روزنامه تئاتر ۲۹
روزنامه بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر
۱ بهمن ماه ۱۳۸۹

سرمقاله

این کوچ را، دوستانه پذیرا باشیم

علی سرابی: اگر نگاهی اجمالی به اسامی بازیگران حاضر در اجراهای جشنوارهٔ امسال بیاندازید بیش از هر زمان دیگری با نام بازیگران شناخته شدهٔ سینما و تلویزیون روبرو می شوید که به جمع همکاران تئاتری‌شان پیوسته‌اند. این امر برای من که بازیگری را روی صحنه تئاتر آموختم و حرفهٔ اصلی‌ام را بازیگری تئاتر می‌دانم، جای بسی خوشحالی دارد.

از اینکه می‌بینم حرفهٔ من، به جایی رسیده که بازیگران شناخته شده سینما و تلویزیون برای کسب اعتبار، شهرت و حتی یادگیری بیشتر فن بازیگری، به صحنه تئاتر می آیند، مایه مباهات تئاتر است. برخی از دوستان و هنرمندان تئاتر اما این اتفاق را نکوهش می کنند و به آن انتقاد می کنند. اما اگر دقت کنیم این اتفاق هم باعث رونق تئاتر می شود و هم باعث شکوفایی حرفه بازیگری در تمامی عرصه‌ها.

اما چه اتفاقی برای بازیگران تئاتر در کوچ‌شان به سینما و تلویزیون می‌افتد؟ دست‌اندرکاران سینما عموما بازیگران خوب تئاتر را به سمت تصویر می کشانند اما در نهایت استفاده شایسته‌ای از توان آنها نمی کنند و تنها به کم کردن هزینه‌های خود می‌اندیشند. در این حالت بازیگر شناخته شدهٔ تئاتر، کار خودش را رها می کند و آن تعداد تماشاگر بالقوه‌ای که او به تئاتر آورده کمابیش از دست می‌رود و در نهایت به افت توانایی‌های بازیگری می‌انجامد.

به گمانم وقت آن است که همهٔ ما، دست اندرکاران تولید و هنرمندان عرصه بازیگری، در وهله نخست به فکر هنر باشیم و بعد درآمدزایی. گاه مشاهده می کنم که بعضی از پروژه‌های تصویری که دست اندرکاران فهمیی آن را هدایت می کنند، هم از توان بازیگر تئاتر به خوبی استفاده می کنند و هم با پرداخت دستمزد خوب، بازیگر تئاتر را راضی نگه داشته‌اند. باید به این امر واقف باشیم که بازیگران تئاتر توان بالایی برای رشد کیفی بازیگری دارند. اما؛ چه اتفاقی برای تئاتر می‌افتد که بسیاری از ما در برهه‌هایی و گاه برای همیشه آن را رها می کنیم؟ واقعیت این است که پرداخت‌های مالی، کماکان بازیگران تئاتر را در فشار و محرومیت نگه داشته است. در نهایت، همهٔ اینها که گفتم، داخل پرانتز بود. حالا بازمی گردم به جمله‌های آغازین. اینکه بازیگران سینما و تلویزیون به سمت تئاتر آمده‌اند این نوید را می‌دهد که تئاتر به چنان رشدی رسیده که سیل بازیگران مدیوم‌های دیگر را به سمت همکاری با ما کشانده است. این نشان می دهد که عمل کرد و پیشرفت مناسبی در تئاتر داشته‌ایم. از سوی دیگر کوچ بازیگران تئاتر به سینما و بالعکس موجب رشد در هر دو بخش می‌شود. باید این کوچ را دوستانه و با تعهد پذیرا باشیم و در کنار هم به رشد هنر بازیگری و پرورش مخاطب بیاندیشیم.

ویژگی‌های جشنواره بیست و نهم تئاتر فجر-۵

تئاتر شهرستان

مهرداد رایانی مخصوص

اساسا لفظ «تئاتر شهرستان» چندان خوشایند و مطبوع به نظر نمی‌رسد؛ زیرا در مواجهه با آن بلافاصله ذهن مخاطب به دنبال «تئاتر غیرشهرستان» می گردد. از سویی دیگر وقتی از تئاتر شهرستان سخن می گوییم، خواسته یا ناخواسته تفکیکی مابین تهران و سایر شهرستان‌ها قایل می‌شویم که مجدد خوشایند و مطبوع به نظر نمی‌رسد.

اگر تاریخ همین سه سالهٔ تئاتر ایران را از نظر بگذرانیم با شماری از چهره‌های تئاتری کشور مواجه می‌شویم که آغاز گر حرکت‌های تئاتری ایشان، مکان‌هایی خارج از تهران بوده است. می توان در سادگی فهرست بلند و بالایی را از این افراد که برخی سکان هدایت تئاتر کشور را هم برعهده دارند، تنظیم کنیم. پر واضح است این چهره‌ها باعث پدیداری تئاتر تهران شده‌اند و با حذف ایشان، تئاتر تهران به هیچ می انجامد. مهاجرت تئاتر پیشگامان از شهرستان‌ها به تهران برحسب هر دلیلی، امری است که همواره شاهد بروز و ظهور آن بوده‌ایم و مجموعه دلایلی این میل و گرایش را رقم زده است که طرح آن‌ها در این مجال، مدنظر نیست. قصد آن است که با طرح مسئلهٔ «تئاتر شهرستان» (متاسفانه تاکنون معادل بهتری نیافته‌ام) بگوییم که این جشنواره، چقدر به وجود آنها وابسته و نیازمند هست. حضور چهره‌های جوان و با سابقهٔ تئاتر شهرستان و همچنین ۵۴ گروه نمایشی در بخش‌های گوناگون آن، نشان دهنده و اثبات کنندهٔ توان و حضور چشم گیر خیل عظیم این گروه از تئاتری‌هاست. به ویژه حضور چندین چهرهٔ بین‌المللی در بدنه تئاتر شهرستان، فخر و مباهاتی است برای تئاتر ایران که خوشبختانه شماری از ایشان در فضای جشنواره حضور دارند و سعی می کنند تا دوشادوش و گاه جلوتر از تئاتر تهران، سیستم ارتباطی مطلوب و خیرهٔ کننده‌ای را با مخاطب فراهم کنند.

یک کلام: تئاتر شهرستان ستون تئاتر ایران است و نبود آن بدنهٔ هنری، اجرایی و مدیریتی تئاتر کشور را با مشکلات متعدد مواجه خواهد کرد.

بازدید وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی از روز پنجم جشنواره فجر

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی عصر دیروز در مجموعه تئاتر شهر حاضر شد و با تنی چند از کارگردانان و هنرمندان حاضر در جشنواره، دیدار و گفت و گو کرد.

در این دیدار سرزده که با حضور حمید شاه آبادی معاون هنری وزیر، حسین مسافر آستانه مدیر کل هنرهای نمایشی، محمد حیدری دبیر جشنواره همراه بود، دکتر سید محمد حسینی از نمایش های در حال اجرا در تالار قشقایی، سایه، اصلی و... دیدن کرد و از نزدیک در جریان روند اجرای بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر قرار گرفت. وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی پس از بازدید از بخش های مختلف مجموعه تئاتر شهر در گفت و گو با خبرنگار روزنامه جشنواره ۲۹ به طولانی تر شدن ایام جشنواره در سالهای آتی اشاره کرد و گفت هم اکنون یک گروه کارشناسی مشغول بررسی این طرح هستند و به زودی جزییات آن اعلام خواهد شد. سید محمد حسینی افزود: امیدوارم با اجرایی شدن این طرح مردم بتوانند ارتباط بیشتری با هنر ارزنده تئاتر داشته باشد. با توجه به اینکه در زمان بودجه بندی سال اینده هستیم تمام تلاش خود را انجام خواهیم داد که بودجه تئاتر به دلیل اهمیتی که دارد افزایش پیدا کند و من امیدوارم همکاران من در کمیسیون فرهنگی مجلس شورای اسلامی نسبت به این مساله توجه بیشتری داشته باشند. وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در ادامه با اشاره به راهبردهای این وزارت خانه در ارتباط با توسعه تئاتر گفت: قطعا این پیشرفت در آینده ای نزدیک با انگیزه زیاد مدیران فرهنگی و استعدادهای ناب هنرمندان سراسر کشور محقق می شود و هنرمندان تئاتر مطمئن باشند که ما به طور جدی از تئاتر حمایت می کنیم و نمی گذاریم هنر گرانقدر تئاتر نادیده انگاشته شود البته بخشی از این توجه معطوف به خود هنرمندان تئاتر است که باید تلاش بیشتری داشته باشند. سید محمد حسینی در حاشیه این دیدار با دکتر محمد رضا خاکی و سالواتوره تراماچره از کارگردانان حاضر در جشنواره فجر گفت و گو کرد.

در پایان بازدید وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی از مجموعه تئاتر شهر، محمد حیدری دبیر جشنواره تئاتر فجر دسته گلی را به رسم یادبود به وی تقدیم کرد.

اجرای ویژه آکواریوم هوا در تالار وحدت

نمایش «آکواریوم هوا» به کارگردانی یاسر خاسب روز شنبه ۳۰ بهمن‌ماه یک اجرای ویژه راس ساعت ۱۵ دارد. این نمایش که در آخرین روز جشنواره در تالار وحدت به صحنه می‌رود روز ۳۰ بهمن ماه یک اجرای ویژه راس ساعت ۱۵ دارد و اجرای عادی خود را راس ساعت ۱۸ در همین تالار به صحنه می برد. خاسب پیش از این ۵ دقیقه از این نمایش را در مراسم اختتامیه جشنواره تئاتر دانشگاهی اجرا کرد که علیرضا نادری هم که در این جشنواره تقدیر شد، جایزه‌اش را به خاسب اهدا کرد. نمایش «آکواریوم هوا» با بازی یاسر خاسب، هنگامه قاضیانی و الهام کردا به مدت ۳۰ دقیقه در تالار وحدت اجرا می‌شود. یاسر خاسب با بازنگری دوباره‌ای در این نمایش، این اثر نمایشی را در بخش تجربه‌های نو این دوره از جشنواره تئاتر فجر به صحنه می‌برد. در این اثر نمایشی شیما خاسب ـ مدیر صحنه و طراح نور است، ساخت موسیقی را کاوه کاتب برعهده دارد، رضا موسوی به عنوان مدیر اجرا و عکاس با این گروه همکاری می کند، محمد قدس مدیر هماهنگی است و سوری یزدان‌جو به همراهی سهیلا باجلان طراحی لباس را برعهده دارند. علی‌اصغر قاجاری و کیان اسماعیلی دستیاران صحنه و یحیی پاکدل طراح پوستر و بروشور این اثر نمایشی هستند.

رویدادها

- پیک تئاتر ۲۹ با هدف آشنایی شهروندان تهرانی با تماشاخانه های این شهر و معرفی کارگردانان شرکت کننده در جشنواره امسال در شمارگان ۲۰۰۰۰ نسخه منتشر شد. در این نشریه اطلاعاتی پیرامون تاریخ تئاتر ایران، معرفی دبیران دوره های پیشین جشنواره و...قابل مشاهده است.

این نشریه در مناطق ۲۲ گانه ی شهرداری تهران توزیع شده است و قرار است در صورت استقبال از آن جلدهای دیگری از این پیک به چاپ برسد.

- جلسه پایانی کارگاه آموزشی رومئو کاستلوچی با موضوع کارگردانی تئاتر، امروز صبح در تالار نیلوفر خانه هنرمندان ایران برگزار شد. کاستلوچی امروز پس از اجرای داستان معاصر آفریقا بخش سوم در تالار وحدت تهران را به مقصد زادگاهش در ایتالیا ترک خواهد کرد.
- حیرت بازار یکی از اجراهای بخش مرور جشنواره ی امسال است. این نمایش که توسط زری اماد کارگردانی شده، بر اساس یکی از متون عبدالرضا فرید زاده شکل گرفته است. متاسفانه به دلایل فنی نام این نویسنده ی عزیز در کاتالوگ جشنواره درج نشده بود. عبدالرضا فرید زاده علاوه بر نگارش متن در این نمایش به ایفای نقش نیز پرداخته است.

امروز در جشنواره می بینیم

امیر دژاکام، همایون غنی‌زاده، آتیلا پسیانی و رضا صابری کارگردانان نام‌آشنایی هستند که امروز در بخش‌های مختلف جشنواره آثاری را به روی صحنه خواهند برد. امیر دژاکام با نمایش «یک دامان ماه و ستاره» در بخش مهمان، همایون غنی‌زاده با «آنتیگونه» و رضا صابری با «لونه شغال» در بخش مسابقه و آتیلا پسیانی با «تیکی تاکی» در بخش مهمان حضور دارند. در کنار این کارگردانان علی عابدی با نمایش «بچه آدم بدو» در تالار قشقایی، فرهاد شریفی با «دیوار» در خانه نمایش و بیتا اللهیان با «لایی» در کارگاه نمایش سه سهم امروز نمایش‌ها در بخش چشم‌انداز تئاتر ایران هستند. آثار خارجی که امروز در تالارهای نمایشی به روی صحنه می رود ۳ (a+b) از کشور ایتالیا، و «سفر پادشاه به جهان» از کشور آلمان است. دیگر نمایش‌هایی که امروز به روی صحنه خواهند رفت عبارتند از: «ترانه‌هایی برای سایه» به کارگردانی ساناز بیان، «دختران باغ‌های قالی» به کارگردانی افسانه زمانی، «توقف در ایستگاه چهار» به کارگردانی امین آبان، «آهو» به کارگردانی بیتا عبائیان، «تفنگ‌های ننه کارا» به کارگردانی مهدی محمدی و «جاوید خاک» به کارگردانی مسلم سلیمانیان است. اما در بخش خیابانی که امروز آخرین روز اجراهایش را پشت سر می گذارد در محوطه باز تئاتر شهر جمشید عسگری، کاوه مهدوی، فرامرز قلیچ خانی، ژاله کاظمی و امیر حسین شفیعی نمایش‌هایشان را به روی صحنه می‌برند و در بوستان باغ هنر نیز حمیدرضا میرزایی، حمیدرضا صحی، علیرضا ناصحی، نگین سرکلی اجرا خواهند داشت و در پارکینگ تالار وحدت نیز نمایش خیابانی «دوربین انقلاب» به کارگردانی اسماعیل صرامی اجرا خواهد شد.

مجموعا بخش صحنه ای امروز ۸۲۰ دقیقه نمایش اجرا می‌شود که با احتساب دو اجرایی بودن برخی نمایش‌ها این رقم را باید ۱۴۹۵ دقیقه دانست و در بخش خیابانی نزدیک به ۴ ساعت نمایش اجرا می‌شود.

و در نهایت اینکه، امروز در بخش صحنه‌ای و خیابانی از شهرهای ورامین، دهلران، گنبد کابوس، اصفهان، مشهد، ابیک، شهر کرد و تهران، نمایندگان تئاتر آثارشان را بر روی صحنه‌ها به ارمغان خواهند آورد.

دومین بازار تئاتر ایران، جشنواره را داغ‌تر کرده است

در مسیر جهانی شدن

«بازار تئاتر» ایران داغ است. این روزهای جشنواره علاوه بر اجـرای نمایش‌ها روی صحنه و در سـطح خیابان و در حالیکه اجراهای بخش نمایشنامه‌خوانی را هم پشت سر گذاشتیم، «بازار تئاتر» در تالار وحدت هر روز صبح از سـاعت ۹ تا ۴ عصر حسابی داغ است. صبح روزهای برگزاری بیست‌ونهمین جشنواره تئاتر فجر تا ساعت ۱۶ که هنوز اجرای نمایش‌ها آغاز نشده اهالی تئاتر ایران و مسـئولان و مدیران جشـنواره‌ها و کمپانی‌هـای معتبـر دنیا که به دعـوت دبیرخانهٔ جشنواره به تهران آمده‌اند، گرد هم می‌نشینند تا در گفت‌وگویی رودررو تئاتر ایران را به دنیا معرفی کنند و به شکلی هوش‌مندانه برای آن بازاریابی شود. امسال دومین سـالی است که بخش «بازار تئاتر» در جدول برنامه‌های جشـنواره تئاتر فجر گنجانده شـده و در همین دو سال هم توانسته جایگاه خود را میان اهالی تئاتر و مدیران کمپانی‌ها پیدا کند به طوری که امسال در این بـازار ۴۰ گروه ایرانی به معرفـی آثار، گروه و سبک و سیاق فعالیت خود می‌پردازند و در کنار آن ۴۶ مهمان خارجی از ۱۶ کشور جهان که همگی از مدیران جشنواره‌های معتبر جهان و مدیران کمپانی‌ها هستند برای آشنایی با گروه‌های ایرانی و رایزنی برای حضور ایـن گروه‌ها جهت اجرا در کشـور خود و همچنین امکان تولید اثر مشترک در این بازار در رفت و آمدند.

اما دومین بازار تئاتر ایران امسال با شکلی جدیدتر نسـبت به دورهٔ قبل برگزار می‌شود. سال گذشته در طـول برگزاری بازار تئاتر، گروه‌های شـرکت کننده غرفه‌ای دائمی در اختیار داشـتند اما در این بازار هر روز هفت، هشت گروه، هر کدام به مدت بیست دقیقه زمان در اختیار دارند تا به معرفی آثار و خط‌مشی گروه برای مدعوین ثابت بازار (در قالب سـخنرانی، فیلم و امکانات تکنولوژیکی و...) به زبان انگلیسی بپردازند و پـس از آن در بعد از ظهـر بنا به تمایل کمپانی‌ها به گفت‌وگوی بیش‌تر با آنها بپردازند.

به گفته «نیما گودرزی» مسئول اجرایی بازار تئاتر نحوه حضور ۴۰ گروه ایرانی حاضر در این بخش بنا به فراخوانی گسترده بوده که از طرف دبیرخانه اعلام شده و تماس‌هایی نیز در این رابطه با تک تک گروه‌ها گرفته شده است. وی در این باره می‌گوید: ما با اعلام فراخوان و تماس با گروه‌های تهرانی و شهرسـتانی از آنها خواستیم که به شکلی کامل، اطلاعات گروه و نمایش‌های خود را آماده کنند و برای حضور در بازار اعلام آمادگی کنند که عده‌ای به دلیل عدم آمادگی نتوانستند حضور پیدا کنند. از طرف دیگر شهرسـتانی‌ها حضور پررنگی در این بازار دارند. همچنین سعی کردیم گروه‌هایی که حضور بین‌المللی داشـتند و یا این تعامل آشـنا ترند حتما در این بازار باشـند. در نهایت ۴۰ گروه انتخاب شدند و در چینش گروه‌ها در هر روز هم سعی کردیم هم گروه‌های شهرستانی باشند و هم تهرانی و از سوی دیگـر گروه‌های حرفه ای و جـوان نیز کنار یکدیگر باشند.

در نهایت داشتن تشکل اساسی و منسجم گروهی و اشـتهار عمومی با عنوان و نام گروه، داشتن روابط عمومی و بین‌الملل مسلط به زبان خارجی برای معرفی گروه، سـابقه اجرای حداقل سه نمایش در جشنواره تئاتر فجر، جشنواره‌های سراسری و بین‌المللی مرکز هنرهای نمایشـی و یا پنج اجـرای عمومی، یا ایجاد سـایت تخصصی، وبلاگ و نشانی الکترونیکی گروه، تهیه و ارایه بروشـور، کاتالوگ و مشـخصات گروه و آثار به صورت کامل؛ به زبان انگلیسی، شرایط حضور گروه‌های نمایشی کشـور در دومین بازار تئاتر ایران اعلام شده است.

اما در کنار این «محسن بابایی» کنایجه بازار را به دو زبان تهیه کرده که توسط دبیرخانه جشنواره چاپ شـده و در اختیار گروه‌های ایرانی و مهمانان خارجی قرار گرفته است. این کتاب اطلاعات دقیق و کاملی را در خود جای داده تا اگر گروهی نتوانسته به طور دقیق خود را معرفی کند فرصت دیگری برایش مهیا باشد.

در ادامـه، گودرزی درباره مهمانان خارجی حاضر در بـازار تئاتر چنین می‌گوید: ایـن مهمانان به طور اختصاصی برای حضور در این بازار دعوت شـده‌اند و در طول برگزاری جشنواره حضور دارند و همه گروه‌ها امـکان برقراری ارتباط با همـهٔ آنها را دارند. مطمئنا بسیاری از این مهمانان با تئاتر ایران آشنا هستند و ما سعی کردیم گروه‌های ایرانی حاضر در بازار هم رنگ‌ها و سلیقه‌های متفاوت را تشکیل دهد تا قدرت انتخاب برای کمپانی‌ها بیش‌تر باشد و از سوی دیگر توان تئاتر کشورمان به درستی معرفی شود.

علی راضی مسـئول بازار تئاتر ایـران هم درباره مهمانـان خارجی دومین بـازار تئاتر ایـران چنین اظهارنظر کرده اسـت: هر ۴۶ مهمـان بخش بازار، از چهره‌های معتبر جهانی هسـتند و تقریبـا از تمام کشـورها در این بـازار نمایندگانی حضـور دارند و حتی عده‌ای از آنها با هزینه شخصی آمده‌اند.

گـودرزی هـدف از برگـزاری این بـازار را غیر از بازاریابی بـرای تئاتر ایران، در برقراری ارتباط با تئاتر جهان بر می‌شمارد و می‌گوید: نتیجهٔ این بازار ایجاد گفت‌وگو بین اهالی تئاتر است.

و گفت‌وگو هم مهم‌ترین عنصر تئاتر اسـت. تمام تلاش دبیرخانه و دبیر جشـنواره بر همین مبنا بوده اسـت. ما در این روزها پیشـنهاد تولید آثار مشترک بسیاری دریافت کرده‌ایم. امیدوار هستیم این بازار هر سال بهتر از دورهٔ قبل برگزار شود.

البتـه نظر مدیر مرکز هنرهای نمایشـی بر این است که تعامل میان کمپانی‌ها و جشنواره‌ها بهتر اسـت از طریق مرکز هنرهای نمایشی است صورت بگیرد. در این میان از گودرزی پرسیدیم، در این تعامل آیا گروه‌ها به طور مسـتقیم وارد مذاکره می‌شوند یا از طریق روابط بین‌الملل مرکز هنرهای نمایشـی؟ گودرزی با تایید نظر مدیر مرکز هنرهای نمایشـی چنین می‌گوید: ما کتابچه را برای همین تهیه کردیم و آرم مرکز هنرهای نمایشی و دبیرخانهٔ جشنواره در آن، متولی را مشـخص می‌کند تا ایشان بدانند برای تعامل باید به کجا مراجعه کنند.

علـی راضی نیز در انتها می‌گوید: بازار تئاتر اتفاق بسـیار خوبی برای تئاتر ایران اسـت اما؛ هنوز نتایج زیادی از آن ارائه نشده است. به نظرم بهتر است همه چیز دسـت هنرمندان بیافتد تا به مطلوب برسیم. هنرمندان در ایـن صورت می‌توانند تمرین کنند تا در جوامع بین‌المللی حضور جدی داشته باشند. هر سال گروه‌ها بهتر متوجه می‌شوند برای معرفی خود به چه ابزاری نیاز دارند. تا امروز هم تجربه نشان داده هر گروهی که در معرفی خود به استاندارد‌ها نزدیک بوده توانسته نظر مهمانان خارجی را جلب کند.

در نهایت آنکه تئاتر به دلیل ماهیت زنده بودنش سخت‌تر از هر هنر دیگری می‌تواند به بازاریابی دست پیدا کند اما برگـزاری این بازار و فعالیت‌هایی از این دست می‌تواند در این مهم راهگشا باشد.

دومین بازار تئاتر ایـران از ۲۳ تا ۲۷ بهمن‌ماه در تالار وحدت برگزار می‌شود و در میان اسامی میهمانان خارجی می‌توان به نام‌های آشنایی اشاره کرد چون «روی فرانی» از کشور فرانسه؛ مدیر تئاتر «دوپاریه» در پاریس، «آملی فیلیب» از کشور فرانسه مسئول تولید و پخش کمپانی «نمنه کا» ، «آورا مدیرو پولا» از کشـور یونان استاد دانشگاه و مدیر کمپانی تئاتر «برسـونا»، «جلال مردنیز» مؤسـس و کارگردان هنری مؤسسـه تحقیقات تئاتر ترکیه، «کریستینا واگنر» که اداره یک مؤسسه سرمایه گذاری فرهنگی در هلند را بر عهده دارد، «دامینیک جیس» از آلمان، «دیوید تی‌وان» از انگلستان بنیان گذار کمپانی تئاتر «لوگلس»، «کاترینا مازمیشویل» از گرجستان مدیر روابط عمومی جشـنواره «تی‌بیلیسی»، «فابریس نیکو» از فرانسه مدیر کمپانی تئاتر «پیدور»، «گوین استراید» از انگلسـتان مدیر «فرنهام مالتینگز» و مدیر دوسـالن «کاراوان»، «ای یان مک دونالد» از اسکاتلند مؤسـس گروه تئاتر «رامستر»، «جزوی زون» از لهسـتان بنیان گذار و رئیس هنری تئاتر otk و رئیس جشـنواره تئاتر خیابانی «کراکو»، «کوین رایر» از انگلسـتان رئیس هیأت انتخاب جایزه «ان پی یرسـون»، «زیبا ریسا کوچرباوا» از قرقیزستان مؤسس و مدیر جشنواره نمایش‌های خیابانی آسیای مرکزی و رئیس مرکز «اکیان»، «فانوئل جوز آلوارز» از اسپانیا تهیه‌کننده و کارگردان کمپانی «بوگوتا»، «مارکـوس مالاویا» از فرانسـه مؤسـس کمپانی «سـوروس» و جشـنوارهٔ «نویسنده‌ها» و بنیان گذار مدرسه ملی تئاتر در بولیوی، «مارگارت جیسون» از هلند مدیر برنامه‌ریزی تئاتر «تروین»، «مارک بال» از انگلستان مدیر هنری و رئیس اجرای جشنواره تئاتر لندن، «ژان لویی مارتینلی» از فرانسه مدیر تئاتر ملی استراسـبورگ، مدیر تئاتر «آماندیـد» علاوه بر این افراد سرشـناس دیگری نیز حضور دارند از جمله: رئیس بنیاد «لانوت دلاتارانتا»، بنیان گذار جشنوارهٔ هنرهـای پرفورمنس «رودئوکالـگاری»، برنامه‌ریز جشـنواره «ملادی لوی»، رئیس انجمن هنرهای هلندی، رئیس جشـنواره برایتـون، مدیر هنری و روابط عمومی اسـکوبر گـ، مؤسـس و تهیه‌کننده هنری جشنواره پریسمتیک، رئیس هنرهای اجرایی و «اینتر فستووچن»، مدیر هنرهای اجرایی در مرکز هاربرافنت.

دیالوگ

گفت‌وگو با بهرام شاه‌محمدلو، داور بخش خیابانی

در جست و جوی رگه‌های خلاقیت

بهرام شـاه‌محمدلو، که در بیسـت‌ونهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر و در بخش خیابانی به عنوان داور حضور دارد از ویژگی‌های تئاتر خیابانی و اهمیت آن در تربیت تماشـاگر حرفه‌ای تئاتر چنین اظهار نظر کرد.

■چطور شـد که داوری بخش خیابانی جشنواره تئاتر فجر را پذیرفتید؟

بسـیار اتفاقی. قرار و مدار قبلی وجود نداشت. یکی دو روز مانده به برگزاری جشـنواره، این داوری به من پیشنهاد شد و من هم با در نظر گرفتن چند دیدگاه آن را پذیرفتم. اول اینکه جشنوارهٔ تئاتر خیابانی معمولا مهجور و در حاشیه قرار می‌گیرد. فکر کردم شـاید مدت زمانی که در کنار علی پویان و اردشیر صالح‌پور برای قضاوت این آثار می‌گذاریم و احتمالا نظراتی که برای دبیرخانه، گروه‌های تئاتر خیابانی و مرکز هنرهای نمایشی خواهیم داشت می‌تواند سازنده باشد.

■درباره وضعیت تئاتر خیابانی کشور چه ارزیابی دارید؟

تئاتر خیابانی طی سال‌های مختلف، تحت عناوین محدود و مشخص تعریف می‌شد و در اجرا نیز انگار این نگاه که چند نفر دربارهٔ موضوعی بحث کنند و در پایان نیز یک نظرخواهی از تماشاگران انجام بدهند کافی است. در این وضعیت جنبه‌های خلاقانه اثر و جنبه‌های هنری آن در مرحله بعد تر قرار می‌گرفت. در حالی که یکی از اصلی ترین عواملی که می‌تواند تماشـاگر غیرحرفه‌ای تئاتر و حتی تماشـاگر بیگانه با تئاتر را تبدیل به تماشـاگر حرفه‌ای کند همین تئاتر خیابانی است. اگر بتوان تماشاگری که تئاتر را تنها به عنوان یک سرگرمی می‌شناسد بـا این نوع از نمایش، که نه بلیت می‌خواهد و نه برایش تبلیغ ویژه‌ای شده است، دور یک محیط مشخص نگه داشت یکی از شیوه‌های تربیت تماشاگر مورد استفاده قرار گرفته است. از این دید، نمایش خیابانی بسیار حساس است و شاید یکی دیگر از عواملی که باعث حضور من در تئاتر خیابانی شد همین عامل باشـد. تماشـاگر گذری در مواجه با این تئاتر، آن را به عنوان مقوله‌ای جدی‌تر از سـرگرمی که بـه عناصر واقعی زندگی او می‌پردازد درک خواهد کرد. وهرچه امکانات، خلاقیت، قدرت طراحی و کارگردانی قوی‌تری در کار باشد اثر بخشی بیش‌تری خواهد داشت.

■شما را بیشتر به عنوان هنرمندی فعال در زمینه تئاتر کودک و نوجوان می‌شناسند آیا بین تئاتر خیابانی و تئاتر کودک و نوجوان پیوندی می‌بینید؟

هرگز از تئاتر خیابانی بیگانه نبوده‌ام و این آشنایی شاید به دهه پنجاه و آن زمان که مرکز تولید تئاتر را همراه با دوستانی دیگر پایه‌ریزی می‌کردیم باز گردد. در آن دوره تکنیک و شیوهٔ اجرایی به نوعی بود که با تئاتر خیابانی نزدیکی داشـت. باید در هر نوع سـالن، بیمارسـتان، کتابخانه، پارک و یا هر مکان دیگری که فکرش را بکنید امکان اجرا می‌داشت. بدون در نظر گرفتن شیوه‌های آیینی و سنتی نمایش شاید بتوان گفت که زمینه‌های تئاتر خیابانی از همان سال‌ها در مرکز تئاتر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان گذاشته شد. هدف مـا این بود که برای همهٔ پچه‌ها و در همهٔ نقاط کشور امکان اجرا داشته باشیم.

■تئاتر خیابانی در چه شرایطی توان‌مند خواهد شد؟

هرچه آمـوزش و امکانـات و ایجاد توانمندی برای گروه‌ها اتفاق بیافتد، قطعا نتایج مثبت‌تری به‌دست خواهد آمد.

■اولویت‌های شما در داوری اثر چیست؟

به طور خلاصه، دنبال رگه‌های خلاقیت در اثـر، می‌گردم، و اینکه شـکل برخورد با تماشاگر در این روند خلاقه چگونه است و آیا می‌تواند محورهای خلاقیت تماشاگر را ببرو راند و آموزش غیرمستقیم برایش داشته باشد یا خیر؟ انسجام در ریتم اثر، هماهنگی با موسـیقی و ایجـاز کلام و آمادگی گروه برای شـرایط متغیر مـکان و مخاطب، از جمله معیارهایی است که در داوری آثار به آن توجه دارم.

■ زهرا شایان فر

علی عابدی
کارگردان نمایش «بچه آدم بدو»

نمایش ضد جنگ

اولین مسئله برای حضورم در بخش چشم‌انداز جشنوارهٔ تئاتر فجر برایم اهمیت داشت که حتما در جشنواره باشم. اعتقاد دارم که اگر بخش چشم‌انداز نیز می‌توانست مورد قضاوت داوران و تماشاگران قرار گیرد، بیش‌تر به سنجش کیفیت آثار کمک می‌شد. جای قضاوت در بن بخش خالی است. نمایش ما فضایی ضد جنگ دارد و به مکان و زمان خاصی نیز تعلق ندارد. چرا که موضوع جهان‌شمولی مانند این را می‌توان در هر زمان و مکان مطرح کرد. جشنوارهٔ امسال تئاتر فجر را تا کنون که مسیر پیش تولید و مقدمات را شامل می‌شد، دارای روندی خوب و به لحاظ مدیریت بی‌نقص دیدم اما اجازه بدهید که دربارهٔ کیفیت آثار و اجراهای این بخش چیزی نگویم چون تا امروز به دلیل درگیر بودن در مسائل اجرای نمایش خودم مجال دیدن همهٔ اجراها را نداشته‌ام. اما شنیده‌ام که آثار خوبی در جشنواره حضور دارند. یکی از بهترین اتفاقات جشنواره حضور چهره‌های برتر تئاتر جهان است که نمونه آن را در حضور پیتر اشتاین دیدم. اجرای این هنرمند در جشنواره امتیاز بزرگی برای بچه‌های تئاتر بود. حال که به عنوان یک کارگردان در بخش چشم انداز اجرای عمومی را در پیش دارم با یک مشکل اساسی مواجه هستم و آن هم ساخت و نگهداری دکور این نمایش است. تعطیل کردن کارگاه‌های دکور و لباس مشکل بزرگی است که وجود دارد و به گروه نمایش لطمه می‌زند. نبودن کارگاه حرفه‌ای دکورسازی، باعث شده است که تا این لحظه ساخت دکور، یکی از گرفتاری‌های من باشد. آنها که خارج از فضای حرفه‌ای تئاتر هستند، مسلما از ساخت دکور برای تئاتر نیز اطلاعی ندارند و برای اینکه بفهمانیم برای مثال چه جور پنجره‌ای می‌خواهیم بارها باید از من را باز پرداخت کنیم‌ای کاش ساخت دکور و هم شرایط نگهداری آن توسط دبیرخانه جشنواره فراهم می‌شد. امسال قرار شده است که فاصله اجرای آثار بخش چشم‌انداز تا اجرای عموم آنها کم‌تر از سال‌های دیگر باشد.

مهدی محمدی
کارگردان نمایش «تفنگ‌هایی ننه کارار»

تئاتر دانشگاهی پویایی و حرکت به گروه حرفه‌ای می‌دهد

«تفنگ‌های ننه کارار» پایان‌نامهٔ من و نمایش برگزیدهٔ جشنوارهٔ تئاتر دانشگاهی است. دبیرخانه جشنواره تئاتر فجر بنا به کیفیت آن ترجیح داد که در بخش مهمان جشنواره حضور داشته باشد و حقیقت آن است که خیلی از حضور در این بخش خوشحالم چون در کنار اساتیدی که حتی استاد راهنمای همین کار بوده‌اند قرار گرفتم. در کنار آنها بودن برایم افتخار بزرگی است. احساس می‌کنم در این بخش (مهمان) آثاری اجرا می‌شوند که حرفی برای گفتن دارند و می‌توانند تأثیرگذاری بیش‌تری داشته باشند. روزی که متن برشت با عنوان «تفنگ‌های ننه کارار» را با گروه خواندیم، احساس کردیم که متن فضای مناسبی برای تئاتر ایران دارد و به اندیشه گروهٔ نزدیک است که سال‌ها دربارهٔ جنگ و پیامدهایش، مقاومت مردمی که می‌ایستند و کشته می‌شوند کار کرده است. امروز استقبال مردم از جشنواره را در تئاتر شهر دیدم و امیدوارم که نمایش ما هم با استقبال مردم از جشنواره را در تئاتر شهر دیدم و امیدوارم که نمایش ما هم با استقبال مواجه شود. از آنجا که هنوز دانشجو هستم و جشنوارهٔ تئاتر دانشگاهی نیز یکی از دغدغه‌های من به‌شمار می‌رود می‌گویم که جشنوارهٔ تئاتر دانشگاهی که هر سال با استقبال بسیاری روبرو می‌شود با مشکل بزرگ کمبود امکانات دست به گریبان است و این باعث می‌شود که گروه‌ها نیز با حداقل امکانات اثر خود را تولید کنند اما دیده‌ایم که آثار فوق‌العاده‌ای نیز بوده‌اند. اعتقاد دارم که این تئاتر دانشگاهی است که می‌تواند پویایی و حرکت به تئاتر حرفه‌ای و نمود آن جشنواره تئاتر فجر، بدهد. امیدوارم حضور گروه‌های برگزیدهٔ دانشگاهی در این جشنواره تلنگری برای گروه‌های حرفه‌ای باشد تا از این رخوت کسالت‌آور، قدری دور شوند. در شرایط کنونی تئاتر دانشگاهی می‌تواند به وضعیت کلی تئاتر ایران کمک کند چون هنوز به تکرار نرسیده و انرژی و توان، فکر و حساسیت بالایی نسبت به مسائل پیرامونی دارد.

فرهاد شریفی
کارگردان نمایش «دیوار»

رشد سطح کیفی بازار تئاتر برایم جالب توجه است

جشنوارهٔ بیست‌ونهم تئاتر فجر در آنچه به ارتباط گروه من و جشنواره بازمی‌گشت، تاکنون خوب بوده و یکی دو مورد مشکل به وجود آمده نیز با درایتی که مدیران مربوط داشته‌اند حل شده است. به عنوان کارگردان هیچ مشکلی نداشته‌ام اما اگر بخواهم نگاهی دقیق به شرایط داشته باشم و یکی از نقاط ضعف را برای بررسی و دقت بیشتر در دوره‌های بعد یادآوری کنم باید به امکانات سالن‌ها اشاره کنم. گذشته از اینکه کدام سالن به گروهی اختصاص داده می‌شود باید امکانات بهتری به سالن‌ها تعلق گیرد. شاید بتوان این نقیصه را با افزودن مسئول فنی به هیئت داوران و انتخاب جبران کرد. این گروه باید امکان سالن را بسنجد و بتواند پیشنهادهایی برای افزایش امکانات به نسبت اجراهایی که در آن انجام می‌شود داشته باشد. به طور کامل ارتباط و برخورد دبیرخانه با گروه‌های نمایشی را خوب دیده‌ام و خودم مشکل خاصی نداشته‌ام و فکر می‌کنم که انتخاب نمایش‌ها برای هر بخش نیز با چارچوب و قواعدی که دبیر و مسئولان آن دارند صورت گرفته است. یکی از اتفاق‌های خوب جشنواره را توان‌مند شدن بازار تئاتر نسبت به سال گذشته می‌دانم. گروه ما نیز نسبت به سال گذشته بهتر عمل کرد و حتی توانست تهیه‌کننده‌ای پیدا کند. در گروه «راشا»، آن‌قدر که به ارتباط با مخاطب و تولید اثری قابل قبول می‌اندیشیم به شتاب در تولید کار اهمیت نمی‌دهیم. موضوعی را انتخاب می‌کنیم که تماشاگر را راضی کند. ارتباط با تماشاگر و حضور مناسب، برای‌مان بیش‌تر از هر چیز مهم است. در بازار تئاتر برایم جالب بود که مهمانان خارجی آثارمان را پی‌گیری کرده‌اند، محل اجرای‌مان را می‌دانند. برایم مهم بود که چهره‌های مهم و جدیدی در بازار امسال حضور داشتند که در کانادا، آلمان و ایتالیا افراد صاحب‌سبکی به‌شمار می‌روند و آثاری شاخص در پروندهٔ کاری خود دارند. متاسفانه به دلیل مشکلات دکور و آماده‌سازی نمایش «دیوار» امکان دیدن اجراهای جشنواره را نداشتم و امیدوارم در دو سه روز پایانی جشنواره بتوانم از اجراهای همکارانم استفاده ببرم. از آنجا که برنامه‌های مدونی برای آیندهٔ گروه داریم، دو متن خانم «طالبی» و یک نمایش دیگر برای تئاتر شهر از جمله اجراهای آینده خواهند بود. شاید برای حضور در یک کنفرانس به اروپا سفر داشته باشیم اما می‌دانیم که نمایش بعدی‌مان تجربه‌ای در قالب طنز خواهد بود.

چیستا یثربی
نویسنده و کارگردان نمایش «اتاق تاریک»

زمان آن رسیده که جوان‌ترها صحنه را دست بگیرند

«اتـاق تاریـک» کـه بـه گفتـه چیستا یثربی یکی از دشوارترین نمایشـنامه‌هایش بـوده دربـاره شخصیتی شـاعر و نویسنده است که در جوانی کشته شد؛ «میرزاده عشقی».

شـاعری که در یک روز پنج شنبه از سال ۱۳۰۳ توسط شهربانی وقت ترور شد. چیستا یثربی نویسنده و کارگردان ایـن نمایش بیش‌تر درباره‌اش توضیـح می‌دهد: این متن سخت بود و هجده بار بازنویسی شد چون برای اولین بار بود که شـخصیت اصلی آن یک مرد بود، تجربه و تخیل خودم بر اساس مسائل اجتماعی امروز نبود و نباید از فانتزی و طنز یثربی در آن رنگی دیده می‌شد. عشقی مبارزی شبیه لورکا بود که در سـن ۲۹ سالگی ترور شـده بود و این متن باید ادای دین من به تمامی قلم به‌دستان، نو اندیشان و شاعرانی می‌بود که برای تنفس در فضای آزادی جان خود را از دست داده بودند.

اگر هنرمندان فعال تئاتر را در پنج دههٔ اخیر مرور کنیم، پنج نسل از بهترین‌ها را می‌بینیم اما؛ اکنون زمان آن رسیده که نسـل جوان‌تر صحنه‌ها را دست بگیرد و با هدایت نسل گذشته وارد عرصهٔ حرفه‌ای شود. در جشنوارهٔ امسال نسل تازه‌ای از تئاتر دیده می‌شود. وقت آن رسیده که جوان‌ترها بیایند و رنج بکشند و مرحله به مرحله در این عرصه جایی برای خود بیایند. این واقعیت است که نسل‌های ما، کم‌کم از این حرفه خارج می‌شوند. فکر، انگیزه و انرژی جوان برای پیشرفت، لازم است اما؛ نباید این پیشرفت یک‌باره و بدون پیش‌زمینه اتفاق بیافتد.

تلاش کردم در نمایش اتاق تاریک، این رویکرد را حفظ کنم و با نسلی جوان‌تر از بازیگران گروهم کار کنم. بازیگران زیادی را در این کار دیدم و متاسفانه متوجه شدم که استعداد خوب در نسل جوان‌مان بسیار اندک است. افراد گروهم با من تجربه سختی را پشت سر گذاشتند و آنها که ماندند به راستی سیمرغ از میان سی مرغ بوده‌اند.

برایم کار با این نسـل از بازیگران نیمه حرفه‌ای و جوان آن‌قدر جذاب بود که تصمیم گرفتم کارگاه تئاتر خلاق برای انتقال دانسته‌هایم به نسلی که از راه می‌رسند داشته باشم.

با اینکه بازیگرانی چون شـهره سلطانی، سوسن پرور و طوفان مهردادیان در این نمایش حضور دارند، نقش میرزاده عشقی را جوانی ۲۶ ساله بر عهده گرفت که پیش‌تر در آثار فرم نقش‌آفرینی میکرد. «عامر مسافر» با تمام وجود سعی کرد عشقی باشد و دیدم که شد. قسمتش بود که یک اتفاق کوچک منجر به عشقی شدن او شود.

جوان دیگـری که باید در این اثـر از او یاد کنم «مریم نظری» است که همزمان پنج ساز را در نمایش‌مان می‌نوازد و برای اولین‌بار در تئاتر حضور دارد.

آنچه آماده کرده‌ایم در مرحلهٔ بازبینی اول مورد تمجید قرار گرفت اما در بازبینی دوم توصیه‌هایی داشتند که منجر به حذف دو صحنه از اجرا شـده است. این اتفاق، تنها اندوه از دسـت دادن تعدادی از این بازیگران جوان با اسـتعداد را برجان‌مان گذاشت.

درباره اجرای «فاوست»
به کارگردانی «ماریا کراس» - کشور سوئیس

فاوست با طعم راک-پاپ

■ آرتمیز نیازی

فاوست ترکیبی خارق‌العاده از تئاتر و کنسرت به همراه شوخی‌های بامزه و گاه تند است. یک برنامهٔ شـاد و کمدی «راک» با ریتمی تند و سرگرم کننده که تماشاگر را با خود همراه می‌کند. در این اجرا «فاوست» قهرمان شاد و تشنهٔ دانش گوته؛ پر آوازه‌ترین ادیب آلمانی، زندگی‌ای بر پایه موارد مخدر و موسیقی Rock and Roll در پیش می‌گیرد.

گروه steatheater سوئیسی روایتی متفاوت از فاوست را با استفاده از قطعات موسیقی‌های مشهور راک و پاپ جهان نقل و اجرا می‌کنند. این کنسـرت- تئاتر کـه به اثری پر انرژی، سـرگرم کننده و موزیکال تبدیل شـده است، در سال ۲۰۰۸ تولید شـد و به روی صحنه رفت و با اسـتقبال تماشاگران و همچنین منتقدان مواجه شـد. در این نمایش عهد و پیمان «فاوسـت» با شیطان و همچنین عشقش به Gret chen (خواننده برزیلی) با شـوخی‌های فـراوان و به همراه آهنگ‌های پاپ و راک، از رولینگ اسـتون، بیتلز، نیروانا، دورز، پینک فلوید و بسـیاری دیگر بازگو می‌شـود. هنگامی که فاوست از خود و دنیا بیزار و دل‌سرد می‌شـود آهنگ «هیچ چیز مـرا راضی نمی‌کند» رولینگ اسـتون را می‌خواند و هنگامی که قرار خود را با شیطان امضا می‌کند آهنگ «راهی به جهنم» AC/DC را می‌خواند و به این ترتیب تماشـاگر با تعجب در می‌یابد که چگونه این آهنگ‌ها در راستای داستان قرار می‌گیرند.

در حالی که یک گروه موسیقی، به صورت زنده آهنگ‌ها را می‌نوازد، دو بازیگر پر کار این نمایش یعنی «دانیل روهر» -بازیگر مشهور سینما و تلویزیون سوئیس- و «سیلوسترون هوسلین» -که بیش‌تر نقش‌ها را ایفا می‌کند- مدام بر روی صحنه تغییر چهره می‌دهند. آوازی می‌خوانند و داسـتان کلاسیک فاوست را، که هیچ‌گاه کهنه نمی‌شود، به شیوه‌ای موزیکال و شـاد بازگو می‌کنند. عهد و پیمان فاوسـت با شیطان، لذت بردن از لحظه حال، گسـترش وظیفه‌شناسی و طغیان در برابر سکون از مضامین اصلی این نمایش هستند. «دانیل روهر» بازیگر، کارگردان و مدیر تئاتر، تحصیلات خود را در دانشـگاه Mozarteun سالزبورگ بـه عنوان بازیگر و کارگـردان به پایان برد. پس از آن به مدت بیسـت سـال به عنوان بازیگـر در تئاترهای بزرگ آلمان چـون Speactacle of Born (۱۹۸۵)، Schouspelhous zurich (۱۹۸۶)، Theater an der Ruhr در مولهایـم (۱۹۸۶-۱۹۹۲)، Theater Dectches در گوتینگـن (۱۹۹۲-۱۹۹۹) و در Theater Neumarker در زوریخ (۱۹۹۹-۲۰۰۴) به فعالیت پرداخت. او همچنین جشنواره Gottingen courtyard Theater را راه‌اندازی کرد و از سـال ۱۹۹۷ برگزاری آن را به عهده گرفت. وی در بسیاری از فیلم‌های سینمای سوئیس به ایفای نقش پرداخـت. «دانیل روهر» تحت عنوان Sterntheater به تولید و بازگردانی آثار خود پرداخت. همچنین در سال ۲۰۰۴ گروه نمایش R - giblick را در زوریخ پایه‌گذاری کرد و از آن هنگام در کنار دیگر کارهای خود به فعالیت در این گروه نیز مشغول است.

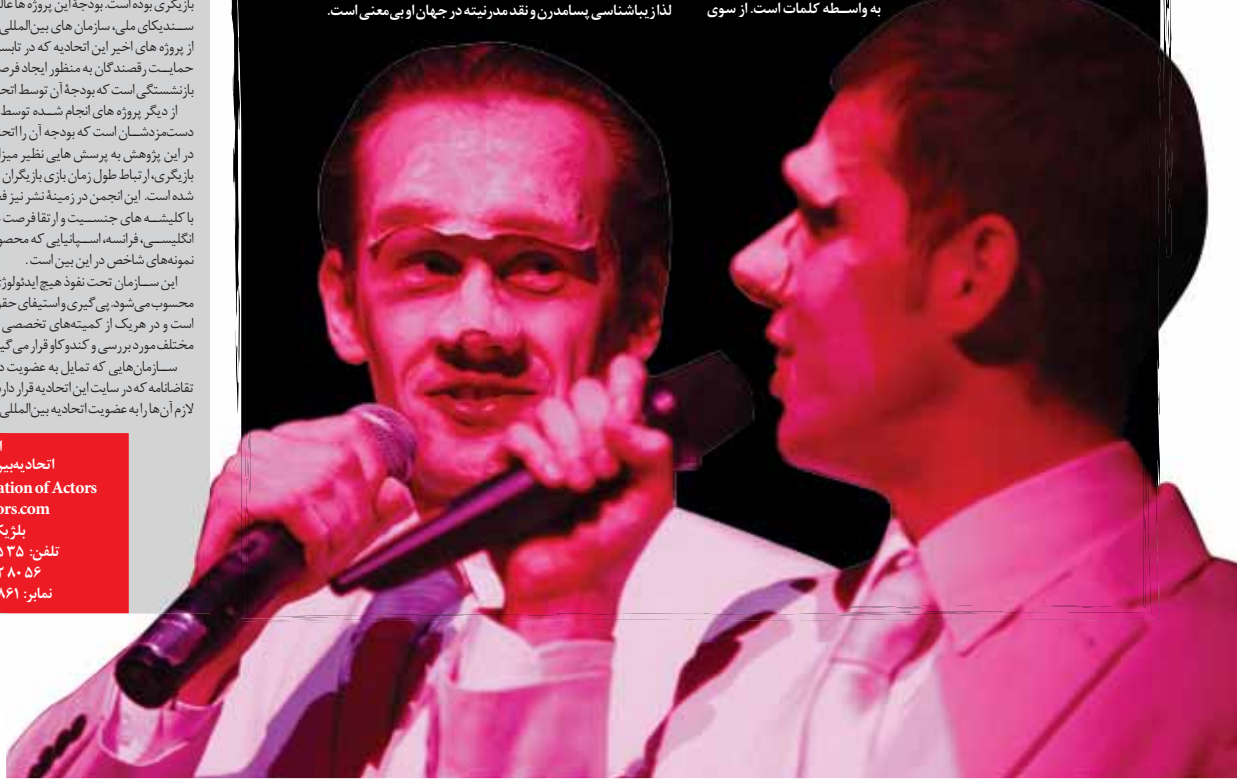
فاوست
نویسـنده: دانیل روهر / **کارگـردان:** ماریا کراس / **بازیگـران:** دانیل روهر، سیلوسترون هرسـلین / **نوازندگان:** گرهارد گرستل (پس)، بنجامین هویش (گیتار)، لوکاس میرا (درام)، مایکل سـام (کیبورد) / **طراح صحنه و لباس:** بیتا کارستر / **طراح نور:** راجر یاکومر / **موسیقی:** برایان بورمن.

نگاهی به نمایش اروپایی‌ها نوشته و کارگردانی ژیری آدامک- جمهوری چک

نهاد نا آرام جهان

■علیرضا نراقی

نام «اروپایی‌ها» بر روی نمایشی که از جمهوری چک به جشنواره فجر آمده است نشانی از تمایز دارد. این تمایز زمانی رخ می‌نماید که مفاهیم و فلسفه نمایش در طول اجرای آن بازگو می‌شود. نمایش ژیری آدامک با شمردن مفاهیمی آغاز می‌شود که انسان اروپایی آنها را تعریف کرده است. اما آنچه نشان از تمایز دارد نوع زیستی است که محصول آن تمایز است و به مخاطب نشان داده می‌شود. اگر چه خاستگاه مفاهیمی که ابراز می‌شود اروپاست، اما؛ آنچه مسلم است بر آیند و تاثیر آنهاست که جهان را در بر می‌گیرد. عادات و از خودبیگانگی‌های حاصل از مفاهیمی که در این نمایش مطرح می‌شود بین مثلا انسان خاورمیانه‌ای و انسان اروپایی مشترک است. نشان دادن تأثیر تکنولوژی، تبلیغات نظم نوین جهانی و نظام کنترلی جدید، تصویر کردن سایهٔ سیاست بر هستی هر روز انسان و کاریکاتور شدن مفاهیم و فلسفه‌ها زیر سایهٔ تکرار و ابتذال، تنها در جامعه اروپایی مصداق ندارد بلکه بسیاری از آنها اتفاقا با توجه به موضع جامعه اروپایی نسبت به جهان سوم، ایجاد شده و رشد کرده است. ترس از تروریسم که جامعهٔ اروپایی را متأثر کرده و از فرط تکرار به هراسی گروتسک تبدیل شده است بیش تر از هر چیزی، احوال و اوضاع خاورمیانه را دگرگون کرده و نوع هستی انسان خاورمیانه‌ای در جهان را دچار تغییری دردناک و مصنوعی گردانده است. انسان خاورمیانه‌ای است که در این زاویه و هراس جهانی متهم است و اوست که مدام می‌خواهد فریاد بزند و انسان بودنش را فارغ از جبر جغرافیایی‌اش به جهان اعلام کند. پس مسئله اساسی نمایش اروپایی‌ها، مسئلهٔ ماست: مسئله همه ماست: مسئلهٔ آسیایی است که در برابر غرب قرار گرفته و مسئلهٔ تمام کسانی که در نهاد ناآرام جهان نفس می‌کشند. اروپایی‌ها نمونهٔ نوین و کاملی از تئاتر سیاسی است، نمونه‌ای تکامل یافته در شرایطی که دیگر نقد ابزوردیستی به سبک زندگی جاری و روزمره پاسخ‌گو نیست و آنارشیسم شیوه‌های پیشتاز نوعی فرار سکرآور برای عدم تأمل به جهان می‌نماید. «آدامک» در چنین شرایطی به همراه نویسنده، «کارمار میتا موسیلوا» اثری خلق کرده که از کلمه نمی‌گریزد و خاصیت فعال آن را به کار می‌گیرد. این نمایش از جهتی، خلاصه شده در کلام است. البته که تکنولوژی و حرکت در آن مؤثر است و آوا و صوت در ساختار آن تنیده، اما فارغ کردن اثر از کلام غیرممکن است چرا که کل جهان اثر با کلمه معنی می‌یابد. رفتار و بدن آدم‌های نمایش از کلمه و نوع حضورش و قدرتش ساخته می‌شود. قطع رفتارها و ناهماهنگی‌ها در آن هم، به واسطه کلمات است. از سوی دیگر زبان نمایش ضمن وام‌گیری از استهزای حاصل از تکرار و سادگی تئاتر ابزورد، کارکرد کلمات و مفاهیم را انتزاع می‌کند و بدون تعارف‌های متظاهرانه اما با تمهیدات بدیع نمایشی، باطن کلمات را به عنوان سازندگان فضای جاری در زیست ما، نمایش می‌دهد. یکی دیگر از نکات با اهمیت نمایش، این است که نگاهش به طور بسیط و غیرفکرشده تنها مبتنی بر انتقاد از مدرنیته و بخش قالب و قدرت‌مند جهان امروز نیست. نمایش به طور صریح، پیچیدگی و زحمت‌زا بودن و خاصیت بازدارندهٔ جهان سوم و غیرغربی را هم به نقد می‌کشد. اروپایی‌ها نه در نقد غرب، نگاه ابتدایی دارد و نه در شرق، آن نابیت آرمانی انتزاعی را می‌بیند، اثر آشکارا از تمایز سطحی شرقی و غربی گذر می‌کند و بازی قدرت را در این تمایزها رسوا و مسخره می‌کند. همه چیز در «اروپایی‌ها» از آوا شروع می‌شود، از حرفی که تکرار می‌شود، کلمه‌ای که ساخته می‌شود و جمله‌ای که به وجود می‌آید، آنچه پس از این سیر غریب اتفاق می‌افتد زندگی کردن آن کلمه توسط انسان است، تبدیل شدنش به آداب حرکتی و عادات زیستی. در واقع مفهومی خلق می‌شود، تکرار می‌شود، تکرار می‌شود و باز هم تکرار می‌شود و آن‌قدر این تکرار ادامه پیدا می‌کند تا انسان (آدم‌های روی صحنه) با آن هویت می‌یابند و تعریف می‌شوند. نمایش با تبدیل کردن سیر و شاکلهٔ خود به یک سمفونی و استفاده‌های نشانه‌شناختی از ابزارهایی چون پروژکشن در کف صحنه، میکروفن برای هر شخصیت و نوع چینش تخت ابزار، کلیت شیوهٔ انتقالی و ارتباطی خود را نشان‌دار می‌کند (به این معنا که جهان خودبنیادی را می‌سازد که در تمایزهایش فهم می‌شود). اثر باطنازی، وجه تمسخر آمیز فاجعه‌ها را نمایان می‌کند و با بزرگ کردن و بترین جهان مصنوع، انسان مدرن ما را وادار می‌کند تا به چیزی بخندیم که معمولا هراس‌ها، غم‌ها و سوگ‌های ما را می‌سازد. در پایان شاید نام «اروپایی‌ها» را در جهتی متفاوت با استدلال ابتدایی این نوشته، باید نام درستی دانست، -اما نه از جهت آنچه می‌بینیم بلکه از زاویه نگاه کسی که این، آن را خلق می‌کند و به زاویه و نگاه زیباشناسانهٔ چنین نمایشی می‌رسد. انسان آسیایی هیچ‌گاه زاویه‌ای را که در اروپایی‌ها دیده شده نمی‌تواند ببیند و اگر از آن بگوید از دغدغه و نگاه اصیل و وجودی خودش نگفته است، چرا که آن خرده‌فرهنگ‌هایی که مسئلهٔ انسان خاورمیانه‌ای و آسیایی را می‌سازند و به بحران خاص آن شکل می‌دهند، اساسا برای هنرمندی که در این جهان می‌زید چیز دیگری را مسئله می‌کنند: جهان هنرمند خاورمیانه‌ای جهان دیگری است. جهان او هنوز بورژوازی را نزیسته و کارکرد طبقات اجتماعی را در جامعه‌اش لمس نکرده، استقرار نظم دهندهٔ مدرنیته را همیشه چون دشمن پنداشته است و خود را با مبارزه و عدم تن دادن به مفردات آن تعریف کرده، لذا با شناسی پسامدرن و نقد مدرنیته در جهان او بی معنی است.



سازمان- تئاتر

اتحادیه بین‌المللی بازیگران

■ آران قادرپور

اتحادیه بین‌المللی بازیگران، سازمانی بین‌المللی و غیردولتی است که در سال ۱۹۵۲ م. توسط بازیگران انگلیسی ایجاد شد. در حال حاضر حدود یک صد انجمن و تشکل غیر دولتی در بیش از هفتاد کشور جهان، تحت پوشش این اتحادیه است و انجمن های بسیاری از سراسر دنیا از خدمات این اتحادیه بهره می گیرند. عضویت در این اتحادیه تنها به صورت سازمانی امکان‌پذیر است و هیچ عضوی به صورت فردی پذیرفته نمی‌شود. به طور مثال در ایران تنها انجمن بازیگران خانهٔ تئاتر به عنوان یک تشکل می‌تواند برای عضویت و بهره مندی از حمایت‌های این اتحادیه، برای عضویت اقدام کند. بودجه این سازمان از محل حق عضویت های اعضا تامین می شود و علاوه بر این، کمک هایی از سوی مراکز فرهنگی، اتحادیه اروپا و یونسکو، برای حمایت از پروژه های خاص وجود دارد. FIA با همکاری FIM (انجمن بین المللی موسیقیدان ها) و UNIMEI (اتحادیه بین‌المللی رسانه، سرگرمی و هنر)، اتحادیه هنر و سرگرمی را تشکیل داده‌اند که در حال حاضر فعالیت بین‌المللی آن رو به افزایش است. خانم «اگنت هالند» رئیس فعلی اتحادیه این سازمان است که در نوزدهمین کنگره جهانی، در مراکش برگزیده شد. هالند، که خود بازیگری نروژی است، به همراه شش معاون از کشورهای استرالیا، کانادا، فرانسه، اسپانیا، آمریکا و انگلیس، و همچنین اعضای کمیته اجرایی که از کشورهای برزیل، شیلی، دانمارک، مجارستان، ژاپن، ماراکو، روسیه و سویس برگزیده شده اند، FIA را اداره می کند. اعضای کمیته به طور سالیانه کنگره‌ای را با حضور اعضا برگزار می کنند. هالند در تعریف اهداف آن می گوید: این سازمان، سازمانی بین‌المللی، غیردولتی، مستقل و نمایندهٔ بازیگران در سراسر دنیا است و اعضایی از مناطق مختلف جغرافیایی؛ از آمریکای شمالی تا استرالیا دارد. هدف این مجموعه مبارزه برای احقاق حقوق هنری، اقتصادی، اجتماعی و منافع قانونی بازیگران، خوانندگان، رقصندگان، هنرمندان سیرک، طراحان رقص و دیگر حرفه ای هاست. همچنین سازمان، علاقهٔ زیادی به پی گیری موضوعات چالش‌برانگیز اعضا و بازیگران حرفه ای همچون توسعه تکنولوژی و نقش بازیگران، رسانه‌ها و تعامل با بازیگران، در گیری های و وقایع حرفه ای، موضوعات جهانی در بخش سرگرمی و تمام موضوعاتی از این دست دارد. ایجاد زمینه برای نشان دادن علایق و تمایلات همهٔ اعضا با هدف تشکیل شبکه ای مشترک در سطح بین‌المللی از دیگر اهداف آن است. این امکانی است تا بازیگران تئاتر در کشورهای مختلف بتوانند با بحث و تبادل نظر در مورد موضوعات مشترک به ارتقا نهاد بازیگری در کشور خویش کمک کنند. اعضای سازمان، سعی دارند علاقه و عزم خود را برای پیشرفت کاری، شرایط اجتماعی، قراردادی و امنیتی مجریان حرفه ای (بازیگران و خوانندگان) در کشورهایشان نشان دهند. FIA هر ساله در پروژه های عملی با موضوعات مشخص مشارکت دارد. موضوعات پروژه هایی که در گذشته انجام شده است به عنوان نمونه شامل: توسعه سندیکاها، جنبش آزاد رقصندگان، میراث روشنفکری و بازیگری بوده است. بودجهٔ این پروژه ها غالبا از منابع خارجی هم‌چون اتحادیهٔ اروپا، مراکز سندیکای ملی، سازمان های بین‌المللی یا انجمن های بازیگران تامین می گردد. یکی از پروژه های اخیر این اتحادیه که در تابستان سال ۲۰۱۱ به اتمام خواهد رسید، طرح حمایت رقصندگان به منظور ایجاد فرصت های شغلی طولانی مدت برای آنها بعد از بازنشستگی است که بودجهٔ آن توسط اتحادیهٔ اروپا تامین شده است.

از دیگر پروژه های انجام شده توسط این انجمن بررسی تاثیر جنسیت بازیگران بر دستمزدشان است که بودجه آن را اتحادیهٔ اروپا در سال ۲۰۰۸ م. تامین کرده است. در این پژوهش به پرسش هایی نظیر میزان تاثیرگذاری سن و سال هنرمندان در شغل بازیگری، ارتباط طول زمان بازی بازیگران و دستمزد آن ها با جنسیت افراد پرداخته شده است. این انجمن در زمینهٔ نشر نیز فعال است. کتاب تمرین های خوب برای مبارزه با کلیشه های جنسیت و ارتقا فرصت های برابر در فیلم، تلویزیون و تئاتر به سه زبان انگلیسی، فرانسه، اسپانیایی که محصول پروژه FIA درباره این موضوع است، یکی از نمونه‌های شاخص در این بین است.

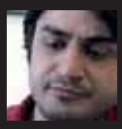
این سازمان تحت نفوذ هیچ ایدئولوژی سیاسی خاصی نیست و یک نهاد مستقل محسوب می‌شود. پی گیری و استیفای حقوق حرفه‌ای بازیگران از وظایف اصلی این تشکل است و در هریک از کمیته‌های تخصصی آن چشم‌اندازهای آتی هنر بازیگری از جوانب مختلف مورد بررسی و کندوکاو قرار می گیرد.

سازمان‌هایی که تمایل به عضویت در این انجمن را دارند می‌توانند با پر کردن فرم تقاضانامه که در سایت این اتحادیه قرار دارد اقدام کنند. کمیتهٔ اجرایی پس از بررسی‌های لازم آن‌ها را به عضویت اتحادیه بین‌المللی بازیگران در خواهد آورد.

ارتباط با
اتحادیه‌بین‌المللی‌بازیگران
International Federation of Actors
www.fia-actors.com
بلژیک،بروکسل
تلفن: ۳۵ ۶۵ ۴۳۲ ۲ (۰) ۲۳+
۵۶ ۸۰ ۵۳۲ ۲ (۰) ۲۳+
نمابر: ۰۸۶۱ ۲۳۵۰ ۲ (۰) ۳۲+

نگاهی به نمایش ۳(a+b) نوشتهٔ «ریکاردو فازی»
و کارگردانی «کلودیو سوراسه» - کشور ایتالیا

شگفتی از ماندن در لحظه‌ای تراژیک



■محسن حسن‌زاده

داستان در ذات خود می‌تواند در لحظه‌ای از روایت بایستد مهم این است که نویسنده چه فکر و ایده‌ای از توقف در آن لحظه دارد. بعد از گذشت از ایده به همان قاعده معروف چگونگی روایت این ایده، می‌رسیم. داستان ابزاری برای روایت دارد و نمایش ابزاری دیگر. پیش کشیدن این مقدمهٔ کوتاه تنها به جهت یادآوری نکته‌ای حیاتی است که گاهی ما به راحتی از آن غافل می‌شویم و این نکته همان تفاوت در امکانات روایت در صحنهٔ تئاتر و صفحه کاغذ است. به این ایده در قالب جملاتی کوتاه توجه کنید. «دو انسان عاشق و دلداده در مقابل آیینه ای که اسم آنها روی آن حک شده است می‌ایستند لحظه‌ای جاویدان برای آنها شکل می گیرد و در همین زمان جنگ آغاز می‌شود.» به مقدمه بازمی گردم و برای بیان تفاوت چگونگی روایت این ایده در قالب یک داستان یا یک نمایش، با توجه به مجال اندک این مطلب، با ارائهٔ مصداقی، تنها سعی می کنم در مورد نمونه نمایشی آن، برداشت‌های خود را بیاورم. ایده‌ای که صحبت آن به میان آمد ایده یا حتی می توان گفت خلاصه داستان نمایش ۳(a+b) است. قبل از آن که در ارتباط با چگونگی روایت این ایده در صحنه تئاتر صحبت کنم تنها به اشاره‌ای تکلیف خودم و شما را با مفهومی که در پشت این ایده پنهان یا آشکار است روشن می کنم. «جنگ موجب دوری این دو دلدادهٔ عاشق می‌شود» این نگرهٔ کلی و اولیهٔ این ایده است که مفاهیم بعدی در بستر همان چگونگی روایت می تواند به این مفهوم کلی اضافه شود. این روایت ابتدا در قالب یک نمایشنامه امکان بروز پیدا می کند. مفاهیم بعدی با توجه به چگونگی روایت تنها به نمایش ۳(a+b) تعلق دارد. نشان دادن همین ایدهٔ چند خطی در مکان‌ها و شرایط مختلف با جاری شدن لحظه توقفی که به آن اشاره شد (روبارویی دو دلداده و آغاز جنگ) در موقعیت‌های متفاوت را در نظر بگیرید. این موقعیت‌ها از جلوی آیینه که به عنوان موقعیتی اصلی، وجهی نمادین دارد آغاز و از آن به بعد در هنگام صرف غذا یا در کارزار جنگ و یا هنگام اعزام سربازان به جنگ ادامه پیدا می کند. آیا این مسئله نمی تواند نشان گر پایداری آن لحظه در طول حیات این دو عاشق باشد؟ بدین معنا که زندگی مادی آنها در همان لحظه به اتمام رسیده و حیات معنوی‌شان به شکل یک رودرویی عاشقانه تا ابد و در هر شکل و شرایطی ادامه پیدایی کند. در اینجا مفهوم اولیه به مفاهیم معین‌تری می رسد که متعلق به نمایش ۳(a+b) است. در راستای این مفهوم معین، قبل از آنکه نمایشنامه‌نویس به زیبایی (جالب است بدانید در این اثر یک نمایشنامه‌نویس داریم که ساختار و پلات اثر را طراحی کرده و یک نویسنده که تنها دیالوگ‌های نمایش را نوشته است) اثر خود را با مرگ زن (A) بعد از آنکه مرد (B) به جنگ می‌رود و کشته می‌شود به اتمام برساند، نقل به مضمون در دیالوگ‌ها چنین جملاتی را می‌شنویم. «ما در کوه‌ها، در زمین، در قالب دو ماهی، در دل دریا، جریان داریم.» با توجه به این نحوه روایت نمایش‌نامه، دیگر نمایشنامه‌نویس نیازی به شخصیت‌پردازی با تعاریف کلاسیک نیز ندارد. در اینجا نام شخصیت‌ها نیز نشانه‌ای می‌شود در راستای چگونگی روایت. A و B دو حرف است که به عنوان نشانهٔ زن و مرد می‌توان آن را به بی‌نهایت واژه نسری داد. علامت + به عنوان نشانهٔ جمع، نشان‌گر اتحاد آنها و «توان ۳» نشانهٔ چند برابر شدن عشق آنها با ایجاد پیوند است. به این ترتیب نام نمایش هم با ارائهٔ مفهوم خود، به چگونگی روایت کمک می کند و می توان از آن رمزگشایی کرد. مهم‌تر از آنچه که گفته شد چگونگی به تصویر در آوردن نمایشنامه (روایت تصویری آن) است. کارگردانی نمایش نیز مولفه‌های خاص خود را دارد. درایت کارگردان و طراح زمانی مشخص می‌شود که با فراتر رفتن از نحوهٔ روایت نمایشنامه، روایت کلی خود از ایده اولیه‌اش را به کمال می‌رساند. «خرق عادت» واژه‌ای است که مصداق کامل درک آن را در کارگردانی نمایش ۳(a+b) می توان جست. استفاده از تکنیک سایه، بهره گیری از ویدئو پروجکشن، استفاده از چهارچوبی که صحنه نمایش در آن محدود شده و بهره‌مندی از پرده‌هایی که موقعیت ثابتی در محدودهٔ چهارچوب دکور ندارند همه در راستای پویایی یک زبان بین‌المللی است و آن زبان بین‌المللی ایجاد لذت و شگفتی از تصاویری است که زمان شکل گیری آنها قابل حدس نبوده‌اند. اگرچه استفاده از تکنیک سایه در نمایش چیز گی دارد و این تنها به دلیل تصویر کردن موقعیت‌ها با تصاویر خیال انگیز است اما کارگردان همانند شعبده‌باز، هر جا که می‌بیند تماشاگرش امکان فکر کردن به تکنیک سایه برایش فراهم شده است با تهمیدی هوشمندانه و بهره گیری از امکانات تعریف شدهٔ نمایش، تصویر دیگری را عرضه می‌کند که لذت جاذبهٔ آن، برای مخاطب، شگفتی به همراه می‌آورد. کمال این هیجان و شگفتی زمانی است که کارگردان، دو بازیگر را در موقعیتی رئالیستی برخلاف آنچه که تا به حال به آن عادت کرده بود با هم روبه‌رو می کنند و آنها اعمالی اولیه، همانند خوردن، آشامیدن و سیگار کشیدن را انجام می دهند. درست زمانی که تماشاگر به منظور این صحنه فکر می کند کارگردان با شکل دادن به کلماتی عاشقانه در دود سیگار بازیگران (با استفاده از ویدئو پروجکشن) هیجان مخاطب را در حد کمال زنده می کند و در عین حال تاکید می کند که این روبارویی همان روبارویی عاشقانه اولیه است که جلوه‌ای صوتی به نشانهٔ حضور جنگ می توانداین لحظه را در ذهن تو ویران کند. نمایش ۳(a+b) نمونه‌ای است از آثاری که در لحظه‌ای از روایت می‌ایستند اما در آن لحظه درجا نمی‌زند اگرچه این درجا نزدن فقط به یک جاذبه و شگفتی بصری ختم شود و حاصل آن ایجاد لذت در دقایقی از عمر مخاطب باشد. حقیقتی که بعضی از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان به انگیزهٔ انتقال مفاهیم بیش‌تر و با عدم درک چگونگی روایت در صحنه از آن غافل مانده‌اند.

نگاهی به نمایش «دخت دخش» نوشتهٔ بهزاد آقاجمالی و کارگردانی اصغر زیبایی‌نژاد

«تاریخ به روایت تاریکی»

مهدی نصیری

هر چند که در روزهای برگزاری جشنوارهٔ تئاتر فجر همواره بیش‌تر نگاه‌ها متوجه تئاترهای خارجی و نیز آثار و گروه‌های شناخته شدهٔ تهرانی بوده، اما با این حال همواره آثار موفق زیادی از میان آثار غیر تهرانی به اجرا در آمده و توجه همه را به خود جلب کرده‌اند. در میان تئاترهایی که تا به امروز از گروه‌های غیر تهرانی در جشنواره تئاتر فجر به روی صحنه رفته‌اند «دخت دخش» به کارگردانی «اصغر زیبایی‌نژاد» از شیراز، تا اندازه‌ای این ویژگی را داراست. «دخت رخش» در اصل نمایشنامه‌ای با ساختار و مولفه‌های خاص کلاسیک بوده و اصغر زیبایی‌نژاد ظاهرا با کمک نویسنده شکل و نوع روایت آن را بر اساس درام‌اتورژی متفاوتی تبدیل به آنچه که به روی صحنه رفته کرده است. نمایشنامه در حقیقت با همان زبان کلاسیک و با ساختاری که متکی به قصه است، با محور قرار دادن زندگی یک زن و شوهر ایرانی، تاریخ ایران دوران حمله مغول و جنایت‌های مغول در این سرزمین را روایت می کند. همان گونه که گفته شد، ساختار نمایشنامهٔ بهزاد آقاجمالی بیش تر از اصول و قواعد کلاسیک تبعیت می کند، اما زیبایی‌نژاد با درام‌اتورژی‌ای که از آن دارد، به برداشت و نگاهی کاملا فراتر از متن رسیده، بر اساس این نگاه عمل کرده و با بازنگری مجدد آن اجرایی کاملاً مدرن را مورد پرداخت قرار داده است که کاملا مبتنی بر روایت و تصویرسازی‌های تئاتری است. داستان حکومت مغول در ایران و ظلمی که بر یک زن و شوهر رفته است، در «دخت دخش» بستر اجرایی قرار می‌گیرد که بسیاری از مؤلفه‌های تئاتر مدرن را در خود دارد و اتفاقا به خوبی و در جهت انطباق محتوا و فرم هم پیش می‌رود. نمایش با استفاده از مؤلفه‌های تئاتر اکسپرسیونیستی، ذهنیت و گزاره‌های ذهن شخصیت مرد را محور به اجرا گذاشتن رویدادهایش قرار می‌دهد و از این منظر مدام در جهت خلق تصاویری ذهنی برمی‌آید که در نتیجه تداخل نورپردازی در تاریکی‌های متعدد و همچنین با استفاده از صدا و تأثیر گذاری جلوه‌های صوتی شکل می گیرد. نمایش، نشان می دهد که کارگردان اشتیاق و تمایل بسیار زیادی به غلبهٔ فرم اجرایی بر داستان و متن نمایشی داشته، اما با این وجود بازنگری مطلوب و قابل تأملی از متن را هم به اجرا گذاشته است. خلاقیت در آفرینش و پرداخت موقعیت‌های نمایشی، تصاویر به جا و متناسب با محتوا، ایجاد فرمی یک‌دست و به کارگیری مطلوب نورپردازی و اجرای مناسب صدا و افکت از مهم‌ترین ویژگی‌هایی هستند که این نمایش را به موفقیت نزدیک کرده‌اند. اما در عین حال باز هم تنها ایراد اثر را می‌توان در زبان آرکائیک و لحن دشوار بیان آن، در قالب و فرمی که اجرا تعیین می کند، مورد جستجو قرار داد و باید تاکید کرد که همین ویژگی به شدت بر بازیگری هم تأثیر گذاشته و دست بازیگران را در ارائه مطلوب نقش‌هایشان بسته است. در واقع می‌توان این گونه گفت که در عرصهٔ پردازش متن و پس از آن در کلیت ساختار اجرا، زبان روایت یکی از مهم‌ترین مولفه‌هایی است که در تناسب با سبک و نیز هماهنگی با کلیت اثر قرار نمی گیرد. اجرای اصغر زیبایی‌نژاد در گسترهٔ تئاتر ایرانی و مشخصا به واسطه طرح مضمون و ساختار درام شرقی در شکلی که کاملا متکی به فرم است تجربه متفاوتی محسوب می‌شود و از این منظر می‌تواند به گونه‌ای متفاوت هم، مورد توجه قرار گیرد. اجرا با آفرینش و اجرای فضایی غریب و در عین حال دهشتناک تصویر هنرمندانه و دقیقی از رویداد تاریخی مورد نظر ارایه می کند و از دیگر سو با خلق و گسترش فضایی مناسب با کمک نورپردازی و موسیقی بر دل می‌نشیند و تماشاگر را مجذوب لحظات اجرایش می کند.

نگاهی به نمایش «آفرینش از نوعی دیگر»
نوشته عبدالحی شماسی و کارگردانی محمدعلی صادق حسینی

کروموزوم فرانکشتاین

■ مشهود محسنیان

پینوکیو اگر دروغ گفت و دماغش با هر دروغ بزرگ‌تری که برای پاک کردن دروغ اولی می‌گفت، بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد، حداقل پری مهربان را داشت که پرنده‌ها را خبر کند تا به دماغش نوک بزنند و آن را به حال اولش بازگرداند. اما حیف که امروز دیگر در هیچ جای دنیا پری مهربان و پرنده‌ای نمانده که آثار دروغ را به این راحتی پاک کند. پشت و پس نمایش «آفرینش از ...» نیز دروغی پنهان شده که ذاتا مریض و سیاه است. دروغی که آدم‌های اصلی نمایش یعنی دکترها یا مهندسان ژنتیک، به خود می‌گویند و سپس این دروغ اولیه که حاصل یک خلق است، به خود مخلوق دوباره گفته و تکرار آن به دماغ پینوکیو ختم می‌شود. شماسی به گفتهٔ خودش ابتدا به سراغ پینوکیو رفته است و درونمایه یا فکر اولیه را گرفته و سپس روی به بازسازی و بازنمایی آورده است. اما در سر و شکل نمایش که عملا انگار به سوی اکسپرسیونیستی در تمامی ابعاد می‌رود، رگه‌های دیگری نیز دیده و شناخته می‌شود. از همان ابتدا که مردی را باردار و در انتظار تولد اولین ابداع ژنتیکی‌اش دیدیم، یاد و خاطرهٔ فیلم «جونیور» در ذهنم زنده شد؛ فیلمی که حال و هوایی کمیک داشت و تنش‌ها و تضادها و مسائل اجتماعی و فرهنگی بارداری یک مرد «دکتر» را برای اهداف بشر دوستانه، مطرح می‌کرد. اما اینجا ماجرا به دو تکه تقسیم شده است. اینجا دو نفر مسئول این تولد عجیب و غیرعادی هستند و بخشی از وجود هر کدام در محصول نهایی یا مخلوق زندهٔ به وجود آمده، زندگی می‌کند. همین جاست که شماسی این فرصت را پیدا می‌کند تا به بازی خیر و شر و سیاه و سفید، دست بزند. او به روشنی، یکی از کاراکترهایش را انسانی خودپرست، دروغگو و بی‌رحم، تصویر می‌کند دیگری را در قطب مخالف او قرار می‌دهد. درواقع زمانی که مخلوق آنها پا به این دنیا می‌گذارد، نبرد خیر و شر و تاریکی و روشنایی آغاز می‌شود. «روز ششم» روزی است که ازل و ابد در هم می‌آمیزند و برآیند خلق به درگیری همیشگی و تمام ناشدنی دو طرفه می‌انجامد. همین جا نکته‌ای به ذهن خطور می‌کند. خلق دکتر فرانکشتاین به مخلوقی ختم شد که هزار پاره بود و از هر کس و هر چیز، نیرو و حسی درون خود داشت و در نهایت، پدرش را سرمنشا هستی می‌دانست و تنهایی رود بزرگ و فراموش نشدنی او بود. در این نمایش نیز موجود خلق شده که «من» نام دارد، تنهاست و در این تنهایی مثل مخلوق فرانکشتاین به دنبال عشق و دوستی می‌گردد. اما با دو طرفه بودن سمت و سوی خلق او، ریشهٔ تاریکی در او بیش‌تر نمایان است. در جایی از نمایش، عبثی میان دو خلق پدید می‌آید و کمبود عشق را به کروموزومی با یک شماره نسبت می‌دهند و یکی در تلاش خلق دوبارهٔ آن و دیگری در تب و تاب نابودی همیشگی آن است. اینجاست که جنگ درونی شکل می‌گیرد و البته نمایشنامه هم کم می‌آورد. به اعتقاد من اگر نویسنده به الگوهای یاد شده توجه بیش‌تری نشان داده بود، در تصویر کردن مفهوم مورد نظر، موفقیت بیش‌تری حاصل می‌کرد و قطبی شدن ایدئولوژی و تفکرات خالقان و درگیری آنها، ایدهٔ مناسبی برای خلق متن دراماتیک و ستیز که جوهرهٔ اصلی آن به شمار می‌رود، است اما، شماسی از این موقعیت به خوبی استفاده نمی‌کند و در حاشیه‌ها و گفت‌وگوهای غلو شده و نیمه اکسپرسیونیستی که برای کاراکترها می‌نویسد، اصل قضیه را به فراموشی می‌سپارد. تقریبا می‌توان گفت که در هیچ کجای نمایش (یا متن) وارد ذهن شخصیت «من» نمی‌شویم و او را به درستی نمی‌شناسیم. می‌دانیم که او از پس تاثیرات سمت منفی خَلق خود، در پی جمع‌آوری تمامی اطلاعات جهان و از طریق آن به‌دست آوردن قدرتی نامحدود است؛ قدرت تغییر و اعمال نفوذ! اما از درونیات او جز در زمانی که با «زن» رو به رو می‌شود، چیزی نمی‌فهمیم و در آن زمان هم، نمایشنامه و اجرا بیش‌تر به سوی، تئوری توطئه پیش می‌روند تا واکاوی ذهنیات و مسائل روحی و روانی کاراکتر اصلی. نمایش، فضایی خاکستری را می‌سازد که از دیدگاه نشانه‌شناسی، عدم قطعیت و نسبی گرایی را به همراه مفهوم دروغ و خیانت به ذهن متبادر می‌سازد. اما اگر پایه‌های شکل‌گیری داستان را بررسی کنیم. و به خیر و شر نبرد میان آنها توجه بیشتری نشان دهیم درمی‌یابیم که شاید طراحی سیاه و سفید در بخشی از نمایش و سپس رسیدن به رنگ خاکستری در بخش دیگر، نگاهی موثرتر و کاراتر به نظر می‌رسد. ضمن اینکه فضای حاکم بر نمایش به نوعی اکسپرسیونیستی است و بهتر است، ساختار و سر و شکل نیز با این فضا همگون و هماهنگ باشد که اکنون چنین نیست. موضوع نمایش، خودبه خود، دور از ذهن و تجربه‌گرا و علمی-تخیلی است و در این وادی، نگاه و روش و حرکتی رئالیستی و امروزین، کم‌تر موردپسند واقع می‌شود. از اینجاست که گروه اجرایی نمایش به سراغ ارائه بازی‌های غلو شده و طراحی حرکات و تیک‌های تکرار شونده و موتیف‌های شناخته، زیر پوست نمایش، می‌روند.

این نوع اجرای نقش‌ها اگر در فضای مناسب و با میزانسن مطلوب، صورت نگیرد، ملال و عدم ارتباط را از سوی مخاطب در بر خواهد داشت چرا که هماهنگی و یکدستی در کلیت اثر دیده نمی‌شود و داستان حتی به جنبه‌های انسانی نهفته در کاراکتر «من» نزدیک هم نخواهد شد. چنین است که اجرای بازیگران، شدیدا غیرقابل باور و نمایشنامه و فکر آن، دور از موفقیت‌های آثار مشابه یا الگویی که از آنها نام بردم، قرار می‌گیرد. دنیایی که شماسی در این اثر خلق می‌کند، همان احساسی را کم دارد که «من» از نبودش شکایت می‌کند. تماشاگر نیز در مواجهه با این اثر به بی‌احساسی دچار می‌شود و از نیمه‌های نمایش، چگونگی نمایش، چگونگی سرنوشت و آینده کاراکترها را دنبال نمی‌کند. اینجاست که نمایش به همان دردی مبتلا می‌شود که ظاهرا قرار است از آن شکایت کند و آن را به نقد بکشاند. نمایش به خود و تماشاگرش دروغ می‌گوید و با خندهٔ تصنعی و فریاد و خمیدگی، عصبانیتی را می‌جوید که مدتهاست اضمحلال یافته است.

نگاهی به «سرود صد هزار افلیای عاشق»
نوشتهٔ دکتر قطب‌الدین صادقی و کارگردانی احسان فاضلی

در نگاه تو آشیانه می‌سازند

■ هومن نجفیان

برداشت نخست:

نمایش «سرود...» واجد یک ساختار حلزونی می‌باشد که دایره نخست آن نمایشنامه هملت اثر ویلیام شکسپیر و دایره دوم آن دربارهٔ زندگینامه زنی بازیگر است؛ اما این دو دایره از یکدیگر جدا نیست درست شبیه به جریان سیال ذهن گویی بازیگر جنان در درام غوطه‌ور شده است که در حقیقت با شخصیت بازی آمیخته است. ادبیات نمایشنامه «سرود...» کلاسیک می‌باشد اگرچه در بازنگری دکتر صادقی نمایشنامه به اثری معاصر تبدیل شده است. اما کارگردان بدون آنکه خوانش نوینی از متن ارائه دهد حتی این پیچیدگی روانکاوانه را درنمی‌یابد او چیزی هم بر متن اثر نمی‌افزاید که ما را به تفکر فراخواند. کارگردان ساده‌ترین شیوه را برای اجرای نمایش در نظر می‌گیرد بازیگر او در دایرهٔ نور قرار می‌گیرد؛ در کنار صندوقی که جای نشستن اوست و هم مکان آرمیدنش و حتی هنگامی که در صندوق را باز می‌کند و داخل آن می‌رود به تابوتش تبدیل می‌شود. کارگردان بارها از طریق زبان تئاتر به تماشاگر خود یاد آوری می‌کند که شما در حال تماشای تئاتر هستید. او با کشیدن این دیوار نمی‌گذارد تماشاگر در اثر غرق شود اما، چرا نباید فرایندی که برای افلیا صورت می‌پذیرد برای من شکل بگیرد و من باید تنها تماشاگر زندگی او باشم؟ زهرا فاتحی بازیگر اثر، نمایشنامه را می‌فهمد با این که درک کردن نمایشنامهٔ «سرود...» آسانی، میسر نیست زیرا بازیگر باید اثر کلاسیک را به خوبی بشناسد پوسته آن را بشکافد و مغز آن را به تماشاگر معاصر بچشاند. فاتحی، جریان سیال ذهن را می‌فهمد و می‌داند که شیوهٔ بازی او نباید متظاهرانه باشد زیرا فردی که تظاهر می‌کند شما به عنوان تماشاگر به زودی متوجه خواهید شد که او بازی می‌کند. اما تماشاگر «سرود» به علت بافت درام نباید بفهمد که بازیگر بازی می‌کند. بازی فاتحی کنترل شده است به این معنی که گاهی حرکات ریزی انجام می‌دهد؛ تلنگرهای پیاپی بر صندوق، تکان دادن پا به نشانهٔ خوابالودن کودک و گاهی حرکات درشت انجام می‌دهد مانند غلطیدن بر روی زمین و دراز کشیدن از پشت به روی صندوق و... این حرکات در تماشاگر تنش ایجاد نمی‌کند تماشاگر تامل می‌کند می‌کند و رفتار بازیگر را مشاهده می‌کند اما؛ تنوع حرکت بازیگر باعث می‌شود او از دیدن تئاتر احساس نشاط پیدا کند و گذر زمان وی را دچار رخوت نمی‌کند در نتیجه زمان نمایش به مراتب کوتاه‌تر به نظر می‌رسد. از دیگر توانایی‌های بازیگر می‌توان به این نکته اشاره کرد که در هنگام غلت زدن به روی زمین گفتاری را همراه با حرکت انجام می‌دهد و حرکت او مانع از آن نمی‌شود که نفس گم بیاورد و گفتارش را نیمه تمام رها کند. اعتراضی که باید بنویسم: راستش را بخواهید هنگامی که پیشنهاد نوشتن نقد را از سوی دبیر روزنامه دریافتم انتظار دیدن نمایش جذابی را نداشتم اما «سرود...» مرا شگفت زده کرد. از این رو در ابتدای نوشتار تئاتر حاضر را با تئاتر ایده‌آل قیاس کردم و تفاوتی که به نظرم آمد را در برداشت یک نوشتم اما برای اینکه حق کار ورزان نمایش «سرود...» را نادیده نگیرم. برداشت دوم را می‌نویسم از سویی این خط کشی باعث نشود با جملات کلیشه‌ای مواجه شود و از خود بپرسید هدف نویسنده از نوشتن این نوشتار چیست؟ «احسان فاضلی» کارگردان نمایش عناصر اجرایی خود را به درستی برمی‌گزیند او سبک اجرا را می‌شناسد به عنوان مثال: ما در اجرای او شاهد اجرایی پراکنده نیستیم و تمام عناصر به سوی شیوه‌ای سبک پردازانه می‌باشد. به عنوان مثال وقتی «فاتحی» در پایان صحنه در صندوق را باز می‌کند و پس از آنکه وارد صندوق نمی‌شود و در آن را می‌بندد دچار تکانه روحی نمی‌شویم زیرا کارگردان از پیش این سبک شیوه پردازانه را به ما شناسانده بود و از آغاز صحنه از آن پیروی می‌کرد و پیش از این صحنه تماشاگر بارها مشاهده کرده است که بازیگر در روی صندوق می‌نشیند، پشت آن پنهان می‌شود و هنگامی که دستش را بالا می‌آورد ما مشاهده می‌کنیم کف دست او سرخ است. او با انگشتان خود بر روی صندوق ضرب می‌گیرد و صندوق سرخ می‌شود. آوردن یک صندوق در صحنه تئاتر امری بدیهی است آیا بازیگران دوره‌گرد را به یاد نمی‌آورید که تمامی برکت زندگی‌شان را در صندوق می‌گذارد. طراحی صحنه همسوی با طراحی لباس است. به عنوان مثال چادر افلیا در نخستین صحنه نمایش که بر روی صندوق نشسته است بر روی صندوق افتاده است و بازیگر به چادرش اشاره می‌کند و با تصویرسازی از گل‌های روی آن سخن می‌گوید در حقیقت صندوق هم مانند چادر با به کارگیری متفاوت توسط بازیگر معنای متفاوتی بیان می‌کند. در پایان نمایش تا لحظه واپسین خود تماشاگر را در انتظار نگه می‌دارد و این امتیاز درخشانی است به ویژه هنگامی که تماشاگر تئاتر گریز با و کم‌حوصله است او حتی ادبیات معاصر را نیز به آسانی تاب نمی‌آورد چه برسد به ادبیات کلاسیک و آن هم نمایشنامه‌ای که مهر و امضای دکتر قطب‌الدین صادقی را دارد.

نگاهی به اجرای سه نمایش خیابانی

پیرامون الگوهای ارتباطی

■ سامان خلیلیان

پیش از آنکه به نقد و بررسی این نمایش‌ها بپردازیم، با نگاهی گذرا به مولفه‌ها و جایگاه تئاتر خیابانی و شکل‌گیری یک نمایش در پروسه ایجاد و تولید آن و الزامات مورد نیاز، به تحلیل ساختار یک تئاتر خیابانی می‌پردازیم. الزاما یک تئاتر خیابانی می‌بایست بر اساس یک رابطه دو طرفه میان بازیگران و عوامل نمایش؛ و تماشاگران منعقد گردد. لذا ساختار و طراحی یک تئاتر خیابانی مبتنی بر درک جایگاه تماشاگران در روند اجراست. در همین راستا به نظر می‌رسد گروه نمایش با تاکید به این رابطه می‌بایست طرح مسئله و چارچوب مورد نظر خود را طراحی و سپس به صورت صحیح هدایت کند که این هدایت نیازمند عواملی مؤثر از قبیل، جسارت، نگاه نقادانه و جلوه‌های بصری مناسب است که در نهایت می‌تواند منجر به خلق اثری فاخر بشود.

■ **این سه نفر**

■ **نویسنده و کارگردان ابراهیم و علی رحیمی**

درخصوص تئاتر خیابانی «این سه نفر» با ایدهٔ اجرایی و کارگردانی علی رحیمی که در دومین روز جشنواره در محوطهٔ تئاتر شهر اجرا شد می‌توان موارد ذیل را مطرح و بررسی کرد. نمایش مذکور، بر آن است که با حذف دیالوگ و عدم ایجاد ارتباط کلامی با تماشاگران و مخاطب بتواند تصاویری هم‌خوان با سیر داستان نمایش خود ایجاد کند. لازم به ذکر است در این گونه نمایش‌ها که مبتنی بر حرکت و عدم وجود دیالوگ می‌باشند، گروه اجرایی می‌بایست چنان به توان‌مندی در ارائهٔ مفاهیم نمایشی خود احاطه داشته باشند تا بتوانند انتقال محتوایی را درستی به میان تماشاگران عرضه نمایند.

لذا حذف دیالوگ و کلام زمانی می‌تواند به نمایش، کمک کند یا به تقویت بیش‌تر آن اثر بیانجامد که جایگزین کلمات، تبدیل به تصاویر هماهنگ با فضاسازی‌های جانبی در خلق و ارائه یک نمایش باشد، که در مجموع گویی عمده مفاهیم در این نمایش به صورت الکن باقی مانده و داستان به تناسب پیش نمی‌رود.

■ **کیش و مات**

■ **نویسنده و کارگردان مهدی حبیبی**

■ نمایش خیابانی کیش و مات از شهرستان ملایر، نویسنده و کارگردان: مهدی حبیبی. کشمکش میان دو شئ که در زمان انقلاب نقش موثر و پر مصرفی داشته‌اند بن‌مایهٔ این نمایش است که باعث ایجاد و تولید این تئاتر خیابانی گردیده. عدم وجود منطق جاری در چارچوب نمایش به عنوان یک مورد قابل تامل می‌تواند به عنوان یک موضوع مورد بحث قرار گیرد. درگیری میان اشیا که هر یک خواهان و مدعی حضور در عرصه‌های انقلابی مردم هستند و ورود نامتعارف در نقل یک نقال به گونه‌ای که هیچ تمهید منطقی و عاقلانه‌ای برای حضور آنها در نظر گرفته نشده باعث گردیده تا تلاش تمامی بازیگران که سعی در پیشرفت داستان نمایش دارند، به گونه‌ای بیهوده تلقی گردد. استفاده کارگردان از الفاظ نامتعارف و بهره‌مندی از هر گونه حرکات تنها به جهت جلب نگاه تماشاگران نیز نمی‌تواند هیچ کمک مثبتی در تقویت نمایش مذکور داشته باشد و عدم ارتباط با تماشاگران نیز به عنوان عنصر اصلی در تئاتر خیابانی نیز از موارد فراموش شده در این نمایش می‌باشد که قابل تامل و یادآوری است.

■ **سالواتوره**

■ **نویسنده و کارگردان اصغر گروسی**

داستان نمایش؛ برگرفته از شاهنامه فردوسی و سیر داستان رستم و سهراب است اما، فی‌الواقع با نگاهی امروزی، شخصیت رستم که تبدیل به سالواتوره گردیده و داستان آشنایی با یالتازار (تهمینه شاهنامه) و سپس تولد سهی خوشگله (سهراب) روایت جنگ تورانیان و ایرانیان و نهایتا رودررویی سالواتوره (رستم) با سهی خوشگله (سهراب) در اجرای این نمایش مسئلهٔ تامل‌برانگیز است که مضمونی شامل بهره‌مندی نویسنده و کارگردان از شاهنامه فردوسی را در برمی‌گیرد که با نگاه شخصی کارگردان نمایش به خلق محتوایی جدید و به نوعی امروزی دست زده است. کارگردان نمایش سعی دارد تا با استفاده از ابزارها و ادوات مربوط به نمایش‌های آئینی به خصوص تعزیه و همچنین به‌کارگیری از شیوه‌های رجزخوانی در نمایش خود به روند این داستان کمک کند، حال اینکه استفاده از ادبیات و ورود کلمات ادبیات عامه امروزی به این اثر در مقام قیاس با ادبیات فاخر شاهنامه نمی‌گنجد بلکه به گونه‌ای این پرداخت نامتعارف و همچنین استفاده از شیوه‌های نمایش مذکور به کلیت اثر ضربه می‌زند و در نهایت نتیجه‌گیری نیز به سرانجام نمی‌رسد. آنچه که در این نمایش به خوبی چشم‌گیر به نظر می‌رسید توان‌مندی بازیگر نقش اصلی نمایش (سالواتوره) بود که تا حدودی عمده به این نمایش کمک کرده بود.

پژوهشی در بنیان تئاتر خیابانی ــ ۱

در ستایش مردم

■ **غزل غازیانی**

تئاتر خیابانی، نمایشی است که در فضای باز عمومی شهر و بدون اطلاع قبلی و تدارک های صحنه ای متداول، به وسیلهٔ گروه های غیر حرفه ای و یا حرفه ای و در برابر تماشاگران گذری اجرا می شود.

این نوع تئاتر از نظر محتوا و مضمون ساختاری سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، اعتقادی و در عین حال هنری دارد و همواره مهم ترین ویژگی آن "اعتراض" است. اعتراض به ناهنجاری های اجتماعی و یا عمل کرد دولت های مختلف در جای جای دنیا. اعتراض آدمی به خودش و اعتراض او به انسان های دیگر.

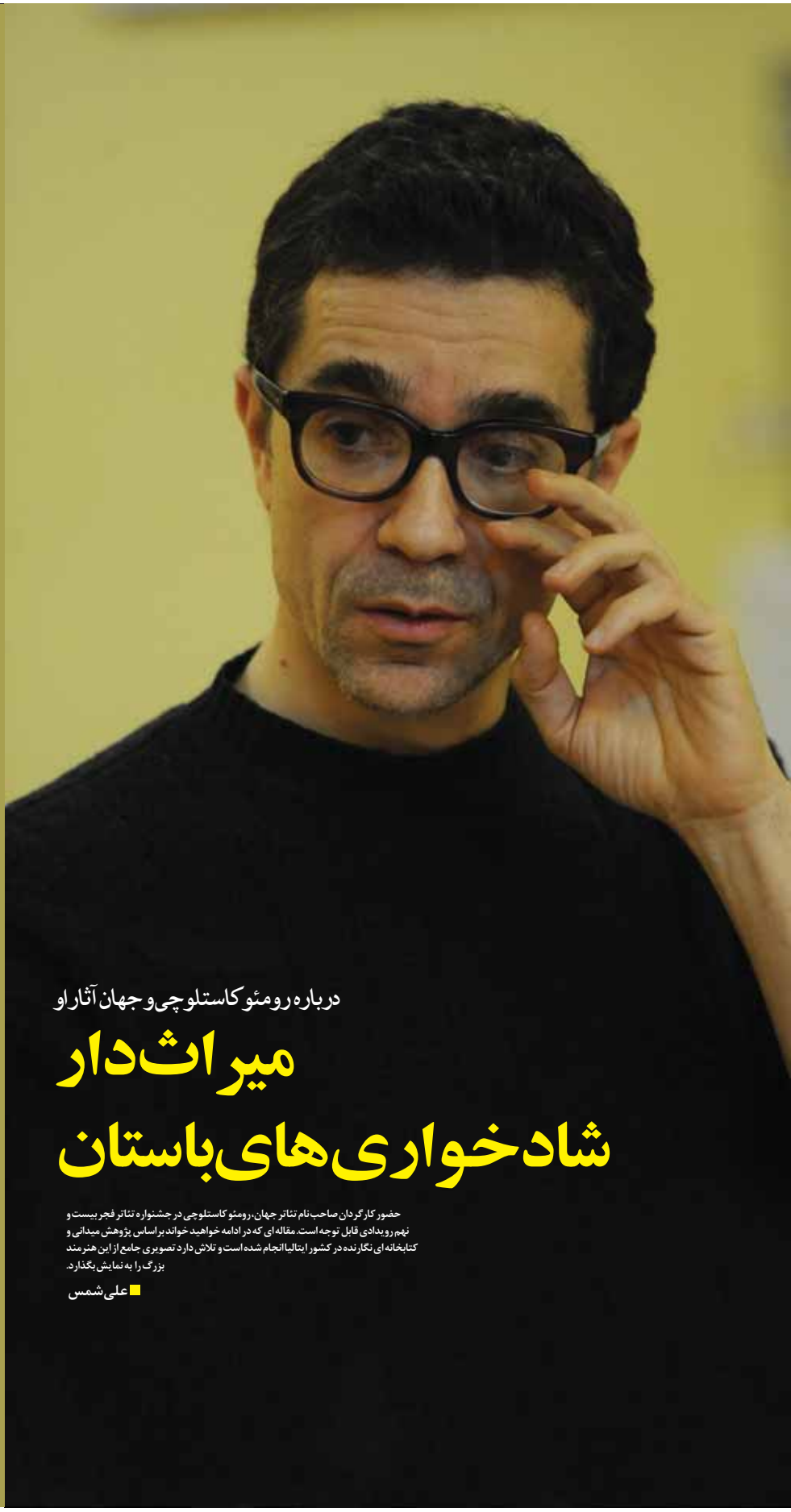
از آنجا که نمایش های این نوع تئاتر به مسائل و مشکلات گوناگون اجتماعی روز می پردازد، بنابراین قطعی و گذراست.

با مروری بر پیشینهٔ تاریخی تئاتر خیابانی به این واقعیت دست می یابیم که هنر تئاتر همواره در تکامل تاریخی خود با مسائل و مشکلات جریان تحول جامعه و درگیری های انسان ها با این تحولات رو به رو بوده است. تراژدی نویسان یونان و روم باستان غالبا آثار خود را با خلق اسطوره ها مطرح می کردند و در دورهٔ نوزایی، از موضوعات تاریخی نیز بهره می گرفتند.

رفته رفته در تئاتر، مکاتب مختلفی چون رمانتیسم، واقع گرایی، واقع گرایی اجتماعی، واقع گرایی انتقادی -اجتماعی، تئاتر سیاسی، تئاتر روایی، تئاتر حیرت، تئاتر مستند، تئاتر ایمازی، تئاتر ستمدیدگان و شیوه‌های اجرایی همچون تئاتر خیابانی، به گونه ای از ستیز انسان با مسائل و مشکلات جامعه سخن می گویند و هر یک از آنها نیز راه حل های متفاوتی ارائه می دهند و یا اینکه به طرح مسئله بسنده می کنند.

اما متاسفانه برای تئاتر خیابانی در کشور ایران سابقهٔ چندانی قائل نمی شوند و هرگاه در گوشه و کنار خیابان این نوع تئاتر اجرا شود، برای بیننده تازگی دارد. تئاتر خیابانی از دید تماشاگران مانند به تئاتر صحنه، از اهمیت کم‌تری برخوردار است و بازیگران آن به نوعی دوره گرد تلقی می شوند. همین موضوع باعث شده تا نمایش گران گرایش چندانی به آن نداشته باشند. این در حالی است که اگر سابقهٔ اجرای نمایش را در ایران مورد بررسی قرار دهیم، در می یابیم که بیش‌تر نمایش های ایرانی در فضای باز اجرا می شدند. به عنوان مثال، "شبیه" که شامل "تعزیه" و "شبیه شاد" می شود، از جمله نمایش های آیینی بوده که از دیرباز در ایران اجرا می شده است.

ریچارد شختر، کارگردان و نظریه پرداز تئاتر، که سردبیر مجلهٔ معروف "The Drama Review" و استاد دانشگاه نیویورک نیز هست، در اجرای نمایش، همواره استفاده از عناصر موجود در آیین ها را پیشنهاد می کند و معتقد است که در صورت ترکیب آیین با رویدادی واقعی، یا هرگونه رویدادی از قبیل جشن خیابانی، راهپیمایی خیابانی و بازی فوتبال که هر کدام مراسم نمایشی محسوب می شود، می توان از آن بیش ترین بهره را برای اجرای یک تئاتر همگانی برد.



درباره رومئو کاستلوچی و جهان آثار او

میراث‌دار شادخواری‌های باستان

حضور کارگردان صاحب‌نام تئاتر جهان، رومئو کاستلوچی در جشنواره تئاتر فجر بیست و نهم رویدادی قابل توجه است. مقاله ای که در ادامه خواهید خواند بر اساس پژوهش میدانی و کتابخانه ای نگارنده در کشور ایتالیا انجام شده است و تلاش دارد تصویری جامع از این هنرمند بزرگ را به نمایش بگذارد.

■ علی شمس

اگر بخش‌بندی کنیم و از میان تنفس تئاتر در قرون وسطا بیشی بگیریم و نزدیک شویم و بعد طلایهٔ گسترش و نفوذ نمایش را در اروپا در نظر بیاوریم، باید گفت هنرمندان ایتالیایی نقش در خوری را پیش چشم ما صاحب می‌شوند. ازنظر تدوین و از لحاظ پرسپکتیو در طراحی صحنه توسط «سباستیو سرلیو» که بعدها «تورلی» آن را تکامل بخشید تا حضور بازیگران قدَر و مولفی چون «گوستاو مودنا» ، «رنستو روسی» ، «توماسو مالوینی» ، «آدل هاید ریستوری» و صد البته درام‌نویسان بزرگی چون «آلفیری» و باقی که نام‌شان را می‌دانستیم. تئاتر در همین قرنی که گذشت نیز، در ایتالیا به واسطه آثار کسانی چون «رونکونی» و «جورجیو استره لر» و تئاترهای تجربی مانند «پیکولو تئاترو» و «تئاتر پارما» نیز مبحث تجربه‌گرایی و ساخت هویت قائم و مستقل اجرایی، از داشته‌های ملموس متن، بسیار مورد توجه بوده است. از میراث‌خوران این مجموعهٔ ذی‌قدر و مطول، امروز، یک نام بیش از هر هم‌سنگ دیگرش، به گوش می‌رسد. «رومئو کاستلوچی». باید اذعان داشت او و گروهش، معروف‌ترین گروه تئاتری شناخته شده ایتالیایی، در خارج از آن کشور است. او را به اسم کارگردانی خلاق و نوگرا می‌شناسند که آثارش در پی رهیافت به یک پروندهٔ نو، مدام در جستجوی آزمون ارتباط است. ذات ارتباط و نحوهٔ برقراری آن، در آثاری که «کاستلوچی» اجرا کرده، اصالت دارد. او متولد ۱۹۶۰ در «Lesena» است. نرسیده به بیست سالگی، اولین تجربیاتش در کارگردانی تئاتر را آغاز کرد. در همان سال‌ها در رشتهٔ طراحی صحنه و نقاشی از آکادمی «هنرهای زیبای بولونیا» فارغ‌التحصیل شد و در سال ۱۹۸۱ به همراه همسرش «کیارا»، خواهرش «کلودیا» و برادر زنش «پاولو گوییدی» (که او نیز یکی از بنام‌ترین بازیگران معاصر ایتالیایی است) کمپانی تئاتری «societaz raffadllo sanzio» را تاسیس کرد. امروزه تعداد اعضای کمپانی افزایش یافته و تقریبا تمام خانواده «کاستلوچی» را در بر می‌گیرد. فرزندان او «تئودورا» ۲۱ ساله «دیمتیری» ۲۰ ساله، «آگاتا» ۱۸ ساله، «کسما» ۱۶ ساله، «سباستیانو» ۱۴ ساله «لدو» ۱۳ ساله، همگی از اعضای ثابت این کمپانی هستند.

او دربارهٔ فرزندانش می‌گوید «تمام فرزندان من با تئاتر نفس کشیده‌اند. برای آن‌ها تئاتر قبل از آن که زبانی باشد برای ارتباط، جهانی است که در آن زندگی می‌کنند.» «تئودورا»، دخترش، در یک مصاحبه گفته بود: تئاتر برای ما مثل خوردن و نوشیدن است. تمرین گاه برای ما بحث می‌شود. تمرینی با ضرب‌آهنگ محکم، اما در فضایی آرام. مثلا در تمرین نمایش «ken keenking» من اغلب به «آگاتا» می‌گفتم که این واقعا یک بازی است که ما در آن صحبت می‌کنیم.

«کاستلوچی» در بسیاری از تئاترهای مشهور ایتالیا در مقام طراح صحنه، نور، لباس، آهنگساز و دراماتورژ حاضر بوده و مقالات بسیاری از او در باب تئاتری و تئوری صحنه در مجله‌ها و جراید تخصصی تئاتر منتشر شده است. اگر پی‌گیر سمینارها و نشست‌های تخصصی تئاتر در مجموعه‌های معتبر اروپایی باشید، قطعاً نام «رومئو کاستلوچی» را که همراه از مقاله‌نویسان و سخنرانان اصلی همایش مذکور هست، رصد می‌کنید.

«کاستلوچی» سوای این‌ها در سینمای تجربی ایتالیا به عنوان فیلمنامه‌نویس نیز مطرح است. او و پیوستگی چندین فیلم کوتاه، از جمله «Bre - miserabili» «tan» «رومولو ورمو» «Inter» «Epitaph» «feron» و... را در کارنامه دارد. وی همچنین سلسله گزارش‌هایی را دربارهٔ تئاتر برای مجلات دراماتورژی و هنر به تحریر در آورده که از بر مخاطب‌ترین مقالات تئاتری در چند سال گذشتهٔ کشورش بوده است. این کارگردان ایتالیایی در سال ۲۰۰۲ نشان شوالیهٔ هنر و ادبیات را از وزارت فرهنگ و هنر فرانسه دریافت کرد و سال‌ها بعد از آن (۲۰۰۲) ریاست بخش تئاتر دو سالانهٔ ونیز را نیز پذیرفت. بنیادی معروف به «premo ubu» که در سال ۱۹۷۹ توسط «فرانکو کواردی» تاسیس شد و هدفش شناسایی تئاترها و هنرمندان خلاق، پرچنته و آینده‌دار ایتالیایی است. آنچه «کاستلوچی» به واسطهٔ آثارش در جستجوی آن است؛ زبانی ساده و قابل فهم برای تمام جهان است. زبانی که به کمک آن بتوان سختی ارتباط را به هیچ کاهش داد و از قبل آن، آسان و بی هول نفهمیدن همدیگر، سخن گفت. سخنی که او آن را نه صرفا در کلمه و ذات واژگان، که در خصیصه‌های بصری اجرا و استفادهٔ چشم‌گیر از مجموعهٔ هنرها، ایجاد پیچیدگی و چرخش به سمت ادراک کامل، جست‌وجومی کند.

آنچه از او بر صحنه دیده می‌شود، حضور موثر و ثابت معماری، نقاشی، مجسمه سازی و موسیقی است. البته هر کدام این عناصر را باید تنیده در هم، بخشی از یکدیگر و به مثابه به یک میزان تلقی کرد. «کاستلوچی» مفهوم تئاتر را در خلال این عناصر می‌کاود. شاخصه‌هایی که در طول تاریخ تئاتر (کم و زیاد) پایدار بوده و گروه او بر آنست تا در چینشی دیگر گونه و بدیع، از این عناصر، تعریفی تازه، ارائه کند. او مرام این استفاده را ایجاد یک ارتباط مستقیم یا حتی غیر مستقیم می‌داند ارتباطی که با تمام حواس، تمام جهات فکری و هر آن چیز که با دستگاه حسی مخاطب مرتبط است؛ چالش دارد. در آثار او اغلب فرآیندهای بصری تجربه می‌شوند؛ از جلوه‌های مرسوم سنتی در طراحی صحنه تا تصویر و تشکیل صحنه پردازی‌های دیجیتال. این هر دو در آمیزش همگون، برای «کاستلوچی» اعتقادی را پدید آورده است و او از آن به عنوان «یک تاثیر بصری تکان‌دهنده» یاد می‌کند. تاثیری که در نهایت باید به یک «ادراک» بصری بیانجامد.

«کاستلوچی» بعد از اجرای تئاتر «سوفیای مقدس» در سال ۱۹۸۶ توجهش به چرخهٔ اسطوره در بین‌النهرین جلب می‌شود و در این زمینه پژوهش‌های متعددی را آغاز می‌کند که نتیجه آن اثری به نام «گیلگمش» (۱۹۹۰) است. از دیگر آثار او می‌شود از «مرگ شدید یک حلزون» «ایزیس و ازیریس»، سه گانه اورستوس، مبارزه، چرخه کلاسیک هملت اسم برد. وی در سال ۱۹۹۷ با اجرای «ژولیوس سزار» توجه بسیاری از منتقدان را به خود جلب کرد. تا کنون «ژولیوس سزار» در بسیاری از تئاترهای معتبر دنیا اجرا شده است. دومین حضور «کاستلوچی» در جشنواره آوینیون به حدود سه سال قبل برمی‌گردد، وقتی که در سال ۲۰۰۸ دیوان کمدی دانته را تحت عنوان «سفر ناشناخته ها» از ۵ تا ۲۶ ژوئن به صحنه برد. این اثر که سه گانه «بهشت، برزخ، دوزخ» را شامل می‌شود، از شاخص‌ترین آثاری است که وی در کارنامه هنری خود دارد. «کاستلوچی» در این جشنواره و در خلال اجرای اثرش، در توضیح روند تجربیات گروهش چنین می‌گوید: کاری که ما می‌کنیم، هرگز رقابت با تئاتر سنتی (رسمی) نیست. ما به دنبال تاثیرات بصری هستیم که مشتق از تجربیات ما بر صحنه شکل می‌بندد. از دیگر آثار برجسته گروه «sociefas raffaello sanazio» می‌توان به تراژدی «endogonidia» اشاره کرد که نمایشی است مرکب از دو اپیزود. «کاستلوچی» در این اثر نسبت به بازسازی یک تراژدی باستانی، با شخصیت‌های باستانی، اقدام و پیشنهاد بصری خود را بر روی تصورات معاصر، از محیط و شخصیت ها، در قلب افسانه‌ای کهن، بنا می‌کند.

«کاستلوچی» هنرمند نام‌آور ایتالیایی، امروزه در عصر فقدان کارگردان‌های بزرگ و جریان‌ساز، از معدود موثران این حیطه است، که لذت دیدن آثارش، غنیمتی است؛ اگر دست بدهد، نباید از دستش داد.

یک سوال چند جواب

تئاتر خصوصی و چالش‌های آن در ایران

■ زهرا شایان فر

پس از طرح قانون خصوصی‌سازی و آشکار شدن چالش‌های پیش روی تئاتر دولتی، مسئله تئاتر خصوصی و تلاش برای استقرار گروه‌ها در تالارهای مستقل بیش از گذشته در محافل تئاتری مطرح می‌شود. به بهانهٔ برگزاری بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر که فصل آغاز یک سال تئاتری دیگر در کشور ما به‌شمار می‌رود سراغ هنرمندان رفتیم و از تئاتر خصوصی و چالش‌هایی که در این مسیر با آن روبرو هستند پرسیدیم.

امنیت سرمایه

افشین خورشیدباختری، منتقد و مدرس تئاتر معتقد است که مهم‌ترین مسئله بر سر راه تئاتر خصوصی ایران، استقلال تئاتر و گروه‌های تئاتری در شرایط موجود است. او می‌گوید: تئاتر ما یک تئاتر دولتی است و این تنها راه موجود برای تئاتر است. در کنار آن تعدادی سالن‌های آزاد نیز وجود دارند که صرفا کاربرد سرگرم کننده دارند و نمی‌توانند سطح توقع هنری و محتوایی مخاطبان فرهیخته تئاتر را برآورند. حتی امکان دارد بازیگران ماهری باشند اما؛ از خواسته‌هایی که در تئاتر وجود دارد فاصله دارند. با در نظر گرفتن شعار «تئاتر برای همه»، باید زمینه برای تولید تئاتر برای همهٔ سلیقه‌ها نیز وجود داشته باشد نه اینکه خصوصی‌سازی به نازل کردن تئاتر در سطح سلیقهٔ عام بیانجامد. اکنون سفارش دهنده، بودجه‌دهنده و تایید‌کننده، دولت است. در حالی که هنرمندان ما خط قرمزها را می‌دانند و این خط قرمزها با نفس کاوش‌گر و تحلیل‌گر تئاتر به تناقض می‌خورد، مسئله امنیت سرمایه نادیده گرفته می‌شود. یک فرد میلیاردر نیز درصورتی که سرمایه‌اش در امنیت باشد می‌تواند هزینه کند. تصور کنید به هر دلیل نمایش روی صحنه متوقف شود آن وقت هزینه صرف شده برای آن، چه می‌شود؟ تعاریف‌مان از تئاتر خصوصی را نمی‌دانیم و به ایجاد زمینه‌های آن فکر نکرده‌ایم. تئاتر چقدر ضرورت دارد؟ در این زمینه گذراندن دوره‌های آموزشی برای مسئولان اهمیت زیادی خواهد داشت. تلاش‌هایی که بعد از شکل‌گیری کارگاه‌های مدیریت تئاتر صورت گرفت بسیار موردی هستند. همان‌طور که برای ستاره ماندن یک فوتبالیست باید برنامه‌ریزی شود، تئاتر خصوصی نیز نیاز به برنامه‌ریزی گسترده‌تری دارد.

خصوصی به معنای حذف مسئولیت مالی دولت

دکتر علی رفیعی، کارگردان با سابقه نیز تئاتر خصوصی را برای ایران بی‌معنی ارزیابی کرده و می‌گوید: فرهنگ، هنر، بهداشت، امنیت، آموزش از ابتدایی تا عالی و... در کشور ما باید تحت حمایت و تنها حمایت دولتی انجام شوند. منظور در این حمایت مداخله نیست ولی در هر صورت بخش خصوصی معنایی ندارد. این یک واقعیت است که خصوصی‌ترین‌ها هم باید از صافی نظارت، عبور کنند بنابر این معنای تئاتر خصوصی در ایران این است که مسئولیت مالی از دوش دولت برداشته شود. دولت می‌خواهد از این حوزه شانه خالی کند. تجربه نشان داده است که تئاتر خصوصی بسیار زود مانند سینما به عام و خاص تقسیم خواهد شد و هرچه عام‌تر، مبتذل‌تر و همراه با سوژه‌های مردم پسندتر خواهد شد. در حالی که هنر و فرهنگ باید بسیار جلوتر از مردم حرکت کند.

تغییر حدود نظارت دولت

حسن معجونی، بازیگر و کارگردان تئاتر به تقسیم مسئولیت‌ها و حدود نظارت معتقد است و می‌گوید: آنچه وجود دارد باید در شکل تئاتر خصوصی و دولتی تفکیک شود. وقتی دولت پولی را برای اثری خرج می‌کند، فشار نظارتی بیش‌تری را نیز روی آن اثر اعمال کند تا به‌عنوان نمونه معرفی شود و وقتی حمایت دولت کم‌تر است، نظارت نیز کم‌تر باشد. اگر همه چیز به گروه واگذار شود، اگر مشکلی نیز پیش بیاید خود گروه مسئول آن خواهد بود. وقتی صحبت از تئاتر حقوق‌بگیر و آزاد باشد موارد دیگری نیز برایش مطرح خواهد شد در شرایط موجود حتی وقتی مشکلی برای یک اجرا پیش می‌آید باز هم هیچ‌کس پشت آن نمی‌ایستد. نهایتا به این بازمی‌گردد که حرف آخر را مدیر می‌زند یا سیاست‌گذاری‌ها و در این میان هنرمندان آزار بیشتری می‌بینند. گاهی فکر می‌کنم ای کاش! جریان ما، مثل جریان آب و برق بود. متاسفانه سیاست‌گذاری فرهنگ با جریان‌های متفاوت عوض می‌شود در حالی که اگر مانند آب و برق به آن نگاه می‌کردند، یک مدیر تنها باید به جریان آن سامان می‌داد.

شجاعت بدون کمک، بی‌نتیجه است

سیامک احصایی، کارگردان و طراح تئاتر معتقد است که ورای شجاعت افرادی که در زمینهٔ تئاتر خصوصی حرکتی را شروع کرده‌اند این تئاتر به کمک و حمایت نیاز دارد. وی می‌گوید: در حال حاضر تعدای از آثار بدون پشتوانه مالی در تماشاخانهٔ ایرانشهر روی صحنه می‌روند، تولید و تمرین و اجرا را پشت سر می‌گذارند و سعی می‌کنند که فروش خوبی داشته باشند. آنها باید فروش‌شان را طوری تنظیم کنند که با مبلغی که از فروش بلیت دریافت می‌کنند علاوه بر بازگشت هزینه‌ها برای اثر بعدی نیز سرمایه‌ای را ذخیره کنند. همین مسئلهٔ کوچک که به صورت فردی به آن پرداخته شده، راه‌هایی را پیش روی‌مان قرار خواهد داد. اولین مشکل گروه‌هایی که به این شکل کار می‌کنند تبلیغات است. مجبور می‌شوند بدون هیچ همکاری در این زمینه پیش بروند که بسیار گران هم تمام می‌شود. اینجاست که تلویزیون وشهرداری یا یارانه‌هایی که برای نمایش‌ها در نظر می‌گیرند می‌توانند وارد میدان شوند. گروه‌هانیز تلاش می‌کنند گاه‌با اجراهای خارجی و یا حضور در جشنواره‌ها بخشی از هزینه تولید را جبران کنند اما این اتفاق بسیار محدود است.

وام‌های دولتی شکل بگیرد

علی‌اصغر دشتی، کارگردان تئاتر، نیز یکی دیگر از کارگردان‌هایی است که درخصوص تئاتر خصوصی در ایران با او به گفت‌وگو نشستیم. او معتقد است وجود تئاتر خصوصی بدیهی و ضروری است و می‌گوید: بعید است کسی با ضرورت وجود این مقوله مخالفت داشته باشد. از قانون اساسی تا دولت تا مسئولان و هنرمندان همه می‌گویند که چقدر خوب است اگر این اتفاق بیافتد اما متاسفانه شکل غلطی از آن را شاهدیم که یک انحراف محسوب می‌شود. اگر در تعریف تئاتر خصوصی دقت کنیم؛ یک نگره خصوصی باید متد و روشی را تعریف کند و مکان خاصی را نیز برای آن در نظر بگیرد. یک گروه حتی اگر وام دولتی نیز بگیرد، خط مشی خودش را و برنامهٔ سالانه خودش را خواهد داشت. الان یک فضای شبه خصوصی در دل یک فضای شبه خصوصی دیگر در تماشاخانهٔ ایرانشهر داریم. انچه اتفاق افتاده یک فعالیت خصوصی واقعی نیست. هم فعالیت و هم مدیریت تالار ریشهٔ دولتی دارند. من به عنوان یک کمپانی، یک گروه تئاتری در ایران، نمی‌توانم قواعد تئاتر خصوصی را خودم تعریف کنم. این فرایند بر اساس گفت‌وگوهای مستقیم و غیرمستقیم الگوسازی می‌شود. مسئله دیگر در این زمینه مسئله نظارت و اقتصاد است و ما در وحلهٔ اول با مسئلهٔ نظارت، پنجاه درصد شرایط تئاتر خصوصی را از دست می‌دهیم. در شرایط خصوصی من باید خودم تاوان کارم را بدهم و نیازی به مجوز نخواهم داشت. در حالی که اکنون باید پیش از هر کاری برای آن مجوز بگیریم. در بعد اقتصادی نیز نیازمند افرادی هستیم که دارای بنیهٔ اقتصادی محکمی باشند. دراین یکی دو سال افرادی را دیدیم که بیش‌تر به واسطه بنیهٔ اقتصادی دربارهٔ آنها حرف زده ایم و نه به عنوان بنیهٔ هنری‌شان. فکر می‌کنم این افراد گزینه‌های خوبی برای بنیان‌گذاری مکان‌های تازه برای اجراها باشند و هنرمندان را به خدمت بگیرند. حال دولت به جای اینکه دائما بودجه را خرج تولید تئاتر کند که البته بالای شصت درصد آن هم تولیدات فرار و بدون تاثیر در حوزه تماشاگر و پژوهش هستند، این مبلغ را تبدیل به وام کرده و با بازده دیرهنگام به افرادی با بنیهٔ اقتصادی مناسب تحویل دهد.

تئاتر گیشه، حرکت به سوی ابتذال تئاتر

بهروز غریب پور کارگردان و طراح تئاتر نیز معتقد است وقتی از تئاتر خصوصی صحبت می‌شود، بودجه لازم برای ساخت سالن‌های نمایش در نظر گرفته نمی‌شود. وی می‌گوید: معمولا نهادهای بینابینی برای این منظور باید ایجاد شوند که سرمایه‌ها را تعیین کنند. اما؛ این نکته را از یاد نبرید که در تمام دنیا پذیرفته شده است که تئاتر ربه عنوان یک هنر بنیادین و همه‌جانبه باید مورد حمایت باشد. هر سرمایه‌گذاری نیاز به بهره‌برداری مالی دارد و در همهٔ دنیا نیز بخشی کاملا خصوصی است، که وجه سرگرم کننده داشته باشد. تئاتر، بدون سرمایه‌گذاری دولت نمی‌تواند به فعالیت ادامه داده و تاثیر گذار باشد. تئاترهای خصوصی چون هنر برای‌شان هدف نهایی نیست نمی‌توانند نقشی در تعاملات فرهنگی بر عهده داشته باشند. سری به تاریخ تئاترمان و تالارهای لاله‌زار بزنید خواهید دید که یک سالن موروثی چگونه تبدیل به پاتوقی برای افراد بیکار شده و روزبه‌روز نزول کرده تا به بن‌بست رسیده است. تئاتر خصوصی در ایران وجود ندارد و نغمه‌هایی که شنیده می‌شود عملا و به صورت غیرمستقیم، اعتراض به مداخله مسئولان دولتی هستند. همین افراد اگر بگوییم که سرمایه، فضا، کار، باید سودآور باشد می‌گویند تئاتر خصوصی نداریم. کجا گفته شده که اگر اثری فروش خوبی داشت، خصوصی است؟ نگرانی‌ام این است که تئاتر باید تریبون سیاسی یا حذبی شود و از نشان دادن کلستی‌ها چشم بپوشد. در همهٔ جهان تئاتر مدرسهٔ بزرگسالان تلقی شده و به درست کردن جامعه می‌پردازد. تمامی دولت‌ها و ملت‌ها در طول تاریخ تاریخ این آیینهٔ تمام‌نمای انسانی را حفظ کرده‌اند اما این آسیبی که در تئاتر خصوصی مجبور به حفظ حداقل‌ها شوند مرا نگران می‌کند. اگر این آسیب‌ها ایجاد شوند میلیون‌ها تومان از سوی دولت باید صرف اصلاح آن شود و من این را تئاتر خصوصی نمی‌دانم. بحث تئاتر خصوصی بحثی گمراه کننده‌ایست و نباید هرگز به سمت آن رفت.

افشین خورشیدباختری

دکتر علی رفیعی

حسن معجونی

سیامک احصایی

علی‌اصغر دشتی

بهروز غریب پور

حرفه: کارگردان

پیتر سلرز

■ سارا فعلی

«پیتر سلرز» فارغ التحصیل دانشگاه هاروارد، هنرمندی که آثار جسورانهٔ بسیاری را در دوران دانشجویی‌اش در هاروارد بر روی صحنه برده است، کارگردانی است باعلایق و تجربه‌های متعدد در زمینهٔ کارگردانی تئاتر، اپرا، فیلم تلویزیونی، سینما و ویدیو. حضور سلرز به عنوان کارگردان هنری در «کمپانی شکسپیر بوستون» و «تئاتر ملی امریکا – ANT» در مرکز کندی واشنگتن، فرصتی را فراهم آورد تا وی به اجرای ایده های جسورانه اش بپردازد. اجراهایی که به واسطهٔ ابداعات؛ و البته ول‌خرجی‌های خیره کننده در زمینهٔ تجربه های تکنیکی، استفاده از ابزار و ماشین آلات بر روی صحنه، طراحی حرکات در ارتفاع و... ، و البته انتقادهای صریح از وضعیت امریکای معاصر، در نهایت منجر به جدایی وی از ANT و تعطیلی آن شد (به‌ویژه اجرای نمایشنامهٔ آژاکس سوفکل با دراماتورژی رابرت اولتا دربارهٔ جنگ ویتنام). در واقع واشنگتن محل مناسبی برای بسط اندیشه های اصلاح طلبانهٔ سلرز نبود. این دوره از زندگی حرفه ای سلرز و البته آنچه که از پس آن رخ می دهد چه از منظر سبک تئاتری و چه از منظر انگیزه های سیاسی، یادآور «میرهولد» است، کارگردانی که سلرز در دوران دانشجویی بیش‌ترین تاثیر را از وی گرفت. از آن پس گذر از مرزهای اجتماعی، تعصب ها، ترس ها و تابوها، به عنوان مهم‌ترین مشخصهٔ آثار سلرز باقی ماند.

از نظر سلرز، زمانی تئاتر به نقش دموکراتیک خود عمل می کند که به عنوان مجمعی برای مباحثه و مناظرهٔ آزاد در نظر گرفته شود: زمانی که از تئاتر صحبت می کنیم، در واقع درباره ی ساختن یک جامعه سخن می گوییم. مهم‌ترین اثر نمایشی سلرز پس از «آژاکس» اجرای نمایشی است که خط مشی خود را از امکان مباحثه در شرایط برابر و لزوم رشد درک مردم از وظایف شهروندی شان اتخاذ کرده است: نمایش «پارسیان» در همکاری دیگری با «رابرت اولتا» (استفاده از نمایشنامهٔ آیسخولوس این بار در بستری امروزی)، نقش امریکا در جریان اختلافات خلیج فارس را تقبیح می کند.

سلرز در اجرای خود از نمایشنامهٔ «فرزندان هراکلس» اثر اوریپید (این بار نیز یک نمایشنامهٔ یونانی)، با روشی قیاسی به بازنویسی متن با حفظ مفاهیم اساسی اثر مبادرت می‌پردازد. با توجه به آنکه پس از وقایع یازده سپتامبر در امریکا فضای مناسبی برای آزادی بیان وجود نداشت، سلرز تصمیم گرفت سیاست های امریکا دربارهٔ مهاجرت را، از طریق نمایشنامهٔ اوریپید، در همین فضای بی نسبت بسته، به چالش کشد. استفاده از مالتی مدیا در آثار پیتر سلرز نیز مانند بسیاری از کارگردانان پیشرو جهان قابل رویت است: صفحه های تلویزیون، کامپیوتر، تصاویر روی پرده، ویدیو کلیپ، صداهای تقویت شده، میکروفن و بسیاری تجهیزات دیگر برای نمایش جهانی که در آن زندگی می کنیم در آثار وی مورد استفاده قرار می گیرند. هدف سلرز در استفاده از این ابزار برای تئاتر، یادآوری تاثیر منفی آنها بر زندگی روزمره و ایجاد انگیزه در مخاطب به دلیل یافتن جایگزین قابل اعتمادی برای آنهاست. جایگزینی که سلرز معرفی می کند خود تئاتر است. از نگاه سلرز تئاتر، تنها می تواند برای حال، و به طور کامل وفادار به آن، باشد: وظیفهٔ ما به عنوان هنرمند پاسخ‌گویی است، تهیهٔ گزارشی است از آنچه که در حال رخ دادن است، و نمایش چیزی بر روی صحنه که منعکس کنندهٔ جامعه باشد.

عکس نگاری

بازدید وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی
از چهارمین روز جشنواره تئاتر فجر

اجرای نمایش «بیچاره مکبث»
به کارگردانی پیام عزیزی

اجرای نمایش «اینجا چراغی روشن بود»
به کارگردانی علی موسویان

اجرای نمایش «۱۳۵۷»
به کارگردانی عباس اقسامی

اجرای نمایش «مکلت»
به کارگردانی قاسم لطفی خواجه پاشا

کارگاه آموزشی «پیچیدگی های کارگردانی تئاتر»
توسط رمئو کاستلوچی

درباره اجرای «پاندورا ۸۸» به کارگردانی اندرو داوسن از کشور آلمان

یک درد مشترک تحمل ناپذیر

■ نگار خان بیگی

دو مرد در جعبه‌ای شبیه به اتاقک آسانسور که ابعادش به سختی به یک و نیم متر مربع می‌رسد اسیرند. برای این دو بازیگر این فضا معرف صحنهٔ بازی، خانه، عبادتگاه و سرچشمهٔ نور، منبع اصوات و خاطرات؛ و در یک کلام مجموعهٔ هستی به حساب می‌آید؛ مکانی برای آغاز و پایان زندگی. چنین چشم‌اندازی شاید در نگاه نخست چندان فوق‌العاده به نظر نرسد، ولی بازی تماشایی «هوفمان» و «تیل» - که برای مخاطبان تئاتر در سراسر جهان چهره‌های شناخته شده‌ای هستند- آن را تبدیل به یک اثر برجسته در حوزه تئاتر بدن کرده است. در آغاز نمایش، آنها به کودکی خود باز می‌گردند. در ظاهر مشغول قایم موشک بازی و گرگم به هوا می‌شوند ولی در حقیقت در تلاش برای فرار از یکدیگرند. سپس شکل بازی تغییر می‌کند. آنها سعی در پذیرفتن وجود یکدیگر می‌کنند و به جای جنگیدن با یکدیگر، شروع به جنگیدن برای آزادی‌شان می‌کنند. در یکی از درخشان‌ترین لحظه‌های نمایش این دو را می‌بینیم که گویی تبدیل به یک وجود شده‌اند. چنان باهم یکی شده‌اند که تمیز دادنشان از یکدیگر سخت است، چهار پا، چهار دست، دو قلب و البته یک درد مشترک تحمل ناپذیر.

این اجرا یک بازخوانی از کتاب «یک چهارچوب شیطانی» نوشتهٔ «برایان کینان» و خاطرات او در زمان گروگان گرفته شدن‌اش در بیروت است و همچنین نیم‌نگاهی به فیلم یک اودیسه فضایی در سال ۲۰۰۱ اثر «استنلی کوبریک» دارد.

این اجرا که می‌توان گفت آمیزه‌ای از تراژدی، کمدی و تئاتر ابزورد است در جشنواره «ادینبرو» در سال ۲۰۰۳ تحسین منتقدان را بر انگیخت و جایزه بهترین اثر نمایشی و نیز جایزه Herald Angel را از آن خود کرد. «پاندورا ۸۸» سال ۲۰۰۵ برای دومین‌بار در جشنواره «ادینبرو» حاضر شد. درباره این حضور دوباره گفته شد «هممیتی ندارد که چند بار به تماشای این نمایش نشسته‌اید، همیشه جزئیاتی برای کشف شدن وجود دارد. پاندورا ۸۸ به تاریخ انسانیت قدم گذاشته است. پیام کار این است. علی‌رغم اینکه ما انسان‌ها نمی‌توانیم بدون یکدیگر زنده بمانیم، اما؛ در این دنیا به شکل بی‌رحمانه‌ای تنها هستیم.»

موسیقی تاثیر گذار «متیو هرمان» و طراحی لباس هوشمندانهٔ «سیلویا فیشر» بر میزان تاثیر گذاری اثر افزوده است. طراحی صحنه و نور «رایکو ایرلین» نیز جلوه‌ای جادویی به اجرا بخشیده است. این اجرا با مدت زمان هشتاد دقیقه در جشنواره ادینبرو روی صحنه رفته است و قرار است در روزهای پنج شنبه و جمعه در سالن استاد سمندریان روی صحنه برود.

پاندورا ۸۸
کارگردانان: اندرو داوسن، ولفگانگ هوفمان، سون تیل
نویسنده: ولفگانگ هوفمان، سون تیل
بازیگر: ولفگانگ هوفمان، سون تیل
آهنگساز: ماتیاس هرمان
طراح صحنه: رایکو ایرلین
نور و صدا: جنس جاش سیورت

دور دنیا

جشنواره تئاتر شکسپیر استراتفورد- کانادا

نگار خان بیگی: پنجاه و هفت سال است که جشنواره تئاتر شکسپیر، که پیش‌تر با نام جشنواره استراتفورد کانادا شناخته می‌شد، سالیانه در شهر استراتفورد ایالت «اونتاریو» کانادا از ماه آپریل تا نوامبر برگزار می‌شود. اغلب بازیگران سرشناس کانادایی، انگلیسی و آمریکایی در طول زندگی هنری شان به شکلی در این جشنواره حضور داشته‌اند.

این رویداد پس از گذشت سال‌ها هنوز هم یکی از برجسته‌ترین جشنواره‌های تئاتر در کانادا بوده و در جهان نیز به واسطه تمرکز بر نمایشنامه‌های شکسپیر که حدود یک سوم آثار ارائه شده در جشنواره را به خود اختصاص داده، شناخته می‌شود. شایان ذکر است که در کنار آثار شکسپیر نمایشنامه‌هایی از یونان باستان و حتی تئاتر معاصر نیز به اجرا در می‌آید موفقیت این جشنواره شهر استراتفورد را به مکانی که هنر و صنعت گردش گری نقش مهمی در گردش اقتصادی‌اش دارند تبدیل نموده است و گردش‌گران خارجی به ویژه میهمانانی از کشورهای انگلستان و آمریکا اشتیاق زیادی به حضور در این رویداد هنری دارند. موسس جشنواره «تام پاترسون» روزنامه نگار ساکن استراتفورد بود که به دلیل هم‌نامی شهرش با محل تولد شکسپیر و با هدف رونق بخشیدن به وضعیت اقتصادی آن شـهر که به دنبال تغییر مسیر راه آهن دچار رکود شـده بود، این جشنواره را تاسیس کرد. هسته اصلی جشنواره در سال ۱۹۵۲ شکل گرفت «بافت» و «تیرون گوتری» نخستین دبیر هنری جشنواره بودند و اولین اجرای آن جشنواره نیز در حاشیه رودخانه آوون برگزار شد. این دوره، شش هفته به طول انجامید و تنها دو نمایش در آن به اجرا در آمد: «ریچارد سوم» و «همه چیز خوب با پایان خوب». فهرست نمایش‌های اجرایی، سال بعد، گسـترده‌تر شد و نخستین نمایش متفرقه که با شکسپیر ارتباطی نداشت با عنوان «پادشاه رکس» در آن به اجرا در آمد. افتتاح رسـمی جشـنواره در سال ۱۹۵۷ صورت گرفت. طراحی سـالن اجرای نمایش را «تانیا مویسویچ» انجام داد و مدلی که برای آن در نظر گرفت شبیه به آمفی تئاترهای روم باستان و سالن تئاتر شکسپیر در لندن بود. پرداختن به آثار ویلیام شکسپیر به عنوان هسته مرکزی این جریان قرار گرفت و هدف جشنواره استراتفورد ایجاد اسـتانداردهایی برای اجرای تئاتر کلاسیک در آمریکای شمالی شد. تلاش موسسان این جشنواره بر آن بود تا تئاتر کلاسیک و سنتی را به شکل خلاقانه و پویا برای مخاطبان به نمایش در آورند و تمرکز بر فرهنگ پیوسته در حال تغییر کانادا، کشف استعدادهای جدید در این کشور و نیز سایر کشورهای جهان و ایجاد فضایی مناسب برای پرورش این اسـتعدادها و هدایت‌شان تا دستیابی به بالاترین ظرفیت از دیگر اهداف این جشنواره بوده است. اکنون جشنواره نه تنها در صدد ایجاد فضایی مفرح و منحصر به فرد برای مخاطبان خود است بلکه انعکاسی اسـت از زندگی آنها و وضعیت جوامعی که در آن به سر می‌برند. برای بهره‌گیری بیش‌تر مخاطبان از برنامه‌های جشنواره امکانات زیادی در نظر گرفته شده است. برگزاری انواع تورها، کنسرت‌ها، سخنرانی و بحث و ... بهای تورهای جشـنواره سال ۲۰۱۰ برای افراد عادی هشت دلار و برای سال‌مندان و دانشجویان شش دلار بود. جشنواره برای اسکان افراد شرکت کننده و مخاطبان نیز امکانات ویژه‌ای در نظر گرفته است و با مراجعه به وب‌سایت جشـنواره می‌توانید از این امکانات مطلع شوید. وب‌سایت جشنواره اطلاعات وسیعی حتی در ارتباط با خورد و خوراک و رسـتوران مهیا کرده است. برای معلولین نیز امکاناتی در نظر گرفته شـده و این افراد می‌توانند با تماس از طریق صندوق پسـتی شـماره ۵۷۶.۱۶۰۰ ۱۸۰۰. شرایط خود را ابراز و مکان مناسبی برای خود رزرو کنند (امکان رزرو اینترنتی وجود ندارد). برگزاری کارگاه‌های آموزشی که با موضوعات متنوعی برگزار می‌شود، شانسی است برای مخاطبان تا از حضور اساتید حاضر در جشنواره بهره‌مند شوند. برای آگاهی از زمان و نحوه برگزاری دور بعدی این جشنواره به وب‌سایت آن در آدرس ذیل مراجعه فرمایید.

ارتباط با جشنواره:

www.stratfordfestival.caMailing Address
Stratford Shakespeare Festival
P.O. Box 520
Stratford ON
N5A 6V2

طرح: فرشاد آل خمیس

بزرگداشت محمود عزیزی

جشنواره بین المللی تئاتر فجر
Fadjr International Theater Festival
جدیدترین اخبار، گزارش‌ها، گفت‌وگوها و هر آنچه که می‌خواهید درباره جشنواره بدانید همه در پایگاه رسمی بیست‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر
www.fitf.ir

ایران تئاتر
اولین سایت تخصصی تئاتر ایران با تازه‌های از آخرین اتفاقات روز تئاتر و جشنواره فجر، گفت وگو با اهالی تئاتر و صاحب نظران، گزاش، نقد و تحلیل و...
www.theater.ir

روزنامه بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

مدیرمسئول: محمد حیدری
سردبیر: امین عظیمی
دبیر تحریریه: آزاده سهرابی
مدیر اجرایی: نوید دهقان
مدیر هنری: فرشاد آل خمیس
دبیر عکس: رضا معطریان
نقد: رضا آشـفته، اشـکان غفارعدلی، علی قلی‌پور، رامتین شهبازی، علیرضا نراقی، مشهود محسنیان، مهدی نصیری، محسن حسن زاده
تحریریه: زهرا شـایان فر، نگار خـان بیگی، مائده ملاآقایی، سارا فعلی، تارا فاتحی ایرانی، آرتمیز نیازی، شکوفه آروین، فروغ رستمی شکوه، صادق رشیدی
صفحه آرا: حمیدرضا خاتونی
عکاس روزنامه: مانی لطفی زاده
گروه عکس: عاطفه آرانی، حسین اینـــالو، میلاد پیامی، مهـدی حسـنی برفوله رســـتمی، سارا ساسـانی، سمانه غلام‌نژاد، رضا موسوی، احمد نشان
مترجم: آران قادرپور، علی عامری، آسیه مبین
حروف نگار: سمیه السادات قاضی، محدثه سبزعلی
ویراستار: ناصر حبیبیان
مدیرفنـی و ناظر چاپ: محمد حسـین دوسـت محمدی
امور چاپ: حوض فیروزه
امور فنی و رایانه: امین بادپی
باسـپاس از: افشـین خورشـید باختـری، جلال تجنگـی، یزدان عشـیری، مرتضی آتابکـی، صادق داوری فـر، علی جانب الهی، حلقهٔ رسـانه‌ای روایت باران، سـایت کافه تئاتر، همـکاران محترم دبیرخانه بیسـت و نهمین جشـنوارهٔ بین المللی تئاتر فجر و **حسین مسافرآستانه**

یادداشت های خواجه پامچال بوربور-۶

زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود

علی شـمس: خوانندگان عزیز من، می‌دانم که می‌دانید، چقدر ناراحتم. ناراحت از این که ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند تا ما در تاریخ هزاران ساله‌مان حتی برای یکبار هم که شده، درام نداشته باشیم، این در صورتی است که در جای‌جای این تاریخ با توجه به اسـنادی که بنده ارائه کرده و می‌کنم؛ می‌رفته که اتفاق خوبی بیفتد و ما هم درام داشته باشیم و هم درام‌نویس، که مع‌هذا این کار محقق نشده. در ادامهٔ سلسله مطالب اینجانب، خواجه پامچال بوربور- سند دیگری دارم که از حیث قابلیت‌های بازیگری و بازی سازی در ایران، مهم قلمداد می‌شـود. این سـند که اصل آن از بین رفته و در دو نسخهٔ چاپی، بدون اولویت در کتابخانهٔ واتیکان و نیز در کتابخانهٔ شخصی مرحوم پدرجد بنده، نگهداری می‌شود؛ بسیار سند مهمی‌است. این سند، صفحه‌ای از یک کتاب که با توجه به نحوه نگارش و نیز اسامی اشخاص، بنابر نظر کارشـناسان و اهل فن- که یکی از آنها خودم باشـم- گمان می‌رود، مربوط به کتاب مستطاب «تاریخ بیهقی» باشد. هر چند جناب مرحوم نفیسی در تصحیح خود، حرفی از حذف و کمی و امثال هم نیاورده‌اند (شاید حواس شان نبوده) به هر حال این یک صفحه نشان می‌دهد ما در دورهٔ «سلطان محمود غزنوی» تئاتر داشته‌ایم. البته نه به این صورت امروزی. گویا دستهٔ بازی‌سازان بسیاری از ایران می‌گذشتند، موسوم به «کولی‌ها» و از قضا در برابر سلطان غزنوی اثری اجرا کرده‌اند و سلطان هم حسابی کیفور شده، به نظر می‌رسد که این دسته کولی که از هند آمده، اجداد کولی‌های امروزی است که در رومانی و مجارستان مستقراند. مورخان نوشته‌اند اینها در دورهٔ ساسانی هم از این طرف‌ها رد شدند ولی نمی‌دانم چرا نماندند و ما از آنها بازی‌سازی و نمایش‌وزیدن را نیاموختیم. چون که آنها داستان‌های «بهارات» را به خوبی اجرا می‌کردند. باری، چه دردسر بدهم، آن صفحه به جا مانده از کتاب تاریخ بیهقی چنین است (راستی لازم به ذکر است که داستان از نیمه است و گویا ابتدای ماجرا در صفحات قبل بوده، که الانه نیست؛ نه در خود کتاب تاریخ بیهقی؛ نه در کتابخانهٔ واتیکان و نه در کتابخانهٔ مرحوم پدر جد من؛ کجاست؟ خدا می‌داند! الا ایحال همین هم در این میانه غنیمتی است) سلطان از آنچه ایشان می‌کردند، حظ تمام بردی و بی مضایقه خندیدی و تمام بار عام هم. و مدام چشم سوی طلحت داشتی و اشارت می‌فرمود که یعنی بیاموز. اینها می‌خندانند، تو هم می‌خندانی؛ و باز می‌خندید. چنانکه اشک از مشک گهرفشان‌شان چون خون جهنده، بیرون جست و از حال بشد و کولیان هند و از کار بماندند و داستان ازین قرار بود که کولیان چند تن بودند. هر یکی به نامی. ویجی، راجو، راجو، ویجی را گفت: ویجی و با هم سخن کردند. قصه بدانجا که کشید، گریشنی به بازی درآمد و چهرهٔ خود سیاه کرده، با لبانش سرخابه کشیده بود و گوشواری در گوش داشت و من توصیف تمام او بتوانم کرد و شرح او بنتوانم داد. و از آن سکنات که داشتی به تکامل و تمامت بنتوانم گفت که چون می‌کرد. مگر آنکه پلک می‌زدی و در سرعت برق، زبان چرخاندی به دهان، که از عجایب بود. و دست‌ها با «داداشتی و همچین و همچون کردندی و بشکستی و به بالا انداختی. که بعدتر هر چه او می‌کرد، طلحت به تقلید و سحاکات، هنوز که هنوز است، همان کند. پس از آن که سلطان هوش خویش بازیافت خواست تا دوباره ببیند. پس «جبار سینگ» اندر آمد و مبلغی اطوار ریخت و شادی سلطان دو چندان شد. «شاهرخ خان» آخرین آدم این قصه بود که درآمد و با خرقه ای تا ناف چاک و گردآویزی بر گردن و گیس‌هایی مِش و مکش مرگ ما و سلطان او را هیچ خوش نداشت. پس پرسید که او کیست؟ گفتند: این در تشهیر و نام‌آوری از سرآمدان بازی‌سازی ماست و رقص خوب کند و آواز خوب بخواند و احدی را در بلاد هند، هم‌چو وی عابدی نباشد و او را زنی است؛ «جوهی چاولا» نام که او هم در میان اثاث و نسوان سرآمد بازی‌سازی است و سلطان چون بداست که در هند زنان نیز به کار بازی‌سازی اندرند، حیران بماند و اراده خواستن کرد تا این بلاد عجیب را به دو چشم ببیند. در همین جا مطالب به پایان می‌رسد و ما از باقی ماجرای آن روز و سرنوشت کولیان بی‌اطلاعیم. اما به قول «گریشمن» بزرگ باستان‌شناس و تاریخ‌دان بر یتانیایی، که این صفحه را در کتابنامهٔ واتیکان دیده، سلطان محمود ابدا قصد لشگرکشی به هند را نداشت. او فقط می‌خواست، بازی‌سازان هندی را از نزدیک ببینند. او قصد یک سفر توریستی داشت، اما هندی‌ها خیال کردند، او به قصد جنگ آمده و با او بیکار کردند.

سلطان محمود هم با خود گفت: ما آمدیم تا نمایش ببینیم ولی خُب حالا که اینجائیم، هند را هم می‌گیریم (البته این گفته نقل به مضمون است) باری گریشمن ادامه می‌دهد «از آن پس پای تمام کولی‌ها و بازی‌سازان از ایران بریده شد. از ترس آنکه مباد دوباره سلطانی، چیزی، به هوای دیدن هنر ایشان، فیل‌اش یاد هندوستان کند و این مثل از اینجا آمد. گفته می‌شود، از آن پس بازی‌سازان برای رفتن به اروپا، به جای جاده ابریشم، کُلی مسیر را دور می‌زدند و راه خود را دور می‌کردند تا مبادا از مرزهای ایران بگذرند. همچنین «هرستفلد» در یادداشت‌های شخصی‌اش می‌نویسد «وقتی سلطان محمود هند را گرفت، هر چه در پی بازی‌سازان گشت، نیافت. خواسته فرستاد که کجایند؟ گفتند همه کوچیده‌اند مجارستان و آن حوالی و یک تن هنرپیشه در این بلاد نباشـد. پس سـلطان خشم کرد و تمام معابد هند را ویران کرد و عزم مجارستان نمود که اجل مهلت وی نداد و در راه مُرد.» خوانندهٔ گرامی اگر سلطان محمود کمی بیش‌تر زنده بود و مجارستان را می‌گرفت و بازی‌سازان را به ایران می‌آورد، ممکن بود اتفاقات دیگری برای کشور ما رخ بدهد. متاسفانه باز هم تاریخ روی سیاه خود را به ما نشان داد. از سرنوشت آن چند بازی‌ساز هم خبری در دست نیست. ولی بنابر احتمال مشترک من و گریشمن، گمانه بر این است که بعد از عزم سلطان محمود برای عزیمت به هند، ماست‌ها را کیسه کرده، به همان مجارستان رفته باشند. که در این رابطه البته هیچ منبع موثقی در دست نیست. این سند بلانکار ثابت می‌کند که لااقل برای یک‌بار در آن ادوار سـده های آغازین تاریخ هجـری، در ایران و در دربار غزنوی، تئاتر یا چیزی شبیه به آن اجرا شده است. در ضمن مشخصاتی که «بیهقی» از «کریشنا» ارائه می‌دهد، شباهت عمیقی با «سیاه» امروزی دارد و گمان می‌رود شخصیت «سیاه» از این طریق وارد فرهنگ نمایش ما شده است. وسلام.