# فصل تئاتر

سال اول • زمستان ۱۳۷۶ • ۱۹۹۷ ٤ مارک

شماره ٤

ویژهٔ عباس نعلبندیان

• عباس نعلبندیان و نمایشنامهٔ بارش مهر و مرگ «چاپ متن کامل نمایش»

• گفتگو با رضا قاسمی • تئاتر پیتر بروک • تاریخ نمایش در ایران • تئاتر ساموئل بکت • خبرهای تئاتری خارج از کشور

# «بزرگترین مرکز پخش کتاب»

## تهیه و توزیع کتاب ، فیلم ، دیسک و کاست موسیقی در سراسر اروپا

۱- آشوب - کوروساوا
۲- پاترپانچالی - ساتیا جیت رای
۳- شرق بهشت
۴- شب - آنتونیونی
۵- پاریس تگزاس - ویم ویندرس
صد سال سینما (دوره ۵ جلدی) ۴۰ مارک
۶- سیاوش خوانی بهرام بیضایی ۱۰ مارک
۷- گنگ خوابدیده دوره ۳ جلدی مجموعه آثار محسن مخملباف ۵۵ مارک
۸- نقد و معرفی آثار مخملباف غلام حیدری ۲۰ مارک
۹- نون و گلدون (فیلمنامه) محسن مخملباف ۷ مارک
۱۰- نمادگرایی در ادبیات نمایشی ۲ جلدی ناظرزاده کرمانی ۳۰ مارک
۱۱- مجموعه مقالات در معرفی و نقد داریوش مهرجویی ناصر زراعتی ۲۰ مارک
۱۲- صد سال تنهایی گابریل گارسیا مارکز ۱۵ مارک
۱۳- ژان کریستف ۴ جلدی در ۲ کتاب رومن رولان به آذین کالینکور ۵۰ مارک
۱۴- گزارش یک آدم ربایی مارکز ۱۲ مارک
۱۵- نان و شراب اینیاستیو سیلونه ترجمه محمد قاضی زرکوب ۱۸ مارک
۱۶- بحران رهبری در نقد ادبی و رساله حافظ رضا براهنی ۱۵ مارک
۱۷- رویای بیدار مجموعه مقالات رضا براهنی ۱۵ مارک
۱۸- کوئین الکس هیلی ۲ جلدی ۳۰ مارک
۱۹- سهم سگان شکاری امیل زولا ۱۲ مارک
۲۰- پریشادخت شعر فارسی زندگی و شعر فروغ م- آزاد زرکوب ۲۵ مارک
۲۱- آزاده خانم و نویسنده اش رمان رضا براهنی ۲۰ مارک
۲۲- بوف کور صادق هدایت چاپ خارج ۵ مارک
۲۳- یک مجلس سیاه بازی سلطان اکبر یادگاری ۵ مارک
۲۴- سووشون رمان سیمین دانشور ۹ مارک
۲۵- یکی بود یکی نبود جمالزاده چاپ خارج ۱۲ مارک
۲۶- خاطرات بزرگ علوی جدید ۳۵ مارک
۲۷- از دیدار خویشتن خاطرات احسان طبری چاپ خارج ۱۵ مارک
۲۸- خاطرات زندان شهرنوش پارسی پور ۲۳ مارک
۲۹- مارکس پس از مارکسیسم بیژن رضایی ۲۵ مارک
۳۰- تاریخ عهد ناصری «پنجاه سال تاریخ ناصری» ۴ جلدی زرکوب ۱۲۰مارک
۳۱- خاطرات ظل السلطنه ملیجک ۴ جلدی زرکوب ۱۲۰مارک
۳۲- شاهنامه کامل ۴ جلدی چاپ مسکو زرکوب ۱۴۰مارک
۳۳- شاهنامه چاپ کامل بدون حواشی ۴۰ مارک
۳۴- شرح عرفانی غزلیات حافظ ۴ جلدی بهاءالدین خرمشاهی ۱۴۰مارک
۳۵- خمسه نظامی گنجوی ۷ کتاب زرکوب ۱۵۰مارک
۳۶- در جستجوی حافظ ۲ جلدی زرکوب ر- ذوالانوار ۴۰ مارک
۳۷- دیوان کامل شهریار ۳ جلدی زرکوب ۶۰ مارک
۳۸- دیوان کامل صائب ۲ جلدی زرکوب فروزانفر ۴۰ مارک
۳۹- شبه خاطرات علی بهزادی ۴۰ مارک
۴۰- سه زن مسعود بهنود ۱۸ مارک
۴۱- حافظ شیرین سخن دکتر محمد معین ۳۰ مارک
۴۲- مجموعه اشعار فروغ فرخزاد ۲۰ مارک
۴۳- دو فیلمنامه احمد محمود ۷ مارک
۴۴- حافظ خرمشاهی ۳۰ مارک
۴۵- گزارش سقوط سبز فریدون احمد ۱۰ مارک
۴۶- دیوان کامل ۱۵ جلدی دهخدا زرکوب ۱۲۰۰مارک

**تهیه کلیه کتابهای نایاب و مورد درخواست شما در اسرع وقت**


BEHNAM
Postfach 100521
65005 Offenbach
Germany
Tel: 069 - 84 13 05
0177 - 277 58 08


**شماره حساب بانکی:**

Bankverbindung:
Behnam
Postbank, Frankfurt
Konto Nr. 575938-600
BLZ 50010060

**جدیدترین نوارهای ویدیوئی و صوتی و همچنین CD های روز را ارزان‌تر از همه جا از ما بخواهید**

# سرآغاز

با ویژه‌نامه عباس نعلبندیان در این شماره سرآغاز راهی را گشودیم که اگر یاری شویم شاید بتوانیم در آینده به معرفی فعالیت‌های هنرمندان تئاتر ایران و آثارشان کامل‌تر از قبل برآییم و برای انجام این کار از همه کمک می‌طلبیم.

ما بدون اینکه نگاهمان را از تمامی تئاتر خارج از کشور و آنچه در آن می‌گذرد برداریم، باید مدام به میراث تئاتری خود مراجعه کنیم و آن‌ها را با دیدی وسیع‌تر و دگرگونه بنگریم. فقط در این صورت است که می‌توانیم از آنچه تا بحال به انجام رسیده جهت پیشرفت هنرتئاتر بهره‌ای ببریم.

در حال حاضر به گردآوری مطالبی مشغولیم که نگرشی بر فعالیت‌های چند شخصیت تئاتری را شامل می‌شود. شاهین سرکیسیان. آربی اُوانسیان. عباس جوانمرد. عبدالحسین نوشین. و . . . لذا از تمام کسانی که بخصوص در مورد شخصیت‌های فوق مطالبی دارند چه از قدیم و چه تازه خواهش می‌کنیم از ارسال آنها برای مجله دریغ نورزند. البته ما همچنان در انتظار دریافت سایر مطالب تئاتری همکاران نیز هستیم.

ما باز هم، چون گذشته از همکاران و دست اندرکاران تئاتر خواهش می‌کنیم با فرستادن آفیش و بروشورهای خود ما را در جریان فعالیت‌هایشان بگذارند. فعالیت‌های مربوط به گذشته خود را هم برای ما ارسال کنید، زیرا برای بررسی تئاتر خارج از کشور به معرفی این آثار همانند آثاری که امروز در صحنه می‌روند احتیاج است. برای معرفی و حمایت نمایشنامه‌های نوشته شده در خارج از کشور و برای کمک به این قلمرو ما را در جریان آثارتان بگذارید. با امید همکاری‌های بیشتر.

فصل تئاتر

عکس روی جلد. بیژن مفید در نمایشنامهٔ ناگهان «هذا . . .»
نوشته عباس نعلبندیان، طراح و کارگردان آربی اُوانسیان اجرا در جشن هنر شیراز
«عکس از: آربی اُوانسیان»
«دستم را از خاک بیرون مگذارید، پایم را از خاک بیرون مگذارید. برگورم گلاب بپاشید، بر کفنم گلاب بپاشید . . .» از متن ناگهان هذا نوشته عباس نعلبندیان

## مطالب مندرج در این شماره


| | | |
|---|---|---|
| ٤ | درباره عباس نعلبندیان | |
| ٩ | عباس نعلبندیان و روزگار او | رضا قاسمی |
| ١٢ | نگاهی به نمایشنامه بارش مهر و مرگ | اکبر یادگاری |
| ١٤ | یادداشتهای روزانه تمرینات «واقعه کارمن» | صدرالدین زاهد |
| ١٨ | روزهای خوش «بکت» | مهستی شاهرخی |
| ٢٠ | داریو فو و جایزه نوبل | فرهاد فرنیا |
| ٢١ | بازیگری حرفه‌ای | ا. ی |
| ٢٦ | نمایشنامه بارش مهر و مرگ | عباس نعلبندیان |
| ٣٦ | سیر نمایش در ایران | علی اصغر عسگریان |
| ٤٠ | گفتگو با رضا قاسمی | |
| ٤٢ | تئاتر را مقهور نکنیم | اکبر یادگاری |
| ٤٤ | محمود تبریزی زاده درگذشت | مهستی شاهرخی |
| ٤٥ | خبرهای تئاتری | |



# فصل تئاتر

مجلهٔ ویژهٔ هنر تئاتر

* سال اول، شماره چهارم، زمستان ۱۳۷٦ برابر ۱۹۹۷ میلادی
* هر سه ماه یک‌بار منتشر می‌شود
* نشریه مطالب نویسندگان را عینن چاپ خواهد کرد، روشن است که هر نویسنده نگرش شخصی خودش را نسبت به مطالب دارد
* مسئولیت هر مطلب در این نشریه به‌عهدهٔ نویسندهٔ آن است
* نقل و یا برداشت از نوشته‌های فصل تئاتر با ذکر مأخذ و نویسنده آزاد است
* مطالب دریافت شده پس فرستاده نمی‌شود

IMPRESSUM

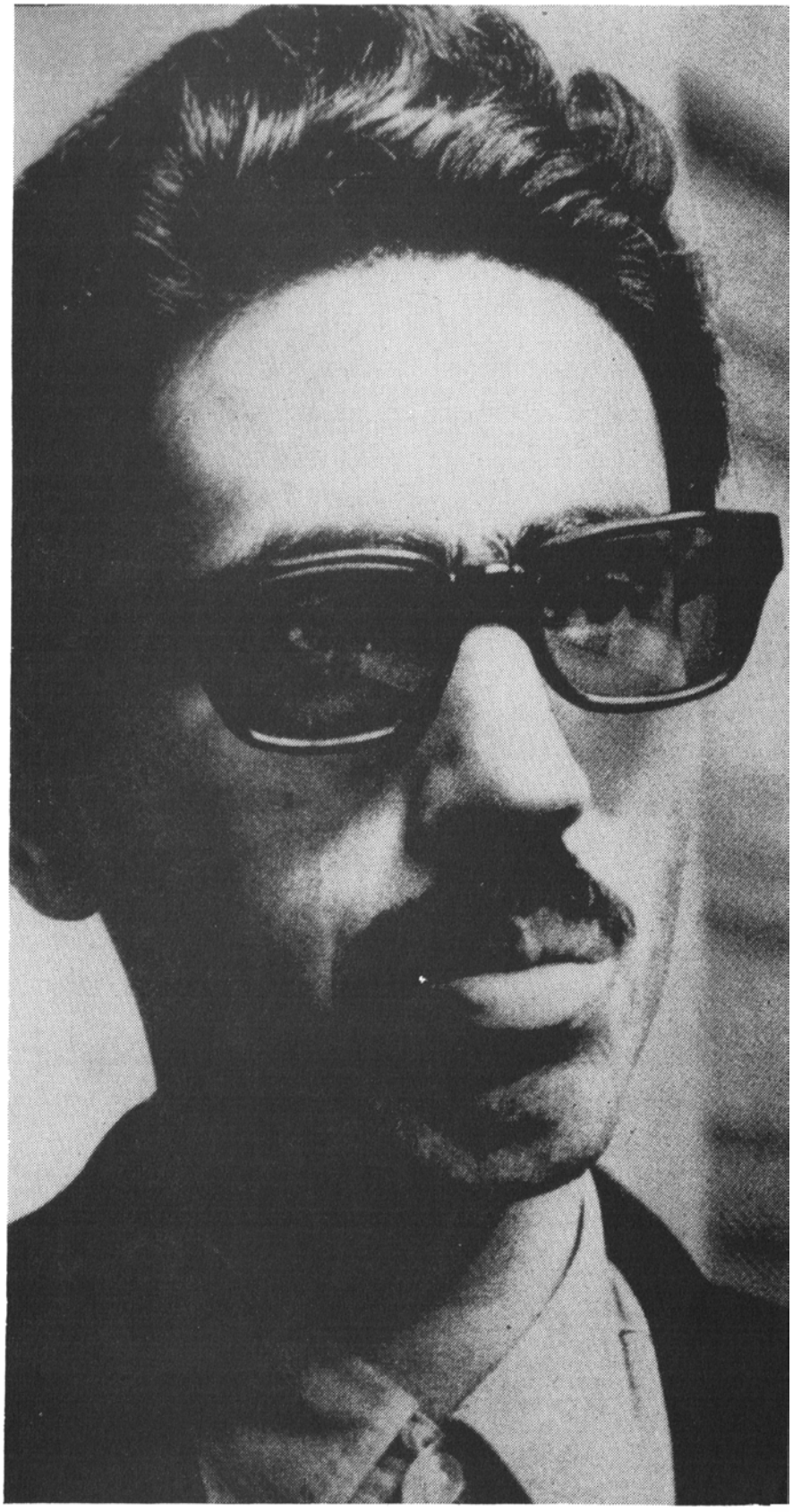
Fasle Theatre
Die Theaterzeitschrift
im 1. Jahrgang
Winter 1997
Gegründet von
Akbar Yadegari
Mahvash Bargi
Ali Asghar Asgarian
Herausgegeben vom
Aras Verlag

Stadtsparkasse Köln
Fasle Theatre
Konto Nr.: 1004532741
BLZ 37050198

**نشانی پستی فصل تئاتر**

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

چاپ از چاپخانه رضایی «زولتز دروک» کلن



عباس نعلبندیان نمایشنامه نویس

## ناگهان «هذا حبیب الله، مات فی حبیب الله، هذا قتیل الله، مات بسیف الله

سکوت، سدای بسیار بلند شش ضربه ی زنجیر منظم و با فاصله، از یک دسته زنجیر زن، تکرار این سدا نور تند می شود، در اتاغ فریدون باز می شود و او، لخت لخت و به آرامی وارد حیاط می شود، جای جای تنش سرخ است، از رنگ سرخ یا از خون. می ایستد و سر به پائین می اندازد. دیگران، در نهایت آرامی و بی این که نگاهی به فریدون بیاندازند، به کنار درخت می روند و می نشینند. کاشی های حیاط را می کنند و در گوشه یی تل انبار می کنند، و سپس خاک را. بر می خیزند و دور می شوند. دست بر پیشانی می گذارند و سر خم می کنند. فریدون می رود و در گوری که درست شده می خابد، خاک ها را بر رویش می ریزند و کاشی ها را سر جایشان می گذارند. سکون. و غبار خاک را از دست هایشان می زدایند. سکون. و از هم دور می شوند. سکون. می ایسنتد و دست بر پیشانی می گذارند و سر خم می کنند. نور شدیدتر می شود، آن سان که چشم را آزار می دهد. در سکوت کامل، حرکت می کنند. آن گونه که گوئی جانی را یا کسی را نمی بینند. به همدیگر می خورند و پریشان و ترسان، از هم می گریزند. لیز می خورند آن سان که گویی در شیبی لغزنده اند. می کوشند که در این شیب تعادل خیش را حفظ کنند. می خاهند از جسم ناپیدای عظیمی که تهدید کنان به سویشان یورش می برد، بگریزند. می خاهند از میان دیوارها بگذرند و گم شوند. در خود مچاله می شوند که اگر ضربه ای هست، بر پشتشان بخورد. سکون. برمی خیزند و می ایستند. سکون. دست بر پیشانی می گذارندو سر خم می کنند. سکوت. سدای بسیار بلند آواز. تکرار این سدا.

ع . ب

قسمت آخر نمایشنامه ناگهان، هذا . . . نوشته عباس نعلبندیان

برای عباس نعلبندیان یک شماره ویژه کم است. مطالبی دیگر که درخور توجه باشند فراوان وجود دارد که متأسفانه مقدور نیست همه را در مجله به چاپ برسانیم. امیدواریم روزی بشود آنچه در مورد شخصیت های تئاتری ما نوشته و یا گفته اند و می گویند گرد آوری کنیم و به همراه آثار نمایشی خودشان در یک مجموعه مستقل به چاپ برسانیم. آنچه را که در این شماره در مورد عباس نعلبندیان می آوریم بیشتر در گرو یاری بی دریغ آربی اُوانسیان و همچنین رضا قاسمی و صدرالدین زاهد است که از آنها سپاسگزاری می کنیم.

# مرگ، مرگ، من خاهم مرد.

یک صحنه از نمایشنامه

## «قصه‌ی غریب سفر شاد شین شاد شنگول به‌دیار آدم‌کشان و امردان و جذامیان و دزدان و دیوانگان و روسپیان و کاف کشان»[1]

عباس نعلبندیان

(هیچ نیست مگر سپیدی مطلق. «جوان مهربان» داخل می‌شود. «پیر زن مهربان» - تکیده و فرتوت و خشک - بر دوشش خفته است. پیش می‌آید با چشمانی مضطرب به اطراف می‌نگرد؛ به جستجوی چیزی یا راهی، شاید.)

جوان مهربان:
مثل بختک، مثل بختک، زندگی مثل بختک افتاده روی سینه‌ام و نفس نمی‌توانم بکشم. زندگی، تلخ و سیاه و زشت، آزارم می‌دهد. (به‌تندی فریاد می‌زند) آب! (ادامه می‌دهد) صبح و ظهر و شب گریه می‌کنم، می‌خندد. از مرگ هم می‌ترسم. از دنیائی که نمی‌شناسم می‌ترسم. کور کورانه دنبال خط، دنبال مرز می‌گردم، اما پیدا نمی‌کنم. (وحشت‌زده) له‌اش کن! با پایت له‌اش کن! (ادامه می‌دهد) دست‌هایم در تاریکی به‌سنگ‌ها و شن‌ها و عقرب‌ها می‌خورند، اما هیچ جدی نیست. ساکت! خاموش! کرکس از آسمان می‌آید. سلام! سلام! آقای کرکس! سلام، خانم کرکس! امروز دیر آمدید؟ خیلی وقت است که منتظرتان هستم. خورشید سرخ به نیمه رسیده. دیر آمده‌بید. از کدام قسمت جگرم دوست دارید؟ خوشحالید که لبخند می‌زنید، نیست؟ من هم گریه می‌کنم. ریزش باران سرخ. چه‌قدر گرم است. کژدم‌ها دستم را دوست دارند. مارها فلس دارند. ماهی در آب زندگی می‌کند. آب شور خنک. مادرم سنگین است. مادرم خیلی سبک است. مادر جان، امروز غذا چه دوست داری؟ اگر در بیابان چیزی پیدا نکنیم، تکه‌ای از رانم را به‌ات می‌دهم. گوشت ران دوست داری؟ عرق کرده‌یی، معلوم است که مثل من احساس گرما می‌کنی. می‌پوسی. خورشید به‌نیمه رسیده، مادر جان کرکس می‌رود. غذا که خوردیم، باز هم دنبال مرز می‌گردیم. تو که تکان نمی‌خوری، من خودم به تنهایی این کار را می‌کنم. مرا محکم نگه دار که اگر درتاریکی لغزیدم، پرت نشوی. بیابان پر از حیوانات موذی است. مادر جان، نترس! بیست سال است که دو مرده خوار دارند پشت سرمان می‌آیند. از آب و غذای ما می‌خورند و ما را دوست دارند. عرق کرده‌ام. خطی از آب، از بدنم بر خاک می‌ریزد. (دلسوزانه و پر محبت) مادر جان! عرق کرده‌یی. خطی از آب، از بدنت بر خاک می‌ریزد. یک بار با چشمه‌ای و درختی؛ و کنارشان به آرامگاه امام‌زاده‌یی رسیدم. با حلقه‌ی پوسیده‌ی مارها خود را به‌ضریح بستم و گریان در خاک نشستم. سرخ. ابری بر آرامگاه سایه انداخته بود و دورا دور، در بیابان، آتش به‌پا بود. گریان در خاک نشستم. مادرچشمانش را باز کرده بود و آهن‌های معطر را بو می‌کشید. دستش در فشار فضا خشکیده بود. فریاد زدم و گفتم: چرا؟ چرا؟ شب شد. آتش خاموش شد. چشم‌ها بسته‌ی خاب. کودکی هفت پادشاه را می‌دید. کودکی گفت: آل؟ باد سوزندی سرد، بر دست و صورتم خورد و کژدم‌ها و رطیل‌ها را بر بدنم ریخت. مادرم با چشمان باز به‌ضریح نگاه می‌کرد. فضا را دریدم و دستش را گرفتم. مادر جان چه گفتی؟ قربان نگاهت بروم. چه چشمان معصومی! چه نگاه بچه‌گانه بی‌گناهی! رطیل‌ها را از چشمانت دور کردوم که نگاهت را ببینم، اما چشمانت را بسته بودی. سدایی در مغزت برایت لالایی می‌خاند. آهویی از بالای ضریح، نگاهم می‌کرد. امشاسپندان، هفتند. امشاسپندان، خوبند. مار پوسیده‌ی دستم می‌جنبید. رگهایم باز شده بودند و خون از بدنم، سرخ - فکر کردم که ضریح دارد از من دور می‌شود، اما شب بود و چشمانم بسته می‌شد. من افتادم و آهو رفت. کرکس خندید و من بیدار شدم. مار پوسیده‌ی بسته به‌دستم، در دور دست، نگاهم می‌کرد. دستم از نیشش ورم کرده بود. در بیابان بودم و ضریحی نبود. پشت سرم، تمام زمین ترک خورده بود. ستونی نبود. درختی نبود. آهو بچه‌یی در دهان سرخ شغالی بود. آتش، از دهان اژدهایی بیرون می‌آمد که قصد داشت به‌سوی من بیاید. مادر جان، مادر جان مرا محکم بگیر! دیگر فرصتی نداریم که به‌دنبال مرز بگردیم. مرا محکم بگیر تا فرار کنیم. دوستت دارم. دوستت دارم. چه‌قدر رنج می‌بردی، چه‌قدر درد کشیدی تا که بنده‌یی سزاوار مرگ باشم. مرگ، مرگ، من خاهم مرد. راستی مرده خورهایمان کجایند؟ دیشب ندیدمشان. بیایید! بیایید! کرکس رفت. مرا محکم گرفته‌یی؟ چشمانت را ببند که سرت گیج نرود. قدم‌های بلند برمی‌دارم. آتش موهایم را می‌سوزاند. آفتاب پوستم را می‌چزاند و بر زمین می‌ریزد. آن وقت ایستادم و دستم را با دندان دریدم. جایی را که زهر مار در آن ریخته بود، دریدم و زهر را در دهانم کردم و بر زمین تف کردم. خسته بودم؛ نشستم. خاب دیدم که به‌شهری غریب رفته‌ام و در میان رودها و کوه‌ها سرگردانم. از آسمانش باران خون می‌بارید. باغچه‌هایی بود که از آن عقرب و مار می‌رویید. آه، من می‌ترسم! من از خاک می‌ترسم. من زنده و خاکِ مرده. چرا؟ سبب چیست؟ من، در خاک تنها خاهم بَود. یک روز صبح، یا ظهر، یا شب، وقتی که دارم گریه می‌کنم، نفسم می‌گیرد قلبم آسوده می‌شود. مادر جان، ناهار چه دوست داری؟ رابطه‌ام با آدم و حیوان و نبات، قطع می‌شود. نبض زندگی از من دور می‌شود. قیچی خاهر سوم، رشته را بریده است. من می‌افتم، یا یک نفرمی‌گیرد. گوری به‌اندازه‌ی من. یک سنگ تیره با رگه سیاه، به‌خط نستعلیق. مقداری پارچه سفید. «کدام درویش بی کفن در گور شد و کدام پادشاه بیش از یک کفن برد؟» در تالاری می‌نشینند و از خانه و ازدواج می‌گویند و به‌هم میوه تعارف می‌کنند. کرکس‌ها و مارها هم هستند. چای و قهوه و آب خنک می‌نوشند. «هوا چه قدر گرم است.» «منزل، مبارک» «دخترتان را به پسرم می‌دهید؟» شب، صبح، غروب، زن در زیر مرد می‌گوید: مُرد؟ آن وقت خرزه‌ی من برای مرده خورهایم است. دو روزی وقت می‌خاهند تا گور را بشکافند. خدای تو کیست؟ گرز شرر بار. خدای من! خدای خوب بزرگ من! من خاک را دوست دارم. همیشه به‌خاک نگاه می‌کنم، به‌خاک سلام می‌کنم، خاک را می‌بوسم، اما او مرا دوست ندارد. خدای خوب بزرگ من! خاک با من بیگانه است. مادرجان، گرسنه‌یی، نه؟ مادر هیچوقت نگفته است که از خاک چه می‌داند. دیده‌امش که دست نوازش بر سر خاک می‌کشد. خاک را در آغوش می‌کشد و جویبار اشک چشمان بسته‌اش، خاک را تطهیر می‌کند. پشتم می‌سوزد. آه، گریه نکن، مادر جان! اشکت بر زخمهای پشتم

# «ناگهان . . . »

## تراژدی از عباس نعلبندیان
## به کارگردانی آربی اوانسیان

اجرا، شب اول، ۱ سپتامبر ۱۹۷۲ برابر جمعه ۱۰ شهریور ۱۳۵۱

نقل از مجله تماشا

می چکد. خدای خوب بزرگ من! من مرز را می خاهم. ناتوان شده ام. پوستم از حرارت آفتاب بر زمین ریخته است، چشمانم ناتوانند و پیش پایم را خوب نمی بینم. مه، دود. دَم آتشین اژدها، در اطرافم است. شعله های بلند آتش، سر در کمر اَبرها برده است. مرگ مرا ندا می کند، شاید. (از ته دل و مشتاقانه فریاد می کشد) مرگ! مرگ! (مکث. می دود به سویی دیگر و همان گونه) مرگ! مرگ! (مکث. در انتظار پاسخ) نه؟ نه! چشم به راه باید بود. شب دور نیست. دریا دور است و نسیمی نیست. کاش این مرز را پیدا می کردم و به مادرم نشان می دادم. مادر جان، حالت خوب است؟ بله، گرم است، خیلی گرم است، اما چاره یی نیست. باید تحمل کنیم. (با انگشت اشاره اطراف را نشان می دهد. مضطرب. با لبخند.) آن را، آن را، آن را می گویی؟ بله، سرخ رنگ است. نه. آتش نیست. بوته های گل سرخند. عطرشان را بو کن! (فریاد می زند) طاعون! وبا! (ادامه می دهد.) ببین! مرده خورهایمان را ببین! آن جا نشسته اند و پوست می خورند. هان؟ (خندان) نه، پوست من است که افتاده. مادر جان! مگر نمی بینی که دیگر پوست ندارم؟ نگاه کن! رگ ها و عضلاتم را ببین! غشنگ است، نیست؟ آه، پدر جان: سلام! شما هم در این بیابان به دنبال مرز می گردید؟ حالتان خوب است؟ رو به خورشید نشسته یید و سخن می گویید. در آن آلاچیق مارها و آن پرنده ی بهشتی. من چشمه ی آبی دیدم. اگر تشنه تان است، بروید آن جا. لب هایتان خشکند و چشم هایتان پر اشک و غم، به دور دست آسمان می نگرد. «خوشت باد بهشت!». راه بهشت از کدام سو است، پدر جان؟ تو مرز را دیده یی، می دانم. چشمان تر و لب های خشک داری. خدای خوب بزرگ من! مادر جان! زمین به سوی آسمان می رود. ابرها در هم می شوند و در هر گوشه یی آتشی برپاست. کسی فریاد می زند: هیمه بیاورید! کوهی می غرد. زمین می لرزد. هر جنبنده یی که هست فریاد زنان، به سویی بی انتها، می گریزد. جانداران، از زیر زمین بیرون می آیند و به خورشید می نگرند و می گریزند. پاهایم می لرزد و نمی توانم خودمان را نگاه دارم. توفان شگفتی از دل زمین به سوی آسمان موج بر می دارد. همه ی بادهای جهان در تلاطمند. ماه ها فراز می آیند و خورشید ها می گدازند. سبز دور. سرخی انفجار. زردِ ماتم. مرده خواران و مارها و کرکس ها می ترکند وَ از میانشان انسان ها بر می خیزند. زمین بر خود می شکافد و . . . آه، پدر جان! بر خاک لبخند زدی و دستش را فشردی. سجاده ات را هم بردی. مادر جان، برویم! با کرکس، تا فردا، خداحافظی کن! با کرکس، تا فردا، خداحافظی کن! با کرکس، تا فردا، خداحافظی کن! (همان گونه که بیرون می رود) با کرکس، تا فردا، خداحافظی کن!

جلو چشم من و شما که گوش تا گوش حیاط نشسته ایم، همسایه ها آجرهای کف حیاط را بر می دارند، خاک زیر آنرا بیرون می ریزند. آنوقت یک آدم را در این گور چال می کنند، رویش خاک می ریزند، و هر کدام به سوراخ های خودشان می روند. اینست نتیجه تراژدی «ناگهان . . . » که با این بیان به هیچ وجه ناگهانی و اتفاقی نیست.

حسین، حسین را می کشد، برادر، برادر را. آنچه برای ما مانده است، نفرت ها، ریشخندها، و بی تفاوتی است، یعنی سکوت مرد لال که سکوت اجباری و پذیرفته شده است.

نعلبندیان داستان کشته شدن فریدون را بدست همسایگانش از دو جهت آغاز می کند و ادامه می دهد: نخست پایه واقعیت ها را به لرزه در می آورد. آیا فریدون که به شاگرد مدرسه اش گفته است با هم بروند از زیر زمین گچ بیاورند، واقعاً" از لحاظ جنسی منحرف است؟ چرا باید به صرف اینکه او را با پسرک در زیر زمین دیده اند، بازرس عالی فرهنگ تهمت انحراف به او بزند و بدینگونه عذرش را از مدرسه بخواهند؟

این داستان را تعریف می کنند، هیچ کس نمی تواند چیزی را ثابت کند نه خود حکایت را و نه عکس آنرا.

رابطهٔ فریدون با دختر بچهٔ تازه شکفتهٔ همسایه چیست؟ می گویند ارضای شهوت است، مقدمه محبت و مهربانی را در اجرا دیدیم. از کجا معلوم که به همین مقدمه تمام نمی شود؟ و از کجا معلوم که به مقدمه تمام می شود؟ نعلبندیان در این مورد نیز پایه های داوری قاطع ما را می لرزاند.

فریدون معلم است، می گویند صندوقی پر از پول دارد.

به خاطر همین هم که هست او را می کشند. همه در این منزل دنبال پول هستند. اما یکجا گفته می شود که صندوق فریدون پر از کتاب است. صندوق فریدون را چه پر کرده است؟ کتاب. پول؟ کتاب و پول؟ اما در پایان همه احساس گناه می کنند. از گود وحشتتبار مرگ و کشتار که وسطش یک حوض آب است. نعلبندیان و آوانسیان و بیژن مفید و کسان دیگری که برای انتخاب محل نمایش آمده اند، واقعاً" محل فوق العاده ای را برای این اجرا در نظر گرفته اند. یک حیاط خلوت که دور تا دور پله به بالا دارد. بالا عبارتست از چندین اتاق که هر کدام پنجره به حیاط دارد و در هر اتاق و هر پنجره خانواده ای زندگی می کنند. حالا توجه کنید: توی این حیاط خلوت یک حوض است. که فواره دارد و از آب سبز پر است. من صد در صد می دانم که سر همین حوض سالهای سال مرغ را اول آب داده اند و در پاشویه سر بریده اند. مرغ به چپ و راست پریده، با سر نیمه کنده شده، لرزیده و خون ریخته و عاقبت سرد شده.

من این منظرهٔ خونین سال های بچگی خودم را بیاد آوردم. من فریدون را همان مرغ سرکنده دیدم. فریدون را کنار چشمه ای دیدم که ناگهان آبش خشک شده است، همینطور که اوانسیان، در فیلم «چشمه»ش به ما نشان داد. از این حوض خشک شده هیچ چیز بر نمی آید که نشانهٔ زندگی باشد. فریدون در این حوض که فقط یک فواره دارد، فواره ای که عامل و راه و وسیلهٔ جهش آب زندگی است، تنهاست. او مانده است و فواره حوض. فواره اش، حالا در همین مسألهٔ نخست به جای دیگری می رسیم: نعلبندیان داستان را

(۱) منظور از کلمهٔ «شین» در اینجا «شاه» بوده که به علت سانسور چنین درآمده است.

# نمایش ایرانی جوانه می‌زند

## نظراتی درباره نعلبندیان، آوانسیان و خلج

نقل از روزنامه آیندگان

از پیش می گوید. به‌همین علت است که می گویم «ناگهان . . .» یک تراژدی است. چون فریدون مثل یک قهرمان تراژدی مرگ خودش را از پیش می داند.
نتیجه اینست که نویسنده «خط واحد» را قطع می کند، در بالای خط، زیر خط، پهلوی خط، پیش و پس خط، می سازد.
دوم این تراژدی چه وقت اتفاق می‌افتد؟ روز عاشورا، روز عاشورای حسین، حسین را می کشد. جا به جا در نمایشنامه قرآن می خوانند، جا به جا مرثیه می شنویم و مدح، جا به جا سخن های پیشوا و مرشد است که سخت می کوبد و می نالد. من نمی‌فهمم؛ واقعاً" نمی‌فهمم چه اتفاقی افتاد. بگویم آدم معتقدی هستم؟ که نیستم. بگویم آدم معتقدی نیستم؟ که هستم. این چه بازی‌ای بود و چه حرفی که وقتی بیژن مفید از زبان فریدون مداحی می کرد، به‌گریه افتادم. آیا این نشانه تنهائی و درد آدم ها نیست؟
در این صحنه بیژن مفید شهید است. شهیدی که به درد خودش می نالد. بله تنها مردگان آواز بر می دارند و «وا، زندگی. وا، زندگی» می گویند. عجیب است که همه همسایگان، همه آدم خوب ها و آدم بد ها و آدم خوب و بدها، همه در دستهٔ عزا شرکت می کنند، کشته و کشنده با هم یک جا گرد می آیند، آنکه شهید است به‌حال آنها که او را کشته‌اند می گرید و کشندگان بهحال خود می گریند.
و اما درست همینجاست که من می فهمم ولی نمی خواهم قبول کنم. یعنی نمی‌خواهم موقعیت خودم را که یا خودم و یا دیگران به‌من تحمیل کرده‌اند، قبول کنم. امید من اینست: کیفر دادن، دگرگونه کردن، چرا باید فریدون شهید بشود؟ چرا باید همسایه‌ها او را بکشند؟ چرا نباید همه چیز قابل دگرگونی باشد؟ دگرگونی یعنی چه؟ دگرگونی یعنی گذاشتن جمله‌ای و کاری و محلی در علامت سئوال.
نعلبندیان و اوانسیان یکی در متن و دیگری در اجرای کم نظیر «واقعه» را می پذیرند. اما قصد دگرگونی آنرا ندارند. کمتر پیش می آید که در یک نمایش همه تقریبا" بدون استثناء عالی بازی کنند. بیژن مفید، فهیمه راستکار، شکوه نجم آبادی، مهوش افشار پناه، رضا رویگری، رضا ژیان، فریدون یوسفی، محمد باقر غفاری، صدرالدین زاهد، سیاوش تهمورث همه صنم‌های خودشان را خوب ساخته بودند. آواز رضا رویگری در همهٔ این ملک خواهد پیچید. مهمتر شاید فضای نمایش بود که اوانسیان به‌طواف دیگرگون کرد.
و اینک یک نکته دیگر: نعلبندیان زبانی آغشته به شعر دارد و «ناگهان. . .» او پخته تر و سوخته تر از دیگر آثار اوست.
من بعنوان کسی که نقد می نویسد نمی‌توانم به اوانسیان و نعلبندیان بگویم یک پایگاه ویژهٔ اجتماعی برای خودشان پیدا کنند، پایگاه اجتماعی هر کس ارتباط اوست با اجتماع. و ارتباط در دادن و گرفتن و یا برعکس است. با اینهمه بدون اینکه بخواهم خودم و دیگران را به یک آینده زیبای خیال انگیز بفریبم، می دانم که باید دیگرگون کرد و شد. باید آن روز را خواست که زندگی آدم‌ها و نه تنها مرگشان، شکوهمند و زیبا باشد. و آن روز را باید از شاعر خواست، شاعر تئاتر و موسیقی و همهٔ هنرها.

**ایرج زهری**

ترجمهٔ مقاله «در بارهٔ چند نمایش ایرانی» که توسط «ایروینگ واردل» در شهریور ۱۳۵۱ (۱۹۷۲) در مجلهٔ «تایمز لندن» نوشته شده است.
این ترجمه در «آیندگان» چهار شنبه ۵ مهر ۱۳۵۱ به‌چاپ رسیده است.

جاذبه جشنواره شیراز، در سال‌های گذشته، هر چه بود، جلوه‌ای از نمایش جدی ایران نبود. در آن سالها شمار اندکی از نمایشنامه‌ای ایرانی، در مکانهای دورافتاده بر صحنه می آمد. (من از دو سال پیش یک شاهکارش را به خاطر دارم که «فالگوش» نام داشت.) اما این نمایش‌ها، به‌عنوان رویدادهای جنبی جشنواره عرضه می‌شد. و برنامه اصلی، که ایران را تنها با تئاتر عامیانه نمایندگی می کرد، این تئاتر را نادیده می گرفت.
امسال، توازن بهم خورده بود و بجای برنامه های «تعزیه» سنتی و «روحوضی» دو نمایش ایرانی در برنامه اصلی خودنمایی می کرد.
هر دو، بوسیله «کارگاه نمایش» تهیه شده بود. مرکزی دلیر و پیشتاز که در سه سال فعالیت، در هر زمینه‌ای، از نمایش‌های کودکان گرفته تا زمینه مجموعه نمایش‌های پیشرفته ایرانی. جنبش‌هایی را پرورانده است.
هر کس که بکوشد در کارگاه نمایش نقشی بگیرد رانده نمی‌شود. و با افزون یک سالن نمایش ششصد نفری بر دو سالن کنونی، کارهای این مرکز در سه جهت - آثار تجربی، تئاتر مردمی و گروه آغاز گران - ادامه خواهند یافت. کارگردانان کارگاه، بیژن صفاری و آربی آوانسیان (که سال گذشته با پیتر بروک همکاری کرد) پیوند های قوی با غرب دارند که در اجراهای تهرانی آثار «بکت» و «هانتکه» باز تابید. اما امسال از دستمایه‌ای که به‌شیراز آوردند چنین بر می‌آید که خط پژوهش خود آنها از غلبه نفوذ غرب به‌دور مانده است.
عامل مشترک هر دو نمایشنامه (که در اصل بروک را به‌ایران کشید) قابلیت گذشتن از واقع گرایی اصطلاحی به تشریفات آیینی است. ابتدا «گروه تئاتر کوچه»، «گلدونه خانوم و حالت چطوره مش رحیم »، «اسماعیل خلج» را بدون صحنه آرایی، در قهوه‌خانه‌ای در شیراز بروی صحنه آورد. تماشاگران در گوشه و کنار نشستند و بازیگرانی را که به نظر می‌رسید آمده‌اند تا پس از نوشیدن، به گپ بنشینند، نگریستند. یک پیاز فروش بود، یک تاکسی ران و یک لاابالی. که در میان صندلی ها اینسو و آنسو می رفتند و داستان‌های بدبختی را رد و بدل می کردند، اما در همان حال یک زن، که عرضه‌گر آرزوهای گوناگون سرکوفته آنها بود، از پنجره‌های بالای قهوه خانه، هنگامیکه پیاز فروش در لحظه‌های تأکید آوازی پارسایانه را سر داد نمودار شد. هیچ عنصر مستقلی بطور مجزا در خور ملاحظه نبود، آنچه برای یک خارجی، برجسته و در خور توجه است. همزیستی آسان ناتورالیسم، فانتزی خصوصی و شور دینی در یک نمایشنامه مردمی کوتاه است.
* زندگی بصری ترسناک
همین آمیزه، با سازمانی بسیار پیچیده تر از این، در «ناگهان . . . » عباس نعلبندیان، یک متن فوق‌العاده ادبی که با میزانسن‌های «آربی آوانسیان» زندگی بصری ترسناکی را یافته بود، مطرح شد. «ناگهان. . . » در غرفه اسلامی‌ای که «گروتوفسکی»، دو سال پیش در آن بازی کرد، اجرا شد.

# ناگهان هذا، حبیب الله

یکشنبه ۱۲ شهریور ماه ۱۳۵۱

نقل از روزنامه اطلاعات

تماشاگران، که نیمه شب از باغی در پرتو شمع به آن رسیده بودند، از در کوتاهی گذشتند و دور حیاط کوچک و خالی ای، با هیکل های بیحرکتی که از شاه نشین های بالایی به آنها می‌نگریستند نشستند. صحنه آرایی، خانه ای درون خانه ای را نشان می داد و فضای چنان بود که آدم به سختی جرأت زمزمه کردن می یافت، با توجه به خلاصه، نمایشنامه یک معلم مدرسه جوان، فریدون، را نشان می دهد که همسایگان فقیرش فکر می کنند او جعبه ای جواهر را در اتاقش پنهان کرده است. و در روز عاشورا «سالگرد شهادت امام حسین» به اتاق او می ریزند و او را می کشند، و آنگاه کشف می کنند که در جعبه، تنها کتاب است. از این قصه ساده چیزی در «روایت» (ورسیون) آوانسیان باز نمانده است. جعبه ای در کار نیست. و حتا قتل نیز به شیوه ای آئینی ساده شده است. در عوض، خانه، سراسر، تالار پر زمزمه ای می شود برای دشمنان سایه وش فریدون، که صداهاشان در راه پله ها و راهرو های ساختمان طنین می اندازد. دختر و پسر، که در نمایشنامه، هر دو با فریدون مراوده دارند، از شخصیت های ادبی به تصویرهای تمثلی ای مبدل می شوند از دو فرزند محکوم به مرگ امام حسین که از بزرگترین دشمنان خود آب می خواهند. آنچه از متن اصلی نمایشنامه، در اجرا دست نخورده مانده، دعاهای فریدون است که یکبار به پدر درگذشته اش و بار دیگر به قاری ای که در یکی از شاه نشین ها نشسته است خطاب می کند. باز هم اشارات بطور متناوب، دنیوی و الهی هستند.

نتیجه ی اتصال تخیلی ایران امروز با دنیای تعزیه ی اسلامی در خلاصه ی نمایشنامه آشکار است. با وجود اینکه تفسیر آن بر یک خارجی پوشیده می ماند، اما نقطه ی اوج نمایشنامه، نبوغ آسا، جهانی است. پس از قتل فریدون. بازگشت شبح گونه ی خون آلودی دارد؛ که آن همسایگان همچون پرندگان سیاه شکاری خود را بر کف حیاط می افکنند و سنگها و خاک ها را چنگال می کشند تا آنجا که گوری برای فریدون می کنند. هنگامی که او، آرام و با وقار در آن قدم می گذارد، روی او را همچنان در حالت جنون ساکت، می پوشانند و به جاهائی که پیش از آغاز نمایش اشغال کرده بودند باز می گردند. آوانسیان با قضاوت از فصل تدفین عجیب فیلم او «چشمه» (که «جان راسل تیلور» آنرا در خلال روزهای جشنواره تهران نقد و بررسی کرد) آشکارا مجذوبیتی نسبت به گور دارد. اما تصویر گناه دسته جمعی، که در «ناگهان . . . » می نمایاند، چیزی است که فراموش نخواهم کرد.

تأثیر آن بر بینندگان نیز کوبندگی ای کمتر از آن نداشت. متضاد با آغاز محترمانه ساکت نمایش، که در آن هر گاه پای کسی «تابو»ی محدوده صحنه را لمس می کرد، زبان های اعتراض گشوده می شدند. پایان آن حالت بی حرمت کننده ای داشت. تماشاگران در حالیکه به یکدیگر تنه می زدند و صداهاشان را بالاتر و بالاتر می بردند، به حیاط هجوم آوردند و حتا مرد زنده به گور را در شتابشان برای بیرون رفتن، زیر پا گذاشتند. این ادامه نمایش در دنیای خارج بود. تداوم مستقیم گناه پنهان شده و قاتلان پراکنده. اوانسیان خودش گفت که از این پاسخ تماشاگران متعجب است. اما در آن هنگام این کار یکسره بطور ترسناکی منطقی می نمود. ـ

جمعه شب گذشته نمایشنامه «ناگهان . . . » نوشته عباس نعلبندیان به کارگردانی آربی آوانسیان و شرکت بازیگران گروه کارگاه نمایش که در نقش اول بیژن مفید قرار داشت در باغ دلگشا بروی صحنه آمد (این تنها نمایش ایرانی است که در برنامه اصلی جشن هنر قرار دارد) نمایش در جهار چوبی مذهبی و در دو زمان می گذرد در شروع ما در حیاطی نشسته ایم که حوضی وسط و اطاق های متعددی دور بر آن قرار دارد.

آدمهای نمایش که از چند خانواده تشکیل شده تک تک مشکلات خود را مطرح می کنند در این میان معلم اخراجی از سایرین جدا است و آنها این را می دانند. فریدون صندوقچه ای دارد که به تصور آنها پر از اسکناس است همسایه های فریدون برای رهایی از مشکلات خود تصمیم می گیرند او را از میان بردارند و به صندوقچه دست یابند بعد از اینکه قتل انجام می گیرد آنها دوباره به گوشه عزلت خود پناه می برند بعد از چال کردن فریدون ناراحتی وجدان همه آنها را تباه می کند.

نمایشنامه با زمزمه دسته جمعی شروع می شود و به فریاد می رسد. در اوج فریاد است که قاری قرآن با طنینی مؤثر و سهمگین محیطی روحانی را برای شنونده آماده می سازد. ماجرا در روز عاشورای حسینی می گذرد و برای کسانی که سابقه مذهبی دارند بی تردید معنای خاصی می تواند داشته باشد. آوانسیان از این مراسم و اشارات مذهبی استفاده نموده و بطرز زیبایی آنها را ارائه می کند. صدای سنج و زنجیر و قاری کمک زیادی برای ایجاد فضای نمایش می کند. زبان نمایش زبان شعر است، آهنگ آن روان و یکدست است مگر در صحبت های روزمره که مابین بازیگران نمایشنامه می گذردکه متن دوگانه است. سعی شده است از کمترین کلمات حداکثر استفاده بشود وقتی اشاره می کند «محبت تو مرا بس» اشاره ها کوتاه، موزون و زیبا است. فرم زیبای ارائه نمایشنامه این اشتباه را برای بعضی ها بوجود آورده که محتوا ضعیفتر از اجراست. در حالیکه با اشاراتی که در بالا شد تلفیق متن و اجرا کاملا" روشن است. نمایش در باغ دلگشا فرم اصلی خود را که زندگی چند خانواده در یک محل سکونت است پیدا کرده است. گو اینکه می تواند فرم نهایی هم نباشد.

آوانسیان از بازیگر به فرم هائی که بیشتر به یک مجسمه ساز شبیه است استفاده می کند و بگفته خود همه فرم ها را به تجربه از بداهه سازی بدست آورده است.

مفید در این نمایشنامه با صدا و فرم حرکات و نرمش اجرای راحت و زیبائی را ارائه می دهد، بازیگران دیگر نیز دست کمی از او ندارند، هر کدام در نقشی که دارند مسلط و آزموده هستند.

**ژانت لازاریان**

# عباس نعلبندیان و روزگار او

رضا قاسمی

«هیچ چیزی نیک یا بد نیست. این اندیشه‌ی ماست که چیزها را چنان می‌نمایاند.»
ویلیام شکسپیر، نمایشنامه‌ی «هاملت»

نوشتن از عباس نعلبندیان بی‌اشاره به کارگاه نمایش غیر ممکن است. کارگاه نمایش در فرهنگ سیاسی روشنفکران چپ زده تبدیل شده است به یکی از بدترین فحش‌ها؛ درست مثل جشن هنر. درک چرا و چگونِ این امر بدون تأمل در وضعیت تئاتر و بطور کلی فرهنگ و هنَر ایران، و نسبتش با کل فرهنگ و هنر جهانی ناممکن است.

وقتی توپ‌های عثمانی سپاه شاه عباس را درهم کوفت. برخاسته از خواب غفلت متوجه جهانی شدیم که در مقابله با دستاوردهای تکنیکی‌اش ما را توان مقابله نبود. پس به جستجوی علل ضعف خویش متوجه غرب شدیم و از حدود صد سال پیش تجدد و مدرنیته را به مثابه امری اجتناب ناپذیر در دستور کار خویش قرار دادیم.

آنچه از این پس به‌عنوان تئاتر به صحنه می‌آید، مثل زمینه‌های دیگر هنری، چون داستان، شعر و نقاشی، چیزی است بی‌ارتباط با سنت‌های دیرینه‌ی ایرانی و یکسره متأثر از تمدن غرب. خام اندیشی و بدفهمی‌های ما در این زمینه همانست که در زمینه‌ای عمومی‌تر، یعنی فرهنگ و تمدن غرب، و در یک کلام در فهم مدرنیته به آن دچار می‌شویم. اگر دقت کنیم به‌لیست کتابهائی که میرزا آغاسی، به‌نیت نوسازی کشور، سفارش می‌دهد. می‌بینیم که همه‌اش فیزیک است و شیمی و ریاضیات و از تنها چیزی که خبری نیست فلسفه است. جدا کردن مظاهر تمدن غرب از زمینه‌های پیدایی آن یعنی فلسفه و تفکر، و بی‌اعتنایی و ندیدن نقش این یک در پدیداری آن مظاهر مادی، اشتباهی است که سردمداران جمهوری اسلامی هنوز هم می‌کنند.

این تماس کورکورانه با تمدن غرب، به‌اضافه‌ی آشنایی ناقص بعدی ما با تفکر و فلسفه غرب، در زمینه‌ی مطلق اندیشی ریشه دار ما، منجر به‌پیدایی نوعی از هنر می‌شود که خاص جهان سوم و به‌طور کلی کشورهایی است که در شرایط ما قرار دارند؛ یعنی «هنر محلی»؛ هنری که حتا وقتی ذوق و استعدادی هم در آن به‌کار رفته باز قادر به‌بیرون نهادن پا از مرزهای کشور و رقابت با آثار مشابه غربی نیست.

خودمان را به‌زمینه‌ی تئاتر محدود کنیم تا بتوان به موارد مشخص پرداخت؛ گر چه آسیب سراسری است و در همه‌ی زمینه‌ها ضایعه آفریده است.

۱ - در حالی که یکی از مشخصه‌های درام وجود «شخصیت» است (با تمام پیچیدگی‌های موجود انسانی) و در حالی که یکی از شرایط هر دارم واقعی «تحول شخصیت» است، گرایش‌های ایدئولوژیک و مطلق اندیشی‌های ناظر بر آن، منجر به‌پیدایی نوعی از تئاتر می‌شود که در آن آدم‌ها تبدیل به‌تیپ می‌شوند و نه شخصیت؛ سیاه و سفیدند و نه رنگارنگ و یا دست کم خاکستری.

خام اندیشی است اگر در این نوع از نمایش توقع «تحول شخصیت» را داشته باشیم. آدمی یکسره یا پلید است یا نیک سیرت. و تا به‌آخر هم همین می‌ماند!

۲ - در جهانی که روز به‌روز به دهکده‌ای کوچک بدل می‌شود، بعضی از ما ساده اندیشانه به‌دنبال خلق «درام ملی» می‌افتیم. آن هم با تلفیق مکانیکی بعضی از ظواهر نمایش‌های سنتی با نوع درام غربی؛ و حاصل چیزی می‌شود که نه شرقی است و نه غربی و نه اصلاً درام! همه‌ی این فجایع هم از آنجا ناشی می‌شود که انگیزه‌ی ما در این راه گرایش‌های ناسیونالیستی است و نه تعمق در ماهیت درام چه از نوع شرقی‌اش باشد چه از نوع غربی. یک یا دو کد (رمز) را از نمایش سنتی به‌عاریت می‌گیریم و انتظار داریم با تماشاگر غیرخودی ارتباط هم برقرار کنیم! غافل از آنکه در یک نمایش شرقی، مثلاً تعزیه، این کدها در ارتباط با هم، و در بستر زبانی نمایش است که توانائی برقراری ارتباط را می‌کنند و نه به‌صورت مجزا و تک افتاده. تصور کنید چند حرف از حروف میخی را وارد حروف فارسی کنیم!

۳ - در حالی که درجه‌ی عظمت یک اثر در توانائی‌اش برای تولید معناهای بیشمار است بعضی از ما، تحت تأثیر خفقان موجود، گرایش پیدا می‌کنیم به‌آفرینش نوعی تئاتر رمزی - تمثیلی (این بار از نوع غربی‌اش) که در آن هر رمزی قرار است معنای مشخصی را افاده کند (شب = استبداد و خفقان. کبوتر = آزادی). و حاصل کار؟ ظهور مشتی اشباح بر صحنه، که

نه شخصیت‌اند و نه حتا تیپ؛ «مفهوم» یا «رمز»ی هستند که به چیزهایی دلالت می‌کنند که در بیرون از خود اثر است. این اشباح رمزی در بهترین حالت نیمه شخصیت‌هایی هستند عاری از زندگی. حال یک تماشاگر غیر خودی که نه با مسائل ما آشناست و نه با مصداق‌های این رمزها، چگونه باید با این آثار رابطه برقرار کند. این البته دیگر مسئله کسانی نیست که طی سه دهه صحنه‌ها را با انبوه آثاری از این دست پر کرده‌اند. غرض مبارزه است با رژیم حاکم، و چه مبارزه‌ای؟ «استبداد هست، استعمار هست و برای آزادی باید جنگید!» این خلاصه‌ی آن چیزی است که تئاتر رمزی می‌خواهد بیان کند. خب این‌ها را که خود تماشاگر هم می‌داند! آیا کار هنرمند تقلیل اثر خود به یک زبان رمزی برای بیان ابزار همدردی است با تماشاگر خودی و یا حداکثر گرفتن ویشگونی از حکومت؟

۴ - بعضی از ما، با آگاهی به ضرورت فراتر رفتن از مرزها، درد تئاتر ایرانی را در عقب ماندگی تکنیکی تشخیص دادند و کوشیدند در کارهایشان از دستاوردهای تازه‌ی غربی مدد جویند. این تشخیص نیمی از درد بود. شناختن تاریخ تحول تئاتر غربی، و الگو قرار دادن آن دستاوردهای فنی و فکری آن کمک می‌کرد به فهم عمیق‌تر این هنر. اما تا وقتی هنوز استروکتور اثری گرته برداری از یک اثر غربی است ما قادر به فرا رفتن از مرزهای «ادبیات و هنر محل» نخواهیم بود. تشخیص نیمه‌ی دیگر درد این است که تا وقتی مسائل شخصی یا اجتماعی را به سطح مسائل اگزیستانسیل ارتقاع نداده‌ایم اثرمان همچنان در چهار چوب مرزهای ملی محبوس خواهد ماند. آمریکای لاتین که به‌عنوان بخشی از جهان سوم در وضعی مشابه ما بسر می‌برد، در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم نویسندگان و هنرمندان بزرگ کم نداشت. اما حصار تنگ «ادبیات و هنر محلی» را وقتی فروریخت که نویسندگانی نظیر بورخس، فوئنتس، کورتازار و مارکز توانستند آثاری خلق کنند که در آن مسائل شخصی پرسوناژها تبدیل به مسائل اگزیستانسیل شده بود. اگر مسئله‌ی ادیپ بعد از بیست و پنج قرن، و مسئله هاملت بعد از چهار قرن هنوز مسئله ماست درست به همین دلیل است.

این گرفتاری‌ها که گفته شد، باز هم تأکید می‌کنم، رفتاری‌های عمومی ما در تمام زمینه‌هاست و منحصر به تئاتر نیست. فریدون رهنما که بر خلاف بسیاری از چپ‌ها، مارکسیستی اصیل بود و آدمی بسیار با فرهنگ، وقتی در تلویزیون ملی ایران عهده دار مسئولیتی شد، با تشخیص درست معضلات فرهنگی ما، و بنا به ابتکار شخصی خودش و نه دستور از بالا، دست به تأسیس یا تشویق مراکزی زد مثل «کارگاه نمایش»، «مرکز حفظ و اشاعه‌ی موسیقی ملی»، «مرکز پژوهش»، «سینمای آزاد» و . . . و همه‌ی اینها به نیت دادن یک تکان فرهنگی به ذهن‌های خموده و نیز به نیت فراهم کردن تماسی ژرف و نزدیک با هنر غربی از یک سو، و با میراث فرهنگی خودمان از دیگر سو.

کارگاه نمایش محل گردهمایی آدم‌هایی بود از افق‌های مختلف و گاه چنان بی‌ربط با هم که اطلاق «کارگاه نمایش» به همه‌ی آنها اگر از روی غرض نباشد از سر بی‌اطلاعی است. اگر چیزی آنها را از بقیه متمایز می‌کرد همانا تلاششان بود برای خلق کاری متفاوت و به دور از استاندارد‌های رایج آن روز مملکت. در استانداردهای آن روزگار، و در آن جو چپ زده، سیاسی نبودن یک اثر جنایت بود (من نمی‌دانم اگر شکسپیر عضو کارگاه نمایش بود چه خاکی بر سرش باید می‌کرد). با این همه در کارگاه نمایش کسانی هم بودند که سیاسی بودند.

در آن روزگار، و هنوز هم، برای بسیاری از چپ‌ها که نتوانسته‌اند ذهنشان را از رسوبات مذهبی آزاد کنند اروتیسم تابو بود (من نمی‌دانم اگر هدایت نویسنده علویه خانم عضو کارگاه نمایش بود چه خاکی باید به سرش می‌کرد). با اینهمه، به جز یک نفر، کسی در کارگاه نمایش مسئله‌اش اروتیسم نبود.

کارگاه نمایش مثل هر جای دیگری در این جهان، هم آدم خوب داشت هم آدم «ناباب»، هم کارهای درخشان داشت و هم کارهای ضعیف، اما در مجموع کوشید، و تا حد زیادی هم موفق شد بخش کوچکی از تئاتر ما را با جریان جهانی این هنر معاصر کند. حال اگر بعضی‌ها چشمشان را بسته‌اند به روی آنهمه کار خوب که در آنجا می‌شد، و می‌کوشند از عنوان «کارگاه نمایش» فحشی آبدار درست کنند، روشن است که از کجاست و چرا.

عباس نعلبندیان از معدود نویسندگان ایرانی بود که در محدوده‌ی تنگ، «ادبیات و هنر محلی» نمی‌نوشت. اصیل بود و از کار این یا آن نویسنده‌ی غربی گرته برداری نمی‌کرد. مسئله‌اش سیاست هم بود (از طرفدارات مصدق بود) اما مسائل شخصی، اجتماعی و سیاسی را بلد بود تا حد مسائل اگزیستانسیل ارتقاع بدهد. مثل هدایت از شجاعت اخلاقی زیادی برخوردار بود و از هیچ لحاظ، نه سیاسی، نه اجتماعی و نه اخلاقی خودش را سانسور نمی‌کرد. استانداردها را می‌شناخت و رازهای موفقیت در جامعه‌ای عقب مانده را می‌دانست، اما به خودش خیانت نمی‌کرد و برای کسب شهرت به خواننده‌اش باج نمی‌داد. به جرم همین گناه هم، به رغم شایستگی بسیارش، هنوز هم در میان ما مهجور است و از بد بخت تا سالها باید مهجور بماند. از مهجوری او همین بس که یکی از محققان تاریخ نمایش در ایران، که از قضا در او جدیتی سراغ داشتم و شعوری، در کتابی که اخیرا" منتشر کرده و مرثیه ایست برای همه‌ی مظلومان، ناکامان و از دست رفته‌گان تئاتر ما (از میرسیف‌الدین کرمانشاهی گرفته تا نوشین و سرکیسیان)، وقتی به خودکشی نعلبندیان می‌رسد می‌نویسد: «عباس نعلبندیان . . . . در سن چهل و دو سالگی با نوشتن پنج نمایشنامه‌ی بلند . . . »۱ . نعلبندیان هفت نمایشنامه، یک رمان و یک مجموعه قصه منتشر شده داشت. نمایشی هم داشت به نام «پُف» که مثل علویه خانم هدایت جزء تابوهاست و عجالتا" غیر قابل انتشار. بگذریم که آدمی وقتی می‌بیند این پژوهنده‌ی محترم در مورد نعلبندیان که معاصر او بود تا این حد بی اطلاع است، شک می‌کند به همه‌ی اطلاعاتی که او در باره‌ی کسانی می‌دهد که بیش از پنجاه سال با او فاصله‌ی زمانی دارند. همین پژوهنده‌ی محترم که در سراسر کتابش از نعلبندیان با عنوان «پسرک روزنامه فروش» یاد می‌کند، در جای دیگری از کتابش می‌نویسد: «سالی که در پرسپولیس، پسرک روزنامه فروش که جوانک خوش قد و قامتی هم شده بود، پاک دکه‌ی روزنامه فروشی را از یاد برده بود و «ناگهان هذا حبیب الله مات فی حب الله هذا . . . » را به سبک نمایش‌های «رابرت ویلسون» نمایش می‌داد. پسرک روزنامه فروش نمی‌دانست که این خودش بود که داشت مات می‌شد»۲ . از این هم بگذریم که آن نمایش نه در پرسپولیس که در باغ دلگشا اجرا می‌شد و این او نبود که نمایش می‌داد بلکه آربی آوانسیان بود که کارگردانی می‌کرد و مقایسه‌ی این کار با سبک ویلسون نشان می‌دهد پژوهنده‌ی محترم نه این اجرا را دیده و نه سبک رابرت ویلسون را می‌شناسد.

بگذریم، غرض نشان دادن درجه‌ی غربت نعلبندیان در میان ماست. پرداختن به کارهای او فرصت دیگری می‌طلبد، دست کم

فرصت اینکه یک بار دیگر کارهایش را جمع و جور بکنم (کتاب های او مثل بسیاری کتاب های دیگر در ایران ماند). همین قدر بگویم که نعلبندیان جزء نخستین کسانی است که برای آثار کلاسیک ما پایه های زبانی تئاتری را بنا نهادند (در این زمینه بیضایی هم بویژه در سالهای اخیر نقش ماندگاری ایفا کرده است). در کشوری که فاقد سنت دیرینه ی نمایشنامه نویسی است و حتا بسیاری از نویسندگانش هم تفاوت زبان نمایش را از زبان کوچه و بازار در نمی یابند. این کار کوچکی نیست. پیش از او، هر که می خواست بر اساس اسطوره ها یا افسانه های قدیمی نمانشنامه ای بنویسد کار به تقلید ناشیانه، مضحک و نخ نمایی از وجوه ظاهری نثر قدیم می کشید. نعلبندیان به روح نثر قدیم توجه داشت. زبان را تقلید نمی کرد، روحیه ی نثر قدیم را در نظر می گرفت و بر اساس آن زبان را می ساخت. این کاری است که نه فقط در برخورد با نثر قدیم، که در برخورد با زبان کوچه و بازار هم صورت می داد؛ کاری که خلج در اکثر آثارش و بیضایی، بویژه در «هنرپیشه ی نقش دوم» به طرز درخشانی صورت داده اند.

از میان ما که در این سه چهار دهه نوشته ایم، بسیاری مان به کتاب تاریخ نمایش منتقل خواهیم شد. همانطور که امروز از فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی جز نامی در کتابهای تاریخ نمایش باقی نمانده است. اما نعلبندیان خواهد ماند. کافی است غبار هیاهوی بسیاری که امروز برای هیچ بر انگیخته ایم فرو نشیند. فردا از آن او خواهد بود.

نعلبندیان را از سال ۱۳۵۱ می شناختم، اما همیشه فاصله ای را با او حفظ می کردم. آخر او مدیر کارگاه نمایش بود و من همیشه گریزان از مرکز قدرت؛ هر چند که او از قدرتش هیچگاه استفاده نمی کرد، یا طوری استفاده نمی کرد که از او چیزی بیش از یک نویسنده بسازد. در اوایل انقلاب در کشوهای دفترش مقادیری اعلامیه های بختیار پیدا کردند و به همین جرم مدتی را در زندان جمهوری اسلامی بسر برد. اندک زمانی پس از آزادی، در یک تصادف اتوموبیل طحالش را از دست داد و مدتی را در بیمارستان بسر برد. از این پس بی آنکه اجازه ی کار داشته باشد یا خروج از کشور، خانه نشین شد. حالا وقتش بود به او نزدیک بشوم. با آنکه آدمی بسیار تو دار بود و ذره ای از وضعش شکایت نمی کرد، مشاهده ی بن بست دردناک او برایم آسان نبود. برای آن بن بست جز مرگ هیچ راهی وجود نداشت. من که خود از بن بست نوع دیگری فلج بودم از کشور بیرون زدم. کمی بعد، به همت فردوس کاویانی، و با گشایش موقت و بی سابقه ای که ناگهان در همه ی زمینه های فرهنگی، بویژه در زمینه ی تئاتر ایجاد شده بود، دوباره شروع به کار کرد. اما این حرکت اخیر، گویی، همان شعله ی بلندی بود که هر شمعی می افروزد پیش از فرو مردن. شاید هم آن شم پیامبرانه ای که هر نویسنده ی اصیل داراست به او می گفت که این گشایش هم موقتی است و بیهوده. پس در سحرگاه یکی از روزهای خرداد ۱۳۶۸، در حالیکه چند روزی بود تمرین یکی از نمایشنامه هایش را آغاز کرده بود، به زندگی خود پایان داد. از آنهمه خاطره که از او دارم هیچکدام آنقدر غم انگیز نیست که خاطره ی روزی که در اوایل انقلاب رفته بودم به دفتر جشن هنر در خیابان تخت طاوس. می خواستم ضبط ویدیوئی تئاترهای جشن هنر را بیاورم و نشان بدهم، هم به مردم (در آن هنگام من مسئول بخش تئاتر ایرانی در فرهنگسرای نیاوران بودم) و هم به مسئولین که طوطی وار به جشن هنر نسبت فاحشه خانه می دادند. چیزهایی را نجات دادم. اما آن همه نوار اجراهای تئاتری که پخش زمین شده بود و زیر پا لگد می شد دلم را به درد آورد. بیرون که آمدم، منظره ی اندوه کامل شد. کنار دیوار حیاط ساختمان، قاطی کیسه های زباله، توده ای کتاب روی زمین ریخته شده بود: «فضای خالی» پیتر بروک، «به سوی تئاتر بی چیز» گروتفسکی، و همه ی آثار نعلبندیان.

عباس نعلبندیان در سال ۱۳۲۶ در تهران به دنیا آمد. از هیجده سالگی شروع به نوشتن کرد. تمام دوران کودکی و جوانی اش را تا وقتی که به مدیریت کارگاه نمایش منصوب شد در دکه ی پدرش روزنامه می فروخت. نخستین نمایشنامه اش «پژوهشی ژرف و سترگ . . .» برنده ی جایزه ی اول مسابقه ی نمایشنامه نویسی تلویزیون ملی ایران شد و با اجرای این اثر به کارگردانی آربی آوانسیان به شهرتی بی سابقه رسید، گرچه بسیاری این اثر را بهترین کار او می دانند اما به اعتقاد من بهترین کار او که در عین حال ساده ترین کار او هم هست، «داستانهایی از بارش مهر و مرگ» است. این هم فهرست آثاری که برای آیندگان باقی نهاد و همگی، بجز دو اثر، توسط کارگاه نمایش منتشر شده اند.

۱ - پژوهشی ژرف و سترگ و نو در سنگواره های دوره ی بیست و پنجم زمین شناسی (یا چهاردهم، بیستم و غیره فرقی نمی کند.)
۲ - اگر فاوست یک کم معرفت به خرج داده بود.
۳ - سندلی را کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز و تاریک خاموش سرد بیابان نگاه کنیم.
۴ - ناگهان «هذا حبیب الله، مات فی حب الله، هذا قتیل الله، مات به سیف الله».
۵ - هرامسا ۷۰۵ - ۷۰۹
۶ - قصه ی غریبِ سفرِ شینِ شاد شنگول به دیار آدمکشان و امردان و جذامیان و دزدان و دیوانگان و روسپیان و کاف کشان.
۷ - داستانهایی از بارش مهر و مرگ (یک پنچگانه)
۸ - پُف (منتشر نشده)
۹ - ص.ص.م. از مرگ تا مرگ (مجموعه ی داستان)
۱۰ - یک غزل غمناک (رمان)
۱۱ - داود و اوریا (تنظیم داستانی از تورات برای صحنه)
۱۲ - سه قطعه (ترجمه ی سه نمایشنامه از پیتر هانتکه)
۱۳ - طلبکارها (ترجمه ی نمایشنامه ی استریندبرگ)
۱۴ - پرومته (ترجمه ی نمایشنامه ی اشیل)
۱۵ - نوشته های پراکنده.

---

۱ و ۲ - هفت دهلیز، جمشید ملک پور. نشر مرکز، ص ۱۲۰ و ۷۸ . گفتنش لازم است که این اثر به صورت داستان بلند نوشته شده و گر چه به لحاظ تکنیک داستان نویسی دارای اشکالات جدی است با اینهمه به عنوان مرثیه ای برای آدم های حرام شده ی تئاتر فلکزده ی ما، حاوی نکاتی است خواندنی؛ مخصوصا" کسانی که با گذشته ی دردناک تئاتر ما نا آشنا هستند. گرچه در ابتدای کتاب نویسنده مدعی شده که این اثری است تخیلی، اما از آنجا که آدم های این کتاب همگی اشخاص واقعی و سرشناس تئاتر ما هستند تشخیص بخش های واقعی از بخش های تخیلی برای کسی که خویش دستی بر آتش داشته دشوار نیست و ظن ما اینست که اشتباهات او در مورد نعلبندیان بر می گردد به دیدگاه سیاسی نویسنده و بهای کمی که این دیدگاه به نویسنده ای مثل نعلبندیان می داده. استفاده ی مکرر از «ک» تصغیر در عنوان هایی مثل «پسرک» و «جوانک» هم گویا نشانه ی همین بهای اندکی است که نویسنده ی «هفت دهلیز» به آثار نعلبندیان می دهد.

# نگرشی به نمایشنامه بارش مهر و مرگ

## نوشته عباس نعلبندیان

اکبر بادگاری

عباس نعلبندیان از دیدگاه سنتی و یا روشنفکرنمایی و انقلابی نما، آثار و شخصیت هایش را خلق نمی کند، بلکه با ظرافتی بی مانند دست به خلق شخصیت هایی بسیار ساده می زند که مفاهیم پیچیده زندگی را با خود دارند. شخصیت های او گزارشگر زندگی ظاهری و روزمرهٔ نیستند، بلکه آنچه در درون آنها نسبت به همدیگر اتفاق می افتد را آرام و بی سرو صدا، ولی با دغدغه ای درونی به ما آشکار می کنند. در واقع نعلبندیان استاد به صحنه آوردن درون انسانهاست. این نوع نگرش در هنر ما رویدادی تازه است، و از آنجا که «رویدادها و اندیشه های بزرگ دیرتر از همه دریافته می شوند، نسلهای همزمانش چنین رویدادی را تجربه نکردند و از کنارش گذشتند».

آدم ها در نمایشنامه های او اگر اعتقادی به این زندگی پذیرفته شده روزمره ندارند، در عوض زندگی دیگری را طالبند که در فضائی بسیار والا قرار دارد. اگر چه امکان وجودش در شرایط کنونی تمام روی زمین ممکن نیست. ولی باید ممکن شود، و تا وقتی نشود ما بازندگان زندگی های خود خواهیم بود. نعلبندیان در تمام آثارش برای این آزاد زیستن، تلاش و جستجوی پیگیری را آغاز می کند و گویی در پس هر جمله اش می گوید که باید به روابط انسانها بنیادی تر نگریست.

در آثار نعلبندیان، شخصیت ها در اثر ستمدیدگی مدام و راه به جائی نبردن اعتمادشان از خود سلب و از خویش بیزار می شوند. این مردمان سرکوفت خورده، ستمدیدگانی هستند که لذت های زندگی را بطور غریزی دریافته اند، ولی با تمام تلاش خود نمی توانند در اثر سلطه فرهنگی و اجتماعی بالانشین ها از آن بهره ای ببرند. تا روزی که ما طالب همین زندگی سنتی و آباء و اجدادی هستیم، و برای حل مسائل و مصائب آن، راهی جز بالا کشیدن خودمان از جلگه پائینی ها به بالا نمی شناسیم، هر قدر هم دم از تغییر بزنیم، در انجام آن ناتوانیم. و شاید تا ابد در همین بن بست بمانیم، و ناتوان تر و عصبی تر، بی آنکه زندگی کنیم در گذر عمر بسر بریم. و این ناتوانی که در تمام طول زندگی سعی در پنهان کردن آن داریم، ما را در شرایط کنونی بدون واسطه از زندگی به سوی مرگ خود خواسته می راند و این مرگ طلبی به شکلهای متنوعی در زندگی ما ظاهر می شود. ولی آیا مرگ انتهای زندگی ست، یا نقطه مقابل زندگی است. اگر مرگ پایان باشد، همه چیز با آن تمام می شود، ولی اگر مرگ در تمام سطوح زندگی ما حکمفرما شود و ما هنوز مشغول زندگی روزمره خود باشیم، مرگ معنای دیگری را پیدا می کند. در چنین زندگی هایی مرگ به مفهوم مقابله با زندگی ست. در آثار نعلبندیان مرده ها در صحنه حاضرند و حرف می زنند، و زندگان مردگانی هستند که مرگ خود را در زندگی دیده اند. در واقع تفاوتی بین مرده و زنده، دیده نمی شود، چرا که چنین زندگی کردن که بوی مرگ می دهد زندگی نمی تواند باشد. جائیکه احساسات و عواطف بشری که مفهوم اساسی زندگی ست، زیر پاها له می شود، جائیکه غریزه های سرکوب شده، انسان ها را دیوانه وار دستخوش آشوب می کند و خشونت می آفریند. چطور می شود شاد و آزاد زیست و زندگی را با مفاهیم سترگ آن در آغوش گرفت؟ آیا زندگی مفهوم دیگری بجز اینکه ما به آن عادت کرده ایم ندارد.

گمان می کنم در میان آثار نمایشی نعلبندیان «بارش مهر و مرگ» کاری ست فراتر از حدی که ما تا امروز برای آثار نمایشی خود قائل بوده ایم. به همین خاطر تا امروز جز چند تن معدود کسی به آن توجه نکرده و یا نخواسته اند بکنند.

این نمایشنامه شگفت دارای چند لایه است، که مفهوم «بودن یا نبودن» را در آن می توان دید. و از تکنیکی بسیار بی همتا که تا بحال نظیرش را در هیچ اثر نمایشی ایرانی ندیده ایم برخوردار است.

در گانه اول، نمایش زندگی نکبت بار کسانی ست که در زندگی فقط به غرایز خود تدجه دارند و بدون چشم پوشی آنرا تا پای مرگ دنبال می کنند حتا اگر بخاطر آن به تجارت عواطف خود و دیگران مشغول شوند. اتفاقی که برای دختر می افتد برای مادر هم عینن می افتد و گویی هیچ تفاوتی بین زندگی دو نسل پی در پی نیست. دو زن در طول این گانه سعی دارند این مردهٔ زنده را ببرند و در جایی به طور مخفی خاک کنند. و مرد که در آخر، سر سفره شام آنها می نشیند در ذهن ما تداعی می کند که او همان مرد بدون تغییر ست که همیشه بوده، کسی که در نسلهای پی در پی می میرد و باز زنده می شود، بی هیچ دگرگونی.

در گانه دوم، کسی را می بینم که در زندگی روزمره تکراری، در پی قتل خودش و یا کسی چون خودش برآمده. و شگفت اینکه او حتا با خود همانطور بیگانه است، که با کسان دیگری که شباهت بی چون و چرای چون او را دارند. او گوئی هر روز بجای کار روزانه، خود را به قتل رسانده و شب خسته و کوفته در پی خاک کردن مخفی جسدی ست، که ممکن ست جسد خود او باشد. در واقع جسد گانه اول و دوم همان جسدی ست که در گانه های دیگر در طول نمایش سایه سنگین خود را بر کار نمایان می کند.

در گانه سوم، که شاید زیباترین و محکم ترین گانه این نمایشنامه است، مادر که سالها پیش مرده، روی صندلی روبروی ما نشسته و دلشوره سلامتی پسرش را دارد، پدر در اثر سرطان، سالها پیش در دل طبیعت زیبا، شاهد نعش خویش بوده که لاشخوری به قلبش تک می زده و برای همین دل پدر ناگاه گرفته. ولی پسر معترضانه به پدر می گوید که آنجا فقط گل بود. و این فکر برای ما زنده می شود که آیا روزی هم نخواهد رسید که درون همان گلهای زیبا پسر نعش خودش را ببیند که لاشخوری بجانش افتاده. انسان فراموش شدن را درد بزرگی می داند. و بشر چه زود فراموش می کند. فراموش کردن صورت کسان خود را پس از مرگ، که به نظر پدر اصلن طبیعی نیست و غیر انسانی هم

هست، و چه ترسی می‌آفریند این فکر که، روزی صورت ما هم از خاطره‌ها محو خواهد شد. در این گانه، زمان حال و آینده، گونی زمان گذشته است، و حال و آینده نیز چون گذشته‌ها درد آلود و تلخ. زمان که دیگر تابع گذشته و حال و آینده نیست گویی به‌صفر رسیده، و سکونی سنگین تمام کره زمین را فراگرفته و آدم‌ها در این سکون، در انتظار مرگ ایستاده‌اند. آدم‌ها در فضای سرد این گانه، در عین زنده بودن مرده‌اند، هستند و ناگهان نیستند، و این بود و نبود آنها گونی ابدی‌ست، طوری که نمی‌شود گفت کی بوده‌اند و کی نبوده‌اند. این انسانهای محکوم به‌بودن، که بودنشان در حکم نیستی است، این زندگان مرده، که مدام در پی «بودن یا نبودن»اند، چنان در فضایی نمایشی، به‌بیان هستی خود می‌پردازند، و با دیالوگهای زیبای شعرگونه، چنان از پس گفتگوهای روزمره، کلماتی به‌مفهوم جاودانگی بیهوده زیستن روح انسانها را به‌گوش ما زمزمه می‌کنند، که در پایان خیال می‌کنیم ارواح زنده‌ای را ملاقات کرده‌ایم که تمام زندگی و وجود خودشان را به‌ما آشکار کرده‌اند.

در گانه چهارم، پسر مفهوم عشق را در خواب و خیال می‌بیند، در نوری خیره کننده،تن‌ها را در خاک و سرها را می‌بیند که با تارمویی به تن بند شده‌اند، ولی این تار مو نا گسستنی ست. در آن عالم عجیب که در آن مهربانی‌ها در یک لبخند خلاصه شده و در کتاب و قصه‌پسرک و جادوگر. پسر و مرد، همه را می‌بینند، ولی هیچکس آنها را نمی‌تواند بیند، بین آنها و آدمها کوهها و درختها فاصله است. آنچه بین پسر و آموزگار گذشته را ما از زبان پسر می‌شنویم که برای آموزگار تعریف می‌کند، و شاید آموزگار هم از بخشی از این تخیلات بی خبر است، وقتی به‌پسر یکدستی می‌زند که: «فکر می‌کنی من این قضیه رو از کجا فهمیدم.» پسر در جواب می‌گوید «خودم گفتم، آقا.» پس چرا شک نکنیم که عشق فقط در تخیل یکی جای دارد و بیانش می‌تواند آنرا در ذهن دیگری زنده کند. عشق در کنار شاهد و گل و کتاب، در این گانه، بگونه‌ای ما را به‌فضای شعر و غزل می‌کشاند.

در گانه پنجم، دو نفر در بیابانی تاریک منتظرند تا زنانی که همان زنان صحنه اول را تداعی می‌کنند، کسی را بیاورند تا این دو نفر بکشندش و در چاهی عمیق بیندازند، گویی این کار روزمره آنهاست، عرقشان را می‌خورند، دعوایشان را می‌کنند، رادیو گوش می‌کنند، ولی اتفاقی که هر روز بطور عادی باید بیفتد، هیچوقت نمی‌افتد. آنها در انتظار ابدی به‌سر می‌برند. و هر بار که خسته می‌شوند، می‌روند. در پایان مردی خاک آلوده خودش را از چاه بیرون می‌کشد، و بنظر می‌رسد، زندگی برای یک‌روز هم شده خودش را از چاه مرگ با زور بیرون می‌کشد.

رادیو در گانه اول و بخصوص در این گانه نقش حساسی را بازی می‌کند، هر آنچه در واقعیت اتفاق می‌افتد از رادیو شنیده می‌شود، ولی با اعتراض به‌آن و خاموش کردنش، آن واقعیت ها را قصه می‌نامند. قصه به‌معنی دروغ آن. آیا از زندگی بشری جز خاطراتی قصه مانند و غیر قابل باور برای دیگران چیزی می‌ماند.

نگرش تکاندهنده عباس نعلبندیان به‌مرگ و زندگی و هستی، و در واقع به «بودن و نبودن» باعث شده، کسانی که هنوز دل به‌نفع پرستی خود دارند، همصدای سنت پرستان، ولو با ظاهری روشنفکرانه و مدرن‌گرا، با در مقابل قرار دادن آثاری ضعیف و تصنعی که در جهت خواستهای آنهاست، در برابر چنین آثاری زنده چون آثار نعلبندیان، در پی محو آن‌ها بر آیند، و در اینجاست که راز کنار گذاشتن، منفور کردن و بد جلوه دادن چنین آثار ارزنده‌ای را می‌توان کشف کرد.

آثار نعلبندیان با اینکه ریشه در فرهنگ ایران دارد به‌علت نگرش او به‌مسائل انسان در ورای مرزها، می‌تواند قابل ترجمه به‌هر زبانی باشد. اگر چه زبان شاعرانه او کار ترجمه‌اش را سخت می‌کند، ولی گمان می‌رود اگر نمایشنامه‌های او بزبان های اروپایی ترجمه شود و به‌صحنه درآید می‌تواند جای خود را بسرعت در عرصه هنر جهانی باز کند. یادش گرامی باد.


# انتشارات مهر

آلمان
کُلن

**فهرست جدید ها :**

| | |
|---|---|
| ۱- خاطرات بزرگ علوی بکوشش حمید احمدی | ۳۵ مارک |
| ۲- خاطرات زندان، شهرنوش پارسی پور | ۲۳ مارک |
| ۳- سرزمین ما ایران، زیبا عرشی | ۱۵ مارک |
| ۴- خوب نگاه کنید، راستکی است، پروانه علیزاده | ۱۲ مارک |
| ۵- مارکس پس از مارکسیسم، بیژن رضایی | ۲۲ مارک |
| ۶- آزاده خانم و نویسنده‌اش (رمان) رضا براهنی | ۲۵ مارک |
| ۷- تاریخ اجتماعی ایران (جلد هفتم) مرتضی راوندی | ۳۰ مارک |
| ۸- ماهی سیاه کوچولو (بزبان آلمانی) | ۱۰ مارک |
| ۹- کتاب آشپزی (رنگی) آلمانی | ۲۰ مارک |
| ۱۰- فرهنگ اصطلاحات فارسی به آلمانی | ۱۰ مارک |
| ۱۱- برگزیده اشعار فروغ فرخزاد، شاملو، سهراب سپهری اخوان ثالث، ترجمه به آلمانی شارف/ مهرگانی | |
| ۱۲- حکایت و اندرزهای شیرین ملانصرالدین | ۱۰ مارک |
| ۱۳- بازیگران سیاسی (جلد چهارم) از مشروطیت تا سال ۱۳۵۷ دکتر مصطفی الموتی | ۳۵ مارک |
| ۱۴- مشروطه ایرانی و پیش زمینه های نظریه ولایت فقیه(۵۵۰ صفحه) ماشاالله آجودانی | ۴۵ مارک |
| ۱۵- بامداد خمار، فتانه حاج سیدجوادی | ۱۸ مارک |
| ۱۶- سووشون (رمان)، سیمین دانشور | ۱۰ مارک |
| ۱۷- گفتگو با تاریخ، کیانوری | ۲۵ مارک |
| ۱۸- کارنامه فرهنگی فرنگی در ایران، هما ناطق | ۳۵ مارک |
| ۱۹- مجموعه اشعار، فروغ فرخزاد | ۲۰ مارک |
| ۲۰- نامه ها از مجموعه آثار نیما یوشیج سیروس طاهباز | ۳۵ 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



«نشر کتاب» منتشر کرده است:

# همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوبها

(رمان)

رضا قاسمی

اثری متفاوت برای آنها که خواهان نگاهی نو به مسئله‌ی تبعید اند.

محل فروش:

آلمان: مجله «فصل تئاتر»

آمریکا: Nashr-e Ketab Corp
Los Angeles, California

فرانسه:
انتشارات خاوران
کارگاه فرهنگ و هنر پریا

# یادداشت‌های روزانهٔ تمرینات

# «واقعهٔ کارمن»

# La tragedie de Carmen

## به کارگردانی پیتر بروک

«قسمت سوم»

میشل روستن

ترجمه: صدرالدین زاهد

نویسنده این یاداشت‌ها میشل روستن که از دست‌اندرکاران تاتر و کارگردان اپرا یا تاتر غنائی معاصر است. درباره یاداشت‌هایش می نویسد: در طول تمرینات «کارمن» من هر روزه یاداشتهائی برمی داشتم، نوشته‌هائی سریع از کار روزانه که انجام می شد. آنچه در اینجا می آید چکیده‌ای است از این یاداشت‌ها که در پایان کار به پیتر بروک داده شد. (م . ر)

از آنجا که ممکنست کسانی احتمالاً" متن داستان کارمن را کامل در ذهن نداشته باشند، برای اینکه درک مطلب دچار مشکل نشود در ابتدای این قسمت خلاصه‌ای از «واقعهٔ کارمن» توسط مترجم تألیف و به این قسمت اضافه گردید. «فصل تئاتر»

«کارمن» داستانی است نوشته‌ی پروس پر مه ریمه (PERSPER MERIMEE) که به سال ۱۸۴۵ منتشر شده است و حالتی روایتی دارد. «کارمن» اپرا - کمیک اثر ژرژ بیزه (Georges Bizet) که به سال ۱۸۷۵ تألیف شده، حالتی نمایشی دارد و اولین اقتباس از داستان مه ریمه است.

### حکایت «واقعهٔ کارمن»

دون خوزه سرجوخه نظام در شهر سه ویی (Seville) است. دوست زمان خردسالی اش میکائیلا از ده آمده و خبری از مادرش برای او دارد. زن کولی پیش آمده و گلی برای دون خوزه پرتاب می کند و آواز عاشقانه‌ای برای او می خواند. زن کولی «کارمن» و میکائیلا درگیر می شوند. در این درگیری چهره میکائیلا زخم برمی دارد. افسری به دون خوزه دستور می دهد که کارمن را زندانی کند. در این میان دون خوزه مفتون کارمن شده و می گذار که کارمن در برود. دون خوزه مدتی را در زندان می گذراند و به محض خروج از زندان به میخانه‌ای که کارمن در آنجاست می رود. او افسری را که دستور زندانی شدن کارمن را داده بود در آنجا می بیند. او را به قتل می رساند. جسد افسر را مخفی می کنند. گاوبازی مشهور به نام اسکامی یو(Escamillo) که دلباخت کارمن است وارد می شود. دون خوزه او را تحریک می کند. دو مرد درگیر می شوند. کارمن آنها را جدا می سازد. گاو باز می رود. دون خوزه عشقش را به کارمن به آواز می خواند. مراسمی خفیه آنها را به هم پیوند می دهد. سپس ناگهان گارسیا (Garcia) مرد کارمن وارد می شود. دون خوزه خارج شده، با او گلاویز می شود و او را می کشد. کارمن روی ورق ها سرنوشت شوم خود را می خواند. میکائیلا نگران است. حالا کارمن معشوقه‌ی اسکامی یو است. دون خوزه بر می گردد تا او را متقاعد کند تا همراه او بیاید. کارمن نمی پذیرد و به او می گوید. دیگر او را دوست ندارد. دون خوزه اصرار می کند و کارمن پیشنهاد او را رد می کند. اسکامی یو در میدان گاوبازی با ضربه های گاوی می میرد. کارمن باز هم پیشنهاد دون خوزه را رد می کند و از همراهی با او اباء دارد، و بدین ترتیب جانش را از دست می دهد.

* * *

دو شنبه ۲۱ سپتامبر

پیتر تمرینی را پیشنهاد می کند: هر کس به نوبت - یکی پس از دیگری و پشت سر هم - هر حرکتی را که خواست انجام دهد، بسیار سریع، حرکاتی با بدن، دست ها، پا ها، صورت، یا هر حرکت دیگر، با توجه به اینکه ضرب یا ریتم حرکتی را باید دائماً" متنوع نگاه داشت - بدین معنا که ضرب هر حرکت با ضرب حرکت قبلی و بعدی باید کاملاً" متفاوت باشد - از تند به کند برود و غیره . . . از بیان هرگونه بازی تئاتری در حرکات پرهیز شود. برای هر کدام از ما دنیایی از حرکات ابداعی آشکار می گردد، در عین حال که محدودیت این دنیا نیز کاملاً" قابل رؤیت است. این محدودیت هنگامی بیشتر آشکار می شود که پیتر از یکی از بازیگران می خواهد که یکی از دنیاهائی را که به منصه ظهور رسیده تقلید کند. با این تقلیدات، تمام حرکات و حالتهای قالبی، تشنجات و عادات مضحک (اختلاج Tic)، هنجار و روش شخصی هر فرد عیان و آشکار می گردد. «با این تقلید و ادا به خوبی تنگناهای شخصی هر کسی در راه و روشی که دارد آشکار می شود. بن بست و زندانی که در آن قرار داریم. همانطوری که ابداع و خلاقیت فردی هر کس تا آنجائیکه ممکن بود آشکار گردید. هدف این تمرین رهایی از این زندان، و امکان شکفتگی فردی برای ابداع هر چه بیشتر است.»

کار روی متن (Partirion) را دوباره از

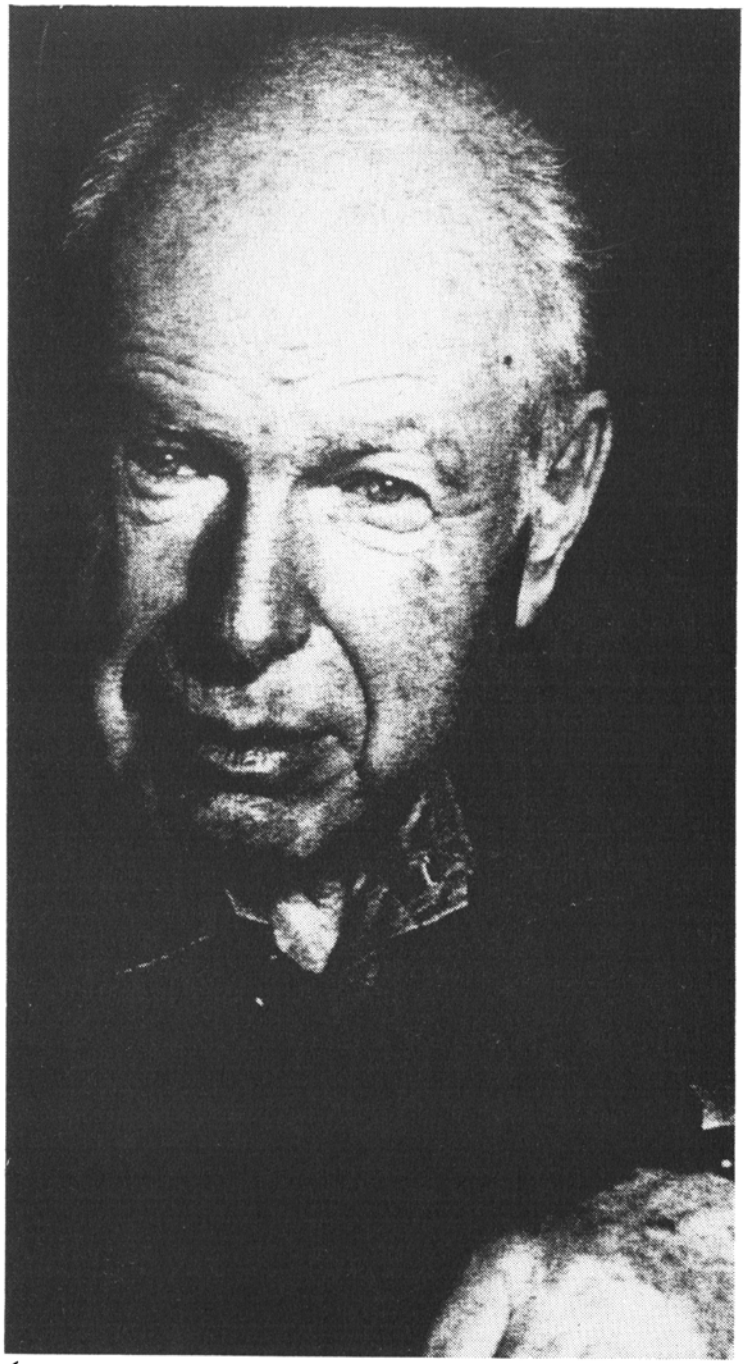
اول شروع می‌کنیم. تا بحال یکبار تمام متن را با تمرینات و بداهه سرائی های مختلف از اول تا به آخر گرفته‌ایم. این نخستین نظر اجمالی روی متن، ما را در شناخت متن و موسیقی آن و همینطور دریافتن ارتباطی با کیفیت درست یاری کرده است. ما باز هم به بداهه سرائی ها ادامه می‌دهیم، اما پیش می‌آید که گاه گاهی این بداهه سرائی ها را ثابت کنیم، این نقاط ثابت اولین خط سیر موقتی کار ما است.

بداهه سرائی ای میکائیلا را از اولین ایوان (Balcon) تاتر وارد صحنه می‌کند، او از پله‌ها پایین می‌آید، دو سرباز سر راهش سبز می‌شوند و سعی در بلند کردن او دارند، سپس زن کولی ظاهر می‌شود که می‌خواهد به‌زور قسمتش را کف دستش بخواند. دون خوزه وارد می‌شود. مدت طولانی ای روی قسمت نیمه آوازی - کلامی (recitatif نقل و آواز) متن کار می‌کنیم؛ عبث، نتیجه ئی به دست نمی‌آید. در نظر است قسمتهایی از متن («او را رها کن») کوتاه و اصلاح شود، قسمت هایی که به‌نظر می‌رسد عمل و جریان نمایش را کُند کند.

برخورد میکائیلا و دون خوزه رویه های مختلفی از این دو شخصیت را آشکار می‌کند. یکبار این برخورد با خوشحالی، بی‌تکلف و راحت انجام می‌گیرد. در بداهه سرائی بعدی دون خوزه مجذوب زن کولی است - که هنوز آنجاست - و وقتی با میکائیلا صحبت می‌کند حواسش کاملا" پیش کارمن است. بار دیگر، دون خوزه نگران و آشفته به‌نظر می‌آید؛ رفتار سردی با میکائیلا دارد و میکائیلا نمی‌داند چطور باید با او طرف شود. از بداهه سرائی به بداهه سرائی دیگر موقعیت فرق می‌کند. پیش‌بینی اینکه بالاخره این تجربیات ما را به‌کجا خواهد کشاند، در حال حاضر مشکل است. اما نباید آنها را به‌صورت «آزمایش های» ساده ای پنداشت. به‌گمان من این بداهه سرائی ها قدم به‌قدم ما را در رسیدن به‌شخصیت هایی قوی و مستحکم یاری خواهد کرد. چه می‌دانیم، شاید که دون خوزه شخصیتی نگران و آشفته، و در عین حال مهربان و مشفق باشد.

دو میزان از شروع قطعه‌ی دونفری دون خوزه / میکائیلا را حذف می‌کنیم. («از مادرم بگو، از مادرم بگو!»): این دو میزان خیلی پر طمطراق به‌نظر می‌آید. البته این مانع از آن نمی‌شود که در طول این قطعه‌ی دونفری سایه مادر بر صحنه سنگینی نکند. (این دو میزان چند هفته بعد دوباره گرفته می‌شود؛ اما این بار دیگر جنبه‌ی قلمبه سلمبه خود را از دست داده است.)

همانطور که گفتم در حال حاضر ما بعضی از بداهه سرائی ها را ثابت می‌کنیم. بعضی از آنها را دوباره با حوصله باز سازی می‌نمائیم، لحظات و جزییات را استوار می‌کنیم تا آنها را کاملا" بیاموزیم: این لحظات و جزئیات موقتا" نقاط مشترک کاری ما است. من هر روز باید جزئیات بداهه سرائی ها را کنار متن یاداشت کنم؛ آنوقت هر گروه اجرائی - که هنوز افراد آن ثابت نشده است - مسیر اجرائی، نحوه‌ی رفتن از صحنه‌ای به صحنه دیگر، و دیگر جزئیات را آنطور که یاداشت کرده‌ایم یاد می‌گیرند. در این بداهه سرائی ها حضور سه بازیگر ثابت گروه بروک، موریس بنیشو (Maurice Benhchoo)، آلن ماراترا (Alain Maratrat) و ژان پل دنی زون - (Jean paul Deniyon) مغتنم است. آنان از تجربه‌ی تاتری غنی ای برخوردارند؛ و گاهی پیش می‌آید که کارهای شگفت آوری روی صحنه می‌کنند. اما بازدهی



پیتر بروک

کارشان در ارتباط مستقیم با کیفیت حضورشان در صحنه و نحوه‌ی برخورد و کارشان با گروه است. آنها با شیوه‌ی کاری بروک آشنائی دارند؛ چیزی که باعث می‌شود گروه را در جهت مشخصی یاری کرده و هماهنگی کاری را حفظ کنند. در حال حاضر اکثر بداهه‌سرائی آنها - بداهه‌سرائی که به شیوه‌ی (Play - back) (جدائی آواز از بازی) با ماندن یکی از خوانندگان در کنار صحنه انجام می‌گیرد- مبنا و پایه‌های کاری ما است. هر چند که بعداً همین صحنه با حضور خوانندگان که گرفته می‌شود، باید مسیر طبیعی تغییر و تبدیل خود را در ابعاد ارتباطی جدیدش باز یابد. خواست و هدف ما مثل همیشه زنده نگه داشتن و زندگی کردن یک صحنه است، نه مومیائی کردن خط سیری نمایشی و ثابت کردن آن برای ابد.

برای شخصیت کارمن در شروع از بالاپوشی کهنه و قدیمی استفاده می‌کنیم که کاملاً بدن او را می‌پوشاند و به او جلوه‌ای مبهم و نا مشخص می‌دهد: حالت گدایی سر راه. این هیأت است که دست میکائیلا را می‌گیرد. این اوست که در حال حاضر سیگاری می‌پیچد و تقاضای آتش از دون خوزه دارد. این هیأت است که با دون خوزه فتنه می‌کند، بی آنکه دون خوزه بداند چرا. این اوست که گل سرخی برای دون خوزه پرتاب می‌کند. در ابتدای قطعه‌ی هابانرا (Habanera)، این هیأت است که می‌رقصد، شبح گویائی (Goya نقاش اسپانیائی ۱۸۲۸-۱۷۴۶)، نگران کننده و اضطراب آور. این شبه تا یک سوم این قطعه کاملاً پوشیده است، و فقط در این جا است که بالا پوشش را بر می‌دارد و کارمن ظاهر می‌شود. حیله‌ای تاتری که در حال حاضر کمی حالت مصنوعی دارد.

پیتر تصریح می‌کند: آنچه که در حال حاضر انجام می‌دهیم، به هیچ وجه جنبه‌ی قطعی و ثابت ندارد. تا دو هفته دیگر، شاید ما از آنچه که الان انجام می‌دهیم، و آنرا ثبت و ثابت کرده‌ایم، بسیار فراتر رفته باشیم. این خط سیر ثابت شده فقط نقاط اتکائی است که ما را در کار گروهی و ابداعی مان یاری می‌کند. هیچ چیزی به صورت ساکن و ثابت در کار نمی‌تواند وجود داشته باشد، آنچه که الان وجود دارد فقط و فقط پایه‌ایست برای کاری نمایشی.»

سه شنبه ۲۲ سپتامبر

امروز صبح بعد از کار بدنی هرکدام از ما متنی را دریافت می‌کند که از چند خط تجاوز نمی‌کند و بزبانی نخیلی نوشته شده. متن مذبور تقریباً شامل سی کلمه است که تنها وسیله‌ی گفت و شنودی ما است. ما سعی می‌کنیم به یاری این کلمات با یکدیگر ارتباط برقرار کنیم؛ با این زبان مجهول که زبان مشترک ما است سعی در ارتباطی کلامی با یکدیگر داریم. این به هیچوجه بازی‌ای (سوررئالیستی) نیست که به‌یاری اصوات، و جناس و تجنیس صوتی ادای مطلب کنیم و حرف خود را بزنیم، به هیچوجه مسئله‌ی ادا درآوردن و وانمود کردن به اینکه با سلاست به زبانی من درآوردی صحبت می‌کنیم نیز در میان نیست. نه، ما باید راهی برای ارتباط بیابیم. سعی کنیم که چیزی را با کسی که مخاطب ما است در میان بگذاریم. مسئله‌ی گفتگوی روزمره و عادی نیز در میان نیست. اما این گفتگوی هر روزه و بازی هیچ و پوچ روی زبانی من درآوردی، مکانی، جائی وجود دارد برای چیزی زنده و واقعی، چیزی که گاه به گاه لمحه‌ای از آن به‌چشم می‌زند. و بعد ناگهان فروکش می‌کند؛ خط وصل ارتباطی گم می‌شود، تاتری «هرجایی» ادامه می‌یابد، حرکات آبکی و ژستهای قالبی سعی در نجات صحنه و معنی دادن به آن دارند. دوباره جرقه‌ای زده می‌شود، خط وصل تازه‌ای پدیدار می‌گردد، جملاتی رد و بدل می‌شود، جملاتی که ترجمان نطقی من در آوردی در زبان من درآوردی نیستند. اصوات و آواها حامل و گرداننده‌ی چیزی گوشت و استخوان دار هستند، چیزی به‌ثبات و پایداری انسان. و بعد ناگهان همه چیزی فرو می‌ریزد . . . همه چیز گم می‌شود. . . .

در یک چنین تمریناتی، همانطور که همه می‌دانند، چنین لحظات طبیعی و واقعی، لحظاتی نادر و بسیار ظریف هستند، تعداد این لحظات اندک و در مقایسه با لحظات خالی و بی‌معنی، لحظات تاتر قلابی، بسیار ناچیز است؛ اما لحظه‌ای از این نوع تاتر کافی است تا تشعشع خیره کننده آن بدون هیچگونه توضیحی به ما بفهماند که از چه نوع تاتر صحبت می‌کنم.

بعد از یک چنین تمریناتی - و نه قبل از آن - اغلب پیش می‌آید که پیتر مطلبی را متذکر شود. در اینجا مسئله‌ی تردد بین بی‌حسی و فلج بودن (خالی و بی‌معنی بودن) و لودگی (تاتر تقلبی، تاتر اغراق و زیاده روی) است. برای خوانندگان اپرا، مسئله‌ی آواز (موسیقی باضافه صدا) اغلب حالت نقاب و روپوش را پیدا می‌کند. کلمات و آهنگ ما را با خود می‌برد، و همه چیز مثل پرده سینما عمل می‌کند، خطر راستی و درستی، طبیعی و غریزی بودن در کار نیست. خطر اینکه در این لحظه چه می‌گذرد وجود ندارد.

قبل از شروع کار روی متن، پیتر به سه بازیگر نقشش کارمن قاعده و قانونی اساسی را یاد آور می‌شود: یک چیز برای آنها در بداهه‌سرائی‌ها ممنوع است، کاملاً ممنوع، و آن پیچ و تاب دادن شانه‌هاست به‌هنگامی‌که زنی فتانه را بازی می‌کنند.

ترتیب و ترکیب نمایشی چنین پیش بینی می‌کند که بعد از قطعه‌ی «هابانرا»، میکائیلا به‌طرف کارمن یورش می‌برد، با او گلاویز می‌شود، هر دو به‌زمین در می‌غلتند. و در پایان این درگیری است که کارمن با چاقوئی پیشانی میکائیلا را نشانه می‌کند. این صحنه را ده روز پیش برای اولین بار امتحان کردیم. بداهه‌سرائی‌ها هزار جور معضل و مشکل برای ما ایجاد کرد: چه می‌شود که کارمن در این درگیر غالب می‌گردد؟ بنا براین میکائیلا بالاجبار باید ضعیف تر از کارمن باشد؟ و دون خوزه که در آنجا حضور دارد، چه می‌کند؟ آیا به‌کمک میکائیلا خواهد شتافت؟ در مقابل این معضلات، نظرات و عقیده‌های متفاوتی اظهار گردید. شاید بتوان گفت، نظرات و عقیده‌هایی در چگونه به‌صحنه در آوردن و کارگردانی این صحنه. سپس ما از این صحنه گذشته، به‌چیز دیگری پرداختیم. امروز، یک بداهه‌سرائی، و نه یک اظهار نظر، عملاً این صحنه درگیری را شکل داد، بدون اینکه در این درگیری غالب و مغلوبی در کار باشد: دون خوزه دو زن را از هم جدا می‌کند. کارمن به‌کناری می‌رود، اما میکائیلا دست بردار نیست، می‌خواهد دوباره گلاویز شود. دون خوزه او را می‌گیرد و سعی در آرام کردن خشم او دارد. در این لحظه کارمن باز می‌گردد. میکائیلا دست بسته، در حالیکه دون خوزه او را گرفت، ضربه چاقوی کارمن را یکراست بر پیشانی اش می‌گیرد. هیچ چیزی در جریان بداهه‌سرائی امروز از پیش تعیین نشده بود. درگیری حالتی غیر مترقبه، و بخصوص مفید فایده به‌خود گرفت، دو زن درگیر شده، به‌زمین

می‌غلتیدند، دون خوزه آنها را جدا کرد، میکائیلا دو باره خیزی به‌سوی کارمن برداشت. دون خوزه سعی کرد او را آرام کند، و کارمن از موقعیت استفاده کرد، زخمی بر پیشانی این دختر اهل ناوارا (Navarra) می‌زند.

زونیگا وارد شده، ملودرام کوتاهی را می‌خواند که کلامش روال موسیقی را قطع می‌کند (لا لا لا لا، تیکه تیکه‌ام بکن، بسوزونم، چیزی به‌تو نخواهم گفت.) کارمن‌ها دیگر فتان نیستند، بلکه به‌یکباره خلع سلاح شده‌اند.

رقص اسپانیائی (Seguedille) و آواز دونفره. بداهه‌سرائی‌ای زندان را تجسم می‌کند. کارمن در جلو آواز می‌خواند و دون خوزه در قسمت عقب خوابیده و کابوس می‌بیند. بداهه‌سرائی دیگری کارمن را نشان می‌دهد که دون خوزه را نوازش می‌کند. دون خوزه کاملاً" مفتون و مدهوش است. دیگری کارمن را نشان می‌دهد که دستهای سرجوخه دون خوزه را بسته است. به‌کلمه‌ای پیتر به کارمن تلقین می‌کند که عاشقش را روی تل کاهی که خودش پنج دقیقه‌ی پیش روی آن زنجیر شده بود هل داده و فرار کند. موقعیت صحنه بعدی ایجاد شده‌است. دون خوزه در زندان، زونیگا وارد می‌شود و به‌دون خوزه اعلام می‌کند که خلع درجه شده‌است، که دوباره به‌سربازی ساده تبدیل گردیده. بار اولی که زونیگا ظاهر می‌شود، سخنرانی پدرانه و اخلاقی می‌کند. به‌تدریج و به‌مرور پیشرفت بداهه‌سرائی‌ها، نطق زونیگا از آزمایشی به‌آزمایش دیگر تغییر یافته، به‌نطقی آمرانه، تحقیر کننده و نظامی تبدیل می‌گردد.

گفتار تنهای (monologue) زونیگا افسر نظام در باب نظم و انضباط با حضور تنهایش روی صحنه رو به‌پایان می‌رود که لی‌یاس پاس‌تی‌یا (Lillas Pastia) به‌کمک ابزاری ساده - سه بالش و یک بطری - صحنه‌ی کافه مهمانخانه ییلاقی را دور و بر او می‌سازد. ترانه بوهم (Boheme خانه به‌دوش) آغاز می‌شود. ترکیب نمایشی چنین پیش بینی می‌کند که کارمن وارد شده، بند اول ترانه را که فقط همراه با ضربی (Rythme) است بدون دسته موسیقی (orchestre) بخواند. اما بداهه‌سرائی‌ها به‌هیچوجه قانع کننده نیستند، تا موقعی که عکسش را آزمایش می‌کنیم: دسته موسیقی به‌تنهائی ترانه بوهم را آغاز می‌کند، کارمن وارد نمی‌شود مگر برای خواندن آخرین بند از این ترانه، و اینجاست که صحنه تکانی می‌خورد و اتفاقی می‌افتد، و صحنه جالب و تماشائی می‌شود. زونیگا دیگر مرکز صحنه نیست، و به‌لی‌یاس پاس‌تی‌یا و کارمن فرصت داده شده که نطفه شراکت و همدستی خوش و خرم خویش را بریزند، شراکتی که کار روی تمام صحنه را تسهیل و باز می‌کند.

چهار شنبه ۲۳ سپتامبر

امروز صبح با ماری‌یوس (Marius یکی از اقتباس کنندگان متن و رهبر موسیقی نمایش) کار متن خوانی (La partition d´ orchestre) را دنبال می‌کنیم. تک خوانی (soliste) در کار نیست: همه با هم آواز دونفره (duo) پایان نمایش را و همینطور آواز میکائیلا و اسکامی‌یو را می‌خوانیم. سپس برای تک خوانان دسته موزیک را می‌گیریم. گرفتن و حس کردن آنچه ورای آواز وجود دارد، گشایش ارتباط و گفتگوئی بین خوانندگان و دسته‌ی موزیک. پیتر بار دیگر فایده این کار را گوشزد می‌کند: در این نمایش، تک خوانها نیستند که هر کدام به‌تنهائی مسئولیت مربوط به‌قسمت خود را دارا باشند، بلکه خوانندگانی وجود دارند که همگی با مسئولیت تمام نمایش بر دوش آنان است.

دون خوزه وارد می‌شود: «می‌خواهم برای شما برقصم . . .» نقل آوازی (Recitatif) کارمن شروع می‌شود. دو بازیگر روی صحنه بداهه‌سرائی می‌کنند، در حالیکه یک صدای ته‌نور (Tenor صدای شش دانگ مرد) و یک صدای مِدزُ (Mezzo صدای زن) در خارج صحنه آواز می‌خوانند. از همین اولین بداهه سرائی روزانه دروازه‌ای از امکانات به‌رویمان باز می‌شود. دون خوزه از زندان بیرون می‌آید. اما بلافاصله کارمن را در آغوش نمی‌کشد، بلکه او را سرتاپا ورانداز می‌کند، چرخی به‌دور او می‌زند، نزدیک می‌شود، آهسته، سریع. در فاصله زمانی که از چند ثانیه تجاوز نمی‌کند، ارتباطی محکم و استوار برقرار می‌شود، ارتباطی بسیار متنوع! دستها به‌جانب هم دراز می‌شوند، بدن‌ها در تماسی کوتاه قرار می‌گیرند. کارمن شنل دون خوزه را از دوشش بر می‌دارد، با او همانند نجیب زاده‌ای رفتار می‌کند. رقص کارمن تمهیدی است بر عشق بازی‌ای که هرگز به‌وقوع نپیوسته، رقص شب زفاف، لوه‌ای از عشق. دون خوزه از این همه، خندان، در پوست نمی‌گنجد. کارمن تقریبا" درجا می‌رقصد، بدون تکان زیاد، موسیقی با او آمیخته‌است. ناگهان این همه شدت و حدت به‌بازی کودکانه‌ای بدل می‌شود، شیطنت و بازیگوشی، بالش‌های در یک طرف جمع شده بر سر دون خوزه پرتاب می‌شوند، و حالا دون خوزه‌است که جاخالی می‌دهد و غرق در شادی است. صدای شیپور نظامی از دوردست شنیده می‌شود، اما دون خوزه مغروق بازی کارمن است. او چهاردست و پا پیش می‌آید، این حیوان عاشق که بزودی روی این زن کولی می‌جهد. صدای شیپورها قوی و قوی‌تر می‌شوند. دون خوزه متوجه صدای شیپور شده و بازی را قطع می‌کند. رقص کارمن شدید و شدیدتر می‌شود، دون خوزه او را نظاره می‌کند، هنوز تحت تأثیر است، اما نه، باید به‌پادگان برگشت. لباسش را می‌پوشد: «تو مرا می‌فهمی، کارمن . .». «برو به‌حاضرباش پادگان!»، کارمن می‌ایستد، سپس ناگهان خشمی در چهره‌اش پدیدار می‌گردد، او را تحقیر می‌کند . . شتاب کاری دائما" در حال نوسان است، درست مثل احساسات. «کارمن هیچ خوب نیست که مرا مسخره کنی»، دون خوزه این را عاجزانه نمی‌گوید، بلکه برعکس عصبانی است و این قسمت رنگی خشماگین به‌خود می‌گیرد. و این دون خوزه ستیزه جو و پرخاشگر - که در دهکده‌اش جنگ و جدال راه می‌انداخت - است که ظاهر می‌شود.

ادامه دارد

چاپ
MEGA DRUCK
کلن
با کیفیت عالی و قیمت مناسب
Dürener str. 346
50935 Köln
Tel.: 0221 - 430 27 22
Fax: 0221 - 430 50 35

# روزهای خوش

## نمایشنامه‌ای از بکت به کارگردانی پیتر بروک

مهستی شاهرخی

زمستان گذشته نمایش روزهای خوش اثر ساموئل بکت نویسنده ایرلندی الاصل به کارگردانی پیتر بروک و با بازی ناتاشا پاری Natasha Parry در تئاتر بوف دونور Bouffes du Nord بروی صحنه آمد. نمایش روزهای خوش برای اولین بار در اکتبر سال ۱۹۶۳ با بازی مادلن رونو Madeliene Renaud و کارگردانی روژه بلن Roger Blin در تئاتر ادئون پاریس اجرا شده بود.

وینی Winnie : شروع کن، وینی «مکث» روزت رو شروع کن وینی! (ص ۸۲) در آغاز نمایش روزهای خوش، در زیر نوری خیره کننده، وینی تا کمر در دل خاک فرو رفته است. آیا این تصویر یادآور باتلاق ها، گنداب روها، زاغه ها و دیوانه خانه های دابلین «شهر زادگاه بکت» و نواحی جنوبی آن نیست؟ و یا شاید اشاره ایست به سیاهچال روزانه ای که در آن به سر می بریم؟ یا اینکه دوزخ نیست؟ «از کجا معلوم که خودم هم آخر سر ذوب نشوم یا نسوزم، البته نه اینکه الو بگیرم، همین جور خرده خرده ذغال بشوم، همه این گوشتها» (ص ۱۰۴) شاید هم تصویر خود هنرمند به هنگام پیری باشد؟ «نه بهتر است، نه بهتر، فرقی نکرده . . . دردی ندارد . . . » (ص ۸۵). چرا بکت آدم یا آدمهایی را به ما معرفی می کند که در خزه، گل چسب ناک، شن و یا خمره ای فرو رفته اند؟ راستی منظورش چیست؟ بکت، بدون هیچگونه توضیحی زوجی را به ما نشان می دهد که در گل نشسته اند، زنی در میان وسایلش می لولد در حالی که مردی پشت سرش نشسته است. این تصویر به کارت پستال زوجی میانسال در تعطیلات کنار دریا می ماند. تمام حرکت ها، تمام بیانات تصویری محو شده اند. ذهن ما بصورت خودکار مثل یک نوار مغناطیسی این تصویر را در خود ضبط می کند: «انسانی محبوس در میان حفره ای گلی»

بکت در نامه ای به تاریخ سال ۱۹۵۹ چنین می نویسد: «حفره ای که اکنون در آن مانده ام، چون سرود پنجم دوزخ، لال از تمام نورهاست و به خدا سوگند تهی از عشق»

زن، محبوس در میان گل، فقط با خود چتری آفتابی و کیفی دستی به همراه دارد. «دارد تمام می شود . . . خوب دیگر . . . کاریش نمی شود کرد . . . مثل همیشه . . . همین است که هست . . . کاریش نمی شود کرد . . . نمی شود کاریش کرد.» (ص ۸۳) وینی یک بند و مدام حرف می زند و گه گاه از سر ملال در درون کیفش به جستجو می پردازد. «مخصوصا" آن ته ها، خدا می داند چه چیزهایی آن تو هست . . . چه دلخوشی هایی . . . بله، کیفم هست.» (ص ۱۰۰) آیا این اشیاء، این وابستگی ها، نشانه های شادی های کوچک زندگی روزمره نیستند؟

مرد، ویلی Willie ، بر عکس، بسیار کم حرف است و مدام روزنامه می خواند. بنا به اظهارات وینی، به نظر می رسد که «روزهای خوش» در جریان است.

وینی، همچنان، یک بند حرف می زند. « . . . اگر می توانستم تنهایی را تحمل کنم خوب بود. با خودم حرف بزنم. هیچ کس هم نباشد بشنود . . . البته می دانم تو هم چندان چیزی نمی شنوی . . . اما روزهایی هم هست که جواب می دهی . . . بنابرین من همیشه می توانم بگویم، حتی وقتی که جواب هم نمی دهی، شاید هیچ چیزی هم نمی شنوی، می توانم بگویم که بعضی از حرف هایم شنیده می شود، که هیچ وقت مدت درازی حرف نزده ام، فقط با خودم، تو بَرّ برهوت، چون این را هیچ نمی توانم تحمل کنم . . . این است که می تونم ادامه بدهم، یعنی به حرف زدنم ادامه بدهم . . . » (ص ۹۲ - ۹۱) این زن از چه سخن می گوید؟ از «هیچ»؟

انسان هر قدر هم شیفتهٔ سکوت باشد ناگزیر به نوشتن و یا سخن گفتن است. سخن گفتن با صدای درونی و یا حرف زدن با صدای برونی. تنها یک «صدا»! «گاهی صداهایی می شنوم . . . اما نه همیشه . . . نعمتی است، این صداها نعمتی است، کمک می کنند . . . تا روزم را طی کنم . . . به اصطلاح قدیم! . . . آره، روزهایی که صدا بیاید روزهای خوشی است . . . روزهایی که صدا می شنوم. . . » (ص ۱۱۶). وینی از ملال می گریزد و مدام حرف می زند. آیا تنها راهی که انسان می تواند از پوچی زندگی و یا «هیچ» صحبت کند، این نیست که انسان طوری از آن حرف بزند که انگار «چیزی» هست؟ بکت قالبی تازه، برای دیدی تازه نسبت به امور جهان یافته است. او توانسته است به این «هیچ» شکلی هنری ببخشد. «ویلی ، مورچه، مورچه زنده! . . . کجا رفتش؟ . . . اینهاش! . . . انگار یک چیزی مثل توپ سفید توی بغلش است . . . فرو رفتش . . . عین توپ سفید کوچولو.» بکت در نامه ای می نویسد: «از آنجا که برای توجیه پوچی به ذهنی قضاوت کننده نیازمندیم، دنیای من پوچ نیست . . . در جهانی که از داوری تهی است، هیچ چیز پوچ نیست.» این ممکن است بدان مفهوم باشد که در جهان بی معنا، معنایی

ناتاشا پاری در اجرای روزهای خوش به کارگردانی پیتر بروک تئاتر بوف دو نور پاییز ۱۹۹۶

(خواه نمادین، خواه لفظی)، وجود ندارد، و این جزئیات، هر چند درخشان و گیرا باشند، باز هم جزئیات‌اند. وینی در کیف دستی خود چیزهایی مثل مسواک، خمیر دندان، هفت تیر و آینه . . . دارد. آیا این اشیاء «چیز»هایی از جزئیات بی‌معنای این جهان بی‌معنا نیستند؟ این اشیاء برای وینی تسلی بخش‌اند. هر شیئی از اموال وینی، جزیی درخشان و بی‌معنا از دنیای اویند. «همه چیز عجیب است . . . خیلی هم عجیب است . . . هیچ فرقی نمی‌کند . . . هر روز عجیب تر و عجیب تر می‌شود . . .» (ص ۱۰۹)

وینی یک‌بند حرف می‌زند. «البته من صدای فریاد می‌شنوم . . . ولی این صداها قطعاً" توی کله خودم‌اند . . . یعنی ممکن است . . . نه، نه، کلهٔ من همیشه پر از فریاد بوده . . . آن هم فریادهای خفهٔ مغشوش . . . می‌آیند . . . بعدش هم می‌روند . . . انگار با باد می‌آیند و می‌روند . . . خوبی‌اش به‌همین است . . . بعد هم تمام می‌شوند . . » (ص ۱۰۹) از هم پاشیدگی تمرکز و عدم تمرکز وینی و شاید هم «لاکی» در نمایشنامهٔ «در انتظار گودو» نشاندهندهٔ تباهی نظم ذهنی آنهاست. تحمل ناپذیرست: چرا که داشتن فکری تازه از فکر کردن هم بدتر است. «تو این دنیا باید یک چیز حرکت کند، من که دیگر نمی‌توانم . . . یک نسیمی . . . یک نفسی . . . آن اشعار جاودانی چی بودند؟ . . . شاید تاریکی ابدی باشد . . . شب سیاهی بی‌پایان . . .» (ص ۱۲۱) اصلاً" فکر کردن چیزی تلخ است که باید رهایش کنیم تا انتظار را ادامه بدهیم، چرا که ناگزیریم؟ ولی راستی ما در انتظار چه چیزی هستیم؟

در پردهٔ دوم، زن تا گردن در خاک فرو رفته‌است، وینی همچون شمعی که آخرین و بلندترین شعله‌های خود را منور می‌سازد، روشن است و همچنان خوشبین با اعتقاد به‌اینکه «روزی خوش» است. مثل روز و روزهای قبل. «احساس غریبی دارم، انگار یک نفر دارد به‌من نگاه می‌کند. انگار شفافم، بعدش کدرم، بعدش اصلاً" نیستم، بعدش بازم کدرم، بعدش باز شفافم، باز همین جور، می‌روم و می‌آیم، توی چشم یک نفر ظاهر می‌شوم، غایب می‌شوم، عجیب است؟» (ص ۱۰۸)

چند وقت است که این بازی «روزهای خوش» ادامه دارد؟ هیچ نمی‌دانم. آیا این تصویری از سکون دوزخ نیست؟ چرا وینی چون مردابی ساکن است؟ چرا وینی در دل خاک لحظه به‌لحظه، بیشتر و بیشتر فرو می‌رود؟ بکت با خلاقیت خود به‌ما نشان می‌دهد که چگونه انسان، این جسم راکت شده و بی‌حرکت در دوزخ زندگی، با ذهن خود در طول زمان حرکت می‌کند. «روزهای خوش» به‌نوعی فاجعهٔ زوال و سترونی، سقوط و محو شدن در دل زندگی، به‌شکلی روزمره و بی‌معناست.

آیا وینی و ویلی، این زوج پیر، استعاره‌ای از سیر زندگی زناشویی نیستند؟ «هیچوقت من به‌نظرت دوست داشتنی بوده‌ام یا نه؟ . . . نمی‌توانی بگویی؟» (ص ۹۹) آنها به‌شکل نمادین دوری زن وشوهر را از یکدیگر در عین نزدیکی جسمی‌شان منعکس می‌سازند. «(حالا) خیال داری بیایی این طرف زندگی کنی . . . یک چند وقتی؟» (ص ۱۲۳) در کنار دیگری زیستن، با شخص دیگری بودن و با اینهمه هر کس فرو رفته در پیلهٔ تنهایی خویش.

حرف زدن مداوم وینی، مثل فکر کردن با صدای بلند می‌ماند. مثل به‌یاد آورن خاطره‌ای کهنه از «روزهای خوش» دیرینه. «هنوز هم یک نفر دارد به‌من نگاه می‌کند . . . هنوز به‌من توجه دارد. . . خوبی‌اش به‌همین است . . . چشم به‌چشم من دوخته . . . چه بود آن شعر فراموش نشدنی؟» (ص ۱۰۴ - ۱۰۳) وینی همچنان وراجی می‌کند. از گذشته و از حال سخن می‌گوید تا به‌توسط صدای خویش خالی عظیم این حفرهٔ پهناور زندگی را پر سازد. وینی و ویلی محبوس در میان حفره ها، خود را، با انبوه کلماتی که وینی بیرون می‌ریزد و یا ویلی در روزنامه ها می‌خواند از تفکر باز می‌دارند و ذهن خود را پرواز می‌دهند. واژه ها، مکث ها، اشیاء درون کیف وینی، بله همان اموال کوچک و حقیر و پیش پا افتاده‌ای که در زندگی به‌آنها پای بند می‌شویم، انسان را به‌خود مشغول می‌دارند تا نتوانیم تفکری هولناک از موقعیتی متداول که روزمره بدان دچاریم داشته باشیم.

همینقدر که وینی پر حرف است، ویلی ساکت می‌ماند. حرف زدن وینی، سکوت ویلی و تلاش مذبوحانه و نهایی او برای خزیدن، همگی حرکاتی رقت بارند.

به‌عقیده بروک، «بکت اشیایی را تولید می‌کند و در برابر ما قرار می‌دهد. آنچه که او به‌ما نشان می‌دهد کریه‌است و چون کریه‌است، به‌همان اندازه، مسخره جلوه می‌کند. بکت با موشکافی بسیار به‌ما نشان می‌دهد که هیچ راه نجاتی در کار نیست و

همین موضوع بی‌نهایت کلافه کننده است. قطعاً" هیچ راه نجاتی در کار نیست. جالب اینست که هنوز مردم با باریکه امیدی به سالن تئاتر می‌آیند تا قبل از پایان دو ساعت نمایش، نمایشنامه نویس به خواستهٔ آنها پاسخی بدهد.» به عقیده بروک. «ما هرگز نخواهیم توانست جوابی را که بکت به ما پیشنهاد می‌کند بپذیریم و در عین حال با حسی غیر منطقی و نا مفهوم به انتظار خود ادامه می دهیم.»

بنا بر تحلیل پیتر بروک در کار بکت خلاقیت حقیقی بین فکر و احساس نقطهٔ تلاقی ایجاد می‌کند و بر روی نوار مشتعل ذهن همه چیز تغییر می‌کند. نتیجه: آن «چیز»ی که «فرض شده» تا «دیگر»ی باشد، نماد ساختگی نیست. خوشبختانه «نماد حقیقی» وجود دارد، نمادی که همانقدر از نمادهای قلابی متفاوت است که می‌توان فرق روز و شب را از هم سوا کرد. بروک می گوید: «از چنین زاویه ای همه چیز نماد است. نکته ای که همگی ما بر روی آن توافق داریم اینست که چون ما حس‌های لازمه را برای درک واقعیت نداریم پس صورت‌های ظاهری با واقعیت تلاقی پیدا نمی کنند.»

بکت معتقد است که هنر، کارش نظم دادن به ناگشودنی هاست. از این روست که هیچگاه توضیح نمی‌دهد. کار هنرمند هم با ارائه نظم به همین شیوه است، زیرا مفهوم و منطق درمانده است و هنرمند خود به تنهایی، باید، آشفتگی را، بی‌وجود آنها، به نظم آورد.

ایفای نقش وینی برای بازیگر کار بسیار بسیار دشواریست. فروکند. در پردهٔ دوم حتی دست‌ها و بازوهای وینی در گِل فرو رفته‌اند و از این رو بازی در عکس‌العمل های چهره و نوسانات صدا محدود می‌شود. نمایش روزهای خوش که بیش از یکسال و نیم نوشتن آن طول کشیده است به یک تک گویی بلند می‌ماند و به همین دلیل بازی بازیگر در محدودهٔ بازی با صدا و لحن و کم و زیاد کردن درجهٔ صدا و موسیقی کلام متمرکز می‌شود تا بتواند بیننده را نگه دارد. با این همه «ناتاشا پاری» با توانایی بسیار خویش و تجربهٔ گرانبها و دیرینهٔ بازیگری‌اش از این آزمون بزرگ سر بلند بیرون می‌آید و موفق می‌شود دو ساعت تمام چشم و ذهن تماشاگر را سرگرم و مشغول نگه دارد و سرانجام به نحو حیرت انگیزی او را به تحسین وادارد.

ساموئل بکت در سال ۱۹۷۶، در بارهٔ پایان «روزهای خوش» می‌گوید: «باید مدتهای طولانی زیست تا به این نکته پی برد که زندگی، بله، همین مشغلهٔ بی‌رحمانهٔ زندگی را باید به "خوشی" به پایان برسانیم.»

راستی ما تصورمان از خوشبختی چیست؟ از زندگی چه توقعی داریم؟ برای چه انتظار می‌کشیم؟ مگه چه چیز را می‌خواهیم؟ چیزی به غیر از «روزهای خوش»؟ «وه که چه روزی خوش است، وه که چه روز خوشی خواهد بود! . . . بالاخره . . . تا به حال . . . » (ص ۱۲۴)

---

منابع:


۱- ساموئل بکت. نوشتهٔ ویلیام یورک تیندال ترجمهٔ احمد گلشیری، شرکت سهامی کتابهای جیبی، مجموعهٔ نویسندگان امروز ۳، ۱۳۵۱، ۸۲ ص.

2- Oh les beaux jours de Samuel Beckett. Mise en scene Peter Brook, 1996 Theatre Vidy - Lausanne 5. T. E. , 32 p.

3- Oh les beaux jours - Happy Days. Texte bilingue edite par James Knowlson. Pablie par Faber and Faber, 1985

4-- Oh les beaux jours, 33 Tours 3, L' Avant - Scene bi mensaul, n 313, 15 Juin 1964, pp. 1 - 20.

۵- بکت، ساموئل. روزهای خوش. ترجمهٔ منیژه کامیاب و حسن بایرامی. ۱۳۴۸

۶- بکت، ساموئل. نمایشنامه های بکت (۲ جلد)، ترجمهٔ نجف دریابندری، شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری انتشارات فرانکلین، ۱۳۵۴. (چه روزهای خوشی، جلد ۲، صص ۱۲۵- ۸۱)


* برای نقل قولها از این ترجمه استفاده شده است.

# ( داریو فو ) و جایزه نوبل

«داریو فو» نویسنده ۷۱ ساله «تئاتر چپ رادیکال» وقتی با اتومبیل خود از رُم به میلان می‌رفت در راه اتومبیلی از او سبقت گرفت که حامل پلاکاداری بود که روی آن نوشته شده بود «داریو فو» برنده جایزه ادبیات نوبل شده است. او گفت وقتی خبر را دیدم خیلی جا خوردم.

همسرش «فرانکا راما» که خود نمایشنامه نویس و بازیگر تئاتر است دو هفته بود که خبر را شنیده بود ولی به «داریو فو» نگفته بود تا برای او غافلگیر کننده باشد.

در طی ۹۶ سالی که جایزه نوبل به ادبیات تعلق می‌گیرد تا بحال شش نویسنده ایتالیائی برنده جایزه نوبل شده‌اند، که سومین آنها که در سال ۱۹۳۴ این جایزه را دریافت کرد شخصیت سرشناس تئاتر جهان «لونیجی پیراندللو» بود.

«داریو فو» و همسرش «فرانکا راما» نصف زندگی خود را با یک گروه تئاتر به‌عنوان نویسنده، بازیگر، کارگردان و صحنه آراء تئاتر مشغول کار بوده‌اند. آثار «داریو فو» ترکیب طنز و جدی است و خود او عقیده دارد این ترکیب همیشه چشم اجتماع را باز نگه می دارد.

منتقدین سوئدی با شنیدن اینکه «داریو فو» برنده جایزه نوبل شده است شگفت زده شدند. چون آنها «داریو فو» را بیشتر یک هنرپیشه تئاتر می‌شناسند تا یک نویسنده برنده جایزه نوبل.

هیأت داوران نوبل در چند سال اخیر یاداشتهای متفاوتی در مورد «داریو فو» نوشته بودند. اکثر این داوران دارای نظریات کهنه‌ای هستند که در جهان امروز دیگر طرفداری ندارد.

«داریو فو» زندگی خود را میان توده‌های فقیر ماهیگیران، دزدان، و کارگران شیشه سازی گذرانده است. بخاطر همین شیوه زندگی، سفارت آمریکا در سال ۱۹۸۰ از دادن ویزای آن‌کشور به او خودداری کرد. چهار سال بعد فقط برای شب افتتاح کارهایش در نیویورک به او ویزای محدود و کوتاه مدتی دادند. پاپ و تهیه کنندگان تلویزیونی و همچنین بسیاری از سیاستمداران از کارهای او ناراضی هستند. وقتی در یک مصاحبه از او می پرسند چرا بعضی ها علاقه ای به کارهای او ندارند می گوید. شاید به این خاطر است که، من به همه می گویم که در مورد آنها چطور فکر می‌کنم. برای همین من از نظر آنها وحشی هستم.

چند نمایشنامه «داریو فو» سالها پیش توسط پرویز خضرائی به فارسی ترجمه و چاپ شده و در خارج از کشور نمایشنامه معروف او «رابطه باز زن و شوهری» توسط ایرج زهری ترجمه و بارها اجرا گردیده است.

آمستردام، فرهاد فرنیا

## بررسی و شرح بر کتاب

# بازیگری حرفه‌ای

**«قسمت چهارم»**


**نویسندگان**

**Melissa Bruder**
**Lee Michael Cohn**
**Medeleine Olnek**
**Nathaniel Polak**
**Robert Previto**
**Scott Zigler**

**ترجمهٔ احمد دامود**


ا. ی

در بخش اول و دوم و سوم بررسی کتاب بازیگری حرفه‌ای که حاصل یادداشت‌هایی از تمرین‌های آموزش‌های تابستانی کارگاه بازیگری دیوید ممت با نام *(Practical Asthetics Workshop)* که تحت حمایت دانشگاه نیویورک شکل گرفته توضیح دادیم که کتاب مذبور از دو بخش مهم تشکیل شده، بخش اول که بزرگترین بخش این کتاب محسوب می‌شود، بخش تکنیک است، که در مورد رویدادهای جسمانی و صحنه و ابزار حرفهٔ بازیگری حرف می‌زند. و در بخش دوم به‌تحلیل صحنه و حقیقت لحظه پرداختیم. در بخش سوم پرداختیم به‌عوامل بیرونی و بخشی از آمادگی برای اجرا. و حالا به‌یافتن مشکلات و رفع آنها وهمچنین به‌بخش ابزار حرفه‌و سپس به‌تله احساس و اسطوره شخصیت می‌پردازیم.

**٦- یافتن مشکلات و رفع آن‌ها.**

در این بخش سئوال و جوابهایی شده که در ارتباط با نقش مشخصی است که در بعضی موارد این سئوال و جوابها استقلال خود را پیدا می‌کنند. یعنی بدون وابسته بودن به نمایشنامه خاصی می‌توانند مطرح باشند. در اینجا ابتدا می‌پردازیم به‌این قسمت‌ها.

سئوال: من گرفتار ادا کردن قالبی جمله‌ها می‌شوم. چرا؟

جواب: بعضی اوقات، حتا هنگامی که تحلیل به‌درستی انجام شده باشد، اشکال ادا کردن جمله‌ها به‌صورت قالبی پیش می‌آید. شاید جمله‌ها را با حالت خاصی حفظ کرده‌اید. یا شاید در یکی از تمرین‌ها لحظه فوق العاده‌ای خلق شده و شما به‌امید خلق مجدد آن لحظه، جمله‌های خود را بهمان ترتیب تکرار می‌کنید. لحظه‌های خود انگیخته واقعی هرگز نمی‌توانند دوباره به‌همان ترتیب خلق شوند، جملات خود را به‌صورت تکرار از روی عادت حفظ کنید و توجه خود را همواره به‌بازیگر مقابل خود معطوف کنید.

سئوال: من همیشه در حال اجرای نمایش، وقتی حس می‌کنم که به‌اندازه کافی خوب بازی نمی‌کنم از خودم عصبانی می‌شوم. بعضی اوقات حتا حساب صحنه از دستم در می‌رود. چه باید بکنم؟

جواب: سعی نکنید بر خودآگاهیی که به‌شکل اجتناب ناپذیر درحین بازی اتفاق می‌افتد فایق شوید، این امری است که اگر غیر ممکن نباشد، بسیار سخت است. بجای نگرانی در بارهٔ اجرایتان، رویدادی را که برایتان جذابیت بیشتری دارد انتخاب کنید و ارادهٔ خود را، بدون توجه به‌احساستان، برای اجرای آن رویداد بکار برید.

سئوال: کارگردان می‌گوید که احساسات من غیر واقعی هستند. چرا چنین می‌شود؟

جواب: شما سعی در باور کردن حوادث نمایش دارید، و این سعی در باور کردن باعث می‌شود که «صحنه را بازی کنید» در این قسمت نباید فراموش کنیم که یافتن مشکلات و حل آنها دارای فرمول خاصی نیست. در کتاب سئوال و جوابهای بسیار دیگری هست که می‌تواند بیشتر هم باشد. هیچکدام هم اشتباه نیستند ولی کافی هم نیستند، چرا که مشکلات در اجرای یک نقش و یافتن راه حل‌های آن نامحدود است. اگر این سئوال و جوابها را بطور مثال بپذیریم و جواب‌ها را هم قطعی ندانیم و برای هر سئوال جوابهای متعدد بیابیم، که وجود هم دارد. عادت می‌کنیم که مشکل را از زاویه‌های متفاوت بررسی کنیم، و شاید برای آنها راه حل‌هایی تازه بیابیم.

در مقدمه بخش دوم کتاب جمله‌ای آمده که آنرا برای پایان فصل تکنیک مناسب می‌دانم.

تکنیک بی فایده‌است مگر اینکه در سخت ترین و ناراحت کننده ترین شرایط نیز قابل استفاده باشد.

و باید گفت تنها راه این است که با جدیت به‌کار گرفته شود.

**۷- ابزار حرفه.**

برای یاد آوری آنچه یک بازیگر برای

اجرای نقش خود لازم دارد و این مهارتهایی است که هر فردی توانایی بدست آوردن آنرا دارد. و آنچه که در این راه باید انجام دهد کوشش بسیار و تمرین است.

صدای صاف و قوی
بیانی واضح و خوب
بدنی قوی و انعطاف پذیر
قدرت تحلیل درست صحنه

دانش واژه ها و معانی. قدرت بکار گرفتن واژه ها بخصوص برای انتخاب رویداد مناسب.

توانایی کار کردن با آنچه که از بازیگر مقابل دریافت می کند.

توانایی «عمل کردن» قبل از اینکه در باره آن فکر کند (یعنی بر حسب انگیزه آنی)

برخورداری از قدرت تمرکز. به خاطر داشته باشید که تمرکز مانند یک عضله است، وقتی که تمرکز منحرف شود فقط به وسیله یک رویداد خوب می توان فریبش داد و به آرامی آنرا به مسیر اصلی اش برگرداند.

شجاعت
اراده
درک عمومی

## بخش دوم کتاب

### تله ها
### (کار کردن در دنیای واقعی)

در پیش گفتار بخش دوم کتاب ما را به مهمترین و اساسی ترین مطلبی رجوع می دهد که در کار هنر بسیار با اهمیت است. «همکاری». در واقع بازیگر باید خود را آماده کند تا توان همکاری با کارگردان و سایر بازیگران را بیابد. کارگردان و بازیگرانی که نگرشی متفاوت و حتا ممکن است نگرش متضاد با شما را داشته باشند و این تضاد نباید تبدیل به دشمنی و سپس از کار انداختن چرخ نمایش و متوقف کردن آن باشد. بدون شک در تئاتر هم مانند هر کاری افراد متفاوت با انگیزه های متفاوت وجود دارد. پس در کتاب به درستی توصیه می کند. مجبور نیستید به هنگام قرار گرفتن در موقعیتهایی که طرز فکر دیگران کسب پاداش فوری از کار است، سلامت کارتان را فدا کنید.

**۹- تله احساس**

این قسمت از کتاب شاید مهمترین و عالی ترین بخش آن باشد و از آنجا که از اهمیت ویژه ای برخوردار است تمام این بخش را بطور کامل می آوریم تا هیچ از اهمیت آن کم نکرده باشیم. ترجمه روان این کتاب به ما فرصت می دهد تا با دقت به آن بپردازیم.

مبهم ترین و ناراحت کننده ترین جنبهٔ کار بازیگر چیزی است که به اصطلاح «زندگی حسی» او بر روی صحنه نامیده می شود. این باعث تأسف است که بسیاری از بازیگران، از آنجا که خلق حالت های حسی مشغولیت ذهنی اشان نیست، جنبه حسی بازیگری را تا این حد نا امید کننده می یابند. در مورد مسایل مربوط به زندگی حسی بر روی صحنه، یک راهنمائی ساده وجود دارد: این مقوله خارج از کنترل شماست. بنا بر این نگرانش نباشید. هیچوقت.

یکی از محاسن بزرگ روش رویداد جسمانی این است که هر رویداد باعث بروز یک حالت حسی می شود، بی آنکه مجبور باشید برای ایجادش، کاری اضافی انجام دهید. وقتی بپذیرید که چیزی به عنوان حس صحیح برای هیچ صحنه خاصی وجود ندارد، خود را از بار سنگین «با احساس بازی کردن» رها ساخته اید. هنگامی که یاد گرفتید توجه خود را بر روی بازیگر دیگر متمرکز کنید، حس های بنیادی شما در بارهٔ صحنه، خود را بر حسب لحظه ای که در آن قرار گرفته اید نشان خواهند داد.

اگر برای رسیدن به نتیجه ای حسی کار کنید. قسمت اعظم آنچه را که تاکنون آموخته اید به چند دلیل، ناخالص و بی اثر خواهید کرد. اول اینکه اگر خود را به درون یک حالت حسی بیندازید، این طرز تلقی نادرست در شما به وجود می آید که از این طریق می توانید خود را مجبور کنید که آن حس را در تمامی طول صحنه حفظ کنید. به این ترتیب حقیقت لحظه به طور کامل از دست می رود. زیرا که توجه شما به خودتان معطوف خواهد شد و انگیزش آنی همچون مرغی، به قول معروف، از قفس خواهد پرید.

دوم اینکه در حین تلاش برای حفظ یک حالت حسی، نخواهید توانست که یک رویداد جسمی را به انجام برسانید. به این ترتیب همه دقتی که برای دستیابی به یک تحلیل خوب به کار برده اید دیگر کاربرد نخواهد داشت و بازی تان شکلی کلی بخود خواهد گرفت. زیرا که رویداد شما در باتلاق احساسی که برای خود خلق کرده اید گم می شود. دو نشانه برای درک اینکه چنین چیزی در حال وقوع است اینها هستند: یکی اینکه به درون ادای قالبی جملات می لغزید. دیگر اینکه دائم در حال نظارت بر خود هستید تا دریابید که تا چه اندازه خوب بازی می کنید. بخاطر بسپارید که ضرورتا" لازم نیست که اجرای خود را دوست داشته باشید. اگر یاد بگیرید که به رغم آنچه که حس می کنید بازی را انجام دهید، روی صحنه به خود زندگی می بخشید و در روند بازی اراده ای قوی در خود به وجود خواهید آورد.

سومین خطر هم ظریف است، هم طنز آمیز. گاهی اتفاق می افتد که تمرکز بر روی احساس شما را به طریقی با نیازهای صحنه هماهنگ می کند. آنچه که باید به خاطر داشته باشید این است که تکنیکی که بر پایه احساس بنا شده باشد مطلقا" غیر قابل اطمینان است؛ زیرا شما نمی توانید احساس خود را در اختیار داشته باشید. احساسات شما هر لحظه می توانند شما را ترک کنند. از سوی دیگر تکنیکی که بر پایه رویداد جسمانی بنا شده باشد از اراده کمک می گیرد و در هر زمان و هر موقعیتی می تواند بدون توجه به کیفیت احساستان، مورد استفاده قرار گیرد.

به عکس باور رایج، هرگز لازم نیست که خود را به صورت حسی با صحنه درگیر کنید. این فکر که از نظر حسی خود را آماده کنید، فکری است که احتیاج نیست خود را با آن بیازارید. همان طور که در فصل پنجم بحث شد، جهت آمادگی برای صحنه راههای عالی زیادی وجود دارند که لازمه دست یابی به آنها ورود به دنیای آشفته حس هایی که به شکل کلی درآمده اند نیست.

وقتی بر روی صحنه هستید، مسئولیت این را که شخص با احساس تری باشید را به عهده نگیرید. صرف نیرو برای گرفتن نتایج حسی، به گونه ای اجتناب ناپذیر کوششی است برای «احساساتی کردن» یا «جالب تر کردن» بیشتر صحنه. هیچ چیز جالب تر و پر احساس تر از این نیست که بازیگر بر اساس حقیقت لحظه کار خود را انجام دهد. بنا بر این با نیرو دادن به صحنه از طریق احساسات، مسئولیت صحنه را به عهده نگیرید.

هنگامی که آموختید کاملا" خود را در اختیار رویداد جسمانی بگذارید، تنها وظیفه شما در مورد حس ها آن است که یاد بگیرید با عبور از درون آنها کار خود را به انجام برسانید، به آنها اجازه دهید هرطور که می خواهند وجود داشته باشند، زیرا آنها در کنترل شما نیستند و چه بسا که بدون دعوت به سراغتان بیایند. احساس،

بطور طبیعی و غیر قابل گریزی، محصول فرعی پایبندیتان به رویداد است. سرانجام یاد خواهید گرفت که با عبور از درون حس‌های سیل آسائی که بر روی صحنه درون‌تان می‌خروشند، کار کنید. باز هم بگوییم که، تنها و تنها کار شما پی‌گیری کامل رویدادتان است.

۱۰- اسطورهٔ شخصیت

غیرممکن است که شما به شخصیتی تبدیل شوید که به بازی کردن آن مشغولید. در تئاتر «شخصیت» توهمی است که به‌وسیله کلمات و شرایط محیطی خاصی که توسط نویسنده در اختیارمان گذاشته شده و همچنین رویداد جسمانی بازیگر، خلق می‌شود.

انسانها به‌طور طبیعی بشدت تلقین پذیرند. اگر به تماشاگری گفته شود که شما پادشاه فرانسه هستید، او این حقیقت را می‌پذیرد، مگر اینکه شما اصل نمایش را نقض کنید. اینکه شما پادشاه فرانسه هستید امری مسلم است، تنها کارتان این است که بفهمید پادشاه فرانسه بودن برای‌تان چه معنائی دارد، یعنی رویداد شما چیست؟

ارسطو شخصیت را حاصل جمع اعمال یک فرد تعیین کرده است و تعریف او برای تئاتر همچنان صادق است، کشف اینکه یک دستمال را چطور ممکن است نگه دارید و یا چند حبه قند با چائیتان بخورید موجب خلق زندگی درونی برایتان نمی‌شود، زیرا که این چیزها ضرورتا" در به‌انجام رساندن کامل رویدادتان کمک نمی‌کنند. به‌دورن این تله نیفتید که یک رویداد بیرونی را جایگزین رویدادتان کنید. اگر صحنه‌ای را به‌درستی تحلیل کرده‌اید، بآسانی می‌توانید هر عامل بیرونی را که کارگردان از شما می‌خواهد با آن تطبیق دهید. این موضوع در مورد عوامل بیرونی مورد نظر نویسنده نیز صادق است.

در استفاده از عوامل بیرونی، برای رفع مشکلی که به‌سادگی حل نمی‌شود، بسیار محتاط باشید. اگر نمی‌توانید صحنه را به‌درستی تحلیل کنید، بازی کردن آن با استفاده لنگیدن و لهجه گرفتن ممکن است که به‌طور مصنوعی سرگرم کننده باشد، اما به‌درک آنچه که واقعا" در صحنه می‌گذرد کمک نمی‌کند.

بازیگران بزرگ بدین دلیل تا این حد تحسین برانگیزند که شجاعت آن را دارند که شخصیت خود را وادارند تا بر هر چه که انجام می‌دهند سوار شود. هرگز نقشی را بدان گونه که کس دیگری بازی می‌کند بازی نکنید. بخاطر داشته باشید که این شما هستید که روی صحنه‌اید نه اسطوره‌ای که شخصیت نامیده می‌شود. برای شما شخصیت بر روی صفحات کاغذ و صرفا" به‌منظور تحلیل، وجود دارد. اگر تحلیل را انجام داده و گفتگوها را حفظ کرده‌اید، تعهد خود را نسبت به‌متن کاملا" انجام داده‌اید و در نتیجه آن شخصیتی که بازی می‌کنید پدیدار خواهد شد.

این حق شما و نیز مسئولیت‌تان است که بدان گونه که هستید خودتان را روی صحنه به‌نمایش بگذارید. در هر نمایشی که بازی می‌کنید، خصوصیتهای انسانی‌تان سهم حیاتی‌ای است که شما نسبت به‌آن نمایش ادا می‌کنید. هر زمان متوجه شدید که نگران این هستید که آیا «شخصیت را درست بازی می‌کنید یا نه» برای یک لحظه به‌کلمات استانسلاوسکی فکر کنید. «شخصی که هستید، هزار بار جالبتر از بهترین بازیگری است که همیشه آرزوی بودنش را داشته‌اید»

ادامه دارد


به کلبه ما خوش آمدید.

رستوران پارسا در قلب شهر کلن

با بهترین مواد غذائی و آشپز درجه یک ایرانی
از شما و مهمانان محترمتان در یک فضای گرم و دلنشین پذیرائی میکند.

رستوران پارسا

ما علاوه بر تحویل ناهار و شام در منزل و محل کار شما پذیرائی از مهمانانتان را در منزل، محل کارو مجالس با کارآمدترین همکاران خود بعهده میگیریم .

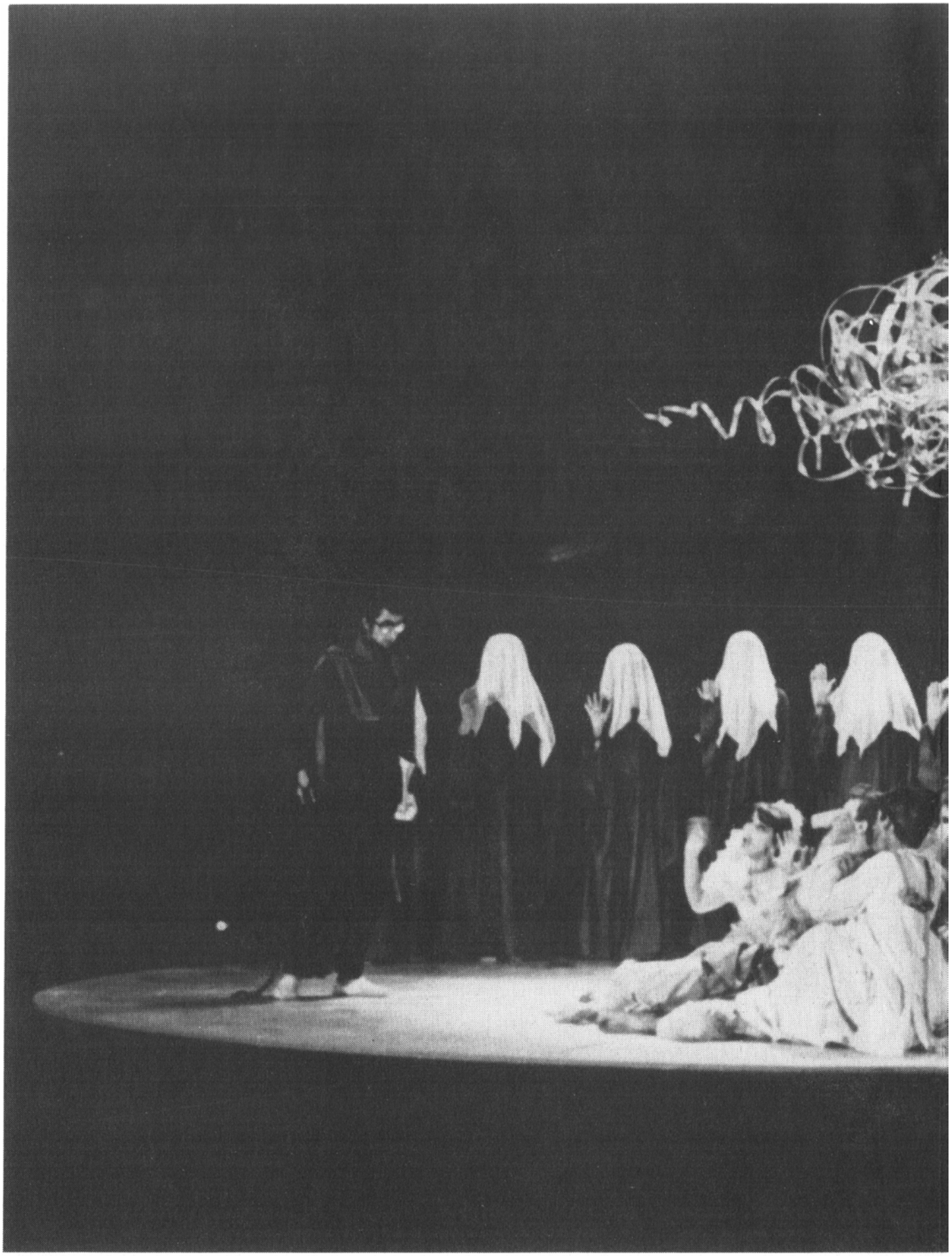
برای شما
آخر هفته های خوبی
را تدارک دیده است!

آسایش، آرامش و محیط گرم خانوادگی هدف اصلی کارکنان ماست!

PARSA RESTAURANT
Am Rinkenpfuhl 51 50676 Köln Tel.: 0221/ 240 22 22

**پژوهشی ژرف و سترگ و نو در سنگواره‌های دوره بیست و پنجم زمین شناسی و یا چهاردهم، بیستم و غیره، فرقی نمی‌کند.**

بازیگران: کامبیز ابراهیمی. فرخنده باور. پرویز پور حسینی. سعید پور صمیمی.



نوشته عباس نعلبندیان. طراح و کارگردان آربی اُوانسیان اولین اجرا ۲۶ شهریور ۱۳۴۷ «۱۴ سپتامبر ۱۹۶۸» جشن هنر شیراز
شهروز رامتین. فرهاد مجد آبادی. عباس معیری. شکوه نجم آبادی. مهتاج نجومی.

# نمایشنامه

# داستانهایی از بارش مهر و مرگ

## عباس نعلبندیان

گانه یک

**سیاه می بارد، موت**

یک اتاغ با وسائل ساده‌ی یک زندگی فقیرانه. یک رادیوی خیلی بزرگ کهنه. یک گنجه‌ی چوبی. یک فرش کهنه بر زمین. در سمت چپ، یک رخت‌خاب پهن شده با لحاف. چند بالش، کمی خرت و پرت روی سر بخاری، یک در، در سمت راست، یک لامپ روشن آویزان از آسمانه. لحاف طوری روی تشک افتاده که گویی اندام انسانی در زیر آن نهفته است.

مادر و دختر، در سمت راست، کنار هم ایستاده‌اند. سر و وضع دختر پریشان و لباسش نامرتب است.

دختر ــ مرده؟
مادر ــ آره.
دختر ــ نه.
مادر ــ (با تمسخر) چرا!
دختر ــ خدایا!
مادر ــ نیگا نکن!
دختر ــ نه!
مادر ــ داد نزن!
دختر ــ می‌ترسم. (از مادر دور می‌شود.)
مادر ــ آروم باش!
دختر ــ چشماش بازه.
مادر ــ برو کنار!
دختر ــ نمرده! چشماش ــ
مادر ــ خفه شو!
دختر ــ (می‌دود) کمک کنید!
مادر ــ (می‌دود به‌طرف دختر.) خفه شو!
دختر ــ (به‌دیوار می‌خورد) چی شده؟
مادر ــ منو نترسون!
دختر ــ تکون نمی‌خوره، مامان!
مادر ــ مرده!
دختر ــ صورتشو!
مادر ــ منو می‌ترسونی!
دختر ــ مردمو سدا کنیم.
مادر ــ که آبرومون بره؟
دختر ــ چرا؟
مادر ــ نمی‌گن اون تو رخت‌خاب ما چی کار می‌کرده؟
دختر ــ هان؟
مادر ــ شاید هم بگن ما کشتیمش.
دختر ــ تو رخت خواب ما؟
مادر ــ تو رخت خواب تو.
دختر ــ آره.
مادر ــ چه‌طور شد؟
دختر ــ پیشم خابیده بود.
مادر ــ خب؟
(دختر گریه می‌کند.)
مادر ــ خب؟
(دختر گریه می‌کند.)
مادر ــ کارش تموم شده بود؟
(دختر گریه می‌کند.)
مادر ــ پس الان لُخته.
(دختر گریه می‌کند.)
مادر ــ باید شلوارشو پاش کنیم.
دختر ــ شاید زنده باشه.
مادر ــ نه.
دختر ــ شاید حالش بهم خورده. شاید قلبش گرفته.
مادر ــ خب؟
دختر ــ افتاده بود روم که یه دفعه دیدم همین طور موند.
مادر ــ باید حواسمونو جمع کنیم.
دختر ــ اول نفهمیدم.
مادر ــ چی کار کردی؟
دختر ــ ترسیدم.
مادر ــ که جیغ زدی؟
دختر ــ ترسیدم. جیغ زدم که شما اومدی. انداختمش اون طرف و از زیر لحاف اومدم بیرون.
مادر ــ سرم دلره می‌کوبه.
دختر ــ باید پاسبون خبر کنیم.
مادر ــ مثل اینکه بیرون یه سدایی می‌آید.
دختر ــ نکنه همسایه‌ها بیدار شده‌اند؟
مادر ــ بیا شلوارشو پاش کنیم!

دختر ـ بیا در بریم مامان!
(دختر می‌رود زیر لحاف پیش مرد. لحاف را می‌کشد روی هر دوشان. مادر، چهار زانو رو به تماشاگران می‌نشیند روی زمین.)
دختر ـ اذیتم نکن!
مرد ـ بذار ببینم!
دختر ـ این قدر فشارم نده!
مرد ـ خفه!
دختر ـ چه قدر سنگینی!
مرد ـ آره.
دختر ـ چرا گفته‌ای که سنگ زده‌ام به سرت؟
مرد ـ کی گفته‌ام؟
دختر ـ دروغ گوی پفیوز! (درنگ) چرا دروغ گفتی؟
مرد ـ صبرکن! صبرکن!
دختر ـ خودت که می‌دونستی که کار من نیست. (درنگ) کی از شرت راحت می‌شم؟
مرد ـ ما که حرفامونو زده‌ایم.
دختر ـ حالم از ریختت به‌هم می‌خوره.
مرد ـ اشکالی نداره.
دختر ـ دستتو بکش!
مرد ـ شد یه دفعه شو کوفتم نکنی؟
دختر ـ کاش کوفتت می‌شد.
مرد ـ خجالت بکش!
دختر ـ چه قدر هم تو خجالتی هستی! (درنگ) دیاالله، نفسم برید! (درنگ) چرا تکون نمی‌خوری؟
(دختر ناگهان جیغ می‌زند. مرد را از روی خیش به‌کناری می‌اندازد. پریشان، از زیر لحاف بیرون می‌پرد و ترسان به‌کنار دیوار پناه می‌برد. مادر، از روی زمین بلند می‌شود، به‌سوی رادیو می‌رود و آن را باز می‌کند.)
سدای زن اول ـ اون پاشو بگیر! بکشش جلو!
سدای زن دوم ـ اگه تو چاه گیر کنه چی؟
سدای زن اول ـ گشاده! تا ته می‌ره.
سدای زن دوم ـ می‌ترسم بفهمند.
سدای زن اول ـ از اون‌جا تا این‌جا آوردیم مگه فهمیدند؟
سدای زن دوم ـ شاید یهو رسیدند.
سدای زن اول ـ محکم‌تر! بگیر! پرتش کن!
(سدای سقوط یک جسم سنگین. مادر رادیو را می‌بندد.)
دختر ـ یه چیزی بگو!
مادر ـ صبرکن! بذار یه خورده حواسم سرجاش بیاد.
دختر ـ من می‌گم بریم خبر بدیم.
مادر ـ همینمون مونده.
دختر ـ این طور که بدتره.
مادر ـ هان؟
دختر ـ می‌گن شما کشتیدشون.
مادر ـ اگه نفهمند، چی!
دختر ـ چی؟
مادر ـ اگه نفهمیدن، چی؟
دختر ـ می‌فهمند.
مادر ـ اگه این جا نیومده باشه، چی؟
دختر ـ چی؟
مادر ـ اگه این جا نیومده باشه، چی؟
دختر ـ می‌گی از این جا ببریمش بیرون؟
مادر ـ چرا که نه؟
دختر ـ به کجا؟
مادر ـ هر جا که شد.
دختر ـ مگه می‌شه؟
مادر ـ چرا نمی‌شه؟
دختر ـ پاسبون می‌گیردمون.
مادر ـ نه.
دختر ـ می‌گیرنمون میندازنمون زندون.
مادر ـ یواشکی می‌ندازیمش تو جوب آب.
دختر ـ سنگینه، خیلی سنگینه.
مادر ـ خب، دو نفری ـ
دختر ـ من می‌ترسم. من دست به‌اش نمی‌زنم.
مادر ـ اگه بازم زر بزنی، می‌کُشمت.
دختر ـ من دست به مرده نمی‌زنم.
مادر ـ پیف!
دختر ـ حالم داره بد می‌شه.
مادر ـ جلو خودتو بگیر.
دختر ـ نمی‌تونم.
(مادر می‌رود زیر لحاف پیش مرد و لحاف را می‌کشد روی هر دوشان. دختر، چهار زانو رو به تماشاگران می‌نشیند روی زمین.)
مادر ـ خاک بر سرت!
مرد ـ بذار ببینم!
مادر ـ بمیر!
مرد ـ خفه!
مادر ـ تموم شد؟
مرد ـ آره.
مادر ـ خجالت نمی‌کشی برای این یک شاهی سنار این قدر جلو مردم به من دری وری می‌گی؟
مرد ـ کی گفته‌ام؟
مادر ـ وقت گل نی ـ بکش خودتو کنار!
مرد ـ صبرکن! صبرکن!
مادر ـ دیگه بد عادت شده یی. هر شب بلند می‌شی راه می‌افتی، آره؟
مرد ـ ما که حرفامونو زده ییم.
مادر ـ این ماه پولتو یه خورده دیرتر می‌دم.
مرد ـ اشکالی نداره.
مادر ـ به‌بقاله بگو هوای ما رو داشته باشه.
مرد ـ شد یه دفعه شو کوفتم نکنی؟
مادر ـ کاش می‌تونستم اینو از وسط پات بکنَم بکویم تو سرت. خجالت بکش!
مادر ـ چه قدر هم تو خجالتی هستی! (درنگ) دیاالله، نفسم برید! (درنگ) چرا تکون نمی‌خوری؟
مادر ناگهان جیغ می‌زند. مرد را از روی خیش به‌کناری می‌اندازد. پریشان از زیر لحاف بیرون می‌پرد و ترسان به‌کنار دیوار پناه می‌برد. دختر، از روی زمین بلند می‌شود، به‌سوی رادیو می‌رود و آن را باز می‌کند.
سدای مرد اول ـ کتتو بتکون؛ خاکیه.
سدای مرد دوم ـ حالم بهتره.
سدای مرد اول ـ یادت باشه ما امروز اصلن هم دیگه رو ندیده ییم.
سدای مرد دوم ـ آره. خدا کنه اشکالی پیش نیاد.
سدای مرد اول ـ نمی‌آد. فقط باید خونسرد باشیم.
سدای مرد دوم ـ من حالم بهتره.
سدای یک خنده بلند. دختر رادیو را می‌بندد.
مادر ـ بیا شلوارشو پاش کنیم.
دختر ـ خودت بکَن.
مادر ـ خل نشو، بچه بازی در نیار، تموم این راهو باید باهم

بریم.
دختر ـ می‌گم پاسبون صدا کنیم.
مادر ـ آره!
دختر ـ داد بزنیم تا مردم کمک کنند.
مادر ـ اون درو ببند!
دختر ـ کدوم درو؟
مادر ـ پس این صدای چی بود؟
دختر ـ خب راستشو می‌گیم.
مادر ـ که چی؟
دختر ـ که می‌اومدن این جا.
مادر ـ می‌نداونمون زندون.
دختر ـ هان؟
مادر ـ آره.
دختر ـ پس یه خورده صبر کنیم.
مادر ـ که چی؟ (درنگ) گشنمه.
دختر ـ که تاریک تر بشه.
مادر ـ از اینم تاریک تر؟
دختر ـ آخه سنگینه.
مادر ـ زیاد، نه.
دختر ـ چرا.
مادر ـ چی؟
دختر ـ چرا؟
مادر ـ گشنمه. یه چیزی بخوریم.
دختر ـ حالم بده. نفسم می‌گیره.
مادر ـ سفره رو بیار!
(در میان حرف‌هایی که از این پس می‌آید مادر و دختر شروع به انداختن سفره و گذاشتن غذا در آن می‌کنند.)
دختر ـ چه‌طور ببریمش؟
مادر ـ کجا؟
دختر ـ همون جایی که باید ببریم.
مادر ـ می‌ندازیمش تو جوب. (درنگ) تو چاه.
دختر ـ چه‌طور باید ببریمش؟
مادر ـ هان! می‌ندازیمش تو جوال!
دختر ـ کدوم جوال؟
مادر ـ همون گندهه.
دختر ـ اون که مال ما نیست.
مادر ـ مگه نعش مال ماست.
دختر ـ از تو حیاط چه‌طور ردش کنیم؟
مادر ـ کولش می‌کنیم؟
دختر ـ در، چی؟
مادر ـ یعنی چی؟
دختر ـ بدبخت شام هم نخورده بوده.
مادر ـ از کجا می‌گی؟
دختر ـ شاید.
سفره آماده‌ا ست. مادر و دختر، کنار آن می‌نشینند و به آرامی شروع به غذا خوردن می‌کنند. نور آنقدر کم می‌شود که مادر و دختر، به سختی به‌نگر می‌آیند. در این حال، مرد لحاف را از روی خود به‌کنار می‌زند و آهسته به‌کنار سفره می‌خزد. نور، به‌نرمی می‌رود.

گانه‌ی دو

**شب می‌بارد، سرد**

یک اتاغ، یک در، در سمت چپ. یک تخت، رو به‌رو. قدری خرت و پرت، پراکنده در اطراف، در هر گوشه و کاملن نامنظم. یک پیت نفت. یک چراغ خوراک پزی. یک لامپ، آویزان از آسمانه. هادی، روی تخت خابیده‌است. در باز و مهدی وارد می‌شود. یک پاکت و کمی نان در دست دارد. شب است. لامپ روشن است.

هادی ـ اومدی؟
مهدی ـ تو کی هستی؟
هادی ـ هیس!
مهدی ـ (فریاد می‌زند.) دزد!
هادی ـ نیفته!
مهدی ـ چی؟ (فریاد می‌زند) دزد!
هادی ـ فوت!
مهدی ـ چی کار می‌کنی؟
هادی ـ فوت!
مهدی ـ برو بیرون!
هادی ـ برا شام چی خریدی؟
مهدی ـ برو بیرون! (درنگ) شام؟
هادی ـ باز هم نیمرو؟
مهدی ـ به‌تو چه؟
هادی ـ کلی وقته منتظرم.
مهدی ـ منتظر چی؟
هادی ـ تو.
مهدی ـ من؟
هادی ـ چرا نمی‌آیی تو؟
مهدی ـ دزد!
هادی ـ دستت خسته می‌شه.
مهدی ـ نمی‌شه.
هادی ـ تو خسته هستی.
مهدی ـ نیستم.
هادی ـ چرا لجبازی می‌کنی؟
مهدی ـ می‌خاهی بدمت دست پاسبون؟
هادی ـ هان؟
مهدی ـ پاسبون.
هادی ـ مگه تو دیشب نیمرو نخوردی؟
مهدی ـ چه‌طور؟
هادی ـ مگه ظهر نخوردی؟
مهدی ـ خب؟
هادی ـ یه چیز دیگه می‌خریدی.
مهدی ـ مثلن؟
هادی ـ یه دیزیی، چیزی.
هادی از روی تخت بلند می‌شود. پاکت و نان از دست مهدی می‌افتد.
هادی ـ چرا امروز باهاش دعوا کردی؟
مهدی ـ با کی؟
سکوت
مهدی ـ با کی؟
هادی، خیره به‌مهدی نگاه می‌کند.
مهدی ـ خب، شد دیگه. (درنگ) هی اذیت می‌کرد.
هادی ـ دروغ می‌گی.
مهدی ـ نه.
هادی ـ چرا.
مهدی ـ نه، دروغ نمی‌گم.
هادی ـ تخم مرغ هات شکست. (درنگ) چرا جمعشون نمی‌کنی؟

چرا چراغتو نفت نمی کنی؟
مهدی ـ برو بیرون! از این جا برو بیرون! از اتاغ من برو بیرون!
هادی ـ خیلی ازت دلخور شدم.
مهدی ـ به درک! چی کار کنم؟
(نور، به نرمی می رود.)
سدای هادی ـ کنتو بتکون! خاکیه!
سدای مهدی ـ حالم بهتره.
سدای هادی ـ یادت باشه که ما امروز اصلن هم دیگه رو ندیده ییم.
سدای مهدی ـ آره. خدا کنه اشکالی پیش نیاد.
سدای هادی ـ نمی آد. فقط باید خونسرد باشیم.
سدای مهدی ـ من حالم بهتره.
(نور، می آید.)
هادی ـ می خای همین طور این جا وایسی؟
مهدی ـ هان؟
هادی ـ شام نمی خای بخوری؟
مهدی ـ سرم گیج می ره. خابم نمی آد.
هادی ـ شامتو بخور، بخاب!
مهدی ـ آره.
هادی ـ خیلی ازت دلخور شد.
مهدی ـ من که کاریش نکردم.
هادی ـ چرا زدی تو سرش؟
مهدی ـ کی زدم؟
(همان جا که هست، می نشیند. هادی به او نزدیک می شود.)
هادی ـ یه گونی بزرگ می خام. در رفتگی نداشته باشه.
مهدی ـ خابم می آد.
هادی ـ از شهر باید بریم بیرون.
مهدی ـ تاریکه.
هادی ـ باید جاش بدیم این تو.
مهدی ـ خسته شده ام.
(هادی دور می شود. مهدی، نان و پاکت را برمی دارد و بلند می شود. نور به نرمی می رود.)
مهدی ـ همه رو جا دادن این تو. خسته شده ام. یه چیزی بخورمم و کپه ی مرگمو بذارم. چه قدر آدم جون بکنه. چه قدر آدم جون بکنه. چه قدر آدم خایه مالی هر پفیوزی رو بکنه. کاش امشب یه دیزی گرفته بودم. ناهار نیمرو خوردم، حالا هم نیمرو. دیگه گذشته. چراغ هم که باید نفت کنم. هی به اش می گم سر به سر من نذار، حوصله ندارم؛ مگه به گوشش می ره. باید با ادن چماغه می کوبیدم تو کله ش، مادر قحبه رو.
نور می آید، مهدی پاکت و نان را روی تخت می گذارد و به دور و برش نگاه می کند.
هادی ـ دنبال چی می گردی؟
مهدی ـ نمی دونم سفره رو کجا گذاشته ام.
هادی ـ زیر تخته!
مهدی ـ نه.
هادی ـ چرا، هست!
مهدی ـ نه.
هادی ـ خب یه نیگا بکن!
مهدی ـ اصلن به تو چه مربوطه؟
هادی ـ به درک! نیگا نکن!
مهدی ـ نمی دونم سفره رو کجا گذاشته ام. (خم می شدو و زیر تخت را تگاه می کند.) آهان! ایناهاش! باید یه خوره نونم توش باشه. کاش با اون چماغه می کوبیدم تو کله ش! بل اخره هم می ذاره تقصیر من. گونیه پاره بود. به اش گفتم. همون اول به اش گفتم. نی می زد. ته چاهو نمی دیدم. چه قدر سنگین بود. دارم از خستگی هلاک می شم. خوب شد رسیدم خونه. اگه طوفان به شه، چی؟ همه اش خیال می کنم پشت سرمه. یه دفعه برمی گردم و عقب سرمو نگاه می کنم.
(به دور و برش نگاه می کند.)
هادی ـ دنبال چی می گردی؟
مهدی ـ نمی دونم این نمک دونو کجا گذاشته ام.
هادی ـ پیش سفره است.
مهدی ـ عجیبه.
هادی ـ منتها باید نمکش کنی.
مهدی ـ یادمه یه جایی گذاشته بودمش ها! (همه جا را، عصبی، می گردد) لامسب صاحاب!
هادی ـ پیش سفره است.
مهدی ـ (ناگهان برمی گردد و رو به هادی می کند) تو کی هستی؟ این جا چکار داری؟
هادی ـ هیس!
مهدی ـ به تو چه من دنبال چی می گردم.؟
هادی ـ هیس!
مهدی ـ (رو برمی گرداند نور به نرمی می رود) دارم دچار حواس پرتی می شم. نکنه یه دفعه بزنه به سرم؟ نه، چیزی نیست. پس چرا با خودم حرف می زدم. نه، با یه نفر دیگه بودی. با یه نفر دیگه؟ با کی؟ این جا که کسی نیست. چرا هست. داری منو می ترسونی، دارم می ترسم. چرا می ترسی؟ آخه تو می گی یه نفر این جاست. خب این که ترس نداره. ترس نداره؟ این که آدم بیاد تو اتاغش و ببینه یه غریبه توشه، ترسی نداره؟ (تند و بلند می خندد. ناگهان ساکت می شود) نخند! می ترسم. می ترسم.
(نور می آید.)
هادی ـ هیس!
مهدی ـ چی؟
هادی ـ فوت!
مهدی ـ چیکار می کنی؟
هادی ـ فوت!
مهدی ـ تو کی هستی؟
هادی ـ تو!
مهدی ـ چی؟
هادی ـ تو!
مهدی ـ دارم دیوونه می شم. همه اش به نظرم می آد که یه نفر تو اتاغمه.
هادی ـ نه، کسی نیست.
مهدی ـ پس چرا من این قدر می ترسم؟
هادی ـ فکر و خیاله.
مهدی ـ سرم یه من شده؛ می کوبه.
هادی ـ چیزی نیست.
مهدی ـ خیال می کنم یه نفر با من حرف می زنه.
هادی ـ مثلن چه حرفی؟
مهدی ـ بام دعوا می کنه.
هادی ـ سر چی؟
مهدی ـ به ام تشر می زنه.
هادی ـ مال خستگیه.
مهدی ـ می گی چیکار کنم؟
هادی ـ شامتو بخور بگیر بخاب!
مهدی ـ (برای دمی بی حرکت می ماند.) راست می گی.
از این پس و در میام حرف هایی که می آید، مهدی شروع به نفت کردن چراغ، انداختن سفره و درست کردن نیمرو می کند. هادی، تنها از دور

دور نگاهش می‌کند.)
هادی ـ باید بخابی.
مهدی ـ آره.
هادی ـ منتها پیش از خابیدن لباساتو غشنگ بتکون!
مهدی ـ که چی؟
هادی ـ خاکی، چیزی بهش نمونده باشه.
مهدی ـ خوب شد گفتی؛ هیچ یادم نبود.
هادی ـ اگه گونیه سالم بود، این طور نمی‌شد. یه دفعه یه انگشتش از سوراخ گونی اومد بیرون.
مهدی ـ قلبم داشت وای می‌ساد.
هادی ـ عرق شرشر از تمام بدنم می‌ریخت. مثل بید می‌لرزیدم. هر چه می‌گفتم کمکم کن، فقط گریه می‌کرد.
مهدی ـ گونی رو ول کردم و با مشت زدم تو سرش.
هادی ـ زدم توی پهلوش، تو کمرش، زیر نافش؛ مادر قحبه رو! نفسم بند اومده بود. دست و پامو گم کرده بودم. گفت یه نفر داره به ما می‌خنده. گفتم چه خوب بود یه بتری عرق داشتیم یه کم سر می‌کشیدیم. داشت می‌خندید. به اش خندیدم.
مهدی ـ یه سگ داشت پارس می‌کرد.
هادی ـ بتری عرق رو خالی کردم رو گونی.
مهدی ـ کبریت کشیدم.
هادی ـ گونی را آتش زدم.
مهدی ـ یه دفعه ـ
هادی ـ آتیش همه جا رو برداشت؛ ما فرار کردیم.
مهدی ـ فرار کردیم.
هادی ـ یه نفر خندید، کفشام از پام در اومد. لامسب صاحاب! حالا چه موقعشه! تازی وقت شکار شاشش می‌گیره. بعد گونی رو هل دادم.
مهدی ـ حالا دیگه ـ
هادی ـ باید لباسمو بتکونم و بگیرم بخابم. اگه این غذا حاضر شد؟
مهدی ـ آهان!
هادی ـ بذارمش اینجا.
هر دو در دو سوس سفره می‌نشینند و به آرامی شروع به خوردن نیمرو می‌کنند؟ از این پس تا پایان این گانه، نور لامپی که از آسمانه آویزان است، به آرامی کم و سپس خاموش می‌شود. تنها نوری که می‌ماند، نور مختصری است که از چراغ خوراک پزی بیرون می‌زند.
هادی ـ از در که اومدم تو ترسیدم.
مهدی ـ خیال کردم کسی تو تختم خابیده.
هادی ـ اما گونیه بود ـ
مهدی ـ که اومده بود بالا.
هادی ـ گونیه بود که پوسیده بود.
مهدی ـ گونیه بود که نخش در رفته بود.
هادی ـ گونیه بود که انگشتا ازش زده بود بیرون.
مهدی ـ گونیه بود که باد کرده بود.
هادی ـ گونیه بود که بو می‌داد.
مهدی . هادی ـ (سدایشان به‌تدریج اوج می‌گیرد) پیف! ترسیدم. عرق کردم. باد می‌اومد. بو می‌آورد. یک سگ پارس می‌کرد. ته چاه معلوم نبود. جای گونی رو تخت مونده بود. با چماغ محکم کوبید تو سرم. مغزم ریخت تو دهنم. چشمهام افتاد رو زمین. چراغ آتیش گرفت. یه نفر سدام کرد. گفت.: فوت! فوت! چراغ خاموش شد. خسته بودم. خسته‌ام. باید لباسامو بتکونم. تو راهرو خوردم به دیوار. خاکی شدم. (در اتاغ، بی سدا باز می‌شود.) خاک بریز روش! مادر قحبه، می‌خنده.
می‌خندند. ناگهان ساکت می‌شوند. گونی بزرگ پُرِ خاک آلوده‌یی، به‌سنگینی به‌داخل اتاغ کشیده می‌شود. چراغ ناگهان گُر می‌گیرد و خاموش می‌شود.

گانه سه

## شراب می‌بارد، سپید

یک مهتابی نسبتن بزرگ. شاخه‌های یاس، دیوار پشت، پشت سر را پوشانده. یک نرده‌ی چوبی پوسیده‌ی کوتاه دور تا دور مهتابی را گرفته. یک تخت خاب یک نفره. یک میز کوچک و یک سندلی کنارش. یک سندلی به‌دور از تخت، کنار دیواره‌ی مهتابی. روی میز، یک گلدان بزرگ از گل سرخ. مادر، در جامه‌ی بلند پوشیده‌ی سپید، در سندلی، کنار دیواره نشسته‌است. او در همه‌ی این گانه از جای خود تکان نمی‌خورد. پسر روی تخت دراز کشیده‌است. پدر ایستاده‌است. مهتاب.

مادر ـ پس چرا نگفتی که اون‌طرف‌تر ما یه نعش هست؟
پدر ـ خیلی ضعیف شده‌یی؛ باید خودت رو تقویت کنی. گفتم.
پسر ـ حالم خوبه‌پدر، فقط راه که می‌افتم، سرم سیاهی می‌ره.
مادر ـ پس چرا نگفتی که اون‌طرف‌تر ما یه نعش هست؟
پدر ـ گفتم. مواظب خودت باش. می‌بینی یک مریضی ساده ممکنه به‌کجاها بکشه؟
مادر ـ حالا دیگه گذشته.
پسر ـ حالا که دیگه گذشته.
پدر ـ شب رو میخاهی همینجا بخابی؟
مادر ـ بین این همه یاس؟
پدر ـ اگه توفان بشه، چی؟
مادر ـ بهتر نیست بری تو؟
پسر ـ شاید؛ نمی‌دونم. (سکوت)
پسر ـ راستی شما نرفتید دکتر؟
پدر ـ دکتر؟
پسر ـ همون، برای همون ناراحتی سینه و . . . .
مادر ـ (به‌تندی) اون هیچیش نیست.
پدر ـ نه، فرصت نکردم. اصلن گور پدرش. خودش یه طوری می‌شه.
پسر ـ نه، پدر. حتمن برید.
مادر ـ تو مریضی، تو ریه‌ات یه غده هست.
پدر ـ من حوصله ندارم وقتمو سر این کارها هدر بدهم. همون یه بارم از سرم زیادیه.
پسر ـ آخه ممکنه ناراحتتون کنه.
پدر ـ خودش خوب می‌شه. (درنگ) مگه پارسال ندیدی پاهام به‌چه روزی افتاده بود؟ هیچ کدوم از دکترها سر در نیاوردند. بل‌اخره خودش خوب شد.
پسر ـ این فرق می‌کنه.
پدر ـ هیچ فرقی نمی‌کنه. تو فعلن به‌فکر خودت باش. فردا می‌تونی بری کلاس؟
پسر ـ اگه اینطوری باشم، بله.
مادر ـ یادت هست؟ بهار بود.
پسر ـ (در خود) کی؟
مادر ـ بهار بود، جاده از کنار یه جنگل رد می‌شد. وسط درخت‌ها، پر از سبزه بود. همه چیز می‌درخشید. نسیم می‌اومد و شاخه‌ها را تکون می‌داد.
پدر ـ مادرت نگرانت بود که نیفتی. (سکوت طولانی)

پدر ــ امروز کسی نیومد پیشت؟
پسر ــ چرا. مهری اومد. (سکوت)
پدر ــ یه چیزی میخام به‌ات بگم.
مادر ــ (تند) چی گفتی؟
پسر ــ چی، پدر؟
پدر ــ تازگی‌ها مهری منو یه طوری نگاه می‌کنه. (مادر، شرمگین، ولی بلند می‌خندد. سکوت)
پسر ــ یه طوری؟
پدر ــ آهان.
پسر ــ یعنی چی؟ چه طوری؟
پدر ــ نمی‌دونم. خیلی . . . خیلی سنگین. مثل اینکه می‌خاد یه چیزی به‌ام بگه که نمی‌تونه. درست نمی‌فهمم. یه هچو چیزهایی. شما رابطه‌تون با هم خوبه؟
پسر ــ بله، پدر. خوب خوبه.
پدر ــ غریبه. (مادر، شرمگین، ولی بلند می‌خندد. سکوت)
پدر ــ اگه میخای بخابی، من برم؟
پسر ــ نه. بعد از ظهر خیلی خابیدم. ماه‌ها بود که بعد از ظهر نخابیده بودم.
پدر ــ منم ماه‌هاست که یه شب بیدار نمونده‌ام. سر شب رفته‌ام خابیده‌ام. (درنگ) یادت هست اون موقع‌ها می‌رفتیم بیرون؟
پسر ــ بله، مادرم تازه مرده بود.
مادر ــ بله. بعد، من مردم. پدرت از ما دور شد. من و تو داشتیم سفره‌ی غذا رو می‌انداختیم. یک دفعه برق چشم اون لاش‌خورو دیدم. برق زد. همه‌ی اون نعش پر از خون سرخ شده بود. بعد، من مردم. پدرت نگاه می‌کرد. استفراغ می‌کرد. نسیم می‌اومد و شاخه‌ها را تکون می‌داد. بتری شراب خالی شد روی سینه‌ی من. دستم سرخ شد. تمام لباس سفیدم سرخ شد. بعد، من مردم.
پدر ــ سردمه، عرق مرق چیزی اینجا نداری؟
پسر ــ فقط شراب دارم، تو اتاغه.
(پدر می‌رود. سکوت. با یک بتری و یک لیوان برمی‌گردد. روی میز می‌گذاردشان و می‌نشیند. در سکوت برای خودش می‌ریزد. پسر نگاهش می‌کند.)
پدر ــ تو نمی‌خوری؟
پسر ــ نه، سردتونه؟
پدر ــ نه، (می‌نوشد) به سلامتی.
پسر ــ نوش جان. یه چیزی همراش نمی‌خورید؟
پدر ــ نه. مادرت تازه مرده بود. (مادر، سرفه می‌کند) به‌هرجا نگاه می‌کردم گریه‌ام می‌گرفت. یادت هست یه بار به‌ات گفتم این خونه داره با من غریبه می‌شه؟
پسر ــ چرا می‌خاهید دوباره یادتون بیارید؟
پدر ــ چرا نه؟ (درنگ) دیگه صورتش از یادم رفته. وحشتناکه، باورم نمی‌شه؟
مادر ــ می‌دونم. وحشتناکه.
پسر ــ طبیعیه، پدر. وحشتناک نیست.
پدر ــ چی؟
پسر ــ فراموش کردن یه صورت.
پدر ــ نه، طبیعی نیست. غیر انسانیه.
پسر ــ نه، پدر. این چیزیه که برای همه‌ی ما اتفاق می‌افته.
پدر ــ و به‌این دلیل انسانیه، نه؟
پسر ــ بله.
مادر ــ بله، وحشتناکه.
پدر ــ قبول ندارم. اگه مرضی بیاد و همه رو بکشه، انسانیه؟ اگه سیل بیاد و زندگی همه رو به‌باد بده، انسانیه؟ مگه می‌شه گفت هر چیزی که عمومیت پیدا کنه، انسانیه؟
پسر ــ چرا نه؟ مرگ.
مادر ــ مرگ.
پدر ــ (لبخند می‌زند. می‌نوشد) به سلامتی.
پسر ــ نوش جان. (سکوت)
پدر ــ مرگ.
مادر ــ مرگ.
پدر ــ یک کلمه ، سه حرف. صورت مادرتو به‌یاد نمی‌آرم. تا می‌خاد به‌یادم بیاد، یه چیزی مثل یه موج می‌آد و از وسط ما می‌گذره. محو می‌شه.(می‌ایستد. قدم می‌زند) چه اتفاقی داره می‌افته؟ چرا زندگی روز به‌روز سردتر می‌شه؟
پسر ــ (برای خودش مشروب می‌ریزد) به سلامتی.
مادر ــ سردمه.
پدر ــ خسته شدم؛ دلم گرفته. مثل اینکه یه نفر داره به‌ام اشاره می‌کنه؟
پسر ــ از چیزی ناراحتید؟
مادر ــ سردمه.
پدر ــ نگرونم.
پسر ــ از چی نگرونید؟
مادر ــ نمی‌دونم.
پدر ــ نمی‌دونم. چیز بخصوصی نیست. فقط حس می‌کنم همه چیز داره از من فاصله می‌گیره. دارم یواش یواش با همه چیز غریبه می‌شم. (درنگ) دلم می‌خاد تو زودتر خوب بشی. (تند) هر چند می‌دونم این فقط یه سرما خوردگی ساده‌ست.
پسر ــ چرا برای این حالتون نمی‌رید پیش دکتر؟ هم برای ناراحتی سینه هم برای این . . .
پدر ــ گفتم که، از دکتر جماعت بدم می‌آد.
پسر ــ ولی پدر، سینه شما احتیاج به‌مداوای جدی داره.
پدر ــ فکر نمی‌کنم.
پسر ــ باید عکس برداری بشه. (مادر سرفه می‌کند. پدر می‌خندد)
پدر ــ دوباره؟
پسر ــ بله. (مادر، شرمگین، ولی بلند می‌خندد. سکوت)
پدر ــ چرا؟ (درنگ)
پسر ــ نمی‌دونم، پدر. این طور فکر می‌کنم.
پدر ــ یعنی چی فکر می‌کنی؟
پسر ــ یعنی دکتر گفت.
پدر ــ که چی؟
مادر ــ نه.
پسر ــ که دوباره باید از سینه تون عکسبرداری بشه.
پدر ــ (می‌نشیند) پس چرا به‌خودم چیزی نگفت؟
پسر ــ خب، چون اون موقع احتیاجی نبود. (سکوت)
پدر ــ تو چی می‌دونی که من نمی‌دونم؟
پسر ــ (از روی تخت بلند می‌شود) هیچ چی، پدر. (سکوت، پسر برای خود مشروب می‌ریزد و می‌نوشد)
مادر ــ تو که می‌خاستی مشروب نخوری.
پسر ــ حالا که شما می‌خورید، منم می‌خورم.
مادر ــ پس چرا به‌من نگفتی؟ (درنگ) بگو! (درنگ) نه. بعد، من می‌میرم. (سرفه می‌کند)
پدر ــ از این که تو بخای چیزی رو از من مخفی کنی، خنده‌ام می‌گیره. تو نمی‌تونی.
پسر ــ نه، پدر، نمی‌تونم.
پدر ــ بگو!
پسر ــ شما مریضید، پدر. تو ریه‌تون یه غده هست.
پدر ــ یک غده؟ باورم نمی‌شه. پس چرا دکتر هیچ چیز به‌من

نگفت؟ (مادر، شرمگین، ولی بلند می‌خندد.)
پسر ــ برای اینکه ناراحت نشید.
پدر ــ ناراحت نشم؟ از چی ناراحت بشم؟ مگه معالجه شدنی نیست.
پسر ــ نه، پدر. (مادر، شرمگین، ولی بلند می‌خندد.)
پدر ــ نه؟
پسر ــ منظورم اینه که نه، اینطور نیست، پدر.
(پسر برای خودش مشروب می‌ریزد و می‌نوشد. سکوت طولانی. پسر، قدم می‌زند. نور ماه، برای دمی محو می‌شود. تاریکی. نور می‌آید.)
پدر ــ یادت هست یک دفعه با مادرت سه‌تایی رفتیم مسافرت؟
پسر ــ کدوم دفعه؟
پدر ــ بهار بود. جاده از کنار یه جنگل رد می‌شد. وسط درختا پر از سبزه بود. همه چیز می‌درخشید. نسیم می‌اومد و شاخه‌ها را تکون می‌داد.
پسر ــ یادمه، من رو سندلی عقب ماشین وایساده بودم و داد می‌زدم.
پدر ــ مادرت نگرانت بود که نیفتی؟
پسر ــ شما می‌خندیدید.
پدر ــ من می‌خندیدیم.
پسر ــ اون دهاتیه یادتون هست که بهش آب دادیم؟
پدر ــ بله. مواظب گوسفندایی بود که سرشونو انداخته بودند پائین و برای خودشون می‌چریدند. بعد رد شدیم و رفتیم. یادت هست یک جایی وایسادیم تا غذا بخوریم؟ کنار یه رودخونه‌ی بزرگ که آبش با سر و سدای زیاد می‌گذشت؟ (مهتاب می‌رود)
پسر ــ بله. سفره مونو انداختیم رو چمن. (مهتاب می‌آید)
پدر ــ شما نشستید. من رفتم اون طرف تر، کنار رودخونه. (مهتاب می‌رود)
پسر ــ من نیومدم. (مهتاب می‌آید)
پدر ــ نه، تو نیومدی. داشتی کمک مادرت می‌کردی. اون جا بود که یه دفعه قلبم گرفت. یه لاش خور داشت، یه مردو می‌خورد، یه نعش بود. (مهتاب می‌رود)
پسر ــ اون جا فقط گُل بود، پدر. دور تا دور. (مهتاب می‌آید)
پدر ــ یه نعش بود. دور از چشم شما. لاش‌خور، درست به‌قلبش نک می‌زد. با چشم‌های درشتش به‌اطراف نگاه می‌کرد، کمی بلند می‌شد و دوباره می‌نشست. همه‌ی نعش پر از خون بود. چنگال‌ها و دهان لاش خور هم هین طور؛ از خون سرخ شده بود. من یک دفعه حس کردم که چیزی از من جدا شد. چیزی که پس از اون، هرچی بهش چنگ زدم، دیگه به‌دستم نیومد، یه چیز فرّار بود. (مهتاب می‌رود)
پسر ــ اون جا هیچ نعشی نبود، پدر. (مهتاب می‌آید)
پدر ــ شاید زندگی بود. اون مردی که اون طرف جاده به‌ما دست تکون داد، یادت هست؟ حس کردم یه چیزی با سدای بلند تو دلم شکست. طوری که دست گذاشتم روی قلبم. شما داشتید سفره رو می‌چیدید. خورشید می‌تابید و باد خنکی به‌صورتم می‌خورد. روز می‌گذشت. پاهام لرزید. نزدیک بود بیفتم روی زمین. خیال کردم خورشید رفت. (گیلاس شرابش را می‌پاشد به‌زن. جامه‌ی سپید زن سرخ می‌شود. دست‌هایش سرخ می‌شود) ولی ــ
(مهتاب می‌رود. سکوت. تاریکی)

## گانه‌ی چهار
## **خاک می‌بارد، عشق**

یک کلاس درس کوچک. میز و نیمکت‌های چوبی در دو ردیف، که رو به‌سوی تماشاگر دارند. سه پنجره‌ی قدی قدیمی در سوی چپ. یک در، در انتهای سمت راست. رنگ آبی مرده‌یی دیوارها را پوشانده. دیوارها کثیف و خط خطی شده‌اند. گچ برخی قسمت‌ها کنده شده. در آغاز این گانه، هوای بیرون پنجره‌ها تقریبن روشن است و به‌رغم این روشنی، هوای توی کلاس تا آن جا که ممکن است باید تاریک باشد؛ طوری که پسر و آموزگار حتا مشکل دیده شوند. به‌تدریج و در طول نمایش، نور برعکس می‌شود؛ بیرون تاریک تاریک و داخل به‌شدت نورانی؛ نور سپید، طوری که پسر و آموزگار حتا مشکل دیده شوند. سرچشمه‌ی نور، در هر یک از دو مورد نباید آشکار باشد.
نگرگاه که روشن می‌شود، آموزگار رو به‌بیرون کنار پنجره‌ی میانه ایستاده است؛ پسر دارد به‌سوی در می‌رود که خارج شود.

آموزگار ــ صبر کن!
پسر ــ بله، آقا. (می‌ایستد و برمی‌گردد)
آموزگار ــ (رو به‌سوی پسر می‌گرداند) بنشین!
پسر ــ بله، آقا. (بر روی نیمکتی تقریبن در میانه‌ی کلاس، می‌نشیند. سکوت.)
آموزگار ــ یه چیزایی شنیده‌ام. (درنگ) یه چیزایی که ناراحتم کرده؛ خیلی ناراحت. برای همین بود که امروز نه درس دادم، نه درس پرسیدم.
پسر ــ بله، آقا.
آموزگار ــ (قدم می‌زند) دلم می‌خاد راستشو به‌من بگی. ببین پسر جون، من مثل پدرتونم. شاید بعضی وقت‌ها بتونم از پدر هم به‌تون نزدیک تر باشم. مثلن یه چیزهایی هست که آدم هیچ وقت روش نمی‌شه به‌مادرش یا به‌پدرش بگه، اما می‌تونه خیلی راحت به‌معلمش بگه؛ درسته؟
پسر ــ بله، آقا.
آموزگار ــ می‌فهمی چی می‌گم؟
پسر ــ نه، آقا.
آموزگار ــ خب پس بذار به‌ات ساده تر بگم. مثلن یه روز یکی از بچه‌های توی کوچه تون، یا یکی از همکلاسی‌هات یه چیزی به‌ات می‌گه. مثلن . . . مثلن می‌گه بیا دوتایی بریم یه جای خلوتی لخت بشیم. درسته؟
پسر ــ (با تردید) بله، آقا.
آموزگار ــ خب معلومه که تو روت نمی‌شه این حرفو به‌پدرت و مادرت بزنی. اما باید بتونی خیلی راحت به‌معلمت، یعنی مثلن به‌من بگی. حالا فهمیدی چی گفتم؟
پسر ــ بله، آقا. یعنی اگه کسی همچو حرفی به‌ام زد بیام به‌شما بگم.
آموزگار ــ بله پسر جون، همینو می‌خاستم بگم.
پسر ــ (بلند می‌شود) چشم آقا، حتمن به‌تون می‌گم.
آموزگار ــ (کمی جا خورده) چرا بلند شدی؟ (پسر، بی فاصله می‌نشیند) ببین، این قضیه را مثال زدم. باید حواست جمع باشه. نه فقط تو، بل‌که هر کدوم از شما باید حواستون جمع باشه که هر اتفاق این جوری که براتون افتاد، فوری به‌معلم‌ها تون بگید که مبادا خدای ناکرده عاقبت بدی پیدا کنه.
پسر ــ بله، آقا.
آموزگار ــ (درنگ) حالا تو نمی‌خای چیزی به‌من بگی؟ (سکوت)
پسر ــ کسی از این حرف‌ها به‌من نزده، آقا.
آموزگار ــ اما من چیزهای دیگه‌یی شنیده‌ام. (سکوت) هان؟ (سکوت) ببین پسرم، من می‌خام به‌ات کمک کنم. نترس! هر اتفاقی برات افتاده به‌من بگو. (سکوت) پریروز بعد از ظهر که داشتی می‌اومدی مدرسه، دیدمت. با یه آقاییی بودی اون کی

بود؟ (درنگ) یادت می‌آد؟ بعد از ظهری که بارون می‌اومد. (سکوت طولانی)
پسر ـ (به‌یاد می‌آورد) اون روز که بارون می‌اومد؟
آموزگار ـ بله.
پسر ـ رگبار بود، آقا. یه دفعه گرفت. ما تو اتاغ بودیم؟
آموزگار ـ کدوم اتاغ؟ با کی؟
پسر ـ اون خیلی مهربونه، آقا.
آموزگار ـ کی؟
پسر ـ داشت مدرسه‌ام دیر می‌شد. گفت: آدمها بدند. به‌هر کسی نمی‌تونی اعتماد کنی. بارونیتو بپوش بریم. (درنگ) خیلی وقت بود که اون جا بودیم.
آموزگار ـ اون جا کجاست؟
پسر ـ خیلی مهربونه، من خیلی دوستش دارم.
آموزگار ـ اون کیه؟
پسر ـ دفعه اولی که دیدمش یادمه. من و یکی از بچه‌ها رفته بودیم باغ ملی درس بخونیم. اونم اون جابود. ما تو چمن قدم می‌زدیم و درسامونو از بر می‌کردیم. اون روی یه نیمکتِ رو به‌روی ما نشسته بود. یه جاده شنی بین ما بودکه مردم مرتب ازش رد می‌شدند. پهلوی نیمکتی که اون روش نشسته بود، یه شیر آب بود. من تا وقتی که رفتم آب بخورم، متوجه‌ی اون نشده بودم. تشنه‌ام شده بود. دیدمش؛ دیدم داره به‌من لبخند می‌زنه. منم لبخند زدم. بعد برگشتم. بعد یادم رفت. دیگه یادم رفت.
آموزگار ـ خب؟
پسر ـ غروب شد. دیگه باید می‌رفتیم. چیزامونو جمع کردیم و می‌خاستیم راه بیفتیم که دو باره اونو دیدم. همون جا نشسته بود. تمام این مدت اون جا نشسته بود و من نفهمیده بودم. به‌من خندید. من هم خندیدم. برگشتم و به‌اش خندیدم. نمی‌دونم چرا بی خودی ازش خوشم اومده بود.
آموزگار ـ پیش از اون، کسی دیگه هم خاسته بود با تو دوست بشه؟
پسر ـ نه، آقا. (درنگ) ما تو اتاغ بودیم. آسمون تقریبن صاف بود. بعد یه دفعه رعد و برق شد. رگبار اومد. اون گفت تا مدرسه منو می‌رسونه. زودی اومدیم بیرون. گفت: نترس! از چی می‌ترسی؟ اون‌ها ما رو نمی‌بینند. نمی‌بینی چه‌قدر درخت بین ما و اون‌ها است؟ چه‌قدر ابر، چه‌قدر کوه، چه قدر آدم؟
آموزگار ـ اسمش چیه؟ چه کاره است.
پسر ـ من می‌رم خونه‌اش، آقا. ما با هم حرف می‌زنیم. از همه چیز. تو باغچه‌ی خونه‌اش با هم گُل‌ها رو درست می‌کنیم، علف‌های هرز رو می‌کنیم. می‌نشینیم روی سندلی توی آفتاب، اگه ظهر باشه باهم ناهار می‌خوریم.
آموزگار ـ دیگه چی؟
پسر ـ دیگه؟ برام کتاب می‌خونه. خیلی کتاب داره.
آموزگار ـ چه جور کتاب‌هایی؟
پسر ـ قصه، داستان.
آموزگار ـ مثلن؟
پسر ـ مثلن. . . . قصه‌ی اون شاهزاده‌یی که می‌خاست یه گل رو از تو یه قصر جادو بچینه. شما بلدید؟
آموزگار ـ نه.
پسر ـ یا قصه‌ی اون پسری که تو یه قصر جادو به‌دست یه جادوگر پیر اسیر شده بود . . .
آموزگار ـ کی‌ها می‌ری اون جا؟ چه‌طور؟
پسر ـ هر وقت که بشه؛ بعضی وقت‌ها هم به‌پدر و مادرم می‌گم می‌رم سینما و می‌رم اون جا.
آموزگار ـ به‌پدر و مادرت دروغ می‌گی؟
پسر ـ پس چی به‌شون بگم؟
آموزگار ـ چرا راستشو نمی‌گی؟
پسر ـ راست چی رو؟
آموزگار ـ اینکه کجا می‌ری.
پسر ـ نمی‌دونم چرا راستشو به‌شون نمی‌گم.
آموزگار ـ برای این که کار خیلی زشتی می‌کنی و می‌ترسی. از ترسه که نمی‌گی.
پسر ـ من کار بدی نمی‌کنم، آقا.
آموزگار ـ (ناگهان خشمگین می‌شود) خفه شو! (سکوت) اگه پدر و مادرت بفهمند، می‌کشنت. آبروت همه جا می‌ره؛ همون طور که تو مدرسه رفته. هیچ گوشات نمی‌شنوه که چی‌ها پشت سرت می‌گن؟ خیال می‌کنی من از کجا این قضیه رو فهمیده‌ام؟
پسر ـ خودم گفتم، آقا. (سکوت)
آموزگار ـ چرا رفتی خونه‌اش؟
پسر ـ اون گفت، آقا. ما داشتیم تو خیابون با هم راه می‌رفتیم، از سینما اومده بودیم بیرون. گفت: بریم خونه؛ بریم خونه‌ی من. گفتم: چرا اون شاهزاده نمی‌تونه اون گل رو از توی قصر جادو بچینه؟ خندید و گفت: چرا پسری که تو دست اون جادوگر اسیره، نمی‌تونه فرار کنه؟ بعد، رفتیم خونه‌اش.
آموزگار ـ همون روز اول که دیدیش؟
پسر ـ نه، آقا. چند روز بعد بود. گفت بریم خونه یه خورده با هم صحبت کنیم.
آموزگار ـ اونوقت تو هم رفتی؟
پسر ـ بله، آقا. نمی‌دونید خونه‌اش چه‌قدر غشنگه.
آموزگار ـ به‌غیر از کتاب خوندن و گل درست کردن، اون جا دیگه چیکار می‌کنید.
پسر ـ اون منو خیلی دوست داره، آقا. وقتی به‌ام نگاه می‌کنه، چشماش پر از مهربونیه. یه دفعه گریه‌اش گرفت. لباش می‌لرزید. صورت منو وسط دوتا دستاش گرفت و بوسید. خیلی بوسید. من هم بوسیدمش. گفت: تو بوی زندگی می‌دی؛ بوی ابر و باد. می‌فهمی چی می‌گم؟ (مردد) اینا رو که می‌گم عیبی نداره، آقا؟
آموزگار ـ نه، بگو.
(از این جا به‌بعد، حرکت نامحسوسی که آموزگار دارد، از حرکت بر روی یک خط صاف در جلوی پسر، بدل به‌یک دایره‌ی کامل به‌دور او می‌شود. دایره‌ای که پیوسته پیموده می‌شود؛ بی اینکه حرکت آن‌قدر تند باشد که طی شدنش را به‌یک نگر دریابیم.)
پسر ـ خسته که می‌شم سرمو می‌ذارم رو زانوهاشو می‌خابم. خابم می‌بره. یه دفعه خاب دیدم ـ
آموزگار ـ اسمشو به‌من نگفتی.
پسر ـ ـگفته به‌کسی نگم. گفته به‌هیچ کس نگم ما با هم دوستیم؛ هم دیگه‌و می‌شناسیم. مردم نمی‌فهمند.
آموزگار ـ به‌من که می‌تونی بگی. بل‌اخره باید یه نفر به‌ات کمک بکنه.
پسر ـ بگم چه خابی دیدم؟
آموزگار ـ خاب؟
(آموزگار، گویی دارد چیزی را به‌یاد می‌آورد. او، از این پس، کم کم در خود فرو می‌رود.)
پسر ـ خاب دیدم که من و اون با هم رو یه چمن سبز خیلی بزرگ خابیده‌ییم. هوا خوب بود. بوی عطر می‌داد. اون به‌من گفت:
آموزگار ـ آدم‌ها بدند. به‌هر کسی نمی‌تونی اعتماد کنی.
پسر ـ ابرها چه غشنگند. گفتم: من شما رو خیلی دوست دارم.
آموزگار ـ (آرام) من هم.

پسر ـ معلم‌ها و بچه‌های مدرسه رو بعضی وقتا می‌دیدم که دارند از اون دورها رد می‌شدند. اما مثل این که مار رو نمی‌دیدند. پدر و مادرم هم یه گوشه‌ای دیگه داشتند با هم صحبت می‌کردند. اون‌ها هم ما رو نمی‌دیدند. اما من یه دفعه ترسیدم. لرزیدم.
آموزگار ـ نترس! از چی می‌ترسی؟ اون‌ها ما رو نمی‌بینند. نمی‌بینی چه‌قدر درخت بین ما و اون‌هاست؟ چه‌قدر ابر، چه‌قدر کوه، چه‌قدر آدم؟
پسر ـ من نمی‌ترسم. باد اومد، لرزیدم.
آموزگار ـ بیا بغل من.
پسر ـ شما چه‌قدر داغید.
آموزگار ـ از هواست.
پسر ـ بعد، یه دفعه دیدم که من و اون، هر دوتامون رفته‌ییم زیر خاک و فقط سرمون بیرونه. تازه سرهامونم داره از بدنمون جدا می‌شه و فقط با چند تار نازک به‌تنمون وصله. تموم فاصله‌ی بین سر و بدنمون رو هم خاک سفت پر کرده بود. من خیلی ترسیده بودم. همه‌اش خیال می‌کردم الانه که سرم از بدنم جدا بشه و بمیرم. گفتم: سردمه. دارم از سرما می‌میرم. گفت: بریم خونه؛ بریم خونه‌ی من.
آموزگار ـ بریم خونه؛ بریم خونه‌ی من.
پسر ـ من برگشتم که چیزی به‌اش بگم، اما روش به من نبود، فقط پشت سرشو می‌دیدم؛ موهاشو. بعدش آفتاب شد. هوا داغ داغ شد. دیدم که تو کلاسم و شما هم رو به‌روم نشسته‌یید و داریم با هم صحبت می‌کنیم. شما گفتید: صبر کن! بنشین! من گفتم: بله، آقا. شما گفتید: تو بوی زندگی می‌دی؛ بوی ابر و باد. می‌فهمی چی می‌گم؟ من گفتم: نه، آقا. (سکوت طولانی)
آموزگار ـ می‌خای امروز ناهار با هم بخوریم؟
پسر ـ بله، آقا.
آموزگار ـ دیرت نمی‌شه؟
پسر ـ نه، آقا.
آموزگار ـ پس ما امروز یه مهمونی مفصل داریم. خودمون ناهار درست می‌کنیم و خودمون می‌خوریم.
پسر ـ پس اون پسری که تو قصر جادو اسیره، چی؟
آموزگار ـ اون باید اون جا بمونه؛ اما جادوگره رو می‌تونیم دعوت کنیم. (آموزگار دست بر سر پسر می‌کشد. ناگهان نور می‌رود)

گانه‌ی پنج
**ستاره می‌بارد، سیاه**

گوشه‌یی از یک بیابان. دهانه‌ی یک چاه، در میان. زمین پوشیده از خاک و سنگ و سنگریزه. حمید و محمد، چشم به‌راه، راه می‌روند؛ قدم می‌زنند. گه‌گاه، صدای دور ماشین که می‌گذرد. شب است. در پشت سر، ماه و ستاره‌ها. نور نیم روزی از دهانه‌ی چاه به‌بیرون می‌تابد؛ به‌بالا برای صحنه، فقط همین نور.

حمید ـ ساعت چنده؟ (درنگ) تا چند دقیقه‌ی دیگه باید برسند.
محمد ـ چشمم آب نمی‌خوره.
حمید ـ چرا؟
محمد ـ شومه. شاید اصلن اون کارو نکرده باشند.
حمید ـ کی این چاه سیاهو پیدا کرد؟
محمد ـ چاه بلند؟ مگه خودت نگفتی؟
حمید ـ به‌کی؟
محمد ـ (سوال می‌کند) به‌کی؟
(می‌ایستد. به‌هم دیگر نگاه می‌کنند. محمد، به‌ته چاه نگاه می‌کند. با لگد، سنگی را به‌دورن چاه پرتاب می‌کند. صدایی نمی‌آید. قدم می‌زنند.)
محمد ـ تو دیدیشون؟
حمید ـ کی هارو؟
محمد ـ اون دوتا رو.
حمید ـ دیده‌امشون که باشون طی کرده‌ام.
محمد ـ (با لذت) غِرِش، غِرِش.
حمید ـ چی؟
محمد ـ به‌چه بهانه‌یی قراره بیارنش؟
حمید ـ که باش بخابن.
محمد ـ با اون چادرهای بلند؟ تو بیابون؟
حمید ـ باید از بیابون رد بشن.
محمد ـ که به‌کجا برسن؟ (به‌همدیگر نگاه می‌کند. سکوت) تو می‌ترسی. (حمید به‌تندی برمی‌گردد و نگاهش می‌کند. سکوت. قدم می‌زنند)
محمد ـ یعنی دل و جراتشو دارند؟
حمید ـ دل و جرات نمی‌خاد.
محمد ـ خیلی هم می‌خاد. (درنگ) راستی نگفتی چه نقشه‌یی کشیده‌یی؟
حمید ـ نقشه؟ با یه چیزی می‌کوبیم تو سرشو می‌ندازیمش تو چاه.
محمد ـ پس اقلن بریم یه جا قایم بشیم که یارو نبیندمون.
حمید ـ پیداشون شد، می‌ریم.
محمد ـ اگه دست و بالمون خونی بشه، چی؟
حمید ـ چی؟
محمد ـ چه کار کنیم؟ (برای یک آن، نور می‌رود و به‌تندی می‌آید. حمید نیست)
محمد ـ نباید قبول می‌کردیم. (درنگ) اگه گیر بیفتیم، چی؟ نمی‌افتیم. اگه پاسبونی چیزی دنبالشون باشه، چی؟ مگه چشم ندارند پاسبون به‌اون گندگی رو ببینند؟ تازه خود یارو، چی؟
برای یک آن نور می‌رود و به‌تندی می‌آید، حمید سر جایش ایستاده است.
سکوت. محمد، رادیوی کوچکی از جیبش بیرون می‌آورد و آن را روشن می‌کند. کمی باش ور می‌رود تا صدایش صاف می‌شود و ایستگاهی را می‌گیرد. هر دو بی حرکت می‌ایستند و گوش می‌دهند.
صدای زن اول ـ چرا نمی‌شه؟
صدای زن دوم ـ پاسبون می‌گیردمون.
صدای زن اول ـ نه.
صدای زن دوم ـ می‌گیرنمون میندازنمون زندون.
صدای زن اول ـ یواشکی می‌ندازیمش تو جوب آب.
صدای زن دوم ـ سنگینه، خیلی سنگینه.
صدای زن اول ـ خب، دو نفری ـ
صدای زن دوم ـ من می‌ترسم. من دست به‌اش نمی‌زنم.
صدای زن اول ـ اگه بازم زر بزنی، می‌کُشمت.
صدای زن دوم ـ من دست به‌مرده نمی‌زنم.
صدای زن اول ـ پیف!
صدای زن دوم ـ حالم داره بد می‌شه.
صدای زن اول ـ جلو خودتو بگیر.
صدای زن دوم ـ نمی‌تونم. (سکوت. محمد ایستگاه را عوض می‌کند. صدای سرفه. درنگ)
صدای مرد ـ همین جا خوبه. هیچ کس این دور و برها نیست.

سدای زن دوم ــ نه، بریم یه خورده اون طرف تر.
سدای مرد ــ مگه این جا چشه؟
سدای زن دوم ــ بریم پشت اون تپه هه.
حمید ــ خاموشش کن، بابا! این دیگه چیه!
محمد ــ (رادیو را می‌بندد) قصه است دیگه!
حمید ــ خسته شده‌ام از بس راه رفتم.
محمد ــ یه دفعه ننشستی رو زمین!
حمید ــ چرا؟
محمد ــ کنتو بتکون! خاکیه.
حمید ــ حالم بهتره.
محمد ــ یادت باشه که ما امروز اصلن هم دیگه رو ندیده ییم.
حمید ــ آره. خدا کنه اشکالی پیش نیاد.
محمد ــ نمی‌آد. فقط باید خونسرد باشیم.
حمید ــ حالم بهتره. (درنگ) چرا ننشینم رو زمین؟
محمد ــ برای اینکه لباست خاکی می‌شه. نباید قبول می‌کردیم. همیشه همین طوره. هیچ وقت هم سر انجامی نداره.
حمید ــ می‌آرنش.
محمد ــ خب اگه نیاوردنش، چی؟
حمید ــ بهتر ما. می‌ریم.
محمد ــ مگه تو نگفتی چند دقیقه‌ی دیگه پیداشون می‌شه؟
حمید ــ علم غیب که ندارم. حتمن یه طوری شده دیگه.
محمد ــ می‌گم آتیشش بزنیم!
حمید ــ خفه شو!
محمد ــ می‌سوزه! جلز ولز می‌کنه! غِرش، غِرش، غِرش، می‌شکنه؛ خورد می‌شه.
حمید ــ مگه تو دیوونه یی؟
محمد ــ برای اون چه فرقی می‌کنه؟
حمید ــ اون دوتایی که می‌آرنش چی؟
محمد ــ اونا فقط می‌خان یارو بمیره، به‌بد و خوبش چه کار دارن؟
حمید ــ چاه. فقط چاه.
محمد ــ از اون نونت بده یه کم بخوریم.
حمید ــ همون دیروزیه‌ها!
محمد ــ عیبی نداره!
(حمید یک تکه‌ی بزرگ نان بیرون می‌آورد و دو تکه‌اش می‌کند، یک تکه‌اش را به‌محمد می‌دهد و یک تکه را هم برای خود بر می‌دارد. همانگونه که حرف می‌زنند، با حرکت‌های تند عصبی، شروع به‌خوردن می‌کند)
تو می‌ترسی.
حمید ــ چرند نگو!
محمد ــ تو می‌ترسی!
حمید ــ می‌گم سر به‌سر من نذار!
محمد ــ بعد چی شد؟
حمید ــ زدم توی پهلوش، تو کمرش، زیر نافش؛ مادر قحبه رو! نفسم بند اومده بود. دست و پامو گم کرده بودم. گفت داره به‌ما می‌خنده. گفتم چه خوب بود یه بتری عرق داشتیم یه کم سر می‌کشیدیم. داشت می‌خندید. به‌اش خندیدم.(سدای پارس سگی از دور)
محمد ــ عرق می‌خوری؟
حمید ــ چیزی مونده؟
محمد ــ آره، نصفش مونده.
حمید ــ بده! سرمون گرم می‌شه. (محمد یک بتری عرق از جیب بغلش بیرون می‌کشد. درش را باز می‌کند و به‌سوی حمید دراز می‌کند.)
محمد ــ بیا!
حمید ــ بخور! (محمد می‌نوشد و بتری را به‌حمید می‌دهد. از این پس تا بتری، خالی شود، دست به‌دست بین ایشان، می‌گردد.)
حمید ــ آه! یه چیزی نداریم مزه‌اش کنیم.
محمد ــ خیار شور می‌خوری؟
حمید ــ کو؟
محمد ــ می‌رم می‌خرم.
حمید ــ با من شوخی نکن، حوصله ندارم.
محمد ــ جون تو راست می‌گم.
حمید ــ د برو خارکسه! (سکوت)
محمد ــ می‌گم بریم! (سکوت)
محمد ــ هان؟
حمید ــ نمی‌دونم.
محمد ــ دیگه بمونیم چه کار؟
حمید ــ رادیو تو باز کن ببینیم!
محمد ــ خب بریم، تو راه رادیو هم گوش می‌کنیم.
حمید ــ می‌گم یه خورده دیگه هم صبر کنیم.
محمد ــ آه!
(محمد شیشه خالی عرق را به‌دور دست پرتاب می‌کند. رادیو را از جیبش بیرون می‌آورد و روشنش می‌کند. هر دو بی حرکت می‌مانند.)
سدای یک پسر بچه ــ دفعه اولی که دیدمش یادمه. من و یکی از بچه‌ها رفته بودیم باغ ملی درس بخونیم. اونم اون جابود. ما تو چمن قدم می‌زدیم و درسامونو از بر می‌کردیم. اون روی یه نیمکت رو به‌روی ما نشسته بود. یه جاده شنی بین ما بودکه مردم مرتب ازش رد می‌شدند. پهلوی نیمکتی که اون روش نشسته بود، یه شیر آب بود. من تا وقتی که رفتم آب بخورم، متوجه‌ی اون نشده بودم. تشنه‌ام شده بود. دیدمش؛ دیدم داره به‌من لبخند می‌زنه. منم لبخند زدم. بعد برگشتم. بعد یادم رفت. دیگه یادم رفت.
محمد ــ این دیگه چی می‌گه؟
حمید ــ چه می‌دونم.
محمد ــ ببندمش؟
حمید ــ نه!
(محمد رادیو را دوباره می‌بندد و در جیبش می‌گذارد. سدای پارس سگی از دور. درنگ. برای یک آن، نور می‌رود و به‌تندی می‌آید. محمد نیست. حمید، از این پس به‌گونه‌یی سخن می‌گوید که گویی کسی در کنار او و مخاطب اوست. رو به‌سویش می‌گرداند، نگاهش می‌کند و همراه او قدم می‌زند)
حمید ــ بریم! با اون چادرای بلندشون چه‌طور می‌تونن راه برند؟ کوشن؟ نه بابا! می‌گم چه‌طور می‌تونن راه برن. اونوقت اگه بیان و ما نباشیم، چی؟ چی به‌روزشون می‌آد؟ براشون می‌ترسم، خب، می‌خاهی یه خورده دیگه بمونیم؟ نه، بریم! اگه اومدنی بودند، تا حالا پیداشون شده بود. شایه هم اصلن با هم معامله‌شون شده و ما این جا علافیم. آره، شاید هم یک کم اون طرف‌تر زنه چادرشو انداخته رو زمین و مشغولن. آره؛ داره سرم گرم می‌شه. خوب شد این عرق رو داشتیم. آره، حال من هم جا آورد. (درنگ) بریم؟ (درنگ) نه، گه می‌خورن. برای چی؟ مگه دیروز اومدند؟ (درنگ) فردا؟ بریم بابا حوصله داری.
(حمید بی‌اینکه به‌سویی بنگرد، از سمت چپ بیرون می‌رود. سکوت. دمی بعد، مردی خاک آلوده، از دهانه‌ی چاه خود را بیرون می‌کشد. سگی پارس می‌کند. نور چاه، خاموش می‌شود. مهتاب خاموش می‌شود. ستاره‌ها، دانه به‌دانه، خاموش می‌شوند)

به بهرام بیضایی

# سیر تاریخ نمایش در ایران

## «قسمت سوم»

علی‌اصغر عسگریان

در محیط عدم اختیار. اگر عامی بخواهد حرفی در باره محیطش بزند ناچار است چهره‌ی متعرض خود را با صورتک مضحکه‌ای یا بپوشاند و یا با رنگ و لعاب سیاه کند. پس اینجا شوخی و مضحکه اغلب وسیله‌یی برای تلطیف زندگانی نیست به‌عکس یک حربه است، وسیله‌ای است کینه جویانه بر علیه لحظه‌های ساکت و ثابت و ساکن و راکد و تلخ و سرپوشی است به‌روی انتقادها و نیشخندهای تند و زمخت و حتا گاه مستهجن. در اواسط عهد صفویه دسته‌های مطرب مجلس درجه اول شهرهای بزرگ هر یک با چندین پادو و یا شال کش که داشتند و صندوقهای لباس و زینت و ابزار را بر قاطرها سوار می‌کردند و در برابر دعوت‌ها به‌خانه‌های اعیان و اشراف می‌رفتند و برنامه‌هایی داشتند که از سر شب تا اول صبح طول می‌کشید که این برنامه‌ها شامل چندین رقص، یکی دو نمایش رقصی و یکی دو پیش پرده‌های کوچک که سئوال جواب گاه عاشقانه و گاه مضحکی بود به آواز.

نمایش‌ها فی‌البداهه بود و بر پایه آفرینش حضوری، شاید یکی از علت‌های اینکه در ایران متن نمایش‌ها را نمی‌نوشتند، معارضه بازیگران با دستگاه ضبط و تفتیش بود، زیرا هیچ دستگاهی نمی‌تواند نمایش فی‌البداهه را پیش بینی و از اجرای بخش و یا بخش‌هایی از آن جلوگیری کند. با وجود این سختگیری‌هایی برای دسته‌ها وجود داشت که مهمتر از همه مانع مذهب بود. از اواخر صفویه به‌واسطه ضعف حکومت و قدرت یافتن علمای قشری، داشتن رقاصان و بازیگران زن در دسته‌ها ممنوع شد.

اما منشاء سیاه از این گونه نمایش‌ها قابل بررسی است، با اطمینان این سیاه از بازماندگان اقوام تیره رنگ ماقبل آریایی نیست. احتمال دارد که در دوره یکپارچگی قلمرو اسلامی که آمد و رفت تاجران تا سواحل آفریقا هم می‌کشید پای سیاهان به‌این قلمرو باز شده است. اما مهمتر و قدیمی‌تر از همه کولی‌های در به‌در آسیایی و بویژه هند می‌باشند که چه پیش از اسلام و چه پس از آن در سراسر ایران پراکنده بودند و لقب زنگی و یا برزنگی که گاهی پس از کلمه سیاه می‌آید کمتر ممکن است به‌زنگبار مربوط باشد و بیشتر به‌زنگار یا زنگال که لقب کولی‌ها بود و به‌معنی نجس نزدیک تر است. از عصر مغولها به‌این طرف سیاه را در نقاشی‌ها به‌صورت خادم مجلس طرب و کارگر و ملاح و سرانجام به‌هیئت عمله‌ی طرب می‌بینیم. سیاه را تا مدتها جزء دسته‌های دوره گرد نوروزی خوان، میرنوروزی و نظایر آن می‌بینم که با نامهای چندی چون، حاجی فیروز، آتش افروز و غیره گاه با بزک و گاه با صورتک می‌خواند و مسخرگی می‌کند. کمی بعد او یکی از چند گونه رقص دسته‌های مطرب را انجام می‌دهد و هم مسخرگی‌های فی‌البداهه، و از این راه به‌تقلید وارد می‌شود و بویژه در قصه‌هایی که اساس آن تمسخر لهجه و ظاهر افراد است جای پیدا می‌کند.

در عهد ناصرالدین شاه قاجار مسخره‌های معروفی در دربار بود به‌نام کریم شیره‌ای که هم برقرار کننده و ابداع کننده نمایش‌های دربار بود و هم نایب نقاره‌خانه‌ی دولتی و رئیس دسته‌های مطرب درجه دوم و سوم غیر دولتی پایتخت ملقب به‌شیره‌ای که پشتبند نام او بود. شیرینی نمایش‌ها و مسخرگی او را به‌یاد می‌آورد، و او چند بازیگر همکار و وردست داشت که به‌کمک آنها بقال بازیهایی در حضور شاه به‌راه می‌انداختند.

از مهمترین دسته‌های عهد محمد علیشاه اینانند: سید احمد خان باشی. حسن کلاه دوز. اصغر سوتی. بابا تیمور (در نقش سیاه). حاجی احمد چرخی (در نقش حاجی بازاری). احمد مؤید (در نقش شاه و سردار) بعلاوه عده دیگری که از آن میان چند تنی نقش زن بازی می‌کردند، مهم‌ترین‌شان حسن روحانی بود معروف به‌سیدحسن غمزه و مهمترین دسته‌ی عصر احمد شاه قاجار و سپس اوایل عهد پهلوی دسته مؤید بود به‌سرپرستی احمد مؤید شامل: حسین مؤید (وزیر، سفیر و حاجی). غلامحسین ملت (شاه و سردار) حسین حوله‌ای (دهاتی پیر) و چندی بعد حسین شیشه بر (سیاه). حبیب سلمانی (شُلی) و آنان که زن بازی می‌کردند: ابوالقاسم لطیف و اکبر حاج عابدینی بودند و از میان همکاران دیگر میرزا حسین توفیق بود که داستانهایی برای نمایش رو حوضی طرح می‌کرد. حسین توفیق که مردی شوخ و شاعر بود و ابتدا در مجالس سخنرانی می‌کرد، بعدها با پیوستن به‌مؤید روزنامه فکاهی توفیق را تأسیس کرد.

از سیاهان معروف یکی محمود یکتا بود که در سالهای اخیر بر صحنه‌ی تماشاخانه‌های ایران سیاه را بازی می‌کرد و او یک استعداد شگرف دوره انقراض سیاه بازی بود و نقطه‌ی اختتامی برای یک دوره سنت و اصالت نمایشی که هرگز از طرف مدعیان شناخته نشد و از طرف مدعیان نمایشگری به‌درستی تأیید نشد

بین افراد تازه‌ای که در سالهای حوالی تحویل قرن به‌تقلید روی آوردند چند نفری شایسته‌ی یادآوری می‌باشند چون: ناصر اسدی. اکبر سرشار و ببراز سلطانی.
نخستین بنگاه شادمانی را عباس مؤسس در سال ۱۳۰۱ شمسی در پاچنار در تهران به‌وجود آورد، سپس عباس علی گوهری در سر تخت بربری‌ها و عباس نصیبی نزدیک تکیه‌ی رضاقلی خان بنگاه شادمانی بر پا کردند و این کار وسیله دیگران ادامه یافت. امیر سعادت در سرچشمه تأتر سعادت را با بازیگرانی چون حسین حوله‌ای و مهدی مصری گشود و این تماشاخانه برای نخستین بار زنی را در تقلید شرکت داد و پس از او زنان دیگری چون ملوک گلوبندکی در آن شرکت کردند. شاید هم به‌همین خاطر بود که بزودی عده‌ای از متعصبان بر این تماشاخانه ریختند و آنرا آتش زدند. باید به‌جمع بازیگران تازه وارد آن زمان، کوچک مؤدب. رضا عرب زاده. سید حسین یوسفی. کاظم شُلی. جلیلوند و ابراهیم شادی را نیز افزود.
در سالهای اخیر در خیابان سیروس تهران بویژه حوالی محله بهودی‌ها چندین دکه شادمانی از تقلیدچی‌ها به‌جا بود که هنوز بازیگرانش در عروسی‌ها و جشن‌ها بازی می‌کردند. دور از تهران در روستاها دسته‌های دوره گردی بودند که هنوز دوره می‌گشته‌اند و شهرستان‌هایی که سابقه تقلید را داشتند آخرین تقلیدچی‌های خود را از دست دادند. در سال ۱۳۴۱ عباس مؤسس که مدتها برای زنده نگه داشتن دوران طلایی تقلید کوشش می‌کرد مُرد، در پانزده خرداد ۱۳۴۲ یکی از نخستین جاهایی که مورد حمله واقع و به‌آتش کشیده شد دکه‌ها و مرکزهای مطربی بود و پس از آن تنها پنج شش بنگاه شادمانی توانستند دوباره روی پا بایستند. امروزه هنوز چند پیرمرد می‌باشند که در طول خیابان سیروس بالا و پائین می‌روند و کسی نمی‌داند که اینها روزگاری قوی‌ترین بازیگران نمایش‌های شادی آور بوده‌اند.

* * * *

از سال ۱۳۲۰ هجری برابر با ۱۸۰۵ میلادی با مراجعت نخستین دسته دانشجویانی که عباس میرزا به‌اروپا فرستاده بود اصلاح سیاسی در ادارات و نظام و توسعه معارف شروع گردید، و از این رهگذر جنبش بزرگی در کلیه شئون اجتماعی ایران منجمله تأتر و درام نویسی به‌وجود آمد. حسن مقدم می‌گوید: «اولین بنای تأتری که در ایران ساخته شد در عهد ناصرالدین شاه بوده و آن همین مدرسه دارالفنون است . . . این بنا با وجود کمی وسعت ولی تأتر صحیح و قشنگی بوده است و به‌طرز تأترهای اروپایی گنجایش سیصد نفر تماشاچی داشت».
تأسیس این تأتر در مدرسه دارالفنون به‌آقای مزین‌الدوله نقاش‌باشی مربوط است. به‌علاوه اولین پیس‌هایی هم که در آنجا بازی شده پیس‌هایی بو که خود ایشان به‌ذوق و سلیقه شخصی از مولیر ترجمه کرده بودند. نقاش‌باشی که از شاگردان اعزامی به‌اروپا بود پس از بازگشت به‌ایران به‌امر ناصرالدین شاه تالار نمایشی در دارالفنون آماده کرد و یکی از نمایشنامه‌های مولیر را به‌نام «گزارش مردم گریز» به‌معرض نمایش گذاشت و بدین ترتیب دیباچه تأتر نوین در ادبیات و هنر نمایشی ایران به‌وجود آمد.
در عهد ناصری عمادالسلطنه حسینقلی قاجار و شاهزاده حاجی محمد طاهر میرزا با تهیه و ترجمه پیس راه تحریر و تنظیم نمایشنامه را باز کردند.
اولین نمایشنامه‌هایی که به‌تقلید اروپائیان نوشته شده و فعلاً در دست می‌باشد آثار نمایشنامه نویس معروف آذربایجانی فتحعلی آخوندزاده است که وسیله جعفر قرچه داغی به‌فارسی ترجمه شده است و دیگری نوشته‌های میرزاآقا تبریزی که سابق منسوب به‌نوشته‌های پرنس میرزاملکم خان ناظم‌الدوله بود.
آخوندزاده در سال ۱۸۱۲ میلادی در شهر «نوخا» به‌دنیا آمد، او در واقع بنیان گذار نمایشنامه نویسی مدرن برای تأتر نوین ایران می‌باشد. دکتر خانلری می‌نویسد: «از نخستین ترجمه‌هایی که موجد سبک خاصی در نثر فارسی معاصر شده است ترجمه تمثیلات یا نمایشنامه‌های آخوندزاده است. اصل این نمایشنامه‌ها را آخوندزاده در سال ۱۲۶۶ در تفلیس نوشته تا در تأتری که عمارت آن به‌فرمان فرمانفرمای قفقاز برپا شده بود نمایش داده شود. این مرد آزادی‌خواه و مبارز که در نیمه دوم قرن سیزدهم با قدرت و جسارت فوق العاده‌ای بر ضد ظلم و بیدادگری دست به‌قلم برده نخستین کسی است که رئالیسم کامل را در ادبیات آذربایجان به‌وجود آورده و مانند گوگول در ادبیات روس و مولیر در ادبیات فرانسه رهبری و آموزگاری کمدی نویسان آذربایجان را به‌عهده گرفته بوده. آخوندزاده می‌گوید: «ای مردمان، نگاه کردن به‌دنیا از پس پرده اشک و آه بس است، بیائید دست به‌کاری زنیم که غصه سرآید. بیائید افکار و مشاغلی را که میل زندگی و پیکار را در وجود هستی ما کشته است به‌کنار نهیم و سفت و سخت به‌دنیا و زندگی بچسبیم و نعمت‌های الهی را از پنجه خون آلود گرگان و سگان بربائیم».
معروفترین آثار آخوندزاده شامل شش نمایشنامه است که در کتابی به‌نام تمثیلات به‌چاپ رسیده ست. «حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر. حکایت موسیو ژاردن حکیم. حکایت قولدور باسان. سرگذشت وزیر خان. حکایت وکلای مرافعه. و سرگذشت مرد خسیس. می‌باشد. که این آخری در سال ۱۳۵۳ به‌کارگردانی خلیل موحد دیلمقانی و به‌همت جمعی از بازیگران اداره تأتر وزارت فرهنگ و هنر و با بازیگری به‌یادماندنی شادروان پرویز فنی زاده به‌نقش مرد خسیس در سالن نمایش ۲۵ شهریور به‌صحنه آمد. نگارنده خود در این نمایش مقابل پرویز فنی زاده بازی می‌کرد. جذابیت و توانایی بی‌نظیر این هنرمند بزرگ که دچار مرگی ناگهانی و زود هنگام گردید، باعث شد اثری عمیق بر جای گذارد، و موجب این اعتقاد شد که فنی زاده پدیده‌ی شگرفی در نمایش و بعد در سینمای ایران بود که با فاصله‌ای بعید نسبت به‌دیگر بازیگران، نامی همیشگی در تاریخ نمایش ایران خواهد داشت.
نمایشنامه سرگذشت مرد خسیس که با استقبال بی نظیر در تهران مواجه شد به‌دستور وزیر فرهنگ و هنر سابق مهرداد پهلبد مدت‌ها در شهرهای مختلف ایران نمایش داده شد و در زمان خود یکی از موفق ترین نمایشهای ایران به‌شمار می‌رفت.
بعد از کمدی‌های آخوندزاده سه نمایشنامه کوتاه منسوب به‌میرزاملکم خان است ه در سال ۱۳۴۰ هجری قمری به‌نام مجموعه مشتمل بر سه قطعه تأتر در برلین چاپ شد. بر اساس اسنادی که که بعدها به‌دست آمد روشن شد که میرزا ملکم خان هرگز نمایشنامه‌ای ننوشته و و سه نمایشنامه‌ای که منسوب به‌او بوده متعلق به‌میرزاآقا تبریزی منشی اول سفارت فرانسه مقیم تهران بوده است. اسامی این نمایشنامه‌ها با عناوین بالا بلندی بدین قرارند: ۱ - سرگذشت اشرف‌خان حاکم عربستان و توقف او در تهران که در سنه ۱۳۲۲ به‌پایتخت احضار می‌شود و حساب

سه ساله ولایت را پرداخته مفاصا می‌گیرد و بعد از زحمات زیاد دوباره خلعت حکومت پوشیده و می‌رود. در جهار مجلس. ۲ - طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی و سرگذشت ایام آن. در چهار مجلس. ۳ - حکایت کربلا رفتن شاه‌قلی میرزا و سرگذشت آن ایام و توقف چند روزه در کرمانشاهان نزد شاه مراد میرزا حاکم آنجا. در چهار مجلس.

در این نمایشنامه‌ها صحنه‌های تاریک و وحشتناکی که از استبداد و بی‌قانونی عهد ناصری تصویر شده و اوضاع ناگوار آن روزگار که با وقایع مضحک فراوان همراه بوده با انشایی آمیخته به‌طنز بیان گردیده که بی اختیار خواننده امروزی را به‌خنده وا می‌دارد. طبیعی است که مردم آن زمان که از ظلم و استبداد بیزار و تشنه‌ی آزادی و فرهنگ غرب بوده‌اند از خواندن این هزلیات تلخ و نیشدار که به‌دور از مبالغه و عین حقیقت است ملول و متأثر گردیده‌اند.

به‌تدریج با رشد زمینه‌های نمایشی، مؤسسات نمایشی کوچکی به‌وجود آمد. در دوره مشروطیت به‌تدریج دسته‌های نمایشی کوچک از روشنفکران در تهران پدید آمد که نخستین آنها «شرکت فرهنگ» بود. این گروه شامل کسانی بودند که در میان مردم، صاحب مقام و مقبول بودند و در ادارات دولتی مشاغل عمده داشتند و نمایشنامه‌های خود را که بیشتر جنبه سیاسی - انتقادی داشت. سالی یکی دو مرتبه در باغ‌های بزرگ تهران مانند پارک اتابک. پارک ظل السلطان و پارک امین‌الدوله به‌معرض نمایش می‌گذاشتند و درآمد حاصل از آن را صرف مدرسه‌ای به‌همین نام می‌کردند.

همزمان با این شرکت ، شرکت دیگری به‌نام «تأتر ملی» تأسیس شد که بنیانگذار آن سید عبدالکریم خان محقق‌الدوله و جمعی از هنرمندان و دانشمندان بودند. محل این مؤسسه بالای چاپخانه‌ی فاروس واقع در لاله زار بود. نمایشنامه‌هایی که از آثار مولیر در این جا به‌معرض نمایش گذاشتند به‌تقویت و بنیه هنر نمایش ایران کمک کرد. در همین هنگام (۱۳۳۴ هجری قمری). با مراجعت سید علی نصر از اروپا شرکت دیگری بنام کمدی ایران تأسیس شد که هنرمندان و نویسندگان شایسته‌ای در آن با نصر همکاری می‌کردند. از آن جمله منشی باشی (بهرامی). عنایت‌الله شیبانی. محمد علی ملکی معروق به‌سیاه. احمد محمودی. مهدی نامدار. سید رضا هنری. رفیع حالتی. محمود ظهیرالدینی. بایگان. طبیب زاده. خیرخواه. نعمت معیری. مرعشی. مهدی مشایخی. علی اصغر گرمسیری. صادق بهرامی. میرمهدی ورزنده و پس از مدتی غلامعلی فکری. نقشینه و بانوان، سارا خاتون. شکوفه. و ملوک حسینی به‌این گروه پیوستند.

این موسسه در واقع نخستین شرکت نمایشی است که با اصول جدید به‌تأتر نوین ایران کمک شایانی کرد. این شرکت ماهی دوبار در سالن گراند هتل یعنی محل بعدی تأتر دهقان نمایش می‌داد، و در دوره فعالیت خود توانست پای بعضی از بانوان ارمنی و یهودی را به‌صحنه تأتر باز کند و برای نخستین بار نقش زن را در تأتر به‌زن محول کند.

در این عصر با اینکه برای بالا بردن سطح تأتر کوشش فراوان می‌شد، ولی چون مذهب قشری محور امور بود، هنرپیشگی از لحاظ افکار عمومی در ردیف دلقک بازی و مطربی به‌حساب می‌آمد و مردم به‌هنرپیشگان به‌نظر تحقیر می‌نگریستند. صحنه نمایش ایران برای عرضه‌ی هنر نمایش به‌هنرپیشگان خارجی و ارمنی سپرده شد. پری آقابابا اف. لرتا. مادام قسطانیان. و آقایان. ارسنیان. بانولیان. و استپانیان از هنرپیشگان این دوره‌اند که با لهجه و بیان خاصی، فارسی را در تأتر ادا می‌کردند.

پس از کمدی ایران در سال ۱۳۰۳ شرکتی به‌نام کمدی اخوان به‌سرپرستی محمود ظهیرالدینی که یکی از اعضاء کمدی ایران بود به‌وجو آمد. تأتر ایران هرگز محمود ظهیرالدینی را که یکی از هنرمندان برجسته و پر مایه آن عصر بود فراموش نمی‌کند.

درام نویسان مهم این دوره عبارت بودند از:

۱- رضا کمال شهرزاد. ۲- اکبر سیاسی. ۳- سعید نفیسی. ۴- ذبیح اله بهروز. ۵- میرزاده عشقی. ۶- سلیمان حیم. ۷- علینقی وزیری. ۸- ابراهیم خواجه نوری. ۹- افراسیاب آزاد. ۱۰- مهدیقلی ملک آرا. ۱۱- رحیم نامور. ۱۲- سیف‌الله کرمانشاهی. ۱۳- صادق هدایت . ۱۴- علی گرمسیر. ۱۵- عبدالحسین نوشین. ۱۶- غلامعلی فکری و مترجمان آثار نمایشی این دوره: . ۱- سید علی نصر. ۲- محمدعلی فروغی. ۳- صادق هدایت. ۴- شهرزاد. ۵- خانبابا معتضدی. ۶- خان ملک ساسانی. ۷- مشفق کاظمی. ۸- علی دشتی. ۹- سعید نفیسی.

از نویسندگان صاحب نام این دوره علاوه بر صادق هدایت با نمایشنامه‌هایی مانند: پروین دختر ساسان. مازیار (با مجتبی مینوی). افسانه آفرینش. باید از حسن مقدم و اثر برجسته او «جعفرخان از فرنگ آمده» را نام برد.

حسن مقدم در سال ۱۲۷۷ شمسی در تهران به‌دنیا آمد. چهار سال در ایران و یازده سال در سوئیس مشغول تحصیل بود. وی «کللژو ژیمناز» ادبی را در شهر لوزان تمام کرد و پس از دریافت لیسانس به‌استانبول رفت. حسن در بیست و یکسالگی به‌سمت آتاشه افتخاری سفارت کبرای ایران در ترکیه به‌خدمت پذیرفته شد و تا پایان عمر در خدمت وزارت خارجه باقی ماند.

حسن مقدم در استانبول که لاهوتی کرمانشاهی مجله ادبی پارس را در دو بخش فارسی و فرانسه منتشر می‌کرد سردبیر و نویسنده بخش فرانسه آن بود. مقدم با استفاده از مرخصی سالانه سراسر اروپا و بخشی از آسیا و آفریقا را سیاحت کرد و خاطراتش را در دفتری به‌زبان فرانسه یادداشت می‌کرد. مقدم در سوئیس به‌عضویت انجمن ادبی «بل لتر. ادب» درآمد و در آن انجمن با بسیاری از دانشمندان و هنرمندان بنامی مانند: استراوینسکی. راموز. آندره ژید. و ریویر آشنا شد و با آنها شروع به‌همکاری‌های ادبی کرد. عشق به‌تأتر از هنگامی در مقدم شعله ور گشت که از لوزان چند نمایش بازی کرد. او در اواخر جنگ جهانی اول انجمنی به‌نام «سروش دانش» و اندکی بعد به‌نام «ایران جوان» از جوانان اروپا رفته که از اوضاع کشور رنج می‌بردند تشکیل داد که آنان همان ناشران مجله فرنگستان در برلین بودند که پس از ختم تحصیلات به‌ایران آمدند. دکتر حسین نفیسی، علی اکبر سیاسی، مشفق کاظمی، علی سهیلی، اسماعیل مرآت، محسن رئیس، عبدالحسین میکده و حسن مقدم که تازه به‌ایران آمده بود عضو این انجمن بودند. در تالار دارالفنون چندین سخنرانی در مورد تأتر و تاریخ تأتر و نیز تأثیر زبان فرانسه بر زبان فارسی انجام داد و نمایشنامه معروف خود جعفرخان از فرنگ آمده را در گراند هتل به‌صحنه برد. حسن پس از چندی مأمور خدمت سفارت ایران در مصر شد اما در آنجا بیمار شد و برای معالجه به‌سوئیس رفت ولی متأسفانه در سال ۱۳۰۴ شمسی در آسایشگاه لیزن

در سن ۲۷ سالگی درگذشت. او مدت کوتاه عمر خود را در غربت و بیچارگی و رنج و محنت و بیماری گذراند و در نتیجه کار و مطالعه زیاد از میان رفت. او تا آخرین روزهای عمر با رومن رولان. هانری ماسه. ماسینیون و مازاریک نخستین رئیس جمهور چکسلواکی دوستی و مکاتبه داشت و در زمینه هنر به‌ویژه تأتر و درام از آنان بهره می‌برد. تأتر ایران نام او را همیشه به‌خاطر دارد.

در سال ۱۳۰۵ آقای مهرتاش کلوپی به‌نام جامعه باربد تأسیس کرد که اعضای آن میرحسن شباهنگ و سیف‌الله کرمانشاهی بودند. عبدالحسین نوشین. حسن رادمرد و ادیب خوانساری برای تهیه و اجرای قطعات موسیقی با مهرتاش همکاری می‌کردند. جامعه باربد با نشان دادن اپرت‌هایی به‌نام: لیلی و مجنون. عدالت. خیام. خسرو شیرین و نمایش اوضاع اداری کشور شهرت فراوانی یافت. ابتکار ساخت دکور صحیح متعلق به‌جامعه باربد است و آقایان: کرمانشاهی. حالتی. مهدی مقبل. محسن سهیلی و خانبابا صدری برای تکمیل این فن خدمت شایانی کردند.

در سال ۱۳۰۹ آقای ارباب افلاطون شاهرخ فرزند ارباب کیخسرو مبادرت به‌تأسیس تأتر دایمی نکیسا کرد و این مؤسسه قریب سه سال با شرکت گروهی از هنرمندان سابق و نیز هنرپیشگان مانند: ظهیرالدینی. معیری. منصور. فکری. خیرخواه. گرمسیری. بهرامی. محتشم و بانوان: لرتا. ایران دفتری. نیکتاج صبری. ملک حسینی. و رقیه چهرآزاد و پروین در سالن زرتشتیان. نکویی. سپه و تماشاخانه تابستانی مرکزی نمایش‌هایی اجرا می‌کردند.

میرسیف‌الدین کرمانشاهی چون نتوانست با مجامع هنری همکاری کند، استودیوئی به‌نام «استودیو درام کرمانشاهی» تأسیس کرد که تا آن تاریخ از نظر تکنیک صحنه آرایی و دکوراسیون در ایران بی‌سابقه بود. در این استودیو برای اولین بار کلاس تأتر درست شد و گروه زیادی از هنرپیشگان برای استفاده از کرمانشاهی به آنجا روی آوردند، اما متأسفانه به‌دلیل تشتتی که میان عوامل این مؤسسه حکم‌فرما بود کرمانشاهی ناگزیر شد خودکشی کند و به این ترتیب در سال ۱۳۱۲ تأتر ایران یک هنرمند بزرگ دیگر خود را از دست داد.

در سال ۱۳۱۲ بنا به‌خواست جمعیت شیر و خورشید سرخ هنرپیشه‌ی معروف شوروی «واهرام پاپازیان» برای انجام چند نمایش به‌نفع بینوایان به‌ایران آمد، پاپازیان آثاری مانند: اتللو. هملت. دون ژوان و مرد آهنین را اجرا و نحوه بازی آن ها را به‌علاقمندان آموخت. این نمایش ها که با شرکت گروهی از هنرپیشگان ایرانی بود و پاپازیان به زبان فرانسه و بازیگران ایرانی نقش های خود را به‌فارسی می‌گفتند. اما تسلط و قدرت بازیگری بازیگران در این آثار نمایشی به‌نحوی بود که بلیط هزار ریالی آن بازار سیاه داشت. محتشم. لرتا. نوری. فکری. خانبابا صدری. قدرت منصور. احمد صدری. مقفید ارغوان. هنرپیشگان این نمایش‌ها بودند. ادامه دارد


# با اشتراک سالانهٔ فصل‌تئاتر
## به‌موقع و راحت تر آنرا دریافت کنید

بهای اشتراک سالانه

| | |
|---|---|
| آلمان | ۲۴ مارک |
| سایر کشورها | ۲۹ مارک |
| کتابخانه‌ها | ۶۰ مارک |
| مراکز فرهنگی ایرانی | ۱۸ مارک |

ارسال فصل تئاتر شمارهٔ ۱ مشترکین ۴ مارک غیر مشترکین ۶ مارک
ارسال فصل تئاتر شمارهٔ ۲ مشترکین ۴ مارک غیر مشترکین ۶ مارک
ارسال فصل تئاتر شمارهٔ ۳ مشترکین ۴ مارک غیر مشترکین ۶ مارک

مبلغ فوق را به‌حساب مجله واریز و فتوکپی ورقه بانکی را همراه برگ اشتراک به‌آدرس مجله ارسال نمائید.

Stadtsparkasse Köln
Fasle Theatre
Konto Nr.: 1004532741
BLZ 37050198

## برگ اشتراک سالانه

لطفن ۴ شماره فصل تئاتر از شمارهٔ ..... را به‌آدرس زیر ارسال کنید.

فصل تئاتر شمارهٔ ۱ ☐ فصل تئاتر شمارهٔ ۲ ☐ فصل تئاتر شمارهٔ ۳ ☐ ضمیمه شود.

Name:
Adresse:

نشانی پستی فصل تئاتر
Tamascha Theater - (Fasle Theatre)
Postfach 90 08 08 - 51118 Köln
Germany

ورقه‌بانکی ضمیمه برگ اشتراک شد.

# گفتگو با رضا قاسمی

# نمایشنامه نویس و کارگردان تئاتر

اکبر بادگاری

* از اینجا شروع می‌کنیم که نظر تو راجع به تئاتر خارج از کشور و مشکلات اون اصولن چیه. تئاتر خارج از کشور رو چطور می‌بینی.

* اول سعی کنیم که یک مقداری، اونچه که هست تشریح بکنیم تا ببینیم واقعن وضع چیه، تئاتر خارج از کشور یک مشکلاتی داره که خاص خودشه، یک بخشش مشکلات کلی تئاتر خودمونه. یعنی بخشی از مشکلات داخل رو با خودمون آوردیم اینجا. حالا وقتی مسئله رو باز کردیم به این نتیجه می‌رسیم که شانس حلش رو هم در خارج کشور بیشتر داریم تا داخل کشور. یک بخشش هم مشکل اختصاصی تئاتر خارج از کشوره. اون بخشی که مشکل کلی تئاتر ایران هست یک بخشش مشکلات نهادی و اساسی‌ست و یک بخشش مشکلات مقطعی، که بعد از انقلاب به‌وجود اومده. این مشکلات رو باید در ارتباط یک مشکل عام‌تر ببینیم. و اونهم مشکلات هنر بطور کلی در ایران هست. حتا کلی‌تر مشکلاتی که مبتلابه جامعه فرهنگی هست. ما یک ملتی هستیم که از حدود صد سال پیش، یعنی از وقتی که آشنایی‌مون با غرب شروع شد. دچار انحطاط فرهنگی شدیم. یعنی راه رفتن خودمونو یادمون رفته گرچه اون راه رفتن نبوده و در واقع توقف بوده. ما مدتها بود خلاقیت نداشتیم. تفکر نداشتیم. فلسفه نداشتیم. شاید هم خیلی اگر بخواهیم با ارفاق نگاه کنیم. آخرین متفکری که ما داشتیم حاج ملا هادی سبزواری بود. خب در واقع این تمدن و این فلسفه به پایان دوره خودش. به مرگ خودش رسیده بود.

* منظور تو دقیقن از تفکر چی هست. مسلمن منظورت از تفکر نمی‌تونه تفکری خاص و یا ایدئولوژی خاصی باشه.

* نه، من منظورم از تفکر، اشاره دارم به نظر هایدگر که می‌گه «دوره فلسفه تموم شد و حالا دوره تفکر آغاز می‌شه». و همین جا برای اینکه سوء تفاهم پیش نیاد، روشن بکنیم که ایدئولوژی در واقع چیزی نیست جز یک تفکر منجمد شده. در واقع دیگه یک تفکر نیست. در حالیکه تفکر این رو داره که مدام در حال جنب و جوش و تطوره. ما یک جامعه‌ای بودیم که تمدن ما مرگ خودش رو دید. تمدن‌ها مثل یک موجود زنده‌اند، یک شروعی دارند یک شکوفایی دارند و یک دوره مرگ دارن. تمدن غرب هم که از رونسانس به‌این طرف تمدن مسلط جهان شده، به غروب خودش نزدیک شده. و این نابسامانی‌های فعلی رو هم علت همین رسیدن غرب به‌آخر خط می‌دونند. ما وقتی در جنگ با عثمانیان توپخونه نداشتیم و شکست خوردیم. کم‌کم متوجه شدیم که غرب وارد عصری شده که ما نمی‌تونیم با این ابزار سنتی خودمون باهاش مبارزه کنیم. رفتیم به دنبال اینکه ما هم این ابزار جدید رو پیدا کنیم و شروع کردیم تمدن غرب رو که فکر می‌کردیم تمدن قاهر هست، تمدن مقدر جهان هست، کسب کنیم. و این باعث شد که ما یک مزیت‌هایی رو در تمدن غرب کشف بکنیم که شاهد پیشرفت در قلمرو مادی بود. ولی تماس ما با غرب در ابتدا سطحی بود. البته بگذریم که مثلن ما گاه گداری یک نظرات معقولی از کسانی مثل مقدم می‌بینیم که چقدر شما خوب کردید توی مجله‌تون مطلبش رو چاپ کردید. یعنی جعفرخان از فرنگ برگشته رو، می‌بینیم که این آدم اشکال کسب این تمدن جدید رو توی هر دو طرف دیده. هم توی غرب‌زده‌های ما و هم سنت پرست‌های ما. از طرفی نظرهای افراطی‌هایی مثل تقی زاده هم هست، ولی باید گفت که با نگاه دیگری هم ما وقتی به‌مسئله نگاه می‌کنیم در واقع به همون نتیجه‌ای می‌رسیم که تقی زاده رسید، یعنی ما باید غربی بشیم. ما وقتی سعی کردیم با تمدن غرب تماس بگیریم چون برخوردمون سطحی بود و طبیعتن عقب ماندگی داشتیم، در برخورد با تمدن غرب ظاهر رو گرفتیم، یعنی فکر می‌کردیم اگر از تمام تمدن غرب ما فقط صنعت رو وارد کنیم، این تمدن رو مالک شدیم. در هنر هم همین طور بر خورد مکانیکی داشتیم. یعنی از رمان نویسی غرب ما فقط داستان رو دیدیم. در تئاتر غرب ما فقط دیدیم یک عده‌ای روی صحنه حرف می‌زنند، و فکر کردیم که دیالوگ هم یعنی همین. در مورد شعر ،هم چیزی که غریب هست، می‌بینیم که خود نیما خیلی وقت‌ها از پیروانش جلو تر بود. برای اینکه اون متوجه شده بود که مسئله شعر مسئله عوض کردن ظاهرش نیست، یعنی وزن و قافیه نیست. بلکه اون نوع نگاهش به اشیاء هست. اون نگاه غربی‌ست که به شعر می‌شه یعنی فرق می‌کنه با نگاه قبلی ما که همه چیز رو در ارتباط با آسمان می‌سنجه و ارتباطی که هر شیئی و چیزی با آسمان داشت و با اساطیر داشت. بطور کلی این اشکال رو در همهٔ هنرهای ایرانی داریم. وقتی ما مینیاتور رو می‌ذاریم کنار و به‌نقاشی نگاه می‌کنیم می‌بینیم هنوز ما نتونستیم در نقاشی بجایی برسیم که یک غربی می‌رسه. یعنی با هم یک فاصله بعضی وقتا صد ساله داریم. حتا وقتی یک استعدادهای استثنایی هم پیدا می‌شن، مثل هدایت، اگر در مقیاس جهانی در نظر بگیریم، هدایت درسته که توی آسمان ادبی ایران یک تک ستاره است که می‌درخشه، ولی در مقیاس جهانی که شما نگاه بکنید هزاران نویسنده در سطح هدایت هست که وقتی تقسیم بندی کنیم می‌بینم هدایت، مثلن یک نویسنده درجه سومی هست. حتا شاید بسختی هم بشه کلاسه‌ش کرد در نویسنده درجه سوم. با وجود نویسنده‌هایی مثل داستایوسکی. کافکا. جویس. یا پروست. اگه اینها رو در درجه اول قرار بدیم، اونوقت می‌بینیم جای هدایت بسختی جای سومه.

* فکر می‌کنی چرا اشخاصی مثل، جویس و یا داستایوسکی و یا پروست، در کشوری مثل کشور ما یا امثال کشور ما در زمینه‌های تئاتر یا زمینه‌های دیگه هنری به‌وجود نمی‌آن و این

رضا قاسمی

حالت اسثنا نیست.
* مثلن حسن مقدم، هدایت ما بود در تئاتر. اما بدبختانه شانس نداشتیم که بیشتر زنده بمونه. نیما هدایت ما بود در شعر. شاید در نقاشی کمال‌لملک شروع خوبی بود. اما چرا ما نتونستیم ادامه بدیم. این بر می‌گرده به‌اینکه ما همیشه سعی کردیم یک تلفیقی از هنر ایرانی و هنر غربی ایجاد کنیم که این یکی از بزرگترین اشتباهات ما بود که می‌تونیم جداگانه راجع بهش بحث کنیم.
* البته با اشاره خودت، و چون این یک مسئله بسیار بنیادی و پیچیده و مفصلی هست که باید جداگانه بهش پرداخت، اگر موافقی برگردیم به‌این مسئله که چرا نه تنها در ایران بلکه در کشورهایی مثل ترکیه یا پاکستان یا مالزی یا مثلن کشورهای عربی ما نه‌تنها توی زمینه تئاتر، بلکه توی هیچ زمینه هنری اشخاصی که در سطح جهانی مطرح درجه اول باشند نداریم. مگه ما ایرانیان چه مشکلی داریم که یک نویسنده تئاتر ما و یا یک هنرپیشه ما یا یک کارگردان تئاتر ما نمی‌تونه در سطح جهانی مطرح بشه.
* مشکل یک مشکل عمومی مملکته، مشکل عمومی هنر ایرانیه، ما در بر خورد با غرب سطحی برخورد کردیم. ما به‌این مسئله توجه نکردیم که این تمدن غرب که در رونسانس شروع شد با تغییر در تفکر و تجدید نظر در تفکر انجام شد. و پایه تمام تغییرات غرب چه در زمینه صنعت و چه در زمینه فرهنگ و هنر در واقع با این تغییر تفکر شروع شد.
* می شه با یک توضیح، این تغییر نحوه تفکر در غرب رو روشن کنی.
* تا پیش از رونسانس تفکر اروپا آغشته بود، همون‌طور که شایگان این موضوع رو خیلی خوب گفته، به خاطره‌های ازلی، به بت‌های ذهنی. تفکرات آلوده بود به‌اساطیر، به‌مذهب، و در واقع ربطی به‌تجربه عینی نداشت. در غرب وقتی شروع کردن همه چیز رو از نو راجع بهش فکرکردن. تجدید نظر کردن. همه چیز رو به روش آزمون و خطا که پایه روش غربی بود، دیدن. در نتیجه در این مسیر در همه زمینه‌ها یک تحولی شروع شد. حالا می‌بینیم که رسیدیم به‌جایی برای جواب تو. یعنی که، پروست، یا مثلن کافکا پشتش صدها سال تفکر هست.
درست. اگر پشت یک نویسنده اروپایی صدها سال تفکر هست، پشت نویسندگان وهنرمندان ایرانی هم چند صد سال تفکر هست، لااقل از قرن سوم هجری تا حالا، مگر چه تفاوتی هست بین این دو نوع تفکر که هنرمند غربی با نوع تفکرش توان این رو داره لااقل از قرن سوم هجری تا حالا، مگر چه تفاوتی هست بین این ادو نوع تفکر که هنرمند غربی با نوع تفکرش توان این رو داره که آثار جهانی بیافرینه و هنرمند ایرانی این توان رو نداره.
من یک مثال میارم، مثلن مسجد شیخ لطف‌اله یک شاهکار معماری محسوب می‌شه، ولی اگه شما با همین مصالح بخواهید یک عمارت چند طبقه بسازید امکانش وجود نداره. اون تفکر و فلسفه که پشت سر ما هست، مال یک نوع نگاه دیگه به‌دنیا بوده، ما از وقتی که رو آوردیم به‌مدرنیته، دیگه تئاترمون ادامه تعزیه نبود، ما شکلش رو عوض کردیم. توی سایر هنرها هم همین کار رو کردیم. در نتیجه اون ثروت دیگه به‌درد این کار نمی‌خورد. مثل این می‌مونه که با ابزارهای سنتی مینا کاری شما بخواید یک اتومبیل بسازید. امکان پذیر نیست.
* پس جواب اینه که، نحوه تفکری که پشت یک هنرمند ایرانی هست، یک نحوه تفکر سنتی‌ست. نه یک نحوه تفکر مدرنی که با یک موقعیت دیگه‌ای در جای دیگه دنیا به‌وجود اومده.
* دقیقن. انگشت گذاشتی روی اصل مطلب. و باید گفت، اگر ما بخواهیم تئاتر کار کنیم و در حد جهانی باشیم باید اول نحوه نگاهمون رو عوض کنیم و اگر نحوه نگاهمون رو بخوایم عوض کنیم باید مجهز به تفکر غربی باشیم. ولی ما این امکان رو تا بحال نداشتیم. نه به‌اندازه کافی ترجمه کردیم و نه اونقدر زبان خارجی می‌دونستیم که مستقیمن با این فرهنگ تماس پیدا کنیم. وقتی اینا نبوده ما یک عقب موندگی در این زمینه داریم. در نتیجه وقتی حالا می‌خوایم تئاتر کار کنیم. این عقب موندگی دید ما رو مشروط می‌کنه، یعنی دید ما نسبت به‌یک هنرمند همتای خودمون در غرب دیدی‌ست محدودتر، درست به‌این دلیل که ما اون تفکر و اون نوع نگاه کردن به‌دنیا رو نداریم، روش اون رو نمی‌شناسیم. برای همینه وقتی نگاه می‌کنید به تئاتر میرزاآقا تبریزی یا آخوندزاده می‌بینید یک تقلید سطحی از تئاتر غرب هست. گو اینکه توی این تئاتر یک نکات جذابی هم پیدا بشه. که بگیم در حد دوره خودش خوب بوده ولی اون نگاه مدرن و امروزی رو با خودش نداشته، در اینجا بوده که می لنگیده. و حالا هم که صد سال بعد از میرزاآقای تبریزی هنوز هم نویسنده ما اگر می‌نویسه و لنگی داره، توی اون تفکر هنوز لنگی داره. پشتش یک سنت بزرگ فلسفی نیست. در زمینه تفکر وقتی نگاه کنید، ما چند ساله؟ در حدود بیست، سی ساله شروع کردیم به فکر کردن. تازه این بیست سی سال هم، تک و توک شروع شده. تازه ما می‌بینیم، مثلن مقاله داره جای خودشو باز می‌کنه. یا راجع به «زبان» می‌بینیم کسی مثل آشوری داره فکر می‌کنه و چقدرم زیبا، یا در قلمرو کلی فرهنگ ایرانی یک آدمی مثل شایگان یا این روزها مثل بابک احمدی دارن فکر می‌کنن. اینا همه جدیده.

این گفتگو ادامه دارد

# تئاتر را مقهور نکنیم

اکبر بادگاری

در شماره (۵۴ و ۵۳) مجله گردون، مقاله ای تحت عنوان «تئاتر مهجور ما» توسط آقای ناصر حسینی نوشته و چاپ شده بود، به این امید که وضع تئاتر ایران را روشن کند. متأسفانه این مقاله نه تنها وضعیت تئاتر ایران در داخل و خارج از کشور را درست روشن نمی کند، بلکه مشکلاتی جدید هم می آفریند. از آنجا که بررسی هنری چون تئاتر در داخل و خارج از کشور کاری ست مشکل، نمی شود شتابزده و با ابراز عقاید شخصی به آن پرداخت. بلکه باید با در نظر گرفتن آنچه تا بحال در طی سالیان در مورد تئاتر ایران گفته و نوشته شده است و همچنین تحلیل و بررسی دقیق تئاتر در گذشته و حال حاضر به آن نگریست، تا شاید بشود سنگ بنای درست شناخت آنرا محکم کرد، و در غیر این صورت نه تنها به وضع نابسامان تئاتر کمکی نمی توان کرد، بلکه نکات تاریک تئاتر ایران را تاریکتر می کنیم و از طریق ارائه نظریات اشتباه و غلط بیشتر از این ها به بیراهه خواهیم رفت.

مقاله تئاتر مهجور ما به چند بخش تقسیم شده بود که بخش اول آن مربوط به تئاتر ایران از سال ۱۳۵۷ به بعد است. برای روشن شدن نظر نویسنده در مورد تحول تئاتر ایران و همچنین به تعطیل کشیده شدن تئاتر ایران به نقل بخشی از آن می پردازم.

«پس از سال ۱۳۵۷ . . . . هنرمندان تئاتر . . . همچون مردم کوچه و بازار به هیجان آمده و شعارهای روز را به گونه ای عام بر صحنه عرضه کردند و تأکید عمدهٔ این اجراها بر مضامین بود، مضامین انقلابی، مضامینی که در بلندگوهای گروهها و احزاب سیاسی نیز دایم تکرار می شد، نظیر اجراهای مرگ بر آمریکا. کاروان ضد امپریالیستی. عباس آقا کارگر ایران ناسیونال. تسخیر لانه جاسوسی. ماجرای کویر طبس. وضعیت قرمز و دهها نمایش دیگر که این تب و تاب آتشین پس از مدتی به سردی گرایید و این نوع از تئاتر به بن بست رسید»

در این بخش از نوشته، یک نوع تئاتر که بخش کوچکی از تئاتر ایران بود، حاصل کار هنرمندان تئاتر ایران قلمداد می شود. در حالیکه این تئاترهای نام برده شده، بجز چند تن از کارگردانانشان، توسط کسانی به صحنه رفتند که تازه به تئاتر رو آورده بودند و هیچ تجربه و پشتیبانی هنری نداشتند. البته ایشان گویا فراموش کرده اند که در همین زمان نمایش های بسیاری توسط کارگردانان با سابقه به صحنه رفتند که بازیگران با تجربه تئاتر ایران در آنها نقش آفرینی کردند مثل؛ شاه میمیرد. داستان ضحاک. اژدها. مرغ دریائی. اسکوریال شاه. آنزمان فراخواهد رسید. مرگ یزدگرد. دایره گچی قفقازی. جمعه کشی. بازجوئی. سربازها. مرگ خوارزمشاه. پلکان. براند. گوشه نشینان آلتونا. زیبا اهل حرآباد. ماهان کوشیار و دهها تئاتر مطرح دیگر که در صحنه های تئاترهای تهران ماهها بازی شدند.

علت اصلی به تعطیل کشیده شدن تئاتر ایران بعد از انقلاب نوع نمایش هایی نبود که به صحنه می بردند. تئاتر در ایران خود بخود به سردی نگرایید و به بن بست نرسید. بلکه علت اصلی به تعطیل کشیدن تئاتر ایران عدم اجازه اجرای تئاترها از طرف مسئولین امر بود، که به مرور تئاتر در ایران را به خاموشی کشانید. و بدون شک اگر تئاترهای مختلف و متفاوت در صحنه می ماندند ما امروز تئاتری بالنده داشتیم.

و سپس ادامه می دهد. «به عبارت دیگر پس از انقلاب به جز اجرای چند نمایش موفق نظیر مرگ یزدگرد. پرواز بر فراز آشیانه فاخته. خسیس. و ارکستر زنان آشویتس، در تئاتر ایران تحولی به وجود نیامد، زیرا تئاتر ما فرصت تجربه اندوزی و دست یابی به فرم های نوین نمایشی را نیافت.»

برای بررسی تحول تئاتر ایران باید به پیشینه آن یعنی تئاتر قبل از انقلاب نگاه کرد که چه تلاشهایی برای مدرن کردن تئاتر در ایران آغاز گردید. این تلاش ها از دهه بیست و بطور فزاینده از دهه چهل آغاز شد. با ایجاد دانشکده های تئاتر و مراکز تئاتری جدید هنرمندان تئاتر این امکان را یافتند که دست به تجربه فراگیری تئاتر با شیوه های جدید بزنند. اجرای دهها تئاتر از کارگردانان مطرح جهان در جشن هنر شیراز که چندین سال بطور مداوم ادامه داشت، اثری ژرف بر تئاتر ایران گذاشت. بخصوص که چندین بار توسط هنرمندان تئاتر جهان دوره هایی برای آشنائی با روش کار آنها نیز برپا شد. و این افزون بر آن بود که هنرمندان تئاتر ایران در اجرای بعضی تئاترهای میهمان شرکت مستقیم داشتند و از این طریق با روش کار آنها از

نزدیک آشنا می‌شدند. این آغاز راه بود که روش کهنهٔ قدیم کم‌کم باید جایش را به‌روش جدید می‌داد. روشی که به‌جای دورمیزی، با «اتود» و «امپرووِیزه» تئاتر را برای صحنه آماده می‌کرد. در دههٔ پنجاه روش فراگرفتن کار تئاتر در دانشکده‌های هنر، به‌روش جدید تئاتر جهانی بود. و در برخی از گروههای تئاتری شیوهٔ مسلط کار همین‌گونه بود. ایجاد اداره هنرهای نمایشی (اداره تئاتر)، کارگاه نمایش، واحد نمایش، و ایجاد تئاترهایی نظیر تئاتر شهر، تالار سنگلج (۲۵ شهریور)، تالار هنر، تالار رودکی، و یا سالنهایی نظیر تالار مولوی یا فردوسی و یا سالن هنرهای زیبا، کما بیش امکاناتی بودند که در خدمت تئاتر تازه‌پای مدرن ایران قرار می‌گرفتند و در راه‌رشد این تئاتر خدمت شایانی کردند.

در واقع باید گفت تحول تئاتر ایران در قبل از سالهای ۱۳۵۷ به‌وقوع پیوسته بود. تئاتر ایران سالها قبل از انقلاب با اجراهایی نظیر شهر قصه، غروب در دیار غریب، پژوهشی ژرف، وای بر مغلوب، در انتظار گودو، شهر کوچک ما، ناگهان هذا، کالیگولا و انسان حیوان تقوا، شکل تازه و مدرن خود را گرفته بود. و اجراهای متعددی از این نوع تئاترها به‌فستیوالهای جهانی هم راه یافتند. و امروزه هنوز هم بسیاری از هنرمندان همان تئاتر قدیم ایران با دانشگاهها و تئاترهای مطرح جهانی همکاری می‌کنند. اجرای مرگ یزدگرد، که در اوایل انقلاب به‌صحنه رفت مثال خوبی برای نشان دادن وضعیت تئاتر ایران در دوره قبل از انقلاب است. علاوه بر متن نمایش که از تازگی فکر و از تکنیکی بسیار عالی برخوردار است، کارگردانی و بازیگری این نمایش نشان می‌داد که تئاتر ایران در چه حدی با درک درست توانسته است تکنیک پیشرفته تئاترهای جهان را جذب کند. معنی تحول در تئاتر ایران را علاوه بر این نمایش، در اجرای چندین نمایش دیگر بعد از انقلاب می‌شد به وضوح دید.

در مقاله مذبور به‌تئاتر خارج از کشور مفصل‌تر پرداخته و آنرا به‌دو نوع تقسیم بندی کرده. دسته اول تئاتر لوس‌آنجلسی محسوب شده، که آنرا ادامه تئاترها و آتراکسیونهای لاله زاری می‌داند. در مقاله آمده. «در سیر تلاش‌های تئاتری دو دهه اخیر ایران موجی توانست خود را همواره زنده نگه دارد. . . موجی که تئاترهای سرگرم کننده و آتراکسیونهای بی ارج لاله زار و بعدها از شوها و سریالهای مبتذل تلویزیونی سر بر آورد. . . عرصه اصلی این گروهها بیشتر در آمریکا متمرکز و هدف عمده آنها . صرفاً" صرفه مالی و سرگرمی است. . .»

تئاتر لاله‌زاری سبک خاص خود را دارد که اگر از آن شناخت داشته باشیم می‌بینیم که بهیچ‌وجه تئاترهای پر تماشاگر لوس آنجلسی را نمی‌توان دنباله رو تئاترهای لاله‌زاری دانست. تقریبن چندی از دست اندرکاران این نمایش‌های لوس آنجلسی کسانی هستند که مثل صدها هنرمند دیگر تئاتر ایران در دهه‌های چهل و پنجاه در شکل گیری تئاتر جدید ایران، ولو اندک، سهمی داشته‌اند. نگاه کنید حداقل به‌پیشینه بازیگری بسیاری از دست‌اندرکاران این نوع تئاترها از جمله، «کاردان» و «صیاد» در نمایشنامه «در انتظار گودو». همچنین اگر پیشینه تئاتری بسیاری از آنها به‌تئاتر مدرن هم برنگردد، لااقل به‌تئاتر لاله‌زار نمی‌رسد. و حالا چرا همین هنرمندان در پی اجرای نمایش‌هایی با جنبه‌های سرگرمی و سطحی سیاسی و یا خانوادگی با پایان خوش هستند، خود مطلبی است قابل بررسی. اگر این نوع تئاتر را تئاتر بلوار می‌نامند و در بعضی کتابهای نمایش ایران هم تئاترهای لاله‌زار را تئاتر بلوار نامیده‌اند نمی‌شود، تئاتر لوس انجلسی را تئاتر لاله‌زاری و دنباله رو آن دانست. و در این میان اگر هم هستند گروههایی که بجای نمایش، جوک و لطیفه روی صحنه تعریف می‌کنند تا مردم را بخندانند حسابشان از حساب تئاتر جداست.

و بعد می‌پردازد به‌نوع دیگر تئاتر و می‌نویسد: (شکل دیگر از تئاتر در خارج از کشور وجود دارد، که در نزد اغلب ایرانیان تئاتر «روشنفکری» یا «هنری - پنری» نامیده می‌شود. و این نامگذاری بار تمسخرآمیز و همچنین تا حدی دلسوزانه دارد. دلسوزانه از این رو که «خب عده‌ای ایرانی اهل کتاب هم با تئاتر خودشان را سرگرم می‌کنند»)

در اینجا در حق روشنفکران و مردمان اهل مطالعه که در بین ما ایرانیان متأسفانه دسته‌ای اندک هم هستند، قدری بی‌انصافی شده. اصولن تئاتری که با فکر روشن و تازه مطرح شود، اگر خلاق باشد و ضعف تکنیکی در آن وارد نشود، بدون شک تئاتری است که ما آرزوی داشتنش را داریم. نمی‌شود از یک طرف ایراد به تئاترهای سطحی بگیریم و بنویسیم «تأسف بار آنجاست که هر چه درون‌مایه و تم این آثار ساده‌تر و فاقد تفکر باشد استقبال هم بیشتر است . . . » و از طرف دیگر ایراد به نمایش‌هایی بگیریم که روشنفکرینند و تفکر دارند و از آنها استقبال کم می‌شود. در مورد تماشاگر تئاتر هم باید به‌این موضوع توجه کرد. تماشاگر تئاتر اگر روشنفکر باشد، چون روشنفکران با فکرهای نو و مسائل پیچیده زندگی و زیبائی بیشتر سر و کار داشته‌اند خود به‌خود سریعتر و زودتر با تئاتر ارتباط برقرار می‌کنند. و اگر تئاتر ما به‌رشد برسد بدون شک می‌تواند از میان همین تئاترهای روشنفکری و با تماشاگران روشنفکر و کتاب‌خوان خود به‌جایی برسد و هیچ جای تمسخری در آن دیده نمی‌شود. من گمان می‌کنم که آقای ناصر حسینی هم نمی‌بایستی این حرف‌ها را از طرف ساده اندیشان و کسانی که قدرت درک این مطلب ساده را ندارند جدی بگیرد و درست تلقی کند، و در مقاله‌اش پَر به پَر آنها بدهد تا بخش مهمی از تئاتر ما را با اصطلاح «هنری پنری» به سخره بگیرند.

آیا تا بحال همین روشنفکران نبوده‌اند که تئوری‌های تئاتری جهان را تدوین کرده‌اند و تئاتر را بشکل علمی درآورده‌اند. آیا تا بحال همین روشنفکران نبوده‌اند که با وارد کردن فلسفه زندگی و افکار بلند خود و اندیشه‌های بسیار پیچیده هستی شناسی به‌تئاتر پایه‌های تئاتر امروز و آینده دنیا را ریخته‌اند؟ آیا به‌راستی هنرمندی وجود دارد که روشنفکر نباشد؟ اگر برای تئاتر ایران هم آینده‌ای درخشان پیش بینی کنیم، بدون شک در ساختن آن نقش اساسی را روشنفکران و کتاب‌خوانان خواهند داشت.

و بعد ادامه می‌دهد که. (. . . تماشاگران این نمایش‌ها عموماً" ایرانیانی هستند که تعدادشان در هر شب به‌طور متوسط تا پنجاه نفر هم نمی‌رسد)

در همه جای دنیا تئاترهای روشنفکری نمی‌توانند نظر عامه مردم را جلب کنند. این نوع تئاتر در همه جای جهان تماشاگران خود را که کم و بیش اندک هم هستند دارد. و این مختص تئاتر گروهی کتاب‌خوان و یا غیر کتاب‌خوان ایرانی خارج از کشور نیست. این مربوط به‌نوع کار است، یعنی تئاتر پیچیده و هنرمندانه‌ای که تماشاگرانش از سرگرمی‌های ساده و فرم‌های تکراری پیش‌پا افتاده لذت نمی‌برند، بلکه تئاتری را با اندیشه‌های نو و پیچیده که در قالب نمایشی سرشار از جنبه‌های نمایشی غنی و تکنیک پیشرفته و فرم‌ها و زبان نمایشی زیبا قرار می‌گیرد می‌پسندند. کم بودن تماشاگر یک تئاتر دلیل بر بد

بودن و یا ناموفق بودن آن نیست. البته هستند کسانی که ضعف کارشان و عدم استقبال تماشاگر را به‌حساب تئاتر روشنفکری می‌گذارند و مدعی می‌شوند کسی کارشان را نمی‌فهمد. ولی باید مرز بین این دو نوع کار تئاتر روشنفکری و روشنفکرنمائی کاملن مشخص شود.

در بخشی دیگری هم به نمایشنامه نویسی در خارج از کشور پرداخته و نظریاتی در مورد آنها می‌دهد، از جمله می‌نویسد: « . . . حال آنکه در شرایط کنونی نگاهی به متون نمایشی نویسندگان ایرانی در خارج از کشور بیفکنیم در بیشتر موارد چیزی جز مضامینی سطحی و سبک همراه با مطایبه، شعار یا ناسزاگویی نمی‌بینیم. راستی چرا در خارج از ایران ادبیات نمایشی پا نمی‌گیرد؟ . . .»

قبل از اینکه نمایشنامه نویسی ایرانی را چه در داخل و یا خارج بشکافیم، باید بگویم بدون شک نمایشنامه نویسی یکی از مشکلترین و پیچیده‌ترین و وقت‌گیرترین کارهاست. و از همه مهمتر علاوه بر استعداد و توان کاری، تجربه‌ای چند ده ساله را می‌طلبد. در خارج از کشور که خود تئاتر دچار مشکلات بسیاری است، مشکل نمایشنامه نویسی چندین بار بیشتر می‌شود. ولی اینکه بگوییم نمایشنامه خوب در خارج از کشور نوشته نشده بی انصافی است. یا ممکنست ایشان از نوشته شدن نمایشنامه‌ها در خارج از کشور بی‌خبرند، و یا دیده"اند و مورد توجه ایشان واقع نشده. تا بحال چندین نمایشنامه خوب و با ارزش که حتا بعضی از آنها در ردیف بهترین نمایشنامه‌هایی که تا بحال به‌زبان فارسی نوشته شده‌اند قرار می‌گیرند در خارج از کشور نوشته و چاپ شده و برخی از آنها حتا به‌صحنه هم رفته‌اند، ولی اگر کسی نسبت به‌این موضوع بی‌توجه بوده باشد، نمی‌تواند آنرا به‌حساب ضعف نمایشنامه نویسی ما در خارج از کشور بگذارد.

نقد و بررسی تئاتر ایران چه در داخل و چه در خارج از کشور که لااقل دو دهه از فعالیت آن به شکل کنونی می‌گذرد، دو مقوله بسیار پیچیده است که برای روشن کردن هر گوشه‌اش تلاشی جدی می‌طلبد.

تئاتر در ایران که ما سالهاست از آن دوریم. و این دوری خود مشکل بسیار بزرگی برای بررسی آن است. تئاتر خارج از کشور که به‌علت پراکنده بودن گروههای تئاتری در سراسر دنیا از فعالیت‌های بسیاری از آنها بی‌خبریم. و همه اینها نشان می‌دهد که کار یک پژوهشگر در این زمینه چقدر مشکل است..

تنها با مراجعه به بروشور و یا تراکت چند نمایش در خارج و داخل کشور که به‌صحنه رفته‌اند و یا دیدن چند نمایشی که ضبط ویدیوئی شده‌اند نمی‌شود به‌بررسی تمام تئاتر ایرانیان پرداخت. باید به‌وضع تئاتر نگاه دقیقی انداخت. و مهمتر اینکه باید بدانیم، چشم بستن به‌روی بخش بزرگی از تئاتر خارج از کشور، ما را در نگرشمان به‌تئاتر دچار اشکالات اساسی می‌کند. اگر کسی قصد بررسی تئاتر را دارد باید با حوصله، و همکاری سایر هنرمندان، همه‌جانبه و با در نظر گرفتن تمام فعالیت‌های تئاتری، در دراز مدت سنگ بنای آنرا بگذارد تا امیدوار شد که ثمره‌ای ارزشمند از آن پدید بیاید.

رشد تئاتر بدون شک در گرو کار دراز مدت است. تئاتر احتیاج مبرمی به‌کار جمعی در کنار همدیگر دارد، و پر واضح است که هیچکس به اندازه هنرمند تئاتر نمی‌تواند به‌تئاتر و رشد آن کمک کند. ما باید بپذیریم که پیشرفت این هنر در همکاری مداوم و صادقانه و خردمندانه جمع هنرمندان و دست اندرکارن آن است.

# محمود تبریزی‌زاده در گذشت

## یادش گرامی باد

محمود تبریزی‌زاده یکی از نوازندگان برجسته، در اوایل خردادماه گذشته در سن چهل وشش سالگی به‌علت بیماری سرطان درگذشت.

محمود تبریزی‌زاده کمانچه را به‌سبک استاد «بهاری» می‌نواخت و در یکی از کنسرت‌هائی که سالها پیش در «جشن هنر شیراز» در «حافظیه» اجرا کرده بود، «پیتر بروک» کارگردان مشهور انگلیسی ساکن پاریس را شیفته ساز سنتی و شیوه نوازندگی خویش کرده بود.

محمود تبریزی‌زاده پس از سالها همکاری با «رضا قاسمی» نوازنده سه‌تار و با یاری «مجید خلج» نوازنده تنبک، در سال ۱۹۸۸ گروه «مشتاق» را به‌وجود آوردند و با یاری هنرمندان میهمان کنسرت‌های موفقی در شهرهای اروپایی ارائه دادند. گروه «مشتاق» با برخورداری از ایده‌های نوازندگان متبحر و ثابت خود در ضمن حفظ اصالت و ارزش های موسیقی ایرانی، تلاش بر این داشت تا، تازگی و نو آوری نیز داشته باشد و در کنار و هنگام اجرای قطعات سنتی و شناخته شده به یک سری نوآوری کلی در محدوده موسیقی شرقی دست یابد. «هما نیکنام» خواننده گروه، در دو کنسرت موفق گروه «مشتاق» با آنها همکاری داشت.

محمود تبریزی‌زاده چند سال پیش «محمدرضا شجریان» را در تاجیکستان همراهی کرد و در چند سال اخیر همکاری مداومی با «پیتر بروک» و «مرکز بین‌المللی پژوهش تئاتر» داشت و بجز نوازندگی و ساختن قطعات موسیقی برای نمایش های «پیتر بروک» در اجرای موسیقی زنده نمایش «کی آنجاست؟» در سال گذشته فعالیت داشت. و پس از آن بیماری مجال دیگری برایش باقی نگذاشت.

محمود تبریزی‌زاده در وطنش زیاد شناخته نشده بود. اما آشنایان با موسیقی ایرانی در اروپا شیوه نوازندگی او را می‌ستودند. چرا که سبک استاد بهاری را داشت و این تأثیر را، نه در محضر استاد، بلکه تنها با گوش دادن به قطعات ضبط شده کمانچه استاد بهاری آموخته بود.

پاریس اکتبر ۱۹۹۷

مهستی شاهرخی

# خبرهای تئاتری خارج از کشور

* جمعه ۲۰ یونی ۱۹۹۷ توسط گروه تئاتری «ثالث» نمایشنامه «گفتگوی» شبانه اثر فردریش دورنمات در شهر کلن، به‌کارگردانی رحیم فتحی باران و بازیگری رحیم فتحی باران و هادی کرمانی روخوانی شد.
* شنبه ۲ آگوست ۱۹۹۷ نمایش «حقیقت ساده» نویسنده فرج سرکوهی. کارگردان و بازیگر: جواد خدادای. در شهر بن به‌صحنه رفت.
* «دیوانه متفکر» از کارل ولنتین به‌زبان آلمانی با کارگردانی علیرضا کوشک جلالی و بازیگری اوته ماریا لرنر. مارتینا مان. کلاوس فن وروخم در ۳۰ آگوست ۹۷ در «تئاتر باوتورم» شهر کلن به‌صحنه رفت. این نمایش اجراهای متمادیش در تئاتر فوق و در «آ، آر، ت، تئاتر» کلن ادامه دارد.
* «مأمور امنیتی» برداشتی آزاد از نمایشنامه پلیس نوشته «سلامیر مروژک» اقتباس و کارگردانی اصغر نصرتی و بازیگری: کمال حسینی. ماروس آریج. کیانوش اسدی. بهمن فیلسوف. نیره بیگدلی. اصغر نصرتی. علی رستانی بودند که در روزهای شنبه ۲۷ و یکشنبه ۲۸ سپتامبر ۹۷ در آرکاداش تئاتر کلن به‌صحنه رفت.
* «بزبز قندی» نمایشی برای کودکان و نوجوانان برای دومین بار در کلن روزهای شنبه ۲۷ و یکشنبه ۲۸ سپتامبر ۹۷ در آرکاداش تئاتر کلن به‌صحنه رفت. بازیگران این نمایش: نیره بیگدلی. آذین اسماعیل زاده. صبرا باقرزاده. بهاره نصرتی. بهمن فیلسوف. اصغر نصرتی. تورج فدایی. کیانوش اسدی. ماروس بیگدلی بودند که تنظیم و کارگردانی آن توسط اصغر نصرتی انجام شده بود.
* نمایشنامه «حالت چطوره مش‌رحیم» شنبه ۴ اکتبر به‌مناسبت هفته خارجی‌ها در مرکز نوا، به‌کارگردانی مهوش برگی روخوانی شد. در این روخوانی. علی‌اصغر عسگریان. اکبر یادگاری. فرود حیدری. رضا رضائی. ارس یادگاری شرکت داشتند.
* گروه «پگاه» در شهر وویرتال قطعه شعری بنام «چشمان پشت پنجره» را از «کاویس کاوان» با موزیک و به شیوه «تئاتر رقص» روز شنبه ۴ اکتبر ۹۷ در «اشتات هاوس» وویرتال به‌همراهی: آندریاس هوبریش. دریک بازل. نسیم. واعظی و کاویس کاوان بروی صحنه برد.
* در تاریخ ۲۵ اکتبر و ۱ نوامبر ۱۹۹۷ توسط گروه تئاتر «اورون» نمایشنامه «یکبار دیگر» از «هارولد پینتر» به‌زبان ترکی در سالن بزرگ «آلته فویر واخه» شهر کلن به‌صحنه رفت، کارگردانی این نمایش را رحیم فتحی باران به‌عهده داشت و بازیگران آن عبارت بودند از: حسین دوغان. بکان اوزچمندر. سما- شن. باکی کورکجی.
* نمایش «بوی خوش عشق» دوباره در بسیاری از شهرهای اروپایی اجرا شد. نویسنده و کارگردان این نمایش «هوشنگ توزیع» و بازیگران آن: شهره آغداشلو، هوشنگ توزیع، فرهاد آییش بودند.
* نمایش «شوهر کرایه‌ای» به‌کارگردانی و بازیگری مرتضا عقیلی و همچنین سایر بازیگران: تانیس فرزان، میری، منوچهر پور احمد، عباس رضوی بزودی در کلن به‌صحنه خواهد رفت.

خلاصه‌ای از تاریخچه فعالیت گروههای تئاتری خارج از کشور
* تأسیس گروه تئاتر ایرانیان مونیخ ۲۲فوریه ۱۹۹۰
نمایشنامه غروب در دیار غریب از بهرام بیضائی به‌کارگردانی عباس مغفوریان، بازیکنان: عباس مغفوریان. پروانه فرمانی‌پور. عبدالله بوتیمار. مهدی علیرضا. فرهاد، در تئاتر گاستایک مونیخ به‌تاریخ ۱۶ فوریه ۱۹۹۱ اجرا شد و ادامه این اجراها در تاریخ ۲۲ فوریه ۱۹۹۲ در آگسبورگ و در تاریخ ۱۱ یولی ۱۹۹۲ در سالن فولکس‌هوخ شوله. شهر کلن انجام شد. نمایشنامه «افسانه محبت» نوشته دکتر بهرام جاسمی اقتباس از یک قصه صمد بهرنگی. کارگردان عباس مغفوریان. بازیکنان: عبدالله بوتیمار. عباس مغفوریان. پروانه فرمانی پور. بیتا خاشابی. پیمان خادم صبا. رضا مساحی. بابک تابشیان. کیومرث قنبری. دکور: رضا مساجی. اوو استانیک. موزیک: کریم تقربی. اجرا در تئاتر گاستایک مونیخ در تاریخ ۱۲ سپتامبر ۱۹۹۲ و همچنین اجرای «دیکته» از غلامحسین ساعدی و «قصه ماه پنهان» از بهرام بیضائی با برداشت و فرمی جدید به‌کارگردانی عباس مغفوریان در تاریخ ۲ اکتبر ۱۹۹۳ در تئاتر گاستایک مونیخ به‌صحنه رفت.

* گروه تئاتر «آوا» در پایان سال ۱۹۸۹ در مالمو تأسیس شد. اولین کار نمایش این گروه نمایشنامه کمدی «عروس سوئدی» بود که در آوریل ۱۹۹۰ در مالمو و ده شهر دیگر سوئد به‌اجرا درآمد. «ماجرای سفر حاجی قشمشمی به سوئد» دومین کار گروه آوا بود که با دعوت از آقایان مجلل و اویسی به‌عنوان همکاران میهمان در مالمو و چند شهر دیگر سوئد به‌اجرا در آمد. این پروژه زیر نظر شعبه فرهنگی اداره کار مالمو و با همکاری دانشگاه مردمی به‌اجرا درآمده است. کار به شکل گروهی به‌اجرا درآمده و بازیگران آن : سعید اویسی. مهدی صناعی. مژگان اسدی سامانی. رضا رئیسی. ورونیکا سینکلر. علیرضا مجلل. یدی بهزاد. الیزابت سوهولت بودند.
«خاطرات فراموش نشدنی» نمایشنامه کمدی، توسط گروه پرشین آرتیست در ۱۲ و ۱۳ فوریه ۱۹۹۳ در سالن کتابخانه مرکزی مالمو به‌صحنه رفت. نویسنده و کارگردان این نمایشنامه سعید اویسی بود و بازیگران آن: شهلا منوچهری. محبوبه صفایی. مهران مهدوی. امیر گل محمدی. توماج فولادی. بهادر فولادی. سعید اویسی بودند.

* «سقوط آزاد» نوشته: بهمن فرسی. کتابی‌ست شامل مجموعهٔ هشت نمایشنامه کوتاه. چهار طرح نمایشی و چهار خلاصه داستان برای نمایش روحوضی. چاپ اول، سپتامبر ۱۹۹۰ لندن، قطع رقعی ۳۰۴ صفحه با جلد شمیز. بها ۸ پوند. این کتاب توسط انتشارات دفتر خاک به‌چاپ رسیده است.

* دومین جشنواره تئاتر ایرانی هامبورگ در ماه سپتامبر انجام گرفت. اسامی کارکنان جشنواره هامبورگ در بروشور این جشنواره چنین آمده: مدیر جشنواره، رامین یزدانی. مسئول برنامه‌های جشنواره، مرجان احمدی. روابط عمومی، علاء نوری. پذیرایی از مهمانان، جمیله روستایی. امورفنی و تدارکات، حمید محمدی.
دوشنبه ۲۲ سپتامبر ۱۹۹۷ دونمایش از گروه «گالان» در «هامبورگ هاوس» به‌نمایش درآمدند. «چهره‌های شب»، نویسنده و کارگردان بهروز به‌نژاد. بازیگران: فرزانه تأییدی و بهروز به‌نژاد. «دیوار چهارم» نویسنده و کارگردان بهروز به‌نژاد. بازیگر: فرزانه تأییدی.
دوشنبه ۲۲ سپتامبر ۱۹۹۷ در کانتین شاواشپیل هاوس «مرجان، مانی و چند مشکل کوچک» به‌صحنه رفت نویسنده و کارگردان این نمایش نیلوفر بیضایی بود و بازیگران آن. یگانه طاهری. داود سلطانی. هدیه عشقی. هرمین عشقی. پروین شجاعی. شبنم مددی. منوچهر کابلی. همایون مهرپویا بودند و همچنین سایر همکاران گروه. دستیار کارگردان: سپیده قدیری. آهنگساز: رضا نوروز بیگی. طراح صحنه و لباس: امیر رازی و نیلوفر بیضایی. همکار در حرکت نگاری: محسن حسینی. مدیر صحنه:منوچهر آبرونتن. عکس و اسلاید: داود سلطانی بودند.
سه شنبه ۲۳ سپتامبر ۱۹۹۷ در کانتین شاواشپیل هاوس «با کاروان سوخته» نوشته علیرضا کوشک جلالی به‌صحنه رفت. کارگردان این نمایش که به‌زبان آلمانی اجرا شد توماس گرتیستزکی و بازیگر آن محمد علی بهبودی بود.
۲۴ و ۲۵ سپتامبر ۱۹۹۷ سمینار و کار کارگاهی در سینما متروپولیس. هدایت کنندگان: ایرج زهری و سیروس سیف.
۲۴ سپتامبر در کافه‌ی سینما متروپلیس تئاترهای ویدئویی تولیدهای هامبورگ نمایش داده شد. خانه روشنی ۱۹۹۷ . نویسنده غلامحسین ساعدی. کارگردان: لیلا مظاهری. بازپرسی رستم بیچاره ۱۹۹۷ نویسنده: فریدون احمد. کارگردان: حسین افصحی. چهارصندوق ۱۹۹۶ نوینده بهرام بیضایی. کارگردان: علاء نوری. چشم در برابر چشم نویسنده گوهر مراد. کارگردان: رامین یزدانی.
۲۵ سپتامبر ۱۹۹۷ در بار سانترال سن پاولی سخنرانی ایرج جنتی عطائی در باره هدایت و نوشین بود.
سه شنبه ۲۳ سپتامبر ۱۹۹۷ در کانتین شاواشپیل هاوس «کارل والنتین، دیوانه متفکر» به‌کارگردانی علیرضا کوشک جلالی و به‌زبان آلمانی به‌صحنه رفت.
جمعه ۲۶ سپتامبر ۱۹۹۷ گروه تئاتر «پردیس» از بوخوم در کلر تئاتر نمایشنامه «رابطه‌ی باز زن و شوهری» نوشته «فرانکا رامه» و «داریو فو» به‌ترجمه تنظیم و کارگردانی ایرج زهری و بازی فریبا ماکونی، ایرج زهری و یکی از تماشاگران مرد حاضر در سالن نمایش به‌صحنه رفت.

جمعه ۲۶ سپتامبر ۱۹۹۷ در کلر تئاتر «حکایت ایران خانم و شوهرش» به نویسندگی و کارگردانی سیروس سیف روخوانی شد. این روخوانی کار مشترک مرکز تئاتر ایرانی هامبورگ و گروه تئاتر ایرانی لاهه ـ هلند بود.
شنبه ۲۷ سپتامبر ۱۹۹۷ گروه تئاتر «تنها» از کلن ـ بن در کلر تئاتر نمایشنامه «به علی گفت مادرش روزی» را که سروده‌ای از فروغ فرخزاد است به کارگردانی فرود حیدری و بازی: تاییس فرزان. رضا رشید پور. فرود حیدری به صحنه برد.
شنبه ۲۷ سپتامبر ۱۹۹۷ گروه تئاتر «سکوت» از بن در کلر تئاتر نمایشنامه «مهره سرخ» منظومه ای از سیاوش کسرایی به کارگردانی مجید فلاح زاده و بازیگری. بهرخ حسین بابائی. زهره سلیمانی. فرود حیدر. جلال محمدی نژاد را به صحنه برد.

* چهارمین فستیوال تئاتر ایرانی در کلن.
این فستیوال از ۱۹ نوامبر تا اول دسامبر سال ۱۹۹۷ در «تئاتر باوتورم» و «تئاتر آرکاداش» برگزار خواهد شد.
گروهها و نمایش‌های شرکت کننده طبق لیست منتشره این فستیوال عبارتند از:
۱- گروه تندیس، «رقص گرگ‌ها» نویسنده هایده ترابی، کار گروهی.
۲- گروه تئاتر مزدک، «یک دهن آواز» نویسنده و کارگردان ایرج جنتی عطایی.
۳- گروه تئاتر دریچه، «بازی آخر»، نویسنده و کارگردان نیلوفر بیضایی.
۴- گروه تئاتر هامون، «مرگ روایت» نویسنده شاپور سلیمی، کارگردان راینر اورت من.
۵- گروه تئاتر سویسی، گروه نوین فون زیبن «باکاروان سوخت» نویسنده علیرضا کوشک جلالی، کارگردان سوزانه روبین.
۶- گروه تئاتر اوبرهاوزن. ولت. «با کاروان سوخته» نویسنده علیرضا کوشک جلالی. کارگردان. توماس کوریتسکی.
۷- گروه تئاتر کلن. «گل سرخی در ویرانه» نویسندگان ماریا لیدهگنر و پروانه حمیدی. کارگردان کوری زولا کوستا.
۸- گروه تئاتر سکوت، «مهره، سرخ» منظومه‌ای از سیاوش کسرایی. کارگردان مجید فلاح زاده
۹- گروه تئاتر میترا، «شبنم و مهتاب» نویسنده و کارگردان پرویز برید.
۱۰- گروه تئاتر آرکاداش. «شهناز» نویسنده تورگت اوزاک من، کارگردان انگین آکسی لیک.
۱۱- گروه تئاتر «گالان»، «چهره‌های شب»، «دیوار چهرام» نویسنده و کارگردان بهروز به نژاد.
۱۲- گروه تئاتر رز، «خاک مرده» نویسنده عطا گیلانی. کارگردان کمال حسینی.
۱۳- گروه تئاتر پرده باز. «پشت صحنه» نویسنده و کارگردان. کاوه میثاق.
۱۴- گروه تئاتر رقصین، «مسخ دوم» و «پشت در باز» با الهام از بوتد، کرئوگرافی و رقص عباس قیایی
۱۵- کارگاه نمایش کلن، «دیوانه متفکر» نویسنده «کارل والنتین» کارگردان علیرضا کوشک جلالی
۱۶- کارگاه نمایش کلن، «مسخ» نویسنده فرانتس کافکا، کارگردان علیرضا کوشک جلالی
۱۷- گروه تئاتر زنگوله، «خانه‌ی سبز» نویسنده و کارگردان بهرخ حسین بابائی
۱۸- گروه تئاتر فرزانه، «حقیقت ساده» متن از فرج سرکوهی، کارگردان جواد خدادادی
۱۹- گروه تئاتر بی‌نام، «فرج سرکوهی، منم عزیزم» نویسنده اکبر سردوزآمی، کارگردان کامران بزرگ نیا
۲۰- گروه تئاتر چهره «مأمور امنیتی» نویسنده «سلامیر مروژک» اقتباس و کارگردانی اصغر نصرتی
۲۱- گروه تئاتر چهره «بزیز قندی» تنظیم و کارگردانی اصغر نصرتی
۲۲- گروه تئاتر، رقص آستاوید هاتو، «آبی آهنی»، کار و کرئوگرافی محسن حسینی.
۲۳- گروه تئاتر، رقص آستاوید هاتو، «نوستالژی»، کار و کرئوگرافی محسن حسینی.
۲۴- انجمن تئاتر ایران و آلمان، «اپرت مشدی عباد» نویسنده عطا گیلانی، کارگردان مجید فلاح زاده
۲۵- گروه رقص بهار، «گنج من سرزمین من» کار و کرئوگرافی ناصر بهرامپور
۲۶- گروه فرهنگی نیما، «ماهی سیاه کوچولو» نویسنده صمد بهرنگی، کار گروهی.
۲۷- گروه تئاتر کوچک، فرایبورگ. «مردان چاق دامن پوش» نویسنده نیکس سیلور، کارگردان سعید مولایی
۲۸- گروه تئاتر پردیس، «مهاجران» نویسنده اسلاومیرو میروژک، کارگردان ایرج زهری
۲۹- گروه تئاتر تنها، «به‌علی گفت مادرش روزی» نویسنده فروغ فرخزاد، کارگردان فرود حیدری.
۳۰- گروه تئاتر کوچه، «ماندانا» نویسنده الف فرشی (بهرام)، کارگردان جاسم انسان
۳۱- گروه تئاتر آینه، «شازده کوچولو»، نویسنده سنت اگزوپری، کارگردان مهدی نمازی.
۳۲- گروه تئاتر طلوع، «معشوق» نویسنده «هارولد پینتر» کارگردان مرتضی عقیلی
۳۳- گروه تئاتر پرند، «گفتگوی شبانه» نویسنده فردریک دورنمات، کارگردان علی رستانی
۳۴- گروه تئاتر اشپیل بال، «کراش» بر اساس ایده‌ای از پیتر کرنر، کارگردانان پیتر کرنر، ماریا یون کری
۳۵- گروه تئاتر دن‌هاگ، روخوانی «حکایت ایران خانم و شوهرش» نویسنده و کارگردان سیروس سیف
۳۶- گروه تئاتر سیاه، «تئاتر روحوضی» تنظیم و اجرا از بهنام الماسیان - علی نجاتی
همچنین در جریان فستیوال:
الف- کانون نویسندگان ایران «در تبعید» با همکاری فستیوال تئاتر ایرانی در کلن اولین «سمینار تئاتر ایران در تبعید» را از ۲۷ تا ۲۹ نوامبر برگزار خواهد کرد.
ب- جلسات بحث و گفت‌وگو، اسلاید، فیلم‌های تئاتری و نمایشنامه خوانی دایر خواهد بود.


**چاپخانه رضائی**
Druckservice
SÜLZ
**انواع چاپ در هر اندازه**
**کتاب**
**جزوه**
**کارت ویزیت**
**سر نامه**
**مجله**
**و دیگر سفارشات چاپی**
Grafenwerth str. 29
50937 Köln
Tel.: 0221 / 46 50 80
Fax: 0221 / 430 31 30

**«آنچه از تئاتر ماندگار می‌شود در فصل تئاتر می‌ماند»**
با اشتراک سالانهٔ **فصل‌تئاتر**
به موقع و راحت تر آنرا دریافت کنید

**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/**

# چاپخانه سحر

## چاپخانه ایرانی در شهر کلن

**در کلیه امور چاپ ما آماده خدمت هستیم.**

- حروفچینی فارسی و لاتین
- حروفچینی ، صفحه بندی و چاپ مجلات، کتاب، تقویم
- چاپ انواع بروشور، سرکاغذ، اوراق تجارتی، پوستر، کاتالوگ برگه های تبلیغاتی برای معرفی کالای شما
- در چاپخانه سحر همه کارها بصورت حرفه ای انجام میشود. قبل از انجام کلیه امورتبلیغاتی با ما مشورت نمائید.

**تلفن: ۰۲۲۱/۷۳۰۸۸۲**
**فاکس: ۰۲۲۱/۷۳۹۰۰۰٤**

**Aquino Str. 7-11**
**50670 Köln**



# « فروشگاههای زنجیره ای محسن »

**عرضه مستقیم محصولات غذایی**
**از ایران**
**کیفیت عالی و قیمت مناسب**
**توزیع کننده**
**برنج سوپر باسماتی**
**برنج شرقی**
**کلی و جزئی**

**شعبه مرکزی**
Köln
Weißhaus str. 26
im Extramarkt
Tel.: & Fax: 0221 - 420 17 78

**شعبه ۲**
Köln - Marsdorf
im Extramarkt
Tel.: 02234 - 27 24 95

**شعبه ۳**
Liblar (Erftstadt)
im Extramarkt
Tel.: 02235 - 417 23

**شعبه ٤**
Krefeld (Gartenstadt)
im Extramarkt

# بزودی

# نمایش

# زندگی قمرملوک وزیری

نویسنده و کارگردان:

اکبر یادگاری

موسیقی:

مجید درخشانی

بازیگران:

مهوش برگی  رضا رشیدپور  فرهاد فرنیا  مهرداد هدایتی  ارس یادگاری  اکبر یادگاری