یونسکو

پیام

دریچه‌ای گشوده بر جهان

ماهانه به سی زبان و خط بریل منتشر می‌شود

شمارهٔ ۳۳۰، سال بیست و نهم، قیمت: ۴۰۰۰ ریال

تاریخ انتشار: آبان ۱۳۷۷

سال فعالیت کمیسیون ملی یونسکو در ایران (۱۳۲۸ - ۱۳۷۷)

دگرگونی صحنه در

تئاتر امروز

محیط زیست: علف دریایی در خدمت شما

میراث جهانی: آیرون بریج جورج (بریتانیا)

یونسکو

پیام

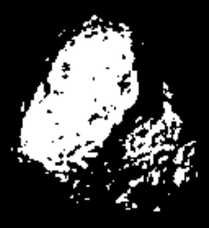
دریچه‌ای گشوده بر جهان

ماهانه به سی زبان و خط بریل منتشر می‌شود

دگرگونی صحنه در

تئاتر امروز

سال فعالیت کمیسیون ملی یونسکو در ایران (۱۳۲۷ - ۱۳۲۸)

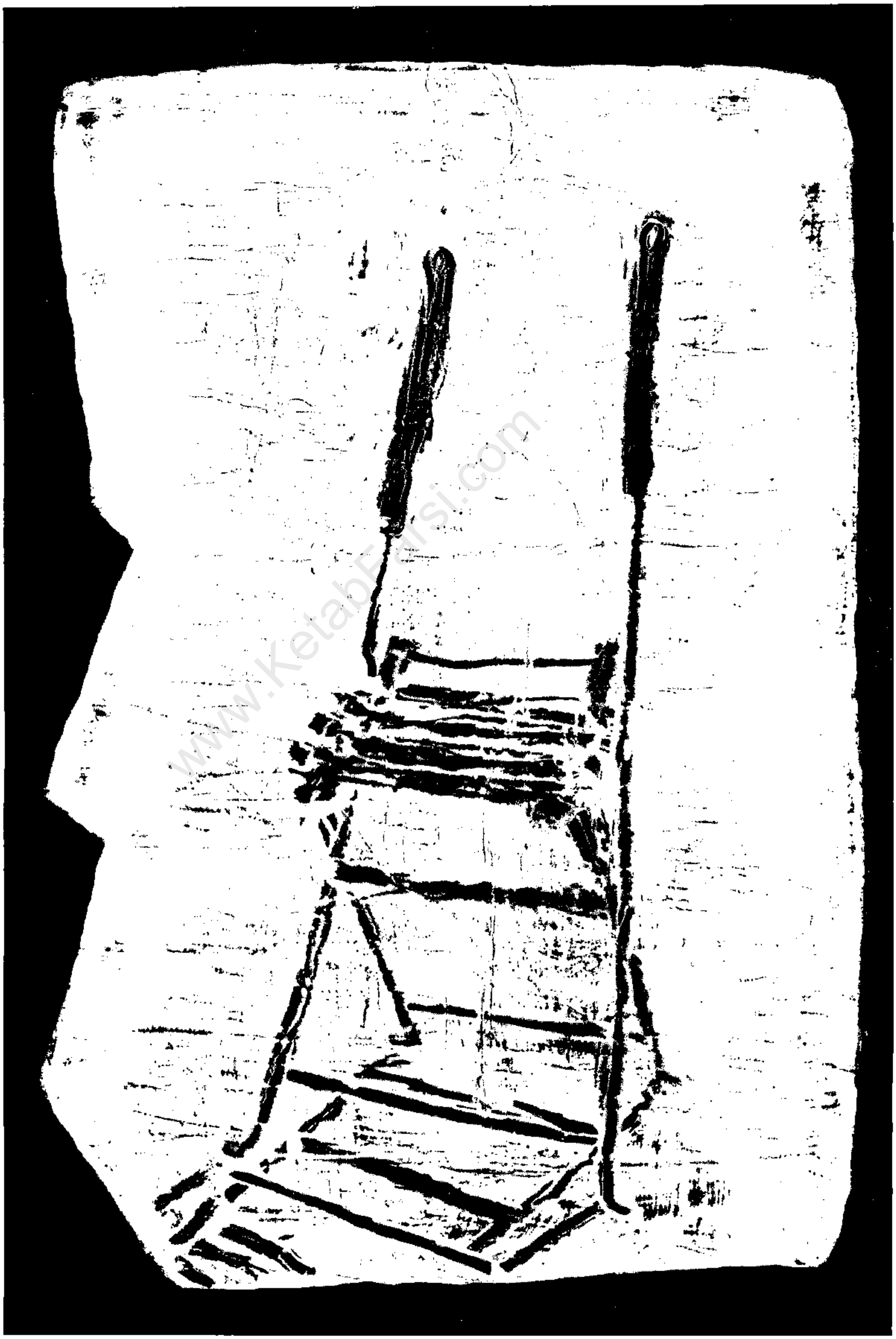


محیط زیست: علف دریایی در خدمت شما

میراث جهانی: آیرون بریج جورج (بریتانیا)

پیوند

از خوانندگان دعوت می‌کنیم عکس‌هایی برای چاپ در این صفحه بفرستند.
عکسی که می‌فرستید باید نقاشی، پیکره، شیوهٔ معماری یا موضوع دیگری را نشان دهد که نمونه‌ای از تأثیرپذیری متقابل فرهنگ‌ها باشد.
هم‌چنین می‌توانید عکس‌هایی از دو اثر متعلق به فرهنگ‌های متفاوتی را بفرستید که بین آنها ارتباط یا شباهت چشمگیری وجود داشته باشد.
لطفاً برای همهٔ عکس‌ها شرح کوتاهی بنویسید.



صندلی

۱۹۹۴، رنگ اکریلی
روی روزنامه
(۵۶×۸۰ سانتی‌متر)
اثر میشل مولن

این صندلی متعلق به پیرترین عضو یک گروه پیگمه است که هنرمند نقاش سفر یک‌ماهه‌اش به افریقا را در کنار او گذراند.
در اینجا صندلی نمادی است از یکجانشینی تدریجی که به‌صورت «مستقیم یا غیرمستقیم» بر دنیای کوچیان تحمیل شده است.
از دید نقاش این یکجانشین کردن گسترده شکلی از نابردباری جامعه‌های سلطه‌گر و ناسازگاری آنان با شیوه‌های متفاوت با زندگی خودشان است

پیام

یونسکو

دریچه‌ای گشوده به جهان

ماهانه به ۳۰ زبان و خط بریل منتشر می‌شود.

فهرست

دگرگونی صحنه در تئاتر امروز

ماه به ماه بهجت‌النادی و عادل رفعت ۵

تئاتر فردا ۶
ریچارد شچنر / ترجمهٔ مصطفی اسلامیه

قاعده‌های شکستنی ۱۲
ژان ـ پیرگینیانه / ترجمهٔ رامین صفایی

هنری در جستجوی ریشه‌های خود ۱۶
رومن مایترا / ترجمهٔ اسفند تهرانی

قرن بی‌قرار شینگه‌کی ۱۹
اوهزاسا یوشیو / ترجمهٔ هادی غبرائی

خانهٔ مشترک ۲۳
آناتولی اسملیانسکی / ترجمهٔ افشین جهاندیده

تئاتر نوین عرب ۲۸
غسان مالح / ترجمهٔ سیامک آتشی

تئاتر ستمدیدگان ۳۲
آوگوستو بوآل / ترجمهٔ نیکو سرخوش

پرونده ۳۶
ترجمهٔ هادی غبرائی

مشاور: رومن مایترا

نیکاه فدریکو مایور، ترجمهٔ محمد پوینده ۳۸

نویسندگان ۵۰

۴۸

فوتبالیست لبنانی قهار

آندره شدید

دربارهٔ تعهدش به آزادی

سخنش سرگویه.

۴۴

آیرون‌بریج جورج (بریتانیا)

ترجمهٔ شیدا مرادی

نوشتهٔ نیل کاسونز

جایگاهی فعالیتی از انقلاب صنعتی

قرن هجدهم انگلستان

روی جلد:
Time Rocker، به کارگردانی باب ویلسن امریکایی،
لیبرتو از داریل پیکنی؛ موسیقی از لو رید.

سال بیست ونهم، شمارهٔ ۳۳۰
تیرماه ۱۳۷۷ (نوامبر ۱۹۹۷)

Persian translation of The *Unesco Courire*, Theatre's Changing Scene, November 1997.

www.KetabFarsi.com

تئاتر به‌رغم نمایشنامه‌نویس ایتالیایی در چند هفتهٔ پیش، هم یادآور این است که [illegible] و هم اینکه وضعیتی مطلوب دارد. تئاتر به‌رغم داشتن رقیبی قدرتمند مثل سینما [illegible] و بیشتر تلویزیون هنوز هم تماشاگران بیشماری را در سراسر دنیا به خود جذب می‌کند.

[illegible] تئاتر را بی‌رقیب می‌سازد، پیوند رودررویی است که بین تماشاگر و آنچه در صحنه رخ می‌دهد حاصل می‌کند همین نشان می‌دهد که چرا در تئاتر هر اجرا رویدادی بی‌همتاست. یک فیلم یا یک نوار ویدئویی هر چند بار که به نمایش درآید محتوایش تغییر نمی‌کند؛ یک اجرای نمایشی هرگز در دفعهٔ بعد مثل بار اول نیست. احساساتی که تئاتر برمی‌انگیزد با فرایند کیمیاگرانهٔ اسرارآمیزی شدت می‌گیرد که هنگام روبه‌رو شدن بازیگران با تماشاگرانی همیشه متفاوت آغاز می‌شود، و زمانی به پایان می‌رسد که پرده می‌افتد. تئاتر چنان پرداخت شده است که در خدمت این ویژگی اسرارآمیز قرار گیرد، تا بتواند هر بار نامکرر باشد.

همین شکل‌پذیری که سنگ محک تئاتر است شاید یکی از دلایل ماندگاری تئاتر طی سده‌ها و راه‌یابی‌اش به فرهنگ‌های بی‌شمار باشد؛ چرا تئاتر با همهٔ دوران‌ها ساخته و گاهی آنها را بازتاب داده و حتی پیدایی‌شان را خبر داده است. پس از ابداع تئاتر کلاسیک توسط یونانیان، نمایشنامه‌نویسان بزرگی چون شکسپیر، بومارشه، گوته، ایبسن این برداشت از تئاتر را در غرب رواج دادند. اما از تئاتر جاهای دیگر چه خبر؟ این شماره نگاهی دارد به آنچه در ژاپن، هند، افریقا و جهان عرب، و تاحدی امریکای لاتین و روسیه، به هنگامی رخ داد که تئاتر جامعهٔ سنتی با تکان نوگرایی رو به‌رو شد؛ و نگاهی دارد به تئاتر مدرن اروپا که آن چیزی در کانون توجهش قرار دارد که می‌توان آن را تراژدی درونی نامید نه تقدیر اجتماعات، و بیشتر بر شخصیت فرد تأکید می‌کند تا بر نمونه‌های باستانی. تئاتر درطول آن قرن‌ها نه‌تنها از میان نرفت بلکه در قرن بیستم جان تازه‌ای نیز پیدا کرد.

گویی چنین می‌نماید که عاشقان تئاتر در همه‌جا به این نتیجه رسیده‌اند که نو هرگز نباید به معنای دل‌آزار شدن کهنه ــ در اینجا یعنی خود تئاتر ــ باشد بلکه باید درپی راه‌هایی باشد که از طریقشان منبع الهام سنتی بتواند شکل‌های مدرن بیان را تغذیه کند، و از این رو تئاتر، با دگرگون کردن خود، بتواند همچنان ستایندهٔ زندگی باشد.

نهمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر تجربی، که از اول تا یازدهم سپتامبر ۱۹۹۷ در قاهره برگزار شد، به روشنی نشان داد که چگونه در همهٔ سرزمین‌ها کوشش می‌شود تا بسیاری از مسائل جهان امروز از دل منشور تئاتر نگریسته شود. ■

ماهنامهٔ پیام یونسکو

نشریه‌ای که به ۳۰ زبان و خط بریل فارسی و زبان‌های دیگر بنابر توافق یونسکو (سازمان تربیتی، علمی و فرهنگی ملل‌متحد) با کمیسیون‌های ملی منتشر می‌شود.

مدیرمسئول: دکتر جلیل شاهی
دبیرکل کمیسیون ملی یونسکو در ایران

مدیر: هادی غبرائی **مترجم: مصطفی اسلامیه**

محمد قره‌چمنی (مسئول فنی)،
لیلا جوادی‌متقی (حروفچینی)، عزیزه پنجوینی (تصحیح)،
اصغر نوری (تنظیم صفحات و امور چاپ)
لیتوگرافی: ارغوان چاپ و صحافی: آذروش

انتشار مقالات، تفاسیر، آرا و تصاویر این مجله دال بر تأیید یا صحت کامل مطالب نیست.

صندوق‌پستی : ۴۴۹۸/ ۱۱۳۶۵
تلفن دفتر نشریهٔ پیام: ۲۲۷۹۸۸۵ و ۲۲۷۸۲۵
تلفن امور مشترکین: ۶۴۱۲۱۸۲ و ۶۴۶۸۳۶۵
E-mail : irunesco@vax.ipm.ir.ac

مدیر: بهجت‌النادی

هیئت تحریریه (پاریس)

انگلیسی: روی ملکین؛ **فرانسوی**: الن لوک؛ **اسپانیایی**: آراسلی اورتیس د اورینا؛ **بخش گزارشی**: یاسمینا شوپووا؛ **واحد هنری / تولید**: ژرژ سروا؛ **مصورسازی**: آریان بیلی (تلفن: ۹۰ ۴۶ ۶۸ ۴۵)؛ **اسناد**: خوزه باناگ (تلفن: ۸۵ ۴۶ ۶۸ ۴۵)؛ **رابط مطبوعاتی**: سولانژ بلن (تلفن: ۸۷ ۴۶ ۶۸ ۴۵)؛ **دبیرخانه**: آنی براشه (تلفن: ۱۵ ۴۷ ۶۸ ۴۵)؛ **دستیار اجرایی**: ترزا پینک

گزینش مطالب برای خط بریل در زبانهای انگلیسی، فرانسوی، اسپانیایی و کره‌ای: (تلفن: ۱۴ ۴۷ ۶۸ ۴۵)؛

مشاور هنری: اریک فروژه

سردبیران زبان‌های دیگر

روسی: ایرینا اوتکینا (مسکو)؛ **آلمانی**: دومینیک آندوس (برن)؛ **عربی**: فوزی عبدالظاهر (قاهره)؛ **ایتالیایی**: آناکیارا بوتونی (رم)؛ **تامیل**: م. محمد مصطفی (مدرس)؛ **هندی**: گنگه پراشاد ویمال (دهلی)؛ **پرتغالی**: آلزیرا آلوس د ابرو (ریودوژانیرو)؛ **اردو**: جاوید اقبال سعید (اسلام‌آباد)؛ **کاتالان**: خوآن کاره‌راس ای مارتی (بارسلون)؛ **مالزیایی**: سیدین احمد اسحاق (کوالالامپور)؛ **کره‌ای**: کانگ وو ـ هیون (سئول)؛ **سواحلی**: لئونارد ج. شوما (دارالسلام)؛ (سوکوتو)؛ **بلغاری**: دراگومیر پتروف (صوفیه)؛ **یونانی**: سوفی کوستوپولوس (آتن)؛ **سینهالی**: نویل پیادیگاما (کولومبو)؛ **فنلاندی**: ریتا ساریتن (هلسینکی)؛ **باسک**: خوستو اگانیا (دوناستیا)؛ **تای**: دوانگتیپ سوریتاتیپ (بانکوک)؛ **ویتنامی**: هوتین نگی (هانوی)؛ **پشتو**: ناظر محمد انگار (کابل)؛ **چینی**: فنگ مینگ شیا (پکن)؛ **اسلوونی**: الکساندرا کورنهاوزر (لیوبلیانا)؛ **اوکراینی**: ولادیمیر واسیلیوک (کیف)؛ **گالیسی**: خاویر سنین فرناندس (سانتیاگو دکومپوستلا)؛ **صرب**: بوریس ایلنکو (بلگراد)

نشانی دفتر مرکزی (پاریس)
31, rue Francois Bonvin, 75732 Paris,
Cedex 15, France, Fax: (33 1) 45 68 57 41

نقل مقالات و چاپ عکس‌هایی که استفاده از آنها محفوظ اعلام نشده باشد با ذکر عبارت «نقل از ماهنامهٔ پیام یونسکو» و شمارهٔ آن آزاد است. مقالات پذیرفته‌نشده بازگردانده نمی‌شوند. مقالات بیان‌کنندهٔ اندیشهٔ نویسندگان هستند و الزاماً منعکس‌کنندهٔ نظریات یونسکو و سردبیر مجله نیستند. زیرنویس عکس‌ها و عنوان مقالات توسط هیئت‌تحریریه تعیین می‌شود. مرزبندی نقشه‌های چاپ شده در مجله نظر رسمی یونسکو و سازمان ملل نیست. پیام یونسکو به صورت میکروفیلم و میکروفیش منتشر می‌شود. علاقه‌مندان با نشانی‌های زیر مکاتبه کنند:

(1) Unesco. 7 Place de Fontenoy, 75700 Paris, (2) University Microfilms (Xerox), Ann Arbor, Michigan 48100, U.S.A.

Internet: http: // WWW.unesco.org
e-mail: unesco. courier@unesco.org

در عصر گسترش فن‌آوری رایانه‌ای و به‌هم آمیزی فرهنگی، بسیاری از شکل‌های تئاتر به مرحله‌ای بحرانی رسیده‌اند.

تئاتر فردا

ریچارد شچنر

«تئاتر به کجا می‌رود؟» این پرسشی است که اغلب مطرح می‌شود، اما شاید مطرح کردن آن به‌صورت جمع مناسب‌تر باشد، زیرا انواع متفاوتی از تئاتر وجود دارد که هرکدام شتاب تحول خاص خود را دارند:

یکی تئاتر هنرمندان است که بر اساس نمایشنامه‌های به سبک غرب شکل گرفته و عمدتاً از کلماتی به قلم نمایشنامه‌نویسان ترکیب شده است و غالباً به شیوه‌ای طبیعت‌گرایانه بازی می‌شود.

دیگری تئاتری است که حرکات، لباس‌ها و چهره‌پردازی‌هایی کاملاً حساب شده دارد و در آن گفتار با کلمات موزون و آواز به‌هم آمیخته می‌شود، مثل تئاتر کابوکی ژاپنی.

تئاتر دیگری وجود دارد که می‌توان آن را رقص یا اپرا هم نامید زیرا که مجموعه‌ای است از حرکت و رفتار و آواز و داستانپردازی مثل **جینگجو** در چین یا *کاتاکالی* در هند.

تئاتر اجراهای نیایشواره‌ای هم هست که به افتخار یا برای سرگرمی خدایان و خطاب به آنان به نمایش درمی‌آید و در فرهنگ‌های بسیاری از سرزمین‌های دنیا معمول است.

تئاتری سرشار از جشن و نیایش همگانی مردمی هم در بعضی سرزمین‌ها، رواج دارد، مثل ***گلده*** (*gelede*) در فرهنگ یوروبا، ***کاچینا*** در میان هوپی‌ها (سرخپوستان امریکایی) یا کارناوال ترینیدادی‌ها که طی آن مردم نقاب‌های جوراجور می‌زنند و لباس‌های مخصوص می‌پوشند. و نیز تئاتری که روایتگر مذهب است و اجرایش چندین روز به درازا می‌کشد، مثل ***راملیلای*** هندی، ***وایهمای*** یاکی، یا نمایش «مصائب مسیح» که هر ده سال یک بار در اوبرامِرگائو (آلمان) اجرا می‌شود.

تئاتر به اصطلاح کلی و عمومی برادوی، وست اِند و بولوار و تئاتر تجربی یا آوان گارد هم که جای خود را دارد.

سه‌گانهٔ اژدها، به کارگردانی روبر لوپاژ، کانادایی و یکی از مهم‌ترین چهره‌های «آوان گارد آینده‌گرا».

زندگی و مرگ آوان گارد

زمانی تئاتر آوان گارد یا تجربی «پیشاپیش» آنچه معمول بود حرکت می‌کرد. اما دست‌کم بیست و پنج سال پیش چنین بود. تئاتر آوان گارد اکنون دیگر از چیزی جلوتر نیست، و بیشتر دست‌اندرکارانش تن به خطر شکست نمی‌دهند تا مرزهای تازه‌ای را در زمینهٔ اجرای عملی یا نظری نمایش کشف کنند. درواقع اکنون به دلایل نیرومندی چنین می‌نماید که کل تئاتر امروز «رسمی» است، یعنی دولت‌ها، بنیادها یا دیگر منابع معمول هزینه‌اش را می‌پردازند ــ یا خودش تمایل دارد که آنها هزینه‌اش را بپردازند. البته، هنوز

بازی *سؤال* به کارگردانی پیتر هانکه

هم بسیاری کارها برچسب «آوان گارد» را با خود دارند، اما این اصطلاح نه به سبک یا گرایشی واحد که به چندین سبک و گرایش اطلاق می‌شود.

✓ **آوان گارد کنونی** عبارت از هر آن چیز یا کسی است که منتقدان، تماشاگران و هنرمندان به آوان گارد نسبت دهند یا متعلق بدانند. آوان گارد خواندن یک هنرمند تئاتر، بیشتر برای ستودن هنرمند است تا توصیف خود اثر.

✓ **آوان گارد تاریخی** این سیر تحولی بود که در دههٔ ۱۸۸۰ با جنبش طبیعت‌گرایی در اروپا آغاز شد و در بسیاری از موج‌های تجربی دیگر نظیر نمادگرایی، فوتوریسم، دادائیسم، سوررئالیسم، رخدادها، تئاتر محیطی، هنر اجرایی و غیره، امتداد یافت. هر یک از آن جنبش‌ها مدعی برتری بر همهٔ پیشینیان خود بود؛ هر کدام به راه‌های مختلف، محکوم به حل شدن در جریان اصلی تئاتر شد. کارهایی که نسلی آنها را از صحنه راندند مورد احترام نسل دیگر قرار گرفتند.

این آوان گارد تاریخی در دههٔ ۱۹۷۰ به پایان رسید و دیگر هیچ موج نوآیینی به سوی ساحل خروش برنداشت. با پیدایش پس‌مدرن‌گرایی هم مسئلهٔ بازیابی پیش آمد. پایان گرفتن آوان گارد تاریخی شاید با برداشت خاصی از قطعیت دانش علمی مقارن باشد، همچنان‌که تحولات نوین قلمرو علم بیشتر نوآوری فنی و «بهبود» محسوب می‌شود تا جابه‌جایی سرمشق‌های بنیادی. اکنون وضعیتی مشخص از ثبات که یادآور سده‌های میانی اروپاست به چشم می‌خورد. اگر قرار باشد چیز تازه‌ای اهمیت پیدا کند، شاید خاستگاهی بیرون از حوزهٔ نفوذ فرهنگی اروپایی ـ امریکایی داشته باشد. اما از پایان جنگ سرد و پیدایش «جهانی شدن» واقعاً جایی را می‌توان سراغ کرد که خارج از حوزهٔ نفوذ فرهنگی اروپایی ـ امریکایی باشد؟

✓ **آوان گارد آینده‌گرا** آینده‌ای حیرت‌انگیز و گاه فاجعه‌آمیز را ترسیم می‌کند. این تئاتر آوان‌گارد به تازه‌ترین فن‌آوری اهمیت بسیاری می‌دهد و اکنون در سلطهٔ ارتباطات با تأثیر متقابل و سی ـ دی روم (CD-ROM) ، اینترنت، واقعیت‌های مجازی، و رسانه‌های چندگانه است.

✓ **آوان گارد سنت‌جو** ، از سوی دیگر، از فن‌آوری نوین پرهیز می‌کند و به جای آن در پی «دانش قدیم»، «نیایشواره‌ها» و اجراهای سنتی، به‌ویژه در فرهنگ‌های غیرغربی است. در این زمینه اندیشه‌ها و پژوهش‌های یرژی گروتوفسکی، کارگردان و استاد بازیگری لهستانی نفوذ فراوان دارد. گروتوفسکی

گفته است که هدف او «زنده کردن دوبارهٔ شکلی بسیار کهن از هنر است که در آن آفرینش نیایشواره‌ای و هنری از هم تفکیک‌ناپذیر بودند. شکلی که در آن شعر آواز بود، آواز افسون بود، حرکت رقص بود. شاید کسی بگوید ــ اما این فقط یک استعاره است ــ که ما می‌خواهیم به عقب برویم و کشف کنیم پیش از برج بابل چه بوده است. نخست تفاوت‌ها را کشف کنیم و بعد کشف کنیم که پیش از تفاوت‌ها چه بوده است ... ما امیدواریم که شکل خیلی قدیمی هنر را کشف کنیم، هنری که در واقع **یک طریق معرفت** است.»

✓ آوان گارد **چندفرهنگی** دارای دو جنبه است. یکی مثبت و درپی یافتن و ترکیب کردن «کلیات» همه‌پذیر و پیوندهای بین فرهنگ‌هاست و دیگری کنایه‌زن و پرسشگر و درپی یافتن تضادها و سوءتفاهم‌ها. آثار کارگردان دانمارکی یوجنیو باربا و مدرسهٔ بین‌المللی تئاتر مردم‌شناسی ایستا (ISTA) دو نمونه از جنبهٔ نخست (**پیام یونسکو** شمارهٔ ۳۰۸ «رقص» را ببینید) است؛ و آثار و نظریات اجرایی گی‌یرمو گومس ـ پنا نمونه‌ای از جنبهٔ دوم.

باربا در مدرسهٔ بین‌المللی تئاتر مردم‌شناسی و در نوشته‌هایش می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه حالات، حرکات و رفتارهای از «پیش ـ بیان شده» (pre-expressive) در عمق اجرای مؤثر هنری ریشه دارد. به عقیدهٔ او این‌ها را با روشنی بسیار در رقص ـ تئاترهای آسیایی مثل ***کاتاکالی*** و ***اودیسی*** هند، ***بوتوی*** ژاپن، **جینگجو** ، و **کونچوی** چین می‌توان مشاهده کرد. گومس ـ پنا بر تضادهای زندگی و کار موجود در بیش از یک فرهنگ، به صورت همزمان، تأکید دارد. درحالی که باربا در پی پیوندهاست، گومس ـ پنا و دیگرانی چون او، به کاوش شیوه‌هایی می‌پردازند که در آنها فرهنگ‌ها، با گسست‌ها، پیچیدگی‌ها، تضادهای عقیدتی و اسطوره‌های ملی درحال زوالشان، باهم درگیر می‌شوند و در ایجاد ارتباط ناکام می‌مانند. باربا به کار کردن با بازیگران سنتی تمایل دارد؛ گومس ـ پنا هم با هنرمندان سنتی کار می‌کند و هم هنرمندان پس‌مدرن.

هدف اصلی آوان گارد تاریخی افشا کردن، به تمسخر گرفتن، و بی‌اعتبار ساختن هنر رسمی و فرهنگ رسمی بود. هدف‌های عمدهٔ چهار نوع دیگر آوان گارد گوناگون‌تر از آن است که بتوان خلاصه‌اش کرد، اما انقلاب و شورش امروز دیگر مضامین بااهمیتی نیستند. هیچ هنرمندی هم دیگر درپی ادامهٔ چیزی خلاف انتظار نیست. در عرصهٔ آوان گارد امروز تازگی عمدتاً جنبهٔ فنی دارد ــ و این فنون همه‌جامعمول، به شدت گسترده و حتی جهانی هستند. آنها نوآورانه‌اند اما تکان‌دهنده نیستند؛ بیشتر میل به یکپارچگی دارند تا جدایی؛ و هزینه‌شان بسیار بالاست، به‌ویژه در مرحلهٔ شکل‌گیری، و از این‌روست که وابستگی به نیروهای اجتماعی صاحب پول ضرورت می‌یابد.

بعد چه می‌شود؟

زمانی چنین احساس می‌شد که تئاتر در رویارویی با شکل‌های گوناگون هنرهای نمایشی و سرگرم‌کننده، به‌ویژه فیلم و ویدئو، از میان خواهد رفت. اما ورود فن‌آوری رایانه‌ای به احتمال زیاد منجر به زوال تفاوت‌های بین هنرهای رسانه‌ای گوناگون خواهد شد. استفاده از تراشهٔ اطلاعاتی به جای نوار سلولوئید یا نوار مغناطیسی به معنای جریان به‌کارگیری هرچه آسان‌تر تصاویر و حرکات و عقب و جلو بردن آنها و جابه‌جا کردن از رایانه به فیلم و ویدئو ــ و همچنین بین تصاویر و حرکات به اصطلاح مستقیم و به اصطلاح باواسطه ــ است.

من ترکیب «به اصطلاح» را از این رو به کار بردم که ارتباطات دوجانبه امکان دخالت بی‌واسطهٔ «بیننده‌ها» یا «مخاطبان»ی را فراهم می‌آورد که تبدیل به «کاربران» یا همکار آفرینندگان می‌شوند. و گرچه در این میان رساننده‌های دارای متن ثابت ــ فیلم‌های سینمایی و تلویزیون ــ همه‌جا حاضر خواهند بود، مبادلات ارتباطی دوجانبه، هم در سطح فردی و هم در سطح هنری، به‌طور تصاعدی افزایش می‌یابند.

پیدایش اجرا و تکنولوژی تراشه‌ای به معنای ناقوس مرگ «تئاتر زنده» نیست، بلکه به معنای این است که گروه‌های آوان گارد مختلف بیش از پیش

تمرین یک رقص افریقایی ـ برزیلی در سالوادور (برزیل).

چندشاخه خواهند شد.

به صورت جمعی. تعداد زیادی اجرای زنده در جریان خواهد بود، اما هر یک مشتری‌های به نسبت معدود و پراکنده‌ای خواهند داشت که نخست از طریق اینترنت گردهم می‌آیند و در مرحلهٔ بعدی از طریق «جشنواره‌ها»ی محلی و منطقه‌ای یا دیگر رویدادهایی که همهٔ علاقه‌مندان به اجرای خاصی را برای زمانی محدود در نقطه‌ای گرد هم می‌آورد.

فرهنگ را دیگر نمی‌توان به معنای مستقر در یک مکان تعریف کرد بلکه به معنای مستقر در ذوق و تجربه تعریف خواهد شد. آدم‌ها، هر جا که زندگی کنند، می‌توانند به نوعی «فرهنگ نمایشی» یا «فرهنگ هنر اجرا» تعلق داشته باشند.

این تعریف نوین «محلی» بر انواع اجرای سنتی تأثیر می‌گذارد. در حال حاضر، شکل‌هایی مانند ***کاتاکالی*** یا ***نو***، ***گلده***، سامبا یا ***وایانگ کولیت*** به جایی خاص، مراسم اجتماعی خاص، و اجراکنندگان خاص پیوسته است. اما دست‌کم بعضی از این شکل‌ها، به‌طور فزاینده، در دسترس خواستارانی قرار می‌گیرد که در آن فرهنگ‌ها زاده نشده‌اند و غالباً این شکل‌ها در جاهایی مأوا می‌یابند که بیرون از خاستگاه یا محل اجرای اولیه‌شان است.

گردشگری جهانی و هنرهای سنتی

گردشگری جهانی فشار بسیار قدرتمندی اعمال می‌کند. دولت‌ها و بنگاه‌ها ــ که غالباً از یکدیگر نامتمایزند ــ جایگزین حامیان سنتی می‌شوند. هم اکنون بسیاری از هنرهای سنتی جنبهٔ کالایی پیدا کرده، جهانی شده و «تلطیف گشته» تا ذائقهٔ گردشگران و «هنردوستان» را راضی کنند. فقط جوامعی که بنیهٔ مالی کافی برای مقوله‌بندی قابل‌قیاس با «گنجینه‌های ملی زنده» ژاپن را دارند می‌توانند هنرهای سنتی‌شان را به این طریق حفظ کنند. و حتی زمانی هم که آنها به این شیوه حفظ می‌شوند، هنرهای سنتی بیشتر در جاهایی، مثل موزه‌ها و پارک‌های بازی، به زندگی خود ادامه می‌دهند که شدیداً حصاربندی شده‌اند و از تأثیر زندگی جاری به دورند. برای جلوگیری از این نوع از منسوخ‌شدگی فرهنگی، که به‌هرحال کاملاً هم بد نیست، هنوز راه چاره‌ای پیدا نشده است. زمان و شرایط در تغییر است و همه چیز را نمی‌توان به تمامی حفظ کرد. گاهی نیز اصرار بر حفظ کردن، نقابی است برای پوشاندن ترس از تغییر.

دربارهٔ نوآوری و خلاقیت مردم، به‌ویژه قدرت فرهنگ همه‌پسند، نباید اغراق کنیم. همچنانکه کشورهای پیشرفته بعضی هنرهای سنتی را در شکل‌های سنتی‌شان حفظ می‌کنند، و دیگر هنرهای کمتر حمایت شده از میان می‌روند، مقولهٔ نوینی از آفرینش مستمر سنت از طریق اختلاط و به‌هم آمیختگی سربرمی‌آورد. مثلاً در سراسر امریکای لاتین، اجراهایی که مذاهب افریقایی، اروپایی و بومیان امریکا را به هم می‌آمیزند، درحال رواج و شکوفایی هستند. بخش‌های دیگر دنیا درحال تجربه کردن جوشش مشابهی از خلاقیت‌اند.

طی چند قرن گذشته مهاجرت و جابه‌جایی بزرگترین جنبش ممکن را در میان مردمان جهان به‌وجود آورده است. از درون پاره‌های رانده شده و موردتجاوز قرار گرفتهٔ رسوم فرهنگی، اجراهای سرزندهٔ تازه‌ای پاگرفته است. و به‌زودی، رسم‌های قبلاً «ساختگی» یا «ترکیبی» به‌صورت تمامیت‌های نوین درخواهند آمد. ما در دورانی زندگی می‌کنیم که هنرهای سنتی کهن‌تر دوشادوش هنرهای سنتی نوین به حیات خود ادامه می‌دهند، که ثمرهٔ هر دو آنها «سنت‌های ابداعی» آگاهانه و دورگه‌های کمتر سنجیده اما بسیار پرصلابت است.

«تئاتر معمولی» ــ کوارتت زهی قرن بیست ویکم

اما «تئاتر معمولی» (به معنای اروپایی ـ امریکایی‌اش) که اجرای آثار نوشته شدهٔ نمایشنامه‌نویسان و نقش‌آفرینی بازیگران است، چه می‌شود؟ البته این نوع تئاتر «همه‌گیر» و «همیشه موجود در همه جا» نیست. این یک واقعهٔ فرهنگی خاص است و از این رو می‌تواند راه زوال در پیش بگیرد اما من فکر می‌کنم چنین نشود. معتقدم که به کوارتت زهی قرن بیست ویکم تبدیل خواهد شد. منظورم این است که تماشاگران

سرسپردهٔ محدودی خواهد داشت، اما اهمیت پیشین را حفظ نخواهد کرد، یعنی مثل پایان قرن نوزدهم ــ که نمایشنامهٔ تازه‌ای از ایبسن می‌توانست سراسر قاره‌ای را تکان دهد. مسائل مهم مربوط به فرهنگ همگانی بیرون از تئاترها رهبری خواهد شد ــ در تلویزیون، اینترنت، نیایشواره‌های نوینی که به صورت الکترونیک برپا و بازی خواهد شد، یا از طریق جنبش‌های گسترده‌ای که در خیابان‌ها تشکیل شود.

اجرای زنده

اما این کل داستان نیست. شاید آرمانشهر دهکدهٔ جهانی الکترونیک، مثل همهٔ آرمانشهرهای پیشین خیالی باشد. رسانه‌ها و اینترنت به‌طور فزاینده‌ای همیشه و در همه‌جا موجود هستند، اما به برخی از نیازهای بنیادی که باید در اجرای زنده برآورد شوند، پاسخ نمی‌دهند. درواقع، تئاتر زنده، به‌دلیل تحول شتابندهٔ رسانه‌ها و انتقال فوری اطلاعات، تاحدی شکوفا خواهد شد. توجه داشته باشید که می‌گویم «اطلاعات» ــ و شاید می‌بایست می‌گفتم «داده‌ها» ــ و اصطلاح پیچیده‌تر «ارتباطات» را به کار نمی‌برم. رسانه‌ها بیشتر اطلاعات فراهم می‌کنند تا ارتباط. درحالی که اجرای زنده اغلب ارتباط برقرارکننده است تا اطلاعات‌دهنده.

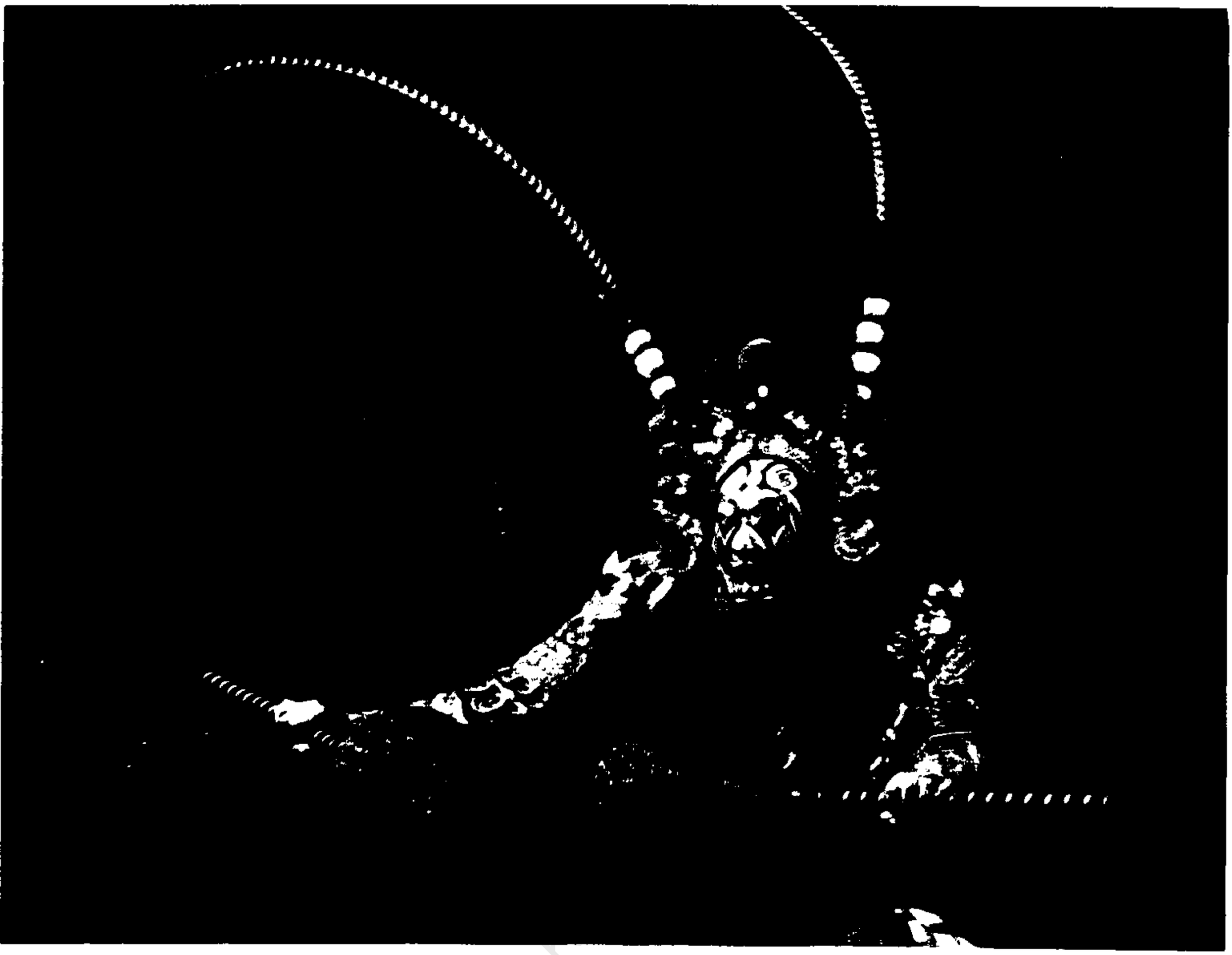
اجرای زنده را می‌توان به غیر تئاتر و اجراهای تئاتری تقسیم کرد. اولی دربرگیرندهٔ اجرا در زندگی روزانه، مراسم مذهبی، ورزش‌ها، و سرگرمی‌های همه‌پسند مثل کنسرت‌های موسیقی راک و بازی‌های داخل پارک‌هاست. سه نوع هم تئاتر زنده وجود دارد: برادوی، تئاتر بولوار و دیگر نمایش‌های عظیم تجاری؛ تئاتر غیرانتفاعی، تئاترهای برخوردار از کمک‌های مالی مثل تئاتر دولتی (Stad theater) در آلمان یا تئاترهای ناحیه‌ای در ایالات‌متحد؛ تئاتر تجربی و هنر اجرایی.

تئاتر تجاری از لحاظ مالی خودکفاست زیرا عملاً از همهٔ امکانات سرگرم‌کنندهٔ رسانه‌ها و اجراهای زنده بهره می‌گیرد. شوها و اجراهای تک‌نفری ستاره‌های سینما چه به صورت زنده یا روی نوار، دیسک لیزری و فیلم وجود دارد. به این معنا صنعت سرگرم‌کنندهٔ موسیقی پاپ هم از لحاظ اقتصادی و هم فنی پیشرفته‌ترین است.

سیستم تئاتر دولتی راهی است که در آن طبقهٔ متوسط به خود می‌گوید که این تئاتر «فرهنگی» و «مسئول» است. برنامه‌های نمایشی آن مبتنی بر آثار کلاسیک است اما بعضی کارهای تازه و هنرمندان تجربی بی‌دردسری را هم دربر می‌گیرد که به موقعیت رسمی نایل شده‌اند.

تئاتر تجربی و هنر اجرایی را، که من «آوان گارد معاصر» به حساب می‌آورم، مشکل‌تر می‌توان تعریف و توصیف کرد. بعضی از هنرمندان هنر اجرایی، تبدیل به ستاردهای بزرگ می‌شوند و گاهی

یرژی گروتوفسکی کارگردان لهستانی دربارهٔ هدف خود گفته است «ما امیدواریم که شکل قدیمی هنر را کشف کنیم، هنری که در واقع یک طریق معرفت است.» پایین، صحنه‌ای از *اکروپولیس*، اثر گروتوفسکی بر اساس نمایشنامهٔ استانیسلاو ویسپانسکی که در ۱۹۰۴ نوشته است.



ایزد شر در اجرای سال ۱۹۸۰
اپرای پکن از نمایش
شاه میمون ملکوت را
آشفته می‌کند.

ستارهٔ سینمایی نیز به کار در تئاتر تجربی ادامه می‌دهد. اما تئاتر تجربی و هنر اجرایی در اساس برای جمعی معدود و در محل‌های کوچک برگزار می‌شود.

با این همه، کارکردی بسیار مهم برعهده دارند. اجرای زنده از این نوع همچنان «خطرناک» است. منظورم از خطرناک آن نیست که اجراکنندگان ممکن است به خود آسیب وارد کنند بلکه این است که آنها جلو تماشاگران کار می‌کنند و درعین حال از درون اشتباه‌ها و شرایط پیش‌بینی ناشده چیزی را می‌سازند و کشف می‌کنند. اجرای زنده همچنین برخلاف رسانه‌های فراگیرتر مثل فیلم و ویدئو که پول زیاد می‌خواهد و حامیان مالی‌شان اغلب اهل خطر کردن نیستند، توانایی آن را دارد که در مضامین مخاطره‌آمیز یا «تابو»وار کاوش کند. و بالاخره اینکه، اجرای زنده در جلو و با حضور تماشاگران معدود امکان تجربهٔ جسمانی، عاطفی و مفهومی بین بازیگران و تماشاگران را می‌دهد. همین تجربهٔ حضور مشترک چیزی جایگزین‌ناپذیر است.

آیا این نوع تئاتر درآمدی خواهد داشت؟ مسلماً نه به اندازهٔ کافی. تئاتر تجربی زمانی از هیچ‌گونه حمایت عمومی یا رسمی برخوردار نبود. شاید آوان گارد تحت آن شرایط سرزنده‌ترین، خطرناک‌ترین و مهم‌ترین نوع تئاتر بود، زیرا تجربهٔ خود را مدیون کسی نبود مگر هنرمندان و تماشاگران بی‌واسطه‌ای که دست‌اندرکاران را آزاد می‌گذاشتند. البته، سانسور و چیزهای بدتر از آن همیشه تهدیدآمیز خواهند بود. اما چنین می‌نماید که جنبش‌های زیرزمینی همیشه راهی پیدا می‌کنند.

نیازی مبرم به تئاتر غیررسمی یا ضدرسمی احساس می‌شود. تئاتر رسمی ــ هرقدر هم که زیبا باشد ــ همیشه همین است، «رسمی». و در کارگاه‌های نمایشی ــ نزدیک‌ترین خویش تئاتر زنده ــ خنده کمیاب است، به‌ویژه خندهٔ تمسخرآمیز، کنایی، هجوآمیز و متمردانه. هیچ کلیسا، کنیسه، مسجد و معبدی هم تراژدی یأس‌آمیز و سرد یا شک‌ورزی ملحدانه را تاب نمی‌آورد. تئاتر رسمی یا شرکتی، روزنامه‌ها و رسانه‌های این چنینی و نیز مذاهب موردحمایت مالی دولت‌ها، همه نقد و چالش دائمی را ایجاب می‌کنند. لحن‌های اصلاحگرانهٔ ناباور، ریشخند، هجو، وحشت و لذت در تئاتر تجربی و هنر اجرایی وجود دارد. من امیدوارم که قرن بعد شاهد انبوهی از این گونه تئاتر باشد. ■

قاعده‌های شکستنی

ژان - پیر گینیانه

تنها در دههٔ ۱۹۸۰ بود که دست‌اندرکاران تئاتر افریقا به عنوان بخشی از جامعه موردپذیرش واقع شدند. بیشتر آنان مانند شاعر کنگویی، سونی لابو تانسی و تئاتر روکادو زولوی او، اولین‌بار بر صحنه‌های تئاتر اروپا به شهرت و افتخار دست یافتند. سپس بیش از همه در اثر رشد دموکراسی و گسترش آموزش، تئاتر در خاک افریقا ریشه دواند و کوشید تا در میان مردم جایی برای خود باز کند. این دگرگونی را می‌توان در شکوفایی و گسترش تئاتر کنش اجتماعی مشاهده کرد ـ شکلی از نمایش که در کشورهای مختلف به نام‌های گوناگون نظیر «تئاتر سودمند» در مالی و «تئاتر مناظره» و «تئاتر بحث و گفتگو» در بورکینافاسو شناخته می‌شود و به زبان محلی برای مردم عادی کوچه و بازار در روستاها و در مجاورت محلات کارگری به نمایش درمی‌آید. تئاتر کنش اجتماعی می‌کوشد طرز برخوردها را با مسائل ویژه‌ای همچون بهداشت، آداب و رسوم یا ارتباط با اموال عمومی (مثل چاه آب) دگرگون سازد.

پایین، اجرای نمایش برای آگاه ساختن کودکان خیابانی از خطرات ایدز. این نمونه کار تئاتر کنش اجتماعی با کمک سازمان پزشکان بدون مرز در کینشازا (پایتخت جمهوری دموکراتیک کنگو) به اجرا درآمده است.

نشانه‌های این دگرگونی را می‌توان در شمار فزایندهٔ امکانات آفرینش و اجرای نمایش نیز در سراسر قاره مشاهده کرد. تئاتر، مراکز خصوصی فرهنگی و جشنواره‌ها تلاش عمیق هنرمندان افریقایی را برای آفرینش تئاتری متناسب با جامعه، آشکار می‌سازد. این امر چه تأثیری بر منابع الهام هنرمندان آفریننده گذاشته است؟

در دههٔ ۱۹۸۰ مسائل سیاسی منبع اولیهٔ نمایشنامه‌نویسانی بود که می‌کوشیدند آنچه را که ورشکستگی سیاسی حکومت‌های افریقایی می‌دیدند توصیف کنند. نمایشنامه‌هایی همچون ***آنتونی تقدیرش را به من فروخت*** (۱۹۸۶) و ***خیابان مگس‌ها*** (۱۹۸۵) از سونی لابو تانسی، ***راز خدایان*** (۱۹۸۵) اثر زادی زاهورو برنارد، ***سنگ‌پشت آوازخوان*** (۱۹۸۵) از سنووو آگبوتا زینسو و ***ساواناى افسون شده*** (۱۹۹۰) و ***مرد دیوانه*** (۱۹۸۷) اثر نگارنده، بسیار مورد پسند مردم قرار گرفتند.

با فرا رسیدن دههٔ ۱۹۹۰، سیاست جای خود را به سه منبع مهم الهام دیگر سپرد: نمایش سنتی، آیین‌های مذهبی و هنر مردمی.

نمایش سنتی

جامعهٔ سنتی افریقا، جامعه‌ای است بسیار قانونمند و هر فرد با چنان گسترهٔ وسیعی از قواعد مذهبی، حرفه‌ای و عرفی روبه‌روست که درنهایت به این نتیجه می‌رسد که تنها قضاوت جامعه است که درست می‌نماید.

با این حال تقریباً همه‌جا این قواعد گریزگاه‌هایی فراهم می‌آورد که در آنها به فرد اجازه داده می‌شود تا از عرف جامعه، اغلب از طریق بازیگری، تخطی نماید. مثلاً در مالی، هدف کوتبا (Kotéba) شکلی از نمایش مردمی که سالی یک بار توسط جوانان به اجرا درمی‌آمد، این بود که به جوانان امکان داده شود تا به

تئاترِ کنش اجتماعی از میراث بازی‌های سنتی که هدف آن کمک به مردم برای رهایی از فشار قوانین است بهره می‌جوید.

صحنه‌ای از نمایش
آنتونی تقدیرش را به من فروخت
اثر نمایشنامه‌نویس کنگویی
سونی لابو تانسی به کارگردانی
دانیل مگیش (فرانسه).

انتقاد از بزرگترها بپردازند. درطول سال این تنها فرصتی بود که آنان می‌توانستند بدون احساس خطر دست به چنین کاری بزنند. جوانان می‌بایست نظرات خود را دربارهٔ جامعه بیان می‌کردند و بزرگترها وظیفه داشتند از مخالفت با آنان خودداری کنند. در این شکل از تئاتر، هر آنچه بر زبان می‌آمد فراتر از قانون بود.

در بورکینافاسو، بعضی از اجتماعات موسی (Mossi)، سالانه یک بار بازاری را در تمام طول شب برپا می‌داشتند. در این مدت همهٔ قوانین جاری به حال تعلیق درمی‌آمد و وقتی سپیده سر می‌زد همه چیز به حالت عادی بازمی‌گشت.

این دو نمونه، از آن رو که می‌توانند الگوهایی از نمایش، درام یا ضد درام ملی به‌شمار روند جالب‌توجه‌اند. بازیگران از اینکه نمایشی را بازی می‌کنند آگاه بودند، زیرا می‌دانستند که در زمانی معین قواعد تغییر می‌یابند. موفقیت امروز تئاتر کنش اجتماعی افریقا ریشه در بازی‌های سنتی از این دست دارد ...

اگرچه این شکل از تئاتر در امریکای لاتین به‌ویژه برزیل، توسط اوگوستو بوآل به وجود آمده و مورد آزمایش قرار گرفته است، اما شکل افریقایی آن حاصل یک جابه‌جایی و پیوند ساده از شکل آن در امریکای لاتین نیست. جامعهٔ افریقا چنان دگرگون شده است که ابزاری بایست یافت می‌شد تا سنت‌های قدیمی، اعم از افریقایی و غیرافریقایی که غالباً از زندگی واقعی روزمره به‌دورند، بتوانند با مردم محلی برای شرکت دادن آنها در توسعه ارتباط برقرار سازند. تئاتر کنش ملی افریقا در اهداف خود از تئاتر ستمدیدگان بوآل بسیار کمتر سیاسی است و تأثیرش ناشی از آگاهی عمیق آن نسبت به طرز تفکر کسانی است که خواهان ایجاد ارتباط با آنان است.

این شکل از تئاتر برای عموم مردم و اغلب بی‌سوادانی است که تنها هنگامی می‌شود به آنان نزدیک شد که دربارهٔ مسائل مهمی که در زندگی روزمره با آن سر و کار دارند، با ایشان گفتگو شود. بنابراین تئاتر کنش اجتماعی از زندگی مردم، آن‌هم از شکل ساده و ابتدایی‌اش الهام می‌گیرد.

چیره‌دستی آفرینندگان در اینجاست که پیش از آنکه تماشاگران شخصیت خود را جداگانه موردانتقاد قرار دهند، از همان ابتدا به سوی شناخت شخصیت‌های نمایش رانده می‌شوند. آنها این کار را

اجرایی از نمایشنامه‌نویس گینه‌ای، ویلیام ساسین به نام ***افسانهٔ حقیقت*** به کارگردانی فاسوسیبا (اهل گینه).

طی فرایندی انجام می‌دهند که جوامع سنتی توسط آن هر از گاه با شکستن سنت‌ها به صورت نوعی بی‌باکی در انتقاد از خود، جامعهٔ خویش را مورد سؤال قرار می‌دهند.

از نظر شکل، تئاتر کنش اجتماعی با پذیرش تکنیک‌های نمایشی هنرمندان سنتی نظیر گریوهای افریقایی ارتباط تنگاتنگی با مخاطبان خود برقرار می‌سازد. هدف از هر اجرا آفرینش فضایی است که جرأت گفتگو بین گروه‌های مختلف تماشاگران را فراهم سازد. این خود تماشاگران و تنها خود ایشانند که تصمیم می‌گیرند رفتار خود را تغییر دهند یا نه.

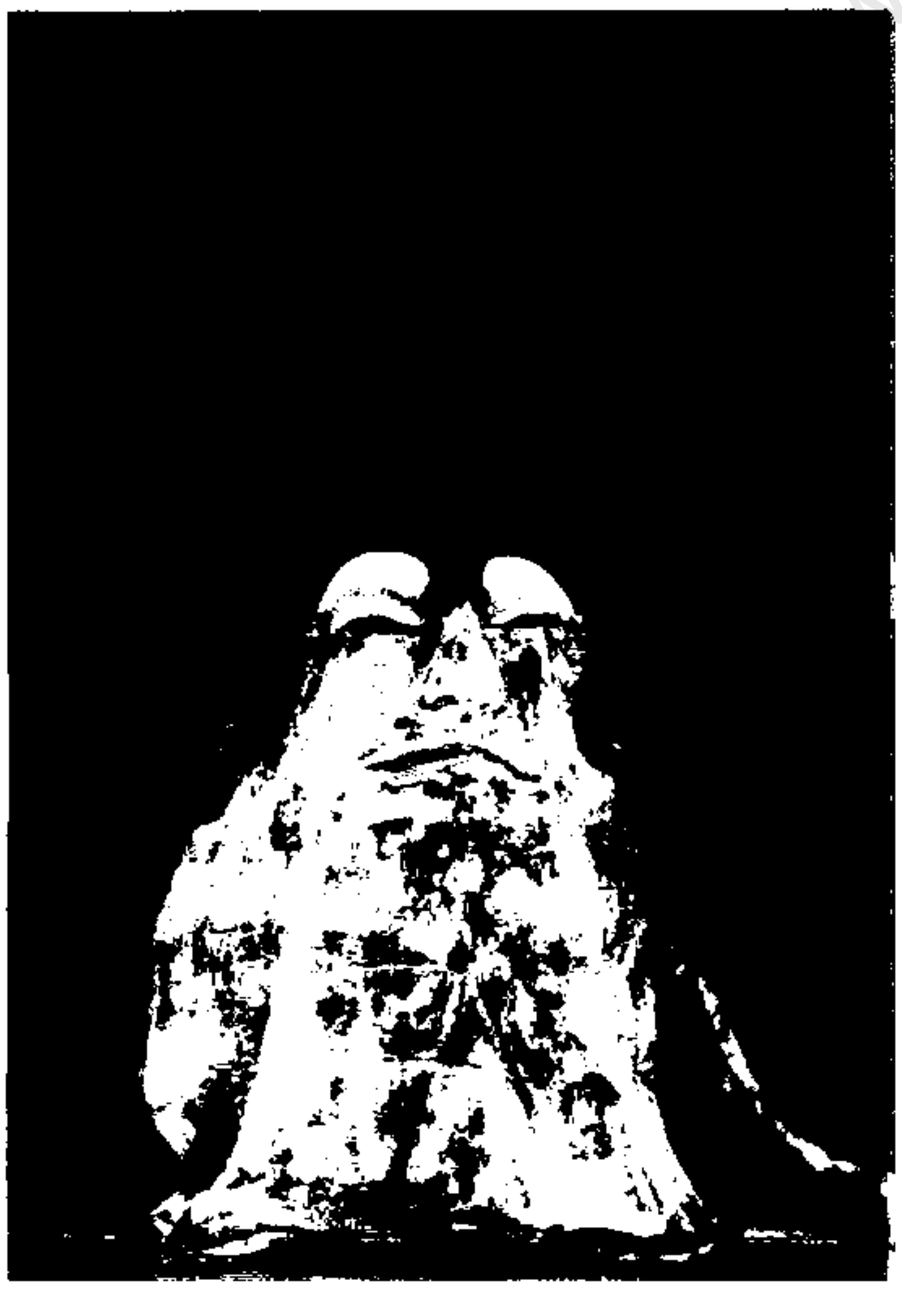
آیین‌های مذهبی

درعین حال ما شاهد پدیدار شدن گروه‌های مذهبی و رشد عرفان در مذاهب رایج ــ جان‌گرایی، مسیحیت و اسلام ــ هستیم. نمایش، به عنوان دریچه‌ای به زندگی نمی‌تواند در مقابل این جنبش‌ها بی‌تفاوت بماند.

پیش از هر چیز ما بازگشت به آیین‌های سنتی را مشاهده می‌کنیم. برای مثال، تئاتر به اصطلاح مذهبی در ساحل عاج یکی از راه‌های اصلی تجربه در تئاتر بوده است که باتوجه به مطالعات صورت گرفته دربارهٔ تکنیک‌های صحنه‌پردازی و آیین‌های مذهبی مردم باسا در کامرون، توسط ژاک شِرِر (Scherer)، و ورور لایکینگ (Werewere Liking)، گشوده شده است. از آن پس حضور آیین‌های مذهبی در تئاتر عمومیت یافته است. سونی لابو تانسی پیش از این در سال ۱۹۸۵ در مقدمهٔ ***خیابان مکس‌ها*** می‌نویسد، این نمایشنامه بر اساس نوعی از نمایش به نام کینگیزیلا (Kingizila) یا تئاتر شفاگر است که قدمتی به اندازهٔ دنیای کنگو دارد. زادی زاهورو برنارد همهٔ زیبایی تئاتر خود را بر اساس آیین مذهبی مردم بِت (Bete) در ساحل عاج قرار داده که نام دستهٔ بازیگران وی ــ دیدیگا (Didiga) ــ نیز از آنان گرفته شده است.

اما این برداشت‌ها به آیین‌های مذهبی سنتی محدود نمی‌شود؛ تئاتر از مذاهب وارداتی نیز الهام می‌جوید. مثلاً **کنسرت پارتی**، نوعی تئاتر عامیانه که در توگو و غنا اجرا می‌شود، شکل خود را از مراسم مذهبی کلیسای مسیحی آن کشورها گرفته است.

امروز بیشتر اجراهای بزرگ تئاتر افریقا از آیین‌های مذهبی در صحنه‌پردازی و بازیگری یا عین کلمات آیینی بهره می‌گیرند. به‌نظر می‌رسد که برای نفوذ در تماشاگران، استفاده از آیین‌های مذهبی اجتناب‌ناپذیر است. شاید علت موفقیت موآمبایی کالنگای (Mwambayi Kalengay)، از کشور زئیر



نمایش درخت *شگفت‌انگیز بائوباب* اثر ژان پی‌یر گن‌گانه که توسط تئاتر برادری اوآگادوگو (Ouagadougou، بورکینافاسو) به صحنه رفت.

اعضای گروه یماکوتتری (Ymako Teatri) از ساحل عاج در صحنه‌ای از نمایش ***افسانهٔ کایدارا*** به کارگردانی کلود ژناکورل و لوئیس مارکه. این نمایش براساس کاری است از آمادو همپاته با نویسندهٔ اهل مالی.

سابق)، در اثر ***پاسیون بر اساس پی‌یر پائولو پازولینی*** (La passion selon pier paolo pasolini) نیز در همین باشد. این نمایشنامه با واقع‌گرایی زیبنده‌ای زندگی بسیاری از واعظانی را که در شهرهای ما در رفت و آمدند بدون‌آنکه بدانیم آنان مردان سیاست‌اند یا مذهب، به نمایش می‌گذارد. از سوی دیگر در نمایشنامهٔ ***افسانهٔ حقیقت*** (Légende de vérité) اثر ویلیام ساسین که به کارگردانی فاسو سیبا (Fasou Siba) ، توسط تئاتر ملی گینهٔ بیسائو به اجرا درآمده، شیوهٔ لباس پوشیدن، آرایش و طراحی شباهت عجیبی به مراسم جن‌زدایی روستاها دارد.

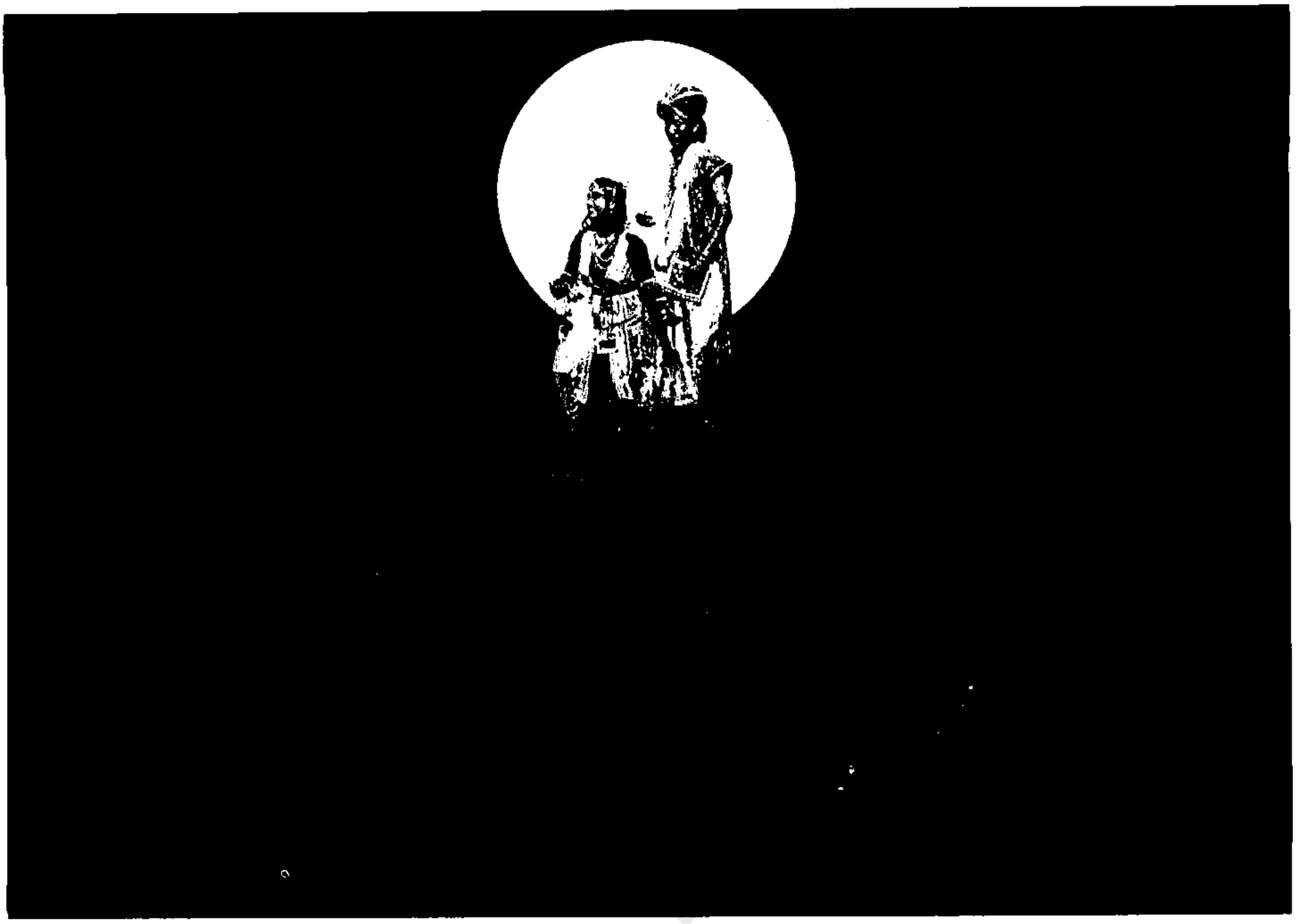
هنرهای سنتی

با این وجود، بیشتر نمایشنامه‌نویسان از داستان‌های عامیانه الهام می‌جویند.

از مجموع بیست نمایشنامه که در سال‌های ۱۹۹۶، ۱۹۹۷ در تئاترهای افریقا روی صحنه آمده است، بیش از نیمی از آنها بر اساس داستان‌های عامیانه بوده‌اند. برخی از نمایش‌ها نظیر **زینیمو** ... **زینیموزی** اثر آکونیو دولو، **خشم خارزار** اثر سلیمان کولی و ***وفاداری تازیانه‌خورده*** اثر حبیب دِمبِله، گرچه به استفاده از فضا و حرکت اهمیت بیشتری داده‌اند ولی به داستان‌های قدیمی بسیار نزدیک‌اند. آنها حاوی دو ویژگی مهم قصه‌های مردمی هستند: عنصر تخیل، آمیخته با نگرشی دربارهٔ دنیا که همواره نکته‌ای اخلاقی را ارائه می‌دهد. اثر همپاته‌با، نویسندهٔ افریقایی نیز کم‌کم به روی صحنه می‌رود.

تئاتر افریقا، در جریان استفاده از منابع عامیانه که برای ایجاد ارتباط مناسب‌ترند ــ زندگی مردم، نمایش‌های سنتی، آیین‌های مذهبی و داستان‌های عامیانه ــ به هدف خود دست یافته است: پیش از همه، شناساندن خود به آن دسته از تماشاگرانی که می‌خواهد به آنان نزدیک شود یعنی تماشاگر افریقایی. و این جای خوشوقتی است، زیرا با بیان عمیق‌ترین احساسات تماشاگران است که تئاتر افریقا به اعتبار خود دست می‌یابد و بخت آن را خواهد داشت که در آینده تماشاگران بیشتری را مجذوب خود سازد. ■

تئاتر عروسکی دانایی (Danaï) ، که متن نمایشنامهٔ آن عمدتاً از داستان‌های عامیانه گرفته شده است.



هنری در جستجوی ریشه‌های خود

رومن مایترا

راسلیلا، تصویر زیر، نوعی تئاتر سنتی، مذهبی است که از هند شمالی نشأت گرفته است.

تئاتر مردمی هند هنری ترکیبی است با مجموعه‌ای مرکب از مهارت‌های هنرمندانی که از راه خلق الگوهای کلامی، فضایی و دیداری، نمایشی کامل را بر صحنه ارائه می‌دهند. شکل‌های تئاتر مردمی مثل ***جاترا*** از بنگال، ***تماشا*** از ماهاراشترا، ***نوتانکی*** از اوتار پرادش، راجستان و پنجاب، ***باوایی*** از گجرات، ***یاکشاگانا*** از کارناتاکا، و تروکوتو از تامیل نادو، انواع گسترده‌ای از چهره‌پردازی، آواز، رقص، نمایش بی‌کلام، حاضرجوابی، بازیگری اسلپ‌استیک یا سبک‌یافته و حتی بندبازی را عرضه می‌کند.

این‌گونه تئاترهای مردمی بنابر حال و هوای هر منطقه، سبک گفتار، موسیقی، رقص، لباس، رفتار، شوخی، افسانه‌پردازی، بهره‌گیری از ضرب‌المثل و لطیفه‌گویی خاص خود را دارند. بازیگران، که بیشترشان بازیگران بااستعدادی هستند، مستقیماً با تماشاگران حرف می‌زنند ــ مشارکت تماشاگران

شکل‌های نمایش مردمی که ریشه در روستاها دارند، می‌توانند به تئاتر مدرن هند حرکت تازه‌ای بدهند.

ویژگی مشخص تئاتر مردمی هند است ــ و اغلب بدیهه‌پردازی می‌کنند. بازیگران آمادگی دارند تا حالات و حرکات متفاوت را با **هم ترکیب** کنند. گه‌گاه که گروه همسرایان دیالوگ خود را می‌خوانند، با شور زیر آواز می‌زنند و می‌رقصند. محصول کار نمایشی است که از نوعی آزادی شادی‌انگیز بیان ریشه می‌گیرد و در محیطی که اندیشه‌ها به‌آسانی انتقال می‌یابد، زمینهٔ تجربهٔ عاطفی کاملی را برای روستاییان پدید می‌آورد.

شکل‌های تئاتر مردمی قواعد صحنه‌پردازی و سبک‌های اجرایی خاص خود را دارند. صحنه‌آرایی غیرواقعگرایانه است و صحنه معمولاً از یک فضای خالی تشکیل می‌شود که بازیگران با استفاده از چهره‌پردازی خاص و نمادین و گام‌برداری حساب‌شده، بازیگری رقص‌گونه، و حرکات نمادین دست آن را ماهرانه در اختیار خود می‌گیرند. تغییر محل باحرکت و کلمات شفاهی القا می‌شود نه با عوض کردن دکور و اشیای صحنه.

تئاتر مردمی هند بسیاری از قواعد کلاسیک تئاتر سانسکریت را به ارث برده است. از *سوترادار* کلاسیک یا راوی، در بسیاری از تئاترهای بومی استفاده می‌شود، و *ویدوشاک* کلاسیک یا مسخره در مناطق مختلف تحت نام‌های مختلف چون ***کونانگی***، ***کومالی***، یا ***جوتان میان*** به چشم می‌خورد. دیگر شخصیت‌های قراردادی نمایش هم در مناطق مختلف دیده می‌شوند.

گرچه الگوها قدمتی دیرینه دارند ولی اجرای این نمایش‌ها به‌طور دلپذیری بدیع و کیرا هستند. چالش‌های عظیم و نمادی بین نیروهای خوب و بد، داستان‌های اسطوره‌ای و قصه‌های عشق‌های افسانه‌ای آمیخته به اظهارنظر دربارهٔ شرایط اجتماعی و سیاسی زمان هستند. درحقیقت یکی از دلایل عمدهٔ بقای نمایشنامه‌های مردمی ظرفیت آنها در انطباق دادن تدریجی مضامین کهن با روش‌های متحول زندگی و به طنز کشیدن اخرین رویدادهای محلی بوده است. گفتگوی زیر از نمایش *ناکال* (متعلق به پنجاب) که از ***تئاتر مردمی*** هند (۱۹۶۶) نوشتهٔ بالوانت کارگی گرفته شده نمونهٔ بارزی است از اغراق‌گویی، بازی با کلمات و حاضرجوابی.

بازرس: از کجا متوجه شدی که دزد آمده؟

زن: قربان سر شما بروم، شنیدم که کومهٔ علف پارس می‌کرد و دیدم که به طرف سگ می‌دود.

بازرس: آن وقت شما چه کردی؟

زوجه: عالیجناب، از رختخواب بیرون پریدم. فوری دامنم را جمع کردم و رختخواب را دور کمرم

پایین و صفحهٔ مقابل بالا. صحنه‌ای از نمایش ***مهابهاراتا***، حماسهٔ بزرگ هندی به کارگردانی راتون تیام.

پیچیدم.

بازرس: بعد چه اتفاقی افتاد؟

زوجه: خداوند یک دوجین بچه به شما مرحمت کند! بعد دیدم که حیاط خانه به سرعت از کنار دزد رد شد.

پینه‌دوز: (با نگاه زیرچشمی از پشت سر) عالیجناب این زن دارد از وحشت می‌لرزد. اگر اجازه بفرمایید. اگر اجازه بفر...

بازرس: بلند حرف بزن!

پینه‌دوز: به سر مبارک شما که ...

بازرس: خلاصه کن! بگو ببینم چی‌چی‌ات سرجاش نیست؟

پینه‌دوز: عالیجناب، نه یارد از گاوم به سرقت رفته، به‌علاوه کلاه سیاهم که ...

با فرو ریختگی فرهنگ سنتی و تأثیر فزایندهٔ رشد جامعهٔ صنعتی، تئاتر مردمی به‌تدریج سرزندگی و ویژگی هنری خود را از دست می‌دهد. تأثیر قدرتمند جهانی شدن، همراه با الگوها و ارزش‌های تهاجمی غرب، اثرات مخرب استعمار دویست‌ساله را که پیشتر فرهنگ‌های سنتی هند را از خاستگاهشان جدا کرده بود، به‌کلی متزلزل کرده است. شهرنشینی اسلحه‌ای قدرتمند ــ نظیر تلویزیون و سینما ــ در اختیار دارد که سایه‌اش را حتی بر تئاتر روستا هم افکنده است.

درعین حال بسیاری از کارگردانان هندی بر این باورند که شکل‌های نمایشی غرب برای نمایاندن آمال اجتماعی، شیوه‌های زندگی، الگوهای فرهنگی و به‌طور کلی، مشکلات مردم هند، شایستگی ندارند. هنرمندان هند، مثل همهٔ هنرمندان تئاتر در سراسر دنیا، علاقه‌مند به برقراری ارتباط نزدیک بین تئاتر و مردم هستند و این خود دلیل عمده‌ای است برای استفادهٔ بیشتر آنها از شیوهٔ سرزندهٔ تئاتر بومی.

موجب تأسف است که همکاری و مبادلهٔ قابل‌توجهی بین آداب و رسوم شهری و روستایی در تئاتر هند وجود نداشته است. گروه‌های مهمی در کلکته، بمبئی و دهلی در کار تجربهٔ این‌گونه تئاتر هستند، هرچند که تعدادشان نسبتاً اندک است. درنهایت، موفقیت کار آنها بستگی به انعطاف‌پذیری شکل تئاتری آنها دارد که بتواند در مقابل تهاجم پرقدرت سینمای تجاری و برنامه‌ها و سریال‌های تلویزیونی ایستادگی و با آنها همزیستی کند. ■

صحنه‌ای است از *تروکوتو*، تئاتر مردمی تامیل نادو در جنوب هند.

فراز و
فرودهای
تئاتر مدرن
ژاپن

قرن بی‌قرار شینگه‌کی

یوشیو اوهزاسا

برکه آب ، بالا،
نوشته و صحنه‌پردازی از گروه
تنکی گه کیجو.

بین تئاتر کلاسیک ژاپن و **شینگه‌کی** یا تئاتر مدرن که در نخستین سال‌های قرن بیستم تحت تأثیر تئاتر غرب پدید آمد تفاوت‌هایی اساسی وجود دارد. تئاتر کلاسیک که تنها توسط مردها اجرا می‌شود، تئاتری است موزیکال همراه با رقص، حال‌آنکه شینگه‌کی تئاتر گفتگو و کاملاً کلامی است.

شکل‌های سنتی تئاتر کلاسیک ژاپن، نُو، کابوکی، و بونراکو، کاملاً با یکدیگر تفاوت دارند و هر یک دارای تماشاخانه‌های خاص خود هستند، مثل تئاترهای نُو (*nôgakudô*) و کابوکی، و بونراکو (نوعی تئاتر عروسکی) که روی صحنه‌هایی با طراحی مخصوص به اجرا در می‌آید. پس از ورود شینگه‌کی، نیاز به تماشاخانه‌هایی به سبک غرب احساس شد که در آنها پرده بتواند جایگاه بازیگران را از محل تماشاگران جدا کند. در پاسخ به زیبایی‌شناسی سبک واقعگرا، زنان پس از قرن‌ها ممنوعیت، کم‌کم پا به صحنهٔ تئاتر گذاشتند.

از لحاظ نظری، نه تئاتر سنتی و نه تئاتر مدرن، که از نظر سیاسی به چپ تمایل دارد، از یارانه‌های دولتی بهره نمی‌برند. در ژاپن تئاترهای ملی وجود دارد ــ مانند تئاتر ملی کابوکی در توکیو (تأسیس ۱۹۶۹)، تئاتر ملی اوزاکا، تئاتر هنرهای سنتی، تئاتر نُو در توکیو و تئاتر ملی جدید که در سال ۱۹۷۷ برای اجرای باله و اپرا تأسیس شد ــ اما به غیر از تئاتر عروسکی اوزاکا، هیچکدام دارای گروه‌های همیشگی نیستند. هیچ آموزشگاهی نیز برای تئاتر ملی وجود ندارد.

در سال ۱۹۹۰ دولت، جامعهٔ حمایت از هنر و ادب را تأسیس کرد که بخشی از هزینه‌های مربوط به تئاتر، موسیقی و رقص را تأمین می‌کرد. این نخستین حمایت دولت از تئاتر بود. حمایت دیگری نیز از سوی دو شرکت قدیمی تئاتر به عمل می‌آید، یکی شوشیکو که سرمایه‌گذار نمایش‌های کابوکی است و دیگر شرکت توهو که همگام با شرکت‌های خصوصی دیگر هزینهٔ ساخت تئاترهای متعددی را تأمین کرده است.

تهیه‌کنندگان شوشیکو و توهو نمایشنامه‌های جداگانه‌ای را با قرار دادن بازیگران خود در کنار هنرمندان موفق تئاتر، سینما و تلویزیون، به اجرا درمی‌آورد که به آنها تئاتر تجاری گفته می‌شود. هدف اصلی از اجرای این نمایشنامه‌ها که با حضور ۱۰۰۰ تا ۲۰۰۰ تماشاگر به نمایش درمی‌آید، به دست آوردن سود است و بس.

این‌گونه تفکیک سنتی انواع تئاتر کاملاً دقیق

راست، دو ولگرد نمایشنامهٔ ***درانتظارگودو*** اثر ساموئل بکت در اجرای سال ۱۹۶۰ توکیو توسط گروه بوراگاکوزا(جامعهٔ ادبی).

نیست. برخی از بازیگران تئاتر کابوکی در تلویزیون و سینما، حتی در بعضی از فیلم‌های کمدی موزیکال امریکایی و بریتانیایی ظاهر می‌شوند. در سال‌های اخیر کمدی موزیکال‌هایی که به تقلید از غرب ساخته شده‌اند محبوبیت فراوانی یافته‌اند، به‌طوری که یک برنامهٔ نمایشی گاهی ده‌ها هزار تماشاگر را به خود جلب می‌کند و تا یک سال بر صحنه می‌ماند.

تاکارازوکا، مؤسسه‌ای معروف برای نمایش‌های کمدی موزیکال است که توسط زنان اداره می‌شود و نمایش‌هایی نظیر ***اوکلاهما***، ***من و دخترم***، ***گراند هتل*** و همچنین آثاری ژاپنی، براساس داستان‌های کمدی، مثل نمایش معروف ***گل‌سرخ‌های ورسای*** را اجرا می‌کند که میلیون‌ها تماشاگر را جذب کرده است. این مؤسسه با هدف جذب مخاطبان زن، هنوز هم طرفداران بسیاری دارد.

تولد دوبارهٔ شینگه‌کی

در دوران نظامیگری ژاپن، پیش از جنگ جهانی دوم، شینگه‌کی سرکوب می‌شد، به‌طوری که در تابستان ۱۹۴۵، فقط یک مؤسسه به نام بونگاکوزا (جامعهٔ ادبی) فعالیت داشت که در ۱۹۳۷ تأسیس شده بود. در طول آزادسازی ژاپن، شینگه‌کی به صورت یک تئاتر محبوب همگان، زندگی را از سر گرفت. کارگردانانی چون آئویاما سوگیساکو و سندا کورییا مؤسسه‌ای به نام هاییو- زا (تئاتر بازیگران) بر پا کردند که در سال ۱۹۴۶ ***کنساتسوکان***، روایت ژاپنی ***بازرس کل*** اثر گوگول را به صحنه بردند. مورایاما توموییوشی، پس از تشکیل دوبارهٔ گروه خود به نام شینکیوگه‌کیدان (Shinkyôgekidan)، که به اجبار آن را به هم زده بود، به عرصهٔ تئاتر بازگشت و در همان سال اجرایی از ***خانهٔ شادمانی*** اثر ولادیمیر فیودوروف را به صحنه برد. کوبوساکایه، یکی از نمایشنامه‌نویسان بزرگ شینگه‌کی، تئاتر هنر توکیو را با جمعی بازیگر، از جمله تاکیزاوا اوسامو، گشود و در همان سال با گرایشی نوین، ***خانهٔ عروسک*** ایبسن را به نمایش درآورد. عده‌ای از دست‌اندرکاران بزرگ تئاتر به حزب کمونیست (که به عنوان یک حزب سیاسی به‌تازگی سازمانی دوباره یافته بود) پیوستند و همچون دوران پیش از جنگ، وظیفهٔ خود دانستند که از طریق تئاتر به گسترش پیام حزب بپردازند.

در ۱۹۴۸ چهره‌های بزرگ شینگه‌کی، متعلق به پیش از جنگ به عرصهٔ تئاتر بازگشته بودند. بعضی از نمایشنامه‌های تازه، مثل ***شما این مرد را نمی‌شناسید*** نوشتهٔ میوشی جورو و ***در انتهای ابرها*** نوشتهٔ تاناکا شیکائو، به نمایش زندگی پس از جنگ پرداختند. برخی دیگر مثل ***غروب یک درنا*** کار کینوشیتا جونجی که توسط گروه بودو نوکایی به صحنه رفت و ***زندگی یک زن*** که به وسیلهٔ گروه بونگاکوزا به اجرا درآمد، جزو آثار کلاسیک برنامهٔ همیشگی تئاتر مدرن شدند.

سال ۱۹۵۰ نقطهٔ عطفی در تاریخ پس از جنگ بود. جنگ سرد بین ایالات متحد و اتحاد شوروی سابق به ژاپن هم کشانده شد. هنگامی که جنگ کره در همسایگی رخ داد، تعصبات ضد کمونیستی سینما و تئاتر را هم هدف قرار داد. یک گروه شینگه‌کی، به نام هاییو- زا، در سال ۱۹۵۴ تئاتری کوچک بنا کرد و در آن اجرایی از ***مجمع زنان*** اثر آریستوفانس را به صحنه برد. هنوز هم برای یک گروه شینگه‌کی

نامعمول است که تئاتری از آن خود داشته باشد و آنها اغلب برای اجرای نمایشنامه‌های خود تئاتر اجاره می‌کنند.

هنگامی که هاییو- زا در سال ۱۹۴۹، مرکز آموزشی خود را برپا ساخت، جایگاهی با اهمیت یافت و تعداد زیادی بازیگر برای گروههای دیگر پرورش داد. شیکی ـ گروهی که توسط آساری کییتا و کوساکا تاکِشی تشکیل شد ـ، به ارزیابی دوبارهٔ رویکردی پرداخت که از ابتدا بر سر تئاتر شینکه‌کی سایه انداخته بود و آن واقعگرایی الهام گرفته از استانیسلافسکی بود. این گروه در اجرای نمایشنامه‌های ژان ژیرادو و ژان آنوی تخصص داشت که در ژاپن کمتر به اجرا درمی‌آمدند. در ۱۹۵۵، گروه بونگاکو- زا (تئاتر ادبی) اجرای موفقی از ***هملت*** را به ترجمه و کارگردانی فوکودا تسونئاری به نمایش درآورد. نمایشنامه‌های شکسپیر بیش از هر نمایشنامهٔ دیگری در ژاپن به اجرا درمی‌آید. از نظر تعداد اجرا بر حسب نویسنده او در کنار نمایشنامه‌نویس کابوکی، کاواتاکه میلوآمی قرار می‌گیرد. عمق و تنوع کارهای او همیشه علاقه‌مندان به تئاتر را شیفتهٔ خود کرده است.

یکی از جنبه‌های با اهمیت شینگه‌کی در دوران پس از جنگ معرفی نمایشنامه‌های برتولد برشت و نظریات تئاتری او بود. ***ترس و نکبت رایش سوم*** برشت نخستین‌بار در ۱۹۵۳ توسط سندا کورییا با همکاری هاییو- زا یوسِیشو (مدرسهٔ هنر نمایش) اجرا شد. بحث دربارهٔ اندیشه‌های تئاتری برشت با مسئلهٔ بازسازی دنیای مدرن از طریق تئاتر، همراه بود.

در سال ۱۹۵۷، برای نخستین‌بار در تاریخ، یک گروه شینگه‌کی به نام بونگاکو- زا از بازیگران کابوکی در نمایشنامه‌ای از فوکودا تسونئاری (***آکِچی میدسوهیده***) بهره گرفت. در سال بعد، نخستین سفر تئاتر هنر مسکو به ژاپن تأثیری گسترده بر جای نهاد. این آغاز موجی از آمدن گروه‌های معروف خارجی بود که در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰ تحولی تازه یافت.

بینوایان، کمدی موزیکالی برگرفته از رمان ویکتور هوگو، که در سال ۱۹۹۷ در تئاتر امپریال توکیو اجرا شد.

دورهٔ زنان فرارسیده، نمایشنامه‌ای برای تئاتر تجاری که توسط گروه تاکارازوکا (که همه زن هستند) در توکیو به صحنه رفت.

تئاتر زیرزمینی

در دههٔ ۱۹۶۰، هنگامی که تظاهرات عظیمی علیه قرارداد امنیتی با ایالات‌متحد در جریان بود، گروه بونگاکو- زا با اجرای نمایشنامهٔ ***در انتظار گودو*** اثر ساموئل بکت، تئاتر پوچی را به ژاپن آورد. نمایشنامه به این اشاره داشت که آن دگرگونی عظیمی که مدت‌ها بخشی از افکار عمومی بوده است همانند گودو، پدیدار نخواهد شد ... در همین زمان تعدادی از نمایشنامه‌های بکت و اوژن یونسکو به نمایش درآمد که به نخستین اجراهای شینکه‌کی در بیرون از ژاپن منجر شد.

رویدادهای بهار ۱۹۶۰ نیز بر دنیای شینگه‌کی اثر داشت. گردانندگان گروه‌های مهمی چون هاییو- زا، بونگاکو- زا و مینگه‌ئی کم‌کم مورد چون و چرا قرار گرفتند و گروه‌های نوینی سربرآوردند که نسبت به گروه‌های پیش از خود نگرشی انتقادی داشتند. این دوران زمان تجربه‌گری عمیق و فعالیت خلاقه بود. تردید دربارهٔ سنت‌های باقی‌مانده با انتقاد از شینگه‌کی همراه شد.

هدف از این تجربه‌گری آفرینش تئاتری متفاوت با شینگه‌کی بود، و کار نوسازی در سال ۱۹۶۷ با اجرای کاراگومی (تئاتر موقعیت‌گرا) شکلی افراطی به خود گرفت. در همان سال گروه تنجوساجیکی در تلاش برای «توان‌بخشی تئاتر» دست به کار بی‌سابقه‌ای زد.

چهره‌هایی با آرایش بسیار مدرن اما به شیوهٔ کابوکی، روی صحنه ظاهر شدند و آوازهای پاپ ندا دادند که شینگه‌کی دیگر چیزی متعلق به گذشته است. در فضایی از آشفتگی مطلق، دنیایی از حماقت انسانی به تصویر کشیده شد. منتقدان که از دیدن تئاتری تا آن حد متفاوت شگفت زده شده بودند، فوری برچسب آنگورا (*Angura*، زیرزمینی) بر آن زدند.

هر گروه زیرزمینی ویژگی‌های خاص خود را دارد، اما همه در ضرورت نابودی برداشت سنتی از تئاتر و صحنه‌پردازی، در اهمیت نقش بازیگر، در پیش گرفتن رویکردی نوین به تئاتر نُو و کابوکی، در کنار گذاشتن واقعگرایی و دربارهٔ کاوش در ناآگاه انسان، اشتراک نظر دارند.

گروه تنجوساجیکی، با کارگردانی ترایاما شوجی، به تجربیات گستاخانهٔ فراوانی دست زد و در هر اجرا شیوهٔ استفاده از فضا و صحنه‌پردازی‌اش را تغییر داد. ترایاما، در سال ۱۹۷۵ برای اجرای *نوکو*، ***تئاتر خیابانی***، محلهٔ سوگینامی توکیو را به صورت صحنه‌ای پهناور درآورد، به زندگی روزانه ساختاری دراماتیک داد و مرزهای بین واقعیت و افسانه را از میان برد. کنش نمایشی همزمان در سی محل متفاوت روی می‌داد، و تماشای کل نمایش را برای تماشاگر ناممکن می‌کرد.

صحنه‌ای از کابوکی، یکی از شکل‌های سنتی تئاتر ژاپن، به کارگردانی اوکوری هانگان (۱۹۹۷).

رؤیاپردازان خرامان

از دههٔ ۱۹۷۰، نمایشنامه‌نویسان، کارگردانان و بازیگران جوان تحت‌تأثیر تئاتر زیرزمینی، گروه‌های کوچک متعددی تشکیل دادند که سرمشق خود را از گرایش‌های عمدهٔ تئاتر معاصر گرفته بودند. پرنفوذترین چهره‌ها عبارت بودند از تسوکا، که با بدبینی به بررسی نقاط ضعف ژاپن پرداخت، و هیگاشی، که مؤلف یک کمدی موزیکال بود به نام ***برادر کوچولوهای توکیو***. تئاتر زیرزمینی، تفاوت بین نویسنده، کارگردان و مدیر گروه را از میان برداشت، حرکتی که پیروی گسترده‌ای را در پی داشت.

جامعهٔ ژاپنی در دههٔ ۱۹۸۰ بسیار ثروتمند شد و کامیابی برخورداری از دومین اقتصاد بزرگ دنیا، پس از ایالات متحد، را تجربه کرد. دغدغهٔ بیکاری جوانان به کلی رخت بربست، و دلشوره دربارهٔ آیندهٔ اقتصادی به کلی از میان رفت. در چنین زمینه‌ای بود که نودا هایدکی با گروه «رؤیاپردازان خرامان» و کوکامی شوجی با گروه «صحنهٔ سوم» ظهور کردند.

یک وجه مشخص سبک آنها، غیبت هرگونه آدم «عادی» از صحنه بود. قهرمانان آنها جوانانی هستند با پس‌زمینهٔ اجتماعی نامعلوم. این نوع تئاتر ازلحاظ صحنه‌پردازی و زبان از شکلی به شکل دیگر می‌پرد. ویژگی تیره و بیان مرموز و تهدیدکنندهٔ تئاتر زیرزمینی را به کنار گذاشت و نمایش‌هایی سرشار از موسیقی و رقص را عرضه کرد که نت اصلی آن حساسیت بود. این شکل از تئاتر، بسیار متفاوت با شکل‌های شینگه‌کی و تئاتر زیرزمینی، انبوهی از تماشاگران جوان را از همهٔ طبقات به خود جذب کرد. گروه‌های بسیاری در این نوع تجربه‌گری سهیم شدند.

اما در دههٔ ۱۹۹۰، بیشتر گروه‌هایی که به این نوع تئاتر گرایش داشتند، فراز و فرودهای بسیاری را پشت سر نهادند. گروه رؤیاپردازان خرامان دیگر وجود ندارد. نمایشنامه‌نویسان مطرح این جنبش همه به زندگی و زبان روزانه بازگشته‌اند. این نشان نوعی بازگشت به تئاتر شینگه‌کی اولیه است. دوباره نمایشنامه‌نویسان مستقل به عرصه آمده‌اند، و نویسندگان جوان آثارشان را در اختیار گروه‌های جاافتادهٔ شینگه‌کی می‌گذارند. اینکه این نمایشنامه‌نویسان همچنان مستقلاً کار کنند یا نه، من احساس می‌کنم که تئاتر معاصر ژاپن یک بار دیگر در یک نقطهٔ عطف قرار گرفته است. ■

تئاتر روسیه به‌رغم دگرگونی‌هایی که در دوران حکومت شوروی از سر گذرانده همچنان بوتهٔ پرجوشی از شور جمعی است.

خانهٔ مشترک

آناتولی اسملیانسکی

ده روزی که دنیا را لرزاند
به کارگردانی یوری لیوبیموف در تئاتر تاگانکا مسکو (۱۹۶۵). این نمایش براساس کتاب جان رید، به همین‌نام، دربارهٔ انقلاب ۱۹۱۷ روسیه، تنظیم شده است.

درست صد سال پیش در رستوران نام‌آشنای «بازار اسلاو» شهر مسکو، ملاقاتی مشهور میان کنستانتین استانیسلافسکی (بازیگر و کارگردان تئاتر) و ولادیمیر نمیرووویچ ـ دانچنکو (نمایشنامه‌نویس و منتقد) روی داد.

آنان پس از هجده ساعت گفتگوی بی‌وقفه به توافق رسیدند که یک گروه جدید نمایشی تأسیس کنند. یک سال و اندی بعد تئاتر هنر مسکو (MKHT) متولد شد که نقشی تعیین‌کننده برای هنر نمایش روسیه در سدهٔ بیستم داشت و نیروی محرک آن بود.

تئاتر هنر مسکو تئاترهای بی‌شماری را پدید آورد و کارگردانان و بازیگران بسیاری را پرورش داد، و به‌علاوه، منتقدان و دگراندیشان هنری مشهوری را که رویکرد خاص خود را به تئاتر داشتند در دامان خود پرورد. نام‌های وسه‌وولود مایرهولد، یوگنی واختانگف، میخاییل چخوف، الکساندر تایروف، و در اروپا، نام‌های برتولت برشت، پیتر بروک و ژرزی گروتوفسکی، با پذیرش یا رد اندیشه‌هایی پیوند خورده‌اند که به بنیانگذاران تئاتر هنری مسکو در ابتدای سده تعلق داشت.

در دههٔ سی، حکومت شوروی از اندیشه‌های استانیسلافسکی ستایش بسیار کرد و بسیاری از کسانی که با رویکرد او مخالف بودند تصفیه شدند. با این همه این ستایش در واقع با نفی بنیان گروهی همراه بود که استانیسلافسکی خود را وقف آن کرده بود. در ابتدای دههٔ سی استالین به تئاتر هنری نام جدید «تئاتر هنر آکادمیک» (MKhAT) را داد که برای تمامی تئاترهای کشور به معنای آن بود که می‌بایست سبک شورویِ تئاتر هنری آکادمیک را الگوی خود قرار دهند.

رهبران انقلاب بی‌درنگ دریافتند که تئاتر می‌تواند یک جایگزین معنوی برای کلیسا که آنان بساطش را برچیده بودند باشد. جایز نبود که مکان‌های مقدس خالی بماند، بنابراین طی چند دهه، تا زمان فروپاشی اتحاد شوروی، الگوی تئاتر ـ کلیسا در شکل‌های گوناگون عمل می‌کرد. گرچه این

جایگزینی بی‌حرمتی به مقدسات بود اما به‌طور قابل‌ملاحظه‌ای مؤثر واقع شد.

در روسیهٔ شوروی، تئاتر هم جایگزینی بود برای پارلمانی که صرفاً به چیزی تزیینی بدل شده بود و هم جایگزینی برای کلیسایی که نیمه خفه شده بود. چندین نسل از کارگردانان و بازیگران و نیز تماشاگران، واکنشی شرطی را کسب کرده بودند، یعنی صرفاً برای سرگرمی به تئاتر نمی‌رفتند بلکه برای همدلی و هم‌آیینی به تئاتر می‌رفتند.

پنداشت نخبه‌گرایانهٔ هم‌آیینی (**سوبورنوست**) که در ابتدای سدهٔ بیستم در میان نمادگرایان روس بسیار رایج بود، جایگاهی دور از انتظار در جامعه یافت. تئاتر بدل شد به مکان یگانه و محوری هم‌آیینی روسی؛ به عبارت دیگر، به مکان یگانهٔ تماس زنده و خودجوش مردم با یکدیگر. کارگردانان و بازیگران تئاتر خود را خدمتگزاران کنش تئاتر کرده بودند، و انتظار تماشاگران تا بدانجا پیش رفته بود که تصور می‌کردند می‌توان زندگی را با یک نمایش اخلاقی دگرگون کرد.

به هنگام فروپاشی اتحاد شوروی، حدود ۶۰۰ تئاتر دولتی در کشور وجود داشت که هر یک ۲۵ تا ۱۶۰ بازیگر زن و مرد داشتند. در شهرها، این تئاترها معمولاً نزدیک کمیتهٔ محلی حزب یا خانهٔ فرهنگ تحت‌نظارت حزب قرار داشتند. مقام‌های دولتی حتی از لحاظ جغرافیایی نیز بر اهمیت تئاتر به منزلهٔ ابزاری ضروری برای هدایت «دست‌آموزان» تأکید داشتند.

اما در همان حال که اکثریت عظیمی از تئاترها رسالتی را که حزب برعهده‌شان نهاده بود وفادارانه

کنستانتین استانیسلافسکی (راست) و ولادیمیر نمیروویچ ـ دانچنکو در سال ۱۹۲۳. آن دو در سال ۱۸۹۸ «تئاتر هنر مسکو» را بنیان گذاشتند.

بر صحنهٔ تئاتر درام بلشوی، یوگنی لبدوف در نقش اسب خاکستری پیر داستان کوتاه تولستوی به نام *خولستومر*، و این داستانی است طنزآلود دربارهٔ سرنوشت انسان که از دید یک اسب تصویر شده است.

انجام می‌دادند، برخی از آنها ساز مخالف می‌زدند. اولگ اِفریموف، گئورگی تووستونوگف، یوری لیوبیموف و آناتولی اِفروس صرفاً به بازتاب گرایش‌های معمول تئاتر روس بسنده نکردند، بلکه کار خود را در قالب گروه‌هایی پیش بردند که همچون یک خانواده بودند و به‌گونه‌ای شکل گرفته بودند که پس از چند هفته از هم نپاشد بلکه سال‌های سال در کنار هم بمانند و به فعالیت مشترک آفرینش نمایشی بپردازند. این ویژگی ماندگار و همیشگی آن چیزی بود که در روسیه «تئاتر» خوانده می‌شد و هنوز هم خوانده می‌شود.

برای‌آنکه بتوان به تئاتر روسیه راه یافت باید در خانه‌ای مشترک سهیم شد و کل زندگی را وقف فعالیتی مشترک کرد. این همکاری هنری بلندمدت مستلزم مجموعه‌ای خاص از شرایط ساختاری و زیبایی‌شناختی و اخلاقی (که اهمیت کمتری از آن دو ندارد) است.

بحران

با فرا رسیدن آزادی، بزرگترین «معبدها»ی تئاتر ما درمعرض امتحان قرار گرفت. مرگ آناتولی اِفروس و گئورگی تووستونوگف تئاتر هنری و تئاتر تاگانکا را که از بزرگترین تئاترهای شوروی کمونیست بودند، دچار بحران کرد. پس از یک دورهٔ طولانی نزاع درونی، که در روزنامه‌ها بازتاب یافت، کرملین در مه ۱۹۸۷ تصمیم گرفت که تئاتر هنر آکادمیک را به دو بخش تقسیم کند. اولگ یِفریموف سرپرستی نیمی از تئاتر هنر آکادمیک و تاتیانا درونینا (بازیگر زن تئاتر)، ریاست نیم دیگری از آن را عهده‌دار شدند. این دونیم شدن به‌سرعت ویژگی ایدئولوژیک نیز یافت. نیمهٔ نخست تئاتر هنر آکادمیک نام چخوف و نیمهٔ دیگر، نام گورکی را بر خود نهاد.

اولگ افریموف می‌کوشید که «گروه دوستان» را دوباره زنده کند و به اصول بنیادی تئاتر هنر آکادمیک بازگردد. تاتینا درونینا، این زن جنگنده و توفنده که هیچ تجربه‌ای در زمینهٔ کارگردانی یا

www.KetabFarsi.com

مدیریت تئاتر نداشت، در اطراف خود نیروهای مدعی «میهن‌پرستی» را گرد آورد. این گروه حتی تصمیم گرفت که در نمایش‌های خود بر صحنهٔ تئاتر هنری گورکی از استالین ستایش کند. در پایان نمایشی که سرگئی کورگینیان آن را براساس نمایشنامه‌ای به قلم میخاییل بولگاکف به نام **باتوم** (*Batum*)، کارگردانی کرد، ژنرالی با لباس فرم سفید اندیشمندانه به دوردست‌ها می‌نگرد و مردم همچون تنی واحد سرمی‌کشند تا واژه‌ها و موسیقی سرود ملی منسوخ اتحاد شوروی را بشنوند: «استالین به ما آموخت با مردم صادق باشیم. او الهام‌بخش ما برای کار و موفقیت‌هاست.»

از معبد تا جایی برای سرگرمی

این دو بخش تئاتر هنری آکادمیک که هر دو در خیابان تورسکایا (Tverskaya) واقع‌اند تصویری دقیق از موقعیت تئاتر در روسیهٔ امروز ارائه می‌دهند. همین وضعیت در تئاتر تاگانکا روی داد. بازگشت لیوبیموف را در تئاتر تاگانکا جشن گرفتند و از او چون یک قهرمان استقبال کردند. جمعیت فریاد می‌زد: «بمانید! بمانید!»، برخی هم می‌گریستند. مسکو در بهار ۱۹۸۸ دوران سرخوشی و نشاط را از سر می‌گذراند. لیوبیموف در تئاتر تاگانکا ماند و نمایش‌هایی را که مدت‌ها ممنوع بود و نیز نمایش‌های دیگری چون **خودکشی** اثر نیکلای اِردمان، **دکتر ژیواگو** اثر پاسترناک و **جوان خام** اثر داستایفسکی را به صحنه آورد. اما کارها موفقیت‌آمیز نبود چون دیگر دیوار برلینی وجود نداشت، به دیگر سخن، لیوبیموف

در اعماق اثر ماکسیم کورگی
به کارگردانی
کنستانتین استانیسلافسکی و
ولادیمیر نمیروویچ ـ دانچنکو
در تئاتر هنر مسکو (۱۹۰۲).

دیگر برای مبارزه، چیزی در برابر خود نداشت. او به کشور دیگری بازگشته بود اما این نکته را بی‌درنگ درنیافت و تنها زمانی به آن پی برد که دیگر خیلی دیر شده بود. رقیب اصلی او هنرمندی از گروه خودش و یکی از شاگردانش به نام نیکلای گوبنکو (Guhenko)، بود. درگیری در تاگانکا در یک شکل اقتصادی بروز کرد، به عبارتی، درگیری بر سر تقسیم دارایی‌ها بود. اما همانند آنچه در تئاتر هنری روی داد، این درگیری نیز رنگ و بوی ایدئولوژیک به خود گرفت. نیکلای گوبنکو به کمونیست‌ها به رهبری ژیگانف نزدیک بود و خط سیری را طی کرد که دوستان بازیگرش به گونه‌ای کنایه‌آمیز آن را چنین تعریف می‌کردند: «از تاگانکا تا ژیوگانکا».

در چنین موقعیتی، به یاد آوردن آن‌روزهای تئاتر شوروی با حسرت همراه بود. تئاتر آن دوران هر چند به دلیل سانسور چلانده شد و به دلیل «پردهٔ آهنین» از پیشرفت‌های تئاتر جهانی به دور ماند اما در برجسته‌ترین نمایش‌های خود بیانگر زندگی معنوی جامعه بود. با یادآوری استانیسلافسکی می‌توان گفت که تئاتر آن دوران «کار زیادی انجام داد».

تئاتر روسیه در این شرایط نوین و نسبتاً آزاد اهمیت ویژهٔ خود را از دست داد. در کل، آن «ابر تئاتر» به تئاتری ساده بدل شد. این تنزل جایگاه بر تمامی جنبه‌های زندگی روشنفکران اثر گذاشت. تیراژ روزنامه‌ها و مجله‌های وزین ده و در برخی موارد تا صد برابر کم شد.

نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر و نویسندگان که زمانی خود را شبانان خوب مردم

گرگ‌ها و میش‌ها
اثر الکساندر آستروفسکی به کارگردانی پیوتر فومنکو (۱۹۹۷).

می‌دانستند دچار سردرگمی شدند. کتاب‌هایشان دیگر چاپ نمی‌شد و نمایش‌هایشان بدل شد به یک سرگرمی در میان سرگرمی‌های دیگر برای پر کردن اوقات فراغت.

این موقعیت درجهٔ دو یعنی تئاتر به منزلهٔ یکی از عناصر صنعت مدرن سرگرمی، برای دست‌اندرکاران تئاتر روسیه کاملاً چیز جدیدی بود. آزادی آفرینش هنری دیگر چیزی استثنایی و سودمند به شمار نمی‌آمد. همان‌گونه که به هوایی که استنشاق می‌کنیم عادت می‌کنیم، خیلی زود به این موقعیت جدید عادت کردیم.

یارانهٔ دولتی برای تئاتر دیگر حتی نیمی از هزینه‌ها را نیز پوشش نمی‌داد. تئاترهای مسکو برای ادامهٔ حیات در ساختمان خود کازینو و کاباره به راه انداختند. بسیاری از «بنگاه‌های نمایش تئاتری» (نامی که مقام‌های پیشین به طور رسمی بر تئاترها شوروی نهاده بودند) به بنگاه‌های تبهکارانهٔ نمایشی بدل شدند . تابلوی «در اینجا ارز معاوضه می‌شود» به شیوه‌ای کاملاً نمادین بر سر درِ بزرگترین تئاترهای مسکو نقش بست. درست همانند کل کشور که خونش را عوض می‌کرد، تئاترهای روسیه نیز چنین می‌کردند. اما در واقع به درستی درک نمی‌کردند که چه چیزی را با چه چیزی و به چه بهایی معاوضه می‌کنند. از دست دادن جایگاه اجتماعی و نیز از دست دادن آن احساس مقدس پیشگام بودن که در نهاد تمامی آفرینشگران روس بود، یکی از پیامدهای اصلی این معاوضه است.

بر سر چهارراه

طبقهٔ جدید، زیرساخت‌ها و ساختارهای خاص خود را ابداع کرد و آن چیزی را برگزید که در زبان روسی جدید «توسوفکا» می‌خوانند. توسوفکا واژه‌ای است کوچه‌بازاری که ترجمهٔ آن دشوار است و مترادف است با نمایش‌های مجلل و بزرگ، میهمانی‌های بی‌پایان تولد، هیاهوهای تبلیغاتی، سور و جشن‌ها، ابراز احترام‌های متقابل، پرگویی‌های بسیار و همهٔ لذت‌هایی که روسیهٔ منجمد دوران کمونیسم از یاد برده بود.

در مسکوی جدید توسوفکاهای سیاسی و مذهبی و «هنری» درهم آمیختند. افرادی یکسان از این جشن به آن جشن در رفت و آمد بودند. هنرمندان با کشیشان عالی‌رتبه و هجونویسان با مدیران کا.گ.ب دست دوستی دادند. رییس‌جمهور بهترین درودهای خود را نثار بزرگترین توسوفکاها کرد و بدین‌ترتیب گذار از نخبگان هنری دوران پس از شوروی به سبک جدیدی از زندگی را رقم زد.

تئاتر در این دگرگونی و گرایش نوین هم سهم برنده بود، هم قربانی و هم ثبت‌کننده. نمایش‌های «پروسترویکا»یی نخست برمبنای نظام «نشانه‌های وارونه» بر صحنه آمدند و همه چیز را وارونه کردند. نهادهای پیشین و قهرمانان پیر و خسته ــ رهبران انقلاب، دبیران حزب و گردانندگان کالخوزها ــ به نمایش درآمدند و ریشخند شدند. هنرپیشگان مشهوری که زمانی نقش لنین را بازی می‌کردند اینک در نقش تزار مقتول، نیکلای دوم ظاهر می‌شدند.

سپس شخصیت‌های جدیدی بر صحنه آمدند: «دختران بین‌الملل»، مأموران اهریمنی کا.گ.ب و قهرمانان جنبش مخالف. زبان ناب‌گرای دوران پیشین به همان سادگی از صحنهٔ تئاتر و پردهٔ سینما رخت بربست. بدن‌های برهنه و گفتار جسورانه بدل شدند به نمادهای آزادیی که به دست آورده بودیم. نقدهای دوران شصت و هفتاد سالهٔ پیشین شکل‌های این هنر نوین را چنین توصیف می‌کرد: «آمیزه‌ای متعفن از خون و مدفوع».

با ورود روسیه به اقتصاد بازار، تئاتر نیز شروع کرد به تصویر کردن ظهور انسان نوین، به دیگر سخن، بدل شدن ***انسان شوروی*** به «ثروتمند جدید» یا «روسی جدید». اغلب بسیار دشوار بود که بتوان موضوع مطالعهٔ هنری را از منابع انجام آن تمییز داد. واقع‌گرایی سوسیالیستی و «واقع‌گرایی کاپیتالیستی» برادران دوقلو شدند.

نوسازی

هرچند داده‌های آماری معتبری در دست نیست اما به‌سادگی می‌توان دید که بیشتر تئاترهای مسکو پس از دوران بحرانی ابتدای دههٔ ۱۹۹۰، دوباره از تماشاگر پر شده‌اند. کشور در حال خروج از مرحله‌ای بحرانی است و بهترین گواه این تحول استقبال پرشور تماشاگران طی دو سال اخیر بوده‌است. ظهور بازار آزاد به‌طور قطع بنگاه‌هایی کاملاً تجاری و نیز شکل‌های دیگری را که در سایر کشورهای اروپایی و ایالات متحد آشناست به وجود آورده‌است.

اما جالب‌تراینکه در روسیه نوعی تئاتر که حتی می‌توان آن را نه تئاتر خانگی بلکه تئاتر آیینی نامید هم‌چنان وجود دارد و به حیات خویش ادامه می‌دهد. در زیرزمینی در خیابان پووارسکایا و نه چندان دور از آن مکانی که استانیسلافسکی به همراه مِایِرهولد، استودیویی در ابتدای سده برپا کرد، «مدرسهٔ هنر دراماتیک» آناتولی واسیلیف به‌چشم می‌خورد. این مدرسه آزمایشگاهی تجربی برای تئاتر امروز است

www.KetabFarsi.com

که نه فقط به دلیل «تولید» سالانهٔ خود بلکه به صرف همین واقعیت که وجود دارد برای زندگی تئاتری مسکو حایز اهمیت و تعیین‌کننده است. آخرین کار واسیلیف، ***زاری‌های ارمیای نبی***، بیشتر با بازنمایی دینی و آیینی ارتباط دارد تا با تئاتر سنتی.

واسیلیف تنها نیست. در سن‌پترزبورگ، لِف دودین (Lev Dodin)، می‌کوشد سبک رپرتواری استانیسلافسکی را حفظ کند، سبکی که قادر است در برابر اوج نفوذ سرمایه‌داری متداول مقاومت کند. در میان تئاترهای نو، کارگاه پیوتر فومنکو از محبوبیت بسیاری برخوردار است. تئاتر دو کارگردان دیگر به نام سرگئی ینوواچ و کاما گینکا نیز از محبوبیت بسیار برخوردار است. نمایش‌های کاما گینکا در سالن کوچک تئاتر تماشاگر جوان مسکو (TlouZ) به صحنه می‌آید. این نمایش‌ها جستارهایی جدی است که به‌خوبی خلاقیت تئاتر نوین روسیه را نشان می‌دهد.

در ژوئن ۱۹۹۷ در تئاتر هنر، کنفرانسی بین‌المللی درباره «بازار اسلاو» برگزار شد، همایشی که بنیان‌های تئاتر روسیه در سدهٔ بیستم را گذاشت. در آن همایش تمامی کارگردانان بزرگ تئاتر روسیه و شماری از کارگردانان تئاتر اروپا و امریکا شرکت داشتند. آنان کوشیدند دستاوردهای تئاتر در سدهٔ حاضر و چشم‌اندازهای تئاتر در سدهٔ آینده را بررسی کنند.

من فکر می‌کنم عبارت فرمول‌وار لف دودین به بهترین‌وجهی این دستاوردها را بیان می‌کند. او الگوی تئاتر هنری در دورهٔ چخوف و استانیسلا فسکی را الگوی تئاتر خانگی یا به عبارتی تئاتر خانوادگی مبتنی بر دو بنیان می‌داند: ایده‌آلیسم مفرط (تا آنجا که تئاتر را به نوعی آیین بدل می‌کند) و یک حسابگری اقتصادی با روشن‌بینی تمام و کمال که در بافت اقتصاد بازار آزاد اجتناب‌ناپذیر است.

سدهٔ بیستم این دو بنیان را در روسیه بی‌اعتبار کرد: ایده‌آلیسم تاحد استالینیسم یا فاشیسم تنزل کرد. روشن‌بینی و بخردانگی اقتصادی نیز تاحد ساخت و پاخت‌های اقتصادی و کلبی‌مسلکانه تنزل کرد. قانون‌های بازار در جای‌جای تئاتر ما نفوذ کرد و آن را از معنا تهی ساخت.

ما هم‌اکنون به همان مسائل و موضوع‌هایی بازگشته‌ایم که در ابتدای سدهٔ بیستم مورد بحث بود. روسیه برای آغاز سده‌ای دیگر نیازمند یک «بازار اسلاو» دیگر است. اما آیا به راستی فقط تئاتر روسیه به چنین چیزی نیاز دارد؟ ■

زاری‌های ارمیای نبی اثر برگرفته از تورات به‌همین نام که آناتولی واسیلیف روی موسیقی ولادیمیر مارتینف تنظیم و کارگردانی کرد (۱۹۹۷).

تئاتر نوین عرب

غسّان مالح

پیشتازان برون‌نگرِ قرن نوزدهم صحنه را برای تئاتر معاصر جهان عرب آراستند.

بالا، نمایشنامه‌نویس لبنانی روژه عسّاف که در ۱۹۹۷ نویسندگی، کارگردانی و بازیگری نمایش *سَمَر* را انجام داده است.

در فوریهٔ ۱۸۴۸، تاجری بیروتی به‌نام مارون‌النقاش (۱۸۵۵ ـ ۱۸۱۷) در منزل شخصی خویش ترتیب اجرای نمایشی به نام ***البخیل*** را بر اساس نمایشنامهٔ ***خسیس*** اثر مولیر داد. وقتی پرده کنار رفت او در مقابل تماشاگران ایستاد و پیشگفتاری را دقیقاً به سبک اروپای قرن هجدهم و نوزدهم ایراد کرد. او به مردم خویش قول عرضهٔ سبک هنری جدیدی را داد، «تئاتر ادبی ... که در حکم طلای غربی در قالبی عربی خواهد بود». او افزود: «این سبک مشتمل بر دو نوع است: نمایش و موسیقی» وی گفت: «برای من خیلی آسان‌تر بود که با نمایش شروع کنم ولی تصمیم گرفتم که نوع دشوارتر را برگزینم ... چرا که بیشتر مورد تأیید تماشاگران است و آنان را خرسند می‌کند. اطمینان دارم که انتخاب درستی کرده‌ام ... و شما از این تئاتر بهره خواهید برد، چون به شما می‌آموزد ... رفتارهای صحیح را، و عقاید نیک را عرضه می‌کند، منزه می‌دارد و می‌پالاید.»

النقاش راه گسترش سبک اقتباسی خویش را که در ***البخیل*** هنوز مراحل تکوین خود را می‌گذراند در نمایش‌هایی برمبنای داستان‌های ***هزار و یک شب*** دنبال کرد و آنها را در تماشاخانه‌ای که به همین‌منظور بنا کرده بود، به صحنه برد. پس از مرگ او، برادرش نیکلاس و برادرزاده‌اش سلیم راه او را دنبال کردند و تئاتر فرانسوی را به عنوان منبع اصلی اندیشه‌ها و مصالح خود برگزیدند. اما در مواجهه با آن چه در نظر آنان ستایش کم درقبال تلاش‌هایشان به شمار می‌رفت، به مصر رفتند و در جنبش رو به شکوفایی نمایش مشارکت کردند.

در همین اثنا تاجری دیگر به نام شیخ ابوخلیل القبّانی (۱۹۰۲ ـ ۱۸۳۶) در دمشق به کاری مشغول بود که مارون‌النقّاش در بیروت آغاز کرد، هر چند برخلاف النقّاش، وی تبحری در زبان‌های خارجی نداشت و به خارج سفر نکرده بود. او احتمالاً *اجرای اپرت‌های* ایتالیایی را از طریق دستهٔ بازیگران سیار و نمایش‌های اجرا شده توسط بازیگران ترک تماشا کرده بود، ولی به‌طور کلی وی به شدت دارای ریشه‌ای در سنت محلی بود و منبع اصلی او ***هزار و یک‌شب*** به شمار می‌رفت.

القبانی تئاتر را در جامعهٔ عرب به صورت نوعی سرگرمی درآورد که عمیقاً ریشه در سنتی داشت که درعین حال آغوش خود را به افکار جدید و جهان خارج

گشوده بود. او ناکام ماند چرا که نیروهای محافظه‌کار با همراهی مقامات در استانبول بر ضد او به توطئه‌چینی پرداختند و از این همه روی نتابیدند تا فرمان برچیدن تئاتر او را گرفتند.

القبانی همچون سلیم‌النقاش و دیگر هنرمندان بیروت، دست از کار کشید و راهی مصر شد، جایی که مرد جوانی به نام یعقوب صنوع (یا ابونفاره، چنان‌که دوست داشت نامیده شود) جنبش تئاتر جدیدی را به‌راه انداخته بود. یعقوب صنوع در جوانی به اروپا اعزام شده بود، جایی که زبان‌هایی را فرا گرفت و اشتیاق تئاتری خود را بارور کرد. در بازگشت به مصر، با گروه‌های اروپایی مشغول به کار شد که نمایش‌هایشان بیشتر اپرت و فارس بود و او به تقلید از آنها پرداخت. سپس ضمن به کار گرفتن این دو شکل غربی نمایش به جنبه‌هایی از سنت محلی روی کرد که منجر به گسترش نمایش موزیکال می‌شد. شخصیت‌های وی عمیقاً ریشه در تار و پود اجتماعی داشتند و زبان گفتگوی عربی پرنوسانی را که به کار می‌بردند متعلق به زندگی روزمره بود. در آثار صنوع طلای غربی و قالب عربی به خوبی درهم می‌آمیخت، هر چند گه‌گاه معلوم نمی‌شد که کدام‌یک طلا و کدام قالب است. متن نوشته شده، شکل و چهارچوب صحنهٔ ایتالیایی در حکم نوآوری‌های ملهم از غرب بودند، ولی تمامی چیزهای دیگر عمیقاً ریشه در سنت همه‌پسند مردمی داشتند.

صنوع ده‌ها نمایشنامه نوشت که اکثر آنها توسط خود او به عنوان بازیگر اصلی، کارگردان، تهیه‌کننده و سوفلور بر صحنه رفت. غالب نمایش‌های او مربوط به مسائل روز و گاهی دارای مایه‌ای از طنز بود. بعضی دارای مایهٔ سیاسی شدیداللحنی بود که دشمنانی را برای او به وجود آورد و اسباب رنجش برخی از دوستان سابق و حامیان او از جمله شخص خدیو را فراهم ساخت. تئاتر او تنها دو سال تا هنگامی که توسط مقامات برچیده شد توانست به حیات خود ادامه دهد.

سایه‌بازی

در سرزمین‌های دیگر، شکل‌های سنتی نمایش عربی در تونس، الجزایر و مراکش محفوظ باقی ماندند. در هر سه کشور تئاتر سنتی سایه‌بازی فعال بود. در الجزایر در ۱۸۴۸، اجرای یکی از شکل‌های این تئاتر، با شخصیت هجایی‌اش که «قره‌گوز» (چشم سیاه) نامیده می‌شد، به دلیل مضامین سیاسی ضد فرانسوی آن توسط مقامات فرانسوی ممنوع شد. علاوه بر قره‌گوز، سایه‌بازی در مراکش و تونس دارای شخصیتی به نام راوی بود، که به نقل حکایات همراه موسیقی می‌پرداخت. در مراکش مراسم «عاشورا» همراه با اجرای نمایش‌هایی بود که به نمایش‌های مذهبی قرون وسطی شباهت داشت. شکل‌های نمایشی غربی، بجز عروسک‌بازی سیسیلی، بعدها به کشورهای شمال غرب افریقا راه یافت و تأثیر تئاتر غرب تنها زمانی شروع شد که دسته‌های سیار مصری، حداقل نیم قرن پس از النقاش، القبانی و صنوع، عازم تونس، الجزایر و مراکش شدند.

تا اواسط قرن بیستم، دست‌اندرکاران تئاتر نسل در پی نسل کار خود را از همان جایی ادامه دادند که پیشتازان فرو گذاشته بودند. محصول نهایی همیشه از ذوق و زبان محلی پیروی می‌کرد که به‌رغم تأثیر روزافزون فاصلهٔ مکانی که توسط چهارچوب ایتالیایی صحنه‌آرایی داخل سالن تحمیل می‌شد، هنوز پرقدرت بود ــ نمایش‌های سنتی پیشین معمولاً در فضای باز به اجرا درمی‌آمد.

بسیاری از ترجمه‌ها برگرفته از آثار نمایشنامه‌نویسان اروپایی، همچون راسین، کورتی، شکسپیر، شریدان و گولدونی بود. اکثر این آثار اقتباس‌هایی بودند که در آنها مترجمان و کارگردان‌ها به «اصلاح» مطلب یا تطبیق آن با سلیقهٔ محلی پرداخته بودند. به عنوان مثال ***رومئو و ژولیت*** به ***فدائیان عشق*** تبدیل شده، سرانجامی شاد داشت و آکنده از آواز و موسیقی بود. در خلال این دورهٔ پربار، افراد حرفه‌ای تئاتر عربی، سنت جهانی نمایش را متعلق به خود می‌دانستند، آن را آزادانه به کار می‌گرفتند و غالباً برحسب نیاز خود شکل می‌دادند. شاید آن هنگام در جهان عرب تعداد تئاترها به‌ازای سرانهٔ جمعیت بیش از امروز بود، و فعالیت شدید تئاتری موجب گسترش علاقه و بحث دربارهٔ هدف‌های نمایش و شکل‌هایی شد که تئاتر عربی باید به خدمت می‌گرفت.

جورج ابیض (۱۹۶۲ ـ ۱۸۸۰)، در تاریخ تئاتر عربی این دوره چهره‌ای با اهمیت بود. او به‌خاطر سبک و زبان روان ادبی اقتباس‌هایش از نمایشنامه‌های غربی، به‌ویژه آثار کلاسیک فرانسه که به‌زودی تبدیل به نمایش‌های عربی شد، شهرتی فراگیر داشت. او در نتیجهٔ آموزشی که در خارج گرفته بود و بر انتخاب نمایشنامه‌هایش

رؤیایی در یک شب نیمه تابستان **اثر ویلیام شکسپیر به کارگردانی خالد جلال (مصر).**

تأثیر می‌گذاشت و هم‌چنین با سبک بازیگری اغراق‌آمیز خود، تئاتر عربی را از تماشاگران سنتی‌اش دور و به جمع فرهیخته‌تر و هوشمندتر نزدیک کرد.

در بخش اعظم نیمهٔ نخست قرن بیستم، دو نوع نمایش در تئاتر عرب موجود بود. در یک سو ترجمه‌های ادبی «جدّی» نمایشنامه‌های غربی و تصنیفات «ادبی» اساساً عربی بود و در سوی دیگر کمدی‌های موقعیت، فارس‌ها و نمایش‌های موزیکالی بودند که خوراک روزانهٔ تئاتر تجاری را فراهم می‌کردند. تا اواسط دههٔ ۱۹۵۰، به استثنای موارد نادری همچون توفیق‌الحکیم، استعدادهای خلاق اندکی در عرصهٔ تئاتر عرب فعالیت می‌کردند. اما تجربیات بسیاری، به‌ویژه در مصر که مؤسسهٔ عالی هنرهای نمایشی و بنگاه تئاتر ملی در آن تأسیس شده بود، به دست آمد.

نیاز به نوگرایی

از اواخر دههٔ ۱۹۵۰، با گسترش گونه‌ای از نمایش اجتماعی که توانست در بیداری وسیع‌تر اجتماعی - سیاسی سهیم باشد، دوران نوینی در تاریخ تئاتر مدرن عرب آغاز شد. تمامی دنیای عرب با ایجاد مؤسسات دانشگاهی و فرهنگی و نیز از طریق مبادله با جهان خارج و بروز واکنش دربرابر چالش‌های آن، به ضرورت نوگرایی پاسخ داد.

پنجم ژوئن ۱۹۶۷ و شکست در جنگ شش‌روزه برای بسیاری از اعراب لزوم شفافیت و ثبات سیاسی، دموکراسی، مباحثه و گفتگو، تحلیل عینی و رهایی از لفاظی را به همراه آورد. چنین تصور می‌شد که نمایش می‌تواند در این فرایند با الهام‌گیری و تقویت هویت ملی بی‌آنکه مانعی در تأثیرات فرهنگ خارجی باشد، سهمی ایفا کند. از تقلید مستقیم نمایش‌های غربی پرهیز می‌شد، اما ترجمه و همانندسازی هم مورد تشویق قرار می‌گرفت و هم رواج داشت.

در کشورهایی همچون مصر، سوریه، لبنان و عراق، مجله‌هایی ویژهٔ نمایش شروع به انتشار کردند، تئاترهای ملی یا موردحمایت دولت رشد یافتند و گروه‌های تئاتر ملی تشکیل شدند. هنرمندان به خارج فرستاده شدند و گروه‌های خارجی به گرمی مورد استقبال قرار گرفتند. در دانشگاه‌ها نمایش دانشجویی با اقبال مواجه شد. ورود تلویزیون برای دست‌اندرکاران منبع درآمد افزون‌تری را به همراه آورد که موجب تحکیم بیشتر موقعیت اجتماعی و مالی آنان شد. موافقتنامه‌های همکاری فرهنگی با کشورهای دیگر، به‌ویژه با ممالک سوسیالیستی فتح باب مهمی برای مطالعهٔ هنرهایی همچون نمایش عروسکی، باله، رقص محلی، موسیقی، بازیگری، کارگردانی و فیلم‌سازی بود. به‌طور کلی، دههٔ ۱۹۶۰ زمان فعالیت شدید در عرصهٔ هنرهای نمایشی نه‌تنها در مصر که در نقاط دیگر جهان عرب بود.

از شخصیت‌های بارز شکوفایی دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، نعمان عاشور، یوسف ادریس، الفرد فرج، میخائیل رومان و محمود دیاب، همه نمایشنامه‌نویس بودند و در مصر قلم می‌زدند؛ روژه عسّاف و نیدال أشقر (به‌ترتیب بازگشته از فرانسه و انگلستان)، یعقوب شدراوی (بازگشته از مسکو) و برادران رحبانی (پیشتازان احیای اپرت در لبنان و جهان عرب) اهل لبنان بودند؛ و سعدالله ونوس (بازگشته از قاهره و پاریس) و رفیق صبان (بازگشته از پاریس) که در سوریه فعالیت داشتند و یوسف العانی که در عراق فعال بود.

مشارکت تماشاگران

همهٔ این نمایشنامه‌نویسان تئاتر را به‌عنوان نیروی سیاسی و اخلاقی قلمداد می‌کردند و درپی ایجاد تئاتری خوب براساس سنت بودند که فاقد درون‌نگری یک‌جانبه باشد. یوسف ادریس در فراخوانی برای ایجاد «یک تئاتر مصری» چنین استدلال می‌کرد که اغلب نمایش‌ها در لباس، گفتگو، شخصیت‌ها و موقعیت‌های نمایشی مصری هستند ولی در ساختار و سبک غربی‌اند. او طرفدار بازگشت به السامِر که ترکیبی از هم‌سرایی تکنفره، راوی، آوازه‌خوان و دلقکی، همچون دلقکان آثار شکسپیر به‌شمار می‌رفت، بود. او به تنهایی یا با یک دستیار و شاید یک رقصنده که در دایرهٔ تماشاگران اطرافش قرار می‌گرفت، به کار نمایش می‌پرداخت.

ادریس می‌گفت که *السامر* همواره به جوهر نمایشی دست پیدا می‌کرد، به این معنا که همهٔ آدم‌های حاضر، چه بازیگر و چه تماشاگر، به یکسان در کنش نمایشی شرکت فعال داشتند. «اگر کنش نمایشی مستلزم رقص باشد، همه باید برقصند؛ اگر به آواز نیاز داشته باشد، همه باید آواز بخوانند. فرستنده و گیرنده، بازیگر و

برداشتی نمایشی از *جنایت و مکافات* فیودور داستایفسکی، به کارگردانی فرید الزهیری (یمن).

صحنه‌ای از اجرای یک نمایشنامهٔ تاریخی در مصر.

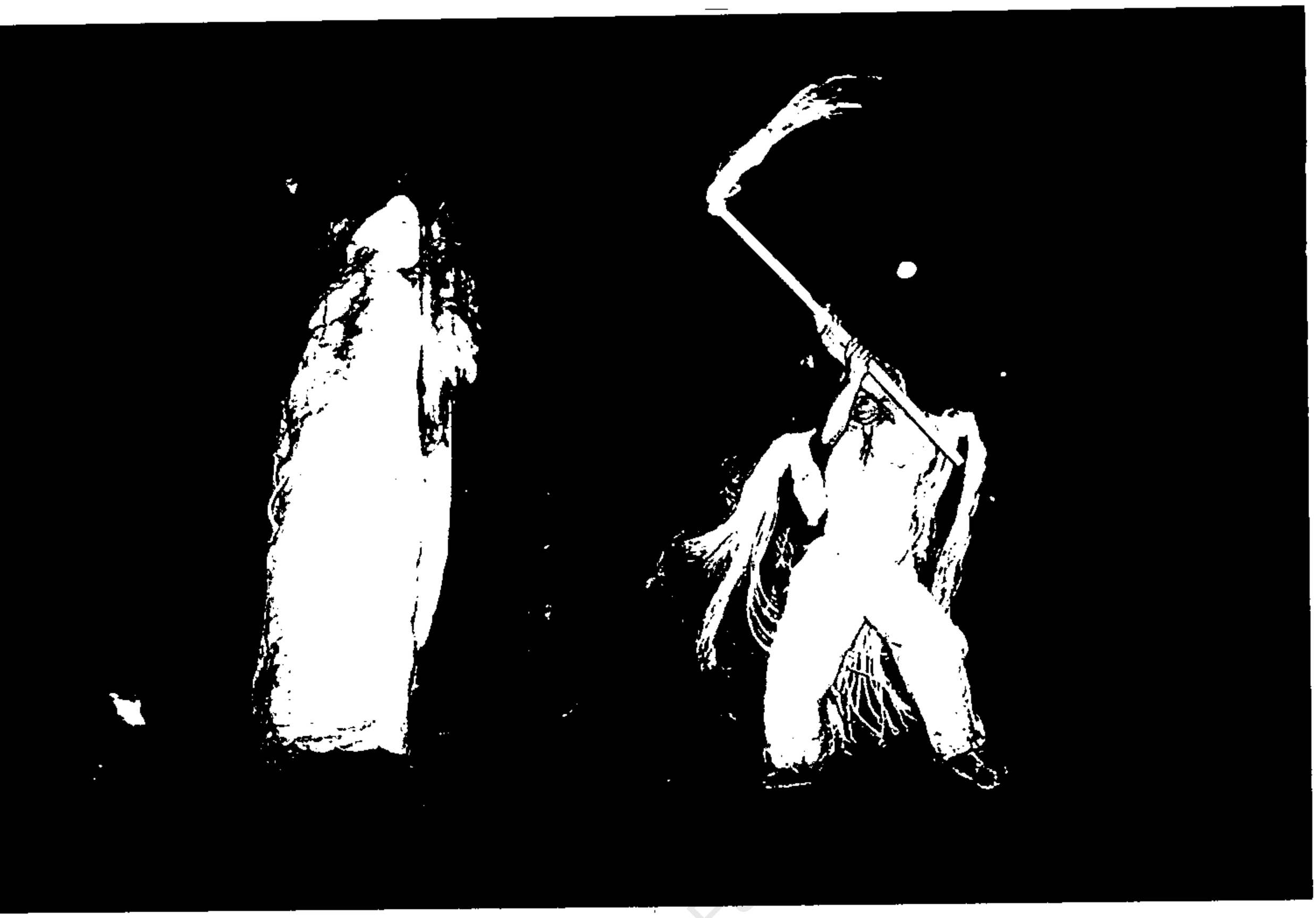
تماشاگر، باید یکی شوند؛ هر دو پیام می‌فرستند و می‌گیرند.» اجرا باید براساس متن باشد ولی باید به بدیهه‌گویی بیشتر بازیگر و تماشاگر اجازهٔ بروز داد. شکستن حصار بین صحنه و تماشاگر مشخصهٔ نیایشواره‌های مصر و بین‌النهرین، تئاتر کلاسیک یونان، تئاتر دورهٔ شکسپیر و البته تئاتر معاصر غرب و شرق است. ادریس بر این همه واقف بود ولی تنها به مشارکت تماشاگر به عنوان شیوه یا وسیله‌ای صرف نپرداخت؛ او آن را برای تأثیر بیشتر کل نمایش و بیان جهل و خرد جمعی اجتماع به کار می‌گرفت.

چندسالی پس از آنکه ادریس به عرضهٔ نظریهٔ خود در خصوص *السامر* پرداخت و عملاً آن را در نمایش *الفرافیر* به کار برد، سعدالله ونوس (۱۹۹۷ ـ ۱۹۴۰) کتاب ***بیانیه‌های تئاتر نوین عرب*** را منتشر ساخت، که در آن همچون ادریس، ولی شاید با شدتی بیشتر، بر عمومیت یافتن مطلب و رابطهٔ بین عامهٔ مردم و صحنه تأکید کرد. او چنین نوشت که هدف غایی از اجرای نمایش «برون آمدن از لاک‌هایمان، متحد شدن در یک گروه، و آگاهی به سرنوشت مشترکمان به عنوان یک گروه، و قوانین حاکم بر آن سرنوشت است».

ونوس ترجمانی از اندیشه‌های خود را در قالب نمایشنامه ***تفریحی شبانه برای پنجم ژوئن***، که نقطهٔ عطف بزرگی در فعالیت او به شمار می‌رفت، اظهار داشت. در این نمایش خط حائل بین بازیگران و تماشاگران کم‌کم از میان می‌رود تا جایی که کارگردان / بازیگر با ترس و حیرت فریاد برمی‌آورد: «حالا قضایا به کجا می‌رسد؟ این دیگر تئاتر نیست، میدان عمومی است!» و این دقیقاً همان چیزی است که ونوس به دنبال آن بود: تبدیل صحنهٔ تئاتر به میدان عمومی، صرف‌نظر از تبعات آن، که در نمایش، بازداشت همهٔ تماشاگران توسط مقامات پلیس است.

ونوس از روش نمایش در نمایش در چندین اثر از کارهای بعدی‌اش و غالباً با استفاده از «نقّال قهوه‌خانه» بهره گرفت. او تاریخ را به‌طور همزمان از طریق چشمان نقالان و شنوندگان کشف کرد که هر دو در حکم تماشاگری داخل و خارج از نمایش در نمایش‌اند. او مایل به ایجاد این نوع گفت و شنود بود که وی آن را «تئاتر سیاسی» می‌نامید، تئاتری که از بسیاری جنبه‌ها هم در حکم تئاتر محض و هم تئاتر سرگرم‌کننده است.

بیشتر آن‌چه ونوس از آن جانبداری می‌کند، ممکن است یادآوری برشت، پیسکاتور، پیتر بروک یا پیتر وایس باشد، ولی اکثر کارهای او آثار سه پیشتاز بزرگ تئاتر عرب یعنی النقاش، القبانی و صنوع را نیز به یاد می‌آورند. ونوس مکرراً ما را به توجه به سوی آنان فرا می‌خواند، چرا که حس می‌کند، آنها نمایندهٔ رویکردی برون‌نگرانه به تئاتر هستند. ■



تئاتر ستمدیدگان

آوگوستو بوآل

بالا، صحنه‌ای از یک تئاتر خیابانی که کمپانی لوزدی لالونا در بوگوتا (کلمبیا) آن را ترتیب داده است.

برخی به تئاتر مشغول‌اند چون تئاتر حرفه، هنر و ذوق آنان است. اما همهٔ مردان و زنان روی زمین تئاتری در خود دارند، یعنی تئاتر طبیعت دوم آنان است.

هر یک از ما در درون خود یک بازیگر ــ یعنی کسی که نقش بازی می‌کند ــ و یک تماشاگر ــ یعنی کسی که نقش بازی شده را می‌نگرد ــ دارد. ما این توانایی را داریم که خود را در حین انجام کارها نگاه کنیم. جانوران دیگر حتی بازتاب خود در آینه را به جا نمی‌آورند و بنابراین از این بازتاب برای تغییر و اصلاح ظاهر خود بهره نمی‌گیرند. گربه به آینه نگاه نمی‌کند تا سبیل‌اش را مرتب کند و شیر در آینه یال خود را شانه نمی‌زند. اما ما انسان‌ها حتی بدون آینه نیز قادریم خود را در حین نگاه کردن ببینیم.

ما فقط بازیگر و تماشاگر خود نیستیم، بلکه نمایشنامه‌نویسی هستیم که متن خود را یعنی آن بخش از گفتگوهای صحنه‌هایی را که در آن قرار داریم می‌نویسد. صحنه‌آرایی هستیم که لباس‌ها را بسته به مکانی که در آن هستیم (خانه، محل کار، هنگام فراغت) انتخاب می‌کند و نیز کارگردانی که بازی‌هایمان را به صحنه می‌آورد.

بنابراین هر انسانی به‌تنهایی یک تئاتر کوچک است. به دیگر سخن، او تمامی نقش‌ها را ایفا می‌کند و تمامی کارها را انجام می‌دهد. «تئاتر ستمدیدگان» بر همین اندیشهٔ سادهٔ تئاتر مقدماتی استوار است، تئاتری که ما همگی در آن حضور داریم، حال چه آموزش تئاتر دیده باشیم و چه ندیده باشیم.

روی صحنه، بازیگران هیجان‌ها و شور و شوق‌ها را تجربه می‌کنند، درست همان‌گونه که ما در زندگی واقعی می‌کنیم. ما در زندگی واقعی اندیشه‌ها و احساس‌هایمان را با گفتگوها و حرکت‌ها و زیر و بم کردن صدایمان بیان می‌کنیم، درست همان‌گونه که بازیگران تئاتر می‌کنند. اما یک تفاوت وجود دارد: بازیگر تئاتر روی صحنه به زبان نمایشی‌ای که استفاده می‌کند آگاهی دارد حال‌آنکه استفادهٔ ما از همین زبان در زندگی ناآگاهانه است (و از همین روست که ما با تسلطی یکسان از زبان

این عقیده که هر کسی می‌تواند تئاتر بازی کند و هرکس در درون خود یک بازیگر دارد نیرویی را در پس نمایش دراماتیک به پیش می‌راند که هدف آن بیداری وجدان‌ها و تغییر زندگی است.

استفاده نمی‌کنیم).

همه و نه فقط سخنوران قادرند صحبت کنند. همهٔ ما می‌توانیم اگرنه در استخر شنای المپیک دست‌کم در حوض خانه‌هایمان دست و پا بزنیم. برای همهٔ ما پیش آمده است که با توپ فوتبال بازی کنیم و شوت بزنیم، حال اگر نه در زمین چمن ویمبلی یا ماراکانا، دست‌کم در حیاط پشتی خانه‌مان.

برخی از ورزش‌ها با تمامی یک ملت پیوند خورده است، همچون فوتبال در برزیل یا بیس‌بال در امریکا یا پینگ‌پنگ در چین. اما فقط شماری از ورزشکاران می‌توانند قهرمان ورزشی شوند. هنر تئاتر نیز همین‌گونه است. در تئاتر هم حرفه‌ای‌ها وجود دارند اما همه می‌توانند و باید تئاتر کار کنند.

گام‌های نخست

تئاتر ستمدیدگان از همین اندیشه‌های بنیادین متولد شد و در دوران دیکتاتورهای نظامی در برزیل و چند جای دیگر در امریکای لاتین پا گرفت، دیکتاتورهایی که نمایش‌ها را سانسور، و گروه‌های نمایشی و هنرمندان را سرکوب می‌کردند.

در آن زمان من در شهر سائوپولو مدیریت *تئاترو دارنا* (Teatro d Arena) را برعهده داشتم. نخست حق انتخاب نمایش‌ها را از ما گرفتند و خودشان تعیین کردند که چه نمایش‌هایی را باید اجرا کنیم. درواقع، تمامی نمایش‌هایی که ما انتخاب می‌کردیم یکسر ممنوع یا سانسور و مثله می‌شد. سپس تغییرهایی غیرضروری در ساختمان تئاتر را به ما تحمیل کردند که هزینهٔ لازم برای اجرای این تغییرها را نداشتیم.

ما هر بار با ابداع شکل‌های جدیدی از نمایش در برابر این فشارها واکنش نشان می‌دادیم و سرانجام به اینجا رسیدیم که در خیابان‌ها، در سالن سندیکاها، مدرسه‌ها و کلیساها تئاتر اجرا کنیم، و چون پول نداشتیم از صحنه‌آرایی و لباس خبری نبود و با لباس‌های معمولی‌مان بازی می‌کردیم.

درنهایت هنگامی که پلیس در همه‌جا ما را از اجرای نمایش منع کرد، همه‌چیز را از دست دادیم. و درست درهمین هنگام، یعنی وقتی تئاتر، برنامه‌های نمایشی، صحنه‌آرایی، لباس و بازیگران برجسته را از دست دادیم، به یک چیز اساسی پی بردیم. ما رو در رو با تماشاگران به‌خوبی دریافتیم که چه‌قدر به آنان شباهت داریم و در عین حال تا چه‌حد متفاوتیم.

انگشترهایمان را از دست داده بودیم اما انگشتان ما سرجای خود بود؛ لباس‌هایمان را از دست داده بودیم اما بدن‌هایمان را داشتیم؛ اوهام‌مان را از دست داده بودیم اما رؤیاهایمان را از کف نداده‌بودیم! ما به مخاطبان‌مان شباهت داشتیم چون همگی انسان بودیم اما با آنان تفاوت داشتیم چون در یک هنر خاص تخصص داشتیم. ما می‌توانستیم با به خدمت گرفتن هنر خود به آنان کمک کنیم.

بدین ترتیب بود که نخستین گونهٔ تئاتر ستمدیدگان متولد شد که «تئاتر روزنامه‌ای» نام گرفت. ما سیزده روش متفاوت را ابداع کردیم و توسعه دادیم تا به کمک آنها مقاله‌های روزنامه‌ها یا هرنوشتهٔ غیرنمایشی دیگری را به یک قطعهٔ نمایشی بدل کنیم. سپس به دیدار مخاطبان‌مان رفتیم تا آنچه فرا گرفته بودیم به آنان بیاموزیم و به آنان کمک کنیم تا نمایش‌های خود را براساس متن‌هایی که انتخاب می‌کنند بنویسند و کارگردانی کنند.

ما برای نخستین‌بار در کار خود به جای آنکه محصول نهایی را به مخاطبان‌مان ارائه دهیم، شیوه‌های تولید را به آنان آموختیم. ما به آنان یاد نمی‌دادیم «چه چیز را باید بسازند» بلکه می‌آموختیم «چگونه بسازند».

پس‌از آنکه ده‌ها گروه مردمی شکل گرفت مجبور شدیم این کار را متوقف کنیم چون دیکتاتوری بیش از پیش سرکوب‌گر شده بود. خود من مجبور شدم پس از ماجراهای بسیار، کشور را ترک کنم.

تخیل یا واقعیت؟

سپس در سال ۱۹۷۱ در آرژانتین دومین گونهٔ تئاتر سرکوب‌شدگان با نام «تئاتر ناهویدا» شکل گرفت. گروه «اِل ماچه‌ته» که من رهبری آن را برعهده داشتم، قطعه‌ای نمایشی درمورد گرسنگی آماده کرد. داستان نمایش به گونه‌ای مطایبه‌آمیز در یک رستوران رخ می‌داد. متن نمایش کار گروهی بود و کار نهایی رضایت‌بخش از آب درآمد. ابتدا قصد داشتیم این نمایش را در خیابان بازی کنیم اما دوستان برزیلی‌ام ما را از این کار برحذر داشتند، چون آرژانتین دوران سخت گذار به دموکراسی را از سر می‌گذراند و این خطر به شدت وجود داشت که مرا در مقام یک شهروند برزیلی اخراج کنند و به پلیس برزیل تحویل دهند.

سرانجام بازیگران گروه تصمیم گرفتند که من باید در این نمایش شرکت داشته باشم. یکی از افراد گروه پیشنهاد کرد که نمایش را در یک رستوران اجرا کنیم و

یک گروه تئاتر زنان در السالوادور قطعه‌ای نمایشی دربارهٔ خشونت در خانه را اجرا می‌کنند (۱۹۹۶).

www.KetabFarsi.com

بـازیگران بـه‌گونه‌ای وارد رسـتوران شـوند کـه گـویی مشتریان واقعی‌اند و نشان ندهند که نمایش اجرا می‌کنند. من پیش از همه وارد رستوران مـی‌شدم و در گـوشه‌ای پشت یک میز به‌تنهایی می‌نشستم و استیک مـی‌خوردم. سپس بازیگران دیگر وارد می‌شدند و صـحنه‌ها را به‌طور عادی پشت هم اجرا می‌کردند. فقط یک مشکل باقی بود: در نـمایش دو پیشخدمت رسـتوران و یک رئـیس هتل وجـود داشت کـه نـقش آنـها را بـازیگران گـروه ایـفا می‌کردند. حال پیشخدمت‌های واقعی رستوران و رئیس واقعی هتل چه واکنشی در برابر ایـن بـازیگران از خـود نشان می‌دادند؟

در همان حال که مشتریان دیگر غـذا مـی‌خوردند و گپ می‌زدند، نمایش را شروع کردیم. در این میان آنچه مایهٔ شگفتی و شعف ما شد این بود که درست همزمان با بازیگران ما که قرار بود نقش پیشخدمت و رئیس هتل را بازی کنند ناگهان پیشخدمت واقعی رسـتوران و رئـیس واقعی هتل وارد شدند و تقریباً همان عبارت‌هایی را بـه زبان آوردند که در نمایشنامه بود.

ما مجذوب این تجربه شده بودیم، تـجربه‌ای کـه در آن تخیل و واقعیت درهم آمیختند تا تخیل به واقـعیت و در همان حال واقعیت به شکلی از تخیل بدل شود. با این همه آن‌چه ذهن مرا به خود مشغول کرده بود این بود که تماشاگران در نمایش وارد می‌شدند بی‌آنکه بدانند درون قطعه‌ای نمایشی جای دارند که خود در دل واقعیت جای دارد. پس این تماشاگران کـجا بـودند، در تـخیل یـا در واقعیت؟ برای آنـها تـخیل تـا چـه انـدازه واقـعی بـود و واقعیت تا چه اندازه اثری تخیلی؟

تماشاگران بر صحنه

من به اجرای این شکل از تئاتر در چندین کشـور ادامـه دادم و همواره کار بسیار موفقیت‌آمیز بود. اما این کـار همیشه با این دلمشغولی و این افسوس همراه بود که در این شیوه تعیین همه چیز از پیش، امکانپذیر نیست.

در شهر چاکلاکایو، در پرو، ما وارد مرحلهٔ جـدیدی شدیم و «تئاتر مـیدانگـاهی» را خـلق کـردیم و آن را در چـهارچـوب بـرنامهٔ سـوادآمـوزی کـامل مـبتنی بـر انـدیشه‌های پـائولو فـریره تـرتیب دادیـم. مـن بـرای سوادآموزی از تئاتر استفاده کردم. سایر آموزگاران این کار را با استفاده از سینما، چـاپ سـیلک حـروف الفـبا، زبان‌های بومی یا اسپانیایی انجام می‌دادند.

همین‌جا بود که برای نخستین‌بار بـا نـمایشی آشـنا شدم که شخصیت اصلی نمایش نمی‌دانست که چه کاری را قرار است انجام دهد یا تـصمیم‌هایی اشـتباه و نـابجا می‌گرفت. بنابراین از تماشاچیان خواستم که به جای او عمل کنند. پـاسخ‌های بسـیاری ارائـه شـد. پس پـیشنهاد کردم که همین نمایشنامه را دوباره بازی کنیم و درعین حال اگر یکی از تماشاگران تمایل داشت که نمایشنامه را تغییر دهد هرجا که خواست نمایش را متوقف کند و جای بازیگر را بگیرد و به جـای آنکـه عـبارت‌های نـمایش را

مشت برنیش چاقو
نمایشی به قلم و کارگردانی آگوستو بوآل در پاریس (۱۹۸۰).

صفحهٔ روبه‌رو، آوگوستو بوآل (وسط) یک کارگاه نمایشی را هدایت می‌کند.
راست، آوگوستو بوآل پیش از شروع نمایش، درحال آماده کردن تماشاگران (دههٔ ۱۹۸۰).

بگوید اندیشه‌های خود را در یک شکل نمایشی بیان کند.

بدین‌ترتیب تماشاگران می‌توانستند از همان زبان نمایشی بازیگران برای بیان اندیشه‌ها و خواسته‌ها و رؤیاها و پیشنهادهای خود استفاده کنند. ما همگی آزادانه و آگاهانه می‌توانیم «تئاتر سخنگو» باشیم.

از میان تمامی شکل‌های تئاتر ستمدیدگان، «تئاتر میدانگاهی» بیش از همه با موفقیت و محبوبیت روبه‌رو شد. به‌تازگی در هشتمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر ستمدیدگان که کمپانی میکسد در تورنتو (کانادا) برگزار کرد و نیز در جشنوارهٔ دیگری که پیشتر مرکز تئاتر ستمدیدگان ریو دو ژانیرو سازمان داده بود، بیش از سی کشور با نمایندگی گروه‌های نمایشی یا گروه‌های استفاده‌کننده «حرفه‌ای» از تئاتر ستمدیدگان یعنی آموزگاران و روان‌درمانگران و مددکاران اجتماعی و غیره شرکت داشتند.

سرکوب‌های درونی شده

بعدها وقتی بخشی از دوران جلای وطن‌ام را در اروپا گذراندم، شکل‌های دیگری از ستمدیدگی را کشف کردم، شکل‌هایی که به مراتب موذیانه‌تر از شکل‌های موجود در امریکای لاتین است. دوستان اروپایی‌ام برای من از احساس ستم ناشی از احساس خلأ درونی و ناتوانی از برقراری رابطه و ترس از آینده صحبت می‌کردند. در آغاز من این نوع مسائل را جدی نمی‌گرفتم، تا آن زمان که پی بردم درصد خودکشی در پیشرفته‌ترین کشورها به مراتب بیشتر از درصد خودکشی در کشورهای امریکای لاتین است و در نتیجه دریافتم که اگر کسی مرگ را به تنهایی ارجح بداند، این شکلی از ستمدیدگی است که به اندازهٔ هر شکل دیگری از آن واقعی است.

در پاریس و در مرکز تئاتر ستمدیدگان، کاری طولانی را آغاز کردم و به همراه سیسیلیا تومیم (Thumim) ، برای مدت دو سال، روی شیوه‌های استادانهٔ بیان تئاتری ستم‌های درونی‌شدنی کار کردم، ستم‌هایی که در درون ما جای دارند. همان‌گونه که سادی میراندا، شاعر پرتغالی سدهٔ پانزدهم می‌گوید: «بزرگترین دشمن من همان است که من در درون خود و در بطن وجودم دارم.»

به هنگام بازگشت به برزیل، به عضویت شورای شهر (*Vereador*) ریو دو ژانیرو انتخاب شدم. من تمامی کارکنان مرکز تئاتر خودم یعنی مرکز تئاتر ستمدیدگان را به خدمت گرفتم و در طول چهارسالی که در این منصب بودم با جمعیت‌های محروم (*favelas*)، سندیکاها، مدرسه‌ها، انجمن‌های محلی و انجمن سالمندان، کشاورزان بی‌زمین، دانش‌آموزان سیاه‌پوست، بچه‌های خیابان، بیماران مبتلا به ایدز و دیگران کار کردم تا به همراه آنان نوعی «تئاتر قانون‌گذار» را ابداع کنم.

ما به تماشاگران نمایشنامه‌نویس خود کمک می‌کردیم تا قطعه‌های نمایشی خود را بنویسند و کارگردانی کنند و نخست آن را در برابر جمعیت خود نمایش دهند و سپس آن را در چهارچوب گفتگوی میان جمعیت‌ها به اجرا درآورند. بدین‌ترتیب هرکس می‌توانست نه‌تنها ستمدیدگی‌های خود بلکه ستمدیدگی‌هایی را که دیگران از آن رنج می‌برند کشف کند. ما سه بار در سال، جشنواره‌ای در فضای باز برگزار می‌کردیم تا مردم بتوانند با فعالیت‌های ما بهتر آشنا شوند و در نمایش‌های «میدانگاهی»ای که برگزار می‌کردیم شرکت کنند.

هر کدام از ما پیش‌نویسی را برای هر یک از این نمایش‌ها می‌نوشتیم و من این پیش‌نویس را به شورای شهر منتقل می‌کردم و در آنجا وکیلان و حقوقدانان ما آن را بررسی و تحلیل می‌کردند. اینان گاهی راهکاری را درمورد شهرداری یا یک خیابان توصیه می‌کردند. یا گروه ما لایحه‌ای قانونی را می‌نوشت که من آن را به

شورای شهر ارائه می‌دادم.

فرصتی برای گفتگو

بدین‌ترتیب توانستیم بیش از پنجاه لایحهٔ قانونی را که همگی برگرفته از درخواست‌های قشرهای پایین بود ارائه دهیم. این لایحه‌ها درمورد حمایت از سالمندان، کودکان، معلولان و شاهدان جرم (برای پایان بخشیدن به عدم مجازات مجرمان که یکی از مصیبت‌های جامعهٔ برزیل است) و نیز درمورد مبارزه با نژادپرستی و هرگونه تبعیض و غیره بود.

از آن میان، سیزده لایحه به تصویب رسید و قانون شد و ما سیزده بار موفق شدیم که خواسته‌هایمان را به قانون بدل کنیم، قانون‌هایی که هم‌اکنون در سرتاسر ریو دو ژانیرو اجرا می‌شود.

اما چرا تئاتر ستمدیدگان توانست به چنین موفقیت خارق‌العاده‌ای دست یابد؟ نخست به این دلیل که ما نخواستیم پیام یا حقیقتی آشکار را انتقال دهیم بلکه تلاش کردیم به جای ارائهٔ آن‌چه به نظرمان پاسخ‌های درست می‌آمد، پرسش‌هایی درست طرح کنیم. دوم اینکه نظام ساده‌ای از تمرین‌ها و بازی‌ها و تکنیک‌ها را ارائه دادیم که هرکس می‌توانست آنها را انجام دهد و در همان حال آمادگی آن را بیابد که از آنها درموردهایی بسیار پیچیده‌تر، همچون تکنیک‌های درون‌نگری روان‌درمانی، بهره گیرد. و سرانجام به این دلیل که فضایی باز و آزاد برای گفتگو خلق کردیم. ما همگی خواستار گفتگو بودیم تا با عقیدهٔ دیگری آشنا شویم و در همان حال عقیدهٔ خود را بیان کنیم.

همه می‌دانند که هویت ما از آن‌چه هستیم و آن‌چه دیگران هستند و ما نیستیم شکل می‌گیرد. من مرد هستم چون او زن است؛ سفیدم چون او سیاه است؛ پدر هستم چون فرزندانی دارم. کثرت، تفاوت و گوناگونی، شرط‌های اساسی هستی ما هستند و به‌یمن شرط‌هاست که ما می‌دانیم که هستیم.

پس تئاتر ستمدیدگان نه یک گفتمان بسته درمورد خود این تئاتر است و نه مجموعه‌ای از قاعده‌ها یا اجبارها، بلکه یک زبان است. و درنتیجه، نه فقط به سیاست که به تمامی عرصه‌های فعالیت انسانی توجه دارد. به دیگر سخن، به آموزش و پرورش، روان‌درمانی، سوادآموزی و حتی خود تئاتر. سال ۱۹۹۷ تجربه‌ای بی‌سابقه را در استراتفورد آپن آون انگلستان برای من به ارمغان آورد. ما در آنجا همراه اعضای کمپانی سلطنتی شکسپیر کوشیدیم که از تکنیک‌های روان‌درمانیی که من در کتابم ***رنگین‌کمان شوق*** توصیف کرده بودم، برای کمک به بازیگران استفاده کنیم تا آنان بتوانند نقش‌های خود را در نمایش ***هملت*** به‌خوبی حس و بازی کنند.

این تجربهٔ جذاب دستاورد بزرگ نمادینی نیز برای من به همراه داشت. این دستاورد پذیرش رسمی این واقعیت بود که تئاتر ستمدیدگان به‌راستی تئاتر است (چون در حوزهٔ کار روی آثار شکسپیر چه پذیرشی رسمی‌تر از پذیرش کمپانی سلطنتی شکسپیر می‌توان یافت). ■

پرونده

مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر

دبیرکل: آندره ـ لوئی پرینتی
UNESCO, 1 rue Miollis
75732 Paris Cedex 15, France
Tel: (33) (0)1 45 68 26 50
Fax: (33) (0)1 45 66 50 40
E-mail: secretariat@iti-worldwide.org
Internet address: http://iti-worldwide.org

مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر (ITI)، سازمانی بین‌المللی و غیردولتی است که در ۱۹۴۸ توسط یونسکو و جامعهٔ بین‌المللی تئاتر تأسیس شد. از سال ۱۹۹۶، این مؤسسه با یونسکو روابط وابستگی رسمی برقرار کرده است.

ساختار

مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر امروز در سراسر جهان ۹۵ عضو ملی و وابسته دارد. این مرکز شامل حرفه‌ای‌های فعال تئاتر در سطح کشورها و نمایندگان همهٔ شاخه‌های هنرهای اجرایی است. فعالیت‌های آن در سطح ملی و بین‌المللی انجام می‌شود. مؤسسه دارای هفت کمیته است که هر یک هیئت‌مدیره و فعالیت‌های برنامه‌ای خاصی را دنبال می‌کند: رقص، تئاتر موزیکال، نمایشنامه، آموزش تئاتر، ارتباطات، هویت و توسعهٔ فرهنگی و تئاتر دراماتیک.

مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر توسط یک کمیتهٔ اجرایی مرکب از ۱۴ عضو انتخابی و سه عضو توافقی که پس از کنگرهٔ دوسالانه آن تعیین می‌شوند، و یک دبیرکل انتخابی اداره می‌شود. محل دبیرخانهٔ آن مقر یونسکو در پاریس است. مؤسسه دو هیئت منطقه‌ای در افریقا و امریکای لاتین و همچنین یک مرکز اسناد و بایگانی برای آسیا در بنگلادش و یک دفتر ارتباط بین‌منطقه‌ای برای کانون‌های ملی منطقهٔ مدیترانه در تونس دایر کرده است. دانشگاه تئاتر ملت‌های آلبرت بوتبول دو پایگاه دایمی دارد، یکی در تونس و دیگری در ونزوئلا.

هدف‌ها

◀ ترویج مبادلهٔ بین‌المللی دانش و تجربه در هنرهای نمایشی.
◀ تشویق آفرینش هنری و افزایش همکاری میان اهل تئاتر.
◀ ارتقای سطح آگاهی عمومی از لزوم درنظر گرفتن آفرینش هنری در قلمرو توسعه.
◀ عمق بخشیدن به تفاهم متقابل، و از این رهگذر کمک به تحکیم صلح و دوستی میان ملت‌ها.
◀ تشریک مساعی در دفاع از آرمان‌ها و هدف‌های یونسکو.
◀ مبارزه با همهٔ شکل‌های نژادپرستی یا تبعیض اجتماعی و سیاسی.

www.KetabFarsi.com

بیست و هفتمین کنگرهٔ جهانی مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر

مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر، در جهت اجرای هدف‌های مؤسسه و یونسکو، از یک سلسله فعالیت‌ها، ازجمله سمپوزیوم‌ها، کنفرانس‌ها، کارگاه‌ها، دوره‌های آموزشی، انتشارات و توزیع اطلاعات بین‌المللی در زمینهٔ تئاتر و از طریق رویدادهای گوناگون بین‌المللی، استفاده می‌کند.

بیست و هفتمین کنگرهٔ جهانی مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر، از ۱۴ تا ۲۰ سپتامبر ۱۹۹۷، به میزبانی مرکز مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر کره، در سئول برگزار شد و شامل رویدادهای زیر بود:

◄ **جشنوارهٔ بین‌المللی مؤسسات عالی آموزش تئاتر**. یازده آموزشگاه بین‌المللی و شش مدرسهٔ کره‌ای براساس موضوع «سنت و تجربه: در قرن بیست ویکم تئاتر در جستجوی چه خواهد بود؟» اجراهایی ارائه دادند.

◄ **تولید بین‌المللی *شاه‌لیر***. با برنامه‌ریزی و سازماندهی گروه برنامهٔ تئاتر مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر و یونسکو با شرکت بازیگرانی از مجارستان، آلمان، ژاپن، کره، و ایالات متحد این نمایشنامهٔ شکسپیر به کارگردانی جئونک اوک کیم (کره‌ای) به صحنه آمد. با اجرای این نمایشنامه در سئول گشت بین‌المللی این گروه نمایشی آغاز گردید.

فعالیت‌های منظم بین‌المللی

■ روز جهانی تئاتر، ۲۷ مارس / ۷ فروردین

روز جهانی تئاتر، که در ۱۹۶۱ تعیین گردید، هرساله در مراکز مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر برگزار می‌شود. هر سال از یکی از شخصیت‌های برجستهٔ تئاتر یا شخصیت سرشناسی از رشتهٔ دیگر برای بیان تأملات خود در زمینهٔ تئاتر و صلح میان ملت‌ها دعوت می‌شود. این «پیام بین‌المللی» به بیش از ۲۰ زبان ترجمه می‌شود و پیش از اجرای نمایش در تئاترهای سراسر جهان برای تماشاگران خوانده می‌شود، در روزنامه‌ها به چاپ می‌رسد و در رسانه‌های دیداری ـ شنیداری پخش می‌شود. روز جهانی تئاتر همچنین شامل رویدادهایی چون راهپیمایی در مقیاس محدود، یا جشن‌های همگانی است. مثلاً در بنگلادش، تمامی جامعهٔ تئاتر کشور در جشن‌های روز جهانی تئاتر شرکت می‌کنند و بیش از هزار هنرپیشه با لباس‌های نمایش در خیابان‌های داکا رژه می‌روند. نمایشگاه‌های تئاتر تشکیل می‌شود و غروب همان روز پس از سخنرانی در زمینهٔ تئاتر گروه‌های تئاتری بنگلادش به اجرای برنامه‌هایی می‌پردازند.

■ دانشگاه «تئاتر ملت»های آلبرت بوتبول

دانشگاه تئاتر ملت‌ها (UTN) که از ۱۹۹۳ نام نخستین رئیس آن، آلبرت بوتبول را بر خود دارد، در سال ۱۹۶۱ در ارتباط با «تئاتر ملت‌ها» تأسیس شد. از ۱۹۸۴ تاکنون دانشگاه تئاتر ملت‌ها سیار شده است و هر سال با پشتیبانی یونسکو در موضوعی مربوط به فرهنگ کشور میزبان نشستی دارد. اصول اساسی این دانشگاه، به عنوان ساختاری برای تبادل تجربه میان جوانان اهل تئاتر در سراسر جهان، میان‌رشته‌ای بودن، تبادل بین‌المللی، برخورد میان فرهنگ‌ها، توسعهٔ پروژه‌های مشترک، ارائهٔ اثر و تحرک فعالیت‌هاست.

■ تئاتر ملت‌ها

تئاتر ملت‌ها که تا ۱۹۷۲ در پاریس مستقر بود، در ۱۹۷۵ به یک جشنوارهٔ بین‌المللی سیار مبدل گردید. هدف‌های تئاتر ملت‌ها، کیفیت، چندگرایی و تنوع تئاتر معاصر است. کار سازماندهندگان آن زیر نظر مرکز ملی مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر کشور میزبان انجام می‌شود.

در سپتامبر ۱۹۹۷، «تئاتر ملت‌های سئول ـ کیونگ‌گی، ۱۹۹۷» شامل پنج رویداد جداگانه اما به‌هم پیوسته در سئول و استان کیونگ‌گی کره بود: جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر (پانزده تولید بین‌المللی)؛ جشنوارهٔ بسوتو (BeSeTo = پکن، سئول، توکیو) که طی آن نمایشنامه‌هایی از کشورهای مختلف آسیا اجرا گردید؛ جشنوارهٔ تئاتر در هوای آزاد که طی آن حدود ۲۰ اثر (۱۰ نمایشنامه بین‌المللی و ۱۰ اثر کره‌ای) در موضوع «طبیعت، انسان، محیط‌زیست» به اجرا درآمد؛ و جشنوارهٔ تئاتر سئول، که بیستمین سالگرد خود را در ۱۹۹۷ برگزار کرد.

برای دریافت اطلاعات بیشتر می‌توان به صورت‌های زیر تماس برقرار کرد:

Theatre of Nations
2nd Floor, Juho Building
46-3 Myungryun-dong
Jongro-ku, Seoul 110-521
Republic of Korea
Tel: (82) (2) 744 8025 or 3673 2563-6
Fax: (82) (2) 745 7924
E-mail: TN@Theatre.or.kr
Internet address: http://www.theatre.or.kr

کتاب‌شناسی

■ انتشارات مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر (ITI)

اخبار دبیرخانهٔ مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر
(فصلنامه، به زبان انگلیسی و فرانسه).

جهان تئاتر (*The World of Theatre*)، شمارهٔ پنجم، ۱۹۹۷ (دوسالانه، به انگلیسی و فرانسه)، شامل مقالاتی از بیش از ۵۰ کشور جهان در زمینهٔ تولیدات تئاتری و دو فصل گذشته تئاتر، به اضافهٔ تقویمی از رویدادهای عمدهٔ تئاتر از ۱۹۹۵ تا ۱۹۹۷.

راهنمای تئاتر جهان (*World Theatre Directory*)، شمارهٔ چهارم، ۱۹۹۷ (دوسالانه، به دو زبان انگلیسی و فرانسه)، شامل معرفی اشخاص تئاتری سرشناس هر کشور، مراکز مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر، تئاترهای عمده، جشنواره‌ها، انتشارات، سازمان‌ها و نهادهای پژوهشی و آموزشی در رشتهٔ هنرهای اجرایی کشورها.

■ منابع دیگر

دایرةالمعارف جهانی تئاتر معاصر اروپا
(*World Encyclopaedia of Contemporary Theatre*)
(جلد ۱، ۱۹۹۴)، ***امریکا*** (جلد ۲، ۱۹۹۶) ***افریقا*** (جلد ۳، ۱۹۹۷)؛ زیر چاپ: ***جهان عرب*** (جلد ۴)، ***آسیا / اقیانوسیه*** (جلد ۵). و این طرح مشترک ITI ، FIRT ، CIAT ، SIBMAS با پشتیبانی یونسکو و دههٔ جهانی توسعهٔ فرهنگی است. ناشر:
Routledge, 11 New Fetter lane, London EC4P 4EE, U.K. Tel: (44) (0) 171-583 9855. Fax: (44) (0) 171-842 2307

مهمترین رویدادهای سال ۱۹۹۸

■ ۲۷ مارس / ۷ فروردین
روز جهانی تئاتر

■ آخر ژوئن
جشن پنجاهمین سالگرد مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر پراگ (جمهوری چک)

■ ۲۷ ژوئن ـ ۲۰ ژوئیه
تئاتر ملت‌ها، زوریخ ـ لوزان (سوییس)

■ آخر ژوئن ـ اول ژوئیه
جشنوارهٔ بین‌المللی مدارس آموزش عالی تئاتر (ISTRAPOLITANA 98)، براتیسلاوا (اسلوواکی)

■ سپتامبر
سمپوزیوم و گردهمایی مدارس آموزش عالی تئاتر در زمینهٔ نمایشنامه‌های کهن یونان، نیکوزیا (قبرس)

■ ۲۴ تا ۳۱ اکتبر
ششمین جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتری و عروسکی اوگادوگو (بورکینافاسو)

■ ربع آخر
گردهمایی منطقه‌ای مراکز افریقایی مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر، اوگادوگو.

■ ربع آخر
جشنوارهٔ بسوتو ۱۹۹۸ در توکیو (ژاپن)

■ دسامبر / دی ـ بهمن
گردهمایی منطقه‌ای کشورهای امریکای لاتین و مراکز مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر در کارائیب، هاوانا (کوبا).

■ ۱۰ تا ۱۴ دسامبر
ششمین کارگاه بین‌المللی تئاتر موزیکال، دوسلدورف (آلمان).

چند نشانی در اینترنت

International Amateur Theatre Association (IATA)
http://home2.inet.tele.dk/aitaiata

International Federation for Theatre Research (IFTR)
http://www.arts.gla.ac.uk/tfts/iftr/home.html

International Society of Libraries and Museums for the Performing Arts (SIBMAS)
http://www.let.uva.nl/vg/sibmas.html

International Organization of Scenographers, Theatre Architects and Technicians (OISTAT)
http://www.oistat.nl

www.KetabFarsi.com

دیدگاه

فدریکو مایور

آموزش علمی و توسعهٔ پایدار

نزدیک شدن هزارهٔ جدید فرصت مناسبی است که یونسکو و دیگر نهادهای بین‌المللی دربارهٔ رسالت خویش و معضلاتی که در عرصه‌های فعالیت خود باید با آنها دست وپنجه نرم کنند، به ژرف‌اندیشی بپردازند.

آموزش برای همه، اساس توسعهٔ انسانی پایدار است. آموزش بنیادی همچنان اولویت مطلق به حساب می‌آید، زیرا نخستین گام ضروری برای پیشرفت یادگیری است و در فراگیری ارزش‌ها و درگسترش دیگر مهارت‌های ضروری برای زندگی نیز نقشی اساسی ایفا می‌کند. به‌همین سبب ما باید در پی آن باشیم که مصممانه و با وسایل ضروری برای رسیدگی به طردشدگان و «محرومان» از آموزش و پرورش به استقبال هزارهٔ جدید برویم ــ طرد شدگانی که بالغ بر ۸۵۰ میلیون بزرگسال بی‌سواد را در پهنای گیتی و بیش از ۲۰۰ میلیون کودکی را دربر می‌گیرند که حق بهره‌مندی از آموزش و پرورش برای آنان واژه‌ای بی‌معناست.

آموزش وسیله‌ای است که آدمی را حاکم بر شخص و سرنوشت خود می‌سازد. آموزش کلید دموکراسیِ به راستی مشارکتی است که صلح و توسعه با آن پیوندی ناگسستنی دارند. اما آموزش فقط به معنای یادگیری مطالب نیست، بلکه فراگیری پرداختن به عمل، فراگیری زیستن و به‌ویژه فراگیری همزیستی نیز معنی می‌دهد. آموزش و آموزش‌گران وظیفه‌ای اخلاقی دارند که هرگز نباید از یادش ببرند. در همین مورد مایلم تأکید ورزم که اگر هم اقتصاد بازار، مفهومی پذیرفتنی باشد، جامعهٔ بازاری به هیچ رو پذیرفتنی نیست. مهم این نیست که بازار، آزاد باشد، مهم آن است که مردم آزاد باشند.

فرایندی پیوسته

آموزش را دیگر نمی‌توان به‌مثابه کاری با زمان محدود درنظر گرفت که فقط به دورهٔ معینی از زندگی مربوط می‌شود؛ آن را باید فرایندی پیوسته دانست که در طول زندگی انسان‌ها امکانات یادگیری را بارها در اختیارشان می‌گذارد. این آموزش برای همگان که ازگهواره تاگور، تمام عرصه‌های زندگی را دربر می‌گیرد، در گرو تنوع و گسترش ساختارها، ارتباط فشرده‌تر میان آموزش عمومی و حرفه‌ای، و نیز ایجاد امکانات جدید آموزشی و نظام‌های جدید انتقال آگاهی‌ها، اعم از رسمی یا غیررسمی است.

نقش و کارکردهای آموزش عالی را باید در پرتو دگرگونی‌های ژرفی که امروزه جوامع ما را درمی‌نوردند، بازبینی کرد. در اغلب موارد الگوهای رایج آموزش عالی، هم در کشورهای رو به رشد و هم در کشورهای صنعتی، بر پذیرش الگوهای کهنه و نامناسبی استوار است که با خواسته‌ها و نیازهای اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی بسیار بیگانه‌اند. ما همچنین باید دربارهٔ بند اول مادهٔ ۲۶ بیانیهٔ جهانی حقوق بشر تأمل کنیم که تأکید دارد: «آموزش عالی باید با شرایط تساوی کامل به روی همه باز باشد و همگان بنا به شایستگی خود از آن بهره‌مند شوند». آری همانا شایستگی، و فقط همین عامل است که باید ضابطهٔ گزینش باشد، و هنگامی که این ضابطه به اجرا درآمد، دیگر هیچ نوع محدودیتی ــ از نظر ثروت، سن یا جنس افراد ــ نباید وجود داشته باشد. آموزش عالی باید در تمام طول زندگی در اختیار همهٔ کسانی باشد که می‌توانند از آن بهره‌مند شوند.

آموزش متوسطه نیز باید به صورت آموزشی کامل درنظر گرفته شود و نه فقط به‌مثابه پلکانی برای دانشگاه. یکی از حیاتی‌ترین مسائل مجموعهٔ نظام آموزشی جذب افراد از تمام سن‌ها به سمت شغل آموزگاری و دبیری است که البته مزد ناچیزی دارد اما بسیار اساسی است. آموزش متوسطه باید به‌مثابهٔ محور هر نوع نظام آموزشی به رسمیت شناخته شود.

راهبردی جدید برای آموزش علوم

آموزش علوم یکی از عناصر اساسی هر نظام آموزشی است. گسترش و پیچیدگی بی‌سابقهٔ آگاهی علمی، در کنار مطالبات همواره فزاینده درمورد کیفیت آموزش، یکی از معضلات معلمان علوم در تمام سطوح است. از میان زنجیرهٔ پرسش‌هایی که باید برای آنها پاسخ‌هایی بیابیم می‌توان موارد زیر را برشمرد: چگونه باید علم و پیشرفت‌های چشمگیرش را در چهارچوب محدود برنامه‌های درسی جای داد؟ چگونه می‌توان علم را در تمام سطوح برای همگان فهم‌پذیر کرد؟ چگونه باید تعادل درستی میان آموزش علوم دقیق و علوم طبیعی برقرار کرد و این علوم را به فراگیری فن‌آوری پیوند داد؟ درهرحال باید بدانیم که آموزش علوم فقط در صورتی می‌تواند نتیجه‌بخش باشد که از زیرساخت فرهنگی و الزامات اخلاقی پیشرفت علمی غافل نماند.

یکی از مسئولیت‌های فکری بزرگ دانشگاه‌ها، تعیین راهبردهای جدید برای ارتقای آموزش علمی و پرورش معلمان علوم است. وظیفهٔ مهم دیگر، تعریف و رواج هنجارهای عالی حرفه‌ای در آموزش علوم، برای پژوهش‌های علمی است. استفاده از فن‌آوری‌های جدید اطلاعاتی در آموزش علوم، روزآمد

ساختن برنامه‌های دانشگاهی در رشته‌های بنیادی و تخصصی، و مدرن‌سازی آزمایشگاه‌های دانشگاه‌ها نیازهای عاجلی هستند که همکاری میان دانشگاه‌ها در سطح ملی، منطقه‌ای و بین‌المللی باید به رفع آنها بپردازد.

برای ایجاد پایه‌های آموزش علمی دانشگاهی در کشورهای محروم، به‌ویژه کشورهای روبه‌رشد و کشورهای عقب‌مانده، اقدامی دیگر نیز ضروری است. من تردیدی ندارم که جامعهٔ علمی جهانی با کمال میل در این راه گام برمی‌دارد. یونسکو نیز به سهم خود، برای تقویت همکاری شمال ـ جنوب در چهارچوب شبکه‌های میان‌دانشگاهی (مانند برنامهٔ UNITWIN و کرسی‌های یونسکو) از هیچ کوششی خودداری نمی‌ورزد. به اعتقاد من، یونسکو و فرهنگستان علوم جهان‌سوم شرکای طبیعی چنین اقدامی هستند.

علم امروز در نوعی نقطهٔ عطف قرار دارد که تمام کشورهای صنعتی و روبه‌رشد را به تصمیم‌گیری‌های مهمی در این عرصه وامی‌دارد. کشورهای ثروتمند دربرابر اجبارهای اقتصادی و معضلات سیاسی و اخلاقی جدیدی که با آنها روبه‌رو هستند، باید دربارهٔ اولویت‌های خود در عرصهٔ علمی و فن‌آوری به بازاندیشی بپردازند، درحالی که کشورهای رو به‌رشد می‌کوشند تا به حداقل توانایی‌های آموزشی و پژوهشی مجهز شوند که برای دستیابی به توسعهٔ پایدار ضروری هستند.

هر چند علم به تنهایی قادر نیست تمایلات مردم به زندگی بهتر را برآورده سازد، ولی نشان داده که یکی از نیروهای اصلی ایجاد توسعه است. اما این نیز واقعیتی است که پیامدهایش از چشم تصمیم‌گیران و سیاستمدارانی خواستار توفیق‌ها و امتیازهای کوتاه‌مدت، دور مانده است. در واقع ما می‌دانیم که تصمیم‌های سیاسی کوتاه‌مدت، برای علوم بنیادی خطرهایی دربردارند. به اعتقاد من، در غیاب پژوهش‌های بنیادی، جامعهٔ علمی نیرومند و ثمربخش ممکن‌نیست، ما باید مطمئن شویم که علوم بنیادی را تمام ملت‌ها پرورش می‌دهند، وگنجینهٔ مشترک آگاهی‌های بنیادی به روی همگان باز است.

داراها و ندارها

یکی از دیگر ویژگی‌های علوم معاصر، تداوم نابرابری در تقسیم توانایی‌های پژوهشی در سطح جهانی است. کشورهای روبه‌رشد فقط ۱۰ درصد از مجموع پژوهش و توسعه و کشورهای عضو سازمان تعاون و توسعهٔ اقتصادی (OCDE) ، ۸۵ درصد آن را به خود اختصاص می‌دهند. در این مورد نیز دنیا میان دارها و ندارها تقسیم شده است.

هر کشوری برای درپیش گرفتن راه توسعهٔ انسانی پایدار، باید از میزان گسترده‌ای از منابع انسانی ورزیده در عرصه‌های مختلف علمی، فنی و حرفه‌ای برخوردار باشد تا بتواند با مسائل پیچیدهٔ محیط‌زیست، منابع و توسعه روبه‌رو شود. بنابراین پرورش تعداد کافی پژوهش‌گران، کارشناسان، فن‌آوران و آموزش‌گران در رشته‌های مختلف، پاسخگوی ضرورتی عاجل است. در این میان یونسکو در چهارچوب عام‌تر و شناخته‌شده‌تر دور باطل نارسایی سرمایه‌های انسانی و هزینه‌های تجهیزات از یک سو، و ضعف تولید و بازدهی از سوی دیگر که گریبان‌گیر بسیاری از کشورهای روبه‌رشد است، مجموعه‌ای از مسائل حساس را روشن کرده است.

اولین مسئله در این مجموعه به فقدان «نیروهای لازم» در سطح ملی مربوط می‌شود. به رغم کوشش‌های چشم‌گیر، بسیاری از کشورهای رو به رشد هنوز از کارشناسان ورزیدهٔ کافی برای بهره‌گیری پایدار از منابع طبیعی خود برخوردار نیستند و به‌ویژه در زمینهٔ پرورش گروه‌های کارشناسان که قادر به انجام پژوهش‌ها و مطالعات کارساز برای تصمیم‌گیری‌ها باشند، دچار کمبود امکانات آموزشی هستند. مسئلهٔ دوم آن است که نهادها و برنامه‌های موجود، با اوضاع محلی سازگار نیستند و درنتیجه بسیاری از اتباع کشورهای روبه‌رشد آموزشی می‌بینند که با نیازهای اجتماعی و اقتصادی کشورهای‌شان رابطهٔ اندکی دارد یا هیچ رابطه‌ای ندارد. مسئلهٔ سوم به فقدان پیوستگی برمی‌گردد: دانشجویانی که با کسب توانایی‌های ناسازگار با نیازهای محلی به کشورهای‌شان برمی‌گردند، غالباً رشتهٔ تخصصی خود را رها می‌کنند و به کارهایی مانند تجارت یا کارمندی رو می‌آورند.

معضل دیگری که رویاروی تمام کشورهای روبه‌رشد و صنعتی قرار دارد این است که طبیعت اعتنایی به مرزهای رشته‌های علمی ندارد. بنابراین علم باید راه میان‌رشته‌ای را درپیش گیرد تا بتواند هر پدیدهٔ طبیعی را با تمام پیچیدگی‌اش بررسی کند. اما بیشتر برنامه‌های کنونی آموزش علمی، بخشی یا رشته‌ای هستند و کنش و واکنش‌های پیچیده میان جمعیت، منابع، محیط‌زیست و توسعه را نادیده می‌گیرند.

تمام برنامه‌های علمی میان‌دولتی یونسکو دربارهٔ آب‌شناسی، اقیانوس‌شناسی، مطالعهٔ مناطق ساحلی و دریایی، خاک‌شناسی، و به‌ویژه شناخت منابع خاکی، دربرگیرندهٔ بخش «آموزشی» مهمی هستند که پیوند میان‌رشته‌های مختلف را درنظر می‌گیرد. هدف برنامهٔ یونسکو برای فن‌آوری زیست‌بومی (UNESCO-Cousteau ecotechnology) که به‌تازگی به اجرا درآمده، تعیین، تشویق و گسترش ابتکارهای فرارشته‌ای در دانشگاه‌ها به یاری کمک مالی، سازماندهی شبکه‌ها و به رسمیت شناختن بین‌المللی آنها در چهارچوب کرسی‌های فن‌آوری زیست‌بومی یونسکو است. یکی از وظایف اساسی و لازم در این مورد، کوشش در راه تأمین این هدف است که در روستاها و شهرستان‌ها اشخاص آگاه و با انگیزهٔ کافی برای تهیه و اجرای تمام «مشاغل زیست‌بومی» ضروری برای حفظ محیط‌زیست محلی و جهانی ما پرروش یابند.

آب و امنیت غذایی

دستیابی به منابع آب از حقوق بنیادی بشر است، ولی آیا برای تأمین کامل این حق در آینده، آب کافی وجود دارد و وجود خواهد داشت؟ آیا آب شیرین را می‌توان محصولی دانست که آزادانه و بی‌حد در اختیار همگان باشد؟ پاسخ ممکن نیست منفی نباشد. می‌دانیم که آب شیرین، به‌رغم جایگزین‌پذیری، منبعی بسیار محدود و بی‌نهایت آسیب‌پذیر است. به نظر من آب یکی از مسائل اساسی سدهٔ بیست ویکم خواهد بود. ما باید در این مورد تقسیم آگاهی‌ها و منابع را به غایت برسانیم. آرزویم آن است که ببینم آب از مناطق پرآب به سمت مناطق کم‌آب هدایت می‌شود و در پرتو کسب آگاهی از سرشت گرانبهای این منبع متعلق به همگان، رویکردهای جدیدی به آب رواج می‌یابد.

امنیت غذایی نیز از موضوعات دیگری است که در نخستین دهه‌های سدهٔ آینده همواره در دستور روز خواهد بود. در این مورد نیز کاربرد آگاهی‌های استوار علمی تاحد زیادی به تولید پایدار مواد غذایی یاری می‌رساند، تولیدی که بر بهره‌وری کشاورزی فزاینده، حفظ و ادارهٔ منابع طبیعی، حمایت از محیط‌زیست و پیشگیری از افزایش جمعیت دنیا متکی خواهد بود. اما یک‌بار دیگر تکرار می‌کنم که حل این مسئله در تقسیم منصفانه‌تر آگاهی‌ها و منابع نهفته است: راه‌حلی که به ناگزیر اخلاقی خواهد بود.

ما باید در سطح ملی و بین‌المللی دوشادوش همدیگر تلاش ورزیم تا میان دولت‌ها، جامعهٔ علمی و عموم مردم درمورد اهمیت و نقش علوم در توسعهٔ جوامع و سعادت نوع بشر هم نظری به وجود آید. این یگانه راه ایجاد پایه‌های استوار برای توسعهٔ انسانی عادلانه و پایدار است. ■

فضای سبز

علف دریایی در خدمت شما

فرانس بکت

از دیدگاه بسیاری از مردم، علف‌های دریایی صرفاً گیاهانی آبزی هستند. این تعریف تا سدهٔ ۱۸ مورد قبول بود. آنها از این جهت که گل ندارند «گیاهانی غیرواقعی» به‌شمار می‌آمدند. امروز دیگر این تعریف منسوخ شده است. یک علف دریایی یا جلبک می‌تواند گیاه یا حیوان باشد، در آب یا خشکی رشد کند، و برای جانورشناس و گیاه‌شناس اهمیتی یکسان داشته باشد.

برونو دورویه (Reviers) ، استاد ارشد موزهٔ تاریخ طبیعی فرانسه می‌گوید «تا پایان دههٔ پنجاه دانشمندان عموماً موجودات زنده را به دو گروه حیوان و گیاه تقسیم می‌کردند. علف‌های دریایی درواقع هر دو هستند، این‌ها نه گیاهانی ساده که مجموعه‌ای از موجودات زندهٔ گرد آمده از گروه‌های بسیار مختلف و گاهی از نظر ژنتیک، غیرمتجانس و بدون ارتباط مستقیم هستند.»

نظریهٔ کلی جهان در مورد موجودات زنده سریعاً در حال دگرگونی است. قلمرو گیاهان به‌طور سنتی به دو گروه ریسه‌داران و ساقه‌داران تقسیم می‌شد. گروه اول که نام آنها از کلمهٔ یونانی Thallos ریشه می‌گیرد، «ساده» هستند و گاهی نیز گیاهان «پست» خوانده می‌شوند و ساقه، برگ، ریشه یا سیستم آوندی ندارند. این دسته شامل علف دریایی، قارچ، گلسنگ، خزه و حتی باکتری می‌شود. گروه ساقه‌داران که نام آنها از کلمهٔ یونانی Kormos ریشه می‌گیرد، ساقه، ریشه و گل دارند.

پس گیاهان چگونه از حیوانات متمایز می‌شوند؟ حیوانات توانایی جابه‌جایی دارند ولی گیاهان فاقد این توانایی‌اند. اما مسئله موقعی پیچیده می‌شود که برخی از حیوانات چون شقایق دریایی یا مرجان در یکجا ثابت می‌مانند، درحالی که بعضی از علف‌های دریایی ذره‌بینی مانند اسپیرولین‌ها (علف‌های دریایی آبی‌رنگ) یا دیاتومه‌ها (علف‌های آبزی قهوه‌ای) به اطراف حرکت می‌کنند.

تفاوت دیگر این است که گیاهان از طریق فتوسنتز با استفاده از انرژی نور، برای خود مادهٔ حیاتی می‌سازند، در حالی که حیوانات طعمهٔ خود را شکار می‌کنند. اما برخی از علف‌های دریایی نیز می‌توانند مانند گیاهان گوشتخوار حیواناتی را شکار و از موجودات زنده تغذیه کنند. زیست‌شناسان اکنون برای حل این پیچیدگی از پنج رده یا بیشتر و تیره‌های ژنتیک پنجه‌مانندی استفاده می‌کنند که روابط میان گونه‌ها را بهتر توصیف می‌کند.

گذشته‌ای طولانی و خانواده‌ای مرکب

علف دریایی همه‌جا هست ــ در زمین، دریا، آب‌های شیرین و شور، روی بشقاب‌های ما، در قفسهٔ داروخانه، در کارخانه‌های تصفیهٔ آب و حتی گاهی در ریه‌هامان. چند نوع علف دریایی وجود دارد؟ از ۲۰,۰۰۰ تا ۱۳۰,۰۰۰ گونه برآورد شده که احتمالاً رقم حقیقی پیرامون ۴۵,۰۰۰ گونه است.

اولین گیاهان دریایی کلروفیل‌داری که در جهان پدیدار شدند درحقیقت همان باکتری‌ها بودند. رنگ آنها به علت داشتن رنگدانه‌های اضافی مربوط به کلروفیل، آبی بود نه سبز. این رنگدانه‌ها باعث جذب انرژی از نور می‌شود، حتی اگر شعاع‌های نوری که به کلروفیل می‌رسد و برای فتوسنتز ضروری است از آب بگذرد. اسپیرولین، معروف‌ترین علف دریایی آبی‌رنگ، در دریاچه‌های شمال افریقا، چاد، مکزیک، فلوریدا و باهاماس یافت می‌شود. آن را به‌طور سنتی به شکل بیسکویت می‌خورند و امروزه در ویتنام و فلسطین اشغالی کاشته می‌شود.

برای درک این گوناگونی باید به آغاز زمان برگردیم. هنگامی که در نتیجهٔ فتوسنتز علف‌های دریایی آبی‌رنگ، اکسیژن به وجود می‌آید. لایه‌های ازون

شبکه‌های تجاری کشت علف دریایی، اوکیناوا (ژاپن).

کتانجک غول‌پیکر (Laminaria macrocystis) **که درازای آن تا ۶۰ متر می‌رسد.**

شکل می‌گیرد. حدود ۷۰۰ میلیون سال پیش انفجار عظیم زندگی رخ می‌دهد و گونه‌ها تکثیر و پراکنده می‌شوند. تاجی را درنظر بگیرید که شاخه‌هایی از آن بیرون آمده و رشد کرده باشد. علف‌های دریایی آبی‌رنگ با علف‌های دریایی سبز فاصلهٔ زیادی دارند و آنها نیز با علف‌های دریایی قهوه‌ای یا قرمز هیچ رابطه‌ای ندارند. هنگامی که شاخه‌ها تکثیر می‌یابند، ارتباطی میان علف دریایی سبز، سرخس و خزه و میان علف دریایی دینوفیت و انگل پلاسمودیوم که ناقل مالاریاست به‌وجود می‌آید.

نیاکان مشترک برخی از علف‌های دریایی سبز به‌تدریج از آب بیرون آمده خود را با زندگی در هوا وفق می‌دهند. شگفت اینکه برخی از آنها دوباره به زندگی زیر آب باز می‌گردند. برای مثال، علف مارماهی که به‌منزلهٔ پرورشگاهی برای بچه‌ماهی‌هاست، عملاً گل می‌دهد و از طریق دانه تکثیر می‌شود. مانند علف دریایی می‌تواند به جای تغذیه از ریشه، از طریق برگ‌های خود تغذیه کند.

علف‌های دریایی قهوه‌ای، یا مانند دیاتومه‌های ذره‌بینی هستند یا به شکل کتانجک‌های غول‌پیکر که درازای آنها به ۵۰ متر یا بیشتر نیز می‌رسد. این علف‌ها همه‌جا یافت می‌شوند، از سطح آب گرفته تا ژرفای ۱۵۰ متری. دوتاژکی‌ها، موجودات زندهٔ تکسلولی هستند که «دریای سرخ» تشکیل می‌دهند و می‌توانند زهر ترشح کنند. برخی از این سم‌ها که ۱۰۰،۰۰۰ بار از کوکائین قوی‌ترند به سیستم عصبی انسان یورش برده آن را ویران می‌سازند. این همان چیزی است که درمورد سیگواترا، بیماری گرمسیری، صدق می‌کند. این بیماری از طریق ماهی‌هایی که علف دریایی مسموم خورده‌اند منتقل می‌شود (نگاه کنید به **پیام یونسکو**، شمارهٔ ۳۲۸، «بلاهای طبیعی».)

مصارف علف دریایی

آلوارو ایسرائیل، ۱۰۷ نمونه و ۴۹۳ نوع علف دریایی مورد مصرف انسان را شناسایی کرده است. اکثر این علف‌ها در خاور دور و اقیانوسیه طبق یک سنت بسیار دیرینه کشت می‌شوند و به مصرف غذایی می‌رسند. برای مثال، همراه مواد غذایی باقی‌مانده از ده هزار سال پیش در گورهای قبرستان کیونگ‌لو، در کُره، مقداری علف دریایی قهوه‌ای کشف شد. در سدهٔ چهارم میلادی در ژاپن، دربار امپراتور بر مصرف نوری (*Porphyra*)، واکامه (*Undaria*) و کونو (*Laminaria*) مالیات می‌بست. از آن زمان تاکنون غذای ملی سوشی (برنج و ماهی خام)، با نوری مصرف می‌شود.

در غرب، قحطی سدهٔ پانزدهم مردم را وادار به خوردن علف دریایی کرد و به همین دلیل مدت‌ها در این بخش از جهان مورد نفرت قرار داشت. امروز، چینی‌ها بیش از هر قومی علف دریایی می‌خورند ــ ۲۰ کیلوگرم برای هر نفر در سال ــ پس از آنها کره‌ای‌ها و ژاپنی‌ها هستند، با ۱۲/۴ کیلوگرم. حدود ۶۰ نوع علف دریایی قهوه‌ای و قرمز به صورت سبزیجات، پاته، مربا، سوپ، نان یا نوشابه مصرف می‌شود. در اقیانوسیه، «انگور» خوش‌مزه و ریز کولرپا به عنوان سالاد بر سر سفره‌هاست.

ژول فلورانس، در مرکز پژوهش و توسعهٔ علف دریایی (CEVA)، بخشی از مؤسسهٔ پژوهشی فرانسوی استفاده از دریا (IFREMER)، مشغول بررسی ارزش غذایی علف دریایی است. او می‌گوید: «ساخت آنها برحسب گونه، فصل، محیط اطراف و عوامل جغرافیایی و فیزیولوژیک تغییر می‌کند.»

علف‌های دریایی خوراکی عمدتاً مرکب از کربوهیدرات‌ها ــ شکرهای مرکب و الیاف غذایی ــ هستند. پروتئین علف‌های دریایی قهوه‌ای در کمترین حد ــ ۵ تا ۱۵٪ وزن خشک آنها ــ اما پروتئین علف‌های قرمز مانند پالماریا (Palmaria) و پورفیرا تنرا (Porphyra tenera)، حدود ۴۷٪ است که با سویا (۳۵٪) رقابت می‌کند.

آزمایشگاه کشت تجاری علف‌دریایی در موربیان (غرب فرانسه).

چربی آنها کم است و دارای املاح معدنی و مقادیری عناصر موردنیاز چون منیزیم، آرسنیک، سرب، لیتیوم، گوگرد و روی هستند. همچنین طیف گسترده‌ای از ویتامین‌ها به‌ویژه ویتامین A دارند، که نبود آن می‌تواند به کوری منجر شود. متأسفانه، ویتامین‌ها به‌ویژه ویتامین C با خشک کردن یا پختن از بین می‌رود.

در صنایع، از علف دریایی، مواد افزودنی باارزشی چون المینیت و کاراگین تولید می‌کنند که در غذاهای ما کاربرد بسیار دارند، از جمله تثبیت سس و خامه‌دار کردن لبنیات. این افزودنی‌ها، تحت کدهای (E400 تا E407) اتحادیهٔ اروپا شناخته می‌شوند.

امکانات بی‌پایان

اما چنین نیست که هر علف دریایی در هر زمان و مکانی قابل‌برداشت باشد، زیرا آلاینده‌هایی چون جیوه را به‌سهولت جذب می‌کنند. آنها به‌گونه‌ای فزاینده در محل‌های برگزیده و حفاظت‌شدهٔ ویژه کشت می‌شوند. در آسیا، کشت ۵۳۰،۰۰۰ هکتار علف دریایی توسط ۲۵۰،۰۰۰ خانوار حرفه‌ای، ۹۵۰،۰۰۰ شغل ایجاد کرده است. به گفتهٔ سازمان خواروبار و کشاورزی ملل متحد (فائو)، در سال ۱۹۹۴، حدود ۷،۶۳۷،۰۰۰ تُن علف دریایی تازه برداشت شد که ۹۰٪ آن کاشتی بود.

به نظر می‌رسد مصارف علف دریایی بی‌پایان است. آیا می‌خواهید گیلاس بدون هسته پرورش دهید بر رشد گیاهان خود بیفزایید؟ کهنهٔ بچه را از ادرار بزدایید؟ چتر و بارانی ضد آب داشته باشید؟ بدون صیقل دادن، کف پلاستیکی و چوبی را براق کنید؟ دندان کسی را بدون درد تراش دهید؟ فیلم عکاسی داشته باشید که ژلاتین آن در گرما ذوب نشود؟ یا با ریختن مواد شیمیایی فشرده توسط هواپیماهای آتش‌نشانی، آتش جنگل را فرو نشانید؟ زیست‌شناسان می‌اندیشند در جهانی که انسان‌های گرسنه فراوان و علف دریایی همه‌جا موجود است باید پژوهش‌های بیشتری به‌ویژه از نظر جنبهٔ تغذیه انجام شود. ■

برای مطالعهٔ بیشتر:

ALGAE, AN INTRODUCTION TO PHYCOLOGY,
by C. van den Hoek, D. Mann and H.M.Jahns (Cambridge University Press,1955)

LES ALGUES QUI NOUS ENTOURENT,
By René Pérez (IFREMER, 1997)

کتانجک *لامیناریا* که در نواحی کشندی می‌روید و در همهٔ دریاها یافت می‌شود.

ابتکارها

حفاظت از جنوب اقیانوسیه

۱۵ کشور و سرزمین در جنوب اقیانوس آرام دست به دست هم داده‌اند تا برنامهٔ کار حفاظت از محیط‌زیست سال‌های ۲۰۰۰ ـ ۱۹۹۷ خود را به مرحلهٔ توسعه و اجرا گذارند. آنها طرف‌های قرارداد برنامهٔ محیط‌زیست منطقهٔ جنوب اقیانوسیه (SPREP) هستند که در سال ۱۹۹۳ آمادهٔ امضا و در سال ۱۹۹۵ اجرا شد. SPREP، که از سال ۱۹۸۲ موجودیت یافته اکنون به یک سازمان بین‌دولتی خودگردان بدل شده است.

در برنامه چنین آمده است: «خطرهای تهدیدکنندهٔ محیط‌زیست جنوب اقیانوسیه بخشی جداناپذیر از مسائل عمدهٔ جهانی حفظ محیط‌زیست و توسعه پایدار است.

موافقتنامه‌های بین‌المللی و دستورهای کار، از جمله دستور کار ۲۱، برنامهٔ کار باربادوس درمورد توسعهٔ پایدار کشورهای درحال توسعهٔ جزایر کوچک، برنامهٔ کار قاهره درمورد جمعیت و توسعه، و کنوانسیون‌های مربوط به تغییرات آب و هوایی، تنوع‌زیستی، مدیریت اقیانوس و آلودگی، چهارچوب مهمی را برای اقدامات منطقه‌ای فراهم می‌سازند.»

این کشورهای جزیره‌ای اقیانوس آرام، افزون بر اثرات مخرب تغییرات اقلیمی، با مشکلات مشترک دفع زباله و جلوگیری از آلودگی نیز رو به‌رو هستند. رشد جمعیت به‌ویژه در مراکز شهری، فشار فزاینده‌ای بر آنها تحمیل می‌کند. دفع زبالهٔ جامد در جزایر بسیار کوچک مشکل حادی است زیرا که بازیابی مقرون به صرفه نیست و دفن زباله شیوهٔ معمول است. پسماندهای مایع گوناگون، مجاری آب شیرین و آب‌های زیرزمینی منطقه را در معرض آلودگی قرار می‌دهد. مشکلات مربوط به تیمار مواد سمی مانند آفت‌کش‌ها و فلزات سنگین نیز از مسائل نگران‌کننده است. جلوگیری از ورود زباله‌های خطرناک و پرتوزا به همهٔ کشورهای جزیره‌ای عضو انجمن عام جنوب اقیانوسیه (به استثنای استرالیا و زلاندنو) و کنترل حرکات فرامرزی و تیمار پسماندهای خطرناک منطقهٔ جنوب اقیانوس آرام، از اهداف کنوانسیون ویگانی است.

دبیرخانهٔ SPREP، علاوه بر داشتن نقش یک مراقب، در آگاه‌سازی عامه و فعالیت‌های آموزشی نیز شرکت دارد. گنجاندن مسائل زیست‌محیطی در برنامه‌های درسی مدارس و نشر مطالب به زبان‌های محلی را نیز تشویق می‌کند. بودجهٔ سالانهٔ SPREP، با کمک اهداکنندگانی مانند چند آژانس سازمان ملل متحد، بانک جهانی، سازمان‌های دولتی و غیردولتی، تقریباً ۷ میلیون دلار است. اما دولت‌های اقیانوسیه از اینکه از خارج توجه کمی به آنها می‌شود گله‌مندند. برای تضمین آیندهٔ این جزایر که سن ۶۵ درصد جمعیت آنها از ۲۳ سال کمتر است، کارهای زیادی باید انجام داد. ■

SPREP Headquarters: P.O. Box 240, Apia, Western Samoa.
Tel: (685) 21929. Fax: (685) 20231.
E-mail: sprep@talofa.net

www.KetabFarsi.com

هواپیما و لایهٔ ازون

در دههٔ شصت، پیش از اینکه کلروفلوئورو کربن‌ها (CFCs) باعث تخریب لایهٔ ازون شناخته شوند، بیم آن بود که هواپیماهای جت مافوق صوت از عوامل این تخریب باشند. با مطالعهٔ اخیر ادارهٔ ملی امور اقیانوسی و جوی ایالات‌متحد در بولدر (کلرادو)، این ترس مجدداً چهره نموده است، زیرا این مطالعه نشان می‌دهد که گازهای خروجی هواپیمای مافوق صوت کنکورد دارای مقدار فراوانی اسید سولفوریک حاوی ذرات ناقل آلاینده‌های کلر است که انهدام ازون را موجب می‌شود. □

گاز چاره‌ساز

یک ایستگاه گاز بوتان، با ظرفیت پر کردن ۱۴ میلیون بطری در سال (۶۵۰۰۰ تن)، در مارس ۱۹۹۷ در امبانو، حومهٔ داکار (سنگال) گشایش یافت. از زمان آغاز بسیج «استفاده از بوتان» در سال ۱۹۷۴، مصرف بوتان خانوارها از ۱۰٪ در سال ۱۹۸۲ به ۲۷٪ در سال ۱۹۹۲ افزایش یافت که بخشی به دلیل ۴۰٪ کاهش قیمت هر بطری است. استفاده از بوتان باعث می‌شود که سنگال سالیانه ۷۰/۰۰۰ تن چوب و ۹۰/۰۰۰ تن ذغال چوب صرفه‌جویی کند و از این راه از فشار بر جنگل‌ها به عنوان منابع سوخت کاسته شود. □

قاچاقچیان بی‌گناه؟

«شما نخستین کسی نیستید که ندانسته دست به قاچاق حیات‌وحش می‌زنید». این شعار مبارزهٔ آگاه‌سازی مشترک صندوق جهانی طبیعت (WWF)، کمیسیون اروپایی و سازمان ترافیک یوروپ، برنامهٔ مراقبت تجارت حیات‌وحش و اتحادیهٔ جهانی حفاظت (IUCN)، برای آگاه ساختن شهروندان از قانون جدید درمورد تجارت حیات‌وحش است که از اول ژوئن ۱۹۹۷ در اتحادیهٔ اروپا به اجرا گذاشته شده است. صندوق جهانی طبیعت، خاطرنشان می‌سازد که: «اتحادیهٔ اروپا بزرگترین واردکنندهٔ گربه و طوطی زنده، دومین واردکنندهٔ نخستیان، اژدرمار و مارهای بزرگ و سومین واردکنندهٔ لاک‌پشت و گیاهان به‌طور قانونی است. تجارت حیات‌وحش به حدود ۲۰ میلیارد دلار در سال بالغ می‌شود که شامل ۳۵۰ میلیون گونهٔ گیاهی و حیوانی است.» قانون جدید داشتن اجازهٔ رسمی برای ورود حیوانات و گیاهان یا فراورده‌های آنها را به اتحادیهٔ اروپا از طریق منابع مجاز الزامی کرده است. □

قوانین حفاظت از محیط‌زیست مجارستان

از اول ژانویهٔ ۱۹۹۷، قانون جدیدی برای حفاظت از محیط‌زیست در مجارستان به اجرا درآمده است. این قانون نه‌تنها ناظر بر مناطق مجزا شده برای حفاظت، بلکه برای حفاظت از کل طبیعت است و این رهیافتی درست است که می‌تواند همه‌جا به کار برود. از دیدگاه این قانون تالاب‌ها جای مهمی دارند و موادی در قانون هست که ورود گونه‌های ماهی غیربومی، نشر مواد شیمیایی مضر در محدودهٔ ۱۰۰۰ متری سواحل تالاب، بهره‌برداری از منابع آب لازم برای حفظ زیستگاه تالاب‌های طبیعی و شبه‌طبیعی و ایجاد ساختمان در حریم ۵۰ متری آبراهه‌های طبیعی و شبه‌طبیعی را ممنوع می‌سازد. □

مناطق زغال‌سنگ هند

بانک جهانی اخیراً برای حفاظت از محیط‌زیست و جوامع محلی نواحی تولید زغال‌سنگ هند، طرحی را تصویب کرده است. سه‌چهارم ۸۴ میلیون دلاری که برای اجرای این طرح توسط شرکت زغال‌سنگ ایندیا، یکی از بزرگترین شرکت‌های زغال‌سنگ جهان، موردنیاز است از سوی انجمن توسعهٔ بین‌المللی (IDA) تأمین خواهد شد. بیش از ۶۰۰،۰۰۰ نفر از کارمندان و مردم ساکن حومهٔ ۵۱۰ معدن شرکت مذکور درگیر طرح هستند. در پرورشگاه مرکزی ۱۰ هکتاری شرکت در ایالت اوریسا، بیش از ۴۰۰ گونه گیاه پرورش داده می‌شود تا فرسایش خاک را کاهش داده زمینی‌های معدنکاری شده را قابل تولید کند. برای رفع آلودگی هوا، خاک و آب و احیای زمین‌های بی‌حاصل، برنامه‌های دیگری نیز طرح شده است. □

مراعات دریا

اکواریم لاروشل (فرانسه) و بنیاد طبیعت و انسان نیکولا اولو با همکاری یورویین بلو فلگ (برای سواحل پاک)، در ژوئن ۱۹۹۷، عملیاتی را به نام «دریا سطل آشغال نیست» در دو حوزهٔ سواحل اقیانوس اطلس فرانسه آغاز کردند. دوازده هزار نفر از جوانان جزوه‌های آموزشی حاوی اطلاعات درمورد تعادل حساس بوم‌شناختی محیط‌زیست دریایی دریافت کردند. عملیات مذکور فوریت ویژه‌ای داشت زیرا در سال ۱۹۹۵ مرکز مطالعهٔ لاک‌پشت‌های دریایی این مؤسسه، شماری غیرعادی از لاک‌پشت‌های بزرگ را کنار سواحل مرده یافت. کالبدشکافی‌ها نشان داد که اکثر آنها در اثر بلع کیسه‌های پلاستیکی که احتمالاً با عروس دریایی اشتباهی گرفته بودند، جان داده‌اند. □

خبری بد برای زنبورها

طبق برآورد متخصصان، ۹۰٪ از کُلنی‌های زنبور وحشی در ظرف چند دههٔ اخیر در اثر زمستان‌های بسیار سرد، بهار پرباران، کاربرد گستردهٔ آفت‌کش‌ها و دو نوع کنهٔ ذره‌بینی که خون آنها را می‌مکد از بین رفته‌اند. یک کنه در داخل مجرای تنفسی زنبور جای می‌گیرد و دیگری که یک انگل بیرونی و منشأ آن از آسیاست به نوزاد حشره، لارو و زنبور بزرگ یورش برده باعث نقایص بدنی عمده‌ای در آنها می‌شود، به‌طوری که آنها را از فعالیت‌های کامل حیاتی باز می‌دارد. زنبورهای وحشی، نقش مهمی در گرده‌افشانی گیاهان دارند. راستی، اگر منقرض شوند چه اتفاقی خواهد افتاد؟ □

آیرون‌بریج جورج

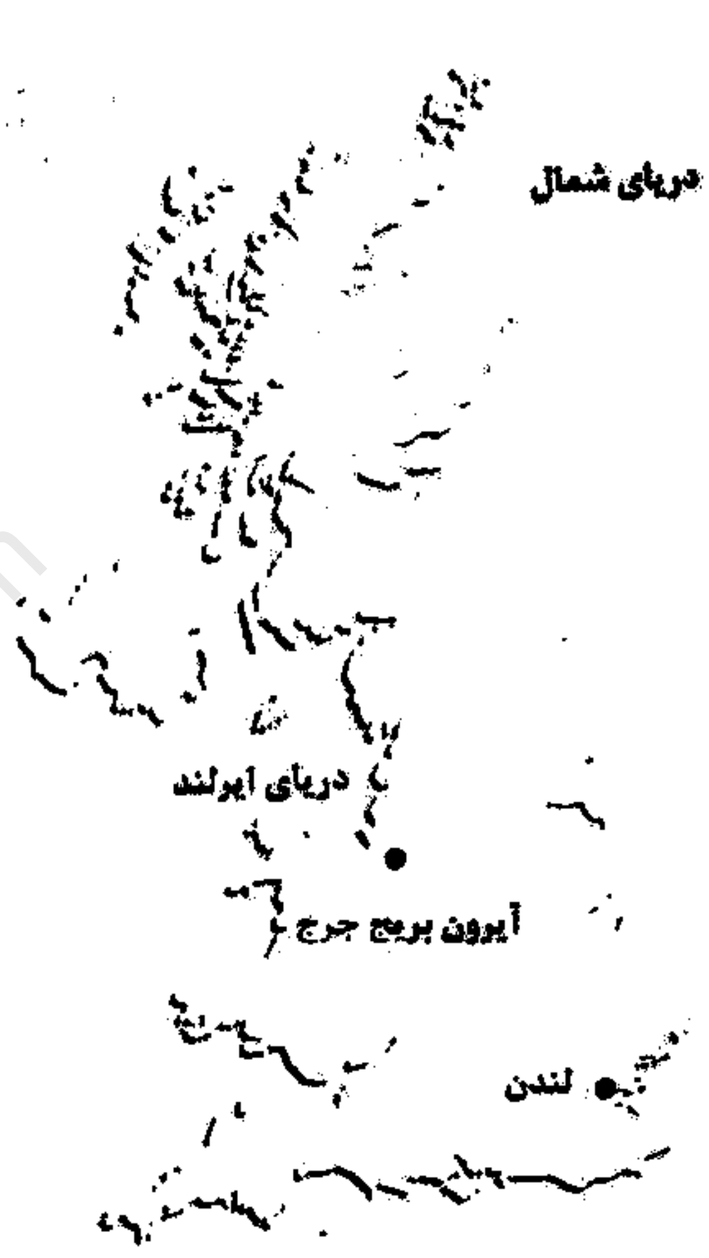
خاستگاه نمادین عصر صنعت

نیل کاسونز

نخستین پل آهنی جهان که در ۱۷۷۹ بر رودخانهٔ سِورن انگلستان ساخته شد نویدگر آغاز صنعتی شدن برمبنای آهن و زغال‌سنگ بود

■ *... اگر ملحدی را که هرگز نام کولبروکدیل* (Coalbrookdale) *را نشنیده باشد بتوان در خواب به آنجا برد و در دهانهٔ یکی از آن کوره‌هایی که از هر طرف اشیایی دوزخی احاطه‌اش کرده است، از خواب بیدارش کرد، هر چند هم در تمام عمرش بی‌اعتقاد و حتی کفرگویی بی ملاحظه باشد، حتماً از ترس اینکه روز قیامت در خیال بر وی ظاهر گشته به خود خواهد لرزید.*

با چنین عبارتی دربارهٔ قیامت، چارلز دیبدن (Dibden) نمایشنامه‌نویس و جهانگرد، در ۱۸۰۱ به بیان دیده‌های خود دربارهٔ سِورن جورج در شراپشایر در میدلندز انگلیس پایان می‌دهد. آنچه سبب شد تا دیبدن و جهانگردان دیگر در پایان سدهٔ هجدهم و آغاز سدهٔ نوزدهم به این مکان بیایند، تمرکز فراوان فعالیت صنعتی و اساساً کارهای آهن بود که به شکلی پراکنده حدود پنج کیلومتر از درهٔ ریورسورن را به خود اختصاص داده بود. امروز این منطقه که به آیرون‌بریج جورج آوازه دارد به پاس اهمیت فراوانش در برداشتن نخستین گام‌های صنعتی شدن در شمار میراث‌جهانی درآمده است.



کست آیرون‌بریج بر رودخانهٔ سورن در نزدیکی کول‌بروکدیل (۱۸۲۳)، کنده‌کاری رنگی روی مس کار م. دوبورگ.

داربی‌های کول‌بروکدیل

نخستین اهمیت سورن جورج به‌واسطهٔ ابتکار آبراهام داربی (۱۷۱۷ ـ ۱۶۷۸) بود، وی که آهن‌کار و عضو انجمن دوستان بود در ۱۷۰۹ روش گداختن آهن را توسعه داد یعنی به جای زغال چوب که سوخت معمول آن روزگار بود، از زغال کک استفاده کرد. داربی کورهٔ موجود را که با زغال چوب می‌سوخت و در حدود ۱۶۳۸ ساخته شده بود تغییر داد و به جایش در کول‌بروکدیل ، دره‌ای کوچک از ریورسورن، از زغال‌سنگ محلی که آن را به زغال کک تبدیل کرده بود استفاده کرد و در ذوب سنگ آهن برای ساخت آهن مصرفی موفق شد.

هر چند تأثیر این فن‌آوری جدید ـــ شاید به دلیل بهای کمتر آهنِ ذوب شده با کک ـــ در آغاز محدود بود، در سال‌های میانی سدهٔ هجدهم کول‌بروکدیل و منطقهٔ پیرامونش که در دست آبراهام داربی دوم (۱۷۶۳ ـ ۱۷۱۱) بود، منبع مهم آهن مرغوب به‌شمار می‌رفت.

آهن‌کاران به علت استفاده از زغال کک به عنوان سوخت، دیگر محدودیت ذخایر کم درختان جنگلی را نداشتند. پیشتر در ۱۷۰۰ به‌واسطهٔ قطع درختان جنگلی برای کشاورزی، تهیهٔ الوار و نیز

www.KetabFarsi.com

شکل کنونی آیرون‌بریج روی سورن.

رفع نیازهای نیروی دریایی برای ساخت کشتی، انگلستان نسبت به دیگر کشورهای اروپایی از پوشش جنگلی کمتری برخوردار بود. اما زغال‌سنگ تقریباً به میزان نامحدود دردسترس بود؛ هم‌چنین با سوخت کک می‌شد کورهٔ بادِدم بزرگتری ساخت، بنابراین امکان ساخت ریخته‌گری‌های بزرگتری هم وجود داشت. به این ترتیب بود که ذوب کک در اوایل سال‌های سدهٔ نوزدهم تقریباً عالمگیر شد.

نخستین پل آهنی جهان

در جریان سدهٔ هجدهم شرکت کول‌بروکدیل نه‌تنها به‌دلیل تهیهٔ آهن پرآوازه شد، بلکه در به‌کارگیری این ماده با روش‌های جدید و ابتکاری نیز نامور گردید. در اینجا نخستین ریل‌های آهن ساخته شد که بر روی آنها واگن‌هایی با چرخ‌های آهنی به کمک نیروی انسان یا اسب در حرکت بود. این واگن‌ها بارهای آهن را به باراندازهای رودخانه می‌رساندند. اما پس از آن در دههٔ ۱۷۷۰ بود که تماشایی‌ترین و چشمگیرترین شیوهٔ کاربرد آهن، آن هم در شکلی جدید یعنی در ساختمان نخستین پل آهنی جهان جلوه‌گر شد.

ریورسورن طویل‌ترین رودخانهٔ انگلستان یکی از کلیدهای موفقیت منطقهٔ کلبروکدیل بود. این رود دسترسی به بازارهای دیگر را برای فراورده‌های کارگاه‌های ریخته‌گری و کوره‌های ذوب فلز آهن و نیز زغال‌سنگ و خاک‌رس از معادن محلی و هم‌چنین برای آجر، کاشی و سفال آسان می‌کرد. اما هنگامی که کالا می‌بایست از راه خشکی از یک سوی دره به سوی دیگر رسانده شود سورن مانعی به‌شمار می‌رفت. نیاز به پل، با پیشنهادی شگفت یعنی ساختن پلی از آهن روبه‌رو شد. سپس با سرپرستی آبراهام داربی سوم (۱۷۸۹ ـ ۱۷۵۰) و به سفارش شرکت کول‌بروکدیل، این پل قالب‌ریزی و در تابستان ۱۷۷۹ نصب شد. این پل در روز سال نو ۱۷۸۱ افتتاح گردید و در واقع نخستین‌باری بود که از آهن در مقیاسی عظیم و برای اهداف ساختمانی در جهان استفاده می‌شد و فایدهٔ فراوان و قابلیت انعطاف آن هم برای کارهای ساختمانی مشخص می‌گردید. این طاق نیم‌دایره‌ای زیبا با دهانه‌ای سی‌متری در باریک‌ترین مکان دو دیوارهٔ درهٔ سورن را به هم پیوند می‌داد. چارلز هالبرت (Hulbert)، بازرگان پنبه در ۱۸۳۷ دربارهٔ این طاق زیبا گفته بود «شگفت‌آورترین جا در جهان».

این پل آهنی نه‌تنها به عنوان یک گذرگاه رودخانه‌ای، بلکه به عنوان نمونه‌ای استثنایی از مهندسی جدید، موفقیت غیرمترقبه‌ای به‌شمار می‌رفت. به همین دلیل در بریتانیا، سراسر اروپا و نیز امریکا اهمیت نمادین بسیار وسیعی به دست آورد. ساخت این پل رسیدن به عصر جدیدی را در تاریخ بشر سرعت داد که در آن زمینه‌های کاربرد وسیع از فن‌آوری‌های صنعتی فراهم می‌آمد.

حتی پیش از ساختمان آیرون‌بریج هم درهٔ سورن در پیرامون کول‌بروکدیل، تقریباً برای همهٔ آنهایی که می‌خواستند آغاز صنعتی شدن را با آهن و زغال‌سنگ ببینند پرجاذبه بود. دیدارگران بسیاری از کشورهای دور برای دیدن تنورها و کوره‌های صنعت آهن، معادن زغال‌سنگ و موتورهای تلمبه‌زنی، آبراه با سطح شیب‌دار معروفش که از آنجا قایق‌ها می‌توانستند به سورن برسند می‌آمدند، علاوه بر آن بینندهٔ کارهای معروف چینی در کلپورت (CoalPort) و ترتانل (Tartunnel) نیز بودند، در نزدیکی ترتانل قیر طبیعی هم تراوش کرده بود که در کارهای دارویی و رطوبت‌زدایی از آنها استفاده می‌شد. این دره برای هنرمندان نیز جاذبه‌ای ویژه داشت. در اینجا تلفیق توپوگرافی ـــ جریان ریورسورن از میان تنگ شیب‌دار ـــ و دود و شعله‌های تنورها و کوره‌های ذوب فلز برای آفرینش صحنه‌های تماشایی و بی‌نظیر به هنرمند الهام می‌دادند. در میان تمامی تصاویری که از این مکان در دست است، یک تابلو، مظهر بینش هنرمند از بریتانیای جدید صنعتی است.

این تصویر توصیف آرمانی اولین کشور صنعتی شده است. ***کول‌بروکدیل در شب*** را فیلیپ ژاک دو لوتربورگ

کول‌بروکدیل در شب
(۱۸۰۱)، نقاشی
رنگ و روغن کار
فیلیپ ژاک د لوتربورگ.
این چشم‌انداز از کوره‌ها
و تنورهای زغال کک
تصویری آرمانی از
انقلاب صنعتی
شده است.

(Loather bourg) (۱۷۴۰ ـ ۱۸۱۲) در ۱۸۰۱ کشیده است. در این تصویر نمای سایه‌روشن یک کارخانهٔ آهن‌ریزی دربرابر درخشش شن ریخته‌گری آهن به چشم می‌خورد درحالی که کوره‌ها نیز خودنمایی می‌کنند. در پیش‌زمینهٔ تصویر در میان ریخته‌گری‌های بزرگ، اسب‌ها واگنی را روی یک خط تراموای آهنی می‌کشند. این نقاشی یکی از پرآوازه‌ترین تصویرهای عصر نوین صنعتی شده است.

ویرانی و تلاشی

در سراسر سدهٔ نوزدهم هم‌چنانکه صنعت در آیرون‌بریج جورج توسعه می‌یافت سبب شهرت منطقه نیز می‌شد، اما دیگر سهم منحصر به فرد صنعتی‌اش رو به پایان بود. از سوی دیگر، مناطقی که از موقعیت‌های بهتر صنعتی برخوردار بودند در اندازه‌ها و تأثیری که داشتند از جورج جلو افتادند. و هنگامی که آبراه‌ها و سپس راه‌های آهن مناطق رو به رشد صنعتی بریتانیا را به بندرهایی چون لندن، لیورپول و گلاسکو پیوند دادند، کول‌بروکدیل دیگر جنبهٔ فرعی پیدا کرد.

در آغاز سدهٔ بیستم آیرون‌بریج جورج رو به زوال بود. کارگاه‌های چینی کلپورت در ۱۹۲۶ تعطیل شد و محصول به کارگاه‌های سفالگری استفردشر انتقال یافت، اما کارگاه‌های ریخته‌گری به جا ماندند و تا امروز نیز به کار خود ادامه می‌دهند. آخرین کارهای کاشی در جورج که از دههٔ ۱۸۷۰ کاشی‌های تزیینی کف و دیوار را از خاک‌رس محل درست می‌کرد در ۱۹۶۹ تعطیل شد. ویرانی و تلاشی چهره‌های شاخص جورج بود. کلبه‌هایی که روزگاری مملو از کارگران کارخانه‌های آهن، سفال و کاشی بود، خالی رها شده و مغازه‌ها بسته شده بودند و مردم در جستجوی کار به جاهای دیگر رفتند. منطقهٔ زغال‌سنگ‌خیز ایست شراپشایر قدیمی در سمت شمال نیز رو به ویرانی بود. آخرین معادن زغال‌سنگ در ۱۹۷۹ بسته شد.

اما تاریخ ممتاز صنایع آیرون‌بریج جورج هرگز از خاطره‌ها نرفت. مایکل ریکس (۱۹۸۱ ـ ۱۹۱۳)، متخصص تاریخ معماری، در اثرش در ۱۹۵۵ به شکلی مفصل به اهمیت این منطقه و یادمان‌هایش اشاره دارد و برای نخستین‌بار در یک اثر اصطلاح «باستان‌شناسی صنعتی» را برای نشان دادن این اهمیت به کار می‌برد. وی در ۱۹۶۴ در شمارهٔ ۳ ***مجلهٔ باستان‌شناسی صنعتی*** طرح هیجان‌انگیز بنیاد «پارک‌های ملی» باستان‌شناسی صنعتی را ارائه کرد که در آن «آیرون‌بریج جورج نخستین نامزد چنین طرحی بود».

تولد باستان‌شناسی صنعتی

سپس شرکت کول‌بروکدیل ، که اکنون بخشی از یک مجموعهٔ بزرگتر است، کورهٔ قدیمی را خاکبرداری کرد و در ۱۹۵۹ در بزرگداشت دویست و پنجاهمین سالروز ذوب‌آهن با استفاده از کک به دست داربی یکم، موزهٔ کوچکی را افتتاح کرد. به دنبال آن شمار فزاینده‌ای از علاقه‌مندان باستان‌شناسی صنعتی برای دیدن آثار متنوعی می‌آمدند که هنوز هم در این مکان که مبدأ و پیشتاز صنعت جدید شمرده می‌شد، پابرجا بود.

سال‌های نوسازی شهری و صنعتی پس از جنگ جهانی دوم شاهد از میان رفتن بیشتر اسناد بریتانیا به عنوان نخستین کشور صنعتی بود، اما این ویرانی گریزناپذیر سبب شد تا متوجه شویم که شواهد باستان‌شناختی دوره‌ای

که هنوز هم در آن به سر می‌بریم یعنی عصر صنعتی در حال نابودی است. از این رو در همه‌جای کشور برای ثبت یا حفظ باستان‌شناسی انقلاب صنعتی کوشش‌هایی انجام گرفت.

گستردگی ویرانی در پیرامون آیرون‌بریج جورج از این دست بود، و از سوی دولت بی‌درنگ منطقه‌ای در سمت شمال آن به عنوان یک نیوتاون، درخور سرمایه‌گذاری ویژه دانسته شد. بنابر قانون نیوتاون‌ها در ۱۹۴۶، مناطق جدیدی در بسیاری جاهای انگلستان و بیشتر هم در دشت‌های سرسبز بنیاد شد تا برای اسکان جمعیت رو به رشد کلان‌شهرهایی چون لندن، بیرمنگام و منچستر ظرفیت داشته باشد. براساس شرایط همان قانون، نسل دوم شهرهای جدید با همان اهداف، اما در مناطقی که دارای صنایع ویران، بیکاری فراوان و محرومیت اجتماعی بودند ایجاد گردید.

ایست شراپشایر کولفیلد قدیمی یکی از این شهرهای جدید شد. این کار به‌منظور تغییر زیرساخت فرسوده، ساخت خانه‌های جدید و تشویق صنایع تازه برای ایجاد کار در منطقه بود. آیرون‌بریج جورج نیز با اهمیت و جاذبه‌های تاریخی و باستان‌شناختی‌اش در محدودهٔ این شهر جدید یعنی تلفورد جای می‌گرفت، نام این شهر در واقع از تامس تلفورد گرفته شد که یک مهندس بزرگ بود و از آغاز دههٔ ۱۷۸۰ در شراپشایر شهرتی به هم زده بود.

این شهر جدید می‌توانست به نابودی باستان‌شناسی صنعتی آیرون‌بریج جورج بینجامد. اما از آغاز کار، برنامه‌ریزی درست، مدیریت آگاه و سرپرستی بنگاه عمران این شهر جدید تضمین داده بود که موقعیت مکان‌ها و یادمان‌های مهم را درنظر بگیرد. در ضمن، بنگاه عمران تلفورد پیشگامی بنیاد «تراست میوزیوم آیرون‌بریج جورج» را هم به دست گرفت و وظیفهٔ خطیر حفظ و ارائهٔ این شاهد صنایع اولیه را در جورج عهده‌دار شد.

این تراست در ۱۹۶۸ تشکیل شد و در حدود سه سال به یک برنامهٔ بزرگ حفاظت و گزارش آثار پرداخت. بیشتر نیازمندی‌های جورج برآورده شد و تمامی منطقه به عنوان منطقهٔ حفاظت شده تعیین گردید و هم‌اکنون نیز حدود ۳۰۰ بنا در فهرست آثار تاریخی و باستان‌شناسی درآمده است.

نقل و انتقال بنگاه عمران تلفورد زمانی انجام می‌گیرد که کار بنیاد شهر جدیدش اساساً تمام شده است، بخشی از مدیریت و نظارت و پشتیبانی «تراست میوزیوم» بنگاه نیز کار می‌کند و آماده است تا جایش را به دولت بدهد. شناخت واقعی بین‌المللی از جورج به عنوان یک میراث‌جهانی در ۱۹۸۶ انجام پذیرفت و به این ترتیب بود که این نخستین منطقهٔ مهم صنعتی در فهرست میراث جهانی جای گرفت.

جاهایی مانند «آیرون‌بریج جورج» به‌واسطهٔ آوازه و شهرتشان با شکل‌های خاصی از تنش رو به‌رو هستند. خود دیدارگران از پیامدهای اجتناب‌ناپذیر شهرت هستند. آنها تنش را طبق مناطق و بافت محیطهای تاریخی پیدا می‌کنند. در حول و حوش یادمان‌ها چیزهای نسبتاً زشتی وجود دارد و از جاذبهٔ کار می‌کاهد. اما به‌هرحال دیدارگران حقوقی دارند و خواهان دسترسی به این مکان‌ها هستند. اگر «آیرون‌بریج جورج» قرار است که جایگاه واقعی خود را به عنوان یکی از یادمان‌های بزرگ تلاش بشر به دست آورد، به مراقبت دقیق و توجه جدی نیاز دارد. ■

کارگاه‌های بالایی درکول‌بروکدیل، حکاکی در ۱۷۵۸.

www.KetabFarsi.com

آندره شدید

«پرسشی اساسی»

گفتگو

آندره شِدید، شاعر، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس لبنانی‌تبار تاکنون بیش از سی اثر منتشر کرده است. ازجمله می‌توان به مجموعهٔ شعر ***فراسوی واژگان*** (۱۹۹۵)، و رمان ***فصل‌های گذار*** اشاره کرد که در ۱۹۹۶ برندهٔ جایزهٔ آلبر کامو شد. او که در چهارسوی چند فرهنگ قرار گرفته و به رنج‌ها و نفاق‌های دنیای معاصر توجه دارد، در گفتگویی با مارتین لُکا، با زبانی ساده و صریح، از دلبستگی خویش به آزادی می‌گوید.

□ شما غالباً موضوع رمان‌های خود را از کتاب مقدس می‌گیرید ...

ــ هنگامی این کار را می‌کنم که آنها با موضوعات کنونی منطبق می‌شوند. اگر موضوع‌هایم را فقط از رویدادهای روز بگیرم، ممکن است دامنهٔ آنها را کاهش دهم، و نگذارم که به گستره‌ای عام و جهان‌گستر دست یابند. از رهگذر پیوند دادن زمان حال به گذشته‌های دور، اسطوره به امر عام ره می‌گشاید و کاویدن در تمام جنبه‌های سرشت بشر را ممکن می‌سازد. هنگامی که در رویدادهای جاری غرقه می‌شویم، جریانی بسیار نیرومند ما را با خود می‌برد که حاصل فشار همین رویدادهاست. چشمی که به زندگی روزمره دوخته شده، افق درونی ما را کاهش می‌دهد، اما اسطوره ما را به فاصله‌گیری از چیزها وامی‌دارد.

□ به نظر شما، دنیایی که تحت حکومت زنان باشد، از دنیای فعلی تحمل‌پذیرتر خواهد بود؟

ــ پرسش خوبی است. زنان به پیروی از غریزهٔ مادرانهٔ خود چه‌بسا کمتر به خشونت جسمانی متوسل شوند. اما گرایش قدرت به آن است که همگان را فاسد کند و زنان هم در این میان استثنا نیستند. آیا زنان اگر به قدرت برسند، همچنان صلح‌طلب خواهند بود؟ در حقیقت سعادت نه با کنار گذاشتن نیمی از نوع بشر، بلکه فقط و فقط از رهگذر تقسیم عادلانهٔ قدرت میان هر دو جنس به دست می‌آید.

□ شما زنان خاورمیانه را خیلی خوب می‌شناسید. جایگاه آنان را در جامعه چگونه تعریف می‌کنید؟

ــ زنان خاورمیانه گرفتار جریان پرفراز و نشیب هستند. گاهی از مزایای بعضی از دگرگونی‌های اجتماعی بهره‌مند می‌شوند، و سپس درهمان حال که تازه می‌کوشند با این دگرگونی‌ها سازگار شوند، با جریان متضادی رو به‌رو می‌گردند که جامعه را به عقب می‌برد. به عنوان مثال بعضی‌از آزادی‌ها سرانجام در کشورهای خاورمیانه پدیدار شدند، اما تاریک‌اندیشی و موج تعصب این آزادی‌ها را واپس رانده است. وقتی جوان بودم، فکر می‌کردم که دنیا به شیوه‌ای تک‌خطی و مداوم پیشرفت می‌کند. اما اندک‌اندک دریافتم که کُندی‌ها و پسروی‌هایی نیز در کار است. به‌نظر من، سرنوشت انسان تابع حرکت‌هایی چرخشی از همین نوع است. ولی این نباید مانع شود که ما همیشه به آینده و به پیشرفت چشم بدوزیم. به عنوان مثال رمان من به نام ***گام‌های شن*** ، ترس‌های درونی، امیدها، عقب‌گردها و مبارزات ــ نه‌فقط عقیدتی، بلکه دینی ــ نقش بسته بر این چرخش‌ها را می‌کاود. در حالی که دین باید تعالی‌بخش ما باشد، به بیرون آمدن از حصار تنگ وجود خودمان به ما یاری رساند و ما را انسان‌تر سازد، ممکن است میان انسان‌ها دیوارهایی برپا دارد.

□ شما همیشه می‌کوشید از دام ایدئولوژی‌ها و سنت‌ها در امان بمانید.

ــ بله. درحد امکان زندگی‌ام را برپایهٔ واژهٔ آزادی بنا می‌سازم. دوست ندارم در قید و بند باشم. اما برای این کار باید در تمام لحظات روشن‌بینی را حفظ کرد، زیرا زندگی انباشته از دام‌هایی است که هر آن ممکن است ــ بی‌آن که دریابیم ــ اسیرشان شویم: سنت‌ها، جاه‌طلبی، سن، زیادی جدی گرفتن خودمان. می‌کوشم از تمام برچسب‌ها رهایی یابم و البته از طبقه‌بندیی که براساس منشأ و فرهنگ من صورت گیرد. سن نوعی برچسب است: یکی پیر است و دیگری جوان. جنس و خاک و خون نیز برچسب هستند. من به هر چیزی که آدمی را محدود سازد و او را در رده‌ای محبوس کند، بدگمان هستم. در وجود ما «آنی» چنان گسترده، نوعی شعله، نوعی آزادی درونی یافت می‌شود که از هر تعریفی می‌گریزد، نامی ندارد و همواره

باید آن را از نو درنظر گرفت و دوباره نام‌گذاریش کـرد. هـمین «آن» چیزی است که می‌کوشم از رهگذر شعر بررسیش کنم ــ شعری که برای من محبوب‌ترین صورت بیان است.

□ موضوع گـذار از شـهر بـه بـیابان و از بـیابان بـه شـهر در کتاب‌های شما به‌وفور دیده می‌شود.

ــ این کاری مداوم است که شخصیت‌های آثارم بنا به غـریزهٔ خود به سمتش کشیده می‌شوند. برای من شهر جایگاه آزادی است و در آن آدمی می‌تواند از خویشتن خود و از پیشینه‌اش بگریزد. زندگی در شـهر، آمـیختن بـا اهـالی، بـا دیگـران را امکانپذیر می‌کند بی‌آنکه آدم را اسیرشان سازد. اگر در روسـتا به سر می‌بردم، احساس می‌کردم که به دیگران تعلق دارم و از آن حس خلوت با خود که رهاورد انزوای زندگی شـهری است محروم هستم. شهر امکان آن را فراهم می‌آورد که افق دیـد و زندگی و روابطمان را گسترش بخشیم، در عرض چـند دقـیقه دیگران را بازیابیم و با آنـان در مـیان انـبوه جـمعیت سـخن بگوییم. آدم می‌تواند در شهر قدم بزند بی‌آنکه کلافه شـود. و شعر همیشه در شهرها پرسه می‌زند؛ کافی است غـافلگیرش کنید و به نظاره‌اش بنشینید.

□ دربارهٔ بیابان چه نظری دارید؟

ــ بیابان جایی است کـه در آن مـی‌توانـید پس از یک آزمـون سخت، دوباره از صفر شروع کـنید. جـایگاه تـجمع، تأمـل و سادگی است. جایگاه پس زدن تـمام نـقاب‌ها. بـیابان نـوعی آموزش و مکتب ریاضت و استقامت است و به صافی می‌ماند. اشخاص آثار من سر به بیابان مـی‌زنند تـا زخـم‌های اعـماق وجودشان را درمان کنند. به‌عنوان مثال آناستازیا ــ زن قهرمان ***گام‌های شن*** ــ فقط و فقط سودای رهایی از این آزمون بیابان را در دل می‌پرورد که از گذران آن، پالوده و نـیرومندش سـاخته است. اما اگر او به شهر باز نگردد، درس بیابان حاصلی ندارد. پس از بیابان باید دوباره در دنیای آدمیان غرقه شد. همچنین مهم است که ندای بیابان را در وجود خودمان بشنویم. با این کار می‌توانیم با مرگ خو بگیریم، هر روز آن را مانند همنشینی که باید همراه زندگی روزانه‌مان باشد پذیرا شویم تا مگر دفعش کنیم و بدین‌ترتیب در روز موعود آسان‌تر بـپذیریمش. اگـر از همان عنفوان جوانی به مرگ نیندیشیم، نمی‌توانیم زندگی را با روشن‌بینی مشاهده کنیم. مرگ نوعی یقین ــ یگانهٔ یقین ما ــ و سنجهٔ ارزش‌هاست. و اما دربارهٔ رویدادهای پس از آن، من که چیزی نمی‌دانم.

□ آیا آثار شما درنهایت، جستجوی پیوستگی است؟

ــ آثار من گامی به پیش در این دنیای خاکی است. درنـتیجه همین جنبهٔ زندگی مرا به خود مشغول می‌دارد. مـا هـمیشه پرسش‌های واحدی را طرح می‌کنیم ــ از کجا آمده‌ایـم؟ بـه کجا می‌رویم؟ ــ و دریغا که هیچ فیلسوف، هیچ دانشمند یـا هیچ شاعری پاسخ قانع‌کننده‌ای به آنها نداده است. من هر روز به شگفت می‌آیم که در قالب این پیکر برساخته از ترکیب انبوه مولکول‌ها به زندگی ادامه می‌دهم. منظورم زیبایی، آرایش یـا جلوهٔ ظاهری نیست. از خود می‌پرسم این کارگاه هستی کـه چنین طرز کار پیچیده‌ای دارد، چگونه توانسـته است شکـل بگیرد. همین راز شگفت برایم بس است و به همین سبب در پی آن نیستم که رازهای پس از مرگ و دنیای آخرت را دریابم.

ما با نگارش،
تن و جانمان را به‌هم
پیوند می‌دهیم

□ نگارش برای شما ضروری است. آیا به قول معروف «همهٔ زندگی‌تان» در آن خلاصه می‌شود؟

ــ من زندگی را از نگارش جدا نمی‌کنم. نگارش به زنـدگی غـنا می‌بخشد. اما من که مترونوم نیستم: برای مدتی می‌توانم کار نگارش را کنار بگذارم. به عنوان مثال دورهٔ شکل‌گیری یک کتاب با تأملات و رؤیاهای بسیار همراه است. چیزی اندک‌انـدک در وجودم ساخته می‌شود که سپس نشانه‌های سیر تحولش را مرکب بر کاغذ ثبت می‌کند. اما میل به نوشتن هیچ‌گاه مرا رها نمی‌کند. همیشه حضور دارد و با وجودم عجین شده است، و اگر پس از مدتی نگـارش پـدیدار نشـود، رفـته‌رفته احسـاس ناراحتی می‌کنم، زیرا زندگی‌ام دیگر هماهنگ نـیست. نگـارش برای من به عشق ورزیدن می‌ماند که بـه زنـدگی گسـترش و تعالی می‌دهد و شوری آتشین بدان می‌بخشد. نگارش مرا با آن لرزش‌درونی، با آن تمایلی که در اعماق وجودم احساس می‌کنم، همگام می‌سازد. بی‌آن، زندگی صرفاً مادی، ناقص است.

□ آیا این عشق ورزیدن به نگارش که تـوصیف مـی‌کنید، بـر خود متمرکز نیست؟

ــ در مقایسه با فعالیت‌های کسی مانند مادر ترزا یا پـزشکی بزرگ، یا دردهایی که آنان تسکین می‌بخشند یا دشواری‌هایی که پیش‌رویشان قرار دارد، نوشتن گاهی مـمکن است سـبک، آسان و حتی مضحک جلوه کند. اما همان‌گونه که فـیلسوف معاصر فرانسوی، گاستون باشلار نوشته است، ما «واقـعی و غیرواقعی» هستیم، و اگر واقعی و غیرواقعی را همزمان به هم پیوند ندهیم، آسیب می‌بینیم، زیرا ناقص هستیم. ما با نگارش، تن و جانمان را به هم پیوند می‌دهیم. شعر نیز به عشق ورزیدن می‌ماند و عشق الهامبخش و شورانگیز است. در اینجا نه‌فقط عشق میان مرد و زن، بلکه عشقی فراگیر و جهان‌گستر مـورد نظر است. هنگامی که به خیابان می‌روم، هنگامی که در مـیان انبوه جمعیت گم می‌شوم، دیگران را دوست دارم. آنان را نظاره می‌کنم، در آنان غرقه می‌شوم. این توده همان گِل رُسـی است که برای سرودن شعرهایم، به آن شکـل مـی‌دهم. تـمام ایـن لحظات زودگذر ملاقات با دیگران زنـدگی را غـنا مـی‌بخشد و نیرویی است که بی‌آن، در خلأیی که در کمین‌مان نشسته است، فرو می‌رویم.

□ شما توانسته‌اید حس شعر را به رمان بازگردانید.

ــ شعر پرسشی اساسی، کوششی است برای رفتن به ژرفای چیزها. لحظهٔ نگارش، لحظهٔ پالایش، گسترش و تراکم و فـرو

رفتن در خود است که در آن، نویسنده از اول تا به آخر روی طنابی سست در حال تعادل است. این لحظهٔ پرسش در باب هدف و ذات چیزهاست. من به شاعران هایکوسرای ژاپنی بسیار احساس نزدیکی می‌کنم؛ هایکو قطعه شعر کوتاه هفده هجایی است که در آن تابش نکته‌های اساسی بر جوهر نقش می‌بندد. دوست دارم کوتاه و فشرده بنویسم و اغلب شعری چندسطری، حاصل زنجیره‌ای طولانی از پرسش‌ها و ژرف‌اندیشی‌هایی است که چه‌بسا روزها به درازا بکشند.

□ **این امر در زندگی روزانهٔ شما به چه شکلی درمی‌آید؟**

ــ تمام رمان‌های من بافتی شاعرانه دارند. مادهٔ اولیه کاملاً خام است. مشتی گِل‌زِس بی‌شکل و بی‌قواره است که روی آن کار می‌کنم تا به چند و چونش پی ببرم. نخستین پیش‌نویس همیشه طرح اولیه‌ای است که برای همه ــ جز خودم ــ نامشهود است. سپس اشخاص از دل مادهٔ خام به در می‌آیند و زندگی‌شان شکل می‌گیرد. من نوشتن را روش‌مندانه و با طرحی پیش‌ساخته آغاز نمی‌کنم. در ابتدا همیشه می‌گذارم که موج جاری شود و مسیر خود را بپیماید. سپس به متن بازمی‌گردم و واژگانی را موشکافانه نگاه می‌کنم که باید حذف، فشرده، به‌هم ریخته و پاک شوند. در این مرحله نگاهی بسیار انتقادی‌تر به متن می‌اندازم. دنبال واژهٔ مناسب می‌گردم. پس از ترسیم اندیشه، کار صنعتگری آغاز می‌شود: روی ضرب‌آهنگ و موسیقی کلام کار می‌کنم. این کار قابله‌گری سقراطوار هر روز ادامه می‌یابد. ■

نویسندگان

ریچارد شچنر (R. Schechner) ، اهل امریکا، کارگردان، نویسنده و مدرس تئاتر، استاد هنرهای نمایشی دانشگاه نیویورک، مؤلف چندین کتاب از جمله

The Future of Ritual : Writings on Culture and Performance (1993, Routledge, NY).

ژان ـ پیر گینیانه (J-P. Guingané) ،کارگردان تئاتر و نمایشنامه‌نویس، اهل بورکینافاسو، استاد و رئیس افتخاری دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه اواگادوگو. دو نمایشنامهٔ زیر از آثار اخیر اوست:

La Musaraigne (Editions Gambidi, Ouagadogou, 1997); Les Lignes de la main (Edition Gambidi, Ouagadogou, 1997).

آناتولی اسملیانسکی (A. Smeliansky) ، اهل روسیه، مدیر ادبی مدرسهٔ تئاتر هنر مسکو. آثار او ازجمله عبارت‌اند از: ***آیا رفیق بولگاکف مرده است؟*** (نسخهٔ انگلیسی آن در ۱۹۹۳ توسط انتشارات راتلج و متوئن (Methuen) منتشر شده)؛ وی ویراستار ارشد ***مجموعه آثار کنستانتین استانیسلافسکی*** (بنیانگذار تئاتر هنر مسکو) نیز بوده است.

اوهزاسا یوشیو (Ohzasa Yoshio) ، اهل ژاپن، منتقد و متخصص تئاتر معاصر ژاپن، و مؤلف کتاب ۸ جلدی ***تاریخ تئاتر امروز ژاپن*** که تاکنون ۶ جلد آن منتشر شده است.

رومن مایترا (R. Maitra) ، نویسنده و مردم‌شناس هندی و متخصص هنرهای نمایشی.

غسان مالح (Ghassan Maleh) ، اهل سوریه، مشاور مؤسسهٔ بین‌المللی تئاتر (ITI) و نمایندهٔ اصلی آن در دفتر نمایندگی سازمان‌ملل در ژنو.

آوگوستو بوآل (Augusto Boal) ، اهل برزیل، نمایشنامه‌نویس، مدیر و بنیانگذار مکتب تئاتری معروف به تئاتر ستمدیدگان. در ۱۹۹۴ یونسکو نشان پابلوپیکاسو را به خاطر نقش وی در مناسبات میان فرهنگ‌ها به او اهدا کرد. کتاب ***رنگین‌کمان شوق : روش تئاتر و درمانگری*** بوآل یکی از آثار اوست که به انگلیسی نیز ترجمه شده است:

Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy (Routledge, London and NY, 1995).

فرانس بکت (F. Bequette) ، روزنامه‌نگار فرانسوی ـ امریکایی متخصص محیط‌زیست.

سرنیل کاسونز (SirNeil Cossons) ، بریتانیایی، مدیر موزهٔ علوم لندن. از ۱۹۷۱ تا ۱۹۸۳ نخستین مدیر Ironbridge Gorge Museum Trust بوده است.

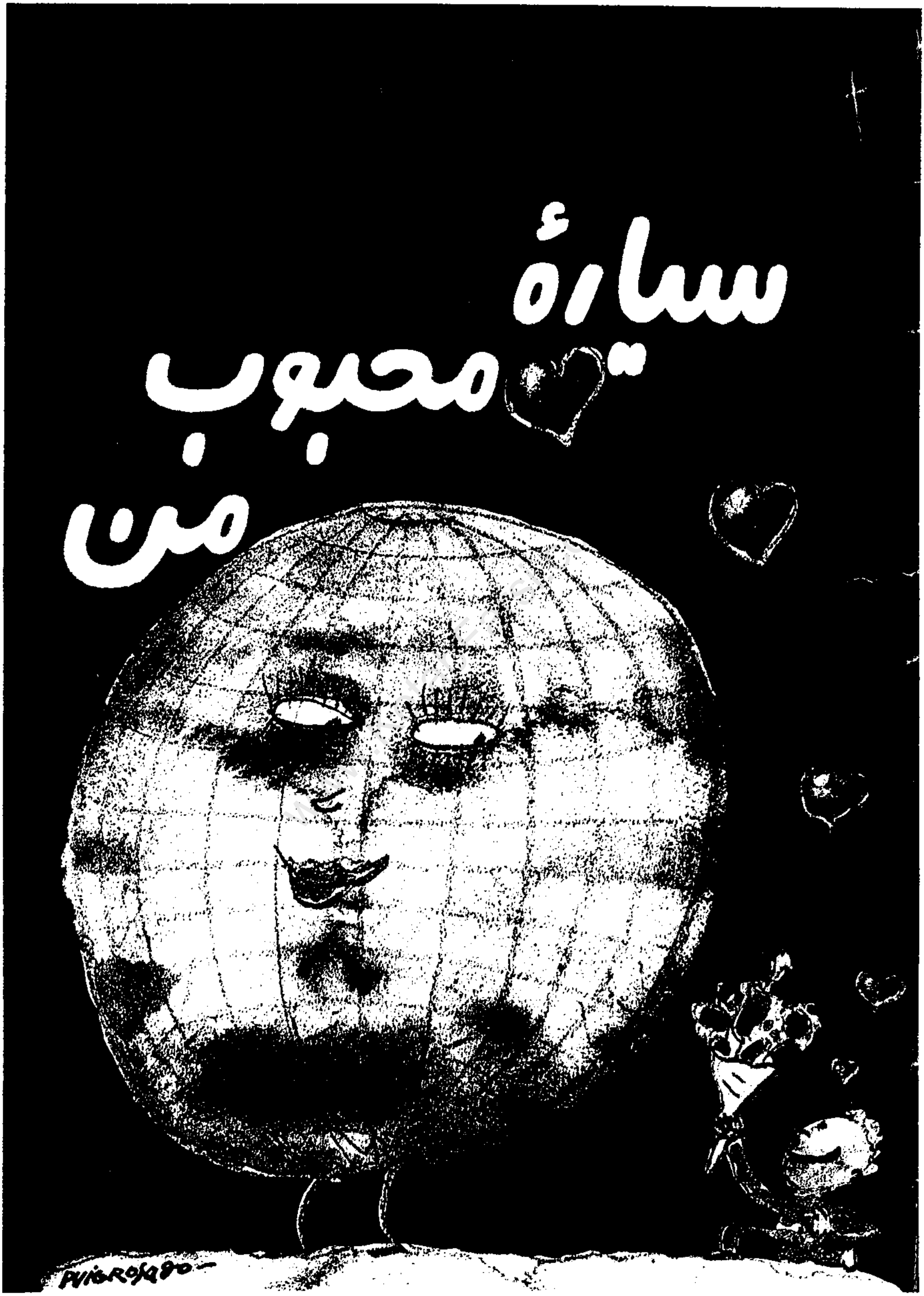
مارتین لکا (M. Leca) ، نویسنده و روزنامه‌نگار فرانسوی.

حق اشتراک جدید ماهنامهٔ پیام یونسکو

اشتراک سالانه	ریال	
عادی	۳۶۰۰۰	مبلغ اشتراک به حساب جاری ۲۹۲۳۶، بانک ملی شعبهٔ دانشگاه تهران (کد ۸۷)، واریز و اصل فیش به همراه آدرس دقیق پستی به مرکز انتشارات ارسال شود.
ویژهٔ دانشگاهیان و فرهنگیان (با ارائهٔ فتوکپی کارت شناسایی)	۳۰۰۰۰	
کشورهای همجوار	۵۶۰۰۰	
کشورهای اروپایی و هند	۶۰۰۰۰	
کشورهای قارهٔ امریکا و خاور دور	۶۵۰۰۰	

فروشگاه و بخش اشتراک: تهران، خیابان انقلاب، چهارراه فلسطین، شمارهٔ ۱۱۸۸ ،طبقهٔ پنجم، صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۴۴۹۸ ، تلفن: ۶۴۱۲۱۸۲ ، ۶۴۶۸۳۶۵، دفتر مجله : تهران، خیابان میرداماد، روبه‌روی مسجد الغدیر، خیابان شهید بهزاد حصاری، کوی یکم، شمارهٔ ۱۷ ، تلفن : ۲۲۷۹۸۸۵ و ۲۲۲۷۸۲۵

یونسکو برای جوانان و نوجوانان منتشر کرده است



کتابی با طراحی‌های رنگین و جذاب و اطلاعاتی فشرده و سودمند دربارهٔ آب، هوا، جنگل، بیابان، قطب‌ها، آدم‌ها، حیوانات و همهٔ چیزهایی که سیارهٔ محبوب ما در خود دارد.

قیمت: ۲۵۰۰۰ ریال

منتشر کرده است

مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران

بجاست که این کتاب ارزشمند در تمام مدارس و دانشگاه‌ها و در همهٔ محیط‌های کاری و تفریحی مورد بحث قرار گیرد. این گزارش مجموعهٔ ستایش‌انگیزی است از خواست‌های امروز، از موانعی که باید بر آنها غلبه کرد و از ابزارهایی که در چنگ ماست.

تئودور زلدین

تنوع خلاق ما

گزارش کمیسیون جهانی فرهنگ و توسعه

خاویر پرز دکوئیار

تنوع خلاق ما

خاویر پرز دکوئیار

قیمت : ۱۲۰۰۰ ریال

آیا فرهنگ آخرین مرز توسعه است؟

تنوع خلاق ما **دیدگاه‌های تازه‌ای در پاسخ به این مسئله ارائه می‌دهد و بر آن است که مفهوم توسعه را گسترش بخشد و به مردمان جهان یاری رساند تا بدون از دست دادن هویت و ارزش‌های خویش راه‌های خاص خود را بپیمایند.**

یونسکو و سازمان‌ملل در سال ۱۹۹۲ گروه مستقلی از اقتصاددانان، دانشمندان علوم اجتماعی، هنرمندان و اندیشمندان را در کمیسیون جهانی فرهنگ و توسعه به ریاست خاویر پرز دکوئیار، دبیرکل پیشین سازمان ملل متحد، گردهم آورد. از این کمیسیون درخواست شد که به بررسی روابط متقابل فرهنگ و توسعه همت گمارد و پیشنهادهایی به جامعهٔ جهانی ارائه دهد تا هر کشور بتواند در حل مسائل خود از تجربهٔ جهانی بهره‌مند شود.

برای تهیهٔ کتاب‌ها و نشریات کمیسیون ملی یونسکو در ایران، به مرکز انتشارات یا کتابفروشی‌ها مراجعه فرمایید یا با نشانی مرکز مکاتبه کنید.