

جتنی
گفتگوی
تئاتر
ایران



جایزه ادبیات نمایش فجر

سی و سومین جشنواره تئاتر فجر
وارهیں الملا

تو مرگ است»^۱ نوشته و با نمایشنامه «باور دارم»^۲ (۱۹۸۲) جایگاه خود را به عنوان نمایشنامه نویس ثبت کرد. کرمن اعتقاد دارد که نوشتن یک اثر نمایشی لذتی است که نمایشنامه‌نویس در تنها ی خود به آن دست می‌یابد و در عین حال اذعان دارد که این تنها ی همواره با مردمان بسیاری پر می‌شود: بازیگران، کارگردانان، دیگر عوامل اجرایی یک نمایش و در نهایت تماشاگران و یا خوانندگان اثر. چرا که او به زعم خود تئاتر را می‌سازد، تئاتر را نمی‌نویسد: «متن تئاتری وجود ندارد. روی صحنه امکان وجود کلام هست اما متن، نه. این مسئله مثل عدم وجود متن موسیقی در حین اجرای یک کنسert است. با این‌که موزیسین‌ها تمام مدت چشمان خود را بر روی دفترچه‌های نت دوخته‌اند ولی جز موسیقی چیزی وجود ندارد. متن در فضا و زمان کنسert حل می‌شود. این تبدیل متن به نوا، حضور، عمل و کلام اساس ژست دراماتیک است.» از این‌روست که نوشتار کرمن به همان نسبت که ادبی است نمایشی هم هست، و سکوت یکی از اصلی‌ترین عناصر دراماتیک آثار اوست. به رغم آن‌که به‌نظر می‌رسد شخصیت‌های او با مونولوگ‌های طولانی مدام در حال حرف زدن هستند ولی چنین نیست چرا که او اعتقاد دارد وقتی یک نفر حرف می‌زند قاعده‌ای می‌بایست فرد دیگری (حاضر یا غایب) سکوت اختیار کند تا بشنود و تمام تلاش او نمایش دادن این سکوت است.

از دیگر آثار انزو کرمن می‌توان به ولگرد^۳ (۱۹۸۲)، خون و آب^۴ (۱۹۸۶)، همچنان طوفان^۵ (۱۹۹۷)، شورش فرشتگان^۶ (۲۰۰۴) و دیگری^۷ (۲۰۰۶) اشاره کرد.

1. Berlin, ton danseur est la mort

2. Credo

3. Le rôdeur

4. Sang et eau

5. Toujours l'orage

6. La révolte des anges

7. L'Autre



انزو کرمن Enzo Cormann

متولد ۱۹۵۳، نمایشنامه نویس، رمان نویس، مدرس تئاتر و موزیسین جاز فرانسوی.

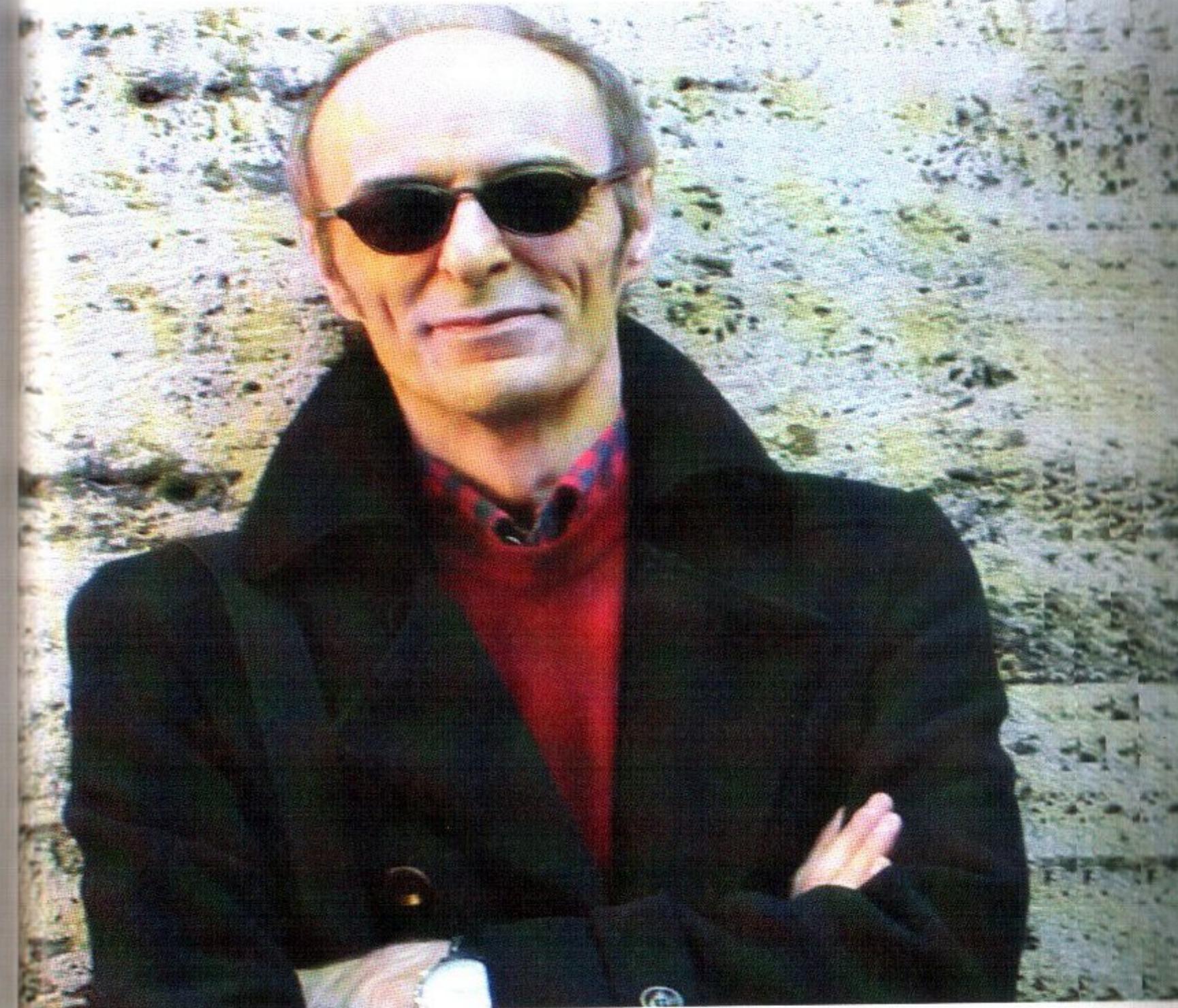
از دوران نوجوانی با بازیگری وارد دنیای نمایش شد. سال ۱۹۸۱ اولین نمایشنامه‌ی خود را به نام «برلین، رقصنده‌ی

طی سال‌های طولانی نمایشنامه‌های زیادی برای رادیو نوشت و اولین متن‌هایش برای صحنه از دهه ۷۰ به اجرا درآمدند؛ نمایشنامه‌هایی چون «شکارگاه ممنوع»، «تیغ کهنه»، «اعترافاتی درباره زنان»، «بیوه‌های غمگین سالار جنگ»، «طپانچه خانوم» و...

از نظر یاراحمدی این وظیفه‌ی نمایشنامه‌نویس نیست که به دیگران تکلیف کند چگونه از آگاهی‌های خود استفاده کنند. وظیفه‌ی او روشنگری درباره نگرش و منطقی است که منبعث از شرایط اجتماعی و مناسبات انسانی روزگار خود کسب کرده است. نمایشنامه‌نویس خود را در قالب شخصیت‌های نمایشی افشا می‌کند تا نشان دهد اوضاع طبیعی نیست و در پیرامون ما بحران‌ها و رنجش‌هایی وجود دارد که بی‌توجهی به آنها می‌تواند امنیت و سعادت جامعه را دچار خطر کند.

مهم‌ترین ارزش فرهنگی و اجتماعی هر نمایشنامه‌ای را نه در صنعت و ساختار هنری آن، بلکه باید در ارتباط موضوعی با توسعه‌ای منطقه‌ای و رنجش‌های انسانی ناشی از نامتوازن بودن آن جستجو کرد.

نبود یک توسعه‌ی واقعی باعث شد تا اندیشه‌ی ملی در حوزه‌ی ادبیات نمایشی هرگز از فرصت لازم برای انجام مأموریت و مسئولیت‌های ذاتی خود برخوردار نشد و هنرمندان این عرصه بهجای روشنگری درباره بحران‌ها و رنجش‌های انسانی ناشی از نامتوازن بودن و ناکارآمدی‌های برنامه‌های توسعه، توان خود را معطوف به افشاء انحراف و فساد در مدیریت توسعه‌ای ناعادلانه کند.



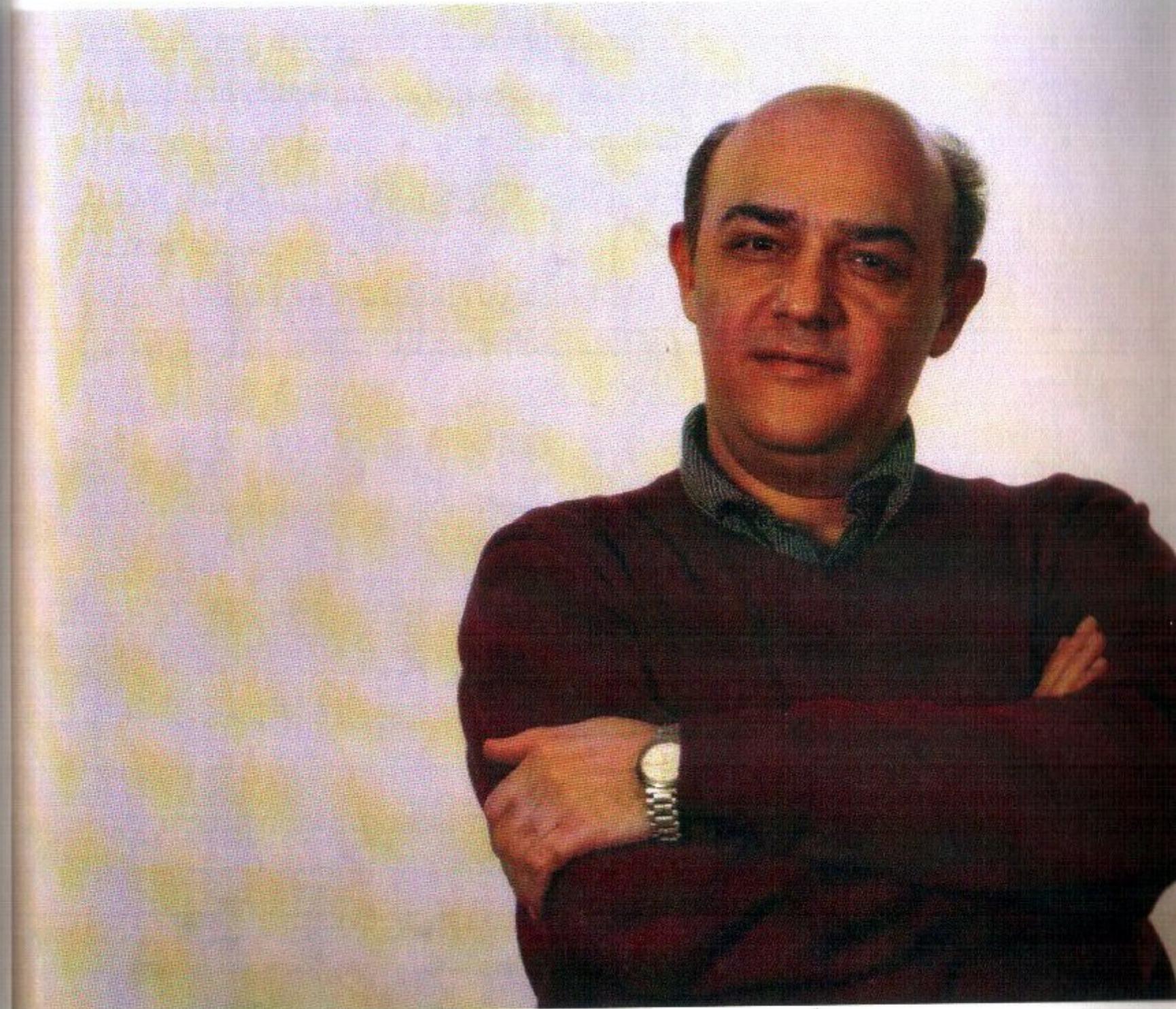
محمد امیر یار احمدی

متولد ۱۳۳۸، بروجرد. نمایشنامه‌نویس، دراماتورژ و کارگردان. فارغ‌التحصیل هنرستان هنرهای زیبای کمال‌الملک، کارشناسی نمایشنامه‌نویسی رادیویی. رئیس هیئت مدیره‌ی کانون نمایشنامه‌نویسان و مترجمان خانه‌ی تئاتر ایران

بعد از چند تجربه‌ی بازیگری در تئاتر و سینما، نمایشنامه‌نویسی را از سال ۱۳۶۸ با نمایشنامه‌ی «ترازدی آقای قانع» شروع کرد و با چند نمایشنامه‌ی دیگر ادامه داد که معروف‌ترین‌شان نمایشنامه‌ی «تیلوفر آبی» بود. از آثار دیگر این نویسنده و کارگردان می‌توان به این‌ها اشاره کرد: «پستوخانه»، «شب سیزدهم»، «بی‌شیر و شکر»، «سه خواهر و دیگران» و...

حمید امجد همواره سعی کرده فرم‌های متفاوتی را در نوشتن تجربه کند. در کارنامه‌ی او از نمایشنامه‌هایی با زبان و مضامین کهن دیده می‌شود تا آثاری با زبان امروزی که به مسائل معاصر اجتماع ایران می‌پردازند.

۲۲

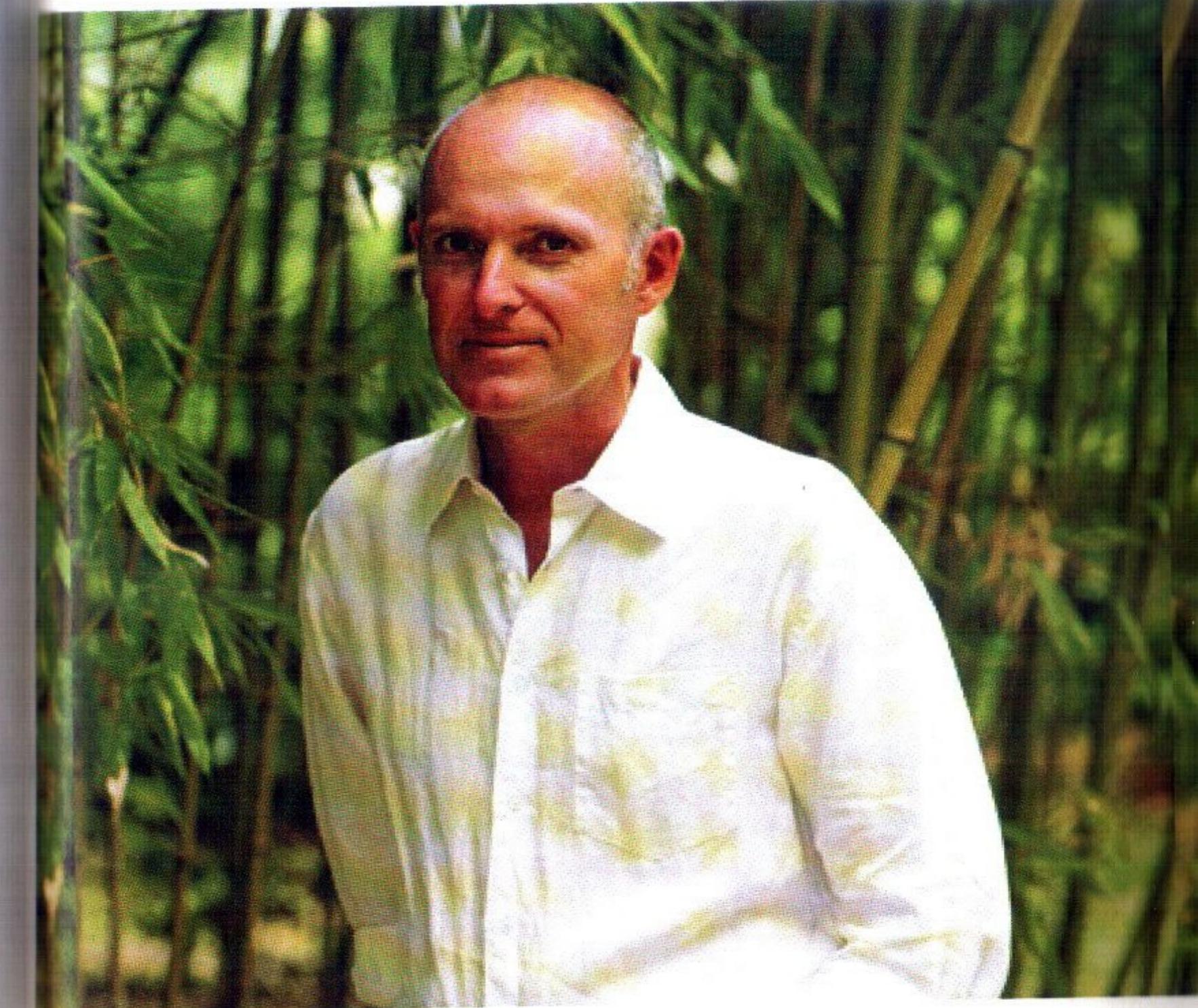


دکتر حمید امجد

متولد ۱۳۴۷، تهران. نویسنده، نمایشنامه‌نویس، پژوهشگر، کارگردان تئاتر و سینما، مدرس دانشگاه. فارغ‌التحصیل کارشناسی سینما؛ کارشناسی ارشد و دکترای پژوهش هنر.

رفتند و بهزودی به چند زبان دیگر ترجمه شدند، از جمله «صفر»^۱، «لوسی یا کلمه‌ی آخر قصه»^۲، «پاپا آلزایمر»^۳، «کمدی‌های کوچک زندگی»^۴، «رفته دنبال»^۵ و... او برای اجرای نمایشنامه‌هایش در شهرهای مختلف فرانسه و دیگر کشورهای جهان، همیشه در حال سفر است و رابطه‌ی نزدیکی با گروه اجرایی برقرار می‌کند، چون عقیده دارد کار نمایشنامه‌نویس با نوشتن متن به آخر نمی‌رسد و نقش او در روند تمرین‌ها و اجرا اهمیت زیادی دارد.

لوک تارتار در آثارش به مسئله‌های کوچک و قابل‌لمس زندگی می‌پردازد اما دنیایی که روی صحنه می‌سازد، شبیه دنیای بیرون نیست. عنصر روایت نقش مهمی در دنیای دراماتیک او بازی می‌کند. شخصیت‌ها همواره در حال روایت چیزی از گذشته هستند که تاثیرش تا زمان حال ادامه دارد، اما این روایت فقط به عهده‌ی شخصیت‌های انسانی نیست، گاهی وقت‌ها پایه‌ی یک میز راوی می‌شود، گاهی وقت‌ها یک کمد لباس. این جاست که دنیای لوک تارتار از دنیای واقعی فاصله می‌گیرد و برای قوت‌گرفتن این فاصله، نویسنده از زبانی استفاده می‌کند که بیشتر شبیه شعر است تا گویش متعارف مردم.



لوک تارتار Luc Tartar

متولد ۱۹۶۳، نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی.

قبل از آن که خودش را وقف نوشتن کند، سال‌ها به عنوان بازیگر کار کرد. از اوایل دهه‌ی نود نمایشنامه‌هایش در تئاترهای پاریس و دیگر شهرهای فرانسه به روی صحنه

-
1. Zéro
 2. . Lucie ou le fin mot de l'histoire
 3. . Papa Alzheimer
 4. . Petites comédies de la vie
 5. . Parti Chercher

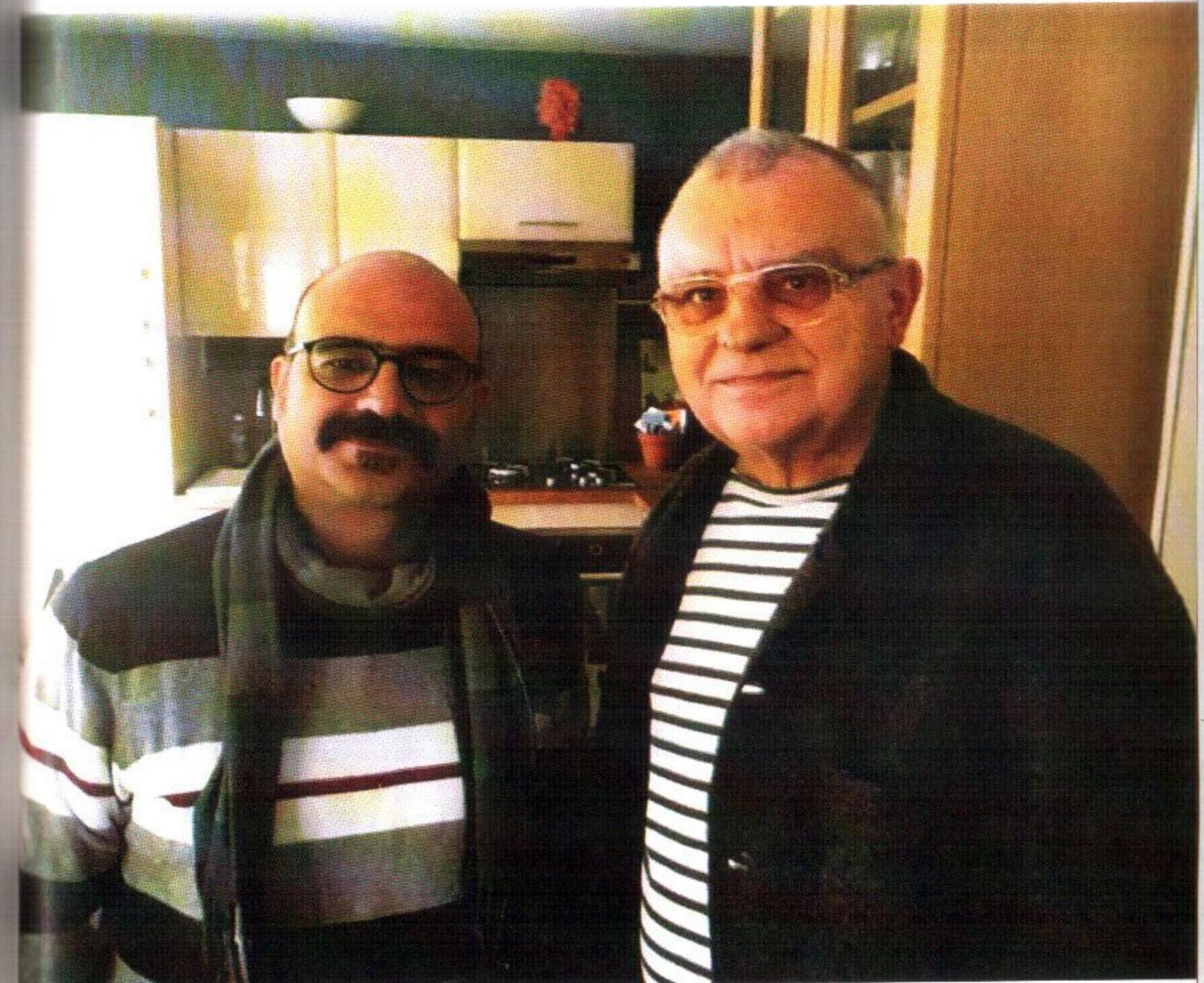
گفت و گو با نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی؛
فیلیپ مینیانا



ادبیات نمایشی سی و ششمین دورهٔ جشنوارهٔ تئاتر فجر. به موضوع علاقه‌مند بود اما به دلیل ترس از پرواز با هواپیما، دعوت مارا رد کرد. سعید در پاریس بازیگری خوانده و قبل از پروژه‌ای بازی کرده که نویسندهٔ متن‌هایش مینیا بوده است، از این‌رو او را از نزدیک می‌شناسند. محل ملاقات‌مان، آپارتمان فیلیپ مینیانا است.

مثل همهٔ هنرمندان اصیل، از همان لحظه‌ی ورود، برخورد گرم و فروتناهای با من دارد و می‌خواهد تو خطابش کنم، نه شما. آپارتمان دنج و باسلیقه‌اش پر است از کتاب و مجله: خانه‌ی یک نویسندهٔ واقعی است. موقعی که قهوه درست می‌کند تا با شیرینی‌هایی که ما برده‌ایم بخوریم، از من دلیل حضورم در پاریس را می‌پرسد. برایش توضیح می‌دهم که قرار است هفته‌ی آینده با نمایش «تللو به روایت یاگو» در جشنوارهٔ بونه در فلباخ آلمان شرکت کنم. از تجربه‌هایم در اقتباس و اجرای متن‌های شکسپیر به شیوهٔ تئاتر ایرانی می‌گویم. مثل یک کودک کنچکاو به حرف‌هایم گوش می‌دهد، مثل یک عاشق هنر. می‌گوید کاش می‌توانست اجرای مارا ببیند. از ایده‌ی اجرا در پاریس می‌گویم و او چند سالن پیشنهاد می‌دهد که احتملاً پروژه‌ی مارا قبول کنند. بحث اصلی را شروع می‌کنیم: «جایگاه متن در تئاتر معاصر».

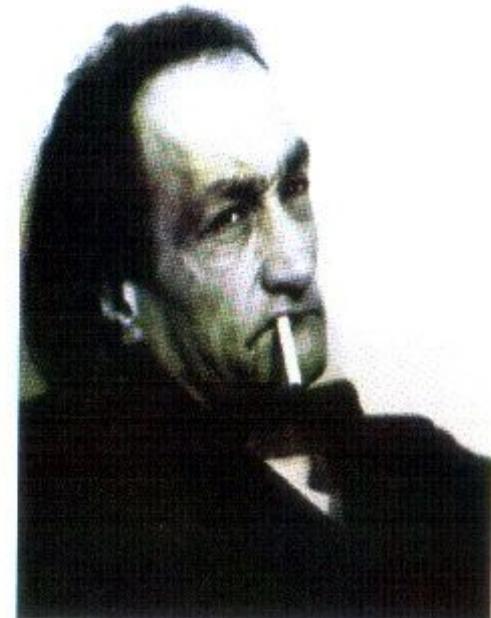
اصغر نوری: بگذارید از این جا شروع کنیم: وقتی تاریخ تئاتر را مطالعه می‌کنیم، مخصوصاً در فرانسه، به نقطه‌ی مهمی می‌رسیم. مردی بسیار مهم در تئاتر فرانسه: آنتون ارتو. به نظر می‌آید آرتو قصد داشت نمایشنامه را از تئاتر حذف کند. شاید این فقط برداشت من باشد. او نحوی استفاده‌ی از متن را در تئاتر تغییر داد. در واقع، او با استفاده



متن گریزنای‌پذیر است

صبح یکی از روزهای آخر پاییز ۹۶، با سعید سام میرزایی به دیدن فیلیپ مینیانا^۱ می‌روم. دو هفته قبل، از تهران برای سعید ایمیل زدم و خواستم با مینیا صحبت کند و دعوتش کند برای شرکت در پنل‌های گفت‌وگوی جایزه‌ی

1. Philippe Minyana



از نمایشنامه بهمثابه یک متن ادبی مخالف بود. تلاش می‌کرد تئاتر را از بند ادبیات آزاد کند و متن تازه‌ای برای آن ابداع کند که الزاماً از کلمات ادبی و متعارف تشکیل نمی‌شد. برای همین به فرهنگ‌های بدوى نظیر فرهنگ بالی یا کشورهای امریکای لاتین علاقه‌مند بود و سعی می‌کرد آوازها و رقص‌های کهن را جایگزین دیالوگ در تئاتر کند. بعد از آرتو، مخصوصاً بعد از جنگ دوم جهانی، نویسنده‌های موسوم به ابزورد، مثل بکت، یونسکو، آداموف و دیگران، نحوه‌ی تعریف داستان روی صحنه را تغییر دادند. این دو تجربه در شکل گرفتن تئاتر بدون متن مثل پرفرمنس بسیار اهمیت داشتند. جریانی که در دهه‌های شصت و هفتاد بسیار مهم بود و فکر می‌کنم بعد از آن یعنی در دهه‌ی هشتاد، تئاتر اروپا دوباره متن به صحنه باز می‌گردد.

فیلیپ مینیانا: فکر می‌کنم خیلی با حرف شما موافق نیستم. (می‌خندند) شما درباره‌ی آرتو و بکت صحبت کردید که در عین حال کسانی هستند که مقدار زیادی متون نمایشی، ادبیات و شعر نوشته‌اند. در یک دوره‌ی بسیار کوتاه در دهه‌ی شصت، مثلاً در سال شصت و هشت در فستیوال نانسی که خود من به عنوان تماشاگر آن‌جا حاضر بودم، پرفورمراهایی زیادی بودند که کارهای زیادی با محوریت تاریخ کشورهای استبدادزده مثل شیلی و آرژانتین اجرا کردند. می‌توان گفت که این کارها از متن معاف بودند، چون ژست سیاسی مهمتر از متن نمایش بود. از عروسک‌ها و خیلی چیزهای دیگر در تئاتر استفاده می‌کردند تا درباره‌ی خشونت، استبداد و مبارزه حرف بزنند. ولی به نظر من همیشه متن وجود داشته است. همواره. متن گریزناپذیر است.

در ضمن من فکر می‌کنم که بکت ابزورد نیست. بعضی

وقت‌ها برچسب‌هایی مثل ابزورد، روزمره و غیره به نمایش می‌زنیم. من مخالف این برچسب‌ها هستم. فکر می‌کنم بکت هر چیزی است جز ابزورد. البته بکت نگاه بهشت شاعرانه‌ای دارد. به طور وحشتناکی شاعرانه. مثلاً در نمایش «کمدی» بازیگرها در کوزه هستند و وقتی نور صحنه آنها را ملس می‌کند، شروع به حرف زدن می‌کنند. این چیزی است که امروز آن را آوانگارد می‌نامیم. چون هیچ‌کس فراتر از بکت نبوده است. حتی می‌توان گفت که بعد از دهه‌ی نود عقب‌گرد هم کرده‌ایم. عقب‌گرد به سمت مشکلات خانوادگی و شخصی. هرگز دوباره به سطح دیوانگی بکت نرسیده‌ایم. از نظر من بکت از برشت هم سیاسی‌تر است. سیاسی است چون جرات می‌کند فرم‌های متفاوتی را به ما نشان بدهد. بنابراین انقلابی است و عمیقاً سیاسی. حتماً می‌دانید که در ابتدا، در دهه‌ی پنجاه وقتی بازیگرها متن‌های بکت را اجرا می‌کردند، فقط پنجاه نفر به تماشایشان می‌رفتند و از بین همان‌ها هم تعدادی از سالن بیرون می‌رفتند. من در آن دوران بازیگر بودم و در فرانس کولتور با بازیگران بکت برخورد داشتم و از زبان خودشان این‌ها را شنیدم. حتماً تماشاگران از خودشان می‌پرسیدند این دیگر چیست؟

در حال حاضر نمایشگاهی فوق العاده در مژون روز در پاریس برپاست. شماره‌ی ده در خیابان باستیل، مجموعه‌ی شخصی یک تهیه‌کننده‌ی سینما به نام مرین کرمیتز. و در این نمایشگاه نمایش «کمدی» بکت را که خودش با سه بازیگر به روی صحنه برده می‌بینیم: مایکل لونزدل که هنوز زنده است، الیونور هیرت و دلفین سریگ که از دنیا رفته‌اند. هر سه درون سه کوزه‌اند و به شکل مقطع و بريده بريده صحبت می‌کنند و ما هیچی نمی‌فهمیم. (جملاتش را بريده



ن فوشه

۴۲

بریده ادا می کند و هر سه می خندند). برای ما باور نکردنی است که کسی در دهه‌ی شصت میلادی چنین کاری در تئاتر کرده است. این در تاریخ تئاتر اتفاق خیلی ویژه‌ای است. آرتو هم همین طور. اما این نویسنده‌ها از نگاه من آن قدر متفاوت بوده‌اند که از نظر من در کلیت تئاتر جایگاه خاصی دارند.

فکر می‌کنم همیشه متن در تئاتر وجود داشته است. حتی با وجود شعارهای سال‌های شصت و هشت و هفتاد همیشه به تجزیه و تحلیل متن رجوع کرده‌ایم. فکر می‌کنم انواع مختلف تئاتر همیشه در کنار هم پیش رفته‌اند. همین الان هم تعداد بسیار زیادی پرفورمر وجود دارند. همیشه جریانات بسیار متفاوت اما مکمل را در کنار هم در تئاتر داشته‌ایم. بین این المان‌ها جدایی وجود ندارد بلکه از نگاه من همیگر را کامل می‌کنند. مثلاً رقص در سال‌های ظهور پینا بائوش قدرت عجیبی داشت. ناگهان رقص در تئاتر اهمیت زیادی پیدا کرد و اتفاقاً آن هم یک انقلاب در تئاتر بود. بنابراین فکر می‌کنم برچسب کلی زدن به جریانات کار درستی نیست. مثل تئاتر روزمره! چند روز پیش یک دوست دانشگاهی به من گفت تو تئاتر روزمره می‌نویسی. من از شدت عصبانیت فریاد کشیدم. تئاتر روزمره دیگر یعنی چه؟ کاملاً بی معنی است. تا در متن از قهوه جوش، کتری، تخت، میز و صندلی حرف بزنی، برچسب تئاتر روزمره را به تو می‌چسبانند. ولی نه! فقط یک نفر در دنیا تئاتر روزمره می‌نویسد: کروتس در آلمان و شاید اخیراً و در دهه‌ی نود بتوان از یون فوشه نام برد. هر دو طبقه‌ی کارگر (پرولتاریا) را در نمایش‌هایشان به حرف و می‌دارند، کسانی که اتفاقاً سخت می‌توانند خودشان را ابراز کنند. در متن‌های یون فوشه با جملات خلاصه، کوتاه، گاهی همراه با اشتباه. ولی

تفاوتی که با کروتس دارد این است که کروتس در دهه‌ی هفتاد در آلمان ظهور کرده و به صورت بنیادین سیاسی است. سال‌های قبل از برداشتن دیوار برلین با احزاب چپ افراط‌گرا و خشونت بسیار. در حالی که یون فوشه جدید است، به سال دو هزار برمی‌گردد. یون فوشه با دیالوگ‌های خسیس و مینی‌مالیستاش موسیقی ابداع کرده، وقتی به یک صفحه از نمایشش نگاه می‌کنید واقعاً آهنگین است که بسیار با کروتس دهه‌ی هفتاد متفاوت است.

بنابراین بسیار سخت بتوان گفت در فلان سال تئاتر این‌گونه و در فلان سال تئاتر این‌طور بوده است. این یک نگاه دانشگاهی است ولی واقعی نیست. جریانات متفاوت همیشه باهم وجود دارند. ژان پییر تیبودا یک کتاب بسیار خوب درباره‌ی تاریخ فستیوال آوینیون نوشته و اتفاقاً با خواندن کتاب متوجه حضور جریانات متفاوت ولی همزمان در فستیوال می‌شوید که باور نکردنی است. نویسنده‌های متفاوت از آمریکای لاتین، یونان و غیره که هر کدام در تاریخ تئاتر جایگاه خود را دارند.

وقتی متن‌های نویسنده‌گان جوان بالکان را می‌خوانید، می‌بینید هیچ اهمیتی به فرم متن نمی‌دهند. هدف‌شان دادن یک پیام است، صحبت کردن درباره‌ی پوچی جنگ، رقابت، نفرت و همه‌ی این‌هاست. بنابراین از دیالوگ‌های بسیار کوتاه استفاده می‌کنند. در ایتالیا و اسپانیا هم همین‌گونه است. فرم متن به کشورها و وضعیت سیاسی کشورها هم بستگی دارد. مادر فرانسه، در جامعه شل و ل و فضای بورژوازی که هستیم این مشکل را نداریم. بنابراین نویسنده‌گان می‌توانند به خودشان اجازه سعی و خطای بیشتر در نوشتمن بدهند. وضعیت اضطراری سیاسی وجود ندارد، اضطرار در وضعیت ادبی است. البته این نگاه

ژان پییر تیبودا



کریستیان جاتاھی



یکی از اجراهای کریستیان جاتاھی

و به سمت فرم‌های تازه روی صحنه برود. تئاتر جایی برای غافلگیر شدن و تکان خوردن است. همیشه. این فوق العاده است. البته بعضی اوقات استفاده از ویدئو احمدانه است. در حال حاضر نمایشی از سیریل تست، کارگردان جوان در تئاتر اوئدون روی صحنه است. سیریل تست حدوداً چهل ساله است و بیست سالی می‌شود که من با کار او آشنا هستم. او یک فرم نسبتاً تازه در تئاتر ابداع کرد. دوربین فیلمبرداری روی صحنه است و مستقیم از بازیگران فیلمبرداری می‌کند. نمایشی به نام «تو بادی» را روی صحنه برد و کار اخیرش «فستو» در اوئدون اقتباس از یک فیلم سوئدی است که در واقع فیلم را روی صحنه و به صورت مستقیم فیلمبرداری می‌کند. این فرمی است که قطعاً تکرار خواهد داشت. پیونددادن سینما و تئاتر نسبتاً تازه است. من این نمایش را ندیدم ولی نقدهای خیلی خوبی درباره‌اش نوشته شده است.

سعید سام میرزایی: کریستیان جاتاھی از سینما به تئاتر می‌آید. تحصیلات سینمایی و تجربه‌ی ساخت فیلم دارد و در واقع استفاده‌ای که از سینما روی صحنه می‌کند، در خدمت تئاتر است. یک پخش ساده‌ی تصاویر همزمان فیلمبرداری شده نیست.

فیلیپ مینیانا: دقیقاً همین طور است. ویدئو در این کارها دکوراتیو نیست، روایی و سازنده است. داستان را می‌سازد. درست مثل تئاتر. شما اول فیلم را می‌بینید و بعد تئاتر را و این با تجربه‌ی دیدن نمایش به تنها یی متفاوت است.

سعید سام میرزایی: این کار بعد جدیدی از زمان و مکان را به نمایش می‌گذارد.

فیلیپ مینیانا: همین طور است. فکر می‌کنم یک پیوستگی در تصاویری که می‌بینیم وجود دارد. می‌توانیم نشان دهیم که مثلاً اینجا واقعاً خانه‌ای در نمایش چخوف

شخصی من است و فکر می‌کنم که از واقعیت دور نیست. من نوشهای نویسنده‌گان جوان را که تئاتر اوور چاپ می‌کند می‌خوانم. احساس می‌کنم آنها سعی و خطأ و ریسک بزرگتری در نوشتن را می‌پذیرند. نوشتن‌شان متفاوت است. آنچه برای من مهم است شکل یک صفحه چاپ شده است. صفحه را باز می‌کنم و به فرم چینش کلمات در صفحه دقیق می‌کنم. چینش کلمات آنها در صفحه متفاوت است.

اصغر نوری: مسلم‌اً همیشه متن وجود دارد. حتی وقتی کلمه‌ای روی صحنه گفته نمی‌شود. چون این متن است که می‌گوید چه کسی روی صحنه چه کار کند. ولی فکر می‌کنم در دهه‌ی شصت و هفتاد متن روی صحنه کمتر شد و المان‌های دیگر مثل نور، موسیقی، ژست و کار بدنی به آن اضافه شد. انگار بعد از دهه‌ی نود تئاتر فرانسه دوباره به سمت گفتن کلمات زیاد روی صحنه رفته است.

فیلیپ مینیانا: بله با این تفاوت که از دهه‌ی نود به بعد مثلاً المانی مثل ویدئو روی صحنه حضور دارد. بنابراین فقط متن روی صحنه نیست. مثلاً وقتی به کارهای کارگردان‌های جوان که موفقیت زیادی به دست آورده‌اند مثل ژولین گوسلن که سی سال دارد نگاه می‌کنید همان‌قدر تصویر روی صحنه می‌بینید که متن می‌شنوید. وقتی کارهای کارگردان خانم جوان برزیلی کریستیان جاتاھی را می‌بینید که الان خیلی در فرانسه مد است و «قاعده‌ی بازی» را در کمدی فرانسز و قبلش «سه خواهر» را اینجا اجرا کرد، همیشه یک فیلم وجود دارد و یک نمایش، که هر دو همزمان و باهم یک چیز را با همان بازیگران تعریف می‌کنند.

بنابراین من فکر می‌کنم تئاتر می‌خواهد خودش را رها کند



است. تئاتر چخوف تئاتری است که حریم خصوصی را نشان می‌دهد. در ضمن الان چخوف در فرانسه همه‌جا روی صحنه است. همه‌جا، شکسپیر و چخوف. بر اساس شکسپیر و بر اساس چخوف. (خطاب به اصغر نوری) همان‌طور که تو کار می‌کنی. لزوماً متن شکسپیر یا چخوف نیست. متنی به موازات متن چخوف یا شکسپیر است. الان در پاریس چنین نمایش‌هایی فراوان است. متن‌ها را... نمی‌دانم چطور بگوییم...

سعید سام میرزا: متن‌ها را امروزی می‌کنند. یعنی در شرایط جامعه‌ی امروز بازنویسی می‌کنند.

فیلیپ مینیانا: دقیقاً همین‌طور است. متن‌های کلاسیک را امروزی می‌کنند. اما چرا این‌همه چخوف؟ چون فکر می‌کنم مثل شکسپیر درون‌مایه دارد و نه موضوع. این مسئله‌ی خیلی مهمی است. همان‌طور که گفتم جریانات تئاتر در بالکان، ایتالیا و اسپانیا به دنبال پیام هستند و نه فرم. چخوف هم از درون مایه‌ها صحبت می‌کند: دنیایی که به پایان می‌رسد، اریستوکراسی کهنه، پیر، خسته و مست، آدم‌های دوستنداشتنی، عشق یک‌طرفه، خودکشی. این‌ها درون مایه‌های اساسی انسانی است. به همین دلیل چخوف تمام‌نشدنی است، زیرا به طور ویژه به بحران اجتناب‌ناپذیر وجودی انسان می‌پردازد. و به همین دلیل است که چخوف همیشه مدد است.

اصغر نوری: نمایشنامه‌های چخوف همیشه در همه‌ی کشورها به وجود خودشان ادامه می‌دهند. آدم‌ها معنای مورد نظرشان را در قالب نمایشنامه‌های چخوف می‌ریزند بدون آن که با معنای مورد نظر مردم کشوری دیگر تفاوت زیادی داشته باشد. من برای پایان‌نامه‌ی دوره‌ی کارشناسی ارشد روی آنتوان ویتز کار کردم. سعی کردم ویتز را در ایران

معروف کنم. فکر می‌کنم برای ویتز هم متن مهمترین پخش و پایه‌ی نمایش است که باید آن را به زبان صحنه ترجمه کرد. همزمان و در مقابل او کارگردانی مثل رابرт ویلسون وجود دارد که در ابتدامتنی ندارد و اصطلاحاً در کار با گروه به متن می‌رسد. دو نگاه متفاوت: یکی با متن شروع می‌کند و دیگری متنی ندارد و موضوعی دارد و یا اگر هم متنی دارد، به شیوه‌ی معمول روی آن کار نمی‌کند. ویلسون فرم کارش را انتخاب می‌کند. امروز در ایران سوء تفاهمی وجود دارد: تصور می‌کنیم همه‌ی گروه‌های خوب تئاتر در اروپا و مخصوصاً در فرانسه مثل ویلسون کار می‌کنند. بدون متن و بدون کلام روی صحنه و با ژست و فرم. ولی امروز می‌بینیم که در فرانسه بازیگری روی صحنه می‌آید روی صندلی‌اش می‌نشیند و کل زمان نمایش را صحبت می‌کند و تماشاگران گوش می‌کنند. فکر می‌کنم نوشته‌های برنار ماری کولتس چنین فرمی دارد. انگار برای گوش نوشته شده‌اند. باید شنیده شوند. وقتی بازیگر متن او را به خوبی ادا می‌کند، شنیدن تبدیل به تجربه‌ی ویژه‌ای می‌شود.

چنین تجربه‌ای برای تو از چه زمانی شروع شد؟

فیلیپ مینیانا: می‌دانید که از حدود ده سال پیش جریانی در بین هنرمندان جوان در تئاتر ایجاد شده که رمان یا فیلم‌نامه را روی صحنه می‌برند. چند دقیقه پیش از ژولین گوسلن صحبت کردم. او رمان‌های نویسنده‌ی شیلیایی، روپرتو بولانیو را در تئاتر روی صحنه برده. رمان‌هایی بسیار طولانی و البته فوق العاده که من آنها را قبل از خوانده‌ام. قبل از آن هم رمان «ذرات بنیادین» اثر میشل اوئلک را روی صحنه برده بود. بنابراین در حال حاضر یک آشتی غیرمنتظره بین انواع مختلف ادبیات وجود دارد. بین رمان، فیلم‌نامه و تئاتر. مثلاً «تفرین شدگان» ویسکونتی که چندی پیش

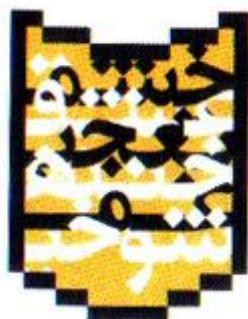
پنل‌های گفت‌و‌گو

جایزه‌ی ادبیات نمایشی

سی و ششمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر

با مشارکت نشر نیماز و خانه‌ی هنرمندان ایران

جایگاه متن در تئاتر امروز



۹۶ ماه

خانه‌ی هنرمندان، سالن استاد امیرخانی



رجوع‌اند. نکته‌ی مهم درباره‌ی ویتز چند زبانی بودن اوست. به زبان‌های زیادی صحبت می‌کرده و ترجمه‌های کرده است. زبان‌های مختلفی که می‌دانسته تاثیر زیادی در ابداع فرم‌های مختلف زبانی در تئاتر برای او داشته است. نقطه‌ی قوت او در طول زندگی کاری کوتاهش همین نکته است. زندگی نسبتاً خیلی کوتاه چرا که تنها در پنجاه و نه سالگی از دنیا رفت.

اصغر نوری: از نظر تو نمایشنامه به‌نهایی یک ژانر ادبی کامل است یا این که تنها وقتی کامل می‌شود که به روی صحنه می‌رود؟

فیلیپ مینیان: نه! من می‌نویسم به دلیل این‌که در انتهای این خط بازیگران و کارگردان حضور دارند. و اگر نه هرگز نخواهم نوشت. از من می‌پرسند چرا رمان نمی‌نویسی؟ به دلیل این‌که رمان جای من نیست! من از تئاتر می‌آیم. به عنوان بازیگر در کنسرواتوار در شهرستان آموزش دیده‌ام. دوره‌های مختلفی زیر نظر هنرمندان مهم در تئاتر گذرانده‌ام. کسانی که الفبای صحنه را به من آموختند. من کارگردان هم هستم. و البته نویسنده‌ها بنابراین نوشتن برای من بدون بخشی که نمایش را با بازیگران و کارگردان روی صحنه به جود می‌آورد بی‌معناست. و چون این شانس را همیشه داشته‌ام که برای بازیگران خاصی می‌نویسم که در همه‌ی این سال‌ها همراهی ام کرده‌ام، هنگام نوشتن صدایشان را می‌شنوم. بنابراین این دو برای من جدایی‌ناپذیرند. البته چاپ کردن نمایشنامه هم مهم است چون این امکان را می‌دهد که دیگران بتوانند نمایشنامه‌ها را هم بخوانند. ولی من بدون تصور حرکتی که در آینده روی صحنه خواهد بود نمی‌توانم بنویسم. در غیر این صورت هرگز نخواهم نوشت. اطمینان دارم.

در فستیوال آوینیون و کمدمی فرانسز روی صحنه بود یک فیلم‌نامه برای سینماست و نه یک نمایشنامه. بنابراین امروز فرم‌های مختلف هنری که از وزن مساوی برخوردارند با هم ترکیب می‌شوند. من فکر می‌کنم این مرزبندی‌ها مدام پاک می‌شوند. شاید بیست سال دیگر تصویری روی صحنه نباشد. چه کسی می‌داند چه خواهد شد؟ شاید دوباره تنها متن روی صحنه باشد یا متن روی پرده‌ای روی صحنه و... نمی‌دانم، احتمال همه چیز وجود دارد.

در تئاتر همه چیز با هم مخلوط است، این قدرت هنر تئاتر است. می‌توانیم خیلی چیزها را روی صحنه فرابخوانیم. همان‌طور که ویتز می‌گفت می‌توانیم از همه چیز نمایش بسازیم. من روی کارهای ویتز مطالعه کرده‌ام و مجدوب کارهایش هستم، چون فعالیت او یک فعالیت سیاسی است. سیاسی به معنای بزرگ کلمه. چرا که او مرزبندی‌ها را از بین می‌برد، تعاریف را در هم می‌شکند، ایده‌های حاضر و آماده را تغییر می‌دهد. ایده‌هایی که در کتب درسی مدارس نوشته بودیم. او کدهای تئاتر را جابه‌جا کرد. اولین کسی است که شاگردانش در کنسرواتوار پاریس را به آوینیون برد تا چهار نمایشنامه معروف مولیر را بازی کنند. من شанс دیدن آن نمایش‌ها را داشتم، هنوز در تئاتر کار نمی‌کردم و معلم فرانسه بودم. فکر می‌کنم سال هفتاد و نه بود. شاگردان در نقش‌های پیش‌بینی‌شده بازی نمی‌کردند. مثلاً تارتوف یک پسر چاق با موهای چرب و چیل نبود، پسری بسیار زیبا و نورانی با موهای فرفري و طلایی بود! او قراردادها را از بین برد. ویتز قبل از هرچیز یک استاد است. یک استاد که صحنه‌ی تئاتر را تر و تازه کرد، ایده‌های کهنه را دور ریخت و ایده‌های نورا به جایشان آورد. منابع زیادی درباره‌ی او وجود دارد. حتماً آنها را خوانده‌اید. نظرات او هنوز هم قابل



آنتوان ویتز

PHILIPPE
MINYANA

LES GUERRIERS
VOLCAN
OÙ VAS-TU JÉRémie ?



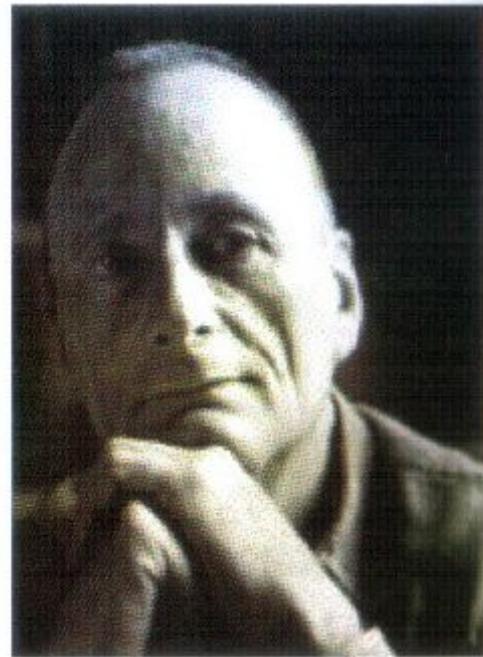
EDITIONS
THÉÂTRALES

اصغر نوری: فکر می کنم نمایشنامه ها برای خواندن اهالی تئاتر چاپ می شوند، نه مخاطب عام. تماساگران باید به سالن تئاتر بیایند و نمایش را روی صحنه ببینند. اهالی تئاتر می دانند چطور باید یک نمایشنامه را خواند ولی شاید برای یک مخاطب غیرتئاتری این طور نباشد.

فیلیپ مینیانا: می دانی که در بین حرفه ای های تئاتر هم کسانی هستند که خواندن تئاتر برایشان سخت است. مثلًا پاتریس شرو نمایشنامه نمی خوانده است، من می دانم. خواندن تئاتر خیلی سخت است. فقط سرمایه دارها و بقال ها نیستند که تئاتر نمی خوانند، یک مدیر تئاتر هم نمایشنامه خواندن را نمی داند، مشکل این جاست. ما جرأت گفتنش را نداریم ولی این واقعیت است. یک بار یکی از نمایشنامه هاییم را به مدیر تئاتری در پاریس که دادم که بخواند. اسم نمی برم. دربارهی یکی از شخصیت ها گفت: این خیلی وحشتناک است، زن بیچارهی بد بخت فرزندش را از دست داده و دامادش یک هیولاست و شوهرش دیگر دوستش ندارد. قضاوتهای احساسی می کرد که در این فضای جایگاهی ندارند. نمایشنامه های من خنده دارند. به همین دلیل است که در آمریکای لاتین از آنها استقبال می شود. در عین حال که فضای سیاهی دارند، دارای هجواند. آدمهایی هستند که متوجه این قضیه نمی شوند و فقط سیاهی آن را می بینند، بدون آن که متوجه طنزی بشوند که در همان جمله ها وجود دارند. بنابراین ناتوانی در خوانش متن در همه جا هست. تعداد زیادی مدیر تئاتر هستند که می گویند خواندن متن را نمی دانند و جالب است که اذعان هم می کنند. البته خیلی هم نمی توان رویابی کرد، همه هم تمایلی به خواندن متن های تئاتر ندارند. این واضح است. فروش کتاب های تئاتر بسیار پایین است. حتی

دانشجویان تئاتر هم این کتاب ها را نمی خوانند. چون اولاً کتاب ها گران اند و ثانیاً ترجیح می دهند کارها را روی صحنه ببینند. خواندن متن بسیار نادر است. این واقعیت دارد. اتفاق خوبی که در اینجا می افتد این است که ما را به مدارس دعوت می کنند تا با دانش آموزان و معلمان کار کنیم. آنها نمی دانند چطور باید با متن کار کرد چون آموزش این کار را ندیده اند. من دو سال از طرف تئاتر ژرار فیلیپ با دیبران رشته تئاتر در دیبرستان کار می کردم تا دربارهی نحوهی کار با متن آشنا بشوند. کلید کار با متن و پیدا کردن نت درست را به آنها آموزش می دادم. در حال حاضر مدیر انتشارات لارش که خانم جوان سی و سه ساله و فوق العاده ای است، ارتباط خوبی با دانشگاه برقرار کرده. او استاد دانشگاه هم هست و مرا یک بار به یکی از کلاس هاییش در دانشگاه پاریس سه دعوت کرد. من از کیفیت سوالات دانشجویان شگفت زده شدم. نمایشنامه های زیادی از من را خوانده بودند که این خود فوق العاده است. من نزدیک به چهل سال است که می نویسم و نزدیک به پنجاه نمایشنامه دارم. قطعاً همهی نمایشنامه های من را خوانده بودند. ولی متن های مختلف از دوره های مختلف کاری ام را خوانده بودند. و سوالات بسیار به جایی از من می پرسیدند. لارش یکی از بهترین ناشران نمایش در فرانسه است و این خانم علاوه بر رابطه با دانشگاه با کتاب فروشی فرانسوی برلین هم ارتباط دارد. آنها به نویسنده کان این انتشارات علاقه نشان دادند و من به برلین رفتم. نوشه های من خیلی کم به آلمانی ترجمه شده اند. و به انگلیسی تقریباً اصلاً. فضای ذهنی انگلیسی ها از ما خیلی دور است. ده هزار کیلومتر با ما فاصله دارند! (می خندند)

سعید سام میرزا بی: جلو ترند یا عقب تر؟



میشل وینر

فیلیپ مینیانا: نمی‌دانم. من نمی‌توانم چنین قضاوتی نمی‌توانم داشته باشم. نویسنده‌گان معاصر انگلیسی را نمی‌شناسم. نگاه کاملاً متفاوتی به شخصیت‌پردازی دارند. در حالی که ما بیشتر به فیگورهای تئاتری و کهن‌الگوها می‌پردازیم، آنها شخصیت‌می‌سازند. مثل شخصیت‌های برنامه‌های تلویزیونی. مثلاً این آدم چه کاره است، چه می‌کند، چقدر درآمد دارد، وزنش چقدر است و غیره. من یک هفته به همراه سه نویسنده‌ی دیگر برای بزرگداشت تئاتر فرانسه در تئاتر ملی لندن بودم. مترجم‌ها از من سوالات خیلی عجیبی می‌پرسیدند. مثلاً این که شخصیت‌های نمایشنامه‌هایتان بورژوا هستند یا سرمایه‌دار. ولی این چیزها اصلاً در کار من اهمیتی ندارد. مخصوصاً در آن نمایشنامه‌ی بهخصوص: « محل سکونت ». یک سه‌گانه است. قسمت اول یک تاجر، قسمت دوم یک بازیگر زن و دو نمایشنامه‌نویس و در قسمت سوم یک راوی که داستانی واقعی و معروف در فرانسه را روایت می‌کند. داستان مردی است که خود را دکتر جازده و وقتی دستش رو می‌شود همه‌ی اعضای خانواده‌اش را می‌کشد و خانه‌اش را آتش می‌زند. این آقا هنوز هم در زندان است. متن فرم روایتی دارد. من دفتر خاطرات و عکس‌های فامیلی آن مرد را تصور کردم. از من می‌پرسیدند چطور به مدارکش دسترسی پیدا کردی؟ در حالی که من همه‌ی آنها را تخیل کرده بودم. زیبایی تئاتر به همین است. که همیشه مخلوطی از تخیل و واقعیت است.

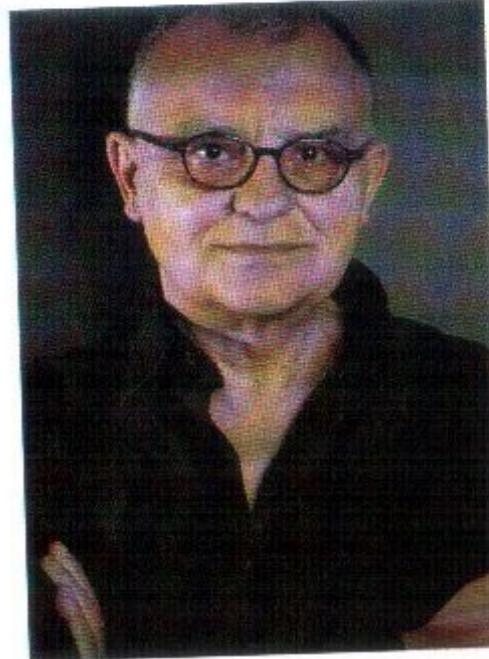
خیلی سخت بتوان ژانرهای مختلف و گونه‌های مختلف در تئاتر را قالب‌بندی کرد. چرا که همیشه باهم و در کنار هم هستند. افرادی هم هستند که نوشه‌هایی بسیار منسجم دارند. مثل میشل وینر. او سال‌ها مدیر عامل شرکت ژیلت بوده. او در نمایشنامه‌هایش چیزهایی را که در دفتر کار تجربه

کرده تعریف می‌کند. فوق العاده هم این کار را می‌کند. او پیچ‌ها و گفت‌وگوهای دفتر کار و اداره را بازسازی کرده و کاری باورنکردنی انجام داده. نویسنده‌ی بسیار مهمی در فرانسه است. از دهه‌ی هفتاد تا به حال و من او را خیلی خیلی دوست دارم. چیزهای دیگری هم هست، مثلاً کسانی هم هستند که درباره‌ی اتفاقاتی که هم اکنون در خاورمیانه یا شمال افریقا می‌افتد می‌نویسند و غیره.

سعید سام میرزا: در ایران نمایشنامه‌های امریکایی زیادی روی صحنه می‌روند و متن‌های نویسنده‌گان امریکایی تاثیر زیادی روی تئاتر در ایران داشته‌اند و همچنان این نگاه به شخصیت‌ها وجود دارد که مثلاً گذشته‌ی آنها چیست. فکر می‌کنم فیگور در تئاتر ایران جای کمتری دارد. شاید کمی هم از نویسنده‌گان انگلیسی و ام‌گرفته باشیم.

فیلیپ مینیانا: البته وقتی شما هارولد پینتر می‌خوانید متوجه می‌شوید که به نوعی آدم‌هایش فیگور هستند. پینتر نویسنده‌ی خیلی بزرگی است. نوشه‌هایش اجتماعی‌تر و واقع گرایانه‌تر است. چون اغلب درباره‌ی طبقات مختلف اجتماعی صحبت می‌کند. ولی در عین حال اشخاص نمایشنامه‌هایش کهن‌الگو هستند: پدر، مادر، عاشق، شوهر، معشوقه. مثل متن «بازگشت به خانه».

در کتاب «حمسه‌های خودمانی» که چند لحظه پیش نشانم دادی و کتابی است که یک روزنامه‌نگار به نام هروه پونز درباره‌ی من نوشته، عبارتی فوق العاده وجود دارد و آن عبارت همان «حمسه‌های خودمانی» است! این عبارت ابداع من نیست، نویسنده‌ای فرانسوی به نام رولان فیشه آن را برای تئاتر فرانسه ابداع کرده است. معمولاً این دو کلمه را نمی‌توان با هم به کار برد. ولی باید بگوییم چرا، می‌توان! ما از مسائل شخصی حرف می‌زنیم. داستان در اتاق



خواب، در اتاق پذیرایی، در راهرو و یا در حیاط خانه اتفاق می‌افتد، اما در عین حال زبانی که انتخاب می‌کنیم باعث یک انفجار حماسی می‌شود. کوچکترین داستان خانوادگی با جهشی که در زبان اتفاق می‌افتد به حماسه‌ای همچون یک حماسه‌ی جنگی تبدیل می‌شود. با این تفاوت که داستان به جای میدان جنگ در خانه می‌گذرد. من عبارت حماسه‌ی خودمانی را دوست دارم.

اصغر نوری: موقع نوشتن، چه چیز برایت مهم‌تر است: داستان، زبان یا موقعیت دراماتیک؟

فیلیپ مینیانا: همه‌ی این‌ها مهم‌اند. فکر نمی‌کنم که یکی را بر دیگری ترجیح بدهم. در هر صورت تئاتر از زبان ساخته شده است. همه‌ی ما نویسندگان تئاتر از ابتدای شکل‌گیری آن تابه امروز سعی داشته‌ایم از فیگورهای انسانی حرف بزنیم. درباره‌ی انسان‌ها و آنچه که از آن ساخته شده‌ایم؛ از تمایلات، عشق، نفرت، جدایی، نالمیدی، افسردگی، بیماری و غیره. من موقع نوشتن سعی می‌کنم انسان‌ها را با همه‌ی این ابعادشان ترسیم کنم. نهایتاً کاری که چخوف می‌کرده. نشان دادن دنیای درون و بیرون انسان‌ها. از سوفوکل تابه امروز همه‌ی نویسنده‌ها سعی کرده‌اند انسان را با تمام موجودیتش برروی صحنه فرا بخوانند. با همه‌ی ویژگی‌های ارگانیک، فیزیولوژیک، احساسی و روانی‌اش. این ویژگی جهانی تئاتر است که هر بار فرم متفاوتی می‌گیرد ولی همیشه به یک نقطه ختم می‌شود: وجود ما انسان‌ها روی زمین چطور است؟ با خدایان یا بدون خدایان؟ این مسئله‌ای عمدی است. و البته برای من خیلی چیزها از خانه‌ی پدری شکل گرفته. شاید طبیعتاً برای همه‌ی ما این‌طور باشد. شکل‌گیری در مکانی که زندگی کرده‌ایم. بنابراین باید بگوییم تفاوتی بین المان‌هایی

که گفتی قائل نمی‌شوم. همزمان هر نویسنده خود تشخیص می‌دهد که کجا و چطور این مسائل را مطرح کند یا نکند. مثلاً نمایشنامه‌ی «دریاچه» را که همین امروز صبح تمامش کردم، پنج بار بازنویسی کردم. یا همین نمایشنامه که الان روی میز است را سه بار نوشتیم. مدت زیادی روی صفحه حوادث روزنامه‌ها کار می‌کردم. بعد از نمایشنامه‌ی «جنگل عمیق» کار روی حوادث را کنار گذاشتیم و بیشتر درباره‌ی اتفاقات زندگی خصوصی خودم یا اطرافیانم نوشتیم. یا صدای‌ای که در اطرافم، در خیابان، در تلفن در کافه و غیره می‌شنوم. این فرآیند مشکل‌تری است زیرا نقطه‌ی اتكایی را که طی مدتی طولانی کار با حوادث داشتم دیگر ندارم. من همان‌طور که درباره‌ی نوشتهدان دیگران سخت‌گیرم برای خودم هم سخت‌گیری می‌کنم. بنابراین وقتی نوشتهدان را دوست ندارم، آن را در کمد خانه نگه می‌دارم. اما متن‌هایم را دوباره و دوباره می‌نویسم تا آهنگ درست‌شان را پیدا کنم. خیلی نمی‌توان آن را توضیح داد. باید یک مقدار هم رمز و راز این چیزها را نگه داشت. نمی‌توانم خیلی درباره‌اش توضیح بدهم. یک روز مدادت را روی کاغذ می‌گذاری و به خودت می‌گویی همین است! و روزی دیگر مداد را روی کاغذ می‌گذاری و می‌دانی چیزی که می‌خواهی نیست. یک آهنگ‌ساز، یک مجسمه‌ساز، نقاش، معمار و حتی یک استادکار هم به تو همین را خواهد گفت. حتی یک کفash هم به تو همین را خواهد گفت: ای بابا. این کفش را خراب کردم چون امروز مواد مناسب یا چرم خوب یا چه و چه نداشتم. هنر درست مثل صنایع دستی است. بسیار نزدیک است. بنابراین گاهی اوقات استادکار خوبی هستم و گاهی اوقات یک استادکار بد.

اصغر نوری: در نمایشنامه‌های چخوف موقعیت انسانی



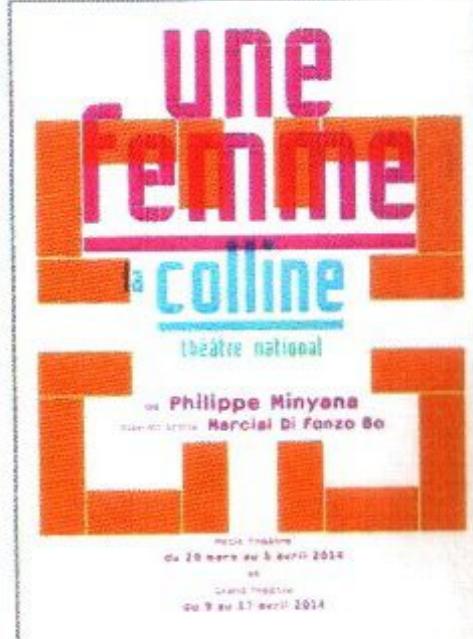
مهمتر از داستان است. فکر می‌کنم چخوف نمی‌خواهد یا علاقه‌ی چندانی به روایت داستان ندارد. مثلاً در «دایی وانیا» اتفاق زیادی نمی‌افتد. زندگی عادی و روزمره‌ی یک خانواده را می‌بینیم که با وجود پیش آمدن بحرانی بین اعضای آن، در نهایت تغییر چندانی نمی‌کند. حس می‌کنم نمایشنامه‌های تو از این نقطه‌نظر چخوفی هستند.

فیلیپ مینیانا: موافقم. می‌دانید که چخوف یک پزشک هم بود. پس خیلی خوب شرایط روحی و جسمی انسان را می‌شناخت. و او خیلی جوان یعنی در سی و نه سالگی از دنیا رفته بنابراین می‌باشد بسیار دقیق به مشاهده طبیعت انسان‌ها نشسته باشد. انقلابی که او در ابتدای قرن بیستم به پا کرد، جدایی از تئاتر قهرمان پرور است. تئاتری خسته که از موضوعات عمدۀ مثل تاریخ، سیاست صحبت می‌کرد. او مارابه اتاق پذیرایی منزل بردا که در آن زمان یک انقلاب محسوب می‌شد. علاوه بر این در همان زمان الکتریسیته وارد تئاتر می‌شود. قبل از آن بازیگران در نور شمع و در مقابل صحنه و نمایش‌هایی قهرمانانه بازی می‌کردند. بنابراین ناگهان تئاتر سه بعدی می‌شود. در اولین نمایشنامه‌های چخوف که استانی‌سلاوسکی آنها به صحنه می‌برد بازیگران وارد صحنه می‌شوند و برفهای روی شانه‌هایشان را تکان می‌دهند. تماشاگر تئاتر هرگز چنین چیزی ندیده بود. بردن مردم به اتاق پذیرایی اش یک انقلاب واقعی بود. ما قاعده‌ای ادامه دهنده‌گان همین راه هستیم. برتولت برشت مرد بسیار مهمی در تاریخ تئاتر است ولی الهام‌بخش من نیست. برشت برای من مهم نیست. احساس می‌کنم داستان‌هایش خیلی مدرسه‌ای و شعراً اند. این را قبول دارم که برشت در تئاتر اتفاقی تاریخی و قابل تامل است و در آن انقلابی ایجاد کرده، مخالف این نیستم ولی من

خودم را بیشتر در امتداد راه چخوف و استرین‌دبرگ می‌دانم تا برشت. یعنی داستان‌های شخصی در جوش و خروش. این داستان‌های شخصی شور و حال بیشتری به من می‌دهد زیرا من این آنها را از زبان مردم می‌شنوم. وقتی دور یک میز می‌نشینید داستان‌هایی بی‌نهایت باورنکردنی خواهید شنید. داستان‌هایی که در جملاتی کوتاه و معمولی از دنیا می‌شنویم باورنکردنی‌اند. سوءتفاهم از همین‌جا ایجاد می‌شود. چون چیزی که تعریف می‌کنیم معمولی است، فکر می‌کنیم روزمره است. درحالی‌که زبان همه‌ی این‌ها را جبران می‌کند، زبان می‌تواند حماسی، شاد و شاعرانه باشد. اصلاً می‌توانم بگویم که من تنها از این فضا خوشم می‌آید. و البته داستان‌نویس‌های انگلیسی‌زبان هم بسیار به من الهام می‌بخشند کسانی مثل جان چیور و پولا فکس که البته خیلی هم معروف نیستند ولی به خوبی انسان را با تمام ابعادش ترسیم می‌کنند. تنها با چند کلمه یا چند خط یک پرتره رسم می‌کنند. و با این پرتره‌ها مایک نقاشی دیواری می‌سازیم. تصور می‌کنم در کارم یک نقاشی دیواری از انسانیت و با نگاهی از نزدیکی رسم می‌کنم.

اصغر نوری: به جز چخوف نمایشنامه‌های چه کس دیگری را دوست داری؟

فیلیپ مینیانا: نگاه من خیلی آموزشی است. وقتی در کنسرواتوار درس می‌خواندم اتفاقاً خیلی روی «دایی وانیا» کار کردم. نقش دکتر آستروف را در «دایی وانیا» بازی کرده بودم. بدون شک بکت را خیلی دوست دارم چون آنقدر نوآوری دارد که همیشه شگفت زده‌مان می‌کند. در ضمن او یک خارجی است که به فرانسه می‌نویسد. این خیلی مهم است زیرا او فرانسه را دوباره کشف و دوباره اختراع می‌کند. و البته می‌شل ویناور، او استاد جمله‌سازی است.



توانایی فوق العاده‌ای در بازسازی زبان انسان‌ها دارد. حرفی آدم‌ها. کلمه‌ی بازسازی را هم خیلی دوست دارم. بازسازی شیوه‌ای که آدم‌ها به آن سخن می‌گویند. مثل همنشینی‌های غیرمنتظره‌ی زبانی و غیره. فکر می‌کنم مطالعه و دوباره‌نویسی این‌ها فوق العاده است. در آثار ویناور، همچنین ترکیبی از موضوعات خیلی خنده‌دار و خیلی وحشتناک وجود دارد. البته در زندگی واقعی هم همین‌طور است. حتی یک هفته هم نیست که خبری از مرگ کسی یا یک بیماری خیلی خطرناک یا ناپدید شدن کسی دریافت نکنیم. این‌ها را باید شنید. چطور اعضای بدن به مرگ نزدیک می‌شوند. همیشه همین‌طور بوده و نشان دادن دل و روده برایم جالب است! (می‌خندد) درون آدم‌ها و این‌که چه‌چیزی را در بیرون آنها تغییر می‌دهد. در خانه‌ی ما مادرم همیشه بیمار بود. این روی تمام زندگی من تاثیر داشت. تا این‌که در پنجاه و هشت سالگی خودکشی کرد. داستان مادرم، بیماری و بدن بیمارش را هرگز فراموش نکردم. و همیشه در نمایشنامه‌هایم از مریضی، خودکشی و مهمترین اتفاقات دوران نوجوانی و جوانی‌ام می‌نویسم. چیزی که بین همه‌ی ما مشترک است. ولی آدم‌ها می‌توانند از خواندن آنها بخندند. ملوだرم یا غرزدن یا ناله‌کردنی وجود ندارد. همه‌ی این‌ها گذشته است. پس می‌توانیم به آنها بخندیم و از آنها نمایش درست کنیم. چندین جلد نمایش!

اصغر نوری: فکر می‌کنم تو جزو آن دسته از نویسنده‌هایی هستی که نوشه‌هایشان مخصوص صحنه تئاتر است. نمایشنامه‌ی «یک زن» تو را اخیر خواندم. به نظرم، این متن رانه می‌شود در تلویزیون کار کرد و نه در سینما. متن‌هایت بهشت تئاتری هستند. برخلاف متن‌های دیگری که می‌توان به فیلم‌نامه تبدیل کرد، مثلاً نوشه‌های آرتور

می‌لر. اما فکر می‌کنم نوشه‌های تو و کسانی مثل ویناور و کلت‌س مخصوص تئاتر هستند. موقع نوشتن به کارگردانی متن هم فکر می‌کنی؟

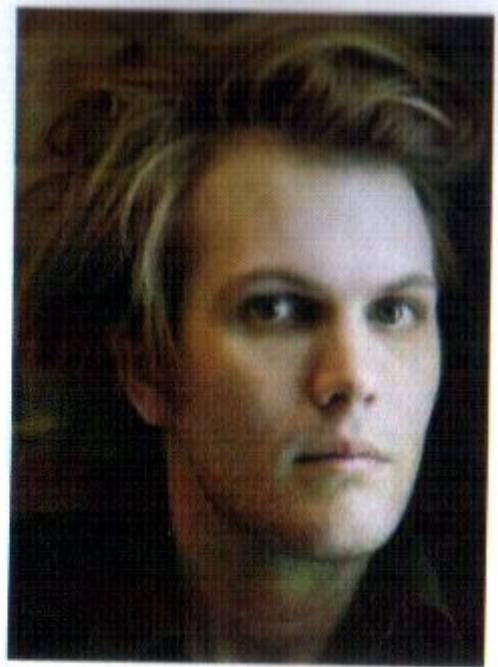
فیلیپ مینیانا: من ابتدا منتظر تصاویر می‌شوم. حتی گاهی فقط یک نور. قبل از نوشتن ماهه‌ها فقط به همین تصاویر فکر می‌کنم. منتظر اولین تصویر و گاهی اولین کلمه می‌مانم. و گاهی هم آخرین کلمه. می‌دانم چطور نمایش تمام خواهد شد و با چه کلمه‌ای. این البته مثل الهام و شهود است. حتی می‌توان گفت تئاتر تا حدودی مقدس است. در تئاتر محدوده‌ی عجیب و غیرقابل تعریفی وجود دارد. فکر می‌کنم همه‌ی نویسنده‌ها منتظر این اولین تصویر یا کلمه می‌مانند. و بعد شروع به نوشتن می‌کنم. اغلب نمودار می‌کشم.

اصغر نوری: همه‌ی داستان از قبل می‌دانی؟

فیلیپ مینیانا: بله. در غیر این صورت هرگز نوشتن را شروع نمی‌کنم. ولی هر نویسنده شیوه‌ی مخصوص به خود را دارد. مثلاً نوئل رونو قبل از نوشتن هیچ برنامه‌ای ندارد. پشت کامپیوتر می‌نشیند و شروع می‌کند. یک کلمه می‌نویسد، بعد یک کلمه‌ی دیگر و متن را مثل یک شعر شکل می‌دهد. من با ورق و کاغذ می‌نویسم و این دو خیلی متفاوت‌اند. من هرگز نمی‌توانم این‌طور کار کنم. همه چیز را از قبل پیش بینی می‌کنم. چهارچوب همه چیز مشخص است. این‌که متن چه شکلی خواهد داشت. و گرنه نمی‌توانم بنویسم. بانظم و ترتیب زیادی کار می‌کنم.

سعید سام میرزاچی: می‌توانی کمی توضیح بدھی این نمودارها چه شکل و شمایلی دارند؟

فیلیپ مینیانا: مثلاً روی یک برگه مینویسم: ۱. سعید در ملاقات. ۲. سعید در خیابان. ۳. سعید در دفتر کار مدیر تئاتر.



فلوریان زلر

روی صحنه‌اند. ولی در تئاترهای خصوصی در فرانسه یک متن ممکن است یک، دو یا سه سال اجرا شود. این نویسندها پولدار می‌شوند. یاسمنا رضا و فلوریان زلر طوری می‌نویسند که همه دوستشان داشته باشند. درون مایه‌ی نوشهای فلوریان زلر بهشت تکراری است: بابا آزالیمر دارد، مامان قلبش درد گرفته و... جملات کوتاه روزمره: ساعتم گم شده. مامان ساعتم را گم کردم... اتفاقاً این یک نمونه از نمایشنامه‌های روزمره است. و الان پدر و مادری که آزالیمر دارند در فرانسه خیلی مدد شده. تا چند سال آینده می‌توانیم مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های آزالیمری در فرانسه چاپ کنیم. گرانبر، اریک امانوئل اشمیت، فلوریان زلر، آنه مون که هنوز هم بازی می‌کند. می‌خواهم بگویم غیرقابل تحمل است. این گونه نوشتمن خیلی ساده است. می‌فهمید؟ من کسی را نمی‌شناسم که آزالیمر داشته باشد، پدر و مادرم هم آزالیمر نداشتند. برای این‌که بفروشید یک ستاره‌ی سینما را به روی صحنه می‌آورید. هرچه هم پیرتر بهتر. مردم در سالن از خوشحالی فریاد می‌زنند و نمایش‌تان جایزه هم می‌گیرد. کمی سخت گرفتم ولی این عین واقعیت است. من نمی‌توانم به این شکل و برای این‌که دیگران خوش‌شان بباید کار کنم. نمی‌توانم من به جدیت و تلاش و درست‌کاری اعتقاد زیادی دارم. بدون زرنگ‌بازی و صادقانه می‌گویم. کاری را می‌کنم که ندای درونی ام به من می‌گوید. ولی مثلاً با یک بازیگر زن خیلی معروف و خیلی پیر به یک سالن خصوصی تئاتر نمی‌روم! چرا، بهزودی با یک بازیگر زن خیلی پیر کار خواهم کرد ولی آزالیمر ندارد! (می‌خندند) یکی از مونولوگ‌های مرا خواهد خواند و یک روزنامه‌نگار از او سوال خواهد کرد. البته نویسنده‌گانی مثل فلوریان زلر وضع مالی بسیار خوبی دارند. هر بار یک

۴. سعید در کنار یکی از دوستانش و غیره.

اصغر نوری: در واقع سیناپس هر صحنه را می‌نویسی.

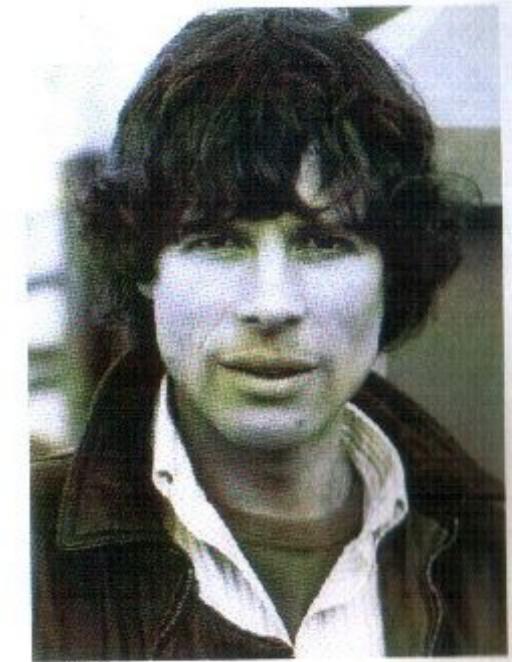
فیلیپ مینیانا: بله. و گرنه نمی‌توانم چیزی بنویسم.

اصغر نوری: من عضو کانون نمایشنامه‌نویسان خانه‌ی تئاتر ایران هستم. برای من و دوستانم جالب است بدانیم از نظر مالی وضعیت نویسنده‌گان در فرانسه چطور است. آیا یک نمایشنامه‌نویس فرانسوی می‌تواند از راه نوشتمن گذران زندگی کند؟ مثلاً در تولید یک نمایش حقوق نویسنده در مقایسه با حقوق بازیگر یا کارگردان چقدر متفاوت است؟

فیلیپ مینیانا: تغییرات زیادی داشته. وقتی در دهه‌ی هشتاد من به پاریس آمدم، مدیر تئاتر اوور برنامه‌ای رادیویی در شبکه‌ی فرهنگ داشت. او تهیه کننده برنامه‌ای به نام «متن‌های تازه‌ی دراماتیک» بود. همه‌ی متن‌های من در آن زمان قبل از آن که به روی صحنه بروند در رادیو شنیده می‌شدند. بنابراین به ما حق پخشی می‌دادند که نسبتاً مناسب بود. همچنین در مرکز ملی تئاتر در آن زمان، کمک هزینه‌هایی برای نوشتمن داشتیم. حتی یک سال به من کمک هزینه‌های دادند که استراحت کنم و مقدار نسبتاً خوبی هم بود. بنابراین در ابتدای کارم، اوضاع خیلی خوب بود. بعد از آن دوره سفارش‌های زیادی برای نوشتمن می‌گرفتم که هر بار مقدار پولی که درخواست می‌کردم منطقی و برای من مناسب بود. الان اما حقوقی که دریافت می‌کنم تقریباً نصف شده است. اخیراً سفارشی از یک مدرسه تئاتر داشتم که نصف مبلغی را به من دادند که پانزده سال پیش باست آن می‌گرفتم. بنابراین حقوق نویسنده به شدت کاهش پیدا کرده.

نمایشنامه‌های من و کسانی که نوشتمن را دوست دارند و به خاطر پول نمی‌نویسند، حداکثر سه تا چهار هفته





برنار ماری کولتس

بازیگر خیلی خیلی معروف را برای بازی دعوت می‌کند. من نمی‌توانم این طور کار کنم. ترجیح می‌دهم با دانشجویان مدرسه‌ی بازیگری کار کنم. این طور بیشتر یاد می‌گیرم. مثلاً کاری که با سعید و دوستانش کردیم. سه سال کار کردیم و هر سال یک متن برایشان نوشتیم. در انتهای متنی را بازی کردیم که کاملاً متفاوت با سه متن دیگر بود. به این دلیل است که من این کار را شبیه استادکاری و صنایع دستی می‌دانم. من عاشق این کارم. هم‌زمان فکری و عملی است. نمایش فارغ التحصیلی بچه‌ها از مدرسه را به همراه کارگردان بازنویسی کردیم که کار بزرگی بود. آن را دو سال پیش در تئاتر آکواریوم اجرا کردیم. متن را دوباره ساختم. او هم در کنار من بود. انجام این کار فوق العاده بود. در این موقعیت‌هاست که احساس می‌کنم کار کرده‌ام، به تئاتر فکر کرده‌ام و برای آنها نوشته‌ام. این یک شанс بزرگ بود. از نظر مالی خوب نبود ولی مهم نیست. شанс بزرگی برای آنها هم بود که بتوانند نوشتمن را درک کنند، و شکنندگی نوشتمن را. نوشتمن برای من تمام نمی‌شود. می‌توانم تا ابد روی متن کار کنم. همان کاری که شکسپیر و مولیر با دوستانشان انجام می‌دادند. بارها و بارها با توجه به گروهی که با آنها کار می‌کردند یا بازیگران مختلف یا مکان اجرا متن‌هایشان را تغییر می‌دادند. متن شکننده و همیشه در حرکت است.

من کولتس را از نزدیک می‌شناختم. تقریباً هم سن بودیم. می‌گفت تئاتر را دوست ندارم و برایم مهم نیست. حتی یک ویرگول از متن‌هایم را نباید دست بزنید. خوشبختانه من در متن‌هایم ویرگول نمی‌گذارم (می‌خندند). برنار ماری کولتس تئاتری نبود و اگر الان زنده بود هرگز دوباره تئاتر کار نمی‌کرد. آن قدر می‌شناختمش که بتوانم با اطمینان

بگویم. تئاتر برای او یک سوءتفاهم بود. حتی یک بار هم درباره‌ی پاتریس شرو حرف نزد. و می‌دانید که آخرین نمایشنامه‌اش را وقتی در حال مرگ بود نوشت. «روبرتو زوکو»، که به نظرم بهترین متنش است. آن را به شرو نداد و به او گفت اجازه نداری این متن را روی صحنه ببری و کس دیگری آن را در لیون اجرا کرد. برای شرو اصلاً اهمیتی نداشت. داستانی اتفاق افتاد که هیچ وقت جرات گفتش را در جراید پیدا نکردیم. کولتس خودش برایم تعریف کرد که کسی متنش را به شرو داده و به او گفته همه می‌گویند باید این متن را بخوانی. شرو متن را می‌خواند و می‌اندازد توی سطل آشغال. کولتس خیلی ناراحت می‌شود. می‌رود در خانه‌ی شرو را می‌زند و متنش را پس می‌گیرد. می‌بینید؟ افسانه‌ها همیشه تاثیرگذارتر از واقعیت‌ها هستند. من هیچ وقت از پاتریس شرو خوشم نمی‌آمد. همیشه به فکر پول درآوردن بود. تازه به دوران رسیده بود. اما آنتوان ویتر کارگر صحنه بود. همین‌طور پیتر بروک. این‌ها آدم‌هایی هستند که روی صحنه و با صدای انسانی کار می‌کنند و نه با ستارگان سینما. آنها متنانت کارگران را داشتند که من به آن خیلی اعتقاد دارم. «مردی که زنش را کلاه فرض می‌کرد» از پیتر بروک اجرایی تحسین‌برانگیز و در عین حال ساده بود. تئاتر را باید مثل بچه‌ها کار کرد. بازیگرانی بودند که نقش‌هایشان را در مقابل ما تغییر می‌دادند. از یک کلاه گیس و یک روپوش سفید استفاده می‌کردند. یک بازیگر روپوش سفید را که می‌پوشید دکتر می‌شد و وقتی آن را از تن در می‌آورد بیمار می‌شد. تئاتر این است. تئاتر بنیادین، ابتدایی و ضروری. چنین تئاتری مصنوعی نیست. و با دیدن بازیگری که در مقابل چشمان شما نقش را تغییر می‌دهد از خوشحالی و از استشمام رایحه‌ی تخیل، لبخند بر

جاگاه متن در تئاتر امروز

ساعت ۰۳/۱۸ تا ۱۹		ساعت ۱۸ تا ۰۳/۱۸		ساعت ۱۸ تا ۱۸		ساعت ۱۶ تا ۱۸		ساعت ۱۰/۱۶ تا ۱۴	
نمایشگاه	تاریخ	نمایشگاه	تاریخ	نمایشگاه	تاریخ	نمایشگاه	تاریخ	نمایشگاه	تاریخ
رونمایی و جشن امضاء کتاب «دیگری و باور دارم»	انزو کرمن، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز	رونمایی و جشن امضاء کتاب «هووس کشتن روی نوک زبان و اکتینگ»	روزیه دورزن، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز و «درست آخر دنیا و داستان عشق»	رازن لوك لگرس، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز	«افتمانیه جایزه‌ی ادبیات نمایشی سی و ششمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر	جلسه‌ی پرسش و پاسخ «گفت‌و‌گو با حاضران	جلسه‌ی پرسش و پاسخ «حمد امجد و لوك تازقار»	گفت‌و‌گویی «انزو کرمن و محمد امیر یار‌احمدی	جمعه ۱۵/۱۰/۶۹
رونمایی و جشن امضاء کتاب «دیگری و باور دارم»	انزو کرمن، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز	رونمایی و جشن امضاء کتاب «هووس کشتن روی نوک زبان و اکتینگ»	روزیه دورزن، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز و «درست آخر دنیا و داستان عشق»	رازن لوك لگرس، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز	«افتمانیه جایزه‌ی ادبیات نمایشی سی و ششمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر	شنبه ۱۶ دی ۱۴۰۹، ساعت ۱۷	تماشاخانه‌ی ایرانشهر، سالان استاد ناظرزاده	گفت‌و‌گویی «جفتوگویی با حاضران	یکشنبه ۱۴/۱۰/۶۹
رونمایی و جشن امضاء کتاب «دیگری و باور دارم»	انزو کرمن، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز	رونمایی و جشن امضاء کتاب «هووس کشتن روی نوک زبان و اکتینگ»	روزیه دورزن، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز و «درست آخر دنیا و داستان عشق»	رازن لوك لگرس، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز	«افتمانیه جایزه‌ی ادبیات نمایشی سی و ششمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر	شنبه ۱۶ دی ۱۴۰۹، ساعت ۱۷	تماشاخانه‌ی ایرانشهر، سالان استاد ناظرزاده	گفت‌و‌گویی «حمد امجد و لوك تازقار»	جمعه ۱۵/۱۰/۶۹
رونمایی و جشن امضاء کتاب «دیگری و باور دارم»	انزو کرمن، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز	رونمایی و جشن امضاء کتاب «هووس کشتن روی نوک زبان و اکتینگ»	روزیه دورزن، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز و «درست آخر دنیا و داستان عشق»	رازن لوك لگرس، ترجمه‌ی زیبا خادم‌حقیقت، نشر نیماز	«افتمانیه جایزه‌ی ادبیات نمایشی سی و ششمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر	شنبه ۱۶ دی ۱۴۰۹، ساعت ۱۷	تماشاخانه‌ی ایرانشهر، سالان استاد ناظرزاده	گفت‌و‌گویی «انزو کرمن و محمد امیر یار‌احمدی	یکشنبه ۱۴/۱۰/۶۹

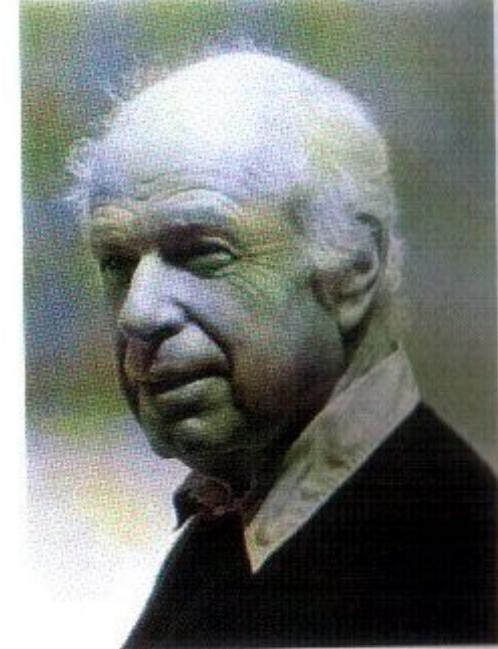
لبان‌تان جاری می‌شود.

اصغر نوری: فکر می‌کنم که از شیوه‌های تئاتر سنتی ایران خوشت بباید. یک نفر که همه‌ی نقش‌ها را به‌تهاي بازي می‌کند و راوي داستان است.

فيليپ مينيانا: از اين ايده خيلي خوشم می‌آيد. تانگی هنرمندي است که امروز خيلي درباره‌اش حرف نمی‌زنيم. بازيگران او هزار چهره دارند. با يك تاج يا کلاه يا يك جارو يا يك تكه پارچه کس ديگري می‌شوند. او تكه‌هایي از متن‌های نويسندگان مختلف، شاعر، رمان‌نويس، نمایشنامه‌نويس را با هم مخلوط می‌کند و نمایش می‌سازد. من چنین هنرمندانی را خيلي دوست دارم، هنرمندانی که تئاتر را مال خود می‌کنند و چيزی متفاوت و نه لزوماً واقع‌گرایانه از آن ارائه می‌کنند. من تئاتر واقعیات را دوست دارم ولی نه لزوماً تئاتر واقع‌گرایانه. همیشه می‌توان يك اتفاق يا يك زاویه‌ی غيرمنتظره روی صحنه داشت. مثلاً روحی يا درختی که حرف می‌زند. چرا که نه؟

اصغر نوری: از زمانی که در اختیار ماقرار دادید، سپاس‌گزاریم.

فيليپ مينيانا: من هم از شما سپاس‌گزارم، پسرها.





خانه هنرستان ایران



جایزه ادبیات نمایشنامه فجر



انجمن هنرهاي نمایشی ایران



Fajr International
Theater Festival

نیما

یادداشت مدیر

سی و ششمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر

مدیر مسئول: دکتر فرهاد مهندس پور

سردبیر: اصغر نوری

مترجم: زیبا خادم حقیقت

مدیر هنری: مهدی رضاخانی

طراح پوستر و کاتالوگ: سیامک فیلیزاده

صفحه آرا: یاسمون حشدری

ویراستار: مرتضا حسینی

عکس: سعید کریمی و لادن زارعی

مدیر روابط عمومی: سپیده معصومی

مدیر فنی: سالار حسینی فر

مدیر اجرایی: آرمین یاری

دستیاران اجرا: محمد نورالدینی، پر迪س حسامی، فائزه حسینی



با سپاس از:

رئیس مرکز هنرهای نمایشی: جناب آقای مهندس شفیعی

مدیر انتشارات نیماز: جناب آقای علیرضا اسدی

مدیر عامل خانه هنرمندان ایران:

مدیر اجرایی سی و ششمین دوره جشنواره تئاتر فجر: پیمان شريعی

مدیر و دستیار بخش بین الملل جشنواره تئاتر فجر: آرون دشت آرا، آزاده میرزایی

ستاد برگزاری سی و ششمین دوره جشنواره تئاتر فجر: اصغر دشتی، حمید رضا ابک،

پریسا مقتدی، حمید پور آذری، یوسف باپیری، سیاوش قائدی.

هیئت مدیره کانون نمایشنامه نویسان و مترجمان خانه تئاتر ایران: محمد امیر

یاراحمدی، آندرانیک خچومیان، بهزاد صدیقی، شهرام زرگر، سلما سلامتی، جواد عاطفه

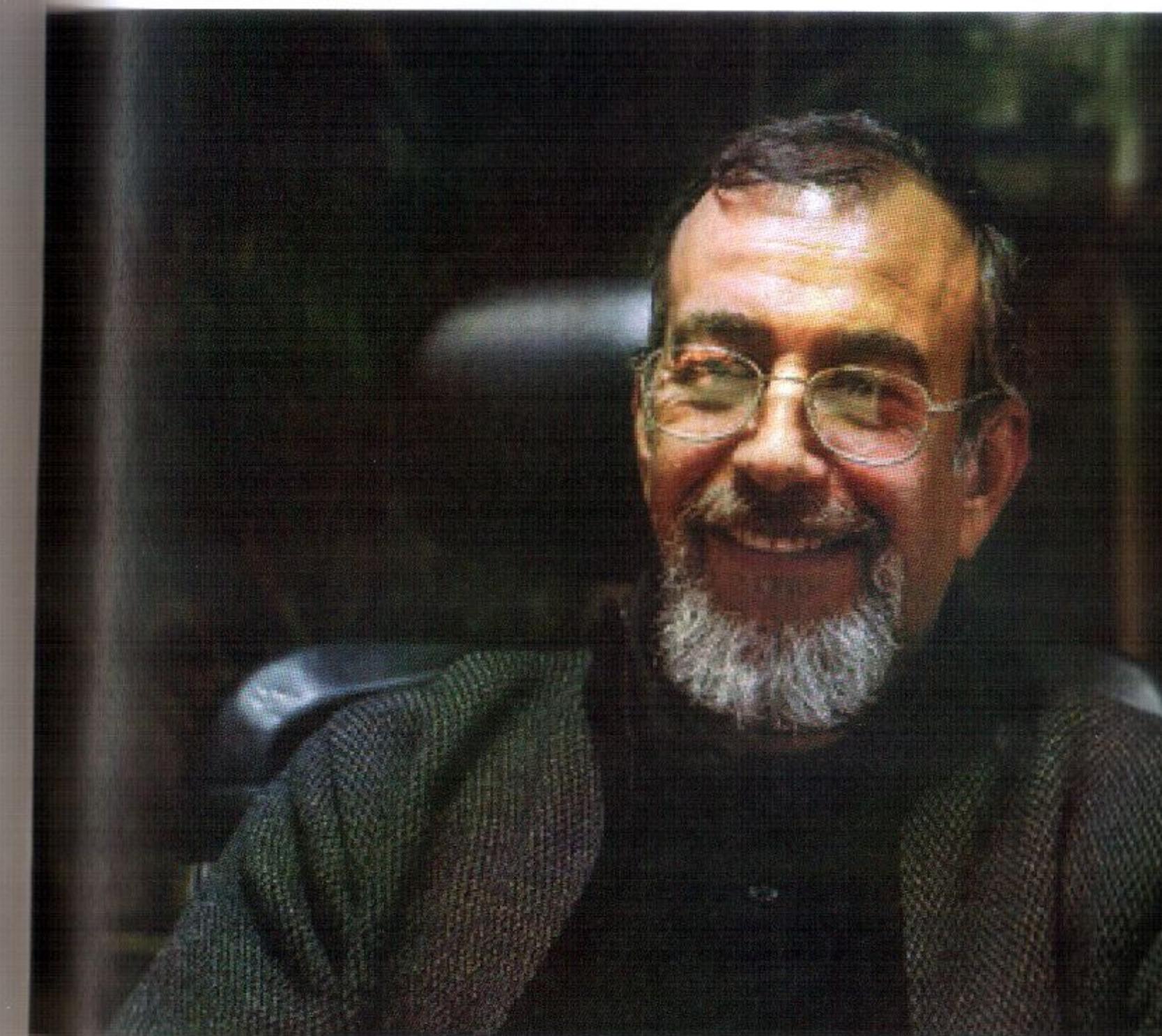
و رحیم رسیدی تبار.



پدیده‌ای است وابسته بر پیشنهادها و ایده‌های نمایشنامه، و پدین روی اجرا پدیده‌ای دومی یا ثانویه است که دیداسکالی Didascaly نمایشنامه را در کنار گفتار، به نمایش درمی‌آورد. در این نگرش، کاراکترها و کردارهایشان برآیند دیالوگ‌هایند. بر این اساس پیداست که تئاتر از نمایشنامه آغاز می‌گردد.

در نگرش دوم، که خاستگاه آن دگرگونی‌ها و جنبش‌های هنری آغاز سده‌ی بیستم، بهویژه در هنرهای تجسمی است، تئاتر وام‌دار نمایشنامه نیست و کارگردان می‌تواند آزادانه ایده‌ها یا پیشنهادهایی از یک یا چند نمایشنامه یا یک یا چند نوشتار و اثر هنری را برگزیند و به تصویرپردازی صحنه بپردازد. در این‌جاست که مفهوم دراماتورژی با آنچه که لسینگ در ۱۷۶۷ گفت، دگرگون می‌شود. «بازگشت تئاتر به ریشه‌هایش» در این نگره، اشاره‌ای است به این که تئاتر از نمایشنامه آغاز نشده است که اساساً بخواهد وابسته به آن باشد و نمایش پدیده‌ای کرداری، تنانی و فضایی است تا گفتاری و شنیداری. «تئاتر در جستجوی زبان نو» اشاره‌ی دیگری است به این که «زبان» در این نگره، پدیده‌ای غیر زبانی یا غیر گفتاری است. تئاتر بیرون از ادبیت، بیرون از دستور زبان و بیرون از فرهنگنامه، و با موادی در فضا ساخته می‌شود. اشاره‌ی کاتور به اهمیت اشیاء تا آن‌جا پیش می‌رود که گفتار و کلمات را به اشیایی تعبیر می‌کند که از دهان کاراکترها بیرون می‌آیند و صحنه جایگاه تلنباری اشیاء است.

گاه پیروان دیدگاه نخست، مخالفان را به هرج و مرچ طلبی (آلارشی)، و پیروان دیدگاه دوم، مخالفان را به تبعیت از روش‌های تمامیت‌خواهانه (دیکتاتوری) مانند کرده‌اند، و در این باره جدل و مصدق آورده‌اند. هر چند ناگفته پیداست که هر کدام از این نگرش‌ها، بازتاب‌های زیبایی‌شناسیک و اجتماعی خود را در پی دارند ولی اگر این دو دیدگاه را که در



نمایشنامه؛ آری یا نه!

درباره‌ی این که تئاتر چه اندازه به نمایشنامه نیاز دارد یا به آن وابسته است، در آغاز با دو دیدگاه رو به رویم؛ نگرش نخست که از پیشینه‌ی بیشتری برخوردار است، تئاتر را برخاستی از نمایشنامه می‌داند و بر آن است که اجرا

دو سوی بُردارند، رها کنیم با گسترهای از دیدگاهها و تولیدات تئاتری رو به روییم که در میانه‌ی این دو دیدگاه ایستاده‌اند. بایست اشاره کرد که میانه‌روی در اینجا ضرورت نبوده است و هر چند شورشگری در هنر همچنان امتیاز به‌شمار می‌آید ولی عقلانیت ضرورتی است که انعطاف‌پذیری را در پی دارد. و باز هر چند از یک سو همگی می‌دانیم که برای روزآمدی به کسان و نگرش‌هایی نیازمندیم که در رد و ما باشند ولی همین عقلانیت برآن‌مان می‌دارد که در رد و پذیرش، جاهل (دگم) نباشیم. از سوی دیگر هوش اجتماعی ما گسترهای است که دانش ما در آن به ظهور می‌رسد و از آن‌جا که تئاتر پدیدهای اجتماعی است، خواهناخواه و امدادار دگرگونی نهادهای اجتماعی نیز هست.

ولی بایید کمی به گذشته برویم، به روزگاری که شکسپیر نمایشنامه‌هایش را می‌نوشته است. نه ارزش‌های اجتماعی روزگار شکسپیر که سیر دگرگونی و واژگونی ارزش‌های اجتماعی روزگارش، او را برآن داشته که بر سنت پیشینیان و نیز روال نویسندگان دورانش نمایشنامه ننویسد. دانش و روزگاری که او در آن می‌زیسته، از او یک شورشی ساخته‌اند. شکسپیر نمایشنامه‌نویسی را لرزانده است، این اتهامی است که در آن روزگار بر او وارد می‌کرده‌اند. ولی شکسپیر چه کرده است! او نه تنها داستان‌ها و زمان‌ها و مکان‌ها و رویدادگاه‌ها را در هم تبیین می‌کند بلکه توانسته است گفتار را از مفهوم رایج و ادبی روزگار خودش خلاص کند و به آن بهمثابه‌ی «ماده‌ی مورد استفاده کاراکتر» بهره ببرد. در نمایشنامه‌های او، کاراکترها آرایه‌های زبانی را همچون سازه‌ای برای اعمال قدرت بر خود و دیگران به کار می‌برند. می‌گوییم اعمال قدرت بر خود، زیرا کاراکترهای او جهان درون‌شان و نیز روانکاوی‌شان را در رویارویی با خود و دیگری می‌سازند. این مانند آن است

که گفته باشیم کاراکترها درون و روان ندارند. به تعبیری می‌توان گفت که کاراکترهای شکسپیر در اکنونیت‌شان هستی می‌یابند، هم‌اکنون و در برابر دیدگان ما. این ویژگی را شکسپیر با صورت‌بندی تازه‌ای از زبان و گفتار ساخته است که دستاورد درهم آوردن نشانه‌های «این‌جا» و «اکنون» در زبان کاراکترهای است. از این رو می‌توان گفت نمایشنامه‌های شکسپیر خواندنی نیستند. دراماتورژی که او به کار برده تنها در ترکیب داستان‌ها و تاریخ نیست، در ترکیب زبان و غیر زبان، در درهم تنیدن گفتار و اکنونیت زمانی و مکانی است. این تا بدان‌جاست که اگر ندانیم کاراکترها «چه می‌کنند»، درنخواهیم یافت که «چه می‌گویند». چیستی گفتار در نمایشنامه‌های شکسپیر، در معماهی چیستی کنش اکنونی کاراکتر پنهان شده است. از همین‌روست که فهم از گفتار کاراکترها، اگر از جایی که در آن هستند جداشان کنیم، فهمی الکن و ساده‌لوحانه خواهد بود؛ هر چند با قطعه یا گفتاری به‌ظاهر بسیار ادبیانه رو به رو باشیم. برای نمونه، این قطعات را دوباره بخوانیم:

«اینک این آفتاب یورک، زمستان دلتنگی ما را تابستانی شکوهمند ساخته و تمام ابرهایی که سرای ما را به تیرگی نشانده بودند، در آغوش ژرف اقیانوس مدفون شده‌اند!
اینک پیشانی مارا تاج گل‌های پیروزی پوشانده، اسلحه‌ی خردشده‌ی ما در جای یادبودهای فتح آویخته؛ آژیرهای خشمگین جنگ بدل به دیدارهای خوش گشته و گام‌های سهمگین رزم بدل به رقص‌های سرورانگیز!»

جنگ کریه چهره، جبین پرچین خوی صاف کرده و اینک به جای آن که دشمنان بیمناک را به وحشت اندازده، به سرورانگیزی شهوت‌بار آهنگ عود، تند و جلد، در خوابگاه زنی جست‌و‌خیز می‌کند...»
(ریچارد سوم، پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول، ترجمه‌ی رضا برانی.)

فحامت و بزرگی کلام در این‌جا چیزی است که کاراکتر به کارش می‌برد تا بتواند به انتظار جانکاهاش استیلا یابد.

«این یاگو مرد بسیار درستی است و با هوش زیادی که دارد از نیک و بد رفتار مردم آگاه است... آه! اگر بدانم دزدمن را چون باز وحشی هوا برداشته، اگرچه بند پای او تار دلم باشد، این بند را پاره می‌کنم و از او دیت برمی‌دارم... شاید راست است! چون من سیاه‌گونه‌ام! سیاه‌ا و از چرب‌زبانی بزم‌آرایان و نیزی بهره‌ای ندارم. یا چون به سرایی بی‌عمر افتاده‌ام... تمام شد! دزدمن از دستم رفت! چاره‌ی دیگری جز بیزاری از او ندارم! آه! نفرین خدا بر زناشویی!... دلم می‌خواست خزنه باشم، در هوای نمناک لانه‌ی تاریکی زندیگ کمک و نبینم کسی را که دوست دارم دلش پیش دیگری است... اما چطور می‌شود باور کرد دزدمن پاکدامن نیست؟... دزدمن آمد. از چهره‌ی او هیچ نمایان نیست! چهره‌ی به این زیبایی! دلی چنین ناپاک! راستی اگر او نادرست باشد گناه بیشتر از آفرینش است که به بدنی به این زیبایی سیرت ناپاک بخشیده است! نه، هرگز باور نمی‌کنم.

(اتلو، پرده‌ی سوم، صحنه‌ی چهارم، ترجمه‌ی عبدالحسین نوشین)

در این تکه، اتللو از گفتار برای غلبه بر فروپاشی روانی اش — در فاصله‌ی زمانی میان رفتن یاگو و آمدن دزدمن — بهره می‌برد. در هر دوی این قطعات، زبان به خودی خود یا فی‌نفسه بسیار ادیبانه و بزرگ به نظر می‌آید در حالی که موقعیت کاراکتر و استیصالش، او را برآن داشته تا این چنین سخن بگوید و گفتار کاراکتر، زاییده‌ی اکنونیت بحرانی اوست. و یا این گفتار با خود کلادیوس در نمایش‌نامه‌ی هملت که در آن شکلی از مواجهه‌ی کاراکتر با آگاهی‌هایش در زبان رخ می‌دهد و در عین حال که گفتار از کاراکتر سر می‌زند و به نظر می‌آید که کاراکتر در حال «به آگاهی رساندن آگاهی خویش» است، و باز به نظر می‌آید که کاراکتر، در حال به کار بردن گفتار، علیه کردار اکنونی اش است، با همه‌ی فحامت گفتار، با صورتی از پرت‌وپلاگویی یا خودویرانگری روبه‌روییم زیرا کاراکتر آگاهی‌هایش را علیه آگاهی‌هایش و همزمان علی‌رغم کرداری که در حال انجام آن است، به کار می‌برد. از این‌روست که شکسپیر از سنت گفتارنویسی

روزگارش سوا شده است.

«آه! راست می‌گوید. این حرف چه تازیانه‌ی دردانگیزی بر وجودان من می‌نوازد! چهره‌ی رنگین فاحشه چقدر با عمل زشش منافات دارد! اما این تفاوت با تفاوتی که میان زشتی خیانت من و خوش و آبرنگی کلمات من موجود است برابری نمی‌کند. آه! چه بار سنگینی!»

(هملت، پرده‌ی سوم، صحنه‌ی اول، ترجمه‌ی مسعود فرزاد)

چه بسا ویلیام شکسپیر این ویرگی را از آن جا به دست آورده که شرایط کاری‌اش برای او فراهم می‌آورده است. او چون خودش نمایش‌نامه‌هایش را اجرا می‌کرده، جز آمد و رفت کاراکترها، شرح صحنه هم نمی‌نوشته است. با کمی فاصله‌ی زمانی، در نمایش‌نامه‌های راسین و گرنی، می‌توانیم سنت شرح صحنه نویسی‌های بسیار طولانی را ببینیم. این حا ممکن است این فرض به میان آید که چون شکسپیر شرح صحنه‌ها را در ذهنش داشته، نیازی به نوشت‌شان نیافته است. با این همه، در صحنه‌ی میهمانی نمایش‌نامه‌ی مکبث، شرح صحنه‌ی دقیقی آورده شده است که بدون آن، چیستی گفتار مکبث را نمی‌توان دریافت. مکبث: هر یک پایگاه خویش را می‌دانید. بشنینید. بر مهترو و کهتران از دل درود.

بزرگان: سپاس، شهریار.

مکبث: ما خود در میان جمع می‌نشینیم تا فروتنانه میزبانی کرده باشیم. اما بانوی میزبان بر جایگاه شاهانه‌ی خویش تکیه خواهد زد و بهنگام از وی خوشامد خواهیم طلبید.

لیدی مکبث: سرورم، از جانب من دوستان را همگی خوشامد گویید که دلم ایشان را خوشامد می‌گوید.

مکبث: ببین که ایشان تورا در پاسخ از دل سپاس می‌گویند. هر دو سوی میز برابر نشسته‌اند. من این‌جا در میانه می‌نشینم. از گفت و خند هیچ فروگذار مکنید. بر گرد میز بهزودی پیمانه‌ای می‌باید زد. (مکبث، پرده‌ی سوم، صحنه‌ی چهارم، ترجمه‌ی داریوش عاشوری)

در این صحنه که مکبث با لیدی مکبث برای نخستین بار در

پوشش شاه و شهبانو دیده می‌شوند، در زمانی بسیار کوتاه، پس از کشتن دانکن، همراه با سردارانی که دیروز، همقطارنش بوده‌اند وارد می‌شود. لیدی مکبٹ بهسوی شاهنشین می‌رود و در همین لحظه است که مکبٹ درمی‌یابد لیدی مکبٹ شتابزده بهسوی شاهنشین رفته است، و در گفتاری که با آن، میهمانان را به نشستن فرا می‌خواند، بی‌آن که میهمانان دریابند، از لیدی مکبٹ می‌خواهد که شاهنشین را ترک کند. و این درخواستی است که لیدی مکبٹ آن را درنمی‌یابد. این صحنه‌ای است که در آن دور شدن این زن و شوهر را از یکدیگر می‌بینیم. بیایید یک بار دیگر این صحنه را بکاویم. این فاصله از کجا و چگونه آغاز می‌شود؟ این چیزی است که شکسپیر آن را در شرح صحنه جای داده است. در لحظه‌ی ورود، و دمی بعد، در نزدیک شدن لیدی مکبٹ به شاهنشن، مکبٹ به ناگهان درمی‌یابد که هنوز زمان کافی برای این‌همه تمایز میان او و همقطاران دیروز، طی نشده است. و از همین روست که درمی‌ماند. این لحظه تنها‌ی و درماندگی مکبٹ است. فاصله‌ی میان مکبٹ از همسرش که در این میانه رهایش کرده است، او را به بحرانی می‌اندازد که دستاوردش دیدن دانکن خون‌الود بر کرسی است که میهمانان او را به نشستن بر آن دعوت می‌کنند. فلاکت و آشفتگی مکبٹ تا آن‌جا پیش می‌رود که لیدی مکبٹ ناچار شود چرایی آن را به بیماری دوره‌ای مکبٹ احاله دهد. شهبانو عذر میهمانان را می‌خواهد و برای سرپوش بر بحران، آن را بیماری دوره‌ای شاهی می‌خواند که همین امروز به تخت نشسته است. واکنش لیدی مکبٹ کم‌جنون‌زده‌تر از بحران روانی شوهرش نیست، و این میزبانان جنون‌زده که هر یک می‌خواهند عاقل بنمایند، مفهوم آپوکالیپتیک این نخستین ضیافت شاهانه را فراهم می‌سازند. چرایی این

وضعیت جهنمی کاراکترها در اکنونیت آن‌هاست، در این که به روشی می‌بینیم که در جای خودشان نیستند و آنچه را که قتل دانکن، شتابان و در پوشش‌هایشان برایشان به ارمغان آورده، هنوز در بدن‌ها و در فضا و اشیاء به دست نیاورده‌اند. و هر چند به نام شاه و شهبانویند، هنوز در جای خود قرار نگرفته‌اند. چرایی این وارونگی، در شتاب رویداده‌است. کشتار شاید یک شبے مکبٹ را شاه کند، ولی مکبٹ یک شبے شاه نمی‌شود. این بحران در مفهوم زمان، در بحرانی اخلاقی، و به همین ترتیب، بحران اخلاقی در بحرانی زمانی، نمود یافته‌اند.

شکسپیر نمونه‌ای است که به ما می‌آموزاند که نمایشنامه سازه‌ای از دو یا چند چیز (گفتار و شرح صحنه یا...) نیست. از آنجا که شکسپیر همزمان کارگردان نیز بوده است، به ما آموزانده که تئاتر از یک «چیز» ساخته می‌شود و نمایشنامه دربردارنده‌ی آن یک «چیز» است؛ چیزی که چخوف، بکت، پینتر، ساراکین و برخی دیگر با آن نمایشنامه نوشته‌اند و آن یک چیز ادبیات نیست.

فرهاد مهندس‌پور

عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت مدرس
دی‌ماه ۱۳۹۶

از آن جا که چند سالی است در تئاتر ایران اصطلاح‌هایی می‌شنویم نظیر «تئاتر متن»، «تئاتر اجرا»، «تئاتر ایده» و «پرفورمنس»، لزوم گفت‌وگویی در باب متن تئاتری بیشتر از پیش احساس می‌شود. از این رو، از دو نمایشنامه‌نویس مطرح و معاصر فرانسوی، انزو کرمن و لوک تارتار، دعوت کردیم تا برای گفت‌وگو با نمایشنامه‌نویسان ایرانی به تهران بیایند.

هر دو نمایشنامه‌نویس تجربه‌ی اجرای تئاتر هم دارند و آثارشان در فرانسه و کشورهای دیگر به روی صحنه رفته‌اند. ویژگی مهم هر دو نمایشنامه‌نویس، رسیدن به زبانی ویژه و نوشتن متن‌هایی است که مختص صحنه هستند و در مدیوم دیگری به سختی قابل بازسازی‌اند.

دو نمایشنامه‌نویس مطرح و تاثیرگذار دارم معاصر ایران، محمد

امیر یاراحمدی و دکتر حمید امجد دعوتم را برای شرکت

در گفت‌وگو با نمایشنامه‌نویسان فرانسوی پذیرفتند. تنوع

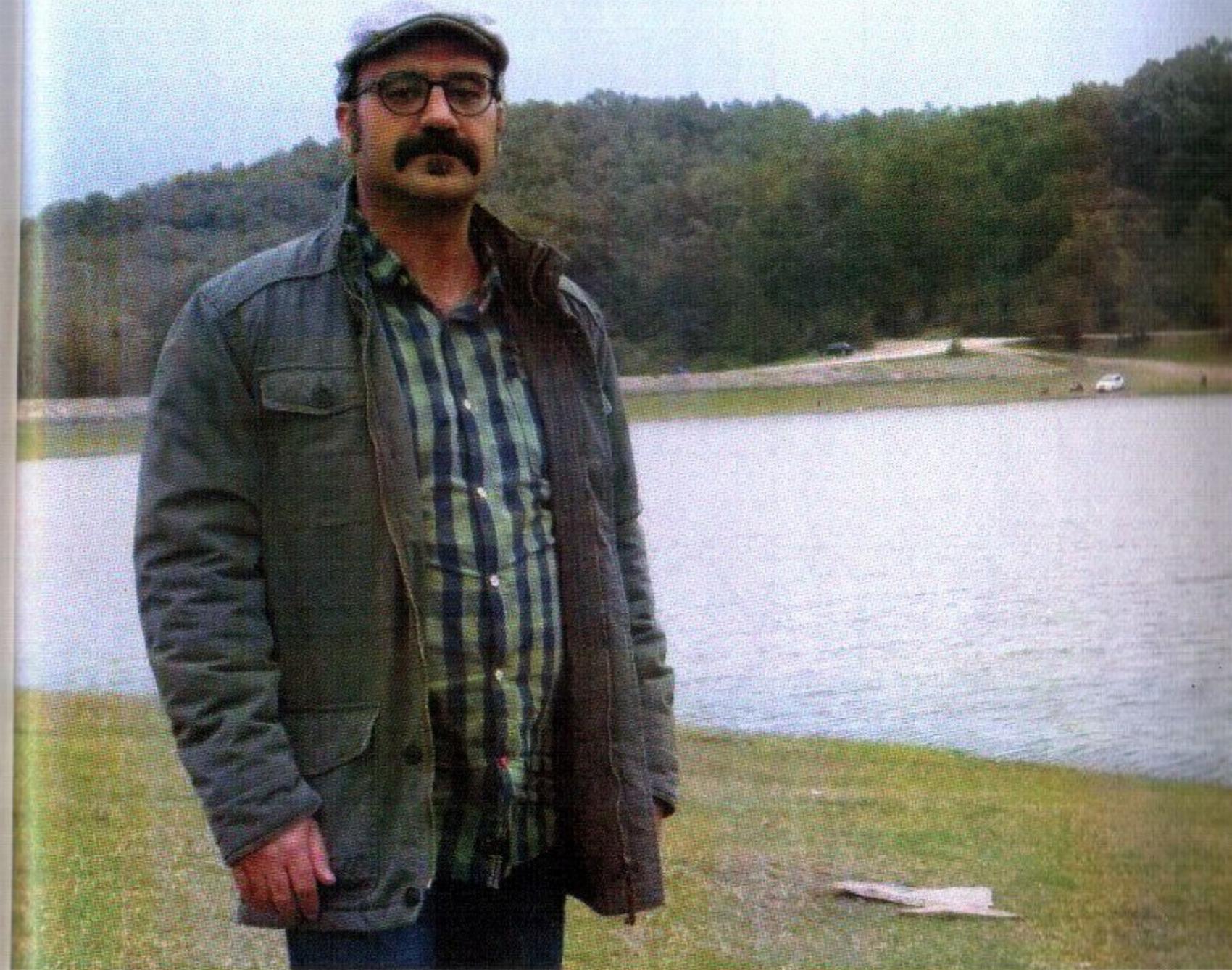
آثار این دو نمایشنامه‌نویس و تجربه‌های اجرایی بسیاری که

در سال‌های اخیر داشته‌اند، آنها را به دو گزینه‌ی مناسب

تبديل می‌کند برای گفت‌وگو راجع به برخورد تئاتر ایران

با متن نمایشی و جایگاه نمایشنامه‌نویس در تولیدهای

تئاتری ما.



اصغر نوری

۹۶

حرف زدن از اهمیت متن در تئاتر همان‌قدر بیهوده است که از اهمیت‌هوا برای انسان بگویی. پس بحث بر سر چرایی متن در تولید تئاتر نیست، صحبت از چگونگی استفاده از متن در تئاتر است، این‌که متن تئاتری چه تفاوتی با متن ادبی دارد و نمایشنامه‌نویس کجای پروسه‌ی تولید یک نمایش می‌ایستد.

گفت و گوی درام فرانسه و درام ایران

