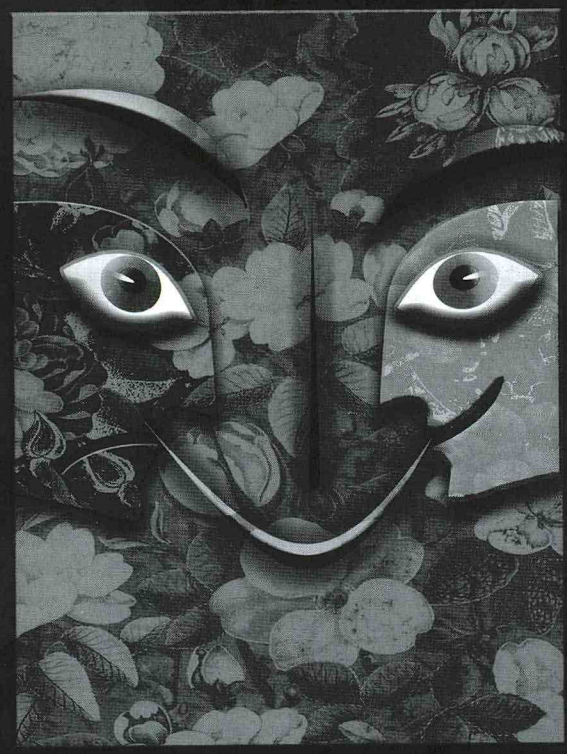
نشریه روزانه

نمایش ۸

بیست و چهارمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

۲۴

مرکز هنرهای نمایشی برگزار می‌کند



بیستمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

20 Th International Fadjr Theatre Festival

۱ - ۱۲ بهمن ماه ۱۳۸۰

21 jan - 1 St Feb 2002

H.KHOSROJERDI

تئاتر فجر

بیست و یکمین جشنواره بین المللی

۱ تا ۱۱ بهمن ماه ۱۳۸۱

21-31 jan 2003

21th International Fadjr Theatre Festival

www.irannamayesh.com

بسم الله الرحمن الرحیم

Dramatic Arts Center
مرکز هنرهای نمایشی

انتشارات نمایش

نشریه روزانه
بیست و چهارمین
جشنواره
بین‌المللی
تئاتر فجر
شماره هشتم
۷ بهمن ۱۳۸۴

زیر نظر مرکز هنرهای نمایشی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مدیر مسؤول:
حسین مسافر آستانه

سردبیر:
کیوان کثیریان

مدیر داخلی:
هادی جاودانی

بخش نقد و مقاله:
بهزاد صدیقی

بخش انگلیسی:
سمیه قاضی‌زاده
(با همکاری سید محمد فکور پور و محمد نوید کثیریان)

تحریریه:
فروغ سجادی، نسیم احمدپور، شیما بهره‌مند
طوفان مهرداديان، مهرداد ابوالقاسمی
فهیمه پناه‌آذر، شراره پورخراسانی

مدیر هنری:
مهدی مهرابی

مدیر امور رایانه:
رحیم اخباری

ویراستار:
کامران محمدی

حروف‌نگار:
عباس میرزاجعفر

عکاس:
امیر امیری (با همکاری شکوفه هاشمیان)
با تشکر از رضا معطریان

طراح نامواره:
علی رستگار

مدیر فنی:
انوشیروان میرزایی

با تشکر از حسین عبدالعلی پور

سرمقاله

حسین پارسایی

تئاتر، برتولت برشت

خوب است این طور صدایی مدام در گوش ما بپیچد.

خوب است همیشه به یادمان بماند چقدر بزرگ بوده و از اهالی روزگار خودش. همین راز جاودانگی‌اش نیست؟

فرزند زمان خویشتن بودن. او برای زمانه‌اش نوشت ولی از زمان فراتر رفت، تبدیل شد به قسمتی از ورق‌های تاریخ و حالا همیشه جای دست‌هایش روی آن صفحه‌ها پیداست. او بود که همیشه پاها و کفن «پسران ننه دلاور» را از تاریخ جنگ، آویزان گذاشت تا فریاد بزند که چقدر جنگ بد است. وای از وقتی که ننه دلاور تنها می‌ماند بدون فرزندانش. او بود که رندانه «صعود مقاومت‌ناپذیر آرتور اوئی» را پیش چشم‌های ما تصویر کرد تا ببینیم چطور می‌شود پوچ و بی‌انتها از پله‌های موریانه‌زده قدرت بالا رفت...

سال‌ها پیش کسی برای یک روزنامه آلمانی نوشت «برای ما مدام از برشت بگویید... بگذارید صدای او در گوش‌ها بماند». آدم آدم است و برشت فرزند انسان، فرزند تپه‌ها و نورها...

خوشحالم که امسال در جشنواره بیست‌وچهارم از برشت گفتیم و... بزرگداشتی.

اخبار ویژه

انجمن نمایش، جوایز برگزیدگان را اعلام کرد

جوایز ۶ برگزیده در رشته‌های آهنگسازی، طراحی صحنه و لباس، بازیگری زن، بازیگری مرد، کارگردانی و نمایشنامه‌نویسی اعلام شد.

الف) دیپلم افتخار (برای تمامی برگزیدگان)

ب) تندیس زرین جشنواره (برای تمام برگزیدگان)

ج) حضور در یکی از جشنواره‌های معتبر بین‌المللی تئاتر (برای تمام برگزیدگان)

د) چاپ نمایشنامه برتر

هـ) حمایت از تولید نمایش توسط کارگردان برگزیده (در اولویت اول)

و) حمایت از تولید و تکثیر موسیقی برگزیده

ز) حمایت از برپایی نمایشگاه، چاپ و انتشار فعالیت‌های شاخص طراح برگزیده صحنه و لباس

ح) بهره‌مندی از امکانات کمک آموزشی برای بازیگران برتر

به این ترتیب امسال جوایز داوران کمتر بعد مادی دارد و تلاش شده بیشتر، جوایز اهداء شده به سود جامعه تئاتری و ارتقاء سطح دانش برندگان و در نهایت بالا رفتن کیفیت تئاتر ایران باشد. همچنین شنیده‌ها حاکی از آن است که چند متقاضی از بخش خصوصی داوطلب شده‌اند که جوایز عجیب و غریبی به برگزیدگان اهدا کنند. تا شماره آینده منتظر بمانید.

دکتر ایمانی: کاتالوگ جشنواره امسال الگویی برای جشنواره‌های آینده است

دکتر محمد حسین ایمانی خوشخو، معاون وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، شب گذشته پیش از اجرای نمایش «فنز» در تالار وحدت در مورد کاتالوگ جشنواره بیست و چهارم تئاتر فجر به خبرنگار ما گفت: یکی از نقاط شاخص که در جشنواره امسال وجود دارد، همین مجموعه‌ای است که به عنوان کاتالوگ جشنواره منتشر شد و از نظر حرفه‌ای کار بسیار سنگینی است.

وی افزود: باید بگویم این اثر کاملاً قابل مقایسه با کاتالوگ‌های جشنواره‌های خارجی مثل آوینیون است و جا دارد به همکارانی که در تدوین و نشر این کاتالوگ زحمت کشیده‌اند خسته نباشید بگویم. امیدوارم این کتاب بتواند الگویی برای جشنواره‌های آتی به خصوص جشنواره‌های بین‌المللی‌مان باشد.

لازم به ذکر است دکتر ایمانی در روزهای گذشته پس از دریافت کتاب جشنواره طی مکتوبه‌ای مراتب تشکر و تقدیر خود را از عوامل و دست‌اندرکاران کتاب بیست و چهارمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر به رئیس مرکز هنرهای نمایشی ابلاغ کرده بود.

مگر می‌شود از تئاتر خوب، بدمان بیاید؟

سمیه قاضی‌زاده

شب گذشته، نمایش «فنز» به کارگردانی «محمد رحمانیان» در سئانس ویژه ساعت ۲۱،۳۰ در تالار وحدت برای جمعی از نمایندگان مجلس شورای اسلامی و مدیران ارشد سازمان‌های مختلف به همراه خانواده‌هایشان اجرا شد، که از جمله آنها می‌توان به حضور صد نفر از نمایندگان مجلس شورای اسلامی از جمله دکتر باهنر، نایب رئیس مجلس شورای اسلامی، دکتر افروغ، رئیس کمیسیون فرهنگی مجلس ،دکتر خوش چهره، کوچک‌زاده، الیاس نادران، دکتر جلالی، غفار اسماعیلی، سلیمانی، دکتر رهبر، معاون رئیس جمهور و رئیس سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی،حجت الاسلام نظام زاده رییس سازمان اوقاف، دکتر محمد حسین ایمانی خوشخو، معاون هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، پرویز کرمی، مدیرکل دفتر وزارتی فرهنگ و ارشاد اسلامی، دکتر دلشادی معاون اداری مالی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و ... اشاره کرد.

این نمایش با استقبال گرم تماشاگران به صحنه رفت و علاوه بر سالن اصلی تالار وحدت سه طبقه بالکن این تالار نیز مملو از جمعیت علاقه‌مند بود.

پیش از اجرا، «محمد رحمانیان» نویسنده و کارگردان این نمایش به روی صحنه حاضر شد و ضمن خیر مقدم به حاضرین در سالن از حضور برجستگان کشور در تالار وحدت استقبال کرد.

قبل و بعد از اجرای «فنز» توانستیم با چند تن از مدعوین صحبت کنیم و نظرات مختلف آنها را در مورد جریانات روز تئاتر کشور جویا شویم.

دکتر محمد حسین ایمانی خوشخو معاون هنری وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

(بعد از آنتراکت) نمایش بسیار خوبی بود، خیلی خوشم آمد، اصلاً مگر می‌شود از تئاتر خوب بدمان بیاید؟

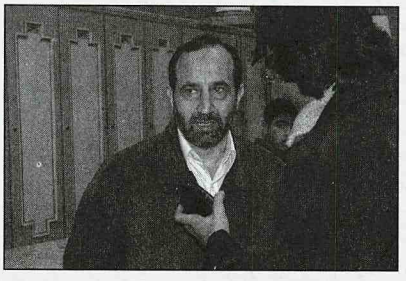
دکتر عماد افروغ، رئیس کمیسیون فرهنگی مجلس شورای اسلامی

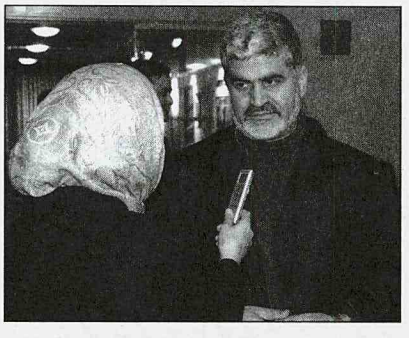
ـ «فنز» نمایش خیلی خوبی بود، پیام درون نمایش، از خود بیگانگی نهفته در محتوای نمایش و هویت باختگی آدم‌های غربی خوب ترسیم شده است.

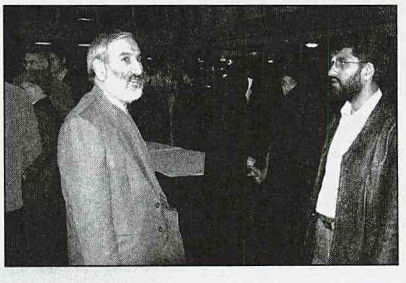
ـ خوشبختانه بودجه مصوب شده نسبت به سال گذشته تا حدی افزایش پیدا کرده است، منتهی عزیزانی که دست‌اندرکار هنرهای نمایشی هستند معتقدند که این بودجه بیش از آنکه صرف خود این هنر بشود، خرج عوامل و مجریان این کار می‌شود و ما تلاش می‌کنیم که این بودجه را تا آنجا که می‌شود افزایش دهیم. البته باید قطعاً برای افزایش آن، جایی پیدا کنیم اما واقعاً تلاش می‌کنیم.

اگر از دکتر رهبر رئیس سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی بپرسید بهتر می‌تواند در مورد درصد امیدواری برای افزایش این بودجه صحبت کند.

ـ نمایش «فنز» را بعد از مدت‌ها دوری از تئاتر دیدم و دومین کاری است که تماشا کردم. آخرین تئاتری که دیده‌ام، اثر خودم بود، که هم نویسنده آن بودم، هم کارگردان و هم بازیگر. من در آن نمایش هم نقش یک معلم را بازی می‌کردم و هم نقش پیرمردی را که گوشش سنگین است، یادم می‌آید که در همان صحنه تئاتر رفتم پیش طبیب. طبیب گفت بخواب روی تخت، اما تخت تصادفاً شکست، بعد قرار بود که دو نفر کنار







پرده بخوابند که بتوانند پرده را در موقع لازم بکشند، تئاترمان هم در مورد فضای ۲۲ بهمن و انقلاب و ... بود، اما متوجه شدیم که آن دو نفر هم به صحنه آمده‌اند و در وسط صحنه نقش دو شهید را بازی می‌کردند. خلاصه ما با مهارت عجیب و غریبی تئاتر را تمام کردیم.

دکتر محمدرضا باهنر، نایب رئیس مجلس شورای اسلامی

ـ تئاتر «فنز» برایم بسیار جالب بود. متأسفانه کمتر توفیق دیدن تئاتر را دارم دلیلش هم کمبود وقت است. از این فرصت‌های خوب، کم گیرمان می‌آید، اما سعی‌ام را می‌کنم و گاه گاهی با خانواده به تئاتر می‌رویم.

ـ من فکر می‌کنم که هنرهای نمایشی، ریشه در فرهنگ کهن و ملی ما دارد و یکی از هنرهایی است که به خوبی می‌تواند با مخاطبش ارتباط برقرار کند و در فرهنگ ما جایگاه ویژه‌ای دارد. معتقدم که بهتر است مسئولین به هنرهای نمایشی نگاه ویژه‌ای داشته باشند و بهای بیشتری بدهند.

ـ با افزایش بودجه تئاتر بسیار موافقم، به هر حال دولت هر تصمیمی در خصوص این افزایش بودجه بگیرد و هر چقدر که حمایت و تلاش کند مجلس حتماً حمایت می‌کند، بی‌شک مجلس اگر نتواند چیزی را اضافه کند از بودجه تئاتر کم هم نخواهد کرد. سعی می‌کنیم بودجه پیش‌بینی شده توسط دولت را برای تئاتر فراهم کنیم. اگرچه خودمان مجری نیستیم، اما توصیه می‌کنیم که بیشتر به این هنر توجه شود.

دکتر مرادی، نماینده مردم اراک استاد دانشگاه تهران و لندن

ـ به‌رغم اینکه بسیار تئاتر را دوست دارم، اما کم فرصت می‌کنم به تماشای آن بروم. به دلیل حجم مشغولیاتی که نوعاً ما داریم، کمتر فرصت دیدن تئاتر به وجود می‌آید.

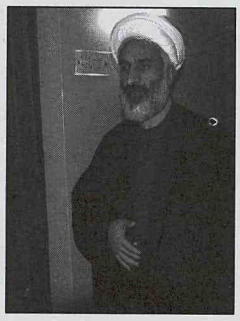
ـ با توجه به اینکه من بیش از ۵-۴ سال در وزارت فرهنگ و ارشاد فعالیت داشتم و در حوزه فرهنگی خارج از ایران نیز کار می‌کردم، با اوضاع فعلی تئاتر ایران آشنا هستم. تئاتر در ایران جایگاه خاصی دارد و شاخص‌ترین نوع تئاتر ایرانی از نظر من تعزیه و روحوضی است. شاید بتوانم بگویم که نقش تئاتر در گذشته بسیار پررنگ‌تر بوده، اما امروزه با ورود رسانه‌های جدید یا new media توجه ما به آن کمتر شده، اما در عین حال تئاتر، بین اصحاب هنر، جایگاه خودش را دارد.

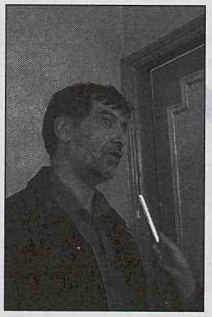
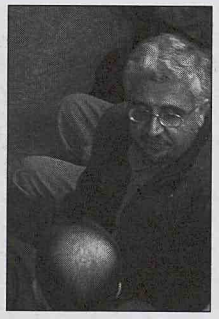
ـ ما جامعه جوانی داریم و با توجه به درصد بالای بیکاری سرگرمی‌هایی نظیر فیلم و تئاتر و ... بسیار می‌تواند کمک کند تا جامعه از نظر اجتماعی و فرهنگی دچار تحول شود.

نگاه موشکافانه‌ای که در تئاتر وجود دارد می‌تواند به اعتلای فکری افراد کمک کند، مشکلات جامعه را تحلیل کند و به نظر من تئاتر باید از آن حالت سنتی خارج شود و باید با توجه به حفظ ریشه‌ها ببینیم که دیگران از این هنر چگونه بهره می‌گیرند. در لندن تئاتر بینوایان برای چهل و چهارمین سال پیاپی در یک سالن خاص به صحنه می‌رود. این به این معنی است که در تمام این سال‌ها مشتری داشته و هیچ چیز باعث نشده است تا از تعداد تماشاگران این تئاتر کم شود.

ما نیاز داریم با توجه به پیشینه‌مان در تئاتر، این روزها بیشتر به آن توجه کنیم به خصوص حالا که به محرم نزدیک می‌شویم، چه

گزارش



خوب است که تعزیه را جدی بگیریم. باید از پیشکسوتان این هنر درخواست کرد تا هنرشان را به جوان‌ترها انتقال دهند.

ـ افزایش بودجه تئاتر قدم مثبتی است، اما نیاز به برنامه‌ریزی وسیع و دقیق داریم. افزایش بودجه خبر خوبی است اما این افزایش نمی‌تواند بدون برنامه‌ریزی راهگشا باشد. بدون برنامه‌ریزی نمی‌توانیم به خوبی از این حجم مالی استفاده کنیم. تئاتر باید به صحنه دانشگاه‌ها و دبیرستان‌ها کشیده شود و این امر مستلزم برنامه‌ریزی است. تئاتر متعهد، تئاتری است که بتواند مسائل مختلف جامعه‌اش را به تصویر بکشد. شخصاً معتقدم که تأثیر تئاتر بسیار بالاتر از سینما است.

آفریده، نماینده مردم شیروان در مجلس شورای اسلامی

ـ اولین بار است که پس از دوران دانشجویی به همراه خانواده‌ام به تئاتر می‌آیم. در حال حاضر از وضعیت تئاتر ایران به صورت مشخص خبر ندارم اما سینما زیاد می‌روم. در شیروان بسیار زیاد تئاتر می‌بینم و از آن حمایت می‌کنم.

ـ از اینکه قرار است بودجه تئاتر افزایش یابد، بسیار خوشحالم. تئاتر ما استحقاق بیش از اینها را دارد ولی امکانات آن بسیار پایین است. برای نشاط جوانان ایرانی هم که شده باید بودجه تئاتر افزایش یابد.

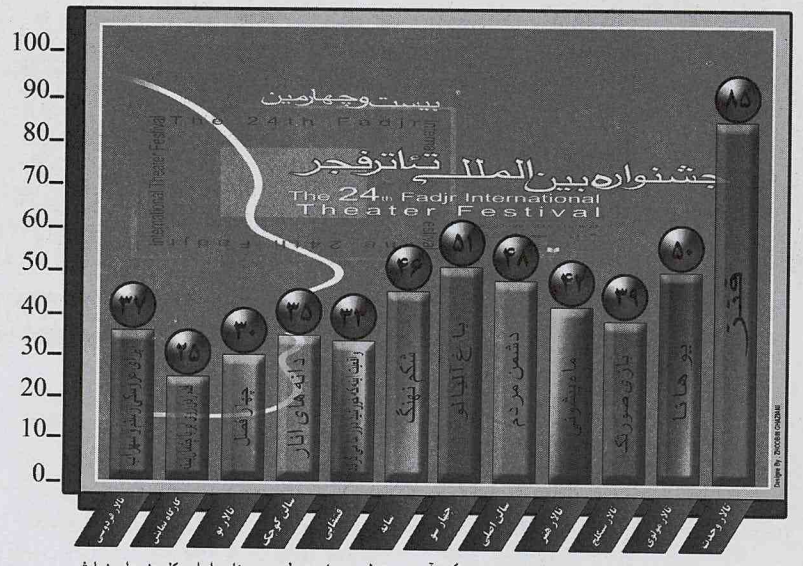
شریفی، رئیس پژوهشگاه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ـ تئاتر از محروم‌ترین بخش‌های هنری بوده و هست و اگر افزایش بودجه تحقق یابد، بی‌شک تحول بزرگی در حوزه تئاتر حاصل می‌شود و امیدواری‌هایی را در دل دیگر دست‌اندرکاران حوزه‌هایی چون سینما و تلویزیون به وجود می‌آورد، چرا که تئاتر، هنر مادر محسوب می‌شود. امید بسیاری از تئاتری‌ها به تحقق این افزایش بودجه است.

ـ متأسفانه بسیار کم و موردی به تئاتر می‌آیم و به دلیل وقت کم، آنقدرها فرصت تئاتر دیدن ندارم. با همه این احوال از کمبود سالن و امکانات تئاتر باخبر هستم. پایین بودن دستمزدها و نبود تجهیزات کافی برای تئاتری ایران، از مشکلات عمده محسوب می‌شود. در واقع عشق و علاقه است که هنر تئاتر را در ایران زنده نگاه داشته است وگرنه اگر قرار بود نگاهی تجاری به تئاتر ایران شود، بی‌شک همین تئاتری را هم که حالا داریم، نمی‌داشتیم، اگرچه سطح توانایی بازیگران ما قابل مقایسه با تئاتر دیگر کشورهاست. این موضوع را می‌توان از حضور قوی بازیگران و کارگردانان ایرانی در جشنواره‌های جهانی تئاتر دریافت.

نتایج نظرسنجی مردمی در روز ششم جشنواره

(امتیازهای داده شده از سوی تماشاگران به نمایش های روز ششم جشنواره بر اساس پرسشنامه)



گرد آوری و تنظیم : معاونت طرح و برنامه اداره کل هنرهای نمایشی

دومین مجمع بزرگ ITI

دومین مجمع عمومی ITI روز یکشنبه نهم بهمن در سالن اصلی تئاتر شهر برگزار می‌شود. هیات مدیره خانه تئاتر به دلیل اینکه اکثر اهالی تئاتر در برگزاری جشنواره تئاتر فجر حضور داشته و می‌توانند در این روز حضور گرمی داشته باشند، امیدوار است که همه خانواده تئاتر در این روز گرد هم آیند تا پس از ارایه اساسنامه ITI و قرائت آن، مجمع آن را به تصویب رسانده و پس از معرفی کاندیداهای هیات مدیره ITI آنان را پس از رای‌گیری انتخاب نمایند.

خانه تئاتر از همه فعالان تئاتری، اساتید محترم، پیشکسوتان و جوانان فعال عرصه تئاتر دعوت می‌کند تا در این روز گردهم آیند.

معرفی نمایش

وقتی فرشته خواب سگ می‌بیند

«وقتی فرشته خواب سگ می‌بیند» نمایش صحنه‌ای از استان کهگیلویه و بویراحمد است. این نمایش در ۵۵ دقیقه توسط گروه «چیستی»، ۵ بهمن ماه ۱۳۸۴ در تالار شماره ۲ تئاتر شهر اجرا شد.

عوامل فعال در این نمایش عبارتند از: علی نرگس‌نژاد (کارگردان، نویسنده و طراح صحنه)، فرزاد رنجبر (طراح لباس)، امیرحسین درزبانی (دستیار کارگردان)، سوده جعفری (منشی صحنه)، حمزه نام‌آور (مدیر صحنه) و مسعود کشاورز، فروزان جمشیدنژاد، شیما جمشیدنژاد، سوده جعفری و فرزانه رنجبر (بازیگر)

علی نرگس‌نژاد متولد ۱۳۵۹ در دهدشت است. او در یاسوج سکونت دارد و نمایشی را از گچساران برای جشنواره ۲۴ فجر آماده کرده است. دیپلم ریاضی دارد. تاکنون یک بار در جشنواره فجر شرکت کرده است و اکنون با نمایش «وقتی فرشته خواب سگ می‌بیند» حضور دوم خود را در این جشنواره تجربه می‌کند. او سال گذشته نمایش «گذران از روز ششم به صدایی که می‌شنوم» را در جشنواره داشت. نرگس‌نژاد سرپرست گروه «چیستی» است که اعضای آن ۲۰ نفرند.

■ چند سال است که تئاتر کار می‌کنید؟

به طور جدی، ۴ سال.

■ یعنی از سال ۱۳۸۰. چطور شد که تئاتری شدید با توجه به اینکه رشته تحصیلی‌تان مربوط نیست؟

نمی‌دانم.

■ مگر می‌شود؟

از مدرسه تئاتر کار می‌کردم. بعد قطع شد. بعدها کتاب فن شعر ارسطو به دستم رسید. بعد از خواندن آن تئاتر مثل هیولایی خفته در درونم بیدار شد.

■ خواندن این کتاب در چه سالی بود؟

۱۳۷۷-۱۳۷۶.

■ فاصله بین ۷۶ تا ۸۰ را چه می‌کردید؟ کتاب می‌خواندید؟

بله، کتاب‌هایی مثل تاریخ تئاتر اسکار براکت، مقدمه‌ای بر تئاتر، درباره تئاتر (برشت)، نمایشنامه‌های لورکا به خصوص «عروسی خون» که به طرز غریبی به فضای استان ما نزدیک است.

■ آیا این ویژگی‌هایی که از استان‌تان می‌شناسید در کارهای شما وارد شده است؟

در کارهای سابقم بله. ولی در نمایشی که پارسال و امسال اجرا کردم. بیشتر جامعه و آدم‌های امروز جامعه برایم مهم بودند و برایم مهم بود که این آدم‌ها در هرجا قابل درک باشند و عمومی‌تر از یک انسان بومی باشند.

■ تمرین‌ها در گچساران بود؟

بله

■ چرا؟ مگر در یاسوج ساکن نیستید؟

به این دلیل که سه بازیگر از کار من از یک خانواده بودند و آنها ساکن گچساران بودند. به دلیل سهولت رفت و آمد آن‌ها محل تمرین گچساران شد.

■ هم خانواده بودن سه بازیگر تعمدی بود؟

آن‌ها بهترین بازیگرهای موجود بودند و این که در نمایش ما زن و شوهری داریم که فکر کردم فامیل بودن آن‌ها به فضای نمایش و راحتی آن کمک می‌کند، خصوصا با شکل و شمایل تئاتر ما که نوع خاصی است. نمایش من به واقعیت می‌زند و حتی توهم واقعیت ایجاد می‌کند چه در کل فضا و چه در نوع دیالوگ‌ها.

■ اعضای گروه «چیستی» چند نفرند؟

۲۰ نفر.

■ چند نفر آقا و چند نفر خانم؟

۱۲ نفر آقا و ۸ نفر خانم.

■ تحصیلات تئاتری دارند؟

یک نفر که مشاور من است در دانشگاه هنر تهران درس می‌خواند ولی مابقی مدرک تئاتر ندارند و بیشتر در رشته‌های دیگر مثل جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و حتی مهندسی درس خوانده‌اند.

■ این گروه چگونه آموزش می‌بینند؟

ما کارگاه‌های آموزشی داریم و از طریق کتاب.

■ خب این کارگاه‌های آموزشی از کجا تغذیه می‌شوند؟

من و گروهم، تک به تک، یا با هم، هر از گاهی می‌آییم تهران و اجراها را می‌بینیم و گاهی در ورک‌شاپ‌ها هم شرکت می‌کنیم.

■ یک نمونه از این کارها را نام می‌برید؟

هملت، کار سوییس در جشنواره سال گذشته.

■ هزینه گروه شما از کجا تامین می‌شود؟

شخصی

■ چه کسی؟ اعضای گروه؟

نه، خودم. البته گاهی هم ارشاد کمک می‌کند البته ناچیز. مثلا پارسال یک میلیون کمک کرد.

■ چطور؟ یعنی خود تئاتر برای‌تان کافی است و به درآمد فکر نمی‌کنید؟

خود تئاتر کافی نیست. من یک برنامه درازمدت دارم که ۱۰ سال را برایش پیش‌بینی می‌کنم تا ما به درآمد برسیم.

■ درآمدزایی کجای این ۱۰ سال که گفتید قرار دارد؟

در ۵ سال آینده.

■ در برنامه‌های‌تان قصد دارید که به تهران بیایید؟

به ناگزیر، بله.

■ چرا مجبورید؟

تهران مثل یک مجسمه بی‌روح است که فقط شکل و شمایل دارد، ولی پویا نیست. همه آثار تکرار همدیگرند. آدم‌ها در تهران خلاق نیستند چون آن قدر وضعیت زندگی سخت است که اجازه خلاقیت نمی‌دهد. ولی این وظیفه را از دوش هنرمند بر نمی‌دارد و باعث نمی‌شود تا او چشمش را به جامعه و حساسیت‌های مخاطبش ببندد.

■ نمی‌ترسید در صورت مهاجرت به تهران شما هم جزء همین آدم‌ها شوید؟

به هرحال همیشه آنارشیسم هست.

■ به هرحال شرایط برای همه یکسان است.

ما هم آزمایش می‌کنیم.

■ وضعیت اجرای عمومی در گچساران چطور است؟

خیلی بد است، در گچساران سالن تئاتر وجود ندارد. فقط یک سالن که متعلق به شرکت نفت است و ما موفق نشدیم آن را بگیریم.

■ چرا؟

برای سالن برنامه‌ریزی شده بود.

■ مخاطبان در صورت اجرای احتمالی تئاتر چه کسانی هستند؟ آیا سالن‌ها پر می‌شود؟

نه نمی‌شود، مثل تهران. مگر در تهران پر می‌شود؟ مخاطب هم به هرحال تعدادمشخصی هستند.

■ در مورد شیوه اجرای کارتان بگویید؟

یک شیوه ترکیبی است. حتی باید بگویم ترکیبی هم نیست. یک نوع دیالوگ‌نویسی در کار داریم شبیه دیالوگ‌نویسی ممت. ولی در حقیقت ما این نوع دیالوگ‌نویسی را اصلاح کردیم. یعنی حروف اضافه و تکرارها را از آن گرفتیم. ممت با این تکرارها سعی در هر چه محاوره‌ای‌تر کردن دیالوگ‌ها دارد. در حقیقت ما دو قدم عقب‌تر از ممت ایستاده‌ایم. در اندیشه هم باید بگویم تحت تاثیر «کلود لوی استروس» و نوع نگاهش به اسطوره هستیم. اسطوره‌هایی کهن که از بین نمی‌روند و فقط شکل عوض می‌کنند.

■ در مورد شیوه اجرایی بگویید.

سعی کردیم جوری کار کنیم که شبیه هیچ کار دیگری نباشد.

■ جشنواره ۲۴ چطور است؟

به لحاظ کیفی، نه بهتر و نه بدتر از سال گذشته، ولی به لحاظ سازمان‌دهی و مدیریت اجرا بهتر از سال‌های گذشته است.

■ در مورد حذف جشنواره منطقه‌ای چه فکر می‌کنید؟

بد است.

■ چرا؟

جشنواره منطقه‌ای یک اتفاق تئاتری بود که در آن استان‌ها با آثار یکدیگر آشنا می‌شدند و بچه‌های استان‌های مختلف از یکدیگر یاد می‌گرفتند. به نظرتان حذف یک اتفاق تئاتری خوب است؟

■ غیر رقابتی بودن جشنواره چطور؟

خوب نیست، مغایر اصول جامعه‌شناختی جامعه ایران است. به دلیل این که اغلب کسانی که در ایران تئاتر کار می‌کنند جوانند و وقتی انگیزه رقابت بین آنها حذف شود چه چیزی جایش را می‌گیرد؟ غیر رقابتی بودن محصول پروسه‌ای در تئاتر اروپاست.

■ کارتان را در جشنواره چطور ارزیابی می‌کنید؟

دست کم متفاوت است.

یادداشت کارگردان

جهان امروز، جهان تکثر و تعدد است. روزگاری که هیچ روزش همچون روز پیشین نیست اما تکراری، بی حوصله، بغرنج و دور از دسترس فهم به نظر می‌آید.

جهان ناخودآگاه، خودمختار با انسانی که حتی فرصت سردرگمی ندارد. انسان امروز موجودی با فهم‌های نامتناهی و نامحدود است که دیگر اتوریته و نظم‌های یکسان‌ساز قابلیت خوشبخت ساختنش را ندارند.

با این همه پرسش‌ها باقی‌اند. مرگ، زندگی و اینکه ما چه نسبتی با این‌ها داریم. تلاش کرده‌ایم گریزی بزنیم. به پرسش‌هایی که همیشه سایه‌شان بر سر ما کم نیست.

یادداشتی کوتاه بر نمایش «باغ آلبالو» به کارگردانی «ویکتور گولچنکو»

کدام باغ آلبالو؟

بی‌تا ملکوتی

باغ آلبالو جزو آخرین نمایشنامه‌های چخوف است که در سال‌های آخر عمر کوتاهش به رشته تحریر درآورده. نمایشی کمدی ـ تراژدی که پیش‌بینی چخوف از سقوط قریب‌الوقوع حکومت تزاری روسیه و برچیده شدن نظام سلطنتی را نشان می‌دهد. همان‌طور که باغ بزرگ و زیبای آلبالو که متعلق به خانواده‌ای اشرافی و ثروتمند است، توسط یرمولی لوپاخین، پسر خدمتکار باغ که از کودکی به کار برای آن خانواده محترم گماشته شده، خریداری می‌شود و اصیل‌زادگان اشرافی چاره‌ای ندارند جز ترک باغ و خانه و تمام خاطرات سرشار و لذت‌بخش آن یا خاطرات غمبار و اندوهگینش. باغ آلبالو اگر بهترین نمایشنامه چخوف نباشد، یکی از بهترین آثار اوست. با شخصیت‌پردازی دقیق و خلق فضاهای ملموس و نزدیک به باور تمامی انسان‌ها فارغ از نژاد و زبان. اثری که نشان می‌دهد، چخوف تا چه اندازه روحیات و ویژگی‌های ملت عصر خود را از هر طبقه و سطحی می‌شناخته و عمیقاً به آن‌ها نزدیک بوده است. علاقه وافر به جنگل‌ها، باغ‌ها و کلاً به طبیعت و دقت و ریزنگری در جزئیات روزمره و به تصویر کشیدن روزمرگی آن‌چنان که مخاطب خسته نشود از دیگر مؤلفه‌های آثار اوست.

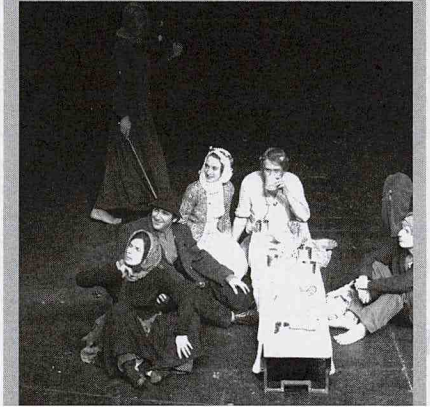
دیدن باغ آلبالو به زبان اصلی خود یعنی زبان روسی، نمی‌تواند خالی از لطف باشد و حتماً شنیدن متن به زبان چخوف جالب و هیجان‌انگیز خواهد بود. اما اجرای باغ آلبالو توسط ویکتور گولچنکو با وجود وارد کردن عنصر حرکت که در لحظاتی صحنه را به سمت فرمی منظم و هندسی و گاه به سمت چینش‌های خطی و تخت می‌کشاند و ایجاد دینامیکی سیال می‌کرد، به زعم نگارنده اجرایی بی‌هیجان و بی‌انرژی بود. مضاف بر آن‌که تأکید کارگردان تنها بر شخصیت‌های نمایش و شخصیت‌پردازی متنوع آن‌ها (که در بازی بازیگرها نیز مشهود بود)، او را از دیگر عناصر صحنه چون فضاسازی، صحنه‌آرایی و استفاده موثر از جزئی‌نگری و جزئیات آثار چخوف، غافل کرده بود.

از دیگر نکته‌های قابل ذکر نمایش، ماندن کارگردان میان دو حیطه کلاسیک و مدرن بود. در بعضی از عناصر و مشخصه‌های اجرا مانند طراحی صحنه و دکور و تمهیدهای میزانسنی کارگردان، استراتژی او به سمت حیطه‌های تئاتر مدرن میل می‌کند، اما به نظر می‌رسد در حفظ عین به عین متن و سبک بازیگری به مولفه‌های تئاتر کلاسیک وفادار است که این ترکیب، کنار هم خوش ننشسته است. دقیقاً معلوم نیست با چه مدلی از تئاتر روبه‌رو هستیم. مضاف بر آن‌که طنزهای کلامی چخوف برای مخاطب فارسی‌زبان قابل درک نیست و اجرا نیز کمتر به سمت طنزهای موقعیت که در متن‌های چخوف بسیارند، رفته است. در نتیجه تحمل نمایشی ۱۶۰ دقیقه‌ای که تنوع تصویری‌اش هم بسیار محدود است و زبانش غیرقابل فهم و عناصر بصری‌اش ضعیف (به غیر از ایده نقاشی باغ در داخل دیواره چمدان که ایده نو و جذابی به نظر می‌رسد و نشان از حمل خاطرات باغ با چمدان، همراه صاحب خود به هر کجای دنیا تا لحظه مرگ است) کار نسبتاً سختی است. حتی اگر بازیگرانش نهایت سعی‌شان را کرده باشند.

نگاهی به نمایش «شیطان با سه شاخه موی طلایی» نوشته «اف.کی.واشر» و به کارگردانی «دیتر کومل»

آرام و مشتاق مثل یک کودک

رضا آشفته



وقتی نمایش «شیطان با سه شاخه‌موی طلایی» به کارگردانی «دیتر کومل» از کشور آلمان را برای دیدن انتخاب کردم، خیلی مصمم بودم که اصلا به بروشورها و خلاصه داستان آن توجهی نکنم تا در ارتباط با خود نمایش و براساس شنیده‌ها و دیده‌ها به تصویری قابل درک و لمس برسم. بدیهی است که تئاتر، هنری مستقل است و زبان خاص خود را برای ارتباط‌گیری با تمامی ملت‌های غیر هم زبان دارد، البته این مهم، زمانی بهتر به نتیجه می‌رسد که اثر دراماتیک از درجه، اعتبار و زیبایی‌شناسی محکم و قابل تعمق برخوردار باشد.

نمایش «شیطان با سه شاخه موی طلایی» براساس داستانی از برادران گریم توسط «اف.کی واشر» برای کودکان و نوجوانان تنظیم شده است. این افسانه کلاسیک که با مفاهیم ماورایی درآمیخته است، امروز هم می‌تواند بسیاری از مخاطبان را نسبت به محتوای موجود در آن تحریک کند. من که ۲/۵ ساعت بی‌آن که تکان بخورم یا چند بار به ساعتم نگاه کنم یا خستگی را لمس کنم، آرام و مشتاق مثل یک کودک، تمام داستان را در صحنه پیگیری می‌کردم. گاهی ماهیت درونی قصه باعث جذب تماشاگر می‌شد، گاهی بازی‌ها و آوازها ارتباط با مخاطب را تشدید می‌کرد و گاهی نیز استفاده از دکور و وسایل صحنه و طراحی لباس عامل جذابی در طول اجرا به شمار می‌آمد.

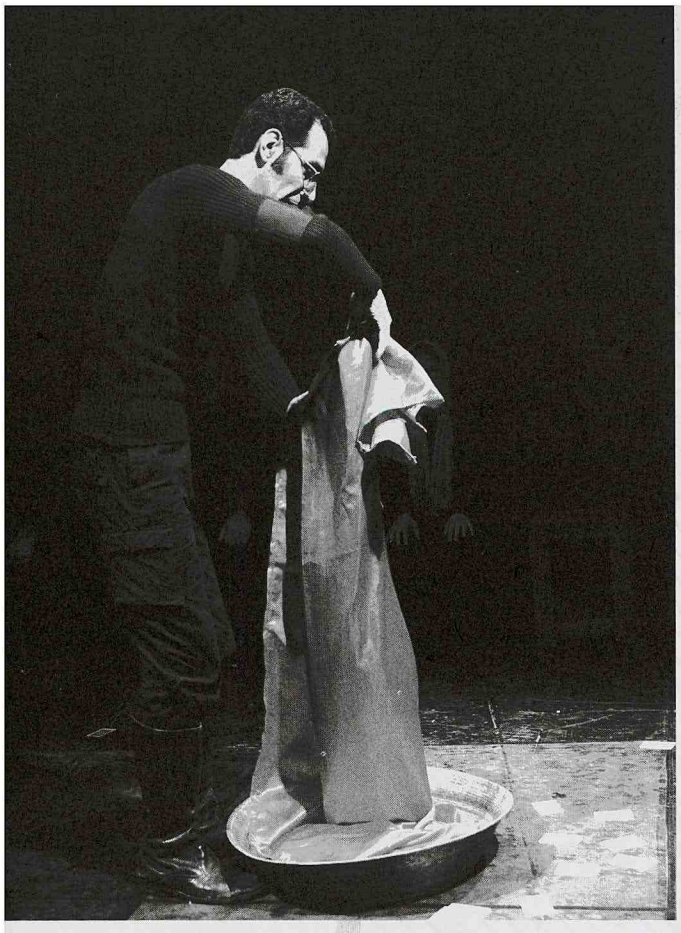
شاید خیلی‌ها این طور تعبیر کنند که زمانه افسانه‌ها و قصه‌های کلاسیک به سر آمده و باید با زبان متفاوت و روایت‌های امروزی به دنبال جذب تماشاگر بود. اما کودکان و نوجوانان به ویژه با دنبال کردن قصه‌های هری‌پاتر بر این نکته تاکید کردند که هنوز هم افسانه‌ها زنده‌اند و می‌توانند به آسانی همه را جذب خود کنند.

اینکه مردی ناخواسته از دنیای پر از فقر و فلاکت به دلیل خوش‌شانسی و رشادت به جایگاهی متمولانه می‌رسد و با دختر پادشاه ازدواج می‌کند، یک افسانه دوست‌داشتنی و تخیل‌برانگیز است. حالا در این بازی مرد آسمان‌جل (غازچران) باید بر شیطان غلبه کند تا با کندن سه موی طلایی از تن او رضایت پادشاه را برای ازدواج با دخترش جلب کند.

عشق هم انگیزه محرک و محکمی برای غلبه بر چنین خطری است، چنان‌که می‌بینیم غازچران با تیزهوشی پرسش‌های سه‌گانه مادربزرگ شیطان را پاسخ می‌دهد و به راحتی سه مو از تن شیطان می‌کند. ازدواج غازچران و دختر پادشاه با یک پیام اخلاقی پایان می‌یابد: «کسی که هیچ چیز برای باختن ندارد، جز یک زندگی پر از مشقت و ترس، جسور می‌شود، مانند شیطان و نه از پادشاه می‌هراسد و نه از مرگ».

دیتر کومل فضای فانتزی را بر اجرا غالب می‌سازد تا ضرباهنگ خوشایندی برای جذب مخاطب نمایش – کودکان و نوجوانان – ایجاد شود. این ضرباهنگ در قالب آواز، حرکاتِ موزون، تنوع رنگ‌ها و حس‌ها و بازی‌ها، شتاب و کندشوندگی قصه و غیره آشکار می‌شود و کارگردان نیز بر این نکته بسیار تاکید دارد، برای آن‌که در چنین گروه سنی‌ای ضرباهنگ، یک اصل بنیادین برای دنبال کردن یک اثر نمایشی است.

این قصه و نمایش برای کودکان و نوجوانان و حتی بزرگسالان جذاب است و حتی پیام اخلاقی آن نیز برای برخی – به ویژه کودکان و نوجوانان – قابل هضم است. اما نکته قابل تاملی را برای مخاطبان اندیشه‌ورز نخواهد داشت. چون به تعبیر برخی از این افراد، دوره نصیحت و پند دادن و اندرزهای اخلاقی سر آمده است و اگر هم قرار است پیامی به مخاطب منتقل شود، باید به طور غیرمستقیم چنین جریانی برقرار شود. همین نکته است که نقطه ضعفی برای حضور چنین نمایشی در جشنواره تئاتر فجر خواهد شد که مخاطب بزرگسال و نخبه‌گرا دارد. بنابراین ناخواسته عده کثیری از دیدن این نمایش – با آن که از آن لذت می‌برند – به نحو مطلوبی اظهار رضایت نمی‌کنند و می‌پرسند چرا یک نمایش در حد و اندازه «پارسیفال» را به جشنواره نیاورده است؟



نگاهی به نمایش «مکبث» به کارگردانی «آرش دادگر»

گروتسک در مکبث شکسپیر

سیدعلی تدین صدوقی

آرش دادگر فرم اجرایی‌ای را در حال تجربه کردن است که هرچه پیش می‌رود، در آن جا افتاده‌تر می‌شود. شکل اجرایی مکبث همانند نمایش آژاکس اوست. دادگر در پی چگونگی شکل‌گیری قدرت است، قدرتی که برای تثبیت و ماندگاری خودش، دست به هر کاری می‌زند. حتی با فریاد آزادیخواهی مردم را می‌فریبد و بعد آزادی را به قربانگاه می‌برد. همچنانکه مَلکُم می‌گوید: اسکاتلند ماییم، برای او خودش و ماندگاری‌اش مهم است نه چیز دیگری. در واقع دیگران برایش چون ابزاری هستند برای رسیدن به اهدافش.

معتقدم تراژدی در بطن و زیرلایه خود همیشه در حال خلق کمدی و طنز است. آیا این کمدی، مضحک و طنز نیست که آدم‌ها با توجه به اینکه می‌دانند قتل و غارت و جنگ و تجاوز و... در هر نوع و شکلش منفور و غیرانسانی است، باز هم بدان دست می‌زند. آیا این کمدی نیست که با علم به دانستن سرگذشت پیشینیان باز، پای جای پای آنان می‌نهند؟ و این همان کمدی است که می‌تواند از دل هر تراژدی زاده شود. جهالت و حماقت انسانی که خود را به ظاهر عاقل، بالغ و عادل می‌داند و هر چیزی را در حد عقل ممیزه خود تفسیر می‌کند. اما این کمدی طنز سیاهی است که خنده را بر دهانت می‌ماساند و نقاب از چهره واقعی انسان بر می‌کند. تا جایی که او با دیدن واقعیت خویش و حقیقت آنچه که هست و ماهیت درون خود وحشت کرده و هراسناک به فکر فرو می‌رود و به این خنده می‌گرید. این کمدی و طنز از جنس گروتسک است که خود از سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، ابزورد، کوبیسم، کاریکاتور و ... تلفیق شده است اما این اثر این همه را بر نمی‌تابد.

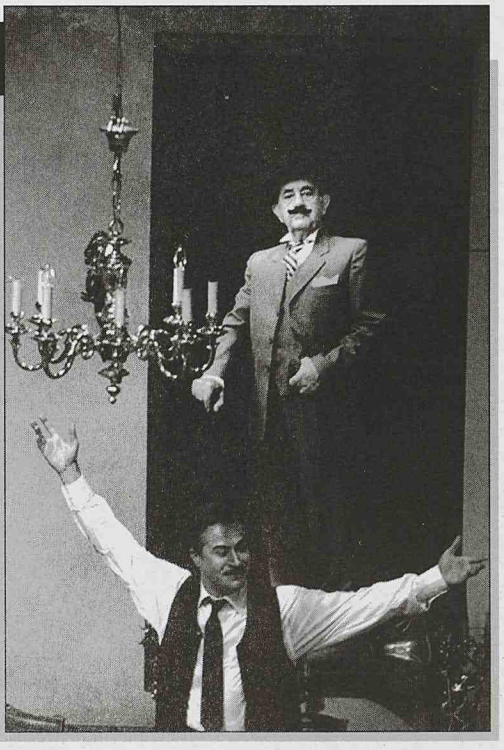
آرش دادگر با کمی تغییر در شخصیت‌های شناخته شده نمایش مکبث، در پرداخت شخصیت هیچ کس را صددرصد سیاه، بد، زشت و مقصر نمی‌داند. هر علتی، معلولی دارد. به طور مثال لیدی مکبث دیگر آن زن مکار و حیله‌گری نیست که همه اتفاقات از وسواس و طمع او شکل می‌گیرد. نویسنده متن یا به نوشته بروشور، بازخوان، با حذف قسمت‌هایی از مکبث، زمان را کوتاه و ریتم را تندتر می‌کند تا سریعتر به اتفاقات اصلی برسد. دادگر زمان را امروز فرض می‌کند. پس به تن بازیگران لباس نظامی امروزی می‌پوشاند و آنان را چون ژنرال‌ها و سربازها نشان می‌دهد که هر بار در فکر دسیسه‌ای هستند تا قدرت را حفظ کرده یا قدرت از دست رفته را بازیابند. هرچند تنها لباس امروزی به تن بازیگران کردن کاری را امروزی نمی‌کند چون معاصرسازی نمایش‌ها یا داستان‌های کلاسیک و قدیمی واجد شرایط دیگری نیز هست. خلق لحظات کمدی و طنز بیشتر به دوش شخصیتی به نام دربان نهاده شده که خود می‌گوید: «من دربان جهنم هستم» و آیا این جهان با این همه دسیسه و نیرنگ و فتنه و خون‌ریزی و ظلم و جنایت و قتل و غارت و تجاوز و... جهنم نیست؟

بهنام تشکر به خوبی از عهده نقش دربان برآمده است. هرچند که در جاهایی غلو می‌کند و بیش از حد به سوی کمدی گرایش دارد که خطر لودگی را در پی دارد. بهناز نازی نیز متفاوت‌تر از نمایش قبلی‌اش عمل می‌کند. طراحی صحنه در عین سادگی کاربردی است. شکل و فرم اجرا نیز امروز را نشان می‌دهد. آنجا که «لناکس» سخنرانی می‌کند تا احساسات مردم را تحریک کند چون حاکمان برای رسیدن به اهداف شیطانی خود، آنان نیز مردم را این‌گونه وسیله قرار می‌دهند. دادگر از نشانه نیز استفاده می‌کند. برای قتل دانکن پارچه قرمزی روی او می‌کشد و بدین‌گونه به راحتی کشتن شرف او را نشان می‌دهد. در هر حال در جاهایی کمدی و طنز اثر بیشتر و متفاوت از آن چیزی است که در اصل ماجرا وجود دارد. به همین دلیل در جاهایی از گروتسک فاصله می‌گیرد و به ورطه خنده گرفتن از تماشاگران کشیده می‌شود که این خود لودگی را در پی دارد. این شیوه و فرم اجرایی نمایش‌های کلاسیک توسط دادگر با ضعف‌هایی نیز مواجه است زیرا پس از اجرای دو نمایش به این شکل تکراری شده، به کلیشه تبدیل می‌شود و این دیگر جایی برای خلاقیت باقی نمی‌گذارد. در هر حال یکی از حسن‌های هر تئاتر وجه اندیشگی آن است که در این کار موجود است.

یادداشتی بر نمایش «ملودی شهر بارانی»

بارش گیلان زمین!

سعید تشکری



ملودی شهر بارانی، در میان آثار بزرگ‌مرد نمایشنامه‌نویسی ایران، اکبر رادی، عاشقانه‌ترین آنهااگر نباشد، یکی از خوش‌ساخت‌ترین آنهاست. مضمون و تکنیک، چنان در هم ادغام شده‌اند که این اثر چون نگین می‌درخشد. در حقیقت ملودی بارانی شمال ایران و گیلان‌زمین، چنان بار آهنگین به اثر داده که کلمات و سکون و حرکت کاراکترها، چه آنکه چون آهنگ، عکس است، اما چون یک صفحه سنگی گرامافون قدیمی، فقط ناله می‌کند و یا گیلان که قرار است سیلی سختی با عشق، به شوکت فروریخته اشرافیت به زمین افتاده آهنگ و خاندانش بزند. عکس آهنگ که سخن می‌گوید، فئودالیزم رو به اضمحلال، که حالا تو گویی تکنولوژی همراه با تئوری عصر نیچه، می‌خواهند دو فضای شکسته و فرتوت این عفریته بدآهنگ باشند، تا چنگول وار زمین گیلان صاحبانه را شخم بزند و تکه کند. مهیار، فرزند خلف کدام زمانه می‌شود؟ زمانه آهنگ و ملودی باران و یا زمانه گیلان و نفس پاکیزه خود باران؟ آن قدر این اثر نجیب و پخته و ملودیک است که همه تئوری‌های نمایشنامه‌نویسی نو و مدرن، با یک رئالیزم وحشی و سمپاتیک به هم آمیخته است. هادی مرزبان چه اقبالی دارد که در جای کارگردان، این نمایش زیبای – ایرانی – رادی را به صحنه برده است. در کارگردانی آثار کامل و خوش‌ساخت، کارگردان جز ذوب شدن در سیمای صاحب اثر، حرفی برای اضافه گفتن از خود باقی نمی‌گذارد. در حقیقت در طول این سال‌ها، جز اکبر مرزبان کسی شهامت نداشته است آثار رادی را به صحنه ببرد و این هوشمندی کوچکی برای مرزبان در مقام کارگردان نیست. هرچند اگر ما جز کلمات رادی و صحنه‌پردازی‌های او، تخیل و تحلیل دیگری در صحنه نبینیم! چه باک که هادی مرزبان با کارگردانی آثار رادی گام بزرگی برداشته و همین او را کفایت است مگر عشق چیست؟ جز آه و دم!

صدای فاصله‌ها

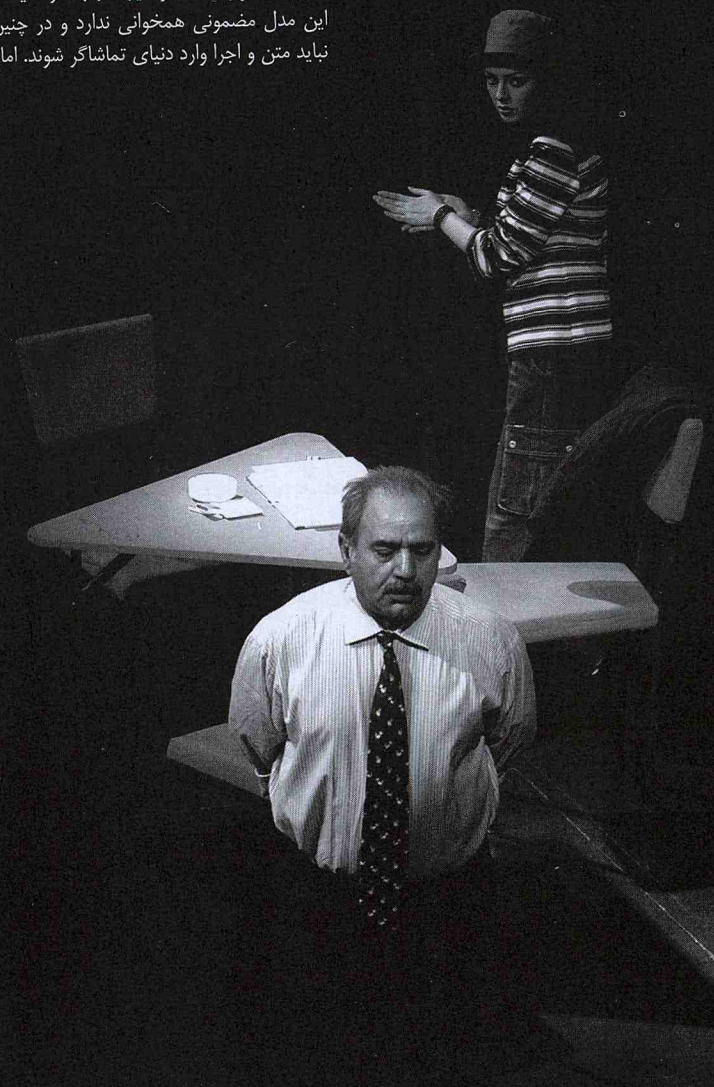
نگاهی به نمایش «فنز» به کارگردانی «محمد رحمانیان»

امید بی‌نیاز

مهم‌ترین نکته‌ای که در رابطه با اجرای جدید نمایش فنز به نظر می‌رسد، مفهوم فاصله است. این فاصله از دو زاویه قابل بررسی است. زاویه اول به کلیت فضای اجرا ربط دارد. اصولا بحث معماری تئاتر، یکی از مهم‌ترین مقوله‌های هنر درام در جهان است. زیرا معماری مانند جبری مکانی، نگاه و نگرش مخاطب را به شکل اجرا، تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

بی‌شک نمایش فنز به لحاظ مدل مضمونی از فضایی کوچک و خانوادگی شکل یافته است. بنابراین برای ارتباط و همذات‌پنداری با آدم‌های نمایش، مکان محدودتری مناسب است. بنابراین سبک معماری تالار وحدت به شدت ما را از حس و حال و هوای بازیگران حرفه‌ای این نمایش دور می‌کند. برای تماشای نمایش و ارتباط تنگاتنگ با حس‌آفرینی بازیگران، تقابل یا هارمونی آنها با نمادها و نشانه‌ها و دیگر عوامل نمایش به فضای دیگری نیاز است. به تعبیری زاویه دید تماشاگر در این اثر نه تنها با معماری تخت و مساوی یا پایین‌تر صحنه نمایش همخوانی ندارد بلکه تنها معماری‌ای مناسب است که تماشاگر در فضایی محدود و از زاویه بالا به عوامل نمایش می‌نگرد.

اما بحث دوم به مدل تماتیک «فنز» برمی‌گردد. زیرا ما با پدیده‌ها، روحیات، نمادها و نشانه‌های نهاد خانواده روبه‌رو هستیم. بنابراین باید وارد این خانواده شویم. به تعبیری، زاویه نگاه براساس رفتن و کشف روابط درون خانواده استوار است. در نتیجه جنبه دراماتیک محض با این مدل مضمونی همخوانی ندارد و در چنین نمایشی نباید متن و اجرا وارد دنیای تماشاگر شوند. اما در اجرای جدید فنز، این جابه‌جایی مخاطب و نمایش تا حدود زیادی به چشم می‌آید.



با این حال فنز نمایشی جذاب است. اثری که می‌خواهد به لحاظ دایره ارتباطی و بعد مخاطب آفرینی از ژانر نمایش گامی فراتر بگذارد. این امر به صورت‌های گوناگون انجام می‌گیرد. برای نمونه، پدیده فوتبال به عنوان محوریت نمایش، نقش بنیادینی در جذب مخاطب عام دارد. اما فنز به لحاظ «نشانه‌شناسی» درام، در جهت به چالش کشیدن ذهنیت مخاطب خاص هم، سرشار نکته‌های زیبا است. تقابل دو رنگ آبی و قرمز یکی از موارد مذکور است. دو رنگی که کاملا متضاد همدیگر هستند. حتی با ظهور هرکدام، طول موج، روحیه و کنش و واکنش‌های انسان کاملا دگرگون می‌شود و تاثیر رنگ قبلی را از بین می‌برد. اما نمایش فنز به ما می‌گوید که همیشه رنگ قرمز برتری دارد. زیرا رنگ خون و تعصب است و همواره در رگ و پوست و استخوان انسان می‌چرخد و کنش‌ها و واکنش‌های فردی او را شکل می‌دهد. درستی و نادرستی این امر در گرو بررسی عمیق روان‌شناختی این دو رنگ است.

اما نمایش «فنز» حکم خود را با قاطعیت کامل صادر می‌کند. این نشانه دراماتیک نه تنها در طراحی صحنه، عکس فوتبالیست‌هایی که لباس قرمز پوشیده‌اند، بلکه در طراحی لباس خود بازیگران نیز نمود پررنگی دارد. آنها در عصبی‌ترین شرایط بازی، لباس قرمز پوشیده‌اند. اما بی‌شک در مواردی که لباس، کفش و کلاه آنها قرمز نیست، طول موج روانی آنها تا حدودی پایین می‌آید و حرکات نرم‌تری دارند.

بازیگران نیز به لحاظ ایفای نقش، حرکت در راستای محور مضمونی و دامن زدن به مفهوم تعصب و شاید هم نوعی توتم مدرن، بازی قابل قبولی ارایه می‌دهند. این امر در سبک بازیگری پرویز پرستویی به اوج می‌رسد. او معمولا در بازی‌های خود از نوعی ریتم تند استفاده می‌کند که از ویژگی‌های ذاتی و اجتماعی این بازیگر ناشی می‌شود. بنابراین شاید او به عنوان بازیگر نقش فرانکی که فرمانده مطلق خانواده به شمار می‌رود، ریتم نمایش را از ریتم نوشتاری متن تندتر کرده است. این امر به نسبت ساختار کلاسیک قصه جالب به نظر می‌رسد. زیرا فنز به لحاظ اصول نگارشی از ریتمی کاملا معمولی و دورانی شکل یافته است. یعنی قصه نمایش به مولفه‌های شروع، فراز و فرود یا معرفی و پرداخت، گره‌افکنی و گره‌گشایی وفادار است.

در این اثر بسیاری از بدیل‌های زبانی تیپ دوستدار فوتبال در ایران، جایگزین هواداران انگلیسی این ورزش شده است. این امر با چیرگی تام زبان کوچه بازاری یک تیپ عام، ادای ماهرانه از کلمات خودساخته، دیالوگ‌های سریع و سیلاب‌های تند و پشت سر هم به وقوع می‌پیوندد.

اما اگر کلیه عوامل نمایش به عواملی بومی تبدیل می‌شدند، این اثر چه سمت و سویی پیدا می‌کرد؟ اگر به جای منچستریستی و منچستریونایتد، استقلال و پرسپولیس و فضای کاملا ایرانی حکمفرما می‌شد، چه اتفاقی می‌افتاد؟

با این حال فنز به لحاظ ارایه مفهوم کلی خود، به فواصل دنیاهای آدم‌ها می‌پردازد. آدم‌هایی که اگرچه در زیر یک سقف و با مفاهیم خواهر و برادر یا زن و شوهر زندگی می‌کنند، اما با هم فاصله زیادی دارند. بنابراین فنز در قرائت کلی، صدای فاصله‌های بشر است و گویی محمد رحمانیان و همه بازیگران نمایش، این مفهوم را به درستی پیاده کرده‌اند. از این رو فنز همیشه به عنوان اثری جذاب و سرگرم‌کننده در یاد می‌ماند.

گزارشی از نشست عوامل نمایش کاغذ بازی

کاغذ سفید، یک جعبه سیگار و چند نت موسیقی

کاغذ بازی نمایشی است فانتزی که برای دومین بار در ایران اجرا شده است.

این نمایش به کارگردانی «یوهانز والکمن» ششمین روز جشنواره در تالار سایه روی صحنه رفت. یوهانز والکمن در نشست مطبوعاتی «کاغذبازی» که امروز در خانه هنرمندان برگزار شد، درباره ارجحیت موسیقی نسبت به تئاتر در این نمایش گفت: «هیچ‌گونه ارجحیتی نمی‌توان برای این نمایش قایل شد، اما موسیقی تم اصلی کار و کاغذ زبان تئاتری آن است.»

یکی از بازیگران زن نمایش نیز گفت: «ما قصد نداشتیم هیچ‌گونه ارجحیتی وجود داشته باشد به همین دلیل چهره آبستراک را تشکیل دادیم اما روند داستان را خودمان ایجاد کردیم.»

کارگردان نمایش «کاغذ بازی» درباره شیوه اجرای این نمایش گفت: «اجرای نمایش براساس آثار «اریک ساتی» در هیچ جای دیگر وجود ندارد چرا که این کار برای اجرای سه نفره طراحی شده است. ویژگی دیگر این نمایش، شخص «اریک ساتی» است که در دوره خود یک تکرو بوده و تلاش ما این است که آن را در قالب کاغذ اجرا کنیم.»

او گفت: «پس از مرگ «اریک ساتی» تمام چیزی که از او باقی مانده بود، یک جعبه سیگار بود که حاوی چندین نت موسیقی، کاغذ سفید و چند تصویر بود. به همین دلیل این گونه برداشت شده که در حقیقت از او یک طرح به جا مانده است، ما نیز تلاش کردیم که با استفاده از این عناصر تعادل برقرار کنیم و البته این کار ساده‌ای نبود.

والکمن در خصوص کلمه شجاعت در «کاغذبازی» گفت: «صفحه سفید کاغذ زیباست و اساسا پاره کردن یک صفحه کاغذ به شجاعت نیاز دارد و به سادگی نمی‌توان آن را مرتکب شد و منظور هم این است که تماشاگر از تخیل خود استفاده کند.»

یکی از بازیگران نمایش در ادامه گفت: ما سه نوازنده هستیم که به همراه یوهانز والکمن این نمایش را آماده کرده‌ایم و این روندی است که در پایان نمایش به کنسرت تبدیل می‌شود.

یوهانز والکمن در مورد استفاده از رنگ در نمایش گفت: «استفاده از رنگ برای ما یک انتخاب است، اما تا چه حد حق انتخاب داریم و تا چه اندازه به آن نیازمند هستیم؟ در این نمایش ما فقط به کاغذ نیاز داریم. غیر از چیزهایی که از اریک ساتی باقی مانده، می‌توان به سفیدی کاغذ و سیاهی نت‌ها اشاره کرد که این سیاهی و سفیدی در تمام آثار اریک ساتی مشهود است. البته ما موسیقی اریک ساتی را به زبان کلود دبوسی که همزمان و هم عصر با اوست تبدیل کرده‌ایم. چیزی که در دست ما بود متن‌های اریک ساتی بود که به شکل موسیقایی و با استفاده از کاغذ از آن استفاده کردیم.

گزارش کارگاه آموزشی مشترک بین بازیگران روسی و ایرانی

سکوت خلاقانه، پر!

آن‌چه گوش می‌شنود صدای بوق‌هاست و آن‌چه چشم می‌بیند ترافیک است. ماشین، ماشین، ماشین!

یک معادله: باران مساوی است با نعمت و رحمت و مساوی است با افزایش کیلومتری ترافیک.

چتر بسته. لباس‌ها مرتب. ورق‌ها حاضر، حمله!

کارگاه شروع شده است. از دور به جمع چشم می‌دوزم. حضار در اطراف بر روی صندلی‌های سبزرنگ نشسته‌اند و گروه اجرایی در وسط دایره‌ای زده‌اند و تمامی چشم‌ها بر صندلی آقای گولچنکو و مترجم او دوخته شده‌اند.

ویکتور گولچنکو از کلام می‌گوید و اهمیتی که این عنصر در نمایشنامه دارد، اما او عنصر اصلی را در زمان اجرا، تصاویر و احساس جاری در آن‌ها می‌داند. نمایشی که در آن اصل، کلام باشد، نمایشی رادیویی به شمار می‌رود.

او با اشاره به آثار چخوف می‌گوید: در نمایشنامه‌های چخوف حجم ادبیات نمایشی کم است و سخت‌ترین بخش‌های آن در سکوت خلاصه می‌شود.

در این میان یکی از حضار به شباهت‌های آثار بکت و چخوف و بی‌زمان بودن آن‌ها اشاره می‌کند و می‌گوید ما چخوف را ناتورالیست و بکت را ابزوردنویس می‌دانیم.

گولچنکو در پاسخ او می‌گوید: ما مدت‌های طولانی به این ارتباط نمی‌اندیشیدیم. چخوف بسیار زودتر از آن‌ها که خالق آثار ابزورد بودند شروع به خلق آثارش کرد و در آنها به پوچ‌گرایی نیز پرداخت که گونه‌ای از تئاتر قرن بیستم به شعار می‌رود.

پرسش بعدی این است که کمدی آثار چخوف چگونه است؟ گولچنکو این کمدی را تراژدی کمدی می‌نامد و معتقد است چارلی چاپلین از معدود افرادی است که این‌گونه تراژدی کمدی را به خوبی درک و ارائه کرده است.

یکی از حاضرین به صحنه‌ای از نمایش باغ آلبالو اشاره می‌کند، صحنه‌ای که کسی می‌رقصد و دیگری خبر فروش باغ را با خود دارد، یک تناقض، خنده و وحشت! پرسش‌کننده می‌خواهد بداند چرا در اکثر اجراها این تناقض نشان داده نمی‌شود؟

به پرسش او این‌گونه پاسخ داده می‌شود که میرهولد تنها کسی است که تمامی نمایشنامه‌های چخوف را آن‌گونه که هست دیده و درک کرده. این صحنه رقص در ظاهر هست و در واقع نیست. منظور چخوف نشان دادن وقایعی دیگر در پشت پرده رقص است که متأسفانه درک نشده و در تصویر به درستی اجرا نمی‌شوند.

گولچنکو به شباهت شخصیت‌های آثار چخوف اشاره می‌کند که به طور معمول شخصیت‌ها تکرار می‌شوند و فقط تفاوت در اسامی آن‌هاست، مثل شباهت واریا در باغ آلبالو و شخصیت سونیای دایی وانیا.

او موضوعات را در آثار چخوف جاودانه می‌داند و به پایان آثار چخوف اشاره می‌کند که همیشه با یک علامت سؤال بزرگ همراه است و مقاله‌های فراوانی درباره پایان این آثار نوشته شده تا علت این چگونگی دریافت شود.

گولچنکو به تکرار جملات در آثار چخوف اشاره می‌کند و این که رئالیزم، کمترین جریان را در آثار او دارد. اگر رئالیزم در باغ آلبالو جریان داشت، خواهرها به طور قطع بلیت را خریداری کرده و به سفر می‌رفتند. آثار چخوف را نمی‌توان با نقطه‌ای به پایان رساند.

یکی از حضار پرسشی را در رابطه با بازی بازیگران گولچنکو در باغ آلبالو مطرح می‌کند که این همه هیجان را چگونه به دست می‌آورند و چه روند و تمرینی را پشت سر می‌گذارند؟

گزارش نشست خبری نمایش «شیطان با سه شاخه موی طلایی» از گروه ماریان‌باد

دیتر کومل: با نویسنده‌های زنده کار نکن!

«دیتر کومل» و «ماریان باد» برای ایرانی‌ها نام‌های آشنایی هستند. او امسال باز هم نمایشی برای جشنواره آورده است. «شیطان با سه شاخه موی طلایی» چهارمین نمایشی است که از گروه «ماریان‌باد» در ایران روی صحنه می‌رود.

«کومل» در نشست خبری نمایش «شیطان با سه شاخه موی طلایی» در خانه هنرمندان درباره شیوه اجرایی «ماریان‌باد» گفت: «گزینشی از جهت فرم در کارهای ما صورت نمی‌گیرد. نمایشنامه راه انتخاب فرم را به ما نشان می‌دهد. به تناسب هر متن گونه‌ای از شکل اجرایی را انتخاب می‌کنیم.

«اشتن‌باخ» بازیگر و دستیار دیتر کومل نیز گفت: «البته این نمایش یک استثنا محسوب می‌شود، چرا که متن نمایش با شروع کار شکل گرفت و از نویسنده درخواست به کار کردیم و نمایش به وجود آمد. در این جا باید به نظر و عقیده نویسنده نمایش اشاره کرد که معتقد است حتی افسانه‌ها نیز باید مطابق زمان حال شوند. برای نویسنده نمایش مهم بود که هر صحنه آیینه‌ای از نمایش باشد. ضمن این که قصد داشت اصالت متن را حفظ کند و با اندک اضافه‌ای که در مورد نمایش صورت گرفته داستانی امروزی به وجود بیاید.

همچنین این مساله که افسانه این نمایش حالتی کمدی داشته باشد برای نویسنده بسیار مهم بود و در برخی صحنه‌ها با این شیوه بازی قصد داشت نشان دهد که گاهی اوقات زندگی تا چه اندازه مسخره است.»

کومل در ادامه سخنان اشتن‌باخ گفت: «ما یک ضرب‌المثل داریم که می‌گوید: «هیچ وقت با نویسنده‌های زنده کار نکن»، البته من هر زمان با نویسنده‌هایی که در قید حیات هستند کار می‌کنم، می‌خواهم که از او نیز استفاده کنم، برای همین از این

یکی از بازیگران روس می‌گوید: برای این‌که نهایت را نشان دهیم باید بی‌نهایت آن را دوست داشته باشیم. در کنار چهار سال دوره دانشگاهی، تمرین‌های مداومی را انجام می‌دهیم. هر بار که می‌خواهم قدم بر صحنه بگذارم کار خود را به آن شب و حس صحنه می‌سپارم و خود نیز هراس دارم. به طور مثال برای خود راهرویی را در نظر می‌گیرم که هر شب می‌خواهم در قسمتی از آن نقش را ایفا کنم. این باعث می‌شود هر شب هیجان خاص آن شب را داشته و از تکرار نجات یابم. من بر صحنه دو نفر هستم، خود و نقش! باید نقش و فضا را به خوبی بشناسم. وقتی به درک درست رسیدم و خود را در هر دو جاری کردم آن‌چه مورد نظر است به تماشاگر القا می‌شود. سعی می‌کنم لحظه‌ها را بیاموزم.

یکی از حاضرین می‌گوید: به طور معمول تغییرات شخصیت در بیرون صحنه رخ می‌دهند و ناگهان این شخصیت‌ها وارد صحنه می‌شوند، ولی در آثار شکسپیر همه چیز لحظه به لحظه روی صحنه اتفاق می‌افتد و کار چخوف سخت‌تر است. شما بازیگران را چگونه راهنمایی می‌کنید که این تغییرات روند خود را به درستی طی می‌کنند؟

گولچنکو ترجیح می‌دهد این پرسش را به صورت عملی پاسخ دهد تا بخواهد با کلام آن را سربسته به اتمام برساند.

«ما هر قسمت نمایش را بارها اتود می‌زنیم. پایان دایی وانیا را به شکل‌های گوناگون اتود زده‌ایم و حال برای شما آن را به گونه‌ای جدید اجرا خواهیم کرد.»

بازیگر زن و مرد در نقش‌های سونیا و دایی وانیا ظاهر می‌شوند. میزانسن‌های نشسته را انتخاب می‌کنند و تمامی حس را در نگاهشان جاری کرده و از سکوت به خوبی بهره می‌برند.

پس از آن‌ها حاضرین به صورت جفت می‌آیند و این اتود را تکرار می‌کنند. در گروه اول زن تمام مدت دیالوگ می‌گوید و مرد در سکوت است و می‌خواهد یک بازی درونی را شکل دهد.

جفت بعدی می‌آیند. زن بسیار معمولی جمله‌ها را می‌گوید و نقشی خارجی را ایرانی ارائه می‌دهد و بالعکس مرد بسیار اغراق شده عمل می‌کند. هماهنگی در میان آن‌ها به چشم نمی‌خورد. احساس می‌شود از سکوت وحشت دارند و می‌خواهند فضا را با کلام خود پر کنند...

کارگاه آموزشی گولچنکو با اتودهای دیگری برای پاسخ گفتن به یک سوال به پایان می‌رسد.

امکان استفاده می‌کنم که وقتی در تمرین با مشکلاتی مواجه می‌شویم، از حضور نویسنده برای مشورت ، تنظیم و تغییراتی که در متن صورت می‌گیرد استفاده می‌کنیم. نکته مهم دیگر این است که من ونویسنده این نمایش از نظر سیاسی و اجتماعی نیز هم‌رای بودیم، به همین دلیل کار کردن راحت‌تر بود. برای مثال می‌توانم به این نکته اشاره کنم که معمولا در افسانه‌ها وقتی فردی از طبقه پایین جامعه به قدرت و پادشاهی می‌رسد، در همان جا می‌ماند، اما با کمک نویسنده به این نتیجه رسیدیم که عروسی در طبقه پایین صورت بگیرد. این نمایش اقتباسی است از افسانه‌ای نوشته «برادران گریم». یکی بود، یکی نبود... در روستایی خدمتکاری بود جسور و شاداب که هیچ چیزی برای از دست دادن نداشت مگر یک زندگی پر از خرحمالی و ترس. به همین خاطر از شیطان و مرگ وحشتی نداشت. مادربزرگ شیطان به خدمتکار جوان و پهلوانان یک زندگی دوباره و مخاطره‌آمیز هدیه می‌کند. این خدمتکار در دستان سربازان قرار می‌گیرد، بعدتر به خانه دزدان می‌لغزد، جایی که در آن باید تا دم مرگ برود، به قصد این که در نهایت در عروسی‌اش با دختر پادشاه مجددا خود را دریابد. پایان خوش! خدمتکار و دختر پادشاه، در این بین در عشق به یکدیگر می‌سوزند، آن‌گاه پادشاه جهنم را به داماد هدیه می‌کند، جایی که بعدتر خطرات و شیطان با آن دماغ ریز و نازک در انتظار او هستند. دیتر کومل درباره این که برای اجرای این نمایش از افسانه کودکان استفاده کرده گفت: «ما در افسانه‌ها با عناصری مثل امید، زیبایی و... برخورد می‌کنیم. در حقیقت افسانه‌ها معمولا بیانگر جامعه هستند و چنان‌چه نتوان از طرق دیگر مسائل جامعه را بیان کرد بهترین راه مطرح کردن آن، استفاده از افسانه‌هاست. البته افسانه‌ها به عکس اسطوره‌ها پایان خوش دارند. به همین دلیل مخاطبان خردسال تحت تاثیر این نمایش قرار می‌گیرند و به آینده با امید نگاه می‌کنند.» او ادامه داد: «در این نمایش از سویی دربار و قشر مرفه را داریم و از سوی دیگر مردم عادی جامعه را و طی آن با سطوح مختلف جامعه برخورد می‌کنیم. در این بین جهنم و شیطان نیز وارد داستان می‌شوند. به دلیل این که جهنم محلی است که انسان به خاطر اعمالش مورد مجازات قرار می‌گیرد و انسان و خصوصا کودکان از آن ترس و هراس بسیاری دارند. نکته جالب این جاست که در این افسانه، مادر شیطان به این غازچران می‌رسد و او را زنده می‌کند و در حقیقت سرنوشت بهتری را برای او فراهم می‌کند.»

کریستل هافمن، استاد تئاتر برلن و محقق و پژوهشگر تئاتر کودکان نیز درباره این نمایش گفت: «در اجراهای دیتر کومل انرژی کاملا نمایان است. بازیگران بر صحنه با انرژی، هیجان و با ذهن‌های آماده حضور پیدا می‌کنند.»

کومل نیز درباره اجرا گفت: «این نمایش را ما در آلمان اجرا کرده‌ایم و قصد اجرای آن را در ایران نداشتیم، اما به طور کل باید بگویم که من بین ایران و ملیت‌های دیگر تفاوت قایل نمی‌شوم، چرا که تئاتر از زبان بین‌المللی برخوردار است.»

هافمن نیز گفت: «ویژگی این نمایش در این است که تماشاگران می‌توانند با تمام نقش‌های آن احساس نزدیکی کنند.»

کومل در پایان گفت: «شیطان دارای نمادهای مختلفی است. مثلا عینک او مظهر نظامی گری است، چرا که افسران نازی از این نوع عینک استفاده می‌کردند یا چمدانش مظهر پول است و لباس او مظهر نماد طبقه بالای جامعه است.»

نفوذ مدوسا

سفر، دیدگاه، کابوس – پیدا کردن کلماتی که بتوانند تجربیات حاصل از تاثیر مدوسا را توصیف کنند کاری دشوار است. دیدگاه‌های آخرالزمانی این گروه نمایشی به صورت تصاویر ویدئویی ضبط شده‌اند. تصاویر تقریبا در تمام کف صحنه مشغول حرکتند. به نظر می‌رسد که تصاویر از عالم ناخودآگاه نشأت گرفته و به صورت مغشوشی روی صحنه پدیدار می‌شوند.

فه‌هر فرنک، تنها بازیگر صحنه (سولو)، با بدن قیری‌رنگ خود، با چهره‌ای نامریی- و حضوری شبه‌گونه به شکلی بی‌احساس، روی صحنه می‌لغزد. او به طرز فوق‌العاده‌ای عجیب و غیرقابل کنترل است، مانند سایه‌ای که از هر قیدی آزاد شده است. تغییر در نحوه اجرای این گروه واقعا تغییری افراطی است و یک اجرای عالی قلمداد می‌شود.

اندام غیرقابل تشخیص فه‌هر فرنک القا کننده ریتمی غیرانسانی است که ما را به سفری ترسناک به اعماق عالم ناخودآگاه رهنمون می‌سازد. شخصیت وی ملغمه‌ای است از قهرمانان بازی‌های کامپیوتری، شیاطین ترسناک، مردان خودخواه و تنومند عصر حاضر و قهرمانانی افسانه‌ای که در دنیایی متفاوت سیر می‌کنند. تمام این خصوصیات در شخصیت دوگانه وی که متعلق به قرن بیست‌ویکم است نمود پیدا می‌کند. این شخصیت در حافظه مخاطب تاثیری دایمی بر جای می‌گذارد.

جوایز و افتخاراتی که این نمایش کسب کرده به قرار زیرند:

۲۰۰۵: نفوذ مدوسا، هفدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر تجربی قاهره. فه‌هر فرنک، جایزه بهترین بازیگر مرد از سوی هیات داوران بین‌المللی.

۲۰۰۴: نفوذ مدوسا، هفتمین جشنواره رقص معاصر، وزپرم.

فه‌هر فرنک، جایزه نیگی هرندی.

۲۰۰۴: فه‌هر فرنک، بورس ویکتور فولوپ.

۲۰۰۳: کسپار، نهمین گردهمایی تئاتر مجارستان. فه‌هر فرنک، جایزه بهترین نمایش.

۲۰۰۲: تصاویر سیاه و سفید، آوندو. برنده نخستین رقابت بین‌المللی رقص‌های اصیل در پراگ.

۲۰۰۲: ورت کینگ، پنجمین جشنواره رقص معاصر وزپرم. فه‌هر فرنک، جایزه بازی یکنفره (سولو).

۲۰۰۲: ژوتام، هشتمین گردهمایی تئاتر مجارستان. جایزه بوداپست، جایزه بهترین بازی.

۲۰۰۲: آوندو، کالیز، لهستان، دوازدهمین جشنواره بین‌المللی رقص معاصر. جایزه ویژه هیات داوران بین‌المللی.

۲۰۰۱: خیابان آبی، برنده دومین جشنواره رقص یکنفره.

۲۰۰۰: آب معدنی، جایزه نخستین جشنواره رقص یکنفره.

نگاهی اجمالی به سیر نمایشنامه‌نویسی در ایران پس از انقلاب

همه‌سال‌های نمایشنامه‌نویسی و زندگی

چیستا یثربی

نمایشنامه‌نویسی در ایران پس از انقلاب اسلامی، فراز و فرودهای فراوانی را پشت‌سر گذاشته است که همه دلایل آن به هنر جوان نمایشنامه‌نویسی مربوط نمی‌شود. تحولات و دگرگونی‌های فرهنگی در سال‌های آغازین انقلاب، کوشش‌های اجتماعی ـ ادبی جدیدی را می‌طلبید تا بتواند دیالکتیک تاریخی این زمان را در قالبی زیبایی‌شناسانه به ثبت برساند. انتقاد از ناهنجاری‌های فردی و اجتماعی، نخستین محصول هر انقلاب فرهنگی است که معمولاً در ادبیات دوران گذار یا سال‌های نخست پس از هر انقلاب اجتماعی، مشاهده می‌شود و نمایشنامه بیش از هر شکل ادبی دیگر توان رویارویی مستقیم با مردم و ارتباط سریع با آنها را دارد و بیش از قالب‌های دیگر هنری از آن انتظار می‌رود که آیینه‌ای از دگرگونی‌های اجتماعی باشد.

نمایشنامه‌نویسی ایران در نخستین سال‌های پس از انقلاب، انعکاس صدای مردمی بود که با شکستن تابوها، محدودیت‌ها و خطوط قرمز گذشته، فضای فکری جدیدی را آزموده بودند، لذا نمایشنامه‌نویس در این شرایط نمی‌توانست از مردم و جامعه خود عقب بماند و مجبور بود که با توجه به زندگی روزمره، اضطراب‌ها، آرزوها، ترس‌ها، امیدها و دغدغه‌های مردم زمانه خود را در نگاه خود بازتاب دهد. اتفاقات زمانه در کوران حوادث سال‌های پس از انقلاب، آن‌قدر سریع و شدید بودند که نمایشنامه‌نویس از آنها عقب می‌ماند و لذا برای جبران این عقب‌ماندگی، به بیانی ساده و تا حدی ژورنالیستی روی می‌آورد و بدون نوآوری در فرم و مضمون، داستان خود را پیش می‌برد و چندان در جست‌وجوی زبان تمثیلی و استعاری نبود. به همین دلیل صناعت ادبی و ساختار نمایشنامه‌نویسی در آثار نمایشنامه‌نویسان دهه ۶۰ از درجه دوم اهمیت برخوردار است و شدت و واقعیت‌گرایی مضمون، حرف اول را در شکل‌گیری نمایشنامه می‌زند.

ما در نخستین نمایشنامه‌های پس از انقلاب، ردپایی از درون‌نگری، تأمل و شخصیت‌پردازی عمیق نمایشنامه‌های دهه چهل نمی‌بینیم. همه چیز به سرعت متحول می‌شود و انسان تلاش می‌کند که موقعیت و جایگاه جدید خود را در میان انبوهی از تناقضات، تغییرات و تردیدها بازیابد. نمایشنامه‌نویس در تلاش برای فضاسازی و یافتن زبانی فاخر و هموار شده نیست، بلکه تنها می‌خواهد به زبانی روزمره، زندگی متداول گذشته را نفی کند و در گیرودار تحولات، بارقه‌های امیدی برای انسان و موقعیت جدید او پیدا کند. عنصر هیجان در آثار این دوران پررنگ‌تر از عناصر دیگر است و نمایشنامه‌نویس تلاش می‌کند از لحاظ نگرش تاریخی از مردم خود عقب نیفتد و آثار او به نوعی، معرف زمانه خویش باشد. همسویی با نیروهای رو به رشد اجتماعی، مهم‌تر از تحلیل، نقد و شخصیت‌پردازی به نظر می‌رسد و آدم‌های عادی اجتماع به عنوان انسان‌هایی مؤثر در تغییرات اجتماعی، اساس این‌گونه نمایشنامه‌ها قرار می‌گیرند. روابط انسانی عمیق و پایدار همچون عشق، محبت، همدلی و ... در این آثار جای خود را به مفاهیم اجتماعی چون سنت‌شکنی، پیشداوری، همرنگی، تکروی، تعاون، عصیان و ... می‌دهد و در برخی فرازها، کار به مستقیم‌گویی و حتی شعار نزدیک می‌شود.

از اواخر دهه ۶۰ به تدریج «جست‌وجو برای هدایت» در نمایشنامه‌های ایرانی به طور وضوح احساس می‌شود. هیجان و برون‌گرایی دهه ۶۰ جای خود را به تلاش برای کسب هویتی جدید و شرقی در فضاهای ایرانی می‌دهد. طنز تلخ به جای احساسات‌گرایی بر فضای اکثر نمایشنامه‌های این دوره حاکم می‌شود. حرکات موزون، موسیقی سنتی و عرفان، جزء مضمونی بیشتر نمایشنامه‌ها می‌شوند. نمایشنامه‌نویسانی از نسل گذشته چون اکبر رادی و نمایشنامه‌نویسان جوان‌تری چون محمد چرمشیر، داود میرباقری، صادق عاشورپور، اعظم بروجردی و ... سعی می‌کنند که جامعه و تاریخ را از دیدگاه تحولات فکری نوین تفسیر کنند. طنز انتقادی به یاری نمایشنامه‌نویسان نسل نو می‌آید و آنها برای اصلاح جامعه و انتقاد از بی‌هویتی و بی‌ریشگی، با بهره‌گیری از قالب‌های نمایش سنتی، معیارهای نظام ارزشی زمانه خود را محک می‌زنند.

رنج و گاهی احساس گناه از گذشته و احساس مسئولیت و اضطراب نسبت به آینده، گاهی نمایشنامه‌نویسان را به سمت آرمان‌گرایی و آثار اساطیری و افسانه‌ای سوق می‌دهد. انواع قصه‌ها و افسانه‌های ایرانی در سال‌های اول دهه هفتاد، با زبانی نو و دراماتیک بر صحنه جریان می‌یابد. اهمیت فقر فرهنگی و اقتصادی مردم جامعه در آثار نمایشنامه‌نویسان سال‌های اول دهه هفتاد، نمودی بارز دارد، اما هنوز اشکال و ساختار نمایشنامه به سمت فانتزی، افسانه و اسطوره گرایش بیشتری دارد. خلق فضاهای دلهره‌انگیز و مه‌آلود در آثار قطب‌الدین صادقی، شارمین میمندی‌نژاد، محمد رحمانیان، علیرضا نادری، سعید شاپوری، حسن باستانی و ... تصویری تحمیلی و در عین حال جامعه‌شناسانه از جهانی ارائه می‌دهد که معنای واقعی خود را از دست داده است و در جست‌وجوی معناهای نوین، به افسون افسانه و راز و خیال پناه می‌برد تا از خلال قصه و بازی، واقعیت نوینی را کشف و آفتابی کند.

نگاه فلسفی و انتزاعی در آثار نمایشنامه‌نویسان سال‌های اولیه دهه هفتاد، به اوج خود می‌رسد. از نثر کهنه و شاعرانه اساطیر ایرانی، آشنازدایی می‌شود و بسیاری از اسطوره‌ها با زبان و نگاهی معاصر، بازآفرینی می‌شوند. قصه‌های شاهنامه دوباره نوشته می‌شوند. نثر نمایشی نوینی همراه بارگه‌هایی از شعر، مورد استفاده نمایشنامه‌نویسان قرار می‌گیرد تا افسانه‌های شناخته شده را با توجه به نیازهای اجتماعی روز و تشنگی روحی و فلسفی مخاطبان، بر صحنه دوباره بیافرینند و از این جهت پیوندی میان کهنه و نو صورت می‌گیرد و تلفیقی از فرهنگ غنی خردورزان کهن ایران، همچون عطار، فردوسی، مولانا، نظامی و... با شکل‌های اجرایی و زبانی نو بر صحنه آفریده شود. نمایشنامه‌نویسان به یاری مفهوم تئاتر ملی و بومی، فضاهای راستین زندگی و مرگ بشر را از جهان تیره و ناشناس افسانه‌ها بیرون می‌کنند تا مخاطبان را با موفقیت‌های جهان‌شمول و همیشگی روح بشر درگیر کنند.

تلاش برای درک موقعیت‌های جدید زندگی و کشف هویت جدید ایرانی ـ اسلامی، نمایشنامه‌نویسان را در آغاز دهه هفتاد به سمت قصه‌های تمثیلی و استعاره می‌برد و نمایشنامه‌های تاریخی مدرن در جهت نفی سنت‌ها و ارزش‌های کهنه، بر صحنه متولد می‌شود. نمایشنامه‌نویسان دوباره به داستان‌گویی روی می‌آورند، تاریخ فلسفه دغدغه اصلی این قصه هاست و نمایشنامه‌نویس با ایجاد موقعیت‌های غریب و گاه مالیخولیایی، شخصیت‌ها را با درک فلسفی جدیدی از خود و جامعه متحول خویش مواجه می‌کنند. بهرام چوبینه، آرش، رستم و سهراب و آن پیرخراباتی که بر صحنه سخن می‌گوید، تأویل جدیدی از نظام ارزش‌ها ارائه می‌دهند؛ نظامی که برای ما ناآشناست.

اما از نیمه دوم دهه هفتاد و به دنبال تغییر مدیریت‌ها و ایجاد موج نوین فرهنگی در جامعه و اجازه ورود به برخی حیطه‌های ممنوع در هنرهای نمایشی، فضای تمثیلی داستان‌گویی در نمایشنامه‌نویسی به تدریج تغییر شکل می‌یابد و نسل جدیدی از نمایشنامه‌نویسان جوان‌تر پا به عرصه می‌گذارند. این گروه جدید، تمرکز شدیدی بر مسائل روز جامعه خود دارند و می‌خواهند این مسائل را عریان و فارغ از قصه‌پردازی‌های گذشته نشان دهند. آنها هم واقع‌گرا هستند ولی هیجان‌زدگی و شتاب نسل اول انقلاب را در ثبت تحولات جامعه در حال گذار احساس نمی‌کنند، بلکه نگاهی موشکافانه‌تر به پیچیدگی‌های محیط خود می‌اندازند که به بیگانگی فرد با ریشه‌های خود اعتراض دارد، اعتراض به از هم گسیختگی فرهنگی، به از دست دادن هویت ملی و تنهایی خودخواسته آدم‌ها.... نمایشنامه‌های این دوره به دو دسته تقسیم می‌شوند: دسته اول، نمایشنامه‌هایی هستند که با درک عمیق از مسائل مردم و اجتماع، حقایق زندگی مردم را انعکاس داده و به ارائه تصویری واقع‌گرایانه از دردها و مشکلات اجتماعی سنت‌های پس از انقلاب می‌پردازند. اما دسته دوم، احساس بی‌هدفی، بیهودگی و ملال هم‌نسلان خود را با بهره‌گیری از ساختارهای ضد قصه، حرکت، بازی‌های خاص نوری و اجراهای سنت‌شکن فرم‌گرایانه به اجرا گذاردند و چشم‌انداز متفاوتی از قابلیت‌های هنر تئاتر عرضه کردند. قابلیت‌هایی که هنر تئاتر را به سینما، موسیقی، رقص، نقاشی، شعر و هنرهای اجرایی نزدیک می‌کند. به تدریج نوعی روشنفکرگرایی بر نمایشنامه‌های دسته دوم حاکم می‌شود. فضایی که مردم عادی را از درک مستقیم این نمایش‌ها، دور می‌کند و تنها تماشاگر خاص خود را برمی‌گزینند. زبان، کارکرد ارتباطی خود را در نمایش‌های انتزاعی دسته دوم از دست می‌دهد و تنها به نوعی رمز شخصی نمایشنامه‌نویس با ناخودآگاهش بدل می‌شود. برخی از فارغ‌التحصیلان تئاتر و نمایشنامه‌نویسان جوان و تازه نفس، شالوده‌شکنی را بدعت کار خود قرار دادند و با شکستن ساختارهای شناخته شده نمایشنامه‌نویسی، ادبیات را از عرصه نمایشنامه دور کردند و تنها به قابلیت‌های اجرایی نمایشنامه بسنده کردند. این گروه، اگرچه در تلاش بودند به فضاهای غیرواقعی آثار خود، بعدی تمثیلی بخشند، اما به دلیل اینکه زبان ارتباطی مناسبی با مخاطب خود برقرار نکردند، کار آنها در حد یک کار تجربه‌گرا و تا حد زیادی تقلیدی از کارهای مشابه غربی با تعداد اندکی مخاطب ارتباط برقرار کرد و نتوانست احساس شاعرانگی را با احساس همدلی مخاطب، یکجا به دست آورد یا در تماشاگر نگرش و تفکری نو ایجاد کند، اما نمایشنامه‌های دسته اول که برخوردی آمیخته با همدردی با مردمان جامعه خود داشتند در پی یافتن ریشه‌ها و رگه‌های افسردگی و ناامیدی در نسل سوم پس از انقلاب بودند یا قصد داشتند ریشه نابسامانی‌ها و غربت‌زدگی‌های

اجتماعی را در فضایی متفاوت، چند صدایی و مأیوس کننده پیدا کنند. این نمایشنامه‌ها گرچه گاهی از وقایع ژورنالیستی روز خود الهام می‌گرفتند اما با بهره‌گیری از تکنیک‌های نوین نمایشنامه‌نویسی، قادر به خلق فضاهایی خوف‌آور و جنون‌آمیز شدند که وحشت ناشی از سرگشتگی نسل سوم را به خوبی به نمایش می‌گذاشت و مطالبات این نسل تازه نفس را به بهترین شکل بیان می‌کرد. این آثار از جامعه‌نگاری‌های شتابزده دهه شصت فاصله می‌گرفت و از مرز هیجان و سانتی‌مانتالیسم به حیطه شناخت، تحلیل و ضد قهرمان‌سازی پا می‌گذاشت. شاید بهترین تعریف برای این نمایشنامه‌ها، نوعی مکاشفه بی‌غرض برای یافتن حقیقت بود. نمایشنامه‌نویس، خشونت و تردید اطرافش را از طریق برون‌فکنی در شخصیت‌های خود منعکس می‌کرد. فضای هراس و تهاجم در بیشتر این نمایشنامه‌ها به خوبی احساس می‌شود و ساختار اساسی آنها براساس ترس، عدم قطعیت و اضطراب است. اکبر رادی در این دوران، برخی از بهترین نمایشنامه‌های خود را بر صحنه می‌نشاند.

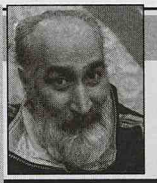
بهرام بیضایی نیز با نگارش چند نمایشنامه جدید و کارگردانی دو نمایشنامه اخیرش، در ارتقای فضای جامعه موفق است . نسل جوان‌تر نیز همچنان در طرح وقایع روزگار خود، با شتابی باورنکردنی پیش می‌رود. نادر برهانی مرند، محمد یعقوبی، ریما رامین‌فر، شبنم طلوعی، نغمه ثمینی، افروز فروزند، حمید امجد، شارمین میمندی‌نژاد، امیررضا کوهستانی، حسین کیانی، محمد رضایی‌راد، حسین مهکام و ... از نیروهای تهدیدآمیز درونی و بیرونی می‌نویسند که راه را بر زندگی دلخواه بشر معاصر می‌بندد. الگوهای اساطیری وارونه می‌شوند و درد و رنج بشر امروز به عنوان معیار اصلی درد، درونمایه نمایشنامه قرار می‌گیرد. دیگر رستم و سهراب و تهمینه و سیاوش از دردهای ملت نمی‌گویند، مردم عادی قهرمان تراژدی‌های جدید هستند و نمایشنامه‌نویسان، مخاطبان خود را به تدریج به این باور می‌رسانند که در جهان پرخشونت امروز، بسیاری از انسان‌ها، زندگی اساطیری و پررمز و رازی دارند و این اسطوره‌های روزمره به مردم امکان می‌دهد که در جامعه پیچیده و پرتناقض امروز، قادر به ادامه حیات باشند. بسیاری از این نمایشنامه‌ها، فضای روشنفکران و ابتذال پوچ زندگی خواص را به تصویر می‌کشد و یا بی‌تفاوتی مردم را نسبت به همدیگر، به عنوان زنگ خطری برای زوال ارزش‌های معنوی بیان می‌کند.

شاید به جرأت بتوان گفت که نمایشنامه‌نویسی پس از انقلاب در دهه شصت در حال کاوش و جست‌وجوی خویش، در دهه هفتاد در حال کشف هویت بومی و راستین خویش و در آغاز دهه هشتاد، در اوج ارتباط با مخاطب خویش است. نمایشنامه‌نویسان ما به تدریج تاریخ‌نگار اضمحلال درونی نسل خویش شدند و با پیدا کردن زبانی مناسب چون جامعه‌شناسی دقیق، در موقعیت ذهنی و روحی آدم‌های مختلف جامعه خود قرار گرفتند. آنها با بارقه امیدی به آینده، به دنبال یافتن بهانه برای ادامه زندگی و بخشیدن خطاهای گذشتگان و هم‌نسلان خویشند. نمایشنامه‌نویسان امروز ایران شکست‌های اجتماعی و روحی نسل خویش را می‌پذیرند، اما آن را به گردن اجداد و گذشتگان خود نمی‌اندازند و در عین حال، این شکست‌ها را پایان همه چیز نمی‌دانند. آنها می‌خواهند و می‌توانند که به آینده امید داشته باشند. نمایشنامه‌نویسی برای آنها پنجره‌ای است که گذر زمان و سیر طولانی گذشته در آینده را به آنها نشان می‌دهد. پنجره‌ای که لحظه‌ای نور حقیقت در آن متبلور می‌شود و سپس می‌گذرد. نمایشنامه‌نویس امروز ایران می‌خواهد این تکه نور، این لحظه جاودانی از حقیقت ناب را شکار کند و با آن به تمامی زندگی خود و هم‌نسلانش، روشنی بخشد.

چه رشد نمایشنامه‌نویسی کشورمان را قبول داشته باشیم و چه نداشته باشیم، این راهی است که آغاز شده است و بهای گزافی جهت فراز و فرودهای خود پرداخته است. گاه مهجور واقع شده و گاه بر تارک صحنه درخشیده است و اگر روشنفکر بدبین با دیده تردید به آن می‌نگرد، مردم جامعه – همان مردمی که ساعت‌ها در سرما و گرما در صف‌های طولانی نمایش‌های روی صحنه می‌ایستند – به این حرکت خودجوش و نوین، باور دارند. آنها هر بار بخشی از دلتنگی خود را به سالن‌های نمایش می‌آورند تا آن را با نمایش‌های روی صحنه سهیم شوند وآنگاه پس از تماشای نمایش برای همیشه بخشی از اندوه، غربت و دلتنگی خود را در سال‌های نمایش، جا می‌گذارند.

نمایشنامه‌نویسان امروز ایران، از تاریکی و اتاق‌های فرمان بیرون می‌آیند تا همین تکه‌های دلتنگی جا مانده بر صندلی‌ها را شکار کنند. سهم نمایشنامه‌نویسان ایران اگر همین شکار دلتنگی‌ها و عقده‌های فروخورده مخاطبانشان باشد، یک روز در نمایشنامه‌ای زیبا و تأثیرگذار، این دلتنگی‌ها فریادی خواهد شد و همه مردم، همه تماشاگران و بازیگران به یاری این فریاد با هم خواهند گریست و در آن زمان باز هم هنر مقدس تئاتر و نمایشنامه‌نویسی است که با ریشه‌های عمیق فرهنگی، ما را به هم پیوند می‌دهد، فاصله‌ها را برمی‌دارد و چشم‌اندازی مؤثر از آینده، پیش روی‌مان قرار می‌دهد.

یادداشت



هوشنگ هیهاوند

به بهانه اجرای نمایش «رکاب»

رنج لذت بخش تولد

این‌ها سخنان هذیانی کارگردان است آیا؟ شما به عنوان کارگردان حول محور هدایت بازیگر در ایران، کشوری که ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اسلامی خویش را دارد چه خواهید کرد؟ کار مهم شما اقدام برای ایجاد ارتباط بازیگرهاست. هر لحظه که از تمرین شما بگذرد ایجاد ارتباط مشکل‌تر خواهد شد. پس زودتر شروع کنید، تئاتر ایران زایمان نمی‌کند. سزارین می‌کند. از این روست که درد و رنج لذت‌بخش تولد را ندارد.

تئاتر ما برای اینکه ملی بشود تا حوزه‌ای جهانی پیدا کند به این رنج و درد نیاز دارد. ما کاری جز این نمی‌توانیم انجام دهیم. روند رشد جنین، امری است که در اختیار ما نیست. تنها می‌ماند تولد. نباید گذاشت هر روز به تعداد جراحانی که با چاقویی تیز رحم‌ها را می‌درند و متاسفانه جنین ۱۱ ماهه، موجود ناقص‌الخلقه و نوزادانی که در حجم جمجمه آنها مغزی یافت نمی‌شود، تحویل تئاتر ما می‌دهند، اضافه شود. مگر ما نیروی لازم را برای تولد تئاتری فراگیر نداریم؟ چرا داریم، اینجا ما نمونه‌های خوبی داریم. همین نمایش «رکاب» نوشته و کار «عزت‌الله مهرآوران» نمونه ویژه‌ای است.

«عزت» شاعر است. شاعر رازها. البته نه در مقام نویسنده که منظور من فعلا مساله کارگردانی است. «رکاب» نمونه‌ای از فضایی مه‌آلود است. جایی که احساس امنیت همراه خوفی ناشناخته رهایت نمی‌کند. باری باید دستان یکدیگر را گرفت و در مه راه رفت. با خیالی آسوده که چشمانت را در مه، کسی نمی‌بیند و تو با خیالی آسوده آنچه را که می‌خواهی بر زبان می‌آوری. کارگردان در نگاه من و در اجرای «رکاب» و در «هدایت بازیگر» چنین است. کارگردان در آنچه که طی چند یادداشت[1] به آنها پرداخته‌ام همین است. متن ادبی همین است. نمی‌خواهم ذهن شما را آلوده کنم که شما شاهکاری را دیده‌اید یا ندیده‌اید و از دستتان رفت. نه، باید گونه دیگری دید و اندیشید. رازها که پنهانند زیرپوست استعدادها، تنها بستر نمایان شدن، نمایشنامه‌هایی است که جانمایه‌شان کشف لحظه‌های شخصیت‌هایی است که باید با انبوه تجربه‌ها و جسارت خطاها، نمایش و بازیگرش را به سرانجام برسانند.

نمایش «رکاب» برای همین کشف و شهود و هدایت «بازیگر» نوشته شده است. به همین دلیل کاملا مشهود است که «عزت‌الله مهرآوران» از جمله مقاصد اولیه تئاتر مطمح نظر ما است. در این نگره کارگردان باید بر این باور باشد که کارگردانی نکرده است. در این نگره که زمان برای اندیشه «تئاتر بی‌کارگردان» کم است، کشف و شهود و خطا هم به آن می‌بایست افزود. «رکاب» چنین بود. «مهرآوران» در پایان اجرایش چند جمله به من گفت و در سکوت سنگین در چشمان من نگریست و رفت: «من این تئوری را می‌پسندم. تئاتر بی‌کارگردان. کشف و شهود و خطا هم البته داشتم. لحظاتی می‌آمدم، فضاسازی می‌کردم. ولی باز هم می‌گذاشتم تا بازیگر به نقطه مشترک کشف برسد.»

من می‌افزایم: در حقیقت رکاب، تراژدی یا سوگنامه مهری نیست، پیام تاریخ درد است به امنیت شادی. شاد باشید.

۱- رجوع کنید به ستون یادداشت‌ها در نشریه روزانه بیست‌وچهارمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

با اهالی تئاتر درباره

تئاتر تجربی

مسعود دلخواه:

علیه تئاتر رئالیستی

هنرمندان در نیمه اول قرن بیستم در حوزه هنرهای نمایشی به شکل پراکنده به تئاتر تجربی پرداختند و آنهایی که خواستند ورای تئاتر کار کنند به تئاتر تجربی روی آوردند. به طور مثال «برتولت برشت» نیز در زمینه تئاتر خواست به تجارب جدیدی دست یابد و به همین دلیل به تئاتر تجربی روی آورد. نیمه دوم قرن بیستم این موضوع (تئاتر تجربی) به جریانی تبدیل شد و گروهی تشکیل شدند و علیه تئاتر رئالیستی جریان تئاتری راه انداختند. تمام کسانی که در زمینه تئاتر تجربه‌گرا فعالیت داشتند و تئاتر تجربی پیشه کردند کسانی بودند که به شیوه کاری خود مسلط بودند. اما در ایران درباره تئاتر تجربی سوءتفاهمی پیش آمده و این سوءتفاهم این است که تئاتر تجربی را به کم‌تجربه‌ها نسبت دادند و فکر می‌کنند کسانی تئاتر تجربی کار می‌کنند که در حال تجربه هستند و این درست نیست. کسانی دست به تجربه می‌زنند که شیوه کاری را به خوبی بشناسند. به طور مثال در شعر فارسی نمی‌توانیم نوآور باشیم بدون آن که شعر کهن را بشناسیم.

تئاتر تجربی باید به کسانی اطلاق شود که می‌خواهند ورای شیوه‌ها و سبک‌های کاری زمان خود پیش بروند، با این تفاوت که تمام سبک‌ها و شیوه‌ها را می‌شناسند. کسانی در زمینه تئاتر تجربی فعالیت دارند که به تمام جریانات و امور حوزه تئاتر آگاهی دارند و حال می‌خواهند چیزی خلق و ابداع کنند. در واقع ویژگی تئاتر تجربی خلاقیت است.

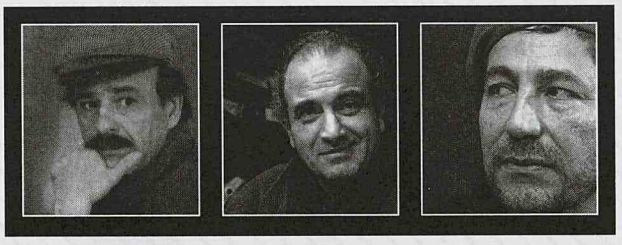
مشکل اصلی که در زمینه تئاتر تجربی باعث سوءتفاهم شده از آموزش در دانشگاه‌های ما شروع می‌شود. دانشجویان بدون اطلاع از دانش و آموخته‌های خود از ابتدا کار خود را با آثار بزرگ نمایشی آغاز می‌کنند و این در حالی است که چیز زیادی از تئاتر نمی‌دانند و تنها می‌خواهند نوآوری داشته باشند. دانشجو هر کاری دلش می‌خواهد با متون بزرگ نمایشی انجام می‌دهد که حتی کارگردان حرفه‌ای دست به این کار نمی‌زند. اگر دانشجو می‌خواهد ساختارشکنی کند باید ساختار را هم بشناسد.

وقتی هشت اجرای خوب از آثار چخوف به شکل سنتی ندیده‌ایم چگونه تجربه خواهیم کرد؟ ما بدون آن که از نظر شناخت تئاتر جهان غنی باشیم، می‌خواهیم تجربه کنیم و این درست نیست، باید دانش را داشته باشیم و بعد تجربه کنیم.

بابک محمدی:

در ایران تئاتر تجربی نداریم

در ایران کسانی در حوزه تئاتر تجربی کار می‌کنند که تجربه‌ای ندارند. اما در خارج از کشور افرادی چون «پیتر بروک» بعد از سالیان سال کار تئاتر، شروع به تجربه کردن می‌کنند. در ایران تئاتر تجربی وجود ندارد و ما در یک آوارگی تئاتری به سر می‌بریم. تئاتر تجربی تئاتری است که هنرمندان بر اساس علم و آموخته جدید تجربه کنند. پیدا کردن محتوا و



با اهالی تئاتر درباره

کیفیت و کمیت سالن‌های تئاتر

مجید جعفری:

برای توسعه سالن ها باید تلاش شود

کارگردان حداقل باید سالی دو نمایش را کارگردانی کند، اما با امکانات موجود برای هر کارگردان ۱۰ سال یک بار امکان کارکردن فراهم است.

ما به جز مجموعه تئاتر شهر، تالار سنگلج و تالار وحدت سالن‌های نمایشی قابل اجرای تئاتر نداریم. سالن نمایش در کشور ما با کمبود و اشکالات مختلف مواجه است، طوری که حتی تالار وحدت نیز مشکل و کمبود دارد.

اکثر سالن‌های نمایشی ما انباری بوده‌اند که اکنون تبدیل به سالن نمایش شده‌اند و فقط برای اجرای نمایش‌های خاص مناسب هستند. در واقع اکثر سالن‌های کوچک تئاتر برای تمرین گروه‌های آماتور مناسبند.

برای توسعه فضاهای فرهنگی و سالن تئاتر باید تلاش شود و سالن‌های نمایشی باید با شرایط خاص ساخته شوند تا مردم به راحتی بتوانند به دیدن نمایش‌های مورد علاقه خود بیایند.

عزت‌الله مهرآوران:

۵۰ سال است با همین سالن‌ها کار می‌کنیم

سالن‌های موجود تئاتری هیچ‌کدام سالن تئاتر نیستند. ما حدود ۵۰ سال است که در همین سالن‌های موجود تئاتر کار می‌کنیم، درحالی که اگر تئاترهای ما از بهترین اجراهای دنیا نبوده‌اند، از بدترین‌ها هم نیستند. شاید برخی فکر می‌کنند نیازی به تئاتر ندارند اما ما هنرمندان که جانمان با تئاتر یکی است، در یک اتاق کوچک هم تئاتر اجرا می‌کنیم. باید بدانید ما خواستار سالن نمایشی هستیم، چون شناسنامه فرهنگی یک کشور سالن نمایشی است. در یک روستای کوچک با اجرای تئاتر می‌توانیم حرف‌های بزرگ جهانی بزنیم.

فرم جدید نوعی تجربه کردن است.

رضا بابک:

باید تئاتر را بشناسند

تجربه کردن در هر هنری وجود دارد و این تجربه در تئاتر نیز هست. گاهی تجربه در کاری جواب می‌دهد، اما گروهی که کار تجربی انجام می‌دهد باید آگاهی کامل داشته باشد و تئاتر را بشناسد.

هنوز مقوله تئاتر در ایران مساله است. پدیده‌های هنری در ایران مساله دارند و هنوز تعریف کلانی از هنر وجود ندارد. متاسفانه در حال حاضر نمایش‌های زودگذری در حال اجراست.

نیما دهقان:

این‌ها تئاتر تجربی نیستند

در ایران تئاتر تجربی به معنای واقعی نداریم. به این دلیل که اگر کاری هم در قالب تئاتر تجربی انجام می‌دهیم در حقیقت یک تجربه در تئاتر است.

کار تجربی ملزم به داشتن فضای کارگاهی است. گروهی که قصد انجام کار تجربی دارد باید به لحاظ مالی از طرف دولت تأمین شود. گروه تجربی در یک پروسه طولانی مدت باید آزمون و خطا کند.

تئاتر تجربی احتیاجی به جشنواره و سالن ندارد و همان‌طور که از اسمش پیداست در یک پروسه طولانی‌مدت و تجربه کردن در کارگاه تئاتر تجربی شکل می‌گیرد و این تجربه‌ای است که گروه طی چندین سال تمرین کارش را عرضه می‌کند، مثل اشخاصی چون «پیتر بروک»، «گروتوفسکی» و ...

در حال حاضر اتفاقاتی در این زمینه در حال رخ دادن است اما بهتر است به جای تئاتر تجربی اسمش را پرفورمنس یا ورک‌شاپ یا تجربه‌ای دیگر بگذاریم چرا که به نظر من این اتفاقات تئاتر تجربی نیستند.

اتفاقاتی که در حال حاضر در این زمینه در حال شکل‌گیری است زمینه‌ای است برای یک‌سری اشخاص که اگر استعدادی در زمینه تئاتر دارند در این فضا هم کار کنند.

ما که سنگ اروپا و تئاتر غرب را به سینه می‌زنیم باید بدانیم که کارگردانان بزرگ دنیا که در این زمینه صاحب سبک هستند مثل «بروک» و ... در شرایط خاصی به سمت تئاتر تجربی رفتند و موفق شدند و دلیلش این است که مدیر یک سالن و مجموعه تئاتری آنان را به لحاظ مالی تأمین می‌کند تا به مدت یک سال برای آن مجموعه فعالیت کنند. سالن تمرین در اختیار گروه قرار می‌گیرد و به لحاظ مالی تأمین می‌شود تا نمایش اجرا کند و در نهایت در اثر همین تمرینات به سبکی دست یابد که منحصر به آن گروه است.

تئاتر حرفه‌ای به آن گروه‌هایی می‌گویند که این شرایط را به دست می‌آورند. توسط مدیر یک مجموعه تئاتری تأمین مالی و ضمانت اجرایی می‌شوند و کار اجرا می‌کنند.

تئاتر حرفه‌ای باید تمام اصول و قواعد یک تئاتر را دارا باشد. اما اساس و پایه تئاتر تجربی شکستن تمام قواعد و اصول تئاتری است. نگاه تئاتر تجربی خیلی جهانی‌تر از تئاتر حرفه‌ای است. در تئاتر تجربی تغییر اندیشه، تحول و دگردیسی وجود دارد.

حسن معجونی:

بیشتر هذیان است تا تئاتر

تئاتر تجربی تئاتری است که حرف زمان خود را دارد و قرائت جدیدی از یک موضوع است. این تئاتر شکل خاص اجرا نیست و بیشتر یک نگرش و نگاه منحصر به فرد است.

برخی کارگردان‌های تجربی می‌دانند در چه ورطه‌ای هستند، ولی خیلی از کارها در ایران به اسم تئاتر تجربی اجرا می‌شود که بیشتر هذیان است تا تئاتر و شکل درستی ندارد.

متاسفانه از تئاتر تجربی در ایران حمایت کافی نمی‌شود. مثلا دیدن نمایش‌های نو گروه‌های مختلف دنیا یکی از راه‌های رشد تئاتر تجربی است.

مثل این‌که کسی هنوز به این فکر نمی‌کند که این تعداد جماعت تئاتری کجا و چگونه باید کار کنند؟ اگر دانشجوی تئاتر یک روز خود را هم در کار غیرتئاتری بگذراند، نسبت به او بزرگ‌ترین ظلم و ستم‌ها شده است.

دانشجو باید مدام کار کند و باید به او آموخته شود که متعلق به خودش نیست بلکه به جامعه‌ای تعلق دارد که باید برای آن کار کند.

هادی مرزبان:

برای ایجاد سالن‌های جدید فکری کنیم

درباره سالن‌های تئاتر هر سال صحبت می‌کنیم. سالنی که از آجر و تخته و سنگ ساخته می‌شود، مشکلی ندارد بلکه مشکل از مدیران و آدم‌هایی است که سالن‌ها و برنامه‌ریزی آنها در اختیار ایشان است. در یک سالن که برنامه‌ریزی وجود داشته باشد، مسلما کارها خوب پیش می‌رود اما سالنی که در آن مدیر خوب و مدبری نباشد هیچ برنامه‌ای به خوبی پیش نمی‌رود.

به نظر من اگر برنامه‌های تالار توسط مدیران درست شود، سالن‌ها نیز تماشاگر خود را خواهند داشت. تمام مشکلات ما بر اثر برنامه‌ریزی نامناسب است. اگر هر تالاری مدیر برنامه‌ریز داشته باشد و برای اجراها و نصب دکور برنامه‌ریزی وجود داشته باشد، کار تئاتر به خوبی پیش می‌رود. هر ساله حدود ۸۰۰ هزار فارغ‌التحصیل از دانشکده‌ها بیرون می‌آیند، اما سالن‌ها همان است که چندین سال پیش بود و تغییری در تالارها داده نشده. باید برای ایجاد سالن فکری کنند.

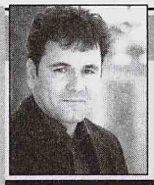
نیما دهقان:

سالن‌ها استاندارد نیستند

در حال حاضر به جز سالن اصلی تئاتر شهر هیچ‌کدام از سالن‌های موجود تئاتر در تهران، سالن نمایش محسوب نمی‌شوند و از استاندارد لازم برخوردار نیستند. علاوه بر این تعداد سالن‌های تئاتر برای اجراها و تقاضاهای تئاتری کافی نیست.

ابتدا باید توجه به تئاتر دغدغه دولت شود و کمبود سالن به عنوان یک معضل برای دولت مطرح شود تا برای حل این معضل هزینه کند. در واقع دولت باید به مشکل کمبود سالن نمایشی پی ببرد.

یادداشت



وحید لک

فلسفه وجودی تئاتر خیابانی

افاده‌های افراطی

کمپانی اکستریمان پرتانسییس گروهی سه نفره است که شیوه قدرتمند لکوک (از پیش‌کسوتان پانتومیم در اوایل سده بیستم و شاگرد ژاک کوپو) اساس کارشان را تشکیل می‌دهد. آنها، علاوه بر نمایش خیابانی «نمایش همراه با شام» نیز اجرا می‌کنند که در آن تماشاگران به صورت رسمی‌توسط پیش‌خدمت‌های غیرعادی و کمدی همراه با اعمالی تعجب‌آور و سوررئالیستی پذیرایی می‌شوند. آنها همچنین نمایشی قوی و فشرده را به شیوه کمدی در سالن‌های تئاتر اجرا می‌کنند. در تئاتر خیابانی آنها پیشخدمت وجود دارد. نمایش آنها مخصوص فضای باز است و برای رستوران‌های بیرونی که در کشورهای اروپایی وجود دارند، طراحی شده است. بهانه آنها یافتن کار است و امیدوارند که لیاقت و کارایی خود را برای مدیر رستوران و مشتریان آن اثبات کنند. آنها از شیوه‌های مبالغه‌آمیز در انجام کارها استفاده می‌کنند. پذیرایی کردن، راه بسیار نتیجه‌بخشی است، زیرا هر کس دوست دارد برایش کاری انجام شود. بنابراین چه کسی از پذیرایی شدن امتناع می‌کند. به خصوص مشتریانی که انتخاب می‌شوند، سر جای خود باقی می‌مانند.

خشونت غیرمنتظره

گریس لینهام، اجراکننده یی است که کارش را از تئاتر خیابانی شروع کرد . در حرفه اش بسیار موفق چنانکه توانست در سال ۱۹۹۰ سریال تلویزیونی شش قسمتی یی را تهیه کند و آشوبگران دیگر از جمله لئوباس را در آن شرکت دهد. او از اینکه آزاد است تا کاری را که مطابق میلش نیست انجام ندهد و امکان سفر به کشورهای دیگر برایش میسر است، لذت می‌برد. او از سطح خیابان که برای اجرای نمایش کثیف است شکایت دارد و همین امر باعث شده که کارش را به کاباره منتقل کند. البته دلیل دیگر این است که احساس می‌کند موقعیت تئاتر خیابانی در انگلستان بیش از حد مطمئن و قابل پیش بینی شده و دیگر مثل گذشته طبیعی و بی پروا نیست. به نظر می‌رسد که کریس در دوره یی از کارش که در خیابان اجرا می‌شد خود را از پیش آماده نمی‌کرد و بنا به شرایط، محیط و تماشاگران به بداهه پردازی می‌پرداخت. که این کار به دلیل غیر قابل اعتماد بودن خطرناک است و احتمال دارد گاه بسیار خوب انجام گیرد و گاه با شکستی وحشتناک روبرو شود.

شخصیت پیش بینی ناپذیر وی که لحظه یی دوستانه و پرمحبت است و لحظه یی دیگر بی نهایت پرخاشگر، برای تماشاگر ایجاد خطر می‌کند. او با خشونتی پنهان. به حرکاتی غیرمنتظره همچون پرتاب خود به این سو و آن سو، دست می‌زند یا حالت کسانی را می‌گیرد که احتیاج مفرط به قضای حاجت دارند، او تماشاگران را با کیسه پلاستیکی پرباد کتک می‌زند. اگر تماشاگران مطابق دستور وی جواب صریح ندهند، با پرتاب تخم مرغ خام آنها را تهدید می‌کند و اینکه چه کسی آماج حملات او خواهد بود، موجب ایجاد تنش می‌شود. او بسیاری از تهدیدهایش را عملی می‌کند و مقتدر هم هست اما او تا چه حد می‌تواند پیش برود؟ او تا حد نهایی هر چیز پیش می‌رود. قربانی بدون کفش ردیف جلو را برای دقایقی چند با نگرانی از دست دادن کفش باقی نگاه می‌دارد و سپس ماجرا را چنین دنبال می‌کند: «کفش به صحنه باز گردد». مطابق دستور وی کفش به صحنه پرتاب می‌شود؛ «حالا پنجاه کفش دیگر هم بفرستید.»!

به انگیزه نمایش «شامگاه شوم» نوشته و کار «رامین راستی»

ساده‌نویسی شهامت می‌خواهد

آزاده سهرابی

تنها کاری که انجام می‌دهیم، حاشیه‌نویسی بر یکدیگر است.

مونتنی

۱ در هر اثر نمایشی ـ تئاتری وقتی زبان (به معنای کلماتی که جملات را می‌سازند) به کار گرفته می‌شود، یک رکن به ارکان برقراری ارتباط با تماشاگر اضافه می‌شود. زبان (گفتار) وقتی در اثری نمایشی حضور ندارد درباره‌اش حرفی نخواهیم زد، اما وقتی در آن اثر حضور دارد یعنی قرار است نقشی را بازی کند، ارتباطی را برقرار کند و «ارزشی» داشته باشد. حتی خیلی از منتقدین پا را از این فراتر می‌گذارند و معتقدند «زبان» در اثر نمایشی، خود یک «شخصیت» است. اما در نمایش «شامگاه شوم» برای این زبان ـ شخصیت ـ چه اتفاقی می‌افتد؟

در «شامگاه شوم» زبان نمایش نه تنها شخصیت نیست بلکه مانع از شخصیت‌پردازی می‌شود؛ نه تنها کارکرد ندارد، بلکه مانع از عملکرد باقی ارکان نمایش می‌شود؛ نه تنها ارتباط برقرار نمی‌کند، بلکه مانع از هرگونه ارتباطی می‌شود. زبان نمایش به اصطلاح از آن‌گونه کلام فاخری است که خیلی‌ها از آن به عنوان زبان آرکائیک نام می‌برند اما این به اصطلاح کلام فاخر، هیچ فخری به ما نمی‌فروشد که حتی از نظر ساختار زبانی هم دچار مشکلات اساسی است و به نظر می‌رسد متعلق به قرنی است که شواهد مکتوبی از آن در دست نیست!

«اینک در می‌رسند»، «شاید یک بار رستی اما حال نتوانی»، «صدای‌شان ستون آدم را به لرزه درمی‌آورند»، «می‌بینی که خون از چهره‌ات رنگ باخته»، «سخنانت وهم شمشیر از یادم برد» و... این‌ها جملات و روح زبانی است که بازی بازیگران را پیش می‌برد یا در حقیقت اسیر می‌کند. زبان آرکائیک وقتی می‌تواند به درستی عمل کند که قابل ترجمه به فارسی امروز باشد یا به عنوان شخصیتی مستقل و تأثیرگذار نقشی را ایفا کند. در حالی‌که در شامگاه شوم حتی این جایگاهی که زبان نمایش قرار بوده از آن برخاسته شود به درستی توسط نویسنده شناخته نشده است.

مونتنی فیلسوف چند قرن پیش علیه نثر دشوار می‌آشوبد و می‌گوید: «سبک نوشتاری فهم ناشدنی به احتمال زیاد بیشتر نتیجه تنبلی است تا هوشمندی. آنچه به آسانی خوانده می‌شود، به ندرت به آسانی نوشته شده است. نثر دشوار، نقابی است بر فقدان محتوا. ساده‌نویسی شهامت می‌خواهد.»

گرچه حرف‌های این فیلسوف مستقیماً درباره آثار نمایشی نبوده اما چه خوب گاهی حرف‌های کهنه دردهای امروز را بیان می‌کنند.

حتماً باید بند اول را با این جمله تمام کنم که در این بحث قطعاً معدود متون نمایشی ارزشمندی را که بر پایه زبان آرکائیک بنا نهاده شده‌اند استثنا می‌کنیم که در هر بحثی استثنا وجود دارد.

۲ زنی بالای سر جنازه‌ای نشسته و به فریاد فغان می‌کند و نفرین. مخاطب او هم دقیقاً جنازه‌ای است که بالای سرش نشسته و به زودی می‌فهمیم که جنازه شوهر اوست که او و فرزندی را که در شکم داشته رها کرده و زن و فرزند را در برابر دشمن بی‌پناه گذاشته است. زن برای جنازه دو صحنه از صحنه‌هایی را که در شامگاهی برای او رخ داده تعریف می‌کند. یعنی به صورت فلاش بک در صحنه بازی می‌شود. اولین حادثه مربوط به ورود مردی غریبه به خانه مخروبه زن است. غریبه از مردانی است که از جنگ با دشمن سر باز زده و فرار کرده و در نهایت هم قصد تعرض به زن را دارد. در تمام حادثه‌ای که روایت می‌شود زن با حالتی برافروخته در حال فریاد است و از رنج‌ها و دردهایش و این‌که مردان موظفند مردانه بایستند و از زنان و کودکان دفاع کنند، سخن می‌گوید. مرد هم از ترس و مرگ و شکست و حق زندگی و ... می‌گوید. در نهایت هم مرد به دست زن کشته می‌شود.

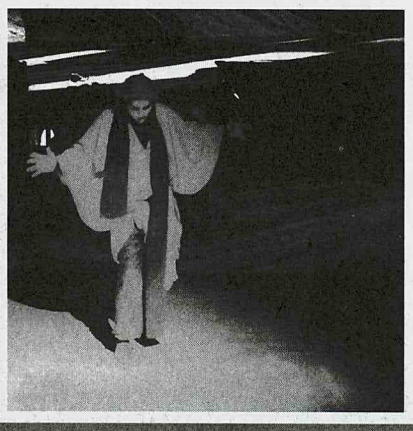
حادثه دوم در همان خرابه اتفاق می‌افتد. پیرمردی با دخترش در حال فرار از دشمن، وارد خرابه می‌شوند. با ورود زن، مرد تعریف می‌کند که از دست دشمن فرار کرده‌اند و او پیش از این مجبور شده دخترش را در اختیار دشمنان قرار دهد تا آنها را نکشند. در نهایت هم پیرمرد و دخترش بعد از این روایت از آن خانه هم می‌گریزند و گرفتار دشمن می‌شوند. در این صحنه هم زن مدام در حال گفتن از رنج‌های زنان است و پرخاش و دشنام به مردانگی مرد.

در آخر نمایش هم زن باز بر جنازه شوهرش ایستاده و اعلام می‌کند که تصمیم دارد آنچه او شاهدش بوده را برای مردمان تعریف کند.

همه این قصه را گفتم که تنها پرسشی از نویسنده «شامگاه شوم» بپرسم و بس: چه اتفاق دراماتیکی در این نمایش رخ می‌دهد؟ کدام کنش و واکنش حقیقی و در جهت حرکت نمایشی و نه روایت قصه اتفاق می‌افتد؟

اگر در نمایشنامه‌هایی مانند «بندار بیدخش» یا «اژدهاک» نوشته‌های بهرام بیضایی، «روایت» اصل نمایش است، در گذشته‌ای که روایت و بازی می‌شود، نبردی میان خیر و شر درگرفته یعنی کشمکشی پیشرونده در جریان بوده و این «ارزش» در کنار شکل ساختاری قابل تأمل نمایشنامه، روایت و اجرا (قطعاً) و البته زبان صحیح آرکائیک کامل می‌شود.

۳ انسان برای فرار از تکرار به هنر پناه می‌آورد. اگر هنر به تکرار برسد در حد زندگی سقوط می‌کند.



Support By - law of Research and Publication office of Dramatic Arts center

Research and publication office of Dramatic Arts Center, has released this by-law, to act based an its levels so, for consideration in research council all of those interested can send their designs or the origin texts to this office Dramatic Arts Center (Vahdat hall).

A)Supporting and releasing book

1- Analytical history of Iranian theatre, especially after the Islamic Republic Revolution with historical, geographical, ... point of view

2- Pathology of Iranian theatre forms and solution for modernize it

3- Mutual effects of audience and theatre in contemporary Iran

4- Importance of criticism and theory in theatre

5- Acquaintance with modern theatre of the world

6- Music in theatre

B) Lecture and congress

1- Pathology of modern Iranian theatre (production, management, governmental and non-governmental organization, education, festival, budget,...)

2- Economy in Iranian theatre (budget, subsidy, theatre in coming, ...)

3- Religion in theatre

4- Modern movements of world theatre

5- Theatre Criticism of Iran and the world

C) Theatre translation and Writing of Modren foriegn Drama

1- Theatres which written on culture of India, china, Africa, Japan, and countries.

2- Theatres which written with Iranian vernacular Subjects

3- Modern Famous theatres of the world

Medusa Piercing

Synopsis

Medium: an all-pervading ancient field of energy accumulating the metaphysical freedom of life in its immobile dynamism.

Medusa-upon whose glance even the immortals fall silent-the chameleon of our age: schizophrenic sad hyena, evacuated prostitute kerosene, cloned rat sperm, murder genetics on a pinpoint...

Total- System that sucks you into the unknown like a vacuum...

I gaze at the future merging in the past ... I turn the pages ... a self-destructive, barren pleasure tensions the strings ... I blindly grope for the fate of our mortal children.

Reviews

Journey, vision, and nightmare-it's difficult to find the words to define the experience created by Medusa piercing. The apocalyptic visions of the Corporation are presented on video: images keep on running almost on the entire floor (...) The pictures seem to flood from the subconscious itself in their chaotic ways.

The soloist, Feher Ferenc vibrates and pulsates in the flood of pictures with his body painted pitch-black, face invisible, his presence is spooky in an impersonal way (...) he is menacingly strange and uncontrollable like a shadow set free (...) The change in the style of finite la commedia is truly radical this time and a great performance was born upon meeting the Corporation. Szinhaz, March 2004, Veronika Agnes Toth

The unrecognizable, figure of Feher Ferenc dictates an inhuman tempo, taking us to a scary trip into the depths of the subconscious. His character melts together the heroes of computer games, the scary demons, the egocentric muscle men of our age and the fantasy heroes surfing between different worlds into one ambivalent twenty-first century icon that burns into our memory in an indelible way. Balkon, 2004/3 Veronika Agnes Toth

Awards, appreciations

2005. Medusa piercing, EXIT, 17h Cairo International Festival for Experimental Theatre Ferenc Feher, Award for the best ACTOR by international board of judges

2004. Medusa piercing, 7th Contemporary Dance Festival, Veszprem

Ferenc Feher, 'Nagy Herendi Award'

2004. Ferenc Feher, Viktor Fulop scholarship

2003: Kaspar, 9th Alternative theatre Assembly of Hungary,

Ferenc Feher, The best performance award

2003. Ferenc Feher, Soros scholarship

2002. Pictures in b/w, Avondo. Winner of the 1st Prague International Original Dance Project Competition

2002. Wert King, 5th Contemporary Dance Festival of Veszprem

Ferenc Feher, Solo performance award

2002. Je t' aime, 8th Alternative Theatre Assembly of Hungary

The Budapest Award, The best performance award

2002. Avondo, Kalisa, Poland, 12th International Contemporary Dance Festival,

Special award by international board of judges

2001. Blue Street, Winner of the 2nd Solo Dance Festival

2000. Mineral Water, Award of the 1st Solo Dance Festival

Foreign Festivals, Assemblies:

2205. Cairo, Egypt-17th International Festival for Experimental Theatre, Medusa Piercing, EXIT

A Glance at the Evolution of Writing Play in Iran after the Islamic Revolution

By: Chista Yasrebi (Critic, Playwright, Translator and Theater Researcher)

writing Play in Iran has been through many ups and downs since the Islamic Revolution and its reason is not only restricted to the young age of writing play art. Cultural changes in the first few years after the revolution called for new social-literary efforts to record historical events of the era in an aesthetic form.

The first product of every Cultural Revolution is criticizing the society's individual and social anti-norms. Such criticisms are observed in the literature of the transition era of the revolutions. In such circumstance, plays are able to face public in a more direct way and establish communication with people easier.

In the first few years after the revolution, social changes took place so rapidly that the playwright could hardly keep up with them. In order to compensate for this falling behind from the social events, the playwright had to suffice to simple journalistic descriptions of the events without having time to embellish his work with allegory and metaphors. That's why such literary devices, contemplation, and deep personifications are not seen in the works of then playwrights. The element of enthusiasm is much stronger in such works and the writer tries not to fall behind of his contemporary time. The writer tries to swim in the same direction as growing social forces and knows ordinary people effective in social changes. Deep and stable human relations like love and sympathy are superceded by social concepts such as anti-tradition acts, pre-supposition, unity, cooperation ... and sometimes the play seems too much to be like sloganeering.

Mythological patterns are reversed and contemporary human's miseries and pains become the main discussed issue.

Satirical language is replaced by passions and musicals while traditional music and mysticism is implied by most plays.

Sometimes pain and feeling of being sinful as well as responsible and apprehended about the future pushes the playwrights towards idealism, myths and legends.

Ordinary people become protagonists of new tragedies and the writers convince the audience that in the current aggressive world, many people have mythological and arcane lives.

Experimental Theatre in Iran

Reza Babak

We experience in every field of art and in the theatre do too. Sometimes experience has result, but that groups which work experimentally, must be aware about their work and have enough knowledge about it.

In Iran artistic phenomena have problems, we have not an exact definition of art, now, unfortunately, we have not permanent performance?

Massoud Delkhah

Experimental theatre must be applied to those theatre which its contributors want to work in different ways of their contemporaries, but they have a great difference with others, they know different schools and styles. They are aware of all events of theatre and so, they want to create something new. Creation is the speciality of experimental theatre. Big problem of our experimental theatre is our students of universities, those who want to create something new in the first step, with out any knowledge about old schools. Diconstraction needs recognition the structure.

Babak Mohammadi

In Iran, those involve in experimental theatre, are who have no experience, but in other countries, artists like "Perter Broke" after the working for years and years, they start to experience. We have not experimental theatre in Iran, Experimental theatre is the theatre which artists experience it, based on knowledge and new found.

Nima Dehghan

In Iran, we have not experimental theatre in fact, because if we perform theatre in experimental theatre style, in fact we experience theatre. Experimental work needs workshop atmosphere. That group which decide to perform experimental work, must have governmental financial support and pass the long process of try and error. Experimental theatre does not need festival or hall, it needs workshop atmosphere. Now, I feel something is going to change in this field but it better that we name this theatre "performance" or "workshop" or every other experiences, because I think, these events do not count experimental theatre. Professional theatre must have all principles and rules of theatre, but the basis of experimental theatre is breaking all of these principles and structures. Experimental theatre has more universal point of view than professional theatre.

In experimental theatre, we face with chang in every thing; thought, Idea,...

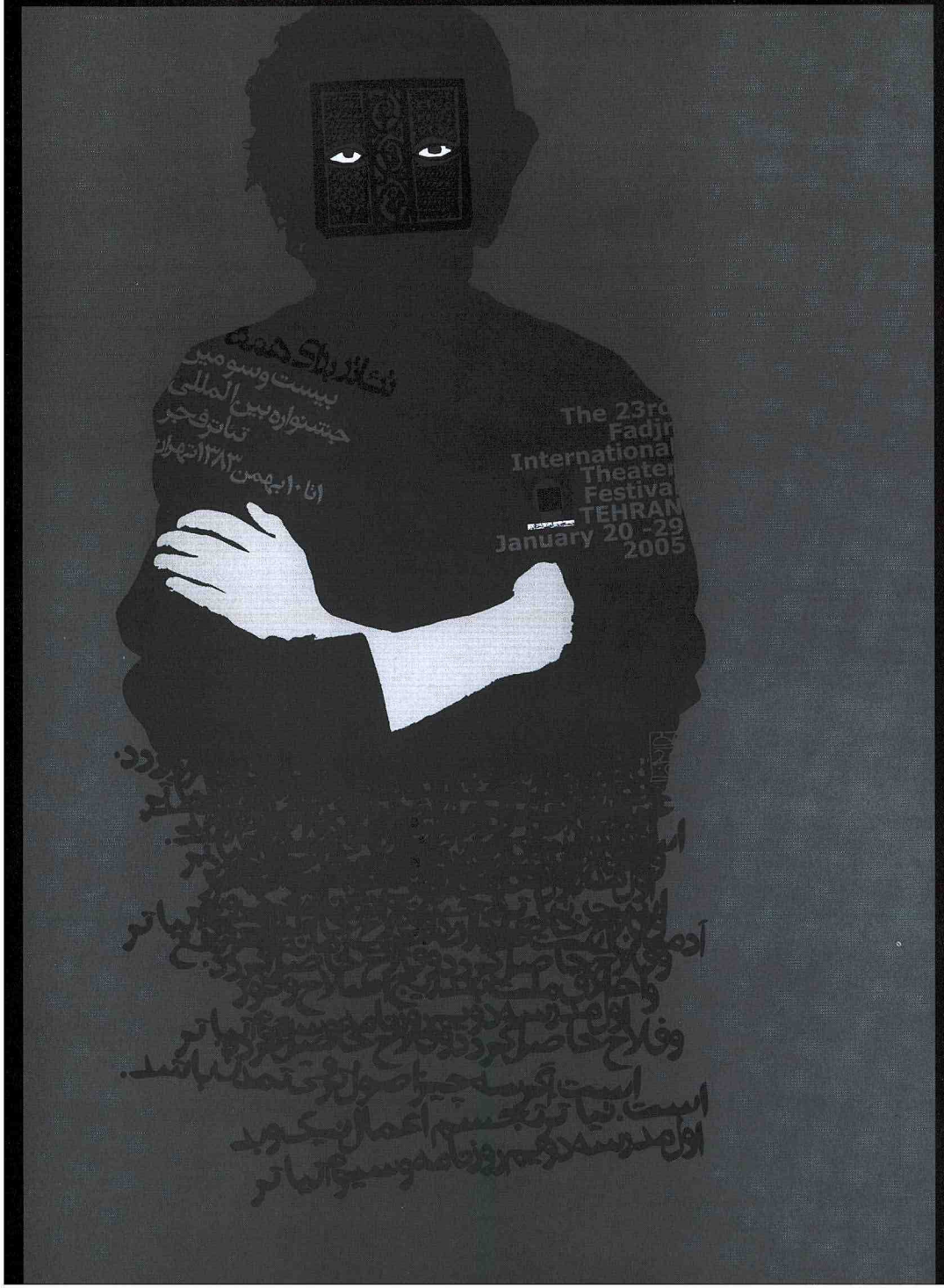
Hassan Majouni

Experimental theatre, is the theatre which narrate the story of its time, and demonstrate a new things.

This theatre is not a special gendre and it is close to a unique, special view.

Some of the experimental directors, are knowlegable about their fi eld, but unfortunately, most of Iranian works are not real theatre and have no unified shape. There is no support for experimental theatre.

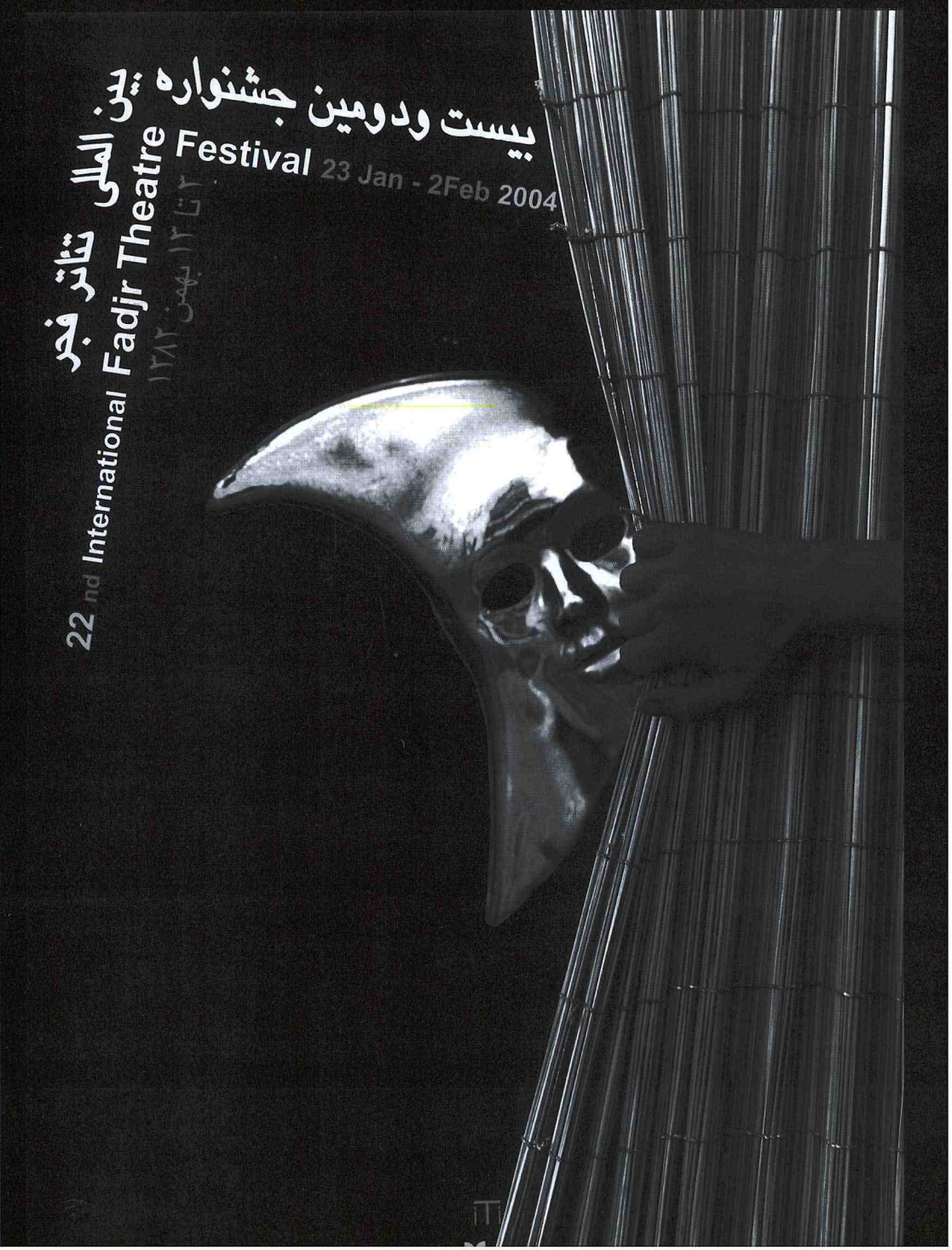
Watching various new theatre of different countries can be one of the way to improve of Iranian experimental theatre.



بیست ودومین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

22nd International Fadjr Theatre Festival 23 Jan - 2Feb 2004

۳ تا ۱۲ بهمن ۱۳۸۲



DAILY BULLETIN

NAMAYESH 8

The 24th Fadjr International Theater Festival

24

Dramatic Arts Center

مرکز هنرهای نمایشی

انجمن نمایش

سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران