روزنامه
تئاتر
۲۹
ت و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر
ماره سوم/ ۲۴ بهمن ماه ۱۳۸۹
گفت وگو با پیتر اشتاین
کارگردان صاحب نام تئاتر جهان
معمای تئاتر
بازیگر است

سرمقاله

در این خانه عشق است

زهرا صبری: سال ۶۸ بود که به واسطه پدرم که خادم تعزیه بود با تئاتر آشنا شدم اما وقتی پایم را در کانون تئاتر بانوان گذاشتم هرگز فکر نمی کردم روزی برسد که دیگر قادر نباشم پایم را از این خانه بیرون بگذارم و بسیاری از معادلات زندگی ام را به خاطر این خانه به هم بریزم. حالا که به این سالها فکر می کنم می بینم عشق واژه ای است که تئاتر به وجود آدمی تزریق می کند و اهالی این خانه را ماندگار می کند.

نگاه کنید می بینید طی همه این سالها مدام به این خانواده اضافه شده اما از این خانه کسی به اختیار نرفته است. چه رخ می دهد که چنین می شود؟ آیا امکانات زیادی در این خانه هست؟ آیا پولی در کار است؟ نه. واقعیت این است که اینجا ما گمشدگان خود را پیدا می کنیم. نیمه دومی که با وجودمان جفت می شود. من که شخصا طی این سالها بارها و بارها همانند یک مادر بچه هایم را بزرگ کرده ام. امروز هم یک بچه یک ساله دارم در این جشنواره و طی سالها هرچند برای بزرگ کردن این بچه ها موهایمان رنگ باخته اما ما هرگز خودمان را نباخته ایم.

اینها که می خوانید شعار نیست. ملموس تر از این است که انصاف باشد شعارش بخوانیم. در تئاتر چیزی هست که همه کمبودها را ترمیم می کند. شاید آن رقص سمایی را که مولانا در کوچه و برزن انجام می داد ما تئاتریها در دل خود انجام می دهیم. و حالا در نهایت همین صداقت می گویم آنچه خانواده تئاتر به آن احتیاج دارد اطمینان خاطر است. اینکه دنیای اعتماد از آنها گرفته نشود. وقتی اعتماد باشد تو می توانی با چشمان بدون دروغ با تماشاگر حرف بزنی و جواب راست بگیری. اما عدم اعتماد باعث می شود شما به چیزهایی فکر کنید که تا به حال به آن فکر نمی کردید. باید به خاطر عشق به هنرمند اعتماد کرد.

ویژگی های جشنواره بیست و نهم تئاتر فجر-۲

امروز برای فردا

مهرداد رایانی مخصوص: امسال جشنواره بیست و نهم تئاتر فجر از حیث امور تبلیغاتی، نشر و رسانه ای توانسته است گوی سبقت را نسبت به جشنواره‌های گذشته برباید. این موفقیت هم در کیفیت و هم در کمیت آثار و موارد عرضه شده، قابل ملاحظه است. به عنوان مثال به همین بولتن یا به عبارت بهتر «روزنامه ۲۹» توجه فرمایید. هم در قطع و هم در نوع صفحه آرایی و مطالب آن، ویژگی های منحصر به فردی دیده می‌شود. به سادگی می‌توان در آن از مطالب صرفاً روزنامه ای و خبری تا مطالب آموزشی و علمی کوتاه را که می‌توان در یک مجلس و با یک بار خواندن درک کرد، یافت. انتشار ۱۰ شماره «روزنامه ۲۹» و همچنین کاتالوگ وزین و کاملاً متفاوت جشنواره، انعکاس اینترنتی ۱۶ نمایش به طور زنده در هنگام اجرای آثار در تالارهای نمایشی، کتاب نفیس پوستر نمایش‌ها، هشت جلد کتاب شامل نمایشنامه و مولارد و تئوریک تئاتر، انواع جدول اجرای نمایش‌ها، جدول روزانه اجراها، بروشور بخش مسابقه بین‌الملل، موارد تبلیغی گوناگون، کتاب بازار تئاتر، کتاب نفیس عکاسی تئاتر، معرفی ۱۰۴ نمایش ایران با شیوهٔ اجرایی مختلف عروسکی، زنده، کودک و نوجوان، سنتی و... که در قالب یک بسته حاوی چهار DVD در اختیار میهمانان، به ویژه میهمانان خارجی قرار می گیرد، ارتقای بخشی نرم‌افزاری و سخت‌افزاری سایت جشنواره، دعوت از چند رسانه و نمایندگان ایشان و از جمله مجله تخصصی Zitl که یک مجله تخصصی درباره تئاتر است و طی یک تفاهم نامه مقرر شده است تا در سپتامبر ماه ۲۰۱۱ به معرفی جشنواره تئاتر فجر و تئاتر ایران بپردازد (آلمانی و فارس)، اجراهای ویژه برای اصحاب رسانه و مطبوعات برای ۱۴ نمایش، انتشار پیک ویژه تئاتر فجر در تیتراژ ۲۰هزار نسخه و ارسال به منازل شهروندان تهرانی، تبلیغات محیطی متفاوت که سادگی اما چشم نوازی در آن موج می‌زند، ۱۰ شماره بولتن «روزنامه ۲۹» با تیراژ ۵۰۰۰ نسخه (از تقای ۲۰۰۰ نسخه برای هر شماره در قیاس با گذشته) و... جملگی نشان می دهند که چه اتفاقاتی در سطح امور تبلیغی، رسانه ای و نشر این دوره از جشنواره رخ داده است.

برخی از این اتفاقات در جشنواره بیست و نهم، نخستین وقوع را تجربه و به ثبت می‌رساندند، مثل انعکاس اینترنتی ۱۶ نمایش به طور زنده در هنگام اجرا یا بسته حاوی چهار DVD و معرفی ۱۰۴ نمایش. این اقدامات بی شک می تواند در دراز مدت برای معرفی تئاتر ایران و ایجاد ارتباط بهتر، مؤثرتر واقع شوند. آنچه از کلیت این بخش بیرون می تراود، نگاه صرفا جشنواره ای نیست. برخی تولیدات و آثار پدید آمده از این مواد تبلیغی و انتشاراتی، بهترین محصولات در شناساندن و معرفی تئاتر ایران به کشورهای دیگر محسوب خواهند شد. گروه‌ها و هنرمندانی که رخت سفر می‌بندند و به بهانه‌های گوناگون در کشورهای مختلف حضور می‌یابند، اینک می‌توانند محصولاتی را با خود همراه برده و عرضه کنند که بهترین بیوگرافی از تئاتر ایران را به همراه دارند؛ تولیداتی امروزی که برای فردا نیز به کار می‌آیند. اینها به برکت وجود جشنواره ۲۹ خلق شده است. خدا قوت!

حضور شاه‌آبادی در محوطهٔ باز تئاتر شهر

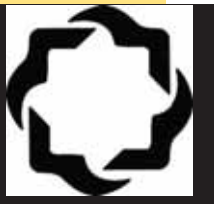
حمید شاه‌آبادی معاون امور هنری وزارت ارشاد به مناسبت برگزاری جشنواره بیست و نهم تئاتر فجر با حضور در تئاتر شهر از این مجموعه دیدن کرد. وی در روز اول جشنواره در جریان برگزاری نمایش ها قرار گرفت و در پایان این دیدار از نمایش خیابانی مسافر کوچولو دیدن کرد.

پیتر اشتاین در میان بزرگان تئاتر و موسیقی ایران

اولین اجرای نمایش «فاوست فانتزی» اثر پیتر اشتاین شنبه ۲۳ بهمن در تماشاخانهٔ سنگلج روی صحنه رفت و تماشاگران ویژه‌ای از آن دیدن کردند. هنرمندان عرصه‌های مختلف هنری بویژه تئاتر و موسیقی در تالار سنگلج به تماشای این کنسرت-تئاتر نشستند.

چهره‌های شناخته شده‌ای چون حمید سمندریان و همایون شجریان در بین تماشاگران اجرای نخست حاضر بودند. استاد حمید سمندریان هم طی سخنانی به ستایش از پیتر اشتاین پرداخت و با ذکر خاطراتی از دوران تحصیل خود در آلمان اشتاین را کارگردانی خلاق نامید.

مهمان تئاتری شبکه چهار سیما



این روزها همزمان با برگزاری بیست‌ونهمین جشنواره تئاتر فجر، بازار اخبار و برنامه‌های تئاتری در صدا و سیما داغ شده است؛ نمونه‌اش، برنامهٔ تئاتر ۲۹ است که هر شب به طور زنده از شبکه چهار سیما پخش می‌شود. علاقه‌مندان می‌توانند این برنامه را از بیست‌وسوم بهمن تا یک اسفند از ساعت ۱۹:۱۵ – ۱۸:۱۵ و ادامه برنامه را همان شب از ساعت ۲۱:۳۰-۲۲ تماشا کنند. در هر یک از این برنامه ها یکی از منتقدان تئاتر کشور حاضر خواهد شد و نمایش های اجرا شده در جشنواره مورد نقد و بررسی قرار خواهد گرفت.

رویدادها

- جشنوارهٔ تئاتر فجر با نمایش خیابانی تندیس ۵۷ در میان استقبال تماشاگران آغاز به کار کرد از نکات جالب اولین روز جشنواره می‌توان به حضور تماشاگران و انتظار برای اجرای این نمایش، چند ساعت پیش از شروع نمایش، اشاره کرد.
- عدم نصب برنامه‌های بخش خیابانی در محوطهٔ باز تئاتر شهر یکی از مسائلی است که در این محوطه جلب نظر می‌کرد مجید امرایی مسئول بخش خیابانی جشنواره تئاتر فجر در مورد این مسئله عنوان کرد: این مشکل را امشب در ستاد مطرح خواهیم کرد و امیدوارم فردا برای نصب برنامه بخش خیابانی جشنواره نیز اقدام شود.
- برخی گروه‌های نمایشی با رضایت‌مندی از شکل برگزاری بازار تئاتر ایران عنوان کردند این شکل برگزاری بازار تئاتر زمینهٔ بهتری برای تبادل اطلاعات و معرفی ایجاد می‌کند
- مسعود دلخواه که در اولین روز بازار تئاتر ایران حضور داشت نسبت به اشتباه موجود در متن برنامهٔ انگلیسی جشنواره تئاتر فجر اعتراض کرد. در این برنامه به جای نام نمایش «خانومچه و مهتابی» ترجمهٔ نام نمایش «لبرهای پشت حنجره» درج شده البته دبیرخانه اعلام کرد این مورد با مهمانان خارجی هماهنگ شده است.

امروز در جشنواره می بینیم

امروز ۷ نمایش در بخش مهمان به روی صحنه می رود تا بیش‌ترین سهم را در روز دوم این بخش به خود اختصاص داده باشد در حالیکه امروز نیز مانند روز گذشته در بخش مسابقه ۲ نمایش به روی صحنه می رود. در بخش مرور و بخش چشم‌انداز در این روز نیز هر کدام ۲ نمایش اجرا می‌شود. نمایش های "رستم و اسفندیار" به کارگردانی پری صابری در تالار اصلی، "قصه های من و تو و شاهنامه" به کارگردانی مریم معترف در تالار هنر، "توهم" کار خسرو بامداد در خانه نمایش، "نامه هایی به تب" به کارگردانی سیامک احصایی در تماشاخانه ایرانشهر در بخش مهمان امروز به روی صحنه می روند در حالیکه نمایش "نامه هایی به تب" در بخش مسابقه نیز حضور دارد. همچنین امروز در این بخش نمایشنامخ "خانمچه و مهتابی" اثر اکبر رادی با دو کارگردانی متفاوت توسط مسعود دلخواه و هادی مرزبان اجرا می شود که اولی در تالار چهارسو به روی صحنه می رود و دومی در مجموعه فرهنگی آزادی. در بخش مسابقه علاوه بر کار سیامک احصایی نمایش لوازیتالیا نیز امروز در تالار سایه اجرا دارد.

امادو نمایش آنفولانزای خوکی به کارگردانی نیما دهقان و "حیرت بازار" به کارگردانی زری اماد در بخش مرور امروز روی صحنه هستند. نمایش در بیشه در بخش تجربه های نو، "یقه خرگوشی و "شام آخر پرده آخر" اولی از ملایر و دومی از زاهدان در بخش برگزیدگان مناطق به روی صحنه می رود. آناباسی نیز مانند روز گذشته در پارکینگ تالار وحدت اجرا دارد. همچنین در بخش نمایش های خیابانی جشنواره، نمایش «این سه نفر» به کارگردانی ابراهیم رحیمی، «کیش و مات» به کارگردانی مهدی حبیبی، «سالوادوره» به کارگردانی اصغر گروسی، «سروسوسن» به کارگردانی محمود فرضی نژاد، «یک قوری حرف دم نکشیده» به کارگردانی نرگس خاک کار در فضای باز مجموعه تئاتر شهر، نمایش «این یک سگ نیست» به کارگردانی کورش احمدی، "ساعتی برای تلاش" به کارگردانی احمد صمیم و امین وحیدی پور، «عبور ممنوع» به کارگردانی احمد و امید مردانی، «تندیس ۵۷» به کارگردانی احمد زارعانو نمایش «آخرین گل دنیا» به کارگردانی علیرضا دهقانی در بوستان باغ هنر اجرا خواهند داشت.

گفت‌وگو با پیتر اشتاین، کارگردان صاحب‌نام تئاتر جهان

معمای تئاتر، بازیگر است

■ امین عظیمی

■ دیدار با پیتر اشتاین در نخستین شب ورود او به ایران و در لابی هتل فردوسی تهران رخ داد. پیرمرد ۷۳ ساله‌ی شوخ‌طبعی که با کنجکاوی از تئاتر ایران می‌پرسید و با صبر و حوصله از زندگی و کارهایش با ما سخن گفت. آنچه در پی می‌آید گفت و گوی کوتاه با این کارگردان برجسته‌ی تئاتر آلمان است.

■ شما فعالیت تئاتری خودتان را از سال ۱۹۶۷ آغاز کرده‌اید. درست یک سال پیش از شکل‌گیری انقلاب دانشجویی فرانسه. اروپا در این دوره به شدت تحت تاثیر فضای سیاست‌زده‌ای است و ظرفیت‌های سیاسی تئاتر در این دوره به شدت بارور می‌شود. آیا زیبایی‌شناسی تئاتر شما مبتنی بر این دیدگاه است؟

■ دوره‌ای که شما از آن حرف می‌زنید زمانهٔ درخشانی برای خلق آثار جدید و سبک‌های نو بود. در آن زمان امکانات حمایتی زیادی برای هنرمندان تئاتر وجود داشت. من از این فضای پرشور استفاده و تئاتر Schaubuhne را تاسیس کردم. تئاتر من، به معنای ایدئولوژی چپ حاکم در آن زمان سیاسی نبود. بلکه من تلاش کردم نوعی دموکراسی و آزادی را در گروه تجربه کنم. نزدیک به ۱۵ سال هدایت این تئاتر را بر عهده داشتم. در این تئاتر همهٔ اعضای گروه حق انتخاب مساوی داشتند. مسئله حق انتخاب، مهم بود. این رویکرد مهم‌تر از پرداختن به وجوه زیبایی‌شناسی فرم‌گرایانه بود. ما تلاش کردیم در چارچوب تئاتر آزادی ابراز عقیده را تجربه کنیم. من کارگردانی را از سن ۳۰ سالگی شروع کردم. پیش از آن بیش‌تر به عنوان یک علاقه‌مند تئاتر می‌دیدم و با توجه به تحصیلاتم در رشته‌های معماری و ادبیات کلاسیک دوست داشتم تئاتری برآمده از این عناصر را به وجود بیاورم. برای من تفکر در صحنه حائز اهمیت است. حضور صحنه‌ای بازیگری که می‌اندیشد و درک روشنی از دیالوگ‌ها دارد برای من مهم بود. من مخالف بازیگران توخالی هستم. تئاتر هایی که از بازیگرها مثل عروسک استفاده می‌کنند و تنها حضور جسمانی آنها در تئاتر را مدنظر قرار می‌دهند. من مخالف چنین رویکردهایی بودم؛ چرا که تئاتر من یک تئاتر دموکراتیک بوده است.

■ دموکراسی چگونه در کارهای شما تجلی پیدا می‌کرد؟

هنرپیشه‌ها این حق را داشتند که تنها با یک علامت دست، هروقت و هرکجا، نظر خودشان را در مورد اثر بدهند. موضوعاتی هم‌چون پول، ترکیب گروهی و حتی اینکه آیا امشب اجرا برویم یا نه...

■ این میزان آزادی هولناک نبود؟ شما چطور می‌توانستید از پس ادارهٔ تمام ایده‌های متفاوت و متضادی که مطرح می‌شد برآیید؟

اقتدار با تکیه بر دانش تئوری خودم در حوزه‌های تاریخ، زیبایی‌شناسی و ادبیات می‌توانستم این اعتماد را در اعضای گروه به‌وجود بیاورم و شاید نوعی اقتدار درونی که خودم از آن بی‌خبرم اما آدم‌های اطرافم آن را احساس می‌کنند. من در ۱۵ سالی که تئاتر Schaubuhne را اداره کردم یاد گرفتم که چگونه باید نظرهای مخالف را شنید، دیدگاه‌های منفی را بیان کرد. دروغ نگفت اما دیدگاه‌های اصیل و شخصی را پی گرفت.

■ چرا تجربهٔ تئاتر دموکراسی بیش‌تر از ۱۵ سال دوام نیاورد؟

من ناچار شدم آن گروه را ترک کنم. نه به دلیل اینکه دیگر نمی‌توانستم دموکرات باشم. مشکلات دیگری من را از این گروه جدا کرد. ما نتوانستیم در آمد داشته باشیم. آن موقع من ۴۷ ساله بودم؛ در تمام آن سال‌ها زندگی نکردم. فقط کار کردم. روزی ۲۴ ساعت برای این تئاتر وقت می‌گذاشتم. اما وقتی ۵۰ ساله شدم دیگر به این فکر کردم که بهتر است به جای کار کردن کمی هم زندگی کنم. در اوایل تجربهٔ تئاتر دموکراتیک، همهٔ اعضای گروه در جوانب مختلف فعالیت‌ها، مشارکت داشتند. اما به مرور زمان، هرکدام از آن‌ها ترجیح دادند بر تخصص خودشان متمرکز شوند و تمام فشار ادارهٔ امور بر من وارد شد.

■ بعد از این مقطع است که شما سفرهای زیادی دور دنیا کردید و فعالیت تئاتری خود را در کشورهای دیگر پی گرفتید؟

سال‌های کودکی من هم‌زمان با وقوع جنگ دوم جهانی بود. من همواره از آن جنبه از فرهنگ آلمانی که به طرز غیرانسانی جهان را در آتش جنگ به خاکستر کشاند نفرت داشته‌ام. وقتی به کشورهای اروپایی سفر می‌کردم به محض اینکه از ملیت آلمانی من اطلاع پیدا می‌کردند من را از خود می‌راندند. تنها افرادی که با آغوش باز مرا پذیرا می‌شدند ساکنان کشورهای عربی مثل لبنان و سوریه بودند. اما روزی علت علاقهٔ آن‌ها را به خودم فهمیدم. یک‌بار در خانهٔ یکی از این افراد، صحبت از هیتلر شد و آنها کتاب "نبرد من" هیتلر را به عنوان اثری ارزشمند مورد توجه قرار دادند. من حیرت‌زده به آنها نگاه می‌کردم که چرا از نگاه هیتلر خوششان می‌آید و آنها برای من یک جواب داشتند: شما کار خوبی کردید چون یهودی‌ها را کشتید این موضوع برای ما عرب‌ها خوشحال کننده است (می‌خندد!) ولی این مسئله مرا عمیقا رنج می‌داد.

■ در سال‌های اخیر تئاتر شما در چارچوب چه الگوهای زیبایی‌شناسانه‌ای حرکت کرده است؟

همان که همیشه بوده است. من تئاتر کار می‌کنم تا با آثار هنری دیگر آشنا بشوم. هرچه آثار هنری دیگری که در تئاترم از آنها استفاده می‌کنم آثار شگفت‌انگیز و قدرت‌مندتری باشد این چالش برای من جذاب‌تر است. این احساس را هنگامی که با یک بنای معماری هم روبرو می‌شوم دارم. فکر کردن به اینکه خالق آن اثر چه می‌خواسته بگوید؟ من سراغ متن‌های بزرگ می‌روم تا این راز را کشف کنم. این امری نیست که تنها در حوزهٔ زبان و شناخت زبان اتفاق بیافتد. تئاتر این امکان را به من می‌دهد. ترکیبی از زبان فضا حضور زندهٔ بازیگران و معجزه‌ای که در پس آن اتفاق می‌افتد.

■ چرا این رویکرد را در محدودهٔ ادبیات و معماری مدرن یا پست‌مدرن جستجو نمی‌کنید؟ آیا این احتراز در استفاده از تکنولوژی‌های جدید، مثل ویدئو در تئاتر، که همواره توسط منتقدان شما مورد اشاره بوده است ریشه در این ذهنیت کلاسیک شما دارد؟

من از ویدئو متنفرم. مهم‌ترین عنصر در تئاتر، برای من، بازیگر است. برای من اجرایی جالب است که حضور کارگردان در آن احساس نشود. هنر پیشه یک مولف است. در لحظه متن را روی صحنه خلق می‌کند. من از طریق بازیگر می‌توانم با نویسنده‌ای که شاید هزاران سال با من فاصله دارد بطور مستقیم ارتباط برقرار کنم. معمای تئاتر، بازیگر است نه ویدئو. جوان‌های امروز به دلیل محدود شدن با ویدئو و اینترنت امکان کسب تجربه‌های زنده و واقعی را از خودشان سلب کرده‌اند. آنها نمی‌توانند یاد بگیرند، بفهمند و حس کنند. این مشکل بزرگی است. واقعیت این است که نظام اجتماعی اروپای امروز ضد تئاتر است. برای تئاتر باید سفر کرد. باید از جایی به جای دیگر رفت. اما جامعهٔ اروپا عادت کرده است که تنها با کنترل تلویزیون به اطراف برود. برای تئاتر باید سکوت کرد، تمرکز کرد، ساعت‌ها، ساعت‌ها! این یک آیین است. مخاطب باید خودش زاویهٔ دیدش را انتخاب کند. فیلم، همه چیز را برای مخاطب انتخاب و دسته‌بندی کرده است. تصمیم‌ها گرفته شده است. اما در تئاتر آزادی عمل باشکوهی وجود دارد. تئاتر دموکراتیک است. باید سعه صدر داشته باشی. با صبر و حوصله باشی تا در ورای این سکون لحظه، شکوفایی و اوج، نمود پیدا کند. آدم‌های امروز عادت کرده‌اند اگر چیزی حوصله‌شان را سر می‌برد سریع دکمهٔ کنترل را فشار دهند. آنها دیگر حتی نمی‌توانند تجربه‌ای واقعی از سفر داشته باشند. سفر کردن به امری غیردموکراتیک بدل شده است. همه چیز از قبل و به شکل مکانیکی طراحی شده است. ما در طول چنین سفرهایی چه تجربه‌ای برای کار و زندگی جمع کرده‌ایم؟ هیچ... هیچ! تجربه‌هایی که در این چارچوب‌ها به دست می‌آید ارزشی برای تئاتر ندارد. وقتی تلویزیون اختراع شد من ۲۴ ساله بودم. درک بی‌واسطه و روشنی از واقعیت داشتم که شخصی بود و از طریق برنامه‌های تلویزیون. به دست نیامده بود. جوان‌های امروز سرشار از نا امیدی و یاس هستند. اما نکته اینجاست که آنها هرگز تصاویر هولناک جنگ جهانی دوم را از نزدیک ندیده‌اند تا بتوانند درک کنند زندگی آنها هر روز بدتر و بدتر نمی‌شود.

■ فاوست – فانتزی چگونه شکل گرفت؟ گویا این کار بعد از اجرای باشکوه شما در سال ۲۰۰۰ در «هانوفر» متولد شده است؟

من در آن پروژه که ۲۲ ساعت به طول می‌انجامید از همکاری آهنگسازی به نام «آرتورو آنکینو» بهره می‌بردم که برای تمام لحظه‌لحظهٔ اجرا، موسیقی خلق کرد. این آهنگساز بعد از پایان آن اجرا برای آنکه یادگاری‌ای از آن ثبت کند تصمیم گرفت بخش‌هایی از موسیقی خود را با مونولوگ‌هایی که توسط من از بخش اول فاوست بیان می‌شود ترکیب کند. آثار گوته بهترین نمونهٔ ادبیات شاعرانه از زبان آلمانی را منتقل می‌کند. زبان آلمانی بیش‌تر به عنوان زبانی خشن و فاقد آهنگ شناخته شده است. من ناسیونالیست نیستم، اما دوست داشتم آوای آهنگین زبان آلمانی را هم به مخاطبان این اثر نشان دهم. شاید شما زبان این مونولوگ‌ها را درک نکنید اما آوای آهنگین آن شما را تحت تاثیر قرار خواهد داد.

■ آیا شما این اثر را تئاتر می‌نامید؟

فاوست – فانتزی بیشتر یک کنسرت است. من قصد داشتم اجراهایی همچون ادیپوس در کلنوس سوفوکل، کوزهٔ شکستهٔ ژوزف فون کلایست و جن‌زدگان داستایفسکی را در ایران روی صحنه ببرم اما این امر میسر نشد. دوست داشتم به عنوان میهمان جشنوارهٔ شما اثر کوچکی از خودم را به نمایش بگذارم.

نیما دهقان
کارگردان نمایش «آنفولانزای خوکی»

این درد و مرض مکزیکی

آنفولانزای خوکی دربارهٔ زندگی پزشکی است که به‌صورت محرمانه روی بیماری آنفولانزای خوکی تحقیق می‌کند و بعد از مدتی متوجه می‌شود که این بیماری به همسرش هم منتقل شده است. با شیوع این بیماری بین خانوادهٔ دکتر، او تصمیم می‌گیرد که به این بازی خاتمه دهد اما با مخالفت مدیران بالاسری اش مواجه می‌شود. اگر دوست دارید بیشتر با کار نیما دهقان آشنا شوید باقی ماجرا را از زبان خودش بخوانید. اجرا در فضایی بین دلهره و خنده می‌گذرد و در این نمایش سعی کردیم به همین سمت حرکت کنیم که بتوانیم در بازسازی این فضا موفق باشیم. فکر می‌کنم این اثر بازخورد خوبی داشته و این از نوع استقبال مردم و نقدهای مثبتی که روی آن شد به خوبی پیدا بود و نشان می‌داد که اجرا برای تماشاگر امروز قابل قبول بوده. و اما دربارهٔ حضور در جشنوار؟ باید بگویم که اساسا دوست دارم کاری که به جشنواره ارائه می‌دهم اجرای عمومی شده باشد. نمایش «خنکای ختم خاطره» که سال گذشته در جشنواره حضور داشت من را به این جمع‌بندی رساند که اگر یک نمایش اجرای عمومی داشته باشد گروه می‌تواند در ۳۰ شب دیدگاه تماشاگران و منتقدان مختلف را بشنود و همین مسئله باعث می‌شود که یک گروه اجرای مناسب‌تر و بهتری در جشنواره داشته باشد. حرف آخری که برای گفتن می‌ماند این است که دیدن اجراهای خارجی، تئاتر ما را با شکل و شیوه‌های جدید جهانی آشنا می‌کند و این می‌تواند برای کارگردان‌های ما ایده‌های خوبی بیافریند. البته این به این منظور نیست که ما از آن‌ها تقلید کنیم بلکه باید با استفاده از شیوهٔ اجرایی آن‌ها سواد بصری و اطلاعاتی خود را بالا ببریم.

حمیدرضا فلاحی
کارگردان نمایش «سوکاریس»

تئاتر با مخاطب معنا پیدا می‌کند

«سوکاریس» نمایشی کمدی است از زندگی مردی به نام «نورمن» که خود را در پوشش یک نویسندهٔ شهیر به دیگران معرفی می‌کند و این امر باعث می‌شود او در موقعیت های سخت و دشوار قرار بگیرد. نورمن که در پی خلق اثری جاودانه و جهانی است تصمیم می‌گیرد با سوکاریس (الهه کوک) ملاقات کند و این ملاقات برای او اتفاقات دیگری را رقم می‌زند. حمیدرضا فلاحی کارگردان و بازیگر نقش اول این تئاتر در بارهٔ اثر توضیح بیش‌تری داده است:

من در سوکاریس دنبال سبک و واژه و مکتب نبودم چون یک متن کمدی در اختیار داشتم و به عنوان کارگردان تمام تلاشم را کردم که در راستای تحلیل نمایش کار کنم و با تماشاگر در فضایی شاد ارتباط برقرار کنم. سعی کردم که مخاطب اثر را باور کند و از آن لذت ببرد.

من در مورد اجراهای عمومی نظرات مثبتی دارم و فکر می‌کنم تئاتر هنری است که با تماشاگرش معنا پیدا می‌کند و با حضور مخاطب است که کامل می‌شود. اگر من به عنوان کارگردان یک گروه را به بهترین شکل اداره کنم و بهترین طراحی صحنه و لباس را نیز به کار ببرم اما در نهایت این کار را فقط برای خودم اجرا کنم، هیچ اتفاقی نیفتاده.

این در حالی است که اگر مخاطب کار من را نقد هم بکند یعنی این اثر زنده است و معنا پیدا کرده. و اما در مورد بخش چشم‌انداز جشنواره باید بگویم که بخش خوبی است. چون یک آمادگی کلی از تئاتر سال آینده به مخاطب می‌دهد و بخشی از اجراهای سال آینده را معرفی می‌کند.

مهدی تقی‌زاده
کارگردان نمایش «شام آخر، پرده آخر»

تئاتر زاهدان با مشکلات دست و پنجه نرم می‌کند

نمایش شام آخر، پرده آخر؛ درباره زندگی ترانه و امیر، زن و شوهری است که بعد از ۱۰ سال زندگی مشترک به تکرار و روزمرگی رسیده‌اند. زندگی سرد و بدون فرزندی که گاهی جرقه‌هایی از عشق قدیم در آن دیده می‌شود. شغل امیر نویسندگی است و در حال حاضر مشغول نوشتن یک نمایشنامه است. نمایشنامه‌ای دربارهٔ زنی که طوفان، شهر و خانه اش را ویران کرده و به این سبب او حافظه‌اش را از دست داده است. حال دو مرد، مدعی همسری وی هستند. زن باید به یاد بیاورد تا نمایش به پایان برسد.

مهدی تقی‌زاده کارگردان اثر از حال و هوای نمایش و مشکلاتی که در زاهدان با آن دست و پنجه نرم می‌کنند چنین می‌گوید:

نمایش در فضایی اجرا می‌شود که امیر از سیاوش و مرجان خواهر و برادری که دوستان ۳۰ ساله او هستند می‌خواهد تا او را در اجرای نمایشی که می‌خواهد بنویسد یاری کنند اما همین که کار شروع می‌شود آن‌ها متوجه می‌شوند این نمایش بیش از آنچه که فکر می‌کردند بر زندگی واقعی‌شان سایه انداخته. و اما دربارهٔ وضعیت تئاتر در زاهدان باید بگویم در شهر ما به لحاظ وجود ظرفیت‌های هنری و تئاتری، هر آنچه که باید باشد هست. این را موفقیت‌هایمان در جشنواره‌ها گواهی می‌دهد. اما اساسی‌ترین مشکلی که در زاهدان گریبان‌گیرمان شده مشکل مخاطب است.

تئاتر هنوز بین مردم ما رواج پیدا نکرده و برای بهبود این شرایط مسئولان باید از ما حمایت کنند. چند وقتی است که معاونت هنری در شهرستان‌ها طرحی را اجرا می‌کند که طرح استقرار گروه‌های نمایشی نام دارد. این طرح از تئاتر در شهرستان‌ها حمایت می‌کند اما جای بحث هم دارد. در طرح استقرار گروه‌های نمایشی سعی شده گروه‌ها را مستقل کنند و از مراکز برایشان بودجه ای در نظر بگیرند. اما با وجود این اقدام از سوی معاونت هنری، انجمن نمایش حمایت مادی‌اش را از گروه لغو کرده. این در حالی است که بودجهٔ مصوب از سوی معاونت هنری نیز بسیار کم است و ما نمی‌دانیم این بودجه را صرف بازیگر کنیم یا عوامل صحنه، لباس و...

اگر حمایت مالی مرکز ارتقا پیدا کند طرح بسیار خوبی است و می‌تواند به تئاتر شهرستان‌ها کمک زیادی کند. و در نهایت نکته آخری که باید به آن اشاره کنم احساس رضایت از این اثر و جایگاه آن در جشنواره است.

زری امام
کارگردان نمایش «حیرت بازار»

تکیه بر خلاقیت بازیگران در یک اثر آیینی

حیرت بازار نمایشی ویژهٔ ایام محرم است که در عین حال نیم‌نگاهی هم به مسایل اجتماعی دارد. قصه، مربوط به آش حلیمی است که ظهر عاشورا پخته می‌شود و این رسم، بی‌دربی، هفت نسل به این خانواده رسیده است. این آش حلیم هرسال یک شفا گیرنده داشته و امسال عروس این خانواده چشم به معجزهٔ آن دوخته از قضا پدر خانواده از دنیا می‌رود و فرزندانش بر سر ادای نظر اختلاف نظر پیدا می‌کنند.

در پایان، آش را در حیاط خانهٔ پدری می‌پزند و عروس خانواده، شفا گیرندهٔ آن سال می‌شود. این نمایش هم در بخش مرور به روی صحنه می‌رود و هم در بخش فجر استانی حضور دارد. کارگردان نمایش در توضیح بیش‌تر، معتقد است «درواقع این نمایش اثری مینی‌مالیستی است که برای دکورش هم طراحی بسیار ساده‌ای در نظر گرفته‌ایم. در طراحی این دکور برای توصیف صحنه‌ها سعی کردم از موقعیت‌ها و عناصر دیگری مانند بازیگرها استفاده کنم. در این اثر به خلاقیت خود بازیگران تکیه شده و البته سادگی دکور دیده نخواهد شد.»

او در ادامه می‌افزاید «حیرت بازار نگاهی کلاسیک به قصه دارد که این نگاه کلاسیک را با بازی‌های مدرن ادغام کرده‌ام. حیرت بازار یک اثر آیینی است و به عقیده من نمایش‌های آیینی از سایر آثار سخت‌تر است؛ چون در یک اثر آیینی باید به تعزیه، نقالی و نمایش‌هایی این‌چنینی هم نگاهی انداخت. تلفیق این بخش‌ها با هم و جمع کردن اثر، کار ساده‌ای نیست. در کل از خلاقیت‌های بازیگران استفاده کرده‌ام و فکر می‌کنم موفق هم بوده‌ام.»

کارگردان دربارهٔ اجرا در شهرستان‌ها، قبل از شروع جشنواره در تهران چنین اظهارنظر می‌کند «کاملا با این کار موافقم که اجراها به شهرستان‌ها کشیده شود.

اجراها همیشه برای شرکت در جشنواره از شهرستان‌ها به تهران می‌آمدند و این‌بار هم که آثاری از تهران به شهرستان‌ها فرستاده شود اتفاق خوبی است که می‌تواند به ارتقا هنر تاتر کمک زیادی کند. من هم در سه شهرستان کرج، گرگان و بجنورد اجرا داشتم اما به دلیل این که آقای آقاحسینی -یکی از بازیگرها- در اجرای آقای پاکدل حاضر بودند، ما مجبور به انصراف از اجرا در شهرهای بجنورد و گرگان شدیم اما، اجرای کرج همچنان پا برجا است.»

درباره اجرای زود قضاوت نکن به کارگردانی الگا پوزلی

آدم‌های نازنین

■ آرتمیز نیازی

درباره نمایش:

نمایش با اثر هنری «ده آلبوم» ایلیا کاباکوف آغاز می‌شود و این نقطه شروعی برای روایت داستان ۶ فرد مورد قضاوت است که روش‌هایی عجیب و غیر عادی و خلاقانه برای برخورد با دنیای اطراف خود در پیش می‌گیرند. گاه در تعامل و ایجاد ارتباط با دنیای اطرافمان، تقابل و درگیری عناصری گریزناپذیر هستند. حال بیایید نگاهی متفاوت به شخصیت‌های داستان داشته باشیم: همه ما از اینکه دنیای اطراف را از خلال یک شکاف بنگریم لذت می‌بریم؛ چرا که فرصت آن را به ما می‌دهد که به دنیا به گونه‌ای معکوس نگاه کنیم، ابداعات جدید داشته باشیم و با کلمات و واژه‌ها بازی کنیم. آنچه که این ۶ نفر را از بسیاری از ما متمایز می‌سازد باور و ایستادگی آنها برای حضور داشتن -البته به شیوه خودشان- است:

- کودکی که در یک کمد زندگی می کند.
- زنی که دنیای بیرون را از میان یک شکاف می‌نگرد.
- یک کارمند وزارتخانه که نوشته‌های خود را در حاشیه صفحه یادداشت می کند و همیشه از کنار دیوار راه می‌رود و هیچ گاه از آن دور نمی‌شود.
- زنی که در می‌یابد همه افراد پرواز می‌کنند.
- فرد درمانده‌ای که بر تخت بیمارستان است و دنیا را از ابتدا به گونه‌ای دیگر و بر اساس تصاویری که از پنجره اتاق خویش می‌بیند، ترسیم می‌کند و...

- در این میان باورها و نظرات عجیب و خارق‌العاده‌ای وجود دارد که هر کدام حاکی میزان متفاوتی از عدم ارتباط و عدم تفاهم است که ناگزیر گریبانگیر این افراد می‌شود. این افراد در تقابل با یکدیگر می‌توانند برداشت‌های نامحدودی از چنین باورهایی داشته باشند. هرچند کاراکترهای داستان تلاش می کنند آنها را به واقعیت نزدیک‌تر کنند.

الگا پوزلی

الگا گولی- پوزلی قبل از دانشگاه اریستوتل (Fristotelian University) تسالونیکی (یونان) در رشته ادبیات انگلیسی فارغ‌التحصیل شد. هم زمان با آن در مدرسه تئاتر رولاپاتراکی آموزش بازیگری می‌دید. وی سپس به لندن رفت و تحصیلات خود را در دانشگاه رویال هالووی و برفورد نیو کالج لندن در رشته تئاتر و دراما ادامه داد.

هنگامی که در لندن به سر می‌برد به عنوان بازیگر به کار مشغول شد و در همایش‌های انجمن تئاتر بریتانیا شرکت می کرد. همچنین در یکی از موسسات پژوهشی آتن به تحقیق در مورد نمایش‌های چند تن از کارگردانان تازه‌کار پرداخت. پس از بازگشت به یونان گروه Noiti Grammi(imaginary line) را تاسیس کرد و پس از آن به فعالیت و کارگردانی آثار خویش در این گروه پرداخت. او آثاری از آمن بنت، دیوید ممت، استیون برکف را بر صحنه نمایش برد.

الگا پوزلی برای نمایش «با مرا دوست داری؟» نامزد دریافت دو جایزه انجمن منتقدان تئاتر و مجله حرفه‌ای و برجسته آتینورما شد. وی برای همین نمایش نامزد دریافت دو جایزه دیگر از انجمن تئاتر و نیز انجمن منتقدان موسیقی بود. نمایش دیگر او kvets (استیون برکف) نیز نامزد دریافت ۶ جایزه از جمله بهترین نمایش و بهترین کارگردانی شد.

الگا پوزلی در جشنواره بکت آتن در سال ۲۰۰۴ نمایشی از ساموئل بکت به روی صحنه آورد.

همچنین وی هم اکنون در دانشگاه پاترا در دو رشته بازیگری و کارگردانی به تدریس مشغول است. گروه Noiti Grammi از سال ۲۰۰۱ مورد حمایت وزارت فرهنگ کشور یونان قرار گرفت.

گروه تئاتر(Noiti Grammai(imaginany line
کارگردان: الگا پوزلی / نویسنده: جرج زدپولوس - بازیگران: الگا پوزلی، استوی لود، جرج دیوس، سوبترس کارنیس / طراح صحنه و لباس: کاستیس داواریس / نورپرداز: کاترین ماراگ / کودا کی / موسیقی: الگا پوزلی / ویدئو: الکساندر میسترپونیس

نگاهی به نمایش «بیا کمی تاب بخوریم» نوشته محمد چرم‌شیر و کارگردانی آروند دشت آرای

آدم‌هایی آویزان بر دنیا

■ رضا آشفته

نمایش «کمی تاب بخوریم» از همان ابتدا در فضایی معلق و مبهم با تماشاگر مواجه می‌شود. تاب‌هایی که در آمدوشد هستند و آدم‌هایی بر آنها نشسته‌اند. این تصویر گویای معلق بودن و آویزان بودن هست. شاید چایی بین دنیا و آخرت یا همان عالم برزخ است. گاهی این برزخ همان برزخ پس از مرگ است. گاهی هم برزخ ذهنی است که خبر از پریشانی و افسردگی آدم‌ها می‌دهد. آدم‌هایی که در حیرانی به سر می‌برند و هیچ از خوب و بد زندگی نمی‌فهمند. اگر می‌فهمیدند به قاعده از این بازی پا پس می‌گذاشتند. شاید هم با همین کار، خود را از دربه‌دری نجات می‌دادند. اما همین که هستند و رنج می‌کشند بیانگر آوارگی روحی و روانی آنان است. وضعیتی که بغرنج است و آدم را دربه‌در می‌کند. از سوی دیگر تناقضات فراوانی نیز در ایجاد این فضای وهم‌آلود و مبهم وجود دارد. یدالله اشک‌بند (با بازی سینا رازانی) بارها از مرگ خود توسط کامیون می‌گوید و یک‌باره از نظر جان محبت افغانی (با بازی بابک حمیدیان) می‌خواهد تا به ازای گرفتن وجهی او را بکشد. مرد افغانی هم با آن که قاتل سه برادر همسرش عودجان (با بازی طناز طباطبایی) در مزار شریف بوده است، از این کشتن طرفه می‌رود. اما همین نظرجان وقتی با چرت و پرت‌های حجت (با بازی علی سرابی) درباره زنش مواجه می‌شود بی‌دریغ او را از پای درمی‌آورد. همین کشتن‌هاست که برزخ را از آن حالت پس از زمان مرگ بیرون می‌آورد و بر برزخ روحی و ذهنی تاکید می‌کند. بنابراین در آن واحد دو فکر و ایده در دل اجرا جاری شده است که هر دو هم می‌تواند درست یا نادرست باشد. بستگی به برداشت و تمرکز تماشاگر دارد. برای آن که ما با یک پدیده یک‌دست و قاطع روبرو نمی‌شویم بلکه هر چیزی ممکن است و ناممکن. این وضعیت، سردرگمی به دنبال خواهد آورد. هیچ‌چیز سمت‌وسوی درستی به خود نخواهد گرفت. این الگوی رفتاری، متناقض نماست و بر تفکر عدم قطعیت دلالت خواهد کرد. همین به مرور وارد ذهن و روان تماشاگر خواهد شد تا به گونه‌ای خود را در این وضعیت آویزان ببیند. یعنی همسویی و یکی شدن بین صحنه و دنیای تماشاگران ممکن می‌شود. این روند دلالت آشکاری بر اهداف اجرایی این اثر خواهد کرد. البته تالار وحدت اصلا برای این نمایش مناسب نیست. نمایش «کمی تاب بخوریم» در یک تالار که در آن فاصله بین تماشاگر و اجرا برداشته شده باشد نتیجهٔ بهتری خواهد داد. در آنجا قرار گرفتن مخاطب در دل نمایش برای القای مفاهیم و استحاله در وضعیت راهگشا خواهد بود. متاسفانه فاصلهٔ فعلی تالار، مانع از حضور صددرصدی تماشاگر در فضای نمایش خواهد شد. از تماس نزدیک‌تر جلب توجه خواهد کرد و مخاطب پذیرای همه چیز خواهد بود. اگر این اتفاق نیفتاده عامل اصلی همین تالار بزرگ است. در این نمایش قصهٔ ملاک و معیار ارتباط نیست. یک وضعیت که دقیقا با مشارکت تماشاگر شکل می‌گیرد. اتفاقا تماشاگر جزو لاینفک اجراست و با فاصله گرفتن از او نمی‌توان به القا و ایجاد یک فضای آگاهی دهنده رسید. اگر هم ارتباطی شکل بگیرد به آن ایده‌آل و مطلوب نزدیک نخواهد بود. هدف غایی تئاتر هم برقراری ارتباط است که به گونه‌های مختلف شکل می‌گیرد. حتا ارجاع بر یک وضعیت ضد ارتباطی نیز خود بیانگر نوعی ارتباط از جنس معکوس آن خواهد بود. البته در اینجا لحظاتی از همین وضعیت ضد ارتباطی را به واسطهٔ بیان دیالوگ‌های علی‌السویه می‌بینیم. اما آنچه بیشتر مد نظر است القای حس و حالت آویزان بودن است. حالتی که همهٔ ما آن را در لحظاتی از زندگی درک کرده‌ایم اما در اینجا گروهی نمایشی بر آن است در طول یک اجرا همگان را درگیر این حس و حالت عجیب کند. بدمان هم نمی‌آید در آیینه‌ای چون تئاتر روزگار درونی خود را به تماشا بنشینیم. واقعا این روزگار درونی ماست که همه ما از آن بی‌خبریم یا بر آن چشم بسته‌ایم. اگر آگاه باشیم سعادت‌مند هستیم. درونی است؛ چون آنچه بر ما حادث می‌شود در واقع درون ما می‌گذرد. یادآوری گذشته و تفکر بر آینده خود مبین یک دنیای درونی است که دربرگیرندهٔ جهان هر آدمی است که با دیگری کاملا متفاوت است. همان جهان اصغر است در برابر جهان اکبر که دربرگیرنده کل هستی است. شکل اجرا نیز بر این درونی شدن تاکید خواهد کرد. اینکه آدم‌ها بر تاب سوار هستند و هر یک در دنیای بدون ضابطه و قواعد به سر می‌برند چنین دلالتی را بیش‌تر آشکار خواهد کرد. این حالت اصلا طبیعی نیست اما به تدریج قابل باور خواهد شد برای آن که می‌دانیم یک نمایش است پیش روی‌مان که در آن عده‌ای بازیگر وضعیتی را شکل داده‌اند و در آن مشارکت تماشاگر یک اصل بنیادین است. یعنی در نبود تماشاگر که شاید او هم رفته رفته جزیی از اجرا شده است، نمایشی اصلا شکل نمی‌گیرد. تمام هم و غم گروه هم، همانا رسیدن به درک و باوری درست است. این حرکت باید دو سویه باشد. عوامل اجرا با داده‌هایی مشخص وارد بازی شده‌اند و تماشاگر با ذهنیت فعال خود در تکامل این ماجرا کمک و مشارکت خواهد کرد. بازیگران هم گویی تک‌گویی اجرا می‌کنند. نمی‌توان ارتباطی بین آن‌ها قائل شد یا آن که به ظاهر با هم گفت‌وگو هم می‌کنند اما بین آن‌ها هیچ اتفاقی نمی‌افتد. این‌ها هر یک در تنهایی خود غوطه‌ور هستند. هیچ یک دیگری را نمی‌بینند. با آن که با تلفن، موبایل، اینترنت و چت و غیره با هم در ارتباط هستند. تمام این ابزارها واسطهٔ یک بی‌ارتباطی محض است. در واقع همه در دنیای ویران و بی‌رحمی به سر می‌برند که نمی‌تواند برای هم دل بسوزانند. نمی‌توانند درکی متقابل از هم داشته باشند. نمی‌توانند جویای احوال همدیگر باشند. این خطرناک است برای آن که انسان ذاتا اجتماعی است و می‌خواهد با هم‌نوعان خود باشد اما بی‌ارتباطی ناشی از رسانه‌ها و ابزارهای تکنولوژیک مانع از ارتباطی عاطفی و سالم و سازنده خواهد شد. برای همین است که در این مجموعه یک آدم نسبتا سالم و طبیعی نخواهی دید. همه به نوعی گرفتار و بیچاره‌اند. پروانه (با بازی پانته آ بهرام) خود را خوش نام نمی‌داند نه به این خاطر که مادرش این اسم را بر او نهاده است بعد از اینکه از سال سوم دبیرستان مدام مردود می‌شده است بلکه این حس درونی اوست. حسی که رد شده است اما هیچ کسی نمی‌تواند در خروج این دختر از این وضعیت بغرنج کمک حالش باشد. دیگران هم به صورتی دیگر دچار مسائل بغرنج و پیچیده شده‌اند. افغانی‌ها مسائل خود را دارند. در آنجا کشتن آدم‌ها مثل آب خوردن است. این وحشتناک است هر چند با چاشنی طنز و فکاهی بیان می‌شود. همین خود عناصری می‌شود در بیان وضعیتی گروتسک که مورا بر تن تماشاگر سیخ می‌کند.

فرشید مصدق در طراحی نور همانند کار جلال تهرانی حضور موثری در اجرا دارد. او بارها نور را در القای فضا به کار می‌گیرد اما تا مادامی که این نمایش در تالار مطلوب اجرا نشود این نورها هم کارایی عمدهٔ خود را بروز نخواهد داد. فرشاد فزونی هم در موسیقی - افکت تاثیرگذار است. او هم به همراه نور در ساخت فضا که رکن اصلی اجراست تلاش زیادی می‌کند. کمرنگ شدن این عناصر به کلی ذات اجرا را تغییر خواهد داد. فعلا همه چیز مناسب است؛ مشروط بر همان تغییر تالار.

سازمان - تئاتر

انجمن بین‌المللی تئاتر آماتور

آران قادر پور: اگر می خواهید دوستان متفکری پیدا کنید که اهل تئاتر هستند خصوصا تئاتر غیرحرفه ای و اگر تمایل دارید فرصت به نمایش درآورن تئاتر خود را در خارج از مرزهای کشورتان داشته باشید به انجمن AITA بپیوندید. با عضویت در این گروه می توانید در جشنواره جهانی تئاتر آماتور شرکت کنید، گروه خود را به جشنواره جهانی تئاتر کودک بیاورید، در کلیه جشنواره های بین‌المللی که AITA برگزار می کند شرکت کنید. در کارگاه ها، سمینارها، دوره های آموزشی و سمپوزیوم‌هایی بین‌المللی فعال باشید. گروه ها را از کشورهای دیگر به فستیوال خود دعوت کنید و یا با پیوستن به شبکه بین‌المللی تئاتر آماتور، موقعیت بین‌المللی و رسمی برای جشنوارهٔ خود پیدا کنید. به طور منظم در مورد رویدادهای بین‌المللی تئاتر خبرنامه دریافت کنید و اخبار خود را در شبکه AITA به نظر عموم برسانید. برای پیوستن به AITA سه راه دارید: اگر سازمانی که در آن هستید تئاتر آماتور را در سطح ملی در کشورتان نمایش می دهد، شما می توانید برای تاسیس مرکز ملی درخواست دهید. اگر از قبل سازمانی در کشورتان هست که در مورد تئاتر آماتور فعالیت دارد و یا اگر می خواهید ارتباط مستقیم با AITA پیدا کنید می توانید جز همکاران این انجمن شوید. این انجمن در بسیاری از کشورهای دنیا شعبه دارد. البته در برخی از کشورها مانند ایران هنوز مرکزی ندارد.

در ساختار این انجمن: مجمع عمومی، شورای AITA، هیات اجرایی، هیات نمایندگان، کمیته ها و بودجه آموزش و فرهنگ وجود دارد. یکی از کمیته های مرکزی AITA کمیته کودک و نوجوان است که نشان‌دهندهٔ اهمیت این گروه برای AITA است. رئیس فعلی آن خانم «هله هاگر» از دانمارک است که از سال ۲۰۰۹ تا ۲۰۱۳ این سمت را خواهند داشت. فستیوال جهانی تئاتر کودک اولین بار در سال ۱۹۹۱ در شهر لینگل آلمان برگزار شد و از آن پس هر دوسال یک‌بار برگزار می‌شود. مقاطعی هم به‌صورت ۴ سال یک‌بار برگزار شده است: درسال ۲۰۰۰ در توباما؛ ژاپن، در ۲۰۰۴ در هاوانا؛ کوبا و در ۲۰۰۸ در مسکو؛ روسیه با عنوان «کودکان عصر حاضر زمین» برگزار شد. همچنین یازدهمین جشنواره جهانی تئاتر کودک AITA در لینگن آلمان در ژوئن ۲۰۱۰ برگزار شد. این جشنواره ها ۴ رکن اصلی دارد: اجرای تئاتر توسط گروه های کودک از اقصی نقاط مختلف جهان، کارگاه ها، برنامه های اجتماعی و برپایی نشست‌های تخصصی برای کارگردانان، سایر اعضا و بازدید کنندگان. به نظر می رسد AITA در سال پیش‌رو برنامه های متنوعی را در دستور کار خود دارد که به برخی از مهم ترین های آن ها اشاره می کنیم: چهارمین سیمنار بین‌المللی آموزش برای بازیگران و کارگردانان از ۲۷ آپریل تا ۴ می ۲۰۱۱ در روسیه با موضوع کلاس های چخوف و استانیسلاوسکی که توسط مدرسانی از آکادمی هنرهای نمایشی روسیه (RATI) همچون پروفسور میخائیل چاماچنکو و دستیارش پروفسور الگ اسنوپکو اداره می شود. البته اتحادیه تئاتر روسیه و مجمع بین المللی تئاتر آماتور در مرکز روسیه، ۱۴ مین سمینار بین‌المللی را با عنوان سیستم امروز استانیسلاوسکی (آموزش عملی برای بازیگران و کارگردانان) از ۲۱-۲۸ آپریل ۲۰۱۰ با موضوع چخوف و استانیسلاوسکی برگزار کرده است. مرکز ملی AITA در ترکیه با همکاری شهرداری، هفتمین جشنواره بین‌المللی کودک و نوجوان را از تاریخ ۱۴-۲۱ ژوئن ۲۰۱۱ برگزار خواهد کرد. جشنوارهٔ بین‌المللی چهره های بدون ماسک در اسکوپجی مقدونیه از ۱۰-۱۵ مارس ۲۰۱۱ از گروه های مختلف تئاتری از جمله: نمایش میم، غیرکلامی، موزیکال، نمایش سکوت، رقص، تماشاچی در صحنه باز و پروژه های تجربی دعوت به عمل آمده است.

جشنواره درام کودک (ESCAPADA)، تئاتر بین‌المللی جوانان در لموزین از ۱-۴ جولای ۲۰۱۱ برگزار خواهد شد. برای اطلاعات بیشتر می توانید به آدرس الکترونیکی www.theatrenfant.fr مراجعه فرمایید. سی مین کنگرهٔ جهانی و مجمع عمومی در «ترمسو» نروژ از ۱۷-۱۸ جولای ۲۰۱۱، مرکز ملی AITA در هند گروه های تئاتری را به جشنواره تئاتر کودک در شهر دهلی از تاریخ ۱۴-۱۷ نوامبر ۲۰۱۱ دعوت خواهد کرد. یکی از کاربردی ترین برنامه های آن، دورهٔ بین‌المللی کارگردانی تئاتر است. اتحادیهٔ تئاتر آماتور اروپای شمالی (NEATA) با همکاری انجمن بین المللی تئاتر آماتور و انجمن بین‌المللی آماتور لیتوانی (LMTS)، دانشکده کارگردانی کلایپدا دانشگاه لیتوانی، دورهٔ بین‌المللی کارگردانی تئاتر را برگزار خواهد کرد. مدرسان این دوره از اعضای دانشکده کارگردانی و از معروف ترین کارگردانان هنری لیتوانی هستند. هدف این دورهٔ کارگردانی تئاتر، آشنایی دانشجویان با اصول اولیه کارگردانی، بازیگری، تکنیک های صدا، حرکت صحنه، میم، تاریخ کارگردانی و درام مدرن است. داوطلبان شرکت در دوره با مراجعه به آدرس الکترونیکی: www.theatredirecting.ku.it می‌توانند فرم تقاضانامه را تکمیل کنند. هجدهمین کنگرهٔ جهانی درام در آموزش از ۱۵-۲۰ آپریل ۲۰۱۱ در «تزوف» و «لبنیتز»، اتریش برگزار خواهد شد. این کنگره سال‌هاست فرصت استثنایی برای گسترش حرفه ای و مکانی برای گردهمایی بین‌المللی فراهم آورده است که در آن مدرسان درام، معلمان تئاتر، مدرسان مدرسه های مختلف و کارمندانی که در زمینه های اجتماعی برای شبکه فرامنطقه‌ای کار می کنند.

از تباط با انجمن بین‌المللی تئاتر آماتور
International Amateur Theatre Association
www.amateurtheatre.net
آلمان
تلفن: ۲۲۱۰ ۵۹۱۹۶۶ ۴۹+
نمابر: ۲۲۱۳ ۵۹۱۹۶۶ ۴۹+
Email:office@amateurtheatre.net

نگاهی به نمایش «جیره‌بندی پرخروس برای سوگواری» نوشته و کارگردانی نرگس نژاد

همچون سایه‌ای هولناک و بی‌انتها

■ امین عظیمی

تئاتر ایران از دیرباز نمونه‌های انگشت‌شماری از الگوهای بیانی خلاقانه و منحصربه‌فرد را در خود پرورش داده است. در این بین سهم آثاری که بر اساس رسیدن به لحنی شخصی بارور شده باشد از دیگر نمونه‌ها کم‌تر است. با این حال نمونه‌های قابل تاملی در طول سال‌های اخیر شکل گرفته است که تئاتر را به مثابه کنشی مولد به کار می‌گیرد و جهان‌های تازه‌ای را در برابر دیدگان مخاطب می‌گشاید. کارگردانانی چون جلال تهرانی، امیررضا کوهستانی و علی نرگس‌نژاد، ساخت مایهٔ آثار خود را از طریق ابداع و ترکیب الگوهای ذهنی و اصیل، بر بستر تجربیات و زیبایی‌شناسی آشنای مخاطبان تئاتر ایجاد می‌کنند. بر این اساس آثار آنها ماهیتی سهل و ممتنع دارد. از یک‌سو با استفاده از عناصر آشنای مخاطب روایتی را سامان می‌دهند که گویی دریچه‌های ورود به جهان آن برای همگان گشوده است و از سوی دیگر نظام نشانگانی تازه‌ای بر این بستر اولیه استوار می‌شود که گاه با بی‌توجهی به نحوهٔ تعامل مخاطب با اثر در قلمرویی گنگ و ناشناخته گام برمی‌دارد و در خود انعکاس می‌یابد.

علی نرگس‌نژاد در طول سال‌های اخیر علاقه‌مندی خود را برای رسیدن به لحنی شخصی و زیبایی‌شناسانه‌ای قائم به‌ذات به اثبات رسانده است. اجراهای «وقتی فرشته خواب سگ می‌بیند» و «پلنگ خال‌هایش را پاک می‌کند» نمونه‌هایی قابل تامل در این میان به‌شمار می‌روند. نرگس‌نژاد می‌کوشد با بهره‌گیری از روایت‌های آیینی و خرده‌فرهنگ‌های اساطیری در لایهٔ زیرین و نوعی بازسازی فرم گرایانه و استیلیزهٔ کنش‌های واقع‌گرایانه با مایه‌هایی روان‌کاوانه و جنسیت‌پژوهانه، نوعی جهان واقعی جدا شده از واقعیت عرفی را به نمایش بگذارد. در آخرین تجربهٔ اجرایی او که نمایندهٔ کشورمان در بخش مسابقهٔ بین‌الملل است، روایت داستانی نقش چشم‌گیرتری را نسبت به دیگر آثار او برعهده گرفته است. نرگس‌نژاد در «جیره بندی...» می‌کوشد روایتی روان‌کاوانه را در قالب زیبایی شناسی اجرایی استیلیزه و مبتنی بر نشانگان تئاتر ابزورد روی صحنه بیاورد. ترکیبی انتزاع شده از واقعیت که در ارتباط با پیچیدگی‌های درونی هریک از شخصیت‌هایش واکنشی بیرونی را شکل داده است. فرهاد پسر جوانی است که دچار بیماری تب شدید است و گویی این امر دریچه‌ای برای حرکت او به سمت حقیقت و کشف و برملا ساختن هویت حقیقی خویش است. در کنار او سانی نامزد او قرار دارد که نماد مجسم ترس خوردگی و وحشتی ناشناخته از رخداد صحنه‌ای است. نحوهٔ ایستادن و ژست بدنی این شخصیت در تمامی لحظه‌هایی که بر روی صحنه حضور دارد نوعی اضطراب و تلاش برای رهایی از نیروهای شوم و اهریمنی را نمایندگی می‌کند. مادر نیز در این بین کارکردی متعادل‌تر دارد و می‌کوشد فرزند خود را از تب نجات دهد در حالی که حقیقت وجودی فرزند خود را هنگامی درمی‌یابد که پاسخ پرسش او در ارتباط با نحوهٔ نامیده شدن توسط پدرش را می‌دهد. گویی پرسش پسر در نهایت بازتابی از چرخهٔ اکتشاف مادر است. مادر، فرهاد و سانی انسان‌هایی ترس خورده‌اند. این امر یکی از موتیف‌های آثار نرگس‌نژاد است. آدم‌هایی که وحشتی غریب تمام وجودشان را فرا گرفته و اعمال صحنه‌ای آنها بازتابی نظام‌مند از این روحیه است. اگر فرهاد با اصرار بر پرسش خویش در ظاهر می‌خواهد حقیقتی را دربارهٔ خودش بفهمد اما در واقع او می‌خواهد حقیقتی را دربارهٔ خودش به مادر و سانی بازگو کند و به نوعی دگردیسی و رهایی از تصویر تلخ دوران کودکی برسد.

در انتها حقیقت همچون سایه‌ای هولناک و بی‌انتها بر سر شخصیت‌ها آوار می‌شود و آنها را در هم می‌پیچد. نرگس‌نژاد در این اجرا نیز تلاش ویژه‌ای برای رسیدن به نوعی نظام زیبایی شناسی بصری داشته است که نشانگان آن گاه در خود انعکاس می‌یابد و در سکون و سکوت برخی لحظات از تباط تماشاگر با خود را نادیده می‌گیرد. با این حال کوشش نرگس‌نژاد برای رسیدن و نمایش لحن شخصی خویش آنگونه که در ابتدای این یادداشت سخن رفت، امری ستایش‌برانگیز و هوشمندانه است و می‌تواند در آثار آتی این هنرمند جوان نمودی اثرگذارتر بیابد.

نگاهی به نمایش فاوست-فانتزی به کارگردانی پیتر اشتاین

تنها «اشتاین» می‌تواند «اشتاین» باشد

■ علی قلی‌پور

نخستین اجرای پیتر اشتاین در جشنواره‌ی اکنش‌های حیرت‌انگیز برخی تماشاگران همراه شد. حال بماند که اجرای اشتاین هم در نوع خود حیرت‌انگیز بود اما دو نوع «حیرت» متفاوت! اشتاین در مصاحبه‌ای گفته بود که «از مونولوگ متنفر است». «فاوست» مونولوگ نبود، هر چند که تنها بازیگر آن خود پیتر اشتاین بود. او با کت و شلواری سیاه روی صحنه آمد، به دنبال او پیانیستی بود که پشت به تماشاگران، روی چهارپایهٔ پیانوی صندقی خود نشست و می‌نواخت. همهٔ شخصیت‌ها و توضیح صحنه‌های «فاوست» را اشتاین می‌خواند. هر کاراکتر صدایی خاص خود داشت، صدایی فانتزی؛ صدایی که چنان رنگی درخشان بر کسالت بصری اجرای او بود. اشتاین به صحنه می‌آمد، متن خود را روی پوپیتر می‌گذاشت؛ همان پایه‌ای که نوازنده‌ها دفترچهٔ نت خود را روی آن می‌گذارند، بعد روی صندلی می‌نشست و «روخوانی» می‌کرد. وقتی که اشتاین ساکت بود و پیانیست می‌نواخت، طوری خطوط متن از مقابل چشم‌هایش می‌گذشتند که گویی نت‌ها، کلمات و حرکات و تصاویر فانتزی‌اش را هم روخوانی می‌کند برای آن‌ها که شاید اجرا را نبینند. مثال می‌زنیم: اشتاین می‌گفت: «فاوست در باغ قدم می‌زند». تماشاگر چیزی برای دیدن نداشت؛ جز حرکات اندک دست این هنرمند بزرگ، و حرکات جزیی اندام و انگشتان سریع این پیانیست. اما آن‌چه اشتاین می‌خواند، موسیقی «تصویر» می‌کرد. این پیانیست، «قدم‌زدن فاوست در باغ»، «فسونگری جادوگران»، «پرواز پرنده‌ها» و خلاصه هر آن‌چه برای تماشاگر «ادیدنی» بود، با انگشتان خود «تصویر» می‌کرد. اهمیت و شاهکار بودن این اجرا چیزی جز این نیست. صدایی که از پیانوی سیاه صندقی او بیرون می‌آمد، در فضای سیاه صحنه «شکل» می‌گرفت و از کلمات اشتاین تصاویری ناب می‌ساخت. این اجرا هیچ نبود جز تصویرسازی موسیقایی. بازیگر مشهور سینما، تئاتر و تلویزیون ما پس از پایان اجرا به تمسخر رو به اشتاین می‌گفت: «چرا شما زحمت کشیدید، خودمون هم می‌تونستیم این طوری روخونی کنیم!» هنگامی که اشتاین آخرین جملهٔ «فاوست» را خواند، تماشاگری محکم در سنگلج را در هم کوفت و اجرا کمی زودتر تمام شد. (البته این حدس نگارنده است، زیرا که این نمایش از زمانی که اعلام شد، حدود ده دقیقه کمتر بود.) در طول اجرا برخی تماشاگران سالن را ترک کردند، این اجرا به نظر بسیاری از تماشاگران سالن اجرای بسیار بد و غیرقابل تحملی بود. زیرا شاید انتظار آن‌ها از پیتر اشتاین، اجرای تئاتری از نوع تئاتر اهالی مریخ بود! ولی نکته اینجاست که آیا آن بازیگر سینما، تلویزیون، تئاتر ما هم توانائی چنین کاری دارد؟ پاسخ به این پرسش چندان دشوار نیست، اما می‌توان بازبانی استعاری در پاسخ به این بازیگر گفت: «تنها اشتاین می‌تواند اشتاین باشد». گویی که جواز این خلاقیت‌های جسورانه، تنها به نام کارگردانی چون او صادر شده است. حتی اگر فرض را بر این بگذاریم که هیچ کنش هنرمندانه‌ای از تعامل موسیقی و روخوانی اشتاین پدید نمی‌آید، باز هم نمی‌توانیم منکر ارزش نمادین این اجرا شویم. اما ظاهرا این اجرا چیزی برای دیدن نداشته که این طور برخی از تماشاگران را خشمگین کرده، برای تماشاگرانی که در طلسم زرق و برق خیره کنندهٔ اجراهای روبرتو چولی هستند، پیتر اشتاین به عنوان نمایندهٔ امروز تئاتر آلمان، احتمالا باید آدم بی‌استعدادی باشد! زیرا اجرای او نه چشم‌نواز، بلکه گوش‌نواز است. گوشی که پیام خود را از چشم گیرد. تماشاگران اما خسته بودند و بسیاری از آن‌ها در صدای خروشان پیانو با هم گپ می‌زدند. البته قریب به اتفاق تماشاگران از تماشای چنین اجرائی لذت بردند، اما آن‌ها که پشت من نشسته بودند، هرگاه صدای پیانو بالا می‌رفت به اجرا بد و بیراه می‌گفتند و وقتی صدای پیانو پائین می‌آمد پچ‌پچ می‌کردند و باز هم بد و بیراه می‌گفتند! تماشاگری که از مقابل من بلند شد، با ادای کلمهٔ «سخره‌بازی» سالن را ترک کرد. اشتاین همهٔ تماشاگرانی را که سالن را ترک می‌کردند، با نگاه خونسرد و بی‌احساس خود بدرقه می‌کرد. نگاه او به تک تک تماشاگرانی که رفتند، فراموش نشدنی خواهد بود.

نگاهی به نمایش «نام من زویاست و این داستان زندگی من است...» به کارگردانی فرشید بزرگ نیا

بر باد رفته

■ هومن نجفیان

«نام من...» به نمایش پیوندی نامکمن میان دختری ارمنی به نام «زویا» و پیری مسلمان به نام نادر می پردازد و از سویی دیگر به اهدا کلیه اشاره می کند و قانون منع اهدا کلیه از فرد مسلمان به فرد مسیحی را به چالش می کشد نکته دیگر بیان یک موضوع پزشکی است و آن این است که آیا فرد بزرگسال می تواند به کودک کلیه اهدا نماید. بیان این نکات بی شک نیازمند پژوهش است که از دانش نگارنده این نوشتار فراتر است این نوشتار فرض را بر این می گذارد که گروه اجرایی بر اساس دانش به اجرای نمایش حاضر می پردازد. نخستین نکته‌ای که در هر اجرا مورد توجه تماشاگر قرار می گیرد مسئله ارتباط است و این ارتباط هنگامی شکل می گیرد که موضوع نمایش را بفهمد و فهم زمانی میسر می شود که تماشاگر و اشخاص بازی تجربیات مشترکی را پشت سر گذاشته باشند. اما در نمایش «نام من...» چند پارازیت ارتباطی شکل می گیرد:

۱) بحران نمایش با ممنوعیت اهدای کلیه میان ادیان اسلام و مسیحیت

۲) شخصیت محوری نمایش (زویا) به علت آنکه مزار پدرش در باغ اوست نمی تواند تنها میراث پدری خود را بفروشد و به درمان فرزندش ببردازد.

۳) عشق دو سویه دختر ارمنی و پسر مسلمان (در ادامه نوشتار این موضوع واکاوی می شود) این سه مؤلفه تجربه‌ای خاص است و برای تمام تماشاگران قابل فهم نیست زیرا آنان این تجربیات را پشت سر هم گذاشتند اما همین نکات شاکله نمایش را می سازد.

عشق دو سویه دختر ارمنی و پسر مسلمان: با وجود آنکه نمی توان حضور مذهب را در نمایش انکار کرد اما سایه روشنای عاشقانه‌ای میان دو انسان (زویا و نادر) وجود دارد که بازتاب آن در رفتار عصبی (بی تفاوت و پرخاشگرانه) زویا نسبت به نادر است. نکته‌ای که در این میان قابل طرح است که علت رفتار زویا هرگز روشن نمی شود. بهترین نقاط ترسیم شکل ارتباطی نمایش در رفتار دوستانه «آرتوش» و «نادر» که به گونه‌ای بازتاب عاشقانه نادر و زویاست و رفتار عاطفی والد (زویا) نسبت به کودک خود (آرتوش) است که تجربه‌ای فراگیر و بشری می باشد. در اجرا نکته‌ای که بسیار چشمگیر است. عنصر تکرار می باشد به عنوان مثال هنگامی که کارگردان می خواهد بحران روانی بازیگر را به نمایش بگذارد از عنصر تکرار بهره می گیرد. مانند ورود و خروج‌های پیاپی اشخاص بازی، زنگ‌های ممتد تلفن و حرکت‌های مکرر در عرض و طول صحنه این ترفندهای نمایش به مرور زمان نخ نما می شود و تماشاگر را آزرده می سازد. فضای نمایش مانند قابی است که زویا و آرتوش را حبس می کند ما این سوی دیوار هستیم و و آن‌ها سوی دیگر قرار دارند. از سوی دیگر در تابلوی دیدار «فروشنده کلیه» و «زویا»، آن‌ها سوی ما قرار می گیرد. با یک انطباق ما به این اندیشه دست می یابیم که چارچوب تداعی کننده تنهایی زویاست و بیرون آمدن از آن به معنی شکستن این حصار است. زویا خشمگنانه دست به اسلحه می برد و به کنش می پردازد. اما حضور زن «کولی» و «نادر» در آن سوی دیوار چه معنایی دارد؟ با حضور گسترده اشخاص بازی دیوار از استعاره تنهایی به اتاق حقیقی تبدیل می شود. اتاقی که هر کسی به آن راه دارد. در نتیجه می پرسم دیوار چه کاربردی در اثر دارد به جز آن که بازیگران را از ما دور و تماشای آنان را دشوار می سازد.

تئاتر خیابانی یک موقعیت غیر منتظره

■ شهاب غزالی

واژه تئاتر دارای ریشه یونانی به معنای آنچه بدان نگریسته می شود است، تئاتر در حقیقت عملی است که بازیگران در برابر نگاه تماشاگران به اجرا در می آورند. به گفته آنتونی ویتز، تئاتر میدان نیروهاست. میدان بسیار کوچکی که در آن تاریخ یک جامعه به نمایش درمی آید و با وجود کوچک بودنش به عنوان الگوی زندگی مردم به کار می رود. تئاتر راهی است برای هنرمند تا جامعه خویش را بر روی صحنه آورد. در واقع در میان هفت هنر، هنر تئاتر بی واسطه ترین و مستقیم ترین هنری است که می تواند به آسانی با مخاطب خویش ارتباط برقرار نماید. هنری که بدون واسطه و در لحظه شکل می گیرد و نفس به نفس مخاطب پیش می رود و این نزدیکی سبب می شود تا هنرمند و مخاطب تحت تاثیر عمل و عکس العمل یکدیگر قرار گرفته و از هم تاثیر بگیرند. این ویژگی خاص تئاتر باعث شد تا در اوایل قرن معاصر تئاتر خیابانی به عنوان گونه‌ای مستقل از انواع تئاتر با ماهیتی اعتراض گونه و انتقادی شکل گرفته و به مرور و در اثر تکامل و کاتالیزه شدن مفاهیم و نوع اجرا در آن انواع تئاتر ایستادگی، خیابانی ساکن و تئاتر بزنگاه از آن منشعب و متولد شود. به گونه‌ای که در اروپا گروه‌های حرفه‌ای تئاتر به نام آرنا، نان و عروسک (پیتر شومان) و... اجرای تئاتر خیابانی را به عنوان یک نوع خاص از تئاتر با ویژگی های منحصر به فرد و با هویت مستقل برای اجرا انتخاب نموده‌اند. در حقیقت تئاتر خیابانی خلق یک موقعیت غیر منتظره و پیش بینی نشده است که به واسطه آن و جذابیتی که به وجود می آورد تماشاگر خیابانی را جذب و آنها را درگیر نمایش می کند. از این لحظه به بعد رهگذر به عنوان تماشاگر قلمداد شده و با گروه همراه می شود. نتیجه این همراهی و تاثیرپذیری به گونه‌ای هست که در بعضی مواقع تماشاگر خود نیز به یکی از بازیگران نمایش بدل می شود، نمایشی که غالبا فاقد نمایشنامه منسجم و از پیش تعیین شده است و معمولا در جریان تمرینات و آزمودهایی که گروه اجرایی به آن می پردازد شکل گرفته و تکمیل می شود. هرچند اجرای تئاتر خیابانی از دهه ۶۰ توسط گروه‌های نمایشی در ایران آغاز شده است اما با وجود این به نظر می رسد هنوز نتوانسته است با وجود قابلیت‌ها و امتیازات خاص این نوع از تئاتر نسبت به تئاتر صحنه ای جایگاه شایسته ای را در میان اهالی این هنر کسب نماید. تئاتر خیابانی گونه‌ای از تئاتر است که از طریق آن می توان واقعیت‌های موجود اجتماع و مفاهیم گوناگون اجتماعی و انسانی و... را به مخاطب منتقل کرد. برای توسعه و رشد تئاتر خیابانی لازم است تا افراد با توانایی و تخصص ویژه وارد این نوع از تئاتر شوند. برای این منظور باید ابتدا تفاوت‌های تئاتر خیابانی با تئاتر صحنه را شناخت چرا که در تئاتر صحنه هنرمند منتظر تماشاگر می‌ماند ولی در تئاتر خیابانی، تئاتر به میان مردم برده شده و یک مرتبه به مخاطب عرضه می شود. حال این مخاطب است که دست به انتخاب زده و تصمیم می گیرد که بماند یا کار را رها نماید و این اتفاق یک حسن برای تئاتر خیابانی است. این ویژگی سبب می شود که به هدف اصلی تئاتر که همان ایجاد ارتباط با تماشاگر است برسیم. یکی از دلایل ضعف تئاتر خیابانی نبود هنرمند تئاتر با ویژگی اجرای این نوع نمایش است، یک هنرمند تئاتر خیابانی علاوه بر همه ویژگی های هنری که باید داشته باشد بایستی دارای جسارت، تحمل، قدرت بالای تخیل و بداهه نیز باشد تا بتواند با قدرت و توانایی مضاعف با مخاطب ارتباط برقرار نماید چرا که در اجرای خیابانی بازیگر نمایش به مخاطب بسیار نزدیک شده و گاهی از مخاطبین برای پیشبرد نمایش کمک می خواهد. این نوع اجرا و تسلط بر شرایط محیطی و فیزیکی که در برخی موارد ناخواسته و به دلایل گوناگون ممکن است تغییر کند، فراست و زیرکی خاصی را می طلبد. ویژگی هایی که به آن در اجراهای خیابانی بهایی داده نمی شود. باید باور کنیم هر آن چه اتفاق می افتد و یا روایت می‌شود به واسطه وجود بازیگران نمایش است، پس نقش مهم بازیگری در تئاتر خیابانی هویدا می شود، به طوری که در برخی نمایش‌ها بازی خوب بازیگران به واسطه استفاده صحیح از بدن و بیان خود با آن که شاید در فضای محدود و محصوری باشند به خوبی به چشم می آید ولی از طرفی در برخی دیگر از این نمایش‌ها با وجود بالا و پایین پریدن‌های بازیگران و صداسازی‌های مختلف اصلا بازی‌های قابل قبولی ارایه نمی‌شود به طوری که تماشاگر هم از آن‌ها روی گردان می‌شود. پس استفاده صحیح از فضای موجود و ارتباط درست با دیگر بازیگران و از همه مهمتر ارتباط منطقی و به جا با تماشاگران نمایش و درک موقعیت‌های پیش‌بینی نشده از ویژگی‌های پسندیده یک بازیگر تئاتر خیابانی است. برای موفقیت در اجرای تئاتر خیابانی باید زوایای مختلف آن را شناخت و متناسب با نیاز مخاطب و جامعه فعالیت کرد. اتفاقی که کم‌تر شاهد وقوع آن هستیم.

چون در هنرهای نمایشی با داستان روبرو هستیم و جاذبه هنرهای نمایشی برای مخاطب پیگیری قصه است. پس می توان پیام‌های آموزشی و مفاهیم مورد نظر را به طور غیرمستقیم و در قالب قصه به مخاطب عرضه کرد. همچنین به دلیل قابلیت اجرای نمایش در هر زمان و مکان و در دسترس بودن ابزار اجرا می‌توان به نحو مطلوبی از آن برای آموزش جامعه بهره گرفت. البته باید قبول کنیم بیش از ۹۰ در صد تئاترهای اجرایی در سطح کشور به واقع تئاتر خیابانی نیست، بلکه تنها تئاتر در خیابان است و در اجرای آن‌ها به اصول علمی تئاتر و رسالت سنگین آن کمتر توجه شده است. فعالیت در زمینه تئاتر خیابانی نیازمند تجربه و مطالعه فراوان است و این امر محقق نمی شود مگر با پشتکار و تلاش در قالب اجراهای متعدد.

گزارشی از روند اجرای نمایش‌های خیابانی در گفت و گو با کارگردان‌ها

هر روز ۱۰ تئاتر خیابانی

زهرا شایان فر

بیست‌ونهمین جشنوارهٔ‌بین‌المللی تئاتر فجر در بخش خیابانی با حضور ۲۴ گروه از ۱۰ شهر کشور و یک نمایش از کشور ایتالیا برگزار می‌شود. در میان اجراها ۱۳ نمایش از تهران و مابقی از سنندج، بروجن، ورامین، ملایر، سیاهکل، مریوان، دهلران، اصفهان و گنبد کاووس در بخش‌های مختلف مسابقه حضور دارند. نمایش‌های «تندیس ۵۷» نوشته و کارگردانی حامد زارعان از تهران، «ساعتی برای تلاش» به کارگردانی احمد صمیمی و امین وحیدی پور، «این یک سگ نیست» نوشته و کارگردانی کورش احمدی، «عبور ممنوع» نوشته و کارگردانی احمد مردانی و امید مردانی، «مسافر کوچولو» نوشته و کارگردانی علی نوریان، «فقط یه سرخط» کار امیر حسین شفیعی، «صندلی تاشو» نوشته و کار جمشید عسگری، «این سه نفر» نوشته و کارگردانی ابراهیم رحیمی و علی رحیمی، «بانتومیم‌های اقلیمی» نوشته و کارگردانی علی ناصحی، «سالواتوره» نوشته و کارگردانی اصغر گروسی، «کیش و مات» نوشته و کارگردانی مهدی حبیبی، «سرو و سوسن» نوشته و کارگردانی محمود فرضی نژاد، «یک قوری حرف دم نکشیده» نوشته و کارگردانی نرگس خاک کار، «آخرین گل دنیا» کار علی‌رضا دهقانی، «فلش بک» نوشته و کار پروانه علی ضامنی، «زندگی یکبار مصرف» کار کژال راست‌بین، «لحظه آخر» کار نگین سرکانی، «تاکسی شهر» نوشته و کارگردانی ژاله کاظمی، «غول چراغ جادو» کار سعید خیرالهی، «دوربین انقلاب» نوشته و کارگردانی اسماعیل صارمی، «داماد ۲۰۱۰» نوشته و کارگردانی حیدر رضایی، «گلدی می‌مانم» نوشته و کارگردانی حمیدرضا میرزایی، «کتلت روسی» کارگردانی کاوه مهدوی و فرامرز قلیچ خانی، «سلول من تروریست نیست» نوشته و کارگردانی امیر حسین شفیعی نمایش‌هایی هستند که از ۲۳ بهمن تا ۲۷ بهمن در محوطه باز مجموعه تئاتر شهر و بوستان باغ هنر به اجرا در می‌آیند. پارکینگ تالار وحدت نیز تنها در روزهای شنبه و یکشنبه میزبان اجرای نمایش «آنابلسی» از گروه تئاتر «فلیر» ایتالیاست که با کارگردانی پاسکرو- موروِن چهار اجرا خواهد داشت. این نمایش در دو نوبت، ساعت‌های ۲۰ و ۲۱.۱۵ اجرا خواهد شد.

طبق جدول زمان‌بندی هر روز ۱۰ تئاتر خیابانی از ایران اجرا می‌شود که اولین اجرا ساعت ۱۵.۳۰ برنامه‌ریزی شده و هر نیم ساعت تا ۱۷.۳۰ گروه‌های دیگر به اجرا می‌پردازند. بدون در نظر گرفتن برخی استثناها در این جدول می‌توان گفت که هر نمایش دو نوبت اجرا دارد که دو روز پشت سر هم انجام می‌شود و در روز سوم گروه‌های دیگر جایگزین خواهند شد. به طور مثال نمایش «تندیس ۵۷» تنها نمایش ۳ اجرایی جدول و نمایش «مسافر کوچولو» تنها نمایش تک اجرای جشنواره هستند. در تقسیم‌بندی بخش‌های تئاتر خیابانی باید یادآور شد که در این مجموعه آثار ۱۱ اثر در بخش مسابقه به رقابت خواهند پرداخت و تنها یک نمایش «مسافر کوچولو» به عنوان نمایش میهمان در جشنواره حضور دارد. ۱۲ نمایش نیز از میان برگزیدگان پنجمین جشنواره سراسری تئاتر خیابانی مریوان به جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر معرفی شده‌اند.

کیفیت، آموزش و تئاتر کاربردی

وحید لک، کارگردان تئاتر خیابانی و سرپرست گروه تئاتر آی بخش خیابانی بیست‌ونهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر را دارای چندویژگی دانسته و می‌گوید: در انتخاب آثار خیابانی جشنوارهٔ امسال به کیفیت اهمیت زیادی داده شده است. چرا که یک نمایش خیابانی وقتی در نقاط مختلف شهر به اجرا در می‌آید پیام‌آور یک هدف فرهنگی نیز هست. هر نمایش می‌خواهد فرهنگ‌سازی کند. از دید من این نکته اهمیت دارد که بایست نمایش خیابانی برای فرهنگ سازی، آموزش بدهد و مسائل و مشکلات مخاطب را با حذف داستان از آن مطرح کرده و به کاربردی شدن آموزش‌ها بیاندیشد. احساس می‌کنم این اتفاق در جشنوارهٔ امسال افتاده است. او با اشاره به اجرای نمایش خیابانی در سه مرکز مهم فرهنگی تهران ادامه می‌دهد: اعتقاد دارم که چند مکان ثابت برای اجرای تئاتر خیابانی، حتی اگر محدود هم باشد، به گروه‌ها این فرصت را می‌دهد که آثار یکدیگر را ببینند. اگر محل‌هایش ترمی‌شد، کیفیت آثار اهمیت کم‌تری پیدا کرده و از سوی دیگر تاثیر آموزشی آن نیز به حداقل می‌رسید. وی سومین ویژگی انتخاب آثار خیابانی جشنواره را تنوع در انتخاب گروه‌ها و موضوعات ارزیابی می‌کند و می‌افزاید: چیدمان گسترده‌تری از اقصانقاط کشور در جشنواره دیده می‌شود و موضوعات خوب و متفاوت و حتی دو نمایش گسترده از شیراز و اصفهان برای جشنواره آماده شده‌اند. او یکی دیگر از قدرت‌مندی‌های جشنوارهٔ بیست‌ونهم را هیات داوری آن برمی‌شمارد و از یک تغییر قابل لمس در این بخش یاد می‌کند.

جایگاه تئاتر خیابانی در میان کارگردانان

جمشید عسگری، سرپرست گروه تئاتر زنده‌گی که نمایش صندلی تاشو را در بخش مسابقه دارد درباره جایگاه تئاتر خیابانی ایران می‌گوید: وقتی سال ۷۴ فعالیتم در عرصهٔ تئاتر خیابانی را شروع کردم، دغدغه ام این بود که با تئاتر خیابانی ایجاد حرکت کنم و فکر می‌کردم این دغدغه برای دوستانی که پشت میز نشسته‌اند هم وجود دارد اما دیدم که این کار خیلی مهجور است. می‌گویند تئاتر خیابانی سخت است اما کمتر درباره بودجه و اجرای عمومی و... به فکر بچه‌های تئاتر خیابانی نیستند.

حامد زارعان از گروه تئاتر ۲۷ آبان نیز که نمایش تندیس ۵۷ را در بخش مسابقه به روی صحنه خواهد بُرد می‌گوید: تئاتر خیابانی گرچه در ایران یکی از قدیمی‌ترین انواع تئاتر به شمار می‌رود اما در عصر ما کمتر مورد توجه قرار گرفته است. مسئولان تئاتر چه به لحاظ بودجه و چه امکانات، این گونهٔ نمایشی را کم‌تر به طور مهم ارزیابی کرده‌اند و می‌افزاید: تئاتر خیابانی در ایران به دلیل اندک بودن امکانات مالی آن در دستهٔ کارهای پیش‌پاافتاده و کم‌ارزش قرار گرفته است در حالی که یکی از پربیننده‌ترین انواع نمایش‌ها در ایران به شمار می‌رود. این نوع از تئاتر هیچ هزینه‌ای برای مخاطب ندارد. زارعان با یاد خواهرش که فروردین‌ماه ۸۹، در اثر تصادف، از دنیا رفت و ایده‌های جالبی که برای این اثر داشت می‌گوید: تئاتر خیابانی بی‌واسطه و بدون تشریفات به سراغ مردم می‌رود و از این رو بسیار اهمیت دارد. در کشورهای اروپایی از این ویژگی استفاده بسیار می‌شود. برای آن امکانات و هزینهٔ مناسبی صرف می‌شود تا تماشاگر را راضی نگه دارد در حالی که در کشور ما کم‌ترین میزان بودجه به تئاتر خیابانی تعلق می‌گیرد و گروه‌ها حتی فضای تمرین ندارند. مهدی حبیبی سرپرست گروه سپید و سیاه نیز که نمایش «کیش و مات» را در جشنواره دارد معتقد است تئاتر خیابانی در ایران هنوز در حاشیه است و جایگاهی را که در کشورهای دیگر دارد به دست نیاورده وی ادامه می‌دهد که: خوشبختانه در چند سال اخیر به دلیل تلاش شهرام کرمی و دیگر دوستان این حوزه، حرکت‌های موثری در تئاتر خیابانی صورت گرفته و نتیجه آن به تدریج دیده می‌شود.

علی‌رضا دهقانی سرپرست گروه تئاتر خنیا نیز شرایط تئاتر خیابانی را رو به بهبود ارزیابی کرده و آن را بی‌تکلف‌ترین نمایش در عرصهٔ تئاتر امروز می‌داند. وی می‌گوید: با توجه به رویکرد مسئولان حوزه‌های فرهنگی کشور از جمله هنرهای نمایشی، سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران و معاونت اجتماعی شهرداری، گسترش و بسط گروه‌های تئاتر خیابانی اتفاق افتاده و با حمایت مادی و معنویی که از گروه‌ها می‌شود و امکان اجرای عمومی که برای نمایش‌ها فراهم می‌گردد تئاتر خیابانی ایران از هر زمان دیگر قدرت‌مندتر شده است.

تئاتر خیابانی در عرصهٔ رقابت بین‌المللی

وحید لک، تئاتر خیابانی ایران را قابل رقابت با تئاتر خیابانی دیگر کشورها نمی‌داند و توضیح می‌دهد: متاسفانه داشته‌های ماست که محدود شده هنرمندان تئاتر خیابانی خود را به شناخت محدودی که از این مقوله دارند محدود کرده‌اند. وی دلایل این اتفاق را در دو عامل نگاه موضوعی مسئولان و کارشناسان تصمیم گیرنده به تئاتر خیابانی و از سوی دیگر هنرمندان این هنر می‌داند و اضافه می‌کند: دوستان تئاتر خیابانی از یاد برده‌اند که باید یک گروه خوش فکر و محقق باشند. باید گروه‌شان دارای یک هستهٔ منسجم برنامه‌ریزبوده و مسئولیت‌هایشان باید تخصصی شود. یک گروه نباید منتظر فراخوان باشد، باید برای تولیداتش یک برنامهٔ هدف‌مند طراحی کند. جمشید عسگری تاکید می‌کند که مشکل از هنرمندان تئاتر خیابانی نیست و این نکته به سیستم و ابزار و وسائلی که قابل قیاس با گروه‌های خارجی نیست باز می‌گردد. او معتقد است: تئاتر خیابانی ما در چند سالهٔ اخیر رشد قابل ملاحظه‌ای داشته و جوان‌های خیلی با جسارت در این زمینه کار می‌کنند اما احساس می‌کنم انتخاب کننده‌ها شناختی از تئاتر خیابانی ندارند و به سراغ افراد با سابقهٔ این حوزه هم نمی‌روند.

حامد زارعان، تئاتر خیابانی ایران را قابل مقایسه با تئاتر خیابانی جهان نمی‌داند و تاکید می‌کند: وقتی ما به تئاتر خیابانی سالن تمرین نمی‌دهیم و محل ثابتی که بتوان اثر را در آن آماده کرد وجود ندارد چطور می‌توانیم به لحاظ کیفی به سطح قابل رقابت با آثار خارجی برسیم؟

نرگس خاک کار کارگردان نمایش «یک قوری حرف دم نکشیده» از گروه سپید و سیاه نیز در این خصوص می‌گوید: گروه‌ها ظرفیت شرکت در عرصهٔ رقابت بین‌المللی را دارند به این شرط که امکانات داشته باشند. همان طور که شاهد هستیم در سال‌های اخیر رشد تئاتر خیابانی شهرستان‌ها از تئاتر خیابانی تهران بیش‌تر بوده است.

اما علیرضا دهقانی به کم بودن تعاملات بین‌المللی گروه‌ها اشاره کرده و می‌گوید: گرچه در تئاتر خیابانی متخصص تئاتر زیاد است اما کم‌تر گروهی از ایران در جشنواره‌های بین‌المللی جهان شرکت داشته و مجال حضور در رقابت بین‌المللی را نیافته است. حتی دیده‌ایم که گروهی از ایران با یک نمایش صحنه‌ای در کشورهای اروپایی به صورت خیابانی اجرا داشته است. وی با اشاره به گسترش تعاملات بین‌المللی گروه‌های خیابانی و تلاش‌هایی که در سال‌های اخیر برای برپایی کارگاه‌های آموزشی انجام شده تئاتر خیابانی را در آستانهٔ ورود به رقابت بین‌المللی می‌داند.

مدیر کل هنرهای نمایشی درباره جشنواره تئاتر و سیاست های سال جدید تئاتری می گوید:

تئاتر ملی در اولویت است

■ آزاده سهرابی

حسین مسافر آستانه را که کم‌تر از یک سال است بر مسند مدیریت اداره کل هنرهای نمایشی تکیه زده‌است طی این سال‌های اخیر بارها در سمت بازخوان متون جشنواره تئاتر، مسئول هیات بازبینی آثار و دو دوره نیز به عنوان دبیر جشنواره تئاتر فجر دیده‌ایم. علاوه بر این او کارگردان ثابت‌قدمی در عرصهٔ تئاتر این سال‌ها بوده‌است که او را بیش‌تر با اجرای نمایش‌های عاشورایی می‌شناسیم. با او در حوالی جشنواره تئاتر فجر به گفت‌وگو نشستیم.

■ مدیر کل هنرهای نمایشی چقدر در روند جشنواره دخالت می‌کند؟

مدیر کل هنرهای نمایشی در سیاست‌های کلان هماهنگی‌های لازم را با دبیر جشنواره به عمل می‌آورد و در جلساتی که در جریان عمل کرد دبیرخانه جشنواره قرار می‌گیرد اگر دیدگاهی دربارهٔ برنامه‌ها داشته باشد، می‌گوید. اما دخالت اجرایی در کار دبیرخانهٔ جشنواره نمی‌کند و شخصا هم به این دخالت‌ها اعتقاد ندارم و فکر می‌کنم وقتی یک نفر به عنوان مسئول اجرایی یک بخش با برنامه‌ریزی‌های هماهنگ و از پیش تعیین‌شده، منصوب می‌شود و کارش را با نظارت مدیر اداره انجام می‌دهد دیگر دخالت کردن در جزئیات، کار معقولی نیست و جز اینکه مزاحمتی از جهت تعدد تصمیم‌گیری‌ها ایجاد کند، فایده‌ای ندارد.

■ حتی با وجود اینکه آقای حیدری به عنوان دبیر جشنوارهٔ بیست‌ونهم پیش از ورود شما به اداره کل هنرهای نمایشی و توسط مدیر قبلی منصوب شده بودند، با ورود تان به مرکز سیاست‌های جشنواره را تغییر ندادید؟

خیر، چون در همان دوره که آقای حیدری از طرف آقای پارسایی به عنوان دبیر این جشنواره منصوب شد هم در تدوین برنامه‌ها همکاری داشتم و هم در جریان تقویم اجرایی کارها بودم. یعنی یک هم‌راستایی پیش از حضورم در اداره کل با جشنواره و برنامه‌هایش وجود داشته و بعد از ورودم هم تغییری ایجاد نشد.

■ اگر بخواهید مجموعا این دوره جشنواره را با دوره‌های قبل، حتی دوره‌هایی که خودتان دبیر بودید مقایسه کنید (از نظر کمیت و کیفیت) چه خواهید گفت؟

من فکر می‌کنم این دوره منظم‌ترین دورهٔ جشنواره از نظر برنامه‌ریزی و اجرا است. حداقل تجربهٔ ۱۰ دورهٔ گذشته را با خودش به همراه دارد. ما در دوره‌های گذشته تا این اندازه با برنامه‌ریزی دقیق روبه‌رو نبودیم یعنی اکثرا در مواجهه با کار انجام شده ناچار به تصمیم‌گیری می‌شدیم و البته سعی می‌کردیم بهترین تصمیم‌گیری‌ها را انجام بدهیم اما به‌هر حال همیشه با حجم کار روزهای از دست رفته و زمان کم پیش‌رو و تعجیل روبه رو بودیم. در این دوره این اتفاق نیفتاد. از نظر نظم دبیرخانه‌ای بهترین دوره است. برای اینکه دبیر جشنواره در این دوره تنها مسئولیتش دبیری جشنواره است و این حسن بزرگی است.

■ از نظر کیفیت بخش‌ها چطور؟ خصوصا در بخش بین‌الملل؟

کیفیت آثار همیشه یک امر نسبی است. یعنی برگزارکنندگان جشنواره تا یک درصدی در کیفیت آثار دخالت دارند. عموما کیفیت آثار به شرایط تولید آثار بستگی دارد که توسط هنرمند صورت می‌گیرد. در بخش بین‌الملل هم با توجه به برنامه‌ریزی و داشتن وقت کافی امکان گفت‌وگوهای مستقیم با گروه‌ها و کمپانی‌های تئاتری، امکان دیدن حداقل ۴۰ درصد آثار از نزدیک برای جشنواره این عایدی را داشت که در این دوره از نظر کیفی و نوع گروه‌های شرکت‌کننده متفاوت باشیم. ما امسال گروه‌هایی را در جشنواره داریم که امکان حضورشان در دوره‌های گذشته به دلیل نوع برنامه‌ریزی، وجود نداشت. چون ما در یک زمان‌بندی کوتاه از یک گروه درجه یک اروپایی می‌خواستیم کارش را به جشنواره بیاورد که عملا امکان‌پذیر نبود. در این دوره حتی تکلیف بسیاری از گروه‌ها یک ماه زودتر از بخش داخلی مشخص شده بود.

■ سوالی که در بخش بین‌الملل در ذهن عده‌ای وجود دارد رفتن آقای اطبایی از بخش بین‌الملل اداره کل هنرهای نمایشی است. الان تکلیف بخش بین‌الملل چه می‌شود؟ چون این بخش از مرکز مسئول تعامل تئاتر ما با تئاتر جهان است. برای تقویت این تعامل چه برنامه‌ای دارید؟

آقای اطبایی زحمت بسیار زیادی برای اداره کل هنرهای نمایشی در بخش بین‌الملل کشیدند و به این بخش رونق دادند. یکی از دلایلی که هنوز مدیری که مستقیم این بخش را در دست بگیرد نگذاشتیم این است که با حساسیت‌های جدیدتری در روابط بین‌الملل روبه‌رو هستیم اما کارهای این بخش با مسئولیت و پی‌گیری خودم منظم و دقیق پیش می‌رود و گرهی در این بخش وجود ندارد چون شخصا روی آن حساسیت دارم و همکاران این بخش هم بسیار منظم هستند. اما دنبال جایگزین شایسته برای مدیریت این بخش هستیم.

■ هدف اداره کل هنرهای نمایشی از تعامل با سایر کشورها خصوصا در فرستادن گروه‌های تئاتری به دیگر کشورها چیست؟ آیا دستورالعمل مشخصی وجود دارد؟ برای حمایت از گروه‌ها در این مراوده یا گزینش آثار، محدودیت‌ها و اولویت‌هایی وجود دارد؟

فکر می‌کنم این سوال مسئله بسیاری از هنرمندان ما باشد. هدف اصلی از تعامل بین‌المللی در عرصهٔ تئاتر، ایجاد ارتباط‌های فرهنگی بین ایران و کشورهای مختلف است. ما ویژگی‌های خاصی را در تئاترمان داریم و اصرار در شناساندن این ویژگی‌ها به عنوان تئاتر ایران داریم. از طرفی ما با اشکال جدید در هنرهای نمایشی جهان روبه‌رو هستیم که برای جامعهٔ تئاتری ما بسیار جذاب است و می‌خواهیم در جریان تئاتر روز دنیا قرار بگیریم و این تعامل زنده و رویارو شکل بگیرد؛ حالا به شکل حضور گروه‌های ایرانی در جشنواره‌های دنیا یا حتی اجرای عمومی گروه‌های خارجی در کشورمان و برگزاری هفته‌های تئاتری در سایر کشورها. تولید کارهای مشترک هم در همین راستاست. اما ما دنبال تقلید کورکورانه از شیوه‌های اجرایی روز دنیا نیستیم یا نباید باشیم. ما باید این تکنیک‌ها را در کنار علومی که در ایران آموزش می‌بینیم و در آن تحصیل می‌کنیم بگذاریم تا برای هویت بخشی به تئاتر خودمان استفاده کنیم. اما همین جا بگویم که راهکارهای متعددی برای این تعامل وجود دارد. اداره کل هنرهای نمایشی نه بنا دارد و نه این امکان برای او مهیاست که از تمام این راهکارها حمایت کند. مثلا گروه‌هایی هستند که خودشان از طریق اینترنت با بسیاری از کمپانی‌های تئاتری دنیا ارتباط می‌گیرند اما این به این معنا نیست که اگر یک گروه تئاتری از ۲۰ جشنوارهٔ دنیا دعوتنامه بگیرد، انتظار داشته باشد برای هر ۲۰ دعوت‌نامه مورد حمایت قرار بگیرد. چون تعدد گروه‌های ایرانی در این رابطهٔ بین‌المللی برای‌مان مهم است. ما انواع تئاترها را داریم و اتفاقا انواع جشنواره‌های جهانی را هم داریم. سعی می‌کنیم متناسب با همه هدف‌مندی‌هایمان برای اعزام گروه‌ها به جشنواره‌ها اقدام کنیم و راه اصلی هم برای اینکه به پایان مناقشه‌ها دست پیدا نکنیم این است که دعوت‌ها از طریق روابط بین‌الملل اداره کل هنرهای نمایشی صورت بگیرد. از جنبهٔ دیگری هم این شکل تعامل قابل بررسی است. چون وقتی کمپانی برای ما دعوت‌نامه ارسال کند و انتظار داشته باشد گروهی را به آن جشنواره بفرستیم در عوض ما هم می‌توانیم از آن کمپانی انتظار داشته باشیم برای حضور در جشنوارهٔ تئاتری ما گروهی اعزام کند. اما وقتی به صورت فردی این کار را بکنیم، دچار مشکل می‌شویم چون اگر از آن گروه حمایت نکنیم، فرصتی را از آن گروه گرفتیم و اگر حمایت بکنیم، حمایت بی‌بازگشتی است. بنابراین ما تعریف کردیم برای هر دعوت، این تعامل باید از طریق اداره کل صورت بگیرد و دعوت‌نامه را برای تنها کمپانی تئاتر ایران که اداره کل هنرهای نمایشی است ارسال کنند تا این کمپانی گروه‌ها را انتخاب کند و در مقابل امتیاز بگیرد برای حضور گروه‌های خارجی در ایران.

■ اکثر تئاتری‌ها معتقدند ما چاره‌ای نداریم جز اینکه به سمت ایجاد کمپانی در تئاترمان برویم. به نظر شما چنین چیزی امکان‌پذیر است؟

من کاری به تعریف تئاتر خصوصی ندارم. بگذارید حرف دیگری را بزنم که به همهٔ دوستانی که در سمینار تئاتر خصوصی شرکت کردند و مقاله ارائه دادند و سخنرانی کردند احترام بگذارم چون نظر آن‌ها از نظر علمی معتبر است. اما اینکه ما بگوییم می‌خواهیم تئاتر خصوصی داشته باشیم یک شوخی است. یعنی اینکه ما باید بدانیم برای داشتن تئاتر خصوصی سمینار می‌گذاریم یا برای اینکه تئاتر خصوصی و ویژگی‌ها و سازوکارش را بشناسیم؟ در شکل دوم کار بسیار ارزشمندی انجام داده‌ایم اما با برگزاری سمینار نمی‌توان به تئاتر خصوصی دست پیدا کرد. تئاتر خصوصی لازمه‌اش ایجاد شرایط و موقعیت‌های سیاسی و اجتماعی و تاریخی است. باید ببینیم تئاتر ما از کجا به کجا رسیده و اینکه در دنیا تئاتر خصوصی چه مسیری را طی کرده. آیا ما آن شرایط را پشت سر گذاشتیم؟ به نظرم ما باید در مسیر تئاتر ملی (نه از نظر محتوایی صرف، مثل پرداختن به شاهنامه) از نظر ساختار تئاتری و سازمان تئاتر کشور حرکت کنیم. لازمهٔ داشتن تئاتر ملی هم عمومی شدن تئاتر است. پس ما اول باید تئاتر را عمومی کنیم و بعد دنبال این باشیم که اگر تئاتر به شکل عمومی و گسترده در جامعه هم خودش و هم مخاطبش حضور داشت، راهکارهای تئاتر خصوصی را پیدا کنیم تا در نهایت به شاکله تئاتر خصوصی برسیم که فکر کنم زمان زیادی برای رسیدن به این مطلوب لازم داریم. اساس تئاتر خصوصی یعنی اینکه یک نفر باید بیاید و سرمایه‌گذاری کند تا تئاتری را در اختیار خودش داشته باشد. حرف من این است که ما این سرمایه‌گذاری صددرصدی را حالا حالاها به عنوان یک فرهنگ شاهد نخواهیم بود. اما می‌توانیم قدمی را به آن سمت برداریم و هدف هم عمومی کردن تئاتر است. به این معنا که از تئاتر دولتی صرف، کمی پا بیرون بگذاریم و انتظار نداشته باشیم هر چه تئاتر در ایران تولید می‌شود، دولت حمایت کند. ببینیم خارج از بدنه دولت، چه نهادها و شرکت‌ها و کارخانه‌ها و ادارات و... چقدر باید در حمایت از تئاتر نقش ایفا کنند، امکانات در اختیار بگذارند. ما در تهران بر اساس شنیده‌ها بیش از ۱۶۰ سالن با این ویژگی که بتوان تئاتر در آن اجرا کرد داریم. اما این سالن‌ها در اختیار کیست؟ چرا تئاتر از آنها بهره‌مند نیست و اگر ما بتوانیم این نهادها و سازمان‌ها، اعم از دولتی یا غیردولتی را مجاب کنیم که سهم تئاتر را به ۲ گروه یا ۳ گروه بدهند تا آن فرهنگ‌سازی لازم در جامعه ایجاد شود و یک حمایت همگانی ما را به سمت تئاتر ملی رهنمون کند، نمی‌دانم چقدر طول خواهد کشید تا به مطلوب‌مان دست پیدا کنیم و بعد به سمت تئاتر خصوصی گام برداریم.

■ معمولا در هر جشنواره تقویم تئاتر ورق می‌خورد. شما اگر بخواهید در سال جدید تئاتری بگویید چه اهدافی را دنبال خواهید کرد، چه خواهید گفت؟

حمایت بیشتر از اکثریت گروه‌های تئاتری کشور. ما هم تا به حال در گیر این بودیم که از بخش کوچکی از جامعهٔ تئاتری حمایت کنیم در حالی که در خارج از این بخش، استعدادهای ارزشمندی وجود دارد که به ارتقای هنر تئاتر بسیار کمک می‌کنند. ما سعی می‌کنیم با تعمیم حمایت‌ها از درصد بیش‌تری از تئاتر کشور بهره‌مند شویم. به ویژه تئاتر شهرستان. برای تئاتر شهرستان برنامه‌های دقیق‌تر و منظم‌تری داریم و این را هم می‌دانیم برای اجرایی کردن هر برنامه، با مشکلات پیش‌بینی نشده‌ای روبه‌رو می‌شویم اما بنا را بر این گذاشتیم که مشکلات را به کمک اهالی تئاتر پشت سر بگذاریم. متاسفانه ما در بسیاری شهرستان‌ها و حتی مراکز استان‌ها شاهد اجرای مستمر تئاتر نیستیم و این فاجعه است. ما دنبال این باید باشیم که اول تئاتر داشته باشیم و بعد برای آن جشنواره بگذاریم. من دلم با گروه‌هایی است که برای جشنواره آمدند اما نتوانستند به جشنواره راه پیدا کنند به همین دلیل هم هست که من تنها برگزاری جشنواره را برای تئاتر لازم می‌دانم اما کافی نمی‌دانم. من دنبال دیده شدن آنها هستم. چون باید گروه‌هایی که به هر دلیل به جشنواره راه پیدا نکرده‌اند را هم دید. در این صورت دیگر مهم نیست که در جشنواره هم دیده می‌شوند یا نه من دنبال این هستم که حذف شدن اثری در جشنواره به معنای حذف شدنش نباشد.

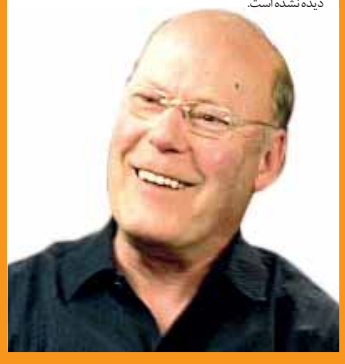
حرفه: کارگردان

جیم شارمن

■ سارا فعلی

در اواسط دهۀ هفتاد میلادی کارگردان موفق تئاتر لندن و آغازگر گونۀ جدیدی از تئاتر موزیکال مردمی با وجود موفقیت بسیار فیلمش، تصمیم مهمی می گیرد: بازگشت به استرالیا. همین تصمیم موجب می شود که جیم شارمن بدون اغراق به مهم ترین چهرۀ تئاتر استرالیا و نیروی محرک نسلی از بازیگران، کارگردانان، نویسندگان و طراحان تئاتر استرالیا تبدیل شود و با ادارۀ «کمپانی تئاتر فانوس دریایی» در آدلاید، الگویی برای چگونگی تولید تئاتر در استرالیا بوجود آورد. همکاری با هری میلر در دو پروژۀ «مو» و «مسیح مقدس سوپراستار» و ریچارد اُ. برایان در پروژۀ موزیکال «شوی راکی استار» و ساخت نسخۀ سینمایی آن شهرت جهانی برای شارمن به همراه آورد. شهرتی که بسیاری بازگشت شارمن به استرالیا را به نوعی پشت پا زدن به آن تلقی کردند. شارمن معتقد است که دستاورد او در زمینۀ گونۀ جدید تئاتر موزیکال در اواسط دهه ی هفتاد- که تحت تاثیر نمایش در آسیا(به خصوص ژاپن) و کارناوال ها و وودویل ها شکل گرفته- باید به عنوان یک سنت موزیکال برشتی در نظر گرفته شود نه یک سنت موزیکال برادوی، اما نه آن سنت برشتی تند و تیز و تعلیمی، بلکه برشت در نمایشی ترین شکل خود: برشت خیال انگیز! پس از بازگشت به استرالیا، جیم شارمن با همکاری پاتریک وایت نمایشنامه نویس و برایان تامپسون طراح، دو هنرمندی که بدون شک سخن گفتن از شارمن مستلزم سخن گفتن از این دو نیز هست، دست به تجربه های متفاوتی با آنچه که پیش تر در قالب ناتورالیسم در «خانۀ تئاتر الد تُت » تجربه کرده بود، می زند. خود شارمن از اجرای نمایشنامۀ «روح بشاش وایت» در کمپانی تئاتر سیدنی به عنوان نقطه عطفی در فعالیت حرفه ای خود و به طور کلی نقطه عطفی در تئاتر استرالیا یاد می کند. تجربه های این سه پایۀ آنچه شارمن از آن به عنوان ماهیت اصلی نمایشی بودن نام می برد: توجه به این نکته که مخاطب پیش از شنیدن، می بیند شکل گرفت. شارمن به دنبال چیزی بیش تر از تئاتر ناتورالیستی بود، چیزی بیش از نمایش «مردمی در اتاق های کوچک که نگران خودشان هستند». او به دنبال تئاتری با مضامین شاعرانه و سرشار از تخیل بود. بدین ترتیب ایدۀ اولیۀ تشکیل گروهی دائمی متشکل از بازیگران و نمایشنامه نویسان شکل می گیرد. ایده ای که تا زمان انتصاب شارمن به عنوان مدیر هنری کمپانی تئاتر ایالتی استرالیای جنوبی، که بعدها شارمن آن را کمپانی فانوس دریایی نامید، دست نخورده باقی ماند.

با همکاری بازیگران و سه نمایشنامه نویس (پاتریک وایت، لویس نورا و استفن سوول) گروه فانوس دریایی، فصل اول اجراها آغاز می شود. همان طور که پیش بینی می شد شارمن از پذیرفتن نمایش های مشهور مردم پسند با ضمانت فروش بالا در فانوس دریایی خودداری می کند چرا که هدف فانوس دریایی خلق نمایش هایی در درون خود گروه بود. در نتیجه فانوس دریایی به اجرای نمایشنامه های جدید وایت و نورا و نمایشنامه های اروپایی همچون ننه دلاور اثر برشت و عروسی خون اثر لورکا و همچنین رویای شب نیمۀ تابستان اثر شکسپیر می پردازد. با حمایت مالی وزارت هنر استرالیای جنوبی اعضای گروه فانوس دریایی توانستند به مدت دو فصل، نمایش هایی با پیچیدگی هاو مختصاتی منحصر به فرد تولید کنند که هرگز نمونۀ آن بر روی صحنۀ تئاتر استرالیا دیده نشده است.



یک سوال، چند نظر

مروری بر نمایشنامه‌نویسی دهۀ ۸۰

■ زهرا شایان فر

نمایشنامه به عنوان اساسی ترین عنصر تئاتر و همچنین به عنوان تنها اثر ثبت شده از یک هنر نمایشی که ماندگاری و توسعه و تعمیق یک تفکر را نیز در خود دارد، در هر زمان به عنوان سند یک مقطع از تاریخ تئاتر قابل بررسی است. فرا رسیدن سال ۹۰ که تا چندی دیگر از پایان یک دهه حکایت خواهد کرد این اجازه را می دهد که نگاهی کوتاه و مختصر بیاندازیم به آن چه که روند نمایشنامه‌نویسی دهۀ ۸۰ نامیده‌ایم. از برخی نویسندگان و کارگردانان تئاتر پرسیدیم، از ابتدا تا سال پایانی دهۀ ۸۰ وضعیت نمایشنامه‌نویسی کشور را چگونه ارزیابی می کنید؟ واقعیت این است که در این دهه، هنرمندان و نمایشنامه‌نویسان ماهری به جامعۀ هنری معرفی شده‌اند.

از توان آدم‌ها ناامید نیستم!

محمد یعقوبی نویسنده و کارگردان تئاتر: در این لحظه آثار خوبی را که دیده‌ام در ذهنم مرور می کنم. راستش این که توقع بی جا ندارم در هر ماه یک اجرا از یک نمایشنامۀ خوب ایرانی روی صحنه برود اما، واقعیتش این است که می بینم در نهایت آثار خوب این سال‌ها بیش تر مدیون شور و شیدایی افرادی است که تئاتر را با تمام وجود دوست دارند. البته این را هم بگویم که آثار شاخص در همۀ جهان کمیاب‌اند اما؛ این انتظار زیادی نیست که اگر آثار نبوغ آمیز نیستند، حداقل استاندارد باشند.

به طور کلی آثار خوبی در این دهه دیده‌ام که باعث شده نتیجه بگیرم؛ از توان آدم‌ها ناامید نیستم. اگر گله‌ای داشته باشم بیش تر متوجه آن جایی است که احساس می کنم امنیت کافی برای نوشتن به نویسنده داده نمی شود. فکر میکنم دهۀ ۷۰ دهۀ خاص تری در نمایشنامه‌نویسی ماست. یادآوری می کنم رشد و افول درام نویسی، ریشۀ اجتماعی دارد؛ مشکل از ناتوانی آدم‌ها نیست؛ باید فضا را برای نمایشنامه‌نویسی مهیا کرد.

جاده‌ای که ارزش‌ها را کم می کند!

حمیدرضا آذرنگ نویسنده و کارگردان تئاتر: نمایشنامه‌هایی که ما روی صحنه می بینیم؛ همۀ نمایشنامه‌هایی که نوشته می‌شوند امکان ارائه ندارند و آن چه که وجود دارد محصول گزینش‌هاست؛ چه از سوی کارگردان‌ها و چه مسئولان. امیدوارم همۀ ما از انتخاب‌هایی که می کنیم و تاثیراتی که با این کار بر سرنوشت یک جریان هنری می گذاریم خیال‌مان آسوده باشد. به گمانم در این سال‌ها سمت و سوی سیاست‌ها به درآمدزایی و میل به ازدیاد تماشاگر، آن هم به هر شکل ممکن، سوق پیدا کرده آثار کم محتوا شده و در جایی که به هنرمند ارزش واقعی داده نمی‌شود، هنرمند به چیزهایی می‌پردازد که از ارزش اثرش می کاهد؛ و این فاجعه است. من هنوز نمی‌دانم نمایشنامه‌های چاپ‌شده به چه‌صورت انتخاب می‌شوند. خودم سه عنوان نمایشنامۀ چاپ شده در مرکز هنرهای نمایشی دارم که سرانجام هم از کیفیت آن‌ها راضی نشدم البته بخشی از این ایراد به خودم بازمی گشت؛ ولی فکر می کنم که چاپ یک اثر به معنای ثبت آن است و متولی چاپ باید بیش‌ترین تلاش برای شکل‌گیری کیفیت بالای آن را داشته باشد. امروز آرزو می کنم‌ای کاش! نمایشنامه‌ها پس از اجرای اثر به چاپ برسد تا متن اولیه در اجرا، و با تلاش گروه، کیفیتی پیدا کند که نمایشنامه کمترین ایرادها را داشته باشد.

افول در حد یک دهه

نیما دهقان؛ کارگردان و تهیه کنندۀ تئاتر و تلویزیون: به گمانم آثار دهۀ پیش، بهتر از آثار دهۀ ۸۰ هستند و در فضای این دهه آن چنان که باید نمایشنامه‌نویس شاخص و برجسته‌ای به جامعۀ تئاتر معرفی نشد. توان نمایشنامه‌نویسی در دهۀ ۸۰ افت کرده و اغلب هنرمندان به سراغ آثار اقتباسی و یا کم‌عمق رفته‌اند. اگر اثر شاخصی هم ظهور یافته و یا هنرمندی جوان، اثر چشم‌گیری به جامعه هنر معرفی کرده از همین آثار اقتباسی بروز پیدا کرده اما؛ متن ایرانی در میان‌شان دیده نمی‌شود. این اتفاق در تله‌تئاترها هم افتاده‌است. بهترین آثار تلویزیونی این دهه در اثر بازنگری محصولات دهۀ قبل به‌وجود آمده است.

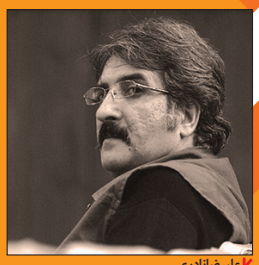
آثار خوبی که دیده‌ایم هم به نمایشنامه‌نویسانی تعلق دارد که آغاز و رشدشان را در دهۀ ۷۰ پشت سر گذاشته‌اند و اینک در جرگۀ نویسندگان ماهر قرار دارند. به عنوان یک تهیه‌کننده می‌بینم که بسیاری از ایشان تمایل دارند در تلویزیون فعالیت کنند تا در تئاتر، این در حالی‌است که درست یک دهۀ قبل کارگردان‌ها با متن‌های ایرانی معروف می‌شدند.

محمد یعقوبی

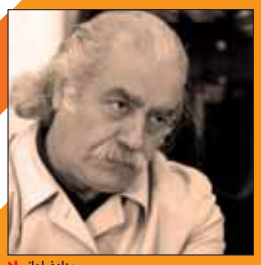
حمیدرضا آذرنگ

نیما دهقان

کورش نریمانی



علیرضا تادری



بهزاد فراهانی

نگاه دوگانۀ حوزۀ چاپ و اجرا

کورش نریمانی، کارگردان و نمایشنامه‌نویس تئاتر: در ۱۵ سال اخیر اتفاق مناسبی در نمایشنامه‌نویسی ایران رخ داده که به اعتقاد من حرکت آن پیش‌رونده است چون نمایشنامه‌های هم نسل‌های خودم و همین‌طور دانشجویان و حتی نمایشنامه‌های بانوان نویسنده را می‌خوانم و به قلم‌شان اعتماد دارم. اما نمایشنامه‌نویسی دو وجه دارد که یکی مربوط به هنرمندان این عرصه و دیگری مربوط به متولیان نشر و اجرا است. رشد نمایشنامه‌نویسی در زمینۀ پرداختن به موضوعات روز و پیش‌رو امیدوارکننده است اما؛ نظر مسئولان نتوانسته هم‌پای آن پیش برود و گاه ناهماهنگی‌هایی در این بخش دیده می‌شود.

همیشه این سوال برایم مطرح است چگونه امکان دارد یک نمایشنامه که با موفقیت اجرا شده مجوز چاپ نگیرد؟ ظاهر حوزۀ چاپ و اجرا دو نگاه متفاوت به هنرهای نمایشی دارد. دو نمایشنامۀ خودم، که یکی جایزۀ ادبیات نمایشی سال را گرفته و یکی نیز بهترین نمایشنامۀ سال از نگاه منتقدان بوده، ۴ سال است که در مرکز هنرهای نمایشی برای چاپ معلق مانده. بسیاری از نمایشنامه‌هایی را خوانده‌ام که چاپ نشده‌اند و یا حتی اجرایی هم از آن‌ها به صحنه نرفته است و اعتقاد هم دارم بر بسیاری از آن‌ها این نظارت نیست که مانع محسوب می‌شود بلکه عمل ضعیف ناشران را نیز باید در آن سهیم دانست. در حال حاضر یکی دو ناشر بیش تر نداریم که به چاپ نمایشنامه اهتمام داشته باشند و این به خودی خود یک عامل قابل بررسی است.

وقتی به نتیجۀ یک دهۀ گذشته می‌نگرم دلم نمی‌آید بگویم نمایشنامه‌نویسی‌مان رشد نداشته است با اینکه این رشد نتیجۀ تکنیکی نبوده در بخش پرداختن به موضوعات روز جامعه رشد چشم‌گیری داشته ایم. در حوزۀ تکنیک هم باید بگویم همه ما مشکلاتی داریم و بزرگ‌ترینش این است که ما در نمایشنامه‌نویسی هنوز به شدت پای‌بند دیالوگ هستیم. به اعتقاد من نمایشنامه‌ها باید به سمت موقعیت‌های ناب نمایشی بروند.

نمایشنامه‌نویسان جوان و پیشروسر بر آورده‌اند

علیرضا نادری، نمایش‌نامه نویس و کارگردان: از سال ۱۳۸۱ عمدۀ وقتم به چاپ آثارم گذشت. این را هم بگویم که وقتی نمایشنامه به عرصۀ اجتماع نمی‌آید نمایشنامه‌نویس دچار یاس می‌شود. فکر می کنید که چند درصد از نمایشنامه‌هایی که نوشته شده خوانده می‌شود؟ اگر بگوییم آثاری که چاپ می‌شوند خوانده نمی‌شود درست نیست اما بیشتر آدم‌ها ترجیح می‌دهند نمایشنامه را اجرایی ببینند. من به هر ترتیب نمایشنامه‌های بسیاری را که حتی ارائۀ عمومی نشده‌اند می‌خوانم و آثار بسیاری از نویسندگان جوان را در اینترنت می‌بینم. باور کنید بسیار مترقی، بهتر و جذاب تر از اجراهایی که دیده ام بوده اند. از طرف دیگر این واقعیت وجود دارد که نمایشنامه تنها با اجرا کامل می‌شود و در این شرایط این فرصت از نمایشنامه‌نویس و هم نمایشنامه گرفته می‌شود.

نمایشنامه‌نویسان جوان در دانشگاه‌ها نیز با عدم استقبال اساتید کهنه‌گرا روبرو می‌شوند. به نظرم باید کمی این فضا به نفع نمایشنامه‌نویسی تغییر کند.

شیفته موج نوینی هستم که در تئاتر بوجود آمده است

بهزاد فراهانی، بازیگر و نویسنده تئاتر: وقتی از نمایشنامه‌نویسی صحبت می‌شود احساس دوگانه‌ای دارم. از یک سو، رنج از دست دادن آدم‌هایی مانند رادی، نعلبندیان، ساعدی، خجسته کیا، فرسی، نویدی و... و از سوی دیگر شیفتۀ موج نوینی هستم که در تئاتر بوجود آمده است.

عکس‌نگاری

اجرای نمایش خیابانی «عبور ممنوع» به کارگردانی احمد و امید مردانی

نمایشگاه ماسک مفهومی در تماشاخانه سنگلج

اجرای نمایش «من و تو و رستم و شاهنامه» به کارگردانی مریم معترف

اجرای نمایش «دوبه دل» به کارگردانی نادر فلاح و جلیل عقیلی

اجرای نمایش «زندگی میان آتش» به کارگردانی اصغر خلیلی

بازدید معاون هنری وزارت ارشاد از نمایش های روز نخست جشنواره

درباره اجرای «لِو» از کشور ایتالیا

بازگشت به خانه

نگار خان بیگی

زمان: سال ۱۹۴۳، جنگ جهانی دوم. مرد چشم‌هایش را باز می‌کند و به اطراف نگاه می‌کند، نور ضعیفی می‌تابد و او نمی‌داند منبع آن کجاست. سپس شروع به راه رفتن می‌کند و قدم هایش را می‌شمرد. به دنبال صدایی به دیوار بر می‌خورد، گوش را روی دیوار می‌گذارد در بین صدای گلوله‌ها و فریاد انسان‌هایی که آنجا هستند کم کم خاطراتی در ذهنش تداعی می‌شود. این مرد لو زستزکی (Lev Zasetsky) نام دارد. او یک سرباز است. گلوله به جمجمه‌اش آسیب رسانده و او هوشیاری‌اش را از دست داده، هیچ‌چیز را به خاطر نمی‌آورد و از عهدهٔ انجام ساده‌ترین کارها، ناتوان است. تنها دارایی‌اش چیزی نیست جز قدرت تصور و رویاپردازی... این اجرا روایتی است از ترس‌ها و هیجانات لو از جنگ و تقلای او برای بازیابی هویت خود. خواستهٔ او ساده است "بازگشت به خانه". لو باید همه چیز را از نو بسازد. قصهٔ زندگی او شبیه به وضعیت گروه اجرایی است که با اجرای این کار شروعی دوباره در فعالیت‌هایشان رقم زدند. گروه Muta Imago در سال ۲۰۰۴ توسط کلودیا سوراز کارگردان، ماسیمو تورونکانتی طراح صحنه و ریکاردو فازی دراماتورژ، در رم تاسیس شد و گلن بلک هال بازیگر از سال ۲۰۰۶ به گروه پیوست. از دیگر آثار Muta Imago می‌توان به Comeacqua ۲۰۰۷ و $a+b^3$ در همان سال اشاره کرد که اولی از آثار تحسین شدهٔ این گروه است که در آن ساختارهای کلاسیک تئاتر در هم ریخته می‌شود، شخصیت‌های اصلی این اثر را تعدادی سیم و کیسهٔ پلاستیکی و یک میز فلزی تشکیل می دهند. تا کنون اغلب جشنواره های معتبر ایتالیا مثل جشنواره رم، ناپولی و دوسالانه هنرمندان جوان اروپا و نیز جشنواره های مهمی در سطح جهانی نظیر premier (استرازبورگ)، جشنواره Teatro/Theater Italienischer Theaterherbst (برلین) و جشنواره Bipod Festival (بیروت) میزبان آثار این گروه بوده‌اند. اثر $(a+b)^3$ از این گروه نیز در جشنواره امسال حضور دارد. لو امروز و فردا در ساعت های ۱۶:۳۰ و ۱۹:۳۰ در تالار سایه روی صحنه خواهد رفت.

لو / Claudia Sorace کارگردان / Riccardo Fazi نویسنده Riccardo Fazi موسیقی / Fiamma Benvignati
طراح لباس / Massimo Troncanetti طراح صحنه / Claudia Sorace نور / Glen Blackhall بازیگر

دور دنیا

جشنواره بین‌المللی مایم لندن

نگار خان بیگی: جشنواره بین المللی تئاتر مایم لندن از سال ۱۹۷۷ به شکل سالیانه برگزار می‌شود. «ولا رای»، بازیگر «مایم / دلقک»، به همراه «متیو ریدوت» در سال ۱۹۷۴ جشنواره ی تئاتر پانتومیم لندن را پایه گذاری کردند که پس از ۳ سال به فستیوال مایم لندن مبدل شد و تا به امروز به فعالیت خود ادامه می دهد. جشنواره بین المللی تئاتر مایم لندن یکی از مهمترین رویدادهای تئاتر روز جهان محسوب می شود. در این جشنواره آثار در دسته بندی‌های: هنر زنده، فیزیکال تئاتر، سیرک جدید، تئاتر اشیاء، تئاتر عروسکی و... به نمایش در می آیند. «ولا رای» که یک استرالیایی الاصل بود در سال ۱۹۶۳ همراه خانواده اش به لندن مهاجرت کرد. او امیدوار بود که به یک رقصنده طراز اول بدل شود، ولی پس از اینکه دریافت نخواهد توانست در باله موفقیتی بدست آورد، رقص را رها کرد و به پانتومیم روی آورد. نخستین اثر مستقل او در سال ۱۹۷۵ در فستیوال موند در شمال فرانسه اجرا شد و تا امروز ۱۲ اثر بلند خلق کرده و در تورهایی در سراسر دنیا به صحنه آورده است. تکنیک کار او ترکیبی از پانتومیم، دلقک بازی، عروسک گردانی و رقص بود و تا کنون در بیش از ۶۰ کشور جهان اجرا داشته است. در نخستین دور برگزاری این جشنواره ۱۲ گروه انگلیسی حضور داشتند و جشنواره با چنان استقبالی روبرو شد که همان موقع برای برگزاری دور دوم آن به شکل بین المللی و با حضور گروههایی از سراسر جهان برنامه ریزی شد.

ICA (Institute of contemporary art) از سال ۱۹۸۰ و Southbank centre از سال ۱۹۸۸ به حامیان و برگزار کنندگان این جشنواره پیوستند و در سالهای اخیر ۲۵ مرکز هنری در لندن با این جشنواره همکاری می کنند. بسیاری از بزرگان هنر تئاتر برای اولین بار از طریق حضور در این جشنواره به دنیای تئاتر معرفی شدند. هنرمندانی نظیر: ژاک لوکوک، بولک پولیوکا، فیلیپ ژانتی ، لیندزی کمپ ، ان فراتینی، ژروم دشامپ ، مارسل مارسو ، سیمون مک بورنی و ... این جشنواره از نسل مهمی از بازیگران جدید نیز حمایت بعمل آورده است. هنرمندانی چون ژوزف نژ، ربیوت و ... که همگی امروزه از نام آوران تئاتر جهان در قرن بیست و یکم بشمار می روند. این جشنواره همه ساله فرصت مغتنمی برای مواجهه با تئاتر تصویر ایجاد می کند و به عنوان محملی برای ارائه ی آثار آوانگارد شناخته می شود. جشنواره ی مایم لندن، هر ساله طی دو هفته در ماه ژانویه (دی و بهمن) برگزار می شود.

هنرمندانی از سراسر جهان در این رویداد هنری شرکت می کنند و تاکنون کشورهایی نظیر بلژیک، دانمارک، فنلاند، فرانسه، ایتالیا، روسیه، اسپانیا، سویس و آمریکا در این بین رکورددار بوده اند. اجراهای این جشنواره در مراکز هنری برجسته لندن نظیر باربیکن، ICA، استودیو لینبری و ... روی صحنه می رود. سی و سومین دوره از این جشنواره در سال ۲۰۱۱ از تاریخ ۱۵ تا ۳۰ ژانویه برگزار شد. در مراسم افتتاحیه این فستیوال، اجرایی از کشور اسپانیا با عنوان «نفرین پو» براساس یکی از داستان‌های ادگار آلن پو روی صحنه رفت. در کنار اجراها، کارگاه‌های آموزشی متنوعی نیز برگزار شد. از موضوعاتی که امسال به آنها پرداخته شد می توان به خلق تئاتر و پرفورمنس، مقدمه‌ای بر کمدی در پرفورمنس بر اساس نمایش‌های پانتومیم ایتالیایی قدیم اشاره کرد. هزینه حضور در این کارگاهها از ۴۰ تا ۲۶۰ پوند در نوسان است. متوسط قیمت بلیط اجراها نیز ۱۵ پوند و تماشای شماری از آنها برای بعضی گروههای سنی با محدودیت هایی روبروست. با مراجعه به سایت جشنواره می توانید در خبرنامه آن عضو شده و از آخرین رویدادها مطلع گردید. فراخوان دوره ی سی و چهارم جشنواره (۲۰۱۲) بزودی در سایت این جشنواره منتشر خواهد شد.

ارتباط با جشنواره:

www.mimefest.co.uk
London International Mime Festival
Little Russell St, London WC1A 35 , 2HH
Tel: +44 (0) 20 7637 5661

طرح ـ فرشاد آل خمیس

کهنه سوار صحنه ها
محمدعلی کشاورز

جشنواره بین المللی تئاتر فجر
Fadjr International Theater Festival

جدیدترین اخبار، گزارش ها، گفت و گوها و هر آنچه که می خواهید
درباره جشنواره بدانید همه در پایگاه رسمی بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر
www.fitf.ir

روزنامه بیست و نهمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

مدیرمسئول: محمد حیدری
سردبیر: امین عظیمی
دبیر تحریریه: آزاده سهرابی
مدیر اجرایی: نوید دهقان
مدیر هنری: فرشاد آل خمیس
دبیر عکس: رضا معطربان
نقد: رضا آشفته، اشکان غفارعدلی، علی قلی پور، رامتین شهبازی، علیرضا نراقی، مشهود محسنیان، مهدی نصیری، بهزاد آقاجمالی
تحریریه: زهرا شایان فر، نگار خان بیگی، محسن حسن زاده مانده 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: علی عامری، آران قادرپور، آسیه مبین
حروف نگار: سمیه السادات قاضی، محدثه سبزعلی
ویراستار: ناصر حبیبیان
مدیرفنی و ناظر چاپ: محمدحسین دوست محمدی
امور چاپ: حوض فیروزه
امور فنی و رایانه: امین بادپی
باسپاس از: افشین خورشید باختری، جلال تجنگی، یزدان عشیری، مرتضی اتابکی، صادق داوری فر، علی جانب الهی، حلقهٔ رسانه‌ای روایت باران، سایت کافه تئاتر، همکاران محترم دبیرخانه بیست و نهمین جشنوارهٔ بین المللی تئاتر فجر
و حسین مسافر آستانه

یادداشت های خواجه پامچال بوربور-۳

پی‌افکندم از نظم کاخی بلند

علی شمس: در تاریخ ۵۳۰/۷/۵ ساعت پنج و اندی غروب (زمان دقیق نیست، زیرا سوراخ ساعت شنی تنگ بوده و بعضا شن‌ها از افتادن عقب می‌ماندند) چاپاری، نامه‌ای از «پاتیراکوس» بیزانس به فردوسی طوسی می‌رساند به این مضمون: (اصل نامه در کتابخانه ملی موجود است) برای دوست خوبم ابوالقاسم‌اش در مصرع اول نشد جا//الا ای خط نگار شاهنامه/ تو پردازندهٔ هر کارنامه// از عهد بوق تا عهد کنونی/ مبادا دشمنت را جز زبونی// تو یی تاج سر «وپرژیل» و «هومر»/ دو صد لعنت رسد بر هر چه منکر// تو را ما می‌ستاییم ای برادر/ به ذکر خیر مشغول و مکرر// غرض از این تملق‌های بالا/ بیا اینجا و خویشی کن تو با ما// گو تا حالا به اجرا فکر کردی؟/ به صحنه سن، تماشا فکر کردی؟// به اجرای تراژیک و حماسی/ بر از طعن و اشارات سیاسی دمی ای شاعر مشهور و ممتاز/ بیا و کار ما را راه بنداز

و الخ...

و چون تعداد ابیات زیاد است، به همین خلاصه پسنده می کنیم. التماس دالتجاء این آقا «پاتیراکوس» (که شرح هویت‌اش در پاورقی می آید) در این ابیات پر معلوم است. این رومی‌های شرقی، بندگان خدا، برای کریسمس آن سال شان نمایش می خواستند و از قضا تنها نمایشنامه‌نویس بیزانتوم هم دبه کرده بوده یا فوت، نمی‌دانم؛ باری، دست به دامن اعظم مشاهیر عصر که همان حکیم فردوسی طوسی خودمان است، شدند. البته قبل از این که به حکیم رو بزنند، کلی تمام اروپا را گشته بودند. منتها دیار الشری نبوده که نبوده. آخر در هزار سال پیش کی نمایشنامه می نوشته در اروپا؟ خلاصه، لب کلام. این نامه تقاضای همکاری با حکیم است در خصوص تولید یک متن فاخر نمایشی، جهت اجرای کریسمس آن سال. بنابر اقوال تاریخی، حکیم مقداری نامه را بالا و پایین کرده، می‌ماند چه جواب بنویسد. سر آخر بعد از مدتی خرد و رزیدن پیرامون این دعوت، جواب می‌فرستد که کمی درباره چیستی نمایشنامه توضیح بدهید، تا بدانم چیست و نیز درباره اجرا. اصلا درباره تئاتر. تا بلکم سر نخ دستمان بیابد و ببینیم چکار باید بکنیم. در ضمن باید از ابتدا معلوم کنم که من این نمایشنامه را هر چه که باشد و در هر وزنی که دلم بخواهد می‌نویسم. بدیهی است مسولان محترم بیزانسی هیچ حقی در تعیین تکلیف برای اینجانب در مورد انتخاب وزن مطبوعم ندارند. بنده یک شاعر مستقل بوده و هستم. اگر قصد دخالت دارید می توانید با شعرای وابسته به دربار غزنوی، اعم از عنصری و مسجدی، وارد مکاتبه شوید.

در تاریخ ۵۳۰/۷/۷ حوالی غروب (زمان دقیق نیست، زیرا سوراخ ساعت شنی به واسطهٔ تراکم شن، تقریبا مسدود شده و شن‌ها همان جا مانده بودند) چاپاری، نامه‌ای از «پاتیراکوس» بیزانسی به فردوسی طوسی می‌رساند به این مضمون (اصل نامه عطف به شروع یادداشت)

نمایش چیست؟ باید گفت ای دوست/ نمایش قالبی زیبا و نیکوست// روایت‌ها، مکثر، چند لایه/ دروغش هم رضایت، هم گلایه// یکی نقش الف دارد، یکی ب/ یکی جیم و یکی میم و یکی پ// و الخ... و چون تعداد ابیات زیاد است، به همین مقدار بسنده می کنیم. محتوای نامهٔ دوم این است که جناب پاتیراکوس اصول درام و نمایش را با ذکر آرای «ارسطو» و همچنین «اوراتزیو» نظریه پرداز توضیح داده و چند نمایشنامه از «اشیل» و آریستوفان (هم تراژدی، هم کمدی) به عنوان نمونه‌های عینی و برای تهنشین شدن مطالب مطروحه، برای حکیم ارسال کرده است. و نیز ذکر شده است. برای ما تراژدی یا کمدی توفیر ندارد. هر کدام که راه‌دست شماست برای ما نیکوست. او سپس در پایان نامه‌اش به مقولهٔ «وزن» اشاره کرده و گفته است. وزن دغدغهٔ ما نیست. دغدغهٔ شما هم نباید باشد. چرا که شما بازیگر نیستید. پس راحت باشید و در هر وزنی که هستید بمانید. ما هیچ کاری به کار وزن شما نداریم، با امتنان، پاتیراکوس. حکیم فردوسی پس از آگاهی از تمامیت و چند و چون ذات درام و اینکه کلا چیست و به چه نحو صورت می‌بندد، هر چه سبک، سنگین کرد، دید حماسه‌سرایی راه دست‌تر است. اما جدا از داشته‌های ناسیونالیستی، خدائیش در درام هم چیزهایی بود که او را قلقلک می‌داد. مثلا با خود اندیشید اگر رستم و سهراب را نمایشنامه کنم، چه می‌شود؟ یا مرگ سیاوش را؟ یا فرود و جریره را؟ در نظرش زیبا آمد و کلی حظ کرد. او برای تسلط بیش‌تر بر فن درام مشغول به مطالعهٔ نمایشنامه‌های در این زمینه شد و در ابتدای خوانش با درام «ایرانیان» مواجه گشت. این درام برایش جالب آمد و یک سره تا ته خواند و پس از خوانش، با غیظی برافروخته، قلم در دست گرفت و چنین نوشت: جناب پاتیراکوس، از آنجا که می‌دانید، چو ایران نباشد، تن من مباد. روحیهٔ استکباری شما که غربی هستید، با ارسال درام موهنی موسوم به ایرانیان، تلویحا غرائز ملی مرا نشانه رفته است. من به نشانهٔ اعتراض، این همکاری را به صورت یک طرفه قطع کرده و به شما می گویم، مترصد نوشتن داستانی تازه‌ام که در آن حماسه، وقایعی رخ می‌دهد که باب میل شما و همپالگی‌هاتان نیست. می‌خواهم به جای نوشتن نمایشنامه، نبرد تاریخی ایران و یونان را در بحر فعولن، تمام و کمال تصویر کنم و از این سپس تا زنده‌ام دستی برای نوشتن درام نخواهم داشت. تمام.

آری. این تمام آنچه گذشت بود. اگر آن پاتیراکوس نادان به جای ارسال نمایشنامهٔ «ایرانیان» مثلا سه گانهٔ «اورستوس» را می‌فرستاد، شاید همپای شاهنامه، نمایشنامه‌های حکیم هم باعث فخر ما بود. خوانندهٔ عزیز مطلع است که نادانی این پاتیراکوس هم یکی از علت‌های بزرگ به تعویق افتادن تولد درام در کشور ماست. در انتهای این نامه حکیم خطاب به پاتیراکوس جمله‌ای دارد که چنین است: و بدان که اخلاف و فرزندان من، خواهند آمد و آثار مرا درام می کنند و آنچه از چشمهٔ خلاقیت ایشان می‌جوشد، ستودنی است. نقل است که وقتی پاتیراکوس، این نامه را خواند، از آنجا که علم غیب داشت، گفت: چه در حوزهٔ متن، چه در حوزهٔ اجرا، جز در یکی دو مورد، کلا بعید می‌دانم و چنین شد.

۱ - پاتیراکوس: فرد مجهول الهویه‌ای که به ناگاه در تاریخ وارد شده و پس از مدتی به نوعی وزارت فرهنگ و هنر بیزانس را قبضه کرد. ۲ - مارتین اسلین در مصاحبه با اشپیگل اعتراف کرد که نام کتابش «نمایش چیست» را از روی این بیت از پاتیراکوس، استقبال کرده است. ۳ - با استناد به این نامه که حکیم برای پاتیراکوس فرستاده، هر چه گشتم، آن حماسهٔ ایران و یونان را ندیدیم که دو احتمال وجود دارد. یا حکیم حوصله‌اش نیامده، آن را بنویسد، یا روس‌ها در یکی از جمله‌های خود به شمال و شرق ایران مثل خیلی چیزها، آن را غارت کرده و الان یک جایی در موزهٔ «ارمیتاژ» خاک می‌خورد.