تئاتر ۲۵

نشریه روزانه - شماره دهم

بیست و پنجمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

۱۸ تا ۲۷ دی ماه ۱۳۸۵

سومین همایش
سراسری آیین های عاشورایی
3th Ashoura Rites Meeting
Jan 21 - Feb 1- 2007

تئاتر/ تعزیه/ آیین های نمایشی

۱ تا ۱۲ بهمن ماه ۱۳۸۵

مجموعه تئاتر شهر

Dramatic Arts Center

خسته نباشید

اجازه می‌خواهم بابت خستگی همه‌ی این ایام، از تار و پود وجودم چند دست مریزاد بگویم و با هم مرور کنیم تلاش‌های مؤثر و ارزشمند شما همراهان را.

نخست: هنرمندان شرکت‌کننده از کوچکترین شهر تا فراسوی این آب و خاک که چراغ پرفروغ جشنواره‌ی بیست و پنجم شدند و بی‌هیچ چشمداشت میزبان خیل عظیم مخاطبان خود بودند.

دوم: پرسنل خستگی ناپذیر تالارهای نمایش که یکایک و بی‌هیچ دریغ، دست در دستان آفرینشگران صحنه‌ای گذاشتند و تا پاسی از شب، صحنه را برای چشمان مشتاق علاقمندان آب و جارو کردند.

سوم:تماشاگران فهیم و صمیمی که عطر وجودشان زینت‌بخش محفل ما شد و این جشنواره، هر دم، نفس تازه می‌کرد از انبوه حضورشان.

چهارم: شب زنده‌داران ستاد برگزاری جشنواره از بولتن و کاتولوگ گرفته تا چهره‌پردازان و تصویر برداران، مترجمان و راهنمایان و دیگر همکاران صمیمی کمیته‌های بین‌الملل – پشتیبانی – روابط عمومی – انتشارات – کارگاه دکور و هر که در مرکز هنرهای نمایشی پرچمدار این رخداد عظیم بود.

پنجم: سخت‌کوشان تئاتر خیابانی که همپای طبیعت، نقش آفریدند بر سنگ‌فرش‌های هر کوی و برزن در جشنواره‌ی بیست و پنجم.

ششم: دکتر سعید کشن‌فلاح که پدرانه، رنج این مسئولیت را به جان خرید و پایداری کرد. و سر آخر: خبرنگاران، منتقدان و اصحاب‌رسانه که صادقانه، آیینه‌ی انعکاس این رویداد شدند. جشنواره‌ی بیست و پنجم هنوز از گرد راه نرسیده، به سرانگشت هنرمندانه شما و به راستی و درستی به تاریخ پیوست.

از این که با ما مهربان بودید و میزبان خود، سپاسگزارم.

از این که چشم شستید از خطا و کاستی‌های احتمالی و قدر دانستید ذرات خوبی این جشنواره را، شکرگذارم. من برای هر قدمی که از سوی شما برداشته شد، هزار بار سر تعظیم فرود می‌آورم و زبان و به ستایش یکایک شما می‌گشایم و آرزو می‌کنم بار دیگر در سومین همایش سراسری آیین‌های عاشورایی به همین شایستگی گردهم آییم.

«یا حق»

حسین پارسایی

تئاتر ۲۵

نشریه روزانه

بسم الله الرحمن الرحیم

بیست وپنجمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر

۱۸ تا ۲۷ دی ماه ۱۳۸۵

شماره‌ی دهم

مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی

مدیر مسئول: سعید کشن‌فلاح

سردبیر: بابک فرجی

مدیر اجرایی: هادی جاودانی

مدیر هماهنگی: نویددهقان

گرافیک: امیر انوش

ویراستار: مشهود محسنیان

تحریریه: جمال جعفری آثار، فروغ سجادی، مهدی نصیری، مهرداد ابوالقاسمی،نیلوفر رستمی ، سما بابایی، آمن خادمی آی‌سان نوروزی، آزاده صالحی، اصغر نوری، پوپک‌سلحشور و محمودرضا رحیمی

گروه نقد: همایون‌علی‌آبادی،هوشنگ هی‌هاوند،بهزاد صدیقی، عبدالرضا فرید زاده، رضا آشفته،آزاده سهرابی، مهدی نصیری،سید علی تدین صدوقی کامل‌نوروزی،مهرداد ابوالقاسمی،روح ا...جعفری، سعید محبی، علی جمشیدی، هومن نجفیان، محمد میر کمالی و پوپک سلحشور

مترجم: آزاده فرامرزی‌ها

دبیر عکس: ابراهیم حسینی

باهمکاری : امیر امیری، علی‌اوغازیان،علیرضا کیان پور وشکوفه‌هاشمیان

و با تشکر از سایت ایران تئاتر (رضا معطریان،رئوفه رستمی و مجتبی سرانجام پور) و روابط‌عمومی تئاتر شهر

نمونه‌خوان: پریسا محمدی

حروفچینی: فاطمه عبدالعلی‌پور، فریبرز نجاری و با همکاری: نیلوفر پازوکی

چاپ: موسسه‌فرهنگی‌هنری حوض کاشی

با تشکر از: مهرداد رایانی‌مخصوص، حسین راضی،محمدرسول‌صادقی، جلال تجنگی، پریسا مقتدی،وحید سعیدی و بهرام شادانفر

تهران،خیابان حافظ، خیابان استاد شهریار، تالار وحدت، مرکز هنرهای نمایشی، مدیریت دفتر پژوهش و انتشارات

کد پستی: ۱۱۳۳۹۱۴۹۳۴-تلفن: ۶۶۷۴۰۲۱۰

Theater for all

تئاتر برای همه

Fadjr International Theater Festival

Dramatic Arts Center

مرکز هنرهای نمایشی

جشنواره قابل اعتنایی است

گفت و گو با «محمد حسین صفار هرندی» وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

جمال جعفری آثار

وضعیت تئاتر را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

وقتی به نقد و نمایش‌های امسال نشستم و خواندم، با خود اندیشیدم که باید این مقدار را قبول داشته باشم که تئاتر ما الحمدا... حرکت رو به رشد داشته و مسیر تعالی را پیموده است. البته نباید به همین مقدار بسنده کرد. باید برای خیزها و قدم‌های بلندتری مهیا شد.

جشنواره‌ی امسال را چطور دیدید؟

من نباید به صرف دیدن یک نمایش قضاوت کامل داشته باشم. اما آن مقداری که از حول و حوش شنیدم و مطالعه کردم، در مجموع، جشنواره‌ی قابل اعتنایی است و کیفیت کارها قابل قبول به نظر می‌رسد.

چرا روز آخر به جشنواره آمدید؟از ابتدای جشنواره انتظار شما را می‌کشیدیم؟

اگر شما هم مثل من مجبور بودید که ۴ تا ۵ روز نفس‌گیر در جلسات صبح تا شب بودجه‌ی دولت باشید، فرصت برای دیدن نمایش را پیدا نمی‌کردید.

می‌توانید درباره‌ی تخصیص بودجه‌ای که به تئاتر می‌شود، صحبتی بکنید و اطلاعاتی بدهید؟

نه. الان نمی‌توانم بگویم. چون در حال حاضر بحث ردیف‌ها را در بودجه نداشتیم. در تبصره و احکام بودجه حرف زدیم و این مقدار فعلاً دست ما را باز نمی‌کند که بتوانیم درباره‌ی رقم‌ها اظهارنظر کنیم.

ارتباطات جدید برای پیوند تئاتر ایران به جهان

فروغ سجادی
مترجم: مهین گرجی

«نلسون فرناندز» مدیر کمپانی ویزیتینگ آرتز «Visiting Arts» انگلستان است که در لندن زندگی می‌کند. او سرپرست و هماهنگ‌کننده یک گروه از استادان و کارشناسان تئاتر انگلستان است که برای سخنرانی، تدریس در کارگاه‌های آموزشی و انتخاب آثار ایرانی برای ارایه در جشنواره‌های خود، به ایران سفر کرده‌اند. فرناندز به تئاتر ایران علاقمند است و تاکنون سه بار میهمان جشنواره‌ی ما بوده و معتقد است خوشبختانه تئاتر ایران در اروپا شناخته شده و وظیفه‌ی مدیران و مسئولان ایرانی، این است که زمینه‌ی شناساندن تئاتر بالقوه ایران را در عرصه‌ی جهانی بیشتر فراهم کنند. با فرناندز میانسال در کافی‌شاپ خانه‌ی هنرمندان، درست در ساعتی که وقت استراحت و ناهار او ، میان برنامه‌های کارگاه آموزشی بود، دیدار کردیم و گپ زدیم.

این سفر اول شما به ایران، برای دیدن جشنواره‌ی تئاتر فجر بود؟

سومین بار است که به ایران سفر کرده‌ام و هدف از این سفرم، ایجاد ارتباطات فرهنگی بیشتر بین هنرمندان ایران و انگلستان است.

آیا تا به حال آثاری را از جشنواره‌ی تئاتر فجر ، برای اجرا در جشنواره‌های انگلستان انتخاب کرده‌اید؟

من کسی نیستم که وظیفه‌ی انتخاب نمایش‌ها را به عهده دارد. من مجموعه‌ای را با خود به ایران آورده‌ام که وظیفه‌ی آنها انتخاب نمایش است. من به این سفر آمده‌ام تنها برای این که مردم را به ایجاد ارتباط تشویق کنم. هدف اصلی ما انتخاب نمایش برای جشنواره‌های انگلستان نیست بلکه ایجاد ارتباط فرهنگی بین ایران و انگلستان است. ما باید این رابطه را توسعه دهیم و در کنار آن، تعدادی از نمایش‌ها را نیز برای اجرا در کشورمان انتخاب کنیم تا در آنجا زمینه‌ی اجرا و باب جدید همکاری فراهم شود.

به نظر بعضی از میهمانان خارجی، آثار جشنواره‌ی امسال بیشتر به مقوله‌ی جنگ پرداخته‌اند، نظر شما چیست؟

بله. اتفاقاً دیشب یک گفت و گوی جالب با یکی از همکارانم داشتم. او هم متوجه شده بود، من درک می‌کنم که در جنگ ایران با عراق، دهها هزار نفر از جوانان کشته شدند و این برای آنها مسأله بزرگی است. نمونه بارزی که در انگلستان می‌توان مشاهده کرد تصویر نسل اول جامعه ماست که در جنگ جهانی کشته شدند و هنوز جامعه درباره‌ی آنها حرف می‌زند.

نمایش «شوایک» کورش نریمانی که شب گذشته با هم دیدیم، چطور بود؟

من خیلی از دیدنش لذت بردم. هر چند فهمیدن حرف‌های آنها کار سختی بود چون من فارسی نمی‌دانم اما می‌توانستم روح کلی داستان را احساس کنم.

چه چیزی از مفهوم داستان برداشت کردید؟

من به خصوص تحت تاثیر شخصیت کشیش قرار گرفتم ، چون خیلی جالب بود. او قوی هیکل بود و وقتی یکی از دوستان ایرانی‌ام بخش‌هایی از نمایشنامه را برایم توضیح داد، بیشتر متوجه شدم که احساسم درست بود.

امکان دارد این نمایش برای شرکت در جشنواره‌ای در انگلستان انتخاب شود؟

این نمایش برای اجرا در اروپا کمی سخت است، اما نمی‌خواهم به قطعیت حکم بدهم، چرا که کشورها با هم فرق دارند. با آتیلا پسیانی و امیررضا کوهستانی دو هنرمند ایرانی توانستیم ارتباط برقرار کنیم و نمایش‌هایی از آنها را انتخاب و در آنجا اجرا کنیم. امیدواریم در این سفر هم زمینه‌ی همکاری با دیگر گروهها فراهم شود.

شما به عنوان کسی که تاکنون از سه جشنواره‌ی تئاتر ما دیدن کرده‌اید، جشنواره‌ی امسال را از نظر کیفی در مقایسه با دو جشنواره‌ی قبل چگونه ارزیابی می‌کنید؟

به نظرم کسانی هستند که می‌خواهند حرفشان را بزنند و راهی برای حرف زدن پیدا کنند. من احساس کردم که این مسأله می‌تواند به خاطر تغییرات باشد. زمان همه چیز را نشان می‌دهد که این نتایج چه چیزهایی هستند. من امسال آثار خوبی را با بازی‌های هنرمندانه دیدم.

به نظر شما نمایش‌های جشنواره‌ی امسال از نظر محتوایی با سال‌های قبل تفاوت دارند؟

نمی‌شود گفت آثار ارایه شده کم ارزش هستند اما می‌شود فهمید که تفاوت‌هایی وجود دارد.

به نظر شما روابط سیاسی دو کشور می‌تواند در روابط فرهنگی هم مؤثر باشد؟ اگر جوابتان مثبت است بگویید چگونه توانستید با گروه همراهتان به ایران بیایید؟ آیا با مشکل مواجه نشدید؟

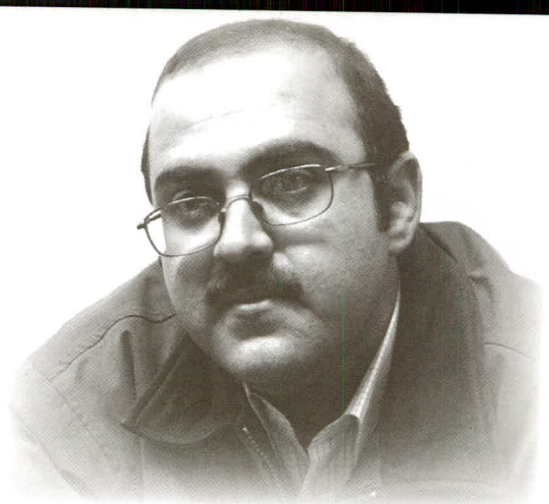
به نظر من همه‌ی چیزها با حرف زدن حل شدنی است، من برای شرکت «Visiting Arts» کار می‌کنم که از سال ۲۰۰۰ در ایران فعالیت دارد و ثابت کرده که فقط کار هنری انجام می‌دهد. ما برای شرکت در این جشنواره با مسئولان حرف زدیم و برایشان توضیح دادیم که چه کاری می‌خواهیم انجام دهیم. من ماه نوامبر (آبان) در ایران بودم و درباره‌ی سفر گروهمان رایزنی کردم. از همان، برخوردی که دیدم کاملاً مثبت بود و گرفتن ویزا هم چند هفته بیشتر طول نکشید. ما کارگاه آموزشی پنج روزه برای هنرمندان تئاتر داریم. الان خیلی زود است درباره نتیجه‌ی این کلاس‌ها حرف بزنیم چرا که هنوز کارمان تمام نشده است. اما تا به اینجا می‌توانم بگویم که واکنش شرکت‌کنندگان خیلی مثبت است. همه‌ی شرکت‌کنندگان کاملاً روشنفکر، علاقمند به یادگیری هستند.

آیا امکان برگزاری این کارگاه‌ها برای هنرمندان ایرانی در انگلستان وجود دارد؟

این ایده بدی نیست اما تشکیل این کلاس‌ها برای کمپانی ما خیلی گران تمام می‌شود چرا که در لندن، هتل و غذا خیلی گران است. با این حال، ما یک کارگاه آموزشی دیگر تا قبل از پایان سال مالی برای ایرانی‌ها داریم. سال مالی شرکت ما، ماه آوریل بسته می‌شود.

جایگاه تئاتر ایران را در پیکره‌ی تئاتر جهان چگونه می‌بینید؟

به نظر من شما همه چیز را برای رسیدن به بالاترین سطح جهانی دارید، هنرمندانی بسیار قوی، کارگردانانی با استعداد و ذهنی خلاق. همین کافی است.



بازبینی بیش از ۵۰۰ نمایش در یک سال

گفت‌وگو با «جلال تجنگی» مسئول دبیرخانه‌ی جشنواره‌ی بیست و پنجم تئاتر فجر

دبیرخانه‌ی بیست و پنجمین جشنواره‌ی تئاتر فجر، یکی از فعال‌ترین دبیرخانه‌های تئاتری است که از ابتدای سال ۸۵ فعالیت خود را آغاز کرده است. جلال تجنگی، مسئول دبیرخانه‌ی جشنواره درباره‌ی جزییات بخش‌های مختلف این جشنواره به سؤالات خبرنگار ما پاسخ داده است.

دبیرخانه‌ی جشنواره به‌طور دقیق از چه زمانی کار خود را آغاز کرد؟

به‌دلیل آن که نمایش‌های جشنواره از بین نمایش‌های اجرا شده در طول سال انتخاب شدند، دبیرخانه‌ی جشنواره از ابتدای سال ۸۵ آغاز به کار کرد. اما کار ستادی جشنواره به‌طور رسمی از اوایل خرداد ماه شروع شد.

راجع‌به نحوه‌ی انتخاب نمایش‌های تهرانی توضیح دهید.

هیأت انتخاب از تیرماه سال‌جاری نمایش‌های تولیدی سال ۸۵ را مورد بازبینی قرار دادند و پس از تماشای کلیه‌ی آثار، نمایش‌های برگزیده را معرفی کردند.

نمایش‌هایی که قبل از تیرماه اجرای عمومی شدند، مورد بازبینی قرار نگرفتند؟

تمام نمایش‌های اجرای عمومی شده، در طول سال بازبینی شدند. هیأت انتخاب برخی از نمایش‌های اجرا شده قبل از تیرماه را دیده بودند و آن تعداد از نمایش‌هایی را که ندیده بودند، از طریق فیلم مورد بازبینی قرار دادند.

نمایش‌هایی که انتخاب شدند از چه تالارهایی بودند؟

تمامی نمایش‌های اجرا شده در تالارهای زیرمجموعه‌ی مرکز هنرهای نمایشی چون: وحدت، سنگلج، خانه‌ی نمایش، فرهنگسرای نیاوران، تالار اصلی و کوچک مولوی، تالار مهر و ماه حوزه‌ی هنری و کلیه‌ی تالارهای نمایشی مجموعه‌ی تئاتر شهر، مورد بازبینی قرار گرفتند.

نمایش‌های شهرستانی چگونه انتخاب شدند؟

نمایش‌های شهرستانی هم به شیوه‌ی انتخاب آثار تهرانی مورد بازبینی و گزینش قرار گرفتند. نمایش‌هایی که در شهرستان‌ها اجرای عمومی شده بودند بعد از اعلام تقاضا برای حضور در جشنواره تئاتر فجر بازبینی و سپس نمایش‌های منتخب به جشنواره‌ی منطقه‌ای راه یافتند که آنها نیز توسط کمیته‌ی انتخاب برای حضور در جشنواره بیست و پنجم، ارزیابی و معرفی شدند.

برای تخصیص سالن‌ها به گروه‌های حاضر در جشنواره، مشکلی به‌وجود نیامد؟

تلاش دبیرخانه‌ی جشنواره این بود که نمایش‌هایی که قبلاً در تهران اجرای عمومی شده بودند، در همان تالار روی صحنه بروند و سایر نمایش‌ها نیز در سالنی متناسب با شکل و شیوه‌ی اجرایی خود، روی صحنه بروند. تقریباً ۸۰ درصد کارها در همان سالنی که در تهران اجرای عمومی داشتند، به نمایش در آمدند.

نمایش‌های اجرا شده در تهران چه تعداد بودند و در نهایت چه تعداد نمایش، برای حضور در جشنواره، پذیرفته شدند؟

در تهران نزدیک به ۱۰۰ نمایش که در طول سال اجرای عمومی شده بودند مورد بازبینی قرار گرفتند، که در نهایت ۲۵ نمایش به جشنواره راه پیدا کردند.

نمایش‌های بخش خیابانی چگونه انتخاب شدند؟

در بخش نمایش‌های خیابانی تهران، از بین ۴۰ اثر اجرا شده در تهران، در نهایت ۱۴ اثر به بخش خیابانی جشنواره راه پیدا کردند.

نمایش‌های بخش جشنواره‌ی جشنواره‌ها چگونه انتخاب شدند؟

در بخش جشنواره‌ی جشنواره‌ها ۸ نمایش برگزیده‌ی جشنواره‌هایی که در طول سال برگزار شده بودند، انتخاب شدند.

نحوه‌ی انتخاب نمایش‌ها چگونه بود؟

دبیرخانه‌ی جشنواره‌ها ۳ نمایش برگزیده‌ی خود را به ما معرفی کردند و سپس دبیرخانه‌ی جشنواره‌ی تئاتر فجر از بین ۳ نمایش معرفی شده از هر جشنواره یک نمایش را برای حضور در جشنواره، انتخاب کرد.

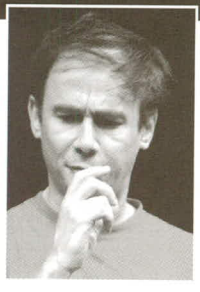
از شهرستان‌ها چند گروه، متقاضی حضور در جشنواره بودند و چه تعداد به جشنواره راه پیدا کردند؟

۳۹۲ نمایش از آثار اجرای عمومی شده در شهرستان‌ها متقاضی حضور در جشنواره‌های مناطق چهارگانه بودند که از این تعداد ۴۳ نمایش صحنه‌ای و ۱۵ نمایش خیابانی به جشنواره‌های چهارگانه‌ی مناطق راه یافتند. در نهایت از این ۴ منطقه ۱۳ نمایش صحنه‌ای و ۱۰ اثر خیابانی به جشنواره‌ی تئاتر فجر راه یافتند

از تماشای تعزیه لذت بردم

گفت‌وگو با «ژورم بل» کارگردان نمایش «پیچت، کلون چون و خودم»

مهرداد ابوالقاسمی- حافظ روحانی



«ژورم بل» از کارگردانان فرانسوی است که سابقه همکاری و اجرای مشترک با هنرمندان بسیاری از کشورها را دارد. او روز دوشنبه برای اجرای نمایش «پیچت، کلون چون و خودم» به تهران آمد و تا قبل از رسیدن به تهران در جشنواره‌ای در شهر برلین حضور داشت. «بل» شب گذشته و پس از اجرای نمایش خود به بارسلونا رفت تا در این شهر هم اجرایی داشته باشد.

چند سال است که فعالیت تئاتری می‌کنید و حوزه اصلی کار شما در تئاتر چه بوده است؟

حدود ۱۲ سال است که در فرانسه به‌عنوان طراح حرکات موزون مشغول به فعالیت هستم. یک گروه تئاتری دارم که سال‌هاست با آن نمایش اجرا می‌کنم. با گروه‌های متعدد جهانی همکاری داشته‌ام و با بسیاری از گروه‌های نمایشی خارجی، اجرای مشترک انجام داده‌ام. در حال حاضر هم که مشغول اجرای نمایشی مشترک با هنرمندان تایلندی هستم.

اجرای نمایش «پیچت، کلون چون و خودم»، اجرای مشترک شما با هنرمندان تایلندی است؟

بله. این نمایش را که در تهران اجرا کردیم، کار مشترک ما با تایلند محسوب می‌شود.

در حال حاضر هم مشغول تمرین حرکات نمایشی کلاسیک تایلندی با هنرمندان تایلندی هستم و قرار است نمایشی را براساس آیین‌های سنتی تایلند اجرا کنم.

حضورتان در جشنواره تئاتر فجر چگونه شکل گرفت؟

از طرف دبیرخانه جشنواره ، بعد از ارسال فیلم نمایش «پیچت، کلون چون و خودم» به ما اعلام کردند که این نمایش برای حضور در جشنواره تئاتر فجر پذیرفته شده است.

عمده فعالیت شما در تئاتر به طراحی حرکات موزون ختم می‌شود یا فعالیت دیگری هم دارید؟

بیشتر فعالیت ما در حوزه حرکات موزون است، اما به تازگی به تئاتر گرایش پیدا کرده‌ام و از حرکات موزون فاصله گرفته‌ام. در حال حاضر هم مشغول تحقیق و پژوهش درباره فرم‌های جدید تئاتر هستم.

قبل از اینکه به تهران سفر کنید، چه شناختی از ایران داشتید؟

من در فاصله سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۳ به‌دلیل کار پدرم در تهران زندگی می‌کردیم. از ۷سالگی تا ۱۰ سالگی در ایران زندگی می‌کردم، اما نسبت به تئاتر هیچ‌گونه حس خاص و یاشناختی نداشتم.

از تئاتر ایران چه شناختی دارید؟

از تئاتر ایران خیلی اطلاعات ندارم، اما سینمای ایران در فرانسه خیلی شناخته شده است. بخش عمده اطلاعات من از سینمای ایران است و سینماگران ایرانی چون: عباس کیارستمی، محسن مخملباف را به خوبی می‌شناسم. اما در فرانسه مردم اطلاعات کمی راجع‌به نمایش‌های ایرانی دارند.

گروه شما، گروهی خصوصی است یا از طرف دولت حمایت می‌شوید؟

ما گروهی دولتی هستیم که از طریق دولت حمایت می‌شویم.

نمایش‌های ایرانی حاضر در جشنواره را دیدید؟

من فرصت کمی داشتم و متأسفانه نتوانستم نمایش‌ها را ببینم. اما یک‌بار به تماشای نمایش «تعزیه» که در مقابل تئاتر شهر اجرا می‌شد، رفتم و از تماشای آن هم بسیار لذت بردم. از اینکه نتوانستم نمایش‌های صحنه‌ای ایرانی را ببینم، بسیار متأسف هستم.

از جشنواره تئاتر فجر چه شناختی دارید؟ در فرانسه هنرمندان تئاتر با این جشنواره آشنایی دارند؟

جشنواره فجر را خیلی نمی‌شناختم، اما پیش از این گروه‌هایی از فرانسه در دوره‌های پیشین این جشنواره شرکت کرده بودند.

رسیدن به تعادل درون، مهمترین نکته است

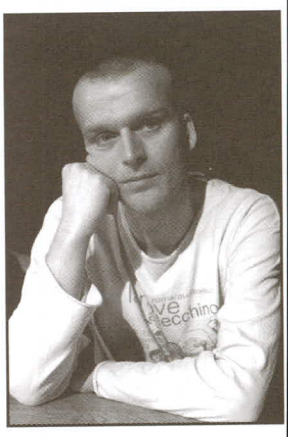
گزارشی از کارگاه بیان هنری بدن

نیلوفر رستمی

کارگاه بیان هنری بدن، ویژه‌ی خانم‌ها و آقایان زیرنظر (میشاییل اولفیک) و (تینا کوکوویچ) از کشور آلمان در حالی در سالن انتظار خانه‌ی هنرمندان برگزار شد که تعداد زیادی از دانشجویان از آن استقبال کردند. این کارگاه به مدیریت «میشاییل اولفیک» اداره می‌شود و خانم کوکوویچ بیشتر نقش دستیار را به عهده دارد.

اولفیک با ادغام شیوه‌ی سنتی ژاپنی به نام «بوتو» و شیوه‌ی سنتی‌کره با نام «مارشال آرت»، شیوه‌ی جدیدی برای آمادگی جهت حضور در صحنه خلق کرده است. بوتو اگر چه ریشه در رقص سنتی ژاپن دارد، اما کاملاً مدرن است.

اولفیک این گونه را از یک هنرمند ژاپنی فراگرفته است و مهمترین ویژگی آن را نداشتن قید و بند در رعایت کردن مقررات و اصول خاص می‌داند. بوتو بیشتر وابسته به بدن و توانایی‌های بدنی هر فرد است. اولفیک تمرین‌هایش را با مدیتیشن آغاز می‌کند. او مهمترین عنصر را در مدیتیشن، تمرکز روی تنفس می‌داند و می‌خواهد که شرکت‌کنندگان، دایره‌وار کنار هم بنشینند. او تاکید می‌کند هر کس هر طور که دوست دارد، بنشیند، اما طریقه‌ی درست نشستن این است که پای چپ روی ران راست قرار بگیرد و دست چپ نیز روی دست راست؛ به این شکل بدن به آرامش می‌رسد. بعد، از آنها می‌خواهد که چشم‌ها را ببندند و به مدت ۳۰ ثانیه روی نقطه‌ای فرضی تمرکز کنند.



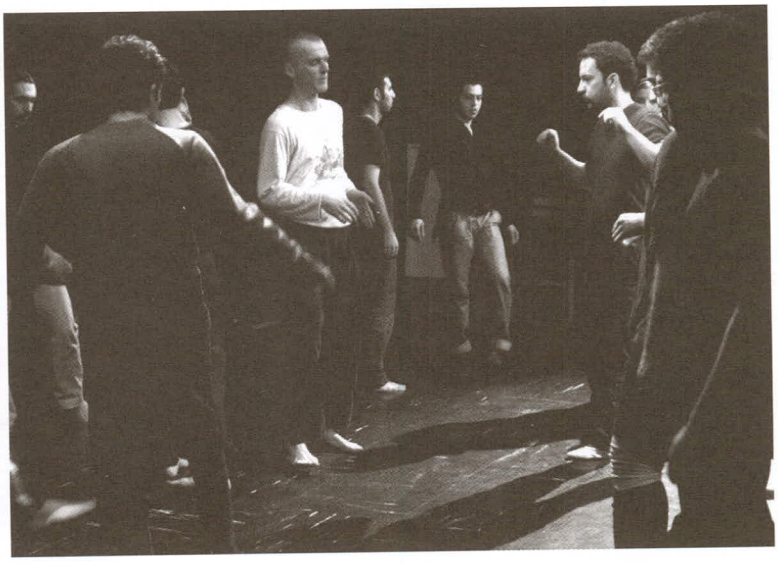
او متذکر می‌شود که با حفظ تعادل درونی می‌توانیم تعادل بیرونی را هم در بدن ایجاد کنیم. اگر نمی‌توانید در بدنتان تعادل ایجاد کنید، بدانید که در جایی از درونتان تعادل از بین رفته است.

او از دو نقطه‌ی مهم در بدن صحبت کرد:« یک نقطه، مرکز انرژی بدن است. برای حفظ تعادل و برای هر گونه حرکتی که انجام می‌دهیم، از این نقطه استفاده می‌کنیم. نقطه‌ی مهم دیگر در گودی کمر، بالاتر از ستون فقرات وجود دارد که می‌توانیم چشم سومی را در آنجا قایل شویم که به کمک آن پشت سرمان را نیز می‌توانیم ببینیم.

وی در ادامه افزود: کف دست‌ها نیز از دیگر نقاط مهم بدن هستند. دو نقطه در کف دست وجود دارند که ما می‌توانیم به کمک آنها انرژی را به بیرون از بدنمان منتقل کنیم (همان‌طور که در انرژی درمانی هم این امر، اتفاق می‌افتد.)

پس از گذشت یک ساعت، اولفیک از حاضران می‌خواهد تمرین‌هایی را انجام بدهند. تمرین‌هایی که باعث می‌شود انسان بر بدنش مسلط شود، به صورتی که به مرور و با افزایش تمرین‌ها، می‌توان خداوندگار بدن شد.

اولفیک پس از تمرین‌ها، برای ایجاد آرامش از شرکت‌کنندگان می‌خواهد که دو به دو در گوشه‌ای از سالن پناه بگیرند. یکی از آنها رو به آسمان با دست‌های کاملاً باز در حالی که پاهایش کنار هم قرار گرفته است، دراز می‌کشد و دیگری انگشت‌های پای او را آرام تکان می‌دهد. او تاکید می‌کند که این حرکت باید در لحظاتی شدید و در لحظات دیگر، کند باشد. به تدریج، فرد خوابیده به آرامش می‌رسد کف پا نیز باید کمی به سمت سر فشار داده شود و در ضمن پس از مدتی، خود فرد دراز کشیده، کف پایش را تکان دهد و آرام‌آرام حرکت را متوقف کند و از جا بلند شود. تمرین همین‌طور ادامه پیدا می‌کند و در پایان این کارگاه، اولفیک پس از تشکر از شرکت‌کنندگان نکاتی چند درباره‌ی بدن و تسلط بر اندام‌ها را به آنها یادآور می‌شود.



ما طبق سیستم کار می‌کنیم!

گفت و گو با «یوسیف راخلگاز» کارگردان نمایش «مرغ دریایی»

سنجش و معیار شما برای روی صحنه بردن یکی از نمایشنامه‌های چخوف، با توجه این‌که یک قرن از نگارش آنها می‌گذرد، چیست؟

در ابتدا باید به شما بگویم که ما، نمایشنامه‌ی «مرغ دریایی» چخوف را اجرا نمی‌کنیم. بلکه تنها نام آن را وام گرفته‌ای و برداشتی آزاد از آن داشته‌ایم. نمایش ما وقتی شروع می‌شود که «تریلف» در صحنه‌ی پایانی «مرغ دریایی» خودکشی کرده و این نظریه به وجود می‌آید که آیا او واقعاً خودکشی کرده یا این‌که کشته شده است. دکتر بعد از معاینه می‌گوید که او در واقع کشته شده است. نمایش حول این محور و در پی یافتن قاتل واقعی از بین افراد خانواده می‌چرخد.

نگارش این نمایشنامه چه تاریخی پایان یافته و اولین اجرا در چه زمانی بوده است؟

در واقع ما صد سال بعد از اولین اجرای «مرغ دریایی» چخوف، این نمایش را روی صحنه برده‌ایم. یعنی در سال ۱۹۹۸.

سبک یا شیوه‌ی خاصی در اجرای این نمایش دارید؟

شیوه‌ی ما برگرفته از همان سیستم استانیسلاوسکی است. این تفاوت که به دور از متن، تمرکزمان روی کارگردانی و بازیگری است. هنوز هم طبق همان سیستم کار می‌کنیم، ولی کارگردانی اهمیت ویژه‌ای نسبت به گذشته خود گرفته است. در این سیستم، بازیگر تمام سعی خود را برای برآوردن احساساتش انجام می‌دهد تا جدای از متن و دیالوگ‌ها به احساس لحظه‌ای آن شخصیت دست یابد و در انتها وقتی آن حس را می‌یابد، کلام را جاری می‌کند. کارگردان در بیرون کشاندن این حس از بازیگر نقش مهم و اساسی دارد. امروزه کارگردان تنها عامل اصلی در شکوفایی این احساس در بازیگر است. او باید بتواند آن لحظه‌ی آنی و طبیعی بازیگر خود را بشناسد و به درون او رسوخ کند تا بازی دلخواه را از او بیرون بکشد. بازیگران ما جزو حرفه‌ای‌ترین بازیگران مسکو هستند و ما سال‌های سال است که احساسات و حس‌های طبیعی خود را می‌شناسیم. برای همین شیوه یا متد متفاتی داریم و با همان شیوه‌ی همیشگی که تثبیت شده‌ی گروه است، کار می‌کنیم.

هزینه‌ی گروه شما چگونه تامین می‌شود؟

در روسیه گروه‌های متعدد تئاتری وجود دارند که به صورت آزاد و دولتی کار تئاتر می‌کنند. نزدیک به ۵۰۰ گروه تئاتری که ۷۰ گروه آن در مسکو مستقر است. ما جزو آن ۷۰ گروه هستیم و هزینه‌ی ما توسط دولت تامین می‌شود.

بازیگران شما به صورت تجربی کار می‌کنند یا تحصیلات آکادمیک دارند؟

همه‌ی ما تحصیلات آکادمیک داریم و به جز یک نفر از ما که مدرسه‌ی سیرک را با تخصص دلقک به پایان رسانده است، همه‌ی ما تحت تأثیر سیستم استانیسلاوسکی درس خوانده‌ایم و در آکادمی هم براساس سیستم او آموزش دیده‌ایم. به همین دلیل کارهای متفاوت و زیادی را در مسکو و در کشورهای مختلف روی صحنه برده‌ایم و گروه تئاتر ما در سطح بین‌الملل کاملاً شناخته شده است.

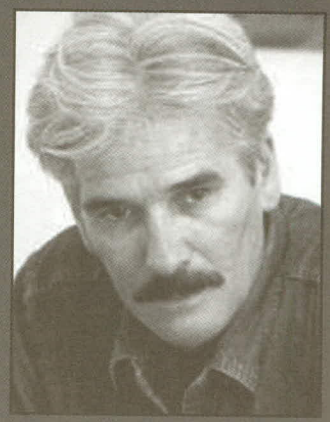
در شیوه‌ی استانیسلاوسکی بازیگران چگونه از حس به کلام می‌رسند؟

همان‌طور که می‌دانید، این سیستم براساس احساس نبوده است. ما در ابتدای اجرای یک نمایش سعی می‌کنیم تا متن را دور از اجرا نگه داریم. در این سیستم اعتقاد بر آن است که کلمات را نباید فقط تکرار کرد، بلکه باید در ابتدا آن را احساس کرد تا آن احساس به کلمه نزدیک شود. در وهله‌ی دوم پرسوناژ رو به رو مهم است. بازیگر باید بداند او چه می‌خواهد؟ بعد باید متوجه شود که نقش از او چه می‌خواهد و در انتها با دریافتی که از متن می‌کند، عمل را انجام دهد. در انتها این عمل، بازیگر را به دیالوگ نزدیک می‌کند.

با هنرمندان

جایگاه تئاتر شهرستان

آی‌سان نوروزی



رضا صابری

رابطه و جایگاه تئاتر تهران و شهرستان در برابر یکدیگر همواره یک مشکل کهنه و دیرینه بوده که روشن کردن ابهامات آن مدت‌ها به تعویق افتاده است. متأسفانه تئاتر شهرستان تا به حال در حاشیه‌ی تئاتر تهران مطرح شده و به‌عنوان یک حوزه‌ی متفاوت در کنار تهران قرار گرفته است. این در حالی است که در حال حاضر خیلی از هنرمندان تهران را هم هنرمندان سال‌های پیش شهرستان، تشکیل داده‌اند.

بخشی از این آسیب به دید خود شهرستانی‌ها برمی‌گردد. برخی از هنرمندان ما تئاتر تهران را به‌عنوان الگو و قالب کلی در نظر گرفته و همیشه خودشان را زیر سایه‌ی تهران دیده‌اند. من معتقدم، جدا کردن تئاتر شهرستان از تهران، نه تنها هیچ مشکلی از تئاتر ما حل نمی‌کند، بلکه احساس به حاشیه رانده شدن را هم در بخش عظیمی از هنرمندان با استعداد ساکن شهرستان‌ها به وجود می‌آورد.

چنین نگاهی نیروهای بالقوه و بالفعل بسیاری را از ساختار تئاتر کشور خارج می‌کند. بنابراین باید با ایجاد تناسب و ارایه‌ی امکانات و بودجه‌ی مناسب، سعی کنیم به رشد تئاتر در شهرستان‌ها دامن بزنیم و ساختاری منسجم را در کل کشور به وجود بیاوریم.

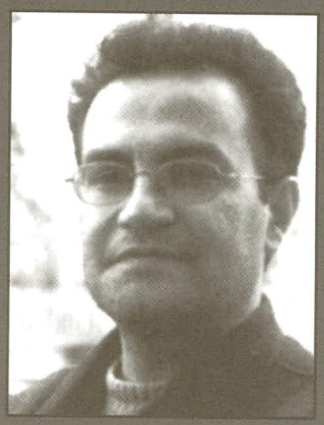
باید توجه داشت که یکی از مهمترین تفاوت‌ها و مشکلات تئاتر شهرستان در مقابل تئاتری که در تهران تولید می‌شود به تنگناهای مالی و مبحث امکانات نمایشی مربوط می‌شود.

پرویز تاییدی

من به واسطه‌ی تدریس در دانشگاه بوشهر و اراک تا حدودی در شهرستان‌ها حضور داشته‌ام. بنابراین با جریان تئاتر در شهرستان آشنایی نسبی دارم. فکر نمی‌کنم که تئاتر تهران با شهرستان‌ها تفاوت زیادی داشته باشند. به‌خاطر این که دانشگاه و دانشجویان و... هم در شهرستان‌ها و هم در تهران وجود دارند. گروه‌های شهرستان و تهران مدام با یکدیگر در تعامل و ارتباط هستند و برخی از اجراهای شهرستان حتی از اجراهای تهران هم بهتر است.

چون در تهران برای برخی گروه‌های حرفه‌ای بودجه گذاشته می‌شود، طبیعی است که تئاتر، حرفه‌ای‌تر و به لحاظ سرمایه و امکانات بهتر است. تفاوت تهران و شهرستان در همین مقوله است. در شهرستان‌های مختلف ، دانشگاه‌های مختلف داریم. دانشگاه‌ها دانشجویان زیادی را آموزش می‌دهند و مسلماً طی این سال‌ها تئاتر شهرستان هم باید به تناسب، رشد بیشتری داشته باشد.

گسترش بودجه و ارایه امکانات به کارهای منتخب شهرستان می‌تواند یک راهکار مناسب برای برطرف کردن مشکل سخت‌افزاری این تئاتر باشد. یکی از مهمترین آسیب‌های تئاتر شهرستان این است که فقط برای جشنواره کار می‌کنند. این روند خوبی برای جریان تئاتر نیست که سالی یک‌بار چند نمایش برای جشنواره تولید بشود و جایزه‌ای بگیرد و چند شب هم اجرای عمومی داشته باشد. این مسأله تئاتر شهرستان را تاحدودی از تئاتر حرفه‌ای دور کرده و به سمت تئاتر دانشجویی و آماتوری سوق داده است.



مهدی مکاری

من تئاتر شهرستان را زیربنای تئاتر کشور می‌دانم. در حال حاضر، بسیاری از هنرمندان تئاتر تهران در شهرستان فعالیت داشته‌اند و امروز در تهران کار می‌کنند. خود من تئاتر را از زمانی که «رضا کیانیان»، «داریوش ارجمند»، «انوشیروان ارجمند» و... در خراسان بودند،از مشهد شروع کرده‌ام.

من معتقدم که زیربنای تئاتر کشور را همین هنرمندان شهرستانی تشکیل می‌دهند. ضمن این که باید توجه داشت، خیلی از آثار شهرستانی واقعاً به لحاظ شیوه‌ی اجرا و حوزه‌های مختلف نمایش پیشگام و پیشرو هستند. بسیاری از این هنرمندان به‌لحاظ تحقیق و پژوهش و مباحث آکادمیک کمتر از هنرمندان تهران نیستند. تنها تفاوت تئاتر تهران و سایر نقاط کشور، بحث بودجه و امکانات است. در واقع حمایت مطلوب و مناسب در شهرستان وجود ندارد. شاید اگر در این حوزه ، تناسبی بین نقاط مختلف کشور به‌وجود آید، این مشکل برطرف شود.

فکر می‌کنم که ایجاد تناسب در زمینه‌ی بودجه و امکانات می‌تواند طیف وسیعی از هنرمندان شهرستان‌ها را فعال کند. قطعاً تعدادی از بچه‌های با استعداد به این وسیله ، رشد و پرورش خواهند یافت. در جشنواره‌های ما هم خیلی از نمایش‌ها از شهرستان‌ها آمده‌اند و معمولاً کارهای قوی و پرمخاطبی بوده‌اند. کسانی مثل «رضا صابری»، «ایرج صغیری»، تعدادی از هنرمندان شیراز و گرگان و... از هنرمندانی هستند که بعضی از آنها به تهران آمده‌اند و برخی در شهرهای دیگر فعالیت دارند.

بنابراین بحث جدا کردن تئاتر تهران از شهرستان چندان منطقی به نظر نمی‌رسد. بهتر است، بگوییم که تئاتر شهرستان در کنار تئاتر تهران است و همواره در ارتباط با هم و در جریان هم بوده‌اند.

با هنرمندان

می‌توانیم تئاتر خصوصی داشته‌باشیم؟

منیژه محامدی

در حال حاضر فکر نمی‌کنم تئاتر خصوصی بتواند در ایران پا بگیرد، به‌خاطر این‌که تئاتر ما در حال حاضر اصلاً تماشاگر ندارد. ما تئاتر حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای و سالن و برنامه‌ریزی و... نداریم و تئاترمان خیلی محدود است. معلوم نیست تئاتر ما بتواند مختصر درآمدی هم داشته باشد. باید دید که یک چنین تئاتری را می‌توانیم اداره کنیم؟! ... به شرطی این اتفاق می‌تواند روی دهد که در سال ۴ یا ۵ نمایش در یک تئاتر خصوصی به اجرا در آید و این تئاتر بتواند در وجه اول، تماشاگر پیدا کند. ما امسال یک نمایش اجرا می‌کنیم، تا سال بعد یاد کسی بیفتد که منیژه محامدی چه کسی بوده و چه کاری کرده، همه‌چیز عوض شده است. تازه سالن هم که پر بشود، این تصور که تئاتر می‌تواند مستقل بشود، غلط است. سالن پر هم با بلیت ۴۰۰۰ تومان به ۲۰ میلیون و ۳۰ میلیون تومان سر می‌زند. این مبلغ به کجای تئاتر می‌رسد؟ ما ۲۰ بازیگر داریم، پشت صحنه ۱۵ نفر کار می‌کنند، پوستر و بروشور و نور سالن و انتظامات و تبلیغات و موسیقی و... را هم که حساب کنید، این کار حداقل ۱۰۰ میلیون تومان هزینه بر می‌دارد. حتی اگر سالن هر شب پرشود، باز هم نمی‌توان مخارج یک نمایش را درآورد. مگر این که سالن ۲۴ ساعته کار کند. برای شکل گرفتن چنین موضوعی گروه باید دایم کار کند. اگر مشخص باشد که مثلاً گروه پیوند ۴ یا ۵ اجرا در سال دارد، تماشاگر این‌طوری می‌داند که در فلان سالن همیشه یک نمایش از این گروه اجرا می‌شود. ضمن این که تبلیغات هم‌خیلی مهم است. علاوه بر بیلبورد و پوستر به یک همکاری گروهی نیاز است. الان متأسفانه هیچ روزنامه‌ای (به جز یکی، دو تا) درباره‌ی تئاتر کار نمی‌کنند. به نظر من تئاتر خصوصی زمانی می‌تواند اتفاق بیفتد که یک گروه امکان اجرای مستمر نمایش را در یک سالن داشته باشد.

علیرضا خمسه

من معتقدم که تئاتر خصوصی می‌تواند در ارتباط بیشتری با مخاطب قرار بگیرد. بنابراین حتی طرح تئاتر خصوصی در حوزه‌ی جلب مخاطب عام می‌تواند مقوله ی مهم و تأثیرگذاری باشد. کما این‌که ما در گذشته هم این‌گونه تئاتر را در ساختار کل تئاترمان داشته‌ایم. برای نمونه، می‌توانم به سینما تئاتر کوچک اشاره کنم که به‌صورت خصوصی مدیریت و اداره می‌شد و اتفاقاً خیلی هم خوب بود. در حال حاضر این اتفاق می‌تواند روی دهد. اما دلیل این که تا به حال روی نداده این است که هنوز نگاه به امر خصوصی‌سازی در هنر چندان مهربانانه نیست. در هر صورت من معتقدم که اگر این اتفاق بیفتد، مسلماً عده‌ی زیادی از آن استقبال خواهند کرد. خیلی‌ها به دنبال ساخت سالن‌ها می‌روند و بخش خصوصی را در تئاتر فعال می‌کنند. این مسأله در همه‌جای دنیا مثبت بوده و جواب داده است.

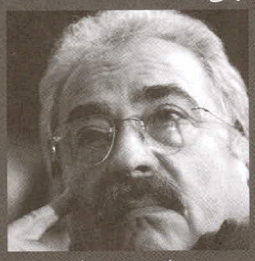
داود رشیدی

در کدام تئاتر این اتفاق ممکن است بیفتد؟ مثلاً کجا را برای این کار به من می‌دهند؟ به هر حال تئاتر از نظر سالن و امکانات دیگر باید یک معنایی داشته باشد. یک تئاتر دست‌کم برای راه‌اندازی هم به یک سری چیزها احتیاج دارد. جدا از اینها سرمایه‌ی کلانی می‌خواهد. یک زمین، یک ساختمان، پروژکتور، تجهیزات نور و صدا و... تمام این‌ها هزینه‌ی زیادی بر می‌دارد. همه‌جا همین‌طور است. در واقع خود دولت باید کمک بکند. باید کمک‌های مختلفی را به اندازه‌ی تماشاگران نمایش‌ها در نظر بگیرند، یا به نسبت صندلی‌های یک تئاتر، ماهیانه یا سالیانه به آن یارانه بدهند. همه‌ی این‌ها باید وجود داشته باشد. در این صورت چرا کار نکنیم؟ اصلاً در این صورت تئاتر می‌تواند حرفه‌ی آدم باشد. مردم هم به کمک ما خواهند آمد و البته سازمان‌ها و دولت و ارشاد هم کمک می‌کنند.

می‌دانم که تسهیلاتی، اسپانسرها و کمک‌های مالی برای ساخت سینما وجود دارد، اما در مورد تئاتر تا به حال نشنیده‌ام.

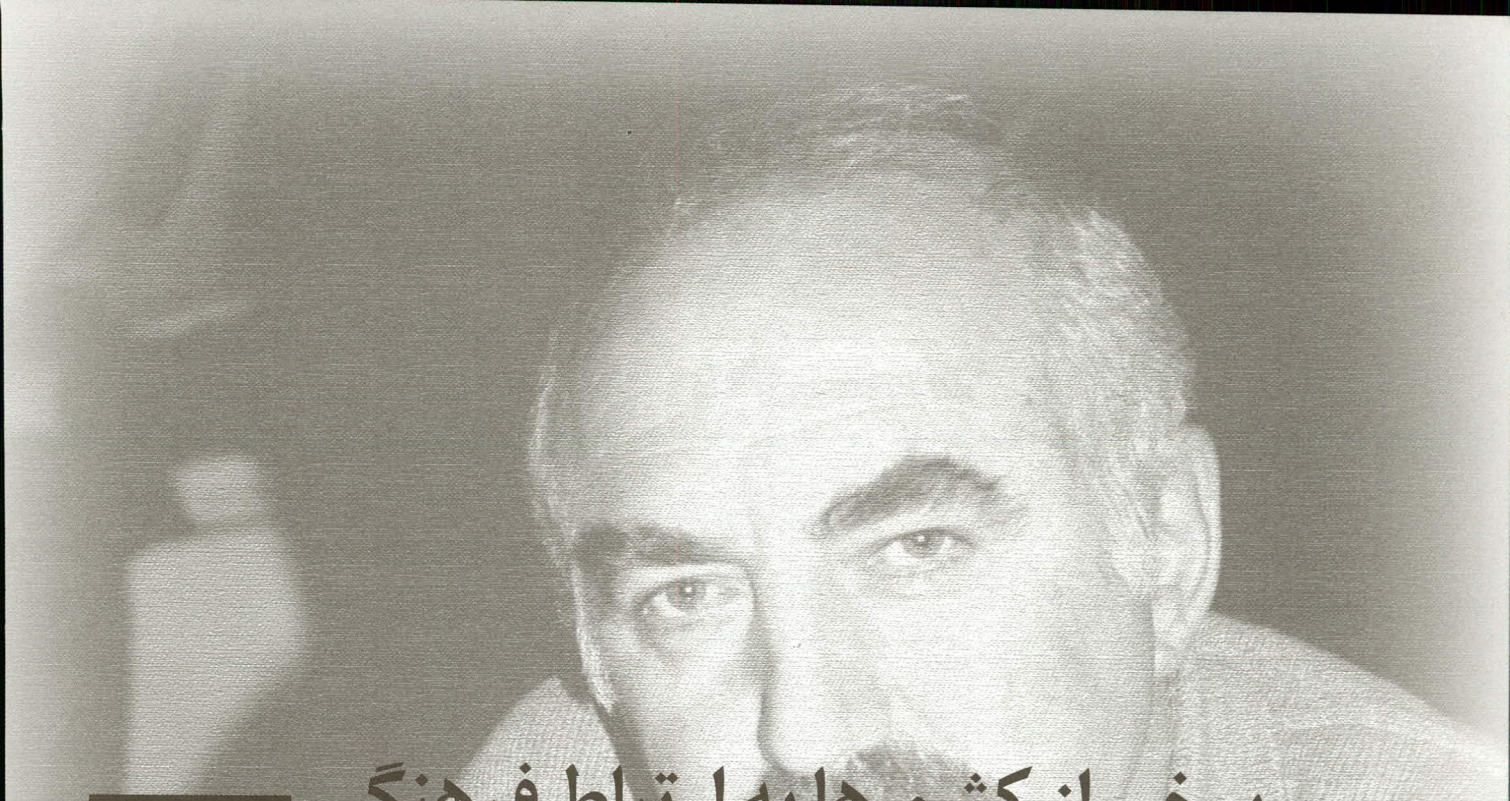
اصغر همت

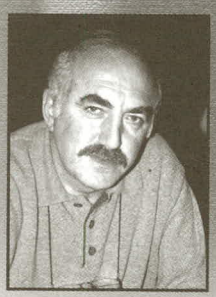
خصوصی‌سازی در عرصه‌هایی از هنر مثل سینما اتفاق افتاده است. اما بایدتوجه داشت که سینما مقوله‌ای است که بحث مهم آن مربوط به صنعت یا تجارت است، اما تئاتر به کلی فاقد چنین ظرفیتی است. در پیشرفته‌ترین کشورها – از نظر هنر تئاتر – باز هم کمک‌های دولت است که چرخ تئاتر را می‌چرخاند. داشتن تئاتر خصوصی ضوابط خاصی را می‌طلبد. باید دید که دولت تا چه حد می‌تواند با این ضوابط کنار بیاید. تئاتر خصوصی کمتر می‌تواند، تحت نظارت باشد. تئاتر خصوصی به سرمایه‌گذارانی فرهیخته و فرهنگی نیاز دارد که فقط به فکر سود حاصل نباشند. تئاتر خصوصی ممکن است تئاتر ما را به ورطه‌ی ابتذال بکشاند. ما تجربه‌ی تئاترهای لاله‌زار را پشت‌سرمان داریم! به هر حال اگر می‌خواهیم تئاتر خصوصی داشته باشیم، باید همه‌ی جوانب آن از سوی سیاستگذاران و تولیدکنندگان بررسی شود و به ضوابط مشخصی برسیم. اگر اعتلای تئاتر در رأس امور قرار گیرد، این حرکت می‌تواند حرکت مبارکی باشد.



هادی مرزبان

در همه‌جای دنیا تئاتر صحیح و ناب و علمی به هیچ‌وجه نمی‌تواند روی پای خودش بایستد، مگر این که دولت‌ها به آن یارانه بدهند. دولت‌ها باید به تئاتر کمک کنند. تئاتر اگر به‌صورت خصوصی باشد، نهایت آن ابتذال می‌شود و حداقل در کشوری مثل کشور ما به نمونه‌هایی چون تئاتر لاله‌زار ختم خواهد شد که قبل از انقلاب وجود داشت. وقتی که به این تئاترها می‌رفتید، همه‌چیز در آن بود. آخر هم ۵ دقیقه تئاتر می‌گذاشتند تا بگویند ما تئاتر هم داشته‌ایم. تئاتر خصوصی در این مملکت امکان ندارد بتواند روی پای خودش بایستد و تئاتر هم باشد. اما تئاتر باید از طرف دولت حمایت بشود و دولت همان‌گونه که برای قند و شکل و بنزین و روغن یارانه می‌دهد، برای تئاتر هم یارانه بدهد. ما بدون حمایت دولت‌ها نمی‌توانیم تئاتر خصوصی داشته باشیم. در این‌صورت هم چشم‌ها به گیشه دوخته می‌شود و آن‌وقت بعضی از دوستان برای این گیشه، دکان‌های دو نبش می‌زنند و شروع می‌کنند به انجام دادن هزار کار! آن وقت همه‌چیز وجود خواهد داشت به‌غیر از تئاتر! در این مورد به‌دلیل این‌که هرازگاه زمزمه‌ی تئاتر خصوصی شنیده شده، همیشه نگران بوده‌ام، اگر این نوع تئاتر به‌وجود بیاید در کشوری مثل کشور ما متأسفانه همراه با ابتذال خواهد بود.





برخی از کشورها به ارتباط فرهنگی دو کشور مسلمان و دوست، تمایل ندارند

«نجاتی زنگین» رییس تئاتر «طرابازون» ترکیه

فروغ سجادی

نجاتی زنگین نه تنها مدیر و صاحب تئاتر شهر طرابازون ترکیه است، بلکه خود سال‌ها است که کارگردانی تئاتر کرده. امسال برای اولین‌بار به جشنواره ی تئاتر ایران آمده است. او قبل از آمدن، دیدگاه دیگری نسبت به تئاتر فجر ایران داشته و آن را بسیار ناچیز می‌دانسته ولی امروز با دیدن نمایش‌های ایرانی نظرش تغییر کرده است.

اکنون عاشق ایران و فرهنگ ایران شده و در این سفر، مذاکراتی برای تبادل فرهنگی با مرکز هنرهای نمایشی و سازمان فرهنگی، هنری شهرداری تهران انجام داده است.

درباره‌ی چگونگی دعوت و حضورتان در جشنواره‌ی تئاتر فجر بگویید؟

ما به این جشنواره دعوت شدیم تا فرهنگ و تئاتر ایرانی را بشناسیم. آشنایی با فرهنگ ایرانی برایم مهم است. من ابتدا باید اعتراف کنم که در کشور ما تئاتر ایران شناخته شده نبود و تاکنون هیچ نمایشی از ایران روی صحنه‌ی تئاتر نیامده است. امیدوارم با این سفر امکان اجرای آثار ایرانی در ترکیه و تئاتر ما فراهم شود. من همیشه نسبت به تئاتر ایران هیجان داشتم و در این شش روزی که در این جشنواره حضورم دارم، واقعاً این هیجان و شعف در من ارضاء شد.

سطح کیفی نمایش‌های ایران را چگونه ارزیابی کردید؟

من باید صریح و بدون تعارف بگویم که از آن‌چه درباره‌ی تئاتر ایران فکر می‌کردم، سطح آثار بالاتر بود. از طرف دیگر این جشنواره سطح بسیار بالایی دارد. من در کشورهای مختلف شاهد جشنواره‌ی تئاتر بوده‌ام. هیچ‌کدام از آنها سالن‌ها و تئاترهایی به‌خوبی جشنواره‌ی شما نداشتند و آثار خوبی برای این جشنواره انتخاب شده بود.

حتی در مقایسه با جشنواره‌های اروپایی و کشورهای پیشرفته؟

من تاکنون تنها در ۴ جشنواره خارجی حضور داشته‌ام، جشنواره تئاتر ارمنستان، گرجستان، روسیه و این آخری هم ایران، اما در این میان جشنواره شما بهتر از جشنواره این سه کشور بوده است.

آیا نمایشی از جشنواره ایران برای اجرا در تئاتر خود انتخاب کرده‌اید؟

یکی از اهداف من به اتفاق دو سیستم «هایدا کارسا» که از روزنامه‌نگاران خوب ترکیه است و هم‌اکنون با من به این سفر آمده است، انتخاب نمایش‌هایی برای اجرا در تئاتر طرابازون بوده تا بتوانیم ارتباط فرهنگی میان کشورهایی را که به هم نزدیک هستند، برقرار کنیم.

«هایدا کارسا» جشنواره شما را در روزنامه‌های ترکیه نشان می‌دهد و با عکس‌هایی که از نمایش‌های گرفته است و مطالبی که تهیه کرده، فرهنگ و تئاتر ایرانی را معرفی خواهد کرد. ما با شهرداری و مدیر امور بین‌الملل مرکز هنرهای نمایشی آقای اطبایی، صحبت کردیم تا زمینه‌ی این همکاری فراهم شود.

با چه کسانی در شهرداری تهران برای این ارتباط فرهنگی گفت‌وگو کردید و چه نتایجی از این گفت‌وگو حاصل شد؟

شهریار رشید علی‌پور و قاضی نظام، مدیر هنرهای نمایشی سازمان فرهنگی، هنری شهرداری تهران. البته همکاری ما با شهرداری تنها در زمینه‌ی تئاتر نیست،بلکه در زمینه‌ی برپایی نمایشگاه عکس حرفه‌ای، هنر و صنعت کاریکاتور و نقاشی هم شده است. همچنین قرار شده که در شرایطی به‌جز جشنواره هم ارتباط تئاتری خود را داشته باشیم. با آن که ایران و ترکیه هم مرز و همسایه و از نظر تاریخی با هم نزدیک هستند، اما در کشور ترکیه کسی چندان از فرهنگ ایرانی مطلع نیست و در ایران نیز همین‌طور است. در این سفر متوجه شدم، برداشتی که از فرهنگ و جامعه‌ی ترکیه در ایران وجود دارد، کامل نیست.

اسامی نمایش‌هایی که برای اجرا در ترکیه انتخاب کرده‌اید مشخص است؟

فعلاً صحبت‌هایی کرده‌ایم تا نمایش‌های خودمان را به ایران بیاوریم. همچنین لوح فشرده‌ی ۱۰ نمایش ایرانی را نیز انتخاب کرده‌ایم و با خود به ترکیه می‌بریم تا در آنجا توسط کمیته‌ای برای اجرا انتخاب شوند، من بسیار مایلم حداقل دو تئاتر را به آنجا ببرم و بتوانم حداقل یک نمایش ترکیه را در ایران اجرا کنم. جشنواره‌ی شما از تمام ممالک اروپایی نمایش‌هایی را روی صحنه می‌برد اما متأسفانه از کشور ما که فرهنگی آشنا با شما داریم، تاکنون نمایشی اجرا نشده است.

شما مطمئن هستید که تاکنون نمایشی از ترکیه در جشنواره‌ی ایران اجرا نشده است؟

منظورم نمایش کاملاً ترکیه‌ای است که نویسنده کارگردان و بازیگران آن ترکیه‌ای باشند، تا بتوانند به‌خوبی فرهنگ و تئاتر ترکیه را به شما نشان دهند.

علت این که تاکنون ارتباط فرهنگی خوبی با هم نداشته‌ایم، چیست؟

برخی از کشورها و مراکز هستند که مایل نیستند، دو مملکت مسلمان و دوست و برادر که به هم نزدیک هستند، با هم ارتباط فرهنگی و سیاسی خوبی برقرار کنند و بخش دیگری هم به تنبلی خود ما برمی‌گردد.

Patrice Chéreau

پاتریس شِرو

مترجم : اصغر نوری

کارگردان فرانسوی، متولد ۲ نوامبر ۱۹۴۴ در شهر لزینیه. پدر و مادرش نقاش بودند و پس از ساکن شدن در پاریس، اغلب او را همراه خود به نمایشگاه‌های نقاشی می‌بردند و با دنیای هنر آشنایش می‌کردند. همین امر باعث شد که از همان دوران نوجوانی، حس هنری عمیقی در وجود پاتریس گسترش یابد. در آن دوران شیفته‌ی عبادت کشیش‌ها و رسوم عبادی بود و گاهی خودش را به شکل کشیش‌ها درمی‌آورد.

وارد دبیرستان لویی لوگران شد و به گروه تئاتر آنجا پیوست. به بازیگری اکتفا نمی‌کرد: کارگردانی می‌کرد و به طراحی صحنه و لباس می‌پرداخت.

در سال ۱۹۶۶، در سن ۲۲ سالگی، در فرانسه‌ی پرآشوب قبل از مهٔ ۱۹۶۸، مدیریت تئاتر «سارترووِیل» را به عهده گرفت و مانند بسیاری از همکارانش، تئاتر سیاسی را در پیش گرفت.

در سال ۱۹۶۹،تئاتر سارترووِیل ورشکست شد و پاتریس شرو به ایتالیا رفت و در امتحان ورودی مدرسه‌ی تئاتر «Le Pic-colo Teatro de Milan» قبول شد. همزمان با تحصیل در این مدرسه، در فرانسه کار می‌کرد و نمایشنامه‌ی «ریچارد دوم» اثر شکسپیر را در مارسی به روی صحنه برد. بعد، از سال ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۷، به همراه روژه پلانشون و روبر ژیلبر هدایت تئاتر ملی لیون ــ ویلوربان را به عهده گرفت.

از نظر پاتریس شرو، سینما و تئاتر از لحاظ وحدت مکان و زمان مشترکند؛ صحنه‌های تئاتر، در سینما به سکانس تبدیل می‌شوند. ولی حس می‌کند سینما بیشتر به او اجازه می‌دهد تا هیجانات تصویری کودکی‌اش را برجسته کند. اولین فیلم پاتریس شرو، «تن ارکیده»، اقتباس آزادی از رمانی به همین نام از «جیمز آدلی چیز» بود که در سال ۱۹۷۴ ساخته شد.

در سال ۱۹۷۶، پاتریس شرو تجربه‌ای استثنایی را از سر گذراند: کارگردانی چهار اپرا از واگنر با رهبر ارکستر، پی‌یر بوله، به مناسبت صدسالگی اپرای Bayreuth، معبد آهنگساز آلمانی.

دو سال بعد، دومین فیلمش، «ژودیت تریپوو» را ساخت که به رغم استفاده از بازیگران مشهور، فیلم موفقی نبود.

از سال ۱۹۸۲ تا ۱۹۹۰، شرو مدیریت خانه‌ی فرهنگ شهر نانتر را به عهده گرفت و آن را به تئاتر آماندیه بدل کرد. اولین اجرای این تئاتر، نمایشنامه‌ای از برنار ماری کولتس به نام «جنگ سیاهان و سگ‌ها» بود. شرو بعد از کارگردانی این نمایشنامه، «پاروان‌ها» اثر ژان زنه را به روی صحنه برد و بعد از آن، به طور متناوب نمایشنامه‌های کلاسیکی از ماریو و موزار و چند نمایشنامه‌ی معاصر از جمله اکثر نمایشنامه‌های کولتس را کارگردانی کرد.

تئاتر آماندیه در این سال به نوعی مدرسه‌ی تئاتر تبدیل شد که بازیگران زیادی در آن تربیت شدند. بعضی‌ها در تئاتر باقی ماندند، ولی اکثرشان به سینما رفتند. از آن میان می‌توان به والریا برونی تدشی، ونسان پرز، آنیه ژاویی و پاسکال گرگوری اشاره کرد.

پاتریس شرو همزمان با این ایام پرکار تئاتری، شخصی‌ترین فیلمش را ساخت: «مرد زخمی» (۱۹۸۳) که همان سال جایزهٔ سزار بهترین فیلمنامه را نصیب شرو کرد.

در ادامه‌ی کار تئاتری‌اش، با استفاده از هنرآموزان بازیگری تئاتر آماندیه، نمایش «هتل فرانسه»(۱۹۸۷) را به روی صحنه برد که درباره‌ی یک گردهمایی خانوادگی بسیار آشفته بود.

در اواخر دهه‌ی ۸۰، شرو تئاتر آماندیه را ترک کرد و خودش را وقف اپرا کرد: «وزک» اثر برگ، ۱۹۹۳؛ «دون ژیووانی» اثر موزار، ۱۹۹۴. همچنین فیلمی بر اساس یکی از رمان‌های الکساندر دوما ساخت که چهار سال به همراه دانیل تامپسون روی فیلمنامه‌اش کار کرده بود: «ملکه مارگو». او در این فیلم، روی شب معروف سن‌بارتلمی که شبی جانکاه در تاریخ فرانسه است، تمرکز کرد و آن را با رئالیسم بی‌سابقه‌ای به تصویر کشید. در جشنواره‌پکن سال ۱۹۹۴، «ملکه مارگو» برنده‌ی جایزهٔ هیات داوران شد و بازیگر زن این فیلم، ویرنا لیزی، جایزه‌ی بهترین بازیگر زن را به دست آورد.

طی این دوره، او دو نمایشنامه را در تئاتر «اودن» به روی صحنه برد: «زمان و اتاق» اثر بوتو استروس در ۱۹۹۱ و ویرسیون نهایی نمایشنامه‌ی «در خلوت پنبه‌زارها» اثر برنار ماری کولتس در ۱۹۹۵.

چهار سال بعد شرو فیلم «آنهایی که دوست دارند برایم قطار بگیرند» را ساخت که فیلمنامه‌اش حاصل همکاری دوباره‌ی او با دانیل تامپسون بود. موضوع فیلم حول محور یک تشییع جنازه‌ی عجیب در شهر لیموژ می‌چرخد.

در سال ۲۰۰۰، او برای اولین بار در خارج از فرانسه و در انگلستان فیلم ساخت، فیلمی سیاه، بی‌پروا و کمی جنجال برانگیز به نام «رابطه‌ی نزدیک» که با اقبال عمومی فراوانی روبه‌رو شد. این فیلم جایزه‌ی خرس طلایی جشنواره‌ی برلن را به خود اختصاص داد و همچنین بازیگر مرد نقش اولش، کری فوکس، برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر مرد شد.

در سال ۲۰۰۳، شرو با فیلم «برادر او»، دوباره به تم خانواده‌ی از هم پاشیده برگشت که در دو فیلم قبلی‌اش «ملکه مارگو» و «آنهایی که دوست دارند برایم...» به آن پرداخته بود.

باید اذعان کرد که پاتریس شرو در تمام کارهایش، از خود نبوغ نشان می‌دهد. او در مقام کارگردان، بازیگران را به خوبی هدایت می‌کند و تسلط کاملی روی صحنه، لباس و نور دارد. به این هنر، هنرهای بازیگری و فیلمنامه‌نویسی را هم اضافه کنید.

تمام این استعدادها، در تئاتر، اپرا و سینما نمود پیدا می‌کنند، تلفیق هنرمند و هنرش کامل است. پاتریس شرو از ورای گوناگونی فعالیت‌هایش، انسجام بی‌نقصی را به نمایش می‌گذارد. در تمام نمایش‌ها و فیلم‌هایش، با وسواس زیاد روی زمان، رنگ و قبل از هر چیز روی بدن بازیگرانش کار می‌کند و آثارش با گذر از همه‌ی مرزهای خوبی و بدی، همزمان باشکوه و آزاردهنده هستند.

شهرستانی‌ها بهتر بودند

«نادر برهانی‌مرند» کارگردان نمایش «مرگ فروشنده»

در ابتدا، ارزیابی خود را از جشنواره‌ی فجر امسال بفرمایید.

این‌که نمایش‌ها از اجرای عمومی به جشنواره بیایند، خیلی خوب است. ولی اگر می‌خواهم از الگوی جشنواره‌های خارجی پیروی کنیم، باید مانند آنها عمل کنیم. اگر قرار است نمایش‌های اجرای عموی شده در جشنواره شرکت داده شوند، باید حداقل هر کارگردانی در طول سال ۴ نمایش اجرای عمومی داشته باشد و یکی از آنها را به جشنواره بیاورد. ولی وقتی تنها یک نمایش را در سال اجرا می‌کنیم، چه فرقی می‌کند که جشنواره رقابتی باشد یا غیررقابتی؟

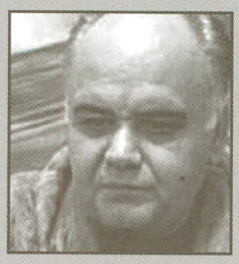
بعضی از دوستان معتقدند که در جشنواره‌ی رقابتی، همه‌ی کارها شتابزده است. ولی من می‌گویم که بیاییم و ببینیم، کدام یک از اجراهای ما شتابزده نبوده است؟ برخی اوقات سرویس‌هایی که در جشنواره‌ی رقابتی دریافت کرده‌ام، بهتر از زمان اجرای عمومی بوده است. اتفاقاً آن شتابی که در جشنواره‌های رقابتی وجود داشت، شتاب مخلی نبود. من در آن شتاب، خلاقیت، سرعت عمل و فراست را آموختم.

برخی از هنرمندان شهرستانی معتقدند، به‌دلیل این که امکانات آنها اندازه‌ی تهران نیست، نباید با تهرانی‌ها مقایسه شوند و نتیجه‌ی جشنواره‌ی رقابتی همیشه غیرعادلانه بوده است؟

به نظر من اشتباه می‌کنند. من امسال چند کار شهرستانی دیدم که با قاطعیت می‌توانم به شما بگویم، خیلی بهتر از تهرانی‌ها بودند.

اگر جشنواره به چند بخش تقسیم شود و بخشی را به نمایش‌های آماتور یا کسانی که برای اولین‌بار در جشنواره شرکت می‌کنند، اختصاص دهند، در بهبود این وضعیت تأثیر دارد؟

به نظرم نمایش‌های آماتور یا اولی جایی در جشنواره ندارند. جشنواره‌ی تئاتر فجر قرار است، معتبرترین جشنواره‌ی تئاتر ایران باشد. در نتیجه هیچ جایی برای نمایش‌های آماتور و ضعیف وجود ندارد. باید با استدلال و کارشناسی درست، از طرح‌هایی که در طول این ۲۵ سال نصیب ما شده است، استفاده کنیم.



باید بستری فراهم شود

اکبر عبدی کارگردان نمایش «اکبرآقا اکتور تیاتر»

چه انتظاری از مسئولان و عوامل برگزارکننده‌ی جشن واره دارید؟

برخوردشان با ما خوب باشد. به لحاظ فروش نمایش در طی این چند سال رکورد، شکستیم. بیش از ۱۳۰ اجرا و فروش بیش از ۱۱۰ میلیونی، ارقامی هستند که نمی‌توان از آنها به سادگی گذشت. انتظار دارم، دستمزدهایمان را به موقع بپردازند تا شرایط دلگرمی من و گروهم فراهم بشود.

اجرای نمایش شما ادامه خواهد داشت؟

دو ماه به خاطر محرم و صفر تعطیل خواهیم بود. اگر شرایط دوباره فراهم شود، در سال ۸۶ هم ممکن است، اجرا برویم.

چه انتقاد یا پیشنهادی درباره‌ی جشنواره دارید؟

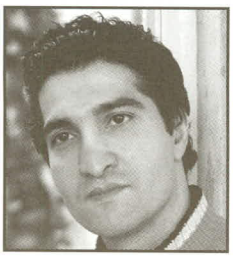
جشنواره نباید صرفاً به شکل آمار و ارقام باشد. باید پس از آن اتفاق‌های خوبی رخ دهند. حداقل به لحاظ کیفی، آثار مناسبی ارایه و اجرای عمومی شوند. ما هر ساله، جشنواره داریم، اما سالنی به تئاتر کشور، اضافه نمی‌شود. اگر بخواهیم حرفه‌ای برخورد کنیم، در تهران با جمعیت ۱۴ میلیونی تنها دو تا سالن تئاتر داریم. یکی تئاترشهر و آن دیگری سنگلج است که تا قبل از اجرای برنامه‌ی ما رونقی نداشت.

شکل ایده‌آل برگزاری جشنواره، چیست؟

تئاتر خصوصی شود و به تئاترها هویت و اعتبار ببخشند. دوست دارم کار تئاتر بکنم. چون بازیگر در تئاتر راضی می‌شود، نه در سینما یا تلویزیون. هر چند که معتقدم هر بازیگری باید گونه‌های مختلف بازیگری را تجربه کند.

شیوه‌ی غیررقابتی جشنواره به نظر شما درست است؟

بله. چون لوح و تندیس دردی از بازیگر، دوا نمی‌کند. بازیگر، سالن تئاتر می‌خواهد تا روی آن هنرنمایی کند. این چیزها برای بازیگر ارضاکننده نیست. بازیگری که خانه‌اش پر از لوح و تندیس باشد، ولی امکان کار نداشته باشد، به چه درد می‌خورد؟ باید بستری برای کار فراهم شود.



اتفاق مثبت جشنواره

«ناصر آویژه» کارگردان نمایش «یک شهر بی‌پرنده»

شما در چه تاریخی و با چه شرایطی اجرای عمومی داشتید؟

نمایش ما در تیر و مرداد ۸۵ اجرا رفته و در بخش کودک و نوجوان جشنواره‌ی ایران سبز در سال ۸۱ شرکت کرده است. شرایط اجرای ما خیلی خوب بود، به صورتی که در فصل تابستان با استقبال خوب تماشاگران مواجه شد.

درباره‌ی جشنواره‌ی تئاتر فجر که به صورت غیررقابتی برگزار می‌شود، چه نظری دارید؟

طرح خیلی خوبی است. به این دلیل که یک نمایش بعد از اجرای عمومی اشکالات کمتری دارد و این امر باعث می‌شود تا سطح کیفی جشنواره بالا برود و تماشاگر از دیدن نمایش‌ها بیشتر لذت ببرد. در دنیا جشنواره‌های غیررقابتی زیادی وجود دارد و باعث می‌شود، اهالی تئاتر بی‌هیچ چشم داشتی در آن شرکت کنند.

پس این شیوه ی برگزاری بهتر است؟

اگر متن درست انتخاب شود و یک گروه زمان زیادی را صرف آماده‌سازی آن کند، اتفاقی مثبت رخ می‌دهد. در حالی که این مهم، در سال‌های قبل وجود نداشت و همه‌ی کارها یک شبه انجام می‌شد. برای همین ما در جشنواره های گذشته، شاهد نزول کیفی آثار بودیم. وقتی کارها به لحاظ کیفی از درجه‌ی خوبی برخوردار باشند، یک تبادل فرهنگی به وجود می‌آید.

می خواهم نمایش ببینم!

«علی فرحناک» کارگردان نمایش «مثل سوسوی فانوس آویخته»

کدام شکل از جشنواره را می‌پسندید؟

جشنواره با شکل غیررقابتی، شور و حال بیشتری دارد. من شهرستانی هستم و وقتی به تهران می‌آیم، خواستار تماشای همه‌ی نمایش‌های اجرا شده در جشنواره هستم. به اعتقاد من این شکل از اجرای نمایش‌ها درست است. چرا که تئاتر ما را، با مردم آشتی می‌دهد. تنها پایگاه تئاتری کشور که محل تجمع تئاتری‌های ایران است همین جشنواره‌ی تئاتر فجر است که هم‌اکنون با سیاست‌های کارشناسانه‌ی مرکز هنرهای نمایشی به تبلور جدیدی رسیده است.

با برگزاری جشنواره به این صورت راه‌حلی منطقی در پیش گرفته‌ایم و به اعتقاد من به نفع تئاتر تمام شده است.

از لاله زار تا چخوف

نگاهی به نمایش «اکبرآقا اکتور تیاتر» به نویسندگی «سیدعظیم موسوی» و به کارگردانی «اکبر عبدی»

سیدعلی تدین‌صدوقی

اکبرآقا اکتور تیاتر همان‌گونه که از اسمش پیدا است، روی شخصیت اصلی اکبرآقا، که همان (اکبر عبدی) است، بنا شده است. نمایشنامه به لحاظ ساختار، ساده و کمدی است. یک کمدی اجتماعی که رگه‌های انتقادی را نیز در خود دارد و شاید، همین سادگی است که کار را مردمی کرده است.

« سیدعظیم موسوی» به سبک و سیاق کمدی‌های چخوف و مولیر، تمایل دارد. او از تئاتر لاله‌زاری نیز چیزهایی به امانت گرفته است، به همان صورت که عبدی در جاهایی، به این تئاتر ادای دین می‌کند. پر واضح است که نیمی از کار براساس بداهه‌گویی‌های عبدی و دیگران شکل گرفته است. در واقع متن، گنجایش یک ساعت و نیم اجرا را دارد و مابقی، ساخته پرداخته‌ی عبدی است. متن سعی دارد یک کمدی اجتماعی انتقادی را ارایه دهد. به عنوان مثال در زمینه‌ی آب، گل‌کاری و طبیعت و ... متن در واقع به صورت غیرمستقیم، آموزش داده و نکاتی را گوشزد می‌کند. نویسنده سعی کرده است به دور از هجو، هزل و به کارگیری کلمات ناخوشایند، و پرهیز از لودگی کلامی و بیانی و ... متنی سالم، ارایه دهد. در واقع از این که تماشاگران را به زور هر چیزی بخنداند، اجتناب کرده اند و این مسأله، یکی از حسن‌های متن است. از سویی، اکبر عبدی نیز بر این سیاق، از لودگی و به کارگیری حرکات سخیف و بداهه‌های هجو و هزل، پرهیز کرده است و در کمال سلامت، یک کمدی، ارایه می‌دهد. این ثابت می‌کند بدون لودگی هم می‌توان کمدی کار کرد و موفق بود. عبدی در کمال جدیت، مردم را می‌خنداند؛ ما خوب می‌دانیم که کمدی از جدیت، برمی‌خیزد.

به باسترکیتون، هارولد لوید، چاپلین، پیترسلرز و ... بنگرید، همگی کمدی‌های خود را با جدیت، خلق می‌کنند. حتی صورت باسترکیتون عاری از هر گونه حرکتی است. بی‌روح و ساکن، اما سرشار از کمدی. این خصوصیت کمدین‌های بزرگ است و عبدی نیز از این قاعده پیروی می‌کند.

بازیگران دیگر، تقریباً همگی خوب کار می‌کنند، هر چند که باید ملاحظاتی صورت پذیرد تا نقش‌ها از یکنواختی، بیرون بیایند. اما با تمام این‌ها باید دانست که کمدی‌های امروزی، براساس تیپ و شخصیت است و درست به همین دلیل، باید بازیگران درباره‌ی نقش خود، هر چند کوچک، فکر کنند و هر روز خصوصیات و رفتارهای تازه‌ای در آن کشف کنند. این در واقع همان ایجاد تحول در نقش است.

تحول در حس و حال و حرکات و بیان. به گفته‌ی استانیسلاوسکی، « نقش بزرگ یا کوچک وجود ندارد، بازیگر بزرگ یا کوچک وجود دارد» پس باید هر لحظه به نقش فکر کرد تا یکنواخت و کسل‌کننده نشود. این به خصوص در کارهای کمدی قابل ملاحظه است و باید بسیار مورد توجه قرار گیرد.

این نمایش به لحاظ کارگردانی، نمایش اول عبدی و قابل تأمل است. البته نیاز به حضور فرد توانایی که از بیرون نمایش را ببیند و به لحاظ متن و به لحاظ اجرا، آن را مورد مداقه قرار دهد، احساس می‌شود؛ عنصر ایجاز باید به کار گرفته شود. حرکات و میزانسن‌ها در جاهایی تکرار می‌شوند امکان داشت حرکات و میزانسن‌های متنوع‌تری را اجرا کرد. به هر صورت، باید این واقعیت را پذیرفت، کارگردانی که خود، نقش اول را بر عهده دارد، طبیعتاً نکاتی از نظرش دور می‌ماند؛ پس حضور فردی آگاه، در کنارش، الزامی است. طراحی صحنه نیز با پیروی از کارهای چخوف، ثابت است. طراحی گریم، رئالیستی است و تا حد امکان استفاده‌ی دراماتیک نیز از آن می‌شود. در هر صورت، نمایش کمدی «اکبرآقا آکتور تیاتر» یک کمدی سالم است که با مخاطب ارتباط خوبی برقرار می‌کند، به همین دلیل وجه مردمی نیز دارد، چرا که با بیش از صد اجرا در تالار سنگلج رفته است.

بازی با چخوف

نگاهی به نمایش «مرغ دریایی» به کارگردانی «یوسیف راخلگاز»

رضا آشفته

نمایش «مرغ دریایی» به نویسندگی «بوریس آکوئین» و کارگردانی «ایوسیف راخلگاز» از روسیه، یک خوانش جدید از «مرغ دریایی» آنتون چخوف است.

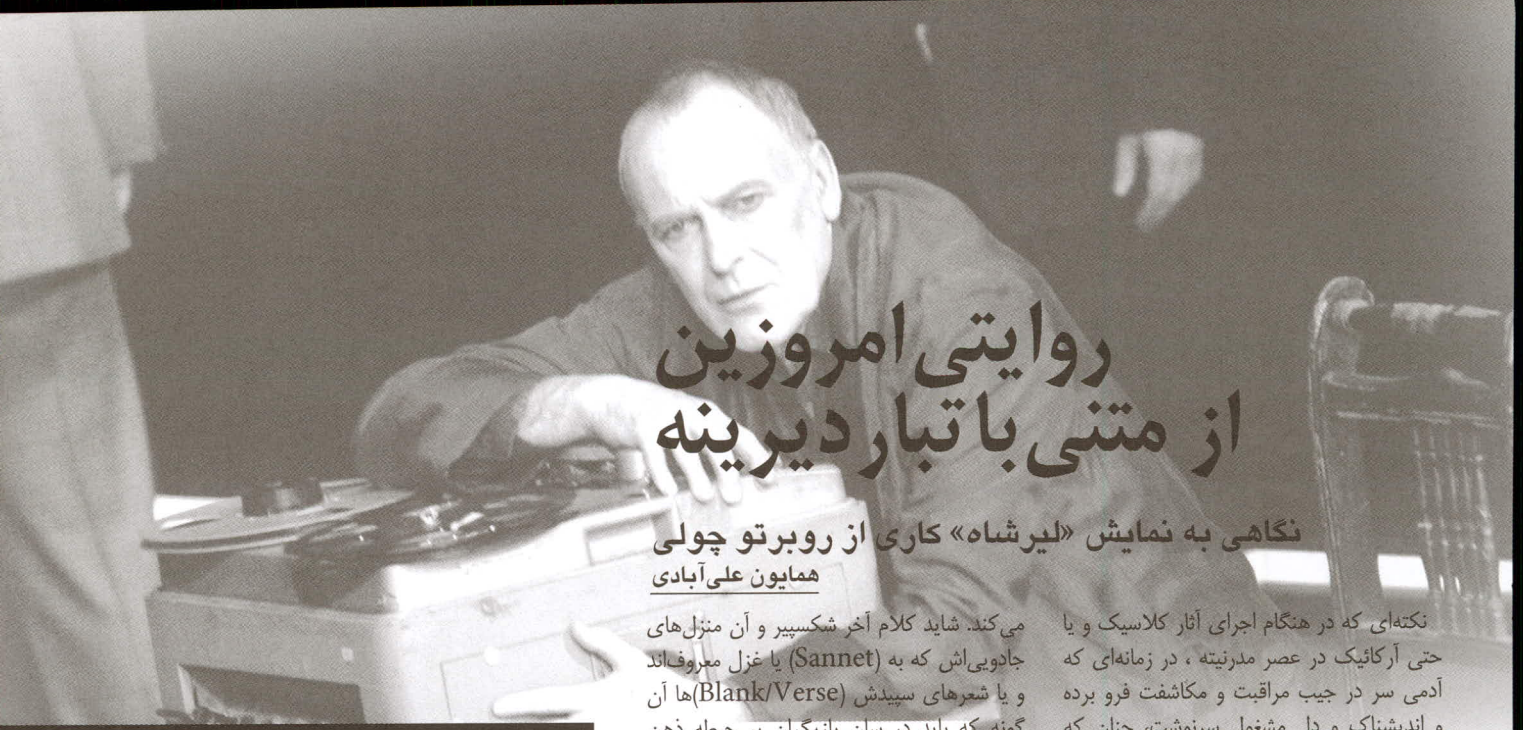
خوانش جدید از این جهت که این متن در ادامه‌ی «مرغ دریایی» چخوف نوشته شده است، تا در فضایی پلیسی و معمایی راز قتل یا خودکشی نویسنده‌ی جوان کشف شود. آنچه در «مرغ دریایی» جدید اتفاق می‌افتد، نمایش یک دنیای متفاوت نسبت به دنیای ذهنی چخوف است. چخوف همواره به دنبال ایجاد چند لایگی بود تا در هر سطح، گوشه‌ای از زندگی انسان رو به زوال را تصویر کند و در نهایت، یک موقعیت از اضمحلال فئودالیته را به نمایش درآورد. اما در این مسأله، فردیت پیش می‌آید. یک نفر می‌میرد و دیگران هم درصدد هستند تا راز این قتل را برملا سازند.

دیگر از آن لفافه و ژرفای آثار چخوف، در «مرغ دریایی» جدید خبری نیست. طی یک بازی هوشمندانه مقصر یا قاتل اصلی باید مشخص شود.آنچه در «مرغ دریایی» با عشق‌های پیچیده و زنجیروار به وقوع می‌پیوندد، یک شکست بزرگ است و به هیچ وجه در آن پیروزی احساس نمی‌شود. این شکست، ریشه در شکست عشق در وجود آدمی دارد که بی‌آن، همه‌ی دنیا دچار لغزش و انهدام می‌شود. اما «مرغ دریایی» آکوئین و راخلگاز یک موقعیت کاملاً رمزآمیز و معمایی است که می‌تواند برای برخی جالب و برای برخی کاملاً سطحی و پیش‌پا افتاده باشد. تخیلی است که در ادامه‌ی یک تخیل ژرف و ماندگار صورت گرفته و فقط در ظاهر و آن هم در حد نام «مرغ دریایی» بین این دو تشابه وجود دارد.

در اجرا نیز متد «استانیسلاوسکی» برای ایجاد یک موقعیت مدنظر بوده است. بازیگران بر پایه‌ی طبیعت راستین آدم‌های متن به تمامی اتفاقات و حوادث سمت و سو داده‌اند. تمام احساسات، لحن‌ها و حرکات در دامنه‌ی همین تعریف مشخص شسته رفته در صحنه به نمایش درمی‌آید.

پالایش دقیقی در تمام اتفاقات بدنی و حسی صورت گرفته تا از باورپذیری طبیعت‌گرایانه دور نباشد. آنچه در «اگر مفروض» باید به وقوع بپیوندد، در تک‌تک بازی‌ها نمود عینی می‌یابد. در این گیر و دار فقط یک کیفیت (کودن) بازی کاملاً متفاوتی دارد. البته این تفاوت هم بر پایه‌ی متد علمی استانیسلاوسکی تعریف و اجرا می‌شود. او یک مرتبه چند فنجان چای را یواشکی می‌خورد تا تماشاگر بخندد. یا یک مگس را می‌گیرد، دست و پایش را می‌کند و آن را می‌خورد.یا با دیگر بازیگرها به ارتباط طنز و شوخی می‌رسد.

با تمام لحظات جذابی که در «مرغ دریایی» دیده می‌شود، اما زبان اجرا و زبان متن و گفت و گوها مانع از یک ارتباط قوی با تماشاگر ایرانی می‌شود. حتی یک صفحه خلاصه‌ی صحنه‌ها نیز در برقراری این ارتباط مؤثر نیست. به هر تقدیر «مرغ دریایی» را تماشاگران ایرانی دیدند و برخی به دلیل عدم ارتباط، به درک و برداشتی از آن نرسیدند و در مقابل، برخی، از انرژی ناشی از بازی‌های حسی و طبیعی به برداشتی متفاوت رسیدند و از آن به عنوان یک اجرای فوق‌العاده یاد کرده‌اند. اینها همه برداشت‌های شخصی افراد است که نمی‌تواند در یک جمع به برآیند ارتباطی و اتفاقی نزدیک شود. مطمئناً با این تفسیر، هرگز یک اتفاق در پس و پیش این اجرای نسبتاً محکم و هیجانی، دیده نمی‌شود.



روایتی امروزین از متنی با تبار دیرینه

نگاهی به نمایش «لیرشاه» کاری از روبرتو چولی

همایون علی‌آبادی

نکته‌ای که در هنگام اجرای آثار کلاسیک و یا حتی آرکائیک در عصر مدرنیته ، در زمانه‌ای که آدمی سر در جیب مراقبت و مکاشفت فرو برده و اندیشناک و دل مشغول سرنوشت، چنان که «او» در نوشت هستند. فی‌الواقع نمی‌توان نگاهی کهنه‌گرا، سنتی و وفادارانه به این گونه آثار داشت. پیتر بروک می‌گوید: «بهترین نوع وفاداری، خوب خیانت کردن است. و این گونه است که بخش عمده‌ای از ادبیات نمایشی مدرن جهان از صیقل و صافی مدرنیته و حتی پسامدرن عبور می‌کنند و ماحصل، یک فرآیند و جریان و پروسه مهمی می‌شود به نام نگاه معاصر و امروزین به درام‌های کهن و کلاسیک. کلاسیک که می‌گویم نه از باب سبک و مکتب ، که بیشتر به ازای ارزش‌ها و اعتبارهای تثبیت شده آنان حتی در عرصات هنر مدرن است. دومین حالت که با گروه مهمی از این آثار در نمایشنامه‌های ژان پل‌سارتر (مگس‌ها، حادثه در تروآ اتفاق نمی‌افتد) ژان ژیرودو (اوندین) ژان کوکتو (ماشین جهنمی) رابرت آلتا (آژاکس) یوجین (سوگواری بر الکترا می‌برازد) اونیل (آنتیگونه) و به ویژه درام‌نویسی چون «ژان آنوی» که شیفته‌ی علم‌الاساطیر است. این از منظر متن‌شناسی و مرفولوژی مکتوب پاره‌ای از این برگرفتن‌ها و برداشت‌های مدرن در ساخت هنر نمایش بر صحنه‌اند: بدین مفهوم که کارگردان متن کهن اوریژینال را برمی‌گزیند و با خوانش و چینش و چالش امروزین از منظر صحنه‌پردازی، بدان می‌نگرد و این جاست که با بزرگانی چون بروک که معتقد است: « میزانسن همان پیام است» یا استره‌لر، یا باربا و اشتاین و گارسیا و دیگران رویاروی می‌شویم. روبرتو چولی در لیرشاه شاهکارترین میزانسن‌ها را می‌آفریند. دراماتورژی‌اش که شاید چندان چنگی به دل نزند با خلاقانه‌ترین شیوه‌های اجرایی فی‌الواقع صحنه را از نگاهی کاملاً مدرن و امروزین آکنده می‌سازد. صحنه، سکون دارد. چند فیگور فتوپلاستی سیته، یک نردبان، یک یخچال در آوانسن و خاصه آن ضرباهنگ جادویی آن ریتم و ایقاع بسیار دقیق که با تمپرامنت و تمپراچر اساسی، صحنه را صاحب شکوهمندترین لحظه می‌کند. شاید کلام آخر شکسپیر و آن منزل‌های جادویی‌اش که به (Sannet) یا غزل معروف‌اند و یا شعرهای سپیدش (Blank/Verse)ها آن گونه که باید در سان بازیگران بر حیطه ذهن نمی‌نشینند ، اما من ناگزیرم معترف باشم که چولی، استاد میزانسن است. ساده به سادگی اشتباه نکنید ؛ ساده نه سطحی! باری به سادگی حکایت‌گر روایت مدرن کوردلیا، گانریل و ریگان است. و آن پارانویا و ملانکولی یا مالیخولیایی که کوردلیای وفادار دارد، فضا، اروپای بعد از جنگ است. با همان خطخطی‌های ذهنی و همان روان‌پریشی‌های موعود و معهود و لیر کیست؟ که می‌داند؟ یک دائم‌الخمر که گرفتار Drinking _ Problem است. یا آدمی عاجز و از دست شده؟ و چولی تماماً راهی کوردلیا است، وفادارترین دختر لیر و ادموند و ادگار و گانریل و ریگان این دغل‌دوستان که می‌بینی/ مگسانند گرد شیرینی و نهایت این صحنه پردازی جادویی روبرتو چولی که دو ساعت آدمی را مبهوت و میخکوب بر جا می‌نشاند. اما من پرسشی از آقای چولی دارم: آیا نباید مسأله‌ی بهداشت روانی را بار دیگر مطرح کرد؟ ۱۲۰ دقیقه، ۱۵ بازیگر میخکوب بر سر جایشان و در نهایت تنها تکانشی و تلنگری. در هر حال برداشت چولی از این سخن سعدی است:گفتند عاقلان غم دیوانه می‌خوریم / دیوانه هم شدیم و غم ما کسی نخورد. آن عشق دیرینه شکسپیر به شاهان آن مونارشی طلبی و آنارشی خواهی شکسپیر. این همه در اجرای چولی با همان میزانسن‌های با شکوه و بالنده، سخت ملموس‌اند. باری آقای چولی! ای وقت تو خوش که وقت ما کردی خوش.

طرحی نو در شیوه اجرایی

نگاهی به نمایش «آنکه گفت آری، آنکه گفت نه» کاری از «مهرداد رایانی مخصوص»

کامل نوروزی

«آنکه گفت آری، آنکه گفت نه»، اثر نمایشی متفاوتی است که مهرداد رایانی‌مخصوص آن را نوشته وکارگردانی کرده است.

در کلیت اثر، گره از پیش تعیین شده‌ای را نمی‌توان دید و نیز شاهد بروز حادثه و یا اتفاق جدیدی نمی‌توان شد، چرا که نویسنده با نگاهی فرهنگی به دو نوع زندگی درد و برهه از تاریخ، نگریسته است. متن به مفاهیم انسان شناسانه و روانشناسانه، تأکیدی عمیق دارد و در تحلیل‌های خود، الگوهای رفتاری را به شیوه‌ای بدیع، عیان می‌سازد و در ارایه مفاهیم از فرهنگ عامه نه به شکل افراط و تفریط و یا التقاطی، بلکه به شیوه‌ای معمول و مقبول بهره می‌گیرد و از آیین‌های نمایشی کهن ایران زمین و به دور از کلیشه‌های مستعمل، استفاده شایسته و مناسبی می‌کند. نمایش قصه‌ای را که حاوی اوج و فرود باشد، ندارد و بیشتر به قیاس پرداخته و همراه با ضرباهنگی خاص، زندگی دو زوج را در دو مکان و زمان متفاوت، آگراندیسمان کرده است.

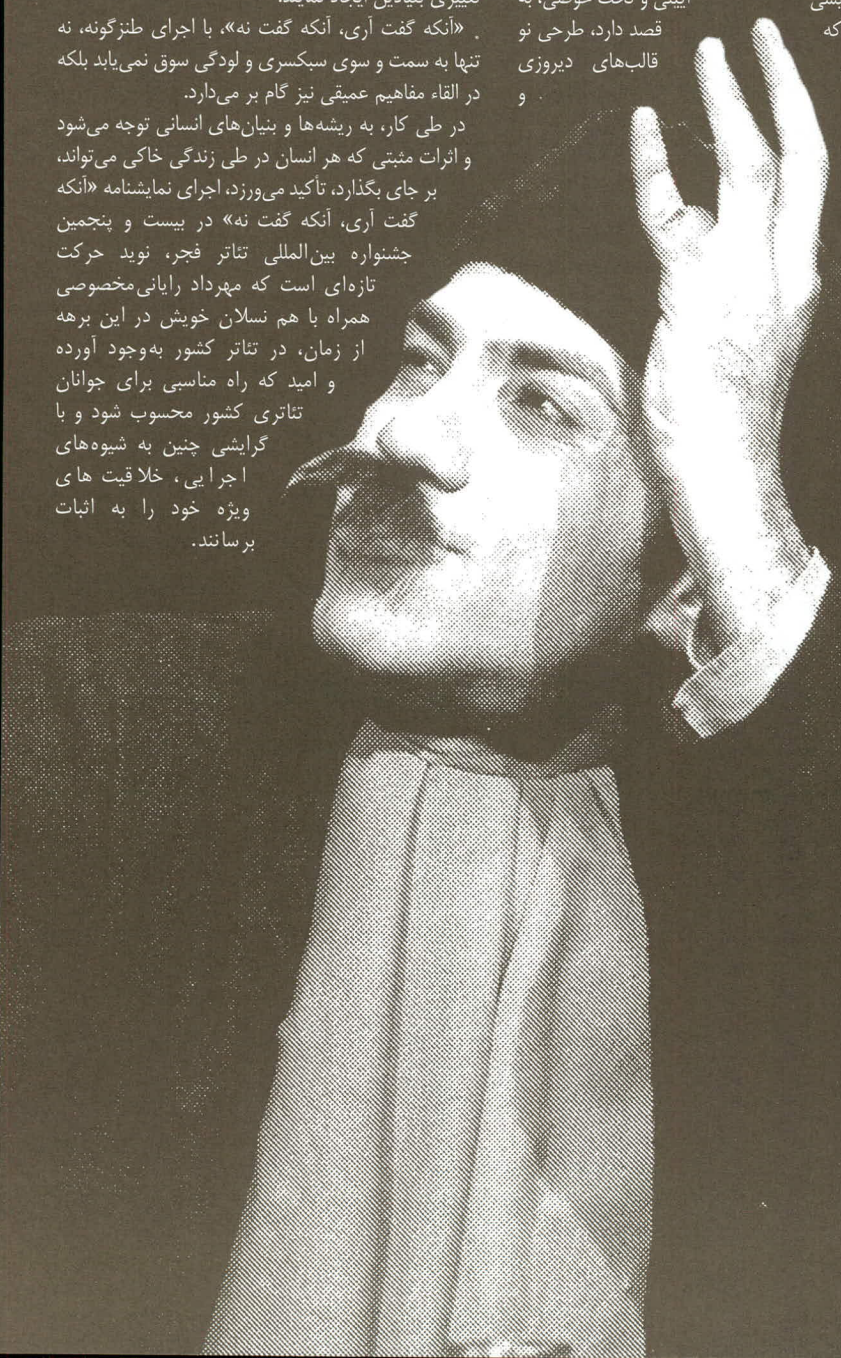
حضور نوازندگان کمانچه (شیما بلوکی‌فر) و دف (هانا کامکار) در گوشه‌ای از صحنه، که با ورود تماشاگران، می‌نوازند، فضای مفرح و شادی را به‌وجود می‌آورد و در ادامه کار نیز، تغییر صحنه‌ها با فرمان نوازندگان صورت می‌گیرد و در حقیقت رژیسوری نوازندگان در این نمایش، نمودی عینی می‌یابد. در مطلع آغازین نمایش، زن و شوهری (سهیلا و پدرام) به شیوه‌ای شاد انگیز در صحنه ظاهر می‌شوند و قصد دارند، سالگرد ازدواجشان را دو نفری جشن بگیرند، سهیلا در انتظار کادویی است که همسرش برای او تهیه کرده و بحث از همین‌جا آغاز می‌شود و با نواختن نوازندگان، بازگشت به زمان گذشته صورت می‌گیرد و لطفا... خان و ملوک خانم زن و شوهر عهد قجر در مقابل دیدگان مخاطبان قرار می‌گیرند و با تغییر شیوه واگویی دیالوگ‌ها و صحنه، فضا به فضایی دیگر مبدل می‌شود و در این فضای جدید نیز سالگرد ازدواج زوجین مطرح می‌شود، مهرداد رایانی مخصوص، قصد دارد در این نمایش با بهره‌گیری از طنز کلامی و رفتاری، به عشق معنای دیگری ببخشد و به صورتی غیرمستقیم، به گفتمان‌های واهی و بی‌ارزشی را که بسیاری از زوج‌ها در طی دوران زندگی مشترکشان، با یکدیگر دارند، اشاره نماید و به نتیجه‌ای اخلاقی نایل شود، او تمام تلاش خود را به کار برده تا از مستقیم‌گویی بپرهیزد و در این راستا به موفقیت‌هایی هم می‌رسد که منتج به رضایت تماشاگران می‌شود. فرم اجرایی کار ضمن تبعیت از شیوه‌های نمایشی آیینی و تخت حوضی، به گونه‌ای است که قصد دارد، طرحی نو در اندازد و از قالب‌های دیروزی دور شود و به سبک و سیاقی امروزی برسد.

سپیده نظری‌پور که در دو نقش سهیلا و ملوک‌خانم، تجلی می‌یابد، با طراحی صحنه مطلوب و مناسب خویش، بر جذابیت اجرایی افزوده و فضای مفرح و شادی را، با نوع بازی که ارایه می‌کند، به‌وجود می‌آورد.

فرزین صابونی که در خلق نقش‌های متکی بر طنز و توانایی‌های ارزشمندی رسیده، در این اثر نمایشی نیز ایفاگر دو نقش پدرام و لطفا... خان است. هر دو بازیگر تمام توان و تلاش خود را به کار می‌گیرند تا به روشی طنزآمیز، به نقش‌ها، هویتی عینی ببخشند و در روند ادامه کار، پا ارایه شیوه و مناسبات جدید، در نوع زندگی آدم‌های امروزین تغییری بنیادین ایجاد نمایند.

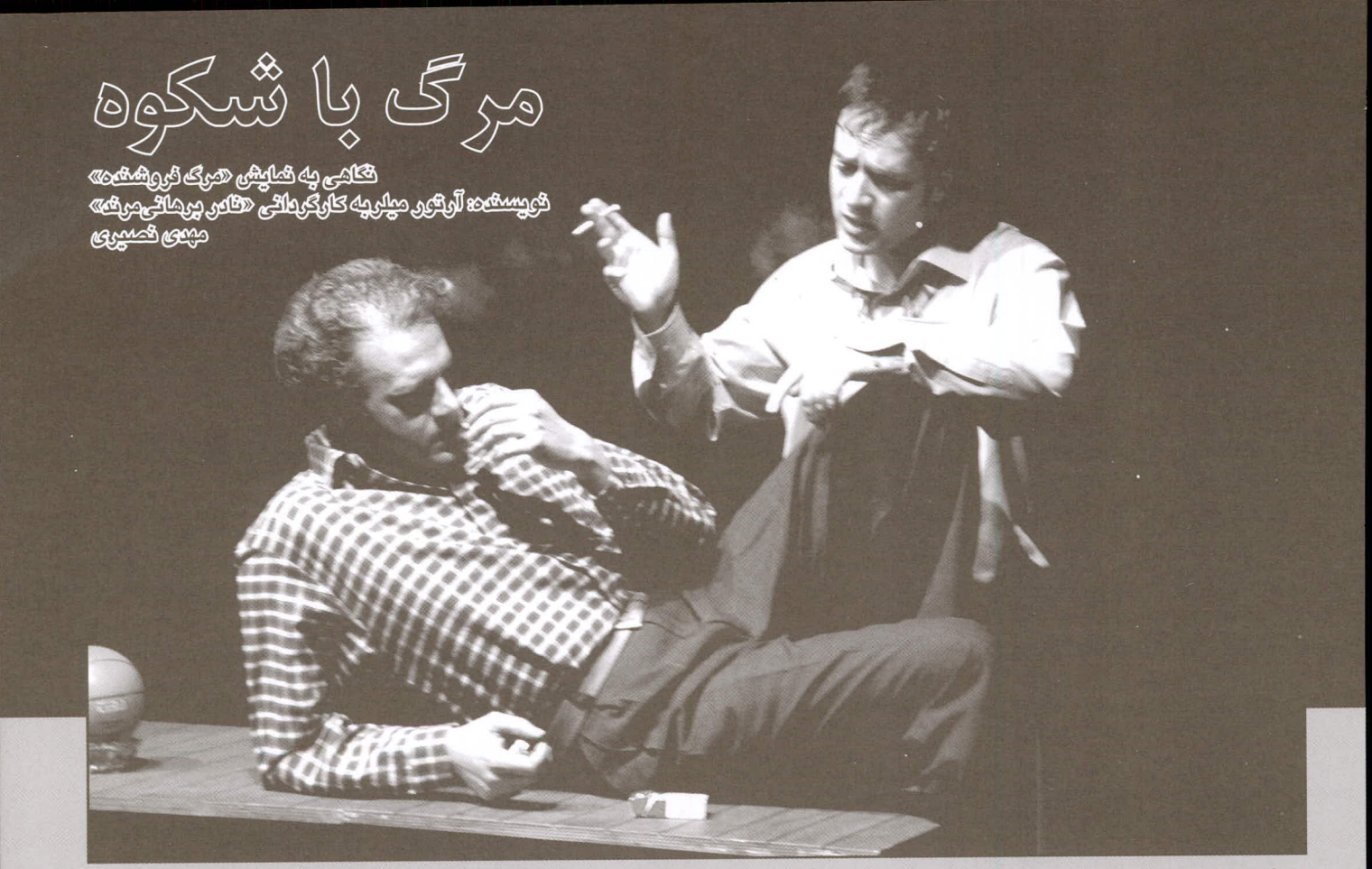
«آنکه گفت آری، آنکه گفت نه»، با اجرای طنزگونه، نه تنها به سمت و سوی سبکسری و لودگی سوق نمی‌یابد بلکه در القاء مفاهیم عمیقی نیز گام بر می‌دارد.

در طی کار، به ریشه‌ها و بنیان‌های انسانی توجه می‌شود و اثرات مثبتی که هر انسان در طی زندگی خاکی می‌تواند، بر جای بگذارد، تأکید می‌ورزد، اجرای نمایشنامه «آنکه گفت آری، آنکه گفت نه» در بیست و پنجمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، نوید حرکت تازه‌ای است که مهرداد رایانی‌مخصوصی همراه با هم نسلان خویش در این برهه از زمان، در تئاتر کشور به‌وجود آورده و امید که راه مناسبی برای جوانان تئاتری کشور محسوب شود و با گرایشی چنین به شیوه‌های اجرایی، خلاقیت های ویژه خود را به اثبات برسانند.



مرگ با شکوه

نگاهی به نمایش «مرگ فروشنده»
نویسنده: آرتور میلر/به کارگردانی «نادر برهانی‌مرند»
مهدی تصیری



«مرگ فروشنده» – که البته به نظر می‌رسد «مرگ دستفروش» گزینه‌ی بهتری برای عنوان آن باشد ـ یکی از بهترین آثار «آرتورمیلر» است که در حوزه‌ی نمایشنامه‌های رئالستی نوشته شده است. میلر در این نمایشنامه، به تراژدی زندگی آدم‌های وامانده و بیچاره‌ای می‌پردازد که به خاطر خانواده، گذشته و ضعف‌هایی چون دروغ، ترس از خطر کردن و پنهان کاری، محکوم به بدبختی‌اند. انسان‌هایی که امروزشان براساس سقوطی تدریجی که از گذشته در زندگی آنها آغاز شده، به بن‌بست رسیده است. قهرمانان این نمایش هر چه تلاش می‌کنند تا دست‌کم، یک قدم به جلو بروند، موفق نمی‌شوند و لحظه به لحظه بیشتر در بیچارگی‌شان غرق می‌شوند.

اجرای نمایش براساس متن کامل نمایشنامه‌ی آرتورمیلر، حتماً زمانی به مراتب بیش از نمایش «برهانی‌مرند» را شامل می‌شد. اما این کارگردان با خوانشی خلاصه‌تر از متن میلر توانسته کلیت آن را در محدوده‌ی فشرده‌تری سازماندهی کند و در قالبی گزیده‌تر به نمایش درآورد. بنابراین نخستین ویژگی نمایش، فشردگی ساختار آنست که به نظر می‌رسد از محاسن آن نیز محسوب می‌شود. برهانی مرند بخش‌هایی از متن را حذف کرده، فضاهای مختلفی از آن‌را در هم آمیخته و به صورت ترکیبی اجرا می‌کند. او حتی در فصل‌هایی از اجرای نمایش، تصاویر بصری را در گستره‌ی تصاویر فشرده‌ی ذهنی، پرورش داده است. در مجموع، آنچه تماشاگر از این نمایش می‌بیند، در مدت زمان ۹۵ دقیقه به اجرا درآمده و پایان می‌پذیرد.

کارگردان در جریان فشرده کردن متن و ایجاد قالب اجرایی منطبق با متن، به فضایی کلی دست پیدا کرده که ترکیبی موجز است. اما در این محدوده، آسیب‌هایی هم متوجه کارش بوده است. یکی از این آسیب‌ها به ذهنی کردن اطلاعات تصویری مربوط به گذشته برمی‌گردد. در واقع روایت گذشته در این نمایش به دو صورت اجرا می‌شود؛ اول آنکه کلام و گفتار خارج از صحنه به تعریف فضا و رویداد می‌پردازد و دوم اینکه گذشته به صورت بصری روی صحنه به اجرا درمی‌آید. البته محاسن زیادی در به کارگیری این شگرد وجود دارد که وسعت بخشیدن به فضای ذهنی، کاستن از تعدد فضاها و از میان برداشتن فواصل زمانی و مکانی، از آن جمله‌اند. اما در کنار این محاسن، ممکن است بخش مهمی از ساختار نمایش (گذشته)، کم اهمیت و ناقص جلوه کند. در واقع آنچه این ضعف را برجسته می‌کند، به حاشیه رانده شدن گفتار مهم خارج از صحنه است که احتمالاً در بخش‌هایی، امکان آن وجود دارد.

اما گذشته از این مورد، کارگردان در تلفیق و ترکیب فضاها و مکان‌ها خوب عمل کرده است. و بخصوص در حوزه‌ی همرفتی ذهنیت و واقعیت (گذشته و حال)، کاملاً موفق است. نادر برهانی مرند، ریتم و روند حرکتی روایت را در جریان عبور از یک فضای (واقعی) به فضای دیگر (ذهنی)، خوب به اجرا درمی‌آورد و در صحنه با هم تلفیق می‌کند. حسن‌کار او در این زمینه، همرفتی فضاهای روایی در یکدیگر است؛ به گونه‌ای که تماشاگر فواصل میان این دو فضا را به هیچ‌وجه احساس نکند. این همرفتی حتی در برخی فصول، زیبایی مضاعفی پیدا کرده است. یکی از بهترین نمونه‌های این همرفتی در اجرای نمایش، صحنه‌ی مربوط به رفتن «بیف» به هتل پدرش در بوستون است. این صحنه از دل صحنه‌ی دعوت پدر به کافه بیرون می‌آید و به فضایی کاملاً ذهنی تبدیل می‌شود. بیف متوجه حضور غریبه در اتاق پدر می‌شود و علی‌رغم اصرارهای او، اتاق را ترک می‌کند و پدر را به جلوی صحنه، هل می‌دهد. بلافاصله نورهای رنگی موضعی، جای خود را به نورهای طبیعی (واقعیت) کافه می‌دهند. گارسون (استنلی) وارد می‌شود و به ویلی می‌گوید که پسرانش با دو غریبه، کافه را ترک کرده‌اند.

نمایش برهای مرند، در نتیجه‌ی همرفتی هدفمند و در عین حال نامحسوس بین روایت گذشته و امروز در صحنه‌هایی از این دست، به اتصال قدرتمندی دست پیدا می‌کند که بر ابعاد زیباشناختی کارش می‌افزایند.

نمونه‌ی دیگر چنین کارکرد روایی، برجسته کردن موضوعات است که مثلاً در مورد جورابها، از همان ابتدای نمایش (گفتار خارج از متن) آغاز می‌شود و در قالب اشارت نشانه شناختی تکرار می‌شود تا اهمیت یابد و سرانجام در جای خود (صحنه‌ی هتل در بوستون) بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد:

بیف: اون جورابا مال مامان بود ...

البته نباید فراموش کرد که بخش اعظم اهمیت و ارزش این نوع پرداخت، به متن آرتورمیلر برمی‌گردد، اما با این حال می‌توان اعتراف کرد که برهانی مرند در انتخاب و پرورش مولفه‌های مناسب نمایش، خوب عمل کرده است. او مشخصه‌های خوبی را انتخاب کرده و در ساختار فشرده‌ی نمایش‌اش بیشترین استفاده‌ی مطلوب را از آنها برده است.

طراحی صحنه‌ی نمایش نیز تا اندازه‌ی زیادی در خدمت اهداف مذکور است. قرار دادن پنج در در انتهای صحنه، فشردگی فضاها و رویدادها را در کانال‌هایی – در شکل بصری – انسجام می‌بخشد. در واقع هر یک از این درها، تبدیل به محورهای مختلف و موازی رویدادها یا خطوط مرتبط با واقعه‌ی اصلی می‌شوند و به روند حضور و اجرای رویدادهای مختلف مربوط به زندگی «ویلی»، نظم خاصی می‌بخشند. جدا کردن صحنه به فضای باغچه در نزدیکی در اول و میز و صندلی وسط صحنه که مشرف به چهار در دیگر است، به خوبی توانسته خط فرضی‌ای در میان واقعیت و ذهنیت ترسیم کند. و هر چند که هر دو محدوده هیچ‌گاه براساس قاعده و قراردادی از هم جدا نمی‌شوند یا جدایی‌شان مورد تاکید قرار نمی‌گیرد، اما برهانی مرند خواسته یا ناخواسته، فضای ذهنی نمایش‌اش را با گرایش به راست صحنه اجرا کرده است. در ضمن، باید این نکته را هم در مورد آرایش صحنه و سپس طراحی میزانسن‌ها براساس فضای صحنه اضافه کرد که اجرای نمایش در طرف راست صحنه، اهمیت، برجستگی و جذابیت بیشتری نسبت به طرف مقابل پیدا می‌کند. شاید یک دلیل این مسأله تکثیر جهان آرزوها و ایده‌آلها در طرف راست و هجوم بدبختی‌ها و بیچارگی‌ها در سمت چپ است. اما این رویکرد هیچ‌گاه نمی‌تواند توجیه مناسبی برای فضاهای خالی گوشه‌ی چپ (کنار میز و صندلی از جلو تا عقب صحنه) باشد.

در مجموع، نمایش «مرگ فروشنده» با همه‌ی قوت‌ها و ضعف‌های اندکی که دارد، خوانشی از متن آرتورمیلر را به اجرا می‌گذارد که از نظر ساختار متن، به شدت تابع نظام ساختاری نمایشنامه است. اما در حوزه‌ی تبدیل نوشته به نمایش (اجرا)، برهانی مرند توانسته خلاقیت‌هایی را به خدمت بگیرد و یک کار خوب نمایشی را نتیجه بدهد.

اشک یاران و صحابه

نگاهی به نمایش «رستاخیز و عشق»

دکتر فرشید ابراهیمیان

کنش یا عمل دراماتیک که وابسته به حرکت است، در تئاتر از جایگاه بس خطیری برخوردار است. تا آنجا که می‌توان گفت؛ هیچ تئاتری بدون عمل یا کنش و حرکت، معنایی نخواهد داشت. حرکتی که منشأ و مبدأ اساسی و اصولی تبدیل شدن ماده و عامل تعیین‌کننده‌ی شکفتگی آن بوده، سبب پدیدار شدن صورت می‌شود. صورتی که به تعبیر ارسطو، هدف غایی ماده است. بدیهی است که حرکت، حد فاصل میان ماده (در اینجا نمایشنامه) و صورت است. یعنی بدون حرکت، هیچ ماده‌ای به صورتی مبدل نمی‌شود و در حالت بالقوگی باقی می‌ماند و کنشی که مبین ویژگی‌های صورت است، یا حداقل و درباره‌ی امر، بویژه از منظر روان‌شناختی، و آن هم روان‌شناختی رفتارگرا، کنش پدیده (در این مقوله، شخصیت نمایش) که ریشه در ماده‌ی روانی او دارد، تا حد زیادی مبین ماهیت و مختصات شخصیتی عامل است. بدینسان، می‌توان گفت که اس و اساس و پایه و مایه‌ی هنر تئاتر یا هر نمایشی، حرکت و عمل برآمده از آن است. حرکت و عملی که تئاتر (درام) نام خود را نیز از آن به عاریت گرفته است. درامی که از آغاز پیدایی‌اش ریشه‌ای آیینی داشته، از طریق آن (یعنی اعمال و حرکاتی که واجد هدف مشخصی است) به ستایش و نیایش اساطیر، خدایان و بعضاً نیروهای غیبی (متافیزیکی) پرداخته است. عملی (آیینی) که جانشین احساسات، عواطف، آمال، آرزوها، خواست‌ها، درخواست‌ها، نگرش‌ها، بینش‌ها، ترس‌ها، رنج‌ها و ... شده، بعضاً نشانگر تسلیم او در برابر قدرت لایزال این نیروها بوده است. اعمال و رفتاری که گاه مبین نیازهای معیشتی وی نیز بوده، دست‌یابی وی را به موادغذایی آسان کرده است. از این رو، در قرن گذشته و به ویژه در دهه‌های پایانی آن، عده‌ای هم خود را مصروف بازگرداندن تئاتر به سرچشمه‌های اصلی کرده، سعی در زدودن پیرایه‌های زاید و گاهی مزاحم آن کردند. یعنی به تعبیر خود، سعی کردند تا تئاتر را (برهنه و بی‌چیز) کنند. یکی از عمده‌ترین عناصر زاید از نظر آنها، زبان است. زبانی که به تعبیر هنرمندانی چون «آرتو»، «بروک» و «گروتوفسکی» نیایش و ستایش زایر (هنرپیشه) را در معبد (تئاتر) مخدوش می‌سازد. همین‌طور است عناصر کمکی دیگر (دکور، لباس و ...) که همانند زبان، سبب لکنت نیایش‌گر در حین عبادت و زیارت شده، مانع ارتباط لازم و ضروری او با معبود می‌شود. در حقیقت می‌توان گفت فرآیند «دیدار» در این نوع تئاتر، از منظر این صاحب‌نظران مختل شده، شهودی حاصل نمی‌شود. شهودی که وابسته به فعالیت درونی (حرکت) زایر ـ هنرپیشه برای دست‌یازی به آتش است. آتشی که وجود وی را مبدل به خاکستری پاک و عاری از پلشتی می‌سازد.

نمایش «رستاخیز عشق» اما خواستار واصل شدن به چنین منظوری است. نمایشی ساده، بی‌کلام، بی‌پیرایه (بی‌چیز) که ماده‌ی اصلی اندیشه‌اش را در حرکت و عمل متبلور می‌کند. لیکن این سادگی نیایش‌وار، درصدد تبیین اندیشه‌ای والاست که همچون نگینی گران‌بها در حلقه‌ی اعمالی جسمانی می‌درخشد. نگین وجود مولانا جلال‌الدین بلخی که با زمرد وجودش دفع اژدها کرده، با اضمحلال تن، معشوق مرگ (حقیقت جاوید) را در آغوش می‌کشد. مرگی که عین حیات است. حیاتی سرشار از خوشی و سبک‌باری. چونان مرغان سبک‌بال. سی مرغی که شکل متکثرشان در یک وجود مجتمع می‌شود و سیمرغ واحدی که باز وجود واحدش به سی مرغ مجزا (سی جزء) تقسیم می‌شود.

سی پاره به کف در چله شوی / سی پاره منم با من چله کن

و پس از این چله‌نشینی شمع وجودش به منبع نوری درخشان مبدل می‌شود که دل و دین پروانگان را به یغما برده، تن و پر خویش به آتش عشق او می‌سپارند.

گفت که تو شمع شدی قبله‌ی این جمع شدی / شمع نیم، جمع نیم، دود پراکنده شدم

پراکندگی دودی که منشأ وجودش شمع گدازان اشک ریز است. اشک یاران و صحابه‌ای که به مثابه‌ی آن پروانگان محزون، پیرامون مشعل پرفروغ او جمع شده، برسوک خاموشی وی نشسته‌اند. سوکی سرشار از نشاط و پای‌کوبی و حرکت و کنش. حرکت و کنش نیایش گونه‌ای که نمایش، درب‌های منازل خود را با کلیدهای آن می‌گشاید. دسته کلیدی (یاران و صحاب) پوشیده در لفاف سپیدی (پاکی، صفا و بی‌غشی) با حاشیه‌های سبز که نشان از مهر و عطوفت و حیات دل‌انگیز دارد. (حاشیه‌هایی که گاه به آبی آرام و آرام‌بخش حیات ازلی تبدیل می‌شود). حیات دل‌انگیزی که مویه‌ی عاشقان سینه‌چاک و ترنم روان‌گشای ساز و آوای روح‌افزای سرآهنگ، زیبایی‌اش را دو چندان می‌کند.این‌گونه مولانا در بستر حیات مرگ، با یاران این جهانی وداع کرده، به سوی یار ابدی می‌شتابد. لیک تا واصل شدن به جان جانان (شمس) که شکل تمثیلی معشوق است، می‌بایست که از هفت خوان عشق عبور کرده (حرکت)، لایق جانان شود.

گفت که دیوانه نئی رو که از این خانه نئی

رفتم و دیوانه شدم سلسله بندنده شدم

به این منظور و برای اکتساب لیاقت عاشقانه، به کشف راز نهفته در عشق و دریافت رموز دردانگی پرداخته، با مستحیل شدن در «اسرارنامه»، منزل نخست (مجاهدت) را پشت سر می‌نهد. جیهون پر خروش در این لحظه، در قالب پارچه‌ی سپید متمایل به آبی نیلگون ساتن جوهری، تبلور یافته با حرکات موزون شاعرانه، جوشش پرتلاطم خود را متجلی می‌سازد. تا اگر بحر هنوز تن خسته‌ی وی را در خود جای نداده است. لب تشنه‌ی او را با کوزه‌ی خویش سیراب کند.

آب دریا را اگر نتوان کشید / هم به قدر تشنگی باید چشید

سیرآبی عشقی زمینی، تا سبکبال شوی و پرهای نازک خیال اندیشه‌ات را به پرواز درآوری (مکاشفت). پروازی (استیلیزه)، شیوه‌مند و روش‌آموز. پروازی سماع‌گونه. یا سماعی در هیأت پرواز درآمده. چونان شریان‌های کالبدی ناآرام که در لمحه‌ای، سراسر آن را درمی‌نوردد و تمامت قامت وی را رنگی از خون می‌زند. خون و قامت و کالبدی، وفادار سماع خویشتن. و در این هنگام است که ناگهان آن بیگانه‌ی آشنا در هیأت نوری (که جانشین شخصیت و کنش آن شده است) بر او ظاهر می‌شود. نوری که سراپای وجود او را احاطه کرده، هم چون رعدی پر خروش، تار و پود هستی‌اش را به لرزه می‌افکند. لرزه‌ای که بر اندام یاران نیز فروافتاده، سماعشان را متزلزل می‌سازد. رعد و برق پرجنبشی که با هیبت خود نوردیدگان وی را صد چندان کرده، دریچه‌ی تازه‌ای بر جهان او می‌گشاید (مشاهدت).

حیلت رها کن عاشقا دیوانه شو دیوانه شو

واندر دل آتش درآ پروانه شو پروانه شو

نوری سبز که جهان سبز درون را از روزنی کوچک و پر مهر بر او بازمی‌تاباند. جهان سبز مخملی روح‌بخش که با نوری مدور بر پهنه و عرصه، یا پس پشت ذهن پریشان وی پدیدار می‌شود. سبزی

جان‌فزایی که یار بر آن غنوده است و تصویر رخ خویش بر او هویدا می‌کند و با گیسوانی فشانده بر بستر مخملین، گریبان وی آن چنان تنگ می‌فشارد که از شدت مستی فغان برمی‌دارد که :

یک دست جام باده و یکدست زلف یار / رقصی چنین میانه‌ی میدانم آرزوست

میدان و میانه‌ای که مهیای پرواز او به کوی دوست است. میدان و میانه‌ای که چشم حاسدان و دغل‌بازان و سیاه‌اندیشان پر فریب دشنه بدست از پس چم‌ها و خم‌ها و نهفت پستوهای کینه و عداوت بر او دوخته شده، در اغتنام فرصتی مناسب می‌سوزند. لیکن یار طراری است دنیا به دیده نهاده، که در طرفه‌العینی تصویر و رخ خویش به گرته‌ی گلی مبدل کرده، مکر و خبث ریاکاران را با واروبی جانانه و تردستانه، خنثی، و به خود آنها بازمی‌گرداند.

و مکروا مکرا... وا... خیرالماکرین

مکر و خبث خنجر بدستان پای‌کوب عشق (سرخ جامک به حاشیه)، که در لمحه‌ای اندیشه‌ی کژ بداندیشان زشت‌خو را در استتیکی حرکتی به نمایش گذارده، این‌گونه جانشین معنای صحنه می‌شود. صحنه و عرصه‌ای که اینک غم فراق یار به دوش کشیده، مرغ جان عاشق را بر توسنی بادپا می‌نشاند تا غم هجر او به گوش یار برساند. توسن بادپای رقصندگان سماع (که با حفظ بارقه‌های سماعی خود اینک به تاخت حرکت، بی‌آن‌که خوی کرده باشد و پیراهن از فرط شتاب به چاک نشسته) در غایت زیبایی عمل و حرکت سروش عاشق دل سوخته را به گوش جان معشوق می‌رساند که:

الایا ایهالساقی ادرکاساً وناولها

که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

و معشوقی که خود سراپا طلب است و سرشار از حب و عشق، سراز پانشناخته از دمشق رهسپار کوی دوست می‌شود تا عیش شود میسر و بوسه و کنار هم و از بخت به شکر بنشیند و از روزگار هم. روزگاری که چهره‌ی حقیقی خود بر او عریان کرده است تا از پس پشت ظاهر فریبنده‌ی آن به تمیز ددآن و دیوان بنشیند و در لحظات پر شور وصل و بوس و کنار، فریاد برآورد که:

دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر

کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست

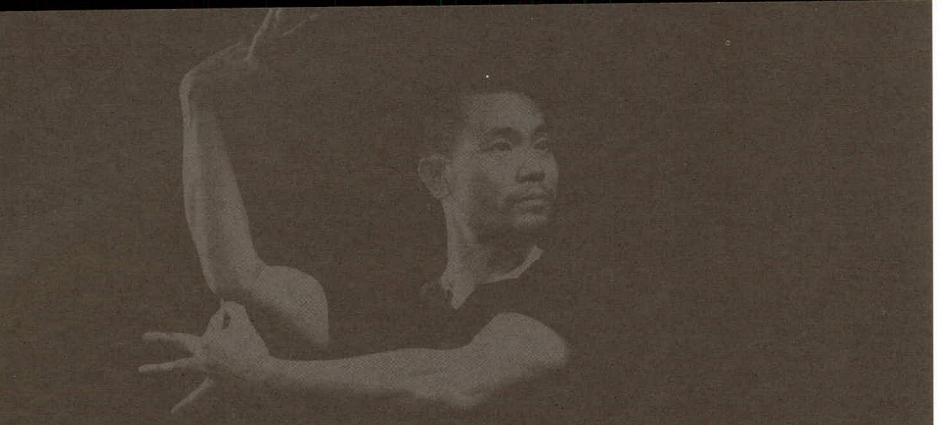
گفتند یافت می‌نشود جسته‌ایم ما

گفت آن‌که یافت می‌نشود آنم آرزوست

آرزوی عاشقی عکس رخ یار در پیاله بریده، سرگشته، پریشان، واله و حیران، سرگردان و مجنون و نگران. عاشقی که در کوی و برزن به رهنشینی فتاده است تا مگر دست عطوفت دوست بر سر و رویش کشیده شده، لبریز از حب او، مرغ جانش را به پرواز درآورد. پروازی به سبک‌باری پر پروانه در نسیم جان بخش بهاری.

پروازی حیرت‌انگیز و غریب. با کوله‌باری از امانت او در واپسین دقایق ترک محبس تن. وداعی شورانگیز و جان‌افزا که با حرکت، عمل، رنگ، صدا، ریتم، موسیقی و پای‌کوبی رقصندگان عجین شده است. در لمحه‌ی انجامین، عاشق و معشوق به وصال هم نشسته‌اند و پرده با تصاویری به غایت زیبا که مصور در هم شدن یا ادغام عکس و تصویر و حقیقت و واقعیت است (تصویر و تصور) به پایان می‌رسد. در حالی که ماه زیبا، شب عاشقان بی‌دل را با نور خود به روز جان‌بخش مبدل ساخته است.این‌گونه باید گفت؛ ماده‌ی خام طرحی ساده از موضوعی آشنا با حرکت و کنش عاشقانه‌ی بازیگران، به صورتی زیبا و استتیک مبدل شده، پلاستیک بدن بازیگران در جای‌جای نمایش بر شدت آن می‌افزاید. صورتی واجد نشاط و شادابی. شادابی در خور عشقی ملکوتی. حرکتی شورانگیز که حب و مهر را در خود و با خود حمل کرده، به سر منزل مقصود (کمال) می‌رساند. شور و نشاط و مهر و عطوفتی استتیک و پلاستیک که حسین مسافرآستانه با یاران خود به صحنه‌ی عشق کشانده است. صحنه‌ای که در عین حال بر بال رنگ‌های مصفا و ریتم و موسیقی طرب‌انگیز و فرحناک نشسته است. صحنه‌ای که با این دو بال او، یاران و تماشاگرانش را به رستاخیز عشقی بی‌بدیل می‌کشاند. عشق و مهری که سال‌ها دل می‌بایست با قلبی مصفا و بری از جب جاه و کین به گدایی‌اش بنشیند تا لیاقت آن یابد که:

«ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت با وجود حقیر و راه‌نشین او باده‌ی مستانه زنند»



تقابل شرق و غرب

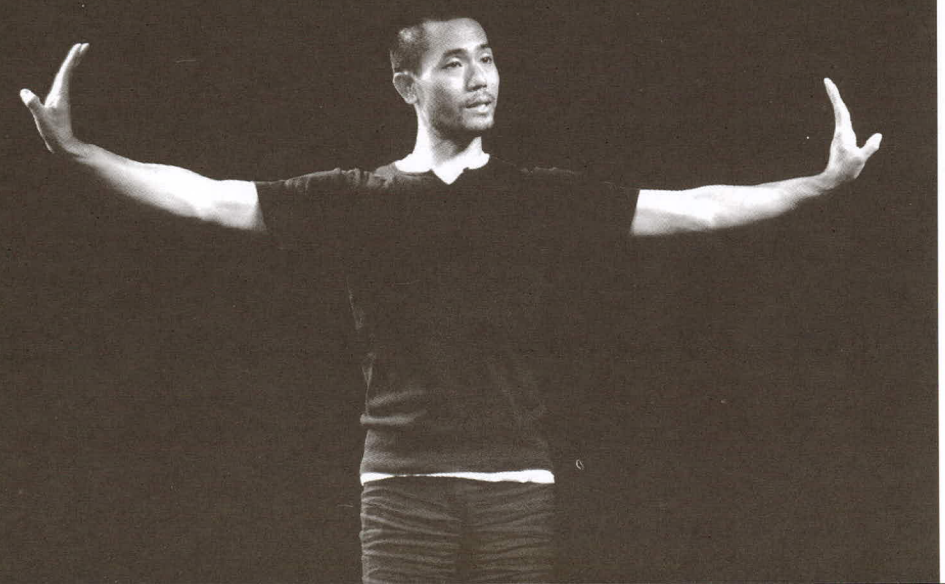
نگاهی به نمایش «پیچت کلون چون و من»

اصغر نوری

دو صندلی روبه‌روی هم، چند بطری آب معدنی و یک «نوت-بوک». تمام اکسسوار نمایش را تشکیل می‌دهند. دو مرد، یکی اروپایی و دیگری آسیایی، رو در روی هم. به فاصله‌ی چند متر نشسته‌اند و گفت و گوی آنها با سؤال‌های مرد اروپایی شروع می‌شود. مرد آسیایی، اهل بانکوک، مجرد و بازیگر است. مرد اروپایی، ظاهراً دنبال افرادی برای به راه انداختن نمایش است. بنابراین شروع می‌کند به پرسیدن سؤال‌هایی درباره‌ی هنر مرد تایلندی و او سعی می‌کند هنر آیینی شرق را که مبتنی بر حرکات موزون است، با جزییات شرح دهد. حتی در جای‌جای نمایش، گوشه‌هایی از این آیین را اجرا می‌کند. بسیاری از جنبه-های این هنر برای مرد غربی، عجیب و غیرقابل باور است. هنر آیینی شرق، حکایت‌گر جدال بین راما و شیطان است. راما، مظهر خوبی و شیطان، مظهر بدی است. بازیگر تایلندی هر کدام از این کاراکترها را با فرم بدنی خاص و متفاوتی به نمایش می‌گذارد که در نگاه اول، یکسان به نظر می‌رسند، ولی در اجرای دوباره، روی تفاوت ظریف فرم‌ها تأکید می‌کند و آن همه وسواس و ریزه‌کاری برای مرد غربی، عجیب و در عین حال جذاب می‌شود. چیز دیگری که مرد غربی نمی‌تواند درک کند ولی از آن خوشش آمده، شکل مرگ در این آیین است. هیچ کدام از پرسوناژها روی صحنه نمی‌میرند؛ روی صحنه حالت مرگ به خود می‌گیرند بیرون می‌روند و پشت صحنه می‌میرند. شکل دیگری از مرگ، با حرکت موزون و بسیار کند پرسوناژ رو به احتضار، به نمایش گذاشته می‌شود که به گفته‌ی بازیگر تایلندی، گاهی دو ساعت طول می‌کشد.

نمایش «پیچت کلون چون و خودم» با مطرح کردن اختلاف-های فرهنگی، سعی دارد تقابل شرق و غرب را به تصویر کشد. در نیمه‌ی دوم نمایش، مرد تایلندی در مقام سوال‌کننده است. مرد اروپایی، یک فرانسوی است که بین شهرهای پاریس و ریودوژانیروی برزیل به طور مداوم در حال رفت و آمد است و به تهیه‌کنندگی نمایش می‌پردازد. ازدواج نکرده، ولی بچه دارد. مرد تایلندی نمی‌تواند این موضوع را بپذیرد، چون به نظرش، اول باید ازدواج صورت گیرد و بعد، بچه باشد. اما مرد فرانسوی می‌گوید که امروزه در اروپا کسی ازدواج نمی‌کند. تعجب مرد تایلندی وقتی بیشتر می‌شود که مرد فرانسوی گوشه-ای از حرکات موزونی را که در نمایش‌هایش ارایه می‌دهد، اجرا می‌کند. حرکات آن‌قدر ساده‌اند که هر کس می‌تواند انجامشان دهد و مرد فرانسوی منکر این قضیه نیست، در حالی که حرکات مرد تایلندی را فقط چند نفر محدود در تایلند، می‌توانند انجام دهند. تعجب مرد تایلندی از این است که وقتی همه می‌توانند این کارها را انجام دهند، پس چرا به دیدنش می‌روند و برای این کار پول خرج می‌کنند؟ اینجا مهمترین نقطه‌ی تقابل فرهنگ شرق و غرب، مطرح می‌شود. برخلاف فرهنگ شرق که هر چیزی سمبلی در خود دارد و در هر حرکتی معنا و مفهومی نهفته است، در فرهنگ غرب خیلی چیزها بدون هیچ دلیلی وجود دارند. مرد اروپایی توضیح می‌دهد به دلیل وجود چیزی به نام دموکراسی، همه‌ی آدم‌ها و حرکاتشان یکدست و شبیه به هم می‌شوند و به همین خاطر، تماشاگری که برای دیدن نمایشی اعم از تئاتر، اپرا و ... به سالن می‌رود، انتظار ندارد چیزی عجیب و محیرالعقول ببیند، بلکه چیزی شبیه به خود و زندگی خود، می‌بیند.

شاید به همین علت باشد که نمایش «پیچت کلون چون و خودم» این‌قدر ساده با تئاتر برخورد می‌کند. خیلی از بخش‌های نمایش، کاملاً شبیه به گفت‌وگویی معمولی بین یک اروپایی و یک آسیایی است؛ بی آنکه در پی ایجاد لحظات نمایش باشد.



گمراهی در باد ،خاک، آب و آتش

نگاهی به نمایش «چله‌نشین عشق»، کاری از احسان جانمی

شیرین ترحمی

مرد دلباخته‌ای، مسافر سرزمین نینواست. مرد در این مسیر پیاپی با زنی که نشانه‌ی شیطان است در شکل‌های مختلفی روبه‌رو می‌شود و به شیوه‌های گوناگون، گمراه می‌شود. اما به دلیل عشق خالصی که به زن محبوبش دارد در مسیری که به سمت نینوا پشت‌سر می‌گذارد از گمراهی نجات پیدا می‌کند. زن اغواگر، در چهار مرحله جوان را به گمراهی می‌کشاند. در مرحله‌ی اول پیش از اینکه مرد به‌خواب رود با گرد باد مواجه می‌شود. در مرحله‌ی دوم گرفتار خاک می‌شود و زن او را مجبور به کندن گوری می‌کند. جوان در گور گرفتار می‌شود و زن او را تنها می‌گذارد. در مرحله‌ی سوم، زن حیله‌گر او را کور می‌سازد و بینایی و روشنایی چشمانش را می‌ستاند. در مرحله‌ی چهارم آتشی که در جدال با مرد و زن حیله‌گر پیش می‌آید مرد را در بر می‌گیرد و مرد می‌تواند از این گرفتاری هم جان سالم به در ببرد و در تمام این مراحل، زن محبوب جوان، او را نجات می‌دهد و نجات مرد از آن جا می‌آید که این مسیر را در پیش گرفته است مسیری که برای تکامل و تعالی روح خود پشت‌سر می‌گذارد و در نهایت این ستیز، موفق به وصال می‌شود ضمن اینکه در تمام مراحل، زن به عنوان یک نیروی برتر، مانع از گمراهی او شده است.

نمایشنامه‌ی «چله‌نشین عشق» از ضعف‌هایی رنج می‌برد. در این نمایش شخصیت‌ها اگرچه کارکردی نمادین دارند اما در پیوست داستانی مشخص قرار نمی‌گیرند تا تماشاگر را با خود همراه کنند. پیشینه‌ی شخصیت مرد وزن پارسا مشخص نمی‌شود. چرا مرد عاشق زن پارسا شده است؟ زن پارسا کیست؟ آیا یکی از آن شاهزاده‌هایی است که در اساطیر و افسانه‌ها از آنها یاد می‌شود؟ یا صرفاً زنی زیباست که به‌واسطه‌ی زیبایی خود، خواستگاران زیادی دارد؟ می‌توان گفت نویسنده‌ی این نمایشنامه، پرداخت داستانی را مغایر با نمادپردازی دانسته است. حال آن که بیشتر روایت‌های داستانی نمادگرایانه، خط داستانی مشخصی دارند و برخوردار از ریز پرداخت‌های روایی (گره و گشایش) هستند.

البته می‌توان این پرسش را نیز برای نویسنده‌ی این نمایش مطرح ساخت که زنی اینچنین پارسا و چله‌نشین در انتظار مردی است که تنها یک چهارم قلب خود را نثار می‌کند و در طریق عشق نیز مدام از مسیر مستقیم و اصلی منصرف می‌شود تا خود زن پارسا او را از مخمصه، رهایی بخشد؟ همچنین مفاهیمی در این نمایش بدون توضیح می‌مانند نظیر :«بی‌دل شدن» مرد و زن پارسا یا بخشیدن «یک‌چهارم دل» به معشوق زمینی و...

طراحی میزانسن این نمایش به حرکات فرم و گاه موزیکال نزدیک است. همچنین برای استفاده از ارتفاع برای فضاسازی صحنه، گاه بازیگرها روی دوش یکدیگر می‌ایستند. باوجود این در میزانسن‌ها کمتر با نوآوری و خلاقیتی تازه مواجه می‌شویم. در بخشی از نمایش یکی از بازیگران در انتهای دایره‌ی صحنه، پشت تخته‌ی بازی پنهان می‌شود تا نوبت به او برسد. این واقعیت، نشانگر فقدان میزانسن کامل برای بازیگران در این نمایش است. در نمایش‌های مینی مالیستی همواره بازیگران بخشی از صحنه و نشانه‌شناسی اجرا به شمار می‌روند. بنابراین بازیگری که در صحنه می‌ماند باید به مثابه یک نشانه باشد.

از جهت پرداخت زبانی نمایشنامه، می‌توان به ساختار آرکائیک آن اشاره کرد. طی سالیان اخیر، این ساختار بسیار مورد تجربه قرار گرفته است.

از اشکالات وارد بر بسیاری متون نمایشی آرکائیک، عدم شناخت نویسندگان این سبک به زبان کهن فارسی است. علاوه بر این که شیوه‌ی بیان مناسب بازیگران برای این سبک از متن در نمایش «چله‌نشین عشق» با کاستی مواجه است. زمینه‌ی عرفانی داستان نمایش به بخشی از ساختار آن بدل نمی‌شود.

ادبیات بزرگسال در نمایش کودکان

نگاهی به نمایش «یک شهر بی‌پرنده» به نویسندگی گیتا داودی و کارگردانی ناصر آویژه

هومن نجفیان

یک شهر بی‌پرنده

نمایش براساس یک ایده طراحی شده است و این ایده یک درخواست است. نمایش از تماشاگر می‌خواهد به محیط زیست خود توجه کند و در بازسازی آن بکوشد؛ اما این درخواست با حسرت همراه است. نمایش به تماشاگران می‌گوید شهر ما روزی شهر زیبایی بود، ولی به‌دلیل قطع درختان و حضور انسان‌های سودجو به محیطی غیرقابل زیست تبدیل شده است و اشاره می‌کند پرندگان از این شهر دود زده کوچ کرده‌اند.

نمایش تأکید می‌کند پرندگان باید به شهر باز گردند و پیش نیاز این بازگشت، کاشتن درختان و پدید آوردن فضای سبز است.

حسرت و اندوه برای چیست؟

انسان، گذشته‌ی درخشان را در پشت‌سر گذاشته است و اکنون حسرت می‌خورد، زیرا انسان بدون تجربه‌ی زیستن، قابل به‌درک جهان نیست. شاید این استدلال به‌زعم خواننده جاهلانه باشد. به‌عنوان نمونه ممکن است خواننده اشاره کند انسان ممکن است با پیش زمینه‌ی مطالعاتی، جهانی را که در آن نزیسته است درک کند. این پاسخ بسیار سنجیده است. نباید از یاد ببریم هدف ما از انسان یک کودک است، زیرا هدف نمایش ارتباط با اوست. این انسان تنها درباره‌ی مسأله‌ای غبطه می‌خورد که تجربه‌ی زیستن با آن را داشته باشد؛ اما اکنون آن را از دست داده است.

حسرت خوردن برای گذشته‌ی درخشان، یک مؤلفه از دوران میانسالی است و این مسأله در دوران کودکی مصداق ندارد. زیرا کودک در آغاز راه است و با گذشته‌گرایی و بازگویی خاطرات دوران خوش گذشته و حسرت خوردن از زندگی امروز (اندیشه‌های نوستالژیک) فاصله بسیاری دارد. این نکته در نمایش، مورد غفلت قرار می‌گیرد و ساختار آن از خشت اول، بدون اندیشه‌ی کافی شکل می‌گیرد.

در ابتدا به ادبیات اثر اشاره می‌کنیم و سپس به اجرا. دلیل گزینش این است که نمایش با یک ایده‌ی بزرگسال آغاز می‌شود. (طرح مسایل نوستالژیک) و با ادبیات بزرگسال همگام می‌شود. به این عبارات توجه کنید.

پیمان نه سوگندنامه! دست چپ و بذار روی سینه
به این می‌گن قانون سوم نیوتن، جاذبه‌ی زمین!

این ادبیات بزرگسال حتی در نحوه‌ی شکل‌گیری نمایش نیز تأثیر می‌گذارد. در ابتدای نمایش یکی از شخصیت‌ها از دیگری می‌پرسد: «فکر می‌کنی علت کوچ پرنده‌ها چیست؟» و دیگری جواب می‌دهد: «جفت‌گیری».

در عبارت دیگر نمایش تأکید می‌کند: «جفت‌گیری یکی از مشکلات حایز اهمیت پرندگان است.»

در این لحظه مشاهده می‌کنیم نمایش کودکان با یک ایده‌ی بزرگسال شکل می‌گیرد و مسأله‌ی خواستگاری و ازدواج طرح می‌شود. اما چرا؟ نمایش آغاز نامناسبی دارد. شخصیت‌ها هر یک با گویشی خاص سخن می‌گویند. یکی از بازیگران در میان تماشاگران، سراغ سکینه خانم را می‌گیرد. دیگری با دیدن دوستش در میان جمعیت، خوشحال می‌شود و پس از آن ریتم‌های محلی و رقص‌های بومی را مشاهده می‌کنیم. اما چرا؟ مگر این نمایش متعلق به کودکان نیست؟! طرح این نکات بیهوده، به نمایش آسیب می‌رساند. این آسیب‌ها به‌دلیل چیرگی ادبیات بزرگسال بر نمایش کودکان است. دیگر آن که موضوع نمایش دچار اغتشاش است. از شاخه‌ای به شاخه‌ی دیگر می‌پرد. بدون هدف است و می‌خواهد به اجبار با تکیه بر ادبیات و موسیقی بزرگسال تماشاگر را بخنداند. ما داده‌ها را در یک زمان بسیار کوتاه دریافت می‌کنیم. که این زمان از ابتدای پرواز پرنده با پدربزرگش آغاز می‌شود و در پایان پرواز خاتمه می‌یابد، کودک در ابتدای این صحنه، تنها پرواز پرندگان را می‌بیند، اما آشیان آنها را نمی‌بیند و پس از گذشت چند ثانیه، نمایش به کودک می‌گوید، پرندگان کوچ کرده‌اند، زیرا آنها بدون آشیان هستند.

نه شخصیت پرداخت شده است و نه حتی تجسم بخشیدن به فضای صحنه‌ای وجود دارد. نمایش این انتظار را از تماشاگر دارد نگران بازگشت پرندگان باشد و برای بازگشت آنها کوشش کند، اما کودکان پرندگان را نمی‌شناسند. پرندگان به‌دلیل کاستی شخصیت‌پردازی، نه شخصیت کودکانه دارند، نه مشکل آنها (بی‌آشیانی) برای کودک قابل فهم است. نمایش از نبود یک فضای صحنه‌ای رنج می‌برد. تأکید خاصی بر دکورسازی حجیم وجود ندارد اما انتظار آن می‌رود. فضای صحنه به هر شیوه‌ای که در ذهن کارگردان است، باید با استفاده از نور، رنگ، اشیاء و... ساخته شود. این امر دلالتی بر زیباسازی دارد و کودک را از لحاظ روحی به وجد خواهد آورد و نمایش را برای تماشاگر مفهوم خواهد ساخت. نمایش «یک شهر بی‌پرنده» زیبایی کودکانه ندارد (به‌دلیل عدم رنگ‌پردازی). این مسأله به‌دلیل بی‌دقتی نمایشگران شکل می‌گیرد. بنابر این، نمایش حاضر، نمی‌تواند لذت دیدن یک نمایش را برای کودکان تماشاگر فراهم کند.

دراماتورژی اقتباس داستانی

واکنش پیش انتقادی به نمایش «عشقه» کاری از محمد رحمانیان

بهزاد صدیقی

پیش از نقد:

نگاه ذیل تنها واکنشی پیش انتقادی از نخستین اجرای نمایش «عشقه» در تالار چهارسو است. قطعاً نمایشی که زمانی حدود یک ساعت و نیم در اولین اجرا به طول می‌انجامد، اندکی با زواید هم روبه‌رو می‌شود و این کاستی پس از چند شب اجرا مرتفع خواهد شد. همچنین در فرصت کوتاهی که برای نگارش این سطور فراهم آمده، چندان نمی‌توان به همه زوایای متن و اجرا رسوخ کرده و لایه‌هایش را کاوید و این مهم قطعاً پس از یکی، دو بار دیدن اجرا و خواندن متن در فرصتی بیشتر، بهتر قابل بررسی خواهد بود.

۱ –رحمانیان در نمایشنامه‌نویسی امروز ما در رده‌ی بهترین‌ها قرار دارد و همواره با زبان و نثر خاص خود که گاه امروزین است و گاه به گذشته تعلق دارد، اغلب، آثار متفاوت و محکمی را در این عرصه خلق کرده است. کوشش او در نمایشنامه‌نویسی امروز همواره در صحنه جواب داده و توانسته با واژگان و جملات و اساساً دیالوگ‌هایی که برای شخصیت‌هایش می‌نویسد، دراماتیک و نمایشی باشد.

۲ –بهره‌گیری از داستان‌های تاریخی با وقایع تاریخی و مذهبی و در واقع اقتباس از بیوگرافی و زندگینامه‌ی شخصیت‌های دینی یا غیر آن همواره می‌تواند ذهن و فکر و اندیشه هر نویسنده‌ای را به خود معطوف کند و در قالب‌های داستان، فیلمنامه، رمان، نمایشنامه یا حتی شعر نوشته و... بر مخاطبان این نوع آثار، تأثیرگذار شود. این تأثیرگذاری البته زمانی اتفاق می‌افتد که نوع نگاه نویسنده اثر، فارغ از نگاه‌های شعاری و باسمه‌ای باشد یا از نگاه سطحی پرهیز کند. زیرا که تماشاگر امروز سریعاً و صریحاً به آن واکنش‌های منفی نشان می‌دهد و حرف نویسنده یا خالق اصلی اثر را باور و قبول نخواهد کرد. قطعاً اثری که بر این پایه استوار باشد، مخاطبان نیز از آن فاصله خواهند گرفت و آن را پس خواهند زد. این بهره‌گیری از وقایع تاریخی در بعضی مواقع براساس سفارش صورت می‌پذیرد که معمولاً تأثیرات برعکس بر مخاطبان می‌گذارد اما نویسنده اگر قوای خلاقه خود را به کار بگیرد و با دقت و فراست و مهارت و هوشمندی عمل کند، کمتر دچار لغزش می‌شود. رحمانیان با دو تجربه قبلی خود در این حیطه پل، اسب‌ها و همچنین در تجربه نگارش نمایشنامه امیر(ع) که به اجرا در نیامد، تلاش کرد تا فارغ از پیشنهاد و سفارش در زمینه پدید آوردن آثار تاریخی، نگاهی را که خود به آن موضوع دارد، بر اثر پیاده کند.

این کوشش در دو تجربه‌ی پل و امیر البته جواب مثبت داده و او را به توفیق رسانده است؛ هرچند که اسب‌ها کمتر با استقبال روبه‌رو شد. رحمانیان در عشقه با روایت مدرنی که از هفت زن دوران آغاز اسلام و زندگی پیامبر اکرم(ص) ارایه می‌دهد، باز هم به توفیق لازم دست پیدا کرده است. شاید نمایشنامه‌نویس با دراماتور ژی اقتباسی از این رویداد تاریخی به آن رسیده است.

۳ –نمایشنامه عشقه بر پایه ده روایت از دوران زندگی پیامبر اسلام با نام‌های فتح باغ، کسی که مثل هیچ‌کس نیست، باد ما را خواهد برد، تولدی دیگر، دیدار در شب، به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، تنها صداست که می‌ماند، دلم برای باغچه می‌سوزد، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد و پرنده، مردنی استوار است. این ده روایت کوتاه، در واقع ده صحنه نمایش را تشکیل می‌دهند و او به‌عنوان نویسنده تلاش می‌کند این روایت‌ها را به شیوه امروزی و تازه بازگو و تصویر کند. هفت زن از شخصیت‌های هم روزگار پیامبر(ص) چون هند، نصیبه، صفیه، امیه و... به نقل داستان‌هایی که به نوعی به پیامبر(ص)، خدیجه(س) و دیگر همسران پیامبر مربوط است، می‌پردازند. رحمانیان داستان را یادآوری گیاه «عشقه» – گیاهی که به درخت سرد و کنار می‌پیچد – آغاز می‌کند. دیالوگ شخصیت‌ها که گاهی به زبان شعر آمیخته و گاهی به زبان امروز و گاهی به زبان پارسی کهن، چنان در تار و پود صحنه‌ها محکم و استوار قرار می‌گیرد که گویی نمی‌توان زبان بهتری برای روایت داستان‌های آن انتخاب کرد. در این میان شعرهایی که در آغاز، میانه‌ها و پایان، صحنه‌ها را زینت می‌بخشد، اگرچه بر جذابیت متن کمک می‌کند اما در اجرا هنگامی که با آواز دسته‌جمعی زنان بیان می‌شود، موجبات تطویل نمایش را فراهم می‌آورند.

متن سرشار از نشانه‌های کلامی و غیرکلامی است. از ابتدا می‌توان به نام نمایشنامه، عشقه، اشاره کرد و بعد درخت زیتون، سدر و کنار، باد شب، تولد، آفتاب، صدا، باغ، باغچه، ایمان، پرنده، شعب، حجاز، ماه و... را نام برد که هر یک در صحنه‌ها و دیالوگ‌های نمایشی جدا از معانی کلامی، معانی و مفاهیم خاصی را به ذهن تماشاگر متبادر می‌سازد؛ معانی که یا شخصیت‌های نمایشی را هویت می‌بخشند، یا بر واقعه خاص تاریخی مثلاً دوره‌هایی از زمان زندگی شخصیت پیامبر(ص) و یا کسانی که با او هم روزگار بوده‌اند، دلالت می‌کند یا اساساً مفاهیم دیگری را در خود نهفته دارند که به قوت دیالوگ‌ها، شخصیت‌ها و صحنه می‌افزایند. در این‌جا لازم است که به‌عنوان هر صحنه نیاز اشاره کنیم که نوعی دلبستگی و شاید ادای نویسنده به فروغ فرخزاد برای ما یادآور می‌شود.

۴ –در این اثر،تماشاگر – مخاطب با چند نوع زبان روبه‌روست:

الف–محاوره امروزی (نظیر اغلب دیالوگ‌هایی که شخصیت‌ها در طول نمایشنامه می‌گویند یا زمانی که زن‌ها (هفت زن) راوی می‌شوند و در آغاز و پایان هر یک از

صحنه‌های ده‌گانه با تماشاگر سخن می‌گویند.

ب-زبان پارسی کهن (برای راویان یا بسیاری از شخصیت‌های زن).

ج-زبان آرگو (همانند زبان شخصیت ابولهب).

د-زبان شعرگونه و شاعرانه (برای دو، سه شخصیت اصلی زن نظری نصیبه، صفیه و...).

و-زبانی غیر از فارسی (نظیر عرب یا لهجه ارمنی مثلاً برای شخصیت پسر نوفل).

هـ-زبان نقالی (نظیر آغاز سخن نخستین راوی زن).

باید یادآور شوم که نویسنده از این زبان‌ها برای اغلب شخصیت‌ها در لابه‌لای دیالوگ‌هایشان استفاده می‌کند. مثلاً یک شخصیت در بعضی از صحنه‌ها به ضرورت یا از زبان شعر استفاده می‌کند یا از زبان محاوره یا از زبان دیگری که در بالا به آن اشاره کردم.

به هر حال قدرت دیالوگ‌نویسی رحمانیان برای نگارش چنین نمایشنامه‌ای با مطالعه متن و یا شنیدن دیالوگ‌ها از زبان بازیگران بر کسی پوشیده نمی‌ماند و نشان می‌دهد که او به‌عنوان نمایشنامه‌نویس، توانایی و تبحر لازم را در این زمینه دارد و با ظرافت لازم از آن بهره می‌برد. دیالوگ‌ها جدا از آنکه در پیشبرد روایت‌ها و نشان دادن شخصیت‌ها مؤثر واقع می‌شوند، در ساختار شکنی متن هم تأثیرگذارند. به‌نوعی او با ساختار شکنی زبان کوشش می‌کند، نمایشنامه مدرن مذهبی بنویسد و در صحنه‌ها بنویسد و در صحنه‌ها انسجام لازم را هم به‌وجود بیاورد.

۵ -رحمانیان در اجرا با استفاده از سکوی گرد که در لحظات لازم به کمک بازیگران فرعی به حرکت در می‌آیند، شکست روایت‌هایش رانشان می‌دهد. شاید بتوان گفت این سکوی گرد که برگرفته از صحنه تعزیه است، نوعی تعزیه مدرن و امروزی را برای تئاتر امروز ما پیشنهاد می‌کند؛ پیشنهادی که البته هم با ساختار روایت متن او سنخیت دارد و هم به لحاظ زیبایی‌شناسی، به سادگی و ایجاز صحنه او منجر می‌شود و به قوت اجرای او می‌افزاید.

رحمانیان برای به تصویر در آوردن متن خود، از بازیگران حرفه‌ای بهره می‌برد. بازی‌ها اگر چه در اولین اجرای شب او اندکی از ضعف‌های بیانی برخوردارند، اما بازیگران تلاش می‌کنند بازی‌های خوبی را از خود نشان دهند. کارگردان در حرکت‌بندی بازیگران و تصویرسازی‌هایی که با بازی آنها به‌وجود می‌آورد، به اجرای درخوری دست می‌یابد. زیرا که تماشاگر در رویارویی با آنها و در نهایت اجرا، اثر را می‌پذیرد و بر او تأثیرگذار می‌شود. در این میان بازی‌های علی عمرانی که تیپ‌های مختلفی از نقش‌ها را بازی می‌کند، سیما تیرانداز، مهتاب نصیرپور، بهناز جعفری، ستاره اسکندری و به‌خصوص آشا محرابی. بازی‌های به یادماندنی‌ای برای تماشاگر فراهم می‌آورند. عمل‌ها، واکنش‌ها، ایست‌ها، حرکت‌های حساب شده بازیگران هم منجر به تصویرسازی متنوع از صحنه و باورپذیری تماشاگران از اجرا می‌شود. با این همه رحمانیان برای رسیدن به چنین اجرایی از عوامل و عناصر اجرایی به نحو درستی بهره برده است. اما شاید استفاده از موسیقی در بسیاری از صحنه‌ها، به‌نوعی از انسجام اثر کاسته است. به‌نظر می‌رسد اگر در اجرا تنها در دو بخش ابتدا و پایان بهره گرفته شود و البته تنها از موسیقی سنتی ایرانی استفاده شود، نیز به انسجام اجرا کمک می‌کند و ریتم اجرای را تقویت می‌بخشد و موجبات تطویل آن هم را فراهم نمی‌آورد. قطعاً با بازنگری در اجرا می‌توان به اجرای پالوده‌تر و بهتری هم دست یافت.

برای روز دهم جشنواره

تئاتر تجربی

محمودرضا رحیمی

سلام. به یاری خدا برنامه اول فصل کارگاه نمایش تبدیل به یک حضور منسجم و هماهنگ و منظم شد. آرایشی که تماشاگران به‌عنوان مشترکانی با صحنه در کارگاه حضور پیدا کردند و آنچه حاصل شد تصاویری ناب از یگانگی صحنه و سالن بود که به مدد شعور تجربی تئاتر ایران و متأثر از ایثار نسل سوم رخ داد.

رویداد اولین برنامه فصلی کارگاه نمایش نوید انتظام دستگاه پرتوان تئاتر در تمام عرصه‌هاست و اولین قومی است که نشان می‌دهد استقلال سالن‌ها اگر با برنامه‌ریزی و به دور از غوغاسالاری‌های مرسوم و با هدف پیدا کردن هنرمندان خود پیش رود قطعاً گام موفقی خواهد بود.

از یکم تا دوازدهم دی ماه تمرین اجراهای ده گروه روی صحنه رفت و قسمتی از سوءتفاهمات مربوط به مفاهیم تئاتر را به یک جمع‌بندی - اما نه کامل رساند:

۱ -به طور قطع حرکت و بدن اولین نمودارهای بالا رونده حرکت تجربی هستند.

۲ -به طور قطع سرگروه‌هایی در تمرین اجرا موفق بودند که تجربیات پیشین درخور توجهی داشتند.

۳ -هیچ متن نمایشی در پیروزی کامل به سر نبرد و جدال واقعی دراماتیک انسان به‌علاوه شرایط و موقعیت‌ها بود و نه انسان به‌علاوه متن نمایش.

۴ -سرگروه‌هایی که الگوهای رفتاری اجتماعی را بیشتر زیرنظر داشتند در استنتاج متدیک خود ارتباط بهتری میان عناصر صحنه و سالن برقرار کردند.

۵ -استفاده بهینه از سطح شعور و فرهنگ گروهی منجربه توفیق چند گروه شد. پس فضای تجربی نمی‌تواند فضای دیکتاتوری باشد بلکه سرگروه می‌پذیرد که به مثابه ماما باشد به زایمان کمک کند و نه خود چیزی را بزاید.

۶ -آن دسته از سرگروه‌هایی که الگوهای ثبت شده اجتماعی را دنبال کرده‌اند و مدام با متغیرهای اجتماعی و موضوعات قابل بحث مردم درگیری مستقیم‌تری داشتند در پیدا کردن مسیر فضای گمشده خود توفیق بالاتری داشتند.

۷ -اسطوره‌های قدیم و امروزی شدن آنها نقش اساسی در جان بخشی اکثر کارهای تجربی ایفا کرد.

۸ -آن دست از گروه‌هایی که تماشاگران خاص خود را با رقم افزون‌تری به وسیله خود دعوت کردند ارتباط بهتری با سالن پیدا کردند.

۹ -گروه‌هایی که از بازیگران و بازیسازان تجربه‌مند بهره بردند بسیار نزدیک‌تر به حدود حریم حرفه‌ای گام برداشتند.

۱۰ -گردهمایی که سرگروهشان با در نظر گرفتن شرایط اجرا اصرار و پافشاری بیشتری بر ایده خود داشتند و علمی با پیشینه مقوله برخورد کردند توفیق بالاتری به همراه داشتند.

به هر روی و با تمام آن‌چه خواندید هنوز هم نمی‌توان به تعریف معینی برای واژه تجربی رسید. حدود و شعور هر تئاتر تجربی که بر صحنه نقش می‌بندد بسته به هزار توی گروه با چالش‌های جدی و جدیدتری رودررو می‌شود و از این حیث الگوی خاصی نمی‌توان برای آن طراحی کرد. تئاتر تجربی به‌طور قطع فضای اعتماد است و آزمون و خطا از عناصر جدایی ناپذیر آن هستند. امید است حال که ایران زمین به افتخار استقلال یک سالن به وادی بخش خارج از جشنواره وارد شد این‌گونه لحظات پرغرورتر و با دانش بیشتری به پیش رود که این میسر نخواهد بود مگر با تلاش و اهتمام روز افزون گروه‌هایی که به این سرزمین داخل می‌شوند.

We Are Working Based on System

Interview with Iosiph Raykhelgauz, director of Seagull, from Russia

What was your reason to perform one of Chekhov's plays, which has been written about a century ago?

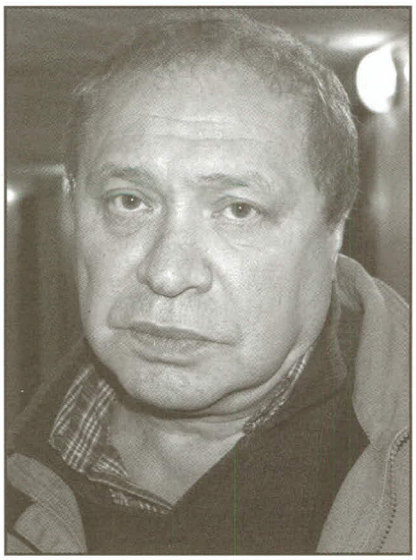
▪ First I should say that we are not performing Chekhov's Seagull. We just borrowed its name and performed a free withdrawal of it. When Triplov has committed suicide in Seagull final scene, our play is started. There is a dilemma about his death. The doctor comments that he has been murdered. The play is mostly turns around finding the real murderer among family members.

Did you have any specific style in this play?

▪ Our style is actually Stanislavski's System. We are still working based on it, but direction has found the specific importance here. The actor in this system would do his best to gratify his/her feelings to be able to understand the accurate sense of character and then express the dialogues. The director has an important fundamental role to draw the actor's feelings out. Nowadays director is the only factor that should know his/her actors' instant and natural moments penetrates in them and makes them represent the most acceptable acts. Our actors are the most professional ones in Moscow and we all know our natural feelings. That is why we have a different style or method and work based on our permanent stabilized method in group.

How actors could reach from feeling to representation?

▪ We always try to keep the text far from performance at first. We believe that we shouldn't only repeat some words, and should feel them before. The opposite character is also very important. The actor should know about what he/she really wants. Then should know what



his/her role really wants and then with an overwhelming knowledge about the text, do the act; this act eventually makes him/her close to dialogue.

Snapshot: Seagull, directing by Iosiph Raykhelgauz, from Russia

By: Reza Ashofteh

Playing with Chekhov

Seagull written by Boris Akunin and directed by Iosiph Raykhelgauz from Russia is a new withdrawal of Anton Chekhov's playwriting which is in fact a continuation of it. The thing happens in new Seagull is totally different with Chekhov's imaginary world. The event is a big failure; there is no sense of victory in it at all. This failure finds its roots in love, which the whole world would be destroyed and damaged without it. Akunin's Seagull has a very mystery and strange atmosphere which some would like it and some would find it boring. It is an imagination continued a deeper imagination and they are alike only in appearance.

It seems that performance has been based on Stanislavski's System. The actors form the characters by approaching the actual natures of them. All the actions have been defined based on this specific principal.Although there are some attractive moments could be seen in performance, but the performers can not communicate with their audience because of their language and strange dialogues. Even the scenes extraction would not help.

Anyways Iranians saw the play; some didn't like it as they couldn't communicate and some like it because of energetic sentimental way of acting.

Interview with Nelson Fernandes, Manager of Visiting Arts Company, from UK

New Communications for Linking Iran Theater to the World

Nelson Fernandes, the manager of Visiting Arts Company, is the coordinator and supervisor of a group of English theater scholars and experts that have been traveled to Iran for speech, selecting some Iranian plays and holding some workshops here. He likes Iran theater and believed that it is known now around the Europe fortunately and it is a duty for Iran managers and in charges to introduce it more all around the world. We met him in Iran Artists Forum.

Was it your first trip to Iran?

- It is the third time I have traveled to Iran and this time I am going to promote cultural communications between the artists from Iran and UK.

Have you selected any play for performing in UK festivals?

- It is not my duty to select any work. I have a group brought with myself which are responsible to do it so. I am here just because of encouraging Iranian to communicate.

How do you assess the quality of this year festival comparing with two pervious ones?

- I think there are some individuals who want to send their own message and seek a way to talk. I feel that the changes are the main reason. Time would show everything. I saw some artistic plays this year anyways.

Do the plays have any difference in contents this year?

- I can not say they are not valuable but the differences are perceptible.

Do you think the political relationships could influence cultural relationships? If yes, how could you come to Iran with your group? Was there any specific problem?

- In my idea each problem could be solved through conversation. I am working in Visiting Arts Company which has been working in Iran since 2000. We talked about attending Fadjr Festival with Iran in charges and explained our programs for them. I was in Tehran in November and did the last discussions about it. Everything was done well and we got our visa a few weeks later.We have a 5 days workshop for Iranian artists. It is too soon now to talk about its result, but up to now I could say the participants' reflection has been fantastic. They are all interested to learn.

How do you see the place of Iran Theater in international level?

- I believe that you have everything to reach the highest point in global level; very powerful artists, very talented directors and very creative minds. It is more than enough in my idea.

Some Doesn't Like the Cultural Relationship between Two Muslim Countries

Interview with Nejati Zengin, Manager of Terabazone Theater, Turkey

Not only Nejati Zengin is a theater manager of Terabazone in Turkey, has been a theater directors for several years. He has attended Iran Theater Festival for the first time this year. He has not paid enough attention to Iran Theater, but now his mind has been changed when he has seen Iranian plays.

Could you please explain how you invited to Fadjr Festival?

- We invited to this festival in order to become familiar with Iran culture and theater. It is a very important issue to me. First I should say that Iran theater has not been known in my country and no play has been performed in Turkey at all. I have been always eager to know about Iran theater and I am happy to be here and attend this festival.

How did you assess the quality of Iran plays?

- To be honest the quality of plays was so higher than my expectation. I have attend many festivals in different countries and I should say no one have the halls and theaters as you have.

Have you select any play from Iran to perform in your theater?

- It was one of the goals of mine and my friend Haida Kasar, who is a very good journalist in Turkey, to select some plays to perform in Trabazone theater in order to make a better cultural relationship between two countries.

Haida Kasar would introduce your festival in Turkey press through the photos he has taken and articles he has written.

Interview with Mr. Mohammad Hossein Safar Harandi

His Excellency Minister of Culture and Islamic Guidance

How do you assess the conditions of theater in Iran?

- When I read the news and critics on this year plays, I though with myself that theater has had a promoting process. But we shouldn't know it sufficient and should get ready for next higher steps.

How did you see festival in this year?

- I couldn't judge the whole festival when I have seen only a play. But as much as I have read and heard, it has been a very considerable and acceptable festival.

Why have you come in the last day of festival? We have been waiting for you since the beginning.

- If you would have to attend governmental meetings 4 – 5 days a week, like me, definitely you wouldn't have time to see plays.

Could you please explain about the budget allocated to theater?

- No. I can't talk about it now. Because we has not discussed about different sections in the issue of budget yet. We have already talked about some notes and it is not enough now to inform anything.

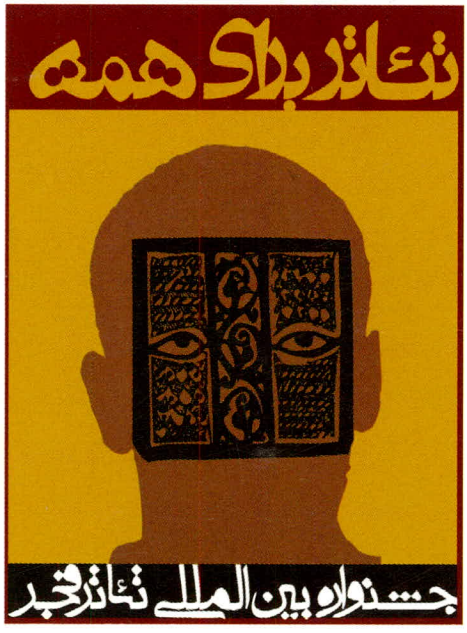
News

Kiarostami in Molavi Hall

Yesterday Abbas Kiarostami, the Iranian stylish cinema director, has gone to Molavi Hall to see the play "Pichet Klunchun and Myself" from France.
As International Section of Dramatic Arts Center reports, Kiarostami expressed his satisfaction about the play and talked to Jerome Bel, the director of the play.

نمایش: چله نشین عشق
کارگردان: احسان جانمی
عکس: ابراهیم حسینی

Theater for all



Dramatic Arts Center

مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

Dramatic Arts Center Of Iran ,Vahdat hal,Ostad shahriar St.Hafez Ave.Tehran 1133914934,Iran
Tel:(+98-21)66708861 Fax:(+98-21)66725316
www.theater.ir dac@neda.net

آدرس:ایران،تهران،خیابان حافظ،خیابان استاد شهریار
تالار وحدت،مرکز هنرهای نمایشی کد پستی:۱۱۳۳۹۱۴۹۳۴
تلفن:۶۶۷۱۰۷۰۲ فکس:۶۶۷۴۷۴۱۹