فصلنامه تخصصی

ادبیات نمایشی

شماره دوم زمستان 1399

ضرورتی که دیگر ضروری نیست !

نگاه به جشنواره‌ای که برگزار نشد

...

بیست گزاره ناقص‌الخلقه ... (دکتر رفیق نصرتی)

کارگردانی به سبک دانشجویی

آشنایی با سازمان‌های تئاتری

...

ترجمه مدخل تراژدی از دانشنامه نقد ادبی

...

سخن‌سردبیر
مصطفی درویش گوهری

مصاحبه با کیانوش محمدی | ۲
الهه بیگی

مصاحبه با عرفان علی‌نژاد | ۵
الهه بیگی

مصاحبه با هادی محرابی | ۷
سینا علی‌تبار

مصاحبه با فائزه امیرخانی | ۱۰
سینا علی‌تبار

گفتگو با دکتر میترا علوی‌طلب | ۱۳
مصطفی درویش گوهری

بیست گزاره درباره سلوک عملی حضور در بازبینی | ۱۷
رفیق نصرتی

چهره مردان هنرمند | ۱۹
ابوالفضل رمضانی

یادداشتی کوتاه درباره ضرورت تئاتر | ۲۰
پویا رسولی

کارگردانی به سبک دانشجویی (گفتگو با هادی محرابی) | ۲۱
سینا علی‌تبار

معرفی ۲۵ سازمان بین‌المللی تئاتر | ۲۵
عرفان خطیب‌زاده

ترجمه‌ی مدخل تراژدی از دانشنامه نقد ادبی | ۲۸
سیدعلی دلیر، رضا طاهری سروتمین و فرزانه فروتن

فصلنامه تخصصی ادبیات نمایشی
شماره دوم زمستان ۱۳۹۹

صاحب‌امتیاز: انجمن علمی ادبیات نمایشی دانشگاه دامغان

مدیرمسئول و سردبیر: مصطفی درویش گوهری

ویراستار: سما احمدی
مصطفی درویش گوهری

صفحه‌آرا: احسان رنجبران

طراح جلد و لوگو: سپهر امامی‌فر

هیئت تحریریه : سینا علی‌تبار
ابوالفضل رمضانی - الهه بیگی
پویا رسولی - رضا طاهری

میهمانان این شماره: دکتر رفیق نصرتی - عرفان خطیب زاده

با تشکر از:

دکتر جاوید صباغیان - دکتر میترا علوی طلب - دکتر رفیق نصرتی -سجاد باقری -پارسا امیرسلیمانی- ماهان حدیثی

ارتباط با نشریه

Email :
mostafa.d.gohari@gmail.com

Telegram :
@mostafadarvishgohari

سخن سردبیر

ذوق یک هنرمند از انگیزه او نشئت می‌گیرد. هرساله در اوایل پاییز دانشجویانی از سراسر ایران پا به دانشکده هنر دانشگاه دامغان می‌گذاشتند. آن‌ها آمده بودند تا درس بخوانند. ولی از درس فرار می‌کردند تا پا به صحنه سیاه نمایش بگذارند و به امید اجرایی در آخر سال گروهی تشکیل می‌دادند و باذوق شرکت در جشنواره و دیده شدنشان تمرین می‌کردند. گاه حتی به خانه‌هایشان برنمی‌گشتند تا تمرین کنند. عده‌ای از آن‌ها مسیر را تا آخر ادامه دادند و حتی کارشان به جشنواره راه یافت اما ... همه چیز باخبر لغو جشنواره دگرگون شد. دیگر تئاتر ضرورت زندگی‌شان نبود. حال محبوس ماندن در خانه برای حفظ جان اولویت دارد و چشم به انتظار روزی که دوباره تئاتر زنده شود.

فصلنامه تخصصی ادبیات نمایشی چند سالی بود که خاک می‌خورد و متأسفانه به هر دلیلی مجال چاپ را پیدا نمی‌کرد. امسال و در اوج اپیدمی کرونا که همه‌مان را دور از فضای هنر قرار داده. گروهی از دانشجویان جمع شدند تا نشریه را به چاپ برسانند. هدف اصلی از این اقدام تنها احیای انگیزه بین دانشجویان است. تا در این دوران کوشا و همچنان مشتاق هنر بمانند. تا بعد از اپیدمی با شوری بیشتر از قبل به فضای عملی هنر بازگردند در این شماره ما به تئاتر و مخصوصاً تئاتر دانشگاهی می‌پردازد جایی که اولین قدم‌های یک هنرآموز در آن برداشته می‌شود ولی متأسفانه سال قبل با فراگیری ویروس کرونا برچیده شد و ما تلاش کردیم با انجام مصاحبه از عوامل برگزاری جشنواره اردیبهشت تئاتر و کارگردانان. کمی این فضا را زنده و پویا در ذهن دانشجویان نگه‌داریم و در بخش دوم نشریه یادداشت‌هایی پیرامون فضای تئاتر دانشگاهی و فضای جشنواره‌ها و در آخر ترجمه‌ای از مدخل تراژدی در دانشنامهٔ نقد ادبی را می‌خوانید. اما جشنواره‌های هنری. در حقیقت جشنواره‌ها از اهمیت بالایی برخوردارند. چرا که قدمتی به درازای تاریخچه تئاتر دارند. هدف جشنواره‌ها از دیرباز چیزی جز گردهمایی و تعامل نبوده. جایی که در آن مخاطب و اجراکننده جمع می‌شدند و باهم تعامل برقرار می‌کردند و اجراهایی را انجام می‌دادند. ولی امروزه متأسفانه بعضی جشنواره‌ها هدفی جز این را مدنظر قرار داده‌اند. هدفی که حتی شرکت‌کنندگان را هم گاهی دچار توهمی غلط می‌کند و گاه حتی مخاطبی هم ندارند و آثار صرفاً برای داوری و جایزه در جشنواره شرکت داده می‌شوند. جشنواره‌ای را فرض کنید که با مقدار بودجه‌ای برگزار می‌شود. عده‌ای شرکت می‌کنند و عده‌ای لقب برگزیده را می‌گیرند و این ظرف زیبای بیرونی جشنواره است. اما چیزی که در باطن وجود دارد. این است که؛ بودجه‌ای به اُرگانی اعم از فرهنگی یا غیرفرهنگی به فعالیت هنری اختصاص‌داده‌شده. مدیران و عوامل مشتاقِ رزومه با اهدافی یکسان دور هم جمع می‌شوند و عزمشان را جزم می‌کنند تا جشنواره‌ای برگزار کنند و با این جمله که؛ میراثی برجای بگذارند. شروع به فعالیت می‌کنند. مهم نیست که تو یا من جایزه بگیریم. یا اصلاً کمکی به روند پیشرفت هنرمند و فضای هنر بکنند. بلکه مهم این است که، فلانی دبیر و فلانی داور و فلان اُرگان، جشنواره‌ای با لقب سراسری برگزار کرده‌اند. از این جشنواره‌های آبکی در اطراف فضای هنر فراوان‌اند و باعث شده‌اند بر جشنواره‌هایی که واقعاً مسیر درستی در پیش دارند اثر منفی بگذارند. حال که دنیایی از جشنواره داریم، چاره چیست؟ تنها راه این است که مدیران و نهادهایشان حداقل به مخاطب و شرکت‌کنندگان احترام بگذارند و سیاست‌گذاری‌شان را جوری بچینند که برپایه تعامل و کاربرد باشد و مسئله آموزش در صدر باشد نه صرفاً تجملات.

در آخر از تمام کسانی که در طول این مسیر با ما بودند تشکر می‌کنم. مسیری که متأسفانه هیچ زیرساختی در آن وجود نداشت و هر بار مسئله‌ای سد راه می‌شد و به دلیل نبود فعالیت انتشاراتی در سال‌های قبل کلی زمان را از ما می‌گرفت. اما با تمام کم‌وکاستی‌ها خوشحالیم به سرانجام رسید و امیدواریم مورد رضایت شما هم قرار گیرد.

بخش اول: مصاحبه

گفتگو با:

دکتر میترا علوی‌طلب

کیانوش محمدی - هادی محرابی

عرفان علی‌نژاد - فائزه امیرخانی

الهه بیگی

مصاحبه با

کیانوش محمدی

| دبیر پنجمین دوره جشنواره سراسری تئاتر اردیبهشت |

قبل از شروع یک توضیحی بدهم، همان‌طور که می‌دانیم جشنواره تئاتر دانشگاه دامغان به خاطر ویروس کرونا و قرنطینه برگزار نشد و شاید حالا کمی حرف زدن درباره جشنواره مناسب نباشد اما هدف ما برای پرداختن به این مسئله بیشتر به خاطر تقدیر از بچه‌ها و زحمت‌ها و درنهایت گفتن برنامه و حرف‌هایشان بوده که نتوانستند بزنند.

- سلام، امیدوارم حالتان خوب باشد و ممنون از اینکه وقتتان را در اختیار ما می‌گذارید و به سؤال‌های ما پاسخ می‌دهید. لطفاً خودتان را معرفی کنید؟

- سلام. کیانوش محمدی هستم. دانشجوی ترم هفت ادبیات نمایشی، دبیر پنجمین جشنواره سراسری تئاتر ملی اردیبهشت و در خدمتم.

- از برنامه‌هایی که برای جشنواره داشتید بگویید؟

- ما برای جشنواره برنامه‌های زیادی داشتیم. باتوجه‌به همان بودجه‌ای که داشتیم. سعی کردیم برنامه‌ها را در چند پنل قرار دهیم. کاری که ما نسبت به سال‌های پیش انجام داده بودیم این بود که سعی کردیم سامانه فروشمان را در تیوال بگذاریم تا در یک سایت معتبر تئاتری فروش بلیط داشته باشیم و از این طریق جشنواره را گسترش دهیم تا نظمی هم به برگزاری جشنواره داده باشیم. ما حتی سه ورکشاپ از طرف اساتیدی که برای داوری می‌آمدند قرار بود برگزار کنیم که ظرفیت محدودی داشت. در بخش خیابانی کارهایی که فرستاده بودند متأسفانه کیفیت آن‌چنانی نداشت و در بازبینی کارها انتخاب نشدند. در نمایشنامه‌خوانی هم به همین صورت بود و تنها بخشی که ما توانستیم روی آن تأکید کنیم همین بخش صحنه‌ای و نمایشنامه‌نویسی بود. ما بخش صحنه‌ای را توسط دوتا از اساتید (دکتر علوی طلب و دکتر نادعلی زاده) و یک نفر هم از دانشجوهای ورودی قبل دانشکده (آقای محمد کبکانی) بازبینی کردیم؛ و درمجموع حدود شصت کار در بخش‌های خیابانی، نمایشنامه‌خوانی و صحنه‌ای را بررسی کردیم و درنهایت هم همان هفت کار در بخش رقابتی و چهار کار هم در بخش نگاه به جشنواره راه یافتند. ده اسفند تاریخ برگزاری جشنواره بود که باتوجه‌به شرایط پیش‌آمده از پنجم و ششم اسفند مدام جریان جشنواره عقب می‌افتاد تا رسیدیم به اینجا که الآن هستیم. بخش نمایشنامه‌نویسی را هنوز اعلام نکردیم. می‌خواستیم دوباره فراخوان بزنیم که متأسفانه من خودم برایم مشکلاتی پیش آمد. چون پارسال واقعاً با بچه‌ها انرژی گذاشتیم و از همه اعضای آن گروه ممنونم که این کار را قبول کردند و حامی جشنواره بودند. ازآنجایی‌که کارهای بخش رقابت را نمی‌توانیم نادیده بگیریم دو راهکار را در نظر گرفتیم. اول اینکه دوستان فیلم بفرستند برای ما تا بررسی و داوری شود و یا بگذاریم برای یک تایمی که بتوانیم کارها را حضوری ببینیم که به نظر من با اوضاع فراگیری بیماری این کار مقدور نیست. از همه دوستانی که کار فرستادند ممنونم ما همه سعی‌مان را کردیم که کیفیت کارها را در نظر بگیریم بدون اینکه نگاهی به دانشگاه‌ها داشته باشیم. حتی در بازبینی اسم دانشگاه و کارگردان گفته نمی‌شد و فقط براساس چارتی که گذاشته بودیم به بازبین‌ها اعلام می‌کردیم تا جایی که متأسفانه کیفیت کارها کاهش پیدا می‌کرد و درواقع امسال کمی کیفیت کارها پایین بود و رضایت‌بخش نبود. می‌توانستیم تبلیغ جشنواره را در بخش پژوهش و نمایشنامه‌نویسی بیشتر کنیم؛ اما الآن با این شرایط و اوصاف فکر می‌کنم یکم در حق بچه‌های صحنه‌ای ظلم می‌شود. آن‌ها زحمت کشیدند و برای جشنواره کار فرستادند، درهرصورت هزینه‌ای کردند و الآن که فکرش را می‌کنیم حتی اگر بچه‌ها نیایند. می‌توانیم گروهی پول بگذاریم و بچه‌ها فیلم بفرستند و آنلاین پخش کنیم که بازهم

من با شیوه آنلاین برای تئاتر موافق نیستم.

- برای اینکه جشنواره را باکیفیت بیشتری برگزار کنید بودجه چه تأثیری در برنامه‌هایتان داشت؟

- در مورد بودجه باید بگویم که دانشگاه پانزده میلیون به ما داده بود. دقیقاً همان مقداری که جشنواره پارسال بودجه داشت. ما آن پول را بین بخش‌ها تقسیم کرده بودیم. بااینکه خیابانی و نمایشنامه‌خوانی حذف‌شده بود اما به‌هرحال پانزده میلیون مبلغ کمی برای برگزاری جشنواره بود و ما آن‌طور که حساب کرده بودیم حداقل هزینه‌ای که برای اسکان و پذیرایی داشتیم خیلی زیاد می‌شد و چیزی برای جایزه‌ها، داورها و کسانی که در جشنواره کار می‌کردند نمی‌ماند. کاری که ما کردیم از دبیر جشنواره که خودم هستم تا سایر دوستان این شرط را گذاشتیم که هیچ مبلغی دریافت نکنیم. واقعاً بودجه کمبود ما سعی کردیم از راه‌هایی بودجه را زیاد کنیم باتوجه‌به مبلغی که قرار بود از فروش بلیط به دست بیاید و می‌خواستیم این پول را تقسیم کنیم بین قسمت‌های جشنواره مثل جایزه‌ها مخصوصاً ... و از طرفی ورکشاپ‌هایی که قرار بود برگزار شود، نمی‌گویم زیاد ولی هزینه‌ی بیست هزار تومان گذاشته بودیم با ظرفیت محدود برای دانشجوهای دانشکده هنر و حالا هزینه‌ی بیشتری از دانشجوهای دانشکده‌های دیگر برای کمک به بخش‌های دیگر جشنواره و تأمین هزینه‌ها. حتی داشتیم امکانات سخت‌افزاری دانشکده را ارتقا می‌دادیم، مشکلاتی که پلاتوها داشت از قبیل نور، صدا و... را سعی کردیم رفع کنیم و پنل دیگری که ما اضافه کردیم، این‌که قرار بود سه تا منتقد بیاوریم. از دانشجوهای دانشکده خودمان و منتقدهایی که در تهران ساکن‌اند که البته هزینه‌ای را برایمان داشت و حقیقتاً سعی کردیم تا بودجه جشنواره صرف امور آموزشی برای دانشجوها شود.

- به‌عنوان کسی که همراه هیئت بازبینی تمام‌کارها را دیده بودید حرفی در مورد کارها دارید؟ (چون بالاخره جشنواره برگزار نشده و سمت‌وسویی هم ندارد نظر شما)؟

- نظر شخصی من باتوجه‌به تئاترهایی که تا الآن دیدم و شناختی که از تئاتر دانشگاهی داشتم. متأسفانه کارها انگار تبدیل به یک قراردادهایی شده بودند از طرف دانشجوها و اکثر کارها به‌شدت ضعیف بودند. در واقع قراردادهایی که استفاده کرده بودند خلاقیت را از بین می‌برد. تقریباً همه به‌سوی یک جریان کپی رفته بودند و کارهایی که فرستاده بودند ازنظر تکنیک، فرم، همان چیزهایی بود که اکثراً در تئاتر ایران می‌بینیم و تکرار می‌شود و متأسفانه شرایط تئاتر دانشجویی اصلاً خوب نیست. از دانشگاه‌های تهران، شیراز و شهرهای دیگر برای ما کار فرستاده‌شده بود و حسرت برانگیز که تئاتر در دانشگاه‌ها به سمتی در جریان است که آدم باورش نمی‌شود. ولی در این جریانات هم اجراهایی بودند که به جد می‌گویم جزو بهترین اجراها در بدنه تئاتر دانشگاهی بوده که می‌توانسته اجرا شود. از مجموع هفت کار می‌توانم به دو یا سه کار اشاره کنم که اسم نمی‌برم ولی از سطح کیفی خیلی خوبی برخوردار بودند. آن جسارت، خلاقیت و زحمتی که کشیده بودند تحسین‌برانگیز بود. خب متأسفانه روز بازبینی، بازبین‌ها تا چهارده کار جلو رفته بودند و هنوز قطعی نمی‌دانستند که کدام کار را انتخاب کنند و حتی یک اثر هم در لیستشان قطعی نبود، من خودم تأسف می‌خورم که تئاتر دانشگاهی دارد به این سمت می‌رود و بچه‌ها برای این‌که در جشنواره باشند به این شکل کار می‌کنند. البته بحث امکاناتی که دانشجوها دارند هم مطرح است که از پلاتوهای دانشگاه‌های ایران تا راه آمدن بچه‌ها باهم و خیلی از جریانات دیگر در تئاتر ما دیده نمی‌شود و متأسفانه در تئاتر بدنه ما این مشکلات راداریم که البته به تئاتر دانشگاهی هم تزریق‌شده این جریان.

- در مقایسه جشنواره تئاتر دانشگاهی با جشنواره ما خواستم بدانم بااینکه جشنواره ماهم سراسری شده چرا تمرکز بیشتری به کارهای بچه‌های خودمان هست؛ یعنی واقعاً سطح کارهای دانشگاه ما بالاتر است یا سیاست خاصی پشت آن قرار دارد که انتخابی‌های دامغان بیشتر می‌شود؟

- چیزی که باید بگویم این است که ما فرض را بر این نگذاشتیم و خود دانشگاه، نه دانشکده، خود دانشگاه این‌طور بود که می‌گفتند: ما بودجه‌مان کم است و هزینه‌ی اسکان و پذیرایی برای ما صفر می‌شود. ولی با این اوصاف من حتی روز اول بازبینی به بازبین‌ها گفتم که خواهش می‌کنم هیچ کاری، حتی کاری که کیلومترها از اینجا دور است یک‌وقت فدای کارهای اینجا نشود. ما اصل را بر این قراردادیم که کیفیت کارها واقعاً خوب باشد و سعی کردیم کیفیت کار را مدنظر قرار دهیم و حالا نمی‌دانم امسال جریان چه بود ولی به جد می‌گویم که کارهای بچه‌های دامغان ازنظر کیفی خیلی بالابود و باتوجه‌به این‌که جشنواره در خود دانشگاه برگزار می‌شود خب تعداد شرکت‌کننده‌ها زیاد بود در همه بخش‌ها البته به‌جز خیابانی و نمایشنامه‌خوانی. در بخش صحنه‌ای درخواست خیلی زیاد بود و خب این کمیتی که هست کیفیتی هم با خودش به همراه دارد و حقیقتاً کارهای خوبی را از دامغان دیدیم که واقعاً تلاش بچه‌ها ستودنی بود.

- درباره هیئت بازبینی که چقدر باهم تفاهم داشتند در انتخاب کارها و چه مشکلاتی پیش می‌آمد از اینکه نقطه‌نظرهای کاملاً متفاوتی داشته باشند برای انتخاب یک کار برای ما توضیح می‌دهید؟

- ما یک نفر را از قشر دانشجو آوردیم و دو اساتیدی که هرکدام سمت‌وسویی جدا داشتند. ولی حقیقتش خیلی اختلاف‌نظر درباره کارها وجود داشت و باید قبول کنیم که جدای از سواد آکادمیکی که اساتید دارند خب سلیقه هم دخیل می‌شود ولی همه سعی‌شان را کردند تا این مشکل پیش نیاید و همان روز بازبینی تا ساعت دو، شب مشغول گپ و گفت بودند و حالا اختلاف‌نظرهایی پیش می‌آمد که سعی کردند یکدیگر را متقاعد کنند و اینکه در حق یک نفر، یک گروه و یک دانشگاه ظلم نشود؛ که البته این باعث شد که سه دیدگاه متفاوت در کنار هم قرار بگیرند برای انتخاب کارها و خدا را شکر که بازبین‌ها دنبال خود اثر بودند.

- درباره کارهایی که برچسب مشروط خوردند کمی توضیح می‌دهید و اصلاً چرا مشروط؟

- بیش‌تر قضیهٔ مشروط این بود که کارگردان‌ها باید یک سری جریانات را در کارشان درست می‌کردند و با بازبین‌ها حرف می‌زدند. برای کیفیت کار بود مشروط به این‌که با نگاه کارگردانی که داشتند باید یک قسمت‌هایی را تغییر می‌دادند تا آنها را درست کنند و سه تا مشروط داشتیم آن‌ها کارهایی بودند که نمی‌شد در بخش نگاه باشند و حتی مستقیم هم نمی‌توانستند در بخش رقابتی قرار بگیرند.

- دلیل اضافه‌شدن ناگهانی بخش نگاه به جشنواره چه بود؟

- کارهای خیلی زیادی آمده بودند اما ما نمی‌توانستیم که همه را در بخش رقابتی قرار بدهیم. نمی‌گویم کارها مشکل زیادی داشتند نه ولی خب آن شرایط کیفیتی خوب را هم نداشتند و ما فکر کردیم که می‌شود این کارها در جشنواره اجرا بشوند و کمی هم مایه دلگرمی بود برای دوستان و در کل درست است که فضای رقابتی نداشتند اما بالاخره در جشنواره بودند و می‌توانستند دو اجرا داشته باشند؛ و قرار بود هزینه فروش بلیط به خودشان برگردد چون زحمت‌کشیده بودند و خرج کرده بودند و نمی‌خواستیم گروه‌ها ضربه‌ای بخورند. نه اینکه صرفاً هم برای این موضوع در بخش نگاه قرار بگیرند خیر، بالاخره کارها کیفیت مناسب را برای اجرا داشتند که حالا با کمی تفاوت به دو بخش تقسیم شدند.

- به نظرتان برای اینکه جشنواره تئاتر دامغان سال‌های بعد شناخته‌تر بشود باید چه‌کار کرد؟

- ما امسال سعی کردیم با همان قراردادن فروش بلیط جشنواره در تیوال تبلیغ بیشتری داشته باشیم. ولی باید قبول کنیم که رسانه دانشگاه به شدت ضعیف است. حالا دورهٔ چهارم تبلیغ‌های خوبی شد اما باید شرایط بهتری فراهم کرد، بودجه بیشتری گذاشت چون واقعاً با پانزده میلیون جشنواره سراسری برگزار نمی‌شود؛ یعنی برآورد هزینه‌ای که داشتم خیلی تفاوت داشت با هزینه‌ای که در اختیارمان بود. من از اساتیدی که مشارکت داشتند بسیار سپاسگزارم چون‌که بدون هیچ چشمداشتی همراهی کردند. به‌هرحال ما باید قبول کنیم داوری که می‌آید برای ما هزینه‌ای دارد و اگر این هزینه حالا مادی و معنوی‌اش جبران نشود در این وضعیت اقتصادی کشور، دیگرکسی حاضر به شرکت در جشنواره ما نمی‌شود و گروه‌ها باید انگیزه‌ای داشته باشند و جایزه‌ها درخور جشنواره سراسری باشد. دانشگاه باید این مبلغ را حداقل برای جشنواره بعد به پنجاه یا شصت میلیون افزایش بدهد این انگیزهٔ مشارکت برای دانشجوها با این وضعیت اقتصادی را به وجود می‌آورد تا به‌این‌ترتیب باعث رشد خود دانشگاه هم شود.

- تا جایی که من در جریانم اکثر گروه‌ها قرار است کارشان را اجرا کنند و می‌خواستند بدانند دانشگاه برنامه‌ای برای فراهم‌کردن این خواسته دارد که گروه‌ها حداقل یک‌بار اجرا داشته باشند؟

- بنده با دکتر جاوید که صحبت کردم ایشان می‌گفتند که ما جشنواره را در بخش نمایشنامه‌نویسی و پژوهش برگزار کنیم دکتر علوی طلب هم نیز موافق است و فعلاً قرار بر این شد که جشنواره به این شکل برگزار شود تا بعداً کارهای صحنه‌ای که حالا متأسفانه این بعداً کی باشد مشخص نیست.

- خیلی ممنونم از وقتی‌که گذاشتید. نکته‌ای، حرفی هست که بخواهید اضافه کنید؟

- یک چیزی که می‌خواهم بگویم، ما یک هدفی امسال گذاشته بودیم که جشنواره تئاتر دانشگاهی متأسفانه عقب افتاد دبیرشان خیلی دیر انتخاب شد. ولی حالا باتوجه‌به سال قبل که خروجی داشتیم برای جشنواره تئاتر دانشگاهی در همان وسط‌های دوره چهارم جشنواره باتوجه‌به اینکه یکی از داورها در جشنواره دانشگاهی نقش داشت، پیگیری‌های دبیر قبلی جشنواره محمد محمدی که به شدت از ایشان ممنونم برای تلاش صادقانه‌ای که چند سال اخیر داشت و جشنواره را از حالت منطقه‌ای، استانی درآورد و گسترش داد و توانست یکی از کارها که خب خودش در بخش رقابتی بود و یکی دیگر هم از کارها را برای اجرا در تئاتر دانشگاهی ببرند اسم کار «مجلس مهتاب کشون» بود اگر اشتباه نکنم و ما هم بر اساس این و کسانی که در کادر جشنواره دانشگاهی بودند بنا بود که با آن‌ها حرف بزنیم و دوتا از کارهای خروجی جشنواره به آنجا راه پیدا کنند و راهی باشد تا دوستان خودشان را نشان بدهند. در آخر هم تشکر می‌کنم از تمام کسانی که همراه ما بودند برای برگزاری جشنواره و کمک‌های بی‌دریغشان حتماً در یاد می‌ماند و امیدوارم تا هر چه زودتر فرصتی فراهم شود برای دیدن کارها.

الهه بیگی

مصاحبه با

عرفان علی‌نژاد

| کارگردان نمایش ((مراسم قطع دست در اسپوکن)) |

کارگردان: عرفان علی‌نژاد | نویسنده: مارتین مک‌دونا | طراح صحنه: مهدیه قربانی | منشی صحنه: فائزه لطفی

بازیگران: مهدی خاوری، غزاله عابدی، علی کیانیان، عرفان علی‌نژاد

- لطفاً یک معرفی کوتاه از خود و اثرتان داشته باشید؟

- سلام. عرفان علی‌نژاد ورودی ۹۶ ادبیات نمایشی دانشگاه دامغان هستم. من قبل از این‌که دانشگاه قبول شوم یک فعالیت‌هایی درزمینه تئاتر و بازیگری انجام دادم؛ و بعد وارد دانشگاه شدم تا آن را به‌صورت آکادمیک دنبال کنم و خب راجع‌به کار بخواهم بگویم، من تجربه جشنواره و کارهای حرفه‌ای به این صورت را داشتم ولی این‌که بخواهم خودم یک کار را به‌صورت حرفه‌ای کارگردانی کنم، به‌صورت حرفه‌ای هم که آن‌قدرها نمی‌شود گفت، به‌صورت جدی بخواهم یک کار را کارگردانی کنم همین کار «قطع دست در اسپوکن» بود که حالا موقعیتش پیش آمد و یک گروه دور هم جمع شدیم و کار را استارت زدیم و خدا را شکر به جشنواره هم راه پیدا کرد.

- چرا نمایشنامه مراسم «قطع دست در اسپوکن»؟

- دوستش داشتم ... نگاه کنید خب واقعیتش این‌که کارهای مک دونا ازنظر ذهنی خیلی‌خیلی به چیزهایی که من فکر می‌کنم و می‌نویسم شبیه است و وقتی نمایشنامه را خواندم از آن به شدت خوشم آمد و تصمیم گرفتم که این کار را تولید کنم. تنها دلیلش این بود که واقعاً خوشم آمد وگرنه هیچ هدف خاصی پشتش نبود که من به‌خاطر فلان دیدگاه بیایم این کار را اجرا کنم و به فلان نتیجه برسم و همه تماشاچیان فلان برداشت را بکنند. نه هم‌چین چیزی نبود و فقط برای اینکه به متن علاقه داشتم کار را تولید کردم.

- یعنی به نظر شما صرفاً لذت بردن یک کارگردان از یک نمایشنامه برای انتخاب و اجرای آن اثر کافی است؟

- ببینید صرفاً این قضیه مهم نیست. ولی خب کارگردان حتماً خودش باید از نمایشنامه خوشش بیاید و مثلاً یک کاری که پیامی، مضمونی، هدفی، همه چیز را دارد ولی وقتی کارگردان نتواند ارتباط بگیرد و بخواهد آن کار را تولید کند به نظر من ارزشی ندارد. صرفاً نباید حتماً آن پیام و محتوا مهم باشد. به نظر من این‌که کارگردان بتواند با یک کار ارتباط بگیرد و بتواند آن کار را خیلی خوب به اجرا برساند خیلی مهم‌تر است. یک کار خوب تولید کردن بهتر از این است که بخواهید صرفاً بروید سراغ یک متن خیلی خوب ولی به آن هیچ علاقه‌ای نداشته باشید. اگر من به یک متنی علاقه داشته باشم و بخواهم برایش وقت بگذارم مطمئناً کاری که تولید می‌کنم کیفیت لازم را دارد و مخاطب هم از آن لذت خواهد برد چون‌که فضای ذهنی مک‌دونا به فضای ذهنی من نزدیک بود من این اثر را انتخاب کردم و تصمیم گرفتم که تولیدش کنم.

- درباره جمع‌کردن گروه کمی توضیح بدین. انتخاب بازیگر و گروهتان به چه شکل بود؟

- من خودم دامغانی هستم و گروهی هم که باهم کار می‌کردیم. بیشترشان هم ساکن دامغان بودند؛ یعنی تقریباً من یک گروه بومی جمع کرده بودم برای تولید این اثر و من از قبل با همه دوستانم، کسانی که داخل دامغان و دوستانی که داخل دانشگاه هستند صحبت کرده بودیم که یک گروهی داشته باشیم که هرکدام خواستند اثری تولید کنند مثلاً به من می‌گویند و من می‌روم برایشان بازی می‌کنم یا یک گوشه‌ای از کار را بگیرم یا اگر من خواستم کاری تولید کنم بقیه یک گوشه‌ای از کار را بگیرند که این گروه دور هم‌شکل بگیرد تا بتوانیم آثار زیادی را تولید کنیم و به اجرا برسانیم. درواقع از قبل بسترش مهیا شده بوده یعنی فقط کافی بود که یکی از افراد بخواهد کاری را شروع کند، به هم دیگر کمک می‌کردیم.

- استاد مشاور و یا اساتید دیگر چقدر تأثیر داشتند در به اجرا رسیدن و کیفیت کارتان؟

- من چند تا از اساتید را نام نمی‌برم ولی چند تا از اساتید را نام می‌برم ... یکی دوتا از اساتید که کلاً ارزشی قائل نشدند و حاضر

به شرکت در جلسات تمرین نشدند و مثلاً می‌گفتند خوبِ خوبِ، نمی‌گویم کی، بازهم دمشان گرم که نظر دادند ولی آن‌طور که باید راهنمایی کنند خیر. مثلاً یک استاد می‌گفت: مگر من استاد راهنمایت هستم که سر تمرین باشم، یکی از اساتید مثلاً فقط یک نگاه کرد و گفت عالیه عالیه برو ... کلاً می‌گویم آن‌طور که باید حمایت می‌کردند، نکردند و به نظر من زیاد ارزش قائل نمی‌شوند برای ایده دانشجو ... یکی از اساتیدی که واقعاً به نظر من خیلی دلسوزانه نظرشان را می‌گویند و راهنمایی‌های مثبتی می‌کنند استاد نادعلی زاده هستند. واقعاً من هرچه بگویم کم گفتم از ایشان، به شدت دانا و حالا در زمینه‌ها و کارهای دیگر هم از ایشان مشورت گرفتم و خیلی نظرات خوبی به من دادند. در کل اساتید گرامی بها می‌دهند، اما بهتر است که این توجهات بیشتر شود.

- لزوم اجرای اثری که تا الآن چندین بار در تئاتر بدنه اجراشده در فضای دانشگاهی برای شما چه بوده؟ (با این دید که تئاتر دانشگاهی در مقابل تئاتر بدنه قرار دارد)

- بیشتر هدف من تجربه‌کردن بود و می‌خواستم که یک کار را درست اجرا کنم. در حد توانم نمونه‌های خارجی دیدم، مقاله خواندم و کلاً زیاد وقت گذاشتم برای این کار. یکی از دوستان من که بازیگر کار هم بود. رشته‌اش زبان بود و من از ایشان خواستم که نمونه کار ببیند و مقاله‌های مرتبط را بخواند و به من توضیح دهد و باهم صحبت کنیم تا مثل کارهایی که در کل جهان اتفاق می‌افتد این کار را پیش ببریم. شاید از اجرا هزار و یک نقص بگیرند اما هدف من بیشتر این بوده که کار را درست به اجرا برسانم حالا اینکه چقدر از عهدهٔ آن برآمده باشم را باید وقتی اجرا شد ببینم. باید با یک سری اثرها شروع کرد، تجربه کرد تا بتوانیم کار خودمان را تولید کنیم و من با این اثر شروع کردم و تجربهٔ خیلی خوبی هم بود.

- گفتید که نمونه‌های زیادی از اجراهای مراسم «قطع دست در اسپوکن» دیده بودید. از کمک‌ها و ایده‌هایی که گرفتید کمی برایمان می‌گویید؟

- ایده و کمک ... اکثر کارهایی که دیدم وفادار به متن بودند. اکثراً که نه همه کارها و خب یکی دو تا چیز خاص بود که از آن‌ها هم ایده نگرفتم و چیزهایی که اضافه و طراحی کردم برای کار فرق داشته و می‌شود گفت که ذهنیت خودم بوده. حتی قبل از این‌که من این ویدئوها را ببینم حتی آن‌ها را طراحی کرده بودم و تمرینش را هم انجام داده بودیم ... من به بازیگرها می‌گفتم که فلان فیلم را ببینید یا در چه فضایی باشند که به کاراکتر نزدیک شوند مثلاً به خیلی‌ها گفتم که فیلم «پالپ فیکشن» را ببینند یا به یکی دیگر از بازیگرها گفتم «سگ‌های انباری» تارانتینو را ببیند و کارهایی که در فضای کاری ما بود را به آن‌ها معرفی می‌کردم. که بهتر فضا را درک کنند و همین‌ها باعث می‌شد که بیش‌تر ارتباط بگیرند.

- ازنظر شما نسبت مارتین مک دونا و ایرلند به ایران و فضای دانشگاهی ما به چه شکل بوده؟

- چه سؤال سختی پرسیدید ... فضای ایرلند را با فضای ایران و دانشکده مقایسه کنم؟ واقعیتش می‌توانم الآن به‌دروغ یک نسبت عجیب غریب بسازم که خیلی هم باورپذیر باشد. ولی خب بگذارید حقیقت را بگوییم، در حال حاضر چیزی به ذهنم نمی‌رسد. یا نبوده که به ذهنم نمی‌رسد یا حداقل الآن چیزی به فکرم نمی‌آید.

- درباره پابرجا ماندن گروهتان و این‌که چطور به اجرا رسیدید می‌خواهید چیزی بگویید؟

- سؤال خیلی خوبی پرسیدید. اول ازهمه راجع‌به حفظ گروه، اوایل چهل گروه درخواست پلاتو می‌دهند و در آخر مثلاً ده گروه می‌مانند که می‌خواهند اجرا کنند. سیتای دیگر چه شدند؟ مثلاً یکی می‌گوید بازیگرم نیامد، یکی می‌گوید من کارم تولید نشد و حالا هزار بهانه ... من دقیقاً همین هزار و یک دلیل در کار برایم اتفاق افتاد. بازیگرم نیامد، یکی بازیگرم را بُر زد، دست‌های پشت پرده رأی مثلاً فلان بازیگرم را زدند و... من فقط چهار، پنج تا بازیگر عوض کردم. من خودم دو نقش را برای این کار تمرین کردم و آخرش هم مجبور شدم که خودم یکی از نقش‌ها را بازی کنم. ولی بی‌خیالش نشدم و می‌توانم بگویم که هزار موقعیت پیش آمد که ما کار را کنسل کنیم ولی همهٔ سعی‌مان را کردیم که کار را تولید کنیم. درواقع دو تا سه ماه از تایم تمرین‌های ما به‌خاطر بازیگر تلف شد و کاری که ما تولید کردیم حاصل دو و نیم ماه است. بالاخره سختی هست برای هر گروهی و اینکه جا نزنیم مهم است و این جا زدن غیرحرفه‌ای است. در آخر هم برای اجرای کارمان همهٔ دوستان موافق هستند و حتی اگر در دانشکده فرصت پیش نیاید اجرا برویم حتماً کار را ضبط می‌کنیم و حالا در جایی به اشتراک می‌گذاریم که دوستان تماشا کنند.

سینا علی‌تبار

مصاحبه با

هادی محرابی

| کارگردان نمایش ((پایین سمت چپ)) |

نویسنده و کارگردان: هادی محرابی | دستیار کارگردان: الهه بیگی | نور: محمدحسین کلاه‌کج | موسیقی: فرنیا کریمی

بازیگران: هادی محرابی، مهسان بهرامی، مریم بابایی، امین ناطقی، شقایق جمشیدی، پیمان صادقی، فرنیا اسماعیلی، مصطفی درویش گوهری

- ایده نمایش از کجا شکل گرفت و به چه شکل پیش رفت؟

- در سال آخر که دیگر فارغ‌التحصیل می‌شدم تصمیم گرفتم یک گروه بی حاشیه جدید تشکیل بدهم. از دوستان دعوت کردم و آن‌ها هم استقبال کردند و تمرین را بدون ایده شروع کردیم؛ و برای من واقعاً اینکه به جشنواره یا به اجرا می‌رسیم مهم نبود و بیشتر نفس تمرین‌ها بود که برایم مهم بود؛ و این را خواستم به بقیه اعضای گروه هم منتقل کنم که تئاتر صرفاً جشنواره یا موفقیت نیست و در پروسه تمرین است که اتفاق واقعی می‌افتد. به یک دیدگاه مشترک رسیدیم و از تمرینات لذت می‌بردیم. تا یکی دو ماه اول هیچ ایده‌ای نبود نمی‌دانستیم قرار است چه‌کار کنیم و صرفاً تمرین بدن و تخیل و پرورش روح و ... انجام می‌دادیم تا اینکه یک جلسه‌ای گرفتیم تا تصمیم بگیریم که چه ایده‌ای برای اجرا داشته باشیم. در آن جلسه هرکسی حرفی زد. پیشنهاد من این بود که چه چیزی در حال حاضر شمارا در جامعه کنونی آزار می‌دهد و به این نتیجه رسیدیم که عنصر خانواده، بنیادی‌ترین گروه اجتماعی، می‌تواند موضوع اجرایمان باشد. یکی از بچه‌ها فیلمی به نام «برای دوشنبه چه اتفاقی می‌افتد؟[1]» را معرفی کرد. ماجرای فیلم در مورد شهری است که در آن منع زادوولد وجود دارد و هر خانواده اجازه دارد یک بچه داشته باشد. زن خانواده، هفت‌قلو به دنیا می‌آورد؛ و بچه‌ها ممنوعیت خروج از خانه رادارند. فیلم، فیلم خوبی نیست اما ایده جذابی دارد. به‌صورت کارگاهی داستان را پیش بردیم. سعی کردم در این اجرا مشکلاتی که در واترپروف داشتیم را نداشته باشیم؛ یعنی از همان اول سنگ‌ها را واکندیم که همه نظراتشان را می‌دهند ولی درنهایت نظر من تعیین‌کننده است و این‌طور نیست که دموکراسی کامل باشد و یک‌ذره دیکتاتوری هم قاتی‌اش کردم. البته بچه‌ها خیلی کمک می‌کردند. شروع کردیم به کارکردن. داستان را پیش بردیم و نتیجه دلچسبی داشت و به آن چیزهایی که در تمرین‌ها می‌خواستیم برسیم، رسیدیم.

1. whats happened to Monday

- در مورد طراحی صحنه نمایش «پایین سمت چپ» بگویید. در کار کارگاهی طراحی صحنه به چه شکل انجام می‌شود؟

- من اول برای خودم مشخص می‌کردم که چه چیزی می‌خواهم و دنبال چه چیزی هستم. شیوه اجرا برای من مهم‌تر از طراحی صحنه بود. اینکه در این اجرا می‌خواهم به چه چیزی برسم و چه چیزی را تجربه کنم. نمی‌خواستم صرفاً یک اجرا مانند اجراهای قبلیم داشته باشم. دنبال این بودم که چه شیوه جدیدی برای روایت کردن می‌توانیم ایجاد کنیم. شیوه جدید به این معنی نبود که یک شیوه‌ای خلق کنیم که تابه‌حال کسی کارنکرده باشد بلکه شیوه جدید برای خودمان. باتوجه‌به چیزهایی که در مورد تئاتر برشت، روایت در تئاتر برشت و فاصله‌گذاری می‌دانستم، سعی کردم از آن الگوها استفاده کنم. نمایشنامه به ما می‌گفت که طراحی صحنه باید به چه شکل باشد. خود من تمایلم به اجراهای اکسپرسیونیستی است و دوست دارم نمایش‌های اکسپرسیونیستی ببینم. متنی که داشتیم چندپاره بود و چند بخش متفاوت داشت و حس کردم این شکل از متن، این‌چنین طراحی صحنه‌ای را می‌طلبد. در مرکزی روی صحنه که همه چیز معطوف می‌شود به در و ورود و خروج آدم‌ها؛ و در کنار آن فضای سرد خانه. همچنین یک فضای سورئال و خیال‌انگیز کنار صحنه که آن بخش، نسبت به بخش‌های دیگر صحنه، غیرواقعی‌تر و انتزاعی‌تر بود. به‌خاطر اینکه فضای شاعرانه در متن را باید آنجا خلق می‌کردیم. طراحی صحنه ما به‌مرور شکل گرفت و از همان اول معین نبود که چه چیزی باید در صحنه باشد؛ اما تنها چیزی که برای ما معین بود، یک در، در وسط صحنه که تمرکز روی آن باشد و یک میز که اعضای خانواده دور آن جمع شوند. بقیه اجزا و آکسسوارها در ادامه به صحنه اضافه شد.

- بخش بزرگی از نمایش «پایین سمت چپ» بدون دیالوگ و به‌صورت فرم و فیزیکال است. در مورد این شیوه اجرایی و لزوم وجود راوی در چنین فضایی بگویید؟

- خود من فکر می‌کنم تئاتر یعنی بدن. تئاتری که بدن‌ها، بدن‌های هوشیاری نیستند و روی جزئی‌ترین حرکاتشان وقت نگذاشتند، باب سلیقه من نیست. در ادامه پرسشتان باید بگویم که راوی یک عنصر اساسی برای ما در این اجرا بود. همان‌طور که گفتم اصلی‌ترین چالشی که می‌خواستیم به آن بپردازیم شیوه روایت بود. من دوست نداشتم صرفاً راوی گوشه‌ای بنشیند و قصه‌ای تعریف کند و خنثی باشد و سعی کردم شیوه جدیدی از روایت را با آن بازیگر ایجاد کنم. نمی‌دانم تا چه حد موفق بودیم یا نبودیم. به‌هرحال تجربه کردیم. تجربه می‌تواند درست یا نادرست باشد. اولین کاری که کردیم این بود که دیالوگ را حذف کردیم و بازیگرها با بدنشان حرف می‌زنند. به‌جای آن‌ها راوی داستان را روایت می‌کند. البته این بخشی از اجراست نه صرفاً روایت کننده اجرا. قرار نبود ما یک کتاب تصویری بشنویم؛ و این خیلی برایم مهم بود روایتی که در صحنه اتفاق می‌افتد با روایتی که راوی بیان می‌کند، دو روایت گاهاً" هم‌شکل و گاهاً" متناقض باشد تا هوشیاری تماشاگر را تا پایان نمایش حفظ کنیم؛ یعنی به‌طوری نباشد که راوی را فراموش کند و یا بازی‌ها را نبیند؛ و از این تکنیک استفاده کردیم که راوی گاهاً" دروغ می‌گوید و یا تمایلات شخصی‌اش را که اتفاق نیفتادند بیان می‌کند.

- به نظر شما در شیوه کارگاهی می‌توان بدون کارگردان و فقط با اتکا بر یک گروه منسجم کار را به سرانجام رساند؟

- من فکر می‌کنم هر گروهی، چه درزمینه تئاتر و چه درزمینه ورزش. هر جا تعداد آدم‌ها از دو نفر بیشتر می‌شود و حتی ارتباط‌های دونفره، یک نفر سرپرست و رهبر آن گروه می‌شود. حالا نه به‌عنوان آنکه تحکم می‌کند. یک نفر تأیید نهایی را انجام می‌دهد و ادیتور است. در کارهای کارگاهی باید ایده‌ها مطرح شوند و هرکس باتوجه‌به خلاقیتی که در خودش سراغ دارد ایده بدهد ولی وقتی ایده را می‌دهد باید کسی باشد نظرش تعیین‌کننده باشد. کارگردان مانند نخ تسبیح و پیونددهنده گروه است. حالا اگر هم، اسم کارگردان حذف شود یک نفر از اعضای گروه نظرش را اعمال می‌کند. اگر این اتفاق هم نیفتد، گروه به‌مثابه یک نفر عمل می‌کند. چیزی که فکر می‌کنم منظور شما باشد فکر می‌کنم همین است که اعضای گروه آن‌قدر همسو، همگن و همفکر باشند و باروح مشترک رفتار کنند که به یک نفر تبدیل بشوند. این امر خیلی هم ساده نیست ولی امکان‌پذیر است. با گروهی که ده سال با آن‌ها کار می‌کردم تا حد زیادی به این وحدت رسیدیم و کارگردان گروه دیگر آن جایگاه اول را نداشت و هم‌سطح با ما حرکت می‌کرد و هرکدام از ما به‌اندازه‌ای کارگردان بودیم. این مسئله غیرممکن نیست اما خیلی سخت است. به‌خصوص در فضای دانشگاه که نهایتاً چهار سال می‌توانند باهم کار کنند.

- ایده‌ها و تصاویر ذهنی اولیه‌ان نسبت به محصول نهایی چقدر تفاوت داشت؟

- این یکی از معدود اجراهایی بود که از وقتی به ایده رسیدیم دیگر از حالت کارگاهی خارج شد. برای من همه چیز روشن بود و می‌توانستم تصویر اجرا را مجسم کنم؛ و وقتی با بچه‌ها در مورد آن صحبت می‌کردم، بازخوردش را می‌دیدم یعنی این‌که می‌توانستند تصور کنند که چه چیزی می‌خواهیم و قرار است به کجا برسیم. مثلاً در مورد کاراکتر راوی، وقتی با بازیگر صحبت می‌کردم می‌گفتم در ذهن من این‌طور شنیده می‌شود و یا لحنش باید به این شکل باشد. یا مثلاً وقتی بازیگر کاراکتر مادر می‌گفت من این ایده‌ها را برای بازی دارم، می‌گفتم نه مادری که در ذهن من است مدل بازی و نگاهش آن شکلی است؛ یعنی من تصاویر اجرا را در ذهن داشتم؛ و چون متن را خودم نوشتم، همان لحظه‌ای که می‌نوشتم، صدای راوی را می‌شنیدم و بازی بازیگر روی صحنه را می‌دیدم. اجرا خیلی به چیزی که از اول در ذهنم بود، نزدیک بود و این خیلی جالب بود.

- فکری برای اجرای «پایین سمت چپ» در آینده دارید؟ (با این تفاسیر که اعضای گروه ممکن است تا پایان همه‌گیری کرونا فارغ‌التحصیل شوند و جمع‌کردن دوباره گروه ممکن است بسیار سخت باشد)

- خودم این نمایش را خیلی دوست داشتم و می‌دانم دوستان هم تا حد زیادی همین نظر رادارند. اجرا در

زمـان بـدی متوقـف شـد، یعنـی دقیقـاً یـک هفتـه قبـل از جشـنواره. جایـی کـه خسـتگی بچه‌هـا درمی‌رفـت و ثمـره اجرایـی کار را هـم می‌توانسـتند ببینـد. مـن برخـلاف واترپـروف کـه پرونـده‌اش را خیلـی زود بسـتم. ایـن نمایـش بـه ایـن شـکل در ذهنـم نیسـت کـه کارم بـا آن تمام‌شـده اسـت. مـا هنـوز در فضـای مجـازی باهـم در ارتبـاط هسـتیم و در نظـر دارم عـلاوه بـر دانشـکده در شـهر خـودم و اصفهـان هـم اجـرا داشـته باشـیم. البتـه بایـد تـا مسـاعد شـدن شـرایط صبـر کنیـم. خـودم و گـروه اصـلاً دلمـان نمی‌آیـد کـه کار را کنـار بگذاریـم. هرچنـد وقتـی زمان نسـبتاً زیـادی از یـک اجـرا می‌گـذرد تـب و تابـش فروکـش می‌کنـد و آن موقـع ضعف‌هایـش بیشـتر دیـده می‌شـود. اگـر بخواهیـم اجرایـی از ایـن نمایـش داشـته باشـیم حتمـاً بـا تغییراتـی خواهـد بـود.

- حـرف آخـر و اگـر بـه نکتـه‌ای اشـاره نشـد و دوسـت داریـد در مـوردش حـرف بزنیـد؟

- اول تشـکر می‌کنـم از شـما و از همـهٔ دوسـتان فعـال دانشـکده. نکتـه‌ای کـه می‌خواهـم بگویـم، چیـزی اسـت کـه در ایـن چهـار سـال متوجهـش شـدم. متأسـفانه خیلـی از دانشـجوهایی کـه در آنجـا درس می‌خواندند یا می‌خواننـد بـه ایـن فکـر می‌کننـد بـرای کارکـردن همـه چیـز بایـد فراهـم باشـد؛ یعنـی بازیگـر باتجربه باید باشـد، نـور فلان و پـول آن‌چنانـی و دکور آن‌چنانـی هـم بایـد باشـد. اگـر قـرار باشـد همـه ایـن چیزهـا باشـد و بعـد یـک نفـر شـروع کنـد کـه همـه می‌تواننـد کار کننـد و چیـز عجیب‌وغریبی نیسـت. مهم‌تریـن نکتـه ایـن اسـت کـه دانشـجو در دانشـگاه وظیفـه‌اش ایـن اسـت کـه تجربـه و آزمـون خطـا کنـد. تـلاش کنـد یـک اتفاقـی بـرای خـودش و گروهـی کـه باهـم کار می‌کننـد رقـم بزنـد و باهـم بـه یـک همفکـری و بلـوغ برسـند. فـارغ از جشـنواره، اجـرا و همـه چیـز. ایـن نکتـه ایسـت کـه کاش در دانشـکده بـه آن برسـیم. خیلـی منتظـر نباشـیم دسـتی از جایـی بـرای مـا بیایـد و مـا را از ایـن شـرایط خـارج کنـد.

سینا علَی‌تبار

مصاحبه با

فائزه امیرخانی

| کارگردان نمایش ((آخر بازی)) |

نویسنده : ساموئل بکت | منشی صحنه: حدیث داوری | طراح نور: علی یعقوب زاده | اجرای موسیقی: ساغر کامیار

بازیگران: امیرحسین رضوان صفت، حمید صبوریان، عارف رضایی، فائزه امیرخانی

- خودتان را معرفی کنید و از چگونگی علاقه‌مند شدن به تئاتر و کارگردانی بگویید؟

- فائزه امیرخانی هستم، ترم هشت ادبیات نمایشی. از وقتی که وارد دانشگاه شدم کار تئاتر را شروع کردم. قبل از این کارگردانی، به‌عنوان بازیگر و در پشت‌صحنه کارها فعالیت داشتم و از فروردین ۹۸، آخر بازی را شروع کردم و تصمیم گرفتم کارگردانی را تجربه کنم. نمایشنامه را خیلی دوست داشتم و فکر می‌کردم با ایده‌ای که دارم نمایشنامه درستی را انتخاب کردم.

درباره انتخاب متن بگویید و اینکه فکر می‌کنید این نمایشنامه چه ارتباطی با جامعه و یک اجرای دانشجویی دارد؟

- خیلی چیزها دست‌به‌دست هم داد. من یک دوره‌ای را به خواندن نمایشنامه‌ها اختصاص داده بودم تا یکی از آن‌ها را انتخاب و کارکنم. جالب است که وقتی آخر بازی را خواندم مربوط به این دوره نبود. خیلی ناگهانی شد و خیلی از این نمایشنامه خوشم آمد. پیش‌تر که رفتم، دیدم به ایده من هم بسیار نزدیک است. به نظرم نمی‌شود به طریقی پیشرفت که اول ایده را داشته باشی و نمایشنامه را به ایده‌ات غالب کنی. این‌طوری نبود و هر چه بیشتر آثار بکت و در مورد بکت و همچنین تأویلاتی که وجود دارد را خواندم، متوجه شدم که خیلی به ایده من مرتبط است. من هیچ‌وقت خودم را محدود نکردم که این اجرا قرار است در دامغان باشد و شاید امکاناتی نداشته باشیم. البته امکانات پلاتوهای دامغان خیلی بهتر از پلاتوهای شهرهای دیگر و تهران است؛ اما به‌خاطر نمایشنامه و مضمونش، این‌طور نبود که خودم را محدود کنم که فقط قرار است در دامغان اجرا برویم. برنامه‌های زیادی برای آخر بازی داشتم که متأسفانه کرونا فعلاً آن‌ها را متوقف کرد.

- در مورد پروسه تمرین آخر بازی بگویید و مهم‌ترین مانعی که با آن روبه‌رو شدید چه بود؟

- من می‌خواستم آخر بازی بکت را به‌صورت فانتزی اجرا کنم. چیزی که شاید خیلی‌ها آن را دور از فضای بکت بدانند. با این تفاسیر، من دوست داشتم تمریناتم، تمرینات متفاوتی باشد و بتوانم چیزهای جدیدی را تجربه کنم. همه دوستان در گروه اسم دیگری به‌جز اسم خودشان داشتند. بازیگرها که به اسم شخصیت‌های نمایشی‌شان صدا زده می‌شدند و اعضای پشت‌صحنه هم‌اسم‌ها و شخصیت‌هایی برای خودشان داشتند که بیشتر درگیر فضای نمایش بشویم. یکی از اهدافم برای تمرین‌ها این بود که خیلی وقت‌ها به اعضای پشت‌صحنه آن‌طور که باید اهمیت داده نمی‌شود و بیشتر توجه‌ها بر روی بازیگران است. خیلی دوست داشتم که همه در تمرین‌ها شرکت کنند. نیازی نیست بقیه دوستان بر روی تئاترون‌ها بنشینند و نظاره‌گر باشند. کتاب بازی - بازیگری که نشر بیدگل منتشر کرده است هم خیلی به کمکم آمد و به دوستانی که می‌خواهند کار کنند پیشنهاد می‌کنم. در مورد سؤال دوم، یکی از موانعی که با آن روبه‌رو بودیم مدت‌زمان پلاتوها بود. گروه‌ها باتوجه‌به بررسی طرح و ایده و یا زمانی که درخواست پلاتو می‌دادند، زمان بیشتر یا کمتری به‌شان تعلق می‌گرفت؛ اما دیگران سر این مسئله اعتراض می‌کردند و این وقت زیادی از گروه‌ها را می‌گرفت. ما این‌قدر

درگیر این قضایا و حرف‌وحدیث‌های حاشیه‌ای بودیم که خیلی وقت‌ها از تئاتر غافل می‌شدیم. یکی از مشکلات دیگر این بود که یک تعداد از دوستان یک‌هفته‌ای تصمیم می‌گرفتند کار کنند و یک ماه تمرین می‌کردند و سریع اجرا می‌کردند. درصورتی‌که ما در مقابل مخاطب مسئولیم. به نظرم درستش این است که بیشتر روی کارها تمرین شود. به نظرم دوستان باید آگاه شوند که نباید همین‌طوری ساعت تمرین گرفت و خیلی سریع کار را بست و اجرا رفت. تئاتر به یک پروسه حداقل هفت، هشت‌ماهه نیاز دارد. احساس می‌کنم این‌طوری خیلی بهتر می‌شود و کشمکش‌ها در سال‌های آینده کمتر می‌شود. نکته دیگری که بسیار اهمیت دارد انتخاب بازیگر است. انتخاب بازیگر در دانشگاه دامغان کار بسیار سختی است. یا دغدغه بازیگری ندارند و یا خودشان را دغدغه‌مند نشان می‌دهند، وارد گروه می‌شوند و یک‌باره گروه را ترک می‌کنند. خیلی از بدیهیات که بازیگر باید بداند را نمی‌داند و یا تعاملی که بازیگر باید با کارگردان داشته باشد صورت نمی‌گیرد. این‌ها فقط در مورد گروه من نیست، چیزی است که می‌توانیم به‌وضوح در گروه‌های دیگر هم ببینیم. برای نقش ذره‌ای تلاش نمی‌کنند و وقتی تمرین تمام می‌شود همه چیز برایشان تمام می‌شود و حتی به نقش فکر نمی‌کنند.

- جهان بکت به‌خصوص نمایشنامه آخر بازی را چگونه جهانی متصور شدید و چه چیزی باعث شد که به فکر اجرای فانتزی از این نمایشنامه بیفتید؟

- جهانی که خیلی‌ها از بکت متصور هستند، جهانی تیره و تاریک و ناامیدانه است و به یاس درونی انسان‌ها می‌پردازد. درصورتی‌که وقتی بیشتر درگیرش شویم و فراتر از نمایشنامه‌هایش را بخوانیم، متوجه می‌شویم که یکی از بحث‌هایی که در کنار این یاس‌ها وجود دارد طنزی است که در آثارش موجود است و این طنز بسیار مشهود است اما آن‌قدر تصورمان این شده که بکت جهان تیره و تاریکی دارد حس می‌کنم اصلاً حق مطلب ادا نمی‌شود. من این طنز را در کارهایش حس کردم. نه اینکه بخواهم یک‌چیز کمدی اجرا کنم. نکتهٔ دیگر شباهت‌هایی است که بین جهان بکت و جهان فانتزی وجود دارد. وقتی اسم فانتزی می‌آید بیشتر ذهنمان به سمت کارهای تیم برتون یا کارهایی که پررنگ و لعاب است می‌رود. این‌ها تصورات درستی هستند اما وقتی بیشتر در مورد فانتزی بخوانیم و تحقیق کنیم می‌بینیم فانتزی خیلی فراتر از این‌هاست. می‌شود به وجه حذف جزئیات که اتفاقاً در کارهای بکت هم وجود دارد و پرداختن به مسئله اصلی که در فانتزی و آثار بکت مشترک است اشاره کرد. قضیه وقتی برایم جالب‌تر شده که این ایده را داشتم و طبق مقالاتی که می‌خواندم دیدم یکی از مثال‌ها برای فانتزی، آثار بکت است. حقیقتاً این هم برایم جذاب بود که یک کار جدیدی با آثار بکت صورت بگیرد و به خودم این جرئت را دادم چرا که نه. وقتی می‌خواستم شروع کنم گفتم این کار دو حالت دارد؛ یا خیلی خوششان می‌آید و یا به شدت کوبیده می‌شود که البته مشکلی با این قضیه نداشتم. هرچند الآن که به این مرحله رسیده یک کار پنجاه‌پنجاه است؛ یعنی نیمی از کار وابسته به جهان بکت و نیمی دیگر فانتزی.

- زبانی که بکت دارد، دارای ظرافت بسیار زیادی است. به نظر شما ترجمه چه صدماتی به مقصود نویسنده وارد می‌کند و اینکه شما چقدر به متن وفادار بودید؟

- زمان زیادی را درگیر متن بودم و دنبال این بودم که بهترین ترجمه را از بین ترجمه‌ها پیدا کنم و متن را با نسخه اصلی مقایسه می‌کردم. چیزی که وجود دارد این است که چون بکت زبان ساده‌ای در نوشتار دارد خیلی‌ها فکر می‌کنند ترجمه آن آسان است؛ اما وقتی وارد ترجمه می‌شویم می‌بینم در متن تأویلات زیادی وجود دارد و یک کلمه را نباید صرفاً همان‌طور که در انگلیسی وجود دارد به فارسی ترجمه کنیم و جدا از آن کلمات زیادی در زبان انگلیسی هستند که در فارسی برایشان معادلی وجود ندارد. من بیشتر ترجمه‌های موجود را خواندم و ترجمه‌ای که برای اجرا در نظر گرفتم ترجمه آقای بهروز حاجی محمدی بود که نشر ققنوس منتشر کرده است. من با خود مترجم هم در مورد تعدادی ایرادات که در متن بود صحبت کردم اما زیاد جدی نمی‌گرفتند و می‌گفتند همان‌طور که ترجمه کردم درست است. به‌هرحال از استاد نادعلی زاده مشورتی گرفتیم و قسمت‌هایی را که فکر می‌کردیم ایرادهای بزرگی دارد، در حد دو سه جمله، خودمان از انگلیسی به‌فارسی ترجمه کردیم. خواستیم متن را دراماتورژی کنیم، اما دراماتوژی باتوجه‌به اینکه می‌خواستیم سبک اجرایی نمایشنامه را هم‌تغییر بدهیم، بسیار سخت می‌شد. گفتیم یکی از این دو کار را انجام دهیم یا کار را دراماتورژی کنیم و با همان فضایی که وجود دارد کارکنیم و یا فضا را تغییر بدهیم و با همان متن جلو برویم. بعدها به این رسیدم که خیلی بهتر است که ایده‌ای که داری را با متن بکت پیاده کنی. نه

اینکه متن را متناسب با ایده‌هایی که داری تغییر بدهی و چیزی از آخر بازی نماند. خیلی وقت‌ها زمانی متن بکت را تغییر می‌دهند دیگر چیزی از بکت نمی‌ماند. فقط قسمت‌هایی که می‌خواهند را می‌گیرند و باقی متن را شرحه شرحه می‌کنند. با این تفسیر که فکر می‌کنند در نمایشنامه‌های بکت دیالوگ‌ها به هم ربطی ندارد؛ اما اگر بارهاوبارها متن را بخوانیم و در مورد تحلیل‌هایش بدانیم می‌بینیم به‌هیچ‌وجه این‌طور نیست.

- ایده‌های ذهنی که در شروع تمرین‌ها داشتید چقدر نسبت به تمرین‌های پایانی و اجرا تفاوت داشت؟

- چیزی که من وقتی اولین‌بار آخر بازی بکت را خواندم به ذهنم آمد این بود که دوست داشتم طوری نمایشنامه را اجرا کنم که وقتی مخاطب از سالن خارج می‌شود حالش بد باشد. می‌خواستم تیرگی، یاس و ناامیدی موجود در متن را بیشتر کنم؛ اما وقتی بیشتر درگیر متن شدم و کم‌کم ایده فانتزی اجرا کردن متن به ذهنم رسید و بیشتر بکت را فهمیدم - البته الآن همچنین ادعایی که بکت را کاملاً درک کردم را نمی‌کنم - به این نتیجه رسیدم که می‌شود این نمایشنامه را فانتزی اجرا کرد. در پروسه تمرین به‌خاطر اینکه متن یک‌پرده‌ای است، متن را بخش بخش کار می‌کردیم. قسمت به قسمت طراحی می‌کردیم و پیش می‌رفتیم. چیزی که به نظرم بسیار اهمیت دارد این است که در هر شرایطی از ایده‌ات کوتاه نیایی و به همین خاطر تمام تلاشم را کردم به ایده‌هایی که در ذهنم دارم برسم.

در مورد طراحی صحنه و طراحی لباس نمایش بگویید. چقدر از کارهای دیگر الهام گرفتید؟

- ابتدا قرار بود با یکی از دوستان کارکنیم که بنا به دلایلی نشد. با دستیارم شروع کردیم به طراحی کردن و همان‌طور که در متن وجود دارد نخواستیم صحنه شلوغ باشد و همان ابزاری که بکت نام‌برده را انتخاب کردیم با این تفاوت که طراحی متفاوتی داشته باشند. سطل آشغال‌ها را در نمایش حذف کردیم و دیگر ناگ و نل دو شخصیت ساکن نیستند و بازی و تحرک دارند. با این روش، بخش زیادی از سکون صحنه را کم کردیم. طراحی تعدادی از آکسسوارها، به طور مثال صندلی هام و یا نردبان موجود در صحنه را تغییر دادیم یا شمدی که بر روی هام است، اگر قرار باشد کهنه و پاره باشد چه‌بهتر که پر از وصله و پینه باشد. برای طراحی لباس، من طراح لباس داشتم. خوشبختانه فضای ذهنی ما بسیار به هم شبیه بود. از کارهای تیم برتون به‌خصوص ادوارد دست قیچی، کارخانه شکلات‌سازی و آلیس در سرزمین عجایب ایده گرفتند. من خیلی با ایده‌ها موافق بودم و نزدیک به فضای ذهنی من بودند. لباس‌ها قرار شد نه خیلی فانتزی و نه خیلی مانند لباس‌هایی که در کارهای بکت معمول است، باشد.

- چه برنامه‌هایی برای اجرا داشتید و باتوجه‌به شرایط موجود چه بر سر نمایش می‌آید؟

- نمی‌خواستم به اجرا در دامغان قانع باشم حتی صرفاً هدف جشنواره دانشجویی تهران نبود. اگر پذیرفته می‌شدیم خوشحال می‌شدیم و اگر پذیرفته نمی‌شدیم هم زیاد ناراحت نمی‌شدیم. در نظر داشتم حتماً حداقل ده شب در تهران اجرا کنیم. البته از همان ابتدا اینکه یک هفته در دامغان اجرا کنیم هم قطعی بود. هنوز هم ما این برنامه‌ها را داریم فقط منتظریم که شرایط بهتر شود و دوباره تئاتر پا بگیرد. من چند روز پیش فراخوان جشنواره دانشجویی را دیدم و طبق چیزی اعلام کردند می‌خواهند اردیبهشت‌ماه جشنواره را برگزار کنند. من با دوستان هم‌گروهم صحبت کردم و آن‌ها موافق بودند که در جشنواره شرکت کنیم. تصمیم گرفتیم ده روز تمرین کنیم و بعد فیلم را برای جشنواره بفرستیم. البته تعدادی اصلاحات را در نظر دارم. اعضای گروه هم بسیار با من همراه بودند و گروه خوبی شکل گرفت. سعی کردم از اتفاقاتی که در این سال‌ها تجربه کردم یا می‌دیدم که در گروه‌ها افتاده جلوگیری کنم تا کار وارد حاشیه نشود و اعضایی را انتخاب کنم که کار برایشان مهم باشد و دغدغه‌مند باشند.

- حرف آخر

- نمی‌خواهم نصیحت‌کنم اما دوست دارم که دوستان به این سمت بروند که به کم قانع نشوند و برای کارها ارزش قائل شوند. قبل از شروع تمرین چند ماه کارگردان نمایشنامه را مورد تحلیل و بررسی قرار بدهد. با این کار از خیلی بلاتکلیفی‌ها در تمرین جلوگیری می‌شود. سعی کنند نوآوری داشته باشند و از امتحان سبک‌های متفاوت نترسند و وقتی تصمیمشان را گرفتند برایش زمان بگذارند و درگیر حواشی نشوند. کارهای خوب ببینند و خودشان را دست‌کم نگیرند.

مصطفی درویش گوهری

گفتگویی با

دکتر میترا علوی طلب

| مدیر گروه و عضو هیات علمی رشته ادبیات نمایشی دانشگاه دامغان |

- لزوم وجود جشنواره در چیست؟ مخصوصاً در این روزگار که تقریباً هر شهری یک جشنواره دارد. آیا جشنواره‌ها باعث رشد می‌شوند یا برعکس با دادن جوایز توهم غلطی در ذهن هنرمند ایجاد می‌کنند و به‌نوعی مانع پیشرفت شان می‌شوند؟

- خیلی ممنونم از شما که این سؤال رو پرسیدید. این سؤال خیلی مهمی‌ست. که واقعاً جشنواره باهدفی برگزار می‌شود یا نه؟ بسیاری از جشنواره‌ها فقط با این هدف برگزار می‌شوند که بودجه‌ای هزینه بشود چراکه اگر بودجه مصرف نشود برمی‌گردد و هدر می‌رود. مثلاً جشنواره نمایشنامه‌نویسی یا تئاتر برگزار می‌شود و چون تعداد کارهای شرکت‌کننده کم هستند، حتی به کارهای ضعیف جایزه‌ایی داده می‌شود و این جوایز ممکن است این شُبهه را در هنرمند ایجاد کند که حتماً کارش فوق‌العاده و به‌دور از نقص بوده و این باعث شود که مسئله آموزش برای فرد متوقف شود؛ اما اگر جشنواره‌ای سیاست گذاریش درست صورت بگیرد آن جشنواره تبدیل به محل تبادل و تعامل بین آدم‌ها از شهرها و محیط‌های مختلف با زمینه‌های دانشی متفاوت می‌شود. دانشجویان کارهای همدیگر را می‌بینند و گفت‌وگوهایی صورت می‌گیرد و در آخر هم به چندتا از آن‌ها جایزه تعلق می‌گیرد. به نظر من جشنواره‌های دانشجویی باید با هدف گفت‌وگو و تعامل و رویارویی‌های مختلف درزمینه هنر شکل بگیرد و جایزه در اهداف بعدی جای گیرد. زمانی که من خودم دانشجو بودم. و در جشنواره‌ها شرکت می‌کردیم بیش از هر چیزی از اینکه با آدم‌های جدیدی در حوزه کاری خودمان آشنا می‌شدیم خوشحال بودیم. از اینکه می‌توانیم کارمان را به دیگران نشان بدهیم و کار دیگران را ببینیم. این اتفاق به نظر من مهم‌تر از این است که حالا کی جایزه می‌گیرد. جایزه اصلاً نباید هدف جشنواره باشد هرچند که جایزه می‌تواند یک نگاه انگیزشی نیز داشته باشد؛ و باعث شود که حداقل هزینه‌های گروه برای کار جبران شود؛ جشنواره‌هایی وجود دارد که اجرا فقط برای داوران صورت می‌گیرد؛ و اصلاً مخاطبی گویا وجود ندارد و در آخر هم جایزه‌ای می‌دهند و در رزومه مدیران قید می‌شود که جشنواره‌ای با این تعداد اثر برگزارشده است. خب من اسم این‌را اصلاً جشنواره نمی‌گذارم چراکه جشنواره باید رویکرد همگانی و تعاملی و رودررو داشته باشد. درواقع جشنواره یک مواجهه است. به نظرم اگر هدف جشنواره و سیاست‌گذاری هر جشنواره به این سمت‌وسو برود که آدم‌ها در کنار هم جمع شوند؛ و بتوانند از همدیگر یاد بگیرند و در تعامل با یکدیگر پیشرفت کنند. در واقع اگر جشنواره‌های دانشجویی به سمت‌وسویی بروند که تعداد بیشتری آدم در کنار هم قرار بگیرند و آثار متنوعی را با رویکردهای مختلف و شیوه‌های اجرایی متفاوت ببینیم. در این صورت جشنواره به هدفش نزدیک می‌شود. و یک گام بلند و اساسی در آموزش هم برداشته خواهد شد.

- در مورد دانشگاه دامغان، چرا وقتی رشته تخصصی تئاتر (منظور کارگردانی و بازیگری) وجود ندارد. باید جشنواره تئاتر داشت؟ آیا این اتفاق دانشجویان ادبیات نمایشی را در یک ورطه اشتباه از درک کارایی رشته تحصیلی‌شان قرار نمی‌دهد؟

- دانشجویی یعنی دوران آزمون‌وخطا و قرار نیست این‌قدر تخصصی دیده بشود که هرکسی فقط در حوزه رشته و مطالعات شخصی خودش در یک مسابقه یا جشنواره شرکت کند. آزمون‌وخطا درواقع یکی از مراحل کار هر هنرمندی هست، به‌ویژه دانشجوی هنر و خیلی‌ها الآن که در حوزه کارگردانی یا بازیگری به‌صورت حرفه‌ای فعال‌اند لزوماً رشته تخصصی‌شان هنر نبوده؛ بنابراین به نظر من این محدودیت نباید دست‌وپاگیر شود؛ و به‌ویژه برای دانشجویان ادبیات نمایشی که واحدها و ورکشاپ‌هایی در زمینه‌های مختلف گذراندند و اتفاقاً در جشنواره‌ها و به‌ویژه خود جشنواره دامغان فرصتی دارند. تا آن آموخته‌هایی که در حوزه‌های دیگر هنر دارند را کامل‌تر کنند؛ و همچنین ضعف و نقص‌های خودشان را ببینند؛ و پیشرفت کنند. به نظرم در هنر این محدودیت‌ها وجود ندارد و جشنواره فرصتی ست برای محک زدن افراد که ببینند آیا در شاخه‌های دیگر هم می‌توانند تجربیات داشته باشند یا خیر. درواقع رشته‌های هنر به‌ویژه تئاتر مانند رشته‌های دیگر نظیر نظری‌ها نیست که هرکس فقط در حوزه آموخته‌های اصلی خودش

باید فعالیتی داشته باشد. در هنر بخش زیادی از هر فعالیت دانشجو به خلاقیت و جست‌وجوی شخصی و توانمندی‌های فردی و ذاتی خودِ شخص برمی‌گردد؛ بنابراین جشنواره چیزی از دانشجو کم نمی‌کند. و به قول شما او را به ورطه‌ی اشتباه نمی‌اندازد بلکه فرصتی ست تا ضعف و اشکالات خودش را پیدا کند و همین‌طور نقاط قوتش را؛ و چه‌بسا درزمینه‌ی دیگری هم استعداد داشته باشد و اگر این اتفاقات نیافتد ما به کشف خود نمی‌رسیم و برعکسش هم ممکن است. شاید کسی دانشجوی ادبیات نمایشی باشد ولی از همین طریق بفهمد که توانایی‌اش در این رشته نیست؛ و در چیز دیگری است؛ بنابراین این محدودیت‌ها در رشته هنر چندان نمی‌تواند قابل اتکا باشد. چراکه هنر مرزی نمی‌شناسد و خلاقیت چشمه جوشانی ست که هرلحظه ممکن است خودش رو به غلیان دربیاورد؛ و دانشجو خودش را پیدا کند و من فکر می‌کنم جشنواره یک فرصت هست و باعث خُسران نخواهد شد.

- جشنواره پنجم که در آستانه برگزاری، لغو شد ازنظر شما تفاوتی با سال‌های قبل داشت؟

- در جشنواره پنجم من آثار درخشانی را دیدم و چندتاشون فوق‌العاده خوب بودند. ولی چون هنوز برگزار نشده و احتمال دارد که در آینده برگزار شود. اسمی نمی‌برم. اما به‌هرحال بعضی از آثار من را حیرت‌زده کردند. قدرتی که در این آثار دیدم. یک نقطه عزیمت بسیار خوبی هست برای آن دوستانی که در این جشنواره کارشان را شرکت دادند. البته این شامل تعدادی از کارها می‌شود. نه همه آثار.

- درکنار هر جشنواره‌ای حاشیه‌ای بنام سیاست دبیر و داوران را می‌شنویم آیا واقعاً جشنواره دامغان دارای سیاستی مشخص است؟

- سیاست‌های دبیر یا رئیس دانشگاه سیاست خاصی نبود که بخواهد به ما تحمیل شود. فقط شاید در حد این‌که مثلاً کمی اغماض کنید درباره کارها و خیلی سخت‌گیرانه به آثار نگاه کنید؛ که هیچ کاری بالا نیاید و فرصت بدهید در مراحل بعدی بچه‌ها کارهایشان را اصلاح کنند وگرنه هیچ محدودیتی یا نگاه خاصی وجود ندارد.

- شما به‌عنوان بازبین با آثار چگونه مواجه می‌شوید؟ به هر اثر چقدر وقت می‌دهید تا خودش را ثابت کند؟

- ما خیلی از کارها را تا آخر دیدیم. و سعی کردیم که این اتفاق را رقم بزنیم؛ اما در بعضی کارها در ده دقیقه تا به ربع اول متوجه می‌شدیم که اصلاً آمادگی ندارند؛ یعنی حتی در حد حفظ کردن دیالوگ، تمرکز یا میزان سنی ساده، هم آماده نبودند؛ و متن‌ها جوری به نظر می‌رسید که حتی بازنویسی نشده بودند؛ و دیالوگ‌های شسته‌رفته‌ای نمی‌دیدیم؛ بنابراین بعضی از آثار در بیست دقیقه تکلیفشان را روشن می‌کردیم. ولی بعضی آثار برعکس بودند و در بیست دقیقه ما را مطمئن می‌کرد که باید در جشنواره شرکت کند و نبودش حیف است. البته به‌خاطر محدودیت زمان و کثرت آثار ما باید بعد از گذشت زمانی بر اساس تجربه پذیرش یا رد شدن را اعلام می‌کردیم. ولی تا جایی که امکان داشت و گروه آماده بود کارها را کامل می‌دیدیم. این هم اضافه کنم که بعضی از کارها خودشان آماده نبودند و می‌گفتند ما یک ربع از کار را آماده کردیم بنابراین قائد تا نمی‌توانستیم همه کارها را ببینیم و محدود بودیم.

- هدفتان از اضافه‌کردن یک بخش درکنار بخش رقابتی چه بود؟

- بعداً و به پیشنهاد آقای کبکانی (داور دانشجو) این اتفاق افتاد. چون چند اثر بودند؛ که درواقع قابل‌رقابت با بقیه آثار نبودند ولی درعین‌حال می‌ارزید که موردتوجه مخاطبان جشنواره قرار بگیرد و به‌خاطر زحمات گروه حداقل بتوانند. مخاطبانی جذب کند و اجرایی در جشنواره داشته باشند. آثار بخش نگاه عموماً از آثاری بودند که قبلاً در جایی دیگر و توسط گروه‌های دیگر اجراشده بودند. و این آثار نمی‌توانستند دوباره به‌عنوان یک اثر رقابتی در کنار بقیه قرار بگیرند. ولی به پیشنهاد آقای کبکانی مجال اجرا در جشنواره را پیدا کردند؛ و ماهم قبول کردیم تا بازخورد مخاطبانشان را در فضای جشنواره ببینند.

- این روزها زیاد می‌شنویم که می‌گویند تئاتر دانشجویی به سمت کارهای کپی می‌رود و دیگر آن جسارت یا خلاقیت را نمی‌بینیم. آیا واقعاً این اتفاق افتاده است؟

- هر جا که گروهی چشم به این داشته باشد؛ که جایزه بگیرد. به

سمت کپی از آثاری که قبلاً جایزه گرفتند می‌رود. و به نظرم اگر هدف یک گروه صرفاً شرکت در جشنواره و دریافت جایزه باشد خب قطعاً جز یک کار تکراری دستاورد دیگری نخواهد داشت؛ اما وقتی گروهی نگاهی ویژه و دغدغه خاصی دارد و می‌خواهد حرف تازه‌ای بزند آن‌وقت است که یک اتفاق جدید رقم می‌خورد. بله درمجموع کارهای کپی در جشنواره‌ها و کارهای دانشجویی زیاد است و امیدواریم این نگاه کپی از آثاری که جایزه گرفتند تغییر کند؛ و به‌خصوص دانشجویان که سرشار از فکر و ایده و نگاه هستند و دائماً در حال تلاش برای تغییر هستند به سمت کپی نروند و نگاهشان را خلاقانه کنند. چرا که با این کار جایگاهی خاص برای خود در تئاتر دانشگاهی رقم می‌زنند.

- سه کار از دامغان در بخش رقابتی پذیرفته شد. کوتاه در مورد ویژگی‌هایی که باعث انتخابشان شد توضیح می‌دهید؟

- کارهایی که انتخاب شدند نگاهی خلاقانه در همه جنبه‌های اثر مثل بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه دارا بودند. و حرف تازه‌ای برای گفتن داشتند. معیار ما این بود که گروه از انسجام هنری دقیقی برخوردار باشد و اجزای اثر باهم وحدتی تشکیل دهند. و مهم‌ترین ملاک ما تازگی و طراوت بود. چرا که مطمئن بودیم این آثار که از دامغان انتخاب شدند. حتماً مورد استقبال تماشاگران هم قرار می‌گیرند. برای ما مخاطب خیلی مهم بود اینکه تئاتری می‌خواهد اجرا شود؛ و مخاطبش را جذب کند. ارتباط بین مخاطب و اثر نیز نکته‌ای مهم در ذهن ما بود. مضاف بر تجربه‌گرایی و خلاقیتی که گروه‌ها داشتند یک نگاه هم داشتیم و آن، این بود که فرصت را برای گروه‌ها فراهم کنیم تا به جشنواره‌های دیگر مثل تئاتر دانشگاهی راه پیدا کنند و آنجا در جامعه تئاتری کشور به رقابت بپردازند.

- در فضای تئاتری ما چرا گرایش به غرب زیاد است؟ مخصوصاً در انتخاب متن این را زیاد می بینیم ؟

- برای جواب دادن به این سؤال نیاز به یک کار پژوهشی است و نیاز هست باکسانی که این‌گونه متن انتخاب کرده‌اند مصاحبه صورت گیرد. البته اگر این موضوع را یک اشکال بدانیم. من شخصاً به این موضوع به‌عنوان یک اشکال نگاه نمی‌کنم. چون معتقدم تئاتر یک امر جهانی‌ست، بسیاری از مفاهیم یا موضوعاتی که در یک نمایشنامه غربی طرح می‌شوند. مسائل یک ایرانی هم هستند؛ بنابراین اگر نمایشی با نویسنده‌ای غربی با فرم و شیوه غربی ولی با دغدغه انسان ایرانی آمیخته شود اشکالی ندارد. البته ازنظر من؛ اما اگر نظر شما این باشد که نمایش‌های ایرانی و آثار ایرانی بهتر است در جشنواره‌ها حضور پیدا کنند. آن‌وقت باید به سیاست‌گذاری جشنواره‌ها و مدیریت کلان این جشنواره‌ها پرداخت. البته جشنواره‌هایی مثل آیینی سنتی یا دفاع مقدس با این محوریت در حال برگزاری است؛ اما تئاتر دانشگاهی این محدودیت را ایجاد نکرده و این لزوم را احساس نکرده است و در کل آثاری معمولاً به جشنواره‌ها راه پیدا می‌کنند که به موضوعاتی می‌پردازند که محدودیت زمانی و مکانی ندارند و می‌توانند مسائل بشری را بیان کنند. مسائلی که مربوط به آحاد بشر باشد مانند هراس. عدالت. تنهایی و دلیل انتخاب‌های زیاد فکر می‌کنم. به‌خاطر هماهنگی این دغدغه‌ها با دغدغه‌های کارگردانان ایرانی باشد.

- این نگاه که تئاتر شهرستان از تئاتر مرکز ضعیف‌تر است نگاه درستی است؟ شما که تجربه تدریس در هر دو فضا را دارید فکر می‌کنید مهم‌ترین عوامل این تفاوت چه چیزهایی هستند؟

- نمی شه گفت تئاتر شهرستان از تئاتر مرکز ضعیف‌تر است. بسیاری از آثار درخشان در شهرستان‌ها تولید می‌شوند؛ اما نکته اینجاست که اختلاف در شهرستان‌ها زیاد است؛ یعنی اختلاف بین آثار برجسته و ضعیف در شهرستان‌ها بیشتر تو چشم می‌زند. و گروه‌های شهرستانی نسبت به یکدیگر دانش و سطح سوادی بسیار متفاوتی دارند؛ اما در مرکز معمولاً گروه‌ها در سطوح یکسانی قرار دارند و اختلاف چشم‌گیری وجود ندارد و درمجموع می‌توانیم این‌گونه بگوییم که کنتراست کیفت کارها در شهرستان بیشتر است. نه اینکه همه کارها ضعیف هستند ولی در مرکز سطح کیفی آثار خیلی به هم نزدیک‌تر است.

- دامغان با دانشگاه‌های هنری دیگر تقریباً هیچ ارتباطی ندارد. نه ورکشاپ مشترکی نه تبادلی. آیا اساتید که در هر دو فضا هستند نمی‌توانند این اتفاق را رقم بزنند. چون به نظرم این تعامل می‌تواند خیلی نتایج مثبتی داشته باشد نظر شما چیست؟

- این تعامل حتماً باید صورت بگیرد؛ اما از اختیار اساتید خارج است. در دانشگاه‌های دیگر معمولاً انجمن‌ها و کانون‌ها این کار را انجام می‌دهند مثلاً دفتر تئاتر تجربی در دانشگاه تهران که خود دانشجوها این اتفاقات مشترک را رقم می‌زنند و درنهایت رؤسای دانشگاه‌ها بتوانند همکاری کنند و من شخصاً خیلی دوست دارم این اتفاق در دامغان بیافتد ولی تجربه کردم که تنها راه برقراری این ارتباط دانشجویان, انجمن‌ها و درنهایت جشنواره‌هاست. مهم‌ترین وجهی که جشنواره‌های تئاتر می‌توانند داشته باشند. مسئله برقراری ارتباط بین دانشگاه‌های مختلف است و امیدوارم که این اتفاق را شما بتوانید به‌زودی رقم بزنید. ورکشاپ‌های مشترک برگزار کنید و هیچ‌چیزی میسر نیست مگر اینکه همت و تلاش دانشجو پشت آن باشد و این مسیر را هموار کند.

- در آخر با تشکر از شما که لطف کردید؛ و در این مصاحبه شرکت کردید. اگر صحبتی یا بحثی که فکر می‌کنید جامانده و نیاز است را بگویید؟

- نکته خاصی نیست فقط اینکه من فکر می‌کنم. باتوجه‌به شناختی که از دانشجویان دامغان دارم. همه‌شان اهل مطالعه و یادگیری جدی هستند. اما باید در زمینه‌های اجرا و فعالیت‌های هنری هم بیشتر بکوشند. درست است که الآن شرایطمان شرایط برگزاری جشنواره نیست اما از همین حالا می‌شود برای آینده‌ای که حتماً اتفاق خواهد افتاد و دور هم جمع می‌شویم. برنامه‌ریزی کرد.

بخش دوم : یادداشت‌ها

بیست گزاره ناقص‌الخلقه درباره سلوک عملی حضور در بازبینی

چهره مردان هنرمند

بدن های مصرف شده

کارگردانی به سبک دانشجویی (گفت‌وگو با هادی محرابی)

سازمان های تئاتر

رفیق نصرتی

بیست گزاره ناقص‌الخلقه درباره

سلوک عملی حضور در بازبینی

۱. هیئت انتخاب چند آدم‌اند با سلایق گوناگون و سطح سواد و تجربه متفاوت، احتمالاً تنها چند سال از شما بزرگ‌تر و باتجربه‌ترند. پس بدانید پیروزی یا شکست در این آزمون به منزله اثبات یا عدم اثبات توانایی و هنرمندی شما نیست. پس با اعتمادبه‌نفس، حتی در صورت شکست ادامه دهید. این جشنواره نشد، کارتان را به جشنواره بعدی ارائه دهید.

۲. شما وقت محدودی دارید (حدود ده یا پانزده دقیقه) که کارتان را ارائه دهید، به عبارتی پرزنت کنید، پس بهترین جای کارتان را نشان دهید. آنجا که گواهی است بر توانایی و مهارت و خلاقیت شما. به طور مثال، گروهی برای پرزنت کارش ۵۱ دقیقه یکنواخت و کسل‌کننده ابتدایی کارش را نشان می‌دهد و وقتی زمان تمام می‌شود، کارگردان توضیح می‌دهد: «مسئله نمایش از اینجا شروع می‌شود!»، باید گفت: «خسته نباشید!»

۳. از توضیح اضافی و صادرکردن مانیفست‌های هنری و سیاسی و شیرفهم کردن داوران در باب ماهیت هستی و تئاتر و غیره پرهیز کنید. طرف آمده اول کارش می‌گوید: «ن من این کار را بر اساس نظریه‌های اجرا کارگردانی کرده‌ام نه شیوه‌های اجرا. پس آن را بر اساس نظریه‌های اجرا قضاوت کنید». اگر این گزاره‌ها صحیح باشند (که از نظر من اصلاً نیستند)، چون محل مناقشه‌اند و بازبینی، فرصت مناسبی برای چنین مناقشه‌هایی نیست، گفتنش بیشتر ضرر دارد تا سود.

۴. سعی کنید ایدهٔ اصلی کارتان را با چند واژهٔ کلیدی معمول و روشن بیان کنید. داوران ترکیبی‌اند از آدم‌های معمولاً باسواد و باتجربه، که خیلی زود از توضیح و کلید واژه‌های شما متوجه عمق دانشتان می‌شوند. فرض کنیم داوران همه دانا هستند، پس ایده روشن شما را زود می‌فهمند. فرض کنیم داورها همه نادان باشند، باز زود ایده روشن شما را می‌فهمند، چون حتی نادان‌ها هم ایده‌های روشن را می‌فهمند. اما اگر ایدهٔتان مبهم باشد اگر همهٔ داوران هم، ریچارد_شکنر باشند نیازمند صرف زمان و انرژی بسیار برای تفهیم آنها هستید. و اگر نادان باشند که راه به جایی نمی‌برید!

۵. تا آنجا که می‌توانید از ارائه فیلم برای بازبینی پرهیز کنید. تئاتر هنر سرزنده بودن است، طبیعی است اجرای زنده در رقابت هنری که به زنده‌بودن برتری می‌دهد پیشاپیش برنده است. این گزاره همیشه صادق نیست البته، ولی قاعده است. حال فرض کنیم به هر دلیلی شما نمی‌توانید برای بازبینی اجرای زنده داشته باشید، برای گرفتن فیلم با یک آدم ماهر در این زمینه مشورت کنید. چند بار اِتُد بزنید، و فیلم‌ها را بازبینی کنید، وقتی با موبایل و هولکی فیلم می‌گیرید، پیتر_بروک هم باشید کارتان رد می‌شود. برای فیلمتان تیتراژ بگذارید و مشخصات اثر را بنویسید. از نام نویسنده تا عوامل همه را ذکر کنید. این احترام گذاشتن به خودتان و عواملتان است و در روح داوران هم رسوخ می‌کند، آنها هم به شما احترام می‌گذارند و حتی اگر رد کنند با احترام این کار را می‌کنند.

۶. اگر در میان داورها دوست یا آشنا دارید بگذارید او آشنایی بدهد، اگر نداد شما هم پرهیز کنید اما اگر داد لطفاً خودتان را نگیرید و چیزی را به برق نزنید به این معنی که شما اهل پارتی نیستید!، خوش‌برخورد و صمیمی، پاسخ احوالپرسی را بدهید لابد او می‌داند این معاشرت تأثیری در ارزیابی کار شما ندارد. قبل و بعد بازبینی هم با او تماس نگیرید. برای خودتان و کارتان ارزش قایل باشید.

۷. کارتان را حتی اگر کامل ندارید، کلیتی از آن را در ذهن داشته باشید تا اگر از شما سؤالی شد پاسخی داشته باشید. نداشتید هم بگویید نمی‌دانم، جستجو می‌کنم، هنوز به نتیجه نرسیده‌ام ... از پاسخ‌های الکی بپرهیزید چون سؤال کننده‌ها می‌فهمند و بسیار بیش از گفتن صادقانه نمی‌دانم برایتان گران تمام می‌شود.

۸. مدت کوتاه ده یا پانزده دقیقه‌ای اجرا برای بازبینی هیچ فرقی با اجرا در ایرانشهر ندارد جز در تعداد تماشاچی‌ها و میزان فروش بلیت. پس کارتان را جدی بگیرید و روی همه عوامل کنترل داشته باشید. گاهی عوامل پشت‌صحنه باعث می‌شوند حواس داورها پرت شود و شاهکار شما نادیده گرفته شود یا فهمیده نشود. در ضمن الان داورها باتجربه شده‌اند می‌دانند آدم می‌آورید برای خندیدن یا اثرگذاری پس اگر هم می‌خواهید حقه بزنید حقه‌های جدید یاد

بگیرید، در این کار اگر متقلب هستید لااقل متقلب خلاقی باشید!

۹. در همه حال خلاق باشید. حتی اگر یکی از بازیگرها نرسید به بازبینی، نور موردنیاز وجود نداشت یا محل اجرا تناسبی با ایده شما نداشت درهرحال آدم جدی‌ای باشید. یک روز قبل بازبینی محل را بررسی می‌کنید، امکانات و محدودیت‌ها را بسنجید، اگر هم نشد همان روز سعی کنید با تمرکز و آرامش با خلاقیت بر این مشکلات فائق آیید. از گروهی خواسته شد دو دقیقه آخر کارش را نیز نشان دهد، کارگردان گفت این بازیگر چون جدیداً به گروه اضافه شده، هماهنگ نیست. او را بیرون کشید و گفت به تخیل خودتان تصور کنید او در صحنه است و چنین می‌کند. سپس با پنج بازیگر دیگر دو دقیقه آخر کار را نشان داد ... این خلاقیت لایک ندارد؟ آن بازیگر را اگر نگاه می‌داشت، بازی بد و ناهماهنگ او خراب می‌کرد همه چیز را، بعد حتی اگر توضیح می‌داد او تازه آمده و آماده نیست و این حرف‌ها فایده نداشت.

۱۰. در هیچ حالی غر نزنید. باور کنید حتی اگر حق با شما باشد، غرزدن کمکی نمی‌کند. در هیچ حالی جر نزنید، چون اگر حتی کمکی کند هم، در نهایت حق با شما نیست.

۱۱. شما در بازبینی ده یا پانزده دقیقه وقت دارید. سعی نکنید داوران را گول بزنید اگر خواستید گول بزنید بدانید این گول زدن با گول زدن آدم‌ها در بازار یا سیاست فرق می‌کند. در هنر و به‌خصوص تئاتر، گول زدن قراردادی دوسویه است. مای تماشاچی یا داور آماده و راضی هستیم که گولمان بزنید، در واقع ما به صحنهٔ شما آمده‌ایم تا گول بخوریم و باور کنیم در جهانی که ساخته‌اید یا می‌سازید نفس می‌کشیم. پس به این قاعده و قرارداد وفادار باشید و به اعتماد ما لطمه نزنید. گول زدن در هنر مبتنی بر این است که مخاطب یا تماشاچی راضی است گولش بزنی، این رضایت را با زرنگ‌بازی دچار لطمه نکن. وقتی بازیگرت را دیروز پیدا کرده‌اید و کلاً نیم ساعت وقت گذاشته‌اید توجیهش کنید، ادای شش ماه تمرین درنیاورید. آن هم با اضافه‌کردن لال بودن به خصوصیات آن کاراکتر ...

۱۲. از پارتی‌بازی پرهیز کنید ... در میان داورها آن‌ها که اهل پارتی‌بازی باشند معمولاً بسیار کم‌اند البته نه اینکه نباشند ولی باشند هم نوبت به شما نمی‌رسد، نورچشمی زیاد است. پس خودتان را کوچک نکنید اما اگر نورچشمی هستید و از این راه می‌خواهید وارد شوید در بهترین حالت میشوید یکی از همین انترهای هنر. باور کنید داور نهایی تماشاچی است ... همهٔ مراحل بازبینی را هم با #پارتی داورها طی کنید، در آن صحنه نهایی، سرمای تماشاچی، استخوانتان را می‌سوزاند. با پای خودتان به زمهریر نروید.

۱۳. به شایعات بی‌مورد گوش ندهید ... (داورها دانشگاه تهرانی‌اند با سوره‌ای‌ها خوب نیستند. داورها کار رئالیستی دوست ندارند. داورها هرکی چخوف کار کند رد می‌کنند ...) گیریم درست باشد ... که معمولاً نیست، دم اجرا این حرف‌ها فقط شما را مشوش می‌کند، شما که نمی‌توانید همان روز دانشگاهتان را عوض کنید ... اگر سوره‌ای هستید تهرانی شوید، یا نام چخوف را بردارید و جایش سه‌نقطه بگذارید. کارگردان، نویسنده یا بازیگر نازنین، این جمله که «فلان داور از فلان‌جا با من لجه!» بیش از هر چیز گروهتان را مأیوس می‌کند. حتی اگر قبلتر دماغ داوری را هم شکسته‌ای یا درگوش فرمانده زده‌ای جوری رفتار کن که تازه از کره ماه رسیده‌ای و کسی را نمی‌شناسی!

۱۴. در نهایت، فرض کنیم شما از همه مرحله‌ها بالا رفتید و همه جایزه‌ها را هم گرفتید و شدید خدای تئاتر این مملکت... نگاهی به همین خدایان تئاتر این مملکت بیندازید! یک نگاه عمیق! می‌بینید که خیلی هم اتفاق مهمی نیست. پس وقتی کارتان رد شد، زمین‌وزمان را مقصر ندانید و فحش ندهید. مخصوصاً دوستانتان را چرا که در این صورت اعتماد و احترامشان را برای کار بعدی از دست خواهید داد. داورها را هم فحش ندهید چرا که اعتماد خودتان به خودتان را برای کار بعدی از دست خواهید داد. (چگونه؟ دقیقاً نمی‌دانم اما فحش ندهید! مگر خودتان خانواده ندارید؟!)

۱۵. روز قبل از بازبینی نگویید در مرحله بعد درستش می‌کنیم ... فرض را بر این بگذارید مرحلهٔ بعدی در کار نیست.

۱۶. از صحنه نهایی کارتان اسکیس تهیه کنید. تخیل داورها هم حدی دارد. مخصوصاً اگر کارتان آن‌قدر تخیلی است که خودتان هم یادتان می‌رود صحنه از کجا تا کجاست.

۱۷. به خنده یا گریه داورها اعتماد نکنید. آنها هم آدم‌اند. ممکن است از حرفه‌ها یا کارهای بامزه کارت خنده‌شان بگیرد یا ماجراهای دردناک کارت باعث جاری شدن اشکشان شود اما تا می‌رسند به اتاق فکر و عقلشان برمی‌گردد سر جایش، سیب هزارچرخ می‌خورد.

۱۸. روی هم‌دانشگاهی بودن، همشهری بودن، هم‌زبان بودن، هم‌جنس بودن و صدها هم دیگر داورها حساب نکنید. روی هیچ «همی» حساب نکنید.

۱۹. بعد از اتمام کار، هولکی و با عجله توضیح ندهید. نشان از نقص کارتان خواهد بود. منتظر باشید سؤالی شد با طمأنینه پاسخ دهید، نشد، خودتان خیلی کوتاه به دو سه نکته مهم اشاره کنید. دیدید داورها عجله دارند، یا متانت ندارند، یا هرچی ... توضیحاتتان را کوتاه مکتوب کنید و از طریق عوامل جشنواره به دستشان برسانید.

۲۰. در نهایت اگر کارتان در هر مرحله‌ای پذیرفته شد، بدانید در مرحله بعد با تغییر داورها، مکان و زمان اجرا، خیلی چیزها تغییر می‌کند. با انعطاف‌پذیری، خودتان را مهیای تغییرات لازم برای مرحلهٔ بعدی کنید.

ابوالفضل رمضانی

چهره

مردان هنرمند

۱. با لیوان کاغذیِ چای در دست، کنار هم بر نیمکت‌های فلزی روبروی دانشکده می‌نشینیم. از فیلمی-یا تئاتری. که دیشب دیده‌ایم حرف می‌زنیم. افسوس می‌خوریم به حال جامعه هنری ابتذال‌زده‌ای که در آن زیست می‌کنیم. یک ساعتی به همان حال می‌گذرد. خورشید کم‌کم غروب می‌کند. هم را ترک می‌کنیم به مقصد سلف دانشگاه-ما منتقدان تنهای روزگار-.

۲. نوداد اعلام می‌کند؛ مشتاقان دریافت ساعت پلاتو به فلان جا مراجعه کنند. مراجعه می‌کنیم. با خوشحالی فرم پر می‌کنیم. در قسمت نمایشنامه کمی مکث می‌کنیم. به آنچه تا کنون خوانده‌ایم فکر می‌کنیم. چیزی به ذهنمان نمی‌رسد. ناگهان اندیشه‌ای در ذهنمان نطفه می‌بندد، رشد می‌کند. نوک قلم را روی کاغذ فشار می‌دهیم: «در انتظار گودو». بیرون که می‌آییم صدای تشویقِ تماشاگرانِ هنرمندیِ ما، از گوشمان بیرون نمی‌رود. همه از جا برخاسته‌اند، دست می‌زنند. حتی یک نفر ناممان را فریاد می‌کند. سرمست می‌شویم-ما ناجیان بزرگوار تئاتر-.

۳. مدتی می‌گذرد، سختی‌های کار آغاز می‌شود. کمی فکر می‌کنیم. عقلمان به جایی قد نمی‌دهد. «چه کار سختی!» فردا به همه اعلام می‌کنیم: «تئاتر در انتظار گودو، موقتاً کنسل شد.»

- چرا؟

- ترجیح می‌دهیم، یک کار خوب ارائه کنیم اما دیر؛ تا اینکه ...

۴. چند ماه بعد، از آن خیل پرکنندگان فرم، چند گروه اندک از هزارتوی تمرین بیرون می‌آیند. ما به دیدن اجرای آن‌ها می‌رویم. «این حد از فضاحت جای قصور باقی نمی‌گذارد.» یک ساعت بعد، ایستاده‌ایم جلوی دانشکده و می‌نالیم که: «چه ابتذالی!» می‌خندیم و خطاب به کارگردان می‌گوییم: «ای کاش وقت بیشتری می‌گذاشتی و کار بهتری می‌ساختی.» و شروع می‌کنیم به ساختن مرثیه؛ به نقد(در معنای ذهنی خودمان). حق هم داریم، ما همه منتقدیم؛ اما اثری برای نقد نیست!

۵. رخوت، جای خود را به نشاط داده است. سخت‌گیرانه نشسته‌ایم. یهودا-کارگردان. در انتظار محاکمه است. همه در گوش هم زمزمه می‌کنند: «چه جنایتی، چه جنایتی!». کار بالا می‌گیرد. همه ناراضی‌اند. کارگردان از سنگ‌اندازی‌های منتقدان می‌گوید، منتقدان از سهل‌انگاری‌های او. کسی می‌پرسد: «چه توجیهی برای این شکست دارید؟» کارگردان خنده‌ای از روی عصبانیت تحویل می‌دهد: «تقصیر بلیط‌فروش است!». نعشی به نام تئاتر، بر صلیب مانده است؛ برای ما مهم نیست. محاکمه برقرار است. جنایتکارانِ قاضی، متهمِ جنایتکار!

۶. همه جا تعطیل شده‌است؛ چه غمی. ما مأیوسانه هر کدام از یک گوشه کشور به هم تلفن می‌کنیم. جویای حال هم می‌شویم. ابراز دلتنگی می‌کنیم. یاد دور هم نشستن‌های همیشگی را زنده می‌کنیم و به هم وعده می‌دهیم؛ در اولین دیدار، دوباره روبروی نیمکت‌های فلزی دانشکده جمع شویم و جبران مافات کنیم. ما دلتنگ یکدیگریم.

۷. تئاتر یک ضرورت است، اما نه برای ما. تئاتر برای ما یک تجمل‌گرایی دهن پرکن است. تئاتر برای ما جنبه ادا اطواری دارد؛ نه حرفه است و نه دغدغه! حضورش در زندگی‌مان، همانقدر که عکس چند نفر را به دیوار اتاقمان بچسبانیم و سوژه‌ای داشته باشیم برای خیال‌پردازی، کافی است.

پویا رسولی

بدن‌های مصرف شده:

یادداشتی کوتاه درباره ضرورت تئاتر

۱. پیتر شومان با عروسک‌هایی که در دست داشت، در خیابان قصه‌های تمثیلی تعریف می‌کرد. قصه‌هایی که ریشه در کتاب مقدس داشت. او می‌خواست با این کار، روح زندگی را درست در میانه کار و زندگی روزمره مردم، به تماشاگرانش اهدا کند. به‌خاطر همین می‌گفت تئاتر یک ضرورت است، درست مثل نان.

۲. دوران کروناست. اگر بخواهیم در چند کلمه محدودیت‌هایی را که این ویروس بر ما تحمیل کرده است را بشماریم همه به بدن محدود می‌شوند. بدن‌ها باید از هم دور بیافتند. بدن‌ها باید محدود شوند. درست مثل نوری که برای روایت داستانی مشخص در تئاتر تنها قسمت مشخصی را روشن می‌کند. بدن‌ها در دوران کرونا، منفعل‌اند و در سایه.

در سالن انتظار می‌ایستیم برای تماشای تئاتری. تئاتری که داستان از قبل طراحی شده‌ای دارد. داستان عجیبی هم نیست، داستان یک کارگر و یک مترجم است. کرونا مثل خدایی که تقدیرات را مشخص می‌کند در حال حکم‌فرمایی است و کارفرما چند وقتی است کارخانه را تعطیل کرده است. کارگر رؤیای پیشرفت در سر دارد. رؤیایی که بتواند هرچه بیشتر بخرد، هرچه بیشتر مصرف کند. کارگر دست به دعا برمی‌دارد تا زودتر کارخانه باز شود تا روزی سه شیفت کار کند تا زودتر بتواند به رؤیایش برسد. مترجم رؤیای تغییر دارد، متنی از ژیژک و بدیو و آگامبن پیدا می‌کند و شروع به ترجمه می‌کند و دعا می‌کند کتابش خوانده شود.

کرونا سکوتی ابدی پیشه می‌گیرد و برای همیشه صحنه را ترک می‌کند. کارگر به کارخانه بازمی‌گردد روزی سه شیفت کار می‌کند، مترجم کتابش را چاپ می‌کند و همه چیز به روال عادی بازمی‌گردد. ما مخاطبان که بعد از پرداخت بلیط چندصدهزارتومانی و تماشای این تئاتر دچار کاتارسیس شده‌ایم و خالی از تمام احساسات بد، بدون اینکه تغییری در ما اتفاق افتاده باشد، وضع منفعل موجود را تأیید می‌کنیم و به زندگی عادی بازمی‌گردیم. روز از نو روزی از نو. چرا که یک قربانی واقعی هرگز نمی‌فهمد دارد مصرف می‌کند

۳. شاید نور انداختن به آن قسمت‌های همیشه تاریک صحنه راهی باشد برای بازگرداندن ضرورت تئاتر. برای ایجاد یک تغییر در مخاطب و طبیعی است که این کار از عهده تئاتر حرفه‌ای که از طریق ستایش وضع موجود پروار می‌شود خارج است. تئاتر مستقل، و تئاتر جسور دانشگاهی شاید راه بازگردان ضرورت به تئاتر باشند.

سینا علی‌تبار

کارگردانی
به سبک دانشجویی

| گفتگویی با هادی محرابی |

هادی محرابی در زمان دانشجویی در دامغان سه اجرا به نام‌های "ناتان‌تبیلت"، "واترپروف" و "پایین‌سمت‌چپ "را بر روی صحنه بردند که هرکدام از آن ها توانست موفقیت‌هایی در جشنواره‌های معتبر دانشجویی کسب کند.

- از خودتان بگویید و نحوه علاقه‌مند شدنتان به تئاتر و مهم‌تر کارگردانی تئاتر؟

- آن‌طور که دقیق بگویم یادم نمی‌آید چطور علاقه‌مند شدم و چرا. بیشتر به دوران کودکی برمی‌گردد. برادر بزرگم مسئول انجمن نمایش شهرمان بود و به‌صورت تجربی نمایش اجرا می‌کرد و جزو اولین‌ها در شهرمان بود که تئاتر را به‌صورت جدی دنبال می‌کرد، من هم کم‌کم در این فضا قرار گرفتم و به‌صورت ناخودآگاه علاقه‌مند شدم. تا این‌که بزرگ‌تر شدم و در دوره لیسانس قبلی که در شهرم می‌خواندم، یکی از هم‌کلاسی‌هایم گفت که می‌خواهند برای تست بازیگری تئاتر بروند و به من هم پیشنهاد کرد و من هم قبول کردم و در تست پذیرفته شدم. در آنجا با دوستی آشنا شدم که کار تئاتر می‌کرد و وارد یک نمایش شدم. متن، نوشته آقای امیر دژاکام بود، دعوتشان کردیم و آقای دژاکام هم به دیدن نمایش آمد. ازآنجا بود تئاتر برایم جدی‌تر شد. با همان دوستم یک گروه تشکیل دادیم و ده سال همکاری کردیم. جلوتر رفته بودیم و جدی‌تر کار می‌کردیم. متن‌های ایرانی و خارجی را اجرا می‌کردیم و در جشنواره‌ها شرکت می‌کردیم. در آن زمان من بیشتر بازیگری می‌کردم. تا این‌که آقای اصغر خلیلی، از کارگردان‌های خوب تئاتر در اصفهان ورکشاپی برگزار کردند و من در آن شرکت کردم. تمرین‌هایی به ما می‌دادند و بر اساس آن‌ها حدس می‌زدند که در کدام بخش از تئاتر موفق‌تر خواهیم بود. به من گفته بودند که در طراحی صحنه موفق خواهم بود. بااینکه طراحی صحنه کارهایی را که اجرا می‌کردیم خودم انجام می‌دادم، در آن زمان حرفشان را زیاد جدی نگرفتم؛ اما اینکه چطور به سمت کارگردانی رفتم مربوط می‌شود به زمانی که با همان دوستم کار می‌کردم. دوستم کار تئاتر کودک و نوجوان در تئاتر مدارس انجام می‌داد. قراردادی بسته بود اما چون برایش مشکلاتی پیش آمد کار را به من پیشنهاد کرد و من هم قبول کردم. کار در سطح مدارس استان دیده شد و این اولین تجربه کارگردانی من بود. بعد هم که دوباره کنکور دادم و وارد دانشگاه دامغان شدم.

- در آن سال‌ها با مباحث تئوریک هم آشنا شده بودید و یا کارهایتان بیشتر شخصی و تجربی بود؟

- وقتی در شهرستان کار می‌کردم خیلی مباحث تئوریک مطرح نبود و معمولاً کارها به‌صورت تجربی انجام می‌شد و ما از صفر کشف می‌کردیم. ما جدا از نمایشنامه‌ای که انتخاب می‌کردیم ایده‌هایی داشتیم که در طی تمرین‌ها باعث خلق می‌شد. تمرین‌های عمومی تئاتر بود که باعث می‌شد کشف کنیم و از آن حضور روی صحنه و روح جمعی لذت ببریم فارغ از اینکه متن چیست یا چه سمت‌وسویی دارد و یا جشنواره‌ای در کار است و یا اجرا می‌رویم یا نه. برای من جذاب‌ترین بخش تئاتر این تمرین‌ها بود. در آن زمان کتاب‌هایی که می‌دیدم راجع‌به تئاتر هست را سریع می‌خریدم و می‌خواندم. ترتیب خواندشان را نمی‌دانستم و هر چه به دستم می‌رسید می‌خواندم. وقتی آن‌ها را می‌خواندم بخش زیادی از آن را متوجه نمی‌شدم، چون هنوز با صحنه مواجه نشده بودم؛ اما بازهم مفید بود چون برخی از مباحثی که در کتاب اشاره‌شده بود را تجربه کرده بودم. مثلاً وقتی درباره حضور بازیگر در صحنه می‌خواندم می‌دانستم منظورش چیست و اینکه روح بیدار بازیگر چه تأثیری بر مخاطب می‌گذارد و یا ارتباط روحی و ذهنی بازیگر. این‌ها را که می‌خواندم حس می‌کردم جرقه‌های کوچکی را، در تمرین‌هایی که قبلاً می‌کردم حس کردم. فکر می‌کردم شاید کسی قبل از ما این حس‌ها را تجربه نکرده است اما بعد که آن کتاب را می‌خواندم می‌دیدم همه این‌ها قبلاً گفته و تجربه‌شده؛ اما این‌ها نه‌تنها مرا ناامید نمی‌کرد بلکه خوشحال می‌شدم که در جریان درستی در حرکت هستم.

- چه چیز باعث شد که بخواهید هنر را به‌صورت آکادمیک و در دانشگاه دنبال کنید؟

- از سربازی که برگشتم، در تئاتر کودکان و نوجوانان کلاس داشتم و هر تابستان با آن‌ها نمایش اجرا می‌کردیم و در کل وقت زیادی را صرف تئاتر می‌کردم. سنم بالاتر رفته بود و باتوجه‌به تجربیاتم در ارشاد و سالن‌های شهرم مرا می‌شناختند و به‌عنوان یک فعال تئاتری می‌دیدند. یک سال هم مسئولیت انجمن نمایش شهرم را داشتم؛ اما حس کردم ازنظر تئوریک ضعف دارم و احساس خلأ می‌کردم و تصمیم گرفتم وارد فضای دانشگاهی هنر شوم.

- شما قبل دانشگاه تجربه‌های زیادی داشتید و در دوره دانشجویی‌تان هم چند کار به اجرا بردید. مهم‌ترین مانع در کار دانشجویی را چه چیزی می‌دانید؟

- من مانعی نمی‌دیدم. به‌خاطر دارم که در پلاتو را قفل کرده بودند و کلید را برای ما نگذاشته بودند و ما جلوی در دفتر دکتر مؤمنی که ریاست دانشگاه را به عهده داشتند تمرین کردیم. حتی وقتی فضای دانشکده در اختیارمان نبود با یکی از اساتید صحبت کردیم و تعداد زیادی از جلسات تمرین را در سالن خانه هنرمندان دامغان انجام دادیم. حتی آنجا هم نمی‌شد جای دیگری پیدا می‌کردیم. مسئله خواستن بود. من در دانشگاه شرایطم خیلی بهتر شده بود. پلاتو به‌صورت رایگان در اختیارمان قرار می‌گرفت. جمعی از علاقه‌مندان تئاتر در کنارم بودند و همه چیز برایم فراهم بود. نکته‌ای که بود علاوه بر تجربیات خارج از دانشگاهی که داشتم فاصله سنی بود که باهم کلاسی‌هایم داشتم و این خود یک پذیرشی ایجاد می‌کرد. در خوابگاه من پیشنهاد اجرای ناتان تبلیت را دادم. متن را خواندیم و همه موافق بودند که اجرایش کنیم؛ اما اتفاقاتی افتاد که باعث شد تمریناتش دو سال طول بکشد.

- از نمایش ناتان و تبلیت و تجربه اجرا در جشنواره‌های دانشجویی بگویید؟

- ناتان و تبلیت یک اتفاق بود. هم برای خودم، هم برای ورودی ما و هم اگر کمی خودخواهی نباشد در ترم‌های پایین اتفاقی شبیه این نیفتاده بود. نکته‌ای که ما در ناتان و تبلیت به آن رسیدیم بحث گروه بود. گروه ما به معنای واقعی گروه بود. من فضای گروه را خیلی دوست داشتم. همفکر بودیم، به هم احترام می‌گذاشتیم، حواسمان به هم بود، کاری به کارگروه‌های دیگر نداشتیم، سرمان در لاک خودمان بود و کار خودمان را می‌کردیم. با تمام مشقت‌هایی که بود، ازنظر خیلی از اساتید و دانشجویان متن، متن خوبی نبود؛ اما به‌هرحال سعی کردیم متن را نجات بدهیم. چون خود من فضای متن را خیلی دوست داشتم. یکی از مشکلات هم این بود که نمی‌شد زیاد روی متن حساب کرد. ما یک متن مرده یا حداقل نیمه‌جان را داشتیم و آن‌قدر روی آن کارکردیم تا یک روح تازه‌ای به نمایشنامه دادیم. این متن در آن زمان برای اولین‌بار در ایران اجرا می‌شد. البته این چیزی بود که من فکر می‌کردم. بعدها در یوتیوب یک اجرا در تهران از این متن دیدم و یک نمایشنامه‌خوانی در اصفهان. متن به شدت گمنام بود و اصلاً متن معتبری نبود. اساتید می‌گفتند این متن بیشتر یک تمرین نویسندگی برای نویسنده بوده است. حتی خود نویسنده هم نویسنده گمنامی است. با این شرایط نکته مثبتی که بود، تمام اعضای گروه، ورودی و کلاس خودمان بود و از رشته‌های دیگر و ترم‌های دیگر کمک نخواستم چون مثل یک خانواده بودیم. بسیار صمیمانه و دوستانه باهم تجربه می‌کردیم. همه چیز به‌صورت کارگاهی و با ایده‌هایی که می‌دادیم از صفر شکل گرفت. چهار ترم روی نمایش کارکردیم و وقتی به اجرا رسیدیم خیلی نگران بودم. چون یادم است بخشی از کار را سر کلاس کارگردانی که آقای زمانی درس می‌داد اجرا کردیم و زیاد مورد استقبال قرار نگرفت و گفتند این متن و اجرا آن‌طور که باید، نیست. هرچند یک قسمت کوتاهی از نمایش را دیدند و کامل

نبود. گذشت و ما کار را به اجرا رساندیم. استقبال تماشاگران در دو شب اول به شدت ما را شگفت‌زده کرد و خستگی آن دو سال از تنمان دررفت. در جشنواره اردیبهشت تئاتر دامغان هم جایزه‌های زیادی گرفتیم، هرچند گروه‌های دیگری که شرکت کرده بودند رقیب‌های قدری نبودند و رقابت آن‌چنانی بینمان اتفاق نیفتاد. بعد هم که به جشنواره دانشجویی مناطق که در بوشهر برگزار می‌شد رفتیم. اولین اجرای ما در جشنواره به شدت ضعیف بود و من بعد از اجرا طرف دوستان هم‌گروه نرفتم. قدمی زدم، سیگاری کشیدم و بعد برگشتم و به بچه‌های گروه گفتم که گند زدیم اما اهمیتی ندارد. با این حرفم بار منفی را از گروه برداشتم. نیم ساعت فرصت داشتیم برای اجرا داوری. خودمان را جمع‌وجور کردیم، اجرا که کردیم داورها میخکوب شده بودند و کل سالن سکوت عجیبی پیدا کرد. ناتان و تبلیت ریتم کندی داشت، به نظرم ریتم درستی داشت اما باید کند می‌بود. نگران بودم که تماشاگر این کندی را تاب نیاورد؛ اما انرژی صحنه باعث شد کندی تبدیل به‌کندی لذت بخشی بشود و تماشاگر را با خود همراه کرد. بازی‌ها به شدت بازی‌های درست و درخشانی شد و بازخوردی که از داورها و تماشاگرها داشتم حس کردم اجرا را دوست داشتند. در اختتامیه یک رقیب گردن‌کلفت به اسم آنشرلی با موهای خیلی قرمز که از دانشگاه شهرکرد آمده بود داشتیم که آن‌ها جایزه کارگردانی را گرفتند و ما تقدیر کارگردانی؛ و ما برای بخش بین‌الملل و آثار نهایی جشنواره دانشجویی تهران معرفی شدیم. هرچند که هر دو اجرای ما اجراهای خوبی بود اما مقامی کسب نکرد. آنجا هم آنشرلی با موهای خیلی قرمز دیده شد و به جشنواره فجر معرفی شد. تجربه خیلی خوبی بود و این احساس پرقدرت برای من و گروه ما که خودمان را جدی بگیریم و فقط به تمرین فکر کنیم. چون می‌دانستم هدفم تئاتر است و می‌دانم که دارم چه‌کار می‌کنم و به کاری که می‌کردم ایمان داشتم و اینکه موانع خودبه‌خود حل‌وفصل می‌شد.

- بعد از ناتان و تبلیت، شما تمرین واترپروف را شروع کردید. این نمایش چه مراحلی را طی کرد و اینکه این نمایش را با همان گروه قبلی کارکردید یا با گروه جدید شروع به کارکردید؟

- اتفاق‌های خیلی عجیبی برای واترپروف افتاد. بعد از آن اتفاقاتی که برای ناتان و تبلیت افتاد خیلی خوشحال بودیم و حالمان خوب بود و نکته‌ای که همان زمان به بچه‌ها گفتم این بود که فکر نکنیم اتفاق عجیب‌وغریبی برایمان افتاده و یا قله‌های تئاتر را فتح کرده‌ایم و دچار این توهم نشویم. جای درستی این را گفتم چون هنوز جایزه در دست دوستان بود و شاید متأسفانه زیاد جدی گرفته نشد. بلافاصله استارت کار دوم را با همان گروه زدیم. ایده‌ای که در ذهن داشتم، مطرح کردم و تمرین را شروع کردیم. خب دوستان تجربه‌شان بیشتر شده بود. بیشتر خوانده بودند، کلاس‌های بازیگری رفته بودند، در تهران تئاتر دیده بودند و دوستان هم‌گروه دیگر آن دوستان صفرکیلومتر ورودی ۵۹ نبودند و دیگر آن پذیرش قبل را نداشتند؛ یعنی می‌خواهم بگویم دوستان رشد کرده بودند. این هم که می‌گویم دیگر پذیرش نداشتند هم نمی‌گویم همه، خیلی‌ها هنوز همان آدم‌های قبل بودند و با همان قلب بزرگشان در کار، هر کاری از دستشان برمی‌آمد برای کار انجام می‌دادند.

به‌هرحال دوستان فکر می‌کردند جایگاهی دارند، در دانشکده دیده شدند، اسمشان در تیوال هست یا ... چنین چیزهایی باعث می‌شد که دیگر خیلی راحت هر چیزی که من به‌عنوان مسئول آن گروه می‌گفتم را نپذیرند. مثلاً اگر می‌گفتم این بازیگر روی صحنه باید این‌طوری راه برود کلی انرژی از من گرفته می‌شد که توضیح دهم چرا باید این‌طوری راه برود. درصورتی‌که در ناتان و تبلیت این مسائل نبود اگر می‌گفتم این بازیگر باید این‌طوری راه برود برای کسی سؤالی پیش نمی‌آمد که چرا. حرفم را گوش می‌دادند و من هم دقیقاً چیزی را که می‌خواستم روی صحنه می‌آوردم. ما در واترپروف به این چالش‌ها برخوردیم. ایده‌ای که برای واترپروف داشتم، مدت‌ها در ذهنم بود و برای نگارش آن و دیالوگ‌نویسی، یکی از دوستان پیشنهاد داد که من این کار را می‌کنم که البته به نتیجه هم نرسید. وقتی‌که متن کامل شد و کار را برای یکی از اساتید اجرا کردیم، خیلی رضایت‌بخش نبود و بازخورد خوبی نداشت. دوستان ناراحت شدند که چرا بعدازاین همه زحمت این نتیجه را گرفتیم و کم‌کم به اختلاف رسیدیم و جدا شدیم. حالا این، زمانی بود که نزدیک به جشنواره اردیبهشت تئاتر دامغان بود. آن دوره، اولین دوره سراسری جشنواره بود و جدی شده بود. کارمان هم در جشنواره پذیرفته‌شده بود. یکی دو نفر از دوستان ماندند و بقیه تصمیم گرفتند که همکاری نکنند. دوهفته زمان داشتم و تصمیم گرفتم کار را با گروه دیگری به اجرا برسانم. بعد، از دبیرخانه جشنواره با من تماس گرفتند که متنتان دیگر مجوز ندارد و آقای فلانی آمده و گفته است که متن مال من است و اجازه نمی‌دهم که اجرا شود و وقتی با مسئولین جشنواره صحبت کردم گفتند قضیه خلأ قانونی دارد و نمی‌دانیم باید چه کرد و شما خودتان باید به توافق برسید. این قضیه خیلی از من زمان و انرژی برد و بعد درنهایت به این نتیجه رسیدیم که متن را دوباره بنویسیم و داستان را تا حد زیادی تغییر دادیم. حتی وقتی جشنواره شروع‌شده بود ما مشغول متن نوشتن بودیم. روزی که فردایش باید اجرا می‌کردیم هنوز سه صحنه از متن مانده بود و نمی‌دانستیم که نمایشنامه به کجا می‌رسد. مدام همه می‌پرسیدند که کار برای اجرای فردا می‌رسد و من نمی‌دانستم؛ و ما صحنه آخر را زمانی که داورها و تماشاگران در پلاتو نشسته بودند آماده کردیم. من و آقای حسام نژاد به‌صورت بداهه باهم هماهنگ کردیم که چه چیزهایی بگوییم؛ و فقط می‌دانستیم که اجرا قرار است به چه شکل تمام شود. خدا را شکر تمرکزمان درصحنه بالابود و تمام آن دیالوگ‌هایی که یک‌بار باهم چک کرده بودیم و حتی ننوشته بودیم را گفتیم و کسی متوجه نشد که بداهه است. در کل اتفاق عجیبی بود. بااین‌حال کاندید بازیگری زن و جایزه دوم کارگردانی را دریافت کردیم.

- شما گفته بودید قبل از دانشگاه متن را انتخاب می‌کردید و تمرین را شروع می‌کردید. در مورد دلیل رفتن به سراغ این نوع اجراهای نامتعارف بگویید؟ (ناتان و تبلیت برای اجرا نوشته نشده بود و برای خوانش بود. واترپروف و پایین سمت چپ هم که از قبل متنی نداشتند)

- قبل از دانشگاه، زمانی که ما دور میز می‌نشستیم و متن می‌خواندیم، من کارگردان نبودم و در جایگاه بازیگر بودم. این

شیوه کارگردانی بود که با او کار می‌کردم؛ اما از همان کار دانش‌آموزی که کارگردانی را شروع کردم حس کردم خوانش متن به این شکل چیزی نیست که باب سلیقه من باشد. تمایلم به این سمت‌وسو بود که در طی تمرین‌ها خلق کنیم. کاملاً بدون متن، بدون ایده قبلی و همه چیز در لحظه اتفاق بیفتد و آن کشف و شهودی که در لحظات تمرین اتفاق می‌افتد برایم اوج لذت بود و چیزی بود که دنبالش بودم.

- به نظرتان اینکه از قبل ایده‌هایی برای اجرا نداشته باشیم و همه چیز درصحنه اتفاق بیفتد، ضربه‌هایی به اجرا نمی‌زند؟

- بستگی به نگاه دارد و این‌که ما در تئاتر به دنبال چه چیزی می‌گردیم. در فضای هنر ما چیزی به‌عنوان درست یا غلط نداریم و همه تجربه است. حالا بعضی از این تجربه‌ها به نتایج خوبی می‌رسد؛ یعنی هم مخاطب می‌پسندد، هم‌گروه اجرایی و هم منتقدین. بعضی از تجربه‌ها هم تجربه‌های نادرستی هستند اما این تجربه‌های نادرست به معنای پذیرفته نشدن در جشنواره‌هاست و از این منظر نادرست است و یا مخاطب دوست ندارد ولی ازنظر من این هم یک شیوه است که گروه اجرایی به خود این جسارت را بدهد که یک مسیری را تجربه کند که نداند بعدش چه اتفاقی می‌افتد و از این نظرگاه این مسیر هم می‌تواند درست باشد. اینکه من می‌گویم ایده‌ای نداشتیم و تمایلم این است که از هیچ تئاتر بسازیم بیشتر یک سلیقه است؛ اما در پروسه تمرینات این هیچ تبدیل به یک سری مسائل می‌شود؛ مانند نهال کوچکی که کم‌کم رشد می‌کند. حالا در مسیر تمرین نیاز دارد که هرس شود؛ یعنی ما، اگر هر چیز که در تمرین ذهنمان می‌رسد را بخواهیم انجام بدهیم نتیجه‌ای بسیار گسسته از هم و ناهمگنی می‌گیریم. ما در مسیر تمرین، ایده‌هایی که به هدف اجرا مرتبط است برمی‌داریم و بقیه را به‌عنوان یک ایده خلاقانه برای کارهای دیگر نگه می‌داریم. عملاً کار آخر ما، پایین سمت چپ، به این شکل اتفاق افتاد.

- باتوجه‌به شیوع ویروس کرونا چه آینده‌ای برای تئاتر و به‌خصوص تئاتر ایران می‌بینید. آیا اصولاً تئاتر یک ضرورت است؟

- البته من در جایگاهی نیستم که به این پرسش، جواب درستی بدهم؛ اما با این یک سالی که گذشت و دیدگاهی که به دست آوردم باتوجه‌به تعطیلی تمام بخش‌های هنری، به این نتیجه رسیدم که تئاتر به‌هیچ‌وجه ضرورت نیست؛ و ما اگر بخواهیم نیازهای اولیه بشر را در نظر بگیریم، تئاتر جزو آن نیست. وقتی به اقتصاد و نظام سرمایه‌داری نگاه می‌کنم، کمتر می‌بینم برای یک سرمایه‌دار بزرگ، رفتار اجتماعی و فرهنگی آدم‌ها مهم باشد. من خودم خیلی غصه می‌خورم که چرا موسیقی اصیلمان را کم گوش می‌دهیم یا فلان خواننده که نه ترانه برایش مهم است و نه موسیقی و نه کیفیت، مخاطب‌های زیادی جذب می‌کند. خیلی غصه می‌خورم که چرا سره و ناسره را نمی‌توانیم تشخیص بدهیم؛ اما وقتی نگاه می‌کنم، می‌بینم برای یک سرمایه‌دار هیچ‌چیز مهم‌تر از پولش نیست. من در جایی هم نوشتم وقتی به شرایط الآن و شرایط زیرساختی فرهنگ نگاه می‌کنم، می‌بینم فردوسی و حافظ و شکسپیر هم نتوانستند کاری انجام بدهند. چیزی که الآن مهم است اقتصاد و پول است و این مرا خیلی ناامید می‌کند. گاهی حس می‌کنم این‌ها همه یک فریب نشئه‌آور است که ما دچارش می‌شویم. البته این نگرش الآن من است و ممکن است شش ماه بعد حرفم تغییر کند. با خودم فکر می‌کنم الآن شما شجریان گوش ندهید، سینمای هیچکاک را نبینید و یا شعر فروغ فرخزاد را نخوانید چه اتفاقی می‌افتد. هیچ اتفاقی. من منکر تأثیرشان نمی‌شوم اما تأثیرشان به‌اندازه یک درصد اقتصاد هم نیست. این‌ها را در کنار کسی که می‌گوید آب، نان، تئاتر و یا تئاتر یک ضرورت است می‌گذارم. فکر نمی‌کنم برای مخاطب ضرورت باشد. بیشتر برای کسی که آن کار را انجام می‌دهد، ضرورت است و وقتی که دیگر شرایط طوری پیش می‌رود که حتی برای او هم ضرورت نیست، باید فاتحه‌اش را خواند. با این پیشوند خود من هم الآن یک سالی است که کاری را شروع نکردم. البته هنوز تئاتر مرا رها نکرده است و هنوز تمرینات شخصی خودم را دارم. در کل هنر برایم بسیار شخصی شده است و به این سمت می‌رویم. حالا اینکه تئاتر زنده می‌ماند یا نه فکر می‌کنم با یک گسست چندساله دوباره برمی‌گردد. من خودم آدم‌های زیادی را می‌شناسم که تئاتر با آن‌ها عجین شده است. در کل فکر نمی‌کنم به‌کل از بین برود. شاید به تجربه‌های جدید برسد و یا بشود با مدیوم‌های جدید کارکرد که دیگر تعریف تئاتر را ندهد. بازهم نمی‌دانم، باید صبر کرد. به‌هرحال امیدوارم پرونده کرونا زودتر بسته شود و برگردیم به شرایط عادی.

عرفان خطیب‌زاده

معرفی ۲۵

سازمان بین‌المللی تئاتر

امروزه در دنیا سازمان‌های بین‌المللی در عرصه تئاتر وجود دارد. که ماهیت و گسترش این هنر را به شکلی فراگیر رقم میزنند. نهادهایی که یا به صورت غیرانتفاعی فعالیت می‌کنند یا دولتی و نیمه دولتی. هر سازمانی سازو کاری خاص خودش را دارد که به طور کل این مراکز مسئول توسعه آن رشته خاص در زمینه تئاتر هستند. برفرض مثال: سازمان جهانی تئاتر کودک و نوجوان - «اسیتژ» که برنامه‌ریزی‌های کوتاه‌مدت و بلند مدتی برای گسترده کردن این جنبه از تئاتر با این رویکرد را در سراسر جهان دارد، سالانه کنفرانس‌ها، جشنواره‌ها، کارگاه‌های آموزشی، بازدیدها، اجراها، ارتباطات، انتشارات و ... را پوشش می‌دهد. آشنایی حدودی به زبان انگلیسی، می‌تواند شما را با تعدادی از این سازمان آشنا کند که با ورود به سایت هرکدام، می‌توانید اطلاعات بسیاری را به دست آورید و با اتفاقات روزمره و جریانات هنرهای نمایشی آشنایی بیشتری پیدا کنید. به همین منظور تعدادی از آنها جمع‌آوری‌شده است که با کلیک بر روی هر کدام میتوانید وارد سایت آن شوید:

سازمان جهانی تئاتر عروسکی

سازمان جهانی تئاتر کودک و نوجوان

مؤسسه بین‌المللی تئاتر

اتحادیه منتقدین جهان

اتحادیه طراحان تئاتر جهان

اتحادیه تئاتر دانشگاهی جهان

فدراسیون جهانی پژوهش تئاتر

فدراسیون بازیگران تئاتر جهان

سازمان بین‌المللی آموزش تئاتر

اتحادیه پژوهش و اجرای تئاتر

انجمن بین‌المللی
کارگردانان و طراحان حرکت

اتحادیه بین‌المللی
تئاترهای آماتور

انجمن بین‌المللی
هنرهای اجرایی/نمایشی

اتحادیه بین‌المللی
زنان نمایشنامه‌نویس

اتحادیه بین‌المللی
مدارس تئاتر - مرکز لندن

اتحادیه بین‌المللی
معلمین تئاتر

اتحادیه بین‌المللی
شکسپیر

اتحادیه بین‌المللی
کتابخانه‌های تئاتر

اتحادیه بین‌المللی
موزه‌های تئاتر

انجمن بین‌المللی
برتولت برشت

انجمن بین‌المللی
چخوف

انجمن بین‌المللی
بکت

ژورنال‌های
بین‌المللی تئاتر

اتحادیه بین‌المللی
تئاتر آسیا

سازمان دراماتورژها
و مدیران ادبی آمریکا

بخش سوم

ترجمه‌ی مدخل تراژدی از دانشنامه نقد ادبی

سیدعلی دلیر، رضا طاهری سروتمین و فرزانه فروتن

از دانشنامه نقد ادبی

ترجمه‌ی مدخل تراژدی

این پروژه در بستر درس‌گفتار زبان تخصصی تئاتر در نیمسال دوم ۹۸-۹۹ صورت گرفت. به همین سبب به نوبه خود همه دانشجویانی را که در طول ترم با کوشایی خویش بر بهره و بازدهی کلاس افزودند در ماحصل کار که پیش روی شماست شریک میدارم. امید است که خلق این اثر شور و شوق دوستانم در دانشکده هنر دامغان را در گرایش به متون تخصصی تئاتر برانگیزد و در آینده شاهد همتی مضاعف در برگردانِ هزاران متن ترجمه‌نشده‌ی حوزه ادبیات نمایشی از سوی همتایان هنردوست و هنرجو باشیم. از استاد عزیزم، دکترِ مقداد جاوید صبّاغیان که این فرصت را مهیّا ساختند تا در این امر خطیر به قلمِ رضای بی‌تجربه اعتماد شود و کوی تازه‌ای برای پیمودن، آمال وی را مقصود نماید بسیار سپاسگزارم و حتم دارم راهی که ایشان برایم گشودند را رها نخواهم کرد.

دشواری تعریف

در درس‌گفتار آکادمی بریتانیایی شکسپیر به سالِ ۱۹۵۸ مفهوم کفرآمیزی را این‌گونه طرح کردم: چیزی تحت عنوان «تراژدی شکسپیری» وجود نداشته و تنها تراژدی‌های شکسپیر وجود داشتند. چند هفته بعد نیز گزارش شد که یک محقّق برجسته ادبیات کلاسیک گفته است: چیزی تحت عنوان «تراژدی یونانی» وجود نداشته و تنها تراژدی‌های یونان وجود داشتند. هر دوی ما استدلال می‌کردیم که تفاوت‌های میان نمایشنامه‌ها بیشتر از شباهت‌ها قابل توجه‌اند، ولو این نیز آشکار است که اختلاف نمایشنامه‌های نمایشنامه‌نویسی واحد می‌تواند به عظمت اختلاف میان برنیس و فدر راسین(درام‌نویس فرانسوی) باشد؛ پس نتیجه می‌شود که وقتی تراژدی دامنه‌ای از آیسخولوس تا آنوئی [قرن ششم پیش از میلاد تا قرن بیستم میلادی] دارد، ارائه‌ی تعریفی جامع ناممکن به نظر می‌رسد. تعریفی مناسب برای نمایشنامه‌ای واحد از سوفوکلس در خصوص روسمرسهولم ایبسن بی‌ربط به نظر می‌آید. خطر دیگری نیز وجود دارد: یک تعریف ممکن است در بی‌اعتبار ساختن شاهکاری که با آن همخوانی ندارد به کار گرفته شود. شکسپیر بارها توسط استندال در انتقاد از راسین مورد استفاده قرار گرفته است، و ولتر از هملت به عنوان اثری از یک وحشی مست سخن گفته چرا که به تراژدی کلاسیک فرانسه بی‌شباهت بود.

نکته دیگری هست که باید در خاطر نگاه داشته شود. وقتی که ارسطو در بوطیقا تراژدی‌هایی که می‌شناخت را در نظر گرفت، احکام یا قوانینی را تنظیم نمی‌کرد، بلکه صرفاً به تحلیل کیفیات و معایب نمایشنامه‌های تحت بررسی می‌پرداخت. او استنتاج کرد که اگر چه کنش برخی از تراژدی‌ها می‌تواند از اندوه به شادکامی پیش برود، اما تراژدی‌های اثرگذارتر در جهت عکس سیر میکنند. آلستیس، که در آن قهرمان زن موافقت می‌کند که به جای همسر خودخواهش بمیرد و [عاقبت] توسط هرکالس از گور باز آورده می‌شود؛ یا ایفی‌ژنیا در تائوریس، که در آن قهرمان زن حیات برادرش را نجات می‌دهد؛ به زعم اکثر منتقدان مدرن تراژی‌کمدی انگاشته می‌شوند؛ در حالی که به احتمال زیاد ارسطو حتی سیمبلین و طوفان را در زمره تراژدی‌ها قلمداد می‌کرد.من با شیوه آنلاین برای تئاتر موافق نیستم.

قهرمان تراژیک

ارسطو بر این باور بود که قهرمانان تراژیک نه باید مطلقاً شر باشند و نه مطلقاً خیر. با به کار بستن این گزاره در مورد نمایشنامه‌های شکسپیر، ما باید از نابودی شخصیتی شرور مثل ریچارد سوم به وجد آییم، اما بر این نیز قادریم که با شخصیتی چون مکبث که به همان میزان مرتکب قتل شده همدردی کنیم، تا جایی که حتی در پایان نمایشنامه احساس می‌کنیم که او شر مطلق یا بلامنازعی نیست. ارسطو بر این عقیده است که مخاطبین از سقوط انسانی کاملاً نیکو منزجر می‌شوند. اما آنها از دو نمایشنامه‌ی ژان مقدّس و قتل در کلیسا منزجر نمی‌شوند، شاید به این دلیل که هر دوی پروتاگونیست‌ها [پیش از انجام ماجرا] می‌توانستند با قربانی کردن کمال و بی‌کاستی خویش خود را نجات بخشند. ارسطو استنتاج کرد که قهرمان تراژیک باید خیر باشد اما معیوب. تمام‌وکمالِ خطای تراژیک (هامارتیا) توسط هملت در صحنه اولِ [صحنه چهارمِ] پرده اول شرح داده شد (در خطوطی که بعدها از متن اصلی کتاب کنار گذاشته شدند). ممکن است عادت رفتاری بدی چون دائم‌الخمری، یا پیامد تولد، یا ناشی از بداختری باشد، که "انسان نشان یک کاستی را به همراه دارد". هملت ادامه می‌دهد که علیرغم فضایل او، این کاستی کوچک، خوشنامی او را تباه می‌کند و ارسطو اضافه میکند [که همین کاستی کوچک] موجب نابودی او می‌شود.

از آنجا که قهرمان تراژیک شبیه ماست، احساس می‌کنیم که بنا به دست تقدیر ما نیز ممکن است به چنین مصیبتی دچار شویم. ما هم ممکن است مثل هملت دو دل شویم، یاوه‌های یاگو را باور کنیم و یا وادار به قتل دانکن

شویم. اگر چه که قهرمان تراژیک شبیه ماست اما ارسطو تاکید می‌کند که او می‌باید شخصی والا مقام باشد، کسی که ما به طور عادی او را با دیده تحسین می‌نگریم، پس سقوط او تکان‌دهنده‌تر است و آثار و عواقب کلان‌تری بر جامعه‌ای که در آن می‌زید دارد. در اعصار میانه، سقوط از طبقه والا مشخصه معرّف تراژدی بود:

یک داستان مشخص...
از آن کس که در سامان و بهروزی به سر می‌برد
و سقوط کرد از آن مرتبه بلند
به دامان تیره‌روزی، و در فلاکت کار را به پایان می‌رساند.

(جفری چاسر، مقدمه حکایت راهب، ۸-۱۹۷۳)

چنین دیدگاهی در باب تراژدی در اعصار تودوری هم در کتاب عامه‌پسند «آینه صاحب‌منصبان» بیان شده است، کتابی که در آن بسیاری از شخصیت‌های تاریخی و افسانه‌ای از سقوط‌ها و نشیب‌های فاجعه بار زندگی خود شکوه سر می‌دهند. در دوران الیزابت یکم هنوز هم معمول بود که افراد برجسته را به عنوان قهرمانان تراژیک-شاه، شاهزاده، ژنرال- در نظر آورند که نابودی‌شان بسیاری از افراد دیگر را تحت تاثیر قرار دهد. حتی تمبورلین که یک چوپان بود، پیش از پایان سیر زندگانی اش فرمانروای نیمی از جهان شد؛ فاستوس نیز که محقّقی ساده بود، پیش از زوال خود مشهور شد؛ و فقط در چند نمایشنامه محدود، چون تراژدی یورک‌شایر، نمایشنامه‌نویسان الیزابتن فردی از مرتبه دون را برای قهرمان تراژدی برگزیدند. اما با تغییرات تاریخی و اجتماعی سیصد سال اخیر قهرمانان شاهانه از مد افتاده‌اند. نمیتوان تراژدی‌ای درباره دوک وینزِر تصور کرد در حالی که از این عنوانِ [مشهور] دریدن، همه برای عشق، بهره می‌برد. قهرمانان تراژدی‌های امروزی، در مفهوم ارسطو "برجسته" نیستند. آن‌ها اکثراً میان‌رده اند. تعدادی از آنان تنها در کمال رفتاری یا ادراک خویش برجسته هستند. ادی کاربن در چشم‌اندازی از پل آرتور میلر واجد هیچ یک از این دو خصلت نیست، ولی "او به خود اجازه داد که تماماً شناخته شود".

با این وجود بسیاری از مردم احساس می‌کنند که ارسطو حق داشت که اقتدار و تعالی را برای قهرمان تراژیک لازم بداند. قابل بحث است که رمان‌نویسان در خلق اشخاص تراژیک با والایی قابل قیاس عاری از مزایای تولد یا موقعیت موفق‌تر از درام‌نویسان بوده‌اند. به عنوان مثال می‌توان برخی از قهرمانان داستایوفسکی، یا تس و شهردار کاستربریج هاردی را ذکر کرد.

یکی دیگر از عقاید ارسطو این بود که «طرح»، برتر از «شخصیت»، اساسی‌ترین قسمت تراژدی است. در واقع هر دو مهم هستند. آنجا که طرح بیشینه اهمیت و شخصیت‌پردازی کمینه آن را داشته باشد، ما دستور تهیه‌ی داستانی کارآگاهی یا هیجان انگیز را داریم؛ و جایی که شخصیت مهم‌ترین و طرح واجد اهمیت کمتر است، به گونه‌ای از نمایشنامه می‌رسیم که خواندنش بهتر از اجرای آن است. با این وجود برخی از بهترین تراژدی‌های جهارصد سال گذشته بیشتر به شخصیت وابسته اند تا به طرح. تراژدی‌های شکسپیر و راسین همگی طرح‌های پیچیده و هیجان‌انگیز دارند، اما این شخصیت‌های گرفتار طرح هستند که تراژدی‌های مذکور را شوکت بخشیده‌اند. هملت ناخواسته درگیر دو طرح انتقام شده که کین‌خواه یکی قربانی [کین‌خواهی] دیگر می‌شود، اما این شخصیت قهرمان است که تهییج‌کننده وضیعی را تبدیل به تراژدی بزرگی می‌کند. در نمایشنامه فدر، وقایع تراژیک به وسیله‌ی حوادث طرح به وقوع پیوسته اند-مثلاً خبر کذب مرگ همسرش- اما از همان آغاز فدر [زیر فشار] اشتیاق و علاقه شدید سرکوب‌شده‌اش در حال مرگ است، و بزرگی نمایشنامه بیشتر به شخصیت او وابسته است تا به اعمالش.

طرح در بسیاری از نمایشنامه‌های یونانی کم اهمیت تر از آن چیزی است که ارسطو باور داشت. فی‌الواقع طرح در ادیپوس شهریار اهمیت محوری دارد که واضحاً تراژدی محبوب ارسطو است. این طرح نبوغ‌آمیز است. ادیپوس در مخمصه‌ای که توسط خدایان فراهم آمده گرفتار می‌شود آن هم به واسطه‌ی اعمال مردم خیرخواهی که سعی می‌کردند از تحقق پیشگویی هولناکی جلوگیری کنند. ادیپوس محکوم است بتوسط خدایانی که به عفریتان دگرآزار می‌مانند و توسط گلاستر کور در لیرشاه وصف می‌شوند.

به سان مگس‌هایی که ملعبه دست پسران شرور و بازیگوش‌اند:
ما نیز ملعبه دست خدایانی هستیم که محض تفریح و سرگرمی
ما را می‌کشند.

(پرده چهارم؛ صحنه اول)

احساسی که بر اثر تنگنای طرح در ادیپ شهریار برانگیخته می‌شود چنان است که همسرایان در ادیپوس در کُلُنوس نتیجه می‌گیرند که از آنجا که زندگی به طرز گریزناپذیری تراژیک است، همان به که هرگز زاده نشویم. وسوسه می‌شویم که در برابر این ادعا این گونه پاسخ آوریم که مردان نه چندان زیادی پدرانشان را می‌کشند و کمتر از آن تعداد هم با مادران خود هم‌بستر می‌شوند.

کارکرد تراژدی

اگر چه ارسطو به خوبی می‌دانست که تراژدی باعث لذت می شود، اما در بحث‌برانگیزترین جمله بوطیقا ادعا کرد که تراژدی به وسیله [برانگیختن] شفقت و هراس تطهیر(کاتارسیس) چنین احساساتی را موجب می‌شود. میلتون این کلمات را در مقدمه خود بر سامسون آگونیستس نقل و در حاشیه آن اضافه کرد: «برای تعدیل و کاهش آنها تا اندازه درخور». این قول منظور ارسطو را دگرگون می‌کند، چرا که او بر این نظر بود که شفقت و هراس باید از میان برود.

ارسطو عیب‌جویی افلاطون را که شاعرانگی تاثیر ناسالمی دارد چرا که مخاطبانش را زیاد از حد احساساتی می‌کند پاسخ می‌داد. ارسطو متقابلاً اینگونه جواب داد که تراژدی اثر سلامت‌بخشی دارد چرا که ما را از شفقت و هراس می‌پالاید. حالا اکثر مردم اتفاق نظر دارند که مطلوب است خود را از هراس برهانیم، اما چنان که بسیاری پرسیده‌اند: «چه کسی است که بخواهد از شفقت پالوده گردد؟» -تنها فرومایگان. مفسّران امیدوارانه ادعا کرده‌اند که ارسطو فقط به افراط در این احساسات اشاره و تنها از میانه‌روی که به عنوان آرمانی مطلوب مورد توجه یونانیان بوده طرفداری می‌کرد. شاید که این گونه بود: اما تطبیق این تعبیر با انگاشته تطهیر دشوار است.

سالن تئاتر درمانگاه یا پروردگاه سلامت نیست. هیچکس برای مقاصد درمانی به تماشای تراژدی نمی‌رود، بلکه برای تمتّع [به

تماشـای آن می‌رونـد]. تلاش‌هـای بسـیاری بـرای تطبیـق کلمـات ارسطو با عقل سلیم صورت گرفته است. اما در این نقطه بهتر است که بـرای بحث مـن بـاب کارکـرد تـراژدی بـه دو تحقیـق مؤخّـر ارجـاع دهیـم.

نظریـه تـراژدی هـگل بـر ایـن اصـل دیالکتیکـی بنیـان یافتـه کـه کشـمکش تراژیـک علیرغـم هـر آنچه بـرای قهرمانـان رخ دهد بـه مصالحه و تـوازن خواهـد انجامید. نمایشـنامه محبـوب او آنتیگون سـوفوکلس بود، قهرمـان زن در مقابلـه بـا فرمـان کرئـن بـرادرش را بـه خـاک می‌سـپارد. آن گونـه کـه انتظـار می‌رفـت بـا خشـونت کشـته می‌شـود و در نتیجـه مسـتقیم آن پسـر و همسـر کرئـن می‌میرنـد. توازنی کـه هگل از آن سـخن می‌گویـد بـرای دیگـر مخاطبـان نامرئـی اسـت. امـا در اورسـتیا، زنجیـره انتقام‌هـا بـه پایـان رسـیده و الهـگان انتقـام مهربان و بخشـنده می‌شـوند. نمایشـنامه‌های یونانـی کمـی وجـود دارنـد کـه نظریـه هـگل می‌توانـد بـه کارآمـدی در آنهـا اعمـال شـود، و ایـن [نظریـه] کلاً مشـمول شـاهکارهای شکسـپیر و راسـین نمی‌شـود.

منتقـد دیگـر، ا.ک. بردلـی اسـت، کـه فصـل نگاشـته او در بـاب جوهـر تـراژدی شکسـپیری، چکیـده ارزشـمندی از خصوصیـات اصلـی آن تراژدی‌هـا را در اختیـار می‌گـذارد؛ امـا او نتیجه‌گیـری خـود را بـا ایـن کلمـاتِ بسـیار بازگفته‌شـده بیـان می‌کنـد:

> مـا همچنـان بـا ایـن حقیقـت غیـر قابـل توضیـح، یـا نمـود غیرقابـل توصیـف از جهانـی روبـرو هسـتیم، کـه هـر چنـد بـرای کمـال می‌کوشـد، امـا در کنـار خیـر شـکوهمند شـرّی می‌زایـد کـه تنهـا بـا رنجـه سـاختن و تبـاه کـردن خویـش قـادر بـه چیرگی بـر آن اسـت.
>
> (۴۰۹۱، صفحـه‌ی ۹۳)

بردلـی بعـداً اظهـار می‌کنـد کـه خیـر شـکوهمند، شـخصیتی چـون کوردلیـا اسـت. "آن چـه بـر سـر چنیـن فـردی می‌آیـد مهـم نیسـت، اصـل مطلـب ایـن اسـت کـه او کیسـت"(صفحه‌ی ۵۲۳). تـا اینجـا قابـل پذیـرش اسـت: امـا اگـر سـرانجام همـه‌ی تراژدی‌هـای شکسـپیر را بررسـی کنیـم، درمی‌یابیـم کـه فقـط در رومئـو و ژولیـت اسـت کـه بـا سـازش خانواده‌هـای متخاصـم خیـر از شـر بـه بـار می‌آیـد. فُرتنبـراس، گزینـه جانشـینی هملـت، بـه تاج‌وتخـت دانمـارک دسـت می‌یابـد در حالـی کـه او بـه طـرز هراسـناکی «ضعیف‌النفس» اسـت. آن چـه در پایان همـه‌ی تراژدی‌هـا منتـج می‌شـود بـه راسـتی نمی‌توانـد بـه عنـوان خیـر شـکوهمند وصـف شـود. ادگار و مالکـوم شـاه می‌شـوند و اکتاویـوس یگانه فرمانـروای جهـان می‌گـردد، امـا چـه مایـه‌ی آسایشـی در سـرانجام اتللـو و کوریولانـوس می‌تـوان یافـت؟

وسوسـه می‌شـویم تـا اینچنیـن اظهـار داریـم کـه تاثیـر، گـو نـه کارکـرد تـراژدی، عبـارت از افـزودن بـه، و نـه کاسـتن از شـفقت و هـراس ما اسـت- شـفقتی کـه بنیـاد نجـات انسـانیت را فراهـم مـی‌آورد، و هراسـی کـه بـه حیـرت می‌سـاید. مـا از آسـیب‌پذیری انسـان ترسـانیم، امـا در تـوان تـاب آوردن او مبهـوت می‌مانیـم. بـه بیـان وردورث: مـا احسـاس می‌کنیـم کـه از آن چـه می‌پنداریـم بیـش قادریـم تـا بـا مناعـت [خویـش] تغیّـرات و بخت‌هـای ایـن زندگـی فانـی را تـاب آوریـم.

مقصود اخلاقی

زمانـی کـه آقـای فیلیـپ سـیدنی دفـاع از شـعر خـود را نوشـت، سـنکا معـرّف معیـار تعالـی تراژیـک او بـود. در دفـاع از شـعر در برابـر حملاتـی کـه در سـاحت صحنـه صـورت می‌گرفـت او می‌خواسـت نشـان دهـد کـه

تراژدی دروس اخلاقی سختی [در ذهن مخاطبانش] جایگیر سازد. او گوربوداک را به دلیل "آکندگی از اخلاق والا" ستایش می‌کند و بحث می‌کند که این تراژدی "پادشاهان را از خوی ظالمانه بر حذر می‌دارد" و "با برانگیختن عواطف تحیّر و ترحّم، بی‌ثباتی و سست بودن این جهان را می‌آموزد" ([۱۵۹۵] ۱۹۶۶، صفحه‌ی ۴۵). سال‌ها بعد شکسپیر "زخم‌های پوشیده به تنزیب" را در بارگاه کلادیوس آشکار کرد و هوراشیو را بر آن داشت تا در باب حزن و شگفتی کشتار پایانی داد سخن سر دهد، و شاید کلام هملت درباره "مخلوقات گنه‌کار نشسته به تماشای نمایشی" ملهم از حکایتی از پلوتارک باشد که سیدنی آن را به نقل آورده است.

این که شکسپیر سیدنی را خوانده بود و از سنکا نقل می‌آورد لزوماً به این معنا نیست که او با همکارانش موافق بوده است که تراژدی باید مضمونی آموزشی داشته باشد. او احتمالاً بر این حمله رایمر به اتللو خنده می‌زد که این نمایشنامه ما را بر آن می‌دارد که "به درگاه خداوند و نظام امور جهان شکوه و شکایت بریم" (۱۶۹۳، صفحه‌ی ۱۳۹). کار نمایشنامه‌نویس این نیست که برای ارضای یک ایدئولوژی خاص تصویر خود از زندگی را تحریف کند. شکسپیر با این که متعهد به حقیقت‌گویی می‌بود، [آثار او] نسبت به نمایشنامه‌نویسانی که بر آن بودند تا کلامی آسودگی‌بخش پدید آرند جنبه آموزشی اثرگذارتری داشت.

بسیاری از درام‌نویسان بزرگ انگاشته‌اند که آنچه می‌نویسند، آموزنده و در عین حال لذت‌بخش است. راسین در دفاع از فدر در مقابل استادان قدیمی خود که صحنه را به مثابه مکتبی از شرارت دانستند، مدعی شد که در نمایشنامه او "اندیشه‌ی جرم به اندازه ارتکاب به آن هراس‌آور در نظر گرفته شده است...و پلیدی همواره با جلوه‌هایی به تصویر می‌آید که سبب‌ساز آن گردد تا کژریختی‌ها بازشناخته و منفور داشته شوند" ([۱۶۷۷] ترجمه. ۱۹۶۰، صفحه‌ی ۱۷۷). جان لنیس هم احتمالاً موافق می‌بود؛ چرا که او اظهار داشته "هر تراژدی الزاماً بایستی خطابه‌ای رسمی و موقرانه باشد، مشیت الهی خاصّی را در اذهان جایگیر سازد، و به وضوح نیکداشت امر خیر و تقبیح امر شر را ابراز کند" (در لوکاس، ۱۹۲۷، صفحه‌ی ۳۷). من حیث المجموع حقّانیت شاعرانه معادل با این معنا انگاشته شد که شاعران بایستی عامداً تصویری کاذب از جهان به دست دهند.

اگر چه درام‌نویسان، حتی اگر تنها جهت صیانت از نفس خویش، از نیّات تعلیمی خود دفاع کرده‌اند اما مسلماً صادق نیست که کارکرد اصلی تراژدی آموزندگی اخلاقی آن است. ما نه برای شنیدن مواعظ به تئاتر می‌رویم نه برای تطهیر شدن؛ بلکه به آن جا می‌رویم تا لذتی را تجربه کنیم که به هیچ طریق دیگری قابل دست‌یابی نیست .

لذت تراژدی

در نگاه اول ممکن است عجیب به نظر برسد که ما از اجرایی لذت می‌بریم که در آن کسانی که با ایشان همدردی می‌کنیم رنج روانی یا جسمانی جانکاهی را تحمل می‌کنند؛ از نمایشی لذت می‌بریم که نمودار می‌سازد که زندگی به طرز گریزناپذیری تراژیک است، هراس‌هایی که شاهدشان هستیم به هیچ عنوان منحصربفرد نیستند، و این که خدایان و تقدیر آدمیان، بدنهاد اند.

در واقع، بسیاری از مردم در لذت بردن از تراژدی ناکام می‌مانند. آنها برای نوع دیگری از التذاذ به سالن تئاتر می‌روند-تا سرگرم شوند، تا بخندند، تا از وصلت عشّاق، ناکامی شریران و یا درس سودمند یک ابله خرسند شوند. بغل‌دستی من در اجرایی از شب دوازدهم به من گفت که چه بسیار خوشش آمده است، در حالی که "هملت بیش از اندازه تراژیک است". در طول تاریخ درام انگلیسی، تنها برای دوره‌ای سی‌ساله تراژدی به طور گسترده محبوب مردمان بود. با این حال، تراژدی ها همچنان اقلّیتی شورمند از شهروندان عادی را به خود جلب می‌کنند.

توضیحات داده‌شده در سبب‌سنجی لذتی که تجربه می‌کنیم گوناگون‌اند. خام‌ترینِ‌شان آن است که ما از تماشای رنج‌های قهرمان لذت می‌بریم درست به همان گونه که مراسم به دار آویختن جمعیتی را به خود جذب می‌کند. به طور قطع، اختلافی اساسی در کار است. مخاطبان آگاه اند که آنچه به نظاره نشسته اند صرفاً تقلید از عملی است و بازیگران بی‌صدمه باز پدیدار خواهند شد. جدا از این، دشوار است باور کنیم که اصلاً مخاطبان اجراهای لیرشاه از این قبیل باشند. یک توضیح دیگر این است که مخاطبان مازوخیست هایی هستند که ضمن همزادپنداری با قهرمان، از رنج کشیدن با او لذت می برند. رنج قهرمان همواره از مرزهایی فراتر نرفته و با فروافتادن پرده بند می‌آید. بی‌شک همه ما نشانه‌هایی از سادیسم یا مازوخیسم را در وجود خود داریم، لیکن هیچ یک از ما به این دلایل از تراژدی لذت نمی‌بریم مگر آن که دچار خودفریبی باشیم.

جان هالووی در داستان شب (۲۶۹۱) چنین استدلال کرد که قهرمانان تراژیک شکسپیر، بلاگردانانی بودند که برای منافع جامعه رانده یا نابود شدند؛ که شماری از مخاطبین در قربانی قهرمان مشارکت جسته و در نتیجه احساس تطهیر یافتن کنند؛ و "زنجیره آیینی از جهانی که می‌شناسیم بیرون آمده و به آن باز می‌گردد" (صفحه‌ی ۴۵۱). چنانکه هالووی خود نیز می‌پذیرد، شماری از تراژدی‌های شکسپیر از این الگو پیروی نمی‌کنند. (ادیپوس شهریار سوفوکلس دقیقاً با آن متناسب است؛ لیکن نظریه‌ای که کاربری محدودی دارد قادر به توضیح لذت ما از تراژدی نیست.) اما، همانطور که کلیفورد لیچ معلوم می‌کند تراژدی "نوعی آیین، گرامی‌داشت عملی در گذشته" می‌باشد. (تراژدی‌های یونانی، با موسیقی و همسرایان خود و اجرایشان در جشنواره‌ها بیش از نمایشنامه‌های شکسپیر و راسین خوی آیینی دارند.) رنج‌های قهرمان فقید به گذشته تعلق دارند؛ باز ایفاشدنِ‌شان به توسط بازیگری زنده با این آگاهی همراه است که "پس از تب تشنج‌زای حیات او به نیکی می‌آرامد"؛ و درد با زیبایی کلام شاعر التیام می‌یابد. همان طور که نیچه اشاره کرد، لذت تراژدی در اصل زیبایی‌شناختی است (اسلیک و استرن، ۱۸۹۱، missap).

سرنوشت قهرمانان تراژیک به شکلی استثنایی وحشتناک است. در مقام قیاس با سرگذشت ادیپوس یا لیر بداقبالی‌های نسبتاً خردی که بر ما عارض می‌شوند تحمل‌پذیر جلوه می‌کنند. علاوه بر این، ما درک می‌کنیم که اگر ادموند پنج دقیقه زودتر لب می‌گشود، چه بسا که کوردلیا نجات می‌یافت و آن گاه که مکبث زندگی را "حکایتی تهی از معنا که توسط دیوانه‌ای گفته شده" قلمداد می‌کند، او زندگی را با کردار خود بی‌معنا ساخته بود، چنان که واکنش ما [به آن] از پس بازگردانی معنا به وجود انسان است.

هر چند که در انجام اجرای یک تراژدی ممکن است خسته باشیم، لیکن بیش از آن که تطهیر شده باشیم تعالی یافته‌ایم. ما برای قربانیان تراژیک نوعی احساس بیم و حرمت داریم، چرا که آنها رنج های بسیاری را تحمل کرده‌اند، و از اینکه رنج آنها پایان یافته است تسکین می‌یابیم. ما، خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه، طریقی که وقایع ترتیب گرفته و به هیئت اثری هنری در آمده، و سیاقی که زیبایی کلامِ آن تسلّی می‌بخشد را گرامی می‌داریم. فراتر از همه، اتفاقاً، با این که قهرمان در "مجاهدتی عبث با تقدیر ظالم" قرار دارد، او صرفاً یک قربانی نیست. او اغلب نسبت به قدرت‌هایی که تباهش می‌سازند برتر است. لیر امیدوار است که خدایان از انسان فرا گیرند تا بیشتر عادل شوند؛ و اگر چه هملت من باب موقعیتی که خود را در آن می‌یابد انسان را گوهری از غبار عنوان می‌کند، او آگاه است، با روشن‌بینی بیشتر، انسان "نژاده در خرد، بیکران در توان" است، "همچون فرشتگان [در رفتار] و در ذکاوت به خدایان می‌ماند". او بزرگ و بسیار لطمه پذیر است. ل.ک.نایتز نتیجه‌گیری کرد که برداشت نهایی که از لیرشاه حاصل می‌شود "تصدیق علی‌رغم همه چیز" است. کیتو در مقایسه‌ی هملت با تراژدی‌های یونانی، آن را در اساس نمایشنامه‌ای «مذهبی» قلمداد کرد: "کانون حقیقی قهرمان تراژیک نبوده بلکه زمینه الهی آن است". دیدگاه کاملاً متفاوتی توسط ای.آ.ریچاردز بیان شده است، هنگامی که اظهار داشت که "تراژدی فقط برای ذهنی میسّر است که در آن لحظه کافر به خدا یا مانوی باشد". واضح است که اگر این گونه بپنداریم که لیر و کوردلیا در بهشت دوباره به هم می‌پیوندند تاثیر شگرف تراژدی ضایع خواهد شد. همه چیز بستگی به این دارد که لفظ "در آن لحظه" را چگونه تفسیر کنیم، برای همه شاعران بزرگ-و چرایی بزرگیِ‌شان همان است- که اندیشه‌هایی فراتر از حد نفس خود دارند.

مذهبی یا سکولار

برخی حمایت‌ها از دیدگاه ریچارد از طریق نمایش اسپانیایی عصر طلایی ارائه شده است، آن زمان که هم نمایشنامه‌نویسان و هم مخاطبان، کاتولیک بودند. چرا که آنها بر این اعتقاد بودند که دنیا به قدرت خداوند اداره می شود، در آخرت، خوب، پاداش می گیرد و بد، مجازات می شود. از این رو، ژانر بدیهی برای آنها، تراژی کمدی بود. این امر با بررسی تعدادی از نمایشنامه‌های کالدرون نمایان می‌شود. گمراه کننده خواستار، در جادوگر خارق‌العاده به مسیحیت بدل و در شهادت قهرمان زن سهیم می‌گردد. قهرمان زندگی یک رویاست با فرض یک شانس دوم، می‌آموزد هوس های خود را کنترل کند. هنری هشتم، در جدایی در انگلستان، از شیدایی خود برای آنه بولین شیطان صفت توبه کرده و اطمینان حاصل می نماید که ماری، به تاج و تخت دست پیدا خواهد کرد. آنه، اعدام شده است و ولسی شرور، جان خویش می‌ستاند. قربانی مهتوک در شهردار زالامیا، عروس مسیح می‌شود. حتی آن زوج زانی با محارم در دلبستگی به صلیب، با وجود جرم های بی‌شمار خود، به طرز معجزه‌آسایی، نجات می‌یابند. اما تراژدی‌های دیگری نیز موجودند. آن مرد که همسر خود را به واسطه‌ی استخدام جرّاحی که خون زن را جاری کند تا بمیرد به قتل می‌رساند، ولو که مورد مغفرت پادشاه قرار گیرد و با زن دیگری ازدواج کند، آشکارا سوژه‌ی لعن است.

هم چنین یک مسیحی، راسین، یازده تراژدی را نوشت، اما تنها یکی از آنها، باجازت، در عصر مسیحیت قرار دارد، ولو اینکه در ترکیه است. هشت تای آنها، در دنیای گرائکو-رومن واقع شده است و دو مورد آخر، دارای موضوعات عهد عتیق اند. بدین وسیله، او توانست از هر گونه تعارضی میان باورهای مسیحیت و بدانگاری تراژدی بگریزد. دلیلی برای این باور وجود ندارد که او هنگامی که درباره جهانی غیرمسیحی می‌نوشت، از مسیحی بودن دست می کشید؛ اما این صادق است که انتخاب منابعش، کار را برای این که مطلقاً تراژیک باشد، آسان‌تر ساخت. در یک نمایشنامه، برنیس، تیتوس، عشقش را به جهت تکلیف انکار می کند، به این ترتیب انتخاب سایر قهرمانان راسین وارونه می‌شود. این امر تا آستانه یک تغییر کیش مذهبی پیش می‌رود، اما راسین آن را در شرایط سکولار اظهار می‌دارد.

مورد شکسپیر به طور خاصی، جالب توجه است. ریچارد دوم، در سبک کتاب مقدّس فرو رفته است و قهرمان آن در زندان توبه می کند. ریچارد سوم، تبهکاری اعتراف‌کرده، در شامگاه باسوُرث

اقرار می‌کند که ملعون است. هملت با دام‌های ابلیس و اعمال وابسته به مشیت الهی ارتباط داشته است. اتللو برای غسل تعمید خود ارزشی گزاف قائل می شود و بر این باور است که خودش را لعنت کرده است. مکبث می‌داند که روح خود را به دشمن مشترک بشر بخشیده است. هیچ یک از این نمایشنامه‌ها بوسیله چارچوب مسیحیت ذره‌ای از بار تراژیک خود را از دست نداده‌اند. پنج مورد از تراژدی های دیگر، در دنیای رومن قرار می گیرند جاییکه تأمّلاتی دیگر اعمال می‌شود. لیرشاه، بیشتر بحث برانگیز است. نمایشنامه منبع، فضایی مسیحی دارد. شکسپیر آن را دگرگون کرد زیرا یا می‌دانست که لیر قبل از تولد مسیح می‌زیسته است، یا از این رو که نمایشنامه‌نویس پیشین، انجام کار را که در آن کوردلیا جان خود را در زندان می‌ستاند از قلم انداخته بود. انگیزه و علت هرچه باشد، این تغییر معافیت رشک‌آوری را به او بخشید و توانست سوالات ناشیانه‌ای را راجع به اعمال وابسته به مشیت الهی در یک دنیای غیرمسیحی مطرح کند، بی آن که متهم به ارتداد شود. توانست پیشنهاد دهد، خدایان، به نمازگزاران پاسخی ندادند و حتی درباره وجود عینی‌شان، تردید ایجاد نمودند. با این حال به نظر می رسد شکسپیر به طور تلویحی اشاره دارد که آئین مسیحی، حتی بدون نوید بهشت یا بیم جهنم معتبر بود؛ و آنچه برای او به عنوان یک نمایشنامه‌نویس اهمیت بیشتری داشت، این بود که این تراژدی، صریح و زوال‌ناپذیر مانده بود. "برای لحظه" (به کاربری عبارت ریچارد)، توانست احتمالات نهیلیسم را بررسی کند، اگر چه که نمایشنامه های قبل و بعد لیرشاه، در فضا و لحن مسیحی بودند.

واژگونی، ادراک، شگفتی

ارسطو سه مشخصه یک طرح را ذکر می‌کند که اگر چه ضروری نیستند ولی ارزشمندند (ترجمه ۱۹۶۵، صفحه‌ی ۴۶). پریپتیا (واژگونی) آن گاه است که نتیجه یک کنش خلاف آنچه فرض شده است در آید، بعنوان مثال آن موقع که پیک احضارشده برای اثبات بی‌گناهی ادیپوس عملاً بزهکاری او را ثابت می‌کند. مکبث، او که خود را ایمن می‌انگارد چرا که زن نزاییده مردی را که قادر باشد به او گزندی رساند، درمی‌یابد که مکدف با شکافتن رحم بیرون آورده شده است؛ اتللو آگاهی می‌یابد دستمالی که آن را گواه بر گنهکاری دزدمونا می‌انگاشت فی‌الواقع گواهی بر بی‌گناهی او بود؛ ازدواج آنتونی با اکتاویا، که طرح شد تا دوستی او با اکتاویوس را استحکام بخشد، خلاف آن عمل می‌کند؛ ربکا بیتا را به قتل می‌رساند تا بتواند با روسمر ازدواج کند، و پیامد آن را چنین می‌یابد که عمل او هر گونه احتمال [ازدواجش با رزمر] را تباه می‌سازد؛ و مثال آخر، نورا در خانه عروسک از برای نجات شوهرش عمل می‌کند و رفتار شوهرش به او می‌فهماند که در اوهام زندگی کرده است.

آناگنوریسیس (ادراک یا پی‌بری) آن گاه است که شخصیتی برای اولین بار متوجه حقیقت می‌شود. گلاستر در صحنه کورشدن‌اش درمی‌یابد که ادگار بی‌تقصیر است؛ لیر پی می‌برد که توجه بسیار کمی به درویشان برهنه فقیر داشته است. آلبانی می‌فهمد که زن زیبارویش خویی شیطانی دارد. ایبسن نمونه‌های بسیاری از ادراک را ارائه می‌کند، برخی به ناگهان و برخی طی سالها صورت می‌گیرند. خانم آلوینگ قبلاً ریاکاری مندرز و فساد شوهرش را دیده بود؛ اما طی دو روز تحت پوشش فعل ارواح پی می‌برد که پسرش از مرضی ارثی رنج می‌برد، و ازدواجش با مردی که دوستش نمی‌داشت سبب‌ساز اصلی فجور کاپیتان آلوینگ بود.

در اشباح حال با افعال گذشته و خیالات مهجور در آمیخته است. برخی از تاثیرگذارترین تراژدی‌ها همان‌هایی‌اند که در آنها گذشته به تدریج فاش شده است. روسمرسهولم چشم‌اندازهایی از هم‌خانه‌نشینان را مادامی که بیتا زنده بود، از تغییر روسمر و نفوذ ربکا بر او در بر دارد. ربکا در اعتراف نخستش تقریباً می‌رساند که قتل از لحاظ سیاسی انگیزه‌مند بوده است. اعتراف دوم او آن را به عملی از روی شوری جنون‌آمیز مبدّل می‌سازد، شور و اشتیاقی که از آن زمان به عشقی عاری از خودخواهی خلوص یافته است. در همین اثنا افشاگری کرول در خصوص نامشروعی او معلوم می‌کند که او سهواً مرتکب جرم شده است.

میدلتن دو مثال زیبا از ادراک دارد. در نوزاد جایگرین، بئاتریس، او که دِ فلورس را به قتل شوهرش تحریک کرده است، مستمراً پی می‌برد که او اسیر قتل شده است-او "متحمل یا گرفتار این فعل" است؛ و در زنان زنهار زنان، ایزابلا توسط عمه‌اش آگاهی می‌یابد که رابطه‌اش با هیپولیت زنای با محارم است.

شگفتی که توسط ارسطو ذکر شد، عنصر مهم‌تری در نظریه و تکنیک رنسانس گردید. سیدنی «حیرت» را جایگزین هراس در قاعده ارسطو می‌کند. این «حیرت‌انگیز» است که هوراشیو از زمانی به سخن می‌آید که فورتنبراس و سفیران انگلیسی با اجساد خانواده‌ی سلطنتی دانمارک و نعش لائرتس، آخرین بازمانده خانواده پولونیوس، مواجه می‌شوند.

نظم و نثر

نظم به عنوان قالب پذیرفته‌شده تراژدی در دوره رنسانس در انگلیس و فرانسه و در طول قرن هفدهم ادامه یافت؛ اما در قرون بعدی حتی تکاپوی بهترین شاعران هم تنها تقلیدهایی ناچیز از پیشینیان حاذقشان بود. این امر در آلمان متفاوت بود زیرا درام‌نویسان آن بیشتر در آغاز یک سنت به نظر می رسیدند، تا در پایان. در نروژ ایبسن، که به شاعری آغاز کرده بود، فتوی داد که نظم به هنر تئاتر آسیب بزرگی وارد کرده است و خود را وقف نثر نمایشی کرد. او روندی را آغازید که تا امروز غالب است.

نمایشنامه‌نویسانی که در مورد شخصیت‌های طبقه متوسط می‌نوشتند می‌توانستند با نزدیک ماندن به گفتار محاوره، به راست‌نمایی دست یابند. اما خود ایبسن اکیداً بر اصول ناتورالیستی نماند و برخی از منابع شاعرانگی را ابقا کرد. این در عناوین نمادین نمایشنامه‌های او-اشباح، خانه عروسک، مرغابی وحشی- در شخصیت هایی به خارق‌العادگی زن موش صحرایی، در اشارات به خرافات و در تشبیه‌های گاه و بی‌گاه شاعرانه نمود یافته است، همچون زمانی که ربکا شهوت ناگهانی خود برای روسمر را به یکی از طوفان‌هایی که دریاهای شمالی را فرا گرفته و عشق آرام بعد از آن را با سکوت صخره‌های آشیانه‌ای زیر خورشید نیمه شب برابر می‌کند.

اگر چه که تراژدی‌های منظوم همچنان برای مخاطبان ادبی نوشته شدند، اما موفق‌ترین نمایشنامه‌های شاعرانه صد سال گذشته به نثر نگاشته شده اند، به مانند سواران دریا و دیردره از مصائب سینگ. سینگ از سخنان دهقانان ایرلندی، که برای مقاصد

نمایشی متحولشان کرده بود، استفاده عالی برد.

وانهادن نظم بدون مزایا نیست. در نثر، تقلید گفت‌وگوهای معمولی آسان‌تر است، و از اثر تسطیح نظم بر شخصیت‌پردازی اجتناب می‌شود، نظر به این که شاعران کمی گوناگون می‌سرایند تا هر یک از گویندگان بیان متناسب خود را داشته باشد. اشکالات این امر نیز همینقدر آشکارند. شاعرانگی فاخر ما را چنان متأثر می‌سازد که بهترین نثر قادر نیست. چون برابرنگرانی نیکو، ما باید احساس کنیم که تراژدی خانم آلوینگ به همان میزان قابل توجه است که فدر. گذشته از همه وقایع، او بسیار هوشمند و از آنچه که در پایان نمایشنامه او جزئی از آن می‌باشد، به تمامی آگاه است. با این وجود، این نمایشنامه از عظمت فراهم‌آمده بوسیله زمینه اساطیری تراژدی راسین و شاعرانگی ابراز شده در آن محروم است.

همسرایان و تسکین طنز

تراژدی یونانی از همسرایان برآمد و در نمایشنامه‌های آشیلوس و سوفوکلس آن را در کنش شریک کرد که به خوبی واسطه میان شاعر و مخاطب گشت. در اوریپیدس ، اودهای کر پس از دردآوری وقایع تراژیک تسکین تغزّلی می‌بخشند.

غیر از نمایشنامه‌های درام‌نویسان سنکایی انگلیسی و فرانسوی چون جودل و گریویل، درام‌نویسان قرن شانزدهم با همسرایان سر و کار داشتند. با این وجود شماری از درام‌نویسان الیزابتن کماکان به شخصیت‌هایی که بتوانند یکی از کارکردهای همسرایان کلاسیک را ایفا کنند احساس نیاز می‌کردند. برای مثال، ادگار فقط کارکتر نیک‌سرشتی در حال بسط نیست، بلکه پس از ناپدید شدن دلقک، او به مخاطبان می‌آموزد که چگونه باید به وقایع و شخصیت‌های لیرشاه واکنش نشان دهند. انوباربوس به طور مشابه واکنش‌های مخاطب را به وقایع آنتونی و کلئوپاترا هدایت می‌کند، گر چه او خود، همراه کنش‌گری است. تداول آوازخوانی کر در قرن حاضر شاعران را قادر ساخت تا بهره‌گیری از کر تکامل‌یافته‌ای را تجربه کنند، از جمله تی.اس.الیوت در قتل در کلیسای جامع.

تسکین طنز از تراژدی یونانی حذف شد، جای خود را به نمایش‌های طنزی داد که پس از سه‌گانه‌های تراژیک اجرا می‌شدند، و توسط نویسندگان تراژدی‌های کلاسیک فرانسوی تماماً مورد اجتناب قرار گرفتند. در سوی دیگر، درام‌نویسان انگلیسی، شاید به دلیل سنتی که به چرخه های رمز و راز برمی‌گردد ، صحنه های طنز را در تراژدی‌های خود مطرح کردند. بخش‌های طنز در هر یک از تراژدی های شکسپیر وجود دارند، اما برشمردنشان به عنوان تسکین طنز اغلب گمراه کننده است. مزاح قبرکن در هملت با مرگ‌ومیر انسان و قبری که برای اوفلیا مهیّا شده است ارتباط دارد؛ دربان در مکبث خود را دربان دروازه دوزخ معرفی می‌کند، و مخاطب بی‌صبرانه منتظر کشف قتل است؛ صحنه مضحک مستی کاسیو قسمتی از دسیسه اهریمنی یاگو است؛ دلقک در لیرشاه به خوبی خود شاه رفتار ابلهانه‌اش را به ما یادآور می‌شود. در نمایشنامه‌های دیگر ممکن است قدری تسکین از تنش باشد، همچنان که شکنجه‌گران با صورت‌دهی مداخلات ایستادگی قربانیان‌شان را درهم می‌شکنند. اما به نظر می‌رسد که کارکرد اصلی تسکین طنز یادآوری این نکته باشد که تفکیک تراژدی از بقیه‌ی زندگی، تنها تصویری یک سویه به دست می‌دهد. در بعضی از نمایشنامه‌ها مزاح آخرین لغزش چاقو می‌شود مانند زمانی که درمی‌یابیم لودگی پیکاکِ اوکیسی تراژدی جونو را تکمیل می‌کند.

حال و آینده

جورج اشتاینر در کتاب درخشان اما تاریک خود، مرگ تراژدی (۱۹۶۱)، امید چندانی برای آینده آن ندارد. شاعران نگاه نوستالژی‌واری به شاهکارهای اعصار گذشته دارند، اما اساطیر کلاسیک دیگر نمی‌توانند به طور خلاقانه مورد استفاده قرار گیرند؛ هر دو ایدئولوژی مسیحیت و مارکسیسم خوش‌بین‌اند و از همین رو با نقطه‌نظر تراژیک به تناقض می‌رسند؛ و این اعتقاد مشترک که زندگی اساساً بی‌معناست مانع نوشتن تراژدی می‌گردد. هر چند برخی از نکات اشتاینر سوال‌برانگیزاند، اما هیچکدام از درام‌نویسانی که از زمان انتشار کتابش پدید آمده‌اند، تراژدی‌های قابل توجّهی ننوشته‌اند: همین تقلیدهای باطل آنهاست که افسوس و دهشت برمی‌انگیزد. به نظر می‌رسد که در آینده، درام‌نویسان ژانرهایشان را با هم مخلوط خواهند کرد. ما نمایشنامه‌های غم‌انگیزِ طنزآمیزِ هزلیِ مسخره‌آمیز خواهیم داشت که در آنها قهقهه‌ها و اشک‌ها در هم می‌آمیزند.