صحنه معاصر

صحنه معاصر، فصلنامه تئاتر
دوره‌ی جدید، سال اول، شماره ۱ (پیاپی ۸)، پاییز ۱۳۹۹

• انجمن تئاتر ایران
• گروه تئاتر اگزیت

سخن ما • عرصه‌های جدید تئاتر • سانسور • پرتره‌ی یک هنرمند • سیاست‌های تئاتری
آشنایی با یک نمایشنامه‌نویس • گوناگون • یادها • رویدادها

مانیفست تئاتر استقلال

صحنه معاصر

صحنه معاصر، فصلنامه تئاتر
دوره‌ی جدید، سال اول، شماره اول (پیاپی ۸)، پاییز ۱۳۹۹،
ناشر: انجمن تئاتر ایران و گروه تئاتر اگزیت

شورای تحریریه:
ناصر رحمانی‌نژاد
مهرداد خامنه‌ای
شیرین میرزانژاد

دبیر تحریریه:
شیرین میرزانژاد

◀ 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

◂ مانیفست «تئاتر استقلال» ۴

عصه‌های جدید تئاتر

◂ دیروز: جون لیتل‌وود و آرمان‌هایش ۸

◂ امروز: فراموشی سرشار از خاطره‌هاست: گی‌یرمو کالدرون ۲۰

◂ فردا: میلو رائو: مانیفست گنت و تئاتری برای آینده ۴

سانسور

◂ نمایشنامه‌های ممنوع: لیسیستراتا ۳۷

پدیده‌ی هنرمند

◂ سیمای یک هنرمند مردمی: ولادیمیر ویسوتسکی ۴۷

سیاست‌های تئاتری

◂ وضعیت آینده‌ی تئاتر دولتی

آشنایی با یک نمایشنامه‌نویس

◂ فراموشی سرشار از خاطره‌هاست ۶۸

◂ اِنریکه بوئناونتورا (نمایشنامه وضعیت بغرنج) ۷۷

کوتاکون

◂ برتری تجهیزات ۸۳

◂ شعر: تئاتر، کارگاه رؤیاها ۸۵

یادها

◂ شکوه نجم‌آبادی ۸۷

رویدادها

◂ صحنه‌های خالی: کرونا و تئاتر ۱۰۸

◂ تئاتر در بلاروس: ما هرگز مثل قبل نخواهیم بود ۱۱۲

◂ آزار جنسی: مرز کجاست؟ ۱۱۹

سخن‌ما

مجله‌ی تئاتری «صحنه ی معاصر» برای اولین بار در اسفند ماه ۱۳۵۹، به صورت ماهانه، از طرف انجمن تئاتر ایران آغاز به انتشار کرد. انتشار یک نشریه‌ی تئاتری پیشرو در زمانی که حوادث روز آشکارا نشان می‌داد که همه‌ی آرزوها و انتظاراتی که از انقلاب تصور می‌رفت یک به یک بر باد فنا می‌رود، یک ضرورت یا نوعی مقاومت و پایداری تصور می‌شد. اما واقعیت بی‌رحم و تلخ نشان داد که این مقاومت دیری نمی‌پاید. سومین و آخرین شماره‌ی «صحنه معاصر» در اردیبهشت ۱۳۶۰، زمانی انتشار یافت که آخرین سنگرها و وسایل آزادی بیان به طور جدی و به طور رسمی از طرف دولت مورد تهدید و حمله قرار گرفته بودند. در تفتیش‌ها و پیگردهای نیروهای پلیسی و امنیتی تمام فرم‌های چاپی شماره‌ی چهارم مجله که در چاپخانه منتظر صحافی بودند، توسط پاسداران توقیف شد و از آن پس، امکانی را که در چاپ مجله داشتیم از دست دادیم.

دوره‌ی دوم «صحنه ی معاصر»، سال‌ها بعد توسط نسلی که کوشش داشت تجربه‌ی نسل پیشین خود را در عرصه‌ی تئاتر دنبال کند، و در شرایطی بس دشوارتر، به وسیله‌ی گروه تئاتر اگزیت آغاز گردید - با وسایل و روشی متفاوت که به یمن تکنولوژی رسانه‌ای اجتماعی امروز در اختیار همگان قرار گرفته است. و این، باید گفت، برای ما یکی از موارد نادری است که تجربه‌ی نسلی به نسل دیگر، اگر چه فقط در عرصه‌ی تئاتر، امکان انتقال یافته است. بر این نکته باید تأکید کرد که اهمیت تجربه‌ی گروه تئاتر اگزیت نه در تکرار تجربه‌ی نسل پیشین، بلکه در استمرار آن تجربه و تحول آن تجربه در یک شرایط متفاوت تاریخی و در برابر وظایف معین امروزی است. در این دوره، گروه تئاتر اگزیت چهار شماره از «صحنه معاصر» را منتشر کرد. این فعالیت ها سبب شد که ما، گروه تئاتر اگزیت و انجمن تئاتر ایران، در فضای مجازی یکدیگر را بیابیم، و سرانجام این ارتباط منجر به همکاری با یکدیگر در انتشار مجدد «صحنه معاصر» در این دوره گردید.

هدف ما از انتشار دوباره‌ی «صحنه‌ی معاصر» در این دوره، باتوجه به وضعیت اضطراری تئاتر موجود، انتشار یک نشریه آلترناتیو است. ما عقیده داریم که نشریات تئاتری موجود به عنوان عرصه‌ی نظری نمایش نتوانسته است با همزاد خود، تئاتر، به عنوان عرصه‌ی عملی نمایش یک رابطه ی متقابل، زنده، فعال و خلاق که امری ضروری برای رشد هر دو عرصه است، به وجود آورد. البته، تنگناها و محدودیت‌های ناشی از سیاست تحمیلی بر تئاتر بر هیچ یک از ما پوشیده نیست، اما در عین حال، برای درهم شکستن این سیاست‌ها باید

به تلاشی بیش از آنچه صورت می‌گیرد، دست یازید. ما معتقدیم که توانایی ما بیش از آن چیزی است که بر صحنه ها و در نشریات امروز ظاهر می‌شود. «صحنه ی معاصر»، به عنوان یک نشریه‌ی تئاتری، خود را ملزم می‌بیند که نسبت به تحولات تئاتر داخلی، بیش از هر زمان دیگری حساس‌تر، درگیرتر و نزدیک تر از گذشته عمل کند.

اگر نگاه خود را از عرصه‌ی تئاتر به عرصه‌های دیگر اجتماعی بگستریم، خواهیم دید که تقریباً همه‌ی امور اجتماعی ما در بخش‌های دیگر جامعه نیز، مانند تئاتر ما، از کارکرد عادی خود بازمانده‌اند. اما مسئولان امور مصرانه کوشش دارند ما را متقاعد سازند که برای بهبود وضعیت موجود شبانه‌روز خود را گذاشته‌اند. در وعده یدی بی‌همتا و در فریب شگردی بی‌همتاتر دارند. باارزش‌ترین مردان تئاتر ما عمرشان در انتظار وعده‌های این «متولیان» و در سایه ی سنگین و پوچ آنها به سر آمد و این‌ها هنوز به وعده و فریب ادامه می‌دهند. در تحولات شتاب‌آمیز زمانه‌ی ما، چهل و یک سال بسی بیش از زمان لازم برای اثبات این امر است که متولیان امور نه برای اجرای مسئولیتی که جایگاه‌شان اقتضا می‌کند، بلکه برای اجرای مأموریتی که به آنها دیکته شده، آمده‌اند. آنها مأموریتی جز گره‌گشایی از امور مردم دارند که هیچ ارتباطی با خواست‌ها و منافع مردم ندارد.

در چنین شرایطی، جز با ایستادگی در برابر آنها، جز با استقلال، جز با اختیار کردن راه مستقل برای برون رفت از این بن‌بستی که متولیان امور ساخته‌اند، چاره‌ای نیست. ما، در اینجا، با سری افراشته می‌گوییم، عطای تان را به لقایتان بخشیدیم!

صحنه‌ی معاصر کوشش خواهد کرد تا نمونه‌های درس‌آموز از تجربه‌ی دیگران در عرصه‌ی تئاتر جهانی را، هم در گذشته و هم در حال حاضر، برای بالا بردن سطح آگاهی و دانش حرفه‌ای هنرمندان تئاتر ایران، معرفی کند. ما به خوبی واقف هستیم که در تحقق این هدف موانع، مشکلات و احتمالاً نارسایی‌هایی وجود دارد، اما همان‌طور که در این شماره به عنوان اولین گام می‌بینید، همه‌ی تلاش خود را به کار برده‌ایم تا صحنه‌ی معاصر دریچه‌ای به افق‌های گسترده و روشن تئاتر جهان بگشاید و کوشش دارد در هر گام مطالب و منابعی هر چه غنی‌تر به دست مخاطبان خود برساند.

در تحقق این هدف هر یک از شما می‌توانید ما را یاری کنید.

انجمن تئاتر ایران و گروه تئاتر اگزیت

مانیفست
«تئاتر استقلال»

روند رشد تئاتر ایران که از آغاز پیدایش آن تا انقلاب ۱۳۵۷ کم و بیش بر روالی بود که می‌رفت تا یک بنیان استوار نسبی بگیرد، با انقلاب ۱۳۵۷ مانند دیگر پدیده‌های اجتماعی، جز دوره‌ی کوتاه دو سال اول پس از انقلاب، با تسلط دولت جدید ناگهان متوقف گردید. تئاترهای حرفه‌ای-تجاری را تعطیل کردند و تئاتر غیرتجاری-حرفه‌ای، اعم از دولتی و غیردولتی، که در واقع تئاتر ایران از طریق آن تشخص می‌یافت، تحت کنترل دولت قرار گرفت، و با اعمال نوعی سانسور که تا آن زمان بی‌سابقه بود، زمین‌گیر شد. اگر آبشخور اندیشه‌ی مسلط در تئاتر ایران در دوران رژیم گذشته، بخشی اندیشه‌ی یک بورژوازی بی‌ریشه و نوکیسه و بخشی دیگر خرده‌بورژوازی توامانِ مدرن و سنتی بود، رژیم تازه برآمده کوشید تا با سیاست‌های تبعیض‌گرایانه و انحصارطلب خود یک ایدئولوژی دینی-سنتی را جا بیاندازد؛ سیاستی که تا به امروز همچنان بی‌وقفه، و علیرغم سرشت و ظرفیت متفاوت این هنر و علیرغم خواست‌ها و نیازهای نیرومند اجتماعی تقویت کننده‌ی آن، با سرسختی و سماجت ادامه یافته است. نتیجه‌ی این سیاست چیزی به بار آورده که ما امروز با آن روبرو هستیم؛ تئاتری که در وهله‌ی اول از مسیر رشد طبیعی خود منحرف شده و در نتیجه به صورت یک تئاتر بدون برنامه، بدون استراتژی، بی‌هویت، تهی از اندیشه، تهی از نوآوری، تهی از معرفت، محافظه‌کار، سازشکار، بزدل، ترس خورده و وابسته درآمده، و بالاخره، تئاتری که با تظاهر به امروزی بودن، اما با محتوایی به شدت کهنه، ادعاهایی بزرگ دارد. و در وهله‌ی دوم، تئاتری بیگانه شده با فرهنگ ملی و منزوی شده از تئاتر جهانی

ما، به عنوان هنرمندان دو نسل از دو دوره‌ی متفاوت تاریخی تئاتر ایران، پیش و پس از انقلاب ۱۳۵۷، اعتقاد جدی داریم که در وضعیت اضطراری و فاجعه‌بار فعلی، نقش هنرمندان راستین تئاتر در تغییر این وضعیت اسف‌بار اهمیتی به‌سزا داشته و پاسخی است بهنگام به وظیفه‌ای که تاریخ بر عهده‌ی آنها نهاده است. از این رو، ما، از آن دسته از هنرمندان تئاتر که طی سال‌های متمادی از سیاست حاکم بر هنر تئاتر آسیب دیده و خود را با ما هم‌نظر می‌دانند دعوت می‌کنیم تا با پیوستن به ما و پایبندی به اصول مانیفست «تئاتر استقلال»، این وظیفه‌ی مهم را همراه و همدوش یکدیگر به انجام برسانیم. قضاوت آیندگان میراثی است که ما امروز برای آنها باقی می‌گذاریم.

۱. ما، مستقل می‌اندیشیم چون تجربه‌ی تاریخی به ما آموخته که تنها در اندیشه و عمل مستقل می‌توان از تأثیر عوامل سوء و جانبدارانه مصون ماند؛ تنها در اندیشه‌ی مستقل می‌توان با خود، هنر خود، و مهم‌تر از آن با مخاطب خود، وفادار و صریح بود.

۲. ما معتقدیم که ماهیت حرفه‌ی ما به عنوان هنر، بیش و پیش از هر چیز هنری است. ما از پایگاه هنر با مخاطبان خود سخن می‌گوییم. در عین حال، واقف هستیم که هنر همچون پدیده‌های دیگر اجتماعی بر کنار از تأثیرات شرایط وجودی خود، از جمله سیاست حاکم، نیست. پس، ناگزیر در برابر سیاست موجود و در کار هنری خود، مواضع سیاسی مستقل خود را داریم.

۳. ما از هیچ برنامه و پلاتفرم سیاسی سازمان‌های چپ یا راست، دولتی یا غیردولتی، پیروی نمی‌کنیم.

۴. ما، از هیچ نهاد دولتی یا خصوصی با هر ماهیتی و به هر عنوانی کمک مالی دریافت نمی‌کنیم.

۵. ما شخصیت حقوقی مستقل از هر سازمان، گروه یا نهاد سیاسی و دولتی داریم؛ زیرا اکیداً معتقدیم که هیچ ارگان سیاسی یا دولتی صلاحیت سیاستگذاری یا برنامه‌ریزی یک نهاد هنری را ندارد. سیاست و سرنوشت هنر تنها به دست و به وسیله‌ی هنرمندان باید رقم بخورد، همان‌گونه که آثار هنری به دست خلاق هنرمندان آفریده می‌شود. خالقان هنر، خالقان سرنوشت خود هستند.

۶. ما، به اعتبار و به پیروی از اصل بنیادین اندیشه و عمل مستقل، و بر پایه‌ی شناخت خود از جامعه و از وظایف هنر، سیاست و برنامه خود را تدوین می‌کنیم.

۷. ما، با تکیه و به پشتوانه‌ی تجربه‌ی پیشینیان خود، و با ابزارهای شناخت امروزی از وضعیت موجود، و درک سیاست حاکم بر هنر، روش کار خود را ابداع کرده و شکل های استتیک هنری کار خود را کشف می‌کنیم.

۸. ما اعتقاد داریم که «هنر سرچشمه‌ی شناخت است»، نه ابزار این یا آن قدرت سیاسی.

۹. ما چشمان خود را بر ناروایی ها و سیاست‌های ضدتئاتر نمی‌بندیم تا موجودیت خود را تضمین کرده باشیم. زیرا معتقدیم برای موجودیت خود باید دلیل هستی‌شناسانه‌ای داشته باشیم، و دلیل هستی‌شناسانه‌ی ما وظایفی است که حقوق مقام شهروندی به هر یک از ما به عنوان فرد اجتماعی بخشیده است.

۱۰. 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.

این مانیفست بر پایه‌ی حقوق حقه و طبیعی انسان و با الهام از اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر مصوب دسامبر ۱۹۴۸ تنظیم گردیده و آن را برای انتشار و اطلاع عمومی، در اینجا اعلام می‌کنیم.

پیش به سوی استقلال!

مهرماه ۱۳۹۹

«انجمن تئاتر ایران» - «گروه تئاتر اگزیت»

جون لیتل‌وود و آرمان‌هایش

شیرین میرزانژاد

در آغاز قرن ۲۰، جنبشی در اروپا به تازگی آغاز شده بود که تئاتر کارگری را به سبک تهییجی-تبلیغی اجرا می‌کرد. این جنبش در سال‌های بین دو جنگ جهانی به اوج خود رسید. آن دسته از گروه‌های تئاتری که به تئاتر بورژوایی پشت پا زده بودند، با شیوه‌های جدیدی از طریق تئاتر به طرح مسائل روز اجتماع و طبقه‌ی کارگر می‌پرداختند. این تئاتر در پیوند تنگاتنگی با تئاتر متعهد بود و هم‌پوشانی گسترده‌ای میان این دو وجود داشت. این شیوه‌ها در آن دوران و دهه‌های بعدی در کشورهای آمریکا، آلمان، روسیه (پیش و پس از انقلاب اکتبر) و انگلستان محبوبیت بیشتری یافت.

از سوی دیگر چهره‌هایی چون استانیسلاوسکی، میرهولد، پیسکاتور و برشت تحولاتی در شیوه‌های سنتی نمایش به وجود آورده بودند. در آمریکا و انگلستان آثار نویسندگانی همچون کلیفورد اودتس[۱] و آپتن سینکلر[۲] در مکان‌های غیرمعمول همچون خیابان و سالن‌های اجتماعات اجرا می‌شد. نقطه‌ی مشترک این نمایش‌ها ارتباطشان با مسائل روز بود. نویسنده می‌بایست نوشتن نمایشنامه را با سرعت هر چه بیشتر به پایان می‌رساند تا آنچه بر روی صحنه اجرا می‌شود، دغدغه‌ی روز مردم باشد. این تئاترها به نوعی ادامه یافته‌ی «روزنامه‌ی زنده» بودند؛ نوعی از تئاتر که پس از انقلاب اکتبر در شوروی توسط بلشویک‌ها رواج پیدا کرد و برای طرح اخبار و مسائل روز برای مردم استفاده می‌شد و مانند روزنامه، از بخش‌های مختلف تشکیل شده بود. تئاتر انگلستان هم از این تحولات بی‌بهره نبود، و خصوصاً با وجود سنت غنی جنبش‌های کارگری، این کشور یکی از آماده‌ترین بسترها برای شکل‌گیری این جریانات بود.

در دهه‌های بین دو جنگ، تحت تاثیر همین تحولات بود که گروه تئاتر «بلندگوهای سرخ» در سال ۱۹۳۱ در انگلستان با شعار «تئاتر بی‌ملِک برای مردم بی‌ملِک» تشکیل شد، در ادامه‌ی آن «تئاتر عمل» در سال ۱۹۳۴و «اتحادیه‌ی تئاتر»[۳] در سال ۱۹۳۶ شکل گرفت و نهایتاً در سال ۱۹۴۵ از دل تمام این تجربیات، «کارگاه تئاتر» بیرون آمد. کارگاه تئاتر را تعدادی از اعضای «اتحادیه‌ی تئاتر» تاسیس کردند، که برجسته‌ترین‌شان

مجموعه‌ی «عرصه‌های جدید تئاتر» در سه بخش دیروز، امروز و فردا به آن دسته از چهره‌ها و گروه‌های تئاتری می‌پردازد که به نوعی در زمانه‌ی خود و یا در جغرافیایی که در آن فعالیت می‌کرده‌اند، به نحو موثری عمل کرده‌اند و پیشگام بوده‌اند، تحولاتی را سبب شده‌اند، پدیده‌های جدیدی را معرفی کرده‌اند، روش‌هایی نوین را ابداع کرده‌اند و یا به هر طریق دیگری، افق‌هایی جدید را در عرصه‌ی تئاتر گشوده‌اند.

جون لیتل‌وود[۴] بود، زنی که بعدها به مادر تئاتر مدرن انگلستان مشهور شد. جون لیتل‌وود در آکادمی سلطنتی هنرهای نمایشی به عنوان بازیگر تحصیل کرده بود، اما خود که در محیط کارگری رشد یافته بود، سنخیتی میان خودش و دیگر هنرجویان آنجا نمی‌دید و به گفته‌ی خودش ترجیح می‌داد به ریشه‌های کارگری خود وفادار بماند. او پیش از پایان دوره‌اش آنجا را ترک کرد و به منچستر رفت که یکی از مراکز مهم جنبش‌های کارگری بود و پس از آشنایی با جیمی میلر موسس «تئاتر عمل»، به گروه او پیوست.

۱ Clifford Odets
۲ Upton Sinclair
۳ Theatre Union
۴ Joan Littlewood
۵ Red Megaphones

پیشینه‌ی «تئاتر عمل»

میلر، موسس «تئاتر عمل» در ابتدا عضو گروه «کلاریون» (شیپور) بود که دو انشعاب متوالی در آن صورت گرفت. انشعاب اول را آنهایی انجام دادند که می‌خواستند تمرکزشان بیشتر بر روی درام باشد تا سیاست، و در نتیجه میلر و دیگران که به اصطلاح سیاسی‌تر بودند، در کلاریون باقی ماندند. اما انشعاب دوم را میلر و چند نفر دیگر انجام دادند که می‌خواستند از میان مسائل سیاسی، تمرکز بر مسائل حاد جاری چون بیکاری عمومی و تحولات در حال وقوع در میان کارگران صنعت نساجی را هدف قرار دهند. آنها احساس می‌کردند که با وجود بحران اقتصادی و تحولات سیاسی، باید به عنوان یک گروه تئاتری نقش پررنگ‌تری را در تغییر جهانی ایفاء کنند که خود را مدام در حال غرق شدن در جریاناتش می‌یافتند. این انشعاب بود که در سال ۱۹۳۱بلندگوهای سرخ[۵] را تشکیل داد.

اجرای بلندگوهای سرخ در پرستون در سال ۱۹۳۲. جیمی میلر نفر دوم از سمت چپ

در این دوران بخشی از کارشان این بود که در فاصله‌ی زمانی ۷ الی ۸ دقیقه بتوانند در قالب یک قطعه‌ی نمایشی غالباً کمدی و گاه همراه با شعر یا آواز، یک موضوع اجتماعی-سیاسی روز را مطرح کنند، یک تحلیل مارکسیستی ساده و قابل فهم برای عموم از آن بدهند و در نهایت راه حلی را ارائه کنند. «بلندگوهای سرخ» در سال ۱۹۳۴با بازتعریف اهداف و روش‌هایش به گروه «تئاتر عمل»[۱] تبدیل شد.

در بخشی از مانیفست‌شان آمده است:

«تئاتر عمل متوجه است که همان طبقه‌ای که نقش اصلی را در تاریخ بازی می‌کند -طبقه‌ای که پیشگیری از جنگ و شکست ارتجاع تنها بر آن متکی است- در تئاتر امروز از بیان خود ممنوع شده است. این تئاتر عمدتاً در مناطق کارگری، نمایش‌هایی را اجرا خواهد کرد که زندگی و مبارزه‌ی کارگران را بیان کند. سیاست، در کامل‌ترین معنایش، یعنی مسائل مردم. از این جهت، نمایش‌هایی که اجرا می‌شود سیاسی خواهد بود.»

(از مانیفست تئاتر عمل، ۱۹۳۴)

در این مرحله به نقطه‌ای رسیده بودند که می‌خواستند تئاترشان افکار و نیازهای طبقه‌ی کارگر را بازتاب دهد، اما چیزی بیشتر از تئاتر تهییجی باشد. از طرف دیگر فکر می‌کردند که کافی نیست که فرم تئاتر بورژوایی را حفظ کنند و فقط قهرمانانش را تغییر دهند. تغییر لباس و آکسسوار و صحنه‌ی اجرا به تنهایی کافی نبود. نیاز بود که تغییراتی اساسی در سبک کارشان به وجود آید. در کنارش به بازیگرانی نیاز داشتند که بتوانند بخوانند، برقصند و

جون لیتل‌وود و جیمی میلر

۱ Theare of Action

آنها احساس می‌کردند که با وجود بحران اقتصادی و تحولات سیاسی، باید به عنوان یک گروه تئاتری نقش پررنگ‌تری را در تغییر جهانی ایفاء کنند که خود را مدام در حال غرق شدن در جریاناتش می‌یافتند

بدن و صدای آماده و ورزیده داشته باشند. بنابراین شروع به پژوهش و سعی و خطا بر روی تئوری‌های واختانگوف، میرهولد و استانیسلاوسکی کردند. چهار ماه پس از تشکیل گروه تئاتر عمل، هنوز نتوانسته بودند قدمی عملی در راستای تحقق اهدافشان بردارند و با توجه به نیاز تئاتر کارگری در آن زمان و سرعت تحولات، مدتی طولانی به شمار می‌آمد.

۱ Alf Armitt

تئاتر عمل

جون لیتل‌وود در هنگام تشکیل گروه «تئاتر عمل» در بی‌بی‌سی کار می‌کرد. بازیگری پرشور، توانا و بااستعداد با صدایی عالی بود که فضای یکنواخت تئاترها و نقش‌های کسالت‌باری که به او پیشنهاد می‌شد، او را به ستوه آورده بود. میلر در خاطرات خود می‌گوید علت این که نقش‌های پیشنهادی به او در حد استعدادش نبودند و از توانایی‌اش حداکثر استفاده را نمی‌کردند، تا حدی به ظاهرش برمی‌گشت که با معیارهای کلیشه‌ای زمانش مطابقت نداشت. به علاوه بسیار رک بود و نظراتش را بدون ملاحظه درباره‌ی سطح کار و گروه اجرایی بیان می‌کرد. میلر و لیتل‌وود در یک پروژه‌ی مشترک در بی‌بی‌سی با هم آشنا شدند. چند ماه پس از این آشنایی، جون به «تئاتر عمل» پیوست و در همان زمان با میلر ازدواج کرد.

با ورود لیتل‌وود به گروه، کار سرعت گرفت. او از همان ابتدا بر پایه‌ی آموزش‌هایی که در آکادمی سلطنتی دیده بود، دوره‌ی کوتاهی را برای تمرین حرکت با اعضای گروه شروع کرد. بعد نمایشی را ترتیب دادند که در هر مکانی می‌شد آن را اجرا کرد، اما به نور اسپات نیاز داشتند. الف آرمیت[۱]، یکی از اعضای گروه با کش رفتن لنز چراغ روشنایی خیابان و سر هم کردن آن با لامپ روی قوطی بیسکوئیت، نور اسپات را هم برای گروه فراهم کرد. اولین اجرایشان با موفقیت انجام شد. پس از آن الف زبان فرانسه آموخت تا بتواند کتابی را درباره‌ی نورپردازی به انگلیسی ترجمه کند. بر اساس آموخته‌هایش از آن کتاب، توانست با کمک لوازمی که از کارگران حرفه‌های مختلف تامین شده بود، تجهیزات نورپردازی سیار بسازد و در ادامه هم با افزایش آموخته‌های خود، تجهیزات را ارتقاء می‌داد. تجربه‌ی کارشان در فضاهای کوچک و بسته دقت در حرکات را به آنها آموخت و اجرا در خیابان صدایشان را پرورش داد. در همین دوران «در انتظار لفتی» اثر کلیفورد اودتس را هم اجرا کردند. آنها توانستند افراد بیشتری را جذب کنند که هر یک با مهارتی که داشتند، گوشه‌ای از کار را انجام می‌دادند: از ساخت دکور و

آکسسوار تا تبلیغات و سازماندهی و چاپ پوستر و تایپ متن نمایشنامه. اما کار تئاتر عمل در همان اوج خود به پایان رسید. گروه که برخی از اعضایش عضو حزب کمونیست بودند، با کمیته‌ی محلی حزب دچار اختلافاتی شد. در ادامه تعدادی از اعضاء، گروه را به خاطر ارتباطش با حزب ترک کردند. با تغییر شرایط، لیتل‌وود و میلر هم که پیش‌تر پیشنهاد بورسیه‌ی آکادمی تئاتر و سینمای شوروی را دریافت کرده بودند، آن را پذیرفتند و از گروه جدا شدند؛ اگرچه به خاطر عدم دریافت ویزا در نهایت نتوانستند به شوروی بروند.

۱ Hans Chlumberg
۲ Peace Pledge Union

اتحادیه‌ی تئاتر

پس از مدتی، در سال ۱۹۳۶، لیتل‌وود و میلر پیشنهادی را برای اجرای نمایش «معجزه در وردن» اثر هانس کلامبرگ[۱] از شاخه‌ی منچستر «اتحادیه‌ی پیمان صلح»[۲] دریافت کردند. آنها این پیشنهاد را پذیرفتند و با امکاناتی که اتحادیه در اختیارشان گذاشته بود، اغلب بازیگران تئاتر عمل را دوباره دور هم جمع کردند و نمایش را به روی صحنه بردند. این فرصتی بود تا اندیشه‌هایشان را درباره‌ی تئاتر بیان کنند و با گروه بزرگ‌تری از مخاطبان در ارتباط باشند که پیش‌تر درباره‌ی آنها و کارشان چیزی نمی‌دانستند. پس از پایان اجرای نمایش معجزه در وردن، طی جلسه‌ای با حضور بازیگران و عوامل نمایش تصمیم گرفته شد که گروه جدیدی را با عنوان «اتحادیه‌ی تئاتر» و با این اهداف تشکیل دهند:

مانیفست اتحادیه‌ی تئاتر (۱۹۳۶)

> ما در دوران تحولات عظیم سیاسی زندگی می‌کنیم؛ مردم دموکرات جهان در رویارویی با خطر فزاینده‌ی جنگ و فاشیسم وادار به اقدام شده‌اند. مبارزه‌شان برای صلح و پیشرفت خود را به اشکال بسیاری نشان می‌دهد و از جمله مهم‌ترین آنها تئاتر است.
>
> اتحادیه‌ی تئاتر، ادای سهم منچستر به نیروهای دموکراسی است. [اتحادیه] این را وظیفه‌ی خود می‌داند که یک واحد تئاتری کامل را شامل تهیه‌کنندگان، بازیگران، نویسندگان، هنرمندان و تکنیسین‌ها تشکیل دهد که برای گسترده‌ترین طیف ممکن مخاطبان، و خصوصاً آن بخش از مردم که از لحاظ تئاتری محروم بوده است، نمایش‌هایی را ارائه کند که از نظر اجتماعی حائز اهمیت هستند. جایی که سانسورِ دوران، این امر را غیرممکن می‌سازد که چنین تولیداتی در دسترس عموم باشند، این آثار برای تماشاگران خصوصی اتحادیه‌ی تئاتر اجرا می‌شوند.

همه‌ی آنچه در رپرتوار تئاتر جهان از حیاتی‌ترین‌هاست، روی صحنه‌ی اتحادیه‌ی تئاتر نشان داده خواهد شد.

گفته شده است که هر جامعه، تئاتری را دارد که لایق آن است؛ اگر چنین باشد، پس منچستر، یکی از بزرگ‌ترین مراکز صنعتی و اقتصادی جهان، تنها لایق بهترین‌هاست. حصول اطمینان از رسیدن اتحادیه‌ی تئاتر به هدفش، به سود مردم منچستر است. اتحادیه‌ی تئاتر قصد دارد که تمام تولیداتش در دسترس جمع هر چه گسترده‌تری از مردم در ناحیه‌ی منچستر باشد، و در نتیجه از تمام سندیکاها و تمام طرف‌های درگیر مبارزه برای صلح و پیشرفت درخواست دارد که فوراً [به ما] بپیوندند.

پس از انتشار این مانیفست بلافاصله جنگ داخلی در اسپانیا در گرفت. گروه فوراً برای حمایت از مبارزه‌ی مردم اسپانیا علیه فاشیسم و نیز جمع‌آوری کمک مالی برای آنها نمایشی را به روی صحنه آورد با عنوان «شیپول»[1] یا «فوئنته اُوِخونا»[2] اثر لوپه دِ وگا[3] که مینیاتوری بود از آنچه در آن زمان در اسپانیا در جریان بود. نمایش با موفقیت قابل توجهی روبرو شد و در ادامه‌ی جنگ اسپانیا نیز گروه با نوشتن و اجرای قطعات کوتاه نمایش تهییجی-تبلیغی به حمایت از مردم اسپانیا ادامه داد. نمایش‌های بلند گروه با داشتن عناصری از تئاتر تهییجی-تبلیغی، شکل اپیزودیک و استفاده از موسیقی و رقص سبک خودش را پیدا کرده بود. پس از فوئنته اُوِخونا، اتحادیه‌ی تئاتر دو نمایش دیگر را نیز با مضمون جنگ و صلح به روی صحنه برد. یکی «شوایک، سرباز خوب» اقتباسی از رمان یاروسلاو هاشک[4] بود که پیش‌تر پیسکاتور آن را به روی صحنه برده بود.

اجرای «فوئنته اُوِخونا» در سال ۱۹۵۵ در کارگاه تئاتر

در این مرحله به نقطه‌ای رسیده بودند که می‌خواستند تئاترشان افکار و نیازهای طبقه‌ی کارگر را بازتاب دهد، اما چیزی بیشتر از تئاتر تهییجی باشد.

۱ Sheepwell
۲ Fuenteovejuna
۳ Lope de Vega
۴ Jaroslav Hašek

نمایش دیگر «لیسیستراتا» اثر آریستوفانس بود. اجرای این نمایش مصادف بود با زمانی که چمبرلین[1] نخست‌وزیر انگلستان و دالادیه[2] نخست‌وزیر فرانسه داشتند چکسلواکی را تقدیم هیتلر می‌کردند. وضعیت حادتر از آن بود که از طریق نمایشی درباره‌ی جنگ پلوپونزی بشود تغییری ایجاد کرد. تلاش بعدی گروه، تولید روزنامه‌ی زنده بود؛ مجموعه‌ای از اپیزودها که مانند بخش‌های مختلف روزنامه به مسائل مختلف می‌پرداخت. «چاپ آخر»، عنوان نمایشی بود که در این قالب تولید کردند. موضوع بیکاری یکی از موضوعات اصلی آن بود که در سرتاسر نمایش جریان داشت. به گفته‌ی میلر «چاپ آخر» را با اغماض می‌شود روزنامه‌ی زنده دانست، چون بخشی جُنگ و بخشی مستند بود، اما «از نظر سبک‌شناسی مجموعه‌ای بود از تمام آنچه که از ابتدای دوران تئاتر تهییجی-تبلیغی» تا آن زمان انجام داده بودند. این نمایش پس از پنج اجرا توسط پلیس متوقف شد و لیتل‌وود و میلر دستگیر شدند. پس از دستگیری آنها، اتحادیه‌ی تئاتر تا چند ماه به فعالیتش ادامه داد اما با آغاز جنگ، به کلی متوقف شد. در سال ۲۰۰۸ اسنادی منتشر شد که نشان می‌داد این دو از همان زمان به دقت تحت نظر سازمان امنیت انگلستان (ام‌آی‌فایو) بودند و این سازمان به بی‌بی‌سی توصیه کرده بود که آنها را در لیست سیاه خود قرار دهد. در سال ۱۹۴۱ بی‌بی‌سی مانع ورود لیتل‌وود به ساختمانش و اجرای برنامه شد. اگر چه این ممنوعیت از سوی بی‌بی‌سی به دنبال آن که ام‌آی‌فایو اعلام کرد ارتباط لیتل‌وود با حزب کمونیست قطع شده، برداشته شد، اما خود او و میلر تا سال‌ها همچنان تحت نظر این سازمان بودند.

آخرین کار اتحادیه‌ی تئاتر، پیش از آن که بازیگران و تکنیسین‌ها برای اعزام به جبهه فراخوانده شوند، تدوین سرفصل مطالعاتی بود که تمام جنبه‌های تئاتر را پوشش می‌داد. هر عضو هسته، مطالعه‌ی یک جنبه یا دوره‌ی تاریخی تئاتر را بر عهده می‌گرفت و بعد یافته‌ها را با هم تبادل می‌کردند.

کارگاه تئاتر

پس از جنگ، گروه فعالیت‌های خود را با نام «کارگاه تئاتر» از سر گرفت. آنها در ابتدا با یک کامیون سفر می‌کردند و در نقاط مختلف اروپا به اجرای نمایش‌هایشان می‌پرداختند. زندگی و اجرا در سفر کار بسیار دشواری بود. با این حال هشت سال به این رویه ادامه دادند. در این دوران جری رافلز[3] که یکی از اعضای قدیمی گروه بود، نقش پررنگی را ایفاء می‌کرد. از رزرو محل

۱ Neville Chamberlain
۲ Édouard Daladier
۳ Gerry Raffles

ما فقط از کلام ساخته نشده‌ایم، ما حیوان‌های انسانی پیش از آن که دهان‌مان را باز کنیم، لباس‌مان، حرکات‌مان، رفتارمان، واکنش‌های جسمانی‌مان به فشار هوا، طبیعت ما را فاش می‌کند.

اجرا و گرفتن محل اقامت تا حمل و نقل و ترتیب دادن وسایل صحنه و و نورپردازی. آنها در تورهای خارجی بسیار موفق بودند و برای اجرا در فرانسه و آلمان و چکسلواکی دعوت می‌شدند، اما در خود انگلستان دست‌کم از سوی مقامات مورد چنین استقبالی قرار نمی‌گرفتند. نهایتاً در سال ۱۹۵۳ ساختمانی را برای استقرار دائمی در لندن پیدا کردند. میلر که دو سال پیش‌تر از لیتل‌وود جدا شده بود، در این دوران از گروه هم جدا شد و با نام هنری اوان مک‌کال رفت تا حرفه‌ی موسیقی‌اش را که در آن بسیار هم توانا بود دنبال کند. اعضاء شروع به تعمیر و بازسازی ساختمان کردند و برای صرفه‌جویی در هزینه‌ها، خودشان هم همان‌جا ساکن شدند، و به این ترتیب تئاتر رویال استراتفورد متولد شد. اما ماجرا به اینجا ختم نشد. ساختمان در منطقه‌ای بود که در برنامه‌ی توسعه‌ی شهری قرار داشت و قرار بود مانند ساختمان‌های اطرافش تخریب شود. لیتل‌وود و گروهش با اشغال ساختمان جلوی این کار را گرفتند و نهایتاً با پیگیری‌های بسیار توانستند این ساختمان ویکتوریایی را به عنوان اثر تاریخی ثبت کنند. با نقل مکان به این ساختمان و برخورداری از صحنه بزرگ و سالن جادار دیگر نمی‌توانستند کار را به شیوه‌های پیشین با حداقل آکسسوار و لباس‌های ساده و سیاه ادامه دهند. بنابراین سبک کارشان نیز تغییر بسیاری کرد، اگرچه از نظر محتوایی همچنان تا حد زیادی به روش‌های پیشین پایبند بودند.

جون لیتل‌وود و تئاتر رویال استراتفورد

مبنای کار لیتل‌وود در کارگاه تئاتر، تشکیل یک گروه منسجم و حرفه‌ای برای یک تئاتر حرفه‌ای بود. در آن دوران در انگلستان تئاترها با گروه‌ها و کمپانی‌های مختلف کار می‌کردند و حضور یک کمپانی در یک تئاتر به طور

ثابت امری معمول نبود. کارگاه تئاتر یکی از نخستین گروه‌هایی بود که مکان ثابت خود را داشت. لیتل‌وود بر اساس ضرورتی که حس کرده بود، نخست گروه را مستقر کرد و بعد اقدام به پرورش مهارت‌های بیان و حرکت و همچنین آموزش تئوریک اعضاء کرد.

جون لیتل‌وود در کارگاه تئاتر- رویال استراتفورد ایست

سبک کار، از تئوری تا عمل

او معتقد بود که نقش حرکت در تئاتر دست‌کم گرفته می‌شود و بیان بیش از اندازه مورد توجه است. در جایی گفته بود: «ما فقط از کلام ساخته نشده‌ایم، ما حیوان‌های انسانی پیش از آن که دهان‌مان را باز کنیم، لباس‌مان، حرکات‌مان، رفتارمان، واکنش‌های جسمانی‌مان به فشار هوا، طبیعت ما را فاش می‌کند.» او می‌خواست بازیگرانش همان میزان کنترلی را روی بدن‌شان داشته باشند که رقصندگان باله و ورزشکاران داشتند. به همین خاطر بر اساس تئوری‌های رودولف لابان[1]، برنامه‌ای را برای پرورش بدن بازیگران طراحی کرد. برای پرورش بیان نیز از تئوری‌های نلسون ایلینگورث[2] کمک گرفت که با متد بل‌کانتو کار می‌کرد و تمرکزش بر روی تنفس بود.

یکی از ارکان مهم در کارگاه تئاتر برای تولید یک نمایش استفاده از بداهه‌پردازی و همکاری بازیگران حین تمرین یک اثر بود. او معتقد بود اعتمادی که حین کار گروهی بر روی یک متن جدید به این شیوه میان بازیگران پدید می‌آید در پیشرفت حرفه‌ی بازیگری و نمایشنامه‌نویسی ضروری است.

او معتقد بود که ارزشمندترین دارایی‌شان کار کردن به شکل یک آنسامبل واقعی است و تمام تمرین‌های صدا و حرکت و تئوری بازیگری و کلاس‌های تاریخ تئاتر آنها را مبدل به گروهی با اهدف مشترک و بینشی مشترک به آینده می‌کند.

۱ Neville Chamberlain
۲ Nelson Illingworth

لیتل‌وود مشتاق بود که تئاترش برای عامه‌ی مردم جذاب باشد. به همین علت از عناصر ژانرهای محبوبی چون کمدیا دلارته، کمدی و پانتومیم در آثارش استفاده می‌کرد. اما نکته‌ی دیگری که کار او را برجسته می‌کند، استفاده از تکنولوژی و چگونگی آن است. در کارگاه تئاتر در زمینه‌ی صحنه‌پردازی بسیار نوآورانه عمل می‌کردند، چرا که بودجه‌شان بسیار محدود بود و باید در نورپردازی و افکت‌ها و صحنه‌پردازی دست به ابتکار می‌زدند. همین امر آنها را در بسیاری زمینه‌ها پیش‌تر از دیگران قرار داده بود. مثلا در «شوایک، سرباز خوب» کارگاه تئاتر، برای اولین بار در انگلستان از بک‌پروژکشن استفاده می‌شد. چون نتوانسته بودند تجهیزات لازم را بخرند یا اجاره کنند و از تکنیسین‌ها خواسته بودند که برایشان پروژکتوری با این مشخصات بسازند.

رکن مهم دیگر کار لیتل‌وود، «آنسامبل خلاق» یا همکاری و مشارکت اعضای گروه اجرایی برای خلق اثر بود. در روزهای ابتدایی اتحادیه‌ی تئاتر، این همکاری را از سر ضرورت و به خاطر کمبود منابع مالی انجام می‌دادند. اما همین امر فرآیندی خلاقه را به وجود آورد که مد نظر لیتل‌وود بود. او معتقد بود که ارزشمندترین دارایی‌شان کار کردن به شکل یک آنسامبل واقعی است و تمام تمرین‌های صدا و حرکت و تئوری بازیگری و کلاس‌های تاریخ تئاتر آنها را مبدل به گروهی با اهدف مشترک و بینشی مشترک به آینده می‌کند. نمایش‌هایی که کارگاه تئاتر به روی صحنه می‌برد غالباً به همین ترتیب تولید می‌شد. اقتباسی از تمام یا بخش‌هایی از یک یا چند اثر که در طول تمرین و بداهه‌پردازی و پژوهش بر روی آن، دچار تغییر و تحول می‌شد تا در نهایت یک اثر نمایشی متولد شود. از جمله مهم‌ترین این نمایش‌ها «وای، چه جنگ دلپذیری!»، «مرد عجیب و غریب»، «گروگان» و «چیزها دیگر مثل قبل نیستند» بود. «طعم عسل» اثر شیلا دلانی[1] نیز یکی از آثاری بود که هیچ گروهی جرات نمی‌کرد دست به اجرایش بزند، چون نحوه‌ی پرداختنش به مسائل اجتماعی برای آن دوران بیش از حد تحریک‌آمیز بود، اما جون لیتل‌وود با کارگاه تئاتر آن را به روی صحنه برد. موفقیت این اثر بر روی صحنه منجر به ساخت فیلمی با همین نام در سال ۱۹۶۱ به کارگردانی تونی ریچاردسون[2] شد. «ننه دلاور و فرزندانش» اثر برتولت برشت نیز برای نخستین بار در انگلستان با کارگردانی و بازی جون لیتل‌وود به روی صحنه رفت. بداهه‌پردازی اگرچه به رشد گروه و تولید آثار کمک می‌کرد، اما دردسرهایی را هم برای لیتل‌وود به وجود آورده بود. قانون سانسور

۱ Shelagh Delanney
۲ Tony Richardson

اجرای نمایش ننه دلاور و فرزندانش، ۱۹۵۵

نمایش‌های تئاتری تا سال ۱۹۶۸ همچنان پابرجا بود و متن‌های نمایشی می‌بایست به تایید نهاد مربوطه می‌رسید. اما به تایید رساندن متنی که بر روی آن بداهه‌پردازی انجام می‌شد عملاً ممکن نبود و لیتل‌وود بابت این موضوع دو بار به دادگاه احضار شد.

یکی از ایده‌هایی که لیتل‌وود در سر خود پرورانده بود، «قصر سرگرمی» بود. او این ایده را با سدریک پرایس[۱] معمار مطرح کرد و با هم آن را بسط دادند. آنها می‌خواستند فضایی را در قالب یک ساختمان بسازند که مردم بتوانند وقت آزادشان را در آنجا بگذرانند و از فعالیت‌های هنری و فرهنگی و علمی بهره ببرند. می‌خواستند مکانی رادیکال را ایجاد کنند که «لابراتوار تفریح» یا «دانشگاه خیابانی» باشد. به این ترتیب فرهنگ و هنر و آموزش در دسترس مردم از همه‌ی اقشار قرار می‌گرفت. این برنامه هرگز عملی نشد، چون نه شورای شهر، زمینی را به این کار اختصاص می‌داد و نه بودجه‌ای برای این کار وجود داشت. اما بعدها همین ایده در سال ۲۰۱۳ دستمایه‌ی تاسیس سازمانی با همین نام قرار گرفت. این سازمان فراخوانی سراسری برای برپایی ده‌ها قصر سرگرمی در سرتاسر بریتانیا داد و در اکتبر ۲۰۱۳، تعداد ۱۳۸ قصر سرگرمی در نقاط مختلف بریتانیا برپا شد. شاید بتوان گفت این تنها ایده‌ی او بود که در زمان حیاتش عملی نشد. او هرگز اجازه نمی‌داد محدودیت‌های موجود مانع ادامه‌ی کارش شود، اگر چه همواره از سوی مقامات تحت فشار بود و هرگز هیچ‌گونه حمایت مالی از هیچ نهادی دریافت نکرد. فیلیپ هدلی[۲] کارگردان هنری کارگاه تئاتر پس از لیتل‌وود می‌گوید: «او در طول زندگی‌اش

۱ Cedric Price
۲ Philip Hedley

جوایز بسیاری را رد کرد، ضدساختار بود و صراحتش زبانزد.»
شیوه‌ی کار لیتل‌وود با گروهش در آن زمان بسیار متفاوت از روال معمول گروه‌های تئاتری بود. او بازیگرانش را همیشه در اوج آمادگی نگه می‌داشت، چه هنگامی که اجرایی بر روی صحنه داشتند و چه هنگامی که نداشتند. همین امر باعث شده بود که توان و ظرفیت بالایی داشته باشند و مرتب از سوی گروه‌ها و کارگردان‌های دیگر پیشنهاد کار دریافت کنند. به همین خاطر بازیگران یکی پس از دیگری، به دنبال پیشنهادات مالی بهتر گروه را ترک می‌کردند. در چنین شرایطی، آنسامبلی که لیتل‌وود برای ساختنش تلاش کرده بود کم‌کم انسجامش را از دست داد. در نهایت خود او هم پس از مرگ جری رافلز، شریک زندگی‌اش و عضو قدیمی گروه در سال ۱۹۵۷ گروه را ترک کرد و بعد به فرانسه رفت. اما کارگاه تئاتر در تئاتر رویال استراتفورد تا امروز همچنان پابرجاست و به فعالیت خود ادامه می‌دهد. ■

جون لیتل‌وود و سدریک پرایس، تئاتر رویال استراتفورد ایست، ۱۹۶۷

منابع:
Theatres of the Left, 1880-1935, Workers' Theatre Movements in-Britain and America, by Raphael Samuel, Ewan MacColl and Stuart .Cosgrove. 1985
Agit-Prop to Theatre Workshop, Political Playscripts, 1930-1950,-.edited by Howard Goorney and Ewan MacColl. 1986
.Journeyman, an Autobiography, by Ewan MacColl. 1990-
Littlewood, Joan (2003). Joan's Book: The Autobiography of Joan-.Littlewood. London: Methuen
Kapsaski, Andrea, Theatre should be free, like love and air,-.conversation with Joan Littlewood, Scene4 Magazine, january 2007
Goorney, Howard, The Theatre Workshop Story (London: Methuen-Publishing Ltd, 1981)

فراموشی سرشار از خاطره هاست

جوآن پاتلیتزر[1]

ترجمه‌ی ناصر رحمانی‌نژاد

گی یرمو کالدِرون[2] در سال ۲۰۰۶ با اجرای اولین نمایشنامه از مجموعهٔ چهار نمایشنامه‌اش به نام نوا[3] در «فستیوال بین‌المللی تئاتر سانتیاگو»[4]، همچون ستارهٔ درخشان جدید نسل تازهٔ نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان شیلیاییِ پس از دیکتاتوری، درخشید. دو سال پس از آن نمایشنامه‌های کلاس[5] و دسامبر[6]، و سپس در فستیوال ۲۰۱۱ ویلا+گفتمان[7] (ویلا به‌علاوهٔ گفتمان) نمایش داده شدند. هر چهار نمایشنامه با استقبال شدید و پذیرش عمومی روبرو شده و در چندین فستیوال بین‌المللی روی صحنه رفته و برندهٔ جوایز مختلفی گردیدند.

ویلا+گفتمان ترکیب دو قطعهٔ تئاتری مکان-ویژه[8] است که کالدرون از آن به عنوان «ویلا به علاوهٔ گفتمان» یاد می‌کند. نمایشنامه بازتاب توانایی در التیام یافتن، نمایش نوستالژی و تناقض‌های خاطره است. بیست و دو سال پس از پایان دیکتاتوری هفده سالهٔ شیلی (از ۱۹۷۳ تا ۱۹۹۰)، خاطرهٔ آن سال‌های وحشتناک و هراس انگیز در زیر سلطهٔ ژنرال آگوستو پینوشه همچنان در زندگی بسیاری از مردم شیلی زنده است. کالدرون در نمایشنامهٔ ویلا+گفتمان با تمرکز بر زنانی که زندانی بوده‌اند و به وسیلهٔ نظامیان مورد تجاوز قرار گرفته و شکنجه شده‌اند، جنبه‌های گوناگون خاطرات آن سال‌های تکان‌دهنده و راه‌های برپا داشتن یادمان آن سال‌ها را کاوش می‌کند.

کالدرون نمایشنامهٔ گفتمان را در سال ۲۰۰۹، هنگامی که در برنامهٔ بین‌المللی نمایشنامه‌نویسی مقیم در تئاتر رویال کورت لندن شرکت داشت، آغاز کرد. (در سراسر این مقاله برای دومین نمایشنامهٔ کالدرون، عنوان گفتمان به کار برده می‌شود، زیرا این واژه در زبان اسپانیایی معنای دوگانه ای دارد: «گفتار»[9]و «گفتمان»[10] [به معنی ایدئولوژیکی آن]) این قطعه، شعری طولانی و بغرنج است، یک خطابهٔ تخیلی وداع است که توسط میشل باشله[11]، رئیس‌جمهور شیلی در پایان ریاست جمهوری چهارساله‌اش در سال ۲۰۱۰ ایراد می‌کند. «می‌خواستم دربارهٔ میشل باشله، او کیست و چه کسی بود بنویسم. احساس می‌کردم مهم بود که او اولین رئیس‌جمهور زن در شیلی

۱ Joanne Pottlitzer
۲ Guillermo Calderón
۳ Neva
۴ Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil (Santiago a Mil Internationl Theatre Festival)
۵ Clase
۶ Diciembre
۷ Villa+Discurso

و همچنین قربانی مستقیم نقض حقوق بشر از طرف دیکتاتوری بود. می‌خواستم که او از خودش، در برابر حملات سیاسی زیادی که در زمان ریاست جمهوری اش به او صورت گرفت، دفاع کند. در واقع امر، او هرگز این کار را نکرد، اما در نمایشنامهٔ من او این کار را می‌کند. او هرگز از شکنجه شدنش و از پدرش حرفی نزد، اما در نمایشنامهٔ من او در این باره حرف می‌زند.»

عمارت اصلی ویلای گریمالدی که توسط نظامیان ویران شد.

باشله و مادرش آنجلا یریا[۱۲]، در ژانویهٔ ۱۹۷۵ بازداشت می‌شوند و به ویلای گریمالدی برده می‌شوند. در آنجا پیش از آنکه در همان سال آزاد شوند، مورد شکنجه قرار می‌گیرند. پدرش آلبرتو باشله، یک سرتیپ نیروی هوایی شیلی، در سال ۱۹۷۳ به خاطر مخالفتش با کودتای نظامی دستگیر می‌شود و به زندان عمومی در سانتیاگو برده می‌شود، محلی که او در ۱۲ مارس ۱۹۷۴ درمی‌گذرد. مرگ او به علت شکنجه بود، امری که در ۲۰ ژوئن ۲۰۱۲ توسط پزشک قانونی تأیید شد، و در ۱۷ ژوئیه دو افسر ارتش به اتهام شکنجهٔ او محکوم شدند.

ارتش عمل تجاوز را به خاطر عقاید عمیقاً پدرسالانه‌شان نسبت به زن و به خاطر نقش با اهمیت زنان در سیاست شیلی در سالهای ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۰، ترغیب و توجیه می‌کرد.

«نمایشنامهٔ گفتمان را من برای اجرا در شیلی نوشتم، اما به یک زمینه احتیاج داشت. این واقعیت که باشله شکنجه شده بود برای من خیلی اهمیت داشت. من در مورد ویلای گریمالدی فکر کرده بودم، محلی که او و مادرش زندانی بودند. و من، شخصاً، یک رابطهٔ مستقیم با این مکان داشتم. بنابراین تصمیم گرفتم که این محل را به عنوان زمینهٔ گفتمان استفاده کنم، می‌خواستم در مورد زنانی بنویسم که در آنجا زندانی بوده و به آنها تجاوز شده و تم آن تجاوز باشد –به‌ویژه تجاوزی که منجر به حاملگی می‌شود– و دربارهٔ اینکه خاطرهٔ آن‌ها را چگونه حفظ کنیم.»

۸ Site-specific اصطلاحی برای نوعی از اثر هنری، از جمله تئاتر، که اختصاصاً برای مکان یا فضای معینی خلق می‌شود. معادل فارسی این نوع تئاتر ممکن است چندان رسا بنظر نرسد، اما این معادل نزدیکترین به انگلیسی آنست. مترجم امیدوار است که دیگران معادلی بهتر و رساتر برای آن بسازند

۹ Speech

۱۰ Discourse

۱۱ Michelle Bachelet

۱۲ Angela Jeria

خشونت جنسی در سراسر دورهٔ دیکتاتوری به عنوان یک روش شکنجه مورد استفاده قرار می‌گرفت و به طور سیستماتیک و وسیعی توسط هر سه رستهٔ نیروهای نظامی در تقریباً تمام بازداشتگاه‌ها دیده شده، و در اردوگاه‌های اجباری، استادیوم‌های ورزشی، و زندان‌های مخفی اعمال می‌شد. ارتش عمل تجاوز را به خاطر عقاید عمیقاً پدرسالانه‌شان نسبت به زن و به خاطر نقش با اهمیت زنان در سیاست شیلی در سالهای ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۰، ترغیب و توجیه می‌کرد.

طبق گزارش والخ[۱۳] (گزارش کمیسیون ملی دربارهٔ زندان سیاسی و شکنجه که توسط رئیس‌جمهور ریکاردو لاگوس در سال ۲۰۰۳ تشکیل شد) از ۳،۳۹۹ زن که در برابر کمیسیون شهادت دادند تقریباً تمام آن‌ها تأیید کردند که مورد خشونت جنسی قرار گرفته اند، و ۳۱۶ نفر گفته‌اند که به آنها تجاوز شده است. معهذا ارزیابی کمیسیون این بوده که تعداد زنانی که به آن‌ها تجاوز شده بسیار بیش از تعدادی است که گزارش شده، زیرا به علت دشواری ابراز این موضوع از طرف زنان، اغلب ترجیح می‌دهند که دربارهٔ آن حرف نزنند؛ و همچنین به علت شهادت‌های زیادی که از طرف زندانیانی که خود شاهد تجاوزهایی در بسیاری از زندان‌ها بوده اند.

کالدرون، فرزند میانی از سه فرزند یک خانوادهٔ متوسط است که در سال ۱۹۷۱ در سانتیاگو متولد شده و زیر سلطهٔ دیکتاتوری نظامی رشد کرده است. آثار او تحت تأثیر دو تجربه شکل گرفته اند: حساسیت او نسبت به نژادپرستی و اختلاف طبقاتی در جامعهٔ شیلی، و انزجار او از خشونت که همواره در کارهای او حضور دارند. «داغ آسیب‌ها و صدمات رشد در دیکتاتوری، در من وجود دارد. من فقط نمایشنامه‌های سیاسی می‌نویسم.» ارتباط کالدرون با ویلای گریمالدی سیاسی است، در بیزاری او از شرارت‌هایی است که در آنجا انجام گرفته، و پرسش‌های او دربارهٔ یافتن راهی برای تبدیل این محل به یادمان، و ارتباط شخصی او، مانند نام یکی از دایی‌هایش بر دیوار یادمان ویلا به عنوان یکی از «مفقود شده»گان که در آن محل زندانی بوده. در بالای لیست نام‌ها سطری از شعر ماریو بندتی[۱۴] (۱۹۲۰-۲۰۰۹)، شاعر اوروگوئه‌ای در بزرگداشت آن‌ها چنین حک شده: فراموشی سرشار از خاطره هاست.

ویلای گریمالدی بزرگترین و شناخته شده ترین زندان از میان بیش از ۱۲۰۰ بازداشتگاه و مراکز شکنجه در سراسر شیلی بود که از زمان دیکتاتوری مورد

۱۳ Valech Report (The National Commission on Political Imprisonment and Torture Report)

۱۴ Mario Benedetti

بیست و دو سال پس از پایان دیکتاتوری هفده سالهٔ شیلی خاطرهٔ آن سالهای وحشتناک و هراس انگیز در زیر سلطهٔ ژنرال آگوستو پینوشه همچنان در زندگی بسیاری از مردم شیلی زنده است.

ورودی ویلای گریمالدی

شناسایی قرار گرفت و از سال ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۸ دایر بود. تاریخ پیش از کودتای آن کاملاً متفاوت است. در بیشتر سالهای قرن نوزدهم و بیستم، این ملک سه هکتاری به عنوان املاک پنیالولن[۱۵] شناخته می‌شد که در کوهپایه‌های کوه‌های آند بر دامنهٔ شهر سانتیاگو واقع شده و محل گردهمایی بسیاری از هنرمندان و روشنفکران شیلی بود. در این ملک، یک عمارت ارباب زیبا و چندین خانه‌ی گِلی (ادوبی)، این ملک را آراسته بود، و با گذشت سال‌ها اتاق‌های گردهمایی، سالن‌های برنامه‌های هنری و استخر شنا به آن اضافه شد. از میان مالکان آن حقوقدان برجسته و انساندوست قرن نوزدهم شیلی، خوآن اِگانیا[۱۷] و کنسول اوروگوئه خوزه آریه تا[۱۸] را می‌توان نام برد. در طول سال‌های وحدت خلق (۱۹۷۰ تا ۱۹۷۳)، یعنی دورهٔ ناتمام ریاست جمهوری سالوادور آیِنده، ویلا به عنوان محل همایش بسیاری از شخصیت‌های سیاسی و فرهنگی پیشرو و چپ مورد استفاده قرار می‌گرفت.

بلافاصله پس از کودتای نظامی، دینا (مدیریت اطلاعات ملی شیلی)[۱۹]، مالکیت ویلا را از مالک وقت آن امیلیو واسالو[۲۰] که به دلیل ریشهٔ ایتالیایی‌اش آن ملک را ویلای گریمالدی نام داده بود، سلب کرد. بی‌درنگ نام آن به پادگان ترانووا (زمین بازیافته)[۲۱] تغییر داده شد و برای اردوگاه جمعی آماده شد. در سال ۱۹۷۴ اردوگاه آغاز به پذیرفتن ساکنان آن کرد. خانهٔ اربابی توسط دینا به عنوان نوعی دفتر مبادلات در تصمیم‌گیری سرنوشت زندانیان که چشم‌بند زده به آنجا آورده می‌شدند، مورد استفاده قرار گرفت. تخمین زده شده که نزدیک به ۴،۵۰۰ زندانی در ویلای گریمالدی محبوس بوده‌اند. از این تعداد زندانیان ۱۸ نفر اعدام شدند و ۲۰۸ زندانی مفقودالاثر ماندند. در سال ۱۹۸۹، چند ماه پیش از گشایش رسمی کار اولین دولت دموکراتیک پس از دیکتاتوری، نظامیان، برای محو آثار آنچه که در آنجا رخ داده بود و نابودی خاطرهٔ این مکان، تمام ساختمان‌های داخلی ویلا، به جز دیوار پیرامونی را با بولدوزر با خاک یکسان کردند.

۱۵ Hacienda de Peñalolén

۱۶ Adobe, خانهٔ گِلی مانند خانه‌های کاهگلی در روستاها و بعضی شهرهای ایران

۱۷ Juan Egaña.

۱۸ José Arieta

۱۹ Direccion de Inteligencia Nacioal

۲۰ Emilio Vasallo

۲۱ Terranova Barracks

ویلای گریمالدی بزرگترین و شناخته شده ترین زندان از میان بیش از ۱۲۰۰ بازداشتگاه و مراکز شکنجه در سراسر شیلی بود.

هنگامی که ارتش ویلای گریمالدی را ترک کرد، آن‌ها قصد داشتند زمین را فروخته و خانه سازی کنند. برخی بازماندگان و همسایگانی که در کمون پنیالولن زندگی کرده بودند با این پروژه مخالفت کرده و برای متوقف ساختن نابودی خاطرهٔ ویلا دست به یک حرکت عمومی زدند. در نتیجه، در سال ۱۹۹۴ زمین با حکم رسمی کابینهٔ رئیس‌جمهور پاتریسیو آیلوین[۲۲] تصرف شد و سه سال بعد به پارک یادبود، به نام پارک صلح ویلای گریمالدی تبدیل گردید. این مکان در آوریل ۲۰۰۴ به عنوان یادمان تاریخی ملی اعلام شد.

هربار که کالدرون از این مکان دیدن می‌کند، زیبایی آن، که به نظر او با آنچه که در آنجا اتفاق افتاده ناهماهنگ است، او را تکان می‌دهد. «پارک هنگام بهار با آن گل و گیاه‌ها بسیار زیباست. چطور یک چنین مکان هولناکی می‌تواند به عنوان چیزی زیبا به یاد بماند؟ این یک تضاد است.» در ویلای تغییر شکل یافته، محلی است به نام باغ رزها، یک فضای کوچک و خصوصی که نظامیان در آنجا به زنان تجاوز می‌کردند. در میان گل‌ها دیرک‌های فلزی‌ای وجود دارد که بر بالای هر یک از آنها یک «غنچه»ی بیضی شکل همراه با نام زنی که در دورهٔ دیکتاتوری کشته یا مفقود شده، نصب شده است. برای کالدرون این باغ نیز یک تناقض است. «آدم دلش می‌خواهد اینجا را هم به عنوان محلی که کسی کشته شده به یاد آورد. اما به جای آن ما گلی می‌بینیم که گویی دوباره زنده شده. من فکر نمی‌کنم زمانی که آن‌ها طرح این مکان یادبود را می‌ریختند کسی دراین باره چندان اندیشه کرده باشد. آن‌ها فقط می‌خواسته‌اند که هر چه زودتر کاری کرده باشند، اما مشکلات تئوریکی آن باقی مانده و دربارهٔ این مشکلات هنوز بحث می‌شود و اختلاف نظر هست.»

صحنه‌ای از ویلا.

برخی استدلال می‌کنند که بنای قدیمی بازسازی شود تا هنگامی که مردم به دیدن آن می‌آیند، وحشت چیزی را که وجود داشته ببینند،

نـه زیبایی احـساسـاتی آن را. بـرخی دیگر پیشنهاد بـنای یک مـوزه را در این محل داده‌اند. میشل باشله هنگامی که در بخش دیگری از شهر، بسیار دورتر از این مکان، موزه‌ای بـنا کرد، مسیر مـتفاوتی را انـتخاب کرد: موزهٔ یادبـود[۲۳]، محلی که خاطره با تمام اشارات و دلالت‌های زیبایی شـناختی و سیاسی آن در داخـل یک بنیاد مـدرن قـرار گـرفـته بـاشـد. این مـوزه در سـال ۲۰۱۰، دویستمین سال شیلی، گشایش یافت. «من می‌خواستم نمایشنامه‌ای بسازم که تـمام آن نـظرات بـه بـحث گـذاشـته شـود. و این بـود که تصمیم گـرفـتم نمایشنامهٔ ویلا را بنویسم. وقتی که آماده شد، هر دو نمایشنامه را با هم اجرا کردم، اما نه به عنوان یک نمایشنامه.»

نـمایشنامهٔ ویلا در ژانویهٔ۲۰۱۱ در سـانتیاگو، شـمارهٔ ۳۸ خیابان لـندن، اولین مـــرکز مخفی شکنجه در دورهٔ دیکتاتـــوری، افـــتتاح شـــد. روی دیوار مکان کوچکی که نمایش اجرا می‌شد، یک نوشتهٔ دایمی چنین می‌گفت:«آنچه در این خـانـه اتفاق افـتاده، در بیرون از اینجا نیز اتفاق افـتاد. تروریسم دولتی در سـرتاسـر کشور عـمل می‌کرد.» سـپس، بـه هـمراه گفتمان بـه یک شکنجه‌گاه پیشین دیگر به نام خوزه دومینگو کانیاس، و بعد به ویلای گریمالدی منتقل شـد. پـس از اجـراهـای ویلای گـریمالـدی، در مـوزهٔ یادبـود و سـپس در مـرکز شکنجهٔ پیشین دیگری به نام بندر والپارسو به نمایش گذاشته شد.

در نمایشنامهٔ ویلا سه زن جوان در یک فضای عادی که تنها به وسیلهٔ مکان نمایش تشخص پیدا می‌کند، به دور میزی نشسته‌اند و دربارهٔ راه‌های متفاوت بـازسـازی ویلای گـریمالـدی بـحث می‌کنند. روی میز، در داخـل یک جعبهٔ پلکسی‌گـلاس [طـلق شـفاف] یک مـاکت از بـنای اصلی که بـه وسیلهٔ ارتـش خـراب شـده قـرار دارد که بـه نقطهٔ محوری دکور تـبدیل می‌شـود. (در ویلای گریمالدی یک ماکت بزرگ از خانه بر صحن آنجا قرار دارد) هر سه زن یک نام دارند: آلخاندرا. این نام به مارسیا مرینو[۲۴] اشاره دارد که به «آلخاندرای نحیف»[۲۵] شناخته می‌شد. مرینو عضو میر[۲۶]، جنبش چپ انقلابی افراطی بود که چند هفته پس از کودتا دستگیر شد و به سه مرکز شکنجه برده شد- شکنجه‌گاه‌هایی که نمایشنامه در آن‌ها اجرا شد. سرانجام او می‌شکند و با دینا همکاری می‌کند و تـــعدادی از اعـــضای میر را لـــو می‌دهـــد. آیا «آلخاندراها»ی نمایشنامه معرف یک شخص با داستان‌های متفاوتی برای روایت هستند، با چشم‌اندازهای متفاوت دربارهٔ آنچه اتفاق افتاده؟ آیا آنها سه زن بـا تجـربیاتی مشـترک و یکسان هسـتند؟ نـمایشنامـه در حـال و هـوایی رمزآمیز و پوشیده جریان می‌یابد.

پارک هنگام بهار با آن گل و گیاه‌ها بسیار زیباست. چطور یک چنین مکان هولناکی می‌تواند به عنوان چیزی زیبا به یاد بماند؟

۲۲ Patricio Aylwin

۲۳ El Museo de la Memoria

۲۴ Marcia Merino

۲۵ La Flaca Alejandra

۲۶ MIR (Movimiento de la Izquierda Revolucionaria)

وحشت همراه با ماست، و همچنین زندگی، لذت تئاتر، و هنر که هرگز تعطیل بردار نیست، مگر فضایی برای تأملات و ژرف‌ترین احساسات جمعی.

از زن‌ها خواسته شده که یک کمیته تشکیل داده و تصمیم بگیرند چه نوع بنای یادبودی باید ساخته شود، بی‌آنکه دلایل آن را بدانند. همچنان که هر یک از آن‌ها دربارهٔ گذشتهٔ یکدیگر سؤال می‌کنند، درمی یابند که هر سهٔ آن‌ها در ویلای گریمالدی متولد شده‌اند و مادران آن‌ها مورد تجاوز قرار گرفته و شکنجه شده‌اند. به همین دلیل است که آنها برای این وظیفه انتخاب شده‌اند. همان‌طور که گفت‌وگو ادامه دارد، یکی از زنان، بعد دومی، سپس سومی کت سفیدی در بر می‌کنند، هر کت با اختلاف کوچکی در مدل یقه‌ها و دگمه‌ها. در پایان نمایش، آن‌ها به هیأت رئیس‌جمهور، میشل باشله در می‌آیند.

در طول ده دقیقه تنفس، یکی از بازیگران زن در حالی که پشت به تماشاچی نشسته، با گیتار ترانهٔ دَن فوگِلبرگ[۲۷] در احترام به پدرش به نام «رهبر گروه» با ترجیع‌بند «من میراث زندهٔ رهبر گروه هستم» را می‌خواند. کالدرون این ترانه را به عنوان پلی میان دو نمایشنامه به کارگرفته و به طور تلویحی به باشله اشاره دارد که معتقد است او خود میراث پدر مقتولش است. هنگامی که نور بر گفتمان می تابد، هر سه زن در کنار یکدیگر بر صحنه ایستاده‌اند. هر یک با کت‌های سفید و با حمایل ریاست جمهوری، هر یک به یک رنگ، یک قرمز، یک آبی، و یک سفید. روی میز، که اکنون در چپ صحنه قرار دارد، جعبهٔ پلکسی گلاس با ماکت خانهٔ اربابی داخل آن، قرار دارد. این ماکت بعداً در نمایش نقش خیره‌کننده‌ای بازی خواهد کرد. آن‌گونه که کالدرون در تخیل خود پرورده، باشله در خطابهٔ خود به مردم شیلی، دربارهٔ زندگی سیاسی و زندگی شخصی خود صحبت می‌کند. او از ریاست جمهوری خود دفاع می‌کند، گاه به خاطر اموری که در دورهٔ ریاست جمهوری‌اش از عهده برنیامده یا به خاطر آنچه که کالدرون (یا دیگران) اشتباهات او می‌دانند، پوزش می‌طلبد و اظهار می‌کند:

> «صادقانه بگویم، من هر آنچه که ممکن بود انجام دادم. من مقصر همه چیز نبودم. فراموش نکنیم که قبل از آن، چه حوادثی اتفاق افتاده بود. من سوار قطاری شدم که پیش‌تر حرکت کرده بود. اگر چه من سعی خودم را کردم. [...]

محوطه ی بیرونی «لندن ۳۸»، یکی از مراکز بازجویی و شکنجه گاههای مخفی «دینا»، پلیس مخفی رژیم پینوشه. پلاک ها با نام قربانیان برای بزرگداشت و احترام آنها.

من را ببخشید. اما اگر فراموش نکرده باشید، شما مرا انتخاب نکردید که همه چیز را تغییر بدهم. شما مرا برای چیز دیگری انتخاب کردید، برای احساس خشنودی، برای اینکه برای مدتی شادی به زندگی برگردد.»

او به خاطر آنکه می‌تواند خانه‌ای در کنار دریاچه داشته باشد، و برای ادامهٔ مدل اقتصاد نولیبرالی که توسط پینوشه آغاز شده بود، اگر چه او به اقتصاد موجود بازار نیز انتقاد داشت، طلب بخشش می‌کند. او برخی مواضع سؤال برانگیز خود را برمی‌شمرد؛ مانند عدم حمایت از آرمان ماپوچه، یک تم تکراری در نمایشنامهٔ کالدرون:

«... اما چیزهایی وجود دارند که من دربارهٔ آن‌ها عمیقاً اطمینان خاطر دارم. به طور مثال این که شیلی یکپارچه است، این که ماپوچه‌ها[۲۸] مردم جداگانه‌ای نیستند، به این معنی که درخت جمهوری خودشان را داشته باشند [اشاره به درخت دارچین مقدس ماپوچه‌ها].»

باشله هنوز نمایش را ندیده است. مادر او نمایش را دیده و به کالدرون گفته، «میشل نمایش را دوست خواهد داشت، چون طنز دارد.» در ویلا+گفتمان، مانند تمام آثار کالدرون، موضوع سیاسی مناسب، جست‌وجو برای بیان جدید، و کمی طنز شیلیایی طنین دارد. زبان چند لایه و چابک، به‌ویژه در ویلا، سرعت و ریتم مُقَطع دیالوگ، که در نوشته‌ها وسبک کارگردانی کالدرون نمونه است، کار را به پیش می‌راند. متن‌های پُست‌مدرن او به خاطر مرجع‌های تاریخی و فرهنگی غنی هستند، اما همهٔ آنها برای کسی که نمایش را برای اولین بار می‌بیند قابل دریافت نیست. به طور مثال «شیر یک سفاک است...» در نمایشنامهٔ ویلا از شعر یک ترانه در «نامه» نوشتهٔ ویولِتا پارا[۲۹] است که به آرتورو آلساندری پالما[۳۰]، یکی از مهم‌ترین رئیس‌جمهورهای نیمهٔ اول قرن بیستم اشاره دارد که به اِل لِئونِ (شیر)[۳۱] تاراپاکا[۳۲] (استانی در شمال شیلی که آلساندری از ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۸ سناتور انتخابی آن بود) معروف بود. یا عبارت «او یک لائوتارا است» که به جنبش جوانان لائوتارو[۳۳] اشاره دارد که از ۱۹۸۳ تا اوایل ۱۹۹۰ در شیلی فعال بود و تظاهرات ضد دولتی برپا می‌کرد، ابتدا علیه دیکتاتوری و بعداً علیه دموکراسی جدید - با این تحلیل که دولتی همه گیر نیست و دولتی است معیوب. این جنبش نام قهرمان ملی و رئیس قبیلهٔ ماپوچه که اولین قیام علیه فاتحان اسپانیایی در میانهٔ قرن شانزدهم را رهبری کرده بود، یعنی لائوتارو را بر خود دارد.

۲۷ Dan Fogelberg

۲۸ Mapuche
ماپوچه گروهی از ساکنان بومی (سرخ پوست) جنوب مرکزی شیلی و جنوب غربی آرژانتین هستند. آن‌ها طیف گسترده ای از قوم نژادی متشکل از گروههای مختلفی هستند، و ساختار اقتصادی، اجتماعی، مذهبی، و همچنین زبانی مشترکی دارند.

۲۹ Violeta Parra،
ویولِتا پارا آهنگساز، ترانه سرا، فولکلوریست و موسیقی شناس قومی پیشرو شیلی است. او پایهٔ «آواز جدید شیلی» را بنیان گذاشت و موسیقی محلی شیلی را باز سازی و بازآفرینی کرد و تأثیری فراتر از شیلی گذارد.

۳۰ Arturo Alessandri Palma

۳۱ El León

۳۲ Tarapacá

۳۳ Lautaro Youth Movement
یک گروه افراطی طرفدار خشونت که در سالهای ۱۹۸۰ بنیان گذاشته شد و از سرنگونی دولت نظامی پینوشه حمایت می‌کرد. رهبران آن عمدتاً چپ، اما همچنین جوانان بذهکار و فقیر نیز بودند. اعضای خود را از مناطق فقیر نشین شهرها عضوگیری می‌کردند. فعالیت آن‌ها در سال ۱۹۹۰ بیشتر و پیچیده‌تر شد و تا سال ۱۹۹۲ ادامه داشت. این گروه در سالهای اخیر در عملیات خشن و تروریستی درگیر نبوده است.

شرکت میشل باشله در چهلمین سال (۲۰۱۳) مراسم یادبود قربانیان شکنجه در ویلای گریمالدی.

پدرو لابرا[۳۴]، منتقد پیشتاز روزنامهٔ سانتیاگو به نام اِل مرکوریو[۳۵]، به نمایشنامهٔ ویلا درود فرستاده و آن را چنین ارزیابی می‌کند: «بهترین نمایشنامه‌ای که تا امروز توسط کالدرون نوشته و کارگردانی شده، نمایشنامه‌ای که بصیرت فوق‌العاده و ژرف آن از واقعیت در کمال پختگی ارایه گردیده. مشکل نیست پیش‌بینی کرد که این متن در آینده به عنوان کلیدی در بررسی زخم‌های باز، تناقضات حل ناشده و روایت‌های اخلاقی در حال تعلیق دهه‌های اخیر ملت ما خواهد بود.» در همان شمارهٔ روزنامهٔ اِل مرکوریو مقالهٔ داغی در پاسخ به این نقد، توسط یک روزنامه‌نگار دست راستی که از سال ۱۹۶۲ با روزنامه همکاری دارد، تحت عنوان «تاریخ توسط... بازندگان نوشته می‌شود»، به چاپ رسید. در حالی که اکثریت مردم شیلی دورهٔ دیکتاتوری را به عنوان سال‌های سیاه تاریخ کشورشان به یاد دارند، دیگرانی مانند این بلاگ‌نویس هستند که آن سال‌ها را به عنوان دورهٔ نجات شیلی از هرج و مرج اقتصادی و تصرف کمونیست‌ها، ستایش می‌کنند. بنابراین طرح موضوع شکنجه در نمایشنامه و روی صحنه بردن آن توسط کالدرون شجاعت می‌طلبید؛ همچنین شجاعت می‌خواست که از ریاست جمهوری میشل باشله انتقاد کند، اگر چه با مهر و تحسین. او به نحوی ماهرانه با وام دادن این جمله به باشله خود را پنهان کرد: «این داستان می‌توانست به عنوان تراژدی نوشته شود. اما نمایشنامه‌نویس‌ها تا سطح این داستان ارتقا نیافته‌اند.»

کالدرون برای اجرای ویلا+گفتمان یک گروه جدید فوق‌العاده مناسب به نام تئاترو پلایا[۳۶] (تئاتر ساحلی) تشکیل داد. تئاترو پلایا از سه بازیگر جوان استثنایی زن، فرانسیسکا لوین[۳۷]، کارلا رومرو[۳۸]، و ماکارنا زامودیو[۳۹] تشکیل شده که سابقهٔ آن‌ها همچنین شامل رقص،هنر ویدئو و تلویزیون است. علاوه بر آن ماریا فرناندا ویدلا[۴۰] طراح و ماریا پاز گونزالس[۴۱] تهیه‌کننده، اعضای دیگر گروه هستند. ویلا+گفتمان در کشورهای بسیاری، و اغلب در مکان‌هایی که قبلاً شکنجه‌گاه بوده، اجرا شده است.

واکنش‌ها به طرز خیره کننده‌ای مثبت بوده‌اند. هنگامی که در سال ۲۰۱۱

۳۴. Pedro Labra.
۳۵ El Mercurio
۳۶ Teatro Playa
۳۷ Francisca Lewin
۳۸ Carla Romero
۳۹ Macarena Zamudio
۴۰ Maria Fernanda Videla
۴۱ Maria Paz Gonzales
۴۲. Nara Mansur

در بوئنس‌آیرس اجرا شد، نارا منصور[۴۲] منتقد تئاتر در روزنامهٔ آرژانتینی کلارین[۴۳] چنین نوشت:

«ویلا+گفتمان همیشه در مکان‌هایی اجرا شده که با موضوع نمایش ارتباط دارد، بنابراین عنصر واقعیت، یعنی مکان، که به نمایش اضافه می‌شود بی‌نهایت اهمیت دارد.»

[نمایشنامه] دربارهٔ موزه‌ای صحبت می‌کند که به آنچه اتفاق افتاده معنی می‌بخشد، به چیزی که نمی‌توان درک کرد، و ما اینجا، در پارک یادمان هستیم، یادمانی از قربانیان تروریسم دولتی در آرژانتین. نمایش درست در وسط نمایشگاه گراسی‌یلا ساکو[۴۴] به نام «ولتاژ مجاز» اجرا می‌شود؛ اتاقی بسیار بزرگ با نورپردازی روشن. وحشت همراه با ماست، و همچنین زندگی، لذت تئاتر، و هنر که هرگز تعطیل‌بردار نیست، مگر فضایی برای تأملات و ژرف‌ترین احساسات جمعی.

کالدرون پس از گفتمان به کار جسارت‌آمیز خود در نوشتن نمایشنامهٔ تک نفره ادامه داد. کار تازه‌ای به نام لرزش[۴۵]، دو سال پس از زمین لرزهٔ شیلی، که در اوایل ۲۰۱۲ به اتمام رسید. اولین اجرای این نمایش در ۲۳ آوریل ۲۰۱۲ در تئاتر دوسلدورف به روی صحنه رفت. نمایشنامهٔ دیگری با عنوان ب[۴۶] دربارهٔ یک گروه متشکل از چند جوان در شیلی که تصمیم دارند یک بمب بسازند. نوشتن این نمایشنامه را کالدرون در تئاتر رویال کورت لندن به منظور اجرا آغازکرد و آن را سال گذشته به پایان رساند. نوا، اولین نمایشنامه‌اش که برندهٔ جایزه شد، در روسیه در زمان انقلاب می‌گذرد و اولین اجرای انگلیسی آن به کارگردانی کالدرون در مارس ۲۰۱۳، در تئاتر معتبر پابلیک تئاتر در نیویورک، همراه با بازیگران مقیم نیویورک به روی صحنه رفت.

مارک راسل[۴۷]، کارگردان هنری فستیوال آندر رِیدار[۴۸] که هرساله توسط پابلیک تئاتر برگزار می‌شود، دربارهٔ کالدرون چنین گفته: «من فکر می‌کنم گی‌یرمو کالدرون هنرمندی است با جایگاه جهانی، کار او فراتر از جذابیت‌های بومی کشور شیلی است، کاری است که چیزی برای گفتن به جهان دارد. صدای تئاتری یگانهٔ گی‌یرمو – سیاسی، طنز آمیز، تکان‌دهنده – باید آن سوی تمام مرزها گسترش پیدا کند.»

گی‌یرمو کالدرون

۴۳ Clarin

۴۴ Graciela Sacco.

۴۵ Beben, به زبان آلمانی

۴۶ B

۴۷ Mark Russell.

۴۸ Under the Radar Festival.

درباره‌ی تئاتر ان‌تی‌گنت[1]

تئاتر ان‌تی‌گنت واقع در شهر گنت[2] بلژیک، در سال ۱۹۶۵ تاسیس شد. این تئاتر، یکی از تئاترهای دولتی است که بودجه‌ی خود را از دولت محلی فلمیش شهر گنت استان فلاندر شرقی دریافت می‌کند. این تئاتر دارای سه سالن با ظرفیت ۶۰۰، ۲۲۰ و ۱۵۰ صندلی است. آمار تماشاگران آن در سال حدود ۹۵ هزار نفر بوده، در هر فصل شش تولید بزرگ و نه تولید مشترک کوچک‌تر داشته و درآمد آن ۷.۵ میلیون یورو از بودجه‌ی دولتی، ۲۰۰ هزار یورو از اسپانسرها و ۱ میلیون یورو از گیشه بوده است (آمار سال ۲۰۱۷).

میلو رائو، مانیفست گنت، و تئاتری برای آینده

شیرین میرزانژاد

تدوین و انتشار مانیفست از گذشته در میان گروه‌های تئاتری امری متداول بوده است، خصوصاً در گروه‌هایی که آگاهانه حول یک محور مشخص گرد هم آمده‌اند. در تاریخ تئاتر، در میان گروه‌هایی با آگاهی اجتماعی-سیاسی و یا در پیوند با جنبش‌های این‌چنینی، این سنت به شکل برجسته‌تری دیده می‌شود که تفکر، اهداف و روش‌های خود را به صورت مدون درآورند و به اطلاع عموم برسانند. این امر به تعریف هویت‌شان و مسیری که در پیش می‌گیرند کمک می‌کند و همچنین در جذب مخاطبان مورد نظرشان نیز موثر است. تئاترها نیز همواره مجموعه اصول یا مقرراتی را داشته‌اند که بر اساس آن عمل می‌کرده‌اند، این که چه نوع کارهایی را به روی صحنه بیاورند، با چه گروه‌هایی همکاری کنند یا در چه چهارچوبی فعالیت کنند. با این حال انتشار آن پدیده‌ای است که در میان تئاترها کمتر دیده می‌شود. اما تئاتر ان‌تی‌گنت بلژیک با تغییراتش در سال ۲۰۱۸، استثنایی بر این روال معمول شده است.

میلو رائو[3] نویسنده و کارگردان سوئیسی و فارغ‌التحصیل جامعه‌شناسی و زبان و ادبیات آلمانی است که او را به عنوان بحث‌برانگیزترین کارگردان جهان می‌شناسند. او که در سال ۲۰۱۸ کارگردان هنری تئاتر شهر گنت در بلژیک شده، مانیفست گنت را منتشر کرده است که در ده بند کوتاه تنظیم شده و

۱ NTGent
۲ Ghent
۳ Milo Rau

میلو رائو، ۲۰۱۷

در آن اهـــداف و شیوه‌ی کلی عملکرد این تـئاتـر را تشـریح می‌کند. او در نظر دارد با تکیه بـر اصول این مـانیفست، تـئاتر ان‌تی‌گـنت را بـه «تـئاتـر شهـر آینده» بـــدل کند و امیدوار است که بـتوانـد فـراتـر رفـته و سـاخـتار تـئاتـر اروپـا را هـم مـتحول سـازد. او مـعتقد است که مدل فعلی تئاتر اروپا دیگر کارایی سـابـق را نـدارد، چـرا که همگی مشکلات ساختاری یکسانی داشته و نیاز به تغییر اساسی دارند.

رائـو مـعتقد اسـت که مـانیفست گـنت شیوه‌ی اجـتماعی، پـایدار، کلکتیو و دمـوکراتیک تـولید تـئاتـر را تـوصیف می‌کند. از نـظر رائـو، کار تـئاتـر بـا آثـار کلاسیک تـمام شـده و حـالا نـوبت آن است که مـا آثار کلاسیک جـهانی دوران خـودمـان را بـسازیم؛ چـون تـنها از این راه اسـت که می‌تـوانیم نـهاد تـئاتـر را پذیرای واقعیت‌های دوران خودمان کنیم. او مـعتقد است که همان طور که شکسپیر یا کامو بازنگری عمیقی درباره‌ی نهاد تئاتر زمان خود داشتند، ما هم باید در زمانه‌ی خود به همین کار بپردازیم، نه این که از روی آثار آنها دوباره و دوباره اقتباس کنیم.

رائو معتقد است که مانیفست گنت شیوه‌ی اجتماعی، پایدار، کلکتیو و دموکراتیک تولید تئاتر را توصیف می‌کند.

از دیدگاه رائو، علت این که ما همچنان سوفوکلس و شکسپیر اجرا می‌کنیم این اسـت که هـمه چیز بـا چـنان سـرعتی پیش رفـته اسـت که مـا فـرصـت نکرده‌ایم روش خودمان را در برخورد با تضادها پیدا کنیم.

بسیاری مانیفست گنت را با مانیفست دگما۹۵ در دنیای فیلمسازی مقایسه می‌کنند که توماس وینتربرگ[۱] و لارس فون‌تریر[۲] آن را تدوین کردند و در آن قواعد محکمی را برای فیلمسازی به شیوه‌ی دگما۹۵ وضع کردند. همچنان که سـبک دگـما۹۵ دسـتورالعملی سختگیرانـه بـرای شیوه‌ی فیلمبرداری، نورپردازی و جزئیات دیگرِ روند ساخت فیلم دارد، و در مانیفست دگما۹۵، آن را «عملیات نـجات» تلقی می‌کند و حقیقت خـود را در مـقابـل سینمای «توهم» قرار می‌دهد، رائو هم با مانیفست خود امیدوار است که بتواند تئاتری را ارائه کند که واقعیت را علاوه بر تصویر کردن، تغییر دهد. بند اول مانیفست گـنت که بـه طـور مـشخص بـه این مـوضـوع اشـاره دارد، تـداعی کننده - و بـه

۱ Thomas Vinterberg
۲ Lars von Trier

وضوح - برگرفته از تز یازدهم از «تزهایی درباره‌ی فوئرباخ» از کارل مارکس، فیلسوف آلمانی است که می‌گوید: «فلاسفه تاکنون تنها به تفسیر جهان به روش‌های گوناگون پرداخته‌اند، اما هدف، تغییر آن است.» تغییری که رائو با تئاترش به وجود می‌آورد، در سطوح مختلفی رخ می‌دهد؛ از نابازیگری که طبق بند هفت مانیفست در نمایش به کار گرفته می‌شود و در پایان اجرا به بازیگری تمام عیار تبدیل می‌شود، تا دادگاه‌های نمایشی او پیش از ورودش به ان‌تی‌گنت.

محاکمه‌ی کنگو، ۲۰۱۵

رائو در سال ۲۰۰۷ کمپانی تولید فیلم و تئاتر «موسسه‌ی بین‌المللی قتل سیاسی» را بنیان گذاشت که از مهم‌ترین پروژه‌هایش برگزاری دادگاه‌های نمایشی بود. در این دادگاه‌ها قضات، کارشناسان و شاهدان واقعی حضور دارند، حکم هم صادر می‌شود و نتیجه‌ی آن همانند دادگاه واقعی نامعلوم است. از جمله‌ی این دادگاه‌ها، دادگاه مسکو و زوریخ (۲۰۱۳) درباره‌ی اقدامات دولت و کلیسای روسیه در مقابل هنرمندان معترض (از جمله اعضاء گروه پوسی‌رایت[۱] که در سال ۲۰۱۲ به خاطر حرکت اعتراضی‌شان در کلیسای جامع مسکو به دو سال زندان محکوم شدند) بود که در نهایت به ممنوعیت رائو از سفر به روسیه انجامید. از دیگر دادگاه‌های برجسته‌ی این مجموعه، محاکمه‌ی کنگو است. او می‌گوید که پس از آن که شاهد کشتار زنان و کودکان در کنگو بوده، به این نتیجه رسیده که نیاز به یک ماشین حقیقت دارد که بتواند توضیح دهد چرا این اتفاقات افتاده است. نتیجه‌ی آن «محاکمه‌ی کنگو» بود که به طور غیرمستقیم منجر به برکناری وزیر کشور و وزیر معادن کنگو شد.

۱ Pussy Riot

از دیگر کارهـای او پیش از کارگـردانی‌اش در ان‌تی‌گـنت «لنین» (۲۰۱۷)، «آخرین روزهای النا و نیکلا چائوشسکو»[۱] درباره‌ی رهبر کمونیست رومانی (۲۰۰۹)، «رادیوی نفرت» (۲۰۱۱) درباره‌ی نسل‌کشی رواندا و نقش رادیوی رواندا در این فاجعه، و «پنج تکه‌ی راحت» (۲۰۱۶) درباره‌ی مارک دوترو[۲] یک پدوفیل[۳] و قاتل زنجیره‌ای بلژیکی است که در سال ۱۹۸۹ به خاطر ربودن، تجاوز و قتل پنج دختربچه به حبس محکوم شد اما پس از سه سال مشمول آزادی مشروط شد. به خاطر استفاده از کودکان بر روی صحنه در این نمایش، جنجال بسیاری به راه افتاد که به نظر می‌رسد بخش جدانشدنی کار رائو است. پس از اجرای نمایش «آخرین روزها...» هم پسر چائوشسکو از او به خاطر استفاده از نام خانوادگی‌شان شکایت کرد.

۱ Elena Ceaușescu Nicolae Ceaușescu

۲ Marc Dutroux

۳ فردی که از لحاظ جنسی به کودکان تمایل دارد.

۴ St Bavo

رائو در بدو ورودش به ان‌تی‌گنت با انتشار یک آگهی در روزنامه، جنجال را با خود به این تئاتر هم آورد. او در آگهی به دنبال افرادی از اعضاء سابق داعش بـود که بـه بـلژیک بـازگشـته بودند: «آیا برای اعتقادات‌تان می‌جنگید؟ برای خدا؟» و یکی دیگر: «آیا برای دولت اسلامی (داعـش) یا مـذهـب دیگری جنگیده‌اید؟» و در ادامه آدرس ایمیلی از ان‌تی‌گنت آمده بود. آگهی در ابـتدا چـندان دیده نشد، اما دو هفته بعد یکی از روزنـامـه‌هـای پـرفـروش بـلژیک مقاله‌ای درباره‌ی آن نوشت و در ادامه موج انتقادات به سوی او سرازیر شد. از حمله‌ی تروریستی بروکسل دو سال بیشتر نگذشته بود و حساسیت عمومی بر روی چنین مسائلی بالا بود. در نهایت رائو به خاطر درج آگهی عذرخواهی کرد، اما برنامه‌ی خود را برای نمایش‌اش به پیش برد.

تکرار، ۲۰۱۸

«بره‌ی خداوند» عنوان نمایشی بود که رائو برایش آگهی داده بود تا عناصر انجیلیِ جنگجویان مقدس، آدم و حوا، مریم مقدس و ترجیحاً گله‌ای گوسفند را در کنار هم قرار دهد. این عناصر همگی بخش‌هایی از نقاشی محراب کلیسای جامع سنت‌باوو[۴] در گنت، نماد اصلی این شهر است. رائو که در صدد بود روایتی مدرن را بر اساس آن ارائه کند، جنگجویان مقدس انجیلی

پنج تکه‌ی راحت، ۲۰۱۶

را در جهادگران داعش در عصر حاضر می‌دید. او در نهایت موفق شد یکی از مادرانی را که فرزندش را به همین ترتیب از دست داده بود، به روی صحنه بیاورد تا یادداشتی را که پسرش در آستانه‌ی پیوستن به داعش برایش به جا گذاشته بود، بخواند.

نمایش دیگری که رائو در ان‌تی‌گنت به روی صحنه برد، «تکرار»، درباره‌ی قتل خشونت‌آمیز یک جوان همجنسگرای مراکشی‌تبار توسط سه سفیدپوست اروپایی در شهر لیژ بود که در زمان خود بازتاب گسترده‌ای در رسانه‌های بلژیک یافت. رسانه‌ها آن را قتل نفرت‌محور نژادی تلقی می‌کردند، اما رائو می‌گوید که با تشریح ماجرا می‌بینیم که موضوع بسیار ساده‌تر و پیش پا افتاده‌تر از این‌ها بود و همین آن را غم‌انگیزتر می‌کند: همه‌ی آنها تن‌فروش و به دنبال مشتری بودند. یکی مشتری را زودتر تور کرد، و همین منجر به درگیری شد.

مانیفست گنت به تمامی مراحل آمادگی و اجرای یک نمایش توجه کرده و در مورد آن دستورالعمل دارد. انجام جزء به جزء آنچه که رائو در مانیفست گنت در نظر دارد، شاید غیرممکن به نظر بیاید، چنان که خود او هم اذعان می‌کند. اما در عین حال مانیفست را نقطه‌ی پایانی می‌بیند بر این بحث که آیا در تئاتر تمرکز باید بر روی تولیدات عامه‌پسند به همراه به روز رسانی تجربی مختصری بر روی آثار کلاسیک باشد و یا بر روی آثار آوانگارد؟ رائو در پاسخ به این پرسش، قصد دارد با مانیفست گنت، هر دوی این‌ها را در کنار هم جمع کند.

هدف این نیست که واقعیت را به تصویر بکشیم، بلکه این است که خودِ بازنمایی را تبدیل به واقعیت کنیم.

مانیفست گنت

یک: موضوع دیگر به تصویر کشیدن جهان نیست. موضوع تغییر آن است. هدف این نیست که واقعیت را به تصویر بکشیم، بلکه این است که خودِ نمایش را تبدیل به واقعیت کنیم.

دو: تئاتر یک محصول نیست، بلکه یک فرآیند تولید است. پژوهش، انتخاب بازیگر، تمرین‌ها و مباحثات مربوطه می‌بایست در دسترس عموم قرار گیرد.

سه: نویسندگی تماماً بر عهده‌ی کسانی است که درگیر تمرین‌ها و اجرا هستند، هر وظیفه‌ای که داشته باشند، و نه هیچ کس دیگر.

چهار: اقتباس ادبی آثار کلاسیک روی صحنه ممنوع است. اگر متن مبداء -چه فیلم، چه کتاب و چه نمایشنامه- در ابتدای پروژه استفاده شود، تنها می‌تواند تا بیست درصد زمان نهایی اجرا را تشکیل دهد.

پنج: دست‌کم یک‌چهارم زمان تمرین می‌بایست خارج از تئاتر صورت گیرد. فضای تئاتر هر فضایی است که نمایش در آن تمرین یا اجرا شده است.

شش: در هر نمایش دست‌کم می‌بایست به دو زبان مختلف بر روی صحنه صحبت شود.

هفت: دست‌کم دو نفر از بازیگران روی صحنه می‌بایست از بازیگران حرفه‌ای نباشند. حیوانات به حساب نمی‌آیند، اما صحنه پذیرایشان است.

هشت: مجموع حجم وسائل صحنه نمی‌بایست از ۲۰ متر مربع تجاوز کند. به عنوان مثال، باید بتواند در یک ون که با گواهینامه‌ی عادی می‌توان آن را راند، جا بشود.

نه: دست‌کم یک نمایش در هر فصل می‌بایست در یک منطقه‌ی جنگی یا مورد مناقشه، بدون هیچ زیرساخت فرهنگی تمرین یا اجرا شود.

ده: هر نمایش می‌بایست دست‌کم در ده نقطه، و در دست‌کم سه کشور نمایش داده شود. هیچ نمایشی نمی‌تواند پیش از رسیدن به این رقم از رپرتوار ان‌تی‌گنت برداشته شود.

منابع:

Ghent Manifesto, NTGent Website, www.ntgent.be , retrieved on Sep. 21, 2020.

Dogme 95- The Manifest.

Dogme 95- The Vow of Chastity

RODOLFO DI GIAMMARCO, Interview with Milo Rau in la Repubblica, 18th of April 2020, Press, NTGent Website, www.ntgent.be, retrieved on Sep. 17, 2020.

Cartmell, Briony, Inside the mind of the world's most controversial director, An interview with Milo Rau, June 26, 2018.

International Institute of Political Murdur, http://international-institute.de/en/projects/

Marshall, Alex,Is Milo Rau Really the Most Controversial Director in Theater?, The New York Times Website, www.nytimes.com , Oct. 3, 2018.

محراب کلیسای جامع سنت‌باوو در گنت

مقدمه‌ی کتاب

نمایشنامه‌های ممنوع:

تاریخ سانسور ۱۲۵ نمایشنامه‌ی صحنه‌ای[۱]

داون بی. سووا[۲]

ترجمه‌ی ناصر رحمانی‌نژاد

تئاتر وسیله‌ی نیرومندی برای انتقال ایده‌ها است، وسیله‌ای که تقریباً از اولین اجراهای منظم در عصر طلایی یونان، در حدود ۵۰۰ قبل از میلاد، سانسور می‌شد. ساختارهای قدرت سیاسی، اجتماعی و مذهبی در سراسر تاریخ از تئاتر به عنوان ابزار تبلیغاتی استفاده می‌کردند، و این ساختارها همچنین حذف یا جرح و تعدیل بر نمایشنامه‌هایی که موافق فلسفه‌ی آنها نبوده، اعمال می‌کردند. فهرست بلند بالای نمایشنامه‌هایی که متن آنها دیگر موجود نیست در اسناد سانسور رسمی به ثبت رسیده یا اشارات مختصری که در گزارشات نمایشنامه‌نویسان یا منتقدانی که مدت‌ها پیش درگذشته‌اند، دیده شده که نشان می‌دهد آثار بسیاری برای صحنه نوشته شده که توقیف شده‌اند، سپس فراموش شده تا زمانی که دیگر مناسبت نداشته یا تهدید کننده نبوده‌اند. هیچ اثری نمی‌تواند به نحو رضایت‌بخشی معرف هزاران اثری باشد که مفقود شده اند، اما بررسی ۱۲۵ نمایشنامه‌ی این کتاب، یعنی نمایشنامه‌هایی که از سال ۴۱۱ پیش از میلاد تا امروز منتشر شده‌اند، درک قابل اعتمادی از دلایل بسیاری فراهم می‌آورد که چرا مجموعه‌ی وسیعی از نمایشنامه‌های مربوط به زمان‌های متفاوت به چالش کشیده شده، سانسور شده و ممنوع شده‌اند.

سرکوب تئاتر در قرن بیست و یکم همچنان به عنوان یک واقعیت نگران کننده باقی مانده، واقعیتی که اغلب به اندازه‌ی کافی به آن پرداخته نمی‌شود، زیرا خیلی‌ها سانسور تئاتر را به اشتباه به عنوان امری مهجور که تنها به گذشته تعلق داشته، نگاه می‌کنند. سانسورچیان رسمی دولتی دیگر در انگلستان، فرانسه و ایالات متحده نیستند تا مشخص سازند کدام نمایشنامه‌ها برای اجرای عمومی پروانه‌ی نمایش دریافت خواهند کرد، بلکه گروه‌های سازمان یافته برای فشار بر تئاترها و گروه‌های تئاتری، هم آماتور و هم حرفه‌ای، در لغو اجراهای برنامه ریزی شده، وجود دارند. چنین قدرتی می‌تواند خطرناک‌تر از قدرتی باشد که دولت‌ها در گذشته در اختیار داشتند، زیرا این چالش‌ها در سال‌های اخیر مبتنی بر منافع یک گروه است با یک برنامه‌ی هدفمند در برابر بسیاری دیگر.

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.

در سال ۱۹۹۹، اجرای نمایش داستان وست سایدِ[۳] در یک دبیرستان لغو شد، زیرا دانش‌آموزان اسپانیایی معترض بودند که این نمایش از جوانان پورتو ریکویی سال‌های ۱۹۵۰ تصویری منفی ارایه می‌دهد. در سال ۲۰۰۲، تماشاخانه‌ی سین‌سیناتی در پارک[۴]، اجراهای برنامه‌ریزی شده‌ی نمایشنامه‌ی بهشت[۵] اثر گلین اومالی[۶] که تأثیر جنگ بر جوانان اسرائیلی و فلسطینی را بررسی می‌کند، لغوکردند، زیرا مسلمانان سین‌سیناتی اعتراض داشتند که نمایشنامه شخصیتی را تصویر می‌کند که براساس الگوی شخصیت آیات‌الاخراس بنا شده، دختر ۱۸ ساله‌ای که در مارس ۲۰۰۲ در اورشلیم خود را منفجر کرد و سه نفر را کشت. سانسور در سطح محلات و مناطق نیز ادامه دارد و بسیاری از این وقایع گزارش نمی‌شوند.

تصویرسازی پیکاسو برای کتاب «لیسیستراتا»

عواملی که موجب یک چالش مشروع درمورد یک نمایشنامه است، یا حتا دلایل چنین چالشی دشوار است که توضیح داده شود. نمایشنامه‌هایی نظیر قسمت[۷] (۱۹۱۰)، شب ونیزی[۸] (۱۹۱۲)، و مایا[۹] (۱۹۲۴)، که در آنها عملیات جنسی روی صحنه رخ نمی‌دهد اما در ذهن تماشاگر اثری از آن باقی می‌گذارد، متهم به عمل آن می‌شوند - یعنی ترسیم «کردار غیراخلاقی» - همان‌گونه که آه! کلکته![۱۰] (۱۹۶۸)، مو[۱۱] (۱۹۶۷)، و فرشتگان در آمریکا[۱۲] (۱۹۹۴) که در آنها عریانی رخ می‌دهد و تظاهر به عمل جنسی می‌شود.

اتهاماتی مانند «زبان و رفتار زننده» که منجر به سانسور نمایشنامه‌ها بر پایه‌ی اجتماعی می‌شود، طیفی از کاربرد عباراتی است که به وسیله‌ی سانسورچیان زبان زشت و کفرآمیز مصطلح شده، مانند هملت[۱۳] (۱۶۰۱) و ویکتور یا کودکان مسلط می‌شوند[۱۴] (۱۹۶۴)، تا بحث درباره‌ی محرمات (تابو) مانند همجنسگرایی، زنا و سقط جنین، همچنین مانند پسرهای گروه[۱۵] (۱۹۷۰)، مارگارت فلمینگ[۱۶] (۱۸۹۰)، و آنتراکت عجیب[۱۷](۱۹۲۸)، یا

۱ Banned Plays: Censorship Histories of 125 Stage Dramas
۲ Dawn B. Sova
۳ West Side Story
۴ Cincinnati Playhouse in the Park
۵ Paradise
۶ Glyn O'Malley
۷ Kismet
۸ Venetian Night
۹ Maya
۱۰ Oh! Calcutta!
۱۱ Hair
۱۲ Angels in America
۱۳ Hamlet
۱۴ Victor, Or the Children Take Over
۱۵ The Boys in the Band
۱۶ Margaret Fleming
۱۷ Strange Interlude

اصطلاح خشونت، در مورد نمایشنامه‌ی نجات یافته[۱] (۱۹۶۳)، و مرد شنل پوش[۲] (۱۹۹۸). نمایشنامه‌ای از اسکار وایلد به نام اهمیت ارنست بودن[۳] (۱۸۹۵)، ممنوع شد، بیشتر به خاطر سوءشهرت نمایشنامه‌نویس تا محتوای قابل اعتراض آن.

به چالش کشیدن این یا آن نمایشنامه به دلایل مذهبی می‌تواند نتیجه‌ی ترسیم منفی یک شخصیت باشد، مانند تاجر ونیزی[۴] (۱۶۰۰)، درون دروازه‌ها[۵] (۱۹۳۴)، و قائم‌مقام[۶] (۱۹۶۳)؛ یا معرفی اعتقادات و فعالیت‌های یک مذهب معین با شیوه‌ای نامطبوع، مثل نمایشنامه‌ی خواهر مری ایگناتیوس همه چیز را برای شما توضیح می‌دهد[۷] (۱۹۷۹).

دلایل سیاسی برای سانسور، سرکوب و ممنوعیت نمایشنامه‌ها به نحو یکسانی مختلف است. در سال ۱۷۸۹، سانسور انگلستان صدور پروانه‌ی اجرای جزیره‌ی سن‌مارگریت[۸] را رد کرد. در سال ۱۹۰۷، پس از آن که نمایشنامه‌ی میکادو[۹] برای بیش از ۲۰ سال اجرا پروانه‌ی نمایش دریافت کرده بود، سانسور انگلستان پروانه‌ی آن را تحت این عنوان که نمایشنامه حاوی «خطرات ناشناخته» است و امکان دارد متحدان ژاپنی انگلستان را برنجاند، لغو کرد. نمایشنامه‌ها همچنین به خاطر تصویر نامطلوب برخی افراد برجسته یا سیاستمداران ممنوع شده اند، مانند سفر به کاله[۱۰] (۱۷۷۵) و رئیس جمهور مرده است[۱۱] (۱۹۶۹)، همین‌طور به خاطر دیدگاه ضدجنگ یا انتقاد از دولت، نمایشنامه‌هایی مانند افتخار به چه بهایی؟[۱۲] (۱۹۲۴) و اپرای سه‌پولی[۱۳] (۱۹۶۹).

و اما درباره‌ی سانسور در عرصه‌های دیگر -کتاب، فیلم، هنر و رسانه های دیگر- رهنمودها برای مخالفت همیشه نه روشن است، نه مخالفت‌ها نسبت به یک اثر در طول زمان ثابت. قرن‌هاست که نمایشنامه‌ها توقیف یا ممنوع شده‌اند، و دلایل برخی گروه‌ها که این موضوع را به چالش می‌کشند، نشانه‌هایی هستند که اهمیت نگرانی‌ها، احساسات و مشغله‌ی ذهنی یک جامعه را ظاهر می‌سازد. نمایشنامه‌ای که روی صحنه می‌رود و مخالفت‌هایی که علیه آن برانگیخته می‌شود، اغلب کمتر شایسته‌ی توجه است تا سلیقه‌ی حاکم؛ تغییرات در رژیم‌های سیاسی، تعدیل معیارهای ارزشی اجتماعی، رسم

تصویرسازی پیکاسو برای کتاب «لیسیستراتا»

۱ Saved
۲ Capeman
۳ The Importance of Being Earnest
۴ The Merchant of Venice
۵ Within the Gates
۶ The Deputy
۷ Sister Mary Ignatius Explains It All For You
۸ Island of St.Marguerite
۹ The Mikado
۱۰ Trip to Calais
۱۱ The President Is Dead
۱۲ What Price Glory?
۱۳ The Three-Penny Opera

و راه متفاوت نیایش مذهبی، و تسامح بیشتر یا کمتر در امور جنسی می‌تواند یک نمایشنامه و نمایشنامه‌نویسی را محکوم کند، حال آن که قبلاً مورد ستایش قرار گرفته بوده -یا نمایشنامه‌هایی مورد ستایش قرار بگیرند که پیش‌تر از نظر سیاسی، مذهبی، اجتماعی یا اخلاقی موهن تلقی شده‌اند.

لیسیستراتا نمونه‌ای عالی از این قبیل نقطه نظرات را طی بیش از دو هزار و پانصد سال ارایه می‌کند. این نمایشنامه در مواردی به دلیل فتنه‌انگیز بودن آن از نظر سیاسی ممنوع شده و در زمانی دیگر به دلیل شرم‌آور بودن و از نظر جنسی اغواکننده بودن آن. در ۴۱۱ پیش از میلاد دولت یونان لیسیستراتا را به خاطر «از نظر سیاسی نامناسب» بودن آن مردود شمرد؛ در سال ۱۹۴۲ در زمان اشغال یونان، نازی‌ها از ترس آن که اجرای این نمایشنامه روحیه‌ی ملی‌گرایی یونانیان را برانگیزد، آن را ممنوع ساختند؛ و در سال ۱۹۶۷، رژیم نظامی یونان این نمایشنامه را همراه با تعدادی از نمایشنامه‌های کلاسیک که حاوی مضامین ضدجنگ یا مضامینی که بر آزادی و استقلال تأکید دارند، ممنوع کرد. اگر چه اشارات جنسی و واکنش زنان که از فعالیت جنسی با شوهران‌شان امتناع داشتند تا آنها از شرکت در جنگ خودداری کنند، برای یونانی‌ها و نازی‌ها مسأله‌ای نبود، اما برای سانسور انگلیس در سال ۱۹۱۰ و منتقدان در سال ۱۹۳۴ نگران کننده بود؛ زیرا عقیده داشتند که «لیسیستراتا برای صحنه‌ی انگلیس بسیار زننده است.» در سال ۱۹۵۴ در ایالات متحده، اداره‌ی پست آمریکا یک نسخه از کتاب مصور نایاب آن را به اتهام مرسله‌ی «زشت» توقیف کرد. در سال ۱۹۸۹، اعضای هیئت مدیره مدرسه‌ای در لِیک سیتی، در ایالت فلوریدا، در برابر درخواست یک گروه مذهبی که نمایشنامه‌ی لیسیستراتا را تحت عنوان ترغیب «جنبش آزادی زنان» و هرزه‌نگاری متهم می‌کرد، تسلیم شدند و کتاب را از گردش خارج ساختند. آنها ادعا می‌کردند که این اثر برای مطالعه‌ی دانش‌آموزان دبیرستانی، به علت «ابتذال و وضوح جنسیتی» آن، مناسب نیست.

این تلاش‌ها توسط گروه‌هایی که برنامه‌ی کار خصوصی معینی دارند تا به اکثریت دیکته کنند که چه چیزی نگاه کنند، چه چیزی بخوانند، یا از چه چیزی لذت ببرند، علیرغم لغو قوانین سانسور مانند قانون تئاترهای ۱۱۷۳۷ در انگلستان و قانون قفل ویلز ۲۱۹۲۷ در ایالات متحده، همچنان ادامه دارد.

۱ قانون تئاترهای ۱۷۳۷ یک قانون منسوخ پارلمان بریتانیای کبیر در لحظه ی تاریخی مهمی در تئاتر انگلستان است. هدف این قانون کنترل و سانسور هر آن چیزی بود که علیه دولت انگلستان در تئاتر گفته می شد. این قانون با جانشین شدن قانون تئاتر ۱۸۴۳ تعدیل یافت و سرانجام قانون تئاترهای ۱۹۶۸ نامیده شد. لرد چمبرلن سانسورچی رسمی بود و اداره ی ممیزی نمایشنامه ها تحت همین قانون بر پا شد. اداره ی ممیزی از ۱۷۳۷ تا ۱۹۶۸ در امر سانسور نمایشنامه ها به لرد چمبرلن کمک می کرد. اداره ی ممیزی تمام نمایشنامه هایی را که قرار بود به طور عمومی اجرا شود می خواند، خلاصه ای تهیه می کرد، و برای صدور پروانه ی آنها پیشنهاد می داد؛ در مواردی که شک داشتند با لرد چمبرلن مشورت می کردند. (ترجمه از ویکیپیدیا. م)

۲ قانون قفل وِیلز ۱۹۲۷ در اوج یک دوره ی تغییر در تئاتر آمریکا وضع شد. بسیاری از نمایشنامه نویسان پس از جنگ جهانی اول موضوعات جدی و مهمی را به سبک رئالیسم در آثارشان وارد ساختند؛ چیزی که در گذشته دیده نشده بود. همزمان با این تحولات، نویسندگان، بازیگران و تهیه کنندگان در آثار خود، درک فزاینده ای از آزادی نشان دادند

لیسیستراتا

آریستوفانس

نویسنده: آریستوفانس

تاریخ و مکان اصلی اجرا: ۴۱۱ پیش از میلاد، آتن، یونان.

شخصیت ها: سفرای آتنی، مأموران عالی رتبه ی یونانی، کُر پیرمردان، کُر زنان، سینِسیاس، کالونیک، لامپیتو، لیسیستراتا، میرینا، سفرای اسپارتی، هرالد اسپارتی.

روایت سینمایی: پخش برنامه لیسیستراتا (۱۹۶۱، آلمان غربی)؛ لیسیستراتا (۱۹۷۶، بلژیک)؛ لیسیستراتا (۱۹۱۴، دانمارک)؛ پیروزی عشق (۱۹۴۷، اتریش).

خلاصه

نمایشنامه‌ی لیسیستراتا که درباره‌ی مضمون‌های جنگ و امور جنسی است، یکی از قدیمی‌ترین کمدی‌هایی است که تا امروز به طور منظم بر صحنه‌ی تئاترها اجرا می‌شود. شخصیت اصلی، لیسیستراتا، اولین قهرمان کمدی زن در نمایشنامه‌های یونانی است. تاکتیک مقاومت منفی او زنان آتنی و همتایان اسپارتی آنها را قادر می‌سازد تا جنگ پلوپونزی را که از ۴۳۱ تا ۴۰۴ پیش از میلاد رخ داد، متوقف سازند. آریستوفانس نمایشنامه‌ی لیسیستراتا را پس از ۲۰ سال که جنگ پلوپونز همچنان به شدت ادامه داشت و کوچکترین نشانی از فروکش کردن آن دیده نمی‌شد، در ۴۱۱ پیش از میلاد نوشت. قالب کمدی نمایشنامه‌ی او در واقع پوششی است بر یک هدف جدی در مخالفت با ادامه‌ی جنگ و جلب توجه عمومی به از دست رفتن زندگی انسان.

نمایش چنین آغاز می‌شود که لیسیستراتا و کالونیک منتظر گردهمایی گروه بزرگی از زنان هستند که لیسیستراتا فراخوان داده است. در حالی که این دو با هم گفتگو می‌کنند، لیسیستراتا نگرانی سیاسی خود را ابراز می‌کند و بر لزوم پایان دادن به این کشتار و غیبت طولانی همسران‌شان در جنگ تأکید

و قیود و تابوهای گذشته را در هم شکستند. از جمله ی این تابوها، یکی مسایل جنسی، به ویژه همجنسگرایی و روابط اختلاط نژادی بود. در سال ۱۹۲۷ مقامات دولتی قانون قفل ویلز را به عنوان حربه ای برای بازداشتن تئاترها از «ترسیم یا طرح موضوعاتی مربوط به فساد جنسی یا نابهنجاری جنسی» بر صحنه ی تئاترهای نیویورک وضع کردند، با تأکید بر این نکته که تئاترهایی که چنین نمایشنامه هایی به روی صحنه بیاورند قفل زده می شوند و به این ترتیب از تولید درآمد آنها جلوگیری خواهد شد. م

می‌ورزد. او می‌گوید محدودیت‌های معینی که بر فعالیت زنان تحمیل شده می‌تواند خودش سلاحی باشد برای توقف جنگ. پس از آن که کالونیک می‌پرسد، زنان چه کار ممکن است انجام دهند هنگامی که تربیت و فعالیت‌شان عمدتاً به آرایش خودشان محدود شده، لیسیستراتا پاسخ می‌دهد که همین آرایش و زر و زیور و کشش فیزیکی به عنوان قوی‌ترین سلاح آنها در این تلاش کارگر خواهد بود. هنگامی که زنان دیگر می‌رسند، همه با شکایت لیسیستراتا مبنی بر دور بودن شوهران‌شان برای مدت‌های بسیار طولانی موافقت می‌کنند، و همچنین می‌خواهند که جنگ متوقف شود، اما آنها با طرح او که هم زنان آتنی و هم اسپارتی باید انجام وظایف سنتی خانگی را متوقف کنند و از تماس جنسی با شوهران‌شان پرهیز نمایند تا زمانی که مردان هر دو سوی جنگ بر امضای عهدنامه‌ی صلح موافقت کنند و به جنگ پایان دهند، مخالف هستند. کالونیک از دهانش می‌پرد که، «از من نخواه که از این یکی صرفنظر کنم! چون هیچ چیزی مانند آن نیست!»

سرانجام زنان به توافق می‌رسند، ولی آنها نمی‌توانند برای قطعی کردن سوگند خود قربانی مناسبی پیدا کنند. پس از در نظر گرفتن و کنار گذاشتن ایده‌های مختلفی مثل قربانی کردن یک بُز یا درآوردن دل و روده ی یک اسب، بالاخره موافقت می‌کنند که قربانی کردن یک مشک شراب پُر و سوگند خوردن آنها با گذاشتن دست‌هایشان بر جام شرابی به رنگ خون، کفایت می‌کند. سوگندی که هر یک از زنان ادا می‌کنند از جمله شامل اشارات به جزئیات فعالیت‌های سکسی می‌شود که در آن چنانچه شوهرش «با ذَکَر بلند شده‌اش به او نزدیک شد» تمکین نکند. حتی آنها پیمان می‌بندند اگر مجبور به همخوابگی شدند «آن را بد انجام دهند و در حین عملیات جم نخورند». برای قوی

لیسیستراتا نمونه‌ای عالی از این قبیل نقطه نظرات را طی بیش از دو هزار و پانصد سال ارایه می‌کند.

تصویرسازی پیکاسو برای کتاب «لیسیستراتا»

ساختن مواضع خود، لیسیستراتا همچنین زنان مسن را راهنمایی می‌کند که آکروپولیس را تسخیر کرده و کنترل خزانه‌داری را به دست بگیرند و جنگ افروزان را از دسترسی به پول‌ها دور بدارند. هنگامی که کُر پیرمردان کوشش می‌کنند به آکروپولیس حمله کنند، زنان از آن دفاع کرده و با میوه و سبزیجات گندیده خدمت‌شان می‌رسند.

مردان در آغاز جسارت زن‌های خود را سرگرم‌کننده تلقی می‌کنند، اما پس از گذشتن یک هفته احساسات متقابل جنسی در هر دو طرف شروع می‌کند به سر برآوردن. چندتا از زن‌ها برای برگشتن به خانه بهانه‌هایی می‌سازند، ادعا می‌کنند که آنها باید پشم‌ها را شانه کنند یا تخم کتان‌ها را بچینند. یکی از زنان کتری فلزی بزرگی زیر لباس‌هایش جاسازی می‌کند و می‌گوید باید به خانه برگردد چون عنقریب می‌زاید، ولی لیسیستراتا به او یادآوری می‌کند که چند روز پیش هیچ نشانی از حاملگی در تو نبود. در تصویر موقعیت مردان، سینِسیا به طرف همسرش، میریا، می‌رود و قول می‌دهد که او برای رأی دادن به صلح «فکر خواهد کرد» اما از او تقاضا می‌کند که اول «یک بار دیگر با من همبستر شو.» میریا برای آن که سینِسیا را به اوج تحریک و ناکامی برساند، تظاهر می‌کند که به خواست او تسلیم شده اما به بهانه‌ی آوردن وسایلی مانند بالش یا لحاف به منظور راحتی او، چندین بار او را ترک می‌کند. زمانی که سینسیا دیگر نمی‌تواند تأخیر را تاب آورد، میریا از او دور می‌شود. بلافاصله پس از آن، مردان اسپارتی از راه می‌رسند تا با مردان آتنی مذاکره کنند، و گفتگو شامل چندین اشارات واضح به تحریک شدن فیزیکی مردان است که از پیش آمدگی بالاپوش آنها پیداست و این امر تأیید سخن یک مرد اسپارتی است که می‌گوید مردان «نیز همه راست کرده‌اند». مردان آن‌چنان خواهان بازگشت

اتهاماتی مانند «زبان و رفتار زننده» که منجر به سانسور نمایشنامه‌ها بر پایه‌ی اجتماعی می‌شود، طیفی از کاربرد عباراتی است که به وسیله‌ی سانسورچیان زبان زشت و کفرآمیز مصطلح شد.

تصویرسازی پیکاسو برای کتاب «لیسیستراتا»

همسران‌شان هستند که به پیمان‌نامه صلح میان دو شهر رضایت می‌دهند. نمایشنامه با خواندن شادمانه‌ی شوهران و زنان هر دو طرف با هم به پایان می‌رسد، به شیوه‌ای که الهه‌ی آفرودیت پایان صلح آمیز جنگ را فراهم آورده.

تصویرسازی پیکاسو برای کتاب «لیسیستراتا»

پس-زمینه ی تاریخی سانسور

آریستوفانس در لیسیستراتا نمایشنامه‌ای خلق کرده حاوی موضوعاتی که خشم سانسورچیان را در دوره‌های مختلف زمانی برانگیخته است. در دوره‌ی نمایشنامه‌نویس اشارات سیاسی نمایشنامه حساسیت منفی بیشتری را متوجه خود می‌کرد تا گوشه و کنایه‌های جنسی. جفری هندرسون می‌نویسد که آریستوفانس در استفاده از نمایشنامه اش برای انتقاد از سیاستمداران و اعمال و رفتار آنان هیچ نگرانی و عذاب وجدان نداشت. آریستوفانس، علیرغم حمایت تماشاگران، توسط کلئون به خاطر «ناشایست بودن سیاسی» نمایشنامه‌اش، به دادگاه کشیده شد. کلئون یکی از سیاستمدارانی بود که با دیدگاه آریستوفانس در ارتباط با دولت موافق نبود و کسی بود که در نمایشنامه‌ی قبلی آریستوفانس به نام زنبورها[1] (۴۲۳ ق. م.) مورد تمسخر قرار گرفته بود. حمایت افکار عمومی فایق آمد و آریستوفانس از یک مجازات جدی نجات یافت. در سال ۱۹۱۰، تئاتر کوچک لندن موافقت سانسور را کسب کرد و با هرزه‌زدایی وسیع از متن، آن را به روی صحنه برد؛ اجرایی که در نوعی بررسی مختلط توسط منتقدی ناشناس در نشریه‌ی آتنائوم[2] اقتباس‌کننده را ستوده بود که «هیچ یک از هرزگی های متن آریستوفانس را حفظ نکرده... [با این حال] اساس جنسی کمدی را در نظر داشته است... حقیقت آن که، نمایش با تعدیلی که پیدا کرده یک موضوع رام و دختر مدرسه‌ای از آب درآمده.»

دو دهه بعد، تهیه‌کنندگان آتی نمایشنامه به خاطر قابل‌قبول‌تر شدن اقتباس‌ها، متن اصلی نمایشنامه را نادیده می‌گرفتند. در سال ۱۹۳۴، سِلدس[3] در مقدمه‌ی اجرای خود از لیسیستراتا، برای تماشاگران وسیعی در

۱ The Wasps
۲ Athenaeum
۳ Seldes

انگلستان و آمریکا می‌نویسد که اغلب منتقدین معاصر بر این عقیده‌ی خود راسخ هستند که متن اصلی نمایشنامه آریستوفانس، «لیسیستراتا برای صحنه ی انگلیس بسیار زشت است.» نسخه‌ی چاپی لیسیستراتای آریستوفانس یکی از بی‌شمار آثار و از جمله‌ی آثاری مانند دِکامرون از بوکاچیو[۱]، مال فلاندرز از دِفو[۲]، تاریخ تام جونز از فیلدینگ[۳] بودند که ورودشان به ایالات متحده تا ۱۹۳۰ تحت قانون کامستاک ۱۸۷۳[۴] ممنوع بود؛ همچنین فروش وسایل پیشگیری حاملگی و حق انتخاب سقط جنین ممنوع شده بود. قانونی که به طور رسمی قانون ضد اعمال مستهجن فدرال نامیده می‌شد، پست کردن وسایل «شهوت‌رانی»، «ناپسند»، «زننده» یا «زشت» را ممنوع کرده بود.

نمایشنامه‌ی لیسیستراتا یکی از قدیمی‌ترین کمدی‌هایی است که تا امروز به طور منظم بر صحنه‌ی تئاترها اجرا می‌شود.

در سال ۱۹۴۲، زمانی که یونان تحت اشغال آلمان نازی بود، اجرای تمام نمایشنامه‌های کلاسیک یونانی، از جمله کمدی‌هایی مانند لیسیستراتا، ممنوع بودند. در ایالات متحده در سال ۱۹۵۴، مسئولان اداره‌ی پست آمریکا دستور داده بودند تا نسخه‌ی مصور نایاب لیسیستراتا را که از انتشارات فانفرولیک[۵] در انگلستان به هَری آ. لوینسون[۶]، کتابفروشی در بورلی هیلز کالیفرنیا پست شده بود، ضبط کنند، و ارسال این محموله‌ی پستی را به اتهام زیر پا گذاشتن قانون کامستاک مورد تعقیب قرار دهند. کتابفروش به اتحادیه‌ی آزادی‌های مدنی آمریکا[۷] درخواست پژوهش داد و آنها در سال ۱۹۵۵ از وکیل مشهور و متخصص متمم اول قانون اساسی[۸]، ادوارد دِ گرازیا[۹]، خواستند که پرونده را به دادگاه ارایه کند. دِ گرازیا رئیس کل پست، آرتور سامرفیلد[۱۰]، را متهم کرد که «برای ادبیات کهن احترام قائل نیست و دادگاه باید او و اداره‌اش را در قضیه‌ی سانسور ادبیات برکنار کند.» این دادخواست از دادگاه فدرال می‌خواست اعلام کند که قانون کامستاک ضد قانون اساسی است و روال کاری که به مسئولان پست اجازه می‌دهد «محتوی جنسیتی ادبیات و هنر را که از طریق پست ارسال می‌شود بازرسی کنند» ملغی شود. دِ گرازیا استدلال می‌کرد که «حتا اگر لیسیستراتا زشت می‌بود، اهمیت اجتماعی و فرهنگی آن در قانون اساسی حمایت شده است.» اداره‌ی پست با روبرو شدن با این اتهام کوتاه آمد و، پیش از آن که دادگاه فرصت عمل پیدا کند، نسخه‌ی مصور لیسیستراتا را آزاد کرد.

همین نمایشنامه در سال ۱۹۶۷ در یونان به وسیله‌ی رژیم نظامی ممنوع شد؛ حکومت نظامیان چند نمایشنامه‌ی کلاسیک دیگر با تم ضد جنگ یا تم‌هایی را که بر آزادی و استقلال تأکید داشتند نیز ممنوع کرد. در سال

۱ Boccaccio's Decameron
۲ Defoe's Moll flanders
۳ Fielding's The History of Tom Jones
۴ Comstock Act of 1873
۵ Fanfrolic Press
۶ Harry A. Levinson
۷ American Civil Liberties Union (ACLU)
۸ First Amendment
۹ Edward De Grazia
۱۰ Arthur Summerfield

۱۹۸۹، لیسیستراتا در شهر لِیک سیتی در ایالت فلوریدا، مرکز مشاجره بود. اعضای هیئت مدیره مدرسه‌ای با تقاضای کشیشی به نام فریتس فونتن[۱] و پیروان او مبنی بر ممنوع کردن کتاب درسی علوم انسانی دبیرستان موافقت کردند، چون دو منتخب - لیسیستراتا و «داستان آسیابان»[۲] از چاوسر - به عقیده‌ی فونتن، «همجنسگرایی زنان» و پورنوگرافی را ترغیب می‌کرد. مخالفان مسأله ی ممنوعیت را به چالش کشیدند، اما هنگامی که دادگاه سیار یازدهم حق هیئت مدیره‌ی مدرسه را در خارج کردن کتاب درسی برمبنای «نگرانی در ارتباط با هدف آموزشی مشروع» تأیید کرد، دعوی را باختند. هیئت مدیره ضمن دفاع از تصمیم خود، ادعا می‌کردند که خواندن این آثار برای دانش آموزان دبیرستان «به علت ابتذال و صراحت جنسی آنها» مناسب نیستند.

۱ Fritz Fountain

۲ Chaucer's "The Miller's Tale"

در روز ۲۵ ژوئیه ۱۹۸۰، تئاتر تاگانکای مسکو در یک آگهی در ورودی ساختمانش، اعلام کرد که اجرای نمایش هملت به علت درگذشت بازیگر آن لغو شده است. در این آگهی اعلام شده بود که کسانی که از پیش بلیت تهیه کرده‌اند، می‌توانند بلیت‌شان را پس داده و مبلغش را دریافت کنند. طی سه روز پس از آن، صفی به طول صدها متر پشت در تئاتر تاگانکا تشکیل شد؛ نه برای پس دادن بلیت، بلکه برای ادای احترام و وداع با ولادیمیر ویسوتسکی، بازیگر، آهنگساز و خواننده‌ی محبوب‌شان. پس از سه روز، بالاخره درهای تئاتر به روی عموم مردم باز شد، و گفته می‌شود که حتی یک بلیت هم پس داده نشد. مسکو در تابستان آن سال میزبان بازی‌های المپیک بود، اما برای مردم روسیه، این مسابقات در سایه‌ی سوگ هنرمند بزرگ، تقریباً فراموش شد.

***

سیمای یک هنرمند مردمی

ولادیمیر ویسوتسکی

شیرین میرزانژاد

ولادیمیر سِمیونویچ ویسوتسکی[۱] بازیگر، شاعر، ترانه‌سرا و آهنگساز روس، در سال ۱۹۳۸ در مسکو به دنیا آمد. پدرش سرهنگ ارتش سرخ و مادرش مترجم زبان آلمانی بود. کودکی‌اش مصادف با جنگ جهانی دوم بود که شرایط سختی را برای او رقم زد. مدت کوتاهی پس از پایان جنگ، پدر و مادرش از هم جدا شدند و ولادیمیر رفت تا با پدرش و همسر او یِوگِنیا[۲] زندگی کند. ولادیمیر با این زن رابطه‌ی بسیار خوبی پیدا کرد و او را به عنوان مادر دومش می‌شناخت. در پانزده سالگی با علاقه‌ای که به سینما و تئاتر پیدا کرده بود، وارد کلاس‌های تئاتر ولادیمیر بوگامولوف[۳] شد و در همان سال اولین گیتارش را هم به عنوان هدیه‌ی تولد دریافت کرد؛ دو عاملی که او را تبدیل به یک ستاره کردند و تا پایان عمر همراهش بودند. پس از پایان دبیرستان، وارد دانشگاه دولتی مهندسی عمران شد، اما همان ترم اول آن را رها کرد و سال بعد در سال ۱۹۵۶ به کلاس بوریس ورشیلوف[۴] در تئاتر هنر مسکو پیوست. آنجا با ایزا ژوکوا[۵] آشنا شد و به آپارتمانی اشتراکی نقل مکان کردند. همان‌جا با بولات اکودژاوا[۶] هم آشنا شد که بسیار از او تاثیر گرفت. در سال ۱۹۶۰ از تئاتر هنر مسکو فارغ‌التحصیل شد و با

۱ Vladimir Semyonovich Vysotsky
۲ Yevgenya
۳ Vladimir Bogomolov
۴ Boris Vershilov
۵ Iza Zhukova
۶ Bulat Okudzhava

ولادیمیر ویسوتسکی و مارینا ولادی

ایزا ازدواج کرد. او پیش از فارغ‌التحصیلی نخستین نقش‌های خود را در تئاتر هنر در سال ۱۹۵۸ و در سینما در سال ۱۹۵۹ بازی کرده بود. در سال ۱۹۶۱ نخستین آهنگش را با عنوان «تتو» ساخت. ویسوتسکی در سرتاسر زندگی‌اش با مشکل نوشیدن افراطی الکل دست و پنجه نرم می‌کرد و همین مشکل، آسیب‌های زیادی به بدنش وارد آورده بود. در سال ۱۹۶۴ به تئاتر تاگانکا پیوست و در سال ۱۹۶۷ هم‌زمان با اوج موفقیتش، یوری لیوبیموف[۱] کارگردان تئاتر تاگانکا او را به خاطر افراط در مصرف الکل در یک مرکز بازپروری بستری کرد، که این تنها بار نبود و پس از آن بارها تکرار شد. او در سال ۱۹۶۵ از ایزا جدا شد و در همان سال با لیودمیلا آبراموا[۲] ازدواج کرد، اما این ازدواج هم پنج سال بیشتر به طول نیانجامید. در سال ۱۹۷۰ پس از جدایی از آبراموا با مارینا ولادی[۳] ازدواج کرد که این ازدواج تا زمان مرگ نابهنگامش پابرجا بود. او در طول عمر کوتاهش بسیار پرکار بود و در کنار فعالیت تئاتری بی‌وقفه‌اش، در حدود ۸۰۰ ترانه ساخت و در بیش از سی فیلم بازی کرد. اما افراط در مصرف الکل و همچنین اعتیاد به مواد مخدر در سال‌های آخر، به شدت به سلامت او لطمه زد. ویسوتسکی پس از چند تلاش ناموفق برای بازیابی سلامتش، در آخرین تلاش برای ترک اعتیادش به مواد مخدر، با شدت بیشتری به دامن مصرف الکل افتاد که به مرگ زودهنگامش انجامید.

ویسوتسکی در طول زندگی‌اش تنها به خاطر حرفه‌اش به عنوان ستاره‌ی محبوب فیلم و بازیگر پرطرفدار در تئاتر تاگانکا در مسکو رسماً شناخته شد.

۱ Yuri Petrovich Lyubimov
یوری پتروویچ لیوبیموف (۱۹۱۷-۲۰۱۴) بنیان‌گذار تئاتر تاگانکای مسکو، کارگردان بزرگ تئاتر روسیه و یکی از رادیکال‌ترین نمایندگان آن بود. او این تئاتر را به همراه شاگردانش با تمرکز بر عصیان هنری در فضای فرهنگی سرکوب شده راه‌اندازی کرد.
مقامات شوروی برای اولین بار در سال ۱۹۷۶ برای شرکت در فستیوال بین‌المللی بیتف (BITEF) به تئاتر تاگانکا اجازه‌ی سفر به خارج از کشور دادند.
مدت کوتاهی پس از اولین سفرش به بریتانیا به دنبال مصاحبه‌هایش با رسانه‌های غربی، اتحاد جماهیر شوروی از وی سلب تابعیت کرد.
پیش از آن‌که در سال ۱۹۸۹ در دوره‌ی پرسترویکا [دوره‌ی اصلاحات اقتصادی و سیاسی شوروی سابق به زمامداری گارباچف] به تئاتر تاگانکا بازگردانده شود، بیشتر آن دهه را در خارج از کشور، در آمریکا و اپراهای اروپا فعالیت می‌کرد.

۲ Lyudmila Abramova

۳ Marina Vlady

ترانه‌هایش -تصنیف‌های غیراحساسی‌اش درباره‌ی زندگی سخت روس‌ها، که با صدایی خشن همراه با یک گیتار خوانده می‌شد- تقریباً هرگز رسماً ضبط نشدند. در عوض، بر روی نوارهای خانگی دست به دست می‌گشتند و در خانه‌های سرتاسر روسیه به آن گوش می‌کردند. به این خاطر بود که کارگران و روشنفکران، محکومان و ماموران کا.گ.ب به یک اندازه ویسوتسکی را دوست داشتند. موسیقی او ساده و دلنشین بود، به زبان مردم کوچه و بازار می‌خواند و موضوعاتی که به آن می‌پرداخت، مثل عشق، جنگ، روابط انسانی، مضامین اجتماعی، جرم و جنایت، دسته‌های خلافکاران و... برای مردم ملموس بود و با زبان شوخ و کنایه‌آمیزش با ظرافت به انتقاد می‌پرداخت. ترانه‌های او از یک طرف از اشرار خلافکاری می‌گفت که به گولاگ فرستاده می‌شدند و از طرف دیگر از جنگ جهانی دوم که هنوز در ذهن مردم زخمی تازه بود.

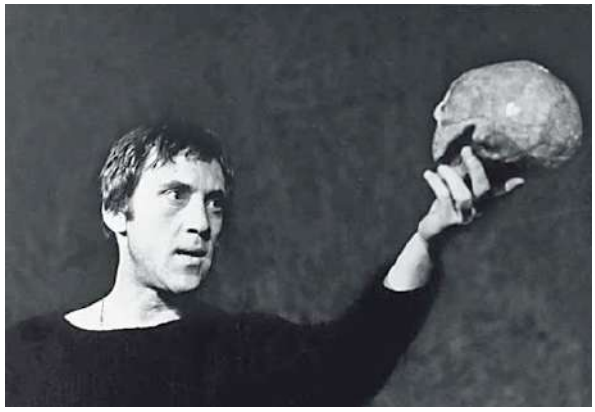
اغلب مردم فکر می‌کردند او واقعاً در گولاگ یا حصر لنینگراد بوده و یا در جنگ شرکت داشته است.

ولادیمیر ویسوتسکی در نمایش پوگاچوف، ۱۹۶۷

ویسوتسکی پس از فارغ‌التحصیلی از تئاتر هنر مسکو، سه سال را در تئاتر درام پوشکین مسکو گذراند و مدت کوتاهی را هم در تئاتر مینیاتور مسکو بود که به اخراجش انجامید. در سال ۱۹۶۴ به تئاتر تاگانکا رفت که به گفته‌ی خودش تبدیل به خانه‌اش شد. یوری لیوبیموف این تئاتر را -که یکی از تئاترهای ضدجریان در روسیه بود و بعدها به نماد تئاتر رادیکال تبدیل شد- به تازگی تاسیس کرده بود و از او دعوت کرد که به این تئاتر بپیوندد. لیوبیموف تعریف می‌کند که ویسوتسکی در اولین مصاحبه‌اش برای پیوستن

به تئاتر تاگانکا به او می‌گوید که چند ترانه نوشته است و می‌پرسد که آیا می‌خواهد آنها را بشنود؟ به این ترتیب جلسه‌ای که قرار نبود بیشتر از پنج دقیقه باشد، یک ساعت و نیم طول کشیده بود. رفتار لیوبیموف نسبت به او همیشه رفتاری پدرانه و آمیخته با گذشت بود و همین توانسته بود او را که به سختی آرام می‌گرفت در آنجا پایبند کند. در همان سال ویسوتسکی در «زن خوب سچوان» اثر برتولت برشت در نقش یکی از خدایان ظاهر شد و پس از آن در نمایش «قهرمان عصر ما» بر اساس اثر لرمانتوف بازی کرد.

ویسوتسکی پس از مدتی موسیقی خود را هم به روی صحنه آورد و موضوع جنگ، تبدیل به یکی از موضوعات برجسته‌ی ترانه‌هایش شد. لیوبیموف از او خواست که برای نمایش «رفتگان و زندگان» با موضوع جنگ جهانی دوم ترانه بسراید. این نمایش با ترانه‌های «ستاره‌ها»، «سربازان گروه مرکز» و «گردان‌های مجازات» در سال ۱۹۶۵ به روی صحنه رفت. زندگی گالیله در سال ۱۹۶۶ نخستین نمایشی بود که ویسوتسکی در آن نقش اصلی را بازی می‌کرد و برای نخستین بار نام او را در روزنامه‌ها مطرح کرد. نخستین نقش جدی او در سینما در فیلم «من از کودکی می‌آیم» به کارگردانی ویکتور تورف[۱] بود که دو ترانه از او نیز در آن پخش شد. ویسوتسکی در سال ۱۹۶۷ در فیلم داستانی «عمودی» درباره‌ی کوهنوردی، به کارگردانی بوریس دورف[۲] بازی کرد و ترانه خواند که به شهرت و محبوبیت بیش از پیش او انجامید. ویسوتسکی «ترانه‌ی دوست» را که یکی از مشهورترین ترانه‌های اوست هنگام فیلمبرداری همین فیلم در کوه البروس ساخت. هم‌زمان در تاگانکا هم سخت مشغول بود و در نمایشی تجربی با عنوان «گوش کن!» نقش ولادیمیر مایاکوفسکی را بازی می‌کرد.



ولادیمیر ویسوتسکی در نمایش هملت، ۱۹۷۱

یکی از بهترین نقش‌هایی که ویسوتسکی بازی کرده است، مربوط به نمایش پوگاچوف[۳] در سال ۱۹۶۷ است، نمایشی بر اساس یکی از اشعار سرگئی یسنین[۴] که از آن به عنوان یکی از بهترین نمایش‌های تاگانکا نیز یاد می‌شود. چند هفته بعد از اولین اجرای این نمایش، لیوبیموف او را به خاطر بی‌انضباطی ناشی از افراط در نوشیدن الکل اخراج کرد، اما چند ماه بعد

۱ Victor Turov
۲ Boris Durov
۳ Pugachov
۴ Sergei Yesenin

دوباره او را به تئاتر برگرداند. این چرخه بارها در طول زندگی او تکرار شد. در سال ۱۹۷۱ ویسوتسکی در نقش تاریخی‌اش یعنی هملت در اجرای نوآورانه‌ی لیوبیموف در تئاتر تاگانکا ظاهر شد. در سال ۱۹۷۲ به خاطر بازی در فیلم «مرد خوبِ بد» بر اساس داستان دوئل چخوف، برنده‌ی جایزه‌ی بهترین بازیگر مرد فستیوال فیلم تائورمینا شد. در سال ۱۹۷۴، پس از یک تور اجرا در ازبکستان، دیپلم افتخار ازبکستان شوروی را به عنوان نخستین جایزه‌ی دولتی‌اش دریافت کرد و سال بعد، عضویت اتحادیه‌ی سینماگران شوروی به او اعطا شد. این امر وضعیت دوگانه‌ی جالبی برای او به وجود آورده بود؛ از یک سو وارد حلقه‌ی الیت سینماگران شوروی شده بود و با جایزه‌ی دولتی از او تقدیر شده بود و از سوی دیگر به خاطر موسیقی‌اش که مورد پسند رژیم نبود، در روزنامه‌ها هدف حمله و سرزنش همین دولت قرار گرفته بود. این دوران اوج محبوبیت مردمی او بود. در سال ۱۹۷۶، تئاتر تاگانکا با نمایش هملت در فستیوال بیتف یوگسلاوی شرکت کرد و برنده‌ی جایزه‌ی اول این فستیوال شد. پس از آن نیز اجرای این نمایش در فرانسه با موفقیت چشمگیری روبرو شد. او در ۱۸ ژوئیه سال ۱۹۸۰ برای آخرین بار هملت را روی صحنه‌ی تاگانکا بازی کرد.

ویسوتسکی اولین نوارش را در سال ۱۹۶۳ حین فیلمبرداری «ضربه‌ی پنالتی» به کارگردانی ونیامین دورمان[۱] پر کرد. این نوار تکثیر شد و به سرعت میان مردم محبوبیت یافت، اما بدون نام و نشان بود. در سال ۱۹۶۴، او حدود ۵۰ آهنگ ضبط و با نام خودش منتشر کرد و با ادامه‌ی این روند، بر محبوبیتش افزوده شد و تا سال ۱۹۶۷، به جایی رسید که ترانه‌هایش را در

۱ Veniamin Dorman

از پروژه‌ی هفت دنیای ولادیمیر ویسوتسکی

فیلم‌هایی که بازی می‌کرد، جا می‌دادند.

ترانه‌های ویسوتسکی چنان پیوندی با واقعیت داشتند که هیچ‌کس باور نمی‌کرد که او خودش هرگز نه در جنگ شرکت داشته و نه زندانی بوده و نه هیچ‌یک از آن تجربیات را داشته است. نیکلای اردمان[۱] نمایشنامه‌نویس روس درباره‌ی او به لیوبیموف گفته بود:«من خوب می‌فهمم که مایاکوفسکی یا یسنین چطور این کار را می‌کردند. این که ولودیا ویسوتسکی چطور این کار را می‌کند فراتر از درک من است.» ویسوتسکی پس از یکی از اجراهای زنده‌اش در سن‌پترزبورگ یادداشتی برای طرفدارانش باقی گذاشت که با این جملات پایان می‌یافت:

«حالا که تمام آهنگ‌های من را شنیدید، لطفاً مرتکب این اشتباه نشوید که مرا با شخصیت‌هایم [در ترانه‌ها] اشتباه بگیرید. من اصلاً شبیه آنها نیستم.

با عشق، ویسوتسکی، ۲۰ آوریل ۱۹۶۵»

در سال‌های پایانی دهه‌ی ۶۰، ترانه‌های عاشقانه‌ی قابل قبول هم به رپرتوار او اضافه شد. این زمانی بود که با مارینا ولادی وارد رابطه‌ی عاشقانه شده بود. همچنان که بر شهرت و محبوبیت ویسوتسکی افزوده می‌شد، از سال ۱۹۶۸ جریانی در روزنامه‌های شوروی آغاز شد که ویسوتسکیِ خواننده را می‌کوبید. روزنامه‌ی «سُویِتسکایا راسیا[۲]» از محبوبیت او با عنوان «شیوع اپیدمیک آهنگ‌های زشت و غیراخلاقی که ارزش‌های دنیای جرم و جنایت، الکلیسم، فحشاء و بی‌اخلاقی را زیبا نشان می‌دهد» یاد کرد و «کومسومولسکایا پراودا[۳]» او را مرتبط با دلالان بازار سیاه دانست که در سیبری نوار می‌فروختند. وزیر فرهنگ وقت، نمایشنامه‌نویس روس الکساندر اشتین[۴] را به خاطر استفاده از ترانه‌های ویسوتسکی در نمایش «آخرین رژه» توبیخ کرد، چرا که معتقد بود برای

از پروژه‌ی هفت دنیای ولادیمیر ویسوتسکی

۱ Nikolay Erdman
۲ Sovetskaya Rossiya
۳ Komsomolskaya Pravda
۴ Alexander Stein

«اراذل ضدشوروی تریبون فراهم کرده است».
دمیتری کابالِوسکی[۱] آهنگساز از تریبون کمیته‌ی آهنگسازان شوروی، رادیو شوروی را به خاطر پخش ناموجه «محصول نازِلی» چون «ترانه‌ی دوست»

از پروژه‌ی هفت دنیای ولادیمیر ویسوتسکی

سرزنش کرد. با این حال، چند سال بعد در سال ۱۹۷۴، ملودیا[۲]، قطب انحصاری صنعت ضبط موسیقی شوروی، چهار ترانه‌ی او را با موضوع جنگ منتشر کرد. این همان سالی است که جایزه‌ی دولتی دیپلم افتخار ازبکستان و عضویت اتحادیه‌ی سینماگران را دریافت کرده بود. در اواسط دهه‌ی هفتاد، میان مقامات شوروی درباره‌ی مسئله‌ی ویسوتسکی دودستگی به وجود آمده بود، عده‌ای مانند میخائیل سوسلف[۳] دبیر دوم حزب کمونیست از او بیزار بودند و عده‌ای مانند لئونید برژنف[۴] دبیرکل کمیته مرکزی حزب او را می‌ستودند. این محبوبیت پس از سفرهای خارجی ویسوتسکی که بدون اجازه‌ی رسمی انجام گرفته بود و در آنها به مصاحبه با رسانه‌ها و ضبط آهنگ‌هایش پرداخته بود، به کمکش آمد و او را از گرفتاری رهانید.

در هر زمان و هر جا که ممکن بود، کنسرت برگزار می‌کرد، از سالن‌های کنسرت و اجتماعات، تا غذاخوری کارخانه‌ها و خانه‌های مردم.

موسیقی و بازیگری ویسوتسکی پیوندی تنگاتنگ با هم داشتند. از یک سو توانسته بود ترانه‌هایش را وارد حرفه‌ی بازیگری‌اش در تئاتر و سینما کند، و از سوی دیگر، بسیاری از ترانه‌هایش داستان‌های دراماتیزه شده‌ی کوچکی بودند که شخصیت قهرمان و دیالوگ داشتند. روایت در ترانه‌هایش غالباً به شکل اول شخص بود و به قدری واقعی، که اغلب مردم فکر می‌کردند او واقعاً در گولاگ یا حصر لنینگراد بوده و یا در جنگ شرکت داشته است. با وجود انتقادهای صریحی که در ترانه‌هایش بود، او خودش را نه یک مخالف، بلکه

۱ Dmitry Kabalevsky
۲ Melodiya
۳ Mikhail Suslov
۴ Leonid Brezhnev

صرفاً کسی می‌دانست که نقص‌های کشورش را اذعان دارد.

حرفه‌ی خوانندگی و نیز ترانه‌های ویسوتسکی در زمان حیاتش از سوی مقامات به رسمیت شناخته نشد. او در طول زندگی‌اش حدود هشتصد ترانه ساخت که جز یک آلبوم در اواخر عمرش، هیچ‌یک اجازه‌ی ضبط و انتشار رسمی پیدا نکرد. اما در هر زمان و هر جا که ممکن بود، کنسرت برگزار می‌کرد، از سالن‌های کنسرت و اجتماعات، تا غذاخوری کارخانه‌ها و خانه‌های مردم. از میان فیلم‌هایی که ویسوتسکی در آنها بازی کرده است، دو فیلم «مداخله» از گنادی پولوکا[1] و «دو رفیق خدمت می‌کردند» از یوگنی کارلف[2] به شدت سانسور شدند، به طوری که فیلم اول بیست سال از پخش باز ماند. ویسوتسکی در سال ۱۹۷۹، به پروژه زیرزمینی متروپل پیوست که واسیلی اکسیونوف[3] و تعدادی دیگر از نویسندگان مخالف سانسور آن را راه‌اندازی کرده بودند. این پروژه تلاشی بود برای دفاع از آزادی بیان و نشر آزادانه و بدون سانسور آثار ادبی.

پس از مرگ ویسوتسکی، جایزه‌ی دولتی شوروی در سال ۱۹۸۶ به او اعطا شد و انجمن نویسندگان شوروی (که ویسوتسکی هرگز به آن تعلق نداشت) کمیسیونی را برای «میراث ادبی» این شاعر تشکیل داد و از عموم دعوت کرد که در مستندسازی زندگی او کمک کنند و در سال ۱۹۸۹ هم موزه‌ی ولادیمیر ویسوتسکی در مسکو افتتاح شد.

در سال ۲۰۱۸، نمایشگاهی در «موزه‌ی یهودی و مرکز مدارا» در مسکو افتتاح شد که به شیوه‌ای غیرمعمول به آثار ویسوتسکی پرداخته است. این نمایشگاه چندرسانه‌ای با عنوان «هفت دنیای ولادیمیر ویسوتسکی» که

۱ Gennady Poloka
۲ Yevgeny Karelov
۳ Vasily Aksyonov

از پروژه‌ی هفت دنیای ولادیمیر ویسوتسکی

توسط گروه طراحی «لورم ایپسوم»[۱] خلق شده است، به جای زندگی خود او، از ترانه‌هایش الهام گرفته و فضاهایی را خلق کرده است که حال و هوای این ترانه‌ها و شخصیت‌هایشان را نشان می‌دهد.

از پروژه‌ی هفت دنیای ولادیمیر ویسوتسکی

***

زندگی ویسوتسکی بسیار پرشتاب بود. گویی از پیش می‌دانست که چه فرصت کمی برای زندگی دارد و می‌خواست در مدت زمانی هر چه کوتاه‌تر، تمام آنچه را که در ترانه‌هایش می‌خواند زندگی کند و استعداد بی‌نظیرش را در بیشترین حد ممکن به نمایش بگذارد. هر چند، شاید همین سبک زندگی پرشتاب بود که به کوتاهی زندگی‌اش منجر شد، زیرا او از آن کسانی بود که خطر کردن را به خاطر خود خطر کردن دوست داشت، نه الزاماً برای هدفی فراتر از آن. روح آزاد و سرکش او این طور بود که آرام می‌گرفت. علت این که موسیقی او در زمان حیاتش از جانب مقامات به رسمیت شناخته نشد، مضمون ترانه‌های او بود که با زبانی بی‌پروا از همه چیز سخن می‌گفت. خود را به زحمتِ پنهان شدن پشت استعارات و کنایات نمی‌انداخت، بلکه بر عکس، جسورانه کلمه‌ی «من» را در ابتدای هر آنچه در ترانه بود می‌گذاشت و مسئولیت آنچه نکرده بود را هم می‌پذیرفت. این صداقت و جسارت در کنار صدای قوی و خشن اما دلنشین او، پیوندی محکم میان او با ترانه‌ها و قهرمان‌هایشان و به تبع آن با مردم ایجاد کرده بود. صرف‌نظر از این که خود او هم بارها این نکته را خاطرنشان کرده بود که مضمون ترانه‌هایش تجربیات واقعی او نبوده‌اند، به نظر می‌رسد درجه‌ای از حقیقت در پس این باور وجود داشت: روحیه‌ای مشترک

۱ Lorem Ipsum

میان او و شخصیت‌های ترانه‌هایش وجود داشت، اگرچه خود تجربیات مشترک نبودند. این ترانه‌ها و این سبک زندگی نه مورد پسند مقامات بود، و ظاهراً نه مورد پسند پدرش، تا جایی که به گفته‌ی مارینا ولادی در خاطراتش، از قرار، پدر ولادیمیر گزارش پسرش را به کا.گ.ب رد می‌کرده است. اما ولادیمیر ویسوتسکی نسبت به همه‌ی این‌ها بی‌توجه بود و کوچک‌ترین اعتنایی به هر آنچه در صدد بود او و خلاقیتش را محدود کند نداشت. این بی‌توجهی به تمام این بند و بست‌ها، او را در چشم مردم تبدیل به یک قهرمان کرده بود و بی آن که خود بداند یا بخواهد، تبدیل به نماد انسان آزاد و سرکشی شده بود که به چهارچوب‌های ساختاری که قصد کنترل همه‌جانبه‌ی افراد را داشت پشت پا می‌زد. آلبر کامو می‌گوید: «تنها راه روبرو شدن با جهانی که آزاد نیست، این است که چنان مطلقاً آزاد باشی که خود وجودت عملی شورشی باشد.»
و ویسوتسکی این چنین بود.

***

آنچه در ادامه می‌آید، ترجمه‌ای است از ترانه‌ی دوست، سروده‌ی ولادیمیر ویسوتسکی که آن را برای فیلم «عمودی» در سال ۱۹۶۷ ساخت.

ترانه‌ی دوست

اگر دوستی یک‌باره جوری از آب درآمد
که نه دوست باشد، نه دشمن، فقط باشد
اگر نتوانستی فوراً این را بفهمی
که خوب است یا بد

او را به کوهستان ببر، خطر کن!
و نگذار او تنها باشد
بگذار نزدیکت باشد،
و خواهی فهمید که او کیست.

اگر او آدم حسابی نباشد
اگر به لنگ زدن و ناله کردن بیافتد،
اگر بر روی یخسار بلغزد،
پایش بلغزد و بابتش شلوغ کند،

پس کنارت یک غریبه است
اما به او دشنام نده، بگذار برود:
بی‌عرضه‌ها را به قله نمی‌برند
درباره‌شان آواز نمی‌خوانند

اما اگر گلایه نکند و ننالد
گرچه خُلقش تنگ است و درد می‌کشد،
و اگر در هنگام واژگون شدن از صخره
ناله کند اما تو را نگه دارد،

اگر تو را جوری دنبال کند که انگار به جنگ می‌رود
و در قله مست هیجان بایستد
پس به این یکی درست مثل خودت
تکیه کن.

منابع:

Vysotsky, Vladimir. "60 Minutes with Vysotsky" 60 Minutes. Dan Pater. New York, New York: CBS, 1976. https://www.youtube.com/watch?v=mfEezXJ7IyQ

Novikov, V.I. [ru]. — Vysotsky. The 6th Ed. The Lives of Distinguished People series. Molodaya Gvardiya. Moscow, 2010. ISBN 978-5-235-03353-5.

"Taganka's History. Vladimir Vysotsky". taganka.theatre.ru. https://wysotsky.com/

وضعیت آینده‌ی تئاتر (دولتی) ترکیه[1]

پیتر فرستراته[2]

ترجمه‌ی شیرین میرزانژاد

با برقراری سیستم جدید ریاست جمهوری[2] از سال ۲۰۱۸ در ترکیه، تئاتر به عنوان یک نهاد بر سر یک چهارراه تاریخی قرار گرفته است. تا ژوئیه ۲۰۱۸، درست پیش از آن که قانون اضطراری بحث‌برانگیز برداشته شود، دو فرمان صادر شد که استقلال هنرمندانی را که در تئاترها، اپراها و بالـه‌های دولتی کار می‌کردند محدود کرد. نخستین فرمان که اختیار برنامه‌ریزی و تخصیص بودجه را اعطا می‌کند، جانشین فرمانی از سال ۱۹۴۹ می‌شود.[3] فرمان دوم تمام تئاترهای دولتی را تحت کنترل رئیس‌جمهور قرار می‌دهد. در طول تابستان، نهادها موقتاً تعطیل شدند تا زمانی که با نظام جدید سیاسی هماهنگ شوند. با این تغییر ساختاری، فرآیند سیاسی طولانی‌تر جابجایی قدرت و تمرکزگرایی تقویت می‌شود. اما تغییر معرفت‌شناختی اساسی‌تری نیز در آگاهی ایدئولوژیک ترکیه در جریان بوده است که عمیقاً ریشه در تاریخ بخش عمومی و تجمع قدرت در نهادهای دولتی دارد.

این تازه‌ترین مناسک گذار نهادی کردن دست‌کم به دو دلیل نگران کننده است. اول از همه، رئیس‌جمهور، مقامات دولتی حزب او (حزب عدالت و توسعه) و رسانه‌ی خبری طرفدار رژیم، گهگاه از هنرمندان تئاتر به عنوان بخشی از استراتژی بی‌اعتبار کردن هر گونه تلاشی برای نقد سیاست‌های دولت کنونی استفاده کرده‌اند. این قبیل حملات پوپولیستی تا اندازه‌ای بخش تئاتر حرفه‌ای را در ترکیه فلج کرده و از مردم تا آنجایی حساسیت‌زدایی کرده است که تجدید ساختار جاری می‌تواند بدون مقاومت چندانی به اجرا درآید. دوم این که برنامه‌ی دگرگونی کامل نهادهای هنری پیش از این افشاء شده بود، درست پیش از آن که اعتراضات پارک گزی در بگیرد.[4] پیش‌نویس لایحه‌ی این برنامه، ارزیابی مجدد تخصیص بودجه‌ی عمومی هنر را در کنار لغو ساختار تئاترهای دولتی، ارکستر سمفونی‌ها و کمپانی‌های اپرا و بالـه پیش‌بینی می‌کرد، به استثناء نمونه‌ی کوچکی از هر نهاد که حفظ می‌شد و/یا خصوصی می‌شد. مشخص شد که دولت حزب عدالت و توسعه آماده‌ی تغییراتی قابل توجه می‌شد که نهایتاً راه را برای خصوصی‌سازی نهادهای پرسابقه هموار می‌کرد. به علاوه، هیئت جدیدی از اعضای دست نشانده‌ی

«سیاست‌های تئاتری»
در هر شماره به رویکرد دولت‌ها در قبال تئاتر می‌پردازد. هم‌چنان که بررسی سیاست‌های دولت‌ها درباره‌ی تئاتر، می‌تواند بیان‌گر وضعیت هنر تئاتر در آن اجتماع باشد، از سوی دیگر نحوه‌ی برخورد دولت‌ها با تئاتر به عنوان بخشی از فرهنگ هم می‌تواند شاخص تعیین‌کننده‌ای برای ارزیابی عملکرد کلی دولت‌ها در قبال شهروندانش در عرصه‌های دیگر باشد.

اعتراضات بازیگران در استانبول، ۲۰۱۲

دولت درباره‌ی تمام تخصیص بودجه‌ی هنر تصمیم می‌گرفتند. این امر هنرمندان را تبدیل به کارگرانِ ثانویِ پیمانیِ تحت کنترل شدید دولت می‌کرد. لایحه با نگرانی گسترده‌ای روبرو شد: تظاهرات در خیابان‌های سرتاسر کشور (بزرگ‌ترین‌شان در ۲۵ مه ۲۰۱۳، سه روز پیش از سر برآوردن اعتراضات پارک گزی)، و یک کمپین رسانه‌ای جعلی به دنبال آن ایجاد شد که حتی پیش از آن که لایحه در پارلمان تصویب شود، مباحثات عمومی را برانگیخت.

این لایحه‌ی کذایی تا امروز هنوز اجرا نشده است، اما زمینه برای تجدید ساختارِ امروز آن، فراهم شده بود. حال که تئاترهای دولتی تحت مسئولیت ریاست جمهوری قرار گرفته‌اند، تغییرات می‌تواند بدون مخالفت چندانی پیاده شود. لمی بیلگین[۶] که بین سال‌های ۱۹۹۸ تا ۲۰۱۳ دبیر کل تئاترهای دولتی بود، به تازگی اعلام کرده است که در گذشته همیشه می‌شد نه گفت.[۷] این امروز غیرممکن شده است. به علاوه، فضای غیررسمی اضطراب و عدم اطمینانی ایجاد شده است که پس از اقدام به کودتا (۲۰۱۶) با پیگرد بدون دلیل و فراگیر افراد در میان نهادهای دولتی، شدت یافت. از آن زمان تا کنون نهادهای هنری دولتی با جانشینان موقتی که نمی‌دانستند چگونه دورنمای آینده را در رابطه با انتخاب رپرتوار یا حتی امنیت شغلی ارزیابی کنند، در برزخ به سر می‌برند.

در یک مورد پس از اقدام به کودتا، بیست هنرمند ثابت تئاتر شهرداری استانبول ناگهان برکنار شدند، اما پانزده نفرشان پس از محکومیت مصرانه‌ی افکار عمومی بازگردانده شدند. قربانیان دیگر از اقبال کمتری برخوردار بودند: تقریباً تمام مدرسان قدیمی‌ترین دپارتمان تئاتر آنکارا از ابتدای سال ۲۰۱۷

۱ Turkey's Future State (of) Theatre

۲ Pieter Verstraete

۳ در سال ۲۰۱۸ تغییراتی در نظام سیاسی ترکیه اعمال شد که طی آن نقش رئیس‌جمهور در آن تقویت شد و اختیارات اجرایی به او تفویض گردید. تا پیش از آن، نخست‌وزیر در رأس امور قرار داشت. (م)

۴ دو قانون بود که بر تئاتر دولتی حاکم بود. قانون ۵۴۴۱ مربوط به مبنای تئاتر دولتی بود (مورخ ۱۹۴۹) و قانون شماره ۵۲۲۵ که حاکم بر توسعه‌ی سرمایه‌گذاری و ابتکار فرهنگی (مورخ ۲۱ ژوئیه ۲۰۰۴). قانون دوم عمدتاً مسئولیت دولت را درباره‌ی حفظ «فرهنگ ملی» توضیح می‌دهد.

۵ این به اصطلاح طرح پیشنهادی «توشاک» (قانون شورای هنر ترکیه) در ژوئن ۲۰۱۳ در گاهنامه تیاترو منتشر شده بود.

۶ Lemi Bilgin

۷ نگاه کنید به بند ۱ توضیحات پایان مطلب.

برکنار شدند. در سرتاسر ترکیه، هنرمندانی که بازداشت شدند، عملاً همگی کرد بودند، یا درگیر روند صلح کردها بودند. نهادهای هنری کرد مورد حمله قرار گرفتند یا تعطیل شدند، از جمله مرکز فرهنگی بین‌النهرین و تمام شاخه‌هایش، انستیتو کردی استانبول (ان‌جی‌او)، تئاتر متروپولیتن شهرداری شهر دیاربکر، و تئاترهای شهر باتمان و حکاری. به تازگی هنرمندان ترک هم به خاطر انتقاد علنی دولت زندانی شده‌اند.[1]

آنچه امروز در معرض خطر است، آزادی هنر/هنرمندان و وضعیت تئاتر به عنوان فضایی برای تولید، نقد و آموزش مستقل از عرصه‌ی سیاسی است. این آرمان‌ها در طول چند سال گذشته هم تحت فشار فزاینده بوده‌اند.[2] برای مثال، در سال ۲۰۱۲، شهردار استانبول تبصره‌ای به مقررات مربوط به تئاترهای شهر که به دست شهرداری متروپولیتن اداره می‌شد اضافه کرد تا «نفوذ کارمندان دولت را در انتخاب رپرتوار افزایش یافته و محتوای هنری تئاتر بهتر کنترل شود».

تشکیلات سیاسی به طور سیستماتیک هنرمندان دولتی را در مطبوعات هدف قرار داده و به این ترتیب جو احتیاط و خودسانسوری را به وجود آورده است، حتی وقتی که تئاترهای دولتی هنوز حاکمیت معقولی بر روی رپرتوار و برنامه‌ی هنری خود داشتند. یک نمونه‌ی برجسته در سال ۲۰۱۲ پدیدار شد: دیدار سمیه، دختر رجب طیب اردوغان از نمایش «عثمان جوان» تئاتر دولتی آنکارا، منجر به یک بیانیه‌ی عمومی علیه «گستاخی» تشکیلات تئاتر شد؛ تشکیلاتی که از لحاظ ایدئولوژیک کمالیست است (با روحیه‌ی سابق انقلابی و جمهوری‌خواه پدر بنیان‌گذار ترکیه مصطفی کمال آتاتورک)[3]. این که نمایش -از طریق شخصیت یک سلطان اصلاح‌طلب به عنوان شخصیت اصلی، که به نفع امنیت مردم ترک، به ارتش و رهبری مذهبی شدیداً معترض می‌شود- مستقیماً به گذشته‌ی عثمانیِ پیش از جمهوری ترکیه اشاره می‌کند، بُعد دیگری را به خانواده‌ی اردوغان می‌افزاید. اردوغان اغلب خود را به عنوان مُصلح جمهوری به وسیله‌ی عقب راندن ارتش به پشت سنگرهایش تصویر کرده است، در حالی که بخشی از موفقیت خودش و حزب عدالت و توسعه، گفتمان احیاء نئوعثمانیست است.[4] ظاهراً سمیه زمانی برانگیخته شد که تولگا تونجر[5] با یک شوخی بداهه به خاطر جویدن آدامس در طول نمایش او را دست انداخت. او با عصبانیت تئاتر را ترک کرد و نامه‌ای سرگشاده نوشت که آنها را به خاطر تبعیضی که مدعی بود نسبت به او به خاطر حجابش قائل شده‌اند، محکوم می‌کرد. پدرش به نوبه‌ی خود از فرصت

به گفته‌ی اُزکِرِمله، «کمونالیسم دولت‌گرا» فرهنگ سیاسی هژمونیک ترکیه را شکل داده است.

۱ نگاه کنید به بند ۲ توضیحات پایان مطلب

۲ گزارش کارشناسان مستقل شورای اروپا در سال ۲۰۱۳ (سال قیام گزی) درباره‌ی دخالت سیاسی در تئاتر گزارش و هشدار داد.

۳ نگاه کنید به بند ۳ توضیحات پایان مطلب.

۴ نگاه کنید به بند۴ توضیحات پایان مطلب.

۵ Tolga Tuncer

استفاده کرد تا موقعیت ممتاز هنرمندان کمالیست را با این اخطار که «دستی را که به آنها غذا می‌دهد گاز نگیرند»، دست بگیرد. وزیر وقت فرهنگ، ارطغرل گونِی[1] -که بعداً با اردوغان دچار اختلاف شد- هم تاکید می‌کرد که هنرمندان تئاتر «هیچ حقی» نداشتند که با تماشاگران‌شان «تعامل» کنند. او گفت که حزب عدالت و توسعه موافق آزادی هنری است، اما وقتی پای «رفتار حسنه» به میان می‌آید، این آزادی محدودیت‌هایی هم دارد.

روشن است که قصد این کمپین محدود کردن جایگاه ممتاز هنرمندان دولتی بود که ریشه در سکولاریسم و کمالیسم داشت، در زمانی که قدرت درون دولت در حال جابجایی بود.[2] چنان که انتظار می‌رفت، پیامد روانی این ماجرا، همدستی در ساکت ماندن بود. با این حال، همدستی به عنوان تاکتیک عام بقاء، تاریخ طولانی‌تر درونی‌سازی در دستگاه ایدئولوژیک دولتی ترکیه دارد، که مجموعه‌ی محدودیت‌های خودش را در «توان-واکنش» [Response-ability] هنرمند در برابر دخالت سیاسی ایجاد می‌کند. در واقع، در معنای اخلاق لویناسی[3] کلمه، «توان-واکنش» درک این مطلب است که نقد کردن یا مخالفت کردن با قدرت فقط در معرض قرار دادن خود/من به دیگری نیست. خود، نیز، به نوعی، «گروگان» دیگری است، و مسئولیتش «چنان مطلق است که من حتی برای مسئولیت دیگری هم مسئولم». بنابراین، در رویارویی با تحقیر پوپولیستی اردوغان، بسیاری از هنرمندان دولتی ممکن است احساس کرده باشند که نیاز است نه تنها خود را حمایت کنند، بلکه برای کل جامعه‌شان هم احساس مسئولیت کنند، و به این ترتیب جلوی زبان‌شان را بگیرند تا تلاطم فروکش کند.

اردم گوندوز در اکت مرد ایستاده

در سطح عمیق‌تر اجتماعی-سیاسی، پژوهشگران و روزنامه‌نگاران کوشش کرده‌اند که تبعیت نهادهای دولتی را از طریق مفاهیم دیگری توضیح بدهند، مانند «اقتدارگرایی» «پست‌مدرن» بر مبنای «اکثریت‌گرایی» انتخاباتی، که در آن «اکثریت به نفع شیوه‌ی

۱ Ertuğrul Günay

۲ نگاه کنید به بند ۵ توضیحات پایان مطلب.

۳ امانوئل لویناس Emmanuel Levinas فیلسوف فرانسوی ۱۹۰۶- ۱۹۹۵

مشخصی از زندگی قانونگذاری می‌کند و از تمام ابزار و وسایل دولتی استفاده می‌کند تا اخلاقیات، سبک زندگی و نظام ارزشی منتخب خودش را تحمیل کند»؛ این‌ها همه از طریق تصویب سلسله‌مراتبی و کمونالیسم (دولت‌گرا) - حس مشترک «اخلاق» اجتماعی بر مبنای رفتارهای هژمونیک دولت. مورد اخیر در بسترهای گوناگونی تعریف شده است، غالباً در ضدیت با بستر دولت-ملت[1]. با این حال به گفته‌ی اُزکِرِمله[2]، «کمونالیسم دولت‌گرا» فرهنگ سیاسی هژمونیک ترکیه را شکل داده است. «وحدت»ی که ایجاد کرده ساختگی است، نه دائمی، و محیطی را می‌سازد که در آن «تفاوت» در بهترین حالت «تحمل» می‌شود اما هر فرد یا جمعی که تلاش کند استقلال داشته باشد، داخل یا خارج از جامعه، تهدیدی هستی‌شناسانه محسوب می‌شود. به علت رقابت‌های درونی میان جوامع برای نزدیک شدن به دولت در دستیابی به قدرت و امتیاز، افراد دیدگاه‌های خودشان را محدود می‌کنند، در حالی که نسبت به هر بیگانه سوءظن دارند. این تا حدی توضیح می‌دهد که چرا روزنامه‌نگاران، دانشگاهیان و هنرمندان، خصوصاً در نهادهای دولتی، که از دولت انتقاد کرده‌اند در حال حاضر حتی از سوی همکاران و همتایان‌شان هدف قرار گرفته‌اند و برای ترک آنجا تحت فشار بوده و یا تحت نظر هستند.

می‌توان گفت که کمونالیسم در تاریخ کمالیسم به عنوان قراردادی اجتماعی عمل کرده که در مواقع مشخص، با رفتاری بیگانه‌هراس، هویت‌های فرهنگی و نژادی مشخصی را مانند ارمنی‌ها و کردهای ترکیه، و حتی مذهبیون مسلمان سنی -که دختر اردوغان پیش‌تر به آن متوسل شده بود- از خود رانده است، تا جامعه‌ی سکولار مسلط را حفظ (و تحمیل) نماید. اما، همچنین، از بدو کار گرایشات اتوکراتیکی را که می توانست علیه خودِ کمالیسم عمل کند، تغذیه کرد. در چنین فرهنگ سیاسی ریشه‌داری، وقتی هنرمندان در مقابل نادرستی‌ها می‌ایستند، سازش‌ناپذیری به خطری واقعی برای آنها منجر می‌شود.

یک هنرمند رقصنده‌ی کمالیست به شیوه‌ی جالب توجهی توانست بدون کیفر، مقابله کند: اردم گوندوز[3] از طریق انجام اکت افسانه‌ای «مردِ ایستاده» در بحبوحه‌ی اعتراضات گزی در مقابل تاکتیک‌های جبری رژیم مقاومت کرد و از آن گریخت.[4] امروز که به آن نگاه می‌کنیم، در وهله‌ی اول به نظر می‌رسد که توصیه و دعوت کمالیست‌ها به خودکاوی بود. گوندوز در حالتی نسبتاً خونسرد با دستهایش در جیب، صاف به چشمان آتاتورک زل زده بود که روی بنری بزرگ بر روی نمای ساختمان مرکز فرهنگی آتاتورک در میدان

۱ نگاه کنید به بند ۶ توضیحات پایان مطلب.

۲ Umut Özkırımlı : پژوهشگر علوم سیاسی ترک، متولد ۱۹۷۰.

۳ Erdem Gündüz

۴ ۱ نگاه کنید به بند ۷ توضیحات پایان مطلب.

چالش این خواهد بود که تئاتر را به عنوان یک نهاد، از «درونِ» تاریخِ همدستش با تاریخ دولت خودکامه دوباره تعریف کنیم.

تکسیم نقش بسته بود. این ساختمان -که زمانی نماد محوری کمالیسم و سکولاریسم بود- پیش از این به لاشه‌ای از گذشته بدل شده بود، از سال ۲۰۰۸ برای بازسازی تعطیل شده بود اما شایعاتی قوی وجود داشت مبنی بر این که تخریب خواهد شد (که در ماه مه ۲۰۱۸ شد). در آن زمان به عنوان پاسگاه موقت پلیس برای نظارت بر منطقه هم استفاده شد. گوندوز بازداشت نشد، چرا که هیچ قانونی شب‌زنده‌داری انفرادی صلح‌آمیزش را ممنوع نکرده بود. علیرغم اعمال زور پلیس در اطرافش، دولت ظاهراً تحملش را جمع کرده بود تا عمل مخالفت‌آمیز او را «تاب بیاورد». قدرتش در اقتباس از آن و تکرار آن توسط هزاران نفر از مردم در بسیاری نقاط دیگر بود.

این امر هنرمندان را تبدیل به کارگرانِ ثانویِ پیمانیِ تحت کنترل شدید دولت می‌کرد.

نگاه خیره‌ی گوندوز به پدر بنیان‌گذار تنها، نباید از نظر دور بماند. او آنجا ایستاد، گویی که از او پاسخی فوری می‌خواست، که یک بار برای همیشه سکوتش را بشکند، گویی که می‌پرسید «چطور به اینجا رسیدیم؟» یا شاید با اصراری بیشتر: «چطور از اینجا حرکت کنیم؟» این پرسش‌ها می‌تواند و باید در بستر کنونی تئاتر دولتیِ در حال فروپاشی پرسیده شود. چالش این خواهد بود که تئاتر را به عنوان یک نهاد، از «درونِ» تاریخِ همدستش با تاریخ دولت خودکامه دوباره تعریف کنیم. با این حال یک امر روشن است: ترکیه راهی طولانی را طی کرده و گرچه آینده نامطمئن به نظر می‌رسد، نسل جدید قدم به پیش خواهد گذاشت. هنرمندان راه‌های جدیدی را برای برقراری ارتباط با تماشاگران پیدا خواهند کرد، حتی اگر دولت آن را ممنوع کند. وقتی که تنها بر روی سیاست‌های روز به روز یک رژیم متخاصم با هنر تمرکز کنیم، مشکلات حل نخواهد شد. ما به تغییر استدلالی و شناختی در تئاتر نیاز داریم که دوباره بر روی «ساختن» اجتماع تمرکز کند نه تایید وضع ساکن موجود گروه‌های قطبی شده و متضاد. نهادهای دولتی ممکن است فروپاشیده شوند، اما تئاتر و نمایش این توان را دارند که مرزهای جوامع‌شان را بازتعریف کنند. در بحران است که هنرمندان تئاتر در ترکیه یکدیگر را دوباره پیدا می‌کنند. حالا وقتش است!

اردم گوندوز در اکت مرد ایستاده

توضیحات

۱ آنها در واقع نه هم گفتند. در زمان پیش‌نویس لایحه، لمی بیلگین برکنار شد و مصطفی کورت (Mustafa Kurt) به عنوان رایزن هیئت کل تئاترهای دولتی جایگزین او شد. او نیز در ۳۱ مه ۲۰۱۳ در روزهای نخستین اعتراضات گزی استعفا کرد، به دلیل سانسور دو نمایش «خورشید حتی وقت غروب بزرگ است» از کاظم اکشر (Kazım Akşar) و «من تسلیم شدم، اما تئاتر» از یتون نظیری (Yeton Neziray) که از قرار به علت «بیانات توهین‌آمیز و اروتیک» سانسور شده بود. کورت قویاً پیش‌نویس لایحه را محکوم کرده بود، چون هیئت کل تئاترها را تماماً حذف می‌کرد.

۲ از جمله هنرمندان کرد زهرا دوغان، هه‌جه هردم، فاتوش اروِن و نویسنده‌ی مشهور زازا فاضل اوزتورک، بودند. پینار اوغرنجی، آتالای ینی، آرزو اردمیر، پینار ارجان و عزیز کِلِچ در دسامبر ۲۰۱۶ به خاطر سازماندهی راهپیمایی «برای صلح راه می‌روم» از بدروم به دیاربکر، دستگیر شدند. رمان‌نویس و روزنامه‌نگار ترک آسله اردوغان که برای روزنامه‌ی طرفدار کُرد اوزگور گوندم می‌نوشت، به اتهام ارتباط با گروه‌های مسلح کرد زندانی بود. عثمان کاوالا در اول نوامبر ۲۰۱۷ به اتهام حمایت از قیام گزی بازداشت شد و هنوز در زندان است، اگر چه از طریق کارش با بنیاد آنادولو کولتور (بنیاد فرهنگ آناتولی)، برای حمایت از تبادل با هنرمندان کرد هم شهره است. بازداشت او برای صحنه‌ی تئاتر مستقل، خصوصاً در استانبول تکان دهنده بود. در ۲۰ فوریه ۲۰۱۹، کیفرخواست سنگین برای او و پانزده مدافع حقوق مدنی دیگر از جمله هنرمندان تئاتر، تبدیل به یک محاکمه‌ی پیچیده‌ی سیاسی شد.

۳ کمالیست کسانی هستند که قویاً به ایده‌آل‌های اولیه‌ی جمهوری ترکیه در روشنگری و مشارکت فرهنگی از طریق هنر، به عنوان بخشی از پروژه‌ی بزرگ ملت‌سازی و مدرن شدن (بخوانید غربی شدن) ترکیه در مقابل امپراتوری عثمانی باور دارند. از نظر تاریخی نمایش‌های تئاتری نقش چشمگیری در آموزش عمده‌ی طبقه‌ی متوسط داشتند. بر همین اساس تئاتری‌ها در نهادهای دولتی هنوز مطلقاً کمالیست هستند و در میان بسیاری از آنها این باور ادامه دارد که تئاتر باید در مقابل خطاهای دولت وارد عمل شود.

۴ اردوغان و حزب عدالت و توسعه غالباً در کمپین‌های انتخاباتی طرفداران‌شان را با عنوان «نوادگان عثمانی» خطاب می‌کنند و در فرهنگ عامه (غالباً تلویزیون) و پروتکل دولتی آشکارا مدافع احیای فرهنگ و سنت‌های عثمانی بوده‌اند.

۵ امروز حزب جمهوری خلق وارث اصلی ایدئولوژی کمالیست و حزب اپوزیسیون اصلی است. اگر چه دیگر قدرت را در دست ندارد، اما در بسیاری از شهرداری‌های ترکیه در حمایت از هنر صاحب نفوذ است.

۶ در واقع کمونالیسم اغلب به عنوان شیوه‌ی سیاسی سازماندهی و/یا اجرای شیوه‌ی زندگی در کنار هم بر اساس کمون‌های فدراتیو است. می‌تواند به صورت ضمنی جنبه‌ی انقلابی هم داشته باشد، همچون قضیه‌ی کردها، که در منطقه برای فدرالیسم دموکراتیک می‌کوشند. کردها که از مفهوم موری بوکچین (Murray Bookchin) درباره‌ی کمونالیسم الهام گرفته‌اند، آن را به عنوان منشاء توانمندسازی شهروندان از طریق خودسازماندهی گروهی و خودمدیریتی شهری در برابر سرکوب دولت-ملت می‌بینند. در این بخش، اما من به کمالیسم به عنوان یک پروژه‌ی کمونالیست ناسیونالیست و بر مبنای ناسیونالیسم سرزمینی اشاره دارم که کاملاً متفاوت است.

۷ مرد ایستاده، یک عمل مقاومت صلح‌آمیز و به اصطلاح منفعل در دوران اعتراضات گزی بود که توسط اردم گوندوز در شب ۱۷ ژوئن ۲۰۱۳ آغاز شد، یعنی دو روز پس از آن که اشغال پارک گزی شکسته شد. در بحبوحه‌ی کنترل دائمی از سوی نیروهای ویژه‌ی پلیس، گوندوز بیش از ۸ ساعت در مقابل مرکز فرهنگی آتاتورک در میدان تکسیم، جنب پارک گزی ایستاد. او پس از آن اعلام کرد که از طرف تمام کسانی که در معرض خشونت پلیس بوده‌اند و به خاطر موضع رسانه‌ها علیه معترضین عموماً دیده نمی‌شوند، ایستاده بود. این عمل به سرعت در روزهای آتی مورد تقلید جمعی از معترضان در داخل و خارج ترکیه قرار گرفت و آن را اقتباس کردند؛ در مکان‌های نمادین (نزدیک جایی که در منطقه‌ی کیزیلی معترضین بر اثر شلیک گلوله جان باختند، کنار یک زیارتگاه در مرز سوریه، کنار درختان یا سفارتخانه‌ها) در وضعیت‌های گوناگون (کنار کفش یا در حال مطالعه)، با ویژگی‌های معنادار یا بدون آن (با دهانی که با چسب بسته شده، ماسک گای‌فاکس، پرچم، پلاکارد یا ماسک شیمیایی).

برگرفته از:

Verstraete, Pieter, ‘The Standing Man Effect’, Istanbul Policy Center, Sabanci University, Stiftung Mercator Initiative 2013, at http://ipc.sabanciuniv.edu/wp-content/uploads/2013/07/IPC_standingman_SON.pdf, accessed 29 October 2018.

منابع و مآخذ

www.tiyatrodergisi.com.tr/detay.php?hng=3829

https://chpbrussels.org/2015/02/25/chp-report-on-the-turkish-governments-culture-and-arts-policies-2014-oppression-and-censorship, accessed 24 June 2016.

Merve Erol, ‘The Future of Theater in New Turkey’, 26 March 2015, https://tr.boell.org/de/node/2237, accessed 25 May 2016.

Ece Göksedef. ‘New Drama: Turkey's State Theatre Freedoms Curbed under Presidential System’, Middle East Eye, 17 July 2018 (last updated 15 August 2018), at www.middleeasteye.net/news/turkish-state-theaters-are-not-autonomous-any-more-under-new-presidential-system-51210182, accessed 10 September 2018.

https://chpbrussels.org/2015/02/25/chp-report-on-the-turkish-governments-culture-and-arts-policies-2014-oppression-and-censorship, accessed 24 June 2016.

See Murray Bookchin, ‘What Is Communalism? The Democratic Dimension of Anarchism’, Green Perspectives, 31 (October 1994), pp. 1–6, at http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/bookchin/CMMNL2.MCW.html, accessed 24 September 2016. See also Farha, Mark, ‘Global Gradations of Secularism: The Consociational, Communal and Coercive Paradigma’, Comparative Sociology, 11 (January 2012), pp. 354–86 CrossRef | Google Scholar.

Kedistan, ‘Artist Fatoş İrwen also in Jail’, Kedistan.net, 3 October 2017, at www.kedistan.net/2017/10/03/artist-fatos-irwen-also-in-jail, accessed: 15 January 2018. Also see Vanekspress, ‘Xece Herdem Gözaltına Alındı’, Wanhaber, 16 January 2017, at www.wanhaber.com/xece-herdem-gozaltina-alindi-216744h.htm, accessed 15 January 2018.

CDCPP Report, ‘Steering Committee for Culture, Heritage and Landscape. Review of Cultural Policy in Turkey: Independent Experts’ Report’, presentation of the Cultural Policy Review of Turkey, submitted 9 October 2013, prepared for the 4th Meeting of the Bureau, Strasbourg, 16–17 October 2013 (Council of Europe, April 2013), p. 41.

Ari Akkermans, ‘Prominent Members of Turkey's Art Community Released after Arrest at Peace March’, Hyperallergic, 1 January, 2016, at www.hyperallergic.com/265559/prominent-members-of-turkeys-arts-community-released-after-arrest-at-peace-march, accessed 15 January 2018.

Elif Ince and Siyah Bant, ‘Turkey's State of Emergency Puts Kurdish Theatre in a Chokehold’, IFEX, Defending and Promoting Free Expression, 5 January 2017, at www.ifex.org/turkey/2017/01/05/kurdish_theatre/, accessed 12 July 2017. Mahmut Bozarslan, ‘Is Turkey Wiping out Kurdish Institutions during Lengthy State of Emergency?’. Turkey Pulse, 11 January 2017, at www.al-monitor.com/pulse/originals/2017/01/turkey-emergency-rule-wipe-out-kurdish-institutions.html, accessed 26 December 2017.

‘Turkish Prime Minister's Bid to Privatize Theaters Stirs Uproar’, Hürriyet Daily News, 30 April 2012, at www.hürriyetdailynews.com/pms-bid-to-privatize-theaters- stirs-uproar.aspx?pageID=238&nid=19577, accessed 11 September 2018.

‘Sümeyye Erdoğan’, Ufilter blog archive, 26 August 2012, posted on 6 February 2014 by Uden filter, at http://ufilter.blogspot.co.uk/2014/02/sumeyye-erdogan.html, accessed 1 September 2016.

Fiachra Gibbons, ‘Turkey's PM threatens theatres after actor “humiliates” daughter’, The Guardian, 17 May 2012, at www.theguardian.com/world/2012/may/17/recep-tayyip-erdogan-theatre-daughter, accessed 14 September 2015.

Farrier, David, ‘The Politics of Proximity’, in Postcolonial Asylum: Seeking Sanctuary before the Law (Liverpool: Liverpool University Press, 2011), pp. 181–208 CrossRef | Google Scholar, here p. 184.

Marc Pierini, ‘Individual Freedoms in Turkey’, Carnegie Europe, 9 September 2013, at http://carnegieeurope.eu/2013/09/09/individual-freedoms-in-turkey-pub-52880, accessed 29 October 2018.

Umut Özkırımlı, ‘From Semi-democracy to Full Autocracy: “Statist Communalism” in Turkey’, Ahval, 12 November 2017, translated by Sarah Metzker Erdemir, at https://ahvalnews.com/statism/semi-democracy-full-autocracy-statist-communalism-turkey, accessed 4 April 2018.

Verstraete, Pieter, ‘Still Standing? A Contextual Interview with “Standing Man” Erdem Gündüz’, in Özil, Şeyda, Hofmann, Michael and Dayıoğlu-Yücel, Yasemin, eds., In der Welt der Proteste und Umwälzungen: Deutschland und die Türkei (Göttingen: V&R Unipress, 2015), pp. 121–36 Google Scholar.

تئوری تئاتر متعهد انریکه بوئناونتورا[1]

میدا واتسون اسپنسر[2]

ترجمه‌ی شیرین میرزانژاد

انریکه بوئنا ونتورا آلدئانو (۲۰۰۳-۱۹۲۵) بازیگر، نمایشنامه‌نویس، کارگردان تئاتر، شاعر، نقاش و نظریه‌پرداز تئاتر کلمبیاست. او پیش از آن که زندگی خود را وقف تئاتر کند، مدتی به مشاغل گوناگون دیگر پرداخت و همین موجب شد که بینش گسترده‌ای به اجتماعِ خارج از حلقه‌های ادبی و روشنفکری که بعدها با آنها در ارتباط بود پیدا کند. او سال‌ها مدیر دپارتمان تئاتر موسسه‌ی هنرهای زیبای کالی[3] بود. پس از آن چند سالی را در کشورهای مختلف آمریکای لاتین سپری کرد و در بازگشت به زادگاهش، کالی، در سال ۱۹۶۵ تئاتر تجربی کالی را پایه‌گذاری کرد و تا پایان عمرش کارگردان آن بود. نمایش «داستان گلوله‌ی نقره‌ای» این تئاتر در سال ۱۹۸۰ برنده‌ی جایزه‌ی کاسا دِلاس[4] امریکاس شد. او در طول دوران فعالیت حرفه‌ای خود دکترای افتخاری ادبیات از دانشگاه وایه[5] گواتمالا، جایزه‌ی یونسکو و جایزه‌ی نمایشنامه‌نویسان آمریکای لاتین را نیز دریافت کرد. از جمله آثار او «دست راست خدای پدر» (۱۹۶۰)، «تراژدی شاه کریستف» (۱۹۶۳)، «مرثیه‌ای برای پدر لاس‌کاساس» (۱۹۶۳)، «تله» (۱۹۶۶)، «اسنادی از دوزخ» (۱۹۶۸)، «پرچم ستمگر» (۱۹۶۹) و «داستان گلوله‌ی نقره‌ای» (۱۹۶۵) است.

مقاله‌ای که در ادامه می‌آید، برگرفته از نشریه‌ی «نقد تئاتر آمریکای لاتین»، منتشر شده در بهار سال ۱۹۷۶ است، یعنی زمانی که بوئناونتورا در میانه‌ی عمر و شکوفایی حرفه‌ای خود بود.

انریکه بوئناونتورا

۱ Enrique Buenaventura Aldeano

۲ Maida Watson Espenser

۳ Calí

۴ Casa de las Américas

۵ Universidad del Valle

انریکه بوئناونتورا به عنوان یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان کلمبیا در طول پانزده سال گذشته شهرت یافته است. تئاتر او در کلمبیا، کانادا، اروپا، کوبا و آمریکا به روی صحنه رفته است. او که در شهر کالی در کلمبیا به دنیا آمده است، عضو گروهی از نمایشنامه‌نویسان آمریکای لاتین است که از سوی برخی منتقدان با عنوان «نویسندگان تئاتر متعهد» از آنها یاد می‌شود. تعهد بوئناونتورا به حل مسائل اجتماعی آمریکای جنوبی است، به ویژه مشکل وابستگی فرهنگی، از طریق خلق تئاتری که مخاطبانش را برای تغییر ساختار جامعه تشویق می‌کند.

اگر چه بوئناونتورا جوایز جهانی را از آن خود کرده است، جز مقالاتی کوتاه در مجلات کلمبیایی و اشاراتی در آثار عمومی تئاتر آمریکای لاتین، توجه کمی از سوی منتقدان به تئاتر او شده است. مطالعه‌ای دقیق بر روی مقالات، مقدمه‌ها و مصاحبه‌های پیش از ۱۹۶۹ که در آنها تصورش را از هنرهای نمایشی تعریف می‌کند، برای بررسی منتقدانه‌ی نمایشنامه‌های او سودمند است. این نوشته‌ها تئوری زیبایی‌شناسی او و روش‌هایی را توضیح می‌دهد که او برای به انجام رساندن این تعهد اجتماعی عمیق پیشنهاد می‌کند.

تئاتر بوئناونتورا در طول دوران فعالیت حرفه‌ای او دستخوش تحول دائمی بوده است. چگونگی پیشرفت ایده های او درباره‌ی تئاتر به سمت یک تعهد اجتماعی را می‌توان در آثارش مشاهده کرد. نمایشنامه‌های نخستین او «دست راست خدای پدر»[۱] (۱۹۶۰)، «تراژدی شاه کریستف»[۲] (۱۹۶۳)، و «مرثیه‌ای برای پدر لاس‌کاساس»[۳] (۱۹۶۳) دغدغه‌ی اجتماعی را از طریق شیوه‌ی سنتی نمایشِ واقعیت بیان می‌کنند؛ یعنی بررسی شخصیت‌های واحد و توصیفی بیرونی از رویدادها. اما با به روی صحنه بردن «تله» در سال ۱۹۶۶، نمایشنامه‌ای که بر اساس فساد سیاسی رژیم اوبیکو[۴] دیکتاتور گواتمالا نوشته شده بود، گروه تئاتر بوئناونتورا بودجه‌ی دولتی‌اش را از دست داد. در این برهه، نمایشنامه‌های او هم در فرم و هم در محتوا تغییری اساسی کرد.

در مقاله‌ی «تئاتر و فرهنگ» که در سال ۱۹۶۸ نوشت، آگاهی خود را به این تغییر نشان می‌دهد. او می‌گوید: «پس از «تله»، تجربه‌ی «اسناد» (که با عنوان «اسنادی از دوزخ» به انگلیسی ترجمه شده است) جدی‌ترین تلاشی بود که در تئاتر تجربی کالی کرده بودیم تا درگیر شویم، خود را با زندگی و با مرگ مردم‌مان درآمیزیم.» «اسنادی از دوزخ» (۱۹۶۸) و «پرچم ستمگر» (۱۹۶۹) همگی تعهدی بسیار عمیق‌تر به تغییر اجتماعی را همراه با

۱ En la diestra de Dios Padre

۲ La tragedia del Rey Cristophe

۳ Un requiem por el Padre Las Casas

۴ Jorge Ubico

بُعد افزوده‌ی تفسیر تازه‌ی نویسنده از واقعیت و آمیختن سبک‌شناختی فرم و محتوا بازتاب می‌دهند.

هنر از مصالح بیانی (رنگ ها، صداها، واژه ها) که از محتوای اثر هنری جدایی ناپذیرند، استفاده می کند.

عامل مهم مفهوم کارکرد سیاسی تئاتر او، نقش آن به عنوان ابزاری آموزشی برای تغییر اجتماعی است. یک نمایشنامه باید به عنوان نوعی آینه عمل کند که در آن اجتماع خود را می‌بیند، به شناخت بهتری از خود می‌رسد و در نتیجه‌ی این شناخت، تشویق به تغییر خود می‌شود، حتی تا حد انقلاب اجتماعی. در «تئاتر و فرهنگ»، بوئناونتورا عنوان می‌کند که «هدف تئاتر گرد آوردن توده‌ها حول چند هدف حداقلی نیست، بلکه ارائه‌ی پیشنهادات حداکثری است». با استفاده از تعاریف مارکس، می‌توانیم بگوییم که هدف تئاتر بوئناونتورا ایجاد یک انقلاب اجتماعی است که تغییر ساختاری اجتماع را از درون موجب می‌شود، به جای اصلاحاتی که خود سیستم را تغییر نمی‌دهد. بوئناونتورا پیشنهاد می‌کند که تغییر اجتماعی را از طریق تکنیکی بسیار شبیه تئاتر حماسی برشت به وجود آورد. به جای به وجود آوردن همدلی با تماشاگران، او به دنبال جدایی است. «من آن نوع تئاتری را خلق می‌کنم که تقسیم می‌کند، جدا می‌کند، آنها را به مبارزه می‌کشاند.» او می‌افزاید تماشاگر باید وادار شود که گوش کند، به داخل کشیده شود و مجبور شود که گوش کند. کارگردان باید موانعی را که انسان به دور خود می‌کشد به زیر آورد و او را بی‌دفاع، تنها رها کند. همین که سپر دفاعی انسان به زیر کشیده شود، اثر آیینه‌ای تئاتر آموزشی رخ می‌دهد. تماشاگر خود را در نمایشنامه می‌بیند و در نتیجه‌ی خودشناسی بیشتر، به سوی بازنگری در نظام ارزش‌های خود هدایت می‌شود.

بوئناونتورا برای خلق این نوع آیینه‌ی اجتماعی، در درجه‌ی اول بر دو ابزار تکیه دارد: تفسیر خود از رئالیسم و به کار گیری پیشینه‌ی تاریخی. او احساس می‌کند که رئالیسم باید بر مبنای تجربه‌ی واقعی باشد. نمایشنامه‌نویس اگر قرار است مشکلات جامعه را به طرز موثری از «موضع محکم تجربه» به چالش بکشد، باید خود تجربه‌ای را که به مخاطب ارائه می‌کند زندگی کرده باشد. رابطه کاملاً مشخص است وقتی عنوان می‌کند «جایی که تجربه‌ی شخصی نمایشنامه‌نویس با تجربه‌ی توده‌ی اجتماع برخورد می‌کند، درست در همان نقطه‌ی تلاقی، هنر سنتز را دارید.»

دغدغه‌ی تئاتر بوئناونتورا به طور مشخص بیگانگی در زندگی هرروزه‌ی ماست. او در «تئاتر تجربی کالی امروز» می‌گوید:

«ما با مشکلات واضح‌تر و ملموس‌تر شروع می‌کنیم، با اضطراب‌هایی

که مستقیماً متوجه ماست، با بیگانگی‌هایی که در خودمان تجربه می‌کنیم، و با استفاده از این مشکلات به عنوان یک مبنا، سپس میان اثر و مخاطب خود یک ارتباط برقرار می‌کنیم و درباره‌ی این ارتباط نتیجه‌گیری می‌کنیم... این نتایج... هم زمینه‌ی عمل ما را تعریف می‌کنند و هم مواد آن را فراهم می‌کنند.»

در نمایشنامه‌ی «تله»، وقتی بوئناونتورا می‌گوید که به «استفاده از بیگانگی مردم، برای سرکوب مردم» می‌پردازد، بر روی این موضوع تمرکز می‌کند. شخصیت اصلی، «گروهبان دینامیتا»ی[1] ارتش گواتمالا از سوی ژنرالی دستور دارد که ژنرال فون‌گراس[2] ، کارشناس نظامی آلمانی را که توسط دیکتاتور پیشین، اوبیکو، برای سازماندهی ارتش گواتمالا استخدام شده بود به گلوله ببندد. گروهبان دینامیتا تصمیم می‌گیرد که به فون‌گراس شلیک نکند و به جای آن منتظر بهبود وضعیت سیاسی بماند. جالب اینجاست که وقتی وضعیت برمی‌گردد و فون‌گراس دوباره فرمانده می‌شود، دستور می‌دهد که گروهبان دینامیتا را به خاطر سرپیچی از دستور تیرباران کنند. چنان که بوئناونتورا می‌گوید:«مکانیزم ایجاد شده به دست شخصیت‌هایی مشخص بر اساس علائقی به همان اندازه مشخص، همان شخصیت‌ها را بیگانه می‌سازد و حرکت می‌دهد، و در عین حال تضادهای ساختاری را ایجاد می‌کند که ضعف مکانیزم را نشان می‌دهد...»

۱ Sgt. Dinamita

۲ Gen. Von Grass

مفهوم رئالیسم در نزد بوئناونتورا با نوع سنتی آن از این جهت متفاوت است که او بیشتر علاقمند به تحلیل واقعیت و بیان سبک‌شناختی آن است تا بازتولید صِرف محتوای واقعیت. در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۶ در کالی نوشته به روشنی می‌گوید:

«هنر از مصالح بیانی (رنگ ها، صداها، واژه ها) که از محتوای اثر هنری جدایی ناپذیرند، استفاده می کند. در مورد ادبیات به طور مشخص، با آن که ادبیات فرمی از درک واقعیت است، اما باید دانست که شکلی از درک است. ادبیات واقعیت را توضیح نمی دهد، خودِ واقعیت است، و بنابراین به تغییر واقعیت کمک می کند... اما، با تاکید اغراق‌آمیز بر روی محتوا و با نادیده گرفتن فرم، خود به خود تبدیل می شود به یک واسطه، واسطه ای توصیفی و استدلالی، ابزاری، ابزاری کمابیش سودمند و مناسب برای فلسفه و برای علم به طور کلی. دست از تولید آثار هنری برمی‌دارد و تبدیل به یک روش هنری می شود برای توضیح دقیق یا تحلیل واقعیت.»

عنصر اساسی در ارتباط تنگاتنگ با مفهوم بوئناونتورا از نمایشنامه به عنوان چیزی که اساساً اجرا است، نقش تماشاگر در فرآیند خلاقه است.

تئاتر تجربی کالی

بوئناونتورا در نمایشنامه‌های بعدی خود ماهرانه این مفهوم رئالیسم را بسط می‌دهد. او از طریق به کارگیری سمبل‌ها و شعر در «اسنادی از دوزخ» و «تله» بررسی دقیقی را از واقعیت اجتماعی ارائه می‌کند.

جنبه‌ی دیگری از تفسیر بوئناونتورا از واقعیت، عملکرد سبک‌شناختی تصویر واقعیت است. در کتاب «تئاتر تجربی کالی امروز» می‌گوید:«ما فکر می‌کنیم که واقعیت عینی زمانی تغییر شکل می یابد که از طریق ما (بازیگران، نمایشنامه‌نویسان، کارگردانان) تصویرهای متضادی از خود تولید می‌کند، که با بازتولید آن، با گرفتن «امر عادی بودن» از آن، با آشکار کردن مکانیزم آن، شروع به تغییر شکل آن می‌کند.» او این اندیشه را با دغدغه‌اش درباره‌ی فرم هنری می‌آمیزد، در جایی که می‌گوید:«اگر بخواهم درباره‌ی جهانی نامفهوم بنویسم، نوشته‌ی من نخواهد توانست این نامفهومی را توصیف کند، مگر آنکه خود نامفهوم باشد، با نامفهومیِ قابل‌درک‌تری از نامفهومی واقعیت: نامفهومی‌ای که خود شهادت می‌دهد. نامفهومی که نامفهومی را نقد می کند.»

ما می‌دانستیم استعمارگری که فرهنگش را به ما تحمیل می کند، سلاح‌های رهایی را هم به ما می‌دهد.

بوئناونتورا معتقد به استفاده از موضوع تاریخی در تئاتر به عنوان روشی برای ایجاد تغییر اجتماعی مطلوب است. او می‌کوشد که به آمریکای لاتین درکی از پیشینه‌ی تاریخی در مبارزه برای عدالت اجتماعی بدهد. او باور دارد که تنها در آن زمان است که مردم این قاره قادر خواهند بود بر آنچه که او «استعمار فرهنگی» می‌نامد فائق آیند؛ یعنی تقلید برده‌وار زندگی فرهنگی اروپایی و آمریکای شمالی و مادی شدن ارزش‌های زندگی. آمریکای لاتینی‌ها از طریق بازسازی شخصیت‌های تاریخی در ادبیات و تئاتر، درکی از سنت و فرهنگ مستقل پیدا خواهند کرد. چنان‌که او می‌گوید:«من پیشنهاد کرده‌ام که تاریخ کلمبیا و آمریکای لاتین به طور کلی به نحو گسترده‌ای مورد بحث قرار گیرد و شناخته شود. زیرا یک کشور نمی‌تواند سرنوشت خود را ترسیم کند اگر به پشت سر خود نگاه نکند. چرا که یک کشور نمی‌تواند به

آینده فکر کند، اگر گذشته‌اش را نشناسد و آن را به بحث نگذارد.»
اگر چه او هرگز باورش را به استفاده از موضوعات تاریخی به طور کامل رها نمی‌کند، اما استفاده‌ی بوئناونتورا از پیشینه‌ی تاریخی روشن‌تر از همه در نمایشنامه‌های نخستین او دیده می‌شود: «تراژدی شاه کریستف» و «مرثیه‌ای برای پدر لاس‌کاساس». شخصیت‌های شاه کریستف و لاس‌کاساس هر دو به ترتیب شخصیت‌هایی در مبارزه‌ی عدالت‌خواهانه‌ی سیاهپوستان و بومیان آمریکا هستند. در «تراژدی شاه کریستف»، مبارزه در ذهن کریستف رخ می‌دهد. ایده‌آلیسم اولیه‌ی او به تدریج جایگزین تشریفات تقلیدی جاه، شکوه و استبداد دربار فرانسه می‌شود. کریستف بالاخره یک دیکتاتور خودمحور می‌شود. در «مرثیه‌ای برای پدر لاس‌کاساس» استعمار فرهنگی توسط شخصیت‌های بوروکرات و استعمارگر اسپانیایی نشان داده می‌شود که تلاش‌های لاس‌کاساس را برای ایجاد درکی از فرهنگ بومیان نابود می‌کنند. در این دو نمایشنامه، بوئناونتورا نشان می‌دهد که چطور اهداف این گروه‌های قومی به دست نظام اجتماعی‌ای که در آن زندگی می‌کنند نابود می‌شود.
علاوه بر وابستگی فرهنگی، بوئناونتورا مادی شدن ارزش‌های زندگی را شر دیگر استعمار فرهنگی می‌بیند. او شواهد این مادی شدن را در تجاری شدن تئاتر می‌بیند و می‌گوید:«تئاتر تبدیل به تجارت شده است و هنر به سختی از این فرآیند جان به در برده است.»
به عنوان راه حلی بر استعمار فرهنگی، بوئناونتورا لاتین‌امریکنیسم ساده‌لوحانه و بسته را پیشنهاد نمی‌کند؛ در عوض چیزی را پیشنهاد می‌کند که آن را «تئاتر عامه‌پسند» می‌نامد. او رابطه‌ی «تئاتر عامه‌پسند» با نویسندگان خارجی را ترسیم می‌کند:«آنچه تا اینجا تلاش کرده‌ایم که انجام دهیم انتخاب آثاری است که ارتباطی دارند با آنچه که به درستی یا به غلط -زمان نشان خواهد داد- اساس مشکلات‌مان می‌دانیم: استعمار و وابستگی. ما می‌دانستیم استعمارگری که فرهنگش را به ما تحمیل می کند، سلاح‌های رهایی را هم به ما می‌دهد. اما این سلاح‌ها را تنها به این شرط می‌توانیم به کار گیریم که آنها را در واقعیت عینی خود درآمیزیم.»
بوئناونتورا بر این باور است که ویژگی تئاتر عامه‌پسند باید استفاده از منابع عامه‌پسند همچون «موجی‌گانگا»[1] در منطقه‌ی آنتیوکیا[2] و «ساینه‌ته»[3] باشد. او یکی از مشهورترین نمایشنامه‌هایش، «دست راست خدای پدر» را بر اساس چنین منبعی نوشته است، یک «موجی‌گانگا». بوئناونتورا مدافع تئاتر

۱ Mojiganga
نوعی فارس با استفاده از ماسک و لباس مبدل که در کشورهای آمریکای لاتین در کارناوال‌ها اجرا می‌شود.

۲ Antioquia
یکی از بخش‌های کلمبیا

۳ Sainete
اپرای کمدی تک‌پرده‌ای، یا درام موزیکال کوتاه اسپانیایی که غالباً به صورت میان‌پرده یا در پایان برنامه‌های نمایشی .دیگر اجرا می‌شد

فولکلورِ صِرف نیست، بلکه استفاده از موضوعات عامه‌پسند را به عنوان ابزاری برای ارتباط پیشنهاد می‌کند تا تجربه‌ی واقعی را به شیوه‌ای ترتیب دهد که با تماشاگران مستقیماً ارتباط برقرار کند. او به ظرفیت ذاتی مردم برای دریافت هنر و درک آن باوری راسخ دارد.

رکن اساسی تعریف بوئناونتورا از تئاتر، ناظر به این مفهوم است که نمایشنامه بیش از هر چیز اجرایی است که نوشته می‌شود تا به روی صحنه برود، نه اینکه خوانده شود. از آنجا که متن خودش باید از صحنه برآید، نمایشنامه را عنصری زنده می‌پندارد که هر بار که به روی صحنه می‌رود، تغییر شکل می‌دهد. بنابراین سلسله‌مراتب نویسنده-کارگردان-بازیگر کاملاً برعکس است، و تداوم فرآیند خلاقه در طول نمایش‌های مختلف بیشتر بخشی از هنر بازیگر می‌شود تا نویسنده. نویسنده حتی نقش را مطابق نگاه بازیگری که آن را به تصویر می‌کشد، بازنویسی می‌کند. بوئناونتورا درباره‌ی نمایشنامه‌اش «مرثیه‌ای برای پدر لاس‌کاساس» می‌گوید که تا وقتی کار را روی صحنه ندیده بود، شخصیت اصلی را واقعاً درک نمی‌کرد.

عنصر اساسی در ارتباط تنگاتنگ با مفهوم بوئناونتورا از نمایشنامه به عنوان چیزی که اساساً اجرا است، نقش تماشاگر در فرآیند خلاقه است. در «تئاتر تجربی کالی امروز» خاطرنشان می‌سازد که هر نمایشی از واقعیت، وابسته به آمادگی کسانی است که در آن نمایش شرکت می‌کنند، یعنی بازیگران و تماشاگران. به همین علت، بسیار مهم است که یک کارگردان «مراجعین همیشگی» خود را بشناسد و نمایشنامه را در کشوری کارگردانی نکند که در

در مرکزیت «تئاتر متعهد» بوئناونتورا باور عمیقی به کارکرد هنرهای نمایشی به عنوان ابزاری برای تغییر اجتماعی نهفته است.

اسنادی از دوزخ

اسنادی از دوزخ

آن تماشاگران آن را نمی‌شناسد.

در مرکزیت «تئاتر متعهد» بوئناونتورا باور عمیقی به کارکرد هنرهای نمایشی به عنوان ابزاری برای تغییر اجتماعی نهفته است. نمایشنامه‌های او به واقعیت اجتماعی آمریکای لاتین می‌پردازد، ابتدا از طریق نمود بیرونی این واقعیت، بعد از طریق تحلیل سبک‌شناختی آن. برای بوئناونتورا، فرآیند خلاقه‌ی نویسنده در طول اجراهای گوناگون نمایشنامه ادامه می‌یابد، که در نتیجه‌ی شرکت بازیگران و تماشاگران در اجرا تغییر می‌کند. موضوعات تاریخی آمریکای لاتین به تماشاگران او درکی از میراث‌شان را می‌دهد، و در همان حال به سوی شناخت بیشتری از خود و در نتیجه آگاهی بیشتر از تغییر اجتماعی مورد نیاز هدایت می‌شوند.

دانشگاه بین‌المللی فلوریدا

منابع:

1. Carlos José Reyes, "Enrique Buenaventura, el dramaturgo," Letras Nacionales No. 1 (marzo-abril, 1965); Willis Knapp Jones, Behind Spanish American Footlights (Austin: Univ.
of Texas Press, 1966), pp. 335-336, and Frank Dauster, Historia del teatro hispanoamericano. Sighs XIX y XX (Mexico: Ediciones de Andrea, 1966), p. 106.
2. These dates refer to the first performance of these plays as stated by Buenaventura in an interview with the author, Cali, September 4, 1969. See also Alvaro Monroy Caicedo, "La tragedia del Rey Cristophe," El Tiempo (Bogotá, Colombia), March 5, 1963, p. 11-E.
3. Teatro y cultura, an unpublished document by Enrique Buenaventura, July, 1969, p. 1. 4. Watson interview, September 4, 1969, and Monroy Caicedo, p. 11-E.
5. Teatro y cultura, p. 10.
6. Peter Demetz, "Introduction," Brecht—A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs,
New Jersey: Prentice Hall, 1962), p. 4.
7. Buenaventura, "Directing a Play is Like Directing a People Toward Their Liberation,"
an unpublished interview by Jan Vesscher; May 14, 1968, at the Communications Center, Simon Fraser University, Canada; translated by Michael Bawtree, p. 5.
8. Interview with Enrique Buenaventura conducted by Michael Bawtree, June 1968; p. 3.
9. Enrique Buenaventura, "The 'Teatro Experimental de Cali* Today," an unpublished press release, 1968; translated by Michael Bawtree, p. 2.
10. Teatro y cultura, p. 12.
11. Enrique Buenaventura, "Realism in Ubu," Ubu, unpublished theatre program for the production of Ubu by Alfred Jarry, Cali, 1966. Translated by Michael Bawtree, p. 1.
12. "The 'Teatro Experimental de Cali' Today," p. 2.
13. Buenaventura, "Realism in Ubu," p. 1.
14. Monroy Caicedo, p. 11-E.
15. Interview with Enrique Buenaventura conducted by Maida Watson on September 4,
1969, in Cali, Colombia.
16. Enrique Buenaventura, "L'Art N'Est Pas Un Luxe," Partisans (Paris), No. 36 (Feb-
Mar, 1967), 80.
17. Teatro y cultura, p. 11,
18. See Arturo Escobar Uribe, Rezadores y ayudados (Bogotá, Colombia: Imprenta Na-
cional, 1959), p. 124 and Agustín Jaramillo Londoño, Testamento del Paisa (Medellín, Colom- bia: Editorial Bedout, 1961), p. 495 for a detailed explanation of these terms. Both mojiganga and saínete refer to short plays put on by groups of country people for the entertainment of their neighbors.
19. El teatro hispanoamericano contemporáneo, Vol. I, Carlos Solórzano, editor (México: Fondo de Cultura Económica, 1964).
20. Gabriel Ma. Flórez Arzayús, "Prólogo," Teatro, Enrique Buenaventura (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1963), p. 7.
21. "The 'Teatro Experimental de Cali' Today," p. 2.

نمایشنامه
وضعیت بغرنج

انریکه بوئناونتورا

ترجمه‌ی ناصر رحمانی‌نژاد

متن حاضر از روی ترجمه ی انگلیسی خوزه باربا - مارتین (Jose Barba-Martin) و لوئیس ای. رابرتس (Louis E. Roberts) به فارسی برگردانده شده است.

یک طرح از مجموعه‌ی هفت طرح به نام
اسنادی از دوزخ

صحنه: اتاق خواب/نهارخوری، با دری در عقب، وسط صحنه.

شکنجه‌گر: (پشت میز در حال غذا خوردن): روزی چند جفت جوراب مصرف می‌کنی؟

زن: (در حالی که جورابی را به پا می‌کند.): چطور شد که حالا همچین سؤالی می‌کنی؟ تو رو به مسیح؛ گاهی یک جفت جوراب یک هفته دوام می‌آره.

شکنجه‌گر: دقیقاً به من بگو روزی چند جفت جوراب نفله می‌کنی. طفره نرو. همون‌قدر مصرف می‌کنم که هر زن دیگه‌ای. اگه می‌خوای بدون جوراب می‌رم بیرون. اون‌وقت پشت سرِ تو حرف در می‌آرن، نه من.

شکنجه‌گر: سعی نکن موضوع رو بپیچونی. اقرار کن.

زن: اگه دوست داری یک لیست از هر چی که می‌پوشم تهیه می‌کنم، با قیمت‌هاشون. شاید بتونم پول هایی رو که روی زن های دیگه خرج می‌کنی پس بگیرم؟

شکنجه‌گر: من راجع به این حرف نمی‌زنم. من حقه های شماها رو می‌شناسم. شما جماعت رو من خوب می‌شناسم.

زن: کی؟ (مکث) منظورت کیه؟

شکنجه‌گر: این گوشت سفته. حتا کارد نمی‌بردش. مثل یک تیکه چرم کفشه.

زن: اگه انقدر احمق نبودی و برای اون کار نکبتی که می‌کنی بیشتر می خواستی، من می‌تونستم برات گوشت خوب بخرم. مغز رون. (مکث طولانی) پاهای قشنگی ندارم؟ اگه پاهای لاغر یا پاهای کجی داشتم، اون‌وقت حق داشتی مخالفت کنی. هیچ کدوم از زنای دوستات پاهایی به قشنگی پاهای من ندارند. یک بار با پاهاشون مقایسه کردم، دهن شون از تعجب باز موند. رئیس خودت ...

شکنجه‌گر: خفه شو!

زن: تو خسته ای.

شکنجه‌گر: کار سختی دارم.

(مکث)

زن: تو زیادی نگرانی.

شکنجه‌گر: اگه یه کار دفتری داشتم، اگه یه بوروکرات سگ مسب بودم، اون‌وقت لازم نبود که نگران باشم. ولی اونا یکی رو می‌دن دستم که به حرفش بیارم، و من باید به حرفش بیارم!

زن: اگه ما یه کمی می‌رفتیم بیرون گردش، می‌دونی، گهگاهی...

شکنجه‌گر: وادارش کنم که حرف بزنه. تو می‌دونی این یعنی چی؟

زن: ما می‌تونستیم یه ماه عسل دوم داشته باشیم. می‌دونی، موضوع اینه که ما از وقتی ازدواج کردیم، چندان خوش نگذروندیم.

شکنجه‌گر: من مجبورم اونو به حرف بیارم. این تنها چیزیه که می‌دونم؛ که باید اونو به حرف بیارم.

زن: من هنوز قشنگم، نه؟

شکنجه‌گر: اون اگه تند حرف بزنه دیوونه می‌شم. چون نمی‌دونم چی کار باید بکنم. اون هی حرف می‌زنه، حرف می‌زنه، و من سرش فریاد می‌کشم که حرف بزن؛ و اون هی حرف می‌زنه، حرف

می‌زنه، و من سرش داد می‌زنم که حرف بزن. مادرجنده! این کارد نمی‌بُره! به جای این که انقدر به خودت ور بری، باید گوشت رو طوری بپزی که کارد ببُردش. برای کی می‌خوای جلوه فروشی کنی؟ برای رئیس؟ تو یه زن شوهردار هستی.

زن: تو چه مرگته امروز؟

(مکث)

شکنجه‌گر: آه، یکی از اون سرسخت‌هاش دستمه. سرسخت‌تر از ریل راه‌آهن. (گوشت را از توی بشقاب برمی‌دارد.) این یه تیکه چرمه.

زن: اگه موضوع حسادته، این منم که باید حسادت کنم، نه تو. راجع به روابطت با زن‌ها شنیده‌م. هم راجع به قبل، هم راجع به الآن.

شکنجه‌گر: اون دهنشو باز نکرد. تی کفاشی خریدی.

زن (می خندد): کله‌ات رو از داستان پُر کردند. همون مزخرفات قدیمی.

شکنجه‌گر: چرا اعتراف نمی‌کنی؟ تو باید اینو تو سرکه پخته باشی. اونا چی می‌خوان؟ اونا در محاصره‌ی ما هستند. ما می‌دونیم اونا کی هستند. به خاطر مسیح، اونا نمی‌فهمند؟

زن: اون پیر خرفت هر چقدر که دلش بخواد می‌تونه رئیس تو باشه. اما من، من از اون خوشم نمی‌آد.

شکنجه‌گر: ما ناخن اونو کشیدیم. تنها کاری که کرد فقط به ما نگاه کرد. اون به ما نگاه کرد، درست مثل چشم های باز یه گاو سر بریده. پر از چشم!

زن: این صدا رو با اون کارد درنیار. دندونام تیر می‌کشه.

شکنجه‌گر: پر از چشم! چشم ها اتاق رو پر کرده بود!

زن: حتا اگه بگه حقوقت رو اضافه می‌کنه، بازم ازش خوشم نمی‌آد.

شکنجه‌گر: کف پاهاشو سوزوندیم.

زن: متأسفم که نمی‌تونم در این مورد کمکت کنم، ولی این رو هم دوست ندارم.

شکنجه‌گر: بالاخره شروع کرد به لرزیدن. معمولاً بعد از یک حمله‌ی واقعی لرزش، اونا به حرف می‌آن. اما این یکی لب باز نکرد!

زن: اینو دوست ندارم.

شکنجه‌گر: بگو یک کلمه. دریغ از یک کلمه‌ی سگ مسب.

زن: نمی‌خوام بشنوم. دوست ندارم از این چیزهای وحشتناک حرف بزنی.

شکنجه‌گر: آاااه. دوست نداری؟

زن: نه. من نمی‌خوام هیچی راجع به اون شغل لعنتی‌ات بدونم. نمی‌تونی یک کار دیگه بکنی. یک عالمه کار توی این دنیا هس. برای چی تو باید چندش‌آورترین شغل رو انتخاب کنی؟ وقتی ما با هم ازدواج کردیم تو گفتی که با پلیس کار می‌کنی، اما نگفتی که چه نوع کاری می‌کنی.

شکنجه‌گر: پس تو شغل منو دوست نداری.

زن: نه. حالمو به هم می‌زنه. برام خجالت آوره. من نمی‌تونم ...

شکنجه‌گر: یالا. اعتراف کن. بریز همه چیزو بیرون.

زن: هیچ زنی با من دوست نمی‌شه.

شکنجه‌گر: اما دوست مرد که می‌تونی بگیری... من خیلی خوب خبر دارم. ادامه بده. همه چیزو بریز بیرون.

زن: تو روی کسی نمی‌تونم نگاه کنم. مثل این که بیماری داشته باشم.

شکنجه‌گر: تو اسم شو می‌ذاری بیماری. من بهش می‌گم شغل. جندگی.

زن: دلم می‌خواد به مردم توضیح بدم که من بی‌تقصیرم... که من دوست ندارم کاری رو که تو می کنی. من این کار رو دوست ندارم. این کارهایی که تو می‌کنی برای من نفرت‌آوره.

شکنجه‌گر: اما کارهای نفرت‌آوری رو که خود تو می‌کنی دوست داری. (با خشونت میز را برمی‌گرداند.) و غذایی رو که با پول کار نفرت‌آور من خریده می‌شه دوست داری. لباس‌هایی رو که با پول کار کثیف من می‌خری دوست داری! (به طرف کمد لباس می‌رود و آنها را بیرون می‌ریزد، پاره می‌کند، جوراب ها و هر چیز دیگر را نیز.) تمام اینا از شغل کثیف من تهیه شده. یه ناخن از ریشه کنده شده تبدیل شده به این کفش‌ها. و این جوراب‌ها از گوشت‌های تکه تکه شده با گاز انبر تهیه شده. (لباس زنش را جر می‌دهد.) برو گم شو! برو پیش رئیس - لخت. جنده، جنده‌ی لاشی!

زن: خوآن، تو دیوونه شدی.

شکنجه‌گر: چشم‌های تو مثل اونه.

زن: خوآن، منم.

شکنجه‌گر: چشم‌های تو شبیه چشم‌های اونه. درست مثل مال اون. تمام اتاق پر از چشم شده. (کاردی را که با برگرداندن میز افتاده بود، از کف اتاق برمی‌دارد.) پس ناخن‌ها کافی نبود، نه؟ چرا اعتراف نمی‌کنی؟ فقط اعتراف کن. چرا درباره‌ی اون مردهایی که باهاشون هستی چیزی نمی‌گی؟ اونا می‌آن اینجا؟ توی این تخت با اونا می‌خوابی.

زن: خوآن...

شکنجه‌گر: چرا فقط ناخن کافی نیست؟ چرا سوزوندن پاهات کافی نیست؟

(زن از در عقب صحنه بیرون می‌رود. شکنجه‌گر او را تعقیب می‌کند. صحنه تاریک می‌شود. هنگامی که نور صحنه را روشن می‌کند، سه کارآگاه در صحنه هستند.)

کارآگاه اول: ظاهراً اونا در این چند ماه اخیر، هر روز با هم دعوا و مرافعه داشتند.

کارآگاه دوم: می‌گن زنک با کسی سروسری داشته.

کارآگاه سوم: رئیس نسبت به زنه علاقه نشون می‌داد.

کارآگاه اول: و ترفیع مقام خوآن حاضر شده بود. می‌خواستند اونو بادیگارد یه مقام مهمی بکنند که (مکث کوتاه) زیاد سفر می کرد.

کارآگاه دوم: آره، ولی... در آوردن چشم‌های زنه...

کارآگاه سوم: روزهای سختی داشتیم، ولی می‌گذره. یه روزی بالاخره تموم می‌شه.

کارآگاه اول: امیدوارم که خدا از دهن ات بشنوه.

کارآگاه دوم: ولی در آوردن چشم‌های زنه.

کارآگاه اول: شغل چرندیه. پِپِه[1] یادت می آد؟ یه روز شروع کرد هر چی که خورده بود بالا آورد. آخر سر خون استفراغ کرد. اون یه زخم معده داشت به این بزرگی.

کارآگاه دوم: ولی خوآن به نظر می‌رسید که به این کار عادت کرده بود. اون مثل خورخه چپه[۲] بود. خورخه چپه همیشه می‌گفت: شغله دیگه. مثل طبابت یا قصابی. تا حالا یه دکتر یا قصاب درستکار دیدین؟ آیا اونا با وسواس غذا می‌خورند؟ خوآن روزی چهار تا پنج بار می‌رفت تو اون اتاق شکنجه و می‌اومد بیرون، تروتازه، مثل اولش. تازه وقتی می‌اومد بیرون جوک می‌گفت.

(دو کارآگاه داخل می‌شوند و صحنه را طی کرده و با شکنجه‌گر که دستبند زده شده، خارج می‌شوند.)

کارآگاه اول: کی دفاع رو به عهده می‌گیره؟

کارآگاه دوم: سرهنگ پِه رِز[۳]. اون آزادش می‌کنه. یه سخنرانی جانانه درباره‌ی خیانت زنان خواهد کرد.

(سر و صدای جمعیت بیرون و صداهایی که فریاد می‌زنند «متفرق شین! متفرق شین!» بعد صدای ماشین پلیس که محل را ترک می‌کند.)

کارآگاه سوم: و اون مادر جنده به هیچی اعتراف نکرد.

کارآگاه اول: هیچی. سه دفعه مُرد بدون این که یک کلمه حرف بزنه. همین خودش کافی بود که اعصاب هر کسی رو داغون کنه.

کارآگاه سوم: ولی خوآن رو نه. مسأله‌ی اون حسادت بود.

کارآگاه دوم: آره، ولی در آوردن چشم‌های زنه.

(دو ملازم با یک برانکارد وارد می‌شوند.)

کارآگاه اول: بریم! من تحمل دیدن جسد رو ندارم.

پایان

۱ Pepe

۲ در متن اصلی تنها به «چپه» (squint-eye) اشاره شده. نام خورخه (Jorge) را من اضافه کرده‌ام، چون در زبان فارسی القابی چنین معمولاً همراه با نام فرد می‌آید.

۳ Colonel Perez

در ضمیمه‌ی ویژه‌ی روزنامه‌ی فرانکفورتر سایتونگ، منتقد تئاتری، دیبولد، مطلبی درباره‌ی «درام پیسکاتور» دارد. در این مقاله، که نشان دهنده‌ی توجه قابل ملاحظه اما نادری است به تئاتر جدید در این روزها، او گریزی می‌زند به این فرصت تازه برای نوشتن درباره‌ی تئاتر. به عبارت دیگر، او تأکید می‌کند که صحنه‌ی پیسکاتور، گونه‌ی جدیدی از درام را ممکن می‌سازد. این نقطه نظر دلیل دیگری است بر توهم فوق‌العاده‌ای که زیبایی‌شناسی بورژوایی در آن به سر می‌برد. ما می‌توانیم بپذیریم که هدف تجربیات پیسکاتور در کارگردانی تکان دادن تئاتر است و بالا بردن سطح استاندارد تکنولوژی آن که امروزه بیشتر نهادهای موجود به آن دست یافته‌اند. فیلم این امکان را می‌دهد که پس‌زمینه‌ی صحنه واقعی‌تر شود و دکور نقش داشته باشد. تسمه‌ی نقاله سبب می‌شود که کف صحنه حرکت کند، و غیره. این امر تئاتر را برای به صحنه بردن نمایشنامه‌های جدید و یا برای شیوه‌ی اجراهای جدید از نمایشنامه‌های قدیمی‌تر در بهترین وضعیت قرار می‌دهد. اما، آیا این صحنه، و فقط این صحنه، امکان می‌دهد که نمایشنامه‌های جدید ظهور کنند؟ آیا باید نمایشنامه‌های جدیدی برای این صحنه نوشته شوند؟

برتری تجهیزات

برتولت برشت

ترجمه‌ی ناصر رحمانی‌نژاد

ما قبول داریم که نمایشنامه‌های جدید باید نوشته شود. نوشتن آثار نمایشی جدید یک تصمیم انقلابی بود برای نوشتن نمایشنامه‌های جدید، چیزی که ممکن است. این نمایشنامه‌ها قابلیت اجرای صحنه‌ای را نداشتند. ممکن نبود برای کسی روشن کرد که آنها قابلیت اجرای صحنه‌ای ندارند. این که چرا نمی‌شد این موضوع را برای کسی روشن کرد، فراتر از ظرفیت زیبایی‌شناسی بود. در میان منتقدین ما، آن که زیبایی‌شناسی تحصیل کرده باشد، کدام یک قادر به درک اینست که کارِ اظهر من‌الشمسِ نقد بورژوایی که بر اساس آن در یک یک مسایل زیبایی‌شناسی با تئاترها بیشتر توافق دارد تا تهیه کننده‌ها، دارای آرمان سیاسی است؟ در اینجا، مانند هر جای دیگر، صاحب‌کار در برابر کارگر دست بالا را دارد، مالک ابزار تولید پذیرفته شده که مولد است. سال‌های سال است که محصولات تئاتری داد می‌زنند که به غلط روی صحنه رفته‌اند، که سبک تئاتری مسلط توانایی انطباق با مسایل روز را

ندارند، که نیازمند است و، با این همه، ممکن است که یک سبک تئاتری کاملاً جدید به وجود آید. خاموشی در جنگل. مثل همیشه، البته، هیچ اتفاق قابل توجهی رخ نداد، زیرا هیچ ابزار تولیدی از آن حمایت نمی‌کند، زیرا هیچ نفوذی وجود ندارد که موفق شود و هیچ قدرتی که واهمه به وجود آورد؛ و منتقد، درام جدید را در مناسب بودنش برای تئاتر معاصر ارزیابی می کند، کله‌ی باشکوهش را بر هر چیزی که با یک سبک منسوخ، نخ‌نما شده و فاقد خلاقیت روی صحنه ناسازگار است تکان می‌دهد، و در بهترین حالت، می‌پندارد که آثار نمایشی فاقد هر گونه تعهد روشنگرانه‌ی واقعی است و هیچ درکی از وظایف خود ندارد. چه کسی قرار است به او بفهماند که وظیفه‌ی او، چه بسا ناشناخته برای خود او، مجهز کردن نهادهای موجود و وسایل تولید با مصالح لازم است؟ اگر نهادهای به روز بیشتر شکل بگیرد، که جخ به تازگی جابه‌جایی چراغ نفتی با نور برق شروع شده است، آن وقت آثار نمایشی وظیفه‌ای دارد، یعنی مجهز کردن این نهاد. سپس، برق لااقل در این نمایشنامه‌ها ظاهر می‌شود! به هرحال، چیز زیادی با این تکنولوژی نه چندان پیشرفته به دست نیامده است؛ دست پیسکاتور پُر است اگر قرار باشد فراتر از این برود، و آثار نمایشی جدیدی که تا کنون ظاهر شده اند، هنوز قابلیت اجرای صحنه ای ندارند.

پیسکاتور این امکان را برای ما به وجود آورد تا مصالح جدید را به چنگ آوریم. وظیفه‌ی اوست که مصالح جدید را کهنه بسازد. تا زمانی که کهنه هستند، نمی‌توانند به وسیله‌ی تئاتر به کار گرفته شوند.

(این مطلب در سال ۱۹۲۸ نوشته شده است. ارنست دیبولد منتقد مهم آلمانی در سال‌های ۱۹۲۰ بود و به خاطر دو کتابش یکی به نام جرج کایزر (۱۹۲۵) و دیگری هرج و مرج در درام (۱۹۲۵)، درباره ی تئاتر اکسپرسیونیست آلمان معاصر، شناخته شده است.)

تئاتر، کارگاه رؤیاها

برتولت برشت

ترجمه‌ی بهروز مشیری

تئاتر، برای بسیاری،
کارگاه پرورش رؤیاهاست.
شما بازیگران، فروشندگانِ مواد مخدرید.
در تماشاخانه‌ی تاریک شما
انسان، به فرمانروا بدل می‌شود
و بی خطر، کرداری قهرمانی نشان می‌دهد،
شیفته‌ی خویش یا شریکِ غم خویش.
و دیگران، چون پناهندگانی با منگیِ شادمانه، نشسته‌اند،
غافل از دشواری‌های زندگیِ روزمره.
افسانه‌های بسیار را به چیره‌دستی
به هم می‌بافید، آنسان که نشاطِ درونیِ ما
برانگیخته می‌شود.
و در این راه،
رویدادهایی از جهانِ واقع را به کار می‌گیرید.
آری، اگر کسی در نیمه‌ی نمایش از راه برسد، و
هنوز
صدای زندگیِ معمول در گوشش باشد،
و هنوز هشیار،
بر صحنه‌ی نمایش شما
جهانی را که دمی پیش از آن جدا شده،
به دشواری باز می‌شناسد.
و سرانجام، چون از تماشاخانه‌ی شما بیرون آید
انسانِ درمانده را بازمی‌یابد
نه فرمانروایان را و نه جهان را
و از آن پس، راهِ خود را در زندگیِ واقع، نمی‌یابد.
بسیاری، این کار را معصومانه می‌پندارند.
اینان می‌گویند: با چنین پستی و یکنواختیِ زندگی،
ما را همین رؤیا خوش است.

بی رؤیاها، چگونه این همه را تحمل توانیم کرد؟
بدینگونه، ای بازیگران! تئاتر شما کارگاهی می‌شود
که آدمی در آن تحمل پستی و یکنواختی زندگی را می‌آموزد
و تأسف از فداکاری را،
و حتی تأسف از همدردی با خویشتن را.
شما جهانی نادرست را نشان می‌دهید
و بی‌پروا، آن را درهم می‌آمیزید،
آنسان که در رؤیا پیش می‌آید.
دگرگون از آرزوها،
واژگونه از ترس‌ها.
شیادان بیچاره! ■

گرفته شده از برگزیده ی شعرهای برتولت برشت، با عنوان «من، برتولت برشت»، به انتخاب و ترجمه ی بهروز مشیری، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۰.

با یاد و به احترام شکوه نجم آبادی

ناصر رحمانی‌نژاد

در تاریخ هنر، مانند عرصه‌های دیگر فعالیت‌های اجتماعی، عموماً به زنان هنرمند کم‌تر از مردان توجه شده است. و آنها که بخت آن را داشته‌اند تا نام‌شان در تاریخ هنر ثبت شود، تصویر کامل و تمام قدی از آنها ترسیم نشده است. به ویژه آن زنان هنرمندی که ویژگی‌هایی استثنایی در شخصیت فردی شان بوده، عموماً به درستی درک نشده و یا ناگفته مانده است؛ خواه آگاهانه یا ناآگاهانه. این ویژگی‌های استثنایی به خصوص آنجا که با نُرم‌های رفتاری و اخلاقی مسلط جامعه همگون نباشند، اغلب به دلیل نادانی یا نادیده گرفته می‌شوند و یا با تعابیری سنتی و حکم‌های مسلط قضاوت می‌شوند. شکوه نجم‌آبادی یکی از آن زنان هنرمندی بود که تا بود فهمیده نشد و هنگامی که رفت عموماً با چنین معیارهای رایج و کلیشه ای مسلط توصیف شد.

شکوه نجم‌آبادی از سرشت کسانی بود که صدمات روزگار را تاب می‌آورد و پس از آن که خود را باز می‌یافت، دوباره خلق می کرد و همچنان به شیوه‌ی خود زندگی را ادامه می‌داد. او عاشق زندگی، شادی، روشنایی، انسانیت، و بالاخره عشق بود. هیچ‌گاه از آن صدماتی که روح و جسم او را مجروح کرده بودند حرف نمی‌زد، و اگر ناگزیر از گفتن می‌شد به اشاره‌ای بود و سریع از آن می‌گذشت.

شکوه نجم‌آبادی همچنین یک تبعیدی بود. یک تبعیدی معمولاً کمتر از نگرانی‌ها و وضعیت روحی خود، که ناشی از آن نگرانی‌هاست، سخن می‌گوید. نگرانی‌هایی که در ژرفای روح تبعیدی نشست کرده و او را تنها با رشته‌ای ظریف و باریک به مکانی دیگر، به موطن تبعیدی وصل می کند؛ نگرانی‌هایی که هیچ‌گاه تبعیدی را رها نمی‌کند، به ویژه اگر این فرد تبعیدی احساس انسانی و پیوند خود را با مردم خود نگسسته باشد. شکوه تمام سنگینی این بار عاطفی گذشته که به وسیله‌ی آن رشته‌ی باریک و ظریف او را به عزیزانش و مردم وطنش وصل می‌کرد، همواره احساس می‌کرد و لحظه‌ای رهایش نمی‌کرد، و تنها در شتاب یک لحظه‌ی زودگذر ممکن بود به صورت خشم یا واکنشی عصبی ظاهر شود. اینها را اطرافیانش نمی‌توانستند درک کنند. آنها از این نوع احساس انسانی، از این وفای اصیل و پایدار به نیکی، و

پاسداری او از این نیکی، بسی دور بودند و دور شده بودند. اما شکوه از این احساس‌ها پاسداری کرده بود، این گونه احساس‌ها، برای او ارزش‌های اخلاقی مسلمی بودند که هویت و شخصیت او را می‌ساختند.

شکوه نجم‌آبادی در سکوت و خاموشی، و در بی‌تفاوتی ما خاموش شد. شکوه نجم آبادی خاموش شد بی آن که ما در طول سال‌های گذشته، که او در تنهایی و خشم از بی‌تفاوتی و گاه از دشمنی کور و بی‌دلیل نسبت به او، سراغی از او گرفته باشیم. شکوه نجم آبادی به عنوان بازیگری توانا و استثنایی خاموش شد، و توانایی او ناشناخته بود و ناشناخته ماند چرا که هیاهوی نام‌جویان را نداشت.

در خبرهای تکراری و کوتاهی که به مناسبت درگذشت او در صفحات سایت‌ها و روزنامه‌های نازل دیدیم، کلمه‌ای از شخصیت او، از استعداد کمیاب او یا از تنوع هنری او در خلق شخصیت‌های متفاوت و در طیف وسیعی از آثار نمایشی گوناگون با گروه‌ها و کارگردان‌های متفاوت گفته نشد. در آن خبر کوتاه که در اغلب آن سایت ها و روزنامه‌ها تکرار شدند تنها نام یک گروه آمده بود، حال آن که شکوه نجم آبادی کار خود را از سال ۱۳۴۰ با تئاتر آناهیتا شروع کرد و سپس با گروه‌ها و کارگردان‌های دیگری چون زنده‌یاد حمید سمندریان، رکن‌الدین خسروی، پری صابری، و بسیاری دیگر، از جمله آربی اوانسیان، کار کرد.

شکوه نجم آبادی پس از انقلاب با انجمن تئاتر ایران در نمایشنامه‌ی «کله گردها و کله تیزها» اثر برتولت برشت به کارگردانی ناصر رحمانی نژاد نقش نانا را با درخششی بی‌مانند و به زیبایی خلق کرد. پیش از آن نیز در سال ۱۳۴۷ با همین کارگردان در نمایش تلویزیونی «سماور ندیده‌ها» اثر نصرت‌اله نویدی، بازی کرده بود.

طی سال‌های گذشته یک بار به ایران سفر کرد با این امید که بتواند در آنجا به کار تئاتر بپردازد، اما با سرخوردگی و خشم به فرانسه بازگشت و در تمام این سال‌ها، دوری از تئاتر رنج کشنده‌ای شد که بر جانش نشست.

تنها فرصتی که در طول سال‌های دوری از وطن یافت، شرکت او در نمایشنامه ی Home/Body Kabul اثر تونی کوشنر بود و از آن بسیار شاد بود، به ویژه که نقدهای بسیار مثبت و شوق‌انگیزی گرفته بود.

شکوه نجم‌آبادی به عنوان بازیگر، خود را یکپارچه به صحنه می‌سپرد، با شوقی بی حد در کار غرق می‌شد و هر روز بر سرِ تمرین ایده‌های تازه می‌آورد و به نقش خود غنا، رنگ و عمقی چشمگیر می‌بخشید. او یک آکتریس به معنای دقیق کلمه بود با همه‌ی ظرافت ها، جسارت ها، اِتیک هنری و آزادگی‌اش.

شکوه عزیز، یادت در تئاتر ایران ماندگار خواهد ماند!

شکوه نجم‌آبادی در نمایش کله‌گردها و کله‌تیزها به کارگردانی ناصر رحمانی‌نژاد، انجمن تئاتر ایران، ۱۳۵۸
عکس از رضا شریفی

به یاد شکوه

بنفشه مسعودی

۳۰ آوریل ۲۰۲۰ بود. پس از پایان کار روزانه نگاهی انداختم به تلفنم. از جمیله ندایی پیامی بود. با خود گفتم: به خانه که رسیدم پیام را گوش می‌دهم. دو ساعت بعد، پیامگیر را به راه انداختم. جمیله با بغض می‌گفت: دیشب شکوه از میان ما رفت و...

نمی‌توانستم به جزئیات پیام گوش کنم. پیامگیر را خاموش کردم و با بهت نشستم. هومن، پس از مدتی ـ نمی‌دانم کی ـ به اتاق آمد. حالت مرا دید و با نگرانی پرسید: چی شده؟ چرا مثل مجسمه نشستی؟ نگاهش کردم و اشک از چشمانم سرازیر شد. گفتم: جمیله پیام داده که شکوه رفت. هومن هم نشست. هیچ نگفت. هیچ. نشست و در سکوت به نقطه‌ای خیره شد. نمی‌دانم چقدر طول کشید تا ما قدرت حرف زدن پیدا کردیم. نمی‌دانم کی پرسید: کجا؟ در بیمارستان یا خانه؟ از کرونا؟ کی؟ چطور جمیله خبردار شده؟... پاسخ هیچ‌کدام از این پرسش‌ها را نمی‌دانستم. توان آن را نداشتم دوباره پیامگیر را روشن کنم؛ اما می‌بایست به بقیه‌ی پیام جمیله گوش می‌دادم. جمیله می‌گفت، فروغ به او خبر داده. گویا شکوه سکته کرده. در خانه‌اش روی زمین افتاده بوده و پرستارش که هر روز به خانه‌ی او می‌رفته و کلید خانه را داشته، فورا با دیدن این صحنه او را به بیمارستان می‌برد. فردای آن روز شکوه در بیمارستان فوت می‌کند. خانم پرستار، با تلفن دستی شکوه به خانم سوری ـ یکی از دوستان شکوه ـ اطلاع می‌دهد. خانم سوری به فروغ می‌گوید و او به جمیله خبر می‌دهد. وقتی جمیله خبر را به هما یکی دیگر از دوستان نزدیک شکوه می دهد، خانم هما به جمیله می‌گوید که به هومن آذرکلاه هم خبر بده. شکوه با آن‌ها هم دوست بود. هومن به ناصر رحمانی‌نژاد تلفن می زند. آقای رحمانی‌نژاد خبر را پیش از ما در فیس بوک دیده بود. همان شب هم یادداشت کوتاهی نوشت که در رسانه‌ها منتشر شد. یادداشتی کوتاه اما بسیار تأثیرگذار.[1]

همه چیز گنگ بود و پیچیده، جز اینکه شکوه دیگر در میان ما نبود. تمام شب را با خاطرات او سپری کردم. از اولین دیدارمان تا زمانی که

نوشته‌ی بنفشه مسعودی،

یکی از دوستان شکوه نجم آبادی، بیان تأثر و تأسف دوستی است که برکنار از هرگونه شائبه، خودنمایی، تسویه حساب های کهنه ی حرفه ای، با زبانی بی پیرایه، بی طرفانه، و همان طور که خواهید خواند، نوعی مرثیه برای دوستی است که از دست رفته و افسوس هایی که تا ابد بر دل خواهد ماند، چرا که زمانه فرصت نداد تا این احساسات در جای خود و به وقت خود ابراز شوند.

در این نوشته شکوه نجم آبادی به عنوان یک انسان، یک دوست، یک زن، یک تبعیدی، و بالاخره یک هنرمند با همه ی جنبه های رنگارنگش تصویر شده است.

دیگر ارتباطش را با ما قطع کرد. آخرین تماس تلفنی که با او داشتم، پیام‌های کتبی که احوالپرسی از او کرده بودم و هنوز بی‌پاسخ در صندوق ایمیلم بود، و آخرین ایمیلی که از او داشتم. نوشته بود:

«سلام بنفشه جان

چه عجب یادی از من کردی

به هر حال از لطفت متشکرم

من عمل قلب باز داشتم و حالا در خانه هستم و همین

به هومن سلام برسان

می‌بوسمت

شکوه»

پیام، تاریخ ۱۵ دسامبر ۲۰۱۵ را دارد. پیام احوالپرسی من، ۱۸ نوامبر ۲۰۱۵ فرستاده شده؛ پنج روز پس از حمله‌ی تروریستی داعش به استادیوم ورزشی سن دونی در حومه‌ی پاریس. پلیس فرانسه در پیگرد عاملین این حمله، سرنخی در شهر سن دونی یافته بود و ساعت ۴ صبح روز ۱۸ نوامبر به خانه‌ای در همان شهر، حمله کرده بود که در این درگیری عده‌ای کشته می‌شوند. این خبر را که شنیدم، فوراً به یاد شکوه افتادم که خانه‌اش کنار رود سن، در جزیره‌ی سن دونی قرار داشت. می‌خواستم بدانم شکوه در چه حال است؟ این لحظات وحشتناک را چطور گذرانده است؟ تلفن‌های من بی‌پاسخ ماند. با خود گفتم لابد مایل نیست با من صحبت کند. خیلی پیش آمده بود که تلفن کنم و پیام بگذارم و بی‌پاسخ بمانم. حس کرده بودم زیاد حوصله‌ی مرا ندارد. اصرار نکردم و مانند همیشه منتظر شدم.

شکوه نجم‌آبادی

وقتی این چند سطر را دریافت کردم، سراسیمه تلفن زدم. جوابم را نداد. حدس زدم دوباره به بیمارستان رفته یا دوران نقاهت را می‌گذراند و حال و حوصله صحبت کردن و گپ زدن ندارد. بگذارم به میل خودش. هر وقت دلش بخواهد تماس می‌گیرد. هم تلفنم را دارد و هم آدرس ایمیلم را.

۱ ناصر رحمانی‌نژاد، با یاد و به احترام شکوه نجم‌آبادی، تارنمای عصر نو، جمعه ۱۲ اردیبهشت ۱۳۹۹
http://asre-nou.net/php/view.php?objnr=48824

تماس نگرفت...

یادم آمد وقتی خانه‌ی‌مان را سال ۲۰۱۴ عوض کردیم به او زنگ زدم. گوشی را برداشت. کلی با هم صحبت کردیم. دعوتش کردم به خانه‌ی ما بیاید. گفت از خانه بیرون نمی‌رود و بعد از عملی که روی پایش انجام داده‌اند راه رفتن برایش دشوار شده است. گفتم شکوه جان، اگر پیش‌تر در طبقه‌ی چهارم ساختمانی زندگی می کردیم که آسانسور نداشت، الان در طبقه هم کف هستیم و خیالت راحت باشد. بیا، از دیدنت خوشحال می‌شویم. هر وقت دلت خواست زنگ بزن و بیا.

که زنگی نزد و نیامد...

به یاد سال‌هایی افتادم که هر هفته یا دو هفته یک بار به خانه‌ی کوچک ما می‌آمد. با هم شامی می‌خوردیم و گپی می‌زدیم. من ساعت ده می رفتم می‌خوابیدم. هومن و شکوه با هم ساعت‌ها صحبت می‌کردند. رابطه‌ی خوبی با هم داشتند. هر دو تئاتری و هر دو سرد و گرم چشیده‌ی این حرفه. ماجراها برای هم تعریف می‌کردند و صحبت‌شان گل می‌انداخت و دو یا سه بعد از نصف شب هم می‌خوابیدند. یکی این طرف اتاق و یکی آن طرف اتاق. شکوه دیگر لحاف و تشک خودش را داشت. منزل خودش بود. هر وقت می‌خواست، و هر وقت با دکتر صابران قرار داشت، پیش ما می‌آمد. مطب دکتر صابران در پاریس هفتم بود. چند ایستگاه مترو با خانه‌ی ما فاصله داشت. گاه بعد از قرار با دکتر، بسیار خسته به نظر می‌رسید. می‌گفت بعد از صحبت کردن با دکتر تمام انرژیم از بین می‌رود. نیرویی برایم نمی‌ماند. گاهی هم شب قبل از قرارش با دکتر پیش ما می‌آمد. صبح که من می‌رفتم سر کار، شکوه بیدار می‌شد و قهوه‌ای می‌خورد و می‌رفت سراغ دکترش؛ تا دیدار بعدی.

خانه‌های‌مان خیلی دور از هم بود. با مترو بیش از یک ساعت باید وقت می‌گذاشت. اما می‌آمد. خودش می‌گفت: می‌خواهم بیایم. البته وقتی از در وارد می‌شد غر غر هم به راه بود: یک ساعت و نیمه تو راهم. برای آمدن به اینجا انگار آدم میره سفر قندهار. واه واه واه! چقدر این راه طولانیه؟ باید کفش آهنین به پا کرد! نمی‌دونم شما چرا نمیان پیش من؟ چرا همیشه من باید بیام؟ خُب بیاین دیگه.

وقتی دست و صورتش را می‌شست و لباس راحتش را می‌پوشید و سفره شام را پهن می‌کردیم، می‌گفتم: شکوه جان، آخه کی بیام؟ بغلم می‌کرد و می‌گفت: قربونت برم. تو خیلی کار می‌کنی و می‌دونم وقت نداری. بی‌خود گفتم. خودم میام. و می‌آمد. اگر سفر بودیم و یا دوستان از کشورهای دیگر به

خانه‌ی ما می‌آمدند و او نمی‌توانست نزد ما بیاید، پیام‌های تند و بلند بالایش روی پیامگیر شنیده می‌شد: سلام، منم شکوه. اصلا معلومه شماها کجا هستین؟ دلم براتون تنگ شده. این مهمونای شما هنوز نرفتن؟ ای بابا! سرکارت هم که نمیشه تلفن کرد. دلم تنگ شده، میخوام بیام ببینمتون، مهمونا رو دک کنین دیگه.

چطور می‌شد مهمان‌ها را دک کرد؟ به هر حال پیام‌های شکوه همیشه پُر از تشر و گله بود و پُر از مهر و دوستی، از نوع دوستیِ شکوه!

عادت کرده بودیم توپ و تشرهایش را بشنویم. وقتی خانه خلوت می‌شد، می‌آمد و داستان‌هایش را تعریف می‌کرد. اتفاقاتی که برایش افتاده بود، دیدارهایش، بچه‌هایی که برای کار تئاتر با او تماس گرفته بودند، بی پولی و دردسرهای ناشی از آن، ناخوشی و...

***

هومن یک چندی در بازارهای روز حومه‌ی پاریس بساط پهن می‌کرد و لباس زیر مردانه و جوراب و گرم‌کن می‌فروخت. یک ماشین لکنده‌ی درب و داغان داشت و به «مارشه» می‌رفت. صبح سحر، ساعت ۵ صبح، باید از خانه بیرون می‌رفت. آن زمان شکوه نزدیک جنگل‌های زیبای ونسن زندگی می‌کرد. وقتی بساط هومن در خیابان شرانتون پهن می‌شد، شکوه هم به بازار سر می‌زد. مدتی هم سر بساط هومن می‌ایستاد و با هم صحبت می‌کردند. یک باره به سرش زد که او هم به «مارشه» برود و کار کند. با هم به فکر افتادیم که چه بفروشد که سبک باشد و به ماشین هم احتیاج نداشته باشد و بتواند لااقل سه روزی که در خیابان شرانتون «مارشه» است، پیاده با وسایلش بیاید. بالاخره به این نتیجه رسیدیم زینت آلاتی مثل گوشواره و گردنبند و انگشتر و... که سبک هستند و در کیسه‌ای جا می‌شوند، بفروشد. فقط می‌بایست یک میز کوچک مخصوص کار بخرد. میزی کوچک، سبک و تاشو خرید. شروع به کار کرد. مدتی سرش گرم بود و به نظر می‌آمد فروش هم دارد. گرفتاری بزرگ، هوای پاریس بود. او چتر نداشت. برای بردن چتر به «مارشه» احتیاج به ماشین داشت. بودجه‌ی خرید ماشین را نداشت. در هوای سرد و بارانی ـ که بیش و کم هشت ماهِ سال ادامه دارد ـ نمی‌توانست به «مارشه» برود. عصبی شده بود و به زمین و زمان فحش می‌داد. کار را ول کرد. خوشبختانه عاقبت توانست خانه‌ای دولتی در محله‌ای بسیار خوش آب و هوا، کنار رودخانه‌ی سن بگیرد. برای اسباب‌کشی دو یکشنبه به کمکش رفتم. از خانه‌ی جدیدش خیلی راضی بود و با وسواس آن را بسیار قشنگ آراسته بود.

هومن هم بعد از یکسال و نیم، پس از آمدن آقای رکن‌الدین خسروی به لندن، کار فروش لباس را رها کرد. همه چیز را فروخت و به لندن رفت برای دیدارِ استادش. رفت و آمد هومن به لندن بیش از دو سال طول کشید. وقتی نبود، شکوه بیشتر پیش من می‌آمد و بیشتر می‌ماند. شنبه شب می‌آمد و دوشنبه که سر کار می‌رفتم با هم از خانه خارج می‌شدیم. او به خانه‌اش می‌رفت و من به محل کارم. چقدر با هم می‌خندیدیم. چقدر داستان‌های بریده بریده برایم تعریف می‌کرد. چقدر این و آن را دو نفری «دراز» می‌کردیم. درست مثل دو دوست همکلاسی و هم سن و سال. از شیطنت‌های‌مان می‌گفتیم. با هم به دیدن نمایش «تاجر ونیزی» به کارگردانی و بازیگری عادل حکیم رفتیم. چه شب خوبی بود. چقدر لذت بخش بود در کنارش آن پیس را دیدن. در برگشت به خانه چقدر حرف داشتیم که با هم بزنیم. از آنالیز بازی‌ها گرفته تا سبک کار. از خاطراتش در کلاس‌های عادل حکیم و هر چه به نمایش مربوط می‌شد. گاه با هم به جلسات ماهانه‌ی کتابفروشی خاوران بهمن امینی[1] می‌رفتیم... چقدر شادم که چنین لحظاتی را با او گذراندم...

گاهی شکوه دفترچه‌اش را توی کیفش می‌گذاشت و با خود می‌آورد. دفترچه‌ای که جلدش پارچه‌ای بود. طرح پارچه‌های مکزیکی. شکوه خواب‌ها و کابوس‌هایش را در آن دفترچه می‌نوشت و نوشته‌هایش را برایم می‌خواند. کابوس‌هایش مرا به یاد صحنه‌های فیلم داوید لینچ می‌انداخت. حضور مادرش در این کابوس‌ها پُررنگ بود. کابوس‌ها همه به تئاتر ربط پیدا می‌کرد و اکثرا یا هنگام نمایش بود و یا پس از پایان اجرای یک پیس. یکی از کابوس‌هایش محو و مه‌آلود در خاطرم مانده است. پایان کابوس چنین بود: به چاهی افتاده بود و ته چاه، زنی نشسته بود. وقتی آن زن روی برمی‌گرداند می‌بیند که او «بانو مهوش» است! نوشته‌هایش، کابوس‌های یک زن بود؛ زنی که از بازیگری بازمانده بود و تئاتر، خانه‌ی اصلی‌اش، را از او گرفته بودند؛ جایش را در تبعید نمی‌یافت. همیشه تشویقش می‌کردم که بنویسد: بنویس شکوه جان! تو خیلی خوب می‌نویسی و فضای نوشته‌هایت آنقدر واضح و روشن است که آدم را با خود می‌برد. چندین بار پس از شنیدن آنچه نوشته بود، بی‌اختیار گریستم. نمی‌دانم چه به سرِ این نوشته‌ها آمده است و الآن کجا هستند؟

مدتی در رادیوی نهضت مقاومت ملی ایران کار می‌کرد و خیلی هم از او کار می‌کشیدند. گه گاه برای مادرش و عباس نعلبندیان پول می‌فرستاد. اما وقتی

۱ نشست‌های ادب و فرهنگ آخر ماه کتابفروشی خاوران (پاریس) که به همت زنده‌یاد بهمن امینی در سال۱۹۹۷ / ۱۳۷۶به راه افتاد و تا ۱۳۸۳/ ۲۰۰۴ ادامه یافت.

با حسین مهری (مسئول رادیو) اختلاف پیدا کرد و کار در رادیو را رها کرد، دیگر امکان کمک مالی به آن‌ها را نداشت. من از زنده‌یاد علی زرندی همسر تاجی احمدی هم شنیده بودم که شکوه در رادیو خیلی خوب کار می‌کرد و خیلی زحمت می‌کشید. آقای زرندی و تاجی احمدی هم در رادیو کار می‌کردند و با شکوه همکار بودند.

شکوه نجم‌آبادی در فیلم چه هراسی دارد ظلمت، به کارگردانی نصیب نصیبی

پس از پایان کار رادیو، دوره‌های مختلف تئاتر را گذراند. لحظه‌ای آرامش نداشت و بیکار نمی‌نشست. گاه در کلاس‌های عادل حکیم کار می‌کرد و گاه فرید پایا. زمانی به اپه دو بوآ[1] و گروه آرین منوشکین[2] پیوست و دوره‌ای هم کلاس‌های پیتر بروک را گذراند. همیشه کار می‌کرد و همیشه نرمش‌های یوگا را انجام می‌داد. همیشه روی بدنش کار می‌کرد تا روی فرم باشد. و همیشه در انتظار پیشنهاد مناسبی بود برای روی صحنه رفتن که به ندرت پیش می‌آمد.

یکی از جملات قصارش را به یاد دارم. ماجرا از این قرار بود که محمد رضا خاکی تصمیم می‌گیرد نمایشی را به روی صحنه ببرد. شکوه هم در این نمایش بازی می‌کرد. گویا هنگام تمرین بین بازیگر و کارگردان بگومگویی پیش می‌آید؛ از همان بگومگوهایی که در هر کار گروهی پیش می‌آید و شکوه به او گفته بود: ببینم، تو بازیگری به اثبات رسیده‌ی من را قبول نداری، اما انتظار داری من کارگردانی ثابت نشده‌ی تو را قبول کنم؟ کار ادامه پیدا نمی‌کند و قضیه منتفی می‌شود. راست می‌گفت. حق با او بود. کارنامه‌ی تئاتری شکوه بسیار پربار بود. در نمایش‌های مهمی نقش ایفا کرده بود[3]؛ با کارگردانان بسیار مطرح ایران در سبک‌های مختلف. از نمایش‌های تئاتر آناهیتا تا اداره‌ی تئاتر و کارگاه نمایش. از اسکویی گرفته تا خسروی، سمندریان، آربی آوانسیان، اسماعیل خلج، ناصر رحمانی‌نژاد و چند سالی قبل از خروجش از ایران، رضا قاسمی و کارگردانان زن مانند پری صابری و... حق داشت مدعی باشد. واقعا حق داشت.

در سینما هم نقش‌های مختلفی را بازی کرده بود. عروس فیلم گاو داریوش مهرجویی بود و چه هراسی دارد ظلمت نصیب نصیبی...

۱ Épée de bois

۲ Ariane Mnouchkine

۳ کارنامه‌ی هنری شکوه نجم‌آبادی بسیار پر بار است و فهرست کارهای او پرشمار. او در نمایشنامه‌هایی چون:چشمه‌ی چهلم، دریاروندگان، طبیب اجباری، پژوهشی ژرف و سترگ و نو...، گلدونه خانم، باغ آلبالو، ناگهان، کله گردها و کله تیزها، معمای ماهان کوشیار و... نقش‌آفرینی کرد.

کارنامه‌ی هنری شکوه نجم‌آبادی و شمار نقش‌های گوناگونی را که بر صحنه‌ی تئاتر ایران خلق کرده است به پژوهشگران تئاتر مربوط می‌شود. بازیگری قدیمی و توانا که باید سوژه‌ی تحقیق دانش‌پژوهان تئاتر و مسأله‌ی زن در تئاتر ایران شود. شکوه دورانی کارش را شروع کرده بود که بازیگر شدن یک زن هنوز جسارت می‌خواست، جسارت، عشق و عزمی راسخ!

خاطرات را یک به یک و بریده بریده به یاد می‌آورم. بدون ترتیب زمانی. نمایش دعوت غلامحسین ساعدی را برای هشتمین کنفرانس بنیاد پژوهش‌های زنان در پاریس (ژوئیه ۱۹۹۷) اجرا کرد؛ با فرح خسروی. بعد از پیشنهادی که از سوی کمیته برگزاری بنیاد به او شد تصمیم گرفت خودش نمایش را کارگردانی کند. ساده نبود. اما دل به دریا زد. روی صحنه حضوری درخشان داشت. پس از این اجرا که فقط یک شب بود، به کارگردانی نمایش‌هایی که خودش بازی می‌کرد ادامه داد. داریو فو و آگوست استریندبرگ که به فستیوال تئاتر کلن رفت.[1]

یادم می‌آید گفته بود که برای بازی در یک فیلم تلویزیونی برگزیده شده است و قراردادی با او امضا کرده‌اند. کار که شروع شد دیگر نمی‌دیدمش. گاهی زنگ می‌زد و خبری از خودش می‌داد. کارش که تمام شد، دوباره آمد. خوشحال بود که دستمزدی گرفته و در سابقه‌ی کارش برای بازنشستگی‌اش در فرانسه ثبت می‌شود. اما زیاد درباره‌ی نقشش و فیلم صحبت نمی‌کرد. حتا زمانی که فیلم از کانال تلویزیونی 6M پخش شد، به ما اطلاع نداد که می‌خواهند فیلم را پخش کنند. از آن دسته بازیگرانی نبود که برای خودش تبلیغ کند و یا خودش را مطرح کند. انگار هرگز از کارهایی که می‌کرد رضایت نداشت تا فکر کند ارزش تبلیغ دارد.

در سال ۱۹۹۸برای بازی در نمایش پرومته در اوین (ایرج جنتی‌عطایی) به لندن رفت. خیلی خوشحال بود نقشی را بازی می‌کند که درباره‌ی سرنوشت یک بازیگر زن در جمهوری اسلامی است. این پیس در شهرهای مختلف اجرا شد. پس از پایان کار مانند همه‌ی بازیگران تئاتر خلأ صحنه به سراغش آمد و تا مدت‌ها سرحال و سردماغ نبود.

پسرش به پاریس آمد. نمی‌دانم چه سالی بود اما می‌دانم مدتی را با هم گذراندند. در آن روزها به دیدن ما نیامد و با پسرش پاریس گردی کرد. تلفنی مرتب تماس داشتیم. سرحال بود. پس از یک یا دو ماه پسرش به ایران بازگشت و شکوه دوباره پیش ما می‌آمد.

۱ شکوه نجم‌آبادی نمایشنامه‌ی «بیداری» نوشته‌ی داریوفو را ۲۱ نوامبر ۱۹۹۸ در پنجمین فستیوال تئاتر (کلن) به روی صحنه برد؛ با دستیاریِ فریبرز دفتری. نمایش «قوی‌تر» اثر آگوست استرینبرگ را هم کار کرده بود. متاسفانه تاریخ اجرای آن را نیافتم.

سال ۲۰۰۳ در نمایشی با نام «هوم بادی/ کابل»[۱] اثر تونی کوشنر[۲] بازی کرد؛ به کارگردانی ژرژ لاولی[۳]. همکاران ایرانی او در این نمایش عبارت بودند از صدرالدین زاهد، حمید جاودان و محمد سحر. من و هومن را برای دیدن نمایش که در تئاتر ویو کلمبیه[۴] روی صحنه آمد، دعوت کرد. رفتیم، و دیدیم چه خوش درخشید. چه راحت بازی می‌کرد. آن هم به زبان فرانسه! روی سن، به چشم من، بیش از پیش زیبا بود. انگار نور صحنه زیبایی خاص شکوه را جلا می‌بخشید. می‌درخشید!

وقتی کار پایان یافت، باز دلتنگی صحنه به سراغش آمد، می‌دیدم چقدر کلافه است. آرام و قرار نداشت. مدتی برای یکی از دوستان لباس فروشی کرد. همیشه کار می‌کرد، چه برای پول درآوردن چه برای آرام کردن روح و روانش. اما این کارها برایش کار نبود. برای شکوه کار، فقط و فقط، روی صحنه‌ی تئاتر معنا داشت.

شکوه پسر بزرگش را سال‌ها پیش در یک تصادف اتومبیل از دست داده بود. درباره‌ی این موضوع هرگز صحبتی نمی‌کرد. اما هر چه فکر می‌کنم تاریخ درگذشت پسر دومش را به یاد نمی‌آورم. آیا قبل از رفتنش به ایران بود؟ آیا بعد از نمایش «هوم بادی/کابل» بود؟ از لحاظ روحی ویران‌تر شده بود. پیش ما نمی‌آمد. گوشه‌گیری پیشه کرده بود تا درد و رنج این فقدان را هم به تنهایی بگذراند و دوباره ققنوس‌وار برخیزد...

***

به فکر افتاد به ایران برود. مردد بود. پیش‌تر گفتم که وقتی تصمیم به انجام کاری می‌گرفت نمی‌شد او را منصرف کرد. پیش خودم حدس می‌زدم که نخواهد توانست آن قید و بندها را تحمل کند. می‌دانستم کسی نیست که زیر بار زور برود. اما تصمیم گرفته بود که برود و رفت. ۲۰۰۷ توانست به ایران برود. گویا کاری را با مریم معترف شروع کرده بود و من آگهی آن را در سایت پژوهشکده‌ی زن و خانواده دیده بودم و در آرشیو شکوه گذاشته بودم:

«شکوه نجم‌آبادی» پس از ۲۰ سال در جشنواره تئاتر بانوان

مریم معترف با نمایشنامه «شب تدفین اکتریس جی» نوشته جمال ابوحمدان و بازی «شکوه نجم‌آبادی» در بخش ویژه ششمین جشنواره تئاتر بانوان حاضر خواهد بود. به گزارش ایرنا، به نقل از جشنواره تئاتر بانوان، مریم معترف کارگردان تئاتر و نمایشنامه «شب تدفین اکستریس جی» نوشته جمال ابوحمدان[۵] نمایش‌نویس عرب

۱ HOMEBODY/ KABUL

۲ Tony Kushner

۳ Jorge Lavelli

۴ Vieux-Colombier

۵ شب تدفین اکستریس جی را ناصر رحمانی‌نژاد همان سال‌ها به فارسی برگرداند و به شکوه نجم‌آبادی هدیه کرد.

مقیم آمریکا که داستان زندگی یک بازیگر زن تئاتر را روایت می‌کند. بازیگری که سال‌هاست نقش‌های پرزرق و برق را بر صحنه نمایش اجرا می‌کند و در حسرت اجرای نمایشی واقعی و نزدیک به واقعیت‌های جامعه است. وی افزود: شکوه نجم‌آبادی پس از ۲۰ سال دوری از صحنه تئاتر در این نمایش به روی صحنه می‌رود...

«۲۰ سال دوری از صحنه»؟ یا ۲۰ سال مانع تراشی و مزاحمت برای حضور او و بسیاری از بازیگران زن در صحنه‌ی تئاتر داخل کشور! جمهوری اسلامی با هنرمندان چه کرد؟ آماری داریم تا ببینیم چند نفر از آنان راهی خارج کشور شدند؟ تمام درها را به روی آن‌ها بستند. اکثرا در اوج شکوفایی بودند که به ناچار، چه به دلایل سیاسی و چه به دلیل قید و بندها و مقررات ابلهانه و قرون وسطاییِ هنرکُش، همه را به فرار واداشتند. حالا در قامت ناجی اظهار وجود می‌کنند که چه؟ شکوه کجا دور از صحنه بود؟ کارهای مختلفی در خارج از کشور روی صحنه برد! این دیگر چه داستانی ست. خیلی عصبی شده بودم و حدس می‌زدم شکوه این خبر را ندیده است. اگر هم دیده، چنین اطلاعات غلطی را برنمی‌تابید. هرچه بود این خبر برای آنان که خصوصیات اخلاقی شکوه را می‌شناختند، نشانه‌ی خوبی نبود. دیگر تردید نداشتم که برمی‌گردد و در ایران نخواهد ماند. نمایش هم اجرا نشد. شکوه به پاریس بازگشت.

یادم نیست چند ماه در ایران ماند. وقتی برگشت با دردِ پا، راه رفتن برایش دشوار شده بود. کارش به عمل جراحی کشید. از لحاظ روحی هم فرسوده شده بود. می‌گفت نمی‌تواند محیط هنری ایران را تحمل کند. تنها از اینکه توانسته بود یک بار دیگر بچه‌های تئاتر را ببیند، ابراز خرسندی می‌کرد. همین!

گهگاه اپیزودی از زندگی‌اش را بازگو می‌کرد. اما همیشه بریده بریده. مانند فلاش‌بک‌های کوتاه یک فیلم سینمایی؛ یک صحنه‌ی چند ثانیه‌ای و بعد کات!... دوست نداشت درباره‌ی زندگی خصوصی‌اش بگوید. بیان خاطرات گذشته آزارش می‌داد. من حتا هرگز نام فرزندانش را از او نپرسیدم! هرگز کنجکاوی نمی‌کردم. می‌دانستم به هم می‌ریزد. بیشتر از آن دوستش داشتم و برایش ارزش و احترام قائل بودم که بخواهم با پرسش‌های بی‌مورد آزارش دهم.

مجموعه‌ی کارهای نعلبندیان را به من قرض داد تا فتوکپی کنم و نگه دارم.

همیشه با بغض و افسوس از او یاد می‌کرد و از خودکشی او می‌گفت. دیوان عبید زاکانی‌ای که در کتابخانه‌ام دارم، فتوکپی کتابِ شکوه است که در کارگاه نمایش روی آن کار کرده بودند. با متون کلاسیک هم کار کرده بود. برایم از تمرین‌های نمایشی که بر اساس اشعار عطار تدوین شده بود تعریف می‌کرد و با درد و اندوه از اینکه کار نیمه کاره رها شد و به صحنه نرفت شکوه می‌کرد. برخی از عکس‌ها و بروشورهای کارهای او بعد از سال ۱۹۹۵ را آرشیو کرده‌ام. تعدادی عکس به من داد و من پیشنهاد کردم اگر بخواهد می‌توانم آرشیو بهتری برایش درست کنم.

سال ۲۰۰۸ ناخوش بودم و حال و روز خوبی نداشتم. درمان به درازا کشیده بود. از آن دوران بود که دیگر شکوه سراغ ما نیامد. با آغاز جنبش سبز چند بار زنگ زد و پرسید چرا در تظاهرات شرکت نمی‌کنم؟ نمی‌توانستم و نمی‌خواستم. به او گفتم دلیل شرکت نکردنم را و اینکه نمی‌خواهم «سبز» شوم. اما شکوه پیوسته در تظاهرات و گردهمایی‌ها شرکت می‌کرد. به یاد دارم در یک آکسیون تئاتری که بخشی از یک گردهمایی سیاسی بود و گزارش آن را در تلویزیون صدای آمریکا دیدم حضور داشت، و از آن پس دیگر تماسش با ما کم و کمتر شد. تا زمانی که ارتباطش را قطع نکرده بود، گاه عکسی یا بریده‌ی روزنامه‌ای به آرشیو کوچکی که درست کرده بودم اضافه می‌شد، اما بعد، هیچ!

شکوه نجم‌آبادی در نمایش «هوم بادی/ کابل»

***

روز اول ماه مه ۲۰۲۰ عزمم را جزم کردم و با دلی پُر از اندوه به جمیله تلفن زدم. جمیله هم بسیار اندوهگین بود. می‌گفت هر چه می‌داند، دانسته‌های دست چندم است؛ چون نه توانسته با پرستار شکوه تماس بگیرد و نه با خانم سوری که خبر درگذشت شکوه را به فروغ داده بود. به خودم گفتم شاید این خواست شکوه بوده. شاید خودش از خانم سوری خواسته اگر اتفاقی برایش افتاد چه بکند و به چه کسانی بگوید یا نگوید. نمی‌دانم. جمیله می‌گفت هرچه در توان دارد انجام می‌دهد تا اطلاع دقیق‌تری بیابد. به او گفتم هر کاری از دستم ساخته باشد، انجام می‌دهم و می‌تواند روی من حساب کند. جمیله بود که این خبر دردناک را رسانه‌ای کرد. همان شب ۳۰ آوریل نشریه‌ها و سایت‌ها خبر درگذشت شکوه را منتشر کردند. چند نفر از همکاران او هم مطالبی نوشتند. پاره‌ای از اطلاعاتی که داده می‌شد نادقیق بود، ناقص بود، داستان سرایی بود. چهره‌ای که از شکوه نشان می‌دادند ابدا با آنچه من در طی ۲۰ سالی که در تماس نزدیک با او بودم هم‌خوانی نداشت. شکوه زنی آزاده بود و شجاع. در سراسر زندگی‌اش با تمام سنت‌های زن ستیز جامعه‌ی ایرانی مبارزه کرده بود. شکوه آنچه را دوست داشت انجام می‌داد. در قید و بند حرف این و آن نبود. بی‌رودربایستی بود. اگر حرفی داشت مستقیم بیان می‌کرد؛ حتا اگر برایش عواقب خوبی به همراه نمی‌داشت و یا باعث قطع رابطه می‌شد. یک رو بود. سیاستمدار و مصلحت‌اندیش نبود. نه در روابطش و نه در زندگی‌اش. خودش انتخاب می‌کرد و آنچه را دوست داشت انجام می‌داد. اصلا وارد شدنش به دنیای نمایش، اولین پشت پایی بود که به زندگی خانوادگی‌ای که برایش مقدر کرده بودند زد. شجاعتی که در شکوه دیدم حیرت‌انگیز بود. زیرِ بارِ کاری که نمی‌خواست و دوست نداشت نمی‌رفت. به هیچ قیمتی. واژه‌ی خودش را به کار ببرم: «فوق‌العاده بود!»

شکوه نجم آبادی و منیژه رحمانی نژاد در سالن انتظار تئاتر سنگلج، ۱۳۵۸، اخرین روزهای تمرین «کله گردها و کله تیزها»

چه سالی بود که زنده‌یاد رضا دانشور نمایشنامه‌ای نوشت با نام «امشب از خود می‌سازیم»[1]؟ آن نمایشنامه را با الهام از زندگی شکوه نوشته بود. قرار بود کارگردان این نمایش دو نفره رضا باشد و شکوه و هومن آن را بازی کنند. روخوانی‌ها در خانه‌ی ما بود و چند جلسه‌ی تمرین هم در محل انجمن وال دومارن در کِرِتی داشتند. اما نبود امکانات، ادامه‌ی کار را ممکن نساخت. نمایشنامه‌ی رضا با دستخط عزیزش در کتابخانه‌ی خانه‌ی ماست. این متن تا کنون منتشر نشده. با درد صفحات را ورق می‌زنم. دیدن خط رضا منقلبم می‌کند و حالا، بدون شکوه... ای دادِ بی‌داد! دوباره شکوه و هومن را در حین روخوانی به خاطر می‌آورم. چه بده بستانی داشتند... اگر اجرا می‌شد...

با خواندن مجدد متن، دیدم رضا تصویری از بازیگر شدن زن نمایشش داده که بسیار گویاست.

«مرد: مرد در می‌زند.

زن: امشب تو خونه تنهام.

مرد: مرد در می‌زند.

زن: تو مادرو بردی لقانطه.

مرد: مرد در می‌زند.

زن: تلویزیونو بی‌خیال روشن می‌کنم. ساعت نمایشه. تو تلویزیون ثابت پاسال.

[...]

زن: یه نمایش دلقکیه. راجع به زنی که می‌خواد دادشو از کهتر و مهتر بستونه. می‌زنه زیر کاسه و کوزه. بعدها خیلی دلم می‌خواد دوباره ببینمش. گمونم اقتباسی از «خانه‌ی عروسک» ایبسنه که یکی از این نویسنده‌های بساز و بفروش ورداشته و یه چیز آبگوشتی ازش درآورده. دوران بساز و بفروشی داره شروع می‌شه. اغلب آقایون، اهل سیاست و مبارزه و آزادی و همه‌ی این حرفایی که بعدها از دهن تو می‌شنوم و باور می‌کنم، شعر بساز و بفروش. اما واسه‌ی منی که هنوز نمایش ندیدم حکم معجزه داره

[...]

زن: پس از پایان نمایش یه آگهی می‌دن که گروه تئاتر میهن هنرآموز بازیگری می‌پذیره. اسم و آدرس. ساعت ده و نیم شبه. چادرمو می‌اندازم سرم از خونه می‌زنم بیرون. روزگاریه که ساعت ده و نیم شب دیگه پرنده تو خیابونا پر نمی‌زنه. روزشم باشه البته از ترس چادر روی سرم دارم.

[...]

۱ «امشب از خود می‌سازیم» نام نمایشنامه‌ای‌ست نوشته‌ی لوئیجی پیراندلو و رضا دانشور نام نمایشنامه‌اش را از او وام گرفته است.

زن: تعطیله. وقتی می‌رسم دارن درای تئاترو می‌بندن. یه عده هنرپیشه‌ها و عمله اکره‌های صحنه از در می‌آن بیرون. وقتی می‌گم برا ثبت نام هنرپیشگی اومدم، هر کدومتون یه متلکی بارم می‌کنین. تو ظاهر معقول‌تری داری. خانوم حالا دیره فردا بیا!

[...]

مرد: اون سالا تهرون شهر ناامیداس

زن: هم ماشین‌نویسی یاد می‌گیرم هم کلاس تئاتر می‌رم. می‌خوان یه نقش بهم بدن ...»

***

در نگاه من شکوه زنی بود شکننده از لحاظ عاطفی، اما بسیار قوی در تصمیم‌گیری‌هایش. برخلاف آنچه نوشته‌اند، تا آنجایی که من می‌دانم از خانواده‌ای فقیر نبود. خاندان نجم‌آبادی خاندان شناخته شده‌ای در ایران هستند. به یاد دارم از دایی‌اش برایم گفته بود که نقالی می‌کرد. می‌گفت از همان زمان کودکی شیفته‌ی نمایش و بازیگری شده بود. اما شکوه با خانواده‌اش ارتباط زیادی نداشت. همیشه هم روی پای خودش ایستاده بود و کار کرده بود. کاری که دوست داشت. تعریف می‌کرد بارها شده بود که در میانه ی تمرین یک نمایش به خاطر دلخوری‌هایی که حین کار با دیگر همکاران و یا کارگردان پیش می‌آمد، می‌خواست کار را رها کند. اما مانند تمام بازیگران با پرنسیپ که اخلاق تئاتری دارند تا آنجایی که می‌توانست تحمل می‌کرد. با این حال وقتی زمانی که کارد به استخوانش می‌رسید، رک و صریح اعلام می‌کرد و بعد، از کار خارج می‌شد. اهل ناز کردن و لوس‌بازی نبود. منتظر هم نبود تا بیایند و التماس کنند تا دوباره برگردد. وقتی می‌گفت نه، نه او قاطع بود. به خاطر تبحر و دانشی که در بازیگری داشت، به هیچ کس باج نمی‌داد. تملق نمی‌گفت و اگر کسی می‌خواست با تملق او را وارد کاری کند، رک و پوست کنده در برابرش می‌ایستاد و می‌گفت این تملق‌های بی‌معنی اثر ندارد. خودش هیچ گاه از کاری که می‌کرد راضی نبود و همیشه به دنبال کاری بهتر و بازی بهتر بود. برای خودش تبلیغ نمی‌کرد. اصلا اهل این کارها نبود. حتا یک رزومه از کارهایش تهیه نکرده بود. انگار آنچه انجام داده تمام شده و دفترش بسته شده بود. شکوه نیازی نداشت با کسی به توطئه علیه کارگردانی برآید. صراحت و شخصیت قوی او در کار، راه اینگونه بازی‌های بچگانه را کاملا می‌بست. صراحتش گاه برایش ویرانگر بود. آنچه را که در سر داشت می‌گفت، بدون هیچ عاقبت‌اندیشی و عافیت‌طلبی. باز

می‌گویم، آزاده‌تر و مغرورتر از آن بود که تمکین کند. نه برای نقش در نمایشی، نه در مسائل اقتصادی، نه حتا مسائل عاطفی...
چیزی که بی‌اندازه خشمگینش می‌کرد همکاران و همبازی‌های ناوارد و چاپلوس بودند. به گمانم واژه‌ی درست را یافتم. شکوه دشمن چاپلوسی بود. چه درباره‌ی خودش و چه درباره‌ی دیگران. در برابر چاپلوسان می‌ایستاد و هر بهایی را در مقابل این ایستادن می پرداخت. شهامت اخلاقی و حرفه‌ای او بی‌نظیر بود.

***

از آنجا که مقررات سخت رفت و آمد، به دلیل کوید ۱۹ در فرانسه برقرار بود، نتوانستیم که به بیمارستان برویم. حتا نمی‌دانستیم در کدام بیمارستان است. نه روز دقیق فوتش را می‌دانستیم و نه اینکه کی به خاک سپرده می‌شود. چه

خیابان محل سکونت شکوه نجم‌آبادی سن‌دونی، حومه پاریس

کسی در جریان کارش است؟ کسی از افراد خانواده‌اش در پاریس زندگی نمی‌کردند. آیا وصیتی کرده بود؟ آیا خواست‌هایش را برای کسی گفته بود؟ آیا مسئولین شهرداری و بیمارستان می‌دانستند که او کیست؟ می‌دانستند که او یکی از بزرگ‌ترین بازیگران زن تئاتر ایران را در سردخانه‌ی بیمارستان دارند. چگونه می‌خواهند او را به خاک بسپارند؟ این‌ها و هزار پرسش دیگر و بی‌خبری مطلق ما! جمیله در پرس و جو بود. به همه جا زنگ زد. آنقدر پیگیری کرد تا بالاخره از طریق نماینده‌ی شهرداری سن دونی اطلاعاتی دقیق به دست آورد. نمی‌توانست خانم سوری را بیابد. چرا؟ نمی‌دانم، و نفهمیدیم. چرا خانم سوری با ما تماس نمی‌گرفت؟ اطمینان دارم همان‌طور

که شکوه درباره‌ی دوستش سوری با ما صحبت کرده بود، حتما درباره‌ی ما هم با او صحبت کرده بود. من از طریق شکوه او را می‌شناختم. او هم ما را لااقل به اسم می‌شناخت. می‌دانست ما به او نزدیک بودیم. برایم این سؤال مطرح بود که آیا نمی‌بایست بیشتر ما را در جریان می‌گذاشت؟ شکوه که متعلق به یک نفر نبود. پیدا کردن شماره‌ی تلفن ما سخت نبود. شکوه تلفن همه‌ی ما را داشت. به راحتی می‌توانستند با ما تماس بگیرند و اگر کمکی از دست ما ساخته بود، مسلماً در انجامش آماده بودیم. شکوه متعلق به تئاتر ایران بود. بازیگری بزرگ که نامش برای همیشه در تاریخ تئاتر ایران جاودان خواهد ماند.

پس از ده روز یا شاید هم بیشتر جمیله توانست اطلاعات دقیقی به دست آورد. چندین ایمیل برای شهرداری فرستاده بود.

خاکسپاری شکوه نجم‌آبادی
(عکس از حمید جاودان)

جمیله عاقبت ورقه‌ی اجازه نامه‌ی شهرداری برای انجام مراسم خاکسپاری را دریافت کرد. در آن ورقه ذکر شده بود که شکوه روز ۳۰ آوریل ۲۰۲۰ در ساعت هفت و نیم صبح در بیمارستان[۱] دیده بر جهان فروبست. مراسم سوزاندن جسد روز ۲۶ مه ۲۰۲۰ ساعت ده و نیم صبح در گورستان[۲] برگزار می‌شود. در این برگه، سن شکوه ۸۳ سال آورده شده بود.

با دیدن سن شکوه انگار مرا به برق ۲۲۰ ولت وصل کرده باشند. فوری حساب کردم: یعنی شکوه متولد سال ۱۳۱۵ بود؟ شکوه فقط یک سال از پدرم کوچک‌تر بود و پنج سال بزرگ‌تر از مادرم؟ پس چرا هرگز حس نکرده بودم که شکوه از من بزرگ‌تر است؟ حالا می‌فهمیدم چرا. شکوه بود که مرا بچه نمی‌دید. مثل یک بزرگ‌تر با من رفتار نمی‌کرد. «بزرگتری» نمی‌کرد.

۱ Hôpital européen la roseraie aubervilliers

۲ Cimetière de Villetaneuse

آن‌قدر رها از قیود و سنت‌های مرسوم بود که انگار نه انگار بزرگ‌تر است. «بزرگ‌تری گفتن کوچک‌تری گفتن» بین ما نبود. با رفتارش مرا هم از این قید رها کرده بود. حالا می‌فهمیدم این رهایی چقدر واقعی بود و با وجودش عجین شده بود. انگار عطر رهایی می‌پراکند و مرا هم تحت تاثیر خودش قرار داده بود. بی‌آنکه واقف باشم، بی‌آنکه متوجه باشم با کسی دوستی دارم و حرف‌های خصوصی‌ام را به کسی می گویم که هم سن پدرم بود!

دیدن این کاغذ آتش به جان من انداخت؛ از ۳۰ آوریل تا ۲۶ مه شکوه در سردخانه‌ی بیمارستان بود. می‌دانستیم که بسیاری از کسانی که در دوران کرونا چشم بر جهان فروبستند، نزدیکان‌شان از شرکت در مراسم خاکسپاری محروم شده بودند. تنها به پنج نفر از افراد درجه‌ی یک خانواده، اجازه داده می‌شد تا در محل حاضر شوند؛ آن هم با رعایت پروتکل‌های بهداشتی.

قرار شد جمیله که در شهرستان زندگی می‌کند صبح زود برای انجام مراسم به پاریس بیاید. من هم می‌خواستم در مراسم شرکت کنم. جمیله به دوستان خبر داد. اما مشخص نبود به چند نفر اجازه خواهند داد که داخل گورستان بروند. هیچ کس به طور دقیق نمی‌دانست که پروتکل بهداشتی شامل چه مواردی است.

یک روز قبل از برگزاری مراسم به جمیله خبر دادند که مراسم برگزار نمی‌شود. منتظر تاریخ بعدی باشید. باز جمیله به همه خبر داد که انجام مراسم به تعویق افتاده است و خبر می‌دهند. جمیله با شهرداری تماس گرفت و چرایی ماجرا را جویا شد. گفتند از آنجایی که خانواده‌ی درجه‌ی اول او در اینجا نیستند و از خودش هم مدرکی باقی نمانده که خواسته باشد او را بسوزانند، با سوزاندنش موافقت نشده است و ما طبق قانون حق نداریم این کار را انجام دهیم. باید او را به خاک بسپاریم و تاریخ خاکسپاری را اعلام می‌کنیم. چهارشنبه صبح، سوم ژوئن با اس‌ام‌اس خبر دادند که فردا، پنجشنبه ساعت سه بعد از ظهر، در گورستان «جزیره‌ی سن دونی»[1] به خاک سپرده می‌شود. با اینکه مقررات منع عبور و مرور در فرانسه سبک‌تر شده بود و می‌شد تا صد کیلومتر دورتر از محل سکونت رفت و آمد کرد، اما تاکید کرده بودند که بیش از ۱۸ نفر حق شرکت در مراسم را ندارند؛ و البته با اجرای دقیق پروتکل‌های بهداشتی: ماسک، دستکش، فاصله گذاری فیزیکی. من بخاطر کارم نمی‌توانستم در مراسم حاضر شوم. از بخت بد ماشین جمیله هم در راه خراب شد و او هم نتوانست در مراسم حضور پیدا کند. هومن و حمید جاودان که با هم قرار گذاشته بودند، همان‌ها بودند که

۱ Cimetière de l'Ile-Saint-Denis

به من گفتند: آقای محسن یلفانی هم خودشان را رساندند. خانم سوری، خانم افسانه و یکی از آشنایان خانوادگی شکوه هم آمده بودند؛ همچنین چند زن فرانسوی از دوستان و همسایه‌های شکوه. هومن می‌گفت کسی را به غیر از حمید و آقای یلفانی و خانم افسانه نمی‌شناخت. حمید جاودان چند جمله‌ای درباره‌ی شکوه گفته بود و پیکر شکوه، این بازیگر برجسته‌ی تئاتر ایران، به خاک سپرده شد.

جمیله ۲۳ ژوئن ۲۰۲۰ به گورستان سنت دونی رفت؛ تک و تنها بر سر مزار شکوه. از مزار شکوه و خانه‌ی او عکس گرفت. من هنوز قدرت آن را نیافته‌ام که به گورستان بروم. شاید با نوشتن این دردنامه که از ۳۰ آوریل تا کنون در دلم انباشته شده، عاقبت توان آن را پیدا کنم و سری به مزارش بزنم و ساعتی را در کنارش بگذرانم. هنوز مطمئن نیستم...

در بیان اندوهم برای نوشتن این مطلب عاجزم. کلمات فرار می‌کنند و احساسم کاملاً بیان نمی‌شود. در نبودش خلأیی حس می‌کنم که با هیچ چیزی در این جهان پُر نمی‌شود؛ مگر خاطراتش، تشرهایش، دعواهایش، محبتش که محبتی زلال و بی‌غش بود. دوستی نایاب با ۲۸ سال اختلاف سنی‌اش. زنی که به معنای واقعی زن بود و سرافراز از زن بودنش. زنی که به همه‌ی سنت‌های دست و پاگیر جامعه‌ی پدرسالار ما پشت پا زده بود. زنی که برای داشتن حق انتخاب جنگیده بود. زنی که با جامعه‌ی روشنفکری آن زمان که مقررات خاصی برای خودشان بر پا ساخته بودند و باید و نبایدهای خاص خود را در رابطه با زنان به وجود آورده بود، جنگیده بود. زنی که سرافراز زیست و سرافراز رفت. شاید بهترین فریاد او را رضا دانشور از زبان پرسناژ زن پیس‌اش گفته باشد. زن نمایش می‌گوید:

> «من از اون خواب جمعی‌تون دراومدم. بیداری وحشتناکمو تحمل کردم. آزادی شخصیمو حفظ کردم. منتظر نموندم، کمین کردم! از تنهایی و بی‌پولی و محرومیتم یک کمین‌گاه ساختم. با زمانِ غیرقابل‌تحمل پنجه در پنجه شدم. چابکیمو نگه داشتم. صدامو صیقل دادم. از نرمی اندامم مواظبت کردم. چشمامو واز کردم، پائیدم. دیدم. نگاه کردم. خوندم. صبوری کردم. صبر کردم... »

شکوه، دوستت داشتم و همیشه با خاطراتت و یادگارهای عزیزی که از تو دارم زندگی خواهم کرد. اما نوشته‌هایت چه شد؟ یادداشت‌هایت کجا رفته؟ چرا کانون نویسندگان در تبعید در دستور کارش قرار نمی‌دهد حفظ نوشته‌ها و ماترک ادبی و فرهنگی هنرمندان ما را که در تبعید و تنهایی از دست

رفته‌اند. شکوه جان، ای کاش آن زمان فتوکپی دفترچه‌ات را به من داده بودی. ای کاش به من کمک می‌کردی تا آرشیوت را تکمیل کنم. کامپیوترت چه شد؟ بارها از من خواسته بودی تا برایت قلم‌های فارسی بفرستم. از فونت ب. نازنین و ب. میترا خوشت می‌آمد. ایمیل‌هایت را دارم. هر وقت مشکلی در نرم‌افزار "ورد" برایت پیش می‌آمد، ایمیل می‌زدی. گفته بودی که می‌نویسی. گفته بودی آقای شمیم بهار دائم تشویقت می‌کند به نوشتن. نوشته‌هایت کجاست؟... نمایشنامه‌هایی که دوست داشتی و در کتابخانه‌ات بود، چه شده‌اند؟ روی هر کدام جای خط‌کشی‌ها، حذف کردن‌ها و حاشیه‌نویسی‌هایت دیده می‌شدند. شنیده‌ام که خانم سوری برخی از این مدارک و اسناد را پیش خودشان نگه داشته‌اند. به سهم خودم از ایشان سپاسگزارم. اما باید بدانیم هرچه از شکوه مانده به تاریخ تئاتر ایران تعلق دارد. باید جایی نگهداری شود که جوانان پژوهشگر بتوانند به آن دسترسی داشته باشند. بتوانند درباره‌ی این بازیگر توانا پژوهش کنند. شکوه به جامعه‌ی تئاتر ایران تعلق دارد.

بدان شکوه من، همیشه از تو خواهم گفت؛ نه فقط از شکوه، بازیگری قدرتمند که از زنی آزاده و رها، از زنی جسور و بی‌باک، از زنی که هیچ چیز و هیچ کس نتوانست عشق بازیگری را از او بگیرد. گرچه سال‌های آخر زندگی‌اش دور از صحنه بود اما به یقین می‌دانم با عشق به تئاتر زیست و با همان عشق هم رفت. ■

صحنه‌های خالی: کرونا و تئاتر

شیرین میرزانژاد

در حدود هفت ماه پیش، در اوایل اسفند ۱۳۹۸ (اواخر فوریه-اوایل مارس ۲۰۲۰)، با شیوع روزافزون ویروس کرونا، تئاترها به همراه دیگر اماکن عمومی در سرتاسر جهان تعطیل شدند. در بسیاری از شهرهای جهان قرنطینه‌ی عمومی اعلام شد و مقررات و محدودیت‌های شدید و سختگیرانه‌ای برای تردد و حضور در اماکن عمومی اعلام شد. در ایران هم از هفته‌ی دوم اسفند، تئاترها تعطیل شدند. در ابتدای شیوع ویروس کرونا در ایران، چشم‌انداز دقیقی از آینده وجود نداشت. هشدار داده می‌شد که اگر پروتکل‌ها رعایت نشود تا خرداد ماه هم این وضع ادامه خواهد داشت. تعطیلی اولیه‌ی تئاترها ابتدا به مدت یک هفته بود و بعد یک هفته‌ی دیگر هم تمدید شد. با خوشبینی ساده‌دلانه‌ای تصور می‌شد که تعطیلی موقت تئاترها به زودی به پایان برسد، اما در عمل بسیار بیش از آن به درازا کشید.

همزمان با اعمال محدودیت‌های شدید تردد و برقراری قرنطینه‌ی عمومی در اغلب شهرهای جهان، بسیاری از تئاترها، اپراها، کمپانی‌های بالـه، ارکسترها و دیگر مراکز هنری و فرهنگی آثاری از رپرتوارشان را با هدف تسهیل دوران قرنطینه برای مخاطبان و حفظ ارتباطشان با آنها، به رایگان در فضای مجازی به نمایش گذاشتند. از جمله‌ی این مراکز تئاتر شکسپیر گلوب، نشنال تئاتر، نشنال اپرا و نشنال باله از انگلستان، تئاتر ماریینسکی و بالشوی تئاتر از روسیه، برلینر آنسامبل، تئاتر شابونه و ارکستر فیلارمونیک برلین از آلمان، و آرشیو فیلم مجارستان و اپرا و بالـه ملی فرانسه بودند. این امکانات بدون محدودیت از طرف ارائه‌کنندگان‌شان در سرتاسر جهان در دسترس همه بود.

در ایران اما اوضاع به گونه‌ی دیگری پیش رفت. صاحبان آثار به ندرت حاضر به انتشار رایگان اثرشان شدند و تنها چند مورد انگشت‌شمار از پخش رایگان آثار تئاتری دیده شد. پس از مدت کوتاهی وبسایت‌هایی راه‌اندازی شد که در کنار فروش برخی از آثار ایرانی، اقدام به فروش آثاری از تئاتر جهان می‌کردند که در وبسایت اصلی به رایگان و فقط برای تماشا -و نه دانلود- به طور موقت قرار گرفته بود. گذشته از این اقدام ناشایست، همین که پخش آثار تئاتر ایران از طریق این رسانه‌ها پا گرفت، مشکل جدیدی پیش پای بانیان آن و

صاحبان آثار پدیدار شد: رئیس شورای نظارت و ارزشیابی هنرهای نمایشی سید وحید فخرموسوی اعلام کرد که شورا تنها مجوز اولیه را صادر می‌کند و صدورمجوز نهایی پخش فیلم تئاترها همچنان با سازمان سینمایی است. تمام این پیچیدگی‌ها، نمایش آنلاین را -اگر نگوییم غیرممکن- بسیار دشوار کرده است. به علاوه موجب شد تا در روزهایی که هنرمندان جهان هماهنگ و دست در دست هم، فارغ از بُعد اقتصادی ماجرا تلاش می‌کردند تا در میانه‌ی این بحران عالم‌گیر گامی مثبت بردارند، تئاتر ایران در گیر و دار نحوه‌ی فروش و دریافت مجوز، از این قافله جا بماند و این لحظات تاریخی را از دست بدهد. لحظات تاریخی گذشت و حالا تئاترها یکی پس از دیگری با محدودیت‌های ویژه‌ی دوران کرونا بازگشایی شده و یا آماده‌ی بازگشایی می‌شوند، اما تئاتر ایران هنوز اندر خم کوچه‌ی احیای ژانر تله‌تئاتر در صداوسیما است، اگر چه از ابتدای تیرماه شاهد بازگشایی سالن‌ها هم بوده‌ایم.

تئاترهای جهان به راحتی اقدام به پخش آنلاین کردند چون پیش از بحران کرونا، بسترهای فضای مجازی را، که جزء اجتناب ناپذیر زندگی امروزی است، به عنوان عرصه‌ای برای ارائه‌ی آثارشان پذیرفته بودند و از امکانی که از این طریق در اختیار داشتند استفاده می‌کردند؛ حال آن که در ایران هنوز به ندرت شیوه‌ای جز مراجعه به گیشه و حضور فیزیکی در سالن تئاتر، یا نهایتاً خرید دی‌وی‌دی نمایش متصور بود. این امر تا حد زیادی به محدودیت‌های بوروکراتیک دست‌وپاگیر و دستگاه ممیزی و سانسور باز می‌گردد و تا حدی به استراتژی نادرست تئاترها و گروه‌های تئاتری. از طرفی نداشتن پشتوانه و حمایت اقتصادی مناسب در دوران بحران، موجب شد که تئاترها به دنبال احیاء گیشه‌شان در فضای آنلاین باشند، اگرچه جبران فروش گیشه‌ی حضوری از طریق پخش آنلاین تا حدی بعید می‌نمود، خصوصاً در رقابت با آثار نمایشی جهان که به صورت رایگان در اختیار همه قرار داشت.

بسیاری از تئاترهای جهان، از جمله آنها که با بودجه‌ی عمومی اداره می‌شدند و بخش کوچکی از درآمدشان متکی به گیشه بود، در این دوران توانستند نه تنها به مردم شهر و کشوری که در آن قرار دارند، بلکه به تمام دنیا بدون محدودیت سرویس بدهند. اما با این حال تئاتر در همه‌جای جهان در دوران کرونا به درجات با بحران روبرو بوده است، برخی کمتر و برخی بیشتر. برای مثال، تئاتر شکسپیر گلوب در ماه مه اعلام کرد که بدون دریافت بودجه‌ی اضطراری در آستانه‌ی تعطیلی کامل است. در همان زمان شورای هنر انگلستان اعلام کرد که ۹۰ میلیون پوند را برای سر پا نگه داشتن تشکیلات

تئاتری تا پایان ماه سپتامبر اختصاص داده است، اما پس از آن دولت باید مستقیماً برای نجات تئاتر وارد عمل شود. این واقعیت‌ها مربوط به تئاتر کشوری است که از بودجه‌ی دولتی نسبتاً مناسبی برخوردار است،که البته در سال‌های اخیر دستخوش تغییرات نامطلوبی هم شده بود. وضعیت تئاتر ایران که پیش از وقوع بحران کرونا هم درگیر بحران بوده است چه خواهد بود؟ آنچه که وخامت وضعیت تئاتر ایران را در شرایط فعلی تشدید می‌کند، اقتصاد متزلزل تئاتر پیش از بحران کرونا است. هشدارهایی که درباره‌ی نحوه‌ی مدیریت و اقتصاد تئاتر و روند افسارگسیخته‌ی خصوصی‌سازی داده می‌شد شنیده نشد. دولت در سال‌های اخیر هر چه بیشتر از مسئولیت حمایت از هنر تئاتر دست شسته و نقش خود را در حد ناظر ممیزی تقلیل داده است. از طرفی بحران اقتصادی فراگیر پیش از شیوع کرونا، تئاترها را برای حفظ و نگهداری تشکیلات خود و ادامه‌ی فعالیت دچار مشکل کرده بود. بحران کرونا هم ضربه‌ی نهایی را بر این پیکر بی‌جان وارد کرد. اکنون وضعیت معیشت هنرمندان تئاتر بیش از پیش به مخاطره افتاده است. وضعیت شغلی و آینده‌شان نامعلوم و مبهم است. از آنجا که حرفه‌شان در وزارت کار به عنوان شغل تعریف نشده است، مشمول بیمه‌ی بیکاری نمی‌شوند. در طول این چند ماه وعده‌هایی در زمینه پیگیری حقوق و وضعیت تئاتری‌ها داده شده اما هنوز عملی نشده است. از جمله‌ی این وعده‌ها، پرداخت خسارت به مشاغل آسیب دیده از کرونا بود که باز هم به علت عدم ثبت در وزارت کار به عنوان صنف، امکان ثبت نام برای دریافت این خسارت در صندوق اعتباری هنر نبود. به تازگی اقداماتی از سوی خانه‌ی تئاتر در زمینه‌ی به رسمیت شناختن مشاغل تئاتری و ثبت‌شان در وزارت کار به عنوان صنف در جریان است. تعدادی از کانون‌های خانه‌ی تئاتر به عنوان صنف ثبت شده و الباقی در صف تایید هستند. اقدامات خانه‌ی تئاتر با وجود جنبه‌های مثبتش، دیرهنگام و ناکافی است. در این شرایط فقدان سندیکای مستقل و ضرورت وجود آن بیش از پیش حس می‌شود، تشکیلاتی که بتواند با پشتوانه‌ای قوی، حمایتگر هنرمندان تئاتر باشد.

در حال حاضر تعدادی از تئاترهای ایران با شرایط جدید و محدودیت‌های مشخص در حال فعالیت هستند که هر از گاهی با بالا رفتن آمار ابتلا به کرونا مجدداً تعطیل می‌شوند. از این رو بسیاری از تئاترها و گروه‌های تئاتری دیگر از ترس ورود خسارت بیشتر جرات از سرگیری فعالیت‌شان را ندارند. بعضی از

تئاترهای خصوصی هم به تعطیلی دائمی کشیده شده‌اند، در حالی که آینده برای تمام تئاترها و هنرمندان تئاتر مبهم و نامعلوم است.

شرایطی که در حال حاضر گریبانگیر تئاتر ایران و هنرمندان آن است، نتیجه‌ی سیاست‌های نادرست چندین ساله‌ی حاکم بر تئاتر است، از روند خصوصی‌سازی گرفته تا متکی کردن اقتصاد تئاتر به گیشه. شاید بتوان گفت که بحران کرونا تنها موجب شد که حجاب از چهره‌ی کنونی تئاتر ایران فرو بیافتد تا ما چهره‌ی واقعی آن را ببینیم: تئاتری که نه می‌تواند مخاطب خود را دریابد، و نه قادر است معیشت هنرمندانش را تامین کند؛ تئاتری که فقط هست، و اگر اقدام عاجلی صورت نگیرد، به زودی همان هم نخواهد بود.

تئاتر در بلاروس:
ما هرگز مانند قبل نخواهیم بود.

آندری کوریچیک[1]

ترجمه‌ی ناصر رحمانی‌نژاد

گزارش زیر، درباره ی پیوستن هنرمندان تئاتر بلاروس به مردم است که در اعتراض به تقلب در انتخابات ریاست جمهوری نهم ماه اوت امسال به خیابان‌ها آمدند و تا امروز همچنان در کنار مردم ایستاده‌اند. این یک نمونه از بی‌شمار نمونه‌ها در تاریخ است از نقش آگاهانه و مسئولانه‌ی تئاتر، هنگامی که یک مسأله‌ی جدیِ سیاسی و اجتماعی در ارتباط با سرنوشت مردم و آینده‌ی یک کشور مطرح می‌گردد.

اهمیت این گزارش در ترسیم یک تصویر عمومی از جایگاه هنر در عرصه‌ی اجتماعی از یک سو، و حساسیت قدرت نسبت به آن از سوی دیگر است.

آگاهی از نقش مؤثر و مسئولانه‌ی هنر، به ویژه تئاتر، برای آن دسته از هنرمندانی که به غلط از هنر درکی ایده‌آلیستی و محدود به خودِ هنر دارند، در این گزارش آموزنده است.

برای ما هنرمندان تئاتر که همیشه مورد سوءظن و تهدید رژیم‌های حاکم در ایران بوده‌ایم، این سؤال مطرح است که با توجه به فشارها و تهدیدهای گوناگونی که بیش از چهار دهه بر ما وارد آورده‌اند، امروز در کجا ایستاده‌ایم؟ در کنار مردم؟ یا در کنار قدرت؟

حتی تئاترهای غیرسیاسی دولتی به تظاهرات سراسری کشور علیه لوکاشنکو، دزد قدرت که توسط پوتین حمایت می‌شود، پیوستند.

در ۱۹ اوت، یک دسته از مردان تنومند با ماسک وارد تئاتر ملی یانکا کوپالا[2]، تئاتر اصلی بلاروس، شدند. در بلاروس، آدم‌هایی مانند این دسته را «تیخاری» می‌نامند - یعنی مأمورهای کا گ ب که به لباس شخصی شکل عوض می‌کنند. آنها کنترل تئاتر ملی را در دست گرفتند، و مانع ورود هر کسی شدند. بازیگران را از اتاق‌های گریم بیرون راندند بی آن که اجازه دهند وسایل شخصی‌شان را بردارند.

درست قبل از این حادثه، تمامی اعضای گروه تئاتر، به رهبری مدیریت تئاتر، پاول لاتوشکو[3]، حمایت آشکار خود را از جمعیت عظیم تظاهر کنندگان در مینسک اعلام کرده بودند. تظاهرات در بلاروس از تاریخ ۹ اوت، هنگامی که فاش شد آلکساندر لوکاشنکو، با ۲۶ سال سابقه ی دیکتاتوری (او در سال

۱ Andrei Kureichik

۲ Janka Kupala National Theater

۳ Pavel Latushko

۱۹۹۴ قدرت را قبضه کرد)، در انتخابات ریاست جمهوری تقلب کرده است، آغاز شد. این ماجرا به برکت جسارت کمیسیون انتخابات و ناظرانی که تخلفات را فیلمبرداری کردند و همزمان به شمارش آراء پرداختند، برای همگان آشکار شد. لوکاشنکو برای پیشگیری از پخش این اخبار اینترنت سراسر کشور را برای سه روز قطع کرد. در طول این ۷۲ ساعت، یک کشور اروپایی در قرن بیست و یکم نه تنها نتوانست به وبسایت و شریان‌های خبری دسترسی پیدا کند، بلکه حتا ایمیل و ترمینال‌های بانکی نیز از کار افتادند. ما، ناگهان در یک تاریکی فرو رفتیم.

پلیس لوکاشنکو در طول این سه روز بیش از ۷۰۰۰ نفر را دستگیر کرده است. بسیاری در خیابان بی هیچ دلیل روشنی ربوده شده‌اند. پلیس هیچ قانون و نظمی را رعایت نمی‌کند. تقریباً تمام بازداشت‌شدگان تحت شکنجه‌های باور نکردنی قرار گرفته‌اند. هشتاد و یک نفر ناپدید شده‌اند. به احتمال زیاد به لیست پنج نفر از تظاهرکنندگان که تاکنون طبق گزارش رسمی کشته شده‌اند، اضافه خواهد شد. ویدیوی این وقایع هولناک با سرعتی هر چه بیشتر در سراسر جهان پخش شده است.

تقریباً تمام تئاترهای بلاروس از زمان شوروی به بعد دولتی بوده‌اند و به طور رسمی برای ۲۶ سال خارج از دایره‌ی سیاست قرار داشته‌اند. تمام مسئولیت‌های مدیریت از طرف وزارت فرهنگ تعیین می‌شدند، و هر فعالیت سیاسی توسط کارکنان با مجازات شدیدی روبرو می‌شد. تنها تئاترهای خصوصی مانند تئاتر آزاد بلاروس، و تئاتر هنر معاصر، همچنین بازیگران، نمایشنامه‌نویسان، کارگردانان، آهنگسازان و طراحان مستقل می‌توانستند آشکارا عقاید خود را بیان کنند.

اما در ماه اوت امسال، به نظر می‌رسد که حتا تئاترهای دولتی

دستگیری گسترده‌ی معترضان

[1] Alexander Lukashenko

بلاروس از خواب بیدار شده‌اند. تاکنون بیش از ۲۰ تئاتر دولتی پیام‌های صریح ویدیویی از گروه‌های خود ضبط کرده و خواستار انتخابات منصفانه‌ی جدید شده‌اند، و خشونت در خیابان‌های شهرهای بلاروسی را محکوم کرده‌اند. بازیگران، کارگردانان، نقاشان و کارکنان فنی همراه با کارگران، دانشجویان، پیشه‌وران و سیاسیون به اعتراض برخاسته‌اند.

اعضای گروه تئاتر یانکا کوپالا آراء خود را برای دست کشیدن از کار در حمایت از مدیر تئاتر، پاول لاتوشکو، بالا آورده اند.

کارگردان اصلی تئاتر موگیلیوف[۱]، ولادیمیر پتروویچ[۲]، در نزدیکی تئاتر خود دستگیر شده و به شدت مورد ضرب و شتم قرار گرفته است. او درباره‌ی دادگاه خود ویدیویی در یوتیوب پست کرده است. شاهدان، افسران پلیسی هستند که او هیچ وقت آنها را در زندگی خود ندیده (او توسط افراد دیگری دستگیر شده). پلیس‌ها بنا به گفته‌هایی او را به مقاومت در دستگیری و دشنام متهم می‌کنند، و در مورد مکان و زمان دستگیری دچار توهم و اشتباه هستند، زیرا آنها در واقع هیچ ارتباطی در واقعه‌ی دستگیری نداشته اند. قاضی دادگاه هیچ فرصتی به پتروویچ برای توجیه خود و معرفی شاهدان خود نداده است. او را گناهکار شناخته و به چندین روز زندان محکوم کرده‌اند.

پاول لاتوشکو، وزیر فرهنگ و سفیر پیشین بلاروس در فرانسه و ایتالیا، به عنوان مدیر تئاتر یانکا کوپالا در سه سال گذشته خدمت کرده است. حمایت او از خشم تظاهرکنندگان یک شوک بود. هیچ مقام رسمی دولتی در چنین مرتبه‌ی بالایی تاکنون رژیم لوکاشنکو را انکار نکرده است. روز بعد، لاتوشکو از کار برکنار شد و تمام اعضای گروه تئاتر، تقریباً ۷۰ بازیگر برجسته ی بلاروسی به هم پیوستند و تصمیم گرفتند که همراه او تئاتر را ترک کنند.

باید خاطر نشان کرد که در دوره‌ی شوروی، تئاتر یانکا کوپالا در سراسر اتحاد جماهیر شوروی به خاطر مدرسه‌ی بازیگری بی‌همتایش، بی‌نهایت مشهور بود. بازیگران معروفی مانند استفانیا استانیوتا[۳]، زینایدا براوارسکا[۴]، گنادی اووسیانیکف[۵]، گنادی گاربوک[۶]، سرگی تاراسف[۷]، و بسیاری دیگر ستارگان

۱ Mogilyov Theatre
۲ Vladimir Petrovich
۳ Stefania Stanyuta
۴ Zinaida Bravarska
۵ Gennady Ovsyannikov
۶ Gennady Garbuk
۷ Sergei Tarasov

بزرگ تئاتر و سینمای سوسیالیستی بودند. سبک بی‌همتای تئاتر یانکا کوپالا سبب شد که جوایز بزرگ دولتی بسیاری به دست آورد. این گروه بی‌مانند با به مبارزه طلبیدن دولت، به قلمرویی ناشناخته قدم گذارده است.

یکی از بازیگران به نام میخایل زویی[۱] می‌گوید: «من دیگر تحمل شنیدن فریادهای درد تظاهرکنندگان را که در خیابان کتک می‌خورند، ندارم.» بازیگران و کارگردانان اکنون دیگر ترسی ندارند، و نمی‌خواهند به دروغ‌های مقامات حکومتی گوش بدهند. آنها دیگر نمی‌توانند در شرایط عدم آزادی به کار هنر بپردازند.

باید بر این موضوع تأکید کرد که تئاترهای بلاروس هیچ‌گاه به دیکتاتوری لوکاشنکو روی خوش نشان نداده‌اند. آری، برخی افراد سکوت کردند، اما اجراهای تئاتری اغلب قوی‌ترین ضربه‌ها علیه دگم ایدئولوژیک لوکاشنکو بوده است. در خود تئاتر یانکا کوپالا، نیکلای پینیگین[۲] نمایشنامه‌ی جلادان[۳] اثر مارتین مک دونا[۴] را در تنها کشور اروپایی که مجازات اعدام دارد، به روی صحنه برد؛ بازرس اثر گوگول به عنوان ساتیری بی‌رحمانه درباره‌ی بلاروس، پس از فروپاشی به روی صحنه رفت؛ و نمایشنامه‌ی متمولین پینسک[۵]، یک درام کلاسیک اثر وینتسنت دانین-مارتسینکویچ[۶]، ویران شدن هویت ملی را مورد کاوش قرار می‌دهد. اجرای نمایشنامه‌ی پانی کوچانکو[۷] یا سرور عزیز من[۸] به کارگردانی سرگی کووالچیک[۹] در تئاتر گورکی، یک درام تاریخی درباره‌ی مقاومت بلاروس و تجدید حیات ملی بود. چنین نمایشنامه‌هایی در تعداد بی‌شماری از اجراهای نامتعارف هیجان‌انگیز در تئاترهای خصوصی و غیردولتی بازتاب وسیع داشته‌اند.

مؤسسه‌ی هنر سهم بزرگی در کمک به نیروهای هوادار آزادی در تئاتر بلاروس داشته است.

صحنه ای از تظاهرات در خیابانی در شهر مینسک، بلاروس

این مؤسسه نه تنها «ته آرت»[۱۰]، اولین خانه‌ی بین‌المللی تئاتر بلاروس، را می‌گرداند، بلکه مجموعه‌ای از اجراهای تئاتر بلاروس و جهان را در تئاتر خود

۱ Mikhail Zui
۲ Nikolai Pinigin
۳ Hangmen
۴ Martin McDonagh
۵ The Gentry of Pinsk
۶ Vintsent Dunin-Martsikevich
۷ Panie Kochanku
۸ My Dear Sir.
۹ Sergei Kovalchik
۱۰ Teart

به صحنه می‌برد و این امکان را به وجود می‌آورد تا تئاتر آوانگارد بلاروس تحول پیدا کند. حامی اصلی این برنامه‌ها تصادفاً بانک صنعتی گاز بلاروس بود که مدیر آن ویکتور باباریکو[1] است. این مرد اولین فردی است که در انتخابات اخیر لوکاشنکو را به چالش کشید، و لوکاشنکو با جعل اتهاماتی او را به زندان انداخت. او تا امروز همچنان در زندان است و به این ترتیب سرنوشت فستیوال و تئاتر نامعلوم است.

سرگی تیخانووسکی[2]، وبلاگ نویسی است که دومین زندانی سیاسی انتخابات شد. او در وبلاگ خود تفاوت میان تبلیغات رسمی با واقعیت را فاش می‌ساخت. او همچنین تصمیم گرفت به عنوان رقیب انتخاباتی لوکاشنکو در انتخابات شرکت کند، اما در همان روزی که مدارک تقاضای خود را به کمیسیون مرکزی انتخابات برد، دستگیر شد. همسر او، سوتلانا تیخانووسکی[3]، زنی فروتن و آرام که هرگز در سیاست درگیر نبوده، به طور غیرمنتظره‌ای جای او را گرفت. او کسی است که توانست اکثریت مطلق بلاروسی‌ها را متحد کند.

سوتلانا تیخانووسکی

این داستانی است که ارزش یک نمایشنامه یا سناریو را دارد؛ همسری که به خاطر عشق به شوهر زندانی‌اش، قبول می‌کند که کاندیدای ریاست جمهوری بلاروس شود، و یک دیکتاتور سفاک و بی‌رحم را به چالش بکشد. او، هنگامی که تهدید شد فرزندانش را خواهند ربود، درهم نشکست؛ هنگامی که تقریباً همه‌ی رفقای بازو به بازویش را دستگیر کردند، درهم نشکست؛ هنگامی که پس از هفت ساعت تهدید و ارعاب توسط سران نیروهای امنیتی به بیرون

۱ Viktor Babariko

۲ Sergei Tikhanovsky

۳ Svetlana Tikhanovsky

برده شد و از طریق مرز لیتوانی از کشور اخراجش کردند، درهم نشکست. او حتا از لیتوانی با استواری اعلام کرد: اکثریت مردم علیه لوکاشنکو رأی داده‌اند، و او آماده است که یک رهبر ملی شود، کسی که کشور را به انتخاباتی جدید هدایت کند.

معهذا، اکنون، تاریخ در برابر چشمان ما در حال نوشتن است. تئاترهای کوچک، گروه‌های تئاتر عروسکی، آنسامبل‌ها و انجمن‌های فیلارمونیک به شورش تئاترهای عمده ی کشور پیوسته‌اند. آنچه را که پیش از این به شیوه‌های شیوه‌های استعاری، مبالغه‌آمیز و تخیلی اجرا می‌کردند، سرانجام، اکنون قادرند آزادانه با صدای خودشان فریاد بزنند. ارزش‌هایی را که زمانی مجبور بودند به زبان مجازی و شعرگونه به مخاطب خود بفهمانند، اکنون می‌توانند شکل ژورنالیستی و وِرباتیم نمایشی بگیرند. مردم بر ترس‌شان غالب شده‌اند. مردم فهمیده‌اند که حقوقی دارند. مردم دوست دارند حقیقت گفته شود.

علیرغم میلیون‌ها تظاهرکنندگان آرام که هر روز راه پیمایی می‌کنند، دیکتاتور اعلام کرده است که تا پایان در مقام خود خواهد ماند. در بدترین وضعیت، او رفیقی دارد که آماده است از او حمایت کند: ولادیمیر پوتین. ما می‌دانیم که پوتین شیفته‌ی حمایت از دیکتاتورهایی است که انتخابات را می‌بازند، در اینجاست که مخالفان لوکاشنکو را سرکوب می‌کند. به برکت وجود پوتین، مادورو در ونزوئلا و اسد در سوریه هنوز در قدرت هستند، و هنوز مصیبت‌های باور نکردنی بر مردم‌شان تحمیل می‌کنند. این امکان وجود دارد که مبارزه علیه لوکاشنکو، به مبارزه‌ای طولانی تبدیل بشود.

روشنفکران بلاروس، برای جلوگیری مسئولان از آغاز جنگ داخلی، یک شورای هماهنگی تشکیل داده اند. اعضای این شورا از شخصیت‌های فرهنگی و هنری کشور هستند، از جمله برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات، سوتلانا آلکسیه‌ویچ[۱]؛ ولادیمیر تسِسلر[۲]؛ کارگردان تئاتر یوری خاشچواتسکی[۳]؛ پاول لاتوشکو، مدیر برکنار شده‌ی تئاتر یانکا کوپالا؛ و بیش از ۴۰ دانشگاهی، حقوقدان، روزنامه‌نگار، اقتصاددان، مورخ فرهنگی، کارشناسان سیاسی و نمایندگان کارگران. من مفتخرم که عضوی از این گروه برجسته هستم.

اکنون به ما بستگی دارد، ما مردم اهل فرهنگ، هنر، سیاست، اقتصاد و علم که باید با هم یک بلاروس آزاد بر ویرانه‌های دیکتاتوری لوکاشنکو بنا کنیم، همان طور که پدران بنیان‌گذار ایالات متحده در اولین کنگره‌ی قاره‌ای در سال ۱۷۷۴ انجام دادند.

۱ Svetlana Alexievich

۲ Vladimir Tsesler

۳ Yury Kashchevatsky

لـوکاشنکو طـبق مـادهی «اشـغال قـدرت دولتی» یک پـرونـدهی جـنایی علیه اعـضای شـورای هـماهنگی بـه جـریان انـداخـته، و امـروز نیروهـای او دو نـفر از اعضای شورا را دستگیر کردهاند- گویی نمایشنامهنویسان در انتخابات تقلب کردهانـد و نـویسندگـان و روزنـامـهنـگاران تـظاهـرکنندگـان را کشته و شکنجه کردهانـد. شـاید این آخـرین مـقالـهای اسـت که مـن بـه عـنوان فـردی آزاد میـنـویسم. امـا، مـا نمیتـرسیم. و مـا از پـا نمیافتیم. چـرا که در پشـت سرِ مـا میلیونها بلاروسی برای آزادی به پا خاستهاند.

بلاروس هرگز مانند گذشته نخواهد بود. تئاتر بلاروس نیز هرگز مثل گذشته نخواهد بود. این سخن به این معنی است که ناظران سراسر جهان به زودی داسـتان هـای شـگفتانگیز نـو و الـهام بخشی از بـلاروس کشف خـواهـند کرد، نمایشنامههایی که باید نوشته شوند و اجراهایی که روی صحنه بروند.

آندری کوریچیک نمایشنامه نویس و سناریست تحسین شده ی بلاروسی است. او در تظاهرات جاری در مینسک به طور فعالی شرکت کرده، و یکی از اعضای شورای هماهنگی است که هدف آن برقراری انتخابات آزاد در بلاروس است.

آزار جنسی: مرز کجاست؟

شیرین میرزانژاد

تابستان امسال در فضای مجازی موجی قدرتمند از افشاگری‌ها درباره‌ی ارتکاب تجاوز و آزار جنسی توسط افرادی که از جمله‌ی آنها تعدادی از دست‌اندرکاران تئاتر بودند، به راه افتاد. روایت‌ها یکی پس از دیگری بازگو می‌شد، هر روایت به روایت‌های پیشین خود قدرت بیشتری می‌بخشید و به قربانیان دیگر جرات پیش آمدن و بازگو کردن روایت خود را می‌داد. در سال‌های گذشته جرقه‌های حرکاتی از این دست در ایران زده شده بود که از جمله‌ی آن در سال ۲۰۱۷ بود، به دنبال جنبش «من هم» یا #Metoo در آمریکا. عبارت «من هم» به ابتکار تارانا برک[۱] از سال ۲۰۰۶ برای ترغیب افراد به بازگو کردن آزار جنسی استفاده می‌شد. در سال ۲۰۱۷ افشاگری بازیگران آمریکایی درباره‌ی آزار جنسی -که منجر به رسوایی و محکومیت هاروی واینستین[۲] تهیه‌کننده‌ی سینما شد- بر همین اساس به راه افتاد. در آن زمان هشتگ #Metoo تبدیل به یکی از ترندهای فضای مجازی شد. در ایران هم عده‌ای شروع کردند به بازگو کردن آنچه بر آنها رفته بود، هرچند که خیلی زود شعله‌اش فروکش کرد.

اما آنچه موج اخیر را برجسته می‌سازد این است که اولاً بسیار قوی‌تر و فراگیرتر بود، و ثانیاً منجر به بازداشت یکی از متهمان شد. با بازداشت فردی که چندین نفر با روایت‌هایی مشابه، از ماجرای تجاوز او به خودشان پرده برداشته بودند، دوباره موج فروکش کرد؛ گویی با این بازداشت تمام پرونده‌ها بسته شد. اما در این جریان چند نکته‌ی جالب توجه به چشم می‌خورد.

یکی از دلایلی که عموماً مانع از افشاء و اعلام جرم علیه متجاوز یا آزارگر می‌شد، جدا از شرم و ترس از «آبرو»، ترس از جرم‌انگاری عمل قربانی (مانند نوشیدن مشروبات الکلی یا حدی از رابطه که قربانی به آن رضایت داشته باشد) بود. اما در مورد اخیرِ پرونده‌ی منجر به بازداشت، از سوی مقام قضایی صراحتاً اطمینان داده شد که اظهارات قربانیان برای تکمیل پرونده موجب جرم‌انگار عمل‌شان و تشکیل پرونده‌ی دیگر برای خود آنها نخواهد شد. این برخورد مقام قضایی نقش به‌سزایی در پیشرفت پرونده داشت.

۱ Tarana Burke

۲ Harvey Weinstein

امـا از سـوی دیگر می‌بینیم که سـازوکارهـای پیشگیرانـه بـه طـور مـشخص پیش‌بینی نشده‌اند، نه در محیط‌های آموزشی و حرفه‌ای تئاتر و نه در هیچ عرصه‌ی دیگری. در قوانین ما تجاوز، رابطه‌ی نامشروع و زنا تعریف شده است امـا رابـطه‌ی خـارج از ازدواج هـمراه بـا رضـایتِ طـرفین بـه رسمیت شـناخـته نمی‌شـود. بـه همین دلیل، در محیط‌هـای آکادمیک و حـرفـه‌ای کمتر جـایی وجود دارد که مناسبات حرفه‌ای میان همکاران، استاد و شاگرد و از این قبیل را بر این اساس قاعده‌مند کرده باشد. این امر به خودی خود خطرناک است، چرا که روابط را به گوشه‌های تاریک و پنهانی می‌راند که احتمال خشونت و آزار در آنها بالا می‌رود. ضرورت قاعده‌مندسازی این روابط در محیط حرفه‌ای جایی روشن می‌شود که می‌بینیم خواه ناخواه درجه‌ای از مناسبات فرادست و فـرودسـت در روابـط کاری و تحصیلی وجـود دارد که می‌تـوانـد زمینه‌ی سـوءاسـتفاده از مـوقعیت را بـه وجـود آورد. این مـوقعیت می‌تـوانـد جـایگاه کارگـردان، تهیه‌کننده، مـدرس دانـشگاه و یا هـر جـایگاه دیگری بـاشـد که بـه واسطه‌ی آن، یک فرد بر دیگری تا حدی قدرت و سلطه می‌یابد. گذشته از این موارد، نبود چنین قواعدی به توجیهات بی‌اساسی از قبیل این که قربانی، آزار و تجاوز را «خودش خواست» و «در ازای نمره یا جایگاه شغلی پذیرفت» دامن می‌زند. جای بسی تاسف است که در فضای تئاتر ایران همواره شایعاتی از این قبیل وجود داشته که به دلایل گوناگون در حد همان شایعه باقی مانده و به ندرت اقدام محکمی در قبال آن صورت گرفته است.

بـا این مـقدمـه، اینجا بـه نکته‌ی بـعدی می‌رسیم که نـه جـالـب، بلکه بسیار شرم‌آور است و آن واکنش برخی از هنرمندان تئاتر در برابر موج افشاگری اخیر است. انـتظار می‌رفت که همراه بـا حـرکت جـمعی بـازگـو کردن روایات، اقداماتی از سوی هنرمندان تئاتر صورت بگیرد و یا دست‌کم واکنشی به این رویدادها نشان بدهند. اما تنها عده‌ی کمی شرافتمندانه با این جریان همراه شدند و دیگران اغلب سکوت کردند. در این میان گروه دیگری هم بودند که به این بحث‌ها معترض شدند، چرا که معتقد بودند این جریانات به بدنه‌ی «آسیب‌پذیر» هـنر «مـظلوم» تـئاتـر آسیب بیشتری وارد می‌کند، و این که در حالت عادی هم شایعات حول تئاتر و هنرمندانش وجود دارد و ما به عنوان هنرمندان تئاتر با پیوستن به این جریانات بر شایعات صحه گذاشته و به نگاه منفی عـمـوم دامـن می‌زنیم. این اسـتدلال، در عین عجیب بـودنـش ریشه در واقعیت فرهنگ ما دارد. به نظر می‌رسد که در جامعه‌ی تئاتری ما، هنوز قبح افـشاگـری و حـرف زدن از تـجاوز، بـر قـبح ارتکاب آن می‌چـربـد و دعـوت بـه

سکوت همچنان برای بسیاری گزینه‌ی اول است. اما در مقابل واقعیت دیگری هم وجود دارد، این که اگر ما به عنوان هنرمندان تئاتر خودمان از درون بر آنچه در فضای کاری‌مان نظارت و کنترل نداشته باشیم، به نوعی لایق همان برچسب‌های منفی هستیم، زیرا با پنهان‌کاری و لاپوشانی در آزار همدست شده‌ایم، اگر چه اجازه ندهیم خبر موثقی از آن به بیرون درز کند. ما تنها فقط وقتی می‌توانیم با سرِ بلند در مقابل برچسب‌ها بایستیم و مخالفت کنیم که حساب خودمان پاک باشد. این امر هم از راه پایبندی سختگیرانه‌ی فردی به اصولی که می‌تواند در محیط کار مانع وقوع آزار جنسی شود محقق می‌گردد، مانند برخورد صریح و مستقیم با هر گونه آزار در هر سطحی؛ و هم از طریق اقدام جمعی و سازمان یافته.

یک نمونه‌ی مهم این شکل از اقدام جمعی ایجاد سازمان حمایتیِ «نه در خانه‌ی ما» در آمریکا است که در سال ۲۰۱۵ توسط تئاتری‌هایی تاسیس شد که عضو سندیکا نبوده و از حمایت آن در موارد آزار جنسی محروم بودند. از جمله اقدامات این سازمان، تهیه‌ی پروتکل‌هایی پیش‌گیرانه مانند آگاهی‌بخشی درباره‌ی فضای حرفه‌ای و حقوق بازیگران و همچنین دستورالعمل اقداماتی بود که در صورت مواجهه با آزار باید صورت می‌گرفت. جای چنین اقداماتی در فضای تئاتر ما هم بسیار خالی است و قطعاً می‌تواند به بهبود قابل توجه شرایط کار برای هنرمندان بیانجامد. نادیده گرفتن آزار جنسی در فضای حرفه‌ای تئاتر به بهانه‌ی این که صدایش به گوش مخالفان نرسد، درست شبیه ماجرای حیا و شرم و آبرو در خانواده‌های سنتی است، که مشکلی را حل نمی‌کند، بلکه تنها ظاهری را حفظ می‌کند که در پس آن آسیب‌های عمیقی در حال شکل‌گیری است. آتشی است زیر خاکستر که می‌تواند سر برآورد و خانمان‌سوز شود.

اما به عنوان هنرمندان تئاتر، ما می‌توانیم مرز را تعیین کنیم: نه در خانه‌ی ما! این ما هستیم که به جای سکوت و پنهان‌کاری، از ابتدا نباید اجازه دهیم در خانه‌مان چنین اتفاقاتی بیافتد. به جای تبعیت از سنت‌هایی که حرف زدن از آزار جنسی را عیب می‌داند و چشمش را بر خود عمل می‌بندد، می‌توانیم با آن مقابله کنیم تا فضایی امن برای کار خلاقه‌مان بسازیم. تئاتر اگر خانه‌ی ماست، تک تک ما موظفیم خانه‌مان را پاکیزه و به دور از رفتارهای ناشایست و غیرانسانی نگاه داریم.

1. We think independently, for the historical experience has taught us that only by independent thought and practice can we be immune to the influence of adverse and biased elements; only by independent thought can we be sincere and true to ourselves, our art, and more importantly, our audience.
2. We believe that the nature of our profession as art, is first and foremost artistic and we address our audience from an artistic foothold. We are also aware that like other social phenomena, art is not unaffected by its existential circumstances, including existing policies; hence, we inevitably have our independent political stance in our artistic work and towards current policies.
3. We do not subscribe to political agendas or platforms of any governmental or non-governmental organizations, whether left or rightwing.
4. we do not receive funds of any kind in any capacity from public or private institutions.
5. we are legal entities independent from political or governmental organizations, groups, or institutions; for we strictly believe that no political or governmental organization has the qualifications for policymaking or planning for an artistic institution. The policies and the fate of art must be determined solely by artists, same as the works of art that are created by the innovative hands of artists. Creators of art are the creators of their own fate.
6. We determine our policies and programs based on, and following the fundamental principle of independent thought and practice, and in accordance with our understanding of the society and duties of art.
7. We devise our methods of operation and discover aesthetic forms of our artistic work by relying on our predecessors' experience, while using modern methods of perceiving the present situation, and understanding the adopted policies towards art.
8. We believe «art is the source of knowledge» not an instrument for political power.
9. We do not turn a blind eye to the wrongdoings and Antitheatrical policies in order to guarantee our existence, for we believe that we need to have an ontological reason for our existence, which is the duties that our rights as citizens have entrusted us with as social beings.
10. In order to resolve the issues and predicaments which have lead the Iranian theatre into the current catastrophic situation, in order to reclaim the dignity of art and our artistic identity in theatre, we suggest all our fellow theatre artists join us and form independent cooperative cores together with their like-minded sympathetic colleagues, so as to liberate ourselves and our art from the enslavement of the state and initiate the method of professional independence as an unprecedented national movement. Theatre is our identity, profession, social status, and our home, and we shall defend it. Together we can restore the theatre's true identity.

This manifesto is based on natural and inalienable human rights inspired by the Universal Declaration of Human Rights ratified in December 1948 and is hereby proclaimed and publicized.

Towards Independence!

October 2020

Iran Theatre Association - Exit Theatre Group

The development of Iranian theatre, was more or less on its path to generate a rather firm foundation since its dawn until the 1979 revolution. But after the 1979 revolution, like other social phenomena, it came to a sudden stop as the new government took over, except for the short period of the first two years. Professional-commercial theatres were closed and non-commercial professional theatres, through which the Iranian theatre was in fact identified, came under government control and were crippled by unprecedented censorship. Under the rule of the previous regime, the dominant thought in Iranian theatre originated from the vulgarian bourgeoisie while it simultaneously drew in influence from paradoxically modernized and religious petit-bourgeoisie. The new regime, however, tried to impose a conservative-religious ideology by adopting monopolist and discriminative policies, which are relentlessly persistent to this day despite the distinctive nature and capacity of theatre, and the powerful social needs and demands in support of it. These policies have resulted in what we are facing today; a theatre which is firstly, derailed from its normal path to growth and consequently has turned into a theatre that lacks planning, strategy, identity, thought, innovation, knowledge and is conservative, conformist, coward and dependent; posing as a new-fashioned theatre with boastful claims while having obsolete content, and secondly, a theatre that is isolated from national culture and international theatre.

Theatre of Independence

Manifesto

We, as artists of two generations from two different epochs of Iranian theatre, before and after 1979 revolution, firmly believe that in the current catastrophic and urgent situation, the role of true theatre artists in changing this tragic state is of the utmost importance; and taking appropriate actions towards it is the duty that history has entrusted them with. Therefore, we invite those theatre artists who agree with us and have suffered from imposed policies on theatre over the years to fulfill this solemn duty together by joining us and abiding by the principles of the «Theatre of Independence» Manifesto. The judgment of the posterity will be based on the legacy we leave to them today.

There are requirements for having a private venue, and that is that the person in charge of a venue must undertake to follow the instructions of the government. And these instructions are nothing but the rules of government censorship, which must also be considered by the owners of the venue. This change has added another layer to censorship, much tighter, andand in multiplelevels. ■

For almost forty-two years now, the Islamic Republic of Iran has been trying to create a theatre that can attract a significant audience inside Iran and is able to international festivals to show a different face of itself. In achieving this goal, however, all their efforts were not for creating an Iranian theatre. That is, a theatre that could breathe in a free atmosphere could thrive in circumstances that allow creativity, to embrace all sectors of society in the context of national culture. Instead, they pursued a policy of discrimination by depriving talented, non-religious theatre artists of all resources that were confiscated from the people, censoring and treating them more harshly, and allocating the budget and everything else to Muslims. By implementing this policy in a biased and persistent manner, what we have now is a bewildered, characterless, chaotic, and a mixture of everything but theatre.

All these years, directors, actors, playwrights and theatre critics, even some government officials and also critics on the government payroll, have explained the problems of this policy in details, and pleaded, requested, begged and begged and begged the authorities to solve the problems, but the officials continued the same policy as they used to, executing a double standard policy, supporting full-force their own people, called *Khodi-ha;* and depriving the others, called *Gheir-e-Khodiha*.

The last thing I would like to mention is that there has been a change in the government policy towards theatre in recent years and that is to allow the private sector to have its own venues, which they call it "privatization." This change looks positive at first glance, but in a closer look, you will find it a very vicious change. This change has different effects on theatre as a whole in terms of economic, artistic quality, production increase, and so on, but especially the shrinking financial responsibility of the government towards thousands of thousands of theatre people. But the important point I want to make is this:

verse at the beginning of his speech, with the subtlety of someone who has been trained by an insidious religion and subordinated to the mullahs, with the incredible sophistication and playfulness, Mr. Wazir[1] rejected and transgressed each and every single one the views and criticisms of the theatre artists who in good faith had turned to him.

1 Minister in Farsi

After an ostentatious introduction and reading verses from Hafez, the Minister said:

> "… I am the one who's responsible for auditing and censoring. I mean, I accept this responsibility as the Minister of Culture and Islamic Guidance, and we will certainly not allow plays that are contrary to the principles of religion or Islamic thought [to get permit]. We will certainly not allow plays that question and deny the revolution of the Iranian people, the Islamic Revolution, in any way …"

Then he continued by maintaining that the artists should absolutely not expect their plays to be permitted without being audited.

With these words, Mohajerani left no hope for those theatre artists who had come to the meeting with optimism, or perhaps with a kind of naivete.

***

It is safe to say that the Islamic Republic of Iran is the only regime that has never promised to ease censorship; rather, it has always emphasized on censorship in various ways and languages and explicitly asked writers and artists to censor themselves, though they never mention the word censorship. They have substitute words for censorship, words like audit, review, etc… For example, one of the former ministers of the Islamic Ministry of Culture and Guidance, Mohammad Hossein Safar Harandi, at a press conference in May 2008 in Tehran, asked authors to self-censor themselves:

> "You are aware of the law of auditing and reviewing, so remove pages that are likely to cause problems."

With the victory of Mohammad Khatami in the presidential election and the appointment of Ataullah Mohajerani as Minister of Islamic Guidance, as well as the appointment of Hossein Salimi as the director of the Center for Performing Arts, who was deemed to be a person who has a clear and modern understanding of art and knows the problems, flames of hope were lit in the hearts of theatre artists. In particular, it was observed that there were some relaxations in censorship and licensing of shows. Theatre performances also seemed to be more lively in theatres.

It was decided to hold a public meeting with the participation of all those involved in the theatre with the Minister of Guidance and the head of the Center for Performing Arts present, so that the theatre staff could raise their problems openly and without consideration to seek solutions. Of the hundreds of theatre workers who attended the meeting that day, two spoke of censorship.

One of them was the prominent actor Jamshid Mashayekhi, who started by reciting a meaningful poem by Hafez,

> «The gold-woven cape of a man who is philistine and ignorant about art is not worth a dime to the truthful free spirits.» Then he continued,
>
> «There is no… poison, no enemy worse than the scissors of censorship… These scissors of censorship, in my opinion, give up hope ... Mr. Minister, I hope you, sir, order them to put aside this censorship."

But, how do you think the Minister of Guidance might have reacted after hearing the the sincere complaints of theatre artists? It is quite interesting how the Minister of Guidance of the Reformist Government responded to the multitude of artists who had voted for their government and now, on his advice and encouragement, had come forward with their professional problems to prepare and cooperate in solving them. After muttering an Arabic

> intended goals, and day by day, its spirit, dynamism, and mobility are diminishing."

She then adds:

> "The people who make decisions and approve theatrical programs in the Ministry of Islamic Guidance do not have a specific policy and a clear way about theatre affairs. They have to have a specific plan, in the first place, which they do not have; they have to know what they want, which they do not know; and they have to be knowledgeable and knowing in the theatre while they are not."

Worst of all is the question of censorship. The enemy of creativity that does not operate under any rules or framework. Their only rule, according to Ali Montazeri, the former head of the Center for the Performing Arts is "According to the Constitution and other regulations of the Islamic Republic of Iran, and according to the achievements of the revolution, they supervise the shows and issue performance licenses." (Woman of the Day magazine, 19 June 1990, No. 1268).

Ten years later, in the reformist era, on May 2, 2000, the Supreme Council of the Cultural Revolution codified and approved criteria for "supervision of performance and license issuance." These rules and regulations exacerbate censorship and make things even more difficult because each and every one of the articles of this ratification originates from a closed and narrow-minded Islamic ideological thought. If it was possible to enter into a dialogue with the censors before, it is no more possible to bargain and argue with the Supervisory and Censorship Council now, since it has become the law.

***

from working."

***

Officials change one after the other, each official starts with new plans and ideas, and of course with their personal taste, but none of them know neither how the theatre works, nor its complexities and nature.

They have learned or they have been trained for one thing only, that theatre, like everything else, must become Islamic and be in line with the goals of the Islamic Revolution.

For example, Taha Abdi-Khodaei, the head of the Center for Performing Arts, in an interview with Namayesh magazine for the second Festival of Fajr Theatre in February 1983, says:

> "We intend to give the sanctity of the mosque to the theatres, and the sanctity of the pulpit to the theatre stages and theatre platforms."

Over the years, theatre-makers, actors, directors, playwrights, as well as pro government experts and critics have raised problems and come up with solutions, but all of this advice and criticism have had no effect and no one has been interested to listen.

Ms. Laleh Taghian, for example, who has been employed by the government since before the revolution, is in charge of the Theatre Quarterly published by the Center for Performing Arts of the Ministry of Islamic Guidance, and a regular critic of the Drama (Nemayesh) magazine, another publication of the Center for the Performing Arts. In the first issue of the same publication in November 1987, she wrote in an article about the theatre of the first decade of the revolution:

> "We are talking about those who have stepped on the stage in recent years or played major roles behind the scenes, and in short, all those who are in some way responsible for the current state of the performing arts, a theatre that, unfortunately, after eight years and some, has not achieved any of its

"After the revolution, many plays were put on stage. But few of them were influenced by the characteristics of the revolution. Unfortunately, we have not yet been able to present a play that is as an example of revolutionary theatre." He then admits, "Of course, we have not found a specific definition for it, either."

***

After the Cultural Revolution[1], the main and first goal of the government was to eliminate all those who were active in the academic, cultural, and artistic fields. The new government officials accelerated this process with their recommendations on various occasions. Mir Hossein Moussavi, the then Prime Minister, said in his message to the second Revolution Theatre Festival in February 1981,

"Remove the Western-believers and the Easternized from the art scene and replace them with committed and responsible people."

He went even further in the 2nd Fajr International Theatre Festival and encouraged Muslim artists to spy on so-called non-muslim artists:

"The first task of our committed artists, both in this festival and in other assemblies, is to identify the footprints of the Devils [Khanassan[2]] and to keep the field of the "Art of Revolution" clean from these temptations."

***

On May 18, 1982, Dayere-ye-Monkarat[3] that has nothing to do with the cultural and artistic activities, issued a brief statement as below:

"Besmehi Ta'ala (In the name of God almighty),
Hereby informs all theatre managers and actors. If they have the approval or permission of the Ministry of Islamic Guidance, they are allowed to work, otherwise, Dayere-ye-Monkarat will prevent them

1 A series of measures taken by the new government after the 1979 revolution in Iran which was meant to undertake a form of ideological cleansing and led to dismissal of manyartists, cultural workers, and academics as well as students. It also resulted in shutting down all universities, academic institutions and cultulral places for almost two years. During this period, artistic and cultural products as well as books and academic materials were revised and extremely censored or even banned by the Supreme Council of the Cultural Revolution.

2 An Arabic word which means devil, beast, evil that tempts believers to turn away from God and their faith. There is also a verse in Quran about Khannas.

3 The Islamic Vice Division, one of the branches of the Islamic Revolutionary Prosecutor's Office.

resources, as well as establishing local militia committees to control neighborhoods, cities, and roads through checkpoints by deluded young Muslim volunteer forces. They were, virtually, shaping and establishing the structure of a religious government that knew what its future duties and role would be.

During this turbulent period, this so-called "Spring of Freedom", a series of theatrical activities took place, which not only in terms of quantity but especially in terms of quality were very impressive. The theatrical activities in this short period, in which no official authority was yet established or dared to control them, were, in fact, the liberated artistic capacity that emerged in the absence of a supervisory power. These plays could present the real epistemological, technical, artistic, and aesthetic aspects of the Iranian theatre of the time.

During the first year after the revolution, from February 1979 to February 1980, 73 plays were staged in Tehran alone. Of this number, 51 were Iranian plays and 22 were foreign. 13 of the Iranian plays were performed in Lalehzar[1] theatres. Foreign works without exception were plays by progressive and leftist playwrights such as Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Bertolt Brecht, Nikolai Gogol, Nazim Hikmet, Eugene Unesco, Evgeny Schwartz and alike. Six of these plays were by Bertolt Brecht.

Two years after the revolution, religious forces had not yet been able to stage plays that exemplified an Islamic and revolutionary theatre as they had wished. Except for a few plays by former theatre artists that seemed to be unsuccessful attempts to adapt themselves to the new situation, the vast majority of plays carried non-Islamic thought. This issue was raised even by theatre officials and pro-government observers.

The pro-government people also acknowledged and confessed it. For example, in an interview with a reporter of Kayhan newspaper in November 1981, Houshang Tavakoli, the head of the Theatre Program Administration at the time, says:

1 The area where the first theatres in Tehran were located. This area has played a significant role in modernity in Iran for years but after the 1953 CIA coup, it changed drastically and theatres became a place for variety shows like belly dance, popular concerts, attractions, and cheap comedies.

Reflections on
Iranian Theatre
After the 1979 Revolution

Nasser Rahmaninejad

After the 1979 revolution, Iranian theatre, like many other things in Iran, underwent a serious and fundamental transformation.

With the collapse of the monarchy and the disruption of all institutions and means of repression and suffocation of the previous system, that is, the collapse of a socio-political system, but lack of replacement with another system due to the unpreparedness of the revolutionary leadership for an imminent and unexpected victory, a chaotic socio-political situation emerged which, out of a kind of illusion, was called the "Spring of Freedom."

In this "Spring of Freedom", every group, every faction, every organization, and every party was working excitedly, and everyone thought they were building a new and free society, while what was shaping behind all this excitement was neither new nor had anything to do with «freedom»!

In this chaotic atmosphere, however, the clergy were not deluded. Though, they would have never imagined that they could wield power so quickly without paying a price for it, as the price was already paid by people's blood. So, they got busy immediately. They began to supply and equip their repressive forces for the near future.While the progressive and non-religious forces were preoccupied on the streets, universities, and in small circles trying to do what they thought was urgent and necessary, the mullahs and religious people were occupying the key government bases such as the army, law enforcement, gendarmerie, SAVAK, ministries, banks, factories, refineries, and stations of oil reserves and economic and industrial

In This Issue:

- Reflections on Iranian Theater After 1979 4
- «Theatre Of Independence Manifesto». 14

صحنه معاصر

Contemporary Stage
New Series, Fall 2020
Volume 1, Number 1

Editorial Board:
Nasser Rahmaninejad
Mehrdad Khameneh
Shirin Mirzanejad

Editor-in-Chief:
Shirin Mirzanejad

«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, Fall 2020, Volume 1, Number 1

• Iran Theatre Association
• Exit Theatre Group

Theatre Of Independence Manifesto