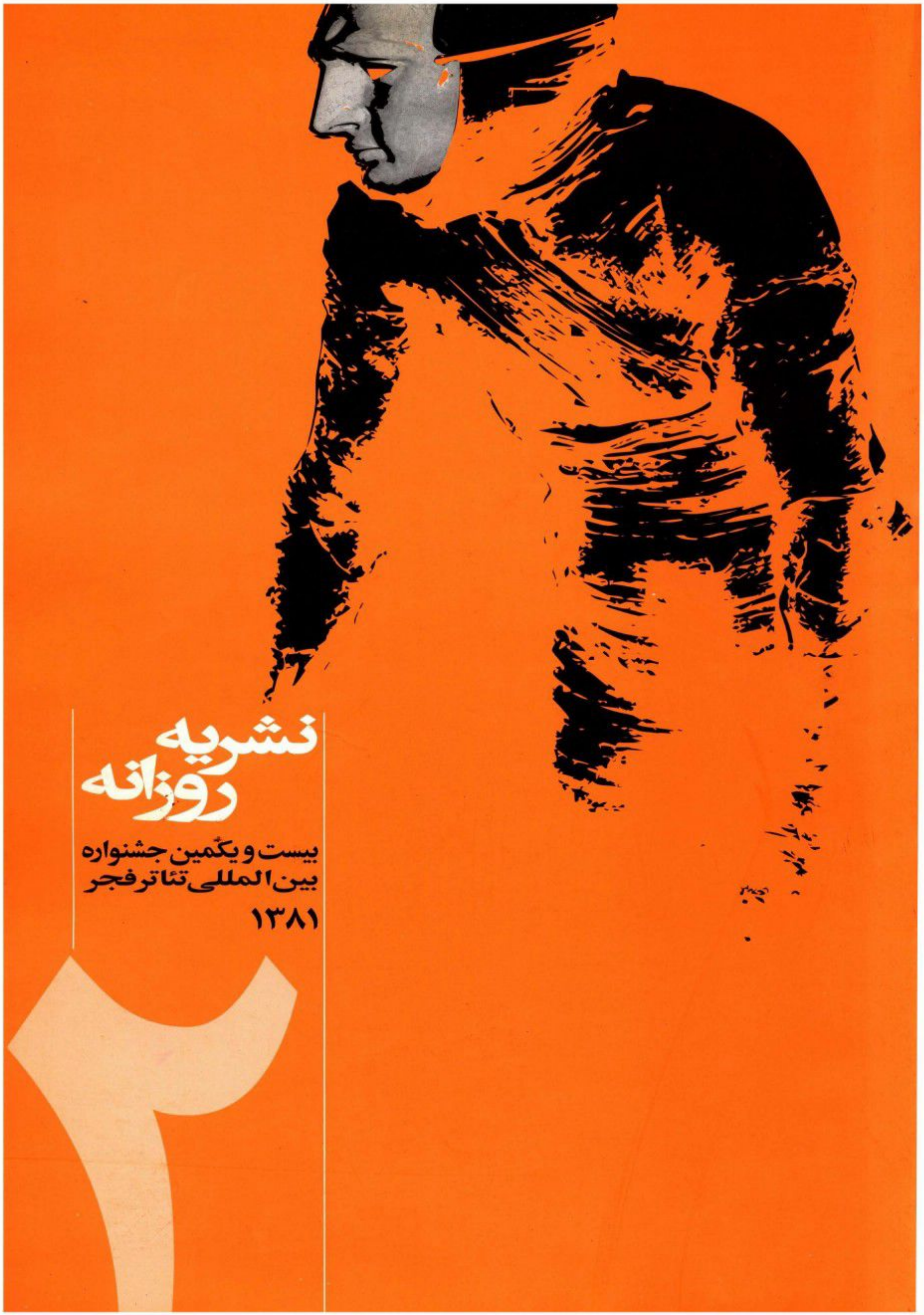
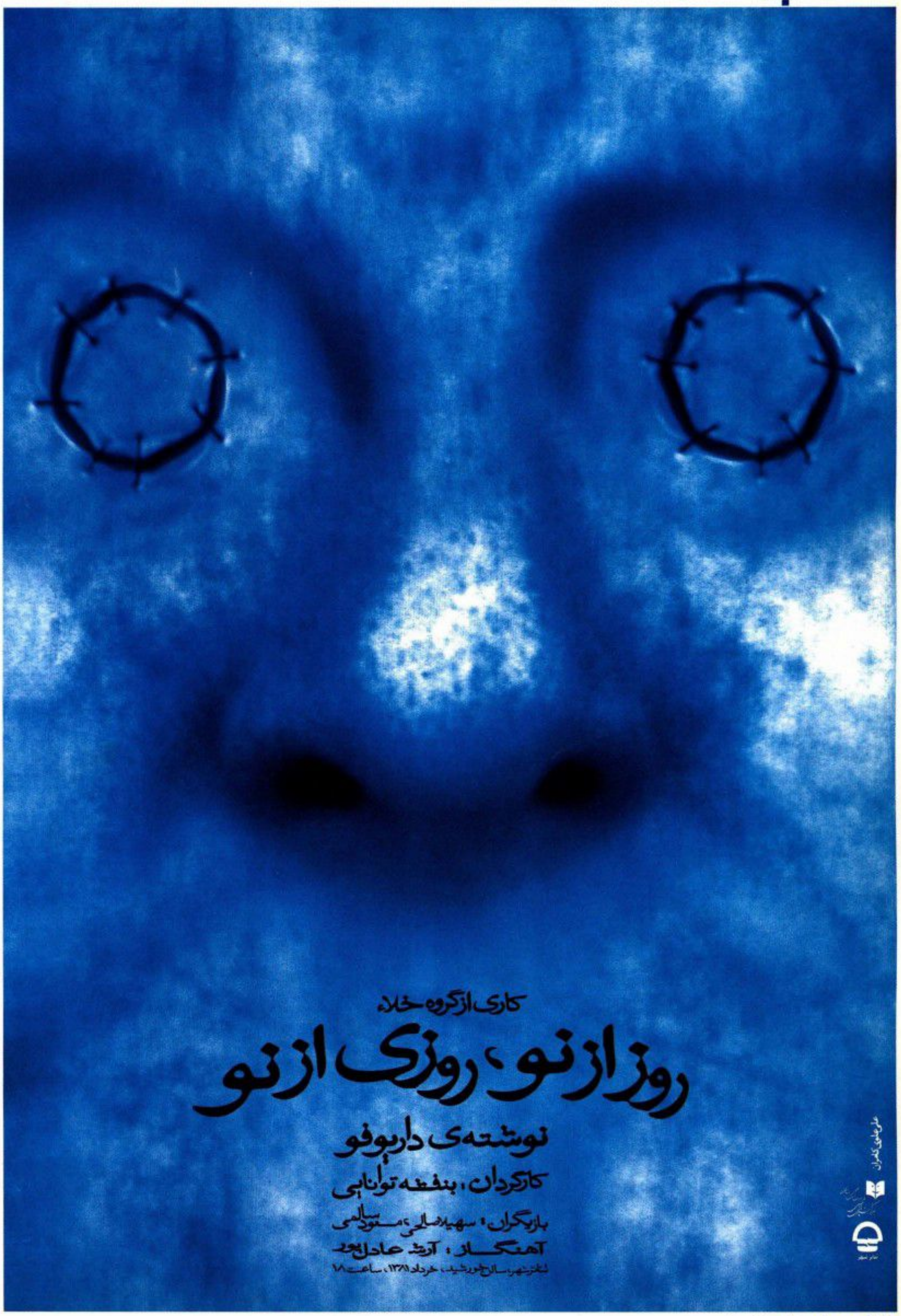


نشریه روزانه

بیست و یکمین جشنواره
بین المللی تئاتر فجر
۱۳۸۱

۲

... با پوسترهای برگزیده تئاتر



طراح: علی علوی کامران

نشریه روزانه

بیست و یکمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

شماره دوم / ۲ بهمن

مدیر مسئول: مجید شریف خدایی

مدیر اجرایی: مسعود پاکدل

سردبیر: سیدافشین هاشمی

دبیر تحریریه: ساسان پیروز

مدیر هنری: مهدی پاکدل

طراحی و صفحه آرایی: مسعود نوروزی

بخش بین الملل: حافظ آهی

بخش داخلی: عباس غفاری

خبر: محمدرضا حسین زاده

گزارش: سام فرزانه، آزاده کریمی

نیلوفر رستمی

تحریریه: رضا شیرمرز، مریم رجایی، صبا رادمان

فراز فلاح نژاد، زهرا ابوعلی، آزاده سهرابی

همکاران این شماره:

صبا رادمان، عبدالحسین مرتضوی، بیتا ملکوتی

رضا کوچک زاده

عکس: سیامک زمردی مطلق، مریم محمدی، نادر

داوودی، معصومه آریا، مسعود پاکدل

حروفچینی: همایون هوشیار، محبوبه السادات قاضی،

ملیحه کیادربندسری، ادنا هوشیار

روابط عمومی: محمد بهرامی

(با همکاری علی هاشمی و مهدی اگاهی)

لیتوگرافی: فرآیند گویا

چاپ: تابان

www.iranamayesh.com

«خاستگاه و روند تحولی تئاتر»

۲ جریان اندیشه گی در تئاتر معاصر

اگر روند تحولی تئاتر مبتنی بر اندیشه ورزی هنرمند آن نباشد و اجزاء متشکله‌ی آن به طور مجزا تحول پذیرند، تئاتر تبدیل به موجودیتی ناهماهنگ و ناهنجار خواهد شد. تئاتر معاصر بایستی در عرصه تئوری و عمل و فرایند رقابت گریزناپذیر خود، پابه پای دگرگونی رو به رشد خرد و اندیشه، در تمامی ابعاد آماده‌ی پذیرش شرایط جدید و اجتناب‌ناپذیر پیشرو را تعریف می کند همین همگامی و همراهی با اندیشه‌های پیش برنده است هر چند در شکل و فرم نیز ناگزیر از پذیرش روندی تکاملی است، تازه این مهم اندکی از رسالت این هنر را می‌نمایاند، چون تئاتر هنری پیشگو و آرمان زاست، حتی اگر از گذشته‌ها، اسطوره‌ها، قصه‌های کهن و هر آنچه مربوط به زمان است برداشت کند باز نگاه به آینده دارد. هیچ نمایشی در گذشته غور نمی کند تا گذشته را تغیر دهد. بلکه درصدد تغییر بینش نسبت به گذشته برای آیندگان و افروختن چراغ پیش روی روندگان است. هنر تئاتر واقعیتی انکارناپذیر در جهان امروز است، از حد وسیله و حتی هدف در گذشته است. حتی خودبخود و مخالف آرمان نصیحت. بلکه آرمان سازی بی‌بدیل است و به حد ناباورانه‌ای خوراک اندیشه طلب می کند و باز سیری‌ناپذیر است، تئاتر در هر جغرافیا. در حال شدن است و او بطئی، شدت و ضعف تحرک و تحول آن به میزان مولفه‌های فرهنگی و اندیشه‌گی هر جامعه بستگی دارد. میزان الحراره دقیقی است که درجه‌ی حرارت صعود یا سقوط تفکر و خرد ورزی را می‌نمایاند.

مجید شریف خدایی

فهرست

اخبار جشنواره / ۲

نمایش امروز / ۷

نقد دیروز / ۱۳

در دایره قسمت / ۱۹

نمایشنامه کوتاه / ۲۲

بخش انگلیسی / ۲۲

نگاه / ۲۴

مراسم افتتاحیه بر دوش کانون نمایش‌های خیابانی

گروه نمایش مال بارکنون از شهرستان یاسوج استان کهکیلویه و بویر احمد، گروه نمایش خورتاب از لاهیجان، گروه نمایش دادت به کارگردانی جواد رادمرد از قوچان، دهلی به کارگردانی علیرضا صنعتی از خواف، پنت گراز به کارگردانی حسن سبحانی از میناب، معرکه یاد به کارگردانی علی اصغر پور قهرمان، نداری به کارگردانی احد کریمی از مشکین شهر، و چند نمایش دیگر از تهران چنان شادی‌ای به فضای باز تئاتر شهر داده بود که نگو و نپرس. این گروه‌ها با اجرای آیین‌های سنتی و محلی ایران و همچنین اجرای نمایشهای کوتاه خیابانی زنگ شروع جشنواره را به صدا درآوردند. اغراق نکرده‌ایم اگر بگوییم افتتاحیه شاد جشنواره مدیون نمایشگران کانون نمایش های خیابانی است.

یک دهه عکاسی در تئاتر افتتاح شد

یکی از بخشهای جنبی جشنواره امسال برگزاری مسابقه یک دهه عکاسی در تئاتر است. در این بخش که داوران آن محمود کلاری، سیف الله صمدیان و فرهاد آییش می‌باشند عکسهای ۳۲ نفر از عکاسان مورد رقابت قرار خواهد گرفت.

همچنین از عکسهای برگزیده این عکاسان نمایشگاهی در تئاترشهر برپا شده است که علاقمندان می‌توانند از امروز در سالن انتظار تالار اصلی تئاتر شهر از این عکسها دیدن نمایند. البته لازم به ذکر است که این نمایشگاه برپا نشد مگر با زحمات بسیار سیف الله صمدیان و همکارانش که ما دیدیم با چه عشقی تمامی این عکس‌ها را قاب کردند و نصب کردند تا در معرض دید عموم قرار دهند. تئاتر را در آینه‌ی عکس‌ها ببینید.

تاخیر یک ساعته بدون داوران

شب اول با همه‌ی شور و هیجانش، خواهی نخواهی کمی بی‌نظمی را هم با خود دارد. جشنواره‌ی فجر هم مستثنا از این قاعده‌ی نانوشته نیست.

دیشب - یعنی همان شب اول جشنواره - تماشاگران نمایش «برو گمشو عزیزم» در سالن شماره ۲، نزدیک به یک ساعت پشت درهای سالن شماره ۲ معطل شدند تا داوران از راه برسند. این تاخیر در بعضی تماشاگران تاثیری منفی داشت به گونه‌ای که قید دیدن نمایش را زده، با سرو صدا سالن انتظار را ترک کردند. در این میان تعجب آندره لوییس پرینتی (دبیر کل I. T. I) که یکی از همین آدم‌های پشت در مانده بود، دیدنی بود. جالب‌تر اینکه بعد از یک ساعت اعلام شد که داوران برای دیدن نمایش نمی‌آیند چرا که طول زمانی نمایش قبلی طولانی بوده است. در نتیجه گروه در ساعت ۱۲ اجرای سوم خود را به صحنه برد تا مورد قضاوت داوران قرار بگیرد. البته در آن سانس هم تماشاگران علاقمند تا دیرترین ساعات شب در انتظار ماندند تا بالاخره یک نمایش ببینند گرچه بعضی ناهماهنگی‌ها در روز اول قابل اغماض است اما ای کاش به روزی برسیم که این قانون نانوشته‌ی بی‌نظمی مجاز را از میان برداریم.

پیشنهاد گروه خبر بولتن: دوستان حتماً یکی از کاتالوگ‌های منتشر شده را خریداری کنند؛ مدت زمان همه‌ی نمایش‌ها در آن ذکر شده است!

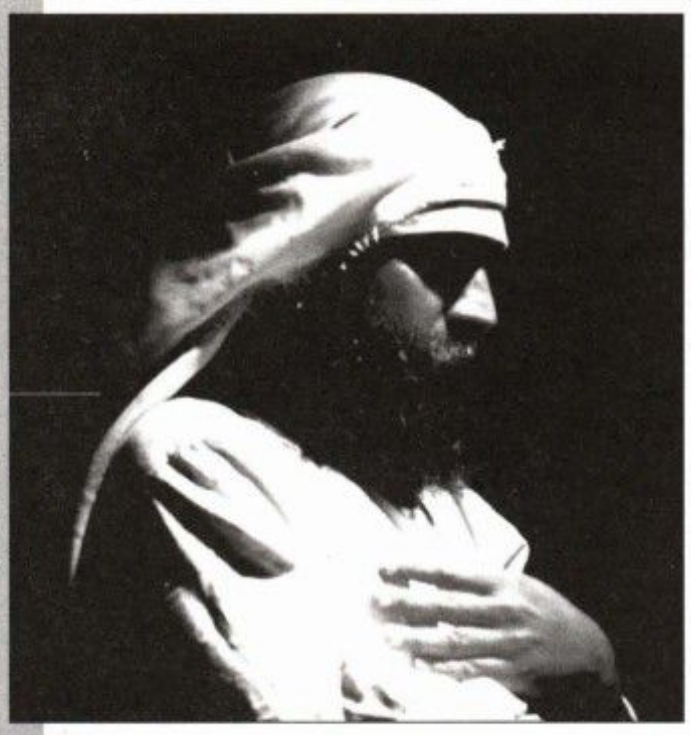
نایابی بولتن شماره ۱

در نخستین لحظات چاپ بولتن شماره ۱، این نشریه با استقبال بسیار شدید مخاطبین و تماشاگران و هنرمندان روبرو شد و در بدو ورود ناپدید گشت. به همین علت اعضای تحریریه به سرعت دست به کار شدند و بولتن را برای چاپ دوم به چاپخانه بردند تا در حدود ساعت ۷ بعدازظهر، نشریه در دسترس همگان باشد! اینجاست که می‌توان جمله‌ی معروف بکت را استفاده کرد که:

دوست خوب دوستی‌یه که وقتی زمین خوردی بگه زمین کج بود!

هند ۱- جشنواره ۲

رفتیم اجرای دوم روز اول «یک قطره خون» کاری از گروه هند را ببینیم. از همه جا بی‌خبر. دیدیم یک عده بلیط به دست برمی‌گردند، به خودمان گفتیم نکند دیر رسیدیم.
نگو ای بابا جشنواره است دیگر ممکن است گاهی نمایشها به جای دو اجرا سه اجرا اجرا بروند، گاهی یک اجرا، گاهی هم... و گروه هند از دسته‌ی دوم بود. «یک قطره خون سانس دوم گروه اول اجرا نشد». یکی از دوستان حراست گفت فردا با همین بلیط‌ها می‌توانید کار را ببینید خب خدا را شکر که لااقل نباید تماشاگران بلیط‌ها را دور بریزند. اما چرا سانس دوم اجرا نشده پرسش‌ها به نتیجه نمی‌رسد. گویا همه بی‌خبرند. فقط اکثراً می‌گویند اجرا طولانی بوده و بازیگر یا بازیگران خسته شده‌اند و در خواست گروه بوده که اجرا دوم نروند. حالا یا بازیگر یا بازیگران حواسشان پرت بوده و نمی‌دانستند از اول اجرا ۱۳۰ دقیقه است و ممکن است خسته شوند یا آنها به مسئولین گفته‌ان که حواس گروه اجرایی جشنوار شلوغ بوده! به هر حال آنچه مهم است این است که هند یک اجرا به جشنواره بدهکار شد»



ضرب و جرح و سرقت، در پارکینگ تئاتر شهر

ساعت ۱۰، محوطه تئاتر شهر. صدای فریاد زنی تئاتر شهر را به هم می‌ریزد. شتابان به سمت او می‌دویم، ستاره اسکندری است که دیوانه‌وار فریاد می‌کشد و کمک می‌خواهد. خبر این است: اتومبیل شبنم طلوعی را به سرقت برده‌اند! جوانی ناشناس ستاره اسکندری را که در اتومبیل طلوعی نشسته و منتظر او بوده است را به زور از ماشین پایین می‌کشد و اقدام به سرقت اتومبیل می‌کند. اتفاق بسیار دلخراش است و تکان دهنده با علم به اینکه بارها بر بی‌امنیت بودن پارکینگ و محوطه تئاتر شهر تاکید شده است و همواره مسئولان امر نیز، قول همکاری داده‌اند. باید تذکر داد در روزهایی که جشنواره‌ی تئاتر برقرار است و ازدحام بیشتری نیز در محوطه تئاتر شهر حکم فرماست باید امنیت بیشتری را در آن برقرار کرد. باید امیدوار بود اتفاق تلخی که برای شبنم طلوعی به وقوع پیوست زنگ خطر را برای مسئولین به صدا در آورده باشد. امیدواری دیگر ما این است که تا زمان چاپ این مطلب اتومبیل خانم طلوعی نیز پیدا شده باشد.

ویژه‌نامه مجله نمایش منتشر شد

ماهنامه نمایش نشریه رسمی مرکز هنرهای نمایشی به سردبیری لاله تقیان منتشر شد.
این ویژه‌نامه حاوی مطالب و اطلاعات نمایشهای شرکت کننده در بیست و یکمین جشنواره بین‌المللی تئاتر است.
علاقمندان می‌توانند این نشریه را از کتاب فروشی‌های مستقر در تالارهای برگزاری جشنواره تهیه نمایند.

انتشار دو مجموعه کتاب

«کارگاه تئاتر ایران» با هدف گسترش تئاتر تجربی و همراهی با نویسندگان، کارگردانان و بازیگران، برای تجربه کردن در عرصه نمایش پدید آمده است. این گروه امید دارد در آینده‌ای نه چندان دور محملی باشد برای همکاری تمامی هنرمندانی که دغدغه‌ی تئاتر تجربی دارند.
«کارگاه تئاتر ایران» با توجه به اهداف مورد نظر خویش، در نظر دارد از این پس مجموعه کتاب‌هایی را در زمینه‌ی تئاتر منتشر سازد. دو مجموعه «فلز شیشه» و «کسی نیست که همه‌ی داستان‌ها را به یاد آورد» اولین مجموعه‌هایی است که از طرف «کارگاه تئاتر ایران» منتشر می‌شود. «فلز و شیشه» مجموعه‌ای از هشت نمایش نامه از نوشته‌های «آتیلا پسیانی» و «محمد چرمشیر» است که توسط گروه تئاتر بازی به صحنه رفت. «کسی نیست که همه داستان‌ها را به یاد آورد»، «یادگاری‌ها»، «کالیگولا شاعر خشونت» از جمله نمایش‌نامه‌هایی هستند که در این دو مجلد به چاپ رسیده‌اند و همزمان با ارائه این کتاب‌ها در بیست و یکمین جشنواره تئاتر بین المللی فجر به صحنه خواهند رفت.

قطع تصویر و احترام تماشاگران به صدا

«داستان خرس‌های پاندا» هم اجرا شد؛ اما مثل هر کاری که در جشنواره اجرا می‌شود با هیس و اما و اگر و مشکل نور و تصویر، صدا و عوامل و... خلاصه با سلام صلوات...!

اولش به گوشمان رسید که شاید اجرا نشود. چرا؟ مشکل نور و پروژکشن و...

از طرف دیگر یکی از عوامل هم یکساعت قبل از اجرا با دعوا و ناراحتی گروه را ترک می‌کند (البته حتماً بازیگر نبوده چون کار به روی صحنه رفت!) خلاصه آنکه کار اجرا می‌شود اما در سانس دوم بالاخره اتفاق رخ می‌دهد و قطع تصویر پروژکشن به دلیل داغ کردن دستگاه باعث می‌شود ده دقیقه تماشاگرها فقط صداها را همراهی کنند و البته در کمال آرامش و خونسردی! بالاخره جشنواره است و تماشاگران ما به این مسائل عادت کرده‌اند. خدا را شکر که بالاخره با هر مشکلی بود یا نبود خرس‌های پاندا آمدند و رفتند. مهم همین است دیگر نه!

فرانسوا کلاویه و تینوش نظم جو در عصری با نمایش

نمایشنامه «یک مولف‌یک بازیگر» عنوان نمایشی است که قرار است فردا در برنامه عصری با نمایش اجرا شود.

این نمایشنامه که قرار است توسط فرانسوا کلاویه بازی شود باعث اعتبار اولین جشنواره نمایشنامه‌خوانی شده تا حدی که گروه برگزار کننده این برنامه (گروه تئاتر چهارسو) بسیار به جشنواره‌ی خود می‌بالند.

خبرهای رسیده حاکی از آن‌است که تینوش نظم‌جو کارگردان ایرانی مقیم فرانسه که روز گذشته «خرسهای پاندا» را به روی صحنه برد قرار است همزمان با فرانسوا کلاویه این نمایشنامه را به زبان فارسی اجرا کند.

پیشنهاد ما به دوستانی که بلیط نمایشهای خارجی را گیر نیاورده‌اند این است که اگر نمایش خارجی ندیدند، یک نمایشنامه‌ی خارجی بشنوند.

دید و بازدید همگانی

- .... سلام، چطوری؟
- قربونت برم. خوبی؟
- بد نیستم. اجرا داری؟
- پس فردا. تو چی؟
- من اومدم کار ببینم...

این روزها از هر جای سالن‌های نمایش که رد بشوید از این جملات بسیار می‌شنوید همه شاد و خندانند و به هم لبخند می‌زنند. حتما جشنواره‌ها برای لبخند زدن است دیگر بازیگر به بازیگر می‌خندد و تماشاگر به هر دو داور به هر سه، مسئولین به هر چهار و... همه به هم می‌خندند... مهم خندیدن است!

گزارش جلسه نقد و بررسی نمایش تک سلولی‌ها

نخستین نشست کانون ملی منتقدان تئاتر در جشنواره امسال به نمایش تک سلولی‌ها به کارگردانی جلال تهرانی اختصاص داشت. مهبود مهرنوش، حسن وارسته و رضا کوچک زاده منتقدان این جلسه بودند که در تالار مولوی برگزار شد.

ابتدا مهرنوش ضمن ابراز خرسندی از دیدن نمایش آن را کاری موفق ارزیابی نمود که ویژگی‌های آن شباهت زیادی به نمایش‌های ابزورد دارد؛ نوع رابطه‌ی شخصیت‌ها، نوع گفتگوها و چگونگی بیان داستان از عناصری بود که او آنها را در فضای ابزورد دیده بود. تحلیل دقیق متن از شرایط فعلی دیگر موردی بود که در صحبت‌های ایشان بدان پرداخته شد.

وی سپس به زبان اثر اشاره نمود و آن را جذاب و متفاوت خواند که به شکلی غیر معمول داستان را پیش می‌برد و گفتگوها بسیار هماهنگ و یکدست نوشته شده‌اند. سپس وارسته برخلاف مهرنوش زبان را ناهماهنگ خواند. او افزود: «گفتگوها (برخلاف شخصیتهای آشنا) شکلی نا آشنا به خود می‌گیرد، در بخش‌هایی به زبان ترجمه و در بخش‌های دیگر به زبان بومی نزدیک می‌شود و به همین دلیل متن آشفته نشان می‌دهد و در توضیح زبان ترجمه گفت: «زبانی است که نسبتهای آن بیشتر میان افراد خارجی برقرار می‌شود و ملت ما به آن شکل صحبت نمی‌کنند، این شکل از ساختار زبان بر اثر ترجمه وارد متون ما شده است.»

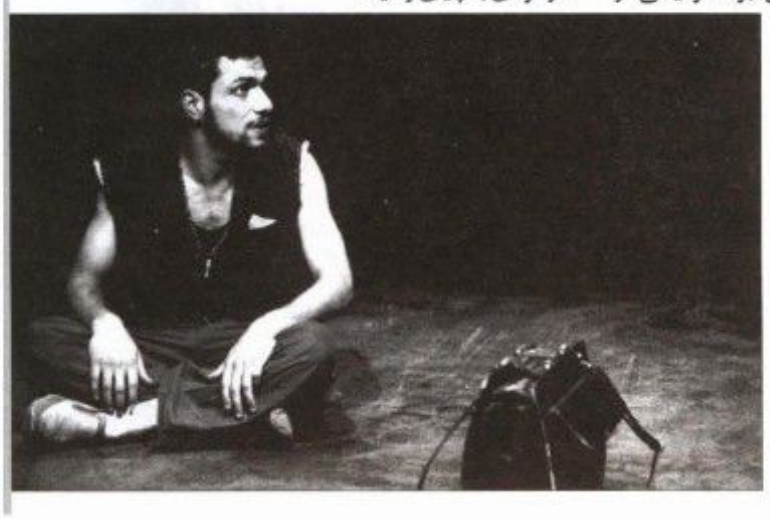
کوچک زاده دیگر منتقد این نشست گفت: «هر انسان به طور معمول در زندگی روزانه‌اش از واژه‌های محدودی استفاده می‌کند. این واژه‌های محدود به شکل زندگی و حتی ژنتیک و محیط سخنگو ارتباط بسیار دارد. بنابراین نمی‌توانیم دو فرد را بیابیم که واژه‌هایشان کاملا همانند باشند. وی اضافه کرد «نمی‌دانم زبان ترجمه چیست یا تفاوت آن با زبان بومی که از آن می گوییم چگونه است ولی شاید تفاوت انسان‌های نمایش با اشخاص زندگی بیرون احساس ناهماهنگی برای ما به وجود می‌آورد. شخصیت‌های این نمایش با قراردادی که از آغاز، میان گروه اجرایی و تماشاگر برقرار می‌شود به شکلی متفاوت از ما حرف می‌زنند و واژه‌ها را نوع دیگری به کار می‌گیرند.»

از دیگر ویژگیهایی که کوچک زاده به آن اشاره کرد تقطیع درست و بجای داستان در میان نمایش بود. او یکی از مهمترین ویژگی‌های متن نمایشی و تفاوت آن با داستان را در اجتناب نمایشنامه از قصه‌گویی عنوان نمود. وی با عنوان کردن نمونه‌ای (ادیپ شهریار) توضیح داد که چگونه نمایش حتی در دورترین زمان پیدایش خود این مهم را به درستی دریافته و آغاز نمایش بر شروع داستان آن منطبق نبوده است.

سپس در مورد «تک سلولی‌ها» گفت: «این نمایش از ابتدای داستان شروع نمی‌شود. صحنه‌ای را می‌بینیم و رفته رفته ارتباطش را با دیگر اجزاء در می‌یابیم و هرجا که نیاز به دانستن و شناختی هست اطلاعات لازم به تماشاگر ارائه می‌شود. این خود کشش نمایشی را ایجاد و نمایش را به شکل درست آن هدایت می‌کند.»

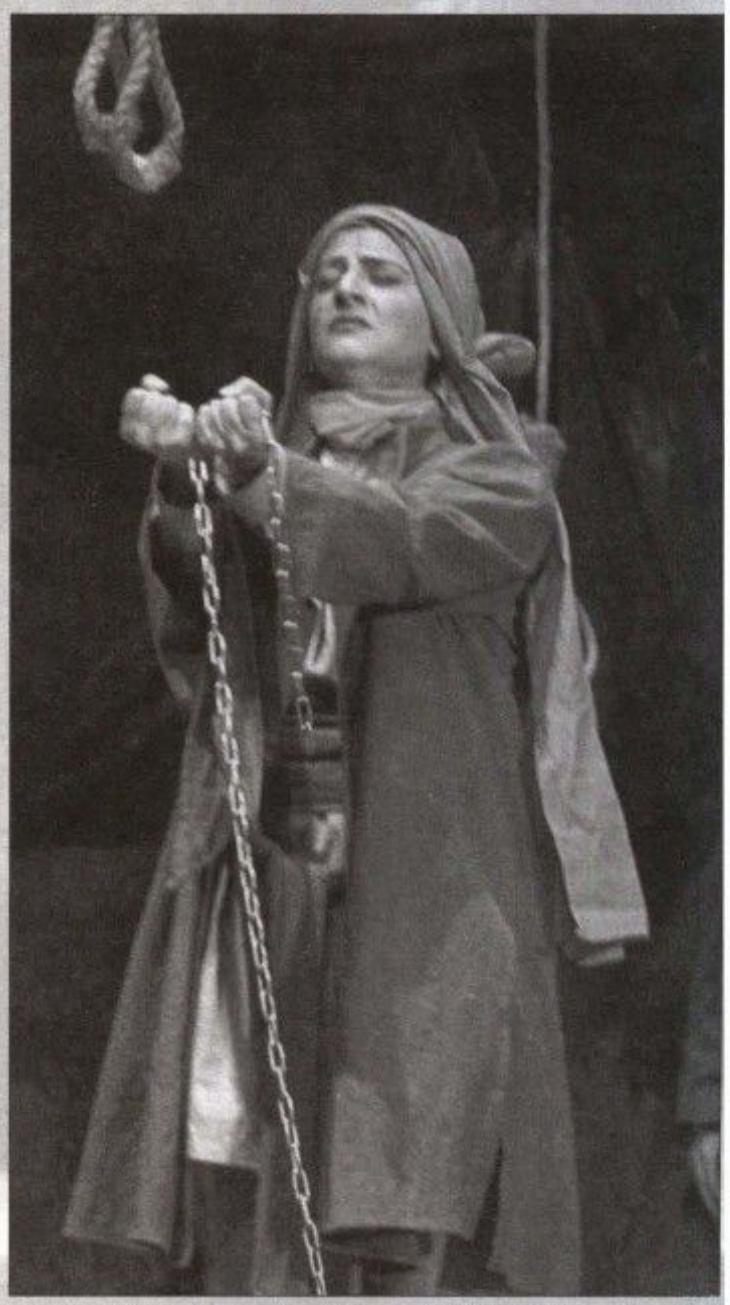
سپس منتقدان حاضر به بررسی اجرا پرداختند و به نکاتی همچون فضاسازی مناسب نمایش، استفاده‌ی بهینه از سکوت برای رشد موقعیت‌ها و بسط و پیشرفت داستان، کارگردانی اصولی و هدایت صحیح بازیگر، عدم تنوع در ترکیب‌ها و نیز اطلاعات تکراری و بی‌مورد برخی صحنه‌ها که کندی اجرا و در نتیجه خستگی مخاطب را به همراه داشته اشاره کرد.

این نشست با چند سوال تماشاگران و پاسخ موردی کارگردان به پایان رسید.



گزارش جلسه نقد و بررسی نمایش «ضیافت شیطان» به کارگردانی امیر دژاکام

یک نمایش شرقی، در ستایش عشق



جلسه نقد و بررسی نمایش «ضیافت شیطان» توسط کانون منتقدان تئاتر در سالن اصلی تئاتر شهر برگزار شد.

در این جلسه که علیرضا غفاری، کیوان کثیریان و رضا آشفته به عنوان منتقد و امیر دژاکام (کارگردان) و آتیلا پسیانی (طراح صحنه) نمایش حضور داشتند، علیرضا غفاری با اشاره به استفاده‌ی دژاکام از عناصر فولکوریک و ایجاد تغییرات مثبت در آن‌ها به بحث نشانه‌شناسی در نمایش پرداخت و برخی نشانه‌ها و اعداد ذکر شده در نمایش را مبهم دانست.

وی در ادامه گفت: «نمایش حکایت هنر ایرانی بود» و دژاکام سه راه را پیش پای هنرمند گذاشته بود؛ یا مرگ که تحمیلی است یا سجده که خفت است و یا فرار که انتخاب است. من هیچ‌کدام از این سه را برای هنرمند نمی‌پسندم حتی اگر منظور از فرار، هجرت باشد. من مقاومت را پیشنهاد می‌کنم».

غفاری از بازی کوتاه اما شرافتمندانه بهرام ابراهیمی تقدیر کرد و بازی ملیحه کیادربندسری بازیگر نقش دختر لال را ستود و با انتقاد از زبان نمایش گفت: «زبان فاخر نمایش با نزدیک شدن به زبان عامیانه و لمپنیسم، آسیب دیده است».

کیوان کثیریان، دیگر منتقد حاضر در جلسه نیز با اشاره به تاثیر مثبت انرژی فراوان صحنه بر تماشاگر، نمایش را ستایشی از عشق دانست و گفت: «به نظرم تمام آدم‌های این نمایش به نوعی عاشقند ولی هریک سرنوشت متفاوتی پیدا می‌کند و وجه مشترک تمام حمایت‌های فرعی نمایش، عشق است». وی با اشاره به زبان فاخر نمایش گفت: «تحمل دو ساعت نمایش با زبان غیرعامیانه به خودی خود دشوار است ولی متن نمایش به شدت روان و امروزی شده بود، به راحتی توسط بازیگران ادا می‌شد و برای تماشاگران نیز دلنشین بود».

کثیریان همچنین به شعاری بودن برخی دیالوگ اشاره کرد و گفت: تفاوت بیان هنرمندانه و شعار، در وجود لفاف نازکی است که باید روی اثر کشیده شود تا بیان، هنرمندانه شود ولی در برخی لحظات نمایش، این لفاف ظریف از میان می‌رفت و بخصوص در بخش‌هایی که در باب شرافت هنرمندان به کنایه داد سخن داده می‌شود این مساله شدت می‌یافت».

کثیریان با اشاره به طراحی صحنه کاربردی و در خدمت اجرای این نمایش گفت: «حلقه‌های دار بالای سر بازیگران در نمایش بار معنایی و اجرایی چشمگیری می‌یابد و در ادامه، به عنصری هولناک بدل می‌شود».

پس از او آتیلا پسیانی، طراحی صحنه نمایش، دومین همکاری خود با دژاکام را لذت‌بخش خواند و گفت: «من و دژاکام در بسیاری موارد اشتراک‌نظر داریم و لذت‌بخش‌ترین مساله‌ای که من در این نمایش تجربه کردم، وجود دیوار پشم شیشه‌ای انتهای صحنه بود ولی طناب‌های آویزان دار، فکر خود دژاکام بود».

سومین منتقد این جلسه، رضا آشفته گفت: «من در مواجهه با یک اثر نمایشی به دنبال پاسخ یک پرسش هستم و آن این است که ضرورت این اجرا چیست؟ در صورت یافتن پاسخ می‌توان با اثر ارتباط برقرار کنم یا نه».

آشفته، ساختار نمایش را «شرقی» دانست و گفت: «حکایت‌های اصلی و خرده حکایت نمایش، با تکیه بر عناصر شرقی درام استوار شده‌اند».

وی استفاده درست از حرکات موزون و تصنیف‌های قدیمی ایرانی را نقطه قوت نمایش دانست و گفت: «در بسیاری نمایش‌ها به بهانه استفاده از فرهنگ فولکور کلمات زشت و حرکات موزون به کار می‌برند و با نمایش زشت زشتی، تماشاگر را آزار می‌دهند، درحالی‌که می‌توان زشتی را روی صحنه، زیبا هم نمایش داد».

وی طراحی صحنه را دارای تفکر اجرایی و معنایی گسترده دانست و ضمن مخالفت با نظر غفاری گفت: «من، استفاده ناچیز از وجود بازیگری توانمند همچون بهرام ابراهیمی را یک نقطه ضعف در نمایش می‌دانم».

سپس تماشاگران به ارائه نظرات خود پرداختند و امیر دژاکام در پایان، نمایش را پر از نشانه‌ها دانست و نظر تک‌تک بینندگان نمایش را مهم دانست و گفت: «اگر تعداد برخی نظرات که دلالت بر منتقل نشدن برخی مفاهیم به تماشاگر دارد، زیاد شود، باید مطمئن بود که خود نمایش دچار لکنت بوده است».

گزارش اولین روز اجرای نمایشنامه‌خوانی

- «یرما» متفاوت با اولین اجرایش در فصل دوم «عصری با نمایش» در اولین روز از نخستین جشنواره نمایشنامه‌خوانی در تالار نو تئاتر شهر خوانده شد. تماشاگرانیکه هر دو کار را دیده بودند، اجرای اول را بهتر می‌دانستند و آنرا به لحاظ هماهنگی و انتقال کنش شاعرانه متن بیشتر پسندیده بودند. با این وجود این اجرا نیز کماکان قوی و در مجموعه قابل قبول به حساب می‌آمد و حتی خود کارگردان کار یعنی احسان فکاء آن را در قالب نمایشنامه‌خوانی و تعریف گروهش از نمایشنامه‌خوانی به نسبت فاصله‌ی زمانی بین دو اجرا پیشرفت قابل ملاحظه‌ای می‌دانست. از حضور تماشاگر در روز اول به نظر می‌آید، جشنواره نمایش‌نامه خوانی نیز مثل سه فصل گذشته‌ی «عصری با نمایش» با استقبال خوب تماشاگران روبرو شود، ضمن اینکه هیئت داوران یازده نفره متشکل از برگزیدگان اعضای کلوپ تئاتر که قرار است ۳ اثر منتخب خود را در اختتامیه بیست و یکمین جشنواره بین‌المللی تئاتر معرفی کنند با حضور کارشناسانه و دقیق خود در اولین روز و سپس نشست و گفتگوی بعد از کار این امیدواری را به وجود آوردند که انتخاب‌ها حتی‌الامکان دقیق صورت بگیرد و آثار برگزیده بدون هیچ سیاست مصلحت جویانه و از روی عدل و انصاف به آنچه استحقاق دارند برسند.

بعد از اجرای یرما، جلسه کوتاه نقد و گفت‌وگو با تماشاگران با حضور احسان فکاء (کارگردان یرما) و رزیتا فضایی (بازیگر نقش یرما که حضور قوی و تاثیر گذاری داشت) تشکیل شد. در این جلسه علاوه بر تماشاگران داوران نیز به طرح سئوالات خود پراختند که در مجموع برای روشن شدن ابعاد کار و دیدگاه‌های کارگردان و بازیگر گروه بسیار روشنگر و پرفایده بود. اداره جلسه با آرش آبسالان طراح و برنامه‌ریز جشنواره نمایشنامه خوانی بود و قرار است بعد از هر کار به مدت نیم ساعت جلسه نقد و بررسی برگزار شود.

«ببر کاپیتان» در عصری با نمایش

نویسنده: آئول فوگارد
مترجم: داود زینلو
کارگردان: ایمان افشاریان
بازیگران: زهرا سعیدی، اشکان صادقی، علی صلاحی
صدا: ایمان افشاریان
دستیاران اجرایی: وحید نفر، نازنین کشاورز صدر
طراح بروشور: نازنین کشاورز صدر

لازم به ذکر است نمایشنامه‌ی «ببر کاپیتان» دومین برنامه از نخستین جشنواره‌ی نمایشنامه‌خوانی است که هر روز راس ساعت ۳ عصر در تالار نو مجموعه تئاتر شهر اجرا می‌شود.

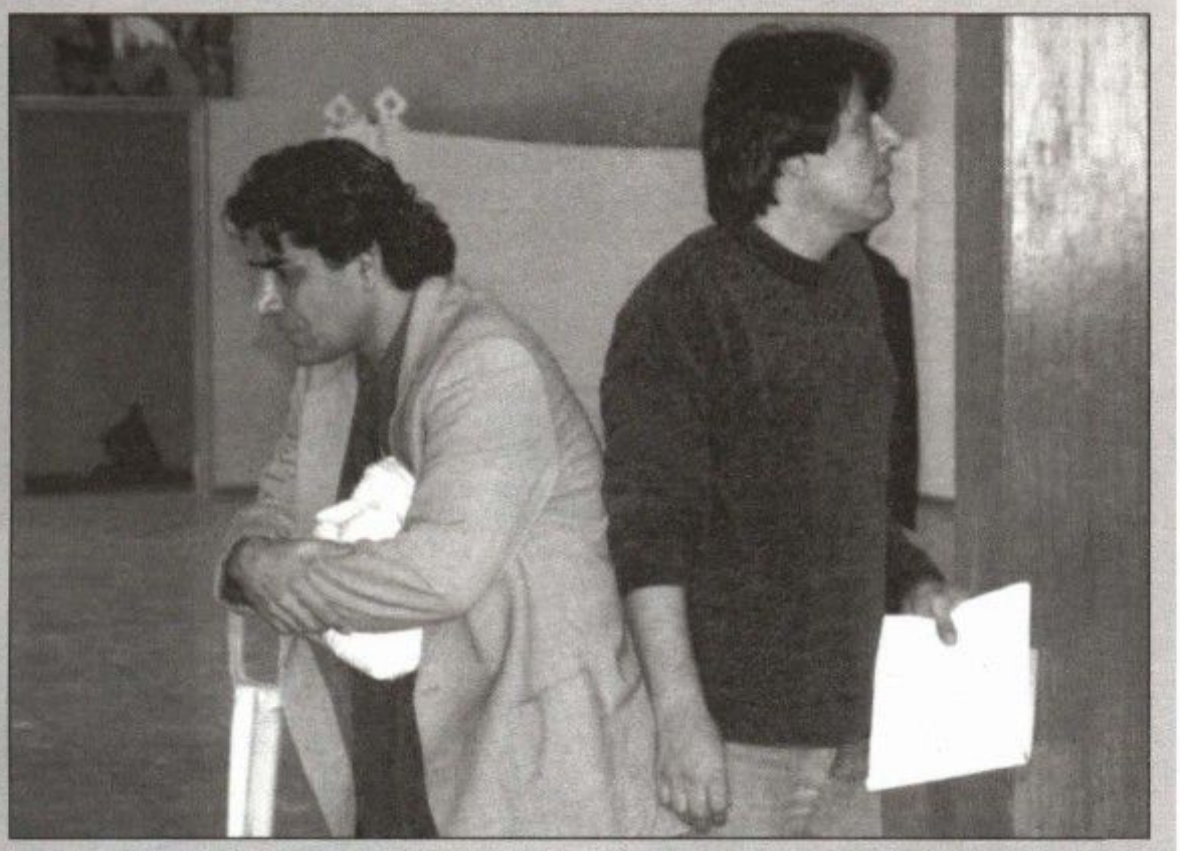
اشکان صادقی بازیگر نمایش درباره «ببر کاپیتان» می‌گوید:

«در فصل اول برنامه‌ی عصری با نمایش آقای پسیانی به علت مسافرت غیبت کردند، در نتیجه در روز دوشنبه به ما اعلام شد که به جای ایشان روز پنج شنبه و جمعه اجرا برویم ما هم چون با نمایش «پیوند خونی» فوگارد شروع کرده بودیم و حتی با او ارتباط اینترنتی هم برقرار کرده بودیم تصمیم گرفتیم «ببر کاپیتان» را که از جمله جدیدترین آثار اوست (نوشته شده در ۱۹۹۹) کار کنیم. این متنی بود که یکی از اقوام برایمان فرستاده بود و آقای زینلو آنرا برایمان ترجمه کرده بودند. برنامه‌ی تمریناتمان به صورت فشرده از ۹ صبح تا ۹ شب بدون قطع انجام شد و توانستیم در عرض سه روز کار را آماده کنیم و جالب اینکه با استقبال خوب تماشاگران روبه رو شدیم و در نظرسنجی تماشاگران فصل اول رتبه‌ی نخست را به خود اختصاص دادیم، که در نتیجه به جشنواره‌ی نمایشنامه‌خوانی نیز راه یافتیم».

دیالوگهای مینیاتوری استاد

خاطرات هنرپیشه نقش دوم (نوشته: بهرام بیضایی، کارگردان: هادی مرزبان)

عباس غفاری



نام هادی مرزبان، اکبر رادی را به ذهن متبادر می‌کند. البته این امر بی‌دلیل هم نیست. وقتی نگاهی به پرونده کاری مرزبان بیندازید بی‌شمار نام نوشته‌های رادی را می‌بینید؛ پلکان، آهسته با گل سرخ، شب روی سنگفرش خیس و... از جمله متن‌های نوشته شده توسط اکبر رادی است که هادی مرزبان آنها را کارگردانی کرده است. البته باید گفت در این سال‌ها استثناهایی نیز وجود دارد، شاهزاده و گدا، حماسه انقلاب سنگ و... از این نمونه نمایش‌ها هستند. شاید به همین دلایل دیدن نمایشی به قلم بهرام بیضایی با کارگردانی هادی مرزبان جذابیت‌های خودش را داشته باشد. موهبت (میکائیل شهرستانی) رو به تماشاچی دیالوگ می‌گوید: «در یک غمنامه‌ی بزرگ هنر پیشه‌ی نقش دوم هرگز نمی‌میرد. ببخشید این حرف مال من نیست. بله، این حرف و یک کسی به من گفت که، که در زندگیش هفت بار مرده بود، با وجود این وقت گفتن این حرف به صدای بلند می‌خندید...» مرزبان درباره‌ی کار اخیرش می‌گوید: من از سال‌ها پیش دوست داشتم که این متن را کار کنم. من و استاد رادی از چهارده، پانزده سال قبل همدیگر را پیدا کردیم و این همکاری را بسیار خوب ادامه دادیم. امسال من و استاد رادی تصمیم گرفتیم بین همکاری‌های مشترک‌مان فاصله بیندازیم. چون به این نمایشنامه علاقه داشتم به سراغ این متن رفتم و آقای رادی هم متن خود را به شخص دیگری دادند که البته کار هم نشد. در نتیجه به سراغ استاد بیضایی رفتم و با ایشان صحبت کردم. ایشان با تمام وسواسهایی که داشتند قبول کردند که مجوز اجرای این نمایش را به من بدهند تا من آن را کار کنم.

مرزبان راجع به فرم اجرایی گفت: خود آقای بیضایی متن را طوری نوشته‌اند که هر کسی به سادگی بتواند آنرا کارگردانی کند و خلاقیت خود را در آن بروز دهد، البته در متن خیلی به صحنه خالی و لخت تاکید داشته‌اند. باید بگویم من از تمام شیوه‌های نمایشی که در این چند ساله آموخته‌ام در اجرای «خاطرات یک هنر پیشه نقش دوم» استفاده کرده‌ام. نکته دیگر اینکه آقای بیضایی در این متن خیلی از تعزیه سود جسته‌اند ولی من سعی کردم از تمام سبکها استفاده کنم آن هم بدلیل این که فکر کردم تماشاگر باید با تنوع بیشتری روبرو شود. خوشبختانه متن جذابیت‌های زیادی دارد بطوری که من هرچه تلاش کردم مقداری از متن را کوتاه کنم نتوانستم. آقای بیضایی کاملاً مینیاتور گونه صحنه‌ها و دیالوگ‌ها را کنار هم چیده‌اند.

با توجه به اینکه متن متعلق به دهه‌ی پنجاه است خوب شاید در نگاه اول، متن کمی قدیمی به نظر بیاید حتماً گروه برای این قضیه هم فکری کرده‌اند، کارگردان نمایش می‌گوید:

من عقیده دارم به متنی می‌توان نام نمایشنامه اطلاق کرد که قابل اجرا در همه‌ی زمان‌ها باشد. «خاطرات هنرپیشه نقش دوم» دقیقاً این خاصیت را دارد. البته خود آقای بیضایی در ابتدای متن اشاره‌ای دارند که وقایع این نمایشنامه در قبل از انقلاب اتفاق می‌افتد و بر آن تاکید هم دارند. ما سعی کردیم خود نمایشنامه را اجرا کنیم بدون اینکه تاکیدی بر زمان داشته باشیم، حالا تماشاگر می‌تواند هر برداشتی را از نمایش داشته باشد. مرزبان درباره‌ی چگونگی انتخاب بازیگر گفت: من حدود دو ماه از وقت خود را صرف انتخاب بازیگر کردم، بسیار هم در این مورد وسواس داشتم و به هیچ وجه دنبال چهره‌ی سینمایی و تلویزیونی نبودم. من در این نمایش بیشتر به دنبال آدم‌های تئاتری بودم، آدم‌هایی که دلشان برای این کار بلرزد، آدم‌هایی که صحنه را به درستی بشناسند. ما در این نمایش در حدود چهل و پنج تا پنجاه بازیگر داریم که نزدیک به هشتاد و پنج درصد آن‌ها همین خصوصیات را دارند. مثلاً میکاییل شهرستانی جزو اولین کسانی بود که من برای کار انتخاب کردم، اول به دلیل شیوه‌ی بازیگری او و دیگر به خاطر اینکه برای شهرستانی، تئاتر مقدم بر سینما و تلویزیون است و این برای من یک ارزش است. بازیگران دیگر هم همین حکایت را داشتند، مثل خانم کابلی، آقای عبدالهی، رامز، زهتاب و همه‌ی کسانی که با من در این نمایش کار می‌کنند.

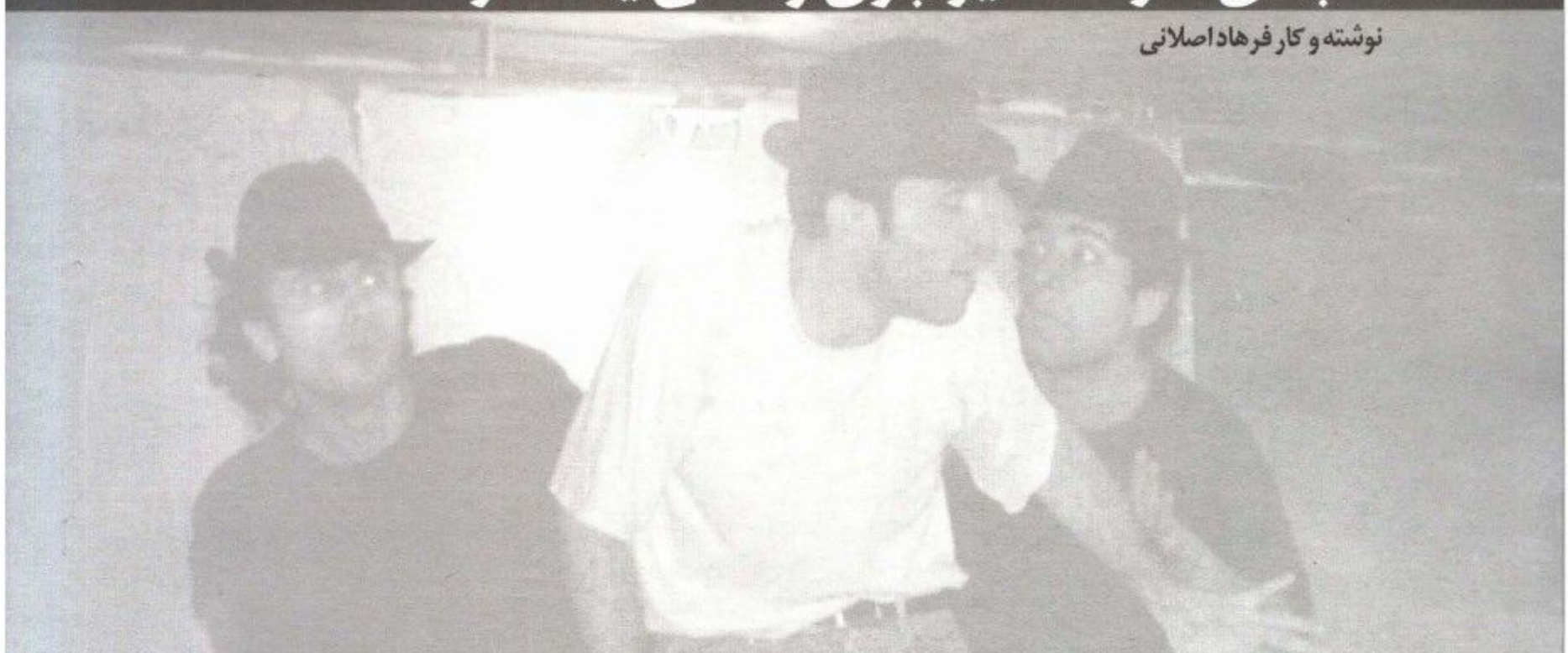
از او می‌پرسم با علم بر اینکه متن بر کلام استوار است برای فهم داستان از سوی غیر ایرانی چه تمهیدی برگزیده است. مرزبان پاسخ می‌دهد: بله، درست است، ولی ما سعی کرده‌ایم که با طراحی حرکت، کاری بکنیم که نمایش برای همه قابل فهم باشد و با همه ارتباط برقرار کند. با این تذکر که دیالوگ‌های استاد بیضایی کاملاً مینیاتوری است. به جرات می‌توانم بگویم که این نمایش با تمام کارهایی که پیش از این کارگردانی کرده‌ام تفاوت دارد. من مطمئنم که نمایش «خاطرات یک هنرپیشه‌ی نقش دوم» یکی از موفقترین نمایش‌های این جشنواره خواهد بود.

زمان خروج است و همچنان این دیالوگ طنین انداز است: کدوم مهم‌تره، اونی که می‌میره یا اونی که براش می‌میری؟...

آزاده کریمی

خر از دست رفته
آنچنان نفرت‌انگیز چون زندگی یک خر

نوشته و کار فرهاد اصلانی



تصویر فرهاد اصلانی پیش از سریال «سفر به چزابه» در ذهنم بود، از آن دست تصویرهایی که نمی‌دانی کجا دیدی اما برایت آشنا هستند. بعد از چزابه بود که این تصویر را ناخودآگاه دنبال کردم، حتی در سریال‌های مرسوم تلویزیونی. اهل سینما نبود، اما بازیگر خوبی بود و این خود باعث میشد که منتظر باز شدن درهای شهرت به رویش باشم، اما برخلاف تصورم، او را روی صحنه‌ی تئاتر دیدم و شاهد بازی‌اش در «پچ پچه‌های پشت خط نبرد»، «دایره‌ی بسته» و کارگردانی‌اش برای همین نمایش «خر از دست رفته» بودم، شاهد رفتن راهی که برای یک بازیگر واقعی در نظرم یک اصل اساسی است، حالا همه‌ی اینها را گفتم تا برسم به نمایشی که کارگردانی کرده است، نمایشی که در نگاه اول یا بهتر است بگویم در شنیدن بار اول اسمش چندان جذبم نکرد، یا حداقل حسی را در من برنینگیخت، وقتی هم که قرار شد با او گفتگویی داشته باشم نگاهم چنان به نمایش با شک و تردید بود که تنها یک شنونده بودم و در نهایت سوالهایم ماند برای زمانی دیگر. حالا آن گفتگوی دو نفره انجام شده و برای دومین بار است که سر تمرین «خر از دست رفته» میروم، هر چند که فرهاد اصلانی چندان مایل نیست که نمایشش زیاد سوژه خبرها باشد. پله‌های سالن اصلی را پایین می‌روم و آرام و بی‌صدا روی یکی از صندلی‌های نزدیک سن می‌نشینم و برای کسانی که با نگاهشان تعقیبم می‌کنند، سرتکان می‌دهم. اصلانی کنار دو بازیگر جوانش، روی سن، دست به کمر ایستاده و مثل یک تماشاگر به بازی یک، یک آنها نگاه می‌کند. صحنه برایم آشناست، عروسی آقا خروسه. عروسی با کلیه قواعد لمپنیسم و سنت‌های دهه‌ی ۴۰.

بازیگران گروه در دو ردیف روبروی هم نشسته‌اند و لقمه‌های فرضی غذایشان را با دست و احیاناً با قاشق به دهان می‌گذارند. عروسی با یک جنگ تمام عیار به سبک گاوبازی، بین خروس و مرغ به اتمام می‌رسد که مرغ، برنده‌ی این پیکار است. گروه پراکنده می‌شوند و نوبت صحنه‌ی دیگری است، آقا گربه با لباس هفت رنگش از روی صندلی داخل سن بلند می‌شود و روی پنجه هایش به میان صحنه می‌آید: "ما همه در اوهام زندگی می کنیم، نه واقعیت، زندگی بیشتر اوقات آلوده‌ی اوهام است." فرهاد آییش نقش گربه‌ی متفکر را بازی می کند، همچون قاضی، قضاوت می کند و گاهی اوقات هم راهنمایی. در کل اما راهنمایِ ما، یعنی تماشاگر است، یک روشنفکر نکته سنج. صحنه‌ی دیگر است و نوبت مصطفی راد - بازیگر نقش خر - و شهره‌ی سلطانی. صحنه‌ی عاشق شدن خر است، هرچند شاید به نظر من و شما اصلاً شاعرانه نیاید، چون به معنای یک عشق خرکی نزدیک‌تر است. خانم خره به رسم یادگاری به آقاخره، یک زنگوله می‌دهد و خر هم مثل خر کیف می‌کند. نوبت صحنه‌ی روباه هاست. خر از خستگی کنار رودخانه خوابیده است که صدایی چون روح پدر هملت به او می‌گوید: "... چون از این خواب برمی خیزی، نیست می‌شود آنچه عزیز است در نزد تو، هراسان و غمناک می‌جویی گمشده‌ات را و به هر سویی میروی، اما نیسته آنچه گم کرده‌ای."

سه روباه که نقش یکی از آنها را فرزین صابونی ایفا می کند، بر روی یکی از پودس‌ها رفته‌اند، سراغ زنگوله‌ای می‌روند و موذیانه آن را می‌دزدند. "سه دوسته سه عزیز، سه روباه." آنچنان که صدا می‌گوید خر به دنبال زنگوله‌اش وارد جنگل می‌شود و برای یافتنش از روباه‌ها کمک می‌گیرد. "در آنجا، موجوداتی باتو دیدار می‌کنند و خرِ درون تو را بردار می کنند، آن سه دوسته، سه عزیز، سه روباه."

روباه‌ها چون دوستانی سخت دلسوز به خر می‌گویند، کرکسی را می‌شناسند که به او کمک خواهد کرد تا زنگوله‌اش را پیدا کند و ادامه‌اش را در صحنه‌ی بعدی تمرین می‌کنند. این تمرین‌ها چنان پشت سر هم و مطابق با وقایع نمایشنامه‌اند که با بیانشان، نمایش را خواهم گفت، به همین خاطر است که خیلی بسته وقایع را یک خطی برایتان می‌گویم. گروه چنان به این وقایع می‌نگرند و گاه می‌خندند که گویی بار اولیست که شاهدش هستند، بعضی‌ها فنجان چای به دست، روی زمین نشسته‌اند و بعضی‌ها هم بدون کوچکترین حرکتی، چشم به خر و روباه‌ها دوخته‌اند. اصلانی هم در موارد خاصی مثلاً وقتی گوشی همراهش زنگ می‌خورد از صحنه پایین می‌آید. بچه‌های جوانتر گروه هم در رفت و آمدشان نقش‌های خود را تمرین می‌کنند، خرکی راه می‌روند یا آواز "تو خری، او خراسته ما خریم" را می‌خوانند. شرایط همین است تا یک گروه فیلمبرداری می‌آیند، همه، ردیف‌های اول صندلی‌ها را ترک می‌کنند و می‌روند ردیف‌های پشت، اما تمرین همچنان ادامه دارد، پروژکتورها روشن می‌شود و دورین‌ها نیز، روباه‌ها، خر را پیش کرکس می‌برند و کرکس در ازای لطفی که به خر کرده، تکه‌ای از گوشت بدن خر را می کند، زنگوله را به خر می‌دهد در واقع پس می‌دهد. در این سالن بزرگ، واکنش‌ها، چنان کوچک به نظر می‌رسد که اهمیتشان کم می‌شود. اعضاء از هم دور شده‌اند و روی صحنه هم بازی ادامه دارد. اصلانی بچه‌ها را صدا می‌زند که به صحنه بیایند تا صحنه‌ی سر کار رفتن خرها را برای دوربین بازی کنند "آقایون خرها! لطفاً صحنه‌ی سه را اجرا کنند." منشی صحنه که از همه ساکت‌تر و آرام‌تر است، برمی‌گردد و من و او به هم نگاه می‌کنیم، عادت شده است، تقصیر کسی هم نیست، خرها زیادی بی‌کلاس‌اند. آخرین صحنه، صحنه‌ی ضیافت است "خوش آمدید به این ضیافت"، "شکار با رضایت خودش شکار می‌شود." فرزین صابونی با لای نردبان متحرک رفته و بی محابا، پله‌ها را پایین و بالا می کند، گاه هم بالانس می‌زند، روباه است دیگر. صحنه شلوغ است، آنها هم که روی صحنه نیستند سر و صدا می کنند که فضا دربیاید، جشن قربانی کردن است. از آقای اصلانی بعد از تمرین چند سئوال کوتاه دارم، قرارمان می‌شود در کافه تریای اصلی. کافه تریا برای نمایشنامه خوانی آماده می‌شود، اعضاء گروه اصلانی هم خسته به دنبال یک لیوان چای آمده‌اند آنجا. از اصلانی که می‌پرسم چرا این متن را نوشته، می‌گوید: "متأ ثر از وقایع پیرامون خودم بودم و خواستم آن را در یک قالب زیبا و محترمانه با قواعد تئاتر بیان کنم."

درمورد محتوای کار، حرفی برای گفتن ندارد، می‌گذارد به عهده‌ی تماشاگر. با بچه‌ها قرار فردا را می‌گذارد، محل تمرین ندارند یک نفر لیست وسایلی که خریده را برایش می‌آورد، باور نکردنی است که با این بودجه‌ی کم تئاتر، هنر تئاتر این همه هواخواه داشته باشد، به قول خود اصلانی «تا وقتی عاشقهای تئاتر هستند، کسی نگران این هزینه‌ها نیست». در مورد سبک کار که می‌پرسم می‌گوید: «مثل زندگی، کمدی - تراژدی است. البته این در مورد تم‌اش بود. اما سعی کردم به طرف فرم بروم، خیلی رئالیستی کار نکنم حرف جدیدی برای گفتن نماند، تنها شیوه‌ی گفتن را می‌توان عوض کرد، در واقع نگاه ما نسبت به کل قضیه‌ی نمایشمان در دو خط تعریف می‌شود، اما مهم شیوه است، شیوه‌ای که نو باشد. اعضای گروه یکی یکی خداحافظی می کنند و می‌روند. حرف دیگری نیسته حداقل برای من، من هم خداحافظی می کنم، در راه که برمی‌گردم به یاد صحنه‌ی ضیافت می‌افتم ؛ دریدن حیوانها همدیگر را. به یاد حرفی از یونسکو می‌افتم، یونسکو می‌گوید: «کمتر چیزی پیدا می‌شود که نفرت‌انگیز را از خنده‌دار جدا کند». نفرت‌انگیز بودن یک خر فنا شده!

تئاتر شهرستان، با جشنواره زنده است

گفت و گو با سوسن پرور نویسنده و کارگردان "توالت"

گفت و گو کننده: بی تا صالحی بختیاری

جشنواره منطقه‌ای چیز زیادی به آدم نمی‌دهد اگر از هر استانی یک کار به فجر بیاید و جشنواره منطقه‌ای حذف شود بهتر است. بعد از گذشتن از اینهمه کانال، باز هم ما به چشم یک شهرستانی نگاه می‌کنند و ما را هم سطح تهران به حساب نمی‌آورند. سوسن پرور فارغ‌التحصیل رشته هنرهای نمایشی از دانشکده هنرهای نمایشی شهرستان اراک است. وی که یک بار در سال ۷۹ به عنوان بازیگر در جشنواره فجر حضور داشته است، امسال با نمایش "توالت" کاری از گروه نمایش "ستاک" به جشنواره آمده است.

پرور گرچه درخصوص مشکلات تئاتر شهرستان، عوامل متعددی را مطرح کرد اما به عنوان راه‌حل، بر استقلال انجمن‌های نمایشی شهرستان‌ها تاءکید کرد. این گفت و گو را در زیر می‌خوانید.

- لطفاً درباره سبک اجرای کارتان توضیح دهید.

O سبک اجرایی کارم، شیوه کارگاهی است. یعنی ما روز اول که می‌خواستیم این کار را دست بگیریم فقط یک طرح توی ذهنمان بود و نهایت کارمان را نمی‌دانستیم. بیشتر با شیوه کارگاهی و بداهه‌پردازی بازیگرم مجید رحمتی کار پیش رفت و به اینجا رسید. طی ۲۷ روز ما متن کار را آماده کردیم. ما فقط یک سری دیالوگ هایی داشتیم که هنوز پرداخت نشده بود. بعد از ۲۷ روز ما این دیالوگ‌ها را روی کاغذ آوردیم و من ماندم و حدود ۹۰ صفحه کاغذ. به قول بچه‌های سینما، نوشته‌ها را تدوین کردیم تا در نهایت یک متن ۲۳ صفحه‌ای آماده شد و آن موقع تازه شروع کردیم به میزانسن دادن و کارگردانی.

- به عنوان یک کارگردان شهرستانی که هفت خوان رستم را طی کرده‌اید تا به اینجا رسیده‌اید، نقایص سیستم استانی - منطقه‌ای را در چه می‌دانید؟

ببینید من این را می‌پذیرم که بچه‌های شهرستان توفیری با بچه‌های تهران داشته باشند، بالاخره اینجا مرکز است. اما این را قبول ندارم که خلاقیت‌ها با هم متفاوت باشد چون همه ما آدم هستیم. منتهی رد شدن از این کانال‌ها یک جورهایی به کیفیت کار کمک می‌کند. کاری که از تهران شرکت می‌کند مراحل بازخوانی و بازبینی را رد می‌کند قراردادش هم که تضمین است. اما کاری که از شهرستان می‌آید باید چندلایی را رد کند تا به فجر برسد. نقصی که اینجا هست به نظر من، جشنواره منطقه‌ای است جشنواره منطقه‌ای چیز زیادی به آدم نمی‌دهد. اعتقاد من این است که از هر استانی یک کار به فجر بیاید و منطقه‌ای را حذف کنیم.

حالا البته شاید چون من شهرستانی هستم و دل پُری دارم، اینطوری می‌گویم. درنهایت امر و بعد از اینهمه کانال، اینجا همه به چشم یک کار شهرستانی به ما نگاه می‌کنند و انگار در بخش مسابقه، شهرستان‌ها از تهرانی‌ها جدا هستند. ما بعد از این همه مرحله، همسطح تهران حساب نمی‌شویم، نه در طول برگزاری جشنواره و نه در اختتامیه جشنواره.

- برگزاری جشنواره فجر چه کمکی به تئاتر شهرستان‌ها می‌کند؟

O ما نمی‌توانیم کارهای تهران و شهرستان را با هم قیاس کنیم. صد در هزار خیلی تاءثیر دارد. مخصوصاً برای ما که امکان اینکه به خارج از کشور برویم و کارهای خارجی را نداریم. اما ببینید در جشنواره هیچ تضمینی نیست که من به عنوان یک شرکت کننده بتوانم کارهای خارجی را ببینم، حتی کارهای ایرانی را هم. خوشبختانه امسال قیمت بلیط‌ها نسبت به سال‌های گذشته کمتر است و می‌توانیم با بودجه خود کارها را ببینیم. اما در نهایت احساس من این است که این جشنواره‌ها برای رونق تئاتر برگزار نمی‌شود. بیشتر برای آمار پرکردن است و نگاه مسئولین این است. مشکل تئاتر شهرستان هم با این جشنواره حل نمی‌شود. بودجه تئاتر خیلی کم است. مسئولین فرهنگی ادارات تئاتر در شهرستان‌ها بایستی حداقل، تئاتر را بشناسند. با اینکه ۴ سال است در جشنواره فجر کار داریم - امسال با کارهای خیابانی، ۷ کار از اراک در جشنواره شرکت دارد. اما به جراءت می‌توانم بگویم ما چیزی به عنوان چرخه تئاتر در شهرمان نداریم. با اینکه ما در اراک دانشکده تئاتر داریم، تئاتر را نمی‌شناسند و به نظر من علت آن کم کاری مسئولین است.

- مشکلات شما به عنوان یک کارگردان به طور اعم و یک کارگردان زن به طور اخص در اراک برای انجام کار چه بود؟

- در روال کارگردانی، یکسری مسئولیت‌ها هست ولی چون برای ما عناوین تعریف نشده است به اشتباه می‌افتیم. ببینید وقتی ما می‌گوییم کارگردان، یعنی او فقط وظیفه کارگردانی دارد، و نه مدیر صحنه. اما به خاطر روشن نبودن تعاریف کارگردان، تهیه کننده و هماهنگ کننده بچه‌ها هم هست. نیروی خوب در شهرستان کم است. گروه ما در شهرستان تعریف شده نیست و اصلاً مقوله تئاتر برای مسئولین حل نشده است. به فرض مثال درمورد کار من، مسئولین شهر مجوز اجرای عموم به من ندادند. با این توجیه که این کار قابلیست اجرای عموم ندارد. در شهر ما یک سالن خوب وجود ندارد یا بهتر بگویم یک کارگاه تئاتری خوب نداریم و کسی هم به فکر حل آن نیست. کلا مسئولین و جو شهر با تئاتر بیگانه است. در شهر ما بازیگر وجود ندارد. شهرستان چون کوچک است همه زود مطرح می‌شوند و هرکس سریع «من» می‌شود و فکر می‌کند کسی است. گروه‌های ما خیلی کوچک هستند. کمبود تماشاگر و تبلیغات هم داریم. چیزی به عنوان تئاتر در شهرستان ما مفهوم خارجی ندارد. مثلاً اگر من بخواهم یکی از دوستانم را به تئاتر دعوت کنم، خنده‌اش می‌گیرد و می‌گوید مگر اراک تئاتر هم دارد؟ این برای شهری که دانشکده‌ی تئاتر دارد خیلی بد است.

- ارتباطتان با بچه‌های نمایش دانشکده تئاتر اراک چگونه است؟

O ما نیروی خوب در دانشگاه زیاد داریم که از آنها استفاده کنیم منتهی بچه‌ها خودشان کلاس و تمرین دارند و آدمی که خودش را در اختیار ما بگذارد کم پیدا می‌شود ولی در کل این دانشکده بر شهر خیلی تاءثیر گذاشته است.

درمورد جنسیت، من زیاد به این قضیه فکر نکرده‌ام و اعتقادم این است که زیاد جنس‌ها را از هم جدا نکنیم. این یک جوری نگاه ناتوان داشتن به زن است. من اصلاً آدم فمنیستی نیستم. خیلی‌ها از من می‌پرسیدند که چه احساسی داری که تنها کارگردان زن جشنواره استان هستی ؟ اما من اصلاً به این مسئله فکر نمی‌کنم، فقط به این فکر می‌کنم که یک انسان در جشنواره شرکت کرده است. خود این مسایل باعث می‌شود که من فکر کنم یک جوری هستم، فرق می‌کنم مثلاً چاق هستم. اما خوشحالم که بعد از ۱۰ سال به عنوان کارگردان در جشنواره فجر شرکت دارم.

- اگر بخواهیم به تئاتر شهرستان شوک بدهیم تا متحول شوند باید چه کنیم؟

O اولاً باید این اطمینان را داشته باشیم که بودجه هست. بعد باید به انجمن نمایش‌ها کمک کنیم. انجمن نمایش‌ها چون مستقل هستند حیطه شان با ارشاد فرق می‌کند. آدم‌های مسئوول آن کسانی هستند که در چرخه تئاتر بوده‌اند. باید یک مقداری تئاتر را از حوزه ارشاد و دولت خارج کنیم. یعنی خصوصی شود. همه‌اش ترس از یک نگاه سوم در کار داریم، حتی در تهران هم اینطوری است. مثلاً من اینهمه کانال را رد کرده‌ام باز هم می‌گویند قبل از اجرا باید کارت بازبینی شود. البته گویا این روال است. اما آخر چقدر بازبینی؟ مگر چه اتفاقی قرار است بیفتد؟ من نمی‌توانم اینها را بفهمم. برگردیم به بخش اول و آن اینکه انجمن نمایش‌ها از سوی مرکز یک ناظر داشته باشند و صرفاً به فرستادن آمار به مرکز اکتفا نشود. برای جشنواره، دو روز پیش به من بودجه داده‌اند، آن هم ۱۷۰ هزار تومان، برای کاری که دارد به فجر می‌رود. این شرم آور است. هزینه رفت و آمد من فقط ۶۰ هزار تومان می‌شود. یعنی من دکور ندارم؟ من نتوانستم پوستر برای کارم تهیه کنم. خلاصه شوکی نمی‌شود وارد کرد.

- دیدن نمایش‌های خارجی و اجرای عمومی در تهران چه تاءثیری بر نمایش‌های شهرستانی می‌گذارد؟

O ما از دیدن، تجربه زیادی به دست می‌آوریم. این خیلی مهم است. اجرای عموم هم که نور علی نور است. من به عنوان یک آدم ۲۸ ساله نهایت آرزویم - خیلی خنده دارد - این است که یک روزی بتوانم در تالار سایه یا سالن چهارسو اجرای عمومی داشته باشم. این برایم بغض آور است که نهایت آرزویم این است ولی فکر می‌کنم این بهترین تحفه این جشنواره است.

- فکر می‌کنی جشنواره تئاتر فجر، می‌تواند مسیر تئاتر کشور را در سال آینده رقم بزند؟

دقیقاً همینطور است. مثلاً پارسال که اژدهاک جایزه ویژه گرفت، الان در شهرستان ما همه دارند متن بیضایی کار می‌کنند. البته جنبه‌های منفی هم دارد ولی خوب تاءثیر هست. ناخودآگاه یک ژانر فکری از اختتامیه به بعد به مخاطب و اهالی تئاتر داده می‌شود. الان بچه‌های شهرستان، تئاترشان را با جشنواره زنده نگه داشته‌اند. ما نمی‌توانیم امیدی به اجرای عمومی در شهرمان داشته باشیم. دلخوشی ما جشنواره هاست .

- حرف آخر؟

O من از ۴ تیر تا الان که این کار را شروع کرده‌ام و خوب حمایت‌های کمی از من شده است و تنها عاملی که باعث شده این کار به فجر برسد حمایت‌های بچه‌های گروهم بوده است و خواهش می‌کنم این را درج کنید که از همه شان بخصوص آقای رحمتی که بازیگر من بوده‌اند و ۸۰ درصد کار مال ایشان است تشکر می‌کنم.

جشنواره تئاتر تنها چیزی است که ما در این مملکت داریم

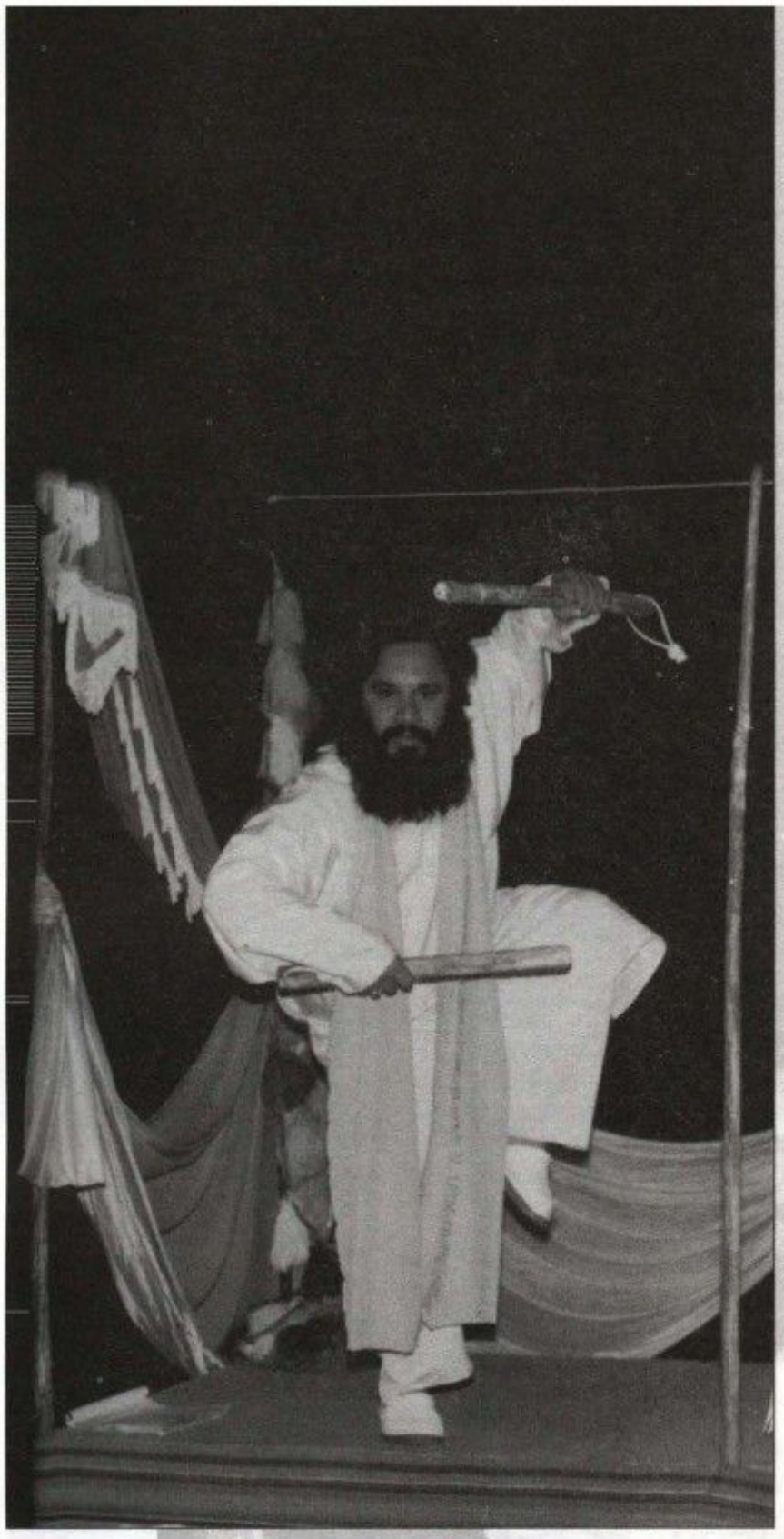
الکتر (نویسنده: نغمه ثمینی، کارگردان: سپیده نظری‌پور)
"الکتر" را نغمه ثمینی بر اساس طرحی از نظری پور نوشته است.

حدود دو سال و نیم پیش، من با خانم ثمینی در مورد این متن صحبت کردیم و من فقط ایده‌ها و بعضی نظراتم را راجع به این متن به ایشان دادم. در طول تمرینات هم فقط تغییراتی بسیار جزیی انجام دادیم. البته این نمایشنامه برای دو بازیگر نوشته شده بود اما ما در طول تمرینات، روح پدر الکتر را هم اضافه‌کردیم. البته با توجه به توانایی‌های تکنیکی خانم ثمینی ما به‌طور هماهنگ با ایشان جلو رفتیم و تحلیل‌های کارگردانی من چیزی جدا از تفکرات نویسنده و یا برعکس نبود و خوشبختانه ما این مشکل را که بسیاری از دوستان دچار آن هستند نداشتیم که مثلاً من به عنوان کارگردان یک متن چاپ شده یا نوشته شده آماده را بردارم و تحلیل‌های خودم را بر آن سوار کرده و آن را کم یا زیاد کنم به طوری که بعداً نویسنده به آن معترض شود و بگوید که این متن برای من نبوده و تحلیل و دیدگاه من این چنین نبوده است. وی درباره تاثیر پذیری و مطابقت با متن معروف «الکترء» اثر سوفوکل اذعان داشت: مسیر و خط اصلی متن ما از همان قصه اصلی سوفوکل گرفته شده است با این تفاوت که به کلیت قصه نمی‌پردازد. ما این تعبیر را داریم که مخاطب ما داستان اصلی را می‌شناسد و حال در نمایش ما مخاطب با افکار و ذهنیات الکتر مبنی بر رفتن یا نرفتن به خوابگاه مادر و کشتن او روبرو می‌شود. این نمایش در سه اپیزود روایت می‌شود و در هر اپیزود قتل توسط یک نفر اتفاق می‌افتد. در پرده اول الکتر با خشونت تمام مادر را می‌کشد، در اپیزود دوم کیمن خودش را می‌کشد، و در تابلوی سوم روح پدر است که این کار را می‌کند.

نظری‌پور درباره استفاده از مراسم آیینی در طول اجرا اضافه کرد: در تابلوهای ما مسئله جنگ مطرح می‌شود و ما این جنگ را به تمام دنیا تعمیم داده‌ایم اما اگر ریزبینانه‌تر بخواهیم نگاه کنیم در اپیزود اول ما با کاهنی روبرو هستیم که مرگ کیمن را توسط الکتر پیشگویی می‌کند. این اپیزود را ما در یونان گرفتیم و آیینهای آنجا. از آن صفحه به بعد ما وارد فضای مصری می‌شویم و پدر را داریم که می‌خواهد الکتر را به قتل مادر ترغیب کند. در این صحنه تماماً از آیینهای مصر استفاده شده است البته کلیت کار ما براساس حرکات استریلیزه شده است به طوری که این حرکات را می‌توان در هر تئاتری از هر جای دنیا پیدا کرد. وی اضافه کرد: ما در فضای کلی اثر از دو نمایشنامه بزرگ جهان «هملت» و «مدهآ» بهره بردیم به طوریکه در پرده سوم حتی نام معشوق را هم به «ژازون» یعنی همسر خائن مدهآ تغییر دادیم.

کارگردان این اثر در ادامه، درباره بازی کردن خودش در نمایشی که خود کارگردانش است گفت: بعضی اعتقاد دارند که نباید کارگردان خودش در اثرش بازی کند چون او باید یک چشم به بیرون باشد وحرکات بازیگر را کنترل کند اما من این تجربه را بارها امتحان کردم و مشکلی ایجاد نکرده است زیرا توانایی‌های خودم را می‌شناسم و بازی خودم خیالم از بابت حداقل یکی از نقش‌ها راحت می‌کرد. ضمن اینکه وی در انتها درباره عقیده‌اش به وجود جشنواره و تاثیر آن بر تئاتر این مرز و بوم گفت:

جشنواره تئاتر تنها چیزی است که ما در این مملکت داریم و ما نمی‌توانیم بگوییم این حرکت، چه فایده‌ای دارد؟ جشنواره باید باشد ولی راهکارها و شرایطش اصلاح شود ضمن آنکه می‌توان به جای داشتن این همه جشنواره، بعضی از آنها را درهم ادغام کرد مثلاً در جشنواره سنتی، می‌تواند کارهای طنز هم وجود داشته باشد و یا در جشنواره فجر می‌تواند کارهای دفاع مقدس هم حضور داشته باشند. به نظر من می‌توان جشنواره‌ها را درهم آمیخت ولی فکر از بین بردن آن، بسیار اشتباه است زیرا همین جشنواره انگیزه‌ای است برای گروه‌ها که کار کنند و اگر همین انگیزه‌های کوچک هم برداشته شود، مسلم است که چه بر سر تئاتر ما خواهد آمد البته نمی‌خواهم بگویم این جشنواره کاملاً درست است چون گاهی اوقات آنقدر داوری‌ها غلط و نادرست انجام می‌شود که آدمهایی که استحقاق شرکت در جشنواره را دارند، راه پیدا نمیکنند و سرخورده و مایوس می‌شوند. پیشنهادی که برای جشنواره دارم این است که چرا باید ما کارهایمان را کاملاً عجله‌ای در جشنواره محک بزنیم به نظر من بهتر است قبلاً این آثار کار شده باشد و حداقل سی شب اجرا رفته باشد تا یک کار آماده و قابل توجه از بین آنها بیرون بیاید و به جشنواره راه یابد این بسیار عجیب است که هر کشوری بهترین کارش را برای جشنواره ما ارائه می‌دهد اما ما خودمان، کارهای غیر آماده و تا حدودی ضعیف ارائه می‌دهیم به عنوان مثال من خودم تا کمی پیش از اجرا نمی‌دانستم که دکور و لباسم چه می‌شوند؟ من با چه تضمینی می‌توانم کارم را در مقابل یک کار آماده خارجی اجرا ببرم. شما فکر کنید من روز اول در یک کار بازی می‌کنم. یک اجرای دو ساعته از هشت تا ده شب. ساعت ده که اجرای من تمام می‌شود در اوج خستگی با گریم‌های نیمه پاک شده باید با عجله به سالن سایه بروم تا دکور «الکتر» را بزنم (چون من طراح صحنه هستم) و این واقعاً وحشتناک است. فکر کنید که روز قبل از اجرا، کارگردان من حق دارد که بگوید باید بر سر تمرینات من باشی و بچه‌های گروه خودم هم حق دارند که می‌گویند بر سر کار ما باش مخصوصاً اینکه بخشی از دکور من در زیر تخت می‌گذرد و هیچ وسیله‌ای نمی‌توانست در طور تمرینات به ما کمک کند و این صحنه را اولین بار بعد از اجرای دکور، بازیگر من می‌تواند تمرین کند شما فکر کنید جشنواره‌ای به این شکل، چه بر سرش می‌آید؟..



زنان مهتابی، مرد آفتابی

نوشته‌ی: چیستا یثربی
کارگردان: کوروش زارعی

چند روز پیش از شروع جشنواره به دیدن کوروش زارعی کارگردان نمایش «زنان مهتابی، مرد آفتابی» می‌رویم تا اطلاعاتی درباره‌ی نمایش او به دست بیاوریم. کوروش زارعی کارگردان نمایش «زنان مهتابی، مرد آفتابی» دربارهٔ متن نمایشنامه و علت انتخاب آن می‌گوید: «زنان مهتابی، مرد آفتابی» نمایشنامه‌ای است که اردیبهشت ماه امسال توسط خانم یثربی نوشته شده است. زمانی که من این متن را خواندم احساس کردم که مایه‌های خوبی برای یک شیوه اجرایی خاص در آن وجود دارد. این بود که تحلیل خودم از نمایشنامه را با خانم یثربی در میان گذاشتم که مورد استقبال ایشان قرار گرفت و قرار شد کار روی نمایش را آغاز کنیم».

از کوروش زارعی درباره‌ی انتخاب این متن می‌پرسیم، می‌گوید: «در این نمایشنامه نگاه جدیدی به عشق و عرفان وجود داشت و اتفاقاً به همین دلیل خانم یثربی نگرانی این را داشتند که نمایشنامه در اجرا به سمت کارهای دیگری برود که در آنها نگاه‌های تزئینی به عرفان دیده می‌شود. اما وقتی من تحلیل خودم را از متن ارایه دادم خیالشان راحت شد».

می‌پرسیم که آیا متن در اجرا دچار تغییراتی هم شده است یا خیر؟ پاسخ می‌دهد: «تحلیلی که من برای اجرای این متن داشتم حرکت به سمت یک اجرای بدوی مدرن بود. سعی کردم که به سمت شیوه‌های منسوخ شده‌ی کارهای عرفانی حرکت نکنم و به شدت از این مسئله خودداری کنم».
نمایشنامه ۱۰ شخصیت داشت که من با آنالیز کردن آن‌ها این ۱۰ شخصیت را در ۲ شخصیت خلاصه کردم و سعی کردم نمایش به طرف یک کار بدوی مدرن برود و متفاوت باشد. کار شروع شد و تمرین‌ها پیش رفتند. مشکلاتی با متن داشتم که سعی کردم برای حل آن‌ها با متن کنار بیایم و در برخی موارد با اجازهٔ نویسنده چند دخل و تصرف کوچک در متن نمایشنامه داشتم که لازم می‌بینیم به خاطر این اعتمادی که به من شد همین‌جا از ایشان تشکر کنم. این دخل و تصرف در اجرا به من خیلی جواب داد و در روند روبه رشد در تمرینات کمکم کرد. در واقع وقتی شالوده اصلی کار ریخته شد و من شاکله‌ی اصلی را به دست آوردم همه چیز شروع به شکل گرفتن کرد.

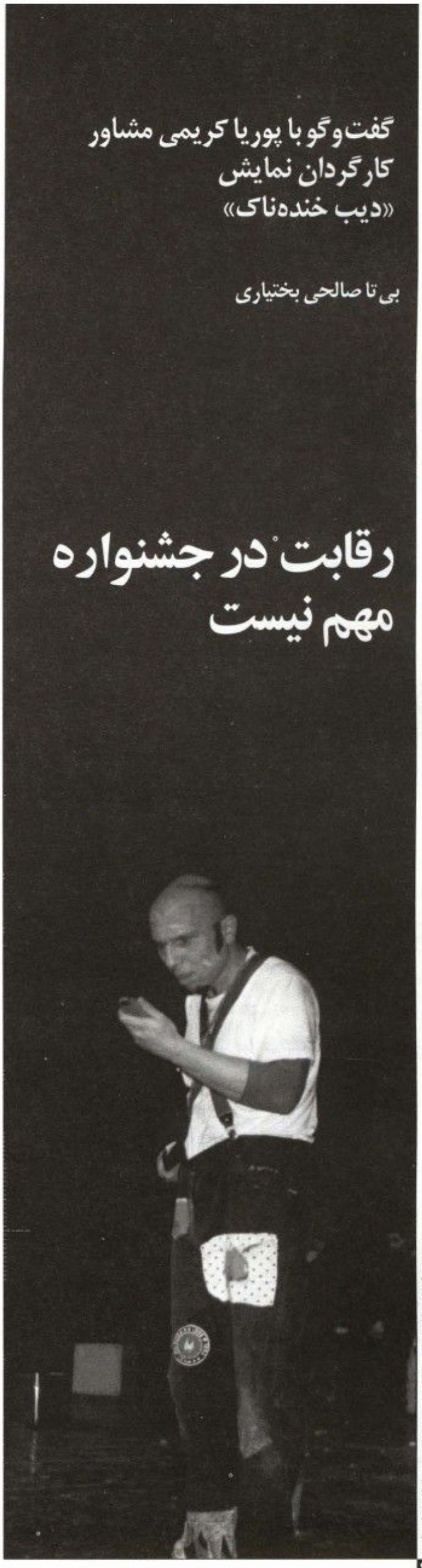
کوروش زارعی خود در این نمایش بازی هم می‌کند. از او می‌پرسیم که آیا این مسئله او را دچار مشکلی در اجرا نکرده است؟ می‌گوید: «با وجود اینکه من خودم هم در این نمایش به همراه همسرم بازی می‌کردم سعی می‌کردم گاهی اوقات خودم را از کار بیرون بکشم تا ببینم به آن هدفی که می‌خواستم رسیده‌ام یا خیر».

درباره‌ی شیوه‌ی اجرا می‌پرسیم. پاسخ می‌دهد: «در شکل سعی کردیم تا به سمت و سوی یک اجرای بدوی مدرن برویم که از نمایش شرقی الهام گرفته باشد و مایه‌های شرقی داشته باشد. شکل کار روایتی است اما ما باز هم سعی کردیم در اجرا متکی به روایت باقی نمانیم. یعنی سعی کردیم به سمت تئاتر حرکت کنیم و این مسئله که چگونه می‌شود روایت را به تئاتر نزدیک کرد برای من چالش جدیدی بود. خیلی سعی کردم که مایه‌های شرقی کار را بیشتر کنم تا هم هویت این طرف دنیا را در خود داشته باشد و هم فاکتورهایی در اجرا داشته باشم که اگر یک غیرایرانی آشنا با تئاتر هم حاصل کار را ببیند کاملاً بتواند مقصود را دریافت کند. من تمام تلاشم را کردم تا بتوانم به یک اجرای موفق در این نوع نگرش و شیوه اجرایی - که برای من تجربه جدیدی محسوب می‌شود - دست پیدا کنم. تجربیات قبلی من در کارهایم عموماً در زمینهٔ تئاتر با رویکردی بومی - آئینی بوده است. من نمی‌خواهم بگویم که در این کارم ردپای گذشته دیده نمی‌شود: اما فکر می‌کنم که این نمایش برای گروه ما تجربه جدیدی بود».
از او می‌پرسیم چقدر به موفقیت «زنان مهتابی، مرد آفتابی» امیدوار است؟ می‌گوید: «امیدوارم از این تجربه جواب مثبتی بگیریم چون اگر این نگرش و رویکرد به پاسخ مناسبی برسد، من باز ایده‌هایی برای استفاده از این شیوهٔ اجرایی در کارهای بعدی خودم دارم و این مسیر را ادامه خواهم داد».

گفت‌وگو با پوریا کریمی مشاور کارگردان نمایش «دیب خنده‌ناک»

بی تا صالحی بختیاری

رقابت در جشنواره مهم نیست



بنابراین با پوریا کریمی دستیار وی گفت‌وگو کردیم.

کریمی که رقابت در جشنواره را چندان مهم نمی‌داند. به خبرنگار بولتن گفت: همین که دور هم جمع می‌شویم و با هم بحث و تبادل نظر می‌کنیم از همه چیز مهم‌تر است

. لطفا درباره سبک و ساختار اجرای کارتان توضیح دهید.

O نمایش دیب خنده‌ناک، نمایشی در قالب کمدی ـ تراژدی است و کاملا به صورت طنز اجرا شده است و سعی کرده‌ایم به لایه‌هایی از اجتماع، که زیاد به آنها پرداخت نشده است نگاه موشکافانه‌ای داشته باشیم. سعی کرده‌ایم دردهای جامعه را در قالب یک کار کمدی ارائه دهیم.

نمایش ما به صورت فرم کمدی موقعیت و تلفیقی از سیاه‌بازی اجرا می‌شود. این کار از لحاظ ساختار، یکی از کارهای خوب حسن حامد است.

. ویژگی خاص کار شما چیست؟

O ویژگی کار ما این است که متن آقای حامد را با همان شکلی که ایشان مد نظر داشت البته براساس این دوره و زمانه به کار ببریم. ویژگی متن، نگاه جامعه‌شناسانه آقای حامد بود. در دیالوگ‌های ایشان روان‌شناسی و جامعه‌شناسی حاکم بر جامعه دیده می‌شود.

ـ مشکلات تئاتر شهرستان را مطرح کنید.

O مشکل گفتید و من را یاد خیلی چیزها انداختید. یکی از مشکلات اساسی تئاتر شهرستان‌ها، مسئله حمایت است که اصلا وجود خارجی ندارد. از گروه‌های شهرستانی، حمایتی که درخور باشد وجود ندارد. وقتی که این حمایت شکل واقعی به خودش بگیرد. مثلا کار ما ۹ ماه طول کشید و هیچ‌گونه حمایتی نشدیم و فقط با شور و شوق بچه‌ها کار به اینجا رسید.

ـ انجمن نمایش شهرستان‌تان کمکی نکرد؟

O کمک که قابل عرض نیست، شاید هزینه راه یا ساندویچ بین راه را دادند.

ـ چه کنیم برای تحول تئاتر شهرستان؟ خصوصی‌سازی می‌تواند کمک کند؟

O نکته خوبی است. بخش خصوصی زمانی وارد عرصه تئاتر می‌شود که بداند کار بازگشت دارد. ما خودمان هم به خاطر هزاران مشکلی که هست نمی‌توانیم چنین تضمینی بکنیم. ما باید به آنها تضمین دهیم تا وارد این عرصه بشوند. بخش دولتی از این بهتر نخواهد شد. بخشی از حمایت از تئاتر شهرستان ما می‌تواند آموزش باشد نه اینکه یک آموزش یک هفته‌ای یا ده روزه، بلکه آموزش سلسله‌وار. باید مرکز هنرهای نمایشی از انجمن‌های نمایش شهرستان‌ها این مسایل را بخواهد. الان تئاتر در شهرستان‌ها فقط به جشنواره ختم می‌شود و اجرای عمومی جدی گرفته نمی‌شود.

ـ سیستم استانی ـ منطقه‌ای را مشکل‌ساز دیدید یا خیر؟

O نه، سیستم خوبی است. اما خوب به کارهای شهرستان نگاه‌های متفاوتی می‌شود. نگاه‌ها مختلف است. سلیقه‌ای است. ولی به نظر من این سیستم خوب است. امتیازی است که شهرستان‌ها حداقل بتوانند در جشنواره فجر شرکت کنند.

ـ تاثیر جشنواره فجر بر روند تئاتر کشور تا چه حد است؟

O خوب جشنواره فجر نقطه عطفی است. بحث رقابتی بودن این جشنواره به نظر من زیاد مهم نیست. اصل این است که ما دور هم جمع می‌شویم، کارهای همدیگر را می‌بینیم و با همدیگر تبادل نظر می‌کنیم. این مسئله مهمی است. البته با وضعیتی که کمتر از سه روز در تهران هستیم که خیلی مشکل داریم. بگذریم، فکر می‌کنم مسئولین باید توجه کنند که آیا جشنواره فجر می‌تواند بازده یکسال کار شهرستان باشد؟ یعنی یک تئاتری بایستی یکسال کار کند برای یک اجرا در یک جشنواره؟ چرا یک کار شهرستان که به فجر می‌رسد در شهرستان مربوطه اکران عمومی نمی‌شود؟ احساس می‌شود جشنواره و مسائل اجرایی ما را از اجرای عمومی بازداشته است.

ـ گفته می‌شود تئاتر شهرستان با جشنواره فجر زنده است. نظر شما چیست؟

O قبول دارم. یکی از آرزوهای هر کارگردانی است که در جشنواره فجر حضور داشته باشد، برای اینکه یک امتیاز خوبی است و بعدا به درد می‌خورد و ممکن است فعالیت‌هایش ادامه یابد. اما اگر کاری به فجر نرسد ممکن است از آن حمایت مالی نشود و گروه اصلا متلاشی شود.

ـ لطفا درباره گروهتان توضیح بفرمایید.

O گروه نمایشی «یلدا»ی شهرستان آستانه اشرفیه از سال ۷۶ تشکیل شده است و این گروه مختص به آستانه اشرفیه نیست و دوستان از لاهیجان، لنگرود، رودسر و رشت به مرکزیت آستانه در آن عضو هستند. ۵۰ عضو دارد. این گروه در جشنواره‌های مختلف شرکت کرده است.

ـ اگر نکته خاصی دارید بفرمایید؟

O من به جای آقای مزاری از همه بچه‌ها تشکر می‌کنم و این اجرا را از طرف همه بچه‌ها به حسن حامد تقدیم می‌کنم. امیدوارم که از ما راضی باشد.

دو نگاه متفاوت به اجرای نمایش ضیافت و شیطان

بازگشت به عقب

سعید سینا

«ضیافت شیطان»، نوشته و کار امیر دژاکام، مبین بازگشت او به سبک و سیاقی است که در آثار پیشین خود (شمس، سیاوش‌خوانی و...) در پیش گرفته بود. به طور کلی نمی‌توان آثار امیر دژاکام را بدون پیش زمینه‌هایی که از او و آثارش در ذهن وجود دارد، دید و بررسی کرد. گرچه اصول نقدنویسی نوین دیدن اثر به صورت مجرد و جدای از خالق آن و ذهنیات نویسنده را به صورت قانون مطرح می‌کند، اما «ضیافت شیطان» و به طور کلی آقای امیر دژاکام را از این قانون مستثنی بدانید و اصلا این نوشته را نقد به حساب نیاورید. امیر دژاکام پس از نوسانات و اوج و فرودهای بسیار و خلق آثار متفاوتی چون «اسید»، «روژان» و «دزد دریایی» که خود نام نمایش تجربی را بر آنها گذارده است، سرانجام به نقطه‌ای بازگشت که پیشتر بارها آزموده و کنار گذاشته بود. «ضیافت شیطان» به طور تقریبی از شیوه‌ای پیروی می‌کند که آثاری چون «شمس» و «سیاووش خوانی» بر آن اساس آفریده شده‌اند؛ با این تفاوت که این اثر در پراکنده‌گویی و پراکنده‌جویی‌های خود، متاثر از اثر پیشین امیر دژاکام، یعنی «دزد دریایی» است.

دژاکام در دزد دریایی با کنار گذاشتن مهمی به نام وحدت (وحدت در همه‌ی جوانب؛ موضوع، زبان، زمان، مکان و...) سعی کرد نوعی از نمایش (نویسنده در انتخاب واژه نمایش و نه تئاتر اصرار دارد) را به روی صحنه بیاورد که آن نگرش حسی او نسبت به این مقوله از هنر نشات می‌گرفت و تابع هیچ منطق مکتوب و قانونمند دیگری نبود.

«ضیافت شیطان» گرچه در شیوه‌ی کلی خود به سبک و سیاق مورد علاقه دژاکام رجوع می‌کند، اما میراث پراکنده‌گویی و عدم وحدت دزد دریایی است. مثال‌های متعددی را می‌توان برای اثبات این مدعا شاهد آورد؛ زبان نوشتاری دژاکام در دیالوگ‌های نمایشنامه یکی از این مثال‌ها است. او در نوشتن نثر دیالوگ‌های بازیگران مابین گفتار فاخر و عامیانه دایما در حال افت و خیز و تابع همان عدم وحدت است. او با این که از ابتدای نمایش در نوع گفتار اشخاص اثر قرارداد می‌گذارد، اما گاه و بیگاه از این قرار خود عدول می‌کند و نثر عامیانه را در دهان آنان قرار می‌دهد.

موسیقی نمایش او هم پیرو همین شیوه است و نوسانی بین موسیقی سنتی ایرانی و شیوه‌های غربی در جای جای نمایش به گوش می‌رسد. سعید ذهنی به طبع فضای حاکم بر اثر، ترکیبی از سازهای ایرانی و غربی را در هم می‌آمیزد و در نمایش اعمال می‌کند.

دژاکام در گزینش و کلاژ نمایشک‌های درون بدنه‌ی اصلی نمایش خود به یک محوریت واحد نمی‌اندیشد و مضامین متفاوتی را انتخاب می‌کند. هر کدام از تم‌های نمایشک‌های او در این اثر می‌تواند دستمایه یک نمایش مستقل قرار بگیرد، در حالی که تم اصلی نمایش او موضوع دیگری را مطرح می‌کند.

پرش‌های تکنیکی بازیگری بازیرگان در نوع ایفای نقش هم شاهد سطور بالا است. تغییر شیوه‌ی ارایه نقش‌ها از شخصیت به تیپ و بالعکس به طور قطع نمایان کننده تاثیرپذیری بازیگران، از فضای ذهنی کلی کارگردان است. اما با همه‌ی این تعابیر، سوال این گونه مطرح می‌شود که امیر دژاکام در پس همهٔ این‌ها به دنبال چه می‌گردد؟ مخاطب او در میان این پراکنده‌گویی‌ها باید به دنبال چه بگردد؟ آیا این عدم وحدت اجرایی، همان جست و خیزهای او در اتخاذ شیوه‌های مختلف اجرای نمایش‌های اخیرش نیست که در شکل دیگری سرباز می‌کند؟ و آیا او توانسته پاسخ این سوالات را در پیکره‌ی اثر خود بگنجاند؟

سخن را بدون پاسخ به این سوالات، به «ضیافت شیطان» برمی‌گردانیم.

«ضیافت شیطان» باز هم مملو از علایق و دلمشغولی‌های سابق دژاکام است که بیشتر آنها دستمایه منتقدان آثار او برای توضیح نقاط ضعف قرار می‌گرفتند. هنوز اثر او مملو از نورهای رنگی و پارچه‌های الوان است، که این پارچه‌ها باید حتما در دستان بازیگران در هوا تاب بخورند؛ هنوز حضور پررنگ موسیقی به همراه نورهای رنگارنگ اثر او را به یک کلیپ صحنه‌ای شبیه می‌کند؛ هنوز او به حضور حرکات موزون (رقص) در آثارش اصرار دارد، هنوز بعضی از بازیگران او باید ریش و موی بلند داشته باشند و دیالوگ‌های خود را فریاد بزنند و...

چرا امیر دژاکام پس از این همه جست و خیز به جای اول خود بازگشته است؟!

نمایش ایرانی، دیدار با جان خویش

عبدالحسین مرتضوی

نمایش ایرانی، در ژرفترین بطن و لایه‌ی ذهنی‌اش پیوستاری است از هنر روایتگری و روایت نیوشی ایرانی. این پیوستگی و هم گوهری، هم در بعد کل شناختی قصه و نمایش ایرانی متبلور است و هم در منظر معنا شناسانه آن.

کار راوی و قصه‌گوی ایرانی - چه گویندگان نام و نشان داری مانند فردوسی و مولوی و نظامی و چه تعزیه سرایان و طنزنویسان گمنام ژرف اندیش - بر سه مبنای اساسی استوار است: مشارکت مخاطب، انعطاف و سیالیت در بیان و آزادی در انتخاب. شرح و بسط این سه ساحت البته مجال و فرصتی شایسته‌تر می‌خواهد، در این جا به بهانه‌ی اجرای نمایش «ضیافت شیطان» که تلاش و کوششی است در جهت درک و اجرای نمایش ایرانی - به تذکری اشاره‌وار و کوتاه بسنده می‌شود.

مشارکت مخاطب که هدف و غایب هر راوی و نمایشگری است در روایت ایرانی - قصه و نمایش هر دو - تنها سکوی نخستین و آغاز گاهی است برای به چالش کشیدن روح و جان مخاطب، به بیانی دیگر، راوی روایت ایرانی پس از جلب توجه و جذب علاقه روایت نیوش، با نفوذ به ذهن و ضمیر او، هیجان و غلیان وصف ناپذیری در او ایجاد می‌کند که قصه درمانی و نمایش درمانی تنها بیانگر شمه و لمحه‌ای از آن است؛ و نه نهایت آن، آن گونه که منتقدان و نظریه پردازان بر آن تاکید می‌کنند.

در یک کلام، کاری که راوی شرقی، به طور کلی و راوی ایرانی با مخاطب می‌کند، تنها تاثیر گذاشتن بر ذهن آگاه و پالایش روانی او نیست. بل که فراتر از آن راوی با سفر به اعماق جان مخاطب ژرفترین لایه‌ها و باورهای پنهان او را به چالش می‌کشد. در نتیجه و پیامد این کوشش و چالش نابه خود، روایت نیوش به درک و دریافتی یکسر نو و تازه از خویشتن خویش می‌رسد، و این همان تجربه‌ای است که دیده وران تئاتر معاصر، از آنتونن آرتو تا یرژی گروتفسکی با توجه به شرق جان و جهان، همواره در جست‌وجوی آن بوده‌اند.

انعطاف و سیالیت در بیان، اما وجهی دیگر از وجوه و سطوح نمایش ایرانی است. درنوردیدن زمان در یک چشم برهم زدن و برگذشتن از مکان با یک حرکت - یا کلام - در روایت ایرانی، به راوی توانایی و امکانات فراوانی می‌بخشد تا به سادگی از مکان و زمان بگذرد و مواجهه‌ی اساسی‌اش را طرح افکند.

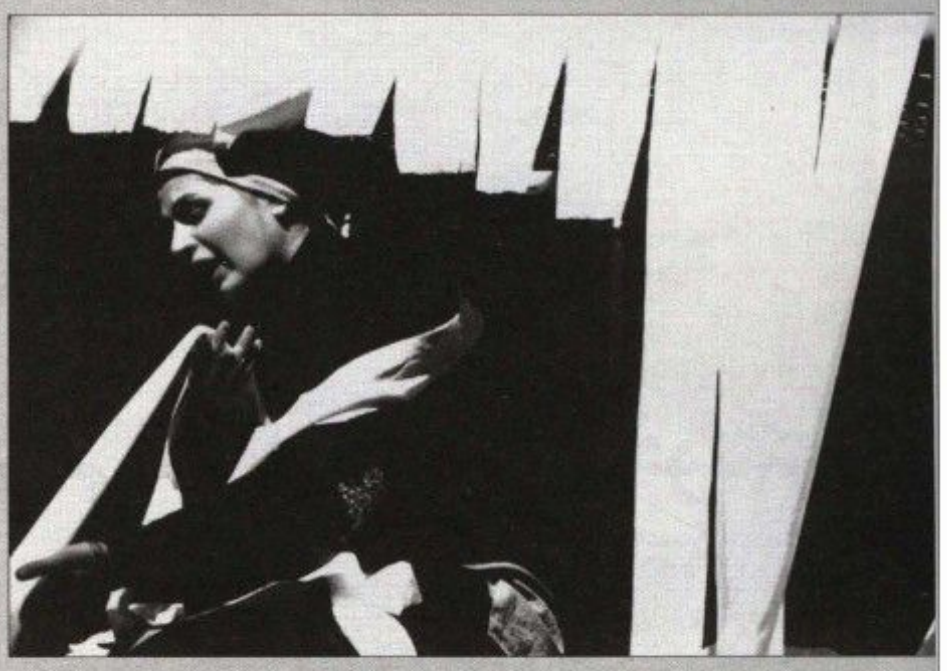
لغزیدن از سطحی به سطحی دیگر، از نقشی به نقشی دیگر و از قصه‌ای به قصه‌ی دیگر، چنان به نرمی صورت می‌بندد که مخاطب در یک چرخه‌ی دایره - که خود بخش اساسی آن است - سفر به اعماق ذهن خویش را آغاز می‌کند. زمان و مکان که در روایت نمایشی - به معنای کلاسیک آن همواره قیودی سخت برای راویان ایجا کرده، به این ترتیب به نقطه قوت نمایش ایرانی بدل می‌گردد.

آزادی در انتخاب که خود نتیجه‌ی بلافصل انعطاف در بیان است در گزینش ابزار صحنه، لباس و کلیه عوامل و وسایل مورد نیاز، جلوه‌گر می‌شود. این ویژگی، به راوی و نمایشگر، امکانات فوق العاده‌ای برای اجرای نمایش در هر زمان و مکان و با هر وسیله و ابزاری می‌بخشد.

همراهی و هم جوشی وجوه یاد شده - و وجوه ناگفته دیگر - نمایش ایرانی را به امکانی برای مواجهه و رویارویی انسان مکان‌مند و زمان‌مند بدل می‌کند؛ امکانی برای برگذشتن از زمان و مکان - در معنای فلسفی‌اش؛ امکانی که تنها در تئاتر، به کامل‌ترین و ژرفترین حالت آن، ممکن می‌شود: دیدار و گفت‌وگو با جان خویش.

رقص دستمال پاره‌ها

دو نگاه بر نمایش(هشتمین خوان)به کارگردانی آروند دشت آرای



"هشتمین خوان" یک نگاه متفاوت است، یک تجربه جدید در شکل، فرم و اندکی زبان. این تجربه ادامه تجربیات جدیدی است که در سر منشاء آن نمایشگاه "کانسپچوال آرت" است که برای اولین بار در سال ۱۳۸۰ در ایران شکل گرفت و شاید بتوان گفت ادامه تجربیات کارهای جدید "آتیلا پسیانی".

اما نگاه گروه به شاهنامه و رستم و سهراب، آیا در متن نمایشی آن نگاهی جدید و متفاوت است؟ به خصوص در ساختار زبانی که با فرم اجرا بسیار متفاوت است ؛ آیا در گستره زبان متن نمایشی که روایت گر آن یک زن و یک مرد است آن نگاه متفاوت را می‌بینیم؟

به نظر من این تجربه از لحاظ رسیدن به تصاویر بصری بکر، موسیقی (سرو صدا) نمایشی و نیز طراحی صحنه دیگرگونه و جناب است. اما این تصاویر و... در گام اول است. در واقع فرم‌ها، سرو صداها، تصاویر و... در ابتدا تاءثیر مناسبی بر تماشاگر می گذارد اما در ادامه‌ی نمایش این عناصر در دل خود دچار تکرار شده و ما را به یک ایده منسجم، بزرگ و نهایی نمی‌رساند. زبان اهمیت ویژه و فراوانی در آثار "مفهوم گرا" دارد چرا که قرار است در آمیخته با فرم، رنگ، معماری صحنه، نور، سر و صدا و... به مخاطب ارائه شود، اما آیا این فرم از دل معنا (معنای قصه‌ی تصویر شده در ذهن گروه) بیرون تراویده است؟ پس چرا آن قدر درگیر فرم (روند قصد) می‌شویم که گاه آدم‌ها را گم می‌کنیم؟ کانپست هرگز چیزی را تحمیل نمی‌کند، بلکه درجهت همان معنای نهفته در ذهن هنرمند خود را به مخاطب پیشنهاد می‌دهد. مهمتر از همه نقش مخاطب در این میان به عنوان یکی وجوه تکمیل کننده‌ی یک اثر هنری، کجاست؟ آیا ذهن او (مخاطب) و نگاه او، نمی‌باید در شکل گیری نهایی و کامل‌شدن تصویر نهایی اثر، کار گروه را کامل نماید؟

این سؤالات هرگز زحمات و جسارت گروه را منکر نمی‌شود، بلکه آن انرژی و توان و ایده‌های ناب و ارزشمند بود که مرا به آن شدت از هیجان رساندن که سؤال کنم و شاید سعی کنم که با این سؤال‌ها با آنان به گفت و گو بپردازم.

معتقدم این گام‌های اولیه این "گونه" تفکر است و همچنان که این هنر در ذات خود در جستجوی معناست، معنایی که از تبادل اندیشه با فرم، رنگ، نور، صحنه، معماری، نقاشی، بازیگری و... بیرون می‌زند، اندیشه‌های مخاطب و هنرمند نیز باید در تقابل با هم به یک هم اندیشی رسیده و تجربیات این "گونه" نگاه‌های متفاوت با علم به "تعقل و معنا" گام‌های دیگر گونه بردارد.

کیومرث مرادی

"کانسپت" چیزی را تحمیل نمی کند

هشتمین خوان اگر سال‌های قبل در ایران به نمایش درمی‌آمد کسی به آن توجهی نمی‌کرد و نمایش با بی‌مهری‌های بسیاری روبرو می‌شد.

این نمایش از چندین جزء تشکیل شده است که روی هم قرار گرفتن آنها هشتمین خوان رستم (بخوانید تماشاگر) را رقم می‌زند.

رستم از جنگ خسته با اسفندیار روبرو می‌شود. و با روح اسفندیار کم‌کم پای به چاه شغاد می گذارد.

داستان نمایش بیشتر حول و حوش رستم خسته و اسفندیار درمانده می‌گذرد. اما صحنه خود حدیثی جداگانه دارد.

دو نقاش بنا به حسن صحنه روی دو بوم که در دو طرف صحنه هستند مشغول نقاشی هستند. و در جاهایی بازیگرها هم در آنچه روی بوم روی می‌دهد دست می‌برند و به نوعی به آسان‌سازی متن می‌پردازند.

اگر نخواهید زیاد به این دو نقاش توجه کنید یک نفر با موسیقی که می‌سازد حس صحنه را چندین و چند برابر می کند.

کارگردان تمهیدات دیگری نیز برای بیان غیرکلامی نمایشنامه اندیشیده است که به علت مشکلات رایج در زمان جشنواره این تمهیدات نصفه و نیمه رها شده‌اند.

ایده جذاب استفاده از دستمال توالت در طراحی صحنه و کاربردهای متفاوتی که این دستمال‌ها دارند. متاءسفانه کامل نمی‌شود. دستمال کاغذی‌ها توانایی تبدیل شدن به چیزهای بسیاری دارند که گروه به علت تمرین‌های ناکافی یا شاید به علت‌های دیگر هنوز نتوانسته‌اند فرم‌های جدید و جذابی را بسازند.

بخشی از طراحی صحنه که آن هم دچار همین مشکل شده است دوربین‌های مستقر در سالن هستند که به صورت مستقیم روی پرده‌ای به نمایش در می‌آمدند. دوربین‌ها در جهات مختلف تصاویر زیبایی از شکل‌های ساخته شده توسط دستمال‌ها را نمایش می‌دهند اما کوچک بودن پرده نمایش و زاویه‌های بد دوربین‌ها نتوانسته است کارکرد مناسبی برای این بخش از طراحی صحنه کار فراهم کند.

حضور مردی که پشت میز نشسته و به نوعی سرنوشت را رقم می‌زند نیز هنوز در کار پخته نشده است. اما ایده خوب اجرای این نمایش و بسنده نکردن کارگردان به شکل‌ها و تصویرهایی که متن به صورت مستقیم در اختیاز او قرار داده است با تمرکز بیشتر گروه، در زمان اجرای عمومی نتیجه بهتری می‌دهد.

سام فرزانه

یک زندگی
با تمام خصوصیات باور پذیر آن

یادداشتی بر نمایش "خرس‌های پاندا"
نوشته‌ی: ماتئی ویسنی یک
کارگردان: تینوش نظم‌جو

این یادداشت، بیش از اجرا، نگاهی به متن نمایش دارد. از آنجا که خود "تینوش نظم‌جو"، متن ترجمه شده‌ی خود را اجرا می‌کند.
۱- هر دو متنی که توسط او تاکنون ترجمه شده، می‌تواند مؤلفه‌های مشترکی از نویسنده‌اش ارائه دهد. یعنی می‌شود حدس زد که آثار دیگر وی روی چه خطی حرکت می‌کنند. فضای غالب این متن، سور رئالیستی از جنس خود "ویسنی یک" است!
یعنی در کلیت فضا، هیچ امر غیرواقعی‌ای شکل نمی‌گیرد. اما نطفه‌ی داستان، سوررئال است. و آدم‌ها به شدت واقعی از سر صداقت و زندگی عادی خود با این رئالیسم مواجه می‌شوند. یعنی نویسنده زاویه‌ی دید خود را به گونه‌ای با واقعیت برون متنی اثر تنظیم می‌کند که باورپذیری منطق بی منطق قصه اولین امر ممکن می‌شود.
با همین زاویه دید، مخاطب می‌تواند لایه‌های دیگری هم بر آنچه می‌بیند بیفزاید یا به عبارتی از دل اثر بیرون بکشد. حتی می‌تواند زندگی ناب آدم‌های "خرس‌های پاندا" را پس از مرگشان دریابد. یک زندگی با تمام خصوصیّات باورپذیر آن. حتی اگر لحظاتی پیش از کشف تعلیق اثر، (مخاطب/خواننده) با امری مواجه می‌شود که باورپذیری رئال ندارد، آنقدر ساختار اثر درست چیده شده که منطق خود را به لایه‌های ذهن مخاطب تعمیم می‌دهد و (خواننده/مخاطب) به شدت با متن همراه می‌شود و منطق آن را می‌پذیرد.
به همین دلیل، حتی این خصوصیت که پس از کشف گره‌ی داستان، بار دیگر دیدن اثر لذت بار قبل را ندارد، از این متن گرفته می‌شود و دیدن دوباره‌ی اجرا یا خوانش متن، لذتی عمیق‌تر به مخاطب القا می‌کند. آنچنان که کشف نهایی‌اش را در لحظات متن تزریق می‌کند تا لذت ببرد. درست مشابه آنچه در فیلم "دیگران" (آلخاندرو آمنابار) می‌بینیم.
۲- اجرای تینوش نظم جو از متن، به وضوح حاکی از ذهنیت مدرن کارگردان آن دارد. اگرچه شاید ترجمه‌ی متن به وسیله‌ی او، به این امر کمک کرده باشد، امّا فارغ از این ماجرا، اجرای او به شدت مدرن است. میزانسن‌ها و بازی‌ها به درستی در راستای همان ایده‌ی ساختاری و محتوایی پشت متن است. همینطور طراحی صحنه.
در مجموع رسیدن به فلسفه‌ی مؤلف و نگاه هستی شناسانه‌ی وی که امری ضروری است در تئاتر مدرن به حساب می‌آید، با اجرای این متن، بسیار به آنچه ضرورت متن است نزدیک می‌شود.

شهود در خلسه کامل

صاحب این قلم، پیش از این نیز نوشته است که جلال تهرانی از آن دست نویسنده‌ها و کارگردان هایی است که تئاتر کلاسیک را با تمام ابعاد و تمهیدات آن می‌شناسد. تئاتر مدرن را هم. پس می‌توانی با خیال راحت در سالن بنشینی و مطمئن باشی که اگر نشانه‌های پست مدرنیته را به رأی العین دیدی، از دل خود کار بیرون آمده است. چون جلال تهرانی پست مدرنیسم را هم می‌شناسد. بی آن که فریاد بزند یا اطرافش را مملو از واژه‌های دشواری کند که بترسی بگویی پست مدرن. آنچه می‌بینی همین است، که از بطن متن بیرون آمده.

۱- اگر قائل باشیم که زبان، یک ابزار معرفت‌شناختی است و اگر معتقد باشیم که یکی از راه‌های رسیدن به پست مدرنیته از مدرنیته، راه یابی به هستی‌شناسی از معرفت‌شناسی است، آن وقت زبان به خودی خود، جدای از نقش معرفت شناسانه‌اش به یک تمهید چندلایه برای بررسی ژرف ساخت هستی شناسانه‌ی متن بدل می‌شود. به همین دلیل، زبان به خودی خود مهم می‌شود. نفس بودنش، آدم‌ها را می‌سازد، ریتم را تعیین می‌کند و بیش از همه جایگاه مؤلف و نسبتش با کائنات را آن‌طور که دوست دارد بگوید، به وضوح می‌نمایاند.

زبان به عرصه‌ای تبدیل می‌شود که هرچه جلوتر می‌روی، بکارت و ناب بودن فضایش را فاش می‌گوید. یعنی مطمئن می‌شوی که بازیگر حرف نمی‌زند، مگر آنگاه که باید.

۲- ناب بودن فضای یادشده، در اجرای "تک سلولی‌ها" هم به وضوح نمایان است. مانند آثار دیگر جلال. در میزانسن‌ها، بازی‌ها، نورپردازی، صحنه و هرچه می‌بینی. و نیز رفتن به سوی تئاترال دیدن فیزیک. یعنی دودوتای کلیت فضا چهارتا می‌شود، اما هر جزء می‌تواند سر به طغیان بردارد.

۳- گفته بودم پست مدرن، هجوی که گاه به نشانه‌ای در زبان به خصوص در تکرارهایش تبدیل می‌شود و این هجو، مؤلفه‌ای اساسی است برای پست مدرنیسم (اگر بشود برایش مؤلفه‌ای درنظر گرفت) و این یک مرحله‌ی دیگر برای اطمینان است که اگر احساس کردی ابزوردی را به تماشا نشسته‌ای، درست احساس می‌کنی. ناب بودن فضا، همه چیز را به تو می‌گوید. حتی بازیگر حرکت نمی‌کند، مگر لازم باشد. این است که هر حرکتش به درستی معنایی می‌یابد و نشانه‌ای. یعنی اجرا ردّ پایش با چفت و بست متن به شدت در هم تنیده می‌شود.

یعنی بازهم می‌توانی مطمئن باشی که با یک تئاتر پست مدرن مواجهی. بی آن که چیزی را به تو تحمیل کند. در خلسه‌ی کامل می‌توانی به این نتیجه برسی. گفته بودم جلال تهرانی تئاتر را به خوبی می‌شناسد و این غنیمت کمی در تئاتر ایران نیست.

حسین محکام

تک سلولی ها

نوشته و کار جلال تهرانی

نگاهی به «عروس باران»

رضا کوچک‌زاده

جایی که به یکباره گم شدیم

در تاریخ ما (اگر به دیده‌ای ژرف بنگریم) برهه‌های بسیاری هست که نمی‌دانیم از آن پس چرا و چگونه تداوم حرکتی، گسسته شده و به چه دلیل زمان و تجربه پیشین در زمان پس از آن برهه دیده نمی‌شود. پیش از آن‌که نمایشی داشته باشیم (همان‌طور که بیضایی در نمایش در ایران یادآور می‌شود) چرگرها یا برخوانانی داشته‌ایم که حرکت‌های نخستین نمایش را باید در روایات آنان پی‌جو شد؛ عاشیق‌هایی که ساز می‌زدند و خود قصه ساز می‌کردند. چون از این مرحله گذشتیم و نمایشی جان گرفت از یاد بردیم که از کجا آغاز کرده بودیم. میشل فوکو می‌گوید: «وقتی دستگیره در را می‌گیرم دیگر به در نمی‌اندیشیم و در، همان لحظه فراموش می‌شود» می‌انگارم که چرگرها را همانند در فراموش کرده‌ایم و دیگر روشهای ایشان را حتا به دیده‌ای نوجو نمی‌نگریم؛ آن‌ها را در تاریخ گم کرده‌ایم یا نه خود به یکباره گم شده‌ایم.

«عروس باران» حکایت چرگری است که روایتی از عشق می‌گوید و خود پیش از آنکه راوی باشد عاشقی است که عشق را به بهترین شکل ممکن تصویر می‌کند. آن نگاه آیینی، آن جذبه نافذ نمایشی و آن رشد لحظه به لحظه‌ی نمایش همه و همه در حرکت‌های زیرکانه / عاشقانه چرگر باران دیده می‌شود. او با سازش، با حرکاتش و با آوایش موقعیتی می‌سازد که بیش از هر لحظه دیگر، کشش لازم را برای ادامه‌ی دیدن فراهم می‌کند. آنچه می‌شنویم (گرچه از فهم معنای آن ناتوانیم) با آواها چنان فضایی می‌سازد که خود پیش‌برنده می‌شود و ما را چنان نشانه‌ای، سطح به سطح با خود می‌برد، ارتقاءمان می‌بخشد و بی‌نیاز مفهوممان می‌کند. آنجا که چرگر دست به ساز می‌برد، حدیث بی‌قراری را طوری می‌سازد که بی‌قرارمان می‌کند برای دیدنش و نیز شنیدنش. نمی‌دانم چگونه می‌توان عشق او را در واژه‌ها نشاند و می‌دانم که نوشته توان حمل شور و انرژی آن لحظات را ندارد.

«عروس باران» هرگاه به سراغ برخوان می‌رود و صحنه را به وی می‌سپارد، بسیار موفق و مثال‌زدنی می‌شود اما آنجا که به تصویر داستان وی و گفت‌وگوها می‌رسد قاصر از هرگونه بیان نمایشی می‌گردد. گفت‌وگوها بی‌هیچ دلیلی پیچیده، مغلق و غیرنمایشی هستند و واژه‌ها اجازه نمی‌یابند تا در دهان بازیگران زنده شوند و جزیی از وجود و زندگی شخصیتها را بسازند. بیش‌از آن‌که گفت‌وگوهای این نمایش پیش‌برنده باشند به سدهای بازدارنده‌ای بدل گشته‌اند که حتا گروه اجرایی نیز در پشت آن از حرکت مانده است.

گفت‌وگوی نمایشی با هرگونه دیگر تفاوت دارد و شخصیتهای نمایش چیزی می‌گویند که آن‌گونه نیستند و بدان شکل عمل می‌کنند زیرا جز این، دلیلی برای شنیدن گفتار و همراهی تماشاگر باقی نمی‌ماند؛ آنها بسیار تک‌بعدی و غیرجذاب می‌شوند. اگر نقال نبود شاید این گفت‌وگو توان انتقال داستان و ایجاد ارتباط لازم با تماشاگر را هم نداشت. کاش گروه اجرایی، داستان و متن گفت‌وگوها را به کناری می‌نهاد و از آواها به جای گفتارها سود می‌جست و فضا را بی‌آن‌که دیالوگی صورت گیرد ایجاد و به ما منتقل می‌کرد و بدین شکل به نمایشی ناب نزدیکتر می‌شد.

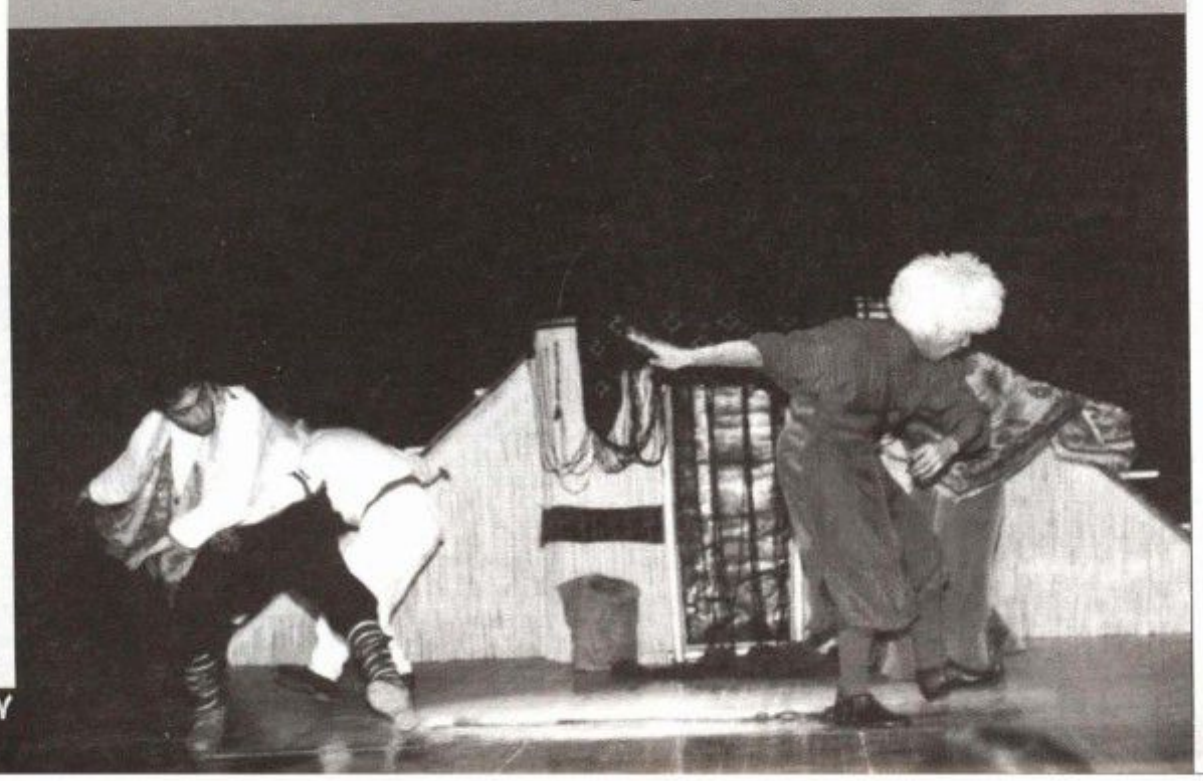
کارگردان اما تلاش بسیاری می‌کند آنچه تصویری نیست (متن نمایش) را تا آنجا که ممکن است عملی نماید. متن، کارپرداخت مناسب و درخوری برای او ندارد بنابراین ترکیب‌هایی می‌سازد که بیش از هر چیز موجب زیبایی می‌شوند و هرگز در مسیر رشد و پرورش نمایش قرار نمی‌گیرد. با این حال در لحظات گوناگون نشان می‌دهد که تئاتر را خوب می‌شناسد و می‌داند چگونه موقعیت‌های نمایشی بسازد و از قراردادهای خلاقانه تئاتر برای گفت‌وگو با تماشاگرانش سود جوید. به یاد آوریم لحظه پایانی نمایش را که دو کودک با ظرفهای آب در صحنه راه می‌روند و دست در ظرف برده و با انگشتان خود، قطراتی به آسمان می‌پاشند که به شکل بدیعی باران را تداعی می‌کند. نیاز است این توانایی در بخش‌های دیگر نیز بروز کند و همان‌طور که بروک می‌گوید همه‌ی لحظاتش از عناصر نمایشی غنی گردد تا کاری کامل و هدف‌مند شکل دهد.

بازیگران (جز چرگر) در فضای نامانوس صحنه غریبه‌اند و خویش را از آنِ صحنه و صحنه را بخشی از وجود خود نمی‌شناسند. چرگر اما جسورانه همه‌ی پهنه را از خویش می‌کند و تواناتر از هر بازیگر، آن را به خدمتش وامی‌دارد.

بخش‌هایی از نمایش که در زندگی گروه اجرایی حضور دارد و ایشان آن را به خوبی درک و لمس می‌کنند (روایت عاشیق و آیین‌ها و...) در صحنه نیز زنده می‌شود و زندگی تماشاگر را با اجرا می‌سازد اما در بخشهای دیگر کاملا ساختگی و باورناپذیر می‌شود و از همراهی مخاطب می‌کاهد.

نمایش ما هرگاه دیدگانش را بر موقعیتی دست یافتنی و فهمیدنی زندگی محدود کند، توان برقراری ارتباط مناسب را خواهد داشت و آنجا که به کلی‌گویی و نگاه عمومی می‌پردازد کمابیش درک ناشدنی، غیرملموس و بی‌ارتباط می‌شود. ضمن آنکه نگاه دوم اضافاتی به همراه دارد که در مسیر نمایش نیست و در ساختار نمایشی زاید به نظر می‌رسد.

امیدوارم در اجراهای بعدی این گروه، شاهد استفاده‌ی بهتری از این مواد و مصالح خوب و ترکیب بهینه آنها باشیم.



چرا من، چرا این اسم

یک اثر هنری پس از خلق دیگر متعلق به هنرمند نیست، بلکه زندگی مستقل خود را پی می‌گیرد.
نمی‌دانم این جمله گهربار از دهان چه کسی بیرون آمده است. اما از آنجا که به عقیده من و یک آقای دیگر هدف وسیله را توجیح می‌کند، لطفاً با استناد به این جمله حساب من را از حسین خسرو جردی جدا کنید. من مردی هستم که در پوستر جشنواره به حالت چارچنگولی وسط زمین و آسمان گیر کرده است. حالا دیگر این مسئله که خسرو جردی پوستر را طراحی کرده است بماند برای بعد.
اولین روزی که چهار تا پونز را به زور به گوشه هایم چپاندند تا روی دیوارها ثابت بمانم یک گفتگوی خودمانی بین دو کارگردان تئاتر را شنیدم که هر دو در جشنواره کار دارند و نزدیک به هزار سال هم سن دارند. اما چون پونز تازه به گوشم رفته بود نتوانستم همه حرف‌های آن‌ها را به خوبی بشنوم. مکالمه آنها را بخوانید:

کارگردان مرد: چطوری....؟

کارگردان زن: خوبم قربا....؟

کارگردان مرد: اینها پدر ما را در آوردند. آقا بدبخت شدم.

کارگردان زن: حقمونه... باید این طوری بشیم... تا مثل این یارو چارچنگولی بشیم.

کارگردان مرد: دستش درد نکنه الحق که درست پوستر کشیده همه ما تئاتری‌ها همین طوری چارچنگولی موندیم. نه می‌شینیم نه می‌ایستیم.

کارگردان زن: واقعاً همین طوره... این یارو که تو پوستره انگار مشغول ل... در این لحظه کارگردان زن چنان عبارتی را به کار برد که من از حالت... به حالت... در آمدم. البته خیلی زود به حالت عادی برگشتم چراکه آبروی جشنواره هستم و تا ده روز قرار است مثل تازه دامادها همه به من نگاه کنند و لبخند بزنند. خلاصه این طوری شد که ما به آقای چارچنگولی معروف شدیم و از امروز هزار تا حرف و حدیث خواهیم شنید. پیش از آنکه خداحافظی کنم بخش دیگری از مکالمات آقا و خانم کارگردان را بشنوید.

کارگردان مرد: عجب ماسک بدترکیبی هم به صورتش هست.

کارگردان زن: برو خدا را شکر کن که صورت خود خسروجردی را جای ماسک چاپ نکرده‌اند با آن اخم‌های...

کارگردان مرد: تازه طرف انگار به تریلی برخورد کرده، تمام بدنش باند پیچی است.

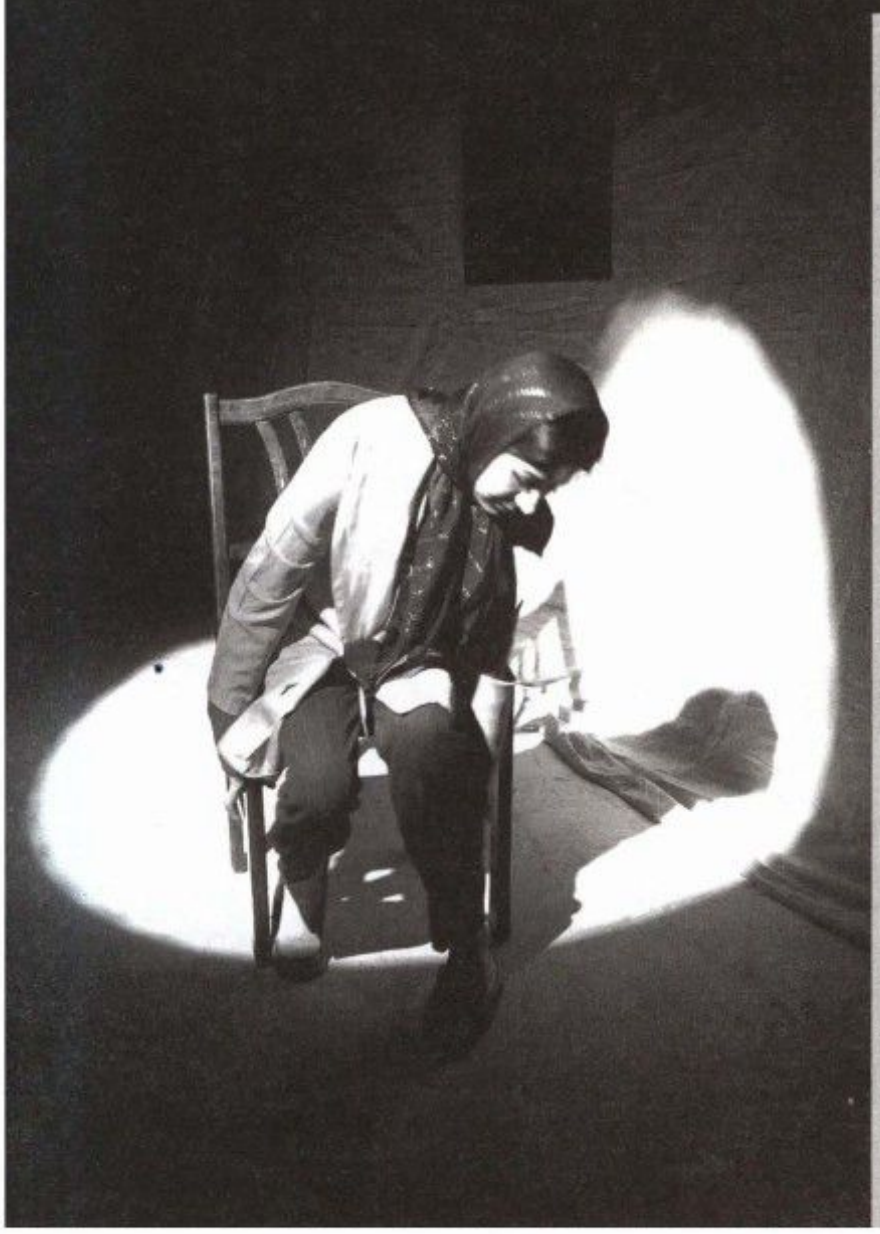
کارگردان زن: (به علت مسایل اخلاقی از چاپ جواب ایشان معذوریم.)

دوست‌دار شما
چارچنگولی
۸۱/۱۱/۱

پانوشت:
۱- از آنجا که آقای شریف خدایی از کلمه فستیوال بیشتر از جشنواره خوشش می‌آید ما هم نمی‌نویسیم جشنواره

آغوش باز زندگی

نگاهی به نمایش «برو گم‌شو عزیزم»
نویسنده و کارگردان: «امین بهروزی»



نمایش «برو گم‌شو عزیزم» نمایشی است اپیزودیک شامل روایت‌های کوتاهی از زندگی زن و مرد جوانی که به‌طور نمادین دنیای درونشان را مجسم می‌سازند. دنیایی مملو از احساسات و تفکرات متفاوت که از پیش پا افتاده‌ترین تا مهم‌ترین مسایل زندگی را دربرمی‌گیرد.
اینکه زندگی ترکیبی از امور مهم و غیرمهم است و تنها احساسات انسانی است که به جریانات زندگی رنگ و جهت خاصی می‌بخشند. نمایش در مضمون، بدون پیچیدگی‌های تصنعی با کنار هم گذاشتن انسان‌های معمولی با گفت‌وگوهای سطحی در مورد چیزهای ساده حرف می‌زنند و از طریق آن روزمره‌گی‌ها و کلیشه‌های مکرر زندگی را نمایان می‌سازد.
آدم‌های نمایش علیرغم بیهودگی و معناباختگی، زندگی را با آغوش باز می‌پذیرند. شخصیت‌ها با داشتن ویژگی‌هایی چون: خشم، نفرت، شک، تردید و بیهودگی رنج زندگی را می‌پذیرند و اوراق زندگی را آگاهانه ورق می‌زنند. انسانها یا در حال ارتکاب فعل غلط هستند و یا خود شاهد اشتباهات دیگران هستند و این اشتباهات یا به تراژدی دهشتناک منجر می‌شود و یا قابل چشم‌پوشی هستند، اما آنچه مشهود است، تحمل اوضاع و شرایط است، اینکه زندگی با همهٔ فراز و نشیب‌ها و دغدغه‌ها قابل تحمل است؛ و باید ادامه یابد. و این استمرار اگرچه توأم با رنج اما واقعیتی است غیرقابل انکار که در انسان عجین است.
نمایش با نگاهی نو به جنبه‌های مختلف زندگی انسان معاصر سعی کرده است سرگردانی بشر را به معرض نمایش بگذارد، و از نظر شکل اجرایی با اتکا بر طراحی مناسب صحنه و بازی روان بازیگران مفهومی قابل تعمق را به معرض دید تماشاگران بگذارد. ضمن اینکه قسمت‌های مختلف (اپیزودها) به شکل نامرئی با هم ارتباط دارند و روند علی و معلولی در آن مشهود نیست. مشکل اساسی تطویل و تکرار مفهوم است که حذف قسمت‌هایی از نمایش آسیبی به کلیت اثر نمی‌زند.
نمایش «برو گم‌شو عزیزم» ممکن است تداعی کنندهٔ اجرای نعل به نعل شیوهٔ ابزورد باشد اما گروه نشان می‌دهد که، اثر برخاسته از اندیشه و ذوق گروهی است که با تعمق و مشاهدهٔ دقیق در چالش‌های اجتماعی هنرمندانه آن را به معرض دید تماشاگر می‌گذارند. با آرزوی دیدن کاری دیگر از گروه تئاتر اتفاق.

حمید کاکاسلطانی

۲

در دایره قسمت...

حسین پاکدل

حمد و ثنا مبدع هنر را که از بدایت وجود تا نهایت و انجام امور هرچه هست ذره ای از حد هنرمندی اوست و از پیشگاه عقل تا پایگاه طبع هر که هست مقلد اوست و چون نیك بنگری داعیان هنر آنچه کنند در حد فهم خویش کنند نه صنع او که آنچه او کند احدی از آحاد را نشاید که دعوی جولان باشد و صاحب هنران خاکی، هرچه اندیشند و تخیل کنند و نقش سازند و و رنگ بازند و دم سازند و نغمه پردازند و قصه آغازند و کنند آنچه کنند همه و همه را اندك تقلیدی از سر پنجه صنع بی پایان اوست، چرا که اهل هنر خالق اند چون کردگار اما هنر را و نه خود را، که خلق خود را مدیون اویند . هم او که هنرمند را و هنر را و جمال را و جلوت را و جلال را و دل را و عشق را و جذبه را و کمال و معرفت را و قلم را و حرکت را و بیان و انجم را بدین پایه آفرید، داوری را نیز در بطن ذات مخلوق خویش به ودیعت نهاد از برای مقایسه و تمایز حسن و قبح، زشت و زیبا دور و نزدیك، کم و بسیار و ... که هستی هستی نیز از گزینش و برتر طلبی اصلح بی نیاز نیست و کرده است آنچه کرده و کند آنچه بایدش ! اما تو همه را عبرت دان و عبرت گیر، که آنچه از این بی شمار آمد و شد در جهان به جای ماند و جاودان شد حاصل داوری و انتخاب خاك و خاکیان است .

در عالم خدا هیچ صعب تر و هیچ سهل تر از داوری نزد مردمان نبوده و نیست، این کار نزد دانایان سخت است و نزد نادانان سهل اما هیچ تنابنده ای را از آن گریزی نیست، چه اگر نبود، اینهمه زیبائی و تجربه از گذر ایام به یادگار نمانده بود و نبود . هنر معرکه در این ملك پر مهر پر هنر راه رفته بسیار رفته و کار نکرده بسیار دارد، جماعتی بسیار شیفته به عشق و دلدادگی بی چشمداشت اجری، الا دیده شدن، نرد عشق باختند و از بامدادان تا شامگاهان هسته ها ساختند از معرکه، هر کدام به وسع خویش بر محور چرخاننده ای، و چه عجایب که نیافریدند از کلام سحر انگیز و بیان پر جذبه و حالات ناگفتنی و حرکات عجیب و لحظه های دلپذیر، که هیچیك را در وصف نتوان گفت.

و لاجرم بود که جمعی اندك که پنج تن بودند حاصل را به داوری بنشینند، و شد آنچه شد . اگر دم یار باشد و بخت بیدار، جان در جامه تن سا کن و ایام مدد رسان فردا روز دست رنج خدابندگان صاحب هنر را نه از باب کم و کاست بل از باب کژی و راستی در همین قصه آئینه عبرت می کنیم . اگر در خلق هنر کسان را دعوی خداوندگاری باشد سزاست اما در امر قضا و داوری نشاید که جای او نشست و چون او با مردم داوری کرد که این دعوی ریشه سوز است . الا اینکه مقایسه ای باشد و گاه به اندك تفاوتی، امتیازی که گفته اند :

"سربلندی نیز که دایم در سرم سودای اوست قیمت هر کس به قدر همت والای اوست"

"وله الحمد"

گروه تئاتر بازی

تئاتر ایران درگستره‌ٔ جهان

همان گونه که انتظار می‌رفت بین المللی شدن جشنواره‌ی تئاتر فجر تاثیرات چند سویه‌ای بر تئاتر ما گذاشته است. از یک سو این امکان را پدید آورد تا با شرکت گروه‌های مختلف تئاتری دیگر کشورها، چشم انداز تئاتر خودی، افق‌های جدیدتری را تجربه کند و کم و بیش با بخشی از فرآیندهای تئاتر غیر خودی ارتباط نزدیک‌تری برقرار نماید. این ارتباط دیداری اگر در سطح خود - تنها - یک تبادل تجربه بود، اما در ذات خود امکان محک و قیاس را نیز به دنبال داشت یعنی توجه به پارامتری حیاتی در اندازه‌گیری جایگاه، امکانات، فاصله و در نهایت نقد تئاتر خودی از راه مقایسه. بی‌شک از همین رهگذر بود که گروه‌های تئاتر خودی این امکان را یافتند تا ظرفیت‌های خود را هم در داخل کشور به پیش چشم بخشی از تئاتر جهان قرار دهند و هم با ایجاد امکان سفر به بیرون از مرزها سطح کیفی تئاتر خودی را در جهان به نمایش بگذارند. اگر این دیدار ما و جهان را به تبادل فرهنگی تعبیر کنیم - که فرآیندی معقول و حیاتی برای ما و جهان است - نباید از زیر مجموعه‌ای از این تبادل فرهنگی به آسانی بگذریم که تاثیرات آن کمتر از دیدار با جهان نبوده و نیست.

با بین‌المللی شدن جشنواره تئاتر فجر، غیر از گروههای تئاتر کشورهای دیگر، باب آشنایی ما با پدیده‌ای فراهم آمد که شاید پیش از این امکان برخورد منطقی با آن برایمان کم‌تر ممکن بود. این پدیده، پدیده‌ی گروه‌های تئاتری بود که هنرمندان ایرانی در خارج از کشور در پیدایش آن‌ها نقش عمده‌ای داشته‌اند. این گروه‌ها همان گونه که خواهیم دید گاه با بضاعت همین تئاتر خودی چه در زمینه‌ی فکر و اندیشه و چه در زمینه‌ی دانش وفن، صرفاً برای تماشاگر ایرانی خارج از کشور، نمایش به صحنه برده‌اند و گاه با پیوند خود با تئاتر امروز جهان، تئاتریت تئاتر را مورد نظر قرار داده‌اند و از این رهگذر خود را با تماشاگرانی گسترده‌تر رودررو کرده‌اند.

ما در جشنواره‌ی بین‌المللی فجر تاکنون با گروه‌های اندکی از آنان آشنا شده‌ایم، اما همین اندک آشنایی، می‌طلبد که بیش‌تر از بیش درباره‌ی این گروه‌ها، دیدگاه و فرآیند کاری آن‌ها آشنا شویم.

۲- گروه تئاتر "بازی" مقطع کنونی را فرصت مناسبی برای گفت و گوی - هر چند مختصر - درباره‌ی این پدیده‌ی مهم می‌داند و این نوشته را به عنوان فتح بابی در ارزیابی این پدیده می‌داند. مقطع کنونی از این نظر فرصت مناسبی است که بعد از گذشت چندین سال، گروه‌های مختلفی، کارهای خود را عرضه داشته‌اند و این امکان را فراهم آورده‌اند تا ارزیابی لازم انجام پذیرد. و از طرفی دیگر نیاز ارتباط با دیگر گروه‌های این نوع برای مواجهه با تجربه و فرآیندهای طی شده توسط آن‌ها احساس می‌شود. ناگفته پیداست تجربه‌های این گروه‌ها در چگونگی هضم تئاتر جهان حلقه‌های مناسب فهم ما از تئاتر بیرونی خواهد بود.

۳- پیش از وارد شدن به مقوله‌ی تئاتر ایرانیان خارج از کشور توجه به چند نکته ضروری است.

الف - بخشی از افرادی که در زمینه تئاتر فعالیت داشتند و به کشورهای دیگر مهاجرت کردند، در همان اوان ورود فعالیت‌های خود را در کشورهای ثالث آغاز نمودند، این بخش از افراد در گذر زمان و به دلایل مختلفی چون شرایط اجتماعی، فرهنگی و... و از همه مهم‌تر اقتصادی، به آرامی از حوزه‌ی این فعالیت خارج گردیدند.

ب - بخشی دیگر، بعد از گذر از بحران‌های اولیه و پاگیری در شرایط جدید که گاه مدت زمان مدیدی به طول انجامید دوباره به فعالیت در این حوزه مشغول شدند.

ج - با گذشت زمان، نسل جدیدی از میان این افراد وارد کار در این حوزه شدند که لاجرم دغدغه هایی متفاوت از دو بخش اول را پی‌گیری می‌کردند. این نسل بی شک در سرزمین جدید موقعیت جدید و کاراکترهای دیگر به این حوزه انتقال می‌یافت.

۴- بی شک گروه بخش "الف" بضاعت تئاتری قبل از آغاز مهاجرت خود را به آن سوی مرزها منتقل کردند، و در مواجهه با تئاتر محدوده‌های جدید با چالش‌های متفاوتی رو در رو گردیدند. این بضاعت تئاتری یا هم سنگ با بضاعت تئاتر محدوده‌های جدید بود یا در رتبه‌ی پایین‌تر از آن قرار می‌گرفت. اگر هم سنگ می‌بود در توزیع اولویت‌ها، بهره‌گیری از امکانات و رودررویی با مخاطب باید حائز شرایطی می‌بود تا در رقابت با گروه‌های تئاتری همان کشور در رتبه‌ای بالاتر قرار می‌گرفت. بی شک این چالشی بود که افراد بخش «الف» کمتر در آن دست بالا را داشتند. شکست در این چالش به معنی رانده شدن این گروه‌ها به سمتی بود که در انتهای آن تنها مخاطب فارسی زبان قرار می‌گرفت. گروه بخش "ب" درگیر چالشی از نوع دیگر شدند. این گروه که عمدتا در دوره‌ی پاگیری از حوزه تئاتر دور بودند، نمی‌توانستند آن چنان که باید در کوران پیشرفت و عوض شدن فضاهای تئاتری قرار گیرند. بازگشت آن‌ها لاجرم بازگشت به فضاهای آشنا و عادت شده‌ی قبلی بود که بی شک مخاطب جدید را نه ارضا می‌کرد و نه جذابیتی برای او در بر داشت. این بخش، مخاطبی جز مخاطب فارسی زبان نمی‌یافت. لازم به ذکر نیست که بازگشت آن‌ها به سوی مخاطبی انجام می‌گرفت که دوره‌های قبلی را تجربه کرده بود و مشتاق دوره کردن همان تجربه‌ها بود. این بخش چاره‌ای نمی‌یافت جز این که به این اشتیاق تن دردهد و شرایط ذهنی مخاطب را اقناع کند.

اما گروه بخش سوم یا بخش "ج" لاجرم بیرون از این دغدغه‌ها، خود را ناچار به انتخاب مخاطب از میان مخاطبان دو گروه قبل نمی‌دید. آن‌ها به افق‌های نوتر گرایش نشان می‌دادند. این افق جدید به معنی توجه به آموخته‌های جدید، فضاهای نوین و چالش هایی از نوع دیگر بود.

نوستالژی را باید درد بی‌درمان مهاجرت دانست. غم غربته بی ریشه‌گی، دوری از انگیزه‌ها، زیستن در سرزمینی که دغدغه‌هایش نا آشناست و در نهایت حرمان‌های بودن در جایی که نباید بود. این درد دردی دو سویه است، از یک سوی هنرمند و از سوی دیگر مخاطب. نوستالژی مهم‌ترین مضمونی است که گروه‌های تئاتری در برخورد با مخاطب آن را دنبال می‌کنند. توجه به این مضمون را باید به نحوی، توجهی ناچار هم به حساب آورد. فراموش نکنیم مخاطب نوستالژیک پای اثری خواهد نشست که بخشی از این حس را مورد توجه قرار داده باشد و باز از یاد نبریم که چرخه‌های اقتصادی از مهم‌ترین دغدغه‌های گروه‌های تئاتری خارج از کشور است و این چرخه تنها از راه آمدن مخاطب برای دیدن به حرکت درخواهد آمد.

۵- گرایش‌های گروه‌های تئاتری خارج از کشور را باید در چند بخش دسته بندی نمود.

۱- گروه‌هایی با گرایش سیاسی

این گرایش‌ها را باید به دو قسمت تقسیم کرد:

الف - گرایش‌های عمومی سیاسی که قاعدتاً تنوع متفاوتی را دربر می‌گیرد و از طرح این گرایش‌ها با زبان شعار مستقیم تا زبان گاه پیچیده‌تر را دربر می‌گیرد.

ب - گرایش‌های خاص سیاسی که فاقد تنوع است و تمام همت خود را در خدمت گرایش تعریف شده‌ی خاص قرار می‌دهد. هر دوی این گرایش‌ها را باید فاقد ارزش‌های نمایشی فرض کرد چرا که در ذات خود کفه‌ی ترازو را در بیان افکار سیاسی سنگین می‌کنند تا بهادادن به ذات نمایش.

۲- گروه‌هایی با افکار کاملاً فمینیستی

این نگاه فمینیستی با آن که حوزه‌ی فکری خود را در مقوله‌ی خاص‌تر متمرکز می‌کند اما همچنان گرایش خود به سیاست را حفظ می‌کند و عمدتاً یک نوع نگاه فمینیسم سیاسی را دنبال می‌کند.

۳- گروه‌های استعاره‌گرا

این گروه زبان صراحت شعاری را با زبانی تمثیل نما، سمبلیک و سرشار از راز و رمز تعویض می‌کند.

پیچیدگی، عدم زبان مستقیم و... از خصوصیات عمده‌ی این گرایش است. ماهیت این گرایش را می‌توان در سه دسته‌ی عمده جای داد.

الف- سیاسی ب - شبه عرفانی ج - جنسی

۴- گروه‌های معطوف به گرایش‌های تماشاگر ایرانی (تماشاگر عام)

این گروه‌ها با دانقه‌ی آن بخش از مخاطبین خود سر و کار دارند که در عین زندگی در کشوری بیگانه می‌خواهند روحیه و فضای آشنای خود را نیز حفظ نمایند. این بخش از مخاطبین در درجه‌ی اول از اثر رو در رو با خود انتظاری جز سرگرمی ندارند. به همین دلیل مضامین مورد استفاده‌ی این گروه‌ها غیر فرهنگی، خنده‌دار، گاهاً با ته مایه‌هایی از شوخی‌های مبتذل و مستهجن، و همراه با پیام‌های اخلاقی مشخص و سطحی است.

۵- گروه‌های معطوف به مضامین فرهنگ ملی، سنتی برای جذب تماشاگران غیرایرانی

این گروه‌ها عمدتاً خواهان آشنا کردن مخاطبین خود با اجزاء و عناصر فرهنگ ایرانی هستند.

ویژگی عمده‌ی این گروه‌ها بالطبع استفاده از آبشخورهای فرهنگ خودی است

۶- گروه‌های ترکیبی

این گروه‌ها که عمدتاً در بخش بازیگری از نیروهای غیرایرانی سود می‌برند به تئاتر به مثابه یک زبان جهانی می‌نگرند.

۷- گروه‌های فرا ملیتی

این گروه‌ها از لحاظ دیدگاه به تئاتر به عنوان یک زبان مشترک و جهانی توجه دارند و مضامین خود را از دل فرهنگ‌های مختلف جست و جو می‌کنند و مخاطبین را نه از فرهنگ‌های مشخص و معین که در یک گستره‌ی جهانی می‌جویند.

به این گروه‌های یادشده باید گروه‌هایی را نیز اضافه کرد که در شرایط معین اجتماعی، اقتصادی و... خود بارها و بارها اقدام به تشکیل گروه‌هایی دوره‌ای می‌کنند اما به دلایل گوناگون در همان مراحل اولیه از کار بازمی مانند. وجه مشخصه‌ی عمده‌ی این گروه را باید میل به انجام عمل تئاتر ارزیابی کرد.

۶- گروه‌های ترکیبی و فراملیتی را باید اندیشمندترین گروه‌های فعال تئاتری ایرانی در خارج از کشور به حساب آورد. این گروه‌ها وجه تجربی کار خود را از عمده‌ترین مشخصه‌های خود می‌دانند و در پی آنند تا با اندیشه‌ی تئاتری به زبان نابی از تئاتر دست یابند. این گروه‌ها با پشتوانه‌ی فرهنگی خود و با استفاده از تجربه‌ی نگاه به کارهای مدرن ارزشمند در پی کشف عرصه‌های جدیدی در تئاتراند. و همان طور که پیش از این گفته شد شاید همین عمل این گروه‌ها حلقه‌ای باشد که راه نزدیکی تئاتری خودی را با تئاتر جهان فراهم می‌آورد. حضور مستمر این گروه‌ها در فرآیند رُشد تئاتر ما - بی شک - پدیده‌ای اثر گذار و مهم است.

۷- می‌گویند افراد جهان را از لحاظ دیدگاه می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: آدم‌هایی که تنها به گذشته می‌نگرند، آدم هایی که در حال زندگی می‌کنند و آدم‌هایی که نگاه به آینده دارند. اگر بخواهیم این سه نگاه را درمورد گروه‌های ایرانی و فعال در خارج از کشور منطبق کنیم، بی شک گروه‌های ترکیبی و فراملیتی را باید گروه هایی با نگاه به آینده بخوانیم. حضور بیش از پیش این چنین گروه‌هایی در تئاتر ما عرصه‌های چالشی بزرگ‌تر را در برابر ما خواهد گشود. به نظر می‌رسد این چالش همان خون جدیدی است که تئاتر امروز ما بدان سخت محتاج است.

۸- گروه تئاتر "بازی" امیدوار است بحث درمورد این پدیده (گروه‌های فعال ایرانی خارج از کشور) درآینده به شکل مطلوب‌تری ادامه یابد، همان گونه که امیدوار است حضور گروه‌های نواندیش تئاتری ایرانی فعال در خارج از کشور در جشنواره تئاتر فجر و خارج از آن سیر صعودی بیابد.

صحنه‌ای ساده، اما مبهم

دقایقی با سوزان کسلر ، نقاش، عکاس و طراح صحنه

آزاده کریمی

یادداشت خانم سوزان کسلر بر نمایشگاه آثار خود:

مثل نقطهٔ آغازین تاریخ، جایی که انسان‌های اولیه برای انسانها، حیوانات، گیاهان، زمین، آتش، آب، هوا و تمام نیروها نشانه‌هایی را اختراع کرده و به کار می‌بردند، من نیز از زندگی دوزیستی، از خزندگان، از پرندگان و بال‌هایشان، از ماهی‌ها و باله‌هایشان و از حلزون و خانه‌ای که بر پشت دارد به عنوان نشانه استفاده کرده‌ام، اما همهٔ این نشانه‌ها در اولین نگاه قابل تشخیص نیستند. فضاهایی که من خلق کرده‌ام همیشه مرموز خواهند ماند، مظاهر زندگی در هم آشفته، با ساختارهای خطی به هم تنیده شده‌اند و شبکه‌ها شکل اندام‌ها را در هم می‌پیچانند.

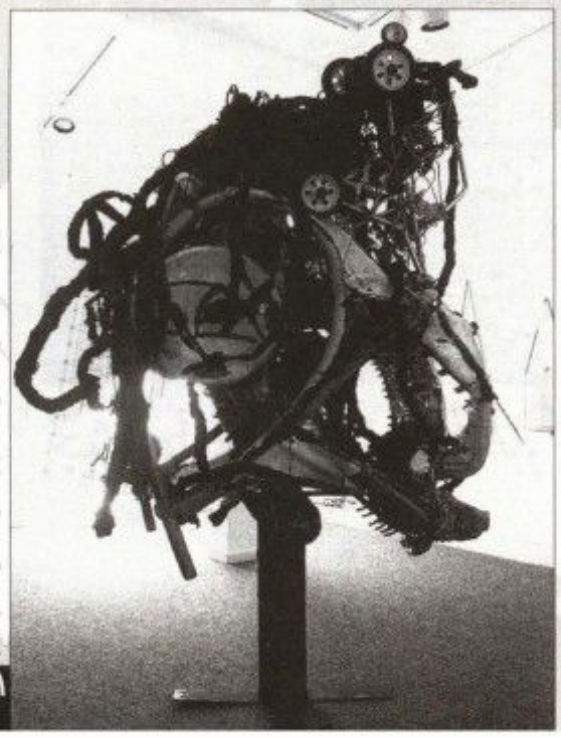
در فضایی که در و دیوارهای سیاه رنگی آن را احاطه کرده، خانم سوزان کسلر پشت دوربین عکاسی اش، پشت سه‌پایه‌ای پایه بلند ایستاده، سلام که می کنم، به زبان انگلیسی می گوید: شما ژورنالیست هستید؟. " جوابم را که می‌شنود، می‌پرسد که زبان انگلیسی را می‌دانم یا نه جوابم منفی است و چون مترجمش هنوز نیامده تا آوردنش، او عکاسی می‌کند و من نمایشگاه را تماشا می‌کنم. در و دیوار پر است از اشکال درهم و برهم که اغلب سیاه و سفید هستند، به نظر حشره می‌آیند و جنسشان از پارچه است. وسط سالن پرده‌ای مشبک زده شده که در بین حفره‌هایش، فرمی تار عنکبوتی دیده می‌شود. به یاد صحنه هایی از تئاترهای خشونت آرتو می‌افتم، فضایی عجیب که یا تو را به وحشت می‌اندازد یا چنان در نظرت بی‌معنا جلوه می کند که به سخره‌اش می‌گیری، چند دقیقه‌ای نمی‌گذرد که مترجم می‌آید. صندلی می‌گذاریم و می‌نشینیم، به یاد برنامه‌ی ۹۰ می‌افتم وقتیکه مربی خارجی را دعوت می‌کردند و رد و بدل یک سلام علیک ساده، ساعت‌ها به طول می‌انجامد. سوزان کسلر که بین من و مترجم نشسته، روسری چروک سیاهش را جابه‌جا می‌کند و آرام به من می‌خندد. حدوداً میانسال است و چهره‌ای شکسته دارد. روبه او می‌کنم و از بیوگرافی‌اش می‌پرسم.

به زبان ایتالیایی جواب می‌دهد که یعنی "متولد سال ۱۹۵۵ در برلین آلمان هستم. تحصیلاتم را در آکادمی هنرهای زیبای برلین گذرانده‌ام، فارغ‌التحصیل رویال کالج آرت از لندن هستم و از سال ۱۹۸۲ در اکثر نقاط دنیا خصوصا کشورهای جهان سوم، نمایشگاه گذاشته‌ام. جوایز گوناگونی هم از فرانسه و آلمان دریافت کرده‌ام. و در حال حاضر در آلمان و ایتالیا زندگی می‌کنم."

کنجکاو می‌پرسم از طرف چه کشوری به ایران آمده‌اید؟ کسلر که کمی از سؤالم متعجب شده می‌گوید: "به طور کلی از اروپا. من جاهای مختلفی زندگی کرده‌ام، درس خوانده‌ام و کار کرده‌ام، هنر من مربوط به یک جای خاص نیست." عکاسی که از ابتدای ورودم، مشغول عکاسی بود، همچنان دور و بر ما می‌چرخد و گاه ما را مجبور می‌کند که کنارتر برویم تا آن حد که با صندلی هایمان یک دایره‌ی کج و کوله می‌سازیم. چطور شد که تصمیم گرفتند به ایران بیایند؟ "اطلاعات من به طور کلی بیشتر متوجه خاورمیانه و شرق است، خصوصاً در زمینه‌ی فرهنگی به همین خاطر سابقه‌ی فرهنگی، تاریخی ایران در من ایجاد کشش کرد، اما زمینه‌ی ورودم به ایران توسط آشنایی با آقای روبرتو چولی فراهم شد و توسط ایشان به جشنواره معرفی شدم و به ایران دعوت شدم."

مخاطبم را مترجم قرار می‌دهم و می‌گویم که خانم کسلر به عنوان یک طراح صحنه، عکاس و نقاش به ایران آمده‌اند، اما در این نمایشگاه، هیچ کدام از این آثار دیده نمی‌شود. مترجم که به نظر کمی مستاءصل می‌رسد، صحبت هایم را به ایتالیایی دیکته می‌کند. "من عکاسی را فقط برای کارهای شخصی‌ام انجام می‌دهم، نه به عنوان یک رشته‌ی هنری .کار من گرافیک و نقاشی است که در یک قالب صحنه سازی ارائه شده." می‌پرسم صحنه‌سازی به چه معنایش؟ مترجم متعجب می‌گوید، نه شما اشتباه می‌کنید و حرفم را به کسلر انتقال می‌دهد. کسلر می‌گوید: "تفاوتی است بین -art-installation- و صحنه سازی. -installation-art به هنری گفته می‌شود که تنها و تنها خود صحنه است و در آن هنرپیشه‌ای دیده نمی‌شود و این خود صحنه هست که بازی می‌کند." وقتی توضیح بیشتری می‌خواهم، ادامه می‌دهد: "این صحنه‌ی به وجود آمده، مثل هنرهای تجسمی کاملاً وابسته به تماشاگرش است و تمام مفاهیم در خود اثر دیده می‌شود، توسط تماشاگر و این دیگر به عهده‌ی تماشاگر است که چه برداشتی دارد." اینجاست که مترجم وارد بحث تک سلولی‌ها و آبزیان می‌شود، اینکه حلزون مانند فرم گوش میانی انسان است. در میانه‌ی کلامش از او می‌خواهم که منظورش را روشن‌تر بگوید، توضیح می‌دهد که: "عامل ارتباطی من و شما کاملاً وابسته به صدای من و گوش میانی شماست و این ساده‌ترین شکل ارتباط است، خانم کسلر هم در برقراری ارتباط با مخاطبش سعی کرده از این المان‌های ساده استفاده کند." به پارچه‌های رنگی روی دیوار اشاره می‌کند، و می‌گوید این پارچه‌ها عنصری از زندگی ایلیاتی هستند یا این شکل‌های مشبک با خود فرم تور را به همراه دارند. بی رو دربایستی به او می‌گویم که اصلاً از حرف هایش سردرنیاورده‌ام، مترجم هم که خود آرشیتکت است، با زبانی که نشان از سال‌ها دوری از ایران را دارد می‌گوید: "فرض بگیریم المان هستی سلول است، این سلول از عمق دریاها تا کهکشان‌ها یکی است، این سلول در همه چیز ایجاد تعادل و ارتباط می‌کند، خانم کسلر هم در پی یافتن نقاط مشترک در پدیده‌های هستی، این نمایشگاه را برپا کرده است." خانم کسلر، جایش را ترک می‌کند و چند دقیقه بعد کتابی همراه خود می‌آورد که عکس‌های کارهای قبلی اش در آن است، می‌گوید: "آنچه موردنظر من بوده، در پس زمینه و سالنی به رنگ آبی خود را نشان می‌دهد، اما من وقتی متوجه شدم سالن به رنگ سیاه است، کارهایم را بر مبنای رنگ سیاه و سفید قرار دادم." هوای سالن کمی سرد است، پسر بچه‌ای که گویا فرزند کسلر است، با لباسی سخت زمستانی با شال گردن و کفش کوهنوردی، نزدیک کسلر می‌آید و به زبان آلمانی چیزی می‌گوید، کسلر هم در حالی که حرف می‌زند، دست پسر را در دستش گرم می‌کند، و بعد از مدتی او را پی درس و مشقش می‌فرستد. کسلر این بار با شدت بیشتری، بر روی عقایدش پا می‌فشارد: "من تحول خلقت را مدنظر دارم تاءثیر جزئیات را بر کلیات و همینطور بالعکس تاءثیر کلیات را بر جزئیات مدنظر دارم، اما در کل مخاطب من در تعبیر اثر، آزاد است، گرچه شاید هنرمن چیزی باشد که شاید چندان قابل درک نباشد.

سؤال آخرم از او راجع به علت نمایش آثارش در شرق است؟ کسلر در حالیکه کاملاً لبخند می‌زند جواب می‌دهد: "از اینجا جاده‌ی ابریشم گذشته و من سنت و قدمت شرق را درک می‌کنم. من دنیای سنت‌ها و طبیعت گرایی شان و آزادوار بودن ایلیاتی شان را ستایش می‌کنم، چون من یک ایلیاتی هستم." از مترجم و خانم کسلر تشکر می‌کنم و نگاه دوباره‌ای به صحنه می‌اندازم، حالا همه چیز معنای دیگری یافته‌اند، شکل‌های حلزونی، شکل پارچه‌های نارنجی رنگ و پارچه‌های کتانی که قیراندود شده‌اند. وقت رفتنم کسلر دوباره سراغ دوربین عکاسی‌اش رفته و پسرش، مداد رنگی‌ها و کتابهایش را روی زمین رها کرده و با تشکچه‌ها، چرخ بازی می‌کند.



The Thief Ghost

A deep dark night overcomes. The first man walks in the scene. As though he walks on a high roof. He looks sulky and sleepy. The second man enters with a mask and mantle like a terrible ghost. The 1st man swoons when meeting the ghost. The 2nd man comes to see if the 1st one has killed. He takes his mask and mantle away, looks for something in 1st man's pockets, finds nothing and gets ready to leave. The 1st man rises but the 2nd one swoons of fear this time. He looks for something in the 2nd man's pockets. He finds a lot of money and private belongings, pours them all in a bag and throws from the top of high towel into street. When he heard the voice of falling bag, flies and vanishes up.

A Short play
نمایشنامه کوتاه

حسین پاکدل
Hossein Pakdel

روح دزد

شب است. مرد ۱ در صحنه قدم می‌زند. گویی بر بلندای بامی است. بی‌خواب است و دمق. مرد ۲ به سان روحی ترسناک با نقاب و شنلی سفید وارد می‌شود. مرد ۱ ابتدا متوجه حضور او نمی‌شود. مرد ۱ در برخورد با مرد ۲ از ترس قالب تهی کرده نقش زمین می‌شود. مرد ۲ بالای سر مرد ۱ می‌آید. از مردن او مطمئن می‌شود. نقاب و شنل خود را برمی‌دارد و جیب‌ها و لباس مرد ۱ را جستجو می‌کند. خالی خالی است. ناامید آماده رفتن می‌شود.
حال مرد ۱ به هوش آمده از جا بلند می‌شود. مرد ۲ یک دفعه متوجه حضور مرد ۱ می‌شود و از ترس پس می‌افتد. مرد ۱ جیب‌های مرد ۲ را وارسی می‌کند. مقدار زیادی پول و وسایل شخصی دارد. آنها را در یک کیسه می‌ریزد و از همان بلندی بالای برج به خیابان می‌اندازد. منتظر می‌ماند تا صدای برخورد آن را با کف زمین بشنود. طول می‌کشد، صدای برخورد کیسه با زمین شنیده می‌شود. مرد ۱ آماده پرواز می‌شود.
از همان بلندی به پرواز درمی‌آید و دور می‌شود.

بیست و یکمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

امتیاز داده شده از سوی تماشاگران به نمایشهای روز اول جشنواره

نمایش های برتر روز اول جشنواره از دید تماشاگران		
ردیف	عنوان نمایش	امتیاز(۴۰۰)
۱	ضیافت شیطان	۲۹۳.۸
۲	قصه زمستان	۲۸۳
۳	موش در گنجه	۲۷۴

جشنواره به روایت آمار

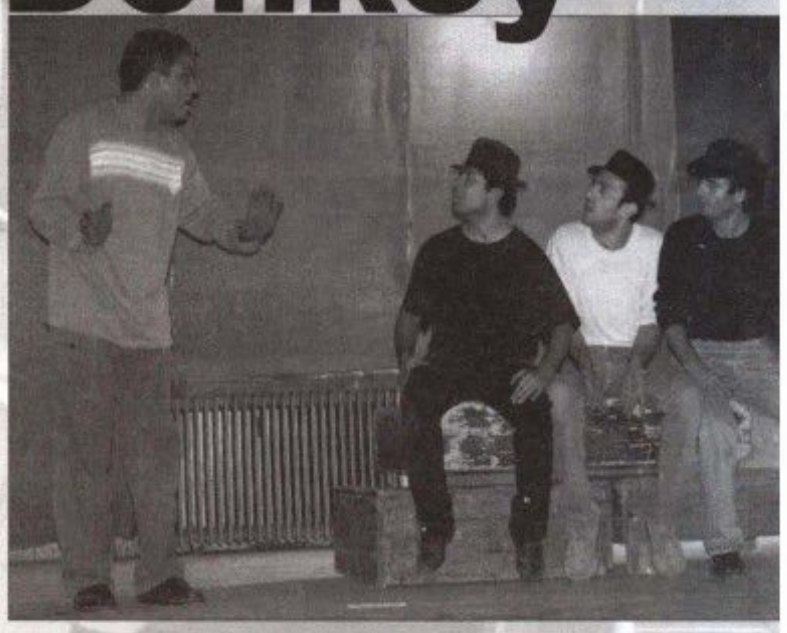
This play, which is written and directed by Farhad Aslani, is about a donkey who is tricked by some deceitful Foxes and then is ruined. The play begins by the wedding feast scene, that the donkey is one of its guests. This wedding feast is in the honor of Mr. Rooster and Lady hen. And the guests, who are sited two sides of the scene, eat their meals. But the wedding party changes to a war. A real war between the bride – Lady hen – and the bridegroom – Mr. Rooster – and Lady hen – the bride – who is the winner of this war.

The next scene a thoughtful cat, who has worn a multicolored clothes (and Farhad Ayeesh, is the player of this role) speeches eloquently. He is an intellectual and ingenious person.

In the next scene the donkey – Mostafa Rad – falls in love with Lady donkey. This Lady gives a hawk bell as a gift to Mr. Donkey and he becomes very happy. Then he goes beside a river and falls asleep, when a voice, like Hamlet's Father's voice is heard: "that thing which is very precious to you, will be faded, and you can not find it, even if search everywhere for it." Three foxes that Farzin Sabouni is one of them stealthily come and rob the donkey's hawk bell and the foxes pretend that they are his friends and want to help him. They say that they know a Vulture who is able to find hawk bell, ...

This play is performed on the base of Iranian performances. "The play is a comic-tragic one,", Aslani says and "we try to keep aloof from realistic form to experiment new ways".

The Missing Donkey

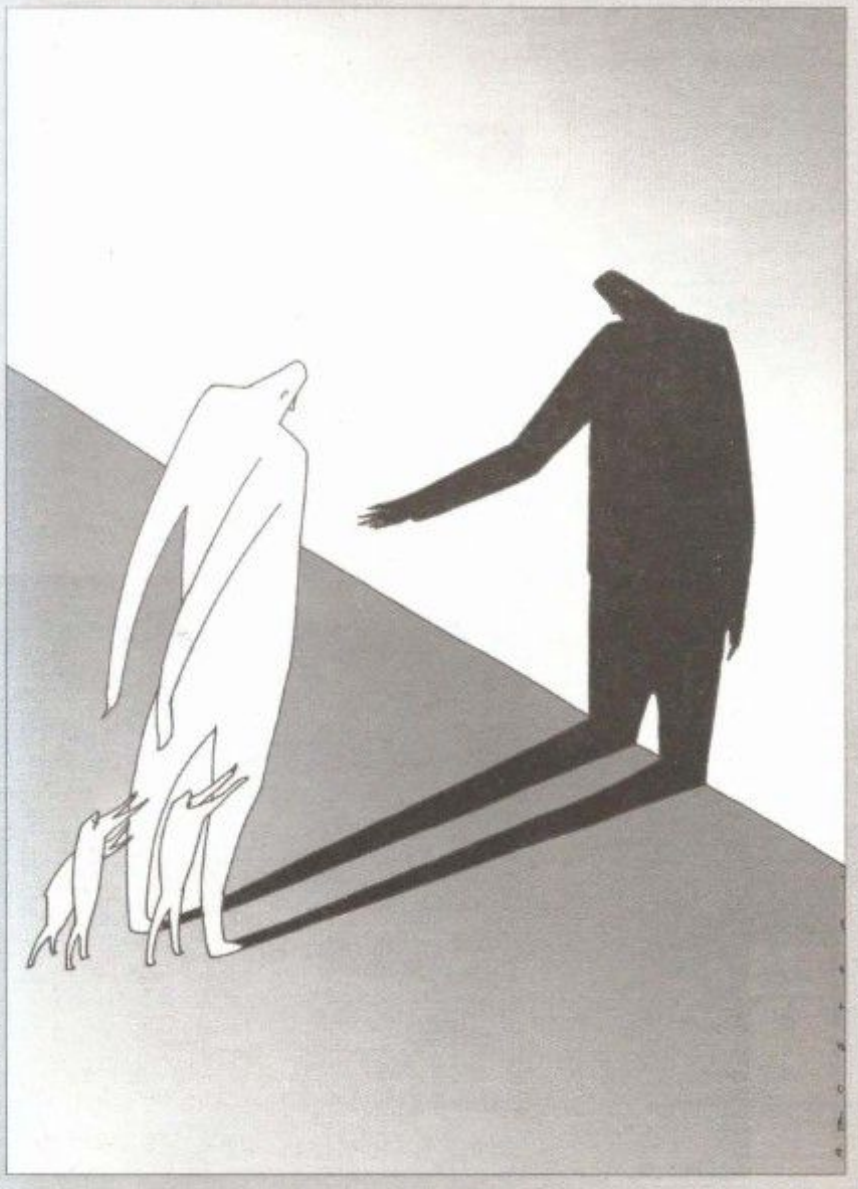


The Origin and Evolution of Theatre

2. Progression of Inflection in Contemporary Theatre:
If the progressive path of theatre is not based on the inflection of artist and changes take place separately in its components, theatre will become an abnormal, incoherent existence. Contemporary theatre in its theoretical aspect, action and inescapable competition, should go on with overall developing inflection, otherwise will be trapped in backwardness. This harmony and correlation with developing inflections have to be based on an evolutionary career. But this looks to be a part of art function, since theatre is an idealistic, predictive art. Theatre even dependent of past time, my theology and old tales has an eye on future. No play wants to change past but future. Theatre in contemporary world is an undeniable art. It cannot be counted as tool or objective.
Even it is not ideal by itself but idealistic in substance and needs unlimited inflationary feeding. Theatre changes and develops in all geographical borders and its rate of progression depends upon other cultural variables. Theatre is a criterion, which measures the peaks and troughs of a cultural cycle.

نگاه

اردشیر رستمی
Ardeshir Rostami

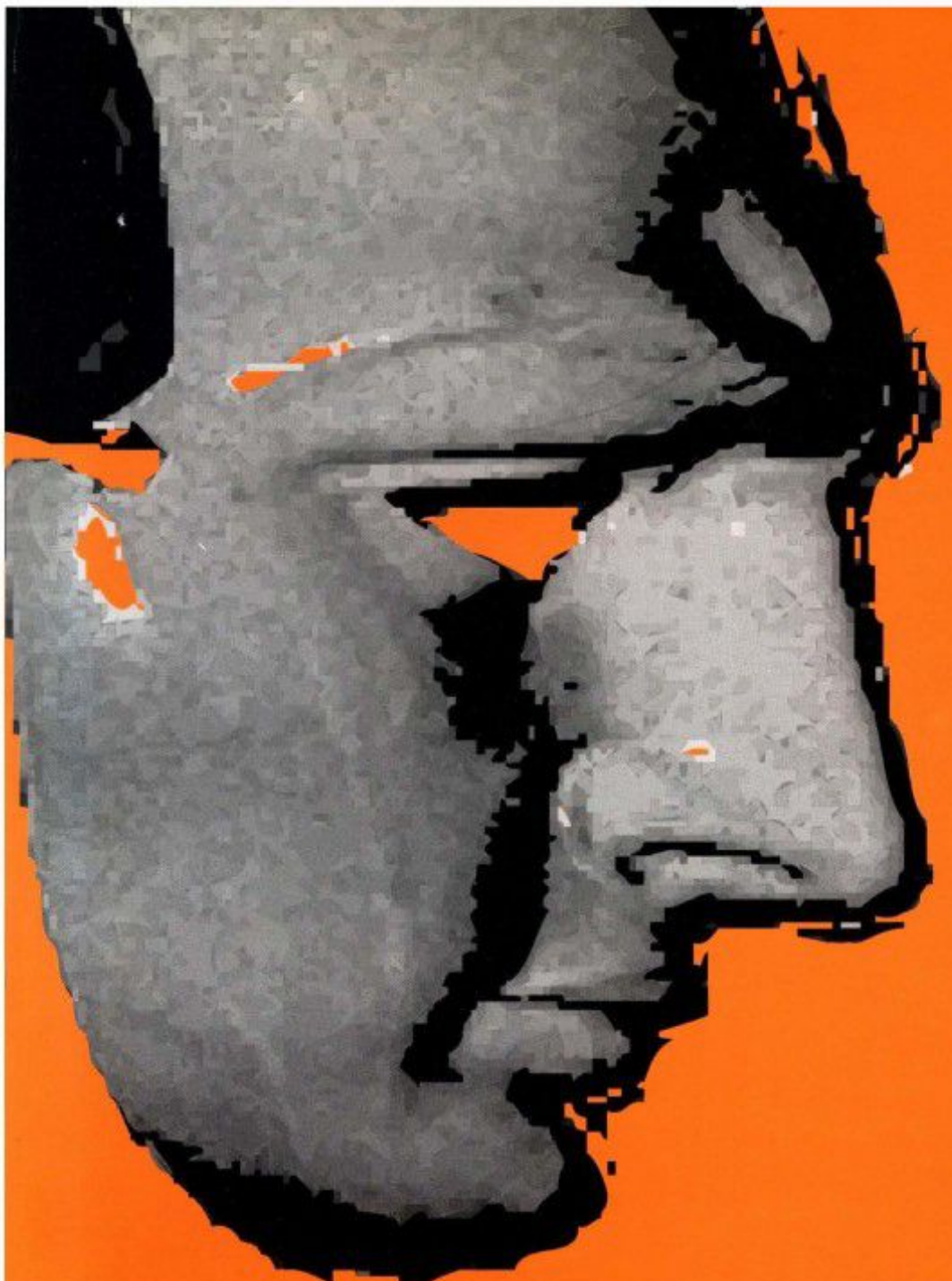


First reconcile me with myself.
Chekhov
Uncle Vania

نخست مرا با خودم آشتی دهید.
دایی‌وانیا
چخوف

... با پوسترهای برگزیده تئاتر

طرح و اجرا: آسمان گرافیک



DAILY Bulletin

21st International Fadjr Theatre Festival

2003

2