به نام خالق زیبایی و هنر

نمایش پیشنهادی

سومین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

۱۴ اردیبهشت ۱۳۸۸

نمایشنامه

ویژه‌نامه سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران
اردیبهشت ماه ۱۳۸۸
۴می ۲۰۰۹

صاحب‌امتیاز: **خانه تئاتر**

مدیرمسئول: **محمدامیر یاراحمدی**

سردبیر: **رامین فنائیان**

دبیر تحریریه: **مسعود توکلی**

مدیراجرایی: **علی جولایی**

مدیرهماهنگی: **فرنوش تهرانی**

ویراستار: **منیژه فریدی**

مدیرهنری: **محمدعلی بهستانی**

عکس: **بهنام صدیقی**

با سپاس از صدف یزدانی ،نادر بهرامی و سایت ایران تئاتر

صفحه آرا: **محبوبه نوری**

نمونه خوان: **آرزو نیکخواه**

حروفچینی: **علیرضا حسین‌زاده**

روابط عمومی و تبلیغات: **سامان پورسلیمانی**

نویسندگان:

حمید مظفری، محمود استادمحمد، میهن بهرامی، دکتر عطاالله کوپال، فرامرز طالبی، محمدیعقوبی، دکتر شهرام گیل آبادی، عباس جهانگیریان، نغمه ثمینی، چیستا یثربی، محمدرضایی راد، فارس باقری، حسین کیانی، ایوب آقاخانی، ناصح کامگاری، سعید تشکری، آرش عباسی، شکرخداگودرزی، روزبه حسینی، حسن بیانلو، فریبرز دارابی، ندا آل طیب، رضا آشفته

با سپاس از: عزت ا... انتظامی، ایرج راد، دکتر مجید سرسنگی، حسین پارسایی، دکتر محمود زنده‌نام، شهرام کرمی، مجید جوزانی، محمدرضا یوسفی ، محمد محمد علی ، همایون علی آبادی، بهروز غریب پور، بهزاد فراهانی ، هوشنگ آزادی ور، اسماعیل خلج، دکتر قطب الدین صادقی، جمشید خانیان، کوروش نریمانی، دکتر فرزان سجودی، دکتر یدالله آقاعباسی، شهرام زرگر، آزاده پورمختار، اردشیر کشاورزی، الیزا جوهری، هماجدیکار، مریم کاظمی ، یدا... وفاداری، صدرالدین شجره، نادر برهانی مرند، شمسی فضل اللهی ، پوپک شکیبایی، حمیده صمدی ،شادی شهابی، فخری سلیمی و همکاران خانه هنرمندان ایران

لیتوگرافی: **مینیاتور**

تلفن: ۳-۶۶۴۸۷۸۷۱

نشانی پایگاه اینترنتی کانون نمایشنامه‌نویسان ایران:

www.nniran.com

نشانه پایگاه اینترنتی خانه تئاتر:

www.theaterfroum.com

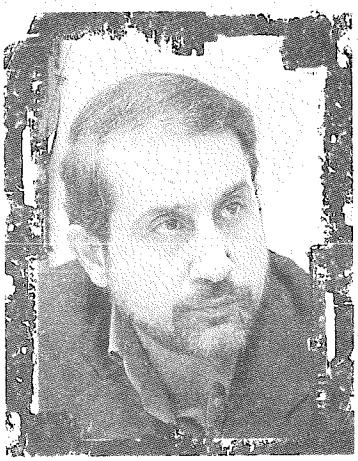
تولید،اجرا و توزیع: **موسسه فرهنگی ،هنری افرامانا**

فهرست

پیام‌ها ---------- ۵
هیات داوران ---------- ۱۱
پنجره ---------- ۱۹
یاد ---------- ۳۵
دیالوگ ---------- ۳۷
نگره ---------- ۶۱
پاسداشت ---------- ۷۷
بیانیه‌ها ---------- ۸۵
گزارش ---------- ۹۱

پیام‌ها

یادداشت یک همکار نمایشی

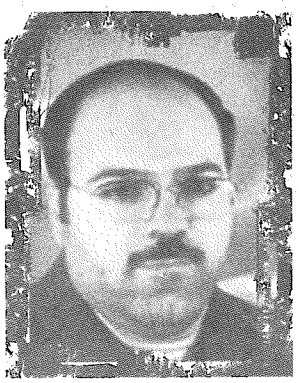


حسین پارسایی

اجازه بفرمایید برخلاف رسم معمول که پیام‌ها با گلایه، کنایه و یا تعارف نگاشته می‌شوند، به عنوان یک همکار نمایشی کوتاه، ساده و صمیمی بگویم به هنرمندان اندیشمند این سرزمین افتخار می‌کنم و دلگرم حضور آنان هستم. درام‌نویسان ایران را می‌گویم که «خرد و کلان» بزرگداشت این رخداد ارزشمند و مؤثر را جشن می‌گیرند؛ «مسابقه بزرگ ادبیات نمایشی». امید آنکه نویسندگان جوان و گمنام امروز ما نام‌آوران عرصه‌ی افتخار ادبیات نمایشی ایران باشند.

پاینده‌باشید.

اسارت کلمات در تعابیر تصویرگر



دکترمحمود زنده‌نام

مدیر مرکز هنرهای نمایشی رادیو

پیشـــترها تصور می‌کردم تصویرگری متن نمایشی، نهایت لطف هنرمند تصویرگر در ماندگاری و ثبت مناسب متن است. ولی اکنون می‌پندارم تصویر کردن متن نمایشی جفای نابخشودنی است در حق کلمات.

تصویر اسارت کلمات و متن است در تعابیر تصویرگر. تصویرگری معانی کلمات را حقیر می‌کند و پرواز ذهن و خیال را محدود تا سقف تصویر. همان جفایی که عکس به طبیعت می‌کند و صدا چون به عقل، به معرفت و به خیال نزدیک‌تر اســـت، متن نمایشـــی را به ذهن مخاطب می‌سپارد تا با قلم و رنگ خودش بر پرده خیال نقش بزند تا نمایش در صدا همچو نقشی بر بوم ماندگارتر و دلنشین تر بماند.

بازنگری در رشد و اعتلای ادبیات نمایشی

دکترمجید سرسنگی
قائم‌مقام سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران

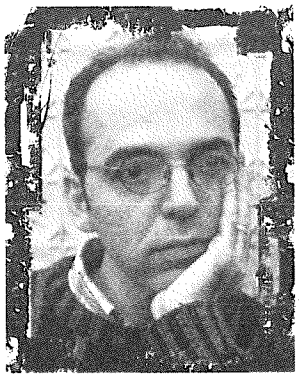
ادبیات نمایشی از دیرباز و تحقیقاً در تمام فرهنگ‌ها، جدی‌ترین گرایش در توسعه هنرهای نمایشی محسوب شده است. شاید هیچ اغراق‌آمیز نباشد اگر بگوییم رشد و تعالی تئاتر در هر کشوری بیش از هر چیز مدیون نمایشنامه‌نویسان برجسته و فرآیند نظری نمایش (معطوف به حوزه ادبیات نمایشی) آن کشورها است. تئاتر ایران نیز از این قاعده مستثنی نبوده و نیست. نگاهی گذرا به تاریخ تئاتر در کشور ما حاکی از این واقعیت است که نقاط اوج و دوران اعتلای تئاتر همواره با دوران درخشش نمایشنامه‌نویسان بزرگ همراه بوده است.

هرچند در تئاتر معاصر جریان‌هایی یافت می‌شود که اتکای خود را به متن نمایشی کمتر از پیش کرده است، اما با این وجود، هنوز نمایشنامه به عنوان نقطه آغازین و مطلع جدی یک رخداد نمایشی محسوب می‌شود.

متأسفانه به میزان قدر و اهمیت ادبیات نمایشی – به صورت عام – و نمایشنامه‌نویسی – به صورت خاص – توجه لازم به این مقوله‌ها در کشور ما صورت نگرفته و امروز بیش از هر زمان دیگری نیاز به نمایشنامه‌نویسان، منتقدان و صاحبنظران حوزه نمایش در تئاتر کشور پیداست. این مطلب به آن معنا نیست که در دوران معاصر، ما از وجود نمایشنامه‌نویسان، منتقدان و پژوهشگران خوب تئاتری بهره‌مند نیستیم. برعکس معتقدم در سال‌های اخیر تعدادی نمایشنامه‌نویس برجسته و منتقد تیزبین به جامعه تئاتری کشور معرفی شده‌اند؛ اما نکته اینجاست که تئاتر ما بیش از این به وجود چنین افرادی نیازمند است و نیز به آن معناست که در خشش فردی هنرمندان باید از جریان هدفمند و آینده‌نگر تربیت نسل جدید نمایشنامه‌نویسان و منتقدان کشور جدا انگاشته شود. متأسفانه باید اذعان کرد که در خشش این هنرمندان بیش از آنکه معطوف به فرآیندی استراتژیک و هدفمند باشد برگرده کوشش‌های فردی آنها استوار است. قطعاً برای رسیدن به آینده‌ای بهتر برای تئاتر کشور و توسعه همه‌جانبه و پایدار این هنر، نیازمند بازنگری جدی در رشد و اعتلای ادبیات نمایشی مبتنی بر آموزش، پژوهش و حمایت‌های تأثیرگذار هستیم. برگزاری انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران به همت جمعی از فرهیختگان و دوستداران این رشته، نویدبخش حرکت ارزنده‌ای است که چنانچه مداومت یافته و بیشتر از پیش از همراهی مجامع علمی، صاحبنظران، مسئولین و هنرمندان برخوردار شود، بدون شک نقشی اساسی در جبران کمبودهای تاریخی این رشته و توسعه تئاتر کشور خواهد داشت.

به سهم خود و در کمال خضوع از دست‌اندرکاران برگزاری این برنامه فاخر و امیدبخش تشکر کرده، به برگزیدگان این جایزه تبریک گفته و از درگاه خداوند متعال توفیق همگی ایشان و نیز اعتلای روزافزون تئاتر کشور را در بستر فرهنگ غنی اسلامی و ایرانی مسألت دارم.

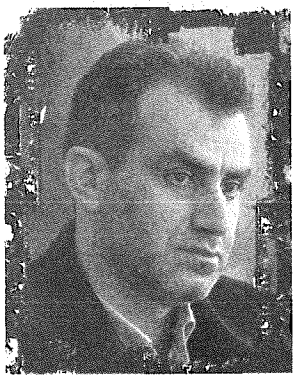
تئاتر، عین آزادگی است



بهزاد صدیقی
دبیر اجرایی دومین دوره
انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

در روز جهانی تئاتر در فرهنگشناخت تئاتر، در روز جهانی نمایش و نیایش، نه تنها بیگانه از ذهن نیست که عین صوابدید مکانت و مناسبت امروز است. شاید نگرش موجز به سرشت و سرنوشت نمایش ایرانی، در روزی چنین مغتنم و خجسته، بتواند کارنامه ادبیات نمایشی ۸۶ را رونق و جلوه‌ای ویژه ببخشد. هنر هماره در جوامعی رشد و توسعه می‌یابد که دارای ثباتی درازمدت باشند. زیرا هنر نیز هم‌چون علم نتیجه کارگروهی و نقل و بستر تجربه‌ها و داده‌ها و فرایافت‌ها از گروهی به گروه دیگر است. حکومت‌های ایرانی همواره پس از دستیابی به قدرت و جاه و جبروت همه دستاوردهای پیش از خود را از میان برداشته و ساختار و نظم ونظام دیگری را پی می‌ریختند. این ابن‌الوقتی و بنده‌ی دم بودن ما ایرانی‌ها عمیق‌ترین آسیب‌ها را به هنری تمدن‌ساز و شاخص هم‌چون ادبیات نمایشی و تئاتر وارد آورده که جای تفصیل‌اش اینجا نیست. اما به راستی هرگز از خود پرسیده‌اید که چرا هنر تمدن‌ساز تئاتر، باسرقفلی ایرانی نوشته نشده است؟ در این جشن ادبیات نمایشی، در روز جهانی تئاتر چرا از دین اندیشه، رونمایی نکنیم که تئاتر عین آزادی، آزادگی و اخلاق است. آن‌چه محقق ما در کتاب ارزشمند «هفت دهلیز» که علت‌العلل خودکشی‌های جهت‌دار و معترضانه هفت تن از بزرگان تئاتر ایران است، با قلمی شیوا و مستند و مستدل، وارسیده است. ادبیات نمایشی میانه‌ای چندان با قلم به مزدی ندارد. از این روی همواره مغضوب تاریخ بوده و چه باک که تئاتر، جوهر و گوهر آن تفکری است که برای مردمی بودن و نه مردم فهم بودن است که این دو ، دو تاست و فرق فارق و فاحش دارد و هیچ تاب نک و نال‌ها و ایرادهای نیش غولی را که در طول و طی تاریخ وجود داشته هرگز نداشته است. امروز روز جشن ادبیات نمایشی است. ما نباید مانند متفکران عبوس که شروع فلسفه را از «حیرت» می‌دانند با تفلسف از دست بدهیم. دامن بحث بر می‌چینم؛ «چه مبارک سحری و چه فرخنده شبی، ای وقت تو خوش که وقت ما کردی خوش».

احترام به حقوق نمایشنامه‌نویس



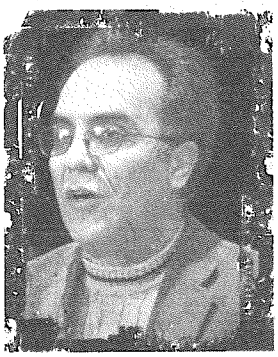
شهرام کرمی
مدیر هنرهای نمایشی
سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران

نمایش به عنوان هنر پایه و تاثیرگذار در میان هنرهای هفتگانه، همواره در تعامل مستقیم با اتفاقات و وقایع روزگار خویش بوده و هست و در هر برهه از زمان نقش بسزایی را در تایید موقعیت‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی ایفا نموده است. در این میان ادبیات نمایشی به عنوان رکن اصلی این هنر فرهنگ‌ساز به شمار می‌آید و قطع به یقین نیل به هر گونه شیوه اجرایی بی‌حضور این مهم میسر نمی‌شود. بایستی به صراحت و با ایمان کامل اذعان داشت که بدون نمایشنامه، هیچ آغازی برای تولید و عرضه‌ی یک اثر نمایشی، به انتها نمی‌رسد. در تایید این ادعا هم می‌توان در جواب صاحبان سبک‌ها و شیوه‌ها و گرایش‌های مدرن و پسامدرن و نیز پیروان مکاتب نوظهور که شاید مواقع یا مواردی از اهمیت ادبیات نمایشی کاسته و یا فراتر از آن رفته و در کمال بی‌انصافی منکر لزوم وجودی نمایشنامه شده‌اند، یادآور شد در مدرن‌ترین شیوه‌های اندیشگی تئاتر نیز که بیشتر به سمت تجربه و تجربه‌گرایی سوق پیدا کرده است، چیزی با نام نمایشنامه وجود انکارناپذیری دارد که شاید تنها برای آنکه بر صفحه کاغذ به رشته تحریر در نیامده، انکار نظریه‌پردازان مربوطه را موجب شده است. امروزه مفهوم نمایشنامه فقط نگارش پردازه‌های ذهنی یک نویسنده نیست، بلکه آنچه در ذهن یک کارگردان تجربه‌گرا شکل گرفته و در مسیر اجرایی شدن تا تولید یک نمایش طراحی شده نیز نمایشنامه است که فقط از ذهن به قلم منتقل نشده است ...

متأسفانه علیرغم صحه گذاشتن کشورهای صاحب تمدن در حوزه هنرهای نمایش و ارزشگذاری در خور شان نمایشنامه‌نویسی به عنوان یک حرفه هنری، در کشور ما نمایشنامه‌نویس دارای کمترین ارزش و بهای معنوی و مادی است؛ هر چند که در مقایسه با سایر تخصص‌های نمایشی هم در مقامی پایین‌تر نسبت به تخصص نمایشنامه‌نویسی قرار دارد؛ مدیریت هنرهای نمایشی سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران ضمن احترام به این حرکت ارزشمند که سومین دوره آن با عنوان انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران به حسن ختامی دیگر نائل آمده، مفتخر است که به عنوان یکی از حامیان این حرکت خجسته ملی فرهنگی، گامی هر چند کوچک در مسیر تداوم آن برداشته و امید آن دارد که ضمن رعایت و احترام حقوق مسلم نمایشنامه‌نویسان عزیز ایرانی، شاهد هر چه باشکوه‌تر برگزار شدن دوره‌های آتی این جشن خجسته باشیم.

هیئت داوران

هیات داوران ترجمه نمایشنامه ، پژوهش و تالیف ادبیات نمایشی

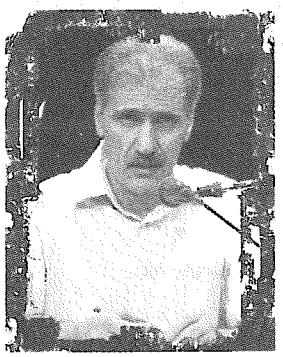


فرزان سجودی

متولد ۱۳٤۰ - گلپایگان

دکترای زبان‌شناسی، استادیار دانشگاه هنر، رئیس گروه نشانه‌شناسی هنر (فرهنگستان هنر)، مدرس دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر از سال ۱۳۷۵، تدریس دروس نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، زبان و نقد در گروه تئاتر. مولف کتاب‌های: نشانه‌شناسی کاربردی و نشانه‌شناسی و ادبیات، مولف بیش از صد مقاله در فصلنامه‌ها و مجلات تخصصی.

مترجم و گردآورنده کتاب‌های: ابرساختگرایی، فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی ویتگنشاین، نظریه و هنر، ساختگرایی و مطالعات ادبی، نشانه‌شناسی تئاتر و درام و... .



یدالله آقاعباسی

نویسنده، مترجم، پژوهشگر

■ متولد ۱۳۳۱ کرمان

■ **تحصیلات:** دیپلم ریاضی از دبیرستان شاهپور کرمان؛ ۱۳۵۰؛ کارشناسی مدیریت از دانشگاه کرمان؛

۱۳۵٤؛ کارشناسی زبان و ادبیات انگلیسی از دانشگاه آزاد کرمان؛ ۱۳۶۹؛ کارشناسی ارشد اطلاع‌رسانی و علوم کتابداری از دانشگاه تهران؛ ۱۳۷۳، ترجمه نمایشنامه پیوند خونی نوشته آئول فوگارد؛ تهران، انتشارات سپیده سحر؛ ۱۳۷۹، ترجمه نمایشنامه (مشترک با فرشته وزیری‌نسب) برخیزید و بخوانید نوشته کلیفورد ادتس؛ تهران، انتشارات سپیده‌سحر؛ ۱۳۷۹، ترجمه‌نمایشنامه (مشترک‌بافرشته وزیری‌نسب) مارکو پولی نوشته یوجین اونیل؛ تهران، انتشارات‌سپیده‌سحر؛ ۱۳۷۹، ترجمه‌نمایشنامه (مشترک بافرشته‌وزیری‌نسب) خداوندگاربراون‌نوشته‌یوجین اونیل؛ تهران، انتشارات سپیده سحر؛ ۱۳۷۹، ترجمه نمایشنامه‌دریانوشته‌ادواردباند؛ تهران، انتشارات‌سپیده سحر؛ ۱۳۸۰، ترجمه‌نمایشنامه (مشترک‌بابهزادقادری) احمق نوشته ادوارد باند؛ تهران، انتشارات سپیده سحر؛ ۱۳۸۰، ترجمه نمایشنامه مرگ دانتون نوشته بوخنر؛ تهران، انتشارات سپیده سحر؛ ۱۳۸۰ و...

شهرام زرگر

■ **متولد ۱۳٤٤ تهران**

■ **تحصیلات**

کارشناس نمایش (دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا) ۱۳۷۵، کارشناس ارشد ادبیات نمایشی ۱۳۸۰، بازی در «دل و دشنه» به کارگردانی مسعود جعفری جوزانی، «عقرب» به کارگردانی بهروز افخمی، «دشت ارغوانی» به کارگردانی نادر مقدس. بازی در بیش از ۱۵ مجموعه تلویزیونی از جمله مجموعه‌های «در همین حوالی»، «شرکت»، «گروه ویژه»، عضو هیأت علمی و مدرس دانشگاه هنر، مترجم نمایشنامه‌های «آه پدر! پدر بیچاره»، «عاقبت عشاق سینه چاک»، «پابرهنه در پارک»، «اتاقی در هتل پلازا و پزشک نازنین»، «بعضی‌ها داغشو دوست دارند»، «نینو چکا»

هیات داوران نمایشنامه‌های رادیویی

نادر برهانی مرند

■ **متولد ۱۳۴۹**

■ **تحصیلات**

فوق‌لیسانس ادبیات نمایشی

نمایشنامه‌نویس، کارگردان و بازیگر

نمایشنامه‌ها: خانه‌قزل‌خان - تولد - پاییز - چیستا - تهران زیر بال فرشتگان - ببین چه برفی می‌آید - باران اگر بخواهد - کابوس‌های پیرمرد خائن ترسو - تنهاترین زیبای مرده - اپیرودهای مرگبار

کارگردانی نمایش‌های: تیغ کهنه، جزیره، مرد مومی، مرگ فروشنده، مرغابی وحشی، شکارگاه ممنوع، کابوس‌های پیرمرد خائن ترسو تولد، پاییز، چیستا، تهران زیر بال فرشتگان.

بازی در نمایش‌نامه‌های مضرات دخانیات، جزیره، مرد مومی، شب‌های انتظار، پالتو، شکوفه‌سنگی، شب‌های آوینیون

کارگردانی تله تئاترهای باغ زیتون - یک راز کوچک - تیغ کهنه - آخرین غزل

و کارگردانی تله فیلم نسیم حضور.

شمسی فضل اللهی

■ **متولد ۱۳۲۰ تهران**

■ **تحصیلات**

بازیگر و کارگردان نمایش های رادیویی

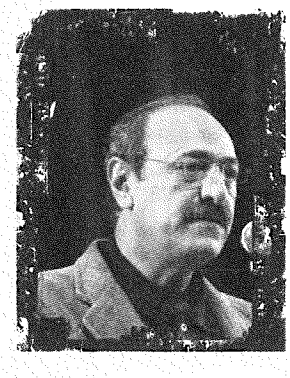
هنرآموز آناهیتا و کارگاه نمایش

نویسنده، تنظیم کننده نمایش نامه و کارگردان و بازیگری رادیو، سینما، تلویزیون و تئاتر

کارگردان برنامه کودک رادیو ۱۳۶۲-۱۳۶۳

گویندگی راه شب رادیو ۱۳۷۷-۱۳۷۸

بازی در نمایش های هملت به کارگردانی دکتر قطب الدین صادقی، بینوایان به کارگردانی بهروز غریب پور و ....



صدرالدین شجره

■ **متولد ۱۳۳۱ سلطانیه**

■ **تحصیلات**

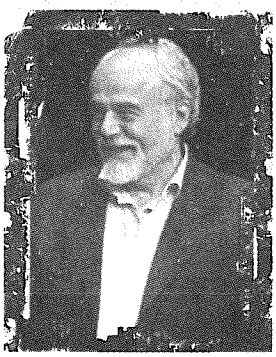
کارشناسی ارشد دندان سازی از دانشگاه شهید بهشتی

صدرالدین شجره یکی از چهره های نام آشنای برنامه های فرهنگی - هنری رادیو و به ویژه نمایش رادیویی است. شجره در طول چهار دهه فعالیت مستمر در رادیو در شبکه های مختلف رادیویی و در برنامه هایی چون چشم انداز (شبکه سراسری) جمعه ها با تئاتر (شبکه فرهنگ)، رنگین کمان هنر (شبکه تهران)، توان مثبت (شبکه تهران) و گفت وگوی هنر (شبکه گفت وگو) به عنوان گوینده و کارشناس - مجری حضور داشته است.

نمایش های شجره بیشتر اقتباس رادیویی از شاهکارهای ادبی بوده است. از جمله نمایش‌های او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: راه آزادی (هوارد فارست)، خوشه های خشم (جان اشتاین بک)، پدران و فرزندان (تورگنیف)، خانه عروسک، خانه اشباح و جان گابریل بورکمن (ایبسن)، مسخ (کافکا)، روز تا پایان تیرگی (شجره)، تقریباً تمام آثار چخوف و نیز اکثر نمایشنامه‌های اکبر رادی.

شجره همچنین استاد نمایش رادیویی در دانشکده صداوسیما است.

هیات داوران نمایشنامه‌نامه‌های کودک و نوجوان



یدالله وفاداری

■ متولد ۱۳۲۶

■ **تحصیلات**

کاردانی تئاتر عروسکی از دانشکده هنرهای دراماتیک در سال ۱۳۵۳، کارشناسی بازیگری از دانشکده هنرهای دراماتیک در سال ۱۳٦٤، کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش از دانشگاه آزاد اسلامی واحد هنر و معماری در سال ۱۳۷٤، دانشجوی دکترای پژوهش هنر از دانشگاه تربیت مدرس تهران.

■ **سوابق هنری:**

بازی در نمایش «دود» اثر ویلیام فالکنر در سال ۱۳٤۲، گذراندن دوره‌های نمایشنامه‌نویسی نزد دکتر مهدی فروغ و بازیگری نزد استاد رکن‌الدین خسروی و پرویز تأییدی بازی در نمایش «خرده بورژواها» در سال ۱۳۵۳، بازی در نمایش «حروفیه» نوشته شهیدقشقایی به کارگردانی داوود دانشور در سال ۱۳۵۸.

نویسندگی و کارگردانی نمایش «قندیل کوچک» در سال ۱۳۵۹ در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

نویسندگی و کارگردانی نمایش «آرزوهای بزرگ» در سال ۱۳٦۰ در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

بازنویسی حدود ۳۰ نمایشنامه کودک و نوجوان از سال ۱۳٦۸ تا ۱۳۷۸

عضویت در شورای تئاتر کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان به مدت ۱۰ سال از سال ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۰، نگارش نمایشنامه «این نیز بگذرد» که در سال ۱۳۷۸ توسط انتشارات جهاد دانشگاهی به چاپ رسید.

کارگردانی نمایش «عروسک شیطان» نوشته عبدالرضا جلالی در سال ۱۳۷٤ در کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان.

هما جدیکار

■ **متولد ۱۳۳۳ تهران**

■ **تحصیلات**

کارشناسی نمایش عروسکی از دانشگاه های هنرهای دراماتیک ۱۳۵۷

مربی کتا ب خانه های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ۱۳۵۳-۱۳٦۱

مربی- کارگردان مدرسه هنر و ادبیات صدا و سیما ۱۳٦۱-۱۳۷٦

مدرس دانشگاه هنر و عضو هیات علمی دانشگاه تهران

داوری جشنواره های مختلف ملی و بین المللی از جمله چندین دوره جشنواره بین المللی نمایش عروسکی تهران، جشنواره بانوان و....

کارگردانی نمایش های عروسکی کچل کفترباز، پهلوان کچل، هفت خوان رستم و .....

مریم کاظمی

■ **متولد ۱۳٤۰**

■ **تحصیلات**

فارغ التحصیل هنرکده آزاد هنرپیشگی آناهیتا، فارغ التحصیل رشته بازیگری و کارگردانی از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران (۱۳۷۲).

عضو انجمن کارگردانی، بازیگری خانه تئاتر و انجمن نمایش گران عروسکی.

شروع کار حرفه ای از سال ۱۳٦٦ با نمایش «مسیح هرگز نخواهد گریست» نوشته محمد چرم‌شیر و کارگردانی مرحوم جمشید اسماعیل خانی.

■ **سوابق تدریس:**

تدریس بازیگری در فرهنگسرای اقوام از سال ۷۸ تاکنون.

تدریس در دانشکده هنرهای زیبا ۱۳٦۸ و ۱۳۸۵

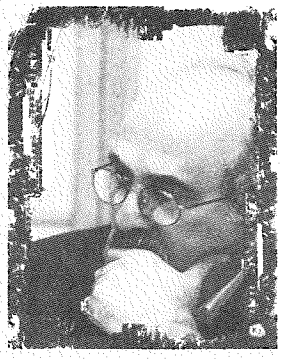
تدریس در سیاوش فیلم ۱۳۸۲-۱۳۸۱

■ **نمایش ها:**

بازی و کارگردانی چندین نمایش کودک و عروسکی و شرکت در جشنواره‌های مختلف و همچنین بازی در ۲۷ نمایش، کارگردانی ۱۱ نمایش و ۵ نمایش‌خوانی.

«گوشه‌نشینان آلتونا» به کارگردانی مریم معترف(۱۳۸۵)

هیات داوران نمایش نامه‌های عروسکی



بهروز غریب پور

■ **متولد ۱۳۲۹ سنندج**

■ **تحصیلات**

کارشناسی تئاتر از دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران

تحقیق بر روی نمایش های عروسکی سنتی و نویسندگی و کارگردانی نمایش های عروسکی

ورود به آکادمی هنرهای دراماتیک رم.

مدیریت مرکز تئاتر عروسکی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به مدت ۹ سال. مدیر عامل فرهنگسرای بهمن و اجرای تئاتر بینوایان در این فرهنگسرا،مدیریت خانه هنرمندان،اجرای اپرای عروسکی رستم و سهراب، عاشورا و مکبث و....

آزاده پورمختار

■ **متولد ۱۳۳۳ تهران**

■ **تحصیلات**

فارغ التحصیل رشته آموزش و پرورش (شاخه ای از روانشناسی کودک)،گذراندن دوره آزاد بازیگری در دانشگاه کاردیف انگلستان

■ **فعالیت های نوشتاری**

مقاله نمایش عروسکی در کودکستان ها(۱۳۶۵)

نمایش نامه عروسکی گل خندان(۱۳۸۰)

داشت عباسقلی خان پسری(۱۳۷۱)

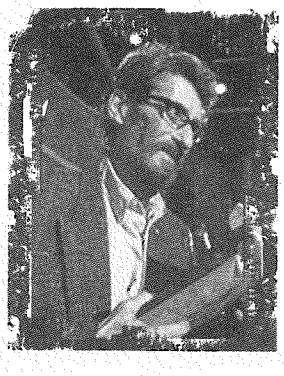
نویسنده سریال همه بچه های من به کارگردانی مرضیه برومند(۱۳۸۶-۱۳۸۷)

■ **فعالیت های کارگردانی**

کارگردان، عروسک گردان و بازیگر فیلم و سریال عروسکی،کارگردانی و بازی در تعدادی نوار قصه برای کودکان از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۷۲، مانند خاله سوسکه (۱۳۵۸)،شهربازی (۱۳۷۲)، دویدم و دویدم (۱۳۷۲)، بچه ها و قصه ها (۱۳۷۲)،بگو چه خبر؟ (۱۳۷٤)،ماجراهای ببری و آقاجون(۱۳۷۵)

صبح بخیر کوچولو (۱۳۷۷)،شهر بستنی ها (۱۳۷۸)،ماجرای آقای جیکو(۱۳۷۸)

مدرس دانشگاه سوره، دانشکده هنرهای زیبا و دانشکده سینما و تئاتر



زنده‌یاد اردشیر کشاورزی

اردشیر کشاورزی در سال ۱۳۲٤ در کرمانشاه متولد شد و مدرک کارشناسی اش را در رشته زبان‌های خارجی از دانشگاه شهید بهشتی دریافت کرد. او از سال ۱۳۵۱ و به واسطه حضور «اسکار باتک» در دانشکده هنرهای دراماتیک به‌عنوان مترجم و مشاور او حضور داشت. «باتک» در آن سالها به دعوت دکتر فروغ و به پیشنهاد نصرت کریمی به دانشکده هنرهای دراماتیک دعوت شد تا گروه تئاتر عروسکی را برای اولین بار در این دانشکده راه‌اندازی کند و در گام نخست فوق دیپلم و سپس لیسانس آن را با اولین هنرجویان این رشته راه‌اندازی کرد که اردشیر کشاورزی نیز در کنار این گروه مشغول به تحصیل شد. کشاورزی همچنین در سال‌های اولیه راه‌اندازی جشنواره بین‌المللی تئاتر عروسکی دبیر این جشنواره شد و به عنوان نویسنده تئاتر عروسکی کانون سفرهای متعددی به لهستان، چک‌واسلواکی و مسکو داشت.

او همچنین اولین عضو یونیمای جهانی در ایران محسوب می‌شود و به واسطه این جایگاه از سال ۵۵ به‌بعد سفرهای متعددی به پاکستان، هندوستان، مصر، یونان، نپال، آلمان، انگلستان، فرانسه و اسپانیا داشت و سرانجام چند سالی در آمریکا ماند و با دو کارگردان مطرح تئاتر عروسکی همکاری کرد.

رونق ادبیات نمایشی
با حضور نمایشنامه نویسان

حمیده بانو عنقا (رادی)

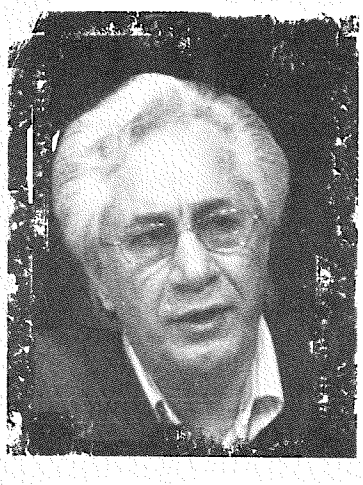
زندگی با او عشق بود. سوختنی مدام. درود بر رادی بزرگ که آموزگار من بود. و درود بی پایان من به شما نمایشنامه‌نویسانی که با مردم زمانه‌ی خود بیگانه نیستید و با سوژه‌های به ظاهر کوچک دوران خود، درام های بزرگ می‌آفرینید. اثری را به وجود می آورید که خالق همه اجزایش خودتان هستید.

از مردم زمانه‌ی خود نوشتن البته شهامت می‌خواهد و مسئولیت فراوان که شما آن را پذیرفته‌اید و تاوانش جان مایه‌ای است که نثارش می کنید و این آرزوی او بود که روزی شاهد چنین رویکرد شجاعانه‌ای در پرداخت واقعیت‌های زمانه‌ی خود باشد.

ادبیات نمایشی ما با حضور آثار شما رونق می یابد و به کمال می رسد ود ر سطح ملی و جهانی مطرح می شود. صحنه های خاموش ما با دستهای شفاف شما به محرابی روشن و مطهر بدل می شوند و ما را به تفکر وامی دارند ، شاید شما در همین لحظه است که اجر خود را می برید و نمی دانم شاید هم این آثار ارزشمند شما ادای دینی باشد به زمانه ای که در آن زیسته‌اید.

سربلند و پایدار باقی بمانید و قلمتان همچنان سبز و ماندگار باد!

فردا دور نخواهد بود...



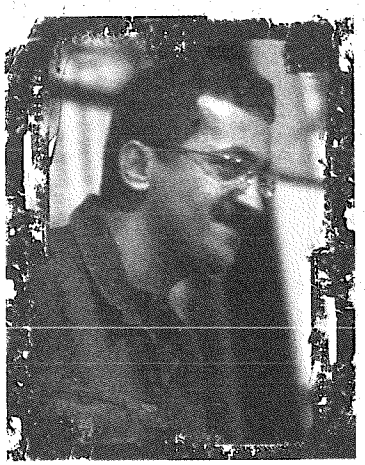
حمید مظفری
عضو هیات مدیره خانه تئاتر

آیا بنیان یک «تئاتر» نمایشنامه است؛ یا نه، «طرح»ی است که در دل یک گروه با «بداهه‌گویی» یا بداهه‌پردازی کم‌کم هیأت یک نمایشنامه به خود می‌گیرد؟

پاسخ خودم به پرسش خودم، بخش نخست پرسش را – به طور عام – علامت می‌زندم اما بی‌درنگ هم می‌گویم که «هیچ» مشکلی با بخش دوم پرسش هم ندارم! به واقع اگر همه‌ی ما آنچه را که می‌آفرینیم – حالا هرچه که بود و هر جور که بود – جدی بگیریم و محترم بشماریم، مشکلی خود نخواهد نمود؛ مشکل از آن دمی خودنمایی خواهد کرد که خطی بکشیم و خود، این سوی خط و دیگری را آن سوی خط جا دهیم و اصرار هم بکنیم که آنچه «من» می‌گویم درست است و دیده‌اید که در چنین هنگامه‌هایی چه نیرو و چه عمری – ای بسا بیهود – می‌سوزانیم. و آنچه البته در این میان به جایی نخواهد رسید، خود تئاتر بی‌زبان است. از نگاه، نگره، باور و هر نام که می‌توانید بر آن بگذارید، کهنه و نویی وجود ندارد؟ دیروز و امروزی در کار نیست؟ سردی و گرمی‌ای وجود خارجی ندارد: اینها همه مولود قراردادهای ماست که بدان وسیله می‌خواهیم نشانی‌ای به کسی بدهیم و یا مقصودی روشن کنیم؛ در جهان هیچ چیز «کهنه» نمی‌شود، بل، آنچه به دست‌مان می‌رسد «کشف» است. شب و روزی در کار نیست، این، کره‌ی خاکی است که در برابر خورشید حول محور خود با سرعتی ثابت می‌گردد و فرورفتن در تاریکی و دوباره به همان روشنایی درآمدن را می‌سازد؛ «سال» وجود خارجی ندارد؛ زیرا زمین همان‌طور که دور خود می‌چرخد، به دور خورشید هم می‌چرخد، بنابراین در فضا، مکان و جایگاهی موجود نیست تا ما بتوانیم بر آن علامت بزنیم و پس از یک دور گردش باز به همان علامت برسیم! همه چیز در حال شدن است! در مورد سرما و گرما هم همین حقیقت گویاست: *«علم، حالتی به نام گرما و حالتی به نام سرما را نمی‌شناسد، بلکه آنچه هست همه، تغییر دماست که تغییری فیزیکی را موجب می‌شود.»* بنابراین، بهتر است خود را به دردسر نیندازیم و همه چیز را همانگونه ببینیم که به طور طبیعی در «حیات»، و آنچه که ما توانا به ادراک آن هستیم، موجود است. برای مثال اگر در محاکات، برای اولین‌بار [مثلا]، صاحب یک شخصیت در درام شدیم، چیزی نپایید که چیزی به نام «دیالوگ» تغییری در آنچه تا آن روز درام – یا هر نامی که می‌خواهید به آن بدهید – نامیده می‌شد، پدید آورد و «یک» شخصیت را به «سه» شخصیت ارتقاء داد؛ این رویداد را باید تکامل نامید نه نوآوری. بنابراین از دیدگاه من، همه چیز در مسیر «کمال» است؛ بهتر است در دو سوی خط نایستیم و به هم ناسزا نگوییم. بگذاریم آنان که آفریده‌های ما را می‌بینند، به مرور، آنچه را که متناسب با حال و «روز» خود می‌یابند، انتخاب و با زبان بی‌زبانی اعلام کنند. بدیهی است که همان گزیده، کم‌کم جای خود را باز خواهد کرد. برای مثال زمانی بود که بازیگران بر صحنه، رو به تماشاگر «دیالوگ می‌کردند»، اما این «حقیقت» آن روزی، کم‌کم جای خود را به «حقیقتی» امروزی داد.

و فردا نیز دور نخواهد بود که همین حقیقت امروز، جای خود را به حقیقتی دیگر که شباهتی هم به امروز ندارد بدهد؛ و اما در باب مسابقه نمایشنامه‌نویسی: آن هنگام همه این زحمت‌ها و گزینش‌ها بهره‌ای خواهد داد که گزیدگان آثارشان در معرض دید و داوری «عام» قرار گیرد. حتی چاپ آثار گزیده هم درمان دردی نخواهد بود. پس بهتر است کانون نمایشنامه‌نویسان، همراه با این تلاش طاقت‌سوز، جهد دیگری هم با آنچه اکنون می‌کند بکند که همانا تلاش برای توسعه مادی (کمی) ساختمان تئاتر است؛ اگر به جای چند تماشاخانه‌ی انگشت‌شمار، دهها و بلکه (اگر به من نخندند) صدها تماشاخانه داشتیم، همه‌ی آثار به زحمت فراهم آمده و به زحمت گزیده را می‌توانستیم ببینیم. آنگاه خواهد بود که نمایشنامه‌نویس، نمایشنامه‌نویس بشود: یعنی به واقع می‌فهمد که «نمایشنامه‌نویس» است و حس اعتماد به خود او را وادار به خلق آثاری خواهد ساخت که دنیای درام‌نویسی ما را توسعه دهد و ای بسا جهانی کند.

از یادداشت‌های روزانه‌ام



محمد یعقوبی
نایب رییس کانون نمایشنامه‌نویسان ایران

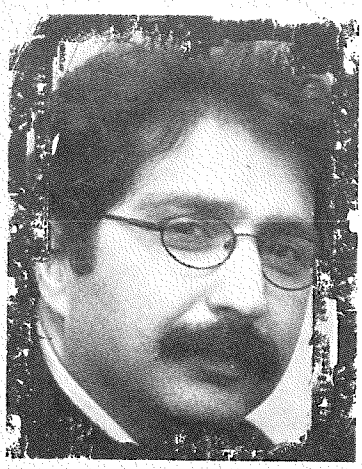
یادداشت‌های روزانه‌ام را ورق می‌زنم و به خود می‌گویم چه خوب که یادداشت روزانه می‌نوشتم. این روزها کم‌تر می‌نویسم. از سال ٦٧ نوشتن یادداشت روزانه را شروع کردم با این نیت که عادت کنم به نوشتن. حالا به یادداشت‌های جوانکی نگاه می‌کنم که من بودم. و فکر می‌کنم تنها سود یادداشت‌نوشتن این نبود که عادتم داد به نوشتن. این یادداشت‌ها به طرز انکارناپذیری یادم می‌آورد من چگونه فکر می‌کردم. یادداشت‌های جوانک دیروز را می‌خوانم و بی‌اختیار با امروز خود مقایسه‌اش می‌کنم. آن جوانک عوض شده است. خواست‌هایی داشته که در او کشته شده است. اما حرف‌هایی، خواست‌هایی هم در این یادداشت‌ها هست که با اندکی تغییر هنوز در من هست. یادداشت ۱۹ اسفندماه سال ۷۱ درباره‌ی نوشتن است.

۱- نویسنده‌ی این آب و خاک بی‌آنکه خود بخواهد دچار خودسانسوری‌است. بعد از نوشتن هر نمایش‌نامه دقت کنم جاهایی را که خودسانسوری کرده‌ام پیدا کنم و اگر احساس می‌کنم باید بدان‌گونه نوشت که تصویب‌نشدنی است همان‌گونه بنویسم، مهم نیست که تصویب‌اش نکنند، مهم این است که خودسانسوری نکنم.

۲- ترجیح می‌دهم نمایش‌نامه‌ای بنویسم که ده صحنه داشته باشد، ده بار نور صحنه خاموش و روشن شود اما تن به این ندهم که آدم‌ها به نوبت در یک صحنه‌ی طولانی بیایند و بروند. از اینگونه ورود و خروج‌ها هیچ خوش‌م نمی‌آید. زیادی قراردادی، زیادی تصنعی است.

۳- دلم می‌خواهد نمایش‌نامه‌ای بنویسم که آدم‌ها درست در لحظه‌ای که اصلا انتظار نمی‌رود حرف‌های گنده‌ای بزنند، حرف‌هایی که ربطی به دیالوگ بعدی ندارد. شاید هم بهتر است اصلا این حرف‌ها بعد از یک دیالوگ نباشد، بلکه هنگام کار بعد از سکوت باشد، اصلا در آغاز صحنه که نیاز به مقدمه‌چینی یا منطقی کردن آن حرف نباشد. مثلا نور می‌آید. الف از پله‌ها دارد بالا می‌رود ناگهان در راه بایستد و بگوید: اگر نمی‌دانستیم که روزی می‌میریم زندگی بیش از این ملال‌آور و خسته‌کننده می‌شد.

«کدام نمایشنامه ...؟»



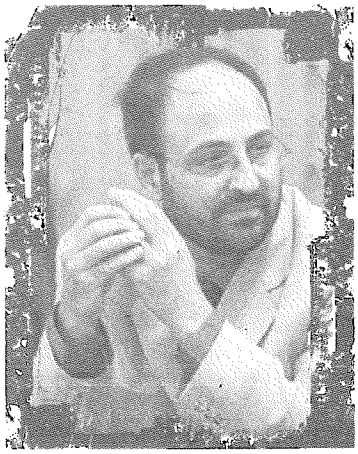
محمد رضایی‌راد
نمایشنامه نویس و کارگردان تئاتر

نمایشنامه‌نویسی ما از نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد تا نخستین سال‌های دهه‌ی هشتاد یکی از دوران‌های درخشش خود را طی کرد. از ایده‌های کلی گریخت؛ کلان روایت‌ها را رها کرد؛ انسان نوعی و تمثیلی را به دور انداخت و به انسان واقعی نگریست؛ واقعیت را در پاره‌های دور ریخته شده جست‌وجو کرد و دغدغه‌های انسان را در ستیز با تاریخ، اسطوره، اقتدار سیاسی، سنت‌های سرکوب‌گر و کلان روایت‌های انتزاعی آشکار کرد. عرفان‌بازی و شاهنامه‌خوانی و رئالیسم تزیین شده در این دوران رو به خاموشی خجسته نهادند. حتی تئاتر مذهبی و تئاتر جنگ نیز صداهای پنهان را آشکار کردند.

این رویکرد، ذاتاً، معارض قیدوبند است پس شگفت نبود که در این سال‌ها، این درخشش به محاق رفته باشد. به قیاس بنگریم بر آن‌چه این روزها بر صحنه می‌رود و دریابیم که هیچ نشانه‌ای از آن رویکرد جسورانه در این نمایش‌ها برجای نمانده است. اما آن درخشش پیشین هنوز شعاع‌های نتابیده‌ی بسیاری داشت. من نمی‌دانم در گنجه‌های همکاران نمایشنامه‌نویسم، در این سال‌ها، چه نمایشنامه‌هایی انباشته شده و خاک می‌خورد؛ نمی‌دانم آیا اگر این گنجه‌ها روزی گشوده شود، آن شعاع‌های نتابیده باز پرتوافشانی از سر خواهند گرفت یا نه؛ نمی‌دانم آیا نمایشنامه‌هایی که در این سال‌ها نوشتیم و در گنجه برهم نهادیم، آیا آن روز که آشکار شوند، هنوز تازه و پاسخگو هستند یا نه. اما این را می‌دانم که ما هیچ چاره‌ای نداریم، جز آنکه با نگاهی دیده‌ور و پیش‌بین بنویسیم؛ تو گویی با قلمی نامریی که بعدها مریی شود.

آن درخشش پیشین، انسان جزیی را دریافت و دغدغه‌هایش را آشکار کرد اما هنوز دست‌کم یک گام دیگر در پیش داشت و آن تا به انتها رفتن بود؛ تا انتهای مغاک؛ تا عمق هاویه؛ تا رسیدن به همان حیطه‌ی تئاتر طاعونی آرتویی؛ تا خشونت رهایی‌بخش ژنه‌ای؛ تئاتری که خواندش و دیدنش آدمی را به وحشت بیندازد؛ تئاتری که در زبان و شکل و مضمون رادیکال شده باشد و نگاه رمانتیک و بی‌دغدغه را به دور افکنده باشد و صلابت مهربان یک منجی بی‌رحم و خونسرد را داشته باشد. آیا ما چنین منجیانی را در گنجه‌های خود نهفته داریم؟

ما در چه نقطه‌ی تاریخی ایستاده‌ایم؟



دکتر شهرام گیل آبادی

چشمان ادیب رو به عالم هستی بسته می شود تا عالم دیگری برایش نمایان گردد. پیرمردی با صداهای ضبط شده خود از دالان زمان عبور کرده و خود را در دوری احساس می کند که حتی رسیدن به نقطه پایان هم برایش رنگ باخته است. نقاشی از قطعه، قطعه‌ی بدنش مایه می گذارد اما «برژوا» نقاشی‌اش را واقعی نمی‌بیند. دکتر استوکمان، گالیله، پوترو، ویلی لومان همه و همه آدم‌هایی که در پایدارترین و زیربنایی ترین عنصر نمایشی از سوی نویسنده به خدمت گرفته می شوند، تفسیر پذیرند. نمایش نامه اولین جزء سازمان یافته مهم از دل مشغولی های یک انسان است که لازمه‌های تاریخی، جغرافیایی، زبانی و .... را در نوردیده و به اندازه نفوس متکثر به همراهی و تفسیر در می آید. سکوت خاکستری حاکم بر آثار سارتر، پینتر، بکت، یونسکو، کامو، آلبی و... از واقعیاتی سرچشمه می گیرند که انسان منفصل از ریشه‌های هستی دوران مدرنیته را به وحشتی در بهت فرا می خواند، بهتی که ترس، تنهایی و سرگشتگی را با انسان معاصر ممزوج می سازد. در ادبیات پیدایی که با تأویل همراه است به عبارتی مؤلف متن، خود یک مفسر است. برای تفسیر یک نمایش نامه، نویسنده و متن با تمام شاخصه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و زبانی که حول محور یک اثر هستند وارد یک دور هرمنوتیکی می شوند. دوری که معنی آن اثر را برای مخاطبش آشکار می سازد. در نمایش نامه «مگس ها» نخستین اثر سارتر وحشت از اشغال نازی‌ها، رنج‌های مردم فرانسه و خطرهای ناشی از شرکت در نهضت مقاومت نمایان می شود و سارتر را در جایگاه بیان نظریات خود نسبت به اخلاق بشری و آزادی انتخاب نشان می دهد. یک نمایش نامه به جز اثری هنری، انسان را در سیرورتی در زمانی قرار می دهد که این مکتوبه را به سندی ارزنده برای بیان تاریخ مبدل می سازد.

ژاندارک محاکمه می شود؛ نظام سلطه برای بهره‌کشی از انسان‌ها آنها را مسخ می کند و «آدم آدم است» را برای بیان شاخصه‌های تاریخی برجسته می سازد. چه بر سر گالیله می آید؟ در هر نمایشنامه‌ای سیری دیالکتیکی نهفته است، که پارادایم‌های حاکم بر زمان، مکان و موقعیت دوره پیدایی اثر را نمایان می سازد.

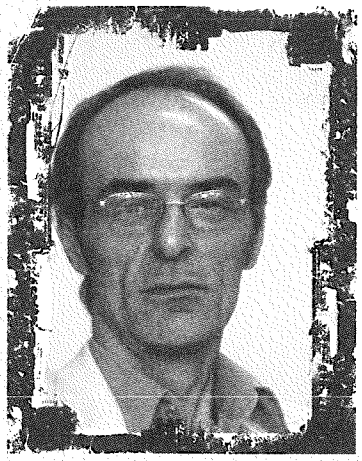
دورنمات معتقد است: «دنیای آشفته ما بیشتر جایی است برای کمدی تا تراژدی؛ از آن هنگام که تراژدی واقعی امکان‌پذیر نیست کمدی بیان خوبی برای عرضه حقایق است. حال که نژاد سفید هم چنان می کوشد تا برتری خود را ثابت کند، دیگر انسان گناهکار یا مسوول وجود ندارد؛ همه ادعا می کنند که مقصر نیستند.» در این گفتار مولفه‌های متعدد زمانی وجود دارد که به جز انتقال معنایی ملتزم به اندیشه این نمایش نامه نویس - تاریخی را در خود مستتر دارد.

«آست»، فیلسوف و اندیشمند مطرح علم هرمنوتیک فهم را باز آفرینی و تکرار عملی خلاق تعریف می کند و باز تولید و باز آفرینی را نیز گونه‌ای تفسیر می داند. پیدایی یک اثر در زمان‌ها و مکان‌های مختلف تفسیری است که به واسطه آن مولف و خالق اثر چیزی را به فهم در می آورد که آن پدیده می تواند یک واقعه تاریخی یا یک پدیده زمانی، مکانی و یا هر چیز قابل فهم دیگر باشد.

مولف برای خلق یک اثر از عناصری الهام گرفته و از جهان خارج از متن و یا دنیای ذهنی خود بهره می گیرد. مستخدم ماشینی سرگشتگی آدم‌هایی در هراس از بیرون چهار دیواری‌های خود است. پینتر می گوید: «مسلماً از آنچه خارج از اتاق است آدم های نمایش نامه‌های من می ترسند، خارج از اتاق، جهانی است پر هراس و وحشتناک؛ اطمینان دارم که این جهان برای من و شما هم وحشتناک است.»

جهان ترسیمی پینتر چه جهانی است؟ آدم‌های این جهان چگونه‌اند؟ پینتر در چه نقطه تاریخی ایستاده است؟ آشیل، سوفکل، شکسپیر، کرنی، چخوف، اونیل، ایبسن و نمایش نامه‌نویسان دیگر در چه نقطه‌ای از این جهان ایستاده‌اند؟ باغ آلبالو چه جهانی را ترسیم می کند؟ در چه نقطه تاریخی ایستاده است؟ آیا هنوز هم نقص تراژیک ادیپ شهریار چشمانش را رو به عالم هستی می بندد تا عالم دیگری برایش نمایان شود؟ آیا هنوز هم پیرمردی در حال مرور زمان خود به دور می رسد؟ چه بر سر نقاش آمده است؟ آیا «برژوا» از یک تابلوی واقعی که با قطعات واقعی بدن نقاش، شکل گرفته راضی شده است؟

نویسنده، آدم شرافتمندی نیست



محمدامیر یاراحمدی
نمایشنامه‌نویس ورئیس کانون نمایشنامه نویسان خانه تئاتر

این مقاله بخشـــی از کتاب به شما مربوط نیست (پژوهشی درباره‌ی مفهوم تعهد در تئاتر) به کوشش وویرایش روزبه حسینی است که در دست انتشار است. لازم به ذکر است که این مقاله با موافقت مولف در اختیار ویژه‌نامه‌ی سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران قرار گرفته است.

برخی از اهل دنیا براین باورند که نویسنده موجودی است عدالتخواه که ظلم را برنمی‌تابد و رویگردان از کژی ها و پلیدی هاست. موجودی است روشن ضمیر و نازک اندیش که در ازای کفی نان تلاش می‌کند تا پرده از اسرار مگوی جهان بر دارد و چهره تاریک انسان راآفتابی کند. موجودی است فاضل و دانش ور و نیک اندیش که جز کشف حقیقت سودایی در سر نمی پروراند و به هیچ چیز پایبند نیست مگر شرافت انسانی ! اما بر خلاف کسانی که چنین تصوراتی دارند من معتقدم که نویسنده لزوماً موجود شرافتمندی نیست، اما بی شک آدم است. آدمی است که می‌خواهد زندگی کند. زمینی می‌خواهد که روی آن بایستد. سقفی که به آن چراغی بیاویزد . اتاقی که درآن خواب ببیند. جایی که در آن حمام کند. مسواک بزند. ناخن هایش را بگیرد. خودش را به شکل مسخره‌ای بیاراید. تلفن کند. به تلفن جواب دهد. خودش را بخاراند. آواز بخواند. خاطراتش را مرور کند. گریه کند. گنجشک های کنار باغچه را بپراند و گربه همسایه را کنف کند. جوایزش را روی کتابخانه بگذارد و به آنها افتخار کند. فکر کند... فکر کند... فکر کند که چرا ببرهای تامیل حاضر نیستند با دولت سازش کنند ؟ چرا مردم پای آتشفشان‌ها زندگی می‌کنند. و آنجا را ترک نمی‌کنند ؟! آیا قذافی در جیبش پول دارد؟چرا بعضی‌ها ثروتمند نمی‌شوند! چرا بعضی‌ها به شهرت می‌رسند! چرا داروی سرطان کشف نمی‌شود؟ چرا خجالت دارد که آدم چاق سوار سرسره شود؟! چرا به ونگری ماتای نوبل می‌دهند اما از شهرزاد هیچ خبری نیست ! چرا براد پیت کچل نمی شود ! چرا ما ذره ای از یک وجود بزرگ هستیم ! چرا فقط در سیاره زمین آدم زندگی می کند ! چرا خدا ما را هدایت شده نیا فرید ! اگر زلزله شود زیر تخت امن‌تر است یا زیر میز ! چرا وقتی آب قطع می شود نمی‌تواند حمام کند ! آیا زنان رنگ آبی را زرد می‌بینند ؟ چرا وقتی مردی خانواده‌اش را سر می‌برد با قاتل همدری نمی‌کند؟ چرا وقتی عده‌ای فریاد می زنند عده دیگری ساکتند. چرا مردم در صف بنزین انتظار می کشند اما به تئاتر نمی‌روند؟! چرا مردم از جنگ می‌ترسند امااز تماشای فیلمهای جنایی لذت می‌برند !چرا دلش می‌خواهد سر به تن یکی نباشد ! چرا وقتی رأی نمی‌دهد احساس نگرانی می کند؟ چرا موهایش سفید می شود ؟ چرا وقتی سیگارش تمام می‌شود نمی‌تواند بنویسد. بنویسد وقتی آدم نمی تواند به این همه سئوالات بی جواب پاسخ دهد حتماً چیزهایی کم دارد و وقتی آدم چیزهایی کم داشت نمی تواند در باره چیزهایی که کم ندارد بنویسد. بنویسد نویسنده نه موجودی است با شرف ، نه موجودی است بی شرف. او آدم است. آدمی است پر از عیب و نقص که مثل خیلی ها خیلی چیزهارا می‌خواهد ، خیلی چیزها را کم دارد، خیلی چیزها را نمی‌داند و برای خیلی چیزهای کوچک ممکن است دست به کارهای بزرگ بزند و برای خیلی چیزهای بزرگ ممکن است دست به هیچ کاری نزند. بنویسد تنها فرق او با بقیه در این است که او خودش رابا همه خواهش ها و کم و کاستی هایش افشا می‌کند. او خودش را افشا می‌کند چون آدم‌های شرافتمند معمولا چنین کاری را نمی‌کنند. خودش را افشا می‌کند چون مهم نیست آنچه که افشا می‌کند خوب است یا بد ، حق است یا ناحق ، سیاسی است یا اقتصادی ، تاریخی است یا جغرافیایی ، آنچه که اهمیت دارد این است که آدم‌های دیگر بدانند وقتی آدمی چیزهایی را می‌خواهد که نمی‌تواند به‌دست آورد، چیزهایی را کم دارد که نمی‌تواند جبران کند ، چیزهایی را نمی‌داند که باید بداند آن‌وقت ممکن است فکرهایی به سرش بزند و یا کارهایی انجام دهد که باعث شود اتفاقات بدی برای دیگران بیفتد. مثل اتفاقاتی که برای خانواده دستفروش پیر در نمایشنامه میلر و یا برای قربانیان ماریای سوداگر مهمان کش در نمایشنامه سؤتفاهم کامو می افتد. ودست آخر اینکه اگر دیگران دوست دارند او را موجود شرافتمندی بدانند اشکالی ندارد چون او بی آنکه خود بخواهد موجود شرافتمندی باشد کاری شرافت مندانه انجام می دهد. یعنی با نوشته هایش به همه نشان می دهد که نویسنده لزوماً آدم شرافتمندی نیست ، بلکه آدم است. آدمی پر عیب و نقص که مثل همه آدم ها دوست ندارد دست و پایش رابشکنند.

سخن‌هایی که باید شنید

دکتر عطا الله کوپال
استاد دانشگاه و پژوهشگر تئاتر

آنها به جای ما می‌خندند، می‌گریند، می‌هراسند، به کام مرگ و در دل خاک می‌روند تا ما تجربه‌ای بیابیم که خطاهای آنها را تکرار نکنیم و از شکستشان بیرقی برای عبرت و از پیروزیشان پرچمی برای مبارزه با غرور برافرازیم. نمایشگران، تنها سرگرممان نمی‌کنند، بلکه به ما می‌آموزند که در سخت‌ترین لحظه‌های زندگی و در بغرنج‌ترین گره گاه‌های تصمیم گیری، آن را برگزینیم که درست‌تر است و راهی را بپیماییم که به مقصد نزدیک‌تر.

با غباری از قرن‌های دور دست، تئاتر، بر افق فرهنگ و تفکر بشریت پرتو افشانی می‌کند. بیش از بیست و پنج سده است که مردمان همهٔ سرزمین‌ها، در سکوت و با احترام، به آنان که بر صحنه، جان خویش را بر طَبَق اخلاص نهاده‌اند، گوش فرا می‌سپارند. جان‌هایی عاشق که به جای ما زخم می‌خورند، می‌افتند و قربانی می‌شوند تا روانِ پرشور و قلب تپندهٔ بی‌شکیب ما را به پالایش رسانند. اما آنکه ساعتی و یا ساعت‌ها به تماشای تئاتر می‌نشیند و با آرامش، سخن‌ها را می‌شنود، بی‌گمان برتر و ارجمندتر از خود کامه‌ای است که حتی آنی از گفتن باز نمی‌ماند و توان شنیدن سخن دیگران را ندارد. آری! تئاتر، خود کامگی روحِ انسان‌ها را به چالش می‌طلبد. آنها را وا می‌دارد که بشنوند و برای آنان که جز خود را نمی بینند، دروازه‌ای باز می‌کند تا به تماشای دیگران بنشینند و با اندوه دیگران، هَمدرد شوند. تئاتر، سنگ بنای آزادگی است و ما را وا می‌دارد که به جای تک گوییِ غرق غرور خویش، به گفتگوی صبورانه دیگران گوش بسپاریم. لب فرو بندیم تا آنان بگویند، بگویند، بگویند و ما بشنویم، بشنویم و بشنویم.

از دلِ این بُردباری است که آزادی زاده می‌شود. هر جامعه‌ای که تئاتر را پاس بدارد، آزادی را پاس داشته است. چرا که این چنین، همگان می‌آموزند که پیش از گفتن، بایَد شنید و به آنکه سخن می‌گوید باید با سکوتِ خویش احترام گذاشت.

این فقط تعریف دیگری از آزادی است. بدون ستیزه و لجاج، بدون داد و ستد در بازارهای سیاست. پُر از درویشی و فروتنی به پیشگاهِ خاک صحنه و غباری که طیّ هزاره‌ها بر آن نشسته است، تا زَنگارِ خویشتن بینی را از روح ما بزُداید و قلب‌هایمان را به یکدیگر نزدیک‌تر کند.

دیالوگ، بزرگ‌ترین یافته‌ی انسان

نغمه ثمینی
نمایشنامه نویس‌وپژوهشگر تئاتر

«ممیزی هر اشتیاقی را که به بیان آزاد داشته باشی از تو می‌گیرد؛ هر وقت می‌نویسی احساس می‌کنی استخوانی در گلویت گیر کرده است.»

چه اهمیتی دارد که چخوف با چه حالی این کلمات را بر تکه‌ای کاغذ می‌نوشته است... چه اهمیتی دارد وقتی این‌ها را می نوشته تا چه حد دردمند بوده یا پریشان، خشمگین یا درمانده... چقدر مهم است که این کلمات بیش‌تر از سر اعتراض روی کاغذ دویده‌اند یا از سر استیصال... می‌توانیم حتی از خودمان نپرسیم که زمان نگارش این دو تک جمله‌ی ساده بیماری تا کجا به جسم نحیفش هجوم آورده بوده: در تب می‌سوخته یا از سرما به خود می‌لرزیده... حتی آن قدرها مهم نیست که با تک تکِ کلمات این دو جمله آیا به یاد مرگ هم افتاده یا نیفتاده؛ آیا با استخوانی در گلو هیچ احساس خفگی هم کرده؛ یا بعد از نوشتن این‌ها از خود پرسیده که اصلاً با این مرارت دایم برای چه می‌نویسد. چقدر مهم است که بدانیم این جملات کمی بعد از کدام اثر و یا کمی قبل از کدام اثر دیگر نوشته شده است... کمی قبل از مرغ دریایی ؟ یا کمی بعد از داستانی بلند؟ ...چه فرق می کند که بدانیم چخوف وقتی این جملات را می‌نوشته دستانش از یاس می‌لرزیده یا نمی‌لرزیده، عینکش را بخار اشک کدر می کرده یا نمی کرده... چه کسی ممکن است بخواهد بداند که زمان نوشتن اینها آیا از شدت فشار قلم ،چند قطره ای هم جوهر بر کاغذ پخش شده یا نشده و آیا آن چند قطره‌ی جوهر با چند قطره اشک هم آمیخته یا نیامیخته...

نه! اینها هیچ کدام هیچ اهمیتی ندارد. جواب این کنجکاوی‌ها را بدانیم یا ندانیم هیچ فرقی در تاریخ ادبیات نمایشی نمی‌کند.اهمیت این کلمات در اتفاقی است که بعد از نوشتنشان افتاده و نه در حین به کاغذ آمدنشان: چخوف بعد از نوشتن اینها، احتمالاً آن قدر آرام شده که باز شروع کرده به نوشتن‌های معمول. مثل غرغرهای معصومانه ای که در فضا رهایشان می کنیم تا انگیزه هایمان را باز تروتازه کنیم. این کلمات اهمیتی ندارند ، آن ممیزی هم ، آن استخوان راه بسته در گلو هم!حالا همه دود شده اند و به آسمان رفته اند. حالا حقیر شده اند و فراموش شدنی در برابر تمام نمایشنامه های چخوف... حاشیه ی تاریخ ادبیات نمایشی احتمالا پر از این دست جمله هاست که با خشمی آنی گوشه ای بر کاغذی باطله یا بر کناره ی صفحه ای از دفتر خاطرات روزانه نقش بسته اند. اما فقط همین و نه گامی فراتر! تاریخ ادبیات نمایشی پر است از نمایشنامه نویسانی که استخوان را با هزار مرارت از راه گلو رانده اند تا بزرگ ترین یافته ی انسان برای کشف حقیقت باز جایی ثبت شود. بزرگ ترین یافته ی انسان : دیالوگ!

سومین جشن ادبیات نمایشی خجسته باد

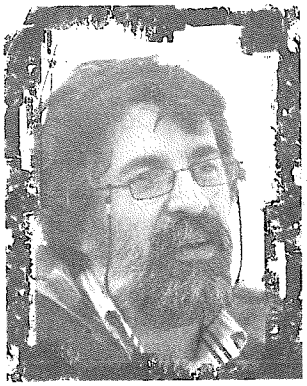
شکر خدا گودرزی
کارگردان تئاتر

همیشه برایش احترام قائل بوده‌ام. می‌دانستم او می گردد، می‌بیند، گوش می‌دهد، به خاطر می‌سپارد، همه دیده‌ها و شنیده‌هایش را به ناخودآگاهش می‌فرستد و در فرآیندی آگاهانه هرآنچه که به خاطر سپرده بود را در شکلی دیگر می‌آفریند.خصلتش خلوت گزینـــی و به اصطلاح دود چراغ خوردن اســـت، واژه‌ها برای خلق شخصیت، فضا و موضوع در ذهنش می‌رقصند و دانه دانه کنار یکدیگر می‌نشینند تا دنیایی را بسازد که تو باورش کنی، به احترام خلوتش به پا می‌ایستم و سر خم می‌کنم.

در حالی سومین بهار ادبیات نمایشی ایران را جشن می گیریم که نمی‌دانم بر این واقعه بخندیم یا بگرییم؟!

از اجرای اولین نمایش در ایران صد و چهل و هفت سال می گذرد (۱۴۲۱ ه.ش) و اینک به یمن تلاش صنف نمایشی‌نامه‌نویســـان خانه تئاتر، سومین جشن ادبیات نمایش را به منظور ارج نهادن به تلاش جامعه ادبیات نمایش برگزار می‌کنیم این در حالی است که از نخستین مسابقه نمایش‌نامه‌نویسی جهان که برنده آن «تس پیس» بود ۰۴۵۲ سال فاصله داریم. پس از ۶۲ قرن آرزوی استمرار، مانایی و عزت این حرکت شایسته را دارم. سومین جشن ادبیات نمایشی بر نمایش‌نامه‌نویسان، مترجمان، پژوهش گران، مورخان و ناشران ادبیات نمایشی ایران خجسته باد!

داوری نسبی است!



ناصح کامگاری
نمایشنامه‌نویس و طراح صحنه

امیدوارم آیندگان و آنان که پژوهندگان درام اند چندان حقیقت جو و مدبر و صاحب رای باشند که دریابند داوری‌های درام نویسی در دوران ما امری "مطلقا" نسبی بوده و خواهد بود! به عنوان یکی از داورانی که در دو دوره پیشین مسابقه ادبیات نمایشی همه آثار ارسالی را خوانده ام شهادت می‌دهم که بسیار نمایشنامه‌های شایسته اما گمنام دیگری هم بودند که یا در دوره اول – لابد با تحمیل نظر به داوران– زیر پای آثاری که لایق تر نبودند له شدند و یا در مسابقه دوره دوم لاجرم از گردونه رقابت باز ماندند زیرا در فرآیند انتخاب دمکراتیک رای اکثریت داوران را نیافتند. هر چه هم متن‌ها "کُد دار" و بی‌نشان باشند و داوران اهل فن و کاردان، باز در لحظه انتخاب، هر کسی را جسارت آن نیست پا بر دل بگذارد و بی‌شائبه رفاقت‌ها و رودربایستی‌ها و مصلحت اندیشی‌ها، بی‌غرض، فقط و فقط متن برتر را برگزیند. حتی اگر آن جسارت هم موجود باشد، باز بی گمان داوری هر اثر هنری، تشخیص و قضاوتی سلیقه ای است و برخاسته از تجربه زندگی و ذوق و پسند شخصی ناظر و البته تحت تاثیر برخاستنش از دنده چپ یا راست یا غلبه بلغم یا سودا و ترشح غدد و خلاصه روحیه وهاضمه! و از همه مهمتر دخل و خرج جیب و جایگاه داور در مناسبات تولید و اقتصاد تئاتر و نحوه تعاملش با مدیران مرکز تئاتر و قسی علیهذا...

چرا نمایش نامه می نویسم

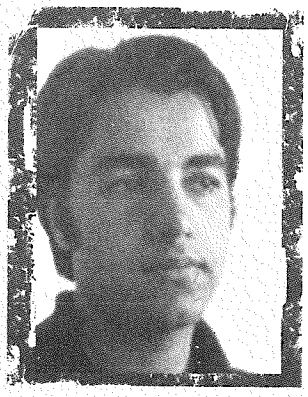
روزبه حسینی
نمایشنامه‌نویس و منتقد

به نو کردن ماه
بر بام شدم با عقیق و سبزه و آینه
داسی سرد بر آسمان گذشت
که پرواز کبوتر ممنوع است

الف.بامداد

من هم شـــعر می‌نوشتم و می نویســـم هنوز. نمی‌دانم دقیقاً چه کسی و در چه زمانی شـــعر و نمایش را از هم جدا کرد! من که فکر نکردم! اما گاه چیزهایی می‌نویسم و اسمش را می‌گذارم نمایش‌نامه که آن را شعر می‌خوانند و بالعکس. البته آن چه زیاد است و بی‌حساب، استاد است و نمایش‌نامه‌نویس و آن چه نیست اصلا و مانده بی‌صاحب، بگذریم. من که همه چیز می‌نویسم هنوز.اما این که نمایش‌نامه می‌نویسم؛ که چیزی نوشته باشم مثل چیزهای دیگر برای خاک خوردن در کشوهای ردیف به ردیف همه بی‌معنا و بی‌دلیل؛ که نمایش‌نامه بی‌آنکه روی صحنه باشد، اصلاً مگر چیزی هست؟ هست؟! خب اگر هست لابد می‌گوید:«نمایش‌نامه می‌نویسم، پس هستم!»

سخن‌هایی که باید شنید



آرش عباسی
نمایشنامه نویس و برگزیده دومین دوره‌ی
انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

جایزه گرفتن چیز خوبی نیســـت . این را نه از روی سیری می‌گویم و نه خدایی نکرده از روی غرور، اعتقادم این است.معتقدم جایزه نگرفتن در حیطه نمایشنامه نویسی حرکت با چراغ خاموش است و جایزه گرفتن حرکت با نور بالا همراه با بوق و داد و فریاد. هیچوقت کسی را که جایزه نگرفته زیر ذره‌بین قـــرار نمی‌دهند نقد مولف درباره‌اش صورت نمی‌گیرد کارش را خوانده و نخوانده نمی‌کوبند به عالم و آدم وصلش نمی‌کنند و در یک کلام هیچکس با او دشمن نیست. من هیچوقت فراموش نمی‌کنم برخورد آن دوست شهرستانی که در جشنواره تئاتر منطقه‌ای شهرکرد به‌خاطر یک جایزه چگونه زمین و آسمان را به هم دوخت تا ثابت کند من به کجاها که وصل نیستم. پس اگر می‌گویم جایزه گرفتن خوب نیست واقعاً دلیل دارم. ضمن اینکه باز معتقدم جایزه گرفتن به تنهایی ملاک خوب بودن یک اثر نیست همانگونه که جایزه نگرفتن دلیل بد بودن نیســـت. اما حکایت جایزه ادبیات نمایشـــی حکایت دیگری است مسابقه‌ای که کسی آن را سفارش نداده و موضوع و محتوا دلیلی بر ارزشگذاری نیست و از همه مهم‌تر جمیع داورانش به هر حال دستی بر قلم دارند. من سال گذشته این افتخار را داشتم که این جایزه نصیبم شود بی‌شک این تنها جایزه‌ای اســـت که هر بار صحبت شده با افتخار از آن یاد کرده‌ام. امیدوارم نسل‌های بعدی ادبیات نمایشی ایران هم فرصت حضور و رقابت در این مسابقه را داشته باشند بی‌شک ادبیات نمایشی این مرزو بوم نیازمند چنین حرکت‌هایی است.

اندر باب مسابقات نمایشنامه‌نویسی

حسن بیانلو
نمایشنامه‌نویس برگزیده دومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

اساساً این همه مسابقات نمایشنامه‌نویسی چه سود دارد؟ نمایشنامه‌نویس نه به مسابقه، که به اجرا شدن متن‌اش نیاز دارد. این مطلب برای شرایط موزون و متعادل تئاتری درست است، اما وقتی در مملکتی هر ساله (باافزوده شدن تصاعدی دانش‌آموختگان تئاتر و شمار نویسندگان) این همه متن نمایشی تولید می‌شود ولی تالارهای نمایشی فعال و دیگر امکانات اجرایی انگشت‌شمار است، لاجرم راهی نمی‌ماند جز برگزاری دوره‌های نمایشنامه‌خوانی، مسابقات نمایشنامه‌نویسی یا بسنده کردن به چاپ متن. نویسنده می‌خواهد دیده شود و متن‌اش خوانده و اجرا شود و برگزاری مسابقات، قاعدتاً راهی است برای دیده شدن آنان که متن‌شان پرداخته‌تر و تراش‌خورده‌تر است و عیار کارشان بالاتر. شاید لازم باشد که در بازار مکاره تولید کثیر متن، سنگ محکی در میان بیاید و عیارها سنجیده شود تا مثلاً آن متن که شایسته‌تر است بیشتر اقبال آن یابد که بر صحنه رود. گرچه می‌دانید و می‌دانیم که برتری یافتن در مسابقات لزوماً به اجرا منجر نمی‌شود و موهبت اجرا به چندین عامل پیدا و پنهان بسته است و بگذریم از آن بحث‌های قدیمی که آیا اساساً می‌توان متن‌هایی با سبک و سیاق‌های متفاوت را در کنار هم سنجید، یا آیا آنان که کار سنجیدن را بر عهده گرفته‌اند چقدر در خور سنجیدن هستند یا صادقانه سنجیده‌اند و شهرت و رفاقت با نویسنده و سفارش از دور و نزدیک را لحاظ نکرده‌اند یا بالعکس سنگ محک خود غل و غش دارد! این یادداشت محل این بحث‌ها نیست.

اما در میان جشنواره‌های مختلف (دائمی یا فصلی، موضوعی یا آزاد) که در طول سال متون نمایشی را به مسابقه می‌گذارند، جایگاه مسابقه‌ای که خانه تئاتر و انجمن صنفی نمایشنامه‌نویسان ترتیب می‌دهد، کجاست؟ راست این است که «مسابقه ادبیات نمایشی ایران» تا همین جا هم تفاوت‌هایش را آشکار کرده است. نخست آن که هر جشنواره و مسابقه‌ای، به قصدی خاص و هدفی معین فراخوان متن می‌دهد و در این میان باید جایی باشد که هدفش صرفاً گردآوردن حاصل تلاش یک‌ساله درام‌نویسان و ارزیابی آنها باشد و ظاهراً انجمن نمایشنامه‌نویسان توانسته است نقش این متولی تخصصی را به عهده بگیرد.

دوم، «مسابقه ادبیات نمایشی ایران» فراگیری و جامعیتی یافته و یادآور می‌یابد که جای دیگر سراغش را نداریم. جشنواره‌ها غالباً در موضوع و محدوده‌ای خاص متن می‌طلبند و تعدادی از آنها نیز از آن درجه و اعتبار برخوردار نیست که افراد زبده‌تر و مجرب را جذب کند. می‌ماند جشنواره تئاتر فجر که موضوعی نیست و جای جولان حرفه‌ای‌ترهاست – یا قرار بوده که باشد – که طبعاً چنان روزنه و رودش تنگ است و عرصه‌اش کوچک که بسیاری را مجال حضور و عرض اندام نمی‌دهد. اما خانه تئاتر جز آنکه مسابقه‌اش موضوعی نیست، به دلیل تقسیم‌بندی‌های چندگانه، ظرفیت پذیرش متون بیشتری هم دارد. رقابت یکجای نمایشنامه‌های کوتاه و بلند، چاپ شده و نشده، اجرا شده و نشده را فقط در اینجا سراغ داریم، ضمن اینکه از این دوره متون عروسکی و کودک و نوجوان هم (که متن‌شان در جشنواره‌های تخصصی و بعضاً نامنظم خودشان هم گاه چندان جدی گرفته نمی‌شود) به دیگر بخش‌های مسابقه افزوده شده است.

قدم دیگر انجمن نمایشنامه‌نویسان که جای تقدیر دارد، پل زدن برای نزدیکی متن به اجراست. برگزاری جلسات نمایشنامه‌خوانی یکی از این اقدامات است. قولی هم داده شده بود که تا امروز عملی نشده و آن معرفی و پیشنهاد متون برگزیده به کارگردانان است که امید است به زودی صورت تحقق یابد.

اما این انجمن تخصصی نمایشنامه‌نویسان گام‌هایی دیگر نیز می‌تواند بردارد که چشم امید داریم آفتاب و مه و خورشید و بودجه و امکانات زمینه اجرای آنها را فراهم کنند، از جمله: گشودن باب همکاری با صدا و سیما برای اجرای رادیویی و تلویزیونی متون منتخب.

اقدام شایسته دیگر، ایجاد بانک اطلاعات و بایگانی نمایشنامه است (که شنیدیم کارهایی از آن انجام شده و به زودی رونمایی می‌شود). علاوه بر نمایشنامه‌های قدیمی و کمیاب، متونی که به هر دلیل راهی به نشر نیافته‌اند، باید که جایی بایگانی و نگهداری شوند و قابل دست‌یابی باشند. ثبت نمایشنامه‌های تازه‌نگارش یافته، برای حفظ حقوق مالکیت آن (مشابه بانک فیلم‌نامه خانه سینما) و چه دیگری از کار است که جای خالی آن بسیار محسوس است. اما در همین جا اقدامی که می‌تواند موجب شود غبار نشسته روی برخی متون زیاده از حد نگردد و از سوی دیگر جستجوی کارگردانان را برای یافتن متن دلخواه سهل‌تر کند، بانک اطلاعاتی است که مشخصاتی از هر متن در آن قابل یافتن باشد: سبک و ژانر، نوع موضوع، زمان تقریبی نمایش، تعداد شخصیت‌ها و ... و مختصری از طرح داستانی. همواره برخی کارگردانان در پی متنی با مشخصاتی ویژه‌اند و تنها راه یافتن‌شان، پرس و جو از نویسندگانی است که می‌شناسند یا دور و برشان است و ... و از آن سو متن‌هایی در دست برخی نویسندگان است که جایی برای معرفی‌اش ندارند. بانک اطلاعات – که می‌تواند برای سهولت مراجعه، در وب سایت خانه تئاتر قرار داده شود – این مشکل را حل می‌کند.

انجمن نمایشنامه‌نویسان که بر آن است متن‌های برگزیده را به نشر بسپارد، می‌تواند اقدامی کند که هم ناشر ترسان و لرزانی را که در آشفته‌بازار کتاب، نمایشنامه چاپ کرده، خوش آید و هم به پخش خوب کتاب یاری رساند؛ تعامل با مرکز هنرهای نمایشی و وزارت ارشاد، تا این آثار در زمره کتاب‌های مورد حمایت قرار گیرد و شماری از آنها خریداری و در کتابخانه‌های سراسر کشور توزیع شود.

نکته مهم و معمولاً مغفول دیگر آن است که نمایشنامه در کشور ما تبدیل به فرآورده‌ای یک بار مصرف شده و پس از یک بار اجرا یا یک بار نشر، به فراموشی سپرده می‌شود. در حالی که یک متن خوب جای آن دارد که بارها و بارها – در تهران یا شهرستان – اجرا و یا منتشر شود. انجمن نمایشنامه‌نویسان می‌تواند با تمهیداتی این مشکل را برای مایی که حافظه تاریخی ضعیفی داریم حل کند، مثلاً با انتخاب متن‌های برتر یک دهه، و یا چند دهه، آنها را بار دیگر منتشر کند یا زمینه اجرایش را فراهم آورد.

باشد که چنین باشد!

یاد

گفت‌وگو با محمد محمدعلی عضو هیأت داوری بخش نمایشنامه نویسی صحنه‌ای

جایزه‌ی ادبیات نمایشی، حرکتی هوشمندانه و متحدانه

محمد محمدعلی داستان‌نویس بلندآوازه کشورمان است. متولد هفتم اردیبهشت ۱۳۲۷ و فارغ‌التحصیل علوم سیاسی و اجتماعی است. دیپلم افتخار بیست سال داستان‌نویسی ایران (۱۳۷۷) و تندیس بهترین رمان سال جایزه ادبی یلدا (۱۳۸۱) دریافت کرده است. آدم و حوا، جمشید و جمک، و مشی و مشیانه سه‌گانه‌ای است که به رمان‌های پژوهشی معروف شده‌اند و جزو اولین نمونه‌هایی از این دست هستند.
محمدعلی مدتی است که به سمت اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی رفته و با الهام از این موضوع می‌نویسد. به اعتقاد او هر نویسنده‌ای پس از مقداری مطالعه و شناخت از معاصران خودش، بهتر است از گذشته تاریخی اسطوره‌ای و افسانه‌ای کشورش آگاهی یابد.

■ با توجه به اینکه ما بیشتر شما را به عنوان داستان‌نویس می‌شناسیم، چقدر نمایشنامه و نوشتن آن دغدغه‌تان بوده است؟

همیشـــه دغدغه‌ام بوده است. نمی‌دانم چطور برایت توضیح بدهم. من از دوره دبیرستان دغدغه ادبیات نمایشی داشته‌ام. چند تا نمایشنامه هم مرتکب شده‌ام که در دبیرستان مروی اجرا شد. آن موقع با دکتر ایرج امامی هم‌کلاسی بودم که با هم تئاتر کار می‌کردیم. خودم هم بازی می‌کردم. بنابراین چندان با تئاتر و ادبیات نمایشی بیگانه نیست. در واقع یکی از مشغله‌های من در کنار داستان کوتاه و رمان، نمایشـــنامه خواندن است. به خصوص کارهایی که به صورت اقتباسی از روی رمان به نمایشنامه درآمده، یکی از دغدغه‌های من بوده است.

برایم مهم اســـت که بدانم چگونه یک رمان تبدیل به نمایشنامه می‌شود. همیشه از اینکه برخی از دوستان اقتباس‌گر می‌توانستند چکیده رمان‌های قطور را به‌صورت یک نمایشنامه یک یا دو ساعته در بیاورند، تحسین مرا برمی‌انگیخت و مرا شگفت زده می‌کرد.

■ یک نوع جست‌وجوی حرفه‌ای است که در نوشتن شما هم دخالت داشته است.

بله. من از وی نمایشنامه‌های اقتباسی کوتاه‌نویسی را تجربه کرده‌ام و سعی کرده‌ام یک همچنین الگویی‌هایی را برای نوشتن پیدا کنم. برایم نوع انتخاب اقتباس‌گر از صحنه‌های گوناگون یک رمان جالب بوده است.

■ در نوشتن شما هم این نوع مطالعه تاثیر داشته است؟

حتما تاثیر داشته است.

■ چرا خودتان نخواسته‌اید به شکل حرفه‌ای به نوشتن نمایشنامه بپردازید؟

بعد از اینکه کمی کار کردم وقتی از حال و هوای دبیرســـتان بیرون آمدم، متوجه شدم که من هنرپیشه نیستم، نمایشنامه‌نویس هم نیستم. متوجه شدم که باید داســـتان‌نویس باشم. به این دانش و بینش رسیدم که هر کسی را بهر کاری ساخته‌اند. نمایشنامه را دوست دارم اما در نهایت ضوابط و دانشی دارد که من از آن بی‌بهره‌ام. اگر بخواهم بهره‌ای ببرم، هرقدر هم تلاش می‌کنم یک نمایشـــنامه‌نویس متوسط یا متوســـط رو به بالا می‌شدم. در نتیجه به سرعت عقب‌نشینی کردم و سر جای خود نشستم. من کماکان به دیدن نمایش می‌روم و بسیاری از آثار دوستانم را خوانده‌ام، دیده‌ام و به آنها علاقه‌مند هستم.

■ ضرورت برگزاری جایزه ادبیات نمایشی را در چه چیزهایی می‌بینید؟

حتما ضرورت هست. به صورت کلی عرض کنم من هر نوع جایزه را که در زمینه شعر، داستان، نمایشنامه، فیلم، نمایشی صورت بگیرد، حرکتی در واقع هوشمندانه و متحدانه می‌بینم.

من فکر می‌کنم ما کشور سیاست‌زده‌ای داریم، و به همین دلیل رواج این گونه جریان‌های ادبی و هنری شاید تنفس‌گاهی برای کسانی است که هر روزنامه‌ای را باز می‌کنند، پر از بحث‌های سیاسی است. یا هر طرفی که بچرخند پر از بحث سیاسی است. امروز مسایل گوناگون اجتماعی به صورت غیرهنری مطرح می‌شود و رواج این گونه جایزه‌ها و ایجاد جریان‌های هنری کمک می‌کند به تشویق کوشندگان در این راه تا بتوانند مشقی بکنند در فضای هنری. در واقع دیدن صداهای گوناگون در تئاتر، سینما و رمان می‌تواند به ایجاد فضای دموکراتیک در جامعه هنری کمک کند. اساسا جایزه دادن یک سنت پسندیده است که حتی روی رابطه خانواده‌ها و بر روحیه جوان‌ها تاثیر می‌گذارد و روی تصحیح افکار نویسندگان ما اثرگذار است. این گفت‌وگو و گفتمانی که بین نویسنده و داور - هر دو نمایندگان طیف خودشان هستند - به ارتقاء بحث هنری کمک می‌کند تا روز به روز ما بتوانیم در واقع توقعمان را از خودمان و از نویسندگان تئاتر بالا ببریم و برسیم به جایی که مثلا به جایی برسیم و مسایل اغنایی هنری را با آسودگی خیال پیش ببریم.

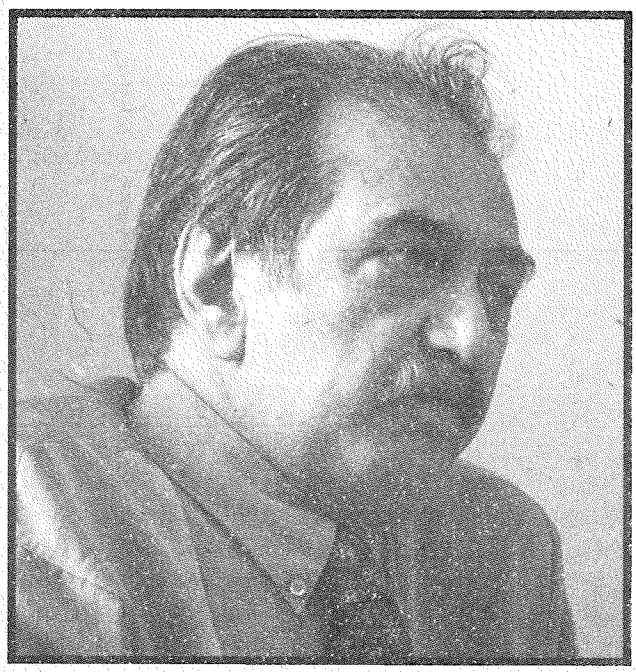
من از یک جهان شاید آرمانی صحبت می‌کنم که با چند صدایی جامعه هنری لازم و ملزوم هم هستند. این امکان ندارد که مثلا در فضا هنرمندان بتوانند مسایل خودشان را پیش ببرند. بلکه پرداختن به این جوایز و معرفی نویسندگان و رودررویی آنها با جامعه هنری، خود دلالت بر چند صدایی شدن می‌کند. همه می‌توانند حرف خود را از طریق یک اثر هنری بزنند، و حالا جامعه درباره این صداها داوری می‌کند.

■ شما علاوه بر این جایزه در چندین جایزه ادبی دیگر نیز داور بوده‌اید، تفاوت عمده جایزه ادبیات نمایشی با جوایز داستان‌نویسی در چیست؟

اینها اشتراکاتشان بیشتر است. اما در مورد تفاوت باید بگویم که من یکباره با یک گونی پر از نمایشنامه روبه‌رو شدم که از خانه تئاتر به خانه‌ام فرستاده بودند. ابتدا فکر کردم که چطور می‌توانم این همه نمایشنامه را بخوانم، از این بابت وحشت کردم. دانستم خواندن این همه متن چقدر طول می‌کشد. وقتی شروع به خواندن کردم، دیدم خواندنش شدنی است. چون برخی از متن‌ها را خیلی زود می‌شود مرور کرد و تعدادی را باید با دقت بیشتر خواند.

■ اینکه متن‌های چاپ نشده کدگذاری شده بود.

به طور طبیعی آنهایی که چاپ نشده بود، کدگذاری شده بودند که برایم خیلی خوب بود. من فهمیدم این نمایشنامه کوتاه یا بلند کار چه کسی هست. بنابراین قضاوت با اعصاب راحت و بدون هیچ پیش‌داوری و بدون اما و اگر صورت می‌گرفت. به هر کار نمره‌ای می‌دادم؛ بعد متوجه شدم که خیلی زود بسیاری از کارها از دور خارج می‌شوند چون نمره پایین گرفته‌اند.



■ کارها چطور بودند؟

به مرور متوجه شدم که برخی از کارها خواندنی هستند و تعدادی از آنها تئاتر بودند،تئاتر. تعدادی هم تئاتر نبود. تعدادی داستان کوتاه بود. شاید هم رمان بود که به صورت گفتم، گفت نوشته شده بود. با تعریف‌های خودم تئاتر با داستان کوتاه فرق می‌کند. امکانات صحنه با امکانات متن باید عجین باشد و به ندرت ما نمایشنامه‌هایی داریم که نیاز به امکانات صحنه ندارد. مثلاً چشم به راه گودو یک داستان است اما متن به قدری قوی است که تو می‌توانی آن را به نمایش در بیاوری. ولی تعداد زیادی از نمایشنامه‌هایی که خواندم در شرایطی نبود که لزوما تئاتر باشند. خیلی از آنها داستان کوتاه و بلند بودند.

■ آیا وضعیت مطلوبی در کل در میان نمایشنامه‌ها حاکم بود؟

امسال رکود و اوجی ندیدم. نه نمایشنامه‌ها آن‌قدر قوی بود که بتوانم روی سر بگذارم و حلوا حلوایش بکنم، و نه آن قدر ضعیف که نشود آنها را خواند. بلکه در حالت نرمال بود. در واقع بیشتر گویی که در بسط‌ها و گسترش خودش بود. من نمایشنامه شاهکار ندیدم و نمایشنامه‌ای هم ندیدم که مرا بیزار کند.

■ بودن چه عواملی باعث می‌شود تا نمایشنامه‌ها در حالت معمولی و متوسط قرار نگیرند و شاهد اوج گرفتن آنها باشیم؟

عوامل مختلفی در این مسأله دخالت دارد. اگر همه جانبه بخواهیم نگاه کنیم می‌توانیم به عنوان مثال از فرانسه یا انگلیس نام ببریم که سال‌هاست مسایل ما را پشت سر گذاشته‌اند. برحسب تصادف تو می‌بینی که آدم‌های به اصطلاح

قدر قدرت و خیلی نام‌آور و حرفه‌ای وارد میدان نشـده‌اند. در کشورهای جهان سـومی شانس، تصادف و اتفاق بر مسـایل اجتماعی، سیاسـی و اقتصادی تاثیرگذار اسـت. به همین دلیل ما در سال‌هایی می‌بینیم که یکباره دچار رکود هستیم.

نویسندگان همواره هم باید پاسخ زمانه خودشان را بدهند و هم باید پاسـخ بلند مدت و تاریخی خودشان را بدهند. هنرمند همواره دو نقش را در زندگی بازی می‌کند. تعداد زیادی از نمایشنامه‌های ما به دلایل گوناگون اصلا دیده نمی‌شوند. کمبود سالن، وزارت ارشاد، تلویزیون، نحوه آموزش ما در مراکز آموزش تئاتر، سینما و داستان و غیره و ذلک بر آنها تاثیرگذار است.

جامعه‌ای که محافظه‌کار بشود، هنرش را از دست می‌دهد. همین باعث می‌شود که به اشاعه سمبولیسم در تئاتر، سینما و رمان دامن بزند و آن را تقویت کند. در مجموع یک عامل نیسـت که تئاتر ما را به رکود می‌کشاند یا دچار اوج و حضیض می‌کند.

■ امسال چهره شاخصی هم در جایزه ادبیات نمایشی هست؟

در میان آنهایی که آثارشان چاپ نشده است، تعدادی غلط‌های املایی زیادی داشـتند. البته از همین غلط‌ها حدس می‌زنم که کار جوانترها باشند. چیزی حدود ۱۰ تا ۱۵ متن سرشار از غلط املایی بود. تعدادی هم کار متوسط بود که نمی‌توانست بیانگر یک چهره‌ی شـاخص باشد. شاید همین نویسندگان در آینده بنا بر زحمت و تلاششان یک چهره‌ی شاخصی بشوند.

بنابراین چهره‌ی شاخصی ندیدم.

■ در میان چاپ شده‌ها؟

یکی دو سه تا یشان هست.

■ جوان‌هایی که می‌شود به آنها اعتنا کرد؟

بله. هیچ کس نمی‌تواند پیش‌بینی کند که چه اتفاقی برای آینده می‌افتد. ساراماگو در ۶۵ سالگی تازه شروع می‌کند به نوشتن و در ۷۵ سالگی نوبل ادبیات می‌گیرد. ما در دنیای ادبیات چنین پدیده‌هایی داشـته‌ایم. بنابراین بایـد روی قضاوت‌هایمان به روشنی و قطعی تجدیدنظر کنیم.

■ چـه توصیه‌هایی دارید که پس از جایزه برنامه‌هایی برای حمایت و راهنمایی چهره‌های جوان وجود داشته باشد تا بتوان آنها را در مسیر درست نویسندگی قرار داد؟

چون من در درون صنف تئاتر نیستم و از بیرون به آن نگاه می‌کنم، فکر می‌کنم همین که این‌ها دارند جایزه می‌دهند یک کار بسیار بزرگ انجام می‌دهند. اما اگر امکاناتی باشـد مانند یـک تالار کوچک که برخی از این آثار به صورت نمایش عمومی دربیاید بین اعضای داخلی خودشان، خیلی خوب است. هر کسی این شانس را داشته باشد که یکبار نوشته‌اش را روی صحنه ببیند، برایش خیلی خوب است. ما باید با نگاه واقع‌بینانه جوانان را تشویق کنیم. نمی‌توانیم جوانی را تشویق کنیم که وزنه سنگینی را بردارد که از ترس تکرار این رکوردشکنی برای همیشه دست از نوشتن بـردارد. نمی‌دانم خانه تئاتر یک تالار کوچک برای تمرین و اجرا دارد یا خیر؟

اگر داشـته باشد خیلی در حک و اصلاح این متون می‌تواند تاثیر داشـته باشد. این متون پس از اصلاح می‌توانند چاپ بشوند و در سطح وسیع‌تر مطرح بشوند. باید جمله‌هایی اصلاح بشود تا در دهان بازیگر بچرخد. ما در نوشتار خیلی راحت از یک متن بد صرف‌نظر می‌کنیم. در حالی که در صحنه اگر یک متن بد باشد آن را نمی‌شود ورق زد و باید سالن را ترک کنی و بروی پی کار خودت. فکر می‌کنم آزمون و خطا برای بچه‌ها خیلی مفید است.

■ چاپ نمایشنامه چقدر در روند نمایشنامه‌نویسی رو به رشد ما تاثیر دارد؟

از نظرم خیلی موثر است. چاپ نمایشنامه برای عمومی کردن متن و هنر نمایشنامه‌نویسی و حتی بازیگری و اشاعه هنر تئاتر موثر است. در جامعه ما خیلی‌ها مجال تئاتر دیدن ندارند اما با خریدن یک نمایشـنامه می‌توانند از مضمون آن با اطلاع شوند. شاید تیراژ یک کتاب ۲۰۰۰ نسخه باشد، اما این کتاب در یک کتابخانه توسط دهها تن خوانده می‌شود و همین خود به تکثیر یک متن در همین افراد جامعه کمک می‌کند.

چاپ نمایشنامه برای عمومی کردن متن و هنر نمایشنامه‌نویسی و حتی بازیگری و اشاعه هنر تئاتر موثر است. در جامعه ما خیلی‌ها مجال تئاتر دیدن ندارند اما با خریدن یک نمایشنامه می‌توانند از مضمون آن با اطلاع شوند

گفت‌وگو با دکتر قطب‌الدین صادقی، عضو هیأت داوری نمایش نامه‌های صحنه‌ای

توقع ما از نسل امروز بالاتر رفته است

دکتر قطب‌الدین صادقی، یکی از داوران سومین دوره جایزه ادبیات نمایشی است. او سال‌ها در زمینه ترجمه متون نمایشی، تدریس و کارگردانی فعال بوده است. نقدها و پژوهش‌ها و مقالات را نیز باید به این همه تجربه فراوان و ماندگار اضافه کرد.
صادقی به دور از هیچ ملاحظه‌گری و با زبانی رک درباره مسایل روز تئاتر صحبت می‌کند. او برای دانشجویان و نسل جوان با دلسوزی حرف می‌زند و دلش می‌خواهد که آینده روشن‌تری پیش‌روی تئاتر و فرهنگ ایرانی قرار بگیرد. گفت‌وگوی ما را با او در این خصوص بخوانید:

■ **فکر می‌کنم که از اولین دوره، نقشی در برگزاری جایزه ادبیات نمایشی داشته‌اید.**

نه، من از دوره دوم داور این جایزه شدم که در دوره سوم نیز باز به دعوت کانون نمایشنامه‌نویسان داور این جایزه شده‌ام.

■ **آیا دوره سوم نسبت به دوره‌های قبلی تغییری هم داشته است؟**

بله، قدم‌ها رو به جلو بوده است. از نظر تکنیکی جلوتر بوده است. تکنیک‌های متنوع‌تری را در آثار نمایشی می‌بینیم. اما زمانی که به نثر ادبی نظر می‌اندازیم، اشکالات متن‌ها بارزتر می‌شود. نویسندگان ما در ارتباط بی‌واسطه با زندگی روزمره هستند و در ارتباط با واسطه با ادبیات کلاسیک خود نیستند. همچنین احساس می‌شود که اندیشه در آثار امروز جوانان کمتر شده است و نمایشنامه‌ها به لحاظ اندیشه اجتماعی نیز کم جان‌تر شده‌اند. این آثار اغلب بازتاب روانشناسی روزمره است که در سیکل عقلانیت از یک نظرگاه بزرگ بازمانده است.

گویی این آثار کپی دوباره زندگی است بدون آنکه غربال شده باشد. بنابراین فقدان اندیشـــه در این آثار کاملا محسوس است. من می‌ترسم که این رویکرد به نمایشنامه‌نویسی باعث شود که تئاتر مرکزیتش را از دست بدهد.

■ **این موضوع را بیشتر برایمان تحلیل می‌کنید.**

تئاتر یک دستگاه فکری است. مردم با هدف اندیشیدن و نه فقط برای تفریح به تئاتر می‌آیند. اندیشه در آثار امروز کمی لق شده است و به لحاظ بعد اجتماعی، تفکر و اندیشگی این آثار سبک شده‌اند.

نمی‌خواهم توهین بکنم، اما این آثار بیشتر شبیه سریال‌های تلویزیونی شده‌اند و تکرار زندگی روزمره است. زندگی فرهنگی و اجتماعی قابل توجهی که در دهه‌های قبل در ادبیات نمایشی ما رواج داشت، امروز دارد از دست می‌رود.

■ **آیا نویسنده درخوری در دوره سوم حضور نداشته است؟**

چند تا نویسنده خوش قلم در میان این آثار شناخته‌ام. خیلی خوشحالم، می‌شود پیش‌بینی کرد از این تعداد ۲۰ نفر هستند که مایه‌های امید ما خواهند بود.

یقینا ناامید نیستم و می‌دانم که با کار و تلاش می‌توانند آینده‌دار بشوند. درست است که در حال حاضر خرده‌گیرهایی به آنها دارم که اگر طور جدی به آن توجه نشان بدهند، می‌توانند در آینده آثار درخشانی را خلق کنند.

■ **شـــما در جوایز ادبیات نمایشـــی با عناوین دیگر هم حضور داشته‌اید، تفاوت این جایزه با آنها در چیست؟**

ما در جایزه ادبیات نمایشی خانه تئاتر دارای چند بخش مجزا هستیم. کوتاه، بلند،

گفت‌وگو با جمشید خانیان، عضو هیأت داوری بخش نمایش‌نامه‌نویسی صحنه‌ای

این متن‌ها نتیجه‌ی ادبیات نمایشی ما نیست

جمشید خانیان نمایشنامه‌نویس، داستان‌نویس و پژوهشگر است. او برای کودکان و بزرگسالان می‌نویسد. بچه‌ی آبادان است و بزرگ شده بندرعباس در دوران جنگ تحمیلی. امروز هم در اصفهان زندگی می‌کند و گاهی نیز مرتکب آمد و شد به تهران می‌شود؛ حتماً برای چاپ آثارش یا همین جایزه‌ها و اجراها و غیره.
در سی و دو سالگی اولین مجموعه داستانش را منتشر کرده و در سی و شش سالگی اولین رمان خود را چاپ کرده است. از سال ۶۶ و بیست و شش سالگی نمایشنامه‌های بابور، عشق سال ریکن، روی نی‌بندی، پرگار و چهارمین نامه را نوشته و منتشر کرده است.

■ نحوه داوری شما در سومین دوره جایزه ادبیات نمایشی به چه شکلی بوده است؟

به هر حال یک سری متون در بخش‌های مختلف که دربرگیرنده آثار چاپ شده سال ۸۶ و آثار کوتاه و بلند چاپ نشده صحنه‌ای بود، در اختیارمان قرار گرفت. همچنین نمایشنامه‌های مربوط به کودکان و نوجوانان و طرح‌های خیابانی نیز به داوران داده شد. ما بر اساس نمره دادن به ۵ عنصر اولیه متن برای هر نمایشنامه، آثار منتخب خود را به دبیرخانه جایزه معرفی کردیم. شخصیت‌پردازی، ایجاد موقعیت‌های دراماتیک، دیالوگ‌نویسی و زبان نمایشنامه، موضوع و ساختار ازجمله عناصر مدنظر برای همه داوران بوده که به هر عنصر ۲۰ امتیاز و در مجموع ۱۰۰ امتیاز برای هر نمایشنامه در نظر گرفته شده است.

■ چگونه و با چه کسانی آماده برای داوری این جایزه شدید؟

فکر می‌کنم من به اتفاق دکتر قطب‌الدین صادقی، محمد چرمشیر (البته وی از داوری انصراف داده است)، کوروش نریمانی و محمد محمدعلی به دعوت کانون نمایشنامه‌نویسان خانه تئاتر برای داوری سومین دوره جایزه ادبیات نمایشی دعوت شده‌ایم. ما در روز دوشنبه ۷ اردیبهشت طی جلسه‌ای قرار است که به یک جمع‌بندی درباره نامزدهای نهایی برسیم و در روز ۱۶ اردیبهشت ماه نیز برندگان ما اعلام خواهند شد.

■ به نظر شما چه ضرورتی در برگزاری این نوع جوایز ادبی هست؟

به هر حال کل این مسابقات و این جوایز به طور سالانه در حوزه‌های مختلف ادبیات و هنر برگزار می‌شود که در مجموع یک اتفاق مثبت و خوب است. این مسابقات فضایی ایجاد می‌کند که به تمام حوزه‌های ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی کمک می‌کند تا برای تولیدات فرهنگی بازار گرمی شود و توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند.

منتها در حوزه ادبیات نمایشی کمتر از ادبیات داستانی و شعر، مسابقه و جایزه برگزار می‌شود که همین باعث می‌شود که این جایزه را کاملاً مثبت ببینیم

■ نظرتان درباره کتاب‌های نمایشنامه چاپ شده در سال ۸۶ چیست؟

نمی‌توان این آثار را ماحصل ادبیات نمایشی امروز ما دانست و از آن این

تلقی را داشت که این آثار نتیجه ادبیات نمایشی ماست.

■ به نظر می‌رسد که مخاطب نمایشنامه خیلی کمتر از شعر و داستان باشد و جایزه تا حدی می‌تواند معرف این آثار به مخاطبان بیشتری باشد.

قطعاً همین طور است. متن نمایشی به هر حال مخاطب عام کمتری دارد و مخاطب آن بیشتر دانشجویان تئاتر و گروه‌های نمایشی در سراسر کشورمان است و همین باعث شده تا مخاطب عام کمتری داشته باشد.

■ با توجه به اینکه در چند جایزه دیگر هم داور بوده‌اید، نحوه برگزاری و کلاس جایزه ادبیات نمایشی چه تفاوت‌هایی با آن جایزه‌ها دارد؟

بزرگترین امتیازی که این جایزه دارد وابسته به هیچ نهاد و سازمان دولتی نیست و کاملاً آزادانه و مستقل برگزار می‌شود و داوران نیز رأی و نظر خود را در مورد برگزیده‌ها اعمال می‌کنند.

■ اینکه حامی دولتی دارد، چه تأثیری بر آن می‌گذارد؟

شاید مورد حمایت مرکز هنرهای نمایشی باشد، اما هیچ دخالتی در نحوه برگزاری و داوری آن نمی‌شود.

■ آیا مشخصه‌های دیگری هم دارد؟

بله، ما به لحاظ تکنیک و حرف تازه داشتن با موضوعیت باز تمام متن‌ها را مورد کنکاش و داوری قرار داده‌ایم. این موضوعات، ویژه و مناسبتی و سفارشی نیستند. بزرگترین ویژگی این جایزه هم این است که می‌توان به آرای آن اتکا کرد و به آثار انتخابی‌اش مطمئن بود.

اغلب در برگزاری جوایز ادبیات نمایشی حمایت‌ها و دخالت‌های دولتی در محوریت دادن به موضوعات و در ادامه رأی دادن‌ها مداخله دارد، اما در برگزاری جایزه ادبیات نمایشی از همان جلسه‌ی اول که داوران را دعوت به کار کردند، در انجام داوری‌ها لحاظ شده است.

ما حتی در بررسی موضوع‌ها به دنبال این نیستیم که آیا نویسنده از خطوط قرمز عبور کرده است یا خیر، بلکه هدف ما بررسی این نکته است که موضوع تا چه حد نو و دارای عمق و ژرفای بیشتری است.

■ جمع‌بندی شما از مجموع آثار چیست، منظورم متن‌های چاپ شده و چاپ نشده است؟

باز هم تکرار می‌کنم که این آثار نمی‌تواند نماینده ادبیات نمایشی ما باشد. در هر دو قسمت اغلب آثار خوب نبوده و ضعیف بودند. البته در چاپ شده‌ها آثار خوب بیشتر است و در چاپ نشده‌ها آثار خوب هم دیده می‌شود. اما به نظرم در نگاه کلی آثار ادبیات نمایشی سال گذشته امیدوارکننده نیست.

■ علت این وضعیت را در چه عواملی می‌بینید؟

ما در اولین جلسه هیأت داوران به این نتیجه رسیدیم که نویسنده‌های ما کنجکاو و جست‌وجوگر نیستند و عموماً به موضوعات به شکل آرمانی نگاه می‌کنند. حاصل این روند عدم برقراری ارتباط با مخاطب است. ما انگار نگاه درستی با دنیای پیرامونمان نداریم. بچه‌های ما خیلی کم می‌خوانند، خیلی کم می‌بینند و خیلی کم می‌نویسند. این اتفاق در دهه‌های گذشته کشورمان نمی‌افتاد. بچه‌ها در دهه‌های گذشته خیلی روشن‌تر و دقیق‌تر در جوایز ادبی شرکت می‌کردند.

■ در دهه‌های گذشته مثلاً در دهه‌ی ۳۰ و ۴۰ خورشیدی برخی از جوایز ادبیات **نمایشی باعث معرفی نمایشنامه‌نویسانی مانند علی نصیریان و عباس نعلبندیان به جامعه تئاتری ما می‌شد. آیا سومین دوره جایزه ادبیات نمایشی نیز می‌تواند چهره‌های شاخصی را به تئاتر ایران معرفی کند؟**

همین جایزه در دوره سوم برگزاری‌اش یکی، دو چهره شاخص را می‌تواند معرفی کند. چند تا کار هست که نویسندگانش مشهور نیستند یا کمتر از آنها آثاری را دیده‌ایم. به هر حال نمایشنامه‌های در خور توجهی را چاپ و منتشر کرده‌اند. فکر می‌کنم در میان چاپ نشده‌ها هم که ما از نام و نشان آنها بی‌اطلاعیم، چهره‌های شاخصی با حرف‌های تازه باشند.

■ می‌دانم آن طور که باید و شاید از وضعیت نمایشنامه‌ها خرسند نیستید، چه توصیه‌های کارآمدی دارید تا وضعیت نمایشنامه‌نویسی ما دوباره با شکوفایی و رونق روبه‌رو شود؟

این اتفاق زمانی می‌افتد که مثل حلقه‌های یک زنجیر همه عوامل مؤثرش وجود داشته باشد. یک زنجیره اجتماعی پشت این قضیه وجود دارد و در واقع به شرایط اقتصادی، اجتماعی و سیاسی ما مرتبط است. تمام این شرایط موجب می‌شود که یک نویسنده بتواند آثار خوبی را خلق کند؛ یک نویسنده در حاشیه شغلش انتظار چهره‌های جدید و جریان‌های جدید دارد.

ما باید به سمت حرفه‌ای شدن برویم. یک نمایشنامه‌نویس باید از این راه

امرارمعاش کند تا ادبیات نمایشی ما از حاشیه به متن بیاید، ما از سال‌ها پیش با یک روند نه چندان امیدوارکننده‌ای در عرصه ادبیات نمایشی روبه‌رو بوده‌ایم و الان احساس می‌کنم که سیر قهقرایی را طی می‌کنیم و تا حلقه‌های این زنجیر فراهم نشود، نمی‌توان ادبیات نمایشی حرفه‌ای را در جامعه ایجاد کرد.

■ **ما در سرزمینی زندگی می‌کنیم که به خصوص در دو، سه دهه‌ی اخیر انقلاب، جنگ تحمیلی، سازندگی، اصلاحات و غیره که نقش مؤثری در اجتماع و ایرانی داشته است و نیز تهدیدهای اقتصادی و انرژی اتمی و غیره و ذلک بستر لازم را برای ارائه موضوعات گوناگون در اختیار نویسندگان ما قرار نمی‌دهد. چرا هنوز به طور جدی به این موضوعات توجه نمی‌شود و اگر هم نگاهی باشد خیلی محدود و زودگذر بوده است؟**

عموماً آسیایی‌ها و به ویژه ما ایرانی‌ها آن قدر موضوع برای تبدیل کردن به قصه و نمایشنامه داریم که حد ندارد. همین که از خانه پا به بیرون می‌گذاریم، قدم به قدم موضوع برای گفتن پیش پایمان قرار دارد. با آنکه موضوع زیاد داریم اما این برای خوب نوشتن کافی نیست. من باید به تک تک موضوعات مورد علاقه‌ام فکر کنم و برای نوشتن یک نمایشنامه با دقت وقت بگذارم.

من باید به لحاظ مادی و اقتصادی تأمین باشم تا چنین وقتی برای فکر کردن و نوشتن مهیا شود. امروز نمی‌توان کنج خانه نشست و شروع کرد به نوشتن یک نمایشنامه. نویسنده باید تحقیق و پژوهش کند و آن قدر با موضوعش در ذهن بازی کند تا رفته رفته نوشتن آغاز شود. فکر نیاز به زمان و فرصت دارد. با موضوعات که نمی‌توان یک زنجیره را درست کرد، باید تمام عوامل مهیا شود. مخلص کلام، نمایشنامه‌نویس ما باید شکل حرفه‌ای به خود بگیرد.

■ **چه چیزی باعث می‌شود که نویسندگان ما مسیر حرفه‌ای شدن را طی نکنند؟**

حرفه‌ای شدن این است که ما خیلی جدی‌تر به مقوله نمایشنامه‌نویسی و داستانی بپردازیم. اما در کشور ما در دوران جوانی عده‌ای نویسنده بنابر شور و حال و هیجان آثاری را خلق می‌کنند و بعد دیگر دست از نوشتن برمی‌دارند. در صورتی که هرگز به مرحله پختگی نوشتن نمی‌رسیم و برای همین نمی‌توانیم آثار خوبی را خلق کنیم. همین فاصله گرفتن از روند رو به پختگی مانع از بروز نمایشنامه‌نویسی حرفه‌ای در کشورمان شده است.

■ **حمایت‌های دولتی در زمینه ایجاد حرفه نمایشنامه‌نویسی مؤثر است یا اصرار خود اشخاص به شکل کاملاً خصوصی؟**

باید حمایت‌های دولتی در زمین تئاتر وجود داشته باشد. در ضمن باید حرفه‌ای شدن نمایشنامه‌نویس و نمایشنامه‌نویسی به عنوان شغل در جامعه‌ی ما تعریف شود. نمایشنامه‌نویس باید شاغل این شغل باشد مثل جوشکار و مونتاژکار که برایش امکانات، بیمه و حداقل و حداکثر دستمزد تعریف شده است، باید این موارد نیز برای شغل نمایشنامه‌نویسی تعریف شود. همان طور که امروز برای هر شغلی صنفی وجود دارد، باید برای نمایشنامه‌نویسی نیز صنف وجود داشته باشد.

■ **آیا کانون نمایشنامه‌نویسان خانه تئاتر می‌تواند این شرایط و تعریف حرفه‌ای بودن را ایجاد کند؟**

بله، در صورتی که امکانات چنین چیزی را داشته باشد. انجمن کتاب کودک و نوجوان یک صنف حرفه‌ای است، سینماگرهای ما هم امروز به مفهومی واقعی دارای صنف هستند. باید حمایت‌های دولتی باشد تا فضا و امکاناتی ایجاد شود به این منظور که هنرمند نیز مانند هر شهروندی از شغل خود تعریف مشخص داشته باشد. ما زمانی که به دنبال اجاره کردن یک خانه هستیم، باید به جای شغل نویسندگی از شغل آزاد بهره‌مند شویم چون شغل ما در جامعه شناخته شده نیست.

ما باید به شکل قانونی از طریق همین کانون‌ها و انجمن‌ها خواسته‌های خود را مطرح کنیم. امیدوارم که روزی نمایشنامه‌نویسی هم در کشورمان یک شغل شود.

■ **نکته آخر؟**

در هر صورت نظر کلی‌ام این است که این نوع جوایز ماندن و بودنش بهتر از نبودشان با تمام نقاط ضعف است. باید جوایزی با خصوصیت جایزه ادبیات نمایشی کانون نمایشنامه‌نویسان خانه تئاتر باشد که در آن وجوه مثبت بسیار زیاد و بارزتر است. امیدوارم که در جوایز دولتی نیز چنین نحوه و روندی برقرار شود تا براساس این نوع چارچوب و قواعد که سرلوحه هم هست، بتوانند در رشد و اعتلای فرهنگی جامعه موفق و مؤثر باشند.

در هر صورت نظر کلی‌ام این است که این نوع جوایز ماندن و بودنش بهتر از نبودشان با تمام نقاط ضعف است. باید جوایزی با خصوصیت جایزه ادبیات نمایشی کانون نمایشنامه‌نویسان خانه تئاتر باشد که در آن وجوه مثبت بسیار زیاد و بارزتر است. امیدوارم که در جوایز دولتی نیز چنین نحوه و روندی برقرار شود

گفت‌وگو با کوروش نریمانی، عضو هیأت داوری بخش نمایشنامه نویسی صحنه‌ای:

نمایشنامه‌نویسان ما با انگیزه‌ی کمتری دست به قلم می‌برند

کوروش نریمانی، نمایشنامه‌نویس کارگردان و بازیگر است. او به طنز و کمدی بیشتر از هر ژانری بها می‌دهد. برای رادیو و تلویزیون هم کار کرده است. اما او یک تئاتری شناخته شده است. شب‌های آوینیون از او یک چهره‌ی قابل اعتنا ساخت، که نریمانی با والس مرده‌شوران و دن‌کامیلو بیشتر بر حضور مجربانه‌اش تاکید کرد. شوایک و هتل پلازا دو کار دیگر او هستند. او می‌نویسد و کارگردانی می‌کند، و همین باعث می‌شود که در طول تمرین‌ها بتواند در تکامل متن بکوشد.

■ شما در دور اول و دوم جایزه ادبیات نمایشی یک شرکت‌کننده بودید، در آن دوره‌ها چه مقامی را کسب کردید؟

در دور اول با نمایشنامه شب‌های آوینیون و در دور دوم با نمایش والس مرده شوران شرکت کردم که در هر دو دوره مقام سوم را کسب کردم.

■ حالا که داور دور سوم شده‌اید، با چه معیارهایی، قضاوت درباره آثار شرکت‌کننده‌پرداخته‌اید؟

ما طبق معمول بخش اعظمی از معیارهایمان را با هیأت داوران و گردانندگان جایزه به توافق رسیده‌ایم. ۷ آیتم داریم که می‌شود به آنها امتیاز داد.

دیالوگ، شخصیت‌پردازی، خلق موقعیت‌های دراماتیک، موضوع و ساختار از جمله مواردی است که به آنها امتیاز می‌دهیم. به جز نویسندگان آثار چاپ شده مابقی نویسندگان به دلیل کدگذاری متن‌ها برایمان نامشخص هستند. حالا بسته به نگاه داوران است که به این آثار چگونه امتیاز داده باشند.

■ آیا تا به حال داور جایزه‌های دیگر هم بوده‌اید؟

بله. دو سال پیش در جشنواره بانوان از بین ۹۰۰ متن متقاضی باید تعدادی را برای بازبینی و حضور در جشنواره انتخاب می‌کردیم. یک دوره هم در جایزه اکبر رادی برای جشنواره دانشگاهی داور بودم و سه چهار مورد هم به مناسبت‌های مختلف داور شده‌ام.

■ این جایزه با جوایز دیگر ادبیات نمایشی چه تفاوتی دارد؟

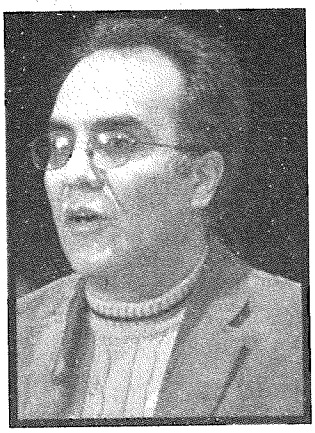
یک تفاوت بسیار اساسی و شیرین دارد که با کمال افتخار تا این شکلی برگزیدگان را انتخاب کند، هر کاری از دستم بربیاید برای برگزاریش انجام می‌دهم چون جایزه مختص صنف نمایشنامه‌نویسی است. بنابراین فرقی نمی‌کند که شرکت‌کننده یا داور باشی.

نظر شخصی‌ام این است که در این جایزه پنج شش نفر از دوستان همکار، چه پیشکسوت و چه هم‌سن و سال، بدون آن که اسمی بالای نمایشنامه باشد، نظرشان را می‌گویند. این باعث می‌شود تا جایزه ادبیات نمایشی با جایزه‌هایی که با نگاه اداری حاکم گردانده می‌شود، بسیار متفاوت باشد چون در آنجا کمتر نگاه تخصصی برای داوری وجود دارد.

در این جایزه داوران نظر بی‌غرض و صنفی خود را ارائه می‌کنند. اینکه می‌توانیم در یک فرصت کارهای همدیگر را بخوانیم خودش بزرگترین نعمت

گفت‌وگو با دکتر فرزان سجودی، عضو هیات داوری بخش ترجمه‌ی نمایشنامه و ترجمه و تالیف پژوهش ادبیات نمایشی

مرورهای مطبوعاتی، جایگزین پژوهش



دکتر فرزان سجودی عضو هیأت داوری بخش ترجمه نمایشنامه، مقالات و پژوهش‌های جایزه ادبیات نمایشی خانه تئاتر با اشاره به سطح کیفی پایین آثار ارائه شده برگزاری این جایزه را در صورت برنامه‌ریزی مناسب و جدی گرفته شدن از طرف دست‌اندرکاران برگزاری آن، مؤثر دانست.

■ سطح کیفی آثار حاضر در بخش ترجمه نمایشنامه، مقالات و پژوهش‌های ارائه شده چگونه بود؟

در بخش مقالات ما تا یک سطح قابل قبول فاصله زیادی داریم و بخش اعظم مقالات پژوهشی نیستند و اکثرا مرورهای مطبوعاتی هستند که با مقوله پژوهش فرق دارند. یکی از مشکلات عمده‌ی ما در بخش مقالات این است که فصلنامه‌های تخصصی ادبیات نمایشی و درام نداریم و کارهای دانشگاهی نیز به صورت پراکنده منتشر می‌شوند. به طور کلی مقالات حتی به لحاظ کمی نیز در سطح پایینی قرار داشتند. بخش کتاب‌های پژوهشی نیز که برای ارزیابی به دست ما رسید به دو دسته تألیفی و ترجمه تقسیم می‌شد که در بخش ترجمه پژوهشی تنها دو اثر به دست ما رسید که به خاطر تعداد کم قابل ارزیابی نبودند. در بخش تألیف هم مشکل موجود در بخش مقالات به چشم می‌خورد. تألیفات روشمند، استدلالی و حاوی مطالب بنیادی خیلی اندک بود و انتظاری که از جامعه ایران با داشتن بیش از ۱۰ دانشگاه می‌رود بیشتر از این آمار است.

در بخش ترجمه نمایشنامه هم دو معیار مدنظر قرار گرفت. ترجمه نمایشنامه ویژگی‌های خاص خود را دارد چون مبتنی بر گفتگوی مستقیم شخصیت‌ها از اقشار مختلف جامعه است و مترجم باید دانش گسترده‌ای از منبع زمان داشته باشد که البته این کار سختی است.

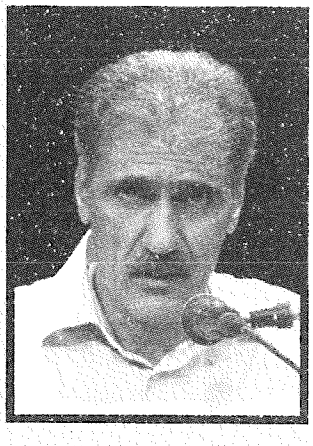
در این راستا ما پیشنهاد برگزاری کارگاه‌های تخصصی در این زمینه را دادیم. معیار دومی که در بخش ترجمه مد نظر بود، انتخاب متن برای ترجمه بود. تشخیص ضرورت و موضوعیت ترجمه و کمک به حوزه اجرایی نمایش از ویژگی‌هایی است که مترجم باید برای انتخاب اثر مورد توجه قرار دهد. با توجه به کارهای موجود در حوزه ترجمه نمایشنامه باید کار آموزشی و کارگاهی گسترده‌ای انجام دهیم و این داوری‌ها به نوعی می‌تواند آسیب‌شناسی درستی در این راستا باشد. البته قصد ندارم کاستی‌ها را به افراد نسبت دهم بلکه به دستگاه پژوهشی که همه ما در گیر آنیم نسبت می‌دهم.

■ آیا برگزاری جایزه ادبیات نمایشی و برنامه‌هایی این چنین می‌تواند در درازمدت تأثیر مثبتی بر این روند داشته باشد؟

بستگی دارد چقدر این کار را جدی بگیریم و به جامعه پژوهشگران منتقل کنیم. جشنواره‌ها نوعاً مراسم آیینی هستند ولی این مراسم نیز در جایگاه خود مهم‌اند ولی اینکه بتوانند هر ساله به صورت جدی‌تر برگزار و شور و انگیزه در خانواده و اهالی خود ایجاد کنند بحث دیگری است. برگزاری این جایزه در ماهیت خود بد نیست زیرا جای خالی خیلی از جایزه‌های ادبی و هنری در عرصه فرهنگ و هنر ما خالی است ولی باید با مدیریت و هدایت و اداره درست باشد تا هنرمندان نیز آن را جدی بگیرند.

گفت و گو با یدا... آقاعباسی،داور بخش ترجمه و پژوهش ادبیات نمایشی

تنوع در ترجمه



یدالله آقاعباسی یکی از داوران بخش ترجمه و مقالات و پژوهش جایزه ادبیات نمایشی خانه تئاتر وضعیت ترجمه نمایشنامه را بهتر از پژوهش دانست و دلیل ضعف در بخش پژوهش را نبود آموزش مناسب ذکر کرد.

■ سطح کیفی آثار حاضر در بخش ترجمه نمایشنامه و مقالات و پژوهش جایزه ادبیات نمایشی خانه تئاتر چطور بود؟

سطح کیفی آثار خوب بود. این روند به طور طبیعی اتفاق افتاده است. اگر ۱۵ سال پیش این جایزه را برگزار می‌کردیم با متون خوب کمی مواجه می‌شدیم و ناشرین هم از چاپ نمایشنامه‌ها استقبال نمی‌کردند. کار مترجمان و نویسندگان پیشرفت خوبی داشته و این امر انتخاب‌ها را مشکل کرده بود.

اگر کسی انتخاب می‌شود نشانگر این نیست که باقی آثار خوب نبودند بلکه تقریبا همه آثار متقاضی این بخش ارزشمند بودند و شاهد پیشرفت خوبی در ترجمه بودیم البته در سال‌های گذشته هم ترجمه‌های خوبی توسط اساتید و مترجمان برجسته عرصه ترجمه نمایشنامه داشته‌ایم.

■ آیا در آثار ارزیابی شده مترجمان زبان مبدأ را مورد توجه قرار داده بودند یا نه؟

باید متون هر زبان با ترجمه مورد بررسی قرار گیرد. در جایزه ادبیات نمایشی بررسی با متون مبدأ وجود نداشت. بنده متن را به عنوان اثری که در مقابلمان است مورد بررسی قرار دادم و اینکه تا چه حد می‌تواند به زبان اصلی نزدیک باشد. ویژگی هایی نظیر ضرورت ترجمه‌ها و رعایت تنوع در ترجمه را مورد توجه قرار دادم. متأسفانه آفتی که پیش از این ترجمه‌ها گرفتارش بودیم یکنواختی ترجمه بود که در جایزه ادبیات نمایشی برطرف شده بود.

■ آیا کیفیت آثار بخش مقالات و پژوهش در حد انتظار بود؟

به نسبت ترجمه‌ها و به نسبت بعضی از کارهای پژوهشی، مقالات از ضعف بیشتری برخوردار بودند. در برخی مقالات نقد و بررسی بیشتر وجود داشت و کارهای تحقیقاتی کمتر بود. از این رو معرفی‌ها، نقدها و بررسی‌ها را با یکدیگر سنجیدیم و از میانشان آثاری را انتخاب کردیم.

■ وضعیت فعالیت‌های پژوهشی در چند سال اخیر چگونه بوده است؟

همه چیز نسبی است. وقتی زمینه را با دهه‌های قبلی می‌سنجیم شاهد پیشرفت هستیم اما تا آنجایی که کار پژوهشی درست انجام دهیم راه زیادی باقی مانده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد برخی نویسندگانی که آثار خود را پژوهشی می‌دانند این کار را به درستی انجام نداده‌اند. پژوهش یعنی نکته یا موضوعی را مورد تحقیق قرار دادن که این کار دارای شرایط خاصی است.

متأسفانه ما با ضعف آموزشی مواجه هستیم و از این رو تشخص درستی در اکثر موارد نداریم. به طور کلی شاهد نقد درخشانی نبودم و اکثر آثار ارائه شده معرفی و بررسی بوده و کمتر شاهد پژوهش درست در آثار ارائه شده بودم.

گفت‌وگو با شهرام زرگر، عضو هیات داوری ترجمه نمایشنامه و ترجمه و تالیف پژوهش ادبیات نمایشی

پژوهش در تئاتر تعطیل است

شهرام زرگر مترجم و مدرس تئاتر با اشاره به نبود ترجمه از زبان مبدأ در بخش نمایشنامه برگزاری جایزه ادبیات نمایشی خانه تئاتر را عاملی برای اهمیت دادن به این نکات برای مترجمان این بخش از ادبیات ذکر کرد.

■ آثار ارائه شده در بخش ترجمه نمایشنامه به لحاظ کیفی در چه سطحی قرار داشتند؟

آثار خوبی برای ارزیابی به ما ارائه شـد و در مجموع مقوله ترجمه در ۱۵ سال اخیر بخصوص ترجمه نمایشنامه پیشرفت خوبی کرده است. با فراگیر شدن هنرهای نمایشی و کسانی که آشنایی با زبان انگلیسی و زبان صحنه داشتند مترجمان خوبی وارد عرصه ترجمه نمایشنامه نویسی شدند و از این رو ناشرین تخصصی نمایشنامه نیز وارد بازار کتاب شدند. اما ما همچنان با مشکل نبود ترجمه از زبان‌های اصلی را داریم. همچنان آثار نویسندگانی چون چخوف و آنوی از زبان انگلیسی ترجمه می‌شوند و مترجمان زبان‌های مختلف که به درام و زبان صحنه نیز آشنا باشند کم داریم. تنوع و تکثر کارهای مورد قضاوت ما از آثار کلاسیک، مدرن و خیلی مدرن بود.

طیف وسیع کارها نشـان می‌دهد خط مشخصی برای ترجمه وجود ندارد و هر کسـی بسـته به علاقه خود ترجمه می‌کند. نمایشنامه‌نویسانی داریم که کمتر مترجمی به سمت ترجمه آثارشان رفته است و از طرفی با تکثر ترجمه برخی آثار نمایشـی مواجه هستیم که توسط چندین مترجم صورت گرفته است.

■ وضعیت آثـار بخش پژوهش و مقالات چگونه بود؟

خاستگاه پژوهش باید دانشگاه‌ها باشد. متأسفانه پژوهش در تئاتر تعطیل است و دانشگاه‌ها هم که باید از پژوهش حمایت کنند این کار را انجام نمی‌دهند. گویا متولیان تئاتر زیادپذیرای پروژه‌های پژوهشی نیستند و تنها بحث آموزشی را از مدرسان می‌خواهند. کتابخانه‌های ما فقیر است و اکثر ما با روش‌های پژوهشی آشنا نیستیم و اکثر پژوهش‌ها جنبه ویترینی دارند و درباره جنس تئاتری پژوهش می‌کنیم که در ایران کارآیی ندارد.

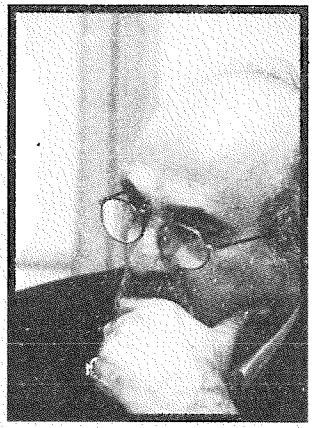
■ آیا برگزاری جایزه ادبیات نمایشی می‌تواند در ارتقاء سطح کیفی این بخش مؤثر باشد؟

جشـنواره‌های رقابتی یک موج و انگیزه کوچک ایجاد می‌کنند. وقتی تیراژ کتاب در کشور به ۷۰۰ نسخه می‌رسد، نمی‌توان با اینگونه کارها تغییری ایجاد کرد. اما اینکه جایی مثل خانه تئاتر که متولی بهتری نسبت به نهادهای دیگر است، به این موضوع توجه کرده کار قابل توجهی است.

کاری که به زعم ما برگزیده بوده از طرف ناشـر یـا مترجم به این جایزه معرفی نشـده بـود و نگاه تیزبین انجمن نمایشنامه‌نویسـان و اهالی خانه تئاتر این انتخاب‌هـا را انجام داده بودنـد. این امر باعث می‌شـود که مترجمان در دوره‌های بعدی این جایزه را جدی‌تر گرفته و آثار خود را معرفی کنند. بنده از اینکه آثار با استقلال و بدون هیچگونه اعمال نظیر و سلیقه ارزیابی شد لذت برده و خوشحال شدم.

گفت‌وگو با بهروز غریب‌پور، عضو هیات داوری بخش نمایش‌های عروسکی

دلم به حال کسانی که جایزه می‌گیرند، می‌سوزد!



بهروز غریب‌پور یکی از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان مطرح نمایش عروسکی‌است. او عضو هیات مدیره یونیمای جهان است و تاکنون نمایش‌های بسیاری را در عرصه تئاتر عروسکی به روی صحنه آورده است که از جمله آنها می‌تواند به نمایش‌های اُپرای عروسکی مکبث، رستم‌وسهراب و عاشورا اشاره کرد. با او در خصوص نمایش‌های عروسکی سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران گفت‌وگوی کوتاهی انجام داده‌ایم.

■ آیا با تفکیک بخش‌های گوناگون این جایزه موافق‌هستید؟

نه. در بیانیه‌ی هیأت داوران هم این مطلب را توضیح داده‌ایم که چرا با این تفکیک به‌شدت مخالفیم.

■ به باور شما این تفکیک در ایجاد زمینه تخصصی‌شدن‌شاخه‌های‌گوناگون‌نمایشنامه‌نویسی اثرگذار است؟

مطلقاً، چراکه – هر متن نمایشی – هر نمایشنامه‌ای بایستی در وهله‌ی نخست واجد تمام یا بخش عمده‌ای از امتیازات یک نمایشنامه باشد و در مراحل بعدی است که مشخص می‌شود یک اثر برای کدام مخاطب، کدام شیوه یا کدام شیوه‌های اجرایی مناسب است. برای تفهیم این گفته یک مثال ملموس‌تر شما را به ذهنیت ما و من نزدیکتر خواهد کرد: یک معمار در وهله‌ی اول باید (معمار) باشد و در مرحله‌ی بعدی است که گرایش او به معماری بناهای مختلف مشخص می‌شود و یا بهتر است بگویم میان معماری یک ساختمان مسکونی و یک کاخ باشکوه یک اصل مشترک غیرقابل انکار وجود دارد: هر دوی آنها برگرفته از هنر معماری‌اند اما یک معمار در ساختن یک ساختمان مسکونی زیبا، کارآمد و مفید تواناست و دیگری در طراحی یک اثر باشکوه: زیبا، بامعنی و کارآمد.

■ آیاجریان‌نمایشنامه‌نویسی‌عروسکی‌به‌صورت مستقل از جریان همیشگی تولید متن نمایشی وجود دارد؟

بله. بسیاری از اجراهای عروسکی ممکن است دارای یک متن فاخر ادبی نباشند، اما هرگز نمی‌توان بدون دانش، بدون اندیشه و بدون تجربه و احاطه‌ی کامل به زبان چنین هنری یک اثر فاخر نمایشی عروسکی پدید آورد.

■ تصور می‌کنید این جایزه تا چه حد در شناخت بهتر و اقبال بیشتر به آثار ادبیات نمایشی اثرگذار باشد؟

دلم به‌حال کسانی که جایزه می‌گیرند می‌سوزد! چراکه بعید می‌دانم به سرنوشت جایزه بگیران قبلی که بی‌شمارند دچار نشوند: فراموش شدن در روند تولید و صد درصد مغرور شدن هنگام دریافت جایزه... هنرمند جایزه واقعی‌اش را زمانی می‌گیرد که در دل تماشاگران واقعی جایی برای خودش دست و پا کرده باشد... این بازی نوعی بازیست که برنده بازنده است!

■ نقاط ضعف و قوت این جایزه را در چه می‌دانید؟

اگر این روند ادامه یابد همه‌ی صنوف، عضو خانه‌ی تئاتر به‌زودی و در رقابتی مضحک جایزه‌هایی ویژه برای نمایشنامه‌های مطلوبشان پیشنهاد خواهند کرد، تصورش را بکنید که اگر صنوف ۹گانه خانه‌ی تئاتر به نمایشنامه‌های مطلوب و محبوبشان جایزه بدهند چه آشفته بازاری را شاهد خواهیم بود!

■ اگر انتقاد یا پیشنهادی برای برگزاری بهتر این مسابقه‌دارید‌بفرمایید.

از خودم انتقاد می‌کنم که چرا در مقابل اصرار دوستانم کوتاه آمدم و به‌عنوان عضو هیأت داوران مجبور شدم وقتم را صرف نوشته‌هایی بکنم که غالباً بیانگر ضعف‌های باورنکردنی نویسندگان آنها بود... قول می‌دهم که دیگر تسلیم نشوم.

گفت‌وگو با شمسی فضل‌اللهی، عضو هیات داوری بخش نمایشنامه‌نویسی رادیویی

نمایشنامه نویس باید با رسانه رادیو آشنا باشد

شمسی فضل‌الهی هنرمند با سابقه عرصه بازیگری و نمایش‌های رادیویی با اشاره به مشکل بودن نگارش نمایشنامه‌های رادیویی نسبت به آثار صحنه‌ای، خواست همه جانبه هنرمندان و مسئولین را راه رسیدن به سطح کیفی مطلوب در نمایش‌های رادیویی دانست.

■ سطح کیفی آثار رادیویی متقاضی حضور در جایزه ادبیات نمایشی خانه تئاتر چطور بود؟

بسیاری از آثار کیفیت لازم را داشتند و هیا ت داوری نتایج خـود را اعلام خواهد کرد. به هر حال کلیه هنرمندان زحمت کشیده بودند تا آثار مورد قبولی را ارائه دهند.

■ آیا حضور بخش رادیویی در کنار بخش‌های دیگر جایزه ادبیات نمایشی مناسب است یا نه؟

در حقیقـت بهتر این اسـت کـه بنابر اهمیت نمایشـنامه‌های رادیویـی و تفاوت‌هایـی کـه به گونه‌های دیگر ادبیات نمایشی دارد، به لحاظ ادبی آثار به صورت مستقل بررسـی شوند و در جایزه ادبیات نمایشی یا جشنواره‌های مختلف بخش قابل ملاحظـه‌ای را به خود اختصـاص دهند. نگارش نمایشنامه رادیویی چون مانند نمایشنامه صحنه‌ای از دید و تصویر تماشاگر بهره نمی‌برد و تنها به کلام متکی است خیلی سخت‌تر است.

■ آیا یک نمایشنامه‌نویس صحنه‌ای می‌تواند نمایشنامه نویس رادیویی نیز باشد؟

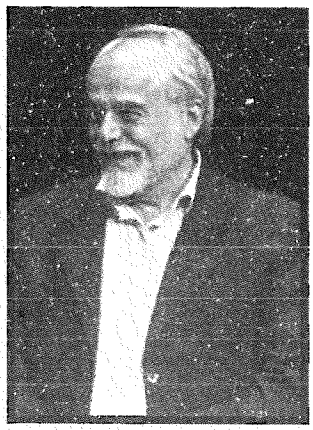
ممکن است کسی در هر دو زمینه کار کند ولی باید با ساختار نمایشـنامه‌های رادیویی آشنا باشد. نمایشنامه‌نویسی رادیویی تنها نیازمند نبوغ نیست بلکه شناسایی رسانه را نیز می‌طلبد. بازیگر، کارگردان یا نمایشنامه نویس باید با رسانه رادیو آشنا باشد در غیر این‌صورت نمی‌توانند به راحتی در این حوزه فعالیت کنند.

■ وضعیـت نمایش رادیویی در حال حاضر چگونه اسـت و آیا نسـل جوان توانسته در این عرصه تأثیرگذار باشد؟

این کارها همیشه نیاز به دریچه‌های انرژی جدید است که تنها افراد نیستند. منظور من نگاهی است که رسانه دارد. اگر نمایش‌های رادیویی از نظر مسئولان اهمیت داده شود اتفاقاتی خواهد افتاد که افراد جوان که مملو از انرژی و فعالیت هستند بتوانند توانایی خود را نشان دهند. اگر رسانه رادیو با چشمان بسته کار کند همه اتفاقات خوب رخ نخواهد داد و اهالی جوان و همچین با تجربه رسانه باید بدانند که تنها خواستن توانستن نیسـت. رسیدن به سطح کیفی خوب در نمایش‌های رادیویی نیازمند خواسته همه جانبه هنرمندان و مسئولین است.

گفت‌وگو با یدا... وفاداری، عضو هیات داوری نمایشنامه‌های کودک و نوجوان

تئاتر کودک و نوجوان متولی ندارد



وفاداری از استادان عرصه تئاتر کودک و نوجوان نبودن جایزه بزرگ ادبیات نمایشی خانه تئاتر را به مثابه رابطی میان تولیدکنندگان آثار و گروه‌های نمایشی ذکر کرد که با برنامه‌ریزی گسترده و مناسب می‌تواند تأثیرگذاری بیشتری داشته باشد

■ کیفیت آثار متقاضی حضور در بخش کودک و نوجوان دومین جایزه بزرگ ادبیات نمایشی خانه تئاتر را چطور بود؟

در حقیقت تعدادی از این متون چاپ و برخی نیز هنوز منتشر نشده بودند. برخی از این آثار نیز اجرا شده بودند که من به تماشای آنها نشسته بودم. با توجه به برگزاری این مسابقه برای بار دوم کیفیت آثار خوب بود. البته اگر نمایشنامه‌نویسان با اطلاعات بیشتری باشند کیفیت بالاتری در آثار و مسابقه وجود خواهد داشت.

■ آیا برگزاری این جایزه می‌تواند در ارتقاء سطح کیفی آثار نمایشنامه‌نویسی اعم از کودک و نوجوان تأثیرگذار باشد؟

بدون شک تأثیرگذار است و می‌تواند مشوق این باشد که شرکت‌کنندگان خود را آزمایش کنند. البته باید برنامه‌ریزی زیربنایی انجام و اطلاع رسانی درست انجام شود و بعد از برگزاری این مراسم آثار برگزیده چاپ و در اختیار گروه‌های اجرایی قرار گیرند. این جایزه می‌تواند حلقه رابطی بین تولیدکنندگان متون و مصرف‌کنندگان که همان گروه‌های اجرایی هستند، عمل کند.

■ به نظر شما تئاتر کودک و نوجوان در حال حاضر در چه وضعیتی به سر می‌برد؟

ما متولی تئاتر کودک و نوجوان نداریم. بعد از گذشت ۹۰ سال از اجرای اولین نمایش کودک و نوجوان در ایران هنوز کسی متولی و پاسخگوی تئاتر کودک و نوجوان نیست تا از این طریق روی تفکر و اندیشه کودک و نوجوان تأثیرگذار باشیم. هر از گاهی مدیری دلسوز به صورت خودجوش کارهایی در این زمینه انجام می‌دهد اما مقطعی است نظیر اتفاقاتی که گه گاه در کانون پرورش فکری کودک و نوجوان می‌افتد.

متأسفانه نه آموزش و پرورش، نه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و نه حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی متولی تئاتر کودک و نوجوان نیستند. باید با برنامه ریزی گسترده و مشخص شدن متولی تئاتر کودک و نوجوان به این گروه سنی جامعه شخصیت داده شود تا با آگاهی بیشتری وارد جامعه خود شوند. در آنصورت در سال‌های آینده کمتر شاهد آسیب‌ها و معضلات اجتماعی خواهیم بود.

گفت‌وگو با مریم کاظمی عضو هیات داوری بخش نمایشنامه‌نویسی کودک و نوجوان

سخت‌ترین کار، استمرار و ادامه است

مریم کاظمی از کارگردانان تئاتر کودک و عروسکی است که تاکنون در نمایش‌های مختلفی را به روی صحنه آورده است که از جمله آنها می‌توان به برج عقرب، رویای ماه و... اشاره کرد.
کاظمی در سومین‌دوره آثار برتر ادبیات نمایشی ایران به عنوان داور، نمایش‌نامه‌های عروسکی را مورد بررسی و قضاوت قرار داده است.

■ **تأثیر این جایزه بر ارتقای کیفی نمایشنامه‌های مربوط به کودک و نوجوان را چگونه ارزیابی می‌کنید؟**

معمولا جایزه ادبی – هنری برای ارج گذاشتن به تلاش فکری و دانش در مقوله‌ی خاص داده می‌شوند. طبیعی است که این جایزه ادبیات نمایشی کودک و نوجوان را به طور مستقل حائز شأن خاصی می‌کند که استمرار آن نتیجه خوبی دارد.

■ **ارزیابی سطح کیفی کارهایی که خوانده‌اید را چگونه ارزیابی می‌کنید؟**

ارزیابی با توجه به نمایشنامه‌هایی که خوانده‌ام طبیعتاً محدود و سطحی است ولی می‌توانم بگویم دایره کوچک نمایشنامه‌های ارسالی هنوز فاصله زیادی با این دارد که آن را هنری مستقل قلمداد کنیم.

■ **بر اساس این ارزیابی چه راهکارهایی را برای برگزارکنندگان پیشنهاد می‌دهید تا شاهد کارهای بهتری باشیم؟**

برگزار کردن آسانترین کار است. سخت‌ترین کار استمرار و ادامه است. سعی کنیم آن‌را به جریانی مستمر تبدیل کنیم.

■ **چقدر با تفکیک بخش‌های مختلف این جایزه موافقید؟**

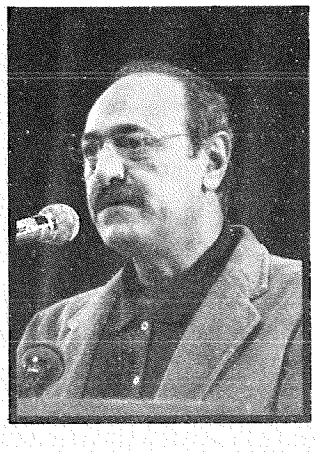
– موافقیم، نه به این دلیل که همه جای دنیا اینگونه است. به این دلیل که گوناگونی جامعه ما هم کم کم این نیاز را بر می‌تابد.

■ **تعامل انجمن‌های مختلف خانه تئاتر در برگزاری این جایزه ادبیات نمایشی باید چگونه باشد؟**

مسابقه ادبیات نمایشی کودک در دل انجمن تخصصی نویسندگان تئاتر و مورد حمایت انجمن مادر است. طبیعی است که از احترام آن هم برخوردار است. بنابراین کوشش و احترام همه انجمن‌های خانه تئاتر در برگزاری هر فعالیتی که هرکدام از انجمن‌های تخصصی ما انجام می‌دهند، قابل تقدیر است.

گفت‌وگو با صدرالدین شجره، عضو هیأت داوری بخش نمایشنامه‌نویسی رادیویی

مهم، رادیویی بودن اثر است



صدرالدین شجره از استادان خبره نمایش رادیویی است. وی تاکنون بسیاری از نمایش‌های رادیویی را کارگردانی و سردبیری کرده است و تجربیات فراوانی در عرصه تدریس این حوزه دارد. شجره همچنین فعایت‌های زیادی در زمینه تنظیم و نگارش نمایش رادیویی داشته است. با وی درباره نمایشنامه‌نامه‌های رادیویی سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران پرداختیم که در ادامه می‌خوانید

■ دیدگاه شما در ارتباط با برگزاری اینگونه جریانات در عرصه‌ی ادبیات نمایشی در ایران چیست؟

قاعدتاً اینگونه اتفاقات، مثبت و مؤثر هستند و باید از آنها حمایت شود، اما به این شرط که در اینگونه جریانات، به جنبه‌های آموزشی هم توجه کافی بشود. هنگامی که عده‌ای نمایش‌نامه‌نویس در جریاناتی از این دست شرکت می‌کنند، الزاماً باید نظریات داوری هم تا اندازه‌ای هم روشنگر باشد و هم جنبه‌ی آموزشی داشته باشد.

به طور مثال اگر در میان نمایش‌نامه‌نویسان، افرادی هستند که اثرشان از میان آثار ارسالی حذف شده، می‌توانند با حضور در سمینارهایی که به منظور بررسی و نقد این گونه آثار برگزار می‌شود به دلایل ضعف و یا نقطه قوت‌های آثارشان پی ببرند. این‌ها چیزهایی است که می‌توان در قالب یک سمینار به آن پرداخت. خود من حاضر هستم در چنین سمیناری شرکت کنم و دلایل خودم را ابراز کنم. از نظر من این گونه‌ای موثر و مفید از آموزش است.

این گونه بررسی‌ها برای نویسندگان جوان و پیگیر بسیار مؤثر خواهد بود و در فضاهایی این چنینی می‌توانند هم خود را مطرح کنند و هم برای فعالیت‌های آتی‌شان انگیزه‌ی لازم را به دست آورند.

■ از نظر شما یک نمایش‌نامه‌ی رادیویی خوب و مؤثر باید چه ویژگی‌هایی را دارا باشد؟

در وهله‌ی نخست، تنظیم رادیویی باید مرکز توجه قرار گیرد، زیرا تنظیم رادیویی یک پدیده است و این تفکر اشتباه است که بگوییم تنظیم رادیویی یک کار خلاقه نیست، بلکه از نظر من تنظیم رادیویی خود گونه‌ای از نگارش و کار خلاقه است.

از زاویه دید تنظیم رادیویی یکسری ملاک‌ها فنی هستند و بخشی از ملاک‌ها هم رسانه‌ایست و البته می‌تواند محتوایی هم باشد.

از نظر محتوایی به هر حال باید به این نکته توجه شود که آیا این موضوع یا طرح جای مطرح شدن در یک رسانه را دارد یا خیر؟ همچنین موضوع انتخاب شده چه اندازه از شفافیت لازم برخوردار است؟ آیا قالبی که برای این موضوع در نظر گرفته شده، قالب مناسبی هست یا خیر؟ مثل اینکه موضوعی که انتخاب شده به درد یک نمایش رادیویی تک قسمتی می‌خورد و یا اینکه قابلیت بسط و گسترش در یک مجموعه را دارد؟ در رادیو برای نمایش یک آکسیون ریزبافت دارای جنبش را نیاز داریم.

■ اینکه آیا از جهت فنی و محتوایی، انتخاب موضوع برای رسانه‌ای مثل رادیو مناسب و بکر بوده است یا خیر؟

از جهت فنی لازم است که مفاهیم تصویری از طریق تجسم شنیداری به شنونده منتقل شود و در آن میزانسن رادیویی رعایت شود.

زبان، این روح نمایش

میهن بهرامی
مترجم،منتقد و پژوهشگر تئاتر

حدود پنج دهه از ورود ادبیات نمایشی به نیم قرن تحول نو گذشته؛ اگر از حرکت واقعی رادی و بیضایی صحبت کنیم و بیش از آن زنده‌یادان عباس نعلبندیان، غلامحسین ساعدی و چند تن دیگر را که بدون نوشته، اما در کناره‌گیری‌های خودخواسته، در نظر آوریم.

بهمن فرسی، فرهاد مجدآبادی، آربی آوانسیان واسماعیل خلج به یقین تک کاوهایی مؤثر به حد خود، میان این گروه بوده و هستند و اینک که کارگزاران جوان‌تر مثل امجد، دژاکام، جلال تهرانی و بسیاری دیگر که می‌نویسند و ما آرزومند و آنها آرزومندند که بنویسند و این کار سترگ پرمعنا را، پیش برند.

این نوشتار تنها تذکری است از اقدام‌های راستین، راه‌های سپرده شده و به انجام رسیده و روشی که در هر امر هنری، قانون و لازم‌الاجراست.

چهل و هشت سال پیش در رشته جامعه‌شناسی دانشگاه تهران جوانی اهل رشت، مثل هوای لطیف دریا و بوی نارنج؛ رادی بود اکبر رادی، رنگ پریده، کوچک اندام و ساکت، متمایل به تئوری آزمایش نشده چپ، نوعی «سوسیالیسم» آرزومندانه جهت تاجگذاری ولایت تهران مدینه فاضله، دوستدار سبک و روش «هیچکاک» که در آن زمان بهره‌وری از «مهر» روانشناختی در سینما را به جهان کم اطلاع و خوش‌باور عرضه کرده بود و توجه نداشت که سوسیالیسم به هر نوعش به کار فیلم ربط پیدا نمی‌کند حتی اگر فیلمساز در انحصار سینمای دولتی روسیه باشد، مادر، پدر یک سرباز و چهل و یکمین و دُن آرام را هم ساخته باشد، بازده سینما در هر منزلت «چشمان سیاه» میخائیل میخائیلکوف است.

هیولایی مثل «اسپیلبرگ» باید ظاهر شود تا برای هنر فیلم‌سازی تعریفی دیگر بیاورد.

دور شدم از رادی که چند برابر وجود بزرگش آرزوی صحنه بزرگ داشت. در همان هنگام کشمکشی روزنامه‌نگارانه با «بیضایی» داشتند، که در آن زورآزمایی دو هم‌سال، دو پسربچه بزرگ پیدا بود.

رادی، زبان طعنه‌پرداز و در آب نمک خیسانده را علیه تن‌آوری کاشی مآبانه ادبیات تازه بلعیده شده بیضایی از «تاریخ بیهقی» مثل شمشیر هفت تیغه به کار می‌برد و بیضایی که در کشاکش ناساز با «دکتر منوچهری» استاد ادبیات فارسی بود لذت نگاه جمع را از زبان تازه باز کرده خود مزمزه می‌کرد.

«پهلوان اکبر می‌میرد» به پشتیبانی «عباس جوانمرد» یکی از آن بازنشسته‌های روانی که بر قدرت خود واقف نبود، تهران را تکان داده بود.

«روزنه آبی» اما مثل نویسنده‌اش حدی محدود اما شریف و امیدوارکننده داشت.

نه تاریخ‌نگاری هنری و نه واپس‌نگری جامعه‌شناختی، هیچیک نمی‌تواند تمام دلایل پیدایی یک اقدام اساسی و پیدایی دو زبان تناور موثر در امر نمایشنامه‌نویسی این دو نام را تبیین سازد. «اکبر رادی» در پنجاه سال نوشتن برای تئاتر خودبزرگ‌بینی، غرور شهرستانی، تسلیح معنوی در برابر جامعه‌ای که می‌خواست او را خوار کند و این ایده‌آل بزرگ که او در خلق زبانی گستاخ و مرعوب‌کننده برپا می‌داشت، پیوسته پیش‌رفت تا آنجا که زبان از روایت پیشی گرفت. زبان رادی نوعی اختراع او از گویش تهرانی باسواد و منتقد و نمایشنامه‌نویسی برافروخته و منتقد مردم بی‌اصل و ریشه است. مردمی خودپسند و عزیز دردانه که افتخار بودن در یک شهر عزیز بی‌دلیل و ذلگال را یدک می‌کشند. زبان دشنام اختراعی او که نثار ثروت‌سالاران پایتخت می‌شود و بهانه‌ای است برای سرکوب طبقه‌ای بی‌طبقه. در خلق این زبان رادی در آخرین نوشته‌ها لاپوشانی و سکوت را کنار می‌گذارد و تمسخر تلخ را در جلوه‌های «باغ شب‌نما» و «زیرگذر سقاخانه» با سلطه‌ای نمایان به کار می‌گیرد.

او حالا در زمان حاضر گویش کوبنده و محکوم‌کننده‌ای پیش‌روی صحنه طبقه عزیز بی‌جهت و شکست خورده تهرانی می‌گذارد.

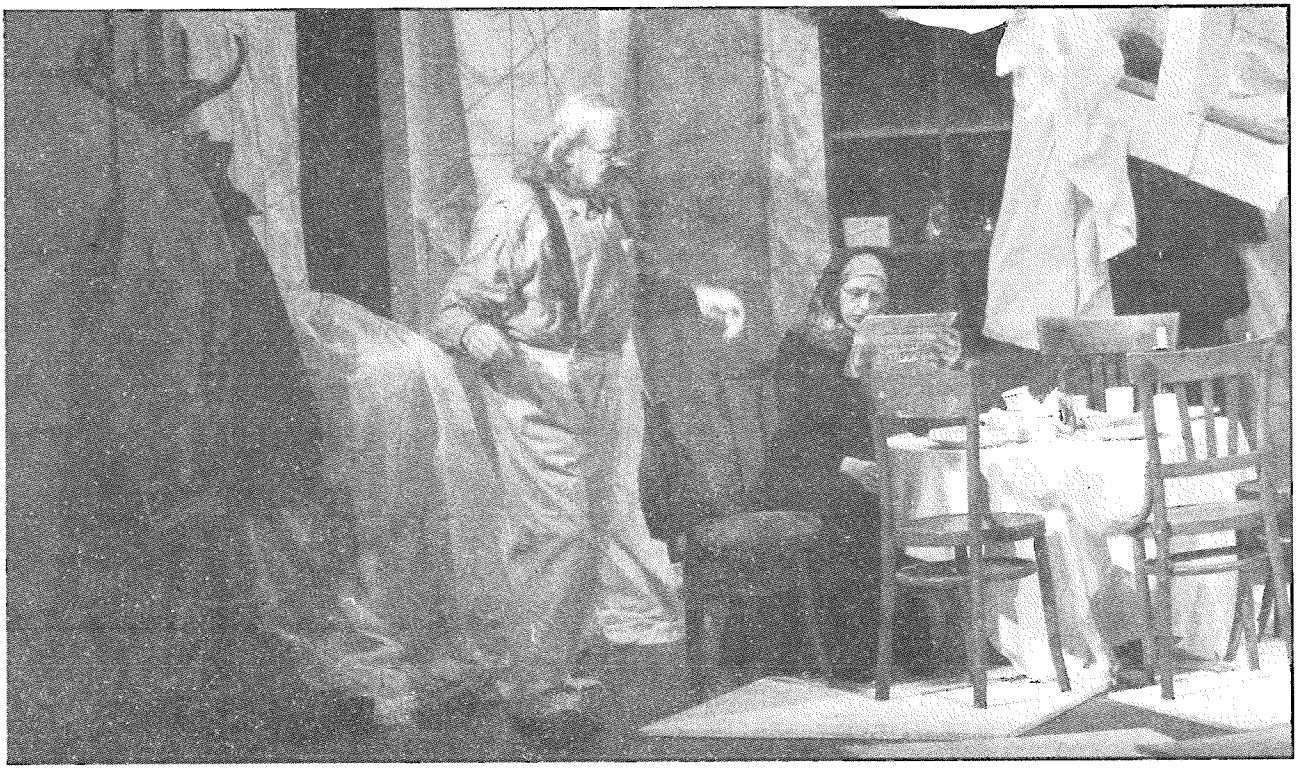
اگر حرکت رادی را در خلق یک زبان تیز که دشنه خود را پنهان نمی‌کند، در نظر بگیریم، بیضایی در پیشبرد یک زبان فاخر، آهنگین و در نوشته‌های میانه، مرصع است. برای تاریخ نمایشنامه‌نویسی معاصر ایران ثبات و حرکت بیضایی

در آثاری مثل «مرگ یزدگرد» و «فتح‌نامه کلدت» وزنی بی‌همانند است. تعادل او در سرپا نگهداشتن موضوع، درام و زبان یک هنر ناب است. تنها زمانی است که مخاطب با او چنان همراه است که گاه پیش از آمدن واژه‌ای که در زبان بازیگر منتظر اداست، مخاطب حضور آن را حس می‌کند. او در چند اثر بعد از پهلوان اکبر .... به حالت شاعرانه در صحنه نزدیک می‌شود و همراه با آن ژرفای اندوه و شرح تلخ طنز و زاری را می‌سراید. جانمایه روایت درام فاجعه هستی انسان است، گودال از پیش کنده شده که نیرویی فرا واقعیتی بشر را به سوی خود می‌کشد، بهانه جدالی است همیشگی و ازلی، جدالی میان انسان و ریشه‌ی او. کشمکش برادروار آنگونه که «فروید» معتقد است جنگ هابیل و قابیل و به دید بیضایی قربانی، صفتی همیشگی دارد، صفت جدال پیشه‌گانی که در یک میراث کهن از درون پیدایش تا انتهای آفرینش پیش می‌روند. زبان او ضرباهنگ نواختن شیپور عزا و کوبش فرهنگ زورخانه را دارد، زبان او موسیقی فاجعه را می‌شناسد. اما در جستجوی یک درام مؤکد، یک موضوع درام پایدار گرچه بسیار مشکل است، اما این ثبات در خلق چالشی فاجعه‌بار کافی نیست. مضمون، حدود چهل سال تکرار می‌شود حتی در نمایشنامه‌هایی مثل: مجلس شبیه در ذکر مصائب استاد نوید ماکان و همسرش رخشید فرزین. بن‌مایه‌ای —احتمالاً نابخود— اساس روایت‌ها را به سوی وحشت، تظلم و خشمی در ژرفا می‌کشد. بن مایه‌ای که رویه خلاف آن به لطف، عنایت، بسیار مهر و حدود وسیع ترحم می‌رود. بانوی کلات، مرد قدری است با پوشش زن.

زن کـه در اوج چیره‌گی علیه جنگ و خونریزی سـخن می‌گوید، یکی از پرمعناترین پیام‌های ضد جنگ. اما هنگامی این شـعار با اهمیت و موثر را سر می‌دهد که به‌حد اشـباع شمشیر کشیده و خون ریخته است. اگر قصد تحلیل موضوعی آثار بهرام بیضایی بود، به تفصیل کتابی تحقیقی نیاز می‌افتاد. اما او در این یادآوری، پایه‌گذار گستره و گزینش زبانی است که در ادبیات نمایشی یک مکتب است، یک رخداد معنوی است.

سبک بیضایی در تئاتر، دوره‌ای به وجود آورد و پیروان او به راحتی واژه‌یابی و به تدریج زبانی پیچیده و تا حدی ادبی را قالب موضوعی کشـمکش‌ها قرار دادند. قهرمانانی با نام‌های باسـتانی —کـه هرگز اینگونه حرف نمی‌زدند— بر صحنه‌آمدند.

میـان نامدارانی چون، دکترعلی رفیعی، با فاصلـه‌ای بزرگ هرمز هدایت، خسروی و دیگران، این پیرو قدرتمند صاحب قلم دکتر قطب‌الدین صادقی است که می‌کوشد تا زبان ادبیات نمایشی خود را به عرصه جستجوی خلاق برساند.



زبان نمایشی او فاصله‌ای آگاهانه با زبان باستانی بیضایی دارد. صادقی می‌تواند نرمی و احساس مهر را با واژه‌های نو درآمیزد و اگر هدایت اجرای پرنوسان او اجازه می‌داد و خشونت بی‌مهار میراثش بر حالت ادای کلمات چیره می‌شد می‌توانستیم در اثری مانند «سحوری» شاهد شعر صحنه باشیم. بزرگان در حد لازم به توانایی بخشیدن به ادبیات نمایشی کوشیده‌اند اینک رودررویی تئاتر ایران با تازه رسیده‌هایست که در جو حاکم بر تئاتر ایران حرکت می‌کنند، نام‌هایی چون محمد یعقوبی، علیرضا نادری و جلال تهرانی.

حد آنها را زمان پیدا می‌کند، در تئاتری که به گمان من، یکی از نمونه‌های مقتدر تئاتر در دنیاست و این ادعایی نیست که وابسته بودن به تئاتر در اظهارنظر نسبت به آن دخالت داشته باشد کمتر تئاتری مثل تئاتر ایران با نوسان‌های شدید درگیر بوده است و کمتر تئاتری با مصائب حرفه‌اش روبرو شده.

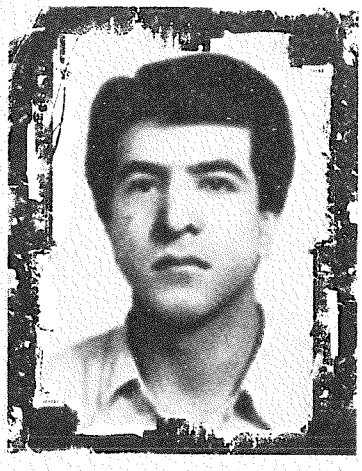
کارگزاران تئاتر تماشاکننده را با لطائف الحیل به سالن نمایش کشانده و با همان شیوه او را به تئاتر دیدن عادت داده‌اند.

به یاد دارم وقتی که نمایش درسالن برای چند نفر اجرا می‌شد و به‌یاد دارم نمایش «مریم و مردآویج» کار بهزاد فراهانی را که در دو شب جداگانه — در سالن تئاترشهر و سالن میدان آزادی - هر دو اجرا با نور چراغ زنبوری پایه‌دار بود — فقط یک چراغ — و سالن اشباع از بیننده. پس این عشق دیرپا، هست برای آنکه خصوصیات منحصر به خویش را داراست.

تئاتر ایران در محدوده خویش به سوی معنویتی آئینی رفته و می‌رود. روزمرگی‌های آب و نان و تنش‌های هورمونی به نام عشق، فرا راهش نیست، در مقایسه با تئاتر پر تفضیل و بسیار تبلیغاتی مغرب، در محدوده ممنوعیت‌ها برای خویش دنیایی ساخته. باید این دنیا را دست بالا گرفت و شناخت.زبان نمایش در این تاریخ یکصد ساله زبان مردم منتقد و فرهیخته بوده است، از زمانی که زنده‌یاد «میرزاده عشقی» قالبی برای «اپرت» در نظر گرفت و ناتورالیسم تراژیک «سوگ مریم» را به صحنه برد، تا این زمان که بزرگانی چون «جمالزاده» در «قلتشن دیوان» طنز اجتماعی را آزمود حرکت تئاتر بیش از فرم در زبان پیش رفته است. به خاطر بیاوریم چهره کوچک تئاتر اصفهان را با بداهه‌پردازی بزرگ‌یاد «ارحام صدر» که اینگونه حتی بر سینما نیز اثر گذاشت.

اگر انصاف مناسبی در کار بود، باید اثری سترگ همانگونه که بزرگ‌یاد عباس نعلبندیان به صحنه برد، سترگ از نظر تحقیق و پژوهش درباره نمایش‌نویسی، به وجود آید تا بیننده امروز حتی کسانی را که در حاشیه و «تک نمایش‌ها» کار کرده‌اند، آنطور که لازم است، بشناسد.

رویکردی به کارکرد «زبان» و «ارتباط» در نمایشنامه



فارس باقری
نمایشنامه نویس برگزیده
دومین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

یک یادآوری:

«ذهن انسان چگونه فعالیت می‌کند؟ تاکنون ذهن انسان به دو شیوه به امور در جهان می‌اندیشیده است: انتزاعی و عینی (کاربردی). امروز در جوامع پیشرفته، انسان در پیچیدگی‌های این جوامع آنچنان حل شده است که این نوع فعالیت (انتزاعی) را جزء لاینفک زندگی‌اش می‌داند و فعالیت نوع دوم را از یاد برده است. فعلیتی که از همان بدو تفکر بشر با او بوده و جهان و پدیده‌ها را با آن می‌فهمیده است. فرض کنیم ما عده‌ای میهمان دعوت کرده‌ایم. اولین عمل ما چه خواهد بود؟ باید برای آنان صندلی به اندازه کافی در نظر بگیریم. پس ما می‌خواهیم به تعداد میهمان‌هایمان صندلی داشته باشیم. اولین راه این است که بیندیشیم و بگوییم تعداد میهمانان چند نفر است؟ بنابراین تعداد صندلی‌ها هم باید همانقدر باشد. این شیوه تفکر به مساله، تفکری انتزاعی است که انسان برابر پدیده‌ها انجام می‌دهد. (Obstract)

نوع دیگر راه عملی و کاربردی آن است: یعنی فعالیت ملموس و عینی آن. انسان بدوی بیشتر با این نوع فعالیت سرو کار داشته است. این نوع فعالیت اساس و پایه فکری او را پی می‌ریخته است (Concret) پس در روش انتزاعی ما با «اعداد» (تعداد میهمانان) روبه‌رو می‌شویم. اعداد در عالم خارج وجود ندارند و بیشتر امری انتزاعی هستند: ده نفر = ده صندلی

اما در روش عینی ما با «فرد» سرو کار داریم. فردی و شیِ عینی: صندلی حمید، صندلی میز، صندلی محسن و... در فعالیت نوع دوم ما با عینِ مساله روبه‌رو می‌شویم و با واقعیت ملموسِ طبیعت اشیا. انسان بدوی این گونه با جهان و پدیده‌ای آن روبه‌رو می‌شده‌است.

در هنر و ادبیات انسان — به ویژه نمایشنامه - با این نوع از فعالیت روبه‌رو می‌شود: روش عینی و کاربردی و ملموس. اما پیچیدگی تمدن امروزی انسان را روز به روز از آن فعالیت عینی و کاربردی انسان دور می‌کند. دور شدن انسان از عینیت پدیده‌ها به معنای فاصله گرفتن او از طبیعت و واقعیت اشیا است. وقتی ما می‌گوییم پنج صندلی برای پنج میهمان، این عدد پنج در عالم خارج وجود ندارد. در عالم خارج پنج صندلی، پنج تابلو، پنج چراغ، پنج ماشین و... هست. ولی خود «عدد» پنج وجود خارجی ندارد. روش انتزاعی سبب می‌شود تا بین انسان و اشیا و طبیعت فاصله بیفتد.

نمایشنامه با وجود آنکه در جهانی انتزاعی روی می‌دهد، اما انسان را بر می‌گرداند به سمت واقعیت و طبیعت ملموس اشیا. در واقع خلق نمایشنامه یعنی رجعت انسان

به سمت جهان و عین اشیا. زبان نیز خود امری انتزاعی است. هر بار که ما زبان را به کار می‌بریم یک فعالیت انتزاعی انجام داده‌ایم. ما در زبان به جای لمس کردن یک شی واقعی (مثلاً صندلی) با «لفظ» صندلی تماس می‌یابیم. چرا که خود واژگان زبان، مجموعه‌ای از انتزاعیات است.

نمایشنامه‌نویس با کلمات سروکار دارد. دایره‌ای از واژگان: «واژگانی انتزاعی». اکنون باید پرسید که: نمایشنامه‌نویس چگونه از زبان بهره می‌برد؟ نمایشنامه‌نویس در فرایند خلق اثر خود می‌خواهد، با استفاده از این انتزاعیات (زبان) یک چیز ملموس و عینی به وجود بیاورد (ساختن شی، شخص، رویداد، مکان و زمان و...). تمام تلاش او این خواهد بود که از یک شیئی یا پدیده‌ای انتزاعی، شی و امری ملموس و عینی بیافریند.

نمایشنامه نویس زبان را به کار می‌برد تا در یک لایه از زبان، بتواند از راه کلمات «اطلاعی» را به دیگری برساند: (پیام). البته در این جا تنها معنای پیام مدنظر نیست، چرا که زبان نمایشنامه متکی بر گفتاشنود و مکالمه است. گفتاشنود نیز امری مبادله‌ای و رابطه‌ای دادوستدی است. بنابراین در هر کلام «اطلاعی» نهفته است، همچنان که در هر جمله، رفتار، حرکت یا کنش نیز وجود دارد.

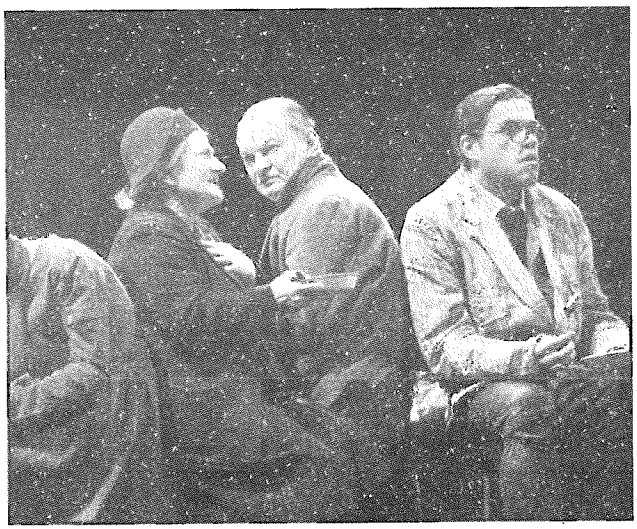
ژان کوکتو می‌گوید: «زبان و کلمات بر اثر تکرار، گرد روی آنها می‌نشیند. روی زبان هم بر اثر تکرار کلمات آن، گرد می‌نشیند. پس انسان نمی‌تواند این کلمات و مفاهیم را بفهمد».

در اینجا منظور ژان کوکتو، بیان نوعی کلیشه‌شدگی در زبان است. «کلیشه‌شدگی» زبان و کلمات. اما نمایشنامه نویس وقتی در مقابل این سطح از زبان و کلمه قرار می‌گیرد، چه خواهد کرد؟ او دوباره، این مفاهیم را با کاربرد تازه‌ای از آنها، زنده می‌کند. گویی او گرد و غبار نشسته بر کلمات را می‌زداید.

حال اگر کلمات از فرط تکرار فرسوده شده باشند، دیگر حاوی آن مفاهیم و تازگی و طراوت نخواهند بود. کار نمایشنامه‌نویس آن است که این واژگان زبان را با کاربردی نو، تازه و پرطراوت کند. ما اگر چیزی را مدام ببینیم (افراط در کاربرد) و یا زیاد مورد استفاده قرار دهیم، کیفیت و میزان اطلاعی که به ما می‌دهد، کاهش می‌یابد.

به عنوان مثال اگر ما در ساختمان دانشکده‌ای اطلاعیه‌ای ببینیم، با این مضمون که: «تئاتر ایران دارای برنامه‌ای مدون است» در برخورد آغازین، این اطلاعیه حاوی پیامهای تازه‌ای است. اما روزهای بعد تر آن اطلاعیه دیگر کیفیت «اطلاعی» اولیه خود را ندارد. چرا که تکرار آن موضوع، کیفیت اطلاع‌دهی آن را کاسته است. البته این اطلاع‌دهی وابسته به معنای کلمات نیست، چرا که کلمات و جمله همان جمله و کلمات پیشین است. اما آنچه تغییر کرده، کیفیت یا میزان اطلاع‌دهی آن است. مثلاً کسی در روز روشن بگوید: آفتاب هست، این امری بدیهی است. پس جمله او اطلاعی با خود به همراه ندارد یا اگر هوا ابری باشد و کسی از در داخل شود و بگوید: «برف می‌آید»، آن شخص اطلاع زیادی به ما نداده است چرا که ما از قبل با چنین هوایی انتظار چنین بارشی را داشته‌ایم.

اما اگر او اواسط تابستان باشد و بر اثر حادثه‌ای جوی ناگهان برف ببارد و همان شخص از در داخل شود و بگوید: «دارد برف می‌آید» این جمله کیفیت و میزان



اطلاعش بسیار بالاست چرا که ما در چنین موقعیتی (تابستان) انتظار چنین حادثه‌ای را نداشته‌ایم. پس اساس کیفیت و میزان اطلاع‌دهی، بر وجود مخاطب استوار است نه در ذات کلمات. باید گفت نسبت به انتظاری که شنونده در موقعیت از کلمات خلق شده دارد، میزان اطلاع دهی تغییر خواهد یافت. بنابراین علاوه بر وجود مخاطب، موقعیت در نمایشنامه و موقعیت مخاطب نیز از پایه‌های مهم اطلاع‌دهی است. چرا که هر چقدر میزان ندانستن و جهل مخاطب نسبت به موقعیت زیادتر باشد، میزان اطلاعی که به او می‌رسد، بیشتر است. این امر سبب می‌شود که به تعلیق در نمایشنامه توجه بیشتری گردد. چرا که کیفیت اطلاع‌دهی در اثر نمایشی رابطه مستقیمی با تعلیق داستانی در نمایشنامه پیدا می‌کند. یعنی هر چه احتمال وقوع اطلاعی بیشتر باشد، مقدار اطلاعی که از راه مکالمه و زبان نمایشی به ما می‌دهد، کمتر است. پس آنچه نمایشنامه‌نویس از دایره واژگان زبان برمی‌گزیند، یک امکان است که بسته به نوع و میزان و کیفیت اطلاع‌دهی آن، سرنوشت کلمات نیز تغییر می‌یابند.

از این رو هر چقدر کثرت کاربرد کلمات بیشتر باشد، میزان اطلاع‌دهی کمتر است. اگر در نمایشنامه‌ای صد بار کلمه «کفش» به کار برده شود و دو بار کلمه «میز» بیاید، میزان اطلاع کلمه «میز» بسیار زیاد است و کثرت کاربرد «کفش» میزان اطلاع‌دهی آن را کاهش داده است. هنگامی که چیزی میزان اطلاع‌دهی‌اش کاهش یابد، کمتر جلب توجه خواهد کرد. گویی ما آن شی را دیگر نمی‌بینیم و بالعکس.

میزان اطلاع‌دهی در نمایشنامه رابطه مستقیمی با «ایجاز» در زبان نمایشی دارد. دلیل آنکه تا امروز به ایجاز و کمینه‌گرایی در زبان ارزش نهاده شده است و هرگز اعتبارش را از دست نمی‌دهد در همین است. در واقع اگر مفهومی را در کلمات کمتر گنجانده و بیان گردد، آن هنگام مقدار اطلاع داده شده، افزوده می‌شود، در نتیجه توجه بیشتری را به سوی خود جلب می‌کند. بالعکس هر چقدر ما میزان اطلاع‌دهی را بیفزاییم، کلام به

سمت نامفهومی خواهد رفت. یعنی زبان نمایشی دچار ایجاز مُخل شده است.

نمایشنامه‌نویس هنگام انتخاب کلمات باید وسواس بیشتری به کار ببرد تا میزان اطلاع دهی به مخاطب را نسبت به انتظار شنونده بیفزاید. او لازم نیست برای آنکه میزان اطلاع‌دهی را زیاد کند، از کلمات کمیاب و نادر استفاده کند. چیزی که در بیشتر نمایشنامه‌های تاریخی با زبان آرکائیک از آن بهره می‌گیرند. نمایشنامه اثری است که قصد دارد از راه زبان در خواننده یا تماشاگر تأثیر بگذارد چرا که نمایشنامه متکی بر گفتاشنود و مکالمه است. می‌توان با استفاده از صنایع ادبی یا شگردها و تمهیدات دیگر میزان اطلاع‌دهی را افزود و تماشاگر و خواننده را مشتاق‌تر نگه داشت. ممکن است که دو کلمه‌ای که نمایشنامه‌نویس انتخاب می‌کند - یا جمله - هر دو دارای میزان اطلاع‌دهی پایینی باشند. اما نمایشنامه‌نویس با ترکیب واژگان در محور همنشینی کلام می‌تواند میزان اطلاع را بیفزاید. مثلاً دو کلمه «جیغ» و «بنفش». ما روزانه این دو کلمه را زیاد به کار می‌بریم. اما وقتی نمایشنامه‌نویس آنها را در محوری ترکیب می‌کند و ترکیب و انتظام تازه‌ای به دست می‌دهد، غیرمنتظره به نظر می‌رسد. از این رو میزان اطلاع دهی آنها بسیار زیاد می‌شود: «جیغ بنفش». چرا که به شدت جلب توجه می‌کنند. برعکس تکرار این عمل نویسنده را به وادی می‌کشاند که می‌توانیم بگوییم به این عمل در اصطلاح ادبی «فرسودگی» اطلاق و در اصطلاح عامیانه «کلیشه‌شدگی» می‌گویند. یعنی آن ترکیب از شدت کثرت کاربرد کهنه می‌شود.

زبان نمایشی در نمایشنامه، در هر جمله خود می‌تواند دارای اطلاعی نو باشد. یعنی اطلاعی تازه به مخاطب بدهد. این اطلاع می‌تواند یک حکم، یک امر، یک پرسش و ... باشد. تماشاگر و خواننده نسبت به اطلاع کهنه بی‌توجه هستند. پس هر چقدر میزان و کیفیت اطلاع‌دهی جمله یا کلمه‌ای پایین می‌آید بر کثرت کاربرد آن افزوده شده است.

به عنوان مثال اگر بگوییم، روشنی همان خاموشی است، چیز زیادی نگفته‌ایم اما اگر گفته شود که:

«ساکن سرای سکوت شدم
سخنی جز بی‌سخنی نشنیدم
و چراغی روشن‌تر از خاموشی ندیدم»
(بایزید بسطامی)

وضعیت کلمات تغییر می‌یابد.

اگر کیفیت اطلاع دهی زیاد می‌شود (بالا رفتن میزان اطلاع) در واقع این عملی است که به آن آشنایی زدایی می‌گوییم. چرا که نویسنده گرد و غبار نشسته بر کلمات را می‌زداید.

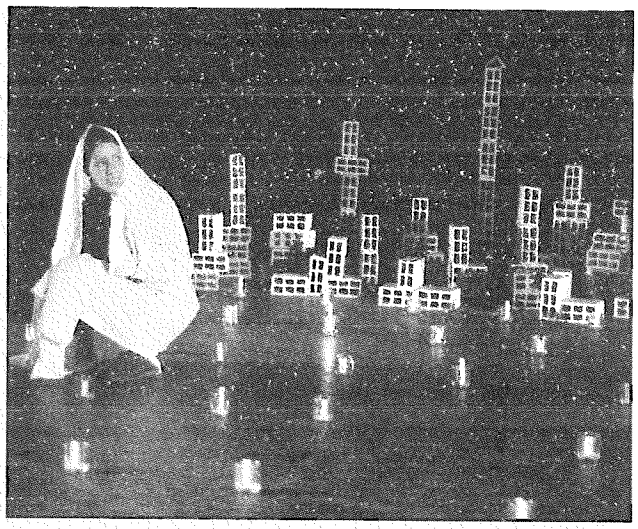
تعادل در میزان اطلاع‌دهی در نمایشنامه می‌تواند سبب ابهام شود. البته ابهام به معنای گنگ و نامفهوم بودن نیست، بلکه ابهامی زیبایی شناسانه مورد نظر است. مرزی جذاب میان آگاهی و پرسش، یعنی در این وضعیت، کیفیت و میزان اطلاع به حد بالایی رسیده است که یک گام آن سوتر، به کلی نامفهوم خواهد شد. ولی این میزان اطلاع، اکنون به حدی رسیده است که ما مطلب را می‌فهمیم و نمی‌فهمیم.

از ویژگیهای اطلاع دهی مطلوب در اثر هنگامی است که هیچگاه اطلاع آن به پایان نمی‌رسد. یعنی وقتی اطلاعی را به ما می‌رساند، پایان نمی‌یابد. اگر پایان پذیرد، دیگر دلیلی وجود ندارد که آنها را دو مرتبه بخوانیم. خوانش‌های مکرر از یک اثر خلق شده در این حوزه قرار می‌گیرد.

تفاوت اطلاع‌دهی یک پوستر در مدخل کوچه‌ای با شعری از نیما و سعدی در همین نکته است. اثر هنری را نمی‌توانیم تا انتهای اطلاعی که دارد، پیش ببریم و همه اطلاعش را بیابیم. نمونه آن، خوانش‌های مکرر نمایشنامه‌های شکسپیر است. اما همیشه می‌توانیم این نمایشنامه‌ها را بخوانیم و چه بسا تفسیرهای مختلفی هم از آن انجام دهیم و در هر خوانش امر جدیدی در آن بیابیم. چرا که کلمه و جمله در نمایشنامه و به طور کلی در اثر هنری باید رو به رشد باشد، یعنی از جایی آغاز شود و ما را به جای دیگر برساند و این فرآیند مدام تکرار شود. گویی باید حرکتی یا رشدی در آن باشد. چندان که در میزان اطلاع‌دهی آن نیز باید این رشد به چشم بیاید.

زبان در نمایشنامه جانشین یک شی نمی‌شود. بلکه خود زبان در معنای وسیع و خاص آن اهمیت می‌یابد. این زبان، مثل شیشه نیست تا ما از آن به راحتی رد شویم و وارد نمایشنامه شویم. زبان نمایشنامه ما را وا می‌دارد که روی آن مکث کنیم. یعنی نشانه‌هایش ما را وامی‌دارد که بگوییم: همین را ببین. یعنی همین زبان برای ما شیئیت پیدا می‌کند. چرا که زبان جانشین و واسطه چیزی دیگر نمی‌شود. خود زبان اهمیت می‌یابد.

چیز دیگری که در نمایشنامه اهمیت دارد، زمان حال و اطلاع از آن است. بسیاری از نمایشنامه‌های بی‌رمق به گونه‌ای نوشته شده‌اند که «زمان حال» در



آنها مفقود است. گویی در زمانی دیگر و زمانی بسیار دور و دست نیافتنی عملی انجام می‌گیرد. از این روست که ما با آن احساس قرابت نمی‌کنیم. این روند در نمایشنامه نویسی ما بسیار مورد بی توجهی قرار گرفته است. گویی چنین روشی، جزیی از کلان ساختارهای نمایشنامه‌های ایرانی شده است. چندان که در ادبیات نمایشی گذشته و سنتی نیز به وفور وجود دارد. باید اجازه دهیم این سنت‌شکنی درون ساختارها و داستانهای نمایشنامه‌هایمان وارد شود. مثلاً در تعزیه، آنچه اهمیت دارد، «زمان گذشته» است. زمان حالی وجود ندارد. از این رو، نوع اطلاع دهی آن نیز به مرور کهنه می‌شود. در نمایشنامه «زمان حال» اهمیت دارد. این به دلیل ارتباط زنده تئاتر با مخاطب است. ما در این تعزیه‌ها لحظه‌ای به چنگک «زمان حال» آویخته نمی‌شویم تا در این رفت و برگشت‌ها، نمایشنامه (یا متن) را دریابیم. بنابراین ما در تعزیه و نمایشنامه‌های دیگر مدام با نوعی گذشته —سالیان طولانی —سروکار داریم. گویی همیشه با شکلی از نوشتن روبه‌رو بوده‌ایم بی‌هیچ تحولی. نمی‌توان به دلیل خصلت تعزیه بودن و یا آثار سنتی خود آنها را توجیه کرد. تماشاگر دوست دارد آنچه را که می‌بیند، در زمانی نزدیک به او یا «زمان حال» او باشد تا بتواند در آن زندگی کند. پس آنچه در اینجا از آن سخن می‌رود، مسأله تکنیک است. وقتی نمایشنامه‌نویسی بخواهد با زبان، راههایی پیدا کند که میزان تأثیر نمایشنامه را بالا ببرد، او خواه ناخواه با تکنیک روبه‌رو می‌شود. تکنیکی که نمایشنامه نویس جهت ارتباطی مؤثر از آن سود می‌برد. حفظ این جنبه از ارتباط برای نمایشنامه‌نویس بسیار اهمیت دارد: «هر کتاب یک تکنیک است».

یا «هر نمایشنامه یک تکنیک است». در اینجا منظور از تکنیک بیشتر روش و چگونگی اطلاع‌دهی در اثر است.

برای هر جامعه و فرد متکلم، یک واحد زبانی وجود دارد. اما این واحد مجموع، در اجرای کار ارتباطی خود دستگاههای متفاوت و متعددی به خود می‌گیرد. هر زبانی دارای چندین نظام همزمان است که هر یک از آنها وظیفه جداگانه‌ای انجام می‌دهند. مقصود از وظیفه عملی است که شیئی انجام می‌دهد یا به وسیله شیئی انجام می‌گیرد.

زبان اطلاعی در نمایشنامه ممکن است دارای استعمال، کاربرد و نتیجه‌ای باشد متفاوت از کارکرد آن. به عنوان مثال، در یک خانه کارکرد «ستون» نگه داشتن سقف و نتیجه آن سایه انداختن یا تنگ کردن فضای اتاق است. علاوه بر آن می‌توان از همین «ستون» برای بالا رفتن و دست یافتن بر سقف استفاده کرد، نیز همین «ستون» برای تزیین و آرایش اتاق کارایی دارد. در اینجا نگه داشتن سقف، کارکرد اصلی ستون است و دیگر موارد از وظایف فرعی آن محسوب می‌شود. زبان در نمایشنامه نیز دارای چنین کابردهای اصلی و فرعی است تا بتواند ارتباطی را حفظ کند.

در هر رابطه زبانی در نمایشنامه، معمولاً دو طرف قرار دارد: گوینده و شنونده. این رابطه از راه زبان نمایشی و گفتاشنود شخصیت‌ها صورت می‌پذیرد. هدف از هر گفتاشنود و مکالمه‌ای انتقال اطلاع یا آگاهی است که به شکل پیام از جانب گوینده به شنونده می‌رسد، آن هم در موردی که شنونده از آن اطلاع ندارد، یا گوینده فرض می‌کند از آن بی‌اطلاع است.

این اطلاع ممکن است اخباری باشد: «من دیگر به خانه باز نمی‌گردم.» یا ممکن است امری باشد: «از خانه من برو بیرون» و یا استفهامی باشد: «چرا دستهایت سرد است؟»

شاید در مورد جمله استفهامی، هدف کسب اطلاع نباشد. در جمله «چرا دستهایت سرد است؟» فقط قصد اظهار آشنایی یا حصول آشنایی باشد یا بنا بر عادت مرسوم جهت رعایت ادب باشد. زبان در نمایشنامه کارکردهای دیگری نیز دارد.

کارکردی در موقعیت: در اینجا منظور عمل کردن است. عمل کردن همانا اطمینان از حفظ ارتباط است. مانند آنچه از پیش گفته شد، می‌توان گفت زبان نمایشی، زبان در موقعیت است. چرا که زبان نمایشنامه اگر هم نتواند اندیشه‌ای را بیان کند، حداقل می‌تواند رابطه را در موقعیتی خاص حفظ کند. این همان چیزی است که در نمایشنامه اهمیت دارد. پس حفظ رابطه در موقعیت و انسجام آن اهمیت بسیار دارد. آن هم بستگی به چگونگی و میزان اطلاع‌دهی آن دارد. باید بیفزاییم که گاه بی‌اطلاعی می‌تواند خود نوعی حفظ رابطه باشد. مثل شخصیت‌های «ساموئل بکت» در نمایشنامه «در انتظار گودو».

منابع:

ژان پل سارتر — ادبیات چیست؟، ترجمه مصطفی رحیمی، ابوالحسن نجفی — چاپ سوم.

والتر بنیامین — خیابان یکطرفه — حمید فرازنده — چاپ اول

j.l.austin:How to do things with word(speech acts)1989.

و چند مقاله زبان شناختی از استاد ابوالحسن نجفی.

نکته: در اینجا بیشتر به زبان و ارتباط و کیفیت اطلاعی زبان در نمایشنامه توجه شده است. صد البته زبان در نمایشنامه کارکردهای بسیاری دارد.

نمایشنامه‌نویسی در آینه‌ی امروز

بهزاد صدیقی
نمایشنامه‌نویس و پژوهشگر تئاتر

از عمر ادبیات نمایشی کشور ما که تقریباً با آغاز داستان‌نویسی به شیوه غربی در ایران رواج یافت، حدود صد سال می‌گذرد. در طول این سالها نمایشنامه نویسان زیادی وارد عرصه نمایشنامه نویسی شده‌اند و تلاش کرده‌اند آثار تأثیرگذاری در ادبیات نمایشی ایران یا تئاتر ایران پدید آورند. تاکنون از میان آثار میرزا آقا تبریزی به عنوان نخستین نمایشنامه نویس زبان فارسی و یا میرزا فتحعلی خان آخوندزاده به عنوان نخستین نمایشنامه نویس آذری زبان ایرانی نمایشنامه‌هایی اجرا شده و منتشر شده است. اما از بین آثار نمایشنامه نویسان قدیمی ایرانی که حالا آثارشان تبدیل به آثار کلاسیک شده، هنوز هستند نمایشنامه‌هایی که بتوانند با مخاطب امروزی ارتباط خوبی برقرار کند و قابل اجرا در صحنه‌های تئاتر باشد که از جمله آنها می‌توان به آثار میرزا آقا تبریزی یا حسن مقدم اشاره کرد که در سالهای اخیر توسط کارگردانان جوانی همچون جلال تهرانی و بنفشه توانایی به روی صحنه رفته‌اند.

میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا آقا تبریزی، میرزا احمدخان کمال الوزرا محمودی، موید الممالک فکری ارشاد در دوره اول نمایشنامه نویسی یا در اولین سالهای نمایشنامه نویسی ایران، یعنی در نیمه دوم قرن سیزدهم هجری شمسی و تقریباً با تأسیس دارالفنون به دستور میرزا تقی خان امیرکبیر، نمایشنامه‌هایی را به سبک و سیاق کمدیهای فرانسوی و تراژدیهای یونانی نوشتند. آنان به غیر از آنکه نمایشنامه‌های خود را به صحنه بردند، آثاری را از زبان فرانسه ترجمه کردند که توسط آنها یا توسط دیگران به روی صحنه رفت. پس از زمزمه‌های آزادی خواهی مردم آن زمان و پس از آن که گروههای نمایشی در تهران، تبریز، رشت و برخی شهرهای دیگر تشکیل شد، تعدادی از نویسندگان شروع به نوشتن نمایشنامه‌هایی کردند که عموماً مسائل جامعه آن زمان بود. آنان با نوشتن نمایشنامه کوشیدند حرف مردم زمانه خویش را در ادبیات نمایشی و صحنه‌های تئاتر بازگویند و بر حاکمان آن زمان، زبان به انتقاد بگشایند. پس از دوره ناصری، در دوره پهلوی اول نمایشنامه نویسانی همچون رضا کمال شهرزاد، حسن مقدم، عبدالحسین نوشین، سیدعلی خان نصر، ذبیح بهروز، گریگور یقیکیان، عبدالرحیم همابونفرخ، فضل اله بایگان، ملک الشعرای بهار، حسین کاظم زاده، حبیب اله شهردار، سلیمان حبیم و مسعود فرزاد آثاری را برای صحنه نوشتند که بدون استثنا همگی در همان زمان به روی صحنه رفت.

رضا کمال شهرزاد؛ پریچهر و پریزاد، زردشت، گلهای خرم و مجسمه مومر را در سالهای ۹۲۱ تا ۱۳۱۰ نوشت. حسن مقدم، نمایشنامه جعفرخان از فرنگ برگشته را در سال ۱۳۰۰ به رشته تحریر در آورد. عجب پوکری، یتیم و قهرمان میرزا از نوشته‌های سید علی نصر است. ذبیح بهروز در راه مهر، جیجک علی شاه، شاه ایران و بانوی ارمن را تقریر کرد. یقیکیان نمایشنامه‌های تاریخی از جمله جنگ مشرق و مغرب با داریوش سوم و انوشیروان عادل و مزدک را در آن زمان قلمی کرد. ملک‌الشعرای بهار و میرزاده‌ی عشقی شروع به اپرت نویسی و نوشتن نمایشنامه‌های منظوم کردند. حسین خان انصاری نمایشنامه‌های عروسکی به شیوه خیمه شب بازی را همچون پهلوان کچل به تحریر در آورد. از دیگر نمایشنامه نویسان این دوره عبدالحسین آیتی است که با نوشتن ملکه عقل و عفریت جهل در سال ۲۱۳۱، خود را به عنوان نمایشنامه نویسی مطرح تثبیت کرد. علی آذری اپرای وعده زردشت و کمال الوزار محمودی، استاد نوروز پینه دوز را در سال ۸۹۲۱ نوشتند. در دوره مشروطه نمایشنامه نویسانی

همچون مرتضی قلی خان فکری، علی خان ظهیر الدوله، سید عبدالرحیم خلخالی، میرزا رضا خان نایینی، ابوالحسن فروغی، علی محمدخان اویسی (نخستین کسی بود که نمایشنامه منظوم به زبان فارسی را تنظیم کرد) و احمد محمودی آثار در خوری را نوشتند.

تقریباً از دوره پهلوی دوم نمایشنامه نویسی در کشور ایران رشد و توسعه یافت. ارسلان پویا با نوشتن نمایشنامههای تراژدی افشین، ناهید را بستای، تراژدی کمبوجیه، آرش تیرانداز تازیانه بهرام، سرود آزادی، رستم و سهراب، رستاخیز تبریز و... خود را به عنوان نمایشنامه نویس فعال نیمه دوم دهه ۰۳ و دهه چهل مطرح ساخت. در دهه چهل، نمایشنامه نویسانی شروع به فعالیت کردند که موجب اعتلاء و اعتبار تئاتر ایران شدند. در واقع نمایشنامه نویسی یا ادبیات نمایشی در این دوره به اوج خود نزدیک شد و نمایشنامه نویسانی همچون علی نصیریان، غلامحسین ساعدی، اکبر رادی، بهرام بیضایی، عباس نعلبندیان، بهمن فرسی، اسماعیل خلج و بیژن مفید، خجسته کیا (تندرکیا) و... ظهور کردند. در این سالها نصیریان با نوشتن نمایشنامههای افعی طلایی، بلبل سرگشته، لونه شغال، ساعدی با نمایشنامههای بهترین بابای دنیا، چوب به دستهای ورزیل، دیکته و زاویه، پروار بندان، وای بر مغلوب، جانشین، خانه روشنی، دعوت، دست بالای دست، از پا نیفتاده‌ها، عروس، بامها و زیر بامها، ننه انسی و... و نیز چندین نمایشنامه برای پانتومیم و لال بازی، اکبر رادی با نمایشنامههای افول، روزنه ی آبی، از پشت شیشه‌ها، مرگ در پاییز، ارثیه ایرانی، صیادان، بیژن مفید با دو نمایشنامه شهر قصه، ماه و پلنگ، بهمن فرسی با نمایشنامههای موش، چوب زیر بغل، سبز در سبز، بهار و عروسک، دو ضرب در دو مساوی بی نهایت، پله‌های یک نردبان، عباس نعلبندیان با نمایشنامههای پژوهشی ژرف و سترگ و نو، اگر فاوست یک کم معرفت به خرج داده بود، صندلی کنار پنجره بگذاریم و... ص.ص.م از مرگ تا مرگ، اسماعیل خلج با نمایشنامه‌های حالت چطوره مش رحیم، پاتوق، پا انداز، گلدونه خانم، توخودت باش، بهرام بیضایی با نمایشنامه‌های پهلوان اکبر

می‌میرد، هشتمین سفر سندباد، دنیای مطبوعاتی آقای اسراری، سلطان مار، میراث و ضیافت، چهار صندوق، دیوان بلخ، گمشدگان، راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی و سه نمایشنامه عروسکی عروسکها، غروب در دیاری غریب و قصهی ماه پنهان از چهرههای مطرح نمایشنامه نویسی دهه چهل هستند. در دهه پنجاه همین نمایشنامه نویسان همچنان فعالانه در صحنه تئاتر و ادبیات نمایشی حضور دارند. در این دهه محمود استاد محمد، محمود دولت آبادی، مهدی‌هاشمی، سیروس ابراهیم زاده، بهزاد فراهانی، نصرت پرتوی، فرهاد مجد آبادی، محسن یلفانی، داریوش مودبیان، غلامعلی عرفان، منوچهر رادین، ایرج صغیری، محمد صالح علاء، هوشنگ توزیع، رضا قاسمی، پرویز بشردوست، شهرو خردمند، صادق عاشورپور، کوروس سلحشور، عباس هاشمی، علی رفیعی، رضا ژیان، ایرج جنتی عطایی نیز پا به عرصه نمایشنامه نویسی گذاشتند و هر یک نمایشنامههایی ایرانی، تاریخی، اجتماعی، بومی و روستایی، شهری و حتی موزیکال به شیوههای مدرن و کلاسیک نوشتند.

بارخداد وواقعهی انقلاب اسلامی چند نمایشنامه نویس جدید شروع به نگارش نمایشنامههای انقلابی کردند که از جملهی آنها می‌توان به محسن مخملباف، مجید مجیدی و محمد کاسبی، اشاره کرد. مخملباف حصار در حصار و محمد کاسبی بایگانی را نوشتند. البته اینان تا سالهای اولیه‌ی دهه شصت دست به نگارش و کارگردانی زدند. سپس نسل دیگری از نمایشنامه نویسان از راه رسید که به دلیل واقعهی جنگ، نمایشنامههایی در حوزه جنگ و دفاع مقدس را پدید آورد. محمدرضا آریانفر، سعید تشکری، احمد بیگلریان، رضا صابری، امیر دژاکام، نصراله قادری، حسین فدایی حسین، حسین فرخی، جمشید خانیان، محمد چرمشیر، عبدالحی شماسی، عبدالرضا حیاتی، مسعود سمیعی، علیرضا حنیفی، ناصح کامگاری از آن جمله بودند. در دهه شصت محمد رحمانیان، حمید امجد، چیستا یثربی، نخستین کوشش‌های نمایشنامه نویسی خود را آغاز کردند که در دهه ۷۰ فعالیت‌های خود را پی گرفتند. آتیلا پسیانی، قطب الدین صادقی، اعظم بروجردی، فرامرز طالبی، آرمان امید، فرهاد ناظرزاده کرمانی، حسن باستانی، مجید واحدی زاده، بهروز غریب پور، هرمز هدایت و... که هر یک فعالیت‌های نمایشنامه‌نویسی را از دهه‌ی شصت آغاز کرده بودند، در این دهه پی گرفتند.

اما با تغییر ریاست جمهوری و روی کار آمدن

جبهه اصلاحات، نسل تازه نمایشنامه نویسی از سال ۶۷ و از نیمه دوم این دهه از راه رسید. علیرضا نادری، محمدیعقوبی، حسین کیانی، نغمه ثمینی، نادر برهانی مرند با حضور در جشنوارههای تئاتر فجر در این دهه و با به دست آوردن رتبه‌های برتر نمایشنامه‌نویسی، خود را به عنوان نمایشنامه نویسانی جدی و نوآور مطرح ساختند. از دیگر نمایشنامه نویسان که در نیمه دوم این دهه خوش درخشیدند می‌توان به حمید امجد، محمد رحمانیان، محمد چرمشیر، جلال تهرانی، چیستا یثربی و محمد امیر یار احمدی، اشاره کرد. تقریبا از این دهه موج جدید نمایشنامه نویسی زنان به راه افتاد و تعداد نمایشنامه نویسان از عدد انگشتان دو دست فراتر رفت. پری صابری، شبنم طلوعی، ریما رامین فر، زهره مجابی، افروز فروزند و ... نمایشنامه نویسانی بودند که در همین فضا به فعالیت پرداختند. در دهه هشتاد نمایشنامه نویسان دیگری پا به عرصه نمایشنامه نویسی گذاشتند که یا در اجراهای عمومی و جشنوارههای تئاتری دیده شدند و یا فقط در جشنوارههای تئاتر آثارشان به روی صحنه رفت. به همین دلیل در این دوره نمایشنامه نویسان دیگری با گسترش جشنوارههای تئاتر وارد میدان شدند و آثاری را با شکل و شیوهها و نیز موضوعات مختلفی از جمله جنگی، اجتماعی، افسانه‌ای، تخیلی، بومی و در قالب‌های کمدی و تراژدی یا گروتسک و به گونه‌های مدرن برای صحنه نوشتند. از جمله‌ی اینان می‌توان به شهرام کرمی، سیروس همتی، مهرداد رایانی، محمدرضایی راد، علی اصغر دشتی، طلا معتضدی، ملیحه مرادی جعفری، کبرا ملانژاد، محمد ابراهیمیان، امیررضا کوهستانی، افشین هاشمی، بابک محمدی، فارس باقری، بهزاد صدیقی، محمدرضا کوهستانی، محمد حسین ناصربخت و... اشاره کرد. به هر حال حیات نمایشنامه نویسی و فعالیت نسل چهارم نمایشنامه نویسی در بعد از انقلاب از دهه شصت آغاز شد. این نسل که اکنون سه دهه از عمر آن می‌گذرد، می‌کوشد تجربه‌های تازه، متفاوت، نوآور و مدرنی را جست‌وجو کند و به نمایش بگذارد؛ نسلی که از جنگ و انقلاب می‌گذرد و پس از آن می‌کوشد مسائل اجتماع را با موضوعات مسائل پس از جنگ یا متأثر از آن، فانتزی و تخیل و عروسک، کودک و نوجوان، جامعه و تاریخ اکنون و گذشته به تصویر در آورد. امید که حیات نمایشنامه‌نویسی ایرانی همواره مستدام و موفق باشد.

منابع:

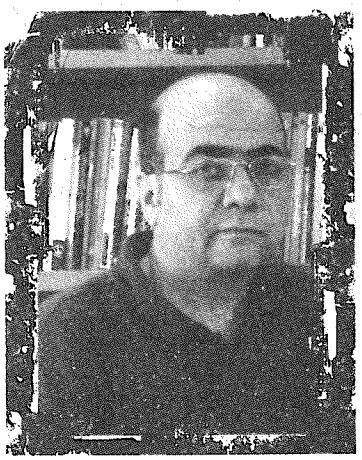
۱- ادبیات نوین ایران ـ ترجمه و تألیف یعقوب آژند ـ انتشارات امیرکبیر

۲- از صبا تا نیما ـ یحیی آرین پور ـ انتشارات زوار

۳- نمایشنامه نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی ـ منصور خلج ـ انتشارات اختران

٤- ادبیات نمایشی در ایران ـ جمشید ملک پور ـ انتشارات توس

وقتی مخاطب ماهستیم ...



سعید تشکری
نمایشنامه‌نویس، پژوهشگر و کارگردان تئاتر

باید بپذیریم نمایشنامه نویسی دینی ما، کماکان دچار یک مهجورماندگی عامدانه اسست. باید صورت و سیرت آن را بازگشایی کنیم. مهجور به مفهوم یک مدل از پیش فرض شده است. نمایشنامه نویسی دینی، کارکردی مناسبتی، جشنواره‌ای و یا حتی فراتر از آن کارکردی ویترینی دارد. البته، نه از سوی کسانی که آن را به صورت جدی و باورمند دنبال می‌کنند.. بیشتر از سوی کسانی که آن را باور ندارند. نمایشنامه نویسی دینی ما، نوعی شاعرانگی کلامی و مفهومی به دلیل ذات خود دارد. این شاعرانگی باعث جبهه‌مندی برابر کسانی می‌شود که نمایشنامه نویسی را با رویکردی اجتماعی و معاصر دنبال می‌کنند. اینکه هنر باید به مثابه یک مکانیسم جهت‌دار حرکت کند و به دنیای معاصر راه یابد و پاسخی به دغدغه‌های انسان امروزی بدهد، شکی نیست اما چالش از جایی آغاز می‌شود که پرتو تیپ ادبی -هنری شخصیت‌های دینی می‌تواند مدل انسان در بند امروزین نیز باشد و این پاسخی است که ما نمایشنامه نویسان دینی در آثارمان باید ارائه کنیم و اینکه چرا و چگونه از منظر شاعرانگی به موضوع یا شخصیت دینی نگاه می‌کنیم و آیا اساساً شاعرانگی راه و پُل گذر از این ساحت دینی به ساختمان نمایشی هست یا نیست؟ پرسش اصلی است. دو نگاه (تفسیری - تشریحی) و (تبدیلی - تبلیغی) در برگردان موضوعات دینی به نمایشنامه همیشه مورد بحث و مطالعه و خلق آثار نمایشنامه نویسی دینی ماست و علت مهجور ماندگی هم همین است. بیاییم نخست واژگان مورد تردید خود را تعریف کنیم:

می گویند: «هیچ فرادادِ زنده‌ای نمی‌تواند با درآویختن به معیارهای کهن یا مدلی پرگرفته از گذشته، امروز خود را چنانکه باید نگاه دارد»

می گوییم: «تجربه‌های تازه از ایده‌های کهن بُعدهای تازه به خود می گیرند و در هر نوی امروزین ، طنین تِم های ازلی کهنسال و نه کهن آثاری تازه و معاصر را می‌توان خلق کرد.»

پس فرادادها را نمی‌توان به ارث برد. بلکه آنها را فرادید معاصر، اما با مشقت و شوق فراوان می‌توان به دست آورد. هر نمایشنامه نویس دینی کوشش می‌کند در آزمونی، با آرمان‌خواهی دینی بنیان نهادن مفهوم تازه را در الگوی مدل کهن به فرجام بیاورد. علت مهجورماندگی نمایشنامه نویسی ما، صف بندی و خط‌بندی مرسوم با آرمان و روزمرگی است. بر این تأکید دارم که ما را نمی‌خواهند ببینند. رویداد نمایشی مورد بحث ما، انسان و خداست. رویداد مورد نظر آنها پُل ارتباط بین نویسنده و مخاطب است. ژورنالیسم رسانه‌ای تاکنون این صف بندی و قطع ارتباط را به تمامی انجام داده است. چون زبان شاعرانگی در نمایشنامه‌های دینی، چیزی بیشتر از شعر است. اما شعر نمایشی بخشی از آن است. پویش در زبان کهن و تبدیل آن به زبان نمایشی، دامنه‌ی معنای مورد نظر ما را دنبال می‌کند.

یک مثال:

بیرون برف می بارد!

خواه داخل محل زندگی قهرمان نمایشی، سرد باشد، خواه گرم.. در منظره‌ی ورادید ما اتفاق می‌افتد. اتمسفر برف (زیبایی) و اتفاق برف (کنش).

حالا اگر هوا هم تاریک باشد، برف هم ببارد و داخل هم سرد باشد و امکان یخ زدگی و انتظار آمدن کسی هم در بین باشد، برف یک رویداد اتمسفریک است. از اینجا در منظر انسان (نمایشنامه‌نویس دینی) با پیرامونش به چالش گرفته می‌شود. من تاویلی و کهن را به مدد می‌گیرد. من معاصر ؛ فقر و بی پناهی را طی خواهد کرد. اما هردو انسان در رویداد نمایشی، (نمایشنامه نویس) بر یافتن

چاره‌ای کوشش می‌کنند. در حقیقت (دامنه) مشخص کننده‌ی وضعیت است. چه دامنه و چه فاصله‌ای را برای من انسان به واکنش می‌گذاریم؟ مقاومت فرهنگی نمایشنامه نویسی دینی و غیر رویکرد دینی است!

جان و صورت!

ما در برابر اصل درد.. اصل نور را به کار می‌گیریم. در حقیقت ما در منظر نگاه به واقعه، کلام شخصیت‌ها را، چه پرتو تیپ باشد و چه پیشین تیپ، به مطالعه می‌گذاریم. بزرگترین اتفاق نمایشنامه نویس ما در ظهور نمایشنامه نویسی دینی ما، یافتن پرتو تیپ‌های نمایشی و معاصرساز آن با حفظ کهن الگویی است. تنهایی انسان و فراق انسان کهنسال خداجو نقطه‌ی بحث این نگاه است. این دو تفاوت حتی در بنیان‌های علمی هم مشاهده می‌شود و دوسویگی ناسازنامیده می‌شود.

در علم و هنر این دو دیدگاه این چنین بحث و نظریه سازی شده است.

(علم به ما درباره‌ی جهان، دانش می‌بخشد و بشر را بر جهان چیره می‌کند و شگفت آنکه دست یافتِ به علم، زمانی ممکن می‌شود که برخورد انسان و جهان به صورت درگیری کوتاه انجام پذیرد. علم نخست از خیال ورزی (پیشین تیپ) آغاز می‌شود. پرسش‌ها.. و پرسش‌ها تا پدیدارها، به پدیدار شناسی می‌رسد. اما این چالش فرضیه و اثبات، هر دو برابر ذات آدمی رخ می‌نماید و تبدیل به دیدار واقعی می شـــود و ظهور علم از مشاهده و تجربه به اثبات می رسد. اما همین عظمت اثبات شده علمی، سپس تبدیل به سایه‌ی هول بلا می‌گردد. آدمی در برابر خود معذب می شود و انسان مهاجم از پیشین تیپ، به پرتو تیپ می رسد.)

پیشین تیپ : (شخصیت بدوی که توسط نویسندگان بدون دخل و تصرف هنرمندانه تبدیل به شخصیت می شود.)

پرتو تیپ : (شخصیت ترکیبی من داستانی و نمایشی مورد نظر هنرمند به شخصیت بدوی اضافه می‌شود شخصیت آرمانی هنرمند نام می گیرد.)

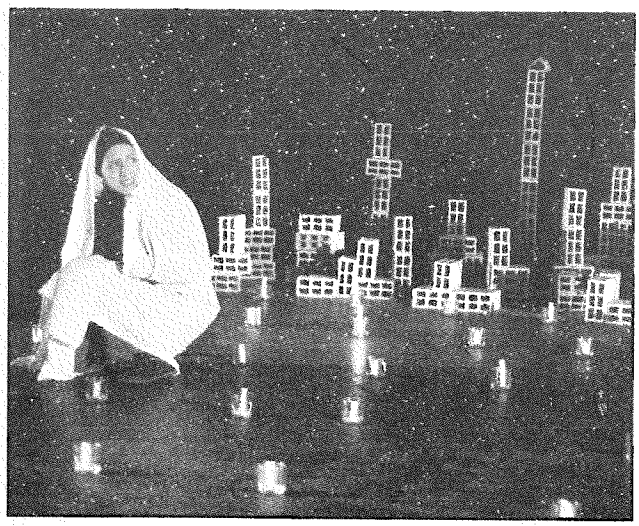
آدم و حوا داستان بشریت است. اما آدم و حوا سرشت و سرنوشت گویای وضع بشـــری همه ی مردمان است. پس هم سرشت اسطوره ای دارد (پیشین تیپ) و هم کردار و وضعیت جدید را [پرتو تیپ] خواهد داشت.

پس چگونه است که این مضامین به صورت دینی وقتی در ارتباط نمایشنامه نویسان عام، با شخصیت خود روبه رو می‌شوند. معاصر و ناب هستند. اما وقتی از نگاه معناگرا و آرمان خواه با زمینه‌ی خداباوری در غالب شخصیت‌های ارمان خواه در نمایشنامه خلق می‌شوند، محکوم به مهجور ماندگی رسانه‌ای ما می‌شوند. پرسش و تردید اصل علم و هنر است. اثبات و تحلیل هم مشترکات علم و هنر هستند. اما تفاوتی با هم دارند.

مثال:

(کسی مرده است!)

در علم مرگ یک حقیقت است اما سفر روح اثبات نشده است. اما در هنر و زندگی، مرگ هر آدمی، رنج و شادی را به همراه دارد. رنج از فقدان خوب ها که می میرند و شادی از مرگ بدی‌ها که باید بمیرند.. خلاء پُر نشدنی انسان با انسان‌های دیگر در علم با متافیزیک قابل بحث در حد فرضیه است. اما همین



متافیزیک علمی و فیزیک شناور انیشتن، یک باره توسط ایتالو کالونیا.. به سبک تبدیل می‌شـــود. سبکی و شناوری سبک اوســـت. تبدیل حس‌های آدمی به شـــخصیت، از بن مایه‌ی (پیشین تیپ) کهنسال، تبدیل به (پرتو تیپ) معاصر می گردد، اما زبان او همچنان بین دو گردونه‌ی تفکر شناور است. کهن و امروز!

تراژدی انسان جمال‌گرا در آثار هوفمان، شبیه تراژدی پرنس هوبورگ کلایست است. سایه‌ی مرگ و ترس از مرگ سرشت باشکوهی را ورق می‌زند. کسی می میرد و محتوای روحی او با خارج شدن از جسم او، به قیامتی با شکوه تبدیل می گردد. حال اگر همین وضعیت در صورت مثالی نمایشنامه نویس دینی ما تجربه شود، چه زبان و رویکردی را به دنبال دارد؟ هیچکس تلاش او را در اندازه طرح باشکوه یک نویسنده دینی نخواهد دید. دوست دارید ما دیده نشویم!

حدیث قدسی است که هربار در تشییع جنازه‌ای می‌روید، فرد مرده را خود بپندارید و آرزوی زنده بودن فرد مرده را خودِ دیگرتان و او که مرده است! آیا این نمایشنامه ازلی ما نیست؟ چه زبان نمایشی باید به کار بیاید؟ آدمی و حوایی زبان گفتگوی فرد مرده و زنده، فقط از نوع نگاه ژرف ساخت بر می‌آید. آیا این دغدغه‌ی زنده بودن و مرده شـــدن و باز آرزوی زنده ماندن، یک تفکر علمی، دینی ، فلسفی، اجتماعی و حتی گروتسکِ معاصر نیست؟ فقط چالش از جایی آغاز می‌شود که مُهر دینی بر اثر نمایشنامه‌نویس دینی زده می‌شود! و ما در برابر نمایشنامه نویس، با دغدغه‌ی دینی، بلافاصله به او اعلام ویترینی و غیر معاصر می‌زنیم. آیا نگاه دعبل خزاعی، شاعر شیعی نمی تواند درد بودن ما هم باشد؟ پس در دنیای جدید باید جمال‌گرایی صرف، در جایی تبدیل به حس عمیق مذهبی شـــود. به قول جورج لوکاچ دو نوع واقعیت جان وجود دارد: (یکی زندگی و دیگری زیستن) و هردو فعلیت دارند. اما نمی توانند هم زبان هم باشند.

(هنرمند یا پدید آورنده، در صورت، جان زندگی را و خلق می کند. اما منتقد در طلب صورت ارائه‌ی آن جان به نقد می پردازد.)

درام، نمایشی است درباره‌ی انسان و سرنوشت او.. اما در تئاتر و نمایشنامه دینی که تماشـاگر آن خداوند (دانای کل) است، چگونه ساختاری باید داشته باشد؟ کسی که خدا را در پایان زندگی می‌بیند، می‌میرد، اما آیا کسی که باور دارد، خداوند او را می بیند، چگونه باید زیست کند تا بمیرد؟این اصل باشکوه جوهره‌ی نمایشنامه نویسی دینی است که همواره توسط پُل رسانه‌ای ما خاموش مانده است. در بحبوحه‌ی زندگی تجربی (نمایشنامه) زندگی واقعی همیشه غیرواقعی اســت! آذرخشی توسط نویسنده به (زندگی واقعی) می تابد و سپس (زندگی تجربی) آغاز می‌شود. کدام نگاه در برابر مخاطب (خدا.. مردم) واقعیت دارد؟

وقتی مخاطب خداوند اســت (معجزه واقعیــت) دارد.. وقتی مخاطب (ما) هستیم. معجزه (خیال) است. این مکاشفه را از سخنان جورج لوکاچ درباره‌ی درام به وام گرفتیم. یا به قول پاول ارنست (فقط هنگامی که به طور کامل بی‌خدا شدیم، بار دیگر تراژدی را باور می‌کنیم) مگر نه این است که فقط درام انسان‌های واقعی را خلق می‌کنند. باید اعتقاد به خلق انسان واقعی وجود داشته باشد. در نمایشنامه‌نویسی دینی و پرتو تیپ‌ها، ابتدا و انتها یکی است. و فاصله‌ی آنها با هم، مطالعه‌ی درام نویس دینی را شامل می‌شود. در نمایشنامه‌نویسی دینی، اصلا بر نوعی مکاشــفه خرد وَرز، پیرامون انسان و ساحت سرنوشتی او می‌چرخد. تاکید بر این نکته بسیار ضروری است. تماشاگر او خدا- انسان است و اینکه خداوند او را می‌بیند! نوعی خلق متکاثر را ارائه می‌کند و به آفرینشی نو می‌رسد. شخصیت تجربی (زندگی تجربی) به جای (واقعیت گرایی) رخ می‌نماید و در چنین لحظه‌ای نوزادی به دنیا می‌آید که از دید بسیاری سالهاست که مرده است! زنده‌شدن شخصیت‌های دینی، توسط نمایشنامه‌نویس باید تفکر (کهن، معاصر) را به مکاشفه بگذارد. نه اینکه کهنسالی بر اندام واره‌ی درام جاخوش کند. این تفکر در جامعه‌ی نمایشنامه نویسی ما دیر اتفاق افتاده است و با نوعی نگاه جشنواره زده و اپورتونیستی و ویترینی نیز همواره در چالش بوده. اما همین حقیقت در درام جهانی بسیار زود و البته به پهنای اندیشه ورزی مسیحی نیر عجین شده است. درام تراژدیک همان نگاه دینی (کهنسال-مدرن) به جهان (کهن- معاصر) است. تراژدی‌های اسرار آمیزی که درباره‌ی عشق مقدس و نامقدس نگارش شده است! اما اینجا یک نگاه مهتری و کهتری به هنرمندان وجود دارد! چرا زبان مورد مطالعه و نگارشی نویسندگان دینی در نمایشنامه‌هایشان تاکنون مورد مطالعه قرار نگرفته است؟ پرسشی که هیچگاه به صورت بنیادین به جواب نرسیده است.

ما، مانند خاک سبزی هستیم منتظر بارش برف. و مانند برفی منتظر ذوب شدن!

طاق اتصال در فراخی مغاک تنیده می شــود و آدم و حوای تازه، از دل درام دینی مداوم به خیزش و زایش و پرســش و تقدیر و تکریم و تجلیل می‌رسد. می‌پرسیم آیا این درام مدرن است؟ پاسخ روشن است. (پیشین تیپ‌ها) باید تبدیل به من نمایشی، (پرتوتیپ) معاصر برسد. طاق اتصال این دو نوع رویکرد (بینش و دانش) اســت. مگر وحی هر نبی خداوند چیست؟ آیا قرار است معجزه‌ی او، ما را به ســوی چه حقیقتی راهنمایی کند؟ مگر وحی در کیفیت، رویدادی خیالی است؟ نمایشنامه‌نویسی دینی کوشش من نمایشی نمایشنامه برای اثبات وحی یا تعریف وحی و یا تجلیل از آن در حوزه‌ی شهود اتفاق می‌افتد. ادراک روایــی باید درون مرزها و محدودیت‌ها به وقوع بپیوندد. (ادارک چه چیزی و تحت چه شرایطی؟) آیا این تشریح بنیادین ما نویسندگان دینی نباید باشد؟ هر حقیقت دینی در جوهره‌ی یک شخصیت نمایشی، همان کشف تعلیق به همراه کُنش است. حتی در نخستین لحظه‌ی نگارش یک نمایشنامه، ما باز هم با یک انگاره‌ی دینی روبه‌رو می‌شویم که متأسفانه بسیاری تعریف شخصیت دینی با شرایط غیر همسان در محیط را وارد حوزه (تبلیغ) و نه (تحلیل) کرده‌اند. ما باید از دیدگاه (خلاء اتمســفریک) به جهان نگاه کنیم و سپس آن (نوی) دیدگاه و تنوع (موضوع) ما را به سوی جهان مخاطب و تأثیر پذیری سوق دهد. باز هم تأکید می‌کنم، نگاه نمایشنامه‌نویسی دینی، نگاه خالق به مخلوق نیست. بلکه نگاه مخلوق به خالق است. البته کنش‌مندی چنین دیدگاهی فقط وقتی به ثمر می‌نشیند که باورپذیری فلسفی اجتماعی، اخلاقی جایش را به حرکت رو به دریا و شناور بودن لحظات زندگی متافیزیک تجربی بسپارد نه واقعیت‌گرایی که اصلاً در هنر نمی‌تواند اتفاق بیفتد. هر اتفاق واقعی از نگاه نمایشنامه‌نویس از زندگی واقعی به (زندگی تجربی) مورد نظرْ نمایشنامه نویس تبدیل می گردد.

به قول بورخس، رویاها به مثابه حبس و کابوس‌ها به مثابه گونه‌اند. دکتر فاستوس نزد مارلو و گوته، دو جهان معنوی و مینوی و خاکی را تجربه می‌کنند. دو نوع زندگی به فاستوس وفاوست را پدید می آورد. در روانشناسی گوستاو اشپیکر، ذهن انسان را در (وادی رویا) به عنوان بدیهی‌ترین نوع واکنش انسان به حیات می‌نامد. از آن سو پل گروساگ نیز در رساله‌ی سفر عقلانی خود از (رویاها) به مفهوم پرتنش‌ترین سفر هر روزه آدمی نام می‌برد. آیا سفرهای رویایی که از کهنسالی آغاز شده و تا جهان کنونی ادامه دارد، نباید در انگاره‌ی نمایشنامه‌نویسی ما نیز دچار تغییر شود. پس زبان نگارش ما باید از جنس شعر باشد! دانای کل در نمایشنامه‌ی دینی در حقیقت در هر واژه‌اش، کنش جدال‌گر، با دنیایی (نیروانا) را به پرسش می‌گذارد. متأسفانه هرگاه از واژگان فلسفه‌ی غیر الهی استفاده می‌کنیم، خود را بر جهان کهن پیروز می‌دانیم. در صورتی که کهنسالی (نیروانا) را می‌سازد و می‌جوید. همچنان که هر درام دینی پرسش ساده‌ای را بیان می‌کند. (انسان-خدا) و فیلسوف ایرلندی اسکاتوس اریجنا پیرو آیین وحدت وجود می‌گوید. کتابهای مقدس حاوی معانی بی‌نهایت هستند. (چون رنگهای رنگین کمانی در آسمان) گوته در درام فاوست، که دینی‌ترین درام نیز هست، می‌گوید، (هر چیز نزدیکی دور می‌شود.) آیا ما حق نداریم از دورهای آسمان، نزدیک‌ترین رویا را بنویسیم؟ اما به راستی در زمانه‌ای که چنین نوشتن، محکومیت از پیش اعلام شده را دارد، نمایشنامه‌نویس دینی می‌کوشد آنگونه بنویسد که دنیای نزدیک اوست. نزدیک نزدیک... خدا را باور دارم!

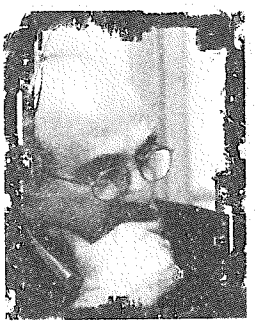
به نام هر که دوستش می‌دارید! چراغ دل ما را مکشید!

به بهانه‌ی اینکه نور، در خانه‌های امروز که نه از آسمان، بلکه از سقف‌ها با نور فلورسنت و انرژی روشن می‌شود! نباید خورشید را نادیده بگیریم!

به نام هر که دوســتش می‌دارید، چراغ نگاه ما را هم بگذارید دیده شــود. مکُشیدش!

پاسداشت

شنل هزار قصه‌ی اردشیر کشاورزی

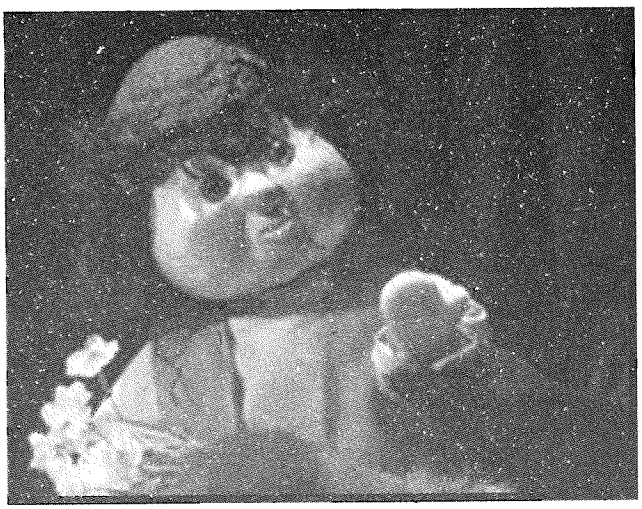


بهروز غریب‌پور
نمایشنامه نویس و کارگردان تئاتر

... به خاکی که در آن خفته‌ای، به آسمانی که بر سر زنده‌ها و از دست رفتگانی چون توست سوگند می‌خورم که من مرده‌پرست نیستم، به آفریدگار مالعبتکان، به شماره‌ی ستاره‌های آسمان سوگند. از مرده‌پرستی بی‌زارم پس: نه در ادامه‌ی آیینی که مردمان این سرزمین در آن چیره دستانند و نه در راستای آیینی که از زندگان بی‌زار است اما در بوسه زدن بر تابوت، مویه کردن بر نعش‌ها و جامه دریدن در مرگ عزیزان، حتی غیر عزیزان، بی‌همتاست. بلکه در امتداد باورم و با ضربان قلبم، ای اردشیر در خاک خفته با تو سخن می‌گویم؛ با تو سخن می‌گویم که زمانی در زیر یک سقف، در تماشاخانه عروسک‌ها همراه و همراز بودیم و چندین و چند سال زیر آسمان خیال‌انگیز عروسک‌ها هم‌پرواز ... باورم این بود و هست که تو دل در گرو لعبتکان، آن مرده — زندگان جادویی داشتی، آن افسونگرانی که یک چند بر صحنه چون زندگانند و ناگهان و در پی خطی نوشته اما ناپیدا به صندوق عدم می‌شتابند؛ آری اردشیر، شکاریم یکسر همه پیش‌مرگ ...

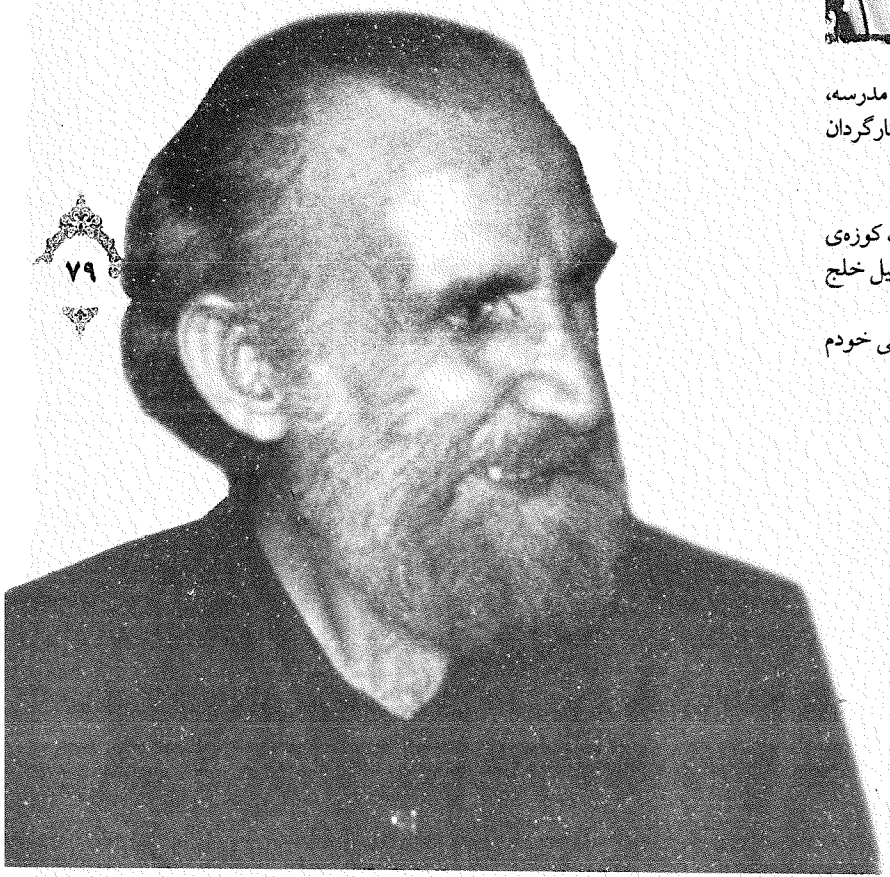
ای لعبت‌باز در خاک خفته. شنل هزار قصه را به یاد می‌آورم که تو آن را به فارسی برگردانده بودی و من بازیگر و بازی‌دهنده‌ی آن بودم، تو در جستجوی معادلی برای نام نمایشنامه بودی و من گفتم: شنل هزار قصه و تو گمشده را یافتی و خنده بر جانت خیمه زد. اسکار باتک کارگردانمان پرسید: شنل هزار قصه یعنی چه و من گفتم: یعنی زندگی. یعنی بالاپوشی که هزاران جیب دارد و در هر جیبش قصه‌ای هست و او به فارسی دست و پا شکسته چند بار تکرار کرد: شغل هزار قصه و بعد به فکر فرو رفت. شاید به قصه‌ی سرگردانی‌اش فکر می‌کرد که چگونه اهریمن یک باور سیاسی او را از زادگاهش، چکسلواکی آن زمان، مهدعروسک‌ها، تارانده است ... امروز باور دارم که شنل هزار قصه — داستان فراز و نشیب‌های زندگی تو بود که ما، نادانسته از بازی روزگار، آن نام را بر تارک نمایشی نهاده بودیم که کودکان را به وجد می‌آورد اما امروز من و ما را به تأمل فرا می‌خواند. ای شیفته‌ی جهان رازآمیز عروسک‌ها، ای اردشیر باورم این است که کودکان امروز و کودکان فردا به تماشای آفریده‌های تو خواهند نشست و بر روح لطیف و زیبایی و توانایی‌ات آفرین خواهند گفت و خواهند پرسید چرا ادامه نداد؟ تردید دارم که کسی بتواند رنج‌های تو را و ما را که کودکی‌مان را به قتلگاه بزرگسالی نسپرده‌ایم به‌زبان بیاورد ... ای لعبت‌باز در خاک خفته‌ای اردشیر باورم این است که در رستاخیز نیز ما هر چیز دیگری از خدا یک تماشاخانه خواهیم خواست تا اگر در بهشت باشیم جهنم را به‌نمایش بگذاریم و اگر دوزخ نصیبمان می‌شد، خنکای بهشت را به‌زبان عروسک‌ها به نمایش بگذاریم. باورم این است که ما، بر خاک تجربه‌ی مردن و زنده شدن را آموخته‌ایم و در خاک آن از نو را تجربه خواهیم کرد و آن‌زمان دور نیست تا جاودانه‌قدر یکدیگر بدانیم...

برایت نه زاری می‌کنم، نه جامه چاک خواهم کرد زیرا باور دارم، تو در میان‌مایی و فقط چون لعبتکی، در صندوق عدم در انتظار آمدن مایی ... و تا آن زمان که به تو بپیوندیم یادت و نامت برای ما زنده است.



من که اسماعیل خلج هستم،می‌نویسم!

محمود استادمحمد
نمایشنامه نویس و کارگردان تئاتر



زمین گفت ننویس، زمان گفت ننویس، کوچه و خیابان ... معلم و مدرسه، اسم و رسم ... ایل و تبار گفتند ننویس، اما نوشت. نمایش نامه‌نویس و کارگردان تئاتر

چون پیش از آنکه بنویسد... نویسنده بود.

فرزند سفالگر به حکم دهر و فقر و دفتر و دستک و مدرک خندید، کوزه‌ی تقدیرش را بر زمین کوبید و بر کتیبه‌ی هستی‌اش نوشت: من که اسماعیل خلج هستم‌می‌نویسم

... گلدونه خانم را، پاتوق را، پاانداز را، مش رحیم را ... و حتی پیشانی خودم را.

گفت‌وگو با هوشنگ آزادی‌ور، مترجم پیشکسوت تئاتر

جادوی تئاتر مرا جذب خود کرد

هوشنگ آزادی‌ور، مترجم و کارگردان تئاتر است. اما او پیش از اینکه به طور جدی به تئاتر بپردازد، شاعر و فیلمساز فیلم‌های مستند بوده است.

متولد ۱۳۲۱ تهران. فوق لیسانس فیلم. تحصیلات ابتدایی را در تهران گذراند. در دوره‌های دبیرستان به نقاشی، موسیقی و شعر علاقمند شد و شعر را ادامه داد و از اواخر دبیرستان اشعاری را در مجلات چاپ کرد. پس از دریافت دیپلم در مؤسسه انتشارات فرانکلین، ابتدا به عنوان نسخه خوان و سپس به عنوان ویراستار مشغول کار شد. در ۱۳٤۷ به استخدام تلویزیون ملی ایران درآمد و از دانشکده صدا و سیما مدرک کارشناسی در رشته کارگردانی دریافت کرد. چند سالی به تهیه و کارگردانی فیلم مستند پرداخت و سپس از جانب تلویزیون مأمور همکاری با «کارگاه نمایش» شد و چند سالی هم در تئاتر فعالیت کرد. در آنجا دو نمایشنامه را به صحنه برد. در سال ۱۳٥٤ برای ادامه تحصیل به آمریکا رفت و از دانشگاه ییل مدرک کارشناسی ارشد در رشته تهیه و تولید فیلم دریافت کرد. در سال ۱۳٥۸ پس از انقلاب به ایران آمد و در صدا و سیما به مستندسازی ادامه داد و در مستندسازی به فیلم‌های مردم‌شناسانه و آموزشی گرایش داشت و عمده فیلم‌های خود را در این زمینه ساخت. از سال ۱۳٦۱ در جوار مستندسازی به ترجمه متون تئاتری و سینمایی پرداخت و ۱۰ جلد کتاب ترجمه و یک جلد کتاب درباره‌ی هنر سنتی ایران تألیف کرد. در سال‌های ۷٥-۱۳۷۰ در دانشکده‌های هنر و دانشکده آزاد به تدریس ادبیات نمایشی، به کارگردانی، بدیهه‌سازی، صدا و بیان پرداخت. او همواره در کنار ساختن فیلم و ترجمه کتب، مقالاتی را در زمینه سینما و تئاتر در مجلات هنری منتشر کرده است.

ازجمله آثار تئاتری هوشنگ آزادی‌ور می‌توان به ترجمه بدیهه‌سازی در تئاتر (۱۳٥۰ ، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوان) نوشته ویولا اسپولین اشاره کرد که در این کانون تدریس هم شده است. شب افسون شده (۱۳٥۲، اسلاومیر مروژک و کارگردانی توسط خود آزادی‌ور)، شب جنایتکاران (۱۳٥۳ ، خوزه تریانا، انتشارات کارگاه نمایش و کارگردانی توسط آزادی‌ور)، کورس (نیکوس کازانتزاکیس، ۱۳٥۳، انتشارات آگاه)، تاریخ تئاتر جهان (چ اول، ۱۳٦۲، اسکار براکت)، نشر نقره و مروارید، این کتاب در سه جلد به چاپ

رسید و از کتب با اهمیت دانشگاهی شده است)، رومئو و ژولیت (۱۳۷۲، ویلیام شکسپیر، نشر مرداد) و راهنمای آثار شکسپیر (۱۳۸۰ ، نوشته جان گودون، خلاصه و تفسیر نمایشنامه‌های شکسپیر) از دیگر ترجمه‌های اوست.

شیوه بیان هنری و فرهنگ سنتی ایران یک کتاب تالیفی به قلم آزادی‌ور است که به همراه ترجمه تاریخ جامع سینمای جهان (۱۹۹۹-۲۰۰۱ ، دیوید کوک، در دو جلد هفتصد صفحه‌ای، در قطع رحلی منتشر شده است.) از دیگر آثار به یادماندنی از این هنرمند کشورمان است.

باید به مجموعه آثار آزادی‌ور ساخت سه فیلم کوتاه داستانی و ۱۷ فیلم مستند را افزود. او همچنین اولین مجموعه شعرش به نام پنج آواز برای ذوالجناح را در سال ۱۳۵۰ منتشر کرده است که احتمال دارد همین روزها دفتر دیگری از او برای علاقه‌مندان شعر منتشر شود.

تجلیل کانون نمایشنامه‌نویسان از هوشنگ آزادی‌ور باعث شده، تا به سراغش برویم و با او درباره آثار تئاتری‌اش گفت‌وگو کنیم.

آشنایی با تئاتر

من اولین بار تئاتر را از طریق آربی آوانسیان شناختم. تا پیش از آن، من گرایش به شعر و سینما داشتم. ضمناً هیچ تئاتری در ایران مرا تا آن زمان جذب نکرده بود و به صورت تفننی بسیار کم نمایش می‌دیدم. به گمانم تا قبل آشنایی من با تئاتر، تئاتر در ایران کاملاً دنباله تئاتر قرن نوزدهم غرب و حداکثر دنباله نظریه‌های استانیسلاوسکی و برشت بود. در واقع کسانی که تئاتر آن زمان را رهبری می‌کردند، بیشتر می‌شود گفت پیروان مارکسیسم و تئاتر ایدئولوژیک بودند با این حال چیزهایی که برایم عرضه می‌شد و من می‌دیدم، توجهام را خیلی جلب نمی‌کرد. تا اینکه پس از شناخت آربی آوانسیان و کارهای او و سپس رفتن به کارگاه نمایش عرصه گسترده‌ای به رویم گشوده شد. من که با ادبیات، شعر و سینما آشنایی داشتم، با یافتن تئاتر دیدم زبان غنی‌تر و متنوع‌تری را می‌شود از این راه عرضه کرد. در تئاتر آنچه یافته‌ام زبان رفتار، گفتار، حرکات و کلام، همه قادر بودند که مخاطب خودشان را در یک جادوی دیگری سهیم کنند و این همان چیزی بود که در شعر هم جست‌وجو می‌کردم. چیزی که در آغاز دریافتم شباهت موسیقی، رقص و شعر با تئاتر بود. تا پیش از آن تئاترها شبیه‌سازی زندگی را به من عرضه کرده بودند — ما در همان دوران دسترسی به اجراهای غیرایرانی نداشتیم — در حالی که تئاتر واقعی و به ویژه تئاتر مدرن چندان در بند شبیه‌سازی زندگی نیست بلکه عرضه‌ی وجوه ناب موقعیت انسان در جهان و در واقع دست‌یابی به جنبه‌های هستی‌شناسانه انسان بود. پس من بعد از آشنا شدن با تئاتر مدرن و کارهای کارگاهی در واقع یک مقداری از وقت و علایق خودم را از شعر و سینما به تئاتر برگرداندم.

شخصیت آربی آوانسیان و تأثیرش بر تئاتر ایران

آوانسیان قبل از اینکه اساساً به عنوان دانشجوی تئاتر به انگلستان برود، یک دوره با مرحوم شاهین سرکسیان کار کرده بود و از طریق او با تئاتر مدرن آشنا شده بود؛ منظورم از تئاتر مدرن دریافت‌های نوینی بود که به ریشه‌های تئاتر در طول قرون و اعصار نگاه کرده بود و تئاتر را از شکل صرفاً سرگرمی به انعکاس درون انسان چنانکه در آیین‌های مذهبی و اساطیری وجود داشت نزدیک می‌کرد.

آربی در گروه سرکسیان طراح صحنه بود. اما به تدریج با تئوری‌ها و دورنماهای تئاتر هم آشنا شد و سپس برای تحصیل سینما و تئاتر به انگلستان رفت. شخصیت بسیار ساده، بی‌تکلف اما در عین حال بسیار جدی و منضبطی داشت و تئاتر را بسیار جدی می‌گرفت. از وقتی که با او آشنا شدم، در فضای تئاتر زندگی می‌کرد. هر نمایشنامه و نظریه‌ای را مطالعه می‌کرد و یا هروقت امکان پیدا می‌کرد به دیدن نمایش‌های غربی می‌رفت و در همان سنین جوانی، حدود ۲۳ و ۲۴ سالگی، شناخت گسترده‌ای از تئاتر جهان داشت. کاری که او در نظر داشت یافتن تئاتر ایرانی بود که متناسب با نظریه‌های روز جهان می‌کوشید زبان تئاتر ایرانی را پیدا کند.

در آن زمان من در کار مستندسازی بودم و علاقه‌ی زیادی به فرهنگ و هنر سنتی ایران داشتم. طبیعتاً من هم در ذهن خود می‌کوشیدم زبان مدرن ایرانی را پیدا کنم. کاری که در شعر هم آن را انجام می‌دادم.

آوانسیان هم استعداد، هوش و سواد بالا داشت و هم شانس خوبی داشت که عده‌ای او را تحویل گرفتند و از او حمایت کردند. به این ترتیب مدیریت تلویزیون ملی ایران بودجه تأسیس کارگاه نمایش را برای تئاتر تجربی در اختیارش گذاشت و تا حد ممکن و به صورت بسیر صرفه‌جویانه به او اختیاراتی داد. او هم بدون استفاده از موقعیت خودش و فقط برای ترویج تئاتر در کارگاه نمایش گروهی را تشکیل داد و به کار پرداخت. در آن دوره چون غالب اهالی تئاتر به نوعی چپ بودند طبیعتاً خیلی از کارهایش استقبال نمی‌کردند چون او تئاتر نابی را جست‌وجو می‌کرد که فراتر از ایدئولوژی‌های آن دوره بود. با این حال کارگاه نمایش به تدریج جای خود را در جمع گسترده‌ای از علاقه‌مندان تئاتر و مردم هنردوست از همه سنخ از کارگاه نمایش استقبال کردند و به دیدن نمایش‌های آن رفتند.

کارگاه نمایش فضای آزادی بود که همه گروه‌ها می‌توانستند در آنجا کار کنند و چندین گروه هم به آنجا پیوستند که به صورت مستقل کار خود را می‌کردند. کم‌کم کارگاه نمایش تبدیل به یک جریان شد که در مقابل جریان حاکم بر تئاتر ایران قدرت ایستادگی یافت و پس از چند سال حتی از گروه‌های دیگر سبقت گرفت و به ویژه دانشجویان جوان از آنجا استقبال زیادی کردند.

همزمان در ایران جشن هنر شیراز تأسیس شد که پیشرفته‌ترین و آوانگاردترین هنرهای نمایشی جهان مثل تئاتر، موسیقی و رقص را به ایران دعوت کرد. هر ساله کارگاه نمایشی یک یا دو نمایش هم در جشن هنر شیراز اجرا کرد و برای گروه‌های تئاتری جهان و کارگردان‌های بزرگ غرب شناخته شد. به همین دلیل تعدادی از نمایش‌های آوانسیان به جشنواره‌های تئاتری جهان دعوت شد. تا پیش از این تئاتر ایران چیزی برای عرضه کردن در جشنواره‌های جهان نداشت.

کسانی که کارگاه نمایش را دیده بودند، از جمله دانشجویان و علاقه‌مندان تئاتر، دیگر ظاهراً علاقه‌ای به شیوه‌های قدیمی تئاتر نداشتند به همین دلیل تئاتر بعد از انقلاب تا حدود بسیار زیادی تحت تاثیر کارگاه نمایش قرار گرفت. ما امروز به ندرت نمایش‌های به اصطلاح قرن نوزدهمی در ایران می‌بینیم، جدای از ارزش‌گذاری و غیـره و همچنان نوعی از تجربه‌گرایی در تئاتر ایران امروز را می‌توان مشاهده کرد. هرچند می‌توانم بگویم بسیاری از تجربه‌هایی که امروز انجام می‌شود پشتوانه تئوریک قوی ندارد و به نظر می‌رسد که نیاز به یک تعداد از نظریه‌پردازان و منتقدان جدی دارد.

ما امروز به ندرت نمایش‌های به اصطلاح قرن نوزدهمی در ایران می‌بینیم، جدای از ارزش‌گذاری و غیره و همچنان نوعی از تجربه‌گرایی در تئاتر ایران امروز را می‌توان مشاهده کرد. هرچند می‌توانم بگویم بسیاری از تجربه‌هایی که امروز انجام می‌شود پشتوانه تئوریک قوی ندارد و به نظر می‌رسد که نیاز به یک تعداد از نظریه‌پردازان و منتقدان جدی دارد

شب افسون شده

شب افسون شده نوشته مروژک لهستانی را با سه شخصیت کار کردم. این سه شخصیت در اتاق یک مسافرخانه، رویاهایشان را با یکدیگر تلاقی و ادغام می‌کنند. باید بگویم هنر اگر با رویا و تخیل آرمان‌های نهفته انسانی سروکار نداشته باشد، دیگر هنر نیست. باعث انتخاب این متن هم برای من، همین دلیل بود که بشناسم چقدر رویاهای انسان‌ها با هم همخوانی دارد یا ندارد و اساساً آیا رویا یک تخیل است یا یک واقعیت. به خصوص با توجه به علاقه‌ام به تئاتر این چالش را انتخاب کرده بودم.

این نمایش دو، سـه اجرا بیشتر نداشت. الان هم دلایلش را به خاطر نمـی‌آورم، احتمال دارد مثلاً با یک اتفاق دیگری همزمان شده بود مثل جشن هنر یا مناسبت دیگری و من آن را ادامه ندادم.

اصـولاً کارگاه نمایش یک سـالن بـزرگ پذیرایی یک سـاختمان در طبقه سـوم بود که حداکثر تا ۵۰ نفر گنجایش داشـت و کارها در آنجا به‌صورت کارگاهی انجام می‌شـد و بسـیاری از تجربه‌های دیگری که در آنجا صورت می‌گرفت می‌توانست اجراهای کمی داشته باشد.

شب جنایتکاران از خوزه تریانا

نمایشـنامه‌ای که از خوزه تریانا ترجمه کرده بودم، اجرای بیشتری داشت. در این متن هم سه شخصیت —خواهر و برادر —توطئه‌ای را علیه پدر و مادر ترتیب داده بودند که در واقع مثل یک نوع شورش اجتماعی برگزار می‌شد.

در واقع سه خواهر و برادر داشتند نقشه قتل والدین را یعنی کسانی که این جهان اسـبورد (پوچ‌انگار) را برای آنها تدارک دیده بودند، می‌کشیدند. گرچه لعنشان مثل جوانان و نوجوانان بود و ضمناً به خودشان به عنوان یک جنایتکار نگاه می‌کردند اما درواقع جنایت از دید والدین بوده نه از دید آنها. چون آنها، شورشی بودند و نه جنایتکار.

در این نمایش نقش دختر را پسر و نقش پسر را دختر بازی می‌کرد. به این دلیل که اولاً این قدرت دراماتیک متن را بالاتر می‌برد و دیگر اینکه دختر و پسر بودن تفاوتی نداشت، سوم هم اینکه در بسیاری از لحظات بچه‌ها نقش‌های مختلفی را بازی می‌کردند و اولین بار در ایران چنین اتفاقی افتاد، دیگر نقش‌ها در هم ادغام می‌شدند.

این سه بازیگر تمام نقش‌ها را بازی می‌کردند که بعد از آن در ایران چنین شیوه بازی در بازی رواج پیدا کرد. ما در کارگاه نمایش به دنبال شیوه‌های بازیگری و جستجوی بازیگری هم بودیم. می‌کوشـیدیم بازیگـران را از یک قالب فراتر ببریم و شخصیت‌ها تبدیل به انسان‌های مطلق شوند و نه لزوماً واحد با ویژگی‌های روانی خاص و خواسته‌های اجتماعی خط داده شده و غیره!

طراحی این نمایش را هم آربی آوانسیان انجام داد. نمایش مورد توجه چند منتقد قرار گرفت.

فاصله گرفتن از کارگردانی تئاتر

من اصلاً مستندسـاز بودم و دورانی که در کارگاه نمایش کار می‌کردم، درواقع از صداوسیما مأموریت داشتم تا در کارگاه نمایش، این آثار را ضبط کنم که خودم درگیر شدم و به عنوان دستیار آوانسیان حدود ۲ سال کار کردم. بعد به مسافرت رفتم. به فرانسه رفتم و برای تحصیل به آمریکا رفتم و سال‌ها از کارگاه نمایش دور ماندم. البته در تمام سفرهای خارج خودم بیش از آنکه به سـینما بپردازم، به دیدن نمایش‌های روز آن زمان در کشورهای دنیا علاقه نشان می‌دادم.

با این‌حال رابطه‌ی من هیچ‌وقت با آوانسـیان قطع نشد و دورادور فعالیت‌هـای کارگاه را دنبال می‌کردم و این رابطه با بچه‌های کارگاه و آوانسیان و تئاتر همچنان ادامه داشته است.

بدیهه‌سازی در تئاتر

در دورانی که در کارگاه نمایش بودم، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان پروژه‌ای داشـت که تعدادی مربی تربیت بکنند تا بروند در مراکز کانون در شهرستان‌ها با بچه‌ها تئاتر کار بکنند. کتابی به نام بدیهه‌سازی در تئاتر نوشته ویولا اسپولین را انتخاب کردم و قسمت‌هایی از آن را ترجمه کردم و به عنوان

الگوی تدریس مربی‌ها آنها را انتخاب کردم و به عنوان جزوه به مربی‌ها می‌دادم. تئاتر امروز بدون بدیهه‌سازی درواقع میسر نیست. چیزی که بین دانشجویان به عنوان اتوود رایج شـده است، در واقع همان بدیهه‌سازی است. بدیهه‌سازی به خلاف اسم خودش بر معنای بدیهه نیست بلکه به معنای جستجوی بازیگر در درون خودش برای یافتن پاسخ‌هایی صحنه یا موضوع به کار گرفته می‌شود. ما در جریان زندگی خودمان معمولاً یک ماسک داریم که خودمان را با جامعه و محیط همرنگ کنیم. اما درون هر یک از ما انسان‌ها و لذا بازیگران دنیاهای دیگری هست که امکان بروز پیدا نمی‌کند یا کم پیدا می‌کند. پس ما در بدیهه‌سازی درواقع سعی می‌کنیم دنیاهای هر بازیگر را به دست خودش کشف کنیم. لذا بازیگر از دیـد تئاتر مدرن یا تئاتری که من به آن اعتقاد دارم، بازیگر مثل یک هنر خلاق باید باشد که هردم از وجودش بیرون بیاید مثل یک شاعر. آن چیزی که متناسب با موضوع نمایش بازیگر مقابلش و تماشاگر باشد. چنین کسی بازیگر است، نه کسی که ادای شخصیتی را درمی‌آورد. به همین دلیل یک بازیگر خلاق باید قادر باشد در نقش‌های متعدد و مختلفی بازی کند و مهارت این را پیدا نماید که جهان یک کاراکتر را خلق کند.

من در کانون پرورش کودکان و نوجوانان سـعی می‌کردم این نکته را برای مربی‌ها جا بیندازم، چون قرار بود آنها با بچه‌ها کار کنند و به بچه‌ها آموزش بدهند که بتوانند دنیای خودشان را کشـف کنند. در واقع برداشتی که از بدیهه‌سازی در آنجا مدنظر بود، یک نگاه تربیتی بود و نه لزوماً تئاتری. بچه‌ها از طریق تئاتر می‌توانند روح خودشـان را پرورش بدهند و به جهان گشوده بشوند و بتوانند خودشان را بیان بکنند، به نظرم این نوع تربیت برای کودکان در مدارس و حتی کودکستان‌ها بسیار ضروری است.

تاریخ تئاتر جهان

من چه در فرانسه و چه در آمریکا دائم به دیدن نمایش‌های تجربی می‌رفتم. دوران تحصیل در دانشـگاه ییل که یکی از مهم‌ترین دانشگاه‌های آمریکاست، با این که رشته‌ی من سینما بود چند تا واحد تئاتر هم گرفته بودم. خوشبختانه دورانی که در آمریکا بودم، گروه‌های تجربی بزرگی مشغول کار بودند که بعدها به کارگردان‌های بزرگی هم تبدیل شدند. مثل ریچارد چکنر. من وقت زیادی را در نمایش‌های کارگاهی و کوچک در گاراژها و پارکینگ‌ها صرف دیدن تئاتر کردم. به همین دلیل بعد از بازگشت به ایران و همزمان با انقلاب، به فکر افتادم که یک تاریخ جامع تئاتر را تجربه بکنم. چون در آن زمان ما در ایران هیچ منبع و مرجع کامل تئاتری نداشتیم، فقط جزوه‌هایی بود که در دانشکده‌ها به دانشجویان داده می‌شد. این جزوه‌ها از هر سبک و سیاق و شیوه‌ای بودند و می‌شود گفت که یکی از دلایل سردرگمی تئاتر ایران اختلاط بیش از حد انواع سبک‌هایی است که با هم همخوانی ندارند و در کنار هم چیده می‌شوند و وقتی شما یک نمایش جدید ایرانی بعد از انقلاب می‌بینید کاملاً مشهود است که از یک تفکر، سبک، زیبایی‌شناسی و فلسفه خاصی پیروی نمی‌کند. البته امیدوارم تاریخ تئاتری که من کار کرده‌ام توانسته باشد تأثیر ناچیزی گذاشته باشد.

البته من در کنار ترجمه تاریخ تئاتر جهان اسـکار براکت، مقالات متعددی ترجمه کرده و در مطبوعات منتشر کرده‌ام.

من این تاریخ تئاتر را در آمریکا شناخته بودم و می‌دانستم یکی از معتبرترین تاریخ‌های تئاتر جهان اسـت برای اینکه مؤلف آن اسـکار براکت اصلاً مؤلف مقالات تئاتر بریتانیکا و آمریکانا بود. تاریخ تئاتری که ترجمه کردم، البته ما به آن تاریخ کامل می‌گوییم که در عین حال خیلی تاریخ موجز، مؤثر و دقیقی است. همان طور که می‌دانید تاریخ تئاتر سرگذشت گسترده‌ای دارد و دست یافتن به تاریخ کامل تئاتر حداقل نیاز به یک کتاب ده جلدی دارد.

کار دیگری که در ترجمه تاریخ تئاتر انجام دادم و در مقدمه به اشـاره شده است، پیدا کردن عکس‌های کمیاب صحنه در طول تاریخ بود که شاید بیش از نیمی از عکس‌ها در کتاب اصلی وجود ندارد و من آنها را از منابع فراوانی به دست آوردم. تئاتر از صحنه جدا نیست و از امکانات صحنه و کسی که اهل تئاتر است باید با تمام وجوه تاریخ تئاتر آشنا شود. من در اینجا یک سوء استفاده‌ای کردم و به خاطر اینکه ما عضو کپی رایت کتاب نیستیم به خودم حق دادم از این منابع مختلف برای این کتاب استفاده کنم.

این مجموعه سـه جلدی تاکنون سه، چهار بار تجدید چاپ شده که مورد استفاده بسیاری از کارگردانان، طراحان صحنه و لباس هم قرار گرفته است. شما با این کتاب با شیوه‌های اجرا، صحنه‌سازی، بازیگری در طول دوران مختلف، نحوه نشسـتن تماشاگران، حتی نحوه فروش و به طورکلی فرهنگ تئاتر جهان آشنا می‌شوید و شاید هیچ آرشیتکت تئاتری از طرح‌هایی که در ساختمان‌های تاریخ تئاتر جهان است بی‌نیاز نباشد.

تاریخ تئاتر هیچ چیزی از تئاتر جهان را از قلم نینداخته و حتی نمایشنامه‌ها را در این کتاب گنجانده است. یک نمایشنامه‌نویس نیاز دارد به آشنایی با رشد تئاتر در تاریخ جهان و اینکه نیازهای تماشاگران هر دو دوره را بتواند کشف بکند و بعد نیازهای ابدی تماشاگر تئاتر را علاوه بر دوران‌های تئاتر به گمانم تاریخ تئاتر بسیار مورد استفاده نمایشنامه‌نویسان هم باشد.

همه متخصصان تئاتر به ویژه نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان بیشتر به این کتاب نیازمند هسـتند. تئاتر همیشـه یک وجه هستی‌شناسـانه دارد کـه از آغـاز تاریـخ تا به حال جـاری بوده اسـت و یک وجه اجتماعـی و تاریخی دارد که متناسـب با دوران‌هـا و جوامع مختلف می‌توانـد تغییر بکند. شـاید بتوانـم بگویم الان یکـی از ضعف‌های بزرگ ما در نمایشنامه‌نویسـی شـناختی، وجوه هستی‌شناسانه‌ی تئاتر اسـت و درک موقعیت انسان در تاریخ، جامعه و حتی درون خودش و اگر نمایشـنامه‌نویس این درک را نداشـته باشـد، احتمال دارد فقط به یک داسـتان و یک شـخصیت‌پردازی سـطحی رو بیاورد که دیگر حالا برای تماشـاگر تئاتر هیچ ارزشـی ندارد چرا که این کار را سینما بهتـر انجام می‌دهد. تئاتـر امروز چندان در بنـد قصه‌گویی یا در بند

شخصیت‌پردازی با مفهوم قدیمی خودش نیست. شخصیت نمایشی باید گسترش یافته باشد و بتواند موقعیت انسانی را تبیین بکند. چیزی که امروز بیش از هر چیزی تئاتر نیاز دارد، همان جادوی هنر و شناخت بازیگری با مفهوم امروزی خودش و صحنه‌پردازی است. تئاتر امروز فراتر از شخصیت‌پردازی است. تماشاگر امروز تئاتر می‌رود تا روح جمعی خود را در تئاتر پیدا کند و با مجموعه‌ی عناصر صحنه یگانه شود، در اینجاست که تئاتر اتفاق می‌افتد. در تئاتر امروز باید همیشه اتفاقی در تماشاگر تئاتر بیفتد. فقط ارتباط برقرار کردن با یک شخصیت یا موقعیت خاص نیست، باید درون تماشاگران یک چیز تازه‌ای کشف شود و من به آن جادوی تئاتر می‌گویم.

در تئاتر امروز باید همیشه اتفاقی در تماشاگر تئاتر بیفتد. فقط ارتباط برقرار کردن با یک شخصیت یا موقعیت خاص نیست، باید درون تماشاگران یک چیز تازه‌ای کشف شود و من به آن جادوی تئاتر می‌گویم

رومئو و ژولیت

نمایشنامه رومئو و ژولیت را برای اجرا ترجمه کردم. چند تا ترجمه از رومئو و ژولیت انجام شده بود اما هیچکدام از آنها ارزش نمایشی و تئاتری نداشت. من در مقدمه‌ی همین کتاب نوشته‌ام که ترجمه‌های شکسپیر در زبان فارسی عموماً با استثناهای بسیار کم، ترجمه‌های ادبی هستند و نه نمایشی. ترجمه ادبی به درد روخوانی می‌خورد اما ترجمه تئاتری و نمایشی باید آبستن حرکت باشد. البته در دوران کلاسیک یکی از ویژگی‌های تئاتر آموزشی سخنوری برای تماشاگر هم بود.

چون تماشاگران تئاترهای بزرگ کلاسیک همیشه اشراف، نخبگان و روشنفکران بودند با رفتن به نمایش آموزش خوب سخن گفتن هم می‌گرفتند. به همین دلیل متن‌های کلاسیک وجه ادبی خوبی هم دارند. حالا ما اگر بخواهیم این نمایش کلاسیک مثلاً شکسپیر را به زبان فارسی ترجمه کنیم، باید انتخاب کنیم آیا برای یک فارسی زبان، آن ارزش‌های نمایشی مهم‌تر است یا ارزش‌های ادبی. از نظر من ارزش‌های نمایشی در اولویت بیشتر است. اما در ترجمه‌ای که من به دست داده‌ام از رومئو و ژولیت، کوشش بسیاری به کار برده‌ام که ارزش‌های ادبی و شاعرانه آن را هم حفظ کنم. به طوری که یک بازیگر در صحنه برخلاف ترجمه‌های قبلی از شکسپیر ملموس برای تماشاگر باشد و یک کله‌ی سخنگو نباشد.

من فکر می‌کنم در بسیاری از نمایشنامه‌های کلاسیک دنیا که به فارسی ترجمه شده است، شخصیت‌ها، کله‌های سخنگو هستند و با ذهن ادبی ما ارتباط برقرار می‌کنند و نه با درون ما. به ویژه اینکه شکسپیر نویسنده‌ای به شدت درون‌گرا و بسیار دراماتیک و البته بسیار سخنور است. منتها جنبه‌های دراماتیک نباید سخنور بودن باشد. متأسفانه امکان اجرای این نمایش به من داده نشد، با توجه به اینکه همین نمایش با استفاده از بسیاری از بیت‌ها و تصویرسازی‌های ترجمه‌ی من توسط دیگری اجرا شد.

راهنمای آثار شکسپیر

راهنمای آثار شکسپیر یک کتاب کوچک است که در برگیرنده خلاصه و طرح‌های نمایشنامه‌های شکسپیر است. این کتاب بیشتر برای دانشجویان ترجمه شده است. با استفاده از یکی، دو نکته که نویسنده به عنوان نقد و تحلیل برای این آثار بیان کرده است. برای دوستداران شکسپیر هم این کتاب قابل استفاده است.

کورس کازانتزاکیس و چند کتاب دیگر

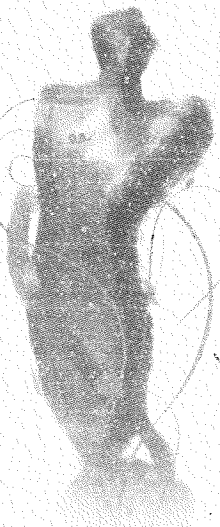
واقع این است که یک کتاب به نام کورس از کازانتزاکیس که به شعر هست و به تقلید از نمایشنامه‌های یونان باستان نوشته شده، الان نایاب شده است و قرار است که چاپ دومش منتشر شود، هم شاعرانه است و نمایشنامه دلپذیری هم دارد. حروف‌چینی هم شده که در ارشاد برای گرفتن مجوز منتظر است.

همچنین دو، سه پروژه تئاتری دیگری هم دارم. وقتی شروع به کار کردم متوجه شدم دیگران این کار را انجام داده‌اند.

مجموعه آثار ایبسن توسط مترجمان پراکنده‌ای ترجمه شده است. خواستم یک مترجم به طور یکدست این کار را بکند. متأسفانه ناشری برای این کار پیدا نکردم. از کتاب مقدمه‌ای بر تئاترمدرن از مارگارت کریدون مقداری ترجمه کردم ولی انگیزه‌ای برای ادامه آن نیافتم. به صورت سفارشی قرار شد که من از طرف نشر چشمه، مجموعه آثار تنسی ویلیامز را ترجمه کنم.

بیش از یکسال است که دو متن را ترجمه کرده‌ام اما هنوز ناشر عکس‌العملی نشان نداده است. باغ‌وحش شیشه‌ای و تراموایی به نام هوس را به نشر چشمه سپرده‌ام که هنوز پاسخی برای ادامه کار به من داده نشد، به همین دلیل خیلی انگیزه‌ی کار ندارم از طرفی ناشرها معمولا نمایشنامه و تئاتر چاپ نمی‌کنند.

بیانیه‌ها



بیانیه‌ی هیأت داوران نمایشنامه‌های صحنه‌ای سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

نمایش‌نامه از ارکان همیشگی هنر نمایش است. بستر واقعی تفکر و شالوده‌ی اصلی شکل همواره در آن نهفته است. شخصیت‌ها در طول تحول آن است که هستی می‌پذیرند و زیبایی‌های زبان ملی هر کشور از این طریق است که اغلب خود را نشان می‌دهد و از همه‌ی اینها مهم‌تر، پرارزش‌ترین سندی است که از فرهنگ و هنر نمایش هر دوره‌ای بر جای مانده و هر متن معتبری به راستی می‌تواند دست مایه‌ی خلاقیت هنرمندان نسل‌های دیگر در دوره‌ها و فرهنگ‌های دیگر باشد. بنابراین درام‌نویسی به رغم تلاش‌های عمل‌گرایانه‌ی گروه‌های بازیگر محور و بداهه‌ساز، همچنان مهم‌ترین و پایه‌ای‌ترین عنصر هنر نمایش است. و مگر نه این است که گروه‌های بداهه‌ساز و بازیگر محور نیز در نهایت با یافته‌های گروهی خود به یک معنای روشن و ساختار هدفمند می‌رسند و متن نانوشته‌ای از واقعیت، هویت آدم‌ها، گفتگوها و مناسبات و درگیری‌ها پدید می‌آورند؟ بنابراین نمایش را از نمایش‌نامه گریزی نیست، حال شالوده‌ی اصلی آن فردی باشد یا گروهی، بداهه‌ساز باشد یا نوشتاری. جمع‌بندی نقطه‌نظرهای هیأت داوران پس از مطالعه‌ی نمایش‌نامه‌های چاپ شده، بلند، کوتاه و خیابانی به قرار زیر است:

۱) هیأت داوران برای بها دادن به مسائل، دل مشغولی‌ها، شخصیت‌ها و حوادث تاریخی و اجتماعی و معاصر خود، همه‌ی آثار اقتباسی را آگاهانه کنار نهاد و داوری نکرد. زیرا به رغم ارزش‌های شکلی و محتوایی بسیاری از آنها دیده می‌شد که هنوز برخی از درام نویسان ما ذهن ترجمه‌ای دارند و افکار و حساسیت‌های آنها مستقر در کشورها و سرزمین‌های دیگر است و با مسائل اجتماعی و انسانی جامعه‌ی خود فاصله‌ی بسیار دارند.

۲) اغلب نویسندگان این دوره از اندیشه‌های خوبی برخوردارند اما شکل محکم و مناسبی هنوز برای آثار خود نیافته‌اند.

در اینجا تأکید ما علاوه بر تسلط شکلی، بر تنوع شکلی هم هست. مثلاً اغلب آثار در سبک واقعیت‌گرایی روزمره‌ی احساسی و نزدیک به آثار تلویزیونی نگاشته شده‌اند و گونه‌های دیگر مثل کار روی اسطوره‌ها و آیین‌ها، شکل‌های سنتی مانند روحوضی و عروسکی، آثار حماسی، تراژیک، رئالیسم جادویی، نمادگرایی و یا رئالیسم شاعرانه خبری نیست و از همه مهمتر در زمینه‌ی کمدی و هجو و طنز هم تنها دو اثر دیدیم. این محدودیت در شکل، بی‌گمان محدودیت در اندیشه و ارتباط را هم به وجود می‌آورد.

۳) برای یک درام‌نویس کار بر روی زبان باید امری بسیار جدی تلقی شود و چیرگی او بر این مقوله از تسلط اصطلاحات و واژگان روز فراتر باشد. زیرا مجموعه واژگان به کار رفته در بسیاری از آثار، تنها محدود به کلمات و اصطلاحات روز بود و در آن از پختگی زبان ادبی و ملی ما یا حتی نهفته در لهجه‌های زیبای این کشور کمتر نشانی دیده می‌شود.

٤) بی‌گمان افزایش تجربه در زندگی و مطالعه‌ی کافی آثار ارزنده‌ی ایرانی و جهانی می‌تواند نویسندگان جوان ما را یاری کند تا از تکرار مو به موی زندگی روزمره و پرداختن به آن دوری جویند، زیرا تنها به یاری یک تیتر عقلانی و تحلیل گرانه است که می‌توان به آثار دراماتیک نیرومند و اثرگذار دست یافت. تئاتر ما علاوه بر تقلید یا بازنمایی زندگی به اندیشه‌های اجتماعی خلاق نیز نیاز دارد تا پیوندهای خود را با جامعه گسسته‌تر از این نبیند.

۵) به رغم آثار ارزشمندی که در این دوره مسابقات به دست ما رسید و چند چهره از نویسندگان آن مایه‌ی امیدواری ما نسبت به آینده‌ی این هنر است. بر این باوریم که این آثار همه‌ی داشته‌ها و دانسته‌های ما نیست و کم نیستند نویسندگان توانایی که می‌توانند به یاری ناشران مسوول و نیز گروه‌های فعال تئاتری، فضای هنری را شکوفاتر و تلاش‌های فرهنگی را پرشکوه‌تر سازند. از این رو دست یاری به سوی این دو گروه دراز می‌کنیم تا درام‌نویسان ما را از هر نظر یاور و پشتیبان باشند، زیرا اگر توفیقی است از آن همه است و اگر شکستی نیز، از آن همه. پیروزی و سربلندی همه‌ی درام‌نویسان این سرزمین را از صمیم قلب خواهانیم.

محمد محمدعلی، کوروش نریمانی، جمشید خانیان و قطب‌الدین صادقی

بیانیه هیات داوران نمایش‌نامه‌های رادیویی سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

از میان آثار راه یافته به حوزه‌ی داوری در بخش رادیویی دو اثر بلند (سریالی) و یک اثر کوتاه (نمایش تک قسمتی) برگزیده شدند که هریک از این آثار در نوع خود از ویژگی‌های خاص نمایشنامه رادیویی به کمال بهره برده بودند. چه از نظر تنظیم رادیویی متن و چه انتخاب موضوع بکر و نو، انتقال مفاهیم تصویری به تجسم شنیداری، میزانسن رادیویی، خلق کلام تصویری، تجسم موقعیت فیزیکی و روانشناختی شخصیت‌ها، توجه به جلوه‌های شنیداری و استفاده مطلوب از آن، محتوای رسانه‌ای متن، ضرورت طرح سوژه، شفاف بودن سوژه حتی در صورت پیچیده بودن اثر، انتخاب قالب مناسب ارائه موضوع، شخصیت‌پردازی متناسب با موضوع، اکسیون دارای جنبش و حرکت و موارد دیگری که جای طرح آن در این بیانیه نیست.

به هر روی بر اساس محورها و مؤلفه‌های فوق ضمن تقدیر و قدردانی از همه نویسندگان و تنظیم‌کنندگان شرکت‌کننده؛ همه آثار با دقت و وسواس بسیار مورد مطالعه، بحث و نقد قرار گرفتند که چنانچه امکان برگزاری سمیناری فراهم گردید، داوران حاضر به توضیح و ارائه نظریات خود هستند. اما آنچه که به عنوان تکلمه قابل گفتن است، این نکته بسیار اساسی است که همه طرح‌ها و نمایش‌نامه‌های رادیویی به دلیل ویژگی‌های خاص این رسانه الزاماً می‌باید از قصه برخوردار باشند و تا حد امکان از نمادگرایی و سورئالیسم مطلقاً ذهنی پرهیز کنند که متأسفانه بیشتر آثار با توجه به نوع گرایینمایش‌نامه‌نویسان، فاقد قصه بوده و بیشتر مناسب صحنه و علی‌الخصوص تصویر بودند به ویژه در تبیین نمادها که در رادیو برای روشنگری آنها ناگزیر باید مطلقاً به روایت تکیه کنیم، که در این صورت از نمایش‌نامه و ساختار نمایشی دور شده و بیشتر به قصه و داستان نزدیک می‌شویم که همین نکته خود یکی از کاستی‌ها محسوب می‌شود و امتیاز نویسنده و تنظیم‌کننده را کاهش می‌دهد؛ زیرا ما نهایتا با نمایش‌نامه مواجهیم نه با یک اثر داستانی و روایی.

نادر برهانی مرند، صدرالدین شجره و شمسی فضل‌اللهی

بیانیه هیأت داوران بخش ترجمه و پژوهش ادبیات نمایشی سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

هیأت داوران بخش ترجمه و پژوهش ادبیات نمایشی سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایرانآثار رسیده را در سه گروه مقالات پژوهشی منتشر شده اعم از تألیف و ترجمه، کتاب‌های پژوهشی منتشر شده و نمایشنامه‌های ترجمه شده بررسی کرد. در هر یک از این سه زمینه نکاتی توجه هیأت داوران را به خود جلب کرده است که به اختصار به ذکر آنها خواهیم پرداخت.

در حوزه‌ی مقالات پژوهشی در زمینه‌ی ادبیات نمایشی باید نخست به این نکته اشاره کرد که تمایزی است بین مقالات پژوهشی و مطالبی که به منظور معرفی آثار نمایشی در قالب مقالات مروری در روزنامه‌ها و مجلات عمومی‌تر منتشر می‌شوند و البته هر دو جایگاه خود را دارند و هیچ یک نمی‌تواند نقش آن دیگری را بازی کند. از میان مقالات رسیده بسیاری از موارد متعلق به گروه دوم بودند و در نتیجه امکان سنجش آنها به عنوان مقالات پژوهشی وجود نداشت. دوم آن که ادبیات نمایشی و همچنین تئاتر به شدت از فقدان مجلات تخصصی پژوهشی رنج می‌برد و شاید یکی از دلایل ندرت مقالات پژوهشی همین فقدان ظرف مناسب برای انتشار این گونه مقالات است. بی‌تردید وجود چند مجله‌ی تخصصی در زمینه‌ی ادبیات نمایشی و تئاتر می‌تواند انگیزه‌ی بسیار خوبی برای پژوهشگران این حوزه فراهم آورد و زمینه‌ی تبادل آرا و نقد متقابل و در نتیجه رشد پژوهشگری در این حوزه را فراهم کند. بدیهی است وجود چنین مجلات تخصصی در چگونگی انتخاب مقالاتی برای ترجمه نیز نقش مؤثری ایفا خواهد کرد؛ زیرا سطح توقع مخاطبان را به همین نسبت بالا خواهد آورد. چون به نظر می‌رسد در مورد مقالات پژوهشی ترجمه شده بتوان گفت که علاوه بر مسائل ارزشیابی ترجمه که جای خود دارد، انتخاب مقالات توسط مترجمان نیز موضوعی است که باید به آن توجه جدی کرد.

در حوزه‌ی پژوهش‌هایی که در قالب کتاب منتشر شده‌اند باید گفت که اگر ملاک را تعداد کتاب‌های رسیده بدانیم، فقر پژوهش در ادبیات نمایشی هم به لحاظ کمی و هم به لحاظ کیفی به طور جدی به چشم می‌خورد. این در حالی است که دانشگاه‌های بسیاری در ایران تا سطح کارشناسی ارشد در رشته‌ی ادبیات نمایشی به فعالیت‌های آموزشی و پژوهشی مشغول‌اند. این فقر پژوهشی هم‌شداری است به فعالیت دانشگاهی و همچنین به کل جامعه‌ی پژوهشی ادبیات نمایشی. جز موارد بسیار معدودی، جای پژوهش‌های جدی، نظریه‌بنیاد و انتقادی در حوزه‌ی ادبیات نمایشی جدا خالی است.

و اما در زمینه‌ی ترجمه‌ی نمایشنامه نیز باید به نکاتی اشاره کرد. نخست آن که ترجمه‌ی نمایشنامه فوت و فن‌های خاص خود را علاوه بر فنون عمومی ترجمه دارد که لازم است مترجمان نمایشنامه‌ها به شکل جدی‌تری به آن توجه کنند. شاید برگزاری دوره‌های تخصصی و کارگاه‌هایی در این حوزه برای علاقه‌مندان ضرورتی اجتناب‌ناپذیر باشد. دوم مسأله‌ی انتخاب متن است. ما در این داوری علاوه بر کیفیت ترجمه به نوع نگاه مترجم در انتخاب نیز توجه داشته‌ایم. سرانجام باید گفت، با وجود تلاش‌های ناشران تخصصی کتاب‌های ادبیات نمایشی در سال‌های اخیر، این زمینه هنوز از نظر کمی نیز جای کار بیشتری دارد. به علاوه آن که لازم است مترجمان نمایشنامه به ترجمه‌ی نمایشنامه‌هایی از کشورهای آسیایی از جمله هند، ژاپن، چین و غیره و همچنین کشورهای آفریقایی اهتمام ورزند و به این ترتیب فضایی چند صدایی‌تر را برای خوانندگان نمایشنامه فراهم آورند. در پایان برای همه‌ی پژوهشگران و مترجمان عرصه‌ی ادبیات نمایشی آرزوی موفقیت و دستاوردهای بزرگ داریم.

یدالله آقاعباسی، شهرام زرگر و فرزان سجودی

بیانیه هیات داوران نمایشنامه‌های کودک و نوجوان سومین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

هیات داوران بخش نمایشنامه‌های کودک و نوجوان سومین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران بر این باور است که با توجه به تأثیرات شگرف و ارزشمند تربیتی تئاتر کودک و نوجوان، می‌توان شرایطی فراهم نمود که همه‌ی کودکان و نوجوانان این مملکت از این تأثیرات بهره‌مند گشته و با همدلی و اتفاق نظر محیط‌های سرد، سنگین و خسته‌کننده‌ی آموزش و پرورشی خود را به فضاهایی گرم، شاد و صمیمانه جهت رشد و بالندگی تبدیل نمایند.

هیات داوران با تشکر و قدردانی از همه‌ی نمایشنامه‌نویسان کودک و نوجوان بخصوص پیش‌کسوتان گرانقدر که تجربه‌های ارزشمندشان در این زمینه چراغ راه ره‌پویان این ره است، نکاتی را مشفقانه به جوانان هنرمند نمایشنامه‌نویس یادآوری می‌نماید.

۱- آشنایی کامل به اصول و ضوابط نمایشنامه‌نویسی برای کودک و نوجوان

۲- پرهیز از هر نوع دخالت و ورود به قلمرو کارگردان در متن نمایشی اعم از طراحی نو، صحنه، لباس. موسیقی و نحوه بیان و حس بازیگر که هر کدام از این اجزا شرایط و فضای خاص خود را داراست و در هر موقعیتی قابل تغییر می‌باشد.

۳- آشنایی کامل به روان‌شناسی کودک و نوجوان و نیازهای عاطفی، فرهنگی، هنری و اجتماعی او

٤- توجه و دقت لازم به تأثیرات نهایی اثر که می‌بایستی تغییر یا تصحیح و یا تایید اندیشه و یا رفتار مخاطب، دست‌آورد آن باشد.

۵- بدون‌شک دوستان هنرمند جوان این توانایی را دارند که با رهنمود گرفتن از تجربیات ارزشمند پیش‌کسوتان و استمرار در کار با انتخاب ایده‌ای متناسب با ظرفیت درک و نیاز فکری و رفتاری کودک و نوجوان، پی‌ریزی طرحی منسجم، پرداخت موضوعی جذاب با شخصیت‌هایی دلپذیر و به یادماندنی و زبانی زیبا و ساده ضمن خلق موقعیت‌های نمایشی‌ها درست و منطقی در قالب ساختاری محکم، اثری ماندگار خلق نمایند که تأثیرش رشد و بالندگی کودک و یا نوجوان را در همه‌ی زندگی او فراهم سازد.

یدالله وفاداری ،هما جدیکار ومریم کاظمی

بیانیه هیات داوران نمایشنامه‌های عروسکی سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

بیانیه هیات داوران نمایشنامه‌های عروسکی سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران ضمن ابراز شادباش به‌مناسبت جشن خانه‌ی تئاتر و با آرزوی همبستگی و همدلی اعضای این خانواده‌ی ارزشمند به‌دلایل ذیل و با ابراز دریغ و تأسف هیچ یک از آثار ارائه شده را به‌منظور اعلام عناوین برتر شایسته دریافت عناوین مدنظر نمی‌داند:

۱- سهل‌انگاری و ساده‌انگاری در انتخاب موضوع.
۲- عدم استحکام ساختاری به لحاظ امتیازات یک متن دراماتیک.
۳- بهره‌گیری از دیالوگ‌های سطحی و کم توان در جهت پیشبرد داستان.
٤- بی‌بهره‌گی متون از خلاقیت و نوآوری.
۵- بهره‌گیری از پسوند (عروسکی) بدون در نظر گرفتن امتیازات و شاخصه‌های یک متن شایسته‌ی هنر نمایش عروسکی.

هیأت داوران آگاهند که نتیجه‌ی این داوری در وهله‌ی نخست باعث رنجیدگی خاطر برخی از اعضای خانواده تئاتر عروسکی را فراهم خواهد ساخت، اما در آینده اعضای صنوف این خانواده گواهی خواهند داد که بررسی‌ها موشکافانه و با دقت و وسواس صورت گرفته و حتماً سبب خواهد شد که نمایشنامه‌نویسان عروسکی به‌خود آیند و تحولی در این زمینه فراهم کنند.

هیأت داوران بر این باورند که یکی از دلایل عمده این ضعف عدم بهره‌مندی خانواده‌ی نمایش عروسکی از امکان برخورد مستمر با مخاطبان است و بی‌بهره‌گی از یک بستر فعالیت همیشگی که قادر است ضعف‌ها را به قوت مبدل سازد از دلایل عمده‌ی این ضعف محسوب می‌شود. لذا به مسئولان فرهنگی اکیداً توصیه می‌کند که نسبت به رفع این کمبود توجه جدی مبذول کنند.

ضمناً به اعضای محترم هیأت‌مدیره خانه‌ی تئاتر نیز تذکر می‌دهند که: تفکیک نمایشنامه‌ها به اقتضای حضور صنوف گوناگون در خانه‌ی تئاتر سبب خواهد شد که مشترکات غیرقابل انکار ستون دراماتیک اعم از اینکه مناسب اجرای عروسکی یا غیرعروسکی هستند در این نوع تفکیک نادیده گرفته شده و لطمات جبران‌ناپذیری به جریان نمایشنامه‌نویسی کشور وارد می‌آورد. بدیهی است در صورت ادامه‌ی این تفکیک صنوفی نظیر چهره‌پردازان، عوامل فنی، طراحان لباس و صحنه به صرافت خواهند افتاد که در آینده عناوین برتر از نقطه نظر صنفی خود را انتخاب نمایند که نه خوشایند است نه مفید. بنابراین امیدوارند که در آینده از شقه شقه کردن ستون نمایشی پرهیز کرده و جریان نمایشنامه‌نویسی را دچار آفت‌های جبران‌ناپذیر آن نکنند و به‌رغم اینکه ستون نمایشی قربانی بسیاری از سلایق و دخالت‌هاست آن را با گوشت قربانی اشتباه نگیرند.

به دوستان نویسنده هم تذکر می‌دهیم که نمایشنامه عروسکی ضمن دارا بودن همه‌ی امتیازات یک نمایشنامه می‌بایستی واجد امتیازات ویژه‌ای باشد که تحقق آنها فقط در دنیای عروسکی ممکن و میسر است. به‌طریق اولی یک متن نمایش عروسکی نمایشنامه‌ای است که در وهله‌ی نخست دارای شاخصه‌های یک اثر دراماتیک و در مرحله‌ی بعدی امتیازات منحصر به دنیا و زبان نمایش عروسکی است. پس توصیه مؤکد ما این است که نویسندگان جوان خود را از خواندن و بهره‌گیری از تجربه‌ی هزاران مساله‌ی نمایشنامه‌نویسی معاف ندانند.

در پایان لازم است اشاره کنم که: به‌دلایلی که بر ما پوشیده است متون و چند اجرای موفق، به‌خصوص در حوزه‌ی تئاتر عروسکی دانشجویی در این رقابت شرکت داده نشده‌اند و شاید اگر این چنین می‌شد انتخاب آثار به گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد و حداقل دست هیأت داوران در تشویق استعدادهای گمنام و جوان بازتر می‌شد.

جا دارد اضافه کنم که زنده‌یاد اردشیر کشاورزی در بستر بیماری و در شرایطی آمادگی تسلیم جان به جان آفرین داشته و خود را متعهد دانسته بود که یکایک آثار را مطالعه و ارزش‌گذاری کند، لذا در آخرین جلسه آقای بهزاد صدیقی به نیابت از ایشان، آرای این هنرمند بزرگوار را با دو داور دیگر در میان گذاشته و قطعاً و به‌همین دلیل این بیانیه حاوی نظرات هنرمند زنده‌یاد اردشیر کشاورزی نیز هست.

آزاده پورمختار، اردشیر کشاورزی و بهروز غریب‌پور

گزارش

مروری بر نخستین دوره
انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

نخستین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران شهریورماه سال ۸۴ با دبیری بهزاد فراهانی در تالار وحدت تهران برگزار شد.

شورای سیاستگذاری نخستین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران مرکب از خسرو حکیم رابط، بهزاد فراهانی،دکتر خسرونشان ،محمدامیر یاراحمدی،یدالله آقاعباسی،عباس شادروان و رحمت امینی بودند.

در این دوره ۸۵ نمایشنامه بلندچاپ شده از تهران، ۸۴ نمایشنامه کوتاه چاپ نشده ازتهران،۵۲نمایشنامه بلند از شهرستان‌های سراسر کشور و همچنین ۶۹ نمایشنامه‌ی کوتاه چاپ نشده از شهرستان و ۳۲ نمایشنامه چاپ نشده بلند و کوتاه به دفتر دبیرخانه رسید.

در این دوره ۱۸ اثر در بخش پژوهش ادبیات نمایشی و ۱۷ نمایشنامه در بخش نمایشنامه‌های ترجمه شده چاپ شده از سراسر کشور در معرض داوری قرار گرفت.

در دوره نخست آثار رسیده طی سه مرحله توسط سه هیات داوری جداگانه به مورد قضاوت و داوری قرار گرفتند و سرانجام در بخش نمایشنامه‌های بلند از تهران ۱۹ نمایشنامه در بخش نمایشنامه‌های کوتاه ، ۱۶ نمایشنامه از شهرستان و ۲ اثر به مرحله پایانی راه یافتند.

نجف دریابندری،حمید سمندریان،خسرو حکیم‌رابط، علی نصیریان و جعفر والی هیات داوران مرحله نهایی این دوره بودند.

مروری بر دومین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

دومین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران در پانزدهم دی ماه ۱۳۸۶ در خانه‌ی هنرمندان ایران (تالار بتهوون) به دبیری محمدامیر یاراحمدی برگزار شد.

دور دوم انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران با تأخیری حدود یکساله - البته به علت کمبود بودجه و امکانات - در شرایطی برگزار شد که جامعه ادبیات نمایشی ایران به تازگی یکی از بزرگترین نمایشنامه‌نویسان خود یعنی اکبر رادی را از دست داده بود؛ همین امر بر سرتاسر اجرای جشن نیز تأثیر گذاشته، موجب شد این جشن به «یادمانی برای رادی» تبدیل گردد. اینگونه فقدان یک نمایشنامه‌نویس بزرگ در بزرگترین گردهمایی نمایشنامه‌نویسان سراسر کشور بیشتر به چشم آمد و همگان جای خالی او را با تمام وجود احساس کردند. طرفه آنکه قرار بود در نخستین دوره برگزاری این جشن، جایزه ادبیات نمایشی به نام «جایزه اکبر رادی» به برگزیدگان تعلق گیرد و رادی نپذیرفته بود که در زمان حیاتش این اتفاق بیفتد. در این دوره اما سرانجام این «اتفاق» افتاد! آری مقرر شد این جایزه با نام «اکبر رادی» به برندگان اهدا شود.

هیأت داوران این دوره متشکل از آقایان دکتر قطب‌الدین صادقی، محمود استادمحمد، فرامرز طالبی، ناصح کامکاری، حسین کیانی، دکتر محمدرضا خاکی، یدالله آقا عباسی و دکتر فرزان سجودی بود.

در این دوره ۷۲ نمایشنامه کوتاه چاپ نشده، ۷۰ نمایشنامه‌ی بلند چاپ نشده، ۳۴ نمایشنامه‌ی چاپ شده، ۳۴ نمایشنامه‌ی ترجمه و منتشر شده در کنار ۲۲ پژوهش تألیفی و یا کتاب پژوهشی در زمینه ادبیات نمایشی از سراسر کشور مورد ارزیابی و داوری قرار گرفتند. از نکات قابل توجه این دوره، انتخاب داور ناظر توسط شورای سیاستگذاری بود تا بر روند خوانش و قضاوت نمایش‌های رسیده نظارت داشته باشد. بر این اساس در این دوره آثار ارائه شده به دبیرخانه طی یک مرحله توسط هیأت داوران به طور جداگانه مورد بررسی و قضاوت قرار گرفت.

در این دوره نویسندگانی از شهرستان‌های تهران، رشت، ساری، شیراز، اصفهان، گلستان، زنجان، تبریز و ... متقاضی شرکت در این مسابقه بوده‌اند و در کنار این نویسندگان از ناشران نیز تقدیر به عمل آمد. از جمله ناشرانی که در این دوره حضور داشتند می‌توان از ناشرانی چون نمایش، نی، قطره، فرخ نگار، سینمای دل، چشمه، نیل برگ، اسپید قلم، دریانورد و امیرکبیر نام برد که آثار چاپ و منتشر شده سال ۱۳۸۵ خود را در معرض داوری قرار دادند. شورای سیاست گذاری دومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران را آقایان محمدامیر یاراحمدی (دبیر)، نادر برهانی مرند، محمد یعقوبی، حسن بایستانی، بهزاد صدیقی، بابک والی و خانم ژاله محمدعلی تشکیل دادند.

در این دوره در بخش نمایش نامه‌های بلند پس از بررسی و قضاوت و رسیدن به مرحله‌ی پایانی، آثار زیر به ترتیب موفق به دریافت جایزه شدند:

۱- «ورود آقایان ممنوع» نوشته‌ی آرش عباسی ۲- «آرزوهای عقیم زیر آفتاب» نوشته‌ی صحرا رمضانیان

۳- «ستاره‌های دارچینی» نوشته‌ی رضا شیرمرز

همچنین در بخش نمایشنامه‌های کوتاه چاپ نشده نیز تعداد ۷۲ اثر شرکت کردند که از میان این آثار، به ترتیب زیر موفق به کسب جایزه شدند:

۱- «فسیل یک» نوشته‌ی فرهاد نقد علی ۲- «نقش بر آب» نوشته‌ی حسن بیانلو ۳- «باد شیشه‌ها را می‌لرزاند» نوشته‌ی مهدی کوشکی و «پروانه بر ناقوس» نوشته‌ی فارس باقری

در بخش نمایش نامه‌های بلند چاپ شده، پس از بررسی آثار زیر به ترتیب موفق به دریافت جایزه شدند:

۱- «ناخوانده» نوشته‌ی محمود ناظری ۲- «سه پاس از حیات طیبه نوجوانی نجیب و زیبا» نوشته‌ی علیرضا نادری ۳- «شکلک» نوشته‌ی نغمه ثمینی و «عاشقانه تا هشت بشمار» نوشته‌ی چیستا یثربی

در بخش نمایش نامه‌های ترجمه شده، از آثار زیر تقدیر به عمل آمد:

۱- «خاکستر به خاکستر» نوشته‌ی هارولد پینتر. ترجمه‌ی شعله آذر، نشر نیلا

۲- «آف آف برادوی» نوشته‌ی لئونارد مورخ، ترجمه‌ی منیژه محامدی، نشر قطره

در بخش ترجمه و تألیف پژوهش ادبیات نمایشی، هیأت داوران این بخش به دلیل تعداد کم آثار منتشر شده و ارسالی به دبیرخانه، هیچ انتخابی نداشت.

گزارشی کوتاه از سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

رقابت ۳۹۲ نمایشنامه‌نویس

فعالیت دبیرخانه‌ی سومین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران بر اساس فراخوان از مردادماه ۱۳۸۷ آغاز شد و سرانجام در اردیبهشت ماه ۱۳۸۸ با بررسی مجموع ۳۹۲ اثر ارسالی و برگزیدن آثاری از این میان به ثمر نشست. در این دوره به‌عنوان اعضای شورای سیاست‌گذاری سومین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران محمدامیر یاراحمدی، محمد یعقوبی، بهزاد صدیقی، عباس شادروان، آندرانیک خچومیان و عباس جهانگیریان به فعالیت پرداختند. آثار ارسالی در این دوره در یک مرحله توسط اعضای هیأت داوران به قضاوت گذاشته شد و از مجموع ۳۹۲ اثر ارسالی در نهایت بیش از ۲۰ اثر در بخش‌های مختلف جوایزی اهدا شد. هیأت داوران متشکل از ۱۶ نفر به بررسی و اعلام رأی نهایی در این دوره پرداختند.

سومین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران در ۸ بخش مختلف با عناوین ۱- نمایشنامه‌های چاپ شده در قالب کتاب ۲- نمایشنامه‌های چاپ نشده ۳- نمایشنامه‌های ترجمه شده ۴- نمایشنامه‌های رادیویی ۵- نمایشنامه‌های عروسکی ۶- نمایشنامه‌های کودک و نوجوان ۷- نمایشنامه‌های خیابانی ۸- آثار پژوهشی در حوزه‌ی ادبیات نمایشی (بزرگسال، کودک و نوجوان، عروسکی، خیابانی و رادیویی) جداگانه و هرکدام در عنوان مورد نظر بررسی شده و رأی نهایی در مورد آنها به دبیرخانه اعلام شد.

تعداد آثار ارسالی در قسمت نمایشنامه‌های بلند چاپ نشده‌ی صحنه‌ای ۵۸ اثر، نمایشنامه‌های کوتاه چاپ نشده ۳۳ اثر، نمایشنامه‌های چاپ نشده‌ی کودک و نوجوان ۲۳ اثر، نمایشنامه‌های چاپ نشده‌ی عروسکی ۱۸ اثر، نمایشنامه‌های خیابانی چاپ نشده ۱۹ اثر، نمایشنامه‌های طرح و ایده‌ی نمایش خیابانی ۹ اثر، نمایشنامه‌های رادیویی ۴۶ اثر، نمایشنامه‌های چاپ شده‌ی تألیفی صحنه‌ای ۵۳ اثر، نمایشنامه‌های چاپ شده‌ی کودک و نوجوان ۱۷ اثر، نمایشنامه‌های چاپ شده‌ی عروسکی ۱۱ اثر، نمایشنامه‌های چاپ شده در قالب کتاب ترجمه ۱۵ اثر و مقالات ترجمه و تألیف پژوهش ادبیات نمایشی منتشر شده در نشریات تخصصی ۴۴ اثر هستند که هر کدام در بخش‌های مختلف مورد داوری قرار گرفتند.

اعضای شورای سیاستگذاری
سومین دوره انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی ایران

۱- محمدامیر یاراحمدی
۲- محمد یعقوبی
۳- بهزاد صدیقی
٤- عباس جهانگیریان
٥- عباس شادروان
٦- آندرانیک خچومیان