نرگس کیانی
خبرنگار گروه فرهنگ

حال‌وهوای این روزهای تئاتر رسمی، دست‌کم در تهران، با تئاتری که برای اجرا مسیر اخذ مجوز از اداره کل هنرهای نمایشی را طی نمی‌کند، متفاوت است. اداره کلی که روز دوشنبه ۱۷ اردیبهشت‌ماه نخست خبر خداحافظی مدیرکل آن، کاظم نظری پس از حدود دوسال و دوماه -از ۲۱ اسفندماه ۱۴۰۰ تاکنون- با کارکنان واحدهای گوناگونش دهان‌به‌دهان چرخید و بعد هم بی‌آن‌که دلیلی برایش ذکر شود از سوی نظری تایید شد تا تئاتر رسمی ـ چه دولتی، چه خصوصی ـ که از شهریورماه ۱۴۰۱ بیش‌ازپیش دچار شکاف با تئاتر غیررسمی شده است، چشم‌انتظار بماند و ببیند که متولیان دولتی این هنر چه چشم‌اندازی از آینده در ذهن دارند و تحقق این چشم‌انداز را به کدام مدیر می‌سپارند تا در مقام مدیرکلی هنرهای نمایشی بنشیند. سمتی که به حمیدنیلی با سابقه حضور در مقام مدیرعاملی تماشاخانه ایران‌شهر، مدیرعاملی انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس، مدیرعاملی انجمن هنرهای نمایشی ایران و... سپرده شد تا پس از طاهـا عبدخدایی، علی منتظری، مهدی مسعودشـاهی، رحیم تجلی‌برزگر، حسین سلیمی، مجید شریف‌خدایی، خسرو نشان، حسین پارسایی، حسین مسافرآستانه، قادر آشنا (دو دوره)، حسین طاهری، مهدی شفیعی، شـهرام کرمی و کاظم نظری، پانزدهمین «مرد»ی باشد که بر صندلی مدیرکلی هنرهای نمایشی تکیه می‌زند.

از یاد نبردن غایبان

سـازوکار رایج در اداره کل هنرهای نمایشـی و «شورای ارزشیابی و نظارت بـر نمایش» آن به‌عنـوان مرجع صادرکننده پروانـه اجرا از شـهریورماه ۱۴۰۱ به‌این‌سـو بیش‌ازپیش دچار تفاوتـی معنادار با روندی شد که گروه‌های نمایشی طی آن نیازی به حضور در هزارتوی اخذ مجوز نمی‌بینند، در مکان‌هایی غیررسمی روی صحنه می‌روند و اجراهای آلترناتیوی را شـکل می‌دهند کـه می‌تواند گزینه‌ای برای اطلاع از آن‌چه روی صحنه‌های رسـمی نیسـت، باشد. در این میان به‌رغم اجراهایی که هر شـب در سـالن‌های رسمی شـهر تهران، از مجموعه تئاتر شـهر تا تالار وحدت و از تماشـاخانه ایرانشـهر تا تالار مولوی، همچنین خیل پرشـمار سـالن‌های خصوصی روی صحنه می‌روند، هستند بی‌شمار نویسندگان و کارگردانانی که بازگشت از راه آمده را غیرممکن می‌دانند و تکرار دوباره سازوکار پیشین برای حضور روی صحنه را محال. وضعیتی که اگر تئاتر شهر را به‌عنوان نماد تئاتر دولتی در نظر بگیریم از نام‌هایی که از بازه زمانی شـهریورماه ۱۴۰۱ به‌این‌سو در آن روی صحنه رفته‌اند، پیداست. نام‌هایی گردآمده حول ایده محوری «لزوم روشن ماندن چراغ تئاتر» که بخش بزرگی از آن‌ها را «ناشـناخته‌ها» و بخش دیگر را «نزدیکان به نظام سیاسـی» شکل داده و همچنان به پیش می‌روند. آن‌چه از صحبت‌های پیوستگان به جریان تئاتر غیررسمی، همچنین غایبان برمی‌آید این است که ما در تئاترمان هیچ‌گاه نهادی مسـتقل و مشخص نداشته‌ایم که در مواقع اضطـرار از جمله پس از اتفاقات شـهریورماه ۱۴۰۱ یا پیـش‌ازآن در آبان‌ماه ۱۳۹۸ یا دی‌ماه ۱۳۹۶، اهالی تئاتر را گرد هم بیاورد و موجب ایجاد اجماعی در میان‌شان شود. پس می‌توان بخشی از چندپارگی موجود را محصول نبود چنین نهادی و به‌تبع آن همواره شخص‌محور بودن و تصمیم‌گیری‌های فردمحور دانست؛ اتفاقی که درحال‌حاضر نیز رخ داده است و هر کس به‌صورت شخصی تصمیم می‌گیرد که در این شـرایط چه کند. ضمن اینکه به‌نظر می‌رسد تا وقتی تصمیمات به‌صورت فردی گرفته می‌شوند، نمی‌توان تصویر روشنی از آینده تئاتر در ایران به دست داد. پیوستگان به جریان تئاتر غیررسمی، همچنین غایبان معتقدند شاید بزرگ‌ترین چالشـی که از نیمه دوم سال ۱۴۰۱ تاکنون با آن مواجه‌اند، تصمیم‌گیری اخلاقی در قبال مفهوم زنانگی به نمایندگی از قلمروهای به حاشیه رانده‌شده باشد. مسئله‌ای که تا پیش از این اتفاقات، کمتر به آن اندیشیده می‌شد و ساده‌ترینش این‌که چرا باید برخلاف بخشی از واقعیت‌های موجود در جامعه، همچنان براساس موازین موردنظر «شورای ارزشیابی و نظارت بر نمایش»، روی صحنه رفت؟ اگر کارگردانان تئاتر ایران همچنان به این شـیوه ادامه دهند ـ شیوه‌ای که منجر به نادیده انگاشتن خواسته بخشی از جامعه می‌شـود؛ جامعه‌ای که بازیگرانِ اجرای آن‌ها نیز ممکن است جزئی از آن باشـند ـ درواقع با مسئله‌ایِ اخلاقی مواجه‌اند. مسئله‌ای که در این‌جا مطرح می‌شـود نه هنر است، نه تئاتر و نه روی صحنه رفتن یا نرفتن؛ بلکه انتخابی است که در مواجهه با این چالش اخلاقی انجام می‌دهند و دسـت‌کم به چهار گروه تقسیم‌شان می‌کند؛ عده‌ای که ترجیح دادند با این تصور که به‌رغم گذر از مجرای «شـورای ارزشیابی و نظارت بـر نمایش» برای اجرا، می‌توانند آن‌چـه را که می‌خواهند، بگویند و به روال سابق به اجرا می‌پردازند. عده‌ای دیگر که انتخاب‌شان غیاب است و نکته مورد اشاره‌شان این‌که، غیاب کارکرد خواهد داشت اگر به چشـم بیاید. همچون دیوارنوشته‌ای که با رنگی پوشانده شده است اما رنگ، بیش از پوشـانندگی، به آن‌چه پنهان کرده ارجاع‌مان می‌دهد. دراین‌میان کسانی هم‌هستند که‌چنان‌چه اشاره شد انتخاب دیگری دارند؛ نه اجرا با مجوز شـورای ارزشیابی و نظارت و نه غیاب.

به نظر می‌رسد مادامی که تئاتر بازتاب محافظه‌کارانه و توأم با احتیاط مطالبات بخشی از جامعه با رعایت موازین «شورای ارزشیابی و نظارت بر نمایش» ازیک‌سو و سخن گفتن از ایده‌های رهایی‌بخش در محافل خصوصی ازسوی‌دیگر باشد، کاری از پیش نخواهد رفت

انتخاب آن‌ها اجرای غیررسـمی است. هرچند این انتخاب علاوه بر اینکه در معرض احتمال برخورد قرارشان می‌دهد، خواه‌ناخواه دایره مخاطبان‌شان را هم محدود می‌کند. مهاجرت و وانهادن همه آن‌چه در طول سالیان متمادی ساخته شده بود و ساختن از نو در کشوری دیگر هم انتخاب گروه دیگر را شکل داده است.

مسئله‌ای از دیروز تا امروز

چالـش اخلاقـی شـکل‌گرفته و انتخاب‌هـای رخ‌داده را در شـرایط کنونی درنهایت می‌توان این‌طور تفسـیر کـرد که در تمام این سـال‌ها ـ چه پیش از انقلاب، چه پـس از آن ـ زنانی بوده‌اند که بـرای تحقق حقوق اولیه خـود در جامعه‌ای که چـه بپذیریم و چه نپذیریم، تمایلات مردسـالارانه آن قابل کتمان نیسـت، ایستادگی کرده‌اند. این ایسـتادگی در بسیاری از موارد موجب ایجاد خطرات و محدودیت‌هایی هم برای آن‌ها شـده است و اتفاقات سال ۱۴۰۱ نیز یکی از بزنگاه‌های تجلی این مسئله بود؛ آن‌جایی که بخشی از زنان به‌رغم همه فشارهای یک جامعه مردسالار و با وجود پیش‌بینی تبعات بیان مطالبات‌شان، پرسشی را پیش‌روی جامعه از جمله اهالی تئاتر قرار دادند. پرسشی از این قرار که تئاتر کی و کجا قرار است کنار این مطالبات بایستد؟ آیا قرار است همچنان با چشمانی بسته با این ایستادگی تاریخی مواجه شود و به روال سابق ادامه دهد؟ یا می‌تواند سـرانجام جایی برای خود در دل جامعه پیدا کند؟ اگر قرار بر طرح ذات‌گرایانه این سوال باشد، باید پرسید آیا اهالی تئاتر اساساً وظیفه و تعهدی بر دوش خود احساس می‌کنند یا خیر؟ آیا قائل به این مسئله هسـتند که هنر تئاتر ایجادکننده رابطه‌ای دوسویه میان اهالی این هنر با جامعه است یا خیر؟ اگر پاسخ به این سوالات مثبت است، آیا منطقی است که اهالی تئاتر اتفاقات رخ‌داده را نادیده بیانگارند و با فرض به ثمر رساندن ایده؛ «لزوم روشن ماندن چراغ تئاتر»، همچنان مانند سـابق به کار خود بپردازند؟ قرار گرفتن این سوالات بی‌پاسخ در کنار مسئله امروز، دیروز و احتمالاً فردای تئاتر ایران، «سانسور»، مسئله‌ای که مطرح‌شـدن دوباره آن این‌بار از زبان بهرام بیضایی در «نشست تئاتر امروز ایران در چهارمین جشن هنر شیراز» به یادمان می‌آورد که به‌قول او سانسـور در تئاتر همواره نه‌فقط توسـط دولت که به‌صورتی بی‌شـکل نیز عملی شـده است. سانسوری بی‌شکل که قانونی بر آن حکفرما نیست و به همه صورت‌ها ظاهر می‌شود و مادامی که تئاتر را به بازتابی محافظه‌کارانه و توأم با احتیاط مطالبات بخشـی از جامعه با رعایت موازین «شـورای ارزشـیابی و نظارت بر نمایش» ازیک‌سو و سخن گفتن از ایده‌های رهایی‌بخش در محافل خصوصی ازسوی‌دیگر تبدیل سازد، کاری از پیش نخواهد برد.

نقد تئاتر / ۲

مراسم به‌غلط افتادن

درباره نمایش مجلس توبه‌نامه‌نویسی اسماعیل بزاز

آریو راقب‌کیانی
منتقد تئاتر

روایت در نمایش‌های مونولوگ، اساسـاً پیرامون فردیت متکلم وحده و بازنمایی درونیات شـخصیت او شـکل می‌پذیرد و گاهاً قابلیت آن را دارد که فرهنگ یک جامعـه را در خود بازتاب دهـد. تک‌گویی (مونولوگ) درامی تک‌نفـره که به آن مونودرام نیز گفته می‌شود و سویه دیگر دیالوگ است، از آنجا که در پی پاسخ گرفتن از هیچ مخاطبی نیست، باید آنچنان بافت کلامی مدون و ساختار زبان قدرتمندی در اختیار داشـته باشـد تا نه‌تنها نبود مبادله کلامی دیالکتیک را جبران نماید، بلکه درعین‌حال کشـمکش‌های دراماتیک را نیز با خود به همراه داشته باشد. این تنها گویی بعضاً تغییر ماهیت داده و به سولی‌لوگ (حدیث نفس) شیفت پیدا می‌کند که نه برای مخاطبی خاص، که به‌منظور هم‌صحبتی با خویشتن صورت پذیـرد. در هر دو صورت باید مخاطب گفت‌وگوهای تک‌نفره یا به‌صورت عینی و حاضر باشـند یا به‌صورت ذهنی و پنهانی که در آن شخص غایب مورد گفت‌وگو قابل شناسایی و ملموس باشد. نمایش «مجلس توبه‌نامه‌نویسی اسماعیل بزاز»، به نویسندگی حسین کیانی و کارگردانی کارن کیانی نمایشی مونولوگ است که به درونیات سرکوب‌شده کاراکتر «اسماعیل بزاز» (با بازی بهروز پناهنده) که از بازیگران (دلقک‌های) دوره ناصرالدین‌شاه است، می‌پردازد. نمایش با اعتراض او به تکرار واژه نتوشتن شـروع می‌گردد و با همین کلیدواژه پایان‌بندی خـود را آذین‌بندی می‌کنـد. این نمایش مونولـوگ اگرچه با تک‌گویی شخصیت اسماعیل بزاز و پرخاش‌ها و پرسش‌های او دراماتیک شـده اسـت، ولیکن نوعی واخواهی محسـوب می‌گردد به جامعه دیکتاتوری و تک‌صدایی ایجادشده در زمانه ناصرالدین‌شاه که عرصه را برای هنرمندان تنگ کرده و امکان عرض‌اندام را برای آن‌ها محدود گردانیده بود. باید گفت نوع نوشتار حسین کیانی امضای شخصی مؤلف را در خود مستتر دارد که در آن نویسنده، همیشه تلاش داشته است که هویت ایرانی را ملبس به ظاهری سنتی و درعین‌حال منطبق با شرایط اجتماعی روز به رشته تحریر درآورد. کارنامه قلم ایشان، مملو از آثاری اسـت که در آن اعتراض به وقایع اجتماعی به‌عنوان درونمایه اصلی آثار نمایشی و دغدغه تمام‌ناشدنی نگارنده جلوه می‌کند و البته که در کنار این نگاه خلق و فضاسازی‌های کمدی توأمان نیز هر مخاطبی را به زهرخند وا می‌دارد.

در این نمایش بهروز پناهنده با بازی بی‌نظیر خود، برون‌سازی اندیشه‌های واردشـده بـر ایـن شـخصیت را در موقعیت‌هـای چندگانه حادث‌شـده بر او تصویرسـازی کرده اسـت و در فراخوانی خاطرات و ذهنیـت او، ریتم بازی‌اش را به‌طور متعادل در حرکات و در دیالوگ حفظ کرده اسـت و تماشـاگر مشاهده می‌کند که این بازیگر با اسـتفاده از تکرار مشـدد بعضی از کلمات، هم نمایش را از سـکوت، مکث و سـکون بی‌علت می‌رهاند و هم به بدن موسیقایی‌شـده شخصیت‌های به‌بازی گرفته‌شده توسـط او، تمپو می‌دهد. بهروز پناهنده چه در زمان با خودگویی و سـولی‌لوگ‌هایش، چه در زمان مونولوگ گویی‌هایی که مخاطب آن سـایه‌ها هستند، ضرباهنگ تغییر موقعیت حسـی را رعایت کرده اسـت و چه در زمانی که در معرکه پیش روی این کاراکتر می‌خواهد از نقشـی به نقش دیگر سـوییچ کند و جریان گفتمانی نمایش را با ظاهرسازی مقلدانه از شخصیت‌هایی چون اعتمادالسلطنه، ناصرالدین‌شـاه، کنت، کریم شیره‌ای، گورکن، ارمنی، باقالی‌فروش، ویولن‌نواز نابینا، روزنامه‌چی مشـروطه‌خواه و... با جسم مرتعش‌اش به‌شکلی سـیال به دیگری انتقال دهد. باید اذعان داشت کـه این نمایش تقلیدی بی‌مانند بر مقلد به‌شـمار می‌آید که بهـروز پناهنده از «اسـماعیل بزاز» شکل داده که گفتار متنی حسـین کیانی را با گفتار و واژگان تصویری روی صحنه همانندسـازی کرده اسـت. نمایش، داستان گویی‌اش را به‌شکل هوشمندانه‌ای با تغییر پاسـاژهای شخصیت‌پردازانه بین چند کاراکتر غایـب به پیش می‌راند و واگویه‌های ذهنی اسـماعیل بزاز در روی صحنه، خود به خود مبدل به مجلس تقلیدی روی صحن تماشاخانه خیالی‌اش می‌گردد که به‌صورت چهارسویه متشبه به تکیه دولت و متناظر با مجالس تعزیه می‌خواهد او را در محاط خود ببلعد. طراحی صحنه با چیدن چهار صندلی چوبی مشبک کلاسیک در چهار گوشه صحنه و قراردادن کلاه اعیانی روی آن‌ها، تداعی‌کننده گروهی ناظر بر اعمال و رفتار اسـماعیل بزاز می‌باشـد که ممکن اسـت از هر طیف و قشـر جامعه باشـند. کاراکتر «اسـماعیل بزاز» که در ابتـدای روایت، تقدس صحنه نمایش را با خانه خود مقایسـه می‌کند، به‌مرور درمی‌یابد که این چهاردیواری، چندان در امن و امنیت نیسـت و چشـمان ناظر غایبانی که او را رصد می‌نمایند به‌صورت ردا و قباهایی آویخته جلوه می‌کنند؛ چه او نمایشنامه طبیب اجباری «مولیر» را به پیشنهاد سفیر فرانسه به تقلید خویش درآورد و چه نمایشنامه «سرهنگ مجبوری» را به پیشنهاد سلطان صاحبقران به بازی گیرد. با این تفاسیر چگونه می‌توان از تیغ توبه‌نامه جست در جایی که شوخی با شاه آزاد باشـد و مسخرگی زیردستان و درباریان ممنوع، وقتی تمیز و تمایز این دو از هم ناممکن باشـد. در این وادی آیا راهی جز اینکه اعترافات، اذعانات و تفسیر عرض‌حال‌نامه «اسماعیل بزاز» به غیر از آنکه مراسم به غلط افتادن پیش گیرد باقی می‌ماند؟ نمایش به‌شکلی ناخودآگاه این انگاره را بر مخاطب ایجاد می‌کند کـه تقریر و مرقوم هر توبه‌نامه در برابر فشـارهای چوب و فلک، منتج به بدنامی و رسـوایی در میان جامعـه و از بین بردن امید در بین آنها می‌گـردد، آن هم در جایی که اعتمادالسلطنه‌ها اجازه روایت هیچ داستانی را به غیر از دیدگاه خود به غیر نمی‌دهند و درنهایت نقش‌ها اجبار دارند و مجبورند در هر مجلس محاکات به‌گونه‌ای شبیه آن چیزی شوند که آن‌ها از او درخواست می‌کنند.

مسـیر درام ایـن نمایش به نحوی پیـش می‌رود کـه هرکدام از شـخصیت‌های چالش‌برانگیز در ذهن «اسـماعیل بزاز» به‌صورت تدریجی یادآوری و به‌مرور بازآفرینی می‌شوند تا آشوبی که بر جان این شخصیت چنگ می‌اندازد و او تا به این اندازه با خویشتن در کنکاش قرار داده است، نمایان سازد. البته که زبان کنایه‌ای این نمایش، زمان و مکان نمی‌شناسد و صرفاً نباید آن را معطوف به سیاه‌بازی و مجلس تئاتر روحوضی تقلیل داد. صداهای طراحی‌شده آمبیانس نیز در این حین، چه به‌صورت صدای غارغار کلاغ باشـد، چه به‌صورت خنده حضار و چه به‌صورت گفت‌وگوی درونی، سـوژه‌ای مسـتقل فرض می‌گردند که «اسماعیل بزاز» آبژه‌شده را به بازی می‌گیرند. نمایش به‌قدری در بازی‌هایش در آفرینش کاراکترهای گوناگون تاب می‌خورد که در انتها از ماهیت آکتوری و هنرمندی اسماعیل بزار تقلیدچی که ابتدا پیشه‌اش پارچه‌فروشی بود و با پارچه‌هایش آدم‌ها را می‌آفرید، چیزی نمی‌ماند به‌جز چمدانی از کیسـتی آدم‌های پیرامونی‌اش و شخصیت «مبارک» که به خواب رفته!

دکه

روزگار ابراز محبت‌های بی‌باک

مروری بر مطالب شماره ۲۹ مجله تجربه

فرزاد نعمتی
خبرنگار گروه فرهنگ

به‌تازگی شماره ۲۹ دوره جدید مجله «تجربه» منتشر شده اسـت. در این شـماره عکس یکِ روی جلـد آن به فرامرز اصلانی اختصاص پیدا کرده است؛ موزیسین و خواننده مشـهور موسـیقی پاپ ایرانی کـه در عین گزیـده‌کاری به‌خصوص به‌واسـطه آثاری چون «اگه یه روز بری سفر» و «آهوی وحشـی» شـهرتی فراگیر و حتی فراتر از مرزهای ایران داشـت. او دلبسـتگی خاصی به وطن داشـت و در عموم آثارش بازتابی از روزگاران سپری‌شده‌اش در ایران را می‌شد شنید. شاید به همین دلیل باشد که در کنار عکس روی جلد او با چشمانی بسته، چنین تیتری انتخاب شده اسـت: «هنرمندی که در ایران جا مانـد». در پرونده ویژه مجله در یادبود این خواننده، محمدعلی بهمنی که سرود «کارگـر» او را اصلانـی در اوایل انقلاب خوانده اسـت، از شخصیت سالم و مهربان او و گرفتاری‌هایی که خواندن این ترانه برای بهمنی ایجاد کرده، سخن گفته است. سمابابایی اورا موسیقی‌دانی دانسته که «کلمه» را می‌شناخت و سایه اقتصادی نیا از زیست هنری متعادل اصلانی نوشته است: «حفظ حد هر چیز اساسـاً یکی از رموز وقار شخصیت او بود: به اندازه می‌خواند، به‌اندازه مصاحبه می‌کرد، به‌اندازه اظهارنظر می‌کرد، به‌اندازه شـاد بـود، به‌اندازه غمگین، به‌اندازه سیاسـی بود و به‌اندازه سـاکت و مهمتر از همه، به‌انـدازه ایرانی.» از دیگر بخش‌های جذاب این شـماره تجربه پرونده‌ای است که برای رمان دکتر ژیواگو تهیه شده اسـت. می‌دانیم که در همین سال گذشته سه ترجمه از شـاهکار بوریس پاسترناک در ایران به چاپ رسیده است. این سه مترجم یعنی علی‌اصغر خبره‌زاده، پروانه فخام‌زاده و میترا نظریان هم هر سـه از مترجمان معتبر هستند و به همین دلیل شمیم شهلا در نگاهی به جریان ترجمه‌های هم‌زمـان از آثار ادبی در ایران ضمن شـرح بازترجمه‌های غیرضروری و مشکوکی که در میدان ادبیات ایران رواج پیدا کرده، از این سخن گفته که راجع به کیفیت این سه ترجمه بایـد «اجازه بدهیم زمان تصمیم بگیـرد». میترا نظریان، مترجمی که این کتاب را از زبان روسی به فارسی بازگردانده اسـت در همین پرونده در مصاحبه با «تجربه» بدین نکته اشـاره کرده که: «این رمان نخستین‌بار به زبان ایتالیایی ترجمه و چاپ شـد، سپس به ده‌ها زبان چاپ و در سراسر اروپا منتشـر شد. این در حالی بود که پاسترناک و رمان او به‌شـدت مغضوب مقامات اتحاد جماهیر شوروی بودند. ۳۳ سـال پس از نوشته شـدن این رمان، بیش از ۶۰ بار به شکل نسخه‌های دستنویس در شوروی چاپ و منتشر شـد. مردم با تهیه و خواندن این کتاب، آزادی و جان خود را به مخاطره می‌انداختند. اما سرانجام در سال ۱۹۸۸ این رمان به‌صورت رسمی در شـوروی چاپ و منتشر و پس از آن بارها تجدیدچاپ شد؛ نسـخه‌ای که من انتخاب کردم یکی از همین نسخه‌هاست.» در همین پرونده آبتین گلکار، مترجم و استاد پیشـین دانشگاه هم در یادداشتی به این نکته اشاره کرده: «بدون ژیواگوها جهان برجا نمی‌ماند». آخریـن گفت‌وگو با آذر فخر و پرویز ربیعی چندروز پیش از درگذشت‌شـان در کنار گفت‌وگو با امید طبیب‌زاده درباره کتاب «جلال آل احمد و معاصرانش» و گفت‌وگو با سـتاره اسـکندری، کارگردان فیلم «خورشـید آن ماه» با عنوان اصلی «می‌گویند با با منی یا علیه من»، از دیگر بخش‌های این شماره مجله است. آذر فخر، بازیگر قدیمی سینما و تئاتر ایران در بخشی از مصاحبه‌اش گفته است: «مدت‌هاست که نگاه کردن به عکس‌های دسـته‌جمعی اهالی هنـر بعد از دیـدن تئاتر یا نمایشگاه‌ها آزارم می‌دهد. در چند عکسی هم که از شما دیدم با بچه‌های یک گروه نمایشی، حس کردم دل‌هایتان نزدیک است به هم ولی دست‌هایتان را گویی به‌زور یـک زنجیر نامرئی به هم قفـل کرده‌اند که مبادا نشان دهید دسـت و دلتان به مهربانی در دست هم اسـت. اما نگاه کنید به عکس‌های زمان مـا. زمانی که باکی نبود محبت‌ها را پنهان کردن.» در بخش کتابخانه با فریدون مجلسـی به بهانه انتشار کتاب تازه‌اش با نام «ولی افتاد مشکلها» مصاحبه‌ای شده است که در آن طبق نظر مجلسی «برکناری مصدق در غیاب مجلس، قانونی بود».