صحنه معاصر

صحنه معاصر، فصلنامه تئاتر
دوره‌ی جدید، سال اول، شماره ۲ (پیاپی ۹)، زمستان ۱۳۹۹
• انجمن تئاتر ایران
• گروه تئاتر اگزیت

سخن ما/ **چه باید کرد؟** • عرصه‌های جدید تئاتر/ **چشم‌انداز تئاتر آینده** • سانسور/ **نمایشنامه‌های ممنوع: ادیپوس شاه** • پرتره یک هنرمند/ **ینس بیورنه‌بوئه** • سیاست‌های تئاتری/ **تئاتر سیاسی نروژ: رو در روی سنت** • آشنایی با یک نمایشنامه‌نویس/ **خورخه دیاز: انسان فقط به وسیله نان نمی‌میرد** • گوناگون/ **آتلیه ۲۱۲: تئاتر تسکین، امید و آزادی** • یادها/ **گرامیداشت صادق شباویز** • رویدادها/ **ضربه کردن شیطان**

کلکتیو تئاتری

صحنه معاصر، فصلنامه تئاتر
دوره‌ی جدید، سال اول، شماره دوم (پیاپی ۹)، زمستان ۱۳۹۹،
ناشر: انجمن تئاتر ایران و گروه تئاتر اگزیت

شورای تحریریه:
ناصر رحمانی‌نژاد
مهرداد خامنه‌ای
شیرین میرزانژاد

دبیر تحریریه:
شیرین میرزانژاد

همکاران این شماره:
افشین شمس

◀ تمامی دیدگاه‌های مطروحه در مطالب فصلنامه «صحنه معاصر» فارغ از انطباق یا عدم انطباق با دیدگاه گردانندگان آن، مورد حمایت آنان بوده و شورای تحریریه‌ی «صحنه معاصر» مسئولیت کامل را در قبال مطالب درج شده در فصلنامه بر عهده‌ی خود می‌پذیرد.

◀ نقل و استفاده از تمامی مطالب فصلنامه «صحنه معاصر» با ذکر منبع و نام صاحب اثر، برای مقاصد غیرتجاری بلامانع است.

ـ وبسایت گروه تئاتر اگزیت: www.exittheatre.ir
ـ تماس با دبیر تحریریه
Email: shirin.Mirzanejad@gmail.com Tel: +989128057604
ـ گروه تئاتر اگزیت در شبکه‌های اجتماعی:
Instagram: @exittheatre Telegram: t.me/exittheatregroup

این شماره:

سخن‌ما

◂ چه باید کرد؟ شیرین میرزانژاد ۶

عصه‌های جشنواره

◂ دیروز: تئاتر گروه: یک دهه دستاورد شیرین میرزانژاد ۱۶

◂ امروز: چند تجربه شیرین میرزانژاد ۲۴

◂ فردا: چشم‌انداز تئاتر آینده شورای تحریریه ۳۲

سانسور

◂ نمایشنامه‌های ممنوع / داون بی. سوا / ترجمه‌ی ناصر رحمانی‌نژاد ۴۶

◂ دو رژیم، دو تجربه ناصر رحمانی‌نژاد ۵۰

پدیده‌ی هنرمند

◂ تئاتر فردا / ینس بیورنه‌بوئه / ترجمه شیرین میرزانژاد ۶۹

سیاسی‌ی تئاتری

◂ تئاتر سیاسی نروژ: رو در روی سنت مهرداد خامنه‌ای ۸۴

آشنایی با یک نمایشنامه‌نویس

◂ اندیشه‌هایی در باب تئاتر شیلی/ خورخه دیاز /ترجمه ناصر رحمانی‌نژاد ۹۲

◂ انسان فقط به وسیله نان نمی‌میرد ترجمه ناصر رحمانی‌نژاد ۹۶

گوناگون

◂ آتلیه ۲۱۲ بلگراد: تئاتر تسکین، امید و آزادی مهرداد خامنه‌ای ۱۰۵

◂ مه‌یرهولد، یک هنرمند انقلابی ناصر رحمانی‌نژاد ۱۱۲

◂ مه‌یرهولد سخن می‌گوید ناصر رحمانی‌نژاد ۱۱۹

◂ شعرهایی در باب تئاتر ناصر رحمانی‌نژاد ۱۲۶

◂ کاریکاتور افشین شمس ۱۳۴

یادها

◂ صادق شباویز، چهره‌ای درخشان ناصر رحمانی‌نژاد ۱۴۰

رویدادها

◂ کدام مطالبات شیرین میرزانژاد ۱۴۴

◂ ضربه کردن شیطان ناصر رحمانی‌نژاد ۱۴۷

سخن‌ها

در پی انتشار مانیفست تئاتر استقلال در شماره‌ی پیشین صحنه معاصر، پرسش‌هایی جدی در پیش رویمان قرار گرفت که لازم دیدیم پاسخی در خور به آن‌ها داده شود. طبعاً آنچه که در این پرسش‌ها مطرح شده بود، در چهارچوب مانیفست نمی‌گنجید و پرداختن به آنها مجالی دیگر می‌طلبید. از این رو، برای روشن شدن نکات احتمالاً مبهم مسیری که در تحقق اهداف مانیفست متصوریم، بر آن شدیم که در ادامه‌ی راه و در تکمیل آنچه در مانیفست بیان کرده‌ایم، کوشش کنیم به این پرسش‌ها بپردازیم. مهم‌ترین پرسش پیش رو به راه‌حل عملی برای تحقق امری بازمی‌گردد که به صورت اجمالی در بند پایانی مانیفست قید شده است:

«ما، برای برون رفت از مشکلات و معضلاتی که تئاتر ایران را به وضعیت فاجعه‌بار امروزی رسانده، و برای بازگرداندن شأن هنر و هویت هنری خود در تئاتر، به همه‌ی همکاران تئاتری خود پیشنهاد می‌کنیم که همراه با ما، با همکارانِ همدل و همفکر خود هسته‌های تعاونی خودکفا تشکیل دهند تا خود را از بند بردگی هنر رها ساخته و روش استقلال حرفه‌ای را برای اولین بار به صورت یک حرکت ملی آغاز کنیم. هنر تئاتر هویت ما، حرفه‌ی ما، شأن اجتماعی ما و آشیان ماست، از این آشیان دفاع کنیم. ما می‌توانیم دست در دست هم هویت واقعی تئاتر را به آن بازگردانیم.»

اگر بخواهیم این پرسش را موجز و دقیق‌تر کنیم، می‌توان پرسید که در شرایط کنونی، با توجه به امکانات و محدودیت‌هایی که برای هنرمندان تئاتر ما وجود دارد، چطور می‌توان هسته‌هایی خودکفا تشکیل داد تا استقلال فکری و مادی خود را حفظ کرده، از پایگاه هنر با مخاطبان خود صحبت کرد، مواضع سیاسی مستقل خود را داشت، سرنوشت هنر خود را در دست داشت، در مقام شهروند وظایف اجتماعی خود را ایفا کرد، صدای اعتراض خود را در مقابل ناروایی‌ها و سیاست‌های نادرست بلند کرد، و در نهایت تلاش کرد که شأن اجتماعی حرفه‌ی خود، یعنی تئاتر را به آن بازگرداند؟

بدیهی است برای این پرسش‌ها، پاسخ ساده‌ای وجود ندارد، همچنان که تجربه‌ی گروه‌های مستقل تئاتری در اقصی نقاط جهان در طول دهه‌های گذشته نشان داده است که مسیر روشن، مشخص و هموارى برای نیل به چنین اهدافی وجود ندارد. (از آن گذشته هر کشوری در برابر سیاست‌های فرهنگی معینی قرار دارد که با توجه به آنها باید راه حل مشکلات خود را بیابند.) این امر به خصوص در کشور ما که تجربه‌ی کار گروهی همواره با پیچیدگی‌هایی -که خاص این فرهنگ و جغرافیا است- همراه بوده، اندکی دشوارتر می‌نماید. به علاوه، جایی که پای پدیده‌های فرهنگی در جوامعی با ویژگی‌های منحصر به فردشان پیش می‌آید، هرگز نمی‌توان نسخه‌ای واحد برای تمامی جوامع در تمام شرایط پیچید. به ویژه آن که جامعه‌ی ما تحولاتی را که در جوامع غرب در طول قرن‌ها از سر گذرانده‌اند طی نکرده و شاید بتوان گفت که اساساً مسیر متفاوتی را طی کرده است. با این حال، بر اساس برخی اشتراکات میان جوامع انسانی، می‌توان از تجربیات یکدیگر بهره برد. در درون یک جامعه‌ی واحد نیز با وجود گوناگونی، اما در شرایط یکسان با تکیه بر اشتراکات و با بهره‌گیری از شناخت کلی نسبت به فضایی که در آن فعالیت هنری می‌کنیم، می‌توان راهکارهایی برای دستیابی به اهداف برشمرده، پیدا کرد.

با توجه به آنچه گفته شد کوشش کرده‌ایم در این شماره نگاهی به شرایط و امکانات موجود و راه حل‌های ممکن، و همچنین تجربیات گذشته و حال گروه‌های تئاتری دیگر کشورها داشته باشیم. در ادامه، ساختار و چهارچوب پیشنهادی‌مان برای عملکرد در شرایط فعلی در جهت رسیدن به اهداف مورد نظرمان در مانیفست مطرح می‌شود. بدیهی است که هیچ راه تضمین شده و آسانی برای برون رفت از بحرانی که تئاتر امروز ما را در بر گرفته وجود ندارد. طی کردن این راه نیازمند ایستادگی و همچنین سعی و خطای دست‌اندرکاران دغدغه‌مند آن است. این مسیر، مسیری نیست که پایان مشخصی داشته باشد و با رسیدن به آن به موفقیت دست بیابیم. اما مسیری است که به هر حال باید آزموده شود و هر خطا، نه یک شکست، که تجربه‌ای است که راه را هموارتر می‌سازد تا آینده‌ای اگر نه درخشان، دست‌کم روشن‌تر از آنچه امروز شاهدش هستیم برای تئاترمان رقم بخورد. به امید آن روز.

انجمن تئاتر ایران و گروه تئاتر اگزیت

چه باید کرد؟

شیرین میرزانژاد

فضای هر حرفه‌ای در هر اجتماع متشکل از چند رکن است: محیط و بستر فعالیت حرفه‌ای، شخصیت‌های حقیقی یا حقوقی فعال در آن عرصه، مناسبات میان فعالان این عرصه، طرف مقابل یعنی کسانی که در مقام دریافت حاصل فعالیت قرار می‌گیرند یا به عبارت دیگر مخاطبان/مشتریان/ دریافت‌کنندگان خدمات، مناسبات میان این دو گروه، و در نهایت قواعدی که فعالیت حرفه‌ای، مناسبات میان فعالان عرصه و همچنین ارتباط آنها با طرف دیگر را قاعده‌مند می‌کند یعنی عرف و قوانین که شامل قوانین عمومی اجتماع و مقررات خاص آن عرصه می‌شود. هنر و به طور مشخص تئاتر هم از این امر مستثنی نیست.

محیط و بستر تئاتر امروز ایران متشکل از دو بخش دولتی و خصوصی است. اگر چه به ظاهر این دو فضا متفاوت هستند اما عملاً در بسیاری زمینه‌ها عملکرد مشابهی دارند و مناسبات یکسانی بر هر دو حاکم است. حاکمیت نهادهای نظارتی و سانسور در هر دو به میزان مشابهی وجود دارد، هر دو از سیاست‌های مشابهی در زمینه‌ی اقتصادی پیروی می‌کنند و تئاتر دولتی در نبود بودجه‌ی مکفی، عملاً نسخه‌ای از تئاتر خصوصی با مدیریت دولتی است. از سوی دیگر هر دوی این بخش‌ها با دشواری‌های اقتصادی و اجرایی نیز روبرو بوده‌اند. مدیریت تئاتر در ایران، با وجود سیاست‌های مداخله‌گرانه، ناکارآمد و محدودکننده با دشواری‌های فراوانی روبرو بوده است.

فعالان عرصه‌ی تئاتر ایران را عمدتاً افراد تشکیل می‌دهند تا گروه‌ها. واقعیت امر این است که گروه‌ها جز در موارد استثنائی غالباً اعضای ثابت ندارند. هنرمندان تئاتر در گروه‌های مختلفی فعالیت می‌کنند و در اغلب مواقع، گروه اجرایی برای به صحنه بردن یک نمایش تشکیل شده و پس از آن منحل می‌شود. در سال‌های اخیر بارها سازمان دادن و ثبت گروه‌ها در دستور کار نهادهای دولتی قرار گرفته است، اما بدون هدف مشخص و در بر داشتن امتیاز و تسهیلات مشخصی برای هنرمندان و دشواری‌هایی که بر سر راه این

فرآیند وجود داشت، عملاً بی‌فایده ماند.

مخاطبان تئاتر در ایران کمتر از ۴ درصد هستند که با توجه به متوسط قیمت بلیت تئاترها می‌توان نتیجه گرفت که این ۴ درصد هم از قشر بالای طبقه‌ی متوسط هستند که توان مالی خرید بلیت را دارند. شیوه‌های تبلیغی نیز که متاثر از جریان تجاری شدن تئاتر است، همین قشر را هدف قرار می‌دهد و علاوه بر مانور دادن بر روی علایق مشخص این قشر، از ترفندهایی چون استفاده از سلبریتی‌ها بهره می‌گیرد که به تعبیری با فریبکاری، شبه‌تماشاگران را به سالن تئاتر می‌کشاند که در واقع نه تماشاگر تئاتر، که تماشاگر چهره‌ی حاضر بر روی صحنه هستند.

قوانین حاکم بر فضای حرفه‌ی تئاتر در کنار قوانین مدنی و کیفری، متشکل از آیین‌نامه‌ها و دستورالعمل‌های مختص خود است که به طور مداوم تغییر کرده و «به روز» می‌شود. بخش اعظم این مقررات ناظر به محدودیت‌های محتوایی و اجرایی یا به زبان ساده سانسور است. این در حالی است که درباره‌ی هنر و کار خلاقه، جز قوانین آمره[1] که بر تمام عرصه‌ها حاکم است، اصولاً نمی‌تواند قانون آمره‌ای به طور مشخص در بُعد ماهوی وجود داشته باشد چرا که قاعده‌مند کردن فرآیند خلق اثر هنری آن را رفته رفته از خلاقیت تهی می‌کند.

این‌ها فضای تئاتری کشورمان و شرایط حاکم بر آن را تشکیل می‌دهند. برآیند شرایط توصیف شده، تئاتری است که به واسطه‌ی عدم حمایت دولت از یک سو و دخالت و سانسور از سوی دیگر، هم اقتصادی متزلزل دارد و هم ارتباط ارگانیکی با اجتماع خود ندارد. در مجموعه‌ی پرونده‌های تحریریه‌ی گروه تئاتر اگزیت، پیش‌تر به صورت گسترده‌تر به این موضوعات پرداخته شده است.[2] تمامی این مباحث مطرح شده، تا حد زیادی کوشش کرده که به آسیب‌شناسی ارکان مختلف تئاتر امروز ایران بپردازد و در واقع پاسخ به این پرسش‌ها که «چه هست»، «چگونه است»، «چرا این‌گونه است»، اما آنچه در این میان مهجور مانده، این پرسش است که «چه می‌تواند باشد»، و یا به عبارتی، چه باید کرد؟

۱ قوانین آمره قوانینی هستند که به نظم عمومی مربوط می‌شوند و نمی‌توان بر خلاف آن توافق کرد. در مقابل آن قانون تکمیلی است که برای تسهیل و قاعده‌مند کردن امور تصویب شده اما می‌توان بر خلاف آن توافق کرد.

۲ به خصوصی‌سازی و تئاتر دولتی در پرونده‌ی مدیریت، روند تجاری‌سازی و وضعیت گروه‌ها در کمپانی تئاتر، راه حل یا سرپوشی بر معضل تئاتر و به بحث مخاطب نیز در پرونده‌ای جداگانه پرداخته شده است.

نخستین گام‌ها

اگر چه بسیاری از عوامل بیرونی از کنترل مستقیم ما به عنوان هنرمندان تئاتر خارج است، اما برای پاسخ به این پرسش که «چه باید کرد»، می‌توان -و باید- توجه را معطوف به بخشی کرد که در حیطه‌ی اختیار و عمل

خودمان است. سانسور، فشار اقتصادی، نبود امکانات، اعمال سلیقه‌ی سرمایه‌گذار و سالن‌دار، و... همگی محدودیت‌هایی است که هنرمند تئاتری در شرایط امروز با آن روبروست. اما خود هنرمندان تئاتر چگونه می‌توانند عملکرد خود را طوری تغییر بدهند که بتوانند این فضا را بشکنند؟ در وهله‌ی اول به نظر می‌رسد که آنچه از این سو می‌توان انجام داد، ایجاد حائلی میان عوامل مهاجم بیرونی و کار خلاقه‌ی هنرمند است، تا فضایی امن برای هنرمند ایجاد شود که در آن تا حد ممکن از آزادی عمل برخوردار شود. این امر به درجات مختلف ممکن است و مقیاس آن بستگی به خواست و امکان هنرمندان دارد. این حائل را در شرایطی می‌توان ایجاد کرد که هنرمندان بر محور منافع مشترک‌شان هسته‌هایی را شکل بدهند. به عبارت دیگر، نخستین قدم تشکل یافتن است. تشکل را به دو معنا می‌توان در نظر گرفت که در نهایت هر دو می‌توانند در راستای یک هدف کلی و بزرگ‌تر قرار گیرند. یکی در معنای عام یعنی جمع شدن هنرمندان و تشکیل گروه‌هایی با مختصاتی مشخص برای همکاری که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، و دیگری تشکل‌یافتن در معنای خاص، که همان تشکل‌های صنفی و فعالیت سندیکایی است.

از نظر تاریخی، نخستین آثار شیوه‌ی همکاری تعاونی را می‌توان در چندین هزار سال پیش از این ردیابی کرد.

از نخستین گام‌های تمرین در جهت تشکل و سازمان‌یابی مستقل هنرمندان می‌تواند بریدن پیوندهایش از عوامل محدود کننده و انجام کار گروهی مستقل باشد. اما باید دید که این شیوه از کار مستقل به چه شکلی می‌تواند انجام شود. چون نگاه فقط این نیست که در تنگنای فعلی چه چاره‌ای داریم، بلکه تلاش بر این است که مسیری به سوی آینده‌ای بهتر بسازیم. به شیوه‌ای دست پیدا کنیم که در واقع بتواند ما را در مسیر رسیدن به آنچه باید باشد یاری رساند.

آنچه از سوی نهادهای دولتی در سال‌های اخیر تحت عنوان سازمان تئاتری، کمپانی و... تبلیغ می‌شده است، در واقع به نوعی تشکل فرمایشی یا قرار دادن هنرمندان در دسته‌بندی‌های مشخص است بدون آن که بتواند نیازهای هنرمندان را به درستی مورد شناسایی قرار داده و به آنها بپردازد. دسته‌بندی تحمیلی هنرمندان را در چهارچوب قرار می‌دهد و تحت فشار و محدودیت می‌گذارد، در حالی که سازمان‌یابی خودجوش بر مبنای منافع صورت می‌گیرد و در واقع می‌تواند آزادی عمل آنها را بیشتر هم بکند.

ساختار مطلوب

ساختار و شیوه‌ی مدیریت در گروه‌های تئاتری را نمی‌توان در چهارچوب‌ها و دسته‌بندی‌های مشخص از پیش تعریف شده تقسیم کرد. چرا که شرایط مختلف ساختارها و شیوه‌های گوناگونی را می‌طلبد که می‌توانند ترکیبی با درجات گوناگون از روش‌های شناخته شده باشند. در واقع اگر دو شیوه‌ی سلسله‌مراتبی هرمی و دموکراسی مستقیم را دو نقطه‌ی متقابل در نظر بگیریم، حد فاصل میان این دو، چند دسته‌بندی مشخص وجود ندارد، بلکه دقیق‌تر آن است که بگوییم طیفی از شیوه‌های گوناگون در این میان قرار می‌گیرد که بسته به شرایط متغیر است، از نحوه‌ی تصمیم‌گیری درباره‌ی اداره‌ی گروه، سیاست‌هایش و اقتصاد آن گرفته تا مسائل هنری و شیوه‌های اجرایی.

در شیوه‌ی سلسله‌مراتبی هرمی تصمیم‌گیری، سیاست‌گذاری و به تبع آن مسئولیت‌ها بر عهده‌ی اقلیت است و اکثریت افراد گروه با پیروی از تصمیمات، اهداف و سیاست‌های گروه را به پیش برده و منافعی را نیز کسب می‌کنند. طبیعتاً در این شرایط مسئولیت محدودی متوجه اکثریت است. در واقع در این شرایط میزان مشارکت همگانی در حالت حداقلی است. هر چه به سوی دیگر طیف حرکت می‌کنیم، این میزان مشارکت و در کنار آن مسئولیت افراد بیشتر می‌شود. امر مشارکت و مسئولیت همگانی از این جهت برای ما حائز اهمیت است که تمرین و قدرت یافتن در این عرصه می‌تواند ما را به سوی حرکت‌های جمعی در ابعادی گسترده‌تر رهنمون شده و یاری برساند. بنابراین آنچه را که مورد بحث قرار می‌دهیم، بخشی از این طیف است که مشارکت نسبی تا مشارکت کامل افراد را در بر می‌گیرد.

در بحث مشارکت جمعی، دو مفهوم کلکتیو[1] و تعاونی[2] برجسته‌ترین مفاهیمی هستند که می‌توانند بخش گسترده‌ای از این طیف که پیش‌تر به آن اشاره شد را در بر گیرند، اگرچه به دلیل مشابهت و هم‌پوشانی بالای کلکتیو و تعاونی، این دو با اغماض به جای هم به کار می‌روند. کلکتیو معنای گسترده‌ای دارد و در واقع به نوعی در برگیرنده‌ی مفهوم تعاونی هم هست. در واقع اصول هفت‌گانه‌ی تعاونی که در اتحادیه‌ی جهانی تعاون در سال ۱۹۹۵ تصویب شده و در تمام تعاونی‌های سرتاسر جهان مورد قبول و اجراست، اصولی است که عملاً در کلکتیو جاری است و چهارچوب مناسبی را برای استقلال اقتصادی کلکتیو تئاتری فراهم می‌نماید. بسیاری از کلکتیوهای هنری و تئاتری در سایر کشورها، با ثبت خود به عنوان تعاونی مطابق قوانین

۱ Collective
۲ Cooperative

داخلی کشورشان، هم از مزایای شیوه‌ی کار تعاونی و هم از امتیازاتی که طبق قانون شامل حال‌شان می‌شود بهره‌مند می‌شوند.

اگر دو شیوه‌ی سلسله‌مراتبی هرمی و دموکراسی مستقیم را دو نقطه‌ی متقابل در نظر بگیریم، حد فاصل میان این دو، چند دسته‌بندی مشخص وجود ندارد.

تعاونی به مثابه چهارچوب اقتصادی کلکتیو

طبق تعریف اتحادیه‌ی جهانی تعاون، تعاونی جمع خودگردان افرادی است که برای تامین نیازها و خواست‌های مشترک اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی‌شان از طریق تشکیلاتی با مالکیت مشترک و اداره‌ی دموکراتیک، داوطلبانه به هم پیوسته‌اند. تعاونی بر مبنای ارزش‌های خودیاری، مسئولیت شخصی، دموکراسی، برابری، عدالت و همبستگی قرار گرفته است. در سال ۱۹۹۵، اتحادیه‌ی جهانی تعاون اصول بنیادین تعاونی را که ارزش‌های آن چنین تعریف کرد:

۱. عضویت داوطلبانه و آزادانه: عضویت در تعاونی‌ها داوطلبانه و برای هر فردی که بخواهد از خدمات آن استفاده کند و در مقابل مسئولیت عضویت در آن را بپذیرد آزاد است، بدون آن که تبعیض جنسیتی، اجتماعی، قومی، سیاسی یا مذهبی لحاظ شود.

۲. اداره‌ی دموکراتیک اعضا: تعاونی‌ها به صورت دموکراتیک توسط اعضایشان اداره می‌شود که فعالانه در سیاست‌گذاری و تصمیم‌گیری آن شرکت دارند.

۳. مشارکت اقتصادی اعضا: اعضا به طور برابر در تامین و اداره‌ی دموکراتیک سرمایه‌ی تعاونی‌شان مشارکت دارند.

۴. خودگردانی و استقلال: تعاونی‌ها سازمان‌هایی خودگردان و خودیار هستند که به دست اعضایشان اداره می‌شوند. اگر با سازمان‌های دیگری از جمله دولت‌ها توافقی کنند یا از منابعی خارج از خود سرمایه جذب کنند، به نحوی این امر را انجام می‌دهند که اداره‌ی دموکراتیک و خودمختاری‌شان حفظ شود.

۵. آموزش، پرورش و آگاه‌سازی: تعاونی‌ها برای اعضا، نمایندگان، مدیران و کارکنان خود امکان آموزش و پروش فراهم می‌کنند تا بتوانند به نحو موثری به پیشرفت تعاونی کمک کنند. همچنین عموم مردم و به طور مشخص جوانان و هدایت‌گران فکری را درباره‌ی ماهیت و مزایای تعاونی آگاه سازند.

۶. همکاری میان تعاونی‌ها: تعاونی‌ها با همکاری ازطریق ساختارهای محلی، ملی، منطقه‌ای و جهانی جنبش تعاونی را تقویت کرده و به موثرترین نحو به اعضاء خود خدمت‌رسانی کنند.

۷. دغدغه‌مندی نسبت به جامعه: تعاونی‌ها برای توسعه‌ی پایدار جامعه از

طریق سیاست‌های مورد تایید اعضاءشان فعالیت می‌کنند.

از نظر تاریخی، نخستین آثار شیوه‌ی همکاری تعاونی را می‌توان در چندین هزار سال پیش از این ردیابی کرد، اما پیدایش نخستین تعاونی‌هایی که به شیوه‌ی شناخته شده‌ی امروزی شکل گرفتند، همراه با پیدایش صنایع بزرگ و تولیدات انبوه بود. در آن دوران شرایطی به وجود آمد که صاحبان حرف و صنایع کوچک که پیش‌تر به تولید پایدار کالاهای باکیفیت مشغول بودند، در شرایط جدید مجبور به رقابت با محصول مشابه تولید کارخانه‌های بزرگ شدند که با قیمت و کیفیت پایین‌تری به بازار ارائه می‌شد. عامل موثر دیگر در تغییر نظام بازار، وابستگی صنایع بزرگ به استثمار کارگران بود و در این شرایط کارگران هیچ کنترلی بر شرایط کار نداشتند. ساعات کار طولانی، مزد کم، محیط ناسالم و ناامن کار و... . در این شرایط، از یک سو گروه‌هایی از کارگران دست به تشکل و سازماندهی زدند تا در مقابل این شرایط غیرمنصفانه و غیرانسانی قدرت رویارویی و تغییر آن را پیدا کنند. به موازات جنبش‌های کارگری که در جهت بهبود شرایط کار تلاش می‌کردند، برخی صنایع و حرف کوچک نیز که خود را در رقابتی ناعادلانه با این صنایع بزرگ می‌دیدند، دست به نوع دیگری از سازماندهی زدند که نتیجه‌ی آن تشکیل واحدهای تعاونی بود. ماهیت و فلسفه‌ی شکل‌گیری تعاونی نیز با جنبش‌های کارگری متفاوت است، چرا که گرچه هر دو در مقابل یک سیستم نوظهور ایستادند و به مناسبات کار و سرمایه در این سیستم معترض بودند، اما جنبش‌های کارگری در نگاه کلی هدفشان ایجاد تغییر حداکثری در این مناسبات به نفع کارگران بود، در حالی که تعاونی‌ها به دنبال حفظ شیوه‌ی قدیم در مقابل تهاجم این مناسبات نوظهور بودند.

تعاونی بر مبنای ارزش‌های خودیاری، مسئولیت شخصی، دموکراسی، برابری، عدالت و همبستگی قرار گرفته است.

این پرسش را که تعاونی‌ها در طول تاریخشان تا چه حد توانسته‌اند در مقابل بهره‌کشی سیستم ایستاده و نوع دیگری از مناسبات را جایگزین کارآمدی برای آن کنند، و یا این که ناخواسته به پایداری همین سیستم کمک کرده‌اند، باید به طور جداگانه مورد بررسی قرار داد. اما آنچه مسلم است، این است که اصول تعاونی دست‌کم در عرصه‌ی عملی و در عملکرد روز به روز نهادهای هنری، در راستای هدف استقلال، خودمختاری، خودکفایی و تامین نیازهای گروهی در شرایط فعلی کارآمدترین روش قابل تصور است. چرا که در یک نظام اقتصادی-اجتماعی، فرهنگ (و هنر به عنوان جزئی از آن) که عنصر روبنایی اجتماع است، از مناسبات زیربنایی اجتماع متاثر می‌شود و از طرفی ابزار کنترل و هژمونی فرهنگی قرار می‌گیرند. با این اوصاف، اگرچه

فرهنگ به تنهایی نمی‌تواند با مداخله‌ی مستقیم و موثر، مناسبات اجتماع را تغییر دهد، اما با بریدن پیوندهای اقتصادی خود و حرکت به سمت خودگردانی، از زیر یوغ سلطه‌ی مناسبات موجود بیرون آمده و استقلال خود را حفظ کند. با حذف این وابستگی، جلوگیری از تک‌صدایی شدن عرصه‌ی فرهنگ ممکن شده و ابزار هژمونی فرهنگی از دست حاکمیت خارج می‌شود و در نهایت می‌تواند قدمی باشد به سوی تغییر مناسبات کلان اجتماع و این امر تنها با فراگیر شدن این شکل از استقلال میسر می‌شود. در حالت حداقلی نیز اگر اراده‌ای بر ایجاد تغییر وجود نداشته باشد، دست‌کم این شکل از استقلال در این جهت سودمند است که هنرمند می‌تواند آزادانه به خلق اثری که می‌خواهد بپردازد و نه آنچه که تحت شرایط مشخص به آن مجبور است. البته این به معنای از میان رفتن تمام ابزارهای کنترل فرهنگ مانند سانسور نیست، اما چنان که پیش‌تر نیز اشاره شد، می‌تواند حائلی میان این عوامل و آنچه در داخل رخ می‌دهد ایجاد کند و دخالت این عوامل را به حداقل برساند.

در اجرای عدالت و برابری، برخی از کلکتیوهای تئاتری حتی پای از اصول تعاونی فراتر گذاشته و اصل «از هر کس به اندازه‌ی توانش و به هر کس به اندازه‌ی نیازش» را برقرار می‌کنند.

کلکتیو در هنر

در طول دهه‌های اخیر، با پیشرفت روند تجاری شدن هنر از یک سو و بروز بحران‌های اقتصادی که هنرمندان را نیز تحت تاثیر قرار داده است، هنرمندان به تشکیل کلکتیوهای هنری روی آورده‌اند. انگیزه‌ها و دلایل این هنرمندان چندان از انگیزه‌های افرادی که در قرن ۱۹ نخستین تعاونی‌ها را تشکیل دادند متفاوت نیست. در واقع هنرمندان امروز هم مانند صاحبان حرف خرد در قرن ۱۹ می‌خواهند هنرشان را از آماج حملات مناسبات کنونی کار و سرمایه که نسبت به آن زمان به مراتب سخت‌تر شده است مصون بدارند.

تعاونی‌های هنری عموماً به دو شکل کار می‌کنند: یکی این که فرد فرد هنرمندان و یا گروه‌های هنری در کنار هم جمع شده و با تشکیل تعاونی، زمینه را برای پیگیری فعالیت هنری انفرادی خود فراهم می‌کنند، مثلاً فروش تولیدات هنری و صنایع دستی (یا در مورد هنرهای نمایشی، گرد آمدن گروه‌ها برای نمایش آثارشان بر روی صحنه) که شیوه‌ی رایجی است، و دیگری شیوه‌ای است که هنرمندان برای خلق آثار هنری مشترک گرد هم می‌آیند، که حالت دوم بیشتر در مواردی دیده می‌شود که ماهیت فعالیت هنری هم به خودی خود جمعی است، مانند تئاتر.

کلکتیو یا تعاونی هنری با ایجاد پیوندهایی محکم و سودمند برای تمامی

اعضاء، وضعیتی پایدار ایجاد می‌کند که می‌تواند زمینه‌ی استمرار فعالیت آنها را فراهم کند. در فعالیتی مانند تئاتر این امر بسیار مهم است. برای دریافتن اهمیت این موضوع، کافی است نگاهی به آنسامبل‌های تئاتری مانند «برلینر آنسامبل» در آلمان یا کلکتیو «تئاتر گروه» در آمریکا داشته باشیم. کلکتیو تئاتری با داشتن آنسامبل ثابت در طول دوران فعالیت خود، به زبان مشترکی میان اعضاء در کار خود می‌رسد، اعضاء فضایی پیدا می‌کنند که در آن تجربه کنند و بیاموزند و با داشتن اهداف مشترک به دستاوردهای مشترک برسند. در این شرایط، هر آزمون و تجربه‌ی ناموفق، در واقع سرمایه‌گذاری بر روی آینده‌ی کلکتیو است، زیرا به جای شروع دوباره در شرایط متفاوت بعد از تجربه‌ی ناموفق، از آن تجربه در ادامه‌ی راه استفاده می‌شود. این امر به جا افتادن کلکتیو در موقعیت خود به عنوان یک نهاد تئاتری خودگردان و تصمیم‌گیرنده کمک خواهد کرد.

در اجرای عدالت و برابری، برخی از کلکتیوهای تئاتری حتی پای از اصول تعاونی فراتر گذاشته و اصل «از هر کس به اندازه‌ی توانش و به هر کس به اندازه‌ی نیازش» را برقرار می‌کنند. اعضا دغدغه‌ی بیکار شدن ندارند و اگر چه ممکن است در نمایشی حضور نداشته باشند، حقوق‌شان را به نحو برابر دریافت می‌کنند. اصل برابری نیز در همه جا جاری است، مگر نیاز بیشتری وجود داشته باشد، مثلاً هنرمندی که خانواده‌ی بزرگ‌تری دارد.

کلکتیو یا تعاونی هنری در ایران

در ایران در دهه‌ی ۸۰ شمسی، تفاهم‌نامه‌ای میان وزارت ارشاد و وزارت تعاون امضا شد که امکان تاسیس تعاونی در اداره‌ی امور فرهنگی و هنری را ایجاد می‌کرد. وزیر تعاون، کار و امور اجتماعی وقت این تفاهم‌نامه را در اجرای اصل ۴۴ قانون اساسی و فرصتی استثنایی برای مشارکت هنرمندان و فرهنگیان برای اجرای طرح‌هایشان از طریق تشکیل تعاونی تلقی کرد و اظهار داشت که تمام حوزه‌ی فرهنگ و هنر توسط دولت اداره می‌شود و باید سهم بخش تعاونی در این زمینه افزایش یابد. این سیاست در طول سال‌های بعد به صورت محسوسی پیگیری نشد. برای تحقق این امر در حوزه‌ی مشخص هنرهای نمایشی نیاز به پیش‌بینی و تدارک زیرساخت و بستر قانونی لازم برای تشکیل تعاونی‌های تئاتری بود، اما عملاً در این زمینه اقدام خاصی صورت نگرفت و مانند بسیاری از طرح‌های دیگر در حد تیتر خبر باقی ماند. در عوض در فاصله‌ی کوتاهی جریان خصوصی‌سازی تئاتر آغاز شد که تا

امروز هم ادامه دارد. خصوصی‌سازی مترادف با ورود به بازار و تبعیت از مناسبات آن بوده که خود عاملی به غایت محدودکننده است و از طرف دولت‌ها هم شاهد استفاده از آن به عنوان اهرم فشار بوده‌ایم.

البته نباید از نظر دور داشت که در جامعه‌ی ما نسبت به تعاونی نوعی دافعه نیز وجود دارد، چرا که به خاطر تخلفات و جرائم گسترده‌ای که به کرات و در موارد مختلف در تعاونی‌ها خصوصاً تعاونی‌های مسکن رخ داده است، تمایل عمومی به پیوستن به تعاونی و یا فعالیت تحت این عنوان کم است. از سوی دیگر، قوانین مربوط به تعاونی‌ها در ایران موارد محدودکننده و بعضاً نامطلوبی دارد که نه در شرایط فعلی مناسب یک گروه تئاتری است و نه در شان هنرمندان برابری‌طلب و مستقل. برای نمونه، حداقل تعداد اعضا برای تشکیل تعاونی هفت نفر است. به خوبی می‌دانیم که امروز در ایران دست‌کم برای شروع کار، جمع شدن هفت نفر هنرمند تئاتری هم‌فکر و همسو کار چندان ساده‌ای نیست و این خود نخستین مانع است. مورد دیگر، شروطی است که در قانون بخش تعاونی برای عضویت در تعاونی و در جای دیگر برای بازرس و عضو هیئت مدیره‌ی آن شمرده شده است. ماده ۹ این قانون تابعیت ایران را شرط عضویت در تعاونی می‌داند که با اصل عدم تبعیض در تناقض است. ماده ۳۸ این قانون، از شروط لازم برای بازرس، هیئت مدیره و مدیر عامل تعاونی، اعتقاد به دین اسلام است و نداشتن سابقه‌ی محکومیت کیفری در برخی جرائم از جمله جرائم امنیتی و عدم عضویت در گروه‌های «محارب» است. این در حالی است که می‌دانیم بسیاری از زندانیان سیاسی با دریافت حکم محکومیت در جرائم امنیتی دوران مجازات حبس خود را طی کرده‌اند. به علاوه آنچه بر مخالفین سیاسی به نام برخورد با گروه‌های محارب چه در دهه‌ی شصت و چه تا امروز رفته و می‌رود نیز روشن است. در نهایت شرط اعتقاد به دین اسلام هم آشکارا اصل عدم تبعیض را نقض می‌کند. بنابراین با توجه به آنچه گفته شد، در شرایط فعلی در راستای حفظ شرافت و شان انسانی و با در نظر گرفتن وضعیت تئاتر ایران، پیوند ناسالم سیاست و هنر و دخالت‌ها و دست‌اندازی‌ها و وجود نهادهای نظارت و سانسور، آنچه را که پیشنهاد می‌کنیم ملاک عمل قرار گیرد، نهادی است مستقل و بدون پیوند اقتصادی و ایدئولوژیک با نهادهای دولتی، و با پایبندی به اصول حقیقی تعاونی (و نه آنچه در قوانین تحریف شده وجود دارد) که به منظور تفکیک روشن آن از مفهوم تحریف شده، تحت عنوان کلکتیو فعالیت می‌نماید.

با حذف وابستگی، جلوگیری از تک‌صدایی شدن عرصه‌ی فرهنگ ممکن شده و ابزار هژمونی فرهنگی از دست حاکمیت خارج می‌شود.

در شرایطی که نهادهای دولتی قادر به انجام وظیفه‌ی خود در حمایت بی‌قید و شرط از هنرمندان تئاتری نیستند و یا اساساً شاید چنین اراده‌ای وجود ندارد، این خود هنرمندان هستند که باید به حمایت از خود و حرفه‌شان برخیزند. این به هیچ وجه به معنای آن نیست که مطالبه‌گری کنار گذاشته شود. برعکس، این مطالبه‌گری می‌تواند و باید تا جایی پیش برود که منجر به تغییر مناسبات و قواعد نادرست جاری شود. چرا که نهادهای دولتی که دستگاه و ابزار و امکانات حرفه‌ای هنرمندان را -گرچه به ناروا- در اختیار و حتی انحصار گرفته‌اند، مسئول هستند و باید پاسخگوی مطالبات هنرمندان باشند. اما برای این سطح از مطالبه‌گری، و برای دستیابی به درک و شناخت صحیحی از مطالبات مشترک، نیاز به وجود پیوند و روحیه‌ای جمعی است که می‌تواند از طریق تشکیل هسته‌های مستقل به شیوه‌ای که از آن صحبت شد، به وجود بیاید؛ هسته‌هایی خودکفا و مستقل که با یکدیگر در تعامل هستند و می‌کوشند پیوندی سالم با جامعه‌ی تئاتری و در مقیاس بزرگ‌تر با کل جامعه داشته باشند. تشکل و سازمان یافتن داوطلبانه‌ی هنرمندان در مقیاس کلکتیو، می‌تواند به همین سطح ختم شود و این از سودمندی آن نخواهد کاست. اما در عین حال می‌تواند پیش‌زمینه و تمرینی برای تشکل و سازمان یافتن در مقیاسی بزرگ‌تر باشد، یعنی ایجاد تشکل‌های صنفی حقیقی و مستقل، بدون داشتن وابستگی و پیوند با نهادهای دولتی. زیرا به پشتوانه‌ی استقلال و قدرت جمعی است که می‌توان در راستای مطالبات صنفی گام برداشت و بر عوامل خارج از کنترل نیز تا حد زیادی تاثیر گذاشت. و تا دست یافتن به شرایطی که این مطالبات محقق شود، چاره در «وحدت و تشکیلات»[1] است.

۱ اشاره به عنوان شعری از ابوالقاسم لاهوتی با همین عنوان که چنین پایان می‌یابد:
بهر آزاد شدن
در همهٔ روی زمین
از چنین ظلم و شقا
چارهٔ رنجبران وحدت و
تشکیلات است.

تئاتر گروه[1]: یک دهه دستاورد

شیرین میرزانژاد

تئاتر گروه که در طول سال‌های ۱۹۳۱ تا ۱۹۴۰ در نیویورک فعالیت می‌کرد، به نوعی جهت تئاتر مدرن آمریکا را تعریف کرد. تئاتر گروه در این سال‌ها تلاش می‌کرد که نمایش‌هایی باکیفیت و مرتبط با مسائل اجتماعی روز را زیر نظر هرولد کلورمن[2]، لی استراسبرگ[3] و شریل کرافورد[4] بنیان‌گذاران آن به روی صحنه بیاورد. تئاتر گروه نزدیک به ده سال با وجود دشواری اقتصادی و چالش‌های بزرگی که پیش روی خود داشت، ترکیب ثابت خود را حفظ کرد و به فعالیتش ادامه داد. در نمایش‌هایش به دغدغه‌های اجتماعی روز به شیوه‌ای خاص می‌پرداخت: نمایشنامه‌هایی جدید، موضوعات روز، روشی متفاوت و حتی تکنیک‌های جدید بازیگری برای اجرای این نمایش‌ها. رویکردی آمریکایی در روش بازیگری بر مبنای آموزه‌های استانیسلاوسکی بسط یافت که لی استراسبرگ آن را به اعضای گروه آموزش می‌داد. بسیار از اعضای سرشناس گروه ازجمله استلا ادلر[5]، سندی مایزنر[6]، بابی لوییس[7] و خود هرولد کلورمن بعدها شاخه‌هایی از سیستم استانیسلاوسکی را به هزاران بازیگر آمریکایی تدریس کردند. آموزه‌های آنها هنوز هم در عرصه‌ی بازیگری مدرن غالب است. اما چطور چندین تن از بهترین بازیگران، نمایشنامه‌نویسان، مدرسان و کارگردانان قرن ۲۰ از دل آن بیرون آمدند؟

زمینه

در طول دهه‌ی ۱۹۲۰ میلادی تئاتر آمریکا در اوج شکوفایی بود. کمپانی‌هایی مانند «تیه‌ترگیلد»[8] آثار حرفه‌ای و درخشانی از نویسندگان اروپایی و آمریکایی به روی صحنه می‌آوردند. از سوی دیگر با پا گرفتن جنبش تئاتر کوچک[9]، کمپانی‌های کوچک غیرانتفاعی در شهرهای بزرگ آمریکا به تقلید از تئاتر مستقل اروپا رشد کردند. در این دوران نمایشنامه‌نویسان برجسته‌ای مانند یوجین اونیل[10]، مکسول اندرسون[11] و المر رایس[12] هم ظهور کردند که

با وجود تاثیر پذیرفتن از نمایشنامه‌نویسان برجسته‌ی اروپایی، سبک خاص خود را هم پیدا کردند. تئاترهایی مانند «تیه‌ترگیلد» نمایش‌هایی عالی به روی صحنه می‌آوردند که بر روی سبک و زیبایی تاکید فراوان داشت. از یک سو فضای کلی برادوی به شدت تجاری شده و کمابیش از مسائل اجتماع جدا بود، نمایش‌ها تصنعی و ستاره‌های آنها برخوردی متکبرانه و خودمحور داشتند و در مجموع، مناسبات مالی بر این فضا حاکم بود. از سوی دیگر آن دسته‌ای که کمتر درگیر این مناسبات بودند، هنر را تنها برای هنر می‌خواستند و چندان به دغدغه‌های اجتماعی توجهی نداشتند. در این دوران هرولد کلورمن به عنوان بازیگر و مدیر صحنه در همین فضا مشغول به کار بود. او بر این باور بود که این تئاترها «بیشتر فن نمایش را عرضه می‌کنند تا انسانیت و اصالت احساسات را».

کلورمن در این فضا نوعی آشفتگی و ناهماهنگی را تشخیص داده بود. او بر این باور بود که تئاتر به عنوان یک هنر جمعی باید چیزی برای گفتن به مخاطبش داشته باشد و لازم است که هنرمندان زبانی مشترک داشته باشند تا به نحو موثرتری ایده‌هایشان را مطرح کنند و مهم‌تر این که باید تکنیک مشترکی برای بروز ایده‌هایشان به مخاطب داشته باشند.

۱ Group Theare
۲ Harold Clurman
۳ Lee Strasberg
۴ Cheryl Crawford
۵ Stella Adler
۶ Sanford Meisner
۷ Bobby Lewis
۸ Theatre Guild

۹ جنبشی که به موازات ظهور و شکوفایی سینما در اوایل قرن ۲۰ در آمریکا شکل گرفت و بستری تجربی برای هنرهای دراماتیک بود.

۱۰ Eugene O'Neill
۱۱ Maxwell Anderson
۱۲ Elmer Rice

اجرای در انتظار لفتی، ۱۹۳۵

شکل‌گیری تئاتر گروه

کلورمن در همان سال‌های دهه‌ی ۲۰ با لی استراسبرگ، شریل کرافورد آشنا شد و ایده‌هایش را با آنها در میان گذاشت. کرافورد او را تشویق کرد که این ایده‌ها را به طور عمومی با دیگران مطرح کند تا بتواند کسان دیگری را برای پیوستن به آنها ترغیب کند. کلورمن در سال ۱۹۳۰ شروع به برگزاری جلساتی خصوصی کرد که به صحبت‌های کلورمن مشهور است. او جمعه شب‌ها پس از پایان اجرای بازیگران، در اتاق هتلش با آنها به گفتگو می‌نشست. چیزی نگذشت که زمزمه‌های آن به گوش دیگران هم رسید و تعداد بیشتری مشتاق شنیدن صحبت‌های او شدند و کرافورد مجبور شد محل بزرگ‌تری را برای این منظور تدارک ببیند. این صحبت‌ها نزدیک نیمه‌شب شروع می‌شد و ساعت‌ها به درازا می‌کشید. او نه فقط درباره‌ی تئاتر، بلکه درباره‌ی مسائل و تنگناهایی که پیش روی هنر و بشریت به طور کلی قرار دارد نیز صحبت می‌کرد. او تمام این مسائل را به آن بزنگاه تاریخی مربوط می‌دانست که معتقد بود اقدامی جمعی را طلب می‌کند و تئاتری را می‌خواهد که «به نحوی حیاتی به زندگی واقعی پیوند خورده است» و «به عمیق‌ترین نیازهای روحی مخاطبانش پاسخ می‌دهد».

اعضای تئاتر گروه در کانتیکت، ۱۹۳۶

در ادامه، نزدیک به پنجاه نفر داوطلب پیوستن به آنها شدند. کلورمن، کرافورد و استراسبرگ پس از مصاحبه با آنها، ۲۸ نفر را برگزیدند. کلیفورد اودتس[۱]، سنفورد مایزنر و استلا ادلر هم در میان آنها بودند. آنها در آغاز کارشان نزد هیئت مدیره‌ی «تیه‌ترگیلد» رفتند و از آنها درخواست کمک کردند. «تیه‌تر گیلد» در پاسخ، هزار دلار هدیه‌ی نقدی به علاوه‌ی اجازه‌ی تمرین «خانه کانلی» اثر پال گرین[۲] را به آنها داد. آنها اولین تمرین‌شان به عنوان گروه را در ژوئن ۱۹۳۱ شروع کردند و از آنجا که سه بنیان‌گذار گروه، آن را «گروه ما» می‌خواندند، در نهایت نام «تئاتر گروه» را بر روی آن گذاشتند.

جایزه‌ی صد دلاری مسابقه‌ی گروه به نمایشنامه‌نویس جوان تنسی ویلیامز رسید که همین امر مشوق او برای ادامه‌ی نمایشنامه‌نویسی شد.

روش کار گروه

در راستای ایجاد زبان مشترک، تمام اعضا باید با سیستم استانسلاوسکی پرورش می‌یافتند. به گفته‌ی کلورمن، سیستم هدف نبود بلکه وسیله‌ای بود که با آن به برداشت درست نمایشنامه‌ها برسیم. آنها بر این باور بودند که آموزش هنرمند هرگز پایان نمی‌یابد.

هدف آنها داشتن یک آنسامبل بازیگری ثابت بود که همین روش را هم در پیش گرفتند. بازیگران هر نقشی در هر اندازه‌ای بازی می‌کردند. تضمینی برای دادن نقش به بازیگران در نمایش‌ها نبود اما در هر صورت حقوق‌شان را دریافت می‌کردند. میزان حقوق پرداختی بسته به شرایط هر نفر متفاوت بود.

آنها مصمم بودند که نمایش‌هایی در ارتباط با مسائل روز به روی صحنه بیاورند و بر روی آثار جدید نمایشنامه‌نویسان آمریکایی کار کنند. از کلورمن نقل شده است که «هر نمایش خوب پروپاگاندای زندگی بهتر است». آنها بر این باور بودند که هنرمند باید حس مسئولیت اجتماعی داشته باشد دغدغه‌شان به عنوان هنرمند باید فراتر از زمینه‌ی کاری خودشان باشد و تئاتر هم باید چیزی بیشتر از سرگرمی باشد.

دوره‌های طولانی تمرین به آنها این امکان را می‌داد که به نحوی پویا نقش خود را مورد بررسی و کاوش قرار دهند. از سوی دیگر بازیگران همواره در معرض آموزش دائمی بودند و بر روی مهارت‌های گوناگون چون صدا و بیان، حرکت و رقص، بداهه‌پردازی، نمایشنامه‌نویسی و دیگر مهارت‌ها کار کنند. بداهه‌پردازی در تمام دوران تمرین به کار گرفته می‌شد.

اجرای رپرتوار یکی دیگر از ویژگی‌های روش کاری گروه بود که بسیار سودمند از کار درآمد. این امر به کار گرفتن حداکثری اعضای آنسامبل را

۱ Clifford Odets
۲ Paul Green

ممکن می‌کرد. در عین حال افراد مختلف گروه شانس بازی یک نقش واحد را پیدا می‌کردند و این امکان هم به وجود می‌آمد که بخشی از گروه به تور اجرا بروند و بخشی دیگر در نیویورک به اجرای نمایش بپردازند. آنها بر این باور بودند که تداوم کار برای رشد ضروری است.

از چالش‌های پیش رو تا انحلال گروه

یکی از مشکلاتی که گروه همواره با آن روبرو بود، کمبود مالی بود. آنها بودجه‌ی هر نمایش را به طور جداگانه تامین می‌کردند و همیشه در معرض خطر انحلال قرار داشتند. اگر برای نمایش بعدی پولی جور نمی‌شد، نمایش بعدی در کار نبود. با این حال به دفعات پیش آمده بود که تمرین نمایشی را شروع کنند و تا نزدیک زمان اجرا پیشتیانی مالی نداشته باشند. غالباً کرافورد مسئول پیگیری این امور بود. آنها همیشه به خاطر مشکل مالی در معرض از دست دادن اعضا بودند. با این حال اغلب اعضا با وجود درآمد پایین و ناپایدار، داوطلب می‌شدند که حقوق کمتری دریافت کنند تا نمایش بتواند به روی صحنه برود.

آدلر، کلورمن، کازان و دیگر اعضای تئاتر گروه، ۱۹۳۸

چالش دیگر آنها کمبود نمایشنامه بود. آنها همواره با یکی از این دو مشکل روبرو بودند: یا نمایشنامه بود اما پول اجرایش را نداشتند، و یا اصلاً نمایشنامه‌ی مناسبی برای اجرا نداشتند. این مشکل با نمایشنامه‌های اودتس حل شد و پس از آن گروه نمایشنامه‌نویس خانگی خودش را داشت. اجرای نمایشنامه‌ی «در انتظار لفتی» اودتس درباره‌ی اعتصاب رانندگان تاکسی که به نفع یک نشریه‌ی چپ انجام می‌شد، با واکنش پرشور مخاطبان روبرو شد و اودتس را تبدیل به یک افسانه کرد. کلورمن درباره‌ی این نمایشنامه می‌گوید که «در انتظار لفتی فریاد تولد دهه‌ی سی بود. جوانی ما صدایش را یافته بود. فراخوانی بود برای

مردان سفیدپوش، ۱۹۳۳

پیوستن به جنگ برحق برای معیار والاتری برای زندگی... برای دستیابی به شان کامل انسانی.» در سال‌های آخر فعالیت گروه پیش از انحلال آن، نمایش «پسر طلایی» اودتس هم با استقبال خوبی روبرو شد و بزرگ‌ترین موفقیت مالی گروه به شمار می‌آمد، که البته با تمام توفیقش نتوانست وضعیت ناپایدار اقتصادی گروه را بهبود بخشد.

کلورمن در این فضا نوعی آشفتگی و ناهماهنگی را تشخیص داده بود. او بر این باور بود که تئاتر به عنوان یک هنر جمعی باید چیزی برای گفتن به مخاطبش داشته باشد.

تئاتر گروه، گروهی غیرتجاری بود که در چهارچوب رقابت تجاری برادوی فعالیت می‌کرد. به همین علت نمی‌توانست به موفقیت به معنای مرسوم برادوی دست بیابد چون از روش‌های مرسوم آن پیروی نمی‌کرد. برای آنها بسیار مشکل بود که در برادوی باشند، ولی از برادوی نباشند.

مسئله‌ی دیگر آنها، وسوسه‌ی هالیوود بود. تئاتر گروه بازیگران توانایی را پرورش داده بود که استودیوهای هالیوود مشتاقانه خواهان کشاندن آنها به سمت خود بودند. اغلب بازیگرانی که به آنها پیشنهاد کار شده بود، این پیشنهاد را نپذیرفتند و به هدف مشترک هنری و اجتماعی که آنها را به هم پیوند داده بود پایبند ماندند. کسانی مثل الیا کازان، جان گارفیلد، فرانکوت تون، کلیفورد اودتس، استلا ادلر، موریس کارنوفسکی و خود کلورمن در طول دوران حیات گروه و پس از آن در هالیوود فعالیت می‌کردند. تون به خاطر علاقه‌ای که به گروه و اهدافش داشت، پس از ترک آن هم به گروه کمک مالی می‌کرد.

در نهایت مشکلات مالی و از دست دادن موقعیت‌های درآمدزا تنش‌هایی را در گروه ایجاد کرد. در این مرحله کلورمن تغییری ساختاری را در گروه پیشنهاد کرد. تا پیش از این کلورمن، استراسبرگ و کرافورد که بنیانگذاران گروه بودند، نقش مدیریت و هدایت گروه را بر عهده داشتند. اما در این برهه،

کلورمن پیشنهاد کرد که خودش مدیر اجرایی باشد و کمیته‌ای منتخب از میان بازیگران نقش فعال‌تری را در رهبری گروه ایفا کند، که در نهایت این تغییرات تاثیری بر روی وضعیت مالی ناپایدار گروه نگذاشت. گروه در مقطعی حتی مجبور به کاهش تعداد اعضای خود شد که تغییری عمده در سیاست گروه به شمار می‌آمد و در عین حال اقدامی دردناک بود، چرا که باید کسانی را که چند سال در تمام سختی‌ها با گروه همراه بودند و به خاطر پایبندی به اهداف گروه با از خودگذشتگی سختی‌های کار را به جان خریده بودند از خود می‌راند.

با آغاز جنگ جهانی دوم در پایان دهه‌ی ۳۰، وضعیت ناپایدار گروه رو به وخامت گذاشت و نهایتاً پس از آخرین اجرای خود در پایان سال ۱۹۴۰ (و چند روز ابتدایی سال ۱۹۴۱)، منحل شد.

در انتظار لفتی فریاد تولد دهه‌ی سی بود. جوانی ما صدایش را یافته بود. فراخوانی بود برای پیوستن به جنگ برحق برای معیار والاتری برای زندگی...

میراث تئاتر گروه

تئاتر گروه در طول ده سال فعالیت خود علاوه بر دوره‌های تمرین طولانی و اجراهای مستمر، آموزش را هم همواره در برنامه‌ی کار خود داشت. در همین راستا در سال‌های پایانی‌اش توانست استودیوی تئاتر گروه را تشکیل دهد و به پرورش بازیگران و کارآموزان جوان در گروه بپردازد. اقدام دیگرش برگزاری مسابقه‌ی نمایشنامه‌ی جدید بود که جایزه‌ی صد دلاری آن به نمایشنامه‌نویس جوان تنسی ویلیامز رسید که همین امر مشوق او برای ادامه‌ی نمایشنامه‌نویسی شد.

سوای آنچه از اعضای تئاتر گروه در زمینه‌ی روش‌های پرورش بازیگر به عنوان دستاوردهای درخشان از آنها به جا مانده است، و همچنین تاثیر عمده‌ی آن بر کارگردانان، نمایشنامه‌نویسان و بازیگران نوظهور آن دوره و نسل‌های بعد از آن، نکته‌ی قابل توجه درباره‌ی کار گروه این است که در عین داشتن ایده‌آل‌ها و اهداف اجتماعی، و با وجود فشار جریان تئاتر تجاری، تمامیت خود را حفظ کرد و از آرمانی که همگی از ابتدا مورد پذیرش قرار داده و گرد آن جمع شده بودند دور نشد و تا پایان کار خود آن را حفظ کرد. کلورمن در کتاب خود «سال‌های پرشور» که در سال ۱۹۴۵ آن را نوشت، پایان کار تئاتر گروه را یک شکست ارزیابی کرده بود. اما امروز به خوبی روشن است که این قضاوت بسیار عجولانه بود.

منابع:

- The Fervent Years. 1945. Clurman, Harold.
- Reunion: A Self-Portrait of the Group Theatre by Helen Krich Chinoy, 1976.
- One Naked Individual: My Fifty Years in the Theatre, 1977. Crawford, Cheryl.

در این مطلب نگاهی داریم به سه نمونه‌ی متفاوت از تجربیات گروه‌های تئاتری آلترناتیو در دیگر کشورها که با ساختارهای داخلی نسبتاً متفاوتی فعالیت کرده و مسیرهای متفاوتی را طی نموده‌اند. با این حال هر کدام به نوعی با توجه به نیاز و ضرورت روز در واکنش به شرایط موجود، خارج از جریان اصلی و مسلط در فضای تئاتری‌شان شکل گرفته‌اند.

چند تجربه

شیرین میرزانژاد

در این مطلب نگاهی داریم به سه نمونه‌ی متفاوت از تجربیات گروه‌های تئاتری آلترناتیو در دیگر کشورها که با ساختارهای داخلی نسبتاً متفاوتی فعالیت کرده و مسیرهای متفاوتی را طی نموده‌اند. با این حال هر کدام به نوعی با توجه به نیاز و ضرورت روز در واکنش به شرایط موجود، خارج از جریان اصلی و مسلط در فضای تئاتری‌شان شکل گرفته‌اند.

تئاتر اجوکا[1] (پاکستان)

تئاتر اجوکا در سال ۱۹۸۴ توسط مدیحه گوهر[2] و همسرش شاهد ندیم[3] در لاهور پاکستان در شرایطی تاسیس شد که تئاتر و هنر به طور کلی با محدودیت و سانسور شدید روبرو بود. این تئاتر از زمان تاسیس یکی از گروه‌های تئاتری برجسته‌ای است که با هدف گسترش تئاتر اجتماعی تشکیل شده است تا مبارزه برای جامعه‌ای سکولار، دموکراتیک، عاری از تعصب، خردورز و عدالت‌محور در پاکستان را تقویت نماید.

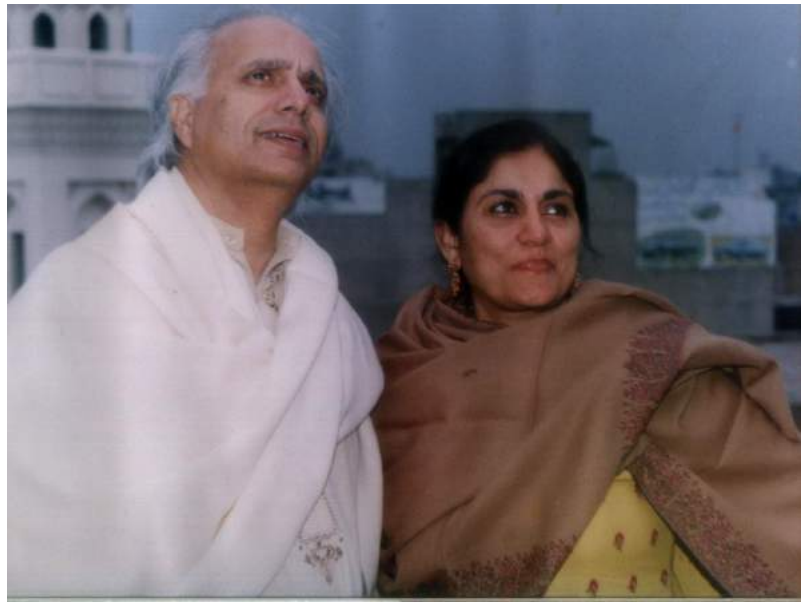
این تئاتر یک سازمان غیرانتفاعی داوطلبانه و دموکراتیک است و اعضاء آن در بر گیرنده‌ی طیف گسترده‌ای از اقشار گوناگون اجتماعی است. اجوکا به برابری جنسیتی و حقوق برابر برای همه فارغ از طبقه، جنسیت، قومیت یا مذهب پایبند است و فعالیت‌هایش از صلح دوستی در جهان و علی‌الخصوص در جنوب آسیا حمایت می‌کند.

اجراهای تئاتر اجوکا اشکال سنتی تئاتر را با متدلوژی معاصر ترکیب کرده و بر مصائب پیش روی جامعه‌ی پاکستان، خصوصاً در ارتباط با حقوق زنان در جامعه‌ی تحت سلطه‌ی مردان تاکید می‌ورزد. اجوکا تلاش می‌کند که نمایش‌هایی باکیفیت را تولید کند تا نوعی سرگرمی را ارائه کند که هدفی اجتماعی دارد.

تئاتر اجوکا اهمیت بسیاری برای ایجاد ارتباط نزدیک با جامعه‌ی مدنی و گروه‌های حقوق بشری قائل است و با سازمان‌های حقوق زنان، محیط زیست، کارگری، کودکان و حقوق بشر همکاری کرده است. اجوکا همکاری نزدیکی با گروه‌های تئاتر هند دارد، چندین فستیوال تئاتری هندوپاکستانی برگزار کرده است و برای گسترش صلح و حسن‌نیت نمایش‌هایی را در نقاط مختلف منطقه به روی صحنه برده است. این امر با توجه به تنش‌هایی که در منطقه میان گروه‌های قومیتی وجود دارد بسیار ارزشمند و حائز اهمیت است.

بخش دیگر این سازمان، اجوکا پروداکشن، تنها کمپانی مستقل تهیه‌کننده‌ی تلویزیون است که به آرمان سرگرمی با هدف اجتماعی پایبند است. اجوکا در دورانی که تهیه‌کنندگان مستقل تلویزیون همگی رویکرد تجاری دارند، تلاش می‌کند که از این جریان بر کنار مانده و تولیداتی را ارائه کند که در عین سرگرم‌کننده بودن، آگاهی‌بخش هم هستند. در این راستا، اجوکا اقدام به ساخت تله‌تئاتر، سریال، مستند و موسیقی با موضوعات حقوق بشر، حقوق زنان، آزادی مذهبی، تنظیم خانواده، صلح و قتل‌های ناموسی کرده است. اجوکا در طول سال‌های فعالیتش به عنوان ابزاری برای آموزش توده‌ها ظاهر شده است.

Ajoka ۱
Madeeha Gauahar ۲
Shahid Nadeem ۳



مدیحه گوهر و شاهد ندیم

اجوکا در زمانی تاسیس شد که جامعه‌ی پاکستان درگیر تنش‌ها و تحولات نامطلوبی بود. در همان سال، قانون شریعت برقرار شده بود که جایگاه زن و اقلیت‌های مذهبی را به شدت تنزل می‌داد. در شرایطی که زنان از عرصه‌های اجتماعی حذف می‌شدند، اجوکا فضایی را به وجود آورده بود که زنان در کنار مردان فعالیت می‌کردند و نه تنها زنان در نمایش‌ها بازی می‌کردند، بلکه خود نمایش‌ها را هم زنی قدرتمند و مستقل شکل می‌داد: مدیحه گوهر، کارگردان و از بنیان‌گذاران گروه. او و بسیاری از زنان دیگر فعال در گروه، عضو سازمان‌ها و جنبش‌های زنان هم بودند. در سال ۲۰۰۷، اجوکا یکی از نمایشنامه‌های گوهر با عنوان «برقع‌وگانزا»[۱] را به روی صحنه برد که در آن بازیگران با برقع روی صحنه بودند و به موضوعاتی همچون تبعیض جنسیتی و تعصب مذهبی می‌پرداخت. جنجال بسیاری را به وجود آورد. اعضای پارلمان خواستار توقف آن شدند و در نهایت اجرای آن ممنوع شد. با این حال، فعالان حقوق زنان ترجمه‌ی آن را در خارج از پاکستان در حمایت از اجوکا به روی صحنه بردند.

اجوکا در حال حاضر همچنان با همان اهداف و سیاست‌ها در حال فعالیت است.

۱ Burqavaganza
۲ Theatre du Soleil
۳ در شماره دوم صحنه معاصر فروردین ۶۰، مصاحبه‌ای از آرین منوشکین با نشریه‌ی کار تئاتری ترجمه‌ی ماندانا بنی‌اعتماد چاپ شده بود.
۴ Ariane Mnouchkine

تئاتر سولی[۲] (فرانسه)[۳]

آرین منوشکین[۴] در سال ۱۹۵۹ زمانی که خودش دانشجو بود، «انجمن تئاتر دانشجویان پاریس» را پایه‌گذاری کرد که رقیبی چپ‌گرا برای کمپانی کلاسیک سوربن به شمار می‌آمد. در سال ۱۹۶۴، همین گروه با تغییراتی تبدیل به تئاتر سولی شد که در واقع یک کلکتیو تئاتری بود که با ۹۰۰ فرانک از طرف هر عضو تشکیل شد. آنها نام گروه را خورشید گذاشتند، چون به گفته‌ی منوشکین «به دنبال زندگی، نور، گرما، زیبایی، قدرت و باروری» بودند. اولین اجرای موفق آنها «آشپزخانه» اثر آرنولد وسکر در سال ۱۹۶۷ بود، کمی پیش از تحولات سال ۶۸ در فرانسه.

تئاتر سولی از همان ابتدا با هدف ایجاد گروهی افقی بدون سلسله‌مراتب فعالیت خود را شروع کردند. حقوق اعضا کمابیش برابر است و تنها دریافتی اعضای قدیمی از جمله خود منوشکین کمی بیشتر از اعضای جدید است. از طرفی ممکن است وقتی اجرای روی صحنه ندارند، ماه‌ها بدون درآمد

بـگذرانـند. اعـضا در یک کمون بـا هـم زنـدگی می‌کنند و تـمام کارهـا میان ساکنین/اعضا تقسیم می‌شود.

مـنوشکین در سـال‌هـای ابـتدایی کار خـود گـفته بـود که مـا هیچ نمی‌دانیم، آمـاتور هسـتیم، هیچ چیزی را از هـمان ابـتدا نمی‌دانسـتیم، حتی آنـچه را که تـئاتر تـجاری می‌داند. مـا از اقـشار مختلفی هسـتیم و دشـوار اسـت که بـتوان گـفت وجـه اشـتراک‌مـان چیست، امـا همه این را می‌دانیم که بـه عـنوان گـروه قوی هسـتیم و اگـر جدا شـویم باخـته‌ایم. اوایل هرگز داوطلبان عضویت را رد نمی‌کردیم. در عوض می‌گفتیم که فردا صبح ساعت ۷:۳۰ اینجا باش، وسائلی هست که باید جابجا شود. از هر ده نفر هشت نفر فردا پیدایشان نمی‌شد. گروه برای کسانی است که می‌مانند.

Cartoucherie ۱

تا پیش از سال ۱۹۷۰ تئاتر سولی مکان ثابتی نداشت، اما در سال ۱۹۷۱ به کارتوشری در حومه‌ی پاریس نقل مکان کردند، جایی که پیش‌تر کارخانه‌ی بـاروت‌سـازی بـود و در آن زمـان مـتروکه بـود. مـنوشکین می‌گـوید که آنـجا را بسیار تصادفی پیدا کردند. همان روزی که سربازان آنجا را تخلیه کردند، آنها مستقر شدند و آنجا را تبدیل به مکانی برای کار و زندگی کردند.

او اظـهار تـاسـف می‌کند از این که «بـه پـول مـردم نیاز داریم» ولی «مـا مـغازه نیستیم و چیزی را نمی‌فـروشیم و بـه همین خـاطـر اسـت که از کلمه‌ی تـولید خوشم نمی‌آید. تولید نیست، مراسم است، تشریفات است.»

صحنه‌ای از آخرین کاروانسرا در تئاتر سولی

از ویژگی‌های کار تئاتر سولی از ابتدا تا امروز دوره‌های تمرین طولانی و کار جمعی بر روی متن نمایشی، ترکیب شیوه‌های نمایشی گوناگون، ارتباط و معاشرت با تماشاگران و البته سبک زندگی و کار کلکتیوشان است. تصمیمات تئاتر سولی در همه‌ی زمینه‌ها گروهی گرفته نمی‌شود. در رابطه با امور خود گروه، مثلاً اگر قرار باشد بازیگری اخراج شود، تصمیم جمعی گرفته می‌شود. اما در سایر زمینه‌ها، کسی تصمیم را می‌گیرد که در آن زمینه وارد است.

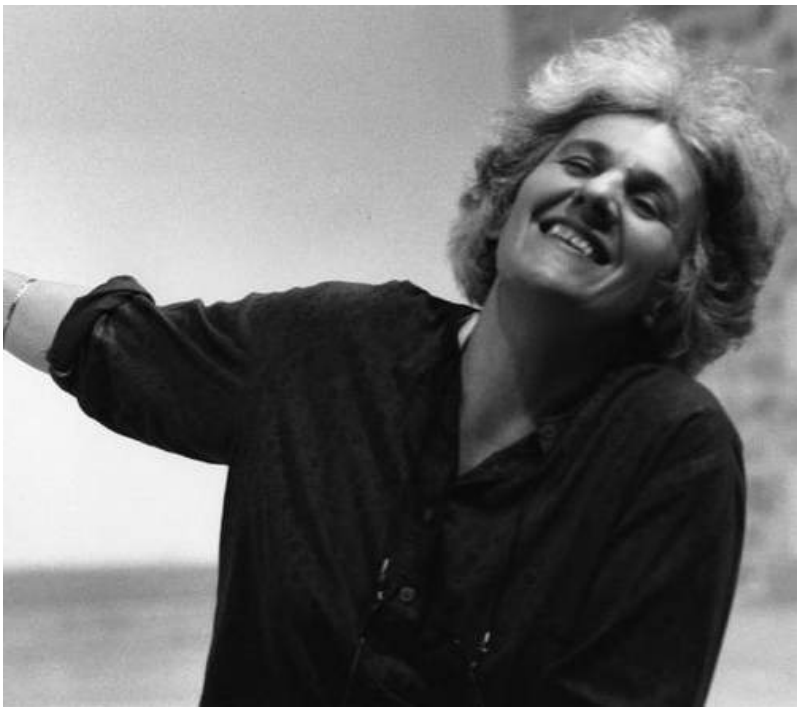
در کارنامه‌ی تئاتر سولی هم بازتولید آثار کلاسیک مانند شکسپیر و مولیر هست و هم آثاری که تماماً کار خود گروه است که پروسه‌ی خلق این آثار ماه‌ها به درازا می‌کشد. نمایش آخرین کاروانسرا (اودیسه)[1] سال ۲۰۰۳ بر اساس مجموعه‌ی نامه‌ها و مصاحبه‌هایی بود که منوشکین و همکارانش از کمپ‌های پناهندگان سرتاسر جهان جمع کرده و آن را تبدیل به نمایشی ۶ ساعته کرده بودند. رفتن به تئاتر سولی برای تماشاگران فقط تماشای یک اجرا نیست، بلکه به کلی تجربه‌ای منحصر به فرد است.

۱
Le Dérnier Caravansérail

۲ Red Ladder

۳
Broadside Mobile Workers' Theatre

۴
Maggie Lane, John Hoyland, Sheila Rowbotham, Kathleen McCreery, Chris Rawlence, Steve Trafford, Marion Sedley, Richard Stourac



آرین منوشکین

نردبان سرخ[۲] و تئاتر کارگری برادساید موبایل[۳] (انگلستان)

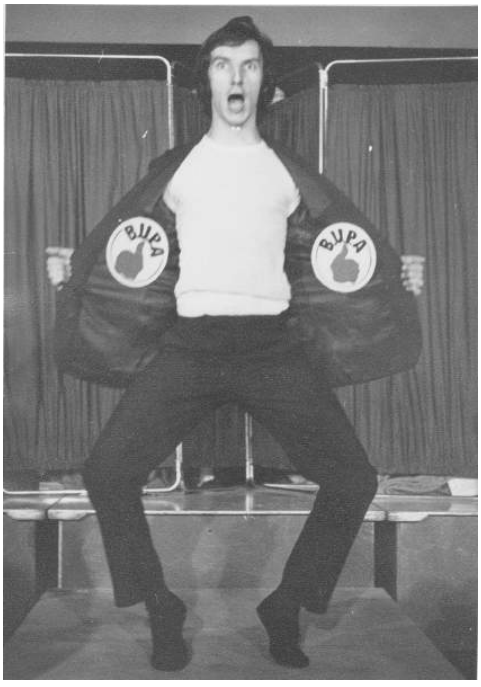
بیش از پنجاه سال از تاسیس تئاتر نردبان سرخ می‌گذرد. این گروه تئاتری در سال ۱۹۶۸ با نام «بازیگران خیابانی تبلیغی-تهییجی» (Agitprop Street Players) در لندن تاسیس شد، در سال ۷۰ به نردبان سرخ تغییر نام داد و تا امروز همچنان به فعالیتش ادامه می‌دهد. این گروه در ابتدای تشکیل، ساختار کلکتیو داشت و یک گروه تئاتر تهییجی تبلیغی بود که تحت تاثیر تحولات اجتماعی و سیاسی آن دوران شکل گرفت و مشخصاً اهداف و موضوعات سیاسی داشت. در آن دوران گروه‌های زیادی مشابه نردبان سرخ وجود داشت، اما از میان آنها نردبان سرخ یکی از معدود گروه‌هایی است که همچنان پابرجاست

اعضای اولیه‌ی گروه[۴] تجربه‌ی تئاتری محدودی داشتند، اما مشتاق بودند که فعالیت فرهنگی و سیاسی را به نحوی با هم درآمیزند که با طبقه‌ی کارگر و مبارزاتش ارتباط مستقیم برقرار کند. نمایش‌هایشان کوتاه و بُرنده بود و به موضوعاتی چون مسکن، بیکاری و اعتصابات کارگری می‌پرداخت. سیاست اصلی نردبان سرخ بردن تئاتر به میان طبقه‌ی کارگر بود و برای اجرای نمایش‌هایش عموماً مکان‌هایی غیرتئاتری مانند باشگاه‌های اتحادیه‌ها را انتخاب می‌کرد که کارگران ساعات آزادشان را برای تفریح در آن می‌گذراندند. یکی از اجراهای مشهور آنها «نمایش کیک» بود که در تجمع

جامعه بزرگ، نردبان سرخ، ۲۰۱۳

خارج از زندان پنتون‌ویل در اعتراض به دستگیری فعالان سندیکایی اجرا شد که در هایدپارک هم برای صدهزار کارگر اجرا شد.

در سال‌های بعد به تدریج تغییراتی عمده در این کلکتیو رخ داد. نردبان سرخ از سال ۱۹۷۳ از سوی شورای هنر انگلستان به رسمیت شناخته شد و تحت پوشش حمایت مالی آن قرار گرفت. مدت کوتاهی پس از آن کتلین مک‌کریکی از موسسان گروه که در جنبش زنان هم فعال بود و ریچارد استوراک، پس از اجرای «تا فولاد داغ است، بکوب» در پی اختلاف نظر سیاسی با دیگر اعضای گروه، از آنها جدا شده و گروه خود را با عنوان «تئاتر کارگری برادساید موبایل» تاسیس کردند. آنها تا زمان انحلال گروه‌شان در سال ۱۹۸۶ بر همان سیاست‌های اولیه‌شان باقی ماندند. ساختار گروه‌شان بینابین کلکتیو و سلسله‌مراتبی و متشکل از اعضای دائم و اعضای داوطلب بود. همه حق شرکت در تصمیم‌گیری‌ها درباره‌ی سیاست گروه و دیگر مسائل اجرایی را داشتند، اما اگر اتفاق آراء ممکن نبود، تصمیم را اعضای ثابت می‌گرفتند. تمام اعضا حقوق برابر دریافت می‌کردند و شرایط کاری برابر داشتند. این گروه در دوره‌هایی از شورای هنر بودجه‌ی کمکی دریافت می‌کرد اما پس از قطع کامل این بودجه، برخی از اعضا به طور نیمه‌وقت و بدون درآمد به کار در گروه ادامه دادند. در نهایت به خاطر دشواری‌های مالی، گروه به طور کامل به کار خود پایان داد.



حالت را به هم می‌زند، نردبان سرخ، ۱۹۷۵

اما نردبان سرخ در سال ۱۹۷۶ از لندن به لیدز منتقل شد و به مرور زمان سیاست‌های کاری گروه تغییر کرد. تا سال ۱۹۸۱، تمام اعضای اولیه‌ی گروه آن را ترک کرده بودند. در دهه‌ی ۸۰، نردبان سرخ مسیر کاری جدیدی را در پیش

۱ Strike While the Iron is Hot

گـرفـت. نـردبـان سـرخ در سـال ۱۹۸۵، سـاخـتـار خـود را از کلکتیو بـه سلسله‌مراتبی تغییر داد که تا امروز هم به همین شیوه عمل می‌کند. گروه به وسیله‌ی هیئت مـدیره اداره می‌شـود که خـود بـه صـورت دوره‌ای بـرای گـروه، کارگردان هنری تعیین می‌کند. با این حال، روح همکاری جمعی همچنان بر کار گروه مسلط است و شاید بتوان گفت که تنها پیوندی است که میان امروز و دیروز گـروه وجـود دارد. پـس از تغییر سـاخـتاری، سیاسـت کاری گـروه هـم دستخوش تغییراتی شد و تمرکزش را بر روی آثاری گذاشت که جوان‌ترها را مـخاطـب قـرار می‌داد. حـمایت شـورای هـنر از این گـروه در طی این سـال‌هـا مداوم نبوده و گاه به طور کامل قطع شده است و با وجود موفقیت اقتصادی گروه در سال‌های اخیر، همچنان از نظر اقتصادی وضعیت پایداری ندارد.

امروز نردبان سرخ یکی از مهم‌ترین کمپانی‌های سیار تئاتری انگلستان است که در نقاط مختلف به اجرای تئاتر می‌پردازد. با وجود تغییرات بنیادین هم در سـاخـتـار و هـم سیاسـت گـروه و روش کار که مـوجـب شـده تـفاوت‌هـای بنیادینی بـا گـروه اولیه داشـته بـاشـد نـردبـان سـرخ هـمچنان خـود را گـروهی رادیکال و میراث‌دار هـمان اهـداف می‌داند که بـا گـذر زمـان رشـد کرده اسـت. این گروه تلاش می‌کند نمایش‌هایی را اجرا کند که در عین پرطرفدار بودن، بـه هیچ وجـه سـطحی نیستند. امـروز در فـضای تـئاتـری انگلسـتان در زمـره‌ی گروه‌های تئاتری آلترناتیو شمرده می‌شود که با هدف ترویج ایده‌ی عدالت و تغییر اجتماعی تلاش می‌کند.

چشم‌انداز تئاتر آینده

شورای تحریریه صحنه معاصر

تهیه و تنظیم: شیرین میرزانژاد، حقوقدان

صرف‌نظر از این که یک گروه تئاتری به اقتضای منافع و مصالح خود چطور و تحت چه عنوانی اعلام موجودیت کند، و یا بخواهد تحت هر عنوانی در ارگان‌های رسمی خود را ثبت نماید یا نه، به هر حال برای سامان دادن به امور داخلی خود نیازمند چهارچوبی مشخص است. این چهارچوب را در اساسنامه می‌توان تعریف کرد. اساسنامه مسیر یک شخصیت حقوقی را از ابتدای شکل‌گیری و در ادامه، موقعیت‌های احتمالی که چنین نهادی ممکن است با آن روبرو شود پیش‌بینی کرده و به عنوان راهنما در این مسیر عمل می‌کند. به علاوه، با شفاف‌سازی تمام مراحل، توافقی که میان اعضا شکل می‌گیرد و نیز حقوق و وظایف افراد نسبت به هم و نیز در مقابل گروه، مشکلات احتمالی را از میان برده و راه را برای تمرکز بر فعالیت مورد نظر هموار می‌کند. بر همین اساس، در اینجا تلاش کرده‌ایم طرحی پیشنهادی برای اساسنامه‌ی یک گروه تئاتری ارائه کنیم. تلاش شده است تا طرح پیشنهادی دارای تمام خصائص یک نهاد دموکراتیک و مشارکت‌محور باشد. موارد ذکر شده در بندهای اساسنامه جامع و در برگیرنده‌ی تمام موارد احتمالی باشد. بدیهی است که حسب ضرورت، موارد می‌توانند حذف یا اضافه شده و یا تغییر نمایند. تلاش شده است که متن پیشنهادی حاضر به شرایط عملی امروز ایران نزدیک بوده و قابل اجرا باشد، اما همچنان با حالت ایده‌آل فاصله دارد و در واقع برای دوران گذار به شرایطی تنظیم شده است که آن حالت ایده‌آل قابل اجرا باشد. در متن اساسنامه به این موارد اشاره خواهد شد.

مطابق قوانین ایران برای تشکیل و ثبت یک گروه تئاتری به عنوان تعاونی شروطی محدودکننده وجود دارد که موجب می‌شود این حالت در بحث حاضر مد نظر ما نباشد. (مانند شرط اعتقاد به مذاهب رسمی برای تعیین شدن به عنوان بازرس که اصل عدم تبعیض را نقض می‌کند و یا عدم ارتکاب جرائم امنیتی که شامل حال بسیاری از محکومین سیاسی می‌شود.)

اما در هر حال یک گروه تئاتری می‌تواند در امور داخلی خود ساختار تعاونی داشته و به همان ترتیب اداره شود. تنها تفاوت آن از نگاه قانونی خواهد بود که صرف‌نظر از قوانین داخلی گروه و نحوه‌ی اداره‌ی آن، اگر به عنوان تعاونی به صورت قانونی ثبت نشود، مشمول قوانین آن نشده و در مقابل قانون و اشخاص ثالث، شراکت مدنی شناخته شده و اثرات آن بر گروه مترتب خواهد بود. از طرفی ممکن است رسماً در نهادهای مربوطه مانند انجمن‌های هنرهای نمایشی به عنوان گروه تئاتری ثبت شده و مشمول مقررات مربوطه شود، که این مورد هم در این مبحث مورد نظر ما نیست.

آنچه در ادامه می‌آید، اساسنامه‌ی داخلی پیشنهادی برای یک کلکتیو تئاتری فرضی است که به شیوه‌ی تعاونی اداره می‌شود. نام این کلکتیو تئاتری را تئاتر آینده می‌گذاریم. این کلکتیو فرضی با تعداد متوسط اعضا در نظر گرفته شده است. طبعاً به اقتضای شرایط و با تغییر مقیاس، بخش‌ها و ارکان کلکتیو هم می‌تواند کوچک‌تر شده و یا حذف شود، اما این اساسنامه‌ی پیشنهادی می‌تواند الگویی برای نحوه‌ی اداره و تصمیم‌گیری قرار گیرد.

پیشنهاداتی که در بخش امور مالی کلکتیو آمده، بیشتر ناظر به شرایط فعلی برای گذار به وضعیتی پایدارتر است. مطلوب‌ترین حالت ممکن برای یک گروه تئاتری این است که اعضاء درآمدی ثابت داشته باشند، اما از آنجا که در شرایط فعلی کشورمان، اتکا به فروش گیشه برابر است با تن دادن به مناسبات ناسالم حاکم بر فضای تئاتر، به همین علت راهکاری کوتاه‌مدت و قابل تمدید برای آن پیش‌بینی شده است. اما در بخش آموزش و پژوهش از آنجا که ماهیت عملکرد و خروجی‌اش میان‌مدت و بلندمدت است، می‌بایست به نوع دیگری با آن برخورد شود.

اساسنامه داخلی کلکتیو تئاتر آینده

ماده ۱. کلیات

۱.۱ تعریف:

کلکتیو تئاتر آینده، یک گروه تئاتر مستقل است که با هدف همکاری و تامین منافع مشترک اعضاء در زمینه‌ی حرفه‌ای آنها یعنی تئاتر تشکیل شده است و به صورت دموکراتیک و بر مبنای اصول هفتگانه‌ی تعاونی اداره می‌شود که عبارت است از: عضویت داوطلبانه و آزاد، اداره‌ی دموکراتیک اعضاء، مشارکت اقتصادی اعضا، استقلال و خودگردانی، فراهم کردن امکان آموزش، پرورش و آگاه‌سازی، همکاری با نهادهای همتای خود، و توجه و دغدغه‌مندی نسبت به جامعه.

۱.۲ موضوع:

موضوع فعالیت تئاتر آینده تولید آثار نمایشی به صورت اجرای صحنه‌ای یا ضبط شده، نشریات، کتاب، خبرنامه، محتوای آموزشی، آثار رادیویی، پادکست و...، انتشار آثار تولیدی، و برگزاری دوره‌های آموزشی در زمینه‌های مرتبط با هنرهای نمایشی هم برای اعضا و هم به طور عمومی است.

۱.۳ اهداف:

هدف اصلی از تشکیل کلکتیو تئاتر آینده، تقویت جریان تئاتر مستقل در ایران و مبارزه با سانسور است. ماموریت کلکتیو تئاتر آینده ایجاد بستری حمایتی و فضایی امن از لحاظ حرفه‌ای برای اعضاء، تسهیل فرآیند کاری، ایجاد امکان شکل‌گیری ارتباط سالم و موثر اعضاء با یکدیگر و نیز با دیگر هنرمندان و گروه‌ها برای تبادل دانش و تجربیات و نهایتاً تولید آثاری با کیفیت و استاندارد بالا است که از نظر اقتصادی برای تمام اقشار اجتماع در دسترس باشد.

۱.۴ وظایف

- سیاست‌گذاری، برنامه‌ریزی و زمان‌بندی سالیانه برای فعالیت‌های کلکتیو.
- اولویت‌بندی فعالیت‌ها.
- سازماندهی فعالیت‌ها و رویدادهای کلکتیو و برگزاری آن.
- اطلاع‌رسانی و آموزش.
- ارتباط و همکاری با همتایان خود.

۱.۵ سیاست‌ها

کلکتیو تئاتر آینده گروهی مستقل و خودگردان است که هیچ‌گونه وابستگی اقتصادی یا ایدئولوژیک به دولت و گروه‌ها و سازمان‌های دولتی یا غیردولتی یا افراد و شخصیت‌ها ندارد. کلکتیو تئاتر آینده مدافع آزادی بیان بوده و قاطعانه در مقابل تمامی اشکال سانسور با هر امکاناتی که در اختیار دارد می‌ایستد. کلکتیو تئاتر آینده می‌کوشد در آثارش به دغدغه‌ها و موضوعات روز اجتماع پرداخته و به ترویج آگاهی عمومی در این زمینه کمک کند و همچنین تلاش می‌کند تا امکانی فراهم سازد تا طیف هر چه گسترده‌تری از مخاطبان از تمام اقشار امکان دسترسی به آثارش را داشته باشند. کلکتیو تئاتر آینده هیچ تبعیضی از لحاظ جنسیت، قوم و نژاد، زبان، ملیت، مذهب،

سن، وضعیت جسمانی و ویژگی‌های فردی از این قبیل میان اعضا یا مخاطبان خود قائل نیست.

ماده ۲: سرمایه

سرمایه‌ی کلکتیو مرکب از دو بخش صندوق ثابت و صندوق فصلی است.

صندوق ثابت: در بدو تشکیل کلکتیو، با آورده‌ی موسسین و اعضای اولیه صندوق کلکتیو تشکیل می‌شود که برای شروع به کار و اداره‌ی امور جاری کلکتیو استفاده می‌شود و با دریافت درصدی از درآمدهای حاصل از فعالیت کلکتیو حفظ می‌شود.

تبصره: سهم اعضاء در تأمین سرمایه کلکتیو برابر است مگر اینکه مجمع عمومی عادی تصویب نماید که بعضی از اعضا سهم بیشتری تأدیه نمایند؛ دراینصورت حداکثر میزان سهام هر عضو نباید از ۱۵ درصد سرمایه تعاونی تجاوز کند.

صندوق فصلی: در ابتدای هر فصل، با آورده‌ی افرادی تشکیل می‌شود که در پروژه‌های نمایشی آن فصل شرکت دارند و با پایان فصل تصفیه و منحل می‌شود.

ماده ۳: ساختار

ارکان کلکتیو تئاتر آینده دارای دو بخش اداری و اجرایی است. بخش اداری کلکتیو تئاتر آینده متشکل از مجمع عمومی، هیئت مدیره، بازرسان و بخش اجرایی آن کمیته‌های نمایش، پژوهش و آموزش است.

۳.۱ مجمع عمومی: مجمع عمومی کلکتیو به دو صورت عادی و فوق‌العاده برگزار می‌شود. مجمع عادی به صورت فصلی و سالیانه برگزار می‌گردد.

۳.۲ هیئت مدیره: هیئت مدیره متشکل از اعضای موسس کلکتیو به علاوه‌ی سرپرستان کمیته‌های نمایش، آموزش و پژوهش است.

۳.۳ بازرسان: شخص یا اشخاصی هستند که توسط مجمع عمومی به مدت یک سال مشخصاً برای نظارت بر امور کلکتیو انتخاب می‌شوند.

۳.۴ بخش اجرایی

کمیته‌ها متشکل از کمیته‌ی نمایش، کمیته‌ی آموزش و کمیته‌ی پژوهش است.
کمیته‌ی نمایش به سرپرستی مدیر هنری، به امور مربوط به تمرین و اجرای صحنه‌ای یا تلویزیونی می‌پردازد.
کمیته‌ی آموزش مسئول امور مربوط به آموزش اعضا و نیز پذیرش و تعلیم هنرجو از خارج از کلکتیو است.
کمیته‌ی پژوهش عهده‌دار انجام پروژه‌های پژوهشی، تالیف کتب و نشریات است.
مقررات عملکرد کمیته‌ها در آیین‌نامه‌های مجزا به تصویب مجمع عمومی می‌رسد.

۳.۵ اعضا: اعضای کلکتیو تئاتر آینده متشکل از اعضای موسس، اعضای دائم و اعضای موقت است.
اعضای موسس کسانی هستند که در بدو شکل‌گیری کلکتیو حضور داشته و فراخوان تشکیل کلکتیو را صادر کرده‌اند. عضویت اعضای موسس در کلکتیو ثابت و غیرقابل لغو است.
اعضای دائم کسانی هستند که پس از تاسیس کلکتیو به عضویت دائم آن درآمده‌اند.
اعضای موقت کسانی هستند که به عنوان مهمان در یک یا چند فصل با کلکتیو همکاری می‌نمایند، و یا کسانی که واجد شرایط عضویت نبوده اما با کلکتیو همکاری می‌کنند.

ماده ۴: عضویت

۴.۱ تمام هنرمندان تئاتر که واجد شرایط باشند می‌توانند درخواست عضویت در کلکتیو را بنمایند.
۴.۲ متقاضی عضویت در کلکتیو می‌بایست:

- به سن قانونی رسیده و دارای اهلیت قانونی باشد
- در گروه یا نهاد مشابه کلکتیو تئاتر آینده عضو نبوده تعهدی مشابه تعهداتی که با عضویت در کلکتیو بر عهده می‌پذیرد نداشته باشد.
- سهم خود را به میزان مقرر شده در هنگام تشکیل صندق ثابت بپردازد.

۴.۳ هیئت مدیره پس از وصول درخواست عضویت، شرایط متقاضی را احراز کرده و مجمع عمومی در رابطه با تایید یا رد او تصمیم‌گیری می‌نماید.
۴.۴ هیچگونه تبعیض یا محدودیتی برای عضویت واجدین شرایط وجود ندارد مگر عدم کفایت امکانات و ظرفیت کلکتیو. هیئت مدیره مکلف است در مواردی که متقاضیان فاقد هریک از شرایط باشند، درخواست عضویت آنها را ردکند.
۴.۵ مسئولیت مالی اعضاء محدود به میزان سهم آنان می باشد مگر آن که صراحتاً ترتیب دیگری مقرر شود.

حقوق و وظایف عضویت

۴.۶ هر عضو کلکتیو صرفنظر از میزان آورده‌ی مالی و مشارکت عملی خود، یک رای دارد و رای تمام اعضا با هم برابر است.
۴.۷ اعضاء کلکتیو موظف هستند به وظایف و مسئولیتهایی که در حدود قوانین و مقررات تعهد کرده‌اند عمل‌کنند.
۴.۸ تمامی اعضا می‌توانند بر اداره‌ی کلکتیو نظارت داشته و به حساب‌ها و گزارش‌ها دسترسی داشته باشند و در صورت مشاهده‌ی تخلف، از بازرسان یا هیئت مدیره درخواست بررسی داشته باشند.
۴.۹ تمامی اعضا حق برابر در استفاده از اموال و امکانات کلکتیو را مطابق مقررات و شیوه‌نامه‌هایی که توسط مجمع عمومی تصویب می‌شود دارند.

پایان عضویت

۴.۱۰ خروج عضو از کلکتیو اختیاری است و نمی‌توان فرد را از خروج منع کرد، اما اگر خروج او موجب ضرر مالی برای کلکتیو شود، او ملزم به جبران آن است.
۴.۱۱ اخراج عضو به تصمیم هیئت مدیره در این شرایط صورت می‌گیرد:
۱. در صورتی که هر یک از شرایط عضویت را از دست بدهد،
۲. در صورتی که وظایف و تعهدات خود را در قبال کلکتیو به انجام نرساند،
۳. در صورتی که دست به اقداماتی بزند که بر خلاف سیاست‌ها و اهداف کلکتیو بوده و یا در تضاد با منافع کلکتیو قرار گیرد.
تبصره: در موارد ۲ و ۳ هیئت مدیره ۲ مرتبه به نحو مقتضی به عضو مربوطه اخطار داده و در صورتی که ترتیب اثر داده نشود، ۱۵ روز پس از آخرین اخطار، اقدام به اخراج وی خواهد نمود.

۴.۱۲ در صورت لغو عضویت به سبب فوت، استعفا، انحلال و اخراج, حقوق و مطالبات او محاسبه شده و به دیون تعاونی تبدیل می‌شود و پس از کسربدهی وی به کلکتیو، در پایان فصل پرداخت و تسویه حساب خواهدشد.
تبصره: در صورت لغو عضویت، کلکتیو موظف است سهم عضو را در زمره‌ی مطالبات عضو منظور نماید.
۴.۱۳ تشخیص موارد اخراج عضو بنا به پیشنهاد هریک از هیئت مدیره یا بازرسان و تصویب مجمع عمومی عادی خواهد بود.
۴.۱۴ در صورتی که عضوی یک سال بدون دلیل موجه فعالیت نداشته باشد به تشخیص مجمع عمومی عضویت او تعلیق شده و پس از ادامه‌ی این وضعیت، در پایان سال دوم عضویت او لغو می‌شود. سهم عضو مربوطه در زمره‌ی مطالبات او منظور خواهد شد.

ماده ۵: مجامع و جلسات

مجامع کلکتیو عبارتند از مجمع عمومی عادی سالیانه، مجمع عمومی عادی فصلی و مجمع عمومی فوق‌العاده که همگی با حضور اکثریت مطلق اعضا رسمیت می‌یابند.

۵.۱ مجمع عمومی عادی سالیانه در ابتدای هر سال تشکیل می‌شود و به امور ذیل می‌پردازد:

- انتخابات هیئت مدیره، بازرسان
- بررسی گزارش مالی سال گذشته.
- بررسی گزارش سرپرستان کمیته‌ها.
- تصویب سیاست‌ها و برنامه‌ی سالیانه و انتخاب سرپرست و اعضای کمیته‌ها.
- تصویب مقررات داخلی و آیین‌نامه‌ها به پیشنهاد کمیته‌ها.
- تصویب متمم و اصلاحیه‌ی مقررات داخلی به پیشنهاد اعضا.
- بررسی و تصویب درخواست‌های عضویت.
- بررسی و تصویب عضویت کلکتیو در سازمان‌ها، نهادها و اتحادیه‌های مربوطه.

۵.۲ مجمع عمومی عادی فصلی در آغاز هر فصل تشکیل شده و به امور ذیل می‌پردازد:

تشکیل صندوق فصلی بر اساس برنامه‌ی مصوب با شرکت اعضای داوطلب.
برنامه‌ریزی برای انجام پروژه‌ی نمایشی فصل.
بررسی گزارش مالی فصل و تسویه‌ی حساب‌ها.

۵.۳ مجمع عمومی فوق‌العاده برای رسیدگی به امور ذیل تشکیل می‌شود:

- گزارش تخلف اعضای هیئت مدیره از سوی بازرس.
- استعفای جمعی مدیران.
- به درخواست جمعی اعضا در موارد خاص.
- اصلاح و تغییر در اساسنامه.

۵.۴ جلسات ماهیانه میان مدیر داخلی، مدیر هنری و سرپرستان کمیته‌ها با حضور یک نفر نماینده از بازرسان برای هماهنگی و رسیدگی به امور جاری برگزار می‌شود.

۵.۵ اعضای غایب می‌توانند برای شرکت در رای‌گیری‌های مجامع و جلسات به دیگر اعضا نیابت بدهند. در این صورت در حکم حاضر در مجمع تلقی شده و در رسمیت مجمع موثر خواهند بود.

۵.۶ تاریخ و زمان برگزاری مجامع و جلسات توسط هیئت مدیره تعیین شده و حداقل ۱۵ روز پیش از موعد مقرر از طرق معمول اطلاع‌رسانی (ایمیل، پیامک، خبرنامه‌ی داخلی،...) به اطلاع اعضا خواهد رسید. دستور جلسه نیز می‌بایست پیشاپیش به طریق مقتضی به اطلاع اعضا برسد.

۵.۷ انتخاب سرپرستان کمیته‌ها بر اساس طرح پیشنهادی‌شان برای سال آینده صورت می‌گیرد.

۵.۸ اعضای داوطلب برای سرپرستی کمیته، برنامه‌ی پیشنهادی خود را برای سال آینده به هیئت مدیره ارائه می‌کنند. طرح‌های پیشنهادی شامل برنامه و برآورد هزینه‌های مربوطه می‌بایست حداقل پانزده روز پیش از برگزاری مجمع عمومی سالیانه در دسترس اعضا قرار گیرد.

۵.۹ پیشنهاد دهنده‌ی طرح سالانه‌ی مصوب سرپرست کمیته‌ی مربوطه خواهد بود.

ماده ۶: هیئت مدیره

۶.۱ هیأت مدیره مرکب از سه نفر عضو اصلی و یک نفر عضو علی‌البدل می‌باشد که از میان اعضاء برای مدت یک سال با رای مخفی و اکثریت مطلق آراء انتخاب می‌شوند. فرد حائز اکثریت بعد از اعضاء اصلی علی‌البدل شناخته می‌شود و انتخاب مجدد هر یک از اعضاء اصلی و علی‌البدل حداکثر برای دو نوبت متوالی بلامانع است.

۶.۲ اعضای هیئت مدیره باید از دانش یا تجربه‌ی کافی برای انجام وظایف برخوردار باشند.

۶.۳ افرادی که در هر یک از نوبت‌های متوالی بعدی موفق به کسب دو سوم آراء کل اعضاء شوند از ممنوعیت مندرج در این ماده مستثنی خواهند بود.

۶.۴ هیئت مدیره فردی را از میان اعضا به عنوان مدیر کلکتیو برای تسهیل انجام و هماهنگی امور داخلی انتخاب می‌کند.

۶.۵ هیأت مدیره در اولین جلسه از میان خود یک نفر را به عنوان منشی انتخاب می‌کند.

۶.۶ در صورت استعفاء، فوت، ممنوعیت قانونی و یا غیبت غیر موجه مکرر هر یک از اعضای اصلی هیأت مدیره، عضو علی‌البدل برای بقیه مدت مقرر به جانشینی وی در جلسات هیأت مدیره شرکت می‌نماید. غیبت غیر موجه مکرر به موادی اطلاق می‌شود که عضو, علیرغم اطلاع از دعوت، بدون اجازه قبلی و یا عذر موجه حداقل در چهار جلسه متوالی و یا هشت جلسه غیر متوالی طی یک سال در جلسات هیأت مدیره حاضر نشود.

۶.۷ در صورت استعفای دسته جمعی و قبولی آن توسط مجامع عمومی فوق‌العاده، مجمع عمومی عادی بنابه دعوت هیأت مدیره مستعفی برای انتخاب هیأت مدیره جدید تشکیل خواهد شد.

۶.۸ پس از انقضای مدت مأموریت هیئت مدیره در صورتی که هیأت مدیره جدید انتخاب نشده باشد هیئت مدیره موجود تا انتخاب و قبولی هیئت مدیره جدید کماکان به وظایف خود ادامه داده و مسئولیت اداره امور را بر عهده خواهد داشت.

۶.۹ جلسات هیئت مدیره هر دو هفته یکبار در موعد و محل معینی که قبلاً به تصویب هیئت مدیره رسیده با حضورتمام اعضای اصلی هیئت مدیره تشکیل و رسمیت می‌یابد و برای اتخاذ تصمیم رای اکثریت اعضا حاضر در جلسه ضروری است. تصمیمات هیئت مدیره در دفتری به نام دفتر

صورت‌جلسات هیئت مدیره ثبت می‌گردد و به امضای اعضای حاضر در جلسه می‌رسد.

وظایف و اختیارات

۶.۱۰ هیئت مدیره جز در مواردی که به موجب اساسنامه اتخاذ تصمیم درباره آنها در صلاحیت مجامع عمومی قرار داده شده، در سایر موارد با رعایت مقررات اساسنامه و مصوبات مجامع عمومی و رعایت صلاح کلکتیو و اعضا دارای اختیارات لازم جهت اداره امور کلکتیو است.

۱. دعوت مجامع عمومی

۲. اجرای اساسنامه و تصمیمات مجامع عمومی و سایر مقررات مربوط.

۳. نصب و عزل و قبول و استعفای مدیر و نظارت بر عملیات وی و پیشنهاد حدود وظایف و اختیارات و میزان حقوق و مزایای مدیر به مجمع عمومی.

۴. دریافت درخواست عضویت و اخذ تصمیم نسبت به انتقال سهام اعضا به یکدیگر و دریافت استعفای هریک از اعضای هیئت مدیره.

۵. نظارت بر مخارج جاری و رسیدگی به حساب‌ها و ارائه به بازرس و تسلیم به موقع گزارش مالی و ترازنامه به مجمع عمومی.

۶. تهیه و تنظیم طرح‌ها و برنامه‌ها و بودجه و سایر پیشنهادات یا دریافت آن از کمیته‌ها و ارائه به مجمع عمومی جهت اتخاذ تصمیم.

۷. تهیه و تنظیم دستورالعمل‌های داخلی و تقدیم آن به مجمع عمومی برای تصویب.

۸. تعیین نماینده یا وکیل در دادگاه‌ها و مراجع قانونی و سایر سازمان‌ها با حق توکیل غیر و تعیین نماینده از بین اعضا برای حضور در جلسات مجمع عمومی شرکت‌ها و اتحادیه‌هایی که در آنها مشارکت دارد.

۹. تعیین و معرفی صاحبان امضای مجاز برای قراردادها و اسناد تعهدآور کلکتیو.

۱۰. انجام سایر وظایف و تکالیفی که به موجب این اساسنامه مستقیماً و یا به اعتبار تصدی اداره امور کلکتیو بر عهده هیئت مدیره گذارده شده است.

تبصره: مسئولیت هیئت مدیره در مقابل کلکتیو مسئولیت وکیل در مقابل موکل است.

۶.۱۱ هیئت مدیره وظایف خود را به صورت جمعی انجام می‌دهد و هیچ‌یک از اعضا هیئت مدیره حق ندارد از اختیارات هیئت مدیره منفرداً استفاده کند مگر در موارد خاص که وکالت یا نمایندگی کتبی از طرف هیئت مدیره داشته باشد. هیئت مدیره می‌تواند قسمتی از اختیارات خود را به مدیر تفویض کند.
۶.۱۲ استعفای هر یک از اعضای هیئت مدیره تا تعیین عضو جدید و قبولی سمت آن رافع مسئولیت نسبت به وظایف نخواهد بود.
۶.۱۳ هیچ‌یک از اعضای هیئت مدیره یا بازرس یا مدیر کلکتیو نمی‌تواند سمت بازرسی یا مدیریت عامل و یا عضویت هیئت مدیره تعاونی یا کلکتیو دیگری را با موضوع و فعالیت مشابه قبول کند.

ماده ۷: بازرسان

۷.۱ مجمع عمومی عادی یک نفر از اعضا را برای مدت یک سال به عنوان بازرس اصلی و یک نفر به عنوان بازرس علی‌البدل انتخاب می‌کند.
۷.۲ انتخاب متوالی بازرس مانعی ندارد اما نمی‌تواند همزمان سمت دیگری را در کلکتیو عهده‌دار شود. در صورت فوت یا استعفا یا ممنوعیت قانونی بازرس اصلی، بازرس علی‌البدل تا پایان دوره‌ی ماموریت، وظایف او را بر عهده خواهد داشت.
۷.۳ وظایف بازرس عبارت است از
۱. بررسی انطباق عمل هیئت مدیره و نمایندگان و وکلای کلکتیو و معاملات انجام شده با اساسنامه و قانون
۲. رسیدگی به حساب‌ها، دفاتر، اسناد مالی، ترازنامه، عملکرد مالی
۳. رسیدگی به شکایات و اعتراضات اعضا.
۴. درخواست برگزاری مجمع عمومی فوق‌العاده از هیئت مدیره در صورت مشاهده‌ی تخلف اعضای هیئت مدیره.
۵. تذکر کتبی به مدیر و هیئت مدیره در صورت بروز تخلف و درخواست رفع نقص.
۷.۴ بازرس موظف است گزارش جامعی راجع به وضعیت تعاونی به مجمع عمومی عادی سالیانه ارائه کند. گزارش بازرس باید لااقل ۱۰ روز قبل از تشکیل مجمع عمومی عادی سالیانه جهت مراجعه اعضا آماده باشد .

ماده ۸: امور مالی

۸.۱ منابع مالی کلکتیو تئاتر آینده عبارت است از:

- سهم پرداختی اعضا
- کمک‌های مالی افراد یا گروه‌ها
- درآمدهای کلکتیو شامل گیشه، فروش محصولات هنری و فرهنگی بخش نمایش و پژوهش و شهریه‌ی دریافتی بخش آموزش کلکتیو.

تبصره: کمک‌های مالی مورد پذیرش از سوی کلکتیو تنها کمک‌های بلاعوضی است که کلکتیو هیچ‌گونه تعهدی در مقابل آن بر عهده‌ی خود نمی‌پذیرد و تغییری در رویه و سیاست کلکتیو به وجود نمی‌آورد و یا کلکتیو را ملزم به انتخابی مشخص نمی‌کند.

۸.۲ آغاز به کار کلکتیو با سهم پرداختی اعضا و کمک‌های مالی احتمالی صورت می‌گیرد.

صندوق ثابت

۸.۳ صندوق ثابت کلکتیو از زمان تاسیس تشکیل شده و تا زمان انحلال کلکتیو باقی خواهد بود.

۸.۴ درآمد حاصل از دارایی‌های کلکتیو مانند اجاره‌ی محل تمرین و اجرا و نیز درآمد حاصل از فعالیت‌های بخش آموزش و پژوهش به حساب صندوق ثابت منظور می‌شود.

۸.۵ هزینه‌های جاری کلکتیو و نیز بخش پژوهش و آموزش از محل صندوق ثابت تامین می‌شود.

۸.۶ هدایا و کمکهای بلاعوض در صورتی که از طرف اعطاء کننده برای مصرف خاصی تعیین نشده باشد به حساب صندوق ثابت منظور خواهد شد.

۸.۷ حق‌الزحمه‌ی اعضای کمیته‌های پژوهش و آموزش در طرح پیشنهادی سالانه تعیین شده و در زمره‌ی هزینه‌های جاری از محل صندوق ثابت تامین می‌شود.

صندوق فصلی

۸.۸ در ابتدای هر فصل، بر اساس برنامه‌ی مصوب کمیته‌ی نمایش و با آورده‌ی افرادی که در پروژه‌ی فصل شرکت دارند صندوق فصلی تشکیل می‌شود. سهم شرکای صندوق فصلی با هم برابر است.

۸.۹ در صورتی که چند پروژه‌ی نمایش در یک فصل در جریان باشد، برای هر یک صندوق جداگانه تشکیل خواهد شد.

۸.۱۰ در صورتی که فردی از شرکای صندوق آورده‌ی غیرنقدی داشته باشد که در هزینه‌های پروژه در نظر گرفته شده (مثلاً امکانات حمل‌ونقل، اسکان و...) این آورده‌ی او قیمت‌گذاری شده و در حکم آورده‌ی نقدی او منظور خواهد شد.

۸.۱۱ در صورتی که تمام اعضای شرکت کننده در پروژه‌ی فصلی در صندوق سهیم باشند، در پایان فصل درآمد خالص حاصل از اجرای نمایش پس از کسر پنج درصد سهم صندوق ثابت، میان شرکای صندوق فصلی به صورت مساوی تقسیم خواهد شد.

۸.۱۲ در صورتی که برخی از اعضا آورده‌ی نقدی یا در حکم نقدی در صندوق نداشته و صرفاً کار و مهارت خود را در پروژه شرکت داده باشند، تقسیم درآمد به این ترتیب خواهد بود: پس از کسر هزینه‌ها، ابتدا آورده‌ی نقدی و در حکم نقدی به اعضا بازگردانده شده و سپس باقی‌مانده به طور مساوی میان اعضای صندوق تقسیم خواهد شد.

۸.۱۳ در صورتی که در زمان تشکیل صندوق فصلی، آورده‌ی اعضا کفاف هزینه‌های پیش‌بینی شده را ندهد، اگر این کسری کمتر از یک‌سوم کل هزینه‌ها باشد، از محل صندوق ثابت تامین شده و در زمان تسویه، به آن بازمی‌گردد. در غیر این صورت به صلاحدید سرپرست کمیته‌ی نمایش تغییرات لازم در طرح داده خواهد شد.

۸.۱۴ در صورت کسری صندوق فصلی، اگر اعضای کمیته‌های پژوهش و آموزش بخواهند، می‌توانند بدون حق اظهار نظر در فرآیند کار اجرایی کمیته‌ی نمایش در صندوق فصلی سهیم باشند. در این صورت در سود و زیان پروژه مانند دیگر اعضای کمیته‌ی نمایش سهیم خواهند بود.

۸.۱۵ اعضای موقت هم می‌توانند در صندوق فصلی سهیم باشند. در این صورت با آنها همانند اعضای دیگر رفتار می‌شود.

۸.۱۶ مسئولیت مالی اعضا به میزان سهم پرداختی‌شان است. در صورت دریافت اعتبارات از بانک‌ها و اشخاص برای پیشبرد امور کلکتیو، تصمیمات مقتضی در این رابطه و نیز مسئولیت مالی اعضا در مجمع عمومی سالیانه و یا مجمع فوق‌العاده‌ای که به این منظور تشکیل می‌شود اتخاذ خواهد شد.

۸.۱۷ سود حاصل از فعالیت‌های سالانه‌ی کلکتیو در پایان هر سال پس از کسر پنج درصد بازگشتی به صندوق ثابت، به طور مساوی میان اعضا تقسیم خواهد شد.

ماده ۹: تفسیر، اصلاح، تغییرات اساسنامه و انحلال کلکتیو

۹.۱ تفسیر مفاد اساسنامه به پیشنهاد هر یک از اعضا در مجامع عمومی بررسی و تصویب می‌شود.

۹.۲ هرگونه تغییرات و اصلاح اساسنامه به پیشنهاد اعضای موسس یا هیئت مدیره در مجمع عمومی فوق‌العاده تصویب می‌شود.

۹.۳ انحلال کلکتیو به درخواست اعضای موسس صورت می‌گیرد و فرآیند انحلال و تسویه‌ی حساب‌ها همانند سایر امور جاری کلکتیو توسط هیئت مدیره تحت نظارت بازرس صورت می‌گیرد.

ماده ۱۰: حل اختلاف

۱۰.۱ در صورت بروز اختلاف میان اعضا، موضوع در وهله‌ی اول توسط بازرس رسیدگی خواهد شد. در صورت نیاز در مرحله‌ی بعد هیئتی سه نفره متشکل از بازرس، مدیر یا یک نماینده از هیئت مدیره و یک نفر از اعضای موسس مورد داوری قرار خواهد گرفت. در صورت عدم حل اختلاف، موضوع در مجمع عمومی فوق‌العاده که به درخواست طرفین اختلاف یا هیئت داوری تشکیل می‌شود رسیدگی خواهد شد.

۱۰.۲ در صورتی که بازرس یا هیئت داوری در اختلاف ذینفع بوده و یا خود طرف اختلاف باشند، طرفین اختلاف فرد دیگری را از میان اعضا برای رسیدگی انتخاب می‌کنند.

نمایشنامه‌های ممنوع:

تاریخ سانسور ۱۲۵ نمایشنامه‌ی صحنه‌ای

داون بی. سووا

ترجمه‌ی ناصر رحمانی‌نژاد

از آنجا که سانسور یکی از موانع و مشکلات در برابر خلاقیت آزاد، به ویژه در عرصه‌ی تئاتر است، صحنه‌ی معاصر کوشش می‌کند که در هر شماره مطلبی در این باره منتشر کند. ما معتقدیم هر چه بیشتر درباره‌ی سانسور گفته شود، ماهیت این پدیده‌ی سخیف و زوایای پوشیده‌ی آن و همچنین آسیب‌های آن بیشتر روشن می‌شود. تئاتر ایران ویران‌کننده‌ترین ضربات را از سانسور خورده است.

ادیپوس شاه

نویسنده: سوفوکلس

تاریخ و محل اجرای اصلی: ۴۲۵ قبل از میلاد، آتن، یونان.

شخصیت‌ها: آنتیگون، همسرایان، کِرِئون، ایسمن، ادیپوس، پولینیسس، تیرِسیاس.

فیلم‌ها: فیلم‌های سینمایی: ادیپوس شاه (۱۹۰۹، ایتالیا)؛ (۱۹۱۱، انگلستان)؛ (۱۹۵۷، کانادا). فیلم‌های تلویزیونی: (۱۹۸۴، انگلستان)؛ (۱۹۹۲، ژاپن)؛ ادیپوس سلطان (۱۹۶۷، ۱۹۸۴، انگلستان)؛ سلطان ادیپوس (۱۹۷۲، انگلستان).

خلاصه داستان

ادیپوس شاه یکی از سه نمایشنامه‌ای است که توسط سوفوکلس و برپایه‌ی داستان ادیپوس نوشته شده که در اساطیر یونان است؛ دو نمایشنامه‌ی دیگر آنتیگون و ادیپوس درکولونوس هستند. آغاز نمایشنامه ده سال پس از زمانی است که ادیپوس برای اولین بار در تِب ظاهر شده، شهری که به شاهی برگزیده می‌شود و با یوکاستا، بیوه‌ی مقتول سلطان لایوس، ازدواج می‌کند. از اشاراتی در دیالوگ‌ها، تماشاگر از پیشگویی‌هایی که برای یوکاستا و لایوس ابراز شده بوده، و همچنین چگونگی مرگ لایوس، آگاه می شود. هنگامی که نمایش آغاز می‌شود، طاعون ساکنان تب را به ویرانی کشانده و ادیپوس، کرئون، برادر یوکاستا را نزد کاهن معبد دلفی فرستاده تا دریابد چرا خدایان طاعون را بر آنها نازل ساخته‌اند. هنگامی که کرئون بازمی‌گردد، برملا می‌کند که کاهن پیشگویی کرده که طاعون تا زمانی که هویت قاتل لایوس شناسایی و مجازات نشود بر تب خواهد ماند، و ادیپوس را راهنمایی می کند که قاتل را لعن کرده و در برابر مردم تب سوگند یاد کند که انتقام لایوس را خواهد ستاند. ادیپوس پیشگوی نابینا تیرسیاس را

احضار می کند و از او می خواهد تمام آنچه را که درباره‌ی قاتل می داند، بر او فاش نماید. وقتی پیشگو اشاراتی غیرمستقیم در شناسایی ادیپوس به عنوان قاتل به کار می برد، شاه تیرسیاس را به همدستی با کرئون برای غصب سلطنت متهم می‌کند. یوکاستا در تلاش برای نجات برادر، سعی می‌کند ادیپوس را مطمئن سازد که پیشگو اشتباه می‌کند، زیرا سالها پیش کاهن پیش بینی کرده بود که لایوس به دست پسر خودش کشته خواهد شد. یوکاستا همچنین اطلاعاتی به ادیپوس می دهد که به نظر می رسد برای اولین بار است می‌شنود، این که لایوس در تقاطع سه جاده کشته شده، و سعی می‌کند به یاد او بیاورد که ده سال پیش، در راه تب، او درگیر دعوایی می‌شود و مردی را در محلی که سه جاده بهم می رسند کشته. ادیپوس در وحشتی فزاینده، درمی یابد که او فرزند لایوس و یوکاستا است و این که او در واقع پدر خودش را به قتل رسانده و با مادر خود ازدواج کرده، و از او چهار فرزند به دنیا آورده. یوکاستا حقیقت را سریع‌تر در می یابد و خودکشی می‌کند، ادیپوس چشم‌های خود را درمی‌آورد تا هرگز خورشید را نبیند. کرئون بر تخت سلطنت می‌نشیند و ادیپوس از تب به تبعید می‌رود.

لوییس بومیستر در اجرایی از ادیپوس رکس در هلند

تاریخ سانسور نمایشنامه

ادیپوس شاه برای سالهای طولانی به عنوان نمایشی غیرممکن برای اجرا بر صحنه‌ی انگلیس تلقی می‌شد، زیرا سانسور انگلیس موضوع زنای با محارم را

برای تماشاگر انگلیسی موضوعی غیرقابل قبول می‌شناخت. در سالهای ۱۸۸۰ بازیگر مورد احترام انگلیسی سِر هربرت تری از بازرس نمایشنامه‌های لندن، ادوارد فردریک اسمیث پیگات، برای اجرای این تراژدی بر صحنه ی تئاتر خودش، تئاتر شاه، تقاضای پروانه‌ی نمایش کرد، اما تقاضای او بدون توجه به هر گونه روایتی از نمایشنامه برای اجرا و بدون هیچ پیشنهادی برای تمیزکاری متن به هر شکلی، رد شد. سانسورچیان هیچ دلیلی برای پاسخ رد خود به تری ارایه ندادند، اما او را مطلع ساختند که «قبلاً صدور پروانه‌ی نمایش رد شده، و ارایه‌ی مجدد نمایشنامه بی‌مورد بود.»

آن طور که این دو نویسنده، فرانک فاول و فرانک پالمر می نویسند، اگر چه اجرای عمومی ادیپوس شاه توسط سانسور انگلیس ممنوع شده بود، اما نسخه ی نوشتاری نمایشنامه در بسیاری از مدارس عمومی آن دوره برای خواندن جزو تکالیف داده می‌شد و «اجرای آن توسط دانشجویان دوره‌ی کارشناسی دیده نشده مخالفتی به وجود آورد یا تأثیر مصیبت‌باری روی تماشاگر داشته باشد.» ممنوعیت انگلیس تا سال ۱۹۱۲، یعنی تا زمانی که تئاتر کاونت گاردن برای آوردن یک تراژدی به شدت محبوب آلمانی بر صحنه‌ی انگلیس به دنبال اجازه رفت، به قوت خود باقی بود. اجرای ماکس راینهارت از ادیپوس شاه با بازی اعضای دویچس شاو-شپیلهاوس (تماشاخانه‌ی آلمان)، ابتدا در برلین به روی صحنه رفت و سپس در سال ۱۹۱۱ به وین، در سیرک بوش، برده شد. خود راینهارت نقش تیرسیاس را بازی می‌کرد. روزنامه‌های وین عموماً اجرا را مورد تحسین قرار دادند، و حتی افتخار و حتی افتخار تقلید از آن به تئاتر لوست شپیلهاوس وین داده شد. هنگامی که اجرای راینهارت به کاونت گاردن برده شد و برای مشترکین خصوصی نمایش داده شد و سپس برای ۲۶ اجرا روی صحنه ماند، انگیزه‌ی نیرومندی برای اجرای نمایشنامه‌های یونانی در انگلستان فراهم آورد و کمک کرد تا ممنوعیت ادیپوس شاه توسط بازرس نمایشنامه‌ها خاتمه داده شود.

FURTHER READING

Baur, Eva Elise vom. “Max Reinhardt and His Famous Players.” The Theatre 14 (1911): vi, 56-60.

Fawel, Frank, and Frank Palmer. Censorship in England. London: F. Palmer, 1913. Reprint, New York: Benjamin Blom, 1969.

Gregory, Lady Augusta Persse. “The Fight with the Castle.” In Our Irish Theatre: A Chapter in Autobiography. New York: G. P. Putnam’s Son, 1913, pp. 140-168.

MacIntosh, Fiona. “Tragedy in Performance: Nineteenth- and Twentieth-Century Productions.” In The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Edited by p. E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 284-323.

دو رژیم، دو تجربه

ناصر رحمانی‌نژاد

سانسور، این جانور هفت‌سر، این هیولای تشبیه‌ناپذیر، این پلیس موذی، این نمی‌دانم چه، تا آنجا که به خاطر می‌آورم به دلایلی و در اشکال گوناگونی، همواره در زندگی و فعالیت اجتماعی و هنری من حضور داشته است. به صورت مخفی یا آشکار، با ماسک یا بدون آن، بزک‌شده یا بدون بزک، در زندان و در آزادی، با هر هیأت و شکلی که بوده، حضور خود را تحمیل کرده. آنقدر که همیشه خود را مردی با دو سایه می‌پنداشتم؛ یکی سایه‌ی واقعی‌ام، و دیگری سایه‌ی سانسور - تیره و هولناک پابپای من، همه جا در تعقیب و در «مراقبت» من. سایه به سایه‌ی من.

در کشوری که کتاب «هنر تئاتر»[1] یا «تکنیک تئاتر»[2] جزو کتاب‌های ضاله قلمداد شود، در کشوری که یک داستان اجتماعی ساده مانند «گلهای سفید» نوشته‌ی اشتفان تسوایگ اجازه‌ی انتشار نداشته باشد، فقط به این دلیل که مترجم آن «پیشینه‌ی سیاسی» یا اندیشه‌ی سیاسی داشته یا دارد، حتی با نام مستعار، داشتن چنین تصوراتی دور از منطق نیست. زیرا سانسور هیچ حریمی نمی‌شناسد. سانسور فقط در قلمرو خود عمل نمی‌کند، فراتر از آن، در ذهن نویسنده و هنرمند و در ذهنیت جامعه‌ی روشنفکری که به ناگزیر بخشی از زندگی خلاقه‌ی آنها می‌شود، و از آن طریق در ذهنیت کل جامعه تبدیل به دستگاهی می‌شود که عملکردی قطعی پیدا می‌کند بی آن که آشکار یا ملموس باشد. از این پس سانسور یکی از حس‌های آدمی می‌شود. تبدیل به جانوری می‌شود که خواب تو را آشفته می‌سازد، برایت کابوس به وجود می‌آورد. اگر زبان کار هنری‌ات تصویر باشد یا کلمه، تصاویر و کلمات با تو به جدال برمی‌خیزند. در تلاش برای به دست آوردن قالب مناسب و مورد قبول سانسور، با تو می‌ستیزند، آفریده‌های تو علیه تو می‌شورند، و تو به حکم و زورگویی سانسور می‌خواهی آنها را رام و فرمانبردار کنی. و اگر تو این کار را نکنی، کارشناسان و مأموران سانسور به نحو ناشیانه و ناشایسته‌ای این کار را

این مقاله اول بار در نشریه‌ی «نقطه»، سال اول، شماره ۳، پائیز ۱۳۷۴ به سردبیری ناصر مهاجر به چاپ رسیده.

خواهند کرد. سانسور از خود تو نیز فراتر می‌رود. ویروس آن گریبان همکاران و دوستان تو را هم می‌گیرد. حالا دیگر سانسور - و این ناگوارترین شکل آنست - در کنار تو، در جلد بازیگر و همکار تو فرو می‌رود و مانع خلق این یا آن معنی از طریق یک حرکت، یا یک تصویر و یا کلمات می‌شود.[۲]

سانسور اگر بتواند، دلخواهش این است که هر کلمه و نشانه و علامت ارتباط میان آدمیان را از میان بردارد؛ حتی خود آدمیان را. و می‌دانیم که چنین کرده. اما، قدرتی که سانسور را اعمال می‌کند، در عین حال می‌کوشد تا به آن صورتی قانونی یا حداقل قانون‌پسند بدهد. یک روز تحت عنوان دفاع از «سیاست مستقل ملی» و روز دیگر تحت لوای «حراست از کیان اسلام» و دفاع از ایمان امت در برابر کفر و اندیشه‌های الحادی!

من، به عنوان یک کارگردان تئاتر، همیشه برای به روی صحنه بردن نمایش با مشکل سانسور روبرو بوده‌ام. به ویژه از آن جهت که هیچ‌گاه حقوق‌بگیر یا مستخدم-هنرمند دولت نبوده‌ام و همواره خواسته‌ام مستقل باشم. اما استقلال داشتن در کشوری با «سیاست مستقل ملی» تحت رهبری قیمی به نام شاه تناقضی جدی دارد. در چنین حکومتی افراد عادی نمی‌توانند، و نباید مستقلاً خود رأساً تصمیم بگیرند. افراد ملت اساساً در مقام تصمیم‌گیری نیستند؛ کل اقتدار و اراده‌ی تصمیم گیری تنها از آنِ یک شخص است. شخصی که در قله‌ی هرم طبقاتی، بر تارک خاندان فراطبقات جای دارد و اراده‌ی اوست که باید در اعمال و افعال و رفتار و گفتار روزمره‌ی ملت جاری باشد. این میراثی است که از گذشته، از یک جامعه‌ی پدرسالار و از دو هزار و پانصد و اندی سال تاریخ استبدادی به «پدر ملت»، به «سایه‌ی خدا»، به «شخص اول»، همراه با افتخارات ملی، انتقال یافته و همچون امری مطلق و ودیعه‌ای الهی است.

تجربه‌ی سانسور را من در چنین شرایطی از سر گذرانده‌ام و همیشه خواسته‌ام که این تجربیات در عرصه‌ی تئاتر را، به ویژه تجربه‌ی «انجمن تئاتر ایران» را که با آرمان‌خواهی و هدف‌های معینی شکل گرفت، بر روی کاغذ بیاورم. اما دشواری‌های گوناگونی که همواره و بی وقفه در طول زندگی بر سرِ راهم قرار داشته، مانع از آن شده تا این خواست تحقق پیدا کند؛ و این برایم سخت رنج‌آور بوده است. همه‌ی امیدم این است که بالاخره روزی این فرصت، این مجال را پیدا خواهم کرد پیش از آن که این جهان را وداع گفته باشم [اگر چه امروز که به پایان کار نزدیک شده‌ام، داشتن چنین امیدی

۱ هنر تئاتر، تألیف عبدالحسین نوشین که سالها جزو کتابهای ممنوعه بود. چاپ دوم آن پس از سالها با نامی ساختگی اجازه‌ی انتشار داده شد.
۲ تکنیک تئاتر، تألیف حسین خیرخواه که فقط یک بار در سالهای ۱۳۲۰ منتشر گردید.

۲ یادداشت ۱ در پایان متن

بسی ساده‌لوحی است].

بخش مهمی از این تجربه مربوط می‌شود به خودِ سانسور، و سپس روش‌هایی که ما برای فرار از آن ابداع می‌کردیم. اشکال سانسور سخت متنوع و پیچیده بودند و مسلم نبود که همیشه بتوان بدلی در برابر آن یافت. از سانسورِ نام، کلمه، یک عبارت یا یک جمله و حتی یک نمایشنامه‌ی کامل آغاز می‌شد و تا سانسور و حذف فرد و حتی یک گروه پیش می‌رفت. اشکال و روش‌هایی که دیگر از مرز همه‌ی چهارچوب‌ها و ضابطه‌هایی که خود اختراع کرده بودند فراتر می‌رفت و تابع هیچ قاعده‌ی حقوقی، سیاسی، فرهنگی، اخلاقی و ... نمی‌شد.

تنوع سانسور حد و شمار نمی‌شناسد. هر نمونه، نمونه‌ی منحصر به فرد است و تابع ویژگی‌های همان نمونه است.

برخی تفاوت‌ها در سانسور دو رژیم

پیچیدگی‌های سانسور و ساز و کار مخفی آن، کار یک تحقیق و مطالعه‌ی همه جانبه و کامل روی سانسور را دشوارتر می‌کند. شاید یکی از راه‌های سودمند، ثبت تجربه‌های گوناگونی است که سانسور در زمینه‌های مختلف فعالیت‌های ادبی، فرهنگی و هنری اعمال کرده. یادداشت و ثبت این تجربه‌ها می‌تواند به عنوان منابع قابل مطالعه برای پژوهشگران به شناخت دقیق‌تر این دستگاه پیچیده کمک کند. البته می‌دانیم که بخشی از پیچیدگی این دستگاه مربوط به ابداع روش‌ها و شگردهای جدیدتر می‌شود. از آن گذشته، هر دولت با توجه به سیاست عمومی مسایل داخلی کشور و به ویژه با توجه به سیاست فرهنگی خود، ابزار، روش‌ها و راه‌های گوناگونی اتخاذ می‌کند. از این بدتر، رژیم‌های متفاوت، بنا به ماهیت‌شان، تئوری و سیاست‌های متفاوت، و در نتیجه شیوه‌ی عمل و وسایل و ابزار متفاوتی برای سانسور دارند. به طور مثال، اگر در رژیم گذشته روی صحنه‌ی تئاتر مردی دست زنی را می‌گرفت یا مردی زنی را می‌بوسید و یا درآغوش می‌گرفت، امری طبیعی و عادی تلقی می‌شد. اما در رژیم جمهوری اسلامی، حتی لمس کردن دست زن توسط یک مرد از محرمات است. این مثال به ظاهر پیش پا افتاده، تفاوت بزرگی را در مسأله‌ی سانسور بین این دو رژیم نشان می‌دهد. البته این تفاوت هیچ‌گونه امتیاز یا برتری یا رجحان برای رژیم گذشته ندارد. این تفاوت، شکل بدتر سانسور را در رژیم فعلی فاش می‌سازد.

تفاوت بنیادی میان رژیم گذشته و رژیم اسلامی، تا آنجا که به بحث ما مربوط می‌شود، در این است که رژیم گذشته رسماً این ادعا را نداشت که رسالت برقراری حاکمیت خدا را برعهده دارد، اگر چه شاه چند بار به نحوی

غیرمستقیم خود را کمربسته‌ی این یا آن امام یا احتمالاً سایه‌ی خدا جا زده بود، اما خود او نیز به خوبی می‌دانست که این گونه ادعاها دستاویزی برای فریب مردم است. رژیم جمهوری اسلامی، اما، ماهیتاً رژیمی مذهبی است، آن هم از نوع شیعه‌ی اسلام: سختگیر، ترشرو، منتقم، قاسم‌الجبارین که آمده تا فساد را از روی زمین ریشه‌کن کند؛ و این مأموریتی است الهی. انگیزه‌ی او انگیزه‌ای الهی و ایمانی است، و چنین انگیزه‌ای سرشتی متفاوت از انگیزه‌ی یک رژیم غیردینی دارد. اتکاء او به شمشیر اسلام است. ایدئولوژی بخش مهم و اساسی در تفسیر و توجیه اعمال و اقدامات او برای استقرار حاکمیت اسلام است. همین امر به او حقانیتی مطلق می‌بخشد، و این حقانیت جوازی به او داده که برای تحقق هدف‌های الهی حکومت اسلامی، هر اقدامی را روا دارد.

برخلاف رژیم گذشته، در جمهوری اسلامی ایدئولوژی عاملی نیرومند و تعیین کننده در همه‌ی امور، و به ویژه معیاری قطعی در تمییز دادن هر عنصر غیراسلامی است. این یکی از تفاوت‌های اساسی میان رژیم گذشته و رژیم فعلی است. به همین جهت اگر در رژیم گذشته معیارهای سانسور عمدتاً ماهیتی سیاسی داشتند، در رژیم فعلی عامل ایدئولوژی به عامل سیاسی افزوده شده است. اگر چه تفکیک این دو عامل در مواردی از یکدیگر دشوار می‌نماید، به نحوی که گاه ادغام این دو، یک معیار واحد می‌نماید، اما با وجود این می‌توان ویژگی‌های عمده‌ی انها را از یکدیگر بازشناخت.

در آن زمان کوشش می‌شد که ارگان سانسور در پشت یک فاساد موجه پنهان شود و چهره‌ی زشت آن مخفی بماند.

در رژیم گذشته، شاه به طور مطلق و اخص، و دربار به طور اعم انتقادناپذیر بودند؛ در رژیم فعلی، رهبر (ولی فقیه) و کل هیرارشی روحانیت حاکم از انتقاد مبرا هستند.

در رژیم گذشته، ارتش و شهربانی، یعنی در واقع کل نیروهای مسلح و نظامی رژیم، غیرقابل انتقاد بودند؛ در رژیم فعلی، به همه‌ی این‌ها سپاه پاسداران و بقیه‌ی نیروهای نظامی و شبه نظامی افزوده شده‌اند.

رژیم گذشته به «اخلاق» یا «رفتار» اجتماعی و فردی حساسیت چندانی نشان نمی‌داد؛ اما رژیم فعلی، درباره‌ی «اخلاق» و «رفتار» مردم تعصبی شدید می‌ورزد؛ و برای اجرای «رفتار» و «اخلاق» اسلامی، نهادهای اجرایی متفاوتی در ساختار دولت تعبیه کرده است. دایره‌ی مبارزه با منکرات نهادی است مختص به مسایل اخلاق و رفتار اجتماعی و فردی، ضمن آن که تمام کمیته‌های محلی و باندهای نیمه رسمی از طرف دولت، یا آن طور که برخی می‌گویند از طرف گروه‌های معینی در داخل نظام، تأمین مالی و سازماندهی می‌شوند. ذکر این نکته ضروری است که برخلاف نظر این گروه‌های درون

رژیم بخش عمده‌ی بودجه‌ی این نهاد مذموم، به گفته‌ی یکی از کارکنان آن پس از انحلال، از کیسه‌ی «مردم، از سهم امام و خمس و زکات» پرداخته می‌شد.[1] و علت انحلال آن نه تغییر سیاست رژیم در تفتیش و تفحص در رفتار و پوشش و حجاب و «اخلاق»، بلکه، باز به گفته‌ی یکی از کارکنان «در سوءاستفاده‌ها و یا خطاهایی [بوده] که از بعضی کارکنان اینجا سر زده.»[2] باید خاطرنشان کرد از آنجا که «امر به معروف و نهی از منکر» یکی از فروع دین است، در عین حال که نهادها، تشکیلات و سلول‌هایی برای مراقبت، حفظ و رعایت «اخلاق اسلامی» وجود دارد، هر فرد مسلمان وظیفه‌ی دینی دارد که در زندگی روزانه‌ی خود به این امر توجه داشته و به دیگران نیز این امر را متذکر شود. بنابراین، هیچ حوزه‌ای از زندگی اجتماعی (خیابان، کوچه، بازار، محل کار، حتی خانه و غیره) و هیچ حریمی در زندگی خانوادگی و فردی مصون از این نظارت نیست.

می‌توان تفاوت‌ها و تمایزهایی میان رژیم گذشته و رژیم اسلامی را در امر سانسور باز هم بیشتر برشمرد. همچنین می‌توان درباره‌ی نحوه‌ی عملکرد و تفاوت میان عملکرد هر یک از آنها نیز صحبت کرد. اما، این بحثی است طولانی که جایش در اینجا نیست. من در اینجا قصد دارم دو نمونه از برخورد خود را با دو نفر از مأموران سانسور در دو رژیم گذشته و فعلی بازگویم، تا شاید توضیحاتی را که درباره‌ی سانسور دادم، تا حدودی عینی و ملموس کرده باشم. البته، همان طور که پیش‌تر اشاره کردم، تنوع سانسور حد و شمار نمی‌شناسد. هر نمونه، نمونه‌ی منحصر به فرد است و تابع ویژگی‌های همان نمونه است. نمونه‌هایی که من در اینجا تشریح خواهم کرد، ضمن تعمیم‌پذیر بودنشان، مشروط و محدود به خود نیز هستند. به این معنی که این نمونه‌ها به تنهایی نمی‌توانند ماهیت و عملکرد سانسور را به تمامی توضیح دهند. تنها ما را تا حدودی به موضوع نزدیک می‌کنند.

نمونه‌ی اول «در پوست شیر» از شون اوکیسی

اواخر سال ۱۳۴۹ تصمیم گرفتم که نمایشنامه‌ی[3] The Shadow of a Gunman نوشته‌ی شون اوکیسی را برای فصل بعدی تئاتر، یعنی سال ۱۳۵۰ روی صحنه ببرم. پس از آن که متن آن توسط دوست شاعرم اسماعیل خویی به نحو بسیار عالی و دقیق، با همه‌ی ظرافت ها و طنز ویژه‌ی ایرلندی و به خصوص غنای شعری زبان اوکیسی آماده شد، بنا به فرمول معهود اداری، دو نسخه از آن را به همراه یک تقاضانامه با همه‌ی مشخصات لازم مانند نام

۱ یادداشت ۲ در پایان متن
۲ یادداشت ۳ در پایان متن
۳ یادداشت ۴ در پایان متن

نویسنده، مترجم، کارگردان و گروه اجرا کننده، به اداره‌ی کل برنامه‌های تئاتر به ریاست عظمت ژانتی، برای دریافت پروانه‌ی نمایش ارسال داشتم. در آن زمان، ما برای آن که نمایشنامه‌هایمان با مشکلات سانسور مواجه نشوند، به اشکال مختلف سعی می‌کردیم متنی از نمایشنامه را به اداره‌ی تئاتر ارائه کنیم که پیشاپیش از همه‌ی عناصر و نشانه‌های حساسیت برانگیز سانسورچیان پاک شده باشد. در واقع متن سانسور شده‌ای را به دست مأموران سانسور می‌سپردیم. نمایشنامه‌ی «در پوست شیر»، برخلاف «آموزگاران» نوشته‌ی محسن یلفانی که نمایشنامه‌ای هم ایرانی بود و در نتیجه حساسیت و توجه بیشتری برمی‌انگیخت و هم عناصر سیاسیِ به زعم سانسورچیان تحریک‌آمیز داشت، از این نظر چندان حساسیت برنمی‌انگیخت؛ یا من تصور می‌کردم که چنین نیست. بنابراین دو نسخه برای اداره‌ی تئاتر به سادگی آماده شد و به دفتر آن اداره تحویل گردید.

این توضیح معترضه را اضافه کنم که در آن زمان، و همچنین امروز بیشتر، کوشش می‌شد که ارگان سانسور در پشت یک فاساد موجه پنهان شود و چهره‌ی زشت آن مخفی بماند. بنابراین، اداره‌ی تئاتر مانند یک دفتر اندیکاتور نمایشنامه‌ها را فقط تحویل می‌گرفت و پس از تصویب آن توسط مأموران اصلی و مخفی سانسور، پروانه‌ی نمایش صادر می‌کرد و همراه با امضای تأیید سرپرست اداره‌ی تئاتر و یک نسخه‌ی مهر شده‌ی نمایشنامه، به متقاضی تحویل داده می‌شد. این را نیز اضافه کنم که کمیسیون سانسور نمایشنامه‌ها به ترتیب اهمیت و اقتدار سیاسی عبارت از پنج نفر بودند: یک مأمور ساواک، یک مأمور اطلاعات شهربانی، یک مأمور وزارت اطلاعات، سرپرست اداره‌ی تئاتر و یک کارگردان از اداره‌ی تئاتر که این عضوی چرخشی بود، یعنی بنا به تصمیم سرپرست اداره‌ی تئاتر نمایشنامه به یکی از کارگردان‌های اداره سپرده می شد. این دو نفر آخر ظاهراً کارشناسان تئاتری تلقی می‌شدند، نه اطلاعاتی یا سیاسی. و ارزیابی هنری متقاضی و یا گروه تئاتری از جمله وظایف آنها بود.

هیچ حوزه‌ای از زندگی اجتماعی و هیچ حریمی در زندگی خانوادگی و فردی مصون از این نظارت نیست.

خواندن و پاسخ به نمایشنامه‌ی ما، این بار، برخلاف دفعات قبل، طولانی‌تر شد. هر بار که من مراجعه می‌کردم و یا تلفن می زدم، گفته می‌شد که هنوز جواب نیامده. و من با خود فکر می‌کردم که احتمالاً به علت حساسیت بیش از حدی که به گروه ما، یعنی انجمن تئاتر ایران دارند، زیادی مته به خشخاش می‌گذارند. و چون نمایشنامه‌ی «آموزگاران» در سال قبل از طرف ساواک توقیف شده بود و محسن یلفانی به عنوان نویسنده و سعید سلطانپور

۴۹/۲۲/۴

ریاست اداره برنامه‌های تئاتر ــ وزارت فرهنگ و هنر

همانطور که اطلاع دارید ــ زیرا خود در جریان امر شرکت داشته‌اید ــ نمایشنامه "سایه مجاهد" ازطرف اینجانب ناصر رحمانی نژاد برای صدور اجازه نمایش به آن اداره فرستاده شد و با اجرای آن موافقت نگردید. بطوریکه روشن گردیده این نمایشنامه در شورای تئاتر اداره برنامه‌های تئاتر مطرح و خوانده نشده است و اعضای این شورا اطلاعی ازجریان این نمایشنامه ندارند. درحالیکه ترتیب کار باینصورت است که قبل از بررسی ــ نمایشنامه توسط مسئولین امنیتی و سانسور باید در شورای تئاتر مطرح گردد و چون در بررسی این نمایشنامه ترتیب اداری کار طبق آئین‌نامه عمل نگردیده صریحا اعتراض خود را اعلام می‌کنم. لذا بانوجه به طرح این دعوی در شورای عالی هنرهای نمایشی لازم است پاسخ خود را برای اطلاع اینجانب مرقوم دارید.

باتشکر ــ ناصر رحمانی نژاد

نشانی: خیابان شاهرضا ــ نبش خیابان فخررازی ــ ساختمان کتابی ــ انتشارات روز

به عنوان کارگردان دستگیر و زندانی شده بودند، دلیل ظاهراً قانع کننده‌ای داشتم تا فکر کنم نسبت به ما حساسیت بیشتری نشان دهند.
معاون اداره‌ی تئاتر طرف مسئول در این مراجعات بود و هر بار که به او خاطر نشان می‌کردم ما تمرین‌هایمان را شروع کرده‌ایم و منتظریم به محض دریافت جواب شما، سالن و تاریخ اجرا را اعلام کنیم، یا وسایل صحنه را تدارک ببینیم، لباس ها، دکور و کارهای زیادی که بسیار وقت و نیرو می‌خواهد را تهیه کنیم و ... او اطمینان خاطر می داد که نگران نباشم و دنبال تدارکات بروم و همه چیز به موقع درست خواهد شد.
پس از همه‌ی این کش و قوس‌ها و مراجعات پیاپی و معطلی‌های خاص بوروکراسی علیل و بیمار و موذی ایران، بالاخره در یکی از این مراجعات، معاون اداره‌ی تئاتر به من اطلاع داد که نمایشنامه تصویب شده، نامه‌ی آن هم آماده شده، فقط یک امضا باقی مانده که آن هم همین روزها انجام می‌شود.

نمی‌دانستم که آنها مدرک به دست کسی نخواهند داد تا به زیان‌شان تمام شود، آن هم در مورد مسأله‌ی حساسی مانند سانسور.

خبر بسیار خوشحال کننده‌ای بود!
تمرین‌ها همچنان ادامه داشت، و من با کمال خوشبینی به دوستان بازیگر گروه دلگرمی می‌دادم که به زودی کار ساختن دکور را شروع می‌کنیم. همین جا بگویم که در این نمایشنامه اکبر زنجانپور، رضا بابک، سوسن فرخنیا، حسن عسکری و چند نفر دیگر از جمله خودِ من بازی داشتیم. تمرین‌های ما در آن زمان تا پیدا کردن محلی مناسب، در محل کار من، انتشارات روز، در ساختمان کتابی، نبش خیابان شاهرضا و فخررازی انجام می‌گرفت.
پس از یک هفته، دوباره به اداره‌ی تئاتر مراجعه کردم و معاون اداره با کمال تأسف ابراز کرد که هنوز طرف مربوطه امضا نکرده. و دوباره اطمینان داد که اصلاً نگران نباشم؛ به تمرین‌ها ادامه بدهم و او هر جور شده، به زودی این امضا را خواهد گرفت. هفته‌ی دیگر تلفن کردم، و هفته‌ی دیگر به همین ترتیب... این ماجرا بیش از دو ماه طول کشید. تا این که معاون اداره‌ی تئاتر اطلاع داد که با کمال شرمندگی - نمی‌داند چرا - نمایشنامه را تصویب نکرده‌اند! من که خستگی، خشم و درماندگی داشت از پا درم می‌آورد، مانده بودم چه بگویم. چون تا آن روز بخشی از وسایل صحنه تهیه شده بود، لباس شخصیت‌های مرد خریده شده بود، پارچه برای لباس شخصیت‌های زن خریده شده بود، کلاه زنانه‌ی مدل معینی که برای مینی پاول سفارش داده

شده بود، دوخته شده بود و به بازیگر آن، سوسن فرخ نیا، سپرده شده بود، بخشی از مصالح دکور خریده شده بود و در جستجوی محلی برای ساختن آن بودم. در آن لحظه به همه‌ی این چیزها می‌اندیشیدم. باور این قضیه برایم غیرممکن بود. برای این که در طول چند ماه گذشته به من اطمینان داده شده بود که نمایشنامه تصویب شده و تنها یک امضا باقی مانده. و واقعاً هم به نظر نمی‌رسید از نوع نمایشنامه‌هایی باشد که دچار مشکلات سانسور شود. معاون اداره‌ی تئاتر که نشان می‌داد سخت متأسف است و با من همدردی دارد و در آن لحظه صورت سرخ و گونه‌های گوشتالودش سرخ‌تر شده بود، همچنان با ظاهری متأثر، ساکت در برابرم ایستاده بود، و من هیچ دلیلی نداشتم که او را باور نکنم. از او سؤال کردم - با ساده لوحی تمام - شما می‌دانید چرا تصویب نشده؟ اشکال نمایشنامه چه بوده؟ و او جواب داد والله، نه. فقط گفته‌اند که این نمایش اشکال دارد. پرسیدم چه کسی مسئول است؟ چه کسی می‌تواند به من جواب روشن بدهد؟ آقای معاون پیشنهاد کرد که سرپرست اداره را ببینم. از آقای معاون خداحافظی کردم و از اداره‌ی تئاتر زدم بیرون تا فکر کنم واقعاً چه باید کرد.

به دلیل وضعیت ناامن خود که هر آن احتمال می‌دادم به چنگ مأموران رژیم گرفتار شوم، به قسمت تئاتر تلویزیون و اداره‌ی تئاتر نمایشنامه‌هایی ارایه می‌دادم تا تظاهر کنم که من همچنان به فعالیت تئاتری و به زندگی عادی خود به طور علنی ادامه می‌دهم.

نامه‌ای به رئیس اداره‌ی تئاتر نوشتم. ماجرا را مختصراً توضیح دادم و از او خواستم دلایل عدم تصویب نمایشنامه را کتباً توضیح دهد. تصمیم گرفته بودم برای یک بار هم که شده، یک مورد سانسور را دنبال کنم و از آن یک پرونده‌ی مستند بسازم. امروز به نظر می‌رسد هنوز آن‌قدر که باید تجربه کسب نکرده بودم و نمی‌دانستم که آنها مدرک به دست کسی نخواهند داد تا به زیان‌شان تمام شود، آن هم در مورد مسأله‌ی حساسی مانند سانسور.

خوشبختانه رئیس اداره‌ی تئاتر خیلی سریع پاسخ داد و چون من بنا به اطلاعات نادقیقی که از داخل اداره‌ی تئاتر به دست آورده بودم، اعتراض کرده بودم که نمایشنامه‌ی «سایه‌ی مجاهد» در شورای تئاتر اداره برنامه‌های تئاتر خوانده نشده و اعضای این شورا از این امر بی اطلاع هستند، توضیح داده بود که این شورا تنها نمایشنامه‌های کارگردان‌های اداره‌ی تئاتر را می خواند و در صدور پروانه‌ی نمایشنامه‌ها مسئولیتی ندارد. صدور پروانه‌ی نمایشنامه‌ها توسط «هیئت نظارت بر نمایشنامه ها و صدور پروانه نمایش» صورت می‌گیرد. با این همه، پاسخی که من به دنبالش بودم، یعنی فرد یا افراد یا هیأتی که نمایشنامه را رد کرده بود هنوز پنهان بود. با مراجعت دوباره به اداره‌ی تئاتر و سماجت من برای ملاقات و صحبت رو در رو با یک مسئول، معاون اداره‌ی تئاتر قرار ملاقاتی برای من با رئیس اداره تعیین کرد. این

ملاقات صورت گرفت. خیلی کوتاه و مختصر و مفید. آقای رئیس گفتند که یکی از آقایان اعضاء کمیسیون صدور پروانه‌ی نمایش مخالفت کرده‌اند و به همین دلیل ما نمی‌توانیم پروانه‌ی نمایش صادر کنیم. سؤال کردم آخر به چه دلیل؟ اشکال نمایشنامه چیست؟ شاید اشکال قابل رفع و رجوع باشد. آقای رئیس از کم و کیف قضایا اظهار بی‌اطلاعی کرد و بالاخره پس از اصرار و پافشاری من که این عضو کمیسیون کیست، آقای رئیس نام، محل کار و تلفن او را به من داد. نام آن مأمور را فراموش کرده‌ام، ولی او شخصی بود که عضو وزارت اطلاعات بود و محل کارش در اداره‌ی رادیو، میدان ارگ. به او تلفن کردم و با او قرار ملاقات گذاشتم و برای دیدنش به اداره‌ی رادیو رفتم. در طبقه‌ی اول ساختمان اداره‌ی رادیو، در یک اتاق کوچک مرا پذیرفت. پس از عبارات معمول و مرسوم اولیه، از او خواهش کردم توضیح دهند که چرا نمایشنامه رد شده است. اگر بخواهم مطلبی را که او گفت نقل کنم، شاید بیش از دو یا سه جمله‌ی دست و پا شکسته، نصفه-نیمه و ناقص نشود. اما همین دو سه جمله در حدود بیست دقیقه که طول ملاقات ما بود، به درازا کشید. او بیشتر بازی می کرد؛ با ایما و اشاره - نه با کلمه - حرف می زد. و در واقع، برای آن که دُم به تله ندهد، به این اداها متوسل شده بود. شاید برای اولین بار بود که در چنین موقعیتی قرار گرفته بود: رو در رو با یک مدعی. به هرحال، می‌گفت: آقا، شما رفته‌اید این نمایشنامه‌ی ایرلندی را انتخاب کرده‌اید. خب، به ما چه؟ به ما چه ربطی دارد؟ در پاسخ حرف او را تأیید می‌کردم و می‌گفتم: بله، من هم همین را می‌خواهم بدانم. به ما ربطی ندارد، پس چرا رد شده است؟ و او دوباره سعی می‌کرد که مثلاً مرا متقاعد کند. می‌گفت: بله، همین. آخه آنجا ایرلند، اینجا ایران. خب، که چی؟ و من می‌گفتم: بله، متوجه هستم. اما منظور شما را درست نمی‌فهمم. من می‌خواهم بدانم ایرلند چه ارتباطی با ایران پیدا می‌کند؟ و او می‌گفت: یا مثلاً انگلستان در این نمایش. خب، انگلستان چه ربطی به ما دارد؟ و من می‌گفتم: خب، این‌ها چیزهایی است که من می‌خواهم بدانم. شما باید به من بگویید که اشکال آن چیست؟ و او می‌گفت، و این بار روشن‌تر: آخه انگلستان و ایرلند؟ به ما چه آقا. ما چرا باید مسایل آنها را بگوییم. و من هم پیش‌تر می‌رفتم و می‌گفتم: خب، مشکل من هم همین است. من می‌خواهم بدانم ایرلند و انگلستان، خب بعد، ایران و کجا؟ شما دنبال چه تشابهاتی می‌گردید؟ آیا هیچ تشابهی هست؟ ...

او با مهارت تمام نقش یک مأمور سانسور بی‌گناه، ابله و نادان، اما صادق و شریف و وظیفه‌شناس را بازی می‌کرد

و من از همان یکی دو عبارت اول که این آقای مأمور سانسور به زبان آورد، متوجه منظور او شده بودم. و نیز متوجه این که با او به نتیجه‌ای نخواهم رسید. بعد هم با این بازی تئاتر پوچی، که برایم هم جالب بود و هم عصبانی کننده، دیگر داشت خسته‌ام می‌کرد. این مرد چنان طبیعی بازی می‌کرد که ناگزیر باید باورش می‌کردم، اما حسی قوی در من در برابر سخنان او مقاومت می‌کرد. با خود فکر می‌کردم اگر او با همین بلاهتی که تلاش می‌کند خود را بنماید، یک ابله ناب و تمام عیار است و به علت همین بلاهتش، بی‌گناهی است که آنچه می‌گوید صادقانه است و خود به آن باور دارد. اگر گناهی دارد، تنها بلاهت اوست. اما، در واقع چنین نبود. او با مهارت تمام نقش یک مأمور سانسور بی‌گناه، ابله و نادان، اما صادق و شریف و وظیفه‌شناس را بازی می‌کرد و کوشش داشت طرف خود را نیز فریب داده و یا متقاعد کند. از او خداحافظی کردم و در همان حال با خود فکر می‌کردم از اینجا به بعد این ماجرا را چگونه باید دنبال کرد.

مطمئن بودم که ادامه‌ی فعالیت تئاتری برای انجمن تئاتر ایران دیگر غیرممکن است

ماجرای پیگیری و تعقیب پرونده‌ی سانسور، در مرداد سال ۱۳۵۱، در حالی که مقدمات نشست‌ها برای آغاز تمرین نمایشنامه‌ی «چهره‌های سیمون ماشار» اثر برتولت برشت را فراهم می‌کردم، با دستگیری من توسط ساواک متوقف شد.

نمونه‌ی دوم «فشنگ» از علی بهروزنسب

نمونه‌ی دوم که به رژیم اسلامی مربوط می‌شود، نمایشنامه‌ای بود با الهام از خلع سلاح کردستان و در قالبی تمثیلی، نوشته‌ی یکی از دوستان من، زنده‌یاد علی بهروزنسب؛ یکی از نمایشنامه نویسان نه چندان مشهور اما مهم و با ارزش به اعتبار کارهای محدودی که تا آن روز از او به چاپ رسیده. او یکی از طنزنویسان خوش ذوقِ روزنامه‌ی توفیق بود که با نام مستعار علی عبدالخالق می نوشت و من با او در سال ۴۴-۱۳۴۳ که کار تصحیح روزنامه را انجام می‌دادم، آشنا و دوست شدم. پس از انقلاب، در سال ۱۳۶۰، من از او یک نمایشنامه‌ی کمدی به نام «مفسدین» در تئاتر البرز به روی صحنه بردم. نمایشنامه‌ی «فشنگ» کاری بود بسیار هوشمندانه، با ساختاری محکم، شخصیت پردازی هنرمندانه، دیالوگ‌نویسی دقیق، موجز و عمیق. حوادث نمایشنامه در یک روستا می‌گذرد. یک اتفاق ساده و کوچک به تدریج گسترش پیدا می کند و اوج می‌گیرد، و در پایان تمام روستا، که اکنون تمثیلی از ایران است، در آتش خشم مردم روستا شعله‌ور می‌شود.

وزارت فرهنگ و هنر

شماره ۱۹۱۸
تاریخ ۴۹/۱۲/۵
پیوست —

آقای ناصر رحمانی نژاد

عطف بنامه مورخ ۴۹/۱۲/۴ شماره ۰۰۰ بدینوسیله باطلاع میرساند شورای تئاتر اداره برنامه های تئاتر منحصرا نمایشنامه هائی را مورد مطالعه و بررسی قرار میدهد که توسط گروههای تئاتر این اداره اجرا گردد.

ضمنا تنها مرجع رسمی کشور برای اجازه اجرای نمایشنامه ها "هیئت نظارت بر نمایشنامه ها و صدور پروانه نمایش" میباشد که کلیه نمایشنامه های صحنه ای را قبل از اجرا در تهران مورد بررسی قرار میدهد، همچنین نمایشنامه هائیکه توسط گروههای این اداره انتخاب میگردند در این کمیسیون نیز مورد رسیدگی و اظهار نظر قرار میگیرد تا در صورت موافقت اعضاء کمیسیون مزبور بمعرض نمایش گذارده شود.

رئیس اداره برنامه های تئاتر عظامت وانتی

نمایش از میدانچه‌ی روستا آغاز می‌شود. در کنار قهوه خانه، سلمانی روستا مشغول تراشیدن سر و صورت یکی از اهالی است. سلمانی در حین کار از محاسن و سودمندی‌های سر و ریش تراشیدن برای مشتری خود می‌گوید. از روزگار و از زندگی می‌گوید. حرف‌هایی که سلمانی درباره‌ی سر و ریش تراشیدن می‌گوید نقل قول‌هایی مستقیم از «حلیه‌المتقین» است؛ بی آن که، البته، به منبع یا گوینده‌ی آن اشاره شود. گفت و گوها به تدریج به مسایل روز و خبرهای روستا منتهی می‌شود؛ از جمله به حادثه‌ی مهمی که آغاز آن برمی گردد به غروب روز گذشته: گم شدن یک فشنگ که متعلق به یکی از امنیه‌های روستا بوده و آمده بوده به قهوه‌خانه که چای بنوشد... و بقیه‌ی داستان الی آخر.

با خود گفتم اگر این «برادر» دانسته حرف می‌زند، از گونه‌ی موذی‌ترین مأموران سانسور است. در برابر آنها باید هوشیارتر بود.

نمایشنامه را برای دریافت پروانه‌ی نمایش به اداره‌ی تئاتر ارائه دادم. در آن روزها فضای اضطراب و رعب و وحشت در همه جا حاکم بود و من، مانند بسیاری دیگر، به دلیل وضعیت ناامن خود که هر آن احتمال می‌دادم به چنگ مأموران رژیم گرفتار شوم، به قسمت تئاتر تلویزیون و اداره‌ی تئاتر نمایشنامه‌هایی ارایه می‌دادم تا تظاهر کنم که من همچنان به فعالیت تئاتری و به زندگی عادی خود به طور علنی ادامه می‌دهم. اما مطمئن بودم که ادامه‌ی فعالیت تئاتری برای انجمن تئاتر ایران دیگر غیرممکن است، و از آنجا که دستگیری تمام زندانیان چپ و غیرخودی رژیم سابق یکی از پروژه‌های جدی حکومت جدید بود و این پروژه آغاز شده بود، قصد داشتم تا زمانی که امکان دارد آگاهانه نشان دهم که همچنان به کار تئاتر ادامه می‌دهم و کار در وضعیت جدید را همچنان ممکن و عملی می‌دانم، اگر چه این اعتقاد را نداشتم.

پس از ارائه‌ی نمایشنامه به اداره‌ی تئاتر، همان داستان قدیمی و تکراری آغاز شد، اما این بار در فضایی به اصطلاح اسلامی. این زمانی است که جمهوری اسلامی از مرحله‌ی تجهیز نیروهای سرکوب خود عبور کرده و همان طور که اشاره کردم، مأموریت این نیروها آغاز شده، و دستگاه اداری و بوروکراتیک خود، از جمله دستگاه سانسور را سازمان داده و آدم‌های خودش را در رأس امور گماشته است.

پس از مدتی نامه‌ای دریافت کردم که اجازه‌ی نمایش را موکول کرده بود به حذف برخی از قسمت‌های نمایشنامه. نامه را برداشتم و به راه افتادم. نامه از طرف «مرکز هنرهای نمایشی» بود، یکی از ادارات ابداعی رژیم اسلامی که بخشی از امور مربوط به تئاتر را نظارت می کرد. در واقع با ایجاد این اداره،

پس از تغییراتی که در وزارت فرهنگ و هنر داده بودند و آن را تبدیل به وزارت ارشاد اسلامی کردند، برخی اختیارات را از اداره‌ی تئاتر سلب کرده و مسئولیت‌های حساس را با وظایف جدیدی به مرکز هنرهای نمایشی تفویض کرده بودند. سیاست موازی‌سازی نوع اسلامی و حذف تدریجی عناصر پیشین و جا انداختن عناصر اسلامی و خودی حکومت جدید. همین امر موجب شده بود که در برخی موارد تعدد مراجع تصمیم گیری به وجود آید. در هر صورت به نظر می رسید که اکنون مرکز هنرهای نمایشی اختیارات و اقتداری مافوق اداره‌ی تئاتر دارد و به همین جهت موضوع بررسی و سانسور نمایشنامه‌ها و صدور پروانه‌ی نمایش بخشی از مأموریت‌های این مرکز بود.

مرا نزد «برادر»ی به نام حسین جعفری، که نمی‌دانم چه مقام یا پستی داشت، راهنمایی کردند. مرکز هنرهای نمایشی در ساختمان تالار رودکی (وحدت فعلی) قرار داشت. من پیش از انقلاب یک بار و پس از انقلاب دو بار به آنجا رفته بودم. پس از انقلاب به منظور دیدار آقای عابدین زنگنه، رئیس تالار رودکی و یکی از شریف‌ترین مدیران وزارت فرهنگ و هنر که هنوز حزب‌اله علیه او نشوریده بود، و در ضمن، برای گرفتن تالار رودکی برای اجرای نمایش «کله گردها و کله تیزها» رفتم. اما این بار، همه چیز کاملاً با دفعات قبل تفاوت داشت. ساختمان، راهروها، پله‌ها و اتاق‌ها به هیچ وجه نظافت و پاکیزگی گذشته را نداشت. آدم‌ها به کلی متفاوت از آدم‌های گذشته بودند. همه‌ی این تغییرات را به تدریج، قدم به قدم و با هر پله‌ای که بالا می‌رفتم درمی‌یافتم و هضم می‌کردم، و بدتر از آن مچاله‌ام می‌کرد. وقتی به آستانه‌ی درِ اتاقی که «برادر» حسین جعفری در آن بود رسیدم، ناگهان منظره‌ای مرا متوقف کرد. برای لحظاتی نمی‌دانستم وارد بشوم یا نه. تصور کردم مرا به اشتباه راهنمایی کرده‌اند. در عین حال حس کردم که این حالت به علت وضعیت جدید، و به نظر من غیرعادی محیط است. می‌دانستم که «برادر» حسین جعفری باید همان باشد که پای دیوار روبرو، روی یکی از پشتی‌های مبل‌های تالار رودکی، با پاهای برهنه نشسته است. در وسط اتاق تعدادی پوشه و کاغذ، که مسلماً پرونده‌های اداری بودند، پخش و پلا بود و یک «برادر» دیگر، یک «برادر» جوان، روی دو زانو، مثل موقعی که به سجده می‌روند، روی یکی از پرونده‌ها خم شده بود و چیزهایی می‌نوشت. از سفارشات و دستوراتی که «برادر» حسین جعفری به آن «برادر» جوان می‌داد، متوجه شدم که یک کار اداری است. یک قدم به داخل اتاق برداشتم و با حالتی گیج و منگ سلام کردم. به نظرم رسید که کلمه‌ی «سلام» در هوا،

درست وسط اتاق بین سقف و کف، معلق ماند. مثل آن که در حالت بی وزنی باشد. «سلام» را آنجا می‌دیدم که بلاتکلیف است. درست مثل خود من که حالتی بلاتکلیف داشتم. خودیابی پس از احساس نوعی تحقیر، از درون به من نهیب زد که بر خود و وضعیت موجود مسلط شوم. به دور و براتاق چشم انداختم. یک کاناپه در کنار دیوارِ سمت راست قرار داشت، اما پشتی‌هایش کف اتاق افتاده بود. از همان‌ها که یک عدد آن زیر ماتحت «برادر» حسین جعفری بود. یک میز قهوه که سطح آن از سرامیک خوشرنگ با نقش ایرانی بود، به کناری هُل داده شده بود و تمام فضای اتاق، لخت و خالی و برای نشستن، لمیدن و احیاناً پس از نماز و نهار ظهر، کمی دراز کشیدن آماده بود. رفتم روی کاناپه نشستم، اما نمی‌توانستم تکیه بدهم، چون پشتی‌هایش را برداشته بودند و فاصله‌اش برای تکیه دادن راحت و مناسب نبود. «برادر» حسین جعفری سرش را به طرف من برگرداند و جواب سلام مرا با خطاب «برادر»، پس از آن همه تأخیر، داد. به «برادر» جوان گفت که برود، بعداً صدایش می‌کند. «برادر» جوان بند و بساطش را جمع کرد و رفت. «برادر» حسین جعفری از من پرسید که چه کاری با او دارم. برایش توضیح دادم که نامه‌ای دریافت کرده‌ام که مربوط به نمایشنامه‌ی فلان است، و حالا آمده‌ام ببینم اشکال قضیه چیست و قسمت‌هایی که گفته شده باید حذف شود، کدامند. اسم مرا پرسید و من اسمم را گفتم. سؤال کرد که آیا من نویسنده‌ی نمایشنامه هستم؛ جواب دادم: نه. من تقاضای پروانه‌ی نمایش کرده‌ام و قرار است آن را کارگردانی کنم. از همان‌جا که نشسته بود یکی از «برادر»ها را صدا کرد و خواست که برایش پرونده‌ی نمایش و خودِ نمایشنامه را بیاورند. تا پرونده را بیاورند ما به صحبت‌مان ادامه دادیم. «برادر» حسین جعفری گفت که مرا می‌شناسد و کارهای مرا در رژیم قبلی دیده است. با لحنی که ظاهراً کوشش می‌کرد به هیچ وجه برخورنده نباشد، ولی در عین حال نظری انتقادآمیز بود، گفت: من نمی‌خواهم درباره‌ی نمایش‌های شما در گذشته اظهار نظر کنم. خیلی چیزها می‌شود گفت، ولی الآن دیگر گذشته. اما چیزی که می‌خواهم بگویم اینست که امروز به طورکلی با گذشته فرق کرده. امروز، فرضاً، آرتور میلر و برشت بُرد ندارد. مسایل فرق کرده، مردم فرق کردند. مسایل مربوط به امروز را باید روی صحنه برد.

تا «برادر» کارمند بیاید، «برادر» حسین جعفری مقدار معتنابهی موعظه فرمودند و سعی کردند مرا ارشاد کنند. بالاخره آن «برادر» آمد. پوشه‌ای آورد که دو یا سه برگ کاغذ بیشتر لای آن نبود، و گفت که نمایشنامه را پیدا

سیاست موازی‌سازی موجب شده بود که در برخی موارد تعدد مراجع تصمیم‌گیری به وجود آید.

نکردند. «برادر» حسین جعفری به او نشانی داد که فلان جا، بغل فلان چیز، با پرونده‌اش یک‌جا قرار دارد. و آن «برادر» گفت که همه جا را گشته، ولی پیدا نکرده است. «برادر» حسین جعفری رضایت داد و گفت: خیلی خوب، بعداً که کارم تمام شد، خودم می‌آیم پیدایش می‌کنم. از آن «برادر» تشکر کرد و او را مرخص کرد. داشتم با خودم فکر می‌کردم که بدون داشتن متن نمایشنامه، گفتگو دشوار است. اصلاً آمدنم بی‌نتیجه می‌شود، که «برادر» حسین جعفری گفت: من نمایشنامه را بعداً پیدا می‌کنم و به شما نشان می‌دهم. علامت زده‌ام. اما از همه مهم تر، صحنه‌ی اول نمایش است. حرف‌هایی که سلمانی به مشتری‌اش می‌گوید. گوش‌هایم تیز شد. چه می‌خواهد بگوید؟ درباره‌ی کدام حرف‌های سلمانی؟ سؤال کردم: منظورتون کدام حرف‌هاست؟ گفت: همان حرف‌هایی که راجع به آداب سر و صورت تراشیدن می‌گوید. حرف‌هایی که راجع به سر تراشیدن می‌زند. احساس کردم به طرز ناشیانه‌ای مسأله را طرح می‌کند. درست از چیزی شروع کرده که من می توانم قرص و محکم بایستم. گفتم: چیزهایی که سلمانی می‌گوید، از تجربه‌ی خودش است. از دانش حرفه‌ای اوست. «برادر» حسین جعفری با حرارت و شتاب پرید وسط که: این حرف‌ها به درد نمی‌خورد. او می‌تواند بدون گفتن این حرف‌ها، یک راست برود سرِ موضوع. گفتم: این یک موضوع دیگر است. این که شما می‌گویید یک موضوع تکنیکی است که برمی‌گردد به نویسنده یا به کارگردان. «برادر» حسین جعفری گفت: آخه این حرف‌ها بی‌فایده است. کمکی به نمایش نمی‌کند. گفتم: گفتم که، این یک موضوع تکنیکی است. من می‌خواهم بدانم غیر از این، آیا اشکال دیگری هست؟ گفت: این حرف‌هایی که سلمانی می زند، یه مشت چرت و پرت است!

درمان واقعی و ریشه‌ای سانسور، لغو آن است؛ چرا که این نهاد خود، نهادی زشت است و نهادها قدرتمندتر از مردم‌اند.

این حرف «برادر» ناگهان در من حسی برانگیخت. می‌خواستم از جا بجهم، اما خودداری کردم و گفتم: آقای جعفری، شما می‌گویید این حرف‌ها چرت و پرت است؟ با هیجان و حرارت پاسخ داد: بله، چرت و پرت است! به او گفتم: شما می دانید که اینها حرف‌های کیست؟ گفت و گوی ما تقریباً حالت جدل پیدا کرده بود. با شتاب جواب داد: حرف‌های هر کسی می‌خواهد باشد، این حرف‌ها چرت و پرت است! این‌ها را باید ریخت دور. احساس می‌کردم در موضعی قوی‌تر قرار دارم. بنابراین توانستم، برخلاف او، با آرامش و خونسردی و اطمینان حرف بزنم. گفتم: آقای جعفری، حرف‌هایی که سلمانی می‌زند، همه از «حلیه‌المتقین» نقل شده. سلمانی یک کلمه از این حرف‌ها را از خودش نمی‌گوید. مثل آن که آب روی آتش بریزند، «برادر» حسین جعفری

مدتی به من خیره ماند، از حالت انقباض رها شد و وارفت. به نظرم رسید کمی هم در پشتی زیر ماتحتش فرو رفت. بعد گفت: من باید خودم ببینم. به او اطمینان دادم آن چه می‌گویم صحت دارد. گفتم: تمام آن حرف‌ها از روی یکی از اولین نسخه‌های چاپ سنگی «حلیه‌المتقین» نقل شده، نه از چاپ‌های جدید که بشود به آن شک کرد. گفت: با وجود این، من هنوز معتقدم که آن حرف‌ها باید حذف شوند. جایش اینجا نیست. به او گفتم: شما نمایشنامه را پیدا کنید، من بعداً دوباره خدمت می‌رسم -با کتاب «حلیه‌المتقین»- آن وقت دقیق‌تر می توانیم صحبت کنیم.[1]

همان موقع که این را گفتم، شک قطعی داشتم که دوباره به آنجا برگردم. در راه با خود فکر می‌کردم که، آیا این مرد واقعاً نمی‌داند که حرف‌های سلمانی از «حلیه‌المتقین»، رساله‌ی یکی از بزرگ‌ترین مجتهدین شیعه‌شان، مأخذ تمام رساله‌های پس از اوست؟ یا می‌داند و می‌خواهد با این شگرد نشان دهد که از روی تعصب و اعتقاد مذهبی نیست که مخالف این حرف‌هاست؟ آیا او قصد ندارد با طرح مسأله به این صورت، یعنی با توجیهات مثلاً تکنیکی، روی سانسور مذهبی سرپوش بگذارد، و در عین حال با حذف نقل قول‌های «حلیه‌المتقین»، نمایشنامه را از زمان حاضر به زمان گذشته برگرداند؟ چون برای من مسلم بود که حرف های سلمانی، تماشاگر را به زمان حال متوجه می‌کرد و نمایشنامه را تبدیل به واقعه‌ای می‌کرد که درست در همان لحظه دارد اتفاق می‌افتد، یعنی در جمهوری اسلامی ایران. با خود گفتم اگر این «برادر» دانسته حرف می‌زند، از گونه‌ی موذی‌ترین مأموران سانسور است. در برابر آنها باید هوشیارتر بود. و از خود پرسیدم: سلاح مقابله با این جانور هفت سر، این هیولای تشبیه ناپذیر، این پلیس موذی، این نمی‌دانم چه، چیست؟ و به یاد پاسخی افتادم که ۱۵۰ سال پیش، کارل مارکس، داده بود: «درمان واقعی و ریشه‌ای سانسور، لغو آن است؛ چرا که این نهاد خود، نهادی زشت است و نهادها قدرتمندتر از مردم‌اند»[2]

و امروز معتقدم که برای لغو این نهاد زشت، کل بنای نظامی که چنین نهادی را در خود تعبیه کرده و آن را حفظ و تقویت می‌کند، باید لغو کرد.

۱ یادداشت ۵ در پایان متن
۲ یادداشت ۶ در پایان متن

یادداشت‌ها

۱. در سال ۱۹۸۶ در پاریس، در حین آخرین مراحل تمرین نمایشنامه‌ی «نوروز پیروز است» نوشته‌ی محسن یلفانی، اتفاق زیر رخ داد: عمو نوروز و حاجی فیروز که از ایران فرار کرده و در فرانسه پناهنده شده اند، رفته‌اند به «سیته اونیورسیته»(Cité Universitaire) تا شاید آشنایی بیابند. بین همه‌ی انواع آدم ها و عناصر چپ و راست و ملی و مجاهد و غیره، یک سلطنت طلب هم هست که به سراغ عمو نوروز و حاجی فیروز می‌آید تا آنها را برای سرگرم کردن میهمانان و دوستان خود، به یک میهمانی شام ببرد. اما پیش از آن که موضوع میهمانی را مطرح کند و با نشان دادن دلار بخواهد آنها را تطمیع کند، مقداری سرزنش و متلک و لیچار، بابت شرکت‌شان در انقلاب، بارشان می کند. عمو نوروز و حاجی فیروز که اساساً از همان ابتدا نمی‌خواهند با او دهن به دهن بشوند، طفره می‌روند. اما سماجت‌ها و شماتت‌های سلطنت طلب، نهایتاً سبب می‌شود که به نحوی کلاویز شوند. سرانجام عمونوروز و حاجی فیروز برای خلاصی خود از دست سلطنت طلب، دسته‌ی عصاهای خود را روی یکدیگر می‌گذارند که شکل داس و چکش می‌سازد و در برابر سلطنت طلب می‌گیرند. سلطنت طلب با دیدن این تصویر، مثل جن از بسم اله، از مقابل داس و چکش فرار می‌کند. به نظر خود من به عنوان کارگردان نمایش، این تصویر بسیار خلاق و با معنا بود. زیرا رژیم گذشته، و در رأس آن شاه، از کمونیسم و کمونیست‌ها وحشت بیمارگونه‌ای داشت (و البته دیدیم که در آستین خود چه جانوری پروراند). در جلسه‌ی تمرینی که این حرکت و تصویر خلق شد، ناگهان یکی از بازیگران در حالی رنگش پریده بود، اعتراض کرد که: این کار درستی نیست. از او سؤال کردم منظورت چیست؟ خلاصه کنم. ماجرا کش پیدا کرد و هر چه استدلال شد زیر بار نرفت تا آنجا که تهدید کرد: اگر این میزانسن حذف نشود، من بازی نمی‌کنم. موضوع در اینجا بسیار جدی و پیچیده شد. از آنجا که دیگر وقتی به تاریخ اجرا نمانده بود، و پیدا کردن فرد دیگری و آماده کردن او هم نامحتمل می‌نمود، پس از گفتگو با سایر بازیگران، به ناگزیر تصمیم گرفته شد که از آن حرکت و تصویر، به بهای حفظ تمام نمایش، صرفنظر شود. البته آن بازیگر در فهم این تصویر دچار سوء تفاهم بود و همین سوء تفاهم مانع از درک او از معنی تصویر و صحنه می شد؛ همان طور که اغلب سانسورچی ها دچار سوءتفاهم هستند و همیشه کوشش دارند از هر عنصر هنری یا ادبی، تشبیه یا تمثیل و از این قبیل و یا معانی عجیب و غریب بیاورند، که گاه روح خود هنرمند از آن آگاهی ندارد.
در بیاورند، که گاه روح خود هنرمند از آن آگاهی ندارد.

.۲

تاریخ ایرانی http://tarikhirani.ir/fa/news/2460/%D8%AF%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D9%87-%D9%85%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D8%B2%D9%87-%D8%A8%D8%A7-%D9%85%D9%86%DA%A9%D8%B1%D8%A7%D8%AA-%D9%85%D9%86%D8%AD%D9%84-%D8%B4%D8%AF

دایره مبارزه با منکرات اگر چه منحل گردید، اما نهادهای متفاوت دیگری با نام‌های مختلف، مانند «گشت ثارالله» و «گشت ارشاد» و غیره، جایگزین آن شدند. در واقع این نهادها بخشی از ماشین سرکوب رژیم محسوب می‌شدند و رژیم نه تنها تمایل به انحلال آنها نداشت، بلکه هر چه بیشتر به تقویت این گونه نهادها کمک می کرد.

۳. همان.

۴. عنوان این نمایشنامه برای اولین بار توسط زنده یاد بهروز دهقانی در مقاله‌ی نسبتاً مفصل و پرباری درباره‌ی شون اوکیسی و آثار او که در مجله‌ی سخن چاپ شد، «سایه‌ی مجاهد» ترجمه شده بود. به خواهش من ترجمه‌ای از این نمایشنامه برای اجرای انجمن تئاتر ایران توسط یکی از دوستانم، بهزاد بشارت، تحت عنوان «سایه ی یک تفنگدار» صورت گرفت. پس از آن که این ترجمه را برای اجرا چندان مناسب نیافتم، ترجمه‌ی جدیدی از آن را از دوست عزیزم اسماعیل خویی تقاضا کردم. اسماعیل خویی عنوان بسیار مناسب «در پوست شیر» را با ترجمه‌ای دقیق از نمایشنامه به انجام رساند. همین ترجمه بعداً توسط انتشارات رز، بدون مانع سانسور، منتشر گردید.

۵. ماجرای نمایشنامه‌ی «فشنگ» برای من، پس از ملاقاتم با مأمور سانسور جمهوری اسلامی، پروژه‌ای خاتمه یافته بود. اما مدتی بعد و به شکلی دیگر توسط یکی از آماتورهای تئاتری که از خلاء عرصه‌ی تئاتر از وجود هنرمندان با صلاحیت استفاده کرده و در ارتباط با عناصر درون حکومت برای خود در تئاتر دولتی جایی دست و پا کرده بود، سعی شد مورد استفاده قرار گیرد. این ماجرایی است طولانی و در جایی دیگر آن را ثبت خواهم کرد.

۶. کارل مارکس، توضیحاتی درباره‌ی آخرین دستورالعمل سانسور دولت پروس (مجموعه آثار، جلد اول، صفحات ۱۰۹ تا ۱۳۱).

تئاتر فردا

ینس بیورنه‌بوئه[1]

ترجمه‌ی شیرین میرزانژاد[2]

ینس بیورنه‌بوئه (۱۹۷۶-۱۹۲۰) نمایشنامه‌نویس، شاعر، نویسنده و نقاش نروژی بود که از مهم‌ترین نویسندگان پس از جنگ نروژ به شمار می‌آید. او گرایش‌های آنارشیستی داشت و یکی از منتقدان جدی جامعه‌ی نروژ بود و آثار متعددی را با این محوریت نوشت. نمایشنامه‌های او تاثیر مهمی بر روی تئاتر آوانگارد نروژ داشت. او با یوجینو باربا و تئاتر اودین نیز همکاری داشت. او در سال ۱۹۶۷ به خاطر انتشار رمان «بدون بخیه» که محتوای آن پورنوگرافی تلقی شده بود مورد تعقیب قضایی قرار گرفت و تمامی نسخه‌های آن در نروژ جمع‌آوری شد. بیورنه‌بوئه در سال ۱۹۷۶ پس از دوره‌ی طولانی افسردگی و سوءمصرف الکل، خود را به دار آویخت و به زندگی خود پایان داد.

***

البته که هیچ کس نمی‌تواند بگوید که آثار نوشته شده برای تئاتر فردا چگونه خواهند بود.

این واقعاً خیلی بد است، چون نمایشنامه‌های فردا امروز باید نوشته شوند. بنابراین باید بدانیم، حتی اگر غیرممکن باشد. این یعنی ما خودمان باید تصمیم بگیریم که ادبیات نمایشی فردا چطور باید باشد. ما به عنوان نویسنده تنها یک الزام داریم: ما بر امروز هیچ سلطه‌ای نداریم؛ ما برای کارگردان‌ها، ناشران و مدیران تئاتر غیرضروری هستیم -تئاتر به پسرهایی نیاز دارد که آب‌نبات بفروشند، نه به نویسنده. اما: ما بر فردا با قدرتی مطلق و نامحدود سلطه داریم. گدا در لحظه‌ای که عصای سلطنت را با آگاهی کامل به دست می‌گیرد پادشاه می‌شود.

و درباره‌ی آینده‌ی نمایشنامه‌ها و به دنبال آن تئاتر آینده چه تصمیمی باید بگیریم؟

بگذارید ابتدا توضیح دهیم که درام آینده چه نخواهد بود. سلسله‌ی هبل-ایبسن-استریندبرگ-اونیل از قدرت کنار رفته است. البته که این خانواده نوادگان و میراث‌داران تبعید شده‌ای هم دارد، اما خاندان بیش از حد قدیمی

۱ Jens Bjørneboe

۲ ترجمه از متن نروژی به انگلیسی: استر گرین‌لیف مورر Greenleaf Mürer

ینس بیورنه‌بوئه

است، و روانشناسی ناتورالیستی برای زندگی خصوصی طبقه‌ی متوسط اهمیتی قائل می‌شود که امروز فقط برای بانوان سالخورده مهم است. دیدن «نبرد میان دو جنس» (بخوانید: زندگی خانوادگی) که بر روی صحنه به نمایش درمی‌آید، آن هم وقتی که سخنگویان جهان با سلاح‌های هسته‌ای بازی می‌کنند، چنان بی‌تناسب است که فقط می‌تواند یک کمدی ناخواسته به وجود بیاورد. تئاتر اروتیک هم همین است؛ به پشت صحنه تعلق دارد و نه روی صحنه. این امر حتی بیشتر در مورد درام «شاعرانه» یا «لیریک» صدق می‌کند؛ این به کمدی زندگی خصوصی متعلق است، چون واقعیت آن را پشت سر گذاشته است. روح و رنج‌هایش، «تمنا»، «تنهایی»، و غیره بی‌اغراق دیگر نمی‌توانند چندان بیشتر از دغدغه‌ی «اخلاقیات» یا «شخصیت» یا «ادعای ایده‌آل» [ایبسن] جدی گرفته شوند. امروز این چیزها تنها تا اندازه‌ای بر روی صحنه قابل استفاده هستند که آگاهانه به عنوان کنایه به کار بروند، مثلاً یک آنتی‌کلایمکس فاصله‌زا در دنیای دیوانه‌خانه‌ی سوررئالیستی همیشگی که در آن ساکنیم.

این جهان یقیناً در ساعت هفت صبح ۶ اوت ۱۹۴۵، زمانی که رهبران جنگ آمریکا برای نخستین بار تصمیم به استفاده از سلاح‌های اتمی گرفتند، تبدیل به تیمارستان جانیان شد. در صبح آن روز، در چشم به هم زدنی تمام دنیای ادبیات از رده خارج شد: همه تبدیل به موزه شد. درست در ساعت ۷ صبح، هر دو دست سر ساعت ایستاد.

ماجرایی که اتفاق افتاد از این قرار بود:

دانشمندی وارد صحنه شد، و از زیر روپوش سفید آزمایشگاهش یک دم بلند و کلفت سیاه بیرون زده بود. کاملاً واضح بود، اشتباهی در کار نبود، و همه می‌توانستند اصل بودنش را ببینند: درون روپوش آزمایشگاه مردی بلندقد و مرموز با یک دم واقعی بود. نه به عنوان یک «تصویر» یا «نماد» یا استعاره، بلکه فقط خود شخص شیطان. خود اعلی‌حضرت - یک‌راست از قرون وسطی.

من معتقدم دقیقاً در این لحظه بود که بساط ناتورالیسم برای همیشه جمع شد. و در حالی که قارچ بزرگ هنوز در آسمان‌ها سر پا بود، همه‌ی مرزهای سیاسی و همه‌ی فرهنگ‌های ملی در کیهان ناپدید شدند. بقایای زمینی آنها به عنوان موزه‌های محلی پابرجا مانده است. ادبیات جهان تبدیل به مجموعه‌ای از کتاب‌های کودکان شد.

در ابتدا کسی چندان سر در نمی‌آورد که شیطان تا چه حد مجسم شده و در میان ما زندگی می‌کند. مطمئناً منظره‌ی دم چندش‌آور بود، اما مدت‌ها امیدوار بودیم که بتوانیم وانمود کنیم که آن را نمی‌بینیم. امروز، تقریباً بیست سال بعد، به راحتی معلوم است که موفق نشدیم. دم بلند و زشت مطلقاً فراموش نشدنی است و خواهد ماند - و چند سال طول می کشد تا اینکه کاملاً در جریان اوضاع قرار بگیریم. تا آن زمان باید به دم عادت کنیم ، حواس‌مان را جمع کنیم و با تمام تعادل و نشاطی که از دست‌مان بر می‌آید در دیوانه‌خانه زندگی کنیم. تپانچه‌های سرپرگابلر و شلاق سوارکاری میس‌جولی به بخش سواره نظام موزه نظامی بورژوازی قرن گذشته تعلق دارند. موضوعاتی که پایه و اساس همه درام های بورژوازی و ناتورالیستی- روانشناختی بود را دشوار می‌شد جدی گرفت وقتی در همان دم ۶۰۰هزار پیرمرد ، زن ، کودک و جنین ژاپنی در اوت ۱۹۴۵ کشته شدند.غم های خانگی ما تحت‌الشعاع این مسئله است: ما اصلاً با شیطان چه کار داریم ؟!

- این دیگر مسئله «شروع از خود» یا «خود بودن» ، «حقیقت داشتن» ، «فهمیدن خود» نیست - یا نکات ظریف اخلاقی ازدواج، و اینکه با چه غذاهای فانتزی میز را تزیین کرده باشند. اوضاع از آن وقت حادتر شده است و ما دیگر با قهرمان زن داستان که به خاطر مشکلات جنسی یا اجتماعی خودش را دار می‌زند نه احساس همدردی می‌کنیم نه علاقه‌ای به آن داریم. همه آن چیزها کمدی شده و قهرمانان قدیمی دلقک شده اند.

بر خلاف شیطان مضامین قدیمی هنوز وجود دارند، اما در آثار تئاتری آینده باید به گونه‌ای متفاوت از قبل دیده شوند و با آنها برخورد شود. و از چه راهی؟

یکی از بارزترین صفات برت برشت این است که او با دیدن قارچ و دم سکوت کرد. و برشت نمایشنامه‌نویسی بسیار بسیار خردمند بود. به همان اندازه می‌توان در کارهای برشت به دنبال شیطان گشت که در دفترچه تلفن و فهرست های سرشماری. اشاره مستقیمی به سلاح های هسته‌ای هم نخواهید

یافت. هر دو در خارج از حوزه برشت بودند، و البته خارج از زمان او. دوره برشت دوران مبارزه طبقاتی بود و او هرگز از حوزه‌ی موضوعی خود خارج نمی شود. اما در لحظه‌ای که بمب اورانیوم بر فراز هیروشیما افتاد، همه اختلافات طبقاتی تمام شد. بمب هیچ آگاهی اجتماعی نداشت. این محصول جانیان ضداجتماعی بود و خودش هم ضداجتماعی بود. برشت از آن غافل شد. این در مارکس یافت نمی شود.

در واقع برشت بعد از این ساکت می‌شود. او کاملاً دریافت که عصری که با سال ۱۹۴۵ آغاز شد دیگر عصر او نبود و تفکر و نوشتن او نمی‌توانست اقتضاء زمانه‌ای را که هم اکنون آغاز می‌شد ، برآورده سازد.

با گذشت سال‌ها تقریباً تمام ادبیات بی خطر می‌شود. سرنوشتی که برای استریندبرگ ، ایبسن ، اونیل و بقیه رقم خورد، حتی بدترش بر سرش آمده است: دیالکتیک صحنه‌ای مارکسیستی او به یکی از بزرگ‌ترین برگ‌های برنده‌ی صنعت سرگرمی تجاری تبدیل شده است. در جهان سرمایه‌داری اخیر نمایشنامه‌های او همیشه گیشه خوبی دارند. برشت بی ضرر است ، زیرا او هرگز کلمه‌ای را بیان نمی کند که مشکلات واقعی زمان ما را بیان کند.

درام بورژوازی نگرانی‌های زندگی خصوصی را روشن می‌کند؛ «روانشناختی» شد. درام دوره برشت مشکلات جامعه و اقتصاد را روشن می‌کرد؛ «اجتماعی» شد. پشت هبل دنیای دیگری نهفته است: «اخلاق» و «ایده‌آلیسم» شیلر ، «ایده‌آلیسم» کلاسیسیسم فرانسه و کمدی‌نویس‌های اخلاقی، مولیر در فرانسه و هولبرگ در اسکاندیناوی. برنارد شاو و اسکار وایلد نماینده‌ی اشکال بینابینی ویژه انگلیسی هستند، در واقع کمدی‌های بورژوایی با عنصر اخلاقی خاصی از انتقاد اجتماعی. در کنار این خطوط اصلی، پدیده‌های جداگانه‌ی دیگری هم نهفته است: مترلینک، بعداً پیراندلو و دیگر تصویرگرهای نیمه «درونی» گرگ و میش زندگی خصوصی.

وجه مشترک همه‌شان این است که هیچ کدام نمایشنامه‌ای ننوشتند که انتظار برود با قارچ اتمی در پس‌زمینه‌اش اجرا شود، و این که به همین خاطر باید همچنان کم و بیش به عنوان آثار موزه‌ای باقی بمانند -بعضی از آنها پاک و ساده و دوست داشتنی، بعضی دیگر معمولی و پوشیده از گرد و غبار- و گروه سوم تاثیرگذار و شیرین ، همان طور که وقتی به موزه‌ی تکنولوژی می‌رویم، اولین تلفن‌ها و اولین سلاح های خودکار امروز می‌توانند رویمان تاثیر بگذارند.

اعلام اینکه همه‌ی این‌ها منسوخ شده اند گزافه‌گویی نیست؛ برعکس، این یک خودبزرگ‌بینی مفرط است اگر ادعا شود که هر یک از این‌ها از آنچه در سال ۱۹۴۵ اتفاق افتاده بود، که واقعاً زندگی آگاهانه ما را متحول کرده است، جان به در می‌بردند. معجزه‌ای کاملاً بی‌نظیر لازم بود تا ادبیات نمایشی تنها چیزی باشد که از انفجار جان به در ببرد و ارتباطش را هم حفظ کند. تمام حوزه‌های دیگر فعالیت علوم انسانی به طرز خطرناکی نسبت به علوم فناوری عقب مانده‌اند؛ سرمایه داری و مارکسیسم منسوخ شده‌اند، سیستم بانکی منسوخ شده است ، سیستم قضایی قرن‌ها از زمانه عقب مانده است. عملاً در مقایسه با پرسش‌های واقعی که در چند دهه گذشته به وجود آمده است، همه چیز در شرایط مومیایی و موزه‌ای است.

البته یکی از دلپذیرترین راههای فرار از این پرسش‌ها غرق شدن در آثار کلاسیک باستانی است، در آثار الیزابتی و شکسپیری، احتمالاً در تراژدی یونان - مهم‌تر از همه برای یافتن تصدیقی بر رویای خوش‌بینانه‌ی «انسان ابدی» ، «بی زمان»، این که «سوالات درست همیشه یک‌جور بوده اند». ما حاضریم هر کاری بکنیم، فقط در صورتی که بتواند کمک‌مان کند چشم خود را در مقابل این واقعیت ببندیم که امروز نه تنها با مشکلات جدید بلکه با مشکلاتی از نوع کاملاً جدیدی روبرو هستیم.

ینس بیورنه‌بوئه

پرسش‌های پیش روی ما از نوع کاملاً فلسفی هستند. و تا زمانی که طرز تفکر اساساً جدیدی پیدا نکنیم ، از بحران خود عبور نخواهیم کرد. از این طرز تفکر جدید باید فلسفه جدیدی برخیزد.

وجه جدید در وضعیت امروز ما این است که برای اولین بار بشریت با جدیت حقیقی خود را ملاقات کرده است.

از هر لحاظ ، در تمام شرایط و در سرتاسر جهان این چیزی است که از نظر علمی، سیاسی، هنری و فلسفی اتفاق افتاده است: بشریت با بشریت دیدار کرده است.

ما در هیروشیما ، در انحلال جهان استعمار ، در انقلاب چین با خود ملاقات کرده‌ایم؛ به طور خلاصه ، ما خود را در تلاطم مداوم همه چیز ملاقات کرده ایم. به نوعی آن مرد دم‌دار است که به ما در انجام این کار کمک کرده است و ما به خاطر این که همسایه خودمان از وجود ما آگاه شده است مدیون او هستیم.

آگاهی خود ما از ما آگاه شده است.

و آگاهی دیگران از ما آگاه شده است.

پیشرفت بشریت از حالت رویایی به حالت بیداری مدت زیادی طول کشیده است ، اما آخرین مرحله این پیشرفت با سرعت تکان دهنده‌ای اتفاق افتاده است. و درست بعد از لحظه بیدار شدن گیج شده‌ایم. اما هنوز گیج‌کننده‌تر این است که می‌بینیم بدون آنکه بدانیم تمام قدرت را خود غصب کرده‌ایم.

جنبه های فلسفی و فکری کل این شرایط است که امروزه مورد توجه است.

نوشته‌ی قدیمی‌تر برای صحنه - تا حدی که از نمایشنامه‌هایی با هر درجه از اهمیت صحبت می‌کنیم- به نوبه‌ی خود امر «مذهبی» ، «اخلاقی» ، «روانشناختی» و «اجتماعی» را روشن کرده است. آنچه اکنون پیش روی ماست جنبه‌های فلسفی و صرفاً فکری هر موقعیتی است. وظیفه‌ی پیش رو - این را خوب یادداشت کنید - این است که آنها را نمایان کنیم.

بی‌شک این وظیفه دشوارتر از هر یک از وظایف پیشین است ، زیرا باید بسیار آگاهانه انجام شود و چون دادن گوشت و خون به چیزهای ظریف‌تر از قبل را در بر دارد. هرچه انتزاع فکری‌تر شود و هرچه انتزاع فکر بیشتر باشد ، بازنمایی باید پویاتر و ملموس‌تر باشد. همچنین می‌توان گفت: هرچه محتوای فلسفی معنویت بیشتری پیدا کند، تجسم باید جسمانی‌تر باشد. درباره‌ی نوشتن برای یک تئاتر کاملاً فکری می‌توان به این امر اطمینان داشت: متن باید به میزان بسیار بالاتری از قبل ، شخصیت یک سناریو را به خود

اختصاص دهند و سبک بازیگری باید نسبت به گذشته بیشتر پانتومیمیک و فیزیکی شود.

این همان تحولی است که محیط ما از سر گذرانده است. مشکلات بسیار انتزاعی‌تر از گذشته است ، و عواقب آن به همان ترتیب فیزیکی‌تر منعکس می‌شود. تفکر غلط می‌تواند کل فرهنگ ها را از بین ببرد. به همین ترتیب ، در پشت وحشتناک‌ترین تأثیرات جسمی که تاکنون بشریت ایجاد کرده است - هیروشیما و ناگازاکی - انتزاعی ترین تفکری است که تاکنون حاصل شده است. بنابراین قابل جالب‌ترین چیز این است که اندیشه انتزاعی در ماده تجسم یافته است.

همین مورد باید در مورد تئاتر نیز صدق کند: محتوای فلسفی مانند گذشته در گفتگوها یا مونولوگ ها زنده نخواهد شد - بلکه باید هر چه مستقیم‌تر در فرایندهای مرحله فیزیکی تجسم یابد.

یعنی: فکر - در قالب تصویر ، استعاره - باید کاملاً قابل مشاهده شود. استعاره باید به معنای واقعی کلمه در نظر گرفته شود، مستقیماً نشان داده شود - تا فرآیند فکری بوجود آید ، و در یک مجموعه تصاویر واضح و منطقی قابل مشاهده باشد - از موقعیت‌های جسمی (نه روحی ، و نه اجتماعی!). بنابراین یک تئاتر معاصر علمی و فلسفی و سیرک‌مانند و فیزیکال خواهد بود، همه در آن واحد. همه چیز باید تبدیل به عمل شود و این پایان قطعی دکلمه‌ی مجسمه‌وار قدیمی سخنرانی‌های «شاعرانه» یا «عمیق» خواهد بود.

طبیعتاً این عمل به نوعی مبارزه فیزیکی خواهد بود.

برای جلوگیری از سوءتفاهم: هر راه معتبر پیش رو به سوی تئاتر معاصر باید از درک واقعی تئاتر حماسی برشت به عنوان محل تصفیه و پاکسازی که واقعاً هم هست بگذرد. توسعه مکتب «پوچی» پاریس و درام جوان انگلیسی نشان می‌دهد که چه می‌شود وقتی که فرد از این واقعیت غافل می‌ماند که برشت یک نقطه عطف در تاریخ دراماتورژی است: دیر یا زود شخص دوباره به دیدگاه‌ها و روش تئاتری قبل از برشت می افتد ، و از این رو خیلی سریع خودش تبدیل به یک اثر موزه‌ای می‌شود. موزه هنرهای مدرن هم موزه است و هرچقدر هنری شعارگونه، تخصصی و یک طرفه باشد ، سریع‌تر روانه‌ی جعبه‌های شیشه‌ای می‌شود.

(شاید زمان آن فرا رسیده باشد که استفاده از کلمه «موزه» روشن شود ، و بلافاصله باید گفت که این کلمه فقط به معنای توهین‌آمیز یا تحقیرآمیز استفاده نمی‌شود: هر چیزی شایسته یک مکان دائمی در یک موزه نیست ، و

این افتخاری برای نقاشان و مجسمه‌سازان به حساب می‌آید که اثرشان در زمان حیات‌شان در موزه قرار بگیرد. بنابراین گفتن این که چیزی متعلق به یک موزه است، ابراز احترام و تقدیر است. من شخصاً یک ضعف بزرگ در رابطه با موزه‌ها دارم و به هر کشوری که سفر کنم حتماً از موزه‌هایش بازدید می‌کنم - نه تنها از روی علاقه به اشیا موجود در مجموعه‌هایشان، بلکه به این دلیل که حال و هوای آرام و ساکت و آسمانی را که همیشه در موزه‌های خوب حکمفرما است دوست دارم: زمزمه‌ی آرام فنا و ابدیت. و می‌توانید در موزه‌ها بیاموزید: بیش از هر چیز می‌توانید یاد بگیرید که چه کاری نباید انجام دهید؛ دانستن اینکه چه کاری انجام شده است و انجام آن غیرضروری است بزرگترین ارزش را دارد. به علاوه ، موزه‌های خوب حامی چیزی هستند که در مسیر سرنخ آریادنه[1] به سوی گذشته قرار دارند؛ خوب است بدانید پیشینه‌ای دارید. بدون موزه‌ها ما در شهرهای خارجی بی‌خانمان خواهیم بود. موزه ها ، بخش مشترک بشریت و فرهنگ و مهم‌ترین دارایی مشترک ما هستند.

مسئله این است که هنر و زندگی ذهن در موزه ها به وجود نمی‌آیند. همیشه باید مکانهایی بیرون دیوارها وجود داشته باشد که در آن چیز جدیدی متولد می شود. برای ادبیات ، کتابخانه نقش موزه را دارد و بدون کتابخانه دنیای اسفباری خواهیم داشت.

در مورد تئاتر، این مفهوم کاملاً تغییر می‌کند؛ به اصطلاح «موزه تئاتر» نمی‌تواند چیزی جز بقایای زمینی تئاتر - وسایل ، لباس و عکس ، طرح و وسائل صحنه، آکسسوار و غیره را حفظ کند- یا به عبارت دیگر فقط بدن مرده را . خود تئاتر، این زودگذرترین و شاید محبوب ترین شکل هنر ، نمی‌تواند به همان روشی که هنر و ادبیات تصویری در مجموعه ها حفظ می‌شوند حفظ شود. در بهترین حالت می‌توان یک اجرا را از طریق ضبط فیلم و صدا، در شرایط مثله شده داخل قوطی کنسرو حفظ کرد. فعالیت واقعی موزه در صحنه ، اینجا و اکنون اتفاق می افتد. و نکته وحشتناک در این مورد این است که عموم مردم ، منتقدان ، کارگردانان ، مدیران تئاتر و بازیگران به ندرت از آن آگاه هستند. هر نمایش تاریخی ، چه از پاریس دهه سی و چه از آتن پریکلس ، باید یک موزه باشد ، حتی اگر در شرایط مساعد نوعی ظاهر زندگی در صحنه ظاهر شود. و بازیگران و کارگردانان در معرض سرنوشتی قرار می‌گیرند که هیچ هنرمندی نمی‌تواند تصور کند: آنها باید بی وقفه وانمود کنند که می‌توانند «خود را در گذشته زندگی کنند» و همچنین

۱ Ariadne
آریادنه در اسطوره‌های یونان باستان دختر مینوس پادشاه کرت است که عاشق تزه از آتن شده بود و ریسمانی را به او سپرده بود تا در هزارتوی مینوتائور راهش را پیدا کند. اشاره‌ی سرنخ آریادنه به این اسطوره است.

باید آگاهی خود را با کلمات و افکاری پر کنند که در واقع هیچ ارتباطی با وجود خودشان ندارد - جز شباهتی دور. شاید بدترین چیز در مورد این وضعیت این است که منتقدان عموماً معتقدند که باید چنین باشد. فقط موزه‌ها مجازند که هنر به حساب بیایند.

فقط در دوره هایی که تئاتر شکوفا بود، هنرهای نمایشی معاصر غالب بوده است. این در مورد تمام تاریخ تئاتر از دوران باستان تا به امروز صادق است، و این به خاطر ادای سهم جاودانه آندره آنتوان است که نمایشنامه های مدرن از حالت موزه خارج می‌شوند - و فقط در این صورت است که در می‌یابید چقدر دشوار است یک هنرمند آزاد و مستقل در زمانه‌ی خود. باشید)

یک موج ادبیات بعد از برشت برای صحنه موج انگلیسی بوده است - و این هم از طریق به هم رسیدن چند نفر از تماشاگران پرشور و توانای تئاتر و یک سری نمایشنامه‌های خوب با محتوای مختلط روانشناختی و اجتماعی رخ داد. آنها بی‌شک تلاش زیادی برای تقویت علاقه به تئاتر در انگلستان و به دنبال آن موقعیت تئاتر انگلیس در داخل کشور خود انجام دادند ، اما تئاتر را یک گام هم جلوتر نبردند و نمایش‌های آنها در خارج از کشور به نظر می‌رسید موزه ای از هنرهای معاصر انگلیسی باشد. مردم نمایشنامه ها را با تحسین می‌دیدند یا می‌خواندند و سر تکان می‌دادند و می‌گفتند: «بله ، زندگی در انگلیس همیشه نباید به همین راحتی باشد!» این آثار چیزی جز یک ناتورالیسم قرص و محکم و سنتی از دوره قبل از برشت از تئاترها نمی‌خواستند. برای تئاتر مدرن ، نقش آنها فقط بازتولید متن بود.

گروه خارج‌نشین پاریسی که به زبان فرانسه می‌نویسند برجستگی کاملاً متفاوتی داشته است. «تئاتر ابسورد» آثار ماندگاری در تاریخ تئاتر برجای گذاشته و نشان داده است که مفاهیم «صحنه» و «هنر صحنه» بسیار گسترده تر و آزادتر از آن چیزی است که فکر می کردیم. این تئاتر همچنین به مراتب تئاتر فلسفی‌تر و فکری‌تر (و بنابراین فیزیکی‌تری) نسبت به تئاتر معاصر انگلیس است. به طور خلاصه ، یک تئاتر جهانی.

ضعف مکتب «ابسورد» در عدم آگاهی دراماتورژی و عدم ارتباط آن با برشت نهفته است. کل تکنیک نمادپردازی آن در بیرون کشیدن جزئیات طبیعی «نمادین» و بزرگ‌نمایی آن در قالب غول‌آسای «ابسورد» نهفته است. گاهی اوقات این روش به طرز آزاردهنده ای فرمولی می‌شود ، زیرا این مکتب فاقد عناصر خاصی از تئاتر مدرن است که در واقع فقط می‌توانست آن را از برشت بدست آورد؛ از جمله با امر خصوصی فاصله ندارد و فقط اشتیاق به مشکلات

اجتماعی می‌تواند آن را ایجاد کند. ابسوردیست‌ها قطعاً مرد دم‌دار و کل قارچ اتمی را دیده‌اند ، اما از آنجایی که آنها اراده ساده انسانی در برابر عدالت را ندارند، به اقتدار اخلاقی لازم برای مرتبط بودن نمایش نمی‌رسند.

در سونات روح استریندبرگ، مومیایی در کمد حاوی تمام «ابسورد» های یک تصویر است و این جنبش از استریندبرگ نشأت می‌گیرد. اما آنها از اصلی‌ترین نکته در استریندبرگ ، یعنی ویژگی «به سبک قدیمی»، خلق و خوی مذهبی او غافل شده اند: او همانطور که برشت به لنین اعتقاد داشت، به خدا ایمان داشت. هر دو آنها به عدالت اعتقاد داشتند - اینجا یا آخرت.

بنابراین «تئاتر ابسورد» ، ذره‌ی کوچکی از استریندبرگ را به عنوان نقطه عزیمت دارد ، بنابراین در اصل و در مفهوم تئاتر مربوط به قبل از برشت است. به همین دلیل است که نمایشنامه‌ها اغلب احساس می‌شود که شبیه اپیزودهای خرده بورژوازی، خصوصی، ناتورالیستی هستند: ما قبلاً این را دیده‌ایم و هیچ فکر جدیدی در آن وجود ندارد. علیرغم شایستگی‌های آن ، جنبش «ابسوردیست» فاقد ویژگی اصلی تئاتر مدرن و به طور کلی هنر مدرن است: ضد توهم، که در برشت نام «Verfremdung» یا فاصله‌گذاری را بر خود دارد ، که نوسان بسیار ویژه‌ای میان توهم و ضد توهم است. این یک اثر آگاهی بخشی شدید بر بیننده دارد و نیرویی مدرن و معتبر است.

برخی از مهمترین عناصر تئاتر پانتومیم به همین امر بستگی دارد.

با این حال، قبل از ادامه، نگاهی به مجموعه دیگری از پدیده‌ها داشته باشیم که می توانیم از آن به معنای منفی بهره‌مند شویم - رسانه‌های کاملاً فنی شده در صنعت سرگرمی انبوه: فیلم، تئاتر رادیو و تئاتر تلویزیونی. بدیهی است که امروزه تقریباً همه‌ی فرم‌های منسوخ هنری نوعی تجدید حیات را در این کانال‌ها تجربه می‌کنند: و هرچه از نظر فنی کامل‌تر شوند ، احتمالات آنها در جهت کاملاً تقلیدی تقویت می‌شود: توانایی آنها در «خلق» یک توهم ناتورالیستی به وسوسه تبدیل می‌شود تقریباً برای همه کسانی که با آنها سر و کار دارند. تقلید از طبیعت که در تئاتر رو به قدمت می‌گذاشت، از نو رونق گرفت و با هر «پیشرفت» فنی که توسط تکنسین‌های رادیو ، فیلم و تلویزیون ، امکانات جدیدی پیدا کرد. فیلم ها این پیشرفت وارونه را به روشنی نشان می‌دهند: یک فیلم چاپلین از ابتدای قرن از لحاظ سبک شناسی بسیار مدرن‌تر از فیلم برگمان امروز است. و در آخرین پیروزی ها - فیلم سینمایی، رنگی یا حتی سه بعدی - تمام ملاحظات هنری به نفع تقاضای تقلید «وفاداری به طبیعت» کنار گذاشته می‌شود. توهم سرانجام

چنان شدید خواهد شد که تمام فاصله می‌تواند کاملاً از میان برود.
اتفاق مشابهی با تئاتر رادیویی می‌افتد. با جلوه‌های صوتی خود - مچاله شدن کاغذ برای آنکه به نظر برسد مانند «ببر در حال عبور در جنگل» است، یا سوت زدن باد، قطارهای غران، و غیره - و همراه با استفاده بیش از حد رقت انگیز از صدای بازیگران، بی‌شرمانه با جلوه های طبیعی «دراماتیکی» بازی می‌کند که حتی قدیمی‌ترین تئاتر صحنه‌ای هم در استفاده آنها شرم می‌کند. دقیقاً همان چیزی که به سرعت در تئاتر تلویزیون دست پیش را گرفته است، که سواستفاده‌ی فیلم از کلوزآپ‌های ناتورلیستی و ترفندهای گمراه‌کننده را با احیای تاسف‌آور همه‌ی انواع درام مکالمه توسط رادیو ترکیب می‌کند..
این رسانه‌های جمعی فنی قدرت ارتجاعی شدید خود را از طریق یک ویژگی مشترک بدست آورده اند: آنها فاقد آخرین اصلاحیه ضد توهمی هستند که حتی تئاتر صحنه طبیعت گرایان نیز از آن جمله است: از جمله صحنه ، گودال ارکستر ، سرها و چرتهای تماشاگران در جلوی شما ، حس شنیدن مخاطب در اطراف شما و غیره - به طور خلاصه ، همه چیزهایی که مانع نفوذ قطعی طبیعت گرایی مطلق و کامل به تئاتر زنده و واقعی شده اند. در فیلم ، تئاتر رادیو و تئاتر تلویزیونی این آخرین مهارها از بین می رود و تکنسین ها توانسته اند آزادانه دست و پا بزنند و آرمان های خود را از «هنر» که «واقعی» است تحقق بخشند. این طبیعتاً تأثیر مخربی بر مخاطب گذاشته است ، که - حتی اگر انتظار چرخ های چرخنده ماشین ، کلوزآپ از افراد غرق شده ، بهمن و سیل فاجعه بار و طوفان های برفی ، صحنه‌های سکس و تصاویر نزدیک از صحنه های شکنجه را نداشته باشد - باز هم تئاترش را به واقعی‌ترین و ظبیعی‌ترین شکل ممکن می‌خواهد.
برای تئاتر ، این تأثیرات سرگرمی کنسرو شده فقط تا زمانی مضر است که افراد تئاتر نتوانند خطوط محکمی را ترسیم کنند ، اما سعی می کنند از رسانه های فنی تقلید کنند یا در استفاده از ترفندهای گمراه‌کننده با آنها رقابت کنند - چه از طریق متن، کارگردانی ، صحنه پردازی - و به ویژه سبک بازیگری. روش درست باید کاملاً برعکس باشد:
بگذارید فیلم ، تئاتر رادیویی و تئاتر تلویزیونی همه آشغال‌ها ، لوازم و نوارهایشان و ببرهای تقلیدی را نگه دارند! بگذارید آنها سوت قطارهای خود را بزنند و ورق‌های قلع خود را بچرخانند ، از چشمان کشیش در مقابل محراب فیلم بگیرند و از آدم‌ها لب پرتگاه‌ها کلوزآپ بگیرند، با تصاویر پل‌های

پل‌های سوزان و جیغ ترمزها. بگذارید تکنسین‌ها زباله‌های ناتورلیسم قرن نوزدهم را نگه دارند ، و بگذارید ما از عملکرد آشغال جمع‌کنی بی‌خبرانه اما فوق العاده مفید که انجام می دهند لذت ببریم:

تئاتر فیلم ، رادیو و تلویزیون هر کاری انجام می‌دهند ، مجبور نیستیم وقت خود را با آن روی صحنه هدر دهیم!

نقطه مقابل مطلق شبیه سازی های فنی طبیعت ، ترفندهای گمراه کننده و تلاش برای تقلید، پانتومیم ناب است. شاید این مایم بیش از هر هنرمند صحنه‌ای ضدتوهم عمل کند و فقط با دلقک آکروبات باز موزیکال رقابت کند. هر دو با تمسخر مستقیم ترفندها کار می‌کنند. آنچه مایم‌هایی مانند مارسو ، بارو و سمی مولچو در آن مشترک هستند این است که مشاهده‌گران خوبی هستند، واقعاً واقع‌گرایانی عالی. آنچه آنها را چنین می‌کند دقیقاً کنایه و فاصله آنها است - بیزاری‌شان از توهم و روش فنی آن: ناتورالیسم.

انحطاط تئاتر را تقریباً همیشه می توان در استفاده از چیزهای بیرونی تشخیص داد: در استفاده بیش از حد از ماشین آلات ، فناوری و تجهیزات. در جایی که روح نیست، شخص به طور غریزی سعی می‌کند با جایگزینی ظرافت‌های بیرونی و عاریتی در روش ، وسائل و اشارات، توجه عموم را از فقر درونی منحرف کند. یکی به جای حقیقت توهم ارائه می‌دهد، و تا زمانی که این مورد نزد عموم مردم خریدار داشته باشد ، شخص قاطعانه معتقد است که می‌توان روح را با فریبکاری جایگزین کرد ، و فریب کشف نخواهد شد. به این ترتیب تقریباً همیشه تئاتر سنتی و سوداگرانه توهم است که خود خاک را برای انقلاب ها و اصلاحات آینده - هرچند تماماً برخلاف میلش - آماده می‌کند.

پانتومیم به سه چیز نیاز دارد: بدن انسان ، یک صحنه خالی و عمل. در هر صورت بقیه موارد تحت عنوان‌هایی قرار می‌گیرد که با پول نمی‌شود خرید.

آنتوان ، کوپو و برشت تئاتر دوران ساز خود را با هزینه کمتری نسبت به آنچه امروز برای ساخت یک فیلم متوسط نروژی هزینه می‌شود ، ایجاد کردند. این یک واقعیت قدیمی اما تزلزل ناپذیر است که تقریباً باورنکردنی است چه کار می‌تواند با ابزار ساده انجام شود. و امروز - وقتی فیلم ، تئاتر رادیویی، تئاتر تلویزیونی و تئاتر وهم‌آمیز صحنه را از مزخرفات زائد خلاص کرده اند - جمع شدن حول عناصر اساسی تئاتر: وضعیت جسمی و ایده فکری ، طبیعی‌تر از هر زمان دیگری است.

در هـمان تـصویر مـایم و دلقک چیزی وجـود دارد که یک قـدرت نـفوذ غیرمعمول دارد. کیفیت کهن الگویی این شکل ، شباهت آن به یک تصویر باستانی: تقلید بی صدا است، و مونولوگ دلقک به فریادهای رسای گروک و ریوِل محدود می شود - «آکروبات اوه!» و «یک پل! یک پل! »- احتمالاً با اصطلاحات موسیقی و بدون کلمات همراه است. هرگز متن ناتورالیستی‌تر از این نمی‌بینید.

در واقعیت ، مـا خـود لال هسـتیم و این لال بـودن وحشـت‌زده‌ی خـودمـان رودرروی جـهان اسـت که تقلید و دلقک از دهـان مـا بیرون آورده انـد. اگـر نـمایشنامـه‌نـویس مـدرن کلمات خـاص خـودش را دارد که می‌تـوانـد بـه این سکوت پیشرفته بیفزاید ، پس باید بسیار بسیار مهم باشند. لذت فوق‌العاده‌ای که می‌تـوانیم در تقلید عـالی و دلقک عـالی بیابیم دقیقاً در این واقعیت اسـت که ما از شنیدن کلماتی که اهمیت کافی ندارند فرار می‌کنیم.

دلقک و مایم با راه حل های سطحی دردناک از نوع مذهبی یا سیاسی ما را آزار نمی‌دهد. هنر آنها به همان اندازه که در صحنه است از نظر فکری عاری از تـوهـم است. و آنـقدر عفیف است که بـا ویرانی و زوال لاس نـزنـد. هـر دو بـا پـرهیز از هـرگـونـه تـرفـنـدهـای وهـم‌انگیز و گـمراه‌کننده و تـمام نـاتـورالیسم تقلیدی، خلوص فکری و پاکی معنوی خود را حفظ کرده‌اند. این امر آنها را در بیشترین تقابل با عمده‌فروشی اسفبار ، روسپی‌خانه‌ی معنوی که همان صنعت سرگرمی است قرار می‌دهد.

برخی از مهم‌ترین وقایع زندگی صحنه‌ای اروپا در سال‌های اخیر از محله آنها برآمده است؛ تئاتر پانتومیم وروسلاو - که هانریک توماسفسکی تأسیس کرده و هدایت آن را بر عهده داشت - و بیشترین توجه را در جشنواره های تئاتر در برلین و پاریس و به درستی برانگیخت. نکته جالب در مورد گروه پانتومیم این اسـت که این گـروه از سـولیست هـا و کارهـای فـردی آنـها تشکیل نشـده است بلکه از یک گروه تشکیل شده است که بـا هـم تـئاتر پـانـتومیم را بـازی می‌کنند. به دلیل لال بودن، تئاتر از مستقیم‌ترین و ناتورالیستی‌ترین شکل ارتـبـاطـات - کلمه - جـدا شـده اسـت و از این رو بـه نـظر می‌رسـد نـوعی از شیوه‌ی عـمل بـاز دارد که در هیچ شکل دیگری از تـئاتـر مشـترک نیست. از پایین به بالا ضد توهم است و به همین دلیل لزوماً آزادترین تئاتر است.

ینس بیورنه‌بوئه

توماسفسکی از فرم پانتومیم کلاسیک جدا شده است، از صدا، موسیقی، لوازم جانبی و مجموعه‌ها. فقط لال‌بازی است که همچنان تضمین می‌کند که از هیچ ناتورالیسمی نمی‌توان استفاده کرد ، فقط و فقط عناصر اساسی تئاتر. معلوم شد که در تخریب توهم هیچ محدودیتی نیست. تئاتر اصلی و سرراست به وضوح بیشتر نمایان می‌شود. نظر خود توماسفسکی این است: «تئاتر پانتومیم فقط می‌تواند با انسان‌ها سروکار داشته باشد - زیرا آنها جهان را تجربه می‌کنند و با آن در تعارض قرار می‌گیرند. اما باید آنها را از طریق اشیایی که ملاقات می‌کنند توصیف کنیم ، یعنی کاملاً آنها را شی‌انگاری کنیم. ادبیات آینده باید کاملاً روی صحنه ساخته شود و نه از پشت میز - ما فقط می‌توانیم تئاتر را با بازگشت به عناصر اصلی بازسازی کنیم.»

به نظر من تئاتر پانتومیم بیشترین اهمیت را برای صحنه‌ی شفاهی آینده ، تئاتر فردا و نویسندگی تئاتر فردا پیدا خواهد کرد.

در ادبیات نمایشی پس از برشتی ، دورنمات است که از تیزهوشی و عمیق‌ترین دانش صحنه برخوردار است. فکر تیز و تحلیلی او کاملاً در خدمت انسان‌ها است. تا آنجا که من می‌دانم او تنها شاگرد برشت است که به گفته نیچه پایبند است: « دانش آموز بد است که به معلم خود خیانت نمی‌کند.» این «بی وفایی» که نیچه طلب می کند ، وفاداری واقعی است ، بسیار عمیق‌تر از آنچه دگم ها ، «مکاتب» و جریان‌ها تشخیص می دهند. یعنی تنها رفتن.

دورنمات ، هم خودش و هم درامش را با عبارتی توصیف می کند که به تدریج مشهور شده است: در چنین دورانی هیچ آدم جدی نمی‌تواند چیزی جز کمدی بنویسد.

من فکر می‌کنم حق با اوست ، زیرا امروز هر چیزی که به اندازه کافی مهم نباشد ، هنگام نمایش روی صحنه ، ناخواسته خنده دار می‌شود. زندگی خصوصی عادی و روانشناسی و یا آداب معاشرت اجتماعی را فقط می‌توان به طعنه و با فاصله ارائه کرد - و با پذیرفتن آزادانه‌ی کمدی بر خودمان.این هوشیارانه‌تر و بهتر است. دیگر هیچ کس از جدیت خلاص نخواهد شد.

۱ Dürrenmatt

بنابراین ما در حال حاضر قطعات مشخصی داریم که می‌توانیم با آنها موزاییک بسازیم: ادبیات صحنه‌ای فردا و تئاتر آن عناصری از دستاوردهای دراماتیک و صحنه ای تئاتر ابسورد را در بر خواهد گرفت. دراماتورژی برشت و پراکسیس فاصله‌گذاری او کاملاً لازم خواهد بود. نقاط ارتباط مشخص با تئاتر پانتومیم و کاهش عناصر اساسی تئاتر خواهد داشت. و مهم‌تر از همه، اشتراکات زیادی با دلقک تراژیک یا کمیک موزیکال خواهد داشت.

از نظر فکری و آگاهی، به اعتقاد من، دورنمات نمایشنامه‌نویسی است که امروز به آن نزدیک‌تر است.

آنچه می‌توانیم پیش‌بینی کنیم باید ترکیبی از فکری-فلسفی و زیبایی-فیزیکی باشد: بدن به عنوان ابزاری برای شعور-روح و بدن به عنوان یک واحد. با وام گرفتن عبارتی از پزشکی، می‌توان آن را «تئاتر روان تنی» نامید، سیرک ادبی عالی.

تئاتر سیاسی نروژ: رو در روی سنت

مهرداد خامنه‌ای

کشور نروژ در سال ۱۸۱۴ از دانمارک مستقل شد اما دیری نپایید که از سوی پادشاهی سوئد مورد حمله قرار گرفت و تا سال ۱۹۰۵ با حفظ قانون اساسی جدیدش -با تغییراتی جزئی- و پارلمانش تحت حاکمیت پادشاهی سوئد بود. پس از آن بود که نروژ استقلال کامل یافت. در گذشته به خاطر نوع جغرافیای نروژ، دسترسی به تمام نقاط کشور به طور یکسان و به آسانی ممکن نبود و حیات فرهنگی در شهرهای بزرگ متمرکز بود. این امر به ویژه در مورد تئاتر صادق بود. اعمال سیاست‌های فرهنگی در نروژ به طور مشخص از دوران پس از جنگ جهانی دوم آغاز شد و تا پیش از آن رویه‌ای کلی در این خصوص جاری بود. در دوران پس از جنگ، سیاست فرهنگی نروژ تاکید فراوانی بر روی دموکراتیزه شدن فرهنگ داشت، چرا که فرهنگ و هنر معیار مهمی برای رفاه مردم و وسیله‌ی کارآمد برای آموزش آنها تلقی می‌شد. دولت برای نیل به این هدف اقدام به تاسیس نهادهای فرهنگی ملی کرد که از جمله‌ی آنها تئاتر ملی سیار نروژ بود که در سال ۱۹۴۹ تاسیس شد. در نگاهی کلی، در دوران پس از جنگ تا پایان دهه‌ی هفتاد بودجه‌ی فرهنگ و به تبع آن تئاتر افزایش یافت.

در ادامه‌ی سیاست دموکراتیزه کردن فرهنگ، در طول دهه‌ی هفتاد تمام تلاش‌ها بر روی تمرکززدایی در سیاست فرهنگی و سیستم مدیریت فرهنگی قرار گرفت. تا پیش از دهه‌ی هفتاد میلادی تئاتر نروژ تنها در چند شهر بزرگ از سوی دولت مورد حمایت مالی قرار می‌گرفت. اما از دهه‌ی هفتاد به بعد، سیاست فرهنگی نروژ دستخوش تغییرات عمده‌ای شد و تئاتر هم از این تغییرات بی‌بهره نماند. در اکثر شهرداری‌ها کمیته‌ی امور فرهنگی تشکل شد و در شهرداری‌ها مدیر و معاون فرهنگی تعیین شد. این الگو در سطوح پایین‌تر نیز پیاده شد و طرح‌های اعطای بودجه‌ی جدیدی تصویب شد. به این ترتیب با تمرکززدایی از مسئولیت‌های حیاتی، امر تصمیم‌گیری در عرصه‌ی فرهنگ به سطح عموم مردم نزدیک‌تر می‌شد. این سیاست در عرصه‌ی هنرهای نمایشی به این شکل پیاده شد: هنرهای نمایشی برای تعداد

تئاتر ملی اسلو

هر چه بیشتری از مردم از تمام اقشار جامعه. تمرکززدایی در سیاست‌های فرهنگی در طول این دوران بر تقویت فرهنگ‌های نواحی و محلی به شیوه‌ی خودشان تاکید می‌کرد. تئاترهای محلی ساخته شدند، سیستم برگزاری تور اجرا گسترش یافت و تئاتر فراگیر در اولویت بود. کمپانی‌های مستقل در سال‌های پیش رو نماینده‌ی بخش بزرگی از فعالیت تئاتری در حاشیه‌ها بودند. گروه‌های مستقل یعنی گروه‌هایی که خارج از نهادهای رسمی فعال بودند، تلاش می‌کردند که کودکان امکان تجربه‌ی تئاتر را داشته باشند.

جوانان رادیکال حاکمیت سوسیال دموکرات را در سال‌های پس از جنگ تا اواخر دهه‌ی ۶۰ به طور فزاینده‌ای اقتدارگرا و غیردموکراتیک می‌یافتند.

در دهه‌ی هشتاد و نود روند صعودی تخصیص بودجه به فرهنگ متوقف شد و حتی سیر نزولی به خود گرفت. با ورود به قرن ۲۱، این شرایط به تدریج تغییر کرد و در سال ۲۰۰۵ دولت چپ‌گرای حاکم اعلام کرد که قصد دارد سهم فرهنگ را در بودجه‌ی ملی به ۱٪ برساند که شامل تمامی رشته‌های هنری می‌شود. در عمل به این سیاست، بودجه‌ی صرف شده در بخش فرهنگ بین سال‌های ۲۰۰۵ و ۲۰۱۳، شاهد رشد ۴۶ درصدی بود. در سال ۲۰۱۴ با روی کار آمدن دولت راست‌گرا، این سیاست افزایشی ادامه نیافت، اما در عین حال کاهش بودجه در بخش فرهنگ نیز رخ نداد.

در طول این دهه‌ها تحت تاثیر سیاست‌های اتخاذ شده، نهادهای تئاتری رشد کرده و متحول شدند، اما جدا از سیاست فرهنگی و در نتیجه‌ی آن رشد نهادهای رسمی تئاتری، آنچه خارج از این سیستم به شکوفایی تئاتر نروژ کمک کرده است، جریان‌های تئاتری است که خارج از فضای رسمی تئاتر نروژ شکل گرفت. در واقع این جریان‌ها بودند که راه را برای ورود تئاتر آوانگارد به جریان تئاتر سیاسی و مستقل که راه خود را در مقابل تئاتر بدنه

باز کرد. نمودهای اولیه‌ی این جریان‌ها اول بار در دهه‌ی شصت دیده شد و در طول دهه‌ی هفتاد اوج گرفت. دهه‌ی هفتاد را شاید بتوان نقطه‌ی عطف تئاتر نروژ نامید. اما با نگاهی دقیق‌تر، ریشه‌ی تمام این جریان‌ها را در گذشته‌ای دورتر می‌توان جست.

زیبایی‌شناسی غالب در تئاتر نروژ همواره رئالیسم روانشناختی بوده و نمونه‌ی بارز آن نمایش‌های هنریک ایبسن است که در تئاتر ملی به نمایش در می‌آید. سنت ایبسن درامی رئالیست، روانشناختی و ناظر به گذشته است که در استفاده از نمادها و تیپ‌ها محتاط و دقیق است و داستانش حول محور فرد و اجتماع می‌گردد، و این که چگونه نیروهای درونی و بیرونی ما را از خودمان شدن باز می‌دارند. این سنت توسط دیگر نمایشنامه‌نویسان نروژی ادامه یافت و چنان مسلط بوده که تلاش‌های دیگر را برای شکل دادن به سبک‌های دیگری از دراماتورژی مانند سمبولیسم، اکسپرسیونیسم و تئاتر حماسی تحت‌الشعاع قرار می‌داد.

پوستری از گروه پارله‌پورتن با عنوان آخرین فریاد

در طول قرن ۲۰ تلاش‌های متعددی خصوصاً از سوی گروه‌های تئاتری سیاسی چپ برای جدایی از این سنت صورت گرفت. نخستین تلاش‌ها را در دهه‌ی ۳۰ می‌توان ردیابی کرد. در این دهه با استفاده از کاباره و تئاتر حماسی و تحت تاثیر تئاتر مستند پیسکاتور و همچنین تئاتر شوروی، خصوصاً میرهولد، تلاش شد تا از سنت ایبسن فاصله بگیرند. اما جدایی قاطعانه از این سنت به دست بازیگران آماتور جنبش کارگری صورت گرفت. این گروه‌ها را با عنوان ترامینگ[1] (گروه ترام) می‌شناختند. ترام برگرفته از

۱ TRAM- gjeng

سرواژه‌ی روسی جنبش تئاتر جوانان کارگر در شوروی[1] بود. آنها تئاتر را به عنوان سلاحی سیاسی می‌دیدند که می‌توانست برای بسیج کردن و هدایت پرولتاریا در جهت اقدام بر ضد سرکوب‌گران‌شان به کار گرفته شود. گروه‌های ترام در نروژ بسیار محبوب شدند. اغلب این گروه‌ها از طریق سازمان جوانان حزب کارگر با هم مرتبط بودند، در جلسات سندیکا، اعتصابات، تجمعات اعتراضی و تظاهرات سیاسی شرکت می‌کردند و بخشی از کمپین انتخاباتی حزب نیز بودند. نمایش‌های گروه‌های ترام در واقع جنگ‌هایی مرکب از قطعات کوتاه با موضوعات روز، رقص و موسیقی و مواردی از این قبیل بود که سرگرم‌کننده و در عین حال آگاهی‌بخش بودند. تمرکز شیوه‌ی پرورش بازیگر این گروه‌ها بر روی میمیک صورت، رقص، آواز و حرکات آکروباتیک بود. فعالیت تئاتر سیاسی چپ و تئاتر تهییجی-تبلیغی چپ در نروژ پس از اشغال توسط ارتش نازی بین سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۵ به کلی متوقف شد. پس از آن نیز با وجود این که حزب کارگر در دهه‌ی ۳۰ از فعالیت‌های گروه‌های ترام در کمپین‌های خود بهره‌ی بسیاری برده بود، اما وقتی در سال ۱۹۴۵ دولت را در دست گرفتند، سبک تئاتری حماسی و تهییجی-تبلیغی آنها در سیاست فرهنگی سوسیال دموکراتیک آنها قرار نگرفت. بر عکس،

۱
трам
Театр Рабочей Молодежи

اولین اجرای گروه ترام نیبروتس در سال ۱۹۳۴

سیاست فرهنگی دولت بر روی گسترش و تقویت میراث فرهنگ نروژی متمرکز شد و این برای تئاتر به معنای حمایت از سنت‌های پیشین بود.
در دهه‌های ۵۰ و ۶۰، دوباره تلاش‌هایی در این زمینه صورت گرفت. ینس بیورنه‌بوئه یکی از کسانی بود که تحت تاثیر تجربیات تئاتر آوانگارد تاریخی و تئاتر ضدارسطویی برشت، نمایشنامه‌های برجسته‌ای را نوشت. او تبدیل به یکی از چهره‌های برجسته‌ی جنبش آنارشیستی نروژ شد. نسل ضدقدرت ۶۸ به شدت از رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و مقالات بیورنه‌بوئه در نقد سیستم آموزش، زندان‌ها و رفتار سازشکار نروژی تاثیر گرفته بودند. اما برخورد منتقدانه‌ی او از سوی نهادهای تئاتری در دوران پس از جنگ که کشور مشغول بازسازی خود بود مورد پذیرش قرار نگرفت. اما در ادامه، در پایان دهه‌ی شصت و ورود به دهه‌ی هفتاد، با ظهور گروه‌های تئاتری مستقل، آثار بیورنه‌بوئه هم به صحنه‌های نمایش راه یافت. آنچه از فضای تئاتر آن دوران نروژ مشهور است و نروژی‌ها با تاسف از آن یاد می‌کنند، ماجرای تئاتر اودین است. تئاتر اودین که در سال ۱۹۶۴ توسط یوجینو باربا در اسلو تاسیس شد، مانند بیورنه‌بوئه با همین مشکلات روبرو بود. هیچ‌کس حاضر نبود تئاتر مستقلی را که نه با نهادهای رسمی تئاتری در ارتباط است و نه تن به سبک سنتی تئاتر نروژ می‌دهد تحت حمایت مالی قرار بدهد. نهایتاً تئاتر اودین به دانمارک منتقل شد.

نمایش‌های گروه‌های ترام در واقع جنگ‌هایی مرکب از قطعات کوتاه با موضوعات روز، رقص و موسیقی و مواردی از این قبیل بود.

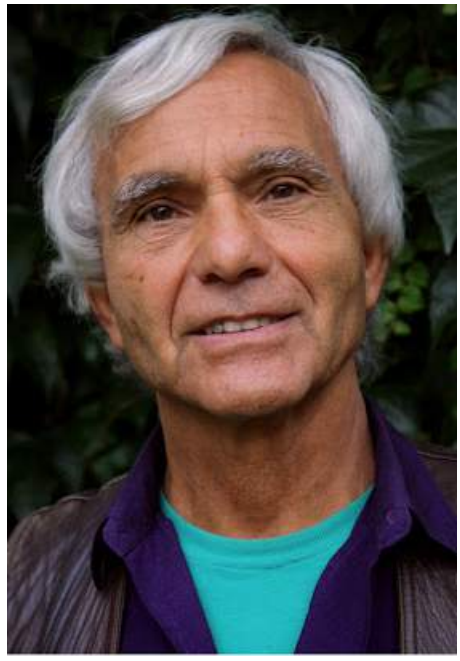
جوانان رادیکال حاکمیت سوسیال دموکرات را در سال‌های پس از جنگ تا اواخر دهه‌ی ۶۰ به طور فزاینده‌ای اقتدارگرا و غیردموکراتیک می‌یافتند. گروه‌های تئاتری سیاسی و مستقل از برخورد الیتیست سیاست‌مداران برآشفته بودند و بحثی عمومی را حول این پرسش به راه انداختند که تئاتر برای چه کسانی است؟ برای الیت یا برای مردم؟ گروه‌های تئاتری در جستجو برای سبک زیبایی‌شناسی که در مقابل این ساختار قرار گیرد، دوباره به همان اشکالی رسیدند که در ابتدا تلاش کرده بود در مقابل سنت تئاتری نروژ بایستد. پارله‌پورتن (۱۹۷۵) و پس از آن ترام‌تئاتره (۱۹۷۷) نخستین گروه‌های تئاتر سیاسی مستقل در نروژ بودند و همان ایده‌ها و روش‌هایی را در پیش گرفتند که تئاترهای سیاسی دهه‌ی ۳۰ داشتند و با اشغال نازی متوقف شده بود.
دهه‌ی هفتاد در عرصه‌ی سیاست نروژ دوران اوج قدرت حزب کارگر بود. با این حال عرصه‌ی فرهنگ در نروژ هنوز کوچک و محدود بود. جنبش‌های سیاسی موجب ایجاد سویه‌های مخالف سیاسی-تئاتری شد و تنش بالا

گرفت و در سال ۱۹۷۸ منجر به دو فراکسیون میان بازیگران شد؛ گروه آزاد و مستقل و گروهی که می‌خواستند اشتغال پایدار را حفظ کنند. در آن زمان ۱۵۵ بازیگر مستقل در نروژ ثبت شده بود.

با آزمایش و تحقیق بر اشکال جدید بیان تئاتری گروه‌های مستقل به دنبال جدایی از شیوه‌های تئاتر سنتی بودند. نخستین و مهم‌ترین نتیجه، جدایی از رئالیسم روانشناختی و دیوار چهارم بود. این امر منجر به ایجاد تئاتری شد که سه جهت اصلی داشت؛ تئاتر سیاسی الهام‌گرفته از ری‌ویو/واریته، تئاتر تهییجی الهام‌گرفته از برشت و تئاتر فیزیکال الهام‌گرفته از گروتفسکی و آرتو و دیگران.

آنها تئاتر را به عنوان سلاحی سیاسی می‌دیدند که می‌توانست برای بسیج کردن و هدایت پرولتاریا در جهت اقدام بر ضدسرکوب‌گران به کار گرفته شود.

این کاوش زبان‌های آلترناتیو تئاتر، چنان که در دهه‌ی هفتاد دیده شده است، نقش بزرگی در بررسی جنبه‌ی اجتماعی تئاتر ایفاء کرد. کمپانی‌های تئاتر مستقل با برگزاری تور اجرا با مخاطبان در مقیاس بزرگ‌تری نسبت به نهادهای رسمی ارتباط می‌گرفتند. یکی از دلایل اصلی این بود که هنرمندان می‌خواستند موانع اجتماعی و فرهنگی را در هم شکنند و رابطه‌ی متقابل صحنه و سالن را بازسازی نمایند. آنها می‌خواستند راه خود را به بیرون از اماکن بورژوایی باز کرده و جنبه‌ی اجتماعی تئاتر را بررسی کنند. آنها با برقراری ارتباط با گروه‌های جدید مخاطبان از طریق سیاست‌های آلترناتیو نمایش، با تولید تئاتر برای گروه‌های هدف جدید و با تاکید بر نقد اجتماعی در محتوای اجرا اقدام به این کار کردند.



یوجینو باربا

در سال ۱۹۷۷، تقریباً ۱۶ کمپانی تئاتر و رقص مستقل موجود در آن زمان گرد هم آمدند. آنها خواسته‌ها و نیازهای مشترک بسیاری داشتند؛ آگاهی و ارتقاء جایگاه عرصه‌ی هنرهای نمایشی

مستقل، ارائه‌ی نمایش‌ها، همکاری میان کمپانی‌ها و تقویت اقتصاد. در فوریه ۱۹۷۷، «تئاتر سنتروم»[۱] تاسیس شد، سازمانی برای حفظ منافع کمپانی‌های تئاتر و باله‌ی نروژ (بعدها تغییر نام داد و عنوان رسمی خود به زبان انگلیسی را هم برگزید: انجمن هنرهای نمایشی نروژ).

از جمله اهداف تئاترسنتروم تلاش برای ایجاد نظام حمایتی مشخصاً برای کمپانی‌های مستقل بود. مدل سازمانی الهام گرفته از سازمان‌های مشابه در سوئد و دانمارک بود. از میان کمپانی‌هایی که پشتیبان تئاترسنتروم بودند می‌توان از «کلاژ دانسه‌کمپانی»[۲]، «دانسه‌لوفته»[۳]، «دوکه‌تئاتر ورکستده»[۴]، «فیلیوکوس تئاتره»[۵]، «فری‌باله»[۶]، «گرن‌لاند فری‌تئاتر»[۷]، «هویک باله»[۸]، «موسیدرا»[۹]، «پارله‌پورتن تئاترگروپ»[۱۰]، «سالت‌کمپاگنیت»[۱۱]، «تئاتر فیره»[۱۲]، «تئاتر رونت-اومکرینگ»[۱۳]، «تیسبی‌تئاتره»[۱۴] و «ترام‌تئاتره»[۱۵] نام برد. تابستان همان سال کمپانی‌ها نخستین فستیوال کمپانی‌های مستقل نروژی را برگزار کردند.

جدایی این گروه‌ها از سنت تئاتری نروژ که ترام‌تئاتره و پارله‌پورتن پیشگام آن بودند، فقط شامل سبک و زیبایی‌شناسی و دراماتورژی نبود، بلکه از لحاظ ساختاری نیز با جدا شدن از سلسله‌مراتب دستگاه نهادهای تئاتری، سعی در خلق تئاتر سیاسی پیشرو هم در فرم و هم محتوا داشتند. در واقع ادامه‌ی تلاش‌هایی بود که از دهه‌های آغازین قرن بیستم شروع شده بود و شاید بتوان نام آن را سنت تئاتری چپ نروژ گذاشت که در نهایت به ثمر نشست.

۱ Teatersentrum
۲ Collage Dansekompani
۳ Danseloftet
۴ Dukketeaterverksted
۵ Filiokus Teatret
۶ Fri Ballett
۷ Grenland Friteater
۸ Hovik Ballet
۹ Musidra
۱۰ Perleporten Teatergruppe
۱۱ Saltkompagniet
۱۲ Teater 4
۱۳ Teater Rundt-Omkring
۱۴ Thesbiteatret
۱۵ Tramteatret

منابع:

Hoaas, H. (1982). Norwegian Theatre: A Subsidized Complexity. The Drama Review: TDR, 26(3), 67-74. doi:10.2307/1145416

Therese Berg, Ine. Norwegian Theatre – a blind spot on cultural policy's participatory agenda? . idunn.no

IvodeFigueiredo,Ord/Kjøtt-Norskscenedramatikk1890- 2000, 2014, pp. 16-17. Author's translation.

Watson, Ana. Norwegian Political Theatre in the 1970s. Nordic Theatre Studies 50 Vol. 28, No. 1, 2016, 50-63.

Leinslie, Elisabeth. NORWEGIAN AVANT-GARDE THEATRE, The Theatre Times.

اندیشه‌هایی در باب تئاتر شیلی

خورخه دیاز

ترجمه‌ی ناصر رحمانی‌نژاد

به طور کلی، نامطلع ترین کسی که می‌تواند درباره‌ی هرگونه فعالیت فرهنگی آمریکای لاتین صحبت کند، یک آمریکای لاتینی است. هر یک از کشورهای ما جزیرهٔ دور افتاده‌ای است که با نخوت، فضیلت سایر کشورها را بی قدر می‌داند. ما یک قاره نیستیم. ما یک مجمع الجزایر هستیم: نوزده مورد ملی‌گرایی و نوزده سیاست مرتجعِ مُحیل که تفاوت‌های کوچک را جدا ساخته و تمجید کرده تا میان ما تفرقه افکند. هر نویسندهٔ شیلیایی یا آرژانتینی از کلیهٔ اجراهای نیویورک، پاریس و لندن اطلاع کامل دارد. اما همین فرد کمترین تصوری از آنچه که در طول بیست سال اخیر در پرو یا مکزیک نوشته شده یا به روی صحنه رفته است، ندارد. هر کارگردان تئاتر، نشریاتی به سه زبان دریافت می‌کند، اما اگر بخواهد کتابی درباره‌ی تئاتر کلمبیا یا اوروگوئه بخواند، محتملاً می‌تواند آن را فقط در کتابخانهٔ دانشکدهٔ زبان و ادبیات یا دانشکدهٔ تئاتر یک دانشگاه در آمریکا بیابد.

این تناقض مضحک زمانی قابل فهم است که ما دو موضوع را مورد توجه قرار دهیم: تبعید هنرمندان آمریکای لاتین، و بستر سیاسی-فرهنگی کشورهایمان.

اول، هنرمند تبعیدی است، اختیاری یا اجباری. هیچ‌کس انکار نمی‌کند که نویسنده‌ی آمریکای جنوبی گرایش نیرومندی در ترک کشور خود دارد، و در بسیاری موارد، برای سال‌ها خارج از کشور خود زندگی می‌کند. در آمریکای لاتین، نویسنده احساس می‌کند که در حاشیه قرار دارد، مهجور است، جذامی است. کار او دشوار است و تحت تأثیر بالا و پایین رفتن های یک سیاست احمقانه و خشن است. از این بیشتر، تحول انسانی و فرهنگی او به وسیلهٔ اروپا شکل می‌گیرد، و از خودبیگانگی او از محیط عقب افتادهٔ خود، او را به سمت اروپا می راند.

این وضعیت بیمار که به وسیلهٔ بستر سیاسی-فرهنگی پرورش داده شده، شناخت عمومی از مشکلات و دستاوردها را دشوار می سازد. ضوابط قوی و

این مقاله از نشریه تئاتری آمریکایی (The Drama Review) زمستان ۱۹۷۰ گرفته شده است. اول بار سال‌ها پیش در سایت «انجمن تئاتر ایران» به ترجمه‌ی من انتشار یافته بود. سایت به دلایل فنی از ادامه‌ی کار بازماند. اما با کمال تعجب، همین مقاله همراه با مقاله ی دیگری به ترجمه‌ی من با عنوان تئاتر در شیلی از هانس اِرمان، بدون هیچ تغییری با نام سمیه کیماسی به عنوان مترجم در مجله‌ی نمایش، خرداد ۱۳۹۴، شماره‌ی ۱۸۹ سر درآوردند. نام محترمانه‌ی این عمل «سرقت ادبی» گفته شده.

شـدید سـانـسور در هـر یک از این کشورهـا، بـدگـمانی خـودبـخودی‌ای که روشنفکران در دولت های ارتجاعی دامن می زنند، فقدان یک شبکهٔ توزیع-انتشار در داخل و بین این کشورها، تمام این‌ها موجب می‌شود که گفتگوی قاره‌ای دشوار شود. نبود اطلاعات، جداافتادگی، و خود بینی فرهنگی، ما را از نگاه کردن به فراسوی مرزهای ساختگی بازمی دارد؛ مرزهایی که دولت‌ها برای دفاع از منافع سیاسی و اقتصادی شان بر ما تحمیل کرده‌اند.

در حال حاضر، نمایشنامه‌نویسان شیلیایی خود را در برابر همان مشکلاتی یافته‌اند که هنرمندان تئاتر در سراسر قاره روبرو هستند. یافتن تئاتری برای آمریکای لاتین که گوشی ضربان سنج واقعیت اجتماعی ما باشد. و هر روز این واقعیت پـر از بـرخـورد بیشتر، پیش‌بینی کمتر، و نـاامیدی فـزونـتر شـده است. اغلب ما احساس می‌کنیم که در شرایط پیش از انقلاب هستیم. البته، بسیاری از نـویسندگـان ادعـا می‌کنند که عـلاقـه‌ای بـه سیاست نـدارنـد و تـنها می‌خواهند دربارهٔ موقعیت انسان بنویسند، اما هر رویکرد صادقانه با انسان آمریکای لاتین، آن‌ها را مستقیماً به بستر اجتماعی او می‌کشاند و آن‌ها را به یک بینش دینامیک تاریخی متعهد می سازد.

در آمریکای لاتین، نویسنده احساس می‌کند که در حاشیه قرار دارد، مهجور است، جذامی است.

مـا در حـال حـاضـر، در آمـریکای لاتین در جـریان آگـاه شـدن بـه هـویت خـود هسـتیم؛ بی‌شک جـنبش هـایی در حـال نـطفه بسـتن هسـتند، آفـرینشگرانی عمیقاً متعهد در حال شکل گرفتن هستند که قادرند مسایل و مشکلات ما را بیان کنند. امـا، در این لحظه، این تـنها یک آگـاهی است، پـرتـویی که در دل سایه‌های چشم انداز پیرامونی می‌درخشد. امروز، قدرت سیاسی و اقـتصادی هـنوز در دسـت‌هـای بـورژوازی فـوقـانی اسـت که قـدرت مـالی آن تـقاضـاهـا را تحـمیل می‌کند، و نـهایتاً سـازمـان‌هـای فـرهنگی‌ای را که مـتعلق بـه آن اسـت کنترل می‌کند. این، بـه‌ویژه، در کشورهـایی که طبقهٔ مـتوسـط ضعیفی وجـود دارد، واضح است؛ نمایشنامه‌نویس دشنام هایش را به طرف سالن تن‌آسایی پرتاب می‌کند که از طریق کف زدن‌ها یا بی‌تفاوتی نیک خـواهانه، جدایی و خـامـوشی صـداهـای نـاراضی را اداره می‌کند. بـه همین دلیل، مـن فکر می‌کنم که تـئاتـر در کشور مـن صـادق نیست. بـرای آنکه صـادق شـود، مـا بـاید تماشاگرانی را که زیاد به تئاتر رفت و آمد می کنند، بیرون بریزیم.

تئاتر در شیلی از سال‌های چهل محدود بود به اجرای «کیفی» نمایشنامه هـای مـعاصـر خـارجی، بـرای رضـایت خـاطـر یک اقلیت مـطلع. تـنها هّـم اش گسـترش «فـرهـنگ» بـود. بـه طـور مـثال، در سـانتیاگـو، هفت یا هشت تـئاتر دایمی وجود دارد که با تکرار یک سری فرمول، نسخه برداری از سبک های

خارجی، یا تنها چشم به موفقیت آنی گیشه داشتن، رونق دارند. نزدیک به سال‌های اواسط ۶۰، اولین نشانه‌های تغییر را می‌شد دید. نمایشنامه‌های آمریکای لاتین شروع به روی صحنه رفتن کردند (یک پدیدهٔ غیرعادی) که با موفقیت روبرو شد (که این هم یک پدیدهٔ غیرعادی بود). همه چیز به نظر می‌رسید نشان دهنده‌ی این باشد که دوره‌ی صرفاً تجربهٔ زیبایی شناختی رو به پایان است. نویسندگان شیلیایی به خود آمده، به اطراف نگاه می‌کنند، و شرایطی را که شاهد آن هستند وادارشان می‌سازد که با چیزی فراتر از زیبایی شناسی ارتباط برقرار کنند. باید آن آیین رو در رویی تئاتر با ما، آن آداب انتقادی اش را به آن بازگرداند. و تئاتر باید پرشور و سرگرم کننده باشد.

نشانه‌های امیدوار کنندهٔ شکل‌گیری یک تئاتر بدرستی گویا، جسور، اصیل و معاصر در اجرای جمعی «کارگاه تئاتر دِ انسایو»[۱] و «تئاتر ایکتوس»[۲] دیده شد که شکل‌ها، مضمون‌ها و میزانسن‌ها از طریق تجارب خود بازیگران کشف می‌شوند، از متن‌هایی آغاز شده که از طریق نوشتهٔ جمعی و بدیهه‌سازی کامل شده و تحول پیدا می‌کنند. ثمرهٔ این تلاش‌ها در نمایشنامه‌های «خطر در پنجاه متری» (بر پایهٔ دو تک پرده‌ای نوشته‌های آلخاندرو سیوه کینگ و خوزه پینه را) کار تئاترو دِ انسایو، «... و ما دانشگاه را تسخیر می کنیم» (بر پایهٔ سناریویی از سرگیو ووداتویچ) و «پیش درآمدی بر فیل و وحوش‌شناسی‌های دیگر» (بر پایهٔ نوشتهٔ من)، و «موضوع مورد سؤال» (یک کار جمعی) متبلور شد.

همچنین در پرتو تلاش‌هایی، این امید وجود دارد که در اتحادیهٔ مرکزی کارگران و فستیوال کارکنان تئاتر -که در سال ۱۹۶۸ و ۱۹۶۹ با همکاری دانشگاه کاتولیک سانتیاگو برگزار شد- آثار نمایشی نوشته و اجرا گردد. در فستیوال تئاتر، بیست گروه تئاتری از طرف اتحادیه‌های داخل و اطراف سانتیاگو شرکت داشتند. بیشتر نمایشنامه‌ها توسط کارگران نوشته شده بود؛ تماشاگران ترکیبی از کارگران و دانشجویان بودند؛ جّو، بحث انگیز و محتوا سیاسی بود.

وجود بیش از چهارصد گروه تئاتری آماتور برای کشور من بسیار پر معنی‌تر از رپرتوارهای «درخشان» چهار یا پنج تئاتر در پایتخت است. این گروه‌ها هر دو سال یک بار با حمایت دانشگاه شیلی، یک فستیوال در سانتیاگو برگزار می‌کنند. سه تا پنج گروه، هر شب برای سه هفته اجرا دارند، که به نحو غیرقابل باوری، و گاه دلتنگ کننده‌ای، طیفی از سبک‌ها و موضوع‌ها را به

۱ Taller del Teatro de Ensayo

۲ Teatro Ictus

نمایش می گذارند.
در پایان فستیوال‌های تئاتر دانشگاهی، که نه تنها در شیلی بلکه در سایر پایتخت های آمریکای لاتین برگزار می شوند، فرصت خوبی برای گفت و گوی سراسر قاره ای و برخورد زلال ترین و سازش ناپذیرترین نسلی است که ما اکنون داریم.
همهٔ این‌ها نه چندان زیاد، اما چیزکی است: امیدی برای یک تئاتر ممکن در شیلی - امید اینکه چیزی زنده در شیلی تولد خواهد یافت تا ما واردات جسدهای خارجی را متوقف کنیم.[1]

خورخه دیاز

۱. باید توجه داشت که حضور تحمیلی یک طرفهٔ فرهنگ و هنر وارداتی ایالات متحده و حمایت از دولت های نظامی دست نشانده از یک سو، و تقویت فرهنگ بورژوایی داخلی توسط این دولت‌ها از سوی دیگر، همچنین سرکوب هرگونه جریان فرهنگ ملی و پیشرو عواملی مؤثر در اتخاذ چنین موضعی است. همان‌گونه که امروز در ایران جمهوری اسلامی با تمام قدرت سعی در سرکوب هرگونه حرکت و فعالیت فرهنگی و هنری ملی، مدرن و پیشرو تحت عنوان «هجمهٔ فرهنگی» دارد و طبعاً مقاومت به وجود می‌آورد. تفاوت در اینجا، علاوه بر ماهیت ارتجاعی و عقب ماندهٔ حکومت اسلامی، گسترش و دسترسی اجتناب‌ناپذیر همگانی به تکنولوژی اطلاع رسانی است که جمهوری اسلامی را فلج کرده و نابودی آن را محتوم ساخته است. نیازی به گفتن نیست که در جهان امروز نمی‌توان از روابط برابر و عادلانهٔ فرهنگی، هنری، علمی و اقتصادی با مردم بخش‌های دیگر جهان بی‌نیاز بود. این مقاله که در آستانهٔ تحولات شیلی پیش از انتخاب سالوادور آیِنده به ریاست جمهوری نوشته شده، متأسفانه با کودتای نظامی آمریکا توسط ارتش شیلی به سرکردگی پینوشه، همهٔ امیدهای نویسندهٔ آن و نیروهای ملی و مترقی برای آیندهٔ شیلی را برای سال‌ها به تأخیر انداخت. مترجم.

انسان فقط به وسیله‌ی نان نمی‌میرد

خورخه دیاز

ترجمه‌ی ناصر رحمانی‌نژاد

مقدمه‌ی مترجم

این نمایشنامه‌ی کوتاه سرنوشتی بالنسبه بلند دارد. در سال ۱۳۴۹، پس از آزادی از یک بازداشت کوتاه مدت با دو نفر از اعضای گروه تئاتر نان و عروسک[۱] از آمریکا آشنا شدم. آشنایی من با آنها از طریق دوستی که در جشن هنر شیراز همان سال با این گروه ارتباط برقرار کرده بود، صورت گرفت. این گروه به دعوت جشن هنر شیراز برای اجرای نمایش «آتش»، که نمایشنامه‌ای بود ضد جنگ ویتنام، به ایران دعوت شده بودند. ماجرای سفر این گروه به ایران و درگیری آن‌ها با مسئولان جشن هنر شیراز در ارتباط با خواست گروه در نحوه و محل اجرای نمایش، که با مخالفت مسئولان جشن هنر شیراز روبرو شده بودند، و سپس پخش اعلامیه های «کانون نویسندگان ایران» به زبان انگلیسی و فرانسه در ارتباط با فشار رژیم ایران بر نویسندگان و روشنفکران توسط دولت در هتل محل اقامت شان در شیراز، و حوادث دیگری که سرانجام منجر به رو در رویی آن ها با مسئولان جشن هنر شیراز و انتشار اعلامیه‌ای علیه محتوای بورژوایی جشن هنر شیراز از طرف آن‌ها گردید، همه مسائلی هستند که ارزش دارد در جای خود ثبت شوند. برگردم به موضوع اصلی. از طریق این دو عضو گروه تئاترِ نان و عروسک با چند هنرمند میهمان جشن هنر آشنا شدم. از جملهٔ آنها خانم اریکا مانک[۲]، مفسر و تئاتر شناس معتبر آمریکایی و هم چنین کارگردان مشهور فرانسوی ژان ماری سرو[۳] بودند. خانم اریکا مانک که در آن زمان خود سردبیر مجلهٔ «دِ دراما ریویو»[۴] بود، در یکی از دیدارها چند شماره از مجله را که با خود آورده بود به من داد تا با آن مجله آشنا شوم. او بعدا به سردبیری مجلهٔ «تئاتر»[۵] از انتشارات دپارتمان تئاتر دانشگاه ییل برگزیده شد و تا سال ۲۰۰۴ سردبیر این مجله بود. او هم اکنون در دانشگاه ییل تدریس می کند.

یکی از شماره های آن مجله، شماره زمستان ۱۹۷۰، ویژهٔ تئاتر آمریکای

۱ Bread and Puppet Theatre
۲ Erika Munk
۳ Jean-Marie Serreau
۴ The Drama Review
۵ Theatre

لاتین بود و اطلاعات ارزشمندی درباره‌ی تئاتر کشورهای آمریکای لاتین در اختیار خوانندگان قرار می داد. در بخش مربوط به تئاتر شیلی، به جز مطالبی درباره‌ی موقعیت تئاتر شیلی و تحولات آن، یک صحنه بنام «انسان فقط به وسیله‌ی نان نمی‌میرد» از یک نمایشنامه‌ی بلند («دیباچه در باب فیل و وحوش‌شناسی‌های دیگر») چاپ شده بود که نه تنها برای آن سال‌ها (سال‌های ۱۹۸۰) در برخورد با چپ بسیار جسورانه و پیشرو بود، بلکه هنوز تا امروز نیز موضوع و فرم آن نو و جذاب است.

در سال ۱۳۵۱ من برای چندمین بار دستگیر، و این بار به یک سال زندان محکوم شدم. در این دوره‌ی یک ساله، من ده نمایشنامهٔ کوتاه در زندان قصر و قزل حصار کار کردم که برخی اقتباس از داستان‌های کوتاه بود، برخی با الهام از شرایط زندان و به ویژه زندگی و روابط کمون زندان نوشته شده بودند، و دوتای آن ترجمه از نمایشنامه‌های خارجی بودند. نمایشنامه‌ی «انسان فقط بوسیلهٔ نان نمی‌میرد» یکی از متن‌هایی بود که در اوایل تابستان ۱۳۵۲ در زندان قزل حصار به خواهش من، توسط غلامحسین فرنود ترجمه شد و در تابستان همان سال در همان زندان به اجرا درآمد. با تأسف بسیار باید بگویم که نام تمام آن همبندانی که در اجرای این نمایش شرکت داشتند به خاطرم نمانده، اما آن‌ها را که به یاد دارم این‌ها هستند: ایوب... (سازمان چریک های فدایی خلق ایران- شاخه‌ی تبریز)، ماسیس عزیزخانیان (گروهی که در حال مسلح شدن و پیوستن به سازمان چریک‌های فدایی خلق ایران بودند)، حمید جلال زاده (سازمان مجاهدین خلق ایران)، و حبیب ... که او را تصادفاً در بیستم ماه مه ۱۹۹۸ در کلن، آلمان، دیدم، و یادآوری کرد که او در قزل حصار در این نمایش شرکت داشته است، و من. یاد همه‌شان، زندگان و جاودانگان، گرامی باد.

شرح چگونگی کار تئاتر در زندان طی یک سالی که به آن اشاره کردم، به ویژه به دلیل شرایط استثنایی آن دوره از زندان، پروژه‌ای است نیمه‌تمام که امیدوارم روزی بتوانم آن را به اتمام برسانم. در سال ۱۹۹۸، نمایشنامه‌ی «انسان فقط به وسیله ی نان نمی‌میرد» را، یک بار دیگر، با تغییراتی که ناظر به تولید ابزارها و وسایل جدید شکنجه توسط آمریکا بود، به همراه سه صحنه از یک نمایشنامهٔ ناتمام بنام «برگی از تبعید»[۲] نوشتهٔ خودم را به زبان انگلیسی، در لس‌آنجلس در یک مرکز فرهنگی و هنری به روی صحنه بردم. پس از این اجرا، و با توجه به ارزش و اهمیت این نمایشنامه در وضعیت حاضر، آن را ترجمه کردم و کوشش کردم در اختیار خوانندگان

۱ Introduccion al Elefante y Otras Zoologias

۲ One Page of Exile

۳ Beyond Baroque

هر چه وسیع تر قرار گیرد.
مترجم
۱۳۸۴/۲۰۰۵

انسان فقط بوسیلهٔ نان نمی‌میرد
نوشتهٔ خورخه دیاز[۱]
ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد

صحنه خالی و نیمه تاریک است. نماینده با لباسی مرتب ظاهر می‌شود. رفتارش به راحتی یک فروشندهٔ سیار حرفه ای است. او نوعی صندلی الکتریکی با دستگاه کنترل را، که روی پایه ای مسطح قرار دارد، به جلو هل می دهد. تمام اجزاء آن براق، و از کُرُم است. او به جلو، وسط صحنه می‌آید.
نماینده (با صدای بلند، به دو طرف صحنه): نور، لطفا...
نوری موضعی از بالا روشن می‌شود.
متشکرم! (مستقیماً با تماشاگران حرف می زند. اگر لازم شد، می تواند پایین، به میان تماشاگران برود.) مقامات محترم دولت عالیه، خانم‌ها و آقایان ... من سعی خواهم کرد سخنانم کوتاه باشد. نه چیزی بیش از کلیات فنی. ما، درخواست شما را مبنی بر سؤالاتی درباره‌ی جزئیات عملی این دستگاه جدید شکنجه «شاهکار آمریکایی» دریافت کرده‌ایم. طبق آخرین بررسی‌های مؤسسه‌ی گالوپ، این دستگاه به طور کامل جانشین مدل قدیمی آی. بی. ام شده است. دستگاه جدید، چیزی واقعاً از نوع جدید است. کارشناسان سیاسی بازاریابی ما در سی .آی. اِی، که در سراسر جهان مستقر هستند، با بالاترین دقت ممکن، راه‌حل تمام اقسام مشکلات اجتماعی- سیاسی را یافته‌اند. ما، برای اولین بار، می توانیم به شما شکل انسانی شکنجه را (با یقین علمی، طبق اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر)، منطبق با هر آب و هوا، در هر کشور و با هر سطح تحول، معرفی کنیم. مدل «شاهکار آمریکایی» هیچ بویی بیرون نمی‌دهد، هیچ صدایی تولید نمی‌کند، و مجهز به کوره‌ی آدم سوزی است. این دستگاه نه عادت بوجود می‌آورد، نه عوارض جنبی مثل بیهوشی- از هر قبیل که بگویید- دارد. هر دردی، هر قدر مختصر و کم، همیشه به نحو طاقت فرسایی شدید و قوی است. این دستگاه کارآیی مناسبی دارد، ترکیبی

۱ Jorge Diaz

است، تزئینی است و مجهز به بازوی تلسکوپی معروف به اکسپانسو[1] است، که اجازه می دهد قربانی فرار کند و تا بیست- بیست و پنج متر دور شود. بعد، در این فاصله، بازوی اکسپانسو پرواز می کند و از پشت ضربه ای جانانه به قربانی می زند. برای کشورهای آسیایی، که آفت زده ی بحران‌های ملی‌گرایی هستند، ما مدل ساده‌تری داریم که اختصاصاً برای شکنجه‌های جنگلی تولید شده‌اند. مدل «ویت ۶۸»[2] به طور مثال، قابل حمل و نقل است، و مجهز به یک مخزن اضافی ناپالم است. در کشورهای آفریقایی که وارد مرحله‌ی استعمار زدایی می شوند، متخصصین ما در بازاریابی، طرح «فریاد آفریقایی»[3] را توصیه می‌کنند. سیستم اصلی ابتدایی‌تر است، اما از سنن عامیانه‌ی خود آن‌ها الهام گرفته شده است. ضربه‌های دستگاه، ریتم سنتی تام- تام آن ها را به قربانی یادآور می‌شود. و برای آمریکای لاتین، که عقب ماندگی ذهنی و اقتصادی‌شان مدل‌های ساده، اما مؤثر را می طلبد، ما مدل «پونتا دِل اِسته»[4] را، که نوع لاتینی «شاهکار آمریکایی» است، پیشنهاد می کنیم. با این مدل، شما آدم‌های بیشتری را، در زمان کوتاه‌تر و با تلاش کمتر، شکنجه می کنید. و تمام آن با شادی و در وضعیتی مؤثر.

۱ Expanso
۲ Viet 68
۳ African Cry.
۴ Punta del Este.

امروزه، ضرورت دارد که شکنجه را از آن معنی سنتی، پست و مبتذل بارش در آورد. به این ترتیب همه چیز انسانی‌تر خواهد شد. دشنام‌ها و فریادهای شکنجه شونده می‌تواند تنها با فشار بر روی این دگمه، به سرودی مذهبی تبدیل شوند. (نماینده دگمه‌ای را روی دستگاه شکنجه فشار می‌دهد و سرودهای مذهبی شنیده می‌شود.) از امروز به بعد، دویست و پنجاه میلیون آمریکای لاتینی، این فرصت مغتنم را خواهند داشت که شکنجه را همراه با ترنم موسیقی، تا پای مرگ تجربه کنند. در عمق هر دره‌ای، بر قله‌ی هر کوهساری، در هر شهری، در هر سوراخ و سمبه‌ای، در هر محلی که یک چریک، یک تروریست، یا حتا یک ناراضی ساده مخفی شده باشد، شما در آن جا نمایندگان ویژه‌ی ما را خواهید یافت...

حالا اگر یک زندانی به من بدهید، هر زندانی‌ای، من نمایش عملی این دستگاه را نشان خواهم داد تا شما را از نحوه ی کار عالی آن مطمئن کنم. با اجازه‌ی شما... (نماینده دستگاه شکنجه را به بیرون صحنه هل می‌دهد.)

(از بیرون صحنه صدای فریاد شنیده می‌شود.)

به حساس ترین اندام زندانی وصل کنید!

ناله و فریادهای طاقت فرسای زندانی شروع می‌شود. در سوی دیگر صحنه، یک میز در پرتو آرام نور دیده می‌شود. سه بازیگر مرد و یک بازیگر

زن دور میز نشسته‌اند. آن ها در حالتی عصبی و بی حرکت به فریادهای شکنجه شونده گوش می‌دهند.

بازیگر ۱: دارند او را شکنجه می کنند.

بازیگر زن: خیلی وحشتناکه.

بازیگر ۲: باید یک کاری بکنیم.

بازیگر ۳: مسلماً... وساطت کنیم.

بازیگر ۱: قبل از هر کاری باید خودمون رو تا عمق مسئله متعهد کنیم. هر یک، به طور فردی.

بازیگر ۲: راه‌های زیادی برای متعهد شدن وجود دارد و یکی از آن‌ها تحلیل عینی مسئله است و استنتاج آن به نحوی که در خدمت آینده قرار بگیرد.

بازیگر زن: اما- واقعیت اینست که آن‌ها- دارند- یک انسان را همین حالا شکنجه می‌کنند!

بازیگر ۲: من با این عقیده‌ی رفیق موافقم که ما باید همین الآن کاری انجام بدهیم. فقط روش کار است که من با اون موافق نیستم. من شخصاً اعتقاد دارم که باید وضعیت را به طور علمی تحلیل کنیم که دقیقاً چه باید کرد، و قبل از هر اقدامی، تا مناسب ترین لحظه و شرایط، منتظر ماند.

بازیگر زن: پس همه‌ی ما بر سر موضوع اصلی توافق داریم، درسته؟

بازیگر ۱: البته، منتها رفیق فکر می‌کند که شرایط «عینی» برای اقدام و از بین بردن شکنجه، هنوز حضور عینی ندارد.

بازیگر ۲: حرف منو عوض نکن، رفیق. من خیلی ساده فکر می‌کنم. اگر ما برای یک اقدام فوری برنامه‌ریزی کنیم که مبتنی بر تجربه‌ی گذشته‌ی ما باشد، از موضع برتری می توانیم ماجرا را رهبری کنیم.

بازیگر زن: مسئله‌ی رهبری ماجرا مطرح نیست، مسئله‌ی متوقف کردن شکنجه است.

بازیگر ۱: اجازه بدهید به رفیق یادآوری کنم که باید از گرفتار شدن در سیاستِ بیماری کودکانه چپ روی پرهیز کرد. لنین گفته: «قوانین تصادف بر تاریخ حکم نمی‌راند. حزب است که باید بر بنیاد قوانین علمی عمل کند.»

بازیگر ۳: فراموش نکن رفیق لنین همچنین گفته که: «انقلاب پرولتاریایی مبارزه‌ای است که نمی تواند یک دقیقه به تأخیر بیفتد.»

بازیگر ۲: رفقا، اجازه بدهید به واقعیت‌ها نگاه کنیم...

فریاد وحشتناک زندانی زیر شکنجه حرف او را قطع می کند. همه در سکوت گوش می دهند. وضعیت پر تنشی است. فریادها، اکنون، زیر سرود مذهبی

خاموش می شود.
بازیگر ۲: آنها هنوز دارند او را شکنجه می کنند.
بازیگر زن: ما باید فوراً وارد عمل شویم.
بازیگر ۳: این دقیقاً همان چیزی است که من در تمام این مدت دارم می‌گویم.
بازیگر ۱: اخیراً مرا برای تهیه گزارشی در باره‌ی شکنجه در کشورهای منطقه تعیین کرده‌اند. من این موضوع را خیلی عینی می‌بینم. معتقدم که این گزارش، محکومیت شدید و فوری این روش‌ها را برخواهد انگیخت.
بازیگر زن: تا الان که محکومیت ما شدید و فوری نبوده. خوش‌بینی شما غیر مسئولانه است.
بازیگر ۱: پس تو داری یک گزارش تهیه می‌کنی. گزارش من توسط «کمیته‌ی مرکزی» تصویب شده.
بازیگر ۳: من پیشنهاد می‌کنم بدون مشورت‌های غیر ضروری با «کمیته‌ی مرکزی»، خودمان دست به کار شویم.
بازیگر ۲: علیرغم هشدارهای مکرری که به ما داده شده، رفقای ما قصد دارند یک حرکت «فراکسیون بازی» را هدایت کنند. باورم نمی شود.
بازیگر ۳: اگر شما نمی خواهید مواضع‌تان را روشن کنید، یا با برنامه‌ی من موافق نیستید، من ناگزیر به دنبال افرادی خواهم رفت که آگاهی انقلابی‌شون شفاف‌تر است.
بازیگر ۱: اجازه بدهید بحث را دوستانه پیش ببریم، رفقا. اجازه ندهیم که دشمن بهره‌برداری کند. تشکیل گروه های انشعابی، شکاف در وحدت انقلابی است؛ فرقه‌گرایی است؛ سیاست ضد حزبی است.
بازیگر ۳: چیزی را که شما «وحدت» می‌نامید، بی عملیِ فرصت طلبانه است.
بازیگر زن: انگلس گفته است که: «فرد نباید خود را با فریادهای «وحدت» فریب دهد. بدترین توطئه‌گران و ماجراجویان آن‌ها هستند که در زمان معینی، بیشترین هیاهو را درباره‌ی وحدت به راه می اندازند.»
بازیگر ۲: انگلس آشکارا به نوع دیگری از وحدت اشاره داشته...

(فریادهای مرد زیر شکنجه حرف او را قطع می کند. در جمع یک سکوت در حال انتظار بوجود می‌آید. سکوت و تنش. فریادها در موسیقی اُرگ خفه می‌شوند.)

بازیگر ۲: هنوز دارند او را شکنجه می کنند.
بازیگر ۳: غیر انسانی است.
بازیگر ۱: خشونت بار است.
بازیگر زن: ما باید این شکنجه را متوقف کنیم.
بازیگر ۳: بله، فوراً.
بازیگر ۱: بی عملی در این مورد جرم است.
بازیگر زن: درست مثل همکاری با شکنجه‌گر است.
بازیگر ۲: این یک وضعیت اضطراری است، هیچ شکی نیست.
بازیگر ۱: و واقعاً بسیار ساده است: اتخاذ موضعی قاطع.
بازیگر ۳: خوشبختانه همه‌ی ما در این مورد توافق داریم.
بازیگر زن: تعهد برای جنبش کمونیستی، در حال حاضر یک امر حیاتی است.
بازیگر ۲: شرایطی وجود دارند که تحلیل برنمی تابند، و این یکی از آن‌هاست.
بازیگر زن: ادامه‌ی بحث نشانه‌ی بزدلی است.
بازیگر ۲: نوعی همکاری فرصت طلبانه است.
بازیگر زن: شکنجه را متوقف کنیم!
بازیگر ۲: من از پیشنهاد رفیق حمایت می کنم.
بازیگر ۳: تنها اقدام افتخارآمیزی که می توانیم انجام دهیم، شورش است.
بازیگر ۱: شروع کنیم.
بازیگر زن: شروع کنیم.
بازیگر ۲: شروع کنیم.
بازیگر ۳: شروع کنیم.
(هیچ کس تکان نمی‌خورد. سکوت طولانی. فریادهای مصرّانه‌ی مرد زیر شکنجه به گوش می‌رسد، هر بار ضعیف‌تر. فریادها درنوعی ضجه‌های مرگ، خاموش می‌شوند. سکوت.)
بازیگر ۱: هنوز دارند شکنجه می‌کنند. باور نکردنی است.
بازیگر ۲ : برای یافتن بهترین راه متوقف کردن شکنجه‌ی این مرد باید کمیته‌ای تشکیل بدهیم و این مورد را باقید دو فوریت بررسی کنیم.
بازیگر ۳: کنفرانسی از شخصیت‌ها و روشنفکران چپ که قویاً با این گونه روش‌ها مخالفت می کنند.
بازیگر ۱: حزب باید اعضای این کمیته را منتصب کند.

بازیگر زن: برای چی؟ که موضوع را به یک جریان بوروکراتیک و زائده‌ی کاملاً بی مصرف تبدیل بکند؟

بازیگر ۱: ما تنها تشکیلاتی هستیم که قادر است چنین جریانی را هدایت کند.

بازیگر ۳: در وضعیت فعلی ما باید پیش قضاوت های جانبدارانه را کنار بگذاریم.

بازیگر ۱: ما نباید به گروه‌های آنارشیست وقعی بگذاریم.

بازیگر ۲ (در حال فریاد): این چیزی جز لفاظی نیست! این مضحکه‌ی مارکسیسم است!

بازیگر زن (در حال فریاد): الآن وقت انتقاد از اصول ایدئولوژیکی نیست!

بازیگر ۱ (در حال فریاد): بدون این اصول هیچ اقدامی نمی‌تواند پیگیر و مستمر باشد!

بازیگر ۳ (در حال فریاد): متجاوزان دقیقاً همین را از ما انتظار دارند!

بازیگر ۲ (در حال فریاد): بگذارید مشخص کنیم چه کسانی متجاوز هستند!

بازیگر زن (در حال فریاد): متجاوزان جز ببرهای کاغذی نیستند!

بازیگر ۱ (در حال فریاد): من اجازه نخواهم داد که به آرمان مردم خیانت شود!

اکنون همه‌ی آن ها فریاد می‌زنند و جدل می‌کنند. آن‌ها فقط فریاد می‌کشند. تقریباً هیچ چیز قابل فهم نیست. هیچ کس به دیگری گوش نمی‌دهد. همه، هم زمان حرف می‌زنند. نماینده از طرف دیگر صحنه وارد می‌شود، در حالی که صندلی الکتریکی، یعنی دستگاه شکنجه را به جلو هُل می‌دهد. بازیگران وقتی ورود نماینده را می‌بینند، از گفتگو دست می‌کشند. همه به طرف نماینده نگاه می‌کنند.

نماینده به جلو و وسط صحنه می‌رود. در این لحظه نور شدیدی از بالا صحنه را روشن می‌کند.

آن چه به وسیله‌ی دستگاه به مرد گذشته است، با تمام جزئیات دیده می‌شود. او مرده است. او کاملاً درب و داغان شده، در خون غرق است، گوشت بدنش تکه‌پاره شده، چشم‌هایش از کاسه درآمده، پوستش تکه تکه شده و استخوان‌هایش از هم جدا شده‌اند.

نماینده با یک حرکت آسان، مرد شکنجه شده را، مثل یک گونی بار به زمین

می‌اندازد.
بازیگران در پرتو روشنایی خارج می‌شوند.

نماینده (در حالی که لبخندی حرفه‌ای بر لب دارد، تماشاگران را مخاطب قرار می‌دهد): مؤثر بود، نه؟ نمایش می‌توانست عالی‌تر باشد اگر مرد شکنجه شده چیزی برای اعتراف می‌داشت، اما بدبختانه یک مرد بی‌گناه برای آزمایش انتخاب شده بود. من منتظر سفارشات دستگاه مورد نظر شما هستم. شب بخیر.

نماینده در حالی که دستگاه را به خارج هُل می‌دهد، بیرون می‌رود. نور که روی اندام شکنجه شده متمرکز بود، به آرامی خاموش می‌شود. ■

آتلیه ۲۱۲ بلگراد:
تئاتر تسکین، امید و آزادی

مهرداد خامنه‌ای

پنجاه و سه سال از تاریخ شکل‌گیری یکی از مهم‌ترین گردهمایی‌های تئاتر پیشرو جهان، «بیتف» می‌گذرد. پنجاه و سه سال پشتیبانی از تئاتر آوانگارد که نماد فرهنگی یک کشور شده است. اهمیت «بیتف» امروز بر دوستداران تئاتر و فرهنگ پویا پوشیده نیست اما در پس این تاریخ درخشان تلاش هنرمندانی نهفته است که در واقع به صورت غیررسمی کار خود را در تئاتر «آتلیه ۲۱۲» در بلگراد، پایتخت کشور سوسیالیستی یوگسلاوی در سال ۱۹۵۴، آغاز کردند.

در دهه هشتاد میلادی «بیتف» نماد کشوری بود که در دوران سخت رکود اقتصادی خود با هنر تئاتر، در واقع هنر مقاومت و ایستادگی خود را در برابر این بحران و ارتباط زنده خود با جهان پیرامون را جلوه می‌داد. بلگراد میزبان هنرمندانی چون اینگمار برگمن[۱] اولگ یفرموف[۲] یوجینیو باربا[۳]، یژی گزاگوژفسکی[۴] و دیگرانی از کشورهای آلمان، ژاپن، اسپانیا، دانمارک، کانادا، آمریکا و به طور خلاصه مینیاتوری از جهان نمایش بود.

«بیتف» از کجا می‌آید؟ چه کسانی آن را به حرکتی جهانی بدل کردند؟ چطور یک گروه تئاتری آوانگارد فرهنگ رادیکال و آزاد را خارج از چهارچوب‌های رسمی تبدیل به رسمی‌ترین اتفاق فرهنگی کشور خود و جهان کرد؟

پیش درآمد تاریخی

در ۲۸ ژوئن ۱۹۴۸، «کمینفرم» که در آن سال‌ها تمام احزاب کمونیست و کشورهای سوسیالیستی اروپا را گرد هم آورده بود در بیانیه‌ای حزب کمونیست یوگسلاوی را به دلیل وجود « انگیزه‌های ناسیونالیستی» از درون خود اخراج کرد. این واقعه در تاریخ بعد از جنگ جهانی دوم به جدایی «تیتو و استالین» معروف است که بعدها منجر به تشکیل جنبش غیرمتعدها از طرف تیتو، نهرو، نکرومه، سوکارنو و عبدالناصر شد. این جدایی سیاسیِ کشور

پوستر فستیوال بیتف، ۱۹۸۶

یوگسلاوی از بلوک شرق، در اقتصاد این کشور تاثیراتی بسیار منفی گذاشت چرا که تا آن زمان اقتصاد آن به شدت وابسته به روابط با کشورهای بلوک شرق بود. این بحران باعث شد تا رهبران حزب کمونیست یوگسلاوی دست کمک به سوی بلوک غرب و به خصوص ایالات متحده آمریکا دراز کنند که با پاسخ مثبت این کشورها همراه بود و از نظر سیاسی باعث شد تا از آن زمان به بعد یوگسلاوی تبدیل به کشوری سوسیالیستی شود که خارج از سلطه ژوزف استالین و بلوک شرق روابطی حسنه با کشورهای بلوک غرب داشت. بحران سیاسی مابین دو کشور شوروی و یوگسلاوی تا سال ۱۹۵۵ میلادی ادامه یافت و در طول این هشت سال یوگسلاوی با طراحی سیاست اقتصادی جدید خود تحت عنوان «خودگردانی کارگری» و قوام بخشیدن به «تیتوایسم» از نظر سیاسی سعی در دموکراتیزه کردن جامعه و مناسبات حزب حاکم کمونیست با مردم داشت. در این مسیر هنر و فرهنگ تبدیل به نمادهای آزادی اجتماعی در کشور سوسیالیستی یوگسلاوی شدند.

۱ Ingmar Bergman
۲ Oleg Yefremov
۳ Eugenio Barba
۴ Ježi Gžegoževsk

ظهور آتلیه ۲۱۲

در سال ۱۹۵۶ در آمفی‌تئاتر ساختمان قدیمی نشریه «نبرد» ارگان رسمی حزب کمونیست یوگسلاوی در شهر بلگراد که ۲۱۲ صندلی داشت تئاتری متولد شد که با تمام معیارهای رسمی تئاترهای آن دوره و نه فقط در یوگسلاوی بلکه در کل اروپای شرقی متفاوت بود. گروهی از بهترین هنرمندان تئاتر بلگراد تصمیم گرفتند که با نگاهی انتقادی به مسائل روز اجتماع و با زبانی تند و به دور از هرگونه خود سانسوری از حصار

محدودیت‌های پیشین فراتر روند. آتلیه ۲۱۲ قصد داشت تا از «همه چیز» با مردم صحبت کند و این «همه چیز» در بسیاری مواقع تا آن زمان ممنوع بود. اما گردانندگان این تئاتر با مهارتی شگفت‌انگیز موفق شدند که صدای خود را از شکاف روزنه‌های این دیوار و با وجود تمام ممنوعیت‌ها به گوش مردم برسانند و فراتر از آن خود را چنان در فضای فرهنگی کشور تثبیت کنند که با پشتیبانی مردم دست سانسور را از آثار خود کوتاه کنند.

در تاریخ ۱۲ نوامبر ۱۹۵۶ «فاوست» یوهان ولفگانگ گوته را با برداشتی مدرن به کارگردانی میرا ترایلوویچ[۱] -که معروف به «بانوی بولدوزر با کت پوست» بود- به روی صحنه آوردند.

او فارغ‌التحصیل رشته کارگردانی از دانشکده هنرهای دراماتیک بلگراد، مسئول برنامه‌های درام رادیو بلگراد و یکی از گویندگان آن از نسلی بود که طعم تلخ جنگ را چشیده بودند، ترس از حمله نظامی نیروهای پیمان ورشو به کشورشان را حس کرده بودند و باور داشتند که تنها با آزادی می‌توان به سوی آینده‌ای بهتر حرکت کرد. هنرمندان نسل او به صلح و آزادی بیان اعتقاد داشتند و میرا ترایلوویچ نمادی حقیقی از این خواسته‌ها بود که بیش از سی نمایش را کارگردانی کرد و روح جهانی آزاد را در کارهایش برای مردم به نمایش گذاشت. او کارگردانی به تمام معنا آوانگارد بود که خود به شدت از به کار گیری کلمه «آوانگارد» گریزان بود.

۱ Mira Trailović

آتلیه ۲۱۲

میرا ترایلوویچ

وقتی اوژن یونسکو[1] از بلگراد دیدن کرد از او پرسیدند که در این شهر چه چیزهایی را دیده است و او در جواب گفت: میرا ترایلوویچ را دیدم. آیا این خود کافی نیست؟

موفقیت چشمگیر اولین اجرا موجب شد تا در همین سال برای اولین بار در یک کشور سوسیالیستی «در انتظار گودو» ساموئل بکت[2] را به اجرا درآورند. نمایشی که اجرای آن در کشورهای سوسیالیستی و از جمله در یوگسلاوی تا آن زمان ممنوع بود. در واقع با اجرای موفق این نمایش بود که آتلیه ۲۱۲ سنگ‌بنای نوع نگاه خود را در ساختار تئاتر کشور تثبیت کرد.

دست‌اندرکاران این تئاتر بر آن بودند که این نهاد همچون دیگر تئاترهای رسمی، ساختار مشخصی نداشته باشد و رپرتوار آن مجموعه‌ای از آثار کلاسیک و مدرن از نمایشنامه‌نویسان خارجی و داخلی را در بربگیرد. از همین رو گرچه اجرای آثار کلاسیک با نگاهی مدرن جای کمتری نسبت به دیگر آثار مدرن در انبوه اجراهای آتلیه ۲۱۲ دارد اما به خوبی سیاست کلی آن را در طول شصت و چهار سال گذشته نشان می‌دهد.

آن چه که در رپرتوار آتلیه ۲۱۲ برای رشد تئاتر کشور حائز اهمیتی به سزا بود امکان اجرای آثار نویسندگان داخلی در آن بود. نویسندگانی که برای اولین بار کار خود را در این تئاتر در معرض دید عموم گذاشتند و بسیاری از آنها از همین نقطه‌ی شروع، تبدیل به غول‌های ادبیات نمایشی کشور شدند. همین نوع برخورد آتلیه ۲۱۲ یعنی میزان بالای ریسک پذیری، یکی از

۱ Eugène Ionesco

۲ Samuel Beckett

پوستر نمایش دروغگو اثر نیکولای کولیادا، به کارگردانی استفان سابلیچ

شاخصه‌های مهم کار آن بود. این ریسک‌پذیری را فقط در جدال با سانسور نمی‌بینیم بلکه به وجود آوردن امکان مطرح شدن و رشد هنرمندان، نمود دیگری از تئاتر آوانگارد بود.

یکی دیگر از نکات مهم در دمیدن روحی تازه به فضای تئاتری، آنسامبل این تئاتر بود. در واقع، آتلیه ۲۱۲ تا سال‌ها آنسامبل ثابت نداشت و از بهترین هنرپیشگان شهر بلگراد که وقت آزاد داشتند استفاده می‌کرد. با این سیستم باعث می‌شد تا مخاطبان تئاتر با نمایش‌هایی روبرو شوند که در اکثر موارد بهترین بازیگران تئاتر شهرشان را در یک جا گرد هم می‌آورد و آنسامبلی فراموش نشدنی جلوی چشمان آنها به هنرنمایی می‌پرداخت.

از میان آثار خارجی که در سال‌های اول تاسیس آتلیه ۲۱۲ برای اولین بار در کشور یوگسلاوی به روی صحنه رفتند می‌توان از: «چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد» ادوارد البی[۱] «معشوق» هارولد پینتر[۲] و آثار نویسندگانی دیگر چون ژان ژنه، آندره ژید، میخائیل بولگاکف، سارتر، فاکنر، یونسکو، کامو، آداموف، جویس، تی.اس.الیوت نام برد.

اما در سال ۱۹۶۸ بود که نمایش موزیکال «مو» اثر جرومی راگنی[۳] و جیمز رادو[۴] تنها یک سال پس از اجرای آن در برادوی برای اولین بار در یک کشور سوسیالیستی در آتلیه ۲۱۲ به روی صحنه رفت و این تنها چهارمین اجرای نمایش موزیکال «مو» در جهان بود. بار دیگر صدای هنرمندان این تئاتر در سرتاسر اروپای شرقی طنین افکند و آن طور که میرا ترایلوویچ گفت: در لحظاتی معدود اتفاق می‌افتد که تئاتر جلوتر از زندگی است.

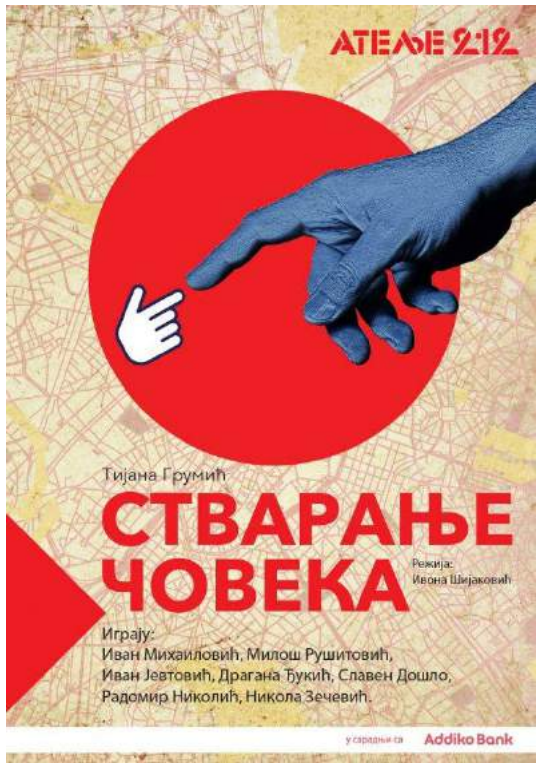
از نمایشنامه‌نویسان داخلی آتلیه ۲۱۲ که خود از ستون‌های اصلی تئاتر ملی

۱ Edward Albee
۲ Harold Pinter
۳ Gerome Ragni
۴ James Rado

کشورشان شدند می‌بایست از نام‌هایی چون: یووان چیریلوو[1]، بوریسلاو میخایلوویچ میخیز[2]، بورکا پاویچویچ[3]، دانیلو کیش[4] نام برد.

آتلیه ۲۱۲ در طول شصت و چهار سال کار خود تنها محل اجرای آثار جدید نمایش‌نامه‌نویسان داخلی نبود بلکه به همان اندازه فضایی خلاقانه و به دور از چهارچوب‌های رسمی برای کارگردانان تئاتر نیز بود. بسیاری از کارگردانان، ایده‌های نو و گاه تجربی خود را در فضای آتلیه ۲۱۲ به مرحله اجرا در می‌آوردند و در این میان روح آزاد و پرانرژی تئاتر را به مخاطبان خود ارزانی می‌داشتند و مورد استقبال قرار می‌گرفتند.

آتلیه ۲۱۲ زبان نمایش را برروی صحنه خود تغییر داد. تا آن زمان برروی صحنه‌های تئاتر زبانی استاندارد و به اصطلاح «تمیز» استفاده می‌شد و از ناسزا کمتر استفاده می‌شد. در نمایش‌های آتلیه ۲۱۲ زبان نمایش به زبان مردم کوچه و خیابان نزدیک شد، آنها هیچ ابایی از استفاده از فحش‌هایی که مردم به طور هر روزه از آنها استفاده می‌کنند نداشتند و صحنه‌ی این تئاتر صحنه‌ی زندگی واقعی مردم بود، بدون سانسور و تمیزکاری دروغین. بازیگران بر روی صحنه آتلیه ۲۱۲ از آزادی کامل هنری برخوردار بودند و این فضای آزاد آنها را شیفته کار در این تئاتر می‌کرد.



پوستر نمایش دروغگو اثر نیکولای کولیادا، به کارگردانی استفان سابلیچ

افسانه قهوه‌خانه آتلیه ۲۱۲

در کنار کار هنری و اجرای نمایش‌ها، آتلیه ۲۱۲ رابطه‌ای متفاوت با مردم برقرار می‌کرد. در کنار ساختمان این تئاتر قهوه‌خانه‌ای بود که پاتوق هنرمندان و کارکنان این مجموعه بود. مردم می‌توانستند هنرمندان خود را در این قهوه‌خانه ملاقات کنند و با آنها از نزدیک به بحث و گفتگو بنشینند. افسانه قهوه‌خانه آتلیه ۲۱۲ از آنجا نشأت می‌گیرد که بسیار مرسوم بود پس از هر اجرا بازیگران به همراه کارگردان و بقیه دست‌اندرکاران نمایش به همان قهوه‌خانه بروند و مردم به دنبال آنها تا پاسی از شب به گفتگو می‌نشستند. قهوه‌خانه مذکور ساعت کار نداشت و تا زمانی

۱ Jovan Ćirilov
۲ Borilsav Mihajlović Mihiz
۳ BorkaPavićević
۴ Danilo Kiš

قهوه‌خانه آتلیه ۲۱۲

که همه آنجا را ترک نکنند در خود را به روی همگان باز می‌گذاشت. در این محیط صمیمانه بود که ارتباط هنرمندان با مردم به نوعی دیگر برقرار می‌شد و ایده‌های آنها همچون شبحی دهان به دهان در سطح شهر پخش می‌شد و فراتر می‌رفت.

با مجموع این اندیشه‌های پیشرو و تجربیات عملی بود که میرا ترایلوویچ و یووان چیریلوو پس از دوازده سال فعالیت مستمر در آتلیه ۲۱۲ در سال ۱۹۶۷ فستیوال جهانی تئاتر بلگراد «بیتف» را بنیان نهادند تا ایده تسکین، امید و آزادی را از ۲۱۲ صندلی تئاتر کوچک خود در شهر بلگراد به تمام جهان نمایش گسترش دهند و تا امروز این فستیوال یکی از بزرگ‌ترین گردهمایی‌های تئاتر جهان در اروپا است که پیوندی غنی بین تئاتر آوانگارد و فرم‌های کلاسیک آن به وجود آورده است.

امروز افسانه آتلیه ۲۱۲ بلگراد به صورت کاملا واقعی در راستای همان ایده‌های اولیه همچنان ادامه دارد و آن را زنده نگاه داشته است.

امروز درهای آتلیه ۲۱۲ با وجود ۳۴ عضو آنسامبل دائمی، همچنان بر روی بازیگران و کارگردانان دیگر تئاترها باز است و نام دیگر آن همچنان از سال‌های شصت میلادی در بین مردم، تئاتر تسکین، امید و آزادی باقی مانده است. ■

تمبر یادبود میرا ترایلوویچ

وسه‌والود امیلیه‌ویچ مه‌یرهولد،

یک هنرمند انقلابی

(تالیف و ترجمه)

ناصر رحمانی‌نژاد

وسه‌والود امیلیه‌ویچ مه‌یرهولد[۱] در ۲۸ ژانویه ۱۸۷۴، هشتمین و آخرین فرزند از پدری آلمانی به نام امیل مه‌یرهولد، در شهر کوچک پِنزا، حدود ۳۵۰ مایلی جنوب شرقی مسکو، متولد و با نام کارل-تئودور-کازیمیر تعمید داده شد. پدر او صاحب کارخانه‌ی تقطیر ودکا و مالک چهار ملک قابل توجه در شهر بود. این شهر یکی از مراکز تجاری رو به رشد و گسترش سریع بود و پناهگاه محبوب نویسندگان و روشنفکران ناراضی که از مسکو و پیترزبورگ رانده شده بودند. در میان طبقه‌ی متوسط نیرومند و دولتمند شهر، خانواده‌ی آلمانی مه‌یرهولد، خانواده‌ای برجسته بود. مه‌یرهولد جوان تحت نفوذ و سرپرستی مادر خود آلوینا دانیلوونا بزرگ شد و اشتیاق به موسیقی و تئاتر را از مادر کسب کرد.

مه‌یرهولد جوان پس از پایان تحصیلات دبیرستان در پنزا، در سال ۱۸۹۵ برای خواندن حقوق وارد دانشگاه مسکو شد. در همان سال مذهب لوتری خانوادگی را ترک گفت و کیش اورتودوکس را پذیرفت، و نام روسی و پدری وسه‌والود امیلیه‌ویچ را بر خود نهاد. یک سال بعد با دختری روسی به نام اولگا مونت[۲] ازدواج کرد.

او به زودی از مطالعه‌ی حقوق خسته شد و نسبت به چیزهای بی اهمیت توجه نشان می داد. اغلب به تئاتر می‌رفت اما انتظاراتش به ندرت برآورده می‌شد. در ژانویه ۱۸۹۶ برای دیدن نمایش «اتللو»ی استانیسلاوسکی، برای اولین بار به «انجمن هنر و ادبیات مسکو» می رود. روز بعد احساس خود را چنین ثبت می کند:

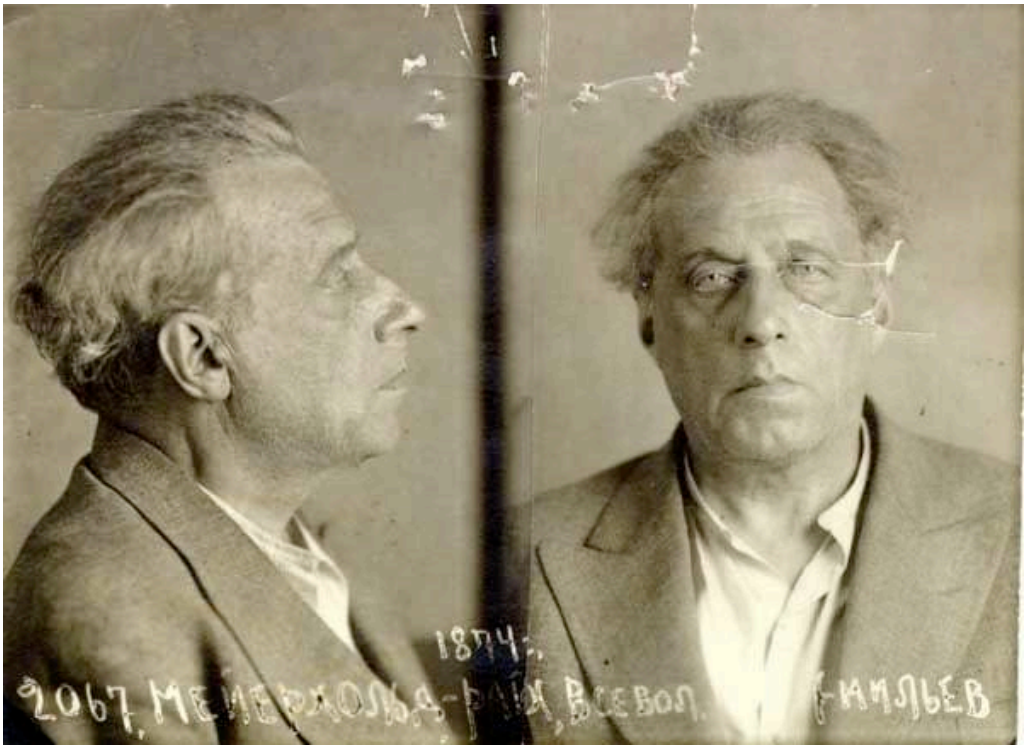
«... استانیسلاوسکی استعداد والایی است. هرگز چنین اتللویی ندیده بودم و تصور نمی‌کردم دیگر در روسیه ببینم... کار جمعی با شکوهی است؛ هر یک از جمع واقعاً روی صحنه زندگی می‌کند. صحنه‌آرایی نیز با شکوه است. به استثناء دزدمونا، سایر بازیگران تا حدودی ضعیف هستند.»[۳]

مه‌یرهولد پس از یک سال دانشگاه را ترک می‌کند و در اندیشه‌ی پیوستن به تئاتر به پنزا برمی‌گردد و در آنجا به «تئاتر مردمی» هوای آزاد می‌پیوندد. در

۱ Vsevolod Emilievich Meyerhold

۲ Olga Munt

۳ نقل از کتاب تئاتر مه‌یرهولد: انقلاب بر صحنه‌ی مدرن، ادوارد براون، ۱۹۸۶.



تصویر وسه‌والود مه‌یرهولد در زندان

ضمن، او از طریق خواهر همسر خود که دانشجوی مدرسه‌ی تئاتر «انجمن فیلارمونیک مسکو» بود، درباره‌ی استادش ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو[1] زیاد می‌شنید. سرانجام تصمیم می‌گیرد که برای ورود به تئاتر به مسکو برود. نمیروویچ دانچنکو که تحت تأثیر قطعه‌ی بازی او از گفتار اتللو خطاب به سنا قرار می گیرد، او را به کلاسی در سال دوم می پذیرد- اگر چه در می‌یابد که تفسیر او مبتنی بر تفسیر استانیسلاوسکی از این صحنه است.

سالهای میانی ۱۸۹۰ نشانه‌هایی از شکوفایی در تئاتر روسیه دیده می‌شود. اولین آشنایی روسیه با رپرتوار مدرن اروپایی به سال ۱۸۹۵ برمی‌گردد، اما این تحول تنها در اجراهایی از ایبسن، مترلینگ و روستان اتفاق می‌افتد. از جنبه‌ی اجرای تئاتری لاقیدانه و فاقد حس تئاتری از حادثه بودند. این گونه تئاترها عموماً گرایشی تجاری داشتند و تا انقلاب بر همین روال ادامه دادند.

در این دوره، رویکرد نمیروویچ دانچنکو متفاوت و برای زمان خود نو بود. مه‌یرهولد و دوستان دانشجوی او در فیلارمونیک، این خوشبختی را داشتند که نمیروویچ دانچنکو، که در پیشرفت ناتورالیسم در تئاتر غرب و در هنر بازیگری آن نقش داشت، استاد آنها بود. مه‌یرهولد عقیده داشت که دانچنکو «به بازیگر یک بینش پایه‌ای ادبی می‌داد (یک دید مناسب برای متن و وزن

[1] Vladimir Nemirovich-Danchenko

شعری)، و همچنین تحلیل شخصیت را به او می‌آموخت. بالاتر از همه، او به دلیل موجهِ درونی نقش توجه داشت. او یک فردیت طراحی شده را مطالبه می‌کرد.»

مه‌یرهولد در پایان سال دوم به نحو قاطعی دانشجوی برجسته ی فیلارمونیک شناخته شد و در جشن فارغ‌التحصیلی در مارس ۱۸۹۸، او یکی از دو دانشجویی بود که به دریافت مدال نقره‌ی «انجمن» مفتخر شد. آن دیگری اولگا کنیپر[۱]، همسر آینده‌ی چخوف بود. نمیرووِیچ دانچنکو در گزارش نهایی خود در مورد مه‌یرهولد چنین می‌گوید:

«در میان دانشجویان آکادمی فیلارمونیک، مه‌یرهولد باید پدیده‌ای یگانه شمرده شود. کافی است گفته شود که او اولین دانشجویی است که بالاترین نمرات را در تاریخ تئاتر، ادبیات و هنرها گرفته است. بسیار کمیاب است که در میان دانشجویان مرد با چنین وظیفه شناسی و جدیتی مواجه شد. علیرغم فقدان آن «جاذبه» که توجه تماشاگر را برای یک بازیگر آسان می‌سازد، مه‌یرهولد تمام جنبه‌های لازم برای برنده شدن یک مقام اول در هر گروهی را داراست. ویژگی عمده‌ی او به عنوان بازیگر، همه فن حریف بودن اوست. در طول مدتی که او اینجا بود، پانزده نقش اصلی بازی کرد که از نقش‌های پیر تا ساده لوح‌های نمایش وودویل را می‌توان دید، و انتخاب بهترین از بین آنها دشوار است. او به شدت کار می‌کند، بسیار بردبار است، در گریم مهارت دارد، و خلق و خو و تجربه‌ی یک بازیگر تربیت شده را به تمامی داراست.»[۲]

نمیرووِیچ دانچنکو هنگامی که با استانیسلاوسکی «تئاتر هنر مسکو» را بنیان می‌گذارند، از مه‌یرهولد، کنیپر و نه نفر دیگر از فارغ‌التحصیلان جوان فیلارمونیک دعوت می‌کند تا به گروه بپیوندند. دانچنکو و استانیسلاوسکی با بنیان گذاردن «تئاتر هنر مسکو» در واقع به جنبش تئاتر مستقل پاریس، برلین و لندن پیوسته و مواضع خود را نسبت به مسایل اجتماعی صریح‌تر از پیشگامان این جنبش اعلام می‌کنند. استانیسلاوسکی در ژوئن ۱۸۹۸ در گشایش تمرین نمایش خود، خطاب به گروه می گوید:

«آنچه ما تعهد می‌کنیم یک امر ساده‌ی خصوصی نیست، بلکه یک وظیفه‌ی اجتماعی است. هرگز فراموش نکنید که ما تلاش می‌کنیم تا زندگی تاریک طبقات فقیر را روشنی ببخشیم، دقایقی از شادی و زیبایی‌شناسی تعالی دهنده برای آنها فراهم کنیم، این تیرگی را که درهمشان پیچیده تخفیف دهیم.هدف ما آفریدن اولین تئاتر هوشمندانه، اخلاقی و مردمی است، و برای

۱
Olga Knipper

۲ نقل از: تئاتر مه‌یرهولد: انقلاب بر صحنه‌ی مدرن، ادوارد براون، ۱۹۸۶.

این هدف ما زندگی خود را وقف می‌کنیم.» اما به نظر می رسد که مه‌یرهولد چندان تحت تأثیر اجراهای تئاتر هنر مسکو قرار نمی‌گیرد. او در نامه‌هایی که به همسرش می نویسد تردیدهای خود را در این باره توضیح می‌دهد. در ژانویه‌ی بعد، هنگامی که استانیسلاوسکی «هداگابلر» را تمرین می کند، مه‌یرهولد نوشت:

۱ همان

۲ همان

«آیا از ما بازیگران تنها خواسته می‌شود که بازی کنیم؟ مسلماً ما باید فکر نیز بکنیم. ما نیاز داریم بدانیم چرا بازی می‌کنیم، چه‌چیزی را بازی می‌کنیم، و به وسیله‌ی اجرای خود چه کسی را آموزش می‌دهیم یا به چه کسی حمله می‌کنیم. و برای این کار ما نیاز داریم که اهمیت روانشناختی و اجتماعی نمایشنامه را بشناسیم، مشخص کنیم که آیا یک شخصیت معین مثبت است یا منفی، دربیابیم که نویسنده علیه یا له کدام جامعه یا بخشی از جامعه است.»[۱]

مه‌یرهولد در کنار دیمیتری شوستاکوویچ. ایستاده: ولادیمیر مایاکوفسکی

مه‌یرهولد نه تنها نسبت به عدم توجه استانیسلاوسکی به دلالت‌های اجتماعی نمایشنامه مخالفت ورزید، بلکه همچنین نسبت به فقدان فرم در اجرا انتقاد داشت؛ چند سال بعد او می‌نویسد که: «در هداگابلر، صبحانه در صحنه‌ی بین تسمان و خاله ژولی صرف می‌شود. من بخوبی به یاد دارم که بازیگر چقدر با مهارت تسمان را در صبحانه خوردن بازی می‌کرد، اما فقدان یک آرایه‌ی پلات آزار دهنده بود.»[۲]

مه‌یرهولد و دوستان دانشجوی او در فیلارمونیک که نمایشنامه‌ی «مرغ دریایی» چخوف را توسط نمیروویچ دانچنکو شناخته بودند، نسبت به آن و شخصیت نویسنده‌ی جوان نمایشنامه، کنستانتین ترپلف، به شدت احساس تعلق خاطر می‌کردند و او را تجسم هنرمندان و روشنفکران نسل خود می‌دیدند. انتخاب مه‌یرهولد برای نقش کنستانتین، بی شک دقیق‌ترین انتخاب در اجرای تئاتر هنر مسکو بود. او عمیقاً می‌توانست احساس کنستانتین را درک کند هنگامی که با هیجان می‌گفت: «چیزی که ما احتیاج داریم یک نوعِ جدید تئاتر است. ما به فرم‌های جدید احتیاج داریم، و اگر نتوانیم آنها را به دست بیاوریم، همان بهتر که گورمان را گم کنیم.»

اما این گونه احساسات، نوجویی‌ها و فراتر از زمان خود اندیشیدن، در زمانه‌ای که یک دولت ایدئولوژیک و توتالیتر حاکم بود و همه چیز تحت نظامی که یک حزب تعیین می‌کرد صورت می‌گرفت، نه تنها مورد تشویق و حمایت قرار نمی‌گرفت، بلکه جایی برای رشد و تحول نداشت، و علاوه بر آن در برابر سیاست فرهنگی، هنری و ادبی حزبی، یعنی رئالیسم سوسیالیستی، تعبیر می‌شد. و چنین نیز شد. در این سالها آثار بی‌شمار نمایشی رئالیسم سوسیالیستی بر صحنه‌های تئاتر شوروی رواج داشت و به نحو جانبدارانه‌ای از سیاست موجود تحت عنوان سوسیالیسم ستایش می‌شد. در چنین فضایی از جمله انتقاداتی که منتقدین حزبی در این زمان، و به ویژه در سالهای ۳۰، به مه‌یرهولد می‌کنند، به روی صحنه بردن نمایشنامه‌های کلاسیک است و نادیده گرفتن آثار نمایشی نویسندگان پیرو رئالیسم سوسیالیستی. رئالیسم سوسیالیستی تبدیل به تنها سبک ادبی و هنری شده بود و هر که از آن پیروی نمی‌کرد آماج حملات بی رحمانه‌ی منتقدین حزبی قرار می‌گرفت. از آنجا که مه‌یرهولد در تئاتر روسیه نامی شناخته شده بود بیش از دیگران هدف این حملات بود تا جایی که کارهای گذشته و حال او را یکسره زیر سؤال بردند و انگ فرمالیست بر او زدند. این حملات، خطرات امنیتی برای او فراهم می‌کرد.

در تاریخ ۱۷ دسامبر ۱۹۳۷، روزنامه ی پراودا, ارگان رسمی حزب کمونیست اتحاد شوروی سابق، در مقاله‌ای تحت عنوان «تئاتری بیگانه» در مورد مه‌یرهولد چنین نوشت:

«به مناسبت بیستمین سالگرد انقلاب کبیر سوسیالیستی، از میان هفتصد تئاتر حرفه‌ای تنها یک تئاتر بدون اجرایی ویژه در بزرگداشت انقلاب اکتبر و بدون یک رپرتوار سوویتی وجود داشت. و آن تئاتر، تئاتر مه‌یرهولد بود...

سراسر زندگی تئاتری او پیش از انقلاب اکتبر به مبارزه علیه تئاتر رئالیستی در طرفداری از تئاتر استیلیزه، رمزآمیز و فرمالیستی زیبایی شناسانه خلاصه می‌شود، یعنی تئاتری که از زندگی واقعی رویگردان است... [در اجرای سپیده دم اثر وِرهائِرن]، از یک منشویک خائن به طبقه‌ی کارگر، یک قهرمان ساخته بود...»

در این زمان، بسیاری از فرصت طلبان و منتقدین حزبی برای کسب محبوبیت در حزب، در پوشش نظرات هنری به مه‌یرهولد و آفرینش‌های هنری و روش کار او حمله کرده و او را به فرمالیستی که با واقعیت، با زندگی

چیزی که ما احتیاج داریم یک نوعِ جدید تئاتر است. ما به فرم‌های جدید احتیاج داریم، و اگر نتوانیم آنها را به دست بیاوریم، همان بهتر که گورمان را گم کنیم.

توده ها و با پرولتاریای کشور شوراها بیگانه است متهم می‌ساختند. زمانه‌ای بود که ریاکاری، خودزنی، ترس و جبونی قانون موفقیت بود و سازش‌ناپذیری و نبوغ بی همتای هنرمند خلاقی همچون مه‌یرهولد خریدار نداشت.

در تاریخ ۸ ژانویه ۱۹۳۸، یعنی کمتر از یک ماه بعد از مقاله‌ی پراودا، پس از اجرای عصر نمایشنامه‌ی «بازرس» گوگول، تئاتر مه‌یرهولد را بستند. سایه‌ی مأموران استالین دیگر نه در تاریکی شب که در روشنایی کامل روز رو در روی او قرار داشتند. مدتی بعد، استانیسلاوسکی که سخت پیر شده بود و ماههای آخر زندگی را می گذراند، با وجود اختلاف نظرهایی که با مه‌یرهولد داشت، از او دعوت کرد تا کارگردانی اوپرای ریگولِتو را به پایان برساند. اما این دوره‌ای کوتاه بود.

مه‌یرهولد در سال ۱۹۳۹ هنگامی که به هیئت قضات احضار می شود تا به اتهام «فرمالیسم» ضدانقلابی پاسخ گوید، گزارش شده که او از جا برمی خیزد و این سخنان تند را به زبان می آورد:

«این چیز غم‌انگیز و اسف‌باری که به نام تئاتر رئالیسم سوسیالیستی تظاهر می کند، هیچ چیز مشترکی با تئاتر ندارد. اما تئاتر هنر است! و بدون هنر، تئاتر وجود ندارد! بروید تئاترهای مسکو را ببینید. به اجراهای یکنواخت و کسل کننده‌شان نگاه کنید که همه شبیه یکدیگر هستند و هر یک بدتر از آن یکی... اخیراً ایده‌های خلاقی از آنها سرازیر شده. آدم‌ها در هنرها جستجو کرده‌اند، خطا کرده‌اند، و مرتب سکندری خورده‌اند و کنار کشیده‌اند، ولی آنها واقعاً خلق کرده‌اند - بعضی وقت ها به نحو بدی و بعضی وقت‌ها به نحو درخشانی. جایی که زمانی بهترین تئاترهای جهان بود، اکنون... همه چیز به نحو مأیوس کننده‌ای تنظیم‌شده است، به نحو متوسطی محاسبه‌شده، ملالت‌بار، و به طرز کشنده ای فاقد استعداد است. آیا هدف شما این است؟ اگر چنین است - آه - شما عمل هولناکی مرتکب شده‌اید! ... در شکار فرمالیسم، شما هنر را از میان برداشته‌اید!»[۱]

آخرین باری که مه‌یرهولد در برابر جمع ظاهر شد، در کنفرانس سراسری کارگردانان صحنه، در ۱۵ ژوئن ۱۹۳۹ بود. او چهارمین سخنران آن روز کنفرانس بود، اما در گزارش روزنامه های پراودا و ایزوستیا، دو روزنامه‌ی رسمی و مهم حزب کمونیست شوروی، نامی از مه‌یرهولد برده نمی‌شود و تا امروز سخنان او در آن کنفرانس انتشار داده نشده است.

۱ .Return Engagement, by Norris Houghton, Holt, Rinehart and Winston, 1962. p. 94.

مه‌یرهولد پس از این کنفرانس، بلافاصله به لنینگراد برمی‌گردد تا کارگردانی نمایشی را که برای انستیتوی فرهنگ اندامی لِسگاف انجام می‌داد به اتمام برساند. او در روز ۲۰ ژوئن دستگیر می‌شود و به اتهام جاسوسی برای انگلیس و ژاپن و اتهاماتی دیگر، پس از گرفتن اعتراف در زیر شکنجه، در تاریخ دوم فوریه ۱۹۴۰ او را در زندانی در مسکو تیرباران می‌کنند. بلافاصله پس از اعدام او، همسرش زینایدا رایک را در آپارتمانش با ضربات چاقو به قتل می‌رسانند. از آپارتمان زینایدا رایک جز مدارک و نوشته هایی هیچ چیز دیگری نمی‌برند. مقامات رسمی مهاجمان را «اوباش» نامیدند و هرگز دستگیر نشدند. ■

فصل‌هایی است از کتاب

مه‌یرهولد سخن می‌گوید، مه‌یرهولد تمرین می‌کند

آلکساندر گلادکف

ترجمه‌ی ناصر رحمانی‌نژاد

مطالب زیر فصل‌هایی است از کتاب مه‌یرهولد سخن می‌گوید، مه‌یرهولد تمرین می‌کند که توسط آلکساندر گلادکف طی سالها همکاری نزدیک با مه‌یرهولد و جمع آوری و تهیه مطالب مختلف از میان کتابها و نشریات گوناگون فراهم آمده است. آلکساندر گلادکف در اواسط سالهای ۱۹۳۰، از طرف مه‌یرهولد مأموریت داشته که مجموعه ای از نوشته‌های او را جمع آوری کرده تا به صورت کتاب انتشار دهد. قرار می شود که عنوان آن همان عنوان کتاب دیگر مه‌یرهولد که پیش از انقلاب منتشر کرده بود، «درباره ی تئاتر»، باشد. هنگامی که کتاب در اوایل سال ۱۹۳۷ آماده می‌شود، ناشر، برخلاف قراردادی که قبلاً با مه‌یرهولد داشته، از انتشار کتاب سر باز می‌زند. حوادث بعدی ثابت می‌کند که رد کردن انتشار کتاب مه‌یرهولد بخشی از برنامه‌ای بوده که به دنبال آن بستن تئاتر مه‌یرهولد و ملغی کردن کار او، دستگیری و سپس اعدام او در فوریه ۱۹۴۰ انجام می‌شود.

کتاب در اصل به زبان روسی انتشار یافته و شامل یک مقدمه‌ی بلند (۵۴ صفحه) درباره‌ی زندگی و فعالیت تئاتری مه‌یرهولد از مترجم و ویراستار انگلیسی، آلما لا، و سه فصل اصلی با عناوین «با مه‌یرهولد»، «مه‌یرهولد سخن می‌گوید» و «مه‌یرهولد تمرین می کند» توسط آلکساندر گلادکف است.

مه‌یرهولد شکسپیر تمرین می کند

مه‌یرهولد در طول زندگی خود چندین بار برای روی صحنه بردن هملت برنامه ریزی کرد، اما سرانجام هرگز نتوانست آن را عملی کند. او یک بار به شوخی گفت، «روی سنگ قبر من بنویس: اینجا بازیگر و کارگردانی آرمیده که هرگز هملت را بازی نکرد و به صحنه نبرد.» (دسامبر ۱۹۳۶)

در سال ۱۹۱۵، مه‌یرهولد در استودیوی خود به نام «استودیو در بارودینسکایا»، بر روی هملت به عنوان یک اجرای تجربی کار کرد. مه‌یرهولد

کوشش کرد عمدتاً تحت نفوذ تئوری‌های سنتی آن زمان به روح و فرم تئاتر در دورهٔ شکسپیر دست یابد. او یک بار دیگر در آغاز دههٔ بیست، در دورهٔ توفانی جدایی و براندازی تئاتر قدیمی، به سراغ هملت رفت. او می اندیشید که به صحنه بردن هملت در تئاتر شماره ۱ آر.اس.اِف.اِس.آر. مخالفت علیه «سنن» فرتوت تئاتر بورژوایی برای تجدید سنن سالم تئاتر مردمی است (که تا حدودی بعداً در اجرای جنگل بدان دست یافت.) برای این منظور، به ترجمهٔ جدیدی از این تراژدی نیاز بود و آن را به مایاکوفسکی و پاسترناک سفارش داد؛ (همکاری مارینا تِسوِتایوا نیز پیشنهاد شد.) به مایاکوفسکی مأموریت داده شد که نه ترجمهٔ متن بلکه بازنویسی صحنهٔ گورکن را، به منظور ارایهٔ شوخی ها و بذله گویی او دربارهٔ سیاست روز، به عهده بگیرد.

هملت من چکیدهٔ کارگردانی من خواهد بود. شما در آن خطوط راهنمای همه چیز را خواهید یافت

به نقل از گفتهٔ مه‌یرهولد، او در نظر داشت که نقش هملت را به ایگور ایلینسکی بدهد. این موضوع قبل از آن بود که ایلینسکی یک سری نقش های کمدی پیش پا افتاده بازی کند (هم در تئاتر و هم در سینما). در تصور تماشاگران تشخص ایلینسکی هنوز به عنوان یک بازیگر صرفاً کمیک جا نیفتاده بود. مه‌یرهولد در ژانویهٔ ۱۹۲۲ در سخنرانی خود در شب «ویژه»ی ایلینسکی در کلوب تئاتر اظهار داشت که شخصیت «تندرست و شاد» ایلینسکی در چهارچوب نقش «مرد بامزه» گرفتار شده. بنابراین انتخاب ایلینسکی برای بازی هملت در آن سالها، هنگامی که او تصویر تراژدی-کمیک شاعر دلسوخته به نام برونو را در نمایشنامهٔ دیوث بزرگوار، و در تئاتر دیگری [تئاتر دراماتیک مسکو] تیخون را در صاعقه، همچنین نقش آرکاشکا شاستیلیوتسِف را در جنگل، پریسیپکین را در حمام، آلکسی ساموشکین را در آخرین تصمیم و تمام نقش های گروتسک خود را که در فیلم ها خلق کرده بود، نمی توانست قابل فهم باشد مگر یک هوس عجیب و غریب.

در سال ۱۹۳۱، یک قطعه از هملت بر صحنهٔ تئاتر مه‌یرهولد به عنوان بخشی از نمایشنامهٔ یوری اولِشا به نام لیست منافع اجرا شد که در طرح آن نقش هملت گنجانده شده بود و توسط یِلِنا گونچاروا بازی شد.

پس از آن، به نظر می‌رسید که به صحنه بردن هملت در واقع برای تئاتر مه‌یرهولد برنامه ریزی نشده است، اما این امر به این معنی نبود که مه‌یرهولد خود رؤیای آن را در سر نمی‌پروراند و خود را برای آن آماده نمی کرد. برعکس، این پروژه در تخیل خلاق او رشد کرد و به بلوغ رسید. در اواسط سالهای سی، مه‌یرهولد صحنه های جداگانه ای از این اجرای تولد نایافته را

آن‌چنان درخشان و با جزئیات توضیح می‌داد که بعدها به نظر می‌رسید که گویی آدم نمایشنامه را بر صحنه دیده است...

دربارۀ تفسیر او از هملت، مه‌یرهولد هنر دراماتیک مایاکوفسکی را یادآوری کرد:

«هملت به نحوی ساخته و پرداخته شده که احساس می‌کنید این شخصیت بر سواحل زندگی جدیدی ایستاده، در حالی که شاه، ملکه و پولونیوس در سوی دیگر قرار دارند: آنها مربوط به گذشته هستند... این بزرگ ترین تِم هنر است: رو در رویی گذشته با آینده.»

مه‌یرهولد پس از بازگشتش از پاریس در پائیز ۱۹۳۶، از مذاکرات خود با پیکاسو دربارۀ طراحی صحنۀ نمایشنامۀ هملت صحبت کرد. این آخرین دورۀ کار خوب و آرام بخش در زندگی‌اش بود - پائیز ۱۹۳۶. در تمرین‌های بوریس گودونف دوباره رؤیای هملت، در افقی نه چندان دور دست، سربرآورد...

مه‌یرهولد رؤیای خلق تئاتر ویژه ای را می‌دید که رپرتوار آن فقط یک نمایشنامه، هملت، توسط کارگردان های مختلفی مانند استانیسلاوسکی، راینهارت، کریگ و خود او باشد... گاهی نیمه شوخی به ما می‌گفت که قطعات هملت آیندۀ او شامل تمام اجراهایش در طول بیست سال گذشته خواهند بود. او گفت، «اما آنها را آنچنان با ظرافت پنهان کرده‌ام که پیدایشان نمی‌کنید. هملت من چکیدۀ کارگردانی من خواهد بود. شما در آن خطوط راهنمای همه چیز را خواهید یافت.»

مه‌یرهولد دو ترجمۀ اخیری را که در آن زمان استفاده می‌شد، دوست نداشت. او ترجمۀ میخائیل لوزینسکی را «بسیار بی روح و به نحو خشکی دقیق» می دانست و ترجمۀ آنا رالووا را «خالی از ذوق» می‌نامید.

او در مورد اجرای نیکلای آکیموف از هملت در تئاتر واختانگف (اولین بار در سال ۱۹۳۲) نظری بسیار منفی داشت. او همیشه این اجرا را به عنوان یک کار مه‌یرهولد وار مثال می‌زد، همان‌طور که تمام تکلف‌های مدرنیستی و کارهای تجربی تصنعی را فاقد ایده های عالی می‌دانست.

البته باید تمام آن صحنه های جداگانه و منفرد از هملت را که در تخیل مه‌یرهولد به بلوغ می رسیدند و او درباره شان توضیح می داد، مورد تأمل قرار داد تا اجرا را، اگر چه در شکل ادبی آن، بازسازی کرد. بویژه، از آنجا که مه‌یرهولد در سال ۱۹۳۸ بدون تئاتر مانده بود، او دیگر نه رؤیای اجرای هملت، بلکه تنها رؤیای نوشتن کتابی دربارۀ اجرای خود از آن را در سر داشت:

هـملت: رُمـان یک کارگـردان. در این رمـان او قـصد داشـت اجـرای تخیلی و تـحقق نـایافتهٔ خـود را بـازآفـرینی کند تـا، آنـطور که خـود می گـفت، «زمـانی، کسی به مناسبت ...مین سالگرد من، نمایشنامه را طبق این طرح به صحنه ببرد.» شاید دستنویسی از آن در آرشیو او حفظ شده باشد. من دربارهٔ این طرح از خود او بسیار شنیدم. این موضوع پس از بسته شدن تئاتر بود. در همین دیدار او به من گفت که آماده می شود تا اشعار یک اُپرا برای قهرمان عصر ما اثر لرمانتف را برای شوستاکوویچ بنویسد. بطور کلی، این موضوع به دورهٔ «فانتزی ادبی» مربوط می شود.

این گفت و گو در شرایط عجیبی پیش آمد. مه‌یرهولد به من تلفن کرد و پیشنهاد داد که به یک پیاده روی برویم. یک روز گرم تابستانی بود. ما چند بولوار را طی کردیم، بعد به دلیلی در باغ هرمیتاژ گشت زدیم و در نقطه ای نشستیم. در تئاتر موزیک هال یک تمرین جریان داشت. می‌توانستی صدای موزیک را که تردست بازان با آن تمرین می‌کردند بشنوی. صدای برخورد گوی های بیلیارد از جایی به گوش می رسید. مه‌یرهولد دربارهٔ برنامه های ادبی اش گفت، از مقالات بلینسکی دربارهٔ لرمانتف که اخیراً دوباره خوانده بود ستایش کرد، و به من گفت که طرحی برای سازمان دادن یک محفل لرمانتف در کلوب بازیگران دارد و دربارهٔ کتابش، هملت، صحبت کرد. آنطور که به یاد می آورم، همان روز بود که مه‌یرهولد صحنهٔ روبرو شدن هملت با روح پدرش را در اجرای تخیلی اش توصیف کرد.

یک دریای خاکستری سربی رنگ. یک خورشید مات شمالی در پشت غبار نازکی از ابرها. هملت در کرانهٔ ساحل، پیچیده در شنلی سیاه قدم می زند. روی تخته سنگی نزدیک بر لبهٔ آب می نشیند و به دور دست دریا خیره می شود. و در این حال هیأت پدرش از دور دست ظاهر می‌شود. یک جنگجوی ریشو در جوشن سیمین، بر دریا به سمت ساحل می پیماید. او نزدیک تر و نزدیک تر می آید. هملت برمی‌خیزد. پدرش بر ساحل قدم می‌گذارد و پسر او را در آغوش می‌گیرد. پدرش را بر تخته سنگ می‌نشاند، و برای آن که سردش نشود، شنل خود را درمی آورد و او را می پوشاند. زیر شنل هملت جوشن سیمین او، مانند جوشن پدرش، نمایان می شود. اکنون آنها در کنار یکدیگر نشسته‌اند - هیأت سیاه پدر و هیأت سیمین هملت...

من، در آن روز گرم، نشسته بر نیمکت باغ هرمیتاژ در کنار مه‌یرهولد، نیروی شوریدهٔ پندار کارگردانی او را عمیقاً احساس کردم، اتفاقی که هرگز قبل از آن پیش نیامده بود.

هملت روح پدرش را با شنل خود می‌پوشاند تا او احساس سرما نکند... در این حرکت جادویی هم ظرافت شعری و هم واقعیت زندگی وجود دارد.

***

مه‌یرهولد چخوف تمرین می‌کند

در یکی از تمرین‌های وودویل چخوف، خواستگاری، مه‌یرهولد با ایلینسکی که نقش لوموف را بازی می کرد، به نحو شورانگیز و طولانی کار می کرد. بر روال معمول تئاتر ما، بسیاری از تماشاگران حضور داشتند.

تماشای مه‌یرهولد و ایلینسکی در هنگام کار لذت بخش بود. ایلینسکی که تکنیک و پذیرش استادانه ای در بداهه سازی داشت تخیل مرزناپذیر کارگردان را جذب می کرد. او از آن دست بازیگرانی نبود که پس از شنیدن راهنمایی های کارگردان می گوید، «بسیار خوب، فردا آن را انجام خواهم داد.» او بلافاصله آن را انجام داد. روش درخشان نمایش دادن مه‌یرهولد مشهور است. ایلینسکی در تکرار آن ها هیچ چیزی را از دست نمی داد. برعکس آن را غنی‌تر می کرد. این کار، کارگردان را ترغیب می‌کند تا آن قسمت را دوباره تمرین کند. همه می خندند. ایلینسکی می خندید، و حتا خود مه‌یرهولد نیز کمی خندید.

مه‌یرهولد صحنه های جداگانه ای از این اجرای تولد نایافته را آن‌چنان درخشان و با جزئیات توضیح می‌داد که بعدها به نظر می‌رسید که گویی آدم نمایشنامه را بر صحنه دیده است...

در یکی از این موارد نشان دادن ها، در حالی که مه‌یرهولد تذکر داد قطعهٔ بعدی، پارچ آب را برداشت و روی سرِ خود خالی کرد.

یک «اوه!» همگانی، و خنده. همه دست زدند.

مه‌یرهولد، معمولاً، هیچوقت در تمرین‌ها فقط ناظر نیست. این مرد شصت ساله بر بالای بلندترین چیزها می‌رود، می‌جهد، می‌رقصد، روی گرد و خاک کف صحنه ولو می‌شود. در عین حال، او در حفظ لباس هایش از چروک و کثیف شدن، توانایی معجزه آسایی دارد. پس از انجام خطرناک‌ترین عمل نشان دادن به جای خود بازمی‌گردد و همانطور آراسته می‌نماید که هنگام ورود به محل تمرین. در ضمن، من هیچ‌وقت ندیدم که مه‌یرهولد با لباس نامرتب بر سرتمرین بیاید.

اما برگردیم به تمرین خواستگاری...

پس از نشان دادن «شگرد» پارچ، مه‌یرهولد، مانند همیشه کمی قوز کرده، به میز کوچک خود برگشت. کت خیس اش را درآورد و با جلیقهٔ خود ادامه

داد. باید خاطر نشان سازم که تمرین در سرسرای کاملاً سرد انجام می‌گرفت.
مه‌یرهولد از ایلینسکی خواست آنچه را که او انجام داد، تکرار کند.
ایلینسکی پارچ خالی را در محل خود گذاشت و آماده شد تا آن قطعه را تکرار کند.
مه‌یرهولد فریاد زد، «ولی با پارچ خالی چه خواهی کرد؟ مسئول وسایل صحنه!»
مسئول وسایل صحنه یک پارچ کاملاً شبیه آن دیگری پر از آب آورد.
ایلینسکی پارچ را لمس کرد و چهره درهم کشید.
آنها تمرین را شروع کردند. مه‌یرهولد در حالی که صحنه را برای بازیگر آنتونینا آتیاسووا توضیح می‌داد، برای لحظاتی توجهش از صحنه منحرف شد.
مه‌یرهولد به او چیزی را نشان داد و تصادفاً پشتش به ایلینسکی بود.
ایلینسکی انگشتش را بر لب‌هایش گذاشت، به نحوی که به ما بفهماند نباید موضوع را برای مه‌یرهولد فاش کنیم، و به سرعت پارچ پر از آب را به پشت پرده برد و پارچ خالی را به جای آن گذاشت.
تمرین دنبال شد.
مه‌یرهولد به جای خود بازگشت.
در جریان این صحنه، ایلینسکی-لوموف پشتش را برگرداند.
و بعد، با تعجب همگان، مه‌یرهولد در یک چشم برهم زدن و با چابکی عجیبی جای پارچ ها را عوض کرد، و همچنین با گذاشتن انگشتش روی لب‌هایش، به سرِ جایش برگش. آشکار شد که او کلک ایلینسکی را از چشم دور نداشته است.
اما ایلینسکی به هیچ وجه متوجه نشد. لحظهٔ گریزناپذیر نزدیک شد.
ایلینسکی پارچ را برداشت و با جسارت تمام آب سرد را روی سرش خالی کرد...
واکنش او توصیف ناپذیر است. من نمی‌توانم شور و شعف خودمان را منتقل کنم.
ممکن است آدم‌های کوته فکر چنین شوخی‌هایی را در یک تمرین نامناسب بدانند، ولی باید دید یک وودویل رل چقدر آسان می‌توان در چنین «فضای خلاقی» تمرین کرد. در واقع، این یک فضای وودویل* است.
یک بار دیگر، پیش از تمرین، مه‌یرهولد یک خرس بدلی از پوشال پُر شده را به روی صحنه کشید و یک مسابقه را اعلام کرد. هر کسی که می‌توانست دلیل وجود این خرس را در اجرا حدس بزند، پانزده روبل جایزه داشت. همه

شروع کردند به حدس زدن. مه‌یرهولد با لبخند گوش داد. یک نفر حدس زد. مه‌یرهولد پانزده روبل به او داد. و سپس گفت، «بله، این همان چیزی است که می‌خواستم انجام دهم. اما چون شما حدس زدید، به جای آن کار دیگری خواهیم کرد.» و آن خرس یک نقش کاملاً متفاوتی بازی کرد.

* وودویل گونه‌ای از تئاتر مردمی و عامیانه است که در اواسط قرن نوزدهم در اروپا، آمریکا و کانادا به وجود آمد. پیدایش و تحول این گونهٔ تئاتری برمی‌گردد به تحولات صنعتی و اقتصادی این جوامع. وودویل به ویژه در آمریکا آغاز اشکال نمایش تفننی در شکل تجاری و در مقیاس بزرگ را رقم می‌زند، و به دلیل مضامین ساده و کمدی آن طبقهٔ متوسط را به خود جذب می‌نماید. وودویل با رواج سینما، تازگی و ارزان‌تر بودن آن، به تدریج جذابیت خود را از دست داد و در اواخر دههٔ ۲۰، به علت عدم تطبیق خود با شرایط جدید اجتماعی، به کنار زده شد.

شعرهایی درباب تئاتر

ناصر رحمانی‌نژاد

در میان انبوه اشعار برتولت برشت تعدادی شعر در ارتباط با تئاتر وجود دارد که جنبه‌های مختلفی از کار تئاتر را در بر می‌گیرد؛ از پرده‌ی تئاتر گرفته تا نور، تا بازی بازیگران، تا ترانه‌های نمایشنامه‌هایش، و حتا در مورد نوع قاشق ننه دلاور، نوع کت او و بسیاری چیزهای دیگر. برخی از این اشعار توصیف یا توضیح ایده‌ها، زیبایی‌شناسی، سبک و نظریه‌ی تئاتری برشت، یعنی فن فاصله‌گذاری (اصطلاح رایج در فارسی)، است.

از این دسته شعرهای برشت، هفت شعر به طور مستقل تحت عنوان «شعرهایی درباب تئاتر» توسط جان برگر و آنا باستوک به انگلیسی ترجمه شد و در سال ۱۹۶۱ توسط نشر اسکورپیون به صورت جزوه‌ای زیبا انتشار یافت.[۱] در سال ۱۳۵۱ دوستی در ایران این مجموعه را به من هدیه کرده بود که در جریان یورش‌های ساواک از دست رفت. چند سال پیش این مجموعه را که دو چاپ دیگر از آن در سال های ۱۹۶۳ و ۱۹۶۴ منتشر شده بود یافتم. اخیراً شعرهای دیگری از برشت در همین زمینه‌ی تئاتر یافته‌ام که مرا تشویق کرد تا آنها را ترجمه کنم. این اشعار برشت درباره‌ی تئاتر می‌تواند به صورت مجموعه‌ای با ارزش وارد زبان فارسی ما شود.

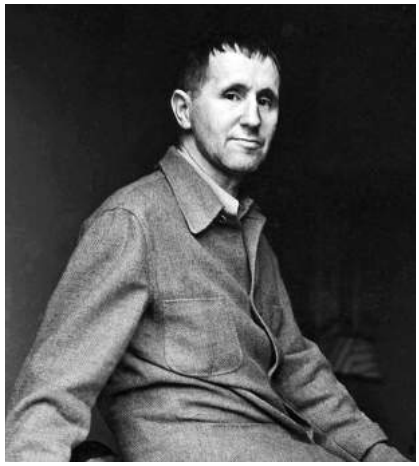
در ترجمه ی این شعرها من کوشش کرده ام از روش مترجمان انگلیسی شعرها پیروی کنم. مترجمان انگلیسی در مقدمه ی شعرها تصریح کرده اند که «ترجمه ی ما اقتباس آزاد نیست. آنها به نحو سختگیرانه ای از معنا و منطق شعرها پیروی کرده اند.»[۲]

ترجمه‌ی انگلیسی این شعرها اگر چه می‌توان احتمال داد که تفاوت‌هایی جزیی با اصل آلمانی آنها داشته باشد، اما تلاش من، همچون مترجمان انگلیسی، این بوده که با تطبیق آنها با متن آلمانی این اشعار (البته تا آنجا که توانسته ام متن اصلی آنها را پیدا کنم و همچنین تا آنجا که فقر آلمانی من اجازه می داده) به متن اصلی نزدیک و وفادار بمانم. همان‌طور که خواهید دید، بعضی از این شعرها به دلیل موضوع آن، مانند همین شعر «هنر

۱ Bertolt Brecht, Poems on the Theatre, Scorpion Press, 1961

۲ همانجا، ص ۳

۳ Bertolt Brecht, Poems 1913-1956, Methuen Inc. reprinted by Routledge, 1987



برتولت برشت

مشاهده»، از زبان شاعرانه دور می‌شوند و بیشتر به نثر نزدیک هستند؛ گرچه برشت به ویژه در این شعرها چندان در بندِ زبان شاعرانه نیست تا بیان نکته‌ای که مورد نظر اوست.

شعر زیر، «گفتاری خطاب به بازیگران طبقه‌ی کارگر دانمارک درباره‌ی هنر مشاهده»، از مجموعه اشعار برشت ۱۹۱۳-۱۹۵۶ انتخاب شده است.[۱]

گفتاری خطاب به بازیگران طبقه‌ی کارگر دانمارک درباره‌ی هنر مشاهده

از برتولت برشت

ترجمه‌ی ناصر رحمانی نژاد

شما اینجا و آنجا بر صحنه ظاهر می‌شوید،
اما ابتدا باید به ما بگویید: هدف چیست؟
شما آمده‌اید خودتان را در برابر تماشاگران نشان بدهید
و کاری را که از عهده‌اش برمی‌آیید، انجام دهید
به طور خلاصه، به نمایش گذاشتن چیزی که ارزش دیدن داشته باشد...
و شما امیدوارید که تماشاگران برایتان دست بزنند
همان‌گونه که شما آنها را از جهان تنگ شان
به جهان وسیع خود کشاندید،
به آنها اجازه دادید که لذت ببرند
سرگیجه در اوج، شور و هیجان با تمام توان‌شان.
و اکنون از شما سؤال می‌شود: هدف چیست؟

چون آن پایین، بر نیمکت‌های عقب‌تر
تماشاگران شما بحثی را شروع کرده‌اند: برخی از آنها،
با لجاجت، اصرار دارند که شما به هیچ وجه نباید خودتان را نشان بدهید مگر جهان را.
آنها می‌گویند خوبی‌اش چیست که ما را، یک بار دیگر قادر سازید ببینیم
چگونه این مرد می تواند غمگین باشد،
یا آن زن سنگدل،

یا آن مردِ عقب صحنه
چه نوع سلطنت طلب رذلی می تواند ترسیم شود؟
هدف چیست از این نمایش مستمر ژست ها و گریماس‌ها
از این گروه آدم‌ها که سرسختانه چسبیده‌اند به ایمان؟

همه‌ی این‌هایی که در برابر ما قرار می‌دهید قربانیان‌اند،
خودتان را بازی می‌کنید مانند قربانیان درمانده‌ی غرایض درونی و قدرت‌های بیرونی.
آنها شادی‌هایشان را مانند سگ‌ها می‌پذیرند،
پرتاب می‌شود به طرف آنها
توسط دست‌هایی نامرئی، مثل تکه‌های نان نامنتظر،
و درست همان‌طور نامنتظر که طناب دار دور گردن آنها می‌افتد،
مصائبی که از بالا فرو می‌افتد.
اما، ما، تماشاگران نیمکت‌های عقب، نشسته با چشمانی مات و از حدقه درآمده
ثابت در کنترل شما، در گریماس ها و تشنج ها
با حسی دست دوم از شادی مرحمتی شما
و مراقبت غیرقابل کنترل.

نه، ما از نیمکت های عقب با ناخرسندی فریاد می زنیم
بس است! چنین نیست!
شما آیا واقعاً هنوز این فهم همگانی را نشنیده اید که
این تور را آدم ها بافته اند و پهن کرده اند؟
امروز، همه جا، از شهرهای صد طبقه ی آن سوی دریاها،
شیارخورده ی کشتی های عظیم، تا دورافتاده ترین روستاها
این گفته منتشر شده که ایمان بشری، تنها از انسان است.
بنابراین، ما اکنون از شما سؤال می کنیم، بازیگران روزگار ما -
روزگار براندازی، روزگار سلطه ی بی پایان همه ی سرشت ها،
حتی سرشت خود انسان ها - عاقبت خود را تغییر دهید و
جهان بشری را به ما نشان دهید.
همان گونه که واقعاً هست: ساخته شده به وسیله ی انسان و آماده برای تغییر.

این، به طور کلی، چیزی است که از آن نیمکت ها گفته می شود.
البته، تمام آنها اتفاق نظر ندارند.
با شانه های خمیده،
اکثریت نشسته قوز کرده، پیشانی‌هایشان چین‌دار مانند
زمین سنگلاخی که بی هیچ دلیلی بارها شخم زده شده. از توان افتاده،
به خاطر مبارزه‌ی بی وقفه‌ی زندگی روزمره‌شان، آزمند منتظرند
درست چیزی که دیگران را می‌رماند.
کمی ماساژ به خاطر روح پژمرده‌شان.
کمی کاهش در اعصاب منقبض شان. ماجراهایی ارزان، حسی از دست‌های جادویی
آنها را از جهانی که نمی‌توانند بر آن غالب شوند، دور می‌کند
و ناگزیر وامی دهند.
بازیگران، کدام گروه از تماشاگران‌تان را باید دنبال کنید؟
من پیشنهاد می‌کنم ناخشنودها را.

اما چگونه این کار انجام می‌شود؟ چگونه،
آدم‌هایی را که این چنین با هم زندگی می‌کنند باید ترسیم کرد،
به نحوی که شناختن و فهمیدن آن ممکن شود؟
چگونه، نه تنها خود را نمایش داد، و دیگران را،
نه تنها آن گونه که خود را زمانی اداره می‌کردند،
بل چگونه تور آنها را به دام انداخت؟
چگونه،
اکنون، بافتن و پهن کردن تورِ ایمان را نشان داد؟
و این که تور و پهن کردن آن توسط انسان ها انجام گرفت؟
اولین چیزی که شما باید بیاموزید
هنر مشاهده است.

شما، بازیگر
باید هنر مشاهده را
قبل از تمام هنرهای دیگر بیاموزی.
زیرا آنچه مهم است آن نیست که تو چگونه دیده می‌شوی
بل آنچه که تو دیده‌ای و می‌توانی به ما نشان بدهی مهم است.

آنچه ارزش دانستن دارد
چیزی است که تو می‌دانی.
مردم شما را مشاهده خواهند کرد تا ببینند
شما چگونه خوب مشاهده کرده‌اید.
کسی که فقط خود را مشاهده می‌کند اما،
هرگز دانشی از انسان کسب نمی‌کند.
او بیش از آن مضطرب پنهان کردن خود از خود است
و هیچ‌کس باهوش‌تر از خود او نیست.

بدین‌سان، مدرسه‌ی تو باید از میان مردم زنده آغاز شود
بگذار اولین مدرسه‌ی تو محل کارت باشد،
محل سکونت‌ات،
محله‌ات در شهر.
خیابان، مترو، مغازه‌ها.
تو باید تمام مردم آنجا را چون غریبه‌ها مشاهده کنی گویی آشنایانند، اما،
آشنایانند گویی برای تو غریبه‌گانند.

در آنجا مردی ایستاده که مالیاتش را می‌پردازد؛
او شبیه هر کسی که مالیاتش را می‌پردازد نیست،
اگر چه همه مالیات را با اکراه می‌پردازند.
در واقع، وقتی او مشغول این کار است، کاملاً شبیه خودش نیست.
و مردی که مالیات‌ها را جمع‌آوری می‌کند:
آیا او واقعاً با مردی که می‌پردازد فرق دارد؟
او نه تنها خود مالیات می‌پردازد،
بلکه چیزهای مشترک دیگری با او که درمانده است، دارد.
و آن زن، آنجا،
همیشه این طور با خشونت حرف نمی‌زند،
همین طور آن زن دیگر همیشه با همه دلربایی نمی‌کند.
و آن میهمان جسور - آیا او فقط جسور است، آیا او پُر از ترس نیست؟
بعد آن زن نومید که کفشی برای کودکش ندارد-
آیا امپراتوری ها صرفاً با خرد کردن روح او پیروز نشده‌اند؟

ببین، او دوباره حامله است.
آیا چهره‌ی مرد بیماری را دیده‌ای
هنگامی که درمی‌یابد هرگز سلامت نخواهد یافت؟
او اما سلامت می‌شد اگر مجبور نبود کار کند؟
حالا به او نگاه کن،
در فرصت باقی مانده کتابی را ورق می زند که می‌گوید،
چگونه می‌توان از جهان یک کره‌ی قابل سکونت ساخت.
تصویرهای روی پرده و صفحات روزنامه را هم یادت نرود.
ببین فرمانروایان چگونه راه می‌روند و صحبت می‌کنند
آنان که ریسمان سرنوشت تو را در دست‌های سفید و بیرحم‌شان دارند.
این آدم‌ها را شما باید با دقت بررسی کنید.
و حالا،
تصور کنید همه ی اینها که در اطراف شما می‌گذرد،
تمام آن تلاش‌ها را دقیقاً مانند حوادث تاریخی تصویر کنید
چون این همان است که شما باید بر صحنه ترسیم کنید:
مبارزه برای کار، مکالمات تلخ و شیرین میان مرد و همسرش،
جدل بر سر تسلیم و شورش کتاب‌ها،
تلاش و شکست،
تمام این‌ها را شما به عنوان حوادث تاریخی ترسیم خواهید کرد.
(حتی آنچه که اینجا، در این لحظه، با ما اتفاق می افتد، چیزی است که
شما می توانید به عنوان تصویری با این روش مورد توجه قرار دهید: چگونه
یک نمایشنامه نویس تبعیدی
هنر مشاهده را به شما می‌آموزد.)

برای مشاهده کردن
باید آموخت که چگونه مقایسه کنیم. برای مقایسه کردن
باید مشاهده کرد. از طریق مشاهده
شناخت به وجود می آید؛ از طرف دیگر
برای مشاهده کردن، شناخت لازم است. و
آن کس که نداند آنچه را که مشاهده کرده به کار گیرد
بد مشاهده کرده است.
باغبان، درخت سیب را با چشمانی حساس‌تر از یک رهگذر بررسی می کند،

اما هیچ کس نمی‌تواند انسان را با دقت ببیند، مگر آن که بداند
انسان است که سرنوشت انسان است.

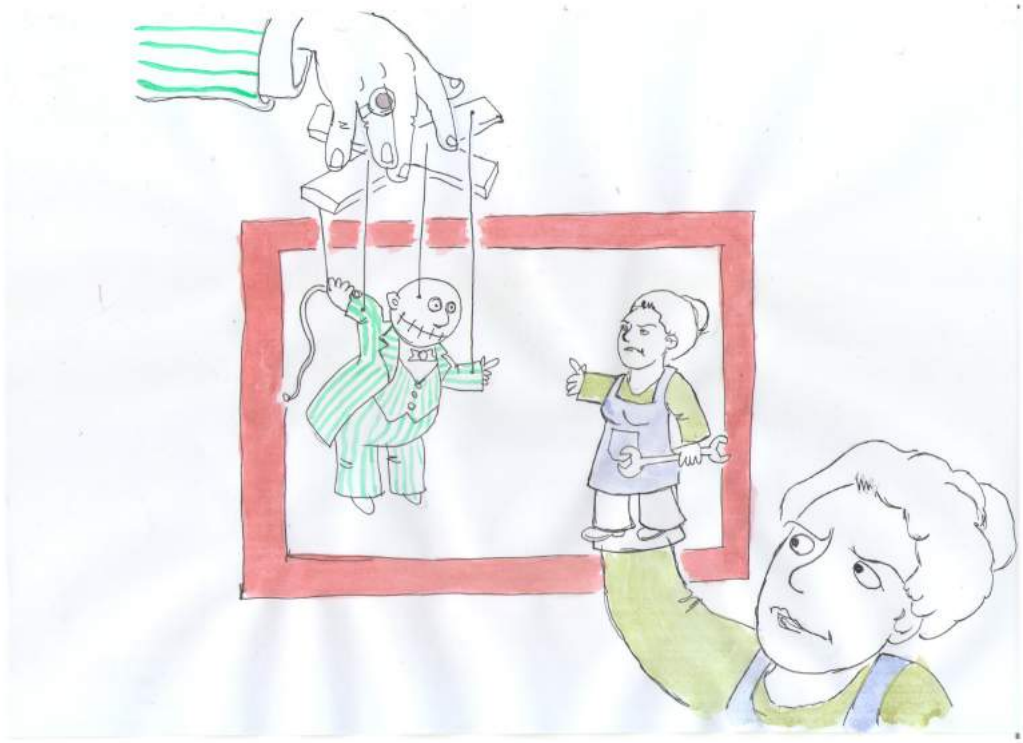
هنر مشاهده
که به انسان مربوط می‌شود،
چیزی جز شاخه ای از هنر که با انسان ها سروکار دارد، نیست.
بازیگران، وظیفه ی شما،
قرار است کاوشگران و آموزگاران هنری باشید که با مردم سروکار دارد.
با شناختن سرشت آنان و نشان دادن آن
شما به آنها می‌آموزید که چگونه با هم سلوک داشته باشند.
شما به آنها هنر بزرگ زیستن با یکدیگر را می‌آموزید.
بله، می شنوم که می گویید؛
ولی ما ستمدیدگان و تاخت و تاز شدگان،
استثمار شدگان و فرودستان،
نگهداشته در نادانی، زیستن در ناامنی
چگونه خود را با آن وضعیت درخشان کاوشگران و پیشگامان
که سرزمینی ناشناخته را با نظری بارورانه شناسایی می‌کنند
و مطیع خود می‌سازند، تطبیق دهیم؟
از این گذشته،
ما در این معامله هرگز چیزی بیش از وسیله‌ی خوشبختی دیگران نبوده‌ایم.
چگونه ما که هرگز جز درختان بارآور میوه نبوده‌ایم،
ناگهان به باغبانان تبدیل شویم؟
درست به همین جهت،
به نظر من،
شما باید این هنر را بیاموزید،
شما که هم زمان بازیگران
و کارگران اید.

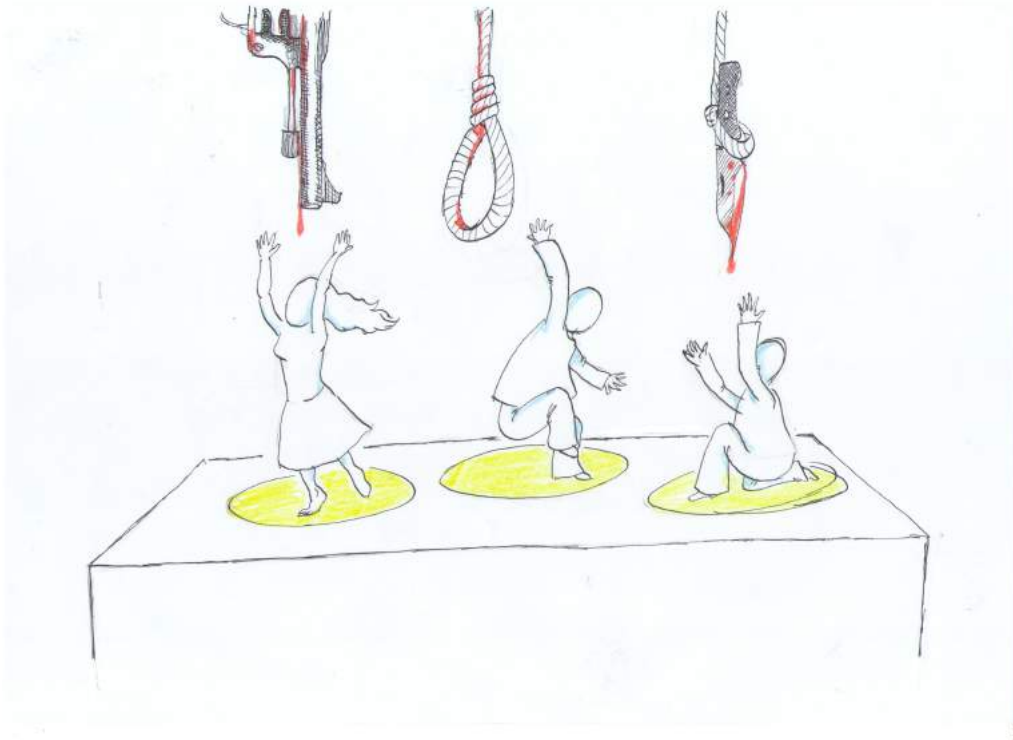
بیاموزید که هیچ چیز غیرممکن نیست
اگر چیزی قابل استفاده باشد.
هیچ‌کس بهتر از شما
هنر مشاهده‌اش را در حرفه ی روزانه‌تان تکامل نمی بخشد.

تشخیص ضعف‌ها و توانایی‌های سرکارگر،
ارزیابی دقیق عادات و نحوه‌ی فکر همکاران
برایتان سودمند است.
مبارزه ی طبقاتی را چگونه باید دامن زد
بدون شناختن انسان؟
من در میان شما بهترین‌ها را می بینم،
آزمندانه آگاهی را قاپ می زنند،
دانشی که مشاهده را صیقل می دهد و به نوبه‌ی خود
به دانشی جدید منتهی می شود.
هم اکنون بسیاری از شما همراه هم،
قانون زندگی انسان را مطالعه می‌کنید،
هم اکنون
طبقه‌ی شما مصمم است که
بر مشکلات خود فائق آید
و بدین سان
مشکلات تمام بشری را.
و اینجاست که شما
بازیگرانِ کارگران، در حینِ آموختن و آموزش دادن،
می‌توانید نقش خود را خلاقانه
در همه‌ی عرصه‌های مبارزه‌ی انسانِ زمانه‌ی خود بازی کنید،
و از این رهگذر،
با جدیت مطالعه و لذت دانش،
کمک کنید که مبارزه به تجربه ای مشترک
و عدالت به شور و هیجان
تبدیل شود.

کاریکاتور

افشین شمس





من در اینجا وظیفه‌ی خود می‌دانم که قبل از هر چیز از خانم فلورا شباویز، دختر آقای صادق شباویز، و آقای حمید احمدی که با اعتماد کامل فایل‌های صوتی و تصویری گفتگو با صادق شباویز را در اختیار من نهادند سپاس بی‌حد خود را متواضعانه اعلام دارم و امیدوارم بتوانم در انتشار این بخش از تاریخ تئاتر ایران سهم خود را به درستی ادا کنم.
فصلنامه‌ی صحنه معاصر در این شماره با این مقدمه انتشار خاطرات صادق شباویز را توسط آقای حمید احمدی (انجمن مطالعات تاریخ شفاهی ایران) نوید داده و در پیش درآمد آن مختصراً به معرفی صادق شباویز اقدام می‌کند.
ناصر رحمانی نژاد

صادق شباویز

چهره‌ای درخشان از نسلی جستجوگر در تئاتر پیشروی ایران

ناصر رحمانی‌نژاد

صادق شباویز یکی از برجسته‌ترین بازیگران و همکاران زنده یادان عبدالحسین نوشین و لرتا هایراپتیان است که پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و به آتش کشیدن تئاتر سعدی توسط اراذل و اوباش رژیم گذشته و عوامل دولتی، که منجر به تبعید اجباری بسیاری از بازیگران تئاتر سعدی شد، او نیز پس از مدتی زندگی مخفی سرانجام ناگزیر به ترک ایران شد. صادق شباویز از میان بازیگران گروه نوشین و تئاتر سعدی تنها کسی است که پس از تبعید، در آلمان شرقی سابق به تحصیل تئاتر و سپس تدریس و بازیگری در تئاتر و سینما ادامه داد و تا سال ۱۹۹۶، به مدت سی و پنج سال، همچنان برصحنه‌ی دویچس تئاتر برلین درخشید.
خاطرات صادق شباویز بخش ناگفته و بسیار مهم تاریخ تئاتر ایران را شامل می‌شود. با وجود تلاش‌هایی که در یافتن اسناد و مدارک این دوره از تاریخ تئاتر ایران صورت گرفته، و مهمترین آن تا کنون، شاید کتاب «عبدالحسین نوشین» است که به همت والا و مسئولانه‌ی زنده‌یاد نصرت کریمی انتشار یافت، اما هنگامی که خاطرات هنرمندی مانند صادق شباویز را می خوانیم، درمی‌یابیم که بسیاری ابهامات و نایافته‌ها در این تاریخ وجود دارد که برای داشتن یک تصویر کامل از این دوره، جستجویی موشکافانه و همه جانبه، و گفتگو با همه‌ی کسانی که به نحوی در این دوره در تئاتر پیشروی ایران درگیر بوده‌اند، امری ضروری و اجتناب ناپذیر است. اما می دانیم که این امر،

با نهایت تأسف ممکن نیست، چرا که بسیاری دیگر از فعالان و همراهان آن گروه جهان ما را وداع گفته‌اند بی آن که از نقش خود و از فعالیت‌های آن دوره گفته باشند. صادق شباویز آخرین و تنها بازمانده از آن گروه و آن دوره است که خوشبختانه هنوز در میان ما بسر می‌برند و همین امر کلام او را ارزش و اعتباری بسیار مهم می بخشد.

صادق شباویز نمونه‌ی برجسته از هنرمندانی است که در یک جامعه‌ی پر تناقض و در زمانه‌ای پرتلاطم، با آرزوهایی بزرگ، توانست با سختکوشی و استقامتی بی نظیر راهی که او را به رؤیاهایش می‌رساند، بپیماید. در شرایطی چنین، انسان اگر خود را به آنچه که در دسترس اوست بسپارد یکی از انبوه همگان خواهد شد، و اگر روحی بلندپرواز و جستجوگر داشته باشد چه بسا علیرغم تمام موانع و تنگناهای موجود اجتماعی بتواند خود را برکشد و فراتر از جایگاهی که نظام اجتماعی برایش مقدر ساخته قرار گیرد. شباویز علیرغم نظامی که او را همچون ابزاری خُرد می‌پرورد، و علیرغم شرایط تیره‌ی دوران جنگ جهانی دوم و کشوری در اشغال نیروهای نظامی بیگانه و در آستانه‌ی قحطی، و علیرغم فرهنگ سنتی پدری متعصب و سختگیر، قد علم کرد و همین قدر که دانست چگونه می تواند به عنوان فرزند ارشد بازوی کمک خانواده باشد، آستین‌ها را بالا زد، مدرسه را ترک کرد و وارد بازار کار و معیشت گردید.

صادق شباویز

تأمل روی این نکته که یک جوان با افکار و اندیشه‌هایی که آینده‌ای رؤیایی برای زندگی خود در سر می‌پرورد، به اجبار محیط مدرسه را ترک کند و به محیط خشن کار روانه گردد، و تجربه‌ی شیرین جوانی و آزادی را با محیط قراردادهای کار معامله کند، چندان دلچسب نیست. تصویر صحنه‌های زندگی گذشته که با تخیلات و آرزوهای او در تضادی به شدت آزار دهنده قرار دارد، هنوز پس از نزدیک به هشتاد سال او را رها نکرده و یادآوری آنها او را درهم می‌فشرد: «یک علتش همین ضربات عمیق روحی در دوران نوجوانی من در

ایران، در خونه‌ی پدر و مادر بود، که من نمی‌تونستم اون محیط گند و عقب افتاده رو هضم بکنم. همه چیز برای من تهوع آور بود در اون موقع. در چهارده-پانزده سالگی. اصلاً نمی‌تونستم دست توی اون حوض ببرم... اصلاً نمی‌تونستم سرِ اون سفره‌ای که ده رنگ بود، بشینم... همه اش خون می‌خوردم توی دلم ...»

اما او، در کنار کار روزانه و جستجوی راههایی برای بهبود وضعیت اقتصادی خود و خانواده، بی آن که تسلیم شود، به دنبال دستیابی و تحقق آمال و آرزوهایی بود که هر جوانی در ذهن خود می‌پروراند. در همین جستجوهاست که به تئاتر راه می یابد و جهان او را دگرگون می سازد. او در مرور این گذشته چنین می گوید: «... می‌گم، من نفس کشیدم که آمدم بیرون... از همان اوایل، در ته قلبم می‌گفتم که تا آخر عمرت همین جا خواهی ماند... نمی خواستم دومرتبه توی اون محیط وحشتناک - چه فامیلی، چه... - فقط محیط کار بود که می‌تونست من رو از زندگی کثافت اون روز نجات بده. به خصوص آشنایی با نوشین... یک مرتبه پنجره‌ای به دنیای دیگه‌ای باز شد؛ و چه دنیایی! چه دنیای دانش و فرهنگ و فخر و شعور و ...»

صادق شباویز در نقاب نامرئی

در این «دنیای دانش و فرهنگ و فخر و شعور» است که جای خود را می یابد. در این دنیاست که می‌شکفد و در میان بازیگران دیگر گروه نوشین یکی از سرآمدگان گروه می شود تا آنجا که به مقام یکی از کارگردانان تئاتر سعدی برگزیده می‌شود. کارگردانی نمایشنامه‌ی «مونتسرا» با تأیید و موافقت اعضای گروه به او و تقی مینا سپرده می‌شود. اما در یک مأموریت حزبی دستگیر می‌شود و این فرصت را از دست می‌دهد. در واقع نمایشنامه‌ی «مونتسرا» آخرین کار تئاتر سعدی است.

او هنگامی که به آلمان شرقی سابق می‌رود، بنا به پیشینه‌ی خود در رشته‌ی تئاتر ثبت نام می‌کند، اما در ملاقات خود با نوشین در سال ۱۹۵۷ در مسکو،

هنرپیشگی... در این کتاب، در مقاله ای که در این کتاب نوشته شده، یک جمله‌ای از شادروان نوشین نوشته‌ام و او بهم گفت: تنها هنرپیشگی، و نه هیچ کار دیگر! غرض از «نه هیچ کار دیگر» این بود که او می‌دانست که به زودی رهبری حزب از مسکو به شهر لایپزیک خواهد آمد و اینها در موقعیتی که در آنجا خواهند داشت از تمام افرادی که در آلمان شرقی هستند، برای کارهای حزبی استفاده خواهند کرد. و این غرض از "نه هیچ کار دیگر" او، در تحت این جمله این بود که تو دست به کارهای حزبی و اینها نزن، برو دنبال کار هنرپیشگی. من هم این رو بلافاصله فهمیدم، به نوشین هم گفتم، فهمیدم نظرتون چیه.»

صادق شباویز با توجه به تجربه‌ی صحنه‌ای غنی خود در ایران، کارهایی که طی یک سال اول در کلاس ارایه می‌کند او را شاخص ترین دانشجو شناسانده و از آنجا که سطح اختلاف کیفیت کار او با سایر دانشجویان به نحو آشکاری مشهود است، از طرف هیئت رئیسه‌ی دانشگاه لایپزیک تصمیم گرفته می شود که او را به عنوان آسیستان پروفسور بازیگری برگزینند. همین امر سبب می‌شود که او به عنوان سرآسیستان و سپس پداگوگ به مدت هشت سال در رشته‌ی تئاتر استخدام گردد.

درسال ۱۹۶۴ وارد دویچس تئاتر برلین می شود و تا سال ۱۹۹۶ به عنوان یکی از بازیگران دائمی تئاتر با موفقیت بر صحنه می‌درخشد.

صادق شباویز هم اکنون در سن ۹۶ سالگی در برلین با همسر خود بسر می‌برد. برای او آرزوی سالهای دراز عمری سرشار از تندرستی و آرامش می‌کنیم.

برخی از فیلم‌هایی که صادق شباویز در آنها بازی داشته:

ناتان حکیم (۱۹۷۰) Nathan der Weise

نقاب نامریی Das unsichtbare Visier (۱۹۷۳-۱۹۷۹)

یوهانس کپلر (۱۹۷۴) Johannes Kepler

در راه آتلانتیس (۱۹۷۷) Unterwegs nach Atlantis

بایگانی مرگ (۱۹۸۰) Archiv des Todes ■

صادق شباویز

کدام مطالبات

شیرین میرزانژاد

نزدیک به یک سال از شیوع ویروس کرونا در سرتاسر جهان می‌گذرد. در این دوران هنرمندان تئاتر هم مانند بسیاری دیگر خسارات و لطمات سنگینی را از وضعیت موجود خورده‌اند. تلاش‌های بسیاری شد تا راهکاری برای کنار آمدن با وضعیت موجود پیدا شود. از شیوه‌های پخش آنلاین و تولید تله‌تئاتر گرفته تا اجرای تئاتر با رعایت فاصله‌ی اجتماعی.

این روش‌ها در بسیاری از تئاترهای جهان با توفیق نسبی روبرو شد و توانستند خود را با شرایط جدید وفق بدهند، اگرچه ضربات جبران‌ناپذیری را نیز متحمل شده‌اند و وضعیت فعلی هم متزلزل و ناپایدار است. چرا که هر آن با بالا گرفتن دوباره‌ی پاندمی، امکان تعطیلی کامل تئاترها وجود دارد، کما این که در انگلستان اخیراً شاهد این وضعیت بوده‌ایم.

با زمزمه‌هایی که درباره‌ی واکسیناسیون همگانی شنیده می‌شود -که در برخی از کشورها برنامه‌ی آن آغاز شده- روزنه‌ی امیدی برای مردم گشوده شده است، اگر چه هنوز ماه‌ها با عادی شدن شرایط فاصله داریم. و البته اگر بتوان با وجود لطمات وارده آن را وضعیت عادی نامید. در هر حال، تئاترها هنوز در حال تطبیق خود با شرایط فعلی هستند، اما متاسفانه در ایران هنوز توفیقی در این زمینه حاصل نشده است.

به تازگی با پایین آمدن آمار ابتلا و فوت در اثر کرونا، تئاترها در ایران در مناطقی اجازه‌ی از سر گیری فعالیت خود را یافته‌اند. در همین ایام، خانه‌ی تئاتر به اعضاء خود برای تجمع در سکوت در مقابل مجلس برای پیگیری مطالبات صنفی‌شان فراخوان داد. آنچه در این فراخوان توجه را جلب می‌کرد همین قید سکوت بود و این پرسش را مطرح می‌کرد که مگر تا به حال، چیزی جز سکوت درباره‌ی مطالبات برقرار بوده است؟ و اگر بخواهیم کمی به عقب برگردیم، این پرسش به میان می‌آید که در شرایط عادی پیش از کرونا

وضعیت مگر به چه صورت بوده است؟ کدام شرایط عادی، و کدام مطالبات؟
تجمع در روز ۱۴ دی ۹۹ در مقابل مجلس برگزار شد و مطالباتی که سازمان‌دهندگان این تجمع در یک نامه خطاب به کمیسیون فرهنگی و نمایندگان مجلس گرد آورده بودند، خوانده شد. متاسفانه به نظر می‌رسد که ما به عنوان یک صنف، هنوز به درستی مطالبات و حقوق خود را نمی‌شناسیم. لحن این نامه بیشتر به دلنوشته‌ای می‌ماند که به چند درخواست عاجزانه منتهی می‌شود. این «اشکنامه‌ی بیداد» گویی هنرمندان تئاتر را به تنهایی مستحق اعتراض به وضعیت معیشتی‌شان نمی‌داند و لازم دانسته تا از هنرمندان موسیقی و نقاشی و مجسمه‌سازی گرفته تا فعالان عرصه‌ی شعر و ادبیات و نشر را نام ببرد تا این مطالبه رسمیت پیدا کند. البته که همدلی ویژگی و رفتار نیکویی است، اما یک نهاد صنفی کارکرد مشخصی دارد که پیگیری مطالبات فعالان دیگر عرصه‌ها قطعاً در زمره‌ی این کارکردها نیست.
پس از برگزاری این تجمع، هیئت مدیره‌ی خانه‌ی تئاتر نشستی با چند تن از نمایندگان مجلس داشت که گزارش دقیقی از آن منتشر نشد و به همین توضیح اکتفا شد که «در حال پیگیری مطالبات هستیم». دوباره به این پرسش می‌رسیم که کدام مطالبات؟
مطالبات ابتدایی هنرمندان تئاتر وضعیت تعریف شغلی، بیمه و بازنشستگی و وضعیت قراردادهای کاری‌شان سال‌هاست که بی‌پاسخ مانده است. خانه‌ی تئاتر با وجود این که یک نهاد صنفی مستقل نیست، اما در حال حاضر تنها نهاد صنفی موجود برای هنرمندان تئاتر است و می‌تواند -و باید- حداقل کارکردهایی را برای اعضای خود داشته باشد و باید در مراجع مربوطه پیگیر و حافظ منافع اعضای خود باشد. نه این که با عدم شفافیت در عملکرد مدیرانش، راه را برای جنجال‌های روزنامه‌هایی چون کیهان باز کند.
یکی از وظایف این نهاد، پیش‌بینی سازوکارهای حمایتی است تا در موقعی مانند شرایطی که امروز گریبانگیر هنرمندان تئاتر است، ابزارش را آماده داشته باشد. خانه‌ی تئاتر چقدر برای چنین شرایطی آماده بود؟ یا پیش از وقوع پاندمی، چه سطحی از ابزارهای حمایتی را برای اعضایش داشت که امروز با درخواست ردیف بودجه بخواهد آن را تقویت کند؟
وظیفه‌ی دیگر نهادی چون خانه‌ی تئاتر حفظ شان انسانی و حرفه‌ای اعضایش است. نامه‌ای که در مقابل مجلس خوانده شد نه تنها از لحاظ شکلی

و محتوایی ابداً مناسب طرح مطالبات صنفی نبود، که در شان هنرمندان تئاتر هم نبود. گذشته از آن که این نامه موضع روشنی ندارد و به نظر می‌رسد که عمدی در این نداشتن موضع وجود داشته باشد، لحن و نوع مقدمه‌چینی برای طرح مطالبات هم شایسته‌ی هیچ صنفی از جمله تئاتر نیست. نامه ابتدا با ناله‌های اسفبار شروع می‌شود و در ادامه بارها بدون اشاره‌ی مستقیم و قاطع، موضوع را دور می‌زند و در نهایت توسل به جمعی دیگر، به پنج مطالبه‌ی صنف خود می‌رسد. انگار که تئاتری‌های خود به تنهایی شایستگی حمایت شدن را ندارند و با همراه کردن دیگران به خود اعتبار می‌بخشند، یا اعتبار آنها را وام می‌گیرند.

بیانیه‌ای که برای طرح مطالبات صنفی تدوین می‌شود، باید لحن رسمی، قاطع و روشن داشته باشد و خواست‌های مشخص عملی را در بر داشته باشد که در حوزه‌ی اختیارات مرجعی باشد که طرف خطاب معترضان است. عریضه و تظلم‌خواهی نیست که به شکوه و گلایه بپردازد و چاره را از مرجع مقابل بطلبد.

صرف‌نظر از شیوه‌ی طرح مسئله و کارنامه‌ی خانه‌ی تئاتر، مطالبه‌گری از مجلس برای اختصاص ردیف بودجه‌ی حمایتی از هنرمندان تئاتر، مطالبه‌ی نادرستی نیست و در صورت تحقق، تحت شرایطی (از جمله شفافیت عملکرد نهاد مربوطه) می‌تواند برای تئاتری‌ها مثبت هم باشد. اما نباید فراموش کرد که خود خانه‌ی تئاتر هم مرجع بسیاری از مطالبات است. ■

ضربه کردن شیطان

(یک تک‌گویی)از دیوید هِیر

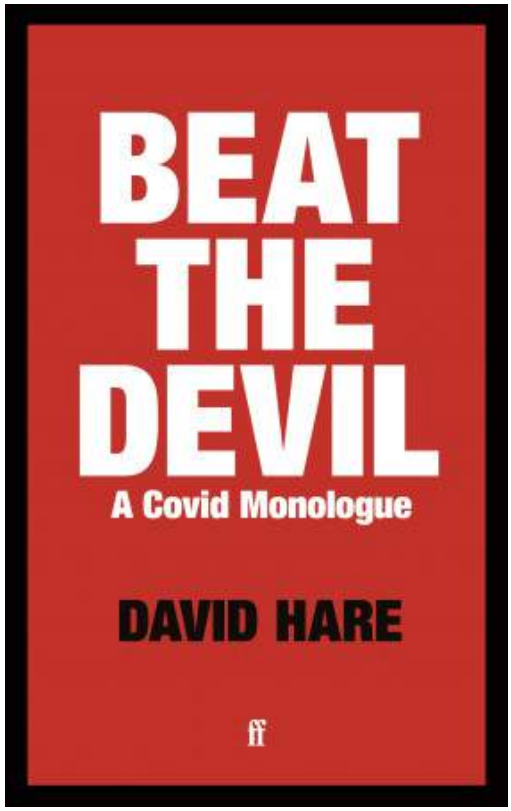
روایتی شخصی، رویکردی سیاسی از ابتلا به ویروس کرونا

ناصر رحمانی‌نژاد

دولت‌ها در طول زمامداری‌شان همواره فرصت‌هایی دارند تا حمایت‌شان را از مردم، یعنی وظیفه‌ی واقعی خود را به عنوان دستگاه خدمتگذار مردم، به اثبات برسانند. باید گفت که این امر در واقع، اساساً، فرصتی نیست که پیش بیاید، بلکه خدمت به مردم نقش و کارکرد ذاتی و روزمره‌ی هر دولتی است که وقتی این قدرت را به چنگ آورد به وظیفه و مسئولیتی که قانون برای آن معین کرده، عمل کند. اما تجربه‌ی تاریخی نشان داده که سیاستمداران و یا گروهها و احزاب در مبارزه با رقبای خود برای قبضه کردن قدرت، علیرغم تمام شعارهای مبنی بر حمایت و دفاع از حقوق مردم، هنگامی که پیروز می‌شوند و قدرت را به دست می‌گیرند نه برای خدمت به مردم بلکه برای چپاول مردم و همدستی و دفاع از سرمایه‌های بزرگ و کلان آمده‌اند. برای سرقت و اختلاس ثروت ملی آمده‌اند، نه تنظیم و تقسیم عادلانه‌ی آن که در حرف و در شعارها مسئولیت آن را پذیرفته بودند. این شیوه‌ی عمل و سیاستی است که مردم به طور روزمره شاهد آن هستند.

اما، در عین حال، در طول زمامداری همین دولت‌ها یا حکومت‌ها، اتفاقاتی رخ می دهد، یا فرصت هایی پیش می‌آید مانند سیل، زلزله، خشکسالی، کم‌آبی و و... که باوجود آن که این دولت‌ها می‌توانند برای تسکین موقت مردم، اما به نفع خود و برای حفظ خود، از آن بهره‌برداری کرده و تا حدودی از خشم، نفرت، رنج و درد مردم فروبکاهند، اما عموماً دیده شده که چنین اتفاقی نمی‌افتد. همین جا لازم است مکث کرده و این سؤال را طرح کنیم که چگونه است برخی دولت‌ها یا حکومت‌ها، در شرایط یک مصیبت اجتماعی حتی، همچنان به سیاست ضدمردمی خود ادامه می‌دهند و مردم را در این گونه مصیبت‌ها رها ساخته و درد و رنج عمومی را احساس نمی‌کنند؟ در چنین بزنگاههایی است که ماهیت ذاتی و نقش فریبکارانه و ضدمردمی این گونه

دولت‌ها و حکومت‌ها جای هیچ شک و شبهه‌ای باقی نمی‌گذارد.
ویروس کرونا یکی از آن مصیبت‌هایی است در روزگار ما که این فرصت را به دولت‌ها و حکومت‌ها داده تا از رنج آنها بکاهند، اما همان طور که همچنان شاهد هستیم، پس از نزدیک به یک سال هنوز مردم برای اولین گام از نقش دولت‌ها چشم به اخبار دولتی در این زمینه دوخته‌اند. حتی در به اصطلاح دموکراسی‌های غربی مانند انگلستان، آمریکا، آلمان، فرانسه و ...
نمایشنامه‌ی تک نفره یا مونولوگ «ضربه کردن شیطان» نوشته‌ی دیوید هِیر نمایشنامه نویس انگلیسی، پاسخی است به چنین وضعیتی؛ شیوع ویروس کرونا که هم اکنون سراسر جهان را مورد تهدید قرار داده و همین زندگی سگی روزمره را که محصول سیاست مزورانه، ضد مردمی و آگاهانه‌ی دولت‌هاست برای مردم سیاه‌تر ساخته است.
موضوع نمایشنامه از تجربه‌ی شخصی نویسنده الهام گرفته شده و درباره‌ی ویروسی است که همه‌ی ما را مورد حمله قرار داده است: کووید ۱۹.
نمایشنامه تشریح قدم به قدم مبتلا شدن به ویروس کرونا‌ست توسط کسی که خود واقعاً به آن گرفتار شده و این مراحل را لحظه به لحظه گذرانده و برای نجات خود با این ویروس جنگیده است. در طول نمایش ضمن تشریح لحظات تاریک ساعات و روزهایی که بیمار گذرانده، کلام دیوید هِیر از طنز نیز خالی نیست.



انتقاد گزنده و کوبنده از دولت انگلیس و آمریکا در عدم کارآیی

و ناتوانی آنها در مدیریت این وضعیت فاجعه‌بار جنبه‌های قوی این مونولوگ و نقب اجتماعی به سیاست این دولت‌هاست.

ریچل هالیبرتن، منتقد تئاتر، در نقد خود از نمایش می گوید: «قوی ترین لحظه در آن شب، زمانی است که او فراخوانی ساده و ابتدایی برای بازگفتن "حقیقت" می دهد.» و این نکته‌ای است که بویژه در مورد بسیاری دولت‌ها می تواند قابل تأمل باشد. گفتن حقیقت به مردم و درستکاری در انجام وظایف و مسئولیت‌هایی که در حرف پذیرفته‌اند.

این نمایشنامه در تاریخ ۲۷ اوت ۲۰۲۰، با فروکش نسبی و موقت حملات ویروس کرونا و با تقلیل ۹۰۰ صندلی به ۲۵۰، در بریج تئاتر لندن، با بازی رالف فینس و کارگردانی نیکلاس هینتر افتتاح شد. ■

must have a work permit in order to be able to work.
***

Now, they are the lone rider of the battlefield on which they have never had any experience. The Islamic government has done everything to conquer the performance arts - as they did in others by means from bribing to killing and hanging. But they have a gigantic hurdle in front of them; the contradiction between their ideology and modern thinking. On the cultural, literary and artistic field, the Islamic government is sowing seeds on infertile land. They can't give birth to art; what they can offer is only hate, hostility, and blind rage against the culture of freedom and flourishing art.

There is no future for them.

many new faces; right-wingers who have transformed into leftists and leftists who have transformed into Muslim supporters. And Hezbollah reproduces like mice very fast. Beards, rosaries, scarf, long-lose gowns, a full hijab, and dark colors are the dominant signs of revolution in theatre. No matter what the play is, what period, or which place it is situated in. Shakespeare, Chekov, Miller, Brecht, Genet. . . Women must have full hijab, and the plays must be blessed by Islamic stricture; i. e. censorship.

Suddenly, there have appeared Islamic theorists, Islamic aestheticians, and Islamic literary authorities from all corners and …, especially among mullahs. They know everything. They are the know-it-all those Mullahs: from the rules of shitting to the rules of aestheticism in art.

The student and intellectual theatre groups take the ultimate step of metamorphosis. What is on stage now and what has permission to be put on the stage are all in the service of cultural policy of the Islamic regime.

There remains only a few popular, commercial and professional theaters that are not totally under the state control. Although they are not political and do no harm to the Islamic government but they are not much liked by the government, because of their entertaining content. The Islamic government considers entertainment, fun, excitement, laughing, and anything that is joyful as a non-Islamic or Satanic that distances a true and faithful Muslim from God. So the Department of Theatre of the Ministry of Islamic Guidance issued a statement instructing all professional theaters to apply for a performance license in order to put on stage a play. But this trick didn't work well. Later in early 1982, the Office of Prohibitions, a section of the Courts of Islamic Revolution which has nothing to do with artistic fields, issued a terse statement saying that all theatre managing directors, actors and actresses

his objecting voice and protests. The actors ignore it first, and the show continues with only a pause or a short distraction and then continues. The young man protests again. The show stops under pressure.

***

A month later there are Guardians of Islamic Revolution who take the actors - they don't say detain them yet - to the local Committees of Islamic Revolution. Sometimes, accidentally, of course, they keep them for two or three days in a room - they don't say a confinement cell yet. The actors are released after questioning - they don't call it interrogation yet.

Everything starts that simple. And then those young Muslim, "revolutionary" individuals, or faithful Muslims or the Ommat, as they use to say, were organized into the groups called the Hezbollah, assault street theatre, raid lecture halls, meetings, bombing bookstores, and anybody who did not deem to be a Muslim or a revolutionary. People call these Muslim "revolutionaries," Phalanges.

***

There is no street theatre anymore. It disappeared before the one-year period of provisional government dissolved. Those enthusiastic and furious discussions in front of the University

disappeared as well. There are no bookstands, no music-stands on the sidewalk opposite the University anymore. Theatre is back to the same few small indoor theatre venues. Hezbollah is ruling everywhere.

But the atmosphere is still political. There are many plays on stage; small short run productions.

It is said that in a revolutionary situation one can be changed as much as ten years over one night. It is said that this is the nature of revolution. So does the theatre. It seems that this is true. Also, there are

I leave this area and walk towards the western side of the University to the 24 Esfand Square, now it changed to the Revolution Square. I approach Amir-abad Avenue, now it changed to Kargar (Worker) Avenue, and then continue to the north. I come to the intersection of "Hammer and Sickle." This is a new un-official name that people gave to this place because leftists are mostly gathering in this area. Here also I see the same situation and the same debates with the same passion. I continue to go to the Farah Park or Gole-sorkhi Park or Laleh park or whatever name it has today; it is still changing its name along with changing the political situation. I am drawn to the park. I hear voices from somewhere. I go towards them. A crowd of about a hundred or so had formed a circle there. The voices are coming from the middle of the circle. I go closer and, suddenly - Oh, a street theatre! I stay to watch. I know the actors. How fast a revolution can change people! The subject of the play is the army. It's exposing the role of the repressive army of the Shah. What a timely subject! What an intelligent choice! A politically correct choice! Yes, we must take theatre to the people now! People are not in the mood to go into auditoriums to watch a play. People are out in the streets these days, carefully following the course of events and discussions about the fate of revolution. So in such a situation, we, workers of theatre, should go to where the people are present: in streets. You can borrow the subject of your play from their discussions. You only need to be careful to propagandize the view of the political organization to which you belong. This is a political duty, and more than that it's a political act. The editorial of your party paper can guide you. The play can be written in one night. Then one or two hour of rehearsal. That's it; the play is ready and you can show it here and there in the streets, in a park, square, anywhere people are.

***

But, tomorrow. Tomorrow, right in the middle of the show, a young "revolutionary," a "faithful" Muslim raises

Theatre and Revolution

Nasser Rahmaninejad

I am in front of the University of Tehran.

There is still smell of gunpowder in the air as if in a nearby street the echo of soldiers' bullets, whose rifles were ornamented with red carnations by people today, can be heard. The smoke that was rising up from the government buildings last month are still visible in the city's blue sky. Streets and sidewalks here are still covered with political flyers of various organizations. They are getting rapidly dirty and torn under the feet of crowd. The newspapers of political organizations offered for sale. The bookstands and music stands are tightly set up next to each other alongside of the sidewalk. The vendors of domestic and foreign revolutionary songs have turned up speakers as high as they can. There is a stirring and chaotic atmosphere. The illusion of revolution has strongly twisted everything.

The topic subject of the day is "The People's Army." Each political organization has its own view on the subject. All political organizations are extremely active. It seems like it is only the new regime that does not have an organization. It seems like in this scuffle the new regime is absent. Nobody cares what the new regime is preparing.

I am in front of the University of Tehran.

The hot political discussions are going on in every corner. The rank and file and sympathizers of various political organizations enthusiastically are discussing the editorials of their papers for the people who circle them in small

In This Issue:

- Theatre And Revolution by Nasser Rahmaninejad 4

صحنه معاصر

Contemporary Stage
New Series, Winter 2021
Volume 1, Number 2

Editorial Board:
Nasser Rahmaninejad
Mehrdad Khameneh
Shirin Mirzanejad

Editor-in-Chief:
Shirin Mirzanejad

Guest Contributor:
Afshin Shams

«Contemporary Stage» is a theatre quarterlypublished

by Iran Theatre Association and Exit Theatre Group.

«NON-Disclaimer»
All opinions expressed in the articles of «Contemporary Stage» quarterly are fully supported by the editorial board, regardless of their own opinions on the subject. The editorial board takes full responsibility for all the articles published in «Contemporary Stage».

All articles published in «Contemporary Stage» quarterly may be copied, shared or displayed with attribution of credits to the author and «Contemporary Stage» quarterly, solely for non-commercial purposes.

Email: shirin.Mirzanejad@gmail.com
Tel: +989128057604
www.exittheatre.ir
Instagram: @exittheatre
Telegram: t.me/exittheatregroup

Contemporary Stage

Contemporary Stage

New Series, Winter 2021, Volume 1, Number 2

- Iran Theatre Association
- Exit Theatre Group