صحنه کاغذی

درباره کاریل چرچیل

دهانی پر از نمایشنامه

علی منصوری

قریب به چهار دهه است که نام کاریل چرچیل (-۱۹۳۸) به عنوان یک نمایشنامه‌نویس زن در تئاتر بریتانیا مطرح است. شهرت او را در درام مدیون تکنیک‌های غیرمعمول و تم فمینیستی کارهایش می‌دانند. تئوری فمینیستی و سیاست‌های جنسیتی به عنوان درونمایه‌های اصلی آثار چرچیل شناسایی می‌شوند. گرچه همکاری خلاقانه و کار کارگاهی او با دو گروه نوگرای تجربی و فمینیست «مانستروس رجیمنت» و «جوینت استاک» را نباید در این مورد نادیده گرفت. منتقدان فمینیست، چرچیل را به عنوان یک نماینده و نمایشگر معرفی می‌کنند. منتقد تئاتر، اِلین اَستون، درباره سبک نوشتاری او می‌گوید: «نوع سوالاتی که چرچیل در تئاترش مطرح می‌کند، بازتاب دیدگاه‌های فمینیستی و سوسیالیستی اوست، اما بنا به پرسشی که در این آثار پرورش می‌یابد، او سبک سیاسی‌نویسی تجربی را به سوی قالب‌های تئاتری و دراماتیک پیش می‌برد.» دوره اولیه کار چرچیل را می‌توان به دو مرحله قبل و بعد از مشارکت با گروه‌های تئاتر تجربی تقسیم کرد. دوره اول با اجرای نمایشنامه «مالکان» (۱۹۷۲) در رویال کورت شروع می‌شود و با اجرای «دام‌ها» (۱۹۷۶) خاتمه می‌یابد. ویکتوریا دی. سولیوان درباره نمایشنامه «دام‌ها» می‌گوید: «این آخرین اجرا از شیوه نوشتاری ارژینال چرچیل است. اگرچه بعد از آن چرچیل نمایشنامه‌های دیگری هم مانند «سالار زنان» (۱۹۸۲) نوشته که به صورت کارگاهی شکل نگرفته‌اند، اما با این حال آنها هم تحت تاثیر کار کردن او با این شیوه بودند.» در آثار اولیه او می‌توان ردی از تکنیک‌های مورد نظر برشت در تئاتر حماسی را در بررسی موضوع جنسیت مشاهده کرد.

گرچه زبان پسامدرن نمایشنامه‌های کاریل چرچیل، ساختار خطی سنتی (مردانه) نمایش را زیر پا می‌گذارد، در عین حال از نوعی آگاهی از فرآیند خلاق رابطه بازیگر و کارگردان برخوردار است. زبان منحصر به فرد و ساختارهای پسامدرن او باعث می‌شود اغلب به اشتباه آثار او را در کنار نویسندگان معاصر دیگری همچون هارولد پینتر یا دیوید ممت قرار دهند که به سختی در نقد فمینیسم می‌توان جایگاهی برای آنان قائل شد. چرچیل پس از شروع همکاری با گروه‌های تئاتری در مورد نمایشنامه‌نویسی به صورت کارگاهی نوشت: «این شیوه‌ای جدید برای کار است... با دست و پا زدن در ایده‌ها و نظرات مطرح‌شده و انرژی و احساسات زیادی که در کار گروهی وجود دارد هیجان‌زده می‌شوم.» در دوره همکاری با «جوینت استاک» و «مانستروس رجیمنت» نمایشنامه‌های موفقی مانند «تابش نور بر باکینگهام شایر» (۱۹۷۶)، «تام سرکه‌ای» (۱۹۷۶)، «ابر شماره ۹» (۱۹۷۹) و «دهانی پر از پرنده» (۱۹۸۶) را نوشت. اولین نمایشنامه او که مورد توجه وسیع قرار گرفت «ابر شماره ۹» بود؛ یک متن فارس درباره سیاست‌های جنسیتی. داستان این نمایشنامه در یکی از مستعمره‌های بریتانیا در عصر ویکتوریایی اتفاق می‌افتد

و به بررسی روابط در دوره مستعمره‌سازی‌ها می‌پردازد. چرچیل در این نمایشنامه برای کمیک کردن بیشتر آن جنسیت بازیگران را برعکس انتخاب کرده است. اجرای این نمایش در ایالات متحده و بریتانیا بسیار موفق از آب درآمد و در سال ۱۹۸۲ جایزه اُبی را برای چرچیل به ارمغان آورد. با ادامه یافتن تجربه‌های تئاتری چرچیل، او رفته‌رفته از قراردادهای رئالیستی فاصله بیشتری گرفت و درونمایه‌های فمینیستی در آثارش پررنگ‌تر شد. او یک جایزه اُبی دیگر هم برای «سالار زنان» گرفت؛ نمایشنامه‌ای که در آن از انسانیت ازدست‌رفته زنان در تلاش برای کسب قدرت در محیطی مردانه می‌نویسد. کاراکتر اصلی این نمایش مارلین زنی است که خانه و زندگی خانوادگی خود را فدای موفقیت در دنیای تجارت می‌کند. چرچیل درباره این نمایشنامه در مصاحبه‌ای با امیلی مان می‌گوید: «چیزی که در ابتدا به دنبالش بودم، پاسداشت موفقیت‌های زنان بود، بعد با نمایش کاراکتر اصلی مارلین که موفقیتش خیلی رقابتی، ویرانگر و کاپیتالیستی بود از خودم پرسیدم این دیگر چه جور موفقیتی است؟ همچنین ایده اولیه این بود که نمایشنامه آغازی فمینیستی و پایانی سوسیالیستی داشته باشد.» از «دهانی پر از پرنده» به بعد بود که چرچیل فرم‌های حرکات موزون - نمایش و قواعد آنتونن آرتو در تئاتر شقاوت را وارد نوشته‌هایش کرد. «دهانی پر از پرنده» نمایشنامه‌ای است که چرچیل برای اجرا توسط جوینت استاک نوشت و به گفته خود او «کاهنه‌های باکوس» نوشته اوریپید نقطه شروع این اثر بوده است. او که این نمایشنامه را با همکاری دیوید لَن نوشته در مورد پروسه کامل شدن این اثر در مقدمه آن می‌نویسد: «معمولاً در کارهای جوینت استاک زمانی که نویسنده مشغول نوشتن نمایشنامه بود، شکافی میان کار کارگاهی و تمرین‌ها وجود داشت. کسی که این نمایشنامه را می‌خواند به سختی می‌تواند از آن سر دربیاورد چون بخش بزرگی از اجرای آن شامل حرکات موزون می‌شد.» از نمایشنامه‌های مهم دیگر چرچیل باید به «پول جدی» (۱۹۸۷)، «بستنی» (۱۹۸۹) و «اسکرایکر» (۱۹۹۴) اشاره کرد. در ۱۹۹۷ با همکاری آهنگساز اورلاندو گوک «هتل» را خلق کرد؛ اپرایی با حرکات رقص که در اتاقی در هتل اجرا می‌شد. چرچیل یکی از حامیان کمپین همبستگی فلسطین است. او در ژانویه ۲۰۰۹ «هفت بچه یهودی»، نمایشنامه‌ای درباره غزه را نوشت که به صورت اینترنتی و مجانی برای دانلود و استفاده منتشر شد. چرچیل درباره این کار می‌گوید: «هر کس می‌تواند بدون پیگیری حقوق مولف این نمایش را اجرا کند، با این شرط که در پایان هر اجرا برای کمک به مردم غزه کمک‌های مالی جمع‌آوری کند.» او درباره «هفت بچه یهودی» می‌گوید: «این نمایشنامه یک رویداد نمایشی نیست، بلکه یک رویداد سیاسی است.»

گفت‌وگو با فلورماری فوئنتس طراح و سازنده عروسک‌های غول‌آسا

تجارت نمی‌کنیم

آزاده شاهمیری

فلورماری فوئنتس یکی از اعضای گروه فرانسوی «عروسک‌های بزرگ» پیش از آغاز سیزدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر عروسکی تهران- مبارک به ایران آمد تا در کارگاه آموزشی خود با مشارکت اعضای ایرانی مبارکی غول‌آسا بسازد و در طول جشنواره در محوطه باز تئاترشهر آن را به نمایش بگذارد. با او در این باره به گفت‌وگو نشستیم. از محمدامین زمانی سپاسگزارم که زحمت ترجمه همزمان این گفت‌وگو را بر عهده گرفت.

-در ابتدا نحوه آشنایی‌تان را با جشنواره تئاتر عروسکی مبارک بگویید.

من از طریق خانم فرناز بهزادی در جریان این جشنواره قرار گرفتم. ایشان عضو یونیما و عروسک‌گردان و کارگردان عروسکی هستند. من در سال ۲۰۰۲ برای اولین بار به ایران دعوت شدم اما نتوانستم در فستیوال آن سال شرکت کنم. این دعوت در خاطرم مانده بود تا اینکه بار دیگر دعوت شدم و توانستم این بار در جشنواره حضور پیدا کنم. البته امسال به ما سفارش ساخت عروسک‌های بزرگ را دادند.

- ساخت عروسک‌های بزرگ ایده‌ای مختص این جشنواره بود یا تخصص شما در ساخت این‌گونه عروسک‌ها است و تئاتر عروسکی شما چنین شکلی دارد؟

من عضو کمپانی عروسک‌های بزرگ (غول‌آسا) هستم و کار ما ساخت عروسک‌هایی با ابعاد بزرگ است و تنها با این عروسک‌ها نمایش اجرا می‌کنیم.

-آیا این شکل کار برگرفته یا الهام‌گرفته از تئاتر مشهور «نان و عروسک» به مدیریت پیتر شومان است؟

نه. پیتر شومان را می‌شناسم و کارهایش را هم تا حدودی دیده‌ام اما شکل کار ما با «نان و عروسک» بسیار متفاوت است. شاید شباهت تنها در ابعاد عروسک‌ها باشد. حتی شکل عروسک‌ها و ایده‌های ما تفاوت‌های زیادی با پیتر شومان و گروهش دارد. تئاترهای عروسکی ما تنها در خیابان اجرا می‌شوند.

-دلیل استفاده از عروسک‌های بزرگ در نمایش‌هایتان چیست؟

ایده اولیه این است که مردم را با کار هنرمندان دیگر آشنا کنیم. به این معنی که کار معلمان، طراحان، نقاشان و مجسمه‌سازان را در اندازه و ابعاد بزرگ به شکل عروسک می‌سازیم، آن را به خیابان می‌بریم و برای مردم به نمایش می‌گذاریم. به این شکل ارتباط ویژه‌ای با آن اثر هنری برقرار خواهد شد. البته این یکی از شاخه‌های کار ماست. موارد دیگری هم در نظر داریم. به نظر من عروسک‌های بزرگ ویژگی‌های منحصر به فردی دارند که دیگر عروسک‌ها فاقد آنند.

-شما در کار با این عروسک‌ها هدفی تبلیغاتی را هم دنبال می‌کنید؟

نه، ما کاملاً نگاهی هنرمندانه به این کار داریم. فعالیت ما هنری محسوب می‌شود. کار ما به سه محور عمده تقسیم می‌شود؛ خلاقیت هنری، ساخت نمایش خیابانی و انتقال دانش هنری و نوع ساخت عروسک‌های بزرگ به دیگران.

حوزه کاری ما فرهنگی و اجتماعی است. کار اصلی ما البته ساخت و ساز محسوب می‌شود. یعنی ما عروسک‌ساز و در درجه بعد عروسک‌گردانیم. تئاتر ساختن در مرحله بعدی است. ما عموماً نمایش‌هایی ساده با عروسک‌هایمان برگزار می‌کنیم.

-مخاطبان شما مردم عادی در خیابان‌ها و اماکن عمومی هستند یا افرادی که با کار تئاتر عروسکی آشنایی دارند؟

کار اصلی ما این است که هنر معاصر را اعم از مجسمه و نقاشی به افرادی ارائه کنیم که به گالری‌ها نمی‌روند. کار ما در خیابان‌ها انجام می‌شود. حالا در جشن‌های محلی یا جشنواره‌های تئاتری. ما هدف تجاری نداریم.

-کاری که در ایران انجام دادید چه فرآیندی را طی کرد و چگونه بود؟

به ما سفارش مشخصی دادند. قرار بود در ایران عروسک بسیار بزرگی بر اساس کاراکتر مبارک بسازیم. در حین ساخت هم کارگاهی را برگزار کردیم و عده‌ای از عروسک‌سازان جوان ایرانی من را همراهی کردند. به این شکل که این ساخت عروسک شکلی آموزشی هم داشته باشد. کار به شکل خلاقیت جمعی انجام می‌شود. عروسک با همراهی کسانی که در کارگاه حضور داشتند ساخته شد.

-موادی که در ساخت عروسک‌ها به کار برده می‌شود چیست؟

مواد متفاوت و زیادی ساخته می‌شود. ماده خاصی مورد استفاده قرار نمی‌گیرد. برای هر عروسک و بسته به شرایط، مواد مورد استفاده ما متغیر است. گاهی اوقات از مواد بازیافتی یا قابل بازیافت استفاده می‌کنیم. بعضی مواقع از قطعات اوراقی ماشین‌های از کارافتاده، کائوچو، آلومینیوم و حتی بطری‌های خالی و وسایلی که مردم آنها را زباله می‌دانند.

-آیا افراد حاضر در کارگاه ساخت عروسک مبارک، ایده‌پردازی هم می‌کردند یا فقط مجری تصمیم‌های شما بودند؟

ما همه کارها را با هم انجام می‌دهیم. ببینید در این کارگاه کسانی حضور دارند که یا دانشجوی رشته تئاتر عروسکی هستند یا به صورت حرفه‌ای در این عرصه مشغول به کارند. ما همه کارها را با هم انجام می‌دهیم. از انتخاب و پیدا کردن مواد مختلف تا شراکت برای ساخت همراه هم هستیم. با هم نجاری می‌کنیم، رنگ می‌زنیم و در ساخت به هم کمک می‌کنیم.

-از چه سالی و به چه مدت مشغول کار تئاتر عروسکی و عروسک‌سازی هستید؟

موسسه از سال ۱۹۹۸ شروع به کار کرد. من از سال ۲۰۰۰ به آنها پیوستم. موسسه با سه نفر کار را آغاز کرد و امروز با ۱۵ نفر کار را پیش می‌بریم. ما تجربیات و دانش‌مان را در اختیار هم قرار می‌دهیم. این کار به ما این کمک را کرده که هر کدام از ما چند مهارت را همزمان داشته باشیم. من خودم از ۱۹۸۳ کار عروسکی را آغاز کردم. در ابتدا کارم ساخت عروسک و دکور برای تئاترها بود. البته عروسک‌های کوچک می‌ساختم، با گروه‌های مختلف همکاری می‌کردم و بیشتر در گروه‌های طراحی صحنه و دکور حضور داشتم.

نکته

اجراهای ما عموماً در خیابان است. ما در اکثر موارد تنها عروسک‌هایمان را نمایش می‌دهیم. یعنی هیچ داستان و روایتی وجود ندارد. ما خیابانی را انتخاب می‌کنیم، از روزهای قبل‌تر اعلان می‌دهیم و در روز و ساعت مشخص عروسک‌های بزرگ را در آن مسیر حرکت می‌دهیم.

عکس: ساغر برکات

- آیا دولت از موسسه و گروه شما به عنوان کسانی که فعالیت فرهنگی و هنری انجام می‌دهند، حمایت مالی می‌کند؟

حمایت مالی دولت فرانسه شکل به خصوصی دارد. ما باید در طول سال میزان مشخصی از زمان را صرف فعالیت هنری بکنیم. این حمایت هم شامل کسانی می‌شود که زندگی‌شان را از راه هنر می‌گذرانند. بر اساس این اساسنامه گروه و آدم‌های مشغول به کار هنری باید میزانی از زمان را که دولت در نظر گرفته است کار حرفه‌ای انجام دهند. کمک‌هزینه دولتی بر این اساس و به صورت روزانه در اختیار گروه قرار می‌گیرد. البته این قرارداد به صورت دائمی نیست. اگر فعالیت گروه از آن میزان تعیین‌شده کمتر شود کمک‌هزینه هم قطع خواهد شد. حداقل چهار ماه در سال باید به صورت حرفه‌ای کار انجام دهیم. ما درآمد خودمان را از کارها به دست می‌آوریم و این کمک دولتی در مواقعی برایمان اهمیت دارد. بین کارها اوقاتی بیکار هستیم. ما اوقات بیکاری‌مان را با کارهای هنری پر می‌کنیم و از این طریق کمک دولت را هم می‌گیریم.

البته بیمه شامل این مبلغ و کمک‌هزینه نمی‌شود و با ازکارافتادگی یا مرگ هنرمند این کمک دولتی هم پایان می‌پذیرد.

- در بعضی از کارهای شما دیده می‌شود که با عروسک‌هایی بزرگ در جاهای مختلف حضور دارید. برای مثال به آفریقا یا روسیه یا امریکای جنوبی رفته‌اید. آیا این سفرها به دعوت انجام می‌شود مثل حضورتان در ایران یا به اختیار خودتان؟

خیلی از سفرها به انتخاب خودمان است و به خاطر انجام یک کار هنری. برای مثال ما سال‌ها پیش سفری پر از تجربه به بورکینافاسو داشتیم. ما به یک روستای دورافتاده رفتیم که فضایی کاملاً بومی، سنتی و بدوی داشت. برایمان تجربه‌ای منحصربه‌فرد بود. هر کدام از اعضای گروه هزینه‌های خودش را تقبل کرد و هزینه ساخت و ساز عروسک هم جمعی تامین شد.

ما پیش هنرمندان بومی آن روستا رفتیم، البته هنرمند به شکل رسمی. آنها کسانی بودند که براساس سنت‌ها و باورهای افسانه‌ای و اسطوره‌ای خودشان در بورکینافاسو مجسمه می‌ساختند یا نقاشی می‌کردند. ما با همکاری آنها و دریافت قصه‌ها و تصویرهایشان عروسک‌های بزرگی را ساختیم و آنها نیز به ما کمک کردند. عروسک‌ها در اصل ترکیبی بود از فرهنگ و هنر ما و باورهای اعتقادی و سنت‌های فرهنگی آنها. این را در نظر بگیرید که ما به خاطر همان کمک اندک دولت با پشت گرمی و اشتیاق به انجام این کارها دست می‌زنیم یعنی ما می‌دانیم اگر هزینه‌ای را صرف این کارهای فرهنگی می‌کنیم از طرف دولت جبران خواهد شد. دولت حتی اگر این کار در داخل فرانسه انجام نشود و صرفاً گروه فرانسوی باشد کمکش را اعطا می‌کند. به هر حال کمپانی ما در فرانسه کار می‌کند. دولت هم این هزینه‌ها را از مالیات هنری تامین می‌کند. بسیاری از کمپانی‌های بزرگ اقتصادی موظف هستند مبلغی را به عنوان مالیات و صرفاً برای انجام امور هنری به بخش فرهنگی دولت بدهند و دولت موظف است این پول‌ها را صرف انجام امور هنری کند.

- شکل اجرایی کارهای شما به چه صورتی است؟ داستان‌هایتان را چگونه پیدا می‌کنید؟ برای مثال همان سفرتان به بورکینافاسو را تشریح کنید.

اجراهای ما عموماً در خیابان است. ما در اکثر موارد تنها عروسک‌هایمان را نمایش می‌دهیم یعنی هیچ داستان و روایتی وجود ندارد. ما خیابانی را انتخاب می‌کنیم، از روزهای قبل‌تر اعلان می‌دهیم و در روز و ساعت مشخص عروسک‌های بزرگ را در آن مسیر حرکت می‌دهیم مثل همین اتفاقی که در طول جشنواره در فضای بیرون تئاتر شهر افتاد. با چند عروسک‌گردان و چند نوازنده این نمایش را اجرا می‌کنیم. گاهی اوقات هم پیش می‌آید که با مخاطب ارتباط می‌گیریم، با تماشاگران تعامل برقرار می‌کنیم و به اشتراک قصه‌ای را اجرا می‌کنیم. عروسک‌ها را به میان مردم می‌بریم و این ارتباط و تعامل با تماشاگر خودش نمایشی خلاق و زیبا را خلق می‌کند.

- یعنی شما به دنبال واکنش مردم هستید؟

نه به این شکل که به دنبال واکنش باشیم. اجراهای ما تنوع فراوانی دارد و به نظرم اصطلاح تعامل بسیار بهتر باشد. گاهی اوقات هم هست که ما یک قصه کامل داریم و با شخصیت‌های مشخص. در منطقه‌ای ثابت قرار می‌گیریم و دیگر حرکتی به آن شکل نداریم. مردم جمع می‌شوند و ما برای آنها یک نمایش عروسکی کامل اجرا می‌کنیم.

- همیشه بعد از هر کار عروسک‌ها را در کشور محل اجرا باقی می‌گذارید؟

عروسک‌هایی را که به صورت کارگاهی با دیگران می‌سازیم همان‌جا باقی می‌گذاریم اما عروسک‌های خودمان را به پاریس می‌بریم و در آتلیه نگه می‌داریم. مثلاً عروسک‌هایی را که در بورکینافاسو ساختیم همان‌جا گذاشتیم. همین کار را در شیلی، کوبا، روسیه و... انجام دادیم.

در برخی کشورها عروسک‌هایی را به صورت یک خانواده می‌سازیم و هر خانواده در یک کشور هستند.

-برای جام جهانی فوتبال در آفریقای جنوبی هم پروژه‌ای داشتید. در مورد آن توضیح دهید.

پروژه «ژیان مچ» در حاشیه‌های شهر ژوهانسبورگ و در مناطق بسیار فقیر آغاز شد. آنجا عروسک‌های بزرگی ساختیم؛ آدم‌های مختلفی که فوتبال را دوست دارند و آنها را به سمت صلح می‌برند. در آن پروژه همه اعضای موسسه حاضر بودیم و یکی از بزرگ‌ترین پروژه‌های عروسکی دنیا بود. در حال حاضر هم گروه دوباره پراکنده شده است. من در ایران هستم، عده‌ای هم در برزیل و رواندا هستند. این کارها به این گونه است که بیشتر با مردم حاشیه‌نشین همکاری می‌کنیم و نمایش‌مان برای آنها است. اما «ژیان مچ» به مرکز شهر رفت و آدم‌های حاشیه را به داخل شهر برد. اهمیتش هم برای ما همین بود.

- تئاتر عروسکی را در ایران چگونه دیدید؟

خیلی خوشحالم که در ایران هستم. در ایران به نظرم برای تئاتر عروسکی جایگاه خوبی وجود دارد. اینکه رشته‌ای مجزا برای تئاتر عروسکی وجود دارد قابل تحسین است و اینکه سالن مخصوص این گونه تئاتر وجود دارد. به تئاتر عروسکی تقریباً مانند خود تئاتر اهمیت داده می‌شود. این نکته هیجان مرا برانگیخت.

گفت‌وگو با آدام مک گوییگن یکی از مدیران جشنواره «کانتکت تیاتر»

برخورد نزدیک پس از هفت ماه

حسین ذوقی

ژانویه ۲۰۱۰ آغاز جشنواره «تماس با دنیا» بود، که پروژه‌ای بین‌المللی از کانتکت تیاتر برای هنرمندان نوظهور است. «گروه تئاتر ۸۴» از تهران انتخاب شد تا بخشی از پروژه تبادلی باشد که توسط یکی از تئاترهای پیشرو انگلستان برای جوانان شکل گرفته است. عنوان نمایش ایرانی حاضر در این جشنواره «کوهستان جادو» است که علی‌اکبر علیزاد کارگردانی این نمایش را بر عهده دارد. این جشنواره که هر دو سال یک بار برگزار می‌شود چندی پیش به میزبانی کانتکت تیاتر در منچستر برگزار شد. آدام مک گوییگن یکی از مسوولان برگزاری این جشنواره مدتی پیش به ایران آمد و حضور او همراه شد با گفت‌وگویی نه‌چندان مفصل درباره این جشنواره و نگاه او نسبت به گروه ایرانی انتخاب‌شده در جشنواره «تماس با دنیا». ترجمه همزمان این مصاحبه را حمید هاشمی برعهده داشت.

-بهتر است در ابتدا اطلاعاتی کلی در مورد جشنواره‌ای که برگزار می‌کنید بیان کنید؛ اینکه کانتکت تیاتر چه فعالیت‌هایی دارد و چگونه این جشنواره در قالب جشنواره‌ای متفاوت گروه‌هایی را از سرتاسر دنیا گرد هم می‌آورد.

این جشنواره‌ای است متشکل از گروه‌هایی از سرتاسر دنیا. در این دوره ۱۲ گروه از کشورهای مختلف حضور خواهند داشت. کشورهایی از قبیل جامائیکا، امریکا، هند، اندونزی، ایران، دانمارک، سوئیس، هلند و سه گروه هم از انگلستان در این دوره، تئاتر اجرا خواهند کرد. این جشنواره هر دو سال یک بار برگزار می‌شود و هر دوره هم ۱۲ گروه در جشنواره شرکت دارند؛ شش گروه از اروپا و شش گروه از قاره‌های دیگر. گروه‌ها به شش بخش تقسیم می‌شوند. هر دو گروه به صورت دوقلو، یکی از اروپا و یکی از کشوری غیراروپایی انتخاب می‌شوند. انتخاب این کشورها و گروه‌ها خیلی سخت است چراکه در طول سال درخواست‌های زیادی برای ما ارسال می‌شود. قسمت بسیار سخت کار هم اینجاست که پروسه برگزاری از انتخاب گروه تا برگزاری جشنواره در منچستر هفت ماه به طول می‌انجامد. پس لازم است سرمایه‌گذاری بزرگی صورت بگیرد. مثل کاری که از ایران انتخاب شده و باید با دوقلویش که لیورپولی است، همکاری کند. فرآیند این گونه است که مراحل مختلفی را طی می‌کند، هر ماه یک اتفاق تازه می‌افتد، کل اعضای گروه هم همکاری خواهند کرد و از طرف جشنواره دستورالعمل کار و اجرا ارسال خواهد شد و گروه موظف است بر اساس شیوه اجرایی خود طبق مسیر معین‌شده حرکت کند. پس در طول هفت ماه همه گروه طبق دستورالعمل‌های مشخص کار خواهند کرد. در طول این هفت ماه هم همه گروه‌ها از کارهای هم از طریق وب‌سایت جشنواره مطلع خواهند شد. گروه‌ها از روند کار خود گزارش‌های تصویری و متنی تهیه کرده و در سایت قرار می‌دهند. بعد از این هفت ماه به این قسمت می‌رسیم که هر گروه، تئاتر خودش را دارد. البته در این مسیر دوقلوها ارتباط بیشتری با هم خواهند داشت. زیباترین نکته این است که گروه‌ها از سرتاسر دنیا می‌توانند بعد از هفت ماه از نزدیک هم را ببینند و ثمره اجرای همدیگر را لمس کنند. این مساله باعث می‌شود دوستی‌ها و ارتباطات و اشتراک فراوانی ایجاد شود. البته همه موظف به ایجاد نوآوری هستند و شبکه ارتباطی قوی باعث نوآوری‌های فوق‌العاده‌ای خواهند شد.

-انتخاب‌ها چگونه انجام می‌شود، و در مرحله بعد دوقلوها چگونه در کنار هم قرار می‌گیرند؟

هر گروهی از سرتاسر دنیا و البته گروه‌های جوان می‌توانند از طریق وب‌سایت ما تقاضای شرکت کنند. هیات انتخاب از بین ثبت‌نام‌کنندگان ۱۲ گروه از کشورهای مختلف را انتخاب می‌کند. در مورد دوقلوها هم انتخاب خیلی معیار مشخصی ندارد. این به تشخیص گروهی هیات انتخاب مربوط می‌شود. نمی‌شود گفت بر چه اساسی انتخاب می‌شود. بیشتر این گونه است که چقدر متفاوت هستند چون گروه‌ها باید آنچه را دیگری ندارد در اختیار داشته باشند و تبادل صورت بگیرد. بهتر است بگوییم در اغلب اوقات انتخاب دوقلوها تصادفی است.

-نحوه حمایت «کانتکت تیاتر» از گروه‌ها به چه صورتی است، آیا جشنواره در طول هفت ماه پروسه آماده‌سازی از گروه‌ها حمایت مالی می‌کند؟

هر کدام از گروه‌ها در طول هفت ماه آماده‌سازی هزینه‌های خودشان را تامین می‌کنند. حمایت مالی از سوی ما صورت نخواهد گرفت. حتی هزینه‌های پرواز به منچستر هم برعهده خودشان است. کمپانی تنها در انگلستان گروه‌ها را حمایت می‌کند. تمام هزینه‌های اقامت از طرف کمپانی تامین می‌شود. حمایت ما در طول هفت ماه بیشتر شکل معنوی دارد. ما صرفاً بر روند تولید نظارت خواهیم داشت. هر گروهی باید هزینه‌های خودش را تامین کند. ما در طول هفت ماه به همه گروه‌ها سر خواهیم زد، با آنها آشنا می‌شویم و مدتی با هم خواهیم بود. در این صورت قبل از اینکه گروه‌ها در منچستر حضور پیدا کنند با آنها آشنا شده‌ایم.

- در مورد گروه ایرانی نکته‌ای را بد نیست بدانید: از طرف هیچ ارگان دولتی یا غیردولتی حمایتی از گروه نشده. حتی در مورد تامین هزینه‌های سفر که بسیار هم زیاد خواهد بود. مرکز هنرهای نمایشی ایران هم هیچ حمایتی نکرد. شما به عنوان یکی از اعضای برگزارکننده این جشنواره با توجه به اینکه به همه گروه‌ها سر زده‌اید این مورد را چگونه ارزیابی می‌کنید، آیا گروه‌های دیگر در کشورهای دیگر هم این گونه اوضاعی دارند؟

تا آنجایی که اطلاع دارم عموم گروه‌ها از طرف مراکز مختلف حمایت‌های مالی شده‌اند. به طور مثال در دوره قبلی ما گروهی از کشور زامبیا داشتیم. آنجا تئاتر اوضاع بسامانی نداشت اما گروه توانست از حمایت تئاتر دولتی برخوردار شده و هزینه‌هایش را تامین کند. البته همه چیز برای ما سخت بود. ما حتی پول اندکی هم در اختیار نداشتیم. اعضای گروه ما بچه‌های ۱۵ یا ۱۶ساله بودند و از خانواده‌هایی بسیار فقیر. ما خیلی تلاش کردیم و در نهایت توانستیم به هدف‌مان برسیم. ما گروهی هم از فلسطین داشتیم که آنها هم توانستند هزینه‌های خود را از طریق اسپانسرهایی تامین کنند. سفر گروه‌های زامبیا و فلسطین برای همه خیلی جذاب بود. داستان آنها بسیار خوشایند بود که توانستند قصه‌هایشان را در منچستر برای گروه‌های دیگر از کشورهای مختلف تعریف کنند.

نکته

زیباترین نکته این است که گروه‌ها از سرتاسر دنیا می‌توانند بعد از هفت ماه از نزدیک هم را ببینند و ثمره اجرای همدیگر را لمس کنند. این مساله باعث می‌شود دوستی‌ها و ارتباطات و اشتراک فراوانی ایجاد شود. البته همه موظف به ایجاد نوآوری هستند و شبکه ارتباطی قوی باعث نوآوری‌های فوق‌العاده‌ای خواهد شد.

-ارتباط گروه‌های دوقلو با هم چگونه است؟ این گروه‌ها نهایتاً یک یا دو بار می‌توانند قبل از جشنواره همدیگر را ببینند و مابقی ارتباط از راه دور است. چگونه اجراها با هم شکل می‌گیرد؟

این‌طور نیست که دوقلوها کار مشترک کنند. آنها فرهنگ‌شان را به هم هدیه می‌دهند. آنچه را از خود دارند و تئاترشان بر پایان آن شکل می‌گیرد برای هم می‌فرستند. مثلاً ما مرحله‌ای داریم که هر گروه باید برای گروه دوقلویش بسته‌ای بفرستد و در آن بسته اشیایی را قرار دهد؛ اشیایی که در مورد فرهنگ و تاریخ و زندگی روزمره‌شان است. تمرین‌ها این گونه آغاز می‌شود. پیوندها این گونه شکل می‌گیرد. گروه‌ها به هم ایده می‌دهند. این ایده نوئل گریک بود. او تئاتر را این گونه می‌خواست.

- چهار دوره سپری شده است. آیا دوره‌ها شبیه به هم بوده‌اند و هر بار به اتفاق مشترکی رسیده‌اید؟

مسلماً تغییر داشته چرا که گروه‌ها در هر دوره تغییر کرده‌اند. حیات جشنواره هم به همین تغییرات است. بزرگ‌تر شدن جشنواره به این نکته وابسته است که ما تجربه بیشتری اندوخته‌ایم. ما حتی این رویا را در سر داریم که هر دوره در شهرهای مختلف برگزار شود. امسال ما حتی می‌خواستیم در استانبول جشنواره برگزار کنیم که متاسفانه نشد. نهایت آرزوی ما این است که هر بار جشنواره در یک نقطه از جهان برگزار شود.

- نظر شما به عنوان کسی که در جریان تولید تئاتر گروه ایرانی بودید، در مورد اجرای گروه ایرانی چیست؟

یکی از دلایل جالب بودن این گروه برای ما کارهای قبلی گروه بود مثل اجراهایی از بکت. از طرف دیگر اصرارهای نوئل گریک هم خیلی موثر بود. نوئل قبل‌تر به ایران آمده بود و با این گروه آشنا شده بود. او همیشه از انرژی گروه می‌گفت.

- و اما درباره «کانتکت تیاتر» بگویید. ما تنها ارتباط‌مان با این گروه به واسطه نوئل گریک شکل گرفته است. نوئل گریک در ایران نامی آشنا شده است، به خصوص اینکه بعد از مرگش خیلی متوجه کارهای اساسی او در ایران شدند.

این جشنواره بخشی از آن چیزی است که می‌توان آن را میراث نوئل گریک دانست. او تنها برای جوانان سرمایه‌گذاری می‌کرد. از اعتبار کانتکت تیاتر برای جوانان استفاده می‌کرد. البته انعکاس استعداد جوانان بر اعتبار ما بسیار افزوده است.

یادداشت

به بهانه سالگرد درگذشت مرس کانینگهام

چگونه کورئوگرافی مدرن، مدرن شد

کاوه هدایتی‌فر

۲۶ ژوئیه سال ۲۰۰۹ هنر کورئوگرافی جهان یکی از تاثیرگذارترین چهره‌های خود را از دست داد. مرس کانینگهام در ۹۰سالگی، سه ماه پس از سالگرد تولدش، در منزل خود در حالی از دنیا رفت که حدود ۱۸۰ اثر را به دنیای کورئوگرافی هدیه کرده بود؛ آثاری که با بررسی روند پیدایش آنها می‌توان به روند تغییر کورئوگرافی مدرن اولیه به کورئوگرافی مدرن جدید و در ادامه به کورئوگرافی پسامدرن رسید. البته اگر بخواهیم به کانینگهام بپردازیم، باید به هنرمندانی چون جان کیج، دیوید تئودور و کریستین وولف در موسیقی، و جسپر جونز و رابرت روشنبرگ در هنرهای تجسمی نیز اشاره کنیم که در حوصله این مقاله نمی‌گنجد. اما باید توجه داشت اتفاقی که در کورئوگرافی با کانینگهام رخ می‌دهد به همراه موسیقی کیج و صحنه‌پردازی‌های هنرمندانی چون جونز و روشنبرگ محقق می‌شود.

پیش از کانینگهام دنیای کورئوگرافی گام دیگری را در جهت مدرن شدن برداشته بود؛ گامی که با تلاش چهره‌هایی چون ایزودرا دونکن، روث سنت دنی و سپس دوریس همفری و مارتا گراهام برداشته شد. کورئوگرافی‌ای که در اواخر قرن ۱۹ به وجود آمد و به نام کورئوگرافی مدرن در دنیا شناخته می‌شود، به‌هیچ‌وجه مدرن نیست بلکه واکنشی است به دنیای مدرن؛ کورئوگرافی‌ای که در ابتدا با رویکردهای شرقی و عرفانی و سپس با رویکردهای پریمیتیو شکل گرفت. کورئوگرافی‌ای که در آن، جست‌وجو برای رسیدن به اصل و ذات خالص بشر اولیه مهم است. آنجا که همه چیز در وحدت عناصر و پاکی اولیه آنها مفهوم دارد. جست‌وجو در اعماق روان انسان در یک سفر درونی. اینها همه جوهره کورئوگرافی مدرن اولیه است که کانینگهام در برابرش می‌ایستد. کانینگهام که در دوره‌ای، خود از مجریان کورئوگرافی گراهام بوده، خواستار کورئوگرافی‌ای مدرن است اما نه با این مفاهیمی که در آن زمان مطرح بود بلکه با مفاهیم و عناصری که دنیا و جامعه مدرن با آن تعریف می‌شوند؛ مفاهیمی چون نسبیت، عدم قطعیت و تکنولوژی. به قول گرینبرگ، رسیدن به استقلال اثر با پیراستن تمامی تاثیرات هنرهای دیگر از آن و رسیدن به خلوص. کانینگهام سعی داشت کورئوگرافی را با حرکت معنی کند نه با موسیقی. در کار او کورئوگرافی برای اولین بار بر اساس موسیقی ازپیش‌ساخته و در کل به‌هیچ‌وجه بر اساس موسیقی طراحی نمی‌شود. رویدادی که در صحنه کورئوگرافی به وقوع می‌پیوندد با استقلال دو به دو مجزای تمامی عناصر صحنه همراه است که در چارچوب‌بندی زمانی و مکانی مشخص در کنار هم قرار می‌گیرند. این بار با یک اثر هنری جامع آنچنان که واگنر مطرح می‌کرد