نشریه روزانه

بیست و دومین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

Azam valighidari
Godot is coming (Iraj Mesri)

نمایشگاه سالانه عکس تئاتر ایران ۱۳۸۲
IRANIAN THEATRE PHOTOGRAPHY 2003

اعظم ولی قیداری
گودو می آید (ایرج مصری)

مرکز هنرهای نمایشی
Dramatic Arts Center

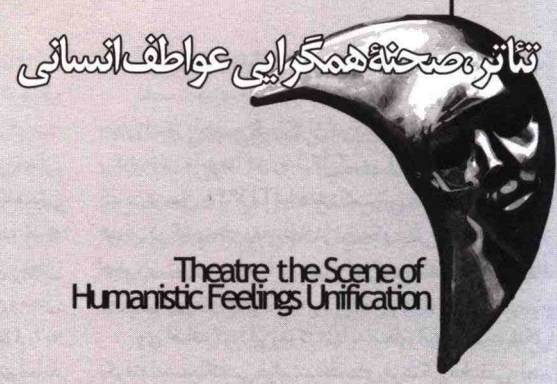
Ebrahim Hosseini
Faded / Illigible
(Toofan Mehrdadian - Foroug Ghajabegli)

نمایشگاه سالانه عکس تئاتر ایران ۱۳۸۲
IRANIAN THEATRE PHOTOGRAPHY 2003

ابراهیم حسینی
محو / ناخوانده (توفان مهردادیان - فروغ قجربگی)

مرکز هنرهای نمایشی
Dramatic Arts Center

بسم الله الرحمن الرحیم



نشریه روزانه

بیست و دومین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

شماره دهم/ ۱۲ بهمن

مدیر مسئول: **مجید شریف خدایی**
مدیر اجرایی: **مسعود پاکدل**
سر دبیر: **سید افشین هاشمی**
دبیر تحریریه: **محمدرضا حسین زاده**
مدیر هنری: **مهدی پاکدل**
طراحی و صفحه آرایی: **مسعود نوروزی**
دبیر بخش بین‌الملل: **حافظ آهی**
دبیر بخش خبر: **عباس غفاری**
دبیر بخش گزارش: **ساسان پیروز**
دبیر بخش نقد: **افشین خورشید باختری**
ترجمه: **رضا شیرمرز**
تحریریه: **امین عظیمی، مهدی عزیزی، نیلوفر رستمی، آزاده کریمی، مهین صدری، آزاده سهرابی، سید مهرداد ضیایی فروغ سجادی، غزل اسکندرنژاد، بهاره برهانی، روزبه حسینی بی تا ملکوتی، فریده جلالی، علی هاشمی، آرتمیز نیازی**
ناظر تصحیح و ویرایش: **یحیی گیلک**
عکس: **مسعود پاکدل، نادر داوودی، مریم محمدی، امید صالحی، معصومه آریا، ندا رشیدی**
حروف‌چینی: **محبوبه السادات قاضی، مریم محمدی سمیه السادات قاضی**
روابط عمومی: **محمد بهرامی، مهدی آگاهی**
نظارت چاپ: **شرکت رث**
لیتوگرافی: **فرآیند گویا**
چاپ و صحافی: **کیانقش**

تئاتر، محتوا، جشنواره

هدف غایی نمایش، ایجاد ارتباط و تبادل اندیشه است. نشانه‌ها، قراردادها، اسطوره‌ها، آیین‌ها، کلمات، حالت‌ها، همه و همه در پرتو خلاقیت‌های هنری حیات می‌گیرند و با کمک ابزار صحنه، زنده می‌شوند تا وام دار انتقال مفهوم باشند. مکاتب گوناگون هنری هر کدام به فراخور ظرفیت، مکان خیزش و تاریخ تولد، تعاریفی از این رسالت برشمرده‌اند، اما در مجموع، انتقال معنی، در ذات همه‌ی این تعاریف نهفته است. تئاتر فی نفسه یک ابزار است. ابزاری کمال یافته و مؤثر. قالب‌های هنری هر کدام توان و ظرفیت مشخصی دارند، اما هنر تئاتر، کامل‌ترین است از این وجه. هرگاه مفهومی دیگر ظروف را برای پرورش و انتقال ناقص یافت به سراغ هنر متعالی تئاتر می‌آید، وقت گران‌بهای هنر غنیمت است و فضای ابراز وجود و عرضه‌ی خلاقیت باز، طی سال‌های گذشته، محدودیتی برای این رسالت ایجاد نشده. و هیچ هنرمندی به خاطر معنی ژرف نهفته در اثرش کنار نیفتاده است. بلکه بارها تأکید بر ژرف اندیشی شده است چرا که تئاتر با معانی پوچ و دغدغه‌های سطحی بیگانه است. انسان‌ساز است و راهبر، گم کردن و پنهان کردن خود در پس زرق و برق صحنه، به کارگیری فرم‌های سنگین و دکورهای عظیم بی‌برداشت محصول اندیشه، ثمری جز هدردادن وقت و انرژی و فکر و اعتبار هنرمند به همراه ندارد، جدیت اغلب گروه‌های نمایشی در بیست و دومین دوره‌ی جشنواره، در بهره‌برداری بجا و درست از رسالت سنگین تئاتر در ایجاد ارتباط با مخاطب فرهیخته و تأثیرگذاری بر او، فضای لازم را برای حیات و بقای تئاتر ایجاد می‌کند و در حالت عکس، امکانات محدود را به هدر می‌دهد. کوشش ما و مشاورت ما در این راستا است و جشنواره موقعیت مغتنمی است برای سنجش این مفهوم.

مجید شریف خدایی

فهرست

خبر	۲
نمایش امروز	۸
نقد دیروز	۱۳
نمایش و نیایش	۱۹
کاریکاتور	۲۳

برنامه های مراسم اختتامیه بیست و دومین جشنواره تئاتر فجر

اکنون و در ساعاتی دیگر پس از پایان اجرای نمایش‌ها گروهی در تلاش اند تا مراسم اختتامیه‌ی جشنواره هرچه بهتر و جذاب‌تر برگزار شود.

بخش‌هایی از آنچه فردا در این مراسم خواهید دید، به شرح زیر است:

بخش اول:

اجرای صحنه‌ای از نمایش "رابعه"

رابعه نمایشی است که توسط چیستا یثربی بر اساس زندگی رابعه، شاعر قرن چهار هجری نوشته شده است. این نمایش در بخش مسابقه‌ی جشنواره امسال در تالار وحدت به روی صحنه رفت. کارگردانی این نمایش را حسین سحرخیز به عهده داشت.

بخش دوم:

چند صحنه از چند نمایش برگزیده که در بخش مسابقه‌ی جشنواره حضور داشتند به اجرا درخواهد آمد. این چند صحنه غالباً برگزیده‌ی صحنه‌هایی است که چه از نظر بصری و چه از نظر هنری دارای جذابیت‌های ویژه‌ای در نمایش‌ها بوده است.

بخش سوم:

مراسم تقدیر از یک عمر فعالیت هنری فهمیه راستکار و خسرو خورشیدی

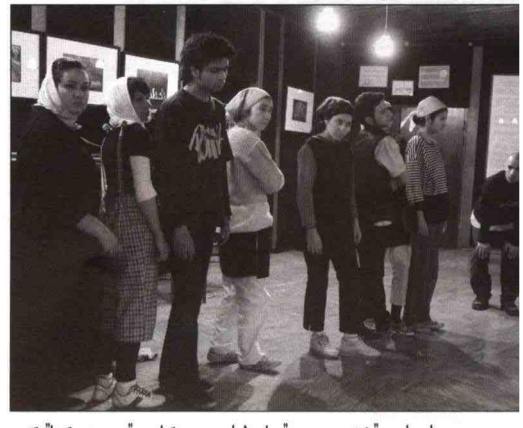
بخش چهارم:

تقدیر از گروه‌های خارجی شرکت‌کننده در جشنواره: آنتیگونه (ایتالیا)، ادیسه (سوییس)، تیتوس آندرونیکوس (آلمان)، خاکستر سنگ (سوییس)، در انتظار گودو (رومانی - پرتغال)، دلقک درون‌گرا (اسپانیا)، سوسیس با گاز خردل (آلمان)، عمو ولودیا (آلمان)، هملت (انگلستان)

بخش پنجم:

یک نمایش هشت دقیقه‌ای به کارگردانی مهدی ساکی که اساس این نمایش حرکات موزون می‌باشد.

بخش ششم:



اجرای "خشم زمین" با طراحی حرکات "مرسده کیا" که نمایشی است درباره‌ی زلزله.

بخش هفتم:

اجرای قسمتی از نمایش "هفت اقلیم" کار نادر رجب‌پور

بخش هشتم:

اهدای جوایز برگزیده‌های بخش مسابقه‌ی جشنواره

فرهنگ نمایشنامه‌نویسان

انتشارات نیلا که آخرین مراحل تدوین و انتشار فرهنگ نمایشنامه نویسان ایرانی را پشت سر می‌گذارد با اغتنام فرصت حضور نمایشنامه نویسانی از سراسر کشور در جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، از تمامی کسانی که نمایشنامه‌های اجرا شده یا منتشر شده‌ای در کارنامه‌ی خود دارند، دعوت به عمل آورده است چکیده‌ی مشخصات خود (شامل نام و نام‌خانوادگی، سال و محل تولد، تحصیلات، فهرست نمایشنامه‌ها همراه با ذکر تاریخ و محل اجرا یا انتشار، و نیز ذکر سایر فعالیت‌ها در زمینه‌ی تئاتر) را به سردبیری بولتن روزانه تحویل نمایند یا حداکثر تا تاریخ دهم اسفند ماه با دفتر انتشارات نیلا (تلفن ۶۷۳۴۶۵۱) یا کتاب پرچین (تلفن ۸۹۱۰۷۹۷) تماس حاصل فرمایند.

دری که ساخته نشد

۱- طرح صحنه نمایش "در" دوم بهمن ماه توسط طراحان (علی بیرقی و علیرضا اولیایی) ارائه گردید. هفته قبل طرح تأیید شده توسط مهندس زعیمی، به کارگاه دکور ارائه شد.

۲- ۸۲/۱۱/۸: گروه به کارگاه دکور مراجعه نمود. هنوز دکور ساخته نشده است. (ناگفته نماند که تعداد کارکنان این کارگاه جوابگوی ساخت روزی شش دکور نیست.)

۳- ۸۲/۱۱/۹: اضطراب سراسر وجود طراحان صحنه را فراگرفته و باز اتفاقی نمی‌افتد. (البته حرف‌های ناگفته‌ای هم در این میان وجود دارد.)

۴- ساعت ۴ بعداز ظهر ۸۲/۱۱/۱۱: آخرین اتفاق: در حالی که ساعت ۵ قرار بود اجرای نمایش (و البته اجرای ویژه داوران) آغاز شود، کارگاه اعلام کرد لولایی برای درهای نمایش "در" وجود ندارد!

۵- ساعت ۴ و ۳۰ دقیقه: دکوری برای اجرای نمایش وجود ندارد.

۶- ساعت ۵: حضور تماشاچیان و داوران؛ صحنه‌ی نمایش "در" همچنان خالی از "در" ماند.

۷- ساعت ۵ و ۷ دقیقه: یکی از کارگردانان زیر نور موضعی متنی را قرائت کردند و دیگری عصبی روی صحنه راه می‌رفت.

آخرین متن جمله‌ی قرائت شده این بود:

به امید آنکه درها و قفل‌های بسته مانده‌ی تئاتر روزی باز شود.

گروه اجرا

گزارش جلسه معاون دوم ITI

"تئاتر، در تمام دنیا این شرایط را دارد"

نشست خبری با حضور "رامونو ماجومدا" معاون دوم ITI در جهان امروز با حضور خبرنگاران در کافه تریای اصلی تئاتر شهر برگزار شد. ماجومدا درباره شکل‌گیری ITI و اهداف کلی آن، گفت: در سال ۱۹۴۸ ITI با هدف گسترش تعاملات فرهنگی - هنری در کشورهای مختلف در یونسکو آغاز به کار کرد. دفتر اصلی آن در پاریس است و حدود ۹۰ مرکز بین‌المللی در دنیا دارند که ایران هم یکی از آنها است.

وی اضافه کرد: این مرکز تنها به منظور این تبادلات شکل نگرفته است، بلکه می‌خواستند تئاترهای فرهنگی مختلفی را هم با یکدیگر مبادله کنند. چون تئاترهای ملل مختلف مشخصات مختلف دارند و فعالیت‌های آنان نیز گسترده است و هرکدام از آن‌ها مقررات خودشان را دارند ولی یک مؤسسه اجرایی است که ۲۰ نفر عضو دارد و مدیرکل آن یک آلمانی است و دیگر کشورها نیز هرکدام نمایندگان خود را می‌فرستند که در ایران نمایندگی این کار به عهده فرح یگانه است.

وی همچنین با اشاره به دلایل خود برای آمدن به ایران گفت: مهمترین هدف من دیدن تئاترهای ایران است و با وجود این که سال پیش هم در جشنواره شرکت داشته‌ام واقعاً متحیر از تئاتر ایران هستم، چون تفکر من بر این بود که ایران کشور اسلامی است و تئاتر بسته‌ای دارد ولی با دیدن کارها کاملاً از گفته خودم پشیمان هستم چون در اینجا با وجود تمام محدودیت‌های اجتماعی نمایش‌های خلاق، مدرن، و سرشار از نوآوری می‌بینم.

وی اضافه کرد: در کارهای ایرانی به خصوص فعالیت‌های گروهی و انسجام به خوبی دیده می‌شود و تماشاگران نیز خیلی خوب با کارها ارتباط برقرار می‌کنند و کاملاً در جریان روند تئاتر هستند، از طرفی این اتفاق خیلی بزرگ و مهمی است که ایران هر سال این جشنواره بین‌المللی را برگزار می‌کند. مدیر ITI بنگلادش، گفت: تئاتر بنگلادش به لحاظ مالی زیاد غنی نیست و حتی مثل ایران این گستردگی و شعبات متعدد را ندارد. تنها در داکا ما چهارسالن تئاتری داریم و مرکز بین‌المللی تئاتر هم به تازگی هم در کشورمان ساخته شده است. وی اضافه کرد: در بنگلادش تئاتر خصوصی است و هیچ حمایتی از طرف دولت نمی‌شود در حالی که ما انتظار داریم دولت یک کاری برای تئاتر بکند و به خصوص در ساخت مراکز مرتبط با تئاتر به ما کمک کند. وی با تأکید بر خصوصی بودن تئاتر و عدم دخالت دولت در امور فرهنگی هنری، گفت: تئاترها نباید به دولت متکی باشند و باید به نوعی مستقل حرکت کنند و دولت فقط باید در تأمین شرایط مالی به گروهی کمک کند شاید به همین دلیل هم دولت در کشور بنگلادش بودجه زیادی برای امور فرهنگی اختصاص نمی‌دهد، در حالی که دولت باید کمک مالی کند و به گروه‌ها اجازه دهد تا آزادانه هر کاری را که می‌خواهند به روی صحنه ببرند. این مسئول تئاتر همچنین درباره‌ی بودجه کلی ITI، در جهان گفت: متأسفانه ITI به لحاظ مالی زیاد غنی نیست و بخشی از بودجه آن براساس پروژه‌های کاری از طرف یونسکو تأمین می‌شود و بخشی از درآمد آن از طریق مراکز بین‌المللی عضو آن است به طوری که مهمترین کمک مالی حدود ۵۰۰ دلار در سال و از طرف کشورهایی چون مصر، مکزیک، بنگلادش و... است. و بیشترین آن حدود ۱۲ هزار دلار در سال است که اختصاص به

آمریکا دارد، ایران هم در سال حدود ۱۵۲۵ یورو کمک مالی به ITI جهانی می‌کند.

وی در پایان درباره‌ی تشکیل فستیوال جهانی ITI، گفت: این اتفاق، امکان‌پذیر نیست، چون بودجه ITI خیلی اندک است و هر کشوری باید خودش گروه‌های تئاتری خود را حمایت کند و هر کشوری به نوبه‌ی خود، جشنواره تئاتری خود را دارد و این بودجه تئاتری حتی در کشورهایی مثل آلمان و ژاپن هم که نسبت به بقیه وضعیت بهتری دارند باز خیلی کم است. یعنی تئاتر در تمام دنیا این شرایط را دارد.

باز هم تأخیر در شروع نمایش

سانس اول نمایش "۱۳۷۷/۶/۳۱" به کارگردانی علیرضا نادری تقریباً با ۲ ساعت تأخیر در ساعت نه و پانزده دقیقه اجرا شد. دلیل این تأخیر بسیار طولانی آماده نبودن دکور نمایش بوده است. بدین ترتیب اجرای دوم آن نیز با تأخیری مشابه آغاز شد که با توجه به زمان نود دقیقه‌ای نمایش تا ساعت ۲ و ۳۰ دقیقه بامداد به طول انجامید.

مولوی به یادماندنی است

در میان سالن‌ها و تالارهای نمایشی، تالار مولوی نیز باتوجه به همکاری مسئولین آن تأثیر بسیاری در جذب مخاطبین داشته است. با همیاری اعضای روابط عمومی تالار مولوی بویژه حجت علیخانی خبرنگاران همراه دیگر تماشاگران وارد سالن نمایش شده و به جایگاه ویژه خبرنگاران هدایت می‌شوند و به تماشای نمایش می‌نشینند. گفتنی است در این دوره از جشنواره فجر نمایش هایی به یاد ماندنی در تالار مولوی به اجرا درآمده‌اند. که باعث بیشتر ماندگار شدن نام تالار مولوی در اذهان می‌شود.

هنرمندان در ضیافت شام

شب گذشته سفارت کشور سوییس ضیافت شامی را با حضور سفیر این کشور و تعدادی از هنرمندان تئاتر در هتل فردوسی برگزار کرد. در میان هنرمندان حاضر در این ضیافت، اشخاصی چون محمد رحمانیان، آتیلا پسیانی، نرگس هاشم‌پور، محسن حسینی، امیر دژاکام، حسین مهکام، ندا هنگامی، افروز فروزند، سپیده نظری‌پور، مهتاب نصیرپور، نادر برهانی‌مرند، کیومرث مرادی، محمد ابراهیمیان، کورش نریمانی و امیر یاراحمدی دیده می‌شدند. البته سفیر کشور سوییس پس از گفتگویی کوتاه با هر یک از هنرمندان، ضیافت برپا شده را ترک گفت.

تأخیر در ساخت دکورها

تأخیر در شروع نمایش‌ها همچنان ادامه دارد. روز گذشته نمایش گل‌های شمعدانی" به کارگردانی محمد یعقوبی با بیست دقیقه تأخیر آغاز شد که البته دلیل این امر حاضر نبودن دکور صحنه‌ی نمایش بوده است. این روزها برخی از گروه‌ها تا لحظاتی پیش از آغاز نمایش درگیر ساخت و جابه جایی دکورها می‌باشند که این امر و خستگی ناشی از آن باعث کاهش ظرفیت کاری اعضای گروه می‌شود.

رکورد تازه تعداد تماشاگران

نمایش "هملت" از کشور انگلستان که در تالار وحدت به اجرا درآمد، رکورد دار تعداد تماشاگران شناخته شد. تعداد تماشاگران این نمایش به اندازه‌ای زیاد بود که حتی در بالکن سوم نیز جایی برای ایستادن نبود. این درحالی است که یک روز پیش از اجرای نمایش "هملت"، نمایش "هفت اقلیم" به کارگردانی نادر رجب‌پور بیشترین تعداد تماشاگر را به خود اختصاص داده بود.

اعلام اسامی کاندیداهای نمایشنامه خوانی

هیئت داوران بخش نمایشنامه خوانی اسامی کاندیداهای خود در این بخش را روز دوشنبه سیزدهم بهمن اعلام خواهند نمود. مراسم ویژه اهدای جوایز بخش نمایشنامه خوانی جدا از بخش‌های دیگر در روز پنجشنبه بیست و سوم بهمن برگزار خواهد شد. محل برگزاری این مراسم هنوز اعلام نشده است که پس از مشخص شدن آن، به اطلاع مدعوین خواهد رسید.

برای زمین صفر و بازی‌نامه‌ی باستان

دو نمایش زمین صفر به کارگردانی آتیلا پسیانی و بازی‌نامه‌ی باستان نوشته و کار رضا صابری، امروز به ترتیب در ساعت‌های ۱۹/۳۰ و ۲۲ (در تالار چهارسو) و ۱۷ و ۲۰ (در تالار سنگلج) اجرا خواهند شد. با توجه به سفر گروه تئاتر بازی به هندوستان و نبودشان در ایران و همچنین عدم دسترسی به آقای رضا صابری متأسفانه در این شماره‌ی بولتن مطلبی راجع به کار آنها وجود ندارد. از این عزیزان پوزش می‌طلبیم.

استودیوی تجربی تئاتر یونسکو در ایران ساخته می‌شود.

درصورت توافق مسئولان ایرانی با همکاری مرکز هنرهای نمایشی و ITI ایران قصد داریم تا در سال ۲۰۰۶ دپارتمان یونسکو CHAIR را در ایران تأسیس کنیم.

به گزارش خبرنگار هنری ایسنا کرنلیو دومیتریو، دبیر اجرایی کمیسیون ملی رومانی و مسئول امور دانشگاه‌ها در جمع خبرنگاران با بیان این مطلب اضافه کرد: کار تشکیلات این سازمان از سال ۲۰۰۶ تا ۲۱۰۰ ادامه خواهند داشت.

وی همچنین از امضای یک توافقنامه مشترک میان ایران و یونسکو در روز آینده خبر داد که به موجب آن پروژه‌ها و طرح‌های آموزشی و فرهنگی بسیاری با همکاری این نهاد در ایران عملی خواهد شد. وی همچنین با استقبال از پیشنهاد خبرنگار ایسنا مبنی بر حمایت یونسکو از ساخت سالن‌ها و پلاتوهای ویژه اعضای کارگاه دانشجویان گفت: فکر جالبی است و این امکان وجود دارد که درصورت موافقت مسئولان ایرانی یک تالار نمایشی را به عنوان استودیوی تجربی تئاتر یونسکو در نظر بگیریم و فعالیت هایی را نیز با مشارکت اساتید مدعو از کشورهای دیگر انجام دهیم و همچنین آثاری را در قالب طرح‌های بین‌المللی یونسکو آماده کنیم.

وی با اشاره به حضورش در جشنواره فجر سال گذشته و آشناییش با مرکز iti ایران، از دعوت گروه محمد رحمانیان برای شرکت در جشنواره سینایای رومانی به عنوان نخستین گام در برقراری ارتباط با دانشگاه‌های دیگر کشورها نام برد و گفت از آنجا که این گروه در اولین حضورشان درخشش چشم‌گیری داشته‌اند از آنان دعوت کردیم تا در فستیوال مکزیک نیز در سال آینده شرکت کنند.

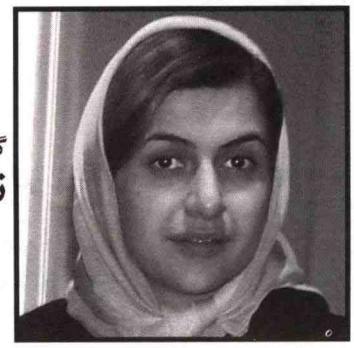
وی ادامه داد: همچنین این امکان هست که از تعدادی از دانشجویان دعوت کنیم که اثری را زیرنظر اساتید مهم دنیا و پس از بازگشت به کشور خود آن را اجرا کنند. دومیتریو همچنین با معرفی مجله‌ی مطالعات تئاتری از انجام مذاکره با مسئولان ایرانی برای ترجمه و چاپ این مجله خبر داد و انتشار آن را در معرفی و آشنایی با فعالیت‌های تئاتری دیگر کشورها بسیار مؤثر خواند.

این استاد دانشگاه از تهیه یک دی وی دی درباره تعزیه ایران خبر داد و گفت: توزیع این دی وی دی در سراسر جهان صورت می‌گیرد و نقش مهمی در معرفی این هنر ایرانی به دیگر کشورها خواهد داشت. وی از اختصاص بورس‌های تحصیلی در مقاطع فوق‌لیسانس و دکترا به عنوان دیگر اقدام آموزشی یونسکو نام برد و یادآوری کرد: متقاضیان و علاقمندان می‌توانند از طریق ITI ایران و مرکز هنرهای نمایشی برای دریافت این بورسیه‌ها اقدام کنند.

وی در پاسخ به سخن یکی دیگر از حاضران مبنی بر چگونگی دعوت نمایش‌های ایرانی برای حضور در فستیوال‌های خارجی گفت: مکانیزم مشخصی برای دعوت‌ها وجود ندارد و تنها راه دعوت نمایش‌های ایرانی به فستیوال‌های خارجی این است که از رؤسای آن فستیوال‌ها دعوت شود تا در جشنواره فجر شرکت کنند و با دیدن آثار ایرانی، نمایش‌هایی را انتخاب کنند.

وی در پایان امکان آموزش دانشجویان تئاتری را به صورت غیرحضوری منتفی دانست و گفت: رشته‌های هنری حتماً باید به صورت عملی و حضوری تدریس شود و آموزشی غیرحضوری امکان‌پذیر نیست و علاقمندان می‌توانند با معرفی ITI ایران، از بورسیه‌های تحصیلی استفاده کنند البته در این میان امکانی هم برای استثناها هست ولی در کل معرفی باید از راه ITI ایران باشد.

طراحی صحنه همه‌ی زندگی من است



گفت‌وگو با
نرمین نظمی

- شما یکی از معدود خانم‌های طراحی هستید که به طور مداوم در جشنواره‌ها حضور دارید، علت عدم فعالیت بانوان را در زمینه‌ی طراحی صحنه می‌دانید؟

- همین سختی قضیه است که یک عده را فراری می‌دهد، من هم مثل شما علت واقعی‌اش را نمی‌دانم. مثلاً سمیرا سینایی تا چند سال پیش خیلی فعال بود ولی از یک زمان، گفت که دیگر خسته شده و دیگر نمی‌تواند. شاید بشود گفت این کار یک جورهایی مردانه است، سنگینی‌ها و سختی هایش مردانه است، شاید به این علت است که خانم‌ها را از این کار فراری می‌دهد.

- چطور است که شما این کار را ادامه می‌دهید؟

- من اصلاً تئاتر را به عشق طراحی صحنه کار کرده‌ام، بعد علاقمند شدم به گرایش‌های دیگر، بازی کردم، در دانشکده کارگردانی کردم و... ولی تمام فکر و ذکرم طراحی صحنه بود، یعنی طراحی بخش اعظمی از زندگی من شد. الان طراحی صحنه تمام زندگی من است، شاید یک روزی کارهای دیگری بکنم ولی طراحی را بیشتر از هر چیزی دوست دارم و متأسف می‌شوم از برخوردی که با طراحی صحنه می‌شود، از اجحافی که به این رشته می‌شود. ولی اصلاً نمی‌توانم رهایش کنم، مثل اینکه دیگر با من است و کار دیگری بلد نیستم.

- پیرو صحبتی که پیش از مصاحبه داشتید فکر می‌کنم از آنچه در دست دارید نهایت استفاده را می‌کنید؟

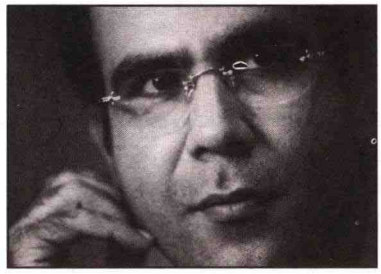
- بله. من این نظر را دارم که مسئولیت کاری را که می‌کنم، می‌پذیرم. وقتی می‌پذیرم که در این شرایط کار کنیم مسائل و مشکلاتی را که بنا به شرایط هست را نیز باید بپذیریم. بنابراین خودمان را باید با آن وفق بدهیم، یا اینکه تلاش کنیم که شاید شرایط عوض بشود، منتها بستگی دارد که زورمان می‌رسد یا نه. بالطبع وقتی شرایط را بپذیریم. سعی می‌کنیم در همان شرایط از کارمان لذت ببریم.

- فکر می‌کنید در چند جشنواره اخیر تا چه حد جایگاه طراحی صحنه ارتقا پیدا کرده؟

- اینکه چقدر به طراحی صحنه اهمیت داده می‌شود در دو بخش خلاصه می‌شود، یک بخش اهمیتی است که ما به حرفه‌مان یا ما تئاتری‌ها به طراحی می‌دهیم و یک بخش تئوری کل مجموعه‌ی تئاتری و متولیان تئاتر درباره‌ی طراحی است. بیشترین اجحاف ممکن به طراحی صحنه می‌شود. یعنی یک نمایشنامه نویس فرصت دارد با تجربه و خطا، کارش را به بهترین شکل ممکن ارائه بدهد. کارگردان و بازیگر هم فرصت دارند شکل واقعی کارشان را ببینند ولی طراح صحنه غیر از شب اجرا در جشنواره فرصت نمی‌کند شکل واقعی کارش را ببیند و مجبور است که درست عمل کند و کوچکترین اشتباهی منجر به وجود آمدن اشکال و خطا در اجرایی می‌شود که نتیجه‌ی چندین ماه تلاش عده‌ای است. این بخش احتیاج به برنامه‌ریزی و آمادگی دکورها دارد که تا به گروه و طراح صحنه فشار نیاید. حضور تکنولوژی و امکانات، آگاهی و دانش فنی کار، لازم است ولی از این رو که طراح‌ها و کارگردان‌ها به طراحی صحنه اهمیت می‌دهند یا نه، باید بگویم که در طول این هفت سالی که من طراحی کرده‌ام (نسبت به سال اول حضورم) توجه کارگردان‌ها به این مقوله بیشتر شده. آن اتفاق دوم تلاش می‌شود که بیفتد، کارگردان‌ها دید بهتری پیدا کرده‌اند اما وقتی ما در بخش فنی لنگ می‌زنیم به طبع طرف دوم هم تحت تأثیر قرار می‌گیرد.

گفت و گو با کورش نریمانی

خواب دیدم که سه شنبه اجرا دارم



کورش نریمانی یکی از کارگردان‌های خوش فکر و جوان ماست. او امسال نتوانست نمایشی را برای شرکت در جشنواره آماده کند. با وی گفت و گویی انجام داده‌ایم که می‌خوانید:

- شما یک متن به جشنواره ارائه کردید ولی کار نکردید. چرا؟

- هر کار نمایشی مسیری را طی می‌کند و ممکن است در هر مرحله‌ای، متوقف شود. بعضی مواقع این توقف از ابتدای کار ایجاد می‌شود مثلاً سالن برای تمرین نیست. یا توقف در حین کار بوجود می‌آید. شیوه‌ی کاری من طوری است که نمایشنامه‌ام را در حین کار گروهی کامل می‌کنم و طرح اول نمایشنامه خیلی مدنظرم نیست. معمولاً دوست دارم آخرین نسخه‌ی کار را روی صحنه ببرم. این پروژه دیر شروع شد و بچه‌های گروه هم در چند کار حضور داشتند و وقت هایشان تنظیم نمی‌شد و ما زمان را از دست می‌دادیم. توقع و انتظار من از چیزی که داشت اتفاق می‌افتاد، بیشتر بود به همین دلیل ترجیح دادم کارهای دیگر را همراهی کنم.

ما امسال شاید گروه‌هایی بودیم که تفکر و استعدادشان رشد کرده بود و کارهایی که من طی دو، سه، سال اخیر دنبال کرده‌ام شاهد پختگی و تفاهم در متون و کارها هستم.

- بین کار "والس مرده شوران" و "لاک پشت بغدادی" به نگارش نمایشنامه مشغول بودید یا منتظر به دست آوردن زمان؟

- من در این مدت دنبال سر و سامان دادن به وضعیت مالی خود بودم تا با نیروی بیشتر کار جدید را آغاز کنم. هر چند موفق نشدم چون وقفه‌ای در کار افتاد و امیدوارم بعد از کوران جشنواره کار را به روی صحنه ببرم.

- اتفاقات و مشکلات حل می‌شوند و مشکلات جدید جایگزین آن می‌شوند، بحران‌های مقطعی و کوتاه مدت یا بلند مدت و طولانی. نظرتان درباره‌ی این مشکلات چیست؟

- راجع به بحران‌های کوتاه مدت که حرف نزنیم بهتر است چون زودگذر هستند. اما یک بحران جدی تئاتر که به نظر من حل شدنی است، رده‌های بالای این مملکت هستند، نمایندگان مجلس و ریاست جمهوری که با اختصاص بودجه‌ی مناسب به تئاتر مملکت کمک کنند. ۰/۸٪ بودجه مملکت اختصاص به تمام اتفاقات هنری و فرهنگی دارد در حالی که ما داعیه‌ی کشوری با پیشینه‌ی تئاتری و فرهنگی داریم.

این ادعاها را داریم ولی بدون کم‌ترین توجه. همیشه این دیالوگ را گفته‌ام تا زمانی که نمایندگان مجلس تئاتر نبینند، توقع نیست روی آن سرمایه‌گذاری کنند. مسئولین ما غافلند، شورای شهر از این مسئله غافل است. اما همه‌شان هم درباره‌ی تئاتر حرف می‌زنند. حتی بهتر از تئاتری‌ها، فقط نمی‌دانم چرا کاری در جهت عملی کردن حرف‌هایشان نمی‌کنند.

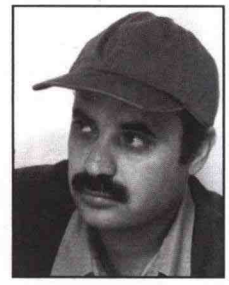
- نظر شما درباره‌ی جشنواره چیست؟

- به نظر من هر اتفاقی که تئاتر را سر و سامان دهد قشنگ است ولی ما باید به دنبال زیباتر شدن یک جریان باشیم. چه بهتر بود که نمایش‌ها اجرای عمومی می‌رفتند و بعد در فستیوال جمع شوند در این صورت تماشاگران شاهد اجرای کامل‌تری خواهند بود. چرا که این شتاب‌زدگی مخل ایجاد اثر هنری است. دوم اینکه تماشاگر با نتیجه‌ی کار روبرو می‌شود سوم اینکه گروه هنری از مشکلات و کمبودها رنج نمی‌برد. این درست نیست که همه چیز به جشنواره ختم شود و اگر یک سال برگزار نشد تئاتر مختل شود. این مسئله به‌خصوص در تئاتر شهرستان‌ها مشهود است. در خیلی از شهرستان‌ها، تئاتر مرده است. در تهران تئاتر نداریم چه برسد به شهرستان‌ها. در یک سال گروه شهرستانی فعالیت می‌کنند. و مرحله به مرحله از جشنواره‌ی استانی به منطقه‌ای و بعد به جشنواره فجر می‌آیند و یک روز کار می‌کنند و بعد خداحافظ! آیا این اتفاق برای تئاتر شهرستان‌ها مثبت است؟ به نظر من این مسیر موجب استهلاک می‌شود. بعد از مدتی شهرستانی‌ها به دنبال زندگی خودشان می‌روند و شاید کمی دیرتر این اتفاق درمورد تهرانی‌ها بیفتد. و یا به مرور به سینما، تلویزیون کشیده شوند. دست به قلم‌ها دیگر نمایشنامه نمی‌نویسند و فیلمنامه می‌نویسند، کارگردان‌ها سریال تلویزیونی می‌سازند و...

این جریان در همان سیکل می‌افتد. گروهی متشکل از چند گروه کوچک کار ارائه می‌دهند و تماشاچی دست و پا می‌کنند. بعد گروه‌های دیگر.

- حرف آخر؟

- همین که کار می‌بینم احساس قشنگی دارم که چقدر خوب است که هنوز زنده‌ایم و کار می‌کنیم. شاید از نکات مثبت جشنواره حضور بچه‌ها و مسئولین و همدلی بین آنهاست.



گپی کوتاه با جمشید بایرامی

-آقای بایرامی بیش از یکسال است در تئاتر شهر مشغول عکاسی هستید. در این جا چه می کنید؟

- من موضوعات زیادی را عکاسی کردم از جنگ، ورزش، زندگی اقوام، خبری و سینما ولی تئاتر را تجربه نکرده بودم ولی راستش را بخواهید اول علاقه‌ای نداشتم ولی پس از یک بار تجربه برایم جالب بود حتی با تنی چند از بچه‌های تئاتر دوست شده‌ام و عکاسی از تئاتر را ادامه خواهم داد.

-از عکاسی خودتان بگویید. به چه موضوعاتی علاقمند هستید؟

- شروع عکاسی من با سبک مستند اجتماعی بود تا به امروز همین راه را ادامه داده‌ام. چند سوژه را انتخاب می کنم پس از مطالعه و تحقیق در مدت مشخص آن را انجام می‌دهم. دوست ندارم از این شاخه به آن شاخه بپرم و چند کار انجام بدهم عکاسی از معماری، تبلیغاتی، صنعتی یا طبیعت فقط مستند اجتماعی. با خودم عهد کرده‌ام که داوری و تدریس و کار گروهی انجام ندهم. من عکاسی موضوعی و داستانی را دوست دارم و مجموعه آماده‌ی چاپ از زندگی و کار پناه جویان افغانی، زندگی زائرین حرم عبدالعظیم، زندگی مردم آذربایجان و آخرین کارم از مراسم حج است که به زودی منتشر خواهد شد.

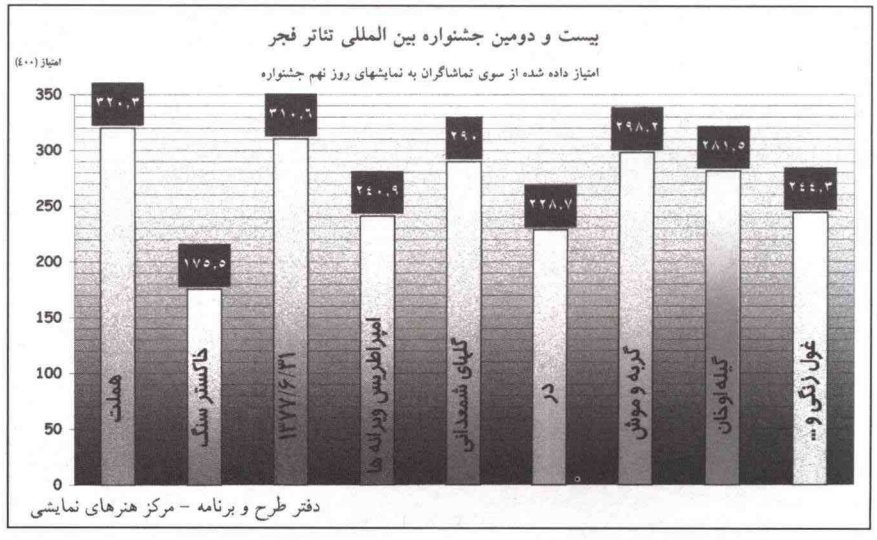
-شما که عکاسی سینما را تجربه کردید فرق آن با عکاسی تئاتر چیست؟

- در سینما عکاسی، استقلال و حق انتخاب ندارد و به عکاس یک نگاه کاملاً تبلیغاتی دارند البته خود این عکاسان هم روحیه‌ای هنری ندارند و بیشتر کاسب‌کارانه برخورد می‌کنند. متأسفانه سال‌ها که در عکاسی سینما ده‌ها عکاس کار می‌کنند ولی هیچگونه رشد نکرده‌اند. معاونت سینمایی ارشاد هیچ توجهی به این هنر ندارد با این که سالانه بیش از ۵۰ فیلم در سینما تولید می‌شود و خیلی تصویری هم هست. کتابی منتشر و نمایشگاهی برگزار نشده است. البته یک کارهای کوچک شده است ولی فایده ندارد و برعکس با مدیریت مرکز هنرهای نمایشی و تئاتر شهر در سال‌های اخیر شاهد حضور عکاسان حرفه‌ای خارجی و ایرانی در تئاترشهر بوده‌ایم که کمک به ارتقای عکاسی تئاتر کرده است و با برگزاری نمایشگاه و مسابقه عکس و انتشار چندین جلد کتاب عکس، باعث شده است که تا تئاتر بیشتر در جامعه معرفی شود و تئاتر را از سالن‌های بسته بیرون بیاورد و به جامعه معرفی کند عکاسی از تئاتر به خاطر زنده بودن آن کاری دشوار است عکاس باید با ثبت چند فریم عکس بتواند روح داستان را به مخاطب انتقال دهد امیدارم این حرکت در سال‌های آینده نیز ادامه داشته باشد.

آقای بایرامی به تازگی کتابی از شما منتشر شده به نام جشنواره‌ی تئاتر عروسکی، از آن برایمان بگویید.

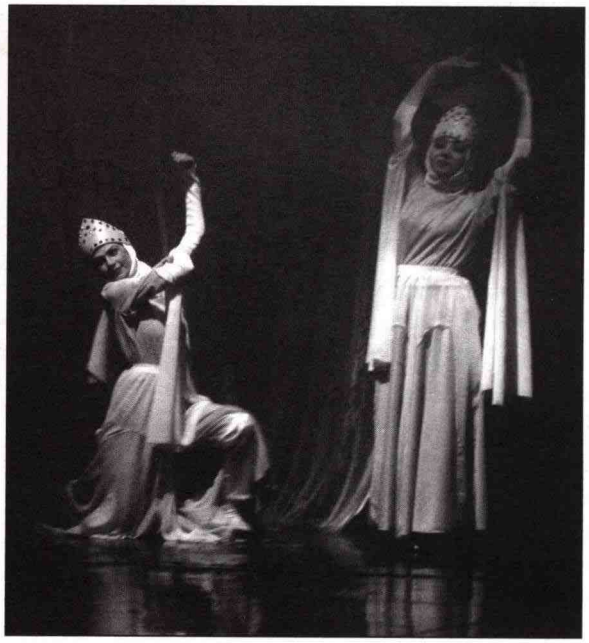
- این کتاب حاصل ۴ روز کار است عروسک‌ها جلوی تئاتر شهر خیلی سر و صدا به پا کرده بودند این هم یک تجربه بود، یک کار ساده و صمیمی که با حمایت آقای شریف خدایی و تلاش آقای بهروز غریب‌پور شکل گرفت و زندگی عروسک‌ها ثبت شد.

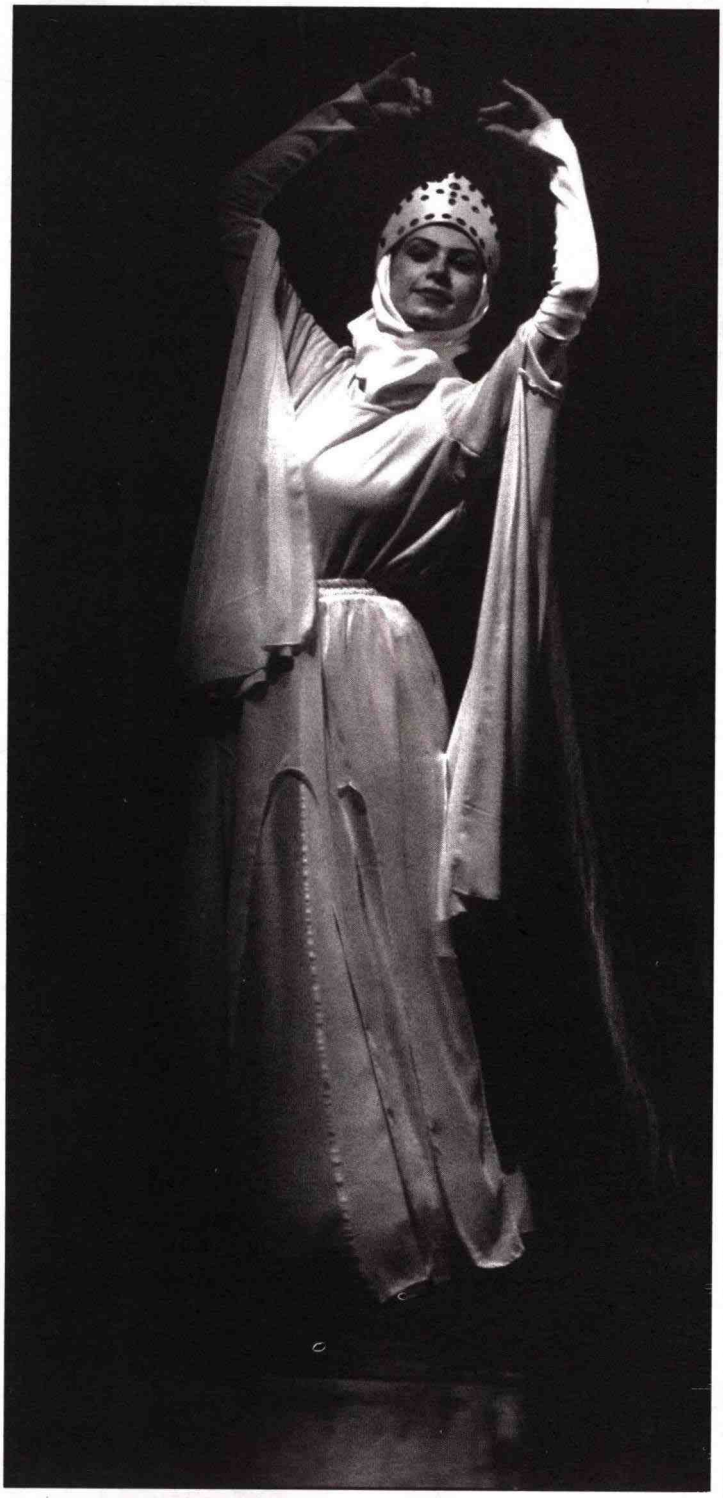
امتیاز نمایش های روز نهم جشنواره از دید تماشاگران		
ردیف	عنوان نمایش	امتیاز(۴۰۰)
۱	هملت	۳۲۰,۳
۲	۱۳۷۷/۶/۳۱	۳۱۰,۶
۳	گربه و موش	۲۹۸,۲



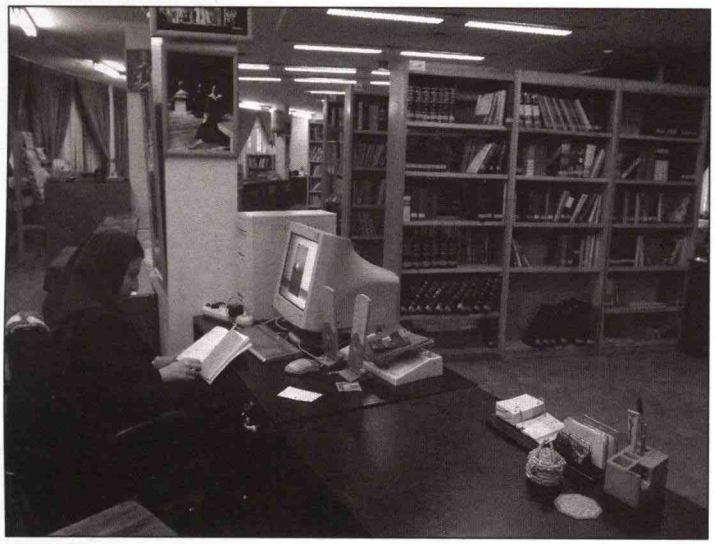
بازگشت عین الغین زنجانی
یا
به سپیدی برف

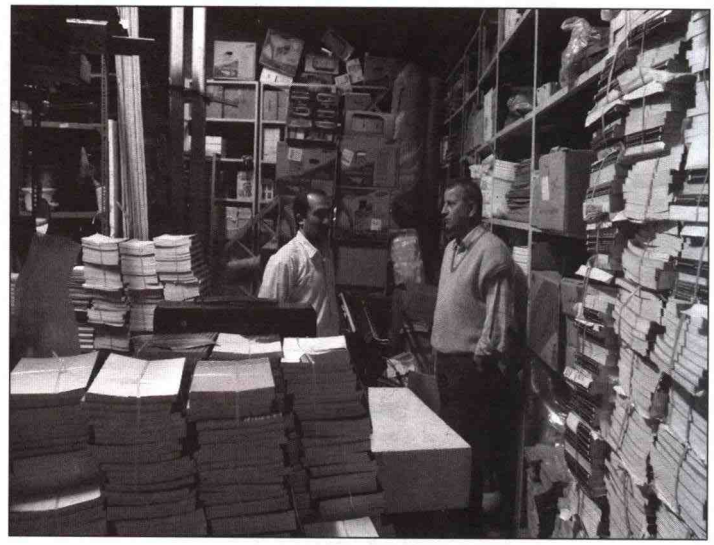
دیشب مراسم افتتاحیه‌ی جشنواره‌ی فیلم بود. به همین مناسبت اکثر خبرنگاران محترم بدلیل علاقه قلبی به تئاتر، سالنها را ترک کرده و به سالن میلاد رفتند، تا مشت محکمی زده باشند به دهان سینما! از این حرکت فرهنگی که بگذریم، امروز بعضی از دوستان می‌گفتند: چرا مطلبات انتقادی نیست؟ یه کمی شجاعت داشته باش، انتقاد کن. منهم گفتم: از چی انتقاد کنم. وقتی جشنواره اینقدر خوب و مامانیه. از این انتقاد کنم که انگلیسی‌ها با اجرای هملت، شکسپیر رو در قبر به ترقص (حرکات موزون) بندری واداشتن. از این انتقاد کنم که در جایگاه خبرنگاران، بچه‌های شیرخواره می‌نشینن. از این انتقاد کنم که بدلیل فشردگی کارها، بچه‌های کارگاه دکور وقت بستن بعضی دکورها را ندارن. از این انتقاد کنم که جای اجرای کارهای تجربی-دبیرستان در جشنواره نیست، از این انتقاد کنم که تا به امروز هیچکدوم از نمایش‌ها سروقت اجرا نشدن. از این انتقاد کنم که برخورد بعضی از دوستان راهنما در حد یک مکان فرهنگی نیست. از این انتقاد کنم که بعضی از تماشاگران فرهیخته، سالن تئاتر را با پارک اشتباه گرفتن، از این انتقاد کنم که بعضی از هنرمندان عزیزی که با پیتربروک هم آبگوشت نمی‌خورند تریای سالن اصلی را با دود سیگارهای رنگارنگ خود تبدیل به حمام بخار سونا کردن. از این انتقاد کنم که عده‌ای از کارگردان‌های محترم بدجوری تماشاگرها رو ساده فرض کردن. از این انتقاد کنم که دوستان تماشاگر به جای خاموش کردن موبایل (تلفن همراه) آنرا روی لرزاننده می‌گذارند و مثل آب خوردن و بی‌خیال اجرا، به راحتی با اون ور خط صحبت می‌کنن، از این انتقاد کنم که... آخه خیلی سخت می‌گیرید دیگه. آخه خیلی ایراد می‌گیرید دیگه. حالا مثلاً اگه شما صدبرابر بهتر از گروه انگلیس هملت رو اجرا می‌کنید و تالار خورشید رو هم به شما نمی‌دن که ایراد نیست، اگه دکورهای چولی از یکی، دو هفته قبل حاضره و شما باید بدون دکور اجرا برید که ایراد نیست. اگه یک کار تکنفره از اسپانیا توی سالن اصلی اجرا میره و کار شما که ده تا بازیگر داره و توی تالار نو اجرا میشه که عیب نیست. ایراد توی عینک شماست، باید اونو عوض کنید، آقا ذهنتون رو بشورید. نازنینای من! اگه زیاد حرص بخورید زود پیر می‌شیدها. حالا هی ما بگیم و شما نشنوید. بابا خوش باشید، ملنگ باشید، قشنگ باشید، خب حیفه از این گرمای جانفزای جشنواره استفاده نکنید. این همه برنامه‌ی فشرده و سالن‌های دور از هم تدارک دیدن که شمارو به دویدن وادار کنند تا با نشاط و سلامت بشین، اونوقت هی غر می‌زنید. عجیبه‌ها چرا آخه اینقدر آدمو عصبانی می‌کنید. از این روزبه حسینی یاد بگیرید که با خیال جلال تهرانی بودن هم خوشه. آره فداتون بشم، یاد صبرو حوصله و بردباری داورهای جشنواره بیفتید، اونوقت روتونو کم کنید. راستی فقط یک روز از جشنواره باقی مونده، جشنواره‌ای که با تمام فراز و فرودش، همه‌ی خوبی‌ها و بدی‌هاش، همه‌ی خنده‌ها و گریه‌هاش، همه‌ی بدرفتاری‌ها و خوش رفتاری‌هاش، حاصل دسترنج همه‌ی ما بود. همه‌ی ما اهالی عاشق تئاتر، مایی که با تمام مشکلات و نداری‌ها و کج‌خلقی‌ها می‌سازیم و دست از عشقمون برنمی‌داریم. به قول شاعر: دست از طلب ندارم تا جان من برآید یا جان رسد به جانان یا جان ز تن درآید...

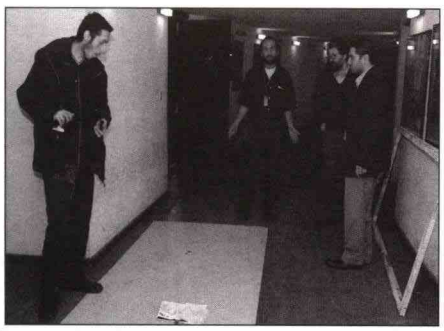




گزارش تصویری از فعالیتهای واحد های مختلف تالارهای برگزاری جشنواره





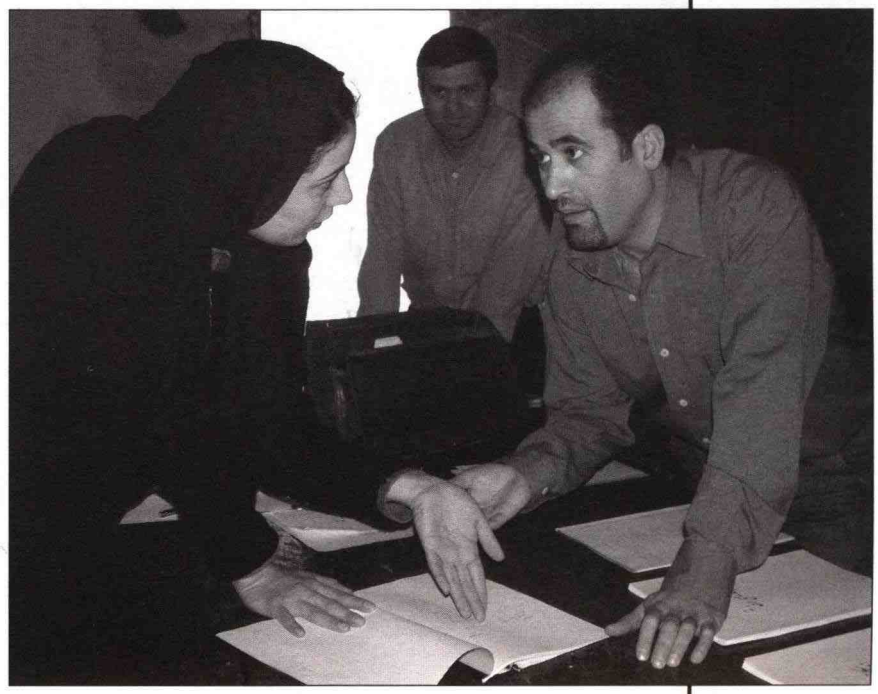


دردسر بزرگی به نام بازیگر

گزارشی از تمرین بیگانه‌ای در خانه

نیلوفر رستمی

نمایش امروز



صبح یکی از روزهای باقی مانده به دی ماه است. "سعید شاپوری" - نویسنده و کارگردان - به همراه ۲ نفر از بازیگران، دستیارش و پسری که در تمام مدت تمرین مشغول متر کردن اتاق بود (و آخرش هم متوجه نشدیم این وسط چه نقشی دارد!) در اتاق ۱۲ اداره‌ی تئاتر دور هم جمع شده‌اند.

در حالیکه دو هفته بیشتر به جشنواره نمانده بعضی از گروه‌ها هنوز درگیر مشکل بازیگر هستند. شاپوری هم از این قاعده مستثنی نیست و در این مدت چندین بار بازیگرانش را تغییر داده. آخرین تغییر نیز هفته‌ی پیش صورت گرفته. "مهرداد نظری" بازیگری که آخرین بار، ۱۲ سال پیش در نمایش "لیرشاه" به صحنه رفته است و بعد از آن در تلویزیون مشغول به فعالیت شده، دو هفته مانده به جشنواره به گروه می‌پیوندد و حالا مجبور است با دو برابر انرژی معمولی تمرین کند تا در نقش جا بیفتد. "شبنم مقدمی" بازیگر دیگر این نمایش نیز که به قول شاپوری بازیگر اصلی به حساب می‌آید به علت تعدد کار مریض شده و امروز نمی‌تواند سر تمرین حاضر شود و اما بازیگر سوم؛ او هم به دلیل پاره‌ای از مشکلات و بیماری‌اش مدتی است که در تمرین‌ها حضور ندارد.

در مجموع از ۶ بازیگر نمایش ۲ بازیگر (رضا صمدپور و مهرداد نظری) که تازه به جمع پیوسته‌اند مشکل خاصی ندارند. به قول شاپوری خدا خودش به خیر کند!

شاپوری متولد ۱۳۴۰ است، لیسانس‌اش را در رشته‌ی تئاتر و کارشناسی ارشد را در رشته‌ی سینما گرفته است. او بعد از مدت‌ها دوری از تئاتر (اگرچه خودش این نظر را قبول ندارد و می‌گوید در این سال‌ها چندان هم از این فضا دور نبوده و نمایشنامه می‌نوشته)، پارسال حضور دوباره‌ی خود را با اجرای نمایش "دود کعبه" در تالار وحدت اعلام کرد و امسال نیز در حال تمرین نمایشی باعنوان "بیگانه‌ای در خانه" است که کاملاً با حال و هوای نمایش قبلی‌اش "دود کعبه" متفاوت است.

موضوع نمایش درباره‌ی یکی از معضلات جامعه‌ی امروزی یعنی طلاق و مهریه است. شاپوری می‌گوید: «قصدم این است که با روایت یک داستان، پیچیدگی و نامعنا بودن قوانین طلاق و سوءاستفاده‌هایی که از آن می‌شود را به چالش بکشم.»

در غیبت بازیگران، شاپوری می‌خواهد تمرین را تعطیل کند اما "مهرداد نظری" که برخلاف بازی‌های کمیکش آدمی جدی ست شاپوری را متقاعد می‌کند که بدون شبنم مقدمی هم می‌تواند یکی از صحنه‌ها را تمرین کنند.

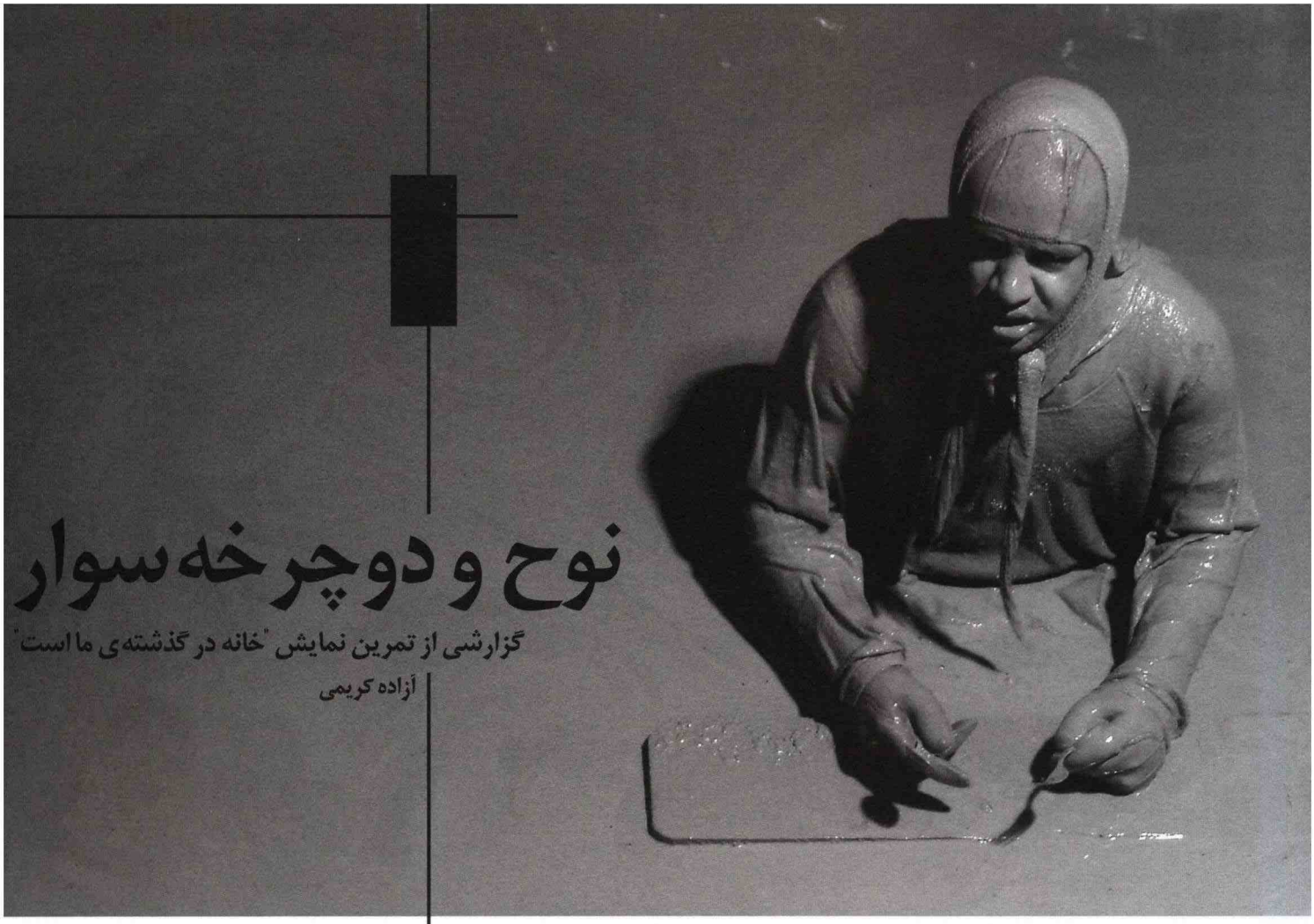
شاپوری قبول می‌کند و قرار می‌شود دستیار کارگردان - آرمان طیاران - علاوه بر نقش روزبه که این روزها به جای او بازی می‌کرده، به جای شبنم مقدمی نیز بازی کند! طیاران مجبور است علاوه بر خواندن دیالوگ‌ها خوب هم بازی کند تا بازیگران دیگر حس شان بهم نریزد. من اگر به جای هیاءت داوران جشنواره بودم حتماً جایزه‌ای را برای این عزیزان زحمت‌کش اختصاص می‌دادم؛ به فعال‌ترین دستیار کارگردان.

از این کارگردان می‌پرسم باتوجه به آنکه موضوع طلاق بارها توسط تلویزیون و سینما استفاده شده، آیا نگران انتخاب چنین سوژه‌ی کلیشه‌ای شده در تئاتر نبوده است؟ وی می‌گوید: «نگرانی خاصی نداشتم چون شیوه‌ی پرداختم نسبت به آن فرق می‌کند. در تلویزیون بیشتر با این موضوع به شیوه‌ی ملودرام برخورد شده و نقد واقعی از آن صورت نگرفته، اما در این نمایش قرار نیست اشک کسی درآید.»

وی همچنین درباره‌ی شیوه‌ی اجرا می‌گوید: «در این نمایش ۳ بازیگر نقش روزبه را بازی می‌کنند و در تمام صحنه‌ها هم سه بازیگر وجود دارند. به عبارتی ابعاد پیچیده‌ی شخصیت روزبه میان سه بازیگر تفکیک شده است.»

صحنه‌ای از نمایش چندین بار تکرار می‌شود اما حس لازم به دست نمی‌آید. فکرش را بکنید وقتی قرار است دستیار کارگردان به جای یک زن بازی کند و بازیگران نیز مجبورند او را زن تصور کنند تا بازی‌شان واقعی جلوه کند، چه قمر در عقربی می‌شود.

"رضا صمدپور" که در طول تمرین مرتب خنده‌اش می‌گیرد یکی از بازیگران خوب تئاتر است. او درباره‌ی نزدیک شدنش به شخصیت روزبه می‌گوید: «این شخصیت خیلی با من متفاوت نیست. روزبه مردی احساساتی با بیانی عامیانه و معمولاً نقطه‌ی آشتی دعواهاست که همه‌ی اینها خصوصیات خود من هم هست. در ضمن همیشه کارگردان‌ها من را برای نقش‌هایی انتخاب می‌کردند که خیلی دور از شخصیت خودِ واقعی‌ام نبوده. بنابراین با کمی حرکت، بیان و تحلیل به راحتی می‌توانستم با نقش‌هایم کنار بیایم.»



نوح و دوچرخه‌سوار

گزارشی از تمرین نمایش "خانه در گذشته‌ی ما است"

آزاده کریمی

● دوچرخه‌ای میان زمین و آسمان. دختری که به روبرو نگاه می‌کند و مات و مبهوت رکاب می‌زند. مردی در گِل با قاشق و چنگالی در دست و سر تا پا گِلی.

● در یک اتاق انباری مانند، میان لته‌ها و تخته‌پاره‌های باقیمانده از دکور نمایش‌های محبوس، دیوارهایی که پر از لکه‌های گِرد و کثیف گِل هستند، یک گروه تئاتر تمرین می‌کنند.

● صدای چرخش تسمه‌ی دوچرخه مثل یک موسیقی بدوی می‌ماند، نوایی که دختر دوچرخه سوار آن را می‌سازد. انگار وقتی این صدا می‌آید دختر به مردی فکر می‌کند که در گِل زندگی می‌کند و از گل تغذیه می‌کند.

● چهارپایه و تخته پاره‌ای که حکم میز ناهارخوری را دارد، یک کاسه‌ی تمام فلزی و قاشق و چنگالی که رنگ شکلاتی گرفته‌اند. مرد کاسه‌اش را درون آب گل آلود می‌کند، لباس سنگین مرطوب‌اش را درون آب می‌خیساند و دهانش را باز می‌کند.

● «می‌خوام بدونم چطور کف اینجا راه می‌ری؟ یعنی پات رو می‌کشی یا برمی داری؟» کارگردان نمایش به بازیگر مردش می‌گوید. بازیگر دور دهانش را پاک می‌کند، روی زمین تف می‌کند و می‌گوید: «نه، من زانویم را خم می‌کنم...»

● پایش کف استخر را لیس می‌زند، قوز کرده و قدم می‌زند. به آرامی قدم می‌زند، کارگردان می‌گوید از تلف کردن وقت و اصراف کُندی نترسد.

● "زنی در مه را برایش بخوان." از رکاب زدن باز می‌ایستد. گلو صاف می‌کند و ناله سر می‌دهد از ته دل. تخته‌پاره‌ها، نرده‌های قرمز کهنه، الوار، تشک‌های پاره و یک غول دست و پا شکسته شاهد این ناله‌اند.

● پارچه‌ای لش و مرطوب را با دندان‌هایش می‌ساید، با ولع گِل همراه با آن را قورت می‌دهد. لحظه‌ای مکث می‌کند، هرچه در دهانش هست را پس می‌دهد و کاسه‌اش را پر از گل رقیق می‌کند، گلی که درش غوطه‌ور است. کاسه را سر می‌کشد، سر می‌کشد، حرکت مایه در گلویش دیده می‌شود. کاسه‌اش خالی می‌شود.

● دختر قطره چشم را داخل گوشش خالی می‌کند. صورتش منقبض می‌شود و دوباره رکاب می‌زند. کارگردان در یک دفترچه، یادداشت می‌کند. سیگار بهمنش را گوشه‌ی لبش جابه جا می‌کند و یادداشت می‌کند.

● سرش را زیر گل و شُل استخر فرو می‌برد. چندین ثانیه سرش همان زیر است، بالا می‌آید و بی صدا نعره می‌کشد. چهارپایه‌اش را بغل می‌کند و خودش را روی آب پرت می‌کند. شناور است.

● انگار که در مسابقه است یا کسی تعقیب‌اش می‌کند، وحشتزده رکاب می‌زند، به شدت رکاب می‌زند. صورتش انبساط و انقباض سرکشی دارد، چشم هایش از حدقه بیرون زده‌اند و صدای نفس‌هایش با صدای تسمه‌ی دوچرخه در هم آمیخته. کارگردان می‌گوید: «در حرکت، صورتت دخالت نکند بگذار هرچه دارد بیرون بریزد.» دختر دست‌هایش را از باز می‌کند، ضجه می‌زند و بی‌صدا اشک می‌ریزد.

● شعار می‌دهد، دستش را مورب بدنش دراز می‌کند. لب می‌زند و سر آخر درون آب می‌غلطد. خوابیده از پشت و کاملاً رها.

● "هر ۱۰ ثانیه مکث و بعد دوباره انجام بده، حس‌ات را بهم نزن" دختر رکاب می‌زند، سنگین اما روبه افزایش. مرد پایین سر دوچرخه‌سوار ایستاده، حالت مردی را به خود می‌گیرد که سنگی را پرت می‌کند، چیزی شبیه مجسمه‌ی دیسک انداز، دیسک انداز درون گل غرق می‌شود.

● خانه‌ات را روی دوش‌ات بگذار، مرد چهارپایه را سوار بر کول اش می‌کند، غصه دار و یکنواخت و به شدت آهسته حرکت می‌کند. چارچوب استخر گِلی را دور می‌زند. "این خانه همه‌ی چیزیه که تو داری."

● مرد درون گل غرق می‌شود. می‌ایستد و دستانش را از پشت قلاب می‌کند. مثل یک اسیر درمانده می‌ایستد و با استرس تمام، دوباره درون گل غرق می‌شود.

● «تنش را ریز پرتاب کن، مثل حلزون. دیده‌ای چطور آرام سرش را می‌گرداند؟» بازیگر گردنش را می‌چرخاند. در نقطه‌ی آغاز و پایان این گردش سکون مطلقی دیده می‌شود.

● صدای تسمه‌ی دوچرخه موسیقی متن است و دختر رکاب می‌زند، خیره به روبرو است و گهگداری حروف مجردی از دهانش شنیده می‌شود. قاف.طا.خ....

● مرد در آب می‌افتد، دراز کش و برای چندین لحظه، بعد شروع به لرزیدن می‌کند، پاهایش آب را به رقص درمی‌آورد، ریز و پراکنده، توی آب چمباتمه می‌زند، انگار روی تختش خوابیده.

● کارگردان یکی از الوارها را در قطر استخر می‌گذارد، دختر بندهایش را باز می‌کند و از روی الوار به سمت خشکی می‌آید و یکراست به سمت در خروجی می‌رود.

● دو دست در موازات هم بالا می‌آیند یکی به نشانه‌ی تفنگ و دیگری به نشانه‌ی پیروزی و مرد در آب غوطه‌ور می‌شود. بازیگر چشم‌هایش را پاک می‌کند و از کنار دستش پارچ آبی برمی‌دارد و با آب دهانش را می‌شوید.

«خسته نباشی مجید»

● کارگردان، حامد محمدطاهری می‌گوید این نمایش با بقیه‌ی کارهایش بسیار متفاوت است، از دل چندین و چند داستان بیرونشان کشیده و شده "خانه گذشته‌ی ماست." آنچه من شاهدش بودم زندگی نوح بود با دختری دوچرخه‌سوار.

"خانه در گذشته‌ی ما است"

نویسنده، کارگردان و طراح: حامد محمد طاهری / بازیگران: مجید بهرامی، عاطفه تهرانی / باند صدا: مردیت مونک / مدت زمان نمایش: ۹۰ دقیقه

از گورستان تا جشنواره فجر

گزارشی از تمرین نمایش "گورستان هردمبیل"

فروغ سجادی

یکی از اهالی روستای کریم‌آباد جیرفت است، برایم ساده و گرم از روستایش می‌گوید. از انبار مسجد کریم‌آباد که ماءمنی برای گروه نمایش «گورستان هردمبیل» در گرمای تابستان سال ۸۲ بوده است. از گورستان آبادی که نطفه یک فکر نمایشی شد، از گرمای ۵۰ درجه تابستان جیرفت و بدون هیچ وسیله خنک‌زای هنگام تمرین گروه. از تکه‌های حلبی و چوبی که برای ساختن دکور نمایش در زباله‌ها پیدا کرده بودند و مادرش که مهربانانه یک روز تمام آبادی را به‌خاطر یافتن یک اسکلت الاغ برای نمایش پسر خود زیر پا گذاشته بود. از بچه‌های علاقه‌مند روستا به تئاتر و بالاخره زلزله بم که در ۵۰ کیلومتری جیرفت فاجعه آفریده بود و جشنواره‌ای که به سوگواره تبدیل شد.

نامش «یوسف فاریابی» است. فوق دیپلم رشته گرافیک و با آنکه همیشه از شغل معلمی بیزار بوده اما امروز دبیر هنرستان است و تئاتر را سبب این ارتباط می‌داند. او اکنون مشغول تحصیل در رشته نمایش دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران است. می‌گوید: با آنکه هیچ‌گاه از شغل معلمی خوشم نمی‌آمد اما تئاتر به من کمک کرد تا امروز بتوانم یک معلم خوب هنر شوم و با دانش‌آموزان به‌خوبی ارتباط برقرار کنم.

این معلم جوان معتقد است از هیچ هم می‌توان تئاتر ساخت. اصل مهم برای آفرینش یک تئاتر همدلی اعضای گروه است.

او موفقیت خود را در جشنواره استانی و مناطق و راه یافتن به جشنواره فجر را ناشی از همین همدلی و صمیمیت گروهش می‌داند و می‌گوید: «ما بدون هیچ امکاناتی کار را شروع کردیم. اما چون با هم بسیار دوست بودیم به‌راحتی توانستیم در یک انبار مسجد با هم تمرین کنیم و در گرمای ۶۰ درجه جیرفت بدون آنکه اداره ارشاد حتی یک وسیله خنک‌کننده در اختیار ما بگذارد تمرینات‌مان را ادامه دادیم. نیمی از تمرینات ما در کانون هنر جیرفت و نیمی دیگر در انبار مسجد روستا انجام شد. بنابراین گروه مجبور بود هر روز ۲۵ کیلومتر راه را که بین این دو مکان تمرین بود بپیماید. ما یک وانت داشتیم که دکور وسایل صحنه‌مان را هر روز در آن می‌گذاشتیم و به مناطق اطراف جیرفت، مثل دانشکده پرستاری جیرفت و غیره می‌بردیم تا نمایش خود را برای تماشاگران اجرا کنیم.»

او درباره چگونگی شکل‌گیری متن نمایش «گورستان هردمبیل» توضیح می‌دهد: زمانی‌که می‌خواستم این متن را بنویسم، دیدم قضیه مرگ هنوز برای مردم ما جا نیفتاده است. در تلویزیون این مسئله خیلی سخت و ناباورانه نشان داده می‌شود. بنابراین تصمیم گرفتم با ایجاد یک فضای شیرین و کمدی به مرگ نگاه ساده‌تری داشته باشم. به‌طوری‌که ضمن نوشتن لغت‌های طنزآلود با خود می‌گفتم: «در اینجا تماشاگرم خواهد خندید. برای نوشتن این متن یک شب به گورستان آبادی رفتم و در آنجا به این نمایش فکر کردم به‌طوری‌که فضای قبرستان بسیار به فضاسازی نمایشم کمک کرد.»

صمیمی و صادقانه به صحبت‌هایش ادامه می‌دهد: «برای کمک هیچ‌وقت به مسؤولین مراجعه نکرده‌ام و فقط به گروه خود اکتفا می‌کنم، عقیده دارم وقتی مسؤولین حرفت را نمی‌فهمند، چرا باید با آنها در میان بگذاری. در اجرای دکورم برای جشنواره استانی از تکه‌های چوب و حلبی زباله‌ها استفاده کردیم که در جشنواره منطقه‌ای شیراز، باران بارید و همه زحماتمان به باد رفت و دکور خراب شد.»

این هنرمند جوان روستایی می‌گوید: «به جشنواره نباید فکر کرد. باید به تماشاگر اندیشید. یکی از دلایل موفقیت ما این بود که خودمان به دنبال تماشاگرمان می‌رفتیم. هنوز هم معتقدیم برای اینکه تئاتر در بین تماشاگران شهرستانی جا بیفتد باید خودمان به استقبالشان برویم. من به یک قالب نو در تئاتر معتقدم زیرا تماشاگر همواره به‌دنبال چیزهای تازه است. البته در کارهایم به زمان هم اهمیت می‌دهم. زمان نمایش نباید خیلی زیاد باشد. در دیالوگ نویسی هم این ایده را دارم، بنابراین قصه را جمع و جور به تماشاگر نشان می‌دهم.»

از او می‌خواهم تا کمی هم از مشکلات تئاتر کار کردن در یک روستا بگوید. کمی مکث می‌کند و ادامه می‌دهد: «مشکل زیاد است، اما چون بچه‌های شهرستان مشتاق تئاتر کار کردن هستند، کار کمی راحت است. اگر کسی باشد که این بچه‌های علاقه‌مند را هدایت کند، بسیاری از مسایل حل است اما باید بگویم که امکانات تئاتری آنجا درحد صفر است. به‌عنوان مثال، تنها کمک هزینه انجمن نمایش جیرفت به ما در جشنواره استانی ۱۵ هزار تومان بود که آن هم هزینه رفت و آمد و غذای گروه در بین راه شد و هر قول و وعده‌ای هم که دادند وعده سر خرمن بود.»

این کارگردان جوان از زلزله بم و تاءثیرش بر روی تئاترش می‌گوید: در زلزله بم بازیگران من تعدادی از اعضای فامیل خود را از دست دادند و برای همین مدتی گروه متلاشی شد و من به‌سختی دوباره همه بچه‌ها را جمع کردم و به آنها روحیه دادم تا بتوانیم نمایش را دوباره آماده کنیم. اختتامیه جشنواره منطقه‌ای که سیرجان بود، مصادف شد با روز زلزله و این اختتامیه تبدیل به سوگواره شد.»

فاریابی در پایان می‌افزاید: من از برادرم دکتر فاریابی عادلی و همکلاسی‌هایم که همواره در این راه مشوقم بودند تقدیر و تشکر دارم و برای درگذشتگان حادثه بم از خداوند منان طلب مغفرت دارم و برای بازماندگان طلب صبر!

«گورستان هردمبیل» نمایشی کمدی است با دو کاراکتر زن و مرد. زن و مردی که سال‌هاست مرده‌اند. «فاطمه یاوری» بازیگر نقش زن نمایش است. او درباره نقش خود می‌گوید: اول برایم کمی سخت بود این نقش را بازی کنم. اما بعد به شخصیت رسیدم و الان نقشم را خیلی دوست دارم. من نقش یک زن مرده را بازی می‌کنم که دچار یک سری توهم شده است.

از او نیز می‌خواهم درباره مشکلات یک بازیگر زن در شهرستان برایم بگوید و او بی‌درنگ می‌گوید: «تا چهار سال پیش در جیرف هیچ زنی حق بازی در صحنه تئاتر نداشت و در نمایش‌هایی که نقش زن وجود داشت بازیگر خانم را از شهرهای دیگر می‌آوردند یا یک آقا روی صحنه در نقش زن بازی می‌کرد و خانم از پشت صحنه هم‌زمان به‌جای او صحبت می‌کرد. امروز نیز به‌طور کلی نه برای خانواده‌ها این مسئله جا افتاده و نه حتی برای مسؤولین، به‌طوری‌که هنگام تمرین نمایش «گورستان هردمبیل» مسؤولین ارشاد می‌گفتند بعد از پایان تمرین باید ابتدا خانم‌ها سر یک ساعت معین سالن را ترک کنند و بروند و بعد آقایون و نباید با هم محل تمرین را ترک کنند. من نیز ابتدا با خانواده‌ام برای بازی کردن در تئاتر مشکل داشتم اما پس از آن که آنها را برای دیدن تمرین آوردم و از نزدیک با محل تمرین و شیوه کار ما آشنا شدند، مشکل حل شد. به‌خصوص که نمایش ما اولین نمایش کمدی در جیرفت است که بازیگر زن دارد.»

این بازیگر جوان ادامه می‌دهد: «در چنین شرایطی تئاتر کار کردن و راه یافتن به جشنواره فجر کار بسیار بزرگی است. اما برای مسؤولین ما اصلاً مهم نیست و به‌گونه‌ای با ما رفتار می‌کنند که انگار نه انگار اتفاقی افتاده است، به‌طوری‌که ما برای خرید وسایل صحنه و دکورمان از پول توجیبی خودمان خرج کردیم.»

نتیجه‌گیری، «گورستان هردمبیل» نمایشی که در یک گورستان نطفه بست، در انبار یک مسجد متولد شد، در دو جشنواره بزرگ شد تا در بزرگ‌ترین جشنواره تئاتر کشور ...؟

"گورستان هردمبیل"

نویسنده، کارگردان و طراح صحنه: یوسف فاریابی / بازیگران: علی محمد رادمنش، فاطمه باوری

دستیار کارگردان: علی محمد رادمنش / طراح لباس: مرضیه رادمنش / طراح نور: مهران اخگر

طراح چهره‌پردازی: دلدل زاده / موسیقی: حسن سعیدی / مدیر صحنه: زهرا یاوری / منشی صحنه: خدیجه مشایخی / طراح پوستر و بروشور: شهین صبوری / مدیر روابط عمومی: ابراهیم عادلی / مدت زمان نمایش: ۵۵ دقیقه

حبس نویسنده‌ای در ساعت

گزارش تمرین "یکی از خیلی‌ها"
نیلوفر رستمی

نیم ساعت دیگر قرار است گروه بازبینی برای بازبینی مجدد به خانه‌ی نمایش بیاید، برای دیدن "یکی از خیلی‌ها". حافظ آهی یکی از بازیگرهای این نمایش روی یکی از نیمکت‌های سالن خوابیده است. او که یکی از اعضای بولتن جشنواره نیز است، تا صبح در دفتر بولتن مشغول به کار بوده و حالا هم آمده برای بازی، البته کسری خواب زیاد. آیدین نورایی و شراره نیز مشغول تمرین قسمتی از نمایش هستند. دستیار کارگردان هم رفته است چند سیب سرخ بخرد. سیب‌های سرخ بخشی از وسایل صحنه هستند.

این نخستین تجربه‌ی کارگردان خراسانی جشنواره است. البته او غیز از کارگردانی، نویسنده و بازیگر این نمایش نیز هست. خراسانی درباره‌ی چگونگی شکل‌گیری نمایشنامه می‌گوید: «"یکی از خیلی‌ها" پایان‌نامه من بود که ۲ سال پیش با مشورت استاد راهنمایم چرم‌شیر آن را نوشتم. مدتی ساعت وسط میدان صادقیه نظرم را به خودش جلب کرده بود. دلم می‌خواست یک جوری در مورد این ساعت بنویسم. تا اینکه این ایده به ذهنم رسید؛ نویسنده‌ای به جرم نوشته‌هایش تبعید می‌شود و مدت حبس نیز یک سال است. ۲ شخصیت نگهبان نیز به این نمایشنامه اضافه کردم که در نقش نگهبان با زن نویسنده در تعامل باشند. در واقع این نمایشنامه تأملی است که بر اتفاقات یک سال زندگی این زندانی.»

خراسانی در این باره که چرا برای کار نخست علاوه بر کارگردانی، بازیگری را هم بر عهده گرفته است، می‌گوید: «کار سختی است. من در ابتدا می‌خواستم فقط بازی کنم و کس دیگری آن را کارگردانی کند. کسی هم پیدا شد اما به دلایلی نتوانست کار را شروع کند. بنابراین مجبور شدم خودم کارگردانی‌اش را به عهده بگیرم.»

وی در ادامه افزود: «البته درباره‌ی بازی خودم قضیه حل شده است. چون ۲ سال این شخصیت در ذهن من بوده اما اینکه در کنارش بازی بچه‌ها را هم کنترل کنم، برایم دشوار است.»

بالاخره با نیم ساعت تأخیر گروه بازبین می‌آید، در این مدت حافظ آهی هم از خواب بیدار شده است.

چند دقیقه بعد تمرین این گروه شروع می‌شود.

در ضمن یکی از نکات عجیب و غریب این نمایش طراحی لباس آن است. قرار است نگهبان‌های نمایش با لباس‌های فضایی وارد صحنه شوند.

ما تمام می‌شویم

گفتگو با جلال تهرانی، نویسنده و کارگردان نمایش "تک‌سلولی‌ها"

روزبه حسینی

نمایش‌های قبلی شما در دو تجربه‌ی متفاوت از هم و متفاوت از "تک‌سلولی‌ها" شکل گرفته است: "نفر تی‌تی" و "مخزن". قطعاً این تفاوت در شکل تجربه‌ها از تفاوت در انگیزش‌های متفاوت در حوزه‌ی تجربه‌های نمایشی منشأ یافته است. اجرای "تک‌سلولی‌ها" به پایان رسید. چه فرآیندی در عرصه‌ی این تجربه برایتان ایجاد شده است و از آغاز به دنبال چه بودید؟

معمولاً برش‌هایی که انسان را به کار خلاق وامی‌دارند، به سادگی قابل طرح نیستند. انسان به دنبال جواب این پرسش‌ها می‌رود.

پرس نهایی تک‌سلولی‌ها چیست؟

تک‌سلولی‌ها به جوانب مختلف و متفاوتی فکر می‌کند و در این تحلیل است که اگر بتوانیم، جواب‌های متفاوت علت و معلول آن جوانب را روی محورهای متفاوت به صورتِ توأمان ببینیم و دریابیم که آیا جهانِ هر یک از محورها، تفاوتِ خاصی در حوزه‌ی «جهانی» با هم خواهند داشت.

ما با چند جهان روبرو هستیم، یکی جهان سه اپیزود (که خود سه جهان است که در هم تنیده می‌شوند) چهارم جهان مؤلفی که به تدریج روی صحنه از آغاز با یک صندلی خالی تا پایان حذف می‌شود. بعضی فراگیر - یحتمل - متعلق به اوست که زمان و همه چیز را در جای خود ثابت می‌کند و همه چیز را به نقطه‌ی صفر آفرینش باز می‌گرداند.

به تدریج در طول نمایش ما، مؤلف از یک معرفِ واجد به اجزاء و عناصر صحنه تکثیر می‌شود و همه‌ی اجزاء، اعم از نور، اشیاء و ابزار و مهم‌تر از همه بازیگران در نقش مؤلفان اثر قرار می‌گیرند و ما با یک تعریف تازه از صندلی در پایان مواجه می‌شویم.

اصولاً در پروسه‌ی کارهای شما - تئاتر تجربی - بازیگر حکم مؤلف اجرایی را پیدا می‌کند. در واقع در تغییرات و تکامل نمایش در شکل و ساختار آن دخیل می‌شود. اما من از منظر شناخت‌شناسی می‌گویم که نمایش تک‌سلولی‌ها به مفاهیم دکارتی انسان - سوبژه بسنده نمی‌کند و نگاه‌ها و جهان‌های مختلف را در تقارن با یکدیگر نشان می‌دهد. جهان‌هایی که از حوزه‌های متفاوت ذهنی، زبانی و در زمان - مدت‌های متفاوت تماشاگر و ناظر یکدیگر هستند و یکدیگر را زیر نظر دارند. تک‌سلولی‌ها از این منظر و از نگاه فلسفه‌ی پُلی‌فونی بدون استفاده‌ی باسمه‌ای از نشناخته‌ها و شارلاتانیزم متداولِ این روزها در سینما و ادبیات و نمایش ایران به فرآیند پست مدرن دست پیدا می‌کند.

مرگ مؤلفی که از آن حرف می‌زنید کاملاً اتفاق می‌افتد. چرا که ما یک لحظه نتوانستیم فارغ از دیالکتیک به یک سطح تولید معین دست پیدا کنیم. اما ما بیشتر در جستجوی "معنا"ی مرگ مؤلف بوده‌ایم؛ ما نمی‌خواستیم مرگ مؤلف را ببینیم. می‌خواستیم بفهمیم و ببینیم پس از مرگ مؤلف در یک روالِ فلسفی چه اتفاقی می‌افتد. اما درباره‌ی بازیگر مؤلف؛ به نظر می‌رسد شما درست می‌گویید و مادر فرآیند امروزی و در نگاه امروزین به مقوله‌ی مؤلف، مؤلف را به عنوان دانای کل نیازی نداریم. وقتی تک تک اجزاء به مؤلف، تبدیل می‌شوند، این نیاز از بین می‌رود. در واقع "تک‌سلولی‌ها" عمل هر انسان و شخصیت، پاسخ پرسشی است که او از خود می‌پرسد. او از یک عمل یا ترک عملِ خود، سرنوشتِ خود را رقم می‌زند، در واقع سرنوشتِ خود را تألیف می‌کند و مدام در آن تغییر به وجود می‌آورد. از این منظر مؤلف به اجزاء و عناصر خود تبدیل می‌شود و دیگر به سمت سوبژه نمی‌رود. سوبژه، خود به چیزی بدل می‌شود که دیگر سنتز هم نیست، و این همان یکی شدن مقوله‌ی فرم و محتواست.

اساساً در نمایش‌های شما، موسیقی درونی و بیرونی کلمات نقش هارمونیک دارند، در نفر تی‌تی این به اغراق صورت می‌گرفت و به ریتمیک شدن - ضربی شدن کلام و نمایش انجامید. اما در تک‌سلولی‌ها هارمونی زبان ایجاد ریتم می‌کند. ضمن آن که دیالوگ‌های سه اپیزود به سه گونه ریتم متفاوت و با زمان‌بندی متفاوت نوشته شده‌اند و به تدریج هنگام سرعت یافتن، در تداخل با یکدیگر قرار می‌گیرند، دیالوگی در یک اپیزود مکمل یا پاسخ دیالوگی در اپیزود دیگر می‌شود. در فرم اجرایی هم از این تداخل در حوزه‌ی جغرافیایی صحنه و قطع صحنه‌های اپیزودها توسط شخصیت‌ها همزمان صورت می‌گیرد:

به نظر من ریتم و هارمونی ابزاری هستند برای ساخت تمپوی نمایش. در تک‌سلولی‌ها تمپو یک جریان افزایشی دارد و اوج گیرنده است. هرچند در منولوگ پایانی به ظاهر ریتم کند می‌شود. اما تمپوی نمایش سیر صعودی خود را دارد. شب‌هایی که این امر در اجرا درست اتفاق می‌افتد، من به عنوان یک بیننده از اجرا بیشتر لذت می‌برم. بنابراین اگر از منظر کارشناسان برخی صحنه‌های کشدارند، لابد تمپوی اجرا در آن شبِ به خصوص درست اتفاق نیفتاده است.

با وجود آن که "تک‌سلولی‌ها" از منظر جستجو برای تکثیر مؤلفین و جستجو برای یافتن مرگ مؤلف و هم در حیطه‌ی شکل اجرایی، ساختار و پروسه‌ای تجربی داشته است، اما به تک‌سلولی‌ها، به نظر در نقطه‌ی نهایی تکامل و تعادلی قرار گرفته و خواص تجربی بودنِ خود را با حوزه‌ی ناشناخته‌های تماشاگر به حدی نمی‌رساند که "تجربی" بودن نمایش به تماشاگر حقنه شود و احساس می‌شود کار به اتمام کامل رسیده است، حال آن که من خود شاهد پروسه‌ی تغییرات بوده‌ام که حتا در اجرای بخش مرور هم این تغییرات و پروسه به چشم می‌آید.

این برتری و یا کاستی "تک‌سلولی‌ها" را نسبت به آثار تجربی دیگر نشان نمی‌دهد. بلکه نشانگر و بیانگر تفاوت این حوزه‌های تجربی است.

من احساس می‌کنم شما ظرفیت مخاطب را می‌سنجید و با بضاعت موجود اجرایی گروهتان ذره ذره به حوزه‌های ناشناخته وارد می‌شوید و تماشاگر را در نمایش‌هاتان قدم به قدم جلو می‌برید و یک باره قید هرچیز را نمی‌زنید.

شاید این طور باشد که شما می‌گویید.

با وجود آن که در حیطه‌ی اجرایی، ابزار اجرایی و صحنه‌ای چون بازیگران، نور، طراحی صحنه و ابزار و لباس و موسیقی در بخش مهم از تألیف تکثیریافته و حضور جدی و تکامل گرا پیدا می‌کنند و با آن که نمایشنامه‌های شما از عُرف نوشته‌هایی که به نام "نمایشنامه" می‌خوانیم فاصله‌ی زیادی دارد، اما به هر حال امکان خواندن و دریافت بخش عمده‌ای در سطح نوشتاری وجود دارد که به ویژه در حوزه‌ی زبان، شخصیت‌ها و جزئیات در صحنه، کامل و ضمناً جذاب و خواندنی به نظر می‌رسد.

معمولاً وقتی نمایشنامه می‌نویسم به اجرا فکر نمی‌کنم؛ چون به فردای هیچ اثری امیدوار نیستم. فکر می‌کنم چیزی که در لحظه به نظرم می‌رسد باید نوشته شود و کامل نوشته شود. چون بخشی از من را با خود می‌کشد. از این منظر کارهای من با جزئیات سرو کله می‌زنند.

"تک‌سلولی‌ها" هم تمام شد!

تئاتر دارد مرا غمگین می‌کند. هر کارم که تمام می‌شود. سعی می‌کنم کار بعدی‌ام کار نشاط‌آوری باشد. ولی این طور نمی‌شود. (سکوتِ طولانی)! احتمالاً این، همان «تمام شدن» است.

۱- نیچه در جایی می‌گوید وضعیت روشنفکران جوامع گوناگون همچون موقعیتی است که هملت در آن گرفتار آمده است. آنها از همه چیز اطلاع دارند اما از قدرت عمل کردن بی‌بهره‌اند.

آنچه در طبقه‌ی روشنفکر ایران در سال‌های اخیر جریان خویش را به درون امکانات خلاقانه‌ی هنر کشانیده است، نوعی یأس و حرمان از شرایط اجتماعی است که هر یک از آنها را به انفعال می‌کشاند و تنها با اتکا به لفاظی‌های محتوایی، ساحت هنر را عاری از هر نوع عملی می‌کند. این گونه است که نظام زبان مدار فرهنگ ما به درام نیز رسوخ می‌کند و نمایش‌های ما را تبدیل به وراجی‌هایی فاقد هر گونه جوهره‌ی عملی می‌گرداند.

۲- "امپراطریس ویرانه‌ها" در فضایی بی‌زمان و مکان شکل می‌گیرد و ساختار اثر را خرده روایت‌هایی انتزاعی و روشنفکرمآبانه شکل می‌دهد که میان زن و مرد جوان رد و بدل می‌شود. آنها در آغاز سفری هستند که در تار و پود خویش به مرورِ دغدغه‌های نافرجامی می‌پردازند که گاه به لحظاتی شیرین گره می‌خورد و تبدیل به تذکاری می‌شود که وجودشان به آن معنا می‌بخشد. این زن و مرد که سوار بر اتومبیلی (در مرکز صحنه) خاطرات خویش را در چارچوب موقعیت‌های گوناگون روایت می‌کنند با بهره‌گیری از تکنیک بازی در بازی فضای اثر را می‌سازند.

گرچه وجود یک اتومبیل واقعی در صحنه موجب آشنازدایی با طراحی صحنه می‌شود اما هرگز منطق وجودی خویش را در طول اثر بر ملا نمی‌کند و جز حضوری سنگین و از پیش تعیین شده در صحنه که گاه موجب محدود شدن میزانسن‌ها و حرکات بازیگران می‌شود کارکرد دیگری ندارد. حتی استفاده از تمهیدات نوری ویژه و بهره‌گیری از تصاویر ویدئو پروجکشن بر سطح صحنه و اتومبیل نمی‌تواند در طول اثر تغییر چندانی در ماهیت ازلی آن ایجاد کند.

از دیگر سو حضور بی‌وقفه‌ی زبان که تمام بار فضاسازی، روایت و اطلاع‌رسانی را به دوش می‌کشد ما را با نمایشی مواجه می‌کند که فاقد هر گونه تصویری است. این کارکرد زبان که تنها روایت را شکل می‌دهد، هرگز نمی‌تواند کنش نمایشی را در خود پرورش دهد. چرا که زبان بدون تصویر و عاری از هر گونه زیر متن، تنها اصواتی را در فضا تولید می‌کند که می‌شود تنها آنها را شنید!

۳- بهره‌گیری از اتومبیل واقعی در صحنه همانطور که به شکل‌گیری میزانسن کمکی نکرده است بلکه می‌توان آن را به مثابه تمهیدی در نظر آورد که برای پر کردن خلأ حرکات منسجم و قوام یافته بازیگران مورد استفاده قرار گرفته است. تنها کیفیت نشانه‌گونه‌ای که اتومبیل در ساختار اثر می‌یابد پیوند خرده روایت‌ها است. هنگامی که بازیگران سوار اتومبیل می‌شوند مقدمات بیان یک خرده روایت جدید شکل می‌گیرد و این روند در طول اثر به یک موتیف تبدیل می‌شود.

۴- دیالوگ در "امپراطریس ویرانه‌ها" بری از نیاز درونی خویش است و مخاطب هر چه در لایه‌های گوناگون متن و شخصیت‌ها جستجو می‌کند، انگیزه‌ی این بیانگری را نمی‌یابد و خود را با دنیایی مواجه می‌بیند که بدون پایه‌گذاری منطق خویش در جهت ارتباط با تماشاگر، تنها با پرگویی و نخبه‌گرایی، سعی در ارایه خطابه‌هایی دارد که مؤلف آنها را در ذهن می‌پروراند. این امر موجب خدشه بر کیفیت کنش‌گری زبان نیز می‌گردد و نوعی شعارزدگی و درشت‌گویی را در ساختار اثر موجب می‌گردد.

۵- مفاهیم مورد اشاره در اثر همچون مبارزات سیاسی نیروهای چپ‌گرا، وجود پیش‌داوری‌های عرفی در برخورد با جوانان، ناکامی و اضمحلال اندیشه‌ی اجتماعی در انسانها و نیز جریان سیال امیدهای کاذب که توسط بازیگران همچون مانیفست یک میتینگ سیاسی، فرهنگی، هنری و... عرضه می‌شود، خود را به فرم اثر تحمیل می‌کند و گاه از قالب آن نیز سرریز می‌شود. این پرگویی‌ها موجب کشدار شدن اثر و رخوت در مخاطب می‌گردد. تقابل زمان و مکان در این فضا که هسته‌ی وجودی هر موقعیت دراماتیکی است، هرگز شکل نمی‌گیرد بلکه ما در طول اجرا با بهره‌مندی از مکانی معین حرکت بطئی و کشدار اثر در طول زمان ادامه می‌یابد و هیچگونه عمل نمایش شکل نمی‌گیرد افکت‌ها و اصواتی نیز که در طول اجرا شنیده می‌شود بی‌هیچ پیوندی در اثر سرگردان است و کمکی به طراوت بخشیدن به روند حرکت متن نمی‌کند.

۶- حضور پرستار در انتهای نمایش نیز بهره‌گیری از ترفندی کلیشه‌ای در جهت القای شوک ناگهانی به مخاطب است که در آثار سینمایی و تلویزیونی با بیدار شدن قهرمان اثر از خواب بارها تجربه شده است. اصولاً چنین پایان‌بندی‌هایی در آثار دراماتیک که باید در درون روندی منطقی به وقوع بپیوندد، جهشی از سرناچاری است که مؤلف برای سر و سامان دادن و منطقی جلوه دادن جهان اثرش به آن پناه می‌برد.

۷- همانگونه که در بند اول این یادداشت گفته شد، کشمکش‌های ذهنی سازندگان آثار دراماتیک در سال‌های اخیر آنها را به نوعی حرافی بی‌حد و حصر سوق داده است. در "امپراطریس ویرانه‌ها" نیز نویسنده هنوز گرفتار کشمکش‌های ذهنی خویش نسبت به خلق جهان اثر است و این آشفتگی به متن و اجرا نیز سرایت کرده و اثر را درهم و برهم و قوام نیافته عرضه کرده است. فقدان عمل نمایشی و حضور چشمگیر لفاظی‌های فلسفی به نوعی ناامیدی روشنفکرانه را گواه می‌دهد که از جهان بیرون اثر به درون آن راه یافته و موقعیت روشنفکر امروزی را که بر مرز اختگی قدم می‌زند از هر گونه عمل نمایشی تهی کرده است. حتی اگر بازیگران این نمایش از تمام توان خویش برای پرداخت نقش بهره بگیرند -که در این نمایش تلاششان چشمگیر است- اما باز هم بی‌عملی و سکون بر فضای چنین آثاری احاطه تمامیت خواهانه‌ای دارد و این گونه است که "امپراطریس ویرانه‌ها" که در ذات خویش از خود آگاهی نسبت به عشق و انسان بهره می‌گیرد در حد یک مقاله‌ی روشنفکرانه و کشدار باقی می‌ماند.

امین عظیمی

اوهام روشنفکرانه در اتومبیل

نگاهی به امپراطریس ویرانه‌ها

کاری از: مینا ابراهیم‌زاده

همیشه اطراف آزادی عده‌ای تفنگ به دست ایستاده‌اند

نگاهی به نمایش ۷۷/۶/۳۱ به کارگردانی علیرضا نادری

روزبه حسینی

۱- زیر میدان آزادی؛ زیر ستون‌های آزادی؛ زیر سرزمینی که انقلاب و جنگ به چکامه‌ی آزادی، آوازی در گلو ساخته است؛ زیر آوار هشت سال پرواز فرشته و ستاره باران آه و نگاه؛ مردی با لباسی تمام سفید، با چتری سفید زیر آفتاب سوزان، میان شلوغی شهر "بی‌نقاب"، ایستاده و ستاره‌های روشن آفتاب را شماره می‌کند. به اندازه‌ی ستارگان چشم دارد و به قاعده‌ی جنبندگان آسمان و زمین، انگشت اشارت و حیرتی به دست تا شماره کند مدام؛ نامش "علیرضا" ست. "علیرضا"ی قصه‌های نادری، علیرضای جنگ، علیرضای انقلاب، علیرضای پس از جنگ، علیرضای امروز و علیرضای ۱۳۷۷، سی و یکم شهریور ماه، به یمن و آهنگ غریبانه‌ی جنگ و آدم‌های بی‌صدایی که رفتند و نیستند که ببینند و بمانند و دیگر نه "جنگ"!

۲- "۷۷/۶/۳۱" نمایش خاطره‌های نادری است. نمایش نویسنده‌ای که در جستجوی بازیافتن خاطرات دوران طلایی عمرش به یاد آدم‌هایی می‌نویسد که یا نیستند که خود ببینند، یا یادآور لحظاتی می‌شوند که نسل ما- نسل سوم- از آن غافل است و اگر نسبت به آن شنوایی هم داشته است، ما را از کشف حقیقت دورتر رانده است.

۳- نمایش درباره‌ی خاطره‌ی گروهی است که در سال ۶۱ با یکدیگر قراری گذاشته‌اند تا در سال روز آغاز جنگ زیربنای میدان آزادی دوباره در کنار یکدیگر جمع شوند و در این دوران از یکدیگر بی‌خبر نمانند. (به نشانه‌ی لشگر هفتاد و هفت خراسان، شانزده سال بعد- سال ۷۷- زمان ملاقات ایشان معین می‌شود.) به نشان صلح لباس سفید بپوشند تا یکدیگر را بازشناسند. آدم‌ها و صحنه‌های حیرت‌انگیزی که در نمایش بستری واقعی دارند، از ترکیب تجربیات و ملموسات نادری در موقعیت‌های مختلف در دوران جنگ ساخته و پرداخته شدند. شاید بستر حقیقی داستان باشد که آن را تا این حد در اجرا و خوانش متن هم به یک زندگی واقعی نزدیک کرده است. هرچند ادامه‌ی ماجرا و اساس قرار ملاقات در عالم واقع واقعیت تاریخی نمی‌یابد، اما علیرضای نویسنده به دنبال تعلیقی است که از پس آن، نمایشی در پاسداشت آدم‌ها و لحظات آن دوران طلایی‌اش بنویسد.

۴- دو عامل نمایش را پیش می‌برد. نخست پرسش گری و کشف تدریجی، دوم: تعلیقی که گشایش آن مدام به تعویق می‌افتد. به تدریج و در طول نمایش و تا ثانیه‌ی آخر نمایش، شخصیت‌ها با ارجاع به خاطرات گذشته، با واکنش‌های در لحظه و با افشای حقیقتی درباره‌ی دیگری ساخته می‌شوند، شخصیت‌هایی که مدام در حال ساخته شدن و ویرانی در ذهن مخاطب هستند. جامعه‌شناسی آدم‌های جنگ، آدم‌هایی که با ایدئولوژی، عاطفه، باورهای کودکانه و گاه پخته به جنگ نگاهی تکلیفی داشتند و امروز نگاهی نوستالژیک به ماجرا دارند. در این میان از زبان همسر جلیل (که تخصصی در روان درمانی دارد) می‌شنویم که نویسنده در جستجوی خصلت‌های روان پریش و ریشه‌های رفتاری و ناهنجاری آدم‌های جنگ است. نادری در میان این شخصیت‌ها یک قهرمان را جستجو نمی‌کند (درست مثل رحمان در چهار حکایت) بلکه گفتمان باورهای پیشین و آوار شدن همه‌ی اهداف نخستین بر سر آدم‌های جنگ را در میان اندیشه ورزی آدم‌های نمایش‌اش تعقیب و جستجو می‌کند.

۵- گفته شد که نمایش در پی یک تعلیق، در بازگشایی آن تعلیق، مدام خود را- گشایش را- به تعویق می‌اندازد. آنچه بر "رضا" گذشته است، رابطه‌ی "پیمان" و "همسر رضا"، تحول این آدم‌ها در موضع اندیشگی که بیشتر به تکامل می‌زند تا به تحول، همه به تدریج کشف و بلافاصله نقض می‌شوند. این تعلیق تا پایان و حتا پس از اتمام نمایش درباره‌ی شخصیت "محمود" ادامه پیدا می‌کند.

۶- آدم‌های نمایش نادری صادقند. رک و پوست کنده حرف می‌زنند، عصیانگرند و به آرمانگرایی نخستین سال‌های انقلاب تنها دل بسته نیستند؛ عصیان و سرکشی در کلام و نگاه و پرخاشگری شان موج می‌زند. آدم‌ها از منظر او سیاه و سفید و مطلق نیستند، خاکستری و دلنشین می‌نمایند و از سر صداقت بی‌نهایتشان، باورشان می‌کنی و در زندگی با تو همراه می‌شوند. چرا که هیچ یک نمی‌خواستند، نخواستند، نخواستند که بمیرند!

عبدالحسین مرتضوی

ما بی چرا زندگانیم
آنان به چرا مرگ خود آگاهانند...

نقدی بر نمایش ۱۳۷۷/۶/۳۱
نویسنده و کارگردان: علیرضا نادری

۱۳۷۷/۶/۳۱ خانه‌ای در حوالی میدان آزادی، پنج دوست رزمنده در سال ۱۳۶۱ در جبهه‌ی جنگ با هم قرار گذاشته‌اند که پس از ۱۶ سال دوباره دور هم جمع شوند. ۴ تن از آنها به موقع به محل قرار می‌آیند. اما رزمنده‌ی دیگر، کسی که خانه‌ی او محل قرار است، خود حضور ندارد. هرچند زنی که خود را همسر او می‌نامد از آنها پذیرایی می‌کند و به همرزمان قدیمی و دو تن از همسران آنها که هر لحظه کنجکاوتر می‌شوند، پیوسته می‌گوید که به زودی او خواهد آمد. در این میان، رفته رفته دوستان قدیمی درمی‌یابند که زن - و یکی از رزمندگان - چیزی را از آنها پنهان می‌کنند. گمان فزاینده‌ی آنها این است که آن دو شاید بلایی بر سر دوست غایب‌شان آورده‌اند. دامنه شک و تردید هر دم گسترده‌تر می‌شود و کشمکش‌هایی میان آنها درمی‌گیرد. کشمکش‌های گاه شدیدی که در پرتو آن چهره‌ی واقعی امروزین شخصیت‌ها که به قهرمانان دیروز و شکست‌خوردگان امروز می‌مانند، روشن و روشن‌تر می‌شود. در پایان معلوم می‌شود که برخلاف تصور آنها، دوست غایب‌شان هنوز زنده است و در جای دیگری زندگی می‌کند. هرچند زندگی او به مردن هر روزینه می‌ماند: یک زندگی گیاهی.

متن نمایش ۱۳۷۷/۶/۳۱ از بعد معناشناختی به گونه‌ای بارز دارای رویکردی جامعه‌شناسانه و روان‌شناختی است. به عبارت دیگر - و شاید دقیق‌تر - روانشناسی اجتماعی، وجه اصلی و بنیادی متن را شکل می‌دهد و لحن آن نیز، لحنی انتقادی است. این رویکرد با چنین لحنی زیر نگاه پرسشگر و ریزبین علیرضا نادری و "گوش" حساس و دقیق او، نمایشنامه‌ی تلخ و گزنده و البته پرتپش و زنده‌ای را ایجاد کرده است که دست کم در بعد معناشناختی آن اثر است - در معنای دقیق کلمه - قابل توجه و تأثیرگذار، اما ۱۳۷۷/۶/۳۱ از جنبه‌ی ساختار داستانی و طرز قصه‌پردازی بر مؤلفه‌ها و شاخص‌های گونه‌ی ادبی موسوم به "پلیسی - جنایی" استوار است. این سخن هرچند در ابتدا، اندکی غریب می‌نماید، اما با نگاهی دقیق‌تر، وجه آن آشکار می‌گردد. تعدادی از داستان‌های معروف و شاخص نوع "پلیسی - جنایی" - که مشهورترین نمونه‌ی آن به آگاتا کریستی تعلق دارد - بر این طرح و توطئه (یا پیرنگ Plot) استوار شده‌اند؛ که مهمترین عناصر این طرح توطئه عبارتند از خانه‌ای به عنوان محل یک قرار عجیب؛ غیاب خود صاحبخانه یا دعوت‌کننده به گونه‌ای رازناک؛ جستجو برای یافتن فرد غایب؛ وجود نشانه‌هایی دال بر قتل و جنایت؛ حضور شخصیت یا شخصیت‌هایی مرموز و یا ساکت و کم‌حرف؛ هراس فزاینده؛ عریان شدن چهره‌ی اصلی آدم‌ها و بر افتادن نقاب‌ها؛ وجود یک کارگردان پیدا و یا پنهان؛ وقوع درگیری و کشمکش میان آدم‌های ناهمگون و... از نشانه‌های یادشده‌ی تعدادی از آنها عیناً و تعدادی دیگر با اندکی تغییر در نمایشنامه‌ی نادری به چشم می‌خورد. هرچند ۷۷/۶/۳۱ از همین حیث از مؤلفه‌های طرح و توطئه‌ی دیگری نیز بهره می‌گیرد. طرحی که با اندکی مسامحه می‌توان بر آن "طرح انتظار" نام نهاد؛ و دو نمونه‌ی شاخص آن "در انتظار لفتی" نوشته‌ی کلیفورد اودتس و "در انتظار گودو" نمایشنامه‌ی مشهور ساموئل بکت است که بسیاری آن را مهم‌ترین متن نمایشی و شاخص دوران جدید می‌دانند. البته نمایشنامه ۷۷/۶/۳۱ بیشتر با الگوی متن "اودتس" همخوانی دارد چرا که در متن بکت ماهیت گودو در هاله‌ای از راز و رمز پیچیده شده و نیامدن او در پایان نمایشنامه را به وجه ساختاری "پایان گشوده" مانند می‌کند، اما در نمایشنامه‌ی "در انتظار لفتی" و متن ۷۷/۶/۳۱ لفتی هرچند تا پایان همچنان محور غایب متن باقی می‌ماند اما دارای ماهیتی انسانی و مشخص است و نیامدنش نیز علتی روشن دارد؛ مرگ.

بر این جنبه همچنین می‌توان این نکته را نیز افزود که متن ۷۷/۶/۳۱ در وجه معنایی آن، بیشتر بر مفهوم "انتظار" در فرهنگ ایرانی متکی است. مفهومی که اگرچه در دوران پس از غلبه‌ی اسلام ایرانی معنا و کارکرد بسیار گسترده یافته است اما ریشه‌های آن از آبشخورهای بسیار کهن‌تری سیراب می‌شود و یکی از جان‌مایه‌های فرهنگ ایرانی به شمار می‌رود... برآیند وجوه یاد شده در الگوی داستانی و ویژگی‌های برجسته‌ای که به آن اشاره شد. البته بیشتر به متن نمایش بازمی‌گردد که به گمان من برجسته‌ترین وجه ۱۳۷۷/۶/۳۱ است و هرچند متن کاستی‌هایی نیز دارد که از آن جمله می‌توان به اطناب مخل گاهگاهی غیاب عنصر سکوت و از همه مهمتر "کلام محوری" غالب و مسلط متن، اشاره کرد. با این همه دشواری‌های نمایش در حوزه‌ی اجرا - به ویژه در طراحی صحنه‌ی حجیم و غیرکارکردی و میزانسن‌های عموماً ساکن غیرنمایشی بروز می‌یابد. هرچند در این میان، متن و بازی‌ها آنقدر مایه دارند که از سقوط نمایش پیشگیری می‌کنند. و اینجاست که در طول اجرا مدام با خود نجوا می‌کنیم که‌ای کاش نادری متن‌اش را - متن عزیزش را - خود کارگردانی نمی‌کرد؛ و ای کاش...

نمایشنامه‌ی ۷۷/۶/۳۱ با همه‌ی غرابتی که در بدو امر و در نخستین نگاه می‌نماید، برآیندی قابل توجه است. در واقع، نادری با کنار هم قرار دادن الگوهای یاد شده که در ظاهر بسیار متنافر می‌نماید، به کارکردی دوگانه دست می‌یابد؛ دست یافتن به یک الگوی ترکیبی که بر مبنای آن شکل و محتوا از سویی به هارمونی و هماهنگی با یکدیگر می‌رسند و از سوی دیگر رابطه‌ای دیالکتیکی میان آنها (شکل و محتوا) برقرار می‌شود که در پرتو آن تناقض دردناک شخصیت‌های نمایش و همچنین فضایی که در آن تنفس می‌کنند امکان طرح و بروز می‌یابد.

پژمردگی گل‌های شمعدانی

نگاهی به نمایش "گل‌های شمعدانی"
نویسنده و کارگردان: محمد یعقوبی

میترا علوی طلب

- گل‌های شمعدانی، دو نمایش است که به طور همزمان اجرا می‌شوند و هریک به مقطعی از زمان که بر یک خانواده گذشته است می‌پردازد. در یک بخش از صحنه (یا سالن) گذشته خانواده تصویر می‌شود و بخش دیگر روایت گر زمان حال این خانواده رو به اضمحلال است. زمان نمایش چنان سیال است که تفاوتی نمی‌کند تماشاگر کدام قسمت را اول ببیند. اما تماشاگر هر بخش از صحنه، از پس دریچه‌ای که در آن گل‌های شمعدانی است، از جهانی دیگر نیز مطلع است. در واقع تصویرهایی از هر جهان در یک گراند جهان دیگر قرار می‌گیرد. و این یکی از ایده‌های اجرایی این اثر است. ایده‌ای که در بدو امر، تماشاگر را دچار بهت‌زدگی می‌کند همزمانی گذشته و حال را شاید بتوان توقف زمان برای مهسا تعبیر کرده، در هر بخش نیز قطعات و صحنه‌های مختلفی وجود دارد که به طور موازی با هم و به تناوب پیش می‌روند.

به هم ریختن روایت خطی تجربه‌ای است که اولین بار توسط کارگردان‌هایی چون "گرترود استاین" انجام شد، اما ریشه آن را باید در شیوه روایت رمان‌های قرن بیستم که به "جریان سیال ذهن" تعبیر می‌شود، جستجو کرد و به ناگزیر در جهان بینی انسان مدرن که با تأثیر پیشرفت‌های فناوری بعد از انقلاب صنعتی و تئوری‌های علمی همچون نظریات فروید و نسبیت انیشتین به کلی دگرگون گشت مشاهده نمود. در واقع درک انسان مدرن از زمان متفاوت از درک او در زمان پیشامدرن است.

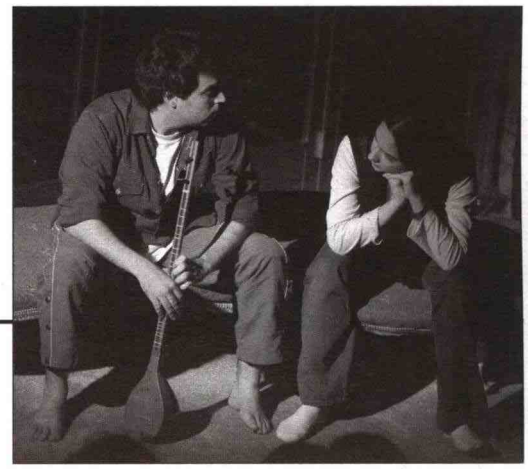
"زمان" از دغدغه‌های نمایش گل‌های شمعدانی است، چه در متن نمایشنامه. که زمان از کلمات بسامدی آن است - و چه در شیوه‌ی اجرا چنان که به آن اشاره شد، به عنوان یکی از محورهای تماتیک نمایش قابل طرح است.

- استفاده از زیبایی‌شناسی سینما نیز در این نمایش، اثر را به تجربیات هنرمندان آوانگارد تئاتر نزدیک می‌کند. صحنه هایی که به شیوه‌ی مونتاژ موازی روایت می‌شوند و برش‌های زمانی، که به کات پرشی (Jump cut) در سینما شباهت دارد، نمونه‌ای بر این مدعاست. که از یک سو می‌توان آن را بهره‌گیری از امکانات سینما در نحوه‌ی روایت و زاویه دید خواند و از سوی دیگر تلاشی تجربی که متأسفانه در سطح باقی می‌ماند و عنصری است که در بافت و زمینه‌ی نمایش خودنمایی می‌کند.

نکات دیگری که به عنوان نمونه استفاده از زیبایی‌شناسی سینما در این اثر می‌توان طرح کرد، دیزالوهای صدا و ترکیب آنهاست. چنانچه در جایی از نمایش، دیالوگ‌ها هم زمان ادا می‌شوند. همچنین در برخی از صحنه‌ها برای گذشت زمان، دیالوگ‌ها به گونه‌ای ادا می‌شوند که کلمات از نیمه شکسته می‌شوند، همچون فیلمی که برخی از فریم‌های آن درآمده است. (Pixilation). البته این تمهید به تجربیات شاعران حجم‌گرا نیز پهلو می‌زند.

- محمد یعقوبی در آثارش، همواره دغدغه‌ی مسایل اجتماعی را دارد، می‌توان او را هنرمندی دانست که مسائل اجتماعی زمان خود را می‌شناسد و تصویرگر دقیق آن‌هاست. اما از زمانی که صحنه‌ی تئاتر تبدیل به محملی برای طرح موضوعات و مسائل اجتماعی می‌شود، تئاتر از دست می‌رود. مسائلی که به طور مستقیم برای تماشاگر طرح می‌شود، هرچند که در لحظه او را دچار هیجان و شعف می‌کند، اما به همان نسبت می‌تواند از حافظه‌ی ادراکی و احساسی او پاک شود.

نمایش گل‌های شمعدانی به جای تأثیر در ناخودآگاه مخاطب، به طور مستقیم بخش خودآگاه ذهن بیننده را نشانه می‌رود. همچنین با طرح موضوعات جذاب مثل گفتگوی "دریا" و "مهیار" درباره‌ی جنسیت کامپیوتر که کارکرد نمایشی نیز ندارد، دچار سطحی‌نگری و گاه آشفتگی می‌شود. و این چنین است که حتی یادداشتی که در پایان نمایش توزیع می‌شود، به ژرف نگری در لایه‌های ذهنی آدم‌های نمایش کمکی نمی‌کند.



گامی به عقب

"گل‌های شمعدانی". نویسنده و کارگردان: محمد یعقوبی
حسین مهکام

به گمانم محمد یعقوبی، به نسبت آثار پیشینش در ساختار متن گامی به جلو برنداشته است. منظورم به وضوح در شیوه‌ی روایت و چنین صحنه‌ها است.

زیرکی‌های روایی خاص یعقوبی در آثاری چون "یک دقیقه سکوت" و "دل سگ" در متن "گل‌های شمعدانی" تنها به چند صحنه اکتفا می‌کنند، آن هم در بخش روایت پیش از خودکشی پدر. "گل‌های شمعدانی" به لحاظ زبان بر روال پیشین متون او حرکت می‌کند و اتفاقی که می‌افتد این است که جهان‌بینی او به سطوح اجتماعی‌تر منتقل شده است. این را به خصوص در حوزه‌ی زبان اثر می‌توان دریافت. این اتفاق فارغ از هرگونه ارزشگذاری به زعم نگارنده، از "قرمز و دیگران" جلوتر می‌ایستد. شاید مهم‌ترین وجه زبان آثار یعقوبی، دست یافتن به خلوت آدم‌ها و زبان خصوصی خلوت آنها است، بی‌آنکه ژست فرهیختگی به خود گرفته باشد.

اما اجرای اثر، به گمانم ارتباط عمیقی با متن ندارد. هنوز نمی‌دانم چرا تماشاگر ناگزیر به انتخاب یک نمایش است، در حالیکه این دو نمایش در امتداد هم‌اند و به شکلی پازل‌گونه یکدیگر را کامل نمی‌کنند. یک نمایش پیش از مرگ پدر است و دیگری پس از مرگ او. شیوه‌ی اجرای متن و تفکیک فضاها، تنها تمهیدی است برای ایجاد حس تعلیق در تماشاگر برای آنکه دائماً در فکر این باشد که آن سوی دیوار چه می‌گذرد. در حالیکه این تعلق زیرکی یعقوبی را می‌رساند، اما ابداً در راستای متن نیست.

تعلیقی است بدون پتانسیل در متن. و چه حیف که برای ایجاد این فضا، مجبور به چینش انبوه کیسه‌ی شن تا سقف شده است، تا صدای بازیگرهای دو طرف دیوار با هم آمیخته نشود. در حالیکه این کیسه‌های شن هیچ ارتباط ارگانیکی با فضا، متن و اجرا ندارند. اگرچه تا حدی ترسیم پلات روی سطح کم‌شیب وجود نور موضعی روی فضاها را توجیه می‌کند، اما باز به گمانم طراحی صحنه چندان در خدمت فضای اثر نیست. نمی‌دانم، شاید یعقوبی به دنبال تلفیق سینما و تئاتر است. صحنه‌های او و چینش آنها، حتا همان زیرکی‌های یاد شده، سکانس‌های یک فیلمنامه‌ی هوشیارانه را تداعی می‌کنند، در حالیکه ساختارهای معهود تئاتر را نادیده می‌گیرند. البته که هر مؤلفی حق شکستن ساختارها و بنای ساختارهای نوین و شخصی خود را دارد، اما هنگامی که اجرا در کلیت خود، فاقد ارتباط عناصر و مؤلفه‌های خویش است، ساختار نوین، اندکی بیمار تلقی می‌شود.

یعقوبی در تجربیات پیشین خود، به گونه‌ای عمل کرده بود که گمان می‌کردم در آنسوی دیوار با سپیدخوانی آنچه در این سوی رخ داده، مواجه خواهم شد. گمان می‌کردم به تکمیل یک پازل خواهم نشست، در حالیکه از این سرراست‌تر نمی‌شد برای مخاطب داستان تعریف کرد.

نهایتاً "گل‌های شمعدانی" را در کلیت خود، فراتر از "یک دقیقه سکوت" نمی‌دانم. اگرچه دیالوگ‌های او کماکان با فضاهای دلخواهش آشنایی تمام دارند.

سیزیفی در جنگل

نگاهی به نمایش: "خاکستر سنگ"

نوشته: دانیل دایِنس
کارگردان: کرشنتیا دونسر

"خاکستر سنگ" نمونه روایت ماهرانه و چندوجهی از یک داستان واحد است. آن هم در بستر ذهنیت‌گرایی سیالی که برآیند روایت‌های متعدد اشخاص نمایش است.

پیشبرد هوشمندانه داستان از طریق روایت‌های به ظاهر ناهمجنس و پراکنده، که از ابهام به وضوح و از پراکندگی به یگانگی می‌رسند و نمایشی را پیش روی قرار می‌دهد که آهسته آهسته از آرامش و سکون به کابوس و عصیان می‌رسد. درست مانند یادآوری خوابی که با گذشت زمان، اجزاء متناقض و وهم‌آلود آن در ذهن جای می‌گیرد و به تثبیت و کوبندگی می‌رسد. چرخش متوالی موقعیت‌ها، بخش‌بندی روایت‌ها با تمپویی (Tempo) که ضمن تغییر فضا، رنگ و مود، قطعات مختلف پازل داستان را کنار هم می‌چیند. اشخاص نمایشنامه در ترکیب‌های دو نفره - که گاه به خاطر اشتراک در کنش و گاه به خاطر تشابه‌های ماهوی شکل می‌گیرد - هر یک روایت خود را که از جنسی متفاوت با دیگران است بیان می‌کنند. ضمن آنکه فضا از طریق رنگ‌هایی که حضور و ورود هر شخصیت در داستان به همراه می‌آورد ساخته می‌شود و به رنگ‌آمیزی پرمعنا ظریف و هنرمندانه‌ای می‌رسد. درست شبیه به یک نقاشی ذهنیت‌گرایانه که رنگ‌ها ضمن در برداشتن هویت مستقل در ترکیب کلی نیز دارای گویایی و بیان هستند.

متن نشانه‌های ویژه‌ای دارد که در تعریف آنها به تناقص نمی‌رسد: اشاره‌های سمبلیک و فراواقعگرایانه‌ای که در آغاز از زبان شرلی می‌شنویم - آنجا که از هم‌آغوشی با طبیعت می‌گوید - از آن جمله است جنگل به عنوان مکانی که آدم‌های بریده نمایش بدان به پناه می‌برند، عنصری طبیعت‌گرایانه در دل روایت است. برف، سنگ، رودخانه همه اشارات دیگری هستند که معنای زندگی و حیات را دربردارند. ضمن آنکه تجسمی بیرونی از فضای درونی افراد دارند و سرمای تنهایی و دورافتادگی آنها را به خوبی ترسیم می‌کنند. از منظر دیگر نشانه‌های روانشناسانه و اروتیک نیز دارای معنای ویژه هستند (کمر درد کلرمونت و رابطه‌اش با قلب او). تنهایی تمی است فراگیر که بارزترین نمود آن را در تک تک شخصیت‌ها می‌بینیم. کلرمونت، افسرده و تنهاست، پاسکال تنها ولی امیدوار است. شرلی سعی دارد تنهایی خود را با عضویت در گروه کوکو فراموش کند و کوکو هم آنچنان دچار تنهایی و ترس ناشی از آن است که بی‌مهابا بدان اعتراف می‌کند و سعی دارد با اعمال خشونت‌بار پوچی‌اش را پنهان کند.

این پنهان‌سازی تنهایی در کلرفونت به شکل بیرون انداختن سنگ‌ها دیده می‌شود. گویی او "سیزیفی" در آخرین نقطه دنیاست که سنگ‌های تقدیر را مدام به رودخانه می‌ریزد. این شباهت در زندگی او هم تکرار می‌شود. آنجا که شرلی ظاهراً می‌میرد، او بار سنگین هستی را تاب نمی‌آورد و برخلاف سلف اسطوره‌ای خود جان می‌دهد. زبان شاعرانه اثر دیالوگ‌های کوتاه، تصویری و موجز "وانیل رانیس" سبب شده تا اثر حرکتی ظریف در حد فاصل دو دنیای ذهنیت و عینیت داشته باشد.

توجه به فضاسازی به عنوان دغدغه اصلی کرشنتیا دونسر از طریق ساخت تدریجی تصاویر، بهره‌های هوشمندانه از نور و به خصوص محیط صحنه و صدا دیده می‌شود. چیدمان کارگردان از متن، متکی بر نگاهی مدرن به فضا و ارزش‌های حرکت است. حرکت در نگاه اول مولفه‌های آشنا و متکی بر روانشناسی کاراکتر را ندارد. اما به مرور ارتباط خود ارجاع و ظریفی را ارایه می‌کند و بر ذهن مخاطب سایه می‌اندازد. پیرایش (Stylization) موسیقی درخشان، افکتیو و نمایشی که به خوبی در تغییر مکان‌ها، ساخت فضا، تشدید حس و حال و هوا عمل می‌کند از جمله ویژگی‌های اجرای گروه سوئیس است.

در "خاکستر سنگ" تصویر می‌تواند در هر جای صحنه به وجود آید. آن هم نه با بهره‌گیری از عناصر اضافی و دست و پاگیر یا دکورهای وسایل صحنه آنچنانی، بلکه به مدد ایست‌ها، ترکیب‌بندی‌های ساده که در جمع آمدن با برف، نور و صدا تأثیری شگرف می‌یابند.

عنصر دیگری که در ساخت فضا بخشی لاینفک از صحنه به حساب می‌آید، طراحی صوتی است. صدای پرتاب سنگ‌ها که پژواک آنها در فضا می‌پیچد. تأکیدی ذهنیت‌گرایانه بر تنهایی کلرمونت است. همانگونه که نور و تاریکی مدام بر مفهوم آگاه‌سازی و ابهام تأکید می‌گذارد.

"خاکستر سنگ" وقایع‌نگاری داستانی است که تنها در صحنه بازگو نمی‌شود، بلکه چون یک تجربه ناب با بیننده و در او می‌خزد، حرکت می‌کند و خود را به او تحمیل می‌کند.

افشین خورشید باختری

درهای ناگشوده، قفل‌های گمشده

نگاهی بر نمایش "در"

بی تا ملکوتی

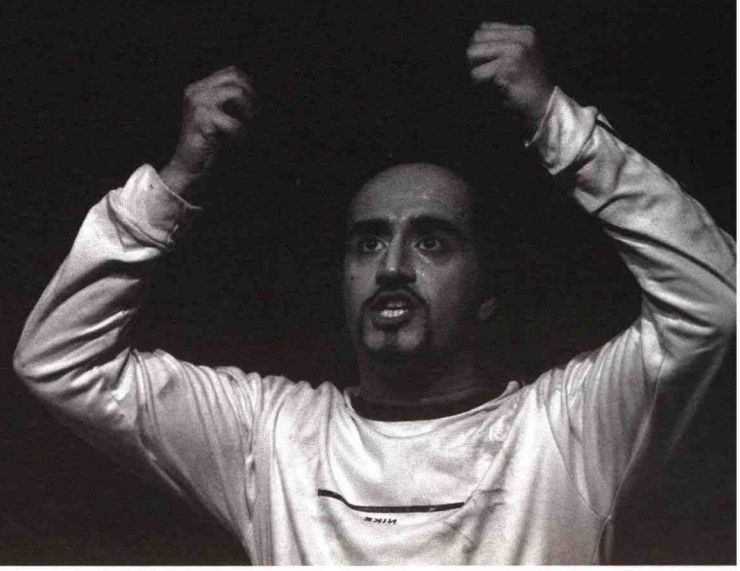
در، کلید اصلی نمایش در است. کلیدی که البته دری را باز نمی‌کند. و دری با هیچ قفلی باز نمی‌شود، مضمون اصلی نمایش در است. برخلاف مفهومی که از در منتقل می‌شود به مفهوم عبور و گذشتن، در در نمایش "در"، نمادی است از فاصله، شکاف و عامل سوء تفاهم. مفاهیمی که دیوار را مجسم می‌کنند اما در این نمایش قفل و کلید و در معنایی ژرف‌تر می‌یابند. به راستی اگر دری باز نشود چه اتفاقی می‌افتد؟ بعد از دیدن نمایش در این سئوال مدام در ذهن تکرار می‌شود.

نمایش در، در چهار اپیزود یا به عبارتی پنج اپیزود (چون اپیزودی به نام اپیزود صفر نیز وجود دارد) گنجانده شده. و در هر اپیزود از زاویه‌ی متفاوت به روابط انسانی نگاه شده است. اپیزود اول، روایت دختر و پسری است که دری مانع از ابراز عشق شان می‌شود. اپیزود دوم، زن و مرد دزدی را به تصویر می‌کشد که اگرچه وفق به باز شدن قفل‌ها می‌شوند اما خود پس پشت دری زندانی می‌شوند. اپیزود سوم، قصه‌ی پیرمرد پیرزن ساده دلی است که بازنشدن دری، مسیر زندگی شان را عوض می‌کند و منجر به نابودی شان می‌شود و اپیزود چهارم حکایت از دختر و پسری دارد که در اتاقی محبوس شده‌اند که بازشدن در آن مشروط به شرطی ناعادلانه است.

اپیزود صفر همان مرد نجار درساز است که در شروع نمایش، در حال ساختن دری است و در میان هر اپیزود نیز ظاهر می‌شود. نه تنها تکرار حضورش بین هر اپیزود به عنوان موتیفی تکرار شونده، مضمون اصلی را حکایت می‌کند بلکه به عنوان عاملی فاصله‌گذار، ذهنیت کارگردان نمایش را تکامل می‌بخشد. حضور دو مرد سیاهپوش و حرکت آنها در میان اپیزود یک به نظر ایده‌ای در خدمت تفکر نگاه با فاصله و آگاهانه مخاطب به اثر است اما در اپیزودهای دیگر تکرار نمی‌شود. در حالیکه کارگردان اپیزود سوم و چهارم نیز خود علی محمد رحیمی است و تنها اپیزود دوم کارگردان دیگری دارد. (علیرضا اولیایی) اگرچه نمایش در، نمایشی بازیگر محور است و بار اصلی را بر دوش بازیگران می‌نهد اما نویسنده‌ی متن نیز در ساختن فضایی ملموس با دیالوگ‌هایی امروزی، روان بدور از شعارهای سطحی موفق بوده است.

مهم‌ترین ویژگی متن، پرهیز از بیان گرایی و انتقال مفهوم از طریق موقعیت‌های دراماتیک و نمایشی است. و خصیصه‌ی مهم اجرا، حفظ ریتم و ضرباهنگ هر اپیزود در دل خود و اپیزودها با یکدیگر است. چگونگی ادغام اپیزودها در دل هم به حفظ ریتم منسجم و بدون سکته‌ی نمایش کمک کرده است.

اگرچه نمی‌توان نظری قطعی با جزئیاتی زیربینانه را برای اجرای در، بیان داشت (به علت نبود دکور و قطعاً تغییر میزانسن‌ها و حرکات بازیگران) و باید به نظری کلی بسنده کرد، اما نمایش در با تمرین بیشتر و با طراحی دکور مورد نظر می‌تواند نمایش جذاب، تفکر برانگیز و قابل قبول باشد.



گسل میان نمایش و تئاتر

نگاهی به نمایش "غول زنگی و..."

نویسنده: جمشید خانیان، کارگردان: شکرخدا گودرزی

پیش از آنکه پا در وادی نقد یک اثر گذاشته شود، باید بررسی کرد که آن اثر یک تئاتر است یا نمایش. حتی اگر متن به لحاظ ساختار، اصول دراماتیک را رعایت کرده باشد، ممکن است نتواند تئاتر بودن خودش را اثبات کند. تئاتر اصولاً در دیالوگ شکل می‌گیرد. دیالوگ نه تنها به مفهوم آنچه بر زبان جاری می‌شود، که به مفهوم جریان دیالوگ میان تماشاگر و صحنه اجرا. خواه تصویر باشد، خواه کلام، و خواه یک موقعیت نمایشی که شامل این دو عنصر باشد. اما "غول زنگی..." نه تنها در دیالوگ با مخاطب، ناکام است که حتی عناصر درونی‌اش به زایش نمی‌پردازد. به همین جهت نمایش با مؤلفه‌ی خود جلو نمی‌رود. امر دیگری که بیش از هر چیز شامل بازی‌ها می‌شود، بر رشد نمایش تحمیل می‌شود. به همین دلیل نمایش، سترون است. سترون، نه به مفهوم مدرن آن در نمایشی که غایتی چنین دارد.

سترون، به مفهوم نافرجام بودن متن در حرکت خود. "غول زنگی..." به همین دلیل و به دلیل بسنده کردن به برخی فضاهای درمستالژیک اساساً تئاتر نیست. و به نمایش بودنش اکتفا می‌کند. این را از یکایک عناصر اجرا نیز می‌توان به وضوح حس کرد. اگرچه دلیل چینش مورب دکور، اصولاً از درون اثر برنمی‌آید، اما با تمام سعی خود در نوآوری، به ضعف یادشده دامن می‌زند. بازی‌ها، به دلیل اغراق بی‌دلیلشان، تبدیل به بازی‌های کلیشه‌ای دهه‌های گذشته می‌شود. (اگر نگویم که تئاتر لاله‌زار را تداعی می‌کند.)

باز هم تأکید می‌کنم که بازی‌ها به گونه‌ای به عقیم بودن متن یاری می‌رسانند. طراحی صحنه‌ی اثر، در عین تلاش برای در خدمت متن بودن و نیز تلاش برای نوآوری، نه تنها نوآوری ندارد، که برای بازیگر دست و پاگیر است. از سوی دیگر طراحی نور به دلیل سعی در جبران آشفتگی صحنه، خود، به عنصری تبدیل می‌شود و گامی در راه نجات اثر برنمی‌دارد.

نکته‌ی قابل تأمل دیگر، حضور تأکید بر شیوه‌های روایت شرقی است که اتفاقاً شیوه‌هایی برپتانسیل برای اندیشه ورزی در تئاتر هستند. به عبارتی، تزریق اندیشه در شیوه‌های روایت شرقی، می‌تواند نمایش را به تئاتر تبدیل کند و نکته‌ی یادشده در ابتدای این یادداشت را واضح‌تر نماید. اما وقتی یکی به دلیل عدم پالایش زبان دیالوگ‌ها و نزدیکی بیش از حد به زبان کوچه و بازار و دیگری به دلیل همان سترونی مذکور، هنوز فاصله‌ی زیادی با تئاتر دارد، حتی رفتن به سوی آن شیوه‌های روایت، نه تنها گره‌ای از مشکل یادشده نمی‌گشاید که خود به گره‌ای دیگر تبدیل می‌شود.

در نهایت به زعم نگارنده، عدم شناخت زاویه‌ی دید و شیوه‌ی روایت و نیز مشترک بودن نویسنده، کارگردان و بازیگر، بزرگ‌ترین محمل را برای بنیان نقاط ضعف اثر فراهم می‌آورند. و فاصله‌ی میان نمایش و تئاتر را بیش از پیش می‌نمایانند.

حسین مهکام

نمایش و نیایش

قسمت دهم

نیایش یک عکاس تئاتر

به نام خدا، خدای نور

خدایا، تو را سپاس می‌گویم که خورشید را منور ساختی، تا در پرتو الوانِ درخشان و گرمش منظره‌ی حیات، خود نماید، تو را شکر می‌گویم که به من چشم دادی و درکِ دیدن، لذتِ مشاهده، وسوسه‌ی تماشاو آرزوی جاودانگی.

خدایا، در جهان تو هیچ چیز از معجزه تهی نیست. حتی نقطه، خط، سطح، حجم، تصویر و نور، دیده دادی تا ببیند، زیبایی دادی تا دیده شود. حسِ خودنمایی دادی حتی به منظره، تا خود نماید، بی‌دریغ، گل، ماه، پروانه، غروب، رقصِ سنجاقک، حتی گریه و خنده‌ی بازیگر، نمایشِ خودنمایی یک معجزه‌ی بزرگ است و من اجازه دارم ثبات لحظه‌های معجزه باشم.

خدایا، من عکاس‌ام، نیایشگر تصویر و بکارت منظره‌ی تکرار، جاودانه می‌شوم هر روز، با هر عکس، تا وقتی که نور تو با من هست، من با هر عکس، تکثیر می‌شوم در تو و به وحدت می‌رسم با تو.

خدایا، من عکاس ام، شاگرد کوچک تو در مکتب تصویر، بسیار پیش از امکان تولد من، تو عکاسی بودی که نمایشگاه ازلی، ابدی عکست، در وسعت آفرینش بر پا بود، آنجا که "تا چشم کار نمی‌کند" تا بی‌نهایت بودن، عکس‌های تو زنده است، و عکاسی، تنها یک کپی از رد پای توست، جهان تو اصلاً یک آلبوم نامحدود است، حتی تو در چشم‌های من، جهانی عکس جای دادی. کدام دوربین دست‌ساز این حجم حافظه دارد؟!

خدایا، تو خالق نوری، مادرِ عکس، مگیرش از هستی، چرا که می‌ترسم، با رفتن نور تمام چشم‌ها، منظره‌ها، دوربین‌ها و عکس‌ها کور شوند و گم شوند در ظلمات و سیاهی.

خدایا! من شاکرم که عکاس ام، عکاس نمایش. تنها کسی که تکلیفش با تصویر و رؤیای منظره روشن است. هیچ چیز نیست که در صحنه تئاتر نباشد و من آرزوی بودنش را بکنم. من حتی عکس تکی مخلوقات تو را وقتی می‌گیرم که برای تو یک قطعه نمایش را نیایش کنند، بارها شده است حتی آرزو کرده‌ام از تو عکس بگیرم و گرفته‌ام، عکس‌هایی دارم که از تو خالی نیست. فرقی نمی‌کند، رنگی، سیاه و سفید.

خدایا، می‌دانم، عکاسی، سفر به همه جا است با چشم دیگری، رفتن، بی‌رفتن، دیدن، بی دیدن. آشنای غریبه‌ها شدن. تکثیر و انتشار تماشا، هجرتی با یک لنز، عطف توجه جهان به یک نقطه، یک دیدن، مهمان کردن چشم‌ها به ضیافتِ بدیع و با شکوه یک قاب، ثبت همیشه گذشته. جاودانگی یک حالت در آینده، و عکاس، شکارچی ماهر پرش یک پلک، یک دم، آه.

خدایا! می‌فهمم، دیگر زبان مشترک چشم‌ها، عکس است، من عکس‌هایی دارم از تئاتر که پر از حرف است، پر فریاد است. پر نجوا، پر شکر، در عکس‌های من همه به تو می‌نگرند، حتی با چشم بسته. اصلاً گاهی به من سفارش عکس می‌دهند. برای تو. بعضی وقت‌ها حس می‌کنم قدرتی به من دادی که همه‌ی اتفاقات بعد را بو می‌کشم. لحظه‌ها را پیش از وقوع می‌بینم و آینده را در عکس حدس می‌زنم. وقتی تو در عکس هایم هستی، من همه جا هستم و با تو تقدیم می‌شوم.

خدایا، باور دارم، عکاسان عارف‌ترین‌اند در عالم. چرا که با چشم دوربین همه را می‌بینند الا خود را. خدایا یاورم باش محرم منظره باشم، راز دار نور، همسایه‌ی سایه، یاور لحظه‌های خلق و تماشا.

خدایا! می‌گویند. دو عکاس در یک رودخانه‌ی تصویر دوبار شنای عکس نمی‌کنند، راست می‌گویند ولی من هزاران مرتبه در شط مواج تصویر اشرف مخلوقات شنا کردم ولی هنوز تشنه‌ام.

خدایا! نمی‌دانم پیش از پیدایش عکاسی، مردم عالم چگونه تو را نیایش می‌کردند؟!

حسین پاکدل

جشنواره: بلی؛ خیر

آزادی رضاییان مقدم، آزاده شاهمیری، آزاد روح بخشان

روزهای گذشته از رقابتی بودن جشنواره، بازبینی، ضوابط جشنواره، مخاطبان و جایگاه و علت وجود جشنواره پرسیدیم و شرکت‌کنندگان پاسخ دادند. امروز درباره‌ی الزام حضور در جشنواره برای داشتن اجرای عمومی می‌پرسیم.

-اگر برای اجرای عمومی، ملزم به شرکت در جشنواره نبودید، آیا باز هم در جشنواره‌ی تئاتر فجر شرکت می‌کردید؟

-ندا هنگامی کارگردان نمایش "عروسک فرانسوی": من چون شیفته‌ی این هیجانِ رقابتم، شرکت می‌کردم. هر چند این شتاب ممکن است به کار ضربه بزند، اما با تمام فشارها و سختی‌ها باز هم شرکت می‌کردم.

-قطب‌الدین صادقی کارگردان نمایش "دخمه شیرین": من فقط در بخش مسابقه شرکت نمی‌کنم. برای اینکه اساساً اعتقادی به جایزه و مسابقه ندارم. هیچ جشنواره‌ی تئاتری هم در دنیا برگزار نمی‌شود که مسابقه‌یی باشد. اساس تمام جشنواره‌های بزرگ دنیا بر تعامل فکر و اندیشه است. بر بده بستان‌های تکنیکی و فنی است. به رد و بدل کردن تجربیات است. در واقع در جشنواره‌ها جمع می‌شوند تا همدیگر را بشناسند و خانواده‌ی تئاتر با هم آشنا بشوند و هم اینکه هر گروهی که می‌آید آخرین دستاوردها، اکتشافات و تجربیات گروه‌ها را می‌بینند. اساساً باید در طول یک سال، دو سال یک گروه برود در گوشه‌یی معتکف بشود، زاویه بگیرد و یک آدم جدید، یک تجربه‌ی نو، یک طراحی نو را بیاورد. این اگر توی جشنواره نباشد و جشنواره تکرار کارهای معمولی باشد، حقیقتش را بخواهید هیچ جنگی به دل نمی‌زند.

-علی رویین تن کارگردان نمایش "آیین فاطیما": نه، من ترجیح می‌دهم که شرکت نکنم. آخرین کاری که در جشنواره‌ی فجر داشتم، "باید بروم" بود، حدود ۱۲ تا ۱۳ سال پیش. مسأله‌ی من این است که با نفس جشنواره مخالفم. جشنواره را فقط به عنوان همایشی که در آن بنشینیم کارهای همدیگر را ببینیم قبول دارم. در حال حاضر آن قدر فشردگی هست که اصلاً نمی‌شود کار دیگری را دید. اما الان احساس کردم برای اینکه بودجه داشته باشم بهتر است در جشنواره شرکت کنم.

-وحید جهان میری نژاد کارگردان نمایش "کوچ": گاهی پیش آمده یک کار خارجی توی شیراز دست گرفتم و در سیستم دانشگاهی بدون هیچ بودجه‌یی، صرفاً با داشتن یک سالن از دانشگاه اجرا رفتیم. بدون هیچ تشویقی، با آزار و اذیت هایی که داشت. ولی فکر می‌کنم که به آن احتیاج دارم. این کاری را هم که الان آورده‌ام صرفاً به خاطر جشنواره نیست.

-حمیدامجد کارگردان نمایش "بی شیر و شکر": باید صبر کرد و آن شرایط را دید. آن زمان می‌شود گفت: شرکت می‌کردم یا نه. فکر می‌کنم انگیزه‌ها در آن شرایط، انگیزه‌های بهتری برای شرکت در جشنواره باشد. راستش این است که اگر همه چیز در شرایط کنونی باشد، نه. هیچ لذتی از شرکت در جشنواره نمی‌برم. برای اینکه شرکت در جشنواره فقط به معنی فشار، ازدحام، شلوغی، بی‌نظمی، شتاب و بازی کردن با آبروی خود است. بعضی‌ها ممکن است از آن لذت ببرند، من نمی‌برم، چون فکر می‌کنم کار هنری و فرهنگی را من با ملاک‌های فرهنگی و ارزش‌های کیفی آن می‌توانم ارزشگذاری بکنم؛ نه با شتاب و هیجانش. فکر می‌کنم شرایط جشنواره انسانی‌تر بود اگر برای اجرای عموم موظف نبودیم در این جشنواره شرکت کنیم. جشنواره‌یی به این صورت را نمی‌فهمم یعنی چه، یعنی کار را یک دور بصورت کامل تمرین کنی، برای یک شب اجرا آماده بشوی. با همه‌ی شلوغی و دردسرهاش. بعد کار تعطیل بشود بر روی هشت ماه بعد، یک سال بعد، دوباره از نو تمرین کنی. بازیگرها تعویض می‌شوند، دکور خراب می‌شود. این چه آزادی است. چرا الان باید تمرین کنم برای تئاتری که یکسال بعد قرار است اجرا داشته باشد؟

چرا سر نوبت هرکس تمرین نکند. یک ماه و دو ماه مانده به اجرا تمرین کند و اجرا برود. و به جای اینکه تمام نیروی تئاتر کشور بسیج بشوند تا یک هیأت داوری در ده شب کارها را ببینند، یک هیأت داوری داشته باشیم که در طول سال کارها را ببینند و آنها نتایج کارهایی را که دیده‌اند در قالب جایزه و برنده و غیر اعلام کنند. خب باشد، این جوایز را در فجر بدهند. اسمش را هم بگذارند جشنواره، یعنی مراسمی که جوایز سالانه را اهدا می‌کنند. حالا ممکن هم هست که یکی دو نمایش را برای آن جشنواره تدارک ببینند. نه اینکه همه‌ی نیروهای تئاتر کشور در این شتاب فرسایند، در این اصطکاک‌ها و غیره و غیره، مجبور باشند کار کنند تا سال دیگر بتوانند کار داشته باشند. برای این کار ممکن است ما یک دوره جشنواره نداشته باشیم. حالا من می‌پرسم اگر اصلاً جشنواره نباشد چه اتفاقی می‌افتد؟ ما دچار این سوء تفاهم شده‌ایم که اگر یک روز جشنواره نداشته باشیم می‌میریم. خب نه، تئاتر سالانه اگر نباشد من به عنوان یک آدم تئاتری می‌توانم بگویم حق دارم بمیرم.

-حمید آذرنگ کارگردان نمایش "این کدوم پنجشنبه...": بله، جشنواره‌ی دفاع مقدس هیچ وقت اجرای عمومی ندارد. ولی من به خاطر اعتقادی که به دفاع مقدس، به آن لحظه‌هایی که درش بزرگ شدم، کار می‌کنم و بالطبع به خاطر اعتقادی که به تئاتر دارم، به خاطر میزان علاقه‌یی که هیچ وقت نمی‌توانم حدسش را بیان کنم، حتماً در جشنواره شرکت می‌کردم.

-محمد یعقوبی کارگردان نمایش "گل‌های شمعدانی": نه، من شرکت نمی‌کردم و مطمئنم خیلی‌ها مثل من بودند که شرکت نمی‌کردند و آن وقت مرکز هنرهای نمایشی بخشی ویژه را برای کارهایی که در جشنواره شرکت نکرده‌اند. ولی اجرای عمومی داشته‌اند و کارهای خوبی هم بوده‌اند، ترتیب می‌داد و به عنوان بهترین کارهای سال قبل معرفی می‌شدند. الان در جشنواره بخشی داریم به نام مروری بر نمایش‌های سال گذشته ولی معمولاً آنها بهترین کارهای سال گذشته نیستند، یکی دو تا کار ممکن است که بهترین‌ها بوده باشند اما بقیه نه.

-فهیمه سیاحیان کارگردان نمایش "یک فیلم کوتاه": نه، من اصولاً خودم به طور کلی با جشنواره مخالفم. ولی خب متأسفانه مجبوریم. یعنی تنها سکوی پرتاب ما به سمت تئاتر حرفه‌یی و اجرای عمومی متأسفانه فقط جشنواره است.

-نصرالله قادری کارگردان نمایش "قصه شهر فرنگ شهر ما": هرگز! برای اینکه من در حقیقت یک کار مضاعف می‌کنم. اولاً جشنواره یک Show off است و من هیچ علاقه‌ای ندارم Show off کنم.

دوم اینکه کار مضاعف انجام نمی‌دهم. به دلیل اجباری که برای گرفتن اجرای عمومی دارم، چون مثل بعضی‌ها نیستم که بتوانم سالن بگیرم و برخلاف نظرات آقایان، من حتماً باید در جشنواره شرکت کنم. مثل دانشجویان خودم. تا بعد بتوانم اجرای عمومی داشته باشم، به اجبار شرکت می‌کنم. ولی اگر مطمئن باشم که در سال به من سالن می‌دهند هرگز در جشنواره شرکت نخواهم کرد. چون دوباره کاری می‌شود.

-هما روستا کارگردان نمایش "زمستان": خیر، با شرایط فعلی هرگز!

-سعید شاپوری کارگردان نمایش "بیگانه‌ای در خانه": در شرایط فعلی کار را با سرعت و هر روش تدبیری که ممکن است برای جشنواره آماده می‌کنیم. به همین علت اکثر کارها دچار دستپاچگی هستند و هنوز به مرحله پختگی نرسیده‌اند. بعد از آن هم برای اجرای عموم باید گروه را دوباره جمع کنیم و از نو تمام مشکلات تکرار می‌شوند. اما زمانی این تمهید می‌تواند مثبت باشد. آن هم زمانی است که کسانی شناخته شده نباشند و به واسطه‌ی حضور در جشنواره با کارگردانی یا متن یا غیره مطرح بشوند و شاید واقعاً کارهای خوبی باشند که شناخته بشوند. چون این الزام اگر نباشد من نمی‌دانم ما تا چه حد می‌توانیم، عدالت را رعایت کنیم و به کسانی که شناخته شده نیستند هم برای اجرا سالن بدهیم.

-ایوب آقاخانی کارگردان نمایش "روزهای زرد": بله، حتماً. من اعتقاد به فستیوال در تمام دنیا دارم. اما اعتقاد ندارم اگر کاری در جشنواره نباشد در نوبت اجرای عمومی قرار نگیرد. اما فستیوال خودش یک سنت جهانی است هیچ اشکالی هم ندارد، اصولاً رقابت است که خیلی چیزها را معین می‌کند و این روند و روال رو به رشد را در جوامع هنری تعیین می‌کند و تمام رویکردهای جدید را جهت می‌دهد. و تمام این‌ها در فستیوال اتفاق می‌افتد. در اجراهای مجرد و مجزا، در سالن‌های مجزا در طول سال هرگز چنین اتفاقی نمی‌افتد.

اما شرط شرکت در فستیوال برای اجرای عموم باعث می‌شود، افت کیفی بسیار وحشتناکی را در جشنواره‌ها ببینیم. به این دلیل که کسانی که تئاتر حرفه‌شان است تلاش می‌کنند برنامه کاری سال آینده‌شان را با حضور در چند کار، در جشنواره تأمین کنند و عملاً هم هماهنگی گروه‌ها و هماهنگی اجراها دچار اختلال می‌شود و هم کیفیتی که قرار است کسی سر چهار ماه کار ارائه دهد قطعاً کیفیت نازلی است.

-رضا دانشور کارگردان نمایش "پیرسگ خرفت": پاسخ ما خیر است، زیرا متأسفانه روند تولید و اجرای آثار تئاتری در جشنواره‌ی فجر روندی معکوس است. شما نخست وارد جشنواره می‌شوید، تا بعداً در زمانی نه چندان معلوم به تعامل و ارتباط اصلی خود با تماشاگر بپردازید. در نتیجه اجراهای جشنواره‌ای بیشتر انعکاس فشارها، کمبودها، نقایص و تحمیل‌هاست. تا بازتاب اجرایی - که به رغم محدودیت‌ها - راه خود را برای تعامل زنده با تماشاگر یافته است.

-امیر دژاکام کارگردان نمایش "لیلی و مجنون": بعضی وقت‌ها شرکت می‌کردم. بعضی وقت‌ها شرکت نمی‌کردم. گاهی اوقات فشار کار روی من کم است، شور و هیجان جشنواره را دوست دارم. می‌توانم متن را سر وقت انتخاب کنم و تمرین را شروع کنم، آن وقت دوست دارم در جشنواره شرکت کنم. اما زمانی به حدی خسته‌ام که توان این را ندارم در این شور و هیجان شرکت کنم. آن وقت مجبورم که در جشنواره باشم تا اجرای عمومی داشته باشم.

-جلال تهرانی کارگردان نمایش "هی مرد گنده...": من قاعدتاً نه.

-محمدرضایی راد کارگردان نمایش "رقصی چنین...": شرکت در جشنواره به هر حال جذابیت‌هایی دارد، اما ملزم به ساختن نمایش‌ها به اجرا در جشنواره، حاصلی جز فرسوده شدن بدنه‌ی نمایش ما ندارد. در چنان شرایطی من به راحتی می‌توانستم انتخاب کنم که آیا در جشنواره شرکت کنم یا نه. اما در حال حاضر چنین انتخابی اساساً وجود ندارد.

-محمد عاقبتی کارگردان نمایش "می بوسمت و اشک": البته که اجرای عمومی ترجیح دارد. اما من بدم نمی‌آمد که کارها این قدر فشرده نبود و من کار را در زمان مناسبی انجام می‌دادم، بعد در راهم به جشنواره‌ای برمی خوردم و در آن جشنواره شرکت کنم.

-حسن معجونی کارگردان نمایش "مثل خون برای استیک": نه، اصلاً. من اصلاً جشنواره را دوست ندارم. یعنی اصولاً یکی از چیزهایی که از آن متنفرم جشنواره است. اما خب، این طوری است دیگر. طبیعتاً با قرارداد گیشه نمی‌توانم هنرپیشه‌هایم را تأمین کنم. باید حضور داشته باشم تا با مرکز قرارداد ببندم.

-کیومرث مرادی کارگردان نمایش "شکلک": اگر جشنواره فیلتری برای اجرای عمومی نباشد، خب خیلی بهتر است. چرا؟ چون من برای اجرای جشنواره که یک شب است، ۱۱ بار نمایشنامه شکلک را بازنویسی کردم. حدود ۴ ماه گروه من تمرین کرد و حدود ۱۱ ماه روی متن کار کردیم. حالا فکر کنید که جشنواره فجر تمام می‌شود. زمان می‌گذرد. تا زمان اجرای ما برسد. دوباره ۲ ماه تمرین و بعد اجرا. یعنی لاجرم می‌بینید ۱۲ ماه درگیر یک کار هستیم، مضاف بر اینکه شکل جشنواره، گونه‌ای است که من اسمش را می‌گذارم، معجزه. معجزه‌هایی اتفاق می‌افتد که شما می‌توانید یک نمایش را ظرف ۲۴ ساعت با همه امکانات به اجرا ببرید. در حالی که در شرایط عادی همه‌ی گروه‌ها یک هفته‌ای طول می‌کشد که دکورشان آماده بشود و اجراشان شکل بگیرد. ولی دوست دارم اگر همه‌ی گروه‌ها در یک فیلتر بودند و می‌شد کاری را که در طول سال اجرا برده‌ام نمایش بدهم. در جشنواره شرکت بدهم.

-رضا حداد کارگردان نمایش "با دهان بند سکوت": دوست دارم در جشنواره‌ها شرکت کنم. اما ترجیح می‌دهم قبل از اینکه کارم در جشنواره شرکت کند، اجرای عمومی می‌گرفت، آماده می‌شد، مخاطب خود را پیدا می‌کرد. آن موقع حتماً در فجر شرکت می‌کردم. اگر اول اجرای عمومی می‌رفت. من متوجه می‌شدم اصلاً کارم در خور فجر هست یا نه.

گزارش به آکادمی

گانریل: قوانین به من تعلق دارند نه به تو. کیست که بتواند مرا به خاطر آن توقیف کند؟

فرهاد مهندس پور

اگر می‌خواستم گزارشی از بازبینی نمایش‌های جشنواره‌ی دانشجویی بدهم، ناچار بودم درباره‌ی موضوعات مختلفی گزارش بدهم که بخش زیادی از آن برای هیچکدام از ما خوشایند نیست. امیدوارم بتوان در فرصت کافی گزارش خودم را ارائه بدهم، ولی نه اکنون. بی‌آنکه بخواهم کسی را به عنوان مقصر معلوم کنم، و تنها کلی اشاره می‌کنم که جز پاره‌ای معدود از نمایش‌ها - که به دلیل مهمتری به آنها اشاره خواهم کرد - هیچ وجهی که بتوان بر اساس آن نمایش‌ها را دانشجویی نامید، وجود نداشت.

اگر بنا باشد تئاتر دانشجویی شبیه تئاتر معلم‌های تئاتر بشود یعنی تقلید درسی باشد که گذرانده، واقعاً چرا باید آن را دید. و یا اگر تئاتر دانشجویی تقلیدی از تئاتر حرفه‌ای - منظورم آنچه که بر صحنه‌ی تعریف نشده است - باشد، یا تقلیدی از تلویزیون یا حتا چیزی حقیرتر از آن، چرا باید به عنوان تئاتر دانشجویی تماشایش کرد.

تئاتر دانشجویی، تئاتری است که نتوان جایی دیگر، جز در حوزه دانش و جسارت دانشجو، به دستش آورد. بدیهی است که این جسارت بیشتر در ریخت نمایش‌ها و شکل و متدلوژی ارتباط با تماشاگر موردنظر است.

هنگامی که قریب به دو دهه‌ی پیش کسانی مانند محمد رحمانیان و محمد چرم‌شیر دست به دو کار بزرگ زدند، باید می‌دانستند که هرچند با تاءخیر اما ضرورت کارشان را نسل پس از آنها - که اکنون جوانان دانشجو هستند - پی خواهند گرفت.

این دو کار از این قرار بودند: نخست دراماتورژی آثار ادبی اعم از داستان و نمایشنامه بود، و دوم اینکه از کنج خانه‌هایشان بیرون آمدند و به جای آنکه نمایشنامه را تنهائی بنویسند، به سالن‌های تمرین آمدند و متن را با تمرین در کنار گروه نوشتند.

بله، قبول دارم که وقتی امروز از این کارها یاد می‌کنیم چیزی جسارت‌آمیز در آنها نمی‌بینیم، ولی فراموش نکنیم که برای تئاتر ایران این اقدامات جسارت‌آمیز بودند و گروه‌ای از نمایشی را که در تنگنای تقلای با من درگیر بودند با این پیشنهاد تازه نجات دادند. به طور مشخص یکی از این گروه‌ها، گروه تئاتر "بازی" است.

نهضت بازخوانی متون نمایشی البته بعداً مورد استقبال قرار گرفت آن هم همیشه با این احتمال خطر که نمایش از حوزه‌ی اقتدار فکر متن اصلی خارج نشود. نمونه‌ی این نوع را داشته‌ایم. در این نمونه‌ها یک فکر انگیزه بازنویسی را ساخته و پرداخته است بی‌آنکه هیچ ایده‌ای برای برقراری رابطه‌ای تازه در تئاتر مدنظر بوده باشد.

در جشنواره تئاتر دانشجویی فجر که از بیستم یا بیست و هفتم بهمن در تهران برگزار خواهد شد، شاهد چند نمایش دانشجویی خواهیم بود که حاصل همکاری مستقیم و پراکستیکال نویسنده (دراماتورژ) و کارگردان هستند. همین جا از این که نام این دراماتورژها را نمی‌برم پوزش می‌خواهم. این مربوط به عدم دسترسی من به نام آنهاست فقط.

"رویا در شب نیمه تابستان" از "ویلیام شکسپیر"، به کارگردانی سعید بهنام‌خارنکی - از دانشگاه سوره

"یک قهوه تلخ برای آقای شکسپیر" بر اساس "نکبت"، به کارگردانی مهدی افشار - از دانشگاه سوره

ملکوت، بر اساس رمانی از بهرام صادقی، به کارگردانی فرهاد بازیان - از دانشگاه سوره

شازده کوچولو، بر اساس داستان اگزوپری، به کارگردانی حمید بوداغی، از دانشگاه آزاد

Report to Academy

Ganril: The rules belong to me not to you. Who can keep me in custody?

To give a report from the review of educational theatre festival, I had to report about different subjects parts of which are not pleasant to us. I hope to give my report in a suitable opportunity but not now. Without blaming anybody I want to have an eye on some types of theatre. If the educational theatre is similar to the theatre of the instructors why should we watch it? Or if it mimicks the professional theatre-i.e. what is on the undefined stage - or T.V. or even something worse why should we watch it?

The educational theatre can be available anywhere but knowledge and daring which is based upon the theatrical structure and relation-making methodology towards the audience. When two decades ago Mohammad Rahmanian and Mohammad Charmshir did some great works and they should know that the next generation-Today students -will continue their approach. The great works were: Dramaturgy of literary works including plays and stories and then came out of their home and instead of writing in their privacy created the text in accordance to the theatre group. Yes! We read them today but never find a daring element in them, however they were all daring for Iranian theatre. Revision of theatrical texts movement gained snpport a later but never trying to exit from the limitations of the text. We will see few educational performances in fadjr Theatre Festival (Tehran) which are the result of director and dramaturge. I apologise here not to name the dramaturges because their names are not available to me.

"Midsummer Night's Dream" directed by saeed Behnam Kharnaki (Sooreh University), "A Bitter Coffee for Mr. Skakespeare" based on "Nekbat" directed by Mahdi Afshar (Sooreh University), "Malakoot" based an a novel by Bahram Sadeghi, directed by Farhad Bazian, "Shazeh Koochooloo" directed by Hamid Boodaghi (Free University).

Farhad Mohandespoor

Down with the U.S. with perfect Aesthetius

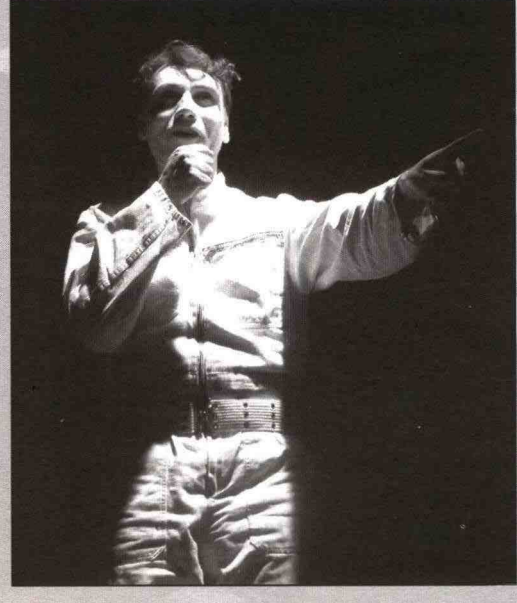
A view on Hotdog with Mustard Gas

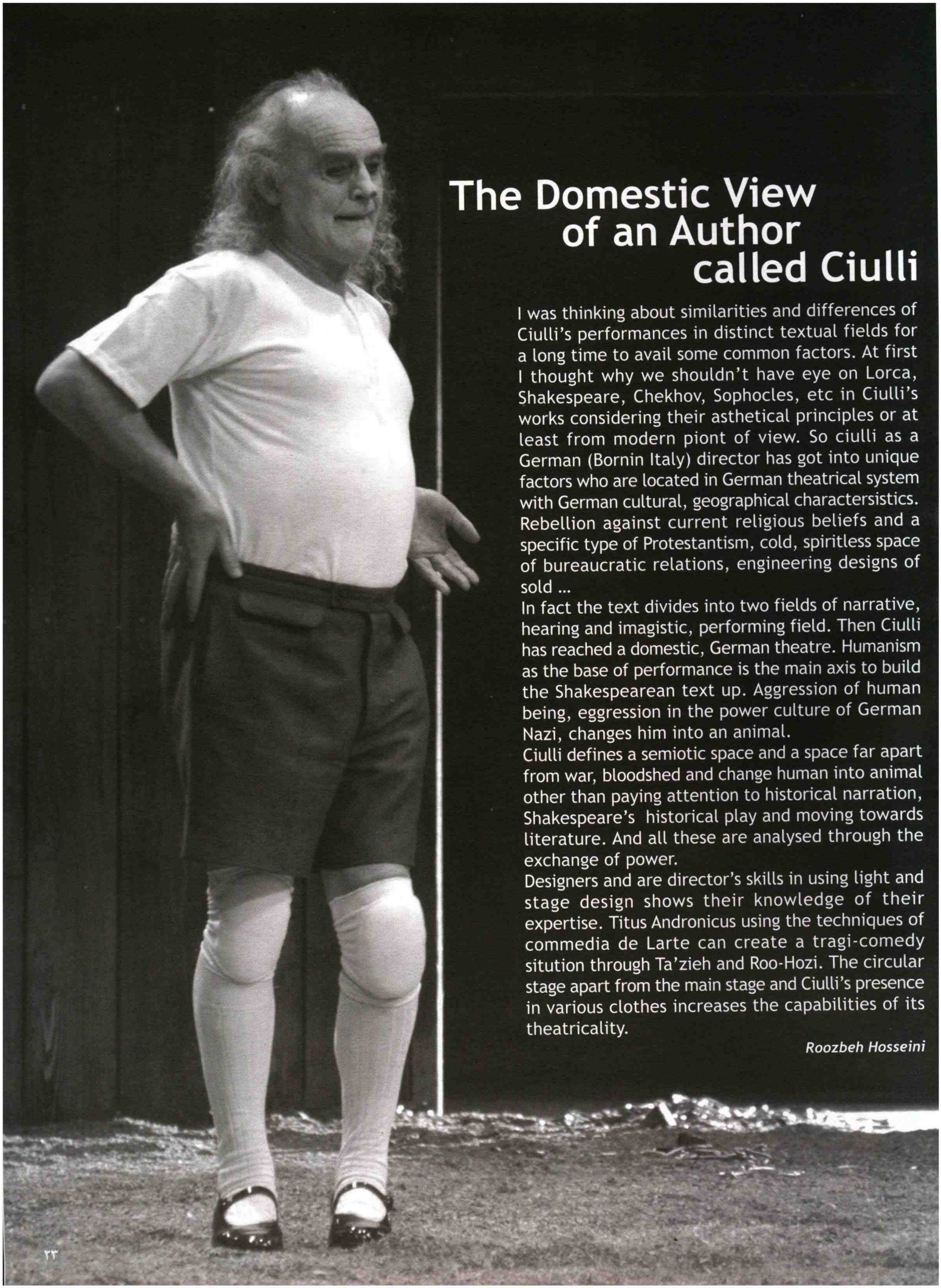
During post-revolution period theatres were more similar to lectures than theatre. Fundamentally after any revolution, Change, war or any destructive or usefully applied art and literature changes rapidly. Theatre as a public art has the most effective relation with the hierarchy of people. Certainly Brecht is the most important writer among these and some of his plays contains facts differing him from Maxim Gorky ...

A very simple situation between two American soldiers-one killed by other -which is based upon the method of narration. They act the events of war with least tools and most simple signs which insist the relation between them. The actor at first shows the story of Zahhak through the exemplification of Iraq situation. During the performance the mixture of English and German language brings about the sense of repetitive, harmonic and spiritless of soldiers' language.

Lights, screen behind the screen, two wooden boxes, long darknesses and semi-darknesses and the sound of two soldiers' feet when marching with flags in hand and increasing emphasis on sound and time movement in its historical process, gives a visual effect and abstract space which saves the performance starts with eastern and western music in a nightmare and ends with the death of the woman at the peak of brevity, condensation and suspense.

Roozbeh Hosseini





The Domestic View of an Author called Ciulli

I was thinking about similarities and differences of Ciulli's performances in distinct textual fields for a long time to avail some common factors. At first I thought why we shouldn't have eye on Lorca, Shakespeare, Chekhov, Sophocles, etc in Ciulli's works considering their asthetical principles or at least from modern piont of view. So ciulli as a German (Bornin Italy) director has got into unique factors who are located in German theatrical system with German cultural, geographical charactersistics. Rebellion against current religious beliefs and a specific type of Protestantism, cold, spiritless space of bureaucratic relations, engineering designs of sold ...

In fact the text divides into two fields of narrative, hearing and imagistic, performing field. Then Ciulli has reached a domestic, German theatre. Humanism as the base of performance is the main axis to build the Shakespearean text up. Aggression of human being, eggression in the power culture of German Nazi, changes him into an animal.

Ciulli defines a semiotic space and a space far apart from war, bloodshed and change human into animal other than paying attention to historical narration, Shakespeare's historical play and moving towards literature. And all these are analysed through the exchange of power.

Designers and are director's skills in using light and stage design shows their knowledge of their expertise. Titus Andronicus using the techniques of commedia de Larte can create a tragi-comedy sitution through Ta'zieh and Roo-Hozi. The circular stage apart from the main stage and Ciulli's presence in various clothes increases the capabilities of its theatricality.

Roozbeh Hosseini

اردشیر رستمی

چه کسی می تواند خصلت‌های خوب بیشتری از یک بی‌غم داشته باشد؟
از هیچ درنمی ماند، وقتی که پاها دیگر راهش نبرند، بسیار خوب روی سر راه می‌رود.

فاوست (گوته)

Who can have more good characteristics that a sadless?
When the feed do not carry them, well! Would go on his head.

Faust

تصویر TASSVIR

Reza Moattarian
The Nightingale (Mehrdad Rayani)

نمایشگاه سالانه عکس تئاتر ایران ۱۳۸۲
IRANIAN THEATRE PHOTOGRAPHY 2003

رضا معطریان
هزار داستان (مهرداد رایانی)

مرکز هنرهای نمایشی
Dramatic Arts Center

10

Daily Bulletin

22nd International Fadjr Theatre Festival

2004