

از رنج‌های بشری

شرق: یوزف روت از نویسندگان شناخته‌شده اتریشی است که در سال ۱۸۹۴ در شهر برودی واقع در پادشاهی اتریش-مجارستان آن دوران متولد شد. روت در خانواده‌ای یهودی به دنیا آمد و هیچ‌وقت پدرش را ندید و نزد مادر و خویشانش بزرگ شد. او در رشته‌های فلسفه و ادبیات آلمانی درس خواند اما پیوستن به ارتش و حضور در جنگ باعث شد از ادامه تحصیل بازماند. جنگ تجربه‌ای مهم در زندگی روت بود و رد این تجربه در بسیاری از آثار او دیده می‌شود. روت روزنامه‌نگاری مشهور هم بود و برای نوشتن گزارش به بسیاری از شهرهای اروپایی سفر کرده بود. در سال ۱۹۲۳ روت اولین رمانش با عنوان «تار عنکبوت» را منتشر کرد و پس از آن به عرصه داستان‌نویسی وارد شد.

یوزف روت از سال‌ها پیش در ایران هم شناخته می‌شد و آثاری از او به فارسی ترجمه شده‌اند. «ایوب» یکی از آثار اوست که پیش‌تر به فارسی ترجمه شده بود و مدتی پیش نیز محمد همتی ترجمه دیگری از این رمان به دست داد که در نشر نو منتشر شد.

«ایوب» مربوط به دوره‌ای از داستان‌نویسی روت است که او مستندنگاری و نوشتن

حول موضوعات معاصر را رها کرده و سراغ گذشته رفته است. وقایع این رمان حدوداً در فاصله سال ۱۸۸۵ تا کمی پس از پایان جنگ جهانی اول می‌گذرد. مکان داستان هم کستره‌ای وسیع دارد و از شهرگی یهودی‌نشین در روسیه آغاز می‌شود و به نیویورک در آمریکا می‌رسد. محمد همتی در بخشی از یادداشت ابتدایی‌اش نوشته: «می‌توان ایوب را اودیسه‌ای فرهنگی نامید که از شرق اروپا و از میان اقلیت حسیدی آغاز می‌شود و به دنیای آن سوسی آب‌ها، به آمریکای سکولار می‌رسد. در پایان رمان، جوخوف دبگر بخشی از روسیه نیست، همچنان که مندل گرچه ایمانش را بازمی‌یابد، دیگر همان مکتب‌دار ساده نیست که به کودکان تعلیم تورات می‌داده است و تمام زندگی خود و همسرش در آبروداری خلاصه می‌شده». «ایوب» نیز مانند بسیاری دیگر از آثار هم‌عصرش ازجمله «محاکمه» کافکا، رنج بشری را موضوع روایت قرار داده است و آن‌طورکه مترجم هم اشاره کرده از نظر تاریخی اسلافی دارد: «از کتاب ایوب تا ایوب یوزف روت و بلکه راهی از این هم درازتر، حتی در میان متون نزدیک به کتاب ایوب عهد عتیق ما وصیت ایوب را داریم که ادامه داستان ایوب است. می‌توان سراغ‌از این

رنجنامه‌نویسی را حتی به صدها و هزارها سال پیش از کتاب ایوب، به زمانی برد که نه زمین عوص بود و نه مردی ایوب‌نام، حتی به آن نخستین مویه زنی در جست‌وجوی حکمت مرگ فرزندانش». «ایوب» یوزف روت با این سطور آغاز می‌شود: «سال‌ها پیش در جوخوف، مردی زندگی می‌کرد به نام مندل سینگر. پارسا و خداترس بود و عامی، یک یهودی کاملاً معمولی. مکتب‌داری ساده بود. در خانه‌اش که تنها شامل آشپزخانه‌ای بزرگ بود، به کودکان تعلیم تورات می‌داد، از جان و دل و بی‌حاصلی قابل می‌کوشید. پیش از او، کرور کرور آدم چون او زیسته و کودکان را تعلیم داده بودند. سیمایی رنگ‌پریده داشت به سادگی ذاتش، ریش و سیبلی تمام، به رنگ سیاه معمولی، دورتادور صورتش را گرفته و لب و دهانش را پوشانده بود. چشم‌های درشت و سیاه ابریشمی طرح ریبس بر سر داشت، پارچه‌ای که گاهی با آن کراوات‌های از مدافتاده ارزان می‌دوزند. تنش را قبایی نیمه‌بلند از نوع رایج در میان یهودیان روستایی می‌پوشاند و هنگامی که شتابان از کوچه می‌گذشت، لبه‌های قبا به پرواز درمی‌آمد و مثل دو بال، محکم و منظم بر ساق‌های بلند چکمه‌های چرمینش می‌کوبید.»

محمد همتی پیش از این، دیگر اثر مهم یوزف روت یعنی «مارش رادتسکی» را هم به فارسی برگردانده بود و این ترجمه برنده یکی از دوره‌های جایزه ابوالحسن نجفی شده بود که هرسال به بهترین ترجمه سال تعلق می‌گیرد. «مارش رادتسکی» را می‌توان مشهورترین اثر یوزف روت و نیز آخرین رمانی دانست که او پیش از مهاجرت به پاریس نوشت. «مارش رادتسکی» هم‌عصر مجموعه‌ای از آثار ادبی بزرگ آلمانی ثلث اول قرن بیستم است که سهمی عمده در شکل‌گیری مفهومی به نام «رمان مدرن» یا «رمان قرن بیستم» داشته‌اند. ماریو بارگاس یوسا آن را از بهترین رمان‌های سیاسی خوانده و گفته که در نگارش رمان معروف «سور بز» از آن الهام گرفته است. روت در این اثر روایت زندگی سه نسل از خانواده فون تورتا را، که عمری را در خدمت به امپراتوری اتریش-مجارستان گذراندند، دستمایه روایت فروپاشی این امپراتوری بزرگ قرار می‌دهد. پدربزرگ، جان امپراتور را در نبرد سولفرینو نجات داده، پسر کارمندی عالی‌رتبه و نوه افسر ارتش است، اما یامان صلح است و این افسر جوان ارتش احساس بیهودگی می‌کند.

ایوب، یوزف روت، ترجمه محمد همتی، نشر نو

شکل‌های زندگی: کافکا و بخت

پیشگاه غایب قانون



نادر شهربوری (صدقی)

در ۱۹۳۰ کامو دروازه‌بان تیم فوتبال سن پتتر دانشگاه الجزایر بود. او به عنوان دروازه‌بان دریافته بود که بیشتر توپ او را غافلگیر می‌کند تا او توپ را. به نظر کامو توپ هرگز در آنجاهایی که دروازه‌بان توقع دارد ظاهر نمی‌شود و این فقط مربوط به توپ نیست، بلکه زندگی نیز چنین است. به‌خصوص در زندگی‌های مدرن که اتفاقات غیرقابل پیش‌بینی رخ می‌دهد و آدمی را غافلگیر می‌کند.

ادواردو گالیانو، نویسنده و روزنامه‌نگار نکته‌سنخ اهل اوروگوئه، در کتاب «سایه‌روشن‌های فوتبال» ابتدا به تاریخچه پیدایش توپ فوتبال یا چنان که خود می‌گوید این گوی پلاستیکی پوشیده از چرم و هوا می‌پردازد و سپس به مقوله توپ از بعدی دیگری می‌نگرد و آن را به تمثیلی که کامو به کار برده ربط می‌دهد. به نظر گالیانو توپ اگرچه ممکن است وفادار باشد یا وفادار به نظر آید اما هر آنچه در میدان مسابقه غیرقابل پیش‌بینی است. گالیانو برای توپ نام‌های زیادی در نظر می‌گیرد مانند کره، گوی، بازیچه، پرتابه، بادکنک و… اما گالیانو به این گوی پلاستیکی پوشیده از چرم و هوا صفتی نیز می‌دهد و آن بخت است، توپ چرخانی که می‌چرخد، می‌رود و می‌آید و همه را غافلگیر می‌کند، چیزی شبیه به بخت است که بازیگران به آن نیازمندند و می‌خواهند آن را در اختیار خود بگیرند.

هنگامی که از بخت می‌گوییم به ایده‌های ماکیاولی در این باره می‌رسیم. ماکیاولی اگرچه نظریه‌پرداز سیاسی بود اما دستی نیز در ادبیات داشت. جهان ماکیاولی هنگامی که وی از بخت می‌گوید دیگر جهانی ثابت و به یک‌«حال» نیست، بلکه دقیقاً شبیه همان تویی است که گالیانو از آن می‌گوید: جهانی همواره غیرقابل پیش‌بینی و بیشتر اوقات دست‌خوش شگفتی که بیش از همه بازیگران را و به‌خصوص دروازه‌بانان را شگفت‌زده می‌کند. به نظر ماکیاولی ممکن است سرشت آدمی ثابت و بدون تغییر باشد اما بخت متغیر است. به نظر ماکیاولی آدمیان همچون بازیگران زمین فوتبال درصد آن هستند که هوای تیم خود را داشته باشند و کارشان را که غلبه بر حریف است انجام دهند اما سیر امور صرفاً به خواست آنان ربط پیدا نمی‌کند، بلکه تا حدود زیادی به «توپ» نیز ارتباط پیدا می‌کند. تلاش ماکیاولی همواره یافتن پاسخی به این سؤال اساسی است که چگونه می‌توان همدست «بخت» شد و بخت را با خود همراه کرد: تلاشی بی‌نتیجه که ماکیاولی پاسخی برای آن پیدا نمی‌کند، زیرا طبیعت «بخت» متلون، متغیر و مانند توپ فوتبال غیرقابل پیش‌بینی است.

برای «بخت» به مثابه دیگری، می‌توان حیاتی مستقل در نظر گرفت. این حیات مستقل اگرچه خارج از اراده آدمی زندگی می‌کند اما چندان هم استقلال ندارد و در مناسبات غیرقابل فهم با اراده و خواست آدمی، رابطه‌ای متقابل به وجود می‌آورد. ماکیاولی اگرچه ایده‌پرداز سیاست و قدرت است اما ایده‌های او ناگزیر برآمده از نگاه هستی‌شناسانه‌اش به هستی و آدمی نیز هست. سده‌ها بعد از ماکیاولی مقوله بخت این‌بار در جایگاه واقعی خود یعنی به‌مثابه دیگری در ادبیات مطرح می‌شود، هرچند در سؤال اولیه تغییری بی‌نتیجه به وجود نمی‌آورد و گامکان این مسئله مطرح است که آیا بر زندگی آدمیان اراده و نیت‌شان حکم می‌راند یا آن «دیگری» که از آن می‌توان به نام «بخت» یا «توپ فوتبال» نام برد؟

بخش مهمی از داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های سارتر بر مقوله «دیگری» استوار است. ایده «دوزخ حضور دیگری» است، ایده اساسی و مشهور سارتر است. او این ایده را در نمایش‌های خود اجرا می‌کند. «دوزخ» یکی از این نمایش‌هاست؛ صحنه نمایش دوزخ است و شخصیت‌های نمایش همگی مردانند. آنان پیشاپیش امکان هرگونه بختی را از دست داده‌اند چون مرگ هر نوع راهی را ناممکن کرده است. حتی وقتی درهای اتاق باز می‌شوند، آنان ناثوان از نجات خویشان‌اند چون درهای بخت بسته شده است. «در بسته» نام دیگر نمایش و اسم دیگر «دوزخ» است؛ سه شخصیت اصلی نمایش یک مرد (کارسن) و دو زن (اینس و استل) هستند. آنان هر سه به عذاب محکوم شده‌اند اما تنها در اتاق در بسته درمی‌یابند که دیگری که شاید می‌توانست منجی‌شان شود، فی‌الواقع بدختی آنهاست چون چیزی که بیشتر از عذاب دوزخ معذبشان می‌کند، حضور دیگران و قضاوت‌های آنان است. با این حال سارتر با خوش‌بینی راهی برای پیوند با بخت پیدا می‌کند و آن تسلیم‌نشدن به نگاه تسخیرکننده دیگری است. این دیگری از نظر سارتر می‌توانست «بازار»، «سلسله‌مراتب بروکراسی» یا نظام استیابایی باشد که آدمیان را در «اتاق در بسته» یا همان «دوزخ» اسیر می‌کند. به نظر سارتر سوزّه انسانی و البته اجتماعی باید علیه دیگری شورش کند تا آن «دیگری» را که نام دیگر «بخت» است، به چنگ آورد.

در میان نویسندگان، کافکا پاسخی بهتر به «بخت» می‌دهد. او پیشاپیش خوش‌بینی‌های رایج را کنار می‌گذارد: «بخت» که گویی می‌توانست تحت اختیار بازیگران مصمم زندگی درآید، از نگاه تیزبین کافکا در پیشگاه غایب قانون قربانی می‌شود. از نظر کافکا خود قانون که گویا مو لای درزش نمی‌رود، به‌مثابه دیگری با همان امر نامدشده، هرگونه گشایش یا بختی را از میان می‌برد. «پیشگاه غایب قانون» از جمله مضامین مهم منظومه کافکایی است.

«پیشگاه غایب قانون» از نظر کافکا حیات برهنه آدمی است که در زیر نگاه دیگری نه‌تنها ساخته می‌شود که ادغام می‌شود و «بخت»ش یکسره محصول «قانونی» می‌شود که آدمی از درکش عاجز می‌ماند، درست مانند قانون حاکم بر قصر که «ک» از درک آن عاجز می‌ماند. به نظر کافکا در نهایت اراده آدمی در پروسه‌های پیچیده تقسیم کار و انتزاعیاتی که پیشاپیش ظهورشان را پیشگویی کرده بود کم می‌شود. انتزاعیات در زمانه کافکا بروکراسی، سلسله‌مراتب، قانون و شبکه وسیع «مجاز»‌هایی است که بخت را در راهروهای پرپیچ‌وخم و سایه‌روشن خود ذبح می‌کند. در این شرایط بخت آدمی خوش‌بینی ساده‌لوحانه کارمندی است که با پرکردن فرم ثبت‌نام استخدام می‌شود و سپس با امضای پایان همان فرم به پایان می‌رسد. این فرایند برآمده از اراده غایب قانونی است که آدمی همچون شخصیت داستانی رمان قصر *ک*– از درک آن عاجز می‌ماند. در این صورت هرچیز دیگری جز انتظار توهمی می‌شود که آدمی از فرط ناچاری به آن دل می‌بندد.

بخت از نظر کافکا ممکن است «پیشگاه غایب قانون» باشد که طبیعتی فریبنده، توهمزوا و… دارد که بنا بر سرشتش تکلیف آدمی را روشن نمی‌کند. کافکا، سطره «بخت» یا همان «پیشگاه غایب قانون» را در «قصر» به‌خوبی نمایان می‌سازد. مقصود از سلطه قانون، سطره قصر بر «ک» است، سلطه قانون بر «ک» در این واقعیت ریشه دارد که قصر هرگز تکلیف او را روشن نمی‌سازد و با وجود معاف‌کردنش از قانون، در نهایت «ک» را در جنبه قانون یا همان بخت گرفتار می‌کند. به نظر کافکا آدمی حریف بخت یا همان «پیشگاه غایب قانون» نمی‌شود و تنها کاری که می‌تواند بکند آن است که به جرم ناکرده خویش در دادگاه اعتراف کند.

✦ **ماکیاولی چندین اثر ادبی نگاشته است که مهم‌ترینشان نمایش‌نامه «ماندراکولا» است.**



پیتر بروک ونمایش شرقی

پیام حیدرقزوینی؛ پیتر بروک، از مهم‌ترین چهره‌های تئاتر قرن بیستم، به‌تازگی

در نودوهفت‌سالگی درگذشت. بروک در سال ۱۹۵۲ در لندن متولد شده بود و پس از پایان تحصیلاتش در آکسفورد سرپرست «روبال‌شکسپیر» شد و بخش مهمی از اعتبار و شهرت او نیز به دلیل اجراهای درخشانی است که در سال‌های حیاتش از آثار شکسپیر به روی صحنه برده بود. بروک از دهه‌ها پیش در ایران شناخته می‌شد و خودش نیز نمایش شرقی را می‌شناخت. او پیش از انقلاب به ایران آمده بود و نمایش «اورگاست» را در شیراز به روی صحنه برده بود. اما این همه ارتباط بروک با ایران یا به طور کلی فرهنگ شرقی نبود. بروک، در جست‌وجوی تئاتر فراتر از مرزها و نژادها، در فرهنگ‌های مختلف سرگ می‌کشید و در بی نقاط مشترک فرهنگ‌های مختلف بود. او برای یافتن نشانه‌های قومی در نمایش‌های سنتی، دویار در سال‌های ۱۹۷۰و ۱۹۷۱ به ایران سفر کرد. سفر او هدفی تحقیقی داشت و سفر دوم برای شرکت در جشن هنر شیراز بود. بروک بعدها در جاهای مختلف از تجربه‌ها و برداشت‌هایش از این سفرها نوشت. بروک در کتاب خاطراتش نیز به سفرش به ایران و آشنایی‌اش با نمایش شرقی اشاره کرده است. او البته فقط به تجربه توجه نداشت بلکه در خاطراتش توضیح می‌دهد که چگونه با اساطیر زرتشتی آشنا شده و تجربه‌هایش از این آشنایی را شرح داده است. او در بخشی از خاطراتش نوشته: «در ایران، دو شکل سنتی بزرگ در تئاتر وجود دارد: تعزیه، که تنها شکل مذهبی نمایش‌های رمزآلود است و توسط عقاید اسلامی شکل گرفته است. دیگر روحوضی که به کمپدا دل آرته می‌ماند و هنوز بسیار زنده است و در آن هنرمندان ساده کوجه و بازار در گروه‌های کوچکی به هم می‌پیوندند و در هرجا عروسی یا جشنی باشد، کارشان را اجرا می‌کنند. هر صبح، بازیگران جمع می‌شوند تا مضمون مورد نظر کارگردان برای اجرای آن روز را دریابند. سپس آنها ساعت‌ها و ساعت‌ها روی این مضمون بداهه‌پردازی می‌کنند تا سرآخ در شب، کامل‌ترین اجرایشان را به تماشا می‌گذارند. سرعت کار این گروه‌ها درخشان است: تا آنجا که ما با تجربه طولانی‌مان در زمینه تئاتر بداهه، کاملاً مهیوت و شیفته شدیم. و البته وسوسه‌مان عمیق‌تر از آن بود که بتوانیم از خیر تجربه این شیوه بگذریم. پس به روستایی دورافتاده رقیم و کوشیدیم تا موضوعی جذاب برای تمام فرهنگ‌ها بیابیم: عروس، داماد، خانواده‌ها، ازدواج؛ نتیجه چیزی مگر کوشش ابتدایی نبود، اما همین به ما توان شروع‌کردن داد».

چند سال پس از این، بروک به سراغ اثری کلاسیک از ادبیات فارسی می‌رود و «منطق‌الطیر» عطار را برای اجرا انتخاب می‌کند. بروک موضعی انتقادی نسبت به تئاتر رایج داشت و معتقد بود نمایش‌نامه‌نویسان، دیگر به مسائل اساسی

توجه ندارند. جیمز زور-اونز در کتاب «تئاتر تجربی» که سال‌ها پیش با ترجمه مصطفی اسلامی به فارسی ترجمه شده بود، می‌گوید بروک این پرسش حیاتی را مطرح کرد که چگونه می‌توان تئاتر را برای مردم بدل به «نیازی مطلق» کرد چنان‌که پیش از اینها بوده است. بروک معتقد بود در جامعه صنعتی تئاتر دیگر به عنوان یک نیاز مطرح نیست و او می‌خواست چنین باشد. بر این اساس، بروک «گروه بازیگران خود را، با ملیت‌های متفاوت، در سال ۱۹۷۰ تحت عنوان مرکز بین‌المللی پژوهش تئاتری در پاریس گردهم آورد. پس از به صحنه آوردن موفقیت‌آمیز رؤیایی در یک شب نیمه تابستان، برای کمپانی روبال‌شکسپیر، درست هنگامی که داشت پنجاه‌ساله می‌شد، در اوج شهرت خویش، تئاتر تجاری و برخوردار از کمک مالی را کنار گذاشت تا نیروی خود را بر یک برنامه منظم پژوهشی متمرکز کند. به دستکاری تد هیوز، شاعر انگلیسی، یک زبان تازه به نام اورگاست، به وجود آورد و نمایش‌نامه‌ای به همین نام آفرید که بازیگرانش آن را در سال ۱۹۷۱ در شیراز اجرا کردند. این اثر، برای بسیاری از کسانی که آن را در تخت جمشید دیدند، مثل آندروپوتر، منتقد موسیقی، تجربه‌ای فراموش‌ناشدنی بود: تماشاکشیده که عمیقاً وارد به عالم اورگاست می‌شد، از آزمون آتش می‌گذشت و دیگر هرگز نمی‌توانست همان آدم باقی بماند. در همان زمان ایروینگ وارلد، در روزنامه تایمز نوشت که این اثر آغاز چیزی است که نه تنها برای بروک تازه است بلکه در تاریخ تئاتر دنیا نیز همتا ندارد: آفرینش شکلی از تئاتر که قابل فهم برای هرگونه آدم روزی زمین است».

اما بروک همچنان رضایت نداشت و معتقد بود که نتیجه کار «خصوصی و محدود» است. تئاتر مدنظر او به شکلی بود که شامل جدی و شوخی و معنویت و جسمیت باشد. در اینجا او به «منطق‌الطیر» عطار روی آورد تا تئاتری بیافریند که هرکجا به روی صحنه برود برای عام و خاص قابل فهم باشد. جیمز زور-اونز می‌گوید که پرسش‌های اساسی بروک این‌ها بود: تئاتر چیست؟ بازیگر کیست؟ مناسبات بین اینها چگونه است، و چه شرایطی می‌تواند به بهترین شیوه در خدمت این مناسبات باشد؟ بروک، «دویاره» و چندباره روی سرشت گذاربودن تئاتر -در مقابل اصل تکرار یک مجموعه تئاتری- تأکید می‌گذارد. از نظر بروک، یک نمایش‌نامه واقعیتی جز زمان کنونی ندارد.» او در «فضای خالی» می‌پرسد:

«هنگامی که یک نمایش به پایان می‌رسد، چه باقی می‌ماند؟ جذابیت سرگرم‌کننده فراموش می‌شود اما احساسات قدرتمند نیز از میان می‌رود و استدلال‌های خوب نیز پیوندشان را از دست می‌دهند. هنگامی که احساس و استدلال به خواست تماشاگر که مهار کشیده می‌شود تا با روشنی بیشتر به

درون خود بنگرد، آنگاه چیزی در درون ذهن به آتش کشیده می‌شود. آن رویداد سوزان طرحی، مزه‌ای، دریایی، ردیابی، بویی و تصویری در حافظه باقی می‌گذارد. این تصویر اصلی نمایش‌نامه است که باقی می‌ماند، برهیبی از آن است، و اگر عناصر نمایشی به درستی به هم آمیخته باشد، این برهیب معنای آن نمایش‌نامه می‌شود. این ترکیب گوهر آن چیزی می‌گردد که می‌خواهد بگوید.»

از بروک چند اثر مهم نیز به فارسی ترجمه شده که یکی از آنها «لطف بخشش» است که چند سال پیش با ترجمه حمید احیا منتشر شد. «لطف بخشش» اگرچه کتابی کم‌حجم است، اما در آن بروک بخشی از مهم‌ترین ایده‌هایش درباره شکسپیر و تئاتر را شرح داده است. او در مقاله این کتاب تسلطش به تاریخ تئاتر و ادبیات را نشان می‌دهد. حمید احیا چند سال پیش در گفت‌وگویی با روزنامه «شرق»، به رابطه بروک و یان کات اشاره کرده بود و گفته بود هر دو آنها معتقد بودند که باید شکسپیر را در بستر زندگی روزمره و در رابطه از آنچه اکنون اتفاق می‌افتد سنجد و تفسیر کرد. او در بخشی از این گفت‌وگو درباره یان کات و بروک گفته بود:

«همان‌طورکه در رابطه با بروک و یان کات اشاره کردم این هر دو شاهد جنگ جهانی دوم و سال‌های سخت بعد از آن بودند و هر دو نظریات خود را در چنین پس‌زمینه‌ای شکل دادند. برای آن دو کار روی شکسپیر و یا هر نویسنده کلاسیک دیگری، و اصولاً اجرای هر تاتری نمی‌توانست امری آکادمیک و موزه‌ای باشد، آنها نمی‌توانستند بدون درگیری با لحظه‌ای که در آن زندگی می‌کردند خوانشی از هیچ اثری داشته باشند. یان کات در کتاب «شکسپیر معاصر ما» که نسخه انگلیسی آن در دهه شصت میلادی با مقدمه‌ای از پیتر بروک منتشر شد با استفاده از تجارب شخصی خود و اتفاقات سیاسی و اجتماعی روز لهستان و کلا اروپا به بررسی آثار شکسپیر می‌پردازد. این کتاب تأثیر فراوانی در کار کارگردان‌های بسیاری از جمله پیتر بروک می‌گذارد (نسخه فارسی این کتاب به ترجمه رضا سرور همین چند سال پیش توسط نشر دیدگل منتشر شده است). بروک نیز در همین دهه شصت میلادی کتاب تأثیرگذار خود فضای خالی را منتشر می‌کند که در آن تئاتر متداول رسمی را که اساس سیستم‌ها و قراردادهای منجمد قدیمی است تئاتری مرده می‌نامد و خواهان تئاتری زنده است که بر اساس تجربه و آزمون و بداهه‌سازی خلاقانه از جنگ تئاتر قلابی و زورکی و مرده رها شود و رابطه‌ای زنده و ضروری بین اجرا و تماشاگر برقرار کند. این هر دو کتاب از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین منابع تئاتر تجربی غرب در نیمه دوم قرن بیستم محسوب می‌شوند.»

هم‌زمان با انتشار فراخوان جشنواره نمایش عروسکی مطرح شد

هادی حجازی‌فر: امیدوارم ناچار نشویم فرکانس صدای خود را بالا ببریم

براساس آسیب‌شناسی دوره‌های قبل و با مشورت خانواده عروسکی مشخص شده است. حجازی‌فر از برگزاری جشنواره از ۲۲ تا ۳۰ مهر ماه سال جاری خبر داد و بزرگ‌ترین تهدید را در برگزاری این دوره از جشنواره، کمبود زمان دانست و درعین‌حال گفت: البته مرحله بازخوانی متون را حذف کرده‌ایم. او ادامه داد: برای حفظ انگیزه به‌ویژه در بچه‌های جوان به ۲۰ گروهی که کارشان رد شده، کمک هزینه می‌دهیم و زمین را برای تولیدشان فراهم می‌کنیم. این کارگردان تئاتر از رفع برخی محدودیت‌ها در برگزاری این دوره از جشنواره خبر داد و گفت: از آنجا که بچه‌های عروسکی در حوزه‌های مختلف فعال هستند، محدودیت دوره‌های قبل مبنی بر اینکه هر کارگردان فقط با یک اثر می‌توانست حضور داشته باشد، در این دوره برداشته شده است. ضمن اینکه کارهایی که از سه

هادی حجازی‌فر که دبیری نوزدهمین جشنواره نمایش عروسکی تهران مبارک را برعهده دارد، هم‌زمان با انتشار فراخوان این جشنواره از همه امیدهای خود برای ارتقای وضعیت نمایش عروسکی صحبت و تأکید کرد که خانواده نمایش عروسکی بسیار نجیب است و امیدوارم برای تحقق خواسته‌های‌مان ناچار نشویم فرکانس صدای خود را بالا ببریم. در اولین نشست خبری نوزدهمین جشنواره بین‌المللی نمایش عروسکی تهران مبارک که صبح روز سه‌شنبه، ۱۴ تیرماه در تالار مشاهیر مجموعه تئاتر شهر برگزار شد، فراخوان این دوره از جشنواره اعلام شد. هادی حجازی‌فر با اشاره به تفاوت فراخوان این دوره از جشنواره در قیاس با دوره‌های گذشته گفت: می‌کوشیم جشنواره‌ای متفاوت داشته باشیم. براساس این بخش‌های مختلف جشنواره که در فراخوان آمده،