اخبار صحنه

کمدی موزیکال هتل ایران

نمایش پرمخاطب «هتل ایران» به نویسندگی و کارگردانی افشین هاشمی، به‌زودی در فرهنگسرای نیاوران به روی صحنه می‌رود. به گزارش خبرنگار تئاتر «مهر»، «هتل ایران» برای اولین بار در جشنواره تئاتر آیینی، سنتی سال ۸۲ اجرا و با استقبال تماشاگران مواجه شد. این نمایش براساس شیوه تخت‌حوضی و نمایش‌های ایرانی با ساختاری کاملاً نو اجرا می‌شود. تمام اتفاقات کمدی این نمایش در هتل ایران و بر اساس روابط صاحبان و ساکنان این هتل رخ می‌دهد. هر کسی خود را به‌نحوی صاحب هتل ایران می‌داند. همسر بیوه مالک هتل ایران قصد فروش آن و ازدواج با یک حاجی بازاری طمع کار را دارد، اما حاجی‌بازاری که برای صاحب شدن هتل ایران قصد ازدواج با این زن را دارد، از طرف دیگر قصد دارد دختر زن، تنها ورثه هتل، را مجبور به ازدواج با یک تاجر ترک ثروتمند که با هم زد و بندهایی دارند؛ کند. دختر عاشق یک پسر دیگر است و... تئاتر کمدی و موزیکال «هتل ایران» همچنین در سال ۸۳ در تالار نو تئاتر شهر اجرای عمومی شد و با استقبال تماشاگران مواجه شد. «مجید فروغی»، «میترا حکیم‌هاشمی»، «اصغر شریفی»، «ملیحه کیادربندسری»، «نوشین تبریزی» و «افشین هاشمی» در این نمایش ایفای نقش می‌کردند و طراح صحنه و لباس این نمایش «نرمین نظمی» بود و موسیقی نمایش را «بهمن روشنی» به‌طور زنده با کمانچه و پیانو می‌نواخت. مدیر بخش تولید سینما- تئاتر فرهنگسرای نیاوران با اعلام خبر اجرای هتل ایران در سالن گوشه نیاوران از ۱۷ اردیبهشت ماه گفت: «پس از اعلام فراخوان ما، کارگردان متن نمایش هتل ایران را به ما ارائه داد، متن مورد قبول قرار گرفت و این طرح اکنون در مرحله انعقاد قرارداد است.» وی علت انتخاب این نمایش را استقبال فراوان مخاطبان در اجراهای قبلی آن در تئاتر شهر دانست.

بهزاد فراهانی و داستان سه دیوانه

بهزاد فراهانی قصد دارد نمایش «دیوانه، دیوانه، دیوانه» را اواخر تابستان یا اوایل پاییز امسال به روی صحنه ببرد. به گزارش خبرنگار هنری ایسنا، متن این نمایشنامه که فراهانی خود آن را به نگارش درآورده است، مدت‌ها قبل برای شرکت در جشنواره تئاتر فجر ارائه شد که مورد تصویب قرار نگرفت و هم‌اکنون فراهانی ورسیون جدیدی از آن را ارائه داده است. نمایش «دیوانه، دیوانه، دیوانه» داستان سه دیوانه است که در آسایشگاه بیماران روانی به سر می‌برند و می‌کوشند تا از آنجا خارج شوند، اما در نهایت دوباره به همان آسایشگاه برگردانده می‌شوند. فراهانی قصد دارد، این نمایش را که متن آن به شورای نظارت و ارزشیابی اداره کل هنرهای نمایش ارائه شده است، در سالن سینما تئاتر کانون پرورش فکری اجرا کند.

وی در حال حاضر سرگرم تمرین نمایش، «موسیو ابراهیم و گل‌های آسمانی» است که توسط علی‌رضا کوشک جلالی، کارگردانی خواهد شد. فراهانی سال گذشته قصد داشت نمایش «فیروزه» را اجرا کند که به دلیل پاره‌ای از مشکلات این موضوع منتفی شد.

بروجردی با تندباد خیال

نمایش «تندباد خیال» به کارگردانی اعظم بروجردی از اواخر اردیبهشت ماه به مدت یک ماه در فرهنگسرای هنر روی صحنه خواهد رفت. به گزارش سایت ایران تئاتر، نمایش «تندباد خیال» که نوشته اعظم بروجردی است داستان زن جوانی است که به‌دنبال همسرش به‌جنوب آمده و با پیرزنی که همه‌چیز خود را از دست داده و زن جوانی به‌نام زینب آشنا می‌شود. در این نمایش بازیگرانی چون تبسم هاشمی‌حائری، شبنم مقدمی، ساقی عقیلی و رضا امامی ایفای نقش دارند و علی برجی، ندا هنگامی دستیار کارگردان و رضا مهدی‌زاده طراح صحنه و لباس نمایش است. مدیر صحنه این نمایش امیر پازوکی، مریم عظیمی منشی صحنه و پیمان شیخی مسئول روابط عمومی این نمایش هستند.

وقتی ما مردگان برمی‌خیزیم

نمایش «وقتی ما مردگان برمی‌خیزیم» نوشته هنریک ایبسن با کارگردانی مهیار رشیدیان در هفته ایبسن از ۲۰ تا ۲۷ اردیبهشت و در خانه نمایش اداره تئاتر اجرا می‌شود. به گزارش سایت ایران تئاتر، «وقتی ما مردگان برمی‌خیزیم» آخرین نمایشنامه ایبسن است که برای اولین‌بار در ایران کارگردانی می‌شود. این نمایشنامه به دلیل دستور صحنه سخت آن در کشورهای دیگر نیز کمتر کار شده است. بازیگران این نمایش، شاهین ملک‌زاده، مریم عبدلی، هومن خدادوست، بهاره نصرتی، سمکو صالحی و... هستند. بهاره نصرتی به عنوان طراح صحنه و لباس نیز با رشیدیان همکاری خواهد داشت. کارگردان این نمایش از مشورت مسعود رایگان در کارگردانی و کتایون فیض‌مرندی در طراحی صحنه بهره خواهد برد. «وقتی ما مردگان برمی‌خیزیم» داستان دلبستگی یک استاد مجسمه‌ساز به مدلش است. شایان ذکر است در بخش سخنرانی‌های هفته ایبسن محمد رضایی‌راد، درباره این نمایشنامه سخنرانی خواهد کرد.

مقاله‌ای اختصاصی از «یوجینیو باربا» برای جشنواره دانشگاهی ایران

تناقض دریا

ترجمه: داود زینلو - آسیه فرهادی

قرن‌ها، سلاح‌ها و دریایی که متحد و جدا می‌کند.

به گفته لوئیس «بورخس»[1]، «لودو ویکو آریوستو»[2] شاعر ایتالیایی اعتقاد داشت که برای یک کتاب فوق‌العاده «سپیده‌دم و غرب، قرن‌ها، سلاح‌ها و دریا- آن ژرفای خطرناک (Treacherous abyss) و وسیله ارتباطی» اجزای ضروری است.

این امر نه تنها در مورد آن متون مهمی که بورخس، تیرزیاس مدرن عصر ما، راجع به آنها سخن گفته، بلکه در مورد فرهنگ‌ها نیز کاربرد دارد مشروط بر آن که آنها را جهان‌هایی در نظر نگیریم که دیوارهای استعاری یا واقعی محصورشان کرده‌اند و به سمت یکدیگر حرکت می‌کنند و بعضی مواقع به طور شگفت‌انگیزی با هم برخورد می‌کنند. اصطلاح فرهنگ، جریانی از تعامل‌ها و تخصیص‌ها، فرآیندهای همزمان ظرف به ظرف کردن(decanting) و درهم تنیدن که با هم یکی شده یا مانع یکدیگر می‌شوند را مخفی می‌کند. یکپارچگی فرهنگ کلاف پیچیده‌ای از تضادها است: یک فرهنگ هویت خود را در صورتی حفظ می‌کند که قادر به تحمل و زندگی کردن با تنش‌ها و دگرگونی‌ها باشد.

اما از خودم می‌پرسم: چرا سلاح‌ها؟

وقتی سی یا چهل سالم بود آن«سلاح‌ها» که در شعر تیرزیاس مدرن عصر ما همراه با«قرن‌ها» و«دریا» آمده است مرا به یاد قهرمان‌های «اورلاندو فوریوسو»[3]، «شانسون دی رولند»[4] یا«بالدوین»[5]، چهارمین پادشاه اورشلیم، که جنگجوی صلیبی و جذامی بود، می‌اندازد. حالا که در آستانه هفتاد سالگی هستم، همان شعر، افسانه‌های باستانی را در خاطرم زنده نمی‌کند بلکه شرح وقایع روزانه دورانی که در آن زندگی می‌کنم را به یادم می‌آورد، وقایعی که روزنامه‌ها گزارش می‌کنند و آنهایی که در بی‌تفاوتی متحرک (animated) تلویزیون، بین یک برنامه گفت‌وگو (talk-show) و گزارش یک مسابقه فوتبال، پخش می‌شود.

■ کشوری به نام تبعید

من این دوران را به عنوان دوران خودم قبول ندارم. می‌خواهم و می‌توانم از زندگی به روش دیگری لذت ببرم. شاید یک توهم باشد، با این حال کشوری که در آن زندگی می‌کنم به من اجازه داشتن این توهم را می‌دهد. اغلب از خود پرسیده‌ام که آیا می‌توان این کشور را به عنوان یک مثال ذکر کرد یا این که فقط یک استثنا است. «استثنا» حاکی از چیزی استثنایی است اما این کلمه تلخ است زیرا می‌دانم که در پایان، استثنا اصلی را تایید می‌کند که با آن مخالف است. به منظور فرار از لفاظی و تلخی به خودم می‌گویم: می‌توان کشورم را یک تبعید خودخواسته تعریف کرد. کشوری که در آن زندگی می‌کنم تئاتر است. اما پیرامون اصطلاح تئاتر، باید یکدیگر را نیز درک کنیم.

تئاترهایی وجود دارند که در حکم خانه هستند که از ساکنین‌شان بیشتر عمر کرده و در حین دست به دست شدن، هویت خودشان را حفظ کرده‌اند.

تئاترهای دیگری هم هستند که هویتشان به سنگ و آجر نیست. معماری آنها مبتنی بر روابط میان کسانی است که آنها را می‌سازند. کسی نمی‌تواند این تئاترها را به ارث ببرد یا آنها را با محتویات جدید پر کند: آنها با همان افراد (سازنده) ناپدید می‌شوند. این تئاترها از متصل شدن مسیرهایی ساخته می‌شوند که ساکنان این تئاترها دنبال می‌کنند. وقتی این مردم پیشروی را متوقف می‌کنند، تئاترشان مشخصه آشکار خود، یعنی خانه‌اش، را از دست می‌دهد. برای مثال به نظر من تصور این که تئاتر «اودین» بعد از کسانی که آن را بنیان نهاده و امروز آن را همچنان زنده نگه داشته، ادامه پیدا می‌کند، یک تناقض محض است. این امر همان اندازه بی‌معنی است که فکر کنیم مشت‌تان، بعد از این که دست خود را باز می‌کنید همچنان مشت باقی می‌ماند. این کشوری است که من در آن زندگی می‌کنم. خیلی کوچک و در عین حال خیلی وسیع است. تعداد ما فراوان است و پراکنده در قاره‌های مختلف، دور از هم، به شدت متفاوت، با پیوندهای محکم، انعطاف‌پذیر و شکننده مانند رشته‌های تار عنکبوت به هم وابسته‌ایم. گاهی تعدادمان اندک است، تنها سه، چهار یا پانزده نفر. گاهی نیز زمان، انرژی و پول خود را صرف می‌کنیم تا برای دو روز، یک هفته، یک ماه دور هم جمع شویم. سپس دوباره از هم جدا می‌شویم و هر کدام از ما به تنهایی (lone liness) که در آن از هم جدا نیستیم مراجعت می‌کنیم.

چنین مکانی از کشور من، مکان تناقض‌آمیزی است. زندگی کردن در«تبعید» به عنوان یک کشور، یک تضاد زنده (living) است. این که این نوع تبعید می‌تواند مشابه یک آرمانشهر باشد نشانه غم‌انگیزی از دوران ما است. اما این نشانه دورانی است که اغلب در تاریخ تکرار شده است. حرفه تئاتر در همه کشورها و در همه اعصار، حتی پیش از آن که به عنوان شغلی مشخص شود که تصاویر و اجراها را تولید می‌کند، به عنوان حرفه‌ای در تبعید - یا بهتر است بگوییم حرفه تبعید - قابل تمیز بود.

■ عمل تولد پدیده تعدد فرهنگ‌ها

در درون این تضاد زنده، تجربه کردن وقایعی که دنیای پیرامون ما را تکان می‌دهند، یعنی وابستگی گیج‌کننده و برخوردهای ناگهانی میان فرهنگ‌ها، مشاجرات آنها بر سر یک قلمرو، تغییرات مداوم مرزهای جغرافیایی و ذهنی، به عنوان یک مشکل، تهدید یا فشار دشوار است. در کشور تئاتر، تعدد فرهنگ‌ها واقعه‌ای غیرمنتظره نیست. تعدد فرهنگ‌ها یک چیز آشکار است که به عمل تولد آن تعلق دارد. تاریخ طولانی آن برای نشان دادن عمل تولد کفایت می‌کند. کسانی که به حرفه تئاتر در اروپا و آسیا اشتغال داشتند همواره مانند غریبه‌ها زندگی کردند، گویی در حال گذر بودند. گروه‌ها، بازیگران متشکل از افرادی بودند که به مناطق و طبقات مختلف اجتماعی تعلق داشتند. تئاتر در جهانی که در آن زندگی می‌کرد و در میان تماشاگرانی که باعث می‌شدند زندگی کند «خارجی» تلقی می‌شد و مخصوصاً به این خاطر که با محدودیت‌ها و با سلسله مراتبی که حافظ نظم در جوامع پیرامون بود تناقض داشت. به این دلیل تئاتر اغلب ریزجامعه‌ای (micro-society) تشکیل می‌داد که مورد تبعیض واقع و خوار شمرده می‌شد. بنابراین تئاتر در مواقعی جزیره آزادی بود.

وقتی که در قرن بیستم تقدیر تئاتر این بود که از بین برود زیرا آشکار شده بود که برای تامین نیازهای مدرنیته با آن ساختار اقتصادی و شهری‌اش و انواع جدید اجرا، ناکافی به نظر می‌آید، افراد تئاتری یک استراتژی دوگانه - که بیشتر به سبب اجبار موقعیت بود تا یک برنامه آگاهانه - را به کار بردند. از طرفی آنها جامعه پیرامون را برمی‌انگیختند تا حرفه صحنه (تئاتر) به عنوان کالایی فرهنگی که باید مورد محافظت قرار گرفته و از غل و زنجیر تجارت آزاد شود، را به رسمیت بشناسند. آنها ادعا می‌کردند که حرفه‌ای «هنر» است و موفق شدند برای آن کمک مالی گرفته و کاری کنند که به عنوان یک «میراث ملی» از آن محافظت شود. وقتی که این تغییر ذهنیت اتفاق می‌افتاد، معدودی مرد و زن مجمع‌الجزایری از جزیره‌های تئاتری کوچک خودمختار تاسیس کردند. هر کدام از این جزایر کوچک به عنوان یک اقلیت کوچک در محیط فرهنگی خودش زندگی می‌کرد و هنوز هم زندگی می‌کند، با این حال توانایی باز کردن مسیرش به درون قلمروهای جدید را داشته، به این ترتیب از حصارهای معمول تئاتر تجاری و اجراهای هنری سنتی می‌گریزد. تئاتر به حاشیه رانده شدن در درون محیط حرفه‌ای و فرهنگی خودش را با وسیع کردن حوزه کار و فعالیت جبران می‌کند. هر چه که یک ژانر تئاتری کلاسیک اروپایی یا آسیایی قدرت و توانش را در سطح محلی بیشتر از دست می‌دهد و در درون بافت ریشه‌ای‌اش از مد افتاده می‌شود، در فراسوی مرزهای سنتی خودش بیشتر اعتبار کسب می‌کند، بر موانع فرهنگی غلبه کرده و تاثیر حضورش در شبکه فشرده‌ای از تبادلات و ظرف به ظرف شدن را وسعت می‌دهد. به عبارت دیگر در افق تعدد فرهنگ‌ها تعادل جدیدی به دست می‌آورد. حرفه تئاتر دیگر به واسطه موانع زبانی جدا افتاده و مجزا نیست. به‌رغم تفاوت‌هایش بیشتر و بیشتر با جهان حرفه‌ها پیوند می‌خورد. صحبت از یک «فرهنگ یکپارچه تئاتری» که تجربیاتی را در برمی‌گیرد که امکان‌پذیر است. این تجربیات ریشه‌هایش در گذشته‌ای دور، در سنت‌های کلاسیک آن زمان که مورد احترام بود یا مورد اذیت واقع می‌شد قرار دارد و هم در جزیره‌های کوچک خود مختاری که شیوه‌های (practices) مرزی را به کار می‌بندند. «تنوع» موضوع اصلی تئاتر است. این حقیقت که امروزه تنوع به عنوان یک وضعیت نمایشی تاریخی تجربه می‌شود که عواقبش دولت‌ها و اشخاص منفرد را نگران می‌کند، نباید به ما اجازه دهد فراموش کنیم که تنوع ماده‌ای بنیادین است که تئاتر همواره روی آن کار کرده است. هر کسی که از تئاتر به عنوان حرفه خودش استفاده می‌کند باید بداند که چگونه روی تنوع خودش کار کند. باید آن را کشف کند، آن را بیافد، پرده‌ای که ما را از دیگران جدا کرده و در تور گلدوزی شده جذابی قرار می‌دهد که دیگران می‌توانند از سوراخ‌های آن نگاه کرده و ایده‌های خودشان را کشف کنند. کدامیک ایده‌های «من» هستند؟ تا آن زمان که یک تور طلایی یا یک تار عنکبوت درخشان ایده‌های مرا تسخیر نکنند اعتنایی به آنها نمی‌کنم، تا آن زمان که شخصی «عجیب و غریب» دیگر غریبه نبوده و با صدایی که هم صدای من نیست و هم غیرصدای من نیست شروع به صحبت کردن می‌کند.

برای مهاجری مثل من که تایید می‌کند ریشه‌هایش در آسمان است، تئاتر به ابزار برخوردها و تبادلات برای غلبه کردن بر بی‌تفاوتی دوطرفه تبدیل شده است. تئاتر تکنیکی است که روابط ایجاد می‌کند و به تاب آوردن در برابر همانندی کمک کرده و سعی می‌کند که بین کسانی که از یکدیگر خوششان نمی‌آید روابط برقرار کند.

■ پل‌های زیرزمینی سازمان یافته (ارگانیک)

مشاهده سیستم عصبی درون پل‌های ارگانیکی که تئاتر

بخش اول

آنها را می‌سازد جالب است. در ارتباط با تماشاگران، طبیعت زنده این پل‌ها از توانایی حضور بازیگر (اجراکننده) برای تقویت آگاهی، بدون اتکا به کلمات، نشأت می‌گیرد. زمانی که با هنرپیشه‌ای روبه‌رو می‌شویم که می‌داند چگونه به بدن - در - زندگی‌اش فرم صحنه‌ای بدهد یا وقتی که به خواننده‌ای گوش می‌کنیم که حتی هنگام نادیده گرفتن شیوه بیانش ما را به خود جذب می‌کند، این امر را تجربه می‌کنیم. پل‌ها در رابطه بین بازیگران متعلق به ژانرهای تئاتری و فرهنگ‌های مختلف، به تناقضی(پارادوکس) از تکنیک‌ها بستگی دارند که شبیه به تناقض دریایی است که متحد می‌کند و جدا می‌کند.

تکنیک‌های بازیگری دو برابر تناقض‌آمیز هستند زیرا با این هدف که ما را از دست خودشان خلاص کنند- البته بعد از آن که کنترلشان را در اختیار گرفتیم- مدت‌ها تلاش می‌کنیم تا این تکنیک‌ها را کسب کنیم. تکنیک‌ها بسته به شیوه نگاه ما، ممکن است آن افرادی را که به حرفه ما (تئاتر) می‌پردازند از هم جدا کرده یا با هم مرتبط کنند- می‌توانیم تصمیم بگیریم که تکنیک را به عنوان چیزی در نظر بگیریم که زمینه (context)، ایدئولوژی‌ها، مذاهب یا رویاهایی که اساس سنت یا اساس یک گروه کوچک تئاتری هستند در آن خلاصه می‌شوند. بنابراین همزمان که آنها را گرامی می‌داریم بی‌مصرف‌شان کرده، به دیواری تبدیل یا در موزه مومیایی‌شان می‌کنیم. اما می‌توانیم به تکنیک‌های متنوع بازیگری همچون زمینی که در آن جمع می‌شویم نیز نگاه کنیم، مکان برگردان‌های (translations) جسمی و ایجاد حرکات جدید بدنی که بازیگران (اجراکنندگان)، با خاستگاه‌های دور از هم را با هم متحد کرده و به آنها اجازه می‌دهد بین خودشان دیالوگ برقرار کنند.

تصمیم گرفتن مبنی بر این که آیا تکنیک‌ها در خدمت جدا کردن یا متحد کردن ما هستند به ما بستگی دارد. «معنای» آنها در خاستگاه‌شان نیست. تنها در آن لحظه‌ای که چگونگی استفاده از آنها را کشف می‌کنیم، چیز مهمی را برای هر کدام از ما نجوا می‌کنند. هر فرهنگی به گویایی و بلاغت خود بر طبق سبک‌های خاص خودش شکل می‌دهد. برای این کار فرهنگ‌ها مجبور بودند یک تئاتر زنده زیرزمینی، تئاتری ارگانیک با تکنیکی ساده به وجود آورند. ما با کار کردن در سطح سبک‌ها می‌توانیم متقابلاً نتایج هنری را تحسین کنیم. همچنین می‌توانیم به یک جمع اضداد (syncretism) دست یابیم که گاهی بسیار موثر است و در دیگر مواقع به انحطاط گرایش دارد و بیشتر آشفته است تا مرکب. از طرف دیگر فضای زیرزمینی بنیاد (foundation) به خاطر سرشتش به قلمرو تبادلات تبدیل می‌شود، قلمرویی که در آن، کشور تئاتر وحدت چندفرهنگی و پیچیدگی ارگانیک خود را آزمایش می‌کند. بنیادها نه انبارهای شراب هستند نه دخمه‌ها. آنها پل‌های زیرزمینی تناقض‌آمیزی هستند که اجازه عبور از یک نقطه به نقطه دیگر را در کشور یکپارچه تئاتر می‌دهند حتی اگر از لحاظ جغرافیایی در مکان‌های دور از هم پراکنده شده باشند.

در زندگی، برخلاف تئاتر، پل‌ها همیشه به عنوان وسیله ارتباطی بین نواحی یا مناطق بین دو ساحل رودخانه بین یک قبیله و قبیله دیگر، بین رودخانه و آسمان عمل نمی‌کنند.

■ پل‌ها و سادگی (simplicity)

راندا (Ronda) شهری در کوهستان‌های آندلس است که معروفیتش به خاطر پل مرتفعی است که در زمان عرب‌ها و در بالای تنگه‌ای ساخته شده که در زیر آن رودخانه‌ای خروشان جاری است. طی جنگ‌های داخلی اسپانیا، سربازان ژنرال فرانکو از آن به عنوان مکان مناسبی برای اعدام کردن زندانیان استفاده کردند. آنها زندانیان را، ایستاده در کنار دیوار پل به یکدیگر می‌بستند، سپس گلوله‌ای به گردن نفر اول صف شلیک می‌کردند - و همه به دنبال او به پایین سقوط کرده و به صخره‌ها اصابت می‌کردند و جریان تند آب آنها را با خود می‌برد. ارنست همینگوی این داستان را در رمانش«زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آیند» جاودانه کرد. اما می‌خواهم راجع به یک پل دیگر، پلی بی‌نظیر صحبت کنم. کازدا میمارسینان[6]، میکل آنژ امپراتوری عثمانی، معمار مسجد ادرین[7] و بنای«شاه سلیمان»[8] در استانبول و همچنین پل با عظمت روی رودخانه درینا در ویزه‌گراد صربستان در اواخر قرن شانزدهم بود. پل موستار یکی از تحسین‌شده‌ترین پل‌ها در اروپا نیز به او نسبت داده می‌شود. این شاهکار معماری که همچون رنگین‌کمانی که در بالای راه شیری طلوع می‌کند توصیف شده است، رنگین‌کمانی که از روی یک مغاک می‌پرد. هر چند سینان خلاق و مبتکر نبود که این پل را ساخت، بلکه هاروجین[9] یکی از شاگردانش، در سال ۱۶۶۶ به دستور سلطان سلیمان و بنا به درخواست ساکنان شهر آن را بنا کرد.

پل موستار قرن‌ها شهر او[سلطان] را تزئین می‌کرد و افتخار جمعیت کروات‌های کاتولیک، صرب‌ها و کروات‌های ارتدوکس و صرب‌های مسلمان آن بود.

هر بار که اسلو بودان پرالجاک،[10] بازیگر، از روی آن عبور می‌کرد تا به تئاترش«تئاتر جوانان» برود نمی‌توانست تخته سنگ‌هایی که نوازش زمان آنها را صاف کرده بود تحسین نکند. اسلوبودان کارش را زمانی آغاز کرده بود که کشورش هنوز جمهوری سوسیالیستی یوگسلاوی خوانده می‌شد. او نه تنها یک بازیگر بود بلکه نمایشنامه‌های برتولت برشت و یوگنی شوارتز را هم کارگردانی می‌کرد.

تجزیه فدراسیون یوگسلاوی آغاز شد. ابتدا اسلوونی خودش را جدا کرد، سپس بوسنی که اکثریت جمعیت آن مسلمان بودند. اسلو بودان پرالجاک بازیگر و کارگردان، صحنه تئاتر را ترک گفت و خودش را وقف ماموریت رشد ملی کرد. او به عنوان یک کروات کنترل آن موضع نظامی را بر عهده داشت که از تپه‌های اطراف مرتباً شهر مسلمان‌نشین موستار را مورد اذیت و آزار قرار می‌داد. مردان تحت فرمان او (chetniks) ماهر و باهوش بودند. آنها به پای عابرانی که بین موانع می‌دویدند شلیک کرده و آنها را مجروح می‌کردند، سپس منتظر یاری رسانندگان می‌شدند که برای کمک می‌شتافتند و با دقت هم مجروح و هم یاری رسانندگان را به قتل می‌رساندند. این اسلوبودان پرالجاک بازیگر و کارگردان با ارزش محیط هنری موستار بود که به سربازانش دستور داد تا پل هاروجین که در برابر گذشت قرن‌ها ایستادگی کرده بود را بمباران کنند. پل مانند یک رنگین کمان در بارانی خاکستری از تراشه و خرده چوب، به آب‌های پرشتاب رودخانه پیوست.

روز بعد، هنگام سپیده‌دم خروس‌های سمج در دوردست، با خواندنشان به چه کسی سلام می‌کردند؟ سگ‌ها برای چه کسی پارس می‌کردند؟

«قرن‌ها، سلاح‌ها و دریایی که متحد می‌کند و جدا می‌کند»، جنگ‌ها همیشه وجود داشته‌اند. خشونت به خاطر داشتن تعصب نیز همواره وجود داشته است. نژادپرستی و بیگانه‌هراسی همیشه رشد کرده است. اما امروزه شاهد هستیم که بیگانه‌هراسی، نژادپرستی، خشونت و جنگ در پس پرچم‌های منافع مخالف یا ایده‌های متضاد درباره آینده جهان پنهان نمی‌شوند. آنها تحت لوای«وابستگی‌های قومی» و «تمدن‌ها» عمل می‌کنند. به نظر می‌رسد فرهنگ‌ها و تمدن‌ها با یکدیگر در تضاد هستند درست همان طور که زمانی این امر در مورد ایدئولوژی‌ها صادق بود. ما هرگز تصور نمی‌کردیم که این اتفاق در قرن بیست‌ویکم رخ دهد. چنین وضعیتی با نظر به عصر دهکده Roncesvalle یا به گور خالی مقدسی در قرون وسطی تعلق دارد که به خاطر آن مسیحیت از دریا عبور کرد و جنگ را به اورشلیم برد. حتی این که نژادپرستی شرم‌آوری که تاریخ قرن بیستم را مورد هجوم قرار داد به اندازه تضاد فرهنگ‌های قرون‌وسطایی باشد.

قرن‌ها، فرهنگ‌ها را خلاصه و شخصی کرده است. دریا این فرهنگ‌ها را همزمان متحد و [از یکدیگر] جدا می‌کند. فرآیندهای ارگانیکی که مشخصه این فرهنگ‌ها هستند و آنها را در حرکت نگه می‌دارند، طولانی، ظریف، پیچیده و گاهی غیر قابل درک است، اما وقتی سلاح‌ها وارد عمل می‌شوند، همه چیز ساده می‌شود.

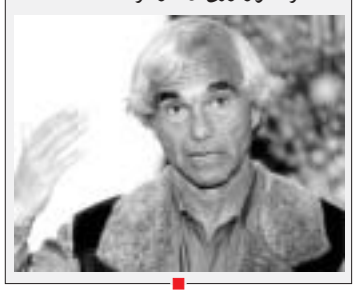
هرگاه تاریخ با کلمات ساده صحبت کند، هنر و فرهنگ ویران می‌شود. دنیاهایی که توسط هنر و فرهنگ خلق می‌شوند مانند حباب‌های متلون کف صابون‌اند که با اولین وزش باد می‌ترکند و به هیچی که از آن پر بودند رجعت می‌کنند. ما جمع شده‌ایم تا در مورد برخورد بین فرهنگ‌های مختلف بحث کنیم. ما بر هنر خاص مهم جلوه دادن مرزهای خودمان اثر می‌گذاریم تا این مرزها را بهتر سوراخ کرده و از آنها عبور کنیم. ما از خودمان درباره خطرات جمع اضداد (syncretism) پرسش می‌کنیم. تایید می‌کنیم که «تنوع» نه تنها شرط عزیمت، بلکه هدفی است که باید به آن برسیم و در حالی که درباره پیچیدگی جروبحث می‌کنیم دنیای اطراف ما ساده می‌شود.

سادگی بی‌رحم است. می‌گوید: «ما یا آنها.»

اما عقل سلیم می‌گوید: «ما» به «آنها» نیاز داریم.

نکته

«تنوع» موضوع اصلی تئاتر است. این حقیقت که امروزه تنوع به عنوان یک وضعیت نمایشی تاریخی تجربه می‌شود که عواقبش دولت‌ها و اشخاص منفرد را نگران می‌کند، نباید به ما اجازه دهد فراموش کنیم که تنوع ماده‌ای بنیادین است که تئاتر همواره روی آن کار کرده است.



پی‌نوشت‌ها:

1- Luis Borges
2- Ludovico Ariosto
3- Orlando Furioso
4- Chanson de Roland
5- Baldwin
6- Kozda Mimar Sinan
7- Edrine
8- Svleyman the Magnificent

یکی از پادشاهان امپراتوری عثمانی که به پیشرفت آن کمک شایانی کرد.

9- Harudjin
10- Slobodan Praljak

تماشا

گفت‌وگو با حمید سمندریان

برداشت تقریبا سطحی

سینا پاکدل

■ رابطه‌ای که با دورنمات برقرار کردید. در به اجرا گذاشتن آثاری از این نویسنده مشهود است. شما این نویسنده را به اهل هنر ایرانی معرفی کردید با اجرای آثاری مثل ازدواج آقای می سی سی پی، ازدواج بانوی سالخورده و کار آخر رقص مرگ یا بازی استرینبرگ. این شناخت را ازکجا به دست آوردید؟

البته من غیر از این کارها، چندین اجرا هم از دورنمات به آلمانی داشتم. رقص مرگ را دورنمات امروزی کرد و در اصل نوشته استرینبرگ است. دورنمات، پرسوناژها را کم کرد، سوژه‌ها را تیزتر و تسخیرکننده‌تر کرد، دیالوگ‌ها را کوتاه کرد ولی اتفاق درونی را زیادتر کرد. خیلی شاهکار بود اگر بگوییم استرینبرگ به‌خاطر این کار (رقص مرگ) لقب نابغه می‌گیرد، به نظر من نمی‌توانیم لقب کمتری به دورنمات بدهیم، که بازنویسی را انجام داد یعنی برگردان نمایشی اثر را با نبوغ تمام انجام داد. ضمن اینکه تمام و کمال استرینبرگ را آورده. یعنی یک استیل آورده است که انگار نمایش را همین لحظه از لای زرورق درآوردی و امروزی است. انگار نه انگار که در صد و خرده‌ای سال پیش نوشته شده است. من چند تا از کارهای دورنمات را ترجمه کردم، اخیراً هم کاری در دست چاپ دارم. من قبلاً ترجمه آثار دورنمات را با اجازه پن‌کلاب (penclub) انجام می‌دادم. ایران جزء پن‌کلاب نیست. ما هر نویسنده‌ای را که دلمان بخواهد کار کنیم کافی است برویم مغازه کتابچه را بخریم و ترجمه کنیم. ولی در اروپا اگر کسی بخواهد اثری را ترجمه، یا کارگردانی بکند، باید صلاحیتش تصویب بشود و این کار را پن‌کلاب می‌کند (کلوپ قلم جهانی) که بیشتر نویسنده‌های بزرگ عضو هستند. من توسط پن‌کلاب با دورنمات آشنا شدم و کارهایش را به فارسی ترجمه کردم و اگر امکانش بود، همین‌طور ادامه داشت تا الان! منتها از یک برهه‌ای دیگر نمایش‌های دورنمات گزنده بود و شاید به زحمت می‌شد روی صحنه‌های ایران اجرا کرد. نویسنده‌ای است که لقب دورنمات ناراحت را دارد. یعنی می‌تواند از هر اجتماعی ایراد بگیرد و از هر خوبی یه بهتره را طلب کند. بنابراین یا مقدار کار کردنش مشکل است که خودش هم البته مرد. ولی آخرین باری که من با او تماس داشتم زمانی بود که ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی را روی صحنه داشتم و قرار بود او را دعوت کنیم. من به او تلفن زدم، در شهر برن زندگی می‌کرد در سوئیس. برایش قضیه را گفتم و گفتم من همان کسی هستم که کارهای شما را به فارسی ترجمه کردم. من را شناخت و گفت: لابد الان باز کاری از ما روی صحنه داری. گفتم بله. این کار ده روز دیگر روی صحنه می‌آید می‌خواستم دعوت کنم شما بیایید. رئیس مرکز هنرهای نمایشی که آن موقع آقای منتظری بود، گفتند که این کار را بکنم. منتها گفت: باید برایش سخنرانی و جلسات برخورد با دانشجو بگذارم. آنها فقط میزبان بودند. خیلی افسوس خورد و گفت: شاید اگر این کار را زمانی که ملاقات

بانوی سالخورده را انجام می‌دادی برای من میسر بود ولی الان من قلبم را عمل کردم و عمل دوم قلبم است و اجازه پرواز با هواپیما ندارم مگر اینکه زمینی بیایم. من گفتم زمینی ده روز طول می‌کشد و گفت خوب عکس کار را برایم بفرستید که من آمدم به منتظری گفتم به‌خاطر مریضی نمی‌آید و عمل موفقی هم نداشته و دفعه دوم هم که عمل کرده به‌خاطر مرض قندی که داشته موفقیت‌آمیز نبوده و به زودی مرد. یعنی ما به آماده کردن عکس‌ها که رسیدیم و می‌خواستیم برایش بفرستیم دیگر زنده نبود. من دوست داشتم به ایران بیاید و با دانشجو برخورد داشته باشد و خودش آشنا بشود ولی یک خرده دیر اقدام شد به این کار.

■ کتاب جزیره تنهایی شما چیست؟

برای من کلیتی که گابریل گارسیا مارکز در صد سال تنهایی گفته است فوق‌العاده است. توهم دارد، خیال دارد، ایده‌آلیسم دارد و انسان را بی‌ماسک و بی‌پیرایه تصویر کرده است. به نظر من رمان هول‌انگیزی است، ترسناک است، اگر آدم دقت بکند دلش نمی‌خواهد این همه بی‌پروایی جلویش برهنه بشود، یک آناتومی بسیار درخشان از بشر فناپذیر برای من جلوتر از همه است.

■ چرا نمایش‌اش نکردید؟

واقعیت این است که خیلی مشکل است. خیلی مشکل است یک رمان را تبدیل به فیلم کردن. بیشتر به این دلیل که در مطالعه رمان ما در تنهایی هستیم و در برخورد با ادبیات، خودمان به صورت انتزاعی و فردی تصمیم می‌گیریم تا چگونه ببینیم. وقتی یک رمان تبدیل به فیلم بشود، از دید شخص دیگری می‌بینیم. و آن‌وقت چون مدت زمان فیلم محدود است، نمی‌تواند آن عمقی که رمان‌ها دارند، منتقل بکند. به فرض همین رمان کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد که یک کارگردان ایتالیایی ساخت و موفق نبود، من فیلم را ندیدم ولی کسانی که دیده بودند می‌گفتند به گرد پای رمان هم نرسیده بود. یک تفسیر محدود نه به آن صورت عمیق که خود رمان هست یک برداشت تقریباً سطحی به هر حال برای من رمان صد سال تنهایی هنوزهم جلوتر از بقیه رمان‌هاست.

■ نمایش‌هایی را که اخیراً تماشا کرده‌اید چگونه ارزیابی می‌کنید؟

همه تلاش خودشان را می‌کنند. ولی اگر اینجا من قضاوت یا ارزیابی کنم، می‌توانم بگویم کدام بهترین بودند، ولی من این کار را نمی‌کنم. به خاطر اینکه به اجرایی، من مثلاً بگویم بهترین حالا نبوده است، منظور من این نیست که کارگردان بد کار کرده است و یا گروه، گروه ضعیفی بود. تیم‌ها متفاوت هستند. ولی ای بسا یک تیم سوپرقوی هم در شرایطی قرار می‌گیرد که تمام نیرو را نمی‌تواند پیاده بکند. بنابراین اگر بگویم این اجرا بد بود، ظلم کرده‌ام. باید اول علل