به نام خدا

ویژه نامه‌ی
نخستین دوره ی انتخاب آثار برگزیده ادبیات نمایشی ایران
شهریور ساز ۱۳۸۴

زیر نظر: هیات مدیره ی خانه‌ی تئاتر

مدیر مسئول: کانون نمایشنامه نویسان خانه‌ی تئاتر

سردبیر: نادر برهانی مرند

مدیر اجرایی: رضا جابرانصاری

همکاران: حسن باستانی / محمد یعقوبی / فخری سلیمی / شراره پورخراسانی

زهرا شایان فر / ندا آل طیب / مریم رضازاده / ژاله محمدعلی

منصور براهیمی / محمد امیر یاراحمدی / بهزاد فراهانی / چیستا یثربی

صدرالدین شجره / عباس شادروان / بابک والی / سهراب سلیمی

رحمت امینی / خسرو حکیم رابط / حمید مظفری / عباس جهانگیری

نصرالله قادری / حسین شاکری / یدالله آقا عباسی / عبداحی شماسی

ناصح کامکاری / فرشید ابراهیمیان / محمد ابراهیمیان

طراح وگرافیست: منوچهر شجاع

فیلم: قدرت الله دلاوری

عکس: فیروزه فیض آبادی

سیامک زمردی مطلق

سعید درویش نژاد

آرشیو روابط عمومی خانه تئاتر ایران

لیتوگرافی: طاووس رایانه

چاپخانه: سارنگ

با تشکر ویژه از

مدیریت محترم بنیاد رودکی

مدیریت محترم "نشر قطره" جناب آقای فیاضی

کارکنان و روابط عمومی خانه‌ی تئاتر

فهرست مطالب

یاداشت سردبیر / ۴

پیام معاون امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی / ۵

پیام مدیرکل امور هنرهای نمایشی / ۶

یادداشت دبیر نخستین دوره ی انتخاب آثار برگزیده‌ی ادبیات نمایشی / ۷

یادداشت رئیس کانون نمایشنامه نویسان خانه‌ی تئاتر / ۱۰

شرکت‌کنندگان / ۱۱

مقاله / چالش های اصلی ما در نمایشنامه نویسی ،منصور براهیمی / ۲۰

مقاله / زنان و تئاتر امروز ایران ، چیستا یثربی / ۲۳

مقاله / پایه ی پنهان تئاتر مهاجرت ، محمد ابراهیمیان / ۲۷

نگاه / اظهار نظر هنرمندان تئاتر در مورد نخستین دوره ی . . . / ۳۸

راه یافتگان به مرحله‌ی دوم / ۴۳

گفتگو / دشواری‌های نشر نمایشنامه با : ژیلا اسماعیلیان مدیر انتشارات نیلا / ۴۷

گفتگو / دشواری‌های نشر نمایشنامه با : اسفندیار پیرشیر مدیر انتشارات «درود» اصفهان / ۴۸

گفتگو / دشواری‌های نشر نمایشنامه با : یدالله آقا عباسی مسئول واحد نشر دانشگاه‌کرمان / ۴۹

طراحان نشانه و تندیس نخستین دوره ی انتخاب آثار . . . / ۵۱ و۵۲

مقاله / شصت سال نمایشنامه نویسی رادیو ، صدرالدین شجره / ۵۴

مقاله / بحران آموزش / پیگرد نمایشنامه نویسی ، عباس شادروان / ۵۸

مقاله / بحران آموزش / درنگی بر جایگاه تئاتر در مدارس ایران ،عباس چهانگیریان / ۶۱

مقاله / بحران آموزش / توجه به الگوی علمی آموزش دانشگاهی، عبدا لحی شماسی / ۶۴

مقاله / نمایشنامه نویس وکارگردان ، سهراب سلیمی / ۶۸

راه یافتگان به مرحله ی نهایی / ۷۰

نگاه / چه رویداد زیبایی ، ژاله محمد علی / ۷۳

نگاه / اظهار نظر هنرمندان تئاتر در مورد نخستین دوره ی انتخاب آثار . . . / ۷۶

میزگرد / چالشی پیرامون ادبیات نمایشی معاصر ایران / ۸۳

داوران / ۱۱۱

شورای سیاست‌گذاری / ۱۱۴

معرفی چند مسابقه‌ی بین المللی نمایشنامه نویسی / ۱۱۷

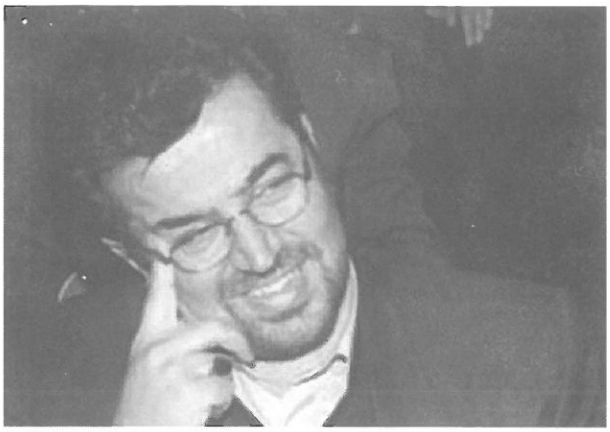
فراخوان دومین دوره ی انتخاب آثار برگزیده ی ادبیات نمایشی ایران / ۱۱۸

مسئولیت نظرات و مطالب مطرح شده در ویژه نامه، بر عهده نویسندگان است
و به هیچ وجه به منزله‌ی نظر رسمی کانون نمایشنامه نویسان
و خانه تئاتر ایران نیست.

سردبیر
یادداشت

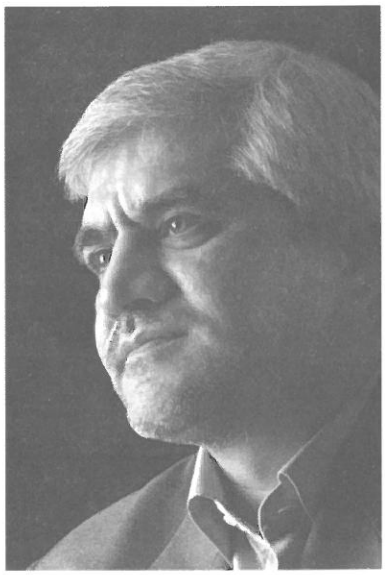
. . . به تماشا سوگند
و به آغاز کلام
و به پرواز کبوتر از ذهن
واژه‌ای در قفس است

به نام خدا



تئاتر با ادبیات نمایشی پدیدار شد، آن هنگام‌که نام آوران عرصه‌ی شعر و ادب در سرزمین باستانی یونان کلمه وکردار راکنار هم نشاندند و نابترین و درخشان ترین صحنه ها را آفریدند.
نمایشنامه تا قرن‌ها پس از این یکه‌تاز عرصه‌ی صحنه بود و پس از آن نیز هیچ‌گاه تئاتری ماندگار نشد مگر اینکه تفکر یک درام نویس چیره دست پس آن باشد.
بی سبب نیست‌که هرگاه‌کارنامه‌ی جشن‌ها و همایش‌های سالیان دور و نزدیک را ورق می‌زنیم این نکته‌را در می‌یابیم‌که اوج وفرود آثار اجرا شده در صحنه با فراز و نشیب‌های نمایشنامه نویسی ما هم تراز بوده است.اکنون نباید تردید داشت‌که نمایشنامه سنگ زیرین بنای با شکوه تئاتر است و آفرینش آن، بردباری ، مرارت و در یک‌کلام «مرد هنر» می‌خواهد.سال‌ها ، و بیش از آن، دهه‌ها بودکه جامعه‌ی نمایشنامه نویسان ایران آرزو داشتندکه این رکن رکین تئاتر،مستقل از هر آزمونی،درکفه‌ی نقد و میزان داورانی خردمند قرارگیرد تا عیارش یک تنه سنجیده شود.
اکنون آن لحظه‌ی تاریخی فرا رسیده است‌که باید قدر آن را نیک دانست.
نخستین دوره ی انتخاب آثار برگزیده‌ی ادبیات نمایشی ایران حرکتی عظیم و تاثیرگذار است‌که از دل جمع هنرمندان نمایشنامه نویس برآمده و این معاونت خرسند است که از آن حمایتی بجا کرده است. بدون شک آغاز هر حرکت بزرگی با کاستی‌هایی همراه است‌که ادامه‌ی راه آن را تبدیل به قوت ها و در نهایت جریانی ماندگار می‌کند. امید است‌کانون نمایشنامه نویسان خانه تئاتر با شناخت دقیق این فرصت آن را غنیمت شمرده تا ادبیات نمایشی ایران همچون دیگر شاخه‌های ادب پارسی با بهره‌گیری از اندیشه‌های والای دینی و تکیه برگنجینه‌ی فرهنگ ملی به سوی قله های باشکوه و برافراشته‌ی هنر بشتابد.

پیام دکتر محمدحسین ایمانی
معاون امور هنری وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

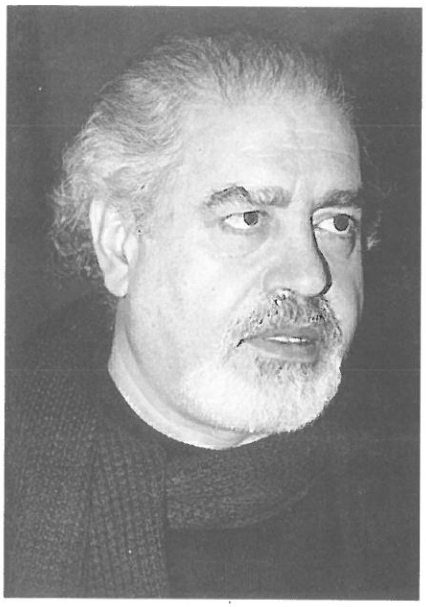


تئاتر معبد است

به نام خدا

بر اساس برخی از نظریه‌ها ، تئاتر بخشی از جادو و جذبه خود را ازکلمه وام می‌گیرد؛ و دیگر اینکه، تئاتر، در آغاز ، امرمقدس و عبادی تلقی می‌شد، ولی همیشه در متن و نمایشنامه ؛ عنصری هست‌که تلاش بر ثبت و بقای جذبه فرار تئاتر دارد .
در اینجا رازی نهفته‌است ؛ صورتی از زندگی، تا ملات ورفتارهای اجتماعی که نمایشنامه نویس، آن را برای اجرا در صحنه باکلمه بنا می‌کند. فراتر از این، نمایشنامه نویس، همیشه توانسته‌است آغازگر اندیشه ای باشدکه‌گروه نمایش راگردخودآورده وایده‌ای را برای آنچه‌که باید، تماشاگران نظاره‌کنند، ارائه‌کند.
عرصه ای ازاندیشه و تامل‌که نمایشنامه نویس آن راباکلمه بیان می‌کند، کلیدارتباط و تفاهم با مردم است واز این رو برای همیشه باید گفت نمایشنامه نویس نخستین کسی است که به تولید اندیشه اجتماعی وکلمه‌کلمه معبد نمایش اهتمام می‌ورزد .
کاش می‌شد باکلماتی خارج از نمایشنامه، نمایشنامه نویس را ستود ؛ ای‌کاش .

خسرو نشان
مدیر کل امور هنرهای نمایشی



هنگامه‌ی کوچک و فردا روز بزرگ

مرا واداشت نخستین اثرم را دوازده بار بنویسم. هر بار که باز نوشته را در گروه خواندم هفتاد و پنج نفر از اعضای گروه نقدم کردند و شاید تازیانه‌ای... .

در آن زمان حاتمی، مفید، پرتوی، دولت‌آبادی و.... اعضای دست به قلم گروه بودند و مرا آموختند که ثمره‌ی کار جمعی در تئاتر چیست؟

نزدیک به شش تا هفت سال از عمر انجمن نمایشنامه نویسان خانه‌ی تئاتر می‌گذرد و این تجربه‌ی طولانی هنوز نتوانسته است به باردهی تاثیرگذاری بنشیند جز در موردی که ذکر آن بسترساز گزارش گونه‌ی خوش‌رنگی خواهد بود.

دست آورد نخست. ادامه‌ی مستمر نمایشنامه‌خوانی ماهانه‌ی ما بوده است که بی چشم‌داشت روال مقتدر خویش را طی کرده. هرچند که گاه مورد اعتراض بعضی قرار گرفته ولی با هشیاری راه خویش می‌رود و هر روز بر استحکامش افزوده می گردد.

و اما دومین که به جرات بزرگترین دست‌آورد گردگیر این نهاد صنفی است و می‌توان آن را گل سرخی بر سینه خانه‌ی تئاتر نیز به حساب آورد، همین مسابقه‌ی « برگزیدگان ادبیات نمایشی ایران» است.

بحث مفصل تاریخی، آماری آن را در گفتگوی رخ در رخ خواهم کرد ولی طرح یکی از بزرگترین ارزش‌های کار جمعی و نتایج آن اگر نه برای من که عمرم را در تشکیلات صنفی به یغما داده‌ام، بلکه برای جوانان این صنوف رایحه‌ایست که از آن کوچه و از آن زلفین افشان می‌آید. وگرنه بقول شاعر زمانه‌ی ما «سایه»:

من در این بازی چه بردم باختم　　داشتم درّی ولی انداختم
باختم اما همین برد من است　　بازی‌ایی زین دست در خورد من است

آموخته بودم که هرگز به هیچ دولتمردی در میدان هنر دل نسپارم و بر این آموزه پای بند بودم. روزی که دکتر ایمانی به پیشنهاد انجمن ما لبخند زد و دست دوستی داد دریافتم که او مرد این میدان است. معاونش «دکتر نشان» آنگاه که با لهجه ی بریم و بوارده‌ای‌اش، بی‌آنکه بگوید: «ولک مو خودم ختم روزگارم و اینم ریبون»!!!! صداقت عاشقانه‌ی یک مدیر را در سخن گفتن از طرح انجمن ما آغاز کرد و با چه شیفتگی و دلسپردگی به ادبیات نمایشی و اجرای این مسابقه امید بست و ما نیز همدلی آغاز کردیم. در درون انجمن هیچکس ساز «نمیشه و نتوان و ای آقا اینها بودجه نمیدن آبرومون میره» را ننواخت و همه با استقبال و شوریدگی راه افتادیم و چون ابزار کار بدست خود ما افتاده بود و مرکز هنرهای نمایشی تنها تعامل و همدلی را وعده می‌کرد، تمام اندیشه‌ی جمعی انجمن به چالش نشست تا شورای «سیاست‌گذاری» و «فراخوان» و «آئین‌نامه». و تنگ‌چشمی است اگر از خسرو حکیم‌رابط، رحمت امینی، عباس شادروان، امیر یاراحمدی رئیس انجمن و دیگران و آخرین آن خانم فخری سلیمی یاد نکنم که همه و همه و نخستین عملکرد جمعی و دموکراتیک را به کمک شورای انجمن نمایشنامه‌نویسان راه انداختیم.

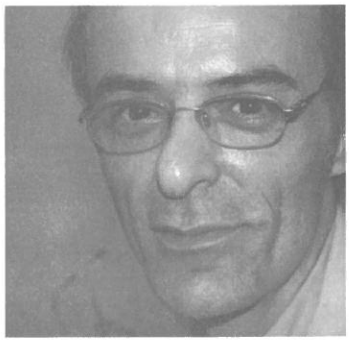
پزفروشی نیست اگرمی‌گویم «نخستین عملکرد دموکراتیک»، زیرا که هر که، هرچه گفت نیک شنیده شد و هرکه هرچه بیشتر بر سخنش پای فشرد، گوش‌ها را بیشتر به مهمانی خواند و در مرحله‌ی آغازین تمام فرهیختگان شهرستان‌ها دعوت به داوری ما را لبیک گفتند و حقا که حریف درد ته نشسته‌ی بزم ما شدند

و مهربانی‌هایشان بزم ما را گل گونه ساخت. و درود بر داوران تهرانی که آنها نیز کاری کردند کارستان. براین حماسه می‌بالم که پنجاه دانشور جامعه‌ی هنری، بی‌آنکه چشم بر کیسه‌ی خالی ما بدوزند و یا طعن تلخ نداری ما را پیشکش کنند، به میدان آمدند و افزون بر سیصد و پنجاه اثر را، واژه واژه در ترازوی خرد هنرمندانه‌ی این دورانی خود داوری کردند. درود بر تک‌تک آنها! سپاس از شرافتی که رخ نشان داد و امیدم را در شصتمین سال زندگیم صدساله کرد.

تمامی آثار فرستاده شده را نخست حذف نام و به شماره‌ای آن را صاحب شناسنامه کردیم. تمامی آثار نویسندگان تهران را به سی استان فرستادیم و تمام آثار شهرستانی را در اختیار اساتید تهرانی قرار دادیم و در داوری نخست، صد اثر انتخاب شد و به دور دوم رفت. در این دور هیجده داور یاریمان کردند تا سی اثر گزیده گشت و دور نهایی آغاز شد. نگفته این است که هیئت مدیره انجمن سه داور را از همه‌ی آن ارجمندان برگزید تا تمامی آثار را بخوانند که اگر در چنبره‌ی سلایق و فردیت نگاه، اثری دیده نشد، چشمان تیز آنان آنرا نیز به دور نهائی مهمان کند. هرچه بود و شد، غصه‌مندم که چرا به همه درام‌نویسان از پیش به تلخکامی دوران تن سپرده‌ی این خراب‌آباد نتوانستم جایزه‌ای در خور تدارک ببینم. لکن سزاوارم و سزاواریم که هر قلم‌زنی که پارسی را می‌داند - در هر جای این کره‌ی هزار تو و هزار خم - می‌تواند اثر خویش را به هرسان به شجاعت و «آرام‌دلی» در ترازوی نقد و گزینش بگذارد و بداند که جمعی و جمعیتی دستمایه‌ی او را به خون دل خریده‌اند و شاید هم.... با سپاس از پیشخدمت خانه‌ی تئاتر که سهمش از این حرکت، نه کم که افزون‌تر از من و - ایرج راد است. درود بر خانم صمدی، خانم سلیمی، محمد یعقوبی، کیومرث مرادی، برهانی مرند و بابک والی و رضا جابر انصاری عزیز... خلاصه درود بر همه‌ی شما که گامی بلند در برپائی این هنگامه‌ی کوچک، و به فردا روز بزرگ، برداشتید و نخستین ثمره‌اش را به جشن نشستیم.

بهزاد فراهانی

دبیر نخستین دوره‌ی انتخاب آثار برگزیده ادبیات نمایشی ایران



در دورانی که جهان گشایی کالایی و جهان گریزی افراطی هویت فردی انسانها را تهدید می‌کند، نویسنده بودن دشوار است . او قادر نیست چیزی جز آن که هست باشد زیراجذبه ای که دیگران را به سوی آثارش می‌کشاند همانا پایبندی او به خویشتن است . خویشتن بی مانند خود . اواگر خود نباشد نویسنده نیست. پنجره‌ای است بی چشم‌انداز . پس برای آنکه نویسنده بماند، ناچار به پذیرش دشواری است...رنج او بی ثمر مباد .

محمدامیر یاراحمدی
رئیس کانون نمایشنامه‌نویسان خانه تئاتر ایران

شرکت کنندگان

برگزیده‌ی ادبیات نمایشی

نخستین دوره‌ی انتخاب آثار

تهران
نمایشنامه‌های بلند

۱ / گزارش خواب ● محمد رضایی راد
۲ / - رئیس جمهور ● هلن خانزادی امیری
۳ / یک روایت برای زاده‌شدن ● سنا نعمتی
۴ / سوته دلم مثل تو ● سید یونس آبسالان
۵ / رکسانا ● امین بهروزی
۶ / راز دانه خرد ● حسن مرسلوند
۷ / مهاجر ● عبدالله حسینی
۸ / عزرائیل در تیمارستان ● محمد احمدی‌نیا
۹ / نهر فیروزآباد ● محمد رحمانیان
۱۰ / از یاد رفته ● فاطمه سلحشور
۱۱ / ایران ● حسن باستانی
۱۲ / خاله ایران ● مرضیه رشیدبیگی
۱۳ / یازده-نه-صفر-یک ● مجید نظری‌نسب
۱۴ / سلسله‌های زوزنی ● پیمان مجیدی
۱۵ / شاهزاده عاشق ● سوسن رحیمی
۱۶ / صحنه هرگز خاموش نمی‌ماند ● فاطمه الوندی
۱۷ / دریچه‌های خوشبختی ● محمدحسین مهرنوش
۱۸ / موش و گربه ● عبدالرضا فریدزاده
۱۹ / وقایع نگاری یک اپرت ● عباس اکرمی
۲۰ / خانه فراموشان ● طلا معتضدی
۲۱ / یک قهوه تلخ برای - شکسپیر ● شهرام احمدزاده
۲۲ / پنجشنبه در گنبد صندلی ● عزت‌الله مهرآوران
۲۳ / فرار از باغ وحش ● محمدرضا محمدهادی
۲۴ / سگ لوند ● احمدرضا اسعدی
۲۵ / آژاکس ● حمیدرضا نعیمی
۲۶ / آخرین خط ● جعفر مهیاری
۲۷ / آرمان و اسطوره مرزها ● میرمهدی میرجوادی
۲۸ / بازی پسر و گرگ ● جواد ذولفقاری - شادی پورمهدی
۲۹ / رویای صبحگاهی ● مسعود باستین
۳۰ / عروسک چینی ● آزاده احمدیان
۳۱ / غریبه‌های آشنا ● محمود هوشیار
۳۲ / قربانی ● سلما سلامتی
۳۳ / شکنجه پنهان سکوت ● نکیسا پارسا
۳۴ / جزیره ● امیرعباس ترابی
۳۵ / روان‌های دژم در سرای پنج ● عباس شادروان
۳۶ / آخرین پری کوچک دریائی ● چیستا یثربی
۳۷ / اپرای پیاز ● محمود طیاری
۳۸ / شمسانا ● محمد ابراهیمیان
۳۹ / خفته‌ها ● علیرضا توانا
۴۰ / جهت فروش ● حسن وارسته
۴۱ / زیرزمین ● آرش عباسی
۴۲ / زکریای رازی ● عبدالحی شمالی
۴۳ / نقشه چهارم ● سعید سعیدی
۴۴ / پاسگاه ● بهرام صادقی مزیدی
۴۵ / راز حرم سلطان ● شارمین ممیزی‌نژاد
۴۶ / گرد آفرید ● علی‌اکبر باقری ارومی
۴۷ / دوره‌گرد ● محمود فرزامی‌فر
۴۸ / سلامان و ابسال ● اسماعیل شفیعی
۴۹ / دغدغه‌های پرچین چهار زبل و رمز و رازهای دور و دراز نیمه شب ● مهرداد رایانی مخصوص
۵۰ / گفتگوی روزانه ● علی حسین‌پور پوریان
۵۱ / یک قصه ازهزاران ● محمد احمدی
۵۲ / حضور ● پیمان مجیدی
۵۳ / لیلی و مجنون ● ساناز میراصفهانی
۵۴ / شکار ● اصغر نوری
۵۵ / نهاده سر غریبانه به دیوار ● محمود حسینی‌زاد
۵۶ / حکایت اندر حکایت ● مهرداد خزیمه

۵۷ / عهدنامه دوباره شیرین و فرهاد ● خداداد جلالی
۵۸ / قصه بارون ● عارف نبای زیرک
۵۹ / دختران بختن ● حسین وحدتی
۶۰ / بیدار می‌شوی و می‌بینی که عاشق نیستی ● فارس باقری
۶۱ / مجلس تقلید زنان حرمسرا به روایت خواجه‌گان حرم ● محمود نورانی
۶۲ / نیلوفرهای آبی ● زهره غلامی
۶۳ / منم ایوب ● کاوه احمدی علی‌آبادی
۶۴ / پرواز به تاریکی ● سید افشین هاشمی
۶۵ / سغریانوس ● حسن پارسائی
۶۶ / به روایت پنج تن ● درصدف سلیمانی
۶۷ / در فنجان قهوه ● طلایه رویایی
۶۸ / کارکشته‌ها ● حسن کریمی
۶۹ / افغان‌نامه ● م - صفار
۷۰ / شبهای آوینیون ● کورش نریمانی
۷۱ / ننه‌ت بمیره شاقاسم ● رضا جابر انصاری
۷۲ / هفت شب با مهمانی ناخوانده در نیویورک ● فرهاد آئیش
۷۳ / حکایت هفت گنبد ● علیرضا دهقانی
۷۴ / آس پیک ● سیدحسن حسینی
۷۵ / تیغ کهنه ● محمدامیر یاراحمدی
۷۶ / لگدکوب ● محمد اربابیان
۷۷ / امپراطریس ویرانه‌ها ● مینا ابراهیم‌زاده
۷۸ / واقعه در مجلس سودابه‌خوانی ● حسین کیانی
۷۹ / محبت با (ه) وسط ● طیبه محمدعلی
۸۰ / پنهان‌خانه پنج‌در ● حسین کیانی
۸۱ / لبه چاقو ● بهزاد صدیقی
۸۲ / همچون رقص پا ● فرامرز طالبی
۸۳ / رقص در مرده‌شورخانه ● محسن سراجی
۸۴ / با من بنویس سبز ● کاظم کامران شرفشاهی
۸۵ / آتش دل ● محمدعلی بخشنده

توضیح: نمایشنامه ی «واقعه در مجلس سودابه خوانی» نوشته‌ی حسین کیانی بر اساس آئین نامه از دور داوری حذف گردید. بر اساس این آئین نامه هر نمایشنامه نویس در بخش های کوتاه یا بلند تنها با یک نمایشنامه می‌تواند شرکت کند.

تهران
نمایشنامه‌های کوتاه

۱ / دعوت به همکاری ● عبدالحی شمالی
۲ / مارش پیروزی ● بهزاد صدیقی
۳ / یک دریچه ● مینا خلیقی
۴ / قدم زدن درکوچه بن‌بست ● امیررضا شوش‌پور
۵ / حسن و دل ● پوپک رحیمی
۶ / میترا ● عبدالله حسینی
۷ / صدای بی‌دلیل باد ● امین بهروزی
۸ / سنگ ● علیرضا توانا
۹ / سه پرده ● عباس شادروان
۱۰ / سزارین ● سعید سعیدی
۱۱ / لالایی ● فخرالدین خاک زند
۱۲ / از خود بریده ● بابک والی
۱۳ / شوخی ● هلن خانزاده امیری
۱۴ / یک اتاق با دو در ● محمود ناظری
۱۵ / بیژن گراز اوژن در چاه افسون منیژه سیمین تن ● مهدی عاطف راد
۱۶ / در ● علی‌محمد رحیمی
۱۷ / هزار و چندمین شب شهرزاد ● فهیمه سیاحیان
۱۸ / می‌خواستم یک دل باشم، یک دل ● طلایه رویایی
۱۹ / نجوای سرخ ● حسن حسین پور

۲۰ / سه ظرف خالی ● سیدافشین هاشمی
۲۱ / معاینه چشم ● محمد محمدیان
۲۲ / آنتیک ● رضا جابر انصاری
۲۳ / زائر ● شهرام احمدزاده
۲۴ / گلنار و درخت بخشنده ● محمدرضا محمدهادی
۲۵ / یک آن، یک نگاه ● جعفر مهیاری
۲۶ / و اینک زایش من از پس این درد چند ساله ● مهرداد قرآن کیش
۲۷ / هویار ● احمدرضا اسعدی
۲۸ / ناگزیر ● فریبا خادمی
۲۹ / پرده پنجم ● سمیرا مهدوی سعیدی
۳۰ / جام ارغوانی ● فاطمه سلحشور
۳۱ / بی‌سر کلاه ● منصور فارسی
۳۲ / بازگشت ● سوسن رحیمی
۳۳ / از اون بالا ● مهرداد خزیمه
۳۴ / گوسفند دوخان ● محمود طیاری
۳۵ / نگو بهار نمیاد ● محمود فرزامی فر
۳۶ / سنگ قبر شکسته ● محمدرضا حسینیان
۳۷ / من آدم نیستم ● بنفشه توانایی
۳۸ / زن ماهیگیر ● هوشنگ فضلی
۳۹ / تنها در آستانه فصلی سرد ● علی قلی‌پور
۴۰ / بخاری ● سارا گلیز
۴۱ / مثل بارش یک برف ● محمدجعفر یوسفیان
۴۲ / بهار در زمستانی سرد ● آصفه افتخاری
۴۳ / ID ● علی حسین پوریان
۴۴ / پروانه در جیب غول ● عبدالرضا فریدزاده
۴۵ / استاندارد ● محمد محمدیان
۴۶ / عدو ● سیروس ابراهیم‌زاده
۴۷ / دو ماه و نیم سکوت ● شیما جعفر زاده
۴۸ / قوی‌تر از زندگی ● فریبا نکومنش
۴۹ / کفتر به توان دو ●مهرداد رایانی مخصوص
۵۰ / غایب زمیانه ● حسن مرسلوند
۵۱ / اینجا سرزمین ما ● مهرنوش بهبودی
۵۲ / مدار ● ابراهیم نوروزی
۵۳ / یادیار ● حامد هوشیاری
۵۴ / در تاریکی ● امید سهرابی
۵۵ / حفاظت ۶۶ - برجک ● احسان فلاحت پیشه
۵۶ / چراغ‌ها را خاموش نکنید ● نرگس امینی
۵۷ / خانه من اینجاست ● علی پورعین
۵۸ / می‌شنوم ● سلما سلامتی
۵۹ / دفتر کاریابی ● مهدی صفاری
۶۰ / مردی با تمام وقارش ● حسن شاهی
۶۱ / از اسب خبری نیست ● رضا آشفته
۶۲ / جوان بازی ● سیروس کاظمی
۶۳ / یک خنده از ته دل ● حسین خدادادی
۶۴ / سرخ مثل گل سرخ ● الهه دستیاری
۶۵ / همین و دیگر هیچ ● محسن عظیمی
۶۶ / دو ● سیدحسن حسینی
۶۷ / از مسیح تا محمد (ص) ● الهه میدانی
۶۸ / خرم سیاه ● مهدی ترابی پژمان
۶۹ / پینوکیو می‌خواهد بمیرد ● داریوش رعیت
۷۰ / خوابنامه‌خوانی ● حسین وحدتی
۷۱ / پیتوک ● حسن باستانی
۷۲ / ابریشم بانو ● عزت‌الله مهرآوران
۷۳ / دیدار یار ● جواد ذولفقاری
۷۴ / پارادوکس ● جواد اربابیان
۷۵ / شکارچی روباه ● حسن پارسایی
۷۶ / بازی زندگی ●ماندانا عبقری
۷۷ / من مامانیو میخوام ●سامی صالحی ثابت
۷۸ / کابوس ● محمد اربابیان
۷۹ / سانس ویژه ● امیر پاشا مقدسی
۸۰ / در فراق فرهاد ● ناصح کامکاری
۸۱ / زیر درخت بلوط ● خالد حیدری
۸۲ / یک فنجان عشق با شیر و شکر ● محسن سراجی
۸۳ / خشایار تا کجا ● منصور خلج
۸۴ / برگ آخر ● امیرمحمد بحرعمائی

شهرستان
نمایشنامه‌های بلند

۱ / شکوفه‌های سنگی درخت سیب ■ محبوبه ابطیان
۲ / در اندرون غوغاست ■ امیر کرم
۳ / تور تقی ■ / صفرعلی اوجانی
۴ / طلسم دره تاریکی ■ یدالله آقاعباسی
۵ / دخونکا ■ نگار نادری
۶ / فرات تشنه است ■ سیدحسین فدایی
۷ / دارد سرم داغ میشود ■ کوروش رشنو
۸ / گزارش تن ■ فریدون ولایی
۹ / اسکندر مقدونی در ایران ■ علی صابر رضایی
۱۰ / piece نمایشنامه امام رضا (ع) ■ مهدی یوسفیان
۱۱ / حوضچه مروارید ■ علی غلامی
۱۲ / شیون مرغ مقلد ■ محمدحسن شایانی
۱۳ / سقوط و ظهور آل بندیان ■ عباس شیخ بابائی
۱۴ / هفت پیکر / ■ محسن خسروی
۱۵ / ماه در مه ■ سعدالله ولی‌زاده
۱۶ / دغدغه‌های بی‌پایان انیس به خاطر قصه‌های عامیانه ■ عبدالرضا قراری
۱۷ / ققنوس ■ حسن عباسی‌نیا
۱۸ / تعب‌نامه تلخستان ■ سید داوود صابری
۱۹ / کانی لای ■ عبدالله کریمی
۲۰ / رادیکان ■ مسلم سلیمانیان چاشتری
۲۱ / و این بار شاید ■ حمید صانعی‌فرد
۲۲ / مجلس شاه‌کشی ■ مهدی دوگوهرانی
۲۳ / ناخوانده ■ محمود ناظری
۲۴ / دوناکیشو مات خانگی با چای ■ زهرا خسروی
۲۵ / (خ) ■ هادی امامی مقدم
۲۶ / شب بخیر - بوگارت ■ صحرا رمضائیان
۲۷ / زنبور مرده ■ حامد امان‌پور قربانی
۲۸ / خسرو و شیرین ■ بهزاد وزیری
۲۹ / برداشت آزاد ■ مرجان ریاحی
۳۰ / شادینامه شامورتی‌بازان شهر آشوب ■ علی حاتمی نژاد
۳۱ / کارا ■ محمدعلی عبدالملکی
۳۲ / تکرار نمی‌شود در تو آن گل سرخ ■ امین فقیری
۳۳ / رز آنسوی آینه ■ مرضیه اسماعیلی
۳۴ / لاله کبود ■ سید قربانعلی موسوی
۳۵ / حکایت ما زنان خوشبخت ■ عالیه عطایی
۳۶ / مثل سوسوی فانوس آویخته ■ محمدرضا کوهستانی
۳۷ / پروین من بمان ■ سعید تشکری
۳۸ / گاهی کنیزان ■ غلام حیدری
۳۹ / آخر بازی ■ محمد عرب اسدی
۴۰ / قدیسه و وزیر ■ سعید باغبان نیّر
۴۱ / این خونه بهم ریخته‌اس ■ علی عابدی
۴۲ / انقلاب در سالن انتظار ■ محمدرضا روزبهانی
۴۳ / ماه خاتون ■ مهدی ثانی
۴۴ / کردعلی ■ امیر طاهری
۴۵ / تام و جری ■ اکبر ابوترابی اناری
۴۶ / این آدم همون آدم قبلی نیست / افشین شعبانی
۴۷ / جل پشت‌ها ■ حسین فضل‌الهی
۴۸ / کویر عاطفه‌ها ■ بنین دیوسالار
۴۹ / چگونه یک کولی کر مرغ دریایی را روی آب خورد ■ سیما نهنگ
۵۰ / هلهله در خون ■ وحید درویشی
۵۱ / ققنوس‌ها ایستاده میمیرند ■ سعید خیرالهی
۵۲ / بوی آناناس ■ علی‌اکبر جعفری

شهرستان / نمایشنامه‌های کوتاه

۱ / کاروان ■ کریم عظیمی چمین
۲ / هیاهویی دیگر ■ علی‌اصغر خطیب‌زاده
۳ / داربست ■ عدالت فرزانه
۴ / هفتمین معرکه ■ هوشنگ بابایی
۵ / اگر مرد کوچولویی پیدایش شد که می‌خندید ■ جمشید خانیان
۶ / مولای عشق ■ سیف‌الله احمدی
۷ / بهترین مامان این حوالی ■ محمدرضا کوهستانی
۸ / دیوانه -دیوانه -دیوانه ■ مهدی عالمیان
۹ / پای مسیح روی مین ■ مهدی حاج محمدی
۱۰ / خاطرات سرخ ■ احمدرضا تشکر
۱۱ / زمزمه دلتنگی ■ سیداحمد میرصالحی
۱۲ / چشمهایی از جنس هیچکس ■ احمد شهدادی
۱۳ / وای ملیکا، ملیکا، ملیکا ■ امیر اکرم
۱۴ / بهشت همین نزدیکی‌هاست‌پشت دروازه جهنم ■ علی غلامی
۱۵ / یکی بود یکی نبود ■ جلیل امیری
۱۶ / یک سبد تنهایی ■ مجید واحدی‌زاده
۱۷ / نجات یافته‌ها ■ سیدابراهیم اطهری
۱۸ / زائران شب ■ مریم بصیری
۱۹ / پای دیوار آجری کهنه ■ امیرحسین طاهری
۲۰ / فرار از سایه‌ها ■ علی صابر رضایی
۲۱ / پهلوان -دیو -دلقک ■ یوسف فخرایی
۲۲ / درویش فرنگی ■ محمدعلی عبدالملکی
۲۳ / داش آکل ■ حسن لطفی
۲۴ / کودک بارانی ■ حسن سعیدی
۲۵ / شکوفه‌های پژمرده ■ اردشیر عابدی
۲۶ / ترفیع رتبه ■ حمید حاتمی‌نژاد
۲۷ / فصل سرد ■ فرزانه طاهری
۲۸ / برگ‌ها و بادها ■ محمدباقر نباتی‌مقدم
۲۹ / انزوای مهربانی ■ نگار نادری
۳۰ / ضربه چهارم ■ محسن ایرانمنش
۳۱ / حوا ■ حسین علیجانی
۳۲ / انتظار ■ تهمینه فرشیدی
۳۳ / بوی باغچه ■ محمدرضا پهلوان
۳۴ / سفر وهم ■ محبوبه ابطیان
۳۵ / آخرین بال ■ فاطمه صمصامی
۳۶ / دردانه عشق ■ احمدرضا خانی
۳۷ / دیروز -امروز -فردا ■ احمد بیگلریان
۳۸ / مسافر ■ حسن جلالی
۳۹ / یک خروس فاصله تا بهشت ■ علی نرگس‌نژاد
۴۰ / کفتر کوفی ■ حمید صانعی‌فرد
۴۱ / کوی شهیدان حسینی ■ رضا جوشنی
۴۲ / واریته‌های آب خورده ■ علی‌اکبر جعفری
۴۳ / الفبای آفریننده ■ سیدامیر شیوایی
۴۴ / ایلوگ ■ ستار یارمحمدی چرنقانی
۴۵ / مارماهی ■ افشین آذریان
۴۶ / مرغان آوازه‌خوان (قصه عشق) ■ سیدقربانعلی موسوی
۴۷ / گابیل OR گردو ■ محمد زهرایی
۴۸ / خورشید حسنک ■ حسین عباسی‌زاده
۴۹ / کابوس چله ■ ماکان وزیری
۵۰ / بردیا ■ علی ابراهیمی
۵۱ / یک اتاق با دو در ■ محمود ناظری
۵۲ / ساتور و گردن و آهسته ■ ابوالقاسم غلام حیدری
۵۳ / وصل هزار مجنون ■ سعید تشکری
۵۴ / پخش زنده ■ فریدون ولایی
۵۵ / دشتها حرف میزند ■ محمدعلی میاندار
۵۶ / حکایت دیگر ■ محمدرضا روزبهانی
۵۷ / تهران ■ کورش شمس
۵۸ / ماشین مشتی مندلی ■ مهدی ثانی
۵۹ / وصال در وادی هفتم‌یک غزل غمناک ■ سیدکاظم آرمیدن
۶۰ / پیش از شماره آخر ■ اکبر ابوترابی اناری
۶۱ / شوخی ■ سید مسعود امیری نائینی
۶۲ / نمایش دیوار (بی‌کلام) ■ افشین شعبانی
۶۳ / ۱۰، ۲۰، ۳۰، ۴۰ ■ هادی امامی‌مقدم

۶۴ / اینجا خورشید غروب نمی‌کند ■ صادق حونی
۶۵ / فاطی - عالی ■ ابراهیم تی‌تورک
۶۶ / سرخ آب ■ اصغر خلیلی
۶۷ / شوق رهایی ■ بنین دیوسالار
۶۸ / برش ■ علی آذرپناه
۶۹ / یادداشتهای یک دیوانه ■ سعید خیرالهی

نمایشنامه‌های چاپ شده

۱ / ساعت عمو اسکندر ■ بلند ■ حسن مشکلاتی
۲ / داستانی پرآب چشم ■ بلند ■ اسماعیل همتی
۳ / نی‌لبک جادوئی ■ کوتاه ■ حسن کریمی
۴ / یک رابطه ساده ■ کوتاه ■ فرهاد آئیش
۵ / جزیره در مه ■ کوتاه ■ امیر حسنی
۶ / تو خیلی خسته‌ای باید بخوابی ■ کوتاه ■ زهره غلامی
۷ / برگ‌ریزان ■ بلند ■ سیروس همتی
۸ / قصه‌های هر شبه شهرزاد پیر در نیویورک ■ کوتاه ■ شارمین ممیزی‌نژاد
۹ / شیطان در خواب ■ بلند ■ بابک والی
۱۰ / عکس یادگاری ■ بلند ■ ناصر کوشان
۱۱ / چوگان باز ■ کوتاه ■ ناصر کوشان
۱۲ / غروب اول هر پاییز ■ کوتاه ■ اسماعیل همتی
۱۳ / شنا در آتش ■ بلند ■ رضا صابری
۱۴ / نیاز ■ کوتاه ■ مصطفی طبیب‌زاده
۱۵ / باهوت ■ بلند ■ مصطفی طبیب‌زاد
۱۶ / تیرگان (حماسه آرش کمانگیر) ■ بلند ■ صادق عاشورپو
۱۷ / بانگ درای (کشته مهر) ■ فریدون ولایی
۱۸ / دود کعبه ■ بلند ■ سعید شاپورتی
۱۹ / شعبده و طلسم ■ کوتاه ■ چیستا یثربی
۲۰ / جای پای قندیل‌ها ■ بلند ■ حسن مشکلاتی
۲۱ / زمستان ■ بلند ■ امید سهرابی
۲۲ / بازی پسر و گرگ ■ بلند ■ جواد ذولفقاری- شادی پورمهدی
۲۳ / تهمینه نوشدار و خنجر ■ بلند ■ عباس سرمدی
۲۴ / هرا ■ بلند ■ نصرالله قادری
۲۵ / بازی مثلث ■ بلند ■ ابراهیم نوروزی
۲۶ / رستم و سهراب ■ بلند ■ علی شجاعیان
۲۷ / یادگار جم ■ بلند ■ عباس جهانگیریان
۲۸ / راز حرم سلطان ■ بلند ■ شارمین ممیزی نژاد
۲۹ / منطق‌الطیر ■ بلند ■ منصور خلج
۳۰ / نونو ■ بلند ■ ابراهیم رهبر
۳۱ / نیاکان ■ کوتاه ■ ابراهیم رهبر
۳۲ / غروب یک برکه ■ حسین فرخی

پژوهش و تحقیق

۱ / آناتومی ساختار درام ■ نصرالله قادری
۲ / نگاهی به ادبیات نمایشی ایران ■ اسدالله اسدی
۳ / ساختارشناسی پیش پرده‌خوانی در نمایش ایران ■ محسن سراجی
۴ / کاربرد زبان در فرایند نمایشنامه‌نویسی ■ فارس باقری
۵ / تقدیرگرایی در اساطیر و نمایش‌نامه‌های یونان باستان ■ عفت قلم چی
۶ / ریشه‌های نمایش در آئین‌های ایران باستان ■ محمدعلی رحیمی -آرمین رهبین
۷ / ایبسنی دیگر (ترجمه -پژوهش) ■ طلایه رویائی
۸ / کالبدشناسی درام (ترجمه -پژوهش) ■ مارجوری بولتون (رضا شیرمرز)
۹ / مینی‌مالیسم در ادبیات نمایشی ■ سمیرا مهدوی سعیدی
۱۰ / کودک -بازی و نمایش ■ نوشا سعیدی
۱۱ / فرازمندی نمایش ایرانی ■ محمدجعفر یوسفیان کناری
۱۲ / ایلستا دخت ایران ■ احمدرضا اسعدی
۱۳ / دراماتوروژی چیست؟ ■ صبا رادمان
۱۴ / تاریخ تئاتر در اصفهان ■ ناصر کوشان
۱۵ / مرگ تراژدی (ترجمه پژوهش) ■ جورج اشتایز - (بهزاد قادری)
۱۶ / نمایشنامه نویسان ایران از آخوندزاده ..... ■ منصور خلج
۱۷ / تعزیه نمایشی‌ترین آیین نمایشی و . . . ■ محمدعلی عبدالملکی
۱۸ / نمایشنامه‌نویسی درایران ■ حسین فرخی

ترجمه

۱ / مورچه‌ها ■ کارل چرچیل ■ پونه عبدالکریم‌زاده
۲ / روسمرس هلمز ■ هنریک ایبسن ■ طلایه رویائی
۳ / سه ورسیون از زندگی ■ یاسمینا رضا ■ فرزانه اسکوئی
۴ / نازار دلیر ■گریکورتر گریگوریان ■ آندرانیک خچومیان
۵ / انتظار در تاریکی ■ فردیک نات ■ افسانه محمدی
۶ / کشمشی در آفتاب ■ لورنس هانس‌بری ■ ناهید کاشانیان
۷ / آناکارنینا در استوا ■ نیلو کروز ■ علی پورعیسی
۸ / پرندگان ■ آریستو فان ■ رضا شیرمرز
۹ / کافی لیس ■ جان بوئن ■ محمود صحرائی
۱۰ / سکوت ■ مارکوس سیبولد ■ مه‌آرا ایل‌بیگ
۱۱ / تاواریش ■ ژاک دوال ■ مصطفی جنتی عطایی
۱۲ / بالادست پایین دست ■ سوزان لوری پارکز ■ سکینه عرب‌نژاد
۱۳ / وظایف کارگران در تئاتر ■ هیو مورسون ■حسن پارسایی
۱۴ / مالی سوئینی ■ براین فریل ■ حمید احیاء
۱۵ / مردمانی از جنس ترکش ■ ادوارد بوند ■ علی فرهادزاده
۱۶ / مرد یخین می‌آید ■ یوجین اونیل ■ بهزاد قادری، یدالله آقاعباسی
۱۷ / اولیانا ■ دیوید مامت ■ پگاه خضر فردیارداد

مقاله

برگزیده‌ی ادبیات نمایشی

نخستین دوره‌ی انتخاب آثار

چالشهای اصلی ما در نمایشنامه‌نویسی

منصور براهیمی

به نظر من چالش اصلی ما در نمایشنامه نویسی، چالشی‌که اگر با آن رو در رو نشویم همچنان تاثیرات مخرب خود را بر تفکر نمایشی و بالندگی ادبیات نمایشی ادامه خواهد داد، مبارزه با سلطه ی همه جانبه ی "مولف" است بر "متن" و بر "معنای متن"، بر "تفسیر متن" و از همه بدتر بر "شخصیتها و دنیای متن".

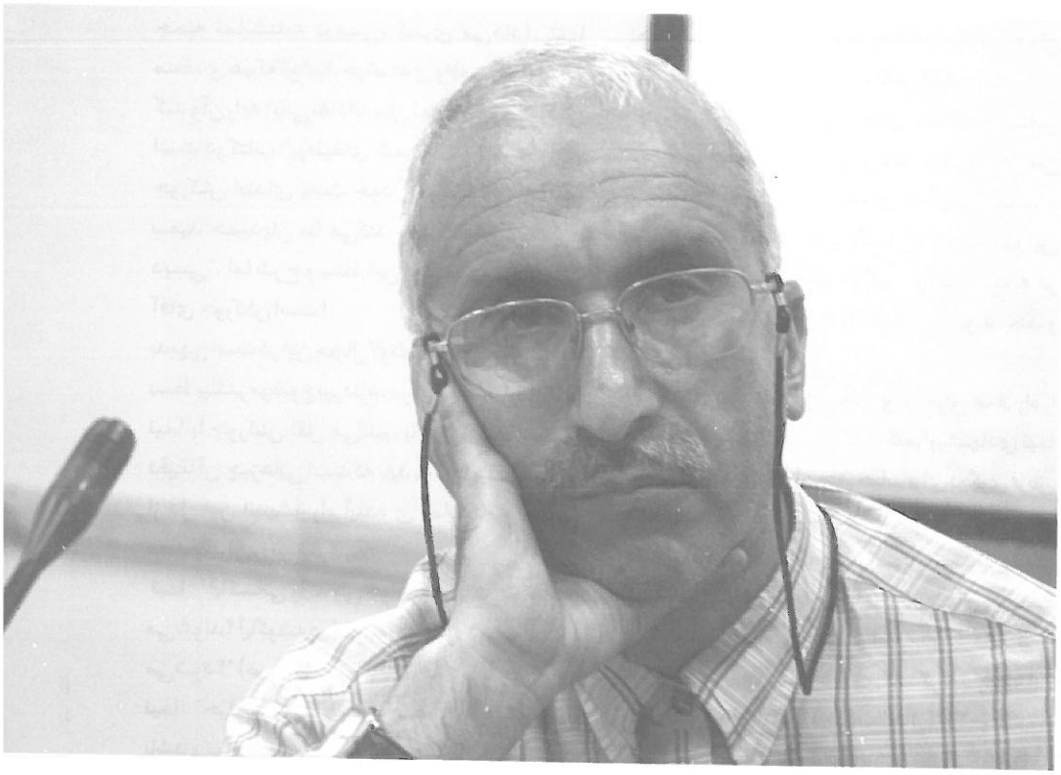
خروج از متکلم وحده،
به شاعر عرصه ای می‌بخشد
که از شیطان تا خدا را
در خود می‌آفریند
و آنان را از درون درک می‌کند:
شاعر بودن یعنی همه کس بودن

این سلطه به حدی است‌که بر اثر "شخصی تر" شدن بیش از پیش نگارش نمایشنامه در سالهای اخیر، تقریبا "متن" ی وجود ندارد، منظور من از "متن"، نظامی از نشانه هاست‌که فی نفسه، مستقل از نویسنده، و مستقل از مخاطب و زمینه ی اجتماعی و مستقل از تاریخ بر شبکه ای از ارتباطات درونی مبتنی باشد، به‌گونه ای‌که بتوان هر نشانه را باز هم مستقل از نویسنده و دیگر عوامل بیرونی فقط در ارتباط با نشانه های دیگر در درون "متن" معنا و تفسیرکرد.

اگر باور ندارید پاره ای از به اصطلاح "متن" های تازه تولید شده ی ما را برگیرید و فارغ از نیات مولف، فارغ از روابط بینا متنی، فارغ از اشارات تاریخی یا اجتماعی و یا سیاسی، و خلاصه فارغ از هر نوع ارتباط بیرونی و فقط با تکیه بر روابط درونی نشانه ها با هم به تفسیرش بپردازید، آنگاه درخواهید یافت که اصلا متنی وجود ندارد، زیرا وقتی شما می‌خواهید این یا آن نشانه را معناکنید، منابع شما سراسر بیرونی است، و عمدتا بر نیات مولف متکی است.

معمولا وقتی نویسنده خود می‌خواهد "متن" اش را تشریح کند، شما مکرر عباراتی می‌شنوید از قبیل "منظور من از ... این بود"، "من می‌خواستم این را بگویم که ..." و امثالهم. در مصاحبه ها، مصاحبه کننده مکرر می‌پرسد: "منظور شما از ... چه بود؟"، "شما چه می‌خواستید بگویید وقتی ... ؟" و ... از سوی دیگر، منتقدین و نهادهای نقد، که دقیقا در چنین شرایطی است‌که باید شکاف های انتقادی را بیابند و چالش های اصلی را برانگیزند و در صورت لزوم خود تن به مبارزه دهند، مرعوب تر و ناتوان تر از آنندکه بتوان به آنها امید بست. ما نیازمند منتقدی هستیم‌که همچون رولان بات "مرگ مولف" را فریاد زند، اماکوآن منتقد؟!

چالش دیگری، که با اولی پیوندهای محکمی دارد، حرکت به سمت "شخصی" تر شدن روایت است. از دوران آخوندزاده تاکنون، نمایشنامه همواره ابزار نیات و مقاصد نویسنده بوده و خادم اندیشه باقی مانده است. در بهترین شرایط متن نمایشی ناقل یا منعکس کننده ی دنیای "شخصی" نمایشنامه نویس بوده است و بس. جالب است‌که این عارضه، و عارضه ی قبلی، اساسا مدرن است، یعنی از زمان



شکل گیری داستان نویسی و نمایشنامه نویسی مدرن ما (از جمال زاده به این سو) ظهورکرده است. و بزرگترین داستان سرایان کلاسیک ما، به ویژه فردوسی از آن مبرا هستند.(۱)

اگر در نمایشنامه نویسی معاصر ماکند و کاوکنید فراوان شاهد آن خواهید بودکه همین که ساختاری می خواهد پابگیرد، نیات و اندیشه های مداخله جویانه ی نویسنده آن را درهم می ریزد، همین که شخصیتی در درون متن زندگی می یابد و می خواهد ما را با سرزندگی نمایی خود مشعوف کند، نویسنده او را به خدمت اندیشه ی خود درآورده و نابود می سازد. آیا این آسیب یا ضایعه ای بزرگ نیست؟

وقتی جیمز جویس، نویسنده ای که احتمالا در ذهن ما نباید چندان با دنیای نمایش محشور باشد، می نویسد: "شکل نمایشی زمانی حاصل می شود که نیروی حیات بخشی که گرد هر شخصیت در گردش و در جریان بوده است هر شخصیت را چنان سرشار از نیروی حیات می کندکه آن مرد یا زن زندگی هنری کامل و لمس ناپذیری می یابد. شخصیت هر هنرمند (بخوانید: مولف) ... سرانجام خود را از وجود می پالاید، یعنی وجودی رها از خویشتن می یابد..." (۲) ، بر همان ویژگی ای انگشت می گذاردکه فقدان آن در نمایشنامه نویسی معاصر ما آسیب و ضایعه ای بزرگ پدید آورده است.

در حد مطالعات من، تنهاکسی که به این ضایعه در ادبیات معاصر ما توجه کرد نیما یوشیج بود. شاید او می خواست دومین انقلاب یا تحول اساسی را در شعر معاصر پدید آورد، اما متاسفانه اختلافات او با خوشه و تعیین مسیر شعر نو توسط کسانی که بر خلاف خواست او شعر را بیش از پیش به خدمت اندیشه و دنیای شخصی خویش درآوردند مانع این تحول اساسی شد. (توجه کنیم که در آن سالها شعر نو سردمدارهر نوع حرکت فکری و هنری در جامعه بود و در نتیجه گرایشهای خود را به همه حوزه ها، از

جمله نمایشنامه نویسی، تسری می‌داد). تنها منتقدی هم‌که‌کوشید خواسته ی واقعی نیما را درک کند و آن را به زبانی نقادانه بیان نماید شاپور جورکش است در کتاب "بوطیقای شعرنو"(۳) (البته آقای جورکش ابتدای بحث خود را بر اشاراتی از آقای سعید حمیدیان بنا می‌کند به نام "داستان دگر-دیسی". اما شرح و بسط این بحث سراسرکار خود آقای جورکش است).

بدیهی است در این مجال کوتاه نمی توانم به شرح و بسط بیشتر موضوع بپردازم، در زیر فقط عباراتی را از نیما یا جورکش نقل می‌کنم، با این تاکید که اینها دقیقا آن چیزهایی است که باید به آنها بیندیشیم، و از دل این اندیشه راه آینده ی نمایشنامه نویسی معاصر ایران را ترسیم کنیم:

نیما: "آیاکسانی راکه می خواهی در پیش تو حاضر می‌شوند؟ آیاگوشه ی اتاق توبه منظره دریایی مبدل می‌شود؟" (ص ۴۷)

نیما: "خیلی زشت است که فقط آدم عاشق زنی باشد و تمام شعرهایش در تمام عمر راجع به آن زن ... این آدم جوهر خودش است والسلام ..." (۴۹)

نیما: "عزیز من! باید بتوانی به جای سنگی نشسته، ادوار گذشته راکه توفان زمین با توگذرانده، به تن حس کنی ... دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست. مثل دانستن معنی یک شعر است. گاه ئباید در خود آن قرارگرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه‌کرد و با آنچه در بیرون دیده شده است به آن نظر انداخت. باید بارها این مبادله انجام گیرد تا به فراخور هوش و حس خود و آن شوق سوزان و آتشی که در توهست، چیزی فراگرفته باشی ..."(ص ۵۰)

جورکش: "تی. اس. الیوت" در مقاله "سنت و قریحه ی فردی" شاعر را به فیلتری تشبیه می‌کند که اشیا از آن گذر دارد، که در این حال شاعر، به نوعی "بی خویشی" می‌رسد. در مقاله ی الیوت گویی نوعی اتوماتیزه شدن گذر ابژه از ذهن مطرح است. در حالی که نیما این عمل گذر دادن ابژه از ذهن را داوطلبانه و آگاهانه می‌داند. و شاعر از طریق این کوشش به نحوی به "فنا" می‌رسد. و این فنا شاید معادل همان "بی خویشی" الیوت است ..." (ص۵۹).

جورکش: این نظریه ی شعری نیما که بر اساس دیالوگ و حضور "او" پایه ریزی شده، یکی از ملازمان و پیامدهای مدرن جامعه ی دیالوگی است، و نمی‌تواند در فضای مونولوگ درک شود. نیما این نظریه را از ادبیات غرب می‌گیرد و هوشمندانه در تلاش آن است که آن را با ادبیات ما پیوند دهد و درونی کند.

جورکش: "دو عنصر ابژکتیویته و استغراق عملا راه را برای هنر نمایشی باز می‌کنند، و شعر پیشنهادی نیما صحنه ای است که در آن حق حیات برای دیگری فرض مسلم است، ... در این تکنیک، شاعر حق ندارد همه از خود سخن بگوید. بلکه یک پرسونا با پرسونای دیگر گفتگو می‌کند. و وظیفه ی شاعر در این میان چیست؟ در اینجا به سومین عنصر اصلی بوطیقای نیما می‌رسیم که با دو عنصر دیگری که ذکر شد رابطه ای تنگاتنگ دارد: وصف (نه وصف الحال)" (۳-۶۲)

جورکش: "پرسوناها و اشیای شعر، دیگر مطابق آرا وسلیقه های شاعر نفس نمی‌کشندو هر یک آزادانه، صدای خود را دارند. این حذف متکلم وحده و حضور مستقل شخصیت ها و اشیاء اولین گام به سوی شعر چند صدایی است. خروج از متکلم وحده، به شاعر عرصه ای می‌بخشد که از شیطان تا خدا را در خود می‌آفریند و آنان را از درون درک می‌کند: شاعر بودن یعنی همه‌کس بودن" (۳-۷۲)

یادداشت ها

۱) برای بحثی مبسوط تر در این زمینه بنگرید به مقاله ی من به نام "زبان فارسی و ویژگی ها نمایشی" در: "زبان و رساله"، به‌کوشش محمد پروری، تهران، تحقیق و توسعه ی رادیو، ۱۳۸۴

۲) له اون ایدل: "قصه ی روانشناختی نو"، ناهید سرمد، (تهران، شباویز، ۱۳۶۷) صص ۴-۱۶۳

۳) شاپور جورکش: "بوطیقای شعر نو"، تهران، ققنوس، ۱۳۸۳

زنان و تئاتر امروز ایران

موقعیتی شالوده شکن

■ چیستا یثربی

این نوشتارکوتاه به‌گونه ای اجمالی به حضور خلاق و فراگیر زنان نمایشنامه نویس ایران می‌پردازد و بر فرآیند حضور زنان نمایشنامه نویس به عنوان شاخصان موج نوی نمایشنامه نویسی در ایران تاکیدی ویژه دارد.

نمایشنامه نویسی در ایران مثل تمام جهان یک شاخه ی ادبی جوان است و در ایران نمایشنامه نویسی از نوع جوانی مضاعف برخوردار است، چرا که سنت نمایشی شرق و به ویژه ایران، بر متون غیرمکتوب و شفاهی استوار است و اساسا به دلایل مختلف اجتماعی و سیاسی در دوران قدیم نمایش هاکمتر از متن مکتوب برخوردار بودند نمایش هایی که برای پادشاهان ایران و باقی مردم عادی روی صحنه می‌رفتند، معمولا بر قدرت های بداهه پردازی بازیگران استوار بودند و درواقع این بازیگران بودندکه خطوط اصلی داستان و نمایش را مشخص می‌کردند و هیچ متن مکتوب از پیش نوشته شده ای وجود نداشت. این امر به دو دلیل صورت می‌گرفت. اول اینکه متن مکتوب گواهی بر صراحت و یا نگاه انتقادی گروه بود و مانند مدرکی بر علیه گروه به‌کار می‌رفت و دلیل دوم اینکه متن مکتوب و آماده، خلاقیت بازیگران را در ارتباط با تماشاگران متفاوت خود محدود می‌کرد. بسیاری از بازیگران نمایش های ایران، به اقتضای نوع تماشاگر و شرایط مکانی متفاوت، نکاتی را هر شبه به نمایش اضافه می‌کردند و آن را به نوعی با مسائل روز و نیازهای مخاطبان پیوند می‌دادند. به تدریج با رشد تئاتر و محافل روشنفکری، سنت نمایش های شفاهی، جای ار خود را به رشد نمایش های مکتوب داد و نمایشنامه نویسی به عنوان شاخه ای از ادبیات، یکی از مولفه های اساسی هنر تئاتر شد. ادبیات نمایشی به تدریج وارد دانشگاه ها شد و زنان بیشتری به این حیطه وارد شدند. به گونه ای که در ده سال اخیر، زنان نمایشنامه نویس از مدعیان نمایشنامه نویسی کشور محسوب می‌شوند و چه از لحاظ کمی و چه کیفی، رشد غیرمنتظره ای داشته‌اند. اگر قبل از انقلاب فریده فرجاد، خجسته کیا، نصرت پرتوی، شهلا هیربد و تنی چند به‌کار نگارش نمایشنامه مشغول بودند، به تدریج این تعداد رو به فزونی رفت. نمایشنامه نویسی زنان ایران در سال های اخیر دچار تحول اساسی شده است. این تحول در مضمون و ساختار نمایشنامه، باعث ایجاد رویکرد واقع گرایی نوینی در عرصه ی تئاتر ایران شده است که یکی از سردمداران مهم این تحول، زنان نمایشنامه نویس هستند. زنانی که با نگاهی منتقدانه، مدام واقعیت های موجود اطراف خود را زیر سوال می‌برند و با دیدی چالشگر به جستجوی

اورفه، محسن حسینی عکس : مسعود پاکدل

بهترین تصویر انسانی در جامعه خود هستند. این ویژگی تا حدود زیادی مرهون تغییرات جامعه و بالا رفتن سطح انتظار زنان از جامعه است .

اساسا ادبیات زنان در هر فرهنگ شاخص مهمی برای درک پویایی آن فرهنگ است. اما بررسی ادبیات نمایشی زنان، بدون بررسی افت و خیزها و تحولات جامعه ای که زن نمایشنامه نویس در آن قلم می‌زند، ممکن نیست. کنش متقابل ادبیات و جامعه و به ویژه تئاتر و جامعه، آن چنان بر همگان آشکار است که بررسی یکی بدون در نظرگرفتن دیگری، راه را بر قضاوت منصفانه می‌بندد، شاید اندوه و شادی یک فرد از جامعه انسانی، هرگز تغییری در جامعه پدید نیاورد، اما اندوه و شادی و آرمانهای یک نویسنده، تاثیری اجتناب ناپذیر بر جامعه دارد.

زنان نمایشنامه نویس ایران نیز در زمینه ای قلم می‌زنند که قبل از هر چیز، به عنوان یک انسان و نه لزوما یک نمایشنامه نویس، آن را به تمامی زیسته و تجربه کرده‌اند، آنان نیز مانند دیگر زنان جامعه، به جستجوی مطالبات انسانی، فرصت های برابر زندگی و موقعیت هایی برای رشد خود و شکوفایی هستند و به راحتی از ترس ها و وسواس های جامعه سخن می‌گویند.

شاید تنها تفاوت آنها با زنان دیگر جامعه در این باشد که آنها به "ثروت قلم" مجهز هستند و می‌توانند اعتقادات، آرمانها، مطالبات، حتی ترسها و نگرانیهای خود را از طریق قلم به جامعه بازتاب دهند و در نتیجه ارتباط بی‌واسطه تری با روح جامعه داشته باشند و راحت تر بتوانند نیازهای خود را بیان کنند.

زنان از سوی دیگر به دلیل قرار گرفتن در بحران و کوران مسائل فرهنگی، خود به خود به واکنش ها و

راه‌کارهای مناسب می‌اندیشند و این‌کنش و واکنش در نهایت به ایجاد نوعی تحول در نمایشنامه منجر می‌شود.

اگر امروز زنان روشنفکر ایرانی به جای انزوا و پرخاشگری بیشتر چالشگرند و به جای تقلید کورکورانه از سنتها در تلاش برای آزمون راه‌های نو هستند، زنان نمایشنامه نویس نیز با فرار از سانتی مانتالیسم افراطی و شکست شیوه‌های معمول تفکر و روایت، سعی می‌کنندکه ازکلی‌گویی پرهیزکنند و به کشف و شهودی جدید در طرح موقعیت های انسانی برسند و به قول "ویرجینیاولف"، به جای تعصب، موعظه و یا شعار در نوشته‌هایشان، به نوعی شالوده شکنی در بازگویی واقعیات اجتماعی روی آورند. یعنی همه چیز را بگویند و زیر سوال ببرند، اما نه با شیوه های از پیش شناخته شده بلکه با شیوه‌ای نوکه ساختارهای کلیشه‌ای کهن را در ذهن ویران کند و به عنوان یک ساختار جدید، مضمون جدیدی را در خود بپروراند و این شیوه را مرهون نگاه و سنت های ادبی زنانه هستند. گام زدن جسورانه در فضاهای تازه و به محک گذاشتن انواع واقعیت های اجتماعی، به تدریج سبب پیدایش رویکرد نوین اجتماعی در آثار زنان نمایشنامه نویس ایران شده است. زنان به عنوان یک مشاهده‌گر حساس و تیزبین در مرکز ثقل خانواده، اجتماع و حلقه اتصال سنت‌ها قرار دارند، و از این جهت به ارتقاء فرهنگ و غنی شدن تفکر در جامعه یاری می‌رسانند، آنها به دلیل آشنایی و زندگی در بطن تابوها و اجتماع خود، اشراف بیشتری نسبت به مسائل آن دارند و شاید راحت تر از مردان نمایشنامه نویس بتوانند به عمق موقعیت های نادرست و شرطی شده اجتماع نفوذکنند. آثار زنان نمایشنامه نویس در عین وفاداری به مسائل روز جامعه و توجه به آسیب شناسی نسل جوان، در عرصه ساختار نیز به نوعی سنت شکنی و در واقع شالوده شکنی روی آورده است. شاید به همین

زن نمایشنامه نویس ایرانی، از برکت زندگی آدمها در نمایشنامه هایش، زندگی غنی تر و سرشارتری را برای آدم های جامعه اش و به ویژه زنان آن آرزو می‌کند. رسالتی که تنها به عهده هنر و ادبیات است. از این جهت نمایشنامه نویسی برای زنان نمایشنامه نویس ایران هم یک تجربه اجتماعی است و هم یک تجربه شخصی. می‌نویسد تا بگویند چرا و چگونه می‌توان از موانع و محدودیت های بی شمار عبور کرد و هنوز خلاق بود

دلیل، حتی اساطیر و افسانه های قدیمی، توسط ذهن خلاق و قصه‌گوی زن نمایشنامه نویس امروز با تحلیلی نو و حتی ضد قصه روایت می‌شود، و برداشتهای فلسفی به جای برداشت های اخلاقی و سانتی مانتالیسم، اصل و اساس نمایشنامه قرار می‌گیرد. ما در آثار زنان نمایشنامه نویس امروز ایران، نوعی نگاه جهان شمول و فراجنسیتی به مسائل بشری را می‌بینیم، نگاهی که به قول ویرجینیاولف "ورای جنسیت و طبقه اجتماعی" خلق می‌شود و به عموم بشریت تعلق دارد و دقیقا اصالت خود را نیز از همین دلسوزی و همدردی با کل انسانها می‌گیرد. نمایشنامه هایی که ارزشها و تجربه های طبقه یا جنسیت خاصی به آن تحمیل نمی‌شود، بلکه برای همه ی انسانها از هر چیز سخن می‌گوید. صورت مثالی زن - مادر را در ناخودآگاه یونگی به یاد می‌آورد. شاید به همین دلیل نمایشنامه های زنان

ایران، هم مخاطب خاص دارد و هم مخاطب عام و در طول این سالها در جشنواره های داخلی و خارجی در اجراهای عمومی بیشترین مخاطبان را از آن خود کرده است. زنان، دیگر از مسائل مقطعی و زمان مصرف دار جامعه خود نمی‌نویسند، بلکه جهان بینی خود را نسبت به موقعیت های بیشتری و تردید خود را نسبت به درک برخی مفاهیم در آثارشان متعکس کنند. در این برداشتها ما شاید بدنبال ارتقاء زبان و ساختار نمایشی هستیم. نکته شاخص در آثار زنان تئاتری، تحلیل شرایط اجتماعی است. زنان در آثار خود خط قرمزها، سنتها و فلسفه ارزشها و ضد ارزشها را در قالب درام به تصویر می‌کشند و به این منظور از زبانی جسور، پویا و ارگانیک بهره می‌جویند. اگر در رمان ایرانی مسئله هویت و هویت یابی مسئله اصلی نویسنده زن است، اما در نمایشنامه ی ایرانی، تلاش برای دگرگونه دیدن و درک متفاوتی از هستی و رسیدن به زبان مشترک میان انسانها دغدغه اصلی نویسنده محسوب شود. زبانی که ماوراء جنسیت، میان افکار و تحلیل آدمها پل می‌زند به این منظور، زن نمایشنامه نویس ایرانی نمایشنامه می‌نویسد که به شناخت والاتری در جامعه اش دست یابد و هرگونه تلاش او برای درک درونمایه های فرهنگی خود و واگویی واقعیت های اجتماعی صرفا در جهت تعامل با جامعه و پیداکردن موقعیت مناسب انسانها در این جامعه است و به همین دلیل هنر نمایشنامه نویسی، هنر آشتی فرهنگی و تعامل انسانهاست و برای زن نمایشنامه نویس، نمایشنامه نویسی به معنای تفاهم و مشارکت با جامعه خویش است.

زن نمایشنامه نویس ایرانی، از برکت زندگی آدمها در نمایشنامه هایش، زندگی غنی تر و سرشارتری را برای آدم های جامعه اش و به ویژه زنان آن آرزو می‌کند. رسالتی که تنها به عهده هنر و ادبیات است.

زنان، دیگر از مسائل مقطعی و زمان مصرف دار جامعه خود نمی‌نویسند، بلکه جهان بینی خود را نسبت به موقعیت های بیشتری و تردید خود را نسبت به درک برخی مفاهیم در آثارشان متعکس کنند

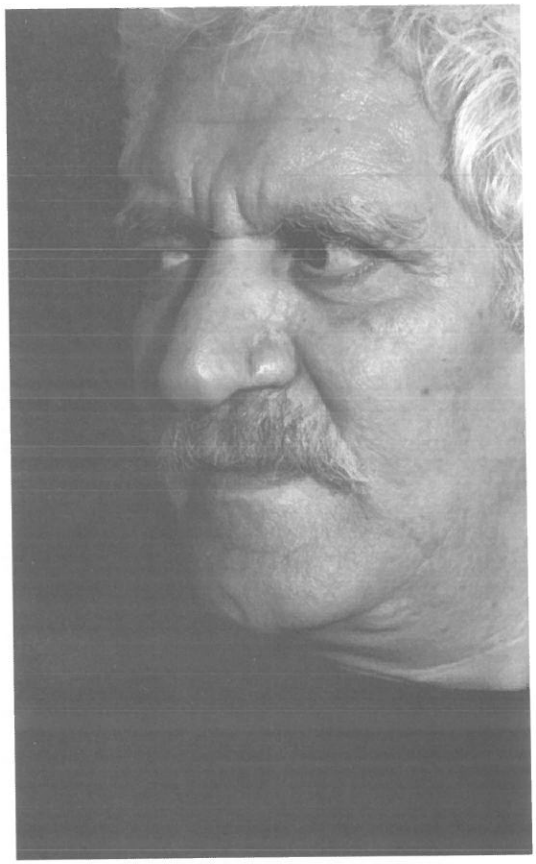
از این جهت نمایشنامه نویسی برای زنان نمایشنامه نویس ایران هم یک تجربه اجتماعی است و هم یک تجربه شخصی. می‌نویسد تا بگویند چرا و چگونه می‌توان از موانع و محدودیت های بی شمار عبور کرد و هنوز خلاق بود و می‌نویسد تا زنان بیشتری ترغیب شوند تا با وجود موانع بی شمار، باز هم به نوشتن، تفکر، هنر خلاقیت ادامه دهند و زندگی پربارتر و غنی تری را از آن خودکنند. از این سو هنر نمایشنامه نویسی زنان ایران، هنری اجتماعی جریان ساز و آگاهی بخش است که در درجه اول داعیه ی تحول دیدگاه جامعه را نسبت به نقش های سنتی زن و در درجه دوم نسبت به نقشها و موقعیت های نادرست انسان در جامعه دارد.

موج نوی زنان نمایشنامه نویس ایران، نویدگر تولد تئاتری است که به قول "پیتربروک"، قصد تقدیس انسانیت را داشته باشد و نه تحقیر آن را ... و به قول "ولف" زنان نمایشنامه نویس با تکیه بر سنت نویسندگی زنان، باید بدون تعصب و پیشداوری به جستجوی حقیقت برود و در فراز و نشیب‌های آفرینش هنری، حقیقت خود یافته‌اش را به مخاطبانش تقدیم‌کند. ●

پایه‌ی پنهان تئاتر مهاجرت

■ محمد ابراهیمیان

چنین می‌نماید که در چرخه ی اغتشاشات فرهنگی دهکده ی جهانی آقای "مک لوهان" کلمات، قبل از هر چیز، هویت خود را گم کرده‌اند. در نتیجه، امروز، هر "کلمه"، یک معنای مومیایی شده ی لغتنامه یی پیدا کرده است که یادگاری از سجل پاره پاره زبان آن کلمه است و یک معنای عملیاتی که حاصل گسترش زبان و پیشرفت دانش و ابزار و ارتباطات فرد با جامعه‌ی مصرف‌کننده ی آن است .



بهتر بگوئیم، هر "کلمه" در نزد هر "فرد" با هر مقدار معلومات، از هر جامعه و هر طبقه، در هر مرحله از تمدن و در هر جا از بستر زمان، مکان، معنای شرطی شده ی خاصی دارد که از خاطرات ازلی، اصنام ذهنی، دستاوردهای تاریخی، خواص جغرافیایی، سنن میراثی و ... در نهایت، دانش، جهان بینی و تجربیات اکتسابی و مشخص وی در رابطه با ارزش ها و عادت بروز اجتماعی همان فرد نشات می‌گیرد .... و دقیقا از همین جاست که "اختلاف برداشت" و "اغتشاش" در معنای کلمات پیش می‌آید و به منظور تفهیم آن، لاجرم "تعریف کلمه" ضرورت پیدا می‌کند . هر جا هم که پای "تعریف" به میان آید، تعداد تعاریف از تعداد انسان‌های روی زمین افزون تر خواهد شد.

بدین ترتیب چنانکه مسیر "کلمه" نشان می‌دهد، کلمات، راهنمای ادراک، و بنیان‌بند رفتار اجتماعی، و رفتار اجتماعی نیز یک دستاورد ملی است و مثل هر دستاورد فرهنگی دیگر یک متغیر معتبر اقلیمی،

که این نیز به نوبه‌ی خود، تابع متغیر معتبر فرهنگ جهانی است. گویی با در نظرگرفتن همین مراتب است که "روش علمی" حکم می‌کند که در هرگفتار یا نوشتار، نویسنده یاگوینده باید مراد خود را ازکلمات مصرفی‌اش تعریف و تصریح کند.

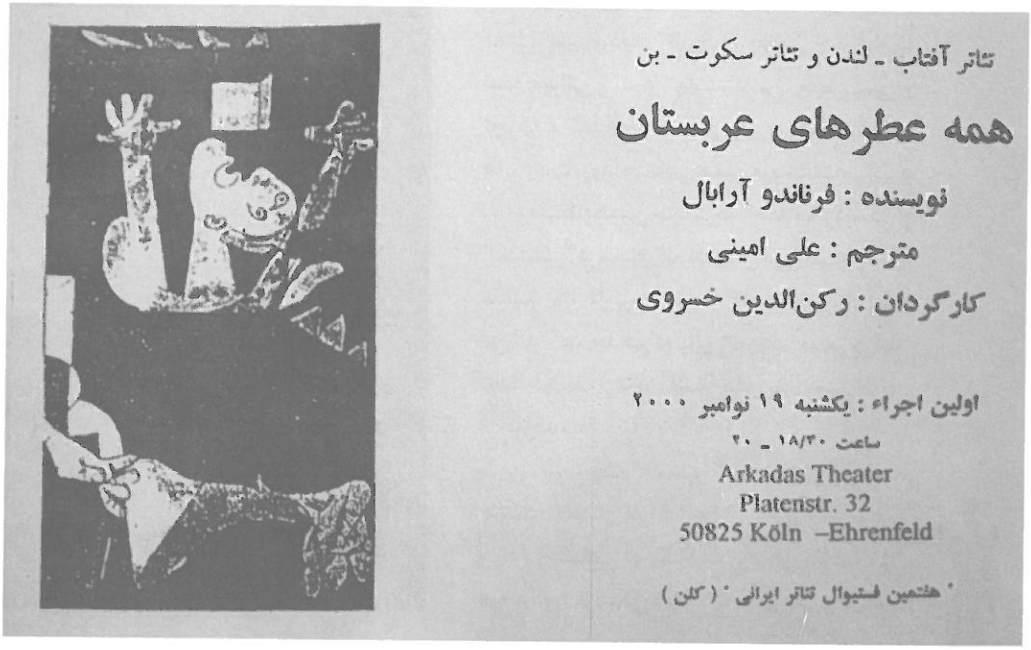
تئاتر، جشنواره، مهاجرت، تبعید ... اینها هر یک در فرهنگهای لغت، تعاریف جداگانه یی دارند. اما در یک تعریف کلی می‌توان گفت که هر یک ازکلمات نیازمند "سه پایه‌یی" هستند. اصطلاح "سه پایه" را نخستین بار "کنفوسیوس" حکیم بزرگ چینی در مبحث "سیاست و حکومت" به‌کار برد و از پس او، دانشمندان نظری و جامعه شناسان دنیای سیاست و حکومت نظیر "ابن خلدون"، "منتسکیو"، "ویکو" و "اگوست‌کنت" آن را به‌کارگرفتند.

تا این که در اوایل دهه ی ۱۹۶۰ میلادی "موریس دوورژه" بنیانگذار "علم سیاست" و رئیس همین کرسی در دانشگاه سوربن و عضو هیات علمی دانشگاه "هاروارد"، به عنوان یک نظریه ی تعمیم یافته ی علمی به آن هویت بخشید و از آن پس بود که اصطلاح "سه پایه"، جهت مفاهیم اثباتی تئوری های جدید مورد استفاده ی تمام رشته های نظری و تجربی قرارگرفت.

بعضی از استادان شوخ طبع فنون نظامی در تعریف "سه پایه"که یکی از ابزارهای کمکی سلاح های نیمه سنگین و یا سنگین جنگی است و سلاح اصلی را قائم و استوار نگه می‌دارد، می‌گویند: "سه پایه، چهارپایه یی است‌که یک "پایه" ندارد.

با این تعریف می‌توان گفت که کلمات تئاتر، جشنواره، مهاجرت، تبعید ... هر یک دارای سه پایه ی پیدا و یک پایه ی ناپیدا و نامرئی اند. پایه ی متن (نویسنده) پایه ی اجرا (کارگردان - عوامل اجرائی، اعم از بازیگران و دیگران) و پایه ی سوم مخاطب (مردم) هستند. پایه نامرئی و ناپیدای چهارم، هدف و نشانه‌گیری و به اعتبار دیگر "پیام" آن است.

... برخی از ایشان خود را "تبعیدی" و حرفه شان را "تئاتر در تبعید" می‌دانند، من، اما ایشان را "مهاجر"



و هنرشان را "تئاتر مهاجر" می‌خوانم. یا تئاتر مهاجرت، و بهتر بگوئیم تئاتر مهاجرین. پس می‌کوشم تئاتر ایشان را "تئاتر ایران در مهاجرات" بنامم. زیرا ایرانی اند و برخی از آنان هنرمندند، پاره ای شیدای تئاترند و "غم غربت" و "دوری از وطن" ایشان را از هم پاشیده است . یک نام دیگر هم با مسماست، "تئاتر خانه بدوشان".

تئاتر ایران در مهاجرت تا آنجا که من دیده‌ام ومی‌شناسم با این مشکلات مواجه است:

- پراکندگی مخاطب تئاتر در آلمان و سراسر اروپا
- کمبود امکانات مالی و فنی
- پراکندگی گروههای هنری
- دشواری های زندگی شخصی هنرمندان تئاتر و تماشاگران

در ابتدا آنها کوشیدند با گردهم آوردن ایرانی ها به ویژه در سطحی وسیع از نقاط دور دست و ارائه ی آثار هنری در خارج از کشور به معرفی گروههای تئاتری در خارج بپردازند و به فعالیت گروههای مزبور کمک کنند شاید بتوانند به مخاطبان ایرانی بیشتری که ساکن آلمان و یا اروپا هستند، دست یابند .

همه ی این کوششها با منظور و هدف دستیابی به همان "سه پایه" صورت گرفت . پایه ی نامریی چهارم به تفکر خاص هر گروه تئاتری ایرانی مقیم اروپا مربوط می‌شود. اغلب آنان از طیف های مختلف سیاسی و گرایش های متنوع فکری هستند . یک هفتاد و دو ملت غریب در غربت.

نخستین جشنواره یی که هنرمندان مهاجر به برگزاری آن مبادرت ورزیدند، در روزهای ۶ تا ۱۲ نوامبر ۱۹۹۴ در ئتئائبث اب‌پ‌اتث (تئاتر اورانیای شهر زیبای کلن) با شرکت هفت گروه تئاتری، اتفاق افتاد. ارائه ی توشه‌هایی از هنرهای نمایشی ایرانیان و توانایی‌های بالقوه‌ی آنان از مهم ترین اهداف

... برخی از ایشان خود را "تبعیدی" و حرفه شان را "تئاتر در تبعید" می‌دانند، من، اما ایشان را " مهاجر" و هنرشان را "تئاتر مهاجر" می‌خوانم. یا تئاتر مهاجرت، و بهتر بگوئیم تئاتر مهاجرین. پس می‌کوشم تئاتر ایشان را "تئاتر ایران در مهاجرات" بنامم. زیرا ایرانی اند و برخی از آنان هنرمندند، پاره ای شیدای تئاترند و "غم غربت" و "دوری از وطن" ایشان را از هم پاشیده است . یک نام دیگر هم با مسماست، "تئاتر خانه بدوشان"

نخستین هفته ی نمایش ایرانی بود و هدف کلی آن جستجوی پلی بین هنرهای نمایشی شرق و غرب اعلام شد . آنها ضرورت برگزاری "هفته نمایش ایرانی" را دوگانه می‌دانستند . از سویی ضروت انتقال فرهنگی به نام فرهنگ ایرانی و از سوی دیگر تاکید بر این مفهوم که هرکجا انسان حضور داشته باشد، تئاترهم حضور دارد . و هنرمند تئاتر می‌کوشد این زندگی را قابل تحمل ترکند . نه آن که از سوی فرهنگ و نژادی، تحمیل شود.

آنها در طول آن هفته، پانصد تماشاچی داشتند. گروههای هفتگانه‌ی نخستین گردهمایی هنرمندان تئاتر ایران در اروپا که در آلمان در شهرکلن هفته ی نمایش ایرانی را برگزار می‌کردند، عبارت بودند از:

- گروه تئاتر "ثالث"
- گروه تئاتر "رز"
- گروه تئاتر " SPIEL BALL اشپیل بال "
- گروه تئاتر عروسکی "زنگوله"
- گروه تئاتر "سکوت"
- گروه رقص "مژگان"
- گروه رقص "بهار"

به تعبیری "رقص" چون بازی بدن است می‌تواند مفاهیم تئاتری را نیز ایفا کند و نام گروه تئاتری به خود بگیرد.

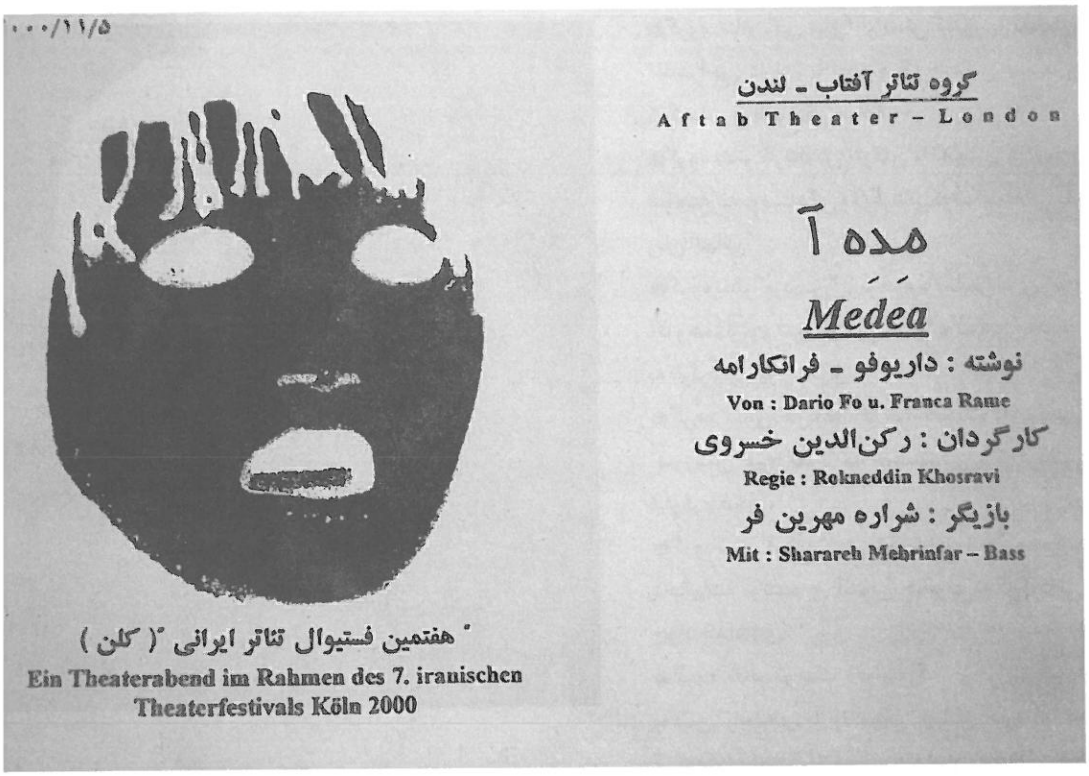
در ابتدا و انتهای این جشنواره تئاتری که مجموع تماشاگران آن در طول اجراها پانصد نفر بودند، مطبوعات و رسانه های محلی نیز آن را بازتاب دادند، انجمن فرهنگی" نوا" نیز با نوای موسیقی خود، جشنواره را یاری کرد.

۳۰ اکتبر تا ۵ نوامبر ۱۹۹۵

سال بعد، دومین فستیوال تئاتر ایرانی، با پانزده نمایش به‌کار خود ادامه داد. محل برگزاری نیز همان تئاتر اورانیای کلن بود.

- گروه تئاتر "دینا" از ابرهاوزن" با نمایشنامه "کثافت" نوشته ی روبرت اشنایدر و ترجمه و کارگردانی محمدعلی بهبودی.
- گروه تئاتر "آرکاداش" (از کلن) با نمایشنامه "کمک! آدم‌ها می‌آیند" . نویسنده و کارگردان "نجاتی شاهین"که به زبان آلمانی اجرا شد .
- گروه تئاتر "سکوت" (از بن) با نمایشنامه‌ی "پرومته‌ی" آشیل، ترجمه شاهرخ مسکوب به کارگردانی مجید فلاح زاده.
- گروه تئاتر "پردیس" (از بوخوم) نمایشنامه ی "رابطه ی آزاد زناشویی" از فرانکارامه و داریافو به کارگردانی ایرج زهری.
- گروه تئاتر "رز" (ازکلن) با نمایشنامه "نوازندگان دوره‌گرد" به نویسندگی وکارگردانی عطاء گیلانی به زبان آلمانی.
- گروه تئاتر "میترا" (از فرانکفورت) با نمایشنامه ی "مرگ یزدگرد" نویسنده بهرام بیضایی با ترجمه و کارگردانی پرویز برید به زبان آلمانی.
- گروه تئاتر "تندیس" (از فرانکفورت) با نمایشنامه ی "آخرین نامه" نوشته ی نسیم خاکسار و به کارگردانی هایده ترابی.
- گروه تئاتر "پگاه" (از استراسبورگ فرانسه) با نمایشنامه ی چهار صندوق بیضایی به کارگردانی مسعود همت بلند.
- گروه تئاتر "گوهر" (از برلین) با نمایشنامه ی "عقل کل" به نویسندگی وکارگردانی فرهاد پایار.
- گروه تئاتر "چهره" (از کلن) با نمایشنامه ی "عاقبت قلم فرسائی" از غلامحسین ساعدی و به کارگردانی اصغر نصرتی.
- گروه تئاتر "اشپیل بال" (ازکلن) با نمایشنامه ی "جوجو یستیک" با اقتباس از پروژه تئاتر یک مدرسه به‌کارگردانی "پترگورنر" به زبان آلمانی.
- گروه تئاتر "گئومات" (از فرانکفورت) با نمایشنامه ی ابراهیم تویچی به نویسندگی و کارگردانی منوچهر رادین.
- گروه تئاتر زنگوله و سکوت (از بن) با نمایشنامه ی "بچه ها بیائید بازی کنیم" به نویسندگی وکارگردانی بهرخ حسین بابایی به زبان فارسی و آلمانی.
- گروه تئاتر "رقص بهار" (ازکلن) با تئاتر رقص به سرپرستی ناصر بهرام پور.
- گروه تئاتر "رز و سکوت" (از کلن و بن) با نمایشنامه حسن کچل به روایتی دیگر نوشته ی عطاء گیلانی به‌کارگردانی مجید فلاح زاده.

این نمایشنامه آخری که داستانی فولکلوریک را به یک حکایت سیاسی تغییر شکل داده بود با طبیعت کمیک و موزیکال خودکه اجازه ی بهره‌گیری از هر

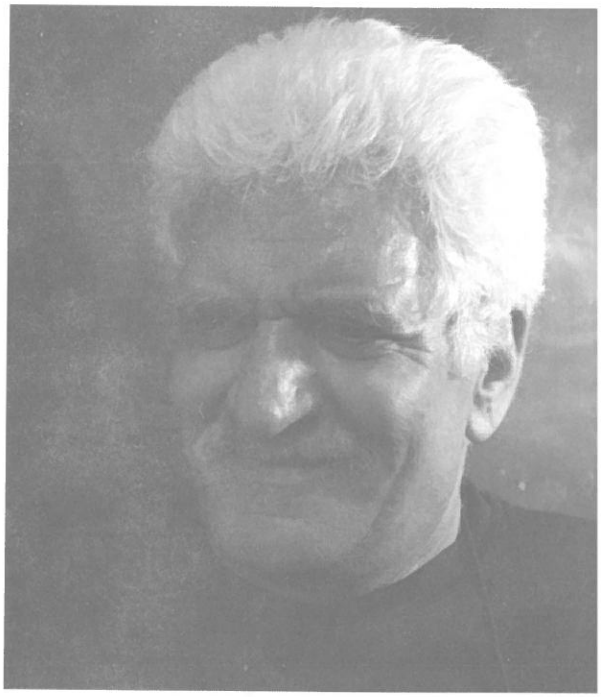


نوع موسیقی را می‌داد و با حضور حدود ۲۰ بازیگر حرفه یی و غیرحرفه یی از استقبال بسیار خوبی برخوردار شد، تا آنجا که می‌گفتند ۱۲۰۰ تماشاگر داشته است .

آنها سه سال بعد یعنی در جشنواره پنجم خود، موفق شدند ۵۵گروه تئاتری را یک جا جمع کنندکه از پانزدهم تا بیست و پنجم نوامبر ۱۹۹۸ در چهار تئاتر "آلته فویرداخه"، "تئاتر باو تورم"، " تئاتر هوریزون" و "تئاتر آرکاداش" به جولان بپردازند . آن سال سه نوع بلیت با سه بهای متفاوت عرضه کردند . بلیت های روزانه ۱۵ مارک بلیت های هر نمایش ۱۰ مارک‌که برای دانش آموزان و همکاران تئاتری نیم بها می‌شد . و نوع سوم بلیت پانزده روزه برای ۵۵ اجرای نمایشی ۲۰۰ مارک و البته اعضای شرکت کننده در فستیوال ورودیه ای معادل ۷ مارک می‌پرداختند.

در تئاتر باو تورم

- انجمن"تئاتر ایران از آمریکا" نمایشنامه ی " از خلنگزار تبعید" به نویسندگی و کارگردانی ناصر رحمانی نژاد.
- گروه تئاتر "سکوت" از بن با نمایشنامه ی "با کاروان سوخته" نوشته ی علیرضاکوشک جلالی و کارگردانی مجید فلاح زاده.
- گروه "هامون" کارگاه نمایش کلن، با نمایشنامه "روبینسون و کروزوئه" نوشته "دانیترونا" و "راوی چیو" به‌کارگردانی کوشک جلالی‌که به زبانی آلمانی اجرا شد .
- گروه "آنسا مبل آوا" از کلن با نمایش "هفت سالگی" با الهام از شعری سروده فروغ فرخزاد و به سرپرستی مصطفی آخوندی و گروه بهار از کلن با



نمایش عروسکی "بنشین و بازی را تماشا کن" از فرزانه بهرام پور.

● گروه تئاتر اسپونک از "زیگن" با نمایشنامه ی "بالماسکه ی ارواح" به نویسندگی و کارگردانی "مارک اکرت" به زبان آلمانی

● گروه تئاتر "تن زاد از بوخوم" با نمایش رقص "ارثیه ی پدربزرگ" عباس قیایی.

● گروه تئاتر "آرمان" از اگسبورگ با نمایش "علی کوچیکه" با الهام از شعر فروغ فرخزاد و "خانه سریولی" برگرفته از شعر نیما یوشیج به کارگردانی رهی دوستی.

● گروه تئاتر "دروغ های شاخدار" از فرانکفورت با نمایش "همه چیز تحت کنترل" به نویسندگی و کارگردانی یوسف کیلیک.

● گروه تئاتر "تنها" از بن با نمایش "تراژدی مادر" به نویسندگی و کارگردانی فرود حیدری.

● گروه تئاتر "بی مرز" از شش کشور با نمایش "ظاهرا بی دلیل" با ایده و طرح بناس سعید و کارگردانی روث و بناس سعید.

● گروه تئاتر "آرکاداش" از کلن با نمایش "باکاروان سوخته" به نویسندگی و کارگردانی کوشک جلالی به زبان آلمانی

● گروه تئاتر "پردیس" از بوخوم با نمایش های "من آقا و همباز او و تنها آنها می دانند" نوشته ژان تاردیو به کارگردانی ایرج زهری.

● گروه تئاتر "دریچه" از فرانکفورت با نمایش "سرزمین هیچ کس" به نویسندگی و کارگردانی نیلوفر بیضایی.

● گروه تئاتر "فرزانه" از دورتموند با نمایش "مضرات دخانیات" نوشته ی آنتوان چخوف به کارگردانی جواد خدادادی.

● گروه تئاتر کوچک "فرایبورگ" از فرایبورگ با نمایش "رابطه ی باز زناشویی" نوشته "داریوفو" به کارگردانی سعید مولا به زبان آلمانی .

● گروه تئاتر "پژواک" از پاریس با نمایش "بیداری" از داریوفو به کارگردانی شکوه نجم آبادی.

● گروه تئاتر "اودیسه" از پاریس به نمایش "خلقت تک رقصی" باکرئوگرافی فرح خسروی.

● "انجمن تئاتر ایران و آلمان" از کلن با اپرت "مشدی عباد" نوشته‌ی عطاء گیلانی، موسیقی عباس کوشک جلالی و کارگردانی مجید فلاح زاده.

در تئاترهای دیگر

گروههای، "مرکز هنر در تبعید" از زیگن، گروه تئاتر "خواب در بیداری" از ویس بادن، گروه تئاتر "پرده باز" از دورتموند، گروه تئاتر "چهره" از کلن با نمایش "شاپرک خانوم" نوشته بیژن مفید به کارگردانی اصغر نصرتی، گروه تئاتر "اردوکان" از کلن، گروه تئاتر "هنر

ایرانی" ازگوته بورگ، گروه تئاتر "ارامنه" از امریکا با نمایش "از دنیای تومانیان "گروه تئاتر "صیاد" با فیلم "واقعه ی سینما رکس آبادان"، گروه تئاتر "گوهر" از برلین با نمایش "جهیکا" نوشته فرهاد پایار به کارگردانی سعید شباهنگ، گروه تئاتر "همگان" از فرانکفورت با نمایش "همه ی کپسول های سوئدی" نوشته داریوش کارگر به کارگردانی منوچهر رادین، گروه "کارگاه نمایش کلن" با نمایش "هابیل و قابیل" به نویسندگی وکارگردانی کوشک جلالی، گروه تئاتر "سوربن" از پاریس با نمایش "گم" از ابراهیم مکی و "آوازخوان طاس" اوژن یونسکو هر دو به کارگردانی آرتوپرن، گروه تئاتر "شهرزاد" از پاری با نمایش "افسانه ی ببر" از "داریوفو" به کارگردانی صدرالدین زاهد، گروه "خرسندی" با نمایش "خرسند آپ کمدی" به کارگردانی هادی خرسندی، گروه "ستاره ی فیلم - تئاتر" ازکلن با نمایش فیلم شب طولانی به نویسندگی و کارگردانی کمال حسینی، "فستیوال بین المللی فیلم در مهاجرت" ازگوته بورگ با نمایش "فیلم تئاتر مرگ بر امپریالیسم" از سعید سلطانپور و گروه فیلم تئاتر افغانی از افغانستنان با تئاتر "عظیم آشتی" به کارگردانی بهروز به نژاد با زبان دری و پشتو. گروه "رقص بهار" از کلن با رقص "آزادی" به کارگردانی ناصربهرام پور.

"آنسامبل اندرونی" ازکلن با نمایش "ایران خانم" با استفاده از ترانه های نمایشی ایران به سرپرستی مریم آخوندی.

گروه تئاتر تماشاخانه از هامبورگ با نمایش "شهر قصه ی امروز" نوشته حسین افصحی و بهنام حسن پور به کارگردانی حسین افصحی.

چه تعداد از این گروه ها، تئاتری حرفه ای بوده‌اند و یا هستند و کارشان اصولا تامل برانگیز است یا نیست، مورد بحث و نظر این نوشته نیست. مقصود این است که عطش تئاتر، ۵۵ گروه را برای رفع تشنگی گرد هم می‌نشاند، مگر هر یک به قدر تشنگی بنوشند و به مخاطبان خود بنوشانند. در خصوص کیفیت نمایش های ایشان نیز اشاره یی نمی‌کنم . زیرا روشن است که هیچ اتفاق شگفت انگیزی آنجا نمی‌افتد. فی المثل روخوانی متن "ماهی سیاه‌کوچولو" ی صمد بهرنگی با نمایش چند اسلایدکه در جشنواره چهارم اتفاق افتاد، هیچ‌گونه ارتباطی با تئاتر نداشت و نمی‌توانست جز اتلاف وقت تماشاگران عایدی در بر داشته باشد . فقط بزرگترهایی که این قصه را می‌شناختند از طریق آن روخوانی می‌توانستند به کودکی خود بازگردند. همین و دیگر هیچ ...

از سال ششم بود که آنها به کیفیت اندیشیدند و توانستند "گروهها" را انتخاب کنند. در سال ششم فستیوال تئاتر مهاجرت ۲۲گروه و در سال هفتم ۱۶ گروه را دست چین کردند . در سال هشتم ناگهان به دلیل دعوت از گروه های ایرانی آنجا طوفانی براه افتاد. شمشیرها از نیام کشیده شد و قلم ها علیه یکدیگر بکار افتادند. آتشی افروختندکه دودش جز به چشم تئاتر نرفت. گروههایی حضور در فستیوال را تحریم کردند .

برای برگزارکنندگان فستیوال تئاتر ایرانی کلن در طول هشت سال آشکار شده بودکه در سراسر دنیای مهاجر، توان بخش عمده ای از تولید تئاتری در خارج ازکشور در سراسر دنیای مهاجر به انتها رسیده و به سخن دیگرکفگیر اکثر مخالفان ارتباط با داخل کشور به ته دیگ خورده است . هم تئاتری ها و هم تماشاگران از تکرار بسیاری از مضامین هنری - اجتماعی - سیاسی نمایش ها جدا از تکرار شیوه های تولیدکه ناشی از چشم اندازهای تنگ و کور آینده ی تئاتر در مهاجرت جغرافیایی است، خسته و کم حوصله و در موارد بسیاری سرخورده شده‌اند .

تا چه حد مرافعه ها وکشمکش های کلیشه ای زن و

شوهر و سرانجام طلاق بر صحنه ؟ !! تا چه حد شکاف ها و عدم تفاهمات کلیشه ای زبانی میان فرزندان و مادرها و پدرها بر صحنه ؟ ! تا چه حد تقلیدهای دست ششم پوچی کار ایرانی از هستی بر صحنه ؟ ! تا چه حد فمنیسم بازی و مردستیزی دهان پرکن مد روز بر صحنه ؟ تا چه حد تاریخ نگاری وگذشته‌کاوی که چه بودیم و چه شدیم بر صحنه ؟ تا چه حد سکس و خشونت - تئاتر روز آمریکایی بر صحنه؟ تا چه حد حضور یک تلفن - کاراکتر به عنوان حلال مشکلات بر صحنه؟ تا چه حد جاهل بازی - یک سنت خنده - بر صحنه؟ تا چه حد سوء استفاده از نور، صدا و تکنیک برای القای یک اندیشه ی پریش بی سامان بر صحنه؟ و ....

شش بعدازظهر روز جمعه شانزدهم نوامبر ۲۰۰۱ برابر با بیست و پنجم آبان ماه ۸۰ هشتمین فستیوال تئاتر ایرانی در شهرکلن در تئاتر "باوتورم" افتتاح می‌شد و یازده روز ادامه می‌یافت . با این هراس که نمایندگانی از جانب تحریم کنندگان بیایند و فستیوال را بهم بریزند و مانع برپایی آن شوند. پیش از این به دلیل دعوت ازگروههای تئاتر از ایران - آنها در مطبوعات ایرانی اروپا طوفانی براه‌انداخته بودند. مدیران فستیوال تئاتر ایرانی بر این باور بودند که برای خروج از این تکرارهای بی فرجام باید کاری می‌کردند. گستاخ و با شهامت در جستجوی کشف راههای جدید بودند تا بازیگر و تماشاگر - هر دو - دوباره به شوق آیند . تا به شوقی افزون تر در پی برپایی ستون های فرهنگی معلق خود در فضای طوفانی جهان مرزهای جغرافیایی شکسته ی امروز باشند .

یک اندیشمند و سیاستمدار چینی چند سال پیش گفت "قرن نوزدهم متعلق به اروپا، قرن بیستم متعلق به امریکا و قرن بیست و یکم متعلق به ما - به آسیاست"

بنابراین از دیدگاه آنان "صلح" ضروری و برقراری "دیالوگ" ضروری تر است . زیرا بزرگراه جهانی فردا از "آسیا" خواهدگذشت.

علیرغم همه این کوششها، جنگ های فرقه ای - سیاسی باورهای فکری و دیدگاههای هنری، بر این باورم آنچه آنجا در اروپا و حتی در نقاط دیگر جهان در تئاتر ایرانی مهاجر می‌گذرد، با همه ی احترام خالصانه یی که برای هرکوشش شریف تئاتری در هر کجای جهان قائلم، اصلا تئاتر نیست . شبه تئاتر است .که نمونه هایش در قلمرو تئاتر ما نیز در داخل کشور - فراوان است .

اما به این باور هم معتقدم که "انسان در طول زندگی است که معنا پیدا می‌کند"، قابل تعریف و ارزش گذاری می‌شود .

انسانی که اشتباه نکند - انسان نیست. تاریخی تر و پندآموزتر بگویم. چه ازگذشته و چه از حال ....

مگر آشیل و سوفوکل و ... از سوی نظام برده داری آتن سخن نمی‌گفتند؟

مگر سعدی و حافظ و سیل شاعران ما ثناگوی دربارها نبودند؟

مگر شکسپیر و مولیر جیره خوار دربارهای مستبد و نیمه فئودال و نیمه سرمایه دار دوران خود نبودند و به دستبوس نمی‌رفتند؟

مگر برشت را حزب کمونیست آلمان شرقی خوراک نمی‌داد؟

مگر نوشین عضوکمیته مرکزی حزب توده نبود؟

مگر غلامحسین ساعدی نمایشنامه‌هایش بر صحنه‌ی دولتی تئاتر سنگلج و حتی صحنه ی تئاتر انجمن ایران و آمریکا اجرا نمی‌شد؟

مدیر فستیوال تئاتر ایرانی کلن که آن سال با طوفان تحریم مواجه شده بود. چون گروه تغزیه ای از ایران قرار بود به آنجا بیایند و تغزیه ی "موسی و شبان" را اجرا کنندکه اجراکردند و من نیزدیدم . بر این باور بودکه:

● هنر تحریم پذیر نیست . هنرمند خیانت نمی‌کند و تئاتر انسانی ترین هنرهاست . این حق هنرمند است که زیگزاگ وار بگوید، حرکت کند و بسازد . ماکه "مائو" نیستیم که حتی موسیقی "بتهوون" را تحریم کنیم و شنیدن سمفونی "شماره ۹ " را ارتجاعی تفسیر کنیم. خیر ! ما مائوئیست نیستیم . اما هیچگاه هم این لحظه و مقطع سیاه و ارتجاعی از زندگی "مائو" را هم، تمامی شخصیت این مبارز بزرگ انسان دوست نپنداشته ایم. او سپس پرخاشگرانه خطاب به تحریم‌کنندگان می‌گفت:

● هنوز دموکرات نشده‌اید؟ هنوز به آزادی خو نگرفته اید؟ هنوز به غل و زنجیر فکر می‌کنید؟ هنوز "طالبان" وار در پی دگم‌هایتان می‌دوید؟ هنوز تخریب می‌کنید؟ می‌خواهید جنگ فرهنگی راه بیندازید؟ می‌خواهید درکنار "طالبان "ها آن روی سیاه و زشت جهش غول آسیا باشید؟ می‌خواهید در جاده ابریشم هنوز پیاده بدوید؟ در فستیوال جاده ابریشم بمب بیندازید؟ بمب خودبینی‌های نحیف تفرقه ! ... باشد، ما حرفی نداریم اما فراموشتان نشود "عموسام" و پدربزرگش "عموجان ـ جک" هنوز به خاطرات قرن نوزدهم و قرن بیستم دلخوش اند . اما، واقعیت قرن بیست و یکم چیز دیگری می‌گوید. ما چه چیز دیگری می‌گوئیم.قرن بیست و یکم متعلق به ما ـ به آسیاست. پس از اروپاکه هیچ، از آمریکا و از زیر "فراکش" به در آئید و به خود آئید .

● جدای از اعلامیه‌هایی که آن سال از تحریم کنندگان خواندم، بیشتر مایل و مشتاق بودم ـ به عنوان یک انسان مستقل و آزاد از هر قید و بند فکری دریابم که تئاتر در مهاجرت در چه موقعیت قرار دارد؟ ادبیات نمایشی ایرانیان مهاجر تاکجا بالیده است"

تا چه حد مرافعه‌ها و کشمکش‌های کلیشه ای زن و شوهر و سرانجام طلاق بر صحنه ؟ !! تا چه حد شکاف ها و عدم تفاهمات کلیشه ای زبانی میان فرزندان و مادرها و پدرها بر صحنه ؟ ! تا چه حد تقلیدهای دست ششم پوچی کار ایرانی از هستی بر صحنه ؟ ! تا چه حد فمنیسم بازی و مردستیزی دهان پرکن مد روز بر صحنه ؟ تا چه حد تاریخ نگاری و گذشته کاوی که چه بودیم و چه شدیم بر صحنه ؟ تا چه حد سکس و خشونت ـ تئاتر روز آمریکایی بر صحنه؟ تا چه حد حضور یک تلفن ـ کاراکتر به عنوان حلال مشکلات بر صحنه؟ تا چه حد جاهل بازی ـ یک سنت خنده ـ بر صحنه؟ تا چه حد سوء استفاده از نور، صدا و تکنیک برای القای یک اندیشه ی پریش بی سامان بر صحنه؟ و ....

دریافتم:

ترسم نرسی به‌کعبه ای اعرابی
کاین ره‌که تو می‌روی به ترکستان است

متاسفم بگویم ایرانیان مهاجر امروز در قلمرو ادبیات هیچ درسی از ادیبان و بزرگان مهاجر دوران مشروطه و جنگ جهانی اول نیاموخته‌اند و نیز به نبوغ مهاجران آمریکای لاتین که در قلب اروپا، ادبیات‌کشورهای بیست‌گانه را در اوج ادبیات جهان نشاندند، بی توجهی‌کرده‌اند.

آنجا باز هم دزد خردسال چارلز دیکنز، عروسی آنتوان چخوف، پرده ی خیال لورکا، رابطه ی آزاد زناشویی داریوفو، موش و گربه ی عبید زاکانی و ... اجرا می‌شود. یک متن نمایشی تکان دهنده و تاثیرگذارکه از بلوغ ایرانی مهاجر - با این سابقه ی درخشان ادبی - سخن بگوید پدید نمی‌آید. حتی دریغ از درام نویسانی‌که می‌شناختیم و روزگاری درام های ارزشمندی می‌نوشتند. غلامحسین ساعدی در مهاجرت بود و آنجا آزاد بود. محسن یلفانی در مهاجرت است و آنجا آزاداست. ابراهیم مکی در مهاجرت است آ نجا آزاد است. خیلی های دیگرکه در مهاجرت هستند وبودند و آنجا آزادند ... شک می‌کنم ! واقعا آزاد هستند ؟ و می‌پرسم که آزادی چیست؟ جز این‌که از "خود" آزاد شده باشند. چرا دیگر طی بیست و پنج سالی که از "آزادی" گذشته است - یک پروار بندان ساعدی، یک آموزگاران یلفانی، یک سگی در خرمن جای نصرت نویدی، نوشته نشده است. پرویز صیاد و ایرج جنتی عطایی چه آثار درخشانی خلق کرده‌اند؟ هوشنگ توزیع از اسماعیل خلج چه ها آموخته است ؟

نسل جوان مهاجر در آنجا چه می‌کند؟ به درام نویسی چگونه نظر می‌کند؟ جالب بود بدانم نیلوفر بیضایی -که روزگاری دور نقاشی های‌کودکانه اش را من در روزنامه چاپ می‌کردم تا بگویم در این‌کودک، خلاقیتی نهفته است... از پدر چه آموخته است. او نمایشنامه های "شک"، " غروب بی پایان"، "با تو در شهر آینه"، "مرجان، مانی و چند مشکل کوچک" و"آخرین بازی یا بازی آخر را به فارسی نوشته بود. یک نمایش نیز با عنوان "ما با هم موافقیم" به زبان آلمانی نوشته است.

خلاصه نمایش آخرین بازی او این است:

... نمایش با سخنرانی شهردار برگزیده ی شهری آغاز می‌شود که هنوز نامی‌ندارد. شهردار اعلام می‌کند که این شهر از بند استبداد رها شده و نخستین شهری است‌که بر اساس قوانین جدید و بر مبنای دمکراسی و احترام به حقوق فردی پایه ریزی می‌شود.

زنی تازه وارد به نام سارا پا به این شهر می‌گذارد و به جستجوی خواهرش مانا می‌پردازد و دخترکی لال به نام خورشید با فانوسی در دست راهنمای او می‌شود. دو خواهر یکدیگر را باز می‌یابند. اما، رابطه عشق و نفرت در میان ایشان برقرار می‌شود. سارا زنی است‌که مهم ترین مشخصه ی زندگی وی فرزندان اویند. او تنها، یک مادر است و با "مانا"که زنی آزادمنش است، میانه ی چندان خوبی ندارد و زندگی به ظاهر آشفته ی مانا او را عصبی می‌کند. در پایان سارا و مانا با همان خصلت هایشان می‌مانند. دخترک لال می‌تواند سخن بگوید " ... خورشیدی، خورشیدی لبریز از امیدی جاوید"

تئودور داستایفسکی گفته است "هر چیز می‌تواند به‌اندازه ی خود واقعیت، هراس انگیز و هولناک باشد.

واقعیت هولناک این است‌که تئاتر مهاجر یا به تعبیر خود ایشان تئاتر در تبعید، سه پایه یی است‌که "سه پایه" ندارد. ●

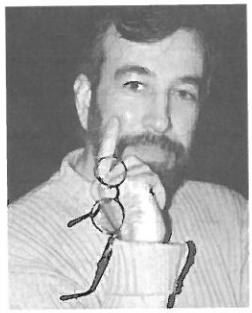
نگاه

برگزیده‌ی ادبیات نمایشی

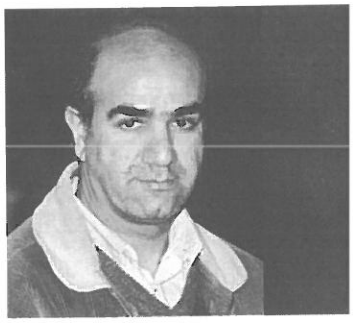
نخستین دوره‌ی انتخاب آثار

اظهار نظر هنرمندان تئاتر در مورد

نخستین دوره ی انتخاب آثار برگزیده ی ادبیات نمایشی ایران



فرهاد مهندس‌پور می‌گوید: " نظری ندارم. در این خصوص صاحب نظر نیستم. باید کسانی‌که در این حوزه فعالیت می‌کنند نظر دهند." وی در ادامه می‌گوید: " دیگر نه قدیمی هستم، نه پیشکوست، نه هنرمند و نه ... در این دوره‌که همه هنرمند و استاد و پیشکوست هستند دیگر هیچ چیز نیستم.!!

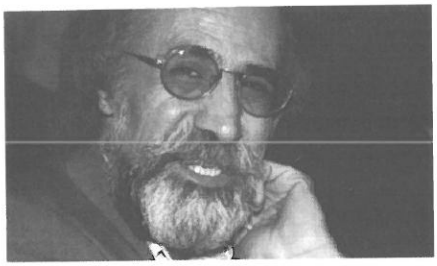


سعید شاپوری نیز با جمله ی " در جریان نبودم" آغاز کرده و می‌گوید: "به طورکلی باید گفت جای این جایزه و اهمیت دادن به ادبیات نمایشی خالی بود ولی در باره‌ی چگونگی انتخاب آثار نمی‌توانم نظر دهم، چون در جریان آن نبوده‌ام . امیدوارم برای این انتخاب‌ها، اصول مشخص و در این حرکت تداوم و جود داشته باشد. "

وی ادامه می‌دهد: " امیدوارم آثار، کیلویی و با توجه به تعداد برگ‌کاغذ انتخاب نشود."

شاپوری با افسوس می‌گوید: " زمانی‌که تنهاکار برای ارج و قرب نوشتن است، امیدوارم این حرکت مثبت باشد و به پیشرفت نمایشنامه نویسی ماکمک‌کند."

وی درباره‌ی گزینش آثار می‌گوید: " انجمن و کارشناسان ادبیات نمایشی باید پیش از این اعلام می‌کردندکه چه شاخصه ها و چه تعریف و روشی در این مسیر دارند. باید در روز جشن دیدکه چه اتفاقی رخ داده است. با چه زمینه ای و با چه افرادی مواجه خواهیم بود و پس از آن است‌که نظر و قضاوت افراد اهمیت پیدا خواهدکرد."



دکتر فرشید ابراهیمیان نویسنده، مترجم و پژوهشگرتئاتر، نظر خود را چنین بیان می‌کند:

"سال‌های اخیر درام نویسان زیادی معرفی شده‌اند. باید از نمایش نامه نویسی که ساختار استوار، شخصیت پردازی و دیالوگ نویسی به معنای گفتگوی دیالکتیکی و به طور کلی

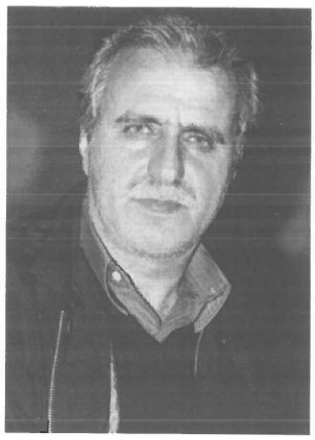
خصوصیات دراماتیک، در اثرش وجود داشته باشد از این طریق تقدیر شود."

وی ادامه می‌دهد: از آنجا که سابقه ای در این خصوص وجود ندارد می توان امیدوار بود که با این حرکت بستر آن فراهم شود.

وی یکی از مشکلات عدیده ی نمایشنامه های ایرانی را فقدان عناصر ساختمانی دانست و افزود: نمایشنامه نویسان معدودی هستند که اسکلت نمایشنامه را می‌شناسند. شناخت ساختار که شامل شخصیت، زبان و دیگر عناصر می‌شود آن را تکمیل می‌کند.

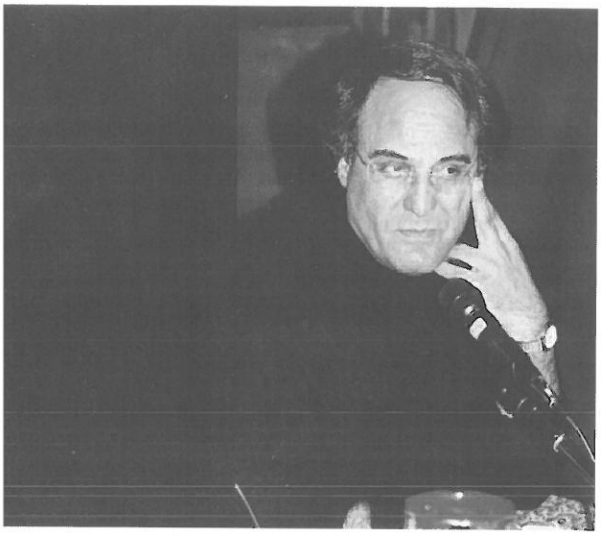
این استاد دانشگاه ادامه می دهد: "عنصر مهم دیگر اندیشه و فلسفه‌ی پشت اثر است که فقدان آن، نمایشنامه را به نامه‌ی نمایشی تبدیل می‌کند. در حقیقت ساختمان اثر از سیستم فلسفی پشت اثر طبعیت می‌کند."

وی در پایان تاکید می‌کند: این دو عنصر ضروری ترین عناصر شناخت، تمیز و تشخیص هستند که در ایران تنها چند نفر آن را در نظر می‌گیرند."



تاجبخش فنائیان کارگردان و استاد دانشگاه در پاسخ به سوال ما می‌گوید: "هر جایزه‌ی ادبی، به هر ادیب و نمایشنامه نویسی که اختصاص داده شود یک سپاس و قدردانی است. از آنجاکه دیدگاه داوران و قضاوت کننده‌ها متفاوت است، کاش معیارها و ضوابط قضاوت در یک چهارچوب کلی عنوان شود تا دیگران در جریان قرار گیرند.

فنائیان تاکید می‌کند: "بیان این معیارها و ضوابط به تولید آثاری با توجه به دیدگاه فنی و اصولی نمایشنامه نویسی منجر خواهد شد."

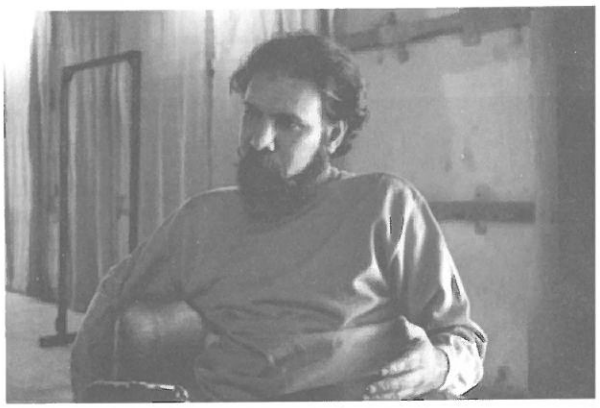


دکتر قطب الدین صادقی نویسنده، کارگردان، استاد دانشگاه و پژوهشگر تئاتر چنین می‌گوید: "نتیجه این جایزه ادبی بستگی به‌کسانی دارد که قضاوت را برعهده دارند. متاسفانه آنچه تا امروز دیده ایم این است که اغلب باند بازی می‌شود."

وی ادامه می‌دهد: "اگر هدف نهایی ارزش گذاری هنری باشد باید کاملا بی غرض و به دور از جهت گیری سیاسی انجام شود. این کار، داوران فهیم و به دور از عقده های حرفه ای می‌طلبد."

صادقی با تذکر این نکته که جایزه های بزرگ ادبی معمولا به اولین ها اعطاء می‌شود می‌ا فزاید: "باید مشخص شود این جایزه به چه سطحی تعلق

میگیرد. آماتور و حرفه ای نباید با هم مقایسه شوند. در جهان معمولا چنین جوایزی به منظور تشویق نویسندگان جوان و برای جدیت و دلگرمی‌آنان در آغاز ورودشان به عرصه‌ی حرفه‌ای، اعطاء می‌شود."

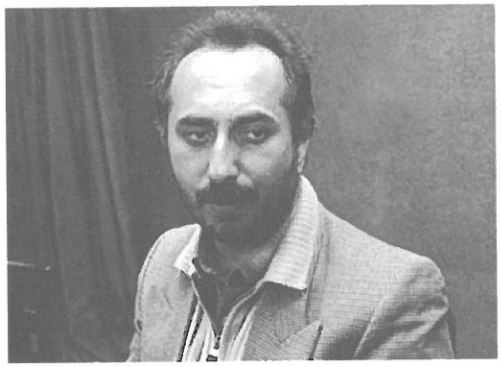


امیر دژاکام نویسنده وکارگردان تئاتر در توصیف این حرکت گفت: این حرکت اگر حمایت شود می تواند ا صلی ترین مرکز نمایشنامه نویسی کشور را شکل دهد. کانون نمایشنامه نویسان خانه‌ی تئاتر از کسانی که قلم زده‌اند و زحمت کشیده‌اند تشکیل شده است و جایگاه حقوقی خوبی دارد. این حرکت می‌تواند با حفظ جایگاه و حفظ اصول زیبایی شناسانه، جهت گیری کرده و با اصلاح اشتباهات، اصلی ترین ورسمی ترین حرکت به شمار رود.

وی افزود: نمایشنامه رکن بسیار مهمی است و وجود نمایشنامه‌ی قوی، نوید دهنده‌ی اجرایی خوب خواهد بود. ادبیات نمایشی، مظلوم، مهجور و بدون بانی است و بیشتر، حرکت های ملموس مورد تمجید قرار می‌گیرند در حالی که حرکات باید معقول باشند. ما بذری در دست داریم که اگر سلامت باشد محصول خوبی خواهیم داشت وباید تلاش شود بذرهای پالایش شده مورد حمایت قرار گیرند. این نمایشنامه نویس گفت: گروهی به جای انجام کار، شوی آن را اجرا می‌کنند، اما نمایشنامه نویس به دور از غوغا و در خلوت خود، کارش را به انجام می‌رساند. نمایشنامه نویس باید واقعیت‌ها را لمس کند، تحقیق و مطالعه‌ی میدانی و کتابخانه‌ای داشته باشد و مسائل روز را بداند، مسائل فرهنگی و فلسفی را بشناسد و باید قدرت تخیل بالا یی داشته باشد.

دژاکام خاطر نشان کرد: نمایشنامه نویس اینگونه فعالیت می‌کند و بعد مهجور واقع می‌شود. باید حقوق صنفی آنها رعایت شود و قراردادهایی مناسب بسته شوند و حقوق حقه آنها پرداخت شود.

این کارگردان تئاتر در پایان گفت: در دنیا رسم بر این است هر بار متن نویسنده ای مورد چاپ یا اجرا قرار می‌گیرد دستمزد او برایش واریز می‌شود . متولیان امر باید حقوق این قشر را به رسمیت بشناسند. به اهالی خانه‌ی تئاتر به خصوص کانون نمایشنامه نویسان به خاطر همت بالا یشان خسته نباشید می‌گویم.



حسین مسافر آستانه، مدیرعامل انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس و دبیر بیست و چهارمین جشنواره‌ی بین المللی تئاتر فجر در این باره گفت: به طور قطع هر حرکتی که برای تقدیر از ادبیات نمایشی

و نمایشنامه نویسان صورت گیرد تاثیرات مثبتی در پی دارد. اینگونه از ادبیات بسیار مهجور واقع شده است.

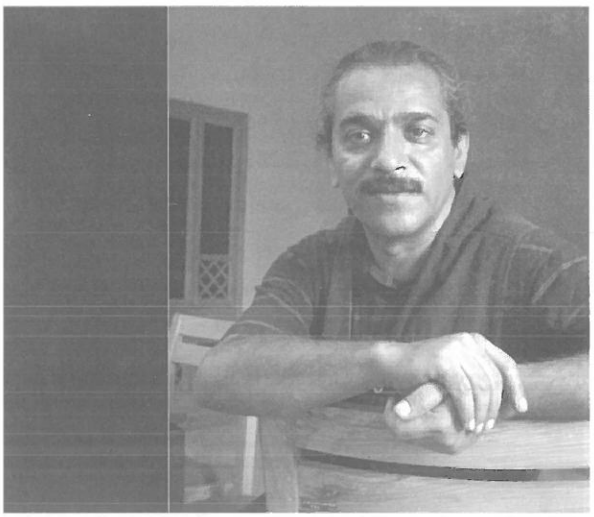
وی خاطرنشان کرد: به طور معمول، ادبیات نمایشی در جامعه‌ی ما بر پایه‌ی انگیزههای شخصی و دغدغه‌های ذهنی نویسنده شکل می‌گیرد و انگیزه‌ها کمتر از مسائل و متن جامعه ناشی می‌شود. از طرفی دیگر، در بین گونه های ادبی، نمایشنامه از سوی ناشرین باکمترین اقبال روبه رو می‌شود و ناشرین تمایلی به چاپ این کتب نشان نمی‌دهند و این برخورد سرخوردگی‌هایی را برای قشر نمایشنامه نویس ایجاد می‌کند.

مسافر این حرکت را مفید و پسندیده دانست وگفت: ارزیابی نمایشنامه ها امری لازم و ضروری است به شرط این که ماحصل این ارزیابی در دسترس نویسنده ها قرارگیرد و فقط به اهدای جوایز خاتمه نیابد. ما هنوز آرشیوی از مجموعه آثار ادبی در ایران نداریم و خوب است آثار ارسال شده به این مسابقه در آرشیوی گردآوری شوند تا جامعه نمایشنامه نویسان نیز بتوانند از آنها بهره مند شوند. امیدوارم مراکز دیگر نیز خانه تئاتر را در استمرار بخشید ن به این حرکت یاری کنند.

اصغر همت، بازیگر تئاتر و تلویزیون این حرکت را از سوی انجمن، نمایشنامه نویسان خانه‌ی تئاتر اتفاقی تاثیرگذار دانست و گفت: ما در زمینه‌ی ادبیات نمایشی دچار فقر شدیدی هستیم و امید است این حرکت خانه‌ی تئاتر برای نجات تئاتر ما از چنین ضعف عمیقی راهگشا باشد.

وی خاطرنشان کرد: این حرکت از آنجاکه حمایت مرکز هنرهای نمایشی را نیز به همراه داشته است شروعی بسیار خوب به شمار می‌رود که در صورت تداوم به نتایجی بزرگ خواهد رسید. اتفاقات مقطعی تغییر شگرفی ایجاد نمی کنند، اصل استقرار و استمرار و هدف دراز مدت است.

این بازیگر تئاتر افزود: در حال حاضر توقعی از دور اول این مسابقه نداریم البته هنوز نتیجه را ندیده ایم و امید است این آثار منتشر شوند تا توسط باقی دوستان نیز بررسی شده و مشخص شود نمایشنامه ها از چه جایگاهی برخوردارند و آیا گامی به جلو برداشته ایم یا خیر! این حرکات حمایت مسئولان را می‌طلبند تا به نتایج مورد نظر بیانجامند. به برگزارکنندگان این حرکت بزرگ خسته نباشید می‌گویم.



× داوود دانشور، کارگردان، مترجم و مدرس تئاتر در باره‌ی نخستین دوره‌ی برگزاری مسابقه‌ی انتخاب برترین آثار ادبیات نمایشی گفت: این حرکات لازم اند اما راه چاره نیستند. برای رسیدن به هدف امکانات لازم است، کارگاه‌های نمایشنامه نویسی که در آنها استعدادها شکوفا شوند. در این مسابقات یک سری آثار با هم مقایسه می‌شوندکه به طور قطع جای نمایشنامه‌های خوب جهانی و حتی خوب

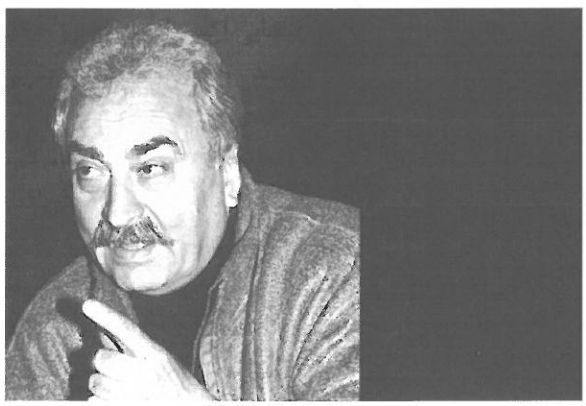
داخلی در آن خالی خواهد بود .

وی افزود: آثار جهانی از موضوع کشمکش، زبان نمایشی و پیام جهانی برخوردارند، گروه ها به همین علت در اجراهای خود بیشتر از آثار خارجی بهره می‌گیرند تا آثار داخلی . نمایشنامه های ما بخصوص نمایشنامه های شهرستانی پربار نیستند.

این کارگردان تاکید کرد: برگزاری این مسابقات نباید فریبنده باشد و فقط به اهدای جوایز خلاصه شود. اصل همان دوره های آموزشی و تبادل اطلاعات است. این مسابقات در گذشته نیز برگزار می‌شدند و در اولین دوره آنها، بلبل سرگشته به قلم علی نصیریان رتبه نخست را کسب کرد.

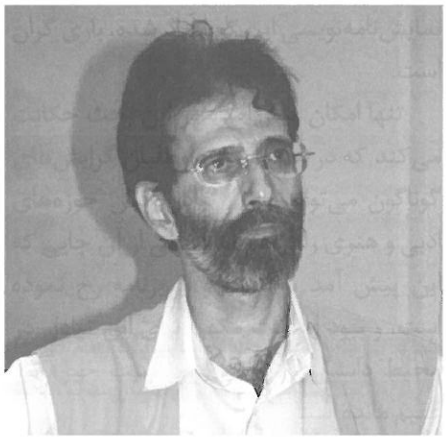
وی خاطر نشان کرد: اگر در روش برگزاری و اهداف این مسابقات تغییری حاصل نشود فقط یک دلخوشی به شمار خواهند رفت که رشدی نیز در پی نخواهند داشت. در این حرکات، نمایشنامه نویسی به صورت اخص رشد نمی‌کند.

دانشور در پایان از خانه‌ی تئاتر که برگزارکننده‌ی این حرکت به شمار می‌رود تشکر کرده و این گام را گامی اولیه و موثر در حرکات بزرگ در آینده دانست.



هادی مرزبان، نویسنده، کارگردان و بازیگر تئاتر، همت خانه‌ی تئاتر را در برگزاری این مسابقه قابل ستایش دانست و گفت: در این راستا هر چه فعالیت کنیم باز هم کم است. مشکل اصلی تئاتر ما ضعف های موجود در متون‌اند.

وی افزود: باید نویسندگان را به هر طریق ممکن تشویق کرد و به اوضاعشان رسیدگی شود تا درجه‌ی علاقمندی در آنها تقویت شود. حرکات مقطعی ثمری نخواهند داشت. نسل جوان را باید به طور مستمر حمایت و پشتیبانی کرد. خسته نباشید.



نصرالله قادری، نویسنده و کارگردان تئاتر به مثبت بودن این حرکت اشاره کرد و گفت: باید به این حرکت خانه‌ی تئاتر با دیدی مثبت نگریست. این اقدامات برای هنرمندان، بخصوص نمایشنامه نویسان بسیار ضروری است، اما باید دقت شود در چهارچوب مسابقات اتفاقی خاص رخ نمی‌دهد.

وی افزود: داستایفسکی نویسنده‌ای بزرگ است که هیچگاه جایزه ای دریافت نکرده ولی نجیب محفوظ جایزه نوبل را از آن خود می‌کند در حالی که نویسنده ای متوسط نیز به شمار نمی‌رود، اما برای نمایشنامه نویسان مملکت ما که بسیار یتیم و مهجور واقع شده‌اند این مسابقه و برگزیده شدن می‌تواند خسته نباشیدی به حساب آید. خسته نباشید برای آنها که عشق را نیروی حرکت خود ساخته و یاس را به نسیم سپرده‌اند. ●

راه یافتگان به مرحله دوم

برگزیده‌ی ادبیات نمایشی

نخستین دوره‌ی انتخاب آثار

تهران
نمایشنامه‌های بلند

۱ / گزارش خواب ● محمد رضایی‌راد
۲ / - رئیس جمهور ● هلن خانزاده امیری
۳ / یک روایت برای زاده‌شدن ● سنا نعمتی
۴ / نهر فیروزآباد ● محمد رحمانیان
۵ / ایران ● حسن باستانی
۶ / خاله ایران ● مرضیه رشیدبیگی
۷ / سلسله‌های سوزنی ● پیمان مجیدی
۸ / شاهزاد عاشق ● سوسن رحیمی
۹ / دریچه‌های خوشبختی ● محمدحسین مهرنوش
۱۰ / موش و گربه ● عبدالرضا فریدزاده
۱۱ / خانه فراموشان ● طلا معتضدی
۱۲ / یک قهوه تلخ برای - شکسپیر ● شهرام احمدزاده
۱۳ / سگ لوند ● احمدرضا اسعدی
۱۴ / آژاکس ● حمیدرضا نعمتی
۱۵ / بازی پسر و گرگ ● در بخش کتب بررسی گردیده
۱۶ / رویای صبحگاهی ● مسعود باستین
۱۷ / عروسک چینی ● آزاده احمدیان
۱۸ / قربانی ● سلما سلامتی
۱۹ / شکنجه پنهان سکوت ● نکیسا پارسا
۲۰ / روان‌های دژم در سرای پنج ● عباس شادروان
۲۱ / آخرین پری کوچک دریایی ● چیستا یثربی
۲۲ / اپرای پیاز ● محمود طیاری
۲۳ / خفته‌ها ● علیرضا توانا
۲۴ / جهت فروش ● حسن وارسته
۲۵ / زیرزمین ● آرش عباسی
۲۶ / پاسگاه ● بهرام صادقی مزیدی
۲۷ / سلامان و ابسال ● اسماعیل شفیعی
۲۸ / دغدغه‌های پرچین چهار زبل ورمز و رازهای دور و دراز نیمه شب ● مهرداد رایانی
۲۹ / گفتگوی روزانه ● علی حسین پور پوریان
۳۰ / نهاده سر غریبانه به دیوار ● محمود حسینی‌زاد
۳۱ / دختران بختن ● حسین وحدتی
۳۲ / بیدار می‌شوی و می‌بینی‌که عاشق نیستی ● فارس باقری
۳۳ / نیلوفرهای آبی ● زهره غلامی
۳۴ / پرواز به تاریکی ● سیدافشین هاشمی
۳۵ / سغریانوس ● حسن پارسائی
۳۶ / به روایت پنج تن ● درصدف سلیمانی
۳۷ / در فنجان قهوه ● طلایه رویایی
۳۸ / شب‌های آوینیون ● کوروش نریمانی
۳۹ / هفت شب با مهمانی ناخوانده در نیویورک ● فرهاد آییش
۴۰ / آس پیک ● سیدحسن حسینی
۴۱ / تیغ کهنه ● محمدامیر یاراحمدی
۴۲ / امپراطریس ویرانه‌ها ● مینا ابراهیم‌زاده
۴۳ / پنهان خانه پنج در ● حسین کیانی
۴۴ / رقص در مرده‌شورخانه ● محسن سراجی

تهران / نمایشنامه‌های کوتاه

۱ / قدم زدن در کوچه‌بن‌بست ● امیررضا شوش‌پور
۲ / سنگ ● علیرضا توانا
۳ / لالایی ● فخرالدین خاک‌زند
۴ / از خود بریده ● بابک والی
۵ / هزارو چندمین شب شهرزاد ● فهیمه سیاحیان
۶ / سه ظرف خالی ● سیدافشین هاشمی
۷ / آنتیک ● رضا جابرانصاری
۸ / ناگزیر ● فریبا خادم

۹ / بی‌سرکلاه ● منصور فارسی
۱۰ / از اون بالا ● مهرداد خزیمه
۱۱ / عدو ● سیروس ابراهیم‌زاده
۱۲ / کفتر به توان دو ● مهرداد رایانی مخصوص
۱۳ / غایب زمیانه ● حسن مرسلوند
۱۴ / حفاظت ۶۶ برجک ● احسان فلاحت پیشه
۱۵ / خانه من اینجاست ● علی پورعیسی
۱۶ / سرخ مثل گل سرخ ● الهه دستیاری
۱۷ / همین و دیگر هیچ ● محسن عظیمی
۱۸ / دو ● سیدحسن حسینی
۱۹ / پینوکیو میخواهد بمیرد ● داریوش رعیت
۲۰ / پیتوک ● حسن باستانی
۲۱ / ابریشم بانو ● عزت‌الله مهرآوران
۲۲ / در فراق فرهاد ● ناصح کامکاری

شهرستان
نمایشنامه‌های بلند

۱ / شکوفه‌های سنگی درخت سیب ■ محبوبه ابطیان
۲ / ثورتقی ■ / صفرعلی اوجانی
۳ / طلسم دره تاریکی ■ یدالله آقاعباسی
۴ / دخونکا ■ نگار نادری
۵ / فرات تشنه است ■ سیدحسین فدایی
۶ / دارد سرم داغ میشود ■ کوروش رشنو
۷ / گزارش تن ■ فریدون ولایی
۸ / اسکندر مقدونی در ایران ■ علی صابررضایی
۹ / شیون مرغ مقلد ■ محمدحسن شایانی
۱۰ / سقوط و ظهور آل بندیان ■ عباس شیخ‌بابایی
۱۱ / تعب‌نامه تلخستان ■ سیدداود صابری
۱۲ / کانی‌لای ■ عبدالله کریمی
۱۳ / ناخوانده ■ محمود ناظری
۱۴ / برداشت آزاد ■ مرجان ریاحی
۱۵ / جل پشت‌ها ■ حسین فضل‌الهی

شهرستان / نمایشنامه‌های کوتاه

۱ / اگر مرد کوچولویی پیداش شد که می‌خندید ■ جمشید خانیان
۲ / دیوانه دیوانه، دیوانه ■ مهدی عالمیان
۳ / چشمهایی از جنس هیچکس ■ احمد شهدادی
۴ / پخش زنده ■ فریدون ولایی

نمایشنامه‌های چاپ شده

۱ / تیرگان ● صادق عاشورپور
۲ / یادگار جم ● عباس جهانگیریان
۳ / یک رابطه ساده ● فرهاد آئیش
۴ / بازی پسر و گرگ ● جواد ذولفقاری
۵ / هرا ● نصرالله قادری
۶ / شعبده و طلسم ● چیستا یثربی
۷ / شنا در آتش ● رضا صابری
۸ / راز حرم سلطان ● شارمین ممیزی‌نژاد
۹ / ساعت عمو اسکندر ● حسن مشکلاتی
۱۰ / زمستان ● امید سهرابی

دشواری‌های نشر نمایشنامه

برگزیده‌ی ادبیات نمایشی

نخستین دوره‌ی انتخاب آثار

ژیلا اسماعیلیان

مدیر انتشارات نیلا

انتشارات نیلا از چه سالی شروع به فعالیت کرده است و در چه حوزه های فعالیت دارد؟

– انتشارات نیلا در سال ۱۳۷۶ تاسیس شده و تاکنون بیش از ۱۵۰ عنوان کتاب منتشر کرده که حدود ۷۰٪ عناوین آن به زمینه ی ادبیات نمایشی اختصاص دارد و بقیه به ترتیب به ادبیات داستان، سینمایی، فرهنگ و اسطوره و شعر.

وضعیت ادبیات نمایشی را در شرایط حاضر چگونه بررسی می‌کنید؟

– سال هاست که در هر گفت وگویی از وضعیت نشر ادبیات نمایشی به عنوان یک وضعیت ویژه یا استثنا در بازار نشر صحبت و از ما سوال می‌شود و دیگر به این سوال و پاسخی تکراری که می طلبد عادت کرده ایم . ادبیات نمایشی هم مثل دیگر شاخه های ادبی تولیدات خود را دارد و مخاطبان و بازار خود را. افسانه هایی مبنی بر این که این نوع کتاب مخاطب ندارد امروز دیگر با انبوه کتابهای ادبیات نمایشی که توسط ناشران مختلف به بازار عرضه می‌شود ابطال شده است. هر کالا یا هر نوع از کتاب در سایه‌ی محدودیت هایی که این افسانه پردازی و شایعه سازی در باره ی بی مخاطب بودنش می تواند ایجاد کند رو به سراشیب، کاستی تولید عرضه و مصرف می‌شود و این اتفاقی است که دهه ای پیش درباری ادبیات نمایشی در صنعت نشر افتاده بود. ما از نخستین ناشرانی بودیم که این افسانه را جدی نگرفتیم و آن را نقض کردیم و امروز به همه ثابت شده است که این نوع از ادبیات، هم با ارزش است هم دارای مخاطب. در باره‌ی موانع انتشار این نوع ادبیات هم به همین اندازه شایعه و افسانه پردازی وجود دارد: مثلا در باره‌ی اهمیت مشکل کمبود مخاطب یا مشکل توزیع بسیار اغراق می‌شود، در حالی که به نظر من بزرگ ترین مشکل استمرار نشر ادبیات نمایشی، محدودیت تولید نمونه های درجه ی اول این ادبیات در زبان فارسی (تالیف یا ترجمه) است برای این که کتابهای نمایشی درخشانی چه تالیفی و چه ترجمه ـ فارسی منتشر شود، قبل از نشر باید ادبیات نمایشی درخشانی نوشته یا ترجمه شده باشد. ادبیات نمایشی ارزشمند در ایران تولید می‌شود اما حجم این تولید به‌اندازه ی استمرار تولید مستمر در صنعت نشر نیست و اگر به جبران این محدودیت بخواهیم به سراغ ادبیات نمایشی درجه ی دوم و سوم برویم عملا بر ضد کیفیت کالا و در نتیجه بر ضد توان جذب مخاطب در این حرفه رفتار کرده ایم در زمینه ی ترجمه هم این مشکل به شدت وجود دارد. ممکن است مترجمانی زبان مبداء را خوب بشناسند اما زبان نمایش را خوب نشناسند. انتشار ادبیات نمایشی تالیفی یا ترجمه که دچار این ضعف ها باشند بیشترین ضربه را به ذائقه ی مخاطب و در نتیجه امکان تولید و عرضه ی کتاب

های ادبیات نمایشی خواهد زد.

تفاوت ممیزی در کتاب‌های نمایشی را چگونه می‌بینید؟

ـ تفاوتی نمی‌بینم چه در مورد ادبیات نمایشی و چه در سایرکتاب ها تاکنون با سلیقه‌های متغیر و تصادفی رو به رو بوده‌ایم که‌کمتر به نظامی روشن و قانونمند از قواعد و دستورالعمل‌ها شبیه بوده است.

تیتراژ سالانه‌ی نیلا در حوزه ادبیات نمایشی چگونه است؟

ـ آمار عمومی تولید کتاب‌ها را در پاسخ سوال اول گفتم، اما پدیده‌ی برگشتی بیشتر در حوزه‌ی نشریات معنا دارد تا کتاب . دست‌کم ما تا به حال به چنین موردی برنخوردیم.

سرمایه گذاری در حوزه ی ادبیات نمایشی، نسبت به سایر حوزه های نشر چقدر ریسک دارد؟

ـ مثل همه ی زمینه های دیگر نشر، و حتی مثل همه ی انواع دیگرکارهای اقتصادی. هر چه‌کارتان را بیشتر بشناسید و دقیق‌تر انتخاب کنید ریسک پذیری راکاهش داده‌اید. رفتار اقتصادی افتخاری را که سراپا ریسک پذیری است اما از تخصص بهره ای ندارد نمی‌پسندم. ●

اسفندیار پیرشیر
مدیر انتشارات « درود » اصفهان

اسفندیار پیرشیر، مدرس بازنشسته آموزش و پرورش در رشته ادبیات و مدیریت محترم انتشارات درود درگفت وگویی صمیمانه گفت:

عشق من به ادبیات نمایشی به عنوان یکی از مهم ترین گونه های ادبی، بسیار عمیق است و به همین دلیل تلاش فراوانی نیز در چاپ این آثار انجام می‌دهم.

وی افزود: از آنجایی که سایه‌ی بزرگان ادبیات نمایشی ما بسیار گسترده است و جوانان ما غریب واقع شده‌اند تصمیم گرفتم آثار این عزیزان را در اولویت قرار دهم. البته نبود سرمایه کافی مرا در رسیدن به این هدف‌کندکرده است.

پیرشیر خاطرنشان‌کرد: بازنشسته آموزش و پرورش هستم و بخش عمده ای از پاداش خود را در این‌کار گذاشته ام. تمامی‌هزینه های چاپ و کاغذ را می‌پردازم ولی متاسفانه سرمایه راکد است و هیچگونه برداشتی نداشته‌ام. یک سوم‌کارها پخش می‌شوند و دو سوم آنها در انبار باقی می‌مانند.

وی تصریح کرد: مراکزی به کارهای نمایشی می‌پردازند باید حامی‌ما باشند ولی این مراکز در خریدکتب بسیارکوتاهی می‌کنند.

پیرشیر در باره‌ی ممیزی آثار گفت: بر روی کارهای چاپ شده‌ی ما ممیزی چندانی صورت نگرفته است مگر در حدکلماتی ساده، ولی اگر اثری باب طبع آقایان ارشادی نباشد براحتی تمامی‌بخش ها را حذف می‌کنند و اثر را از ریشه بر می‌اندازند.

از نمونه آثار منتشر شده‌ی انتشارات درود می‌توان اشاره‌کرد به:

روز رستاخیز / بازخوانی مهندس پور و چرمشیر

مادام‌کامیون /نوشته‌ی محمد چرمشیر

آه از دست این ویکتورهوگو / نوشته‌ی جمشید خانیان

چیزهای دست دوم / / نوشته‌ی سوزان گلاسپل ترجمه‌ی سکینه عرب نژاد

غول زنگی قلعه سنگ باران / نوشته‌ی جمشید خانیان

جهنم دره / نوشته صادق صفایی

خانم لیلی آقای مجنون/ نوشته‌ی محمدرضا کوهستانی

لوله / نوشته مهرداد رایانی

داستان های‌کارور /۶۶ بازخوانی آقای نعیمی

برای پیرشیر و تمامی‌ناشران عزیز آینده ای خوب را آرزومندیم و امیدواریم روزی برسدکه سرمایه هایی که در زمینه چاپ آثار نمایشی هزینه می‌شوند با سودی مناسب به سرمایه‌گذاران بازگردند. ●

یدالله آقاعباسی

مسئول واحد نشر دانشگاه کرمان

در حال حاضر وضعیت نشر در حوزه‌ی ادبیات نمایشی چگونه است؟

طی چند سال اخیر وضعیت نشر آثار نمایشی در کرمان به نسبت تهران خیلی تفاوت نداشته است و در طی این ۵-۴ سال شاید یکی - دو نمایشنامه و یکی - دوکار تحقیقی - پژوهشی در حوزه‌ی نظریه های تئاتر به چاپ رسیده است.

علت اصلی این کم کاری و بی توجهی نسبت به چاپ این کتابها در شهر کرمان چیست؟

در شهرستان کرمان شاید نزدیک به پنج ناشر فعال حضور داشته باشند و هیچ ناشری هم به صورت تخصصی بر روی نشر این کتابها متمرکز نیست. از طرفی وضعیت چاپ و پخش این آثار درکرمان به گونه‌ایست که مولفان را چندان راضی نمی‌کند و

مخاطبان ویژه این آثار نیز به راحتی از چاپ کتابها مطلع نمی‌شوند. از طرفی برخورد ناشران درکرمان نیز چندان حرفه ای نیست. به عنوان مثال من با ناشری قرارداد بستم تاکتابم را در دو هزار نسخه به چاپ برساند. ولی بعد از چاپ کتاب متوجه شدم که در آن رقم پنج هزار تیتراژ قید شده است که با پیگیری های بسیار، فهمیدم که انتشارات مذکور برای دریافت کاغذ بیشتر این رقم را درکتاب درج کرده و اصلا معلوم نیست که واقعا کتاب من در ۲۰۰۰ نسخه به چاپ رسیده یا نه؟ که مجموع تمام این موارد حداقل در مورد بنده باعث شد تا از آن پس کتابهایم را در تهران به چاپ برسانم.

یعنی آثار نمایشی شما اعم از ترجمه و تالیف توسط ناشران تهرانی چاپ می‌شود؟

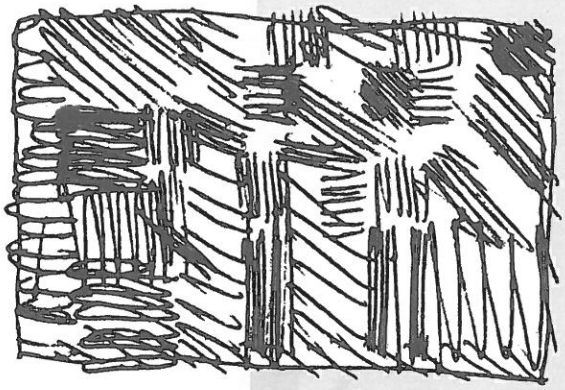
دقیقا همین طور است. بعد از دیدن چنین برخوردهایی با نشرسپید تا سحر قرارداد بستم و حدود ۱۸ اثر نمایشی را به‌کمک آنها به چاپ رساندم و امسال هم با انتشارات قطره همکاری‌هایی داشتم. چون وضعیت چاپ این آثار در تهران خیلی بهتر است و به لحاظ پخش هم گستردگی بیشتری دارد و حداقل کتابها در دسترس مخاطبان خاص آن قرار می‌گیرد. در حالیکه من مدتی پیش یک اثر پژوهشی به نام "نظریه در صحنه مدرن" را درکرمان به چاپ رساندم با وجود اینکه اثر بسیار ارزنده‌ای بود اما وسعت و پخش خوبی نداشت. حتی دکتر بهزاد قادری هم که با من درکرمان همکار است و تالیفات بسیار ارزشمندی در حوزه‌ی تئاتر دارد با دیدن همین وضعیت ترجیح داد که مثل من با ناشران تهرانی کارکند.

وضعیت انتشارات دانشگاه کرمان که خود شما مسئولیت آن را برعهده دارید، چگونه است؟

انتشارات دانشکده نیازمند فعالیت دانشکده‌ها است در حالیکه متاسفانه دانشکده هنر خیلی در این زمینه فعال نیست. خود من هم با تمام تلاشم مجموعه مقاله هایی را بنام "پسا مدرنیزم و تئاتر" از آقای قادری چاپ کردم که باز هم به دلیل محدودیت پخش و تیراژ در دانشگاه بازتاب خیلی مطلوبی نداشت چون در هر حال در دانشگاه نیز ما پخش اختصاصی نداریم و در این جهت با مشکلات بزرگی مواجه می‌شویم.

در چنین شرایطی آیا با مشکل ممیزی هم مواجه هستید؟

خوشبختانه در این زمینه تا به حال به مشکل برنخورده‌ایم چون تمام آثار تقریبا توسط کارشناسان همان بخشها بررسی شده‌اند و از این جهت اهل فن نظارت بر این کتابها را عهده دار بوده‌اند در هر حال نباید هم فراموش کرد که چاپ آثار نمایشی درکرمان بعد از انقلاب شروع شده است از این جهت حرکت نوپایی است و البته در این اواخر حرکت های مثبتی هم در حال انجام است و چند ناشر هم با خود من تماس گرفته‌اند که شخصا به دلیل سابقه ذهنی بدی که نسبت به این قضیه دارم فعلا هیچ اقدامی نکرده‌ام زیرا در شرایط حاضر رساندن آثار جدید به دست مخاطبان خاص آن برایم اهمیت بیشتری دارد.

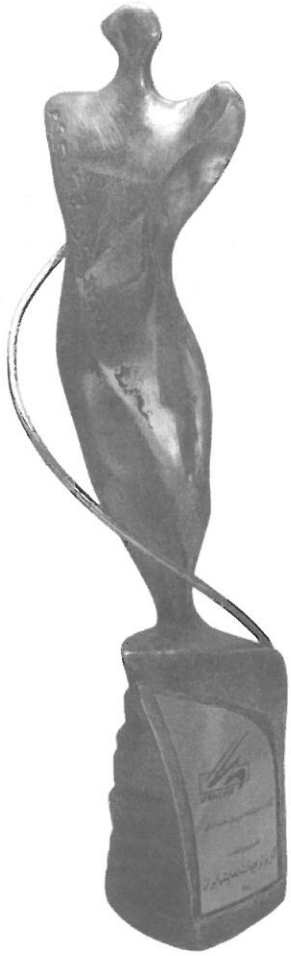


برای نشانه‌ی فوق تلاش کردم تا فضای آزاد که به نوعی با شیوه‌ی نوشته‌های قدیمی و صفحه آرایی‌های سنتی و بخصوص چاپ سنگی هم خوانی داشته باشد، طراحی کنم. ضمن آن‌که حرکت و تحرک در جهات گوناگون که تداعی کننده‌ی حرکات بازیگران برروی صحنه است نیز دیده شود.

تلاش داشتم تا به شکلی غیر مستقیم اثری بسازم که در ضمن مدرن بودن بتواند نمودی ایرانی نیز داشته باشد.

ساعد مشکی

طراح نشانه‌ی نخستین دوره‌ی انتخاب آثار برگزیده‌ی ادبیات نمایشی ایران



رویا می‌بینیم ،
به خود می‌بالیم،
نفس می‌کشیم . . . ،
و به زیبایی می‌اندیشیم!

امیرعلی گروسیان
طراح و سازنده تندیس نخستین دوره‌ی انتخاب آثار برگزیده‌ی ادبیات نمایشی ایران

مقاله

برگزیده‌ی ادبیات نمایشی

نخستین دوره‌ی انتخاب آثار

تنها به بهانه یک کاغذ کاهی

شصت سال نمایشنامه نویسی رادیویی

صدرالدین شجره

یک صفحه کاغذ کاهی در میان انبوه اوراقی که ته صندوقی چوبی به عنوان یادگاری از روزگاران از دست رفته نگه داشته ام توجه ام را جلب کرد، برداشتم و نگاهی به آن انداختم. ورقی بود از نمایشنامه ای رادیویی با عنوان "در سایه‌ی حرم" به خط زنده یاد نصرت الله محتشم که من به یادگار نگه داشته بودم. اما نمی‌دانم چرا همین یک ورق؟ ظاهرا باید کل نمایشنامه محفوظ بوده باشد! چون این بزرگ مرد یک سال پیش از آنکه از ما وداع کند آن را به دست من سپرد تا شاید با تنظیمی مجدد به کارگردانی و بازی خود ایشان برای رادیو ضبط شود، که آسم و ناراحتی های ریوی و کسالت روحی و جسمی ایشان مرا از تنظیم آن باز داشت و ماجرا با فوت استاد در ذهن من و آن صندوق برای همیشه بایگانی گردید. از همان زمان همواره این افسوس در من باقی ماند که چرا در حفظ این نوشته و نوشته های متعددی از این دست آنقدر سهل انگار و سر به هوا بودم و گذاشتم مثل عمر خودم و همه آدم ها و آثاری که در رادیو مانند سیگار دود می‌شود و در فضا نابود می‌گردند، به نیستی کشیده شود؟ برای جبران این تاسف و ندامت چند سال بعد به این فکر افتادم که کتابی در این زمینه تدوین کنم با عنوان: "تاریخ رشد و روند نمایشنامه نویسی در رادیو" برای انجام این امر لازم بود از آرشیو محرمانه و غیرمحرمانه‌ی رادیو یاری بگیرم. موضوع را با تنی چند از دوستانم در میان گذاشتم، آن زمان هنوز هوشنگ خلعتبری و حسین امیرفضلی و عزت‌الله مقبلی و صادق بهرامی و عباس مصدق (تاریخ متحرک تئاتر لاله زار) زنده بودند. همین دوستان از جمله شمسی فضل الهی چنین اقدامی‌را ستودند و اولین تحقیقات به اصطلاح میدانی با هم ایشان آغاز شد. اما از سوی مسئولان وقت رادیو در راه تحقیق کتابخانه ای همکاری لازم به عمل نیامد و تنها چند نوار از گفتار ایشان در دست من و آقای "زرگرزاده" و "کامران ملک مطیعی" باقی ماند و دیگر هیچ! این دو عزیز در ضبط گزارش این مصاحبه ها مرا یاری می‌دادند. از این ماجرا هم چند سالی سپری شد و دوباره احساس ادای دین و به نوعی خلاء، آزار روانی

خود را در من آغازکرد، مثل همان موریانه ی هدایت شروع کرد به جویدن روحم. با خودم عهدکردم نه "تاریخ" و "روز شمار" بلکه یک روز "روندکمی وکیفی نمایشنامه نویسی رادیو را" با همین عنوان خواهم نوشت. اما از آنجاکه نوشتن برای من با مشغله‌ی معاش در این سال ها سازگاری نداشت، آن را به روزگار فطرت و پیری وانهادم و دویدم‌که از قافله‌ی معاش گران دور نمانم که البته چرایی آن خود حکایت مفصلی دارد. به هر روی وعده ایفا نشد و همچنان خر و خرسوار هر دو درگل فرو ماندند. تا آن که یار دیرینم بهزاد فراهانی و دوست نازنینم نادر برهانی بار دیگر یادآور آن میثاق گردیدند. و من ایشان را حوالت به مقدمه‌ی مقاله ای دادم‌که در کتاب زندگینامه "اکبر رادی" نوشته‌ام‌که قانع نشدند و آخرالامر جرقه‌ی این حرکت امروز زده شد. اما همچنان من مانده‌ام و این قلم و آن تقاضای همدلان نازنینم که نمی‌دانم از کجا آغاز کنم؟ چگونه؟ و چرا؟

مگر در این دوران و با این قرتاس بازی تلویزیون، رادیو هم محلی از اعراب دارد؟ اصلا مگر نمایشنامه‌ی رادیویی، اصولا نمایشنامه محسوب می‌شود و مگر چیزی به عنوان هنرپیشه وکارگردان رادیو در نظر عام‌که خیر، دست‌کم در نظر مسئولان هنوز به رسمیت شناخته می‌شود؟ آقای برهانی آیا دیگر برای سخن گفتن از این پدیده دیر نیست؟ بهزاد گرامی آیا تو خودت این عرصه را هنوز برای جولان یک هنرمند لایق می‌دانی؟ تو چرا این وادی را سال هاست ترک‌کرده ای؟ تو که هم می‌نوشتی- که خوب هم می‌نوشتی-، هم بازی می‌کردی-که از شاخصه ها بودی-، هم کارگردانی -که ابداعاتی داشتی؟ آیا تو، نادر، من، همه، همان نخ سیگاری نبودیم‌که دود شدیم و نوشته هایمان کاغذ نامرئی آن سیگار نبودند؟ من از شما بی خبرم ولی در حالی که یک متن یک ساعته‌ی تلویزیونی با این همه عیب انکساری مثل یک چشم معیوب و آن همه پلشتی و سختی و بی مبالاتی آن‌گونه در بوق وکرنا می‌شود و هر یک شبش ده شب جایزه نصیب خود می‌کند، آیا دیگر جایی برای این حاشیه‌گردان فقیر می‌ماندکه ید و بیضائی روکنند و از این جرگه‌ی دل سوخته سخن‌گویند؟کسانی‌که دست‌کم در حوزه‌ی نوشتار، ۶۰ سال نمایش و نمایشنامه نویسی این

مگر در این دوران
و با این قرتاس بازی تلویزیون، رادیو
هم محلی از اعراب دارد؟
اصلا مگر نمایشنامه‌ی رادیویی، اصولا
نمایشنامه محسوب می‌شود
و مگر چیزی به عنوان هنرپیشه
و کارگردان رادیو در نظر عام
که خیر، دست کم در نظر مسئولان هنوز
به رسمیت شناخته می‌شود؟

خاک را، زنده نگه داشتند. زمانی که اهل تئاتر، زنده به‌گور شدند و چون مشعلی و شهابی شعله‌کشیدند و نور فشاندند تا این حکایت که حکایت دلداگی محض بود زنده بماند و نمیرد. آیا مرور بر احوال این مردگان خجسته در میان بی جهت خجستگان زنده ی امروز سیما، به پاروکردن خرمن کهنه نمی‌نماند که از درون همه ی دانه هایش پوسیده است؟ نمی‌دانم و لابد تو هم نمی‌دانی و یقیین آنکه می‌داند، آن خواهر فرزانه و نابینای روحانی من است که تنها شنونده این صدای خسته است که می‌گوید: آقای شجره شما چرا دیگر بازی نمی‌کنید؟ و نمی‌داندکه منِ منعم از بازی منع‌ام ! حتی با مهین نثری بی نظیر، همبازی دوران نوجوانی ام!! القصه، جسته وگریخته و این سو و آن سوگفته‌ام و نوشته‌ام که نمایشنامه نویسی در رادیو تقریبا ۵ سال پس از تاسیس این رسانه توسط "عزیزالله حاتمی" و پس از چندی "کمال رجاء" شروع شد. خوشبختانه "رجاء" هنوز زنده و در قید حیات و هر ازگاهی با اصرار "مهدی شرفی" می‌نویسد. که بهتر بود از ایشان جویای احوال این حرفه می‌شدید. بله و بعد ادامه پیداکرد با "پرویز خطیبی" در موضوع "آداب و سنن تهران قدیم" و "سرکار خانم مورین" "عبدالله توکل"، "سیروس آموزگار"، "سبکتکین سالور"، "همایون نوراحمر"، "پوران فرخزاد"، "جلال نعمت الهی" و ... و سپس جرگه های جوان تازه از راه رسیده مانند "بهزاد فراهانی"، "ایرج جنتی عطایی" در حوزه نگارش و "بهبهانی" ها و "غریضی" ها و سید حسینی" ها در حوزه ترجمه، که نگارندگان در مضامین اجتماعی و ملی و میهنی و تاریخی و مترجمان در راستای معرفی و عرضه ی آثار غربی توانستند هر یک در راه رشد و تعالی فرهنگ و دانش و ادب و هنر مردم این مرز و بوم تاثیرگذار و روشنگر و نهایت هدایت کننده صفوف مختلف ارباب و مشتریان هنرهای نمایشی بدین سو باشند و ولو شده لنجاره‌کش این بار صعب و دشوار را به منزل برسانند. پس اگر امروز جدا از نقصان ها وکاستی ها در راه اصول و قواعد هنر تئاتر و قوانین نمانیشنامه نویسی، پدیده ای به این نام در ایران داریم، همه را به قاطعیت رای می‌گویم که مرهون تلاش و قلم به خون جگر زدن آن مردمان فرهیخته‌ایم که من یک از دهشان را نام بردم. همان نویسندگان مردمی‌که امروز حتی نه نامی از ایشان و نه حتی آثارشان باقی است . نشانی سبکتکین سالور را امروز جز درکتاب "خاطرات" پرویز خطیبی نمی‌توان یافت و زنده یاد "بهبهانی" را جز در همین نوشته و وجیزه های مختصر و الکن.

الکن از آن روکه ساختار شناسی نمایشنامه نویسی رادیو و اصول گرایی آن از دوران نخستین تا به امروز خود مقال و مجال دیگری می‌طلبد و شاید به قدمت عمر ۶۰ ساله‌اش دست کم ۳۰ سال زمان برای پژوهنده، که دیگر نه از عمر من این همه باقی است و نه از آثار ایشان آن همه‌ای که در خور نقد و نظر باشد، تنها می‌توان گفت که بانیان این هنر در این رسانه هرگز گمان نمی‌کردند اینگونه در جان مردم خلیده باشند اما آنگونه در عزلت و عسرت و تنگدستی از ما دور شوند با دستی سوخته بیرون از خاک!گرچه آیندگان و نسل متصل به بهزاد و ثریا و رامین و تاج بخش یعنی "عسگریان" و "مبشری" و

اگر امروز جدا از نقصان‌ها و کاستی ها در راه اصول و قواعد هنر تئاتر و قوانین نمانیشنامه نویسی، پدیده ای به این نام در ایران داریم، همه را به قاطعیت رای می‌گویم که مرهون تلاش و قلم به خون جگر زدن آن مردمان فرهیخته‌ایم که من یک از دهشان را نام بردم. همان نویسندگان مردمی که امروز حتی نه نامی‌از ایشان و نه حتی آثارشان باقی است . نشانی سبکتکین سالور را امروز جز در کتاب "خاطرات" پرویز خطیبی نمی‌توان یافت و زنده یاد "بهبهانی" را جز در همین نوشته و وجیزه های مختصر و الکن.

... همین قلم، آمدند و با آن دست سوخته بیعت کردند. حتی پدیده ای به نام "تنظیم نمایش رادیویی" را هم به نگارش افزودند، اما اینها هم هر یک زیر ساطور و هیبت سیما از پا درآمدند و در هفت خوان مصائب و بی توجهی، و بی مقداری ارزش خود هر یک گوشه ای پرت افتادند یا نهایت اگر با چماق مبهم "رادیوچی" از معرکه و بازار مکاره ی سیماگران رانده نشدند، وگاه در شعبده تصویری هم جلوه ای کردند، اما همچنان در این حسرت روزگارشان سپری شد که چگونه فریب آن بیعت را خوردند و پا به این عرصه نهادند زیرا حال به عینه می‌بینند که "تنها سیماست که می‌ماند" ! البته با اتکاء به بایگانی متون نمایشی رادیو! اما من می‌دانم که این یک گذار تاریخی است . و جادوی کاذب آن جعبه نیز به سرعت سحر خود را از دست خواهد داد و آرایه‌های فریبنده‌اش زایل خواهد شد. چون عروسی که به هنر مشاطه جلوه‌کند و نه قائم به ذات خود. این، تصویر بلاتردید آینده است. اما حال چه؟ امروز چه باید کرد؟ آیا در بیغوله ی ارک باید سوخت ؟ آیا در استودیوهای ۸ و ۱۴ باید مدفون شد؟ آیا هنوز باید با معیار دوره ی "مشکین" و "عزیزالله حاتمی" به ازاء هر صفحه بهای خون چشم خود را دریافت؟ و به ازاء هر بازی وکارگردانی تنها به حد سد جوع معاش کرد؟ آیا باید تنها به آینده دلخوش کرد که اگر امروز مردی، دل نگران نباشی، صدایت برای آیندگان خواهد ماند؟! می‌بخشی عزیز دلم نادر، که وعده ایفا نشد و این قلم، تنها سوگنامه‌ی این شهیدان پرداخت در جائی دیگر و شاید مقاله ای دیگر یقیین آدم دیگری آن وعده را اجابت خواهد کرد. به شرط آن که آن آدم تنها دستی از دور بر آتش نهاده باشد !!●

پیگرد نمایش‌نامه نویسی

■ عباس شادروان

ارسطو در کتاب «فن شعر» جمله‌ای در باب تعریف تراژدی بیان داشته است که گمان می‌رود با تفسیر آن اهمیت نمایش‌نامه همچون اثری زیربنایی و قایم به ذات جلوه خواهد نمود؛ و آنگاه می‌شود به این موضوع پرداخت که در محیط‌های دانشگاهی این دیار تا چه پایه براساس چنین بینشی امور دانشجو گزینی و آموزش‌دهی ملاک عمل واقع می‌شود.

جمله این است: «.... زیرا که قوت و تاثیر تراژدی، حتی بدون وجود تماشاگر و بازیگران نیز باقی و برقرار است.»[1] موضوع این است که ارسطو ضمن بر شمردن اجزای تشکیل‌دهنده تراژدی [در این جا خوانده شود دراما] و ارایه‌ی تعریف از هر جزء و نمایاندن مرتبت تقدم و تاخیر هر یک از آن‌ها، در یک جمع‌بندی به این نتیجه می‌رسد که درام [در آنجا نوعی از آن که همانا تراژدی است] صرف‌نظر از اجزای فنی‌ای که بیش‌تر جنبه‌ی کاربردی دارند و در راستای نمایشی‌کردن آن‌ها «... آن کس که کارش ترتیب‌دادن لباس و صحنه است مهارت و قدرتش از قدرت و مهارت شاعر [نمایش‌نامه‌نویس] بیش‌تر است.»[2] پدیده‌ای قایم به ذات است. از آن جایی که آغاز پدیداری تئاتر نیز لاجرم با اثری مکتوب به نام نمایش‌نامه [همان دراما که به واسطه‌ی هستی آن‌ها ارسطو توانسته است فن شعر خود را فراهم آورد] همزاد شده است و یکی از ارکان بی‌چون و چرای تئاتر به شمار می‌آید، این پدیده زیربنایی تلقی می‌شود. از نقل قول‌های ارسطو چنین استنباط می‌شود که نمایش‌نامه دارای دو زیستگاه است:

۱- آن جایی که فارغ از «تماشاگر و بازیگران» به سر می‌برد، [با عنایت بر این که در پدیداری تئاتر، تماشاگر و بازیگر ارکان دیگری هستند که

بی‌وجود آن‌ها، تئاتر به منصه‌ی ظهور نمی‌رسد.] در حوزه‌ی ادبیات می‌زید و پدیدآورنده‌ی آن کسی است که افزون بر دارایی استعداد نویسندگی، بر اصول و قواعد دراماتوژی نیز آگاهی دارد. ۲- آنگاه که این اثر ادبی به دست «آن کس که کارش ترتیب‌دادن» برای صحنه است و «مهارت و قدرتش از قدرت و مهارت شاعر بیش‌تر است» می‌افتد گام در زیستگاهی دیگر به نام هنر می‌گذارد و بخشی از پیکره‌ی هنر مرکب تئاتر می‌شود.[۳]

به روشنی می‌توان آن چه را که از این تفسیر مختصر استنباط می‌شود در چند بند زیر خلاصه کرد:

الف- نمایش‌نامه‌نویس نیازمند شناخت دو حوزه‌ی ادبیات و هنر تئاتر است.

ب- نمایش‌نامه‌نویس نیازمند استعدادی ویژه است.

ج- نمایش‌نامه نیازمند شناخت اصول و قواعد دراماتورژی است.

د- نمایش‌نامه نویس اثری ادبی تلقی می‌شود و برای ورود به عرصه‌ی هنرنیازمند هنرمندان صحنه‌ای است.

اینک وظیفه‌ی آموزش در هر سطح و در هر مکانی به خوبی قابل تعریف می‌شود:

الف- یافتن مستعدین برای نمایش‌نامه نویسی

ب- ارایه‌ی برنامه‌ای در جهت رفع نیازمندی‌های نمایش‌نامه‌نویس

ج- ایجاد بستری در جهت تبادل حوزه‌ی ادبی و هنری

اگر ابزار ارزیابی برای سنجش آموزش نمایش‌نامه‌نویسی در دانشگاه‌های کشور، به مثابه عالی‌ترین مکانی که موظف است بالاترین سطح آموزشی را ارایه دهد این پیش‌درآمدها باشد، کمیت لنگ می‌زند. سخن بدین معنا است که روش دانش‌جوگزینی برای کشف استعدادها نیست بلکه بی‌ملاحظه تمامی کسانی که درکنکور دانشگاه‌ها شرکت می‌کنند و مطابق نتیجه نمرات خودشان و بر پایه‌ی توصیه‌هایی که دریافت می‌دارند، در یک رشته‌ی کلی با عنوان کلی‌تری به نام « هنرهای نمایشی» پذیرفته می‌شوند؛ حال این پذیرفته‌شدگان می‌بایست به مدت دو سال در دروس مشترکی با کسانی بر سر کلاس بروند که از یک سو با یکدیگر وجه اشتراک دارند و آن این که رشته‌ای را براساس معیار کلی یاد شده انتخاب کرده‌اند؛ (البته همیشه در هر قاعده‌ای استثنا وجود دارد.) و از سوی دیگر گرایش‌های آن‌ها (از قبیل: بازیگری، کارگردانی، ادبیات نمایشی، طراحی صحنه و لباس، و...) با همدیگر متفاوت است. در این هم جوشی فعلی، دو سال نخست، دانش‌جو گاه صرف آموزش مبانی‌ای

می‌شود که برای برخی از آن دسته از کسانی که با انتخابی مشخص و روحیه‌ای ویژه پا در عرصه‌ی آموزش عالی گذارده است، کسالت‌بار، بی‌حاصل و باری به هر جهت تلقی می‌شود و برآیند آن سرخوردگی و بی‌انگیزگی در دو سال باقی مانده از تحصیل خواهد شد. چون در گرایش و حال هوای کسی که به قول ارسطو می‌خواهد «ترتیب منظره‌ی نمایش»[۴] را به عهده بگیرد، کسی که خیال فراگیری «صناعت شعر»[۵] را دارد با کسی که آمالش بازیگری است، تفاوت وجود دارد. ناآگاهی از این نکته باعث در هم‌ریزی نظام دانش‌جو گزینی در این رشته شده است و کم‌تر مستعدی در پهنه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی این دیار و کم‌تر نام آشنای بومی این ملک، دانش‌آموخته‌ی دانشگاه‌ها هستند . شاهد مثال نام‌های فرهیخته‌ی نمایش‌نامه‌نویسان پیرو جوان این مرز و بوم است: بهرام بیضایی،اکبر رادی، خسرو حکیم رابط و.... محمد یعقوبی، چیستا یثربی، محمدامیر یاراحمدی و...

نوع نظام آموزشی فعلی دانشگاه‌ها، کم‌تر امکانی برای رفع نیامندی‌های داوطلبان نمایش‌نامه‌نویسی فراهم می‌آورد. زیرا رویه‌ی استاد گزینی برای ارایه‌ی چنین امکاناتی نیز خالی از شبهه نیست. استخدام اساتید در دانشگاه‌ها براساس مدرک صورت اداری خود را پشت سر می‌گذارد و از لحاظ صلاحیت تقبل چنین وظیفه‌ی سترگ، تنها دارایی مدرک حرف اول و آخر را می‌زند و این مدرک‌گرایی باعث پس راندن شایستگانی می‌شود که هر یک بیش از هر کس دیگری توان و صلاحیت آموزش را دارد ولی به واسطه‌ی خود انگیختگی، دارای مدرک مقبول نظام آموزشی نیست. خسارتی که از این ناحیه گریبان‌گیر آموزش و پرورش نمایش‌نامه‌نویسی این کجا آباد شده، باری گران است.

تنها امکان پیش‌آمده در این بحث حکایت می‌کند که در هم‌جوشی داوطلبان گرایش‌های گوناگون می‌تواند بستر تبادل میان حوزه‌های ادبی و هنری را فراهم آورد. ولی از آن جایی که این پیش آمد ناآگاهانه و بی‌برنامه رخ نموده است، و نبود امکانات مکفی برای این تبادل در محیط دانشگاهی، خود این «سبب خیر» نیز عقیم مانده است.

فرآیند این وجیزه التفات مجدد در حیطه‌ی آموزش نمایش‌نامه‌نویسی با یاری جستن از تفاسیرگفته‌ها و کرده‌های گذشتگان و در حال موفق بودگان است و تا حوصله به کار نیاید که تیز دیده‌شود، نکته سنجیده و همت به کارآید، بی‌دریغ، اگر در بر همین پاشنه هم بگردد بر ما رواست. به دور باد همه‌ی نارواییها. ●

۱» زرین‌کوب، عبدالحسین-ارسطو و فن شعر - انتشارات امیرکبیر -چاپ اول ۱۳۷۵ -ص. ۱۲۵

۲» همانجا -ص. ۱۲۵

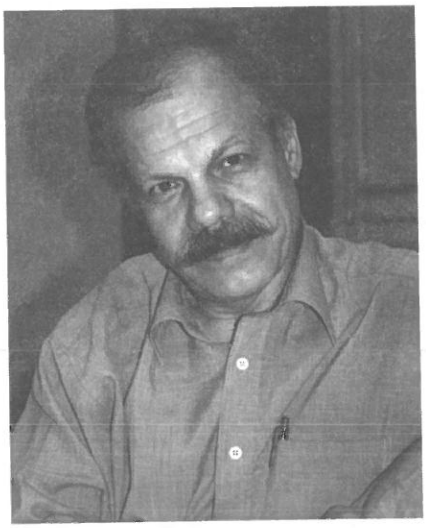
۳» مقاله‌ای برای آگاهی: «نمایش‌نامه با دو حیات -عباس شادروان -کتاب هفته -شماره ۱۴۸- آبان ۱۳۸۲ -ص. ۱۶

۴» ارسطو و فن شعر -ص. ۱۲۵

۵» همانجا

درنگی
بر جایگاه تئاتر در مدارس ایران

عباس جهانگیریان



رشد ادبیات نمایشی در هر کشوری را نمی‌توان از کلیت تئاتر و دیگر هنرها و یا حتی فعالیت های دیگری مانند کشاورزی، اقتصادی، اجتماعی، صنعت، ورزش ... و نیز پیوند این فعالیت ها را با مجموعه‌ی مدیریت کلان، خرد جمعی و دموکراسی موجود در آن جامعه نادیده گرفت.

همه چیز برمی‌گردد به نحوه‌ی تفکر و مدیریت فرهنگی جوامع به هنرها از جمله تئاتر به مثابه‌ی زنده ترین و انسانی ترین آنها. سهم تئاتر در بودجه رسمی کشور، آموزش و پرورش، رادیو و تلویزیون و دیگر نهادهای فرهنگی، مهمترین شاخصه و معیار برای ارزیابی وضعیت موجود و پیش داوری چشم انداز تئاتر و ادبیات نمایشی است. ادبیات نمایشی در هیچ سرزمینی با معجزه بوجود نیامده و نمی‌آید. نمایشنامه نویسان بزرگ، به طور اتفاقی! ظهور نکرده‌اند. آنان محصول ادبی یک دوران اند، دورانی که به یقیین محصول اراده‌ی یک تفکر و رویکرد در نوع و نحوه مدیریت فرهنگی یک ملت است.

کنکاش در سایه روشن راههای رفته و نرفته، بررسی موانع و آسیب شناسی موقعیت کنونی ادبیات نمایشی ایران، فرصتی دیگر می‌طلبد و در مجالی چنین، فقط می‌توانم به یکی از بسترهای اساسی اعتلا و رشد تئاتر و ادبیات نمایشی در حوزه‌ی «کودک و نوجوان» اشاره ای کوتاه داشته باشم، یعنی آموزش و پرورش.

تئاتر مدارس با همه‌ی کم رنگی و بی رونقی آن، همیشه یکی از نقاط خیزش و سکوهای پرش نویسندگان و هنرمندان تئاتر بوده است.

هر چه جریان های تئاتری در مدارس ماگسترده تر و پربارتر بشود، هنرمندان بیشتری از دل آن بیرون خواهند آمد. اکنون هیچگونه فعالیت رسمی و

پذیرفته شده تئاتری در مدارس ایران به چشم نمی‌خورد. حتی کوشش های خودجوش دانش آموزان نیز یا بی مهری مدیران مدارس روبرو می‌شود و یا با مخالفت های آشکار و نهان آنان.

پیش از این، وجود نهادی به نام " سازمان تئاتر مدارس" باعث می‌شد بودجه‌ای هر چند ناچیز، برای فعالیت های تئاتری به مدارس اختصاص داده شود. این سازمان بی هیچ دلیل روشنی تعطیل شد و در این دو دهه، هیچ‌گونه نهاد رسمی و غیررسمی دیگری هم جایگزین آن نشد. چندین دوره جشنواره‌ی «تئاتر دانش‌آموزی» هم برگزار شد، اما آن نیز دوام نیافت.

سمینارها برگزارکردیم، با مسولان آموزش و پرورش بسیار سخن گفتیم، اما صدایمان راکسی از آن‌کسان که باید بشنود نشنید و راه به جایی نبردیم، زیرا آنان عمدتا به کارکردهای آموزشی و روانشناختی تئاتر آشنایی ندارند. امروز در مدارس اروپا و دیگر کشورهای توسعه یافته، تئاتر هم هدف است هم وسیله. آنان بسیاری از مفاهیم درسی و آموزشی را به زبان تئاتر به‌کودکان و نوجوانان می‌آموزند.

مشکل اساسی در آموزش مدرسه‌ای در کشور ما آموزش از بیرون است. آموزش از بیرون یعنی نادیده گرفتن ظرفیت های درونی و بالقوه دانش آموز و تحمیل برنامه ای مشخص، مکتوب و مدون از بیرون که "واو" تا "واو درسها و آموزه ها را دانش آموز باید به حافظه‌ی درمانده و خسته اش بسپارد و امتحان بدهد و نمره بگیرد!

در چنین نظام آموزشی به خلاقیت، تخیل و بن مایه های درونی دانش آموز توجه نمی‌شود، بلکه او در این منظر، موجودی است‌کاملا مطیع و در اختیارکه باید بی چون و چرا به همه ی آنچه‌که بزرگترها برای او تعیین‌کرده‌اند عمل‌کند!

چنین نظام آموزشی طبعا آدمهایی یک بعدی، غیرخلاق، مطیع و منفعل بار می‌آورد. چنین آدمی‌نمی‌تواند بین خوانده ها و زندگی اجتماعی اش ارتباطی درست و خلاق برقرار کند. چنین انسانی نمی‌تواند پویا، کارساز و کارآمد باشد. حال آنکه آموزش از درون می‌کوشد استعدادهای درونی و پنهان‌کودک راکشف‌کند و توانایی های او را با روش هایی‌که متکی به قابلیت های درونی اوست پرورش دهد.

انیشتین، پدر علم ریاضی‌که اتفاقا خیلی هم الگوی درس زده ها و هنرگریزها و هنرستیزهای آموزش و پرورش ماست می‌گوید: "تجربه علمی باید به موازات نیروی تخیل آدمی‌تکوین یابد. تخیل سرچشمه‌ی تمام آفرینش‌های هنری و منشاء تمامی‌اکتشافات علمی است، پس باید آموزش را با هنر و تخیل درآمیزیم تا هم از خشکی مفاهیم و مباحث علمی بکاهیم و هم امکان زایندگی و پویایی این مضامین و مفاهیم را فراهم آوریم."

اگر مسئولان آموزش و پرورش و مدیران مدارس بدانندکه تئاتر:

۱- بهترین وسیله برای انسانی کردن محیط اجتماعی است.

۲- بهترین و سالم ترین وسیله برای پرکردن اوقات فراغت دانش آموزان است.

۳- بهترین وسیله برای انتقال مفاهیم درسی و آموزشی است. (به تعبیر ژان پیاژه تنها به وسیله هنر است که می‌توان مفاهیم و آموزه های درسی را در ذهن و حافظه عمیق کودک رسوخ داد و ماندگار کرد)

۴- بهترین فرصت و موقعیت برای پرورش شخصیت اجتماعی و مقابله باکم رویی دانش آموز است .

۵- بهترین وسیله برای پرورش قدرت بیان، بدن و حافظه است.

۶- بهترین وسیله برای ایجاد تعادل روانی در دانش آموزان است. ("پسیکودرام" یا "تئاتردرمانی" امروزه یکی از روش های رایج در درمان بیماریهای روحی و روانی است.)

۷- بهترین وسیله برای بیرون آوردن دانش آموز تنها و منزوی از لاک انزوا و تنهایی است.

و...

به یقین با تئاتر آشتی می‌کنند و در میان درسهای خسته‌کننده و خشک‌کنونی، جایی هم برای تئاتر باز می‌کنند.

تعبیر و تفسیر مولفان و برنامه ریزان درسی و آموزشی از درس هنر، فقط خط و نقاشی است ! زنگ هنر را اگر آموزگاران درسهای کنکور زده مانند ریاضی، علوم، زبان و ... مصادره نکنند واگر مربی هنر هم در مدرسه وجود داشته باشد، طبق بخشنامه و درسنامه وکتابی که به نام هنر در اختیار او قرار می‌دهند، مجبور است فقط خط و نقاشی کار کند!

من در جایی دیگر در نقد برنامه های آموزشی دوره راهنمایی گفته ام که خوشنویسی آفت زبان نوشتاری کودکان و نوجوانان ماست.

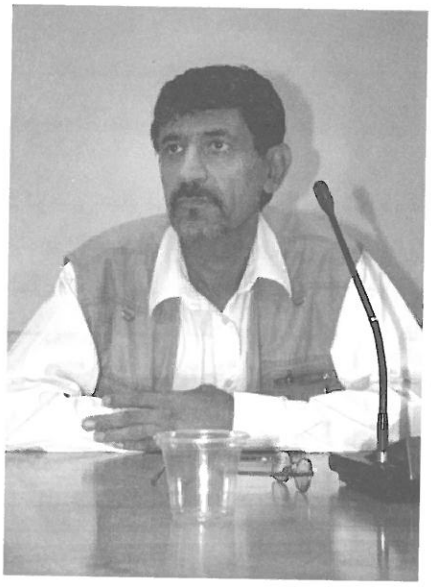
خوشنویسی به عنوان یک هنر مانند بقیه هنرها مورد تقدیر است، اما دو خط کردن زبان نوشتاری کودکان و نوجوانان، خواندن نوشته های آنان را دشوار و ناهنجار می‌کند.

بچه ها به خودشان اجازه می‌دهند حروف فارسی را هر طور دلشان می‌خواهد بنویسند و این اعمال سلیقه های شخصی کم کم دارد یک بحران در نگارش و شیوه ی خط فارسی بوجود می‌آورد.

زنگ هنر باید دست‌کم یک هفته در میان در اختیار مربیان تئاترگذاشته شود. در سال های ۱۳۵۸ و ۵۹ در اجرای طرحی پژوهشی، در چند مدرسه راهنمایی برخی متنهای کتاب های درسی را به صورت نمایشنامه، به کمک دانش آموزان و کلاس های درس، به اجرا درآوریم.

به یاد می‌آورم در یکی از این کلاسها، در پایان اجرای نمایشنامه، آموزگاری که با حیرت نمایش را تماشا می‌کرد گفت: "ای کاش همه متن‌های کتاب‌های درسی، همانند درس "دو درخت"، در قالب داستان و نمایشنامه نوشته و تدریس می‌شد. آنگاه بچه ها نه خسته می‌شدند و نه مطلبی را فراموش می‌کردند!

این طرح را بار دیگر به مدیرکل تالیف و برنامه ر یزی آموزشی کتاب‌های درسی پیشنهاد دادیم و همانطور که ا نتظار می‌رفت ... و دریغا دریغا دریغ. با این همه هرگز امیدمان را در وزیدن نسیم تحول به آموزش و پرورش کشورمان از دست نمی دهیم ●



توجه به الگوی علمی آموزش دانشگاهی

عبدالحی شماسی

پیش از اینکه در مورد نحوه‌ی آموزش نمایشنامه نویسی در دانشگاههای هنر درنگی داشته باشیم، ابتدا جا داردکه به طور مختصر به الگوی علمی یک سیستم آموزشی نظری بیندازیم.

بی شک در طول گذراندن یک دوره‌ی چهار ساله - کارشناسی - دانشگاهی، دانشجو موظف است که واحدهای گوناگونی را پشت سرگذراد، بی آنکه به صورت علمی ضرورت دانستن هرکدام از درس ها را بداند، در حالی که یک سیستم آموزشی علمی برای خود الگویی ارائه می‌دهدکه با توجه به ضرورت و کاربرد هر رشته، مراحل زیر را می‌بایست به طور منطقی و درست طی کند.

۱- آشنایی اولیه با موضوع مورد نظر

اقدام نخست برای یک سیستم آکادمیک و علمی، آشناکردن دانشجویان و یا علاقمندان به هر رشته، با موضوع مورد نظر است. بدین معناکه از تمام جوانب می‌بایست مطلب را برای دانشجویان روشن کرد تا شان و منزلت آنچه می‌خواهند بخوانند و در آینده از آن استفاده نمایند، بدانند.

در شکل کلی، ابتدا دانشجویان باید با تئاتر آشنا شوند و دریابندکه بطور مثال جایگاه یک نمایشنامه نویس درکجاست؟ یعنی در ابتدا با پدیده ای که مواجه شده‌اند، آشنا گردند. سپس وارد جزئیات شوند و تعریف هرکدام از دروسی راکه می‌خوانند بدانند و ضرورتشان را بشناسند. به طور مثال بدانند که تاریخ هنر، تحلیل نمایشنامه، تاریخ ادبیات نمایشی، مبانی نمایشنامه نویسی و ... چیست و شأن هرکدام چگونه است؟ چه، در غیراین صورت،

دانشجویان شکل حضوری خود را در برابر آن موضوع گنگ و بی معنا می‌دانند و در نتیجه در آغاز کار متوقف می‌گردد.

پرسش: آیا تاکنون در نظام آموزشی ما چنین روشی در پذیرش دانشجو و آماده سازی آنان انجام گرفته است؟

۲- فهمیدن و کسب دانش نسبت به موضوع مورد نظر

در این مرحله می‌بایست بر اساس شناخت اولیه، به دانشجویان آموخت که خود را هر چه بیشتر به موضوع نزدیک کنند و دانش لازمه را نسبت به آن کسب‌کنند. بدین معناکه تاریخ هنر و ادبیات نمایشی را بخوانند و دانش پیدا کنند. همچنین با آموزش اصول و قواعد مشخصی، نمایشنامه‌ای را تحلیل کنند یا بنویسند. در حقیقت در این مرحله دانشجویان با تکیه بر شناخت موضوع که در مرحله‌ی نخست صورت گرفته است- فن ساختن هرکدام از اجزاء را می‌آموزند. (اگر چنانچه هرکدام از واحدهای درسی را جزئی از پیکره ی آموزش تئاتر بدانیم.) این مرحله یکی از مهمترین مراحلی است که در یک نظام آموزشی می‌بایست با دقت فراوان انجام پذیرد. زیرا همان طورکه در تقسیم بندی واحدها آمده، دروس به سه دسته تقسیم شده است:

الف- نظری: مانند تاریخ تئاتر و ...

ب- عملی: مانند نمایشنامه نویسی ۱ و ۲ و ...

ج- نظری- عملی: مانند اصول و فنون نمایشنامه نویسی

آنچه‌که باید با توجه به تقسیم بندی درسها- بسیار مورد توجه قرار گیرد، انتخاب اساتیدی است که برای آموزش فنون مختلف انجام می‌پذیرد. ویژگی هرکدام از اساتیدی که یکی از شاخه های فوق را آموزش می‌دهند، با دوگونه ی دیگر بسیار متفاوت است، کسی که تاریخ هنر یا دیگر دروس نظری را آموزش می‌دهد، اجباری نیست که خودشان هم نویسنده یا کارگردان و یا ... باشند. کافی است که دو شرط کلی یک استاد را داشته باشند، اول اینکه دار ای علم کافی در حد یک استاد باشند و دوم اینکه معلم باشند. یعنی بتوانند مطالب را به‌گونه ای بیان کنندکه برای دانشجویان قابل فهم باشد.

و اما اساتیدی که می‌بایست واحدهای «عملی» و «نظری- عملی» را آموزش دهند. اینان کسانی هستند که ضرورت دارد برخوردار از سه ویژگی باشند. دو ویژگی اول به اضافه‌ی ویژگی سوم. ویژگی سوم این است که باید خودشان هم نمایشنامه نویس باشند. این که یک استاد "معلم خوبی" است یا خیر؟ در وهله اول، دانشجویان تشخیص می‌دهند. همچنین میزان دانش یک استاد وظیفه مراجع ذیربط وزارت علوم است. اما، آیا معیار و محک مشخصی وجود داردکه به روشنی نشان دهد کدام استاد از ویژگی سوم برخوردار است؟!

(با این فرض که بررسی درستی از میزان دانش استادان انجام‌گرفته باشد)

پرسش: آیا تاکنون وزارت علوم با این روش عمل کرده است؟

۳- تحلیل و بررسی آنچه که می‌بایست آموزش داده شود:

روند علمی بررسی هر موضوعی، پس از دریافت وشناخت، ایجاب می‌کند که به تحلیل آن منجر گردد. در حقیقت بررسی همه جانبه مطالبی که در برنامه درسی یک دوره از مقاطع آموزشی آورده می‌شود، این نکته را برای ما آشکار می‌سازد که مطالب داده شده در برنامه درسی، تا چه میزان در بالا بردن سطح کمی و کیفی آموخته های دانشجویان تاثیرگذار بوده و متناسب با نیاز جامعه برنامه‌ریزی شده است. بنابراین در این مرحله به تحلیل و بررسی آنچه تاکنون در زمینه ی آموزش انجام‌گرفته است، پرداخته می‌شود و ارزش وکاربرد هرکدام از درسهایی که آموزش داده شده است، در جایگاه خود بررسی می‌شود و سپس میزان و ترتیب یادگیری هرکدام مشخص می‌گردد، بدین ترتیب دانشجویان درخواهند یافت که چه مطلبی را می‌خوانند وکاربرد آن چگونه خواهد بود. اما اگر تحلیل و بررسی واحدهای درسی، از سوی برنامه ریزان و دست اندرکاران به صورت ناقص و یا غیرعلمی صورت‌گرفته باشد، این وضعیت ناهنجار به دانشجویان انتقال داده می‌شود و سپس آنان را نسبت به آنچه می‌خوانند، دلسرد و بی تفاوت و یا حتی دلزده می‌کند، در این جاست که اعتماد دانشجویان نسبت به یک نظام از بین می‌رود.

پرسش- آیا مطالب و برنامه ریزی درسی در دانشگاههای هنر و تئاتر:

الف- از سوی نظام آموزشی تحلیل و بررسی شده است؟

ب- دانشجویان را نسبت به تحصیل دلگرم و یا دلسرد می‌کند؟

۴- کارکرد هر کدام از مواد درسی

با توجه به بررسی و تحلیل هرکدام از مواد درسی از سوی برنامه ریزان، این نکته می‌بایست مد نظر قرار گیردکه‌کارکرد آنها چیست؟ زیرا اگر تحلیل در جهت تشخیص خاصیت وکاربرد واحدهای درسی نباشد، دانشجویان هم خود را در برابر آنها سردرگم و بدون تکلیف می‌بینند. چگونه ممکن است‌کسی را بر سر کاری گذاشت تا آن را انجام دهد، اما نداندکه ارزش و اعتبار آن کار چقدر است وکارکرد آن چیست؟ ! باید دانست که این بدترین شرایطی است که ممکن است یک انسان را در برابر آن قرار داد. چراکه همواره نسبت به آنچه‌که انجام می‌دهد، بیگانه است. و این بیگانگی تا آنجا پیش می‌رودکه شخص حتی نسبت به خود و حضورش در آن ورطه بیگانه می‌گردد. از این پس باید گفت که می‌توان شاهد آغاز یک بی هویتی جمعی بود.

پرسش: آیا برنامه ریزان نظام آموزش دانشگاه هنر نسبت به این مسئله آگاهی دارند؟

۵- ترکیب و هماهنگی واحدهای درسی

پس از این‌که‌کارکرد هرکدام از مواد درسی مشخص شد و دانشجویان به نسبت میزان شناخت و معرفت خود با آنها ارتباط پیداکردند، ضرورت دارد بدانندکه از یک سو با ترکیب و هماهنگی کلیه واحدهای

درسی و از سوی دیگر با توجه به زمان، مکان، ضرورت های فرهنگی، آموزشی، تاریخی و ... چه سنتزی پدید می‌آید. و آیا این محصول می‌تواند پاسخگوی نیاز جامعه باشد یا خیر؟ البته باید در نظر داشت منظور، جامعه شهری است یا جهانی ؟!

این مرحله یکی از پیچیده‌ترین و تخصصی‌ترین مراحلی است که باید با حضور کارشناسان و متخصصان مختلفی در زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، فلسفی و ... انجام پذیرد تا بتوان به یک نتیجه‌ی درست و منطقی دست پیدا کرد. چرا که زمینه‌ی مباحثی که می‌بایست مطرح گردد، بسیار گسترده است. زیرا ممکن است یک عنصر، جدا از عناصر دیگر خاصیتی مفید داشته باشد، اما در اثر ترکیب با همان عناصر، خاصیت خود را از دست بدهد.

بنابراین برای ارزیابی نهایی یک سیستم آموزشی می‌بایست همه‌ی واحدهای درسی را در کنار هم گذاشت تا مشخص گردد آیا با اهداف مورد نظر سازگاری وجود دارد یا خیر؟

پرسش: آیا در جهت هدفی مشخص و علمی چنین پژوهشی صورت گرفته است یا خیر ؟

۶- تولید، هدف نهایی یک سیستم آموزشی

دوران تحصیلات دانشگاهی، بهترین دوران زندگی هر فرد است که می‌توان گفت دوران شکل گیری رویاها و آرزوهای افراد هم است. در حقیقت مرحله ای است از زندگی که در آن، خواسته ها و برنامه ریزی های افراد شکل می‌گیرد. این دوران با شور و توانایی بسیاری همراه است، اهداف هرکسی بر پایه آرزوها و تلاشهایش مشخص می‌گردد. پس در این دوران حساس، وظیفه دانشگاه که این سالهای ارزشمند جوانان را در اختیار دارد بسیار سنگین است. می‌بایست در طول این سالها به اعتبار برنامه ریزی های علمی که مراحل آن را برشمردیم به دانشجویان این باور را داد که اکنون می‌توانند با تکیه بر آنچه آموخته‌اند، به تولید آثار ارزشمندی بپردازند.

در نظام های آموزشی کارآمد که نظر به مدرک گرایی ندارند، از قاعده ی فوق پیروی می‌کنند و همواره در کلیه گروههای فنی، پزشکی، علوم انسانی و هنر، با تکیه بر نیازهای جامعه برنامه ریزی می‌کنند و هدایت دانشجویان را توسط اساتیدی که صلاحیت آنها از هر لحاظ در شکل معقول تایید شده است برعهده می‌گیرند.

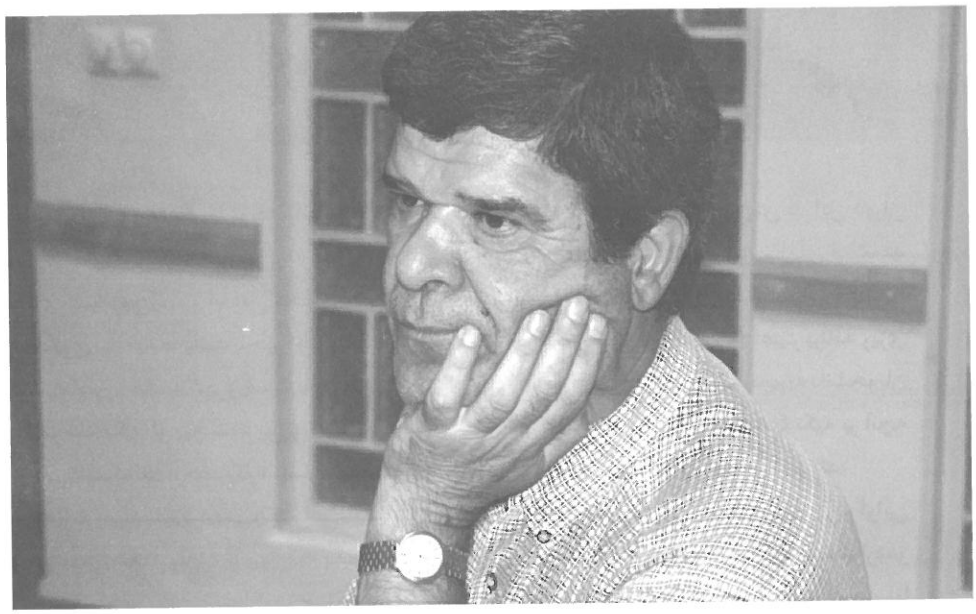
پرسش: آیا در دانشگاههای هنر ایران (به ویژه تئاتر و گرایش نمایشنامه نویسی) برنامه ریزان، اساتید و دیگر عوامل آموزشی واجد شرایط لازم برای انجام این امر خطیر هستند؟

پرسش: آیا دانشجویان ترغیب می‌شوند که در اندیشه‌ی گرفتن مدرک باشند یا تولید؟

پرسش: پایان نامه‌های ارائه شده بیشتر چه موضوعاتی را دنبال می‌کنند؟

پرسش: نمایشنامه های نوشته شده در پایان نامه ها، آیا از ساختار مطلوبی برخوردار هستند یا صرفا جهت اخذ درجه کارشناسی یا کارشناسی ارشد نوشته شده است؟!

و یا پرسش های بسیاری دیگر که همه بی پاسخ مانده‌اند!!



نمایشنامه‌نویس و کارگردان

■ سهراب سلیمی

منتقدین شکوه کرده‌اند که ما به تئاتر دعوت شده ایم تا توفان "بروک"، "اورستیای اشتاین" یا "تارتوف منو شکین" را تماشاکنیم، با وجودی که این عنوان مبین گفتگوی هنرمندانه ای است که از خصوصیات تئاتر مدرن است. نمایشنامه نویس هاگلایه کرده‌اند که با ظهور کارگردان در قرن بیستم کار آنها تحت تاثیر قرارگرفته است.

"آرنولدوسکر" بحث بی پرده ای را در مورد مجوز کارگردان در مثله‌کردن مقاصد نویسنده مطرح‌کرد و آن را "عقده پیشوا" نامید. او می‌گوید: "دیوانگی است که نقش کارگردان را فوق نقش نویسنده قرار می‌دهند. صحنه از صدای گوشخراش تفرعن

کارگردان پر شده است، واز ترفندها و تاثیرات دیداری او آکنده است. هیچ نمایشنامه ای از دستکاری های اغلب، جنون آمیز او در امان نیست.× با توجه به مقدمه ای که گفته شد، خوب می‌دانیم که از ابتدای شکل گیری تئاتر، درام نویسانی مانند اشیل، شکسپیر، مولیر و حتی برشت و ... هر یک اثری را نوشتند و خلق کردند و خودآن را به صحنه کشیدند.

بعد از پیدایش کارگردان در صحنه تئاتر شرایط بگونه ای دیگر تغییر کرد. اکثر آثار درام نویسان بزرگ دستخوش دگرگونی با زاویه دیدهای خاصی قرار گرفت و بالاخره شرایط تئاتر معاصر بوجود آمد و پی آمد آن تحول پشت تحول، از آثار درام نویسان بزرگ با توجه به نگاههای متفاوت توسط کارگردان های بزرگ به اجرا درآمد و ماندنی تر شد.

به نظر من یک اثر توانمند درام نویس وقتی همه معیارهای یک نمایشنامه توانا را از تمام جهات دارا باشد، توسط یک کارگردان قدرتمند و دارای شناخت به روی صحنه برود و به هر شکلی، و از هر زاویه ی نگاهی که به آن اثر دراماتیک ارزشمند برخورد شود و آن را نسبت به زمان و شرایط اجتماعی و تحولات گونه‌گون مختلف، همطرازکند، همچنان که شاهد نحوه فعالیت کارگردان های معاصر هستیم، دیگرکمترین نگرانی از طرف درام نویسان نمی‌تواند وجود داشته باشد، چون که در نهایت این اثر به خودی خود ارزشمند بوده و دارای آنچنان دستمایه فکری است که توانسته کارگردان را متحول کند تا بتواند از دریچه دیگری با آن اثر ارتباط برقرارکرده و آن را دستمایه تغییر و تحولات بسیار و نهایتا به لحاظ ساختاری دگرگون کند.

همانگونه که شاهد هستیم در دنیای پیرامون خود همه روزه چه آثار بزرگی توسط کارگردان های مطرح و صاحب نام، کارگردانی می‌شوند و این نشانه جادوئی بودن آن اثر است که می‌تواند در دفعات متعدد دستخوش تحولات قرار گیرد و همچنان جاودانه باقی بماند بطور مثال می‌توان از آثار نویسندگان و نمایشنامه نویسانی همچون اشیل، اورپید، سوفوکل، شکسپیر، مولیر، چخوف، برشت و بسیاری از نویسندگان معاصر نام برد که توسط کارگردانان مختلف با نگاههای متفاوت اجرا می‌شوند و اصل ماندگاری آنها هم لطمه نمی‌خورد و این امر به دلیل آن است که هر دو طرف دارای توانائی هائی هستند که در اصل برای ماندگاری تلاش کرده‌اند. اما در نهایت خود نیز معتقد بوده و هستم که در شرایط فعلی رابطه کارگردان با نویسنده یک رابطه مشترک، قومی و خلل ناپذیر است و باید باشد و نیز باور دارم در هر شکلی که کارگردان یک اثر نمایشی را خلق کند، در نهایت و بن مایه اثر وابسته به اصول یک درام نویس می‌باشد. هنگامی که یک کارگردان اثر یک درام نویس را به صحنه می‌برد، وقتی در اطراف آن به مطالعه عمیق و همه جانبه می‌پردازد به منزله آن است که به این اثر نزدیک تر شده و آن را مورد تعمق و تفکر بیشتری قرار داده است، پس اگر این رابطه در یک جغرافیای واحد بین کارگردان و یک نمایش نویس از ابتدای تمرین و آغاز شکل گیری یک اثر، برقرار شود قطعا یکی از پایه های اصلی بنیان اجرای خوب توسط گروه فراهم شده است و قطعا در شکل گیری یک اثر برجسته هم می‌تواند بسیار تاثیرگذار باشد عاملی که می‌تواند در تشکیل یک گروه تئاتری بسیار موفق نیز تاثیرات مهمی را بگذارد. ●

برگرفته از کتاب "کارگردانها از تئاتر می‌گویند"، نوشته "ماریا ام دلگارو" و "پل هریتاج"، ترجمه یدالله آقاعباسی

راه یافتگان به مرحله نهایی

برگزیده‌ی ادبیات نمایشی

نخستین دوره‌ی انتخاب آثار

تهران / نمایشنامه‌های بلند

۱ / تیغ کهنه ● محمدامیر یاراحمدی
۲ / شبهای آوینیون ● کوروش نریمانی
۳ / سلامان و ابسال ● اسماعیل شفیعی
۴ / آخرین پری کوچک دریایی ● چیستا یثربی
۵ / نهر فیروزآباد ● محمد رحمانیان
۶ / اپرای پیاز ● محمود طیاری
۷ / یک روایت برای زاده‌شدن ● سنا نعمتی
۸ / نیلوفرهای آبی ● زهره غلامی
۹ / عروسک چینی ● آزاده احمدیان

تهران / نمایشنامه‌های کوتاه

۱ / ابریشم بانو ● عزت‌الله مهرآوران
۲ / سه ظرف خالی ● سیدافشین هاشمی
۳ / بی‌سرکلاه ● منصور فارسی
۴ / از اون بالا ● مهرداد خزیمه
۵ / در فراق فرهاد ● ناصح کامکاری
۶ / لالایی ● فخرالدین خاک‌زند

شهرستان

۱ / تعب‌نامه تلخستان ● بلند شهرستان ● سیدداوود صابری
۲ / جل پشت‌ها ● بلند شهرستان ● حسین فضل‌الهی

نمایشنامه‌های چاپ شده

۱ / راز حرم سلطان ● شارمین ممیزی‌نژاد
۲ / تیرگان ● صادق عاشورپور
۳ / بازی پسر و گرگ ● جواد ذوالفقاری - شادی پورمهدی
۴ / یادگار جم ● عباس جهانگیریان

پژوهش

۱ / نگاهی به ادبیات دهه چهل ● اسدالله اسدی
۲ / کاربرد زبان در فرایند نمایشنامه‌نویسی ● فارس باقری
۳ / تاریخ تئاتر در اصفهان ● ناصر کوشان
۴ / آناتومی ساختار درام ● نصرالله قادری
۵ / نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضائی ● منصورخلج

ترجمه

۱ / نازار دلیر ● آندرانیک خچومیان
۲ / مرد یخین می‌آید ● قادری -آقا عباسی
۳ / روسمرس هلم ● طلایه رویایی

پژوهش - ترجمه

۱ / ایبنی دیگر ● طلایه رویایی
۲ / کالبدشناسی درام ● رضا شیرمرز
۳ / مرگ تراژدی ● بهزاد قادری
۴ / کارگردانی تئاتر ● حسن پارسایی

نگاه

برگزیده‌ی
ادبیات نمایشی

نخستین دوره‌ی انتخاب آثار

چه رویداد زیبایی!

چخوف را می‌بینم که با لبخندی شاد به ما می‌نگرد

ژاله محمدی

از همه‌ی عزیزانی که نمایشنامه فرستادند خواستیم پیشنهاد دهند و یا حتی انتقاد کنند. لطف کردند و چنین کردند. خلاصه ی نظرات و پیشنهاد عزیزان را در این مقال می‌خوانیم.

حتی نوشتن چند خطی از زبان مظلومترین اقشار جامعه هنری، کاری است دشوار، نجوایی که در این مجال، فرصت آن را یافته ایم. خصوصا که در نظرسنجی از دوستان نمایشنامه نویس توقعات منطقی بود و انتظارات درخور تامل. تا آنجاکه به فکر فرو می‌روی این گروه از مردمان، که به‌گونه ای، پا در کفش خالق هستی گذاشته، و در ساحتی کوچکتر، نمایشی از زندگی خلق کرده‌اند، چقدر توانمند می‌بودند اگر گل مرغوبتری در اختیار داشتند تا شخصیت هایی واقعی تر در فضائی ملموس تر و باورپذیرتر می‌ساختند و تمامی‌کمبودها را، بر سر تقدیر و قضا و قدر نمی‌شکستند.

در هر حال، ادبیات نمایشی متاسفانه در ایران نسبت به سایر متون ادبی، هنوز هنوز مهجور و ناشناخته است وکم نیستند آثار مکتوب نمایشی که درکشورمان به دلیل عدم امکانات اجرایی، در قفسه وکشوی میزها خاک می‌خورند.

اولین مسابقه ادبیات نمایشی، قطعا توجهی خاص به شناساندن نمایش هایی در سطوح حرفه ای تر، به جامعه تئاتری داشته است. آثاری که یا در خلوت یک هنرمند جوان شهرستانی خلق شده و یا، سکوت و زمزمه‌های شبانه یک استاد را در خود

هضم کرده است و می تواند در زمینه‌ی ارتقاء سطح کمی و کیفی ادبیات نمایشی، موثر باشد. در هر حال، سعی بر این بوده است که اشتباهات تا حد ممکن کاهش یابد و داوری‌ها، به دور از رقابت های حرفه ای و غیرحرفه ای شکل بگیرد، تا دوستان شهرستانی مان، نگویند:

"مرز پرگهر ما دو منطقه دارد: ۱- پایتخت ۲- قاذورات!"

و این اتفاق که، توجهی خاص به ادبیات نمایشی دارد، با راهکارهای درست و کاهش اشتباهات و سلیقه های قابل احترام فردی، ظرفیت ادبیات نمایشی ما را به رغم اینکه بسیاری معتقدند: "ما در این زمینه دستمان خالی است"، به نمایش بگذارد و از سویی، به ارتقاء کیفی آن بیفزاید و ما را صاحب شناسنامه ای معتبرکند.

در نظر خواهی ها توقعاتی نیز از جانب هنرمندان مطرح شد که قابل تامل و بررسی است. شاید در مسابقات بعدی، با لحاظ کردن آنها، کوتاهی و قصوری، اگر بوده، که بوده برطرف شود. هر چند هیات داوران و هیات مدیره ی انجمن نمایشنامه نویسان خانه تئاتر، در پاره ای از موارد پاسخ هایی برای پیشنهادها و انتقادهای دوستان نمایشنامه نویس دارند که البته در برخی موارد، گره کور مشکلات حرفه ای نمایشنامه نویسان، نه به دست دیگر نمایشنامه نویسان، بلکه به یاری مسئولان امر باز می‌شود ... و به گفته ی دوستی ارجمند، پیشنهاد به قدرکافی داریم. مشکل، عدم توجه و اجرای صحیح پیشنهادهاست.

در هر حال، هر رویداد تئاتری را می توان به فال نیک گرفت به شرطی که به گونه ای درست انجام پذیرد و ما بر خود می‌بالیم وقتی نمایشنامه نویسی تحلیل خود را نسبت به این مسابقه چنین می نویسد: "چه رویداد زیبایی!، چخوف، را می‌بینیم که با لبخندی شاد، به ما می‌نگرد."

و اما، برطبق نظرسنجی از این عزیزان و در خصوص پیشنهادهایی که در این زمینه یا سایر زمینه های هنرهای نمایشی، مطرح شده، کالبد شکافی فقر ادبیات نمایشی در ایران، نیاز به بررسی و تحقیق در راهکارهای اصولی و کارشناسی داردکه طرح آن در این مجال نمی‌گنجد. اما می‌توان با نگاهی از سر مهر و تعقل، به این پیشنهادها، به نتایج بزرگتری دست یافت.

۱- نمایش ها، می‌باید در ژانر و مکتب های خاص خود، داوری - مقایسه و گزینش شوند و از بررسی یکجای نمایش ها، در دو سطح کوتاه و بلند، خودداری شود. چنانچه بررسی کتاب های چاپ شده و نشده درکنار هم نیز چندان منطقی به نظر نمی‌رسد.

۲- شرکت هر نمایشنامه نویس، تنها با یک نمایشنامه، درست به نظر نمی‌آید.

۳- در زمینه آثار نمایشی کودکان و نوجوانان، سرمایه گذاری شود و بخشی به طور اختصاصی به این قالب نمایشی تعلق گیرد.

۴- توجه به امور استان ها و از انزوا درآوردن نمایشنامه نویسان شهرستانی و قدردانی و تجلیل از منتخبان هر شهرستان بطور مستقل، می تواند راهگشای جدیدی در این عرصه باشد.

۵- نحوه اطلاع رسانی برای فراخوان جشنواره به

گونه ای باشد که نمایشنامه نویسان شهرستانی از آن مطلع شوند.

۶- این مسابقه می تواند نقش حامی را به عهده گیرد و از دل آن، نهاد و یا کمیسیون هایی به وجود بیایند و در جذب سرمایه گذاری های دولتی و غیر دولتی بکوشند و با ترجمه و اجراهای بیشتر در داخل یا خارج از کشور، نسبت به معرفی نمایشنامه نویسان ایرانی به دیگر نمایشنامه نویسان کشورهای دیگر تلاش کرده و افقی تازه بگشایند برای جهانی شدن. چرا که بدون استثناء دغدغه ی تمامی شرکت کنندگان، اجراهای برون مرزی و قرار گرفتن در معرض قضاوت تماشاچیان خارجی بودن است.

۷- آثار نمایشنامه نویسان حرفه ای و غیر حرفه ای بطور جداگانه مقایسه و داوری، شود.

۸- جلسات کانون نمایشنامه نویسان ایران و ایجاد کارگاه های دائمی نمایشنامه نویسی بطور مستمر برگزار شود.

۹- پیشنهاد عضویت در انجمن نمایشنامه نویسان به نمایشنامه نویسانی داده شود که از تهران دورند و بارقه های استعداد در آثارشان هویداست.

۱۰- در روزگاری که تب قرعه کشی و جایزه های کلان، از بانک ها و موسسات مالی و اعتباری، مهر لرزانی اقتصادی کشور را در رسانه ها فریاد می زنند، دردآور است که جامعه ی تئاتری را هم به انگیزه ی جوایز میلیونی وادار به همکاری کنیم.

۱۱- برای اکثر جوانان شرکت کننده در این جشنواره، ارزش یک صفحه نقد سازنده، از جوایز وعده شده در این مسابقه ارزشمندتر است.

۱۲- خانه ی تئاتر می تواند به عنوان تشکیلات موازی، در کنار انجمن های نمایش شهرستان ها گسترش یابد، تا هنرمندان واقعی گرد هم آیند و سمینارها و گردهمایی های تخصصی برپا نمایند تا ضمن رقابتی سالم، هنر تئاتر در شهرستان ها رشد کند.

۱۳- بسیار نیکو می بود اگر پیشاپیش، اسامی هیئت داوران در اختیار شرکت کنندگان قرار می گرفت.

۱۴- وجود دبیرخانه ی دائمی برای مسابقه ی ادبیات نمایشی الزامی است، تا به طور مرتب، آثار ارسالی نویسندگان را بررسی و در صورت داشتن شرایط لازم برای چاپ و نشر اجراء، اقدامات لازم را انجام دهد تا طی چند سال، مجموعه ای گردآوری شود که به غنای ادبیات نمایشی کشور کمک کند.

۱۵- هر نویسنده ای که متن خود را به دبیرخانه ارسال می کند، در صورت مقبولیت اثرش، حق الزحمه ای دریافت نماید و با فراغ خاطر، به اثر بعدی خود بپردازد.

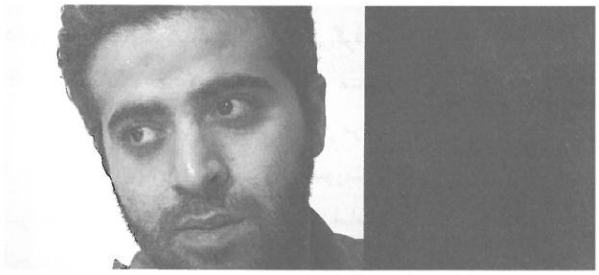
۱۶- روابط عمومی اولین مسابقه ی نمایشنامه نویسی، در امر اطلاع رسانی ضعیف عمل کرده است و توقع می رود این معضل در دوره های بعدی مرتفع شود.

۱۷- امیدواریم ضوابط، جای روابط را بگیرد و به جای دیدن نام های آشنا در بین منتخبین، به استعداد جوانان توجه شود.

۱۸- عنایت مسئولین به اولین مسابقه نمایشنامه نویسی، می تواند رنگ و بوی حرفه ای، وطنی و هنری به این رخداد فرهنگی بدهد و در کاهش ناامیدی و حاشیه روی های فعلی جامعه تئاتری کشور موثر باشد. ●

اظهار نظر هنرمندان تئاتر در مورد

نخستین دوره ی انتخاب آثار برگزیده ی ادبیات نمایشی ایران



ایوب آقاخانی، نویسنده وکارگردان تئاتر این حرکت را اتفاقی فرخنده دانست و گفت: باعث خوشحالی است که نمایشنامه تا این اندازه اهمیت گمشده‌ی خود را یافته است.

این جریانات در ترمیم و بهبود ادبیات نمایشی به شدت موثرند و امیدوارم این روند ادامه یابد و حرکت های دیگری نیز در این راستا شکل گیرند.

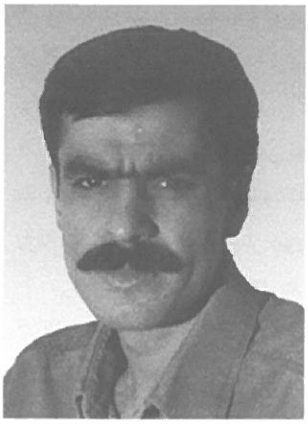
وی خاطرنشان کرد: احساس می‌کنم برای سیستم انتخاب و معیارهای آن، درنگ بیشتری لازم بود که می‌توان آن را به حساب آزمون و خطایی که هر پدیده در این مملکت داشته، گذاشت.

این نویسنده تاکید کرد: معتقد هستم باید این حرکت دوشادوش نسل های مختلف در کنار یکدیگر که از اهمیت بالایی برخوردار است، شکل گیرد.

آقاخانی افزود: بایدکارهای همگون د رکنار یکدیگر ارزیابی شوند و از آثار ناهمگون خود تفکیک شوند.

به سختی می‌توان نمایشنامه های اساطیری را با درام های شهری و یا این دو را با نمایشنامه ای سنتی مقایسه کرد. باید راهکاری یافت تا این آثار در بسترهایی جداگانه مورد قضاوت قرار گیرند و باید اذهان مختلف درکنار یکدیگر و در یک بستر به رقابت بپردازند.

وی در پایان به زحمات اهالی خانه‌ی تئاتر اشاره کرد و خسته نباشید گفت.

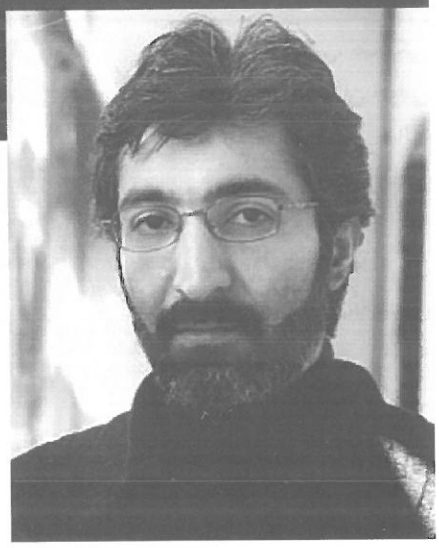


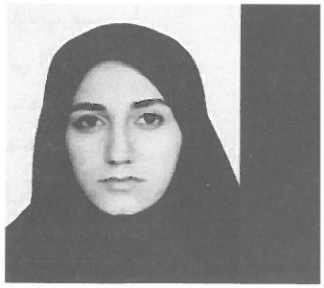
حسین کیانی، نویسنده و کارگردان تئاتر در باره برگزاری نخستین مسابقه ادبیات نمایشی گفت: رقابت برای رشد، هم می‌تواند عامل شکوفایی استعدادها باشد و هم سرکوب‌کننده‌ی آنها و این به

نوع نگاه و اهداف برگزارکنندگان بستگی دارد.
وی افزود: برای اولین دوره‌ی این مسابقه، نظرخواهی کمی زود است و باید دید نتیجه‌ی نهایی آن چه می‌شود. البته امیدوارم این مسابقه در جاده ای مناسب گام برداشته باشد و در مقصدی نتیجه بخش کوله بارش را بازکند و ما شاهد بهترین ها در این کوله بار باشیم.
این نویسنده و کارگردان خاطرنشان کرد: تئاتر ما با مشکلات فراوانی دست به گریبان است و ادبیات نمایشی که از اصلی ترین پایه های تئاتر و دشوارترین شاخه های ادبی به شمار می‌رود با مشکلات عمیق تری دست و پنجه نرم می‌کند، اما با تمامی اینها ادبیات نمایشی ما از جایگاه خوبی برخوردار است.

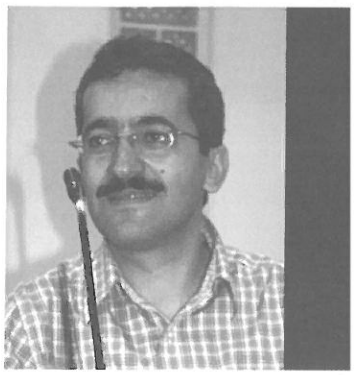
جمشید خانیان، نویسنده و محقق تئاتر این حرکت را بسیار مناسب دانست و گفت: شرایط اعلام شده و نوع داوری برای اولین بار از روند خوبی برخوردار بود و مداومت در این امر می تواند تاثیرگذار باشد.
وی افزود: ایجاد بخش های مجزا چون ادبیات نمایشی، پژوهش، ترجمه و تالیف از اتفاقات خوب این حرکت به شمار می‌رود.
این نویسنده خاطرنشان کرد: اگر این حرکت روند مناسب را در پیش گیرد و استمرار یابد و چون جشنواره های دیگر وارد بازی های حاشیه ای نشود به طور قطع سالیان طولانی به‌گونه ای مثبت ادامه خواهد یافت.

جلال تهرانی، نمایشنامه نویس و کارگردان جوان تئاتر با وجود بی اطلاعی نسبت به برگزاری نخستین جشن ادبیات نمایشی در باره‌ی آن گفت: وجود چنین برنامه هایی به هیچ وجه بد نیست ولی شکل برگزاری و چگونگی داوری ها بسیار اهمیت دارد، یعنی هر چه در این برنامه ها میزان سنجش ها و گزینش ها فراگیرتر باشد، قطعا بازتاب عمومی آن برنامه نیز اثرگذارتر خواهد بود ولی اگر فقط قرار باشد که افرادی نمایشنامه بنویسند و برخی هم جایزه بگیرند و در نهایت هم برنامه شکل مناسبتی پیداکند، خیلی نمی تواند در جریان کلی تئاتر کشور تاثیرگذار باشد.
نویسنده نمایشنامه‌ی "هی مردگنده گریه نکن" در ادامه، افزود: اگر برگزاری این جشن می خواهد به جریان چاپ آثار نمایشی و تالیف این بخش کمک کند باید حتما به حرکتی مستمر تبدیل شود و در طول آن کارشناسان واقعی به ارزیابی و مطالعه این آثار بپردازند. تهرانی در پایان، گفت: برای راه افتادن یک جریان تاثیرگزار و محرک در حوزه‌ی ادبیات نمایشی نیازی به برگزاری جشن نمی‌بینم و ترجیح می‌دهم برنامه ای فراهم شود و طی آن نمایشنامه نویسان آثار جدید خود را روخوانی کنند تا این متون در میان مخاطبان اصلی آن بررسی شود، پس چه بهترکه از این پس از شکل جشن‌ها فاصله بگیریم و به جلسات عمومی تری برسیم.





افروز فروزند، نیز یکی دیگر از نمایشنامه نویسان وکارگردانان توانایی است که برگزاری این جشن را بسیار خوب می‌داند. وی در این زمینه می‌گوید: با برگزاری چنین برنامه هایی، ما انگیزه ی بیشتری برای کار کردن، نوشتن و پیشرفت در حوزه‌ی ادبیات نمایشی می‌دهیم. زیرا که مغز متفکر یک تئاتر، متن و نویسنده آن است و همیشه اولین حرف را همین فرد می‌زند و اگر این جرقه بد بخورد همه چیز به هم می‌ریزد وی در ادامه با اظهار بی اطلاعی از شکل و چگونگی برگزاری این مراسم، گفت: درست نمی‌دانم که نتایج این جشن طی چه مراحلی انتخاب می‌شوند؟ ولی اگر مسئولان شکل درستی را در پیش گرفته باشند، قطعا این برنامه می‌تواند به‌کمک یک حرکت جریان ساز در عرصه ادبیات نمایشی کشور تبدیل شود و از این جهت امیدوارم‌که این مراسم فارغ از هرگونه اشتباهی و به گونه ای متفاوت از همیشه برگزار شود.



محمد یعقوبی، هم یکی دیگر از نویسندگان جوانی است که طی این سالها همواره با کارهای موفق خود مورد توجه جامعه تئاتری بوده است. وی درباره‌ی برگزاری نخستین دوره‌ی مسابقه ادبیات نمایشی، می‌گوید: برگزاری و راه‌اندازی این مراسم با نگاهی به تجربیات مشابه سایرکشورهای دنیا شکل گرفته است‌که در تمام این سالها نشان از یک روند صحیح و درست می‌دهد و حرکتی در جهت بهاء دادن به نمایشنامه نویسی در آن‌کشورها است. وی برگزاری این جشن را در جهت مطرح‌کردن ادبیات نمایشی کشور دانست و افزود، این مراسم تصویر کننده‌ی یک فضای تبلیغاتی است و باعث تشویق نویسندگان برای گرفتن جوایز و در نهایت تولید نمایشنامه می‌شود. از طرفی تجربه موفق سایرکشورهای دنیا نشان داده‌که چنین حرکت هایی مبنی برای کشف استعدادهای تازه است.

وی اضافه کرد: این مراسم علاوه بر پویا سازی نمایشنامه‌نویسی ملی، کمک می‌کند تا بتوانیم افرادی را که تا امروز امکان حضور نداشته‌اند، بشناسیم وکارهایشان را مطرح‌کنیم، زیرا بسیاری از نمایشنامه نویسان هستندکه به دلیل فراهم نشدن فرصتهای اجرایی، امکان طرح آثار خود را نیافته‌اند، در حالیکه ما با راه‌اندازی چنین حرکتی بر خلاف جشن های پیشین صرفا به متن بهاء می‌دهیم. یعقوبی در پایان گفت، همواره در جشنواره های متعددی که در سطح کشور برگزار می‌شوند، نمایشنامه ها و نمایشنامه نویسان به واسطه‌ی کارگردانی و اجرا مطرح می‌شوند، یعنی همیشه نگاه کارگردان به متن باعث مطرح شدن اثری می‌شود در حالیکه این بار ما تنها به متن نظر داریم و از این جهت پایه های یک حرکت جریان ساز در عرصه ی ادبیات نمایشی را می‌گذاریم.

افشین هاشمی، درباره‌ی این مراسم می‌گوید: این برنامه امکانی در جهت معرفی نمایشنامه نویسان و آثار آنهاست و شرایطی را فراهم می‌کند تا با آدمهایی که تا امروز آنها را نمی‌شناخته ایم، آشنا شویم و نمایشنامه های آنان را در معرض دید بگذاریم.

وی همچنین با تایید آزاد بودن چنین مراسمی به لحاظ موضوعی، گفت، همین که جشن ادبیات

نمایشی موضوع و حوزه خاصی را انتخاب نکرده است و دست نمایشنامه نویس را باز گذاشته است، یعنی در حال جریان سازی است و به تولید آثار نمایشی کمک می‌کند و نمایشنامه‌های جدید نویسندگان را به صورت کلی مطرح می‌کند.

چیستا یثربی، نیز با تائید این حرکت، گفت: هر مسابقه و رقابتی در عرصه ادبیات نمایشی کارساز و مفید است و قطعا بودنش از نبودنش بهتر است ولی از طرفی تمام حسن و اعتبار یک مسابقه نیز به اسامی‌داوران و ملاک های ارزشی آنها و چگونگی انتخاب این افراد وابسته است.

وی لازمه‌ی موفقیت این جشن راکار بیشتر بر روی آئین نامه ی آن دانست و گفت، امسال، نخستین دوره‌ی از این مسابقه برگزار می‌شود قطعا نواقصی را در پی دارد ولی باید به صورت مستمر روی آن کارکرد تا شفاف سازی لازم صورت بگیرد و همه بدانند که ملاکهای داوری و معیارهای این افراد چیست.

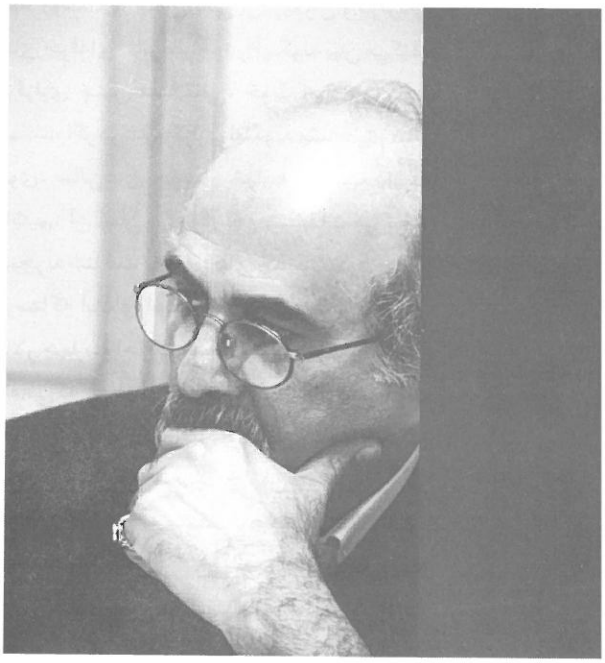
یثربی در پایان، افزود: این جشن در هر شرایطی باعث رونق ادبیات نمایشی می‌شود و نیاز به حمایت داردکه در راستای آن برپایی دبیرخانه دائمی جشن اولین گام است . همچنین نباید این حرکت را به یک جریان مقطعی بدل کرد بلکه باید هر روز بیشتر از قبل به تداوم آن شکل داد.

هما روستا، به عنوان یکی از بازیگران و کارگردان های حرفه‌ای تئاتر نظر خود را اینگونه بیان می‌کند: برگزاری چنین مسابقاتی، خوب است اما کافی نیست. اگر درکنار برگزاری اینگونه مسابقات، تئاتر قوی، سالن‌های خوب و شرایط مناسب داشته باشیم، آن زمان برگزاری این مسابقات می تواند منجر به شناخت استعدادهای جدید شود.

روستا که ابتدای امسال نمایش "سانتاکروز" را در تالار چهارسو اجرا کرده بود معتقد است: البته هر اتفاقی که در جهت تشویق تئاتری ها باشد، خوب است اما وقتی در اصل موضوع، دچار مشکل هستیم این اتفاقات شاید چندان نتواند تاثیرگذار باشد، او در ادامه به مشکلات همیشگی تئاتر اشاره می‌کند: ما باید اول آرامش روانی و امنیت شغلی پیدا کنیم و تئاتر باید جدا از سیاست به کار خود ادامه دهد. در حال حاضر وضعیت بغرنجی داریم نباید تغییر و تحولات سیاسی در تئاتر که موضوعی فرهنگی است تاثیرگذار باشد.

سهراب سلیمی، دیگر بازیگر و کارگردان تئاتر از دریچه‌ی دیگری به این موضوع می‌نگرد: در هر اقدامی‌که از طرف انجمن های صنفی خانه‌ی تئاتر صورت‌گیرد به اصل کارشناسی نزدیک شده ایم و از آنجاکه هنرمندان تئاتر، خانه‌ی تئاتر را متعلق به خودشان می‌دانند، اینگونه مسابقات در درازمدت می‌تواند تاثیرات بالقوه‌ای در این جریان داشته باشد:

او سخنان خود را اینگونه ادامه می‌دهد: در تمام دنیا ثابت شده وقتی جریانات صنفی، خودشان در بخش های گوناگون به نتیجه می‌رسند با تاثیرات بالقوه بسیاری بر آن جریان می‌گذارند و نتایج بسیار درخشانی هم به ارمغان آورده می‌شود.



بهروز غریب پور، نویسنده و کارگردان تئاتر و عضو هیات مدیره مرکزی خانه تئاتر معتقد است: اهمیت دادن به هر موضوعی به هر شکلی ارزشمند است و این جریان هم دارای ارزش است اما ارزش واقعی آثار یک هنرمند شاید سالها بعد از فوتش مشخص شود. بهترین داور زمان و مردمی هستند که ما را به یاد خواهند آورد.

غریب پور اما نگرانی خاص خود را هم دارد: در مورد این نوع مسابقات همیشه این ترس وجود دارد که اگر کسی به دلیل تشخیص داوران، "بهترین" شناخته شد بر او مشتبه شود که واقعا بهترین است و این امر مانع ادامه کارش شود."

به اعتقاد او، برنده شدن زمانی رخ می‌دهد که هنرمند قلب تماشاگر را تسخیر کند.

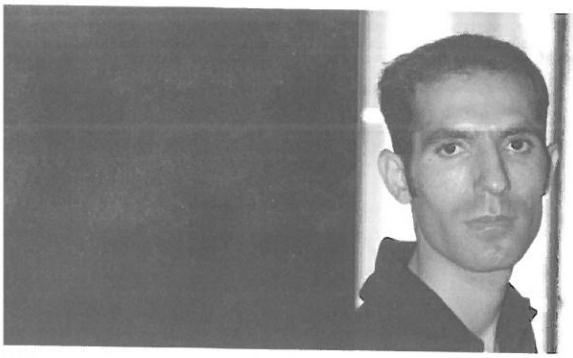
مدیرعامل خانه هنرمندان ایران می‌گوید: در دنیا جوایز ادبی متعددی داریم مانند "پولیتزر" یا "نوبل" اما تنها در یک مورد است که می‌توان به اینگونه جوایز اعتماد داشت و آن زمانی است که آثار یک نفر را به دور از داوری ها و سلیقه های شخصی مورد ارزیابی قرار می‌دهد. اما تا به امروز همیشه این جریان به گونه ای بوده که آدم حس می‌کند دست پنهانی پشت این جریانات وجود دارد . ! !

وی اظهار امیدواری می‌کند در مورد برگزاری این مسابقه، روابط کمترین تاثیر را داشته باشد و داوران، طبق تشخیص خود عمل کنند.

او در ادامه به مشکل دیگری هم اشاره می‌کند که همان بی توجهی به نمایشنامه نویسی کودکان و نوجوانان است: "نمایشنامه نویسی کودک و نوجوان، محلی از اعراب ندارد و به کسی که عمرش را بز سر این کار گذاشته، اهمیتی داده نمی‌شود. اگر می خواهیم در زمینه نمایشنامه نویسی داوری کنیم نباید محدودیتی در این زمینه قائل شویم اما گویا تنها چیزی که مد نظر نیست، این نوع نمایشنامه نویسی است که هم از نظر مسئولان و هم اهل فن مورد غفلت قرار گرفته است."

عبدالحی شماسی، نمایشنامه نویس و کارگردان تئاتر هم این حرکت را به فال نیک می‌گیرد: هر حرکتی که بتواند تئاتر و بویژه، نمایشنامه نویسی را مطرح کند مثبت است چرا که تئاتر یک ضرورت اجتماعی است و آن را باید به هر طریقی که هست، مطرح کرد تا دچار فراموشی نشود.

او همچنین یادآوری می‌کند: نوع عملکرد ما در رسیدن به آن هدف، موضوعی است که باید با ظرافت انجام شود و در این میان است که اهمیت نوع انتخاب داوران و چگونگی داوری آنان مورد توجه قرار میگیرد. در ایران بیشتر داوری ها به شکل سلیقه ای انجام می‌شود تا علمی و با توجه به این موضوع باید داورانی را انتخاب کرد که سلیقه خوبی داشته باشند.



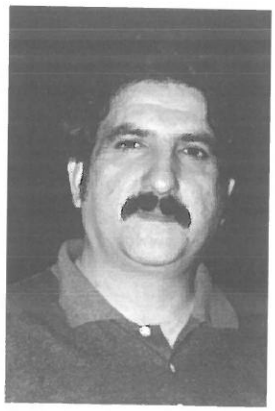
علی اصغردشتی که یکی از هنرمندان جوان تئاتر است، نگاه مثبتی به این قضیه دارد:

"مسابقه‌ی نمایشنامه نویسی" از جمله مسابقاتی است که به صورت جهانی هم برگزار می‌شود. الان نهادهای دولتی، رقابت و مسابقه را حذف کرده‌اند در عوض نهادهای صنفی و خصوصی‌تر به نوعی کار رقابتی را انجام می‌دهند که نمونه‌ی آن جشن برگزیدگان کانون ملی منتقدان تئاتر ایران یا جشن سالانه انجمن منتقدان و نویسندگان و یا جشن های سالانه‌ی خانه‌ی تئاتر و ... است.

به اعتقاد او از آنجاکه این مسابقات از جانب صنف تئاتری اتفاق می‌افتد، نکته مثبتی است هر چند مسابقه مستقیما نمی‌تواند در روند نمایشنامه نویسی تاثیرگذار باشد چون به هر حال نمایشنامه نویسی روند دیگری را طی می‌کند که ربط چندانی به این مسابقه ندارد.

دشتی می‌گوید: البته مسابقه می‌تواند در معرفی چهره های شاخص تاثیرگذار باشد و اگر بتواند موجب خلق آثار جدید شود بسیار خوب است اما لازم است داوری ها مورد توجه قرارگیرد چراکه ما نمایشنامه نویسان اندکی داریم که می‌توانند آثار را قضاوت‌کنند.

علیرضا نادری که خود جزء نمایشنامه نویسان تحسین شده است، چندان با اطلاق عنوان "مسابقه" موافق نیست: ... البته نظر من ربطی به این جریان خاص ندارد اما متاسفانه معمولا اینگونه مسابقات نتیجه‌ی واقعی در ایران ندارد زیرا همه‌ی نویسندگان در اینگونه مسابقات شرکت نمی‌کنند و همین نکته موجب می‌شود نتیجه درستی به دست نیاید.



او پیشنهاد می‌دهد: می‌توان با یک جریان فکری دقیق شروع‌کرد. به عنوان مثال خانه‌ی تئاترکه نهاد مستقلی است، می‌تواند جایزه ای شبیه جوایز بزرگ دنیا به این جریان اختصاص دهد به این صورت‌که گروه هایی با راهنمایی یک استاد، زندگی و آثار یک نویسنده ی خاص را مورد بررسی قرار دهند. از مجموعه این پژوهش ها، پروژه ای به دست می‌آید که چند نویسنده‌ی شاخص هر دوره را معرفی می‌کند به این معنی‌که دیگرنه بهترین نویسنده یک سال بلکه جریان سازترین نویسنده‌های هر دوره معرفی می‌شوند.

او اما این نکته را هم یادآوری می‌کند: به هر حال این اتفاق قابل تقدیر است به ویژه اینکه در این وانفسای تئاتر، گروهی بعد از صرف وقت و انرژی بسیار، چنین مسابقه ای را پایه ریزی کرده‌اند اما نباید فراموش‌کردکه این ارزیابی واقعی نیست اما اگر آن پیشنهاد عملی شود، این رویداد کم‌کم تبدیل به سنت می‌شود و به تدریج جایزه بسیار معتبری خواهیم داشت.

نادری این موضوع را هم مورد توجه قرار می‌دهد: "بررسی آثار یک نویسنده موجب می‌شود دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی او در مورد مسایل متفاوت روشن شود و از همه مهم تر اینکه همه می‌دانند بالاخره روزی آثارشان بررسی خواهد شد."

میزگرد

برگزیده‌ی ادبیات نمایشی

نخستین دوره‌ی انتخاب آثار

چالشی پیرامون ادبیات نمایشی معاصر ایران

این نشست روزهای شنبه و یکشنبه دوازدهم‌و سیزدهم شهریورماه ۱۳۸۴به همت هیئت مدیره ی کانون نمایشنامه نویسان خانه ی تئاتر برگزار گردید. در این دو روز بسیاری از اساتید و نمایشنامه نویسان و صاحب نظران تئاتر کشورمان در جلسات حضور پیدا کردند و به بحث نشستند. تعدادی از عزیزان هم علی رغم توقعمان در نشست ها حاضر نشدند. از آنجا که تمامت بحث جاری در این میزگرد گونه به هیچ وجه نمی گنجد و از سوی دیگر دستمان به خلاصه کردنش هم نمی رود، تصمیم گرفتیم در حد ممکن بحث ها را درج کنیم و باقی را به فرصتی دیگر -شاید مجله ی داخلی خانه ی تئاتر - واگذاریم. پس پیشاپیش از عزیزانی که نوبت بحث داشتند ولی نوبت چاپ آن نرسید، پوزش می‌خواهیم.

نشست انجمن نمایشنامه‌نویسان در خانه‌ی هنرمندان. نشستی که در آن موجودیت ادبیات نمایشی و نمایشنامه نویسی معاصر ایران، در حد مجال موجود، در ترازوی نقد و سنجش قرار می‌گیرد و هر یک از میهمانان از منظر خویش موضوع را به چالش کشیده و به بیان نظر می‌پردازند- این نشست با مسئولیت حسن باستانی و با همکاری محمد یعقوبی و رضا جابر انصاری روز شنبه ۱۲ شهریور آغاز و در یکشنبه ۱۳ شهریور بپایان رسید.

در این نشست پرسش هایی از سوی باستانی، مطرح و پاسخ ها توسط اساتید داده می‌شوند و سعی بر این است که ضعف های موجود در ادبیات نمایشی معاصر شناخته و راهکارهایی ارائه شوند.

نیما همیشه به شعر شکسپیر استناد می‌کرد و معتقد بود که دومین تحول در شعر فارسی باید اینگونه باشد . او بر روی subjective و objective بحث می‌کند و منتقدان ادبی منظور او را دکارتی فرض می‌کنند.

باستانی نخستین سوال را از منصور براهیمی اینگونه بیان می‌کند: آقای براهیمی، استاد عزیز و پژوهشگر برجسته، بر اساس تحقیقاتی که بر روی ادبیات نمایشی معاصر داشته اید ویژگی این ادبیات و تفاوت ها و تمایزهای آن را با دیگر انواع ادبیات بیان کنید .

براهیمی: مطالعه نظام یافته ای بر روی ادبیات نمایشی معاصر نداشته ام و فقط در حد مقایسه کارهایی انجام داده‌ام که بخشی از آنها چاپ شده‌اند. به نظر من مشکل اصلی، به استنباط ما از واژه ها برمی‌گردد.

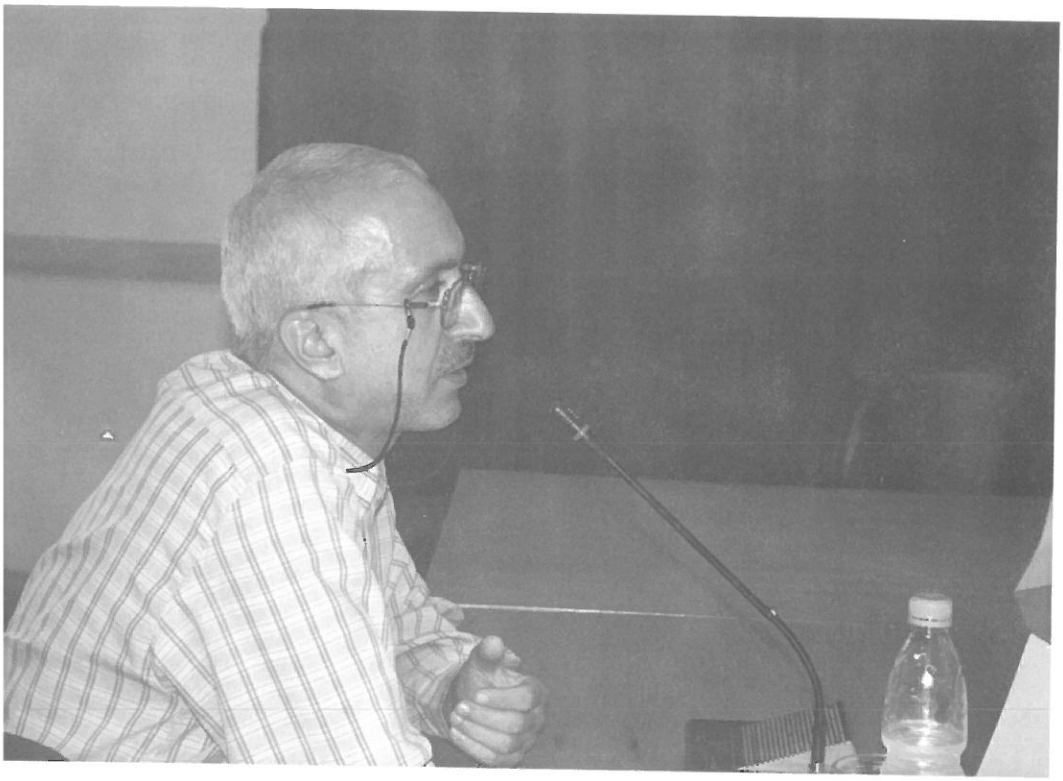
استنباط ما از واژه دراماتیک چیست؟

گاهی بیان می‌شد جنبه های نمایشی شاهنامه و یا فلان متن ادبی کهن را دنبال کنید که از بحث های به روز نقدهای مطبوعاتی نیز بود. من این معیارها را درک نمی‌کنم.

محاوره ای بودن، معیاری بود که برای گفتگوهای نمایشی بیان می‌شد و برای من این سوال همیشه مطرح بود که آیا بخشی حجیمی از ادبیات جهان که کلاسیک است فاقد جنبه های نمایشی به شمار می‌رود؟

من مسیر معکوسی را دنبال کردم تا دریابم ویژگی های نمایشی چه هستند و در ادبیات انگلیسی به چه آثاری، دراماتیک گفته می‌شود و چگونه از بعضی شاعران چون "جان دان" که در عصر خود نمایشنامه ای ننوشته است به عنوان هنرمندی خالق آثار دراماتیک یاد می‌شود .

ما در بررسی های معاصر خودکمتر به این ویژگی ها توجه می‌کنیم. کتابی با نام بوطیقای شعرنو، نوشته آقای جورکش منتقدی از اهالی شیراز، که بحث خوبی را در باره اختلافات اصلی نیما با شاعران جوان دوره پیری او. مطرح کرده است نیما همیشه به شعر شکسپیر استناد می‌کرد و معتقد بود که

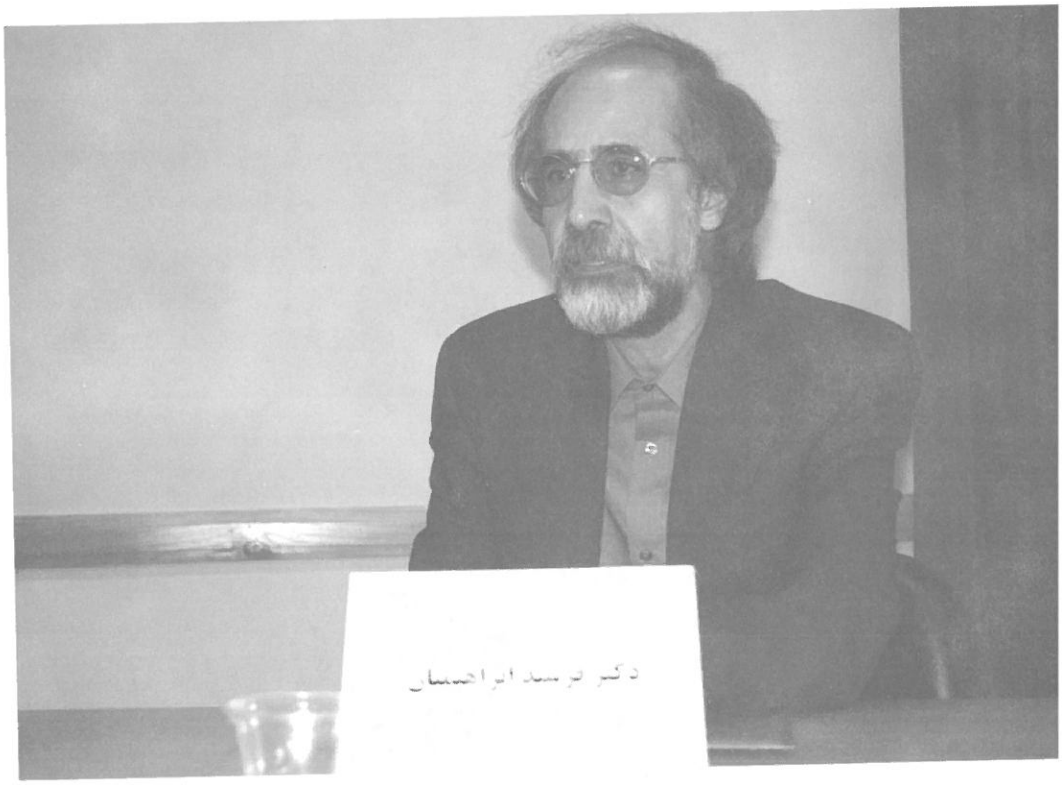


دومین تحول در شعر فارسی باید اینگونه باشد. او بر روی subjective و objective بحث می‌کند و منتقدان ادبی منظور او را دکارتی فرض می‌کنند. نویسنده ی کتاب، استدلال می‌کند که نیما به نظریه دکارت نمی پردازد بلکه او از شعر عینی و شعر ذ هنی به معنای شعر نمایشی و غیرنمایشی حرف می‌زند و هدف اصلی او ورود به بخش فقیر زبان فارسی است. اختلافات نیما با خوشه(۱) که باعث شد نامه ای تند و تیز به آنها بنویسد ناشی از آن بود که احساس می‌شد آنها آن چه می‌گویند درک نمی‌کنند. نویسنده این کتاب به اعتبار همان مبانی نقد انگلیسی بیان می‌کند که نیما به دنبال یک نوع شعر غیرشخصی بود، شعری که در آن را وی و یا شاعر تا حد امکان از خودش دور می‌شود. آنهاکه به دنبال مطالعه درباره آسیب های ادبیات معاصرمان هستند و به دنبال ندایی از نیماکه تا به حال شنیده نشده است خوب است تا این کتاب را مورد بررسی قرار دهند.

حرکت شعر نو بر خلاف آن چه نیما می‌اندیشید به سوی شخصی شدن میل پیدا کرد و زمانی که به ادبیات نمایشی نگاه می‌کنیم آن نیز به سوی شخصی شدن و به یک اعتبار غیرنمایشی پیش رفته است.

مقایسه ای تطبیقی بین آثار ادبی معاصر و کهن انجام دادم و این نتیجه حاصل شد که ویژگی های غیرنمایشی در آثار کهن کمتر به چشم می‌خورند. داستان نویس های گذشته ما از شخصیت جامع تر برخوردار بودند و پیراستگی از خود را در روایت هایشان به عنوان اصلی اخلاقی رعایت می‌کردند.

باستانی سوال دوم خود را اینگونه بیان کرد: مساله شخصی شدن اثر یک نویسنده یعنی چه و چگونه



اثر به سوی غیرنمایشی شدن پیش می‌رود؟

براهیمی: در واقع شعر و داستان و نمایشنامه خادم اندیشه نویسنده می‌شوند و ما دیگر آن شخصیت های زنده و اندیشه های متفاوت و متضاد و درگیر با هم را که از یک ذهن زائیده می‌شوند که همانا ذهن نویسنده است نمی‌بینیم . همه چیز در سلطه تفکر، اندیشه، خواست و نیازهای نویسنده قرار می‌گیرند .

اگر توجه کرده باشید زمانی که خبرنگارهای ما به مصاحبه با نویسنده و کارگردانی می‌پردازند اولین سوالی که می‌پرسند این است که شما در اثرتان چه می‌خواستید بگوئید . در واقع اثر نمایشی این است که شما چه نمی‌خواستید بگوئید . مهم این نیست که او چه می‌خواهد بگوید، مهم این است که او چگونه می‌تواند فرمی‌را عاری از وجود خود و با شخصیت هایی که شاید به او شباهتی نیز نداشته باشند بناکند و به آنها زندگی ببخشد و خود پنهان بماند.

مثالی می‌زنم، در دوران دانشگاه از شکسپیر نبش قبر می‌کردند تا ثابت کنند آیا "شکسپیر" و "مارلو" یکی هستند یا نه. یک منتقد انگلسی جواب خوبی داد و گفت: بیهوده است جستجوی شکسپیر واقعی چون امکان ندارد بتوانید شکسپیر نویسنده را در آثارش پیداکنید .

باستانی پس از تشکر از براهیمی از دکترفرشید ابراهیمیان می‌خواهد تا نظرات خود را درباره ادبیات نمایشی معاصر بیان کند.

ابراهیمیان : به اعتقاد من مهمترین مشکلی که داریم مشکل خواندن کتب از جمله ی آخر است و

گاهی نیز جملات کتاب را از بیرون می‌خوانیم نه از آغاز آن .

جامعه ای هستیم که سابقه درام و فلسفه را نداریم. درام یعنی کنش دیالکتیک، عملی که مبتنی است بر یک اندیشه فلسفی و این کنش سبب جدال اندیشه می‌شود .

دیالکتیک در جهان غرب سابقه دارد و اولین بار توسط سقراط در جامعه یونان ایجاد می‌شود و او بنا به اهداف فلسفه خود، با هدف استخراج اندیشه از اذهان، به دنبال معیاری کلی بود که از طریق آن بشود حقایق مسائل را کشف کرد.

او برای استخراج حقیقت از هر موضوعی یک شیوه دیالکتیک را خلق می‌کند هز ذهنی واجد حقیقتی است که برآیند آن می‌شود معیاری کلی .

درام از دو پایه اساسی دموکراسی و فلسفه تشکیل شده است و هر نمایشنامه ای که فاقد این دو عنصر باشد نمایشنامه ای دراماتیک به شمار نمی‌رود به همین دلیل لفظ نامه ی نمایش را برای آن انتخاب کردم که حداقل در ارتباط با موضوع این جلسه تعبیر مناسبی است . نامه‌ی نمایش در واقع متنی است که از موضوعی برخوردار است که این موضوع ویژگی خاصی دارد که آن ویژگی، تصویری بودن آن است .

نامه نمایش یا نمایشنامه در معنای دراماتیک آن متنی است که مختصات خاصی دارد که مهمترین رکن آن قصه است، قصه ای که واجد یک اندیشه است و ما به آن درونمایه می‌گوییم . درونمایه فلسفی گاهی با معنا خلط می‌شود . هر فلسفه ای از معنایی برخوردار است ولی هر معنایی، فلسفه نیست و مشکل درام ما همین است که معانی را به جای فلسفه ارائه می‌دهیم . نمایشنامه ای که از یک مفهوم اندیشگی یا یک اندیشه فلسفی برخودار نباشد نمی‌تواند درام به شمار رود چون کنشی جدل آمیز را به دنبال نخواهد داشت . کنش جدل آمیز conflict که گروهی از دوستان ممکن است آن را تعبیری کلاسیک بدانند، ولی در دنیای مدرن به جای conflict از strain استفاده می‌شود، یعنی کشش داریم نه کشمکش !

درام از دو پایه اساسی دموکراسی و فلسفه تشکیل شده است و هر نمایشنامه ای که فاقد این دو عنصر باشد نمایشنامه‌ای دراماتیک به شمار نمی‌رود به همین دلیل لفظ نامه ی نمایش را برای آن انتخاب کردم که حداقل در ارتباط با موضوع این جلسه تعبیر مناسبی است . نامه‌ی نمایش در واقع متنی است که از موضوعی برخوردار است که این موضوع ویژگی خاصی دارد که آن ویژگی، تصویری بودن آن است .

نمایشنامه با اعتبار کلاسیک از دو اندیشه کاملا متضاد برخوردار است که با هم درگیر می‌شوند. تز و آنتی تز که به یک سنتز می‌رسند، سنتزی که از آن دو اندیشه، متعالی تر است و در ذهن تماشاگر ایجاد می‌شود و هدف نمایشنامه نیز همین است .

از زمان افلاطون و ارسطو، دو جریان فلسفی شکل می‌گیرد، جریان ایده آلیستی و جریان رئالیستی که ادامه می‌یابند تا قرن ۱۸ که در اندیشه کسانی چون هگل، دکارت و دیگران متبلور می‌شوند. دکارت همان حرفی را می‌زند که ارسطو گفته است و راجع

دستاوردهای هر حکومتی را حکومت بعدی به نوعی می‌روبد که حتی جنبه های مثبت آن هم باقی نمی‌ماند و به همین علت بین نسلی که بعد از یک دهه شکل می‌گیرد و نسل پیشین آن، ارتباطی هماهنگ، منظم و علمی وجود ندارد.

به استقلالی صحبت می‌کند که ارسطو بیان کرده با یک تفاوت که جریان مدرنیته را بوجود می‌آورد و آن تفاوت، خرد محض است، خردی که ریشه در هندسه دارد. این جریان به اصالت ساختمان های پیش از خود که درام را نیز دربر می‌گیرد شک می‌کند.

این سابقه ذهنی و عینی در این قرن برمی‌گردد به‌اندیشه های آمپیریزم، تجربه‌گراها و سوبژه‌کانتی چون کانت - دکارت - هایدگر و ... که از پایه‌گذاران نقد نوین هستند.

بحث عینی به بحث تجربی دکارتی برمی‌گردد، فرد دکارتی که زمینه های تجربه را فراهم می‌کند، تجربه ای متکی بر خرد. حقیقت در تجربه است نه در ذهن، ذهنی که در لحظه تولد مطالبی را به عنوان مفاهیم اولیه داراست نه به عنوان مفاهیم ثانویه که متکی بر تجربه هستد . از این تصاویر در فرآیند خلاقیت بهره می‌گیریم در غیر این صورت جریانی ذهنی پیش می‌آید که این تصاویر به اعتقادش بسترهایی را فراهم می‌سازند که ریشه در ازل دارند، در واقعیت و عین، ریشه ندارند.

مقطع ما، مقطعی است که‌اندیشه‌های چپ ماتریالیستی گسترش یافته و به ذهن که همانا انعکاس جهان واقعی در مغز است بهایی داده نمی‌شود.

در درام یا تئاتر که مقوله ای وارداتی هستند، چون بسیاری از واردات دیگر فقط به ظاهر پرداختیم. ظاهر دنیای مدرن برای ما به ویترینی بدل شد که به عمق آن دست نیافتیم. چند نمایش را ترجمه کردیم و چند نفر رفتیم به آن سوی مرزها و چند نمایش را دیدیم و حس کردیم دیگر تئاتر از آن ماست. برخوردی کاملا سطحی و ظاهری! آن روند ۲۵۰۰ ساله درام با آن سلیقه های فلسفی وارد جامعه ما نشد.

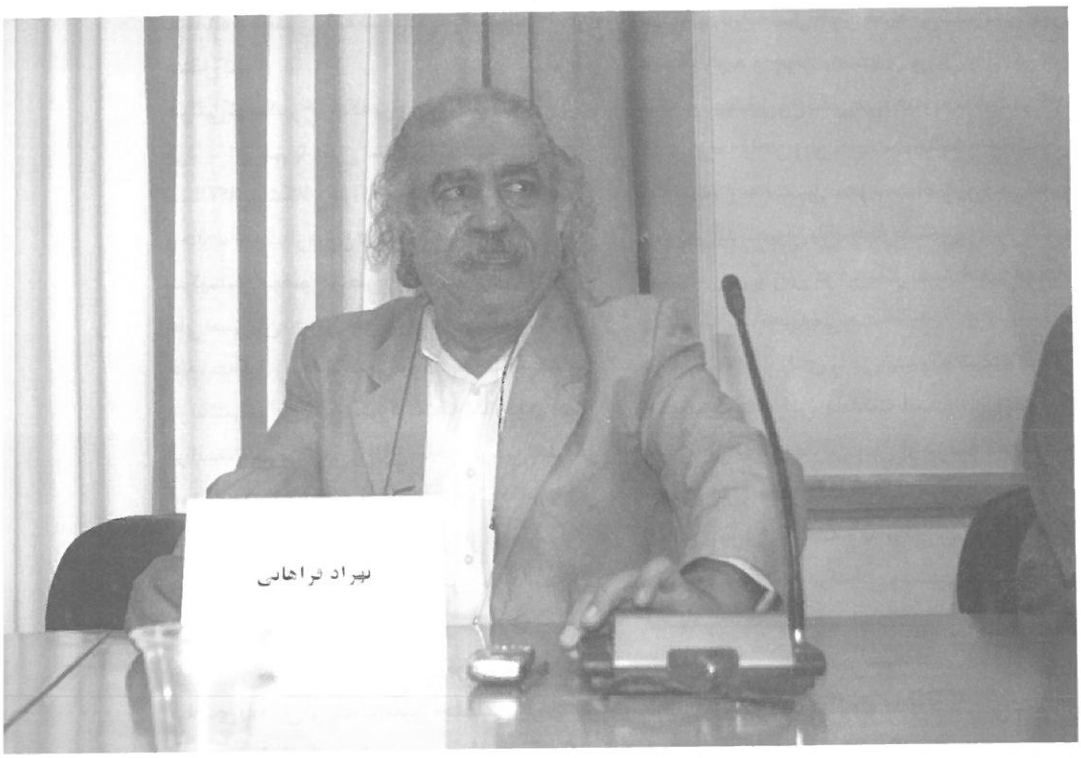
باستانی پس از تشکر از ابراهیمیان نخستین سوال خود را از بهزاد فراهانی اینگونه شروع کرد: از دهه ۴۰ تا امروز که نزدیک به نیم قرن می‌شود چه تحولات و اثرات قابل توجهی در ساختار و زبان ادبیات دراماتیک مان رخ داده‌اند؟

فراهانی : علت این سوال را حضور عملی خود در عرصه بازیگری و نویسندگی در طول سالیان پیش می‌دانم و امیدوارم در پاسخ به این پرسش بضاعت کافی را داشته باشم.

همه ما بر این یقین پا می‌فشاریم که حضور آقای نوشین و یارانش در ایران شناسنامه ای عمیق و ژرف به تئاتر ملی ما بخشید.

در مملکت ما به طور معمول مسائل آرمانی و ایدئولوژیک، تبری هستند که بر مغز چالشگران اندیشه ورز فرود می‌آیند، اما نوشین آن چنان حجم تاثیرگذاری اش زیاد بود که نتوانستند به شخصیت او با این تبر ضربه ای وارد سازند.

در تئاتر سعدی و فردوسی چند کار بسیار عمیق و تاثیرگذار انجام دادند که بازتاب های آنها را در دهه ۴۰ می‌بینیم. بزرگترین اثر نوشین نظمی بود که به تئاتر باری به هر جهت آن زمانه بخشید و درام نویسی به عنوان یک عنصر برجسته ادبیات، فرصتی برای بالندگی یافت و همان طور که دوست عزیزم،



ابراهیمیان گفت، ما برای تئاتر، میزبان های دیر به فراصت افتاده ای هستیم.

دستاوردهای هر حکومتی را حکومت بعدی به نوعی می‌روبدکه حتی جنبه های مثبت آن هم باقی نمی‌ماند و به همین علت بین نسلی که بعد از یک دهه شکل می‌گیرد و نسل پیشین آن، ارتباطی هماهنگ، منظم و علمی وجود ندارد.

نوشین در ابتدا با ترجمه روی کارآمد ولی در کنار آن سری نیز به شاهنامه زد و در جستجوی یافتن زبان ادبیات نمایشی تلاش کرد. شاید اولین کسی بودکه به دنبال شعر حماسی و غیرحماسی رفت و شخصیت سازی را مطرح و دنبال کرد و به‌کمک هدایت و بزرگ علوی توانست شخصیت پردازی را از جامعه اشرافی به میان مردم بکشاند و او به عنوان محور اصلی، ارکان و آیین شخصیت را روشن ساخت.

پس از ۲۸ مرداد و سکوت سیاهی که حدود ۸ سال بطول انجامید، درام نویس شاخصی را در ایران نمی‌بینیم. اثری که می‌توان به آن اشاره‌کرد "لنبک آب فروش" است که از ادبیات کهنمان بهره می‌گیرد و شخصیت سازی و درام را از دل آنها وام می‌گیرد و با یک طراوت و تازگی آن را به صحنه می‌کشد.

سال ۳۸ اسکویی ها شناخته می‌شوند. عقب نشینی کمرنگ حکومت فرصتی می‌دهد تا بعضی از شاگردان نوشین به میدان تئاتر بیایند. سن کمی داشتم‌که در لاله زار نمایش "امشب به قتل می‌رسد" را به‌کارگردانی محمدعلی جعفری دیدم و مشتری همیشگی آثار اجرایی جامعه باربد شدم و فعالیت هایی از اسکویی ها بود و حرکاتی جسته گریخته از استاد حالتی و دیگران.

دراماتورژی قبل از دهه ۴۰ حتی نتوانست ماترک

بازمانده از نوشین را به شیفتگان درام نویسی ایران منتقل کند.

حرکتی کوچک رخ دادکه پرچم آن را سرکیسیان علم کرد - آن هم با طرح مساله استانیسلاوسکی و مساله کالبد شکافی کاراکتر و حذف بیان دکلماسیون و حذف آهنگ از درون دیالوگ.

سرکیسیان موضوع را طرح کرد و شاگردانش، چون علی نصیریان، عباس جوانمرد، بیژن مفید، برات لو، خجسته کیا، زنده یاد فرخزاد و ... به اجرا رساندند.

در مکتب او این فکر شکل گرفت که تئاتر نو در امروز فرانسه، تئاتر نوشینی را با آن ساختار برنمی تابد و در آستانه یک تنش قرار می‌گیریم. چند درام نویس پیدا می‌شوند که بومی‌اند، بعضی از آنها آرمان گرا هستند و بعضی تاریخ را خوب بستری می‌دانند برای رشد درام نویسی و بعضی دیگر تشنه مدرنیزمی هستندکه در ایران هیچ زمینه ای برای رشد ندارد.

ساعدی به دلیل گرایشات عمیق اجتماعی و آرمانی که داشت بسیار شجاع و مغرور بود و در آثارش شجاعت پس ازکودتا را به نسل جوان هدیه می‌کند، آثاری چون دیکته، زاویه و چوب بدستهای ورزیل و ... درکنار ساعدی، بیضایی رخ نشان می‌دهد و به ما ثابت می‌کند که در عرصه یافتن زبان ادبیات دراماتیک، چالشگری تواناست. از هشتمین سفر سندباد شروع می‌کند و پیش می‌آید تا دیوان بلخ، چهار صندوق، پهلوان اکبر، شیخ شرزین و زبان در این آثار بسیار متغیر است. بیضایی به یک تجربه می‌رسد.

درکنار بیضایی، رادی را می‌بینیم که شیفته فضای چخوف گرایانه این مملکت است. از روزنه آبی شروع می‌کند. بهترین زبان او در سه نمایشنامه پیوسته اش، محاق، مسافران و مرگ در پاییز است که این زبان، فرهیخته و به نوعی بهره‌ور از واژگان مردمی و نزدیک به درک آنی و بستری مناسب برای فلسفه و دانش نویسنده است.

پس از رادی نویسنده‌هایی چون خجسته کیا و بهمن فرسی روی کار می‌آیندکه به دلیل دسترسی به تئاتر آن سوی مرزها در آثارشان رگه های تئاتر مدرن را

می‌شد دید.

پس از آنها نسلی چون ما روی کار می‌آید. افرادی چون خلج، نویدی، جنتی عطایی، سلطان پور، دولت آبادی که با آمدن این نسل، تنش دگرگون کننده دهه چهل رخ می‌نماید. لازم است بگویم که حکیم رابط با این که متعلق به نسل رادی است، اما بهترین آثارش به اواخر دهه ۴۰ تعلق دارد.

حکومت کوشش می‌کند تئاتر رئالیستی موضع دار وسمت‌گیر را در محاق بکشاند. نیروهایی که به سوی هنر مدرن رفته‌اند به جشن هنر کشیده می‌شوند تا در آنجا با جهان آزادتری ارتباط برقرار سازند و به فستیوال ها راه یابند.

حضور پیتربروک وکسانی از این نوع و تئاتر بی چیز لهستان و آثار وسیع ترجمه شده درکشور ما به علت وجود کارگردان هایی است که در خارج از کشور تحصیل کرده‌اند.

سپس باستانی این پرسش را مطرح می‌کند: چرا آثار حماسی ما چون شاهنامه، قابلیت های نمایشی خود را به دست نمی‌آورند؟

فراهانی: حدود ۲۰ نفری بر روی شاهنامه کارکرده‌اند ولی موفقیتی حاصل نشده که این از مشکلات بزرگ ادبیات نمایشی ماست.

مشکل دیگر جنگ فرم و محتواست که ما این جنگ را به‌کناری زده ایم و به معنای عمیق تری رسیده ایم . فرم جای خود را دارد و محتوا نیز جای خود را و این دو بی هم کم معنا خواهند بود.

پدیده عینیت و ذهنیت، دیگر تندی سابق را ندارد. نه عینیت را آن چنان شاخ و برگ می‌دهیم که دهها هزار ناتورالیزم بد را در ادبیات نمایشی خلق کنیم و نه آن چنان در ذهنیت فرو می‌رویم که هیچ تماشاگری به سالن نیاید. در تئاتر امروز ما عینیت و ذهنیت به سرانجامی رسیده است.

مساله مهم دیگر این است که آیا تئاتر ملی به آن معنا که در کشورهای پیشرفته است و در کشور ما سرکیسیان پیشاهنگ آن بشمار می‌رود برای ما دلشوره ایجادکرده است ؟ آیا بنای کاملی از تئاتر ملی به دست آورده ایم؟ آیا بومی‌بودن نشانه تئاتر ملی است. از دیدگاه سیاست‌کلان این ملک، تئاتر ملی، فرزندی ناتنی است که جدی گرفته نمی‌شود و ما بیش از حد خود را فداکرده ایم.

لازم است در پایان به مبحث ذکر شده توسط براهیمی اشاره ای داشته باشم که مبحثی گسترده است . با نیما چه باید کرد؟ آیا ما در نثر کلاسیک مان که قبل از نیما است، پروین، علوی و یا غیره را نفی می‌کنیم؟ در آن صورت با سعدی چه خواهیم کرد؟ اینها مشکلات بزرگی هستند که باید طرح شوند و انشاءالله با فرهیختگی لازم در حاضران به نتایج خوبی دست یابیم.

باستانی پرسش دوم خود را مطرح می‌کند: کار بر روی ادبیات کهن به تجربه ای فراوان نیازمند است و شناخت اساطیر و فرهنگ ایرانی وسعت و پیچیدگی فراوانی دارد. چرا درام هایی که از ادبیات کهن سرچشمه می‌گیرند درام های خوبی به شمار نمی‌روند . آیا این ضعف در ادبیات ما ریشه دارد یا در نویسندگانمان؟

فراهانی: در هیچکدام ! ضعف این است که تئاتر ما هنوز جوان است. ما شکسپیر را می‌بینیم ولی آژاکس را ندیده ایم . ما در چالش های زبان دراماتیک و غیردراماتیک، شخصیت دراماتیک و غیردراماتیک، مساله تضادهای آشتی پذیر و فردی، هنوز مشکل داریم. در فلسفه، در زبان و مسائل مفهومی مشکل داریم. تجربه اصل است . کسی به من نمی‌گوید چگونه تعزیه را اجراکنم، چگونه شمر شوم، چون من با تعزیه بزرگ شده‌ام و آن در رگ و پی و من جاری است ولی اشیل، اوریپد، سوفوکل، مولیر و شکسپیر را چگونه شناخته ام؟ با شاهنامه در حد

لازم نیست برای داشتن تئاتری ملی به سراغ ادبیات کهن برویم تئاتر ملی باید تصویر امروز ما باشد و هنرمند نیز زبان این زمانه است.

نقالی بزرگ شده ایم و از شکل نقالی شاهنامه می‌توانیم به آرش بیضایی برسیم ولی آرش بیضایی همان است که می‌ماند و بی همتاست.

یزدگردشاه را در سال ۴۶ نوشتم که در بوته سانسور گرفتار شد . در آن زمان کتابچه ای را از استاد سعید نفیسی پیداکردم که ۵۰ نوع ازکشته شدن یزدگرد در آن نگارش شده بود و ۱۰ نوع آن بهترین اشکال یک درام نیرومند بودند. پس ما هنوز اول راه هستیم، هنوز شعر نیما در میان مردم متداول نشده است. نه خانواده تئاتری مقصرند و نه ادبیات کهن ایران ! سعی فراوان لازم است و تجاربی عمیق و هنرمندانی عاشق و خستگی ناپذیر !

باستانی پس از سپاسگذاری از فراهانی پرسش های خود را از حکیم ر ابط اینگونه شروع می‌کند: شما که از بازخوان های متون برخی جشنواره ها و رویدادهای تئاتری بوده‌اید و با ادبیات نمایشی معاصر آشنایی دارید، ضعف های ادبیات دراماتیک را در چه می‌بینید؟

حکیم رابط: در جشنواره هجدهم و نوزدهم بازخوان بودم و آثار بسیار خوبی را مشاهده کردم . این مساله را همیشه بیان کرده‌ام که اگر به گذشته برگردید تعداد نمایشنامه نویسان از انگشتان دست تجاوز نمی‌کردند ولی امروزه برای جشنواره فجر که مناسبتی دلچسب نیز به شمار نمی‌آید نزدیک به هزار متن فرستاده می‌شود که از میان آنها حدود ۵۰۰ متن به تهران تعلق دارند. نکته مهم این است که از این تعداد نمایشنامه ۴ متن به موضوعات مذهبی اختصاص یافته بودند که از این ۴ متن نیز فقط یکی از آنها مورد پذیرش قرار گرفت، اما تفکر حاکم بر ما یا علاقه حاکمیت توجه به این بخش از نمایشنامه نویسی است و آن تعداد کثیر از نمایشنامه هایی که موضوعات متنوع دیگری را مطرح کرده‌اند نادیده گرفته می‌شوند و حمایتی از آنها نمی‌شود و وزنه این چهار عدد بر باقی آثار می چربد و متاسفانه این جهت گیری در این اواخر شدت بیشتری پیداکرده است .

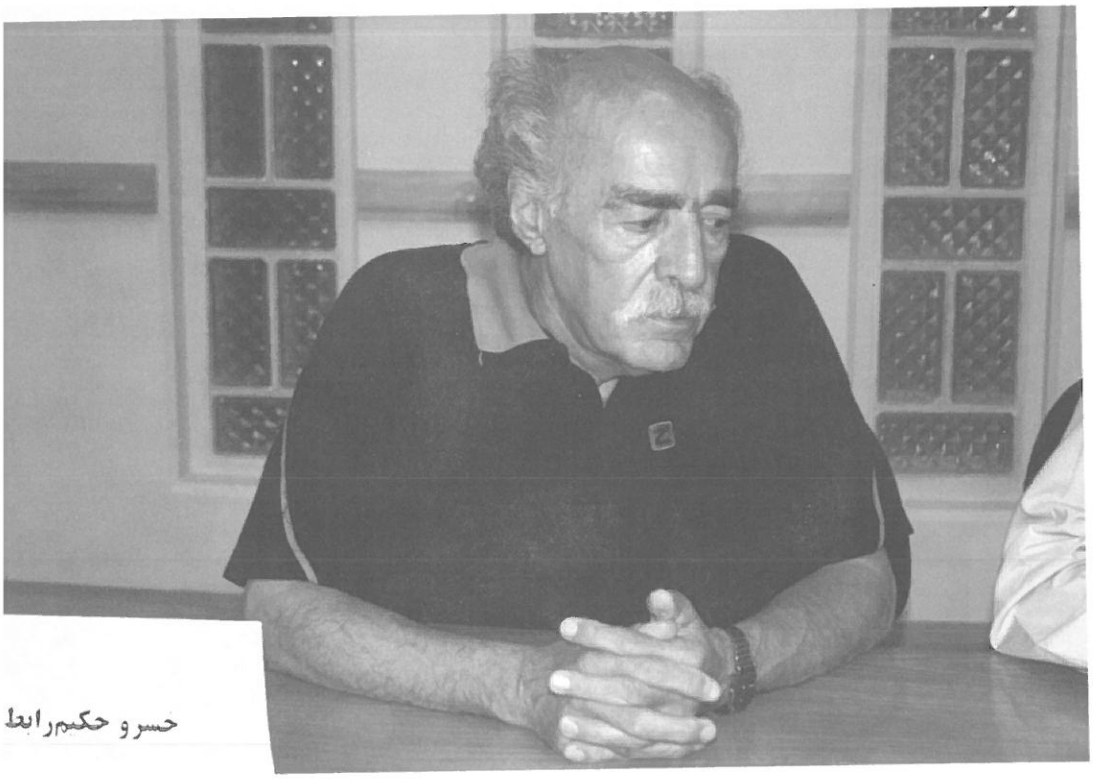
در میان ۱۰۰۰ متن شاید تعداد کمی از آنها متعلق به اساتیدی چون بیضایی، رادی و ... و باقی، آثار نو قلمانی بود که اکثر آنها درس آموخته دانشگاهها نبودند و تجارب آنها همراه با عشقی جوشان جاری گشته بود و این عشق در نویسنده های شهرستانی شدت بیشتری داشت.

لازم نیست برای داشتن تئاتری ملی به سراغ ادبیات کهن برویم .

تئاتر ملی باید تصویر امروز ما باشد و هنرمند نیز زبان این زمانه است.

در دانشگاهها به دانشجویان توصیه می‌شود که در رساله های خود به ادبیات کهن بپردازند و این از همان تصور خام که تئاتر ملی باید به ادبیات کهن بپردازد نشات می‌گیرد. مگر همسایه های ما درد ندارند، عشق ندارند؟

هرگاه اینها را به تصویر کشیدید به ابعاد تاریخی نیز بپردازید. ما متاسفانه در بیان ادبیات کهن نیز به اشتباه گام برمی‌داریم و همه چیز را در زیاده‌گوئی ها خلاصه کرده ایم . به طور مثال اگر می خواهیم داستان رستم و سهراب را مطرح کنیم از همان نقطه ابتدا که گمشدن رخش رستم است شروع کرده تا این که به کاخ کیکاووس می‌رسیم، اگر به اثری به نام،



خسرو حکیم‌رابط

چون ادیپ دقت کنیم می‌بینیم که جوهره دراماتیک را در ظرفی یک ساعته ریخته‌اند، بخش طاعون، کورکردن خود و برملا شدن راز.

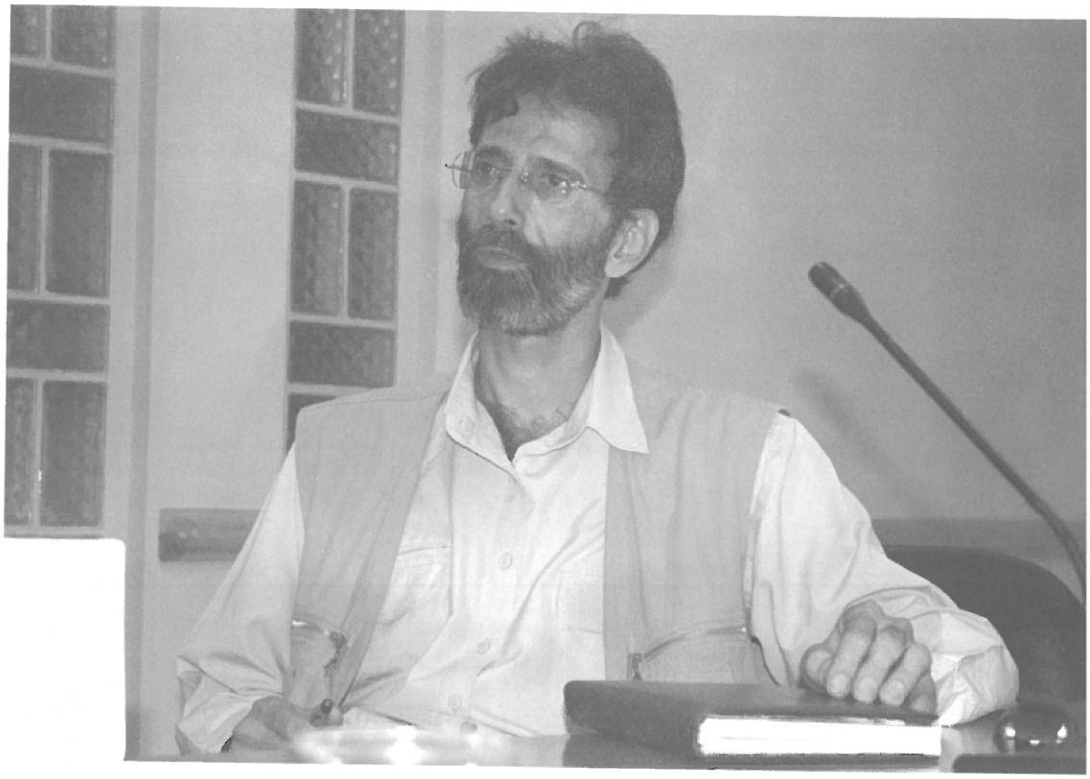
جریان تازه ای از نمایشنامه نویسی که جریانی جوان و شاداب است ایجاد شده که به مدیریت و حمایت ها چندان مربوط نمی‌شود بلکه جبر زمانه ماست که باید زبان تئاتر خود را پیداکند.

ساعت ها با نویسندگان آثار صحبت کردم تا آثارشان اصلاح شوند. نمایشنامه ها و قضاوت ها را به مرکز فرستادم اما هیچکدام را نخواستند و تمامی آثار را با کمک الوند آرشیوکردیم.

به مسئولان مرکز نیز گفتم که جوانان ما نیاز به آموزش دارند. بهتر است جشنواره تئاتر فجر را یکی، دو دوره تعطیل کنیم و هزینه هایی را که صرف نمایش نمایش می‌شوند، صرف آموزش کنیم تا بعد از دو سال ثمره آن را مشاهده‌کنیم.

البته پیشنهادمان شنیده شد ولی در عمل جاری نشد.

مساله دیگر سانسور است که باید بگویم نباید به عنوان یک مانع به آن نگاه شود. زمانه ی تلخ، زمانه ی هنرهای درخشان است. درکشور ما اعتبارات فراوانی را به فوتبال و کشتی اختصاص می‌دهند. چرا؟ چون بی خطر هستند اما هنر تئاتر هنری زنده، اثرگذار و گزنده است و برای مسئولان پسندیده نیست، البته این قضیه چندان مهم نیست چون برای هنرمند راه همیشه باز است و اوگام بر می‌دارد. من بسیار به آینده امید دارم. اگر چه دیوار بلند است ولی وحشتی ندارم.



باستانی پس از پایان صحبت‌های حکیم رابط، خسته نباشیدی گفته و پرسشی دیگر را مطرح می‌کند تا نصرالله قادری پاسخگوی آن باشد: ضعف موجود در سیستم آموزشی که مانع پرورش درام نویسان مطرح می‌شود را در چه می‌بینید.؟

قادری: مردم از دل شکسته راحت یابند، من از زبان شکسته جراحت یابم .

در پاسخ پرسش شما باید بگویم مشکل ما در جایی دیگر است . مثالی می‌زنم، دو خیاط وارد شهری می‌شوند و ادعا می‌کنند اگر به ما طلا و نقره بدهید برای پادشاه لباسی خواهیم دوخت که تار آن طلا و پود آن نقره باشد. طلاه و نقره را می‌گیرند و کارگاه پارچه بافی را برپا می‌کنند و بدون آن که طلا و نقره را به کار گیرند لباس را آماده می‌سازند. آنها اعلام می‌کنند که این لباس را کسانی می‌توانند ببینند که حلال زاده باشند . روز موعود می‌رسد و آنها لباس نامرئی را به تن پادشاه می‌پوشانند. اولین کسی که متوجه می‌شود لباسی درکار نیست شخص پادشاه است ولی جرات بیان این واقعیت را ندارد. دیگران نیز به خاطر حفظ آبروی خود در تمجید لباس نامرئی سخن ها می‌گویند .

پرسشی را آقای براهیمی مطرح کرد که معضل اصلی ما به شمار می‌رود و ما هیچ زمانی، سعی در رفع آن نکرده ایم.

اساس این پرسش این است که ضعف های اصلی درام ها چیست؟ البته قبل از آن باید پرسید که درام چیست، پرسشی که هیچگاه به آن جوابی داده نشده است .

به یونان برویم، اگر آنجا سوفوکل، اورپید و اشیل داریم درکنار آنها ارسطو نیز هست، یک تئوریسین که نظراتش امروز به ما رسیده است. اگر او سوفوکل را نمایشنامه نویسی قدرتمند برمی‌شمارد می‌بینیم که امروزه نمایشنامه های او مطرح هستند و از جایگاهی خاص برخوردارند.

ما در بحث تئوریک به شدت ضعیف عمل کرده ایم و همیشه این مفهوم را پیچیده و فلسفی مطرح کرده ایم در حالی که سوالی بسیار ساده است. چرا یک اثر را داستان می‌نامیم و دیگری را شعر، نمایشنامه یا فیلم نامه؟

براهیمی از شاعری یاد می‌کند با نام جان دان که نمایشنامه ای ننوشته است ولی آثار او در دسته ادبیات دراماتیک جای گرفته‌اند. چرا آثار جان دان در این دسته جای می‌گیرند اما آثار فردوسی نه ؟ آیا می‌شود گفت که فردوسی شناخت کافی نداشته است کسی که لقب حکیم را به او نسبت داده‌اند؟ فردوسی به طور قطع ادبیات یونان را می‌شناخته پس چرا به درام نپرداخته است؟

از زمانی که درام درکشور ما وارد شد، آن چه بر آن سوار گشت سیاست زدگی بود. در مصاحبه های خود پیش از آن که ذات درام را مطرح کنیم در باره سیاست سخن می‌گوئیم . حکیم رابط مثال خوبی را بیان کرد، گروهی می‌پرسند نمایش مذهبی چیست؟ این پرسش اشتباه است چون به لحاظ تئوری این نظریه ثابت شده است که تئاتر از دل آیین و مذهب سرچشمه گرفته است پس آیا می‌شود تئاتر ضد مذهبی داشته باشیم؟

اینها حفره‌هایی خالی هستند که در نمایشنامه نویسی ما وجود دارند و باید دقت کنیم به این مساله مهم که همیشه در بحث هایمان ایدئولوژیک و یک سونگر بوده ایم .

چگونه در یونان، زمانی که هومر را داریم اشیل و سوفوکل نیز وارد می‌شوند؟ چه خصیصه ای درکار اینها موجود است؟ مگر غیر از این است که اسطوره را تبدیل به نمایشنامه کرده‌اند؟ مگر غیر از این است که این اساطیر در فرهنگ یونان رشد داشته‌اند، پس چرا این خصیصه در ما نیست؟

دلیل نخست نبود تئوریسین در میان ماست.

نمایشنامه نویس های ما پس از دهه ۴۰ با گذشتگان خود ارتباطی ندارند، پس من تجربه خود را ازکجا به

از زمانی که درام در کشور ما وارد شد، آن چه بر آن سوار گشت سیاست زدگی بود. در مصاحبه های خود پیش از آن که ذات درام را مطرح کنیم در باره سیاست سخن می‌گوئیم .

دست آورده‌ام؟ عمده نمایشنامه نویس های ما از نمایشنامه های ترجمه شده و نمایشنامه های نویسندگان ایرانی به تعداد انگشتان دو دست خود نیز نخوانده‌اند و افتخار اساتید ما این است که ۲۵ سال کتابی نخوانده‌ام.

کتاب هست که براهیمی و علیزاده آن را ترجمه کرده‌اند که می‌تواند در تئاتر ما بسیار موثر واقع شود ولی افتخار ما این است که این کتاب را نخوانده ایم . فقر مطالعه بسیار است و تبدیل به یک افتخار شده است . پس این همه نمایشنامه نویس ازکجا آمده‌اند؟

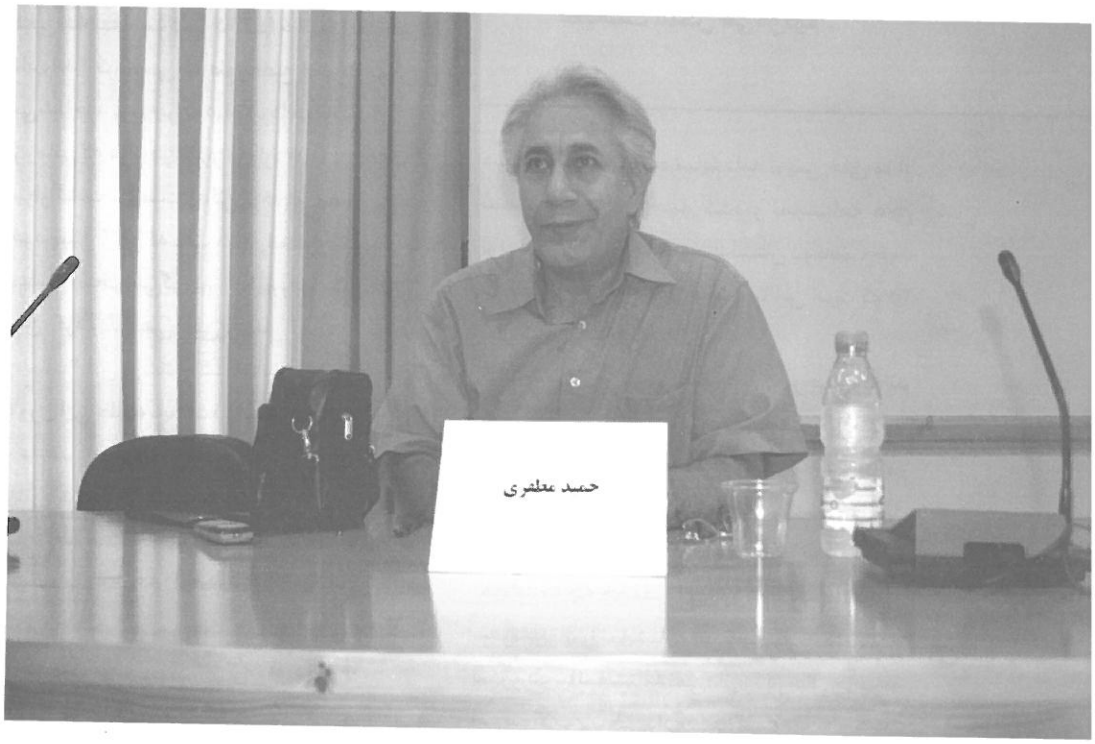
نمایشنامه چه خصیصه ای دارد؟ چگونه هشتمین سفر سندباد را نمایشنامه می‌نامیم ولی عقل سرخ سهروردی را نمایشنامه نمی‌دانیم؟ در حال حاضر به این سوالات پاسخی داده نشده است .

نمی‌گوییم نمایشنامه چیست و از آن لباس نبوده حرف می‌زنیم . حفره خالی دیگر این است که نبش قبر می‌کنیم تا خود را به دنیای یونان برسانیم و این یعنی ما در ایران سنت ادبیات نمایشی نداریم و لازم است تا از منظر جامعه شناسی و مردم شناسی مورد بررسی قرارگیرد .

مساله مهم دیگر این است که آیا فرهنگ ما، تئاتر را می‌پذیرد یا خیر؟ از زمانی که اشیل آمد، تئاتر، برابری انسان است با خدا، انسانی که در برابر خدا ایستاده است و خداوند نیز گوناگون است. انسان تسلیم خدا نمی‌شود با این که می‌داند شکست خواهد خورد . آیا ما در فرهنگ خود می‌توانیم اینگونه حرکت کنیم؟ در فرهنگی که فرهنگ تسلط، بندگی و پذیرش خدایی واحد است؟

ما باید معنا کنیم که آیین چیست؟ مراسم آیینی چیست؟ تئاتر چیست؟ هنوز تعریف درستی نداریم، هنوز تعزیه را یک تئاتر می‌دانیم.

مشکل دیگر ما این است که دانشجوی ما پژوهشگر نیست. مثالی می‌زنم: یکی از شاگردان پیکاسو تابلویی راکشید و به پیکاسو داد و او تابلو را پاره کرد و شاگرد گفت که من این تابلو را به تقلید از شما کشیده بودم و پیکاسو پاسخ او را اینگونه داد که، نخست تابلویی را طراحی کن از یک سماور و قوری و آن را کنار خیابان شانزلیزه قرار بده تا مردم به یقین واقعی بودن آنها به سویشان بیایند، بعد می‌توانی به آنچه من انجام داده‌ام بپردازی. ما از افراد بزرگ تجلیل می‌کنیم و تئوری آنها را که دو سال پیش مطرح شده است را ترجمه می‌کنیم و در ایران آن را با افتخار به عمل می‌رسانیم. این یک شوخی بزرگ است . مگر تئوری بدون پشتوانه فلسفی و دیدگاهش معنایی دارد؟



معضل دیگر اسطوره سازی هاست . در تئاتر رسمی مملکت اسطوره هایی ساخته شده‌اندکه حتی نباید در باره آنها قضاوتی کرد. ارسطو می‌گوید، من به شدت برای استاد خود، افلاطون، احترام قائل هستم و او را دوست دارم ولی حقیقت را از او بیشتر دوست دارم، ولی ما اگر اثری را دیدیم از ترس صاحب اثر نظری نمی‌دهیم و به همین علت هیچ‌گاه نقدی جدی و جامع در باره اسطوره ها نداشتیم.
وی در پایان به این نکته اشاره کرد که با بیان کلی ضعف های نمایشنامه به نتیجه ای نخواهیم رسید و بهتر است در این جلسه یک موضوع را مورد بحث قرار دهیم تا دیالوگ برقرار شود.

در دهه ۴۰ هم " ابزوردیسم" داشتیم و هم پاسخ آن را، هم شاملو داشتیم و هم ابراهیم صهبا و این ریشه در سمی داشت که جو روشنفکری به بدنه ادبیات تزریق کرده بود که تمامی‌آثار باید پیامی‌سیاسی داشته باشند و این مشکل تا به امروز ادامه دارد.

قادری پاسخ خود را به پایان می‌رساند و باستانی مجری جلسه صحبت‌های خود را خطاب به حمید مظفری اینگونه ادامه می‌دهد: بنابر تجربیات بازیگریتان در زمینه های تئاترو تلویزیون به چند اثر قابل توجه در زمینه ادبیات نمایشی در طول این سال ها برخورد کرده‌اید؟

مظفری : اجازه بدهید معضل موجود در این زمینه را از دید خود بیان‌کنم. همه آقایان درست می‌گویند و تمامی‌گفته ها وارد هستند. بحث را اینگونه مطرح می‌کنیدکه درام چیست؟ مساله ای است‌که تبیین نشده است.
می‌خواهم بحث دیگری را مطرح‌کنم‌که تا حدی در سخنان قادری به طور غیرمستقیم بیان شد و من می‌خواهم مستقیم به آن بپردازم. اگر به سال ۱۳۰۵ یعنی زمان تاج گذاری رضا شاه نگاهی بیندازیم و گذشته خویش و ادبیات دراماتیک خود را در این بستر به صورت دهه به دهه بررسی کنیم خواهیم دید در هردهه یک ایدئولوژی بر این کشور حاکم بوده است و تصور نمی‌کنم در چنین جامعه ای نمایشنامه نویس فرصتی برای تکوین و رشد معرفت خود داشته باشد.
البته اگر در مجموع نگاهی داشته باشیم پدیده هایی نیز رخ داده‌اند و همان طورکه گفته شد این پدیده ها ارتباطی نیز به مناسبات و تشکیلاتی‌که در قالب مدیریت ها حاکم می‌شدند نداشته‌اند.
با آمدن رضا شاه همه چیزدر قالب اخلاق ریخته می‌شوندکه در نهایت تشکیلات سازمان پرورش افکار درسال ۱۳۱۶ تاسیس می‌شود.
اینها قصد دارند تمامی‌هنرها، از جمله تئاتر راکنترل کنند. کمیسیون ها شکل می‌گیرند و در این زمان با این‌که شبکه رادیویی در ایران تاسیس نشده اما در اساسنامه کمیسیون به تعریف می‌رسد. دولت موظف می‌شود در سر چهارراه ها بلندگوهایی را نصب‌کند تا صدای رادیویی‌که قرار است زبان و افکار حاکمیت باشد پخش شود.
نمایشنامه ها، اخلاقی و یا کمدی هایی بدون خاصیت هستند و در این حد پندآموزندکه خوبی، خوب است و بدی، بد است.
دهه بعد، دهه آزادی بیان، دهه رویش احزاب به خصوص حزب توده و دهه رشد افکار ناسیونالیستی

به شمار می‌رود. ایدئولوژی حاکم می‌شود و تا دهه ۵۰ این بحث ادامه پیدا می‌کند که اگر روشنفکری درباره موضوعی از جامعه اش بدون جهت گیری های سیاسی سخن بگوید خائن به حساب می‌آید.

در زمان ورود از دهه ۲۰ به دهه ۳۰ با سرنوشتی غم انگیز و تراژیک روبه رو می‌شویم که کودتای ۲۸ مرداد است. تا سال ۱۳۳۹ فعالیت تئاتری به کل تعطیل می‌شود و سالن ها در سکوت و خاموشی به سر می‌برند.

امریکا احساس می‌کند حاکمیت ایران نمی‌تواند این کشور را حفظ کند و به همین دلیل تغییراتی را ایجاد می‌کند. کندی روی کار می‌آید و تهدید می‌کند که دیکتاتوری را برنخواهدتابید در این زمان "علی امینی" وارد میدان می‌شود. در این دهه سفارش می‌شود که به سمت فرهنگ ملی بروید.

نویسنده ای در سال ۱۳۳۵ اینگونه می‌گوید از عصر تئاتر ۳۰ سال می‌گذرد یعنی با محاسبه او تئاتر از سال ۱۳۰۵ شروع شده است ولی من معتقد هستم که تئاتر در معنای درست خود پیش از این سال وجود داشته چون حکومت تا آن زمان به تئاتر متعرض نشده بود و تئاتر هم علیرغم بستر فقیرانه خود می توانست به خود ببالد، اما از این دوره به بعد ایدئولوژی حاکم می‌شود.

دهه ۳۰ دهه ای است که به تئاتر ساختاری دولتی داده می‌شود و مدام می‌گویند که باید تئاترملی داشته باشیم، باید به ادبیات باستانی خود رجوع کنیم و آن هم به این دلیل که در نهایت از عظمت شاهنشاهی بگویند.

در سال ۱۳۳۵ مسابقه نمایشنامه نویسی برگزار می‌شود و نتایج در سال ۱۳۳۶ به دست می‌آیند. نمایشنامه "بلبل سرگشته" به قلم علی نصیریان که به افسانه ها و عقاید مردم پرداخته است رتبه اول و نمایشنامه "سربازان جاویدان" به قلم ابوالقاسم جنتی عطایی رتبه دوم و نمایشنامه "عروسک ها" به قلم بیژن مفید، رتبه سوم راکسب می‌کنند.

در این ده سال حاکمیت تلاش می‌کنند هنرمندان را در عرصه ادبیات نمایشی هدایت و ارشادکنند تئاتر ملی را شکل دهند. البته فشار امریکا را نیز نباید فراموش کنیم. کندی و گروهش زمانی که نفرت خود را از دیکتاتوری بیان می‌کنند سعی دارند روشنفکران خود را به حاکمیت تزریق کنند. علی امینی می‌آید و اصلاحات ارضی را شروع می‌کند، منتهی تاریخ بار دیگر تکرار می‌شود.

رضا شاه می‌آید و به چشم آبی های آن روز قول می‌دهد ایران را نوسازی کند و آنها نیز حاضر می‌شوند قدرت را از قاجاریه گرفته و به او تقدیم کنند. همین اتفاق در اواخر دهه ۳۰ نیز رخ می‌دهد. شاه احساس می‌کند امینی که باقی مانده قاجار است برای اوتهدیدی بزرگ به شمار می‌رود و تصمیم می‌گیرد تا تمامی کارها را خود به دست بگیرد. امینی راکنار می‌گذارد و اصلاحات را انجام می‌دهد. در دهه ۴۰ کانون مترقی شکل می‌گیرد که از عناصر آن می‌توان "حسن علی منصور" و "هویدا" را نام برد که می‌آیند و در محفل خود همه گونه اندیشه ای را وارد می‌کنند، چون از طرفداران امریکا هستند، کسانی که غیرمستقیم پیام امریکا را به شاه می‌رسانند.

هویدا نشریه ای را با نام "کاووش" ایجاد می‌کند و گزارشی را از روی کار آمدن و زندگی نامه کندی را در آن به چاپ می‌رساند و تبلیغی وسیع را راجع به او شکل می‌دهد. هویدا در شماره های اول و دوم این نشریه حتی نامی از شاه نمی‌آورد.

او بسیار روشنفکر است و نویسندگانی چون "نادر نادرپور"، "محمد قاضی"، "ابراهیم پورداوود"، "محمود سنایی"، "سعید نفیسی" و ... را به این نشریه جذب وی کند.

دهه ۴۰ دهه ویژه ای به شمار می‌رود، شاه آمده و

معاملاتی را با امریکا به انجام رسانده است که تبعات این معاملات ورود روشنفکرانی در حاکمیت است که تکنوکرات به شمار می‌روند. آنها اشرافیت فئودالی و فئودال شهری را قبول ندارند.

در این دهه نمایشنامه نویسانی چون بهمن فرسی وتنی چند روی کار می‌آیند که ابزورد نویس به شمار می‌روند. در دهه ۴۰ شرایطی ویژه که ناشی از تحولات بین المللی هستند باعث می‌شوند که ما در ادبیات دراماتیک، هنرهای تجسمی، داستان نویسی و تمامی حوزه های اندیشه ورز شاهد دگرگونی هایی باشیم، دگرگونی هایی که اعتراف می‌کنیم دیگر تکرار نشده‌اند. تکرار نمی‌شوند چون این دهه نیز ورق می‌خورد و بلافاصله دهه ۵۰ با جشن ۲۵۰۰ ساله شروع می‌شود. درست در زمانی که قرن به انتها نزدیک می‌شود حاکمی به کشور می‌آید و مضحک ترین و بزرگ ترین نمایش عالم را اجرا می‌کند و دیگر چه نیازی است به نمایش بنده و شما؟

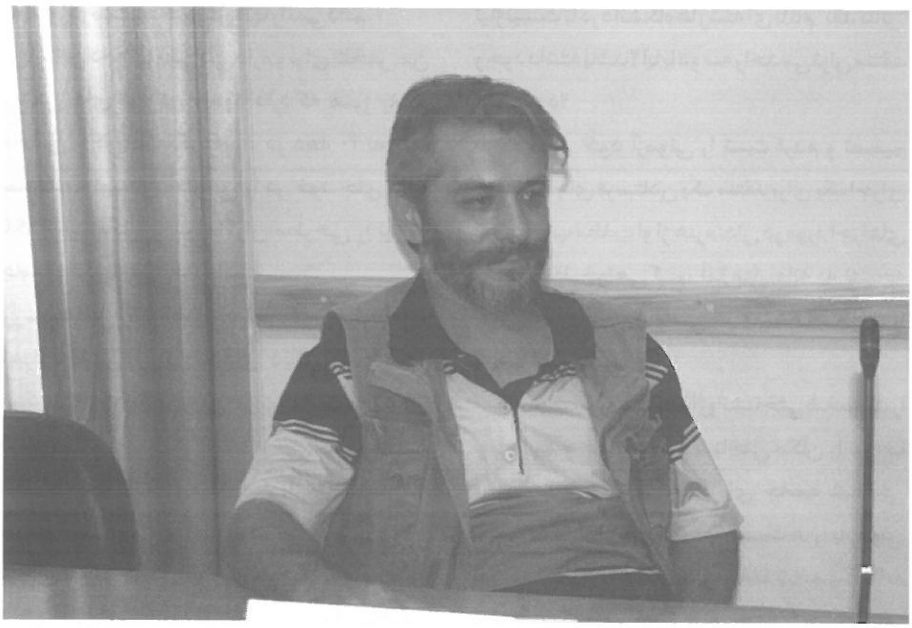
در دهه ۴۰ هم "ابزوردیسم" داشتیم و هم پاسخ آن را، هم شاملو داشتیم و هم ابراهیم صهبا و این ریشه در سمی داشت که جوروشنفکری به بدنه ادبیات تزریق کرده بود که تمامی آثار باید پیامی سیاسی داشته باشند و این مشکل تا به امروز ادامه دارد.

نمایشنامه نویسی ما داشت به جایی می‌رسید که متاسفانه یکباره دچار یک انسداد شد که همچنان ادامه دارد.

کسی چون فرهاد مهندس پور می‌آید و مانیفست می‌دهد و تصمیم می‌گیرد تئاتر ایران را دگرگون سازد نه تنها اتفاقی نمی‌افتد بلکه جایگاه خود را نیز از دست می‌دهد.

باستانی پس از تشکر از مظفری پرسشی را برای حسین شاکری مطرح می‌کند: شما به عنوان عضو کانون منتقدان و منتقدی فعال در سال های اخیر، نظرتان در باره ادبیات نمایشی معاصر و فرق آن با ادبیات نمایشی دهه های گذشته چیست؟

شاکری : اواخر دهه ۴۰ به دنیا آمده‌ام و در یک برهه



دغدغه های نسل من بسیار عجیب و پیچیده بودند که هنوز درست و غلط بودن آنها را نمی‌دانم.

درباره این دهه شاختی کلی دارم و برای شخص من پرسش های فراوانی وجود دارد که هنوز پاسخ هایشان را دریافت نکرده‌ام . در دهه ۴۰ نه تنها نمایشنامه نویسان مطرحی را در خود جای داده بلکه نویسندگان و سینماگران مطرحی را نیز به جامعه هنری تحویل داده است.

بررسی دلایل رشد ادبیات دراماتیک در یک دهه و کمرنگ شدن آن در دهه‌ای دیگر، کارپژوهش سنگینی است که ما در این امور بسیار ضعیف عمل کرده ایم.

متاسفانه کاری انتقادی بر آثار پیش از انقلاب صورت نگرفته است.

در حال حاضر چه می خواهیم بگوییم، به طور مثال در باره آقای نوشین چه می‌شود گفت؟ اگر صحبتی شود از هر دو طرف مورد بازخواست قرار می‌گیریم و چه بسا انگ سیاسی هم بخوریم. دست و پای من منتقد بسته است. اگر قرار باشد نقدی بر آثار بیضائی که اسطوره ای به شمار می‌رود، بنویسم جرات بیان آزدانه نظراتم را نخواهم داشت. در اکثر اوقات از منظرهای روانشناسی و جامعه شناسی و به صورت محتوایی به نقد اثر می‌پردازم.

در باره نمایش آخر بیضائی حس کردم هیچ اتفاق مهمی بر صحنه رخ نداد. این اثر می توانست در حد یک داستان و مقاله به چاپ برسد.

تا زمانی که به نسل من، از دهه ۴۰ یک پژوهش قوی، یک نظر بی غرض و به دور از شیفتگی و منظری سیاسی ارائه نشود، چگونه می توانیم آن دهه را شناخته و درک کنیم؟

مساله دیگر این است که ما منتقدان در نقد با درام مشکل داریم، چون درام را نمی‌شناسیم و حتی نقد را نیز نمی‌شناسیم و تفاوت نقد، تحلیل و تفسیر را نیز نمی‌دانیم. جایگاه نقد هم مشخص نیست. آیا نیاز نیست تا در دانشگاه ها رشته ای با نام "نقد تئاتر" وجود داشته باشد؟ آیا با دو سه واحد می توان منتقد تربیت کرد؟

در محل کار خود آزمونی را تست کردم و تصمیم گرفتم به جای فرستادن یک منتقد برای یک اجرای تئاتر و چاپ مطلب او از هنرمندان در مورد اجراهای یکدیگر نظرخواهی کنم، اما متاسفانه به نتیجه خوبی نرسیدم و رودرواسی ها همیشه مشکلات را به همراه دارند.

مساله دیگر این است که ما روانشناختی شخصیت را نمی‌دانیم و حتی جامعه شناختی مکان را نیز، ما فضایی را می‌سازیم که نگره‌ای جامعه شناختی نسبت به آن نداریم و حتی شخصیت ها را به خوبی نمی‌شناسیم. به همین دلیل روابط شخصیت ها به درستی شکل نمی‌گیرند و نویسنده خود را مجبور

مساله دیگر این است که ما روانشناختی شخصیت را نمی‌دانیم و حتی جامعه شناختی مکان را نیز، ما فضایی را می‌سازیم که نگره‌ای جامعه شناختی نسبت به آن نداریم و حتی شخصیت ها را به خوبی نمی‌شناسیم. به همین دلیل روابط شخصیت ها به درستی شکل نمی‌گیرند و نویسنده خود را مجبور می‌داند که توضیحات را برای مخاطبش بیان کند

می‌داند که توضیحات را برای مخاطبش بیان کند ولی در آثار شکسپیر آن چنان روابط کامل و دقیق اند که من تماشاگر هیچ گاه نمی‌پرسم هدف نویسنده چه بود و چرا شخصیت خود را در این موقعیت قرار داده است.

یک برنامه روانشناسی در یکی از شبکه ها پخش شد که هملت را مورد بررسی قرار داده بود. حرف این بود که تمامی سوال های موجود در این نمایشنامه سوالاتی هستند که یک روانکاو از مراجعان خود می‌پرسد و پاسخ ها نیز پاسخ های یک روانپریش هستند که با پزشک خود سخن می‌گوید. متاسفانه نمایشنامه نویسان ما تحلیلی بر روی رفتارها ندارند.

در ادامه باستانی از حضور یدالله آقا عباسی که قبول زحمت کرده و از شهر کرمان برای شرکت در این جلسه آمده تشکر کرده و می‌گوید:

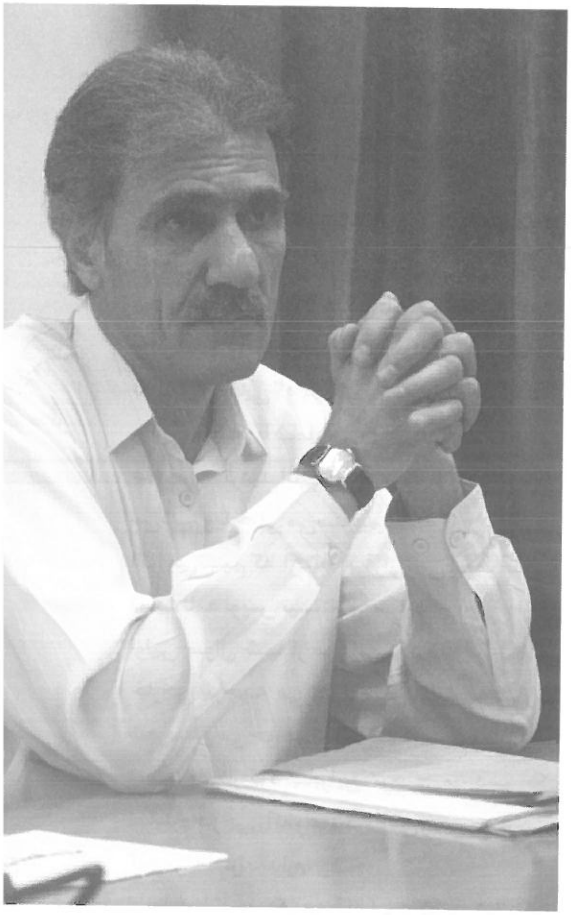
آقای آقاعباسی خواهش می‌کنم دیدگاه خودتان را درباره ادبیات معاصر، به خصوص ادبیات نمایشی معاصر بعد از انقلاب بیان کنید.

آقاعباسی : شاید بحث "دتوکوویل" است که "هر انقلاب ادبیات خاص خودش را خلق می‌کند" بخصوص در باره ادبیات نمایشی می‌گوید: "ادبیات نمایشی قبل از انقلاب برای بعد از انقلاب قابل اجرا نیست."قبل از شروع جلسه و طی گفتگو با دوستان این موضوع عنوان شد و به نظر می‌رسد که بیان درستی است. هر زمانی، زبان خاص خودش را می‌طلبد. این به آن مفهوم نیست که مطالب و آثار قبل از هر انقلاب را باید دور ریخت و به آن اعتنا نکرد بلکه به این شرط که زمانه را و زبان زمانه را دریابیم پابرجاست.

"پیرآندلو" درباره نمایش می‌گوید، "نمایش کلام گویاست یعنی کلامی که حرف می‌زند."

اگر ببینیم که کلمات نمایشنامه نویسی ما حرف نمی‌زنند و اهل توصیف، خاطرات و تاریخچه ایم، به آن علت است که ما به عمل عادت نکرده ایم شاید عادت نکرده ایم که این کلمات را به عمل دربیاوریم. احتمالا مشکلی در زبان نمایش های ما وجود دارد که ارتباط برقرار نمی‌کند. من اینطور نگاه می‌کنم. بعد از انقلاب حرکات و قدمهای خیلی خوبی برداشته شده در صورتی که گفته می‌شود، دراماتیک نیست.

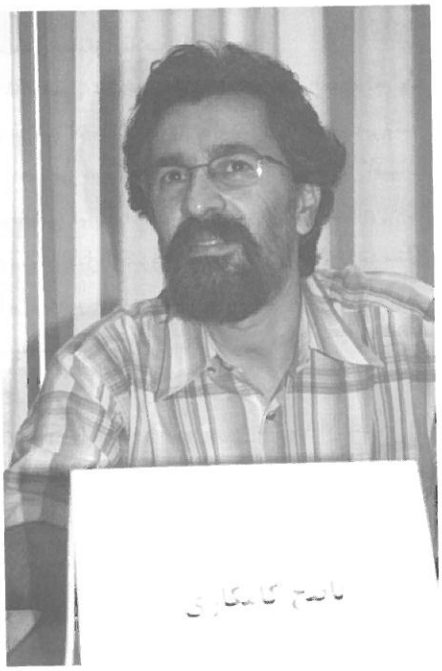
به نظر من دو چیز باید مشخص شود. اول اینکه آیا همه ما پیرو ارسطو هستیم و درام را به معنای ارسطویی آن تعریف می‌کنیم و یا نه ؟ در این صورت



نمونه هایی که گفتید درام نیستند.
اعتقاد من و خانم خجسته کیا، این است که به هر حال در همه آثار نکات نمایشی وجود دارد.
آقای جابرانصاری به من گفتند موضوع بحث تاثیر ادبیات ایران بر ادبیات دنیاست، یکی دو روز گذشته به این موضوع فکر می‌کردم که به سراغ گات ها رفتم. یک بند از گات ها، که نایبرگ در کتاب دین های باستان به آن اشاره کرده است، را مثال می‌زنم و شما می‌بینید که در آن دستور صحنه داده شده است.
عده ای دور هم جمع می‌شدند، همسرایان، و یک نفر هم سرآهنگ. در باره سرآهنگ گفته شده است که زرتشت بوده است و پس از اوکسان دیگر وظیفه او را برعهده می‌گرفتند. در وسط کار سرآهنگ می‌گوید: حالا من یاران دروغ را می خوانم. "درست وسط دیالوگ و خواندن سرود این جمله را می‌گوید و شروع به خواندن می‌کند.
چرا فکر نمی‌کنیم که یونانیان این آثار را به نمایش تبدیل کرده‌اند؟ این که این اتفاق در ایران چگونه بود و چرا نیافتاد بحث دیگری است. آنها زبان زمانه را دریافتند و آنگاه احساس کردند که این آیین ها باید به نمایش هایی که مسائل، مشکلات، حرف ها و زبان خودشان را شامل می‌شود تبدیل کنند. ما این عمل را با تردید انجام می‌دهیم. یا خیلی پیروی می‌کنیم و یا خیلی می‌سنجیم.
اگر می‌بینیم که ارتباط برقرار نمی‌شود، تقصیر نمایشنامه نویس نیست. ما شرایط خاصی داریم.
اولین سوال شما از من این بود که چرا نمایش خارجی ترجمه می‌کنی؟ فرض کنید که من در شهرستان می خواهم نمایش کار کنم. هر نمایشی را نمی‌شود کار کرد بنابراین ترجیح می‌دهم یک نمایش خارجی را که واقعا حرف من را می‌زند ترجمه کرده و به اجرا بگذارم.
از نظر من زبان یک محمل است که می‌تواند کنار برود. لایه های زیرین اثر برایم اهمیت دارد. شاید خوشتر آن باشد که سردلبران گفته آید در حدیث دیگران

باستانی ادامه بحث را با ناصح کامکاری سپرده و می‌گوید: آقای کامکاری شما اهل قلم هستید و در زمینه نمایشنامه نویسی تجربه زیادی دارید با این نظر که زبان ادبیات نمایشی امروز باید به زبان مردم نزدیک شود چقدر موافق هستید؟

کامکاری: من به این مسئله اعتقاد دارم. به این معنی که اگر تئاتر در نمایشنامه خود، نتواند با مخاطب خود ارتباط کلامی برقرار کند حکم مرگش را صادر کرده است. در عین حال، بحث های بنیادی و بدیهی دیگری نیز وجود دارد که مانع استفاده از کلام کوچه و بازار یا کلام روزمره در صحنه می‌شود.
به عقیده من باید پالایش و انتخاب و گزینش شود. باید از مجرایی عبور کند که خصوصیات زیبایی



یکی از دوستان اشاره کرد که نمایشنامه نویسی ما خیلی جوان است بله جوان است و به زعم من، بیم جوان مرگی آن نیز می‌رود . دلایل متعددی را می‌توان برشمرد.

شناسانه به آن بدهد.

وقتی به‌کاربردی شدن بحث و ادامه جمع بندی کلی به عنوان راهنمای عملی برای آنهاکه دستی بر قلم دارند می‌اندیشیدم، به این نتیجه رسیدم که وقتی می‌خواهیم سیر تحول نمایشنامه را بررسی کنیم باید به دو قالب مختلف توجه داشته باشیم. اول بار معنایی، یعنی آن چه مضمون نمایشی حمل می‌کند و ارائه می‌دهد و دوم ساختار است.

این بررسی را به صورت تاریخی نیز می‌توان انجام داد. یعنی این دو عنصر در یک محدوده زمانی چگونه درنظر گرفته شده است. یکی از دوستان اشاره‌کردکه نمایشنامه نویسی ما خیلی جوان است بله جوان است و به زعم من، بیم جوان مرگی آن نیز می‌رود . دلایل متعددی را می‌توان برشمرد.

پایه‌گذاران درام نویسی فارسی در ایران‌که با تسامح می‌توان از "آخوندزاده" نام برد از آغاز، تحت تاثیر رویدادها و مسائل اجتماع بوده‌اند. به این معنی‌که درام وسیله ای بود برای تهذیب نفوس. پس او برای درام رسالتی قائل بود تمام درام نویسان پس از او نیز این ویژگی را به نوعی داشته‌اند. در آثار متاخرین نیز چون ساعدی و دیگران، نوعی نگاه، تلقی و نگرش نویسنده نسبت به مسائل زمان او وجود دارد. قاعدتا این ویژگی کلی در درام نویسی ما دراین صد سال اخیر، غافل از زبان مردم نبوده است.

در واقع آنچه آخوندزاده شروع کرد با "حسن مقدم" و تجربه های هدایت بزرگ علوی، چوبک و دیگران ادامه یافت و سرانجام در دهه چهل با بیضایی و رادی شکل و پایه درستی به خودگرفت.

به اعتقاد من هیچ درام نویسی در این صد سال، مطرح نشد مگر آن‌که به یک گروه اجرایی متصل بود. هیچ‌کس در خلوت خود و برای چاپ نوشتن نمایشنامه نویس نشد.

اگر رادی به نسل امروز منتقل می‌شود به دلیل اجرای آثارش توسط جوانمرد در سنگلج است. بیضایی نیز آنگاه‌که در سال ۴۲ "پهلوان اکبر می‌میرد" را نوشت و تجربه اش استمرار یافت به دلیل وجود گروهی بود که آماده اجرای متن هایش بود. کسی نمی‌تواند روی ذوق و سلیقه شخصی بنویسد و از گزند شخصی نویسی و یا گرایش به مضامین تجریدی در امان باشد. بهترین راهکار اتصال به یک گروه اجرایی است. در غیر این صورت باید به سمت چاپ و ترجمه به زبان های دیگر پیش رفت. به عقیده من در ابتدای قرن، روشنفکران جامعه با ترجمه آثار مولیر و دیگران جامعه را با آثار غربی آشنا کردند و اینک باید این روند به صورت معکوس یعنی ترجمه آثار به زبان های دیگر ادامه یابد.

در ادامه باستانی با یادآوری این مسئله که آقای آقاعباسی سال ها در زمینه ترجمه فعالیت کرده است از او می‌پرسد: ما کجای ادبیات دراماتیک دنیا ایستاده ایم و آیا حرفی برای گفتن در این زمینه داریم؟ آثار ایرانی ارزش ترجمه به زبان های دیگر را دارد؟

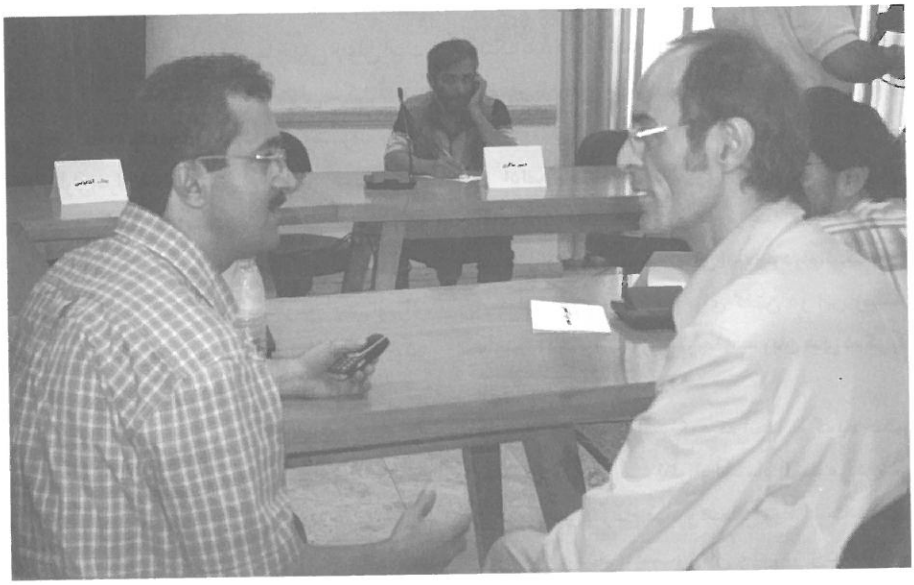
آقا عباسی با تذکر این نکته که آنچه می‌گوید حکم نیست و ممکن است نظر او اشتباه باشد می‌گوید: درکشورهای شرقی مواد و مصالح زیاد است، مانند مواد خام معدنی، نفت، زغال و غیره. از دو هزار و

پانصد سال پیش آثاری بر جای مانده است که همواره بوسیله دیگران مورد استفاده قرارگرفته و در داخل کشور مورد بی توجهی قرارگرفته است.

وی با درخواست باستانی برای ادامه مثال ادامه می‌دهد: "در یونان باستان چند نمایشنامه با عنوان "ایرانیان" نوشته شده است که قسمت هایی از اثر اشیل به دست ما رسیده است. در همان یونان باستان نمایش دیگری به نام "دختر ایرانی" وجود داشته است که موضوعات مطالب ایرانی را طرح می‌کرده است. در بحث پرفورمنس آیینی که قبلا عرض کردم توجه کنید، به طور مثال، پرفورمنس آیینی اجتماعی و هنری را در نظر بگیرید. پرفورمنس آیینی ما، همان تصویری است که من صدای آن را از مراسم پاپ می‌شنوم. برای توجه بیشتر، چند نمونه را یادداشت کرده‌ام و دقت روی لحن آن را درخواست دارم. بخشی از گاتاها را می‌خوانم.

وی با لحن خاصی شروع به خواندن می‌کند: " ای مزدا کی مردمان آمرزش تو را خواهند یافت؟ کجا پلیدی این می‌را برخواهی داشت. که کرخان بدکار بر آن می‌فریبند. و فرمانروایان به آن به دژخردی بر سرزمین ها فرمان می‌راند."

ادامه می‌دهد: "این لحن و زبان را در حال حاضر می‌توان در کارگاه های قالی بافی کرمان شنید که، "زرشکی دژکی شد- دژکی عنابی شد - حنایی دو لحن - سه تا پیش آمد دژکی شد ... " همان لحن شنیده می‌شود. گفته می‌شود که از زندگی گرفته شده است. پس این لحن و زبان قادرند با یکدیگر پیش بروند. برای مثال در روم نیز استفاده از متون ایرانی را شاهدیم در دوره های بعد در فرانسه قرن ۱۸ و ۱۹ در این زمینه نمونه هایی وجود دارد. نمایشنامه ای وجود دارد به نام "گلستان" که به شخصیت سعدی و اثرگلستان پرداخته است. نمونه دیگر آن که "مترلینگ" اثری دارد به نام ملیزانت که بر اساس شخصیت های شاهنامه نوشته شده است . نمونه های بسیار دیگری وجود دارد که چگونه از این مصالح بهره برده‌اند و حتی اسطوره هایی را خلق کرده‌اند که کاملا به اسطوره های ایرانی شبیه است. ما نیازمند دو حرکت همراه، اول نهضت نمایشنامه



نویسی و دیگری نهضت اجرایی است. قبول دارم که نهضت اجرایی خیلی بلند پروازانه است و مشکلات زیادی وجود دارد اما در زمینه نمایشنامه نویسی به اعتقاد من باید به خود، داشته ها و عقاید ملی برگشت داشته باشیم و همه آن را با استفاده از تکنیک هایی که در جان تجربه شده و پیش رفته است ثبت کنیم. که در واقع یکی از اهداف ترجمه است. کتابی را ترجمه کرده‌ام به نام "بازنگری در بازیگری" که نویسنده این کتاب به تئاتر شرق آشنایی دارد و از آن به خوبی استفاده کرده است.

در این لحظه، باستانی، رئیس جلسه از حسین شاکری می‌پرسد: ادبیات نمایشی امروز ما با توجه به آن معادن تفکر ادبی و ایرانی، در کجا ایستاده است؟ به نظر شما در این قله بلند جهانی جایگاه ما کجاست؟

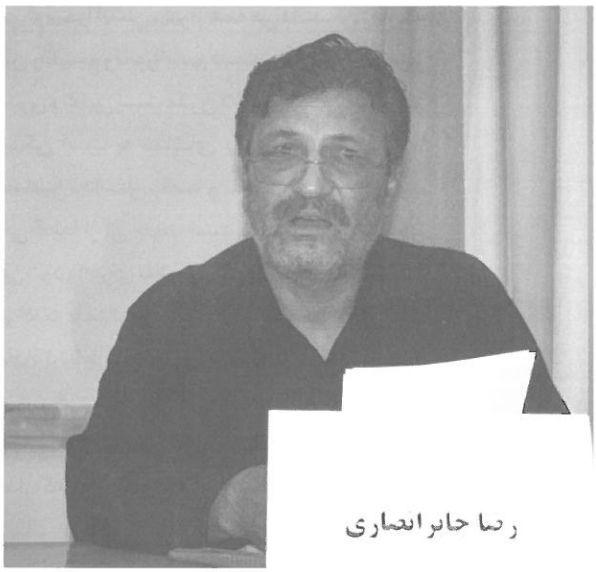
حسین شاکری : پاسخ به سوال شما تحقیقات گسترده ای را می‌طلبد که فرصت انجام آن را نداشته ام. آقای آقاعباسی فرمودند که ما دارای مواد خام مورد نیاز بوده ایم و آنها استفاده کرده‌اند و لی در این باره که در ادبیات نمایشی معاصر ما چقدر این اتفاق افتاده است چیزی نگفتند. البته این موضوع که ما با همه ضعف ها و کاستی ها همچنان کار می‌کنیم درست است ولی برای داخل کار می‌کنیم ! یک مثال غیر تئاتری می‌زنم، ما نفت داریم ولی بنزین وارد می‌کنیم، زغال سنگ و معادن غنی آهن داریم ولی فولادمان را وارد می‌کنیم. از این مسئله دو استنباط می‌توان کرد یا تبدیل نفت به بنزین به دلیل هزینه بر بودن برایمان گران تمام می‌شود و یا توانایی اش را نداریم. در تئاتر نیز این دو مسئله صدق می‌کند. در مورد ترجمه آثار که آقای کامکاری فرمودند نیز باید بگویم ما کشور دورافتاده و گمنامی نیستیم که کسی ما را نشناسد. قطعا نخبگان یک کشور غربی مثلا امریکا نام ایران را شنیده‌اند، سابقه و تمدن اش را می‌دانند پس لزومی ندارد ما با ترجمه خودمان را بشناسانیم. این سوال باقی است که چه چیز مانع حرکت آنها به سمت ادبیات نمایشی ما می‌شود؟ پاسخ این است که دو چیز لازم است. اول این که ساختار جدیدی ارائه بشود و دوم آن که درمحتوا و مضمون نکته فلسفی اجتماعی جدیدی، یک نگاه جدید به بشریت و انسانیت وجود داشته باشد. این که ما به سبک اروپایی و امریکایی نمایش بر صحنه ببریم و حتی به سبک آنها بنویسیم و تفکر آنها را نمایش بدهیم که حرف جدیدی برایشان ندارد. آنچه می‌گوییم را ایشان بهتر از همه می‌دانند. آن زمان که بین رئالیسم و ناتورالیسم دست و پا می‌زدیم، به زور مدرن و تقلبی پست مدرن شدیم. در حال حاضر نیز ممکن است به تماشای یک اثر ناتورالیستی با مضامین، داستان، قصه و ساختار خودشان بیایند ولی قطعا از آن جهت است که در ایران تئاتر اجرا می‌شود و اجرای تئاتر در ایران برایشان جالب است. در ادامه باستانی عنوان کرد که زبان می‌تواند باعث ایجاد ارتباط بشود ولی فرم، ساختار، شکل داستان هنوز وجود دارد. من این عقیده را که ما برای آنها مطلبی نداریم قبول ندارم. اتفاقا معتقدم به همان اندازه که از ادبیات نمایشی غرب استفاده کرده ایم بر ادبیات نمایشی غرب تاثیر گذاشته ایم. در نهایت شاید ما دستان توانا و متخصص کم داریم. فکری که قدرت منسجم کردن آنها را داشته باشد و از آن یک درام تاثیرگذار بیرون بیاورد کم داریم.

مجید مظفری در ادامه بحث گفت: تارکین بیش از ۵۰ سال قبل قصه "ارباب حلقه ها" را نوشته است این قصه یادآور دورانی است که هیچ تاریخی وجود نداشته است و در واقع یک تخیل تاریخی است. اما

در خانه ما هم نفوذکرده و نسل نوجوان به شدت و با علاقه آن را دنبال می‌کند در حالی‌که ما داستان هایی چون سمک عیار داریم ولی کمتر کسی آن را می‌شناسد.

سمک عیار به قول اکبر صادقی سفره ای گسترده است‌که همه چیز در آن هست. اتفاقات، مناسبات، کشمکش ها و اکشن ها در آن بشدت‌گیر است‌گر چه متعلق به‌گذشته ای بسیار دور است آماده است‌که روی ارباب حلقه ها را کم کند ولی دستی مانع می‌شود‌که مثلا آقا عباسی حرکت‌کند، بنویسد و جهان را تسخیرکند. صحبت من همین مانع است.

جابرانصاری یکی دیگر ازگردانندگان جلسه در



رضا جابرانصاری

ارتباط با سخنانی که پیرامون زبان مطرح شد می‌گوید: عقیده دارم‌که در مبحث زبان تا حدی به بیراهه می‌رویم. زبان فقط کلام نیست. زبان کلام، زبان تصویر و نیز زبان نمادکه می‌تواند دریک نمایش به جای زبان‌کلام قرارگیرد. یکی از بزرگان تئاتر جهان می‌گوید چنانچه اثری نمایشی موفق به برقراری ارتباط زنده با تماشاگر گردید، آنگاه، تئاتر اتفاق افتاده است. بنابراین تئاتر یعنی برقراری ارتباط زنده و متقابل با تماشاگر و این ارتباط برقرار نمی‌شود مگر آنکه مخاطب زبان نمایشی راکه به تماشا نشسته را بفهمد و از آن طریق با آن ارتباط برقرارکند تا زمانیکه این اتفاق نیفتاده است چه متن و موضوع امروزی باشد یا کهن هیچ تفاوتی نمی‌کند... می‌توان داستانهای اساطیری‌کهن را به‌گونه ای به زبان‌کشید که جامعه ی امروز علاوه بر درک صحیح از کلیت موضوع نمایش به ارتباط سازنده ی رخدادها با یکدیگر نیز تسلط پیداکند ... و از آنجاکه هنر ما و بالطبع تئاتر، یک هنر معناگر است می‌توان امیدوار بود‌که قدمی‌در جهت انتقال مفاهیم مورد نظر با بکارگیری زبانی عامه فهم - برداشته ایم.

بعد از سخنان رضا جابرانصاری، ناصح کامکاری به ایراد سخن پرداخت و گفت: می‌گوییم‌که ادبیات داستانی ما از جمالزاده شروع شده است زیرا او نثر منشیانه ی دوره قجری را به زبان‌کوچه و بازار تبدیل کرد. به همین دلیل نیز داستان های او ملموس، واقعی و در زمان خودش به روز بودند . دیگر نمی‌توان بازگشت . این اشتباهی است‌که در تئاتر معاصر ما رخ می‌دهد مانند ادبیات داستانی دهه ۳۰ کهن گرایی می‌کند. این‌که برگردیم و عینا آن زبان کهن راکه دیگر قابلیت فهم شنیداری ندارد را روی صحنه بیاوریم اشتباه است. اگر تنها به پارامتر قابلیت فهم شنیداری توجه شود دیگر در زبان نمایشنامه بحثی نداریم.

بعد از کامکاری آقاعباسی پیرامون نمایشنامه گلستان که مطرح کرده بود گفت: آنچه در باره گلستان گفتم این است‌که گلستان نام شخصیتی از نمایشنامه ای متعلق به موریس گوجور است‌که به شخصیت سعدی پرداخته است. یا آنجاکه مترلینگ

را مثال زدم باید اضافه‌کنم آنچه او انجام داده است و استفاده او از شاهنامه، یک نحله ی فکری جدید در ادبیات دراماتیک ایجادکرده است‌که سمبولیست ها پرچمدار آن هستند. دیگر این‌که منظور من معرفی حافظ و سعدی نبود بلکه منظورم این بود که غربیانآنها را برای نمایش استفاده‌کرده‌اند.

وی در ادامه به مبحث زبان در ادبیات دراماتیک پرداخته و می‌گوید: "به نظر من شما همه یک چیز می‌گویید و درست هم می‌گویید منتهی شاید بشود به این طریق آن را بیان کرد که هر هنرمندی یک جهان به سامان می‌آفریند. نمایشنامه نویسی زبانی را خلق می‌کند . نه صحبت تقلید است و نه ضبط کردن . او در خلق ابزاری دارد به نام کلمات و آن کلمات هر چیز می‌توانند باشند. کلمات مصالح در اختیار ما هستند و ما نیز از آنها بهره می‌گیریم. با این توجیح مطلب به طورکامل روشن می‌شود. آنچه در باره ترجمه گفتید کاملا درست است. باید اتفاقی بیافتدکه به آثار ما نیاز داشته باشند و هیچ‌کس نیز نیازی به حرف های تکرای و بی ثمر در زندگی ندارد. نیما زمانی می‌گفت: "شعر خوب، پاسبان و قمه بند نمی‌خواهد"مطمئن هستم اگر نمایشنامه خوبی نوشته شود که در جای خود تاثیرگذار باشد، به سویش می‌روند و ترجمه اش می‌کنند.

در ضمن عناصر دیگری نیز وجود دارد. مشکلاتی‌که با عبارت "چیزهای مادی پست از آن یاد می‌شود. اگر هری پاترهری پاتر می‌شود تنها به دلیل شانتاژ تبلیغات نیست بلکه این جذابیت را دارد و در نتیجه از آن برای نفع مادی و اقتصادی استفاده می‌کنند.

در این جا مثالی ازکارنامه اردشیر بابکان یادداشت کرده‌ام که می‌خوانم، می‌آمد. دو زن دید به هم برنشسته بر آبگیر. از دو زن یکی بانگ زدکه ای اردشیر بابکان مترس. ای بر رسته از بیخ و بار دارا دیگر مترس چه هر نابکاری نیارد تو را گرفت. شهریاری ایران شهر را توشایی به سال های دراز. از دو زن دیگری بانگ زد به شتاب به دریا تاکه دریات به چشم آید دیگر مپای . دریات به چشم افتاد رستی از بیم دشمن..

آیا این متن مکبث را به خاطر نمی‌آورد؟ این هم زبان مردم است، زبان‌کوچه و بازار. ولی آفرینش نگارنده این تاثیر را گذاشته‌که این در سایه باشد و مکبث جلوه‌کند.

بعد از وی باستانی سخن را به کامکاری سپرد.

کامکاری با تاکید بر حمایت مالی از سینما می‌گوید: این سوال‌که چرا مخاطب اروپایی با سینمای ما اغنا می‌شود، مگرکیارستمی چه‌کرده است باقی است. آیا او از تکنولوژی روز و پیشرفته و پروداکشن عظیم سینمایی استفاده‌کرده است؟ پناهی یا بهمن قبادی چه کرده‌اند؟ چرا این اتفاق در دهه کوتاهی برای سینمای ایران می‌افتد و چرا آثار آقای رهنما که ادبیات داستانی ما را به آلمانی ترجمه‌کرده است جزو کتاب های برگزیده سال در آلمان می‌شود؟ پاسخ حمایت مالی است. آن بنیاد آلمانی حمایت مالی‌کرده و آثار چوبک، هدایت و بزرگ علوی در چند جلد ترجمه شده است. این اتفاق در ادبیات نمایشی نیز می‌تواند بیافتد. فقط ما باید همت‌کنیم. صحبت های زیادی پیرامون معضلاتی‌که با آن دست و پنجه نرم می‌کنیم وجود دارد . بحث های نظری زیاداند اما سعی من رسیدن به یک راهکار عملی است. یک جمع بندی که در نهایت گفته شود من نویسنده امروز چه چیز را دستمایه‌کارم قرار دهم . در نهایت برای ترجمه و معرفی من نمایشنامه نویس کدام ارگان و نهاد و چگونه حمایت خواهدکرد.

حسن باستانی می‌گوید: " این نوید را به دوستان می‌دهم‌که‌کمیته ترجمه انجمن نمایشنامه نویسان

تشکیل شده است و دوستان اکنون دست اندرکار ترجمه هستد. امیدواریم به این وسیله آثار بسیاری را عرضه‌کنیم. نه برای مقابله بلکه به قصد معرفی.
سپس حسن باستانی دنباله ی بحث را با سوال چه عاملی باعث می‌شودکه به سراغ ترجمه آثار فارسی زبان به زبان های دیگر نروید؟ به یدالله آقاعباسی می‌سپارد.

یدالله آقاعباسی می‌گوید: قبل از اینکه به این موضوع بپردازم می‌خواستم بگویم با نظرات آقای جابرانصاری پیرامون تنوع زبانهای نمایشی کاملا موافق هستم و معتقدم‌که همانگونه‌که ایشان اشاره کردند این مورد می‌تواند به تنهایی به عنوان مبحثی مستقل طرح و در مورد آن بحث شود . اما ترجمه از زبان فارسی به انگلیسی کاری سخت و نیازمند دانش کافی است. دیگر آنکه، در ابتدا قبل از ترجمه اثر به زبان دیگر ناچاریم آن را به زبان خودمان ترجمه کنیم. دکتر ممنون که یک نوع قصه گویی را در اتریش کار می‌کند چند وقت قبل به‌کرمان آمده بود. وی در این باره مثالی از نظامی می‌زدکه جای فرهاد می‌گوید:
"درآمد کوه کن مانند کوهی" دکتر ممنون در این خصوص می‌گفت اگر من این تصویر را روی صحنه ببرم در ظاهر باید از آرنولد استفاده کنم که نتیجه مضحک است. به این دلیل باید زبان نمایشی تغییر داده شود. برخی از نمایشنامه‌های آقای بیضایی ترجمه شده است . مرگ یزدگرد یک شاهکار است. به دلیل چرخش های زبان و موقعیت‌که در این اثر است باعث می‌شودکه به سراغش بروند و حتما این کار انجام می‌شود. باید نیاز به ترجمه اثر فارسی در آنها ایجاد شود. یعنی ما هر چقدرکه خوب ترجمه کنیم باز هم زبان متعلق به ما نیست. برای مثال شاملو مترجم خوبی است. چرا؟ چون زبان خودش را خوب می‌شناسد. این نکته‌که خودمان این‌کار را انجام دهیم فقط برای شناساندن خوب است ولی در حد یک شاهکار جواب نمی‌دهد.

حسن باستانی ضمن خیر مقدم به سهراب سلیمی که به جمع اضافه شده بود می‌پرسد: چرا ادبیات نمایشی معاصر ما از سینما عقب مانده است؟
سهراب سلیمی : من خلاف گفته شما اعتقاد دارم. نه در این دوره و نه پیش از آن هرگز ادبیات نمایشی ما از سینما عقب نبوده بلکه خیلی هم پیش بوده است. واقعیت این است‌که اگر فاکتورهای موجود را بررسی کنیم و ببینیم آنچه برایمان باقی مانده چیست و به تاثیرات هر یک و امکاناتی‌که در اختیار داشته‌اند بپردازیم این‌گفته ثابت خواهد شد.
ادبیات نمایشی ما همواره محصون بوده، زیرا وابستگی بسیار تنگاتنگی با صحنه داشته است اما در باره سینما باید گفت قطعا یک قطب مالی قوی و حمایت همواره وجود داشته است که باعث بروز تفاوت های فاحشی با جریان ادبیات نمایشی می‌شده است. بالطبع این طرح سوال از طرف شما را قبول ندارم." ما نسبت به سینما عقب نیستیم و حتی به معنای وسیع، سینما را نیز تغذیه‌کرده ایم. نه فقط در چارچوب گروه های اجرایی، بازی و کارگردانی بلکه تاثیر ادبیات نمایشی در جریان فیلمنامه نویسی بدون شک وجود دارد یادمان باشدکه تحولات سینمای ایران وقتی ایجاد شدکه ادبیات نمایشی به معنی اخص آن توانسته بود راهکارهای مناسبی را در ادبیات سینما ارائه دهد. البته این تحول با آن حمایت مالی می‌تواند مطرح باشد و نه از نظر تثبت کارشناسانه مقایسه ای بین ادبیات و سینما.

باستانی تاکید می‌کند: بحث پیرامون مطرح شدن

سینمای ما در کشورهای جهان است . البته این را همه اذعان دارند که تئاتر ما به لحاظ اندیشه ورزی و تخصص های ویژه کارگردانی، بازیگری سینما را تغذیه کرده است ولی در جهان خارج از مرزهای این کشور سینمای ایران بیشتر از تئاتر ایران مطرح است.

سلیمی توضیح می‌دهد: یکی از شانس های من دیدن اجرای خانم یاسمین رضا در کلن و بن بود که همزمان با اثر اجرا می‌شد. چیزی حدود یک ماه بعد توانسته بود در تمام اروپا قدرت اجرایی اش را اعمال کند. حال بیاییم از این مسئله استفاده کنیم که آیا امکاناتی که در اروپا وجود دارد به واقع در ایران وجود دارد؟ من می‌گویم مطلقا! مگر سفارش کار! بین کاری که به صورت خودجوش حرکت می‌کند با کاری که به سفارش دولت انجام می‌شود تفاوت وجود دارد. خودجوش بودن قطعا تاثیرات دیرتر ولی ریشه ای خواهد داشت ولی اثر سفارشی، مقطعی است. اگر منصفانه و بی غرض در باره سینما قضاوت کنیم هنوز با سینمای جهان تفاوت دارد. سیاست های دیپلماسی و ساپورت دیپلماتیک از آن حمایت می‌کند. نمی‌گویم که امروز تئاتر ما جهانی است ولی تئاتر در مسیری عمیق به راهش ادامه می‌دهد. در ادبیات نمایشی ممکن است کلمه جهانی را بشود بکار برد ولی در گروه اجرایی هرگز، چون بیشتر سفارشی انجام می‌شوند .

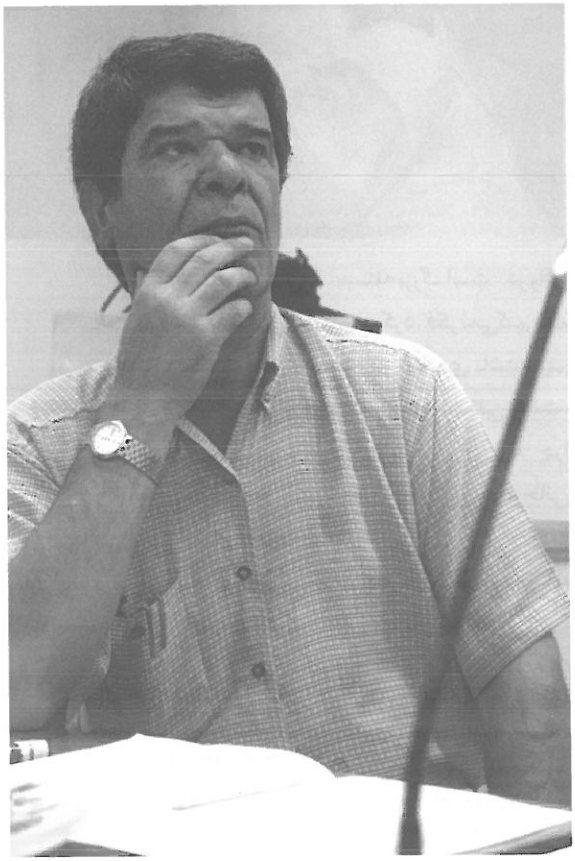
کارهایی را که در خارج اجرا می‌گذارند را بررسی کنید. در جریان های تئاتر داخل چقدر تاثیرگذار بوده‌اند که به عنوان منتقدین، کارشناسان و دست اندرکاران تئاتر بتوانند آن را انتقال دهند.

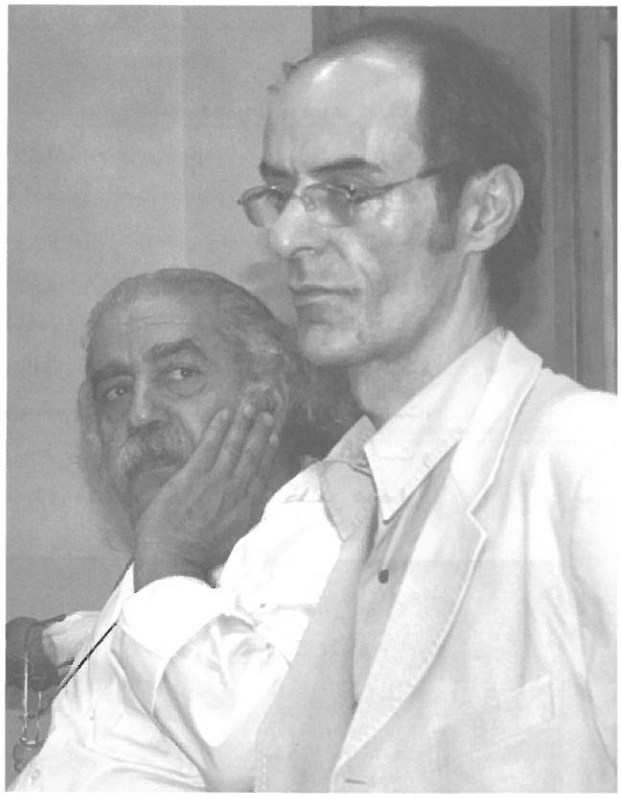
اعتقاد دارم جلوتر از هر جریان تئاتری به لحاظ اجرایی، ادبیات نمایشی ما حرکت کرده است. پیش از مرگ یزدگرد، بلبل سرگشته حرکت کرده بود آثار بیضایی پیش از اجرای جوانمرد از موانع گذشته بود.

اما در حال حاضر عقب تر هستیم.

حسن باستانی ادامه بحث را با موضوعی دیگر به آقای یاراحمدی می‌سپارد.

یاراحمدی : بحث جدیدی را نخواهم گشود بلکه می‌خواهم از دوستان دعوت می‌کنم که از منظر دیگری هم به این مقوله توجه کنند . و آن جامعه شناسی هنر تئاتر است. تاکنون بحث بیشتر پیرامون شبه مسئله هاست تا مسئله . می‌گوییم سیستم آموزش مشکل دارد، امکانات کم است، ارتباط تئاترما با جهان بیرون دچارمشکل است و بسیاری مشکلات دیگر. اما به نظر من همه این





اشکالات منبعث از یک مسئله بزرگ است . در واقع باید مشکل اصلی را شناسایی کرد. فکر نمی‌کنم فهم یک نظام آموزشی صحیح کار دشواری باشد. فهم موضوعیت هنر وکارورزی آن مسئله مشکلی نیست. فهم فرهنگ هم مشکل نیست. این که چرا مشکلات ما حل نمی‌شود و همچنان سخت جانی می‌کنند این مسئله است.

فروغ فرخزاد می‌گوید: "سردم است وگویی هیچگاه گرم نخواهم شد."

شاید کمتر شاعری مانند فروغ با نسل‌های بعد از خود ارتباط برقرار کرده باشد. او در اغلب آثارش چه چیز را مطرح می‌کند که تا این حد جذاب است؟ به عقیده من رمز جاذبه‌ی اشعار او در بیان صریح رنجش و اعلام نیاز است.من سردم است" بیان رنجش و "گویی هیچگاه گرم نخواهم شد" یعنی من نیاز به گرما دارم . در واقع فروغ در این شعر ی گزارشی از احوال خود به روزگارش می‌دهد.

با این مثال می خواهم به کارورزی هنر از جمله هنر تئاتر به عنوان یکی از صورت های فرهنگ اشاره کنم . فرایند فرهنگ مجموعه‌ای از همین اعلام نیازها و رنجش‌هاست . نیازهای ما در اشکال مختلف فرهنگی از نظام اقتصادی وسیاسی گرفته تا تربیت، سرگرمی‌ها ، در واقع اسلوب و شیوه‌هایی هستند که انسانها از گذشته‌های دوربرای رفع رنجش‌ها و تامین ارزشهای بنیادین خود ابداع کرده اند . روش‌هایی برای دوام و بقا. در نتیجه فرهنگ پیش از آن که نشان دهنده‌ی روش اقتصادی، سیاسی باشد نشان می‌دهد که انسانها به چه چیزی علاقه و تعلق دارند و نظام حیاتی آنها برپایه‌ی چه ارزشهای بنیادینی بنا شده است . تئاتر هم به عنوان شاخه ای از فرهنگ همین کارورزی را دارد. در تئاتر گفته می‌شود من انسانی هستم در این مجموعه‌ی انسانی و این طور فکر می‌کنم و نه طور دیگری. علت آن تربیت تاریخی، پایگاه اجتماعی من است. یعنی گزارشی از احوال انسانی را به دیگران می‌دهم.

حال باید دید این گزارش انسانی که از طریق نمایش به مخاطب رسیده است چه خاصیتی دارد و کارکرد اجتماعی آن چیست ؟ در این مورد حداقل می توانم بگویم چنین نمایشی به جامعه آگاهی می‌دهد که در پیرامون او بحران و یا رنجشی وجود دارد که می‌تواند امنیت حیاتی او را دچار خطر کند و این آگاهی همان چیزی است که مخاطب برای کسب آن هزینه‌ای را متقبل می‌شود. اما اینکه تئاتر ما تا چه اندازه توانسته است در ارتقای آگاهی‌های عمومی موثر واقع شود پرسشی است که برای پاسخ به آن ناچاریم به عواملی که سد راه کارورزی طبیعی آن می‌شود اشاره کنیم . ●

داوران

برگزیده‌ی ادبیات نمایشی

نخستین دوره‌ی انتخاب آثار

داوران مرحله‌ی اول

۱ - خسرو حکیم رابط
۲ - فرزان سجودی
۳ - صدرالدین شجره
۴ - فرامرز طالبی
۵ - علیرضا نادری
۶ - محمد رضایی‌راد
۷ - رضا صابری
۸ - کورش نریمانی
۹ - ناصح کامکاری
۱۰ - منصور خلج
۱۱ - ایوب آقاخانی
۱۲ - مهرداد رایانی مخصوص
۱۳ - حسن باستانی
۱۴ - عباس شادروان
۱۵ - سهراب سلیمی
۱۶ - طیبه محمدعلی
۱۷ - هادی نامور
۱۸ - صادق عاشورپور
۱۹ - آندرانیک خچومیان
۲۰ - ابراهیم پشت‌کوهی
۲۱ - اسماعیل همتی
۲۲ - مجید واحدی‌زاده
۲۳ - رویا مختاری
۲۴ - موحدیان
۲۵ - حجت الله سبزی

داوران مرحله‌ی دوم

۱ - صدرالدین شجره
۲ - محمد ابراهیمیان
۳ - فرامرز طالبی
۴ - فرشته حکمت
۵ - افروز فروزند
۶ - کتایون حسین‌زاده

داوران تحقیق ترجمه

۱ - بالازاده
۲ - هوشنگ آزادی‌ور
۳ - حسن ملکی
۴ - عطاءالله کوپال
۵ - ناظاریان
۶ - زاون بوکاسیان
۷ - امین مهدوی

داوران مرحله‌ی نهایی

نجف دریابندری

حمید سمندریان

خسرو حکیم رابط

علی نصیریان

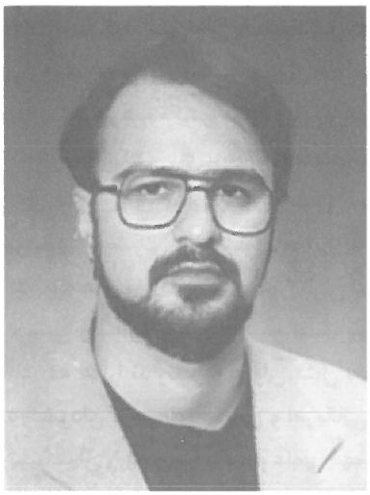
جعفر والی

شورای سیاست‌گذاری

برگزیده‌ی ادبیات نمایشی

نخستین دوره‌ی انتخاب آثار

شورای سیاست گذاری نخستین دوره ی انتخاب آثار ادبیات نمایشی ایران :
خسرو حکیم رابط ، بهزاد فراهانی ، دکتر خسرو نشان ، محمد امیر یاراحمدی ، یدالله آقا عباسی ،عباس شادروان ، رحمت امینی .



رحمت امینی عضو کانون نمایشنامه نویسان خانه‌ی تئاتر و شورای سیاستگذاری نظر خود را درباره سیاست کلان دولتمردان کشور در ارتباط با نمایشنامه نویسی اینگونه بیان کرد: تا زیرمجموعه معاونت هنری وزات فرهنگ و ارشاد اسلامی، پاسخ روشن و مثبت است ولی پس از آن را نمی‌توانم پاسخ دهم. زیراکه به هر حال، نمایشنامه نویسی بخشی مسلم از تئاتر است و تا تکلیف تئاتر در حوزه های کلان مشخص و روشن نشود نمی‌توان به این پرسش پاسخ دقیقی داد. خوشبختانه پس از حدود یک سال، "سند ملی توسعه تئاتر" در هیات دولت مطرح شده است که اگر تصویب شود، آن زمان می‌توان به توسعه و مطرح شدن تئاتر در سطوح کلان امید زیادی داشت.

وی در مورد جایگاه نمایشنامه نویسان و فراز و نشیب های موجود بر سر راه آنها گفت: جایگاه نمایشنامه نویسان به طور کلی، شباهت به جایگاه دیگر هنرمندان صنف های مختلف تئاتری دارد، یعنی همچنان در حال تلاش برای اثبات خود هستند و حق و حقوق بسیاری دارند که باید به این صنف و صنوف دیگر پرداخت شود. خوشبختانه اوضاع این صنف با برگزاری جشن هایی چون "جایزه ادبیات نمایشی ایران" رو به بهبود است. در واقع چنین برنامه هایی هویت مستقل این صنف را بیش از پیش نمایان می‌سازند.

این نویسنده در این باره که نمایشنامه نویسان در گسترش وحدت صنفی خود چه کرده‌اند ابراز داشت: به نظر من تلاش ها و کوشش ها بیش از نتایج بوده‌اند، اما در مجموع، صنف نمایشنامه نویسان، برای رسیدن به شرایطی مطلوب، قدم های رو به جلو و مثبتی برداشته‌اند. اکنون اعضای این صنف نظرات و انتقادات یکدیگر را با صبر و تحمل و خویشتنداری بیشتری نسبت به گذشته می‌شنوند و

در جهت هدف های اصلی خود حرکت می‌کنند، اما آنچه نکرده‌اند نیز، هنوز بسیار است.

امینی در پاسخ این پرسش که درام نویسان ایرانی در مقایسه با همکاران خود در جهان چه تفاوت های روانی، اجتماعی، تاریخی و هنری را دارا هستند، خاطرنشان کرد: نمی‌توان به طور دقیق به مقایسه پرداخت، اما می‌توان حدس وگمان هایی زد. به هر حال تئاتر در عموم کشورهای اروپایی و امریکایی و گاه در بعضی کشورهای نزدیک به ما سابقه طولانی تری دارد. برای نمایشنامه نویسان غیرایرانی، بسیاری از مسائل حل شده‌اند. آنها با حمایت پشتوانه های محکمی که در طول تاریخ نمایشنامه نویسی و تئاترشان ایجاد شده است بسیاری از دغدغه ها را ندارند. به عنوان مثال بسیاری از دولتمردان کشورهای اروپایی و امریکایی، تئاتر و تاثیرات آن را دقیق و درست و علمی فهمیده‌اند و "نمایشنامه نویس" را موجودی اضافی در تشکیلات فرهنگی و هنری به حساب نمی‌آورند! اما در اینجا هنوز نمایشنامه‌نویسان درارزشیابی‌های شغلی (طرح طبقه بندی مشاغل وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) هم محلی از اعراب ندارند و گویی نمایشنامه نویسی حرفه به حساب نمی‌آید، شنیده‌ام به تازگی این مساله حل شده و یا در حال حل شدن است. البته امیدوارم.

وی زیباترین شرایط نوشتن و زیستن را برای درام نویسان ایرانی اینگونه بیان کرد: اثر درام نویس پس از نگارش اجرا شود، نقد و بررسی های حضوری و مکتوب برایش انجام شود و او با دریافت نظرات و انتقادات و نیز پیداکردن انگیزه های تازه، اثری دیگر بیافریند.

این نویسنده در پاسخ این پرسش که اگر تنها فرصت داشتید یک نمایش را در عمر مانده خود بنویسید چه سبک و سیاقی را و چه سوژه ای را انتخاب می‌کردید گفت: همیشه برای من یک مساله اجتماعی بسیار مهم، دغدغه بوده و آنهم مساله زنان و مشکلات آنان در زندگی فردی و اجتماعی شان است. البته به هیچ وجه داعیه دفاع از زنان و روی آوردن به اصطلاحات خاصی چون فمینیسم را ندارم، اما موضوع خانواده با محور زن برایم بسیار مهم است. به طور قطع اگر بنا باشد یک نمایشنامه دیگر بنویسم و آن هم آخرین نمایشنامه ام را، حول این محور خواهد بود.

وی از درام نویسان ماندگار تاریخ بشری اینگونه یاد کرد: ابتدا "ادیپ" نوشته بی بدیل "سوفوکل" در ذهنم می‌درخشد و پس از آن "شکسپیر و مولیر" با آثاری چون "کرگدن و مستخدم ماشینی". از "میلر و تنسی ویلیامز" نیز بسیار آموخته ام با آثاری چون "مرگ دستفروش وگربه روی شیروانی داغ". از میان درام نویسان ایرانی نیز برای "رادی" ارزش و اعتبار فوق العاده ای قائلم به ویژه با نمایشنامه "پلکان".

امینی در پایان در پاسخ این پرسش که، آرزو داشتید آخرین اثرتان در کجا و به وسیله کدام کارگردان و بازیگران به صحنه رود، گفت: در همین جا و از میان پیشکسوتان، استاد سمندریان و از بین جوان ترها هرکدامشان که اثرم را پس از خواندن، بتوانند از آن خودکنند و اجرایی زیبا از آن به صحنه ببرند. ●

معرفی چند مسابقه‌ی بین‌المللی نمایشنامه نویسی

1. Ten By Ten (The Arts Center Theatre)

مهم‌ترین شرط ارسال آثار این است که نمایش‌نامه‌ی شما بیش‌تر از ده دقیقه نباشد و تاکنون اجرا نشده باشد. تعداد شخصیت‌های اثر بیش از چهار نفر نباشد. هر نمایش‌نامه‌نویس می‌تواند تا دو اثر از خود بفرستد. اندازه‌ی فونت‌ها باید دوازده باشد و با فونت Courier یا فونتی مشابه آن تایپ شده باشد. نسخه‌ی نمایش‌نامه به صورت WORD یا pdf فرستاده شود. همراه با فایل متن باید دو فایل دیگر هم فرستاده شود. یکی فایل نام نمایش نامه و دیگر فایل نشانی و معرفی نویسنده. بنابراین نویسنده نام خود را در صفحات نمایش‌نامه ننویسد چون داوران بدون دانستن نام نویسنده آثار را داوری خواهند نمود.

نشانی اینترنتی: http : // nycollective . org / dept / theatre/ events/ tentwo - x2. php

2. Midtown International Theatre Festival.

کسانی که علاقه‌مند به شرکت در این جشنواره هستند ضروری است که فرم ورود به این جشنواره را از طریق نشانی اینترنتی آن (www. midtownfestival . org) دریافت نمایند و بعد از پرکردن فرم آن را همراه اثر خود به نشانی زیر ارسال نمایند.

Jhon Chatterton Midtown International Theatre Festival

347 West 36th Street, 12th Floor, New York, NY 10018

3. Full- Length Play Competition

آثار ارسالی نباید برای کودکان باشد. سن نویسنده باید بیش از بیست و یک سال باشد. اثر چاپ و اجرا نشده باشد. برای اطلاعات بیش‌تر به نشانی اینترنتی زیر مراجعه فرمایید:

Web: www.wcensemble. org

4. IPF (International Playwriting Festival)

ارسال آثار برای نمایش‌نامه‌نویسان جهان آزاد است ولی نمایش‌نامه باید به زبان انگلیسی ارسال شود. نمایش‌نامه اجرا و چاپ نشده باشد و زمان آن کم‌تر از نود دقیقه و بیش‌تر از صد و بیست دقیقه نباشد. نمایش‌نامه باید به صورت تایپ شده ارسال شود. فرم ورود به جشنواره را از نشانی اینترنتی این جشنواره (http : // www. warehousetheatre. co. uk/) دریافت نموده و به نشانی زیر ارسال کنید.

Rose Marie Vernon
Festival Administrator
International Playwriting Festival
Warehouse Theatre
Dingwall Road , Croydon CR0 2NF UK

فراخوان دومین دوره‌ی

انتخاب آثار برگزیده‌ی ادبیات نمایشی

کانون نمایشنامه نویسان خانه تئاتر در راستای رشد و اعتلای ادبیات نمایشی ایران با حمایت اداره کل هنرهای نمایشی، دومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی سال ۱۳۸۵ ایران را برگزار می‌کند.

۱- آثار برگزیده عبارت خواهند بود از:

الف) نمایشنامه های کوتاه با ارزش گذاری اول، دوم و سوم

ب) نمایشنامه های بلند با ارزش گذاری اول، دوم و سوم

ج) یک نمایشنامه برگزیده، خارج از مجموعه الف و ب

د) یک نمایشنامه ترجمه شده

ه) یک اثر پژوهشی، تالیفی، ترجمه یا ... تاثیرگذار بر ادبیات نمایشی ایران

۲- پذیرش آثار

الف) تمامی آثار ارائه شده به زبان فارسی، صرف نظر از ملیت پدیدآورنده، پذیرفته می شود.

ب) هر نویسنده تنها می تواند با یک اثر در هر بخش شرکت کند.

ج) در این دوره از "انتخاب آثار برگزیده سال" زمان نگارش اثر سال ۸۴-۸۳ باید باشد.

۳- جوایز و امتیازها

الف) نمایشنامه برگزیده:

تندیس ویژه، لوح تقدیر، پنجاه میلیون ریال جایزه نقدی، خرید اثر برای اجرای عمومی، چاپ و نشر اثر و تامین امکان استفاده از بورس مطالعاتی و یا مسافرت تحقیقی از سوی مرکز هنرهای نمایشی.

ب) دو نمایشنامه اول کوتاه و بلند مدت، هرکدام جداگانه:

تندیس ویژه، لوح تقدیر و سی میلیون ریال جایزه نقدی، خرید اثر منتخب برای اجرای عمومی، چاپ و نشر.

ج) دو نمایشنامه دوم کوتاه و بلند مدت، هرکدام جداگانه:

لوح تقدیر، بیست میلیون ریال جایزه نقدی، خرید اثر منتخب برای اجرا، چاپ و نشر.

د) دو نمایشنامه سوم کوتاه و بلند مدت، هرکدام جداگانه:

لوح تقدیر، پانزده میلیون ریال جایزه نقدی، خرید اثر منتخب برای اجرا، چاپ و نشر.

ه) یک اثر پژوهشی، تالیفی، یا ... تاثیرگذار بر ادبیات نمایشی ایران:

تندیس ویژه، لوح تقدیر و سی میلیون ریال جایزه نقدی، چاپ و نشر.

و) نمایشنامه ترجمه شده:

تندیس ویژه، لوح تقدیر و بیست و پنج میلیون ریال جایزه نقدی، چاپ و نشر

ی) یک اثر ترجمه و تالیف از آثار ادبیات جهان تاثیرگذار بر ادبیات نمایشی ایران

لوح تقدیر و مبلغ پنج میلیون ریال جایزه نقدی، چاپ و نشر

توضیح:

ـ آثار برگزیده نمایشنامه نویسان هر یک از استان ها، علاوه بر تهران، در صورت وجود امکانات اجرائی در همان استان، با هزینه ستاد برگزاری و حمایت خانه تئاتر، اجرای عمومی خواهد شد.

۴ـ شیوه انتخاب داوران:

با عنایت بر صلاحیت و اهلیت صاحب نظران در عرصه ادبیات نمایشی و بهره جوئی از آرشیوکانون نمایشنامه نویسان ایران و آمار برندگان جوائز نمایشنامه نویسی مرکز هنرهای نمایشی و ...کلیه داوران در تمامی‌مراحل از طریق بحث و مشورت و سرانجام به شیوه انتخابی با رای مخفی، به وسیله شورای سیاستگذاری انتخاب خواهد شد.

۵ـ تعداد داوران:

-داوران مرحله اول به تعداد پنجاه نفر از تهران و شهرستان ها

-داوران مرحله دوم به تعداد نه نفر

-داوران مرحله سوم به تعداد هفت نفر

توضیح:

-داوران مرحله دوم در صورتی‌که اثری عرضه‌کرده باشند در مورد اثر خود مجاز به توضیح و شرکت در رای‌گیری نخواهند بود.

-داوران مرحله نهایی مجاز به ارائه اثر در این مسابقه نمی‌باشند.

۶ ـ شیوه کار:

تمامی‌آثار رسیده به دبیرخانه جشنواره (به جز آثار چاپ شده) با حذف نام نویسنده و شهرستان مربوطه، کدگذاری و تقسیم بندی خواهد شد.

ـ کدگذاری تا آخرین مرحله داوری و انتخاب، معتبر و ثابت خواهد بود. بعد از رسیدن به مرحله نهایی و انتخاب قطعی، اسامی‌برگزیدگان استخراج و اعلام خواهد شد.

– تقسیم آثار برای داوری، به صورتی خواهد بود که هیچ اثری از هیچ نویسنده ای و هیچ اثری از هیچ شهرستانی به همان نویسنده و همان شهرستان ارسال نخواهد شد.

۷ - مراحل داوری:

داوری سه مرحله ای خواهد بود:

الف) در مرحله اول، از میان تمامی آثار، یکصد و پنجاه اثر به وسیله داوران انتخاب خواهد شد. این تعداد متناسب با تعداد آثار شرکت کننده کم یا زیاد خواهد شد.

توضیح:

پس از اعلام نتیجه این بخش از مرحله اول، داورانی دیگر، به بررسی دوباره آثاری خواهند پرداخت که در بخش اول فاقد کیفیت و ظرفیت لازم تشخیص داده شده‌اند و این داوران در صورتی که به نتایج مثبت درباره هرکدام از آثار برسند، آن اثر را به مجموعه منتخب مرحله اول خواهند افزود.

ب) داوران مرحله دوم از بین آثار منتخب تا این مرحله، پنجاه اثر را انتخاب خواهند کرد.

ج) داوران مرحله سوم از بین آثار مرحله دوم آثار برگزیده را اعلام خواهند کرد.

تبصره ۱: آثار چاپ شده به دلیل داشتن شناسنامه و نام نویسنده تنها در مراحل دوم و سوم داوری خواهند شد.

تبصره ۲: داوران مرحله نهایی از ترکیبی برخوردار خواهند بود که صلاحیت قضاوت درباره نمایشنامه های ترجمه شده و آثار تحقیقی، تالیفی و اثرگذار بر ادبیات نمایشی را داشته باشند و در عین حال، در صورت نیاز می توانند از کارشناسانی خارج از مجموعه داوری نظرخواهی کنند.

تبصره ۳: آثار ترجمه و تحقیق در مرحله نهایی داوری خواهند شد.

۸ - شیوه ارائه آثار:

علاقمندان به شرکت در نخستین دوره انتخاب آثار برگزیده ادبیات نمایشی ایران می‌بایست در صورت امکان اثر خود را در سه نسخه تایپ شده و در غیر این صورت با خط خوانا و روی یک صفحه حداکثر تا تاریخ ۲۵ بهمن ماه ۸۴ به دبیرخانه نخستین دوره انتخاب آثار برگزیده ادبیات نمایشی ایران ارسال نمایند.

تذکر: آثار ارسالی الزاما متعلق به سال ۸۴ - ۸۳ باشند!

آثار ترجمه الزاما سه نسخه از اصل متن را همراه داشته باشند!

دبیرخانه دائمی

انتخاب آثار برگزیده ادبیات نمایشی ایران