نشریه روزانه

بیست و دومین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

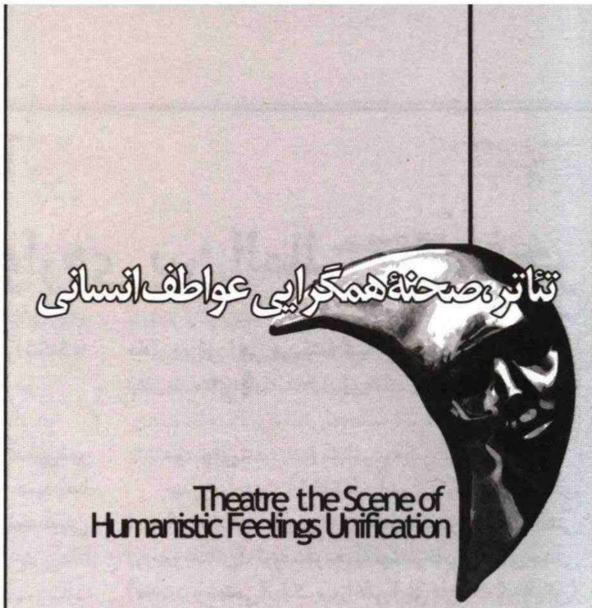
ABBAS KOUSARI / Caligula (Atila Pesiani)

عباس کوثری / کالیگولا (آتیلا پسیانی)

نمایشگاه سالانه عکس تئاتر ایران ۱۳۸۲
IRANIAN THEATRE PHOTOGRAPHY 2003

TASSVIR
مرکز هنرهای نمایشی
Dramatic Arts Center

بسم الله الرحمن الرحیم



نشریه روزانه

بیست و دومین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

شماره یازدهم/ ۱۳ بهمن

مدیر مسئول: **مجید شریف خدایی**

مدیر اجرایی: **مسعود پاکدل**

سر دبیر: **سید افشین هاشمی**

دبیر تحریریه: **محمدرضا حسین زاده**

مدیر هنری: **مهدی پاکدل**

طراحی و صفحه آرایی: **مسعود نوروزی**

دبیر بخش بین‌الملل: **حافظ آهی**

دبیر بخش خبر: **عباس غفاری**

دبیر بخش گزارش: **ساسان پیروز**

دبیر بخش نقد: **افشین خورشید باختری**

ترجمه: **رضا شیرمرز**

تحریریه: **امین عظیمی، مهدی عزیزی، نیلوفر رستمی، آزاده کریمی، مهین صدری، آزاده سهرابی، سید مهرداد ضیایی فروغ سجادی، غزل اسکندرنژاد، بهاره برهانی، روزبه حسینی بی تا ملکوتی، فریده جلالی، علی هاشمی، آرتمیز نیازی**

ناظر تصحیح و ویرایش: **یحیی گیلک**

عکس: **مسعود پاکدل، نادر داوودی، مریم محمدی، امید صالحی، معصومه آریا، ندا رشیدی**

حروفچینی: **محبوبه السادات قاضی، مریم محمدی سمیه السادات قاضی**

روابط عمومی: **محمد بهرامی، مهدی آگاهی**

نظارت چاپ: **شرکت رث**

لیتوگرافی: **فرآیند گویا**

چاپ و صحافی: **کیانقش**

جشنواره؛ یک پایان، یک آغاز

در آغاز آخرین شماره بولتن روزانه، عید سعید قربان و فرارسیدن بیست و پنجمین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی را به تمامی هنرمندان کشور، به ویژه خانواده بزرگ تئاتر تبریک می گویم. امروز در محل تالار وحدت، با برپایی مراسم ویژه اختتامیه، بیست و دومین دوره‌ی جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر به پایان می‌رسد. این پایان در حقیقت سرآغازی است برای اجرای عمومی نمایش‌ها در تهران و سفرهای داخلی و خارجی گروه‌های نمایشی برای هنرنمایی، و حضور در میان آحاد مردم با سلایق مختلف. کمترین حُسن جشنواره فجر، ارزیابی دقیق کیفی آثار شرکت کننده در جشنواره بود.

شاید بنیان‌گذاران فرهیخته جشنواره فجر، در آغاز شکل‌گیری جشنواره، هرگز گمان نمی‌بردند، پس از بیست و دو دوره، این جشنواره شکل و شمایلی چنین تناور به خود بگیرد و تا این حجم آثار درخشان داخلی و خارجی در کنار هم هنرنمایی کنند.

بنده، برخود فرض می‌دانم از تمامی دست‌اندرکاران جشنواره، همکارانم در ستاد جشنواره، تئاتر شهر، تالار وحدت، تالار مولوی، تالار هنر، تالار سنگلج، تمامی نیروهای ستادی، مالی و اداری، یاورانم در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت هنری، و کلیه هنرمندان ارجمند تئاتر، هیأت داوران، سفارتخانه‌های خارجی، گروه‌های خارجی شرکت کننده بخش‌های مختلف، نمایش صحنه‌ای، نمایشنامه‌خوانی، نمایش‌های خیابانی، گروه‌های شرکت‌کننده از شهرستان‌های کشور، گروه‌های برگزارکننده‌ی تعزیه، دوستان با محبتم در مجله تصویر، داوران مسابقه عکس و یاوران نمایشگاه عکس امسال و همکاران زحمتکشم در کارگاه‌های مختلف، نجاری، خیاطی، آهنگری، انتشارات مرکز هنرهای نمایشی، روابط عمومی‌ها، عزیزانم در بولتن و کاتالوگ جشنواره، خبرنگاران مطبوعات برنامه سازان صدا و سیما و کلیه‌ی کسانی که در برگزاری جشنواره ما را یاری کردند سپاسگزاری کنم. امیدوارم با همدلی و همراهی تمامِ این بزرگواران، این جشنواره سال به سال پر رونق‌تر و افتخارآمیزتر برگزار شود. من دست تک‌تک هنر آفرینان را می‌بوسم، به همه خسته نباشید می‌گویم، به برگزیدگان بخش مسابقه تبریک می‌گویم در برپایی این جشنواره، افراد، شخصیت‌ها و هنرمندانی به شکل گمنام یاور ما بودند، حتی آنان که امکان حضور نیافتند، با حضور در عرصه انتخاب سپس همکاری و همیاری با گروه‌های دیگر، این رسالت بزرگ را پشتیبان بودند.

آرزوی سلامت، بهروزی و موفقیت برای تمامی گروه‌ها و همکاران و هنرمندان کشور دارم

مجید شریف خدایی

فهرست

خبر	۲
نقد دیروز	۸
نمایش و نیایش	۱۵
مقالات	۲۱
کاریکاتور	۲۴
جشنواره از نگاه عکاسان	۲۵

اخبار جشنواره

اسامی کاندیداهای بیست و دومین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر

بازیگر زن

هانیه توسلی (گل‌های شمعدانی)، پانته‌آ بهرام (شکلک)، سهیلا صالحی (در)، معصومه قاسمی‌پور (مادربزرگ یک مقدمه)، شبنم طلوعی (می‌بوسمت و اشک، ۱۳۷۷/۶/۳۱)، شیوا مکی نیان (سرخاب)، فرحناز زاویانی (روی خط خاکستری)

بازیگر مرد

سیدمهرداد ضیایی (رقصی چنین)، فرزین صابونی (سه خانه کوچک)، مهرداد ضیایی (بی‌شیر و شکر)، محمدرضا حسین‌زاده (بی‌شیر و شکر)، سیروس کهوری‌نژاد (رعنا)، پیام دهکردی (تیغ کهنه، می‌بوسمت و اشک)، رحیم نوروزی (رقصی چنین...)، وحید جهانمیری‌نژاد (کوچ)

کارگردان

شراره پورخراسانی (یکی از خیلی‌ها)، خسرو امیری (روی خط خاکستری)، مهدی محمدی (من دیگه آدم بشو نیستم)، اصغر خلیلی (سرخاب)، نادر برهانی‌مرند (تیغ کهنه)، می‌بوسمت و اشک (محمد عاقبتی)، کیومرث مرادی (شکلک)

نمایشنامه‌نویسی

شراره پورخراسانی (یکی از خیلی‌ها)، حمید امجد (بی‌شیر و شکر)، جلال تهرانی (هی مرد گنده گریه نکن)، حمید رضا آذرنگ (رعنا)، محمدامیر یاراحمدی (تیغ کهنه)، نغمه ثمینی (شکلک)

طراحی لباس

هما بهجتی (رابعه و بکتاش)، پریدخت عابدین‌نژاد و محمدامیر یاراحمدی (تیغ کهنه)، جلال تهرانی (هی مرد گنده گریه نکن)

طراحی صحنه

فریبرز قربان‌زاده (آیین فاطیما)، امیر اثباتی (بی‌شیر و شکر)، سپیده نظری‌پور (سه خانه کوچک)، جلیله هیبتان (می‌بوسمت و اشک)، مینا ابراهیم زاده (امپراطریس ویرانه‌ها)، جلال تهرانی (هی مرد گنده گریه نکن)، سیامک احصایی (با دهان بند سکوت)

موسیقی

حیدر ساجدی (شکلک)، آیدین کیخایی (گل‌های شمعدانی)، شاهین حریری (روی خط خاکستری)، سعید ذهنی (رابعه و بکتاش)، گروه تئاتر تجربه نو (سرخاب)، مهدی حسنی (هفت دریا شبنمی)، بابک میرزاخانی (هی مرد گنده گریه نکن)

اسامی شرکت‌کنندگان در بخش مسابقه عکاسی

معصومه آریا، مهکامه پروانه، اختر تاجیک، آذین ثمرقند، ندا رشیدی، حمیده ذوالفقاری، آلاله قلیشلی، مریم محمدی، یلدا معیری، شکوفه هاشمیان، اعظم ولی‌قیداری، مسعود پاکدل، رضا جلالی، ابراهیم حسینی، نادر داوودی، علی زارع، سیامک زمردی مطلق، محمدرضا شاهرخی، علی‌اکبر شیر ژیان، خان علی سیامی، حسین طاهری، مهدی قاسمی، عباس کوثری، رضا معطریان، یارتا یاران

نامه‌ای از یونان

یونان کشوری است با فرهنگی کهن؛ و تئاتری که پیشینه‌اش به آغاز تاریخ تئاتر بازمی‌گردد. این کشور سال گذشته با نمایش "شهید" در جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر شرکت کرد. آنچه می‌خوانید دورنگار وابسته‌ی فرهنگی سفارت یونان است به مدیر جشنواره تئاتر فجر:

جناب آقای شریف خدایی

از دعوت مجدد جنابعالی از من برای شرکت در مراسم اختتامیه و همچنین‌دیدن نمایش‌های اجرا شده، کمال تشکر را دارم. متأسفانه امسال علیرغم تلاش اینجانب یونان نتوانست در جشنواره شرکت نماید. زیرا تمامی بودجه کشور صرف بازی‌های المپیک شده است. در هر صورت فستیوال تئاتر بسیار عالی بوده. اینجانب به جنابعالی تبریک گفته و موفقیت روزافزون شما را خواستارم.

کنستانتین پاسالیس - وابسته فرهنگی کشور یونان

بوی لذت بخش دم کردگی

یادداشتی از محمد حاتمی

تا حالا شده از یک در بری تو و از دری دیگه بیای بیرون و پرباشی از خبر و گیج از یک عالمه جنب و جوش، من اتاقی می‌شناسم که درونش پُر از غوغاست. پُر از عکس، خبر، نقد، حرف، قهوه‌جوش بدون قهوه، پتو، دمپایی، صورت‌های خسته و پلک‌های بادکرده از خواب فراموش شده‌ی شب پیش. دست‌های جادویی و چشم‌های از حدقه درآمده، من مطمئنم خواب اهالی این اتاق پُر است از هزاران مطلب چاپ نشده. پُر از هزاران حرف و گله‌های گفته شده. پُر از جوهر، پُر از رنگ و نقش و طرح و صورت

راستی فلانی چرا عکس منو نگذاشتی

راستی فلانی چرا عکس منو اینجوری گذاشتی

راستی فلانی چرا درمورد من اینو نوشتی

راستی فلانی را درمورد من ننوشتی و و و و و اما و صد اما

آخ که چقدر بوی این اتاق با همه‌ی دم کردگیش لذت بخشه و روح افزا

این همه رنگ، این همه تنوع، این همه نقش، این همه مطالب جوروواجور

دست مریزاد به اهالی این اتاق

آدرسشو برات می‌نویسم یه سری بزن

تهران چهارراه ولی عصر، تئاتر شهر، ضلع شرقی ساختمان، نه آسانسور را فراموش کن. پنجاه تا پله برو بالا خب رسیدی، می‌دونم تو هم مثل من هاج و واج موندی.

اهالی اتاق دست همه‌ی شما را می‌بوسم

برای بم

به مناسبت چهلمین روز درگذشتگان فاجعه زلزله بم نمایشگاه هنر مفهومی در خانه‌ی هنرمندان برگزار می‌شود.

این نمایشگاه که "برای بم" نام دارد به همت هنرمندان تئاتر و هنرهای تجسمی در سالن تازه تأسیس خانه هنرمندان (سوله ایرانشهر) برگزار می‌شود.

نمایشگاه هنرهای مفهومی (کانسپت چو آل آرت) "برای بم" به منظور همدردی با بازماندگان زلزله‌ی مصیبت بار بم، نخستین بار اول و دوم بهمن ماه در آستانه‌ی شروع بیست و دوم بهمن ماه در همین سالن برگزار شد که به علت استقبال علاقه‌مندان و هنرمندان این برنامه دوباره در ۱۵ و ۱۶ بهمن همزمان با چهلمین روز درگذشتگان حادثه زلزله بم از ساعت ۵ الی ۸ بعد از ظهر در سوله ایرانشهر واقع در خانه هنرمندان ایران تکرار می‌شود.

شایان ذکر است که عواید حاصله از این برنامه صرف زلزله‌زدگان بم خواهد شد.

آخرین نمایش

بیست و دومین جشنواره فجر با نمایش "زمین صفر" به پایان رسید. "زمین صفر" به کارگردانی آتیلا پسیانی آخرین نمایش اجرا شده در آخرین روز جشنواره بود که با استقبال تعداد زیاد تماشاگران روبه رو شد. به ویژه اجرای دوم آن یکی از شلوغ‌ترین اجراهای جشنواره بیست و دوم بود.

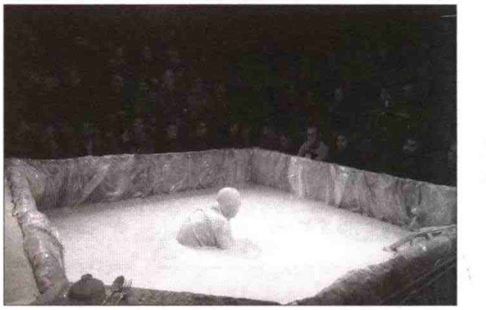
توضیح کارگاه دکور

در پی اعلام خبر آماده نشدن دکور نمایش "در" که روز شنبه در تالار نو اجرا شد، اعضای کارگاه دکور مجموعه تئاترشهر اعلام نمودند که تمامی این اعضا جهت ساخت دکور نمایش، صبح روز اجرا در کارگاه دکور حاضر شده بودند. اما کارگردان نمایش تصمیم خودش را تغییر داده و طرح دیگری را به آنان ارائه نموده است و به این دلیل ساخت دکور در مدت کوتاه باقی مانده میسر نشد و نمایش "در" بدون دکور اجرا شد.

۱۰۵ دقیقه یا ۱۶۵ دقیقه

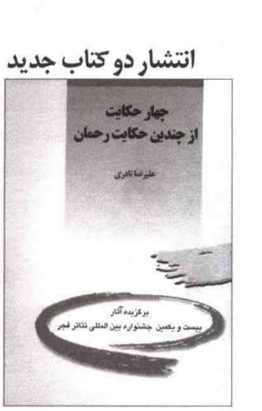
روز گذشته نمایش "بازی‌نامه باستان" به کارگردانی رضا صابری از مشهد در تالار سنگلج اجرا شد که طبق جدول، مدت زمان نمایش ۱۰۵ دقیقه بوده است. اما پس از گذشت این مدت نه تنها نمایش به انتها نرسید، بلکه یک ساعت دیگر نیز ادامه داشت. این اشتباه نسبتاً طولانی در مدت زمان نمایش، باعث شد تعدادی از تماشاگران اجراهای دیگری را که قصد دیدنشان را داشتند از دست بدهند.

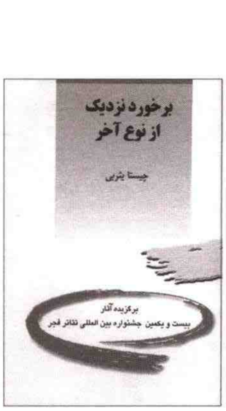
راهروها پر از گل شد



روز گذشته بخشی از دکور نمایش "خانه در گذشته ما است" به کارگردانی حامد محمدطاهری قبل از اجرای آن آسیب سختی دید. این قسمت از دکور حوضچه‌ای پر از گل بود که در نتیجه این آسیب، بخشی از دیواره‌ی آن باز و گِل موجود در آن خارج شده و تمام محوطه سالن سایه و راهروهای تئاتر شهر را پوشاند. در پی این حادثه تمام اعضای تئاتر شهر بسیج شدند تا با همکاری یکدیگر و با کمک پمپ‌های مکنده آتش نشانی به پاک کردن محوطه سالن سایه و راهروهای انباشته از گل پرداختند. پس از زدودن گل، آن را ترمیم کرده و برای اجرا آماده نمودند. بدین ترتیب اعضای گروه نمایش و همچنین تئاتر شهر، صبح پر تنشی را پشت سر گذاشتند.

انتشار دو کتاب جدید





در ادامه انتشار آثار برگزیده بیست و یکمین جشنواره فجر توسط انتشارات نمایش دو کتاب "برخورد نزدیک از نوع آخر" نوشته چیستا یثربی و "چهار حکایت از چندین حکایت رحمان" نوشته علیرضا نادری به چاپ رسیده است. متن این دو کتاب به دو زبان فارسی و انگلیسی چاپ شده است. که می‌تواند در شناساندن ادبیات و متون نمایشی ایران به دیگر کشورها تأثیر بسیاری داشته باشد. این دو نمایش چندی پیش به اجرا درآمدند. همچنین کتاب "خواب در فنجان خالی" نوشته نغمه ثمینی نیز توسط انتشارات نمایش به چاپ رسیده است که خبر انتشار آن در چند شماره پیش بولتن روزانه درج شد.

به یاد پرویز عرب

او که اگرهایش به آدمی امید می‌بخشید! اکنون رفته است...

او که روح‌اش، بزرگتر از اندازه چارچوب ضوابط بود!

- ساده و صمیمی، مثل همه‌ی بچه‌های تئاتر... در نگاهش آگاهی موج می‌زد و زبانش کلمات درشتی را جابجا می‌کرد! حرفش حرف درد بود، درد هنری که به عشق هنرمندش بقا دارد. هنر تئاتر!

- حرف‌های تلخ و شیرین‌اش طعم خاصی داشت، به دل می‌نشست، او که روحی بزرگتر از اندازه‌ی چارچوب ضوابط داشت و دنیای اندیشه‌اش، فوران از دانسته‌های محیط‌اش بود!

- او که حضور فعلی در عرصه‌ی تئاتر امروز را، دست و پا زدن می‌انگاشت و همواره نگران جایگاه هنرمند تئاتر! اما، سرشار از اراده‌ی زندگی بود، زندگی در عرصه‌ی صحنه. زندگی با نَفَس مردم، مخاطب!

- اما تیرماه ۸۲ میزبان خوبی نبود. تیری که مردادی برای پرویز نداشت و او که همواره در اوج استیصال، امید به فردا را به همراهان نوید می‌داد، چشمانش را بر طلوع دیگر نگشود! چشمانی که می‌توانست تأثیرگذار بر تئاتر این آب و خاک باشد و عشق و امید را در جامعه تدوین نموده رنگ بخشد.

- پژمردن لبخند پرویز، چیزی است که من در آغاز بیست و دومین جشنواره فجر، هنوز هم باور ندارم! دلم بدجوری برایت تنگ است، واژه‌ی گفتنش چیست؟!

- خدا کند یک "شوخی" باشد! و پرویز هنوز هم نفس کشیدن را به عشق تئاتر تجربه کند! و خدا کند که یکی از این روزها، که همهمه‌ی جشنواره، اهلش را بر گرد خویش فراخوانده! او نیز بیاید و از کاری نو سخن بگوید... اما... می‌دانم نمایش "پر پرواز"ش، انکارناپذیر! پر پروازی که در جشنواره پنجم فجر او را به عنوان برترین معرفی نمود. و گویی عطر بوی "گل محمدی در کوئین مری"اش نیز، هنوز در سالن اصلی تئاتر شهر به مشام می‌رسد! بوی گل محمدی! رایحه‌ای از صداقت و عشق و ایثار...

- اما قلب من نوید دیگری می‌دهد! نوید حضورش! هرچند حضور فیزیکی‌اش را دست تقدیر از جامعه‌ی تئاتر دریغ ورزید! اما، او هنوز زنده است، هم در آثارش و هم در اندیشه‌ی ما... هر چند اکنون به تعجیل پر پرواز گشود و رفت. و قلم‌اش. غم‌گرفته و مغموم، لای ورقه‌های کلاسورش، چشم انتظاری بیهوده می‌کشد! چرا که پرویز کوچه باغ عشق را گذشت و قلم که در میان انگشتان هنرمند او، سر تعظیم فرود می‌آورد، اکنون جوهری بی‌رنگی است که خیال بازی ندارد! چرا که پرویز هم خیال کارگردانی و نگارش ندارد! و حضورش تنها با مرور در آثار به جا مانده‌اش رنگ خواهد گرفت. او که از ضوابط گذر کرد و در "پس کوچه‌ی یاد" به "سماع لیلی" پرداخت و با نواختن "طبل خورشید"، "لاله کوهستان" را "تلنگر"ی بود بر نمایشی از "دشنه و انار" و "سنگی بر سنگ" و... که یادش در بیست و دومین جشنواره بین‌المللی فجر گرامی و جایگاهش در دل تئاتر همواره سبز باد!

سیدوحید ترحمی

برنامه سالن‌های تئاتر شهر پس از جشنواره

پس از پایان یافتن بیست و دومین جشنواره فجر، مجموعه تئاتر شهر اجرای نمایش‌ها را به حالت عادی از سر می‌گیرد. اجرای تعدادی از نمایش‌ها در ادامه‌ی اجرای پیش از جشنواره‌ی آنها خواهد بود. برنامه سالن‌های نمایش، به غیر از سالن اصلی، شماره دو (کوچک) و نو که هنوز مشخص نشده، به شرح زیر می‌باشد:

زائر - نویسنده و کارگردان: حمید امجد؛ ساعت ۱۸/۳۰؛ سالن چهارسو

دوستت دارم با صدای آهسته - نویسنده: چیستا یثربی؛ کارگردان: زهرا صبری؛ ساعت ۱۷/۳۰؛ سالن سایه

اطلسی نو بر شندره کهنه شهرزاد قصه‌ساز - نویسنده: علیرضا نادری؛ کارگردان: شکرخدا گودرزی؛ ساعت ۱۹/۳۰، سالن سایه

کسی نیست همه داستان‌ها را به یاد آورد - نویسنده: محمد چرم‌شیر؛ کارگردان: رضا حداد و ساعت ۱۹/۳۰؛ سالن قشقایی

از دست رفته ـ نویسنده و کارگردان: فرهاد اصلانی؛ ساعت ۱۷/۱۵؛ سالن قشقایی

گزارش داوران دومین جشنواره نمایشنامه خوانی

داوری کردیم، تا تجربه‌ی داوری کردن را بدانیم. نخستین داوری در زندگی ۵ نفر که یا مخاطب تئاترند و یا از خانواده‌ی تئاتر. بهرحال داوری کردیم. بی آنکه بدانیم چقدر دشوار است، داوری. انتخاب سه اثر از میان ده اثر، یک بازیگر از میان ده‌ها بازیگر.

از اولین روز نشست‌های ما اینگونه گذشت:

۱- تصمیم بر آن گرفتیم تا پس از پایان هر جلسه نمایشنامه‌خوانی، بنشینیم و با یکدیگر گفتگو کنیم. تا رای بر خوب یا بد بدهیم، بدانیم که چه کرده‌ایم. چه دیده‌ایم. در جلد اول تصمیم بر آن شد تا در یک فرم (کاغذ) از ۵ تا ۲۰ امتیاز را برای ۴ بخش در یک اجرا، قائل شویم. این ۴ بخش عبارت بودند از انتخاب متن، کارگردانی، بازیگری و مجموعه اجرا، به علاوه باید یک بازیگر مرد و یک بازیگر زن را از یک اجرا انتخاب می‌کردیم.

۲- تصمیم گرفتیم تا رای‌هایی که به هر کار می‌دهیم را برای هم بخوانیم و از آرای کلی یکدیگر باخبر باشیم. اما از این موضوع استقبال نشد. بر آن شدیم از نگاه یک داور اجرا را ببینیم، نه از نگاه یک مخاطب. در برخی از این آثار، کسانی حضور داشتند که آنقدر خوب بودند و هستند که نمی‌توان از کنار آنان به راحتی گذشت. اعمال نظر درباره یک اجرا بدون توجه به شرایط آن ممکن نبود.

۳- جلساتی که برگزار شد، در جهت شفاف کردن آرای اعضای هیأت داوران بود. که این جلسات به علت محدود بودن فضا در هر گوشه و کناری (تراس تالار اصلی، راه‌پله‌ها مجموعه، کافه تریای اصلی و چهارسو) برگزار شد.

۴- کسی داوران را نشناخت. علتش چه بود. نمی‌دانیم. با آنکه ردیف اول متعلق به ما بود اما آنقدر برای گروه‌ها ناشناس بودیم که بعضاً قبل از اجرا بیرونمان می‌کردند!

۵- یک روز قبل از آخرین اجرا تصمیم گرفتیم. تا در چند بخش نامزدهایی را معرفی کنیم. اما در یکی از همین جلسات که در کافه تریای چهارسو برگزار شد. عنوان شد که اگر نامزدی معرفی شود، برگزیده‌ها از میان آن‌ها قابل تشخیص نیستند. بنابراین نامزدی هم معرفی نشد.

۶- در آخرین نشست، مجموعه آرا خوانده شد و سه اثر برگزیده مشخص شد. اما به دلیل حفظ امانت در داوری و برگزاری مراسم ویژه‌ای، این برگزیده‌ها ظرف هفته‌ی آینده مشخص خواهد شد. ضمناً هیأت داوران نمایشنامه خوانی درباره بازیگران تصمیم‌گیری نکرده است.

تعداد تماشاگران جشنواره بیست و دوم به تفکیک روز و نوع نمایش

جمعه ۳ بهمن

صحنه (۳۰۱۲)، خیابانی (۳۸۶۰)، نمایشنامه‌خوانی (۷۸)، تعزیه (۴۵)، کل (۶۹۹۵)

شنبه ۴ بهمن

صحنه (۳۴۱۲)، خیابانی (۴۵۲۵)، نمایشنامه‌خوانی (۳۴)، تعزیه (۹۰)، کل (۸۰۶۱)

یکشنبه ۵ بهمن

صحنه (۳۴۰۴)، خیابانی (۴۹۲۰)، نمایشنامه‌خوانی (۱۳۰)، تعزیه (۸۰)، کل (۸۵۳۴)

دوشنبه ۶ بهمن

صحنه (۳۶۰۶)، خیابانی (۳۸۴۰)، نمایشنامه‌خوانی (۹۶)، تعزیه (۱۵۰)، کل (۷۶۹۲)

سه شنبه ۷ بهمن

صحنه (۳۹۱۰)، خیابانی (۴۶۵۰)، نمایشنامه‌خوانی (۷۵)، تعزیه (۱۵۰)، کل (۸۷۸۵)

چهارشنبه ۸ بهمن

صحنه (۳۷۲۷)، خیابانی (۳۳۸۰)، نمایشنامه‌خوانی (۹۹)، تعزیه (۱۶۰)، کل (۷۳۶۶)

پنجشنبه ۹ بهمن

صحنه (۴۲۹۸)، خیابانی (۵۲۰۰)، نمایشنامه‌خوانی (۱۳۹)، تعزیه (۱۲۰)، کل (۹۷۵۷)

جمعه ۱۰ بهمن

صحنه (۵۵۳۲)، خیابانی (۵۰۴۰)، نمایشنامه‌خوانی (۱۵۹)، تعزیه (۱۴۰)، کل (۱۰۸۷۱)

شنبه ۱۱ بهمن

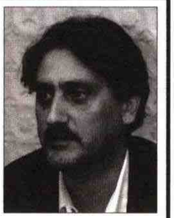
صحنه (۴۰۲۲)، خیابانی (۳۶۰۰)، نمایشنامه‌خوانی (۱۴۰)، تعزیه (۱۲۰)، کل (۷۸۸۲)

یکشنبه ۱۲ بهمن

صحنه (۳۷۱۲)، خیابانی (۴۶۰۰)، نمایشنامه‌خوانی (۱۱۸)، تعزیه (۱۱۰)، کل (۸۵۴۰)

جمع کل

صحنه (۳۸۶۳۵)، خیابانی (۴۳۶۱۵)، نمایشنامه‌خوانی (۱۰۶۸)، تعزیه (۱۱۶۵)، کل (۸۴۴۸۳)



در تئاتر اصل بر دیده شدن است

گفتگو با کیوان نخعی سرپرست تالار سنگلج

فارغ‌التحصیل رشته کارگردانی تئاتر، منتقد، نویسنده سینما و تئاتر، دستیار دکتر رکن‌الدین خسروی در سه نمایش "وراجی" اثر "سروانتس"، نقص اثر یونسکو و "سگ آمریکایی" اثر "ایلی فیوس یافرات"

-نظر خود را درباره‌ی برگزاری جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر بگویید.

برگزاری جشنواره معمولاً برای گروه‌هایی است که حاصل زحمت خود را به معرض دید عموم قرار می‌دهند که شاهد بروز برخی استعدادها در آن هستیم. جشنواره‌هایی که به صورت بین‌المللی برگزار می‌شود این فرصت را برای گروه‌های خارجی و داخلی به وجود می‌آورد تا با دستاورد فعالیت‌های هنری خود آشنا شوند که این مسئله می‌تواند به رشد فکری و هنری آنها کمک کند. در طی سال‌های اخیر شاهد آشنایی گروه‌های خارجی با تئاتر ایران و بالعکس بودیم که تأثیر و تأثرات آن را می‌توان در کارهای آنها مشاهده کرد. اما از طرف دیگر به دلیل استقبال گروه‌ها و ارایه اثر خود در مرحله‌ی بازخوانی، ممکن است به بسیاری از گروه‌ها لطمه وارد شود چرا که امروزه ممکن است بسیاری از نمایش‌ها به شکل کارگاهی شکل گیرد و یا با یک طرح یک صفحه‌ای آغاز شود و یا متونی که با ساختار جدیدی نوشته شده باشد و قطعاً این امکان برای گروه‌های بازخوانی وجود ندارد که به اصل و جوهره و ساختار آن پی ببرند. در تئاتر اصل بر دیده شدن است. اما خب در کشور ما محدودیت سالن‌های تمرین و عدم بودجه‌ی کافی و ... مشکلات زیادی را فراهم می‌آورد که امیدوارم این مسئله روزی حل شود تا تمامی گروه‌ها بتوانند آثارشان را در معرض دید عموم قرار دهند.

-استقبال از بخش مرور چگونه بود؟

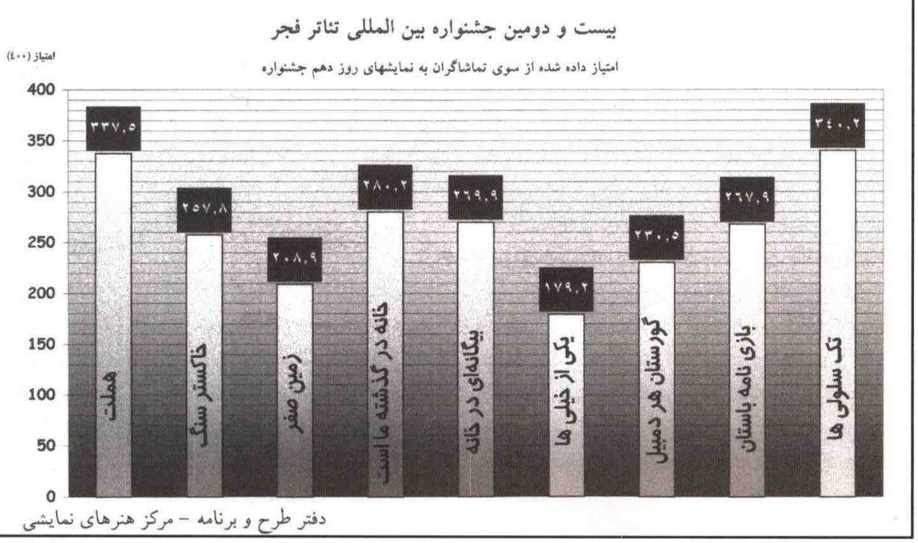
بخش مرور به عقیده‌ی من همیشه یکی از جنجالی‌ترین بخش‌های جشنواره است و چه در جشنواره‌ی پیشین و چه در همین جشنواره با انبوهی از جمعیت مواجه بودیم و طبق آمارها و نظر تماشاگران که توسط واحد طرح و برنامه بررسی می‌شود، این استقبال را به وضوح می‌توان دید. امسال نیز چندین کار خوب از تهران و شهرستان‌ها وجود داشت که حداقل برای بسیاری از تماشاگران، این امکان را به وجود آورد تا بتوانند از این بخش استفاده کنند.

-برنامه‌های بعدی تالار سنگلج بعد از جشنواره چیست؟

۳- پس از اجرای فالگوش به کارگردانی منیژه محامدی، برای سال آینده، چند نمایش برنامه‌ریزی شده که تا آخر پاییز سال ۸۳ طبق جدول به اجرا در می‌آیند. آن چیزی که بر روند فعالیت یک مرکز فرهنگی و هنری لطمه وارد می‌کند، وقفه و تعطیلی‌های درازمدت است. امروزه با ازدیاد دانشگاه‌های مختلف تئاتری و تعداد علاقمندان به این حرفه‌ی ارزشمند، امیدوارم هیچگاه چراغ سالنی حتا در دورترین نقطه‌ی کشورمان خاموش نباشد.

امتیاز نمایش های روز دهم جشنواره از دید تماشاگران

ردیف	عنوان نمایش	امتیاز(۴۰۰)
۱	تک سلولی ها	۳۴۰,۲
۲	هملت	۳۳۷,۵
۳	خانه در گذشته ما است	۲۸۰,۲



دفتر طرح و برنامه - مرکز هنرهای نمایشی

گفت‌وگو با "محمد مختاری" مدیر تالار مولوی

-شما در تالار مولوی پروژه‌ی بزرگی را شروع به کار کردید و به نظر خیلی‌ها، ممکن بود به جشنواره نرسد و مانند پروژه‌هایی که معمولاً به جای دو ماه دو سال طول می‌کشد. می‌شود کلیاتی در مورد پروژه این بفرمایید و این که چگونه توانستید با این سرعت سالن را آماده کنید تا تالار مولوی هم یکی از سالن‌های جشنواره فجر باشد.

به نظر من پروژه‌ی بزرگی نبود. اتفاقی معمولی بود که باید می‌افتاد. وقتی من قبول کردم در تالار مولوی کار کنم، اولین فکری که کردم ۳۵ سال خدمات این ساختمان بود که در این سال‌ها هیچ گونه خدمات عمرانی نداشته است. ما یک کار دانشجویی و دوستانه را شروع کردیم که به نظر من به دلیل اتفاقات پیش‌بینی نشده کمی طولانی شد. همه‌ی این اتفاقات بدون هیچ امکان مالی افتاد، ولی با حُسن نیت دوستان و مسئولان این کار انجام شد. البته هنوز هم بخش مختصری مانده که بعد از پایان جشنواره‌ها، انجام می‌شود. البته اولین اتفاقی که بعد از بازسازی فیزیکی تالار افتاد، تغییر نام تالار (به عنوان مکانی برای همایش‌ها، اجتماعات و...) به تئاتر مولوی بود. اکنون یک تالار اصلی داریم که همان تالار سابق (بدون دخل و تصرف) است با بازسازی سیستم فنی و اتاق‌های گریم و تالار کوچکی هم به این مجموعه اضافه کردیم که هم ما و هم بقیه‌ی دوستان از این اقدام راضی هستیم.

- با توجه به اینکه تالار مولوی از مرکز هنرهای نمایشی جدا است و زیر نظر جهاد دانشگاهی است. ارتباط جشنواره با تالار مولوی و نوع همکاری آن چگونه بوده؟

تئاتر مولوی یک تئاتر است که وابسته به جریان تئاتر کشور است، مهم نیست که چه سازمانی متوالی است. مرکز هنرهای نمایشی اعتبار و هزینه‌ای برای جشنواره دارد و طبعاً استهلاک و هزینه‌های جاری هم دارد که امکان تأمین هزینه از آنجا وجود نداشت.

از لحاظ هزینه و انرژی انسانی، نیازی به کمک از مرکز هنرهای نمایشی نبود ولی با در نظر گرفتن این مسئله آنها یاریمان کردند و هر دو با ارتباط دوستانه و تنگاتنگ به پیشبرد جریان تئاتر کمک کردیم.

۵، ۶ تا از اجراهای مولوی در جشنواره کارهای مهمی بوده‌اند و دیده می‌شد کسی بیرون تئاتر نمی‌ماند و یا ناراضی و نمایش ندیده از سالن بیرون نمی‌رفت.

- خوشحالم که در این ده شب، نارضایتی از تماشاچی ندیدم و مجموعه‌ی بچه‌هایی که کار می‌کردند انرژی گذاشتند و باعث احساس امنیت در بین تماشاچی‌ها شدند. خصوصاً اینکه من روی مسئله نظم تأکید دارم. نظم کاری، نظم گروهی، نظم اجتماعی.

سانس اول مولوی ساعت ۲ بود و من می‌خواستم هیچ تأخیری در اجراها نباشد و این امکان برای تماشاگر فراهم شده بود که چند دقیقه قبل از اجرا وارد سالن انتظار شود.

حرمت تماشاچی در اولویت نسبت به گروه اجراست. من قبل از اجرا با جدیت به گروه‌ها کمک می‌کردم تا سر ساعت زنگ ورود بخورد و تماشاچی وارد سالن شود مگر اینکه اتفاق پیش‌بینی‌نشده‌ای باعث شد یک یا دو اجرا با ۵، ۶ دقیقه تأخیر اجرا شود. خوشبختانه بعد از سومین روز جشنواره تماشاچی‌ها به این نتیجه رسیدند که باید سر ساعت، حاضر شوند با توجه به آمار، ما هیچ شبی صندلی خالی نداشتیم. مثلاً اجرای امشب، ۵، ۶ ردیف تشک پر بود و کل ظرفیت تالار که ۲۰۰ نفر می‌باشد حدود ۲۸۰ نفر تماشاگر در سالن حضور داشت. تنها مسئله تأسیسات برودتی و تهویه مشکل‌ساز بود.

- چه امکانات دیگری باید در تالار مولوی وجود داشته باشد.

مولوی، حدود ۹ سال است که تأسیساتی برودتی و تهویه ندارد. صرفاً به صورت کولرهای آبی و سیستم فنی بوده است که جوابگو نیستند.

شک نکنید بزرگترین آرزوی من این است که حدود ۱۸ میلیون برای سیستم برودتی مولوی، به خصوص تالار اصلی هزینه شود تا در فصل گرما مشکلی نداشته باشیم. در تالار کوچک، به دلیل فضای کم آنجا این مشکل حل شده است.

تالار مولوی در گذشته پایگاه دانشجویی ایران بوده و افتخار بسیاری از بزرگان تئاتر کار در آنجا بوده و فهرست کاری تالار مولوی در قبل و بعد از انقلاب درخشان است.

- شما برای باز گرداندن تالار مولوی به حوزه‌ی دانشگاهی چه برنامه‌ای دارید؟

بچه‌های دانشجو بدون قرارداد ماه‌ها تمرین می‌کنند و بدون فروش ماه‌ها اجرا می‌روند. در تئاتر حرفه‌ای آروزی من، پا گرفتن تئاتر دانشجویی کشور است.

-در کارهای خارج از مرکز هنرهای نمایشی، ملاک انتخاب و سطح کیفیت کارها چگونه است؟

از این به بعد در مولوی، کار زائد اجرا نمی‌شود. با توجه به متقاضیان اجرا در مولوی ما نیازمند وقت و انرژی هستیم. کار آماده بازبینی می‌شود. زمان هم به قدر کافی به گروه داده می‌شود، اگر در این مدت به مرحله‌ی اجرا رسیده باشند، با توافق یا مشاوره نمایش اجرا خواهد شد.

مشاور یا از طرف کارگردان انتخاب می‌شود و یا از بین دانشجویان که این مشاوره در همه‌ی حیطه‌ها صورت می‌گیرد.

- حمایت مالی از گروه‌های حرفه‌ای‌تر در تئاتر مولوی چگونه است؟

مدیریت کلان این مجموعه، راهی را به صورت قانونی طراحی کرده که تصویب هم شده و اگر از طرف شورای فرهنگی جهاد تصویب شود. خود به خود صاحب اعتبار مالی می‌شویم.

از این گذشته مخاطبِ تئاتر مولوی مخاطب خاص است. تئاتر مولوی و مرکز تئاتر دانشجویی وقتی موفق شوند که کار خاص و تماشاگر خاص داشته باشند. کار فرهنگی قطعاً نیازمند حمایت مالی‌ست.

- پتانسیل بچه‌ها وقتی با هم گره بخورد اینجا مکانی می‌شود برای بده بستان. این خیلی ایده‌آل است.

اگر بخواهیم حمایت از کارها را به فروش بلیط و گیشه‌ها ببریم. نگاه، نگاهِ صحیحی نیستِ. نگاه درآمدزا به گیشه، نگاهی اشتباهی است.

واقعاً بروبچه‌های صاحب عنوان، در اینجا بیل و کلنگ زده‌اند. این یعنی اعتبار، البته اگر اساس‌نامه تصویب شود، اعتبار مالی به وجود می‌آید و این اعتبار مالی. یعنی سوبسید دادن به حرکت‌های فرهنگی، راه‌گشاست. این آرزوی من و تمام اهالی تئاتر است. بخش بعد در رابطه با اجراهای عمومی است و انتخاب‌ها و نوع گزینش‌ها. وقتی همکاری دوسویه باشد کاری که امکان اجرا در تالارهای دیگر را پیدا می‌کند، منطقی نیست در اینجا اجرا شود. وقتی ما به این تعاون می‌رسیم که فلان کار می‌تواند در مولوی انجام شود، سرمایه‌گذاری اتفاق می‌افتد و اینجا اجرا می‌رویم و هیچ حد و مرزی در این مسئله وجود ندارد. تئاتر مولوی اگر بتواند مخاطب دانشگاهی خود را به دست آورد به نقطه‌ی اوج فعالیتش رسیده است.

تبلیغات هم در این انتخاب نقش تأثیرگذاری دارد. هم برای مخاطب خاص و هم مخاطب عام. انشاءا... تئاتر مولوی به شکل‌گیری تئاتر پیشرو کشور یاری رساند.

من برای مخاطب خاص کار نمی‌کنم

به بهانه اجرای نمایش رابعه

مصاحبه با حسین سحرخیز

-این متن طرح شما بود یا خانم یثربی شخصاً آن را نوشته‌اند؟

- طرح اولیه از من بود. و با آقای دکتر خوشنویسان دنبال منابع اشعار رابعه بودیم و ابتدا طرح داستان را تهیه کردم. پیش از آن نیز با یکی دو نویسنده صحبت شد ولی اختلاف سلیقه داشتیم. بالاخره با نشستی که با خانم یثربی داشتم قرار شد ایشان بنویسند. متن را در طول تمرین به ما می‌رساندند.

-فضای این متن بر چه اساسی شکل یافته است؟!

- در درجه اول معرفی خود رابعه به عنوان اولین شاعره ایران، در این متن اتفاق افتاده است. در مورد رابعه بنت اسد و رابعه بلخی تداخل داستانی وجود دارد و در بعضی جاها حتی در هاله‌ی افسانه می‌رود. یکی از انگیزه‌های من معرفی او بود. مسأله‌ی دیگر مسأله‌ی عشق بود، عشق به معنای اعم کلمه. که خود انگیزه‌ی خوبی برای به روی صحنه بردن این کار بود.

در درجه اول خواستم تئاتر کار کنم و از عواملی که همیشه در تئاتر به خدمت گرفته می‌شود، استفاده کردم، موسیقی و رقص به خدمت تئاتر گرفته می‌شود. روی این بود که محتوا را فدای فرم نکنم. فکر نمی‌کنم در جایی از نمایش رابعه حرکت یا رقصی خارج از حیطه‌ی محتوایی کار رخ دهد بلکه در جهت خدمت به محتواست. برای من اتفاق دراماتیک در صحنه می‌باشد.

-اگر شما در رابعه بازی نمی‌کردید، شاید نظرات بیشتری متوجه شیوه اجرایی بود.

- البته خیلی دوست داشتم نگران بودم که وارد صحنه شوم. چون مطمئن بودم اگر بازی کنم مطمئناً بخش‌هایی از نمایش از دستم خارج خواهد شد. "حارس" خیلی جوانتر از من بود و تمام رفتار او به دلیل ناپختگی او بود و من به عنوان آدم جا افتاده‌ای روی صحنه بودم و این تفاوت، تناقض ایجاد می‌کرد.

-شما وقت مناسبی در اختیارتان بوده اما نمایشنامه معاصری را انتخاب می کنید علتش چیست؟

-ما باید در رابطه با بستر نمایش افق دیدمان را بازتر کنیم. محدود کردن روند هنر نمایش در یک کشور، درست نیست. من دوست ندارم برای مخاطب خاص کار کنم، مخاطب من همه‌ی مردم هستند اصلاً سلایق عده‌ی خاصی مد نظرم نیست.

به علاوه مگر نمی‌شود در کارهای ادبیات کهن کارهایی کرد که با مسائل روز مطابقت داشته باشد. می‌توانیم در ادبیات کهن این اتفاق را روی صحنه ایجاد کرد و خواسته‌ی تماشاگر را در مورد مسائل روز مطرح کرد.

-حرف آخر؟

- حرف آخر من این است که می‌بینم سیاست گذاری جشنواره، کارگردان‌های تئاتر را به سمت و سویی می‌برد که بدلیل نبود امکانات و محدود بودن ضعف به سوی کارهای ۲ و ۳ پرسوناژ می‌برد، این موضوع سطحی کیفی جشنواره را پایین می‌آورد و ما کمتر شاهد کارهایی با پرسوناژ قوی می‌شویم. چرا نباید به کارهای بزرگ با پرسوناژ زیاد بها داد. امیدوارم سیاست‌های جشنواره کارگردانان را تشویق به کارکرد در تمام زمینه‌ها کند به علاوه بر اینکه پیشنهاد کردم چه اشکالی دارد که در بخش حرفه‌ای تئاتر، مسابقه با خارجی‌ها داشته باشیم. ما می‌توانیم با کارهای خارجی مسابقه دهیم. پیشنهاد می‌کنم این مسابقه را بین خود حرفه‌ای‌ها و بین ایرانی‌ها و کشورهای دعوت شده داشته باشیم. آن زمان است که ما جشنواره به معنای بین‌المللی خواهیم داشت.

ما سعی می کنیم به فرم درست برسیم

گفتگوی کوتاه با علی صلاحی

- حرکت نمایشنامه خوانی از کجا شروع شد و ایده‌ی اصلی‌اش چه بود؟

- این طرح آرش آبسالان دادند و با من مطرح کردند و قرار شد که خدمت آقای پاکدل (مدیر وقت تئاترشهر) برسیم. با ایشان جریان را مطرح کردیم. استقبال کردند و قول همکاری دادند. ما یک گروه ده نفره تشکیل دادیم و بچه‌های علاقمند را جمع کردیم در واقع کادر عصری با نمایش را تشکیل دادیم. با گروه‌های مختلف صحبت شد، ۹ تا گروه برای فصل‌های سال آماده کردیم برای اجرا و اجرا شد.

- دقیقاً شروع این فعالیت از چه سالی بود؟ و در کل چند دوره را گذرانده‌اید؟

- شش فصل را گذرانده‌ایم. بهار ۱۳۸۱ کار را شروع کردیم و تقریباً ۲ سال است که این برنامه ادامه دارد.

- شکل ایده‌ی اولیه، نمایشنامه خوانی را چگونه تعریف می کرد؟

- قبل از اینکه ما این حرکت را شروع کنیم، خانم منیژه‌ی محامدی و آتیلا پسیانی یک چنین کاری را انجام داده بودند، منتهی دلیل ادامه ندادنش را نمی‌دانم. ما فکر می کردیم از کافه تریای اصلی هم می‌شود استفاده کرد و محیط‌اش را برای کار نمایشی مناسب دیدیم اینکه شاید عصری باشد و بتوانیم دوستانه کنار هم جمع شویم و نمایشنامه‌ای را بخوانیم، برای اینکه بتوانیم نقدش کنیم یا تحلیلی از آن داشته باشیم. فکر اولیه ای که برای نمایشنامه‌خوانی وجود داشت برای جوانهای همسن و سال خودمان بود، برای اینکه بیایند و مطالب خودشان را بخوانند. برای اینکه ، کار صحیح انجام بشود یک تحقیق جامع در مورد نمایشنامه‌خوانی انجام دادیم و به این نتیجه برسیم که نمایشنامه‌خوانی در جاهای دیگر و کشورهای دیگر دنیا چگونه است. و در نهایت متوجه شدیم که نمایشنامه‌خوانی شکل‌های مختلف دارد، یک جایی هست که فقط دور یک میز می‌نشینند و متن را دورخوانی می کنند، یک جاهایی هم با متن، میزانسن را می‌روند. صورت‌های دیگری هم بود مثل نمایشنامه‌خوانی روی صندلی الکترونیکی. در انگلیس هم در یک دوره‌ی کامل، کلیه‌ی آثار شکسپیر را بهترین و بزرگترین بازیگرها، نمایشنامه‌خوانی کردند و البته بازی هم کرده بودند، منتهی بدون حرکت، ما این تحقیقات را انجام دادیم و با استادهایی هم صحبت کردیم که اصلاً نمایشنامه‌خوانی چیست تا یک مسیر درست را طی کنیم. نهایتاً فهمیدیم که همه شکل از نمایشنامه‌خوانی وجود دارد، از دورخوانی ساده تا همراه متن حرکت و بازی انجام می گیرد، پس نمی‌شود تعریف جامعی داشت که حتماً به چه شکلی باید باشد. حالا ما خودمان در این دو سال به این نتیجه رسیدیم که انرژی را روی بخش بازیگری بگذاریم و درست خواندن متن و صحیح خواندن دیالوگ‌ها تا بدین وسیله شخصیت‌ها را به تماشاگر منتقل کنیم. با نظرخواهی‌هایی هم که از تماشاگر داشتیم، عنصر بصری مهم بود، یعنی هم آمده که ببیند و هم بشنود. حالا به نوعی کارگردان‌های مختلف، کارهای گوناگونی کردند، یک تعداد به سمت حرکت رفتند و تعدادی به سمت سکون. ما خوشبختانه در طول مدت کاری‌مان با تنوع گسترده‌ای روبرو بوده‌ایم.

بعضی از نمایشنامه خوانی‌ها، طراحی صحنه و میزانسن حرکتی هم دارند و یک نمایش کامل محسوب می‌شدند. در تعریف شما این نوع از کار هم نمایشنامه خوانی بحساب می‌آید؟

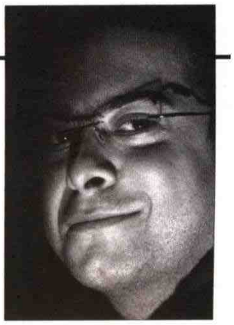
- کارگردان می‌خواهد از نظر بصری هم خودش را تست کند. اما در کل من این نوع از کار را تأیید نمی کنم. ولی کارهایی هم داشتیم که اصلاً نمایشنامه‌خوانی نبود و با استقبال خیلی خوبی هم مواجه شد. در واقع ما در حال تست کردن بودیم و خودمان اسمش را گذاشته بودیم. "زبان بدنی" و احساس می‌کردیم شاید نمایشنامه‌خوانی باشد برای اینکه بدانیم چکار می‌توانیم بکنیم. نظرات مخاطب برایمان بسیار اهمیت دارد و بلااستثناء در تمام فصل‌ها از تماشاگر نظرخواهی کردیم و شاید هم اشتباهاتی بوده که در این تجربه‌ها وجود داشته. اما مثلاً طراحی لباس که در استفاده از لباس‌های یکرنگ یا شیوه‌ای در بستن روسری وجود دارد خودش ساده اما طراحی است که ایرادی هم ندارد.

- آنچه در بعضی از نمایشنامه خوانی‌ها دیده شده، گرایش به سمت نمایش رادیویی است. آنچه از نظر تماشاچی‌ها برمی‌آید این است که نمایشنامه خوانی را در وسط نمایش صحنه‌ای و نمایش رادیویی می‌داند، نظر شما چیست؟

- ما داریم سعی می کنیم به فرم درست برسیم، در این راه قطعاً اشتباه هم داریم. اما هنوز به تعریف دقیقی از نمایشنامه‌خوانی نرسیده‌ایم اما چیزی که ثابت شده این است که ما نمی‌توانیم چیزی به شکل نمایش رادیویی را ارائه دهیم، چون در رادیو فقط صداست. وله، افکت هم دارند که ما از آن بهره‌ای نداریم در صورت دیگر ما دو جنبه‌ی دیداری و شنیداری را با هم داریم، پس باید از هر دو جنبه ایده داشته باشیم. و در هر اجرایی که داشته‌ایم به طور صد در صد تنوع را شاهد بودیم، حتی در روش استفاده از فضای کافه تریا و نوع چیدن صندلی تماشاچی.

موسیقی در آیینه‌ی تئاتر

گفتگویی کوتاه با سعید ذهنی، به بهانه‌ی نقاشیهای رابعه و لیلی و مجنون.



آقای ذهنی لطفاً کمی درباره‌ی موسیقی دو نمایش لیلی و مجنون و رابعه توضیح دهید:

زمانی که صحبت از ساختن موسیقی تئاتر به میان می‌آید، سازنده‌ی اثر باید رابطه‌ی تنگاتنگی با نمایش برقرار کند. خصوصاً زمانی که به لحاظ پرداخت اجرایی و پرداخت کارگردانی قرار است گرایش‌های غنایی و موسیقیایی هم داشته باشد. در دو نمایشی که امسال حضور داشتم، تأکید بسیاری بر موسیقی و عناصر موسیقیایی از طرف کارگردانان وجود داشت. البته این تأکید در نمایش رابعه به مراتب بیشتر از لیلی و مجنون بوده است.

چرا که اقتضای داستان نمایش اینگونه ایجاب می‌کرد. رابعه اولین شاعر زن ایرانی بوده که با ساز و شعر و موسیقی سر و کار داشته و در این داستان عاشق مردی به نام بکتاش می‌شود که از کسانی بوده که در دربار پدرش کار می‌کرده است.

بکتاش نیز از شاگردان رودکی بوده است. مجبور بودم در ترکیب بازیگری حداقل از دو بازیگری که آواز خواندن و ساز نواختن می‌دانند استفاده کنیم. ولی متأسفانه درباره‌ی این انتخاب کمی دچار مشکل شدیم.

چرا که کمتر کسی را در ایران سراغ داریم که علاوه بر بازیگری در نواختن ساز و خواندن آواز هم خبره باشند.

در نمایش رابعه، بازیگر بکتاش الزاماً می‌بایست آواز بخواند. بنابراین ما از علی مینو سپهر ـ که در عرصه‌ی موسیقی بسیار توانمند است - در این نمایش استفاده کردیم که البته اولین تجربه‌ی وی به عنوان بازیگر بود. [علی مینوسپهر از نوازندگان کمانچه و همچنین از خوانندگان موسیقی سنتی است.] در این نمایش موسیقی، نقش به سزایی در القای حال و هوای نمایش داشت. شما ممکن است در نمایشی اصلاً از موسیقی استفاده نکنید، ولی داستان این نمایش به حضور موسیقی احتیاج داشت. بنابراین حضور من به عنوان آهنگساز در جلسات تمرین این نمایش ضروری بود، در نمایش رابعه هفتاد درصد موسیقی به صورت زنده و با استفاده از سازهای سنتی اجرا شد و بقیه به صورت Play Back در اختیار نمایش قرار گرفت.

برخود لازم می‌دانم از تمام کسانی که مرا در ساخت و اجرای این موسیقی یاری دادند و با بدخلقی‌ها و سخت‌گیریهای من کنار آمدند، تشکر کنم. همچنین از تجربه‌ای که با سعید داخ داشتم بسیار خوشحالم، زیرا وی طراحی حرکات موزون را در این نمایش بر عهده داشت و طراحی‌هایش کاملاً هماهنگ با موسیقی انجام شده بود. امیدوارم که این نمایش و موسیقی آن مورد توجه تماشاگران قرار گرفته باشد، چرا که تماشاگر همیشه بهترین و صادق‌ترین داور است.

و اما لیلی و مجنون. در این نمایش تمام موسیقی به صورت Play Back پخش شد. این نمایش در نگرش مختلف به لیلی و مجنون داشت. در بخش اول با نگرش کلاسیک روبرو هستیم که منطبق بر لیلی و مجنون نظامی است. باتوجه به مکانی که نمایش در آن می گذرد موسیقی ساخته شده برای مثال برای بخش اول گرایش به موسیقی عربی داشتم که یادآور صحرای حجاز است. ولی در بخش دوم نگاهی مدرن به لیلی و مجنون داشتیم. بنابراین موسیقی نیز می‌بایست مناسب این حال و هوا ساخته شود. در نمایش لیلی و مجنون نیز من در بیست جلسه‌ی تمرین حضور داشتم و به بررسی نمایش می‌پرداختم. بنابراین در اپیزود اول به موسیقی عربی با الهامات موسیقی ایرانی دست یافتم. از جمله تلفیق دایره‌ی عربی با دف ایرانی.

باتوجه به اینکه در موسیقی در دریافت تماشاگر از حال و هوای نمایش بسیار مؤثر است، جایگاه موسیقی را تئاتر در جشنواره‌ی فجر را چگونه ارزیابی می کنید؟

- همانطور که می‌دانید، تلاش جدی برای ساختن موسیقی که منحصر به یک تئاتر به خصوص باشد از سال ۶۸ آغاز شد. [البته بعد از انقلاب] در نمایشی باعنوان "زیباترین گل‌های قالی" که توسط امیر دژاکام در سالن اصلی تئاتر شهر به روی صحنه رفت. من خود نیز در این نمایش به عنوان بازیگر حضور داشتم و توانستم ساختن موسیقی آن را نیز به عهده بگیرم. از آنجائیکه من در رشته‌ی تئاتر تحصیل کرده‌ام و موسیقی را نیز از سن شش سالگی نزد اساتید مطرح موسیقی فرا گرفته‌ام، به این نتیجه رسیدم که برای ساختن موسیقی تئاتر، تنها دانستن اصول و مبانی موسیقی کافی نیست، بلکه باید علاوه بر دانش موسیقی، درباره‌ی مبانی هنرهای دراماتیک نیز اطلاعات کافی داشت. به نظر من کسی در زمینه‌ی آهنگسازی تئاتر به موفقیت دست می‌یابد که به هر دوی این هنرها اشراف کافی داشته باشد، با اطلاعات موسیقی، تنها می‌شود آهنگسازی برای نمایش‌های مختلف بود. دغدغه‌ی همیشگی من این بود که چرا در تئاتر آهنگسازی به آن معنی که در سینما وجود دارد، یافت نمی‌شود. از این رو در دوران دانشجویی به صورت رایگان برای گروه‌های نمایشی آهنگ می‌ساختم. ولی امروز رفته رفته عنصری به نام موسیقی در تئاتر جایی برای خود باز می‌کند. که صرف نظر از کیفیت موسیقی‌های ساخته شده، اتفاق بسیار خوبی است و جای بسی خوشحالی است که افراد بسیاری به ساختن موسیقی تئاتر گرایش پیدا کرده‌اند. در اینجا لازم است از بخش‌های فرهنگی و سیاست‌گذاری فرهنگی خواهش می‌کنم کیفیت آموزش و همچنین مدت زمانی را که به آموزش موسیقی در تئاتر فجر و جشنواره‌ها، به نظر جای یک متخصص که موسیقی دراماتیک را خوب بشناسد، همیشه خالی است. البته به نظر هیئت داوران کاملاً احترام می‌گذاریم، چرا که همه از بازیگران و کارگردانان باتجربه هستند ولی نیاز به یک متخصص موسیقی دراماتیک مبرم است.

البته من گله‌ی کوچکی هم نسبت به هیأت داوران جشنواره‌ی گذشته دارم. چرا که در جشنواره‌ی گذشته هیچ موسیقی را انتخاب نکردند و موسیقی را به طور کل کنار گذاشتند. این حرکت به نظر من بسیار زننده و فاقد ارزش تخصصی بود. امیدوارم در جشنواره‌ی امسال و سال‌های آینده چنین اتفاقی نیفتد و موسیقی جایگاه حقیقی خود را تئاتر بدست آورد.

غزل اسکندرنژاد

بازگشت عین الغین زنجانی یا به سپیدی برف

جشنواره تموم شد و برف نیومد. نمی‌دانم چرا وقتی که جشنواره شروع می‌شه بی اختیار هوس برف می کنم. برفی که روی سر شهر و آدماش بیاد و همه رو سفید کنه، یکدست سفید. هرچند که سوئیسی‌ها تو آخرین شب، با عاشقانه‌ی زیباشون برف رو به همه‌ی ما هدیه کردن. به هر حال جشنواره تموم شد و دل شیشه‌ای ما براش، ترک ترک. چه کنیم دیگه، ما تئاتری‌ها اینطوری هستیم، غُر می‌زنیم، شکوه می کنیم ولی دلمون برای هم تنگ می‌شه. جشنواره بهانه‌ای برای دید و بازدیدهای دوباره‌س، برای مرور خاطرات گذشته، برای رقابتی دوستانه، هرچند که شاید اینها به مذاق بعضی‌ها خوش نیاد. جشنواره امسال مثل برق و باد گذشت، شایدم مثل یه غزل ایرونی، شایدم مثل یه رمان تو مایه‌های رئالیسم جادویی، شایدم مثل قصه‌های هزار و یک شب خودمون. انگار همین دیروز بود که بازبینی‌ها شروع شد. گروه‌ها با شور و التهاب کارها رو به بازبینی رسوندنو غرور کاذب برنده شدن برشون نداشت و دچار توهم نشدن البته دور از جناب بعضی از دوستان! جشنواره تموم شد و همه شاد و خرم امروز منتظر درو کردن این کشت ده روزه‌ان. ولی خودمونیم عجب جشنواره‌ی با حالی بود، همه گفتنو، خندیدنو، خوردنو، بردنو، بعضی‌هام مردنو، خلاصه اینجوریا. ولی اجازه بدین، تو این روز آخری همینطوری، از همه تشکر کنم: از حراست دم در تا اون کارگر خدمات، از راهنماهای سالن‌ها تا بر و بچه‌های کارگاه دکور، از بچه‌های روابط عمومی تا بچه‌های عملیات صحنه، از عزیزای نور تا مهربونای صدا، از گریمورای هنرمند تا بلیط فروشای کوشا، از داورای صبور و صمیمی تا خبرنگارای مظلوم و بالاخره از مسئولینی که با تلاش خودشون این جشنواره رو برگزار کردن. اِ‌ دیدی یادم رفت، راستی اگه این گروه‌های نمایشی نبودن جشنواره چطوری برگزار می‌شد، خیلی خیلی درد نکنه. بذارید این روز آخری با اجازه بعضی چیزا رو بگیم. من فکر کارهای خارجی یه کمی سلیقه‌ی بیشتری به خرج داد، اگه از تعداد کارها کم کرد و در عوض شرط اجرای عمومی رو به جشنواره منوط نکرد بد نیست، اگه بخش جداگونه‌ای به اسم نمایش‌های اول و دوم ایجاد کرد فوق العاده است، اگر در این دم آخری از بچه‌های بولتن و کاتالوگ هم یادی بکنم که تو این چند شبه نخوابیدن و با ناشی بازی گزارش گرفتن و با بی‌سواتی نقد نوشتن، با لکنت زبان مصاحبه کردن و با تخصص در زبان بورکینافاسویی ترجمه کردن. از افشین خورشید باختری با اون شعر سرایی سر صبحش، از رضا شیرمرز با اون صدای دورگه‌اش، از محمدرضا حسین‌زاده با اون موبایل (تلفن همراه) مادام الزنگش، از افشین هاشمی با اون غیبت‌های مدامش، از حافظ آهی با اون موهای افشونش، از مسعود پاکدل با اون دوربین دیجیتالش، از مهدی پاکدل و مسعود نوروزی با اون بی‌سلیقگی شون عکسهارو انتخاب کردن و صفحه‌ها رو بستن، از خانم خانلری که هر روز با صدای رویایی‌ش چرت ما رو می‌پروند، از عبدالحسین مرتضوی و محمد رضایی‌راد و حسین مهکام و بی‌تا ملکوتی و میترا علوی‌طلب و امین عظیمی و امید سهرابی و روزبه حسینی معروف به بیژن تا حدودی مفید اصل تهرانی نعلبندیان زاده که با اون نجابت و صبوری سوات اندکشون تا صبح نشستنو و نقد نوشتن تا همه رو عصبانی کنن، از آزاده کریمی و نیلوفر رستمی و غزل اسکندرنژاد و بهاره برهانی و مهدی عزیزی و آرتمیز نیازی و فروغ سجادی و فریده جلالی و آزاده سهرابی معروف به خوش قول که با گزارش‌ها و مصاحبه‌هاشون دست هرچی زردنویسه از پشت بستن، از مریم محمدی و نادر داودی و امید صالحی و معصومه آریا و ندا رشیدی که با اون عکس‌های کج و معوجشون دست هرچی کاریکاتوریستو از پشت بستن، از محبوبه قاضی و مریم محمدی و سمیه قاضی که با اون چهره‌های همیشه خندون و دستای چابکشون مطالبو غلط و غلوط تایپ کردن تا همه حال کنن، از یحیی گیلک با اون صدای آلن دلونیش که اینقدر غلط گرفت که دیگه متنی برای چاپ نموند، از ساسان پیروز که با نیومدنش مارو حسابی از ترس و دلهره رهایی داد، از علی هاشمی که اگه نبود ما از گرسنگی می‌مردیم، از حسین پاکدل و دلگرمی‌هاش، از ماشینایی که ما رو زیر نکردن، از ویروسهایی که ما رو از پا درآوردنینداختن، از خوابی که ما رو نبرد، از لولویی که ما رو نخورد، از کسایی که دعوامون کردن، از اون‌هایی که اصلاً ما رو به حساب نیاوردن، از صنف بقالو اغذیه فروشی قنادو رستوران‌دار و تاکسی سرویس و خلاصه همه و همه. خسته نباشیم، همه گیمون. آره دیگه اینجوریه، این رسم زمونه‌س که هر سلامی یه خداحافظی پشتشه، خداحافظی ما ایرانی‌ها هم هیچ وقت با خوشحالی همراه نیست، همیشه دلمون برای هم بدجوری تنگ میشه، بغضی گلومونو فشار میده و چشم‌هامون پر از شبنم میشه. امشب چقدر دلم می‌خواست برف میومد و همه جا رو سفید می کرد، مثل فلم من تو این چند شبه. ای کاش برف می آومد و می شد زیر بارش اون تو تاریکی خیابون قدم زد و دیالوگ‌های نمایش‌های چخوف و شکسپیر و سوفکل و یا نه عاشقانه‌های چرم‌شیر و رحمانیانو، نادری و مهکام و... دوره کرد و با یاد یه جشنواره‌ی رویایی به خواب رفت. کاش امشب برف میومد... «به صحرا شدم، عشق باریده بود...» تمام.

با استقبال خوبی روبرو بودیم

مصاحبه با پریسا مقتدی

آزاده کریمی

پریسا مقتدی کار تئاتر را از سال ۷۷ به شکل تجربی شروع کرده، در کلاس‌های آقای سمندریان حضور یافته و در جشنواره‌های دانشجویی اصفهان و تهران، جایزه‌ی بهترین بازیگر گرفته. در دایره گچی قفقازی به کارگردانی حمید سمندریان بازی داشته در عروسک فرانسوی هم که در جشنواره بیست و دوم اجرا شد، بازی کرده، وی از سال ۷۹ مدیریت تالار هنر را به عهده دارد.

- نظر شما درباره‌ی جشنواره‌ی تئاتر و برگزاری آن چیست؟

همه می‌دانیم که مشکلاتی در سیستم کنونی وجود دارد، اما بنابه امکاناتی که موجود هست، ما ناچاریم برای رفع مشکلاتی همچون کمبود سالن‌ها، محدودیت‌های مالی و... از میان نمایش‌هایی که کار می‌شوند گزینش کنیم. درست است که سیستم کنونی وارونه محسوب می‌شود اما ناچاریم این انتخاب را که بهترین انتخاب محسوب می‌شود، انجام دهیم. این نظر را من از دو جهت و دو دیدگاه بیان می‌کنم، یکی از نقطه نظر کسی که سِمَتی دارد و دیگر از دیدگاه هنرمندی که دستی بر آتش دارد.

- با توجه به نمایش‌هایی که در تالار هنر دیده‌اید، فکر می‌کنید سطح کیفی نمایش‌ها نسبت به سال‌های پیش چگونه‌اند؟

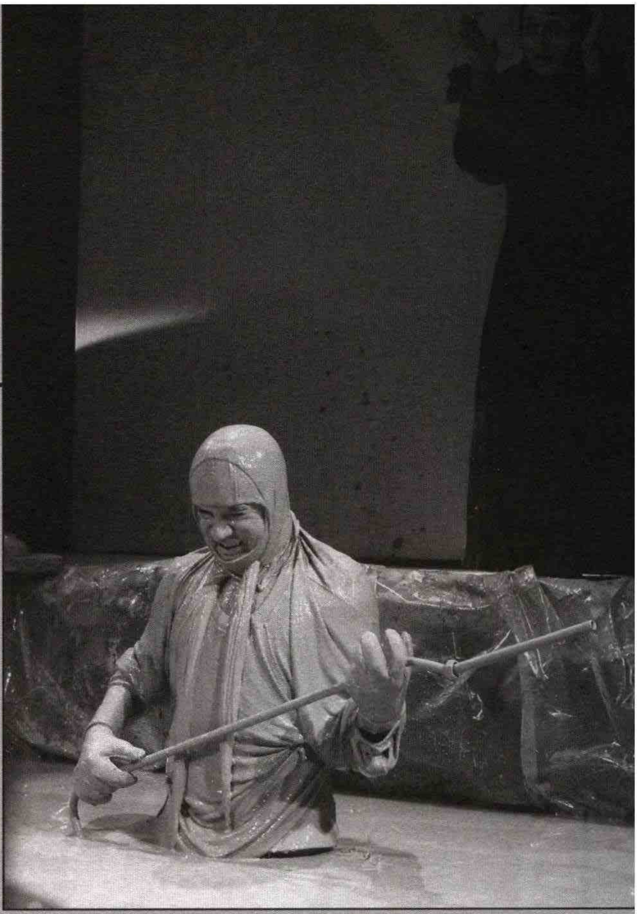
من تقریباً همه‌ی کارهای اجرا شده در تالار هنر را دیده‌ام. همچنین به عنوان مخاطب در دیگر سالن‌های تئاتری در بخش خارجی حضور داشته‌ام، نمایش‌های ایرانی را ندیده‌ام. اما منحصراً در نمایش‌های تالار هنر باتوجه به اینکه اکثراً نمایش‌های شهرستانی بودند رشد خوبی دیدم و خصوصاً در نمایشنامه‌ها و کارگردانی. اما در بازیگری رشد چندانی دیده نمی‌شود. چون بازیگری در شهرستان‌ها تابوست و همین که با وجود مشکلات مالی و فرهنگی کار تئاتر انجام می‌دهند، باز قابل تحسین است.

- استقبال تماشاچی چطور بوده؟

در کل استقبال خیلی خوبی نسبت به سال قبل شده. باتوجه به اینکه تالار هنر در بخش تئاتر شهرستان‌ها فعال است، اما استقبال چشمگیری داشتیم و بیشتر از ظرفیت سالن تماشاگر داشتیم.

- برنامه‌های بعدی شما در تالار هنر چیست؟

- ما قبل از جشنواره اقداماتی در زمینه‌ی تکمیل تسهیلات نور و صحنه و صدا داشتیم. اما بعد از جشنواره تعمیرات زیربنایی ساختمان را در نظر داریم که در تلاش هستیم از طریق طرح عمرانی وزارتخانه، بودجه‌ای بگیریم که به تأیید هم رسیده. این تعمیرات، نوسازی تجهیزات فنی و سازه‌هاست که انشاءالله پس از جشنواره دانشجویی شروع به کار می‌کنیم.



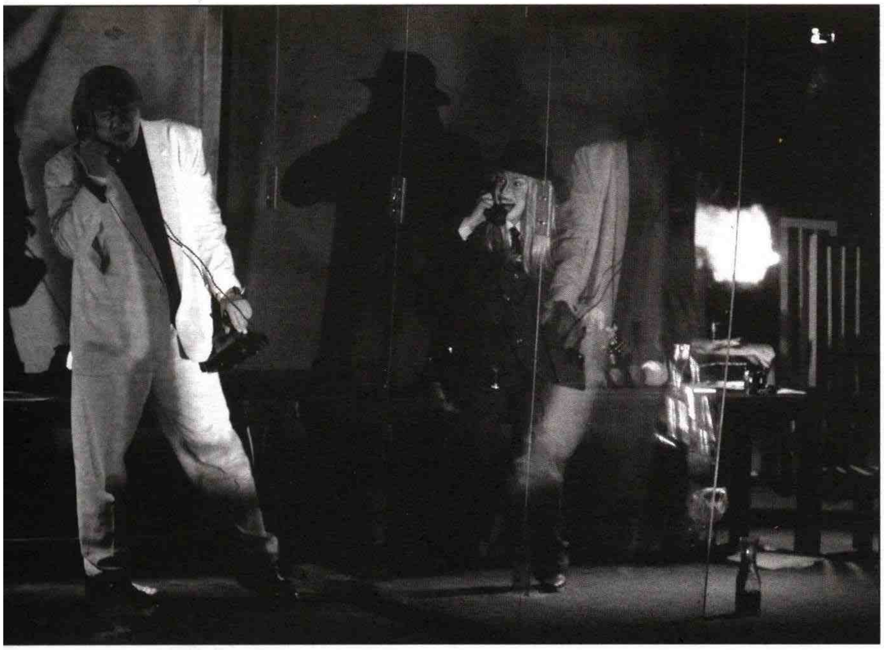
مشقت فهم

نگاهی به نمایش "خانه در گذشته ما است"

محمد رضایی راد

آشکار است که همه قرار است مبهوت و مرعوب شوند از آن موجودی که در میان گل و لای می‌لولد اما بهت و رعب احساس گول زننده‌ای است، زیرا به سرعت جامه عوض می‌کند و پیش پا افتاده می‌نماید. از همین روست که خارق‌العاده بودن در تکرار و تداوم خویش به چیزی پیش پا افتاده بدل می‌شود. نمایش "خانه در گذشته‌ی ماست" نمایشی است جسورانه و مرعوب کننده اما از کنار این نکته که می‌توان به سرعت عادی شود بی‌اعتنا می‌گذرد منظورم آن است که تأثیر آن چه که می‌بینیم بیش از دقایقی نخواهد پایید و آن گاه آن تصویرهای شگفت تأثیر خود را از دست خواهد داد. پس آنچه که پس از آن نمایش را سرپا نگه می‌دارد این غلت و واغلت‌ها و ضجه‌های بازیگر زن بلکه تبدیل آن به ایده‌های نمایشی است و این چیزی است که جز در نیم ساعت پایانی نمایش دست نمی‌دهد. یعنی آن جا که بازیگر از وسایل اندکی که در دست دارد یعنی گل و لای و رشته‌های پارچه و لباس و دستکش و پوتین تصویری می‌سازد و امکانات آنان را کشف می‌کند. تنها اینجاست که احساس می‌کنیم فریب نخورده‌ایم و شاهد نمایشی هستیم. حامد محمدطاهری دل بسته‌ی تئاتر مشقت است. تئاتری که بیش از هر چیز با تئاتر می‌ستیزد تا از طریق نابودی آن تماشاگر را از چنگ عادات مألوف خویش برهاند. تئاتر مشقت تئاتری ستیزه‌گر است و موضوع ستیزه آن درک عادت زده‌ی مخاطب است. این تئاتر برای اینکه درک انسان از جهان را دگرگون کند از خودش آغاز می‌کند و با ویران ساختن خود اساس فهم انسانی را به چالش می‌گیرد. بنابراین تئاتر مشقت اگرچه نمایش مشقت و رفتاری جنون‌زده است اما فراتر از آنکه مشقت را در رفتار خود با بازیگر بجوید، مشقت را در فرآیند فهم محقق می‌سازد بنابراین تئاتر مشقت همانا مشقت فهم است. بنابراین مخاطبانی که از دیدن تئاتر سر خورده می‌شوند اتفاقاً در دامی که تئاتر مشقت برایشان چیده است گرفتار شده‌اند اما من بر آنم که نمایش خانه در گذشته ما است نمایش پیچیده‌ای نیست جز آن که خود را در شمایلی مرعوب کننده یعنی آن اتفاقی که بر بدن و صدای دو بازیگر رخ می‌دهد نشان می‌دهد. آنچه کارگردان درباره‌ی نوح و طوفان می‌گوید ربطی به وجه ظاهری و روایتی نمایش ندارد مگر در معنای درونی آن (که خواهم گفت) نمایش از نظر من (تأکید می‌کنم از نظر من زیرا این نظر چه بسا با نظر کارگردان و تماشاگران دیگر متفاوت باشد) نگاهی است به هستی انسان از تولد تا نابودی بدین ترتیب آن استخر پرگل و لای در لایه‌های مختلف معانی مختلف می‌یابد. در لایه نخست جنین است و آن گل و لای چیزی جز لیزابه‌های جنین نیست که انسان از آن متولد می‌شود. در لایه بعدی به منجلاب زندگی تحویل می‌شود، منجلابی پر از جنگ، انقلاب‌ها و قهرمانان دروغین و در لایه‌ی نهایی اقیانوس است. اقیانوس. اقیانوس خاطره که با اندیشه‌ی مأوا و مسکن که همان مادر است پیوند می‌یابد. انسان مشقت کشیده پس از هر مشقتی به خاطره‌ی مأوا و مادر پناه می‌برد و در هر میان‌وندی آوای مادر و مأواست که به گوش می‌رسد و بنابراین گل و لای عنصر تزئینی نمایش نیست بواسطه‌ی همین لایه‌های معنایی فراتر از بداعت، جسارت و مرعوب‌کنندگی آن عنصر ضروری آن است. اما چنانکه در ابتدای نوشتارم گفتم این وضعیت می‌باید به سرعت خود را به وضعیت نمایشی چیزی که در پاره‌های نهایی نمایش شاهد آن بودیم بدل شود. به نظر می‌رسد کارگردان بیش از جسارت خویش می‌باید به این نکته توجه کند. فضایی که او می‌سازد تا رسیدن به این لحظات زمان طولانی‌ای را که به کسالت تبدیل می‌شود، به خود اختصاص می‌دهد. اما جز این، او در تحمیل ایده‌ی تئاتر مشقت به بازیگر موفق می‌نماید زیرا این تصور که بازیگران در حال بازی هستند به سرعت از ذهن تماشاگر رخت برمی بندد. رنجی که آنان می‌برند از جنس بازیگری و نقش نمایی نیست. نمایش رنج نیست، خود رنج است. اما نکاتی نیز وجود دارند که ربطی به رنج آنان ندارند و به زیبایی‌شناسی مرتبط است می‌دانم که عنوان زیبایی‌شناسی برای اثری چنین پر از جیغ و کثافت بی‌ربط و پرطمطراق است اما منظور من از زیبایی‌شناسی، زیبایی‌شناسی دل‌آشوبه است آن جیغ‌ها که گاه تا پنج دقیقه طول می‌کشند. گوش را به شدت می‌آزارند و گفتن این نکته که کارگردان در پی همین آزار است، حکمی سطحی است زیرا تئاتر مشقت در پی آزار نیست بلکه در پی دگرگون ساختن فهم و زیبایی‌شناسی خاص خود است. این فرآیند دگرگون سازی فهم، خود از طریق فهمی دیگر گون رخ می‌دهد نه برانگیختن بی‌واسطه‌ی احساس دل آشوبی. دل آشوبی تماشاگر می‌باید از طریق فهم این موقعیت رخ دهد، نه تحریک احساس او. تحریک احساس دل آشوبی با جیغ کشیدن و گل و لای نوشیدن سطح ارزان مایه‌ای است. این احساس دل آشوبی می‌بایست از منظری فراتر از تحریک عواطف رخ دهد. به قول نیچه انسانی که در ساحت دل آشوبی مانده است انسانی فروافتاده در هاویه‌ی نیست انگاری است. تنها انسانی که از ساحت دل آشوبی گذر کرده باشد شایسته احراز عنوان انسان نوین است.

زمین سوخته



نگاهی بر نمایش "زمین صفر"

نویسنده: محمد چرم‌شیر
طراح و کارگردان: آتیلا پسیانی

عبدالحسین مرتضوی

منظر اول:

در نمایش‌های گروه "بازی" (تیم چرم‌شیر - پسیانی) همواره جذابیتی هست که در بهترین حالت مخاطب را به ساحتی می‌کشاند که می‌توان آن را "شناوری در جادوی تئاتر" نام نهاد. مغناطیس این جادو آن قدر هست که تماشاگر را به خویش بخواند و او را دچار سرخوشی مستانه‌ای کند - سرخوشی ای از آن دست که تنها در تئاتر شأن حضور می‌یابد و ممکن می‌شود. سرخوشی، مغناطیس و جادویی به غایت انسانی؛ چرا که تئاتر ـ برخلاف دیگر هنرها - تنها هنری است که هم در ابزار و هم در موضوع، هم در شکل و هم در معنا، هم در ارجاع و هم در مرجوع، و سرانجام هم در نقش‌های ارتباطی و هم در مشارکت مخاطب، بر حضور بی‌واسطه و بلافصل انسان استوار است.

به بیان دیگر، شکل حضور انسان در تئاتر توأمان حضوری عینی (Objective) و ذهنی (Subjective) است. از همین است که تئاتر - علیرغم دیگر هنرها با همه امکانی که در طرح و ابراز موضوعات انسانی و استعلای آن، دارند - انسانی‌ترین و در عین حال سهل و ممتنع‌ترین هنرهاست ؛ که تنها با یک مکان و یک بازیگر به تمامیت می‌تواند دست یابد.

همچنان که "دیوید ممت" بر این گفته تأکید کرده است که: تئاتر شاید آخرین و تنها مکان ممکنی باشد که می‌توان در آن به تماشای انسان و دغدغه‌هایش نشست.

بر این گفته، نباید تأویل و خوانشی احساساتی گرا و یا حتی رمانتیک استوار کرد. چرا که تئاتر - هنوز هم و شاید بسیار بیش از پیش - کامل‌ترین شکل بیانی برای آفتاب انداختن تناقض‌ها و تضادهای (Paradox) حل ناشدنی هستی شناسیک انسان و اضطراب‌ها و حساسیت‌های اوست. اضطراب و حساسیتی که به قول "یان کات" مهمترین و فراگیرترین مسائل گریبان گیر انسان امروزین است.

شناخت و تسلط نسبی زوج "چرم‌شیر - پسیانی" که از معدود نمایش شناسان و نمایش آگاهان تئاتر امروز ایران ـ و در عین حال پُرکارترین آن‌ها - هستند؛ به دلیل احاطه‌ای که بر ابزار دارند موجب می‌شود که گاه از هیچ یک نمایش کامل بیافرینند.

منظر دوم: یک زوج که دیواری شیشه‌ای آن‌ها را از یکدیگر جدا کرده، یک صحنه با دو نیمه متقارن، یک پرده نمایش تصویر در پس زمینه، دو نیمکت و چند آیینه قدی، چند روزنامه، گلوله‌های رنگی کاموا، چند بطری نوشیدنی و چند شن کوچک دیگر، اجزاء، عناصر و نشانه‌های "زمین صفر" هستند. نمایشی بدون کلام ـ به استثنای کلمات ژاپنی و انگلیسی موسیقی همراه - که در آن بازیگران با بهره‌گیری از زبان بدن به تجسم کنش‌های ذهنی می‌پردازند.

کنش‌هایی گاه آنقدر انتزاعی که به دشواری می‌توان خطی داستانی از آن برکشید. با این همه مسیری که بر مبنای آن کنش‌ها شکل می‌گیرند را می‌توان چنین خلاصه کرد: مردو زنی یکی سیاه و دیگری سپیدپوش و هر دو با موهایی سرخ، با چمدانی از راه می‌رسند؛ آن‌ها در جهان - مکانی مستقر می‌شوند که دیواری شیشه‌ای میان شان فاصله انداخته است. آن دو که همواره تصاویر، موسیقی و صداهایی گاه انتزاعی، گاه انضمامی همراهی‌شان می‌کند، سلسله اعمالی را انجام می‌دهند که در بیشتر موارد حالتی جدلی دارد؛ اما در پایان هر دو، در یک زمان و با حالتی مشابه چمدان خویش برمی دارند و هریک از دری بیرون می‌روند. تصاویر همزمان، از تصاویر گوناگونی ترکیب یافته است: از تصاویر انتزاعی گرفته تا تصاویر چهره‌های مختلف انسانی، از زندگی ماهی‌ها تا تصاویر جنگ و انفجار و ویرانی سازه‌ها و برج‌های بلند. موسیقی نیز از ترکیبی با همین جنس برخوردار است در این میان شاید بیشترین نشانه‌ها در تصاویر و صداها و کنش‌ها، و تکرار شونده‌ترین آنها ـ نشانه‌های بسامدی ـ به جنگ مربوط شود.

عنوان "زمین صفر" نیز در نخستین تأویل به دو معنا به گونه‌ای ضمنی و مستتر اشاره دارد: زمین در مواجهه با جنگ و در بعد معناشناختی اثر، و فضایی خالی، تهی و بکر در بیان شکل و شیوه‌ی بازی‌ها.

با این همه، اجرای "زمین صفر" در سطح ایجاد جذابیت که ایجاد کننده تمرکز در مخاطب است، باقی می‌ماند. نتیجه‌ی ناگزیر چنین رکودی غیاب مشارکت تماشاگر است.

در واقع، حجم کنش‌های ذهنی و تصاویر و نشانه‌های انتزاعی در اثر به حدی است که امکان حضور را از جنبه‌های انضمامی و ملموس سلب می‌کند.

در نتیجه اثر نمایشی از کارکردهای بنیادی‌اش باز می‌ماند. کارکردهایی که بر مبنای آن تماشاگر به فضایی دیگر پرتاب می‌شود. فضایی ملموس که تماشاگر در آن به گونه‌ای ذهنی و انتزاعی حضور می‌یابد و در نتیجه‌ی کنش و واکنش‌هایش و با کنش و واکنش‌های خود، در ساختن کنش درونی و غایی نمایش مشارکت می‌جوید. بدین ترتیب اجرای "زمین صفر" گذشته از ویژگی‌هایش در نهایت به مشارکت مخاطب نمی‌انجامد.

نشانه‌شناسی خودشیفتگی

نگاهی بر نمایش "یکی از خیلی‌ها"

نویسنده و کارگردان: شراره پورخراسانی

حسین مهکام

انتزاع از زمان و مکان، مقوله‌ای است که مدتی در میان نمایشنامه‌نویسان، دستمایه‌ی بر ساختن متونی با رنگ و لعاب ابزورد بود. و به گمانم پاسخ خود را از مقطع تاریخی‌اش به گونه‌ای گرفت. بسیاری را به عناصر درونی‌تر تئاتر ابزورد رهنمون ساخت و بسیاری را از نیمه‌ی راه بازگرداند.

این نگره در گونه‌ای از خود، هجو فیزیک و هر آنچه را مربوط به آن است در برداشت و حتی زبان را مجادله‌ی هجوآمیز خود کشید. ایران، به جز یکی دو نمایشنامه‌نویس که در این گونه تجربیات خود موفق بوده‌اند، باقی به دلیل تحلیل‌هایی که غالباً به شدت رنگ‌آمیزی خودشیفتگی دارند، از سوی مخاطب لایه‌ی فرهیخته‌تر هم بر تابیده نشدند. این را جدای از آنکه یکی از نتایج عدم گذار منطقی تاریخی و اجتماعی می‌دانم، حاصل رخوت اذهانی برمی‌شمارم که به ویترین‌های روشنفکرانه رنگ‌آمیزی شده دل داده‌اند و صادقانه ریشه‌های خویش را به آب سپرده‌اند. به عبارتی، حتی اجازه‌ی گذار انفرادی خویش را فراتر از جامعه‌ی خود از خود گرفته‌اند. درحالیکه به عکس این می‌اندیشند.

"یکی از خیلی‌ها" به گمانم مبتلا به چنین بیماری خاصی است. به همین دلیل هم در عین تلاش مفرط برای فرار از شعار، اتفاقاً به شدت شعار می‌دهد. یکی از نتایج منفی نگاه یادشده، مقوله‌ی به کارگیری نشانه‌شناسی در مبتذل‌ترین شکل آن است. دم دستی‌ترین نشانه‌ها قرار بر این است که بار فرهیخته‌ترین مفاهیم و هستی شناسانه‌ترین عناصر را بر دوش کشند. اینها را اضافه کنید به تزریق فمنیسم در سطحی‌ترین لایه‌ی آن به متن. مشکل عدم ارتباط آدم‌ها که به خودی خود، امری مدرن به شمار می‌آید، به محض ایجاد تمهیدی برای رسوخ اندیشه‌های زن مدارانه، نه به شکل هستی شناسانه که به گونه‌ای شعار مدار مبتلا به خود شیفتگی می‌شوند.

اثر تلقی عظیمی از خود دارد. سعی می‌کند مؤلفه هایش را به زایش در دل خویش وا دارد و به همین جهت تلاش نویسنده در ارائه ساختاری هاگ مانند - که ساختار درستی هم هست - مشهود است، اما به دلیل زبان ناپالوده‌ی اثر و ایجاد پتانسیل شعارهای مذکور در زبان، ساختار ابداً به چشم نمی‌آید.

اجرا نیز به دلیل طراحی صحنه، میزانسن‌ها و به خصوص بازی نقش زن و مرد دوم به دلیل اغراق فراوان دچار همین معضل است. بازی مرد اول (حافظ آهی) تا حد بسیاری تلاش برای برائت از شیوه‌ی اجرای یادشده دارد و در این تلاش موفق است. اما صراحت بی‌دلیل متن که به اجرا هم رسوخ می‌کند، اثر را در کلیت خویش، اجرایی عقیم می‌سازد.

نگارنده به شدت با اشتراک نویسنده، کارگردان و بازیگر به خصوص در این گونه متون مخالف است. علت مخالفت هم جز به دلیل عدم نگاه بیرونی به اثر، ایجاد پیش زمینه‌ی ذهنی در تماشاگر است. تماشاگر می‌فهمد که قرار است به تماشای اثری بنشیند که کارگردان و بازیگر جز خودش کسی را شایسته‌ی ایفای کامل آن ندانسته است. البته این، حکم نیست، در آثاری که رویکردهای تئاتر تجربی را یدک می‌کشند، مانند آثار گروه تئاتر بازی، این شیوه به یک سبک اجرایی تبدیل می‌شود و به زیبایی بر قامت خود می‌ایستد و علتش هم همان تجربه است. و اینکه به دلیل تجربه‌ی فلسفی، اثری از شعار و لایه‌های سطحی در آثار آنها دیده نمی‌شود. هرچه هست، تئاتر ناب است.

اما در غیر اینصورت، به دلیل خاطره‌ی تلخ نمایشنامه نویسی ایران از پای نهادن گامی جوان در اثری که نیازمند این بار جهان‌بینی است و افتادن در دام خودشیفتگی مذکور، تماشاگر - مخاطب با یک ویترین مواجه می‌شود. و این، پیش از هر چیز راه را بر خود گروه غبارآلود می‌کند.

مرگ میزانسن

نقدی بر نمایش "یکی از خیلی‌ها"...

نویسنده و کارگردان: شراره پورخراسانی

به گمان برخی‌ها انتزاعی کردن فضا و ایجاد فضای غیر رئالیستی، مفری است تا اصول اولیه درام نویسی را بتوان نادیده گرفت. و متأسفانه به اشتباه نمایشنامه‌ای را که به خاطر ضعف‌های تکنیکی، به فقر روابط دراماتیک دچار هستند را ابزورد نام می‌نهند. حال آن که نمایش‌های ابزورد به گونه‌ای حیرت‌انگیز، بر پایه و بنیاد دراماتیک استوارند که در این یادداشت مجال پرداختن به آنها نیست.

نمایشنامه "یکی از خیلی‌ها" متنی است که به شدت دچار ضعف در روابط علت و معلولی است. دختری نویسنده به جایی تبعید می‌شود، اما معلوم نیست چرا؟ حتی معلوم نیست چه کسانی او را به آنجا تبعید کرده‌اند. دو نگهبان به آنجا رفت و آمد دارند، نگهبان اول بدون دلیل دلباخته‌ی دختر می‌شود و برای همین نابود می‌شود. نگهبان دوم اما روش دیگری دارد. او خشونت را پیشه می‌کند. تا دختر را وادارد که زمان را جلو ببرد.

معلوم می‌شود دختر داخل ساعتی که در یک برج شهر کار گذاشته شده است، زندانی است تا عقربه‌ها را به حرکت درآورد. اما چرا؟ نمی‌دانیم.

صحنه‌های مختلف این نمایش با آمد و رفت‌های زیاد نگهبان اول و دوم تعریف می‌شود. اما تقریباً در هیچیک از این صحنه‌ها، چیزی به عنوان کنش دراماتیک شکل نمی‌گیرد و به همین خاطر اساساً میزانسن هم شکل نمی‌گیرد.

توجه به این نکته بسیار ضروری و بدیهی است که تصویر سازی برای متن، هرگز به معنای میزانسن نیست. انجام دادن یک سری اعمال فیزیکی و رفت و آمد و حرکت و بیان دیالوگ، از آنچه که به مفهوم میزانسن به طور دقیق است بسیار فاصله دارد. میزانسن را کنش دراماتیک تعریف و تعیین می‌کنند. و از همین رو است که در کارگردانی، با تحلیل متن به راحتی می‌توان به یک میزانسن حداقل دست یافت.

چیزی که در اجرای نمایش "یکی از خیلی‌ها" به خاطر نبود روابط و کنش دراماتیک در متن، جای آن خالی است. به همین خاطر است که تلاش بازیگران نیز در ارائه و ایفای نقش، مسیر درست و تعریف شده‌ای ندارد.

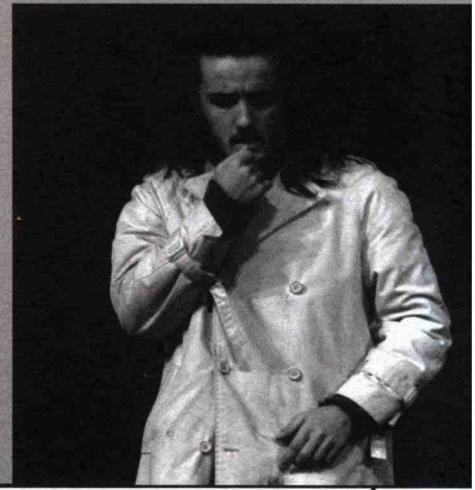
شاید حضور نمایش‌هایی چون "یکی از خیلی‌ها" در بخش مسابقه جشنواره فجر، برای کارگردانی که علیرغم تلاش صادقانه‌اش در اجرای این نمایش، نتوانسته است چارچوب درست و کاملی در قالب متن، کارگردانی و بازیگری، خلق کند، نیاز به هرگونه مطالعه و جستجو در این زمینه‌ها را برای آفرینشگر آن، غیرضروری جلوه دهد.

میترا علوی طلب

انتظار از "در انتظار گودو"

نگاهی بر نمایش در انتظار گودو

بی تا ملکوتی



در نگاه اول، شاید برجسته‌ترین ویژگی اجرای "در انتظار گودو" تغییر شخصیت استراگون به دختری به نام "گوگو" و دو بخش کردن شخصیت دختری که از طرف گودو می‌آید به یک دختر و یک پسر، باشد. تمهیدی که در ذات خود، قابلیت‌ها و ویژگی‌های متفاوت و زیادی را برای کارگردان ایجاد می‌کند. اما این تلاش عقیم می‌ماند. اینکه چرا استراگون که کاراکتری است با تعبیری فلسفی، تبدیل به دختری سبک سر و انرژیک می‌شود، معلوم نمی‌شود و نمی‌توان برای آن تفسیری یافت. بر این مبنا نیز متن دچار تحولات عجیبی شده است. سکوت، که می‌تواند تعبیری جهان شمولانه در میان پرگویی‌های دو شخصیت اصلی باشد، از میان برداشته شده در نتیجه معنی انتظار که مهم‌ترین وجه جهان‌بینی بکت است، زیر سئوال رفته است. پرده اول و حضور پوتزو و لاکی به کلی حذف شده است و نمایش از پرده‌ی دوم شروع می‌شود. اگرچه بر روی جمله‌ی "ما منتظر گودو هستیم" تأکید بسیاری می‌شود اما معنای این جمله منتقل نمی‌شود. همانطور که معنی تک درخت، که تبدیل به نقاشی آبستره و بی‌ربط شده است. و به شدت ذهن مخاطب را در رمزگشایی کلید این طرح انتزاعی درگیر کرده و از تمامیت اثر دور می‌شود.

"در انتظار گودو" مهم‌ترین نمایشنامه‌ی خود عصر ابزورد جهان قرن بیستم است. برخورد آماتورگونه و سردستی در حد اتودهای دانشگاهی، عظمت آن را مخدوش می‌کند. دینامیک بازیگر روی صحنه، تبدیل به حرکتی پویا و خلاقانه نمی‌شود و تنها به میزانسن تکراری در سیر تکرار شونده‌ی اضلاع یک مثلث بسنده می‌کند.

حرکت از چپ شروع می‌شود و به راست می‌رود. حرکت بعدی رفتن به بالای پودس شیب‌دار و بالا و پایین آمدن از آن است. بعد از حدود یک ربع از شروع اجرا، حرکت بازیگران قابل حدس می‌شود. در نتیجه نه تنها تصویر تازه‌ای ساخته نمی‌شود، بلکه تبدیل به یک نمودار خطی بدون فراز و نشیب به لحاظ تکنیکی می‌شود. اگرچه رفتن به سوی چنین متنی جسارت محسوب می‌شود. طبیعتاً باید در پشت چنین اجرایی، تفکری قائل شد. اما کارگردان در انتقال آن ناموفق مانده است.

نگاهی به "تک سلولی ها"

نوشته و کار: جلال تهرانی

حسین مهکام

تئاتر در نگاه مدرن خود، به نقیض اسطوره ساحت مدار خویش تبدیل می‌شود. یعنی فارغ از تفکر و زاویه‌ی دید کلاسیک به مقوله‌ی اسطوره‌ها، تلاش در باز ساختن شیوه‌ای نوین از خلق فضای زیستن روی صحنه دارد. با این تعریف مهم‌ترین امر بر صحنه‌ی تئاتر، خلق فضا است. فضایی که مهم‌ترین شاخصه‌اش بکر بودن به لحاظ دست یافتن به ساحتی عقلانی است. و این ساحت، به همراه خود به شدت رها و به شدت مقید است. رهایی از تقیدهای داستان پردازانه و ساختار کهن نمایش و تقید به همین رهایی.

با این توصیف در نگاه مدرن به تئاتر همان امر رخ می‌دهد که در شکل خاص خودش در ادبیات رخ داده: رسیدن به رمان نو، دست یافتن به ذهنیت مخاطب. یعنی مخاطب لحظات مهم اتفاقات را نمی‌بیند و تنها تأثیر و تأثر شخصیت‌ها و این اتفاقات بر یکدیگر را می‌فهمد. به گونه‌ای مؤلف پاک کنی در دست دارد برای حذف تمام آنچه می‌تواند نباشد. و حتی گاه حذف آنچه باید باشد و نگاه داشتن آنچه غیرضروری است.

مهم‌ترین اتفاق این نگرش، مقوله‌ی سپیدخوانی است. اینکه مخاطب همواره با حفره‌هایی در متن مواجه است که باید با تأویل شخص خود آنها را بخواند (پُرکند). چنین حادثه‌ای در تئاتر به تمام زوایای آن رسوخ می‌کند. یعنی جدای از مقوله‌ی متن نوشتاری و داستان‌پردازی، به ساختمان اجرا، حتی دکور، نور و در عالی‌ترین سطحش در بازی‌ها رخ می‌نماید و خوش یُمن‌تر از این نتیجه و این حادثه، چه می‌تواند باشد در تئاتر امروز؟

به زعم نگارنده، جلال تهرانی در تمامی آثارش، مهم‌ترین عنصر را همین خلق فضا می‌داند. به عنوان مثالی بهتر، در "تک سلولی‌ها" همین امر را به عینیت می‌رساند. "تک سولی‌ها" بیان سه داستان موازی است با همان خصوصیت مذکور در بیان داستان. یعنی در پیش گرفتن شیوه‌ای برای بیان تأثیرات شخصیت‌ها و ماجراها بر یکدیگر و نه بیان عین اتفاقات. به همین دلیل فضای خالی مورد نظر به لحاظ متن در همین نکته شکل می‌گیرد. وجود این فضای خالی که باز به گمانم به بهترین شکلش اتفاق افتاده، آن چینش نهایی سه ماجرا در کنار یکدیگر و رسیدن به نخ تسبیح این سه داستان را آنقدر پُر پتانسیل می‌کند که مخاطب راهی جز دست یافتن به عقلانیت محض خویش نمی‌یابد و رجوع به همین عقلانیت احساس گریز به شکل رمانتیکش، شاید بهترین نتیجه‌ای باشد که بتوان از آن نگاه مدرن و حالا دیگر پُست مدرن گرفت.

این مهم، "تک سولی‌ها" را در حوزه‌های دیگر اجرا به خصوص بازی‌ها و صحنه‌ی نمایش شامل می‌شود. بازی‌ها و دکور نمایش و حتی نور، به شکلی استیلیزه بیان می‌شوند و شکل می‌گیرند. بازیگرها سعی در بازی کردن نقش ندارند. تلاش همه چیز برای رسیدن به آن لحظه‌ی ناب. مکاشفه روی صحنه‌ی تئاتر است. و سکوت، که عنصری پرقدرت برای همان لحظه‌ی ناب است. سکوت، تجلی همان فضای خالی در ساحت کلام است.

نکته‌ی مهم دیگر، مقوله‌ی زبان در این اثر است. زبان دیالوگ‌ها نیز در کلیت خویش به نقیض مقوله‌ی زبان، پیام رسانی و تعهد کهن آن تبدیل می‌شود. زبان در تکرار طنز آلود خود به هجو تعهد اخلاقی ارتباط دست می‌یازد. همین نگاه مطایبه‌آمیز در دیدگاه زبان شناسانه‌ی امروزین، محلی جدی برای خلق مفهوم قدرت و ارتباط آن با دیالوگ خلق می‌کند.

فیلسوفی که با یک خراباتی همسفر می‌شود. برای یافتن یک نشانی، زندانیانی که به مرور بر مدت حبسشان افزوده می‌شود و مأمورانی که مدام تبعید می‌شوند. در نهایت هر یک داستانی است برای دیگری. هر فضا، خود داستانی است که فضای دیگر برای خود خلق می‌کند. فیلسوف و گدا، سوژه‌های مورد مطالعه‌ی دو مأمورند و تمام آن مجموعه عروسکی است دست ساز یک زندانی. و آن زندانی دیگر که آخرین گام‌هایش را در لحظات آخر اثر به سوی اعدام برمی‌دارد. گویی تمام این اتفاقات، تمام دور دنیا گشتن‌ها، تمام داستان‌های تکرار شده میان مأموران، و تمام مباحث به ظاهر جدی فلسفی و عقلانی، توهمات آشفته‌ی همان مرد محکوم به مرگ است. گویی دنیای نمایش را همان ذهن مشوش رو به اعدام خلق کرده است. دقیقاً در همین لحظه است که هجو آن دنیاها و گریز از عقل مداری، عقلانیت مختار محض تماشاگر را به شدت به کار وامی‌دارد تا این فضای خالی متوهم را فهم نماید. و این همان قدرت پنهان زبان شناسانه‌ی رسانه امروزین در هجو زبان و حتی ساختار کلاسیک پردازش متن است.

فضای خالی، به دلیل تحمیل نکردن ذهنیت مؤلف بر مخاطب به دلیل آنکه مخاطب از سر اختیار به تأویل آنچه ندیده و به ظاهر تاریک است، می‌پردازد، وقتی در نهایت امر به آن قدرت دست می‌یازد، آسوده خاطر است از اینکه مخاطب در عین اختیار و در موضع قدرت، تسلیم خویش را در برابر قدرت عظیم‌تر آن لحظه‌ی مکاشفه دریافته است. و شاید این همان باری است که مخاطب با خود از سالن بیرون می‌برد. همان باری که با تمام آشفتگی ظاهری‌اش، انرژی منسجمی از او برای هضم این مفهوم می‌ستاند.

و درست در همین لحظه است که تئاتر نوین، دقیقاً به دلیل اسطوره گریزی و نپرداختن به عنصر صریح تاریخ در نگاه کلاسیکش، فضایی را برای مخاطب طرح می‌ریزد که مخاطب به آرکی تایپیک‌ترین و به ممکن‌ترین شکل، رگه‌های اسطوره‌ای و تاریخی خود را به نسبت بار این وجوه در زندگی گذشته‌ی خویش ردیابی می‌کند و لذت می‌برد. حتی به نقد آن رگه‌ها نیز می‌پردازد و محکومیت خود را در قبال قدرت آن کهن الگوها درمی‌یابد.

و جالب است که قدرت انگار در همین فضای خالی است. حذف آنچه نباید. ایجاد پتانسیل برای تأویل مخاطب و آنگاه دست یافتن به قدرت دیالوگ با نیرویی که مخاطب به کار و اثر تزریق می‌کند. تمام اینها را در همان فضای تاریک متوهم باید یافت. در همان سکوت. تئاتر مدرن و حالا دیگر پُست مدرن، این است.

نقدی بر نمایش بیگانه‌ای در خانه...
نویسنده و کارگردان: سعید شاپوری

سه چهره از نویسنده

تئاتر پیش از هر هنر دیگری در بیانگری و نمایاندن لایه‌های روان آدمی و هزارتوهای ذهن او تواناست. و همین توانایی است که به تئاتر ظرفیتی بیش از داستان گویی صرف می‌دهد. به گفته‌ی "دیوید مَمِت" "تئاتر آخرین جایی است که می‌توان به تماشای انسان نشست".

آفرینش جهان نمایشی که در آن روح انسان عریان می‌شود، حاصل تلاش ذهن هنرمندانی است که به راستی،

ابزار و موضوع کار خود - انسان - را می‌شناسند.

بیگانه‌ای در خانه، نمایشی است که به خوبی توانسته است به لایه‌های ذهنی آدم‌ها، رسوخ کند. نویسنده‌ای که همسرش ماههاست او را ترک گفته، در قالب سه شخصیت - سه چهره از یک نویسنده. با زنی که دوست همسرش است و به بهانه‌ای به خانه‌ی او می‌آید، برخورد می‌کند. هر یک از این شخصیت‌ها، بخشی از غریزه و عقل نویسنده را آشکار می‌کنند.

نمایش "بیگانه‌ای در خانه" داستانی سرراست دارد، اکسپوزیشن (exposition) نمایش به خوبی و درستی زمان، مکان، موقعیت و کنش را روشن می‌کند. بستر رئالیستی نمایش که به باورپذیری نمایش بسیار کمک می‌کند، با ایجاد فضایی فانتزی به تنوع و ظرفیت بالاتری می‌رسد. و در این راستا نیز طنزی که هم حاصل موقعیت و جابه جایی آن است، و هم حاصل زبان و دیالوگ، تماشاگر را با نمایش همراه می‌کند. در واقع می‌توان گفت: کشش دراماتیک و تعلیق از یک سو و جنبه‌ی سرگرم کنندگی از سوی دیگر دو وجه غالب در این نمایش هستند که در واقع توجه نویسنده را به تماشاگر که بدون حضور و همدلی او اساساً هر نمایشی بی‌معناست نشان می‌دهد.

در نمایش "بیگانه‌ای در خانه" زندگی جریان دارد. ظرافت در کارگردانی، این نمایش را از حد تعریف یک قصه سر راست بالاتر می‌برد و به حد جهانی ساده، اما عمیق از زندگی و روابط آدم‌ها ارتقا می‌دهد. آدم‌ها واقعی‌اند نه باسمه‌ای و مقوایی. و اینچنین است که بازیگران نیز در پرورش و بازنمایی شخصیت‌ها تحلیل درست و دقیقی از متن را ارائه می‌دهند. و به ارتباطی مناسب با تماشاگر دست می‌یابند.

میترا علوی طلب

هملت؛ هزار چهره‌ی انسان در یک آینه

نگاهی بر نمایش "هملت"

نویسنده: ویلیام شکسپیر، کارگردان: پل استبینگز

یک: هملتِ شکسپیر

"هملت" شاخص‌ترین چهره‌ی ادبی بریتانیا و برجسته‌ترین شخصیت نمایش تاریخ تئاتر جهان، به قول "یان کات" از معدود قهرمانان ادبی است که خارج از جهان صحنه و تئاتر، زندگی و حیات ویژه و گسترده‌ای دارد. کافی است نگاهی آماری به تعداد اجراهای سینمایی و تلویزیونی از هملت و همچنین فهرست حیرت‌انگیز کتاب‌شناسی و مقاله‌شناسی این اثر بیفکنیم تا به میزان اهمیت و نفوذ آن در حوزه‌های گوناگون حیات معاصر، پی‌ببریم. بر همین اساس است که می‌توان هملت را فراگیرترین، تکرارشونده‌ترین و در عین حال پویاترین متن نمایشی جهان نامید. برای درک این پویایی مثلاً در زمینه‌ی حضور همزمان مضامین و موضوعات گوناگون مستتر در متن که از گستردگی فوق‌العاده‌ای برخوردار است می‌توان فهرستی این چنین بر شمرد: تقابل فرد و جمع و یا جهان فردی و جمعی، تقابل قدرت و اخلاق، تضاد نظریه و عمل، تقابل ساحت سیاسی و ساحت روانی، تقابل تن و جان (روان انسانی)، تراژدی انسان و عشق، انسان و دین، انسان و زندگی، تحلیل روانکاوانه ژرفانگر، الگوی داستانی تریلر (حادثه‌ای، ماجراجویانه)، انتقام، دوئل، طنز و...

هملت همچنین از منظرهای گوناگون فلسفی، روشنفکرانه، عامه‌پسند و... قابلیت تماشا و تحلیل دارد. او همچون روشنفکری است که پیش و بیش از آن که به عمل دست یازد، درباره‌ی نتایج تصمیم‌هایش می‌اندیشد؛ و همچون یک فیلسوف در مبانی هستی شناسانه‌اش، دچار شک و تردید است. خلاصه آن که، هملت، در بُعد معناشناسانه اثر به منشوری با طیف گسترده‌ای از رنگ می‌ماند که البته همزمان، هم برتابنده و هم بازتاباننده‌ی انوار خویش است.

هملت جنگ در بُعد شکل شناختی (Formal) نیز از همین پویایی و گستردگی برخوردار است. به گونه‌ای که بویژه در صد سال اخیر، بسیاری از شکل‌ها و شیوه‌های اجرایی مدرن و پسامدرن برای نمایاندن جلوه‌های گوناگون خویش همواره از هملت بهره برده‌اند. از همین روست که "یان کات" در کتاب "شکسپیر معاصر ما" چنین می‌نویسد: «هملت به مثابه اسفنجی است که اگر آن را به شکل شیوه‌مند قدیمی اجرا نکنیم می‌تواند فوراً تمامی مسائل زمانه ما را به خود جلب کند.»

دو: هملتِ TNT

پل استبینگز (Poul Stebbings) کارگردان بریتانیایی و دانش آموخته دانشگاه برسیتول و مکتب گروتوفسکی در تئاتر تریپل اکشن، و مؤسس تئاتر TNT است، که با اجرایی از هملت در بیست و دومین دوره‌ی جشنواره تئاتر فجر حضور یافته است.

به طور کلی میزانسن پل استبینگز و روش کارگردانی او و گروه TNT در اجرای هملت را، می‌توان "روزآمد" نامید. اما هدف شیوه‌ی اجرایی TNT مبتنی بر مدرنیزاسیون اصول و مبانی متن شکسپیر و به بیان دیگر امروزین کردن آن نیست. استبینگز در اصول، به تلقی نسبتاً کلاسیکی از متن شکسپیر وفادار باقی می‌ماند. با این همه، استفاده از تکنیک‌ها و شگردهای روزآمد، اجرای گروه TNT را به نمایشی از تئاتر روز جهان تبدیل می‌کند. مهمترین این تکنیک‌ها در طراحی صحنه به انتخابی منجر می‌شود که طراحی در آن ساده و در عین حال کارکردی و تئاتریکال است: یک سکوی باریک نیم دایره که قابلیت اجرای صحنه‌های متعدد و متفاوت را داراست. همچنین در بازیگری و بازیگردانی، حضور هفت بازیگر منعطف که همه‌ی نقش‌ها را اجرا می‌کنند و گاهی تا چهار نقش توسط یک تن، اجرا می‌شود. حضور همزمان نوازندگان بر صحنه که عموماً توسط خود بازیگران، اجرا می‌شود؛ و مهم‌تر از همه ترکیب موزون و هماهنگ و هارمونیک میزانسن‌های کارگردان، از سویی متأثر از زیبایی‌شناسی "کمدیا دلارته" و از سوی دیگر بر روش‌های بازیگری و اجرایی گروتوفسکی استوار است.

برآیند عناصر، روش‌ها و نشانه‌های یادشده. اجرایی روزآمد اما مبتنی بر اصول است که جذابیت و گیرایی، سادگی و پیچیدگی در شکل و معنا و در نهایت حضور همزمان طنز و تراژدی را به گونه‌ای توأمان با خویش به همراه دارد.

عبدالحسین مرتضوی

وقتی ارواح شوخی می کنند

نگاهی به گورستان هردمبیل

نویسنده و کارگردان: یوسف فاریابی

امین عظیمی

در گورستان هردمبیل" تلاش برای خلق نوع خاصی از کمدی مبتنی بر کلام و موقعیت نافرجام می‌ماند. چرا که شیفتگی مؤلف به شوخی‌های لحظه‌ای و رکاکت‌های خنده‌آور در جهت جذب مخاطب، جهان اثر را به خود محدود می‌کند. برخورد دو مرده در گورستان که بر حسب اتفاق زن و شوهر نیز هستند در بطن خویش امکانات بالقوه‌ی فراوانی برای گسترش طرح و ایجاد لحظات ناب در اثر دارد، با این وجود نمایش در ارایه روایتی یکدست و چند لایه‌ی ناموفق عمل می‌کند و تنها با اتکاء به هجو روابط این دو در سطح بیرونی شخصیت‌ها به گرفتن خنده‌های گاه و بی‌گاه تماشاگران رضایت می‌دهد.

پرداخت جهان اثر که بر مبنای شخصیت‌های غیرایرانی شکل یافته در مواجه با حرکت درونی متن از عمق کافی برخوردار نیست. زن و مرد مسیحی که تنها مسیحی بودن را می‌توان از صلیب‌های بالای گورهایشان حدس زد در بروز شخصیت خود جز جنبه‌های کلیشه‌ای ارتباط میان زن و مرد اطلاعات دیگری به مخاطب نمی‌دهند و گاه به فضای روابط عامیانه خانواده‌های ایرانی بسیار نزدیک می‌شود.

در بخشی از اثر این مردگان با ارواح خود تماس می گیرند و اعتراض خود را نسبت به شرایط پیرامون خویش اعلام می‌کنند. این از معدود لحظاتی است که از دل موقعیت دراماتیک اثر بیرون آمده و اگر نمایش می‌توانست حرکت خویش را بر این مبنا پایه‌ریزی کند مطمئناً تأثیر گذارتر می‌نمود.

نباید فراموش کرد که حرکت طنز در بستر آثار دراماتیک همواره پر مخاطره و لغزش‌پذیر است. چرا که فاصله میان آن و هجو آنقدر محدود است که می‌تواند اثر را از اوج به حضیض بکشاند.

گورستان هردمبیل با آنکه در احیای امکانات بالقوه‌ی خویش چندان موفق نیست اما با بهره‌گیری از بازی روان بازیگرانش گاه لحظاتی در خور توجه را خلق می‌کند.

یادداشتی از ایرج زهری

نمایشنامه‌نویس، دراماتورژ و کارگردان

نمایشنامه‌نویسان را می‌توان در ۳ گروه تقسیم کرد:

۱- نویسندگانی که تنها برای اجرا بر صحنه می‌نویسند.

۲- آنها که برای صحنه و نیز خواندن و... می‌نویسند.

۳- آنها که شیوه‌ی نمایشی را به کار می‌گیرند، اما تنها برای خواندن می‌نویسند.

از گروه نخست می‌توانیم از نمایشنامه‌ی "ارگاست" نام ببریم، که "پیتر بروک" و آنتونی پیچ "نوشته بودند و "بروک" با همکاری "پیچ" و آربی اوانسیان و هنرپیشگان کارگاه نمایش و داره‌ی تئاتر کارگردانی و سال ۱۳۵۰ در تخت جمشید اجرا کرد، همینطور نمایش "کوه کا" اثر "رابرت ویلسون"، مرکب از بیش از ۲۰۰ قطعه‌ی نمایشی که او در سال ۱۳۵۱ بر تپه‌ی "هفت تنان" (شیراز) طی ۷ روز اجرا کرد. این هر دو نمایش، اولی دوبار و دومی تنها یک بار برگزار شد. این گونه نمایشنامه‌ها و نمایش‌ها، بی‌آن که داعیه‌ی آئین داشته باشند، ملهم از آئین‌اند و در حین اجرا خلق می‌شوند. روشن است که قابلیت بازسازی و تکرار را ندارند، اما به دلیل اهمیت آنها باید به عنوان اسناد هنری و تاریخی در آرشیوهای کتاب و عکس و فیلم ثبت شوند.

از گروه سوم می‌توانیم از "دوگانگی هنرپیشه" اثر "دنی دیده رو" یاد کنیم، که این اثر مشهور خود را، که از کتاب‌های مهم در هنر بازیگری است، به صورت گفتگو نوشته است. روی سخن ما اینک با نمایشنامه‌نویسان گروه دوم است.

در سال‌های ۱۳۵۰ برای نخستین بار در ایران کارگاه نمایش به همت عباس نعلبندیان بیشتر نمایشنامه‌های ایرانی و فرهنگی را، که در کارگاه و تئاتر شهر روی صحنه آمد منتشر کرد، از آن میان است: "پژوهشی ژرف و..." و "ناگهان" "از نعلبندیان"، "صغرا دلاک-بابا شیرعلی" "از اسماعیل خلج و "دو جلاد" نوشته‌ی "فرناندو آرابال" به ترجمه‌ی ایرج انور. جای خوشبختی است که این سنت امروز با پشتیبانی معاونت پژوهشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ادامه یافته است.

مطالعه‌ی نمایشنامه‌های چاپ شده پیش از اجرای صحنه‌ای آنها، یا پس از اجرا نه تنها راه گشای پیوند میان نویسنده و خواننده است، بلکه تفهیم و داوری تماشاگر را در مورد کارگردانی نمایشنامه آسان می‌کند.

خطری که امروز نمایشنامه‌نویسان جوان ما را تهدید می‌کند. شتاب‌زدگی آنها در اجرای صحنه‌ای آثارشان است. پیشنهاد می‌کنم، پیش از نگاه به اجرای اثر خود، آن را چندین و چندین بار، هر بار به گونه‌ی دیگر بنویسند، وقتی آن خرسندی را که باید به دست آوردند، نخست به اندیشه‌ی نشر اثر خود باشند. اگر امکان چاپ آن را نمی‌بینند، یا آرزو دارند اثرشان نخست روی صحنه بیاید، در تمرین‌های نمایش شرکت کنند و طی کار با هنرپیشگان و کارگردان و صحنه و نورپرداز و طراح لباس و دیگر همکاران آنان، در تکامل اثر، از فزونی و کاستی همراه شوند. از سوی دیگر امیدوارم کارگردانان جوان، علی‌رغم استعدادی که در جهت نویسندگی در خود می‌بینند، به هنگام اجرای آثار همکاران خود، از چاپ شده و نشده، نویسندگان را به شرکت فعال در خلق نمایش دعوت کنند، یا "دراماتورژ"ها را به یاری بخواهند.

در تئاترهای شناخته شده‌ی امروز جهان نماینده‌ی نمایشنامه‌نویس و یار و یاور کارگردان "دراماتورژ" است. " دراماتورژ" نویسنده‌ای است تئاترشناس و آگاه در زمینه‌های ادب، هنر، جامعه‌شناسی و آیین. اوست، که با توجه به خواست نویسنده، نیازهای زمانه، تصاویر ذهنی کارگردان، نیروی خلاقه‌ی بازیگر و دیگر هنرمندان تئاتر، همچنین امکانات اجرایی محل اجرای نمایش، به تغییر در نمایشنامه دست می‌زند. مسئولیت و کار "دراماتورژ" شناساندن هر چه بهتر نویسنده و اثر او، تحول و تکامل نمایش و نیز ایجاد ارتباط میان هنرمند و تماشاگر، از طریق نشر کتاب و بروشور و مانند آن است. مسئولیت و کار او در تئاتر، نه تنها کوشش در شناساندن زمینه‌های هنری، فلسفی، تاریخی، اجتماعی نمایشنامه و نمایش، بلکه ایجاد شوق به هنر تئاتر و ارتقاء سطح فرهنگ خواننده و تماشاگر است.

ایرج زهری

۵ بهمن ۱۳۸۲

۱- "دوگانگی بازیگر" را استاد احمد سمیعی به فارسی برگردانده و منتشر کرده است.

۲- "بنیانگزار" فرهنگ نامه" ی فرانسه (در اواسط قرن هجده)

نمایش و نیایش

قسمت آخر

نیایش اختتامیه تئاتر

بنام خدا، خدای قلم، نوشته، کلام، خدای بیان، خدای خلق، خدای هدایت، خدای بازی سازی، خدای موسیقی، خدای زیبایی، خدای رنگ و نور، خدای بینایی، خدای دقت و داوری، خدای صوت و ساز و معنی و خالق تصویر. خدایا تو را شکر می‌کنیم که به ما نعمت همت دادی. با بار گران نمایش بر دوش تا سر منزل مقصود. تو را سپاس که به ما لیافت لقب هنرمند عطا کردی تا در شعاع پر رنگ حضورت میان چشم‌های تمنا و تماشا باشیم. سفره گستردیم به گستره‌ی صحنه. میزبان شدیم دل‌های مشتاق را با جان و دل. کلمات، حرکات، نغمات. در پرتو نور رخشنده‌ی جمال و زیبایی، جذبه و جاذبه و وصل و شعف و کمال و آگاهی، جود و جهد و دانایی. خدایا حجم تلاش، سختی کار را شکست داد. شب‌های بی‌قرار از خواب‌هایمان عبور کرد. در لحظه‌ی حضور چشم‌ها، در صحنه‌های حضور شرف. هزاران پرتو، عمق فکر را پذیرا شد. این تحفه‌ها را قبول کن، ای صاحب هنر.

بار خدایا ما اهل نمایش، یک دست و یک صدا با خضوع تمام از درگاه هنر پرورت عاجزانه می‌طلبیم، یاورمان باش تا یاور هنر این مملکت هنرخیز باشیم. به ما کمک کن در خلق لحظه‌های ناب، از تو بیاموزیم و جهانی بسازیم در خور انسان. انسانی که تو آفریدی، این سان به کمال. خدایا به همه‌ی ما رؤیا ببخش. میان ما حقیقت تقسیم کن و باران نور بر صحنه‌هامان فرو ریز، از میان رنگ‌ها، یکرنگی نصیب‌مان کن. به نویسندگان ما تعهد برف و تلاوت کتاب و به کارگردانان ما زیرکی بیاموز تا کارگردانی تو در کائنات را به تماشا بروند. به بازیگران ما زبان بدن بیاموز و بیان کوه، کندی رعد و شتاب لاک‌پشت. به آهنگسازان ما موسیقی هدا ببخش و عطر جادویی نی داوود، به طراحان ما سفری را یادآور باش، هر روزه به بارگاه ملکوت. به تماشاگران ما، بهای تماشا و غیرت بودن. به منتقدین ما تحمل و مزمزه‌ی کلام. به داوران ما، بزرگی و یاوری بیش از پیش. به مدیران ما تدبیر و حوصله. به عکاسان ما مستی تصویر و به همه‌ی ما جوهره‌ی تئاتر بیاموز، تا بفهمیم همه‌ی ما اصلیم، اما در مقابل عظمت بی‌کران تو هیچ.

همه ما اصل‌ها، بر صحنه در هم ذوب می‌شویم تا تئاتر خلق شود. بفهمیم موجودیت ما در تئاتر تعریف می‌شود.

خدایا چنان کن، تاریخ هنر و فرهنگ شرف از ما به نیکی یاد کند.

ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز
از روی حقیقتی نه از روی مجاز

والسلام

حسین پاکدل

نمایش ما ضد جنگ است

گفتگو با گروه اجرایی نمایش "سوسیس با گاز خردل" از کشور آلمان

امین عظیمی

اشاره: اعضای گروه تئاتر آرکاداش آلمان که نمایش "سوسیس با گاز خردل" را در روز ششم جشنواره اجرا کردند، در فضایی صمیمانه از جزئیات این کار می گویند. "فرنلی بوسمان" کارگردان این نمایش به همراه فرید هلم وایس، یورگنر آلبرشت، گیزلا برگ بازیگران و دیگر عوامل نمایش در این گفتگو مشارکت کردند.

-عنوان گروه شما آرکاداش است. آیا شما یک تیم ثابت را برای کارهایتان شکل داده‌اید؟!

ما همدیگر را از کارهای دیگر می‌شناختیم و در بعضی کارهای قبلی با هم همراه بودیم. اما همکاری ما در شکل گیری این نمایش یک همکاری مجرد و متمرکز بوده است.

-فکر اولیه نمایش سوسیس با گاز خردل از کجا آمده است؟!

شروع کار ما مقارن با اوج جنگ سوم خلیج فارس یعنی جنگ آمریکا علیه عراق بود. این نمایش در مورد جنگ اول خلیج فارس یعنی عراق و کویت و واکنشی است به این اتفاق.

-انگیزه‌ی شما در پرداخت نمادین به جنگ ایران و عراق چه بوده است؟!

جنگ در خاورمیانه تنها مربوط به کشورهای حوزه‌ی خلیج فارس نمی‌باشد بلکه بر کل جهان و مناسبات میان دول تأثیر مستقیم دارد. چرخه‌ی مولد جنگ همواره پس از خود جنگ‌های دیگری را به همراه دارد. ما تلاش کردیم ترسی در دل تماشاگران بوجود آوریم و آنها را علیه هر قدرت امپریالیستی که برای منافع خود انسان‌های بی گناه را به قتل می‌رساند مجبور به واکنش کنیم.

-یعنی شما می‌خواستید به نوعی ایجاد تعقل و تفکر نسبت به پدیده‌ی جنگ در میان تماشاگران دست یابید؟

در واقع کار ما یک تکان به مردم و تماشاگران است که نسبت به اطراف خود بی‌تفاوت نباشند. از جنگ، جنگ زاده می‌شود و از خونریزی مرگ و نسیان.

-عنوان فرعی کار شما کمدی کابوس است. عنوانی که می‌تواند در چارچوب‌های مفاهیم گروتسک تجلی یابد!

سرباز امریکایی در این نمایش علاقه‌ی خاصی به خوردن سوسیس با سس خردل دارد و در واقع این امر برای او مانند رویایی است که فکر کردن به آن می‌تواند یادآور فضای گرم خانواده‌اش برای او باشد. در تقابل با این مفهوم او کابوس صحرایی را می‌بیند که در آنجا اسیر و توسط گاز خردل شیمیایی شده است. این تعبیر خوفناک از خردل که تقابل رویا و کابوس را همزمان در خود دارد کاملاً گروتسک است.

-در واقع مفهوم گاز خردل هم جنبه‌ی رویایی و هم جنبه‌ی مرگبار دارد و یک مفهوم را به چالش کشانیده است بنابراین جنبه‌ی گروتسک معطوف به گاز خردل است!

با حرف شما موافقم. این کارکرد حتی در مورد سرباز زنده و سرباز مرده نیز صادق است. برای ما جالب است که مردگان چه می‌خواهند و چه می‌گویند و کلاً در آنجا (عالم دیگر) چه اتفاقاتی برای آنها رخ می‌دهد. یکی از نکات مهم این نمایش بیان جنبه‌ی معمایی زندگی مرده‌هاست. سربازی که مرده است با حضور در رؤیای سرباز زنده و را از اتفاقی که قرار است برایش بیفتد آگاه می‌کند. روند مرگ سربازان در جبهه‌ها که هر روز بی‌معناتر می‌شود با این روایت مورد توجه قرار گرفته است.

-آیا این کنایه‌ای به روند بی‌معنای جنگ‌ها نیست؟!

دقیقاً همینطور است. برای آنها - قدرت طلبان - ردیف شدن مرده‌ها روی همدیگر اهمیتی ندارد بلکه باید جنگ‌ها ادامه پیدا کند تا آنها به مقاصد خویش برسند.

-تکنیک و شیوه کارگردانی شما در این نمایش چگونه بوده است؟!

ما در این کار فضای نمایش را با گفتگو و تعامل میان بازیگران شکل دادیم و شیوه‌ی خاصی را در کارگردانی دنبال نکردیم. این اثر برای ما مانند یک رؤیا بود. رؤیایی که انسان سعی می‌کند در آن به خواستنی هایش برسد. نکته‌ی دیگری که در مورد کارگردانی می‌توان به آن اشاره کرد شکل نمایش است که نوعی شکل پازل وار است و هر کدام از بخش‌ها در شکل گیری ساختار کلی اثر نقش مستقیم دارند. ما در این نمایش ۱۴ تکه داریم که هر یک مفهومی را بیان می‌کند و همه‌ی آنها در کنار هم اندیشه کلی را می‌سازند. مثلاً در جایی سرباز آمریکایی قاتل با خانواده‌اش در مورد مسایل روزمره زندگی صحبت می‌کند و در جایی دیگر مرده به خواب او می‌آید. در واقع کل نمایشنامه ساختار یک خواب را تداعی می‌کند که در آن عناصر در عین استقلال به شکلی وهم آلود با همدیگر عجین شده‌اند.

-آیا متن در طول تمرین‌ها شکل گرفته است یا از قبل به صورت مستقل به رشته‌ی تحریر درآمده بود؟

این کار قبلاً نوشته شده بود. اما برای اجرای آن پس از دورخوانی به دلیل آنکه نویسنده‌ی متن یک شخص ایرانی بود و آنرا با تفکر ایرانی نوشته بود تنها تغییر کوچکی در قسمت کاوه و ضحاک بوجود آوردیم و آنرا از انتهای نمایشنامه به اول آن منتقل کردیم. تا بیننده‌ی آلمانی پیش زمینه‌ای از آن داشته باشد. چون روایت اسطوره‌ای کاوه و ضحاک را تنها ایرانی‌ها به خوبی می‌شناسند. در کل، ایده‌ی اصلی برای نوشتن نمایشنامه، از زمان جنگ ایران و عراق و تجاوز شیمیایی صدام به کردهای حلبچه، شکل یافته است. و در نهایت حمله‌ی آمریکا به عراق موجب شد تا به فکر اجرای آن بیافتیم! برای ما جالب است که نکته‌ی مشترک هر دو جنگ، کشته شدن کردهاست، البته در جنگ دوم شیعیان عراق هم کشته شدند ولی در سوسیس با گاز خردل به قضیه‌ی کردهای حلبچه پرداخته‌ایم. به صورتیکه آمریکایی‌ها به تشویق قیام علیه صدام می‌پردازند تا عرصه برای سوء استفاده‌ی آنها باز شود. تنها چیزی که به شکل ویژه‌ای مدنظر ما بود مسئله بیگناهی قربانیان جنگ‌هاست که همواره در تقابل ابرقدرت‌ها هضم می‌شوند و در این داستان قربانی‌ها، کردها بودند.

-استقبال از کار شما در آلمان چگونه بود؟!

متفاوت بود، ما این کار را بین ۱۰ تا ۱۲ بار اجرا کردیم و هربار با واکنش‌های متفاوتی روبرو شدیم

-آیا می‌توانیم نمایش شما را یک تئاتر ضدآمریکایی بدانیم؟

خیر، نمایش ما یک کار ضد جنگ است و ضد ایرانی یا آمریکایی نیست. ما تنها می‌خواستیم به قربانی شدن ضعف‌ها در مقابل قدرتمندان اعتراض کنیم. زمانی که کار را تمرین می‌کردیم جنگنده‌هایی آمریکایی به عراق حمله کرده بودند. فکر کردیم جنگ را زنده کنیم و به روی صحنه‌ی تئاتر بیاوریم و به این طریق به جای منفعل بودن در رابطه با مسئله‌ی جنگ فریاد اعتراض خود را به اطلاع جهانیان برسانیم.

-گروه آرکاداش به عنوان یک گروه تئاتر آلمانی در نهایت چه هدفی از تولید و ارائه نمایش سوسیس با گاز خردل دارد؟!

ما آلمانی‌ها قربانی جنگ جهانی هستیم و آتش آن جنگ را از نزدیک لمس کرده‌ایم. این مسئله برایمان واقعاً سخت و دردناک بوده است و بعد از این واقعه هنوز دولت اسرائیل هم برای قتل عام یهودیان در آلمان از ما باج می‌گیرد. کاری که هیتلر کرد خسارات روانی بی‌شماری برای نسل‌های پس از جنگ بوجود آورد. در تئاترمان تلاش کرده‌ایم این احساس تلخ ناشی از جنگ را منتقل کنیم. آلمان‌ها در حال حاضر هم از جنگ متنفرند. به صورتیکه وقتی آمریکا وارد جنگ شد آلمان هم می‌خواست وارد جنگ شود و این کار، کمکی در جهت مخالفت با آن بود.

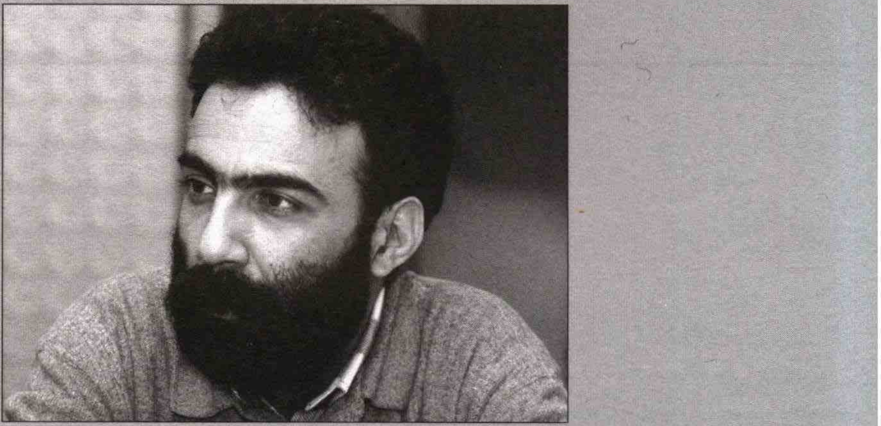
-تا آنجا که می‌دانیم گروه شما برای اولین بار است که در جشنواره‌ی تئاتر فجر ایران شرکت کرده است، آیا از کارهای ایرانی دیدن کرده‌اید؟!

اولین کاری که دیدیم، حماسه‌ی انقلاب سنگ بود که به نظر ما در این کار موسیقی با فضا کار هماهنگی لازم را نداشت اما رقص‌های آنها برایمان جالب بود. در مورد متن این کار هم باید بگوییم به نظر ما این کار کمی یک طرفه بود. ما باید در درام چالش داشته باشیم و برای شکل گیری این چالش نباید هرگز جانب کسی را به صورت ایدئولوژیک بگیریم.

-در پایان اگر حرفی برای خوانندگان ما دارید بفرمایید.

ما از میهمان نوازی گرم شما ایرانیان بسیار ممنونیم. درست است که اجرای نمایش‌ها با تأخیر آغاز می‌شود اما در مجموع روند برگزاری جشنواره خوب و امیدوارکننده است. ما دوست داریم در روزهای آتی از کارهای دیگر ایرانی دیدن کنیم و تئاتر ایران برایمان جالب است.

محمد چرم شیر



یک: در صحنه‌ای از فیلم "موز" کار "وودی آلن"، نظامی شورشی به افراد تحت امرش دستور می‌دهد تا برای تسریع در امر بازدید روزانه از زیر جامه‌ها، آن‌ها زیر جامه‌هایشان را روی شلوارهایشان بپوشند.

دو: یک وقتی هندوانه را به شرط چاقو می‌خریدند. امروزه روی هندوانه پیش درآمد چهارگاه می‌زنند و بعد هندوانه را می‌خرند. برای همین گاه می‌شود، جای "دَف" و "هندوانه" را در سازهای ایرانی تعویض کرد.

سه: پیش از اینها در وقت خریدن یخچال، کارتن آن را باز می‌کردند و امتحان‌اش می‌کردند و تحویل می‌دادند. بعدها یخچال درون کارتن و وضع و حالش زیاد از اهمیت برخوردار نبود، مهم این بود که حتماً کارتنش «آکبند» باشد.

چهار: یک وقتی صورت "نیکلاس کیج" را می‌گذاشتند جای صورت "جان تراولتا" و آن یکی را می‌گذاشتند جای این یکی و فیلم می‌ساختند. بعدها "فریبا متخصص" که به دره می‌افتاد، جایش "لعیا زنگنه" از دره بالا می‌آمد.

اگر مطالب بالا گزینه‌های آزمون سراسری بود در جواب سئوال: «ما به کدامیک از این‌ها بیشتر می‌خندیم؟» باید کدامیک را به عنوان جواب سئوال گزینش می‌کردیم؟

اگر در یکی از این آموزشگاه‌های کنکور ثبت‌نام می‌کردید، حتماً به شما منطقی را پیشنهاد می‌کردند که در آن شما باید نکته‌ی انحرافی سئوال را کشف می‌کردید. در این منطق، شما به چیزی بیشتر می‌خندیدید که در جای غیرطبیعی و غیرواقعی قرار گرفته باشد. حتم به یقین داشته باشید، اگر این سئوال را در برابر "وودی آلن" قرار می‌دادید، او هیچ زمان به گزینه اول "تیک" نمی‌زد. چون کار آن نظامی شورشی دیوانه بیشتر از سه گزینه‌ی دیگر منطقی جلوه می‌کرد. اما ما با جسارت تمام به کار "وودی آلن" می‌خندیم و سه گزینه‌ی دیگر را با جسارت تمام، به عنوان کار روزمره و شکل عادی جریان زندگی می‌پذیریم.

آن آموزشگاه کنکور به ما می‌گفت: زیر جامه را روی شلوار نمی‌پوشند، پس این نکته‌ای انحرافی است که می‌شود به آن خندید. اما منطقی است که روی هندوانه "رِنگ" گرفت. به کارتن یخچال بیشتر از سالم بودن یخچال فکر کرد و ...

ما حتماً در کنکور قبول می‌شدیم.

اگر فرمول آدم عوضی در جای عوضی، فرمولی خنده‌آور است، در منطق این جایی، نه تنها فرمولی خنده‌آور نیست که گاه به شدت واقع گرایانه و مملو از خِردورزی است. چون همگی ما آدم‌های عوضی در جای عوضی هستیم.

"لیدی مکبث" روی دست‌های خود خون می‌دید، چرا که دست‌های دیگران خون‌آلود نبود. او از آن خون به جنون افتاد، اما "مکبث" از خون‌هایی که ریخت دگرگون نشد چرا که او دست‌های همه را به خون آلوده کرد. در جهانی که از در و دیوار آن خون می‌بارد، رنگ سرخ، رنگ غالب است و دیگر کسی از دیدن این رنگ و آن خون مشمئز نمی‌شود. این در منطق یعنی "بهینه کردن". یعنی ذائقه را دگرگون کردن. روزی ابتذال به معنی تهی کردن همه چیز از معنا بود. بعدتر چهره‌ها بودند که همه چیز را از معنا تهی می‌کردند.

بعدترش چهره‌ها به چهره‌های دیگر تغییر صورت دادند و با این عمل دیگر "تُهی کردن همه چیز از معنا" دیگر تعریف ابتذال نبود. کافی بود خواننده‌ی دیگری که چهره‌ی جدیدی داشت بخواند: «تو دورنگی، تو قشنگی، تو زرنگی» تا دیگر ابتذال آن ابتذالی نباشد که خواننده‌ی قدیمی در آوازش آن را اشاعه می‌داد. وقتی می‌خواند: «تو دورنگی، تو قشنگی، تو زرنگی».

و تئاتر ما تابعی از همه چیز ماست. وقتی در ماشین کرایه، دو نفر آدم روی یک صندلی می‌نشینند و پول دو نفر را می‌دهند. وقتی دانشجویان ما به دانشگاه خصوصی می‌روند تا پول بپردازند و از معلمی استفاده ببرند که سواد کمتری دارد اما پول کمتری هم می‌گیرد. وقتی که... خُب، تئاتر ما هم می‌شود مثل هندوانه‌ای که برای پی بُردن به شیرینی آن باید "رِنگ" شیش و هشت روی آن گرفت.

من به شخصه هر کجا که روی پلاکاردی می‌بینم نوشته شده مثلاً سمینار آسیب‌شناسی فلان و فلان، سخت خنده‌ام می‌گیرد. چرا که فکر می‌کنم باید آن سمینار، سمینار خنده‌داری باشد که همه در آن فقط لبخند می‌زنند و لذت می‌برند و کیفور می‌شوند. من از خوشحالی آن جماعت خوشحال می‌شوم و خنده‌ام می‌گیرد. برای آسیب‌شناسی هر چیز شرط برادری این است که آن آسیب را دید، باور کرد که آسیبی به چیزی یا جایی وارد شده است و برای ما که هنر بهینه کردن همه چیز را داریم، اساساً فرض آسیب رسیدن و آسیب رساندن شوخی بزرگی است که بخواهیم در مورد آن خیالی بکنیم. وقتی ملخ‌ها به محصول گندم حمله می‌برند، می‌شود نشست و فکر کرد چه باید کرد و چه شد که اینطور شد. حالا فرض می‌کنیم جماعتی را که با آمدن ملخ‌ها یک صدا فریاد می‌زنند: «آخ جان ملخ، آخ جان گوشت و پروتئین». این جماعت را به سمینار آسیب‌شناسی چه کار؟ ما همین جماعت‌ایم. جنس «آکبند» بهتر از جنس درست و سالم است. این منطق ماست.

تئاتر ما تابعی از همه چیز ماست. باور کرده‌ایم که آدم عوضی در جای عوضی یعنی ذات و طبیعت درست هر چیز. وقتی این را پذیرفته‌ایم، باید هم بر سر خردورزی نهفته در آن یا شرطبندی کنیم یا گیس کشی.

وقتی روی صندلی می‌نشینیم و پول دو تا صندلی را پرداخت می‌کنیم چرا نباید این فرض را بپذیریم که تئاتر جایگاهی است که نباید در آن اندیشه ورزید؟ چرا نباید بپذیریم که تئاتر جایگاه واخورده‌ها، عقب‌مانده‌ها و آنهایی است که می‌توانند به کم‌ترین بهایی کسی باشند که هیچ جای دیگر نمی‌توانند باشند؟

از کتاب‌فروش مجموعه تئاتری ما بپرسید روزی چقدر فرهنگ می‌فروشد و از چای فروش همان مجموعه بپرسید چقدر چای می‌فروشد؟ تعامل افراد با چای، تعامل فرهیخته‌تری است از تعامل افراد با فرهنگ. این را از گرفت و گیر هر ماهه‌ی آبریزگاه همان مجموعه هم به راحتی می‌توان فهمید.

من دلم برای "حسن ملکی" و "حمید امجد" می‌سوزد که کتاب ارزان قیمت تولید می‌کنند تا روی دست‌شان بماند و برای "فرهاد مهندس‌پور" که یک تنه به بوروکراسی تئاتر ما می‌تازد و برای "آتیلا پسیانی" که تجربه و مدرنیزم را پیش چشم ما به تماشا می‌گذارد و من حتی دلم برای "مجید شریف‌خدایی" هم می‌سوزد که روزانه خروار خروار فحش و ناسزا می‌خورد، وقتی می‌بینیم تئاتر ما با چای و وراجی و عقب‌افتادگی بیشتر حشر و نشر دارد و دریافت این نکته‌ی ساده که: تئاتر ما تابعی از همه چیز ماست.

ما همچنان به "وودی آلن" و زیرجامه‌هایش می‌خندیم و به دنبال آسیب‌شناسی آسیبی هستیم که دیرزمانی است آن را بهینه کرده‌ایم و دیر نیست که بخوانیم: «نقش هندوانه در بهینه‌سازی سازبندی آلات موسیقی ایرانی» یا «نقش کارتن یخچال در بهینه‌سازی سرمای گاز آرگون» و بیچاره "وودی آلن" که در کنکور سراسری رشته‌ی هنرهای نمایشی، با انتخاب گزینه‌ی نادرست، هیچگاه دانشجو نخواهد شد.

آسیب‌شناسی و راهکارها برای برگزاری جشنواره تئاتر فجر

مهرداد رایانی مخصوص
عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی - واحد تهران مرکز

- مدخل

آنچه تحت عنوان "آسیب‌شناسی و راهکارها برای برگزاری جشنواره تئاتر فجر" عرضه می‌شود حاصل دریافت‌های شخصی و بعضاً دانسته‌هایم از نسل پیشین است. پر واضح است که انسان نسبی است و امکان وقوع اشتباه و تحلیل نادرست همواره وجود دارد. سوی دیگر این وقوع به تجربه‌گری این جانب برمی‌گردد که در نخستین جشنواره‌ی تئاتر فجر به عنوان بازیگر نمایش "چهارسو در انتظار" به کارگردانی "علی‌اکبر قاضی‌نظام" بازی کردم و تاکنون بیست و دو دوره، همراه فجر تئاتر پیشگان بوده‌ام. بیست و دو دوره؛ یعنی بیست و دو سال آن هم پی‌درپی و بی‌وقفه.

جشنواره، یعنی گردهم آمدن عده‌ای که خواهانِ لحظاتِ مفرح و شادی‌بخش هستند. عموماً پس از عرق‌ریزان روح و روان، کارگزارانِ هنرپیشه برای خشکاندنِ عرقِ جبین گردهم می‌آیند. جشنواره‌های تئاتر هم تسامحاً چنین روندی را دارند و یا باید داشته باشند. سرلوحه‌ی این قبیل حرکت‌ها، جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر است که عمر آن به بیست و دو سال می‌رسد.

البته قدیمی‌تر از این جشنواره هم وجود دارد. بحث قدمت و پیشینه مطرح نیست، بلکه اولی بودن این حرکت به لحاظ کمی و کیفی مطرح است و شاید الگویی باشد برای ارزیابی و سنجش فراگیر.

جشنواره‌ها یکی پس از دیگری به وقوع می‌پیوندد و بیشتر از هر نکته به فضای تبلیغی و تهییجی مجهزند. یادمان باشد که اساسِ جشنواره و جشن به وجود افرادی برمی‌گردد که مدت‌ها عرق‌ریزان داشته‌اند و در صدد برآمده‌اند تا در مدتی محدود بیاسایند و خوش باشند.

آیا جشنواره‌های تئاتر کشورمان چنین روندی دارند؟ متأسفانه اغلب جشنواره‌ها تزئینی، لوکس و بعضاً آماری و تبلیغی هستند و با چنین روندی نمی‌توانند تأثیر فرهنگی بر جا بگذارند و یادگرگونی خاصی را منجر شوند و یا سطحِ بینش و تفکر و ارتقای خاصی را شکل دهند.

پیش از جشنواره، جریانِ تئاتر و استمرارِ آن اهمیت دارد؛ یعنی تا زمانی که عده‌ای در فضای تئاتر تلاش نکنند و کاری انجام ندهند و اساساً ماهیت عینی و بیرونی نداشته باشند، نیستند تا جشنی برپا کنند؛ اما در تئاتر، جشن‌ها پشت هم می‌آیند و می‌روند و عجبا که تئاترِ مستمر کم است؛ اما جشن هست! همین مسئله خود آسیب‌شناسی و بررسی کافی و وافی می‌طلبد که فرصت آن در این مجال نیست.

باری وجودِ جریان، حداقل برای بقا و حفظ آن سرفصل و از همه مهم‌تر رشد و ارتقای کیفی، اصلِ اساسی است و اگر چنین نباشد سست، بی‌مایه و تکرار اندر تکرار است. در میان جشنواره‌های گوناگونی که با سرفصل‌های مختلف تکرار می‌شوند، کدامیک صاحب ارزش‌اند؟ کدامیک مورد توجه تبادل اندیشه، ارتقای سطح و دانش و شعورمندی رهنمون می‌شوند؟

منکر حرکت‌های تربیتی، ارشادی و امثالهم نمی‌شوم و اتفاقاً از مزیت‌های هنر تئاتر این است که چند کاره است و کار ویژه‌های متفاوتی دارد و اگر مطلعان ارشادِ فرهنگی از آن اطلاع یابند، بی‌تردید در حفظ و تقویتش بیشتر می‌کوشند. قبول دارم که بسیاری از جشنواره‌های تئاتر کشور با سرفصل‌هایی همچون زندانیان، دانش‌آموزان، روستا و ... اهداف خاصی را پی‌ریزی می‌کنند و اتفاقاً وجودشان مغتنم است؛ اما پیکان و نشانه اصلی به سمت حرکت‌ها و جشنواره‌هایی است که فقط هستند تا باشند، بی‌آنکه تأثیری را به وجود آورند. این جشنواره‌ها، بودجه دولتی را می‌بلعند و هیچ ماندگاری خاصی را رقم نمی‌زنند.

اساساً با جشنواره‌هایی که برآیند جریان [بخوانید اجرای] مستمر تئاتر یا منتج به جریان [بخوانید اجرای] مستمر تئاتر شوند. مخالفتی ندارم و اتفاقاً ما امروز به این نوع جشنواره‌ها نیاز داریم. هر قدر بتوانیم فضای کار و اشتغال و از همه مهم‌تر، نگاه حرفه‌ای‌تر به تئاتر داشته باشیم و آن را به سمتِ تک‌شغلی شدن حرکت دهیم، موفق‌تر ظاهر خواهیم شد. هرقدر فرصت‌های اجرا افزایش یابند، سیل کارگزاران جوان و تازه‌وارد شده به خانواده تئاتر، خوشحال‌تر می‌شوند و از همه مهم‌تر امیدوارتر به آینده می‌نگرند. پس امیدوارم که این قبیل حرکت‌ها افزایش یابد؛ هم جشنواره‌هایی که پس از آن اجراهای عمومی نمایش‌ها را رقم می‌زنند و هم جشنواره‌هایی که برآیند اجراهای عمومی‌اند. همین جا در دو شکل اشاره شده، تمایز و تفاوتی دیده می‌شود که آرای مختلفی را شکل داده است و بد نیست به آن اشاره‌ای شود. برخی معتقدند حرکتِ جشنواره‌ای و سپس اجرای عمومی آثار راه یافته به جشنواره با مشکلات عدیده‌ای روبرو است و مدام این سند رو می‌شود که مطابق هیچ جشنواره‌ی جهانی نیست! این سندِ افراطی، حداقل در چند جشنواره‌ای که آن سوی سرزمین‌مان برگزار شده است و می‌شود، سندیت ندارد و اتفاقاً برخی از جشنواره‌ها به اورژینال بودن توجه زیادی می‌کنند. بحثِ من اثباتِ این نکته در آن سوی آبها نیست و اساساً الگوبرداری را بدون در نظر گرفتن حال و شأنِ ذکر، بی‌فایده می‌دانم. مسئله این است که وقتی سیاستگذار، دولتی است و بودجه بیت‌المال در دستِ اوست، نباید گزینشی عمل کند. بیت‌المال متعلق به مردم است و اگر قرار است به جامعه تزریق شود، باید بدون حب و بغض انتقال یابد. فیلتر جشنواره، سیاستگذار را مجبور می‌کند که خود دست به انتخاب بزند و دیگران را به شکل شورایی (بازخوانی و بازبینی) به کمک بگیرد. با چنین روندی اجرای گروه‌ها در سال بعد رقم زده می‌شود؛ اما مشکلاتی دارد بسیار که ذکر آنها اظهر من الشمس است و ترجیح می‌دهم یک بار دیگر آنها را مکتوب کنم تا بماند و شاید اصلاح شود:

۱- گروه‌ها تا نوبت اجرای عمومی بلاتکلیف‌اند و منتظر.

۲- گروه‌ها برای اجرای عمومی مجبور هستند مجدد تمرین‌های خود را انجام دهند و بعضاً به دلیلِ تداخلِ کارِ بازیگران و سایر عوامل و یا رفتن آنها به عالم سینما و سیما و یا کارهای دیگر، گروه با تغییرات فراوان در نیروهای انسانی مواجه می‌شود.

۳- ساخت و ساز دکور و بعضاً لباس نمایش‌ها برای اجرای عمومی، مجدد انجام می‌شود؛ یعنی دو بودجه برای این سرفصل هزینه می‌گردد و بحث انبار و نگهداری دکورها چه در سال گذشته و چه امسال، راه‌گشا نیست و تراکم و فشردگی کارهای متفاوت برای نیروهای اجرایی، رمقی برای نگهداری بهینه و حمل و نقل مطلوب باقی نمی‌گذارد.

۴- سیاستگذار در طول سال دیگر بحث تولید را پی‌گیری نمی‌کند و جز موارد بسیار نادر، اجراها همان‌هایی است که در جشنواره‌ها بوده‌اند. ذکر کلمه جشنواره‌ها به این دلیل است که به تازگی آثار جشنواره سنتی و عروسکی نیز به اجرا می‌روند و تالارهای هنر و سنگلج و مجموعه تئاتر شهر پذیرای آنها هستند.

۵- فشردگی آماده‌سازی نمایش‌ها هم گروه‌ها را از ایده‌آل‌هایشان باز می‌دارد و هم فضا را برای شکل‌گیری سوءتفاهم‌ها فراهم می‌کند. سالن تمرین، ساخت دکور، گریم و... گروه‌های متعدد جشنواره در فاصله زمانی حداکثر ۲۰ روز، طاقت‌فرساست و همه در این ماراتن به نفس‌نفس می‌افتند. اینها و شمار دیگری که ذکرش تکرار مکررات خواهد بود، آسیب‌های شکل اول برگزاری جشنواره و اجرای عمومی پس از آن است. حال روند را برعکس مرور می‌نماییم یعنی نخست اجراهای عمومی رخ دهد و سپس برگزیدگان آن در جشنواره‌ای دور هم گرد آیند. اگر آسیب‌های ذکر شده را برای شکل نخست مرور کنید درمی‌یابید که موارد بندهای ۱ و ۲ و ۳ مجدد جزو آسیب‌ها باقی خواهند ماند و حال باید تا اجرای جشنواره منتظر بود و تمرین مجدد، تغییر عوامل، ساخت و ساز دکور و ... همچنان پابرجاست.

شاید در چند مورد ارتقاء انجام شود و آسیب‌ها از بین رود؛ اما می‌توان به فهرست آسیب‌ها علاوه بر موارد مطرح شده موارد زیر را هم افزود:

۱- دیگر جشنواره جوش و خروش ندارد چون کارها دیده شده‌اند.

۲- جشنواره صرفاً ویترینی می‌شود برای غیرها؛ زیرا علاقه‌مندان در طول اجراهای عمومی، آثار را دیده‌اند. مگر چقدر "غیر"؛ مثل خارجی‌ها در ایام جشنواره نمایش‌ها را می‌بینند؟

۳- بسیاری از گروه‌ها به دلیل مشکلاتِ متعدد که پیشتر در بندها و ردیف‌های ۱ تا ۳ شکل نخست ذکر شد، حاضر به حضور در جشنواره نمی‌شوند و این مسئله‌ای است که سیاستگذار را از اهدافش دور می‌کند.

۴- سیاستگذار با چه فیلتری نمایش‌ها را برای اجرای عمومی انتخاب کند تا متهم به حب و بغض نشود؟ در این باره سیر بوروکراسی بسیار افزایش می‌یابد و حرف و حدیث‌ها هم بیشتر از پیش.

زمانی عده‌ای همچون نگارنده بر شیوه نخست صحه می‌گذاشتند؛ اما با گذشت زمان و بحث و گفتگوهای متعدد، پیشنهاد جدیدی را شکل دادند مبنی بر اینکه ترکیبی از شکل اول و دوم سازماندهی شود؛ یعنی صرف حضور در جشنواره تئاتر فجر و امثالهم، شرط اجرای عمومی اطلاق نگردد. با این روش، سیاستگذار فیلتر اجرای عمومی را گسترده‌تر می‌کند و آنهایی را که تمایل ندارند در این حرکت حضور یابند از دست نمی‌دهد و در را کامل به روی آنها و به مدت یک سال نمی‌بندد و از سوی دیگر "جبر" تعریف شده از بین می‌رود. البته ایجاد تعریف و راه کار عملی برای چگونگی اجرا دادن به گروه‌های متقاضی بسیار مهم و مشکل است؛ چون سیل عظیم تقاضاهای موجود برای حضور در جشنواره به جای دیگر انتقال می‌یابد. یک راهش این است که به فوریت تعاریف متقن و اصولی درباره نحوه حضور گروه‌ها در تالارها ارایه شود. به شدت مخالفِ ارتقای سریع هستم و معتقدم سیرِ تکاملی هنرمندان از مرحله آماتوری، دانشجویی، حرفه‌ای و تجربی باید تبیین و رعایت شود و هر قشری در تالارهای مربوط به خود اجراهایشان را پی‌ریزی کنند. اگر ارتقا تدریجی نباشد، هنرمند تلمذ و کشف و شهودش را از دست می‌دهد و به همان که هست اکتفا می‌کند. خوشبختانه در این چند سال اخیر، ارتقای سطوح ذکر شده تدریجی و هوشمندانه در حال تحقق است و داد و دهشی ما بین نسل‌های مختلف در حال انجام است و نسل جوان، کم کم از فضای دانشجویی به فضای حرفه‌ای وارد شده. اگر آگاهی و کنترل لازم انجام نپذیرد. ارتقای ذکر شده کاذب و دردسرساز خواهد شد. خوشبختانه تا حال، خرد جمعی در این ارتقاء دیده می‌شود.

اگر سیاستگذارَ دولتی بپذیرد که شرطِ بقایِ تئاتر، استمرار و جریان مستمر آن است، بهترین راه ایجاد تعامل در سطوح مختلف فنی، هنری، نظارتی و... است. به همکاری گرفتن خانه تئاتر شاید یکی از راه‌حل‌ها باشد. سهیمه‌بندی کردن اجراها با توجه به امکانات محدود کنونی، تعریف برای چگونگی پاسخ دادن به تقاضای اجراها با توجه به رعایت حقوق و امضای افراد، مسایلی است که می‌تواند از دل خود تئاتری‌ها به بیرون درآید و مدون شود.

ارزشمندتر کردن جشنواره و اعتبار بودن و اعتبار آوردن آن برای هنرمندان به نحوی که حضور در آن افتخار و سربلندی باشد، مسئله‌ای است که باید به آن توجه شود و "جبرِ" اجرای عمومی، ترغیب کننده حضور در آن نباشد. شاید حذف تمامی بخش‌ها و رقابتی بودن تمامِ آثارِ موجود در جشنواره از ایرانی گرفته تا خارجی و خارج از مسابقه، قدری راه‌گشا باشد. اغلب تمایل دارند که نشان دهند برترین‌اند، پس می‌توان از این احساس بهره‌برداری مفید کرد.

پس در یک جمع‌بندی می‌توان چنین نتیجه گرفت:

۱- حضور در جشنواره، ملاکِ قطعی برای اجراهای عمومی سال آتی نباشد.

۲- نیمی از اجراهای عمومی در سال آتی از جشنواره تغذیه شود و نیمی دیگر به شیوه‌ای دیگر و با دریافت تقاضاها و ارزیابی کمی و کیفی و از همه مهمتر سهمیه‌بندی کردن (مطابق امکانات موجود و سیاست‌های کلان سیاستگذار)

۳- ارتقای سطح جشنواره و با اهمیت کردنِ آن برای ترغیبِ حضور هنرمندان در آن. چنین روندی نفسِ وجود جشنواره را غنی می‌کند و مدام هنرمندان نمی‌گویند مجبوریم (جبر) برای اجرای عمومی در جشنواره حضور یابیم. راه‌کارهای متعددی برای این ارتقا و برجستگی وجود دارد که برخی را برشمردیم.

۴- آن دسته از نمایش‌هایی که صرفاً برای فضای جشنواره پذیرفته می‌شوند و آن دسته از نمایش‌هایی که نخست برای جشنواره و سپس برای اجرای عمومی معرفی می‌شوند، ملاک و معیار مشخصی پیدا نمایند. در حقیقت سیاستگذار شرایط و ضوابط را شفاف اعلام نماید و گروه از همان آغازین لحظات، تکلیف خود را بداند تا بعدها سوءتفاهمی شکل نگیرد.

این همه درباره‌ی بخشی از نمایش‌های جشنواره بود و حضور گروه‌های تئاتر شهرستان با همان سیکل جشنواره‌های استانی و تأکید مؤکد سیاستگذار مبنی بر اجرای عمومی‌شان، پیش از شروع هر یک از جشنواره‌ها تعمق دیگری را می‌طلبد. چنین است اجراهای تئاتر خیابانی که امیدوارم این گونه نیز بتواند جایگاه تثبیت‌شده‌ای پیدا کند و مستمر در جوار مجموعه تئاتر شهر یا اماکن مشخص تداوم و استمرار یابد.

اگر سیاستگذار شرطِ حضورِ گروه‌های تئاتر شهرستان در جشنواره اجرای عمومی‌شان پیش از برگزاری جشنواره قرار داده است و قطعاً و بدون تسامح این روند را ادامه دهد، رشد بالنده‌ای هم در آن سو شاهد خواهیم بود. ذکر این نکته لازم است که تئاتر شهرستان هم نیازمند حمایت است؛ اما باید این حمایت‌ها متناسب با شرایط و توان گروه‌ها باشد؛ مثلاً در "اغلبِ شهرستان‌ها ۳۰ اجرای عمومی برای یک نمایش، مضر است و نهایت پس از ۱۵ اجرا، افت شدید تماشاگر موج می‌زند. گاه حمایت‌های حساب نشده، سردرگمی و یأس پدید می‌آورد. نمایشی که تماشاگر نداشته باشد، نخست گروه را به یأس می‌رساند و اگر بخواهیم که چنین نمایشی بیش از ظرفیت اجرا داشته باشد، مشکلات بیشتری را برایشان رقم خواهیم زد. بنابراین ساستگذار باید در بخش تئاتر شهرستان با در نظر گرفتن تمام شرایط اقلیمی، بومی، تماشاگر، مالی و... دست به اقدام بزند. نکته‌ی آخر بین‌المللی شدن جشنواره است که بسیار نیکو و بخردانه است؛ حرکتی که در این بیست و دو سال، رفته رفته عضو لاینفک جشنواره تئاتر فجر شده و نیازمند تقویت است. امیدوارم این حرکت، همطراز با نمایش‌های ایرانی تعریف شود و جشنواره به سمتِ رقابتی شدن کامل پیش برود و ترکیب هیأت داوران هم متناسب با همین روند سامان یابد. تک‌بخشی شدن (مسابقه) جشنواره یکی از انگیزه‌های شگرف برای حضور در جشنواره خواهد بود. برای من افتخاری خواهد بود تا در یکی از معتبرترین جشنواره‌های جهانی حضور داشته باشم و کارگردانان، بازیگران، نمایشنامه‌نویسان و... برجسته سایر کشورها را هم ببینم و همطراز با آنها اثرم را ارائه دهم و در رقابت با آنها خود را بسنجم. منظورم شیرجه رفتن برای کسب سکه‌ها نیست (که آن هم انگیزه‌ای است) بلکه مقصودم هم‌طراز قرار گرفتن در برابر نام‌آوران و بزرگان تئاتر جهان است. پس هر قدر نام‌آوران و بزرگان تئاتر جهان در جشنواره فجر حضور یابند، اشتیاق حضور بیشتر خواهد شد.

این همه گفته برای "حال" است و قطعاً برای سیاستگذار باید برنامه‌ای بلندمدت برای ۱۰ و ۲۰ سال آینده‌اش هم طرح‌ریزی کند و متناسب با گسترش فضای سخت‌افزاری، بخش نرم‌افزاریش را پی‌ریزی نماید. اگر عمری بماند، خواهم نوشت.

زنبورهای سرخ (۱۹۶۳)

PaymanKay-farokhi@yahoo.com

نمایشنامه‌ای از پیتر هاندکه

برگردان: پیمان کی‌فرخی

یک دفعه زنی شروع به حرف زدن می کند:
خوب، معلومه که خوابیده، اون اونجا تو اطاق پشت در خوابیده، حتماً خواب می دیده، چند لحظه قبل که پیش او رفتم، پتو روی زمین افتاده بود. چون خیلی تاریک بود من فکر کردم که از روی تخت افتاده پایین، وحشت کردم. اما بعد صدای تکون خوردن اونو روی تشک خالی شنیدم. ازش پرسیدم: چیزی لازم نداره، ولی هیچی نگفت. با این که چشمهاش رو بسته بود، یکبار عصبانی به نظر می رسید ولی دوباره خسته و ضعیف. آره دیگه اون مریضه. برای همین شما اجازه ندارید بعد از اینکه من بیرون رفتم برین تو پیش اون. همینجا بنشینید تا چراغ رو بالاتر بکشم. اما قبل از اینکه بیرون برم براتون تعریف می کنم که چطور پدر این اومد خونه‌ی ما. من خودم بچه بودم. جنگ بود موقع جنگ بزرگ و پدر این که اون توئه اومد خونه‌ی ما و دیگه نمی خواست هم که بره. هیچ کدوم از ما اونو نمی شناختیم چون سال این طرفها نبود. یک دفعه اومد خونه‌ی ما و گفت: زنبورهای سرخ اومدند. تازه خیلی وقت بعدش بود که ما فهمیدیم ژاندارم‌ها دنبال اون بودند که بکشندش. وقتی اونطوری نزدیکتر اومد و گفت: می خواد گوساله‌ها رو بخره، هیچ کس حرفش رو باور نکرد و چطوری می خندید وقتی پدر بزرگتون قیمت رو گفت. پدر بزرگ خیلی راحت می تونست گوساله‌ها رو سه برابر بفروشه، آخر قیمت‌ها تو موقع‌های اضطراری بالا می رن، اونم نمی خواست اون روز گوساله بخره فقط می خواست مظنه‌ی قیمت‌ها رو بدونه. بعد پدر بزرگ در حالیکه که لب هاش رو گاز گرفته بود با یه قیافه‌ی ترسناکی به من نگاه کرد و گفت، سریع برای آقا گوشت و نون بیار یه چیزی بخوره. آره بعدها هم هر چند وقت یکبار می اومد و هر چی پدربزرگ جلوش می گذاشت می خورد و سر می کشید تا اینکه واقعاً خواست یکی از حیوونهای توی طویله رو بخره و قیمت گرفت و رفت. حالا دیگه من باید برم. اگه بابا دکتر اومد بهش بگید من کجا هستم. شما هم باید همین الان برید پیش اون.
من بیدار شدم قبل از اینکه تو بیایی و آرام صدا بزنی بیدار شدم. اما من از خواب یا بیهوشی دیگری بیدار نشدم، من از هوشیاری‌ای بیدار شدم که آنجا روی تخت از بدنی که در وجود من بود، رنج می برد. بعد وقتی تو پتو را روی او کشیدی و دور و بر من راه می رفتی و صورتم را در دستهایت گرفتی، بدن سقوط کرد و افتاد.
من چشمانم را بسته بودم و حس کردم که چطور بدن من از هوشیاری رها شد و افتاد. چطور در آن آب زرد سقوط کرد و در آن برف تیره من از هوشیاری ام بیدار شدم و توانستم همه‌ی چیزهایی را که در اطرافم می گذشتند و همینطور آنهایی را که نمی گذشتند بشنوم. اسم تو... است. اسم تو..... بود. من اسم تو را فراموش کردم. اما خیلی از روزها که شوهر تو توی دره بود و بچه‌ها مدرسه بودند از کلبه‌ی پدرم پایین آمدم. اما حالا به خاطر تشنج همیشه روی تخت داخل کلبه افتاده‌ام و مفلوج شده‌ام. من باید مواظب زخم هایی باشم که به خودم زدم مثلاً موقع چوب بری.
آنوقت موقع جنگ بود، به همین خاطر او بیدار نمی شود، جنگ بزرگ
بعد وقتی با پدرم به این بالا نقل مکان کردیم: جنگ تمام شده بود. ما کلبه‌ای را تکمیل کردیم که وقتی پدر جایی را نداشت، آنجا می خوابید. ما یک چراغ نفتی داشتیم که همیشه حتی تو باد شدید هم روشن بود. او همیشه زیر نور چراغ می نشست و حساب‌ها را می نوشت. خودش می گفت که حساب کتاب هستند و بعد با حالت ترسناکی به طرف من می پرید مرا بلند می کرد و محکم به سقف بین تیرهای سقف فشار می داد. از من می پرسید ناراحت شدی؟ اما من همیشه خودم را شجاع می گرفتم چون می توانستم دردی را که به من وارد می شد تحمل کنم. اما اصلاً همه چیز طور دیگری بود.
وقتی که من از بالای سر او به سقف پرس شده بودم همیشه پیش خودم فکر می کردم که چطوری او با زحمت و عذاب روی ماشین تحریر قوز کرده بود و کوچک به نظر می رسید. و من چطور از انتهای دیگر میز او را نگاه می کردم. آخرش می گفتم: آره ناراحت شدم و بعد فریادی که همیشه از سر درد می کشیدم، سر می دادم، تا اینکه او مرا خندان پایین می آورد.
فکر می کنی اگه درو باز کنم می شنوه؟
نه بابا اون خوابه، مامان گفت که اون خوابه، از سوراخ کلید که چیزی پیدا نیسته اون تو خیلی تاریکه
واقعاً برای چی تو اتاق ماست؟
چون مریضه.
اما چرا تو کلبه‌ی خودش نمی خوابه؟
صبح زود تنهایی چهار دست و پا رفته بود پایین مامان پیداش کرده بود. طوری به نظر می رسید مثل وقتی که می خواد بخنده. اما نخندید و قدرت حرف زدن هم نداره. من می خوام اونو ببینم. کمی بعد پدرم صاحب دوشیزه‌ای شد که می‌توانست او را شکنجه دهد دختری که یک شب وقتی از دره بالا می آمد، با خود آورد. اما آنوقت دیگر دوشیزه‌ای نبود که داخل اتاق رو از توی سوراخ کلید نگاه کند، اتاقی که من در آن می خوابم، اتاقی که قبلاً آمدی، با یک چراغ می آی که توی دست‌هایت می لرزد، چون تا مرا می بینی می لرزی. چراغ را روی زمین می گذاری و پتو را بلند می کنی. تو فکر می کنی از روی تخت افتاده است. مرا می گیری و دوباره روی تخت می گذاری. بوی تندی می دهی وقتی که داخل شدی و صورت مرا بین دستهایت گرفتی، در بین دست هایت بوی نان می دادی من می توانستم بو را حس کنم. پدرم وقتی دختر را شکنجه می داد بوی تندی می داد. صبر کن، من اینجا روی تخت غریبه روی تخت غریبه‌ای خوابیدم، من اینجا آمدم چون انگشتانم را بریده بودم. من توی اتاق تاریکی روی تخت دراز کشیدم و منتظر دکتری هستم که شوهر تو قرار است بیاورد. الان در باز می شود و دخترک صدایی نمی دهد امامن صدایش را می شنوم که می آید. شما داخل شدید توی چارچوب در. صورت‌های شما سیاه است. دری که نور افتاده بود من صدای تو را می شنیدم، اما حالا نور ساکت شده است. اول صدای آرامی داشت بعد لال شد. اما فریادهای دخترک هنوز هست که با چاقوی نان بری سرخرگ‌های خود را در جنگل برید، بالای کلبه‌ی ما. او دوباره به هوشیاری خود سقوط کرد و وقتی که خون را حس کرد که از شریانش بیرون می زد و با افاده روی تمشک‌های سیاه می چکید، تمشک‌های سیاهی که بین آن‌ها نشسته بود. من تصور می کنم بعد از اینکه پدرم او را شکنجه داده بود مثل آدمی که به خواب می رود ناپدید شد.
دست‌های تو بوی نان می داد.
او چاقوی نان بری را که برای دست‌های او بزرگ بود برداشت. و تا استخوان شریانهای خود را برید. شاید هم یک لحظه در حالی که در زیر تمشک‌های سیاه نورس روی کوه قوز کرده بود، نگاهی هم به آنها کرد به جای اینکه شاهرگهای دست خود را بزند، می توانست زیر تمشکها چمباتمه بزند و از آنها بخورد. یا می توانست براساس تصویر و دید یک چاقویی، نصف این چاقو بردارد ولی تماشاچی در کار نبود. مدت زیادی باید همین تصویر در او باشد. چون تمام مدتی که چشم هایش به دستانش دوخته شده بودند، حرکتی نکرد: همانطور پدرم اول صبح آمد و او را از روی تخت پرت کرد. طوریکه خورد به دیوار و چراغ را شکست و همانطور به او گفت: بیا اینجا عزیزم. با صدایی کاملاً وحشتناک: آن غذا و گوشت را از گنجه بیاور نه عزیزم. بیا اینجا، برام آب گرم بیار. می خوام لباسهامو دربیارم و خودمو بشورم. تا داشت لخت می شد دخترک به آشپزخانه رفت تا برای او آب بار بگذارد. پدر من گفت: به چی نیگاه می کنی بهتره بری تو کنج دیوار و دعای صبحتو بخونی. من رفتم کنج دیوار و در حالی که صورتم را برگردانده بودم لعنت خودم را نثار چوبها و تار عنکبوتها می کردم، دعای صبحگاهی خواندم. همانوقت شنیدم که دخترک با ظرف آب آمد و توی چارچوب در ایستاد و گفت: داره ازت خون میره. پدر گفت: نه فقط خون مالی شدم. بعدش دخترک چیزی نگفت. من به عنکبوتی خیره شدم. هشت تا پا داشت قبل از اینکه دو تا از آنها را بکنم. دعای صبح می خواندم. پدرم گفت: بشورم! من پای ششمی را کندم بعد پنجمی و چهارمی را با هم. بعد شنیدم که او با لیف و آب گرم شروع کرد به شستن پدر، او خم می شد و بلند می شد و تمام بدن او را می شست، در حالی که من پای آخری عنکبوت را کندم. شاید الان بتوانم بگویم: من هنوز هم یاد الیاف‌های الوارهای سقف می افتم که به آنها خیره می شدم. یا غیر از آن یاد چیزهایی که آدم با چشمهایش احساس می کند. اما، من فقط به یاد سر و صدای آب هستم وقتی که او دستمال را فشار می داد. شاید عصر هم که زیر بوته‌های تمشک بود می توانست دستهایش را فشار دهد اما هیچ اتفاقی نیافتاد. قبلاً صدای او به ما رسید وقتی که ما از پایین کلبه به این طرف می آمدیم. من از مدرسه از طرف دره می آمدم پدر هم از جایی می آمد. ما در راه به هم برخوردیم. گفتم: کی بود جیغ کشید؟ پدرم گفت یک کلاغ کاکلی، خروس جنگلی یا یک ببر. اما من با تعجب گفتم: اما این صدای جیغ بود. پدرم گفت آره اونها هم همینطور صدا می کنند. گوش بده چطور سر و صدا می کنند. وقتی بزرگ شدی باید بدونی که چطوری ببر نعره می زند. اما در این بین فهمیدم، چطور یک نفر که بین تمشکهای سیاه نشسته و از حال رفته، جیغ می کشد. دیروقت که هوا تاریک شده بود، وقتی ما داشتیم برای پیدا کردن او به طرف آبگیر می رفتیم، زنبورهای سرخ آمدند. وسط پاییز بود یا زمستان، پدر ایستاد و نی‌ها را کنار زد. با دقت روی آب نگاه کرد و گفت: زنبورهای سرخ آمدند برگردیم، اونوقت او برگشت و من هم به دنبال او. بوی پدرم به دماغم می خورد بوی تندی داشت. من دنبال او می رفتم. او تندتر و تندتر به طرف جنگل می رفت. می گفت: زنبورهای سرخ اومدند اونها اومده‌اند توی جنگل جیغ می کشند. بعد برف شدیدی شروع شد. سفید و زرد. صدای رعد می آمد. بوی ترش زنبورهای سرخ می آمد که به پایین می باریدند در حالی که ما به طرف جنگلی می رفتیم که دخترک زیر تمشکهایش آرام خوابیده بود. پدرم گفت: سریعتر بیا و جای پاهایش روی زنبورهایی که روی زمین بودند می ماند با کفش‌های بزرگش جای پاهای عمیقی در برف و باد و تاریکی می گذاشت و هوا زوزه می کشید و جای پای عمیق بود و جای پای عمیق بود که به جا می گذاشت در حالی که من دنبال او با پاهای برهنه از روی زنبورهای سرخ می رفتم که می جنبیدند و آب می شدند.
خوابید؟
نه بیداره چشم هایش بازند.
بهش بگو باید بخوابه!
بخواب!
برای چی چیزی نمی گه؟
برای چی چیزی نمی گی؟
نبضشو بگیر ببین می زنه؟!
من که چیزی حس نمی کنم!
شاید اون...
زنبورهایی که می جنبیدند و آب می شدند زنبورهای درشت قرمز جای پاهایی که او با کفش‌های زمخت به جا می گذاشت تا ما به او در بوته زار رسیدیم. رد پاهای عمیقی می گذارد که ما از میان آنها می رویم در حالیکه ما نگاه می کنیم در حالی که ما ماتم می گیریم در حالی که من پا جای پای پدرم می گذارم.

ترجمه و تنظیم: میترا علوی طلب

گروه "ووستر"

گروه نمایشی "ووستر" در اجرای نمایش "جاده ۱ تا ۹" چهره‌های خود را سیاه کردند و این سبب شد که شورای هنری نیویورک بخشی از امتیازات خود را به این گروه اعطا کند.

استفاده از ماسک سیاه به خاطر ارتباطش با نمایش‌های آوازخوانی و کارهایی که اجرا را به شکل کاریکاتوری درمی‌آورد، از یک سو، و رابطه‌اش با مسئله تبعیض نژادی در آمریکا از سوی دیگر، اثر را به سمت و سوی آوانگارد پیش می‌برد.

هر یک از اعضای گروه "ووستر" در کارهای مختلف دیگر اعضا مشارکت داشت و هرگاه بازیگران می‌خواستند نقش آفرین شخصیتی باشند، پایه رفتاری آنها نه مبتنی بر روانشناسی بود و احساسی، اما با نشانه‌های بسیار همراه بود. یعنی بازیگران در خلق شخصیت‌ها از رویکرد نشانه‌شناسی استفاده می‌کرد. در اجرای نمایش "جاده ۱ تا ۹"، نظام نشانه‌های فرهنگی، جنبه‌های زیبایی‌شناسی را که گروه مایل به تأکید بود، تحت‌الشعاع قرار داد. اما در اجرای "L. S. D"، لوکمپت، قادر به آشکار سازی امکانات شد. وقتی بازیگر زن نقش "تیتوبا" Tituba را بازی می‌کرد به عنوان "مری وارن" هم (که خودش بود) بدون اینکه چهره‌ی سیاهش را پاک کند، ظاهر می‌شد. شاید عوامل زمانی باعث می‌شد که بازیگر نتواند گریمش را پاک کند اما به هر حال این هم یکی از جنبه‌های نشانه‌ای اجرا محسوب می‌شود.

پس از اجرای L. S. D، آرتور میلر گروه "ووستر" را تهدید کرد که از آن‌ها به خاطر اینکه متن‌اش را از اعتبار انداخته‌اند، شکایت خواند کرد. گروه در تلاشی که برای رفع موانع قانونی داشت، در اولین اجرا سعی کرد به جای دیالوگ‌های میلر، عبارات مبهم و نامفهومی را جایگزین کند. این چنین، متن جدیدی با عنوان "شنیدن" که "مایکل کربای" آن را نوشته بود جایگزین متن میلر شد. اما روند پیگیری‌های میلر باعث شد اجرا تعطیل شود. الیزابت لوکمپت در نامه‌ای که به میلر نوشت، توضیح داده است: "من می‌خواستم از تکنیک فاصله گذاری به عنوان کنایه‌ای برای ورود به مرکزیت سیاسی و روشنفکرانه اجرا، استفاده کنم. همچنین مایلم تماشاگر را به وضعیت "شاهد عینی" نمایش ارتقا دهم، همان طور که او شاهد عینی داستان نمایش هم هست".

در طراحی این اجراها از ترکیب لباس‌های امروزین و تاریخی استفاده شده بود و نقش بازیگر بزرگسالی را هم یک کودک بازی می‌کرده اما سرانجام اجرا به تعطیلی کشانده شد. گروه "ووستر" هیچ چارچوب مشخصی برای اینکه خود را بر آن استوار کنند، نداشتند. آنها ممکن است مخالف یا موافق با آثار اولیه آوانگارد باشند، اما ارتباط با تماشاگر در همه‌ی آثارشان به خوبی قابل تشخیص است.

در سال ۱۹۹۱، اجراهای گروه "ووستر" به سمت و سوی دیگری حرکت کرد. این گروه، "قوی باش" را بر اساس سه خواهر چخوف اجرا کردند. اما پس از مدتی نمایشنامه چخوف به بخش کوچکی از این اجرا تنها محتوای اصلی آن بدل شد.

با این حال تماشاگران در سال ۱۹۹۱، با بیش از یک قرن ناتورالیسم و داشتن پس زمینه فیلم و سینما، دیگر همان واکنش را نداشتند. در اجرای نمایش "خانه" تماشاگران به بخشی از حرکت و میزانسن بدل شدند. برای این نمایش یک راوی وجود داشت که در ابتدا با تماشاگران سلام و احوالپرسی می‌کرد و بازیگران و نقش‌های‌شان را به آنها معرفی می‌کرد.

در حقیقت استفاده گروه ووستر از تکنولوژی یکی از مهمترین جنبه‌های کار آنان در رابطه با تئاتر آوانگارد بود. از زمان اروین پیسکاتور "Erwin Piscator" یعنی دهه‌ی ۱۹۲۰، هنرمندان تئاتر تلاش‌های گوناگونی برای استفاده از تکنولوژی، به خصوص از رسانه‌هایی مثل رادیو و تلویزیون انجام دادند. اما نتیجه غالباً ناامیدکننده بود.

در حالی که بیشتر اجراهای "ایست ویلج" بر اساس شکل و محتوای فرهنگ عامه بود، اما منابعی مثل فیلم‌های هالیوودی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ هم روی آنها به شدت تأثیر داشت. الیزابت لوکمپت در سال ۱۹۸۴ بیان کرد: «بی‌تردید کارهای من تحت تأثیر MTV است و قبل از آن هم تحت تأثیر آگهی‌های تلویزیونی بوده است: برش، تدوین، فاصله گذاری، قصه گویی، ترکیب شخصیت‌های زنده با تصویر انیمیشن که در آگهی‌های تلویزیونی است، همه و همه از این دست فاکتورهاست.»

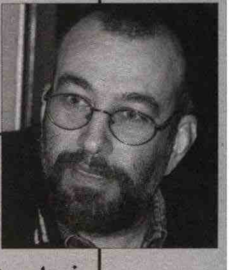
گروه ووستر بیش از سایر گروه‌ها، آینه‌ای برای فرهنگ اجتماع به حساب می‌آید.

رضا عبده

رضا عبده یکی از وارثان سنت تئاتر آوانگارد و گروه "ووستر" به حساب می‌آید. او کارگردانی است ایرانی که بیوگرافی‌اش هم به عنوان الگویی برای انسان چندفرهنگی قرن بیستم به خصوص در جامعه آمریکا به شمار می‌آید.

او متولد ایران است، در انگلستان بزرگ شده و در دانشگاه جنوب کالیفرنیا تحصیل کرده است. او کارگردانی را از دوره‌ی نوجوانی و زمانی که در انگلستان درس می‌خواند، شروع کرد. اما نمایش‌های "پدر مرد دیگری بود" و "هیپ هاپ" که در سال ۱۹۹۰ اجرا کرد، باعث شناخته شدن او و شیوه‌ی کارش شد. در سال ۱۹۹۲ هم نمایش "قانون پابرجاست" و در سال ۱۹۹۳ "قانون سفید" و در ۱۹۹۴ "میراث شهر ویران" را اجرا کرد. رضا عبده در سال ۱۹۹۵ به خاطر بیماری ایدز درگذشت. آثار رضا عبده در جستجوی فرهنگ مردمی، از ارجاعاتی به نمایش واریته‌های کلوپ‌های شبانه و نیز نمایش‌های نقالی، همچنین از موسیقی "هیپ‌هاپ" (hip-hop) تا جفری دامر "Jeffrey Dahmer" قاتل زنجیره‌ای، برخوردار است. در کارهای او هم مثل کارهای گروه "ووستر" رقص، قسمت مهم اثر است. در حالیکه MTV روش اندیشیدن را برای خانم لوکمپت شکل می‌داد، عبده مستقیماً شکل ساختار را از کلیپ‌ها (موسیقی - تصویر) گرفت. نمایش‌های عبده، شوریده و غیر متعارف بود. او اجراهایش را با محیط‌های گوناگون مثل زیر شیروانی، انبار و خیابان‌های منهتن مطابق می‌کرد. در برخی از اجراهای او، تماشاگران از همه طرف نمایش را احاطه می‌کردند و به گونه‌ای هدایت می‌شدند که در طول اجرا حرکت کنند تا نمایش را دنبال کنند. گروه عبده که در سال ۱۹۹۱ تأسیس شد، در اجراهای خود تماشاگران را به لحاظ روانی و فیزیکی، در کنش شریک می‌کردند و به این ترتیب آنها را وامی‌داشتند به مسائل اجتماعی بیندیشند. تفاوت اساسی عبده با خانم لوکمپت، گرایش او به لحاظ کردن مسائل سیاسی در اجرا بود. او جامعه‌ی آمریکا را به عنوان یک خارجی که در آنجا زندگی می‌کند، نقد می‌کرد. یکی از اجراهای او از ترکیب شخصیت‌های سیاه و سفید، رقص مردمی اتریش و عروسی یهودی‌ها، اجتماعات نئونازی‌ها و صحنه‌ای از کوکلاکسی کلان‌ها و همچنین تصاویر سکسی شکل گرفت.

اجراهای او اغلب ناراحتی روحی و ترس ایجاد می‌کرد. ترس از مکان‌های سربسته، تجاوز، قتل و غیره... هرچند همه‌ی اینها در محتوایی به ظاهر پر از لذات جسمانی و تصویرسازی تئاتری و کنش‌های دراماتیک ارایه می‌شد. برخی از ارجاعاتی که او در اجراهای خود می‌داد، آشکار و برخی پنهان بود. عبده می‌گوید: «من نمی‌توانم در برابر سنت‌ها تعظیم کنم. من سنت را می‌گیرم و آنها را می‌شکنم. این تمام فلسفه‌ی زیباشناسی من است. من می‌خواهم شکل را تغییر دهم. نمایش یک شیء موزه‌ای نیست بلکه زنده است. چیزی راجع به اکنون. چیزی به راجع به فرهنگ معاصر.»



آنکه گفت آری، آنکه گفت نه!

امیر کرنوال:... نوکرها صندلی را نگهدارید. پایم را بر روی این چشم‌ها خواهم گذارد.

فرهاد مهندس پور

هنگامی که دهه‌ی چهل از قرن گذشته شمسی - حدود ۱۵۰ سال پیش - ایرانیان با تئاتر غربی آشنا شدند، برای گرایش به آن انگیزه‌هایی ساده داشتند. این‌ها دانشجویانی بودند که بیشتر در فرانسه تحصیل کرده بودند و آرزو داشتند که دارالفنون امیر کبیر (اولین مدرسه مدرن ایرانی) تئاتر هم داشته باشد. این تئاتر که با اجرای نمایش‌های به زبان فرانسه آغاز به کار کرد تماشاگران محدود و مشخصی داشت که بیشتر معلمین و محصلین و فرانسه رفته‌ها بودند. ولی همین تئاتر به سرعت از دارالفنون بیرون آمد. با این اتفاق، تئاتر از انگیزه‌های خواص با سواد خارج شد و دومین گروه برجسته‌ای که به آن پرداختند احزاب سیاسی و گروه‌های با گرایش تغییرات سیاسی - اجتماعی بودند. این در فاصله‌ای بود که گروه‌های نمایش سنتی ایران (تخت حوضی) در تحولات پس از مشروطه و استبداد صغیر مهجور شده بودند. صحنه‌ی تئاتر ایتالیایی یعنی همان اولین نوع صحنه‌ای که تئاتر ایران آن را شناخت، جایی بود که نمایش سیار و بی خانمان شادی آور ایران (تخت حوضی) به آن پناه آورد و دیگر از آن خارج نشد. تئاترهای رسمی تهران، تئاتر پارس، سعدی، فردوسی تکرار صحنه‌ی نمایش دارالفنون بودند.

در سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد و پس از جنگ بین‌المللی دوم، با بالا رفتن قیمت نفت و سرازیر شدن دلارهای نفتی، تئاترهای زیادی در تهران ساخته شد، تالار سنگلج، تالار رودکی (وحدت) و تئاترشهر. اما این تئاترها همچنان تکرار صحنه‌ی تئاتر قرن ۱۹ میلادی (ایتالیایی) بودند.

درست در سال‌هایی که تئاتر غرب با گرایش به معماری مدرن از مکعب بسته‌ی صحنه‌ی ایتالیایی خارج می‌شود، ما در ایران همچنان در فکر محکم کردن سنت اولیه تئاتر تمدن عصر صنعتی شدن (قرن ۱۹) هستیم. تالار مولوی در فضای دانشگاه تهران و سالن چهارسو با همت آربی آوانسیان بعدها به فضاهای جدید تئاتری پیوستند. پس از دهه ۷۰ میلادی گرایش گروه‌های نوگرا، باعث شد که آنچه در مجموعه تئاتر شهر بعنوان انبار دکور ساخته شده بود - مانند چهارسو - به تئاتر تبدیل شوند. به این ترتیب سالن قشقایی، سایه، خورشید، نو و سالن کوچک (شماره‌ی دو) آرام آرام به جمع فضاهای تئاتری اضافه شدند.

صحنه‌ی تئاتر قرن نوزدهمی پاسخ‌گوی نیازهای ارتباطی انسان امروز را ندارد. تئاتر مدرن امروز، فضای قابل انعطاف و غیر طبقاتی را می‌طلبد که با مطالبات اجرایی جدید و مطالبات ارتباطی تماشاگر جدید مقابله نکند.

این باعث تأسف است که در ایران هنوز از این سالن‌های از مد افتاده می‌سازیم و علاوه بر آن، و باز هم به سنت تئاتر اولیه‌ی دارالفنونی، تئاترهای مرسوم به ایتالیایی دارای اعتبار بیشتری هستند. برای اینکه مصداقی از این نگاه طبقاتی را برشمریم می‌توانیم به قیمت بلیط سالن‌های مختلف در تهران مراجعه کنیم. به یادداشته باشیم که میزان نرخ بلیط می‌تواند مبنای ارزشگذاری باشد. سالن اصلی تئاترشهر - که در طول سال‌های اخیر نمایش قابل توجهی در آن ندیده‌ایم بالاترین قیمت‌ها، و سالن‌های کوچک که ظرفیت کمتری دارند - و بهترین نمایش‌ها را عرضه داشته‌اند - با پایین‌ترین قیمت‌ها نرخ گذاری شده‌اند. این عمل برخاسته از اخلاقی قرن نوزدهمی است. این که بزرگترین و مهمترین جشنواره تئاتر کشور (فجر) هنوز بر مسابقه برای کسب پول بیشتر اصرار دارد و رقابت در آن و امتیاز بندی در آن با تعداد سکه‌ها اندازه‌گیری می‌شود، تأکیدی بر دستگاه اخلاقی ناصرالدین شاهی و دارالفنونی است. این که جوانان و تئاتر پیشرو و سنت شکن در سالن‌های کوچک‌تر و طرفداران تئاتر سنتی شده در سالن‌های بزرگ‌تر جای دارند، باز هم اشاره به همین دستگاه اخلاقی دارد. به قول یک نوکر در نمایشنامه لیرشاه: اگر در چانه ات ریش بود در این ستیز آن را تکان می‌دادم.

He Who Says, He Who Says No

Lord Cornvall: ... keep the chairs, servants! I will put my foot on these eyes.

Iranian people got familiar with western theatre with simple motives since about 150 years ago. Mostly these educated in France in France and wished to establish theatre course in Amir Kabir's Darol fonoon. This theatre started its activeity in Amir Kbir's Darol fonoon. This theatre started its activity in french language and had limited audience mostly teachers, students and people who went to France. The theatre however got out of Darolfonoon so soon and expanded its motives towards a broad range of people.e.g. politicians and social groups. While Iranian traditional theatre group (TakhtehHozi) within the changes after Mashrroteh and Estebdad Saghir were no so popular imported and never exited from. Tehran official theratres, Paris, Saadi and Ferdowsi were the repetition of Darolfonoon.

After the world war II while the oil price increased and the oily dollars declined, a lot of theatres were built in Tehran as Sanglaj, Roodaki (Yahdat) and City Theatre. But they were the copies of 19th Century theatre.

While western theatre has tendency to modern architecture for driving out of Italian close stage, we try to fasten the belt of a tradition belonging to the age of industry (19th Century). Molavi Theatre in Tehran University and Chaharsoo theatre established by Arbi Avanesian were later added to our new theatrical spaces. New groups changed the décor inventory to Charsoo Theatre because of their tendency to modern theatre after 1991. Then Ghashghaie Sayeh, Khorshid, No and Koochal theatre were added to the theatrical spaces.

19th Century theatre does not compensate for the contemporary human relation limitations. The modern theatre seeks not to confront new performance capabilities and communicative capacities of the audience.

Unfortunately we built up-dated theatres and in addition Darolfonoon traditional theatre seems to be less credible in comparison to Italian theatres. We can refer to the price of various Tehran theatres to evaluate the comparison. The main theatre of City Theatre with the lowest price and the small spaces with the highest price have the base for performing the worst and best works of art. This is coming out of 19th century Ethics that the greatest and most important Theater Festival in our country (Fadjr) insists on money-making through best plays of the year. An emphasis on Naseraddin Shah and Darotfonoon ethical system. Presence of the modern theatre in smaller spaces and the traditional one in greater spaces emerges from the same ethical system. As one servant says in King Lear: "If any beard on your Chin, I would Shake it in a fight".

Farhad Mohandespour

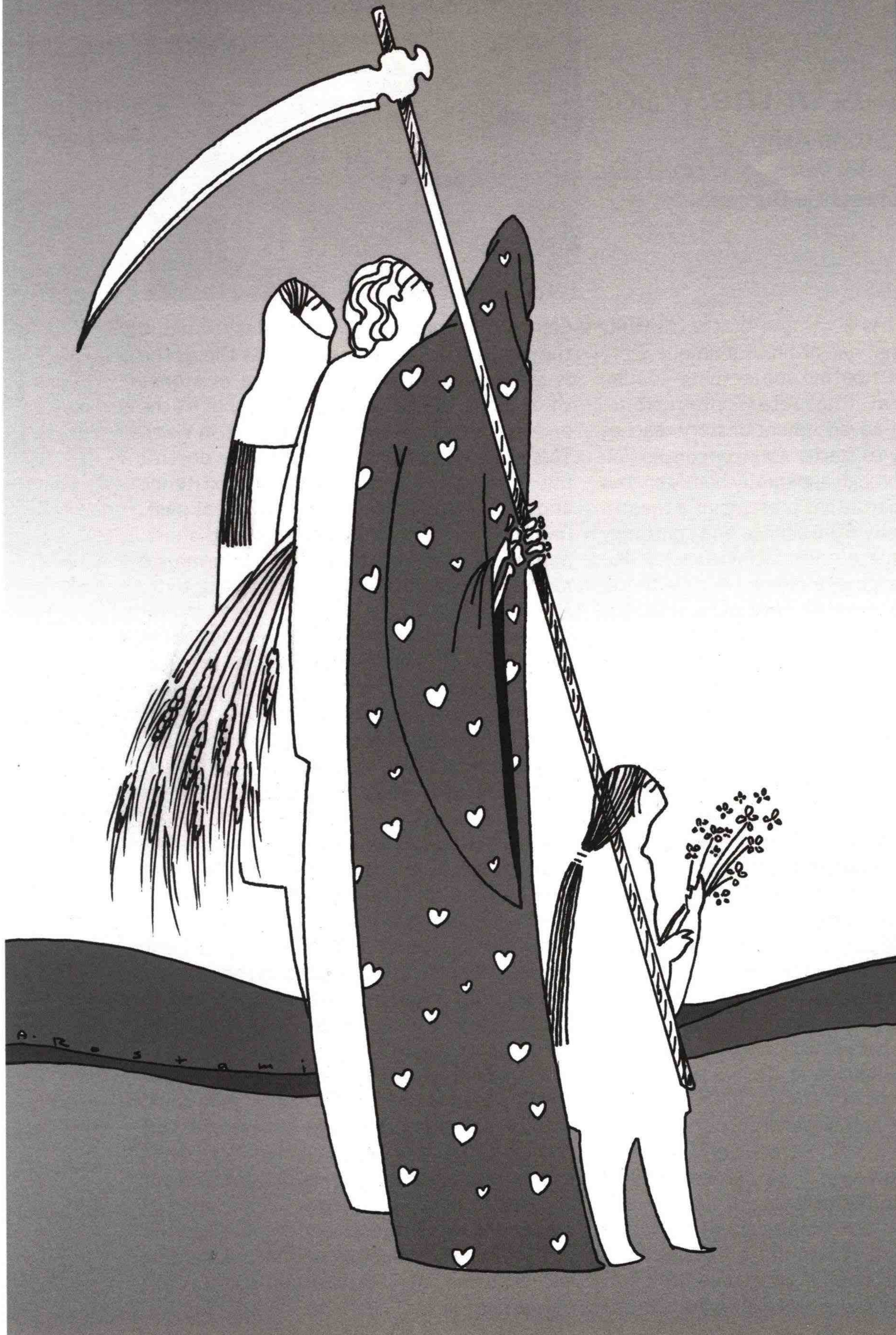
A Sisyphus in the Wood

A View on "Stone Ashes"
Written by Daniel Danis
Directed by Cresentia Dunsser

"Stone Ashes" is a sample of the skillful, multidimensional narration of a unique story on the basis of floating subjectivity coming out of several Characters narrations. ?The intelligent advancement of story reaches from ambiguity to clarity and from dispersion to unification through apparently homogeneous and dispersed narrations presents us a theatre moving eventually from silence and constancy towards nightmare and mutiny exaclty like the rememberance of a dream which with the passage of time, contradictory and ambiguious componets gets involved in stability and offense. Repetitive rotation of situations, fragmentation of narratives with Tempo changing the space, colour and mood arranges the parts of a puzzle.
The characters of the text in binomial combinations-shaped for the reason of common act and substantial similarities each states his narratives to others. The dramatic space is built through colours based upon the exit and presence of each character step by step getting into a meaningful, artistic colouring, like a subjective painting in which the colours having the indepdent identity in wholistic combination contains a clear language. The text doesn't semiotically trap in cul-de-sac. Symbolic, surrealistic remarks flowing out of shirly's language at the outset regards the embracement of nature,e.g. the wood as a place where the separated people take refuge. A naturalistic element exists at the heart of the narraive. Snow, stone and the river all contain the meaning of life. On the other hand the psychological, erotic have special meaning (Clermont's backache in relation with his heart). Lonesome has been injected in every character. Clermont is tired, depressed and alone, but Paskal alone is hopeful. Shirely tries to forget his loneliness by guining the fellowship of Coco's group. Coco confesses his fear of loneliness and attempts to conceal his aggressive actions. Clermont's loneliness concealment reveals in the form of stones thrown out. As though he is a Sisyphus at the end of form of stones thrown out. As though he is a Sisyphus at the end of history throwing the stones in river. This similarity repeats in his life. He doesn't put up with the heavy burden of existence and dies opposite to his my thological past. Daniel Danis' poetical language and short, pictorial dialogues makes the performance moving between two worlds of subjectivity and objectivity.
Cresential Dunsser pays his main attention to space through eventual building of pictures, clever application of lighting to space through eventual building of pictures, clever application of lighting and especially the stage and sound reigning. Director's exploitations from the text is based upon a modern eye on space and the merits of movement. The movement does not contain familiar, psychological factors of character, but eventually introduces an intelligent, exact communication and makes a shelter over the audience mind.Other performing characteristic of this group is the brilliant, effective and theatrical music stylisation which effecaciously acts to change the locations and space structuralisation.
Image can be created at each part of "Stone Ashes" stage not by application of additional elements or splendid stage accessories but through pauses and simple combinations being strange sound design is an inseparable element of stage in provision of space. The sound of stones thrown subjectively emphasises the lonesome of Clermont as permanent lighting and darkness have emphasis on the concept of notification.
"Stone Ashes" is the historiography of a story which is not narrated only on the stage but a true experience penetrating, moving and imposing itself on the audience.

Afshin Khorshid Bakhtari

اردشیر رستمی



ما بوده‌ایم و بدون هراس از مرگ خواهیم زیست، تولدی در ابدیت.

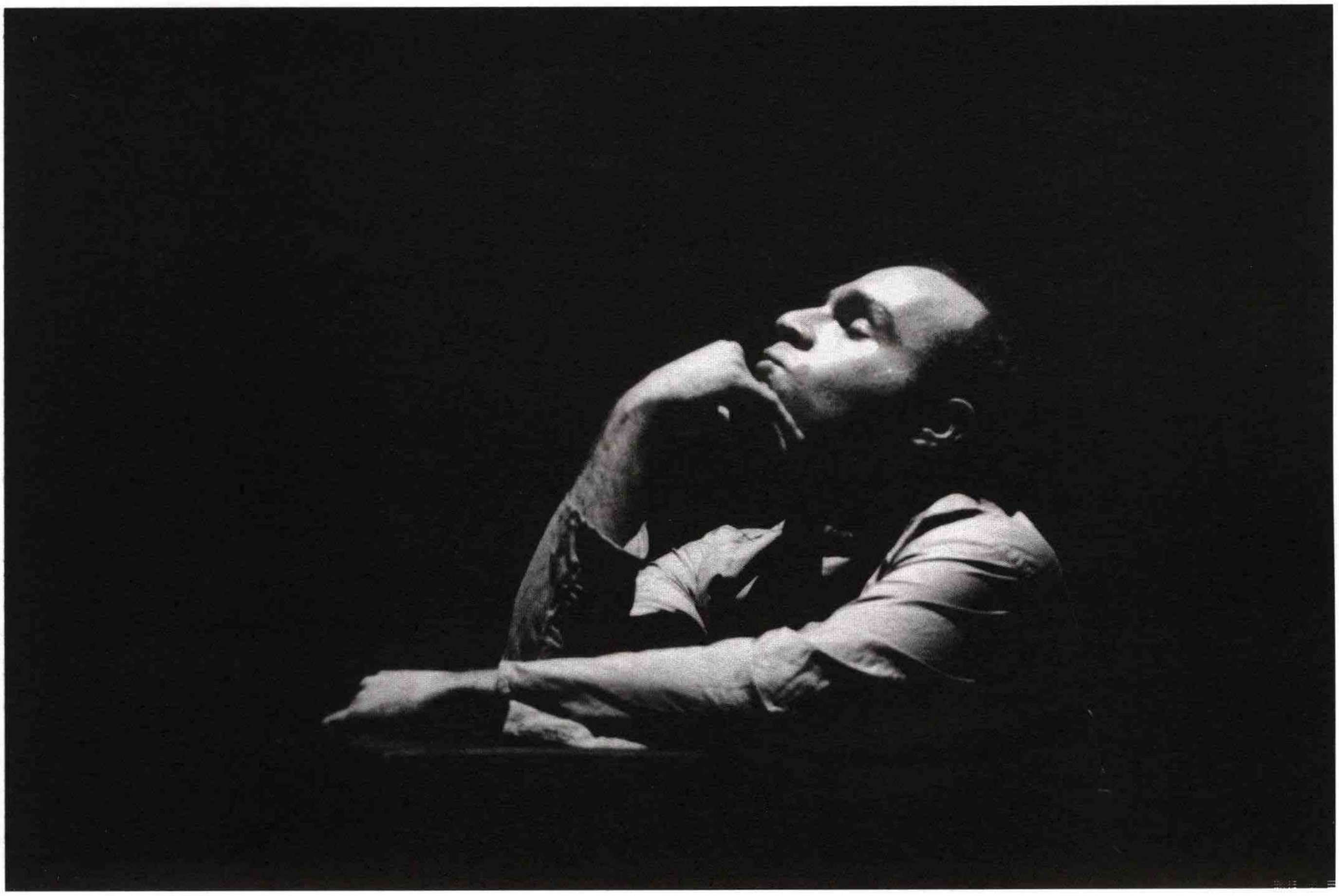
تثلیث (ماکس فریش)

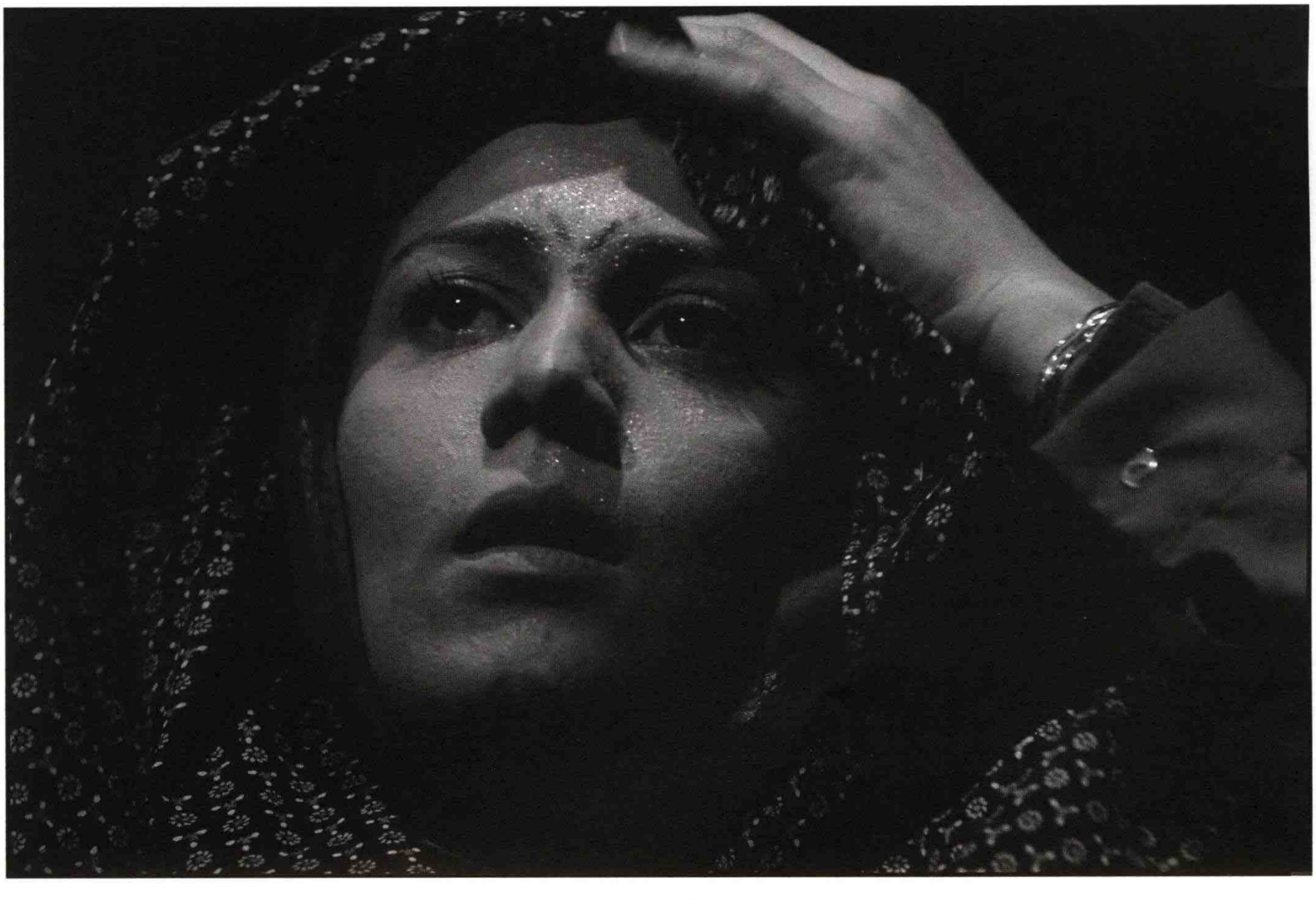
We have been and would live without panic, a birth in eternity.

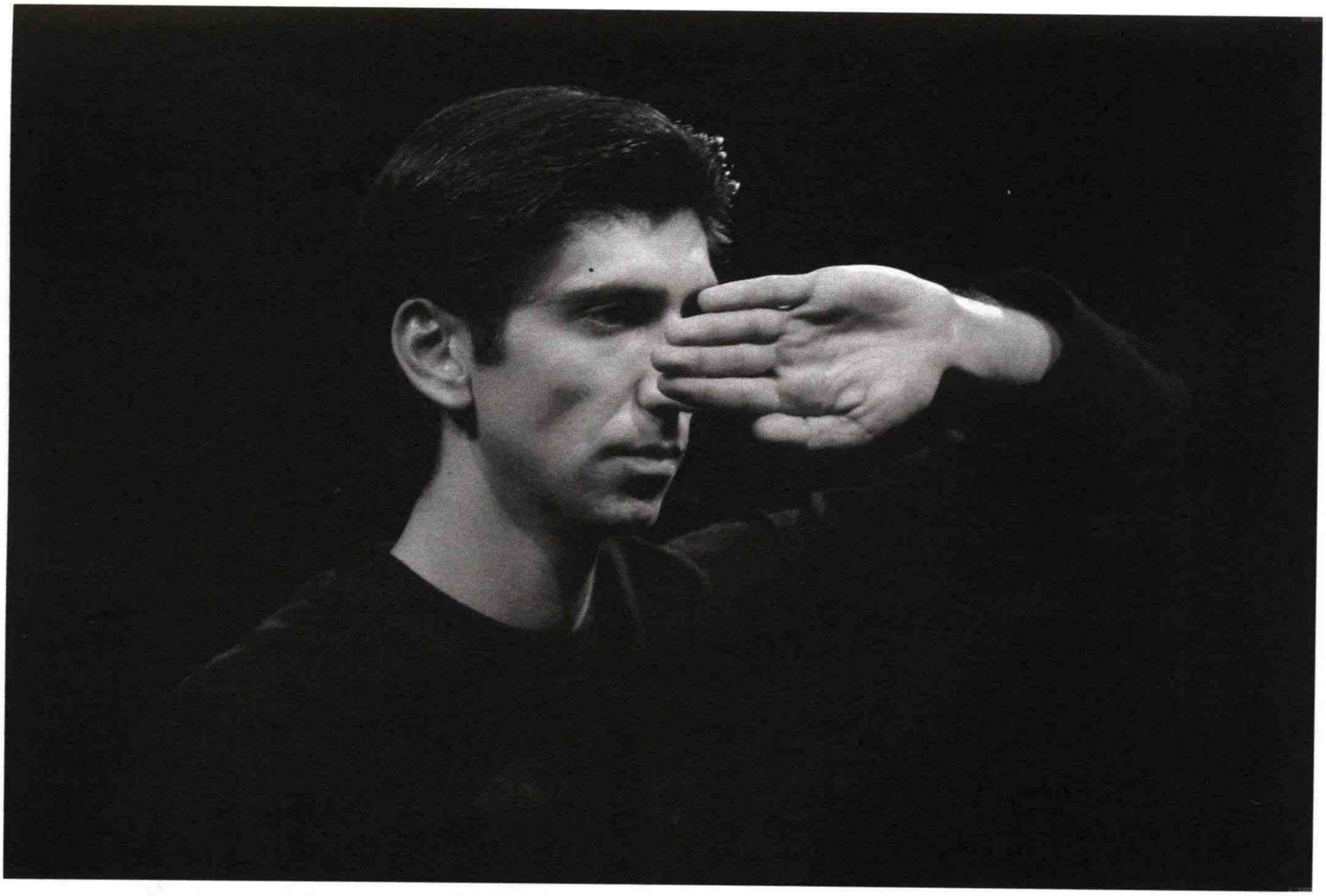
Max Frisch

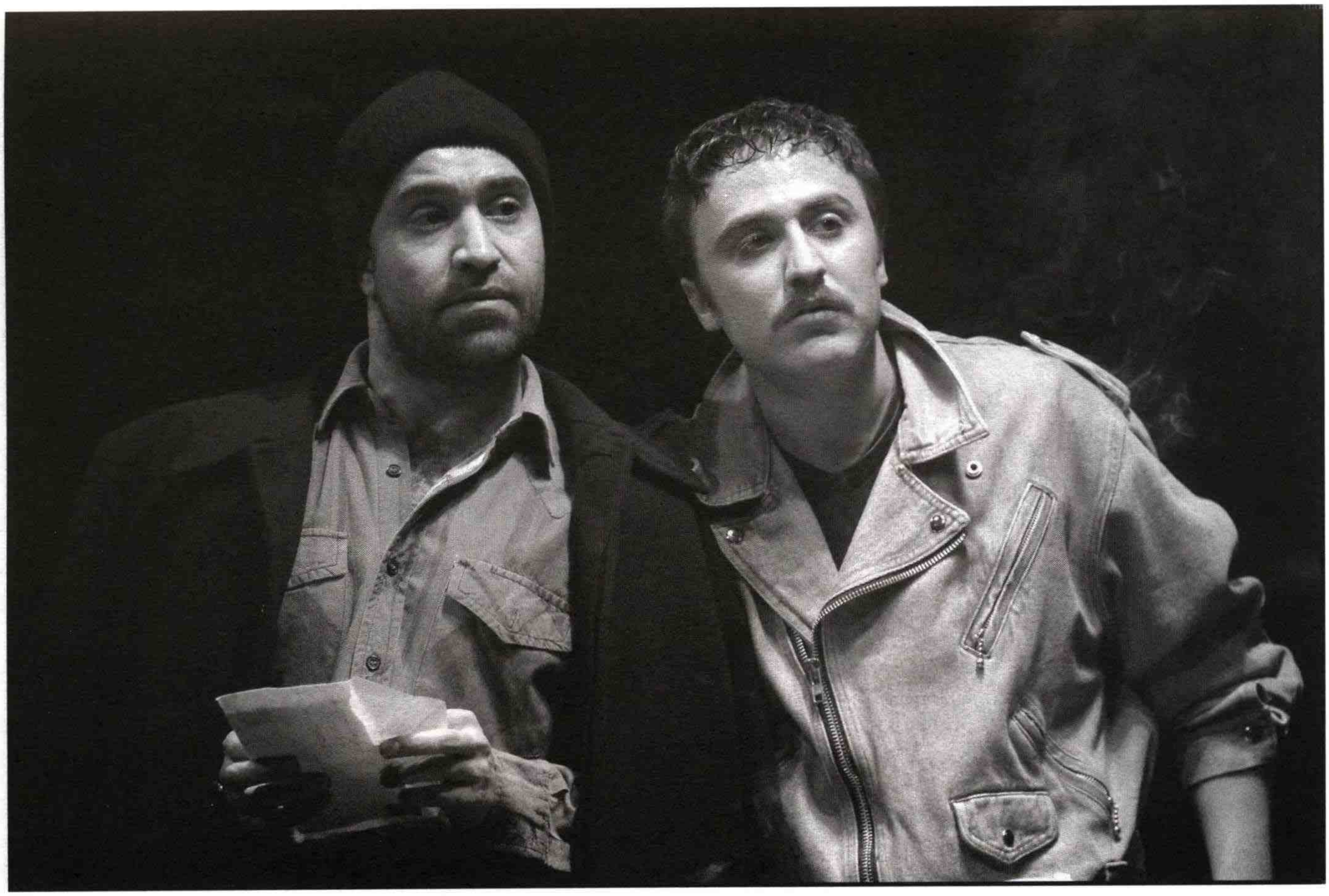
جشنواره در کادر

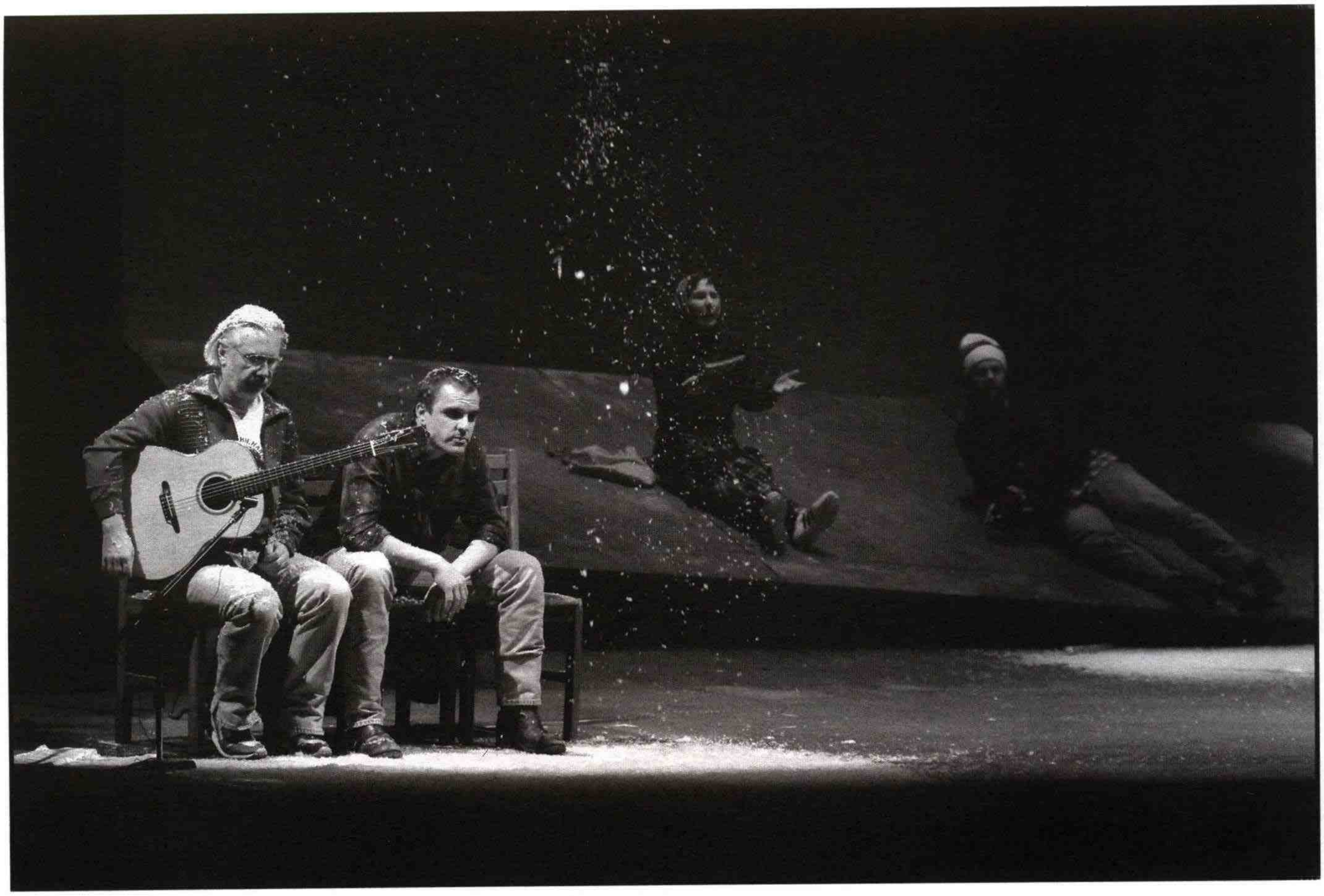
نادر داوودی
مسعود پاکدل
معصومه آریا
امید صالحی
مریم محمدی

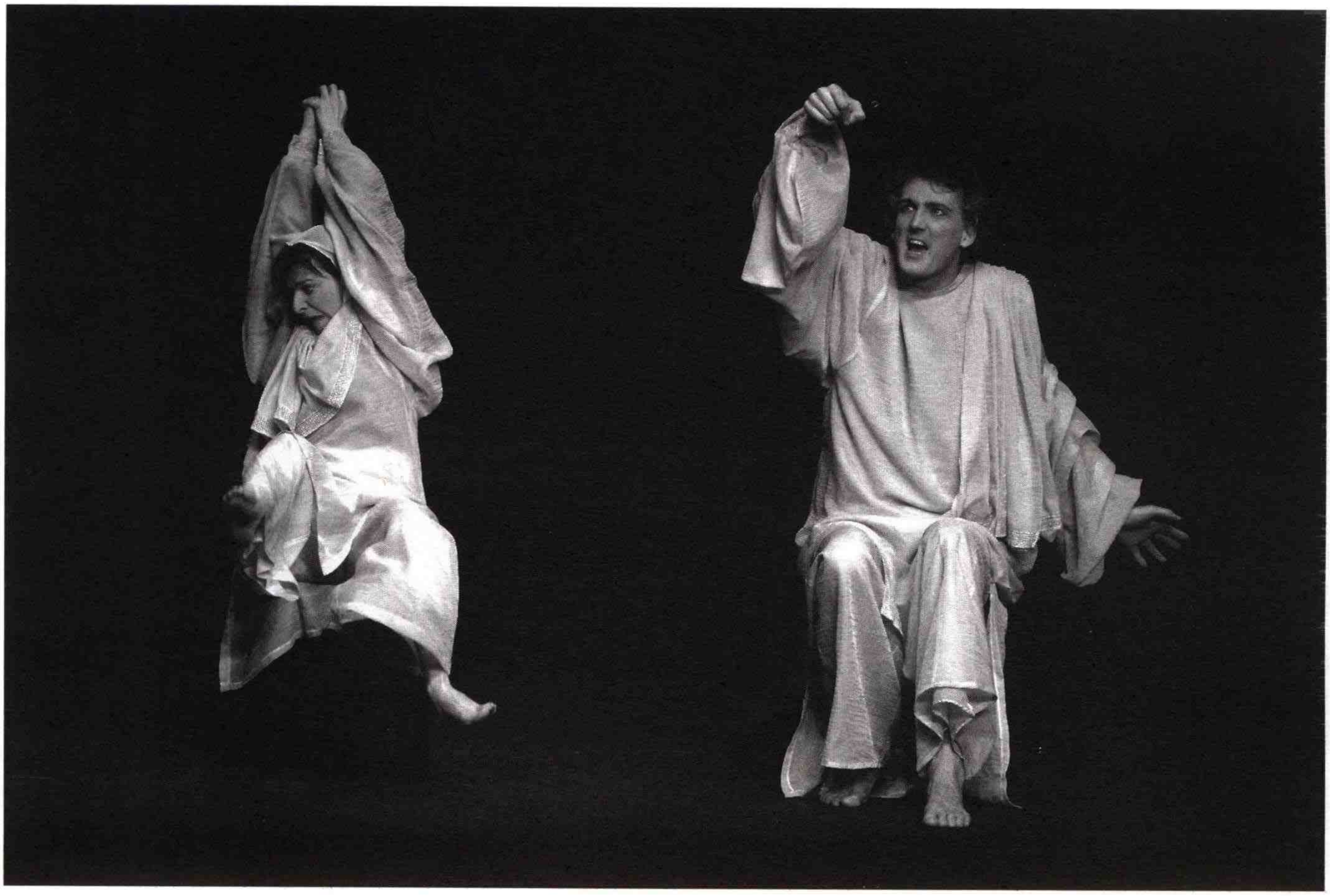


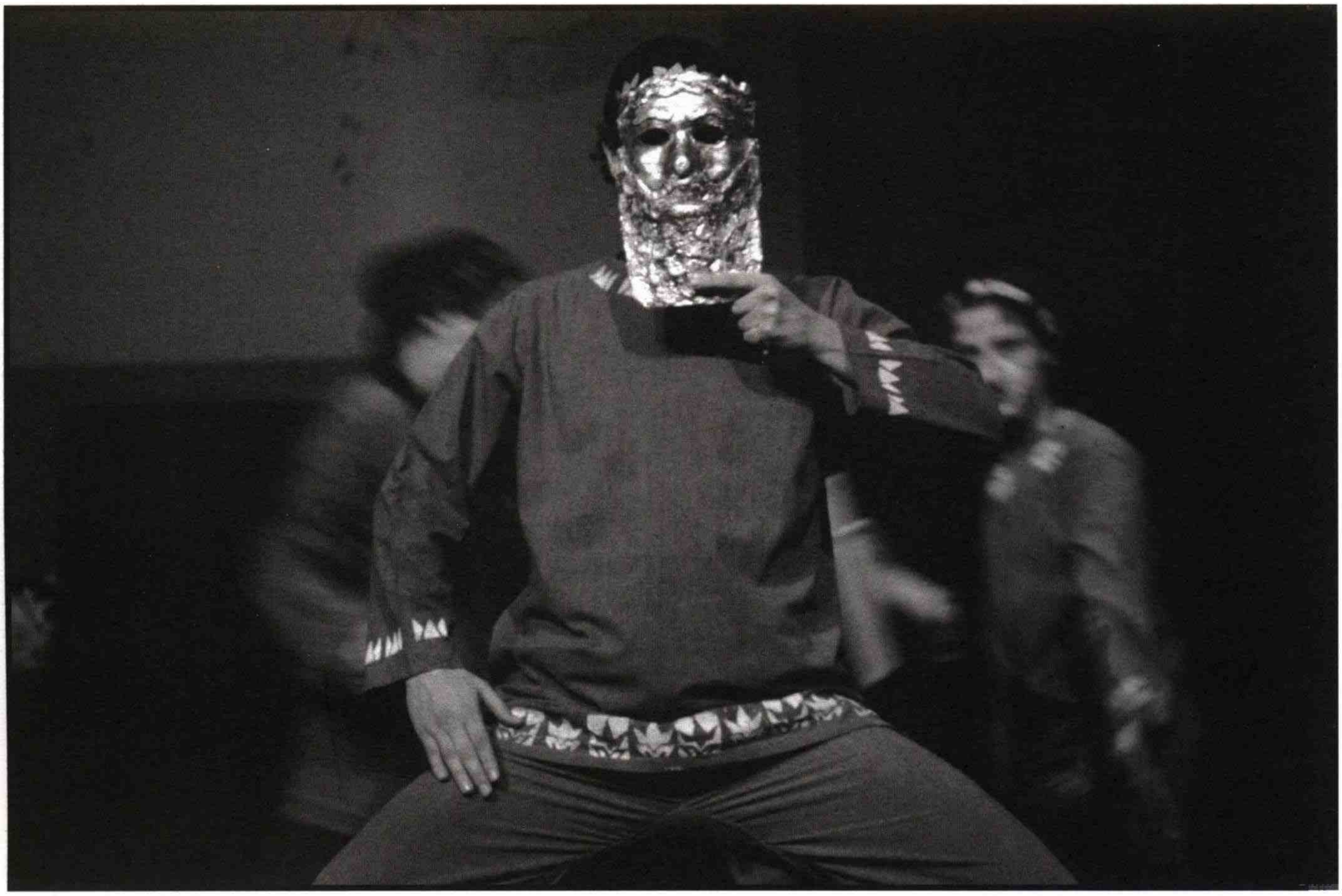


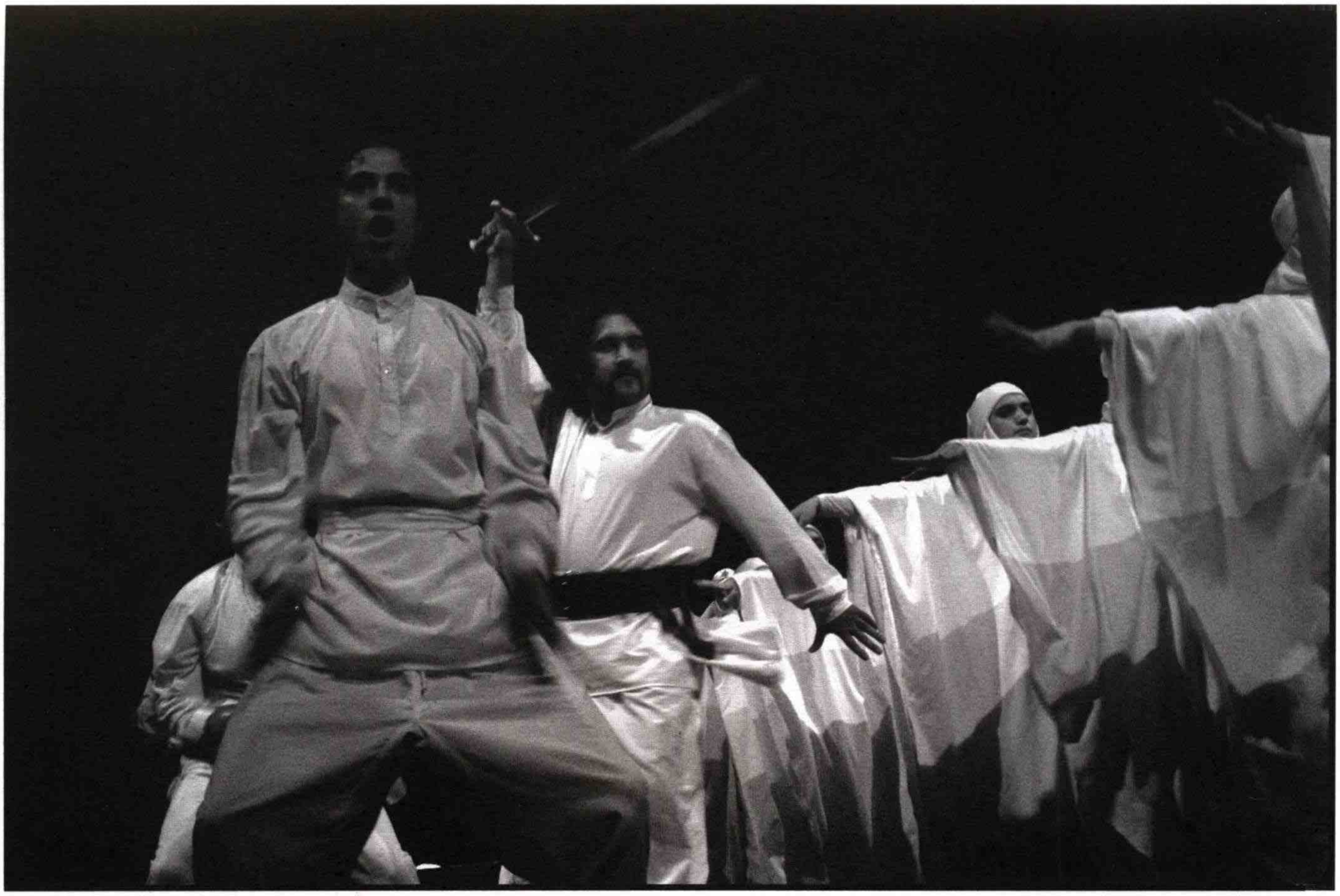


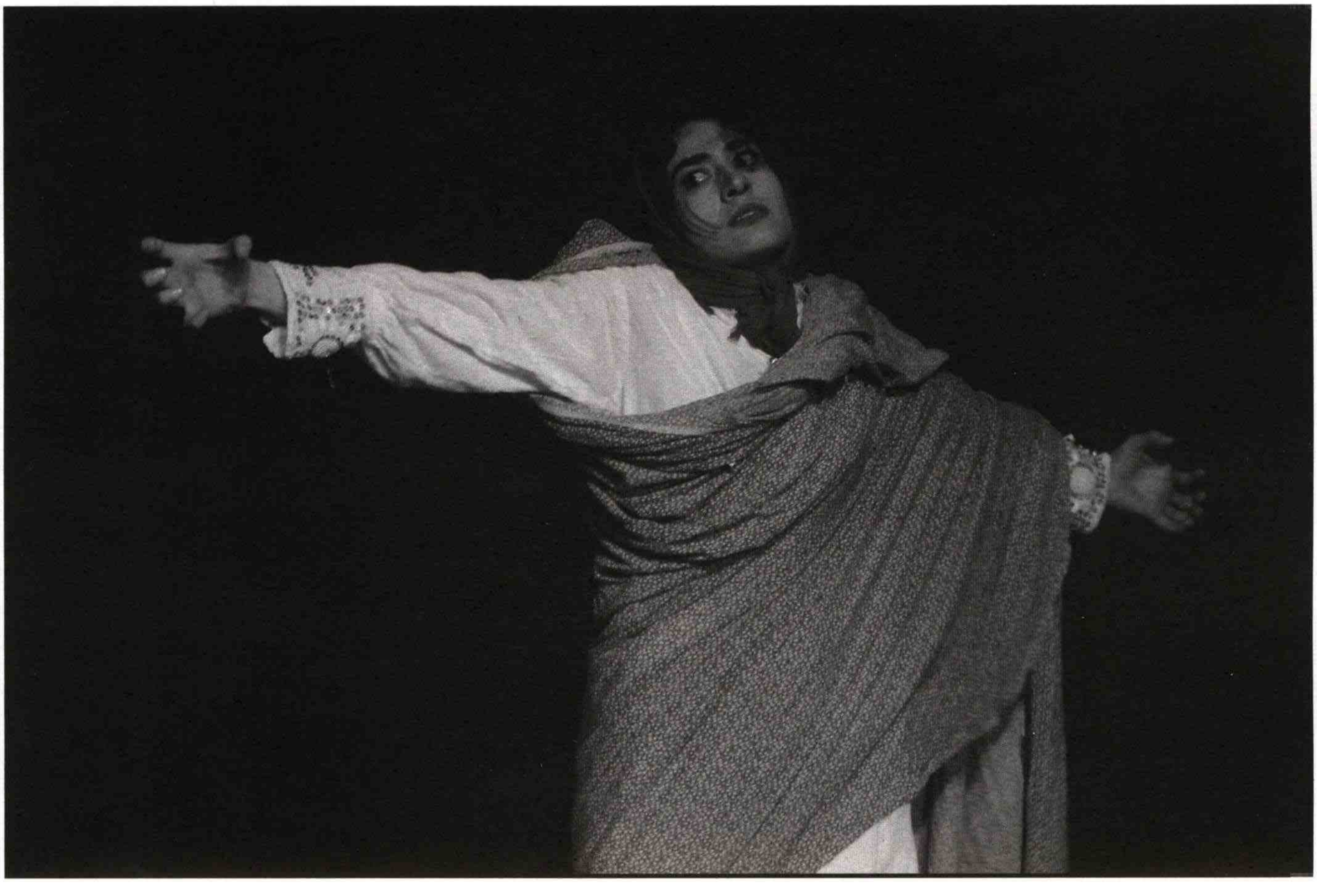


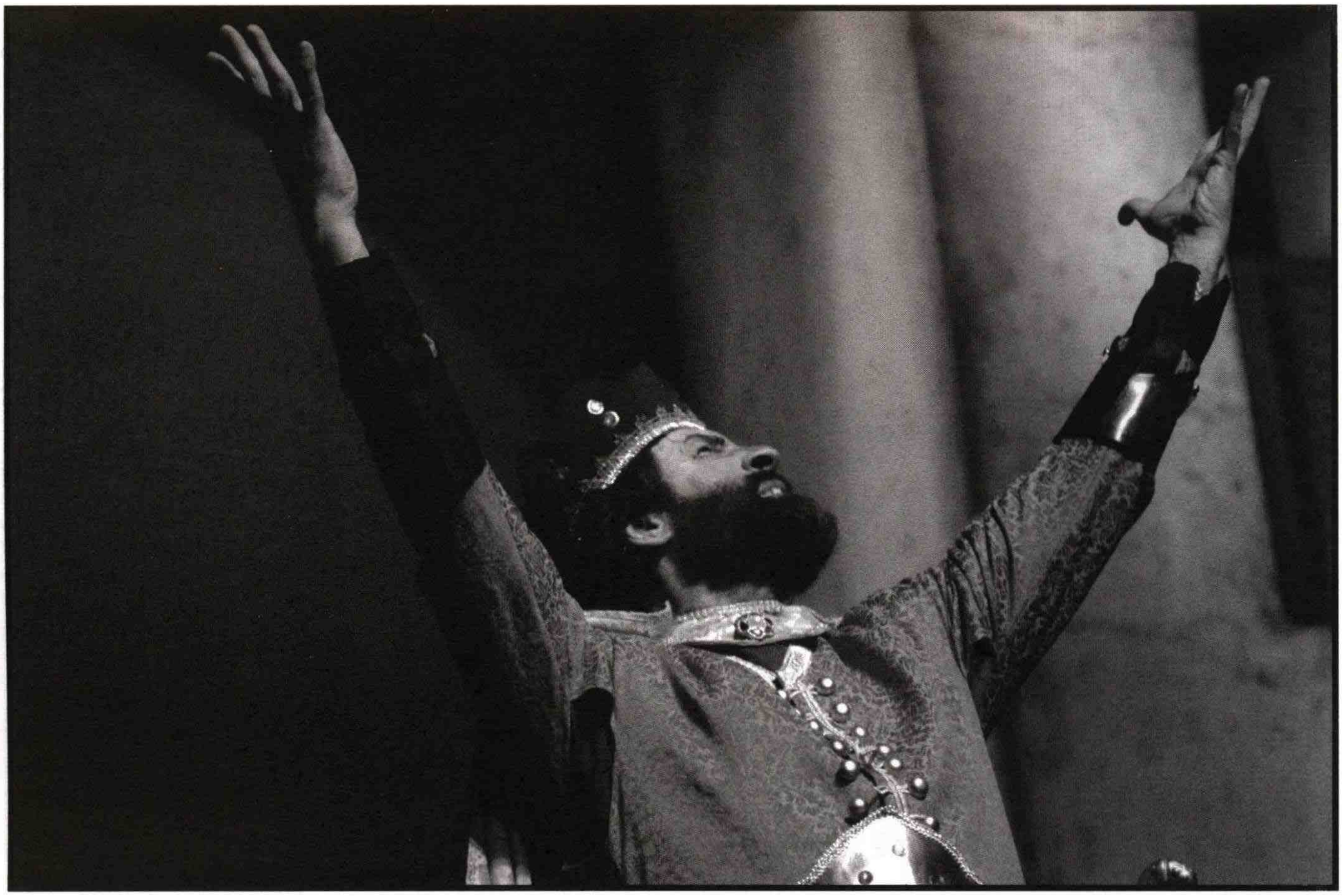


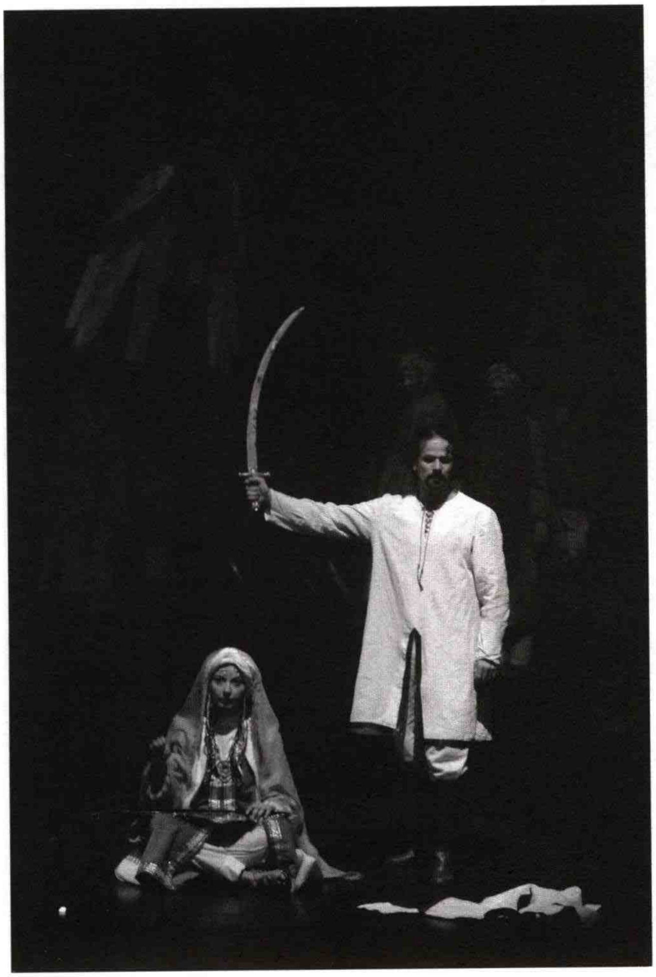
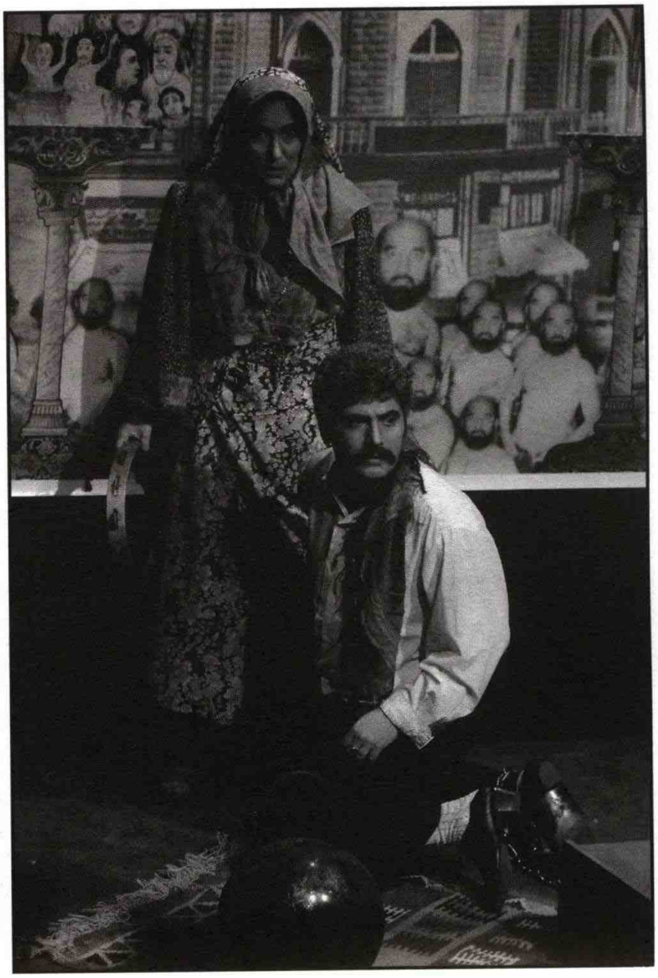
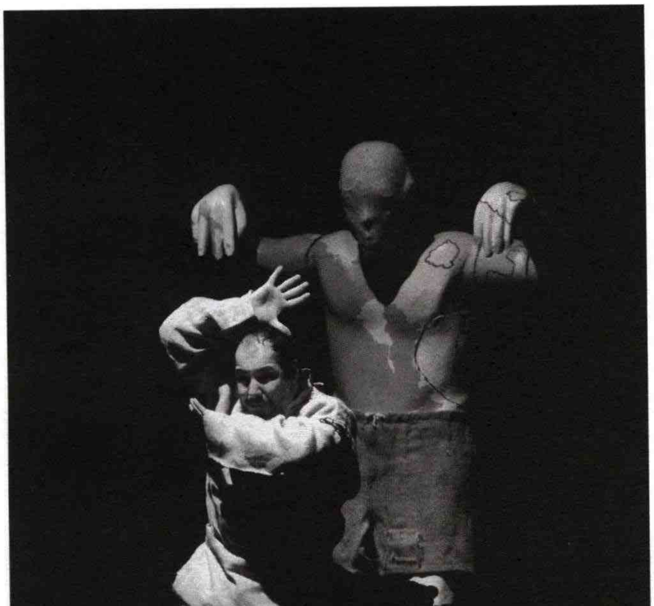
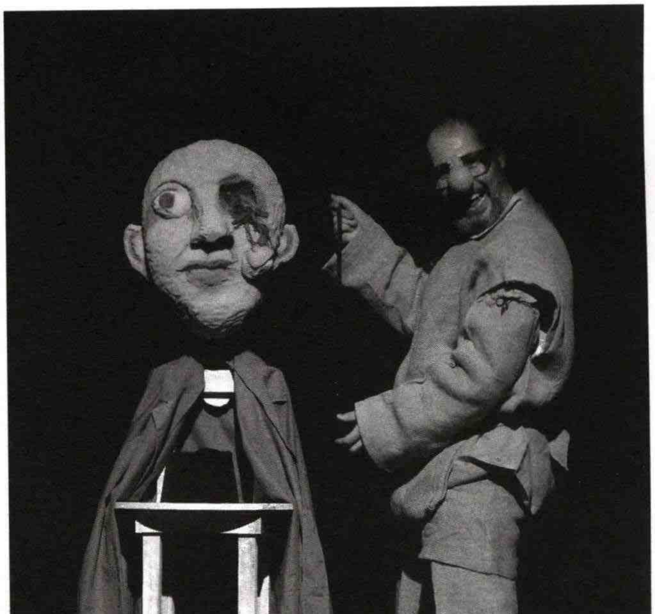


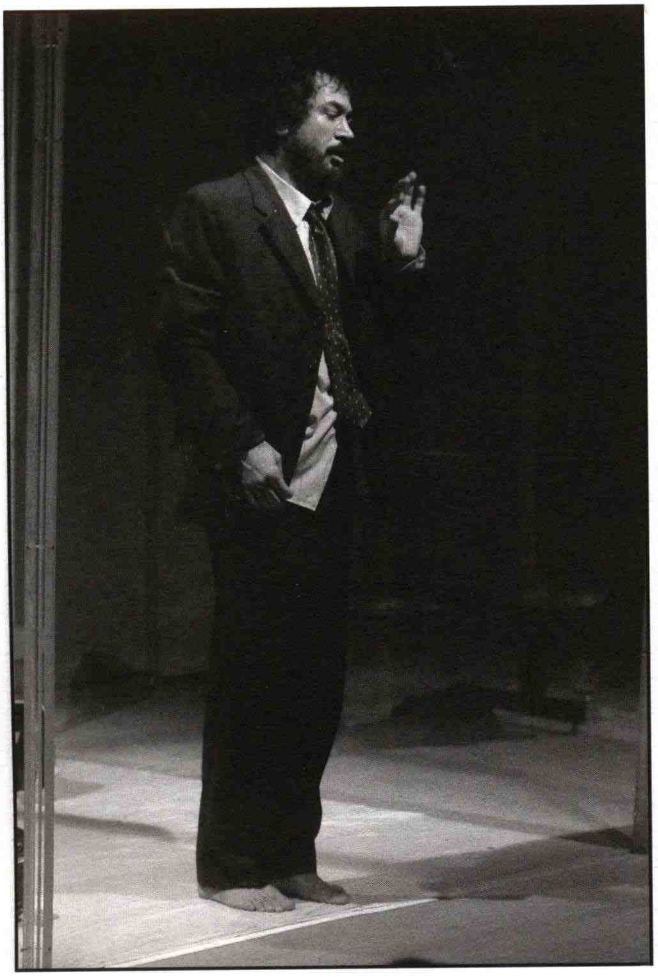


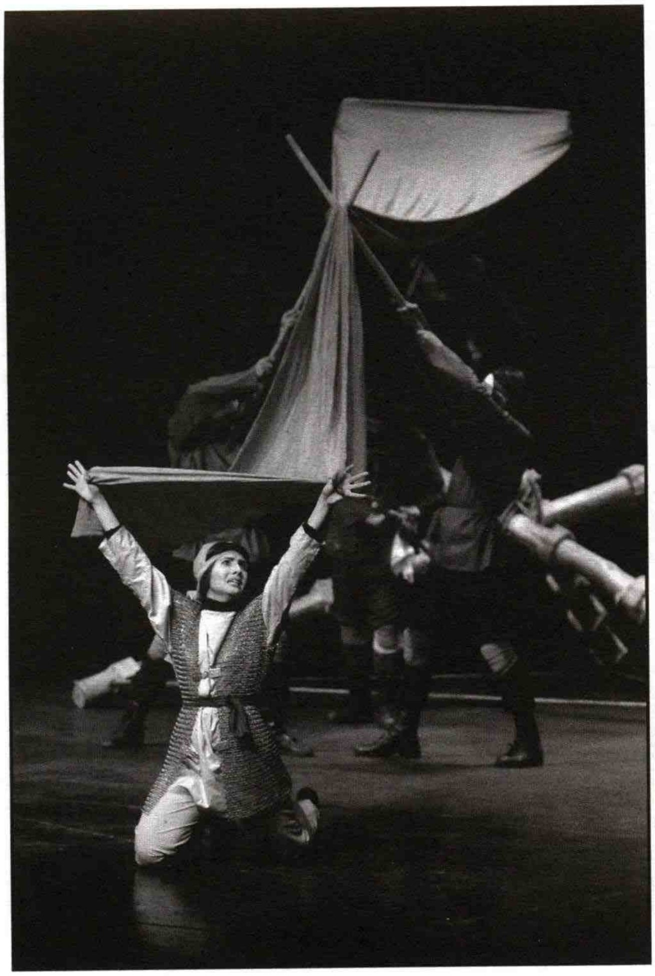
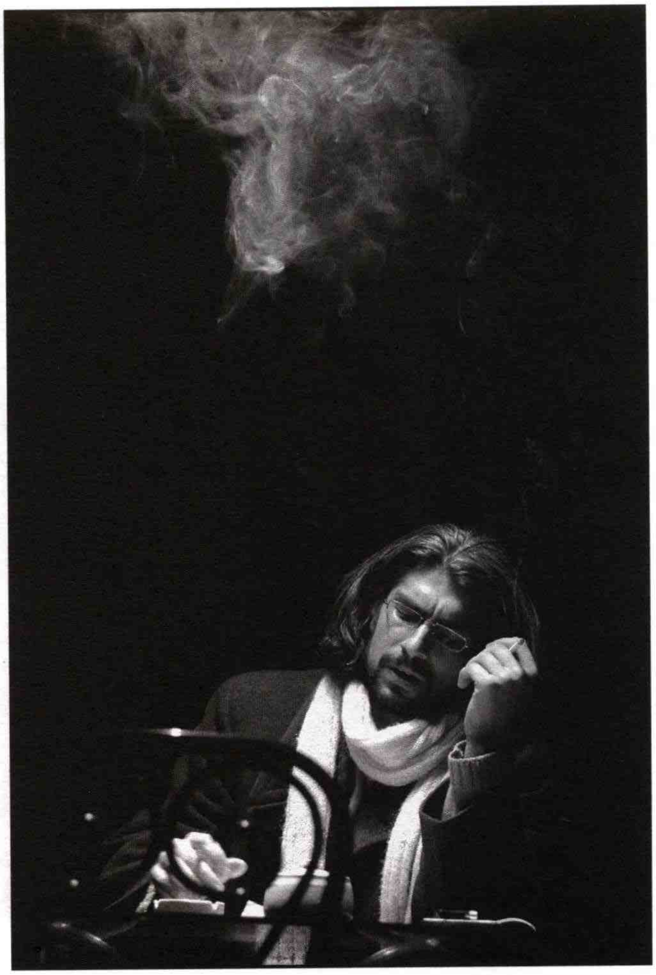


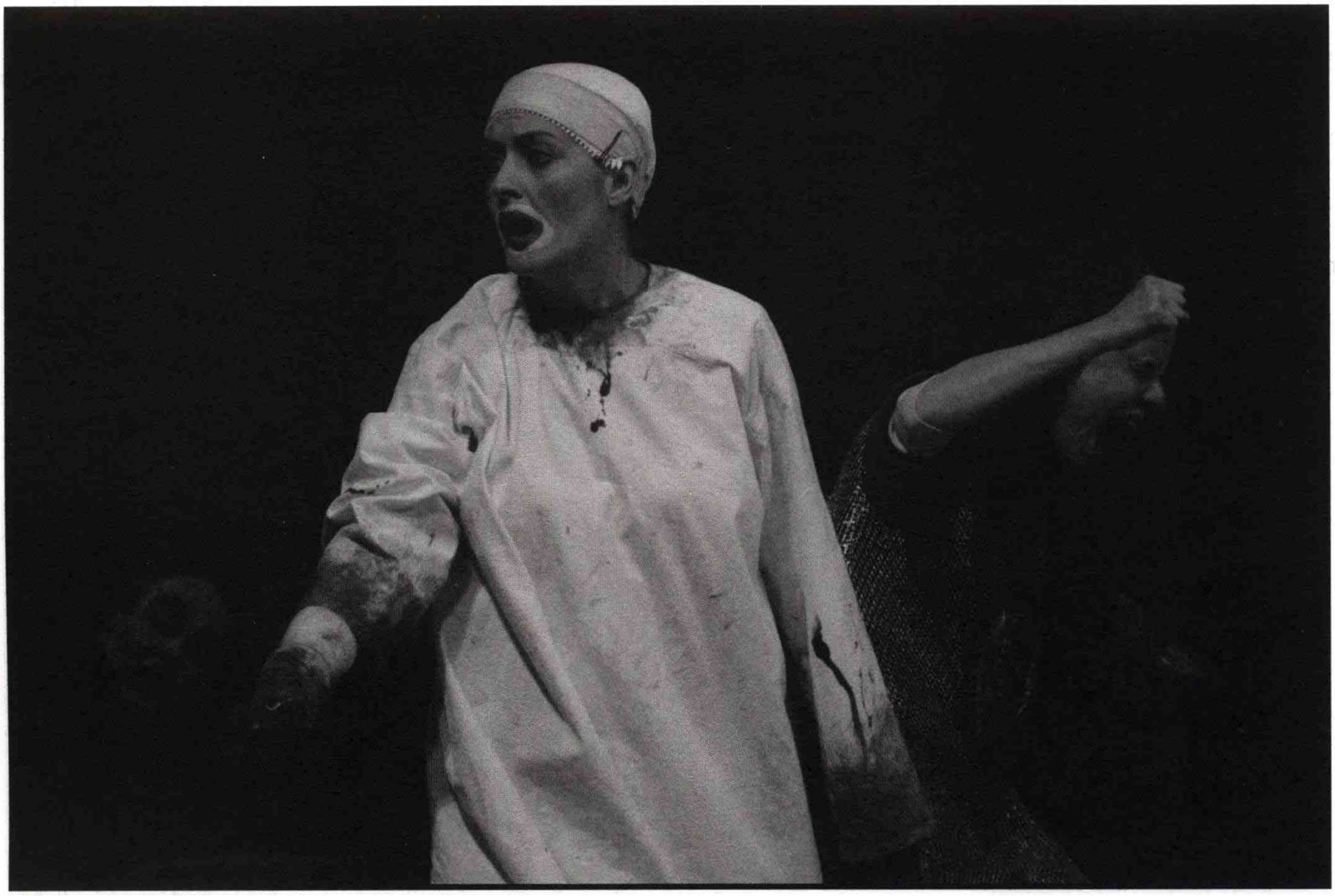


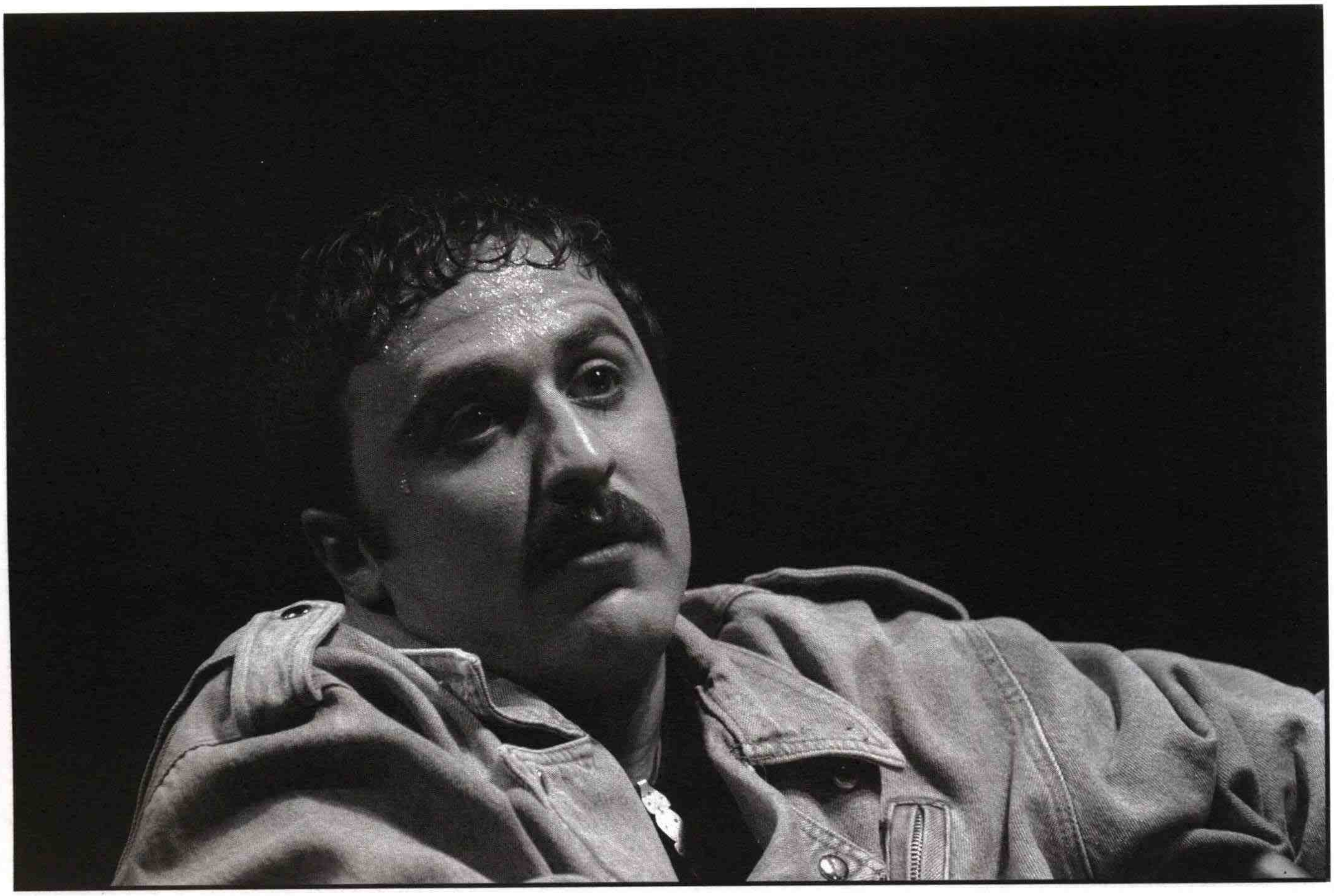


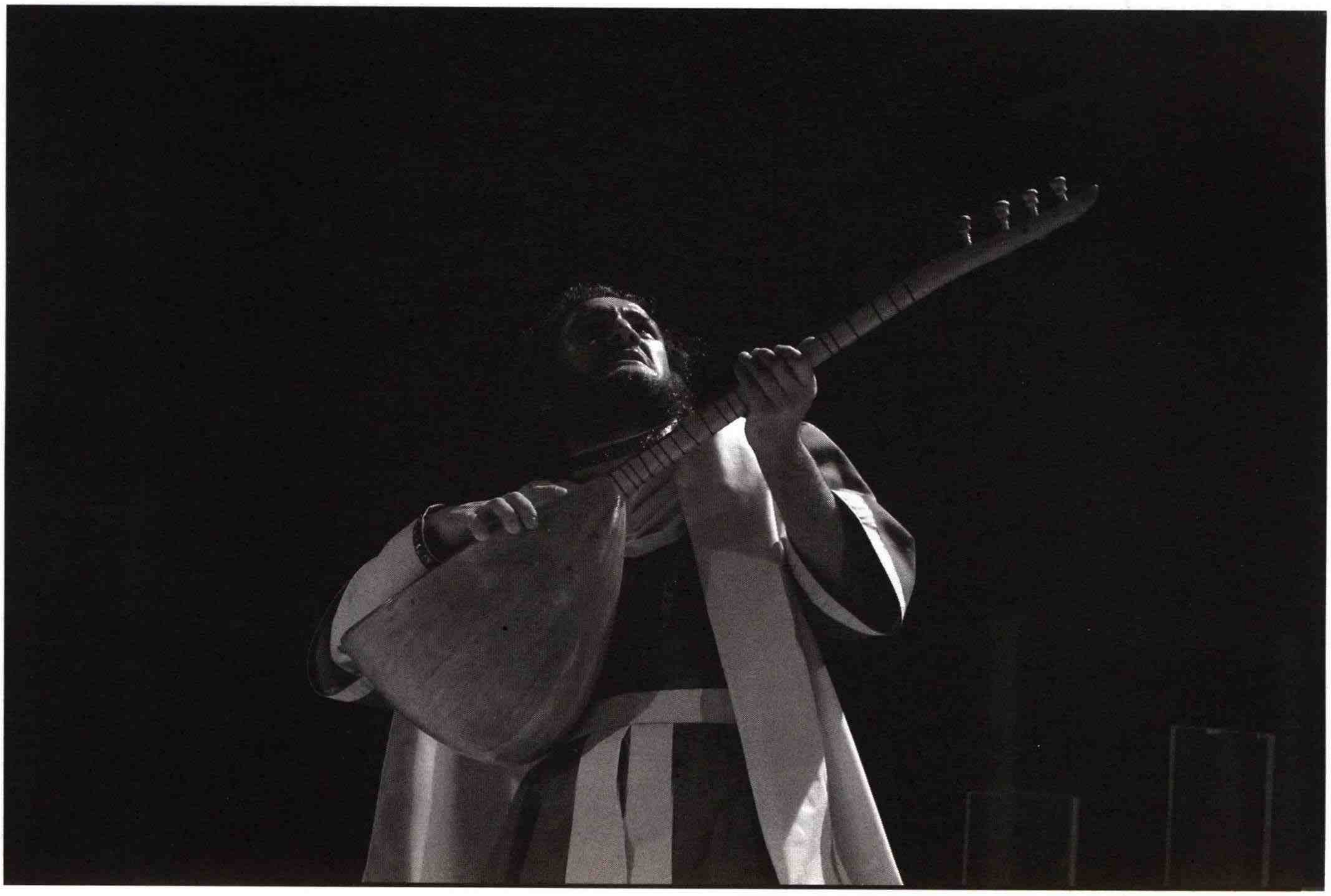





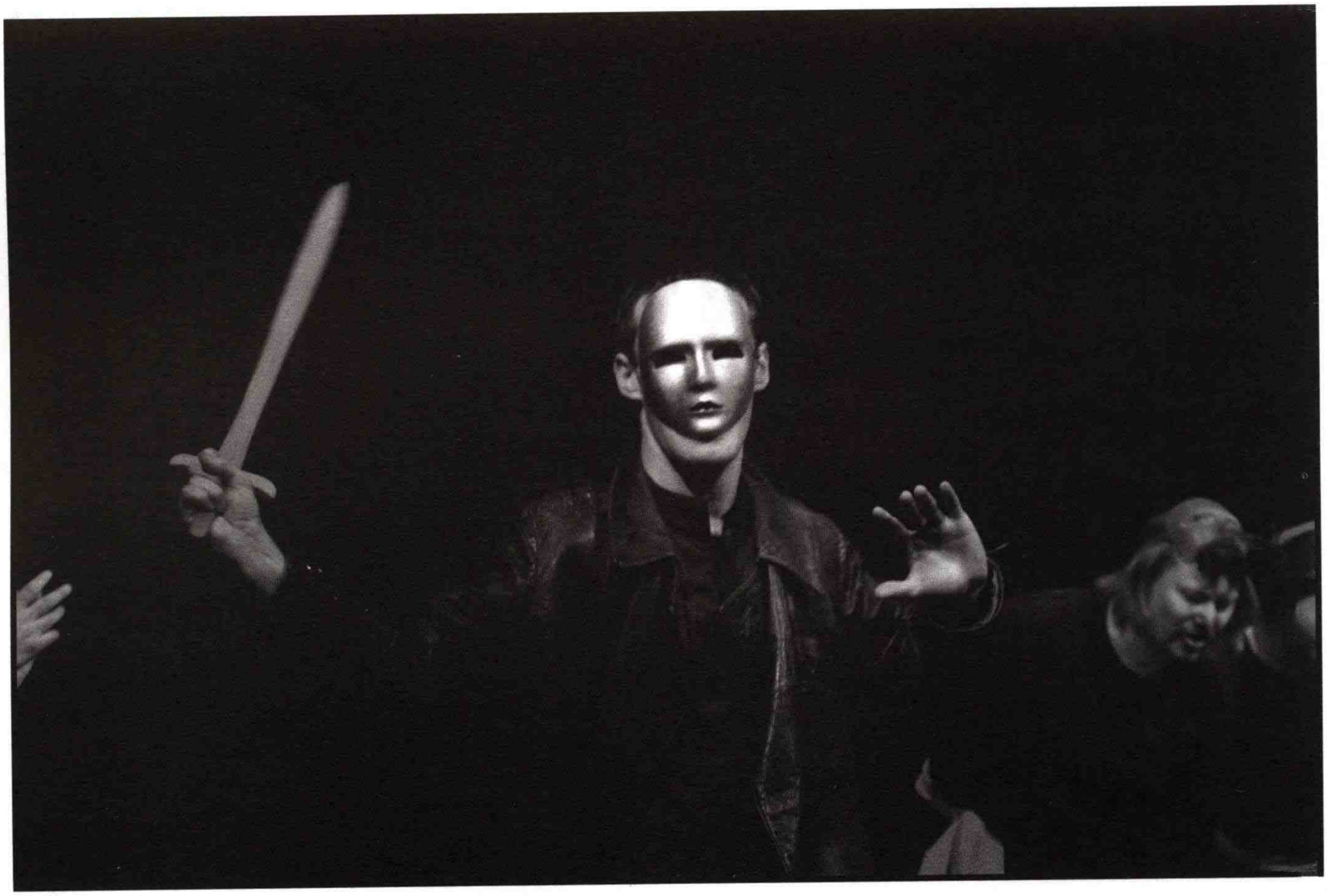


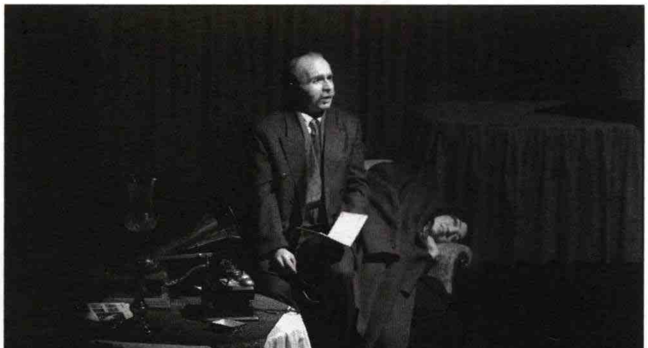



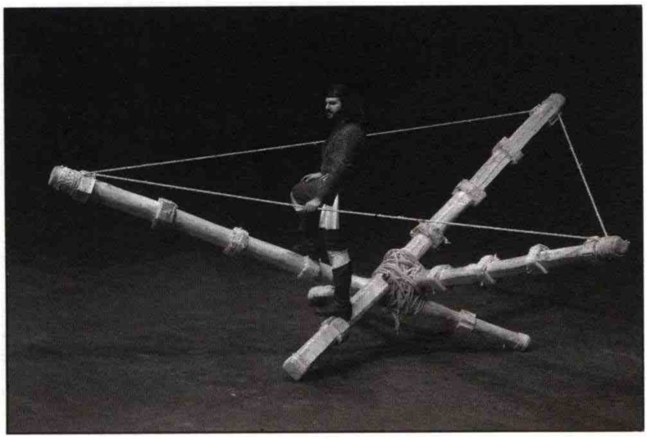


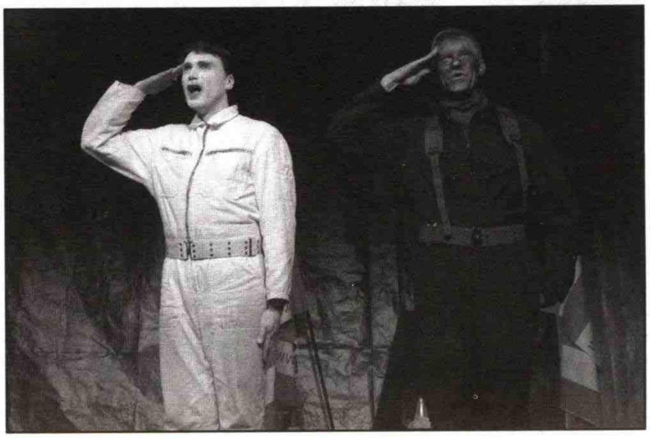




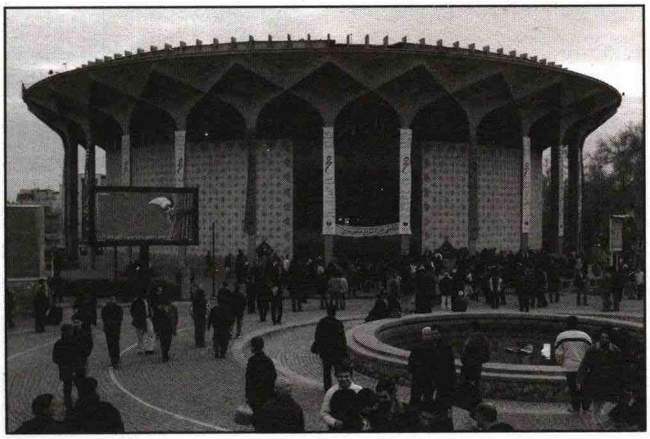


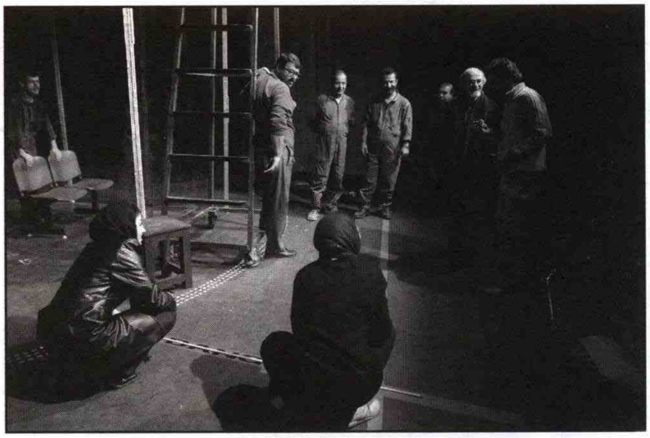




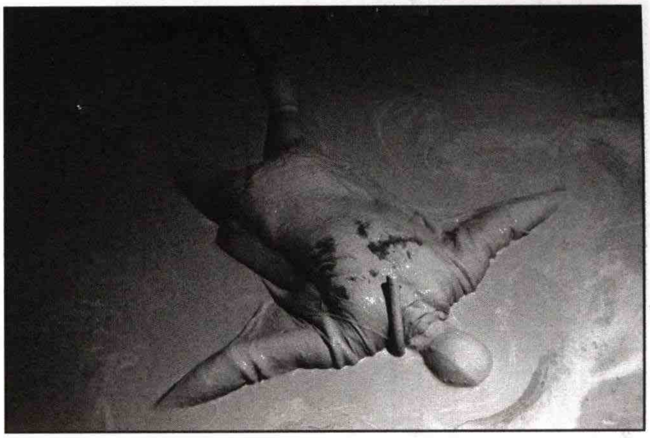


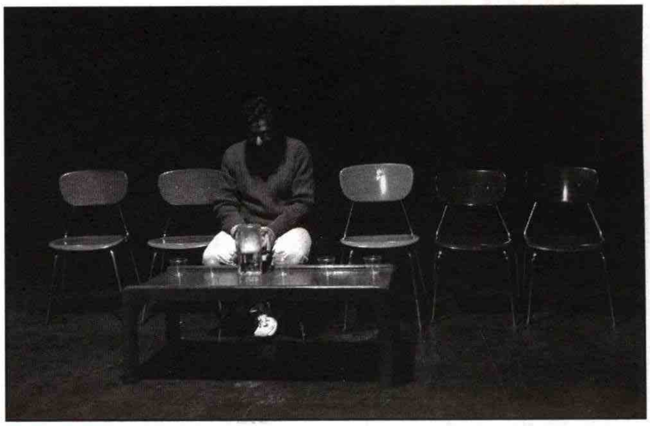
ainaz

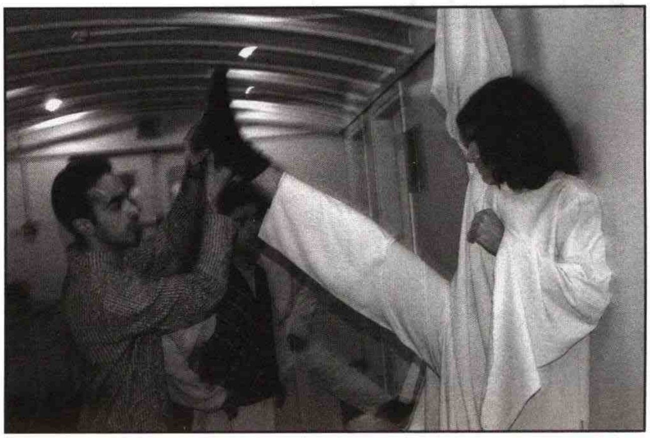




زندگی در پشت صحنه ها







مرکزهنرهای نمایشی
Dramatic Arts Center

مریم محمدی / مولیان مادرش را نجات می دهد (تیانی وو) – چین

نمایشگاه سالانه عکس تئاتر ایران ۱۳۸۲
IRANIAN THEATRE PHOTOGRAPHY 2003

Maryam Mohammadi / Mulian Saves His Mother (Tianyi Wu)

TASSVIR

11

Daily Bulletin

22nd
International
Fadjr Theatre Festival
2004