روزنامه تئاتر ۲۹

روزنامه بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر
شماره پنجم/ ۲۶ بهمن ماه ۱۳۸۹

اجرای آثار هنرمندان سی و دو شهر ایران در جشنواره بیست و نهم

از سراسر ایران

جشـنواره ها همواره محل تعامل و تعاطـی افکار و تجربیات هنرمندان اسـت. امسـال در بیست و نهمین جشـنواره بین المللی تئاتر فجر شاهد حضور چشـمگیر هنرمندان شهرستانی در بخش های گوناگون جشنواره هسـتیم. هنرمندان شهرهای سـنندج، بروجن، ورامین، ملایر، سیاهکل، دهلران، اصفهان، گنبدکاووس، مریوان، اردبیـل، زاهدان، بجنورد، رودان، شـیراز، یزد، کرج، ارومیه، آبیک، مشهد، شـهر کرد، بندرعباس، یاسوج، مهاباد، تنکابن، قم، تبریز، کرمانشاه، خمین، ساری، شاهین شهر و لاهیجان به تهران آمده‌اند تانشان دهند جشنواره ی تئاتر فجر و بترینی قابل تامل از تلاش هنرمندان سراسر ایران است. این اتفاق مبارک می تواند نوید بخش فرداهایی امیدبخش برای تئاتر این مرز و بوم باشد.

سرمقاله

نمایشنامه‌نویسی در ماتریس نامساعد

ایوب آقاخانی: عده‌ای می‌گویند –و اصرار می‌کنند– که در کشـور «درام نویس» نداریم. گرچه کشور ما کشوری شـده که کسـی برای نظرات آن یکی اهمیت و احترامی قائل نیسـت اما این نظر برای من محترم است و به چشم می‌گذارم اما؛ تایید، هرگز!

مادر ایران نمایشنامه‌نویسانی داریم، قابل بحث، احترام، سرمایه‌گذاری، ارائه و حتی طرح در مجامع بین‌المللی. چرا این اتفاق رخ نمی‌دهد؟ بهانهٔ این یادداشت، سرمقاله –یا هر چه شما بنامیدش– همین است.

اول– در گام نخسـت باید باور کنیم که نمایشنامه‌های ما لزوما بد و نمایشنامه‌های فرنگی لزوما خوب نیسـتند. بسـیاری اوقات پیش آمده که دانشجویانم با شور و شوق و هیجان دربارهٔ یک نمایشنامه بسیار بد فرنگی حرف زده‌اند و زمانی که من با این نظرشان موافق نبودم، با جملهٔ کودکانه‌ای پاسخ داده‌اند «آقا مال فلانیه‌ها!»

و تاریخ ملت ایران سرشار است از مقاطعی که با نام‌ها بیش‌تر کار داشته‌اند تا با عمل کرد و نتیجهٔ کارشان. ساختمان و ساختار برخی نمایشنامه‌های ما و ظرافت و توجه به زبان و عمل و فرم در آن‌ها به اندازهٔ کافی قابل دفاع و بحث و بررسی است. نیازی نیست که نام ببرم؟ پس مشکل کجاست؟ چرا اگر چنین است تاکنون به اندازهٔ مقبولی طرح نشده‌اند؟

پاسخ ساده اسـت: اول باید مدیران ما –که متاسفانه باید اصلی‌ترین حامی چهره‌ها و حرکات فرهنگی باشند– شناخت دقیقی از نمایشنامه‌نویسـی، زوایا و حواشی آن داشته باشـند که گاه ندارند؛ اگر داشـتند بسـیاری اوقات، از افراد نابلد نمی‌خواستند تا در مقام نمایشـنامه‌نویس خواسته‌های تولیدی‌شـان را برآورده کنند. دوم ایرانی بودن و رگه‌ها و دیرینه «فرهنگی–تاریخی ما» سبب شده تا بیش‌تر مضمون‌گرا باشیم تا ساختمان‌پرداز؛ اینکه چه می‌گوییم برای‌مان مهم‌تر باشـد از آنکه چگونه همین امر سبب شده تا حضور ساختمان‌های قابل و برش‌های شکیل روی فرم، زیر سایهٔ مضمون رنگ ببازد و آن‌چنان که درخور است به چشم نیاید. شناخت کم – یا عدم شناخت– مدیران فرهنگی از این عرصه و مضمون گرایی افراطی نمایشنامه‌نویسان از دلایل جدی عدم مقبولیت درخور درام‌نویسی کشور است. دوم– نگاه ما در خصوص درام مطلوب برای مردمان آن سوی آب‌ها، واقعا دچار سوء تفاهمی جدی است. نگاهی به آثار ظاهرا «جشنواره‌گرا» که نگاه به تحسین آن سوی آن‌ها و سفرهای پیاپی خارجی دارند بر حضور این سوء تفاهم، صحه می‌گذارد. چرا این تصور کود کانه وجود دارد که سلیقهٔ مخاطبان غیرایرانی –البته از نوع غیرآسیایی‌اش– داستان گریز است و تصویرگراست؟ چه کسی نطفهٔ این سوء تفاهم را در بطن اذهان جامعهٔ تئاتر کاشت و بر دوام و بقای آن نگهبانی کرد؟ پس این همه آثار جدی داستان‌گو با تمام ظرایف و زوایایش که مورد تحسین قرار می‌گیرد و فروش می‌کند و نقدهای مثبت می‌گیرد در کجای تئاتر جهان معنا پیدا می‌کند؟ نکند می‌خواهید منکر وجود این آثار یا اقبالشان در جهان شوید؟

سـوم– درام‌نویس ایرانی هر روز که چشـم باز می‌کند، درگیر معاذیر و نک و نال و بگذار و بردارهای جدید اسـت. امروز پدیده‌ای خوب اسـت و فردا سخت می‌شود درباره‌اش حتی نمی‌توان حرف زد!! در چنین جامعه‌ای قبول کنید در گام نخست «نوشتن» و در گام دوم «خوب نوشتن» آسان نیسـت. تو یقین بدان درام نویسانی که در این شرایط توفیق نسبی دارند، اگر در شرایط آزادتر و کم‌نوسان‌تری کار کنند، احتمال توفیق‌شان بسیار بالاتر می‌رود. این یک معادله ساده است و رسیدن به پاسخ آن سخت نیست. درام‌نویسی که قرار است در کنار یک فرم سنجیده و محتوای دقیق، قامتی را شکل دهد و به اندازهٔ خود و توانش به نقاط عفونی جامعه نزدیک شده روی آن ذره‌بین بگیرد و یا با دقت و موشکافی اسباب مطایبه و تفرج خاطر جامعهٔ مخاطبانش را فراهم کند، نیاز به آرامش ذهن با التهاب هنرمندانه دارد؛ نه بی‌آرامی روح و التهاب اقتضائات دائما تغییر ناپذیر جامعه پیرامون. خلاصه می‌نویسم و درشـت، که وقت ذبح اسـت. آقایان! خانم‌ها! به تقدس «کلمه» سوگند که ما نمایشنامه نویسان خوبی داریم در ماتریسی نامساعد. فضا و شرایط و ماتریس را ترمیم کنید تا نتیجه را ببینید. ما که صبرمان بسیار است شما چطور؟

خبر ویژه

نقل پرده‌خوانی انقلاب در سالن انتظار

نقل پرده‌خوانی انقلاب در روزهای برگزاری بیسـت‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر در سـالن انتظار مجموعه تئاترشـهر، تالار مولوی و تالار وحدت اجرا می‌شـود. در این پرده‌خوانی‌ها که در روزهای برگزاری جشـنواره فجر اجرا می‌شـوند، مرشد محمد احدی، ابوالحسن میرزاعلی، محسن میرزاعلی، ابوالفضل ورمزیار، محمدرضا معجونی، حوادث انقلاب را در قالب نقل‌هایی روایت می‌کنند. در این برنامه که زیر نظر دفتر نمایش‌های آئینی سنتی مرکز هنرهای نمایشی اجرا می‌شود و سال گذشته با توافق دبیر بیسـت‌وهشتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر شکل گرفت وقایع مهم و تاثیرگذاری که در شکل‌گیری انقلاب نقش داشتند روایت می‌شود. متن این نقل‌ها توسط محمدحسین ناصربخت، اصغر گروسی، محمد احدی، ابوالحسن میرزاعلی و ابوالفضل ورمزیار در قالب یک کارگاه به نگارش در آمده است. مراسم اختتامیه نقل‌خوانی نیز اول اسفندماه سـاعت ۱۸:۳۰ در تالار وحدت توسط مرشد احدی و مرشد محسن میرزاعلی برگزار خواهد شد.

کتاب جشنواره آمد

کتاب جشنواره تئاتر فجر هم منتشر شد تا علاقمندان تئاتر بتوانند با مراجعه به آن اطلاعات کامل بیسـت‌ونهمین دورهٔ جشنواره تئاتر را در همهٔ بخش‌ها در اختیار داشته باشند. این کتاب در ۳۵۷ صفحه منتشر شده که علاوه بر اطلاعات جشنواره شما می‌توانید در صفحات آغازین آن پیام‌های محمدحسینی؛ وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، حمید شاه‌آبادی؛ معاون هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، حسین مسافرآستانه؛ رئیس مرکز هنرهای نمایشی و محمد حیدری دبیر بیسـت‌ونهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر را مطالعه کنید.

تئاتر در رادیو

برنامهٔ رادیویی «هفت اقلیم» به مناسبت برگزاری جشنواره تئاتر فجر تا آخرین روز جشنواره از ساعت ۱۷ تا ۱۸:۳۰ به صورت زنده از رادیو فرهنگ پخش می‌شود.

«عباس غفاری» –سـردبیر برنامهٔ رادیویی هفت اقلیم ضمن اعلام این خبر گفت: اسـتودیو سیار این برنامه همچون سال گذشته با همکاری مجموعهٔ تئاترشهر و ستاد جشنواره در سالن کنفرانس مجموعهٔ تئاترشهر مستقر است و هر روز گزارش‌هایی از بخش‌های مختلف جشنواره به همراه گفتگو با هنرمندان و مسئولان جشنواره را روی موج رادیو می‌فرستد.

دو نمایش دیگر به مسابقه راه یافتند

بنا به اعلام دبیرخانهٔ جشنواره به دلیل حضور چشم‌گیر بانوان در این دورهٔ جشنواره و کیفیت بالای نمایش آنها، شورای انتخاب جشنواره با بررسی مجدد نمایش‌ها تصمیم گرفت دو نمایش «ورود آقایان ممنوع» به کارگردانی کتایون فیض مرندی را به بخش مسابقه بین‌الملل و نمایش «لابی» به کارگردانی بیتا الهیان را به بخش داوری کانون ملی منتقدان معرفی کند.

بیست‌وچهار نمایش از سوی کانون منتقدان جهانی تئاتر داوری می‌شود

کانون منتقدان جهانی تئاتر، ۲۴ نمایش از آثار شـرکت کننده در بیسـت‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر را داوری می‌کنند. نمایش‌های در بیشـه، تریو، آکواریوم هوا، اتاق تاریک، فلوسـت، بچه آدم بدو، درباره ماهان، مکلت، سه نخ آخر، خیال بی‌خیال، ورود آقایان ممنوع، آنفلونزای خوکی، آخرین نامه، کمدی استشمامات، زندگی میان آتش، زن–مرد، دختران باغ‌های قالی، قصه سـیبی که پرواز کرد، بر ولادیمیر و اسـتراگون چه گذشت؟، حضرت والا، تفنگ‌های ننه کارابیچاره مکبث، کمی تاب بخوریم و یک دامان ماه و ستاره، نمایش‌هایی هستند که در این بخش داوری می‌شوند. ژان – پیرهان از فرانسه ایرج زهری از ایران، ماگارتا سورنسن از سوئد، اشکان غفارعدلی از ایران، میشل وایس از کانادا اعضای هیات داوران کانون منتقدان جهانی تئاتر هستند.

امروز در جشنواره می‌بینیم

در چهارمیـن روز جشـنواره امیـر دژاکام، محمدرضا خاکی، بیـام عزیزی، محمد مسعود طیبی، عبدالحی شماسی، صادق حسـینی و بهروز غریب پور در بخش مهمان نمایش‌هایشان را روی صحنه می‌برند.

که از آن میان نمایش "روال عادی" به کارگردانی محمدرضا خاکی در بخش مسابقه بین‌الملل نیز حضور دارد. در بخش مسابقه بین‌الملل اما در کنار این نمایش ، "مصائب زنـان تروا" از ایتالیا، اروپایی هـا از جمهوری چـک ،"a+b" از ایتالیا نیز به روی صحنه می‌رود.

اما سـهم شهرسـتان ها در میان اجراهای امروز نمایشی اسـت از شهر لاهیجان با عنوان "آفرینـش از نوعی دیگر" (در بخش مهمان)، "سُـهتم کشـی" از کرج (در بخش برگزیدگان مناطق)، "سـرود صد هزار افایای عشـق" از اصفهان (در بخش جشـنواره جشـنواره ها)، "مکلت" از ارومیه (در بخش برگزیدگان مناطق) و "سه نخ آخر" از یزد (در بخش برگزیدگان مناطق) است. به جز این نمایش ها در روز چهارم جشنواره بیتا الهیان نمایشی را در بخش چشم‌انداز، کار مشترک ایران و آلمان که اثری متعلق به تئاتر کودک است در بخش مرور، علی موسویان در بخش چشم‌انداز به روی صحنه می برند و در کنار نمایش هایی از کشور ایتالیا و جمهوری چک نمایندگان تئاتر کشورهای یونان و آلمان نیز نمایش روی صحنه دارند.

اما در بخش خیابانی امروز سـعید خیراللهی، حامد زارعان، اسماعیل صرافی، حمید رضایی، حمید رضا میرضایی نمایش های خود را در محوطه باز تئاتر شهر و کژال راست بین، کاوه مهدوی، فرامرز قلیچ خانی، پروانه علی ضامنی، امیر حسین شفیعی در بوستان باغ هنر اجرا می کنند.

ویژگی‌های جشنواره بیست و نهم تئاتر فجر-۴

مهرداد رایانی مخصوص: امسـال جشنوارهٔ بیست‌ونهم تئاتر فجر به لحاظ حضور گروه‌های بین‌المللی و کارگاه‌های آموزشـی، توانسته اسـت جلوه موثرتر در قیاس با گذشته پیدا کنید. با یک نگاه سطحی به اجراها و کارگاه به سهولت می‌توان تنوع آثار و حضورها را تشخیص داد. حضور کشورهایی که مهد تئاتر جهان محسوب می‌شوند و به ویژه گوناگونی و تنوع شیوه‌ها و عقاید، جملگی فرصتی را در جشنواره فراهم آورده اسـت تا مطابق سلایق و علاقه‌مندی‌های تماشاگران و علاقه‌مندان این هنر، تولیدت بروز و ظهور پیدا کنند. حضور گروه‌های متفاوت از کشـورهایی همچون چک، ایتالیا، کانادا، فرانسـه، استونی، چین، سـوئیس، روسیه، لهستان، یونان، آلمان و کره جنوبی و نیز شـرکت‌ها و کمپانی‌های گوناگون در دومین بازار تئاتر ایران و فضای جشـنواره برگزاری کارگاه‌های آموزشی قبل و در هنگام جشنواره، اهم فعالیت‌های این بخش را در برمی‌گیرند، اما شاید بتوان حضور پیتر اشتاین و رمئو کاستولوچی، دو تن از نام‌آوران عرصهٔ تئاتر جهان و برگزاری کارگاه آموزشـی کاستولوچی و مارتینلی را در مورد این فعالیت‌ها قرار داده همچنین حضور جمعی نمایندگان کمپانی visiting Art نیز در دومین بازار تئاتر که هر سـاله کارگاه آموزشی برگزار می‌کردند از دیگر نقاط برجسته جشنواره بیسـت‌ونهم محسوب شود. در سال‌های گذشته نیز گاه شاهد حضور گروه‌ها و چهره‌های شاخص تئاتر جهان در جشنواره بوده‌ایم؛ اما حقیقت این است که در این دوره، می‌توان با یک قیاس ساده، حضور کیفی بیش‌تری را در نسبت به گذشته مشاهده کرد. می‌توان به این جمله، حضور جمعی از منتقدان و رئیس سازمان ITI را هم اضافه کرد.

این حضور کمی و کیفی در بخش بین‌الملل در حالی تحقق پیدا کرد که طبق شنیده‌ها، فعالیت کمیته بین‌الملل تنها در چند ماه مانده به جشنواره آغاز شد و چنانچه فرصت و وقت کافی وجود می‌داشت به نظر می‌آید شرایط و نوع حضور گروه‌ها بسیار مطلوب‌تر از بضاعت‌های کنونی می‌بود.

جدا از نقطه عطف پدید آمده بر اساس اجراها، فضای بسیار مطلوبی برای داد و دهش و گفت‌وگو و تبادل نظر مبانی هنرمندان ایران و گروه‌های خارجی شکل می‌گیرد. فرصت مغتنمی به لحاظ حضور بین‌المللی فراهم آمده است که امید است هر یک از عزیزان سهم خویش را از این سفره برچینند.

گفت و گو با محسن سلیمانی فارسانی مدیر دبیرخانه جشنواره

هنرمندان شهرستانی شرایط را درک می‌کنند

مائده ملاآقایی

دبیرخانه نخستین بخش از پیکرهٔ یک جشنواره است که کارش را ماه ها قبل از ایام برگزاری جشنواره آغاز می کند. رویکرد دبیرخانه می تواند تاثیر چشم گیری در نحوه برگزاری هر جشنواره داشته باشد. این دبیرخانه است که تعیین می کند کدام گروه در کدام سالن و در چه زمانی باید نمایش اش را روی صحنه ببرد و روی هم رفته می توان گفت که تمام کارهای جشنواره بر سر انگشتان همین چهاردیواری می چرخد. در ادامه مدیر دبیرخانه ی جشنواره ی بیست و نهم از چالش های این دوره از برگزاری جشنواره می گوید.

■سمت «مدیر دبیرخانه جشنواره» برای تئاتری ها عنوان تازه ای است. وظایف شما در سازمان جشنواره چه محدوده ای را شامل می شود؟

فکر می کنم قبل از این که بخواهم از مسئولیت هایم در این سمت حرف بزنم لازم باشد تعریفی از دبیرخانه برای مخاطبان شما بگویم. درواقع دبیرخانه محل پاسخگویی به تمام درخواست‌های متقاضیان در بخش‌های مختلف جشنواره است و مدیریت دبیرخانه، نبض تپنده جشنواره به حساب می آید. و اما مسئولیت‌های مادر دبیرخانه. اولین مسئولیت ما برگزاری بازبینی‌های جشنواره براساس یک جدول منظم و ارتباط با شورای عالی انتخاب برای گزارش کارهایی است که در جشنواره حضور یافته اند. پاسخگویی به هنرمندان متقاضی در سراسر کشور هم از مسئولیت‌های دیگر ما است. ما باید بین هنرمندان، دبیر جشنواره و دیگر دست اندر کاران ارتباطی منسجم برقرار کنیم و مکاتبات اداری هنرمندان با مراجع ذیربط را انجام دهیم. در نهایت هم تهیه کتابچه آمار و ارقام جشنواره بر عهده دبیرخانه است.

■این امر شامل برگزاری کارگاه های آموزشی هم می شود؟

بله...

■چه تمهیداتی برای حضور هنرمندان شهرستانی در این کارگاه ها طراحی شده بود؟

در این راستا باید به یک مسئله را روشن کنیم. شاید کسانی که در این کارگاه‌ها شرکت کردند در تهران اسکان داشته باشند اما همه آن‌ها تهرانی نیستند. آن‌ها با آموزشی که در این کارگاه‌ها می‌بینند می‌توانند در آینده معلمی باشند برای علاقه مندان به تئاتر در شهرستان‌ها. در ثانی شرکت در این کارگاه‌ها برای شهرستانی‌ها تنها راه به روز کردن اطلاعات هنری نیست. مرکز هنرهای نمایشی این روزها در شهرستان‌ها یک سری کارگاه‌های آموزشی برگزار می کند که می‌تواند انتقال دهنده اطلاعات روز دنیا در زمینه تئاتر به شهرستانی‌ها باشد. در همین سال ۸۹ در اکثر استان‌ها کارگاه‌های آموزشی خوبی برگزار شد که منجر به تولید کارهای شاخصی هم شد.

■مفید بودن کارگاه‌های آموزشی در شهرستان‌ها امری غیر قابل انکار است. اما پرسش من این است که آیا بطور مشخص فضایی برای حضور هنرمندان شهرستانی در نظر گرفته شده است؟

وقتی یک اتفاق بزرگ فرهنگی- هنری مثل جشنواره بین المللی تئاتر فجر رخ می‌دهد بیش از نیمی از این شرکت کننده‌ها شهرستانی هستند که برای همه شان امکاناتی را فراهم کرده ایم. ما در جدول برنامه ها اجراهایی از مجموعه تئاتر شهر را به هنرمندان غیر تهرانی اختصاص داده ایم و اینطور نیست که این سالن ها منحصرا برای تهرانی‌ها باشد. مثلا در همین دوره از اجراها از چهارمحال و بختیاری، بندرعباس و... کار روی صحنه رفت. با این حال قبول دارم که در حال حاضر امکاناتی که در شان بچه‌های شهرستان باشد برایشان فراهم نشده و با وجود این که تئاتر شهرستان بخش بزرگی از بدنه تئاتر کشور را تشکیل می‌دهد هنوز برایش امکانات خوبی طراحی نشده است.

■چه موانعی بر سر راه گسترش حمایت از حضور تئاتر شهرستانها در جشنواره هست؟

جواب این سوال در یک کلمه خلاصه می‌شود. محدودیت مالی. محدودیت مالی باعث می‌شود که خیلی از اتفاقات خوشایند به مرحله اجرا نرسند. البته دبیر جشنواره و مسئولین برگزار کننده در پی آن هستند که از این به بعد نگاه حمایتی تری به تئاتر شهرستان داشته باشند. امسال برای اولین بار با مشارکت اداره فرهنگ و ارشاد استان‌ها، تئاتر هایی که در تهران اجرا گرفته اند در چهار استان دیگر هم اجرا شدند. خراسان شمالی، گلستان، البرز و گیلان. این نشان دهنده این است که متولیان جشنواره از تئاتر شهرستان غافل نیستند. ما در شهرستان‌ها جشنواره‌های مختلفی برگزار می کنیم. مثلا جشنواره تئاتر مناطق یا جشنواره‌های استانی. طبیعتا برگزاری تمام این جشنواره‌ها هم هزینه هایی را در برمی گیرد. با تمام این حرف‌ها باز هم تاکید می کنم که خواسته‌های هنرمندان شهرستانی ما بر آورده نشده است. ما منکر این نیستیم که اهالی تئاتر شهرستان گلایه مند اند اما خوشبختانه مثل خانواده‌ای هستند که شرایط را درک می کنند و کم و کاستی‌ها را با تعامل و بردباری می پذیرند.

■و به عنوان حرف آخر کمی از حال و هوای این روزها در دبیرخانه جشنواره بگویید.

تمام سعی این جشنواره و دبیرخانه بر این بوده که احترام به هنرمندان و اجرای آن‌ها در اولویت باشد. برای مثال وقتی از سوی دبیرخانه به گروهی که اجرا رفته اند گلی تقدیم می‌شود، یا این که دبیر جشنواره بعد از اجرای کارها با تک تک کارگردان‌ها تماس می گیرد و تشکر می کند نشان می‌دهد که همه تئاتری‌ها خصوصا آن هایی که در عرصه تئاتر شهرستان فعالیت می کنند قابل احترام هستند و همه کارهایشان برای ما ارزش مند است. فکر می کنم از روزی که دبیرخانه شروع به فعالیت کرده تمام تلاشش را به کار گرفته تا شرایطی فراهم کند که هنرمندان بدون دغدغه و با آرامش خاطر اجراهای خودشان را به جشنواره برسانند و انشاءا... که اینطور هم بوده است.

مونولوگ

مهدی حاجیان

مسئول دبیرخانه دائمی جشنواره‌های تئاتر

حاصل تعامل دو دبیرخانه

امسال! بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر. در حالی مراحل فراخوان تا برپایی جشنواره طی شد که اکثر کارهای دبیرخانه‌ای تحت حمایت آقای سلیمانی انجام شد و ما در دبیرخانهٔ دائمی جشنواره‌های تئاتر مسئولیت پشتیبانی این فعالیت‌ها را برعهده داشتیم.

هماهنگی آثار شهرستان‌ها را با همکاری امور استان‌ها و تحت مدیریت محمدحسین ناصربخت، از جشنواره‌های استانی و مناطق به انجام رساندیم ماحصل تعاملی که در تمام این مدت بین دو دبیرخانه وجود داشت، در حضور این تعداد اثر نمایشی قابل مشاهده است.

قاعده این است که انسان در هر گامی که برمی‌دارد، خالی از اشتباه نباشد ولی چه خوب خواهد بود اگر، از آن اشتباه درس بگیرد و گام‌های بعد را با اطمینان و قدرت بیش‌تر بردارد. ما نیز سعی کرده‌ایم که نه در حد توان‌مان؛ که بسا بیش‌تر از آن، دقت تلاش و برنامه‌ریزی داشته باشیم تا بهترین شرایط را برای حضور و عرضهٔ آثار فراهم کنیم.

می‌دانیم که این همه، ایده‌آل گروه‌های نمایشی نیست. چون هر کسی، بهترین‌ها را برای ارائه اثرش می‌خواهد. از سویی دیگر جشنوارهٔ تئاتر فجر، در زمانی مشخص و محدود و با محدودیت‌های سنگین برگزار می‌شود و امکانات اندکی را نیز در اختیار دارد.

یکی از مسائلی که در چند سالهٔ اخیر دبیرخانه دائمی جشنواره‌ها را با معضل روبرو کرده است، حضور بازیگران مشترک در اجراهاست که تنظیم و برنامه‌ریزی جدول را با دشواری روبرو می‌کند و در نهایت نیز برخی از دوستان‌مان، به حق یا ناحق، از آن دل‌خور می‌شوند و کم‌لطفی‌هایی شامل حالمان می‌شود که در آن میان گاهی صداقت و دوستی‌مان نادیده گرفته می‌شود.

مجال کوتاهی است تا از تمام آن‌ها که همراهی‌مان کردند قدردانی کنم. دوستان دبیرخانهٔ فجر، داخ، طاهری، حاجت پور، قاسمی، غفاری، مینایی و تمام همکاران خوب و صمیمی دبیرخانهٔ دائمی؛ جودی و... که کمک کردند تا بیش‌تر در خدمت گروه‌های شرکت کننده باشیم تشکر می‌کنم. امیدوارم از روندی که سپری شد رضایت نسبی داشته باشند و آن روزی که، در پایان جشنواره، برای استراحت می‌روند، خستگی بر تن نداشته باشند.

■ مائده ملا آقایی

عبدالحی شماسی
کارگردان نمایش «آفرینش از نوعی دیگر»

تاوان یک اشتباه

نمایش «آفرینش از نوعی دیگر» به زندگی مهندسی می‌پردازد که می‌خواهد به شیوه‌ای خاص دست به آفرینشی تازه بزند. این شخص در نهایت نام چیزی را که خودش خلق کرده «من» می‌گذارد. اما از آنجایی که «من» موجود کاملی نیست، عمرش به سرعت رو به پیری می‌رود و در این فرصت اندک تلاش می‌کند که تمام علوم بشری را از طریق شبکه اینترنتی به دست بیاورد تا با آن سیستم نوینی را در جهان پیاده کند. عبدالحی شماسی دربارهٔ این اثر چنین توضیح می‌دهد: این نمایش به گونه‌ای است که اختیار مخاطب در آن آزاد گذاشته شده و می‌تواند هر برداشتی که می‌خواهد از اثر داشته باشد.

این کار در حد یک الهام از داستان پینوکیو است. با این تفاوت که پدر ژپتو امروزی دیگر پینوکیو را از چوب درست نمی‌کند و از طریق علم ژنتیک چنین موجودی را خلق کند. از جایی که من در بخش مهمان و از شهر لاهیجان به جشنواره راه پیدا کردم می‌توانم دربارهٔ تئاتر شهرستان‌ها این نکته را بگویم که نابرابری بین تهرانی‌ها و شهرستانی‌ها کاملا پیداست و نمی‌شود منکر آن شد. البته من خیلی اتفاقی برای ورود به جشنواره راهی لاهیجان شدم. واقعیت این است که من متنی را برای بخش چشم‌انداز جشنواره به دبیرخانه فرستادم و این متن به جشنواره راه پیدا نکرد و رد شد. حدود یک ماه بعد بر حسب اتفاق با یکی از بازخوان‌ها در بوشهر ملاقات کردم. هردو داور منطقه‌ای بودیم. او گفت کار را خوانده و خیلی خوب بوده. برایم جالب شد بدانم که اگر خوب بود پس چرا پذیرفته نشد. با پی‌گیری بیش‌تر متوجه شدم که متن پذیرفته شده و برحسب یک اتفاق در لیست پذیرفته‌شدگان از قلم افتاده. البته من از کار در لاهیجان لذت می‌برم و از همکاری با این گروه بسیار خوشحالم. اما ناراحت اشتباهات بی مورد هستم. و اما؛ مهم‌ترین نکته‌ای که باید به آن اشاره کنم کارگردانی مشترکم با «بهمن صادق حسنی» است.

بیتا الهیان
کارگردان نمایش «لابی»

باروند جشنواره موافقم

نمایش لابی، داستان یک دختر ورزشکار ایرانی است که همه او را به عنوان یک قهرمان می‌شناسند. او برای مسابقات جهانی به کشور مالزی رفته و درست در زمانی که به مراحل پایانی مسابقه راه پیدا می‌کند و مدال طلا را در یک قدمی خود می‌بیند درگیر حوادثی می‌شود که برایش غیر قابل پیش‌بینی است و داستان هم از همین‌جا شروع می‌شود. بیتا الهیان؛ کارگردان اثر دربارهٔ این نمایش که در بخش مرور به روی صحنه می‌رود چنین توضیح می‌دهد: لابی، علی‌رغم اینکه داستانی اجتماعی دارد در عین حال ما را بر آن داشت تا رویدادهای ورزشی را هم در صحنه تئاتر نشان بدهیم. در این اثر به هیچ وجه از سبک خاصی پیروی نمی‌کنم و اثر به طور کامل رئال است اما؛ در نوع بازی، شیوهٔ اجرا، طراحی صحنه و نوع کارگردانی ترفندهایی اعمال شده که فضا را از حالت رئال دور می‌کند و مخاطب را به فکر وادار می‌کند؛ این چیزی است که کارگردان‌ها دوست دارند؛ یک کارگردان دوست دارد در کار چالش ایجاد شود و نمی‌شود این مسئاله را فقط از قصه توقع داشت. دکور، طراحی صحنه و حتی نور هم می‌تواند در ایفای این نقش، سهیم باشند و ما هم این کار را کرده‌ایم. فکر می‌کنم مهم‌ترین دغدغه برای هر کارگردان، گرفتن اجرای عمومی است. چون در تئاتر زمان، حرف اول را می‌زند و این زمان مفید را فقط اجرای عمومی به گروه تئاتر می‌دهد. یک کارگردان وقتی تئاتر را روی صحنه می‌بیند می‌تواند ایده‌های جدیدی بگیرد و یا به کار گیری آن ایده‌ها می‌تواند اثر بهتری به جشنواره ارایه بدهد. همیشه رسم از این قرار بوده که در تمرین لحظاتی کشف می‌شوند که می‌توانند یک اجرا را از زمین تا آسمان با اجرای قبل متمایز کند. دربارهٔ بخش‌های جشنواره هم دوباره باید بگویم که برای من مهم‌ترین مسئله گرفتن اجرای عمومی است برای همین به بخش چشم‌انداز جشنواره به چشم پلی برای گرفتن اجرای عمومی نگاه می‌کنم.

احسان فاضلی
کارگردان نمایش «سرود صدهزار افلیای عاشق»

راه و رسم عاشقی به شیوهٔ هملت

قصه بر اساس یک حادثه واقعی نوشته شده. حادثه‌ای که در کردستان عراق رخ داده. در سال ۱۹۸۸ به دستور صدام حسین به روستاهای کردنشین هم‌مرز ایران حمله شد، زنان را به اسارت و مردان را زنده به گور کردند. این حادثه به «انفال» معروف شد. احسان فاضلی کارگردان اثر در این باره بیش‌تر شرح می‌دهد: این نمایش سرگذشت زنی تنها است که فاجعه انفال برای خودش، برادرش، همسرش و گروه تئاترش اتفاق افتاده. آخرین نمایشی که این گروه تمرین کرده‌اند هملت بوده. می‌دانید که این یک نمایش تک نفره است و به عقیده من فقط تئاتر تک‌نفره می‌توانست عمق فاجعه انفال و تنهایی‌های این زن را به تصویر بکشد. اما؛ باید به این نکته هم توجه داشت که مهم‌ترین مسئله برای قوت بخشیدن به تئاتر تک نفره دقت در انتخاب بازیگر است. تک بازیگری که روی صحنه است باید آنقدر توانا باشد که بتواند مسئولیت همه‌چیز را بر عهده بگیرد. باید بتواند آن‌چنان بر توان بر نقش قالب شود که تماشاگر از این اجرای تک بازیگری لذت ببرد و ارتباط بازیگر و تماشاگر به خوبی برقرار شود. اگر این اتفاق نیفتد به معنای واقعی کلمه نتیجهٔ کار بیهوده می‌شود و تمام زحمات نویسنده، کارگردان و دیگر عوامل به هدر می‌رود. «سرود صد هزار افلیای عاشق» نوشته دکتر قطب‌الدین صادقی است و ایشان هم تا به حال این اثر را روی صحنه نبرده‌اند. این دو موضوع باعث شد که برای انتخاب آن درنگ نکنم. البته انتخاب این متن دلیل دیگری هم داشت برای پایان‌نامه فوق لیسانسم هم از این متن استفاده کرده بودم. با راهنمایی‌های دکتر صادقی روی این متن کار کردم، و در جشنواره‌های مختلف موفقیت‌های زیادی کسب کردم. حالا هم در جشنوارهٔ فجر به روی صحنه می‌رود. «سرود صد هزار افلیای عاشق» تا حدودی از نمایشنامه هملت اقتباس شده است. نمایشنامه هملت تمثیلی از واقعهٔ «انفال» را در بطن خود جای داده و قسمت‌هایی که هملت با افلیا ارتباط برقرار می‌کند چیزی شبیه به واگویه‌های این زن است. حرف دیگری که باید به آن اشاره کنم این است که دوست دارم این اثر اجرای عمومی بشود. البته قول‌هایی مبنی بر اجرای عمومی در فرهنگسرای نیاوران داده شده ولی باید بنشینیم و نتیجه را ببینیم.

علی موسویان
کارگردان نمایش «اینجا چراغی روشن بود»

مطالعه و تحقیق دو ضرورت برای نمایشنامه‌نویسی است

«اینجا چراغی روشن بود» اولین نمایشنامه علی موسویان است که براساس نمایش‌های آیینی سنتی نگاشته شده است. او در این اثر مستقیما به نسل اول تئاتر کشور و فراموش‌شدگان این عرصه پرداخته است. به قول خودش آدم‌هایی از دهه‌های بیست و سی را در این نمایش بازسازی کرده است که دیگر در ذهن و یاد کسی نیستند. می‌گوید: با اینکه نمایش‌های آیینی و سنتی را دوست دارم اما هرگز در این زمینه چیزی ننوشته بودم. اولین‌بار تلنگر نوشتن در این زمینه را دیدن اجرایی در تالار سنگلج و عکس‌هایی که بر دیوار و راهروهای آن قرار گرفته‌اند زد و گرچه ویژگی‌های افراد نمایش ساخته خود من است اما نام‌ها را از تاریخ تئاتر کشورمان بیرون کشیده‌ام. امسال این شانس را داشتم که ۹ نمایشنامه‌ام در سالن‌های متفاوت و به بهانه‌های مختلف روی صحنه برود. در تمام نوشته‌هایم به سراغ چیزهایی رفته‌ام که می‌شناسم و اگر بخواهم درباره نمایشنامه‌نویسی در سال‌های اخیر صحبت کنم باید بگویم که در این چند ساله، غیر از دوستانی که خیلی خوب می‌نویسند و نیازی به نام بردن از هیچ کدام‌شان نیست، نمایشنامه‌نویسی دچار نوعی پس‌رفت شده است. این نسل، کمتر چهره‌ای درخشان در ادی نمایشنامه‌نویسی به جامعه تئاتر معرفی کرده است. وقتی در نمایشنامه‌های نسل جوان اشتباهات و یا بهتر است بگویم سهل‌انگاری‌های دستوری دیده می‌شود باید گفت که مشکل اصلی ما بسیار ساده‌تر از آموزه‌های تکنیکی است. در این زمینه مطالعه‌مان اندک و بی‌توجهی‌مان به تحقیق دربارهٔ موضوعی که می‌نویسیم بسیار کم است. امسال که در بین نویسندگان و کارگردانان جشنواره نام‌های کم‌تر شناخته شده و اغلب جوان به چشم می‌خورد، یا بیش‌تر از یک یا دو دورهٔ گذشته جشنواره به چشم می‌آیند، توصیه‌ام این است که تنها در صورت مطالعهٔ جدی می‌توان شاهد اتفاقی فرخنده در نمایشنامه نویسی بود. اتفاقی که اجرا‌هایمان را نیز متاثر خواهد کرد. خطاب به همهٔ هنرمندان و مسئولان برگزار کننده جشنواره می‌گویم که همه می‌دانیم یک فرم اجرایی و یک ایده به راحتی خلق نمی‌شود. پس چیزهایی را به اثر تحمیل نکنیم که ضرر بزرگ‌تری را بر تئاتر وارد کند. از دید من اجرای تازه‌ترین تولیدات نمایشی در بخش چشم‌انداز تئاتر ایران با یک خطر بزرگ مواجه است و آن هم قضاوت تماشاگر بر اساس دو اجرایی است که در کوران جشنواره انجام شده‌اند. اجرای عمومی پیش از جشنواره مسلما بر کیفیت اثری که عرضه می‌شود تاثیر خواهد گذاشت. معمولا جشنواره‌های بزرگ دنیا آثاری را به نمایش می‌گذارند که مدت ها پیش، روی صحنه رفته‌اند و آزمایش اصلی را مقابل دیدگان تماشاگر گذرانده‌اند.

گویا «اینجا چراغی روشن بود» در سال ۹۰ برای عموم، اجرا خواهد شد و امیدوارم سالنی که به آن اختصاص داده می‌شود سنگلج نباشد. چون به‌درد این تالار نمی‌خورد چون من چهار تجربه غلط و نادرست در این تالار داشته‌ام و اصلا دوست ندارم به آن بازگردم.

درباره نمایش $(a+b)^3$ از کشور ایتالیا

از دست دادن

■ نگار خان بیگی

دودلداده عاشق و خوشبخت با لباس‌هایی زیبا، موهایی آراسته، گردنبند مروارید به گردن و کفش‌هایی واکس زده و براق آماده بیرون رفتن هستند. آنها سراسیمه به راه می‌افتند تا اینکه در جلوی آینه‌ای که اسم‌های آن‌ها روی سایه لاغرشان حک شده است می‌ایستند؛ و اینجاست که جنگ آغاز می‌شود.

این اجرا دربارهٔ از دست دادن است. از دست رفتن لحظه‌ای که تا ثانیه‌ای قبل جاودان و پایدار به نظر می‌رسید. و این حکایتی است که ما را به یاد روایت اسطوره‌ای اورفه و اوریدیسه می‌اندازد. اورفه برای نجات عشق جاودان زندگی‌اش به قلمرو هادس – سرزمین مردگان – می‌رود. شرط خداوندگار مرگ برای بخشیدن زندگی دوباره به اوریدیسه این است که اورفه بی آنکه شک کند و سرش را برگرداند، مسیر خروج از «هادس» را بپیماید. اما اورفه در میانه راه شک می‌کند، سر برمی‌گرداند و هنگامی که اوریدیسه را پشت سر خودش می‌بیند جهان دور سرش می‌چرخد. او شک کرده است و برای همین عشقش را تا ابد از دست داده است. رویایی که تا ثانیه‌ای پیش وقوع آن حتمی به نظر می‌رسید؛ این اجرا درباره سایه‌هاست. تصاویری که حضور ما در هر مکانی به آن شکل می‌دهد و عمری کوتاه دارد. گروه Muta imago که امسال با دو نماش در جشنواره فجر حضور دارد، در $(a+b)^3$ روند زیبایی‌شناختی مبتنی بر دیالوگ را دنبال می‌کند و در پیوند با موقعیت‌ها و تصاویر خیال‌انگیز، داستانی در نهایت سادگی را بازگو می‌کند. جنگ موجب دوری دو دلداده می‌شود و در بستری برآمده از خیال و واقعیت به تصویر کشیده می‌شود. در این اجرا دو تن از بانیان گروه، کلودیا سوراز و ریکاردو فازی به روی صحنه می‌روند.

A نشانهٔ زن جوان و B نشانهٔ مرد جوان است. علامت + نشانه اتحاد آن‌ها و «توان ۳» نشانهٔ چند برابر شدن نیروی عشق آن‌ها با ایجاد پیوند در میانشان است.

این گروه در سال ۲۰۰۴ تاسیس شده است و همچنان به عنوان یکی از خلاق‌ترین و پرجسته‌ترین گروه‌های ایتالیایی به کار خود ادامه می‌دهد. این نمایش پیش‌تر در جشنوارهٔ رم نیز روی صحنه رفته است. Lev دیگر اثر این گروه بود که روزهای یکشنبه و دوشنبه هفتهٔ جاری روی صحنه رفت.

این اثر محصول سال ۲۰۰۷ و به مدت ۴۰ دقیقه امروز و فردا در تالار سایه مجموعه تئاتر شهر روی صحنه خواهد رفت.

$(a+b)^3$
کارگردان: کلودیا سوراز / بازیگر: کلودیا سوراز-ریکاردو فازی
موسیقی: ریکاردو فازی /نور: ریکاردو فازی
طراح صحنه: ماسیمو تورونکاتی
کارگردان: کلودیا سوراز / بازیگر: کلودیا سوراز-ریکاردو فازی
موسیقی: ریکاردو فازی /نور: ریکاردو فازی
طراح صحنه: ماسیمو تورونکاتی

نگاهی به نمایش مصائب زنان تروا - کار مشترک پیتزا کاتو و تراما چره از کشور ایتالیا

یک مساله از لی-ابدی

وضا آشفته

نمایش مصائب زنان تروا برگرفته از متن اوریپید است. در اینجا نگرهای دگرگونه برای آفرینش یک وضعیت وجود دارد. این همان دراماتورژی است که ما ایرانیها خیلی آن را دست آویز گفتار و کردار اجرایی خود کرده‌ایم بی‌آنکه همواره موفق باشیم. در مصائب زنان تروا متن اوریپید در هم شکسته می‌شود و به شکل موجز، بریده‌های از آن در تلفیق با مصائب مسیح و آوردن برخی آیینهای خاص یونان اجرا شده است.

روایت-موسیقی

نمایش مصائب زنان تروا شیوهٔ اجرا بیانش منتکی بر روایت-موسیقی است. آنچه می‌بینیم در شنیدن روایت و آواز تداعی می‌شود. عناصر اصلی بر پایهٔ روایت شکل می‌گیرد و برای آنکه ضرباهنگ، فضا و ارتباط به شکل بایستهای رقم بخورد چارهٔ کار استفاده از موسیقی بوده است. نوازندگان و آوازهخوانان جزیی از اجرا و بازیگران، همسرایان و راویان خواهند شد. در اینجا همسویی غریبی بین موسیقی و تئاتر صورت می‌گیرد و همین خصوصیت یک لحظه هم تماشاگر را غافل از اجرانمی گذارد. انگار موسیقی می‌شنویم و انگار تئاتر می‌بینیم. در صورتی که باید در صحنه یکی از این دو اتفاق بیفتد. این یعنی بازتاب و برخورد مضاعف در یک پدیده هنری، و اصلا هیچ جای اشکالی هم نیست چون که موسیقی به قاعده نواخته و آواز می‌شود و در بستر دراماتیک خود مکملش را بیان می کند. موسیقی با توجه به آلاتش چندان هم برای‌مان غریب نیست. همین گیتار، آکاردئون، دایره و جاز در لحظه لحظه اثر به کار می آیند. بازیگران هم بنابر خواست متن -اجرا گاهی آوازخوانان، گاهی همسرا و گاهی راوی می‌شوند. هیچ وقت دیالوگی برقرار نمی‌شود. فقط یک صدای اعتراض هست. صدای اعتراض زنانی که علیه مردان یونانی بلند شده است. زنانی که مردان و پسران خود را در جنگ از دست داده‌اند. آنان چاره‌ای جز این ندارند برای برهم زدن معادله تا از یک سو علیه مردان طغیان کنند و خودی نشان دهند. آنان با آواز و ترانه غم و اندوه تروا را آشکار می کنند. اما این اندوه نمی تواند و نباید ادامه بیابد. باید در جایی متوقف شود تا فضای تازه‌ای جایگزین شود. برای همین هیچگاه زنان تروا کوتاه نمی آیند و یک بند اصرار دارند که صدای خود را به کرسی بنشانند. مبنای اثر هم همین است چراکه باید همه چیز علیه جنگها و هوسها برد پیدا کند. باید به نفع زندگی ریشه این بدبختیها زده شود. بنابراین از مجموعه چند تکگویی یک درام نوین اتفاق می‌افتد. در اینجا هیچ کس صدای دیگری را نمی‌شنود و اگر قرار بود صدایی شنیده شود که جنگ و بلوایی روی نمی‌داد. دراماتورژی در متن و اجرا به شکل خودانگیختهای کارآمد شده است. گروهی می‌خواهند اجرایی را پیش روی تماشاگر قرار دهند با این رویکرد که به یک مساله بشری می‌پردازند. این مساله از دوران باستان تا مدرن به انحای مختلف تکرار شده است. بخش عمده‌های از این دراماتورژی در متن متبلور شده است. در متن اوریپید داستان نمایشنامه این گونه است: پس از ده سال جنگ، شهر تروا به‌دست یونانی‌ها سقوط می کند. مردان بسیاری از تروا در جنگ کشته شده‌اند و «منلائوس» (مگی)، شاه اسپارت‌ها دستور می‌دهد تا زنان تروائی را گرفته و با کشتی به یونان ببرند. به جز «هلن» (پاپاس)، همسر خائن «منلائوس» و مسبب اصلی جنگ که قرار است نزد «منلائوس» برگردد. «تالتیبیوس» (بلسد)، پیک قرارگاه یونانی‌ها با خبرهائی سر می‌رسد: «کاساندرا» پیش گو (بوژو)، دختر «هکابه» (هپبرن)، به‌عنوان کنیز شخصی «آگاممنون»، و «آندروماخه» (ردگریو)، بیوه «هکتور»، شجاع ترین تروائی‌ها، به‌عنوان کنیز «آشیل» قاتل همسرش انتخاب شده‌اند همچنین «تالتیبیوس» دستور دارد تا پسر «آندروماخه»، «آستیاناکس» (سانتس) را بکشد. حالا خشم زنان تروائی به تمامی متوجه «هلن» می‌شود. «هکابه» از «منلائوس» تقاضای مرگ «هلن» را در تروا می کند. اما «هلن» با نیرنگ و حیله، «منلائوس» را وادار به رد این درخواست می کند. پس از خاک‌سپاری «آستیاناکس»، «هکابه» را همراه دیگر زنان تروائی از شهری که اینک یونانی‌ها آن را آتش زده‌اند، می‌برند. «در مصائب زنان تروا خلاصه‌ای از این متن به کار گرفته شده است چراکه قرار نیست یک اجرای قدیمی را با استانداردهای آن روزگار به صحنه بیاورند. بلکه قصد این است که با زبان و لحنی امروزی، یک مساله ازلی-ابدی مورد کنکاش و واکاوی قرار گیرد. در این اجرا بخشهایی از آن متن قدیمی روایت می‌شود و این روایت در مصائب مسیح تنیده می‌شود و همین خود نگرهٔ دینی اثر را تغییر می‌دهد. در اینجا باور عروج، بعد از گذر از مصائب زمینی تداعی می‌شود. یونان باور چند‌خدایی دارد و متافیزیکش هم فکر و فلسفه خود را به همراه دارد. در اینجا مقام مرده جوان که در جنگ جانش را از دست داده است، مقام عظمایی می‌یابد که در قیاس با مسیح چنین تصویری ارائه می‌شود. بنابراین مقام او در حد یک شهید است که مظلومانه قربانی نفس دشمنانش شده است. او پاک و بیگناه است؛ همین زنان را بر آن خواهد کرد تا شورش کنند. آنها تاب این همه ظلم را ندارند. زنان می‌خواهند همه را از این بیچارگی برهانند پس نباید یک لحظه هم کوتاه بیایند. در لابه‌لای اوراق کتاب تاریخ مبارزات بشری، آن‌گاه که به فصل مبارزات حقوقی و اجتماعی می‌رسیم، حضور برجستهٔ زنان به چشم می‌آید که نقطه عطف این فصل از تلاش‌های انسانی بوده است. نه آن که در بسترهای دیگر نشانی از آنان یافت نشود، نه! اما تکیه بر خاستگاه حقوقی در دست‌یابی به مطالبات فردی، اجتماعی و سیاسی از ویژگی‌های تاریخ مبارزات زنان است. از شورش حق‌طلبانه و ضدبردگی «زنان تروا» در یونان باستان علیه اسارت و بردگی خویش به دست دشمنان که تاوان افزون‌خواهی و عیاشی مردان شکست خورده‌شان بود، تا امروز به گونه‌های جداگانه زنان یک تنه یا در همراهی با مردان مبارزات مختلفی را پیش برده‌اند. در ایران ما نیز زنان همواره در کنار مردان در جنگ‌ها و مصائب مختلف همراه مردان‌شان شده‌اند و گاهی نیز به تنهایی پیش برندهٔ ماجراهایی بوده‌اند.

تحلیلی و منطقی

طراحی صحنه شکل موجز و مختصری دارد. این مینی‌مالیسم هم نه تحمیلی که تحلیلی و منطقی است. یک نردبام که به شکل شیب‌دار در مرکز ثقل صحنه قرار دارد. یک نوار یک متری از سنگچین که تداعیگر یک دیوار یا مرز جغرافیایی و در عین حال منطقه ممنوعه و خطرناک است. حتا بازی کودکانه هم بر آن ممنوع است به همین خاطر هست که وقتی کودکی بر آن پا می‌گذارد کشته می‌شود. این ماجرا سر آغاز همه جاروجنجالهاست. بقیه موارد به نور و نورپردازی برمی‌گردد که لحظات مختلف را بر آن پدیدار می‌سازد. نور است که ترکیبها و فاصله‌های تصویری را عیان می‌سازد. نور در هم‌نشینی با آدم‌هاست که فضاسازی می‌کند و مدام این فضاها از بین می‌رود تا از این روند تنوعی تصویری -حسی ایجاد شود. این همان برآیند فضا و موسیقی است که در نهایت منجر به ضرباهنگ خواهند شد. بازیگر هم با تمام وجود هست. بدن و بیانش مدام در خدمت اثر است. از سر آمادگی دارد که نمی‌خواهد خود را بیازارد. او راحت است چراکه در تمرینهایه غایت رهایی از نقش و ارتباط با دیگر بازیگران و عوامل اجرا رسیده است. این همان فرآیند درست بازیگری است. بازیگر باید مانند شناگر خوب به قاعده تمرین کرده باشد تا در زمان عمل کم نیاورد. نفسگیری به موقع برای بقای اجرا، یک رکن است. بازیگران باید متنوع حضور داشته باشند و همه چیز را در حد مجاز و موجز به کار گیرند. این حد موفقیت تک تک آنان را رقم خواهد زد: زنان سیاه‌جامه بر تن دارند. آنان سوگوارند و مردان در پس زمینهٔ موسیقی مینوازند. البته آنان گاهی فقط تولید کننده صدایند و گاهی نیز تداعی گر مردان مبارز و سربازان دشمن. البته اینها تصویری است که در ذهن القاء میشود. بی‌آنکه تصویری باشد این تصاویر به شکل درونی تداعی خواهد شد. دنیای غریبی است و این در فرآیند اجرا از جنب و جوش همگان بر آمده است. بنابراین تمام امکانات و عناصر به شکل موجز در خدمت اجراست و هر یک در ترکیب و تلفیق با دیگر عناصر بایسته‌ترین ارتباط نمایشی را ممکن میسازند. در صحنهٔ پایانی نیز «افکتی» در صحنه پخش میشود که بیانگر ابزارهای نوین و تکنولوژیک جنگ‌های معاصر است. این صدا تماشاگران را متوجه امروز و مصائب خاص خود میکند. بنابراین اثر نمایشی از مرزهای جغرافیایی و زمان و دورهٔ خاص بیرون می‌آید و نسبت به جنگ و ویرانگری‌اش هشدار به جا و به قاعده‌ای میدهد که این تداوم حسی را به ذهن تماشاگر القاء میکند.

سازمان- تئاتر

انجمن بین‌المللی منتقدان تئاتر

آران قادرپور

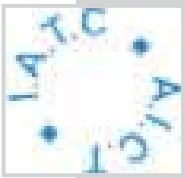
انجمن بین‌المللی منتقدان تئاتر سال ۱۹۵۶ در پاریس تاسیس شد. این انجمن نهادی غیردولتی و وابسته به یونسکواست که بیش از ۲۰۰۰ منتقد تئاتری از سرتاسر دنیا در آن عضویت دارند و شامل ۵۰ مرکز ملی در اقصی نقاط جهان است.

اهداف عمده این انجمن عبارتند از: گردهم آوردن منتقدان به منظور رشد همکاری‌های بین‌المللی، ترویج نقد تئاتر به عنوان یک اصل، کمک به گسترش پایه های روش شناسی، حمایت از علایق فرهنگی و بومی و گسترش حقوق رایج تمام اعضا.

این انجمن در سوم می سال ۱۹۲۶ نخستین گردهمایی بین‌المللی منتقدان تئاتر را با حضور۲۶ کشور در پاریس برگزار کرد. این گردهمایی توسط انجمن منتقدان حرفه‌ای فرانسوی تئاتر و به ریاست جولین لوچیر، مدیر موسسه همکاری با نخبگان برگزار شد. مهم‌ترین هدف این گردهمایی بررسی چگونگی نقد در کشورهای مختلف و کشف زمینه‌های ارتباط گسترده و دائم میان منتقدان ملل مختلف بود. در این راستا تعامل گسترده و فردی میان منتقدان در گوشه و کنارجهان پی گیری شد، گرچه این شبکه ارتباطی تا زمان سومین جشنواره پاریس یعنی سی سال بعد شکل نگرفت. بعدها این حرکت منجر به گردهمایی تئاتر ملل شد که سالیانه در تئاتر سارا برنارد و توسط آرمند مایستر (که اورا همچنین با نام ای ام جولین می‌شناسند) سازماندهی شد و بی تردید مهم ترین رویداد تئاتری دنیا بود.

در می ۱۹۶۷ لندن میزبان کنگره IATC بود. نمایندگانی از ۳۰ کشور، همچنین شرکت کنندگان جدیدی از بلغارستان، مجارستان، ساحل عاج، نیجریه، تانزانیا و شوروی حضور به هم رساندند. ژان دارکانته، دبیر کل موسسه تئاتر بین‌الملل و انریکو فولچیگنونی، مدیر هنری یونسکو نیز در جلسه حضور داشتند. همچنین در همان زمان برای شرکت کنندگان کارت عضویت بین‌المللی صادر شد.

از ۲۹ تا ۳۱ می ۱۹۷۰ همایشی با موضوع نقد تئاتر و درام معاصر در «وینی سد» برگزار شد که از آن زمان تاکنون هر دو سال یک‌بار کنگره ها و سمینارهای مختلف برگزار می شود. این کنگره ها شامل جلسات عمومی انجمن ها و همچنین همایشی بر اساس موضوع منتخب کشور میزبان است. همچنین در همین سال سمپوزیوم «وینی سد» توجه سازمان یونسکو را معطوف خود ساخت و به عنوان نهاد غیردولتی این سازمان شناخته شد.



از آن پس این همایش ها با عناوین متنوعی برگزار شده است که به برخی از پراهمیت ترین آن ها اشاره می کنیم: سمپوزیوم تئاتر جهان سوم در تونس ۱۹۷۱، تئاتر و تلویزیون در روشو ۱۹۷۱، تئاتر در بیرون از شهرهای بزرگ در تمپره فنلاند ۱۹۷۳، تئاتر آسیا از ۲۶-۲۸ آپریل ۱۹۷۴ در فلورانس، کنگره ورشو در ۱۹۷۵ با عنوان جایگاه نقد تئاتر در جهان امروز، در ۱۹۷۹ دو کنگره با موضوعات بازیگری و خلق تئاتری و تئاتری مردمی امروز در نویی سد و وین اتریش برگزار شد.

IATC به مرور با دیگر سازمان های بین‌المللی همچون موسسه بین‌المللی تئاتر و انجمن بین‌المللی تئاتر برای کودک و نوجوان و IATC همکاری تنگاتنگی پیدا کرد. کنگره ای در سال ۱۹۸۳ در مکزیک برگزار شد و هشت کشور آمریکای لاتین در سمپوزیوم سه زبانه شرکت داشتند. نکته قابل توجه سمپوزیوم آپریل ۱۹۸۸ در یانگ ویس با موضوع تئاتر ابزورد حضور اوژن یونسکو و مارتین اسلین در میان سخنرانان بود. در همین سال در ۲۷ سپتامبر همایشی با عنوان استانیسلاوسکی و دنیای تئاتر در مسکو برگزار شد. این سمینارها به طور متناوب با موضوعات مختلف در سراسر جهان برگزار شده است. در سال ۲۰۰۸ کنگره جنوب آفریقا با عنوان روانشناسی خشونت و بخشش در تئاتر جهانی امروز یکی از پربارترین دوره‌های این همایش‌ها بوده است.

نگاهی اجمالی به تاریخچهٔ این انجمن حاکی از آن است که با وجود تغییرات بسیار سیاسی و اجتماعی در جهان امروز، اهداف عمده این سازمان دستخوش هیچ تغییری نشده است و این مجموعه در راستای گردهم آوردن منتقدان، روزنامه نگاران و افراد آکادمیک به منظور تبادل دانش، تجربیات و ایده ها پیش رفته است.

تاریخچه IATC می تواند به تنهایی انعکاسی از تاریخ نقد باشد. انجمن IATC قصد دارد از ۱۲-۱۷ آپریل ۲۰۱۱ سمینار منتقدان جوان را هم‌زمان با چهارمین جایزه تئاتر اروپا در سن پطرزبورگ روسیه برگزار کند. این سمینار از سه گروه ۱۰ نفره تشکیل شده که به زبان‌های انگلیسی، فرانسه و روسی برگزار می شود. متقاضیان بین ۱۸-۳۵ سال سن دارند. منتقدانی که تمایل شرکت در این برنامه را دارند می توانند تقاضانامه خود را به همراه ۲ یا ۳ نمونه از نوشته های نقد حرفه ای و توصیه نامه از مرکز ملی IATC در کشور خود تا تاریخ ۲۸ فوریه از طریق ایمیل به آقای Jean-Pierre Han به آدرس ایمیل jp.han@free.fr ارسال کنند. لازم به ذکر است که هزینه سفر به روسیه و ویزا به عهدهٔ شرکت کنندگان است و با کمال خوشبختی کمیته جایزه اروپا، هزینه اقامت و خورد و خوراک شرکت کنندگان را بر عهده دارد.

ارتباط با
انجمن بین‌المللی منتقدان تئاتر
International Association of Theatre Critics
www.aict-iatc.org

نگاهی به نمایش عجایب‌المخلوقات نوشته و کار رضا ثروتی

کاریکاتورهای زنده

امین عظیمی

در طول سال‌های اخیر تجربه‌های پراکنده‌ای در حوزهٔ تئاتر فیزیکال در کشور ما انجام شده است. اغلب این تجربیات به دلیل فقدان یک استراتژی قدرت‌مند در ساخت تصویر و همچنین برقراری ارتباط با مخاطب به اجراهایی در خودانعکاس یابنده بدل شده‌اند و موفقیت چندانی به دست نیاورده‌اند. چالش عمدهٔ این آثار برخلاف ماهیت بیرونی آنها، در حوزهٔ متن – به معنای بافت اثر – رخ می‌دهد. اینکه گروه اجرایی چگونه می‌تواند با حذف و تقلیل عناصر عرفی اجرا، به ترکیب تازه‌ای از امکانات روایی دست یابد که تنها بر ژست و اطوار بدنی بازیگر و استفادهٔ حداقلی از آکساسوار استوار است و در این رهگذار ارتباط با مخاطب را از دست ندهد.

در عجایب المخلوقات بدن بازیگران و ترکیب های شکل گرفته از آنها بر روی صحنه، در خدمت ساخت مفاهیمی انتقادی است و در گستره‌ای سیاسی، اجتماعی و فلسفی نمود می‌یابد و امکانی خلاقانه و جذاب برای کشف و تاویل در اختیار مخاطب می‌گذارد. ثروتی می‌کوشد هویت مسخ شدهٔ انسان در برابر نیروهای حاکم بر اجتماع را با لحنی کاریکاتور وار به نمایش درآورد و از ورای منظری کمدی – تراژیک گوشه هایی از وضعیت انسان معاصر را به تصویر بکشد. مفاهیمی همچون جبر، بازی‌های قدرت، خشونت، مهاجرت، ناامیدی و ... بستری مناسب برای ساخت این تصاویر متحرک بوده است. استفاده از ترکیب واژگانی «تصاویر متحرک» برای آنچه که بر روی صحنه شکل می‌یابد، تاکیدی بر شباهت دنیای خلق شده در اجرا با ماهیت تخیلی انیمیشن است.

ثروتی در لایهٔ دیگری از اجرا با بهره‌گیری از موسیقی زنده پر دامنهٔ حیات‌بخشی و اثرگذاری این تصاویر کاریکاتورگونه می‌افزاید. اصوات در تعامل با شخصیت‌ها و موقعیت‌های نمایشی، نوعی دیالوگ برقرار می‌کنند و تا حد یک کاراکتر ثانی پیش می‌روند. او تلاش کرده است از ترکیب متضاد فیزیک، حالت چهرهٔ بازیگران و کیفیت صوتی آنها، پارادوکسی چندوجهی به‌وجود آورد. این امر در ادامه با پرورش عناصر کمیک در زمینه‌ای تراژیک و همچنین همنشینی عناصر وحشت‌زا با پارودی‌های اغراق آمیز، ترکیبی خلاقانه و اثرگذار از منظر بصری پدید آورده است.

با این حال اجرا در برخورد با مخاطب توجه چندانی به بافت روایی و نحوهٔ تعامل مخاطب با این جنبه از اثر ندارد. مجموعه ایده‌های خلاقانهٔ اثر می‌توانست ترکیب منسجم‌تری با یکدیگر داشته باشد تا تماشاگر تنها به انتظار شعبده‌های صحنه‌ای ننشیند و لزوم انتخاب‌های کارگردان در خلق تصاویر را با عمق بیش‌تری درک کند. این امر به معنای توصیهٔ روایتی خطی نبوده و نیست؛ بلکه تاکید بر بهره‌گیری از دراماتورژی‌ای چندوجهی است که اثر را از منظرهای گوناگون حک و اصلاح می‌کند. اجرای عجایب المخلوقات در شکل فعلی گاه دچار رکودی ملال آور می‌شود چرا که مخاطب نمی‌داند جز مواجه شدن با تصاویر بدیع و خلاقانه، چگونه باید مجموعهٔ اجرا را در ذهن خویش سامان بخشد. حتی اگر کارگردان بر این باور باشد که ماهیت پازل گون اثر و پراکندگی قطعات روایی رویکردی زیبایی شناختی است اما نباید این مهم را فراموش کرد که تماشاگر در حال تماشای روایتی جریان یافته در طول زمان اجراست و در نهایت خواهان حضور و مشارکت منطقی، در ترسیم روایت اثر است. در مجموع اجرای عجایب المخلوقات را می‌توان نمونه‌ای قابل تامل در حوزهٔ تئاتر فیزیکال ایرانی دانست، به‌ویژه هماهنگی و حضور موثر گروه اجرایی بر روی صحنه در موفقیت این تجربه سهمی بزرگ داشته است و امید است در آینده‌ای نه چندان دور بتوان تاثیر چنین تجربیاتی را بر ماهیت بصری تئاتر ایران بیش از پیش شاهد بود.

نگاهی به نمایش «تریو» نوشته فواد مخبری به کارگردانی احمد کچه‌چیان

نقص از فرستنده است

مهدی نصیری

«تریو» یکی از نه اثر منتخب بخش تجربه‌های نو جشنواره است که با چیدمانی از تصاویر و پلان‌های هم‌نشین و ترکیب آنها با روایت ادبی اجرا می‌شود. روایت در این اثر با نقش بستن کلمات بر روی پرده شروع می‌شود. بلافاصله بعد از آن حروف و کلمات به پرش‌ها مبدل می‌شوند و پرسش‌ها با درون کاوی شخصی (انسان-زن) وجوه اجتماعی و سپس فردی را با تردید ایجاد کردن نسبت به یک موضوع پنهان یا نسبت‌های از درد (اجتماعی، انسانی و...) به چالش می‌کشند. «تریو» روایتی فعلی از تأویل‌های شاعرانه و ادبی را با بازسازی اشعار به وسیله تصاویر تکرار می‌کند هر چند که رویکرد تجربی یا حتی تمایل به پرداخت در حوزه یک متد تجربی از تئاتر، در این روایت دیده نمی‌شود، اما آنچه اجرا نشان می‌دهد اینست که کارگردان تمام تلاشش را برای متفاوت بودن، به کار بسته و البته در این گستره موفق هم نیست. نمایش احمد کچه‌چیان در فصل نخستین‌اش با تلنبار کردن پرش‌ها، آوار آنها بر ذهن یکی از کاراکترها و پایان دادن آن با این پرسش که «آیا تا به حال فکر کرده‌اید که چرا باید به اینهمه سؤال بی‌ربط جواب دهید؟» دست کم مخاطبش را کنجکاو می‌کند و بدین ترتیب آغاز موفقی دارد. اما، آنچه که این جذابیت و ماهیت را به سرعت تضعیف می‌کند، اینست که در ادامه حتی پرسش قابل تاملی را هم طرح نمی‌کند. روایت «تریو» به سرعت به دام بازسازی و تکرار می‌افتد. شعر و ادبیات شاعرانه، به صورت نریشن روایت می‌شود و تصاویر و قاب‌های دیداری سعی دارند تا واژه‌ها و کلمات را بازسازی کنند و اما اینکه کدامیک (ادبیات یا تصویر نمایشی) در اولویت قرار می‌گیرند و تناسب یا ضرورت همنشینی‌شان در ساختار اجرا چه جایگاهی دارد، سوال مهمی است که به سختی می‌توان فرضیه‌ای برای پاسخ دادن به آن پیدا کرد. ضمن اینکه، روایت ادبی حتی در فصول متعدد نمایش به لحاظ کیفیت پرداخت، اهمیت بازگویی و دارا بودن حداقل جذابیت‌ها از وجوه دیداری نمایش پیشی گرفته و بیش از آنکه انتظار می‌رود خودنمایی می‌کنند. به بیان دیگر ادبیات و شعر در نمایش کچه‌چیان از مولفه‌هایش مهم‌تر جلوه می‌کنند. ویدیو هم، چنانکه در اغلب تئاترهای ایرانی از آن استفاده می‌شود، نه تنها به کمک وجوه دیداری نمایش نمی‌آید، بلکه حتی بر علیه تئاتر کارکرد پیدا می‌کند؛ مثلا آنجا که قالب‌های کارت‌پستالی از لوکیشن‌های مختلف بر پردهٔ انتهای صحنه به نمایش درمی‌آیند، تصاویر ویدیویی و تنوع آنها به سختی اجازه می‌دهند که عمل بازیگر (بازی با لباس‌ها) در جلو صحنه دیده شود. در واقع این‌طور به نظر می‌رسد که تصویر ویدیویی در این صحنه و چند صحنهٔ مشابه دیگر به طور مستقل عمل می‌کنند و بر علیه تئاتر هستند. این در حالی است که حتی انتقال تصویر و عکس‌ها را نمی‌توان در جهت پرداخت تئاتر توجیه کرد. همان‌طور که گفته شد، احمد کچه‌چیان اشعار و آوای کلمات را تبدیل به حرکت نمایشی کرده است، اما حتی این حرکات و ترکیب آن با دیگر مولفه‌های دیداری هم چندان مناسب پرداخت نشده‌اند. بیرون ریختن کلاف‌های رنگی کاموا، افتادن پارچهٔ سرخ از درون لباس بازیگران، بریدن شکم ماهی، قرار دادن نوشته‌ها در مقابل دوربین و... نه تنها تصاویر زیبایی خلق نمی‌کنند، بلکه به واسطهٔ تکرار کردن نمونه‌های ناموفق پیشین، قرار نگرفتن در یک شبکه منظم و یکدست دیداری و حتی جدا ماندن از متن و روایت شاعرانه کلام، در قالب یک فرایند نمایشی انسجام پیدا نمی‌کنند. شاید به همین دلیل است که حتی تاویل‌های زیبایی ادبی هم گه‌گاه لحن معمول را از دست می‌دهند و در کنار تصویر اینگونه بیان می‌شوند: نقص از فرستنده است، لطفا به گیرنده‌های خود دست نزنید. در مجموع به نظر نمی‌رسد که «تریو» به عنوان یک تئاتر و یک سیستم ارتباطی هنری توانسته باشد با مخاطب‌اش ارتباط موفق و موثری برقرار کرده باشد. نمایش کچه‌چیان را حتی به دشواری می‌توان یک اثر در حوزهٔ تئاتر تجربی قلمداد کرد. مهم‌ترین ویژگی نمایش هم آن است که با کدگذاری آشفته و سریع عدم ارائه راهکاری برای رمزگشایی آنها دنیایی از ابهام و پیچیدگی را به وجود می‌آورد. که نتیجه آن سردرگمی و عدم ادراک مفاهیم از طرف تماشاگر است

نگاهی به نمایش «من، آنتونن آرتو» نوشته و کار «محسن حسینی»

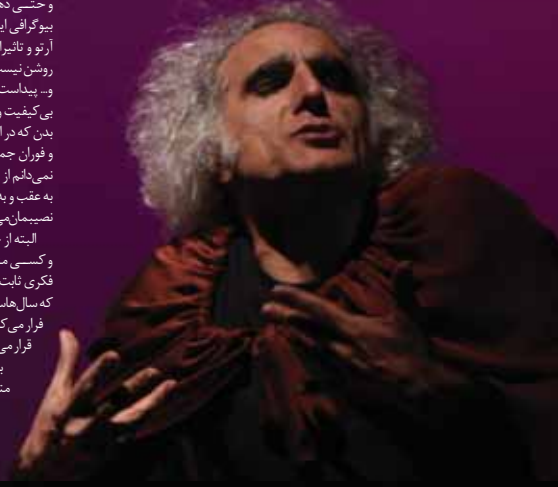
تلفیق پرفورمنس و تئاتر

مشهودمحسنیان

نه! اشتباه می‌کنید. اگر در این نوشته به دنبال زندگینامه و فهرست آثار و تحلیل کپی‌برداری آثار آنتونن آرتو هستید، همین جا بگوییم که از این نوشته ناامید می‌شوید. قصد ندارم حرف‌های هزار بار گفته و ترجمه اشتباه شده و ناشناخته و پیچیده را دوباره تکرار کنم. پس مستقیم به سراغ اجرا می‌روم.

محسن حسینی به سراغ دغدغه همیشگی‌اش رفته است؛ تلفیق تئاتر و پرفورمنس و حرکت. در ابتدای آنچه قرار است بر صحنه ببینیم، حسینی در نقش آرتو به صحنه می‌آیـد و خطابـه‌ای را رو به حاضران بیان می‌کندو آرتو چـه می‌گوید؟ گویی دارد با هنرمندان و اندیش‌مندان و منتقدان و متفکران خیالی شوخی می‌کند. گویی از عمد طنزپردازی می‌کند. ذهنش دچار پرش می‌شـود و از این شاخه به آن شاخه می‌رود. اما آیا واقعا این یک شوخی است؟ او می‌خواهد نظراتش را بگوید و اتفاقا برای این امر تلاش بسیاری را نیز انجام می‌دهد اما نتیجه چیست؟ اگر قرار باشد آرتو ناگهان تمامی نظریه‌هایش را که تعدادی از آن‌ها حتی امروز منسوخ هم شده‌اند، اجرا کند و بر زبان آورد چه چیزی حاصل می‌شـود؟ جواب یک کلمه اسـت، آشوب! آشفتگی ذهن این نظریه‌پرداز از کتاب‌های ترجمه‌ای بیرون آمده با عناوینی چون تئاتر شـقاوت، تئاتر خشـونت، تئاتر وحشـت تئاتر آوانگاردو... کم کم از نحوه کلام بازیگرش روی صحنه چتری سایه می‌اندازد. موتور آرتو در حال گرم شدن است و حال کسی را دیگر یارای مقابله با او نیست. او که هم از تئاتر متنفر و هم عاشق آن است، عاشقانه‌هایش را در عین تنفر و انزجار در هاله‌ای از ابهام و خلسه ناگهانی و سرخوردگی و ناامیدی از بلوغ، بیان می‌کند و این لحظه‌ای تلخ است. آرتو به سراغ دالان‌های پیچ در پیچ ذهنی خود می‌رود و قرار است، در هفت ایستگاه زندگی هنری او، تماشاگر حداقل تا حدودی با نظریه‌ها، اجراها، سلایق یا تئاتر آوانگارد او البته از دریچه چشم و ذهن محسن حسینی آشنا شود. پس حال این به قول خود اجرا کنندگان تئاتری پرفورمنس، به سـراغ متون شناخته شده‌ای از آرتو-شکسپیر-کامو-کانتور و... می‌رود. پرش دوباره و بدون این که هدفش را درک کند، تکرار شده است و در کنار متون متفاوت و نامربوط ناگهان سر و کله مکاتب و سبک‌ها نیز پیدا می‌شود. از پرفورمنس به تئاتر آوانگارد و سپس تجربی و فراتجربی و مولتی مدیا و... می‌رود و در یک کلام هر چیزی را که سـبب عدم تمرکز تماشـاگر و مرعوب شدن عده‌ای دیگر است، روی صحنه به تماشا می‌گذارد.

آماده باشید، نمایش تازه در حال شروع شدن است. به دارالمجانین خوش آمدید. آقای آرتو، نقابی را که در وسـط صحنه آویزان کرده است، از چهره برداشته و حال می‌توان دید که او کسی نیست جز خود «مارکی دوساد» مشهور. پس او شوخی نمی‌کند. فقط قرص‌هایش را فراموش کرده اسـت. زندگی هنری سرشـار از ایده‌های ریز و درشت و گاه جنجالی و گاه غلط و گاه آوانگارد یک فرانسوی نیمه اول قرن بیسـتم با شواهد و شـرایطی که از آن جامعه انتظار داریم،



احتمالا چیزی است شبیه خوابی که دون ژوان دربارهٔ تیمارستان شارنتون دیده است: بگذارید مثالی بزنم. «ادبیات در سیطره هژمونی در زبان غالب صحنه‌ای» نگاهی دارد به پدیده‌ای فرانجبری و سـاخت‌گرایانه که نظریه پردازان نظریهٔ دریافت متاخر آن را جرقه‌ای در رویکردی ضدمتن و در عین حال، سودایی عوام‌فریبانه و صعودی خصمانه نسبت به مدرنیسم ناشناخته می‌دانند.»

خب... چیزی فهمیدید؟ اگر جوابتان مثبت است که خوش به حال من و اگر جوابتان منفی است یعنی این که ۱- واژه بافی و تلفیق همه چیز و هیچ‌چیز آسان است.

۲- شما هم مثل من تکلیف‌تان با روشن فکرنمایی و تلاش برای پیچیده و هنری بودن، روشن است.

حرف اصلی اینجاست که هنرمند، کارش را فارغ از نظر منتقد و تماشاگر در خلوت خود انجام می‌دهد و نتیجه را نمایش می‌دهد. اگر ادعا داریم که سیستمی هست که نگاهی هنرمندانه و فنی به آثار می‌اندازد، چه توجیهی برای این اثر در این جشـنواره معظم تئاتری وجود دارد؟ آیا نمایش، گوشه‌هایی از نحوه کارکرد هنری یا ساختاری و حتـی ذهنی آرتو را در تمرین‌هایش به تصویر می‌کشـد؟ آیا این نمایش، به نوعی، بیوگرافی این هنرمند اسـت؟ آیا قرار است، برداشت ذهنی نویسنده و کارگردان را از آرتو و تاثیرات او بر زندگیش ببینیم؟ حرف من این اسـت که تکلیف اجرا با خودش روشن نیست و این امر به روشنی از بروشور نمایش و تلفیق متون و سبک‌ها و مکتب‌ها و... پیداست. آیا مولتی مدیا یعنی ویدیو پروجکتور و بس؟ آن هم با نمایش تصاویری بی‌کیفیت و سیاه و نامشخص؟ پرفورمنس به چه معناست؟ چند حرکت دست و پا و بدن که در اکثر آثار حسـینی تکرار و تکرار و تکرار می‌شود؟ پرفورمنس یعنی آشوب و فوران جملات و حرکات و چرخش‌ها و موسیقی در سبک‌های مختلف و متفاوت؟ نمی‌دانم از به زبان آوردن چند کلمه شکسپیری دو لمس گوشه‌ای از کانتور و نگاهی به عقب و به سـوی «آنتوان» و «ویس» و «مارا» و «ساد» و فلان و بهمان چه چیزی نصیبمان می‌شود؟

البته از حق نمی‌گذریم. هر اجرای نمایش، مرهون زحمت و تلاش بسیاری است و کسـی منکر زحمات گروه اجرایی اثر نیسـت اما این کاش این تلاش‌ها در یک خط فکری ثابت و قوام یافته و به سوی هدفی از پیش تعیین شده، انجام گیرد. در زمانه‌ای که سال‌هاست من و امثال من نوشته‌ایم، ضعف متن نمایش داریم، چرا از «تئاتر بدنه» فرار می‌کنیم؟ چرا سـر گرمی تماشـاگر در برابر واگویه‌های ذهنی ما در رتبه هزارم قرار می‌گیرد؟ فکر می‌کنم این پرسش‌ها را باید از هیات انتخاب جشنواره پرسید.

به هر حال؛ آرتوی طناز، آرتوی خسـته، آرتوی گیج، آرتوی عاشق و آرتوی متنفر و بالاخره آرتوی دیوانه همگی در قالب جسم خود آرتو نیز نمی‌گنجد.

هومن نجفیان

نمایـش «زود قضـاوت نکن» اثری اسـت دیالوگ محور که با دو زبان؛ اجرا می‌شـود زبان نخست اثر، یونانی و زبان دوم اثر، انگلیسی است. اجـرا با ریتم‌های متفاوت صـورت می‌پذیرد در برخی از لحظات یک حرکت با ریتم سـریع اجرا می‌شـود اما لحظه‌ای بعد با ریتم کند. این همنشـینی باعث تنوع ریتم در اثر می‌شود از سوی دیگر نمایش از حرکات بی‌شماری ساخته شده است و نکتهٔ حایز اهمیت هنگامی قابل تحسین است که این حرکات در قاب کوچک صحنه شکل می‌گیرد و نه تنها چشم را آزار نمی‌دهد که لذت‌بخش نیز می‌باشد. بازیگران حتی هنگامی که ساکن بر روی زمین هستند از حرکات دست، بالا تنه و سکون پایین تنه نیز استفاده می‌کنند. هماهنگی حرکات بازیگران بسیار جذاب است از سوی دیگر بازی‌های بی‌شماری با موسیقی انجام می‌شود به عنوان مثال: آواز خوانی نت‌های بالا و پایین. ترانه‌خوانی. تبدیل شدن موسیقی به افکت و تبدیل شدن آواز به افکت. از توان‌مندی بازیگران و حرکات نرم آنها پیداست که شناخت درستی از هنر بازیگری دارند؛ شکسـتن فضای صحنه باعث پدید آمدن صحنه‌های نو می‌شـود. در صحنه همه چیز در حال فرو ریختن اسـت گاه متن به واژه تقلیل می‌یابد، حرکت منقطع می‌شـود و گاهی همه چیز از نو سـاخته می‌شود واژه به ترانه تبدیل و حرکت منقطع بازیگران به پرواز... به همین علت نمایش واجد کنتراسـت می‌باشد و این مسـئله راه را برای تاویل می گشاید اما این نوشتار هرگز در جست‌وجوی تاویل اثر نیست زیرا در تاویل نمایش به ادبیات تقلیل می‌یابد. اما آنچه که باعث می‌شـود تماشاگر از دیدن «زود قضاوت نکن» لذت ببرد، کارگردانی اولگا پوزلی و بازیگری گروه اوسـت که علاوه بر کارگردانی به ایفای نقش نیز می‌پردازد بـا آنکه نمایـش زود قضاوت نکن یک اثر کانسـپچوال conceptual اسـت و مفاهیم اثر بدون شـناخت از زبان و واشکافی درونمایه اثر ناممکن است اما، تماشاگر بدون شـناخت از زبان و با مشاهده فضای صحنه‌ای اثر می‌تواند لذت ببـرد و بنابر دانش خود به تاویل اثر بپردازد نمایش «زود قضاوت نکن» از ساختار اپیک بیشـترین بهـره را می‌بـرد. بازیگران در نخستین صحنه، رخ در رخ تماشاگر می‌ایستد و تماشـاگر را غرق حیرت می‌کند زیرا هنوز بر جایگاه خود ننشسـته است. کارگردان به

دفعات متعدد در روند اجرای نمایش تماشاگران را به بازیگر تبدیل می‌کند به این معنا که بازیگران به چشمان تماشاگران نگاه می‌کنند و لبخند می‌زنند گویی تماشاگران بازیگرند و بازیگران تماشاگر. شیوه‌های دیگری که کارگردان برای تعاملی با تماشاگران بهره می‌برد شیوه هم‌راهی است. در این هنگام بازیگران آواز می‌خوانند و تماشاگران با آنکه آواز را متوجه نمی‌شوند اما، آن را احساس می‌کنند. نکته دیگر تکثیر نقش‌هاست. بازیگران نمایش برخلاف سبک رئالیسم ایفاگر نقش‌های متفاوتی می‌باشند نکته حایز اهمیت آن است که این نقش‌ها سوبژکتیو می‌باشند به نقش‌ها توجه کنید:

الف) کودکی که در یک کمد زندگی می‌کند

ب) زنی که دنیای بیرون را از میان شکافی می‌نگرد

ج) یک کارمند وزارتخانه که نوشـته‌های خود را در حاشـیه صفحه یادداشـت می‌کند و همیشـه از کنار دیـوار راه می‌رود و هیچ‌گاه از آن دور نمی‌شود.

د) زنی که درمی‌یابد همه افراد پرواز می‌کنند.

هـ) فرد درمانده‌ای تحت‌نظر بیمارستان است و دنیا را از ابتدا به گونه‌ای دیگر و بر اساس تصاویری که از پنجره اتاق خویش می‌بیند ترسیم می‌کند.

و) فردی که لبـاسش را دوست دارد

اما این نقش‌های سوبژکتیو چگونه به ایژه تبدیل می‌شود

۱) از طریق هم‌سرایی بازیگران

۲) از طریق کنش: این کنش به صورت گروهی اجرا می‌شود مانند پرواز کردن بازیگران (با حرکت دست‌ها)

۳) از طریق؛ نقل داسـتان به صورت شفاهی و نمایش تصاویر در پرده به وسیله ویدیو پروجکشن در قالب اپیزود

مجزا که یکی پس از دیگری به اجرا گذاشـته می‌شود البته بدون بازشناسـی متن هرگز به نقش‌ها دسـت نمی‌یابیم اما آنچه مبرهن اسـت قراردادهای اجرایی اثر اسـت نمایش به هیچ وجه نمادین نیسـت زیرا قراردادهای آن فراگیر نمی‌باشد بلکه خاص نمایش طراحی شده است. در این نمایش ابزار صحنه شامل تخت بیمارسـتان، کمد و رخت‌آویـز بازیگران و فرش‌های ایرانی است که هیچکدام شیء کاربردی نیسـت و تنها جنبه ابزار صحنه (رخت آویز) و تزیین صحنه (فرش) را دارد.

مقاله

مدار توسعه‌نیافتگی هنر نمایش در شهرستان‌ها

دکتر سید مصطفی مختاباد*

قسمت پایانی

تئاتر شهرستان‌ها

در مورد تئاتر تهران سال‌هاست که سخن می‌رود، اگرچه جریان تئاتر در تهران نباید جدا از تئاتر شهرستان‌ها دیده شود، چون تفکیک تهران از شهرستان‌ها امری ساده ولی ممتنع است، زیرا بودجه، امکانات، هنرمندان، مدیریت و مخاطب در تئاتر متعلق به کل کشور و نه تهران است. اگرچه در فقدان زیرساخت های طبیعی تئاتر در شهرستان‌ها به واقع تهران بار عقب ماندگی و نیز بخش اعظم نظام‌های تئاتر کشور را بر شانه حمل می کند، ولی از سویی دیگر همین تهران گرایی نیز زمینه‌ساز افول تئاتر در شهرستان‌ها گردیده است. البته نمی‌توان انکار کرد که با بررسی و مطالعهٔ تاریخی سیر تحولات تئاتر در شهرستان‌ها به نقش تئاتر گذار آنها در جریان توسعه و پویایی تئاتر کشور و حتی تهران نمی توان بی اعتنا عبور کرد. تئاتر در طول دو سدهٔ اخیر ماحصل تلاش همهٔ ایرانیان هنرمند و هنر دوست در اقصی نقاط کشور بوده است. در شمال ایران در آذربایجان به دلیل زبان آذری و همسایگی با کشور ترکیه، زمینه ساز ورود تئاتر اروپایی از ترکیه به این خطه و حتی ایران گردید، تا ایرانیان تجربهٔ دیدار از نمایش‌های کاملا به سبک اروپایی را از سر بگذرانند. و یا در استان گیلان به‌دلیل ارتباط فردی با روسیه، موجب گردید، گروه‌های روسی به سهولت وارد خاک ایران شوند و در شهرهای شمالی به دلیل حضور طولانی مدت اثرات مطلوب فرهنگ تئاتری بجا بگذارند، گروه‌های نمایشی قفقازی به تدریج از حدود ۱۲۸۶ وارد خاک ایران شدند و برای مدتی طولانی در رشت اقامت گزیدند، این گروه‌ها نمایش‌هایی را که با فرهنگ خود آنها عجین بود، به زبان خودشان اجرا کردند، جالب اینجاست که این نمایش‌ها، که اغلب موزیکال و دربارهٔ عشق و ازدواج بود، مورد توجه تماشاگران بومی قرار می گرفت، از آنجا که مردم شمال ایران انسان‌های سخت کوشی هستند از نمایش‌های موزیکال و سهل‌الفهم به خوبی استقبال می کردند. علاوه بر روس‌ها اقلیت ارامنه شمال نیز سبب‌ساز نفوذ فرهنگ تئاتر اروپایی در این ناحیه گردید. مرز طولانی و قابل نفوذ بین شمال کشور و شوروی شامل سه ناحیه مشخص و با اهمیت بود، آذربایجان، دریای خزر و خراسان، مرکز خراسان مشهد بود که برای گروه‌های تئاتری روسی مکان تلاقی با یکدیگر به شمار می رفت، از اوایل سلطنت ناصرالدین شاه قاجار نخستین گروه‌های تئاتری روسی به شهر مقدس مشهد وارد شدند، تعداد این گروه‌ها به تدریج تا دورهٔ مظفرالدین‌شاه افزایش یافت. از طرف دیگر، گروه‌های با استعداد ایرانی هم در مشهد بودند که به اجرای نمایش‌های سنتی می‌پرداختند، از آنجا که حضور گروه‌های روسی تاثیر فراوانی بر گروه‌های فعال در مشهد گذارده بودند، گروه‌های ایرانی در برنامه‌های اجرایی خود تجدید نظر کرده و از نمایش‌های ترجمه شده روسی استفاده به عمل آوردند. شهر اصفهان، مکان مهم دیگر در زمینه رشد و بروز تئاتر ایران بوده است، در این شهر شاهد فعالیت ارامنه در زمینهٔ تئاتر بوده‌ایم. ارامنه از حدود سال ۱۲۶۴ در این خطه سکنی گزیده بودند، آنها از سال ۱۲۹۰ به اجرای نمایش‌های تئاتری دست زدند، یعنی زمانی که مدتی از حضور ارامنه روسی در رشت می گذشت و تاثیر خود را بر ارامنهٔ اصفهان گذارده بودند ارامنه در منطقه‌ای به نام جلفا در اصفهان اقامت داشتند، آنها مسیحی بودند و شیوه زندگی‌شان همانند ارامنهٔ رشت و تبریز بود، چندین دهه بود که آنها می کوشیدند تا سطح زندگی خود را با اروپایی ها برابر کنند، آنها از سال ۱۲۶۷ سالن اختصاصی تئاتر با نام «باشگاه تئاتر» در جلفا داشتند و چند گروه تئاتر تشکیل داده بودند، نمایش هایی که در آن مکان ارائه می شد، تماما به زبان ارمنی و بر اساس فرهنگ خود آنها بود. گرچه ارامنهٔ اصفهان هدفی جز مجذوب و سرگرم ساختن هم‌کیشان خود نداشتند، اما نحوهٔ اجراها و تشکیلات تئاتری آنان تاثیر قابل توجهی بر گروه های تئاتری ایرانی گذاشته و دیدگاه آنان را در اجرای نمایش‌ها ایرانی متحول ساخته بود.

ارامنه علاوه بر اصفهان، تبریز و رشت در همدان هم فعالیت های تئاتری به شیوهٔ اروپایی داشتند و بر مردم آن ناحیه تاثیر گذار بودند.

تا اوایل قرن بیستم فقط نمایش‌های سنتی ایرانی در همدان به اجرا در می آمد، اغلب مردم شهرنشین در همدان به کار صنایع دستی اشتغال داشتند و نزدیک ۷۵ درصد آنها از نعمت سواد بی بهره بردند، تنها جایی که به اجرای آثار نمایش خارجی می پرداخت مدرسه «آلیانس» متعلق به کلیمی‌ها بود که در آنجا نمایش های خارجی کمیک، مثل آثار گوگول، چخوف و مولیر، به اجرا در می آمد.

تاسیس مدرسه آلیانس و اجرای تئاتر

بوسیله ارامنه کلیمیان در آن زمینه ساز تاسیس مدرسه ای بنام فرهنگ و هنر گراید که در آن تئاتر، موسیقی و نقاشی تدریس می شد و ترجمه های فارسی آثار نمایشنامه نویسان خارجی تیر در آن به اجرا در می آمد.

شهر دیگری که به عنوان مرکز تجمع ارامنه به شمار می رفت، شهر کرمانشاه بود، ارامنه در این شهر نیز آثار نمایشی اروپایی را به روی صحنه مـی بردند، مردم این منطقه بـه زبان کردی تکلم می کردند و طبیعتا نمایش هایی هم که اجرا می شـد به زبان بومی بود، تشـکیلات ارامنه سبب شد تا هنرمندان منطقه به منظور ایجاد دگرگونی در امور خلاقه دسـت به نوآوری بزنند، تا حوالی ۱۲۹۷ از نمایش های سبک غربی در کرمانشـاه خبری نبود، در این سـال مدرسه ای با سبک و سیاق غربی به نام «محتشـمیه» توسط جلال‌الدین میرزا، مشهورترین چهره ادبی منطقه تاسیس یافت. در این مدرسه نمایش هایی به روی صحنه رفت که اغلب توسط نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی نوشته شده بود، جلال‌الدین میرزا شخصا بر تمام اجراها نظارت داشت، در سال ۱۲۹۸ نخستین گروه تئاتر ارامنه با نام «تئاتر حیات ارامنه» گشایش یافت که در آن نمایش‌هایی به شـیوهٔ غربی به روی صحنه می رفـت. از آن روزگاران تا به امروز در کلیه شـهرها و استان‌های کشـور تئاتر، به عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی، انسانی، معنوی و اثرگذار هنری پذیرفته شده است و بی‌شمار هنرمندان در این عرصه زحمت کشیده‌اند، اگرچه آغازگران تئاتر معدود شهرها و مکان‌ها در سطح کشور بوده‌اند ولی تئاتر در حال حاضر پدیده‌ای فراگیر در سطح کشور در کلیهٔ شهرها می باشد. امروز گروه‌ها و نهادهای تئاتری در شـهرهای ایـران نه تنها آموزش‌های آکادمیـک، حرفه‌ای و نظری یافته‌اند، بلکه به سـاخت و بافت تئاتر در تهـران و یا دیگر نقاط جهان چشـم دوخته‌اند و با دقت، توان، رشـد و یا عقب ماندگی خود را رصد می کنند، این هنرمندان می خواهند فضا، فرهنگ و جریان تئاتر در شهر و دیار آنها وجود داشـته باشد، آنها طالب مخاطبان تئاتر آگاه و مدیران فرهنگی تئاتری هسـتند. هنرمندان شهرستان‌ها طالب فضایی هستند که از متن تا اجرا، از تجربه کلاسـیک تا مدرن و پسـت مدرن و بومی در شهرسـتان قابل ارائه باشـد، آنها در پی رشـد و بلوغ و تعالی خود و آثارشان نه در سطح شهر و منطقه، بلکه کشور و جهان هستند و برای ایـن زبان و بیان این نهاد نمایشـی دارند کـه در آن از آموزش تا اجرا، از متن تا انتشـار، از خلاقیت تا نقد حمایت‌های مالی و معنوی تعریف امروزین داشته باشد، و این خواسته با نظر به توان، تجربه، تاریخ و تجربه مدیران، هنرمندان، برنامه‌ریزان، صاحب‌نظران امری دست یافتنی است. اندیشه‌ای که باید آن را اندیشهٔ عبور از توسعه نیافتگی تئاتر شهرستان یا تئاتر بومی و ملی نامید. تئاتر هنری وارداتی اسـت، با این تفاوت که یک مقولهٔ هنری و انسـانی است که با سـایر پدیده های وارداتی فرق ندارد، این پدیده به شـکل ابتدایی وارد سـرزمین ما شد، ولی با عمری دویسـت سـاله باید به یک هنجار کاملا فرهنگی و خلاقه تبدیل شده باشـد، تا تداومی طبیعی تر یابد، چون یک پدیدهٔ معنوی و انسانی اعم از هنجارهای اخلاقی، اجتماعی و ذوقی باید به سبب حضور طبیعی و اثرگذار در مردم حساسیت ایجاد کند که در آن صورت مردم به سویش کشیده می شوند و با آن پیوند می خورند، همانند بسیاری از سنت ها و پدیده ها چند هزار ساله که به سبب پذیرش مردمی پایدار مانده اند، اگر پدیده‌ای در بین مردم ظهوری عاطفی و تاثیر گذار داشته باشد، مردم به حفظ و حراست از آن می پردازند و به تداوم آن کمک می کنند در مورد تئاتر نیز این نظریه مصداق می یابد، یعنی اگر مردم شهرها و استان‌ها با تئاتر و صحنهٔ آن ارتباط حقیقی و روحی برقرار کنند، لزوما نوعی لذت و اکتسـاب اندیشه نصیب آنها می شود و همین امر موجب بقاء و ادامه آن می گردد ولی اگر هنری حسـی در مخاطب ایجاد نکند بی‌حاصل و ناپایدار می گردد، پس رمز عبور از توسعه نیافتگی علاوه بر وجود فضا و فرهنگ تعامل مابین هنرها ضرورت حس و روح و ذهن تاثیر گذار را می طلبد، نور و اشراقی که در دل و اندیشه هنرمندان تئاتر ایران نهفته است پس باید آن را بر مردم بتابانند تا به شعاع و حیات و پایداری آن بیفزایند.

فهرست منابع

اسـدپور، احمدعلی، ۱۳۸۷، فزایند رشـد و توسعه اقتصادی، تهران: دانشـگاه آزاد اسـلامی / خلج، منصـور، ۱۳۶۴، نمایش در باختـران، دوجلد، تهران، ناشـر، نویسـنده / زوارزاده، محمدرضا، ۱۳۶۸، نمایـش در مشـهد، فصلنامـه تئاتر، شـماره ۴ / علیزاده، امیـن، ۱۳۶۷، تاریخچه تئاتر در تبریز، فصلنامه تئاتر، سـال اول، شماره ۱ / عبادی، نصراله، ۱۳۶۸، نمایش در همدان، فصلنامه تئاتر شـماره ۴ / موشنوری، آنتیگون، ۱۳۸۶، جامعه شناسی مخاطب در حوزهٔ فرهنگی و هنری، ترجمهٔ حسین میرزایی، دانشـگاه آزاد واحد بندرعباس / ممنون، پرویز، ۱۳۵۶، سیری در تئاتر مردمی اصفهان، تهران: انتشـارات فرهنگ و هنـر / نوزاد، فریـدون، ۱۳۶۸، تاریخ نمایش در گیلان، رشت: انتشارات گیلان

* مدرس دانشگاه تربیت مدرس

گفت‌وگو با بهروز غریب‌پور کارگردان سه‌نمایش عروسکی

اپرای عروسکی «حافظ» سال آینده در تالار فردوسی

■ رضا آشفته

بهروز غریب پور کارگردان و نمایشنامه‌نویس با سابقه امسال سه نمایش عروسکی‌اش را در جشنواره بیست‌ونهم تئاتر فجر اجرا می‌کند اپراهای عروسکی «رستم و سهراب»، «مکبث» و «مولوی» هر شب ساعت ۱۸ در تالار فردوسی اجرا می‌شوند. این هنرمند معتقد است که این نمایش‌ها با آن که چندین بار اجرا شده‌اند همچنان با استقبال عمومی در جشنواره روبرو می‌شوند. در حال حاضر وی برای تامین بودجه اجرای پنجمین اثر اپرای عروسکی خود در سال آینده برنامه‌ریزی و تلاش می‌کند. با او در بارهٔ موقعیت جشنواره فجر گفت‌وگو کرده‌ایم:

■ **روزهای برگزاری بیست‌ونهمین دورهٔ جشنواره تئاتر فجر را پشت سر می‌گذاریم. نظرتان دربارهٔ این جشنواره چیست؟**

من به‌ندرت در بطن جشنوارهٔ تئاتر فجر بوده‌ام؛ یا در بخش مرور اثری از من ارائه شده یا در بخش چشم‌انداز حضور داشته‌ام. همیشه در حاشیه بوده‌ام. می‌توانم بگویم که همواره جشنواره افت و خیز داشته است. همین که جشنواره تا امروز تداوم یافته باید شکرگذار باشیم. خارج از داوری مثبت و منفی، همین که جشنواره عمرش به سی سالگی رسیده به عنوان یک حرکت فرهنگی امتیاز محسوب می‌شود. اگر قرار باشد این جشنواره مناسب‌تر از حال حاضر برگزار شود نیاز است که آسیب‌شناسی جشنواره به طور جدی و پیوسته انجام پذیرد. این کار سال‌های خوب و ضعیف جشنواره و دلایلش را مشخص خواهد کرد. این سنجش راه‌حل‌های بهتری را برای شکوفایی جشنواره بین‌المللی پیش رویمان قرار خواهد داد.

■ **به نظر تان این افت و خیز ناشی از چه مسائلی است؟**

این افت و خیزها طبیعی است. فکر می‌کنم دلیلش هم برمی‌گردد به شرایط تئاتر، میزان بودجه، امکانات و همچنین شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی؛ چون تئاتر هنر زنده‌ای است. این هنر تابع فضای پیرامون خود است. می‌شود فیلمی بسازید که پس از ده سال هم امکان نمایش دادنش فراهم باشد اما تئاتر زنده است و همین خصوصیت موجب آسیب پذیری و قوتش شده است. دربارهٔ جشنوارهٔ امسال هم هنوز آثار را ندیده‌ام و نمی‌دانم که چطور هستند. امیدوارم آثار ایرانی و خارجی از کیفیت در خوری برخوردار باشند.

■ **به نظر شما بخش بین الملل جشنوارهٔ تئاتر فجر تا چه حد بر روند تئاتر کشورمان تاثیر گذار بوده است؟**

در دوره های قبل شاهد دعوت از گروه‌های شاخص بوده‌ایم. حضور گروه‌های با تجربه و شناخته شده باعث غنی تر شدن تئاتر کشورمان شده است. مثلاوقتی «برلینز آنسامبل» به تهران آمد، یک اتفاق مهم بود. به همین سادگی نباید از جشنواره فجر چشم پوشی کرد و این یک حرکت عادی است. مدیر جشنواره معجزه گر نیست! بلکه جامعهٔ جهانی در التهاب بسیاری از اتفاقات سیاسی و فرهنگی است. یک جشنواره ایرانی وقتی از یک گروه خارجی دعوت می‌کند بنابر تبلیغات سوء که در کشورهای غربی شده است آنها پیش خود فکر می کنند اینجا مردم در حال آتش زدن لاستیک هستند زمانی هم که از این تبلیغات چشم می پوشند و به ایران می آیند هنگام برگشت، عاشق ایران می شوند. این خود یک تبلیغ به نفع ایران است. مطبوعات و رسانه های آنها از زاویهٔ تنگ تصویری از کشورمان را ترسیم می کنند و همین باعث می شود تا آنها از ایران واهمه داشته باشند. گروه‌ها با نگرانی تمام به ایران می آیند یا این که با معذرت‌خواهی، از آمدن صرف‌نظر می کنند. متاسفانه از جدول امسال بی خبرم. نمیدانم مثل دوره های قبل آثار و گروه های شناخته شده‌ای آمده اند یا خیر؟

■ **نظرتان دربارهٔ انتخاب مدیران جشنواره فجر که هر سال جابه جا می شوند چیست؟**

مشکل عمدهٔ جشنواره تئاتر فجر این است که دبیر هر روز به مقتضای زمان عوض می‌شود. نیمی از وقت دبیر صرف امور اداری می‌شود و فقط شش ماه صرف کار برای جشنواره خواهد شد. در تمام دنیا جشنواره‌ها را با نام مدیرانش می شناسند. متاسفانه در ایران این طور نیست و همین عمر مدیریت را کوتاه می کند. در صورتی که مدیر باید با یک گروه مشخص، هر سال خود را با برنامه‌ریزی و با رفع کاستی‌ها و بالا بردن امتیازها بر ارتقاء جشنواره‌اش بیافزاید. مدیر جشنواره و گروهش مثل یک تیم فوتبال است. اگر هر سال و زود به زود سرمربیاش را تغییر بدهد همه می‌فهمند که تعویض سرمربی یک تیم را فلج می کند. تیم ضعیف اولین مشکلش عدم است مرار مدیریت آن است. در ایران مدیران به دلیل کوتاه بودن دورهٔ مدیریت از پس ارتباط لازم و پیوسته با گروه‌های خارجی باز می‌مانند.

■ **نظرتان دربارهٔ حضور هنرمندان با سابقه و شناخته شده در جشنوارهٔ فجر چیست؟**

تئاتر به دلیل آن که محل کسب و کار نیست خیلی از نیروهای تئاتری از طریق سریال تلویزیونی معاش خود را تامین می کنند. همین باعث می شود تا تئاتر به فعالیت آماتوری تبدیل شود که گاهی این قبیل هنرمندان که مشکل مادی ندارند، وقت پیدا می کنند به تئاتر هم سری بزنند. تئاتر از مشکلات فراوان اقتصادی رنج می برد. این فعالیت آماتوری خود یک معضل بزرگ است. هر چند که در سینما و تلویزیون بهشت برین نیست اما در آنجا هنرمند به حداقل های امکانات زندگی اش به راحتی خواهد رسید. در آنجا دستمزدها قابل قبول تر است و همین در قیاس با تئاتر خیال هنرمند را راحت تر خواهد کرد. یک هنرمند در تئاتر باید رنج زیادی را متحمل شود و هر روز برای تمرین و اجرا وقت بگذارد. بنابراین عدم حضور ایشان در تئاتر نشانه عدم تمایل آنان به تئاتر نیست. بلکه مرسوم شده، تا تامین هنرمند در جای دیگر ممکن می‌شود او هم فرصت حضور نمی یابد. در حالیکه تئاتر نیاز به حمایت دائمی دارد. فعلا بودجهٔ تئاتر، قطره چکانی است. در مقابل آن قدر تعداد گروه‌ها زیاد شده که این بودجه فعلی به هیچ وجه مناسب نخواهد بود. بخشی از آن باید صرف شهرستان‌ها و جشنواره‌ها شود. به کرات گفته‌ام آسیب‌شناسی تئاتر یک امر ضروری است تا شرایط اقتصادی تئاتر نیز بهتر شود. امروزه مکان‌های تئاتری فوق‌العاده نیست. در شهرستان‌ها هم فعالیت مقطعی و فصلی است. این همان فصل مشترکی است که علی‌رغم اختلاف نظرها، همگان بر آن اتفاق‌نظر دارند. با تمام کمبودها می بینیم که در ایران نسبت به خیلی از کشورها استعداد، توان و نوآوری بسیار وجود دارد. این خود وضعیت پارادوکسیکالی را ایجاد کرده است. همین مقاومت ها و خلاقیت هاست که در آینده افراد سرشناس و نام‌آور را در تئاتر جهان معرفی خواهد کرد.

■ **به نظر شما جشنوارهٔ فجر تا چه حد در زمینهٔ ایجاد خلاقیت هنرمندان موثر بوده است؟**

غالبا تاثیر، غیر مستقیم بوده و تاثیر مستقیم نداشته‌ایم. اغلب آثار با وجود آن که از عمق برخوردار نبوده‌اند اما به لحاظ کارگردانی، شسته رفته بوده‌اند. بازی ها از سطح مناسبی برخوردار بوده‌اند و طراحی صحنه هم همین طور. با وجود آنکه در بخش بین الملل آثار اندکی حضور دارد من این بخش را به فال نیک می گیرم و خوش‌بینانه بر تداوم جشنواره نگاه می کنم. همین میزان خلاقیت، خانواده تئاتری را به مرور از جایگاه بالاتری نسبت به قبل برخوردار کرده است. حتا طنین این خلاقیت در شهرستان‌ها هم مشهود است. آنها هم یاد گرفته‌اند که با حساسیت بیشتری کار کنند.

■ **جوانان ما چقدر متاثر از فضای جشنواره هستند؟**

اکثر هنرمندان تئاتری که در ایران فعال هستند و امروز به کشورهای اروپایی و آسیایی دعوت می شوند از بین جوانان هستند. کم‌تر از میان قدیمی‌ها وارد عرصهٔ بین‌المللی می‌شوند. عمدتا جوانان و بانوان هستند که با تلاش در عرصهٔ بین‌المللی از نقاط ضعف تئاتر می کاهند و بر نقاط قوتش می‌افزایند.

■ **جشنواره فجر چقدر در نمایاندن تئاتر عروسکی کشور ما تاثیر گذار بوده است؟**

اخیرا که برای ارائهٔ نمایش عروسکی در دانشگاه سینما تئاتر گرجستان حضور داشتیم دریافتیم که آنان جسته گریخته تئاترهای ما را دیده‌اند و از تئاتر ما خبر دارند. به نظرم تئاتر عروسکی یکی از امتیازاتش این است که خودش جشنوارهٔ مستقل دارد. همین باعث شده تا گروه‌هایی از ایران وارد فعالیت های بین‌المللی بشوند. خود جشنواره یک فرصت است تا خصوصیت تئاترهای عروسکی مان در معرض دید علاقه مندان خارجی قرار بگیرند. همین زمینهٔ حضور بین‌المللی ما را فراهم می کند. حتی اگر این روند به کندی صورت بگیرد. این یک عامل شناساندن تئاتر عروسکی ما در سطح دنیاست. همین که بعد از یک قرن و نیم تئاتر مدرن ایران نامی در میان نام‌های تولیدکنندگان تئاتر و تئاتر عروسکی درآورده است، باید آن را به فال نیک بگیریم. متاسفانه بخش خصوصی نمی‌تواند مستقلا در این راه حضور فعالی داشته باشد. باید لوایحی حمایتی وجود داشته باد تا مسیر شکوفا شدن تئاتر ما راحت تر شود. یکی از این موارد، توجه به پنج میلیون هم‌وطن خارج از کشور است که به عنوان ایرانی، به تولیدات داخل کشورشان نیاز دارند. چون در آنجا آثار به دلیل توجه بیش‌تر به گیشه دچار ابتذال می‌شوند. علی رغم مشکلات سیاسی تئاتر ما می‌تواند جماعت زیادی را جذب خود کند.

■ **به نظر شما جشنوارهٔ فجر در جهان شناخته شده است؟**

طبیعتا شناخته شده است، در مورد تئاتر عروسکی هم همین طور. جشنوارهٔ تئاتر مثل فرزندی دارای شناسنامه است که تنها همین شناسنامه داشتن کافی نیست بلکه نیاز به حمایت دارد تا مسیر ترقی را طی کند.

■ **چه پیشنهادی دارید؟**

تخصیص بودجه، ساختن فضا برای تمرین و اجرا و حمایت واقعی از تئاتر بالاخره پیروزی را ممکن خواهد ساخت. فنلاند حدود شش میلیون نفر جمعیت دارد که حدود پانصد هزار تماشاگر غیر فنلاندی را هر سال جذب تئاتر می کند. این نشان می‌دهد تئاتر هم می‌تواند جماعتی را جذب خود کند. در ایران به دلیل کم بودن تئاتر خیلی از گردش گران شب‌های خود را فقط به استراحت خواهند گذراند در حالیکه می توانند به تئاتر و موسیقی بروند.

حرفه: کارگردان

دبرا وارنر

■ تارا فاتحی ایرانی

«دبـرا وارنر» کارگردان انگیسـی تئاتر و اپرا بیش از هرچیز به کارگردانی متون تئاتری اصیل از جمله آثار سـوفوکل، شکسپیر، برشـت، بوختر و نیز همکاری هنری طولانی مدتش با فیونا شاو، بازیگر ایرلندی، شهرت دارد.

در آثار وارنر رقابتی میان سـه عنصر اجرایی تئاتر وجود دارد. نخست وفاداری وارنر به متن؛ او رسالت خود را خدمت به حقایق انسانی مطرح شده در نمایشنامه های اصیل می داند و جایگاهش را میان سنت های تئاتر کلاسیک انگیسی تعریف می کند. وارنر بر نیاز به تولید تئاترهایی شفاف تأکید دارد که تجربه تماشاگر از این متون کلاسیک را از هرگونه تنگ نظری ایدئولوژیک و تاریخی عاری کند و این شـفافیت و وضوح منجر به ایجاد سطح بالایی از ناتورالیسم در آثارش می شود.

از سـوی دیگر وارنر و شاو تحت تأثیر مدرنیست های آوانگارد اروپایی بر تجربه ورزی و خطر کردن در تئاتر نیز تأکید دارند. وارنر در آثـارش، به‌طور ویژه، به‌خصوص از پیتر بروک، تأثیر گرفته که

ایـن تأثیـر در جسـتجوی او برای رسـیدن بـه حقیقت در اجـرا و نیز اسـتفادهٔ محدود از صحنه‌پـردازی، لبـاس و ابزار صحنه مشهود است. در نهایت اسـتعداد بازیگری شـاو نقش مهمی در اجراهای وارنر ایفا می کند. شاو در عین اهمیت قائل بودن برای متن نمایشنامه سلطهٔ کامل آن را نیز خدشـه دار می کند. او به عنوان یک بازیگر بزرگ کلاسـیک می تواند جایگاه برتر این متون اصیل را نمایش دهد اما؛ در عین‌حال به دلیل شـهرتش گاه توجه هـا به کار خود او و بازیگریش معطوف می شـود. با اینکـه علاقه به متن، بازیگری و تجربـه کردن الزاما با یکدیگر در تناقض نیسـتند، تجربه گرایی هنرمندانهٔ شاو به ندرت با شفافیتی که تئاتر متن محور بریتانیایی طلب می کند و وارنر نیز در آثارش در پی آن است دچار اختلاف می شود. کشمکش میان این سه عنصر منجر به این شده است که آثار وارنر از جذاب‌ترین اجراهای زنانه در تئاتر معاصر بریتانیا باشد.

رویکرد وارنر به جنسـیت از مسـائلی ست که بار سنگینی بر نحوهٔ قرابت سنت و تجربه گرایی می‌نهد. وارنر و شاو هر دو تأکید بر جنسـیت را در آثارشـان رد می‌کنند و تمرکز خود را بر انتقال تجربهٔ جهانی انسـان می دانند. با این وجود نحوهٔ نگرش آن ها به جنسیت، آثارشان را به مهم‌ترین تفاسیر از زنانگی بر صحنه های تئاتر کلاسـیک بریتانیا در سـال های اخیر تبدیل کرده است به عنـوان مثال اجرای الکترا، زن نیک ایالت سـچوان (۱۹۸۹)، هدا گابلر (۱۹۹۰)، سرزمین هرز (۱۹۹۵)، و مدهآ (۲۰۰۰)، علاقهٔ وارنر به قرار دادن یک شـخصیت زن پیچیده در مقابل مردی کلیشـه ای و تـک بعدی و یا یک هویت ملی را نشـان می‌دهد. وی عمدتا قهرمان زنی شـفقت انگیز را در تضاد با نیروهای سرکوب کنندهٔ ملی‌گرا و پدرسـالارانه قرارمی دهد. با وجود این که شـاو در ایفای نقش این قهرمان‌های زن با هوشمندی تصویری واژگون از زنانگی نشـان می دهد، تأکید اصلی در این آثار، کاوشی در هویت جهانی بوده‌است تا هویتی جنسیت بندی شده.

جهانیت در آثار وارنر با شخصیت تلفیق می شود، به این شکل که او بر اشخاصی متمرکز می شود که ایشان در جسـتجوی حقیقت برتر انسانی، به نوعی، از جنسیت و ملیت خویش فراتر می روند. با ایـن حال مفهومی که او از جهانیت ابراز می کند به عنوان چیزی که خارج از محدودیت های فرهنگی و جنسیتی عمل می کند با نگرش او به نحوهٔ نمایش زنانگی و ملیت در آثارش تناقضاتی دارد. به‌طور مشخص هنگامی که در اجرای نمایشنامهٔ «ریچارد دوم» اثر شکسپیر «فیونا شاو» با پوشیدن لباس مردانه نقش ریچارد را ایفا کرد این تناقض مشهود به نظر می‌رسید. این نمایش و نقش آفرینی شاو بحث و نقد فراوانی در پی داشت. وارنر علاوه بر تئاتر در زمینهٔ اپرا و موسیقی کلاسیک نیز فعالیت دارد چنان‌که پیش از این هم برداشت هایی از، پاسیون سنت جان و نیز دون ژوان اثر موتزارت، مرگ در ونیز اثر بنجامین بریتن و دیدو و اینیاس اثر هنری پورسل را روی صحنه برده است.

برگرفته از:

Mitter, Shomit, Shevstova, Maria (۲۰۰۵) Fifty Key Theatre Directors, Oxon, Routledge

یک سوال چند جواب

انتخاب آثار فجر پس از سه دهه

■ زهرا شایان فر

جشنوارهٔ تئاتر فجر که امسال بیست‌ونهمین دورهٔ آن برگزار می‌شود، با ساختار گسترده‌ای که دارد هر سال بخش عمده‌ای از توان تئاتر ایران را به سـوی خود جلب کرده و همواره در مرکز توجه خانواده تئاتر قرار دارد. از فراخوان تا گزینش اجراها و سـرانجام نقد و بررسی اتفاقی که به عنوان جشنوارهٔ تئاتر فجر روی داده و می‌تواند تمامی دوازده ماه سال را در بر گیرد. هنرمندان تئاتر که بخشی از امید اجراهایشان را به فجر گره زده‌اند دربارهٔ چگونگی انتخاب آثار این جشنواره و مسیری که با گذشت بیست‌ونه سال طی شده است صحبت کردند که بخشی از دغدغه‌هایشان را در بر می‌گیرد.

تفاوت یا سلیقه

سیامک احصایی کارگردان و طراح صحنه: قوانین جشنواره برای افرادی که بـه آن راه پیدا می کنند خوب و برای افرادی که در آن حضور ندارند بد است. قوانینی هر سال وجود دارند که به نسبت مناسبت افراد با جشنواره نظر درباره آن‌ها فرق می کند. در یک دههٔ گذشته که بیش‌تر در جشـنواره فجر حضور داشته‌ام به ایـن نتیجه رسـیده‌ام که درسـت و غلط بودن آثاری که به جشـنواره راه پیدا می کنند نسبی اسـت. هر اثری که انتخاب شـود، به هر حال به مبنای سلیقهٔ شخصی افراد انتخاب شده است. به این نسبت که سلیقه فردی چقدر در انتخاب آدم‌ها، شیوه‌های اجرایی، موضوعات و ... بچربد. در هر جشنواره تفاوت‌هایی دیده می‌شود. نباید نادیده گرفت که در هر جشـنواره‌ای تعدادی از افراد وقت گذاشـته و دست به انتخاب می‌زنند. حال اگر هر سـال این پنج نفر متفاوت باشـند نتیجه متفاوت است و هنرمندان نیز چاره‌ای جز تبعیت ندارند. می‌خواهم بگویم که وقتی راضی نیسـتی و هسـتی، نمی‌دانی که حق کجاست. انتخاب شدن حق نیست، سلیقه است. به لحاظ حرفه‌ای اگر یک متن ثابت را به دو گروه متفاوت بدهید، آماتور باشد یا حرفه‌ای، باز هم نمی‌دانید که اتفاق درست در کدام اثر می‌افتد. اجرا را باید از روی نمایش انتخاب کرد تا از روی متن. چند صد متن را هم نمی‌شود اجرا کرد تا ببینیم کدام یک بهتر است؛ طبیعی است که انتخاب‌ها عده‌ای را خوشحال و عده‌ای را هم ناراحت کند.

جرقه‌ای فکر نکنیم به دنبال روشن ماندن باشیم

محمـد حاتمی، بازیگـر و کارگـردان تئاتر، سیاسـتگذاری و تغییر سیاسـتگذاری جشـنواره تئاتر فجر را در انتخاب آثار آن دخیل دانسته و می‌گوید: در جشـنواره شـورایی وجود دارد که آثار را می‌بیند و بر اساس سیاست گذاری‌اش دست به انتخاب آثار می‌زنند. گروه تئاتر نیز پیش از این مرحله اولین مرحله گزینش را با انتخاب بخش مورد نظرش در جشنواره انجام می‌دهد. اما جشنوارهٔ بیست‌ونهم برای من با این سال که چه ملاکی برای انتخاب آثار بخش مسابقه وجود داشته روبرو کرده است و هنوز برای آن پاسـخی نگرفته‌ام. به یاد داشته باشید که آنچه در سالهای قبل اتفاق افتاده دیگر گذشته اسـت و آن را نمی‌توان تغییر داد. امسال آثار خارجی با چه ملاکی و توسـط چه کسانی انتخاب شده‌اند؟ وقتی گذشته را مرور می‌کنیم به‌برخی آثار چشم گیر برمی‌خوریم اما؛ در کلیت، سیاستگذاری هر سال مبتنی بر شخص بوده و این باعث شده است که پیشینه قوی برای آن به وجود نیاید. چون هر سال افراد تغییر می‌کنند. آیا دیده‌اید که یک هیات انتخاب برای مدت سه سال منصوب شوند؟

می‌خواهم اینجا مسئله‌ای عمیق‌تر را مطرح کنم و آن به مدیریت تولید تئاتر باز میگردد. تئاتر شهر به عنوان تنها تئاتر کشور باید توسط فردی ذی صلاح مدیریت شـود. این نکتهٔ سـاده در طولانی مدت عمل خواهد کرد. حال نگاه کنید که همین انتخاب‌ها بر جشنواره نیز تاثیر می گذارد. اینکه فردی تنها به دلیل گذراندن تحصیلات تئاتر و کسب دانش آن مدیر شود ناخودآگاه به کلیت تئاتر کشور شکل می‌دهد. حاصل آن چیست؟

در سـال‌های اخیر مدیریت‌ها چه تاثیر مثبتی بر جای گذاشـته‌اند؟ مشکل اساسی اینجاست که ما در ایران به صورت جرقه‌ای فکر می‌کنیم. جرقه‌ها ناگهانی روشن و خاموش می‌شوند. باید به روشن ماندن فکر کرد. برنامه‌ها باید حداقل برای دو سال تاثیر داشته باشند.

اگر بخواهم به دوره‌های متفاوت بازگردم شـاید لحظات درخشانی در زمـان مدیریت «یاکدل» بر مجموعه تئاتر شـهر ببینم. حاصل عمل کرد مدیـران در بیرون و درون تئاتر به فجر می‌آید و در آن نمود پیدا می‌کند. نه قصد نصیحت دارم و نه برای کسـی تعیین تکلیف می‌کنم اما مدیریت هنری، نظارت هنری و نظارت ذی‌صلاح هنری لازمهٔ تئاتر اسـت. قدری یا معرفی یک فرهنگ، تبادل فرهنگی که در هر شـرایطی باید به آن برسد. مثالی میزنم؛ «رقص روی لبهٔ نازک» عنوان جشنواره‌ای در هلند است که سیاستش، نگاه به آثار خلاورمیانه است. چه در کشور دیگر و چه در کشور خودشان و چه در آثار مشترکی که تولید می‌شود این رویکرد را دنبال می‌کند. هدفـاش شناساندن تئاتر خاورمیانه به مخاطبان است.

فجر جشـنواره بزرگی است و سیاسـت‌های آن هم باید بزرگ باشد. هیچ‌گاه در این جشـنواره درگیر مسائل سیاسـتگذاری نبوده‌ام اما؛ فکر می‌کنم هر ایده‌ای که در جشنواره بوده پراکنده است. باید به انسجام برسیم و این تنها با دبیرخانه و دبیر ثابت میسر می‌شود. تلاش‌های پراکنده‌ای شده اما؛ اینکه با انسجام هر سال از سال قبل برداشت کنیم نیاز به تیم کارشناسی دارد که مسیر پنج ساله را بررسی کرده و کاستی‌ها سنجیده شود.

به شخصه دهه اخیر را دههٔ استعدادهای متنوع تئاتر می‌دانم اما؛ مسـئله اینجاسـت که تغییرات و تحـولات پی‌درپی که در همین دهـه اتفاق افتاده خیلی از این استعدادها را علی‌رغم اینکه آثارشان را نشان داده‌اند نادیده گرفته است. برای برداشت دائمی باید استاندارد داشته باشیم، به روز باشیم و براساس الگوی استاندارد عمل کنیم.

موجودیت تئاتر به جشنواره شکل می‌دهد

کتایون فیض‌مرندی، طراح و کارگردان تئاتر در این باره به موجودیت تئاتر در هر دوره اشاره می‌کند و آن را بـر انتخاب‌های جشـنواره تئاتر فجر اثرگذار می‌داند.

فیض‌مرنـدی معتقد اسـت: من از آن دسـته کارگردان‌هایـی هسـتم که همیشـه در بخش چشم‌انداز شرکت کرده‌اند و حتی در دوره‌هایی نیز اجرایم رد شده است. این طبیعی است آنها که قبول نشده‌اند ناراضی‌تر از آنها که قبول شده‌اند باشند اما؛ هرگز در انتخاب متون جشـنواره فجر یک جریان تولید ندیده‌ام. این نیست که نظام مهندسی خاصی داشـته باشد. تنها بستگی به متونی دارد که در آن فصل، به دست هیات انتخاب می‌رسد. یک جریان قابل مشاهده وقتی اتفاق می‌افتد که نویسندگان به طور ویژه به شـیوه‌ای خـاص و با نگاهی خاص که عمومیت پیدا کند دست به نوشتن بزنند. حتی معتقدم سطح کیفی جشنواره نیز بستگی به متون دارند. شاید در یک سال متن‌های درخشان‌تری به نسبت سال دیگر نوشته و به جشنواره معرفی شده باشند اما؛ در راستای سیاسـت مشـخصی این اتفاق نیافتاده اسـت. ما به فراخور حال‌مان با نویسـنده‌ای کار می‌کنیم و متن او را پیشنهاد می‌دهیم. بعضی مواقع هم افکارمان به هم نزدیک است اما؛ هیات انتخاب معمولا متون را کیفی ارزیابی می‌کند. مجبور است از میان بهترین متن‌هایی که خط قرمزها را رد نکرده‌اند انتخاب کند. ممکن اسـت این انتخاب‌ها بهترین متن‌ها هم نباشـند. اما در شرایطی که یک سـری از باید و نبایدها در آن واحد تغییر پیدا می‌کند؛ باید و نبایدهایی که فصلی و غیر پایدارند، باعث تغییر انتخاب‌ها نیز می‌شود. نمونه آن را می‌توان در مرحلهٔ اجرا دید. در مرحله انتخاب متن، کم‌تر غـرض‌ورزی اتفاق می‌افتد اما در حوزه اجرا چون با شـرایط بیرونی روبروست تفاوت‌هایی به چشـم می‌آید. اینجاست که مسئولیت دبیر جشنواره اهمیت پیدا می‌کند. اینکه او چقدر به تک‌صدایی و چند صدایی معتقد باشـد به متن و اجراهای جشنواره رنگ می‌دهد. اعتقاد دارم برنامه‌ریزی‌های یک جشنواره باید از روند تولید تئاتر شروع شود. این بخش وظیفه جشنواره نیست. اگر تولیدات حوزه‌های مختلف خوب باشد جشـنوارهٔ خوبی خواهیم داشت. اما؛ آسیب آنجاست که به تولیدات جدا از جشنواره فجر چندان وقعی گذاشته نمی‌شود.

جشنوارهٔ فجر پنجره‌ایست برای دیده‌شـدن درخشان‌ترین تولیدات حوزه‌های دیگر؛ و نه تولید تئاتر.

باید از گذشته درس گرفت و دیگر تکرار نکرد تا آن وقت اتفاق خوبی بیافتد.

تاثیر ثبات دبیرخانه و دبیر بر سیاست‌ها

رضا گوران، کارگردان تئاتر معتقد است که پیروی از سیاسـتگذاری مشـخص، برای رسـیدن به هدف غایی هر جشـنواره در ثبات مدیریت و دبیرخانه آن تعریف می‌شود. او می‌گوید: از سال ۶۱ تا ۶۷ به دلیل فضای جنگ، رویکرد جشنواره تئاتر به تولید آثاری در این مسیر منجر شده که تنها در مشاهده نام تئاترهای اجرا شده می‌توان این نکته را دریافت.

از سال ۶۷ به بعد منهای یک یا دو سالی که خط مشخصی وجود ندارد، رویکرد دیگری دیده می‌شود. آثار ابتدا رئالیستی می‌شوند و بعد به سوی اجراهای مدرن‌تر گرایش پیدا می‌کنند. هر بار طیفی از اجراها نمود پیدا می‌کند اما این رویکرد ناشی از سیاستگذاری جشنواره نبوده است. حتی انتخاب‌های جشنواره ناشـی از سیاست‌هایی بوده که از محیط اجتماع گرفته شده است. یک جشنواره می‌تواند، سیاست‌های خودش را داشـته باشد و یا از سیاست‌هایی که از اجتماع انعکاس پیدا می‌کند پیروی کند. که البته جشنواره‌های معتبر دنیا سیاست‌های خودشان را دنبال می‌کنند. ممکن است محیط تاثیر بگذارد اما؛ سیاست جشنواره را تغییر نمی‌دهد. اینجاست که نیاز به دبیر ثابت مسئله می‌شود. منظور از سیاست جشنواره سیاست محتوایی یا فرم آن نیست. این نیست که یک محتوا یا فرم را تبلیغ کند بلکه منظور اهداف آن است. برای مثال صدور

سیامک احصایی

محمد حاتمی

رضا گوران

کتایون فیض مرندی

عکس‌نگاری

اجرای نمایش «روز می گذرد»
به کارگردانی عباس کریمی از شهر بجنورد

اجرای نمایش «اپرای عروسکی مکبث»
به کارگردانی بهروز غریب پور

اجرای نمایش «آواز مترسک زمین های خشک انتظار»
به کارگردانی علیرضا داوری از شهر رودان

اجرای نمایش «گفت و گو با باد»
به کارگردانی شیوا مکی نیان، برگزیده نخستین جشنواره تئاتر حقیقت

اجرای نمایش «رستم و اسفندیار»
به کارگردانی پری صابری

اجرای نمایش «مه آلود مثل شب، مثل روز»
به کارگردانی فرشاد منظوفی نیا

درباره اجرای «سفر پادشاه به جهان» از کشور آلمان

سفر پادشاه

■ آرتمیز نیازی

«یک پادشاه، یک بانو، جمعیتی متفرق، تعدادی آب پاش، چتر و به طور کلی داتسانی بی نظیر.»

«سفری پر ماجرا به نصف جهان به همراه بیش از ۶۰ کاراکتر شبح گونه»

داستان در کشوری که شاید بتوان آن را کشوری خاص و عجیب نامید، اتفاق می‌افتد. کشوری که همهٔ شهروندان آن، تمام روزهای هفته و همچنین تعطیلات آخر هفته، همه وقت، آب پاش و چتر به دست می گیرند. در واقع به نظر می‌رسد که این یک قانون کلی باشد. این کشور پادشاهی فوق العاده هم دارد که پیش از این هیچ گاه از قصر خود بیرون نیامده است و هنگامی که برج‌های قصر از هم می‌پاشد او بر نیمهٔ دیگر زمین فرود می آید. خانم کر که وظیفه مراقبت از او را بر عهده دارد به همراه پادشاه بر نیمه دیگر زمین سقوط می کند. حال با این اتفاق هر دوی آن‌ها قصد دارند به خانهٔ خود باز گردند. این به معنای سفر به بیش از نیمی از جهان است که برای چنین پادشاهی کاری آسان نخواهد بود. در واقع تقریبا ناممکن می‌نماید، به ویژه آن هنگام که با خانم کر هم به بحث و جدل برمی خیزد. تنها دو مسئله این دو را با می‌دارد تا چنین سفر پر ماجرایی را آغاز و راه قصر را در پیش گیرند: چتر خانم کر و تاج پادشاه. هر دوشان تاکنون، این اندازه مکان‌های جالب را ندیده و چنین ماجراهایی را تجربه نکرده بودند.

درباره گروه: گروه تئاتر Handgemenge برخلاف بسیاری از گروه‌های دیگر که شامل تعدادی اعضای ثابت و اصلی هستند، بیش تر به انجمنی آزاد شبیه است که هنرمندان مختلف به صورت گروهی گرد هم می‌آیند تا اثرشان را تولید و اجرا کنند. سه هنرمند هسته اصلی تئاتر Hand menge را تشکیل می‌دهند؛ پیتر مولر بازیگر و کارگردان و عروسک‌گردان و نوازندهٔ گروه است که در تشکیلات سازمانی مسئول اصلی گروه است و در نوبراندنبرگ زندگی می‌کند از سال ۱۹۸۰ به فعالیت تئاتر مشغول است و از کالج Ernst Busch فارغ‌التحصیل شد و از سال ۱۹۹۰ در این گروه فعالیت دارد. پسر شافر نیز که عروسک‌گردان است در برلین به سر می‌برد و در آنجا به فعالیت مشغول است. اعضای این گروه از آکادمی تئاتر Ernst Busch در برلین در رشته بازیگری و تئاتر عروسکی فارغ‌التحصیل شده‌اند.

استفان وی از اعضای گروه در سال ۱۹۶۷ در مینینگن به دنیا آمد. او پس از به پایان رساندن دورهٔ بازیگری در تئاتر مینینگن به کالج Ernst Busch برای تحصیل در رشته تئاتر پیوست. پس از پایان تحصیلش به بازیگری پرداخت. سپس از سال ۲۰۰۵ به عنوان عروسک‌گردان، بازیگر و کارگردان مستقل به کار مشغول شد. او آثارش را در بسیاری از شهرهای اروپا اجرا کرد و در جشنواره‌های مهم ملی و بین‌المللی با آثاری برای کودکان و بزرگسالان شرکت کرده و جوایز متعددی به دست آورده است.

آنت وربز عضو دیگر این گروه تئاتر نیز به طور حرفه‌ای به عنوان عروسک‌گردان، کارگردان، گوینده و داستان نویس مستقل در آثاری که خودش تولید می کند به فعالیت مشغول است. وی همچنین گاه به عنوان عضو مهمان به تئاترها و یا گروه‌های سینمایی دیگر می‌پیوندند. او نیز از کالج Ernst Busch فارغ‌التحصیل شده و اجراهای متعددی در سراسر دنیا داشته است.

این گروه تئاتر از میان اجرای اثر پایان دورهٔ آکادمی و پس از فارغ‌التحصیلی این سه هنرمند عروسک‌گردان شکل گرفت. این گروه بر آن است تا در آینده شکل‌های جدیدتری از تئاتر عروسکی را بنابر همان شیوه‌های سنتی اجرا کند. این گروه همچنین اجراهای متعددی در سراسر دنیا داشته است. برخی از آثار اجرایی این گروه عبارتند از: هملت (۲۰۱۰)، پاسخ و جودی (۲۰۰۸)، سفر پادشاه (۲۰۰۷)، در آغاز (۲۰۰۶)، قطعه‌هایی از خیال (۲۰۰۵).

گروه نمایش Handgemenge / نویسنده کار گروهی / کارگردان: استفان وی / بازیگران: آنت وربز، پیتر مولر موسیقی جان کارسن / طراح صحنه، نور، صدا: پیتر مولر

دور دنیا

جشنواره بین‌المللی تئاتر کودک-صربستان

نگار خان بیگی: جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر صربستان در سال ۱۹۹۴ در شهر «سابوتیکا» زیر نظر وزارت فرهنگ و دپارتمان آموزش و فرهنگ این کشور تاسیس شد.

در این سال، شهر سابوتیکا شاهد برگزاری مراسم شصتمین سالگرد اجرای تئاتر کودک در کشور بود می گرفت و اثرات مخرب روحی و روانی جنگ در منطقهٔ بالکان نیاز به ایجاد همدلی داشت که امید بـه روزهای بهتر را به امری حیاتی بدل کرده بود. ایدهٔ راه اندازی این جشنواره متعلق به «سلوبودان مارکویچ»؛ یکی از کارگردانان شاخص تئاتر کودک در صربسـتان بود. او در تبیین دلایل شـکل گیری این جشـنواره در جایی می‌نویسـد «در این روزهای دشواری که بر ما و کشـورمان می‌گذرد، بیش از هر زمانی به نشان‌دادن آثار خوب و زیبا برای کودکان‌مان نیاز داریم. آثاری که بتواند امید و تصویر زیباتری از آینده برای‌شـان به ارمغان بیاورد. ما به دوسـتانی نیاز داریم، به ویژه دوسـتانی از سایر کشـورها، که روز به روز از ما دورتر می‌شوند. چون امکان دیدنشان برای ما پیوسته کم‌تر می‌شود و دلایل شاد بودن برای مـا بیش از هر زمانی رنگ می‌بـازد. نوایی درونی به من می گوید اگر هیچ فرصتی برای تو تدارک دیده نشده، پس بهتر است خودت آن را بسازی! ما نمی‌توانیم به دیگر کشورها برویم پس دنیا را به کشورمان می‌آوریم. تئاتر را، هنر و زیبایی را، لذت را، همه چیز را.»

شعار افتتاحیه اولین دوره جشنواره این بود:

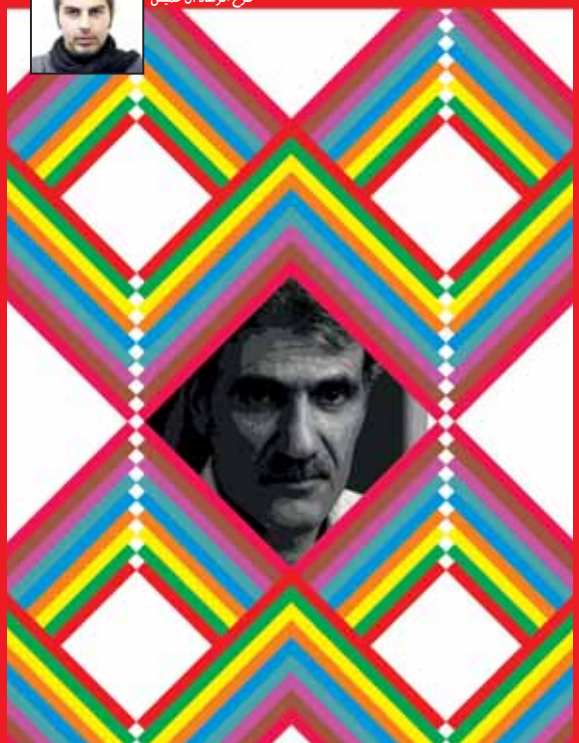
Let the children grow,
Sing, act and flow,
Beauty is all they know,
They are our planet's glow

از اهداف برگزاری این جشنواره می توان به ارائهٔ آثار نمایشی ارزشمند در حیطهٔ تئاتر کودک، نزدیک‌تر کردن فضای ارتباطی، بین کشورها و به تصویر کشیدن ارزش‌های فرهنگی جوامع و تشویق به ایجاد بنیان‌های دوستی اشاره کرد. این جشنواره هرساله در فضایی شاد و باشکوه برگزار می‌شود. آثار نمایشی به بیش‌تر زبان‌های زندهٔ دنیا اجرا می‌شوند و حضور بازیگران خردسـال، بزرگسال و نیز عروسک‌ها بر روی صحنه ترکیب بدیعی را می آفریند. از شاخص‌ترین اجراهایی که در این جشنواره روی صحنه رفته‌است می‌توان به «سفید برفی و هفت کوتوله» از بلغارستان، «پینوکیو» از لهستان و ایتالیا، «گالیور» از اسلواکی اشاره کرد. از ایران نیز در سال ۲۰۰۷، نمایش «پهلوان کچل» اجرایی از گروه عروسکی «درخت سـیب» با حمایت سازمان فرهنگی و هنری شهرداری در این جشنواره حضور پیدا کرد و مورد تقدیر قرار گرفت. فهیمه میرزا حسینی سرپرست این گروه خانوادگی به همراه چهار خواهرش، این نمایش کاملا سنتی و ایرانی را با تکنیک دست کشی اجرا کردند. جشنواره طی هفت روز در ماه می، برگزار و در این زمان محوطهٔ شهر تبدیل به یک صحنهٔ بزرگ تئاتر می‌شود. مخاطبان اصلی آن افراد زیر ۱۸ سال هستند، اما دیدن بعضی آثار برای مخاطب بزرگسال نیز خالی از لطف نخواهد بود. جشنواره نیاز مخاطبانی که بیش‌تر از تئاتر، به فیلم، کتاب و یا نمایشـگاه‌های هنری علاقه‌مند هستند را نیز از یاد نبرده است. بخش‌های بسیار متنوعی در این رویداد هنری وجود دارد که نیاز تمام مخاطبان را پوشـش می‌دهد. جوایز این جشـنواره در هفت بخش به برندگان اعطا می‌شـود. بهترین اجرا، بهترین قصه و بیان، بهترین کارگردانی و طراحی، موسیقی، طراحی عروسک و هفت جایزه برای مهارت‌های بازیگری. جایزه ویژه دیگری به نـام «پرنس کوچک» به افرادی کـه در هدف ارتقا وضعیت فرهنگی و تئاتر کودک گام برداشته‌اند اهدا می‌شود. از کسانی که تا کنون موفق به دریافت این جایزه شده‌اند می‌توان نیکولای نامو از روسیه، جیم گمبل از آمریکا، آلبرشت روزر از آلمان، جوزف کروفتا از جمهوری چک نام برد. هجدهمین دورهٔ این جشنواره، سـال ۲۰۱۱ از ۱۵ تا ۲۱ می (۲۵ تا ۳۱ خرداد) برگزار می‌شود. تمام گروه‌های تئاتر کودک و عروسکی می‌توانند در این جشـنواره حاضر شوند. لازم است گروه‌ها فرم درخواست شرکت در نمایشگاه را همراه با مدارکی چون DVDاثر، پنج قطعه عکس از اجرا و خلاصهٔ داسـتان، به زبان انگلیسی و سایر مدارک لازم به آدرس دفتر مرکزی جشنواره و یا آدرس ایمیل آن بفرستند.

ارتباط با جشنواره:

THE OPEN UNIVERSITY
TRG CARA JOVANA NENADA 15
SUBOTICA 24000
SERBIA
lutfestsubotica@gmail.com

طرح: فرشاد آل خمیس



بزرگداشت
یدالله آقاعباسی
پژوهشگر برجسته تئاتر

جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر
Fadr 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 بین‌المللی تئاتر فجر
Dramatic Arts Center

مدیرمسئول: محمد حیدری
سردبیر: امین عظیمی
دبیر تحریریه: آزاده سهرابی
مدیر اجرایی: نوید دهقان
مدیر هنری: فرشاد آل خمیس
دبیر عکس: رضا معطران
نقد: رضا آشـفته، اشـکان غفارعدلی، علی قلی‌پور، رامتین شهبازی، علیرضا نراقی، مشهود محسنیان، مهدی نصیری، محسن حسن‌زاده
تحریریـه: زهرا شـایان فر، نگار خـان بیگی، مائده ملاآقایی، سارا فعلی، تارا فاتحی ایرانی، آرتمیز نیازی، شکوفه آروین، فروغ رستمی شکوه، صادق رشیدی
عکاس روزنامه: مانی لطفی زاده
صفحه آرا: حمیدرضا خاتونی

مترجم: آران قادرپور، علی عامری، آسیه مبین
حروف نگار: سمیه السادات قاضی، محدثه سبزعلی
ویراستار: ناصر حبیبیان
مدیرفنـی و ناظر چاپ: محمدحسـین دوسـت محمدی
امور چاپ: حوض فیروزه
امور فنی و رایانه: امین بادیی
باسـپاس از: افشـین خورشـید باختـری، جلال تجنگـی، یزدان عشـیری، مرتضی اتابکـی، 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 مسافر آستانه**

یادداشت‌های خواجه پامچال بوربور-۵

من آنم که در پای خوکان نریزم

علی شمس: در این مجال و بی‌فوت وقت، سند دیگری برای شما رو می کنم، تا بدانید در چه حد و تا چه اندازه تاریخ بر ما جفا کرده است و نگذاشته درام در مملکت ما بومی شده؛ تئاتر داشته باشیم. همان‌طور که در سلسله مطالب قبل از این رفت، گاه این اتفاقات سهوی بوده، گاه عمدی. اما حاصل هر چه هست، خالی بودن پیشینه ما از درام است و من در این مجال سندی دیگر پیش می‌کشم که نشان از جرقه‌ای دیگر دارد که با صد افسوس منجر به شعله و آتش نگشته است. در سفرنامه «ناصر خسرو» فصلی است که ایشان به اتفاق کاروان، به مکان نامعلومی، فرود می‌آید، آن تکه را عیناً نقل می کنم. چهارم دی القعده؛ سه شنبه از سفر ما گذشته (در ویرایش متن ویرگول میان سه و شنبه جا افتاده و منظور ایشان اینست که سه تا شنبه از آغاز سفر ایشان گذشته. به عبارتی سه هفته) راس هفت و چهل و پنج دقیقه، در مکانی عجیب فرود آمدیم، ساربان سالار، انباء کاروانیان را گفت مگر امشب بیاسایید که راه دراز است و قطاع الطریق به راهند و بیدار. پس ثوب این آمد که بیتوته کنیم. چندی که بنشستیم، لرزه بر تن اوفتاد. که سر ما بود. پس ساربان سالار را گفتیم ای مرد! مر خدای را بناهی بجوی که با این بَرد و سوز، جان به صبح کی بریم؟ پس وی که خود چون بید بر سر ایمان خویش می‌لرزید، گفت: مگر ندانید که اینجا بیابان است و تا آبادی فاصله بسیار است و هیچ عمارت اینجا نباشد، مگر آن عمارت که گویند از آن جنیان است و با دست عمارتی را نشان داد و گفت: ما را بدان راهی نباشد. پس ما برام و الحاح کردیم که دق البابی کن، که جنیان کدام است و این جز خرافه نیست. پس ساربان سالار آنجا شد و برکوفت... ناصر خسرو قبادیانی ادامه می‌دهد که این بابا رفته کلی در زده. کسی در را باز کرده و بعد از اینکه مطمئن شده «سم» ندارد، با عجز و التماس خواسته تا کاروان به علت سردی هوا، آن شب را در درون عمارت اطراق کند و آن آقایی هم که در را باز کرده بوده، گفته مشکلی نیست. منتها شما باید هر نفر پول ببردازید. چرا که شما زیاد پا از جهتی استهلاک ساختمان را هم باید حساب کرد. خلاصه با هزار بدبختی می‌روند داخل و حالا باقی ماجرا... «و چون اندر شدیم، خویشتن را در مکانی یافتیم که تا به حال ندیده بودیم. مکانی نیم گرد. با مصطبه و سکو با پلکانی چند که در کنار عمارت دور گرفته بود و بالا می‌رفت. جوری که جای تماشا بود. در میان زمینی پهن با نقوش خالی از منظور، که از پس آن، ته بود و دیوار راست.» ناصر خسرو بیش از این توضیح نمی دهد. اما با همین مقدار هم می‌توان به عینه فهمید که اینجا کجاست. درست است اینجا یک آمفی تئاتر است و با توجه به مسیر سفر جناب ناصر خسرو، ایشان در این تاریخ؛ یعنی شنبهٔ سوم در اردن فعلی تشریف داشتند و با توجه به اینکه ساربان سالار می گوید اینجا مترو که است، به نظر می‌رسد که آمفی تئاتر معطوف، آمفی تئاتر شهر پترا بوده باشد. که البته در آن روزگار به کل منسوخ و از دوره اقبال، پرت بوده. نکته عجیب اینجاست که چه کسی، یا چه کسانی (انطور که بعدتر خواهیم دید) در یک آمفی تئاتر متروک سکونت داشته‌اند. شاید هم به واقع جنیان در آنجا می زیستند. این را هنوز هم سر به مُهر است. به فراز دیگری از داستان آن شب توجه کنید «ناگاه صدایی در درآمدن گرفت که بنشینید. هر یکی بر جای بنشستیم. هاتف بار دیگر بانگ در داد که نه بر جای، که مگر صندلی‌ها را نمی‌بینید. و ما ندانستیم صندلی چه باشد و هر چه گشتیم صندلی ندیدیم، الا پلکان‌های دور آن زمین. هاتف سه باره خروشید: برخیزید و بر این دور قوس ناک، بر آن مصطبه‌ها و پلکان جلوس کنید. پس چنان کردیم. چون نشستیم، نرمه نوری که بود، رفت؛ ظلمات شد «کانه ارض الظلمات فی یوم الحشر» پس هول و حراس در نشستگان در افتاد و جمله برخاستند. پس هاتف چند باره ندا در داد: لاتحف یا بن آدم! لاتحف. با این سخن، آرام شدیم. کسی در جمع، ساربان سالار را گفت: یا خی این چه مکان است که تمامت آن و هر چه در آن است، جنیان را ماند؟ و چون است حال ما، حال که قبضه جانمان به دست ایشان افتاده؟ و ساربان سالار که هنوز چون بید بر سر ایمان خویش می‌لرزید و این بار نه از سر ما که از ترس، پاسخ گفت: اینان از جنیان بی آزارند و لاتحف. لاتحف می گفت و خود به مثل جانوری می تخفید... پس به ناگاه ماه بر آمد و گود میان عمارت روشنا شد. کمی بعد از آن کسی از هوا در درآمدی و قدری به زبانی که ابدا فهم نکردیم، کمی خواند و گفت و رفت. در پی‌اش دیگر شخص آمد و با خویش سخن می کرد، چون دیوانگان. گاه می‌خندید و گاه می‌گریست. پس سوم شخصی بیامد و پس هر دو با هم سخن کردند و دیگری با ایشان هیچ نگفت و صم بکم. در تمت ماجرا دو شخص یمین رفتند و یک شخص یسار. از توضیحات مولف معلوم نمی شود این کدام نمایشنامه است و از کدام درام نویس. اما آنچه مشهود است اینکه آنها هیچ گونه ذهنیتی نسبت به مقوله تئاتر نداشتند و با حیرت، اولین (یا شاید آخرین) مواجه خویش را با این پدیده تماشا می کردند. ناصر خسرو تقریبا توضیح دیگری نمی دهد، مگر این چند جمله که «پس آنگاه روشنایی باز بید بر سر ایمان خویش می‌لرزید و این بار نه از سر ما که از ترس، پاسخ گفت: اینان از جنیان بی آزارند و لاتحف. لاتحف می گفت و خود به مثل جانوری می تخفید... پس به ناگاه ماه بر آمد و گود میان عمارت روشنا شد. کمی بعد از آن کسی از هوا در درآمدی و قدری به زبانی که ابدا فهم نکردیم، کمی خواند و گفت و رفت. در پی‌اش دیگر شخص آمد و با خویش سخن می کرد، چون دیوانگان. گاه می‌خندید و گاه می‌گریست. پس سوم شخصی بیامد و پس هر دو با هم سخن کردند و دیگری با ایشان هیچ نگفت و صم بکم. در تمت ماجرا دو شخص یمین رفتند و یک شخص یسار. از توضیحات مولف معلوم نمی شود این کدام نمایشنامه است و از کدام درام نویس. اما آنچه مشهود است اینکه آنها هیچ گونه ذهنیتی نسبت به مقوله تئاتر نداشتند و با حیرت، اولین (یا شاید آخرین) مواجه خویش را با این پدیده تماشا می کردند. ناصر خسرو تقریبا توضیح دیگری نمی دهد، مگر این چند جمله که «پس آنگاه روشنایی باز آمد و هاتف ندا در داد، که بزنید و ما هیچ فهم نکردیم که آن چه باشد. هاتف لحنی غضب آلود گرفت و گفت دست‌ها بالا. و ما تمامی دست‌ها را بالا بردیم. وی فرمان به کوبیدن دست‌ها داد به هم و ما چنین کردیم. و ما فهم کردیم که در این دیار «تحسین» را «کف» گویند و آن را به زدن، صرف می کنند. و من هیچ ندانستم چه را باید، یا که را باید تحسین کنم که من آنم که در پای خوکان نریزم، مر این قیمتی لفظ دُر دری را. و ابنان ندانسـته که تحسـین ما در زبان ماست، نه در دستان‌مان...» آنجور که از این متن برمی‌آید، ناصر خسرو از نمایش مذکور خوش‌اش نیامده و هیچ ترغیب نشده تا نه و توی قضیه را دربیاورد. بعد همگی خوابشان برده و فردا صبح علی‌الطلوع زده‌اند به چاک جاده و سمت دمشق. ناصر خسرو ندانسته که آنچه دیده، تئاتر است و ناخودآگاه برای ما سندی جالب به یادگار گذاشته است. اما افسوس و ای کاش آن نمایش اثری دل‌پذیر بود و شاعر خوش قریحه‌ای چون ناصر خسرو قبادیانی را بر آن می‌داشت که براساس چیزی که دیده بود، اثری خلق کند، دراماتیک. آنگاه ما می‌توانستیم اولین نمایشنامه‌نویس تاریخ خود را بشناسیم، باری چنان که دیدید نمایش و اجرای مذبور آنقدر ضایع بوده که جناب قبادیانی خوشش نیامده و حتی بی جور نشده که اصلا اینی که ما دیدیم چی بود؟! سمت دیگر ماجرا این است که این‌هایی که آن کار را اجرا کردند، واقعا چه کسانی بودند؟ و این هاتف واقعا چه کسی بود که مرتب ندا درمی‌داد. حتی در متن، از قول یکی از مسافران و ساربان سالار به مقوله جن اشاره می‌شود که البته بعید نیست. این مسئله هنوز ناکشوف است و با توجه به اینکه جن هیچ ربطی به مقولات باستان‌شناسی ندارد، نمی‌توانم آرزو کنم که در کاوش‌های باستان شناسی آتی، مجهولات روشن و ثابت شوند. باری، ناصر خسرو در گزارش فردای آن روز می‌نویسد پنجم ذی القعده چهارشنبه از سفر ما گذشته (که البته طبق سیاق معمول، بین چهار و شنبه ویرگول است) دوش دیدم که اجنه آمده بودند که عقل ما را زائل کنند و بر ما احوالات غریب دادند آنچه از ایشان دیدیم چیزهایی بیخود و فایده بود. که این حرکات، صنعت جنیان است و هیچ کار علاقان نیست. تحسین زورکی خواستند، از ترس جان، کردیم و گرنه آن چیز که عرضه کردند، مفت گران بود.» در ادامه ناصر خسرو می‌رود باز سراغ ساربان سالار که همچنان می‌لرزد و باقی قضایا. ولی افسوس آن بر ما می‌ماند که اجرای یک نمایشنامه خوب توسط اجنه یا انسان‌ها می‌توانست کسی چون ناصر خسرو را مشتاق کند که نکرد؛ نکرد که هیچ. کاری کرد که ناصر خسرو هفت پشت‌اش هم هوس تئاتر نکنند. هر چه او ندانست که اسم آن چیزی که دید، تئاتر است. پولی سُلفید شبی خوابید و رفت.