نشریه روزانه

نمایش

بیست و چهارمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

دهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر

تهران: ۲۳ لغایت ۳۰ بهمن ۱۳۷۰

THE 10th. FADJR THEATRE FESTIVAL

TEHRAN 12. Feb - 19. Feb 1992

C.D.A.
The Center of Dramatic Arts

IN ASSOCIATION WITH
MUNICIPALITY OF TEHRAN

بسم الله الرحمن الرحیم

Dramatic Arts Center

انتشارات نمایش

نشریه روزانه
بیست و چهارمین
جشنواره
بین‌المللی
تئاتر فجر
شماره ششم
۵ بهمن ۱۳۸۴

زیر نظر مرکز هنرهای نمایشی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مدیرمسؤول:
حسین مسافر آستانه

سردبیر:
کیوان کثیریان

مدیر داخلی:
هادی جاودانی

بخش نقد و مقاله:
بهزاد صدیقی

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

تحریریه:
فروغ سجادی، فهیمه پناه‌آذر
نسیم احمدپور، شیما بهره‌مند
طوفان مهردادیان، مهرداد ابوالقاسمی

مدیر هنری:
مهدی مهرابی

مدیر امور رایانه:
رحیم اخباری

ویراستار:
کامران محمدی

حروف‌نگار:
عباس میرزاجعفر

عکاس:
امیر امیری (با همکاری شکوفه هاشمیان)

طراح نامواره:
علی رستگار

مدیر فنی:
انوشیروان میرزایی

با تشکر از حسین عبدالعلی پور

سرمقاله

حسین پارسایی

تئاتر، جامعه، نیاز

همیشه از خودم پرسیده‌ام اگر قبول کنیم در هر جامعه‌ای همه رنگ‌ها از سفید تا سیاه وجود دارد، تئاتر بیشتر در حوالی کدام طیف رنگ‌ها حرکت می‌کند. آیا می‌توان محدوده‌ای برای چشم‌اندازها و پنجره‌های تئاتر ایرانی در نظر گرفت؟ به راستی تئاتر ایرانی در همین سال‌های اخیر حاصل برآیند و تجمع کدام دسته از نیروهای فرهنگی است؟ تحرک نسل‌ها و نسبت‌شان با تئاتر در ایران چگونه؟ چطور می‌شود که مردم خودشان برای تئاتر سالن بسازند؟ این حس ارتباط و نیاز چطور باید زاییده شود؟ تئاتر برای زنده‌ماندنش به طور حتم به مردم نیاز دارد، به صاحبانش... تئاتر ایران به ملی‌شدن نیاز دارد. به شهرداری‌ها، نهادها، NGO ها...

این طور تئاتر می‌تواند قسمتی از زندگی مردم باشد.

در زمانه‌ای که سرعت روزها و رسانه‌ها و هجوم تصویرهای بزرگ تبلیغاتی هر روز بیشتر انسان را احاطه می‌کند تئاتر هنوز می‌تواند از ارزش‌های اخلاقی صحبت کند.

تئاتر می‌تواند در میانه اقیانوس‌های یک وجبی هر روز از یک چشمه شفاف بگوید در اعماق... تئاتر نیاز جامعه امروز ایران است، نیاز کودکان ایرانی، جوان‌ها، مردها، زن‌ها...

ما به تشکل‌های مردمی تئاتر (NGO) و تئاتر ملی نیاز داریم.

اخبار ویژه

جایزه‌های داوران انجمن نمایش متفاوت است

شنیده‌ایم که امسال جوایزی که برای برگزیدگان داوران انجمن نمایش در نظر گرفته شده بسیار متفاوت‌تر از همیشه است. ولی صبر کنید تا رسیدن خبرهای تکمیلی.

شفیعی بیمار شد

کمال‌الدین شفیعی یکی از داوران بخش خیابانی کانون نمایش خیابانی خانه تئاتر به علت بیماری نتوانست گروه داوری را همراهی کند. برای ایشان آرزوی بهبود داریم.

مژده به اهالی تئاتر؛ بودجه تئاتر افزایش یافت

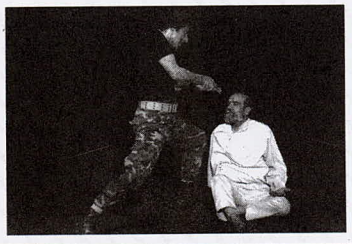
یکی از خبرهای شیرین ایام بیست‌وچهارمین جشنواره تئاتر فجر افزایش بودجه تئاتر است که نخستین بار در گفت‌وگوی خبرنگار نشریه ما با وزیر ارشاد اسلامی مطرح شد. شنیده‌ها حاکی از افزایش بودجه توسط کمیسیون فرهنگی مجلس شورای اسلامی است. شنیده‌ایم بودجه تئاتر حدود ۳ تا ۴ برابر افزایش پیدا خواهد کرد. امیدواریم.

تالار مولوی، فعال و پرمخاطب

حجت علیخانی از همکاران خوبمان در جشنواره و تالار مولوی، مدام درباره گروه‌های دانشجویی که در این تالار اجرا می‌روند،حرف می‌زند و برخی از آنها را قابل عرضه در سطوح حرفه‌ای و اجرای عمومی می‌داند. پیشنهاد او این است که بلیت تالار مولوی دیگر توزیع نشود، چرا که تراکم جمعیت در این سالن بسیار زیاد است.

مصدوم با غیرت

باخبر شدیم رضا یاوری بازیگر نمایش «تبرد» به کارگردانی ساسان قجر از تبریز روز گذشته در حالی که از آسیب‌دیدگی زانو رنج می برد، روی صحنه ماند، ایفای نقش کرد و اتفاقاً بسیار هم خوب از پس نقش خود برآمد.



این بازیگر شهرستانی مدتی است دچار آسیب‌دیدگی زانو شده است، اما همچنان به بازیگری ادامه می‌دهد.

هدایت هاشمی هم آلمانی شد!

یکی از خبرهای جالب جشنواره امسال دعوت دیتر کومل کارگردان «شیطان با سه شاخه موی طلایی» از هدایت هاشمی بازیگر ایرانی برای ایفای یکی از نقش‌های این نمایش است.

این کارگردان آلمانی پس از تماشای نمایش «دومتر در دو متر جنگ» (نیما دهقان) و دیدن بازی هدایت هاشمی از او دعوت به عمل آورد و از آنجا که یکی از بازیگران «شیطان با سه شاخه موی طلایی» به دلیل بیماری مادرش نتوانسته بود. در سفر به ایران گروه را همراهی کند، دیتر کومل از هاشمی خواست تا به جای او، در این نمایش گروه را یاری دهد.

هدایت هاشمی از ساعت ۱۵ روز دوشنبه تمرینات خود را با گروه دیتر کومل آغاز کرد و شب گذشته نیز در این نمایش ایفای نقش کرد.

استقبال دردسرساز

در حالی که گروه نمایش «شیطان با سه شاخه موی طلایی» از کشور آلمان در روز گذشته آماده اجرا بود و در تالار اصلی، ساعت ۱۸ به روی تماشاگران منتظر گشوده شد؛ اما به دلیل تک سانس بودن اجرا، خیل عظیم مشتاقان و تقاضاهای مکرر علاقه‌مندان بدون بلیت در پشت درهای تالار اصلی تئاتر شهر، باعث شد تا جابه‌جایی تماشاگران و جای‌گیری‌شان، اجرا را نیم ساعت به تأخیر بیندازد. این در حالی بود که علاوه بر جایگاه تماشاگران، علاقه‌مندان در دو سوی صحنه نیز نشسته بودند و حصارهای چپ و راست جایگاه تماشاگران برداشته شده بود تا تعداد بیشتری بتوانند کار را تماشا کنند.

طبق آمارهای تخمینی حدود هزار نفر در سالن اصلی تئاتر شهر به دیدن اجرای اول این نمایش رفتند این گروه

پس از اجرا با جمع زیادی از مخاطبان و اهالی تئاتر به گفت و گو نشستند که تا پاسی از شب ادامه یافت.

شنیده می‌شود که همین وضعیت روز گذشته در تالار وحدت برای گروه «فنز» نیز به وجود آمده و تالار تا طبقه سوم لبالب از جمعیت بوده است.

این استقبال‌ها از دو زاویه قابل تأمل است:

۱ـ همجواری دو جشنواره سینما و تئاتر، چندان هم معضل نیست و علاقه‌مندان، انتخاب خود را انجام می‌دهند.

۲ـ آنها که می‌گویند اجراهای ایرانی تکراری است و قبلاً دیده شده‌اند و دیگر مخاطب ندارند، می‌توانند عکس‌ها را ببینند یا به تالارها مراجعه کنند.

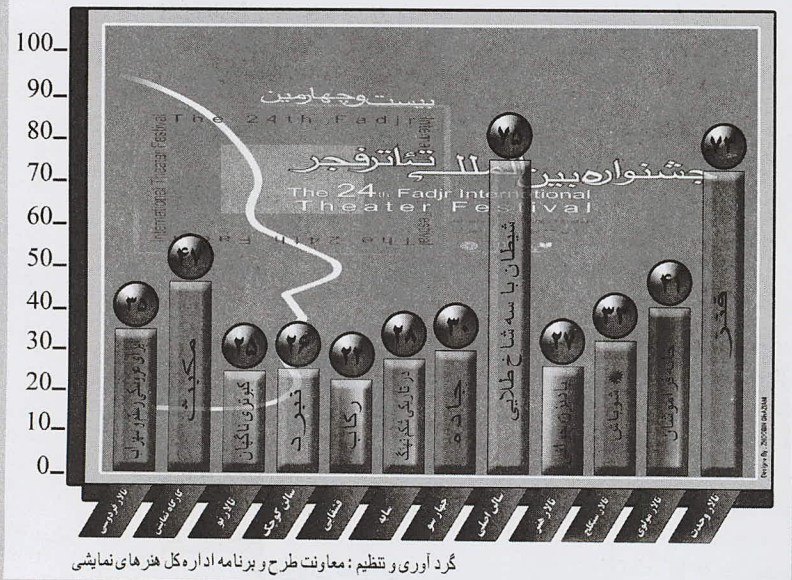
اجراهای نمایش «کبوتری ناگهان» به دو هنرمند تقدیم شد

عباس غفاری، کارگردان نمایش «کبوتری ناگهان» با مراجعه به دفتر بولتن خبر ناخوشایند بستری شدن دو هنرمند تئاتر «خسرو احمدی» و «محمود استاد محمد» را به ما داد.

اجرای اول شب گذشته «کبوتری ناگهان» به خسرو احمدی، بازیگر توانای تئاتر ایران که هم‌اکنون به علت عارضه ریوی در بیمارستان دارآباد بستری است تقدیم شد و اجرای دوم این نمایش نیز به محمود استاد محمد که در منزل شخصی خود در بستر بیماری است، تقدیم شد. برای این دو هنرمند آرزوی سلامتی می‌کنیم.

نتایج نظرسنجی مردمی در روز پنجم جشنواره

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



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

بانوی تئاتر ایران

به یاد مهین اسکویی
تولد: ۱۳۰۹
وفات: ۱۳۸٤

«مهین اسکویی» از دهه ۲۰ به کارگردانی و بازیگری نمایش پرداخت و از ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۷ در خارج از کشور مشغول فراگیری سیستم استانیسلاوسکی بود. او را نخستین کارگردان زن ایرانی می‌دانند.

او که از اعضای گروه تئاتر «آناهیتا» بود، در پرونده کاری خود برگردان روسی به فارسی آثار استانیسلاوسکی درباره روش‌های آموزش بازیگری و کارگردانی یعنی کتاب‌های «کار هنرپیشه روی خود در جریان تئاتر»، «کار هنرپیشه روی نقش» و «کار هنرپیشه روی خود در جریان تجسم» را دارد.

همچنین ترجمه نمایشنامه‌های تانیا (آرلوزف)، شب‌های سپید (داستایفسکی)، گرگ‌ها و بره‌ها و صاعقه (آستروفسکی)، کالسکه زرین (پروسپر مریمه)، صاحب میهمان‌خانه (گلدونی)، در اعماق، ییلاق‌نشینان و فرزندان خورشید (ماکسیم گورکی)، سه خواهر، خرس و خواستگاری (آنتوان چخوف) در کارنامه او به چشم می‌خورد.

از اسکویی ترجمه مقاله‌های «تسلط در کار و به انجام رساندن کار» (استانیسلاوسکی)، «کارگردانی یعنی چه؟» (گارجوکو)، «فصل‌هایی از تاریخ تئاتر جهان» (ماکوفسکی) و اخلاق آرتیستیک (استانیسلاوسکی) منتشر شده است.

بازیگر صحنه مردگان اما نه از یاد رفتگان

سودابه اسکویی، دختر مهین و مصطفی اسکویی همکلاسم بود. من و او اغلب با هم یا اتودهای بازیگری می‌زدیم یا در مورد شیوه‌های بازیگری گفت‌وگو می‌کردیم.

هر دو معترض بودیم و می‌دانستیم که برخی از استادان ما وقت را تلف می‌کنند و کلاس را به گلایه از این و آن یا طرح موضوعاتی که ربطی به بازیگری نداشت هدر می‌دهند. پس هر دو به دنبال راه‌حلی بودیم که بیشتر بیاموزیم و خود را از شر کلاس‌های بی‌فایده دانشکده خلاص کنیم. یک بار هر دو به خانه مهین اسکویی رفتیم. خانم اسکویی مثل ملکه‌ها به همه دستور می‌داد و همه را از بالا نگاه می‌کرد. صدای پرطنینی داشت. او حق داشت که مثل ملکه‌ها رفتار کند. صدای رسا، حرکات موزون، نگاه نافذ و دانش بازیگری این حق را به او که شاگرد زاوادسکی و همشاگرد گروتفسکی بود، می‌داد که ما دو جوان را چندان جدی نگیرد. اما پس از گذشت یک ساعت، رفتار او مهربانانه‌تر شد و چنان صمیمیت پایداری میان ما شکل گرفت که تا اوج گرفتن بیماری مهلک این بانوی هنرمند ادامه داشت. او از من و سودابه دعوت کرد که با حضور جمعی دیگر از علاقه‌مندان، اتودهای کتاب «کار بازیگر روی خود» استانیسلاوسکی را انجام دهیم و او با صحت، دقت و حساسیت بیشتری آثار مکتب ناتورالیسم را ترجمه کند. بعدها هم در موارد مختلف از مصاحبت و گفت‌وگو با او بسیار آموختم. اما به تدریج پی بردم که این بانوی عزیز خود را در محدوده خاصی از زمان گرفتار کرده است. البته شرایط کار و فعالیت او هم فراهم نشد.چه کسی را خطاب می‌کرد؟ از چه کسی یا کسانی ناراضی بود؟ کدام تندر و کدام صاعقه در ذهن و جان و روح او به صدا درآمده بود، نمی‌دانم. هرچه بود ملکه تئاتر پیر می‌شد. توانش را از دست می‌داد و گویا به او نهیب زده می‌شد که نه! دیگر بازی تمام شده است. اما او با مرگ نیز جنگید. بر سر مرگ نعره زد و با سماجت روی صندلی چرخدار، مشتاقان بازیگری را آموزش داد.

مرگ از او و از همه ما زورمندتر است و حتما وقتی که به سوی او رفته به او گفته است: «ای بانو تئاتر آناهیتا! ای کارگردان صاعقه آستروسکی! ای بازیگر خرس و خواستگاری چخوف! ای آموزگار و دوست مهدی فتحی! ای همسر سابق مصطفی اسکویی! ای ملکه پیر و رنجور و بیمار تئاتر ایران! بیا... نوبتت فرا رسیده است. باید صحنه را ترک کنی و پا به صحنه مردگان، اما نه از یاد رفتگان بگذاری. بیا!»

بهار برهانی

حرف‌های شهریار رشید علی‌پور دبیر اجرایی جشنواره

با توجه به مسئولیتی که ستاد برگزاری به عنوان مسئول اجرایی جشنواره فجر بر عهده بنده گذاشته است، ماه‌هاست در گیر جلسات و گفت وگو هستیم. سعی شده فضایی به وجود بیاید تا هم کسانی که به عنوان هنرمند و هم کسانی که به عنوان مخاطب و تماشاگر و هم عواملی که در این مجموعه زحمت می‌کشند تا کارها به صورت مطلوب و بهتری روی صحنه برود، در آرامش به خواسته‌های خود برسند و کارهای‌شان به خوبی پیش رود. خوشبختانه تا این لحظه این آرامش برقرار بوده و فکر می‌کنم با پیش‌بینی‌هایی که در این زمینه شده است تا پایان جشنواره تداوم داشته باشد.

جشنواره فجر در سه حوزه بین‌الملل، اجراهای تهران و تئاتر شهرستان عمل می‌کند و ما در تئاتر شهر سه مسئول برای این بخش‌ها در نظر گرفتیم تا گروه‌ها جهت هماهنگی‌های داخلی دچار سردرگمی نباشند و کارهای‌شان به راحتی پیش رود. سعی کردیم با این دسته‌بندی کارهای لازم تسریع شده و فواصل کوتاه‌تر شود. مجموعه مدیران بخش اجرایی عمدتاً مدیران تئاتر شهر هستند و سعی شده طی جلساتی که با کارگردان‌های تهران داشته و به مرور با کارگردان‌های شهرستانی هم خواهند گذاشت، هماهنگی‌های لازم را با گروه‌ها و واحدهای مختلف به دست آورند تا کارها به طور مطلوبی به روی صحنه رود.

در زمینه ساخت و ساز فکر کنم بیشتر از ۷۰ درصد دکورها ساخته شده. البته گروه‌های شهرستانی دکور کارهای خود را به تهران می‌آورند چرا که کارهای‌شان در جشنواره استانی اجرا شده و همین‌طور ۶۰ درصد کارهایی که از تهران در جشنواره اجرا می‌روند نیز کارهایی هستند که از قبل اجرا رفته‌اند و دکورشان نهایتاً شاید به ترمیمی جزیی نیاز داشته باشد.

فقط نمایش‌هایی که در کارگاه اجرا می‌شوند و نیز تولیدات جدید جشنواره احتیاج به ساخت و ساز داشته‌اند که تصور می‌کنم هر گروه حداقل دو روز قبل از موعد اجرایش، دکور آماده داشته باشد.

تمام این مسائل در ستاد برگزاری پیش‌بینی شده است. امسال سعی شده اجراهایی که پیش‌بینی می‌شده با استقبال بیشتری مواجه شوند در سئانس‌ها و روزهای مختلفی تکرار شوند تا تمامی هنرمندان تهرانی و شهرستانی، ارباب جراید، دانشجویان و دیگر مخاطب‌های تئاتر بتوانند شاهد این اجراها باشند ولی بعید می‌دانم اگر استقبال بیش از حد باشد اجرای مجدد داشته باشیم چون شاید گروه‌ها امکان اجرای مجدد نداشته باشند. به هر حال کار زنده به انرژی گروه هم احتیاج دارد.

طی جدولی که ستاد برگزاری به ما اعلام کرده و با توجه به ظرفیت سالن‌ها اصل بر این بوده که بیش از ظرفیت سالن‌ها بلیت توزیع نشود، حالا چه به صورت دعوت و چه فروش عادی. از دو روز پیش از جشنواره پیش‌فروش بلیت‌ها شروع شد که البته این پیش‌فروش هم درصدی از کل فروش بود، چرا که ما سهمیه‌ای حدود ۱۵–۱۰ درصد هم برای روز فروش گیشه‌ها در نظر گرفته‌ایم.

تلاش ستاد برگزاری این است که به خصوص هنرمندانی که یک‌سال منتظر این جشنواره که جدی‌ترین اتفاق تئاتری کشور هست، بوده‌اند بتوانند همه کارها را ببینند. اعضای خانه تئاتر و دانشجویان نیز می‌توانند با ارائه کارت، بلیت‌هایی با تخفیف خاص خود دریافت کنند. البته واضح است که با توجه به محدودیت‌هایی که داریم هر کدام از این اقشار سهمیه و درصد خاصی از کل بلیت‌ها نصیب‌شان خواهد شد.

امسال برای اولین بار اکثر اجراهای جشنواره دست‌چینی از اجراهای ۶ ماه گذشته است و درصد کمی به تولیدات جدید اختصاص دارد و برای اولین بار اجراهای جشنواره تئاتر، تقویم سال آتی تئاتر شهر را رقم نمی‌زند.

تجربه امسال برای تصمیم گیری‌های بعدی در حوزه تئاتر بسیار تعیین کننده خواهد بود. حداقل می‌شود گفت تجربه امسال باعث ایجاد آرامش بیشتری در مراحل مختلف برگزاری جشنواره تئاتر و ستاد اجرایی بوده است. اگر قرار بود مطابق رویه سال‌های قبل جشنواره برگزار می‌شود و کارهای ارایه شده در جشنواره غالبا از تولیدات جدید باشند هم نحوه اجرا و برنامه‌ریزی اجراهای جشنواره برای سال بعد ما را دچار مشکل می کرد و هم به دلیل جا نیفتادن کارها و بعضی از نواقص، کارهای ارایه شده در جشنواره معمولا ناپخته بودند. به نظرم گروه‌هایی که امسال اجرای عمومی داشته‌اند و در طول جشنواره نیز روی صحنه می‌روند با طیب خاطر بیشتری کارهای خود را عرضه می کنند. قطعا اگر این رویه نهادینه شود، ثمرات بهتر و بیشتری را برای تئاتر به ارمغان خواهد آورد. امیدوارم سال آینده سال شکوفایی تئاتر کشور باشد. چون فکر می کنم شرایط، شرایط خوبی خواهد بود.

همچنین امیدوارم بتوانیم با کمک و همدلی همدیگر، جشنواره‌ای گرم و پررونق و مملو از خلاقیت داشته باشیم.

احسان جانمی، کارگردان نمایش «سایه‌های یک زن»:

از توماس هاردی، سهروردی و شاملو ایده گرفتم

معرفی نمایش

سایه‌های یک زن

«سایه‌های یک زن» نمایش صحنه‌ای است که از استان اصفهان در جشنواره فجر امسال حضور دارد. «احسان جانمی»، نویسنده این نمایشنامه است که در آن داستان زنی روایت می‌شود که از ازدواج خان‌زاده با نوعروس مطلع می‌شود و این سرآغاز ماجرا است.

گفتنی است «احسان جانمی» کارگردانی و طراحی صحنه این نمایش را نیز برعهده دارد. «حمیدرضا خسروی»، «پگاه خسروی»، «رعنا رزقانی» و «امیرحسین افتخار» با او به عنوان دستیار کارگردان همکاری می‌کنند. «ماهرخ میری» (منشی صحنه) و «مریم مرادپور» (مدیر صحنه) از دیگر عوامل این نمایش هستند.

بازیگران «سایه‌های یک زن» عبارتند از: «امیر هاشمی»، «حامد کمیلی»، «مژگان خالقی»، «رادنوش مقدم»، «الهه خوشگام»، «رسول سلیمیان»، «افسانه جانمی»، «عادل یوسفی» و «آرمیتا انصاری».

«سایه‌های یک زن» در ۴۲ دقیقه و در تالار شماره ۲ تئاتر شهر در ۷ بهمن‌ماه ۱۳۸۴ اجرا می‌شود.

«احسان جانمی» متولد اصفهان است. او دارای مدرک کارشناسی و کاشناسی ارشد کارگردانی است. در تهران درس‌خوانده و به قول خودش ۶ سال است در این شهر ساکن است. تا به حال در چندین دوره از جشنواره فجر به عنوان دستیار کارگردان و بازیگر حضور داشته است ولی اولین حضور او در این جشنواره به عنوان کارگردان با نمایش «سایه‌های یک زن» است که آن را از اصفهان برای شرکت در جشنواره آورده است. به قول خودش قسمت اعظم تمرین‌ها در تهران انجام شده و حتی بیشتر عوامل گروه هم از بچه‌های تهران هستند.

■ سایه‌های یک زن یک اثر مستقل است یا اقتباسی؟

من «سایه‌های یک زن» را براساس داستانی از «توماس هاردی» به نام «دست خشکیده»، «عقل سرخ» سهروردی و اشعار شاملو نوشتم و با یک گروه دانشگاهی آن را برای صحنه آماده کردم.

■ دانشگاهی به چه معنی؟

تحصیلکرده و دانشجو. گروه در سال ۱۳۷۶ تاسیس شد و نام آن «چاوش» است.

■ این گروه چه می‌کند؟

ما ایده‌ها و متن‌های جدید را جست‌وجو می‌کنیم (چه در نمایش‌های ایرانی و چه خارجی) و سعی می‌کنیم چه در زمینه محتوا و چه به لحاظ تکنیک اجرایی تجربیات جدیدی را انجام دهیم یا تجربیات قبلی را خودمان تجربه کنیم. بر همین اساس در گروهمان کار دراماتورژی انجام می‌گیرد.

■ دراماتورژ گروه شما چه کسی است؟

به فراخور نوع متن هر کدام از بچه‌ها آن را انجام می‌دهند. در این نمایش من خودم آن را انجام دادم که البته دراماتورژی نیست چون من از سه منبع استفاده کردم و ایده گرفتم و نمایشنامه را نوشتم.

■ می‌توانید تعریفتان را از دراماتورژی بگویید؟

دراماتورژ کسی است که مابین گروه اجرایی و نویسنده قرار می‌گیرد و سعی می‌کند ایده کارگردان از متن را پیدا کند. او در حقیقت یک بازخوانی جدید از متن دارد و آن را به صورت یک ایده اجرایی در می‌آورد. در حقیقت دراماتورژ بین کارگردان و نویسنده عمل می‌کند. دراماتورژی علمی است در ادبیات نمایشی و کار آن تحلیل و بررسی متن اولیه و رسیدن به یک ایده اجرایی جدید است.

■ با توجه به تعریفی که خودتان از دراماتورژی دارید، چرا فکر می‌کنید آن را دراماتورژی نکرده‌اید؟

براساس تعریفی که از دراماتورژی ارایه شده است، من نوشته خودم را دراماتورژی نمی‌دانم چون براساس قوانین و قواعد دراماتورژی نمایشنامه من نوشته نشده است. بلکه فقط نگاهی به این سه منبع بوده است و بازخوانی نمایش جدیدی صورت گرفته است.

■ درباره شیوه اجرای نمایشنامه بگویید؟

نمایش براساس قواعد و قوانین نمایش‌های آرکاییک به اجرا در می‌آید. البته متن نمایشی خصوصیات سبک رئالیسم جادویی را دارد، چرا که ماورا و متافیزیک از ذهن فرد معتقد (نویسنده) بازگو می‌شود.

■ در شیوه نمایشی که گفتید می‌توانید شخص خاصی را از میان استادان یا کارگردان‌های تئاتر نام ببرید که از او یاد گرفته‌اید یا الگو برداشته‌اید؟

من استادان زیادی چه در دوره کارشناسی و چه در دوره کارشناسی ارشد داشته‌ام که اگر بگویم از آنها تاثیر نگرفته‌ام، دروغ گفته‌ام. چون اکثر آنها خوب بودند و چیزهای زیادی به من آموختند اما یک اصل دیگر را نیز به من آموختند. اینکه هر اتفاق و فرآیندی را از صافی ذهن خودت بگذران و من سعی کردم این را به خوبی یاد بگیرم.

دست همه آنها را می‌بوسم و آرزوی سلامتی برای‌شان دارم.

■ نظرتان درباره غیررقابتی بودن جشنواره چیست و همچنین در مورد جوایزی که هر یک اصناف در نظر گرفته‌اند چه فکر می‌کنید؟

غیررقابتی بودن جشنواره امسال با پارسال متفاوت است. چرا که در عین غیررقابتی بودن جشنواره، حضور صنف‌های متفاوت و نگاه داوری آنها به کارها باعث ایجاد انگیزه و رونق جشنواره می‌شود که این به نظرم خوب است و جا دارد از طراح این ایده تشکر کنم.

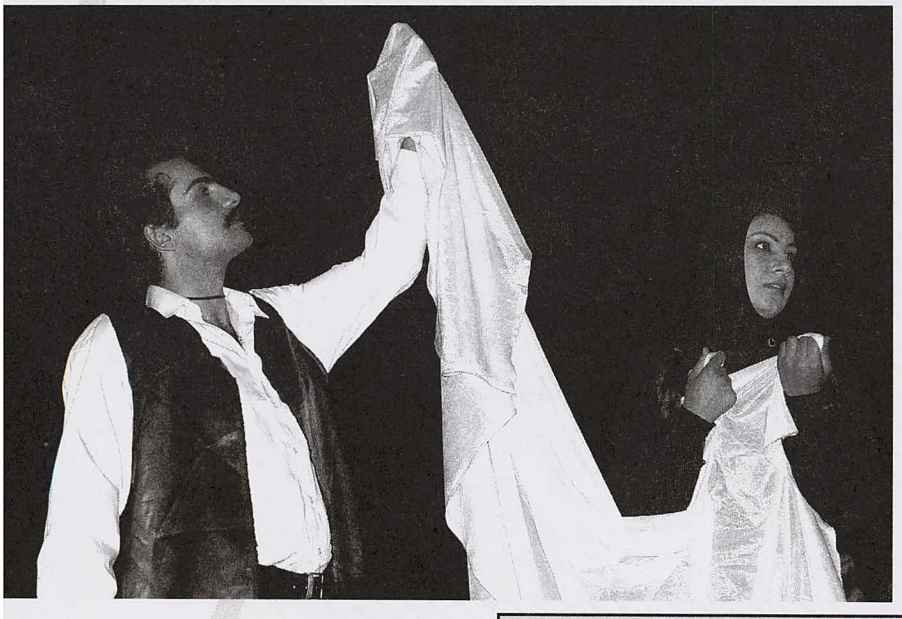
■ به لحاظ امکانات و شرایط سالن تمرین و غیره مشکل خاصی نداشتید؟

مسوولان محترم اداره ارشاد اصفهان در زمینه برگزاری جشنواره استان سنگ تمام گذاشتند. اما جا دارد به چند نکته نیز اشاره کنم. انجمن نمایش اداره تئاتر اصفهان مکان مناسبی ندارد. هزینه مناسبی به گروه‌ها پرداخت نمی‌شود و هنوز کارها به اجرای عمومی نرفته‌اند که این مهم‌ترین مساله است.

■ با توجه به اینکه اکنون شما ۶ سال است در تهران ساکن هستید بعد از اتمام تحصیلات خود آیا به اصفهان برمی‌گردید یا تصمیم به اقامت دایم در تهران دارید؟

باید به این نکته اذعان کرد که امکانات تئاتر تهران با شهرستان قابل قیاس نیست. مطبوعات، امکانات فنی، مخاطب، پول، پیشرفت و... چیزهایی هستند که تئاتر شهرستان متاسفانه در حسرت آن به سر می‌برد.

اگر روزی در تئاتر تهران بمانم به همین دلایل بزرگ است.



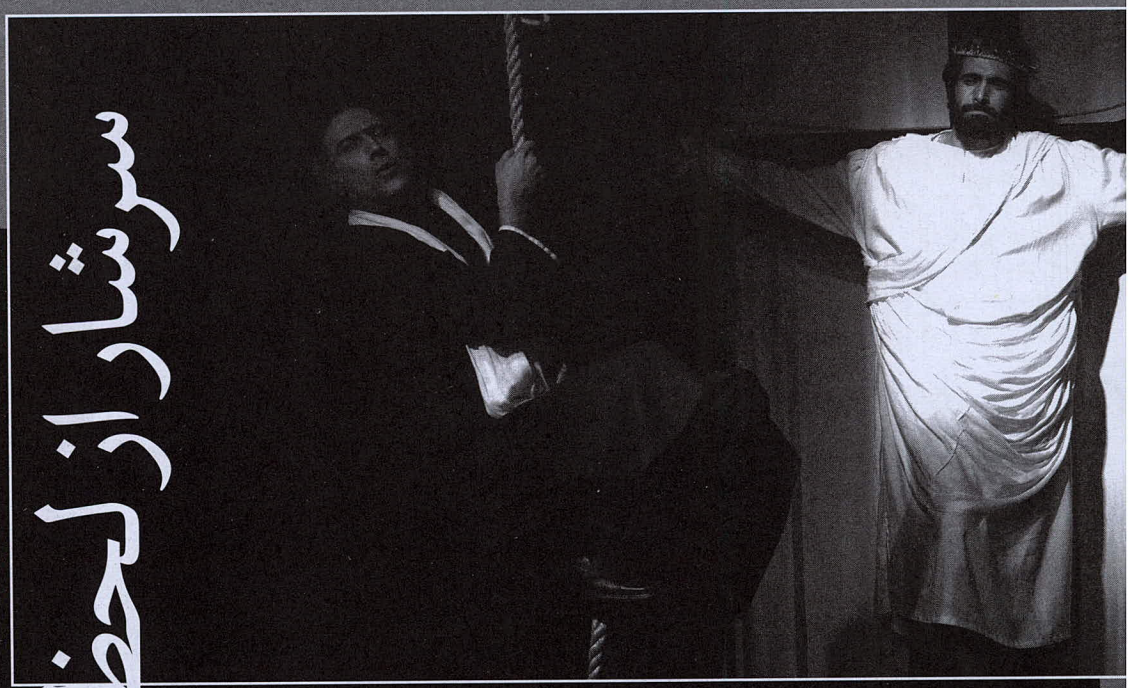
یادداشت کارگردان

«سایه‌های یک زن» را نوشتم چون خدا خواست. تمرینش کردم چون خدا خواست. اجرایش کردم چون خدا خواست. پس تقدیمش می‌کنم به او. عقل سرخ و فلسفه شیخ شهاب‌الدین سهروردی را دوست داشتم. داستان «دست خشکیده» را هم همین‌طور. شعرهای شاملو را هم همیشه در خاطرم زنده نگه داشتم.

گروهی از تحصیلکرده‌ها و دانشجوهای تئاتر دور هم جمع شدیم و نمایشی ساختیم. گروهی از استادان هم راهنمایی‌مان کردند. در پایان امیدوارم دست کم گروهی از مخاطبان با کار ما ارتباط برقرار کنند و شاید هم همه آنها.

سرشار از لحظه‌های ناب

نگاهی به نمایش «دن کامیلو» نوشته و کارگردانی «کورش نریمانی»



مصطفی محمودی

نمایش، روایتگر ماجراهای جالب «دن کامیلو» کشیش یک بخش از شهرهای ایتالیا است و کشمکش‌های او با مردم به خصوص «په پونه» شهردار و حوادثی که در این میان به وقوع می‌پیوندد.

جدیدترین تجربه کورش نریمانی در مقام کارگردان، اثری است قابل تامل و حرفه‌ای؛ انتخاب متن مناسب با ترجمه‌ای روان و هوشمندانه (که توسط جمشید ارجمند، نویسنده باسابقه و پیش کسوت به انجام رسیده) نشان از بینش صحیح و گاه دقیق نریمانی به مقوله نمایش صحنه دارد.

متن نمایش سرشار از لحظه‌های نابی است که نشان می‌دهد نویسنده آن یعنی «جیووانی گوارسکی» به خوبی به مشکلات جامعه پیرامونی خویش در دهه چهل میلادی واقف بوده و با بداعتی خاص تلاش کرده تا تصویر جدیدی از برخوردهای کلیسا با سیاسیون طرفدار استالین در آن دوران را با زبان طنز به مخاطب خود ارائه دهد. دن کامیلو که خود می‌بایست مرد دین و الگوی اخلاق و رفتار صحیح دینی باشد، در مواجهه با سیاسیون و مقامات دولتی پیش از آنکه به خیر و صلاح امور دینی بیندیشد، با سوء استفاده از شان و قدرت کلیسا به تقابل با ایشان برمی‌خیزد تا بتواند منافع کوتاه و بلندمدت خود را تامین کند و از این رو در مقابله با ایشان قبل از هر چیزی در اندیشه تثبیت و استیلای منش، رفتار و اخلاق ناموجه و غیرقانونی خود بر آنان و سودجویی و مال‌اندوزی است و البته در این میان نصایح و کمک‌های مصلحت‌اندیشانه حضرت مسیح نیز نمی‌تواند به اصلاح او کمکی کند.

گره‌ای که متن این نمایش بر پایه آن استوار شده ماجرای انجام غسل تعمید فرزند تازه به دنیا آمده «په پونه» شهردار است: در روزی که «په پونه» به عنوان شهردار انتخاب می‌شود همسرش برای او فرزندی به دنیا می‌آورد و از آنجا که یک مسیحی معتقد است «په پونه» را مجبور می‌سازد تا همان روز نوزاد پسرش را به کلیسا برده و نامی برایش انتخاب کند تا دن‌کامیلو مراسم غسل تعمید را به جای آورد. انتخاب نام «استالین» از سوی «په پونه» که یک استالینیست دوآتشه و عضو حزب کمونیست است از یک‌سو و قبول نکردن این نام از سوی دن کامیلو و سرباز زدن از انجام مراسم غسل تعمید از دیگر سو سبب می‌شود تا اختلافات قدیمی و ریشه‌دار این دو مجدداً پا گرفته و تبدیل به تسویه حساب‌های بسیار خشن گردد. جدال میان نماینده کلیسا و نماینده حزب سبب می‌شود که هر دو طرف تا مدتی منابع مشترک مالی و سودجویانه خود را فراموش کرده و در نهایت، زمانی مجدداً حاضر به تفاهم و نشستن بر سر یک میز و برقراری مجدد مشترکات مالی و مسائل غیراخلاقی خود باشند که مسیح در حال ترک کلیساست و کودک نیز همچنان بدون غسل تعمید مانده است.

استفاده هوشمندانه و بجای نریمانی از برخی فضاها و نکات مستتر در نمایش و همچنین بهره‌گیری او از بعضی دیالوگ‌ها، تکیه کلام‌ها و محاورات رایج امروز جامعه سبب شده تا مخاطب، احساس بسیار مطلوب و نزدیکی با داستان دن کامیلو داشته باشد و توسط همین فضاسازی‌ها لحظاتی به تفکر و اندیشه وادار شود.

در مجموع، متن نمایش دن کامیلو، متنی بی‌نقص و سرشار از نکات پیدا و پنهان بود که به جرأت باید گفت یکی از معدود متون خارجی است که مخاطب ایرانی در مواجهه با آن احساس غریبی و دوری فضای کار به لحاظ اجتماعی، فرهنگی و غیره نمی‌کند.

اما اجرا... «من غسل تعمید داده نشدم اما مسیح را دیدم». این جمله که از زبان فرزند «په پونه» شهردار ادا می‌شود قبل از آن که شروع نمایش را نوید دهد، به‌واقع اعلانی است برای تماشاگر که خود را آماده رودررویی با حوادث متنوعی کند. نمایش آغاز بسیار جذاب و تکان‌دهنده‌ای دارد که با ریتم سریع نیز همراه است. کوتاه بودن زمان هر بخش و قطع‌های سریع در هر مکان باعث می‌شود تا دوسوم کار برای تماشاگر همراه با غافلگیری باشد و البته در یک سوم پایانی، طولانی شدن زمان صحنه‌ها، افزایش دیالوگ‌ها، کاهش حرکت‌های درون صحنه و کمرنگ شدن موسیقی متن نمایش سبب می‌شود تا مخاطب نتواند آنگونه که باید به شکل روان با این بخش پایانی برخورد کند. هر چند که در پایان غیرمنتظره نمایش زمانی که مسیح، دن کامیلو را یهودا خطاب کرده و کلیسا را ترک می‌گوید، نیاز به چنین فضاسازی وجود دارد اما به نظر می‌رسد پیروی از همان مشی نخست می‌توانست به فضاسازی مناسب‌تر در این بخش نیز یاری رساند.

دو شخصیت در نمایش دن کامیلو هستند که می‌توانستند حضور پررنگ‌تری داشته باشند و اتفاقاً با توجه به نوع کاراکتر هر دو، احتمالاً نمایش می‌توانست با قدرت بهتر و روان‌تری پیش رود؛ اوریانا (همسر شهردار په پونه) یکی از این شخصیت‌هاست که در پرده دوم نمایش ایده جالبی را در زمان زایمانش مشاهده می‌کنیم و البته بازی خوب رویا میرعلمی نیز بر این ایده‌پردازی بدیع صحه گذاشته است و شخصیت دوم نیز دوشیزه روبینیا است: خانم معلم مدرسه که همه شخصیت‌های داستان زمانی شاگردان او بوده‌اند و اینک به دن کامیلو نرد عشق می‌بازد. نحوه حضور هر دو کاراکتر یاد شده به گونه‌ای است که می‌شد حضور بیشتری را در صحنه‌های گوناگون از ایشان شاهد بود که متاسفانه نریمانی آگاهانه یا ناآگاهانه از این مساله چشم‌پوشی کرده است.

طراحی صحنه نیز سه بخش اصلی دارد: منزل شهردار «په پونه» در سمت راست، کلیسای دن کامیلو در سمت چپ و رستوران بشگه در میانه صحنه که تشکیل دهنده سه ضلع یک مثلث هستند و در بخش‌های مختلف داستان هر یک را به فراخور موقعیت زمانی و مکانی برجسته‌تر مشاهده می‌کنیم. ضمن این که علیرغم این طراحی صحنه ساده و در عین حال خاص و محدودکننده، شاهد میزانسن متنوعی از سوی کارگردان هستیم که سبب می‌شود تا حرکت بازیگران فقط در این بخش یا به شکل مثلث، محدود نشود و بازیگران فضای مناسب و آزادی را برای حرکت و بازی‌سازی داشته باشند.

نورپردازی نمایش نیز ساده است و نکته قابل تاملی در آن وجود ندارد که البته این مساله در تمام کارهای کورش نریمانی به چشم خورده و بی‌علاقگی او را به استفاده از طیف‌های نوری نمایان می‌سازد.

موسیقی متن نمایش نیز حال و هوای جذابی به کار داده و حتی در برخی بخش‌ها کمک فراوانی کرده تا حس اکتیو بودن صحنه‌ها به تماشاگر منتقل شود.

بازی‌ها، نقطه طلایی کار به شمار می‌رود و بی‌تردید برای چنین متن جالب و کارگردانی هوشمندانه‌ای بازی‌های مناسب می‌تواند اثر را تا حد یک کار فوق‌العاده ارتقا دهد که خوشبختانه این مساله در دن کامیلو صورت گرفته و بازیگران همگی از پس نقش‌های محوله خود به خوبی برآمده‌اند. این نکته نشان دهنده تحلیل صحیح کارگردان از نقش‌ها بوده است و البته باید از سیامک صفری که بار بسیار زیادی را در این نمایش به دوش کشید و نقش دن کامیلو را بر روی صحنه جان بخشید، به نیکی یاد کنیم و در مقابل نقش‌آفرینی بسیار هوشمندانه‌اش در دن کامیلو سر تعظیم فرود آوریم.

دن کامیلو روایت انسان‌هایی است که زندگی روزمره و منافع آنی خود را به همه چیز ترجیح می‌دهند. این نمایش روایت آدم‌هایی است که می‌کوشند با نقاب مصلحانه‌ای که به صورت خود زده‌اند، نقش اصلاحگر جامعه را ایفا کرده و برای مردمان اطراف خود خط مشی و روش زندگی ترسیم و تعیین کنند و البته مشخص است که در چنین فضا و جامعه‌ای حتی مسیح نیز نمی‌تواند تاب آورد و کودکان هم مجبورند بدون غسل تعمید روزگار بگذرانند و تنها مهاجرت پیشوای خود را نظاره‌گر باشند.

کورش نریمانی در دن کامیلو گام بزرگی را در عرصه کارگردانی نسبت به کارهای قبلی‌اش برداشته و از این رو برای آینده وظیفه سنگینی را بر دوش خود قرار داده است.

تئاتر بی‌ادعا

نگاهی به نمایش «حکایت ناتمام آن زن خوشبخت» نوشته «کبری ملانژاد» و کارگردانی «فرهاد شریفی»

نقد

«حکایت ناتمام آن زن خوشبخت» تک‌گویی زنی تنها است در وادی بیان آرزوها و آمال بر باد رفته خویش و در مقیاسی وسیع‌تر و جهان‌شمول‌تر تمثیل آرزوها و خواسته‌های کام نایافته بشر.

تک‌گویی‌نویسی در عالم درام، شیوه‌ای جذاب است و انگار می‌توان آن را یک سبک محسوب کرد. از تک‌گویی‌های به یاد ماندنی در ادبیات نمایشی می‌توان به آثاری چون مضرات دخانیات و آواز قو (البته با حضور یک پرسناژ مکمل) اثر آنتوان چخوف، زیبای بی‌اعتنا اثر ژان کوکتو، مونولوگ اثر هارولد پینتر، پرده‌برداری اثر سادی سکوندو و نیز بسیاری آثار دیگر نام برد.

یادم است یکی از متن‌های تأثیرگذار در تئاتر سال‌های اولیه انقلاب که با حال و هوای سیاسی و ایدئولوژیک آن سال‌ها هماهنگ بود و بارها هم اجرا شده، تک‌گویی ابوذر (نوشته رضا دانشور) بود؛ همچنین باید یاد کرد از تک‌گویی «تف» نوشته بهروز غریب در آن سال‌ها.

در سال‌های اخیر می توان به آثار نمایشنامه‌نویس خوب و مستعد معاصر محمد چرمشیر اشاره کرد که اصلاً مونولوگ‌نویسی دارد برای او به صورت یک سبک و شیوه درمی‌آید که این اشکالی هم ندارد.

در این شیوه نگارشی (تک‌گویی‌نویسی) نویسنده هر چه بیشتر به عنصر روایت نزدیک می‌شود و پرسناژ نمایشی (چنانچه در این اثر) حکایتگر خود، زندگی خود و مصائب خود است.

«حکایت ناتمام...» نمایشی است ساده، صمیمی اما پرمحتوا که از بسیاری آثار پرمدعا، ثقیل و قلمبه سلمبه ـ که گاهی با صرف هزینه‌های گزاف و انرژی‌های فراوان تولید می‌شوند- باارزش‌تر است.

نمایش، آشکارا به دو اثر که از آنها نام بردم (آواز قوی چخوف و پرده‌برداری سادی سکوندو) ادای احترام می‌کند تا جایی که حتی در قسمتی از نمایش، زن قطعه‌ای از پرده‌برداری را اجرا می‌کند. قهرمان این نمایش همان قهرمان پرده‌برداری است اما در شرایط امروزی.

متن بدون هیچ قید و بندی حرف خود را ساده و راحت بیان می‌کند و این برای کبری ملانژاد جای تبریک دارد. امید است که ایشان (که با این اثر استعداد شایان خود را نشان داده است) را در عرصه نمایشنامه‌نویسی هر چه فعال‌تر و پویاتر ببینیم. متن ایشان هر چند تک‌گویی است و ظاهری ساده دارد؛ اما از افت و خیزهای منطقی دراماتیک بی‌بهره نیست و جذابیت‌های نمایشی خود را دارد؛ به خصوص در حوزه به کارگیری زبان (دیالوگ‌نویسی). دیالوگ‌ها هم روان هستند، هم با شخصیت نمایشی هماهنگ بوده و هم به راحتی و روانی داستان را پیش می‌برند.

کارگردانی نمایش هم اصولی و بی‌تکلف است؛ به خصوص در به کارگیری عنصر مترسک (که به نحوی طنزگونه نماد شوهر است!)

در پایان باید از بازی خوب بازیگر پیش‌کسوت، فریده سپاه منصور، یاد کنم که با قدرت و قوت (و البته در نهایت راحتی و آرامش) نزدیک به یک ساعت تک‌گویی را اجرا می‌کند و تماشاگر هم ابداً احساس کسالت و خستگی نمی‌کند.

حضور این قبیل پیش‌کسوتان توانمند در عرصه نمایش صحنه‌ای مغتنم است و این بر مسئولین تئاتر مملکت است که با حمایت‌های خود از کوچ گسترده هنرمندان قدیمی به سوی سینما و تلویزیون جلوگیری کنند تا صحنه از وجود پیش‌کسوتان (که کارشان می‌بایست برای نسل جوان سرمشق باشد) خالی نماند.

مهرداد ابروان

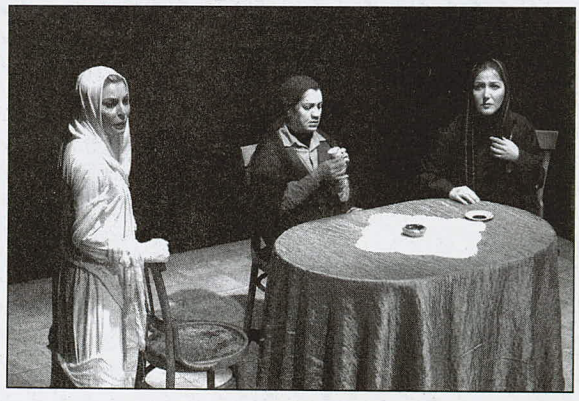
سایه‌های تنهایی که ماییم

نگاهی به «در فنجان قهوه» نوشته «طلایه رویایی» و کارگردانی «حسین عاطفی»

رامین فنائیان

در نمایش‌های متعددی دیده‌ایم که مکانی خاص و شاید عمومی همچون پارک، اداره، بیمارستان، کافی‌شاپ و... که محل تردد و تلاقی اشخاص و تفکرات مختلف است به محور و مرکز وقوع یک نمایش تبدیل شود؛ اما کمتر شاهد بوده‌ایم این ایده در دست نویسنده و کارگردان به اجرای «راوی محور» بینجامد. «در فنجان قهوه» نمایشی است که در کافه‌ای دنج در شهری کوچک و مه گرفته اتفاق می‌افتد. مادام (ناهید مسلمی) که خود در صحنه ابتدای نمایش رو به تماشاگر از تنهایی‌اش می‌گوید، به عنوان صاحب این دنیای کوچک (کافه) سنگ صبور مشتریانش است. او با فال‌های قهوه‌ای که برای زن جوان، مرد فراری، سرباز، زن مسن، شاعر و معلم می‌گیرد، آنها را به داشتن امید و انگیزه بیشتر در زندگی فرا می‌خواند. به قول شاعر (حمیدرضا آذرنگ)، او تمام عشق‌ها و «هستی» را از درون ذرات قهوه‌ای رنگ این فنجان کوچک بیرون می‌کشد و جالب این‌که همه پیش‌بینی‌هایش درست از آب در می‌آید. اما او هرگز نمی‌تواند فال فنجان خود را بخواند تا این که مرگ فرا می‌رسد.

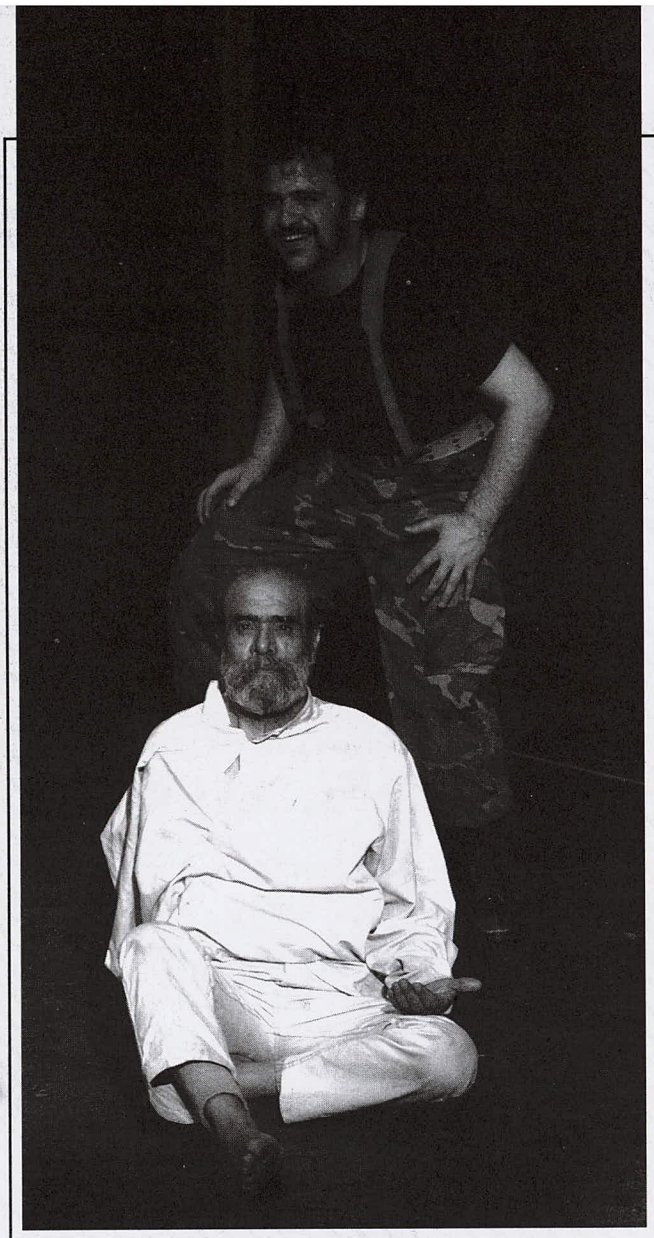
شخصیت «راوی» که گاه با لباسی سپید بر صحنه ظاهر می‌شود و به عنوان دانای کل به روایت می‌پردازد، گویی از جهان دیگری آمده است و نه در ذهن و نه در عین به تکامل نمی‌رسد. او میان انسان بودن و فرشته بودن (تخیل و واقعیت) معلق است و هرچند نام راوی را یدک می‌کشد، هیچ‌گاه نمی‌تواند محوریت مادام را به عنوان شخص اول و مرکز ثقل نمایش — و حتی راوی — تحت تاثیر قرار دهد. از این دیدگاه راوی در این نمایش کارکرد خود را از دست می‌دهد ودر پیشبرد و انسجام نمایش اثری ندارد.



حسین عاطفی به منظور فضاسازی و ملموس کردن شخصیت‌ها با موسیقی آرام طبل که متناسب با لحظه‌های اوج عاطفی، شدت بیشتری می‌گیرد، التهاب برآمده از رنج و تنهایی شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارد. پس‌زمینه صدای باران در فصل گریه کردن زن مسن نیز از موارد کاربرد صدا در فضاسازی محسوب می‌شود.

در این میان طراحی صحنه، دکور و نور از همه بیشتر به فضاسازی نمایش کمک کرده است. وجود پرده‌ای مشبک میان پرسناژ اصلی و دیگران، بر تک افتادگی هر یک در این دنیا تاکید دارد. تماشاگر از اشخاص نمایش، سایه‌ای در پشت این پرده می‌بیند که بر صندلی‌هایی نشسته‌اند. آنها یکی یکی از پرده عبور می‌کنند و به این سو (دنیای نمایش) قدم می‌نهند. جایی که باید تنهایی خود را با تماشاگر در میان گذارند. آنها از هزاران سایه‌ای که هر روز در اطراف خود می‌بینیم، به شخصیتی با پوست و گوشت و خون تبدیل می‌شوند. اما هنوز سایه‌ها پشت پرده‌ها موج می‌زند.

تنالیته رنگ زرد که بر دکور و صحنه غلبه دارد، نشان از غم و اندوه شخصیت‌ها دارد و با درون‌مایه اصلی نمایش (غم و تنهایی انسان) همخوانی دارد. بازیگرها نیز به خوبی در قالب شخصیت‌ها فرورفته‌اند. ناهید مسلمی در نقش مادام و آرش سالار در نقش سربازی که دوست صمیمی‌اش در جنگ کشته شده و خود نمی‌خواهد به سرنوشت او دچار شود در میان بازیگران از بازی شاخص‌تری برخوردارند.



نگاهی به نمایش «نبرد» نوشته و کار ساسان قجر

تئاتر مقاومت و نبرد با رولت روسی

سید علی تدین صدوقی

نمایش «نبرد» در مورد جنگ بلکه بیشتر درباره مقاومت است. مقاومت در برابر هجوم بیگانه، ایستادگی در مقابل ظلم و ستم و تجاوز متجاوزین به آب و خاک و ناموس. نمایش مقاومت، نمایشی بدون کلام است که سعی دارد با حرکت و ایجاد فضا و فضاسازی و استفاده از توانایی‌های بالقوه بازیگران، موضوع و مفاهیم متن را به تماشاگران انتقال دهد. سه بازیگر این نمایش را بر صحنه جان می‌دهند. دو سرباز که در واقع نماد استکبار جهانی و کشورهای استعمارگر و متجاوز هستند و یک مرد میانسال که نماد انسان‌های جهان سوم و به خصوص شرق و به ویژه مسلمانان است که فلسطینیان را به ذهن متبادر می‌کند.

ابتدا و انتهای نمایش را در یک تابلو چند دقیقه‌ای می‌بینیم و بعد با روشن و خاموش شدن چراغ‌ها، نمایش از ابتدا شروع می‌شود. مرد مورد ستم یک دستش را از دست داده و نشسته است، گویی در مراقبه به سر می‌برد، مراقبه‌ای که او را به عالم بالا و پروردگارش متصل کرده و هم از اوست که نیرو می‌گیرد.

دو سرباز یکی شبیه به سربازان صهیونیست است و دیگری شبیه به اروپاییان و امریکاییان و اصولا غربیان که ابله به نظر می‌رسد و تحت سلطه سرباز دیگر است.

آن دو چون سگ‌ها پارس کرده و چون گرگ‌ها زوزه می‌کشند و هر بار اعتقادات و باورهای مرد را به تمسخر می‌گیرند. دو سرباز بر سر هر چیزی که می‌یابند با هم گلاویز می‌شوند، مشروب می‌خورند و مرد را می‌زنند. مرد همچنان در مقابل این همه شکنجه روحی و جسمی سکوت اختیار کرده و با صلابت بر جای خود نشسته است، این کار او دو سرباز را بیشتر عصبانی می‌کند. تا جایی که تصمیم به کشتن او می‌گیرند. در تمام زمان اجرا موسیقی زنده‌ای که ترکیبی از گیتار، کمانچه و ارگ است، ملودی‌ای را می‌نوازد که غم، ترس، دلهره، اضطراب و انتظار را به همراه دارد. در نهایت سربازی که ابله‌تر است با خنجر می‌خواهد مرد را بکشد. او این کشتن را با مراسمی خاص انجام می‌دهد. مراسمی چون قربانی کردن، او حرکاتی چون جادوگران قبایل وحشی انجام می‌دهد. در حین انجام این حرکات است که خنجر به گلوی خودش خورده و می‌میرد. دوستش ابتدا متوجه او نیست چون سرگرم آزار مرد است. اما وقتی به سویش می‌آید او را مرده می‌یابد. مرد همچنان ساکت است. سرباز از مرگ دوستش عصبانی شده، با فریاد به سوی مرد هجوم می‌برد. اسلحه‌اش را بیرون می‌آورد و بازی‌ای را شروع می‌کند (بازی‌ای که در فیلم شکارچی گوزن دنیرو انجام می‌داد) بازی‌ای به نام رولت روسی. در اسلحه یک تیر است. ابتدا اسلحه را به شقیقه مرد گذاشته و شلیک می‌کند. خالی است و مرد همچنان با صلابت بر جای خود نشسته است. در نوبت دوم اسلحه را روی شقیقه خودش گذاشته و شلیک می‌کند. تیر شلیک شده و سرباز نقش بر زمین می‌شود. نور سبزی مرد را در بر می‌گیرد و موسیقی، تمی حماسی و شرقی پیدا می‌کند.

گروه در فضاسازی و بازی با اشیای خیالی و تصویر عینی مفاهیم و ذهنیت‌ها تا حدودی خوب عمل می‌کند. اما در جاهایی بازیگران بیش از حد حسی بازی کرده و این اثر نامطلوبی در رفتار نمایشی آنان می‌گذارد. در مواردی هم مانند در آوردن کوله‌پشتی از پشت اشتباهی صورت می‌گیرد، چون از ابتدا سرباز اصلا سنگینی، حجم و وجود کوله‌پشتی را به ما نشان نمی‌دهد و فشار ناشی از آن را بر پشت حس نمی‌کند. در واقع کوله پشتی به یکباره بر پشت او ظاهر می‌شود. سرباز کوله را زمین گذاشته و عکس زنی را از آن بیرون آورده و با عکس می‌رقصد و آن را به صورت مرد می‌مالد که هر دو سرباز بر سر تصاحب عکس با هم حرفشان می‌شود. عکس پاره شده و آن دو تلافی‌اش را سر مرد بیرون می‌آورند.

درکل، زمان کار و ریتم موجود در صحنه خوب بود، اما تم نمایش و موضوع آن تکراری و کلیشه‌ای و مربوط به سال‌های گذشته است و ما بیشتر در کارهای دفاع مقدس شاهد آن بوده‌ایم. به هر صورت این نمایش به عنوان یک کار حرکتی و پانتومیم تا حدودی موفق عمل می‌کند. گذشته از اینکه در بسیاری از موارد حرکات تکراری بود تا جایی که مفاهیمی که به حرکت تبدیل می‌شد نیز تکراری می‌نمود و موضوعی با کمی تغییر چندین بار تکرار می‌شد. پر واضح است که موضوع اصلی نمایش، استعداد چهل دقیقه زمان را نداشته است. از این رو کارگردان خواسته یا ناخواسته مجبور به تکرار شده است. انگار موارد طنز و کمدی نیز به همین دلیل به کار اضافه شده است و چون از دل اثر بر نیامده از این رو تصنعی، کلیشه‌ای، تکراری و ناملموس جلوه می‌کند. به گروه خسته نباشید می‌گوییم.

ورک‌شاپ و سخنرانی گروه بامبی ۸

تولید مشترک تئاتر به غنای فرهنگی کمک می‌کند

نشست مطبوعاتی، ورک‌شاپ و جلسه سخنرانی گروه تئاتر نمایش «بامبی ۸» از کشور هلند طی دو روز پیاپی سوم و چهارم بهمن‌ماه در خانه هنرمندان برگزار شد. اولین جلسه از این برنامه‌ها در روز سوم بهمن‌ماه برگزار شد و دومین جلسه که در برنامه جشنواره فجر، ورک‌شاپ با موضوع «تولید مشترک تئاتر» عنوان شده بود، برگزار نشد. مسئولان برگزاری این جلسات اعلام کردند این برنامه اساساً ورک‌شاپ نیست و از ابتدا قرار بوده که سخنرانی و نمایش فیلم باشد. به این ترتیب جلسه از ساعت ۱۱ به ساعت ۱/۳۰ منتقل و در محل تالار ناصری در خانه هنرمندان برگزار شد.

در این جلسه فری دوگوئس ـ از اعضای گروه تئاتر هلندی ـ اعلام کرد که یک پژوهشگر و محقق فرهنگی است و خصوصاً در ۵ - ۶ سال اخیر در دوران کارش بسیار علاقه‌مند به تولیدات مشترک فرهنگی است. او اعلام کرد که تاکنون با کشورهای متعددی تولید مشترک داشته است که از آن جمله گرجستان و آفریقای جنوبی است.

وی گفت هر کس دارای فرهنگی بومی است که هویت فرهنگی اوست و مدرنیته‌ای که در جوامع وارد شده، به همراه ارتباطات گسترده و سادگی ارتباطات امروز هر چند به تبادل فرهنگی کمک می‌کند ولی به نوعی مسبب بحران هویت در آدم‌ها شده است.

وی در ادامه عنوان کرد که خارج از روابط رایج سیاسی و برنامه‌ریزی‌های دولت هلند، او خود علاقه‌مند به فرهنگ‌های قدیمی و غنی است و گفت که ایران را دارای چنین فرهنگی می‌داند و در صورتی که کارگردان یا کار ارزشمندی را در این جشنواره ببیند علاقه‌مند به همکاری مشترک است.

وی تأکید کرد سلیقه خاصی مبنای انتخاب نخواهد بود و هر کاری که در تولید مشترک به غنای فرهنگ دو طرف کمک کند و منجر به تولید اثری تازه باشد ممکن است مورد نظر وی باشد.

در انتهای این جلسه فیلم تئاتری که تولید مشترک گرجستان و هلند بود نمایش داده شد. در این فیلم ۱۰ دقیقه‌ای پنج بازیگر همکاری داشتند و فیلم تلفیقی از رقص گرجی و موسیقی بود و رقصنده‌ها در آن با حرکات موزون و با همراهی موسیقی داستانی را روایت می‌کردند که فروپاشی و دوباره‌سازی را بیان می‌کرد. در انتهای این جلسه هر چند شرکت‌کنندگان علاقه‌مند به نمایش فیلم تئاتر تولید مشترک آفریقای جنوبی و هلند بودند ولی به دلایل کمبود وقت و سرآمدن زمان جلسه، فیلم نمایش داده نشد و سخنران اعلام کرد می‌تواند در مورد نحوه کارش و تولید مشترک که علاقه اخیر اوست ساعت‌ها صحبت کند و از حاضران تشکر کرد و جلسه را خاتمه داد.

درباره نشست نمایش عروسکی «بادبزن جوانی» از کرواسی

عروسک‌ها صدای مردمند

تئاتر عروسکی «بادبزن جوانی» با به کارگیری از جدیدترین تکنیک نمایش عروسکی، یکی از افسانه‌های ژاپنی را در صحنه روایت می‌کند. افسانه‌ای که قدرت عشق و ایثار و تحمل عقاید مخالف محور اصلی آن است.

این نمایش عروسکی نوشته وسنا بالابانیک و به کارگردانی یوشکو یووانچیک از کشور کرواسی در چهارمین روز جشنواره برای اولین اجرای خود در تالار هنر روی صحنه رفت.

وسنا بالابانیک، نویسنده و تهیه‌کننده این نمایش در نشستی که دیروز در خانه هنرمندان برگزار شد گفت: «گروه نمایشی ما در شهر اسپلیت کرواسی و در سال ۱۹۴۵ میلادی تاسیس شده و از قدیمی‌ترین تئاترهای کرواسی است و اکنون بهترین گروه تئاتر عروسکی در کرواسی محسوب می‌شود که حدودا در هر فصل ۳۰۰ اجرا دارد.»

وسنا بالاینک درباره اشکال تئاتر عروسکی سنتی در کرواسی گفت: «ما تئاتر عروسکی مانند «مبارک» یا نمایش‌های عروسکی ترکی و هندی و یونانی نداریم. چون حدودا ۵۰۰ سال تحت نفوذ ترکیه عثمانی بودیم، به همین دلیل نمایش عروسکی «کا راجوس» در کرواسی رایج شد که حدودا تا ۲۰ سال رواج داشت که هنرمندان دوره‌گرد آن را اجرا می‌کردند. ما در کرواسی نمایش «ماریونت» نیز داریم که جنبه‌های مذهبی دارد و در قرون وسطی نیز از تئاترهای عروسکی در مناسبت‌ها استفاده می‌شد.»

نویسنده «بادبزن جوانی» درباره آشنایی با تئاتر عروسکی ایران گفت: «من با شخصیت «مبارک» در ایران آشنا شده‌ام و می‌دانم که به عروسک «ویروشکا»ی هند شباهت دارد. به طور کلی تئاتر ایران در اروپا چندان مطرح نیست اما در سال‌های اخیر امیررضا کوهستانی با اجراهای خوب در اروپا شناخته شده و البته سینمای ایران نیز در دنیا شناخته شده است، بنابراین بسیاری از هنرمندان دنیا مشتاق شده‌اند که با تئاتر ایران نیز آشنا شوند.»

او درباره سبک گروه خود گفت: «تئاتر عروسکی فعلی ما تلفیقی از تئاترهای عروسکی دنیاست و نمایش «بادبزن جوانی» قسمتی از یک پروژه بزرگ است که

داریوش مودبیان از «میراث برشت» گفت

برشت فرزند زمان خود بود

سخنرانی داریوش مودبیان با موضوع «میراث برتولت برشت» یکی دیگر از برنامه‌های بزرگداشت برشت در پنجمین روز جشنواره تئاتر بود که در خانه هنرمندان برگزار شد.

مودبیان «برتولت برشت» را فرزند زمان خود نامید و گفت «برشت مدافع خستگی‌ناپذیر تئاتر اپیک با تمام کارکردهای اجتماعی – سیاسی آن است. او تئاتر اپیک را که از گذشتگانش به او ارث رسیده بود به تئاتری کارآمد تبدیل می‌کند: تئاتری که در مقابل تئاتر ارسطویی و کلاسیک قرار می‌گیرد.»

مودبیان گفت: «برشت در تغییر نظام اجتماعی جامعه خود کوشش بسیاری کرد یعنی تئاتر برشت می‌کوشد تا علاوه بر تغییر در سبک تئاتر تغییر در دیدگاه آدم‌ها و زندگی‌شان ایجاد کند. زیرا او معتقد است هنرمند اساسا فردی است که برای تحول و تغییر تلاش می‌کند.»

این مدرس تئاتر معتقد است تئاتر برشت بر پایه یک نظام باز و منعطف بنا شده است و در عین حال سعی دارد تا یک کنش اجتماعی – سیاسی را در صحنه به جریان بیندازد و از طریق آن موقعیتی را خلق کند تا سنت‌های غلط اجتماعی – سیاسی را دگرگون کند.

در آن داستان‌های مختلف کشورهای جهان را انتخاب کرده و به صورت نمایش عروسکی روی صحنه می‌بریم. هدف اصلی من از انتخاب این پروژه این بود که کودکان کرواسی با داستان‌های سایر کشورها نیز آشنا شوند. البته به اعتقاد من مردم دنیا در دیدگاه‌ها و عقایدشان با هم تفاوت دارند اما احساسات آنها مانند خشم، غم، شادی و... شبیه به یکدیگر است.

او گفت: «اولین اثر عروسکی ما در این پروژه، داستانی از آفریقا بود و «بادبزن جوانی» دومین اثر برگرفته از داستانی ژاپنی است و شاید روزی از یک داستان ایرانی برای اجرای نمایش عروسکی استفاده کنم.» بالابانیک گفت معتقد است که عروسک صدای مردم محسوب می‌شود چرا که با حالت لطیفه مشکلات جامعه و مردم را بیان می‌کند که بهتر است، چون شنیدن مشکلات از زبان عروسک قابل تحمل‌تر و موثرتر است. وسنا بالابانیک درباره فضاسازی با نور در نمایش عروسکی «بادبزن جوانی» گفت: «در این نمایش نور اهمیت زیادی دارد و برای طراحی لامپ‌های فلئورسنت دقت زیادی شده، البته در کشور خودمان این کار ساده‌تر بود چرا که در اجرای روز گذشته به دلیل محدودیت زمانی تا پنج دقیقه قبل از اجرا نورپردازی می‌کردیم. اما شیوه اجرایی نمایش ما برپایه تئاتر سیاه است و همه چیز در فضای سیاه و نورپردازی کامل اجرا می‌شود چرا که ما معتقدیم در صحنه تنها باید آن چیزی دیده شود که در آن لحظه تماشاگر باید روی آن تمرکز کند و به اعتقاد گروه ما تئاتر عروسکی با تئاتر معمول تفاوت چندانی ندارد. چون بازیگر در کار عروسکی باید عروسک را درک کند و احساسش را دریابد کاری که بازیگر در تئاترهای معمولی نیز انجام می‌دهد.»

عروسک‌گردان نمایش عروسکی «بادبزن جوانی» نیز درباره تمرینات و نحوه آموزش این گروه گفت: «برای تمرینات این نمایش حدود دو ماه وقت صرف کردیم چرا که باید به خواسته کارگردان پی می‌بردیم، اما اصولا در کرواسی آکادمی‌ای برای آموزش تئاتر عروسکی وجود نداشت که البته در دو سال اخیر مراکزی به وجود آمده است و اعضای گروه ما نیز بیشتر از پیش‌کسوتان و استادان آموختند.»

مودبیان در تعریف کلیت تئاتر برشت گفت: «تئاتر برشت، یک تئاتر بازیافت شده از میان تمام سنت‌های نمایشی غرب و شرق است که واقعیت را در ابعاد تاریخی آن بیان می‌کند.»

این پژوهشگر و مترجم آثار برشت گفت برشت نخستین نمایشنامه‌اش را با نام «بعل» در سال ۱۹۱۸ و در ایام بستری بودن در بیمارستان نوشت که به اعتقاد من به نوعی یک اتوبیوگرافی از او است. کار بعدی او هم چهارسال بعد در مونیخ نوشته می‌شود و در همان زمان او کم‌کم در مجامع تئاتر مردمی حضور پیدا می‌کند و کار خود را در تئاتر «فالنتین» آغاز می‌کند.

مودبیان به تاثیر «فالنتین» در آثار بعدی برشت اشاره کرد و گفت: این تاثیر در نمایشنامه‌های برشت، به ویژه در «عروسی خورده بورژواها» دیده می‌شود و بعدها نیز در کارهایی چون «طبل‌ها در شب» تکرار می‌شود.

او سرآغاز تئاتر اپیک را در آثار برشت، نمایشنامه «آدم، آدم است» دانست و گفت: «آثار برشت پیش از این نمایشنامه به اعتقاد خودش نخستین آثار نمایشی هستند که تا حدی از ناتورالیسم و اکسپرسیونیسم وام گرفته‌اند ولی از بعد از «آدم، آدم است» رد پای تئاتر اپیک در کارهای او دیده می‌شود.

مودبیان یکی از ویژگی‌های خاص برشت را کشف تناقضات درونی خود و بازنگری در آن‌ها خواند و گفت: نباید از تئاتر برشت یک استیل ساخت، چون کار او یک نگره اجتماعی – فرهنگی مبتنی بر نقد تاریخی است.

وی همچنین درباره نظریات «برشت» در خصوص «اقتباس» گفت: در سال ۱۹۲۳ اولین اقتباس برشت از اثر کریستوفر مارلو انجام می‌شود و بعدها نیز درباره اقتباس و بازنویسی در تئاتر و سینما و ادبیات به نظریه‌پردازی می‌پردازد و به دنبال آن از یک سال بعد کارگردانی خود را در عرصه تئاتر آغاز می‌کند.

مودبیان به تاثیرات برشت در اقتصاد تئاتر اشاره کرد و گفت: «در سال‌های ۱۹۲۶ تا ۱۹۲۸ او به مطالعه فلسفه علمی و دیالکتیک می‌پردازد و از این راه به طرح مستند اقتصاد تئاتر مشغول می‌شود. به همین دلیل او نخستین کسی است که چرخه تولید تئاتری را پیاده می کند و درباره آن به گفت‌وگو می‌نشیند.»

صخره‌های آبی

کمپانی تئاتر ایزومی آشیزاوا به دنبال اجرای آثاری با زبان مشترک فرهنگی است. او صخره‌های آبی را در زمستان ۲۰۰۳ در جشنواره بین‌المللی «اج» (Edge) در نیوهون، CT، در تابستان ۲۰۰۴ در جشنواره «فرینج»، نیویورک، NY، به اجرا درآورد و ژوئن آینده نیز در رومانی اجرا خواهد داشت. صخره‌های آبی قسمت دوم نمایشنامه «نئونو» است. قسمت اول «مدوسا» در سال ۲۰۰۲ به اجرا درآمد و جایزه «پافین فوندیشن» و «گریچن جانسون» را به خود اختصاص داد. قسمت سوم نمایشنامه «نئونو» در راه است.

نگاهی به «صخره‌های آبی»

نحوه کارگردانی آشیزاوا همان زیبایی مودبانه‌ای که می‌توان در یک مراسم چای ژاپنی یافت را داراست. ـ «وب سایت تئاتر آمریکایی»

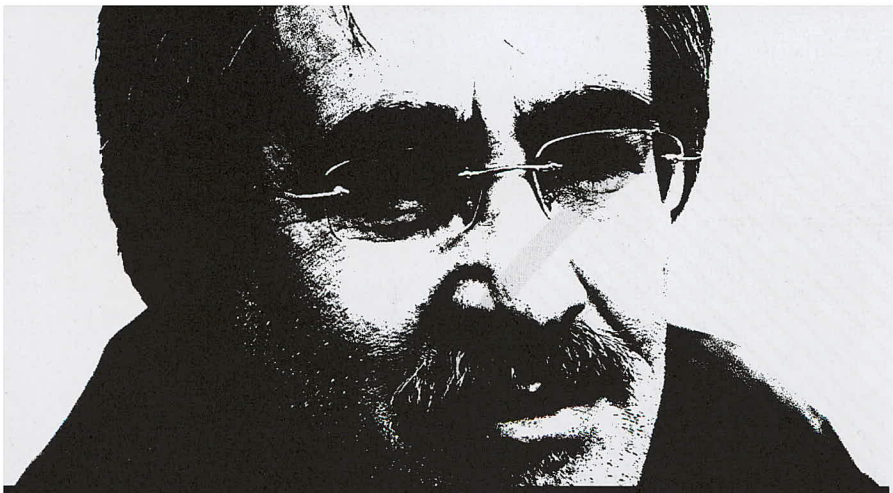
صخره‌های آبی آشیزاوا، اسطوره جیسون یونان باستان و صخره‌های شکسته را بازسازی کرده است. او این کار را از طریق تغییر در نوع بازیگری، ماسک‌ها، حرکت‌های هیجان‌آور و طراحی صدای عالی در تئاتر «نو» ژاپنی و بازنگری ارزشمندی در سرگذشت و خیانت گذشته صورت داده است.

«سایت تئاتر نیویورک»

درام «نو» جادویی به کار می‌برد که ابتدا آرام می‌رود و سپس ریتم زمانی ایجاد می‌کند، به نحوی که وقتی کار پیشرفت می‌کند (معمولاً رمان عاشقانه) تماشاگران را به وجد می‌آورد. این داستان که فیلمنامه‌نویسی، کارگردانی، طراحی صحنه، ساخت ماسک و طراحی لباس آن بر عهده آشیزاوا بوده، احساسات را به هم می‌آمیزد، همانطور که در رویا این کار را کرده بود.

خلاصه نمایش:

صخره‌های آبی آمیخته‌ای از تئاتر سنتی ژاپنی «نو» و تراژدی یونان با ماسک‌ها و موسیقی اصلی آن است. بنابر سفر افسانه‌ای «جیسون» به «کلچیس» اپیزود قهرمانانه صخره‌های آبی از دیدگاه قربانی شرح داده شده است و پیشنهاد می‌کند که آینده غم‌انگیز «جیسون» از گذشته او ناشی می‌شود. دو شخصیت اصلی، جیسون و روح صخره‌های آبی، ارائه دهنده فرهنگ یا مذهبی جدید و فرهنگ یا مذهبی بومی هستند و مسأله‌ای مرموز را نشان می‌دهند: اتفاقات و نبردهای فرهنگی، مشکلات داخلی تاریخ بشر هستند که ما هنوز آنها را تجربه می‌کنیم. تکنیک تکرار و حرکت‌های دورانی در بازی، بر تاریخ تکرار شده تأکید دارد، به مانند عقیده فلسفه بودایی، کارما.



گفت‌وگو با محمود فرهنگ، مسئول کمیته تئاتر خیابانی

تئاتر خیابانی یا نمایش خیابانی؟!

حضور گسترده نمایش‌های خیابانی در جشنواره تئاتر فجر امسال و به تبع آن استقبال خوب مخاطبان از نمایش‌های خیابانی را باید از نقاط قوت جشنواره تئاتر فجر امسال به شمار آورد.

به همین بهانه با «محمود فرهنگ»، مسئول کمیته تئاتر خیابانی درباره سیاست‌های کانون تئاتر خیابانی، اهداف و چشم‌اندازهای آینده آن به گفت‌وگو نشستیم.

■ نمایش خیابانی از چه سالی وارد ایران شد؟

از بدو شروع تئاتر خیابانی در ایران، عده‌ای با این مقوله موافق بودند و عده‌ای مخالف. عده‌ای نیز روی واژه بحث داشتند، نمایش خیابانی یا تئاتر خیابانی موضوع بحث آنان بود. از سال ۵۷ که وقتی ما روی نمایش خیابانی کار می‌کردیم و آن روزها شاید در ایران دو سه گروه بیشتر نبودند، بحث ما روی نمایش خیابانی بود نه تئاتر خیابانی، اما با گذشت سال‌ها، به تدریج تئاتر خیابانی خود را بروز داد و توانست در جشنواره‌ها بخشی را به خود اختصاص دهد.

■ چرا برخی از واژه تئاتر خیابانی و برخی دیگر از نمایش خیابانی استفاده می‌کنند؟

برای اینکه همه گونه‌های نمایش با ویژگی‌های نمایش خیابانی می‌تواند در این قالب شکل بگیرد. ممکن است با شکل‌هایی مواجه شوید که هیچ شباهتی به نمایش خیابانی نداشته باشند، اما آنچه که موردنظر سیاستگذاران مرکز هنرهای نمایش است و ما هم به دنبال آن هستیم نوعی از نمایش خیابانی است که بتواند انعکاس دهنده گونه‌های نمایش‌های ایرانی باشد.

در نمایش خیابانی باید مخاطب تربیت شود و در بلوغ فرهنگی جامعه تاثیرگذار باشد. پرداختن به نمایش‌های آیینی و استفاده از عناصر آن ما را به سمت نمایش خیابانی پیش می‌برد. در حال حاضر نمایش خیابانی تقریبا جایگاه خود را پیدا کرده است، ولی تلاش می‌کند در جشنواره گرایش به عمق داشته باشد.

■ ملاک و معیار گزینش نمایش‌های خیابانی برای حضور در جشنواره امسال چه بود؟

ملاک اصلی انتخاب آثار، کیفیت نمایش‌های خیابانی بود نه کمیت آن. از بین کارهایی که به دبیرخانه جشنواره ارسال شد، برخی طرح نمایش بود و برخی دیگر نمایشنامه نوشته شده بودند که ارایه طرح نمایش ملاک و معیار ما بود، نه نمایشنامه.

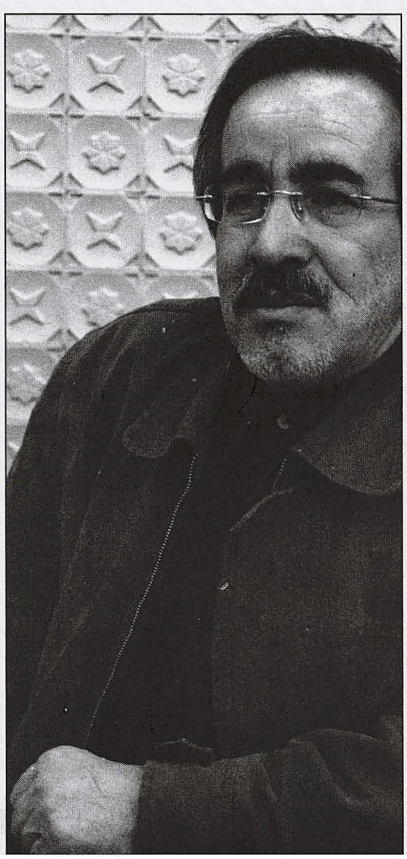
■ پیشنهادهای گروه‌های شهرستانی و تهرانی برای حضور در جشنواره چه تعدادی بود؟

از تهران حدود ۱۰۰ طرح به دبیرخانه رسید و ۳۲ طرح برای حضور در جشنواره انتخاب شد که یکی از گروه‌ها انصراف دادند. تعدادی از نمایش‌ها مشروط اعلام شدند و سپس با مشورت نماینده هیات داوران کارها پذیرفته شدند. هیات‌های انتخاب شهرستان‌ها، ۷۰ نمایش به ما معرفی کرده بودند که از بین آنها ۲۰ نمایش برای شرکت در جشنواره سراسری مریوان انتخاب شدند و از میان آنها، ۱۰ نمایش برای حضور در جشنواره تئاتر فجر انتخاب شدند.

سپس یک نمایش هم از سوی هیات انتخاب به جشنواره معرفی شد.

■ داوری آثار به چه صورت انجام شد؟

در مجموع ۹ داور در مراحل مختلف نمایش‌ها را در بخش‌های مختلف مورد بازبینی قرار دادند. معیار اصلی این گروه هم نزدیک بودن به نمایش خیابانی از لحاظ ساختار و ارتباط تماشاگر بود.



■ مضامین نمایشنامه‌های خیابانی در چه فضاهایی بود؟

آثار تهران بیشتر به مسائل روز و شهری پرداخته بودند، ولی کارهای شهرستانی بیشتر براساس مضامین آیینی و سنتی بود.

از بین آثار خیابانی جشنواره تئاتر دفاع مقدس هم ۵ نمایش در جشنواره در بخش خیابانی حضور داشتند.

بله، ۵ نمایش خیابانی هم از بین آثار شرکت کننده در جشنواره تئاتر دفاع مقدس برای حضور در جشنواره تئاتر فجر از سوی هیات انتخاب گزینش شدند.

■ ویژگی‌های نمایش خیابانی از نظر شما چیست؟

نمایش خیابانی هرگز بدون حضور تماشاگر شکل نمی‌گیرد. سختی‌ها و مشقات زیادی دارد. توسط گروه با تکیه بر یک طرح نمایشی اجرا می‌شود. تماشاگر سهم مهمی در ارتباط با نمایش دارد. عناصر زیادی از گونه‌های نمایش‌های ایرانی چون تعزیه، تخت حوضی و... در نمایش خیابانی وجود دارد. اما تفاوت‌هایی هم دارند. تماشاگر نمایش خیابانی می‌تواند وارد نمایش شود و درگیر داستان شود.

البته نمایش خیابانی در جهان ساختار خاص خود را دارد، اما تلاش ما بر این است که عناصری از نمایش ایرانی را که در این‌گونه نمایش‌ها می‌گنجند وارد نمایش خیابانی کنیم. این ظرفیت‌ها باید توسط نمایشگران خیابانی تجربه شود.

■ کانون نمایش خیابانی برای گسترش نمایش خیابانی در آینده چه برنامه‌هایی دارد؟

آقای پارسایی قول مساعدت و همکاری خیلی خوبی به ما داده‌اند. برگزاری ورک‌شاپ‌های علمی و تخصصی، چاپ کتاب‌های تخصصی در زمینه نمایش‌های خیابانی، استفاده از نیروهای جوان، شناخت استعدادها، دفاع از تزهای موجود در نمایش خیابانی، برگزاری نشست‌های پژوهشی، راه‌اندازی فیلم‌خانه و... از جمله برنامه‌های ما برای سال آینده است.

■ همچنین قصد داریم مقالات و نظریات مهمی را که در باب نمایش خیابانی اتفاق می‌افتد، در قالب یک بولتن جمع‌آوری و منتشر کرده، در دسترس علاقه‌مندان قرار دهیم. حضور در عرصه بین‌المللی و شرکت در جشنواره‌های خارجی از جمله چشم‌اندازهای آینده کانون نمایش‌های خیابانی است. در سیاست‌های آینده تلاش داریم تا در راه اعتلای نمایش خیابانی گام برداریم.

■ اقدامات مهم کانون نمایش خیابانی در سال گذشته چه بوده است؟

مهم‌ترین اقدام سال گذشته انعقاد قرارداد گروه‌های نمایش خیابانی با مرکز هنرهای نمایشی بود. این فرصتی بود که از طرف مرکز هنرهای نمایشی برای گروه‌های نمایش خیابانی فراهم شد.

دانشگاه و توسعه تئاتر

دکتر مجید سرسنگی×

در چند ساله اخیر، بسیاری از صاحب‌نظران، مدیران و هنرمندان هنر نمایش پیرامون موضوع آسیب‌شناسی تئاتر نکاتی را مطرح کرده‌اند. این نکات وجوه مختلفی از عدم توسعه متناسب تئاتر را در دهه‌های اخیر شامل بوده است، وجوهی چون کمبودهای اساسی مالی و امکاناتی، فقر فضاهای مناسب اجرای نمایش، مدیریت‌های کوتاه‌مدت و نه چندان استوار، ضعف ناشی از کم‌بنیگی ادبیات نمایشی و...

به نظر من هم هر کدام از این موضوعات می‌توانند در راستای توسعه‌نیافتگی تئاتر کشور تفسیر شده و قابل تأمل باشند. اما علاوه بر تمامی این عوامل باید به عاملی دیگر نیز — که موضوع این نوشتار است — توجه داشت و آن تبیین نشدن جایگاه دانشگاه و تئاتر دانشگاهی در مسیر توسعه تئاتر کشور است.

عمر تئاتر دانشگاهی در ایران، هرچند نسبت به سایر کشورها — حداقل کشورهای آمریکایی و اروپایی — چندان طولانی نیست، اما می‌تواند به عمری پرفراز و نشیب تعبیر شود. از زمان تشکیل اولین موسسه آموزش عالی در زمینه تئاتر تاکنون چندین دهه می‌گذرد. در تمام این سالیان تعداد نسبتا کثیری از علاقه‌مندان این رشته هنری از مراکز آموزش عالی تئاتر فارغ‌التحصیل شده، برخی از آنها جذب محیط حرفه‌ای تئاتر و بعضی دیگر در لابه‌لای حوادث زندگی از این هنر دور شده‌اند.

آمار نشان می‌دهد که بعد از انقلاب اسلامی، تعداد مراکز آموزش عالی که نسبت به تربیت دانشجویان تئاتر همت گمارده‌اند به نحو چشمگیری افزایش یافته است. امروزه حتی در بعضی از شهرستان‌های دورافتاده نیز گروه‌های تئاتر دانشگاهی، نه فقط در سطح کارشناسی، بلکه در سطوح تحصیلات تکمیلی به امر آموزش دانشجویان این رشته اشتغال دارند.

تعدادقابل توجهی ازنویسندگان، کارگردانان، بازیگران، طراحان، مدیران و سایر دست‌اندرکاران تئاتر کشور دانش‌آموختگان چنین مراکزی هستند. با وجود این باید اذعان کرد که رابطه مطلوب و ثمربخش دانشگاه با توسعه تئاتر کشور هنوز شکل نگرفته است و هرچند تربیت‌شدگان دانشگاهی در جای جای ارکان تئاتر کشور حضور دارند اما حضور دانشگاه در تئاتر کشور همچنان حضوری حاشیه‌ای و دور از حد توقع است.

شاید اولین علت این امر به ماهیت دیرین رابطه دانشگاه با محیط حرفه‌ای و کار باز گردد. آن‌چنان که خاطرم هست از سالیان دور این نکته — یعنی به وجود آوردن پیوندی نزدیک و منطقی بین دانشگاه‌ها و مراکز حرفه‌ای در بخش‌های مختلف اعم از صنعت، کشاورزی و... — در دستور کار متولیان آموزش عالی کشور قرار گرفت و حتی این توجه منجر به تاسیس دفترهایی تحت عنوان «ارتباط با صنعت» در دانشگاه‌ها شد. هدف اصلی این دفترها نزدیک کردن این دو نهاد مهم اجتماعی و رفع نیازمندی‌های هر بخش از طریق توانی بود که در بخش مقابل وجود داشت. تاکید بر این ایده منتج به تغییراتی در ساختار آموزش و پژوهش دانشگاه‌ها، توجه به شیوه تربیت دانشجویان به نحوی که پس از فارغ‌التحصیلی بتوانند به عنوان عناصری کارآمد مورد پذیرش بخش‌های غیردانشگاهی باشند و نیز رویکرد توسعه پژوهش‌های کاربردی شد.

از آن سو بخش‌های غیردانشگاهی نیز سعی کردند با سپردن بخشی از وظایفی که قبلا خود به انجام آنها مبادرت می‌کردند — مانند تربیت دانشجو، انجام پژوهش و... — رابطه خود را با دانشگاه‌ها قوی‌تر کرد و از ظرفیت‌های بالای دانشگاهیان در جهت نیل به اهداف خود بهره برند. تا آنجا که اطلاعات من اجازه قضاوت می‌دهد، این امر در حوزه فرهنگ و هنر چندان مورد توجه قرار نگرفت و اگر از برخی تلاش‌های فردی و علایق شخصی بگذریم، باید اذعان کرد که هیچ مکانیسم روشن و کاربردی برای پیوند دادن مراکز آموزش عالی هنر و بخش هنری غیردانشگاهی تعریف نشد. شاید به همین علت است که حتی وقتی فردی دانش‌آموخته دانشگاه در این زمینه به بخش‌های غیردانشگاهی نقل مکان می‌کرد، علی‌رغم دلبستگی‌های موجود، نمی‌توانست قدم موثری برای این پیوند بردارد و حتی در پاره‌ای موارد مجبور می‌شد مدافع سیستمی باشد که بر غریبه بودن این دو بخش با یکدیگر تاکید داشت.

علت دیگر را باید در خود دانشگاه‌ها جست‌وجو کرد. طبیعی است محیط حرفه‌ای تئاتر مشتاق به کارگیری هنرمندانی است که بتوانند در وانفسای فقر دلخراش جامعه تئاتری و تمامی بی‌مهری‌هایی که به این بخش می‌شود، با قدرت، توانمندی و کارآمدی خود، جبرانی برای تمامی فقدان‌ها بوده و نقش فعالی را در حیات تئاتر ایفا کنند. این انتظارات توسط کسانی برآورده می‌شود که برای چنین ماموریتی آماده شده باشند و آماده کردن ایشان از دانشگاهی ساخته است که با درک صحیح از شرایط، قدرت انطباق خود را با نیازهای معاصر جامعه — به صورت عام — و جامعه هنری — به صورت خاص — داشته باشد.

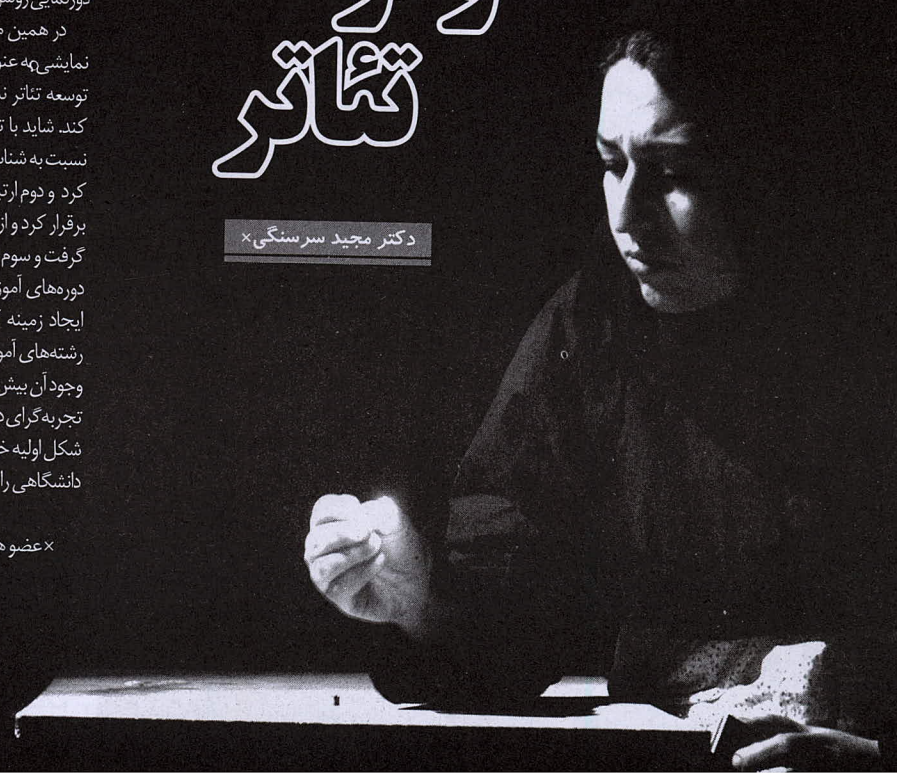
بازنگری در شیوه چندین دهه آموزش تئاتر و به روز کردن این شیوه به نحوی که منتج به تربیت دانشجویانی با علم روز تئاتر شود، توجه به امر پژوهش‌های دانشگاهی — اعم از پژوهش‌های بنیادین و کاربردی — به منظور جبران نقصان‌های تئاتر کشور در زمینه تولید اندیشه مبانی نظری تئاتر، توجه بیش از پیش به فعالیت‌های عملی دانشجویان در راستای آماده‌سازی آنان برای ورود به محیط حرفه‌ای با گسترش دوره‌های تحصیلات تکمیلی برای افزایش توان علمی تئاتر و برقراری ارتباط با تئاتر جهان از جمله نکاتی است که به نظر می‌رسد در شرایط حاضر باید به عنوان ماموریت‌های اصلی تئاتر دانشگاهی، در راستای مشارکت هرچه بیشتر در توسعه تئاتر کشور تلقی شود.

از سوی دیگر، در تمام این سالیان، متولیان اصلی و سیاستگذاران تئاتر کشور آن‌چنان که شایسته و بایسته است در جهت استفاده از ظرفیت‌های بالقوه تئاتر دانشگاهی بهره نگرفته‌اند. استفاده از ذخایر فکری و علمی دانشگاه‌ها، اگر محدود به تعارفات بی‌ثمر شود، لطمه‌ای جدی را برای تئاتر کشور به دنبال خواهد داشت. انگیزه کافی برای برقراری ارتباط با دانشگاه‌ها و استفاده از توان موجود در مراکز آموزش عالی زمانی پدیدار می‌شود که مسوولان و سیاستگذاران تئاتر کشور نیاز به چنین عملی را به خوبی احساس کرده و بتوانند با درایت از دانشگاه به عنوان مرکز تولید فکر برای مهندسی تئاتر کشور بهره گیرند. شناسایی دقیق و واقع‌بینانه ظرفیت‌های دانشگاه و به کارگیری از این ظرفیت‌ها در راستای توسعه تئاتر کشور در کنار بررسی الگوهای مشابه در سایر کشورها می‌تواند مدیریت تئاتر را — که ناخواسته و براساس شرایط موجود بیش از حد لازم درگیر مسائل اجرایی و رتق و فتق امور جاری شده است — یاری رساند و ضعف مزمن کم‌توجهی به سیاستگذاری‌های کلان و برنامه‌ریزی‌های علمی و درازمدت برای تئاتر کشور را برطرف کند.

باید اضافه کرد که خوشبختانه در حال حاضر زمینه این همکاری بین دانشگاه‌ها و بخش غیردانشگاهی تئاتر فراهم آمده و حتی تلاش‌های خوب نیز در جهت برقراری ارتباط — به ویژه ارتباطات پژوهشی بین این دو نهاد پدیدار شده است، اما قطعا توقع، بیش از همه آن چیزی است که به وقوع پیوسته و شاید مهم‌تر از همه، انتظار آن است که این ارتباط قانون‌مند و دارای دورنمایی روشن‌تر شود.

در همین مجال و در پایان پیشنهاد می‌کنم مرکز هنرهای نمایشی به عنوان سیاستگذار تئاتر کشور و یکی از متولیان جدی توسعه تئاتر نسبت به تاسیس «دفتر ارتباط با دانشگاه» اقدام کند. شاید با تاسیس این دفتر بتوان ابتدا به صورتی دقیق‌تر نسبت به شناسایی ظرفیت‌های دانشگاه برای توسعه تئاتر اقدام کرد و دوم ارتباطی مداوم و منطقی با صاحب‌نظران دانشگاهی برقرار کرد و از نظرات آنان برای ارتقای کمی و کیفی تئاتر بهره گرفت و سوم این که نسبت به ساماندهی اموری چون راه‌اندازی دوره‌های آموزش کاربردی برای هنرمندان و کارشناسان تئاتر، ایجاد زمینه کارآموزی دانشجویان در محیط حرفه‌ای، ایجاد رشته‌های آموزشی مشترک مانند دوره‌های مدیریت تئاتر — که وجود آن بیش از هر زمان دیگر احساس می‌شود — حمایت از آثار تجربه‌گرای دانشگاهی و نیز تدوین مجدد سند توسعه تئاتر که در شکل اولیه خود کمتر فرصت استفاده از نقد و نظر صاحب‌نظران دانشگاهی را داشته است، اقدام کرد.

×عضو هیات علمی و مدیر گروه آموزشی هنرهای نمایشی دانشگاه تهران



یادداشت

هوشنگ هیهاوند

پسرم، رازی، تیرزیاس

به غروب کتاب‌ها و نوشته‌ها که می‌نگری همه حکایت از آن دارد که خاستگاه تئاتر و هنرهای نمایشی، سرزمین «آخایی» و خرده جزایر «یونان» و سرزمین تاک هاست.

اما پسرم به گونه دیگری می‌اندیشد. او می گوید که از مناسک بازشناسی بلوغ تا مجالس تعزیت شرقی بخصوص در سرزمین‌های «مصر»، «هند»، «چین» و «فلات ایران با مرکزیت ایران زمین» شکل‌هایی از نمایش‌واره بوده که بین شش تا دوازده هزار سال پیش از میلاد مسیح(ع) وجود داشته‌اند.

پس از آن، من به طلوع و مشرق حکایات آغاز نمایش می‌نگرم. سروده‌های سنگ نوشته بر قبور مصریان کهن، علایم و نشانه‌های میدان گاه‌های برگزاری آیین‌ها مراسم و نمایش‌واره‌های مرتبط با برداشت گندم در شهر سوخته زابل، راز دیگری در دل خود دارند که می‌بایست به طلوع خورشید پیش از غروب آن باور داشت.

حالا تو آمده‌ای و می گویی بله، آری، مبرهن است، کشور ما با انباشتی از ادب و شعری با غنای کم‌نظیر، بخشی از حوزه جهانی تئاتر است و البته بسیار مهم.

اکنون بر بلندای کوهی ایستاده‌ام و دوباره به غروب خورشید اندیشه‌هایم می‌نگرم. سپس آن گفته معروف ولی مهجور «پیتر بروک» را به خاطر می‌آورم که تعزیه ایران را تنها راه نجات تئاتر جهان می‌شمارد. این را نوشتم تا بهانه‌ای یا بهتر فرض کنیم مقدمه‌ای برای پس از آن فراهم آورم.

دوستان و هنرمندان خارجی، فارغ از هرگونه تبلیغ تئاتری و ایجاد جو تبلیغی برای یک نمایش یا یک گروه، آرزو می کنم شما نمایش «زکریای رازی» را طی دو روز نخست در تالار وحدت دیده باشید. اگر هم موفق به دیدار آن نشدید، من آن جهاتی که این مقاله را به خاطرش نوشتم برای شما بازگو می کنم و در انتها امیدوارم سوالی را که پسرم در شرق آفتاب و طلوع مشرقی خورشید بارها تکرار کرده شما نیز برایمان به عنوان نگاه از بیرون مطرح سازید. کاش شما این یادداشت را بخوانید و سوال مهم و منظور نظر من را طرح کنید.

در طرح داستانی نمایش فوق آن نکاتی طرح می‌شود که هر کدام به تنهایی، زمینه‌ای است تا با آنها بشود درامی دیگر را نوشت و تئاتری را ساخت.

دوستان خارجی من؛ پسر ۲۰ ساله‌ام بیش و پیش از هر محتوا، فکر، بن اندیشه و پیامی، ظرایفی از زندگی «شخصیت رازی» را گفت و آن سوال را جویا شد.

* می‌دانستید «محمدبن زکریای رازی» در قرن ۱۲ میلادی برای نخستین بار دست به کالبدشکافی می‌زند؟

* «زکریای رازی» کاشف الکل، اسید سولفوریک و... بوده است.می‌دانستید؟

* او توانست با استفاده از امکانات موجود در طبیعت، به عنوان مثال با استفاده از روده قورباغه، زخم‌ها را پیوند و بخیه بزند. آن هم در قرن ۱۲ میلادی.

* زمانی که در همه دنیا، بخصوص اروپا در قرن ۱۲ میلادی آبله و سرخک، تحت عنوان یک بیماری لاعلاج، بیداد می کرد او توانست تفاوت میان آنها را تشخیص داده و در پی آن، داروی هر کدام را پیدا کرده و به کار بندد.

* او نخستین کسی است که در قرن ۱۲ میلادی تجربه را در حکمت‌شناخت‌هستی و ـ وارد کرد. تئوری مهمی که بعدها «کانت» نیز به همان نتیجه رسید. حتما ماجرای سوال از «کانت» و اقدام «کانت» در شکافتن جسد یک گاو را شنیده‌اید یا خوانده‌اید؟

شگردها و خلاقیت او در قرن ۱۲ میلادی آنقدر منحصر به فرد بوده که نیاز به مطالعات بسیاری دارد. او زندگی عجیب و غریبی داشت.

اما از خود می‌پرسم آیا به‌راستی همه این حرف‌ها ربطی به تئاتر دارد یا خیر؟ پاسخ اگر ساده‌انگارانه باشد و یا از سر تنبلی و بی‌حوصلگی بی گمان چنین: «خیر، بی‌ارتباط است.» خواهد بود. اما به یاد می‌آورم یک نکته ضروری که از الزامات تئاتر است. «نکات مورد اشاره در خصوص رازی بخشی از حقیقت است.»

حالا فقط مانده سوالی که باید طرح کنید...؟

هو-هی-ها

با اهالی تئاتر درباره

وضعیت نقد تئاتر

محسن حسینی :

جریان نقد تئاتر نداریم

ما جریان نقد تئاتر نداریم و شاید نقدهای خوب تئاتر ما در این سال‌ها به صورت پراکنده بوده است.

نقدهای موجود تئاتر مغرضانه است و در برخی از این نقدها، چنان ستایشی از نمایش می‌شود که کار به عرش اعلا می‌رسد و گاه چنان برخوردی می‌شود که کارگردان تئاتر سکه یک پول می‌شود. البته اساس رشد کیفی تئاتر نقد است و در کشورهای بزرگ دنیا، نقد، سازنده تئاتر است و براساس یک نثر صحیح است که صحنه تئاتر ورق می‌خورد.

اما متاسفانه اکثر منتقدان تئاتر ایران در قرن ۱۹ میلادی مانده‌اند و سلیقه آنها پذیرای کارهای جدید نیست. آنها نمایش‌های جدید را نمی‌پسندند، چون خودشان زیر سوال می‌روند.

اگر نقد ما گام به گام با تئاترمان پیش برود یا حتی بتواند دو قدم جلوتر از آن گام بردارد، تئاترمان از نظر کیفی به رشد قابل توجهی خواهد رسید.

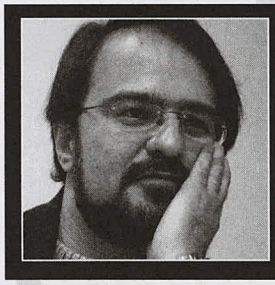
از سوی دیگر آکادمی نقد هم نداریم و سمینار پژوهشی نقد و نقدنویسی برگزار نمی‌کنیم تا نقش منتقدان در تئاتر را بررسی کند. نقدهای ما قبیله‌ای و دلبخواهی شده است و فاقد نقدنویسی بنیادین هستیم.

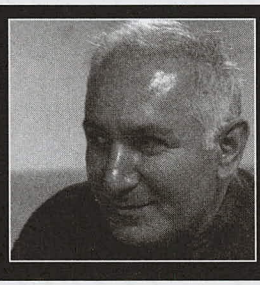
حسین عاطفی:

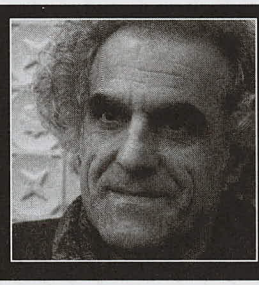
نقدها کارشناسانه نیستند

در این سال‌ها نقدهای تئاتری که خوانده‌ام چندان جالب و کارشناسانه نبوده‌اند، هرچند که معتقدم اگر تئاتر ما پیشرفت داشته، قاعدتا نقد در این پیشرفت بی‌تأثیر نبوده است.

نقد خوب بر رشد و رونق تئاتر بسیار موثر است. در کشورهایی که صاحب تئاتر هستند، ما شاهد هستیم که قبل از آغاز نمایش صحبت از شکل اجرایی و استنباط کارگردان از متن می‌شود، اما متأسفانه در ایران اصلا نمی‌دانیم که کارگردان چه کار کرده؟ مدیران و منتقدان از نگاه و برداشت کارگردان هنگام اجرای یک شاهکار دنیا بی‌اطلاع هستند. در حالی که نقد می‌تواند تعیین‌کننده و تصمیم‌گیرنده برای اجرای تئاتر باشد.







یادداشت

عبدالرضا فریدزاده

علامت سؤال بزرگ!

یادداشتی بر عادل‌ها و جاده

وقتی متن نمایشی بزرگ و مهم است، برای اجرای آن چه باید کرد؟ ... دو نمونه را از همین جشنواره برمی‌گزینیم تا پاسخی برای این پرسش بیابیم:

۱ـ نمایشنامه عادل‌ها نوشته آلبرکامو: صحنه نمایش، تعبیر کارگردان است از اتاقی که محل فعالیت و بمب‌سازی یک گروه انقلابی است که گرچه مشرف به خیابان است ـ و خیابان فضای پایین صحنه ـ شبیه یک مخفیگاه زیرزمینی است به شکل و شمایل یک غار وسیع. کف صحنه تماماً از کفش‌هایی پاره، مردانه و زنانه، پوشیده شده که این هم تعبیر کارگردان از تلاش و دوندگی‌های گروه انقلابی به حساب می‌آید. بعداً همین فضا سلول انفرادی زندان می‌شود که با «تی» کشیدن یک زندانی، کفش‌های پاره از وسط آن کنار می‌رود و فضایی کوچک‌تر ایجاد می‌کند اما بازی در سراسر صحنه دنگال انجام می‌شود، پس طراحی صحنه، به موقعیت و مکان جواب نمی‌دهد.

قرار است در بازی‌ها، حس‌های نهفته و حالات و درونیات اشخاص بازی با حرکت و فیگور و استیل درشت‌نمایی شوند که می‌شوند و از این اندازه هم فراتر رفته به حرکات آکروباتیک می‌رسند. برای دستیابی به این نوع بازی، بازیگران بارها نفس و انرژی کم می‌آورند.

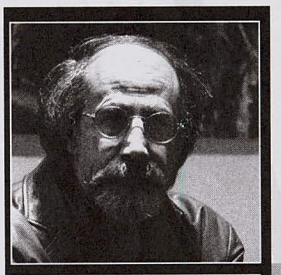
کامو یک فیلسوف است و متنش انباشته است از کلمات قصار تحلیلی و تئوریک اجتماعی ـ فلسفی ـ سیاسی، یعنی ـ اگر کاموئیست‌ها عصبانی نشوند ـ شعاری که هم برای او طبیعی است و هم در زمان و شرایط خودش این‌گونه دیالوگ‌ها خوب جواب می‌داده‌اند. دکور و بازی‌ها از درون متن منتزع و منفصل شده‌اند و به علاوه دیالوگ‌ها همزمان هم بیان می‌شوند و هم تعبیر که یکی‌شان اضافه است و در این شیوه انتخابی، آن یکی، دیالوگ است (ساده گفته باشیم: خیلی از دیالوگ‌ها می‌توانستند حذف شوند و تعبیر و تصویر عملی جای‌شان را بگیرد) چنین است که فضای عینی نمایش، قادر به القای فضای حسی خود نیست و نشانه‌های بصری در دکور و رفتار

رحمت امینی:

کار خوب باشد، نقد خوب است

کمتر کارهای پر تعداد قابل نقد تولید می‌شود و کمتر منتقدی داریم که بتواند نقد مناسب داشته باشد. باید کار خوب تولید شود تا منتقدان را وادار به نقد علمی کنیم. کمتر تئاتری را داریم که یک گروه تئاتری مناسب داشته باشند تا یک فرایند تحلیلی را در تئاتر ارائه دهند و نمایشی را روی صحنه آورند.

اگر کار خوب روی صحنه باشد شاخک‌های حسی منتقدان تکان می‌خورد و به نقد خوب روی می‌آورند. اکثر کارها که نوشته می‌شود منتقدان را وادار به نوشتن نمی‌کند.



فرشید ابراهیمیان:

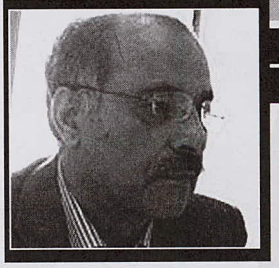
نقد راستین ریشه در فلسفه دارد

نقد فرزند فلسفه و برادر تئاتر است. از آنجا که فرزند فلسفه است ریشه در فلسفیدن و در مناسبات فلسفی دارد. تعبیری که درباره نقد می‌شود، تفکیک صره از ناصره است. اما کسی تا کنون به این صرافت نیفتاده که ناسره‌ها را بشناسد. سره‌ها ریشه در اندیشه‌های مختلف فلسفی دارند.

نقد راستین ریشه در فلسفه‌ای دارد که سبک‌ها و نحله‌های هنری از دل آن بیرون می‌آید. به طور مثال در نقد ساختارگرا اگر منتقدی به این تکنیک آشنا باشد و بخواهد اثری را با این اندیشه نقد کند، باید اندیشه‌های فرمالیست‌ها را هم بشناسد. نقد نیز همپای تئاتر در یک مقطع و با فاصله وارد ایران شد.

حضور دو نهاد رسمی در جامعه تحت عنوان «کانون ملی منتقدان» و «انجمن منتقدان و نویسندگان تئاتر» مغتنم است. این دو نهاد نهالی هستند که اگر نگاه عالمانه‌ای به آنها شود بازدهی خوبی خواهند داشت. در جامعه غربی ۲۵۰۰ سال سابقه فلسفه و ۲۵۰۰ سال نیز سابقه تئاتر و نقد تئاتر داشتیم و این سه در کنار یکدیگر و از درون رشد کردند و لازم و ملزوم هم شدند.

در ایران سابقه نقد به اندازه کشورهای غربی نداریم. نزدیک به ۱۰۰ سال سابقه تئاتر داریم و حدود ۶۰ سال است که نقد وارد کشور شده است. اما فقط حدود ۱۰ سال است که به طور رسمی وارد حوزه نقد شده‌ایم. با توجه به شناخت کافی نسبت به مقولات نقد، نقد ما معقول و مغتنم است. با توجه به نونهال بودن نقد خوب پیش‌رفته‌ایم و این اظهارنظر منتقدان جهانی درباره نقد تئاتر در ایران است. منتقدان ما فاصله زیادی با منتقدان جهانی ندارند. ممکن است که به لحاظ تکنیک عقب باشیم اما به لحاظ محتوا و بینش عقب نیستیم و در این حوزه نیز به ممارست نیازمندیم. با توجه به سابقه کم، خوب رشد کرده‌ایم. می‌توان با یک برنامه‌ریزی ۱۵ ساله نقد کشور را نهادینه کرد و ارتقا داد.



محمدرضا خاکی:

تئاتر و نقد لازم و ملزومند

تئاتر و نقد لازم و ملزوم یکدیگر هستند. متاسفانه تئاتر ما در مطالبی که در مطبوعات می‌بینیم، خلاصه می‌شود. در حالی که سطح کیفی تئاتر ما به سطح کیفی نقد بستگی دارد. جایگاه نقد تا به امروز جدی نگرفته نشده، آن‌چنان نقد تئاتر ما ضعیف است که هنرمندان نیز به نقد توجهی ندارند و نقد کارهای خود را جدی نمی‌گیرند. در وضعیتی هستیم که هنرمندان بیشتر خواهان ستایش هستند تا این که خواهان گفتن نقص‌های‌شان باشند.

بازیگران (بیشتر در دومی که مثل اولی ایستا و قابل پیش‌بینی نیست) مخل تمرکز تماشاگر بر متن و رویدادها و موقعیت‌ها و ساختار اشخاص و مفاهیمش می‌شوند.

۲ـ نمایشنامه (در اصل فیلمنامه) جاده اثر فدریکو فلینی: پیش از ورود به سالن، متنی حاوی تعاریف و تمجیدات مطبوعات و منتقدین آلمانی در اختیار تماشاگر قرار می‌گیرد تا او دچار پیش‌داوری شود که چه اثر عظیم و مهمی را خواهد دید. اما در سالن، جز یک فقره بازی خوب (جلزومینا) چیز دندان‌گیری نصیب تماشاگر نمی‌شود. چیز خاصی از طراحی و میزانسن وجود ندارد. حتی بازیگر زامپانو نه در حس و ابعاد درونی و نه در فیزیک، مناسب این نقش نیست و نبود تناسب فیزیکی میان دو بازیگر اصلی فیلم فلینی که به خاطر آن طی فیلم ریزنقشی و ظرافت و معصومیت جلزومینا شدیداً تو را با او همدرد و همدل می‌کند و در پایان هم کشف عشق و احساس خام و ابتدایی اما عمیق و دل کوچک و حساس آن هیکل ناساز و رفتار بدوی آنتونی کوئین ده چندان دگرگونت می‌کند، در اینجا وجود ندارد. علاوه بر این که اجرا در دام طراحی صحنه ثابت و ایستای خود افتاده و در بیان موقعیت‌های مختلف لکنت شدید دارد. نمای قسمت عقب کامیون زامپانو اندازه‌ای نامتناسب دارد و اگر فیلم را ندیده باشی نمی‌فهمی این چیست با آن رنگ تندش در آن مرکزیت اصلی دید.

کارگردان برای این سفر جشنواره‌ای‌اش در تعداد بازیگر هم صرفه‌جویی کرده و دو بازیگر دیگرش هر یک دو نقش بازی می‌کنند که کاملاً تابلو است و بی‌حرمتی به تماشاگر و هیچ ضرورتی هم جز همان آشنایی کارگردان با مقوله اقتصاد برای آن وجود ندارد! و اگر همین است آن کارگردان و آن نمایشی که مطبوعات و منتقدین آلمانی تعریفشان را کرده‌اند، ناچاریم بپرسیم شأن آن منتقدین و مطبوعات در آنجا چقدر اجل است؟!

و سرانجام پس از کلی توی پوز ذهن فضول و نقاد خود زدن و هشدار مکرر به او دادن برای جمع کردن حواسش در راستای قضاوت بی‌غرض و مرض، پاسخی برای پرسش خود که وقتی متن، بزرگ و مهم است باید برای اجرا با آن چه کرد، از درون این دو نمونه پیدا نمی‌کنی و هرگز هرگز هرگز پیشنهاد بازخوانی و بازنویسی هم (آخ تو را به خدا نه ... نه ...!!!) از آن رقمش که در تئاتر ما رایج شده جرأت نمی‌کنی داشته باشی!

یادداشت

وحید لک

فلسفه وجودی تئاتر خیابانی

شیاطین آتش‌زا

الب کمدنتیس گروهی کاتالونیایی است که برای جنب و جوش مردم از وسایل آتش‌زا و حربه های ایذایی استفاده می‌کند. در اینجا صحبت از نمایشی است که توانست جمعیتی انبوه را به حرکت درآورد و تاثیری بسزا بر آنها بگذارد. هر کس این نمایش مشهور را دیده، داستانی برای گفتن دارد.

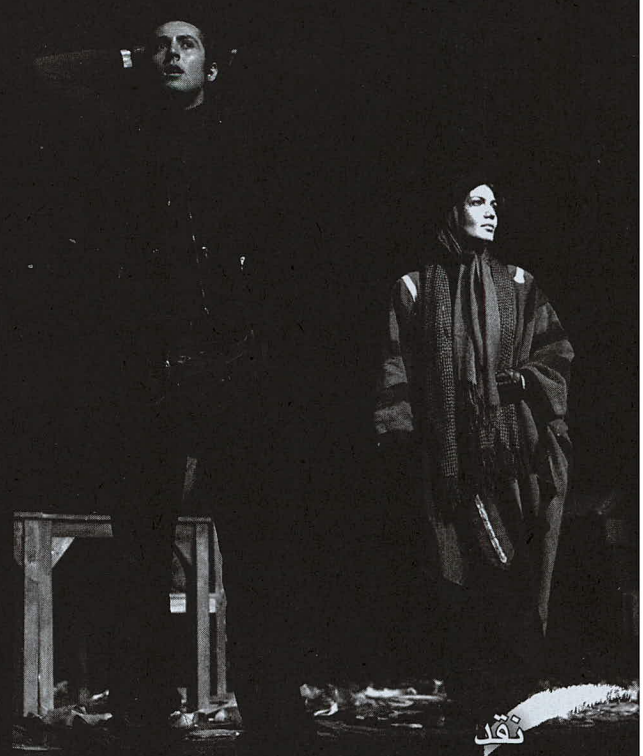
رابین مورلی یکی از تماشاگران این نمایش می‌گوید: این نمایش در جشنواره بین‌المللی تئاتر لندن ۱۹۸۵ اجرا شد، اما از بابت تماشای آن وجهی دریافت نمی‌شد. درباره آن تبلیغات گسترده‌ای از جمله در ضمیمه‌های رنگی روزنامه ها، صورت گرفت. از این رو جمعیت وسیعی ـ چهار، پنج هزار نفر ـ در محل پیش‌بینی شده یعنی دریاچه زینتی پارک باترسی گرد آمده بودند. قرار بود برنامه حدود ساعت ۹ شب شروع شود. تا ساعت نه و نیم منتظر ماندیم، کم کم آثار نومیدی بر جمعیت ظاهر می‌شد که ناگهان اجراکنندگان نمایش از میان درختان و بالای ساختمان‌ها با لباس‌های رنگارنگ و ماسک‌هایی از چرم، به شکل شیاطین با مواد آتش‌زای شعله‌ور، ظاهر شدند. دسته‌ای نوازنده با سر و صدایی عجیب و نوایی نامنظم و کاملاً بلند وارد شدند و به سمت راست و چپ رژه رفتند و به تدریج مردم را به حرکت درآوردند. گروه نمایشی، مواد آتش‌زا را که از نوع خطرناک اسپانیایی بود پیش پای جمعیت پرتاب کردند. آنها با مهارت این کار هولناک را انجام می‌دادند. دود و آتش همه جا را فرا گرفت به طوری که امکان دیدن اطراف را سلب می‌کرد. هوا به تاریکی می‌رفت و فضا به وسیله نورافکن‌ها روشن می‌شد.

گروه الس کمدنتیس همانند گروه‌های آرکائوس و روآیال دولوکس بی‌نظیرند. این گروه، تنها به جاهایی می‌روند که بتوانند کارهای مطابق میلشان را انجام دهند. آنها برای این نمایش، مجبور شدند با سرپرست یکی از مراکز آتش‌نشانی تماس بگیرند. سیاست آنها ایجاب می‌کرد که تنها میزان محدودی از کل نمایش را گزارش دهند. برای نمونه، سرپرست مربوطه، از ریختن آتش بر سر مردم مطلع نبود. گفته می‌شود پلیس ویژه جعبه‌های حاوی وسایل آتش‌زا را به دلیل آن‌که به صورت قاچاق وارد کشور شده بود، توقیف و ضبط کرد. این تخلفات سبب جلوگیری از ورود مجدد این گروه به لندن شد.

همان مساله همیشگی

نگاهی به نمایش «عادل‌ها» نوشته آلبر کامو، بازنویسی و کارگردانی «قطب‌الدین صادقی»

بابک فرجی



«آلبر کامو» در ۱۹۱۳ در الجزایر به دنیا آمد و در ۱۹۳۳ به یک نهضت ضد فاشیسم پیوست. کامو در دهه ۵۰ و ۶۰ به لحاظ فکری با جریان‌ها و نقش‌های گوناگون در آمیخت اما همواره یک فرانسوی / الجزایری باقی ماند و عقایدش به جناح راست متمایل شد. او همواره ارعاب و وحشت را محکوم کرد. کامو جزو معدود نویسندگانی بود که از نفوذ سیاسی نسل خود و حتی نسل بعد از خود بهره‌مند بود. کامو از عدالت و آزادی، مفاهیم خاصی را مورد نظر داشت. به زعم او عدالت امری عینی است که در دنیای بیرون بشر وجود دارد. عدالت از منظر او یعنی تساوی نان. خود کامو درباره نمایش «عادل‌ها» می‌گوید: «قصد منحصر من این بود که بگویم عمل نیز حدودی دارد. عمل نیکو و فضیلت عدالت وجود ندارد و آنچه هست بازشناسی این اعمال است که چون از حد بگذرد، در فرجام پذیرای نابودی خواهد بود.»

(عادل‌ها، آلبر کامو، ترجمه سپانلو، انتشارات نگین، ۱۳۴۱)

۲- متن اصلی عادل‌ها کاملاً فلسفی است. اثری که مبتنی بر بنیان فلسفی، برپایی عدالت را محور اصلی خود قرار می‌دهد و از طریق روابط انسانی، آن را نمود می‌بخشد. کامو در این نمایشنامه در مقابل عدالت، آزادی را قرار می‌دهد. او قصد دارد ترور دیکتاتوری و طبقه بورژوا و برپایی عدالت طبقاتی توسط نمایندگان حزب کمونیست را به تصویر بکشد. عدالت کامو، غم نان است. «وقتی نون شبشون رو می‌دزدن، چطوری عدالت معنا پیدا می‌کنه».

آزادی او آزادی در انتخاب مرگ و زندگی است، انتخاب در خودکشی یا کشته شدن. از منظر او (در دنیای متن) انسان‌ها در انتخاب زندگی یا مرگ حق طبیعی دارند.

۳- «عادل‌ها»ی بر صحنه آمده، برخلاف «عادل‌ها»ی کامو (که بنیان فلسفی دارد) صاحب تز اجتماعی است. اثری است که در بازنویسی، بنیان‌های فلسفی، جای خود را به برپایی عدالت اجتماعی داده‌اند. یک دستگاه سازمان یافته کمونیست، سعی در ترور شخصیتی بورژوا (گرن دوک) را دارند تا به این وسیله عدالت برپا شود، عدالتی که با از دست رفتن نان و تعلق آن به قشر مرفه روسیه تزاری، به شدت به ستوه آمده و راهی جز ترور نمادین قشر بورژوا ندارد.

مشکل اساسی متن بازنویسی شده از آنجا آغاز می‌شود که تز اجتماعی در میانه راه تبدیل به پروپاگاندا علیه تروریسم می‌شود. اثر در میانه راه با توجه به دیالوگ‌های شعاری، به یکباره تبدیل به متنی تبلیغاتی برای قشر مظلوم و محروم از امکانات می‌شود: «اگر دوستدار مردمید، بمب‌ها را کنار بگذارید».

قشری که عدالت برای آنها برپا نشده، بلکه حق مسلم آنها از داشته‌های ملی گرفته شده است.

عادل‌های صادقی، اثری است تبلیغاتی برای رسیدن به هویت ملی. می‌توان آن را تقابل وضعیت کنونی ایران در مقابل اروپا نامید. یعنی همان مساله همیشگی تروریسم و انرژی هسته‌ای.

گذری کوتاه بر اجرای تئاتر «جاده» به کارگردانی «علیرضا کوشک جلالی»

تماشای یک رویای تباه شده

محمدرضا رستمی

تبدیل یک روایت سینمایی به روایتی نمایشی، محتاج گذر از فاصله‌ای است که بین دنیای سینما و دنیای تئاتر وجود دارد.

سینما به عنوان هنری با امکاناتی متنوع و نامحدود در نقطه مقابل تئاتر قرار می‌گیرد که خود به خود به خاطر حضور زنده‌اش بر صحنه و در مقابل دید تماشاگر، امکاناتش به نسبت سینما محدود است. وقتی قرار است روایتی سینمایی به روایتی تئاتری تبدیل شود، خواسته و ناخواسته، متن مرجع ناگزیر از تغییر و تحول برای طی کردن فاصله بین دنیای سینما و دنیای تئاتر است تا در این مسیر روایتی شکل بگیرد متناسب با نیاز صحنه و دنیای تئاتر.

«جاده» علیرضا کوشک جلالی که در روز چهارم و پنجم جشنواره در تالار چهارسو به صحنه رفت، بیش از هر چیز در مواجهه با مخاطب از همین مساله رنج می‌برد.

«جاده» فدریکو فلینی برای اجرا شدن در سالن چهارسوی تئاتر شهر فاصله بین جهان سینما و جهان تئاتر را طی نکرده بود و در سزارینی شتاب‌زده از دل سینما به دنیای نمایش قدم گذاشته بود.

کوشک جلالی در اقتباسش فقط دوربین فلینی را از مقابل صحنه‌ها برداشته بود و اتفاقات را از مکان اصلی رخدادنشان جدا ساخته و به تالار کوچک و چهارسو آورده بود.

شکل روایت، بافت دراماتیک متن، شخصیت‌پردازی و... همه و همه همانی بود که پیش از این در «جاده» فلینی دیده بودیم.

این رویکرد کوشک جلالی به اقتباس از روایتی سینمایی بیش از هر چیز این پرسش را برای مخاطب به وجود می‌آورد که با وجود روایت اصلی چه نیازی به ارائه روایت نمایشی از فیلمی چون جاده وجود دارد؟ آن هم وقتی که روایت دوم نه چیزی به روایت اصلی اضافه می‌کند و نه داشته‌های ذهنی مخاطب از روایت اصلی را به چالش می‌کشد.

روایت کوشک جلالی در تقابل خواسته و ناخواسته‌اش، با روایت اصلی در هیچ یک از لحظات حیاتش بر صحنه نمی‌تواند از زیر سایه «جاده» فلینی خارج شود. بازی بازیگران نمایش در قیاس با بازی بازیگران فیلم فلینی سنجیده می‌شود و روایت کوشک جلالی در قیاس با روایت فلینی قرار می‌گیرد تا در پایان اجرا همه چیز به نفع روایت اصلی پایان یابد، روایتی که سال‌هاست جایگاهش را در بین ۱۰ شاهکار سینمای جهان حفظ کرده است.

University and Theatre Improvement

Dr. Majid Sar Sangi

Member of professorship and manager of educational group of dramatic arts, Tehran University

In these current years, most of critics, managers and artist discussed on pathology of theatre. These discussion show different aspects of improvement half in theatre; some problems like lack of facilities and financial affair, halls,...

Iranian academic theatre is not old in comparison with American or Europe theatre but it can be interpreted to a risky age.

Statistics show that, number of academic center has great increased after the Islamic revolution. Most of Iranian writers, directors, actors, designers and other theatre contributors, graduated in these academic centers, but unfortunately, we must say that real relationship between academic centers and theatre improvement have not connected. Perhaps the first reason of this problem back to the old relation between university and professional, and job environment.

Another reason can be universities them selves, It is natural that theatre professional environment is eager to apply those artists who can act in this difficult conditions.

At last I suggest that it can be great if the Dramatic Arts Center establish an office under the title of "relationship with university".

An Interview with Shahriar Rashid Alipour

Executive Director Of 24th Fadjr International Theater Festival

• *Describe the programming process of the executive headquarters of the Festival, and tell us when you started preparing for holding the Festival?*

- We have been engaged in preparatory meeting held for the Festival since months ago. It has been tried that all the artists, the audience, and the executing staffs be in a calm atmosphere so that the things go well. Fortunately, this calmness has been kept up to now, and I hope the situation remains so until the end of the Festival.

Fadjr International Theater Festival comprises three sections which are International section, theaters from Tehran, and theaters from provinces other than the capital.

Every section has its own manager so that full cooperation is achieved.

Some 70 percent of the stage sets have been constructed so far. Groups from cities other then the capital move their stage accessories to the capital some of the plays which have been performed before have their stage accessories already available. In this way, the only pays which need their accessories built are these performed in the workshops and those which experience their first performances.

• *Can the City Theater handle plays with so many audience or those unpredicted and not pre-planned?*

- Yes, all such problems have been predicted by the executive headquarters. The plays are planned to have as much audiences as possible. Plays will also be performed in various séances so that all sorts of audience can see them.

• *How can the artists, students and other theater fans get tickets?*

- The tickets were booked two days before the opening. Some 15 percent of the Ticket sales were allocated to the boxes. Members of the House of Theater and Students can get discount on tickets upon showing their membership cards.

Theatre Criticism in Iran

Rahmat Amini

Most of productions in theatre do not provoke critics to write about them, If we have good theatres on stages, critics can not be passive about them and they write good reviews on them.

Farshid Ebrahimian

Criticism is the child of philosophy and brother of theatre. True criticism took its roots in that philosophy which different artistic styles and schools breathe on its air.

Criticism came with theater to Iran in the same time. Activities of two official organization; "National Association of theatre critics of Islamic Republic of Iran" and "Association of theatre critics and writers" are very profitable to Iranian theatre society.

If we consider the process of theatre criticism in Iran, it could be recognize that, we have improved. Our critics are not in the great distance with the world critics, perhaps we technically weak in criticism but we have strong concept. We must practice to improve.

Mohammad Reza Khaki

Theatre and criticism are interdependent, our theatre criticism confines to press, although quality of theatre depends on criticism quality. Our criticism is too weak and because of it, artists do not attend seriously to reviews which write on their works. Artists want our admiration more than awareness about their weaknesses.

Mohsen Hosseini

We have not theater Criticism or we may be had dispersed ones these years.

Today Criticisms are self – interested.

However, the Criticism is a basis for theater's quality improvement.

But unfortunately the majority of the Iranian theater critics are still staying in 19th century mood, and they do not accept the new performances.

If our criticism could have a simultaneous movement with or could have two steps priority, then are can expect an improvement in our theater.

Hossein Aate

Criticisms on theater were not such special or interesting these years, although I believe in Criticism improvement in order to theater's progress.

But unfortunately we do not know what did the directors do in Iran? Both managers and cirtics are unaware of the directors vision, during the masterpiece performance although the criticism could be important to a performance.

Memorandum

Iranian Directing, Iranian Acting, and the theater Genre

Houshang Heihavand

Plenty of books, articles and dissertations have been translated or written on acting in theater and its directing. Most of the works are abound with such educational enlightening points that every person involved in theater has to study them. However, among all these works, no single work deliberately focuses on "director's guiding of actors". The existing translated sources on this subject are incomplete and have deficiencies because of the translator's inability in communicating with the subject and correct understanding of it.

Anyway, the problem remains unsolved, the question of why it is needed to study specific ideas in "directing Iranian actor".

Such need has been felt and fulfilled by some capable theater actors through their personal experience. The exact subject I'm trying to describe is "Iranian systems and techniques" in "director's guiding of actors"

Other related questions can be raised. Too, such as; the difference between "actor's development" and "actor's directing", the meaning and extent of distance among "the actor", "the role" and "performance", "behavioral, emotional and view – point" differences between role and actor, by what "information" and "background" the "director" can "guide" the actor.

I believe that new pivots have to be defined about "Director's guiding of actors" according to humans' local tempers, nature, artifacts, their ethics and the living conditions of the actors. Stanislavski system's mistakes Or wrong views held about Bertolt Brecht, Meyer Holt and Gertovski can all be revised.

BREAD & PLAYS

Directed by: Miroslav Benka

ON THE OCCASION OF ONE INTERVIEW INTERNAL PICTURES SET IN MOTION: BEN MIRO

■ *"BREAD AND PLAYS". Why?*

It was recorded that Junius Juvenal Decimus (around 58-140), a Roman writer who wrote satires from the period of the Domitius rule and ridiculed the rotten society of his time, supposedly shouted at the sic contented mob. PANEM AND CIRCENSES (BREAD AND CIRCUS), actually plays. This famous saying was a reproach addressed to the mob because of their incomprehension of higher values in life.

In that sense, while seeking "the mythical pictures", I remembered that old Juvenal's maxim and named the performance BREAD AND PLAYS because, It seems that what had been said in the maxim, is what we lack most, particularly nowadays. Bread is a thing we cannot live without. But, games are also man's basic need, just like bread itself! Therefore I have invoked "the emotional memory" through a game. I did that in our primeval wheat field Vojvodina. I was making up and recording the rituals related to our region, to the cult of bread, because even the Manicheans considered bread to be metaphysical, "sur" material symbol. In the Roman civilization bread had become the symbol of the very day reality, "panis quotidianis", whereas according to the old Slavic custom, "a Christian should pray only for the allowance of bread predestined by the forthcoming day". Therefore, before each installation of the "theatre of dreams", we are going to give some bread to the audience in order to share is symbolically as a new energy, with people from all over the world.

■ *What was your fundamental idea when creating your artistic work?*

My idea was to look back into the past, to evoke my imaginary vision of the world, to revive it, to touch it under the layers of the accumulated times, to take it out of the dust, to wave in into the clouds and immortalize it. To "begin to sing in the voice" of my ancestors, to speak out in the language of magnificent poetic images, intense atmospheres and passion, in a language of ritual images similar to those bizarre traditional stories, to look back into centuries- old customs of the nations bound to myths and legends to the bread cult. My idea was to preserve and eternalize that untouchable world of fantastic images, the world which sits silent deep inside of me, restful and dignified.

It is my wish to evoke "ethnos" and reach "mythos" with the help of the body language in which centuries hong energy of the historic time has been settled. I have done that in order to avoid the aggressive process of globalization of the world, the process which tends to endangers customs, culture and traditions of small nations as well as the right to be different. It threats to endangers the wealth of the world.

Meanwhile, I wish the evocation of the "ethnos" were the universal story about the mythical roots of each of us. I wish the mythical times became everybody's time and "the soul of the nation" became a soul of every nation. The soul, in which with the ritual scenes of the body movement caught and immortalized images, powerful, deafening atmosphere, light, colour, sound and local colour, can be defined as the universal colour in which other traditions and cumtoms can recognize themselves.

Using my own, very personal opinion of the world, these imaginary scenes help me to understand other people better, to comprehend and accept the time which passes inexorably. They help me hug the whole world.

یازدهمین جشنواره سراسری

تئاترفجر

۱۷-۲۳ بهمن ماه ۱۳۷۱

مرکز هنرهای نمایشی

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

THE 11TH. FADJR THEATRE FESTIVAL

6-12 FEB. 1993

یازدهمین جشنواره
سراسری تئاتر فجر

تهران - ۱۷ تا ۲۳ بهمن ۱۳۷۱

THE 11 TH. FADJR
THEATRE FESTIVAL

6 - 12 Feb 1993 - Tehran

MINISTRY OF CULTURE AND ISLAMIC GUIDANCE

C.D.T.A.
The Center of Dramatic Arts

DAILY BULLETIN

NAMAYESH 6

The 24th Fadjr International Theater Festival

Dramatic Arts Center

مرکز هنرهای نمایشی

انجمن نمایش

سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران