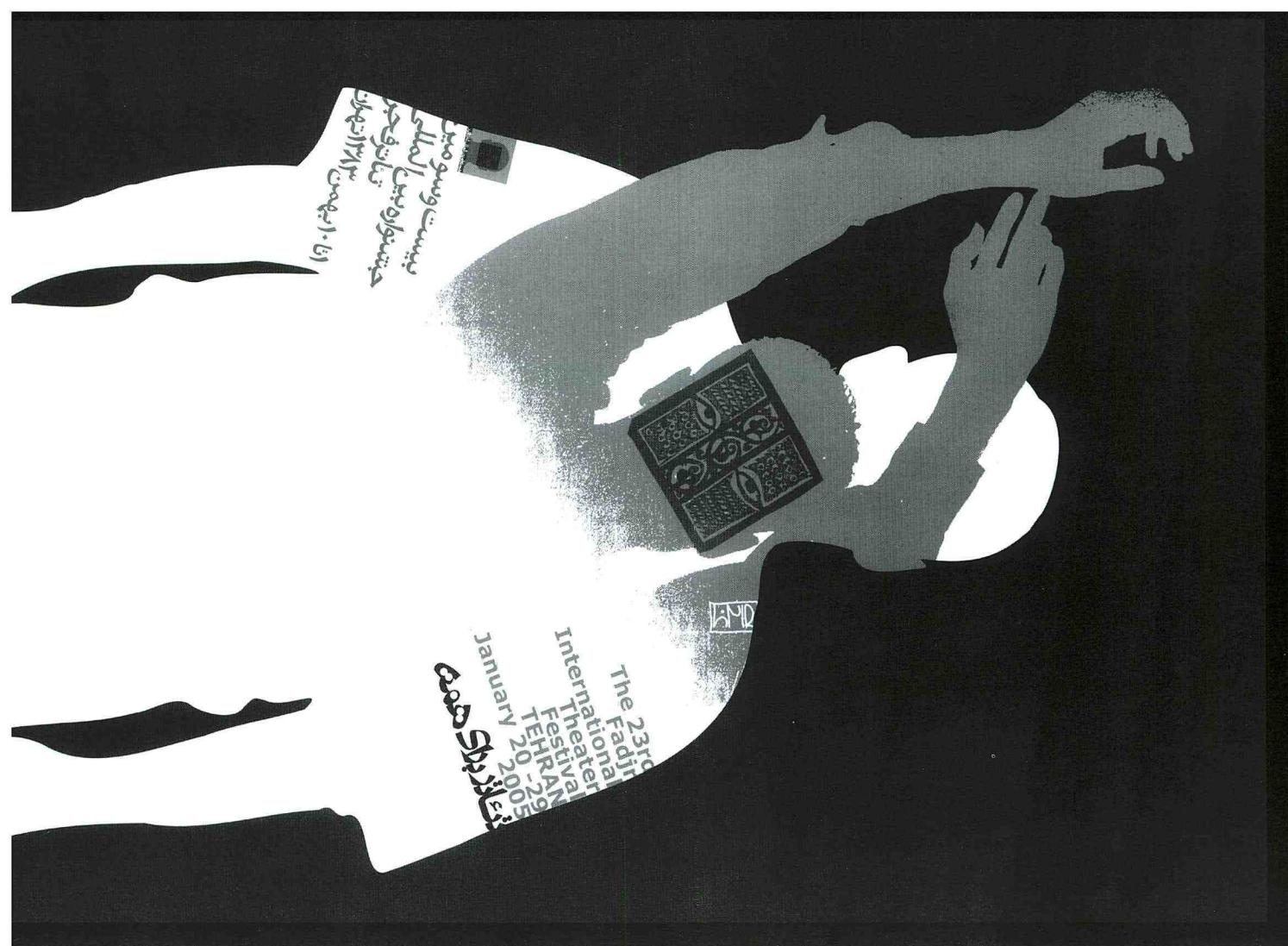


نشریه روزانه

تماشی

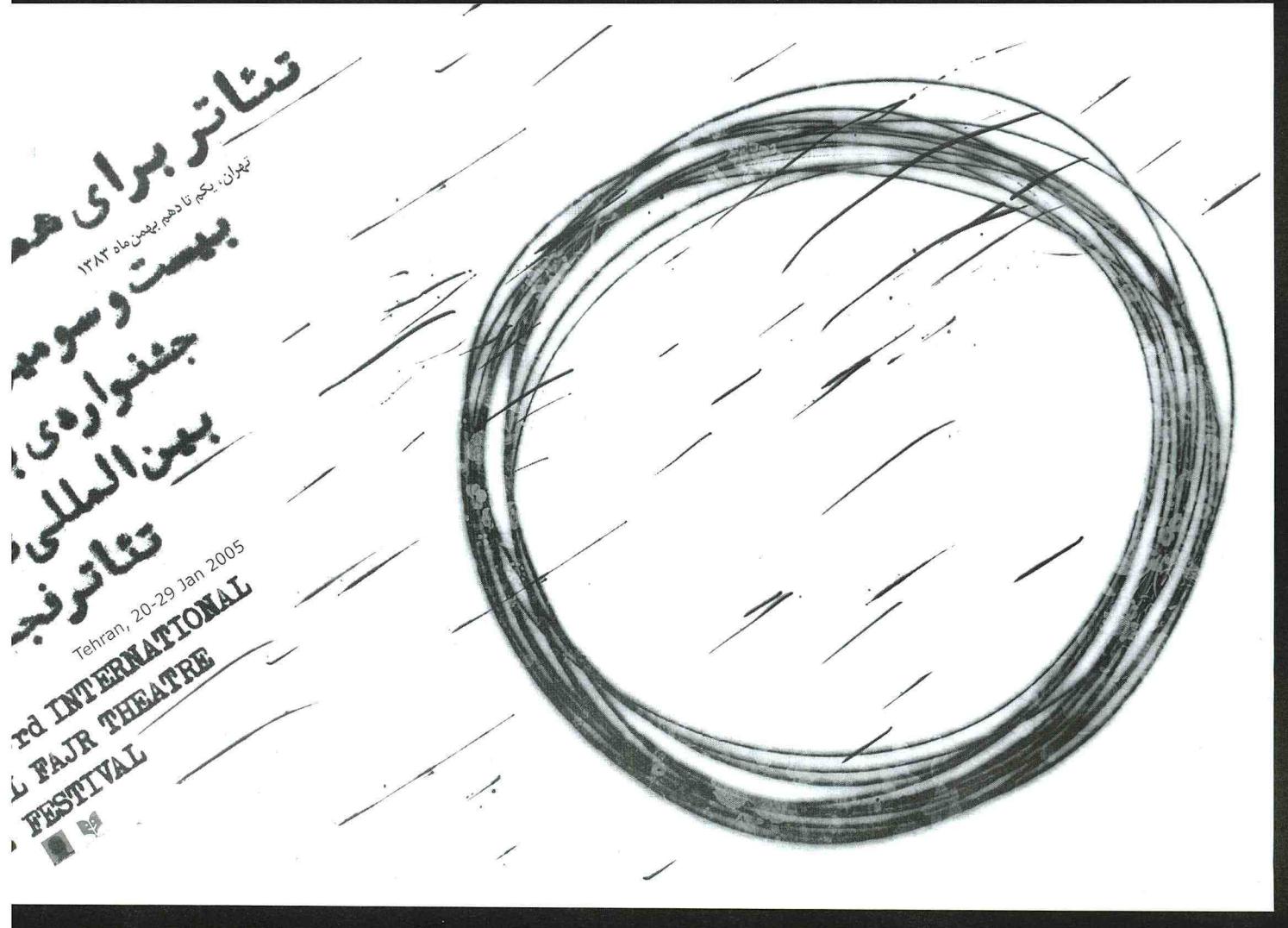
بیست و پنجمین حسنه اردیلیان مقاله تئاتری فجر





۱۰ آبان
بین‌المللی
جشنواره
تئاتر تهران
شیراز ۲۰۰۵

The 23rd
Fajr
International
Theater
Festival
TEHRAN
20-29
January
2005



بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

سر مقاله



حسین پارسایی

تئاتر، خیابان، مردم

حکایت برف و جشنواره هم شده قسمتی از سفیدی دل ما. جوری که انگار برف، پیاده رو و چهارراه هم قسمتی از جشنواره، عکس هایش و آدم هایش است. تئاتر خیابانی تصویر سفید این سال های جشنواره و تئاتر ماست، جایی که همه بازیگریم به اندازه و بهنه صحنه شهر، چراغها و چهارراه هایش. مدام پرسیده ایم تئاتر خیابانی چه چور شخصیتی باید داشته باشد؟ تئاتر به مثابه روزنامه خیابانی؟ جایی که جای بازیگر و تماشاگر عرض می شود؟

تئاتر ستمدیدگان؟ کافه تئاتر؟ این ها با هم می توانند ترکیبی باشد از رفتارهای تئاتر خیابانی و میدان های حرکتی اش. تئاتر خیابانی خود جایی است برای ماندن و نه گذار. آن قدر سخت و جدی است که سال ها مرارت می خواهد.

چطور می شود جوری جامعه را شناخت که وقتی به میان مردم می روی آنها تو را قبول کنند؟

سنگفرش های تئاتر شهر خیس شده، باران می بارد، برف هم چند روز پیش بارید. به شما نگاه می کنم، در میان تماشاگران. چه کسی به دیگری نگاه می کند؟ کدام یک بازیگریم؟ این سوال ها حاصل جادوی حضور شمام است.

تئاتر خیابانی برای خودش راهی است و طریقی و مردمی...

Dramatic Arts Center
دانشگاه هنرهای زیبایی
انتشارات نمایش

نشریه
انتشارات نمایش

نشریه زنگنه
پیشوازین الملل نشان
تهران، دی ۱۴۰۰، سینه نامه
۱۳۸۴، ۸ بهمن

نشویه روزانه
بیست و چهارمین
جشنواره
ین المللی
تئاتر فجر
شماره نهم
۱۳۸۴، ۸ بهمن

زیر نظر مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مدیر مسئول:
حسین مسافر آستانه

سر دیر:

کیوان کثیریان

مدیر داخلی:
هادی جاوادی

بخش نقد و مقاله:
بهزاد صدیقی

بخش انتکلیسی:
سیمیه قاضیزاده

(با همکاری سید محمد فکور پور و محمد نوید کثیریان)

تحریریه:

فروغ سجادی، نسیم احمدپور، شیما بهرمند
طوفان مهدادیان، مهرداد ابوالقاسمی
فهیمه پناه آذر، شراره پور خراسانی

مدیر هنری:
مهدی مهرابی

مدیر امور ریانه:
رحیم اخباری

ویراستار:
کامران محمدی

حروف تگان:
عباس میرزا جعفر

عکاس:
امیر امیری (با همکاری شکوفه هاشمیان)
با تشکر از کیان امانی

طراح نامواره:
علی رستگار

مدیر فنی:
انوشیروان میرزا بی

با تشکر از حسین عبدالعلی پور

خبر ویژه

نان و بازی ها؛ امروز دو اجرا

نمایش «نان و بازی ها» کار کشور صریستان دیروز به دلیل آماده نشدن دکور، اجرا نشد. در عوض این نمایش، امروز دو اجرا در تالار اصلی خواهد داشت. اولی در همان ساعت ۱۸:۳۰ و دومی در ساعت ۲۰:۳۰. آنها که بلیت روز جمعه سالن اصلی را خریداری کرده اند، می توانند با همان بلیت اجرای دوم کار را ببینند. آنها که نمایش را دیده اند، تماسای آن را توصیه می کنند. پس این نمایش را از دست ندهید.

شلوغ ترین روز جشنواره

روز هشتم جشنواره شلوغ ترین روز جشنواره بیست و چهارم بود و اکثر سالن ها را کورد. تعداد تماشاگران را در ۱۰ روز اخیر شکستند. تالار وحدت در روز جمعه مرز ۱۲۰۰ نفر را در نور دید و تالار مولوی نیز بیش از سیصد نفر را در دو نوبت نمایش یوهانا در خود جای داد. در تالار سنگلاج حدود چهارصد نفر نمایش چیزی نیز، در تالار هنر بیش از ۲۰۰ نفر نمایش ماهیشونی در سالن چهارسو، حدود شصتصد نفر نمایش «اسب ها...» را تماسا کردند. در سالن سایه ۲۵۰ نفر به تماسای «شکم نهنگ» رفتند. در سالن قشقاوی پانصد نفر در دو سینماس «تفوڑ موسا» را دیدند. سالن های کوچک، نو، کارگاه نمایش و فردوسی به ترتیب ۲۰۰، ۱۳۰، ۱۲۰ و ۲۵۰ نفر را در خود جای دادند.

برنامه های امروز و فردای بزرگداشت برگشت
امروز در تالار ناصری فیلم های «نهنه دلارو» و «درمای در دوزخ» به نمایش درمی آیند؛ اولی در ساعت ۱۶ و دومی در ساعت ۱۸. فردا نیز در ساعت ۱۱ صبح، بهزاد فراهانی «فنجنگ های ننه کارار» را در تالار بهنوون نمایش نهادن خواهد کرد. فیلم های «زان مقدس کشتار گاهها» ساعت ۱۴ و «کله گرد ها و کله تیز ها» ساعت ۱۶ در تالار ناصری به نمایش درمی آیند. نشست گفت و گو با گروه های «در انتظار گود» اسلوونی و «اسب های آسمان خاکستر می بارند» (ایران - فرانسه) نیز ساعت ۱۰ در سالن کنفرانس، برگزار می شود. کارگاه آموزشی گروه «تفوڑ موسا» با موضوع «شیوه ازد و مدرن حرکات موزون» ساعت ۱۱ در کارگاه تجربه برگزار می شود.

تشکر ویژه

همیشه افرادی که پشت صحنه تلاش می کنند و پیش روی تماشاگران نیستند، فراموش می شوند. مهم ترین این افراد همکاران جشنواره در بخش فنی و صحنه هستند که کار ساخت و ساز دکور، دوخت و دوز لباس ها و در نهایت موتتاژ آکسیسوار و دکورها را بر عهده دارند. اضافه کنید به این فهرست نورپردازان و گروه فنی تالارها را. مسئولیت این گروهها بر دوش آقایان علی اصغر زعیمی و علی صفری است که با تواضع از گفت و گو کردن طفره رفتارند به این دو عزیز و همکاران گرامی شان در بخش های مختلف فن تالارهای وحدت، سنگلاج، هنر، تئاتر شهر و مولوی خسته نیاشید و خدا قوت می گوییم.





عیسیٰ رزمجو

(نوازنده کمانچه خیمه‌شب بازی)

١٣١٢: نولد

۱۳۸۴: فاتح

و همدى جز کمانچه نداشت

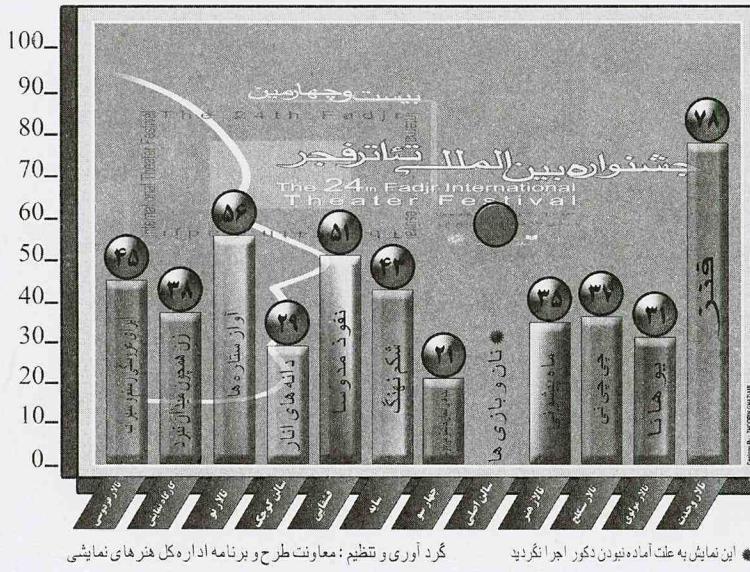
در میان ابرها و نزدیک به مرز هوایی ونزوئلا، گروه هنرمندان ایرانی چنان شوری به با کرده بودند که تمام مسافران خواهیم بودند که در حال سمع و پایکوبی شوریدگان مبدل شده بودند: صدای دف و دونالی در عرش طین اندخته بود. با هم فستیوال «کاراکاس» می‌رفتیم تا هنر کشورمان را در زمینه‌های مختلف به نمایش بگذاریم. «عیسی خان زنجو» کنم به عنوان یکی از افراد گروه خیمه‌شب بازی ایران در میانمان بود. او مثل همیشه ساخت و محظوظ شسته بود و گاهی بالیخند تجیش نگاهی به من می‌انداخت. انگار که می‌خواست فضای را در اختیار خود بگیرد و حجیش اجازه نمی‌داد. گفتنی عیسی خان تو هم چیزی بنز. تردید نکرد. سریع از کیسه پارچه‌ای اس کمانچه‌اش را بیرون کشید و درست در زمانی که بیمه‌دانارها، مسافران را دعوت به نشستن می‌کردند صدای کمانچه پیر نمایش عروسکی و تخت حوضی ایران بالا گرفت: الس؟... کمانچه؟ این باز هر پیرمرد ساخت مسافران را واداشت که یکی یکی به تماشای این عمارت موسیقی بیایند. از الس به شور، از شور به ماهور، از ماهور به دشتی، از دشتی به مقامهای اذری...

جز صدای موتور هاوپیما و صدای کمانچه دردمدانه عیسی رزمجو صدای دیگری نبود. او در زمین آسمانی می‌نواخت و در آسمان، سامانی می‌نواخت. دیگر به کسی نگاه نمی‌کرد. دیگر از من کسب اجازه نمی‌کرد و بر روی خطوط حاملی که هر گز نیاموخته بود مرعش را سیر می‌کرد. از آن سفر به بعد و از سال ۱۳۷۶ تا چندماه پیش، عیسی رزمجو - خدا می‌داند چند ساله - عضو گروه ما بود. از این پس، عضوی غل و غش، عضو متواتع و قانع گروه ما بود و تا چندی پیش که به خاطر سکته، دستان هنرمندانش از کار خارج شد. این پس از این مدتی، هر بار به مناسبتی، گوش به نوهای تمام ناشدیدن او می‌سپریدم. با ساز او «ترزا خمسماهی» می‌خواند و ضرب می‌گرفت. با ساز او روسک‌ها به وجود می‌آمدند و با ساز او ماهی زمان های فراموش شده می‌رفتیم، او تا ان زمان که می‌توانست بتواند زندگی بود و را آن زمان که مریضی توائش را سلیب کرد و تنوانت سازش را در آغوش بگیرد، مرگ را سیمینه پذیرفت. چرا که برای او ناخن ه ه معنای زندگی کردن بود و از شش سالگی تا دم مرگ، عشقی، همدلی و همراهی جز کمانچه نداشت.

بهروز غریبپور

نتایج نظرسنجی مردمی در روز هشتم جشنواره

(امتیازهای داده شده از سوی تماشاگران به نمایش های وود هشتم جشنواره برا اساس پرسشنامه)



گامی هر چند کوچک در این مسیر برداشته و پتوانیم منعکس
کننده نظرات و پیزه استادان و اهالی هنر در این زمینه باشیم و
ضمیمانه پذیرای نظرات تخصصی شما عزیزان هستیم.
نشانی شرکت اپتیک:

www.ArtInOptic.com
E-mail: info@artinoptic.com
Tel.: +39 010 550 10 50

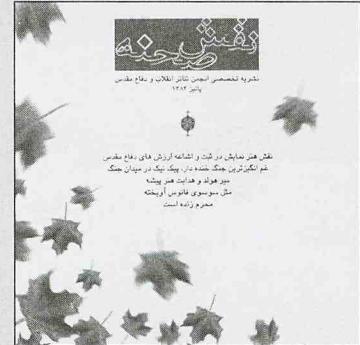
هداياني که اين شركت به برگريدگان داروان انجمن نمايش مى پردازد، عبارتند از:

- ۱- تقديم **NEOSTYLE** آلمان برای برگريدگان
- ۲- همراه كارت تأمین و نصب عدسي و پيزه و انتخابي
- ۳- تأمین هادام العمر عدسي و فريم عينک برای پيشسکوتوان يخش بزرگداشت جشنواره
- ۴- تأمین ۱۲ فريم برای هنرمندان به همراه كارت تأمین و نصب عدسي و پيزه و انتخابي

دیگر تنها نگهدارنده عدیسى مقابل
چشم نیست: بلکه به عنوان جزئى
از اجزای صورت که بیانگر حالات
روحی و ذهنیت‌های فرد است.
مطறح می‌شود. دیدگاه ما همگام
با سیر تحولات فرهنگی، اجتماعی
و علمی در کشورمان، موجب شد
تا در کنار ارائه برترین محصولات
اپنیکی بر اساس آخرین فناوری



«نقش صحنه» منتشر شد



نشریه تخصصی انجمان تئاتر انقلاب و دفاع مقدس، سه شماره خود را یکجا منتشر کرد.

در این شماره نشریه - که ویژه پاییز است - مطالبی از دکتر سرسنگی، محسن سلیمانی فارسانی، عاطفه حسینی ... دیده می شود. نقش هنر نمایش در ثبت ارزش های فاعل مقدس، میرهولو و هدایت هنریشه و «محرم زنده است» از جمله مطالب این شماره نقش صحنه است.

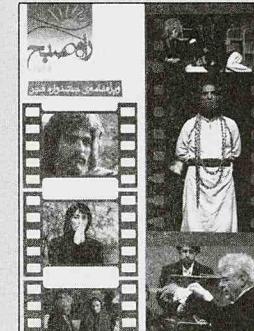
مدیر مسؤولی «نقش صحته» را حسین مسافر
آستانه بر عهده دارد و سردبیر آن محسن بابایی
ربیعی است. این نشریه ۷۰ صفحه دارد.

انتشار ویژه‌نامه‌های بانی فیلم

روزنامه باتی فیلم از آغاز جشنواره تا پایان جشنواره، ویژه‌نامه‌های ۴ صفحه‌ای را به شرح و توصیف جشنواره اختصاص داده است. نقد، گزارش، گفت‌وگو، خبر، تحلیل، گزارش تصویری و... از اهم سرفصل‌های مورد توجه این نشریه است. از همیاری آنها سپاسگزاریم.

انتشار راه صبح ویژه جشنواره

نشریه «اه صبح» ویژنامه‌ای به مناسبت جشنواره‌های فجر انقلاب اسلامی منتشر کرد راین ویژنامه صفحاتی به تاثیر اختصاص یافته و مطالبی درباره چند نمایش جشنواره و گفتگو با کارگردانان آن به چاپ رسیده است.



هندو ایتھک

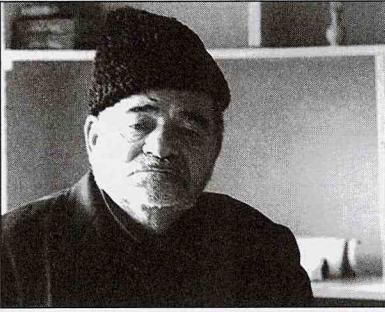
هنر تئاتر از دیرباز مورود توجه اشخاص حقیقی و حقوقی بوده و به واسطه رویکرد فرهنگی مستمر در آن و نیز حضور اهالی فرهنگ و هنر در طبع آن مورود توجه بوده است. این علاقه‌مندی باعث شده تا نسخه از مراکز در قاب حمایت و همراهی به این هنر می‌گردد.

سعید بنکار تهرانی، مدیرعامل شرکت تجاري «پتیک»، امسال با اهدای هدایاتي به برگزيدگان جشنواره تئاتر فجر، همراه ما خواهد بود. وى در این ياره مى گويد: اكون نزديك به پنجاه سال از آغاز فعاليت حرفه اي ما در زمينه ساخت، فروش و واردات عينک مى گذرد. تجاريمان در اين سال ها و طي سه سال، باورمن را قوت بخشيد تا بگويم: عينک امروز

آخرین تعزیه‌خوان تکیه دولت

محمد علی (هاشم) فیاض

«محمد علی (هاشم) فیاض» معروف به عموماً هاشم در تاریخ ۱۳۰۰/۱۱/۳۰ در محله سنگلچ تهران به دنیا آمد.



ما «سید مصطفی» نوه «میرغم» تعزیه‌خوانی را ادامه داد و در دوران ممنوعیت‌های تعزیه (عصر رضاخان) برای احیای تعزیه تلاش کرد.

هاشم فیاض به عنوان تنها بازمانده از تعزیه‌خوانان تکیه دولت، استاد مجالس غریب تعزیه محسوب می‌شد و با گردآوری ۲۵۰ عنوان نسخه تعزیه و ملزومات و تکنیک‌های اجرایی آنها صاحب حافظه‌ای آشنا با روش‌های اجرا و موسیقی تعزیه به حساب می‌آمد.

فیاض نه تنها یکی از برجهسته‌ترین تعزیه‌گردانان (معین‌السکاء) تاریخ تعزیه به شمار می‌آمد، بلکه با پشت سر گذاشتن دوره کودکی و بچه‌خوانی در زمینه‌های موقوف خوانی و مخالف خوانی نیز مهارت داشت و در محلات قدیمی او را با عنوان «هاشم شمر» می‌شناختند. «هاشم فیاض» در دوران مختلف زندگی اش به سیاری ز شهرها و روستاهای کشور سفر کرد و به گفته خود در تمام کشور او را به عنوان «مازی امام حسین» (ع) می‌شناختند.

از مجالسی که هاشم فیاض در اختیار داشت، چندین نسخه در دفترهای تعزیه
فصلنامه تئاتر و فصلنامه هنر به چاپ رسیده است. همچنین تعدادی از نسخ موجود
در موزه واتیکان به مهر «هاشم شمر تهرانی» معمور است.

«هاشم فیاض» نه تنها در تعزیه گردانی و تعزیه خوانی مهارت داشت، بلکه به عنوان یکی از بزرگترین اسپابداران و جامه‌داران تعزیه شناخته می‌شد. هم‌گنون در اتفاقی از منزل وی (که خود آنچه را حسینیه می‌نامید) آرشیو کاملی از لباس‌ها و ادوات و ماسک‌ها سه سه هایی، که برای محالس مختلف تعزیه ساخته شده بود، نگهداری می‌شود.

«هاشم فیاض»، تربیت کننده تعزیه‌خوانان بسیاری در نسل‌های مختلف است که در مخالف‌خوانی، موافق‌خوانی و بچه‌خوانی و موسیقی فعال هستند و بسیاری از شمرخوانان امروز را به نوعی می‌توان شاگرد هاشم فیاض به شمار آورد؛ «رضاء‌الدین قاسمی»، «اعلام‌الدین حمیدی»، «بدری»، «اماعیل محمدی»، «علاء‌الدین قاسمی»، «حاج رضا لنگرانی»، «ابو الفضل احمدی»، «احمد عزیزی»... و از آن جمله‌اند.

هاشم فیاض از ابتدای تاسیس کانون نمایش‌های سنتی و آئینی در زمینه تعزیه
ین کانون را باری داد. مجالس تعزیه «خرین بزید ریاحی» و «امام رضا (ع)» به
معین البکایی و تعزیه‌خوانی وی در سال ۱۳۷۰ در مستویانه آوینیون فرانسه اجرا شد.
مودود توجه بزرگ‌گان، جون، «ست بروک» و «آن، کلود کارب، «قا، گفت.

به گفته هاشم فیاض، پیش بروک وی را «علی بابا» می‌نامید و به او گفته بود تو «علی بابا»ی ایران هستی و من «علی بابا»ی فرانسه.

فیاض در بسیاری از کشورهای جهان از جمله فرانسه، امریکا، ایتالیا... به اجرای مجالس مختلف تعزیه پرداخت و توانست توجه بسیاری را به تعزیه معطوف کند.
هاشم فاضی، در حنفیه مدینه بگذارد، هادیش: تعزیه‌خوانان حمله به عنوان دام

«هاشم فاضر» همیشه آرزوی مردم، در تعزیه داشت و در زمان بگزاری،
حضور داشت و به عنوان یکی از اعضای موسس انجمن تعزیه خوانان ایران به
عالیات مشغول بود.

یماری دیابت در بیمارستان شماره ۲ تهران در گذشت.

پیکر زنده‌یاد هاشم فیاض در روز دوشنبه ۲۳ اسفند ۱۳۸۳ از محل تالار وحدت شیخو و در قطعه هنمندان رهشت زده به خاک سپد شد.

از «هاشم فیاض» حتی تصاویر و گفت‌وگوهای بسیاری نزد افراد مختلف باقی ماند.

ست. آخرین تصویر هاشم فیاض در فیلم «تمرین آخر» ساخته ناصر تقوایی ثبت شده است، فیاض در این فیلم نقش همیشگی‌اش در تعزیه (معین‌البکاء) را با ووشی سپید به یادگار گذاشت.

حرف‌های «محمد خزانی»، مسئول کمیته ارتباطات و تبلیغات جشنواره
تلاش برای احیای فرهنگ تماشای تئاتر

محمد خزاعی، مدیر ارتباطات و تبیغات درباره تبلیغات و فعالیت‌های روابط عمومی بیست‌وچهارمین حشتماری بین‌المللی تئاتر فجر گفت و گو کردیم. اتفاقات جدیدی در مرکز هنرهای نمایشی افتاده است. حسین پارسایی، رئیس مرکز هنرهای نمایشی از روز اول از من خواست برنامه‌برنی جدیدی در حیطه کمبودهای تئاتر داشته باشم، یکی از بحث‌های مهم، تبلیغات در عرصه تئاتر است که ما همیشه با قصر تبلیغاتی در تئاتر مواجه بوده‌ایم و چون درباره این هنر تبلیغات درست و جدی انجام نگرفته، باعث شده همیشه این هنر تماساگران خاصی داشته باشد و با قصر تماساگران مواجه شود. یکی از علت‌هایی قصر تماساگر، اطلاع رسانی ضعیف است. منظورم اطلاع رسانی فقط در عرصه محظوظات نیست. خداکر سبق بودجه‌ای که برای تبلیغات هر نمایش در نظر گرفته شده تنها ۵۰۰ هزار تومان است. در نظر سنجی که ما انجام دادیم، خیلی‌ها هنوز نمی‌دانند که تئاتر شهر کجاست و نقی کوچیم تئاتر شهر در چهار راه و لیکور است، می‌گویند آهان، همان ساختمان گرد که وسط چهار راه و لیکور قرار گرفته! همین مثال ساده نشان می‌دهد که ما در این ۲۰ و اندی سال خیلی ضعیف عمل کردیم، حتی توانسته‌ایم به مردمی که در تهران ساکن هستند، بگوییم تئاترها کجا اجرا می‌شوند، بعد انتظار داریم تئاتر رونق بگیرد، فضا شکسته شود و مخاطبان هم گسترش بیندازند. البته این را بگوییم که ما مشکل مخاطب نداریم، سالن‌های مان نیز خلوفیت زیاد ندارند.

A black and white photograph of a man with dark hair and a beard. He is wearing a dark jacket over a light-colored, vertically striped shirt. He is looking directly at the camera with a neutral expression. In his right hand, he holds a small, round object, possibly a coin or a medallion, which is partially visible. The background is a plain, light-colored wall with a subtle texture or pattern.

نرسنی - سری شهرهای هزاره
نصب بیلوردها به شکل ثابت داشتیم که البته هنوز قول حتمی در این باره نداده‌اند. قصد داریم در طول سال برای هنایش حافظل چند بیلورد در سطح شهر نصب شود که مردم بدانند این نمایش‌ها در حال اجراست.

یکی دیگر از راهکارها این است که به تدریج تلویزیون را متعاقده کنیم تا تفکری که در طی این سال‌ها درباره تاثیر در تلویزیون رواج داشته، تعدیل کند. قول هایی هم گرفته‌ایم که تیزیرهای تبلیغاتی از شبکه ۲ و ۵ پخش شود و در شبکه‌های سراسری برنامه‌هایی در مورد تاثیر ساخته شود. مثلاً با ذکر پورچیسین، مدیر شبکه ۲ جلسه‌ای داشتیم و او قول داد که از این به بعد سلسله برنامه‌هایی در حیطه تاثیر داشته باشند که مختص تهران نباشد، بلکه تمام واقعی و رویدادهای تاثیری در تمام کشور را منعکس کنند. با این نگاه مبین که در این مدت چند ماهه از تاثیر شکل گرفته است، قول دادند که از نینمۀ دوم سال ۸۵ تیزیر نمایش‌هایی که مشکلی نداشته باشند از تلویزیون پخش شود. کار درگیرمان تشکیل جلسات با استاندارها، مدیر صدا و سیمای استان، شهرداری‌ها و مدد کار ارشاد، شفیعت‌ها، قلب احتجاج و بعد از جشنواره فتح است.

اگر همین روش در شهرستان ها هم اجرا شود، یعنی شبکه های استانی هم به تئاتر پی بردارند و بودجه و تبلیغات تئاتر درست شود، مطمئن باشید که فرهنگ توجه تئاتر که از سال های اولیه انتقال فراموشی شده دوباره احیا می شود، منظور فرهنگ تماشای نمایش است. خیلی از جوان ها احلاص تماشای تئاتر در برنامه های زنگی شان قرار نگرفته است در حالی که باید به عنوان یکی از اقلام سبد خانوار تعریف شود. در قدیم بین خیلی از خانواده ها تماشای نمایش حداقل یک بار در ماه جز تفریحات شیک و باسیمه تعریف شده بود. اما به مرور این نیاز فراموش شد که دلایل زیادی هم دارد، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و ... اما من همیشه می گویم باید با تبلیغات درست مردم را دوباره به تئاتر بکشانیم، مثالی عرض می کنم.

مدت‌ها فیلم کوتاه به شکل داغدغه مطرح نشده بود، فقط یک جشنواره در طول سال خلاصه می‌شد. اما با یک برنامه‌ریزی، اطلاع رسانی و تبلیغات درست کم افکار عمومی دیدگاهش نسبت به فیلم کوتاه عوض شد. جشنواره‌های مختلف پختشی جدآگاهه برایش قائل شدند. به تدریج اکران خصوصی برای فیلم کوتاه در نظر گرفته شد و در کنارش صفحات روزنامه‌ها بسیار به فیلم کوتاه توجه نشان دادند. تئاتر هم باید سبیله این هنر به شکل داغدغه مطرح شود. فراغتبر شود و اعتمادسازی میان مسئولان و هنرمندان تئاتر به شکار، بـ^تگتبر، ایجاد شود.

شامگاه شوم به کارگردانی «رامین راستی»

زنی در تنهایی خود و در ویرانهای به این موضوع فکر می‌کند که چرا شوهری که او را سرینا و یاور خود می‌بنداشته، به اشاره‌ای گریخته و هنگام حمله یا یعنیان مغول، او را رها کرده است.

این خلاصه داستان نمایش «شامگاه شوم» است که پنجم بهمن ماه در تالار سنگلچ اجرا شد.

بروچه‌های تئاتری امسال خوش‌الافق‌ند

«رامین راستی»، کارگردان و نویسنده این نمایش می‌گوید بعد از شش سال که «ایوب آقاخانی» نگارش نمایشنامه‌های گروه را بر عهده داشته است، امسال خودش «شامگاه شوم» را نوشته و در توضیح شیوه اجرای آن می‌گوید: «فالیستی است. موضوع آن هم تاریخی است.»

او در دوره هجدهم جشنواره تئاتر فجر نیز به نمایش «آرش شیواتیر» شرکت کرده است. «رامین راستی» که سرپرست گروه نمایش «کسری» است می‌گوید: «اعضای گروه ما ثابتند و بیشترمان در رشته نمایش درس خوانده‌اند.»

وقتی از او درباره تصمیم مراجعت به تهران می‌پرسیم، پاسخ می‌دهد: «نه، به تهران نمی‌آمیم. اگر

تصمیم ما و شهرستانی‌های دیگر بازگشت به تهران باشد، دیگر چیزی باقی نمی‌ماند. ما همیشه یادمان هست که هسته مرکزی تئاتر تهران را شهرستانی‌ها تشکیل می‌دهند و همیشه می‌دانیم که باید این هسته بسیار مهم را در شهرستان‌ها نیز تقویت کنیم و پرورش دهیم.»

«رامین راستی» و اعضای گروهش در طول سال و در دوره جشنواره‌ها به تهران می‌آیند. آنها از روند تئاتر تهران مطلع هستند و حتی سیاری از نمایش‌ها را دیده‌اند. او خود از نمایش‌هایی مثل «ملودی شهر بارانی»، «فنز» و «ایران رستم و سه‌راب» نام می‌برد.

«است» در مورد جشنواره چنین اظهار نظر می‌کند: «متascafane در انتخاب کارها به لحاظ کفی دقت کمتری شده است. مخصوصاً در کارهای خارجی که به غیر از نمایش «اسپانیا» یقین نمایش‌ها چنگی به دل نمی‌زند. من فکر می‌کنم اگر به جای تولیدات ۸۷ کارهای جدیدتری در جشنواره حضور پیدا می‌کرد، بهتر بود.» وی از حذف جشنواره منطقه‌ای اظهار تأسف کرده و می‌گوید: «بد است، چون این جشنواره باعث می‌شود ما تعامل پیشتری با دیگر گروه‌ها داشته باشیم و با انسان‌های دیگر و نمایش‌آنها آشنا شویم.» «رامین راستی» در مورد غیررقابتی بودن جشنواره معتقد است: «وجه مشت و منفی دارد. مثبت این که وقتی رقابت در کار نیست، شرکت‌کنندگان صرف با شناخت و تجربه خود به میدان می‌آینند و به امید جایزه نیستند و یک وجه منفی هم دارد که انگیزه را کم می‌کند.» او از وضعیت آموzes در تبریز ناراضی است: «آموzes در شهرستان یک خلا است و چشم‌های تبریز و مخصوصاً آنها که رشته نمایش خوانده‌اند، نه تنها بعد از تحصیل ممکن به تئاتر تبریز نکردن، بلکه فضای واهی برای تئاتر به ارمنان آوردن. آنها فیلسوف‌آباده به تئاتر نگاه می‌کنند و در عمل نیز اتفاقی نمی‌افتد.» این کارگردان تئاتر که در مسیر تهران به دلیل نامناسب بودن هوا

دچار مشکل شد و قسمت‌هایی از دورکوش شکسته و قسمت‌هایی نابود شده است، در

مورد جشنواره و همکاری مسوولان می‌گوید: «بجهه‌های تالار سنگلچ خلی کمک کردند و

قسمتی از دکور را ترمیم کرده و قطعه‌های کوچکتر را ساختند. اصلاً امسال یک تغییر اساسی در جشنواره پیش آمده و آن برخورد پجهه‌های تئاتر است که بسیار مشت است.

دیرخانه، تالار سنگلچ، هتل و در هر جای دیگر ما به دنبال نقطه‌ای می‌گردیم که به

ما نه بگویند و این اتفاق نمی‌افتد. نمی‌دانم چرا؟ نگرانم که این مساله دیگر نکرار شود و اتفاقی باشد.»



یادداشت کارگردان

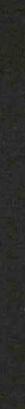
شاید در شمارش ۲۴ چندان چیز جالب نباشد و توان وجه تسمیه و حرف خاصی را به یاد آورد، اما آنچه این عدد را مزین و خاطره‌انگیز می‌کند، خصوص در یک جمع و محيط و فضای بسیار زیبا و صمیمی است و آن هم جمع تئاتری‌ها، نمایشگران، سخنواران، هنرمندان... در جشن بین‌المللی تئاتر است و چه زیبایست هنگامی که در این جشن تو هم باشی و من!

آری دست تقدیر جنان کرد که باز هم پس از هجدهمین جشن تئاتر فجر هنگامی که گروه نمایشی کسری با خود «آرش شیواتیر» را آورد تا در تالار هنر تبریز دیگر از برای ماندن و بودن بیندازد، این بار در شامگاه شوم «حضوری دوباره یافتم و این افتخار و دلمنشوی که می‌توان عشق نامید به سراغ ما آمد و ما هم آمدیم.»

نمایش شامگاه شوم که سی از سالیان با دستان و قلم حبیر بر کاغذ جاری شد و مرا بر آن داشت که خود آن را به حرکت درآورم، قصه تلح حضور مرگ و بی‌هویتی باهویتان در جنگ است، جنگی نابرابر، جنگی که نمی‌توان گفت چرا به وجود آمد و چرا باعث شد که آن هنگام که یاغیان پای در خانه کوچکی نهادند، خدای خانه بگردید ز ابرای ماندن و مادر خانه که در وجودش حضوری دیگر غنچه دوانیده را رها سازد و اکنون این زن، این مادر و این همه مانده‌اند تا بیانند که چرا؟ چرا؟ و چرا انسان، پدر، پسر... با ورود نام چنگ و مرگ فراموش می‌کنند که برای چه آمده‌اند و چرا مانده‌اند و اگر گریختند چه دارند که نگه دارند و اما حال زن این وجود همیشه پرتحرک، می‌خواهد بیابد!

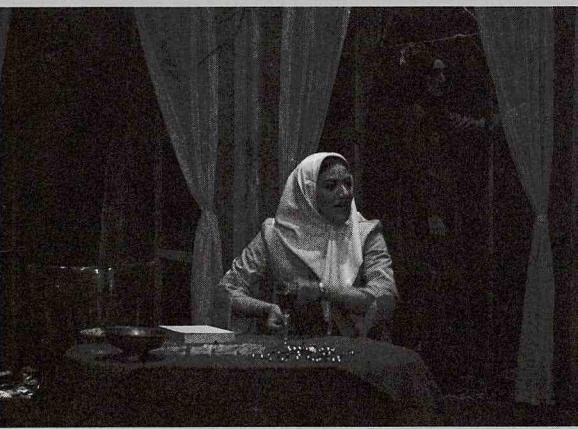
یادداشت کارگردان

وقتی می‌خواستم یادداشتی برای بولتن بنویسم، آن قدر مشکلات و کمبودها به طرف من هجوم آورده‌اند که راستش فراموش کردم چه چیزی مرآ خوشحال می‌کند و اساساً چقدر راضی‌ام که اینجا هستم. در هر صورت، نمایش یا تئاتر هنر فقیری است و در شهرستان، فقر در حد اعلای خود است. ایجاد گروه و اجرای نمایش در صحنه با توجه به دور بودن مسؤولین از این هنر مثل گذشت از هفت خوان رسم است و هر کس که نمایشی را به جشنواره‌ای می‌رساند مطمئن باشید برای کار بعدی به سه سال استراحت و تجدید قوای نیاز دارد. با وجود این، خیلی خوشحال هستم که به تئاتر فجر راه پیدا کردم و توافقیم از حداقل امکانات آن استفاده کنم.



متاثر از تکنیک‌های ادبیات داستانی جهان

رضا آشتله



به راحتی در جلد و پوست شخصیت‌ها نفوذ کنند و در زمان اجرا شاهد آدم‌های قابل باور و ملਮوسی از یک دوره تاریخی سرزمنی ایران باشند.

میزان‌سنجانی‌های غفاری نیز با انتکای صرف به ذهنیت‌گرایی متن، با عینیتی قابل لمس شکل می‌گیرد تا همه حرکات، سکنات، لحن‌ها، مس‌ها و میمیک‌ها از منطق رثای پیروری کنند. همه باید در سایه سار رئالیته موقعیت کلی را شکل بدهند که این موقعیت در دل یک فضای ذهنی و سیال جان می‌گیرد تا به وحدت عینی و منطقی از دنیا زانه بررس.

گروه بازیگران در لحظاتی از رعایت یک ریتم مطلوب باز می‌مانند و به راحتی هوش و حواس تماساگر را از دنبال کردن نمایش پرت می‌کنند. همین عاملی برای از دست دادن دیالوگ‌ها و کنش‌های احتمالی خواهد شد که در پایان برائید حسی کاملاً را نیز در ذهن تماساگر ایجاد نمی‌کند. عدم شناخت ضربه‌هاینگ که به شناخت موسیقی بستگی دارد، در بازیگران ایرانی به وفور دیده می‌شود که همین عامل مهمی برای به هم ریختن نظم نهایی اغلب آثار ایرانی بوده است.

احساس همدردی کنند که آنان نیز به گونه‌ای دیگر در این سیستم ثبت شده، دست و پنجه نرم کرده‌اند.

خانم جان (مریم معینی)، مادر نزهت جهان هم روایت تنهایی خود، تولد تنها فرزندش و مرگ مادرش را واگویه می‌کند. این همه تنهایی و دلتگی در یک باغ و اندرونی آن تصویر می‌شود. عباس غفاری هم به عنوان کارگردان برای آنکه از چهارچوب متن تخطی نکند، وامدارانه به تصویری از ذهنیت نزهت جهان را ریختن برگ در اندرونی، باز گذاشت پنچ دری و اوردن تاب در اندرونی تکیه می‌کند. در این ذهنیت آن چه دیده و شنیده می‌شود بازخورد یک عمر تنهایی و دلتگی است، بنابراین روان‌پریشی زن ریشه در گذشته‌ای دور دارد. گویی زن‌ها با این دلتگی‌های رایج، از یک گذشته دور تا یک پیش‌تاریخ را می‌دانند.

آن‌ها هم با حضورشان به واگویه خاطرات دلهزه آور و غم‌انگیز می‌پردازند تا این خاطرات در مجموع به ذهنیت نزهت جهان برای شکل گرفتن یک درام ذهنی و روانشناختی تبدیل شوند. زبان فاخر و اشرافی دوره قاجاری به شکل مطابقی بر زبان آدم‌های نمایش جاری می‌شود تا ضمن شخوصیت پردازی، بافت تاریخی دلالت بیشتری بر حاکمیت محتوا و حقیقت مانندی از داشته باشد.

متن کاملاً زنانه است و همین باعث می‌شود که گروه بازیگران زن نیز در زمان نقش‌آفرینی با مشکل بازدارنده‌ای رویه‌رو نشوند و هر یک بنا بر حسن انتخاب عباس غفاری

در طول تاریخ است. نویسنده با نگره‌ای هستی‌شناسانه بر آن بوده تا تحلیلی درست و حقیقی از زن ارایه کند.

مفهوم‌ها در نویسنده‌ای بنابر حنیفیت طبیعی خود نسبت به جنس مخالف صاحب نظری خاص می‌شود که این تفکر ریشه در ارتباط با مادر (پدر) و همسر دارد.

چرمشیر تاریخ را بهانه‌ای قرار می‌دهد تا آنچه می‌گوید بازخورد منحرفانه‌ای نداشته باشد که متأسفانه باز هم از چین تعابیر سوءتفاهم‌برانگیز می‌برا نموده است. برخی از معتقدان و تماشاگران می‌پندازند که «کوتولی ناگهان» یک اثر فمینیستی یا ضد فمینیستی است در حالی که اصلاً چین را بکرد اجتماعی و فلسفی ای در پس و پیش این اثر مشهود نیست. شاید این سوءتفاهم در روند فعلی جامعه ریشه دارد که هر حرکتی به یک تفکر یا ضد آن تعبیر و تفسیر می‌شود.

چرمشیر همانند دیگر آثارش در زمان نگارش «کوتولی ناگهان» متاثر از تکنیک‌های ادبیات داستانی جهان امروز بوده است. تکنیک‌های رمان‌های سیال ذهن سیطره حکم و لاینفکی بر ساختار این نمایش دارند. در یک فضای ذهنی و سیال تمام آنچه بر یک زن تنهای دلتگ و افسرده می‌گردد تصویری می‌شود. نزهت جهان (نگار عابدی) ناز است و همسرش برای آن که ورثه‌ای از خود در دنیا به جای بگذارد، زنی به نام صنم رشتی (سرین درخشان‌زاده) را به عقد خود درآورده است. حال زن‌های دیگر می‌خواهند به نوعی با این زن واخورد

نگاهی به نمایش «قدم زدن روی ابر با چشمانی بسته» نوشته محمد چرمشیر و کار آروند دشت‌آرای

ایدی بی‌نیاز

قدم زدن روی تاریکی با چشم‌های باز

جریان ذهنی ویرجینیا وولف است. صدایی که در واقع حدیث نفس او به شمار می‌رود. این صدا به لحظه ویژگی‌های دراماتیک قابلیت تمام و تمام دارد که از شخصیت ویرجینیا وولف تصویری زنده ارایه بدهد. پیش‌زمینه ذهنی ما هم دقیقاً به چنین سمت و سویی می‌رود. اما ما بازیگری رویه‌رو می‌شویم که به لحظه تن صدا به هیچ وجه جوابگوی ترسیم شخصیت متن نیست. با این حال حرکات بازیگر هم چنین کیفیتی دارد.

یکی از چیزهایی که در این رابطه به ذهن خودم می‌کند، تحسم بخشنده به شخصیت ویرجینیا وولف در رمان ساعتها است. نمایش «قدم زدن روی ابر با چشمانی بسته» رسشار از نمادها و استعاره‌های زبانی است. با این حال چیدمان صحنه با تاریکی از چند سطح آب، ماهی‌های مردهای که خلبانها را طناب‌ها بر طناب‌ها اوریان می‌کنند، ریگ‌های کف صدنه و... طرح ریزی شده است. غافری که بیش از هر چیزی از جمال دنیای جسم و روح خبر می‌دهند البته در این نمایش با دیالوگ‌های سنجین ذهنی و مسلسلوار رویه‌رو هستیم که احتیاج به تأمل بیشتری دارند. اما شکل چنان مناسب با این دیالوگ‌ها نیست. زیرا اکثر دیالوگ‌ها یا در تاریکی محض کشیش به سطح‌های کف صدنه پارچه‌ای لازم را از خود نشان نمی‌دهند. به ویژه بازیگری که برای نقش ویرجینیا وولف انتخاب شده است، فاقد ارایه شخصیت این نویسنده بزرگ است زیرا مبهم و سورتاالیستی چیز دیگری به ذهن خود نمی‌کند.

با تمام این تفاسیر، نمایش «قدم زدن روی ابر با چشمانی بسته» بیش از مضمون و عنوان خود به تضاد سیاه و سفید نظر داشته است. به تعبیری تاریکی به جای ابر و فضایی مه‌الود، یگانه عامل این نمایش است. از این رو این اثر بیش از حد در تاریکی و سیاهی مطلق فرو رفته است.

نمایش «قدم زدن روی ابر با چشمانی بسته» اثری کاملاً ذهنی است. اثری که بیش از هر چیز با ترکیب تاریکی و فضایی گنج و مبهم در صدد ارایه بار دراماتیک متن است. طراحی صحنه این نمایش، ابتدایاً نایابونی شروع می‌شود که مانند حایلی میان تماشاگران و صحنه قرار دارد. تابلویی که به تعبیری طراحی عنصر مه است و این مه بیش از هر چیزی به فضای گنج و ذهنی اشاره دارد. فضایی که لایه‌ای از ذهنیت ویرجینیا وولف به شمار می‌رود و در ترکیب با عامل تاریکی بر گنج بودن جریان ذهنی اضافه می‌کند. با این حال این اثر اگرچه از یادداشت‌های روزانه ویرجینیا وولف اقیانس شده اما اثری از محمد چرمشیر به شمار می‌رود. اثری که به لحظه مولفه‌های زبانی در مزه زان، شعر، نمایش و داستان ذهنی قرار دارد و از مهم‌ترین مولفه‌ها و سازه‌های تقطیع زبانی این ژانرهای سود می‌برد. همین امر، نقطه‌uspند و تاقاض متن و اجرای آن به وجود آورده است به تعبیری ما در این نمایش با دیالوگ‌های سنجین ذهنی و مسلسلوار رویه‌رو هستیم که احتیاج به تأمل بیشتری دارند. اما شکل چنان مناسب با این دیالوگ‌ها نیست. زیرا اکثر دیالوگ‌ها یا در تاریکی محض کشیش به سطح‌های کف صدنه پارچه‌ای لازم را از خود نشان نمی‌دهند. به ویژه بازیگری که برای نقش ویرجینیا وولف انتخاب شده است، فاقد ارایه شخصیت این نویسنده بزرگ است زیرا نیست. بی‌شک فاصله و زاویه چهره او تبیه ادای دیالوگ‌های شاعرانه در شرایطی مایوس و بی‌رمق کافی

نسبت به مخاطب خیلی مهم است و بازیگر نقش ویرجینیا وولف در سپاری از موارد، ما را دچار زحمت می‌کند. از سوی دیگر ادای دیالوگ‌ها هم چندان جاندار نیست، بلکه در حالتی از بی‌رمقی ادای شوند و ما را با یک دکلمه شاعرانه رویه‌رو می‌کنند. البته ابتدای نمایش هم با دکلمه‌ای شاعرانه شروع می‌شود، صدای سوزناک و با حس و حال که از خودکشی صحبت می‌کند. این صد، همان



نگاهی به نمایش «دانه‌های انار» نوشه و کار «سنا نعمتی»

نگاهی در نمایش شخصی سوم

امید بی‌نیاز

این شخص سوم در بعضی از موارد حضوری عینی دارد که به منزله گریزی برای آدمی به شمار می‌رود. اما در بعضی از موارد هم همان شخص غایب است که همواره حضور ملموس او برای ما قابل تأمل است. بر همین اساس در طراحی صحنه نیز سه چهار پیه چیده شده است که همواره به لحاظ نشانه‌شناصی، همان مفهوم شخص سوم را در ذهنندگی می‌کند. چیدمان و آرایش بازیگران نیز در هارمونی کامل با این مفهوم است. آنها پشت به صحنه می‌ایستند و هنگام ادای جملات، به صحنه می‌آیند. این امر بیش از هر چیزی حضور ناگهانی را به ذهن متبدیر می‌سازد. حضوری که به لحاظ شکل اجرا و حرکات دراماتیک بازیگران تداعی گر وجود شخصی ناشناس است. در اکثر موارد هم جملات بازیگران «مونولوگ» است. یعنی اگرچه دو الی سه نفر در صحنه حضور دارند، اما با این حال زاویه ادای کلمات و حتی شکل ساختاری جملات کاملاً تک‌تک می‌باشد. استفاده از چنین تکنیکی برای کارگردان این نمایش از جند چهت قابل تأمل است. اول این که از یک بازیگر دو تصویر توامان می‌سازد. این دو تصویر توامان ابتدا خودمان با او ارتباط برقرار می‌کنند، حرف می‌زنند و رویاهای خود را می‌سازند، این مونیف و درونیا به در دل شخص غایب و حضور او حرف می‌زنند. بی‌شک این دو بعدی ساختن بازیگران نمایش در لحظه واحد و ارایه دو تصویر از او کاری زیبا و جذاب است. اما مورد دوم در همین رابطه به مقوله پلی فونی و چند صدای بودن متن ربط پیدا می‌کند. طوری که در یک لحظه واحد نه تنها دو نفر به ادای دیالوگ نمی‌پردازند، بلکه دو، الی سه نفر به ادای مونولوگ می‌پردازند و به این وسیله هر کدام بار مضمونی، روای و دراماتیکی اجرا را بر دوش می‌کشند و از نمایش ترکیبی چندصدایی ارایه می‌دهند. علاوه بر این ما در این نمایش با چهار بازیگر رو به رو هستیم که ترکیب عدد سه را در دیگر عوامل نمایش دچار شک و شباهت کرده‌اند.

استفاده از چهار بازیگر به دلیل ترسیم بار ذهنی مفهوم شخص ثالث است. زیرا در بسیاری از موارد این شخص ثالث خود پندرارها، رویاهای و تصور ذهنی شخص است و او به صورت درونی شخص ثالث را در وجود و نهاد خود نهفته است. این امر در شکل اجرا نیز گذاشته است. به تعبیری ادای مونولوگ‌های جداگانه و منفرد و ترکیب چندصدایی که آنها به متن داده‌اند، به سمت و سویی ذهنی می‌روند. طوری که شخصیت آنها را در همیگر ادغام می‌کند و از کلیه آنها چهره انسانی واحدی می‌سازد. بنابراین گاهی فکر می‌کیم حضور یکی از بازیگران نمایش، مونولوگ‌ها، حرکات روحی و روانی و دیگری ذهنی‌اش به طور کامل جنبه ذهنی دارد و در واقع تصور ذهنی یکی دیگر از بازیگران است.



یادداشتی بر نمایش

«شیطان با سه شاخه موی طلایی» نوشه و کارگردانی دیتر کومل

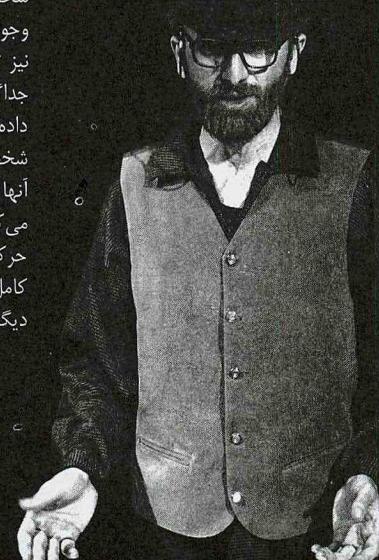
فانتزی رو شنفکر انه!

بابک فرجی

نمایش «شیطان با سه شاخه موی طلایی» اثری است کاملاً خیال‌پردازانه. این نوع نمایش‌ها از اثار سرگرمی‌ساز زیاد دور نیستند. این اثر که می‌تواند جزو نمایش‌های سرگرمی‌ساز نیز قرار بگیرد، می‌کوشد با خلق فضاهای فانتزیک با غلبه وجه هنری اثر، مخاطب خود را صرف سرگرم کند. این سرگرم‌سازی از جنسی است که بیشتر مخاطب روشنفکر را با خود همراه می‌سازد. نمونه‌هایی از این جنس اثار را می‌توان در نمایش‌های دوران نئوکلاسیک و همچنین پاستورال‌ها جست‌وجو کرد. از برترین آثاری که می‌توان نام برد، «شب دوازدهم» شکسپیر است که به نوعی بر مبنای قصه‌های پیریان نوشته شده است؛ اما این نمایش فقط با نیمنگاهی به این نوع قصه‌ها، فانتزی‌ای را پرپا می‌کند تا مخاطبین را در دنیای کودکی غرق کند.

استفاده از رنگ‌های متنوع در صحنه، نورهای رنگین، لباس‌های وهم‌برانگیز و دیگر ارکان نمایشی مجدوب گشته است، از خصوصیات این نوع نمایش‌ها هستند که باعث جذب مخاطب می‌شوند. در این گونه آثار، داستان‌های خیال‌پردازانه‌ای که از کودکی با پسر همراه بوده‌اند، همواره بر داستان‌های واقع‌نما غالب هستند.

در شیوه اجرایی نیز، به نظر می‌رسد این خیال‌پردازی بیشتر متمکی به قصه باشد تا اجرای متن! به عبارت بهتر، اجرای این اثر، خصوصیات ذکر شده فوق را آن طور که لازمه اجرای این گونه متنوع است، نمود نداده است. از آن جمله می‌توان تغییر نورها، صحنه‌ها و حتی خلق لحظات وهم برانگیز توسط بازیگران را نام برد. این لحظات که بیشتر جشواره‌ای به نظر می‌رسند، فقد هرگونه حس خیال‌پردازانه هستند. دقت کنیم که با اثری فانتزیک رو به رو هستیم؛ اثری که باید همواره اجرایی شیوه به اپراهای رنگین خیال‌پرداز داشته باشد.



نقش

پنجه

پنجه
پنجه
پنجه
پنجه
پنجه
پنجه
پنجه
پنجه

نگاهی به نمایش «وقتی فرشته خواب سگ می‌بیند»، نوشه و کار «علی نوگس فزاد»

یک سوژه تلف شده

مهرداد ابروان

از این نمایش نیز مؤید این
مطلوب است.
در زمینه کارگردانی
هم فلسفه این همه
میزان‌های ثابت و ایستا
فهمیده نمی‌شود.

امیدوارم هنرمندان
گچسارانی در کارهای بعدی
خود چه در متن و چه در
اجرا، اصول درام را مد نظر
قرار دهند و کارهایی اجرا کنند که پایه و مبنای اصولی
درستی داشته باشند. در این صورت حتماً آینده روش‌شنتر
و موفق‌تری خواهند داشت و می‌توانند در تئاتر، کارهای
ماندگاری عرضه کنند.

نکته آخر این که این حیر، فلسفه بروشور انگلیسی این
نمایش، آن هم با سه تقاضی متفاوت را درنیافتم. البته در
پارهای موارد - بهخصوص در آثار روش‌فرکری - بروشور
دو زبانه دیده بودم ولی اولین بار است در عمرم برای بک
نمایش ایرانی، بروشور به زبان انگلیسی می‌بینم.
آن شاهله دوستان گچسارانی، بروشورهای لاتین را برای
اجراهای خارج کشورشان بگذارند و در داخل کشور - به ما
فارسی‌زبانان که شاید بعضی همان لاتین ندانیم - همان
بروشور فارسی را ارائه کنند.

لازم را طی نمی‌کنند. این حجم از وقایع در این محدوده
داستانی نمی‌گنجد. در نتیجه رویدادهای داستان غیرقابل
باور جلوه می‌کند.

به نظر می‌رسد نرگس نژاد (به عنوان نویسنده و کارگردان)

در پرداخت اثر به یک بیان شبه روش‌فرکری دست یازده که

باعت تلف شدن مضمون اثر شده است.

البته این گونه بیان انتکاک‌نمایندگی است در تهران

به یک اپیدمی مبدل شده و بالای جان عده‌ای شده است،

البته انتقاد من متوجه اجراهایی است که به عدم قدره را

دور سر می‌چرخانند و ادای این روش‌فرکری درمی‌آورند. حالا

با دیدن این اجرا و نیز نمایش «در تاریکی شکم نهنج»

(کارگروه فسا) می‌توان به این نتیجه رسید که این نوع بیان

شبه روش‌فرکرنه به تئاتر شهرستان هم راه یافته است. به

هیچ وجه قصد مقایسه ندارم اما واقعاً بیهودین نمایشی که

در ماههای اخیر دیده‌ام نمایش «دن کامیلو» کار درخشناد

کورش نریمانی است که خیلی راحت و مشخص حرف خود

را که بسیار هم پر محظو است می‌زند و با تمثاشگر هم

به خوبی ایجاد ارتباط می‌کند. استقبال شدید تماشاگران

عناصر خوب و پرمحتوایی است؛ مسایلی چون باروری و
ناباروری، توجه به گذشته پرافتخار تاریخی (که رنگ و بوی
اسطوره‌ای دارد)، تضاد بین زن و مرد در نهاد خانواده و...
همگی دارای پتانسیل قوی برای یک کار دراماتیک جذاب
هستند؛ اما متأسفانه اثر، در پرداخت شدیداً چار ضعف شده
و نویسنده موفق به تبدیل عناصر مضمونی، در یک ساختار
شکلی و قابل باور دراماتیک نمی‌شود، البته باید اذعان کنم
که چنین کاری در حوزه درام‌نویسی سیار سخت و پیچیده
است و فقط از عهده استادان این رشته برمی‌آید. زان پل
سارتر، آلبر کامو... و در ایران فقط بهرام بیضایی چنین
کاری - با کیفیت قابل قبول - از عهده‌شان برمی‌آید.

مهمنه‌ترین مشکل متن، نبود دلایل منطقی برای اعمال
کاراکترها است. مثلاً معلوم نیست چرا زن برای شبیه
تاریخی این همه ارزش قائل بوده و حاضر است برای آن،
رحم خود را بفرشود؛ و نیز دلایل سببیت مرد در برخورد با
زن به خاطر ناباروری مشخص نیست.

مسئله اینجاست که قرار بوده عناصر متن، محمول برای

ضمایمنی باشند که در نمایش‌نامه در نیامده و اساساً حوادث

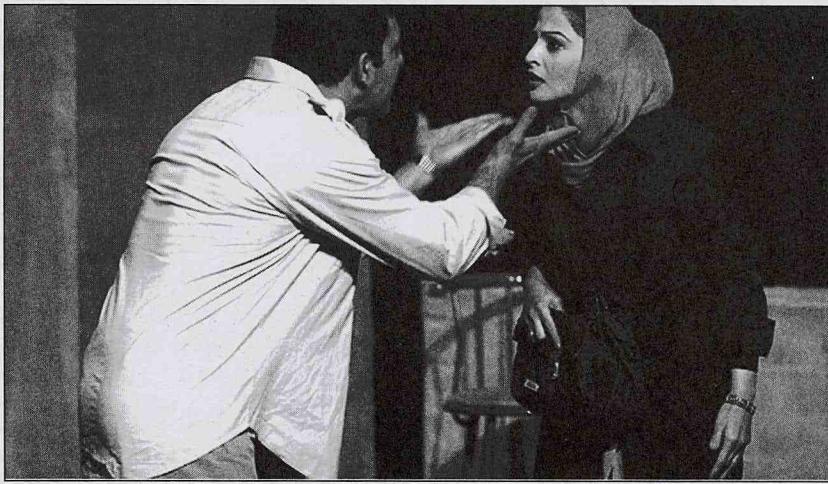
در متن خیلی زود اتفاق می‌افتد و به لحاظ دراماتیک تطور

نگاهی به نمایش «بازی صورتک» نوشه و به کارگردانی «سید حسین شیدایی فر»

انتقام زودهنگام یک قاضی از خویش

رامین فناییان

تقد



تممر کزیابی‌ای (سلحکی) که کیان بر شقیق‌ملائک نهاده‌امی انجام‌ونقطعه
پایانی برنایش می‌گلند کیان دیالوگی درکه پیش‌لایش این صحنه را
پیشگویی کرده‌است: «بعضی چیزهای بطال بعضی ادمه‌گرهی خوده
به طالع من هم تاریکی گره خوده»

این که راه مستقیم‌تری را انتخاب کند و خود را بکشد زیرا سرنوشت
محروم او و کله‌ر به عنوان دو «قروراگه بزرگ گلد کوئیستی» زندان
است و اونی خواهد دوباره به زندان بازگردد.

متن نمایش متم‌های از مشکلات بیرونی به وجود آمد برای یک‌آدم
امروزی می‌گوید آدمی که مایه‌ای واقعی از رادر بیرامون خودبیمار
دیده‌ایم و از همین می‌گذرد برای همان ملموس و باوری‌می‌شود اجرای
این متن گویای درک صحیح عوامل از چالش‌های انسان در جامعه
امروز ملت و در زمانه‌ی که برخی افراد زور می‌زنند تا هر طریق
ممکن‌ضماین فیلسوفانه به نمایش شان الصاق و از این طریق خود را
با مصطلح مطبوع‌تری «بولد» کنند. یک حسن محاسبی شود
این میان این‌جا را به لحظه‌استفاده کاربردی از نزدیک بیدیغ و هنرمندانه
است‌نمایش در شصت صحنه - یا پرداختی افتاده در پایان هر پرده
می‌دهد که راهی جز خودکشی برای صاحش باقی نمی‌گذارد.

بازی‌ها و طراحی صحنه نیز همه در خدمت نمایش‌نامه و مبنظر
اجراهای اثری منسجم و تاثری موده‌بهره‌داری قرار می‌گیرند.

بازی صورتک نمایش شسته رفته و کاملاً است که توایی
جنب مخاطب رادر سالان‌های پرگنجایش تر و مهم‌تر تئاتر نیز طرد

وقتی در بیست و چهارمین جشنواره تئاتر جدید پانزده نمایش
خارجی اجرای شود که در ضعیف‌ترینش نیز جذبات و تأثیر ایده
و طرح و اجرا وجود دارد. وقتی با هر دوست و آشنایی در میان
ازدحام‌های بی‌شباهت به صفت قبل از هر نمایش در پشت درهای
سالان، اختلاط‌مندی کنی، از ضعیف‌بودن نمایش‌های ایرانی این دوره
از جشنواره می‌گوید و وقتی اغلب دوستان و منتقلان به صفحه‌ها
و سالان‌های تئاتر شهریار یا مولوی دل بسته‌اند و می‌خواهند قدقان
اجراهای خارجی در طول سال را در ۱۰ روز جشنواره جیران کنند،
دیدن یک نمایش خوب از تئاتر شهرستان در سنجکل شگفت‌انگیز
و غرور‌آفرین می‌نماید؛ به ویژه آن که هرچه چشمانت را به هر سو
در میان تماشاگران می‌توانی دوست و آشنا و همکاری نمی‌بینی و
می‌توانی بگویی که از خیل همکاران تهاترا نمایش را دیده‌ام.
«بازی صورتک» حسین شیدایی‌فر نمایانگی قدرت و توانایی تئاتر
شهرستان - جان که باید و آن گونه که می‌تواند باشد - است. متن
نمایش از یک داستان ساده - و شاید تکراری - تشکیل شده که
هر چه پیش می‌رود رنگ اجتماعی بیشتری به خود می‌گیرد و
با گراحتنکی‌های به موقع، دهن تماشاگر را بیشتر به خود مشغول
می‌کند تا ناشایستگی در صحنه پایانی برهمراه‌خیصیت اصلی (کیان)
به بن‌بست بررسد. در پیشون این مسیر منطقی، دیالوگ بیشترین
نقش رایفایی کند که شیدایی‌فر استادانه از عهده نوشتن این برآمده
و با استفاده کاربردی از این تماشاگر را در موقعیت و فضای دلخواه
خود قرار می‌دهد کیان، داشتجوی حقوق است و هنگام تحقیق
برای نوشتن پایان نامه‌اش با مدارکی از مادران افغان مادر بی‌گناه
می‌هد کلکه (بدرزش) عامل اصلی به زندان افغان افغان مادر بی‌گناه
کیان بوده است. کیان که در زندان به دنیا آمد، هیچ گاه حوادث
تلخ آن دوره و جنایت از مادر و دق کردن او را زیاد نبرده و حالا در
صد و انتقام گرفتن است. او تحت تأثیر و عده‌های کلکه در مافیای
کلکد کوئیست نیز اسیر شده که اکنون از ادی، شرف، اعتقاد و هویت
او را طلب می‌کند و او را به مرز جنون می‌کشاند بنابراین کلکه را
به عنوان متهم و زن‌ش را به اعتماد صحته این‌لای (خوب) کیان روی
کردن «یه قورباگه دیگه» به مکانی به قول خودش «بیزوله»
دعوت و محکمه را آغاز می‌کند اما از انجایی که مجرم پدرزن
اوست، انتقام او دامن خودش رامی‌گیرد و کیان چاره‌ای ندارد جز



لیک اجرائی حکومتی

نشست خبری نمایش «یاغ آبالو» از رویه

نمايشنامه آمده است و اگر مطابق آنها را گوش دهد درمی‌باشد که
بنی اوراه برابی اشتیاق قلی افراد به هم نوشتند شده و این در فیلم‌های
رسی هم دیده می‌شود این آهنگ‌ها ناطق‌بزیری اشخاص نسبت به
رامانش می‌دهند که در اجر هم دیده می‌شود»

باگ البالو نوشته انتوان چخوف به کارگردانی و بکتور گولچنکو،
کارگردان روسی در تالار چهارم و در جشنواره بیست و چهارم روز
صحنه رفت.
ویکتور گولچنکو ریس استیتو چخوف روسیه، یکی از
شارحان شده‌ترین هنرمندان جمهوری ناسا: حدام است.

چخوی از جمله نویسندهای پیچیده است که اجرای آثارش همیشه مورد بحث بوده است. ادب ایران نیز تاکنون نمایش‌های سپاری بر اساس نوشته‌های او اجرا شده که برخی معتقدند شیوه اجرای آن‌ها کمتر چخویی بوده است. اما نمایش همچنان به قصه و محتوی این چخویی بوده است.

گوچنگو کارگردان روس این نمایش دیزور در شستت خبری گروههای آلبالو که در خانه همندان بزرگار شد درباره وفایاری به متن چخوف گفت: «نمایشنامه‌های چخوف، مانند شکسپیر، جادوی هشتاد و در طول تاریخ همراه روی صحنه رفته و مر روند هدف ما این است که تمام نمایشنامه‌های چخوف را بررسی کنیم و آنها را روی صحنه ببریم، پس در این راه باید به این نمایشنامه‌ها وفاکار ماند، چون هر نمایشنامه‌ای دنبی خودش را دارد که باید حال و هوای آن را حفظ کرد.» گوچنگو درباره ارتباط بازگران و صحنه گفت: «هدف ما در این نمایش این بود که در حلاقل فضای و مکتربن حجم دکورین بازگران ارتباط برقرار کنیم، و قی خواهیم باع آلبالو را اجرا کنیم این ایجاد ارتباط بین شخصیت اول زن و مرد است. لحظات سختی در پیش آمد، آنها می‌خواهند از شقق هم بگذرند اگر این ارتباط درست نمایش داده نشود همه چیز این بین می‌رود و اعتماد مخاطب به ما از این می‌رود. با این ضعیت هیچ دکور و فضایی هم به کمک ما نمی‌آید.» او گفت: «در این نمایش دو آوار درباره همان اوازهایی که

جهانی طراحی صحنه «پرآگ» به نمایش گذارد. بنکا
بر کشور خود و در خارج از آن، برای کارهای هنری اش
چوانیز، دریافت کرده است.

فان و بازی‌ها

گروه تئاتر ویدنیا از صربستان
نویسنده و کارگردان: میروسلاو بنکا
موسیقی: دارگانا بوشکوویچ لازیک
بازیگران: زلاتکو کوچشن، زلاتکو
کوزیک، پاول کوژیک، میروسلاو کوزیک
تاریخ نمایش: ۱۷ آگوست ۲۰۱۶

سازو، دراون سوچیکت و
صحنه: کاترینا فابری
صدا: ولادیمیر دارموتسکی
نور: ژان ژیکا

مدت زمان: ٧٥ دقیقه

چرا نان و بازی‌ها؟

این سخن معروف، بیانی سرزنش آمیز به جماعت، به خاطر درک نکردن ارزش‌های بالاتر زندگی است. ازین رو هنگام حست‌وجو در عکس‌های اسطوره‌ای مثل قدمی «جوقول» را به خاطر آورده و نام نمایش را «لان و بازی‌ها» گذاشت، چرا که این نام نشان می‌دهد چیزی که در مثل آمده است، چیزی است که ما خصوصاً این روزها بیش در داشتکده هنرهای نمایشی دانشگاه بلگراد (در زمینه کارگردانی) به تحصیل پرداخته و از آنجا فارغ‌التحصیل شده است. «بنکا» حدود پنجه‌ای اجرای نمایشی را در تئاترهای مختلفی در بروگسل‌لوسی سابق و خارج از آن کارگردانی کرده است. تقریباً در همه اجراهای «میروسلاو بنکا» یک طراح تمام عیار صحنه است. او کارهای هنری اش را در نمایشگاه

نگاهی به نمایش «نفوذ مدوسا» نوشه و به کارگردانی «آنیکو یوهانسون»

در جستجوی «انسان» از دست رفته

کورش سلیمانی

«نفوذ موسوٰ» نمایشگر انسان امروز است، انسانی سرگشته و منفلع که در چنبره تکنوولوژی، سیاست، نظرالی گری، تبلیغات، فقر معنویت، خشونت، سکس و نمادهای دیگری از این دست گرفتار آمده و «انسانیت» خود را تا حد یک عنصر منفلع و فراموش شده تنزل یافته می‌بیند. نمایش برای تاثیرگذاری هرچه بیشتر از دو عنصر استفاده کرده است: «ویدیو پروژکشن» و «رقسم بازیگر». ویدیو پروژکشن - که خود از اپزار تکنولوژیک به شمار می‌اید - با پخش تصاویریابی نمادهای دکر شده بر سطح صحنه سراسر سفید و پرتاتب آنها از بالا بر سر و روی بازیگر به خوبی تسلط این نمادها را در زندگی انسان امروز نشان داده و بازیگر با توانمندی عالیه اعاده و با رقص‌های ماشینی اجرا کرد که با موسيقی ملودیک یا کوکیو همراهی می‌شد؛ با سرعتی بسیار بالا به این تصاویر واکنش نشان داده و ویرگی نمایشی اجرا را سبب می‌شود از منظری می‌توان اجرای «نفوذ موسوٰ» را در قسمت اصلی که از آغاز تا پیست دقیقه انتهاهی است، موقعیتی دیالکتیک بین تصاویر پخش شده و رفتارهای بازیگر داشت که با ریتمی بسیار سریع - که متاثر از نوع زندگی امروز با این سرعت بالا می‌تواند باشد - رخ می‌دهد. در قطعه انتهایی که بعد از استراحتی کوتاه به نمایش در می‌اید نیز شاهد حضور بازیگر با هیبت

و باسی چاپلین وار هستیم که در طول این قسمت پس از تلاش‌های بسیار برای به رخ کشیدن زیستن خویش ناچار به ترک صحنه شده و از او تنها کفشهای و عصایش بر حای ماندن.

در قطعه دوم گرچه از ویدئو پروژکشن استفاده نشده، اما دو عنصر پخش موسیقی و حرکات ماشینی و رقص گونه بازیگر همچنان در حد عالی مورد استفاده کارگردان قرار گرفته و غنای نمایشی کار را سبب شده است. لایس چالپین و بازیگر با عصای همراهش نیز می‌تواند ادای دینی به چالپین باشد که در «سر جدید» خود به درستی کفرآمدان انسان در بند تکنولوژی (همان کارخانه با آن حسنه‌دهیها، مشغفه) انشتاب داد.

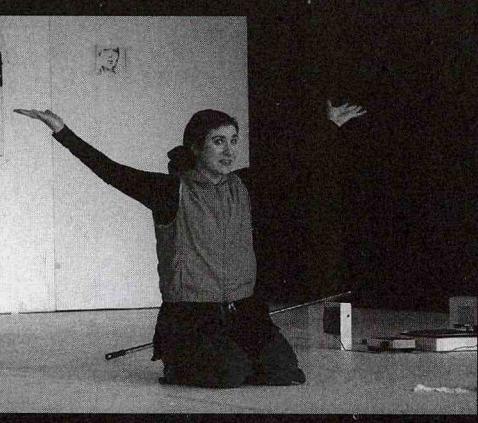
«نفوذ مدوسا» کرچه انباشته از تصاویر و حركات بازیگرش به صحنه آمد، اما در نهايٰت همان گونه که گفته شد، شاید تنها در بی به نمایش گذاشت تصویری از انسان سرگشته امروز است و سی دارد! این را به صورت تلنگری به نمایشگر خویش منتقل سازد. از اين رو در سطح اندیشگی «نفوذ مدوسا» را اثری موفق می‌توان به شمار آورد.

اجرای «نفوذ مدوسا» در عین حال داری و پیرگی‌های بسیار چشم‌نواز و نمایشی است که از آن جمله و در نظر اول باید به بازی فوق العاده انرژیک آن اشاره کرد که از توانایی بالای بدنش بازیگرشن حکایت داشت. از سوی دیگر پیره‌مندی مناسب از نور، ویدئو پروژکشن و موسیقی، قالب‌بازی‌ای این انصار را نشان می‌داد که در بعضی صحنه‌ها از جمله صحنه پخش تصاویر مربوط به بازی‌های کامپیووترا که بازیگر در آن جا بدل به شخصیت‌های این گونه بازی‌ها می‌شد، به اوچ رسید.

نگاهی به نمایش «یوهانا»

ساختن موقعیت از یک پیش شرط!

رضا قنبری



نمایش‌هایی هستند که در مرز خطر حرکت می‌کنند! این مرز خطر آجایی معنا پیدا می‌کند که تجربه‌گری و ریسک تجربی، از مزه‌های مشخص تاثیر فراتر می‌روند و سعی می‌کنند خود، مرز و مرحله مشخص دیگری شوند.

«یوهانا» نمایشی است که اساسش بر همین امر عور از مزه‌ها و قواعد مشخص تاثیری است و تن به ریسکی می‌دهد که به کشف و تجربه فضایی تازه برسد.

مدتی حدود ۷۰ دقیقه، فقط یک بازیگر زن (کلادیا ویدمر) روی صحنه نقش ایفا می‌کند و در طول نمایش، در قالب‌ها و موقعیت‌های مختلفی فرو می‌رود. بازی او سعی در ساختن موقعیت‌هایی از یک پیش شرط برای مخاطب دارد؛ بالا و پایین رفتن تُن صدا، تعییر ناگهانی حالت چهره و رفتار، همه در این راستا که ما موقعیت‌های می‌بینیم بر یک پیش شرط را تجسم و تصور کنیم. در واقع نمایش تشكیل شده است از پاره‌روایت‌هایی که در طول نمایش در امتداد هم (و نه لزوماً برای تکمیل و همپوشانی یکدیگر) می‌ایند و تنها بازیگر صحنه، با تعییر لحن و تعییر سریع و ناگهانی حالت چهره و رفتارش، سعی در ایجاد یک فضای رسانید و در صحنه، این تک‌گویی با توجه به سی‌بارگر فضای رسانید و به موقعیت موردنظر نمایش دارد.

نمایش «یوهانا» و اوکوهایی است پیرامون مرگ، چند از ادی و رویاهای انسان. اوکوهایی که نمی‌خواهد فقط در حوزه کفتاب‌بندان و در صحنه، این تک‌گویی با توجه به سی‌بارگر در القای و ضعیت و فضای موردنظرنش، کش تصویری‌الایی پیدا می‌کند یعنی به نوعی به مخاطب القای شود. نمایش بر مدار ابرروایتهای «مرگ»، «جنگ»، «ازادی»، «خدا و شیطان» (خبر و شر)، «عشق» و «رویاهای سرکوب شده انسان» است. انسانی که در خال نمایش، پیشتر، تهایی، سرخوردگی و بی‌بنایی اش به پیش می‌اید تا چهره شدن بر پایس و هجوم هیولای جنگ و مرگ!

اگرچه هر کدام از مفاهیم موردنظر این نمایش، سوژه‌ای برای نمایشی مستقل است، اما در این نمایش در کنار هم‌دیگر و به عنوان مظاهر دغدغه انسان مدرن، قرار می‌گیرند؛ انسانی که در این نمایش می‌بینیم، نمونه‌ای دور از ذهن و عجیب نیست. بلکه یکی از میان خود ماست که کلاهیها، دردها و رویاهایش برگرفته از زندگی ما انسان‌های قرن ۲۱ است!

«یوهانا» را بیشتر می‌توان نمایشی مبتنی بر فرم دانست. نمایشی که سازوکارش بر کش و واکشن فزیکی است و کفتاب به عنوان حاشیه‌ای بر حرکات و رفتار بازیگر عمل می‌کند. «آیا گرونا» کارگردان این نمایش سعی کرده است مفاهیم و موقعیت‌های موردنظرش را، صرفاً با یک بازیگر و با انکا بر تعییرات ناگهانی برای مخاطب سازد؛ اما این نوع تجربه‌گری در این نمایش، به مزه‌های خطر نمی‌افتد، زیرا به نظر مرسد تعییرهایی است که بر بستر داشن و آگاهی شکل گرفته است.

نشست خبری نمایش «یوهانا»

ژاندارک در درون ما هم هست

نمایش «یوهانا» اقتباسی است از «بانوی جوان اورلئان» نوشته فردیش شیلر. داستانی درباره ژاندارک. شیلر افسانه‌یک انسان است، انسانی که تا دم مرگ برای اندیشه‌اش مبارزه می‌کند. نمایش «یوهانا» به کارگردانی آنیا گرونا از کشور آلمان در این جشنواره روی صحنه رفت.

نمایش گفت: «این نمایش برداشتی است آزاد از نوشته شیلر درباره ژاندارک که در آن دختری با پدرس جنگی دائمی دارد. زیرا که پدر نوشته شیلر یک آدم دگم و جدی و یک دندۀ است و ژاندارک با او مقابله می‌کند.»

او به «یوهانا» اشاره کرد و گفت: «یوهانا در قرون وسطی زندگی می‌کند. او می‌خواهد وجود خودش را به گونه‌ای اثبات کند که به تنها بار گناهانش را به دوش بکشد، به طوری که حتی دستش به خون آلوده می‌شود.»

گرونا گفت: «یوهانا زن است، نه سلاح دارد و نه نیروی بدنی. دختر بچه‌ای است که فقط نمی‌خواهد تابع جریان جامعه باشد و می‌خواهد وجود خود را به بهترین شکل در همان جامعه اثبات کند.» کارگردان نمایش ژاندارک این نمایش را امروزی دانست و گفت: «من نمی‌خواستم آن ژاندارک بزرگ را به نمایش بگذارم، بلکه قصد داشتم بگوییم یک ژاندارک در وجود همه ما وجود دارد، یعنی زمانی که ما بی‌عدالتی و

عدالت را از هم تفکیک کنیم، تبدیل به یک ژاندارک شده‌ایم، به همین دلیل هم نمایش نشانه‌های سمبولیک دارد، هر چند که با زبان مردم به نمایش گذاشته می‌شود.»

کلودیا ویدمر، بازیگر این نمایش نیز به نمادها در این نمایش اشاره کرد: «پایان نمایش، هنگامی که من

می‌نیشیم و چند دقیقه سکوت می‌کنم، سکوت به عمد است. می‌خواهم سکوت را با مخاطب تقدیم کنم تا به من بپیوندد.» کارگردان آلمانی درباره اجرای این نمایش گفت: «این متن چه با یک بازیگر و چه با بیش از این تعداد یک احرار خوب را تضمین نخواهد کرد. ولی من و بازیگرم بعد از انتخاب متن شیلر آن را در خودمان و با روحیات و درونیات و جامعه امروزی ترکیب کردیم تا به این فرم رسیدیم.» او درباره این همراهانگی گفت: «ما هفت سال است که با هم دوست هستیم که حاصل آن یک تریلوژی است. قسمت اول آن «کته کوچولو» نام داشت. ما آن نمایش را با هفت نفر تمرین کردیم ولی در روزهای پایانی نزدیک به اجرا بازیگران نیامدند. من و کلودیا مجبو شدیم تا طی سه شب تمام نقش‌ها را ترکیب کنیم و اجرای آن را بر عهده کلودیا بگذاریم و از آن پس این تکیک جزو روال معمول اجره‌ای ما شد.»

«کلودیا ویدمر» و «آنیا گرونا» با همکاری هم نمایشی سه‌گانه کار کرده‌اند، سه گانه دختران کلاسیک. «کته»، براساس «کته کوچولوی هایلبرون» نوشته «هانریش فون کلایست»، «یوهانا» براساس «بانوی جوان اورلئان» نوشته «فریدریش شیلر» و «گوته» براساس «قاوست» گوته، نمایش‌های این تریلوژی هستند.

ایده اساسی در هنگام کار

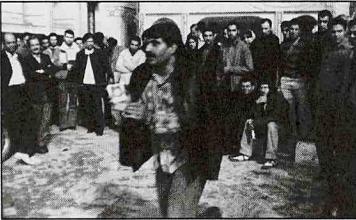
ایده من، بازگشت به عقب، برای جان بخشیدن به خیال فرضی ام از دنیا، رونق بخشیدن به آن، خارج کردن آن از ابهام و تاب دادن آن در تیرگی‌ها بود

از همه در آن کمود احساس می‌کنیم. «آن» چیزی است

که بدون آن نمی‌توانیم زندگی کنیم، ولی «بازی‌ها» نیز نیاز اساسی بشر هستند، درست مثل خودنان. بنابراین من از طریق یک بازی به حافظه عاطفی جان تازه بخشیدم.



مواجهه گروه با مردم



نمایش خیابانی بیشترین تعلق را به مردم اجتماع دارد. مختار محمدی، کارگردان نمایش خیابانی «زندانی فراری» با بیان این جمله درباره ویژگی‌های نمایش خیابانی می‌گوید: نمایش خیابانی بیشتر به مردمی تعلق دارد که کمتر دغدغه کارهای فرهنگی دارند. بیشترین تماشاگران نمایش خیابانی را مردمی تشکیل می‌دهند که کمتر به تئاتر و تماسای آن علاقه نشان می‌دهند و مواجهه گروه اجرایی با مردمانی از این دست از جذابیت‌های نمایش خیابانی است.

مردمی بدون نمایش خیابانی، طرح مسائل و مشکلات مخاطبان، کاهش ارتباط تماشاگر و گروه اجرایی، رابطه مستقیم و بدون واسطه، نفس به نفس بودن اجرا و تماشاگر... از جمله ویژگی‌های این گونه از نمایش است. مردمی که به تماسای نمایش خیابانی می‌نشینند بیشتر اوقات در یک لحظه با اثر مواجه می‌شوند و در پی یافتن جواب برای دغدغه‌های شان هستند.

وی که برای بینجمنی بار است در بخش خیابانی جشنواره تئاتر فجر حضور پیدا می‌کند، درباره تفاوت‌های تئاتر صحنه‌ای و خیابانی معتقد است: در نمایش خیابانی فاصله تماشاگر با نمایش به حداقل می‌رسد. بازیگر در نمایش خیابانی این فرصت را دارد تا با مردم صمیمانه‌تر ارتباط برقرار کند. نمایش خیابانی کمتر به کج راهه می‌رود و هرمندانساز و مردم‌ساز است.

محیط اجتماع است و در نمایش خیابانی این دست مضماین به وفور دیده می‌شود.

نمایش خیابانی از آن رو که به طرح موضوعات و مضماین اجتماعی می‌پردازد بیشتر اوقات مورد توجه و نظر تماشاگران قرار می‌گیرد.

وی که برای اولین بار از شهرستان خوی در بخش خیابانی جشنواره تئاتر فجر حضور باقته است، درباره تفاوت‌های تئاتر صحنه‌ای و خیابانی معتقد است: نمایش خیابانی پشتونه تئاتر صحنه‌ای است. تئاتر صحنه‌ای با مشکلات فراوانی اعم از سالن، دکور، نور... رویه‌روست اما نمایش خیابانی این مشکلات را ندارد. نور نمایش خیابانی آفتاب است، دکورش طبیعت و کارگردانش جمعیت.

دخالت مخاطب در کار

فرهاد شکرالله‌زاده، کارگردان نمایش خیابانی «مد» که برای دومین بار است در بخش خیابانی جشنواره تئاتر فجر حضور دارد، درباره ویژگی‌های نمایش خیابانی می‌گوید: نمایش خیابانی در میان مردم اجرا می‌شود و مخاطبان آن را رهگذران تشکیل می‌دهند، بیشترین مخاطبان نمایش خیابانی جزء افرادی هستند که علاقه‌ای به تئاتر ندارند، این دست تماشاگران لحظه‌ای هرچند کوتاه به طور اتفاقی با نمایش خیابانی می‌کنند و به تماسای آن می‌نشینند. نوع تفکر، درک و دریافت مخاطب از اثر، زیبایی‌ها و جذابیت‌های خاصی را به همراه دارد.

در نمایش خیابانی امکان وقوع هر اتفاق و رخدادی وجود دارد، ارتباط مستقیم با اثر در برخی از مواقع باعث اعمال نظر مخاطب در کار می‌شود. خیلی از اوقات ساختار و اساس نمایش به دلیل حضور و نوع نگاه مخاطب دستخوش تغییر و تحول می‌شود.



بنابراین هیچ ثبات و قطبیتی در روند داستان وجود ندارد. این کارگردان نمایش خیابانی که از شهرستان رودسر در جشنواره تئاتر فجر حضور پیدا کرده است، درباره تفاوت‌های تئاتر صحنه‌ای و خیابانی معتقد است: تئاتر صحنه‌ای پیش‌فرض دارد و قراردادی است بین تماشاگر و گروه اجرایی نمایش، در حالی که نمایش خیابانی قراردادی نیست. در نمایش خیابانی همذات‌پنداری بیشتری بین مخاطب و اثر صورت می‌گیرد و به همین دلیل امکان وقوع هر تغییر و تحولی وجود دارد. در نمایش خیابانی تکیه بیشتری روی داهنردادی وجود دارد و به همین دلیل تماشاگر راحت‌تر با اثر برخورد می‌کند.

قاتل است و از لحاظ موضوع و مضامون به بیان مشکلات و معضلات اجتماعی می‌پردازد. م屁股اتی چون اعتیاد، فقر، بیکاری و... از جمله مواردی است که برگرفته از شرایط و



ارتباط تنگاتنگ با تماشاگر بزرگ‌ترین ویژگی نمایش خیابانی است. امیر زینال‌پور، کارگردان نمایش «کاش زینال‌پور» نبودنده با بیان این جمله درباره ویژگی نمایش خیابانی می‌گوید: نمایش خیابانی ارتباط مستقیم و بدون واسطه‌ای با تماشاگر دارد و در میان مردم اجرا می‌شود. نمایش خیابانی برای تماشاگران ارزش بسیار زیادی

بازی بر اساس بداهه

بداهه‌سازی و بازی بر اساس بداهه بزرگ‌ترین ویژگی نمایش خیابانی است.

محسن عبدی، کارگردان نمایش خیابانی «ایسیکل ران» که از شهرستان مراغه برای اولین بار در بخش خیابانی جشنواره تئاتر فجر حضور دارد، با بیان این جمله درباره ویژگی‌های نمایش خیابانی می‌گوید: نمایش خیابانی از این حیث که تماشاگر بدون واسطه و به طور مستقیم با آن ارتباط برقرار می‌کند، دارای جذابیت‌های زیادی است.

وجود لحظات خاص غیرقابل پیش‌بینی و داد و ستد با تماشاگر در طول اجرا از دیگر ویژگی‌های این گونه از نمایش است.

در نمایش خیابانی انتخاب تماشاگر از سوی گروه صورت می‌گیرد و گروه اجرایی است که در جمع تماشاگر وارد می‌شود و شروع به اجرای نمایش می‌کند.

در این نمایش بازیگر بسته به حضور تماشاگر، محل اجرا... نوع بازی اش دچار تغییر و تحول می‌شود و تمام این تحولات بستگی به حضور و نحوه برخورد تماشاگر با اثر دارد.

وی همچنین درباره تفاوت تئاتر صحنه‌ای با نمایش خیابانی معتقد است: تئاتر صحنه‌ای قوانین و قراردادهای خاص خودش را دارد که در مقایسه با تئاتر خیابانی از پیچیدگی‌های بیشتری برخوردار است. البته به نظر من تئاتر صحنه‌ای و خیابانی در کل یکی است و تنها از نظر شیوه اجرا، جذب مخاطب و انتخاب موضوع تفاوت‌هایی دارد.



پشتونه تئاتر صحنه‌ای

کارگردان «کاش زینال‌پور»

پخته

بیست و پنجمین

جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

یک

برای طراحی صحنه کاری دعوت شده ای، سر ساعت مقرر خود را به اداره تئاتر می رسانی و وارد سالن تمرین می شوی. در میان همه همراه اینو بازیگران که به استراحت میان تمرین می پردازند با کارگردان به صحبت می نشینند. تمام میزانشان را از پیش و قلی از آن که طرح صحنه ای زده باشی داده است! «فلان بازیگر در اختلاف صحنه انتهاي صحنه استاد است. پلهایی ازو طرف، سکوی مورد نظر را به زمین وصل می کند. المان هایی ایرانی در جای جای صحنه باید به چشم بخورند. راستی بادت نزد یک درخت واقعی باید درست در وسط صحنه باشد...» و تو که می مانی جایگاه است به عنوان طراح صحنه در این بروزه کجاست!

دو

قربی به شش ماه با کارگردانی کار کرده ای و نمایش، خوب باید به مرحله اجر ارسیده است. در آخرین لحظات متوجه می شوید باید در سالنی دو اجراء و به همراه گروهی دیگر نمایش خود را به روی صحنه ببرید و این یعنی آغاز مشکلی جدید. کارگردان گروه دیگر به هیچ وجه حاضر نمی شود ذرا همی از حجم دکور خود بکاهد و کارگردان تو په راحتی می پذیرد و با صراحت تمام به تو اعلام می کند: «اصلاً دکور مهم نیست و می توان آن را حذف کرد.» بعد بزرگترین آموزه تئاتری خود را تحولت می دهد و می گوید: «همه بازیگران است که باید دیده شود.» و باز هم تو که با افسوس شش ماه اتلاب انرژی، وی را نمایش او را ترک می کنی.

سه

برای کارگردانی که اثری حساسی را برای جشنواره فجر آمده می کند طراحی صحنه کرده ای، تمام مختصات دکور و صحنه را به صورت کامل به همراه اسکیس ها و نقشه ها به او ارائه می کند. بی آن که کارگردان ایده های تصویری خود را به موازات خود و اثری که قصد تولید آن را دارند ارزیابی می کنند.

چهار

در تمرین ها می بینی به نظرت کمی غریب می رسند. صحنه طراحی شده تو پر از اختلاف سطوح است: اما بازیگران همچنان برروی سطح صاف تمرین می کنند از کارگردان خواهش می کنند که برای رفع این مشکل با استفاده از چند سکو و میز، حائل کمی به فضای اجرای نهایی نزدیک شود اما... روز اجرای جشنواره فرا می رسد. صحنه هر دازی دقیقاً مطابق نقشه های ارائه شده به کارگردان انجام می پذیرد. اما... کارگردان فریاد می زند: «لین آن چیزی نیست که قرار بود باشد!» نقشه های مان را با هم مطابقت می دهیم. همیشه فویه علاوه دو، چهار می شود. این یعنی ریاضیات و هندسه صحنه، نه تخلی و تصویر ذهنی کارگردانی که با عدد چهار، بیگانه است!

پنجم

اگر تئاتر اروپا در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم جایگاه قدرتمند صحنه پردازی را در فرایند آثار نمایشی کشف کرد و به آنها پها داد، این اتفاق در کشور ما با اصلاحاتی که تقریباً صد ساله توجه کنیم به سال های ۷۰ تا ۷۵ که جمعی از دانشجویان طراحی صحنه دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران تلاش کردند تابع طراح صحنه به پوستر نمایش ها راه یابد. به طوری که امروزه این کوشش تقریباً به بار نشته و در بسیاری از اواخر دهه شصتم و دهه هفتاد در تاریخ تئاتر ایران، دهه شگفتی داشت. دهه ای که ثمرات آن را باید در سال های آتی به شکلی گسترش دهند تا این آثار مثبت آن برخوردار شد این سال ها را باید سال های تزریق جوانی و روحیه پویایی به پیک تئاتر داشتند. در این دهه پژوهش های جوان و تحصیل کرده ای وارد فعالیت های حرفة ای تئاتر شدند که به جرات می توان گفت، نگاهی خود کامانه به تئاتر و فرایند تولید اثر تئاتری دارند. آنها پس از طی مراحل دورخوانی متن و بستن میزانشان های اثر خود تازه به یاد طراح صحنه می پشتند و با دعوت از یک طراح، تقاضای تصویر کردن ذهنیت بصری خود را می کنند. در چنین رویکردی طراح صحنه به یک مجری صحنه یا در نهایت به یک دکوراتور و تکنیسین صرف تنزل گذاشتند. درین میان تعداد بسیار نمایش نویسان، کارگردان ها و بازیگران موج نو تئاتر ایران، طراحی صحنه نیز بی نصیب نماند و چهره های جدید خود را شناختند. اگر تئاتر را بسته های بدانم که تمام ارکان آن با یکدیگر ارتباط دارند و از یکدیگر تأثیر می پذیرند، ایجاد تفکر تازه در متن و کارگردانی، ابزار تصویر سازی خود را نیز بی واسطه طلب می کند و آن را نیز دستخوش تغیر و تحول می سازد. به این ترتیب از بطن نیاز

نگاهی به وضعیت طراحی صحنه در تئاتر امروز ما

همگام با موج نو تئاتر ایران

پیام فروتن



را هنرمندان پیش کسوت ما تشکیل می دهند که کماکان با همان تصورات قدیمی تعامل میان کارگردان و طراح صحنه به غایل است می پردازند.

و بالاخره گروه سوم کارگردان ها کسانی هستند که خود به طراحی صحنه نمایش شان می پردازند. نکته جالب این که در غالب این نمایش ها جلوه های تصویری و طراحی صحنه به نازل ترین شکل ممکن تنزل می باید و کار کرده ای اساسی خود را از دست می دهد. جالب تر این که در برخی موارد نیز کارگردان مزبور با خطا نمایش سازو کارهای طراحی صحنه در فرایند اجراء، به توجیه عملکرد خود می پردازد. تئاتری چیز، تئاتر مبتنی بر قدرت بازیگر و توجیه هایی هستند که غالباً بسیاری از این گونه کارگردان ها آن را یاد می کنند. فارغ از آن که به زانه، سکی یا شوه اجرایی نمایش خود توجه داشته باشند.

با تمام این تفاصیل و با تمام موانعی که هنوز بر سر راه طراحی صحنه تئاتر ما همچون کمبود امکانات، پایین بودن بودجه ساخت و ساز و ضعیف بودن در حوزه اجرای دکور وجود دارد، آینده بسیار روشی برای طراحی صحنه تئاتر ما متصور است. تلاش ها همچنان ادامه دارد و روزبه روز بر تعداد کارگردان های علمی تئاتر اضافه می شود. از سینما تئاتر...

یک دیگر از مشکلات عمده ای که عرصه طراحی صحنه امروز ایران با آن مواجه است، حضور طراحان صحنه ای است که اصولاً در حوزه سینما به فعالیت می پردازند و تئاتر و طراحی صحنه در آن را یهیچ گاه تحریر نکرده اند یا کمتر به آن پرداخته اند.

بی تردید طراحی صحنه در تئاتر تفاوت های بین اینها با طراحی در سینما دارد. طراحی صحنه در تئاتر به یک کلیت یکپارچه نظر دارد و سیستم ارگانیک ییجیده ای را حل می کند؛ حال آن که صحنه پردازی در سینما بیشتر ناظر بر جزئیات است و کمتر به یک کلیت توجه می کند این اختلاف ماهوی باعث می شود تا طراحان صحنه سینما در حوزه تئاتر با مشکلات عدیده ای روبرو شوند. بزرگ ترین مشکل پیش آمده در این زمینه، نبود هارمونی و یکدستی در صحنه پردازی است. طراحی صحنه در چنین حالتی از جزیئاتی تشكیل می شود که به صورت مجزا قابل اعانت و جذاب به نظر می رسد، اما در برقراری ارتباط میان یکدیگر و پوشش صریع در صحنه ناکام می ماند.

توجه کنیم تماشاگر در تئاتر همواره لانگ شاتی را می بیند که باید تمامی اجزای آن با یکدیگر در ارتباطی مناسب قرار بگیرند. برای توضیح بیشتر می توان عنوان داشت، زمانی که تماشاگر تئاتر به صحنه نگاه می کند باید به واسطه یکپارچگی اجزاء به صورت کاملاً ناخودآگاه چشم او تمامی صحنه را از نظر گذراند. آن را احساس کرد و پس از این دریافت، باز هم به شکلی کاملاً ناخودآگاه متوجه بازی های روی ارگه شود. در این رویکرد، صحنه به یک عنصر اساسی تبدیل می شود و به عنوان عاملی برای پیشبرد روند نمایش به حساب می آید. حال آن که یک طراحی صحنه سینمایی بر صحنه تئاتر خطوط دید تماشاگر را به شکلی مستمر قلع می کند و در نهایت به یک عنصر عقلی تبدیل می شود. تماشاگر چیزی از صحنه را می بیند و برای دیدن سایر نقاط صحنه باید در فرایندی کاملاً خودآگاه چشم او را بست. دیگر صحنه بگرداند این اتفاق تا پایان نمایش با او همراه بوده تیزی، فاصله هر چه بیشتر تماشاگر بانمایش خواهد بود.

به هر حال همان طور که عنوان شد تلاش ها برای هر چه حرلفای تر شدن عرصه طراحی صحنه تئاتر ایران همچنان ادامه دارد. تلاش هایی که باید آنها را جدی تر گرفت و امکانات لازم را به منظور رسیدن به این مهم بیش از پیش مهیا کرد. در این میان سهم مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در تقویت باورهای حرفة ای و اعطای تسهیلات بیشتر در حوزه طراحی صحنه، انکار ناشدنی به نظر می رسد. به باید داشته باشیم تئاتر هنری دبیراری است و این صحنه پردازی و معماری صحنه است که نقش عمدہ ای را در مفهوم عده تئاتر ایفا می کند.

همان جوانانی تشكیل می دهند که طی سالیان اخیر وارد حوزه کار حرفة ای تئاتر شده اند. در این سهم داشتکده های تئاتر را در تبیین این نوع نو تئاتر به هیچ وجه نایاب نمی کنند. توجه کنیم به سال های ۷۰ تا ۷۵ که جمعی از دانشجویان طراحی صحنه دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران تلاش کردند تابع طراح صحنه به پوستر نمایش ها راه یابد. به طوری که امروزه این کوشش تقریباً به بار نشته و در بسیاری از اینها می بینی به نظرت کمی غریب می رسند. صحنه طراحی شده تو پر از اختلاف سطوح است: اما بازیگران همچنان برروی سطح صاف تمرین می کنند از کارگردان خواهش می کنند که برای رفع این مشکل با استفاده از چند سکو و میز، حائل کمی به فضای اجرای نهایی نزدیک شود اما... روز اجرای جشنواره فرا می رسد. صحنه هر دازی دقیقاً مطابق نقشه های ارائه شده به کارگردان انجام می پذیرد. اما... کارگردان فریاد می زند: «لین آن چیزی نیست که قرار بود باشد!» نقشه های مان را با هم مطابقت می دهیم. همیشه فویه علاوه دو، چهار می شود. این یعنی ریاضیات و هندسه صحنه، نه تخلی و تصویر ذهنی کارگردانی که با عدد چهار، بیگانه است!

یادداشت



هوشنگ ھیاوند

تئاتر ایرانی - نرخ حقیقت

شما کارگردان هستید، نمایشنامه‌تان را انتخاب کرده‌اید. شاید هم نه، فعلاً متنی در میان نیست. شما آزاد خواهید بود با توجه به شرایط گروهی بازیگران، تغییراتی در کارهای تان به وجود آورید. اما به یاد داشته باشد بازیگران به دقت شما را زیر نظر دارند. نمی‌توانید خودتان چنین و چنان باشید و از بازیگرانها بخواهید چنین و چنان نباشند. این یک کشف و شهود جمعی است که کارگردان، «هدده» جمع «سی مرغ» است، برای رسیدن به کوه قاف و دیدار با «سیمرغ». در این سی سیر مشکلاتی خواهید داشت پس زودتر اقدام کنید: «تبیه و تشویق به موقع و صحیح بازیگرها را به یاد بسپارید. این اقدام در لحظاتی که بازیگر آن را حدس می‌زند، در رشد کار او موثر است.» «اکثر مواقع، به دنبال کشف لحظات نمایشی، جبهه برندۀ را در دستان خود نگه دارید. این شیوه تا زمانی که موجب ضعف روحی بازیگر نشده مفید است. اما با فهم اولین جرقه‌های ضعف در بازیگر، خاکریز را به بازیگر بسپارید. بگذارید او برندۀ جلال باشد.»

«بازیگرها را براساس توانایی‌های هنری، روحیات فردی و شرایط اجتماعی شان طبقه‌بندی کنید. برای هر کدام حتماً برنامه و پیش‌بینی دارید.»

نظر

پژوهش

شناخته‌شناسی
تجربه‌گذاری
نمایشگاهی
نمایشگاهی

با اهالی تئاتر درباره

مجد حضرتی:

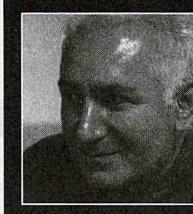
باید تئاتر بومی خود را پیدا کنیم

برای رسیدن به تئاتر ملی در ایران، هنوز کارهای زیادی باید انجام دهیم، ابتدا باید تئاتر بومی خود را پیدا کنیم و سنت‌های نمایشی خودمان را با راهکارهای جدیدی ارایه کنیم. همچنین تحریبیات مختلفی را انجام دهیم تا توانیم به سبک و سیاق تئاتر ایرانی دست یابیم.

به علاوه برای رسیدن به تئاتر ملی باید سرمایه‌گذاری اساسی شود و همه عوامل نمایش اعم از کارگردان، بازیگر، نمایشنامه‌نویس و... از شناخت کافی در این زمینه برخوردار باشند و دست به تحقیق و تعریف بزنند.

ما برای رسیدن به تئاتر ملی همه عناصر را داریم اما فاقد یک سیستم هدایتگر هستیم و حتی اگر مرکز هنرهای نمایشی هم در راستای این امر بخواهد پژوهشگاهی بنا کند و چهار پژوهشگر را در آن استخدام کند به دلیل کمبود بودجه و بدھهای فراوان ناتوان است. اگر می‌خواهیم در تعیین سرنوشت بشر آینده و چگونه زیست این بشر دخل شویم و اظهار نظر کنیم باید در تشکیل می‌دهند و استفاده از شکل‌های اجرایی نمایش ایرانی بخش فرهنگ و هنر کشورمان، به ویژه نمایش سرمایه‌گذاری کنیم، چون این هنر، هنر تعلیم و تعلم و تأثیر و تاثیر است.

برای رسیدن به هنر و فرهنگ ملی به ویژه تئاتر ملی باید در رأس مراکز فرهنگی، مدیرانی آگاه به ضرورت وجود هنر در عرصه فرهنگ داشته باشیم.



ملی تئاتر

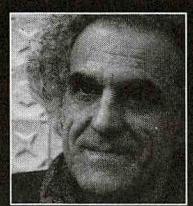
محسن حسینی:

هر نمایشی در ایران اجرا شود

تئاتر ملی است

هر نمایشی که در هر سرزمینی با زبان آن سرزمین اجرا شود، چه از جنبه دراماتیک، چه از نظر بیانی و چه از لحاظ استیکی صحنه‌ای، در مجموع تئاتر ملی آن سرزمین است. یک نمایشنامه خارجی اگر با زبان فارسی اجرا شود تئاتر ملی محسوب می‌شود.

پارامترهای اصلی تئاتر ملی را زبان، استیک و فرم زبانی تشکیل می‌دهند و استفاده از شکل‌های اجرایی نمایش ایرانی



گفت‌وگو با «فریده سپاه منصور»، بازیگر تئاتر، سینما و تلویزیون

من به تماشاگر نمی‌گویم مرا تحمل کن

■ شما در نمایش «حکایت ناتمام آن زن خوشبخت» به تهیی بازی کردید. آیا این اولین باری بود که بار ستگین دیالوگ و حرکت محوری نمایشی را بر عینده می‌گرفتید؟

بله، من اصلاً کار یک نفره انجام نداده بودم. چرا که

در جشنواره بیست‌وچهارم، تالار نو تئاتر شهر، شاهد نمایش «حکایت ناتمام آن زن خوشبخت» به کارگردانی فرهاد شریفی بود. این نمایش تنها یک بازیگر داشت و این بازیگر هم «فریده سپاه منصور» بازیگر نام‌آشنا تئاتر و سینمای ایران است. بازیگری که با حرکات حرفه‌ای، تن صدا و ادای زنده و جاذب دیالوگ‌ها همواره در طول نمایش، تگاه و احساس تماشاگران را به سوی خود می‌خواند. به بهانه بازی قابل قبول این بازیگر در این نمایش به سراغ او رفتیم.

■ خانم سپاه منصور، این روزها کمتر به سراغ تئاتر می‌آید؟

حقیقتاً، بعد از سال ۷۹ که ۱۸ سال از تئاتر دور شدم، پنج الی شش نمایش کار کرده‌ام، بعد از نمایش «باغ و حش شیشه‌ای» متن‌های مختلفی را به من دادند. گاهی این متن‌ها باب طبع نبود و گاهی هم با بعضی از آنها را بخط خوبی برقرار نمی‌کردم. البته قضیه اختلاف دو نسل تئاتر هم وجود دارد و دلایلی از این قبیل باعث فاصله نسبی من از تئاتر شده است.



- من می‌گویم مذهبی - نه به عنوان فن، بلکه به عنوان یک ویژگی و ضرورت انسانی برای هنرمند بودن و انسان مادرن. بازیگرها جوان، عاشق این نوع فکر هستند. هیچ چیز برای آدمی، این گل سرسبد خالق، بدتر و زشت‌تر از، به نرخ روز نان خوردن نیست. نان را به نرخ حقیقت باید خورد. مطمئن باشید او شما را موفق می‌دارد.»

هو-هی-ها

حسین عاطفی:

تئاتر ما هوت ندارد

ما هنوز به پشتونه تئاتری لازم نرسیده‌ایم که تئاتر ملی داشته باشیم، موسیقی و معماری ایران از جایگاه ملی برخوردار هستند و هوتی دارند اما اگر از تئاتر ملی منظومان داشتن هوتی است، باید بگوییم تئاتر ما هوت ندارد، به طوری که اگر یک تئاتر ایرانی در یک کشور خارجی اجرا شود و تماشاگر از ملت آن خبر نداشته باشد، پس از اجرا از برسیم این نمایش متعلق به کجا بود، نمی‌تواند بگوید ایرانی، چون هیچ نشانه ایرانی در این تئاتر ندیده است.

تنها تعزیه مدارای هوتی ملی است، در حالی که ما می‌توانیم در همین جریان موجود تئاتر ایران اشکال نمایش ایرانی و تئاتر ملی داشته باشیم، اما متأسفانه تئاتر کنونی کشور هوت ندارد.

چیستا پتری:

تئاتر ملی نداریم

ما تئاتر ملی بر اساس تعاریف خود نداریم، در واقع تئاتر ملی با مشخصه‌های این مکانی و مؤلفه‌های ایرانی که بتواند با اشکال نمایش ایرانی و فرم ایرانی برای مخاطب ایرانی و حتی غیرایرانی حرف روز را بزنند و قابل فهم باشد، نداریم.

علت این امر در عدم تأمیل هنرمندان برای صرف انزوازی فکری در این نوع نمایش است. تمازی که متون خارجی به راحتی قابل دسترسی هستند و سرمایه‌گذاری برای این نوع نمایش‌ها انجام نشود، هیچ گاه به تئاتر ملی دست پیدا نخواهیم کرد.

نصرالله قادری:

فراخوان بدھید

ابتدا باید ببینیم آیا ما اصلاً تئاتر ملی داریم یا نه؟ به نظر من حتی اگر قرار است نمایشی به عنوان تئاتر ملی ایران به خارج از کشور اعزام شود باید ابتدا فرآخوانی ارائه شود، این فرآخوان عنوان مشخصی داشته باشد و بر اساس آن نخبگانی که بتوانند نماینده تئاتر ملی ایران باشند، انتخاب شوند.

شما وقتی با شخصیت خاله رویه رو می‌شوید، باید خاله خودتان را ببینید.

■ البته من فکر می‌کنم شما به فکر گامی فراتر هستید. خیلی‌ها شما را با شخصیت «مش مریم» در فیلم می‌یمان مامان اثر داریوش میرجویی به یاد دارند. شما در این فیلم نسخه اصل فرهنگ و ناخودآگاه تاریخی کاراکتر «مش مریم» را ارایه دادید. این طور نیست؟

برای من «مش مریم» یا شخصیت نمایشی «حکایت ناتمام آن زن خوشبخت» فرقی ندارد. مش مریم زنی تنهای از فرهنگ گوشه‌ای از کشورمان بود. زنی که زیر بیماران و چنگ زندگی خود را سپری کرده بود. بنابراین من باید او را در درک می‌کردم. مثلاً در نمایی که پسر نظایمی به خانه «مامان» آمد، من خیلی ترسیدم. آقای مهرجویی از من پرسید چه شده است. یک شهر چنگ زده بود.

■ کمی درباره جایه‌های زاندیک و بازی توانمن در تئاتر و سینما بگویید؟ تئاتر خانه ما است و ما هم می‌یمان سینما هستیم. من همیشه یک ستارپور را پلان به پلان نمی‌بینم. من آن را به چشم متن نمایشی نگاه می‌کنم. همان طوری که یک شخصیت نمایشی را تجزیه و تحلیل می‌کنم به شخصیت فیلم نگاه می‌کنم، موقعیت‌های جغرافیایی و اجتماعی... را می‌سنجم و وضعیت روان‌شناختی و انسانی او را بررسی می‌کنم.

همشه برایم کمی سخت است به تماشاگر بگویم فقط مرا تحمل کن. حتی سر این قصیه با آقای شریفی خیلی صحبت کردیم. بعد هم به شوختی به ایشان گفتیم که عاقبت گولم زدین.

■ دنیای نقش خود را چگونه می‌بینید؟ بعضی از تماشاچیان فکر می‌کنند که این زن دنیای آشفته و شیوه به ادم‌های روانی دارد. در حالی که این طور نیست. او آدم تنهایی است. آدمی که با خاطرات از دست رفته و دنیای منزوی خود زندگی می‌کند. به نظر من تنهایی شامل خاطرات از دست رفته است. بی‌شک همه آدم‌ها روزی پیروز می‌شوند و این مساله شامل حال خلیل‌ها می‌شود.

■ کمی از گفتمان متن و پرداخت نوشتاری آن با سیک بازیگری خودتان صحبت کنید. آبا شیوه بازیگری شما تغییراتی هم در شخصیت متن ایجاد کرده است؟

ما پنج جلسه گذاشتم تا به این چیزی که شما اشاره کردید، پردازیم. در واقع ما یک پنجه را به سوی دنیای این زن بازگردیم، سرانجام به این نتیجه رسیدیم که او روانی نیست و فقط خلوت خود را مزور می‌کند. برای این کار بعضی از توصیف‌ها حذف شدند. اما خود من وقتی از سالم بودن این شخصیت مطمئن شدم، بیشتر با ارتباط برقرار کردم. من همیشه در بازی‌هایم دوست دارم بیام عاملتری را منتقل کنم. با متن ارتباط برقرار کم و به خود بگوییم آیا می‌توانم این انسان را بسازم. چرا که شخصیت پردازی، مانند آجرهای یک بناست.

یادداشت



وحید لک

فلسفه وجودی تئاتر خیابانی

ستاکر استیلتیس

تلفیق سیرک، رقص و پیکرتراشی

گروهی استرالیایی مشکل از سه رقصندۀ چوب پا و سه نوزاندۀ طبل و سنج و ارگ هستند. رقصندۀ ها مهارتی بی نظیر در ایستاندن بر چوب دارند و آکریوات و رقص را به خوبی تعلیم دیده اند. آنها توانایی آن را دارند که با چوب پا پشتک بزنند و با توانایی حریت انگیز و بدون یاری گرفتن از کسی یا چیزی از زمین برخیزند. نمایش شامل سه قطعه نسبتاً ساده از حرکات طراحی شده است. در قطعه اول آنها باتوجه‌های در دست و لباسی یکسره به تن دارند که صورت و اندامشان را کاملاً می‌پوشاند به طوری که شبیه حشراتی با دست‌های بلند به نظر می‌رسند. در قطعه دوم این لباس را از تن بیرون می‌اورند تا آزادانه از زمین بجهد و تعادل‌های آکریوباتیک و پیچ و تاب‌های بدن خود را به نمایش گذارند. در قسمت سوم، آنها پرچم‌های رنگارانگ برای ایجاد نقش و نگار در محيط با خود حمل می‌کنند، در این نمایش برای خلق ماجراجوی ناشی از روابط این سه تن تلاش چندانی صورت نمی‌گیرد، گرچه به نوعی رویارویی میان چوبهای بلند وجود دارد. نمایش بیشتر به ارتباط‌های فضایی و شکل‌های خارق العاده‌ای که آنها قادرند با ساق‌های بلند خود خلق کنند، اهمیت می‌دهد آنها شیوه به کالیدوسکوپ‌های تندیسه واری هستند که همواره در وضعیت‌های متغیر قرار می‌گیرند تا تعامل‌هایی فضایی تازه‌ای خلق کنند و با جنبه‌های دیداری، منظره‌ای سرگرم کنند به وجود آورند. زیرا هر یک از آنها از مهارت‌های شگفت انگیز و انعطاف‌پذیری فوق العاده در اجرای حرکت‌های مشکل برخوردارند. حرکت‌هایی که انجام آنها غیرممکن به نظر می‌رسد. ستاکر استیلتیس به میزان قابل ملاحظه‌ای مهارت‌های آموزش دیده و روشی بدیع برای تلفیق مهارت‌های سیرکی با رقص مدرن و پیکرتراشی افریده است.

خلافیت

با هندوانه‌ای سنگین

بال موروکو نمایشگر امریکایی ساکن بریتانیاست که موفق شده نمایش‌های ترددستی نسبتاً ساده را در سطح بالایی از تئاتر خیابانی ارتفا دهد. او به تردستی‌های اندیایی و متدالوی با انواع میوه می‌پرداخت، هندوانه‌های بزرگ و سنگین را بالا و بالا پرتاب می‌کرد تا لحظه خلاقیت فرا رسد. آنچه او را متمایز می‌ساخت، مهارت‌های وی نبود، بلکه دید باز او بود نسبت به هر چیزی که جمعیت را هیجان‌زده و نمایش را زنده و تازه نگه می‌داشت.

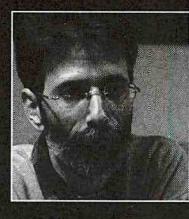
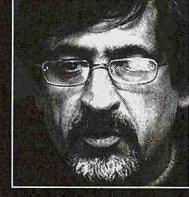
تئاتر ملی باید به صورت کارگاهی و با بودجه مشخصی تولید شود تا رونق پیدا کند.

عبدالحق شناسی:

فرهنگ ما ضامن تئاتر ملی است

در هر کشوری که تئاتر اجرا شود، اگر متن بر اساس نگاه نویسنده به تاریخ و اجتماع آن کشور باشد، حامل تفکر است و آن نویسنده به عنوان عضو جامعه به نوعی تجلی تفکر جامعه است. هر تئاتری که در هر کشوری متولد شود و حاوی نگاه نویسنده، کارگردن و بازیگر آن کشور باشد، تئاتر ملی است.

فرهنگ و تفکر ما ضامن تئاتر ملی است، اماماً به طور اتفاقی شاهد حضور نمایش‌های ملی در کشورمان هستیم، نمایش‌هایی که تریبون تفکر آن سوی مژده است، بنابراین تا زمانی که خودمان به عنوان شاسنای همان از داستان‌های کهن و اسطوره‌های همان نگاه نمی‌شود.



نصرالله قادری:

فراخوان بدھید

ابتدا باید ببینیم آیا ما اصلاً تئاتر ملی داریم یا نه؟

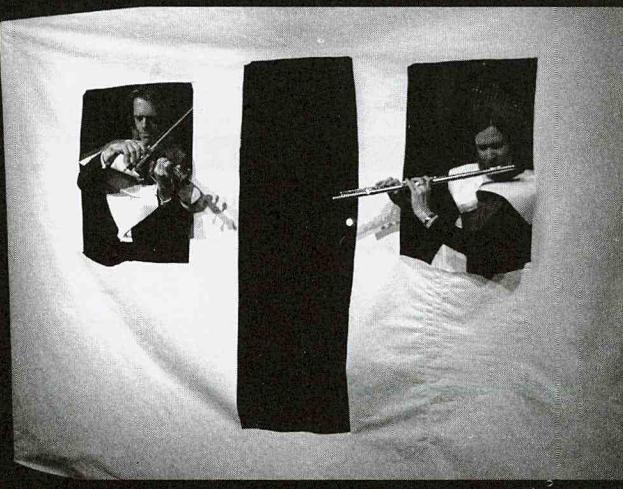
نظر من حتی اگر قرار است نمایشی به عنوان تئاتر ملی ایران به خارج از کشور اعزام شود باید ابتدا فرآخوانی ارائه شود، این فرآخوان عنوان مشخصی داشته باشد و بر اساس آن نخبگانی که بتوانند نماینده تئاتر ملی ایران باشند، انتخاب شوند.

همشه برایم کمی سخت است به تماشاگر بگویم فقط مرا تحمل کن. حتی سر این قصیه با آقای شریفی خیلی صحبت کردیم. بعد هم به شوختی به ایشان گفتیم که عاقبت گولم زدین.

■ دنیای نقش خود را چگونه می‌بینید؟ بعضی از تماشاچیان فکر می‌کنند که این زن دنیای آشفته و شیوه به ادم‌های روانی دارد. در حالی که این طور نیست. او آدم تنهایی است. آدمی که با خاطرات از دست رفته و دنیای منزوی خود زندگی می‌کند. به نظر من تنهایی شامل خاطرات از دست رفته است. بی‌شک همه آدم‌ها روزی پیروز می‌شوند و این مساله شامل حال خلیل‌ها می‌شود.

■ کمی از گفتمان متن و پرداخت نوشتاری آن با سیک بازیگری خودتان صحبت کنید. آبا شیوه بازیگری شما تغییراتی هم در شخصیت متن ایجاد کرده است؟

ما پنج جلسه گذاشتم تا به این چیزی که شما اشاره کردید، پردازیم. در واقع ما یک پنجه را به سوی دنیای این زن بازگردیم، سرانجام به این نتیجه رسیدیم که او روانی نیست و فقط خلوت خود را مزور می‌کند. برای این کار بعضی از توصیف‌ها حذف شدند. اما خود من وقتی از سالم بودن این شخصیت مطمئن شدم، بیشتر با ارتباط برقرار کردم. من همیشه در بازی‌هایم دوست دارم بیام عاملتری را منتقل کنم. با متن ارتباط برقرار کم و به خود بگوییم آیا می‌توانم این انسان را بسازم. چرا که شخصیت پردازی، مانند آجرهای یک بناست.



نگاهی به نمایش «کاغذبازی» از آلمان

به «شنیدن» و «دیدن» تشویق می‌کند آزاده سهرابی

جوهر تئاتر در واذشنن تماشاگر به بهره‌گیری از نیروی تصورش نهفته است.

مه بر هول

بگارید عادت همیشگی‌مان از درک یک اثر نمایشی را همراه بیلت‌ها به مسحون سالن بدھیم و به تماشای کاری از کروه آلمانی به نام «اریک ساتی و کاغذ بازی» بشنیم. مگر نه اینکه هنر تئاتر در بازسازی چیزی به نام زندگی می‌خواهد عادت‌های هر روزه‌مان را به دور بربرید و ما را در مواجهه دوباره با آن (زندگی) نو کند. بگارید با این تصور ساده به دیدن این نمایش برویم که این اثر بر اساس موسیقی آهنگساز سال‌های ۱۸۹۰–۱۸۲۰ فرانسه «اریک ساتی» شکل گرفته باحت فقط بدانیم این اثر بر اساس موسیقی شکل گرفته و با «کاغذبازی» جلوه پیدا کرده است.

«کاغذ بازی» قرار است نه تنها ما را در مواجهه با زندگی که در مواجهه با تئاتر نو کند و برای این کار تا حد امکان از زندگی و واقع‌گرایی تئاتری فاصله‌ی گیرد. کرچه‌ی آنچه بر اساس آن شکل گرفته نوعی اتوپوگرافی است اما جون بر اساس موسیقی شکل گرفته کامل‌به عرصه «انتزاع» تزدیکمان می‌کند و نه چیزی شبیه مستند و بازسازی واقعیت. هدفش همین سوق داده ذره ذره تماساکر به درک فضای «انتزاعی» ذهنی موسیقیدان موردنظرش است و شاید اصلاً درک انتزاع اصوات موسیقی، موسیقی انتزاعی ترین شکل هنر است که طرفداران «شوه تجریبی» در تئاتر بسیار تمايل دارند هر چه بیشتر به آن نزدیک شوند؛ به نوعی انتزاع. برای همین تأثیج که می‌توانند احتموا (به معنای که به کلام در آید) تحلیل، متن، واقع‌گرایی و... فاصله‌ی می‌گیرند و به شکل، بیش از محتوا نمایشانه اهمیت می‌دهند و از طریق صوت، حرکت، فضاسازی، نور... به احساس‌ها دست می‌یابند. همه این‌ها درباره «کاغذ بازی» به شکل ایده‌آل عملی شده صادق است.

کاغذبازی نه متنی است، نه حادثه‌ای، نه کش و واکنشی، نه قصه‌ای، نه روایتی، نه تحلیلی، نه محتواست. در حالی که همه این‌ها در «انتزاع» اثر و از طریق احساس تماشاگر دریافت می‌شود. این نمایش همبسته نور، صدا و تدوین‌هاست و اواسازی روی صحنه اتفاق نمی‌افتد. بدن بازیگر و کاه (اشیا) و با تصویرسازی و اواسازی روی صحنه اتفاق نمی‌افتد.

اما ممکن است چیزی از هر چیز در تحلیل شکل نمایشی اثر و شکل چیدمان تصاویر و صدای تماشاگر را به شگفتی می‌رساند، نجوح رسیدن به حذف تدریجی فاصله‌ی تماشاگر با موسیقی و افزایش دقت او در «شنیدن» است. همان‌طور که دیدن مراحل متعددی دارد مثل نگاه کردن، مشاهده کردن، درک کردن... شنیدن هم مراحل متعددی دارد. ما اکنون در حال «گوش کردن» صرف هستیم و «کاغذ بازی» می‌خواهد ما «بشنویم» و درک کنیم. در این‌ها نمایش تنها یک کاغذ سفید رویه‌ی مان می‌بینیم و سکوت. در این سکوت (بیان این قرق‌صنایلی‌ها، یعنی تماساگران...) بگارید قرار است ما صدای بردیده شدن کاغذ توسط قیچی یا کاتر را بشنویم. یک صدای سیار زیر که شنیدن دقت می‌خواهد و تمرکز. کم کم اصوات موسیقی به چینن صدای ایضاً اضافه می‌شود تا آن که به کمال می‌رسد. در بعد تصویر هم همین اتفاق می‌افتد. اول بخشی از بدن بازیگر - نوازنده یا سازی این‌ها دیده می‌شود. در اواسط کار، سایه کامل هم‌نوازی سه بازیگر - نوازنده پشت کاغذ سفید دیده می‌شود. به مرور کاغذ بردیده می‌شود و بازیگر - نوازنده و سازش بیدار می‌شوند تا این که در نهایت در یک قاب سفید هر سه بازیگر - نوازنده و کسی که این پرده‌ها را از پیش چشم ما کنار زده و سازها دیده می‌شوند و یک قطعه کامل را چنان اجرا می‌کنند که گویی در سالن به «شنیدن» کنسرت موسیقی نشسته‌ایم و نه تئاتر. اما تفاوت اساسی این است که به واسطه این «نمایش» حالا باشونده یک کسرت تفاوت کرده‌ایم و اصوات برایمان دارای «ازشی» مقاومت هستند. ما از لایه‌ای کاغذهایی گذشته‌ایم تا به «شنیدن» رسیده‌ایم و بنا بر این این قطعه حساسی مقاومت در ما برمی‌انگیریم. این همه آن کاری است که «کاغذبازی» به همانه اریک ساتی با تماساگر می‌کند. کاری که بیانه می‌نیست.

گزارشی از کارگاه آموزشی «فیل ون در لین دن»

موزیسینی کو تئاتر

او یک موسیقیدان است، او که نمایش «لامبی»^۸ با حمایت‌هایش به ایران آمده، البته یک نوع حمایت اجرایی، او موسیقیدانی است که هدف‌شناخت، تبادل فرهنگی موسیقی کشورها و به اشتراک گذاشتن ایده‌های است. او کسی نیست جز نیل ون درلین دن!

چون قرار بر بخش فیلم است از فضای تاریک و سیاه‌رنگ سالن تجربه به فضای اسمنانی رنگ تلاز ناصری می‌روید، نیل ون درلین دن ابتدا از آثاری سخن می‌گوید که در چشواره بسیار مورد توجه‌اش قرار گرفته‌اند، آثاری چون اپرای رستم و سهراب، خانم سرگرد باریارا، مکبث، دن کامیلو، اولیانا، دانه‌های آثار و مراسم زار. او به اپرای رستم و سهراب و نمایش خانم سرگرد باریارا اشاره می‌کند و این که موسیقی در این آثار کمک شایانی به باور نمایش کرده و فهمی مناسب را از فضای اپرای می‌دهد. نیل ون درلین دن از برشت می‌گوید که

یک کمونیست آلمانی بوده و قصد داشته تا تماشاگر را به لرزه درآورد و او را از شرایط جامعه آگاه کند و در این مسیر از موسیقی استفاده کرده است تا حواس تماشاگر را تمکر کند. برخلاف موسیقی رستم و سهراب که تماشاگر را در خال فرو می‌برد. در خانم سرگرد باریارا از عقاید و نظرات برشت بسیار آگاهانه استفاده شده است. به طور مثال یک وسیله چندین کاربرد متفاوت دارد.



موسیقی و داستان ساده است، گروهی از بازیگران داستان را روایت می‌کنند و گروهی در انتهای صحنه موسیقی را جاری می‌سازند و همگی می‌گویند که تماشاگر می‌گیرند و دن کامیلو عقاید پیش بروی

جاری است و عناصر بسیار کم و ساده‌اند. در این لحظه یکی از حضار به زار اشاره کرد و آن را یک نمایش دانست، اما فردی دیگر با این بیان مخالفت کرد و زار را مرامی آینه معرفی کرد. نیل ون درلین ادامه داد: بسیاری از آثار نمایشی بربایه مراسم آینه‌ی شکل می‌گیرند و این متون حتی در بیان باستان نیز به چشم می‌خورند چون آثار سوfoکل و آشیل. او به دنگ و مارو اشاره کرد که در سال ۶۷شنه در بوفه اصلی به صحنه رفته بود و نمایش آینی با اجرای صحنه‌ای پیوند خورده بود. یکی از حضار اشاره کرد زار یک بیماری است و برای رفع آن مراسمی عکسی کرد. گرفته که با گذشت زمان تبدیل به آینین شده که بیشتر جنبه موسیقایی و آینین آن مهم است. نه جنبه نمایشی آن، فضای آن از قدرستی خاص برخوردار است و در شکل آینین افرگانتر است چون تعزیزه که در رابطه با آن گفته است، وقی این مراسم را در فضای یک روسیده گریستم ولی در درون سالن این اثر را در درون من ایجاد نکرد. نیل ون درلین به نمایش دنیگ و مارو به کارگردانی مهدی ساکی اشاره کرد و گفت: مهدی ساکی نمی‌خواهد ظاهر کند که نمایش همان تأثیر را خواهد داشت که مراسم زاری که در جنوب بربایه شود به مرمای دارد ولی می‌تواند معانی جدیدی را خلق کند چون از موسیقی و بازی و از این خوبی برخوردار است. در زمان آشیل و سوfoکل نیز شکل‌های جدید آینین‌ها همین گونه شکل گرفتند. دو نمونه از مراسم آینین مراکش بر پرده سالن نقش می‌بنندند تا فرق میان مراسم آینی و نمایش صحنه‌ای آن را درک کنیم.

ابرای جنگ و صلح!

صحنه‌ای عظیم با دری سیار بزرگ که باز است و دو صندلی در سمت چپ صحنه و باقی صحنه خالی است. طراح صحنه از هنر بیگانه‌سازی برهه بردند.

برشت معتقد بود ناید به واسطه مسائل سیاسی که وارد هنر شدندان مردم را تحریک کرد، اما

او خود در آثارش این مسائل را بیان کرد. از آثاری چون دایره گچی قفقازی و نه‌دلار و فرزندانش، در اپرای این نیز به طور معمول مسائل سیاسی و اجتماعی بیان شده‌اند.

ابرای لولو!

مردانی که عاشق زنی هستند به دست او کشته می‌شوند. رگه‌های رئالیزم را می‌توان در بازی او دید و آواز به او مکم می‌کند تا احساسات خود را عمیق‌تر بروز دهد. در این جا نیز سمله‌ای خوب بیگانه‌سازی دیده می‌شوند چون علامت نت بزرگی که بر روی لباس زن حک شده است.

ابرای کارمن!

در این اپرای طراحی صحنه بسیار گیراست و وسائل بسیار گرانی در آن به چشم می‌خورند ولی با تمامی این‌ها اپرای هنری جلوه نمی‌کند. در ایالت متحده آمریکا تجمل گرایی فراوان است و این نوع اپرای طرفداران بسیاری دارد، ظاهری آرسته و باطنی خالی!

ابرای آتلول!

طراحی صحنه سنتی است. صحنه‌ای است که «دیاگو» می‌خواهد شاه را بفریبد و همسر او را خیانتکار جلوه دهد. آن چه اساس است موسیقی و فراز و نشیب‌هایش است.

ابرای پوچنی!

زنگی دختری را تصویر می‌کند که در حال مرگ است و اطرافیانش در اندهو این وداعند. طراحی صحنه مدن است. لباسی که بر تن اینها نقش پوچنی است لباس خود اوست ولی میز امروزی است و طراحی صحنه انتهای نیز آبستره است. با یک نوع کلاژ رویه‌رو هستیم، مجموعه‌ای از سبک‌های مختلف!

کزارش

پنج

بل

بل

۱۴

An Interview with Farideh Sepah Mansour (Actress in Theater, Cinema and Television)

"Unfinished Tale of that Lucky Woman" play which was staged at City Theater's Nou Hall had only one actress; Farideh Sepah Mansour, well-known theater and cinema artist. With her professional movements, tone of voice and lively performance she draws the attention of all the audience.

*You have been much active in theater these days...

-I've performed in a couple of plays since five years ago. After my last performance, "The Glass Zoo" I was offered to play in several works. I didn't like some of them and I was not able to establish good communication with others. Of course the generation gap between the two theater generations also played a role in keeping me away from theater.

*Your role in the "Unfinished Tale of that Lucky Woman" was a solo one. Was it the first time you shouldered the difficult dialogues and pivotal role of a play?

-Yes, it was the first time I had such a role. It was always hard for me to have the audience tolerate my only presence. I discussed the problem with the director, Farhad Sharifi, and he helped me overcome the problem.

*What is your comment on the role which you played?

-Some of the audiences believe that the woman lives in a chaotic world like that of the psychopaths. It is not true. She is just lonely, with loads of lost memories.

*Did your performance style influence the character you were playing?

-In five meetings we discussed this point with the director. Actually, we only opened a window to the world of the woman. We came to conclusion that the woman was not a psycho, and was only reviewing her loneliness. When I made sure that she was not mentally ill, I was more able to communicate with the role.

"Music in Theater" in Workshop

He is a musician. It was his executive support that helped "Bambie 8" be staged in Iran. His aim is to communicate music culture of countries with each other and help their ideas be shared.

The musician we're talking about is Nil Von Derlin Den.

The first thing he talks about is the eye-catching works of the Festival; Works such as Rostam and Sohrab opera, and Major Barbara's wife. He believes that music has helped these plays to be believed and understood in a proper way by the audience.

Derlin Den comments on Brecht and says that he was a German communist whose intention was thrilling the audience and make them aware of the social situation. For this good, he has made use of music to help the audience concentrate, for a way from the music of Rostam and Sohrab Opera which dips the audience in fantasy. In "Major Baubara's wife" play, Brecht's ideas have been used so wisely. For instance, a tool has got several uses. The music and story are simple.

Some of the performers narrate the story and some others play the music in the back of the stage. Nilvon Perlin Den went on to say that many works of theater are based on rituals and such texts are even seen in ancient Greece.

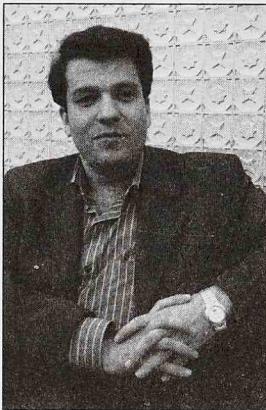
One of the participants in the workshop talked about "Zaar", a music ritual which is practiced in southern Iran. He said that Zaar was an illness, and to cure it a ceremony was held. The ceremony transformed into a ritual along the passage of time. He believed that Zaar ritual and its music aspects were more important compared to its theater-like aspect. The atmosphere dominating the ritual is of a sacred nature, he said.

At the workshop, footages of different operas and music were played for the audience, namely; Moroccan ritual and stage theater, War and Peace, Carmen, Othello, Vagner, and Puccini operas.

In general, the workshop was so fruitful, since we understood the position of music better. In the above-mentioned operas, even if the words were omitted. Music was able to express the feelings by itself, in these works, all the contributors had good understanding of the atmosphere.

That's why the works were so successful in achieving their objectives.

An Effort to Revive Culture of Theatre Watching Mohammad Khazayi, Manager of communication and advertisement of Dramatic Art Center



New happening has occurred in Dramatic Arts Center. Hossein Parsai, manager of Dramatic Art Center at the first day of festival asked me to have a new organization about the lacking of Iranian theatre. One of the important discussion is the advertisement of theatre, we ever face with lacking of advertisement in theatre. Because of this problem, our theatre always has special theatre, and one of the reason of these happening, is advertisement. Information is weak. We have not problem with the numbers of audiences, because the capacity of our halls is limit, so we have established the unit of "communication and advertisement" and office of general communication of Dramatic Art Center and other halls are under the supervision of it. Activities of this unit do not limit to Tehran and they will demonstrate in other regions of our country to improve the advertisements of theatre.

A Glace at Set Designing in Iranian Current Theater

By: Payam Foroutan

In Iranian theater, the tasks to be carried out by the set designer are already decided by the director before the designer is invited to the stage. The real position of the set designer is understated here.

The directors sometimes do not feel any responsibility towards the designers and do not value their work. Sometimes the director wants to have the set shrunk, or even omitted completely due to small available space on the stage. The one whose efforts are wasted is the poor set designer.

There are times that the set designer and the director communicate their ideas and reach an agreement over how the stage should be set.

But when the set is prepared for the performance, the director complains about what he has formerly agreed on.

European theater came to know the importance of stage set and its strong influence on the process of performance in the late 19th century.

Such an event happened in our country with a hundred years delay.

Late 1980s and 1990s have been magnificent decades in Iranian theater. The results of these decades will become apparent in forthcoming years.

In these years in a youthful and dynamic spirit entered the body of Iranian theater. Young and educated figures entered professional theater and introduced new images of the art. New talents in stage designing also came to stage. In the process of these changes, set designers had to deal with three different sorts of directors. First, the professional ones who cast a professional look upon set designing. They are mostly the young talents.

The other group, producing theater under the name of directors, still hold their old views about the art. They try to impose their ideas on set designers. The last groups of directors are those who do the set designing them. That's why the quality of their work stands at a low level.

Iranian National Theatre

Mohsen Hosseini

Every theatre which performs in every country with the language of that country is national theatre, with all dramatic aspects, aesthetic designing and diction.

Main parameters of national theatre are aesthetic and lingual form, and also using the form of Iranian theatre is another specialty of national theatre. The most important element of national theatre is language. National theatre must have connection, with different plays and customs of that country, if we have them; we can hope to have masterpieces in national theatre.

Majid Jafari

To reach to Iranian national theatre, we must do different efforts, at first we must find our vernacular theatre, and demonstrate our traditional plays with new view. We can experience to reach the style of Iranian theatre.

If we want to get involve in destiny of next generation, we must to invest in artistic and cultural field and specially invest in theatre, because this art is the art of teaching and learning and influencing and being influenced.

Hossein Aate

We are not yet rich in theatre records to have a national theatre too. Iranian

music and architecture have their identity and place, but unfortunately, our theatre has not identity, it means that if we have a performance in other countries, people do not know the Iranian theatre aspects and search for the name of country just Taziye has national identity, but we could settle other Iranian shapes of theatre in the world.

Chista Yasrebi

We have not Iranian national theatre based on our definitions. In fact, we have not national theatre with Iranian aspects which can narrate the Iranian stories of today with Iranian form to Iranian and foreign audiences.

Until foreign texts are available, and managers do not invest in Iranian plays and theatre, we never reach national theatre. To prosper, Iranian national theatre must produce with special budget.

Abdolhay Shammasi

In every country that theatre perform in it, if the text, is written based on writer's view to history and society of that country, is thoughtful, and whether as the member of society is the crystallization of his society thought.

Our thought and culture give security to national theatre, but unfortunately we accidentally see the national plays.

Art in Glasses

In the 24th Fajr International theatre festival's closing ceremony, Mr. Saeed Bonakdar Tehrani, General manager of "Optic" company, dedicate some of the productions of his company to those who will be selected.

Those present which this company, dedicate to selected are:

1. 6 Frame of "NEOSTYLE" company of Germany with the card of supporting and installation of special and arbitrary lens.
2. Life long supporting of lens and frame of glasses to pioneers of festival's homage section.
3. Supporting of 12 frames for artists with card of supporting and installation of special and arbitrary lens.



بیست و چهارمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

بیست و چهارمین
The 24th Fajr International Theater Festival

جشنواره بین المللی تئاتر فجر

The 24th Fajr International
Theater Festival

January 20 - 29 , 2006 - TEHRAN

۳۰ دی - ۹ بهمن ۸۴ - تهران



DAILY BULLETIN

NAMAYESH 9

The 24th Fajr International Theater Festival



الفنون المسرحية في طهران



انجمن نمایش

Dramatic Arts Center
موزه نمایش
نمایشنگاری