فصل تئاتر

شماره ۱
سال اول * بهمن ۱۳۷۵ * فوریه ۱۹۹۷ * ٤ مارک

صادق هدایت و تئاتر زمانش
تاریخ نمایش در ایران
نقش زنان در تئاتر ایران
زبان نمایشی
نقدی بر نقدهای تئاتر
بازیگری حرفه‌ای

پرویز فنی‌زاده بازیگر تئاتر

گروه تئاتر تماشا
THEATERGRUPPE TAMASCHA

نمایش

واقعهٔ قتل

امیرکبیر

نویسنده و کارگردان:
اکبر یادگاری

Text und Inszenierung:
AKBAR YADEGARI

Theaterstück

بازیگران :

Darsteller:

مهوش برگی	MAHWASH BARGI
رضا رشیدپور	REZA RASHIDPOUR
فرهاد فرنیا	FARHAD FARNIA
فرود حیدری	FOROD HEIDARI
مهرداد هدایتی	MEHRDAD HEDAYATI
ارس یادگاری	ARAS YADEGARI
اکبر یادگاری	AKBAR YADEGARI

Totschlag von
AMIR KABIR
" persische Sprache "

HORIZONT
THEATER
Thürmchenswall 25 , 50668 Köln
Tel. : 0221 - 13 16 04

شنبه ۱ و یکشنبه ۲ مارس ۱۹۹۷
ساعت ۸ شب
25 / 16 DM

Sa 1. u. So 2 März 97
20 h

سرآغاز

پراکندگی هنرمندان تئاتر در خارج از کشور بزرگترین مشکل این هنر جمعی و جمع‌گراست. آنها در تمام نقاط مختلف دنیا با هزارها کیلومتر فاصله پراکنده‌اند و جمع شدن‌شان در کنار هم برای یک کار مشترک تئاتری مشکل و گاه غیر ممکن شده. با اینهمه در شهرهایی که جمع بزرگتری از ایرانیان را در برگرفته، با وجود عده‌ای ولو اندک از هنرمندان تئاتر، گروههای تئاتری برپا شده و کار تئاتر را در خارج از کشور ادامه می‌دهند. نمایش‌های به صحنه رفته البته کم نبوده‌اند، و بخصوص در چند سالهٔ اخیر به‌تعداد آنها لااقل به‌لحاظ کمیت بسیار افزوده شده است. ولی مسافت‌های میان ایرانیان همیشه باعث شده اجراها بسیار معدود و محدود باشد. بجز چند مورد استثناء باقی تئاترهای به‌صحنه رفته نتوانسته‌اند خودشان را آنطور که شاید و باید در معرض دید تماشاگران پراکندهٔ ایرانی در سراسر دنیا قرار بدهند. همین امر باعث شده بسیاری از زحمات فراوان هنرمندان تئاتر بی‌ثمر بماند و تماشاگران علاقه‌مند هم از دیدن بسیاری از این نمایش‌ها محروم بمانند. البته اجراهای محدود و با تماشاگران اندک نمی‌تواند موفقیت لازمه را برای ادامهٔ کار یک گروه تئاتری کسب کند. و اگر هنوز تئاتر در خارج از کشور به‌صحنه می‌رود، با تلاش‌های بی‌شائبهٔ هنرندانی‌ست که با وجود همهٔ سختی‌ها باز هم دست از کار نمی‌کشند و با علاقه و عشقی غیر قابل تصور باز هم تئاتر به‌صحنه می‌برند.

تا بحال برای حل مشکلات تئاتر و امکان اجرای آن در شهرهای مختلفی که ایرانیان در آنها ساکن هستند، «مقصود فقط شهرهای مهم و مرکزی نیست» نه تنها هیچ راه حل عملی یافت نشده، بلکه بطور رسمی در این مورد حتا بحثی هم مطرح نشده‌است. ارتباط هنرمندان تئاتر با همدیگر تقریبن قطع و امکان همکاری بسیاری از همکاران قدیم که سالها در کنار همدیگر به کار تئاتر می‌پرداختند نا ممکن شده.

از طرفی ما برای داشتن هویت خود در خارج از کشور احتیاج بیشتر و شدیدتری به‌حفظ فرهنگ‌مان داریم. تئاتر که برای خیلی از ایرانیان هنوز خوب شناخته شده نیست، یکی از این میدان‌های حفظ هویت و شاید یکی از لذت بخش‌ترین آنها باشد. لذا برای پرداختن به چنین مسائل، ما تصور کردیم با انتشار یک فصلنامهٔ تئاتری، با یاری هنرمندان و دست‌اندرکاران تئاتر در کمک رسانی به چند هدف مهم از جمله موارد زیر بتوانیم سهیم باشیم.

شناساندن وضعیت تئاتر در خارج از کشور و مشکلات آن. آشنا کردن نسل جوان ایرانی و علاقه‌مندان تئاتر با تئاتر ایران در خارج از کشور. پرداختن به مسائل تئوری تئاتر در زمینه‌های مختلف. ایجاد ارتباط برای امکان همکاری هنرمندان تئاتر تا بتوانند اجراهای بیشتری در نقاط مختلف جهان داشته باشند. ایجاد موقعیتی که علاقمندان به‌رشد تئاتر بتوانند به‌آن کمک برسانند.

بدون شک بدون همکاری و کمک همکاران و علاقه‌مندان تئاتر، رسیدن به‌هر آرزویی در زمینهٔ تئاتر محال ممکن‌ست.

فصل تئاتر

* + * + * + * + * + * + *

مطالب مندرج در این شماره

پرویز فنی‌زاده بازیگر تئاتر

نگرش صادق هدایت بر تئاتر زمانش

نگاهی گذرا به‌سیر تاریخ نمایش در ایران

نظری کوتاه به‌نقش زنان در تئاتر ایران

زبان نمایشی

مصاحبه

نقدی بر نقدهای تئاتر

از تعزیهٔ اراک تا کارنوال کلن

اولین مجلهٔ تئاتر

میرزاآقا تبریزی اولین نمایشنامه نویس ایران

بازیگری حرفه‌ای

فصل تئاتر

* مجلهٔ ویژهٔ هنر تئاتر

* هر سه ماه یکبار منتشر می‌شود.

* سال اول، شمارهٔ اول بهمن ۱۳۷۵ برابر فوریه ۱۹۹۷

* مسئولیت هر مطلب در این نشریه به‌عهدهٔ نویسندهٔ آن است.

* نقل و یا برداشت از نوشته‌های این مجله با ذکر مأخذ و نویسنده آزاد است.

* مطالب دریافت شده پس فرستاده نمی‌شود.

* نشریه، مطالب نویسندگان را عینن چاپ خواهد کرد. و این روشن‌ست که هر نویسنده نگرش شخصی خودش را نسبت به‌مطالب دارد.

نشانی پستی فصل تئاتر

Tamascha Theater - (Fasle Theatre)
Postfach 90 08 08 - 51118 Köln
Germany

با همکاری هنرمندان تئاتر

فصل تئاتر می‌تواند

خودش را به‌سطح بهتری از مطالب برساند

پرویز فنی‌زاده

بازیگر تئاتر

سینما و تلویزیون

یادش گرامی باد

پرویز فنی‌زاده در تئاتر ایران درخشید ولی با مرگ زودرسش خیلی زود خاموش شد. متأسفانه وضعیت هنرمندان در ایران همیشه تلخ و آزار دهنده بوده، کمتر هنرمند حساسی توانسته در فضای خشن و عقب افتادهٔ جامعه‌ای دیکتاتوری به سلامت و آسایش و شادمندانه زندگی کند. فنی زاده هم یکی از قربانیان چنین اوضاعی بود. انسانی عاطفی، هنرمندی خلاق، با استعدادی غیر قابل باور و شگرف. فنی از هر موضوع کوچک عاطفی که به هیجان می‌آمد چشمانش حالت غریبی که گویی اشک در آن حلقه بسته باشد می‌گرفت. بخصوص در روزهای اواخر زندگی که حساسیتش زیاد تر از حد معمول شده بود. آخرین باری که دیدمش واحد نمایش آمده بود به دیدار، کاری داشت با کسی که یادم نیست. سویچ وانت باری را نشان داد که برای جبران کم بود گذران زندگی باید با آن کار می‌کرد. اضافه خرجی خودش امانش نمی‌داد که از درآمد فیلم‌ها و تلویزیون زندگی کند. سالها بود از اداره تئاتر کنار گذاشته شده بود. فنی زاده از نوادر هنرپیشگانی بود که قادر بود هر نقشی را به سرعت احساس کند، بفهمد و بازی کند. گاهی اتفاق می‌افتاد به او پیشنهاد بازی نقشی در نمایشی را می‌دادند، نمایش نامه را که در دست می‌گرفت و لای آنرا باز می‌کرد تا قسمتی از آنرا برای خودش و یا کارگردان بخواند، بعد از خواندن یک صفحه و گاهی حتا چند سطر، کم کم خواندنش تبدیل به بازی می‌شد و نقشی را که می‌خواند در جا بازی می‌کرد. و چه خوب بازی می‌کرد. استعداد و کارکرد او در تئاتر باعث شده بود که خودش را اسیر کلیشه و تقلید نکند و خلاقیت اساس کارش شود. شهرتش را بیشتر از راه بازی در سریالهای تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی کسب کرد. ولی تئاتر برایش حکم دیگری را داشت. (با بازی در فیلم رگبار و شخصیت‌های مش قاسم و ملیجک در سریالهای تلویزیونی در دل ملیون‌ها نفر از مردم ما جا باز کرد) شاید با دیدن این فیلمها و سریالها ما باز هم بازی‌های دوست داشتنی او را ببینیم و لذت ببریم ولی متأسفانه تئاترهایی که او بازی کرده در دسترس همگان نیست ولی در دل آنهایی که بازی های درخشان او را در نمایش‌هایی مثل وای برمغلوب، و یا سرباز لاف زن به‌یاد دارند برای همیشه ماندگار است. فنی شخصیتی خون گرم و صمیمی بود. بذله گو و با هوش، سرعت انتقال عجیبی داشت. همیشه حرف‌های شیرین و بامزه داشت. چشمانش پر از برق شادی و محبت بود. ولی یک اندوه، شاید یک اندوه ابدی در وجودش، در ته و اعماق دلش موج می‌زد. و یک بی قراری و عجله مندی غریبی بر او مستولی بود.

متأسفانه این روزها در مورد خیلی از هنرمندان تئاتر قدیمی ایران می‌شنویم که در مراحل سخت زندگی و روحی هستند. هنرمندانی که همیشه به فکر همه بوده‌اند به غیر خودشان و حالا هیچکس به یاد آنها نیست. هنرمندانی که برعکس هنرمند نمایان توقع زیادی از زندگی ندارند. ولی تلخی فراموشی و کنار گذاشتن آنها به‌عمد، آنهم از تئاتر، از کاری که عاشقانه زندگی خودشان را در راهش داده‌اند، روحیه‌شان را کسل کرده و روانشان را نا آرام می‌کند. بخصوص در خارج از کشور که این مشکل علت‌های بسیار و پیچیده‌ای دارد. امیدواریم روزی از طریق همکاری و همیاری هنرمندان خارج از کشور که بخش بزرگی از هنرمندان تئاتر ما را در خود جای داده و علاقه مندان تئاتر به یاری همدیگر در آییم. و با قدردانی از آنها که از میان ما رفته اند و تقدیر از آنها که در میان ما هستن و زحماتشان را فراموش کرده‌ایم شخصیت های تئاتری مان را ارج بگذاریم.

فنی‌زاده سالهاست که از میان ما رفته ولی همیشه با خاطراتش در دل ما جای دارد، یادش گرامی باد.

+*+ *+ *+ *+ *+

طرحی نو از

طرحی نو از

«بزرگترین مرکز پخش کتاب»

طرحی نو از

۱	خاطرات محرمانهٔ علم	۲جلد زرکوب ۹۷۰ صفحه	۴۰ مارک
۲	من و برادرم - خاطرات تکان‌دهنده اشرف پهلوی	زرکوب ۳۸۰ صفحه	۲۰ مارک
۳	جنبه‌های رمان فوستر / یونسی	۱۸۰ صفحه	۵ مارک
۴	نقد آثار جلال آل‌احمد دستغیب	۲۷۵ صفحه	۱۰ مارک
۵	کلاه گوشه نوشیروان باستانی پاریزی	زرکوب ۵۷۰ صفحه	۲۰ مارک
۶	تاریخ سیاست خارجی ایران از هخامنشیان تا امروز غلامرضا بابائی	زرکوب ۹۶۰ صفحه	۳۵ مارک
۷	خاطرات دو سفیر آخرین سفرای آمریکا و انگلیس در ایران سولیوان و پارسونز / طلوعی	زرکوب ۵۹۰ صفحه	۳۰ مارک
۸	سالهای عقرب محمد بهارلو	۱۱۲ صفحه	۵ مارک
۹	مادر پرل بارک / محمد قاضی	۲۷۵ صفحه	۱۰ مارک
۱۰	زنبق هرمان هسه / طالبانی	۴۰ صفحه	۵ مارک
۱۱	آرمانشهر زیبائی دکتر حمیدیان	۲۰۰ صفحه	۷ مارک
۱۲	اطلس تاریخی جهان از عصر حجر تا جنگ جهانی دوم مک ایودی	زرکوب ۸۰۰ صفحه	۳۰ مارک
۱۳	آدمیت بوسکالیا / گیتی خوشدل	زرکوب ۱۶۹ صفحه	۴ مارک
۱۴	حرفها و معناها در سینمای ج. ا.	نیک آذر ۶۵ صفحه	۵ مارک
۱۵	یک مجلس سیاه بازی سلطان نمایشنامه اکبر یادگاری	۵۲ صفحه	۵ مارک

۱	کنسرت پخش نشده از شهرام صولتی بنام زندگی	
۲	کنسرت بیژن مرتضوی در آمریکا	
۳	کنسرت مرتضی ، هایده	
۴	طوقی بهروز وثوقی. ملک مطیعی	
۵	فرستاده پرویز صیاد. مری آپیک.	
۶	تنگسیر بهروز وثوقی. فنی زاده.	
۷	رضا موتوری بهروز وثوقی	
۸	آرامش در حضور دیگران ثریا قاسمی. اکبر مشکین.	
۹	ماه عسل بهروز وثوقی. گوگوش.	
۱۰	دایره مینا انتظامی. نصیریان. فروزان.	
۱۱	سوته دلان بهروز وثوقی. جمشید مشایخی.	
۱۲	مظفر پرویز صیاد. مری آپیک.	
۱۳	دشنه بهروز وثوقی. فروزان.	
۱۴	گوزن‌ها بهروز وثوقی. قریبیان.	
۱۵	قیصر بهروز وثوقی. ملک مطیعی.	
۱۶	صمد در راه اژدها پرویز صیاد.	
۱۷	صمد به مدرسه می‌رود پرویز صیاد	
۱۸	کاف شو پرویز صیاد. مری آپیک.	
۱۹	دائی جان ناپلئون در ۷ نوار	
۲۰	سریال ایتالیا، ایتالیا در ۳ نوار	
۲۱	سری کامل شوهای نوروزی جام جم شبانه سالهای ۷۳- ۷۴- ۷۵ هر سال ۵ نوار	

مجموعهٔ ۱۵ کتاب ۱۶۰ مارک

هدیه ما به خریداران مجموعه ۱۶۰ مارکی

کاست کامل شهر قصه

اثر ماندگار بیژن مفید در ۲ نوار کاست.

ده نوار انتخابی از طرف شما

به همراه ۲ نوار کاست نمایش شهر قصه بعنوان هدیه از طرف ما

فقط ۱۶۰ مارک

BEHNAM
Postfach 100521
65005 Offenbach
Germany

Tel.: 069 - 84 13 05
0177 - 227 58 08

«هزینه پست در سراسر آلمان با اجرای پیشنهادات به‌عهده ما می‌باشد»

نگرش طنزآلود صادق هدایت به تئاتر زمانش

متأسفانه هنوز هنر تئاتر نه‌تنها بین مردم ما درست شناخته شده نیست، بلکه زیاد اتفاق می‌افتد، کسانی هم که روی صحنه بردن نمایش‌نامه‌ای را به‌عهده می‌گیرند از فنون این هنر بی‌اطلاع هستند و چون فضا را برای جلوه فروشی خود باز می‌بینند، هیچگاه به‌خود زحمت فرا گرفتن فنون این هنر را نمی‌دهند. و در نتیجه بجای پیشرفت کار تئاتر بعلت ترس از ناشیگری، در ادامهٔ کارشان، از هیچ خرابکاری در امور تئاتر روی گردان نیستند و باید گفت همین ها تبدیل به دشمنان سر سخت هنر تئاتر می‌شوند. اشکال بزرگ در اینجاست که متأسفانه این گونه افراد کم‌کم باور می‌کنند که هنرمندان برجسته‌ای هستند و باقی هنرمندان به‌گرد پای ایشان هم نمی‌رسند. البته ایراد اساسی به‌اینان وارد نیست. بلکه به‌هنرمندانی وارد است که با وجود اینکه زحمت بسیار برای فراگیری این هنر کشیده‌اند و به‌سختی تجربه ها اندوخته‌اند. در پی سالها کار پی در پی و فرا گرفتن زیر و بم کار و با داشتن نیروی خلاقه، به‌هر علتی خودشان را کنار کشیده و با نگرانی به‌آینده این هنر چشم دوخته‌اند. باید گفت تا زمانی که کار به‌دست کاردان نیفتد و هنرمندان تئاتر بطور جدی سرنوشت کار تئاتر را در خارج ازکشور به‌دست خودشان نگیرند، همین آش و همین کاسه خواهد بود. البته این به‌معنای این نیست که تا بحال هیچ کار ارزشمندی در تئاتر عرضه نشده، بلکه منظور کارهای ارزشمند در سطح وسیع و کارکرد اینهمه نیروی متخصص تئاتر در خارج از کشورست. که نسبت به‌اینهمه نیرو، در واقع کارهای انجام شده بسیار اندک‌ست.

هنر تئاتر نه‌تنها به‌لحاظ قدرت انتقاد اجتماعی همیشه مورد بی‌مهری خودکامگان بوده، بلکه خودکامگان کوچک هم با درآویختن به‌این هنر آنرا وسیله خودنمایی‌های خود کرده و به‌بی‌راهه و نابودی کشانده‌اند.

هنر پدیده‌ای است که بشر با آن ارتباط عمیق عاطفی پیدا می‌کند و اگر از حالت خودش خارج شود و شکل هنری آن فدای ادا و اصول برای خودخواهی های فردی و جمعی بشود تبدیل به‌ضد هنر شده و اثرگذاری منفی پیدا می‌کند، و به‌همین خاطر ممکن است مفهوم هنر تئاتر در بین مردم حتا مفهوم بد و منضجر کننده پیدا کند. کما اینکه بین ما ایرانیان این نوع نگرش به‌تئاتر گاهی از طرف مردم دیده می‌شود و این خود به‌معنی محکم کردن پایه‌های بی فرهنگی مردم ست.

با اینکه ما در اروپا به‌سر می‌بریم و با چشم خود پیشرفت علم و فرهنگ جهانی را شاهدیم، عجبا که چرا به‌این مسائل اساسی توجه نمی‌کنیم. با توجه به‌اینکه ما شاید به‌همین خاطر در اینجا به‌سر می‌بریم، که بتوانیم در اینجا بدون مانع به‌رشد خودمان، فرهنگمان، و به‌ترقی آنچه که آرزومند داشتنش هستیم به‌پردازیم.

و حالا توجه شما را جلب می‌کنیم به‌نگرش بزرگ مرد عرصه هنر و ادبیات ایران صادق هدایت در همین مورد که در سال ۱۳۱۲ خورشیدی با م. فرزاد در کتاب«وغ وغ ساهاب» به‌آن پرداخته‌اند. در این کتاب مرحوم هدایت «که بدون شک خودش را از دست همین بی‌هنران کشت» با طنزی بسیار ناب، وضعیت تئاتر دوران خودش را، که کما بیش به‌دوران ما منتقل شده مطرح می‌کند و تشویق‌مان می‌کند که در زمینهٔ هنر تئاتر باید زحمت کشید و خلاقیت را جانشین هرزه‌درایی کرد تا راه به‌جایی برد.

و اما در مورد اجازه چاپ این مطلب ما در همین کتاب به‌مطلبی برخوردیم و متوجه شدیم که صادق هدایت و م. فرزاد اجازه چاپ این مطلب را از قبل به‌ما داده بوده‌اند و ما بی خبر بوده‌ایم. برای همین منظور قبل از مطلب اصلی، این تکه از کتاب را برای شما که شاهد بر حق باشید می‌آوریم که تصور نشود بدون اجازه دست به‌چاپ این مطلب زده و باعث شهرت صادق هدایت و م. فرزاد شده‌ایم.

« . . . . این جانبان تصمیم قطعی گرفته‌ایم که هر کس کمر همت برمیان بندد و برای کتاب مستطاب «وغ وغ ساهاب» تقریظ بنویسد، و آنرا مشهور کند و بفروش برساند، ما در چاپ دوم شرح حال مفصل و لیست کامل آثار او را با یک قطعه عکس رنگی تمام قد او (با اندازه طبیعی) در اول کتاب طبع و گراور نمائیم تا چاپ دوم علاوه بر مزایای بیحد و شمار چاپ اول، دارای صنایع شرح حالیه و عکس رنگیه هم باشد و اشخاص دیگر تشویق شوند به‌اینکه کار و بار زندگی خودشان را ول کنند و فقط سنگ ما را به‌سینه بزنند.

خداوند تعریف کنندگان ما را توفیق و پول عنایات فرمایاد!

یأجوج و مأجوج قومپانی. لیمیتد

ما هم از عنایات صادق هدایت و م.فرزاد تشکر می‌کنیم که این اثر زیبا و پر معنا را برای ما به‌یادگار گذاشته‌اند.

***

نقد تیارت

«طوفان عشق خون آلود»

صادق هدایت

*****

دیشب رفتم بتماشای تیارت: «طوفان عشق خونالود»
که اعلام شده بود شروع می‌شه خیلی زود
ولی برعکس خیلی دیر شروع کردند،
مردم را از انتظار ذله کردند.
پیس بقلم نویسنده شهیر بی‌نظیر بود،
که شکسپیر و مولیر و گوته را از رو برده بود.
هم درام، هم تراژدی، هم کمدی، هم اخلاقی.
هم اجتماعی، هم تاریخی، هم تفریحی، هم ادبی،
هم اپرا کمیک و هم دراماتیک،
رویهمرفته تناتری بود آنتیک.

* ** *

پرده چون پس رفت، یک ضعیفه شد پدید،
که یکنفر جوان گردن کلفتی به‌او عشق می‌ورزید.
جوان قلب خود را گرفته بود در چنگول،
با بیانات احساساتی ضعیفه را کرده بود مشغول:
جوان - : آوخ آوخ چه دل سنگی داری،
چه دهان غنچه تنگی داری.
دل من از فراغ تو بریان است،
چشمم از دوری جمال تو همیشه گریان است.
دیشب از غصه و غم کم خفته‌ام،
ابیات زیادی بهم بافته و گفته‌ام.
شعرهائیکه در مدح تو ساختم،
شرح میدهد که چگونه به‌تو دل‌باختم.
نه شب خواب دارم، نه روز خوراک.
نه کفشم را واکس می‌زنم، نه اتو می‌زنم به‌فراک.
آوخ طوفان عشقم غریدن گرفت،
هیهات خون قلبم جهیدن گرفت.
آهنگ آسمانی صدایت چنگ می‌زند بدلم،
هر کجا که می‌روم درد عشق تو نمی‌کند ولم.
تو را که می‌بینم قلبم می‌زند تپ و توپ.
نه دلم هوای سینما می‌کند نه رفتن کلوپ.
چون صدایت را می‌شنوم روحم زنده می‌شود،
همینکه از تو دور می‌شوم دلم از جا کنده می‌شود.
مه جبین خانم - : بر گو به‌من مقصود تو چیست؟
از این سخنان جسورانه آخر سود تو چیست؟
پرده عصمت مرا تو ناسور کردی.
شرم و حیا را از چشم من تو دور کردی.
من پرنده بی گناه و لطیفی بودم،
من دوشیزه پاک و ظریفی بودم،
آمدی با کثافت خودت مرا آلوده کردی.
غم و غصه را روی قلب من توده کردی.
اما من به‌درد عشق تو جنایتکار مبتلام،-
چون عشقم بجنایت آلوده شده دیگر زندگی نمی‌خوام.
اینک بر لب پرتگاه ابدیت وایساده‌ام -
هیچ چیز تغییر نخواهد داد در اراده‌ام.
خود را پرت خواهم کرد در مغاک هولناک،
می‌میرم و تو . . .
سوفلور - : «نیست اینجا جای مردن ای مه جبین!
رُلت را فراموش کردی حواست را جمع کن.»
مه جبین - : نیست اینجا جای مردن ای مه جبین!
رُلت یادت رفته حواست کجاست؟
سوفلور - : حرفهای مرا تکرار نکن،
گوشت را بیار جلو بشنو چی می‌گم.
مه جبین - : حرفهای مرا تکرار نکن،
گوش تو جلو آمد چی گفت؟.
اینجا مردم دست زده خنده سر دادند
مه‌جبین دست پاچه شد و دولا شد از سوفلور بپرسد چه باید کرد. زلفش به‌بند عینک سوفلور گیر کرد. و چون سرش را بلند کرد که حرفهای خود را بزند عینک سوفلور را هم همراه گیس خود برد. سوفلور عصبانی شده یکهو جست زد هوا و دست انداخت که عینک خود را بدست بیاورد غافل از آنکه مه‌جبین خانم کلاه گیس عاریه دارد. کلاه گیس کنده شد، سر کچل مه‌جبین خانم، زینت افزای منظره تیارت گردید، مردم سوت زدند و پا کوبیدند. در این موقع جوان عاشق پیش آمد و با ملایمت کلاه گیس را سر معشوق گذاشت و دنباله پیس را از یک خرده پایین تر گرفت و چنین گفت.
جوان - : من بسان بلبل شوریده‌ام.
مدت مدیدی‌است از گل روی تو دوریده‌ام.
وا اسفا، سخت ماتم زده شده ام، مگر نمی‌بینی! ! ! ؟
چرا با احساسات لطیفه من ابراز موافقت نمی‌کنی و می‌خواهی از من دوری بگزینی؟
حقا که تو بسیار بی‌وفایی ای عزیز -
من هر شب مجبور خواهم شد از فراق تو اشک بریزم بریز،
اما نی، نی من خود را زنده نخواهم نهاد -
از رأی خود برگرد و با وصال فوری خود دل شکسته بنما شاد.
مه‌جبین خانم - ممکن نیست - من حتمن خود را خواهم کشت،
تا دیگر از وجدان خود نشنوم سخنان درشت.
جوان - : پس من بفوریت خود را قتل عام می‌کنم -
در راه عشق تو فداکاری می‌کنم.
تا عبرت بگیرند سایر دوشیزه ها با عشاق خود ننمایند اینقدر جفا.
جوان به‌قصد انتحار قمچیل کشید - مه‌جبین خانم طاقت نیاورد.
از وحشت جیغی زد و سکته ملیح کرد و مرد.
جوان گفت - : هان ای عشق و وفاداری
تو نام پوچی هستی ای زندگی، دیگر فایده نداری.
سپس قمچیل دروغی را سه بار دور سر خود گردانید - سپس در زیر بغل (یعنی قلب) خود کرد فورو،
سپس سه مرتبه دور خود چون مرغ سر کنده چرخ زد،
سپس آمد دم نعش معشوقه و خورد زمین روی او،
پرده پائین افتاد مردم دست زدند -
پی در پی هورا کشیدند.
چونکه بهتر از این پیس -
در عمرش ندیده بود هیچکس!

****

به بهرام بیضایی

نگاهی گذرا به سیر

تاریخ نمایش در ایران

علی‌اصغر عسگریان

گروهی از مستشرقین بر این عقیده‌اند که نمایش همانند بسیاری از علوم و فنون زادگاهش یونان و توسط یونانی‌ها پرورش و رشد یافته است و ایران و سوریه و کلده و هندوستان چون سایر ممالک متمدن از منبع اصلی آن یعنی یونان بهره‌مند شده‌اند. در حالیکه اسناد در مورد مطالعه این گروه از مستشرقین یادداشتهای نویسندگان و مورخان غربی است. که اصولاً به شرق نیامده و تمدن ایران را نشناخته‌اند. همچنانکه با هند آشنایی بهم نرسانیده‌اند.

طبیعی است که منکر نفوذ تمدن یونانی در جهان پیرامونش نمی‌توان بود. اما اگر تمدن دیرینه عصری ایرانی درخور اهمیت به نسبت یونان نبود هرگز «اشیل» (Eschyle) پدر تراژدی یونان نمایشنامه معروف خود ایرانیان را به‌وجود نمی‌آورد.

به شهادت همین نویسندگان و مورخان آن عصر و مهم‌تر و مستند تر. سنگ نبشته‌ها و کتیبه‌های به‌جای مانده. پارسی‌ها نخستین ملتی می‌باشند که یونانی‌ها را شکست داده و تابع خود کردند، چنانکه «کنت دو گوبینو» (Cont, de Gobineou) مورخ، محقق، نژاد شناس و مستشرق صاحب نام فرانسوی و یا مستشرق و مورّخ دیگری دارمستتر (Darmesteter) هر دو گفته و نوشته‌اند که، اسکندر مقدونی پیش از آنکه ایران را یونانی کند، یونان را ایرانی کرد. و جای شگفتی نیست که بنا بر فهرست کتیبه گور داریوش که به‌خط پارسی موجود است، یونان خود یکی از بیست و نه ساتراپی ایران بوده و در اعداد چهل ونه نژاد ملل تابعه ایران. و چگونه یونان در آن زمان مرکز و منبع علم و حکمت و هنر بوده ولی مرکز جغرافیایی آن یعنی ایران فاقد آن؟ و هم با توجه به‌این نکته‌ی اساسی که تاریخ سیر فلسفه در ایران گواه تجلی بی‌چون و چرای دیدگاه پاک و ساده‌ی زرتشت مبتنی بر بی‌آلایش‌ترین پیام اجتماعی پندار و گفتار و کردار نیک می‌دهد. که به‌آسانی قابلیت جذب و هضم از جانب مردم اجتماعات گوناگون در ایران را داشته و از این رو مراسم آیینی و طبیعت گرایانه بیشماری چون: مراسم نوروز و جشن‌ها و اعیاد دیگر که همگی بر ترتیبات نمایشی مبتنی بوده. حکایت گسترده دیگری‌ست که در جای خود و به‌شرح و تفسیر مناسب می‌تواند حاوی نشانه‌های فراوان و مستدلی از جنبه‌های نمایشی آن زمان ما به‌دست می‌دهد. با تأکید بر این نکته که بواسطه‌ی قدمت دیدگاه فلسفی زرتشت و بر اساس تحقیقات اخیر تأثیر پذیری فلسفه و حکمت یونانی از اندیشهٔ انسانگرایانه زرتشت که طراوت فلسفی خالصی را مطرح می‌کرد که بر ذهن اندیشه‌ورز فیلسوفان یونانی که خود موجد آیین‌های نمایشی بودند که حامل اندیشه فلسفی بود، بر تنگاتنگی تأثیرات متقابل فلسفی، هنری آنزمان ایران و یونان حکایت دارد. و از سویی دیگر اگر آثاری از سایر هنرها نمی‌داشتیم فقدان جنبه‌های نمایشی ایران آن زمان را قابل توجیه می‌نمود اما وجود هنرهای دیگر به‌خودی خود تأکید بر اصل موضوع نمایش در ایران قدیم دارد و مسلم می‌شود که هنر نمایش در ایران باستان همپای دیگر هنرها رشد و رونق داشته است و اگر نخواهیم بگوئیم که در هنر نمایش یونان مؤثر بوده باید پذیرفت که هنر این دو کشور در یکدیگر تأثیرات متقابل داشته است.

اگر به‌جستجوی جنبه‌های مشترک نمایش و حجاری آثار هنری باستانی ایران برویم وسیله بیان این مقصود را به سادگی در وضع قرار گرفتن شخصیت‌ها در صحنه ها - حالت چهره های آنان - هم‌آهنگی حرکات - جهت نور - تحرک اندام‌ها - روایتگری مجموعه نقوش و دید زیبایی شناسی و هنری که در تمامی آثار نقش برجسته‌های مانده از گذشته مشهود است، خواهیم یافت که بدون شک تمامی این موارد نموداری از آگاهی و توجه ایرانیان قدیم به اصول و مبانی هنر «نمایش» می‌باشند.

ادبیات دوره خط میخی یک نمایش مذهبی را در دوران «سومری» ها بر ما روشن می‌سازد

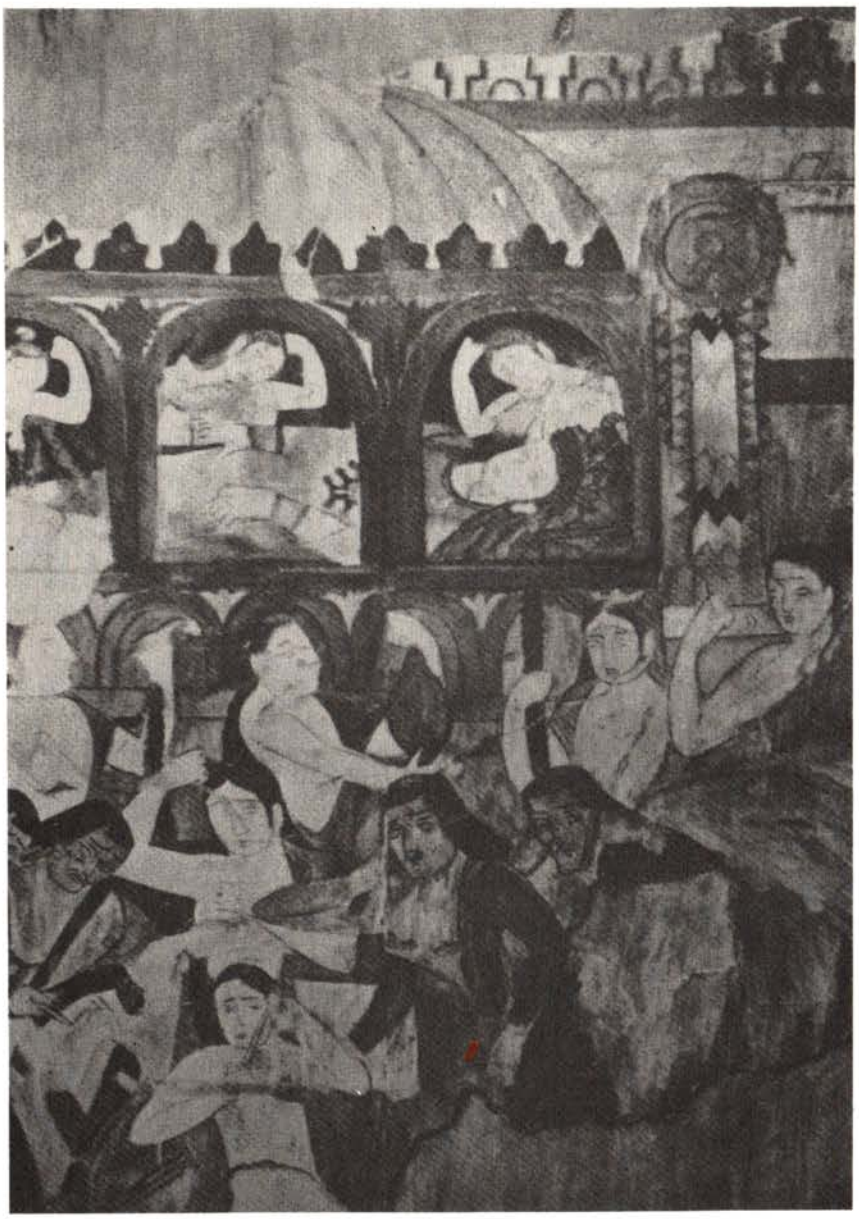
ارابهٔ تسپیس. باز سازی از روی نقش گلدانی از آتیکا

که چنین بوده است: هر سال ضمن جشن‌های نوروز، مرگ و رستاخیز «بعل» (Bel) خدای بابل‌ها. همردیف با «زئوس» (Zeus) یونانی و «بائل» (Baal) فنیقی. نمایش داده می‌شد. این نمایش‌ها دو قسمت داشت یکی ذکر مناقب و مصائب خدا و دیگری تظاهرات سمبلیک روحانیون در تمام بابل و شهرهای دیگر.

خدا در دنیای دوزخی زندانی بود. جسد تکه پاره اش که خون از جراحات آن روان بود در میان فرشی پیچیده و در گوری که عده‌ای آنرا محافظت می‌کردند قرار داشت و مادر خدا در کنار او ایستاده به خدایان دیگر التماس می‌کرد. در همان گور یکنفر جنایتکار را که روز هشتم ماه سر بریده بودند به‌صورت حیوانی مسخ شده در آورده بودند. نوری که از روزنه‌ی کوچک در آرامگاه به‌درون می‌تابید نشانی از پیروزی خدایان آسمانی بر خدایان دوزخی و همچنین رستاخیز آینده خدای مرده بود. در هنگام اجرای این نمایش و همزمان روحانیون و مؤمنان در حالیکه فریادهای جانخراش می‌کشیدند در شهر گردش می‌کردند. عده‌ای با صورت‌های خون آلود زخمها و جراحات خدا را به‌نظر می‌رساندند و در این حال تمامی گنجینه معبد بعل را خالی کرده و کفن خدا را به معرض نمایش می‌گذاشتند. مردم سرودهای مذهبی خوانده و به‌خدایان استغاثه می‌کردند. سوارها در حالیکه نوحه خوانان را که در پی اشیاء متبرکه‌ی خدای متوفی بودند، دنبال می‌کردند به‌جنگ و جدال می‌پرداختند و در همین حال یک ارابه با اسبهای عنان گسیخته بدون راننده را در کوچه‌های شهر رها می‌کردند. نقش‌های گوناگون این نمایش را روحانیون به‌عهده داشتند و نقش بعل را بیشتر شخص شاه بازی می‌کرد و برای نشان دادن غول‌های افسانه‌ای، از حیوانات وحشی استفاده می‌کردند. ایرانیان پیش از دوره تمدن یونان شبیه همین بازی‌های دراماتیک را نمایش می‌دادند. تنها «میترا» یا «مهر» ازخدایان آریایی جای بعل را می‌گرفت. و جالب آنکه مراسم آئینی قالی شویان اردهال کاشان با اندکی تغییرات - که ریشه‌های اساطیری دارد - کما بیش شبیه همین نمایش و همچنان نیز در زمان کنونی همه ساله اجرا می‌شود. و این نوع نمایش شاید جزو نخستین آثار دراماتیکی شناشناخته و تثبیت شده‌ای باشد که در تاریخ آغازین ایران به ثبت آمده است.

آتش هجوم مقدونی‌ها سرشاخه‌های تمدن آریایی را چنان می‌سوزاند که این حریق تا پایان تسلط پارتی‌ها شعله‌ور می‌ماند.

جهانگیران اشکانی ضمن تسخیر آسیای صغیر و تحمیل سرمشق‌های باز مانده آریایی، از تمدن یونان چیزهایی به‌غنیمت گرفتند که با یک نگاه ساده به‌آثار و حجاری‌های دوره پارتی وجود این غنایم روشن می‌شود و نخستین بار در این دوره است که به‌انعکاس و تبادل و تأثیر پذیری فرهنگی و هنری مهاجم و مغلوب برخورد می‌کنیم. «پلوتارک» (Plutarkhos) مورخ بزرگ که در سال ۴۶میلادی متولد شده است. می‌نویسد: . . . اما پیرامون کشته شدن کراسوس سردار بزرگ رومی، گویند این سفر جنگی ـ ایران و روم ـ برای رومی ها به‌کشته شدن بیست هزار و به‌اسارت گرفتن ده هزار سپاهی از جانب ایرانیان می‌انجامد. «سورنا» سردار کبیر ایرانی، سر و دست کراسوس را نزد هیرود «اُرد» پادشاه، به ارمنستان می‌فرستد و در همان هنگام به‌سلوکیه چاپارهایی گسیل می‌دارد که به‌اهالی بگویند او، کراسوس را زنده به آنجا می‌برد. بعد مراسم پر دبدبه‌ی غریبی تدارک دید و این مراسم پر هیاهو را به‌طور استهزا جشن پیروزی خود خواند. یعنی سورنا از میان اسرای رومی شخصی به نام «کایوس پاکسیانوس» (Caius Pactianus) را که بیش از همه به کراسوس شبیه بود لباس شاهانه‌ی زنانه‌ای پوشاند و به او آموخت که چون به‌نام کراسوس یا امپراطور صدایش کردند پاسخ گوید. او را سپس بر اسبی سوارش کردند در حالیکه شیپور زنان و افسران رومی سوار بر شترها جلو صف می‌رفتند و گروهی نیز طبل زنان و دهُل زنان به‌راه افتادند و سرهای تازه بریده‌ی گروهی از کشته شدگان لشگر رومی را بر تبرها آویختند. پس از اینان، فواحش و آوازه‌خوانان سلوکیه رقص کنان و سرودخوان با



نقاشی دیواری پنج کنت - سوگ سیاوش (اقتباس از کتاب باستانشناسی شوروی تألیف مونکت)

حالت تمسخر، خصلت‌های کراسوس و اخلاق زنانه و دور از شجاعتش را دست می‌انداختند. این نمایش برای همه‌ی مردم بود. این گروه بزرگ برعکس مار، سری پهناور و وحشت انگیز از نیزه‌ها و پیکان‌ها و اسب‌های جنگی داشت. اما دم آن با ساز و رقص و زنان روسپی به باریکی پایان می‌گرفت.

استاد سعید نفیسی می‌گوید: این نوشته‌ی پلوتارک دلیل قطعی است که دستکم در سال ۵۳ پیش از میلاد در سرزمین ایران نمایش معمول بوده و حتی به اندازه‌ای گسترش داشته که در پایان جشن های بزرگ درباری بخشی از تراژدی «اوریید» را در حضور شاه و مهمنانش می خواندند.

گزنفون در کتاب «بازگشت ده هزار نفر» می‌نویسد: در ایران دیدم گروهی به دور چند نفر گرد آمده بودند و آنها چیزی شبیه به «تأتر» نمایش می دادند.

در زمان ساسانیان که دوره نزدیکتر و روشن‌تری نسبت به دوره‌های پیشین است، دوره خواندن سرودهای اوستاست و مراسمی که طی آن این سرودها خوانده می‌شده است. قطعی است که این مراسم توسط مغ‌ها انجام می‌گرفت و بویژه آوازهای متقابل ایشان که در آن دو گروه خواننده آیه‌های مقدس را پرسش و پاسخ می‌کردند. که این آئین دارای ترتیب نمایشی بود. روشن ترین سندی که از این زمان به جا مانده نسخه‌ای است در مورد تعزیه مردم بخارا بر مرگ سیاووش که ریشه در افسانه و ادامه ای در واقعیت دارد. در تاریخ بخارا به سال ۳۳۲ هجری، نرشخی می‌گوید: مردمان بخارا را در کشتن سیاووش نوحه‌هاست چنانکه در همه‌ی ولایت‌ها معروفست و مطربان آنرا سرود ساخته‌اند و قوالان آنرا گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است. و اهل بخارا بر کشتن سیاووش سرودهای عجبست و مطربان آن را کین سیاووش گویند و محمد بن جعفر گوید که از این تاریخ سه هزار سالست. والله اعلم. یکی از این سرودها به نام «کین سیاووش» تا قرن‌ها بعد باقی مانده به‌طوری که نظامی گنجوی از آن یاد می‌کند. همچون داستان «کین ایرج» که مطربان بر آن آهنگی ساخته بودند و نظامی به آن اشارتی کرده.

اما شکل دیگر نمایش «نقالی» است که در آن دوره رواج داشته و یک شکل بیان و نمایش فردی است که شاید پس از پیدایش و توسعه‌ی عنصر زبان و کلام پیدا شد و رشد یافت، چنانکه گروهی آنرا در کنار سرودها و رقص‌های ستایش، قدیم ترین و ساده ترین شکل نمایش و پیش زمینه‌ای بر پیدایش نمایشات گروهی بدانند.

اما باید از جام گیتی نما یا جهان نما نه به‌عنوان نمایش بلکه به عنوان ابزاری که نماینده پیشرفت شگفت انگیزی در نمایش نوری است یاد کرد. گویند این جام جم، تصاویر یا سایه‌های تصاویری را بهرحال نشان می‌داده است. اندیشه جام گیتی‌نما که مأخذ اصلی آن اساطیر است حتی بین مورخان و ناقدان نیز بسیار جدی تلقی شده تا آنجا که «کوانکا» (Cuenca) مورخ اسپانیایی فیلم در کتاب معروفش "تاریخ سینما" (جلد اول چاپ مادرید سال ۱۹۴۸) می‌نویسد: از ایران هنری به نام «لوکانومانیکا» (Le Conomanica) می‌آید که طرز نشان دادن تصاویر در یک جام است.

حال بر چه اساسی کوانکا چنین نوشته و عنوان «لوکانومانیکا» را از کجا آورده است را نمی‌دانیم. اما قدر مسلم جام گیتی‌نما یک شیئی اساطیری است و زاده تخیلات افسانه سرایان عهد افسانه‌هاست و واقعیت چندانی با نمایش ندارد. جز آنکه به‌عنوان یک فرضیه و یا اندیشه آرزومندانه نمایشی از آن یاد کرد.

در اینجا می‌توان اشاره‌ای به موضوع نمایشخانه‌ها داشت که خود دلیل محکم و مستندی است بر تحول و پیشرفتگی نمایش در ایران. پیرامون نمایشخانه یا تماشاخانه‌های آن دوران باید گفت که در آن روزگار مکان اجرای نمایش بیشتر میدانگاه‌ها بوده است، زیرا اجرای نمایش در فضای سربسته به‌واسطه‌ی ضعف وسایل روشنایی کمتر ممکن بوده است. با توجه به تماشاخانه های ملت های دیگر آن عصر می‌توان دریافت که تفاوت زیادی میان ساختمان ورزشگاه‌ها و تماشاخانه‌ها نبوده است و این امر را به‌راحتی از مقایسه ساختمان‌های پیشرفته تکیه‌ها و زورخانه‌ها در ادوار اسلامی ایران هم می‌توان دریافت.

اشیل نخستین تراژدی نویس یونانی

اسکندر که در سفر جنگی‌اش به‌ایران (۳۳۰ تا ۳۲۳ ق. م.) گروهی بازیگر همراه داشت که پس از پیروزی - چند بار در ایران به‌برگزاری جشن‌ها و نمایش پرداخته است - پلوتارک به‌چند تماشاخانه در ایران اشاره می‌کند. از جمله می‌گوید که اسکندر در کرمان به‌چند نفر اجازه داد که برای تماشای نمایش ها در ردیف اول بنشینند و اضافه می‌کند: . . . چون اسکندر به‌شهر اکباتان در سرزمین مادها رسید برگزاری نمایش‌ها و جشن‌ها را آغاز کرد زیرا از یونان سه هزار هنرمند رسیده بودند. می‌توان اشاره کرد که روشن نیست که این تماشاخانه‌ها در همدان و کرمان پیش از اسکندر و یا در زمان او ساخته شده‌است. می‌توان گفت که اگر هم این ساختمان ها پیش از اسکندر نبوده، دستکم چند تایی از میدان‌های مسابقه و بازی‌های همدان و کرمان بوده که با کمی تغییر به‌تماشاخانه از آن‌ها استفاده می‌شده است و سپس بازماندگان اسکندر یعنی سلوکی‌ها که بیش از او فرصت داشتند چند نمایشخانه به‌سبک و شیوه یونانی در ایران ساختند که شاید در قرن های بعد به‌دست ساسانیان ویران شد.

* * * *

در برگشت به‌زمان ساسانیان می‌باید به‌متنی در باره نمایش اشاره کرد که در کنار رقص «پاد. واژیک» (Pad . Vazik) و آواز «سرود و چکامک» مکالمه دونفری موزون با قافیه‌ای جا دارد- «پتواژ گفتن» نامی است که ساسانیان به هنر نمایش خود داده بودند و بازیگر «پتواژ گوی» خوانده می‌شد که معنای آن پاسخگوی می‌شود. این حرفه در ردیف یکی از بازی‌های نجبای عصر همانند چوگان بازی، شمشیر بازی و رقص های هنری بود.- طبقه هنرمندان و موسیقی‌دانان در زمره‌ی طبقات عالیه کشور به‌شمار می‌رفتند و در دستگاه پرشکوه بعضی از شاهنشاهان ساسانی بالغ بر شش هزار هنرمند و اساتید به‌کارهای هنری مشغول بودند. چنانکه نظامی گوید:

شش هزار اوستاد دستان ساز
مطرب و پایکوب و لعبت باز
گرد کرد از سواد هر شهری
داد هر بقعه را از آن بهری
تا بهرجا که رختکش باشند
خلق را خوش کنند و خوش باشند

از زمان ساسانیان نام هنرمندان بزرگی مانند- باربد یا پهلبد - نکیسا - بامشاد - رامتین یا رامی - و سرکش در کتاب ها موجد است.

دکتر بیانی می‌نویسد: (باربد برای هر روز از هفته نوایی ساخته بود که به‌نام نواهای خسروانی مشهور است و نیز برای هر روزی از روزهای ماه، لحن مخصوصی ساخته بود که به سی لحن باربد معروف است و همچنین سیصد و شصت نوا برای هر روز از سال ترکیب کرده بود. نظامی و منوچهری هنگامی که از موسیقی سخن به‌میان می‌آورند از سی لحن و سیصد و شصت دستان باربد نام می‌برند که

بدون تردید اغلب آن‌ها عنوان نمایشنامه‌هایی است که باربد یا سایرین برای آن‌ها آهنگ ساخته و به اصطلاح به صورت «درام لیریک» اجرا می‌نمودند.)

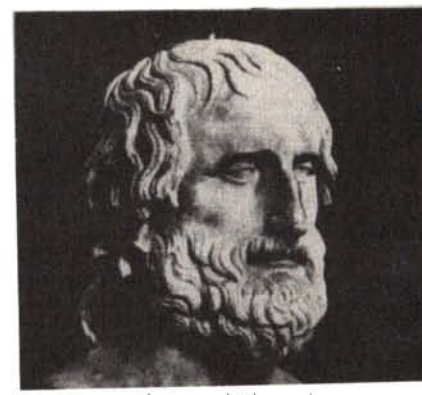
برخی از آهنگ‌ها بر اثر تحریک و برانگیختن هیجان‌ها و احساسات در تازه کردن خاطره‌ها و یاد بودها مؤثرند اما آیا قدرت تجسم بخشیدن تمام مظاهر زندگی، وقایع و حوادث و صحنه ها را دارند؟ اسامی مرکب: مویه‌ی زال. هفت خوان. آیین جمشید. کین سیاووش. کین ایرج و گریستن مغان که از گفته های سرایندگان و نویسندگان گذشته به گوش می‌آیند - مبین داستان‌هایی است که بدون تردید قهرمانان آن وقایع با وجود «بازیگران» جان گرفته و به حوادث داستان‌ها شکل و معنی بخشیده اند - زیرا بیان عواطف و احساسات قهرمان‌ها - توصیف مناظر - آرایش صحنه‌ها و تجسم آداب و رسوم داستان‌ها از عهده‌ی هرگونه آهنگ و دستان و نوایی رسا خارج است مگر به مدد نمایش.

در فهرست جالبی که «غلام خسرو قبادان» در آن نام نمایش‌ها و سرگرمی‌ها را ذکر کرده است از «میمیک» یا «بازی» بدون صدا که به نام «کپُی واژیک» خوانده می‌شود و معنی لغوی آن «بازی میمون» است و همچنین از نوعی موسیقی که در میهمانی ها می‌نواخته اند به نام «سرژیک سرای» نام برده شده است.

شادروان بهار می‌نویسد: کلمه «بازی» که در اصل پهلوی «واژیک» است در متون پهلوی جزو کلمات نامطلوب و لغو چنانکه بعد از اسلام متداول گردیده - نبود - بلکه در ردیف «خنیا» و در اعداد سایر تفریحات عمومی و مجاز استعمال می‌شده است.

در عصر شاهنشاهی ساسانیان هر تفریح و تماشا و صنعتی را که شایان توجه باشند «بازی» می‌گفته‌اند - در کارنامه اردشیر پاپکان چنین می‌گوید: روزی که اردشیر به ستورگاه نشسته و تنبور زده و سرود «بازی» و خرمی کردند - و چنانچه اشاره شد سرود گفتن و ساز زدن را جزیی از بازی ذکر کرده است.

در زمان ساسانیان که به واسطه‌ی جلوه های



اوریپد نمایشنامه نویس یونانی

هنری و به ویژه نمایشی گزیده‌ترین سلسله‌ی حکومتی ایران و درخشان‌ترین نمونه نسبت به دیگر حکومت‌های هم عصر خود به دلیل شکوفایی و رواج همیشگی اندیشه‌های هنرمندانه در تمامی زمینه‌هاست. تا جائیکه چندی پیش نمایشگاه دو ماهه‌ای با عنوان «سلسله ساسانیان مظهر هنر و نمایش دنیای قدیم» به همت موزه سلطنتی بلژیک در بروکسل برگزار شد (12. 02 - 25. 04. 93) که با عرضه‌ی آثار بکر و به جا مانده از این دوران که عمدتا" از موزه‌های شوروی گرد آوری شده بود موجب شگفتی هزاران بازدیدکننده اروپایی واقع گردید و عجبا که در این نمایشگاه به ندرت ایرانی و حتی هنرمند ایرانی که چنین موقعیت‌هایی می تواند بر دانش هنری او بیفزاید و از خویش بیگانگی به خویشتن نگری متمایل شود - دیده می‌شد.

آثار به نمایش درآمده این نمایشگاه که مؤید مفهوم نامی بود که بر آن نهاده بودند به درخشان‌ترین شکلی نشانگر زیبا شناسی و دیدگاه هنرمندانه‌ی، هنرمندان ایرانی دوره‌ی ساسانیان بود و معرف ابزاری نمادین که در جشن‌های گوناگون آن زمان بکار می‌رفته است. جشن‌های معروفی چون مهرگان. سده. نوروز. جشن سلاح. میرنوروزی. آتش افروزی. کوسه برنشین. جشن نیلوفر. جشن تیرگان و غیره که با توجه به هم معنا بودن جشن و نمایش در زبان پهلوی می‌توان به راحتی یادآور شد که جشن‌ها خصلت نمایشی داشته‌اند و در آن عنصر «بازی» اساس جشن‌ها را تشکیل می‌داد. به طور نمونه می‌توان اشاره به جشنی نمود که به نحو بارزی مبتنی بر نمایش و بازیگری بود و آن جشنی است که صد روز پیش از شروع زمستان یعنی هنگام انگور چینی برگزار می‌شد. این جشن مانند کارناوال امروزی با انجام انواع تفریحات و نمایش‌های ملی همراه بود. شب هنگام مردمان می‌رقصیدند و شراب خالص می‌نوشیدند و نمایش‌های محلی ترتیب می‌دادند. همه ماسک حیوانات واقعی و یا افسانه‌ای بر چهره می‌زدند. این نقاب‌ها در زبان پهلوی «سیماچه» یعنی صورت کوچک نامیده می‌شد و از آن جا اصطلاحات اسلامی «سماجات» به معنی «بالماسکه» یا «رقص با نقاب» آمده است و هنوز هم می‌توان این گونه بازیگران با نقاب را به روی بافته‌ها و ظروف نقره ای یا هر سندی دیگر که از دوره‌ی ساسانیان به جا مانده مشاهده کرد. (اینگونه نقوش در نمایشگاه ساسانی بروکسل به فراوانی بر روی آثار این دوره دیده می‌شد) این قبیل رقص‌ها به آنچه که رومی‌ها و یونانیان قدیم بازی می‌گفته‌اند شبیه‌تر است تا آنچه امروز ما نام رقص به آن اطلاق می‌کنیم. ادامه دارد

THEATERGRUPPE TAMASCHA
گروه تئاتر تماشا

نمایش

واقعهٔ قتل

امیر کبیر

نویسنده و کارگردان:
اکبر یادگاری

بازیگران :
مهوش برگی
رضا رشیدپور
فرهاد فرنیا
فرود حیدری
مهرداد هدایتی
ارس یادگاری
اکبر یادگاری

اجراهای دوبارهٔ
در شهر کلن

شنبه و یکشنبه
۱ و ۲ مارس ۱۹۹۷
ساعت ۸ شب

HORIZONT THEATER
Thürmchenswall 25
50668 Köln
Tel.: 0221 - 13 16 04

نگرشی کوتاه به

نقش زنان در تئاتر ایران

«سرگذشت فاطمه نشوری»

مهوش برگی

آگهی تبلیغ نمایش بلای آسمانی چنانکه در متن دیده می‌شود
نوشته شده از شاهکارهای ف. خانم نشوری
عکس از کتاب نمایش در گیلان

تئاتر از دیر باز مورد توجه عام و خاص بوده است، زیرا مستقیم و بدون واسطه با مردم در تماس قرار گرفته و دردها و رنج‌هایشان را از طریق انتقاد از حکومت‌های خودکامه باز گو می‌کند، و به همین دلیل تئاتر بیشتر از هر هنری مورد هجوم بوده است. اینکه تئاتر قدیم در ایران از چه زمانی آغاز شده و چگونه شکل گرفته با رجوع به کتابهای بنیاد نمایش در ایران (ابوالقاسم جنتی عطائی)، و نمایش در ایران (بهرام بیضائی) و چندین مرجع دیگر می‌توان اطلاعات مورد نظر را یافت که آوردن آنها در این مطلب کوتاه نمی‌گنجد. می‌پردازیم به شروع تئاتر به شیوهٔ اروپایی در ایران که آغازش با بازگشت ناصرالدین شاه از سفر دوم خود به اروپا آغاز شد. چنانکه در کتاب از صبا تا نیما اثر یحیی آرین پور آمده « ناصرالدین شاه دستور داد در گوشه‌ای از مدرسه دارالفنون تالار بزرگی به گنجایش قریب سیصد نفر به سبک تئاتر های اروپایی بنا کنند که به علت مخالفت بعضی از ملایان، مدتها نتوانستند از آن استفاده کنند. اما بعدها بطور خصوصی در آنجا نمایش‌هایی بوسیله «لومر» معلم موزیک دارالفنون و میرزا علی اکبرخان مزین الدوله، نقاشباشی شاه و چند تن دیگر اجرا می‌شد، که تنها شاه و خانواده سلطنتی در آن حضور می‌یافتند، و طبیعی است که در آن دوران وحشت و اختناق از نمایشهای انتقادی و اجتماعی خبری نبود و تنها آثار خنده دار و حتی المقدور بی خاصیتی برای نمایش تهیه دیده می‌شد که با ذوق و سلیقهٔ شاه سازگار باشد.

در آغاز ترجمهٔ نمایش‌ها بیشتر به وسیله کسانی که در اروپا تحصیل کرده و زبان فرانسه، انگلیسی و یا روسی را می‌دانستند، انجام می‌گرفت. اغلب این ترجمه ها اختصاص به نمایشنامه های مولیر داشت و از این دوران است که می‌توان به نفوذ تئاتر اروپایی در ایران پی برد.

بعد از کشته شدن ناصرالدین شاه و روی کار آمدن نهضت مشروطه هنر تئاتر آرام آرام جای خود را در میان افراد روشنفکر جامعه باز کرد. بخصوص در شهرهای شمال و شمال غربی که به لحاظ سر راه قرار گرفتن با کشورهای اروپایی و روسیه با تمدن غرب آشنایی بیشتری پیدا کرده بودند، تئاتر رشد سریع تری را دارا شد. در این نوشته نگاهی کوتاه می‌اندازیم به تئاتر گیلان و دست‌اندرکاران آن و سرگذشت تلخ خانم فاطمه نشوری، اولین هنرپیشه زن در تئاتر گیلان.

پیشگامان تئاتر در گیلان اقلیت های

شب فرح و شادی

بلای آسمانی

آقایان خانمها

در صحنهٔ بلدیه

آگهی دیگر نمایش بلای آسمانی
عکس از کتاب نمایش در گیلان

مذهبی بودند که بعد از کوچانده شدن به‌طرف گیلان و اسکان قطعی در آن، به‌لحاظ اینکه همیشه در حفظ آداب و سنت های خود می‌کوشیدند اجازهٔ ساختن کلیسایی را گرفتند، اما دیری نپائید که این کلیسا بوسیله مردم متعصب خراب شد. پس از کسب اجازهٔ مجدد، و بازسازی دوبارهٔ کلیسا، در زیر زمین آن مدرسه ای نیز برای فرزندان خود تأسیس کردند، و در همین مدرسه بود که هنر نمایش ارامنه جانی تازه گرفت و عده ای برای اجرای نمایشهای مختلف از روسیه به گیلان و رشت آمدند. کار تئاتر در میان گروه‌های ارامنه رونق گرفت بخصوص که زنان آنان در بازی تئاتر شرکت می‌کردند. تا قبل از این، چنین رسم بود که در مجالس خصوصی مانند، حمام زایمان، ختنه سوران و عروسی و اعیاد و سایر جشن‌ها خانمها در مجالس زنانه نمایشهای آهنگین خنده داری مانند «حمومک مورچه داره». «جمجمک برگ خزون». «می خوام برم تو آفتابه». «خاله رور رو». و غیره را اجرا می‌کردند. اما با شرکت زنان ارامنه در نمایشهایی که فقط مخصوص به خانم ها نبود جا برای دیگر زنان نیز باز شد. ارامنه به‌لحاظ نزدیکی بیشتری که با فرهنگ کشورهای اروپائی داشتند، خود از فرهنگ پیشرفته تری برخوردار بودند. با روی کار آمدن گروههای دیگر تئاتری که از اقلیت های مذهبی هم نبودند، از خانمهای ارامنه برای بازی در تئاتر دعوتهایی نیز به عمل می‌آمد. که از میان آنها «سونا قفقازی» و «مریم» را می‌توان نام برد، این دو بانوی هنرمند سهم به‌سزایی در شرکت زنان در هنر تئاتر داشتند. اما اولین زنی که با شجاعت و شهامت قدم در این راه گذاشت، فاطمه نشوری‌ست، که با استفاده از کتاب نمایش در گیلان نوشتهٔ فریدون نوزاد، به شرح مختصری از زندگی او می پردازیم.

در سال ۱۲۸۵ در رشت به دنیا آمد، در شش سالگی به مکتب رفت و با مرگ مادر مجبور شد درس و مشق را ترک کند که به‌کارهای خانه بپردازد. ناچار درس را پیش خود و با کمک همدرسی های سابقش ادامه داد. چهارده ساله بود که به‌علت مخالفت پدر مخفیانه با پسردائی خود ازدواج کرد و برای دور ماندن از دعواهای خانوادگی هر دو به بندر انزلی رفته و آنجا ساکن شدند. فاطمه شخصیت مستقل و محکمی داشت، او به‌برابری زن و مرد معتقد بود، و بر اساس این اعتقاد و به‌لحاظ علاقه به هنر نمایش به را تئاتر کشیده شد. ولی زن و شوهر جوان به‌خاطر این موضوع سختی‌های زیادی کشیده و مورد تهدیدهای گوناگونی قرار گرفتند. در این زمان نام خانم نشوری سر زبانها افتاده و همه شهامت او را که با روشنفکری در برابر هر گونه عقب افتادگی جامعه مقاومت می کرد می‌ستودند. به علاوه او به مسایل اجتماعی و مشکلات آن نه تنها در صحنه تئاتر بلکه در زندگی روزمره هم اهمیت می داد و همیشه در پی حل مشکلات مردم بود تا بتواند به آنها کمکی کند. لذا با تأسیس درمانگاه شهرداری به سمت پرستار نزد دکتر موسی خان فیض و دکتر علی خان شفا در آنجا استخدام شد، و از آنان زبان فرانسه را نیز آموخت. او در راه هنر تئاتر و خدمت به بیماران درمانگاه رنجها کشید، ولی دشمنان او از پای نمی نشستند. تا اینکه سر انجام روزی که برای تزریق آمپول به‌زن بیمار بی‌بضاعتی از خانه خارج شده بود، مورد حملهٔ دشمنان متعصب خود قرار گرفت. و با ضربات چاقوی آنان در سن سی و هفت سالگی از پای درآمد. همسایگان به‌یاری‌اش شتافتند و جسد نیمه جان او را به بیمارستان رساندند. ولی پس از چهاده روز معالجه سر انجام در بیمارستان جانسپرد. مرگش برای علاقه‌مندان و دوستداران تئاتر ضایعه‌ای ناگوار محسوب می‌شد. ما یاد این زن شجاع و هنرمند را گرامی می داریم.

ارکستر بزرگ نوجوانان در مرکز نوا تشکیل شد.

از تمام نوجوانان علاقه‌مند نوازنده (سازهای ایرانی و خارجی) دعوت به‌همکاری می‌شود.

مرکز هنری نوا «کلن»

NAWA e. v.
Stolberger Str. 1
50933 Köln
Tel.: 0221 / 546 56 57

LUX
Copy shop
محل کپی و کپی‌رنگی
با کیفیت عالی
و ارزانترین قیمت
در خدمت شما
Luxemburger Str. 210
50937 Köln
Tel.: 0221/ 941 51 80

زبان نمایشی

اکبر یادگاری

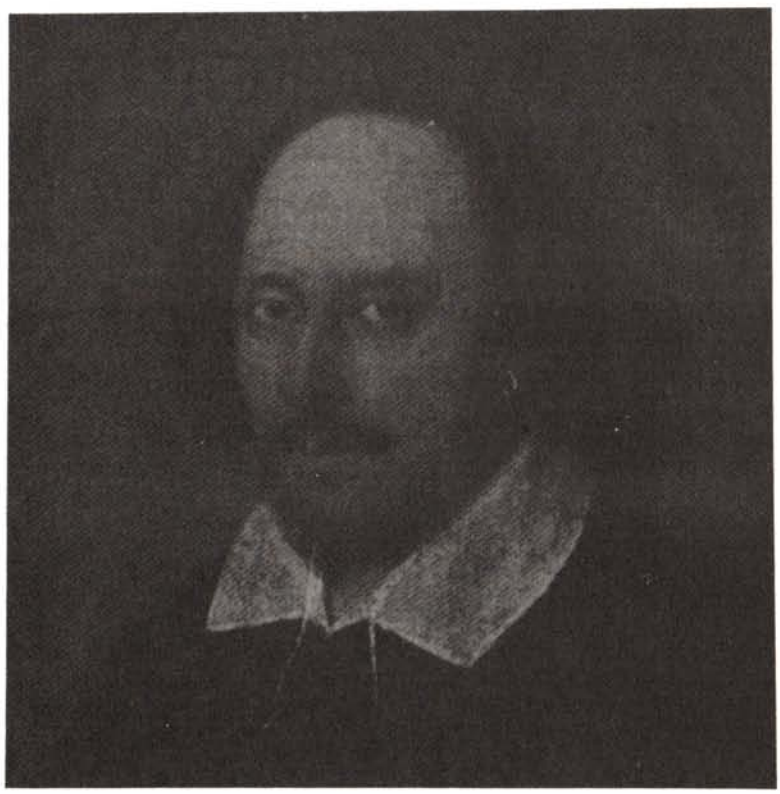
زبان یکی از پدیده‌های وسایل ارتباطی و شاید مهمترین آن‌هاست. انسان از طریق زبان با جهان خارج ارتباط روزمره برقرار می‌کند و با کمک آن می‌تواند در جامعه، سهل‌تر به زندگی اجتماعیش ادامه دهد. و اما این بکارگیری کلمات، فقط یک نوع بهره گیری ساده از زبان است. زبان در عرصه‌های دیگر زندگی بشر نقش‌های بسیار مؤثری دارد که می‌توان گفت حتا به‌زندگی او معنا و مفهومی دیگر می‌بخشد. زبان در شعر و هنر و در ادبیات با وجود استفاده از همان کلمات روزمره، کاربردی دگرگون پیدا می‌کند. کار بردی که زبان مردهٔ روزمره را جان می‌بخشد، و با زنده کردنش بر ما اثری ابهام انگیز و غیر قابل تصور می‌گذارد.

استفاده زبان در شعر و یا داستان و یا نمایش، وارد عرصه جدیدی از کاربرد زبان می‌شود. که برای استفاده از آن، باید آنرا فرا گرفت. در واقع شاعر، نمایشنامه نویس و یا داستان پرداز، هر کدام زبانی را فرا گرفته‌اند که شاعر با آن شعرش را می‌سراید، نمایشنامه نویس نمایشش را، و داستان سرا داستانش را می‌نویسد. زبان شعر، اگر چه کلماتش از زبان روزمره دریافت شده، ولی با آن تفاوت اساسی دارد. مثلن آیا می‌شود با چنین زبانی در کوچه و بازار با مردم حرف زد و گفت: «گفتم غم تو دارم. گفتا غمت سرآید». و یا گمان نکنم آقای شاملو تا بحال با زبان شعرش توی خیابان به‌یکی از دوستانش گفته باشد. «مرا تو بی سببی نیستی. به‌راستی صلت کدام قصیده‌ای، ای غزل؟» زبان شعر با اینکه کلمات روزمره را بکار می‌گیرد، برای خودش ساختمان و نوع دیگری دارد. و این همان نوع دیگرست که آنرا از زبان روزمره متمایز می‌کند. در تئاتر هم همین مطلب صدق کامل دارد، زبان نمایشی با اینکه کلماتش همان کلمات زبان روزمره است، ولی در تئاتر کاربردی به‌خصوص پیدا می‌کند. که این نوع بکارگیری زبان در نمایش را زبان نمایشی می‌گوییم.

تصور عده‌ای بر این است که گفتگو و یا دیالوگ به‌معنی زبان نمایش است. ولی مطلبی که در اینجا قابل اشاره است، اینست که آیا هر کلام موزون و با قافیه، شعر است؟ آیا هر دیالوگ و یا منولوگ زبان تئاتر است؟

شاید برای کسانی که ذوق عامیانه دارند، هر نظمی با رعایت وزن و قافیه و احیانن با قدری تخیل، شعر باشد. و یا گفتگویی در صحنه در حد سئوال و جواب، نمایشنامه محسوب شود. ولی برای کسانی که ذوق بیشتری برای درک هنر و یا شعر دارند، چنین نیست. آنها به‌دنبال کمالی هستند که آنرا با احساس مبهمی درک می‌کنند، درکی که نمی‌توان آنرا توصیف کرد. و اینجاست که باید گفت اگر شعر رعایت وزن و قافیه بود، ما می‌توانستیم هزاران حافظ و مولوی و سعدی داشته باشیم و اگر نمایشنامه نویسی هم رعایت ساده گفتگو و یا تک‌گوئی پردازی بود، ما می‌توانستیم تا بحال به‌تربیت نمایشنامه‌نویسانی بزرگ در حد شکسپیر و یا بکت بپردازیم.

هنر که خود یکی از وسایل ارتباطی انسانهاست دارای زبان خاصی‌ست. و برای خلق هنر، و یا ارتباط با آن، باید زبان خاص آن هنر فرا گرفته شود. کاربرد کلمات برای سرودن شعر زبان شعر را می‌سازد. زبان موسیقی را تونالیته صوتها به‌وجود می‌آورد. ترکیب رنگها و خطوط، زبان نقاشی را به‌وجود می‌آورد و حرکت و گفتار هم زبان تئاتر را تشکیل می‌دهد. زبان نمایشی زبانی‌ست که فقط در تئاتر به‌کار می‌رود و معنی پیدا می‌کند. و این زبان را هم باید مثل زبان شعر فرا گرفت تا از آن استفاده کرد. همانطور که زبان شعر را زبان شاعرانه می‌گوییم. زبان گویشی تئاتر را هم زبان نمایشی می‌گوییم. آنچه مسلم است دیالوگ با اینکه یکی از پایه‌های اصلی نمایش است، خود بخود به‌معنای نمایش و یا



ویلیام شکسپیر

وجودش باعث نمایشی کردن یک اثر نیست. چه بسا دیالوگهایی که به‌علت فاقد بودن عنصر نمایشی در واقع ضد نمایش هستند.

زبان نمایشی دارای خصلت‌هایی‌ست که برای بیان و روشن کردن آن خصلت‌ها، شناخت تکنیک و فن تئاتر تا حدی می‌تواند به‌ما کمک برساند، ولی در به‌وجود آوردن آن خصلت‌ها، نمی‌تواند نقش اساسی را به‌عهده داشته باشد. بلکه مهارت در این زمینه لطفی را می‌طلبد که نه تنها هر کسی قادر نیست زبان نمایشی خلق کند، بلکه هر کسی هم قدرت درکش را ندارد. برای درک و یا خلق چنین زبانی، کار و کوشش ممتد و یک حس بخصوص درونی لازم‌ست.

از اینکه ما بگوییم زبان نمایش چه زبانی‌ست و چگونه می‌شود آنرا فرا گرفت و با آن نمایشنامه نوشت البته غیرممکن است. زبان نمایش فقط درک شدنی‌ست. و اینکه بخواهیم آنرا توصیف کنیم و یا با کمک تحلیل آنرا بشناسیم، شاید تا حدودی که به‌تکنیک بستگی دارد امکان پذیر باشد، اگر چه می‌توان آنرا به‌لحاظ تکنیکی بررسی کرد ولی اساس آن فقط تکنیک تنها نیست. و در نهایت فراگرفتن کامل و بکار بردن آن از طریق فقط آموزش و یا شناخت، امری غیر ممکن و نشدنی‌ست.

قالب نمایش با قالب سایر هنرها و با ادبیات متفاوت است. و این تفاوت بسیار بنیادی و اساسی‌ست. قالب شعر، فیلم و موسیقی قالب داستان است. یعنی همه چیز در آنها روایت و توصیف می‌شود. ولی قالب نمایش، داستان نیست، در نمایش روایت و توصیف نقش اساسی ندارند، بلکه تماشاگر در برابر واقعه‌ای قرار می‌گیرد که در حال اتفاق افتادن است. شخصیت ها و اتفاقات بطور زنده وجود دارند. تماشاگر شاهد و ناظر کسانی‌ست که وجود دارند و با هم برخورد می‌کنند، گفتار و اعمالشان را در برابر شخصیت‌های دیگر و اتفاقات می‌توان دید، بدون آنکه کسی آنها را توصیف کند و یا بشناساند. در واقع روی صحنه‌ای که همه چیز قابل رویت است احتیاجی به‌توضیح نیست. البته هستند نمایشنامه هایی که از روش داستان پردازی هم استفاده می‌کنند، ولی این به‌معنای غیر نمایشی کردن آن نمایشنامه‌ها نمی‌تواند باشد. نمایش نویس علاوه بر اینکه نویسنده و یا شاعر است، می‌داند که کارش در عرصه تئاتر و در صحنه ارائه می‌شود. حالا در این قالب نمایشی است که بکار گیری زبان در نمایش شکل خاصی را پیدا می‌کند. زبانی می‌شود که در آن عنصر نمایشی بیشترین دقت و حساس ترین نقش را داراست. زبانی می‌شود که از حالت روایت و توصیف خارج شده، و دارای ابعاد متعددی می‌گردد که در شخصیت های نمایش به‌صورت کلام بروز می‌کند. زبانی می‌شود پر از حرکاتی نهفته‌در آن، که به‌هنگام اجرای نمایش آشکار می‌شود. زبانی می‌شودکه برخورد در تئاتر را از طریق گفتگو و گاه تک گویی پیش می‌برد. ولی این گفتگوها، با گفتگوی روزمره تفاوت اساسی دارد. و با اینکه بشکل ظاهر همان کلمات را بکار می‌گیرد، ولی در اصل به‌آن جان می‌دهد و یا مثل شعر با دگرگون کردن و بکارگیری دگرگون از آن، به‌آن شکلی دیگر می‌دهد. زبان در اینجا فقط دهندهٔ اطلاعات و یا ایجاد کنندهٔ رابطه برای رفع احتیاج زندگی روزمره نیست. بلکه رساننده نوعی پیام هنری‌ست که مفاهیم برتر از کاربرد عادی خود را دارد، مفهومی که ما آنرا به‌شکل ابهام هنری درک می‌کنیم. ولی از توضیح در بارهٔ مفاهیم اصلی آن عاجزیم. باید در نظر داشت در یک تئاتر که زمان محدودی را برای اجرا و ارائه خود دارد، چطور می‌شود تمام آنچه را که مربوط به‌یک نمایشنامه است به‌تماشاگر رساند، و مفاهیم پیچیده احساسی و عاطفی را در آن مطرح کرد و قادر بود در شرایطی کاملن پیچیده، روابط پیچیده‌تر انسانها را نشان داد. آنهم با رعایت اصول زیبایی در تمام سطوح آن. بخش بزرگی از این وظیفه سنگین را که تئاتر به‌عهده دارد در واقع به‌دوش زبان آن یعنی همان زبان نمایشی‌ست. زبانی که با آن می‌توان شخصیت سازی کرد، واقعه را با آن پرداخت، و زیبایی را در صحنه جادویی تئاتر به‌اوج رسانید. زبان

فدریکو گارسیا لورکا

اوژن یونسکو

نمایش نه تقلید شدنی‌ست و نه ساختنی، بلکه فقط خلق شدنی‌ست و برای خلق، همیشه احتیاج به‌نیروی خلاقه‌ست. چرا که هر نمایش دارای خصلت زبانی خودش است و هر شخصیت در برخورد با شخصیتهای دیگر دارای ریتم و وزن و نوع خاص گفتاری خود است. برای چیزی که ساختنی نیست و فقط خلق کردنی‌ست متأسفانه هیچ قانونی وجود ندارد که بتوان با آن اثری با مشخصات خاصی به‌وجود آورد. و اگر هم قوانینی برای فراگیری چنین هنری وجود دارد در حد تکنیک و تجربه اندوزی و چگونگی بررسی کارهای خلاقانه دیگران است. وگرنه، با روش ساخت و تولید هرگز نمی‌توان به‌خلق آن پرداخت. و این خلاقیت باید برای هر نمایشنامه جداگانه وجود داشته باشد، به‌این معنا که یک نمایشنامه نویس نمی‌تواند یکبار و برای همیشه یک زبان نمایشی برای همهٔ کارهایش پیدا کند، اگر نمایشنامه نویسی، برای یک نمایشنامه خود زبانی نمایشی خلق کند، و آنرا در مورد همه کارهایش بکار ببرد، باید گفت متأسفانه در یک غالب اسیر شده و خود از خود چنان به‌تقلید پرداخته که در پایان همه نمایشنامه هایش دارای یک زبان همشکل شده. ممکنست این زبان برای یک نمایشنامهٔ او بسیار موفقیت آمیز بوده، ولی برای سایر کارهایش او را به‌دام تقلید انداخته، تقلید چه از خود و چه از دیگری باشد تقلید است. اینجا مطلب اینست که نمایشنامه نویس قادر نشده برای نمایشنامه‌های جدیدش زبانی را خلق کند که

مناسب با آن باشد، او باید برای هر نمایشنامه ای ولو چند سطر هم باشد، زبان آن نمایشنامه را خلق کند. درست است که اساس را یافته، ظرافت کار را درک کرده، و بکار برده، ولی هر بار باید آنرا به‌گونه‌ای دیگر به‌کار ببرد تا موفقیت آمیز باشد.

ما تجربهٔ شعر هزار سالهٔ ایران را داریم. شعری که ما را به‌اوج می‌برد. شعری که به‌مرور به‌پختگی خاصی رسیده و اگر ما در زبان نمایشی خودمان آنرا به‌عنوان پشتوانه استفاده کنیم، بی‌آنکه مقلد شویم و در وادی آن گم گردیم، می‌توانیم از آن استفاده لازم را ببریم. از نثر هزارسالهٔ‌مان برای بهره‌گیر در خلق زبان نمایش می‌شود، و باید بهره گرفت. و چگونگی آن بستگی به‌تجربه و علاقه نمایشنامه نویسان ما دارد. ولی اگر راهی باز شد، نباید آنرا تخطئه کرد و با آن از در خصومت درآمد، بلکه باید به بارآوری آن کمک کرد، حتا اگر مخالف سلیقه ما باشد.

چرا اینهمه به‌دنبال داستانهای شاهنامه و گلستان و یا آثار مولیر و شکسپیر هم رفته ایم و موفق نشده ایم تا نمایشی خلق کنیم که لااقل به‌لحاظ داشتن یک زبان نمایشی مناسب و زیبا، مورد توجه هنردوستان قرار گیرد؟ برای اینکه روش چگونه تولید کنیم را چراغ راه کرده ایم. نه چگونه می‌شود خلق کرد. روش یادگیری در این زمینه دگرگونه‌است. و هیچ راهی جز یافتن آن روش بخصوص وجود ندارد. زبان نمایشی، زبانی ست که در صحنه‌تئاتر، رو در رویی را ایجاد می‌کند، زبان نمایشی زبان حرکت است. زبان ساختن و فروریختن صحنه های پی در پی است، زبانی ست که باید درون انسانها را که سعی در پنهان کردن آن دارند برای بیننده عریان کند. زبانی‌ست چند پهلو و چند گونه، برای هنرپیشه‌ای که در صحنه ایستاده معنی خاصی دارد و برای تماشاگر معنی دیگری. زبانی‌ست که با آن می‌شود تمام فضای نمایش را روشن کرد و ساخت، استفاده از زبان برای ایجاد چنین موقعیتی نه تنها تجربه بلکه خاصیتی را می‌طلبد که باید آنرا درک کرد و به‌آن با توجه بسیار زیاد پرداخت تا موفق شد، و در غیر این صورت ما هرگز دارای متنی نمایشی نخواهیم شد.

بدون شک از طرف برخی نمایشنامه نویسان جدید ایران در این زمینه فعالیت‌های بسیاری شده و در خیلی موارد هم موفقیت آمیز بوده، ولی متأسفانه کافی نبوده و نیست. متن‌های نمایشی ما بسیار اندک و خوب‌های آن اندک‌تر است. برای همین، همیشه گروههای تئاتری ما با کمبود متن مواجه هستند. و در تئاتر، بدون متن کار کردن با اینکه غیر ممکن نیست، ولی در واقع می‌شود گفت غیر

ساموئل بکت

ممکن‌ست.

نداشتن زبان نمایشی و یا لااقل ضعف آن در تئاترهای ما، باعث شده اجراهایمان در میان مردم نتوانند جایگاهی را بیابند که شایسته هنر تئاتر است. وقتی یک شعر ناب می‌تواند عده زیادی را مدتها تحت تأثیر قرار بدهد، چطور ما قادر نیستیم، توانی را به‌وجود آوریم، که با یک زبان خلاق و زیبای هنری در صحنه تئاتر که جذابیت های صحنه‌ای هم به‌آن اضافه می‌شود تماشاگران را ساعتها غرق لذت هنری بکنیم؟ یک نمایش با زبان زیبای نمایشی اش می‌تواند ما را ساعتها به‌گشت و گذاری هنرمندانه ببرد که در تمام زندگی ما فراموش ناشدنی باشد.

پرداخت یک نمایش بستگی بسیار تنگاتنگی با زبان آن دارد. باید تمام پدیده‌های نمایشی به‌کمک زبان نمایش بیاید، و در مقابل زبان نمایش به‌همه آنها رنگ ببخشد.

نمایش یک معماری متحرک روی صحنه است. ساخته می‌شود، تغییر می‌کند و خراب می‌شود تا ساختمان جدید بر پایه‌های آن دوباره بنا شود. و زبان نمایشی یکی از مهمترین عوامل تحرک این ساختمان در حال ساخت و ریزش و بر پا شونده‌است. زبان نمایشی در حرکات، جابجایی‌ها، فروریزی‌ها و ساختمان‌های اصلی یک نمایش، شرکت فعال و تعیین کننده دارد. خاصیتی که در زبان روزمره و عادی مطلقن نیست.

ممکنست اینجا سئوالی مطرح شود که چطور ممکنست زبان، پایهٔ نمایش باشد، در حالیکه هستند نمایش هایی که بدون کلامند. البته این نوع نمایشات از زبان دیگر تئاتر استفاده می‌کنند. مثل مثلن رقص که حرکت زبان اصلی آن است. و یا خود حرکت به‌تنهایی، مثل پانتومیم. در این نوع کارها زبان شکل کلامی خود را به‌حرکتی می‌دهد. اینجا ما صحبت از زبان نمایش در اصل، و بطور اهم به‌معنی کلام و استفاده از زبان به‌عنوان گفتگو را داریم. در تئاتر اصولن زبان گویشی و زبان حرکتی در کنار همدیگر و گاه به‌سئوال و جواب همدیگر می‌آیند و هیچ مغایرتی با همدیگر ندارند. در واقع همین در هم شدن کلام نمایش با حرکت است، که زبان نمایشی را به‌معنی می‌رساند، و بروز وجود عنصر نمایشی در کلام را برایمان با معنی می‌کند.

باز ممکنست تصور شود زبان نمایشی ارتباط با افکار و اندیشه های نمایشنامه نویس دارد. البته هر انسانی دارای اندیشه است، بخصوص که در عرصهٔ هنر هم به‌کار خلاقه بپردازد. ولی خلق یک نمایش و داشتن زبان نمایشی خوب یا بد، ربطی به‌نوع افکار شاعر و یا نمایشنامه نویس ندارد. (می‌دانیم در یونان باستان که پایه‌های هنر غرب را تشکیل می‌دهد تصور از شاعر همان نمایشنامه نویس بوده) اندیشه‌های شکسپیر، او را شکسپیر نکرده. یا اندیشه های حافظ نیست که اشعار او را برای ما جاودانه کرده، بلکه اشعار اوست که ما را وادار می‌کند حتا بعضی عقاید او را هم که امروزه نمی‌پسندیم و یا قبول نداریم بصورت شعر ناب بخوانیم و لذت ببریم. برای رسیدن به‌یک زبان نمایشی و خلق یک تئاتر فقط باید هنرمند خلاق بود. آیا در نمایش هملت کسانی که به‌روح اعتقاد ندارند روح پدر هملت را باور نمی‌کنند؟ چرا باور می‌کنند؟ چون شکسپیر این قدرت را دارد که از طریق نمایش آنرا بباوراند؟ نه اینکه ما وجود روح را باور کنیم. بلکه روح پدر هملت را باور می‌کنیم.

چطور می‌شود نمایشی نوشت که هر کس به‌دیدن آن راغب شود؟ در اینجا خیلی مسائل، که مربوط به‌تئاتر است مطرح می‌شود، ولی زبان نمایشی در این موارد از

مقام بسیار مهمی برخوردار است. و می‌توان در مورد زبان نمایشی گفت، که زبان نمایشی زبانی‌ست نمایشی، بدون در نظر گرفتن محتوای آن، زبانی‌ست که بتواند نمایش را به‌ما بباوراند و مطلب را برایمان روشن مطرح کند. تمام آنچه را که نمی‌توان با زبان روزمره بیان کرد، در غالب زبانی ظریف و زیبا و پر معنا به‌ما برساند و در عین حال تمام هدفهای نمایش را هم به‌ما القا کند. چه به‌لحاظ مسائل و اتفاقات، چه به‌لحاظ شخصیت ها. و احساسات و عواطف بشری. و زبان غیر نمایشی در تئاتر هر قدر دارای محتوای عالی و برجسته هم باشد، متأسفانه کسی را جذب خود نخواهد کرد. و از همه مهمتر واقعی‌ترین ها را غیر واقعی و درست را دروغ جلوه خواهد داد. و حتا آنچه را در واقعیت قابل باور و موجود است غیر قابل باور و حتا ناموجود می‌کند. و در اینجاست که تئاتر به‌ضد خودش بدل خواهد شد. یعنی تئاتری که می تواند آنچه را که نیست، بباوراند و آنچه را که تخیل‌ست موجود و قابل پذیرش کند، تا به نیستی ها واقعیت ببخشد و ما را به دیدن تخیلاتی غیر قابل باور و موجود شدنی ببرد. تبدیل می‌شود به تئاتری که واقعیت های موجود را هم برای ما غیر واقعی، دروغ و بی معنا می‌کند. یعنی نتیجه عکس خواهد داشت. نوشتن در مورد زبان نمایشی و حق مطلب را در این مورد ادا کردن کار بسیار مشکلی‌ست، البته ابتدا با این امید به‌این مهم پرداختم، که با مطرح کردن گوشه‌هایی از این مطلب بسیار مهم و پیچیده که یکی از مهمترین پایه‌های نمایش نویسی‌ست، بلکه اساتید و کسانی که تجربه بسیار بیشتری دارند، آنرا بطور وسیع و دقیق مورد بررسی قرار دهند، تا کمکی شایان به‌نمایشنامه نویسی ما بشود.

چون در تمام این نوشته، هیچ‌جا مثالی از نمایشنامه نویسان و زبان نمایشی آنها نیاورده‌ام ، با اینکه در ترجمه معنی کاربرد زبان نمایشی تأثیرات خود را در حد زیادی از دست می‌دهد، نمی‌توانم از میلم در مورد آوردن یک دیالوگ از شکسپیر چشم بپوشم، و در آخر دیالوگی را که برای همه ما آشناست از او می‌آورم، تا شاید مفاهیم ذهنی را قدری روشن‌تر کند. دیالوگی که مثل هزاران دیالوگ شکسپیر تازگی و قدرت نمایشی غریبی را با خود دارد. لحظهٔ آخر که ریچارد سوم در میدان جنگ تنها و در پی فرار مانده، حاضر می‌شود سلطنتی را که آنچنان بدست آورده در برابر اسبی بدهد تا بگریزد. «اسب! اسب! پادشاهی‌م برای اسب! اسب!»

* * * * * * *

بستنی و پالوده ایرانی منصور

خوشمزه‌ترین بستنی و پالوده ایرانی،
نان خامه‌ای و شیرینی ناپلئونی

سفارشات کلی شما را
از هر نقطه آلمان و اروپا می پذیریم.

در محیط زیبای کافه تریا **منصور**
"Limone" بستنی، فالوده و شیرینیجات خوشمزه ایرانی، انواع بستنی های ایتالیایی، و آبمیوه‌های متنوع را نوش جان بفرمایید

برای کسب اطلاعات بیشتر و سفارش با شماره‌های زیر تماس حاصل فرمایید
ساعات کار در هر هفته : ۱۰ صبح الی ۲۳

Ital Eis Cafe "Limone"
Subbelrather Str. 363, 50825 Köln - Ehrenfeld
Tel & Fax: 0221-557782 (کلن)

المکتبه العربیه

بزرگترین
کتاب‌فروشی عربی
در آلمان

Luxemburger Str. 210
50937 Köln
Tel.: 0221/ 941 51 80

می‌توانید در مرکز هنری نوا

نوار . دیسک . فیلم
و کتاب
در مورد موسیقی

تهیه نمائید .

NAWA e. v.
Stolberger Str. 1
50933 Köln
Tel.: 0221 / 546 56 57

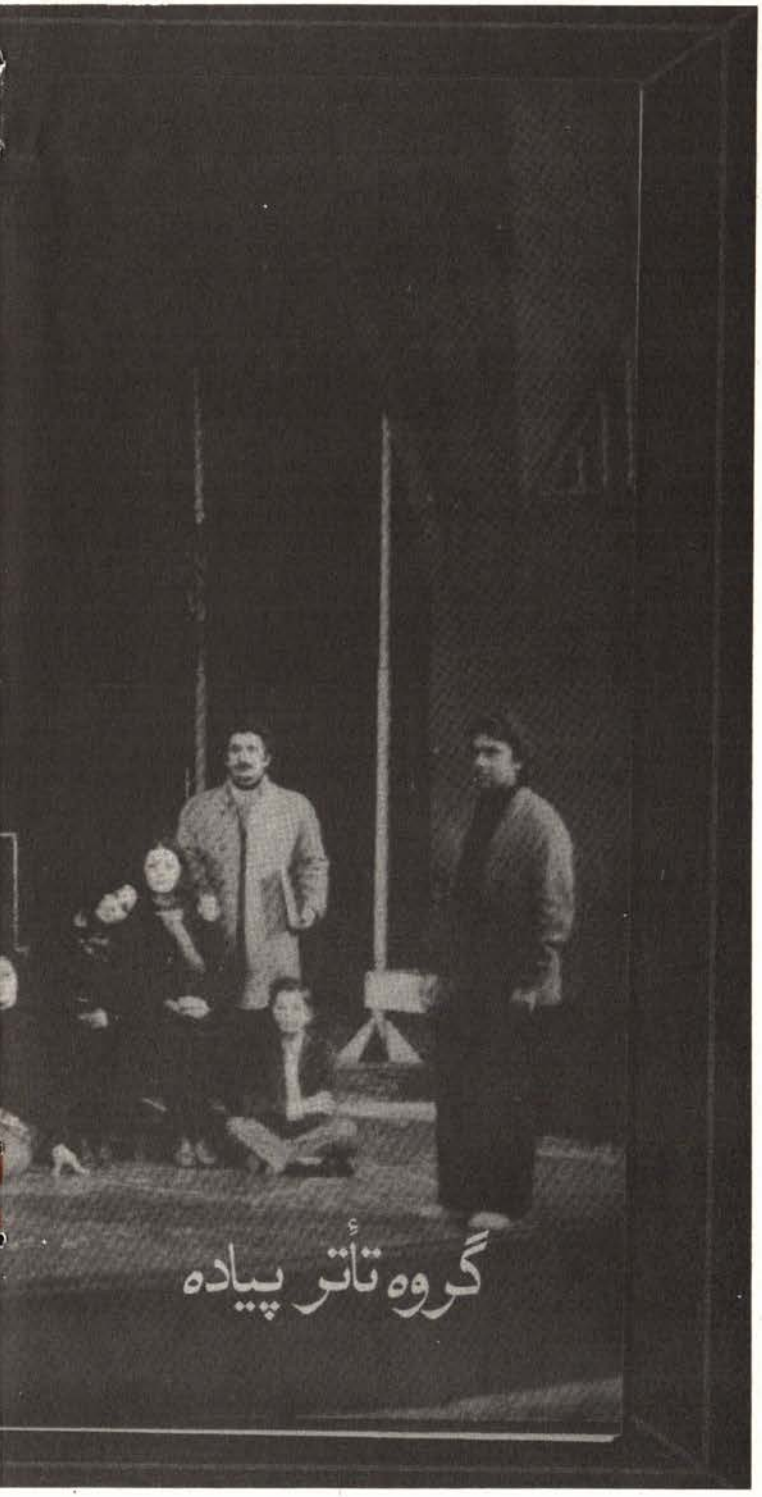
شهر کوچک ما

تورنتون وایلدر

ترجمه
غفار حسینی - هوشنگ رحیمی

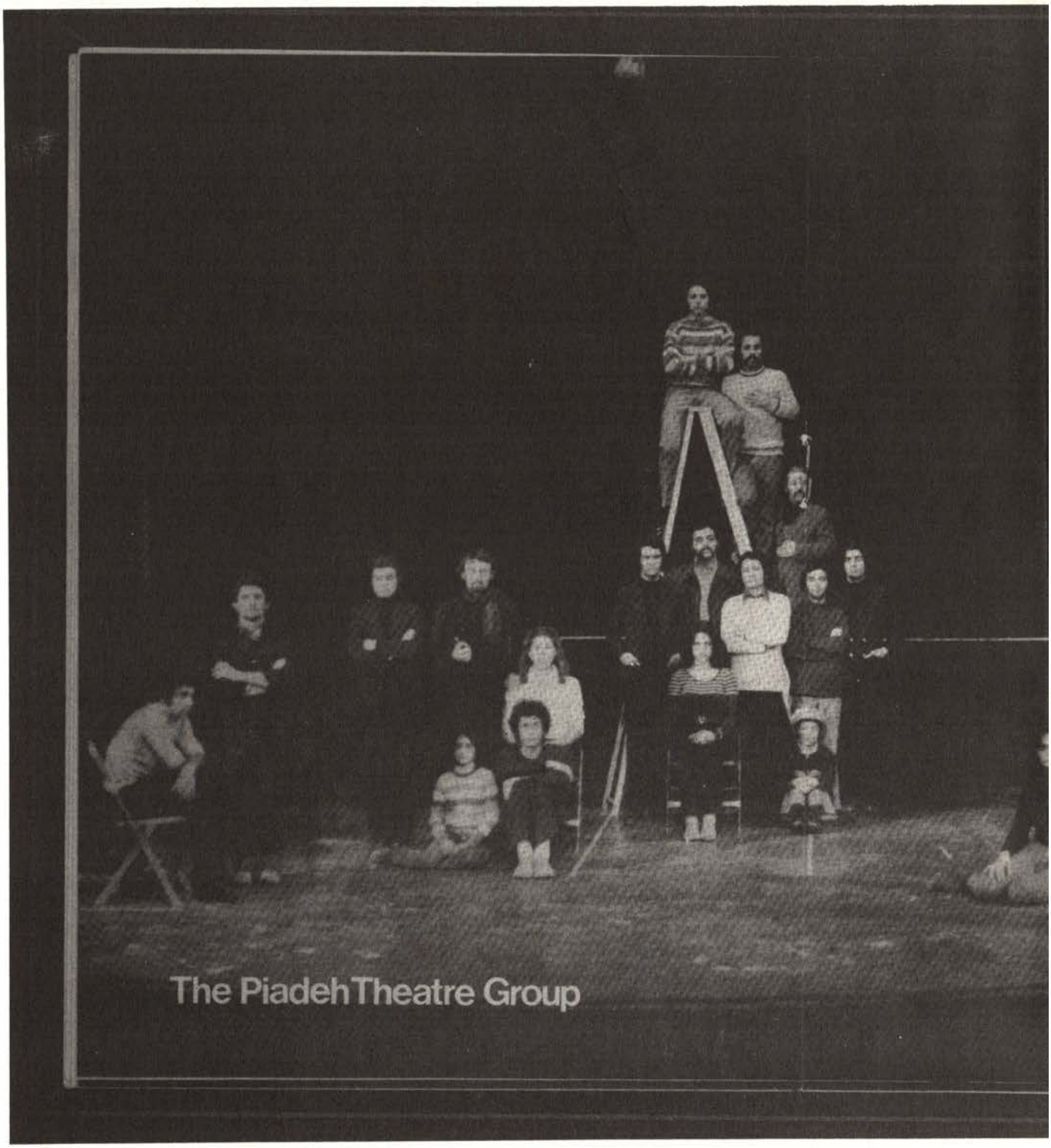
کارگردانان
داریوش فرهنگ - مهدی هاشمی

اجرا سال ۱۳۵۰
سالن اصلی انجمن ایران و آمریکا
تهران



از سمت راست: محمد باقر غفاری - (نشسته) حمید اوسطیان - محمود هاشمی -

- مرضیه برومند - سوسن تسبیمی - لیلی اوسطیان -



لی الهام منش - (بالا) پورستار - (بالاتر) علیرضا هدایی - (بالاتر) جمشید گرگین -

- (پائین وسط) سلی - (نشسته جلو) فرح اصولی - اکبر یادگاری -

مهرانگیز حاتمی - (نشسته جلو) بهرام شاه محمد لو - سوسن سیه زاده -

- (ایستاده) پرویز پور حسینی - ارژنگ فرخ پیکر - مهدی هاشمی - داریوش فرهنگ

گفتگو با پروین دهقانی

مهوش برگی

پروین دهقانی از فارغ‌تحصیلان دانشکده هنرهای زیبا و از فعالین تئاتر در ایران بوده که سالهاست در شهر هایدلبرگ آلمان ساکن شده. پروین همچنان خواستار فعالیت در زمینه کار تئاتراست و برای این منظور فعالیت هایی را آغاز کرده. با او به‌پای یک گفتگو می‌نشینیم.

* * * * * *

مهوش: پروین چطور شد رشته تئاتر رو انتخاب کردی؟ چرا وارد این رشته شدی؟

پروین: یک حس درونی. مثل همهٔ انسانها. حسی که گاه از بچگی در طبیعت آدمی هست و با تلنگری خودش رو نشون می‌ده. خیلی دور به‌یاد دارم، هشت یا نه ساله بودم که دائی‌م منو همراه خودش به تئاتر می‌برد. تئاتر «نصر» یا «دهقان» یا هر دو، درست یادم نیست. شاید از اون زمان به‌تئاتر دلبستگی پیدا کردم. از نمایشنامه‌ای که اجرا شد خیلی لذت بردم، یادم نیست که «چراغ گاز» بود یا «خسیس». هنرپیشه زنی که بازی می‌کرد یادم نیست کی بود. ولی مدتها خودمو به‌شکل اون می‌دیدم. این دلبستگی در من موند تا سالها بعد. روزی در یکی از روزنامه‌های عصر خبری خوندم دربارهٔ تشکیل کلاس نمایشنامه نویسی. در این کلاس که دکتر فروغ بانی‌اش بود وارد شدم. ما سه نفر بودیم. ابراهیم مکی، محسن یلفانی و من.

مهوش: این کلاسها کجا تشکیل می‌شد؟

پروین: در محل اداره تئاتر اون روزگار که در آبسردار بود.

مهوش: روش درس دکتر فروغ توی این کلاسها چطور بود؟

پروین: دکتر فروغ خودش مترجم کتابی بود به‌اسم فن نمایشنامه نویسی، در واقع همین کتاب درس داده می‌شد. ما نمایش می‌نوشتیم، می‌خوندیم، و دکتر فروغ راهنمایی می‌کرد.

مهوش: هدف از این کار چی بود؟

پروین: در نظر بود نمایشنامه نویس، که کمبودش همیشه در تئاتر ما احساس شده تربیت کنند، هدف این بود که نمایش‌های ایرانی روی صحنه بره. هر چه بیشتر.

مهوش: در این سالها نمایش نویسهایی بودند که اسم و رسم هم داشتن. چرا از اینها کمک نمی‌گرفتن؟

پروین: چرا بودند. اکبر رادی. بیضایی. نصیریان. ساعدی. شاید هدف از این کار تربیت تعداد بیشتری نمایشنامه نویس بود. چنانکه از ابراهیم مکی و محسن یلفانی چند نمایش خوب چاپ و اجرا شد.

مهوش: این دوره چقدر طول کشید؟

پروین: متأسفانه من به‌علت مخالفت‌های پدرم مجبور شدم بعد از شش یا هفت ماه دیگه در این کلاسها شرکت نکنم. به‌همین دلیل تا به‌کی ادامه داشت رو هم نمی‌دونم.

مهوش: با مخالفت های خانواده در مورد کار هنری کردن، تو چطور تونستی بعدها به دانشکده هنرها بری؟

پروین: من بعد از مدتی کوتاه در چند نشریه به نویسندگی پرداختم. مثل بامشاد، و بعد از سپری شدن چند سال مستقل‌تر شده بودم و این استقلال به‌من اجازه داد بر خلاف نظر خانواده در دانشگاه رشته تئاتر رو انتخاب کنم.

مهوش: چه سالی وارد دانشکده شدی؟

پروین: سال ۴۷، یعنی درست سالی که دانشکده هنرهای زیبا در رشته تئاتر هنوز فارغ‌تحصیلی نداشت و سال چهارمی‌های ما اولین هایی بودند که فارغ‌تحصیل می‌شدند.

مهوش: سیستم درس دادن اون دورهٔ دانشکده چطور بود؟

پروین: حمید سمندریان فن بیان و هنرپیشگی درس می‌داد. و یک استاد خیلی خوب که اسمش رو فراموش کردم از ایتالیا اومده بود طراحی صحنه درس می‌داد، که متأسفانه سال بعد برای همیشه به‌ایتالیا برگشت. ماردویان سولفژ درس می‌داد. دکتر کاووسی سینما تدریس می‌کرد. برای پر کردن واحدهای تئاتری استاد به‌اندازه کافی وجود نداشت. باقی درس‌ها رو باید در دانشکده‌های دیگه انتخاب می‌کردیم. مثل فیزیک. در دانشکدهٔ علوم. با دکتر یحیا ذکاء، که من درسشون رو خیلی دوست داشتم. در محور باستان‌شناسی درسی داشتیم که البته این ها هیچ ربطی به هنرهای نمایشی نداشت تا چند سال بعد که بیضایی، شنگله، داود رشیدی، و دکتر ممنون، دکتر کوثر، پرورش و شمیم بهار و دیگران واحدهای تئاتری و هنری رو پر کردند.

مهوش: تعداد دخترها توی کلاس دوره شما چه نسبتی با پسرها داشت؟

پروین: تقریبن یک پنجم. غیر از خود من، همکلاسی‌های من، خانم‌ها، تهمینه میرمیرانی بود. فرانک دولتشاهی. صفیه مرتضا. مهین نثری بودند. از پسرها غیر از فرامرز صدیقی و ایرج راد و احمد دامود و یا شیراندامی و انتظامی که از بازیگران قدیمی بودند، باقی کسانی بودند که کارمند بودند و برای گرفتن مدرک

به دانشگاه اومده بودن. زمانی که من وارد دانشکده شدم به‌علت ریاست دکتر نامدار و کهنگی افکار ایشان، متأسفانه چهره‌های جوان کمتر به چشم می‌خورد. اما سالها بعد یعنی دوره پنجم به‌علت درگذشت دکتر نامدار، و حضور استادان جوان، دانشجویان جدید این رشته علاقه‌مندان واقعی این رشته بودند. چهره دانشکده به شکل محسوسی دگرگون شده بود. در این سال بازیگری، سوسن تسلیمی در نمایشنامه نگاهی از پل اثر میلر، و بازی بابک در دشمن مردم به‌یاد ماندنی‌ست. این دو نمایش موفق ترین نمایش‌هایی بودند که در دانشکده اجرا شدند.

مهوش: در دوران دانشجویی چه کارهایی در زمینهٔ تئاتر می‌کردید؟

پروین: دانشجویان در زمینه‌های گوناگون اتود می‌کردند. روی صحنه به دوستان و استادانشان کمک می‌کردند. اولین کار تئاتری من در سال اول ورود به دانشکده با پرویز خضرایی سال بالایی‌ام بود. بعضی از دانشجویان در مراکز دیگه فرهنگی هنری مشغول به‌کار بودند. من از سال ۴۸ به‌تشویق خانم دولتشاهی به‌عنوان تهیه کننده آزاد با تلویزیون همکاری می‌کردم. فرانک بعد ها یکی از کارگردانان موفق و آگاه تلویزیون شد. تهمینه میرمیرانی در زمینه نمایشنامه نویسی و کارگردانی تلویزیون خیلی خوب بود.

مهوش: وضعیت تئاتر توی این زمان چطور بود؟

پروین: مثل همیشه، توی تئاتر یک حالت نابسامانی وجود داشت. محدودیت‌ها که همیشه دست‌و پاگیرند. به‌نوعی به‌نمایش‌های چخوف و برشت، ایبسن، اجازهٔ کار نمی‌دادند. یا بعد از اجرا توقیف می‌شدند. اما عاشقان تئاتر همیشه تلاش می‌کردند و می‌کنند، کار تئاتر یک کار عاشقانه است و اگر کسی به این هنر عشق نورزه، نمی‌تونه توی این رشته کار کنه، پس خیلی ها با سختی‌ها و ناراحتی‌های این هنر می‌ساختن تا بتونن نمایشنامه‌هایی رو که امکان داشت بروی صحنه ببرن.

مهوش: در این موقع مخالفت خانواده ها نسبت به‌کار کردن دخترها در رشته هنر تئاتر تخفیف پیدا نکرده بود؟

پروین: من فکر می‌کنم، نه. هیچوقت خانواده‌های ما با بازیگری دخترانشان روی صحنه موافق نبوده‌ن و این حقیقت وجود داشت که این کار همیشه در خانواده با جنجال روبرو می‌شد. و کار را با نوعی مطربی مقایسه می کردند. شاید اگر درک درستی از هنر در جامعهٔ ما وجود داشت اینطور نبود، ولی در جامعهٔ عقب افتاده‌ای که به‌زن اجازه کار و بیرون رفتن از خانه رو نمی‌دن، این نوع کارهای روشنفکری که آزادی فردی و اجتماعی طلب می‌کنه مشکل می‌شه. به‌همین خاطر ما خیلی اذیت می‌شدیم.

مهوش: در واقع باید گفت، کاری رو با جدال انجام دادن، که خود این جدال مانع پیشرفت اون کارمی‌شه. حالا تو فکر می‌کنی چرا خانواده‌ها اصلن نگران این مسئله بودن؟

پروین: شاید خانواده به‌این مسئله فکر می‌کرد که آیندهٔ ما چه خواهد شد. و ما با وارد شدن به‌این رشته چطور قادر می‌شیم زندگی خودمونو اداره کنیم.

مهوش: ولی بودند ارگانهایی که بابت کارکردن تئاتر حقوق پرداخت می‌کردن.

پروین: بله، مثل اداره تئاتر و یا تلویزیون

مهوش: خب چرا باز هم نگران بودن؟

پروین: به‌غیر از نگرانی مالی مطلب مهمتری بود، که خیال می‌کردند اگر دختری تئاتر و یا اصولن درس هنر بخونه، خانواده‌اش رو بد نام می‌کنه.

مهوش: چرا؟

پروین: چون هنوز مردم عادی که درکی از هنر و هنر تئاتر ندارن، تفاوتی بین هنر و اندیشه‌مندی اون و بالابردن درک اجتماعی که در آن هست رو نمی‌دیدند! و اونرو با مطربی در مجالس اشتباه می‌گرفتن، همین باعث می‌شد خانواده‌هایی هم که درک این مطلب رو داشتن ولی در جامعه عقب‌افتاده زندگی می‌کردن، سختگیری در این مسائل رو در نظر بگیرن. به‌همین خاطر تمام این مشکلات به‌سر ما می‌ریخت.

مهوش: فکر می‌کنی باید تسلیم این افکار عقب افتاده شد؟

پروین: نه. درست به‌عکس. باید راه رو به‌هر شکلی که هست باز کرد. کم‌کم با ورود بیشتر دختران به‌رشته‌های هنری و بیشتر شدن سهم اونها در کارهای هنری این مسئله روشن تر و راحت تر شد، طوری که کم‌کم کسانی که این مسائل را بفهمند زیاد شدند و موانع کمتر شد. اما همیشه کسانی که شروع کننده‌اند قربانیان اصلی هستند. تازه دوره ما در واقع خیلی از سختی ها از بین رفته بود. حضور کسانی مثل جمیله شیخی. فخری خوروش. ایرن. مهرزاد. شهلا. مهین دیهیم. و پیش‌تر، لرتا یا نصرت صفوی و. . . جوّ خوبی برای خانمها در تئاتر به‌وجود آورده بودند. در این دوره‌ها زن احترام شایسته و بایسته‌ی خودش رو توی تئاتر ایران داشت.

مهوش: چه گروه‌های تئاتری در اون دوره فعال بودند؟

پروین: در اون دوره ادارهٔ تئاتر در تئاتر سنگلج تئاترهای ایرانی به‌روی صحنه می‌برد با کارهایی از بیضایی توسط عباس جوانمرد و ساعدی ، رادی. و در جای دیگه خانم پری صابری و آقای سمندریان فعالیت می‌کردند. گه‌گاه خجسته کیا و بهمن فرسی کاری به روی صحنه می‌بردند.

مهوش: از اجراهایی بگو که به‌یادت مونده باشه.

پروین: کارهایی بود که جوون‌ترها می‌کردند. ناصر رحمانی نژاد در اجرا و کارگردانی نمایشنامه های آرتور میلر. سعید سلطانپور باکارگردانی دشمن مردم ایبسن. یا گروه آربی آوانسیان با زمینهٔ کاری کاملن متفاوت. پیش از این‌ها بازی فراموش نشدنی زنده‌یاد کاوس دوستدار در سیر روز در شب اثر اونیل و بازی ثریا قاسمی و سعید پور صمیمی در آندورا برای من فراموش نشدنی هستن.

مهوش: تئاتر برای تو چه معنی بخصوصی داره؟

پروین: در واقع آدم همیشه تئاتر رو دوست داره. من علاقه زیادی به‌این کار دارم. شاید زمانی احساس کرده‌ام چرا به‌دنبال کار راحت‌تر و بی‌دردسرتری نرفتم ولی اگر باز هم در موقعیت سابق قرار بگیرم باز همونو انتخاب خواهم کرد. بهر حال آدم کاری رو که در زندگی انتخاب می‌کنه باید از نظر روحی باهاش ارتباط داشته باشه تا توی اون موفق بشه.

مهوش: تئاتر برای تو چه کشش های دیگه‌ای هم داشته؟

پروین: حقیقت. تلاش برای آنچه که باید باشه. و شورش بر علیه آنچه نباید باشه. در واقع آدمها تئاتر رو دوست دارند که آنچه رو که خودشون دوست دارند به انجام برسونند.

مهوش: چرا تئاتر در تو این کشش رو داشته؟ به‌غیر از این، باز کشش‌های دیگه‌ای هم وجود داشته؟

پروین: مطرح بودن. اینکه انسانهای دیگه می‌شینن و کار ترو نگاه می‌کنن. شاید این یک جاه طلبی باشه، اما من هیچوقت حس جاه طلبی نداشته‌م.

مهوش: پس این چه حسی بوده؟

پروین: شاید حس می‌کردم تئاتر از نظر من چیز دیگه‌ای بوده. در این نقطه همه با هم پیوندی سخت انسانی دارند. افراد در یک گروه تئاتر باید مثل یک خانواده باشن، صادق و صمیمی. با صفات والای انسانی. ولی متأسفانه یا شاید هم از بدشانسی من بوده، با مسائلی برخورد داشته‌ام، شاید این صمیمیت و یک رنگی نبوده.

مهوش: چرا؟ فکر می‌کنی اشکال چیه؟

پروین: دقیقن نمی‌دونم. شاید این اشکال همونطور که گفتم از جاه‌طلبی زیاد باشه که افکار غلط رو ایجاد می کنه؟ شاید که فکر می‌کنن تئاتر رو می‌شه به تنهایی و یکنفره هم به‌جایی رسوند. در صورتیکه تئاتر یک کار گروهیه نه انفرادی. و بین افراد گروه باید یک رنگی و محبت باشه تا بشه کار رو به‌انجام رسوند. ما باید برکنار از بغض و کینه با همدیگه کارکنیم.

مهوش: نظرت راجع به تماشاگر چی هست.

پروین: یک نمایش برای تماشاگر اجراء می‌شه، برای یک بازیگر تئاتر تماشاگران ابزار کارند.

مهوش: فقط برای بازیگر؟

پروین: برای اینکه بازیگر با تماشاگر به‌طور مستقیم در ارتباطه.

مهوش: چه چیز توی تئاتر برات اهمیت داره؟

پروین: دارا بودن هدف. شاید آدما توی زندگی واقعی بتونن بازی می‌کنن و حتا در لحظات عاطفی هم خودشونو گول بزنن. اما روی صحنه باید به‌راستی زیست و واقعیت زندگی رو بیان کرد. و برای اینکه این کارخوب انجام بشه باید زندگی رو خوب شناخت. و اگر غیر از این باشه کاری که انجام می‌شه بی هدف خواهد بود. و کار بی هدف هیچ ارزشی نداره.

مهوش: در حال حاضر چه‌کارهایی رو دنبال می‌کنی؟

پروین: چند سال پیش با شناخت آثار و زندگی و شخصیت رازبه فرزند رازگُشنسب، «ابن مقفع» تحقیقی انجام داده‌م و تصمیم دارم این شخصیت برجسته و زندگی اون رو به نمایش بنگارم. اما این تحقیق خودش شکل مستقلی رو داراست. و سرودهای زردشت -گاثاها- همه ذهن و اندیشه‌م رو فرا گرفته چند «یسن» به سختی نمایشی هستن. مثل «یسن ۲۹». و باز مثل دهه‌های دوم تا چهارم زندگی‌م شعر می‌گم. و عکاسی می‌کنم. از پائیز و درختان.

مهوش: پروین، امیدوارم که موفق باشی، و از تو تئاترهای خوب که واقعیت زندگی درش باشه ببینیم.

* * * * * *

* * *

جمعه اول هر ماه « شب نوا »

مرکز هنری نوا «کلن»

NAWA e. v.
Stolberger Str. 1
50933 Köln
Tel.: 0221 / 546 56 57

کلاسهای آموزشی مرکز هنری نوا

ویلن و کمانچه	رحمت‌اله بدیعی
ویلن - پیانو	پریسا بدیعی
پیانو	یلدا ابتهاج
آواز	یحیی شریفی
سنتور	آزیتا مستوفی
تار و سه‌تار	مجید درخشانی
دوتار	حمید خضری
تمبک - دف	شهرام طونی
تمبک - دف	حمید مشرفی
خوشنویسی و نقاشی	ناهید فراست
آموزش زبان فارسی	طاهره کبیر
آشنایی با موسیقی ایرانی	مجید درخشانی

بررسی و شرح بر کتاب

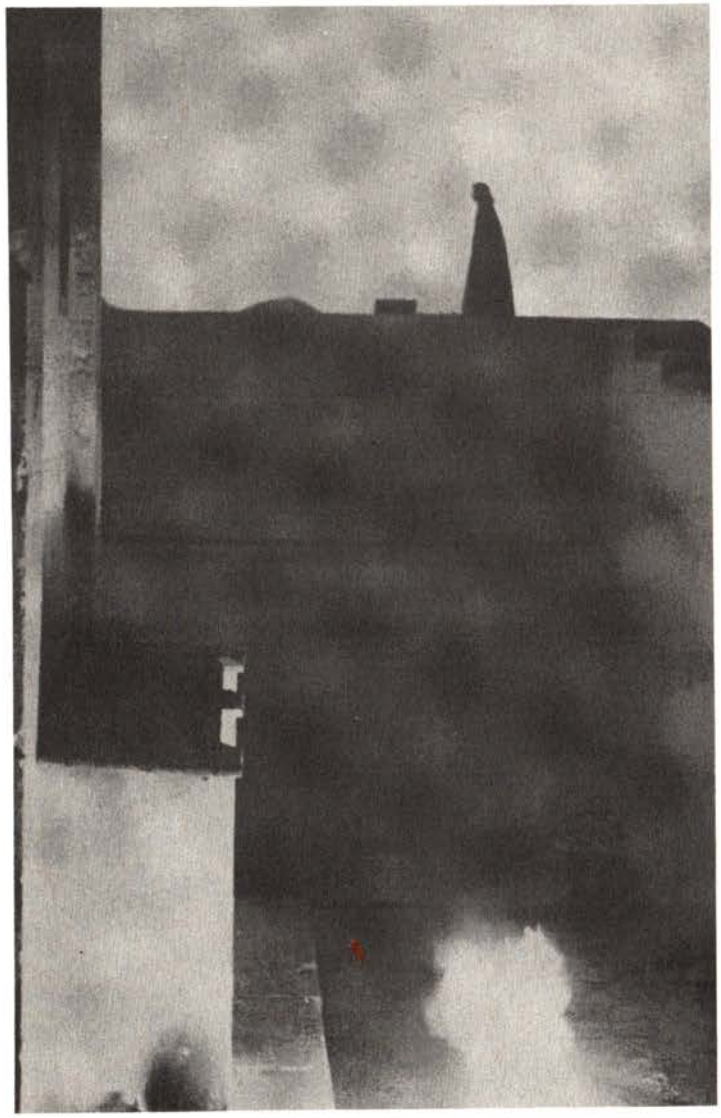
بازیگری حرفه‌ای

ا. ی

قبل از پرداختن به کتاب فوق بطور مقدمه نگاهی به وضع تئاتر ایران در چند دهه اخیر و تغییرات آن می‌اندازیم تا شاید بتوانیم چگونگی استفاده از این کتاب با ارزش را بهتر شرح کنیم. آنچه را که ما در تئاترمان اندوخته‌ایم و آنچه را که در تئاتر غرب در جریان است اگر مورد بررسی جدی قرار بگیرند در رشد تئاتر ما بخصوص در خارج از کشور از ارزش‌های ویژه‌ای برخوردار خواهد بود.

هنر بازیگری که از دیر باز مورد توجه خاص تماشاگران تئاتر بوده، یکی از اساسی‌ترین عناصر تشکیل دهندهٔ تئاتر محسوب می‌شود. هر قدر نقش کارگردان، طراح صحنه و یا کارکنان تئاتر بالاتر برود هیچ از ارزش کار هنرپیشه کاسته نمی‌شود، بلکه به پیچیدگی آن افزوده خواهد شد. از دیر باز که تئاتر مورد توجه محققین و تئوریسین های تئاتر قرار گرفت، توجه به بازیگر و اصول بازیگری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده. امروز که تئاتر گستردگی خاصی در سطح جهانی پیدا کرده، و تجربیات بسیار زیاد و ارزنده‌ای را پشت سر گذاشته، شیوه‌های گوناگونی در مورد بازیگری به‌وجود آورده که در خور توجه‌اند. شیوه‌های جدید که مدام در حال دگرگونی و تغییراند، و ما را به‌طور مرتب با پدیده‌های جدید، در فنون این هنر آشنا می‌کند. در ایران به‌غیر از روش بازیگری سنتی، روشی را که تقلید محض از تئاتر اروپا بود وارد تئاتر جدید ایران کردند، و تئاتر جهان که تحت تأثیر استانیسلاوسکی قرار گرفت بدون شک ایران هم از این تأثیر به‌دور نماند. بعدها تلاشهایی برای مدرن کردن تئاتر در ایران آغاز گردید. این تلاش‌ها بیشتر از دهه چهل آغاز شد، و روش جدید بازیگری حرفه‌ای که بر مبنای تجربه‌های گروههای تئاتری آمریکا و اروپایی بود به‌بخشی از تئاتر ایران وارد گردید. دانشکده‌های تئاتر و مراکز تئاتری جدید که اداره کنندگانشان تحصیل کرده‌های تئاتر در خارج از کشور بودند، به‌تشکیل گروههای تئاتری مدرن و پیشرو، دست به‌تجربه فراگیری تئاتر با شیوه های جدید زدند. جشن هنرِ شیراز و اجرای کارهایی مثل؛ «ارگاست» پیتربروک، فرانسه. «همیشه شاهزاده» گروتفسکی، لهستان. «اصل خون» شوجی ترایاما، ژاپن. «الکترا» آمریکا. «هملت در زیر زمین» لهستان. و

دهها اجرای تئاتر جهانی در شیراز، که گاه بعد از جشن هنر، در تهران هم به‌اجرا درمی‌آمدند، اثری ژرف بر تئاتر ایران گذاشت. و تئاترهایی از کارگردانان ایرانی مثل؛ آربی آوانسیان «ویس و رامین». داود رشیدی «در انتظار گودو». و یا کرم رضایی «تابستان». و بعد ها «انسان حیوان تقوا» آربی آوانسیان و «مرگ یزدگرد» بهرام بیضائی، به‌گونه‌ای دیگر و متفاوت با تئاترهای سابق به‌صحنه در آمدند. این آغاز راه بود که روش کهنهٔ قدیم کم‌کم باید جایش را به‌روش جدید می‌داد. روشی که به‌جای دور میزی، با روش «اتود» و «امپرووویزه» تئاتر را برای صحنه آماده می‌کرد. در دههٔ پنجاه روش فراگرفتن کار تئاتر در دانشکده‌های هنر، به‌روش جدید تئاتر جهانی بود. و در اکثر گروههای مهم تئاتری شیوهٔ مسلط کار همین‌گونه بود. هر قدر که این روش در دانشگاهها و چندین مؤسسهٔ تئاتر محدود بود و در شهرستانها از طریق کارشناسان تئاتر فرهنگ هنر و یا بخش تئاتر



صحنه‌ای از اجرای نمایش «ارگاست» در تخت جمشید «جشن هنر شیراز» کارگردان «پیتر بروک»

کانون پرورش فکری کودکان در محدوده‌ای نسبتن کوچک وارد می‌شد. ولی توانست به‌سرعت جای خودش را در کل تئاتر ایران باز کند. دههٔ شصت به‌علت مخالفت های پنهان و آشکار با تئاتر، ترتیب وضعیت تئاتر در ایران بهم خورد و با سیاست به‌نیمه تعطیل کشیدن تئاتر در ایران با تصویه‌های بی رویه، هنرمندان تئاتر در تمام سطوح در واقع با بسته‌شدن تئاترها تبدیل به‌کارمندان بازنشسته شدند. با این همه آنچه را تئاتر ایران اندوخته بود در خود داشت. شاهد این گواه اجراهایی بود که گاه و بیگاه در چند تئاتر برجای ماندهٔ ایران به‌صحنه می‌رفت. که اثر تلاشهای انجام شده در تئاتر را با خود داشت.

سالهاست که بخش لااقل مورد توجهٔ بازماندگان تئاتر جدید ایران، بخصوص در خارج از کشور، که هنرمندانش با تجربه کارهای پیشین خود از ایران، به‌کار تئاتر مشغولند، از روش جدید تئاتر جهانی پیروی می‌کند.

در زمینهٔ اصول بازیگری، تا بحال کتابهای متعددی به‌فارسی ترجمه و یا ترجمه و تألیف شده است. ولی کتاب «بازیگری حرفه‌ای» یکی از بهترین و با ارزش‌ترین کتابهایی‌ست که تا بحال در مورد آموزش بازیگری به‌فارسی ترجمه و منتشر شده است. نویسندگان کتاب، مطالب را به‌بهترین وجه جمع آوری و مطرح کرده‌اند و ترجمه کتاب بسیار سلیس و قابل فهم است. مترجم با درک درست از تجربه‌های تئاتری و شناخت آنها و مهمتر از همه جایگزین کردن اصطلاحات جدید تئاتری که در زبان فارسی برای تئاتر مرسوم شده است، آنرا کاملن روشن بیان کرده، این کتاب حاصل یادداشت‌هایی ست از تمرینهای آموزشهای تابستانی کارگاه بازیگری دیوید ممت با نام (Practical Asthetics Workshop) که تحت حمایت دانشگاه نیویورک شکل گرفته. کتاب از دو بخش مهم تشکیل شده، و بخشی مجزا، که کار بازیگری را به‌عنوان کار و حرفه توضیح می‌دهد. بخش اول که بزرگترین بخش این کتاب است و در واقع تمام کتاب را تحت تأثیر خود دارد بخش تکنیک است، که در مورد رویدادهای جسمانی و صحنه و ابزار حرفهٔ بازیگری حرف می‌زند. با آوردن جای جای این کتاب که برای سهولت درک اصل مطلب گاه آنرا کوتاه و یا توضیح داده‌ایم، نگرشمان را بر آن ژرف‌تر می‌کنیم تا از تجربه های آن استفاده کنیم، و با تداخل تجربه هایمان با آن، شاید تجربه‌ای دیگر بیابیم که در کارهایمان چراغ راهمان شود.

* * * * * *

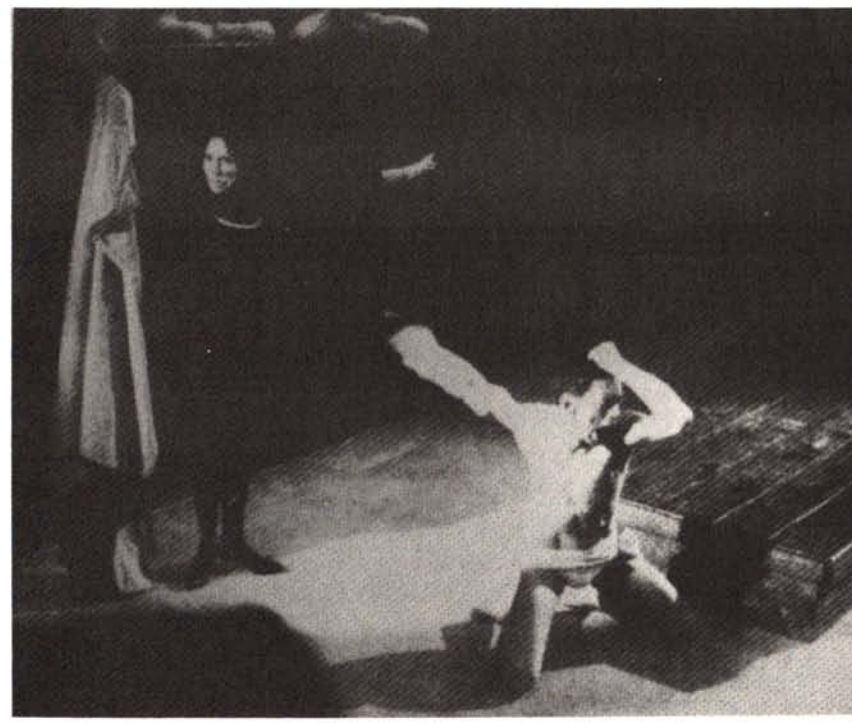
«چه عاملی موجب آفرینش آن لحظاتی است که نفس تماشاگر را ناگهان در سینه حبس و او را بر صندلی‌اش میخکوب می‌کند؟ بدون شک این لحظات در کنترل یک‌فرد نیستند. در آفرینش این لحظات تماشاگر، بازیگر، کارگردان و تکنسین ها به یک اندازه سهیم هستند. با درک این مطلب، بازیگر باید بداند که گفتن جملاتی نظیر این که «خلق این لحظات جادویی کار من است» معقول نخواهد بود. بجای آن او باید متوجه شود که همهٔ آنچه می‌تواند انجام دهد این است که خود را با بهترین شرایط ممکن، برای شرکت در نمایشنامه‌ای که در دست دارد، به‌تئاتر وارد کند. بازیگر با شناسائی کارهائی که می‌تواند انجام دهد تا خود را در بهترین شرایط ممکن قرار دهد و سپس با تکرار آنها به‌طوری که برایش عادت شوند، این لذت را برای خود فراهم می‌آورد که همواره بداند چه می‌خواهد بکند و کارش براستی چیست.»

«با این همه بازیگر می‌داند آنچه که او باید انجام دهد گرچه ممکن است ظاهرا" روشن باشد، اما آسان نیست. مثلا" برای قرار گرفتن در بهترین شرایط ممکن جهت اجرای نمایش، بازیگر باید صدایی قوی، شفاف و پر طنین داشته باشد. اما اغلب مردم برای دست یافتن به چنین صدایی به‌سالها آموزش و به‌کار گرفتن اراده جهت انجام تمرینات روزانهٔ صدا نیازمندند. بازیگر همچنین می‌داند که باید توانائیهای بدنی خود را آنقدر گسترش دهدکه بتواند هر چه می‌خواهد انجام دهد. اما این خود نیز انظباطی را جهت انجام تمرینات ورزشی و مطالعهٔ حرکات طلب می‌کند، تا بدن او تا آنجا که امکان پذیر است و در چهار چوب محدودیت هایی که با آن زاده شده جا می‌گیرد. قوی و قابل انعطاف شود. بازیگر باید صادقانه به خود بنگرد و به‌کمک درک عمومیش به‌کمبودهای خویش واقف شود، که این نیز به‌شجاعت زیادی احتیاج دارد، آنگاه باید مشخص کند که کدام یک از این کمبودها در حیطه کنترل او هستند و می‌توانند تغییر یابند. پس از رسیدن به این مرحله او باید چنان خود را وقف حرفه خویش کند که هر چه لازم‌ست جهت اصلاح مواردی که در کنترل اوست انجام دهد؛ به‌این معنا که اراده خویش را به کار گیرد تا خود را به کاملترین شکل ممکن، در آورد.»

در ادامهٔ این بخش با توجه به اینکه بازیگر باید بداند فکر و نیروی خود را در چه مواردی به‌کار برد که بی‌نتیجه نباشد. کتاب وارد مبحثی می‌شود که توجه به‌آن برای هر بازیگری جالب توجه است. برای اینکه تکرار این مطلب برای او حکم یاد آوری اساس کار حرفه‌اش را دارد.

«اگر بازیگر برای هر صحنه آنچه را که به‌شکل جسمانی قابل انجام است، و او شخصا" برایش نیرو مصرف کرده، تعیین کند، در این صورت چیزی مهمتر از موفقیت یا شکست در اجرای نقشش دارد که توجه خود را به آن معطوف کند. باز هم باید تأکید کرد که بازیگر باید درک عمومی خود را به کار گیرد تا آنچه که در کنترل اوست و آنچه خارج از کنترلش است، بشناسد، احساس شما تحت کنترل شما نیست. بنا بر این معقول نیست که در هیچ لحظه‌ای از هیچ صحنه‌ای بگویید: «باید این را اینطور حس کنم» به‌جای آن بگوئید «این عملی است که در این صحنه انجام می‌دهم و بدون توجه به‌اینکه چه احساسی را در من بر می نگیزد، انجامش خواهم داد»

«باید متوجه باشید که بازیگری، مثل نجاری،



اجرای نمایش همیشه «شاهزاده» کارگردان «گروتفسکی»

هنری‌ست با یک سری مهارت ها و ابزار خاص. با به‌کار گرفتن مجدانه ارده خود در تحصیل این مهارت ها و ابزارها، سرانجام آنها را به‌عادت های خود تبدیل خواهیدکرد، زمانیکه این مهارت ها برایتان به‌صورت عادت درآمد، دیگر احتیاجی ندارید که نیروی خود را بر تکنیک کار متمرکز کنید؛ مهارت‌هایی که آموخته اید وارد عمل می‌شوند و این امکان را به‌شما می‌دهند که در محدودهٔ مرزهای آن آزادانه عمل کنید. مثلاً" اگر مدتی طولانی با جدیت بر روی صدای خود کار کرده باشید، این آزادی عمل را خواهید داشت که به‌جای توجه به‌اینکه تماشاگر باید صدایتان را بشنود، توجه خود را به‌آنچه در صحنه می‌گذرد معطوف کنید.

اگر انجام اینهمه، کاری عظیم به نظر می‌رسد، برای اینست که واقعاً" هم هست. بازیگری درک عمومی؛ شجاعت و اراده‌ای فراوان طلب می‌کند.

در جهان ما ایجاد ارتباط ساده و صادقانه با یکدیگر، هر روز مشکل تر شده و در حد عملی قهرمانانه در آمده است. با این همه ما هنوز به‌تئاتر می رویم تا با حقیقت وجودی خویش ارتباط برقرار کنیم، و فرض بر این است که با این اعتقاد از تئاتر خارج می‌شویم که هنوز هم ایجاد این ارتباط امکان پذیر است.

تئاتر می‌تواند ارزش های بدیهی انسانی را ارائه دهد و امیدوار باشد که تماشاگران از این ارزش ها ملهم شده، و در جهت به‌کار گرفتن آنها در زندگی خویش تلاش کنند. دیدن فردی که بدون توجه به‌ترس‌های درونی خویش بیشترین تلاشش را علیه موانع دشوار انجام می‌دهد، به‌تماشاگر امکان می‌دهدکه نظیر همین توانائی را در درون خویش بشناسد. این ارادهٔ آهنین، ارادهٔ بازیگر است، که نه «اجرائی پر شکوه» بلکه ارزش‌های بدیهی انسانی او و اعمالی را که این ارزش ها موجب می‌شوند، بر روی صحنه می‌برد. در زمانه‌ای که حقیقت و فضیلت تقریباً" در تمام مسائل اجتماعی ما تا این حد کمیابند. جهان به‌تئاتر و تئاتر به‌بازیگرانی احتیاج دارد که حقیقت روح آدمی را بر روی صحنه ببرند. تئاتر در حال حاضر شاید تنها مکانی در جامعه است که مردم می‌توانند برای دریافت حقیقت بدان روی آورند.»

بخش اول تکنیک

خلاصه‌ای از تکنیک

«تکنیک، شناخت و آگاهی از نحوهٔ به‌کار بردن ابزاری است که ممکن است در حرفهٔ خاصی به‌کار برده شود.»

در واقع می‌شود چنین نتیجه گرفت که، بازیگری ابزاری دارد. بازیگر باید این ابزار را بشناسد و شیوه کار برد این ابزار را بیاموزد.

قبل از اینکه در مورد این ابزار سخنی بگوییم، به توضیح در مورد کاربرد تکنیک در کتاب می پردازیم.

«بازیگر باید بداند که صرفاً" فراگیری تکنیک، او را قادر به‌بازیگری نمی‌کند، بلکه ابزاری در اختیار او قرار می‌دهدکه در ترکیب با قدرت اراده، شجاعت و درک عمومی به‌او کمک می‌کند تا روح زندگی انسانی را به‌شرایط محیطی‌ای که توسط نویسنده خلق شده است وارد کند و به آن هستی ببخشد.

روند تمرین نمایش، در اساس برای خو گرفتن بازیگر به رویدادهایی است که برای نمایش انتخاب کرده است. هنگامی که اینها به‌صورت عادت درآیند بازیگر نیاز ندارد به‌آنها فکر کند، و فقط در آن زمانست که می تواند آزادانه بازی کند.»

قسمت اول - رویداد جسمانی

«بازی کردن یعنی انجام کاری» و در واقع باید گفت، عمل جسمانی سنگ بنای تکنیک بازیگری‌ست.

رویداد، دنبال کردن جسمانی هدفی مشخص است.

پس پیدا کردن یک رویداد مناسب برای صحنه اهمیت مهمی را داراست، انتخاب کردن رویداد مهارت بسیار با ارزشی در بازیگری محسوب می‌شود، و این رویداد فقط در سایهٔ تمرین‌های سخت و طولانی گسترش می‌یابد.

در کتاب ۹ مطلب برای رویداد آورده که ما خلاصه‌ای از همهٔ آنرا ارائه می‌دهیم.

۱ - رویداد باید به‌صورت جسمانی قابل انجام باشد.

در خواست کمک رویدادی ست که هر وقت به‌خواهید می‌توانید آنرا انجام بدهید. رویداد جسمانی لزومن عمل جسمانی شدیدی مثل پریدن و یا حمله کردن به‌کسی نیست. ولی رویداد رویای شروتمند بودن چیزی نیست که بشود فوری به‌انجام آن پرداخت. رویداد را باید به‌عنوان بازیگر بتوان روی صحنه به‌طور عملی و کامل انجام داد.

۲- انجام رویداد باید دلپذیر باشد.

اگر همیشه برای شما جذاب بوده که به‌کسی مثلن زخم زبان بزنید، یا از کسی حرفی را درآورید، و در خارج صحنه امکانش را نداشته‌اید، حالا بهترین فرصت امتحان آنرا یافته‌اید.

۳ - رویداد باید کاملاً" مشخص باشد.

استانیسلاوسکی می‌گوید. «کلی بودن دشمن هنر است». یک رویداد «جوابی قاطع خواستن» خیلی بیشتر از «پیدا کردن چیزی» رویداد مشخصی‌ست. و مسیری برای ادامه در اختیارتان می‌گذارد.

۴ - رویداد باید به‌روی شخص دیگر قابل آزمایش باشد.

اگر شما در صحنه در مقابل دشمن ایستاده‌اید. و می‌گونید، دشمنم را وادار می‌کنم که به‌فرمان من عمل کند. می‌تواند تا زمانی که او فرمان شما را به‌انجام نرسانده، بگونید که تا انجام فرمان شما چقدر فاصله دارد. و وقتی فرمان انجام شد رویداد هم به‌پایان رسیده.

۵ - رویداد نمی‌تواند به‌شکل مأموریت سادهٔ پیغام رسانی باشد.

پیغام رسانی با گفتن جملهٔ پیغام تمام می‌شود. رویداد باید شما را وادار به‌کار کردن صحنه به‌شما زندگی ببخشد.

۶ - رویداد نباید هیچ حالت جسمانی یا احساس از قبل تعیین شده‌ای را چه در شما و چه در بازیگر مقابل شما، لازم داشته باشد.

اگر در صحنه‌ای بر روی حالت خاصی کار کنید، به‌عوض توجه به‌رویداد، توجه شما تماماً" به‌ایجاد آن حالت و باقی ماندن در آن معطوف می‌شود. رویداد «احمقی را وادار کنم که بفهمد چقدر عصبانی هستم » لازم به‌عصبانیت شماست. اما «احمقی را سر جای خود نشاندن» رویداد بهتری‌ست. در مورد همبازی شما هم اگر قرار باشد «آرام کردن دوستی که عصبانی‌ست» را نشان بدهید، کافیست که دوست شما عصبانی نباشد. در این صورت شما چیزی برای بازی کردن ندارید. اما «به‌دوستی اعتماد به‌نفس دادن» امکان پذیر است. زیرا حالت از پیش تعیین شده‌ای را در دوست شما تعیین نمی‌کند.

۷ - هدف رویداد نباید اعمال نفوذ بر دیگران باشد.

شما نباید از قبل تصمیم بگیرید که صحنه را چگونه بازی کنید. رویداد اینکه مثلن، کسی را وادار به‌گریه کردن کنید رویداد خوبی نیست.

۸ - رویداد باید نقطهٔ پایانی داشته باشد.

رضایت دوستی را به‌دست آوردن رویدادی ست که پایان دارد، ولی توجه به‌کسی کردن پایان ندارد و شما باید برای آن پایان مشخصی را در نظر بگیرید که به‌آن عمل کنید.

۹ - رویداد باید در جهت اهداف نویسنده باشد.

اگر در نمایشنامه‌ای آمده که کسی وارد می‌شود و شما او را دوست دارید و می‌خواهید به‌او کمک کنید. رویدادی مثل «من او را سر جایش می‌نشانم» درست نیست. بلکه رویداد «شخصی را که دوست دارم از حمایت خود مطمئن می‌کنم» را باید بکار گرفت که در جهت راستای خواست نویسنده است. در درون هر رویداد، تعداد نامحدودی ابزار کار یا طرق متنوعی برای دنبال کردن رویداد وجود دارد. برای مثال، اگر رویداد شما گفتن جوابی صریح است، ممکنست در قسمتهای مختلفی از صحنه به‌وسیلهٔ چاپلوسی، مطالبه کردن، دلیل آوردن، مرعوب کردن، یا تهدید شخص دیگر، این جواب را بگیرید. پس از تحلیل هر صحنه، فهرستی از ابزاری که می‌توانید برای رسیدن به‌هدف خود مورد استفاده قرار دهید تهیه کنید. بعداً" خواهید آموخت که ابزار صحیح غالباً" توسط آنچه که بازیگر مقابلتان در صحنه انجام می‌دهد، به‌شما دیکته می‌شد.

ادامه دارد

از تعزیهٔ اراک تا کارنوال کلن

اکبر یادگاری

در شهر اراک سالهای پیش، ده روز ماه محرم تا روز تاسوعا و عاشورا روزهای بخصوصی بود. بخصوص برای ما بچه ها که جنبه سرگرمی خاصی برایمان داشت. بازار اراک که مرکز اصلی تجارت محسوب می‌شد، بکلی در اختیار دسته های عزاداری قرار می‌گرفت و همچنین تعزیه هایی که می‌آمدند و در مکانهای مختلف سر راهشان، در مسیری همیشگی و مشخص تعزیه خوانی می‌کردند و می‌رفتند. دو محله معروف آن زمان اراک از قدیم این مراسم و تعزیه گردانی را بین خودشان تقسیم کرده بودند. گروه قلعه و حصار. از روز اول تا روز عاشورا گروه قلعه بود که اول می‌آمد و پشت آنها گروه حصار میآمد، روز عاشورا این ترتیب به عکس می‌شد. یعنی اول حصار و بعد قلعه پشت سر آنها می‌آمد. دسته ها هر روز از صبح با علم و کتل و علامت و نخل و چلچراغ و سقاها راه می‌افتادند و در بین آنها شبیه هایی هم وجود داشت که دسته جمعی به هینت یک شخصیت در می‌آمدند مثلن با لباس مخصوص و یک گرز به دست می‌شدند «حُر». و گروههای آواز خوان دسته جمعی که می‌خواندند و می‌رفتند. ولی همیشه برای همه، از بزرگ تا کوچک مهمتر از همهٔ گروهها، تعزیه خوان ها بودند. روش اجراهای تعزیه ها در مسیر حرکت دسته ها به‌این گونه بود که بعد از اجرای کامل یک تعزیه در یک مکان که متوقف می‌شدند، تعزیه خوانها بساطشان را جمع می‌کردند و هماهنگ با حرکت کلی دسته تعزیه را به‌همان شکل و گونهٔ قبلی دوباره اجرا می‌کردند و این بار برای تماشاگران دیگری که در جلوتر منتظر بودند. و همینطور تا انتهای بازار که آخر سر، گروه سینه زنان و زنجیر زنان، پایان عزاداری را در پی آنها اعلام می کردند. و سپس در ادامهٔ این پایان، آغاز مراسم دستهٔ دیگر بود که به‌دنبال آنها حرکت می‌کرد. و همینطور ادامه داشت تا ظهر عاشورا که اوج سینه زنی و گل به‌سر و روی مالیدن بود و تمامش می‌کردند. و می‌رفت تا سال بعد که دوباره همه چیز از سر و نو آغاز شود. این تقسیمی بود که سالهای سال تا پایان عمر عزاداری اراک که از طرف دولت ممنوع اعلام شد ادامه داشت. این دو گروه بخصوص در زمینهٔ تعزیه و نوحه خوانی در رقابت همیشگی بودند و همیشه در زمینه های مختلف سعی می‌کردند بر دیگری برتری داشته باشند. در این چند روز تمام بازار از دکانها گرفته تا دهنهٔ گذرها و درگاه کاروانسراها، یک تیغ می‌شد محل نشستن تماشاگرانی که از روی زمین تا چند ردیف پشت سرهم طبقه طبقه به‌سمت بالا می‌نشستند. این محل نشستن ها نیمکت و میز و میزهای پایه بلند بودند که در روزهای عادی مورد استفادهٔ محل کسب بود. دو طرف بازار حالت تماشاخانه‌ای را پیدا می‌کرد که تماشاگرانش ثابت به‌طول کیلومترها نشسته بود و اجرا کنندگانش گروه گروه می‌آمدند تا جلوی یک عده، اجرا کنند و باز بروند جلوتر و برای جمع دیگری اجرا کنند. در آن واحد دهها برنامهٔ متفاوت جلوی تماشاچیان مختلف در حال اجرا بود. گروههای اجرا کننده از علامتها گرفته، تا فلوت زن چوپان گوسفند قربانی و کسی که شیر روز عاشورا می‌شد و کاه بر سرش می‌ریخت، تا گروههای آوازه خوان و تعزیه خوانان همگی می‌آمدند و با نظمی بخصوص برنامه هایشان را اجرا می‌کردند. اگر تعزیه و یا خواننده‌ای محبوبیت زیاد داشت کسانی در پی آنها از پس گذرها و کوچه ها راه می‌افتادند تا خودشان را در محلی دیگر به‌اجراهای آنها برسانند. البته اگر فشار جمعیت اجازه چنین کاری را می داد آنها موفق به دیدن چند بارهٔ اجراهای آنها می‌شدند. تعزیه هایی بود که بیش از بیست بار اجرا می‌شد و تعزیه خوانان آنها در واقع از زور خستگی هلاک می‌شدند. البته هر روز به مناسبت روز بخصوص ماه محرم تعزیه های بخصوصی خوانده می‌شد و در این میان بودند تعزیه هایی که به روز بخصوصی هم تعلق نداشتند. روز تاسوعا و عاشورا اوج کار محسوب می‌شد. هر دو دسته هرچه در چنته داشتند در این دور روز رو می‌کردند. کسانی هم که امکان تماشا کردن در بازار را نداشتند در خیابانهای سر راه که دسته ها وارد بازار می‌شدند ایستاده ونشسته به دیدن برنامه ها می‌پرداختند. یکی از بزرگترین مراسم بخصوص روز عاشورا در سر بازار بود که ذبح کردن شتر قربانی و گوسفند و غیره را دربر داشت و خوشبختانه ما بچه ها بیشتر در مورد آنها می‌شنیدیم و نمی‌دیدیم. چون امکان در آنجا بودن برای هر کسی هم میسر نبود. اما آغاز کنندگان و جزو اولین گروههایی که می‌آمدند و ما را آماده برای دیدن باقی برنانه ها می‌کردند چه در گروه قلعه و چه حصار چندین طبال شتر سوار بودند که لباسهای بخصوص نظامی با کلاههایی ازجنس همان لباس به‌سر داشتند. کنارهٔ شلوارشان را روبان ساتن خوشرنگی که برق می‌زد دوخته بودند این لباسها بکل فرنگی بود و به کُت آن واکسیل وصل بود. و اغلب کفش های مشکی واکس خورده شان هم جلب توجه می‌کرد. رنگ لباسها سبز یشمی کم رنگ که مربوط به حصاریها می‌شد و قلعه ای ها لباسشان، آبی یا آبی نفتی بسیار کم رنگ بود. (امیدوارم در مورد رنگها اشتباه نکرده باشم). شتر ها را کسانی که چپیهٔ عربی به سر داشتند با

گرفتن دهنهٔ آنها کنترل می‌کردند. معمولن وارد شدن شترها میان مردم که هیچ راه گریزی در بروز حادثه‌ای نداشتند گاه وحشت بخصوصی در دل ها ایجاد می‌کرد. شاید در گذشته اتفاقی افتاده و شتری مست کرده و بین جمعیت دویده، چیزی که گاه جسته و گریخته به‌شکل داستان به‌گوش ما بچه ها می‌رسید. لباس شتر سوار اولی با شش یا هفت شتر سوار بعدی به لحاظ رنگ یا وسایل اضافی مثل واکسیل و تزئینات آن، قدری متفاوت بود. این شتر سواران با دو تا ترکه. به طبل هایشان که بر شترها سوار بود و پارچه‌های خوشرنگی که دور برش را با تزیین می‌پوشاند و به‌آن جلوهٔ خاصی می‌داد می‌کوبیدند. شتر سوار اولی ریتمی را می‌نواخت «دررررلام . دررررلام» و باقی جوابش را می‌دادند. «دام. دارا. رام. رام.» و دوباره همین تکرار می‌شد و سپس اولی می‌زد «دام. دام. دام. دام» و باقی همان که قبل زده بودند تکرار می‌کردند و باز همه چیز از نو تکرار می‌شد. در واقع همان تک نفر اول بود که مختلف می‌زد و باقی ریتم خود را تکرار می‌کردند. با رفتن آنها که گاه آرام حرکت می‌کردند و گاه می‌ایستادند، باقی کاروان به‌حرکت در می‌آمد. در آن زمان دیدن این شتر سواران و لباسهایشان و نواختنشان چنان برای ما عادی بود که هرگز نپرسیدیم این لباسهای فرنگی و این ریتم و این گونه نواختن از کجا آمده و چطور وارد آغاز کاروان تعزیه های اراک شده. آنهم در هر دو گروه قلعه و حصار. تا اینکه بعد از سالها که از غدغن شدن تعزیه در اراک می‌گذرد و دیگر تمام آن بساط برای همیشه برچیده شده است، حدود ده سال پیش در کلن به‌دیدن کارنوال که از معروفترین کارنوالهای اروپاست و هر ساله جمعی توریست را به‌خود جلب می‌کند رفتم. در جایی که ایستاده بودیم و در واقع در اثر وجود تماشاگران بسیار، جای حرکت به‌سختی ممکن بود. با رد شدن هر گروه از روبرویمان که معمولن با رقص و پایکوبی و موزیک های هیجان انگیز همراه بود، ما را غرق گل و شکلات های خود می‌کردند که از بالای ماشین ها و یا از کیسه خوانندگان و یا همراهان رقص کنندگان نثار مردم می‌شد. ساعتها گذشت و میان جیغ و خنده‌های مستانه مردان و زنان و فریاد کودکان که گاه همگی برای گرفتن بسته های شکلات پرت شده در هوا شیرجه می‌رفتند گم شده بودم. که ناگهان در میان رقص یک گروه زنان نیمه برهنه در آن سرمای زمستانی ماه فوریهٔ شهر کلن، صدایی بگوشم رسید که ابتدا کمی گیج شدم و بعد که دقت کردم متوجه شدم درست شنیده‌ام. صدایی که ناگهان مرا به‌زمان قدیم، زمان کودکی‌ام در اراک و ماه محرم برد. عجبا اینجا که تند تند گیلاس مشروب به آدم تعارف می‌کنند، اینجا که نغمه‌های موزیک کارنوال سر به‌فلک کشیده. اینجا که فریاد غریب «Alaaf» را دسته جمعی نعره می‌زدند این صدای «دررررلام. دررررررلام» و جواب چند طبال دیگر «دام دارا دام دام» چیست؟! یک لحظه شترها و تعزیه اراک در نظرم آمد مغزم را تسخیر کرد و نتوانستم مکان را تشخیص بدهم. نمی‌دانستم کجا هستم و موقعیت خودم را نمی‌توانستم تشخیص بدهم. خیال می‌کردم به‌یک مکان تاریک و پایین زمین کشیده شده‌ام و زمان در ذهنم به حالت سیال در آمد. طوری که نمی‌توانستم تشخیص بدهم در چه زمان و چه دورانی زندگی می‌کنم. چشمهایم را بستم زمان برایم قدیم شد. و بعد از لحظه‌ای کوتاه توانستم خودم را با زمان جدید که کجا هستم تطبیق بدهم. من در کلن هستم و به دیدار کارنوال آمده‌ام. چشمهایت را باز کن. با سختی سرک کشیدم تا ببینم این صدا که به‌طرف ما می‌آمد از کجاست. حقیقت دارد یا اینکه تخیل من آنرا ساخته و پرداخته؟ شاید چیزی شبیه صدایی‌ست که من از آن خاطره دارم. ولی نه، درست خودش بود. همان تصویری که سالهای سال به همین صورت دیده بودم. راستی که شگفت زده شدم. درست بود همان لباسها و همان طبل ها و همان ترکیب یک نفرطبال جلو و چند طبال دیگر پشت سر او. منتها نه بر شتر، که روی یک ماشین عظیم تریلر نشسته بودند. همان موزیک با همان آرامش نواخته می‌شد. زنان عریان رقصنده که روبروی ما بودند، رد شده بودند. وحالا درست روبروی من، گویی سرآغاز تعزیه با وسایل نقلیه مدرن شروع می‌شد. خوب براندازشان کردم یک حالت غریبی به‌من دست داد نمی‌دانم چه حالی بود، ولی احساس می‌کردم چیزی مشترک بین ما وجود دارد. از طرفی احساس می‌کردم این عده به‌این کارنوال تعلق ندارند و به تعزیه متعلقند. از طرفی احساس می‌کردم این‌طور نیست. و با رفتن آنها گویی تعزیه و کارنوال هر دو در ذهن من تمام شد و در حالی که گویی در یک فضای خالی قرار گرفته باشم به‌فکر فرو رفتم.

این پدیده که حالا برای بینندگان معمولی آلمانی هم ناشناخته است، در کارنوال کلن خودنمایی می‌کرد. حالا چطور بعدها به‌تعزیهٔ اراک راه یافته، چه پیوندی بین اینها وجود داشته، خود مبحثی بود که در ذهن من ابهام غریبی را به‌وجود می‌آورد. دو پدیده یک شکل و عین هم، در دو مکان دور از هم، و دو فرهنگ کاملن متفاوت چگونه ممکنست. پذیرا شدن تعزیه از چنین شکلی از جنبه‌های نمایشی احتمالن نظامی غرب، چگونه بوده است. چون سالهای بعد به‌دیدن کارنوال به‌طور جدی نرفتم و اگر هم دیداری بوده، کوتاه. این طبال های کارنوال و شبیه های طبال‌های تعزیه اراک را ندیدم. تا شاید عکسی از آنها تهیه کنم و متأسفانه از مراسم تعزیه اراک هم عکسی در دسترس نیست که به‌عنوان مقایسه ارائه داده باشم و این خاطره در ذهن من ماند تا در اینجا باز گو شد.

شبی با نوای نی استاد محمد موسوی

و تار مجید درخشانی

به‌همراه تنبک و دف

در ماه فوریه ماینس - کلن - هامبورگ

لندن

تلفن اطلاعات و فاکس

Tel.: 0221 / 546 56 57

Fax. 0221 / 546 56 58

روزنامهٔ تیاتر

ا. ی

صاحب امتیاز و نگارنده : میرزا رضا نائینی

ادوارد براون روزنامه تیاتر اولین نشریه تئاتر ایران را چنین معرفی می‌کند
(تیاتر نشریه ایست دو هفتگی که به‌سال هزارو سیصد و بیست و شش هجری قمری «هزار و نهصد و هشت میلادی» از طرف میرزا رضا خان طباطبائی نایینی، که بعدها نماینده دور دوم مجلش شورای ملی گشت، در تهران به‌چاپ سربی انتشار می‌یافته است. محتویات این نشریه عبارت از صحنه‌های داستان مانند(دراماتیک) مربوط به‌روش دولت در بارهٔ استبداد و طرز عمل حکام و شاهزادگان در رژیم قدیم است. تیاتر را می‌توان یکی از بهترین مطبوعات ایران به‌شمار آورد.»
در مقدمه کتابی که هفت پردهٔ نمایشنامه شیخ علی میرزا حاکم ملایر و تویسرکان را در بردارد و به‌کوشش محمد گلبن و فرامرز طالبی تهیه شده آمده. «روزنامه تیاتر اگر چه تنها روزنامه‌ای بود که در آن نمایشنامه‌ای را به‌صورت مسلسل چاپ می‌کرد، ولی اولین نشریه‌ای نبود که در آن نمایشنامه چاپ می‌شد. قبل از انتشار این نشریه، روزنامهٔ تمدن مطلبی به‌صورت نمایشنامه به‌نام «حمام جنی‌ها» در چند شماره به‌چاپ رسانده بود.) ولی انتشار نشریهٔ تئاتر، تلاشی بود برای شناساندن هر چه بیشتر ارزشهای تئاتری در جامعهٔ ایران. میرزا رضا نائینی صاحب امتیاز و نگارندهٔ آن که با شور و شوق بی‌حد تا بمباران مجلس و آغاز استبداد صغیر و تعطیل جراید که انتشار روزنامه تیاتر را غیر ممکن کرد به‌نشر آن کوشید. اولین شماره روزنامه تیاتر روز سه شنبه چهارم ربیع اول ۱۳۲۶ قمری برابر با ۵ ماه مه ۱۹۰۸ میلادی به‌اندازه رحلی در چهار صفحه در تهران انتشار یافته.
در نخستین سرمقاله روزنامه تئاتر چنین آمده است. «عقیده عقلای عالم و حکمای بنی آدم در این مسئله مسلم است که تبدیل اوضاع بربریت و تکمیل لوازم تمدن و تربیت در هیچ مملکت ممکن نخواهد شد، مگر به‌ایجاد سه چیز که اصول (سیویلیزاسیون) و ترقی تمدن می‌باشد. و اگر یکی از آنها قصور داشته باشد تمدن ناقص است.»
«اول ـ مدرسه که افراد ملت را از . . .
دوم ـ روزنامه که همه روزه معایب و مفاسد مملکت را . . .
سیم ـ تیاتر که تجسم اعمال نیک و بد، و ارائه و عرضه داشتن آن است به‌مناظر و مشاهده بینندگان. . . . . اینکه اسم این جریده را تیاتر گذاشته‌ایم مراد ما شرح و بیان رفتار قدما و سلاطین و امرا و وضع گفتار و کردار پارهٔ از اولیای امور و قائدین ازمهٔ جمهور است که به‌طریق مجالس تیاتر خارجه، در ضمن پرده ها، مطالب را به‌وضع سئوال و جواب که اثر آن . . . .»
نظر میرزا رضا نائینی در مورد تئاتر روشن و واضح است لذا برای رسیدن چنین هدفی دست به‌نوشتن تیاتر شیخ علی میرزا حاکم ملایر و تویسرکان و عروسی با دختر شاه پریان، در آن می‌زند تا تئاتری را که نمی‌توان به‌صحنه برد، لااقل در معرض خواندن و عبرت گرفتن قرار داد.
این تیاتر قرار بود در شش (پرده) بیاید که بعد ها یک (پرده) به آن افزوده شد.
نمایشی که فقط برای خواندن نوشته می‌شود، باید از داستانی قوی برخوردار باشد تا هنگام خواندن خسته کننده نشود. و کشش داستانی آن باید ارجحیت بر کشش نمایشی آن داشته باشد. لذا صحنه ها برمبنای داستان پیش می‌رود و دیالوگ به‌روش توصیف کننده عمل میکند.
میرزا رضاخان نائینی از طریق نحوهٔ حکومت شاهزاده‌ای که حاکم ملایر و تویسرکان است، وضعیت اجتماع ایران و مسائل و مصائب آنرا از طریق نمایش نشان می‌دهد. اما همین پرداختن به‌مسائل از طریق گفتگو او را ناچار به‌عرصهٔ نمایش‌نویسی می‌کشاند و در چند جا موفقیت‌های چشمگیری در بوجود آوردن لحظات نمایشی هر قدر اندک و کوتاه کسب می‌کند.
حاکم که پسر چهارم یا پنجم شاه است و دور از پایتخت به‌سر می‌برد ناگهان فکر سلطنت به‌سرش می‌زند، و با هم رأی شدن مشتی فرصت طلب مثل وزیر و نزدیکان حکومتش، تصمیم می‌گیرد هر طور شده شاه شود. ولی چگونه می‌شود شاه شد. فقط با پول بسیار. و شیخی که مدعی رمل و اسطرلاب و کیمیاگری‌ست، وعده می‌دهد که او را به‌ثروت و سلطنت برساند. و اظهار می‌کند که دختر شاه پریان عاشق شاهزاده شده و می‌خواهد به‌ازدواج او درآید و اگر چنین شود شاهزاده صاحب تمام گنجهای نایافتهٔ عالم خواهد شد. شیخ با همکاری همدستش شاهزاده را وادار می‌کند هر چه مال و منال از مردم چاپیده و آنچه می‌تواند از دیگران امانت بگیرد به‌او بسپارد تا بتواند دختر شاه پریان را برای ازدواج راضی کند. شاهزادهٔ خرافاتی که به‌خواست شیخ. به‌حمام رفته و تا صبح منتظر آمدن دختر شاه پریان مانده. وقتی از واقعیت امر خبر می‌شود که شیخ و همدستش تمام ثروتش را بار اسب و قاطر کرده به‌تهران گریخته‌اند. شاهزاده شکست خورده این بار با حرص بیشتر دستور غارت مردم بیچاره را برای مال اندوزی می‌دهد.
با توجه به چند نکته نگاهی گذرا به‌نمایشنامه می‌اندازیم. تقریبن تمام وقایع و حتا شخصیت‌های نمایشنامه توصیف می‌شوند. تمام زنهای نمایش از طریق مردان توصیف و معرفی می‌شوند. در سرتاسر نمایشنامه فقط یک دیالوگ برای زن نوشته شده.
در عوض لحظات جالبی را در نمایش می‌خوانیم که ما را به‌عنوان نمایش جذب می‌کند. جائیکه شیخ ریا می‌کند و از دیدن ورود شاهزاده به‌حیاط مدعی غیب گویی می‌شود که جن به‌او خبر ورودش را داده. یا وقتی ندیم باشی به‌طرفداری از شاهزاده و خیر خواهی می‌خواهد او را راهنمایی کند، شاهزاده تغیّر کرده دستور می‌دهد او را باد کتک بگیرند. و همچنین حق گویی نسقچی باشی که او را به تبعید در خانه و کتک می‌کشاند. در این نمایشنامه البته جنبه‌های کوتاه نمایشی کم نیست. با آوردن قسمتی از نمایشنامهٔ نگاهمان را از آن برمی‌داریم.

ندیم باشی: . . . . تو پدر مردم این ولایت را درآوردی ، هفت خانه را به‌یک دیگ محتاج کردی.

شاهزاده: . . . خفه شو. بر پدر هر چه . . . است لعنت. من کی با تو صحبت می‌داشتم. . . . آخر می‌دهم سرت را مثل سگ ببرند. شوخی و خوشمزگی موقع دارد. بزنید قرمساق را. بچه‌ها دِ بزنید.

ندیم باشی: آخ. وای. گردنم شکست. برای یک کلمه حرف زدن. آخ وای مردم به‌دادم برسید.

شاهزاده: . . به درک . . . بمیر تا جان از هرچه بدترت بیرون برود . . . . دِ بزنید پدر سوخته را قایم. . . محکم . . . پشت گردنش

ندیم باشی: . . . خوردم. تصدق سر مبارکت. . . . خوردم. . . . هزار بار سر مبارکت مقصودم شوخی بود. خودت اجازه داده بودی. . . آخ مردم. تصدق سرت ببخش وای . .

وزیر: قربان . عرضی دارم. استدعا دارم ندیم باشی را ببخشید . . . .

منشی باشی: بله قربان . . .

شاهزاده: ساکت شو الدنگ. جایی که وزیر توسط می‌کند تو چه . . می‌خوری . . . بچه‌ها ندیم باشی را جهت توسط وزیر بخشیدم. نزنید او را، دِ با شما می‌گویم. نزنید. کافی‌ست. بس است. پدر سوخته ها مگر کرید. حکم ما را نمی‌شنوید. نزنید.

فراشهای خلوت: بله قربانت گردیم . . .

شاهزاده: خوب، ندیم‌باشی آدم شدی یا خیر. نه هنوز . . . به‌نظرم کتک کافی نبود و باقی داری. . . بی ادب، من با وزیر حرف می‌زنم تو گستاخی می‌کنی و فرمایش ما را قطع می‌کنی. . . . حقیقت کتک کمش است. بچه‌ها بزنید.

وزیر: قربان محض آبروی این پیر غلام. .

ندیم باشی: برای رضای خدا . . آخر مردم . . . گردنم شکست . . . ای بی انصاف ها من با شما چه کرده ام که اینقدر سخت می‌زنید. ای شاهزاده برای خدا. به‌جان شاهزاده موچول. به‌مرگ اختر خانم.

شاهزاده: بس است گورش را گم کنید. ببرید این . . . را از پیش چشم من. مرخص است که دیگر هیچوقت به‌حضور ما نیاید. خوب وزیر چه صحبت می‌داشتیم.

ندیم باشی: (از توی حیاط) ای سرکار والا، برای خاطر خدا، اینها هنوز مرا می‌زنند. خدمتانه از من می‌خواهند. آخ کشتندم. من که چیزی ندارم به‌کسی بدهم. اگر باید مرا کشت، خودت بکش از دست اینها خلاصم کن. . . . نمی . . ذارند. . . دهنم را . . . .می‌گیر. . . می‌گیرند. . . .آخ .

نمایشی از کانون فرهنگی آینه

خانه ای در چمدان

نویسنده و کارگردان : فرهاد مجدآبادی فراهانی

بازیگران: روناک پویا زند ، احمد نیک آذر، فرهاد مجدآبادی

نمایش خانه ای در چمدان با زبانی طنز آمیز از زندگی و روزگار ما ایرانیان . درایران وخارج از ایران حرف می زند: از غم ها و شادی ها... و از ترس ها. امیدها آرزوهای ما!

نمایش **خانه ای در چمدان** که پیش از این در شهرهای فرانکفورت ، آخن و کیسن اجرا شده است، درماه های فوریه و مارس ۹۷ درشهرهای

کارلسروهه (۷ فوریه) ، فرایبورگ (۱۵ فوریه)ماینز(۱٦فوریه)

بروکسل (۲۲ فوریه) ، لندن (۱ مارس) و پاریس (۱٤ مارس)

اجرا خواهد شد. تاریخ اجرای این نمایش در شهرهای کلن، هامبورگ، هانوفر، برمن، اسن، هایدلبرگ، بُن، زاربروکن، مونیخ ، اشتوتگارت، فرانکفورت ، برلین و چند شهردیگر اروپایی به زودی اعلام می شود.

Aine Kulturverein e.V. آدرس کانون فرهنگی آینه

Goldbergweg 34. 60599 Frankfurt . Germany

Tel. & Fax 0049/(0)69/656644

میرزاآقا تبریزی

اولین نمایشنامه نویس ایران

ا. ی

عکس از اجرای نمایش حکومت زمان خان

نمایش‌های سنتی و یا تعزیه به‌نظر نمی‌رسند بدون پیشینه‌ای ناگهانی در عصر ناصری به‌اعتلا رسیده باشند.
بلکه این‌طور به‌نظر می‌رسد که اجرای نمایش‌های سنتی در جامعهٔ دوران قاجار جای خود را از پیش باز کرده بوده است.
اجرای یک نمایش، وجود یک نمایشنامه را به‌ذهن می‌آورد. تصور نمایشنامه بدون متن غیر ممکن است. حتا اگر این متن فقط یکبار در ذهن بازیگران به‌صورت بدیهه‌سازی جان گرفته باشد، و بعد از اجرای آن برای همیشه فراموش شده باشد. چون اگر گفتگوها و رفتار آنها را روی کاغذی بنویسیم، می‌بینیم که این نمایش دارای متنی بوده که در واقع موقع اجرا و روی صحنه نوشته و هم زمان اجرا شده است.
از قدیم متن‌های تعزیه سبک و سیاق شعر خاص خود را داشته، و تناتر سنتی هم بر اساس بدیهه سازی بازی می‌شده. نمایشنامه نویسی به‌شکل امروزی در ایران برای اولین بار در زمان قاجار از سبک اروپائی کسب و اقتباس شد.
فتحعلی آخوندزاده که نمایشنامه نویسی به شیوه اروپایی را در تفلیس و تماشاخانه های آنجا آموخته بود، به زبان ترکی آذربایجانی شش نمایشنامه و یک داستان نوشته (بین سالهای ۱۲۶۶ تا ۱۲۷۳ هجری قمری) که در فاصله همان سالها، ابتدا در روزنامه‌ای به‌نام قفقاز و سپس به صورت مستقل چاپ شدند. این نمایشنامه ها به‌روسی ترجمه شده و به‌صحنه های تفلیس و حتا مسکو و پطرزبورگ هم راه یافتند. میرزا فتحعلی آخوندزاده که خود را ایرانی الاصل می‌دانست، سعی بسیار می‌نمود با ترجمه آثارش به‌فارسی و تشریح فن درام، برای نویسندگان ایرانی، این فن شریف را که باعث ترقی مردم و مملکت است به ایرانیان بیاموزاند. و در این راه کوشش فراوان کرد. میرزا آقا تبریزی که قصد داشت تمثیلات او را به‌فارسی برگرداند، کار ترجمه نمایشنامه‌های او را رها کرد تا خود به همان سبک و سیاق به نمایشنامه نویسی بپردازد. در نامه ای که او به آخوندزاده نوشته کار خود را چنین توصیف می‌کند. « . . برخود لازم شمردم که در این شیوه خجسته و سبک و سیاق پسندیده به‌آن سرور معظم تقلید و پیروی نمایم و مریدانه ارادت بیارایم. اول خواستم کتاب طیاطر را چنانکه خواسته بودید به زبان فارسی ترجمه کنم، دیدم که ترجمه لفظ به لفظ حین استعمال الفاظ را می‌برد و ملاحت کلام را می‌پوشاند. در حقیقت حیفم آمد و ترجمه را موقوف داشتم، و چون مرام و مرادم پیروی و ارادت بود لهذا مختصری به همان سبک و سیاق در زبان فارسی جداگانه نوشتم و این رسم تازه را در میان قوم سرمشق گذاشتم که انشاءالله صاحبان عقل و تمیز در تکمیل و تزیین آن بکوشند.»
میرزاآقا بر تصمیم خود راسخ بود، و در سالهای ۱۲۸۷ و ۱۲۸۸ چهار نمایشنامه نوشت که بعد ها نمایشنامه پنجم هم به این مجموعه اضافه شد.
از زندگی میرزاآقا تبریزی جز همین چند نامه او به آخوندزاده و آثارش که از او باقی مانده چیزی در دست نیست. حتا تا ۴۲ سال پیش کسی نمی‌دانست سه نمایشنامه اش که در برلین منسوب به میرزا ملکم خان چاپ شده بود، متعلق به اوست و از دو اثر دیگرش اطلاع دقیقی در دست نبود. تا اینکه با انتشار نامه ها و اسناد فتحعلی آخوندزاده در سال ۱۹۵۵ میلادی مسلم شد که این آثار از قلم اوست که به مرور برای تصحیح و نظر خواهی نزد فتحعلی آخوندزاده فرستاده است. ولی از اینکه بعد ها این آثار توسط نویسنده با توجه به نقد و توصیه های آخوندزاده، تصحیح شده و یا به چه شکلی درآمده متأسفانه هیچ مدرکی در دست نیست. در یکی از نامه ها میرزاآقا در مورد خودش چنین می‌نویسد. یا در واقع خودش را چنین معرفی می‌کند « این بنده نامم میرزاآقاست و از اهل تبریز هستم. از طفولیت به‌آموختن زبان فرانسه و روسی شوق کردم و زبان فرانسه را به‌قدری که در نوشتن و ترجمه و تکلم رفع احتیاج بشود، تحصیل کرده‌ام، و از زبان روسی نیز قدری بهره دارم. بعد از خدمت چندین ساله در معلم خانه پادشاهی و مأموریت در بغداد و اسلامبول و تصاحب چند قطعه و نشان از درجه اول و دویم و سیم معلم خانه و نشان مجیدیه، قریب به هفت سال است که به اذن اولیای دولت در سفارت دولت فخیمه فرانسه مقیم تهران منشی اول هستم.»
میرزاآقا علاوه بر راهنمایی ها و تشویق آخوندزاده، با توجه به کارش در سفارت فرانسه با تناتر اروپایی نمی‌توانسته بیگانه کامل باشد. ولی از اینکه او چقدر و چگونه با تناتر اروپا آشنائی داشته برای ما مشخص نیست. او در آثارش شدیداً تحت تأثیر تناتر سنتی ایران است، که قابل فهم است. تناتر جدید ایران به شیوه اروپایی نمی‌توانست برای او به‌دور از تأثیرات تعزیه و تناتر سنتی که میرزاآقا همه عمر با آنها آشنا بوده مفهوم باشد. بی شک او شناخت دقیق و درستی از هنر نمایشی دوران خودش داشته، چه در

مورد تئاتر به شیوه تقلید و چه تعزیه. اگر تعزیه ایران که می رفت تا خودش را از قید و بند مذهب آزاد کند، به رشد خود ادامه داده بود، ای بسا ما اکنون دارای تئاتری با چهره ای دیگر بودیم. البته پیشرفت و ترقی و آزادی خواهی به شکل غربی آن، در ایران همیشه از طرف روشنفکران مورد توجه بوده و در تئاتر هم بهر صورت اثرات خودش را بجا گذاشته، و در واقع بدون تأثیرگذاری و یا کمک گرفتن از تئاتر اروپا، در آن زمان برای رشد تئاتر در ایران به هر شکل و گونه ای، تصوری نمی توان کرد. میرزاآقا در چنین شرایطی است که دست به نوشتن آثارش می برد، او مجموعا" پنج نمایشنامه نوشته. و تا بحال سندی به دست نیامده که قبل از او کسی نمایشنامه ای به سبک اروپایی به زبان فارسی در ایران نوشته باشد. بهمین دلیل او را اولین نمایشنامه نویس در ایران می دانیم. نوشته های او بطور خلاصه شده اسامی اش عبارتند از:

۱ - سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان
۲ - طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی
۳ - حکایت کربلا رفتن شاه قلی میرزا و سرگذش ایام توقف در کرمانشاهان
۴ - حکایت عاشق شدن آقا هاشم خلخالی به سارا
۵ - حکایت حاجی مرشد کیمیاگر

این آثار به لحاظ اجرایی دارای اشکالاتی هستند که به صحنه بردن آنها را مشکل می کند. نمایشنامه ها در برخی جاها شکل داستان پیدا کرده و بجای واقعه که به عمل در آید توصیف جای آنها را گرفته. شاید میرزاآقا به این تصور آثارش را نوشته که برای خواندن مناسب باشد و هیچ تصوری از اجرای آنها نداشته، بخصوص که تفکر نمایشنامه های او انتقاد شدید از حکومت و شکل سیاسی داشته است. طوری که در نامه ای به آخوندزاده به مخفی نگه داشتن آثارش چنین اشاره می کند. «التماس دیگر این که چند وقتی این کتاب از بعضی نظرها پوشیده بماند تا وقت اشتهار آن برسد و این فقره منوط بر حسن اعتماد آن سرور است» در نمایشنامه های او گاه در چند دیالوگ پشت هم زمان و مکان نمایش عوض می شوند که البته اجرای آنها به همین شکل غیر ممکن می شود. تصور می رود که او تحت تأثیر تئاتر سنتی که دکور بخصوصی ندارد و یا تعزیه که اصولن فاقد دکور است و ظرف آبی نشانگر رودخانه می شود، دستش را در اینگونه نوشتن باز گذاشته است. ولی در واقع باید قبول کرد که پاره ای از این تغییر صحنه های سریع و گذشت زمان و دوباره برگشتن به ادامه همان صحنه قبلی عیب های اساسی نمایشنامه های اوست، که درست کردن برخی از آنها احتیاج به تغییر نمایشنامه دارد.

با اینکه آثار میرزاآقا تحت تأثیر تئاتر سنتی ایران است، ولی ساختمان نمایشنامه هایش و شخصیت پردازی هایش در نهایت به شیوه تئاتر اروپایی ست. در هیچ یک از آثار او شخصیت های تئاتر سنتی که بین همه مردم معروف اند دیده نمی شود. بلکه شخصیت پردازی مستقل به سبک اروپایی کرده است. طرح های نمایشی او هیچکدام شیوه آشنای تئاتر سنتی ایران را ندارد، ولی در دیالوگ های او اثرگذاری شیوه تئاتر سنتی بیشتر دیده می شود، استفاده از نوع تئاتر سنتی و تعزیه در بکار گیری زمان و مکان در نمایشنامه های او و اشکالات فنی نمایشنامه نویسی در آثار او دو مقوله است که باید در فرصتی مناسب به آن پرداخته شود.

انتشارات مهر
آلمان
کُلن

فهرست جدید ما :

۱	جای پای شعر (۴ جلد) - دکتر عزت اله همایونفر	۱۵۰ مارک
۲	رضا شاه از تولد تا سلطنت - دکتر رضا نیازمند	۴۵ مارک
۳	کلیه آثار منوچهر جمالی	
۴	چرا به وطنم باز می‌گردم؟ - علی فراستی	۲۵ مارک
۵	خاطرات زندان - شهرنوش پارسی پور	۲۵ مارک
۶	زمستان ۶۲ - اسماعیل فصیح	۲۰ مارک
۷	کاوه (نشریه) - دکتر محمد عاصمی	۱۲ مارک
۸	خیمه شب بازی - صادق چوبک	۱۲ مارک
۹	کتاب آشپزی به زبان آلمانی (رنگی)	۱۳ مارک
۱۰	زن در آئین زرتشت - کتایون مزداپور	۵ مارک
۱۱	در نهایت جمله آغاز است (شعر) - فریدون فرخزاد	۱۰ مارک
۱۲	زمین و زمان (شعر) - نادر نادرپور	۲۵ مارک
۱۳	کنگرهٔ بزرگداشت شاهنامه فردوسی	۱۰ مارک
۱۴	یادی از فرخی یزدی - حمیدرضا رحیمی	۱۰ مارک
۱۵	طنز و اندرزهای شیرین ملانصرالدین	۱۰ مارک
۱۶	فرهنگ اصطلاحات فارسی به آلمانی - شاپور ریپورتر	۲۰ مارک

به کلیهٔ سفارشات پستی ۲۰٪ هزینهٔ پستی تعلق می‌گیرد

MEHR VERLAG
Blaubach 24
D-50676 Köln
Tel.: 0221 - 21 90 90
Fax: 0221 - 240 16 89

حساب بانکی:
Djafar Mehrgani
Stadtsparkasse Köln
Konto-Nr.: 29142064
BLZ: 370 501 98

SCHNELLDRUCK A&A

DISSERTATIONSDRUCK
VIERFARBDRUCK

OFFSETDRUCK
SCHNELLDRUCK

BUCHDRUCK
LASERDRUCK

FOTOSATZ
WERBETEXE

BINDEN
FOTOKOPIEN

SÜLZBURGSTR. 108 - 50937 KÖLN
TEL.: 02 21 / 44 64 62
FAX: 02 21 / 41 25 68

نقدی بر نقدهای تئاتر
در خارج از کشور

اکبر یادگاری

اگر بگوئیم در خارج از کشور منتقد تئاتر وجود ندارد بدون شک اشتباه کرده‌ایم، ولی اگر بگوئیم تقریبن هیچکدام آنها نقد نمی‌نویسند پر بی‌راه نرفته‌ایم. تئاتر خارج از کشور به‌علت در محیط جدید واقع شدن هنرمندان تئاتر، فرصتی لازم داشته تا موقعیت خود را بررسی کند، و بتواند به‌خود سرو سامان بدهد تا کارش را در پیش گیرد. به‌همین جهت تا بحال هم، به‌ندرت تئاتر به‌معنای واقعی روی صحنه داشته‌ایم. امیدواریم در این فضای جدید، هنرمندان تئاتر در تدارک خلق هنرشان برآیند و جبران دوران سپری شده را بنمایند، و بدون شک در چنین شرایطی، نقد نویسان تئاتر هم قلم به‌نقدهایی که اسم نقد را به‌خود می‌دهند کشیده و راه رشد هنر تئاتر را بیشتر از پیش باز خواهند کرد. بدون تئاتر، نقد تئاتر وجود ندارد و بدون نقد تئاتر، تئاتری نخواهد ماند.

نقد یکی از عوامل رشد هر هنر محسوب می‌شود. نقاد تیزبین، راهگشای خلاقیت هنرمند به‌سوی تکامل‌ست. نقد که خود نوعی هنرست، مثل هر هنری دارای اصول و ضوابطی‌ست، که رعایت این اصول و ضوابط به‌نقاد کمک می‌کند تا بتواند اثرش را بیافریند. اگر به‌نقد و روش آن، ساده‌نگری کنیم و آنرا امری پیش پا افتاده تلقی نمائیم، عرصهٔ این هنر ظریف را جولانگاه بی‌هنران کرده‌ایم. این روزها کسانی پیدا شده‌اند که هر نوشته و پراکنده گویی خود را نقد می‌نامند، و متأسفانه بعضی از جراید هم بدون توجه به عواقب وخیم آنها در عرصهٔ هنر تئاتر این نقدگونه‌ها را به چاپ می‌رسانند، که امیدواریم با نگرشی دیگر به‌این مطالب در چاپ آنها قدری بیشتر تأمل کنند.

میان نقدهایی که تا به‌حال در خارج از کشور در مورد تئاتر شده نباید تلاش‌هایی که مثبت بوده از نظر دور داشت. نقدهایی اصولی و دقیق و با ارزش، که چند تای آنها از طرف دست اندرکاران تئاتر نوشته شده‌اند. ولی متأسفانه تعدادشان بسیار اندک بوده و آن اندک هم، لا بلای هیاهو و جنجال‌های تبلیغاتی و در میان نقدهای درهم برهم دیگر گم شده‌اند.

به غیر از این نقدهای نمونه که تک‌تک چراغ راه کار تئاتر و فعالت‌های آن در خارج از کشور هستند، بطور کلی دو نوع نقد بر تئاتر در این مدت خودنمایی کرده، یکی نقدهایی بوده که توسط هنرمندان و یا نقد نویسان سایر رشته‌های هنری نوشته شده که بعلت شناخت این ناقدان از هنر، مسائلی مثبت را آفریده است. و به‌طور کلی گاه حداقل برای عموم مردم مفید و دارای مطالب با ارزشی بوده. «البته دارا بودن ارزش مثبت، در همهٔ این نقدها وجود نداشته» ولی همین‌ها هم در زمینه‌های تخصصی تئاتر، متأسفانه یا دچار اشکال بوده‌اند، و یا جنبه های تخصصی تئاتر در کارشان حذف گردیده است. یعنی بیشتر به‌حواشی پرداخته شده تا اصل مطلب. و وقتی به خود تئاتر رسیده، باز مانده‌است. این منتقدین با اینکه با تئاتر جدی و دلسوزانه برخورد کرده‌اند، کارشان همیشه

نتیجهٔ خوبی را ببار نیاورده، که این البته مسئله‌ای‌ست در خور بررسی.

نوع دیگر نقد نویسی تئاتر در خارج از کشور، نقدگونه‌هایی‌ست، کاملن بی‌ارزش که معمولن توسط کسانی نوشته شده و می‌شود که نه تنها هیچ سررشته‌ای از هنر تئاتر ندارند، بلکه فقط از سر خودخواهی و خودنمایی قلم فرسائی می‌کنند. این‌ها خیال کرده‌اند می‌توانند بدون هیچ ضابطه‌ای به‌اسم منتقد تئاتر هر چه می‌خواهند سرهم کنند و به‌اسم نقد تئاتر به‌نشر برسانند. از خصیصه‌های بارز این افراد، متأسفانه نه‌تنها بی‌سوادی آن‌ها در زمینه تئاتر است، بلکه عیان بودن بی‌سوادی عمومی آن‌هاست، که سعی بیهوده می‌کنند، با بکار بردن بعضی کلمات تکراری و ظاهر فریب برای خودشان جلوه‌ای بخرند، در حالیکه نتیجه‌ای عکس می‌گیرند و مجبور می‌شوند مدام کارشان و حتا خودشان را انکار کنند.

در این نقدهای بی‌سر و ته، چیزی جز یک سری تکرار کلمات و جمله‌های حفظ شده همیشگی و نامفهوم وجود ندارد. اگر به‌نوشته‌های بعضی از این‌ها توجه کنید، می‌بینید که نوشتن فارسی ساده‌ای که معنی معینی داشته باشد هم برای آن‌ها چقدر مشکل است. جمله‌های الکن، کلمات نامأنوس و بی‌ربط چطور در نوشته‌هایشان درهم برهم می‌شوند، و مطالب عجیب و غریبی را به‌وجود می‌آورند که هیچ معنای مشخصی از آن‌ها مستفاد نمی‌شود. این نوع برخورد با تئاتر، ممکن‌ست هنرمندان را گمراه نکند، ولی در بعضی خوانندگان، یک گیجی و ناباوری ایجاد می‌کند. بخصوص که ممکن‌ست این مطالب را کسانی بخوانند که به‌تئاتر نمی‌روند، و یا اصولن کم می‌روند، اثر مخرب این نقدگونه‌ها روی آنها که با هنر تئاتر نزدیک و اُخت نیستند که بتوانند با خلاقیت ذهنی خودشان با آن برخورد کنند بیشتر است، یعنی آنها را نه نسبت به‌یک نمایش، بلکه به‌کل جریان تئاتر بدبین

می‌کنند، ولی در ظاهر با نوشتن نقدشان، اینطور وانمود می‌کنند که برای هنر تئاتر زحمات شبانه روزی می‌کشند.
حتا اگر درمورد تئاترهایی که فاقد ارزش هنری و تجاری هستند نقدی نوشته شود، که باید نوشته شود، نباید سرسری و بدون دقت و از این نوع نقدگونه‌های نامفهوم باشد. یک نقد با ارزش، لزومن ارزشش وابسته به نمایشی که در مورد آن نقد نوشته می‌شود نیست. بلکه هر نقد ارزش خودش را در تئاتر دارد. بعضی خیال می‌کنند اگر بر نمایشی مهم و یا هنرمندانه نقدی بنویسند، حتمن نقدشان موفق و عالی خواهد بود. به‌صرف نوشتن نقدی بر بهترین نمایش دنیا، نمی‌توان مدعی نقد برجسته‌ای شد. این مطالب کاملن از هم سوا هستند.
نقد، تعریف و تمجید از یک اجرا نیست. نقد، کوبیدن یک اجرا و یا رد کردن آن نیست. نقد، تبلیغ برای یک نمایش و یا ضد تبلیغ آن نیست، دوستی و دشمنی کردن در کار هنر جایی ندارد.
نقد یک تئاتر بررسی مشکلات کار یک نمایش به‌صحنه رفته و تحلیل آن‌ست. نشان دادن خلاقیت های بکار رفته در آن است و بررسی کاری‌ست، حاصل زحمت‌های یک گروه تئاتری که مدتی مدید روی آن کار کرده‌اند. نقد یک تئاتر، به‌وجود آورندهٔ امکان برای تکامل آن تئاتر، از طریق باز

شناخت امکانات عملی آن است. باز کردن نکته‌های ظریف نمایشی و نگرشی ژرف‌تر بر آنهاست. بررسی شیوه‌هایی‌ست، که هنرمند و تماشاگر را به‌عمق فضاهایی ناشناخته و نا آشنا می‌برد. فضاهایی که نه تنها برای تماشاگران، بلکه برای هنرمندان خلق کننده آن هم ابهام دارد. ابهامی که فقط می‌توان آنرا به‌گونه‌ای از طریق احساسات و عواطف درک کرد. که همان ابهام هنری‌ست. هنرمند تولید کننده نیست. هنرمند سازنده یک اثر نیست، بلکه خالق یک اثر هنری‌ست. تفاوتی که میان تولید کننده و خلق کننده است باید فهمیده شود. و اگر کسی این مطلب را درک نکرده باشد از دایره هنر بکلی خارج است و نمی‌تواند به‌کارهنر و نقد هنر بپردازد. هنرمند تئاتر، خالق زیبائی‌ها و لحظه های نفس‌گیر در صحنهٔ تئاتر است. و نقاد کسی‌ست که به نقد کار این خالقان می‌نشیند، و باید برای نقد چنین هنری خلاقانه عمل کند، وگرنه هرگونه نگرش غیر خلاقانه و خودخواهانه، توهین به هنر هنرمند و کار اوست.
نقد نویس نه تنها خلاقیت همهٔ کسانی که در نمایش شرکت دارند، اعم از کارگردان و بازیگر و کارکنان آن را باید ببیند، بلکه باید با نوشته خود در این خلاقیت همگانی شرکت کند و به‌تکامل آن بپردازد، وقتی تماشاگر قادرست روی اجراها تأثیر گذار باشد، و با شرکت خود در تئاتر شکل تازه‌ای را به‌آن ببخشد، چطور نقش تأثیر یک نقد را می‌شود ندیده گرفت.
تئاتر هنری زنده‌است، نمایش هر بار به‌روی صحنه زاده می‌شود. نقد چنین هنر زنده‌ای، آنهم بدون شرکت واقعی در آن، غیر ممکن‌است. محو مسائل جزئی شدن، و یا در سطح ماندن و تمام تئاتر را درک نکردن و ندیدن، نقد را در سطح و در حد ناچیز و کم ارزش نگه می‌دارد. و برای اینکه بتوان نقدی اساسی و با ارزش نوشت بدون شک باید با تئاتر آشنای کامل بود. همانطور که یک کارگردان باید تئاتری باشد، یک بازیگر باید تئاتری باشد. و آموزش تئاتر را چه عملی و چه تئوری دیده باشد، یک منتقد تئاتر هم باید تئاتری باشد. البته برای منتقد بودن لزومن نباید کارگردان و یا هنرپیشه و یا طراح صحنه بود. بلکه تئاتری به‌این معنی، که در این رشته دارای تخصص و یا دارای شناخت عمیق و انگیزه باشد. و یا حداقل در مورد چند مطلب اساسی شناخت دقیق از طریق مطالعه و تجربه داشته باشد. بداند متن نمایشی چگونه متنی‌ست، و در عمل تفاوت آنرا با متن‌های دیگر ادبی به‌خوبی بفهمد. عناصر نمایشی را بشناسد و آنرا از عناصر غیر نمایشی تمیز دهد. زبان نمایشی را درک کند. با سیستم‌های مختلف تئاتری آشنا باشد و شیوه‌های مختلف بازیگری و کارگردانی را بشناسد. و این مطالب را نه سطحی و در حد شناخت عوام، بلکه در حد تخصص و یا درخور این هنر بشناسد. مفهوم کارگردانی را مثل عوام فقط وظیفه یاد دادن بازی به بازیگران نداند. یا طراحی صحنه را با نجاری برای صحنه عوضی نگیرد. برای هنرمند شدن باید سالهای متمادی زحمت کشید، کار کرد و یاد گرفت. مسئله خلاقیت در هنر، به‌زبان ساده است. هستند کسانی که تمام عمر خود را فنا کرده‌اند و مفهوم اصلی هنر را نمی‌توانند درک کنند. این تصور در عده زیادی از مردم هست که همه بازیگرند، و اگر آنها روزی اراده کنند، می‌توانند بهتر از هر هنرپیشه‌ای به‌روی صحنه بدرخشند، حالا چرا بهتر از هر هنرپیشه‌ای، خود سئوالی جالب‌است. در حالیکه شهامت به‌روی صحنه رفتن فقط در آغاز و برای

شروع کار هنرپیشگی لازم‌است. والا برای بازیگر شدن باید سالهای سال هر روز بدون وقفه ساعتها، و آنهم زیر نظر مربیان کارکشته و کاردان آموزش دید. برای صدایی قوی و شفاف که بشود روی صحنه برای تمام حالتها از آن استفاده کرد، برای تنفس صحیح که بی‌وقفه در صحنه دچار اشکال نشد. بازیگر باید بر حرکات بدنی خود کاملن مسلط باشد، و قادر باشد خودش را با ریتم صحنه و سایر بازیگران هماهنگ کند. در بروز احساسات و تبدیل آنها به‌تکنیک تجربه کافی اندوخته باشد. باید روی عواطف انسانی مطالعات کافی داشته باشد. البته فراگرفتن تکنیک‌های ویژهٔ

بازیگری و یا کارگردانی و سایر رشته های تئاتر را نمی توان در چند سطر توضیح داد. این ها که گفته شد مثال های شتابزده و تیتر وار آن هاست. حالا چطور می شود ما بدون اینکه از همهٔ این کارها سر در آوریم خودمان را وارد قضاوت این کار کنیم، و با نوشتن کلماتی که فقط از دیگرن شنیده ایم و معنی آنها را درک نکرده ایم مدعی سازندگی چنین کسانی شویم که در مورد کار خودشان استادند. آیا می شود در مورد اینگونه کارهای پیچیده، بدون شناخت و آگاهی از آن، به آسودگی قلم فرسایی کرد و اسم خودمان را منتقد تئاتر بگذاریم؟ گمان نمی رود مسئله به این سادگی باشد.

هنر تأثیری بسیار ژرف و شدید بر روان و اعماق وجود و هستی ما می گذارد. در واقع با غنی کردن عاطفه های ما، و بارآوری حس زیبائی شناسی در ما، وجود ما را به شکل دیگری تنظیم می کند که این تغییر را حاصل کار هنر می نامیم. در دل هنر پر از شگفتی هایی ست که مدام به ما ظاهر می شود. تغییر می کند و به گونه ای دیگر جلوه می کند. یک منتقد تئاتر باید بتواند به هنرمند بنمایاند، که چگونه به فضای هنر قدم گذاشته و چه ها کرده و چه ها می تواند بکند. این «چه ها می تواند بکند» برای یک هنرمند خیلی مهم ست و نقد نویس تئاتر می تواند در این زمینه بزرگترین یاری دهندهٔ او باشد. ولی، متأسفانه این «چه ها می تواند بکند»، در اکثر نقدها، به ظاهر تحت لوای بخشی، به عنوان نقد تفکر و یا اندیشهٔ نمایش، تبدیل به تحمیل عقیده شده. و منتقد، بجای بررسی تفکر نمایش و یا اندیشه های آن، با شعارهای پنهان و آشکار به تبلیغ و تحمیل عقاید خود پرداخته است.

البته هنر می تواند متفکرانه و یا اندیشمندانه باشد. و البته می تواند متفکرانه و اندیشمندانه هم نباشد. چرا که اساس هنر خلاقیت هنری ست، نه اندیشهٔ آن. عرصهٔ هنر عرصهٔ خلاقیت است. و هنر بدون خلاقیت فاقد ارزش های هنری ست. خواه دارای اندیشه ای والا باشد و خواه هیچ اندیشه ای نداشته باشد. اصولن، داشتن تفکر و اندیشه و یا نداشتنش، ارزش هنری کاری را، ذرهٔ ای هم کم یا زیاد نمی کند. و هیچ اندیشه ای هم نیست که خود بخود به یک تئاتر ارزش هنری بدهد. اگر چنین بود، فقط کسانی که دارای اندیشهٔ بخصوصی

بودند هنرمند محسوب می شدند.

نقد تئاتر هم از این امر مستثنا نیست. و اگر ما صادقانه در پی یادگیری برویم، که راهی ست بی نهایت. ای بسا قدرت نقد کردن خلاقانه را هم بیابیم. و بتوانیم راه خلاقیت هنرمندان تئاتر را بگشائیم، که بزرگترین خدمت به تئاتر ما در خارج از کشور همین است و بس.

از آنجا که هیچوقت هیچکس از ابتدا، در کاری مسلط نبوده. اگر کسانی که علاقه مند این کار هستند، مایل شوند با کمک گرفتن از گروههای تئاتری و متخصصین تئاتر کارشان را قبل از چاپ در نشریه ای، به گونه های مختلفی بررسی کنند، شاید بتوانند کارهای مفیدتری عرضه کنند. اصولن نوعی نقد بر تئاتر وجود دارد که با کمک سایر هنرمندان تئاتر انجام می شود، و این خود شیوه ای برتر است، و منتقدین درجه اول تئاتر هم گاه، از این شیوه برای بارآوری نقدشان استفاده های بسیار می برند. اگر نقد تئاتر، برای رو در رویی تئاتر نوشته شود، و یا وسیلهٔ تأیید و تکذیب به حساب بیاید، فاقد هرگونه ارزش هنرمندانه است. نقد باید بدون تعارف و تکلف، چراغ راهگشای تئاتر باشد.

به امید روزی که تئاتر ما در خارج از کشور در تمام زمینه ها راه خودش را باز کند.

* * *

«شب نوا» جمعه اول هر ماه در مرکز هنری نوا برگزار می‌شود.

برنامه‌های موسیقی ایرانی و هنری دیگر.

ورودی برای اعضاء آزاد

برای علاقه مندان ۱۰ مارک

NAWA e. v.
Stolberger Str. 1
50933 Köln
Tel.: 0221 / 546 56 57

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat

به زودی:
http://clubliterature.org/

گروه تئاتر تماشا
THEATERGRUPPE TAMASCHA

برنامهٔ آیندهٔ گروه

نمایش

زندگی قمرملوک وزیری

همراه با موسیقی زنده

نویسنده و کارگردان:

اکبر یادگاری

بازیگران :

مهوش برکی
رضا رشیدپور
فرهاد فرنیا
فرود حیدری
مهرداد هدایتی
ارس یادگاری
اکبر یادگاری

AEROPLAN KÖLN

با درود و آرزوی سلامتی !

آژانس ایروپلان کلن – آلمان که بیش از بیست سال کاروزی در رشته مسافرتهای هوائی دارد .
بمنظور دسترسی همگان به پروازهای متناسب و ارزان قیمت به تهران و سایر کشورهای جهان با شرکتهای معتبر هوائی فعالیت خود را در پهنه اروپا گسترش داده است .
اینك از سراسر آلمان به تهران :

لوفت هانزا	**دوسره**	**۱۱۹۹مارک**
کا ال ام	**دوسره**	**۸۴۹ مارک**
ایرفرانس	**دوسره**	**۸۹۹ مارک**
ایران ایر	**دوسره**	**۹۶۰ مارک (از فرانکفورت – هامبورگ)**

و از سایر نقاط اروپا به تهران دوسره ۱۲۹۹ مارک .

کودکان تا ۲ سال ۱۰٪ بین ۲ تا ۱۱ سال ۵۰٪ ارزش بالا .

امیدواریم با این اقدام بتوانیم رضایت شما هم میهنان عزیز را فراهم کرده باشیم .

ایروپلان کلن در خدمت شما

AEROPLAN Reise GmbH
Neumarkt 49 · 50667 Köln
Tel.: 02 21 / 92 47 11 · Fax: 02 21 / 92 47 17