هنرهای نمایش و محدودیت به‌عنوان محرک و انگیزه[۱]

مترجم:
شاهرخ امیریان دوست[۲]
مصطفی انور[۳]

چکیده

دو دسته محدودیت در هنرهای نمایشی وجود دارند: محدودیت‌های فیزیکی از یک سو و محدودیت‌های مربوط به استعدادهای فکری و عاطفی هنرمندان از سویی دیگر. مرزهای فیزیکی به نوبهٔ خود، به موانع مادی (مانند نوع فضای اجرا و ابعاد آن) و موانع ایجاد شده توسط آناتومی و مورفولوژی (شکل‌شناسی) هر هنرمند تقسیم می‌شوند. تجربه‌ای که در تئاتر ملی واسیل الکساندر[۴] کسب شده بود، بر اهمیت توانایی بازیگران در گذر از حالات مختلف ذهنی که با سنین مختلف انسان همراه بوده، تأکید می‌کند. بحث محدودیت‌ها، شامل مباحث جدید نیز است. سهم فناوری‌های جدید در تکامل تئاتر اثبات شده است. به‌طور خلاصه، تجربهٔ تسهیل شده توسط نمایش سیاره رؤیاهای گمشده، به منظور دفاع از عدم تمایل به استفاده نابه‌جا از وسایلی مانند ویدیو پروژکتور، اینترنت و غیره توضیح داده شده است. چالش‌های ناشی از ترکیب سه بعدی و تصاویر دو بعدی نیز آورده شده‌اند. این دیدگاه مطرح است که فقدان کامل محدودیت‌ها و نیز نحوهٔ برخورد با آن‌ها می‌تواند، جلوی پیشرفت تئاتر را بگیرد.

کلمات کلیدی: *محدودیت، تئاتر، صحنه، فرم‌ها.*

---

[1] . THEATRICAL COLLOQUIA. Performing Arts and Limitation as A Motive. Ion MIRCIOAGĂ. Professor PhD, Faculty of Theatre, George Enescu National University of Arts, Iași.

DOI number 10.2478/tco-2020-0017.

[۲] . پژوهشگر مطالعات هنر، دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، ایران

[۳] . کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشگاه هنر و معماری کمال‌الملک نوشهر، ایران. ایمیل: mostafaanvar27@gmail.com

[4]. Vasile Alecsandri National Theater

شما هنرمند نیستید، مگر اینکه برای ساخت پدیده‌ای جدید برنامه‌ریزی کنید – یا در جهت قوانین و استثنات.

دانش‌آموزی دبیرستانی بودم و چون قبلاً چندین شعر سروده بودم، گهگاه نیز به یکی از معابد کمتر شناخته شده هنری در رومانی سر می‌زدم. نام آن مکان، *Ienăchița Văcărescu* بود. پس از کمی بحث و گفت‌وگو، سرزنده‌ترین ساعات جلسات شروع می‌شد. ادب جای خود را به کنایه داده و پس از گرم شدن خون به کمک شراب، هم‌آغوشی‌های لطیفی اتفاق می‌افتاد که با اشک در گوشهٔ چشمان بسته و آغوشی گرم توام بود. در یکی از این مناسبت‌ها، برای مدت طولانی با یکی از ستارگان[1] گروه صحبت کردم که به من گفت اگر می‌خواهم خودم را یک شاعر بنامم، باید از ته دل بخواهم بنویسم، طوری که هیچ‌کس تا به حال ننوشته است.

من یک شورشی هستم؛ ولی شورش‌های من غریزی و عاطفی نیستند؛ بلکه آن‌ها از گل عقلانیت و منطق شکوفا می‌شوند. در پاسخ اتفاقی که در بالا یاد شد، تمام کاری که کردم این بود که با تمسخر لبخند بزنم و قضاوت کنم که نوشته‌های من بسیار خاص و منحصربه‌فرد هستند؛ چراکه من و فقط من آن‌ها را می‌نویسم، همین. برخی اوقات همچنین به نظر می‌رسد که منطق آدم او را به سخره می‌گیرد.

از آن زمان، سال‌های زیادی گذشته است و هیچ‌یک از مشتاقان شکوه ادبی که در آن زمان می‌شناختم صاحب شهرت نشدند. خنده‌دارتر این است که تنها نامی که امروز از آن دوران می‌شنوم، نام کارگردان صحنه‌ای است که در جایی در شمال کشور کار می‌کند؛ ولی نمی‌دانم آیا او تصمیم گرفت که چیز جدیدی را وارد تئاتر کند یا نه همان چیزی که هیچ‌کس قبلا انجامش نداده بود. من هنوز در جدال با پاسخ برای سؤالاتی هستم که از من در مورد جدید بودن آثارم می‌پرسند. وسوسه می‌شوم افسانه‌ای نقل کنم که بر اساس آن، وقتی دربارهٔ اصالت *هملت* از الکساندرو توسیلسکو[2] سؤال می‌شد، پاسخ می‌داد که این اولین بار در رومانی بود که نوشته‌ای به هیچ‌وجه قطع و سانسور نمی‌شد. به نظر می‌رسد این دقیقاً همان چیزی است که همان کارگردان صحنه می‌خواست. مطمئناً او شکست خورده[3]. یادم نمی‌آید که متنی را هنگام چاپ منتشر کرده باشم. در نتیجه، اگر رابطه‌ام با طرفدارانم صادقانه باشد، از این حکایت صرف کرده و به این نکته اشاره می‌کنم که تمام اجراهایم مرا به جست‌وجوی در خودم واداشته که حتی اگر قبلاً به وجود آن‌ها شک داشتم، آن‌ها را نادیده می‌گرفتم. اکتشافات اخیر هیچ ارتباطی با جاه‌طلبی برای جلب توجه نداشته و ندارند؛ ولی اگر این پدیده واقعاً رخ می‌داد، بدیهی است که من خوشحال می‌شدم.

در آن زمان‌ها که اغلب شعر می‌نوشتم، به آنچه در درون خودم آشکار می‌شد، علاقه داشتم. اکنون که تئاتر را دنبال می‌کنم، سعی می‌کنم از محدودیت‌های ذاتی خودم سرپیچی کنم و خواه‌ناخواه آن‌ها را به چالش بکشم. در این راستا، به استثنای یک مورد، با تکیه بر محرک‌هایی که در من بیدار شده، از بازسازی و کلیشه اجتناب کرده‌ام. این استثناء، تاک شو[4] نام داشت. نمایشنامه‌ای از اشتفان کارامان[5] که من با افتتاح تئاتر ۷[6] بخارست، آن را مجدداً از سر گرفتم، دقیقاً به دلیل تغییر اساسی در شرایط کار. نویسنده نمایشنامه بیان می‌کند که وقایع آن در یک آشپزخانه[7] می‌گذرند. زمانی که نمایشنامه را برای اولین بار کارگردانی کردم، در رشیتا[8] و در تئاتر *G. A. Petculescu*[9] روی صحنهٔ ایتالیایی کار می‌کردم، جایی که بین مانکن‌ها ۹ متر فاصله بود، فضای جنگلی ۱۲ متر دهانه داشت و عمق صحنه ۱۶ متر بود. در بخارست، فضای بازی ۱/۲ عملی با ارتفاع ۲۰ سانتی‌متر است. حتی اگر بخواهم، نمی‌توانم صحنه‌سازی[10] را بازتولید کنم. فضای بازی اولین محدودیتی است که می‌توانیم در بحث دربارهٔ اجبارهای اعمال شده بر نمایش‌ها صحبت کنیم – البته به جز پروژه‌هایی که بدون توجه به مکان خود اجرا می‌شوند.

بنابراین ما در مورد محدودیت‌های فیزیکی صحبت می‌کنیم. اثری که این امر بر تئاتر دارد چقدر است؟ می‌توانیم خیلی سریع پاسخ این سؤال را بدهیم: ناچیز است، حتی اگر امروز نیاز به ارزیابی مجدد مکانی که یک نمایش در آن برگزار می‌شود، تشدید شده باشد[11]. پس از غروب

---

[1] من به اکتاویان بریندئی، شاعر دهه ۷۰ و ۸۰ اشاره می کنم. ما رد او را در اوایل دهه ۹۰ گم کردیم. آخرین باری که امضای او را اینجا دیدم:
https://piatauniversitatii.unibuc.ro/wp-content/uploads/2020/0/Baricada-%E2%80%93-Iulia-Kreiner-Cine-nu-e-cu-noi-e-%C3%AEmpotriva- noastr%C4%83.pdf

[2] Alexandru Tocilescu

[3] A.Savu, http://teatruuage.blogspot.com/2016/04/hamlet-ul-lui-tocilescu-si-inovatia.html, accessed on 25/07/2020.

[4] Talk Show

[5] Ștefan Caraman

[6] A. Mocanu, „Muzica suna atât de frumos”, *Teatrul azi*, 2012, No 10-11: p. 224

[7] S. Caraman, https://ro.scribd.com/document/58289151/Stefan-Caraman-Talk-Show, accessed on 07/08/2020.

[8] Reșița

[9] M. Țepuș, „Nu ne despart decât alfabetul și limba”, *Teatrul azi*, No 5-7, 2007, pp. 293-295

[10] همچنین باید به خاطر داشت که من با طراحان رقص مختلف، هوگو وولف در رشیتا و فلورین کاراکالا در بخارست کار کردم. هردو شخصیتی قوی بوده و در نتیجه اثر آثار در صحنه‌سازی کاملاً متفاوت است.

[11] «تئاتر آینده با پذیرش این ایده که حضور، عمیق‌ترین جوهره هنر نمایشی، حتی در محیط مجازی امکان‌پذیر است، بدون شک از فضای سومی بهره خواهد برد: همان فضای مجازی.» سی. سیوبوتاری، https://www.observatorcultural.ro/articol/fara-masca-despre-viitorul teatrului در قابل دسترسی ، ۲۰۲۰/۰۹/۱٤

خورشید باستان و مدت‌ها قبل از اینکه تئاتر غرب توسط اصلاح‌طلبان بزرگ به چالش کشیده شود، صحنه به معنای کنونی خود وجود نداشت.

«تئاتر قرون وسطایی در محراب، به عنوان یک نمایش عبادی ساخته شده و صحنه‌های انجیلی را از طریق نمایش‌های مستقیم یا تمثیلی به مخاطب می‌رساند. مفسران این آیین، خادمان کلیسا هستند. برای سهیم بودن جامعه در انجام مراسم آیینی و به دلیل مقیاسی که داشته و دارد، صحنه از داخل اماکن مقدس، به میدان روبه‌روی آن در خیابان منتقل می‌شود» (Tonitza-Iordache 2004: 18).

رابطه بین فضای منظره و فضای نمایش (Ubersfeld 1999: 79-81) ظرفیت برانگیختن خلاقیتی را دارد که در قرن گذشته به وفور مورد تأیید و استفاده قرار گرفته است. البته، هر نسل جدیدی از خالقان آثار این حق را دارند که با محدودیت‌های ناشی از مکان نمایش، پس از تکمیل مطالعات نظری، خود را به چالش بکشند (Artaud 1994: 77-78)؛ زیرا این تازگی یک هنرمند را کاملاً به خود مشغول می‌کند، بنابراین او دیگر از میراث فرهنگی[۱۲] خود آگاه نیست، یا اینکه عمداً آن را نادیده می‌گیرد. در هردو صورت، تلاش برای فراتر رفتن از محدودیت‌ها، نبرد با مختصات مکانی–زمانی[۱۳] نیست نخواهد بود.

در غیر این صورت باید نحوه حضور تماشاگران، به‌ویژه مخاطب رومانیایی به عنوان کشوری فاقد آموزش مناسب در زمینهٔ تئاتر[۱۴] را درک کرد. در سال ۲۰۰۱ در رشیتا نمایشنامه *Krapp mi-a scris această* اثر فرنانندو اسکروساره را کارگردانی کردم. همان‌طور که اشاره شد، در متن «دیالکتیک احساسات قهرمان داستان[۱۵]» که من در آن زمان آن را شهود می‌کردم، نیاز به فضایی صمیمی از نمایش دارد. همان‌طور که در بالا ذکر شد، اجراهای تئاتر G. A. Petculescu در سالن بزرگ اتحادیه کارگری، محلی که بیش از ۶۵۰ صندلی برای حضار داشت، برگزار شد. به نظرم طبیعی می‌آمد که تماشاگران را روی صحنه گذاشته و نوعی هیجان به وجود بیاورم که اجراها را همراهی می‌کرد. غالباً، نوآوری امری مختصر است و این وظیفهٔ هنرمند است که عقلانیت خود را در تجسم محدودیت‌های اصیل هنرهای نمایشی حفظ کند.

اولین بار در آن شهر بود که فضای تئاتر و صحنه یکسان بودند. بسیاری از بینندگان از چیزی که من و فلوریکا زامفیرا، طراح صحنه‌پردازی آن را یک ضرورت می‌دانستیم[۱۶]، آزرده خاطر شده بودند. من می‌دانستم که واکنش آن‌ها مشروع و به‌حق بود. با پرداخت هزینهٔ بلیت، هر طرفدار تئاتر این حق را دارد تا هر اندازه که می‌خواهد، از نمایش لذت برده و اتفاقاتی را که با آن همخوانی دارد، بر اساس معیارها و پسندهای خودش تجربه کند.

در اینجا ما به یک سری محدودیت‌ها رسیده‌ایم که عمدتاً به داده‌های فیزیکی، مغزی، ساکن و معنوی دو گروه از شرکت‌کنندگان در یک نمایش مربوط می‌شود؛ یعنی اجراکنندگان و کسانی که مخاطبشان هستند. بنا به دلایلی که مربوط به صرفهٔ اقتصادی اثر است، قصد داریم شرایط بیولوژیکی بازیگران و همچنین کارگردانان صحنه، صحنه‌پردازان و غیره را بررسی کنیم. محدودیت‌های مربوط به مخاطب تنها زمانی مورد بحث قرار می‌گیرد که اجباری باشند؛ برای مثال، زمانی که آن‌ها به‌طور قاطع بر انرژی‌های هنرمندان و خلاقیت آن‌ها تأثیر می‌گذارند.

فیزیکی بازیگران موضوع مطالعات متعددی بوده است. قابل توجه در این زمینه، مارینا آبراموویچ است (Abramović 2019: 140). نمی‌توان اجراهای بی‌شماری را توصیف کرد که به هنرمند این فرصت را داده که قبل از هر چیز کارکردهای حرکتی و همچنین عملکردهای ذهنی و عاطفی خود را بررسی کند. کتاب را باید خواند. این مسئله هیجان‌انگیز است و برای کسانی که جذب این پدیده می‌شوند، ضروری است. از نظر من، من خیلی به آزمایش محدودیت‌های فیزیکی بازیگران اهمیت نمی‌دهم. من در تئاتر ملی واسیل الکساندر بر روی *کمدی عشق و نفرت* کار کردم، یک نمایش رقص–تئاتری که با استفاده از آثار شکسپیر، داستان یک زوج را تداعی می‌کند[۱۷]. این پروژه مستلزم تلاش فیزیکی قابل توجهی از طرف دو قهرمان داستان، تاتیانا یونسی و امیل کوسرو، بود. با این حال، ما هرگز علاقه‌ای به «نمایش علیرغم سن» نداشتیم (Banu, 1993: 125). همان‌طور که می‌توان دید، توانایی بازیگران برای تجربه در طول چند ده دقیقه، بیانگر شرایط روحی و روانی است که در مراحل زندگی، از نوجوانی تا پیری همراه است: صراحت، عشق، اعتماد و همچنین پستی، انزجار، تسلیم شدن (Ţepuş 2011: 233).

من بر این باورم که محدودیت‌هایی که باید دائماً به چالش کشیده شوند، محدودیت‌های فکری ما و نیز موانعی هستند که آشکارا شهودی

---

[۱۲] در سرتاسر مقاله به فضای فرهنگی اروپا اشاره می‌کنیم

[۱۳] و حتی بیشتر از آن، به عوامل بیولوژیکی هنرمند – که بعداً در مورد آن‌ها صحبت خواهیم کرد – مربوط نمی‌شود.

[۱۴] https://scoala6.ro/elevi/orar-elevi/ ، مشاهده شده در ۲۰۲۰/۰۹/۱۲.

«اما خبرهای خوبی داریم. از سال جاری دانش‌آموزان می‌توانند به انتخاب خود، معماهای هنرهای نمایشی را از سوم دبستان مطالعه کنند. در حال حاضر رشته‌ای که با دستور وزیر تصویب شده و اختیاری است.»
http://stiri.tvr.ro/elevii---i-liceenii-vor-putea-studia-teatrul-ca-disciplina op--ionala-din-acet-an---colar_870754.html#، قابل دسترسی در ۲۰۲۰/۱۰/۱۰

[15] A. Georgescu, „Dialectica sentimentelor”, *Scena*, 2001, No 12: 22-23.

[۱۶] مدیر آن زمان، مالینا پتر، مجبور شد به برخی از انتقادات مجلات محلی پاسخ دهد. نسبت بین بودجه تولید و پول جمع‌آوری شده در هر عملکرد محاسبه شد. مالینا پتر باید ثابت می‌کرد که گزینه ما دارای هزینه کم برای صحنه است – در واقع یک تصنع برای فروکش کردن شورش مفسران.

[۱۷] بخشی از فیلمنامه، اینجا:
https://mircioaga.wordpress.com/spectacole/comedragostei-si a-urii-fragmente-de-caiet-de-regie ، قابل دسترسی در ۲۰۲۰/۱۰/۱۵

بوده که توسط تأثیرات ما محدود شده‌اند.[۱۸]شما می‌توانید یک هنرمند بدون داشتن هدف اثری نوین باشید و این چیزی است که ما امیدواریم آن را در آینده اثبات کنیم.

اگر برای هنرمند بودن باید چیز جدیدی بیاورید، پس هنرمند بودن در تئاتر سخت خواهد بود؛ اما غیرممکن نه.

برگردیم به موضوع تاک شو. من در رشیتا با دلیا لازار و یوجین پادرونو و در بخارست با ایرینا کارامیزارو و رادو سولکانو همکاری کردم. دلیا لازار استعداد خاصی برای بازی در تئاتر تراژیک دارد. به او پیشنهاد دادم که شخصیتی را ترسیم کند که با بازیگوشی، سرنوشت خود را به چالش می‌کشد. ایرینا کارامیزارو را تشویق کردم تا تجسم زن سرکوب شده توسط محیط اطرافش شود؛ زیرا او در زندگی اجتماعی خود بسیار ماهر است؛ بنابراین در هردو مورد، یک رابطه واگرا بین اجراکنندگان و شخصیت‌ها پیشنهاد کردم. هدف اصلی این بود که پیدا کردن یک ویژگی شگفت‌انگیز در هر یک از آن‌ها آسان‌تر شود. ما در مورد تازگی صحبت می‌کنیم، بله یک هنرمند باید بی‌وقفه در مسائل بی‌نهایت کوچک و در جهان هستی کلان کنکاش کند. این تحقیقی است که برای کشف دوبارهٔ جهان طراحی شده و مهم‌تر از همه، نوعی خودیابی است. اولویت در اینجا تحقیق دربارهٔ خود است؛ چراکه بدین ترتیب یک شرط اساسی از تازگی در تئاتر تضمین می‌شود: ارگانیک بودن.

چه چیزی اوج گرفتن تئاتر را سرکوب می‌کند؟ و برای نشر آن چه باید کرد؟ پرسش دوم پاسخی ساده دارد: برانگیختن قدرت خلاقیت یک هنرمند با گفت‌وگو دربارهٔ محدودیت‌های خودش و کسانی که خارج از او هستند. تأکید می‌کنم: گفت‌وگو، نه اجبار. وقتی اسکندر مقدونی گره گوردی[۱۹] را با شمشیر خود برید، مشکلی را حل نکرد؛ بلکه آن را نادیده گرفت. او با توسل به خشونت آن را پس زد. شاید در سیاست، ظلم و ستم نتایج مطلوبی به همراه داشته باشند؛ اما تا کی؟ تاریخ گواهی می‌دهد که پس از مرگ ژنرال بزرگ مقدونی، امپراتوری عظیم او نیز به همان سرعت فروریخته شد و دیادوچی‌ها به مدت چهار دهه برای تسلط بر بقایای این امپراتوری مبارزه کردند.

با انتخاب رابطه‌ای باز با بندگی خود و همچنین آن‌هایی که به ما تحمیل می‌شوند، این شانس را داریم که راه‌حل‌هایی بیابیم که از نقص محاسبات ابتدایی مصون هستند. در مورد خود ما، کنکاش در محدودیت‌ها در جهت پاسخ به سؤالی است که در بالا مطرح شد و باید یادآوری کرد: چرا کنار گذاشتن عادات تئاتر دشوارتر است؟

تئاتر را می‌توان یک روش زیباشناختی محافظه‌کارانه در نظر گرفت. مفسرانی که ما را سرزنش می‌کنند که بیش از حد به قوانین صحنه احترام می‌گذاریم، موسیقی و شعر را مثال می‌زنند. این سخنان، حداقل در رومانی قدیم که برای سه دهه بر اساس محدودیت‌های تحمیل شده توسط سنت‌های هنر نمایش داخلی دست‌وپا می‌زد، حقیقت دارند[۲۰]. بلافاصله پس از دهه ۹۰، این مفهوم رواج یافت که تئاتر رومانیایی باید انقلابی را که تئاتر غرب از جنگ جهانی دوم تا زمان فروپاشی دیوار برلین پشت سر گذاشته بود، بر خود بگیرد. این عقیده در مورد نیاز هر موجود زنده‌ای برای ایمن‌سازی خود از طریق ابتلا به بیماری‌های واگیردار دوران کودکی ثابت شده بود[۲۱].

برای تجدید و بازسازی نمایش‌ها، استفاده از آخرین فناوری‌های صحنه بسیار مفید است. من به عنوان دستیار مدیر در پروژه TeleEncounters کار می‌کردم که هدف آن، بررسی روشی بود که وسایل ارتباطی امروزی بر پویایی روابط در خانواده‌های متأثر از مهاجرت تأثیر می‌گذارند. به رسم تئاتر، این تحقیق به ساخت نمایش سیاره رؤیاهای گمشده منتهی شد. آرزوی ما این بود که فناوری‌های انقلابی تئاتر را به عنوان عناصر ساختاری مهم در روایت بگنجانیم. این اجراها همزمان در رومانی و اسپانیا با حضور تماشاگران در هردو مکان برگزار شدند. به لطف دوربین‌های فیلمبرداری پیشرفته، تماشاگران رومانیایی در حال تماشای اتفاقاتی بودند که روی صحنه مقابلشان در جریان بود و همزمان از طریق یک صفحه نمایش بزرگ روی دیوار پشتی فضای بازی، تئاتر اسپانیا را دنبال می‌کردند و برعکس؛ به عبارت دیگر، آن‌ها ترکیبی از تصاویر دو بعدی و سه بعدی را به صورت همزمان تماشا می‌کردند. اجراکنندگان به صورت زنده در حال تعامل بودند؛ ولی برای ما، نویسندگان فیلمنامه[۲۲] و کارگردانان صحنه[۲۳] و برای بازیگران[۲۴]، سرپیچی از محدودیت‌های تکنولوژیکی به خودی خود یک هدف نهایی نبود. میکروفن‌ها، پروژکتورها، دوربین‌های فیلمبرداری ثابت و متحرک، وسایل لازم برای ساخت نمایش هستند و به ما کمک کردند که داستانی واضح و معنادار ارائه دهیم. در این مورد نیز، مشابه نمایش کمدی عشق و نفرت، بازیگران مجبور بودند شخصیت‌هایی در سنین مختلف را بازی کنند که به ابزار بسیار گسترده‌ای نیاز داشت. آندریا داری، نقش دختری را بازی می‌کرد که از سن دانش‌آموزی تا فارغ‌التحصیلی از دبیرستان، مراحل متفاوتی از زندگی را پشت سر می‌گذارد. بدن، تقلید و صدای بازیگر به یک شکل زمانی که کودک هیجان‌زده به خاطر یک اسباب‌بازی‌ها تجسم می‌یابد، استفاده می‌شود. وقتی که نوجوانی که از فردگرایی والدینش خشمگین شده و به شکلی کاملاً متفاوت، زمانی که زنی جوان و سرگردان روی صحنه است، به نمایش در آمدند (Mircioagă 2019: 144).

---

[۱۸] به سختی می‌توان در رومانیایی یک اصطلاح رضایت‌بخش برای یونانی ψυχήپیدا کرد. با این حال، ما حتی بیشتر از این به دنبال استفاده از عباراتی هستیم که توسط زبان ما در دسترس است.

[19] Gordian Knot

[۲۰] "جهان معنوی خاص رومانیایی که منشأ آن با فضای جغرافیایی رومانیایی (در مفهوم لوسیان بلاگا) نشان داده شده است".

، در تاریخ https://dexonline.ro/definitie/mioritic ۲۰۲۰/۱۱/۹ قابل دسترسی است

[۲۱] اولین نمایش‌های تئاتر در بخارست در سال ۱۹۱۶ برگزار شد. مراجعه کنید به:

https://ro.wikipedia.org/wiki/Domni%C8%9Ba_Ralu_Caragea، در تاریخ ۲۰۲۰/۰۸/۳۰ مشاهده شده است.

[22] Ion Mircioagă and Marina Hanganu

[23] Marina Hanganu, Ion Mircioagă, and Javier Galindo

[24] In România: Andreea Darie and Radu Solcanu; in Spain: Ruxandra Oancea, Ana Polo, and Tony Blaya

اما محدودیت‌های تحریک‌آمیز، از نیاز به تطبیق سختی‌های تحمیل‌شده توسط تصویر سینمایی با نحوهٔ استفاده ما از صحنه نمایان شده است. نمایش‌ها به روش‌های جدید و آشکار نیاز داشت. آن‌ها تکنیک‌های خاص تئاتر را که در آن انباشت‌ها کندتر است، با روش‌های خاص سینما که در آن دستاوردها باید سریع باشند، ترکیب کردند (Pintilie 2017: 494). به جرئت می‌توانم بگویم، شیوه‌ای که بازیگران در این نمایش[۲۵] قوای فکری و عاطفی خود را برانگیخته و تکمیل کرده‌اند، نمونه‌ای از آرزوی همیشگی ما برای تعریف و غلبه بر مرزهای جدید تئاتر است.

با توجه به اشکالی که هنرهای نمایشی دربرمی‌گیرند، غیرممکن است که بتوانیم چیز جدیدی به ارمغان بیاوریم. با این حال، اصالت تنها در صورتی مجاز است که در نتیجهٔ کاوش در تأخیرهای خود فرد به وجود آمده باشد.

به سؤال قبلی بازمی‌گردیم: چه چیزی مانع خلاقیت در تئاتر رومانیایی می‌شود؟ جواب دادن کامل به این سؤال سخت است و باید خاطرنشان شد که این تازگی متأسفانه در زمانی که وفور اطلاعات، قرار دادن آن‌ها را در مقیاس ارزش‌شناختی دشوار می‌کند، تبدیل به یک ارزش شده و همان‌طور باقی مانده است. وسواس به اصالت تا حد معقولی فراوانی تجربه‌ها در تئاتر داخلی را توضیح می‌دهد.

«من تعامل نمی‌خواهم. من نمی‌خواهم در فضاهای نمایش بیشتری راه بروم. من می‌خواهم روی صندلی خود، راحت و تنها بمانم که از پشت سر، توسط آنچه که می‌بینم و می‌شنوم تحت تأثیر قرار بگیرم. من خواستار رسم و رسوم و قرارداد هستم و نه اتفاقات تصادفی» (Ornea 2014: 83).

تنها در رومانی نیست که چالش سطحی محدودیت‌ها باعث ایجاد سوءظن می‌شود. من به اعتراضات مطرح شده توسط آبراموویچ (۲۰۱۹) اشاره کردم. دیدگاه‌های تیزتری وجود دارند که تئاتر معاصر را با همسویی ایدئولوژیک و مطیع تقویت می‌کنند (Ostermeier 2016: 72-73). از سوی دیگر، مشخص شده که فراوانی فعلی تجربیات رسمی در هنرهای نمایشی با این ایده مشروعیت می‌یابد که اگر یک هنرمند بخواهد، حتی دستشویی رفتن هم می‌تواند یک اثر هنری باشد (Llosa 2016: 45-47).

مطمئناً ما می‌توانیم خوشحال باشیم که هر چیزی که انسان تولید می‌کند، می‌تواند نوعی هنر باشد. در نتیجه، یک جفت کفش می‌تواند جایگاهی برابر با شاه لیر در مقیاس ارزش‌های فرهنگی داشته باشد (Finkielkraut 2015: 130-132). ثمره مد، ورزش، سرگرمی‌های آسان و سایر اعمال مشابه، به مرتبه خلاقیت‌های بزرگ بشر ارتقا می‌یابد. همه چیز ممکن است. به جز اینکه در چنین شرایطی هیچ‌چیز مهم نبوده و هنرهای نمایشی مورد سخره قرار می‌گیرند. چه چیزی می‌تواند برای یک تئاتر، بازدارنده‌تر از این باشد که بی‌معنی بودن را به همراه دارد؟ من فکر می‌کنم از موارد فوق، واضح است که فقدان کامل محدودیت‌ها است که می‌تواند مانعی برای توسعهٔ آنچه ما هنرهای نمایشی می‌نامیم باشد. بدیهی است که راه‌حل این مسئله، ساخت بیشتر محدودیت‌ها نیست؛ بلکه شناسایی صادقانهٔ هر یک از آن محدودیت‌هایی است که واقعاً ما را به چالش می‌کشند.

در پایان اضافه می‌کنم که در این سال ۲۰۲۰، زمانی که علوم به چالش کشیده شده و حقوق بشر که به راحتی زیر سؤال می‌رود، خودم را واداشتم که با محدودیت‌های ایجاد شده توسط عقل، به منظور بیدار کردن دوباره انرژی پیام‌های انسانی وارد گفت‌وگو شوم. بعلاوه، قبل از اینکه بپرسم تئاتری که دارم خلق می‌کنم چه تازگی در خود دارد، به این فکر می‌کنم که اثر من چه چیزی دارد که می‌تواند مفید واقع شود؟

ترجمه شده از رومانیایی توسط رادو دراگومیرسکو[۲۶].

---

[۲۵] https://www.youtube.com/watch?v=w8dS-AHjTTE, accessed on 24/10/2020.

[۲۶] Radu Dragomirescu

منابع

نشریات چاپ شده:

- Abramović, *M. Încălcând toate granițele: memorii*, (trad. F. Tudose) București, Pandora Publishing, 2019
- Artaud, A. *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Séraphine și de Alte texte despre teatru*, (trad. V. Sasu și D. Tihu-Suciu) Cluj-Napoca, Echinocţiu, 1997
- Banu, G. *Teatrul memoriei*, (trad. A. Fianu) București, Univers, 1993
- Brook, P. *Spațiul gol*, (trad. M. Andronescu) București, Nemira, 2014
- Finkielkraut, A. *Înfrângerea gândirii* (trad. S. Oprescu) București, Humanitas, 2015
- Hanganu, M. (ed.) *Tele-Encounters: Telepresence and Migration* Bucharest, UNATC Press, 2019
- Llosa, M. V, *Civilizația spectacolului*, (trad. M. Mălaicu-Hondrari), București, Humanitas, 2016
- Mircioagă, I. *Realitatea și realismul în teatru*, București, UNATC PRESS, 2016
- Mircioagă, I."The Planet of Lost Dreams. Notes on Working with Actors" în Hanganu, M. (ed.) *Tele-Encounters: Telepresence and Migration* Bucharest, UNATC Press: 127-152. 2019
- Ornea, L. *Bifurcații*, București, Curtea Veche, 2014
- Ostermeier, T. *Teatrul și frica*, (trad. V. Russo) București, Nemira, 2016
- Pintilie, L. *Bricabrac: De la coşmarul real la realismul magic*, București, Nemira, 2017
- Tonitza-Iordache, M., „Evul Mediu și Renașterea" în Tonitza-Iordache, M. și Banu, G. (ed.) *Arta teatrului*, București, Nemira, 2004, pp.17-31.
- Ubersfeld, A., *Termenii cheie ai analizei teatrului*, (trad. G. Loghin) Iași, Institutul European, 1999.

نشریات ادواری:

- Georgescu, A., „Dialectica sentimentelor", *Scena*, No 12: 22-23, 2001
- Mocanu, A., „Muzica suna atât de frumos", *Teatrul azi*, No 10-11: 224, 2012
- Țepuș, M., „Nu ne despart decât alfabetul și limba", *Teatrul azi*, No 5-7: 293-295
- 2007
- Țepuș, M., „Starea de Shakespeare", *Teatrul azi*, No 7-8-9: 233, 2011.

منابع آنلاین:

- http://stiri.tvr.ro/elevii---i-liceenii-vor-putea-studia-teatrul-ca-disciplina-opionaladin-acest-an---colar_870754.html#view accessed on 10.10.2020.

- https://mircioaga.wordpress.com/spectacole/comedia-dragostei-si-a-urii-fragmentede–caiet-de-regie accesat pe 15.10.2020.
- https://piatauniversitatii.unibuc.ro/wp-content/uploads/2020/06/Baricada%E2%80%93-Iulia-Kreiner-Cine-nu-e-cu-noi-e%C3%AEmpotrivanoastr%C4%83.pdf accessed on 12.09.2020.
- https://ro.scribd.com/document/58289151/Stefan-Caraman-Talk-Show accessed on 7.08.2020.
- https://ro.wikipedia.org/wiki/Domni%C8%9Ba_Ralu_Caragea accessed on 30.08.2020.
- https://ro.wikipedia.org/wiki/Wrestling accessed on 09.09. 2020 .
- https://scoala6.ro/elevi/orar-elevi/ accessed on 12.09.2020.
- http://teatruuage.blogspot.com/2016/04/hamlet-ul-lui-tocilescu-si-inovatia.html accessed on 25.07.2020.
- https://www.observatorcultural.ro/articol/fara-masca-despre-viitorul-teatrului/ accessed on 14.09.2020.
- https://www.tele-encounters.com/ro accessed on 17.10.2020 .
- https://www.youtube.com/watch?v=w8dS-AHjTTE accessed on 24.10.2020.