شماره سوم
جمعه
چهارم بهمن ۱۳۸۷

تئاتر ۸۷

روزنامه بیست و هفتمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

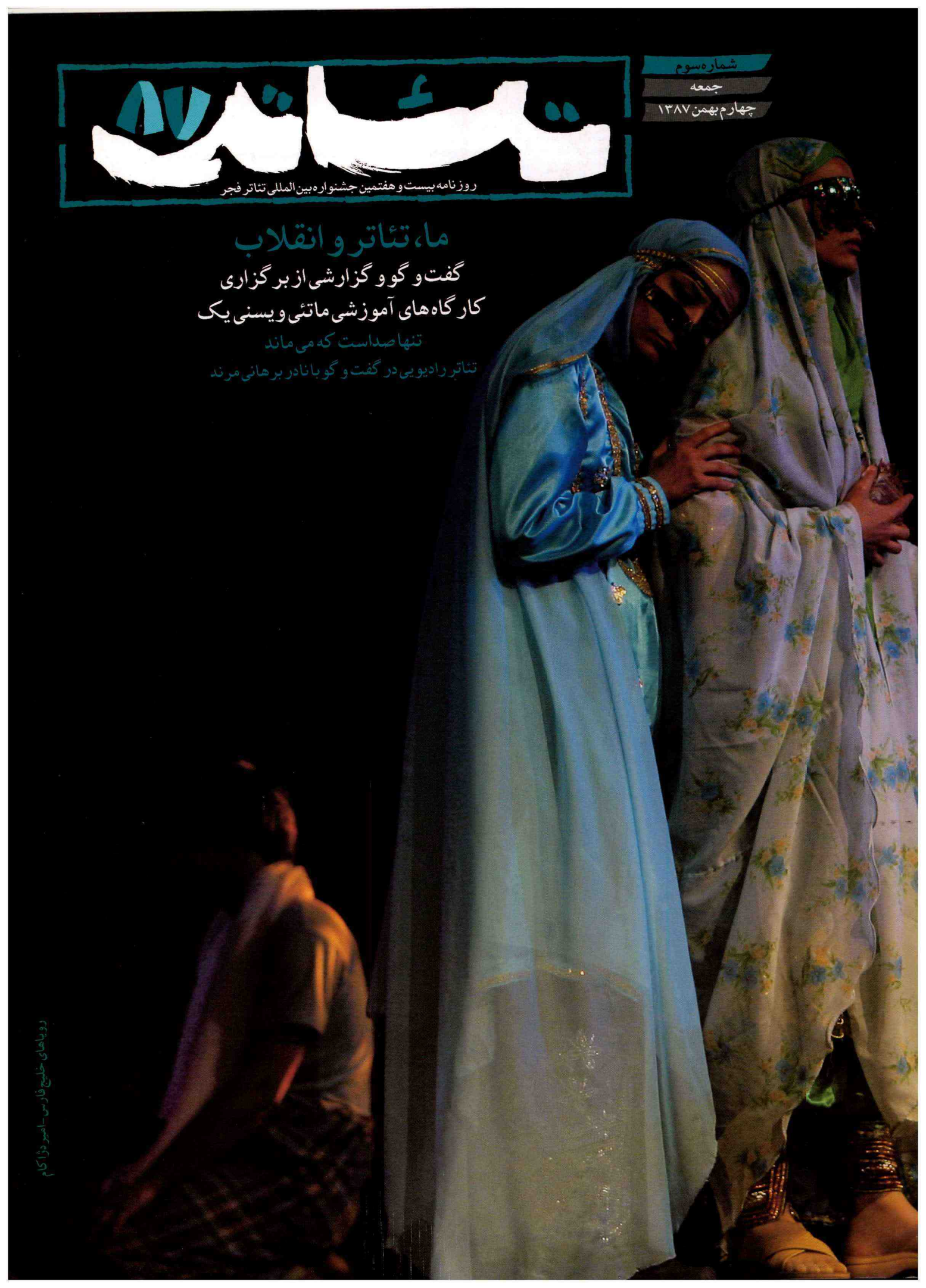
ما، تئاتر و انقلاب

گفت و گو و گزارشی از برگزاری

کارگاه های آموزشی ماتئی ویسنی یک

تنها صداست که می ماند

تئاتر رادیویی در گفت و گو با نادر برهانی مرند



رویاهای خلیج فارس-امیر دژاکام

کافی‌نت مطبوعاتی‌ها از شنبه در سالن اصلی

کافی‌نت برای اصحاب رسانه در جشنواره بزرگی مثل تئاتر فجر همواره یکی از دغدغه‌های اهالی این عرصه بوده. امسال برای نخستین بار روابط عمومی جشنواره سعی کرد این حوزه مغفول را پوشش دهد و کافی‌نتی در محل لابی راهروی بالکن سالن اصلی برای این منظور در نظر گرفت. همچنین با یکی از شرکت‌های اینترنتی وارد مذاکره شد تا از حامیان جشنواره باشد. اما گویا دقایقی قبل از افتتاحیه این شرکت علی‌رغم وعده ای که داده بود اعلام کرد که توان پاسخگویی به این موضوع را ندارد و همین باعث شد خبرنگاران در سه روز نخست جشنواره از این کافی‌نت محروم شوند.

محمدرسول صادقی، مدیر روابط عمومی مرکز هنرهای نمایشی و جشنواره بیست و هفتم در گفت‌وگو با بولتن جشنواره ضمن پوزش از اهالی رسانه ابراز امیدواری کرد که این مشکل از روز شنبه حل شود و این کافی‌نت راه اندازی شود. در حال حاضر روابط عمومی جشنواره در حال مذاکره با چند شرکت معتبر برای انجام این مهم است. ضمن این‌که در این سه روز نیز با هماهنگی های به عمل آمده خبرنگاران از اینترنت روابط عمومی های تالارها بهره‌مند بوده‌اند. امروز نیز خبرنگاران می‌توانند برای استفاده از اینترنت در مجموعه تئاتر شهر به عباس حبیبی، در تالار وحدت و فردوسی به حسن عمیدی، در تماشاخانه سنگلج به مهدی وجدانی، در تالار مولوی به حجت علیخانی مراجعه کنند.

بولتن ۸۷

روزنامه بیست و هفتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

مدیر مسئول: حسین مسافرآستانه

سردبیر: جلیل اکبری صحت

دبیر تحریریه: آزاده سهرابی

مدیر هنری: فرشاد آل خمیس دبیر عکس: رضا معطریان

دبیر نقد: ندا انتظامی بخش انگلیسی: علی عامری مهابادی

مدیر داخلی: فرزانه تاری وردی اجرای صفحات: سمیه خمسه

تحریریه این شماره: حسن پارسایی، منوچهر اکبرلو، رضا آشفته، مهدی نصیری، مهدی عزیزی، انسیه کریمیان، بهمن عبداللهی، نوید دهقان، مژگان بنان، بهاره برهانی، مینو میرشاه ولد و امید بی نیاز

عکاسان: فروتن، عرفانیان، موسوی، رستمی، ساسانی، سلمانزاده، پیامی، اینانلو، حسنی، لطفی زاده

حروف نگار: ابراهیم نجفی ویرایش و نمونه خوانی: داریوش آزاد

باسپاس از: حسین پارسایی، حسین نوروزی

رسول صادقی، جلال تجنگی

تقدیر ویژه از رئیس ITI

مسئله غزه تأثیر مستقیمی بر روی جشنواره تئاتر امسال داشته است. از شکل گیری اجرای دو نمایش ویژه با موضوع پایداری مردم غزه در مقابل تهاجم رژیم صهیونیستی در افتتاحیه جشنواره امسال گرفته تا پیام رئیس مؤسسه بین‌المللی ITI «رامندو ماجومدار» در محکومیت اسرائیل متجاوز و تأکید بر حمایت هنرمندان از مردم مظلوم غزه.به دلیل بیانیه تأثیر گذار رئیس مؤسسه بین‌المللی ITI، برگزار کنندگان جشنواره تصمیم گرفتند به پاسداشت این حرکت، روز ششم بهمن ساعت ۱۰ تا ۱۲ از وی تقدیر ویژه‌ای به عمل آورند. این مراسم با حضور حسین پارسایی، رئیس مرکز هنرهای نمایشی و حسین مسافر آستانه، دبیر بیست و هفتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر برگزار خواهد شد و از وی با اهدای هدیه‌ای ویژه تقدیر می‌شود.

تغییر در کارگاه کارگردانی

قابل توجه تمامی دوستانی که در کارگاه آموزشی کارگردانی ثبت نام کرده‌اند! کارگاه آموزشی کارگردانی که توسط دنیل بروکس قرار بود در روز پنجشنبه دهم بهمن ماه در تالار بتهوون خانه هنرمندان برگزار شود به دلیل تغییر در برنامه به روز چهارشنبه نهم بهمن ماه موکول شد. لازم به ذکر است محل برگزاری این کارگاه آموزشی به تالار ناصری منتقل شده است.

فراخوان برای عکاس‌ها و صدا و سیما

نمایندگان خبرگزاریها، روزنامه‌ها و نشریات تخصصی تئاتر می‌توانند برای دریافت کارت عکاسی هر دوی اختتامیه‌ها که روزهای دهم و یازدهم بهمن ماه برگزار می‌شود و همچنین نمایندگان گروه‌های خبری رادیویی و تلویزیونی برای پوشش تصویری به روابط عمومی مرکز هنرهای نمایشی مراجعه کنند. مراسم اختتامیه بیست و هفتمین دوره جشنواره تئاتر فجر به کارگردانی کیومرث مرادی و محمد حیدری امسال در دو روز برگزار خواهد شد. در اختتامیه روز دهم بهمن ماه که ساعت ۱۸/۳۰ در تالار اصلی تئاتر شهر برگزار خواهد شد، کیومرث مرادی کارگردانی مراسم آن را عهده دار است بهترین‌های تئاتر ایران معرفی می‌شوند و در اختتامیه یازدهم بهمن ماه که ساعت ۱۸/۳۰ به کارگردانی محمد حیدری برگزار می‌شود بهترین‌های بخش مسابقه بین‌المللی معرفی خواهد شد. گفتنی است خبرنگاران مطبوعات نیز ۴۸ ساعت قبل از اختتامیه می‌توانند برای دریافت تک سهمیه خود جهت دریافت ردیف صندلی به این روابط عمومی مراجعه کنند.

وُله فیلم‌های مراسم در حال آماده سازی

سه روز از شروع بیست و هفتمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر می گذرد و مسئولان جشنواره به اختتامیه آن فکر می‌کنند. هم اینک گروهی مشغول ساخت تیزر، وُله و فیلم های مراسم اختتامیه هستند. بابک برزویه سرپرستی این تیم را برعهده دارد.

تمرین نمایش‌ها، جلسات ستادی، چاپ اقلام تبلیغاتی، چاپ کاتالوگ، ساخت تندیس جشنواره، تبلیغات محیطی و تصاویری از نمایش های اجرا شده در جشنواره، قالب فیلم اختتامیه جشنواره را تشکیل می‌دهد. همچنین سی دی مولتی مدیای کاتالوگ جشنواره توسط این گروه در حال آماده سازی است.

امیرحسین درودیان، ریتا ابراهیمی، محمدرضا خاتمی، میثم هاشم زاده، حمید درویش و آوا کیایی این روزها مشغول تهیه و تدارک فیلم‌های اختتامیه جشنواره هستند.

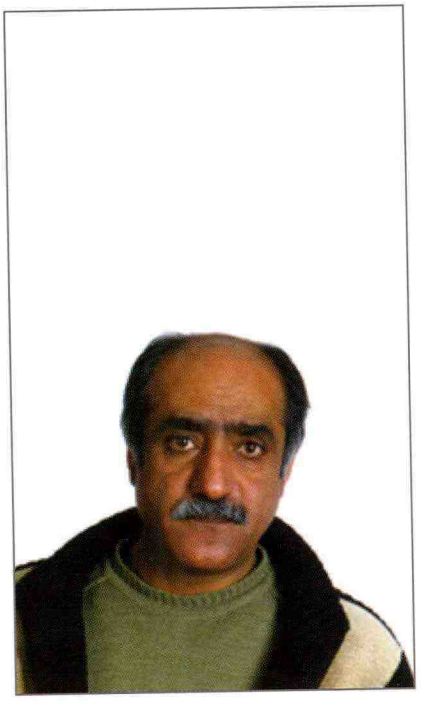
سیامک زمردی مطلق،

مسئول بخش عکس بیست و هفتمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

عکس‌ها؛ سفیران فرهنگی تئاتر ایران

نوید دهقان

همزمان با بیست و هفتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، ششمین دوره مسابقه عکس تئاتر فجر نیز برگزار شد. در این دوره ۱۹۹ عکس از ٤٩ عکاس فعال در این عرصه توسط فرهاد آئیش، سیف الله صمدیان و رضا معطریان مورد داوری قرار گرفت و در نهایت ۷۹ عکس از ۳٦ عکاس برای حضور در این بخش انتخاب شد. نمایشگاه عکس تئاتر جشنواره از ۲ تا ۱۱ بهمن ماه در گالری‌های ممیز و میرمیران خانه هنرمندان ایران در حال برگزاری است و نتایج مسابقه در اختتامیه اعلام خواهد شد. گفت‌وگوی کوتاه ما را با سیامک زمردی مطلق، مسئول بخش عکس جشنواره بخوانید.



ملاک و معیار انتخاب عکس‌ها در ششمین دوره برگزاری این بخش در جشنواره بر چه اساسی بوده است؟

ملاک انتخاب براساس مجموع کار هر فرد، بسته به قدرت و توانایی هر عکاس در پنج عکس ارائه شده بوده است.

چه ویژگی‌هایی را برای این دوره قائل هستید؟

تعداد جوانهای عکاس ما نسبت به دوره‌های قبل خیلی بیشتر شده است و فارغ‌التحصیلان عکاسی خیلی زیاد شده‌اند. اگر به اسم‌هایی که امسال حضور دارند نگاهی اجمالی بیاندازید، متوجه خواهید شد، عکاسان جدید نسبت به بچه‌های قدیمی بیشتر شده‌اند.

و آیا عکس های عکاسان امروز نسبت به قدیمی‌ها از کیفیت بالاتری برخوردارند؟

به اعتقاد من عکس‌های سال ۸۱ و ۸۲ به مراتب نسبت به عکس‌های امروز محکم تر و قوی‌تر بودند چون نگاه بچه‌های امروز، نگاهی خام به عکاسی است.

و دلیلش؟

ما پیشترها در تمرینات نمایش‌ها شرکت می‌کردیم و روند شکل‌گیری نمایشها را می‌دیدیم، سپس در روز اجرا عکاسی می‌کردیم. ولی عکاسان امروز دیگر اینگونه به قضیه نگاه نمی‌کنند.

چه تمهیداتی برای عکس‌های انتخابی در این بخش در نظر گرفته‌اید؟

با صحتبی که با آقای مسافر آستانه داشتیم، تقاضا کردیم که ۳۰ عکس برجسته را به عنوان عکس های بخش بین‌المللی قرار دهند تا گروه‌هایی که به کشورهای دیگر اعزام می‌شوند، یک نفر همراهشان باشد و نمایشگاهی از عکس‌های انتخابی را در کشور مورد نظر بر پا کند. چون به نظر من عکس‌ها، بهترین سفیران فرهنگی ما هستند که اگر این اتفاق بیافتد ما قدم بزرگی در بخش عکاسی تئاتر ایران برداشته‌ایم. تقاضای دیگر ما این بود که عکس‌ها بعد از اتمام جشنواره در تمامی مراکز استانها به نمایش گذاشته شود تا عکاسانی که در مراکز استانها فعالیت می‌کنند با نگاه ویژه‌ای روبه‌رو شوند. همچنین با برگزاری کارگاه‌های آموزشی به استقلال هر چه بیشتر این بخش کمک خواهیم کرد. چون عکاسی در تئاتر خود بخشی مستقل در تئاتر کشور است.

ارزیابی‌تان نسبت به برگزاری بخش‌هایی نظیر بخش عکس، پوستر و... در کنار جشنواره فجر چیست؟

همانطور که می‌دانید در طول سال، عکاسان بسیاری از نمایش‌ها عکاسی می‌کنند و این باید در جایی خروجی داشته باشد. به‌نظرم بهترین خروجی‌اش حضور در این بخش جشنواره تئاتر فجر است. عکاسی در بخش بین‌المللی تئاتر فجر به‌مدت پنج سال مسکوت مانده بود و این پنج سال سکوت و عدم حضور برایش بسیار ناخوشایند بود. از همه مهمتر این که بعد از ۱۸ سال، کتاب عکس تئاتر همزمان با برپایی جشنواره چاپ شد. همین کتاب عکس تئاتر ایران می‌تواند بهترین سفیر فرهنگی ما برای گروه‌های خارجی شرکت کننده در جشنواره باشد و به آنها نشان دهد که نگاه عکاسان ایران به تئاتر چگونه است.

گزارشی از برگزاری کارگاه‌های آموزشی ماتئی ویسنی یک

تئاتر، زنجیره‌ای اسرار آمیز از استعاره، رمز و واژه

بهاره برهانی

حضور «ماتئی ویسنی یک» نمایشنامه‌نویس رومانیایی الاصل مقیم فرانسه، طی دو روز نخست بیست‌و هفتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، فرصت مغتنمی بود تا نمایشنامه نویسان و علاقه‌مندان این حوزه با آرا و عقاید این نویسنده از نزدیک آشناتر شوند.

ماتئی در گام اول آشنایی خود با حاضرین از خاطرات زندگی‌اش پیش از مهاجرت به فرانسه و زمانی که در رومانی سکونت داشت آغاز کرد. مسافت‌های طولانی که این نویسنده از روستا تا مدرسه‌ای که در آن درس می‌داد طی کرده و مسائلی که طی این مسیر می‌دیده است، بعدها و به مرور سوژه بسیاری از آثار او شده است. بدین جهت ماتئی معتقد است اولین و مهمترین چیزی که در تئاتر برایش مهم است، استعاره و یا داستانی واقعی است که قابلیت گسترش داشته باشد. او گفت: من همیشه باور دارم که استعاره‌ها همه جا هستند فقط باید آنها را نگاه کرد تا دیده شوند. دیگر این‌که اگر چه استعاره‌ها همیشه ملموس هستند اما هر کس کلید خاصی برای باز کردن آن دارد.

وی با اشاره به این‌که تئاتر یک زبان رمزدار است که رمزهای آن باید توسط تماشاچی گشوده و با حس و حال خودش آن را برداشت کند گفت: برخورد مردم جوامع مختلف با سوژه‌ها متفاوت است. مثلاً در رومانی و زمانی که کمونیسم بشدت رایج بود، گرایش به اجرای نمایشنامه‌های کلاسیک از شکسپیر، مولیر و چخوف نیز توسط کارگردان‌ها زیاد بود و مردم نیز استقبال فراوانی از این آثار می‌کردند چون مثلاً استعاره‌ای که از دیکتاتوری ریچارد سوم می‌دیدند برداشت مستقیمی از اوضاع کشورشان بود حال آن‌که در همان زمان و در فرانسه وضع متفاوت بود چراکه فضای موجود، یک جامعه مصرفی با آدم‌های مصرف گرا بود. به‌همین دلیل با ورودم به فرانسه شروع به نگارش نمایشنامه‌های کوتاه درباره جامعه مصرفی و این‌که چطور نیروهای حکومتی روی مردم نفوذ دارند و آنها را با عواملی مثل مد و آگهی‌های متفاوت در این راه می‌اندازند کردم.

«ماتئی ویسنی یک» در پاسخ به سؤال یکی از حاضرین مبنی بر این‌که با توجه به مهاجرت ماتئی، آیا او هرگز نگران عدم درک استعاره و آثارش در دیگر کشورها نبوده است، پاسخ داد: «تئاتر چیزی است که جوامع متفاوت به آن رجوع می‌کنند و یک نویسنده باید بپذیرد که استعاره‌هایش در مناطق مختلف، متفاوت درک می‌شود. من فکر می‌کنم نویسنده‌هایی که از تاریخ باستان تاکنون روی آثارشان کار می‌شود کسانی هستند که توانسته‌اند از زمان‌های متفاوت بگذرند و در دیگر کشورها درک شوند. البته این احتمال وجود دارد که معنایی که از پیام اثر نمایشی درک می‌شود، منظور مورد نظر من نباشد ولی این برایم مهم است که کارگردان‌ها به چه نتیجه‌ای می‌رسند. باید این نکته را هم یادآور شوم که همواره سعی کرده‌ام که به شخصیت‌های نمایش ام اسم خاص ندهم. همچنین مشخص نکرده‌ام که داستان در کدام کشور رخ می‌دهد. بنابراین مکان آن می‌تواند هر جای دنیا باشد و اتفاقاً این شیوه من مورد انتقاد کارگردان‌های رومانی بود و آنها معتقد بودند که من درباره خود رومانی نمی‌نویسم.

در ادامه ماتئی ویسنی یک خطاب به تینوش نظم جو که به‌عنوان مجری و مترجم جلسه

حضور داشت و مخاطبان ایرانی نیز آثار ماتئی را با ترجمه های نظم جو می شناسند، پرسید: به‌عنوان یک، کارگردان تئاتر آثار نمایشی‌اش را چگونه انتخاب می کند و تابع کدام شیوه است؟ احساسی، سیاسی یا اجتماعی؟ نظم‌جو نیز در پاسخ اظهار داشت: ما در دنیایی زندگی می کنیم که تفکر یک آدم در کار هنری‌اش چندان مهم نیست و اگر قرار است تماشاگر، از چنین تفکری با اطلاع شود، بهتر است که یک بیانیه‌را مطالعه کند. به نظر من تئاتر فضایی است که باید اجازه دهد، تفکر منتقل شود، چرا که در هر اثر بی‌نهایت معنی وجود دارد و ما با تفکر یگانه‌ای که اصولاً تفکر سیاسی است کاری نداریم.

کارگردان نمایش خرس‌های پاندا ادامه داد: زمانی که نمایش خرس‌های پاندا را در ایران اجرا کردم، تمام سخن من این بود که برداشتی که از مطالعه این اثر داشتم را کنار بگذارم و رابطه‌ای آزاد با تماشاگران به وجود آورم تا تماشاگران هر برداشتی که علاقه‌مندند داشته باشند.

در ادامه بار دیگر ماتئی ویسنی در پاسخ به پرسش فریندخت زاهدی مبنی بر این که هنگام نوشتن یک نمایشنامه تا چه اندازه به تماشاگر و مخاطب می‌اندیشد گفت: من همیشه به نیروی ادبیات اعتقاد کامل داشته‌ام. من قبل از مهاجرت به فرانسه تمام سبک‌های تئاتر را در نوشته هایم تجربه کردم، اما در زمینه سبک رئالیسم اثری ننوشتم و سال‌ها طول کشید تا به فرانسه آمدم و حس آزادی را تجربه کردم و در سبک رئالیست نیز نمایشنامه نوشتم. از طرف دیگر متوجه شدم که اگر هم می خواهی با چیزی مخالفت کنی باید خوب بنویسی. آن هم با ادبیاتی که مفهوم واقعی ادبیات را داشته باشد.

وی در خاتمه گفت: با ورودم به فرانسه چیز دیگری نیز کشف کردم. آن زمان زبان فرانسه را به خوبی نمی دانستم و به سختی می نوشتم، بنابراین متوجه شدم که با کلمات کم حرف‌های زیادی را می توان گفت و این گونه بود که توانستم با واژه‌های کم و ساده، موقعیتی دراماتیک به‌وجود آورم که خیلی وسیع باشد. وقتی دو موقعیت زندگی را با یکدیگر مقایسه کردم متوجه شدم که وقتی در رومانی بودم، گویا زبان رومانیایی بود که برای من می‌نوشت و زبان جلوی من بود و من در پشت سر آن راه می‌رفتم. ولی در فرانسه بر عکس است، زبان پشت سر من است و من مجبورم آن را پشت سر خود بکشم. به همین دلیل است که در آثارم زیاده گویی ندارم. بنابراین متوجه شدم، نوشتن نمایشنامه در کلمات زیاد نیست، بلکه در موقعیت هایی است که به وجود می آوریم و باز فکر می کنم شاید به این دلیل است که آثار من خیلی به زبان‌های مختلف ترجمه می‌شود.

در هر نمایشنامه خوب یک شاعرانگی خاص موج می‌زند

در دومین جلسه کارگاه ماتئی ویسنی یک، نمایشنامه‌نویس رومانیایی در آغاز درباره چگونه نوشتنش گفت: من اصولاً از اشیای روز مره پیش پا افتاده که همه می شناسند استفاده می کنم.

برای استفاده از سمبل‌ها هم نیازی به وارد شدن به فلسفه‌هندی،اروپایی یاشرق‌دورو...نیست.کافی‌است کمی شاعرباشیم تااز تصویرهااستفاده‌کنیم‌وسمبل‌ها را به‌وجود آوریم. وی افزود: هیچ وقت برای خودم یا کشوهای میزم ننوشتم. همیشه برای نشان دادن به دیگران بوده است. موقع نوشتن به بازیگرها، کارگردان و مخاطب فکر می کنم و خودم را جای تماشاگر می گذارم و سعی می کنم سخنم طولانی و پر مدعا نباشد.

نویسنده نمایشنامه «پیکر زن» در پاسخ به پرسش یکی از حاضرین که نظر او را درباره نمایشنامه‌های ابزورد و آوانگارد پرسید گفت: اوژن یونسکو هرگز از کلمه آوانگارد خوشش نمی آمد. من هم دوست ندارم یک نویسنده آوانگارد باشم اما هر تفکر جدیدی برایم جالب است چون می توانم چیزهای جدیدی از آن یاد بگیرم. ماتئی از تئاتر گروتسک به عنوان شیوه مورد علاقه‌اش نام برد و گفت: گروتسک به ذهنیات من بسیار نزدیک تر است. همان طور که به نظرم ابزورد به حدکافی در آثار چخوف دیده شده. نمایشنامه سه خواهر او نمونه کامل موقعیت ابزورد است.

وی در مورد روند شکل گیری نمایشنامه خرس‌های پاندا که مورد سؤال حاضرین بود اظهار داشت: به‌نظر خودم صحنه اول نمایشنامه شروع خوبی بود اما پس از آن ایده دیگری به ذهنم نیامد و آن‌کار شش سال کنار ماند اما پس از شش سال به یکباره در عرض سه هفته آن را به اتمام رساندم. چون تجربه‌های حسی و موقعیت های خاصی را در این مدت تجربه کرده بودم که به مدد من آمدند.

ماتئی ویسنی یک در پایان سخنانش از تینوش نظم جو پرسید، چه چیز باعث ایجاد انگیزه ترجمه آثار ماتئی به فارسی شده است.

نظم جو پاسخ داد: وقتی بعد از ۱۱ سال به ایران برگشتم می خواستم آنچه به‌عنوان تجربه تئاتری با خود آورده بودم در فضایی که حس می کردم ریشه‌هایم در آنجا است تقسیم کنم. من در تجربه هایم که ترجمه ۱۵ نمایشنامه هم در آن وجود داشت دو ترجمه از نمایشنامه‌های ماتئی ویسنی یک داشتم یکی خرس‌های پاندا و دیگری پیکر زن، در مشورت و خواندن خرس های پاندا برای بازیگر نقش زن این نمایشنامه به این نتیجه رسیدیم که با فضای ایران این نمایشنامه مناسب تر است.

گزارش

رادیو ما را یاد خاطرات خوب می‌اندازد. سفرهای شبانه، نمایشی که فقط صدا بود و باقی تصویری در ذهن یا پشت پلک. رادیو ما را یاد موسیقی و حمایت پندآمیز ادبیات فارسی می‌اندازد و بارقه‌هایی از مثل‌های چینی! همیشه عادت کرده‌ایم نمایش رادیویی را فقط گوش دهیم و با آن زندگی کنیم. حالا فکرش را بکنید در فضایی قرار بگیرید که نمایش رادیویی اجرای می‌شود. یعنی رود در روی بازیگران قرار گیرید و علاوه بر این که صدای آنها را می‌شنوید احساس‌شان را در چهره‌شان ببینید. آنها نشسته، یا ایستاده، فقط دیالوگ می‌گویند، اما با تک‌تک سلول‌های بدن‌شان. بیست‌وهفتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر بخش جذابی دارد با عنوان «رادیو تئاتر» که در این بخش هنرمندان صدا، نمایش رادیویی اجرا می‌کنند. از اولین روز جشنواره ساعت ۱۸ هر روز دو نمایش که اولی اثر ویژه انقلاب اسلامی است، در تالار استاد انتظامی خانه هنرمندان ایران به اجرا در می‌آید. تالار انتظامی خانه هنرمندان ایران در فوقانی‌ترین بخش این بنا واقع شده است. باید طبقه دوم را پشت سر گذاشت، به روی پشت بام رفت، سمت راست پله‌ها را بالا رفت و وارد سالن شد. یک سالن مشکی با صندلی‌های متحرک. اینجاست که «تیغ کهنه» از یک تا ۹، هر روز به مدت ۳۰ دقیقه اجرا می‌شود. نمایشی نوشته محمد امیر یاراحمدی و به کارگردانی نادر برهانی مرند. با وارد شدن به سالن انتظامی اولین چیزی که ذهن را مشغول می‌کند دکور نمایش است. دکوری که چند درخت پائیزی یک قلیان، چند استکان و میز وصندلی را شامل می‌شود. بازیگران یکی یکی به ترتیب نقش بر روی صندلی می‌نشینند، یا می‌ایستند. با تمام بدن‌شان دیالوگ می‌گویند. لباس آنها مناسب نقش شان است. نادر برهانی مرند، کارگردان «تیغ کهنه»، درباره این اثر می‌گوید: «تیغ کهنه» یک نمایش رادیویی صرف نیست، رادیو تئاتر است. رسانه‌ای میانه تئاتر و رادیو، رسانه‌ای که تازه متولد شده و ما داریم به صورت عملی و نظری بر روی آن کار می‌کنیم. وی ادامه می‌دهد: دکور «تیغ کهنه» به فضاسازی نزدیک است. ما می‌خواهیم به رسانه‌ای برسیم که هم دیدنی و هم شنیدنی است و مختصات تمام و کمال هر دو را دارد. برهانی مرند پیرامون رادیو نمایش می‌گوید: رادیو نمایش یک مبحث کاملاً جدید است. رادیویی مختص تئاتر و هنرهای نمایشی است. در رادیو نمایش، بیشتر محوریت با بحث نقد خواهد بود. در واقع هم نمایش رادیویی خواهیم داشت، هم بحث و نقد در حوزه برنامه سازی، تلویزیون، سینما و رادیو. به اعتقاد کارگردان «تیغ کهنه» مهمترین تفاوت نمایش رادیویی و تئاتر صحنه‌ای در این است که نمایش رادیویی تأثیر وسیعی دارد ولی تئاتر صحنه‌ای تأثیر عملی دارد. وی در این باره این گونه توضیح می‌دهد: سطح فراگیری مخاطبین رادیو به دلیل ویژگی این رسانه وسیع است. در بسیاری موارد رادیو به این دلیل که تخیل مخاطب را در ارتباط سهیم می‌کند و مخاطب خود پیام یا تصویر را می‌سازد، نقش بیشتری در ارتباط دارد و ماندگاری این ارتباط از تئاتر بیشتر است. تئاتر تحمیل می‌شود اما رادیو هیچ تحمیلی ندارد. اگر رادیو موفق به ارتباط با تخیل مخاطب شود، هیچ رسانه‌ای از کتاب و تئاتر و سینما و... به گرد پای آن نمی‌رسد.

رادیو تئاتر

نادر برهانی مرند، کارگردان «تیغ کهنه»

دبیر بخش رادیو، تئاتر:

تنها صداست که می‌ماند

انسیه کریمیان

صدا پیشگان و عوامل «تیغ کهنه» پس از ۳۰ دقیقه تلاش برای اجرای نمایش، سالن انتظامی را ترک می‌کنند تا فرصت را در اختیار عوامل نمایشی «مثل شب» بگذارند. حدود ۲۰ دقیقه سالن خالی از تماشاگر بود و تماشاگران بر پشت بام خانه هنرمندان ایران، در آسمان تهران دنبال ستاره می‌گشتند! «مثل شب» برخلاف «تیغ کهنه» بدون دکور به مدت ۶۰ دقیقه اجرا شد. نویسنده این کار محمد علی ظاهری و کارگردان آن صدای آشنای رادیو «فریدون محرابی» است.

گپی با ماتئی وسینی یک
نمایشنامه نویس معروف رومانیایی
مهمان ویژه جشنواره

پروانه ای در من

مینو میرشاه ولد

بدون هیچ مقدمه ای بگوییم که آنچه در ادامه می خوانید گفتگوی کوتاه ما با ماتئی وسینی یک، نمایشنامه نویس مشهور رمانیایی ساکن فرانسه است.

حضور دانشجویان و نمایشنامه نویسان جوان ایرانی را در نشست هایی که داشتید، چگونه ارزیابی می کنید؟

برای من تجربه خوبی بود، چراکه طی گفت و گوهایی که داشتیم با فضای فکری شان آشنا شدم و توانستم دغدغه هایشان را از نزدیک لمس کنم.

آیا موفق به تماشای نمایشی در جشنواره فجر شدید؟ ارزیابی تان از آن چیست است؟

بله، نمایشی درباره جنگ دیدم به نام «کاکوتی» و با توجه به اینکه خود نیز آثاری در رابطه با جنگ دارم، برایم جالب بود که یک نویسنده و کارگردان جوان چگونه توانسته در موقعیت فعلی نمایشنامه ای ضد جنگ بنویسد و آنرا به صحنه ببرد.

با توجه به اینکه آثارتان در ایران با استقبال روبرو شده و «اسبهای پشت پنجره» هم به تازگی به چاپ رسیده، آیا رهنمود خاصی برای هنرمندان ایرانی که علاقه‌مند به اجرای آثارتان هستند، دارید؟

همیشه وقتی یک نمایشنامه می نویسم، میزانسن های آنرا در ذهن دارم و اجرای آنرا از پیش کاملاً می بینم، اما وقتی اثر به پایان می رسد، همه تصاویر را به آتش می کشم و سعی می کنم که هیچ ردپایی از من به جا نماند. هر چه پیرتر می شوم، کمتر و کمتر شرح صحنه می نویسم. به نظر من تئاتر محصول یک زنجیره انسانی است، بنابراین در کار کارگردان هیچ دخالتی نمی کنم و حتی سر جلسات تمرین هم حاضر نمی شوم و منتظر هستم تا کارگردان مرا غافلگیر کند و چیز جدیدی نشانم دهد. من نه کارگردان هستم و نه بازیگر و هیچ مداخله ای هم نمی کنم.

یکی از ویژگی های آثار شما سادگی آنها است، چگونه آثارتان در نهایت سادگی توانسته مخاطب جهانی پیدا کند؟

من به تنهایی نمایشنامه هایم را نمی نویسم، کسی هست که در نوشتن کمکم می کند، من در درونم موجود کوچکی دارم، چیزی مثل یک پروانه کوچک؛ وقتی شروع به نوشتن می کنم و کارم خوب نیست، او بیدار شده و فریاد می زند که چیزی که می نویسی بد است. در واقع از ۴۰ سال پیش که شروع به نوشتن کردم این موجود شروع به حرکت کرد. حالا نام این موجود را می توانید «وجدان ادبی» بگذارید. آدم هرگز نباید به وجدان ادبی و واقعیتی که در درونش هست خیانت کند، باید با این پروانه کوچک صادق باشیم. انسان باید با سفر کردن و کتاب خواندن و تعامل با همنوعانش این وجدان را پرورش دهد و این برای یک هنرمند خیلی مهم است.

اگر بنا بود راجع به غزه بنویسید، چگونه از آن درام می ساختید؟

نمی دانم که چه می نوشتم اما سعی می کردم که نگاهی متفاوت از تاریخ نویسان و خبرنگاران داشته باشم و هیچ نگاه ایدئولوژیکی نداشته باشم، سعی می کردم نگاهم خاص خودم باشد.

آیا در آینده باز هم به ایران خواهید آمد؟

بله حتماً، هروقت که با تماشاچیانی که آثارم را خوانده و یا اجراهای آنها را دیده اند برخورد می کنم، خوشحال می شوم که با آنها ارتباط برقرار کنم و انعکاس آثارم را ببینم.

گفت و گو

رودررو با مهدی حبیبی نویسنده و کارگردان زگیل

تماشاگران نمایش پیش می‌برند

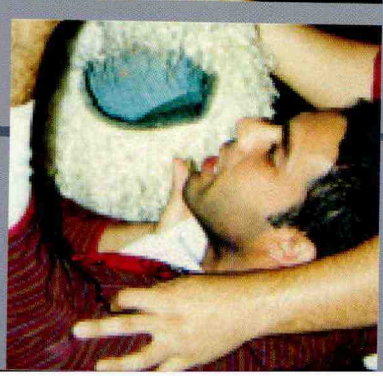
آیا فقط زباله، ضایعات ساختمانی یا ترانس‌هایی که کاربرد انباری دارند، هرچهره شهر را نازیبا می‌کنند؟ به هر چه ویژگی آسیب رسانی به نمای شهرها دارند، باید کسانی که نام گذار آنان گذاشته‌اند را نیز افزود: «زگیل» برداشت مهدی حبیبی از این افراد و توجه او به این معضل اجتماعی است کارگردانی که از شهرستان ملایر استان همدان با تجربه پنج دوره حضور در جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر آمده تا خودش و نمایشش را رو در روی مردم در محوطه تئاتر شهر، پارک اندیشه و پارک لاله محک بزند. او جزو اجرا اولی‌هاست و با گروهش «مطائب شیرین» و «اسپری رنگ» را نیز در بخش ویژه انقلاب به روی صحنه خواهد برد. از دیگر نمایش‌های خیابانی این کارگردان که سال‌های پیش در جشنواره تئاتر فجر اجرا شده می‌توان «سنگ، کاغذ، قیچی»، «کافیه فقط چشاتو ببندی» و «بچه‌های امروزی» را نام برد. مهدی حبیبی سعی کرده در اجرای «زگیل» از مشاوره و راهکار تماشاچیان استفاده کند و در واقع به شعور و نظر تماشاگران احترام بگذارد.

زگیل به گونه ای به نمایش در می‌آید که در روند بازی تماشاگر به خودش این اجازه را می‌دهد که دخالت کند و نظر بدهد. پس روند تئاتر تا حدودی توسط تماشاگر تعیین می‌شود و این مردم هستند که نمایش را پیش می‌برند. به عقیده کارگردان «زگیل» نمایش خیابانی دارد کم کم جای خودش را در کشورها باز می‌کند و تا حدودی این نوع نمایش مورد توجه مسئولان و مردم قرار گرفته است. چنین توجهی حاصل تلاش‌های انجمن نمایش خیابانی و خون‌دلی است که علاقه‌مندان به این گونه نمایش خورده‌اند. به گفته این کارگردان با منتشر کردن کتاب‌های تخصصی تئوریک در زمینه تئاتر خیابانی و بالا بردن آگاهی و سواد مردم کسانی که این نمایش را برای کار و بازی انتخاب کرده‌اند می‌توان به پیشبرد تئاتر خیابانی کمک کرد. حبیبی گرچه سال‌های متمادی است که در جشنواره‌های مختلف شرکت کرده‌است اما هیچ‌گاه مختص جشنواره کاری را کارگردانی نکرده‌است. او به فکر راضی کردن مخاطبش است و آنچه برای آن تلاش می‌کند رضایتمندی تماشاگران از پس اجرای نمایش‌هایش است. جذابیت نمایش خیابانی برای مهدی حبیبی از رودررویی با مخاطبان و درگیر کردن آنها با نمایش به وجود آمده و او را واداشته سال‌ها کار خیابانی کند.

حمیدرضا میرزایی نویسنده و کارگردان ستاره آلاچیق:

انتهای نمایش سفید است

به‌راستی ما چه تصوری از زندگی اقوام مختلف داریم؟ چقدر از آداب و سنن و شیوه زندگی آنان مطلع هستیم؟ حمیدرضا میرزایی از گنبد کاووس در بخش خیابانی بیست و هفتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر حضور دارد و می‌خواهد سه روز اول جشنواره با اجرای نمایش «ستاره آلاچیق» گوشه‌ای از زندگی مردم ترکمن را به نمایش بگذارد. او سه دوره تجربه حضور در جشنواره تئاتر فجر را دارد و حالا برای چهارمین بار میهمان جشنواره است. «ستاره آلاچیق» از سه اپیزود (بخش) تشکیل شده‌است. به گفته کارگردان این نمایش بومی، اپیزود اول به آئین ذکر خنجر اختصاص دارد. در اپیزود دوم لعله خوانی یا ازدواج و به غربت رفتن عروس در ترکمن اجرا می‌شود. و اپیزود سوم شخصیت قتور به نمایش در می‌آید. میرزایی از این جهت که بسیاری از قصه‌ها و آئین‌های بومی و منطقه‌ای ظرفیت بالایی برای اجرا و تصویر دارند، موضوعی بومی را انتخاب کرده و از فولکلور بهره برده است. اگر چه ستاره آلاچیق از سنت بهره‌برده است اما کارگردان آن سعی کرده در اجرا به نمایش حال و هوایی امروزی بدهد تا تماشاگر با آن چندان بیگانه نباشد. تماشاگری که در هر لحظه از اجرای نمایش به جمع تماشاگران بپیوندد خیلی زود می‌تواند دریابد اوضاع از چه قرار است. چرا که اپیزود بعد شروع می‌شود و او تماشاگری از ابتدا خواهد بود. به تفکر واداشتن تماشاگر پس از دیدن نمایش ستاره آلاچیق برای کارگردان آن بسیار مهم است. میرزایی در هر سه اپیزود نتیجه گیری نمی‌کند. انتهای نمایش سفید است و این تماشاگر است که باید فکر کند و به نتیجه برسد. حمیدرضا میرزایی درباره طنز تلخ موجود در نمایش می‌گوید: بسیاری سنت‌ها هستند که دیگر نمی‌توانند پاسخگوی زندگی امروز و دغدغه‌های موجود در آن باشند، برخی سنت‌هایی که از دل تعصبات خشک قومی برخاسته و منجر به اتفاق‌هایی چون خودسوزی دختران ترکمن گشته است. من با ستاره آلاچیق می‌خواهم به روشنگری مردم بپردازم و آنان را وادار به قضاوت کنم. به اعتقاد میرزایی هنوز تعریف درستی از نمایش‌های خیابانی در ایران نداریم و این نمایش‌ها آن گونه که باید در دل مردم راه پیدا نکرده است. برای دست یافتن به چنین منظوری نمایش‌های خیابانی باید برخاسته از دغدغه‌های روزمره مردم باشد. راز زنده ماندن نمایش خیابانی پویایی آن در اجرا و رابطه‌اش با مخاطب است. نمایش خیابانی می‌تواند راهی باز کند برای نزدیک شدن مردم به تئاتر صحنه‌ای.



امید نیاز، کارگردان بچه‌های خاکستری:

مخاطبان کودک از جشنواره بی نصیب نیستند

مژگان بنان

دو هزار دلار به اضافه تندیس جشنواره و دیپلم افتخار جایزه بزرگی بود که نصیب بچه‌های خاکستری شد. بچه‌ها از اردشیر می‌ترسند و شب‌ها بعد از تکدی گری در کوچه و خیابان‌ها باید پول‌هایشان را به او بدهند اما یک شب پولشان گم می‌شود و بچه‌ها به خانه برنمی‌گردند...

«امید نیاز» که با نمایش «بچه‌های نیاز» در بخش جشنواره جشنواره‌ها حضور دارد در خصوص نمایش می‌گوید: نمایش «بچه‌های خاکستری» داستان بچه‌های کار است که به جز تنها یک بازیگر بزرگسال تمام بازیگران نمایش کودک هستند.»

وی در ادامه می‌گوید: نمایش پس از اجرای عمومی در اصفهان در جشنواره بین‌المللی تئاتر کودک و نوجوان اصفهان شرکت کرده و جایزه بزرگ جشنواره را نصیب خود کرد.

همچنین قرار است این نمایش در شانزدهم اردیبهشت ۵ می ۲۰۰۹ در جشنواره تئاتر کودک و نوجوان آلمان شرکت کند. نیاز که از اجرای خوب نمایش و استقبال تماشاگران بسیار راضی بود در خصوص وضعیت تئاتر در اصفهان می‌گوید: تئاتر در اصفهان رو به رشد است. اما هنوز در ابتدای راه است و در حال آموختن الفبای تئاتر است. حجم کار در اصفهان بسیار بالاست و جشنواره‌های مختلف بخصوص جشنواره تئاتر کودک و نوجوان انگیزه خوبی برای حرکت به‌وجود آورده است. اما کمبود نیروی متخصص، عدم حمایت کافی مسئولان از عمده مشکلات تئاتر اصفهان است. کارگردان نمایش بچه‌های خاکستری که تئاتر شهرشان را یک تئاتر ملوک الطوایفی می‌داند ادامه داد: «تنها ایراد این است که متأسفانه در اصفهان هر ارگانی مجزا و به تنهایی عمل می‌کند. هیچ اتحاد و اشتراک نظری بین مسئولان ارگان‌های مختلف وجود ندارد.»

او که خود عضو شورای نظارت ارزیابی اداره ارشاد اصفهان است اضافه کرد: اگر اهداف و برنامه‌های ارگانهای مختلف با هم یکی شوند و با هم همکاری داشته‌باشند، بسیار مؤثر عمل خواهند کرد و می‌توانند به این مقوله مهم فرهنگی کمک اساسی کنند.

نیاز در پاسخ به این سؤال که حضور نمایش کودک در جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر چقدر اهمیت دارد گفت: نمایش برای کودک بسیار سخت‌تر از بزرگسالان است. متأسفانه این نگرش که تئاتر کودک، کوچک است بسیار در بین افراد وجود دارد. اما کار کردن تئاتر کودک علی‌رغم کودکانه بودن، بسیار کار سختی است. کسی که برای کودک کار می‌کند نیاز به شناخت کودک دارد. شناختی که به‌مراتب بسیار سخت‌تر از شناخت مخاطب بزرگسال است. بنابراین حضورش در این جشنواره نشان دهنده ارزشی است که مسئولان هنر این مرز و بوم برای تئاتر کودک قایلند. امید نیاز که فارغ‌التحصیل رشته ادبیات نمایشی است از سال ۷۷ کار با کودک را آغاز کرده که شمه آن بازی در ۲۵ تئاتر کودک و کارگردانی و نویسندگی ۲۰ نمایش عروسکی و زنده کودکانه است.

مقام برگزیده جشنواره تئاتر عروشکی دفاع مقدس برای نمایش نیلوفر و عروسک‌هایش، مقام نخست چهاردهمین جشنواره بین‌المللی کودک و نوجوان برای نمایش نارنج و ترنج و نمایش برگزیده پانزدهمین جشنواره بین‌المللی کودک و نوجوان حاصل ۱۰ سال تلاش در عرصه تئاتر کودک و نوجوان است که همه‌اکنون در کارنامه امید نیاز به ثبت رسیده‌است.

در حاشیه: هنگام صفحه آرایی خبردار شدیم که هنرمندان هلندی از این نمایش دیدن کردند و از این گروه برای اجرا در هلند دعوت بعمل آوردند.

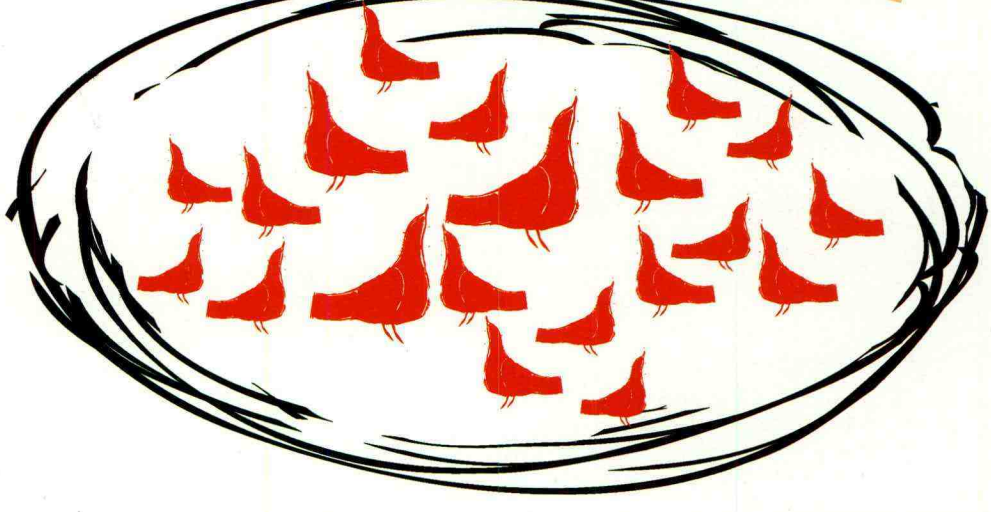
سی سال تئاتر

ما، تئاتر و انقلاب

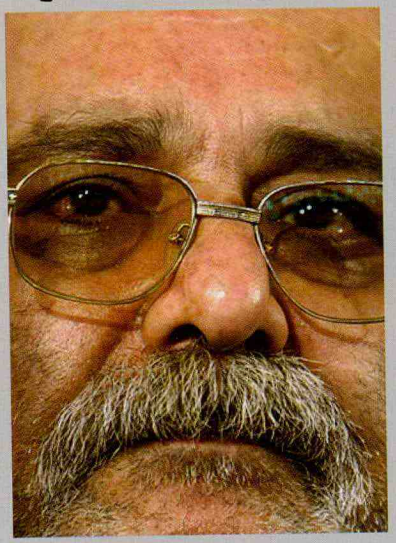
منوچهر اکبرلو

دو سال ۱۳۵۷ و در اوج مبارزات انقلابی مردم مسلمان ایران، تئاتر ایران نیز تاوان زشتی‌های رژیم پهلوی و نیز روشنفکر نمایی خود را می‌داد و در رکودی همه جانبه به سر می‌برد. مردم مسلمان ایران در آن روزها، تئاتر را از ظواهر پلید نظام گذشته دانسته و از هجوم به این عامل بویژه در روزهای انقلاب دریغ نمی کردند. نخستین تلاش‌های تئاتری در سال‌های پس از انقلاب به تجدید حیات آن اختصاص داشت. آن هم در شرایطی که شور انقلابی موجود در جامعه مجالی برای پرداختن به مسائلی از قبیل تئاتر باقی نمی گذاشت. با این همه کشتی بی سکان تئاتر ایران در طول سال‌های آغازین پیروزی انقلاب، توانست با تولید انگشت شمار نمایش به حرکت خود ادامه دهد. اما سردرگمی تا حدی بود که حتی بسیاری از نمایش های ساخته شده جز چند اجرای پراکنده، راه به جایی نبردند. نظر به سرعت فراتر از انتظار دگرگونی‌ها در سال‌های اول انقلاب، فاصله برخی نمایشگران با مفاهیم و ارزش‌های انقلاب اسلامی (که در سایر زمینه‌های هنری نیز دیده می‌شد) در تولیدات نمایشی نمودی آشکار داشت. نمایش در ایران این بار کوشید برای ادامه حیات همسو با ارزش‌های انقلاب، خود را به نمایش بگذارد. برخی نیز تئاتر (وگاه ایران را) ترک کردند. رفتنی که بعدها با بازگشت اکثریت آنها همراه بود. بیشتر تلاش‌های اولیه بی کیفیت بود. واین طبیعی بود. زمان می خواست تا بیان هنر با زبان انقلاب همسو شود. بی ثباتی سیاسی، تغییر پی در پی مسئولان، نوسان معیارهای نظارت، تعدد مراکز تصمیم گیری و عدم امنیت در سرمایه گذاری در تولید تئاتر، سطح اشتغال در این حرفه را به حداقل رساند. اما با ثبات شرایط روشن بود که انقلاب اسلامی در قلمروی تئاتر، نیازمند فکر تازه است. در نتیجه با دعوت از نمایشگران، تولید نمایش در راستای ارزش‌های انقلاب در دستور کار قرار گرفت. در نیمه اول دهه ۶۰ برنامه‌هایی تنظیم شد تا طی آن آهنگ حرکت تئاتر را رهبری کند. در این برنامه تولید نمایش انقلابی/اسلامی محور سیاست‌ها قرار گرفت. نتایج چنین سیاستی، رغبت نسبی مردم به تماشای نمایش، افزایش تولید و بالا رفتن جایگاه تولید تئاتر در مجموعه فعالیت‌های فرهنگی (بیشتر در تهران) بود. از سوی دیگر ورود ابتکار در کار نمایشنامه نویسی و گسترش میدان سوژه‌ها و لزوم بدعت گذاری و شکستن عادات قبل (تکرار سوژه‌های محدود و کپی برداری از نسخه‌های نمایش‌های خارجی و جریانات روشنفکر نمایانه) قلمروهای تازه‌ای پیش روی تئاتر ایران گشود. در این دوره مخاطب تئاتر به‌عنوان مهم‌ترین اهرم حرکت دهنده تئاتری کشور مورد مطالعه قرار گرفت. گیریم که الگوهای جدی وجود نداشت. چرا که تولید در آن حد نبود که به کار نظریه پرداز و پژوهشگر بیاید. در نتیجه الگوی غیر علمی آزمون و خطا پیشه مسئولان شد. از نیمه دوم سال ۶۲ با شکل گیری دقیق‌تر نهادهای متولی تئاتر، جریان تازه‌ای در عرصه تئاتر آغاز شد. هماهنگ با این حرکت، حاکمیت نمایش خارجی در تئاتر محدود شد. همچنین سرمایه گذاری دولت در تئاتر به گونه‌ای افزایش یافت که توانست به تولید سالانه رو به رشدی دست یابد. سیاستگذاران تئاتر کوشیدند به‌جای دیکته کردن سیاست‌ها به نوعی گفت‌وشنود با نمایشگران دست یابند. این سیاست درست، زمینه ساز بازگشت اهل تئاتر به صحنه شد. هر دو گروه کوشیدند در انطباق با وضعیت موجود، انعطاف بیشتری نشان دهند و نقاط مشترکی بیابند. راه‌اندازی حوزه هنری از یکسو و ورود نمایشگران دانش آموخته دانشگاه از سوی دیگر، همچنین مراکز غیر دولتی که ریشه در تشکل‌های مذهبی پیش از انقلاب داشتند (مانند «بچه‌های مسجد») گروهی نمایشگر جوان و خوشفکر را به تئاتر پس از انقلاب تحویل داد. در همین سال‌ها بود که تئاتر ایران کلیت خود را در جشنواره تئاتر فجر به رخ می کشید. گرچه در زمینه مضمون، نوع نمایش‌ها و نمایشگرانی که در این گونه جشنواره‌ها حضور می یافتند جای تحلیل و بحث جدی وجود دارد. ثبات نسبی مدیریت، تخصیص بودجه‌های مشخص، حمایت نسبی از تولید تئاتر و تنوع مضامین، تئاتر ایران را در این دوره در مسیر رونقی خاص قرار داد. از سوی دیگر آغاز جنگ تحمیلی و حماسه هشت سال دفاع مقدس و جانانه مردم ایران در برابر استکبار جهانی تأثیر عمیقی در تئاتر پس از انقلاب گذاشت که در شماره آینده به آن خواهیم پرداخت.

ادامه این مطلب را در شماره بعد بخوانید.



محمد کاسبی
از بطن انقلاب و تئاتر



محمد کاسبی بازیگری است که عمده تماشاگران سینما و بینندگان تلویزیون او را به خوبی می شناسند. بازیگری که امروز ۵۷ سال دارد. خودش می گوید از سال ۴۰ فعالیت هنری را آغاز کرده است، پس ۴۷ سال کار در فضای تئاتر و تلویزیون و سینما از او بازیگری توانا ساخته است که هر کارگردانی که با او کار کند، بدان اعتراف می کند. کاسبی جدا از بازیگری مسئولیت‌های دیگری دارد که مسئول واحد نمایش‌های رادیو، راه‌اندازی مرکز اسلامی تئاتر- که بعدها به مرکز هنرهای نمایشی تغییر نام داد- عضویت در شورای فیلمنامه حوزه هنری و شورای بازبینی فیلم وزارت ارشاد، عضویت در گروه تخصصی نمایش شورای انقلاب فرهنگی، عضویت در گروه تخصصی نمایش فرهنگستان هنر، مسئولیت واحد تئاتر حوزه‌هنری و مسئولیت امور شهرستان های حوزه‌هنری از آن جمله است.

از میان نخستین اهالی تئاتر شهر

محمد کاسبی در سال ۱۳۵۵ در رشته‌بازیگری و کارگردانی دانشکده هنرهای دراماتیک پذیرفته شد. زمانی که انقلاب اسلامی به وقوع پیوست بالطبع تمام مراکز فرهنگی- هنری، تئاترها و سینماها تعطیل شدند. تئاتر شهر هم بسته بود. گروهی از دانشجویان تئاتر و علاقه‌مندان در باغ مافی (پل امیربهادر) تهران مکانی را به نام مرکز فعالیت‌های انقلاب اسلامی در اختیار گرفته بودند و گروهی دیگر در مساجد فعالیت تئاتری داشتند. در این شرایط مدیران دولتی از هنرمندان انقلابی در خواست کردند که به تئاتر شهر بیایند و این مکان را باز گشایی کنند. محمود فرهنگ، ابوالقاسم کاخی، منصور ابراهیمی، داود دانشور، مجید مجیدی، تاجبخش فنائیان، منصور دهقان، سعید کشن فلاح، سید مهدی شجاعی، یدالله وفاداری، محمود هندیانی کارشان را در تئاتر شهر آغاز کردند. از سوی دیگر در ساختمان «مریضه‌القرس» که مرکز تبلیغ بهائیان در آسیا بود و مصادره شده بود، محمد کاسبی، کاظم چلیپا، حسین خسروجردی و چند تن دیگر جمع شده‌بودند و این مرکز را با عنوان حوزه اندیشه و هنر اسلامی راه‌اندازی کرده بودند. مرکزی که به فعالیت‌هنری نیروهای ارزشی و انقلابی می‌پرداخت و بعدها به حوزه هنری تغییر نام داد. کاسبی هم در همین مجموعه فعالیت تئاتری خود را آغاز کرد.

در روزهایی که هنرمندان انقلابی در مراکزی همچون«مرکز فعالیت‌های انقلاب اسلامی»مشغول به تولید و اجرای آثار نمایشی همچون «حجربن عدی» بودند، کاسبی به سراغ آنها می‌رفت و برای برنامه رادیوی‌اش مصاحبه‌هایی ترتیب می‌داد.

در سال‌های نخست پس از پیروزی انقلاب اسلامی که هنوز مرکز هنرهای نمایشی راه‌اندازی نشده بود، مرکزی به نام «مرکز اسلامی تئاتر» وجود داشت که جهت کمک به تولید آثار تئاتری، تربیت هنرجویان و مشارکت یا تهیه تئاترهای مذهبی تأسیس شده بود و ساختمان آن در خیابان تنکابن بود. این مرکز با همت چند نفر از جمله محمد کاسبی راه‌اندازی شده بود. در همین سال‌ها کاسبی به کارگردانی در آثار نمایشی هم مشغول بود که از جمله آنها می توان به کاری اشاره کرد که در موزه آزادی روی صحنه رفت.

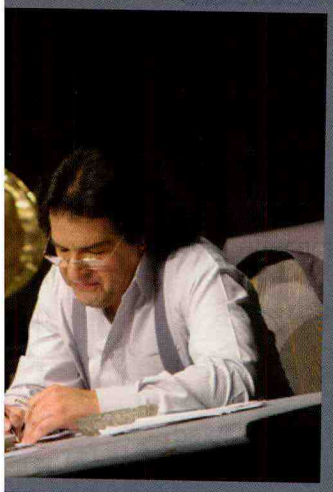
بازیگری در سینما

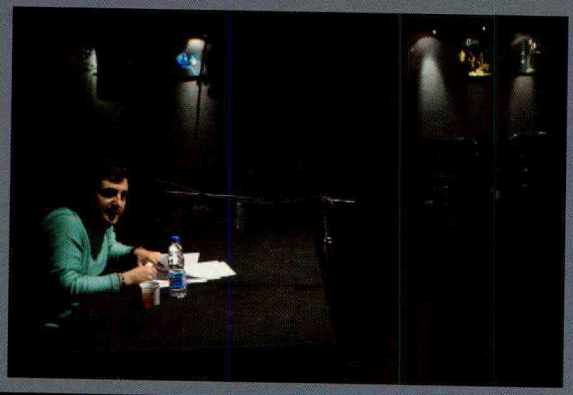
محمد کاسبی در سال ۱۳۶۱ برای نخستین بار بازی در مقابل دوربین را تجربه کرد. فیلمی ۱۶ میلی‌متری به کارگردانی محمدرضا هنرمند که «مرگ دیگری» نام داشت و بازیگر مقابل آن مجید مجیدی بود. توبه نصوح، دو چشم بی سو، استعاذه، زنگ‌ها، بایکوت، بحران و بدوک از جمله آثاری بودند که در دهه ۶۰ در حوزه هنری تولید شدند و کاسبی در آنها به ایفای نقش پرداخت. او در مرگ دیگری، زنگ‌ها و بایکوت بازی‌های خوبی از خود به‌جا گذاشت و پس از آن در دهه ۷۰ نیز در آثاری همچون پدر (ساخته مجید مجیدی)، مریم مقدس (شهریار بحرانی) و عزیزم من کوک نیستم (محمدرضا هنرمند) بهترین بازی‌های دوران جدید خود را ارائه کرد. در سال‌های اخیر هم «دیوار» را می توان مثال زد که از بازی روان و تأثیر گذار محمد کاسبی بهره‌می‌برد. او دو فیلم سینمایی هم با نام‌های «شنا در زمستان» و «قاصد» را کارگردانی کرد. این بازیگر تا امروز در بیش از ۳۰ فیلم و سریال تلویزیونی ظاهر شده است، هرچند در این سال‌ها فرصت حضور در صحنه‌های تئاتر را نداشته اما شاید روزی به صحنه‌های تئاتر یعنی نقطه آغاز خود باز گردد.

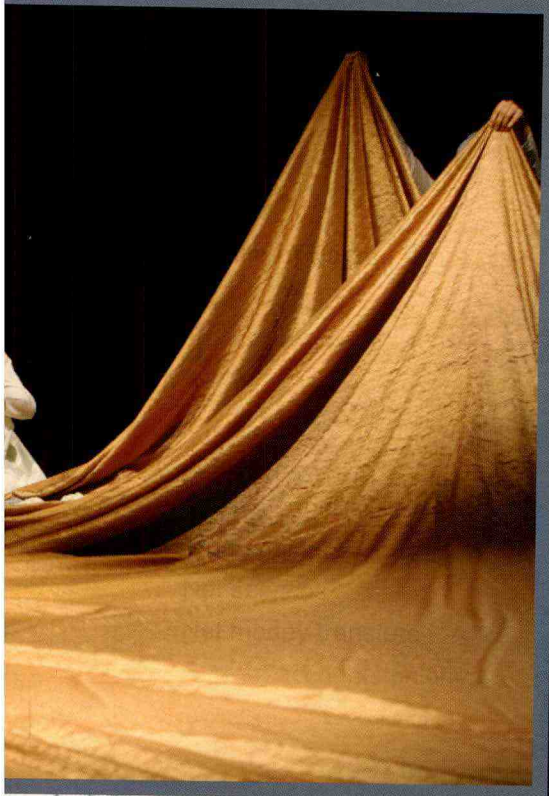
اطلاعات جامع تئاتر شهرستان‌ها

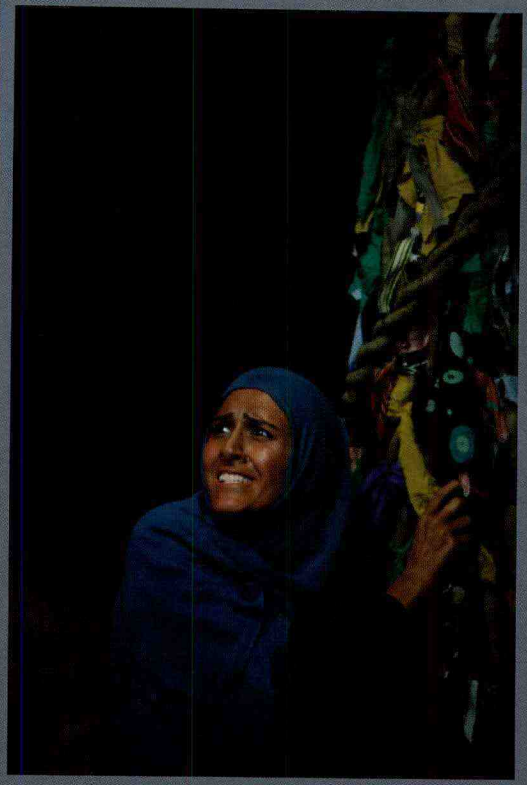
مجید امرایی از انتشار کتاب طرح جامع اطلاعات آماری اهالی تئاتر شهرستان خبر داد.

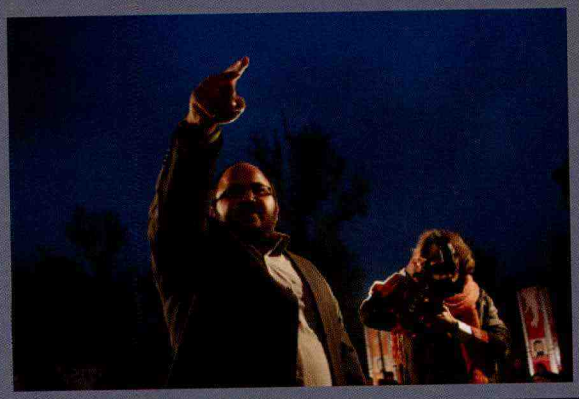
امرایی که به عنوان پژوهشگر در نخستین کتاب طرح جامع اطلاعات آماری تئاتر شهرستان‌ها فعالیت دارد، در این باره گفت:«این کتاب حاوی اطلاعات کاملی از فعالیت‌های تئاتر شهرستان‌هاست که شامل مواردی چون تعداد فعالان تئاتر ۱۵ استان است.» وی در ادامه افزود: «از دیگر موضوعات این کتاب تحقیقی، تعداد نمایش‌های اجرا شده از سال ۱۳۸۴ تا امسال، آمار تحصیلکردگان شاغل و بی کار هر استان، آمار تالارهای تحت پوشش است.»این کتاب در دو جلد تهیه شده که نخستین جلد آن طی ایام برگزاری بیست و هفتمین جشنواره تئاتر فجر منتشر می شود و دومین جلد آن نیز که در نیمه اول سال ۱۳۸۸ منتشر خواهد شد. این کتاب به کوشش دفتر امور استان‌های مرکز هنرهای نمایشی و در دوره مدیریت محمد حیدری پیشنهاد داده شد که در ۲۰۰ صفحه و با حمایت دبیرخانه بیست و هفتمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر و توسط دفتر انتشارات و پژوهش مرکز هنرهای نمایشی منتشر شود.

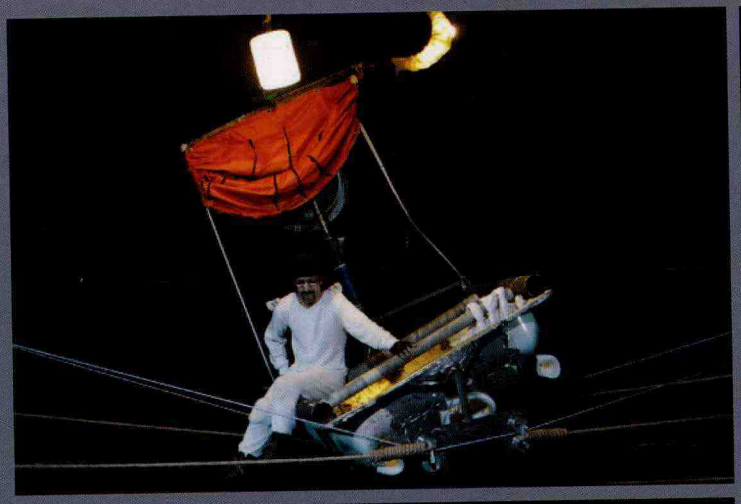


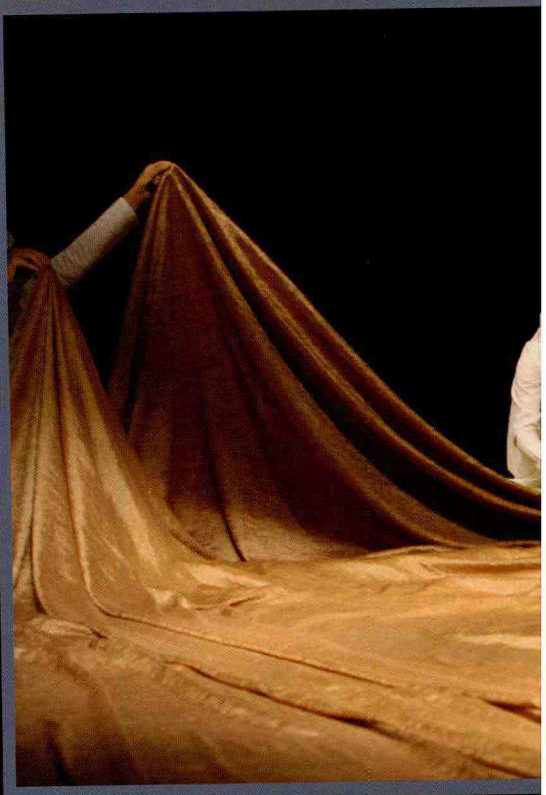


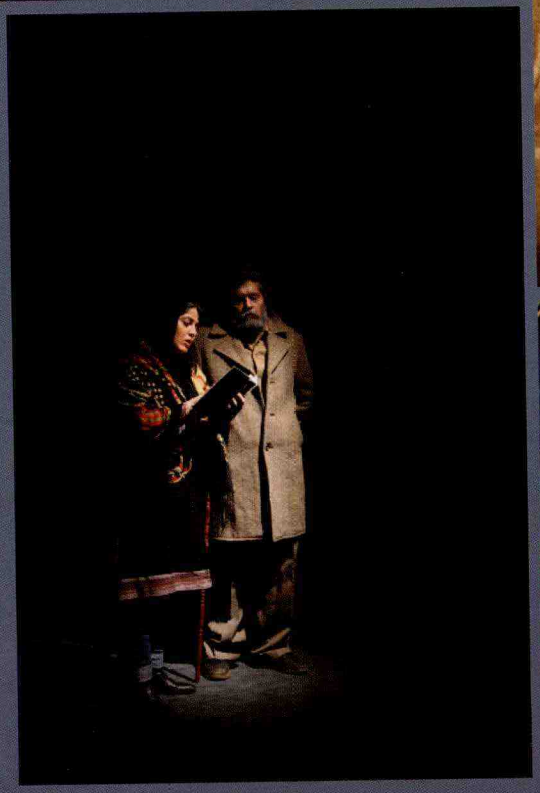


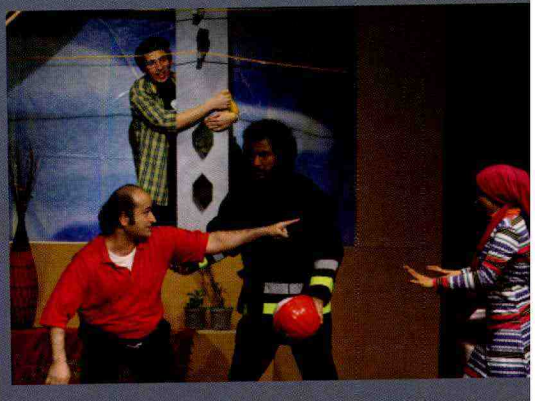












نقد و بررسی «اپرای عروسکی عاشورا» با طراحی
و کارگردانی «بهروز غریب‌پور»

زیبایی و غرابت زایی بی‌بدیل اپرای عروسکی

حسن پارسایی

رفتن به سراغ موضوع، رخداد و داستانی که قبلاً سینه به سینه روایت، نگاشته و یا حتی عملاً در چارچوب و فرم هنری و ادبی تخصیص یافته و ثابتی، شکل دهی و اجرا شده و از قداست مذهبی یا ملی عمیق برخوردار است، کاری بس دشوار به‌نظر می‌رسد، زیرا این موضوعات در ذهن جامعه و مخصوصاً تماشاگر دارای حریم تعریف شده ایدئولوژیک، عقیدتی و آئینی معین و پکیج شده‌ای هستند که اگر «نموده‌ای» از آن «نانموده» و یا تحریف شده ارائه شود، در آن صورت به‌رغم همه ارزش‌ها و ویژگی‌های اجرا، نویسنده، کارگردان و حتی بازیگران آن مورد لعن و نفرین قرار می‌گیرند، چون پذیرندگان و هم اندیشان متوسل و متوکل به این موضوعات و رخدادها هیچ تغییر، بداعت و انضمامی را افزون بر آنچه برایشان تعریف، مکتوب و نشان داده شده، نمی‌پذیرند. در چنین شرایطی وقتی کارگردان و نویسنده‌ای به سراغ موضوع کاملاً تعریف و تبیین شده قداست داری مثل واقعه عاشورا می‌رود و می‌کوشد آن را برای اولین بار در ژانر اجرایی «اپرا» به صحنه ببرد، تلاشش جسارت، توانمندی و اعتماد بنفس متمایز و شاخصی را به نمایش می‌گذارد.

اپرا یک پرفورمانس خاص است که در آن موسیقی نقش قابل توجهی دارد، کلام یا بیان موزون متناسب با موضوع، اغلب به شکل آواز اجرا را همراهی می‌کند و الزاماً مکملی برای نمایه‌ها و داده‌های دراماتیک آن به شمار می‌رود. گرچه تأکید استقرایی و نوبتی بر برخی عناصر و پرسوناژهای محوری همواره اهمیت دارد، اما توجه اساسی به کمپوزیسیون تک تک صحنه‌ها و نیز نهایتاً به ضرباهنگ، ریتم و هارمونی کلیت و جامعیت اجرا مبذول می‌گردد. در نتیجه، نگره‌قیاسی نویسنده و کارگردان هم ارز با اجرا، کاربری لحظه به لحظه دارد.

میزان موفقیت اپرا به جامعیت، تناسب و همخوانی مقابل و دوسویه موسیقی «کلامی و آوازی» و «مابه‌ازاهای نمایشی و دراماتیک» بستگی پیدا می‌کند. در این میان تم و موضوع «اپرا» جزو مهم‌ترین گزاره‌های اجرا محسوب می‌شود؛ لذا یکی از ویژگی‌های اساسی این پرفورمانس خاص وجه تماتیک درونمایه است.

از آن جایی که واقعه عاشورا در اصل صحنه نبرد و منازعه مذهبی و تاریخی بوده و در بطن خود حوادث ریز و درشت زیادی داشته است، در کنار پرسوناژ محوری آن، پرسوناژهای جانبی مهم و قداست دار دیگری نیز بوده‌اند و حوادث گوناگونی هم با شاکله‌ها و تعاریف متمایز و معین رخ داده‌اند؛ در نتیجه، حول موضوع اصلی، موضوعات فرعی و متنوع دیگری هم مثل تنهایی، تشنگی، معصومیت، ایثار و پایمردی نیز در میان بوده است، لذا عاشورا به عنوان یک رویداد چند واقعه‌ای و چند موضوعه ارزیابی می‌شود که در کل و در نهایت به یک دو آلیزم (Dualism) مبتنی بر خیر و شر یا زیبایی و زشتی منتهی می‌گردد. این «پیش طرح ذهنی» از واقعه مورد نظر می‌تواند عامل اولیه‌ای برای قیاس و ارزیابی اجرای «اپرای عروسکی عاشورا» با طراحی و کارگردانی «بهروز غریب‌پور» باشد.

اپرای عروسکی «عاشورا» در اصل یک «اوراتوریو» (oratorio) مذهبی است که به‌شکلی تجربی و نامتعارف با «نمایش» همراه شده و نهایتاً به‌دلیل استفاده از دیالوگ‌های شعری و آوازی به شکل یک «گرنداپرا» (Grand opera) در آمده است.

این اپرا با نور و صدای رعد و برق آغاز می‌گردد تا فضای ذهنی تماشاگر قبل از کنار رفتن پرده‌ها برای دیدن نمایشی خاص آماده شود، که متعاقباً و با کنار رفتن پرده‌ها صحنه‌های اولیه اپرا با یک «اورتور» (پیش درآمد=Overture) آغاز می‌شود که موسیقی آن دارای ملودی ایرانی است و در قالب آوازی عرفانی به اجرا در می‌آید.

«بهروز غریب‌پور» می‌کوشد واقعه را در شاکله یک داستان نسبتاً کامل به تصویر در آورد و در آن به‌طرز نمادینی بر تنهایی امام حسین(ع) تأکید کرده است. پرسوناژ «راوی» نیز که روایتگر داستان به حساب می‌آید از نیمه‌های اجرا به بعد به‌عنوان یک پرسوناژ وارد نمایش و حتی در یکی از نبردها با شمشیر یکی از «اشقیاء» زخمی می‌شود. در این اپرا اشعار به دو حالت اپرایی و الهام گرفته از آوازهای ایرانی اجرا می‌گردد و کوشش شده است این اشعار هرگز لابلای زیر و بم نوای موسیقی نامفهوم جلوه

نکنند و به‌صورت «دیالوگ - آواز» بیان شوند. در نتیجه مخاطب، جامعیت و کلیت داستان عاشورا را لحظه به لحظه در قالب اشعار منظوم عروضی و هجایی می‌شنود و با حوادث ابژه و بصری صحنه‌ها پیش می‌رود.

«غریب پور» که طراحی همه صحنه‌ها را خودش به عهده گرفته، می کوشد از همه امکانات «تئاتر عروسکی» و قابلیت های پرفورمانس خاص «اپرا» به شکل دوسویه و همزمان برای جلوه‌دهی نمایشی هرچه بیشتر مضمون رخدادها استفاده نماید.

این «اپرا» دارای وجه تراژیک و عرفانی قابل تأملی است و هر کدام از صحنه‌ها به یک تابلوی زیبای دارای کمپوزیسیون و پرسپکتیو شباهت دارد که از لحاظ زیبایی حتی از نقاشی های پرده‌ای، قهوه‌خانه‌ای و نیز از نگارگری ها زیباتر است. برخی صحنه‌ها واقعاً به یاد ماندنی و منحصر به فرد هستند. در این رابطه می توان به عروج «حر» بعد از شهید شدنش که در آن فرشتگان جسدش را به آسمان می برند و صحنه پایانی شهادت امام حسین (ع) اشاره نموده که در آن نخل ها می افتند، آفتاب از آسمان فرود می آید و متعاقباً در «دشت شمع زار» و نمادین شهدای کربلا، اسب سفید و بالدار و پر هیمنه او از حوزه نماد و تمثیل فراتر می رود و به شکل موجودی «عرفانی - اسطوره‌ای» به آسمان پرواز می کند و به جاودانگی می پیوندند.

«غریب پور» مبانی بصری و تصویری صحنه را به خوبی می شناسد. او «محور محسوس» صحنه‌ها را در نظر می گیرد و همزمان اصل «تقارن» و «قرینه سازی» را نیز فراموش نمی کند. در بسیاری از صحنه‌ها، زیبایی، کثرت گرایی و منحصراً پرسپکتیو، عمق میدان نگاه و کمپوزیسیون عناصر ساختاری صحنه به حدی هوشمندانه و غرابت‌زا شکل گرفته‌اند که تماشاگر حیرت می کند.

پس زمینه صحنه اولیه نمایش به کمک استفاده از ترفندهای صحنه‌ای یک پروجکشن با «آتش» آغاز می گردد که اشاره‌ای به هستی سوزی واقعه «عاشورا» است و سپس به کمک فلاش بک ذهنی راوی که روی صحنه به شکل عینی و ابژه به روایت تصویری و صحنه‌ای در می آیند، داستان پی گرفته می شود. برخی صحنه‌ها که ترکیبی از خود نمایش اصلی، یک پروجکشن و نیز نمایش سایه‌ای هستند به علت تداخل، همامیزی و همزمانی زیبای تصاویر، گاهی حین اجرا تفکیک ناپذیر می شوند و به یک «دیزالو» سینمایی زمان دار و ادامه دار شباهت پیدا می کنند که عیناً روی صحنه تئاتر و در برابر دیدگاه تماشاگران به شکل حقیقی (نه به شکل مجازی سینما) شکل می گیرند.

هیچ تداخل ذهنی بین وابستگان امام حسین (ع) و اشقیاء رخ نمی دهد. زیرا کارگردان با استفاده از رنگ، لباس، نور و مخصوصاً «نور درون اسکلت صورت» همه چیز را تفکیک و متمایز کرده است. «غریب پور» در این اپرا تا حد زیادی از شلوغی صحنه‌ها کاسته و اجرا موجزتر و جمع و جور تر به نظر می رسد. او میزانسن‌ها و چگونگی شکل دهی و جای گیری عروسک‌های «پرسوناژشده» را هوشمندانه و بادقت و ضمناً با در نظر گرفتن جلوه‌های زیبایی شناختی هر دو حوزه «روساخت» و «ژرف ساخت» اجرا طراحی و به نمایش گذاشته است.

عروسک‌ها یا «ماریونت‌ها» (marionette) عمدتاً توسط رشته‌های سیمی، هدایت می شوند. طراحی و ساخت آنها با توجه به آن که الزاماً نوع شخصیت و خصوصیات ذاتی و روانی پرسوناژها در نمایه بیرونی آنها لحاظ شده، کاری هنرمندانه و نیز بسیار دشوار است که طراحان و سازندگان عروسک‌ها بخوبی از عهده آن بر آمده‌اند. در این رابطه باید ذوق و دانایی طراحان، یعنی «علی پاکدست» و «مریم اقبالی» را تحسین نمود.

عروسک گردان‌ها و بازی دهندگان عروسک‌ها، تعداد کثیری در حدود ۲۰ نفر هستند، آنها شکل دهندگان واقعی صحنه به‌شمار می روند و توانسته‌اند با مهارت کامل به میزانسن‌های مورد نیاز کارگردان تحقق بخشند. در اصل همه زیبایی ها و جذابیت های اجرا را باید مدیون تلاش، حوصله و دقت آنها در پشت صحنه به حساب آورد. اشعار اپرای «عاشورا» ترکیبی از اشعار «محتشم کاشانی»، «طالب نیر تبریزی»، «قاآنی» و برخی اشعار رایج تعزیه نامه‌هاست. طراحی نور که در نمایش های عروسکی و اپرایی در جلوه‌دهی، ایجاد رنگمایه و نهایتاً تشدید پرسپکتیو صحنه‌ها سهم بسزا و شاعرانه‌ای دارد، نتیجه نگره خلاقانه خود «بهروز غریب پور» است. موسیقی، همخوان و مناسب «بهزاد عبدی» نقش تعیین کننده‌ای در تعمیق بن مایه‌های حسی و عاطفه‌ورزانه نمایش دارد.

اپرای عروسکی عاشورا با طراحی و کارگردانی «بهروز غریب پور» از لحاظ زیبایی شناختی، روایت صحنه‌ای، رعایت مبانی تصویری، بیان شعری و موزون، ریتم و هماهنگی و نیز طراحی و بازی گردانی عروسک‌ها، همچنین در رابطه با کاربری نور، موسیقی، طراحی صحنه و کارگردانی هوشمندانه و هنرمندانه آن در ارائه دراماتیک داستان واقعه عاشورا در قالب و فرم «اپرای عروسکی» بسیار موفق است و به‌عنوان اجرایی ماندگار جزو رویدادهای متمایز، نامتعارف و غرابت‌زای حوزه نمایشهای اپرایی به شمار می رود.

نگاهی به نمایش شکار روباه،
به نویسندگی و کارگردانی علی رفیعی

تراژدی قدرت

رضا آشفته

نقد

شکار روباه یک نمایش نه درباره تاریخ، بلکه درباره قدرت است. تاریخ برای خود تقسیم به دوران‌های خاصی می‌شود اما قدرت مفهومی جهان شمول و تعمیم پذیر است و تنها در برگیرنده یک دوره خاص و مختص یک مکان نیست. در شکار روباه نکته ناباوری است که در پایان تبدیل به باوری خونین و ضد انسانی و موحش می‌شود. در ابتدای نمایش سه مرد نوکر که در دربار آغا محمدخان قاجار مشغول کار بوده‌اند، به‌دلیل خوردن خربزه‌ای باقی مانده از جلوی دهان شاه محکوم به اعدام شده‌اند. اینان فقط به خاطر یک خربزه سر از تنشان جدا خواهد شد. اما وقتی با بازگشت به گذشته به زندگی و روابط این سه نفر با آغا محمدخان و بعد خیانت و قتل عام برادران و عمه آغامحمدخان رو در رو می‌شویم، پذیرفتن قتل این سه نوکر نیز درست مثل نوشیدن جرعه آبی خنک به باوری راسخ تبدیل می‌شود. آنچه در شکار روباه اتفاق می‌افتد. ملغمه‌ای از واقعیت تاریخی و مستند و تخیل صرف برای شاخ و برگ دادن به اثر، تلطیف فضا و مفهوم شدن واژه قدرت در یک موقعیت تاریخی و تراژیک است. دکتر علی رفیعی پیش از انقلاب نیز با ارائه یک نمایش به نام خاطرات و کابوس‌های یک جامه‌دار... به زندگی امیر کبیر صدراعظم دوره ناصری پرداخت و... این بار در شکار روباه به سراغ این دوره حکومتی که با راه‌اندازی سلاخی‌های بی شمار شکل می‌گیرد، پرداخته است. او به روشنی در پی ارائه یک تراژدی مؤثر و تکان دهنده است. ایجاد یک فضا شبیه اتاق تشریح (پزشکی قانونی) خود یک فکر خلاقه برای باور این همه ددمنشی است. جایی که مدام از مردان خائن و مخالف و مورد سوءظن قرار گرفته لبریز می‌شود. در اینجا زنی حضور دارد که باز هم به زیبایی از ذهن رفیعی به تراژدی آغامحمدخان اضافه شده‌است. علی رفیعی در این نمایش وابسته به تاریخ و سندهای جور واجور آن نیست، بلکه به‌دنبال بیان مفهوم قدرت است که در هر جا و هر زمانی معنای خود را القا کند. در این تراژدی ردپای شکسپیر بخوبی عیان است. اما فضای ایرانی مانع از بیان چشم و گوشی بسته شده است. نوعی تقلید خود انگیخته و خلاق در شکار روباه حضور دارد که براحتی ردپای شکسپیر را پاک می‌کند. دکتر رفیعی همچنان در ارائه فضا از تصویر یک لحظه هم غفلت نمی‌کند. او می‌داند که در به هم پیوستگی تصاویر است که یک نمایش تأثیرگذار در صحنه القا می‌شود. از آنجا که مردم ایران بیشتر شفاهی پسند هستند و به گفتار بیش از تحرک و عمل و رفتار بها می‌دهند، کمی با آثار رفیعی احساس دوری می‌کنند. به‌نظر شان او از جای دیگری آمده است. در صورتی که رفیعی مذاق خود را برای دیگران القا می‌کند تا این

تجربه‌های نو

نگاهی به نمایش آگاممنون کار همایون غنی زاده

ما مرده، مرده زنده ایم

مهدی عزیزی

آدم های تجربه گرا جذابند. جذابیتشان در پس ریشه‌هایی است ذاتی که بدعتی ماندگار را در اعصار گوناگون، پایدار و مستتر بر عرصه های بی نهایت هستی ماندگارترین اثرات می گذارند. در عرصه هنرهای نمایشی اثر بخشی این تجربه گرایی آنجا رو به فزونی می گذارد که این تجربه‌ها در پس خلاقیتی بدیع ظهور پیدا کند. وقتی همایون غنی زاده در انتظار گودو را دور از انتظار با شیوه‌ای نوگرایانه به صحنه برد، پویایی و عدم تکرار دور از انتظار نبود. آنچه در «ددالوس و ایکاروس» اتفاق افتاد بی گمان شیوه نوین و نوگرایی دیگر را سبب شد. نمایشی که دغدغه اصلی اش پرواز میان زمین و آسمان، و تصاحب حقیقت است. حقیقت هر چقدر هم که سوزان باشد دانستن آن امری است اجتناب ناپذیر. حالا همان همایون غنی زاده را در دو تجربه پیشینش ضرب کنید و حاصلش را بر اندیشه نمایش های پیشینش تقسیم که کنید می شود آگاممنون. نمایش با همان حال و هوای دو تای پیشین. با قالب هایی گرفتار در طراحی خاص این نوگرا. نمایشی که در بی مکانی و بی زمانی مطلق غوطه ور است. حضور در سرزمینی بیگانه اما در نهایت آشنا. غربت، نزدیک و آشنا. لمس دنیای بیگانه در تماشاگر موجب می‌شود حتی در عین بلاهت، آدمی جهان پیرامونش را خوب نظاره و کشف کند. این باعث می‌شود تا فرم کاشفان حقیقت را به زحمت بیافکند. کار کارگردان کنشی دراماتیک، عمیق و در عین حال پیچیده است. تضاد همانچه در ددالوس و ایکاروس در هم تنیده بود اینجا نیز چنان گوری سرد و فلزین پذیرفتنی است. بازی‌ها آنچنان که باید نیز مکانیکی و پر قدرت است. تازگی دارد اما باز شبیه است به بودن آنچه باید بود. امکان خلق حالت، فرم و کلام متفاوت نقطه اوج اثر تازه غنی زاده است. می‌ماند اینکه چیدمان بی بدیل از اثری متفاوت و پر مناقشه رشک برانگیزتر می‌شود در چالش نوگرایی و تجربه گرایی. ضرباهنگ و پویایی نگارگری ایده و اجرا جمله پیوستگی بر ایده های بدیع است جایی که جهان و جهان پس از آن در گوری دسته جمعی خفته و بیداری بردار نیست. ما بر زندگی مرده، مرده زنده ایم، این تمام نمایشی است با شاخهایی تا خورده از تجربه های نوین و نو گرا و پویا.

گونه به کشف حقیقت بپردازند، تا حقیقت را به طور مستقیم و از میان کلمات جست‌وجو کنند. او به‌طور غیر مستقیم و با تأکید بر ارائه تصویر مؤثر است و در نهایت هم نمی خواهد حرفی زده باشد. هر چند بدون حرف و انگیزه هم نیست. او به دنبال ارائه پرسش است. پرسش هایی که در شکار روباه به ذهن خطور می کند. از همین دیدگاه زیبایی شناسانه نشأت می گیرد. چرا آغامحمدخان برادرانش را می کشد؟ چرا او نسبت به زن راوی بی تفاوت است؟ چرا عمه‌خانم را می کشد؟ چرا با کودکی خود همچنان مأنوس است؟ چرا با زن برادر مرحومش ازدواج می کند؟ چرا از بودن یک جانشین غفلت نمی کند؟ چرا به دنبال مشخص کردن و گشایش مرزهای ایران زمین است؟ چرا برای خربزه‌ای نوکران خود را سر می‌برد؟ چرا...؟ علی رفیعی پاسخ به پرسش هایش نمی دهد. بلکه این پاسخ‌ها در پس رفتارها و تصاویر موجود است. او همچنین به سراغ بازیگرانی رفته که از گذشته با او بوده‌اند. مانند سهیلا رضوی، سیامک صفری، هدایت‌هاشمی، و... یا از بازیگرانی دعوت به کار می کند که قبلاً توانمندی‌های خود را در صحنه بروز داده‌اند. افشین هاشمی، پانته‌آبهرام، هومن برق نورد، علی سلیمانی و ... با استعدادهایی که در آینده شکوفا خواهند شد. همچنین تنوع انرژی‌ها در صحنه شکار روباه باعث رونق گرفتن جریانات و اتفاقات زیبایی شناسانه شده است. هنر تئاتر نیز از همین بهره‌مندی‌های فیزیکی است که در نهایت میدان مغناطیسی پرتنشی را در رویارویی با تماشاگران ایجاد می کند، تا ضمن ارائه یک نمایش بتواند از دامنه تأثیر گذارانه بهتری بهره مند شود. بدن بازیگر در خدمت اجرای شکار روباه است و دکتر رفیعی از این نکته بهره‌برداری می کند تا فقط و فقط با بیان تصویری در القای مفهوم وارتباط ذهنی و بصری مؤثر باشد. او به زیبایی رنگ و بافت و شکل لباس همان قدر اهمیت می دهد که به بازشدن یک تکمه، یا به برداشتن یک اسلحه و شلیک بموقع از آن. رفیعی از رنگ صحنه و نورپردازی‌های بموقع همان قدر بهره می‌برد که از راه رفتن بازیگر در پس هم، تا به یک ترکیب بندی ناب و خلاقه دامن بزند. بنابراین ریزه‌کاری‌ها اصول قطعی در کار می‌شود تا درنهایت زیبایی بر صحنه حاکم شود. هر تئاتر برای او القا گر زیبایی ناب و مؤثر است.

مسابقه بین‌المللی نقد

نگاهی به «دست نوشته‌های پیدا شده در سارا گوزا» اثر پاول ژکوتاک

خالق میزانسن‌های هوایی و زمینی

امید بی‌نیاز

پاول ژکوتاک کارگردان شاخص لهستانی پس از تجربه اجرای درامی از شکسپیر (چه مرد ظالمی) در ایران دوباره امسال نیز مهمان جشنواره بیست‌وهفتم فجر است. کار جدید او «دست نوشته‌های پیدا شده در سارگوزا» اگر چه به لحاظ تکنیک‌های اجرایی شبیه کار سال گذشته او و در واقع وامدار «مکتب شکسپیر» است اما همچنان در برگیرنده ظرافت اجرایی خاص است؛ ظرافتی که از حد کیفیت‌های ژانریک خیز بر می‌دارد و رنگ ولعابی فلسفی و جهان شناختی می‌یابد. بنابراین در تئاتر او می‌توان فلسفه یافت، رد اسطوره را پیدا کرد و حتی کهن‌ترین زمینه‌های خرد بشری (تقابل نور و تاریکی) را دید. ژکوتاک در کار جدید خود وامدار فئودور داستایوفسکی، غول ادبی روس است. برداشتی او از «دست نوشته‌های پیدا شده در سارا گوزا»، برداشتی فردی از «برادران کارامازوف» داستایوفسکی است؛ حتی در بسیاری از موارد جوهره ذهنی، همان زاویه دید داستایوفسکی را نشان می‌دهد؛ منتهی وی سه برادر را به دو برادر تغییر داده و به این شکل بنیان جهان بینی تازه‌ای را پایه‌ریزی می‌کند. از سوی دیگر این کارگردان لهستانی خواه ناخواه تمایلی به خلق و خلقت دارد. عناصر ساختاری اجرایی او از همان عناصر خلقت هستی شکل می‌گیرد؛ او ماده المواد (آب، خاک، باد و آتش) را بخوبی می‌شناسد. گویا بخوبی می‌داند که این عناصر چگونه قادر به خلق مفاهیم اعجاب انگیز در لحظه‌های خاص اند. او حتی می‌داند که چگونه می‌توان محور جایگزینی روایت را با عنصری متجانس و نزدیک به ذهن ساخت. بنابراین به زیبایی موسیقی را به کار می‌برد؛ موسیقی در ادبیات اجرایی این کارگردان محور جایگزین زبان اجرا می‌گردد. اگر دقت کنیم او در جای خاصی از موسیقی سود می‌برد. جاهایی که سعی دارد با ورود شخصیت‌های ۵-۶ متری معلق در هوا و زمین چیز تازه‌ای بگوید. یا این که هنگامی که آتش در صحنه میدانی او حضور دارد؛ اینجاست که موسیقی روالی تند و مسلسل وار به خود می‌گیرد، شعله‌های آتش در دستان بازیگران به شکلی پراکنده و فروزان به اهتزاز در می‌آید و مخاطب درست در جایی که ایستاده به زاویه دیگری نگاه می‌کند و احساس تماشاگر در این تعامل ارتباطی تهییج می‌شود، یا در پی کشف معنایی در ناخودآگاه خود سرگردان می‌شود. از سوی دیگر با ذهنیتی فرمیک و نه شالوده شکن، عنصری را جایگزین مفهوم فلسفی ساختاری کار خود می‌کند. به‌راستی موسیقی در کنار مؤلفه‌هایی همچون آتش، آب و خاک چه معنای نشانه شناختی خواهد داشت؟

جواب این معادله حالا ساده می‌شود؛ شاید نمی‌توان فراتر از کلمه «باد» چیزی به کار برد. پاول ژکوتاک، فرزند فرهنگی است که ادبیاتش بر پایه مکاتب زبان شناختی قرار می‌گیرد. او همچنان که در برداشت از جهان متن متأثر از داستایوفسکی است، در شکل روایت نیز متأثر از مکاتب زبان شناختی متجانس با خود است. اتفاقاً شالوده این مکاتب هم در روسیه و یا در لهستان شکل گرفته است. ژکوتاک ذهنیتی فرمیک دارد و این نگرش خودآگاه یا ناخودآگاه تحت تأثیر فرمالیسم‌های روس و لهستان است. آغاز نمایش «دست نوشته‌های پیدا شده در سارا گوزا» با یک تابلو همراه است. این ترکیب دراماتیک تصویری به مرگ می‌پردازد. شبحی سیاهپوش همچنان که به طبلش می‌کوبد، نشانه شناسی مرگ را به مخاطب یادآور می‌شود. و بعد تصاویر دیگری شکل می‌گیرد تا یک تابلو را شکل دهد. همین تابلو در پایان نمایش باز هم تکرار می‌شود. یعنی ساختار اجرا شکلی دایره‌ای دارد و نقطه آغاز و پایان دوباره به یک جا ختم می‌شود. منتهی زیرکی کارگردان این است که پایان نمایش را با همین تابلو اعلام نمی‌کند. تابلوی نهایی او، تصویر دو بازیگر است که درختی تناور را وارونه می‌کنند. آنها در روال نمایش از این درخت حلق آویز شده بودند. بنابراین، پایان همچنان گشوده است. ژکوتاک در این اثر با خلق قلمرویی رویاگونه، کابوس وار و حتی در مواردی آپوکالیپسی (فرجام هولناک) هستی نمایش را طراحی می‌کند. او همچنین از دکورهایی استفاده می‌کند، که حجیم هستند. تصور حضور این دکورها صحنه ای است و نه میدانی و خیابانی. اما گویا آنچه وی از چیدمان چنین عناصری مدنظر دارد، خود ذات طبیعت است. همانطور که طبیعت آسمان را بر فراز سر تماشگر می‌خواهد، یا صف‌های حلقه بسته تماشاگران، نفس‌ها، صداها و نگاه‌های آنان را جزیی از کار خود قرار می‌دهد. او بهترین میزانسن‌هایش را نه روی زمین و فضای خیابان بلکه در فضای معلق بین هوا و زمین شکل می‌دهد؛ آن هم در لحظاتی که موسیقی نه این که نواخته شود، بلکه شلیک می‌شود و همچون هاله‌ای ذهنی با آتش و حرکات بازیگران در هم می‌آمیزد و ریتم نمایش را به حدی قابل تصور می‌برد. پاول ژکوتاک، کارگردان دروازه‌بانی ایده است. او ایده‌های کلاسیک و نو را چنان در هم می‌تند که می‌توان برای آن در حوزه‌های گوناگونی تأویل یافت؛ تأویل اسطوره‌ای، حسی، فکری، فلسفی، زبان‌شناختی، دراماتیک و حتی ادبیاتی. شاید بیهوده نیست که «تی.اس.الیوت» شاعر و منتقد ادبی، شعر ناب را اثری می‌داند که ژانرهای دیگر برای تفسیرش به میدان می‌آیند؛ ژانرهای همچون فلسفه، جامعه شناسی، روان شناسی و ....

مسابقه بین المللی

مهره‌های سوخته

نگاهی به نمایش «سه جلد»
نوشته و کار «رسول نقوی»

مهدی نصیری

رسول نقوی، نویسنده و کارگردان جوانی است که طی سال‌های اخیر توانسته آثارش را به واسطه تنوع در پیچش و تنوع روایت ساختار به مخاطبان تئاتر بشناساند. مهمترین ویژگی نمایش‌های نقوی متکی بودن به ساختار داستان و دارا بودن طرح مشخص و ساده داستانی در اولویت نخست است. بدین معنا که نویسنده نمایشنامه، پیش از هر چیز طرح ساده داستانش را به روی کاغذ می‌آورد و پس از کامل شدن طرح به راهکارها و رویکردهای ممکن برای جذاب‌سازی نوع روایت این ساختار می‌اندیشد. برهم ریختن توالی زمان و انطباق برخی فواصل زمانی در نمایش قبلی نقوی -لب‌خط- یکی از این رویکردهای جذاب سازی بود. اما در «سه جلد» ظاهراً نویسنده و کارگردان بیشترین انرژی را در روایت همزمان دو طرح داستانی مرتبط و ایجاد جذابیت و تعلیق داستانی در پیشرفت موازی این دو داستان گذاشته و با طرح سؤال در حوزه مناسبات و رویدادها و روابط داستان به این جذابیت دامن زده‌است. معرفی پوشیده و مبهم شخصیت‌ها در چهار قسمت صحنه در ابتدای نمایش و با توجه به ناآشنا بودن فضا و داستان و شخصیت‌ها، نخستین پرسش‌ها و کنجکاوی‌ها را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. در ادامه نیز ناشناس بودن دختر (سارا)، رابطه او با عماد و روایت داستان بهاره و هاتف در گذشته این چالش‌ها و کنجکاوی‌ها را شدت می‌بخشد و تقویت می‌کند. اما ضعف این نمایش رسول نقوی در مقایسه با سایر کارهایش این است که در پرداخت ساختار داستان و چینش و تقسیم درگیری‌ها و اطلاعات و داشته های نمایش‌اش زیاد دقت به خرج نداده‌است. بنابراین داستان درمقاطع و بخشهایی بشدت مخاطب را جذب می‌کند و در فصل‌های دیگر چیز زیادی برای درگیر کردن و همراه ساختن تماشاگرش ندارد. شاید مهم‌ترین دلیل این آسیب، ضعف ارتباط میان روابط گذشته (هاتف و بهاره) با رابطه سارا و عماد (امروز) باشد. همه آنچه که به‌عنوان گره گشایی پایانی باید جذابیت‌های داستان «سه جلد» را به اوج برساند، خویشاوندی سارا و عماد و کشف رابطه آنها با پدر و مادرشان (بهاره و هاتف) است؛ اما این مسئله تقریباً از اواسط داستان با اطلاع از بی‌نشان بودن مادر و پدری سارا و صحبت های عزیز درباره بهاره و هاتف و انتظار بازگشت آنها روشن می‌شود و تازه اگر اینچنین نباشد، باز هم به عنوان گره گشایی پایانی قدرت و جذابیت لازم و متناسب با کلیت داستان را ندارد.

یکی از ویژگی‌های مهم نوشته‌های رسول نقوی زبان آثار اوست؛ نقوی در نوشته‌ها و اجراهای قبلی‌اش توانسته ثابت کند که تسلط و مهارت خاصی در پرداخت زبان عامیانه طبقه‌ای خاص از جامعه دارد و بخوبی هم می‌تواند از قدرت‌های این زبان در جذابیت بخشیدن به اجرای نمایش‌اش استفاده کند. گفت‌وگوهای کوتاه که با سرعت و در ارتباط با هم و با بکارگیری صنایع ادب فارسی از زبان شخصیت‌ها بیان می‌شوند در «سه جلد» نیز علاوه بر این که لحنی فاخر و پیراسته به زبان بخشیده‌اند، در عین حال کاملاً عامیانه، امروزی و حتی به اصطلاح پاسخ شهری، هستند. همین زبان در بخش‌هایی از نمایش هم به خوبی توانسته به موسیقی بازی تبدیل شود و حتی ریتم و ضرباهنگ شنیداری را وارد جریان اجرای نمایش و ریتم اجرا کند. صحنه نمایش «سه جلد» اگر چه در تقسیم فضاها و جدا ساختن و ارتباط دادن‌شان موفق و کاربردی است ولی به لحاظ تقسیم بندی حرکات اجرایی و طراحی میزانسن‌ها چندان به کمک نمایش نیامده است. شاید مهم‌ترین تأثیر منفی چنین دکوری درعرض -انتها و دوگوش راست و چپ صحنه این باشد که تمام میزانسن‌ها روی همین مناطق چینش دکور سوار شده و میانه صحنه به یک حفره ساکن و بی تحرک تبدیل شده که خلأهای دیداری محسوسی را در رابطه با جنبه بصری اجرا ایجاد می‌کند. گذشته از همه این ویژگی‌ها یک مشخصه کاملاً غالب در نمایش «سه جلد» وجود دارد که شاخصه همه کارهای رسول نقوی هم هست: «سه جلد» با مجموعه عناصر و عوامل اجرایی و روایت و متن آن، اتمسفری به وجود می‌آورد که برای تماشاگر ایرانی جذاب، صمیمی و دوست داشتنی است. در واقع می‌توان گفت که نقوی زبان ارتباط با مخاطب ایرانی را خوب می‌داند.

He added " Last December when our company staged 'Quartet, a Journey North', directed by Amir Reza Kouhestani in London, I found the chance to meet Sasha again who just said that he wanted to perform 'The Cherry Orchard' in Tehran. We discussed on the cooperation between Kolective and Bazi theater companies hoping to be able to perform the play during Fadjr Theater Festival in a two-storey house rather than on stage. But due to a number of problems it didn't happen. As a matter of fact instead of performing the show in a house, we staged it in The House of Theater!"

He pointed out that they had a certain idea about the architecture and atmosphere of the location and intended to change the theater stage to a real home. In this line, they wanted to make the audience feel the ordinary relations between the family members on the context of "The Cherry Orchard". They even thought about other places except The House of Theater, "Since the dialogues are uttered in two English and Farsi languages, our objective was to move the audience in the place illustrated by the play to sympathize with the characters," Pesyani said.

He described the primary stages of this works as follows: "When I came back to Iran, I selected three othe Iranian actors, Naz Shadman, Setareh Pesyani and Babak Hamidian to join 9 British actors. Before the arrival of our British colleagues, we began to rehearse and work on the play. We observed the earlier Farsi translations of 'The Cherry Orchard' but finally came to our own translation of the work. As you know we don't limit ourselves to the exact text of the play and bring our viewpoints to the work. When Sasha came to Iran, he rehearsed with Iranian group in just a session. The next day, British group arrived from England and we began to work with each other."

Pesyani believes that their rehearsals despite being intensive were so useful, because they could share their views and ultimately it was so satisfying fir them, "Our version of "The Cherry Orchard" is based on Chekhov's play but we have included our own interpretation of to

the work. Because I myself believe that in staging a play the worst thing is to be completely faithful to original work. It neither is faithful to the play nor devastates it. We have combined to sets of interpretations in the same work and some parts have been improvised through our perceptions of humane characters in 'The Cherry Orchard'."

Maureen Bryan plays the leading role, Ranevskaya in "Cherry Orchard" and is also the co-producer. She also gave us her account of this project: "I was hoping to meet Iran and new actors. Actually the approach here is different from what we have in England. But the same warm and lovely people are working here and as an actress when I started working with them I realized that the main thing about the acting is that across the borders there is unity and connection. Once we participate as actors together there is no language barrier. Like football, when people playing, it will turn to the global language which all of them understand. The same is true for theater. I'm so excited here to see the variety of plays in this festival and how different methods are working."

Chekhov's "Cherry Orchard" in the Views of British and Iranian Troupes

Representing Various Aesthetic Approaches

By Ali Ameri

"The Cherry Orchard" project which is to be staged at the 27th Fadjr International Theater Festival is a collaboration between two theater companies, Kolective from England and Bazi from Iran. Alexander Dunjerovic the director of this play said: "I was in Iran last year as a member of jury for The 26th Fadjr International Theater Festival. In this way, I became familiar with this festival and Iranian theater which fascinated me. In return to Egland, I decided to organize this collaboration." He is the professor of theater studies in the University of Manchester in England and has studied in Belgrade and St. Petersburg. His tendency is combining classical theater with actors devising approach.

"When I was working as a jury here, I saw lots of international as well as Iranian productions. Now as I'm working with Bazi Company, I have the chance to see Iran and actors closely at work. My conclusion is that there are very expressive actors in Iranian theater with strong quality of emotions. The result of their works is both an intelligent and passionate theater. Sometimes in West we have problems in combining these two aspects. Some plays are too passionate or too clever. I think it's important to have a balance in this respect. From the other hand, some Iranian plays have a good sense of representing their own traditions in a clever way. Actually we was privileged to find the chance of working with Bazi Company," added Mr. Dunjerovic or as his colleagues in this project call him, Sasha.

He considered the situation from another viewpoint: "There is also a good and strong connection with the audience in some Iranian plays which I think is the main function and purpose of theater, being able to bring the values and understanding together."

Answering a question about the variety of sections in this festival, Dunjerovic explained: "We got very excited when we received invitation to participate at the festival, precisely because it's a very multifaceted festival. Lots of festivals that we know just have international sections, but this festival puts various segments together. I think it's very important because its points to diversity that exists in arts."

He referred to the fact that Iran is located in a very good geographical position, because it can bring together various roads: "It's not that much far from European world, close to the Middle East, Far East which enables it to gather different theaters. For example last year we were able to see diverse theater traditions that we hadn't seen before, including Vietnamese theater. I think it's a good possibility for this festival that allows different nations to present their theaters and express themselves. One of the problems in many international festivals is that a specific aesthetic dimension governs there. For instance Edinburgh International Theater Festival selects things that fit particular aesthetic interests, but here I have seen the variety of aesthetic approaches. I think it's very important for contemporary theater to nourish a variety of theatrical expressions."

He has observed Iranian traditional dramas including Ta'zyeh (Passion play) which in his view is a very important form: "Prominent theater directors in European traditions including Peter Brook have been influenced by this theatrical form. However it is a specific to this region, so you have to understand for what it is. But it's again raises the notion of intercultural theater, which has been a tendency in contemporary theater during last 30 years. That is to go outside, to look for different forms and trying to borrow from them. So I think Ta'zyeh is a very relevant form. Generally, as long as you are true to yourself, as long as you are authentic, you will have something to say," 'The Cherry Orchard' director concluded.

Iranian veteran actor of theater, cinema and TV, Attila Pesyani described how two theater companies came together.

"I first became familiar with Sasha during Barbican Theater Festival in London but our relation wasn't that much deep because my work had participated in the competition section and Sasha was a member in panel of jury. After that through Amir Reza Kouhestani I found out that Sasha had enjoyed watching our play," Pesyani said.

Pawel Szkotak is born in a culture which its literature is based on linguistic schools. While in his adaptation from the dramatic text Szkotak is indebted to Dostoyevsky, in the narrative form he is influenced by linguistic schools compatible with his work. As a matter of fact the foundations of such schools have been established in Russia or Poland. The play begins with a pictorial element, a painting which dramatically manifests death: a black dressed ghost bits on its drum and brings the semiotics of death to the minds of audiences. Then the other pictures are shown to complete a painting.

At the end of this play, the same picture appears again. It is revealed that the structure of performance has a cyclic form to bring the beginning and ending together. Of course the director is clever enough not to end play with such picture. He does it with a picture of two actors who deflect a tick tree, while during the play they are seen to be hanged from the same tree. It is an open ending. In his show, Szekotak creates a dreamy, nightmarish and even apocalyptic atmosphere to represent the horrible fate in his drama. Meanwhile he uses capacious props. These sets are conceivable on stage, not in a square or street. But seemingly he wants to represent the essence of nature through such mis-en-scene. Spactators, breaths, voices and glances turn to dramatic elements of this work. Szkotak creates his mis-en-scenes in a space between earth and sky.

The Head of ITI to Be Appreciated

The events of Gaza have directly influenced this edition of Fadjr International Theater Festival. As a matter of fact, two special plays centered on the resistance of Gaza people against the invasions of the Zionist regime of Israel are to be performed at the festival. From the other hand, the head of ITI international Festival, Ramendo Majoumdar has condemned the transgressions of Israel and has emphasized on artists' support from the oppressed people of Gaza.

The statement of ITI's head was so influential that the organizers of Fadjr Theater Festival decided to honor his act in a special ceremony which is slated for January 25 at 10-12 a.m.

The ceremony will be attended by Hossein Parsa'ei, the head of Center for Dramatic Arts and Hossein Mosafer Astaneh, the secretary of the 27th Fadjr International Theater Festival. The head of ITT will be appreciated and is to receive a special present.

A review on the play, "Manuscripts Found in Saragossa"

The Creator of Mis-en-Scenes Held Between Earth and Sky

By Omid Biniyaz

After staging a drama by Shakespeare in Iran, Polish director, Pawel Szkotak is again hosted by Fadjr International Theater Festival. Although in terms of performance techniques his new work, "Manuscripts Found in Saragossa" is

resembled to his earlier play in Iran and he indeed is influenced by Shakespeare, but still reveals particular attention to the details of performance. Such delicacy rises from generic qualities to represent philosophical and ontological features. So, philosophy is traceable in his work, as well as mythology and even the most ancient elements of humane reason including the binary opposition of light and darkness. In his new work, Szkotak is also influenced by Fyodor Dostoyevsky, a giant of Russian literature. His approach in" Manuscripts Found in Saragossa" is a personal adaptation from "The Brothers Karamazov" by Dostoyevsky. Even in many instances, the viewpoint of Dostoyevsky is observable in his work, although he has two characters as brothers instead of two and founds a new worldview. From the other hand his elements of performance structure originate from the same elements which have created the world. He exactly knows four basic elements (water, soil, wind and fire). Seems that he clearly knows how these elements are able to create amazing concepts in particular moments. Szkotak even knows that how he can replace the center of narrative with a homogenous and familiar element. So music is handled gracefully in his work. In this play, music ascends to the center of performance. Looking at his work carefully, we realize that he employs music in special moments when 5-6 meters high characters are suspending between the air and ground and through them the director wants to say something new, or whenever fire is staged in a middle scene. At this moment music turns to a fast and continues pace.

No.3
Friday
January 23th

Theater 87

Daily Bulletin of the 27rd International Fadjr Theater Festival