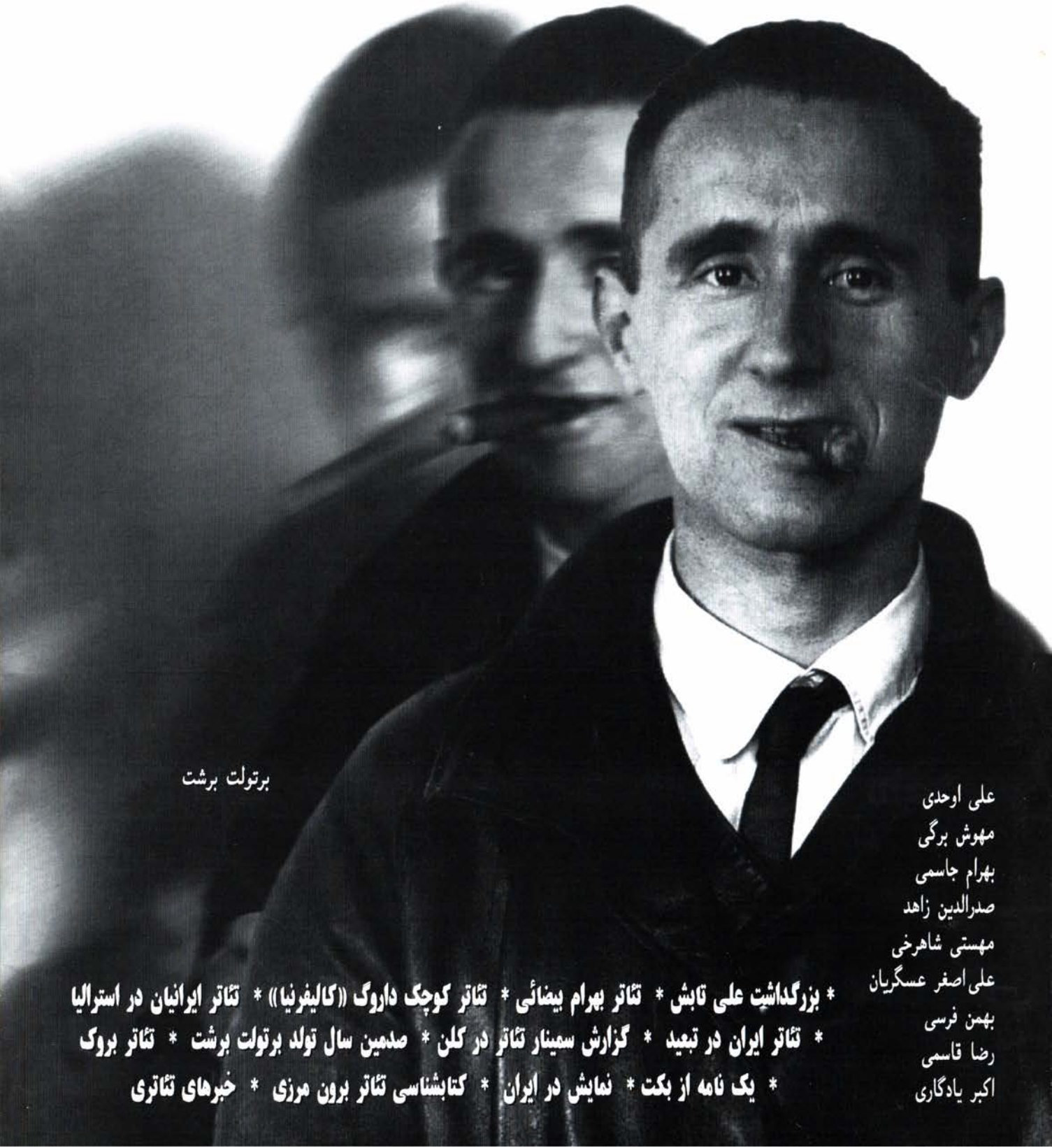
فصل تئاتر

شماره ۵

سال دوم • بهار ۱۳۷۷ • ۱۹۹۸ تک‌شماره ۵ مارک



برتولت برشت

علی اوحدی
مهوش برگی
بهرام جاسمی
صدرالدین زاهد
مهستی شاهرخی
علی‌اصغر عسگریان
بهمن فرسی
رضا قاسمی
اکبر یادگاری

* بزرگداشت علی تابش * تئاتر بهرام بیضائی * تئاتر کوچک داروگ «کالیفرنیا» * تئاتر ایرانیان در استرالیا
* تئاتر ایران در تبعید * گزارش سمینار تئاتر در کلن * صدمین سال تولد برتولت برشت * تئاتر بروک
* یک نامه از بکت * نمایش در ایران * کتابشناسی تئاتر برون مرزی * خبرهای تئاتری

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

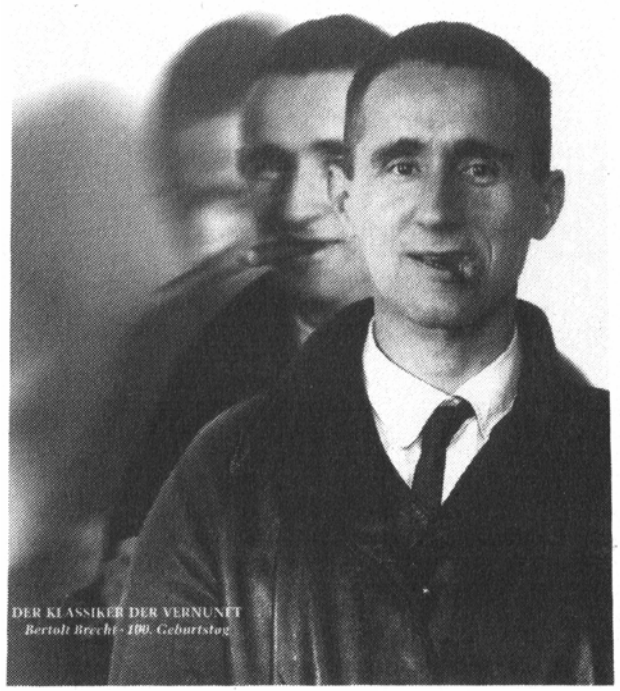
شعبه ۲
Köln - Marsdorf
im Extramarkt
Tel.: 02234 - 27 24 95

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

شعبه ٤
Krefeld (Gartenstadt)
im Extramarkt

سرآغاز

با فرا رسیدن بهار، سال نو را به خوانندگان فصل تئاتر و همهٔ هموطنان ایرانی تبریک و تهنیت می گوئیم.
امسال می تواند برای تئاتر سال اندیشه و تفکر باشد. می تواند سال نگاهی اساسی باشد به آنچه تا بحال کرده ایم و آنچه بخصوص در خارج از کشور می توانسته ایم بکنیم و نکرده ایم. امسال می تواند سال نگاه به کارهای درست و همچنین به کارهای سرگردان ما باشد. گمان نمی رود بشود به موفقیت بیشتری در به صحنه بردن تئاترهای با ارزش امید داشت بدون آنکه طرحی کلی از کارهای خود را در پیش رو داشته باشیم. و برای دیدن درست خود، باید اجازه دهیم که از دیدگاههای متفاوت و مخالف دیده شویم. امیدواریم فصل تئاتر در این راه یکی از مؤثرترین مکان های ارائهٔ اندیشه های متفاوت همکاران و علاقمندان تئاتر باشد.
فصل تئاتر در سال آینده برآنست که با توجه به ضرورت رشد تئاتر و تماشاگر تئاتر در خارج از کشور، در حد توان خود به کمبودها و مشکلات موجود تئاتر بپردازد. یکی از این کمبودهای آشکار، نبود متن نمایش در دسترس گروههای تئاتری است. لذا چاپ نمایشنامه های تازه درام نویسان ایرانی و همچنین نمایشنامه هایی که به صحنه رفته اند و متن آنها می تواند مورد استفاده سایر گروههایی که در فاصله های نجومی از همدیگر هستند قرار بگیرد را مورد استقبال قرار می دهیم. تا شاید گشایشی هر قدر هم کوچک در این راه بشود.
دیگر اینکه از طریق گزارش، گفتگو، به معرفی گروههای تئاتری پراکنده در سراسر دنیا و بررسی شیوه ها و تجربیات کاری آنها بپردازیم. و همچنین با نقد و بررسی تئاترهای به صحنه رفته برنامه سال آینده فصل تئاتر را مفصل تر کنیم. البته، با توجه به اینکه ما خود به تنهایی توان انجام چنین کارها را نداریم؛ لذا از همکاران و علاقه مندان به تئاتر، طلب یاری می کنیم.
با چاپ نظرهای متفاوت در مورد تئاتر خارج از کشور سعی می کنیم بیشتر به تئوری تئاتر بپردازیم و همچنین با پرداختن به شخصیت های تئاتری ایران که نقش های اساسی در پیشرفت تئاتر ما را داشته اند، گذشته را چراغ راه آینده خواهیم کرد. لذا همچنان مطالب خود را در بارهٔ کسانی چون. شاهین سرکیسیان، آربی آوانسیان، بیژن مفید. بهمن فرسی، عبدالحسین نوشین، عباس جوانمرد، غلامحسین ساعدی و . . . را برای ما ارسال کنید.
و امسال را که صدمین سال تولد برتولت برشت است، سال نگاهی دوباره و تازه به او و آثارش می دانیم، و در این باره منتظر دریافت مطالب شما هستیم.
فصل تئاتر



عکس روی جلد. برتولت برشت اقتباس از انتشارات سورکامپ

مطالب مندرج در این شماره

٤	معرفت هم خوب چیزی ست	بهمن فرسی
٧	سیر نمایش در ایران	علی اصغر عسگریان
١٠	بازیگری حرفه ای	ا. ی
١٣	گزارش سمینار تئاتر در کلن	گروه گزارش
١٤	ارتباط تئاتر ایران در تبعید با تئاتر امروز دنیا	صدرالدین زاهد
١٨	بهرام بیضایی . گنوستی سیسم مدرن و کاربرد اجتماعی	بهرام جاسمی
٢١	بکت و یک نامه	مهستی شاهرخی
٢٤	تئاتر کوچک داروگ	گروه گزارش
٢٦	صدمین سال تولد برتولت برشت	مهوش برگی
٣١	یادداشتهای روزانه تمرینات «واقعه کارمن»	صدرالدین زاهد
٣٤	گفتگو با رضا قاسمی	اکبر یادگاری
٣٩	تئاتر ایرانیان در استرالیا	گروه گزارش
٤٠	هنرمندان و تئاتر مدرن ایران	مهوش برگی
٤٢	کتابشناسی تئاتر برون مرزی	مهستی شاهرخی
٤٨	مشکلات تئاتر ایران در تبعید	علی اوحدی
٥٢	خبرهای تئاتری	

فصل تئاتر

مجلهٔ ویژهٔ هنر تئاتر

* سال دوم، بهار ۱۳۷۷ شمسی برابر با ۱۹۹۸ میلادی
* هر سه ماه یک بار منتشر می شود
* 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 به عهدهٔ نویسندهٔ آن است
* نقل و یا برداشت از نوشته های فصل تئاتر با ذکر مأخذ و نویسنده آزاد است
* مطالب دریافت شده پس فرستاده نمی شود

IMPRESSUM

Fasle Theatre
Die Theaterzeitschrift
im 2. Jahrgang
Frühling 1998
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 کلن

معرفت هم خوب چیزی ست.

بهمن فرسی

در تاریخ ۱۲ دسامبر ۹۷، حدود چهل روزی پس از درگذشت علی تابش نمایشگر معروف، نشستی به‌یاد او در لندن ترتیب داده شد. بهمن فرسی نمایشنامه‌نویس و کارگردان با سابقه و از بدعت‌گذاران نوگرائی در تئاتر ایران که چندی پیش در جشنواره و سمینار کلن چند روزی مهمان ما بود در آن نشست صحبتی کرد که متن آن را در اینجا می خوانید.

دوست نیکخواه و رفیق‌باز و سازگار من توفیق ممتاز، که بنیه‌اش در ناسازگاری و زبان بی‌گدار هم البته کم نیست، فردای روزی که خبر تابش به‌لندن رسید، به‌رسم خودش مرا به‌کنجی کشانید، صدایش را پائین آورد، و گفت که دوست میدارد برای علی مجلسی ترتیب بدهد. از من هم خواست که نه نگویم، پای آن مجلس باشم، در آن صحبتی بکنم، و اگر جا دارد نوشته‌یی یا یکی از آن طرحهای کوتاه نمایشی‌ام را در پایان کتاب سقوط آزاد برای حاضران بخوانم.

من نه نگفتم، و گردن به‌فرمان دوست، در اجابت تکلیف دوستی، و ادای دین به‌هنر نمایش، اکنون اینجا در برابر دوستانم هستم. اما با توفیق شرط کردم که این مجلس، گردآمدنی باشد به‌یاد دوست. نشست سوگ یا پرُسهٔ نیست شدن و درگذشتن و پایان یافتن نباشد، زیرا علی تابش تنی از خاندان هنر بود، و هنروران، بهنگام یا بی‌هنگام، پیکرشان که از میان ماندگان به‌سوی بیکران پر می‌گشاید، و دیگر به‌چشم سر دیده نمی‌شوند، و کارگاه وجودشان از پخت و ساز دست می‌کشد، یاد و آثارشان به‌صورت سطری، برگی، فصلی، دفتری، صدایی، در بوستان جاودانهٔ هوش و ذوق و شعور انسانی برجای می‌ماند. مردان هنر با پایان گرفتن پیکرشان پایان نمی‌یابند، شاید هم هرگز پایان نیابند.

رسم است در مجالسی این‌گونه، یا به‌این علت‌ها و مناسبت‌ها، سخن بر سیاق موعظه باشد. رسم است انسان دست از هستی یا هستن تهی شده را بزرگ کنند. بزرگ‌تر از بزرگی که بوده یا نبوده‌است. و خود را با او نزدیک نشان بدهند، به‌او بچسبانند، تا از نمد نام و جاه طرف، کلاهی هم نصیب سخنگو بشود.

در نوشته‌های سوگوارانه هم قضیه بر همین محور و مدار است. در میان ادبیات سوگ زبان فارسی ــ اگر چنین عنوانی را بپذیریم که از حالا به‌بعد شاخه‌ای از ادبیات باشد ــ من تنها سه نوشته سوگ می‌شناسم که از قاعده‌های مرسوم و معهود جداست. نوشته‌هایی از شاهرخ مسکوب، در سوگ امیرحسین جهانبگلو و سهراب سپهری و دوستی از دوستان بسیار نزدیکش به‌نام «هوشنگ». این نوشته‌ها را دو سالی پیش از این، با اجازه مسکوب، در کتابی گرد آوردیم با عنوان «خواب و خاموشی»، دوستی هم هزینه نشر آنرا پرداخت، انتشارات «دفتر خاک» هم در لندن آن را منتشر کرد. و البته ندیدیم که مردمان متوجه تفاوت بشوند و کتاب را مانند ورق زر ببرند.

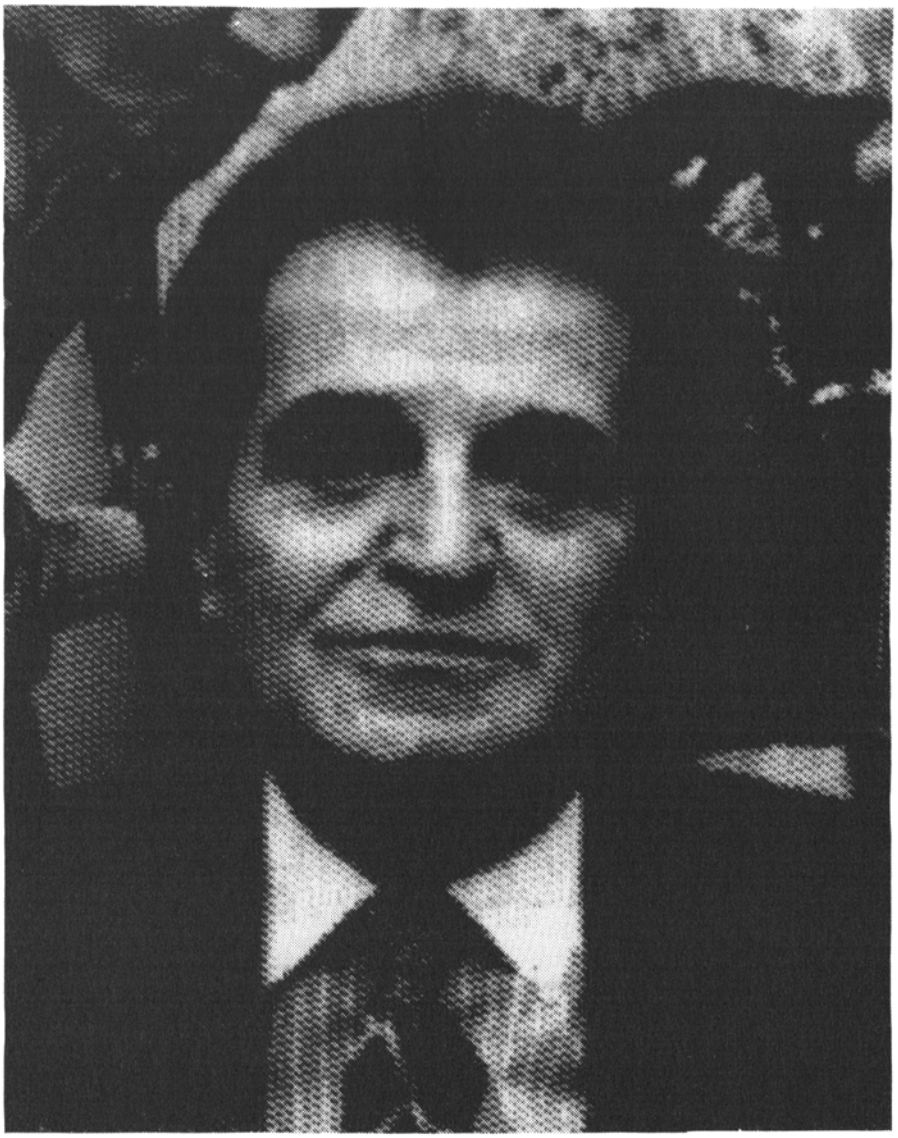
این سه نامه مسکوب در سوگ دوست نیست. در سوگِ هستی، در سوگِ رابطه‌هاست و ناگهان گسستن آن‌ها. پنجه کشیدن به‌طبیعت جبار است، و نخواستن و نپذیرفتنِ فرمان طبیعت که خودش را ماندگار می‌خواهد و آدمیزاده راَ رونده و رفتنی. نیما یوشیج پیامگزار شعرنو در منظومه زیبا و دلنشین «افسانه» گفته‌است

حافظا این چه کید دروغی‌ست
کز زبان می و جام و ساقی‌ست
که بر آن عشق‌بازی که باقی‌ست
من بر آن عاشقم که رونده‌ست

اما گمان من این است که نیما، اگر خودش را گول نمی‌زده، پس داشته خودش را دلداری می‌داده. معشوق را چگونه می‌توان رونده خواست؟ این است که من سخن سرراست و بی‌پروای ناصر خسرو را بیشتر می‌پسندم که می‌گوید

جهانا چه بدمهر و بدخو جهانی
چو آشفته بازار بازارگانی
خوری خلق را و دهانت نبینم
خورنده ندیدم بدین بی‌دهانی

از سه نوشته مسکوب، آن که دربارهٔ دوست ناشناسش «هوشنگ» است، صمیمانه‌ترین و بگمان من بی‌پرواترین و ناب‌ترین است. این



علی تابش هنرمند
تئاتر
رادیو
سینما

نوشته خشمگین است، شوخ و شنگ است، حتی ناسزاگوست، ناسزاهایی از صد سخن مهر مهربان‌تر. اخم و پرخاش نویسنده بر سر این است که آن دوست جونی جونی، آن همه با آدم زندگی کرده، و آدم با او آن همه زندگی‌ها داشته، چه حقی داشته که بی‌خبر، و در آن دور دورهای دور دست، ناگهان بیافتد، و برای خودش، تنها تنها، دار فانی را مرحمت زیاد بگوید؟

با این حاشیه نه چندان کوتاه، اگر بنا بر تقلید و اقتدا باشد، اقتدا به شاهرخ مسکوب، در این نشست، از من مرثیه و سخن سیاه و سوزناک نخواهید شنید.

تابش مرد نمایش بود. آن شاخه از هنرهای نمایشی که شاد و شنگ، خندان و خنده‌زا، خنده آفرین و خنده گیر، و بالاخره دل باز کن است، نه اخم آور و غم آلوده و اشکریز.

من با تابش هیچگونه دوستی و نزدیکی نداشتم. اما بر درخت هنرهای نمایشی ما برگهای همسایه بودیم. به‌سبب الفت من با طنز و فکاهه، می‌توان گفت که همسایه‌های نزدیک هم بودیم. به‌نزدیکی «هوشنگ» و «شاهرخ» نه البته. اما در هر صورت من هم می‌توانم به‌سهم خودم به‌علی پرخاش کنم. آن علی که چند سال پیش عین شاخ شمشاد، من در لندن دیدم، حق نداشت انقدر تروفرز برگش را از درخت نمایش بیاندازد و تنها تنها بزند به‌چاک! معرفت هم خوب چیزی ست!؟

اسماعیل خویی بزرگوار را در مجلس یاد بود بزرگ علوی دیدم. یواشکی بیخ گوشش گفتم: تو هم امشب اینجا وعظ داری؟ گفت بعدا معلوم می‌شود. و بعدا معلوم شد که اسماعیل شعر داشت نه وعظ. این ناواعظ غیر شهیر هم که اکنون در برابر شما نمی‌دانم ایستاده یا نشسته‌است، یعنی اگر نشسته باور نکنید که نشسته‌است، و اگر ایستاده می‌بینیدش، باز هم خیلی اطمینان به‌ایستایی او و بینایی خودتان نداشته باشید . . . باری، خلاصه، به‌یاد آن علی تابش که بود، و پرتوی از تابشش امشب به‌این نشست تابیده، این جانب هم وعظ و موعظه‌یی ندارم.

تا آنجا که شنیده‌ام، لزومی هم ندیدم برای دراز کردن این چند کلمه پرس و جوی بیشتر بکنم، دوستی یا آشنایی توفیق هم با تابش چندان قدیم و نزدیک نبوده‌است. توفیق هنرها را دوست دارد. بهتر گفته باشم هنرمندها را دوست دارد. و هر چه روباز تر باشند بیشتر دوستشان می‌دارد. و چه بهتر که بچهٔ پائین شهر و یا ته شهر هم باشند. چند سال پیش، هنگام تصویب غیابی اعتبارنامهٔ من به‌عنوان رفیق مستمع آزاد، در حلقه‌ای از حلقه‌های دوستان توفیق، یکی از آنها پشت سرم گفته بود «این فرسی خوبه، لاته، مث خودمونه، بچهٔ جنوب شهره، واسه ماها پز نداره» در زبان جنوب شهری و در ترکیبی که شنیدید، واژه لات اصلا معنای ناپسندی ندارد. به‌همین علت من هم آن را به‌کار می‌برم. مقصود این که من نمی‌دانم علی تابش لات بود یا نه. یادم می‌آید که یکی دوبار در نقش «جاهل» ظاهر شد. اما

به‌عقیده من این نقش به‌او نمی‌آمد. نقش در ضمن باید به‌جثه و رفتار واقعیِ بازیگر بخورد. اما می‌دانم که علی بچهٔ جنوب شهر بود. بچه مختاری.

در طول تقریبا هشتصد متری خیابان، در جنوب شهر تهران، سه تا مختاری داشتیم. مختاری سیمتری، مختاری امیریه و مختاری شاپور. من خودم بچه مختاری سیمتری هستم. یا بودم. مختاری شاپور هم غوغایی‌تر از آن بود که علی تابش بچهٔ آنجا بوده باشد. کمی جنوبی‌تر از مختاری شاپور، کوچه معروفی بود به‌نام کوچه تهرانچی. بیشترینه ساکنانش کارگران کارخانه چیت سازی تهران و انبار قند و شکر، و کارخانه سیلو بودند. تا دلت بخواهد تویش سبیل متّکایی یا متکایی استالینی موج می‌زد. این کوچه در جنوب شهر معروف بود به‌استالینگراد.

تابش نباید بچهٔ مختاری شاپور بوده باشد. اگر می‌بود، در یک جای خط زندگی‌اش، کله‌اش باید بوی قرمه سبزی را بروز می‌داد، که هرگز سراغ ندارم که داده باشد. مختاری سیمتری هم محله درب و داغون‌ها بود. به‌تابش در همهٔ عمر اطو زده نمی‌آمد که بچهٔ آنجا باشد. به‌این ترتیب، احتمالا خانه و کوچه‌یی از مختاری امیریه باید او را زاده و پرورده و به‌تهران و تهرانی عرضه کرده باشد.

در عالم نمایشات هم، تا آنجا که حافظه‌ام مدد می‌کند، علی تابش را، نخستین بار بر صحنهٔ یکی از تماشاخانه‌های لاله‌زار، در نمایشی احیانا و احتمالا در «عباسه و جعفر برمکی» یا چیزی در این حدود باید دیده باشم. شاید هم در نمایش «حسن یا جاده زرین سمرقند». در تصویری که خاطر من نشان می‌دهد، تابش عمامهٔ کم پشتی به‌سر دارد. بسی کوچک‌تر از عمامهٔ هارون الرشید، یا تاج عمامه وار شاه عباس که در کتابهای تاریخ دبستان چاپ می‌زدند. یک یال زرین افراشته هم در فرق این عمامه هست. در تصویر خاطر من، علی، کوتاه قامت و چابک است. گامهای کوتاه و ورجه ورجه مانند بر می‌دارد. انگار بدنش روی زمین وزن ندارد. صدایش زنگ دار و ته حلقی‌ست. توی سق دهانش طنین می‌اندازد، و مصنوعی می‌نماید.

سی و چند سال بعد که تابش را در لندن، در خانه توفیق، یعنی در آپارتمان دو اتاق خوابهٔ بالای چاپخانه‌اش، در نشست خودمانی، بی‌صحنه، بی‌پرده و نور و گریم و دوربین و لباس، منظور لباس صحنه‌است البته، دیدم، متوجه شدم که صدا و طرز سخنی که در خاطر دارم، صدا و طرز سخن شخصی و طبیعی اوست. تقلید و تصنع نیست. ابزار کار بازیگری و اسباب بازارگرمی نیست.

علی آمده بود به‌لندن که تشخیص نهایی را بیابد. و دردش را در مفصل راست لگن خاصره‌اش چاره کند. سرانجام به‌او گفته شد که کار مفصل زار است، و اگر بناست بقیه عمر را نشسته سر نکند، باید عمل کند. و عمل معلوم بود چه لازم داشت. این بود که بولدوزرِ عرق جوشانی و همت طلبی توفیق به‌کار افتاد، توانایان ندایش را لبیک گفتند. تابش زیر تیغ و اره جراحی رفت. سر قلمش را شکستند و برداشتند. بجایش سرقلم فلزی گذاشتند. چندَ صباحی هم، باز در بالاخانهٔ چاپخانه ماند تا با قلم فلزی مأنوس شد. بعد هم به‌تهران برگشت. خبرهای بعدی هم این بود که دعا به‌جان توفیق و دکتر شفیعیان که علی را عمل کرده بود، چابکی علی سرِ خانه اول برگشته‌است، و مفصل دیگر مزاحم احوالات نیست، وَ ملالی ندارد جز دوری همان که خودتان می‌دانید و من نمی‌دانم.

اما، می‌گوید: دعا از دست نیاید نفرینی باید کرد. آری، نفرین به‌جان هنر، که با همهٔ آوازه‌ها و تاختن‌ها و پیش رفتن‌ها، هنرمند را چنان و چندان بر پای نمی‌ایستاند که روحش در گرو نماند، و درمان ناسازیهای جسمش را کیسهٔ خودش جوابگو باشد. بگذریم.

علی تابش مرد سرزنده و شوخی بود. حاضر جواب بود. حرفش روان بود. قدری هم لفاظ می‌نمود البته. در بند بند سخنش شوخی و لطیفه، یا به‌گفتهٔ یکی از نشریات فارسی برونمرزی «خندونک» می‌کاشت و بُر می‌زد. من هم با این واژهٔ «جوک» که افتاه توی دهان فارسی زبانها هیچ میانه ندارم. وقتی آن را می‌شنوم انگار نیشم می‌زنند. حالا اگر شوخی و مطایبه و لطیفه کهنه شده‌اند یا زیاد عربی هستند، و ما خیلی نو هستیم، می‌توان به‌پیشنهاد آن نشریه واژه خندونک را به‌کار برد. و این جوک لاکتابِ ینگه دنیایی را که عین شوکولات کشیِ بچگی‌های ما و «تافیِ» بچه‌های غربت، بدجوری چسبیده به‌سقَ و زبانمان، انداخت دور.

بله به‌یاد علی و خندونک براتون تعریف کنم.

متهمی را در جهان سوم یا دوم یا هیچُم به‌اعدام با گاز محکوم کردند. مقدمات کار انجام شد. اعدامی را بردند اتاق گاز. دستها و پاهایش را با کمربند چرمی قطوری بستند به‌صندلی آهنی و رفتند بیرون. اعدامی که قید زندگی را زده بود، نگاهش کج شد سوی آسمان، که به‌سبک «مرابیوس» برای آخرین بار راز و نیازی با آفریدگارش بکند، دید زکی! اتاق گاز سقف ندارد، و هوای باز تا کش‌کشان فلک در آن مواج است. کلافه شد. دادش درآمد که بابا این چه وضعی‌ست، توی این اتاق که حالا حالاها گازی جمع نمی‌شود که ما را از شر این زندگی خلاص کند. جلاد که به‌سبک فیلم‌های آمریکایی بیرون در شیشه‌یِ اتاق گاز ایستاده بود، غش غش زد به‌خنده و گفت: خیالت رسیدَه، با کپسول گاز از اون بالا چنان می‌کوبیم توی مغزت که برق آسا جان به‌جان‌آفرین تسلیم کنی. بله این هم از اعدام در اتاق گاز به‌سبک جهان هیچُم!

علی تابش اموراتش بدون خندونک نمی‌گذشت. دور که برمی‌داشت، مثل فرفره شوخی و متل از حنجره‌اش فوران می‌کرد. اما ندیدم که بخواهد متکلم وحده باشد. تنها گویندهٔ میان جمع باشد. تابشی که من در بالاخانه چاپخانهٔ توفیق دیدم، به‌زبان جنوب شهری، آقا و خوددار و با اخلاق و حق و حد شناس بود. همانی که هنرور بر حق باید باشد.

وقت شما را نباید بگیرم. حرف دیگری هم ندارم که بزنم. نمی‌دانم اصلا حرفی زدم یا نه؟ گرهی باز شد یا نه؟ بنا بود باز بشود یا نه؟ شاید هم گرهی زدم روی گره‌ها.

هنر تابش در خطی نبود که من آن را بطور پیگیر دیده و پاییده باشم. ولی هرجا، در هر حرکتِ نمایشی که دست بر قضا او را دیده‌ام، و حالا به‌یاد می‌آورم، خواه در گویندگی و مجلس گردانی، یا در کار نمایش، به‌آنچه می‌کرد هم مؤمن بود هم تسلط داشت. و همین در حافظه بسیارانی که هنر را می‌ستودند، و آن عده از اهل هنر که گشاده نظر و بی‌پیشداوری همقطار را قدر می‌شناسند، نام و خاطره‌اش را پایدار خواهد داشت.

تابش تنی از خانوادهٔ هنرهای نمایشی سرزمین ما بود. در شرح صفایش همین بس که مهین بزرگی، گوینده و نمایشگر، و دوست و دوستدار نزدیک او برای توفیق نوشته‌است «وصیت کرده بود که مرا در گورستان هنرمندان، که شهرداری داده خاک نکنید» تابش را در گورستان بهشت زهرای تهران در کنار مزار پدر و مادرش به‌خاک سپرده‌اند. باشد، اکنون که در زیر خاک آرمیده، خاکش به‌نام و یاد او وفا کند. استادان!! خاک هم، سرِ هنرمندان دیگر را که در روی خاک سرگشته و درَبه‌دراند، سرسَری نتراشند. روانش شاد!

به بهرام بیضایی

سیر تاریخ نمایش در ایران

«قسمت آخر»

علی‌اصغر عسگریان

در سال ۱۳۱۵ تا ۱۳۱۷ به‌دلیل شرایط سیاسی اجتماعی ایران ناگهان کلیه فعالیت‌های نمایشی ایران متوقف می‌ماند تا آنکه در سال ۱۳۱۸ «سازمان پژوهش افکار» درست شد و گروهی از هنرمندان به‌همت سیدعلی نصر «دایره نمایشی» را به‌وجود آوردند.

در همین سال مدرسه تاتری به‌نام «هنرستان هنرپیشگی تهران» با تلاش عبدالحسین نوشین، علی دریابیگی و معز دیوان فکری ایجاد شد و برای نخستین بار در تاریخ تئاتر ایران مدرسه‌ای رسمی با برنامه‌ریزی صحیح که مدار علمی و عملی آن منطبق بر «پروگرام کنسرواتوار پاریس» بود به‌وجود آمد. در اولین دوره این هنرستان دوازده زن و چهل نفر هنرجوی مرد پذیرفته شدند و اغلب هنرپیشگان نامدار بعدی فارغ‌التحصیل همین مدرسه‌اند.

در سال ۱۳۱۹ به‌اهتمام آقایان سیدعلی نصر و احمد دهقان تاتر دایمی تهران تأسیس شد و اکثر کارگردان‌های بزرگ آن زمان نظیر: نصر، حالتی، بایگان، فکری و بعدها استپانیان، دریابیگی، محتشم، گرمسیری در آن مشغول کار شدند.

هنرپیشگان این تاتر عبارت بودند از: خانم جهانبخش، عصمت صفوی، نیکتاج صبری، هورفر، حسینی، ایران دفتری، ایران قادری، هایده، مرسده، بایگان و کیوانفر. و آقایان: گرمسیری، مصیری، سارنگ، بهرامی، منزوی، وثوق، نقشینه، دست ورز، مفید، کیوانفر، جعفری، امینی، قنبری، زاهد، جنتی، زاهدی، تفرشی آزاد، فضلی، مجید محسنی، شوکتی، کنعانی، بامداد، صفار، شیبانی، زرندی، لاهیجی، عنایت بایگان، سلطانی، صافی و ملایری.

با ایجاد تاتر دایمی تهران دوباره تحولی در زمینه‌ی نمایشی به‌وجود آمد. در تاتر تهران چیز تازه‌ای به‌مردم عرضه شد که با استقبال بی نظیر مردم روبرو گردید. خواندن تصنیف‌های سیاسی که در فاصله پرده‌ها و در جلوی صحنه خوانده می‌شد و از آن تاریخ اسم این قطعات را پیش پرده خواندند. آقایان: مجید محسنی. حمید قنبری. جمشید شیبانی. دوشیزه ناهید سرفراز از این راه کسب افتخار و شهرت فراوان کردند و در واقع می‌توان گفت تاتر خوش فرم و با نفس ایران از ۱۳۲۰ شروع به‌نطفه زدن و رشد کرد. در آن زمان احزاب سیاسی نوپا. «حزب توده» که برای استحکام و تقویت بنیه حزب محتاج تبلیغاتی مؤثر بودند، در تشکیلات خود برای جلب نویسندگان و شعرا و کارگردانان و بازیگران ترتیباتی فراهم ساختند که هنرمندان به‌آنجا روی آورند و در واقع گروهی آمدند و به‌عبدالحسین نوشین که وابسته به‌این حزب سیاسی بود گرویدند. پشتیبانی احزاب و استقبال کثرتی از مردم آنچنان قدرتی به‌این جمع بخشید که تاتر نوزاد فرهنگ که به‌کوشش علی محزون، علی جعفری، هاتفی، و وثیقی درست شده بود و بعدها تاتر فردوسی که به‌وسیله عمویی و وثیقی ایجاد شد در اندک مدتی به‌اوج شهرت رسید و سراسر سالهای ۱۳۲۲ تا ۱۳۲۶ سایر مجامع نمایشی را تحت تأثیر خود قرار داد. نمایشنامه‌های مشهوری که این گروه اجرا کردند عبارتند از: ولپن از بن جانسن، تاجر ونیزی از شکسپیر، توپاز از مارسل پانیول، مستنطق از پرستیلی، پرنده آبی از مترلینگ، بعدها هنرپیشگانی چون خانمها: لرتا، توران مهرزاد، پرخیده، سهیلا، مهین دیهیم، خامنه‌ای و آقایان: خیرخواه، خاشع، علی محمدی، تفکری، اسکویی، رخشانی، بهرامی، کهنمویی، امینی، شباویز، ریاحی، جعفری، و کریمی به‌این گروه اضافه شدند.

در این دوره اتحادیه هنرپیشگان ایران به‌وجود آمد که گردانندگان آن: نوشین، خیرخواه، حالتی، خاشع، گرمسیری و الماسی بودند که نضج نگرفته از هم پاشید.

در این سالها با تأسیس رادیو در ایران و به‌وجود آمدن نمایش‌های رادیویی شیوه تازه‌ای از نمایش به‌وجود آمد که هنرمندان بزرگی از تاتر به‌آن گرویدند مانند: اکبر مشکین، هوشنگ سارنگ، هوشنگ بهشتی، ژاله، مورین، شهلا، ظهوری، محزون، امیر فضلی، کوره چیان، توران مهرزاد، تابش، قنبری، علی محمدی، محتشم، خلعتبری، «نگارنده چون از نوجوانی هنرپیشگی رایو را در برنامه کودک به‌سرپرستی خانم عاطفی شروع کردم، بعدها با هنرپیشگان فوق بجز شادروان هوشنگ سارنگ همبازی بوده و طبعاً" از نزدیک با آنان آشنا و از میزان قدرت و تسلط بر هنرپیشگی رادیو آگاهم. جملگی هنرپیشگان فوق و کمی بعدتر هنرپیشگانی چون: رامین فرزاد، مسعود تاجبخش، ثریا قاسمی، بهزاد فراهانی، ایرج جنتی عطایی، از قدرت بازیگری رادیویی که اساس آن بر «تصور نقش» و «نرمش صدا» است در کلاس بی همتایی قرار داشتند. تجربه همکاران با اینان که ریشه هنری آنان تاتر بود برای من مغتنم و پر از تجربیات فراوان بود» در هر حال تاتر نوین ایران از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ مرحله تکوینی و تجربی خاصی را که توام با شکوفایی ناگهانی و غیر منتظره‌ای بود

گذراند و هنرمندان بزرگ و صاحب نامی به جامعه هنری ایران معرفی نمود و اصولا" حس زیبایی شناسی جامعه را متحول کرد و ارتقاء بخشید. البته این گامهای نخست می توانست سنگ های زیر بنایی یک تاتر ملی باشد.

بعد از سال ۱۳۳۲ با تغییر تحولات سیاسی اجتماعی ایران بسیاری از هنرمندان بزرگ و متأسفانه وابسته به حزب توده، هنرمندان حزبی؟! چون نوشین، خاشع، و شباویز به دلیل سیاسی ایران را به اجبار و یا به دستور حزب ترک کردند و ناگهان فضای تاتری ایران بشدت خالی و متشنج شد و گروهی نیز جذب سینمای نوبنیاد ایران شدند و کم کم خیابان لاله زار آن حال و هوای اصیل نمایشی را با بسته شدن پیاپی سالن های تاتر و یا آتش گرفتن آن ها از دست داد و بسیاری از آثار نمایشی ایران در این آتش سوزی ها نابود شد، کوشش ها عقیم ماند تا دوباره طپشی آغاز کند. تاتر لاله زار و آنچه از آن باقی ماند به دست دوره گردان تاتری و نو رسیدگان بی مایه افتاد و کم کم پس از سال ۱۳۳۲، آتراکسیون و پیش پرده خوانی جای آثار بزرگ را اشغال کرد و با جذب گروهی از هنرمندان تاتر به سینما، رادیو و دوبله فیلم، خود بخود آن فضای تپنده به خاموشی گرائید و یا نیاز بود تا به تحولی بنیادی تر دست بزند، این بود که با به وجود آمدن دو دانشکده تاتر: هنرهای دراماتیک در خیابان آب سردار ژاله و هنرهای زیبا در دانشگاه تهران و رسمی شدن هنر تاتر چهرهای روشنفکر و تازه نفسی به میدان آمدند، به موازات این اقدام، وزارت فرهنگ و هنر تأسیس شد و بخشی از آن با نام «اداره تاتر» و با تأسیس سالن نمایش زیبا و صحیحی بنام «۲۵ شهریور» یا «سالن تاتر سنگلج» در ضلع جنوبی پارک شهر امکانات جدید و نوین برای جذب نیروهای فعال و جوان به وجود آمد. گرچه شکل دولتی تاتر و به ویژه در کشوری مانند ما نمی توانست موفق باشد اما حضور هنرمندان تحصیل کرده و روشنفکر، تقریبا" از سال ۱۳۳۸ به تاتر ایران حرکتی جدید بخشید که تداوم آن تا سال ۱۳۵۶ بافراز و نشیب هایی ادامه داشت که این فراز و نشیب ها منجر به تحولاتی رو به رشد می شد و به آرامی در کنار سینمای روشنفکرانه ایران می خواست و می توانست که بیان و فرمی را به دست آورد تا در سطح جهان قابل پذیرش باشد که با آمدن حکومت اسلامی جدید ناگهان تاتر و سینما ناکام برجای ماندند.

نام بهرام بیضایی به عنوان یکی از سردمداران و نوابغ تاتر نوین نامی زودرس و سنگین است. بیضایی از جوانی با نوشتن آثار ارزشمند اصولا" بیان نمایش را دگرگون کرد و شیوه جدیدی از تاتر را بنیاد نهاد که مبتنی بر اصول تاتر ملی بود. او که بعنوان یک هنرمند روشنفکر و اندیشمند مطالعات وسیع و همه جانبه ای در زمینه تاریخ و ریشه نمایش در ایران دارد به درستی تشخیص داده بود که تاتر ما نیاز به چار چوب و تعریف و معیار ملی دارد و باید که از اصولی مبتنی بر ریشه های تاریخی و اساطیری خود برخوردار باشد تا دارای مشخصه و خصیصه یک تاتر ملی باشد به این لحاظ با حوصله و وسواس و دقت متعهدانه و بی نظیری سر در تاریخ و اساطیر ایران می گرداند «خصوصیتی که هنرمندان بزرگ گذشته بدلیل وابستگی به حزب توده مطلقا" فاقد آن بودند و تمامی کوشش آنان به واردات فرهنگ نمایشی وابسته و مورد علاقه معیارهای حزب توده صرف شد. چون دیدگاههای سیاسی حزب غافل از آن بودند که زمینه های یک تاتر اصیل و ریشه مند را باید شناخت زمینه های ملی آن را در ابتدا پی ریخت، نه آنکه در آغاز جویده جویده و نارسا و گاه نفهمیده به نمایش آثار وارداتی بپردازند که فاقد ریشه اجتماعی در ایران بوده است و این مهمترین عامل از هم پاشیدن این هنرمندان و عقیم ماندن کوشش های در عین حال صادقانه آنها بود. اتفاقی که در شیوه و نگرش سیاسی آنان هم به دلیل همین عدم شناخت از جامعه خود موجب تلاشی آنان شد.

بهرام بیضایی به این لحاظ اصول تعزیه، تخت روحوضی و نمایشات عروسکی و ریشه های تاریخی قبل از اسلام آنان را پی گیری و عناصر مورد توجه ای را بدست می آورد که دارای ویژگی ملی می باشند. او با مطالعات فراوان بر روی این عناصر و بهره گیری و گنجاندن شیوه و فرم های مورد نظرش در آثار ارزشمندی چون: سه نمایش عروسکی (غروب در دیار غریب، قصه ماه پنهان، عروسک ها). پهلوان اکبر میمیرد، هشتمین سفر سندباد، سلطان مار، دنیای مطبوعاتی آقای اسراری، میراث و ضیافت، چهار صندوق، دیوان بلخ، مرگ یزدگرد، گمشدگان. فضای نمایشی ایران را به شدت دگرگون و تحت تأثیر خود قرار داد. به ویژه آنکه اجرای نمایشات بیضایی مستلزم رعایت موازین و اصول تاتر سنتی ایران و نیز سواد درست خواندن و دانش نمایشی دارد. البته بهرام بیضایی در نیمه راه و البته در اوج و هنگامی که از تاتر به شیوه دولتی آن نومید و دلزده شد به سینما روی آورد و با ارائه آثاری ارزشمند دیگر که غالبا" توقیف و به لحاظ حکومت ها غیر قابل نمایش می باشند، توانست جایگاه ویژه و بی همانندی چه در تاتر و چه در سینما اشغال کند. او در عین حال سالها محبوب ترین و آگاه ترین استاد مدارس هنری ایران بود و شاگردان فراوانی را به عنوان کارگردان و هنرپیشگان قابل اعتنا به جامعه هنری ایران عرضه داشت. نگارنده بر خود می بالم که در هنرهای زیبای دانشگاه تهران یکی از شاگردان ایشان بوده ام.

پس از بهرام بیضایی باید از اکبر رادی درام نویس صاحب سبک ایران نام برد که ویژگی آثار فراوان نمایشی او تأثیر پذیر از نمایشنامه نویس بزرگ روسیه آنتوان چخوف می باشد. که در عین حال دارای رگ و ریشه ملی و عمیقا" با خصوصیات این مرز و بوم سرو کار دارد. با آثار ارزشمندی چون ارثیه ایرانی، لبخند باشکوه آقای گیل، صیادان، روزنه آبی، و . . . که ستون پایدار قابل اتکای دیگری در ادبیات نمایشی ما می باشد که دریغا اکنون خاموش و منزوی است و گاه با مقالاتی گهگاهی در نشریات پراکنده کاری می کند. وی در یکی از آپارتمانهای اجاره ای مرکز شهر تهران با حقوق آموزگاری روزگار سرد و آرامی را می گذراند.

دیگر نمایشنامه نویس بزرگ ایران شادروان غلامحسین ساعدی است که با آثار واقع گرایانه خود نظیر چوب بدست های ورزیل و ده ها اثر پر ارزش دیگر کمک شایانی به حرکت جدید تاتر ایران نمود، ساعدی روشنفکر تعرضی بود که شعاع و در عین حال عمق تأثیرش در نمایش جدید ایران علیرغم مرگ غم انگیز و خود واسته اش در پاریس بر تجلی افکار مردم گرایانه و گستردگی حضورش در جامعه هنری ما شعاعی همیشگی بخشید.

تاتر ۱۳۳۸ تا ۱۳۵۶ ایران اگر چه دولتی اما قابل ملاحظه ترین دوره نمایشی ایران را تشکیل می دهد در کنار اداره تاتر تأسیس واحد نمایش و نیز کارگاه نمایش که هر دو وابسته به تلویزیون دولتی ایران بودند و ارائه هنرمندانی چون آربی آوانسیان، اسماعیل خلج، بیژن مفید، ایرج زهری، عباس نعلبندیان، داود رشیدی و

چند نام با ارزش دیگر و اجرای آثاری ارزنده از نویسندگان بزرگ جهان و در کنار اینان ترتیب جشن هنر شیراز با تمامی کاستی ها و بلند پروازی هایش می توانست برای تاتر جدید ایران مغتنم و وجوه گوناگونی باشد از کوشش های همه جانبه برای توسعه و تجربیات نوین نمایشی در ایران. و هم در این دوره سعی بر آن بود تا با شناخت نو از تاتر معاصر غرب و در ادامه کوشش های هنرمندانی چون بهرام بیضایی همان خصوصیات مشخص و دلخواه و معین برای تاتر ملی ایران به وجود آید که با دگرگونی های سیاسی اجتماعی سال ۱۳۵۷ همه تلاشها در نیمه راه و به نتیجه نرسیده عقیم ماند. البته در حکومت جدید هرگز قرار نبوده و نیست که از هنر بویژه تاتر و سینما به عنوان هنر به مفهوم پیشرو آن و آنهم به مفهوم «ملی» یادی کرد به این دلایل مانند همیشه تجربیات نمایشی ما چون دیگر زمینه ها آنجا که قرار بود نتیجه دهد و به ثمر برسد یا به یغما رفت و اشکال خنثی و بی معنا یافت و یا بطور کلی خاموش شد. چه عوامل تمامی این تحولات یا مسکوت ماندند یا گریختند و یا با دق مرگ شدن هنر ایران خود با آن دق مرگ شدند و به این ترتیب هرآنچه که بدست آمده بود و یا قرار بود بدست آید ناقص ماند و پایه های آن فرو ریخت. تکرار حزن انگیز تاریخ.

قدر مسلم از ۱۳۵۷ به اینسو چیزی برای گفتن جز انهدام در زمینه هنری به ویژه تاتر یافت نمی شود، چه سالن های نمایش یکی پس از دیگری خالی، دانشکده ها و مدارس هنری از استادان و شاگردان شایق و لایق تهی و هنرمندان حقیقی یا خاموشند و بیزار، گریخته و یا در خود مرده اند و یا چون سعید سلطانپور اعدام شده اند. همچنانکه با روند مذهبی کردن هنر و هنرمندان اندیشه هنری نیز آرام می میرد.

در پایان به یک نتیجه گیری کلی وام گرفته از بهرام بیضایی بسنده می کنم.

«از یکی دو قرن پیش غرب با قیافه مهاجم و مستعمره چی و صادر کننده و غیره به شرق روی کرد، در این برخورد خودش مبهوت صنایع عظیم سنتی عرفانی و فرهنگی شرق شد و شرق را هم مبهوت نیروی آتشبار و تبلیغات و مدنیت صنعتی خود کرد. هرکدام از طرفین با اقتباس هایی از یکدیگر به جبران کمبودهای خود پرداختند ولی این مبادله در همه جا یک میزان نبود و همسنگ صورت نگرفت.

چند کشور شرق مانند ایران که همیشه در برابر ضعیف بیش از اندازه قدرت نمایی می کرده است و در برابر قوی بیش از اندازه ضعف نشان می داده است در این میانه اتکای به خود را فراموش کردند. ایران مثلا" در برابر برتری نظامی و صنعتی غرب احساس حقارت کرد و این حس به فرهنگ هم سرایت کرد، نتیجه معلوم است. در مورد فرهنگ پیش از آنکه چیز تازه ای بدست آورد آنچه را که داشت به سرعت از دست داد. روشنفکران بدون داشتن شناخت درستی به نفی ارزشهای گذشته پرداختند و برخی واسطه ها مظاهر فرهنگ غرب را بدون درک عمیق مبلغ آنها تبلیغ می کردند. نسبت این مبادله بین ایران و غرب، چیزی نظیر صادرات و واردات بود. غرب که شناختش از شرق از چند قرن پیش آغاز شده بود در آنچه گرفت دقت نظر به خرج داد و آن را از صافی شخصیت و فکر انتخابی و انتقادی خود گذراند و با روحیه و بینش و مسایل خود تطبیق داد و عاقبت از آن عنصری غربی بیرون آورد و اما ایران تنها به تقلید سطحی و دربست و بی دخالتی از غرب اکتفا کرد. در مورد نمایش مثلا" درست هنگامی که غرب داشت با روی کردن به آزادی های صحنه ای و تازگی های اجرایی شرق به بن بست نمایش خود گشایشی می بخشید در اینجا نسل جدید دوستدار نمایش به تقلید از سبک های کهنه غرب به پیچیده کردن و محدود کردن و مقید نمودن نمایش آغاز کرد. این واسطه ها نمی خواستند که غرب یک یک امتیازات فرهنگی شرق و از جمله نمایش را یک دو قرنی است که مو به مو از راه مشاهده ها و یادداشت ها و سفرنامه ها و کتاب های بی شمار مسافران و مأمورانش جمع و هضم می کند تا پس از گذراندن استحاله ای در آغاز قرن بیستم با تکیه آگاهانه بر این اسلوب ها یا لااقل با الهام از آنها یکسره به روش های کهنه ی نمایشی خود پشت کند.

غرب همچنانکه از این طرف دنیا مواد خام را می برد تا بعد آن را به صورت های پیچیده تری در آورد و باز با رنگ های نو ظهوری عرضه کند. همین کار را هم با فرهنگ کرد و چنان کرد که حتی دیگر برای خود شرقیان هم بسختی قابل شناختن بود. امروزه مراجع برخی اسلوب های نمایشی فرنگی مثل: تاتر پیشرو و نمایشنامه های ضد نمایش و یا فاصله گذاری را می توان طی ارزیابی دقیقی در منابع چینی، ژاپنی، هندی و ایرانی و حتی هندوچینی نشان داد. بر چنین زمینه ای نمایش های عامیانه درست در حالی که می خواست و می توانست تحولی اساسی را طی کند منقرض شد و اگر امروزه چیزی از آن برجاست نفس های آخرست. و آنچه به جایش آمد نمایشی بود که دیگر به ما مربوط نبود.

تحسین حتی مهمل ترین ساخته فرنگ -منسوب داشتن خود به تقلید از سبک هر صاحب مکتب فرنگی- منکر امکان ایجاد ارزش های ملی شدن و سطحی بودن در کسب و اقتباس چهار چوب ها و قالب های غربی و نظایرش که سالها در این جا بوده است. نمایشی پیش آورد که نه نمونه نمایش غرب بودند و نه نمونه نمایش ایرانی. این نمایش بعد همه پیشرفت هایش تازه ضمیمه ای از نمایش غرب شد. و این نهایتی است که اغلب کشورهای کم رشد به آن می رسند. به این ترتیب نمایش و شاید روزی فرهنگ متحد الشکل خواهد شد و غرب را به نتیجه داشتن یک هدف تبلیغاتی دیگرش که عبارت از جدا کردن شخصیت و استقلال خصوص ملت ها از ایشان باشد امیدوار خواهد ساخت.

منابع:

۱- نمایش در ایران - بهرام بیضایی
۲- شرح زندگانی من - عبداله مستوفی
۳- مقاله ی جام جم. فانوس خیال. سایه و خیمه شب بازی در ایران - فرخ غفاری
۴- التفهیم لاوائل صناعته التنجیم - ابوریحان بیرونی
۵- تاریخ بخارا - نرشخی
۶- عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات - عمادالدین ذکریای قزوینی
۷- آثار الباقیه - ابوریحان بیرونی
۸- شاهنامه فردوسی - ابوالقاسم فردوسی
۹- سبک شناسی - شادروان ملک الشعراء بهار
۱۰- چهار مقاله نظامی عروضی - تصحیح شادروان محمد معین
۱۱- سیاحت نامه شاردن - محمد عباسی
۱۲- عالم آرای عباسی - ایرج افشار
۱۳- یاداشتهایی از زندگی خصوصی ناصرالدین شاه - دوستعلی معیرالممالک
۱۴- از صبا تا نیما - یحی آرین پور
۱۵- بنیاد نمایش در ایران - شادروان دکتر ابوالقاسم جنتی عطایی
۱۶- گاه شماری و جشنهای ایران باستان-هاشم رضی
۱۷- گاهنامه روز یکم فروردین. نوروز - امیر فریدون گرکانی
۱۸- گنجینه فرهنگ مردم. بازی های نمایشی - گرد آوری سید ابوالقاسم انجوی شیرازی
۱۹- زرتشت (مزدیسنا و حکومت) - مهندس جلال الدین آشتیانی

بررسی و شرح بر کتاب

بازیگری حرفه‌ای

«قسمت آخر»

نویسندگان

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

ترجمهٔ احمد دامود

ا. ی

در 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 به‌یافتن مشکلات و رفع آنها وهمچنین به‌بخش ابزار حرفه و سپس در بخش دیگر به‌تله احساس و اسطوره شخصیت پرداختیم و حالابه‌بخش آخر و انتهایی کتاب نگاه می‌کنیم.

۱۱- حفظ پاکیزگی فضای تئاتر

یکی از مهمتری وظایفی که هر بازیگر با آن روبروست، راحت کار کردن با اشخاصی است که در اطرافش هستند، بازیگر با هر برنامه‌ای که انتخاب می‌کند در محاصره شخصیت‌های جدیدی قرار می‌گیرد که هر یک عقاید متفاوتی دارند. گرچه کشمکش اساس درام است. اما مخرب خلاقیت است. لذا این فضیلت‌ها را همیشه با خود داشته باشید.

۱- فروتنی. بنا براین اگر کسی اشتباه شما را تصحیح می‌کند، نمی‌رنجید.

۲- سخاوت. بنا براین کسی که اشتباه کند او را محکوم نمی‌کنید بلکه می‌بخشید.

۳- رعایت دیگران. بنا براین وقتی کسی چیزی را قبول دارد او را تقبیح نمی‌کنید.

۴- درایت. بنا براین وقتی به‌چیزی اعتقاد دارید، محل مناسب، روش مناسب، و زمان مناسب را برای ارائه اعتقاد خود را می‌دانید.

این خصوصیات را در خود گسترش دهید تا در سطحی بالاتر از مزاحمت‌های بی‌اهمیت قرار بگیرید.

کارگردان سرپرست شماست، حرف آخر درباره تمامی جنبه‌های هنری کار با اوست. وی در اغلب موارد از شنیدن نظرتان یا تشریح نکته‌ای برای شما خوشحال می‌شود. اگر هم چنین نکند اهمیتی ندارد، زیرا حالا می‌دانید که کارتان چیست. محکوم کردن یک کارگردان که -کارگردان بدی است- کاری است عبث، چرا که هنوز باید کار را اجرا کنید. این موضوع در مورد متن و بازیگران دیگر نیز صادق است. البته در صورت نیاز باید از کارگردان سئوال کنید، اما او را به‌ستوه نیاورید. بخصوص در مقابل جمع بازیگران با او گستاخانه مخالفت نکنید. بازیگر باید بدون در نظر گرفتن توان کارگردانش به‌او احترام بگذارد. بی احترامی نتیجه‌اش هرج و مرج است و تئاتر جائی است که شدیدا" به‌نظم احتیاج دارد. تنها وقتی با کارگردان ممکن است اختلاف به‌وجود بیاید که آنچه از شما می‌خواهد انجام دهید مانع انجام رویدادتان بشود، یا با کار شما به‌عنوان یک بازیگر بی ارتباط باشد. یا بی جهت آزار دهنده و تحقیر کننده باشد. اگر کارگردان توصیه کند به‌هنگام بازی نقش هملت انگشت خود را حرکت دهید، با این حرکت مانند هر عامل بیرونی دیگر روبرو شوید. اگر کارگردانی تکنیکی را که در این کتاب شرح دادیم نمی‌فهمد یا آنرا محکوم می‌کند، اهمیتی ندارد. احتیاجی نیست که این موضوع را به‌او گوشزد کنید. جدلهای عقیدتی را برای کافه بگذارید. تمرین میدان جنگ نیست، بلکه محل رشد و نموّ است.

مسائل تئاتر را به‌زندگی شخصی خود نبرید و مسائل خود را وارد تئاتر نکنید. پیوسته سعی کنید با اطرافیان خود رابطه ای توام با سازگاری داشته باشید. هر چه

بهم بیشتر نزدیک باشید در تبادل نظر با یکدیگر آزادتر و با افراد دیگر که در صحنه اند نیز بهتر می توانید کار کنید.

فرض کنید که کارگردانی به شما رهنمود می دهد که وحشت زده باشید. در درون خود او را متهم به بیسوادی نکنید، بجای این کار، به تحلیل خود از صحنه مراجعه کنید و ببینید که برای انجام آنچه که مورد علاقه اوست کدام یک از سه مرحله تحلیل را باید تغییر دهید.

گهگاه با بعضی از کارگردان هایی که مستبدتر از کارگردان های باملاحظه اند مواجه می شوید. در برخورد با چنین فردی باید یکی از این سه راه را انتخاب کنید. راه اول این است که نمایش را رها کنید. راه دوم این است که بمانید و در هر قدم از این راه با مجادله و بی اعتنائی خشونت آمیز به نحوه کارگردانی اش با او بجنگید (این راه متداولترین. حقیرانه ترین، و کودکانه ترین حربه بازیگر است) سومین و مفید ترین شیوه برخورد این است که هیچ نگوئید و به توصیه اش عمل کنید و رویداد خود را آنگونه که تحلیل کرده اید اجرا کنید.

قیدها

در بعضی موارد می توانید بدون اینکه تحلیل خود را از صحنه تغییر دهید، به خواست کارگردان عمل کنید. این کار می تواند با انتخاب و افزودن یک قید به رویداد انجام شود. اجرای رویداد به کمک این قید، شما را در کسب نتیجه ای که کارگردان به دنبال آن است کمک می کند. مثلاً" صحنه ای را بازی می کنید که شخص بازی به همسرش می گوید که همین الان در قرعه کشی برنده شده است. کارگردان ازشما می خواهد که هیجان بیشتری را داشته باشید. به عوض تغییر دادن رویدادی که هم صحیح و هم برایتان جالب است به رویداد خود قید «سریعا"» را اضافه کنید. این قید به شما می گوید که چگونه به دنبال اجرای رویداد بروید. این یک تنظیم جسمانی عامل بیرونی است.

در انتخاب قیدها، همیشه به دنبال قیدهایی بگردید که به عوض تنظیم حالت ذهنی، تنظیم جسمانی رویداد را توصیه کنند. قیدهایی مانند «به آرامی» «با صدای بلند» «به آهستگی ولی محکم کردن» و «با مکث و درنگ» انتخاب های درستی هستند قیدهایی مانند «با سرخوشی» «باعشق» و «مادرانه» انتخاب های درستی نیستند، زیرا که این قیدها به عوض تنظیم جسمانی رویداد، تنظیم حسی را طلب می کنند. بعضی از قیدها، مانند «شلخته وار» «وسواس گونه» و «به وفور» در حد وسط این دو گروه قرار می گیرند.

این نوع قیدها تنها زمانی می توانند به کار گرفته شوند که بازیگر احساس کند او را در حالت حسی خاصی قرار نمی دهند. به خاطر داشته باشید که قیدها صرفا" ابزاری هستند برای دستیابی به نتیجه ای که کارگردان می خواهد. بنابراین در هنگام تحلیل اولیه نباید مورد توجه قرار گیرند.

هرگز بازیگر دیگر را کارگردانی نکنید. اگر آنچه او انجام می دهد به نظر شما صحیح نیست، با احتیاط آنرا با کارگردان در میان بگذارید. در هر صورت وقتی چنین کنید که آنچه او انجام می دهد بر شما تأثیر نادرستی می گذارد. اگر نقش اول نمایشی را بازی می کنید، با شخصیت های کم اهمیت تر نمایش همچون بازیگران کم اهمیت تر یا انسانهای کم اهمیت تر بر خورد نکنید. صحنه ای که با شیر فروش بازی دارید به همان اندازه اهمیت وارد که با ملکه بازی دارید.

اگر کسانی در پشت صحنه و یا در نمایش وظیفه ای به عهداه دارند با آنها محترمانه و با تکمکین رفتار کنید. اگر از شما می خواهند کاری را انجام دهید، کوتاهی نکنید. داشتن نقش اول دلیلی بر تکبر و بی ادبی نیست. این افراد نیز مانند شما مایلند که کار خود را به خوبی انجام دهند. اگر چهار فضیلتی که ذکر شد در قلب خود جای دهید اختلاف عقاید به کار شما زیانی نمی رسانند. وقتی تردید دارید این گفته رواقیون را به خاطر آورید:«انسانها نه به وسیله دیگر چیزها، بلکه به وسیله دیدگاههائی که در مورد آنها انتخاب کرده اند آزرده می شوند»

پایان بندی

در فن بازیگری هیچ چیز معجزه آسائی وجود ندارد. آموختن بازیگری یعنی کسب توانائی جسمانی اجرای مهارت هایی که برایتان برشمردیم. بازیگری عبارت از دسته ای مهارت هاست که آنها را با آموزش صحیح می توانید فراگیرید. متغیرهایی مانند استعداد، فراسوی کنترل شما هستند و بر خلاف عقیده رایج در ساختن یک بازیگر خوب نقش اندکی دارند.

خصوصیت های طبیعی مانند حساسیت، آسیب پذیری عاطفی و بالا بودن سطح دریافت حواس، که سازنده استعدادها هستند و گفته می شود که بازیگر باید واجد آنها باشد، تأثیر کمی در این کار دارند، زیرا که هر انسانی بطور طبیعی دارای این خصوصیات هست. آنچه که از یکنفر یک بازیگر خوب می سازد توانایی بازی بر حسب انگیزش آنی ای است که طبیعت انسانی اش در او خلق می کنند.

بسیاری از بازیگران، حرفه خود را صرف بهره کشی از استعدادهای طبیعی خود کرده و به همین جهت در همان حد محدود مانده اند. البته این درست است که بسیاری از این بازیگران در حرفه خود موفقیت داشته اند ولی تعداد کمی از آنان به عنوان هنرمند رشد کرده اند. زیرا آنها هرگز وقت صرف نکرده اند تا مهارتهایی را که بتوان مهارت های شخصی آنها نامید «مهارت هایی را که هرگز نتوان از آنها جدا کرد» در خود گسترش دهند. با گذشت زمان انبان فوت و فن هایتان خالی می شود. یا به صورت اعمال تکراری قابل پیش بینی در می آیند. چقدر برای خود عزت نفس بیشتری قائل است مرد یا زنی که می تواند تکنیکی را که در طول سالها کار کردن در تئاتر گسترش داده، فراخواند تا او را، حتی از خلال مشکلاتی که حل نشدنی ترین مشکلات بازیگری به نظر می رسند، به سلامت عبور دهد.

اکنون امکان این را دارید که مهارت هایی را که می توانند همیشه در اختیارتان باشند بدون توجه به اینکه مادرتان، پدرتان، دوستتان یا منتقد نیویورک تایمز در بین تماشاگران است، در خود گسترش دهید. هنگامی که قدم به صحنه می گذارید می توانید به خود بگوئید: «آمده ام که کار با ارزشی انجام دهم و تا وقتی که آنرا انجام ندهم صحنه را ترک نخواهم کرد» آنگاه آزاد خواهید شد که واقعا" بازی کنید. و خواهید دید که بازیگر به مدد تمایل ساده اش به عمل کردن به آنچه که در برابر خود می بیند، این توانایی را دارد که کوه را تکان دهد، که الهام بخش شجاعت، شفقت و عمل مثبت باشد. هیچ چیز پاکتر و روح بخش تر از تماشای انسانی نیست که برای دستیابی به هدفش، بدون توجه به عظمت موانعی که پیش رو دارد، صادقانه ایستاده است.

صرف خواندن این کتاب به شما بازیگری نمی آموزد. باید راهی برای به کار بردن اصولی که در این کتاب با آن آشنا شده اید، بیابید، اعتقاد ما بر این است که

با وجود سادگی این اصول، ده تا پانزده سال طول می‌کشد که بر آنها مسلط شوید، بنا بر این صبور باشید و با خود با ملایمت رفتار کنید. اگر تصمیم بگیرید که قدرت اراده و راهنمایی‌های درک عمومی خود را، در راه بازیگر شدن به‌کار برید، آنگاه بازیگر خواهید شد و اگر فکر رفتن به‌تئاتر برای اجرای یک اثر شما را از هیجان و امید و انتظار سرشار می‌کند، به‌آفرینش تئاتری که با عشق و قدرت به‌بشریت خدمت می‌کند، کمک خواهید کرد.

امیدواریم از این نوع کتابها با ترجمه‌هایی چنین قابل استفاده هر چه بیشتر در دسترس هنرمندان تئاتر ما قرار بگیرد. این کتاب علاوه بر اینکه در زمینه هنر تئاتر ما را با عرصه‌های جدید تئاتر دنیا آشنا می‌کند، در آن نوعی اندیشه جدید نهفته‌است که هر هنرمندی را با مطالعه آن به‌این فکر می‌اندازد که تئاتر ما در حال حاضر چقدر محتاج وارد شدن به‌فضاهای جدید و دیدگاههای جدید است که در هر گوشه دنیا در حال رشد و تکوین است. در این کتاب به‌نکته‌ای بسیار اساسی توجه شده‌است. و آن اینست که علاوه بر آموزش ساده و بنیادی تئاتر، به‌ما می‌آموزد که در این هنر مطلق گرایی جایی ندارد و هر چه هست خلاقیت و فکری است که ما در خلال کارمان مدام با آن در تکاپو هستیم. آنچه تئاتر امروز دنیا به‌آن بسته‌است فقط تکنیک و یا تئوریهای تئاتر نیست. (که بدیهی است هر هنرمندی باید با آنها آشنا باشد) بلکه بروز شخصیت هنرمند است و آن درگرو تلاشی‌ست که او برای به‌وجود آوردن نوگرائیهایش در عالم هنر انجام می‌دهد. تعیین الگو، ما را محدود می‌کند، ولی اگر با فکری باز و خلاقیتی بی حد به‌سوی تئاتری بی مرز برویم و هیچ چیز از قبل تعیین شده‌ای را معیار هنر تئاتر ندانیم، قادر خواهیم شد که در بروز هنر خود بسیار توانا باشیم.

در پایان باید اضافه کنم، در این نوشته سعی شد تا کتاب مورد نظر را نه نقد و بررسی بلکه با اشاره به‌مطالب مهم آن مورد نگاهی دیگر قرار داد.

امیدوارم با ترجمه هر چه بیشتر چنین آثاری بتوان به‌بالا بردن سطح تئاتر ایرانیان کمک‌های بسیار مؤثری نمود و ما از احمد دامود برای این ترجمه شیوا و ارائه درک دقیق او از این کتاب قدردانی فراوان می‌کنیم.

خانهٔ کتاب

نشر و پخش کتاب، مطبوعات، کاست، CD، فیلم‌های سینمایی، مینیاتور، صنایع دستی

کتاب: متون ادبی، تاریخی، فلسفی، داستان، رمان، سینما، تئاتر فرهنگ لغات به زبانهای مختلف، سیاسی، اجتماعی، روانشناسی و کتابهای ترجمه شده به آلمانی.

از نمایشگاه خانه کتاب دیدن کنید

۱ـ فرهنگ آلمانی . فارسی پنبه‌چی ۲۵ مارک
۲ـ فرهنگ فارسی . آلمانی یونکر علوی ۳۵ مارک
۳ـ خودآموز فارسی برای آلمانی زبانا و مکالمات روزمره ۱۲ مارک
۴ـ کلیات شمس تبریزی ۲ جلدی ۴۵ مارک
۵ـ طلوع و غروب زرتشت ۲۰ مارک
۶ـ ملاحظاتی در تاریخ ایران میرفطروس ۱۷ مارک
۷ـ اسلام در ایران، پطروشفسکی ترجمه کشاورز ۳۵ مارک
۷ـ از سپاهیگری تا سیاستمداری «ف، زاهدی» دکتر همایونفر ۳۵ مارک
۹ـ کتب درسی مدارس ایران، از اول تا پنجم ابتدایی هرجلد ۱۰ مارک
۱۰ـ طالع بینی چینی، هندی هرکدام ۸ مارک
۱۱ـ فال قهوه ۵ مارک
۱۲ـ اعترافات سران حزب توده ۱۷ مارک
۱۳ـ رمان مدار صفر درجه، احمد محمود، ۳جلدی ۶۰ مارک
۱۴ـ دفاع از مارکسیسم جدید. ۱۰ مارک
۱۵ـ حماسه کور اغلو بهروز حقی ۲۰ مارک
۱۶ـ آئین بودا ع. پاشائی ۸ مارک
۱۷ـ قصه های مشدی گلین خانم ترجمه از زبان آلمانی ۳۰ مارک
۱۸ـ فیلنامه‌های گبه، سلام سینما، نون وگلدون از مخملباف هر کدام ۲۰ مارک
۱۹ کلیه آثار سینمایی از کارگردانان برجسته ایرانی هر کدام ۲۰ مارک
۲۰ـ فشرده ای از حوادث افغانستان امروز محمد عیسی کابلی ۱۰ مارک
۲۱ـ سنفونی مردگان عباس معروفی ۱۷ مارک
۲۲ـ پیرامون یک اثر، مجموعه نقدها و نظرها در مورد سنفونی مردگان ۲۰ مارک
۲۳ـ رمان سال بلوا عباس معروفی ۲۰ مارک
۲۴ـ پیکر فرهاد عباس معروفی ۱۵ مارک
۲۵ـ خواب عشق، آخرین خواب صادق هدایت، بهمن سقایی ۸ مارک
۲۶ـ مشروطه ایرانی، ۱پیش زمینه ولایت فقیه از ماشاالله آجودانی ۴۵ مارک
۲۷ـ فرهنگ لغات حقوقی به‌زبان آلمانی . فارسی ۳۰ مارک
۲۸ـ فرهنگ لغات ۲ جلدی لغات عمومی ورشته‌های تخصصی ۷۰ مارک
۲۹ـ مثنوی معنوی. حافظ. خیام. و ادبیات داستانی ایرانی به آلمانی
ترجمه بسیاری از کتابهای ترجمه شده از نویسندگان ایرانی به آلمانی

روزانه از ۱۰ صبح تا ۸ شب در محل تازه در نزدیکی میدان هوی‌مارکت (کلن)

Persische Buchhandlung
Augustiner Str. 10 - 50667 Koeln (U-Station Heumarkt)
Tel.: (0221) 92 53 870: 71 & 0171- 53 260 96
Fax: (0221) 92 53 872

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

گزارش سمینار تئاتر در کلن

گروه گزارش

از ۲۷ تا ۲۹ نوامبر ۱۹۹۷ به مدت سه روز در شهرکلن با همکاری کانون نویسندگان در تبعید و چهارمین فستیوال تئاتر ایرانی در شهر کلن چندین سخنرانی و پرسش و پاسخ پیرامون تئاتر ایران در خارج از کشور و مشکلات آن تحت عنوان اولین سمینار تئاتر ایران در تبعید برگزار شد. در بخشی از بروشور سمینار آمده است «با توجه به رشد روز افزون اجرای نمایش‌ها توسط گروههای مختلف تئاتر، کانون نویسندگان ایران (در تبعید) تصمیم گرفت با همکاری چهارمین جشنواره تئاتر ایرانی در کلن، اولین سمینار تئاتر ایران در تبعید را برگزار کند» شورای تدارکات و برگزاری سمینار در بروشور مذکور چنین آمده: فرهاد مجدآبادی - مجید فلاح‌زاده - احمد نیک آذر.

در طول برگزاری این سمینار فرهاد مجدآبادی اداره کننده پرسش و پاسخ‌ها و معرف سخنرانان بود.

افتتاح سمینار و اختتام آن با مراسم ساده و بسیار مؤثری به‌نمایشنامه نویس و هنرمند تئاتر بهمن فرسی تعلق داشت که در پایان شعر ایرج جنتی عطایی برای بهمن فرسی در مراسم اهداء یاد بودی که توسط شکوه نجم‌آبادی به بهمن فرسی انجام گرفت به زیبایی آن بیش از بیش افزود.

سخنرانان به ترتیب سخنرانی به‌گونه‌ای که در بروشور آمده بود و انجام شد عبارت بودند از :

پنجشنبه ۲۷ نوامبر ۹۷

فرهاد مجدآبادی (از آلمان) - تاریخچه تئاتر ایران در تبعید

بهمن فرسی (از انگلستان) نمایشنامه نویسی در تئاتر ایران در تبعید

پرویز خضرانی، رضا قاسمی (از فرانسه) مشکلات بنیادین تئاتر ایران در تبعید

جمعه ۲۸ نوامبر ۹۷

ابراهیم مکی (از فرانسه) بررسی محتوایی تئاتر ایران در تبعید

بهرخ حسین بابائی (از آلمان) تئاتر کودکان در تبعید

نیلوفر بیضایی، پروانه حمیدی (از آلمان) نقش زنان در تئاتر ایران در تبعید

دکتر محمود خوشنام (از آلمان) در باره نقد هنری در مطبوعات

شنبه ۲۹ نوامبر ۹۷

صدرالدین زاهد (از فرانسه) ارتباط تئاتر ایران در تبعید با تئاتر امروز دنیا

مجید فلاح زاده (از آلمان) گروه‌های تماشاگر و ارتباط آن ها با تئاتر ایران در تبعید

علی اوحدی (دانمارک)، محمد علی بهبودی (آلمان) راه‌های مقابله با مشکلات تئاتر ایران در تبعید

در روز پایان سمینار به پیشنهاد جمعی از هنرمندان تئاتر نشستی برپا شد تا کانونی برای هنرمندان تئاتر پایه‌گذاری شود که بتواند خود بطور مستقل به امورات تئاتر بپردازد. و برگذارکننده احتمالی نشست‌های تئاتری باشد. بحث و گفتگوها بسرعت حالت جدی به‌خود گرفت، ولی با اینهمه به‌نتیجه مشخصی نرسید. از آنجا که شاید اولین بار بود که جمع بزرگی از هنرمندان تئاتر در خارج از کشور توانستند بی‌پرده و سریح و بدون ملاحظات، نگرش و نظرات خودشان را در مورد تئاتر و خواستی که از آن دارند بیان کنند دارای ارزشی ویژه به‌حساب می‌آید. علارغم نظریات متفاوت و مخالف یکدیگر نتیجه این نشست بسیار مثبت بود زیرا همگی شاهد منظره پر هیجانی بودیم که هنرمندان تئاتر بسیار جدی و با رعایت احترام متقابل در زیر یک سقف برای پیشرفت تئاتر و صنف تئاتر به گفتگو پرداختند. از اینکه خیال کنیم، همه هنرمندان تئاتر بتوانند با همدیگر در یک زمینه بخصوص تئاتری که مورد سلیقه همگی باشد کار کنند، غیر ممکن است، چون هر کس سلیقه هنری خود را دارد. ولی اینکه این هنرمندان در محیطی آرام و بدون دغدغه‌های بیهوده که گاه در بین آنها به‌وجود می‌آید بتوانند کارشان را عرضه کنند و از پشتیبانی فرهنگی و هنری همدیگر بهره‌مند شوند آرزویی است که رسیدن به آن را همگی هنرمندان تئاتر در دل دارند.

در هر صورت اگر همین نشست و همین گفتگوها را که آغازی برای نشست‌های بعدی می‌تواند باشد راهگشایی برای بررسی مسائل تئاتر بدانیم شاید بشود بزودی، نزدیکی هنرمندانی که خود عامل نزدیکی انسانها توسط هنرشان هستند را نوید داد. همه امید ما به ادامه چنین نشست‌ها و گفتگوها و تبادل نظرهای هنری و فرهنگی جامعه هنرمندان بخصوص هنرمندان تئاتر است.

ارتباط تئاتر ایران در تبعید با تئاتر امروز دنیا

صدرالدین زاهد

این سخنرانی روز شنبه ۲۹ نوامبر ۱۹۹۷ در سمینار تئاتر کلن ایراد شد.

صدرالدین زاهد بازیگر و کارگردان تئاتر، که تحصیلات خود را در رشته تئاتر دانشگاه تهران آغاز و در سوربن پاریس به پایان رسانیده است. مدتهاست در پاریس مشغول تدریس تئاتر و کارگردانی است. او که سالها پیش در نمایش «اورگاست» پیتر بروک در جشن هنر شیراز شرکت داشته، امروز هم علاوه بر آثار خود را که به زبانهای فارسی و فرانسه به صحنه می برد در چندین نمایش از جمله با شهرو خردمند به زبان ایتالیایی و با آندره شریان در «ارباب و مارگریت» در تئاتر شهر پاریس به زبان فرانسه اجرا شد، بازی داشته است. نمایش «این حیوان شگفت انگیز» به کارگردانی او برنده جایزه «فرانکو فونی» در فستیوال آرلکن شد.

با در نظر گرفتن اینکه آشنایی من با تآتر خارج از کشور به علت پراکنده بودنش محدود است، چه بسا آنطور که باید و شاید حق مطلب را ادا نکنم. و از طرفی چون وارد شدن به جزئیات فنی و تکنیکی امر نیز راه را به درازا می کشد بنا بر این از پرداختن به امور فنی و تخصصی تئاتر خود داری کرده و مطلب را به طور کلی عنوان می کنم. هر چند معتقدم که ضروری ترین و لازم ترین گفتگویی که می تواند راه گشایی برای تئاتر تبعیدی ایران باشد همانا بحثی تکنیکی در میان صاحب نظران تئاتر است که در میان هنرمندان ما طرح و فکر و اندیشه کم نیست، بلکه چگونگی به عمل آوردن و اجرای این اندیشه هاست که کار را به بیراهه می کشد. که اینهم فرصتی دیگر می خواهد و وقتی بیشتر.

شاید بهتر این باشد که عنوان سخنرانی امروز را به این شکل تغییر داد که تآتر تبعیدی ایران چه تأثیری را از این مهاجرت خواسته و ناخواسته اش در رابطه با تآتر امروز دنیا یا به طور کلی در رابطه با دنیای امروز باید بگیرد؟ این تأثیر چه می تواند باشد؟ و چه دگرگونی ای در شکل و قالب تآتر تبعیدی ایران ایجاد خواهد کرد؟ البته اگر بپذیریم که شکل و قالب از محتوا جدا نیست یابزبانی دیگر هیچ مضمونی نمی تواند اثر قاطع و تأثیر کننده ای داشته باشد مگر اینکه با شکل و قالب ظاهریش یکی شود. تآتر تبعیدی ایران امروز خواسته و ناخواسته در مرکز و یا مراکز فرهنگ و فلسفه و علوم دنیای غرب قرار گرفته و چاره ای جز بازگشایی درهای خویش به روی این مجموعه ی عظیم هنری، فرهنگی، فلسفی، علمی دنیا ندارد. و برای این ارتباط اولیه هم حربه ای جز شناخت زبان و فرهنگ دنیای غرب نیست. در اینجا نقل قولی از محقق و فیلسوف بزرگ ایرانی داریوش شایگان از کتابsous les ciles du monde می آورم، که به راستی برای خود من و کمبودی که در این زمینه بخصوص داشته ام و دارم آگاه کننده بوده است. شایگان می گوید: «یادگیری یک زبان بیگانه از بچگی برای جوانان ما یک امر مسلم و ضروری است. زبان های ما علی رغم ثروت غیر قابل انکارشان، در زمینه هایی که مختص آنهاست، قادر نیستند که ما را در جریان آنچه که در دنیا اتفاق می افتد قرار دهند. بیک دلیل ساده که در این تغییر و تحول بزرگ علمی تاریخ شرکت نکرده اند. بنا براین این زبان ها قابلیت حمل و بدوش کشیدن بار اینهمه معانی لغوی علوم انسانی جدید را ندارند. ما باید متواضعانه بپذیریم که زبان ما همچون زبانهای عربی، هندی، اردو، چینی و حتا زبان ژاپنی جزو زبانهای دور افتاده و محلی است که کوچکترین اثری در خلق شاهکارهای ادبی و فلسفی کره زمین نداشته اند. این امر باعث شده است که این زبانها از زمانشان عقب بمانند. اگر شناسایی کاملی از یک زبان غربی نداشته باشیم لاجرم در کنار باقی خواهیم ماند و چاره ای جز این نداریم که خود را به ترجمه ها بسپاریم که در این زمینه هم بسیار عقب افتاده ایم و اغلب این ترجمه ها غلط و نادرست است؛ علاوه بر اینکه همین ترجمه ها منبع و سرچشمه ی بسیاری از سوء تفاهمات است.» تآتر ایرانی از موقعیت تبعیدی خویش می تواند وباید کمال استفاده را بکند. او در این قرن تلاطم و تغییر و تحول در چهار راه این همه تغییر و تبدیل قرار گرفته و چشم و گوش بستن بر اینهمه، منطق جاهلان است. این شناسائی تازه اول راه است. مرحله بعدی شناخت وسیله ایست که با آن سروکار داریم. تآتر چیست؟ ما چه تعریفی از آن داریم؟ چه انتظاری از تآتر داریم؟ چرا کار تآتر می کنیم؟ چه کسی را مخاطب قرار داده ایم؟ و غیره و غیره و غیره. هنر تآتر شاید تنها هنری باشد که به گونه ای اجتناب ناپذیر به زمان و مکانی که در آن قرار دارد وابسته است. یک قصه، یک شعر، یک تابلو، یک فیلم بخودی خود قائم به ذات است. در حالیکه تآتر هنری ست که قائم به غیر است. تآتر وجود خارجی نمی تواند داشته باشد مگر اینکه این نگاه غیر حضور خود را اعلام کند. در موقع تمرین نگاه کارگردان نگاه موقتی تماشاگری فرضی است که حضور خود را در موقع اجرا اعلام می کند. چه اجرا خصوصی باشد یا عمومی. در واقع تآتر با حدس و گمان تماشاگر آینده است که شکل می گیرد و با به عبارت دیگر تآتری است فرضی. و تا این نگاه فرضی به نگاهی واقعی تبدیل نشود تآتر قائم به ذات نیست. همه ی شما حتما" اولین جمله ی کتاب «مکان خالی» L, espace vide پیتر بروک را به خاطر دارید: «هر مکان خالی برای من صحنه ی تآتر است. یکنفر این مکان را می پیماید و دیگری او را نگاه می کند. همین کافی است که عمل تآتری آغاز شود». اینکه این «دیگری» و یا به اسم دیگرش تماشاگر جزء لاینفک تآتر است، به تآتر در میان هنرها جایگاه ویژه ای می دهد. و آن ارتباط مستقیم اش است با زندگی، با زنده گان. در این معنی بروک در کتاب «ملال، کشنده تآتر است» یا «ملال، شیطان تآتر است» Le, diable, c`est l`ennui می گوید: «قبل از هر چیز تآتر زندگی است. بی چون و چرا باید از این نقطه آغاز کرد. در معنی وسیع کلمه، هیچ چیز برای ما جذاب تر از عوامل تشکیل دهنده زندگی نیست. تآتر زندگی است». بله، تآتر زندگی است، ولی تفاوت هایی هم با زندگی دارد. زندگی تآتری خلاصه شده است. انتخاب شده است. منسجم و تیز و برنده است. و در این معنی هر حرکتی، هر ژست، هر عملی در جای خویش قرار می گیرد و حامل علامت و

مفهومی است که در بسیاری از حرکات پراکنده زندگی روزمره یافت نمی‌شود. آنچه روی صحنه دیده و شنیده و احساس می‌شود جوهر زندگی است. بهمین خاطر از شدت و حدت بیشتری برخوردار بوده و تأثیرش ـ اگر نخواهم بگویم انقلابی! ـ دگرگون کننده است. تآتر تبعیدی ایران در حال حاضر با همه ضربه‌هایی که نوش جان کرده است و با همه گیج و ویجی که دارد از کدام زندگی مایه می‌گیرد؟ نیمه گیج و سردرگم دیگرش ـ که تماشاگرش باشد ـ خواه و ناخواه مجبور به انطباقی با زندگی لندن و رم و پاریس و نیویورک شده است. رابطه‌ی این دو نیمه چگونه است؟ نیمه جوان و جوانترش بطور آشکار و عیان زبان او را نمی‌فهمد. او را اُملی و بد ترکیب و بد لباس و عقب افتاده و خارج از گود مسائلی که او را احاطه کرده است می‌یابد. آیا او نیمه‌ی جوانش را برای همیشه از دست داده است؟ چه باید کرد تا یار به‌غار آید و نیمه جوانش دریابد که وجودش همانند ادب ایرانی، نقاشی ایرانی، شعر و قصه ایرانی می‌تواند و باید مایه افتخار و سربلندی او باشد؟

مکانیسم و یا طرز عمل و ساختمان تآتر شباهت زیادی به ماشینی مکانیکی دارد. همان دقت و نظم و ترتیب را دارا است. بقول استانیسلاوسکی در کتاب La formation de l'actour «تعلیم و تربیت هنرپیشه»: «بازیگر تآتر باید درست مثل یک سرباز تابع نظمی سخت و آهنین باشد» اما این سرباز مانند ماشین مکانیکی از پیچ و مهره ساخته نشده. او رگ و پی دارد و روح و روان. هزاران هزار حساسیت معمولی و غیره منتظره دارد. مثل یک ماشین نمی‌تواند باشد. با اینحال ما از او می‌خواهیم که همان نظم و ترتیب را دارا باشد. عمل کرد بدنی یا فیزیکی اش در حد کمال، شناسائی و کاربرد پیچ و مهره اش که همانا رابطه‌ی دست و پا و سر و شانه و تک تک اعضای بدنی اش باشد به‌حد اعلی رسیده، کلیدهای احساسی اش همه شناخته شده و آماده‌ی بکار، تعادل‌های حرکتی و جهشی اش همه امتحان شده و بی نقص، ارگان‌های دیده بانی و ارتباطی اش همه پاک و گرد گرفته و غیره و غیره . . . این حرف با آنچه که در پیش آمد بنظر ضد و نقیض می‌آید. اما تآتر چنین است. تآتر جمع تضاد است. ادیبانه و فاخر است، با این حال مبتذل و عادی و روزمره و حتی پست و زشت و شنیع می‌نماید. از اعتلای روح می‌گوید و با لهو و لعب دمساز است. چشمی گریان و دیگر چشمی خندان دارد. نظم دارد و بی نظم است. زیباست و زشتی را نشانه است. موزون است و ناموزون، نیمه عاقل و نیمه دلقک است. خلاصه کنم. جمع تناقضات است. مثل زندگی است. اما تفاوت‌هایی هم با زندگی دارد. ماشین تآتر از عوامل انسانی، از گوشت و پوست و استخوان که درد دارد و رنج، و روح و روان که لطیف است و شوق انگیز به‌وجود ـ به‌اقلیم وجود ـ می‌آید. و برای اینکه این معنی بالقوه به‌فعل درآید و صور وجودی یابد، کارگردان یا رهبر گروه باید به‌مکانیسم یا طرز عمل و ساختمان تآتر آشنائی کامل داشته باشد. آگاهی و دانش او از این ماشین و ماشین زمانه اش تضمین تعادلی تناقضات گفته شده است.

تآتر ایرانی از زمانی که تحت تأثیر جنبش‌های تآتر غرب برای خودش سرپناهی جست، و معرکه گیری سرکوی و برزن و جلوی امامزاده و توی میدان را ترک کرد، و علت وجودی اش را که مراسمی مثل عزاداری، عیش و نوش و عروسی، نذر وقربانی، و ختنه سورون، و ماهیت ارتباطی اش را که مستقیم و بی واسطه، و یا بقول همان فرنگی‌ها «تآتر بروت» Brut تآتر خام، تآتر ساخته و پرداخته نشده، تآتر نتراشیده و نخراشیده بود، گم کرد و بناگاه خود را در مکان سر بسته‌ای پیدا کرد که عنوانش «تآتر» شد. «پرژکتور» و «دیمر» داشت. بزکش «گریم» نامیده شد. تزئین صحنه‌ای و آذین بندی اش «دکور» و کاسه و سفره‌ی پول جمع کنی اش «گیشه» نام گرفت. این تآتر بنا به‌ملاحظات اجتماعی و تغییر و تحولاتی که در بطن جامعه ایرانی پیدا شده بود، مجبور بود که به‌دنبال متر جدیدی بگردد. قواعد و قوانین ارتباطی مدرن را سرلوحه‌ی کار خویش قرار دهد. (همین جا، برای اینکه سوء تفاهم نشود، اینرا بگویم، که این بدان معنی نیست که ریشه‌های سنتی خویش را فراموش کند. نه، به‌هیچوجه. و به‌این مطلب بعداً خواهم پرداخت که چطور می‌شود تلفیقی از گذشته و حال بوجود آورد که به‌اعتقاد خیلی‌ها شکل و شمایل تآتر مدرن ایرانی و معاصر خواهد بود.)

ما باید متواضعانه قبول کنیم که تآتر ایرانی در وضعیت جدیدش در هیچکدام از جنبش‌ها و تحقیقات تآتری که از اواخر قرن نوزدهم و قرن بیستم تآتر غرب را کاملاً زیر و رو کرد شرکت نداشته است. و این وظیفه تآتر ایرانی در تبعید است که چشم و گوش خویش را بر روی اینهمه تحقیقات و تتبعات باز کند. تآتر ایرانی در تبعید باید بپذیرد که دیگر دوره دور میز نشستن و متنی را از حفظ کردن و یک نفر بعنوان کارگردان همچون آژان سر چهار راه هنرپیشه‌ها را به‌چپ و راست راهنمایی کردن گذشته است. تآتر یک هنر گروهی است و هماهنگی گروهی در آن نهایت اهمیت را دارد. آخر چطور ممکن است که در میان اعضای یک گروه هنوز شناخت اولیه نضج نگرفته خود را آماده برخورد با هزاران تماشاگری کرد که از هزاران هزار موج احساسی، اجتماعی، سیاسی و غیره برخوردارند؟

پر واضح است کسی که قاعده و قانون موسیقی نداند، موسیقی دان نیست. کسی که رابطه خط و رنگ و حجم را نشناسد نقاش نیست، کسی که عاجز از ساخت و ساز و دستکاری کلمات است نویسنده نیست و کسی که ریتم و ضرب و رقص پا و بدن را نمی‌داند رقاص نیست. ولی اگر کسی همه‌ی این‌ها را ندانست او حتماً هنرپیشه است.!!! چرا که تعریف چنین فردی با تصور ذهنی عموم از «هنرپیشه» مطابقت دارد: «هنرپیشه کسی است که روی صحنه به‌چپ و راست می‌رود و متنی را از بر می‌گوید»

هنر تآتر در میان هنرها به‌هنر ناپاک تعبیر شده است. بقول بروک تآتر در میان هنرها به‌روسپی‌ای مانند شده است. ولی چند بار برای شما اتفاق افتاده که به‌این روسپی مزد داده‌اید و او در عوض جز ملال چیزی به‌شما نداده است؟

تفاوت زندگی و مرگ وقتی که پای انسان در میان باشد بسیار واضح و روشن است. هر کس به‌راحتی می‌تواند دم و بازدمی را که نشانه زندگی است در یک انسان بخوبی مشاهده کند و تفاوتش را با کیسه‌ای انباشته از گوشت و استخوان که فاقد زندگی است بخوبی دریابد. اما همینکه پای تآتر در میان است این تفاوت به‌سادگی به‌چشم نمی‌خورد. ما حس می‌کنیم یک جای کار می‌لنگد. عصر یا شب ما تلف شده است. عطش خود را در جای دیگری باید رفع کنیم. نه به‌ذوق آمده‌ایم نه به‌شوق. اما راستی چرا اینطور می‌شود؟ چرا ما رابطه خود را با نیمه دیگر خود که تآتر است از دست داده‌ایم؟ اگر مقداری از این اختلال ارتباطی را در تغییر و تحول اجتماعی، جابجایی هنرمندان تآتر، پراکندگی ایرانیان در چهار گوشه این کره خاکی بدانیم. بی شک قسمت عمده‌ای از این تقصیر بر سر برداشت و تجزیه و تحلیل غلطی است که ما از تآتر می‌کنیم. ما پشت ماشین تآتر نشسته‌ایم بدون آنکه واقعاً مکانیسم آنرا بشناسیم.

ما برخورد با دنیای غرب و قسمت اعظم فراورده‌های این تمدن را در زندگی خویش پذیرفته‌ایم، بدون آنکه شرکتی در ساختن این مدنیت داشته باشیم. تلاش در دستیابی به‌سرچشمه‌ی این تمدن و تجزیه و تحلیل این مدنیت یا شهرنشینی در آن زمینه‌ای که به‌ما صاحب نظران تآتر مربوط می‌شود، حداقل تلاشی است که تآتر تبعیدی ما می‌تواند بکند. ما در زمان بقولی انقلابی‌مان هواپیما و اتومبیل و کارخانه و هزاران هزار فراورده دیگر غربی را که حاصل این تمدن است قبول کردیم و بناگاه دریافتیم که مثلاً اجرای نمایش‌های غربی باید ممنوع شود، بدون آنکه بدانیم که این نمایش و آن هواپیما نتیجه یک فکر واحد است. که اگر نمایشش ممنوع می‌شود! پس بجای هواپیمایش هم باید خر سواری کرد.

کما اینکه در یک معنایی هم براستی چنین شد.
در آنجایی که ما هستیم، کشور فرانسه، بقولی به سرزمین تبعیدی ها شهرت دارد. هر چند شما را از مصائب و بدبختی هایی که به سرمان آمده است معذور می دارم و از سرنوشتمان که مثل توپ فوتبالی به چپ و راست می غلتیم و از چپ و راست لگد می خوریم چیزی نمی گویم. ولی در همین کشور فرانسه، افراد و آحاد بسیاری از کشورهای مصیبت زده ی مختلفی همچون کشور عزیز خودمان از بد حادثه به آنجا پناه آورده اند. در میان این پناهندگان گروه عظیمی از هنرمندان هستند که بطریق اولی مورد مهر و محبت بیش از اندازه در جایگاه خویش بوده و بدین مناسبت عطای آنجا را به لقایش بخشیده اند و در فرانسه ساکن شده اند. اغلب این هنرمندان به زبان فرانسه آثار خود را نوشته و اجرا می کنند. و حتی گاهی تا بدانجا پیش رفته اند که خود فرانسوی ها هم اغلب فراموش می کنند که آنها در اصل فرانسوی نیستند. این هنرمندان با کار خویش نه تنها میزبانان فرانسویشان را از وضعیت سیاسی اجتماعی کشور خویش آگاه می کنند بلکه به نوعی نماینده فرهنگ و هنر جامعه خویش هم در فرانسه هستند. تآتر تبعیدی ایران هم باید یک چنین جایی برای خویش باز کند. تآتر ایرانی در تبعید نمی تواند فقط منحصر به تآترهایی باشد که به زبان فارسی اجرا می شود. و ای بسا تآتری به زبان فارسی که اصلا" ایرانی نیست.
تآتر ایرانی، بخصوص تآتر ایرانی در تبعید همانند ایرانی در تبعید برخاسته دو تجربه است. تجربه ایران با همه تأثیرات و ارتباطات غربی اش، و تجربه زیستن در خارج از ایران. این دو تجربه با همه تلاطم ها و زیر و بمش می تواند و باید شکل دهنده تآتر ایرانی در غربت باشد. تآتر ایرانی باید از ریشه های ایرانی اش «بدون غره گشتن در مضامینی همانند، هنر نزد ایرانیان است و بس» باید از ریشه های ایرانی اش که ملک طلق کسی نیست بهره ای کامل ببرد. تعزیه، روحوضی، نقالی، خیمه شب بازی، پرده خوانی، رسوم و عادات و بازیهای ایرانی، شعر و رقص و موسیقی ایرانی، نقش و نگار ایرانی، همه و همه ی اینها می تواند و باید منبع و سرچشمه تغذیه تآتر ایرانی باشد. همه اینها در ارتباط مستقیم با زندگی ایرانی و تغذیه شده از فرهنگ ایرانی است. همه اینها حاصل لحظات ظلم و جور، شعف و شادی، غم و غصه، حاصل لحظات خوب و بد، بالا و پائین زندگی ایرانی است. و هنر بخصوص هنر تآتر که در ارتباط مستقیم با زندگی است، چطور می تواند همه اینها را و خیلی چیزهای دیگر را در ساختمان و پرداخت کاری اش نادیده بگیرد. هدف به هیچوجه این نیست که صحنه تآتر ایرانی محل نمایشگاه کاردستی ایرانی، لباس ایرانی، یا نمایشگاهی مرده از ابزار و آلات ایرانی شود، یا حالتی تزیینی پیدا کند. نه، هدف به هیچوجه این نیست. همه اینها که گفته شد یک جنبه بیرونی دارند و یک جنبه درونی. یک ظاهر هستد و یک معنی. بعنوان مثال تعزیه را در نظر بگیریم. ما نه تعزیه خوان هستیم و نه تعزیه گردان و نه اینجایی که ما هستیم جای تعزیه است. اگر هم روزی روزگاری معین البکا بودیم حالا دیگر رژیسور و کارگردان شده ایم. اگر بخواهیم ادای تعزیه را دربیاوریم، (بهر دلیلی که باشد) جز اینکه خود را مسخره نمائیم و مضحکه ای براه بیندازیم کار دیگری نکرده ایم. اما تعزیه آئینی است که می تواند راه گشای شیوه ای نمایشی برای تآتر ایرانی باشد. بروک می گوید: «امروز مثل همه ی ایام ما نیاز به صحنه آوردن آئین هایی واقعی داریم. اما برای بیان و برگذاری آئین هایی که بتوانند جنبه ای تآتری بیابند نیاز به تجربه ای بارور است. قالبی جدید لازم است. این قالب ها در دسترسمان نیست. ما همه ی معنی و مفهوم مراسم و آئین را گم کرده ایم، چه برای مراسم جشن نوئل باشد یا مراسم تولد و مرگ. حتی اگر این نیاز قدیمی در عمیق ترین جایگاه وجودی ما دوباره جوانه زند، دیگر تنها کلمات برایمان باقی مانده است. ما احساس می کنیم که باید مراسم و آئینی داشته باشیم، که به هر نحوی شده دوباره باید این مراسم و آئین را باز یابیم. به هنرمندانمان ایراد می گیریم که چرا این کار را برایمان نمی کنند، در نتیجه گاهی هنرمند سعی در پیدا کردن مراسم و آئینی نو می کند. او به کمک تخیلش که تنها منبع الهام اوست سعی در تقلیدی ظاهری از شکل و قالب مراسم و آئین های مذهبی و عجیب و غریب دارد. با کمال تأسف به این مجموعه، مجموعه ی ساختگی و تصنعی خویش را هم می افزاید. و نتیجه به ندرت قانع کننده است» تقلید ظاهری همیشه در سطح باقی می ماند و به عمق نمی رود. آنچه از دل برنیامده لاجرم بر دل نمی نشیند. نیاز باطنی ماست که شکل و قالب را فراهم می آورد. مظروف است که به ظرف هویت می دهد. پس چه باید کرد؟ چه عاملی در تعزیه می تواند ما را در ساخت و پرداخت تآتری ایرانی یاری دهد. یکی از این عوامل بعنوان مثال، شکل و ساختمان تعزیه و چگونگی عملکرد آن است. ما بارها و بارها صحبت از «فقر صحنه ای» تعزیه کرده ایم و اینکه چطور به کمک عواملی چند و مختصر، جریان نمایشی در تعزیه شکل گرفته و در خدمت معنی و مفهوم نمایش در می آید. اما آیا هرگز فکر کرده ایم که در این تنگنای مالی که همه ی ما در آن گرفتاریم چطور این «تآتر بی چیز» می تواند راهگشای ما باشد؟ ما بارها صحبت از این کرده ایم که در تعزیه «شخص» یا «شخصیت» نیست که زیر و بم روانی و روحی و موقعیت اجتماعی او مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد، بلکه «نقش» است. نشان است، علامت است، سرخ، سبز یا سیاه است. و همین فاصله ای ایجاد می کند بین فرد «بازیگر» و فرد «داستانی». اما آیا به واقع خود این مسئله نیست که تعزیه را بطرف «تآتر بی چیز»، تآتری نشانه ای سوق داده است؟ و تآتر ایرانی در تبعید نباید از این «تآتر نشانه ای» برای حل مسائل و گرفتاری های مالی خویش سود برده و از این تنگنای مالی چه بسا شیوه خاص تآتر ایرانی در تبعید را بیابد؟ آیا بین این شیوه نمایشی و سبک برشت شباهتی وجود دارد؟ بد نیست تأملی در اظهار نظر مرد بزرگ تآتر معاصر پیتر بروک در باره برشت بکنیم: (برشت کلید رمز عصر ماست، هر آنچه در تآتر امروز اتفاق می افتد، به نوعی به برشت مربوط می شود. به عقاید و آثار او، بی تأمل نظری بیندازیم به روی کلمه ای که او ابداع کرده است: «فاصله گذاری» بعنوان خالق این کلمه باید جائی اختصاصی در تاریخ تآتر به او داد. او کارش را در تآتر هنگامی آغاز کرد که اکثر تآترهای آلمان یا تحت تأثیر طبیعت گرایی «ناتورالیسم» بودند یا مورد حمله و تهاجم تآتر موزیکال که مایه از اشعار غنایی می گرفت و تنها کارش برانگیختن احساسات تماشاگر بود. اشاره هایی از زندگی روی صحنه وجود داشت اما در عوض تماشاگر کاملا" مفعول بود. برای برشت تآتر واقعی، تآتری است که در خدمت جامعه ای باشد که در آن است. در این تآتر دیوار چهارمی بین صحنه و سالن وجود ندارد. در این تآتر تنها هدف بازیگر این است که از تماشاگرش، که برای او احترامی وافر قائل است، عکس العملی مشخص و معین دریافت کند. بخاطر حرمت به تماشاگر است که برشت اندیشه «فاصله گذاری» را وارد کار خویش کرده، چرا که «فاصله گذاری» خواندن تماشاگر است برای مکث و تأمل. فاصله گذاشتن یعنی قطع کردن، بریدن، نور روی چیزی انداختن و ما را به نگاهی دوباره روی آن واداشتن. فاصله گذاری دعوتی است از تماشاگر که به تجسس و جستجوی شخصی خویش مبادرت نماید و بیش از پیش احساس مسئولیت کند، هر آنچه را که می بیند نپذیرد، مگر آنکه متقاعد کننده باشد). اما آیا این تجربه آزمایشگاهی و علمی تآتر غرب با دریافت غریزی طبیعی تآتر سنتی ایران قابل تلفیق می باشد؟ آیا بین آنچه که ما بعنوان شیوه ی بازیگری رو حوضی و تعزیه داریم و آنچه برشت در باره بازیگری در تآتر می گوید همراهی و همگامی وجود دارد؟
همه شما بهتر از من می دانید که در تاریخ مکتوب ادبی ایران

کمتر نشانه‌ای از تاریخ نمایشی ایران است. او در همه‌ی تاریخ ادبیات به‌علت بی‌ادبی‌اش و یا بهتر بگوئیم به‌علت غیر ادبی بودنش مورد بی‌مهری ادبا و علما قرار گرفته و داخل آدم حساب نمی‌شود. بهمین علت هم هیچ رد پایی در تاریخ ادبی مکتوب از او وجود ندارد. اما آیا همین محل ننهادن به‌او باعث نشده که او فاصله‌ای از شیوه مغلق ادبی بگیرد و به‌زبان عامیانه و ساده مردم کوچه و بازار نزدیک شود؟ و آیا بین این نمایش و بازیهای سنتی و فرضیه تآتری گوردون کریگ که «رهایی تآتر از ادبیات» باشد، رابطه‌ای وجود دارد؟ آیا تشابه‌ای بین استفاده گوردون کریگ از رنگ، و زمینه رنگی البسه انبیاء و اشقیا در تعزیه وجود دارد؟ تحقیق و تفحص در چنین زمینه‌ای، مطرح کردن سئوالاتی از این دست و هزاران سئوال دیگر زمینه‌ای فراهم خواهد کرد که تآتر تبعیدی مدرن ایران می‌تواند بر روی آن بنا گردد.

بروک در باره برشت در «مکان خالی» می‌گوید: ‹ وقتی که برشت می‌گفت که هنرپیشه‌ها باید آنچه را که انجام می‌دهند فهمیده باشند، هرگز به‌ذهنش خطور نمی‌کرد که برای دستیابی به‌این هدف تنها اتکاء به‌تجزیه و تحلیل و بحث و گفتگو کافی باشد. تآتر کلاس درس نیست و کارگردانی که تنها اتکاء و نقطه‌ی دیدش مسئله‌ی آموزشی برشت است بهمان اندازه عاجز از بروی صحنه آوردن نمایش‌های برشت است که یک ادیب و فاضل برای به‌صحنه آوردن نمایش‌های شکسپیر. کیفیت یک کار تآتری در طول تمرینات حاصل خلاقیتی سرشار، و فضای کاری ایجاد شده‌است. برای بارور شدن و ظهور این خلاقیت فقط دستور العمل و توضیحات ساده کافی نیست. زبان و بیان تمرینی، زبان و بیان زندگی است: در آن کلمات وجود دارد، اما سکوت هم هست. برانگیزنده و محرک است. تقلید و مسخره، خنده و گریه، ناامیدی و یأس، صراحت و پرده پوشی و کتمان، فعالیت و استراحت، روشنی و درهم برهمی در آن وجود دارد. برشت این را می‌دانست و وقتی در پایان زندگی‌اش گفت که تآتر باید بسیار ساده و بی پیرایه باشد، تعجب و تحیر همکاران و همقطارانش را برانگیخت. با بیان این حرف، برشت خط بطلان بر یک عمر کار تآتری خویش نکشید، بلکه می‌خواست بگوید که بروی صحنه آوردن یک نمایش قبل از هر چیز یک تفریح و سرگرمی است. به‌شیوه‌ای گمراه کننده او از ظرافت و سرگرمی حرف زده بود. به‌هیچ وجه امری تصادفی نیست که در بسیاری از زبانها لغت «بازی» را که برای کار هنرپیشه بکار گرفته شده، همان لغت «بازی» بچه‌هاست›. جدیت تآتر ایرانی در شوخی و لودگی آن است و نیفتادن در منجلاب این لودگی همانا جدی گرفتن کار تآتری است. فراموش نکنیم که تآتر قبل از هر چیز محل سرگرمی و تماشا است و برای اینکه این سرگرمی و تماشا به‌اتلاف وقت کشیده نشود، چاره‌ای بجز جدی گرفتن این سرگرمی نداریم. سهل و ساده‌است پیدا کردن تشابه «بازی» بچه‌ها و «بازی» هنرپیشه. اما کار و نیروی فراوان می‌برد، برافکندن این نقاب دروغ و ریای اجتماعی که بر صورت هنرپیشگان قالب شده و عریان کردن و جستجوی کودکی هنرپیشه در صحنه تآتر.

تآتر برون مرزی ایران ناگزیر از مطالعه و تحقیقی است که مخاطبانش را بشناسد، از یک طرف مخاطبان این تآتر ایرانی هایی هستند که بقوت بسم‌الله قاسم الجبارین در تمام این کره خاکی پخش و پلا شده‌اند، و از طرف دیگر این تآتر نباید فراموش کند که مخاطبانش ملیت‌های دیگر هم هستند که این تآتر وظیفه دارد آنها را از خلق و خوی و روش و نحوه زندگی و گرفتاریها و فرهنگ و هنر و . . . . خلاصه کنم، زندگی ایرانی آگاه کند. ما نمی‌توانیم حلقه‌ای به دور خود کشیده و گتوئی ghetto ایرانی به دست خود برپا نمائیم. ما نیاز به‌برقراری و ارتباط با دیگران را داریم و برای این ارتباط مشکل زبانی و فرهنگی نباید همچون کوهی جلوی راهمان را سد کند.

فروشگاه میترا کانون فرهنگ و ادب ایران است. در این فروشگاه کالاهای گوناگونی در دسترس شما گذارده می‌شود.

برای نمونه: کتابهای گوناگون به زبان فارسی و اروپایی، کارت پستال، موزیك سنتی، موزیك ارفانی، موزیك امروزی، فیلم ویدیو، صنایع دستی، نقاشی های میناتور، روزنامه، مجله، و خوراك های سنتی

نوروز ایرانی برابر با ۲۱ مارس اروپایی است. همانگونه که ایرانیان این سنت را گرامی دارند فروشگاه میترا هم پیشکش نوروزی برای شما در نظر دارد.

از آغاز ماه مارس تا پایان این ماه همه کتابهای فروشگاه میترا با ۲۰٪ و دیگر جنس ها با ۱۰٪ کاهش بها فروخته می‌شود.

۲۰٪ برای کتابها و ۱۰٪ برای جنس های دیگر
از آغاز مارس تا پایان مارس
آدرس: آمستردام، هلند

Adm. de Ruyterweg 44, 1056 GK
Amsterdam
Tel: 020-4891204
Fax: 020-4891487

«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: Nashre Ketab Korp
Los Angeles - California

فرانسه:
انتشارات خاوران
کارگاه فرهنگ و هنر پویا

بهرام بیضائی

گنوستی‌سیسم مدرن و کاربرد اجتماعی

دکتر بهرام جاسمی

این نوشته با مختصر تغییراتی از متن آلمانی ارائه می‌شود. متن اصلی در معرفی بهرام بیضائی در پرگرام شب تئاتری و اجرای نمایشنامه غروب در دیار غریب به کارگردانی عباس مغفوریان در تاریخ ۱۳ اکتبر ۱۹۹۵ در تئاتر گاستایگ مونیخ انتشار یافته است.

جهان به‌عنوان غربتکده

در جهان بودن اما نه از جهان بودن شعار اصلی و محوری گنوستی‌سیسم است(۱) انسان گنوسی به‌جهان از چشم‌انداز هجرت می‌نگرد و در این مقام وظیفه‌اش یادآوری و ذکر «خواستگاه» اصلی خویش است و از همین طریق بین خود و جهان تفاوت می‌گذارد و این تفاوتها را که ذاتی هستند، نه عَرَضی، با زبان نارضایی از این جهان بیان می‌کند. ازین رو زندگانی این جهانی نوعی هجرت است که انسان باید روزگاری آنرا ترک کند. به‌ناچار کردار او رنگ «گویا که . . .» و رفتار کودکانهٔ مثلاً" . . . به‌خود می‌گیرد: مثلاً" مالک است، اما در واقع مالک چیزی نیست. مثلاً" در اینجا اما در جای دیگر است. مثلاً" در این غربتکده زندگی می‌کند، گویا که این زندگی، همان خواستگاه اصلی اوست و قس علیهذا. درین چشم‌انداز جهان از لحاظ هستی شناسی از خود بیگانه و از لحاظ مذهب به‌عنوان دستاورد شیطان از پیش محکوم و محاکمه گردیده است. چنین جهانی یک خلقت دلقکانه است که باید نشان داده شده و رد گردد. سئوال اینست که چگونه؟ انسان دارای عطیه‌ای الهی است که عبارت است از سخن (۲) که از ملاء اعلا (۳) بر آمده و به‌او رسیده است. انسان می‌تواند از طریق ارتقاء سخن و برجسته ساختن آن، تفاوت خود را با این جهان نشان دهد. نمونه‌های برجسته این برداشت در ادبیات کهن و جدید فارسی فراوان است. در فارسی دری حداقل از زمان فردوسی و از طریق شاهکار وی، شاهنامه، ما دارای این نمونه اعلا هستیم.

سکه ای کاندر سخن فردوسیِ طوسی نشاند
کافرم گر هیچ کس از زمرهٔ فُرسی نشاند
اول از بالای کرسی بر زمین آمد سخن
او سخن را باز بالا برد و بر کرسی نشاند
(ابن یمین طغرائی)

و یا از زبان خداوندگار سخن فارسی:

نه هر کس حق تواند گفت گستاخ
سخن ملکی‌ست سعدی را مسلّم

انسان این بیگانهٔ مهاجر باید به‌جستجوی وطن معنوی خویش برخیزد زیرا از مکانی ماوراء خاکدان جهان نشأت یافته است. وحشت و درد غربت به‌سرنوشت او، به‌این غریب تعلق دارد. او در این سرای بیگانه، گُم اندر گُم شده است. اگر در اینجا، در این جهان وطن گزیند، بیگانه بودن ریشه‌ای خود را با جهان از یاد خواهد برد و به «اینجا» سقوط می‌کند و در نتیجه به‌منشاء واقعی خود بیگانگی می‌ورزد. این نیز بخشی از سرنوشت انسان است که به‌ناچار در غربت زندگی می‌کند. غزلیات حافظ مشحون این سرنوشت دردناک و از سوز دل شاعر است که به‌محکومیت وی در غربت این جهانی اشاره می‌ورزند:

خرم آنروز کزین منزل ویران بروم
راحت جان طلبم وز پی جانان بروم
/ گر ازین منزل ویران به‌سوی خانه روم
دگر آنجا که روم عاقل و فرزانه روم
/ من از دیار حبیبم نه از بلاد غریب
مُهیمنا به‌رفیقان خود زسان بازم
/ من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب آبادم

پس اولین قدم برای بازگشت به‌وطن معنوی، یادآوری و ذکر دائمی بیگانه بودن با این جهان است. از این چشم‌انداز زندگی عبارتست از زندگانی آن جهانی تبعید شده به‌این جهان. اما زندگانی اصلی در ماوراء قرار دارد، در آنسوی حجاب:

«تو از اینجا نبوده‌ای و ریشه‌هایت ازین جهان نیستند» (از کتاب گنزه، کتاب مقدس ماندائی ــ صابئی) (۴)

هانس یوناس در آثار خود نشان داده است که هستی بشری نوعی «قرار داده شدن ناخواستهٔ من در غیر من»، یعنی این جهان است (۵). چه کس بر این جهان فرمان می‌راند؟ دمیورژ. خداوند این جهان مادی شیطانی، دمیورژ است (۶) که ذات اهریمن و صفات اهریمنی ازوست. این تصور گونه با من انسانی بیگانه است زیرا در چنین برداشتی از جهان، سرنوشت حکمفرمائی می‌کند. و باطن انسان نقطه برخورد و ملاقات نیروهای بیگانه خواهد بود. صرفاً در نیروی رنج بردن و سپس در شورش ورزیدن علیه جهان امکان دارد که اتفاق تازه ای بیفتد: انسان رد می‌کند. صرفاً در مقاومت ورزیدن علیه سرنوشت است که راه انسان روشن می‌شود. و از این طریق خویشتن انسان شناسائی، و خداوند جهان مادی یعنی دمیورژ کشف می‌گردد:

(به آسمان) بلد نیستی بگو بلد نیستم، بیا پائین، خلاص! چی اون بالا نشستی؟ «از نمایشنامه جنگنامهٔ غلامان نوشته بهرام بیضائی» اکتساب تبعیدی بودن خود نشانهٔ بیداری معنوی است و از این طریق انسان به جستجوی نور برمی‌خیزد. عارف بزرگ، شهاب‌الدین سهروردی در رساله القصة الغربة الغربیه از این جستجو سخن می‌گوید. قهرمان این ماجرا اهل یمن است، سرزمین طلوع آفتاب که خود سمبل هستی است. وی در یک چاه در مغرب یا غرب که سرزمین غروب آفتاب است، اسیر گشته و توسط یک پرنده الهام را دریافت و چشمانش به وظیفه انسانی خود باز می‌گردند. سرانجام وی به وطن خود باز می‌گردد. این قصه، سرگذشت هر انسان صاحب اندیشه معنوی است که در جهان محدود حواس محبوس است و نشان می‌دهد که نور متعلق به ذات معنوی انسان از شرق جهان معنی برمی‌تابد. انسان، این موجود تبعید شده، باید باز شناسد که جهان به عنوان حجاب و نیز احساس جدائی از اصل خویش، دارای واقعیت فی الذاته و مستقل و متکی به خود نیست. انسان باید به شرق معنوی خویش طی طریق کند، به آنجا که درخت زندگی (شجرة الحیاة) قرار دارد. و این یعنی بازگشت به منشاء خویش در چشم‌انداز متافزیکی او. در قصه فوق الذکر که نگرش گنوسی ایرانی است، دو تم اصلی مشخص‌اند: تبعید و بازگشت. انسان به محض آنکه به راه قدم نهد، اشراق را درک می‌کند(۷) و در طی طریق چشمان وی به شبح روحانی‌ای روشن می‌شود که در آن تصویر «آن دیگر» و «آن مطلق» دائماً واضح‌تر می‌گردد (۸). و همین شبح روحانی است که به انسان امکان شورش علیه این جهان و رویای جهان دیگر را می‌دهد یا به قول هانری کوربن «جهان رویا» (۹):

صبور باشید ای ملیونها تز!
برای جهان بهتر صبور باشید!
که بر فراز چادر ستارگان است . .
«شیللر»

آلبر کامو در آثارش نشان می‌دهد که برای شورش علیه خلقت نباید عنداللزوم سیزیف بود (۱۰) هنر و ادبیات در این رابطه چه هستند؟ هنر توقع و انتظار است. الهام هنری توقع است. و زمان، انتظار خداست که از ما گدائی عشق می‌کند (سیمونه وایل) (۱۱).

جهان بیضائی اصولاً جهان شورش علیه این جهان است. در جهان او، نقش های بازیگران با هم تعویض شده‌اند: پهلوان، نقش عادی خود را که کشنده اژدهاست دیگر قبول نمی‌کند و می‌خواهد بداند که چرا اژدها، اژدها شده است و حتی شمشیر خود را علیه خلقت به آسمان حواله می‌دهد. در نمایشنامه های وی حضور یک قصه گو جالب توجه است. قصه گوی بیضائی شباهت به دمیورژ دارد که انسانها را به عنوان عروسک خیمه شب بازی برای بازیهای شرم آورش مورد سوء استفاده قرار می‌دهد. و جالب تر آنکه قصه گو مدعی است که او پهلوانها و دیوها، سیاه ها و دخترها را برای آن خلق کرده که آنها طبق نقشه اولیه او، نقش هایی را که بدانها محول کرده است بازی کنند. اوست که همه چیز را تعیین می‌کند. در اینجاست که چهره اسطوره‌ای دیگری برای ما واضح‌تر می‌شود: فردوسی

تحول در خودآگاهی دسته جمعی (۱۲)

فردوسی شاعر بزرگ اثر عظیم خود شاهنامه را که بزرگترین حماسه ملی ایرانیان است در بیش از ۱۰۶۰ سال پیش سروده است. قصه گو یعنی فردوسی، قصه همه پهلوانها و ماجرای پهلوانی های ایرانیان (و تا حدود زیادی قصهٔ پهلوانهای هند و اروپایی) را علیه اژدها، دیوها و نیروهای شیطانی به نحو استادانه‌ای ترسیم کرده است و در اینجا خط مقسم بین نیک و بد کشیده است. او با تأثیر گرفتن از ثنویت زردشتی و مانوی نوعی آگاهی دسته جمعی و در نتیجه یک فلسفه اخلاق برای اقوام ایرانی خلق نموده است: انسان موظف است که جانب نیک را بگیرد و علیه بد مبارزه کند. اما از آنجا که مبارزه محدود به دورهٔ زمانی معینی است، زمان نامحدود (خدای زمان) در پایان کار مرحله بی‌زمانی را پدید می‌آورد. به زبان دیگر، زمان بر هر چیز و هر کس مسلط است، صرف نظر از آنکه انسان چگونه رفتار کند. روشن تر بگوئیم، برای فردوسی سرنوشت آن نیروی قَدَری است که اهمیت مرکزی دارد. (مفهوم قضا و قَدَر). انسان هر اندازه نیز زحمت بکشد و هر گونه عمل کند، باز هم این سرنوشت (قَدَر) است که تعیین کننده همه چیز اوست. از همین رو، برخی از پهلوانهای فردوسی در میدان نبرد نابود نمی‌شوند بلکه در اثر وقایع مرموز از بین می‌روند. بهرام بیضائی تم سرنوشت را از دیدگاه دیگری می‌نگرد: باید علیه سرنوشت شورش کرد. در آثار او برای اولین بار در تاریخ ادبیات تئاتری ایران قصه گو (سرنوشت، فردوسی، دمیورژ . . .) خود به عنوان دیو، اژدها، قاتل معرفی می‌شود. زیرا اوست که انسانها را علیه یکدیگر به بازی وامی‌دارد تا همدیگر را نابود کنند. انسانها علیه قصهٔ قصه گو به مقاومت دست زده و شورش می‌ورزند، با علم به اینکه این شورش نابودی‌شان را در پی خواهد داشت، زیرا چشمانشان به نور اشراق روشن شده است. آنها می‌کوشند که انسان باشند تا پهلوان. ازین رو بیضائی نیز به نوبه خود خط مقسمی بین کهنه و نو می‌کشد و در اندیشه قَدَر گرائی و سرنوشت گرائی باستانی ایرانی تحول پدید می‌آورد و در پی آنست که ارزش ها از نو ارزیابی و تعریف ها از نو تعریف شوند:

سی سال است که دارم قصه می‌گم، اما هرگز فکر نکردم که امکان دارد خودم دیو بوده باشم» (غروب در دیار غریب)

می‌دانیم که فردوسی سی سال برای شاهکار خود، شاهنامه کار کرده و زحمت کشیده است. آیا او با این عمل، و از طریق قصه هایش به مسند دمیورژ تکیه زده است؟ او ما را از طریق این قصه ها در برابر امر دستوری قرار داده که پهلوانها را بستائیم و به دیوها نفرت ورزیم. مشکل ما این است که در جهان مدرن و در جامعه امروزی نمی‌توان بسادگی پهلوانها را از دیوها تشخیص داد و از سوی دیگر می‌دانیم که در وجود هر انسان به عنوان نمونه هر دو کاراکتر را می‌توان یافت. بیضائی عنصر معنوی دیگری را به میدان کارزار می‌کشد: عشق، که به انسان کمک می‌کند تا بتواند از لعنت تبعید گریخته و به سرزمین طلوع آفتاب در آید. بنابراین عشق، اشراق است، جهت یابی است. و حتی مردن به عنوان انسان عاشق خود کاربرد اجتماعی تازه می‌یابد. او دیالوگ انسان / انسان را به جدائی دستوری بین خیر و شر ترجیح می‌دهد و به ما می‌نمایاند که هیچکس قادر نیست طریق درست بسوی خویش را به انسان نشان دهد زیرا:

«انسان خود، طریق است» (هایدگر)

انسان آنست که اوست (۱۳). زیرا اوست که با غوطه زدن در دریای دهشتناک هستی و ماندن دائمی در این دریا، مقام انسان بودن را در مبارزه کسب می‌کند نه در کاهلی. و آنروز که موفق

شود در طریق خود نور اشراق را درونی کند(Ex Orient Lux)، شیطان را از سریر قدرتش به‌زیر خواهد کشید. پس هستی عبارتست از نقطه مکانی همهٔ وقایعی که این نمایش در آن جریان دارد. ما همه باید در این تئاتر بازی کنیم تا دمیورژ را با اشراف به‌طریق، به‌استعفاء از قدرت وادار سازیم. ازین رو در این جهان هیچکس صرفا" تماشاچی نیست. هرکس، هر فردی، بازیگر این تئاتر کیهانی است که اولین پردهٔ آن با رنج آغاز گشت.

نظم در نثر

در ادبیات فارسی نظم از زمان زردشت سلطه دارد. متون مذهبی او و گاثاها به‌ویژه، به‌نظم آراسته شده‌اند. در هزارهٔ گذشته شاعران بزرگ ایران مانند حافظ، سعدی، مولانا، فردوسی و بسیاری دیگر هنر شاعری را در زبان فارسی به‌قلهٔ رفیع دست نایافتنی لطایف و ذوق رسانده‌اند و تنها در آغاز قرن حاضر بود که تنی چند از نویسندگان ایرانی توانستند خود را از زیر بار میراث غول آسای نظم فارسی بیرون کشند و افق‌های جدید در اشکال مختلف بیان، مانند درام، رمان، نوول و غیره بگشایند. بیضائی در بین درام نویسان ایران مقام ویژه‌ای دارد. وی چهارچوبه شعری بیان را نگه داشته ولی در عین حال درام را به‌نثر شرح می‌دهد. شعرگرائی بیضائی در درام، بازی تصنعی با کلمات نیست بلکه نوعی شکوفا ساختن حقیقت در فرم‌های زیبا شناسی است. او توانسته است یک ساختار زبانی ـ ادبی برای تئاتر خلق کند که ویژهٔ خودش است و «تئاتر بیضائی» است، به‌گونه‌ای غیر قابل تقلید. زیرا برداشت او از سه پایه همیشگی خدا ـ جهان ـ انسان، خاص اوست و مُهر او بر آن خورده است. ازین رو زبان بیانی وی در درام نویسی کاملا" در همین غالب به‌کار می‌آید و پذیرای قالب دیگر نیست. ازین چشم‌اندازست که ما درام‌نویسی بیضائی را «تئاتر بیضائی» می‌نامیم.

۱- اشاره به‌مذهب مسیحی غیر کلیسایی در قرن اول میلادی. یکی از علائم گنوسی گری همان اعتراض علیه مادی بودن جهان و کوشش برای تغییر آن است.

۲- به‌مفهوم عهد عتیق برابر است با (LOGOS) نمونه برجستهٔ آن در آغاز انجیل یوحنا آمده است: «و در آغاز کلمه بود . . . »

۳- (PLEROMA) به‌مفهوم گنوسی آن، جایگاه جاویدان خداوند مهر و نور است.

۴- کتاب گنزه (GINZA) (به‌معنای گنج) یکی از منابع اولیه گنوسی گری است.

۵- (HANS JONAS) از صاحب نظران برجسته تحقیقات گنوستی سیسم.

۶- دمیورژ (DEMIURG) از چشم‌انداز گنوسی گران همان لوسیفر (LUZIFER) ملک المقرب و حامل نور الهی است که نافرمانی کرد و به‌جهان مادی هبوط یافت.

۷- منظور (Orientierung) آلمانی و یا (ILLUMINATION) است.

۸- آن دیگر (Das Andere) توسط رودلف اتو به‌معنای تصویر خدا در ذهن انسان تعریف شده است.

۹- این اصطلاح اصولا" از ملاصدرای شیرازی است به‌شکل «قوه متخیله»

۱۰- سیزیف پهلوان اسطوره ای یونان.

۱۱- (Simone Weil) از شارحان و مفسران گنوستی سیسم.

۱۲- خودآگاهی جمعی در واقع در بازتاب آن واقعیت ذهنی انسان است که اصولا" به‌عنوان «ناخودآگاه جمعی» توسط یونگ تعریف شده است.

۱۳- عهد عتیق. در پاسخ موسی از یهوه که نام او چیست، خدا می‌گوید: «به‌آنان بگو نام من، من آنم که هستم، است!» اشاره است به‌بی متعلقات بودن وجود برتری که صفت و حتی نام ندارد. ازین چشم‌انداز، انسان هم هست، اما نام دارد.

جهانگیر فروهر
هم از میان ما رفت.

جهانگیر فروهر که در دوران جوانی مدتها در اصفهان در تئاتر سپاهان هنرمندانی چون رجایی و ارحام صدر را همراهی می‌کرد، بعدها با بازی در سریالهای تلویزیونی در تهران به شهرت رسید. جهانگیر فروهر حتا در سن کهولت هم دست از بازیگری نکشید و تا اواخر عمر خود با علاقه‌ای وافر بعنوان بازیگر سینما مشغول فعالیت بود. جهانگیر فروهر در عرصه تئاتر و هنر آثاری با ارزش و بیاد ماندنی از خود به‌جای گذاشت، یادش گرامی باد.

انتشارات مهر

آلمان
کُلن

فهرست جدید ما :

۱-	حلاج «علی میرفطروس»	۱۷ مارک
۲-	ملاحظاتی در تاریخ ایران «علی میرفطروس»	۱۲ مارک
۳-	دیدگاهها «علی میرفطروس»	۱۰ مارک
۴-	گفتگوها «علی میرفطروس»	۱۰ مارک
۵-	اسلام در ایران «پطروشفسکی» ترجمه کریم کشاورز	۳۵ مارک
۶-	تاریخ مشروطه ایران «احمد کسروی» ۲ جلدی	۳۹ مارک
۷-	تئوری انتقادی ماکس هورکهایمرمترجم محمد محمودی	۱۲ مارک
۸-	حکایات و اندرزهای شیرین ملانصرالدین گردآورنده مهرگانی	۱۰ مارک
۹-	من و خاندان پهلوی احمد علی مسعود انصاری	۱۵ مارک
۱۰-	گزارش سقوط سبز (رمان) فریدون احمد	۱۵ مارک
۱۱-	سمفونی مردگان (رمان) عباس معروفی	۱۷ مارک
۱۲-	خیام و آن دروغ دلاویز هوشنگ معین‌زاده	۲۰ مارک
۱۳-	تجدید حیات سوسیال دموکراسی در ایران سعید رهنما	۲۲ مارک
۱۴-	مارکس پس از مارکسیسم بیژن رضائی	۲۲ مارک
۱۵-	تاریخ اجتماعی ایران «جلد نهم» مرتضی راوندی	۳۵ مارک
۱۶-	خاطرات یک زن توده‌ای «راضیه ابراهیم زاده»	۱۸ مارک
۱۷-	دموکراسی برای ایران «فرخ نگهدار»	۱۲ مارک
۱۸-	فشردهٔ حوادث افغانستان امروز «عیسی کابلی»	۱۰ مارک
۱۹-	گسترش یک آئین ایرانی در اروپا	۱۵ مارک
۲۰-	فیزیکدانها (کمدی در دو پرده) فریدریش دورنمات ترجمه کریم قصیم	۶ 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

بکت .May B و یک نامه

مهستی شافرخی

ساموئل بکت Samuel Beckett در ۱۳ آوریل ۱۹۰۶ در شهر دابلین ایرلند، در خانواده ای پروتستان به دنیا آمد. پس از اتمام تحصیلات خود به زبان فرانسه در کالج ترینیتی Trinity College، در سال ۱۹۲۸ به پاریس رفت و در آنجا به سمت مدرس زبان انگلیسی در دانشسرای عالی پاریس L'École Normale Supérieure de Paris به کار پرداخت و در پاریس بود که با همشهری خود، جیمز جویس James Joyce آشنا و دوست شد. در سال ۱۹۳۰، با همکاری آلفرد پرون، دو اثر جویس را به فرانسه برگرداند. سال های ۱۹۳۱ تا ۱۹۳۷ را در سفرهایی بین انگلیس و فرانسه گذرانید، ولی از سال ۱۹۳۸ به بعد، برای همیشه، مقیم پاریس شد.

دراین سالها، بکت دربارهء شخصیت های مشهور کتاب هایی نوشت، از جمله: دانته، برومو، ویسو، جویس ۱۹۲۹ و پروست ۱۹۳۱. در سال ۱۹۳۸ رمان مورفی Morphy را به انگلیسی نوشت، ولی از سال ۱۹۴۵ به بعد، بکت خودش شخصاً به ترجمه آثارش از انگلیسی به فرانسه پرداخت و پس از آن داستان های کوتاه و اشعاری به زبان فرانسه نوشت: در ابتدا همه بکت را به خاطر رمان هایش، *مولوی* ۱۹۵۱ Molloy، *مورفی*، *مالون می میرد* ۱۹۵۲ Malone Meurt، *نام ناپنیر* ۱۹۵۳ Innomable، *وات* ۱۹۵۵، داستان های کوتاه و متن هایی برای هیچ ۱۹۵۵، می شناختند.

در سال ۱۹۵۳، وقتی، نمایشنامه در *انتظار گودو*، به کارگردانی روژه بلن Roger Blin در تئاتر بابیلون Théâtre de Babylone به روی صحنه آمد. موفقیت بی نظیر این نمایش، در واقع آغازی برای دنیای تئاتری بکت بود. او *پایان بازی* را در سال ۱۹۵۶، *بازی بی حرف یک* ۱۹۵۷، *آخرین نوار کراپ* و *بازی بی حرف دو* ۱۹۵۸ و بالاخره *روزهای خوش* را در سال ۱۹۶۳ نوشته است. بکت، با شیفتگی بسیاری که نسبت به « صدا » داشت، متن های رادیویی مهم و فراوانی نوشت و گاهی نیز برخی از آنها را شخصاً کارگردانی کرد و به روی صحنه آورد. در حقیقت بکت شهرت خود را مدیون نمایشنامه هایش است و سرانجام همانها در سال ۱۹۶۹ جایزه ادبی نوبل را برایش به ارمغان می آورند. ساموئل بکت، در ۲۲ دسامبر ۱۹۸۹ در پاریس در گذشت.

آثار تئاتری بکت نمایانگر پوچی زبان و مکاله و یا بهتر بگوییم «کلام» هستند. بکت انسان را، به گونهء موشی که در میان حفره ای خاکی قرار گرفته است، به ما نشان می دهد. مضمون اکثر کارهای بکت تکراریست، بدین معنی که غالباً: زمان بشری، زندگی روزمره، انتظار، انقضای مهلت، تنهایی، از خود بیگانگی، مرگ، آوارگی، عدم ارتباط انسان ها، خاطره، امید و شوق مضمون های اصلی کار او را تشکیل می دهند.

بکت، هر بار، به زبان خاص خودش، این مضامین را به نمایش می گذارد. شخصیت های او، ولگردها، آواره ها، سالمندان، دلقك ها و بیماران هستند، که اکنون به شهرتی مشابه شهرت هملت و یا شاه لیر شکسپیر دست یافته اند. شخصیت های بکت به روانشناسی، به معنای کلاسیك آن، احتیاجی ندارند. آنها بیشتر به سایه، طرح و یا تجسم بخشی از شرایط بشری و به خصوص به « صدا » یا « آوا » می مانند.

آنچه در میان آثار او مشترك است، صدایی، در میان صحنه ای، و فضایی است. صدایی فردی، و یا صدایی جمعی، صدایی که ناشناس است و از حرف زدن باز نمی ماند، صدایی که به نظر می رسد، « حرف زدن» برایش به منزله «بودن»، «زیستن»، و علیرغم فرو رفتن های مداوم، « ادامه یافتن» است. این صداها، سکوت جهانی که پیرامونشان را احاطه کرده است، برهم نمی زنند، این صداها هستند، این صداها هیچ چیز خاصی نمی گویند، چیز خاصی هم پیشنهاد نمی کنند، چیز خاصی را نیز بازگو نمی کنند، این صداها فقط حرف می زنند، به شکلی که انگار با حرف زدن نفس می کشند.

زبانِ آثار بکت، زبانِ بریدگی از وطن و زبانِ جهانی و مدرنِ از ریشه کنده شدن است. زبانِ بکت، صدای نویسنده ایست که زبانِ مادری و کشور موطن خویش را رها کرده است و به زبانِ دیگری، که زبانِ فرانسوی عادی نیست، می نویسد. شخصیت های بکت، آدم هایی بدون تاریخ، بدون مکان و انسان هایی هستند که هرگز از حرف زدن باز نمی ایستند، این زبانِ فرانسهء غریب، این « صدا »ی ناآشنای فردی بکت، که در همه آثارش انعکاس می یابند، امروزه، ادبیات معاصر فرانسه و بخشی از ادبیات معاصر جهان را به خود اختصاص می دهند. وجود و حضور رنج عمیق بشری، درلا به لای این «صدا» هاست که به آثار بکت تا بدین حد اهمیت می بخشد. « صدا »ی بکت، تصویر بی ریشگی مدرنِ جهانی و تنهایی فردی انسانست، این « صدا »، دیگر صدای ساموئل بکت نیست، بلکه صدایی همگانی، صدایی بشریست، این «صدا»، صدای انسان هاست، این « صدا »، صدای همهء انسان هاست.

نامه‌ای چاپ نشده از بکت

در سال ۱۹۵۱ ، دو سال قبل از اولین اجرای در *انتظار* گودو، ساموئل بکت، نامه ای خطاب به میشل پولاک Michel Polac که ان زمان تهیه کننده، برنامه ای رادیویی Club d'essai بود نوشت. برنامه به معرفی آثار نویسندگان و مؤلفان اختصاص داشت و در برنامه، ویژه بکت، روژه بلن بخش هایی از متن دست نویس نمایشنامه در *انتظار گودو* را قرائت کرد. نوشتن این نامه بدین علت بود که بکت همیشه از مصاحبه و تماس با خبرنگاران گریزان بود. از اینرو به جای شرکت در برنامه و در برابر میکروفون رادیو قرار گرفتن، او نامه ای خطاب به میشل پولاک نوشت که متن این نامه نیز توسط روژه بلن پشت میکروفون رادیو خوانده شد و همانوقت ها پخش شد.

اینك متن آن نامه:۱

« از آنجا که نظرم را درباره، « در انتظار گودو» پرسیده اید، پس به افتخار دادن گزیده ای از کارم به برنامه رادیویی شما نایل شده ام و همزمان با این مورد، عقایدم را راجع به تئاتر می پرسید.

من درباره، تئاتر نظری ندارم. اصلاً هیچ آن را نمی شناسم. من وارد این بحث نمی شوم. این قابل قبول است.

چیزی که بدون شك، کمتر قابل قبول است، اول نوشتن نمایشنامه ایست و بعد هم پس از نوشتن آن، اینست که حرفی درباره اش نداشته باشم.

متأسفانه وضعیت من از این قرارست.

این توانایی را به همه نداده اند که به دنیایی که در زیر صفحه کتاب به رویشان گشوده می شود، همان دنیای سود و زیان ها، بازگشت ها و عدم توقف ها، همان دنیایی که از بین قهوه خانه محله و محل کار می گذرد، عبور کنند.

دیگر درباره این نمایشنامه، من هیچ چیزی بیش از خواننده ای که با دقت موفق به خواندن آن خواهد شد نمی دانم.

همچنین دیگر نمی دانم که آن را با چه نوع روحیه ای نوشته ام.

درباره، شخصیت ها هم به غیر از آنچه خودشان می گویند، آنچه انجام می دهند و آنچه بر سرشان می آید، چیز بیشتری نمی دانم.

درباره، وضعیتشان، بایستی تاکید کمتری از آنچه توانسته ام مجسم کنم، می داشتم، مثلاً: در مورد کلاه لگنی.

من نمی دانم گودو کیست. خصوصاً که من حتی نمی دانم آیا گودو اصلاً وجود خارجی دارد. و نمی دانم که آیا آنها، آن دو نفری که انتظارش را می کشند، به موجودیت واقعی او معتقدند یا نه.

آن دو نفری که در آخر هر دو بخش عبور می کنند، این به نظر می رسد که برای رفع یکنواختی باشد. من تمام آنچه که دستگیرم شده است، را نشان داده ام. چیز زیادی نیست. اما برای من کافیست. و حتی زیادی هم هست. می گویم که به کمتر از این هم راضی می شدم.

راجع به اینکه تلاش کنیم تا به هر قیمتی که شده، چیزی، معنایی، معنایی وسیع و متعالی را به عنوان دست آورد این نمایشنامه بیابیم: و پس از نمایش، آنهم بعد از برنامه به تماشاگرانی با برنامه تئاتر و بستنی اسکیمو در دست منتقل کنیم. راستش من قادر نیستم که فایده ای برای این مورد تشخیص بدهم. ولی این باید امکان پذیر باشد. من دیگر در این عوالم نیستم و دیگر هرگز هم نخواهم بود. من فقط توانستم کمی از دور، استراگون، ولادیمیر، پوزو، لاکی و زمان و فضایشان را بشناسم. شاید آنها به شما بدهی دارند. خودشان باید گلیم شان را از آب بیرون بکشند. بدون کمك من. آنها و من، ما با هم حسابی نداریم.

ساموئل بکت »

توضیح آنکه، بکت گفته است: « در *انتظار گودو* را خیلی سریع نوشتم. در عرض یك ماه، *روزهای خوش*، یکسال و نیم وقتم را گرفت.»

آثار بکت که به زبان فارسی برگردانده شده اند:

آخرین نوار کراپ، مترجم: پیکان، *اندیشه و هنر*، ۱۳٤٤

هفت صفحه از رمان *مولوی*، ترجمه: براهنی، رضا، *انتقاد کتاب*، دوره سوم، شماره ۵، بهمن و اسفند ۱۳٤٤ ، صص. ۱۰-٤.

بازی بی حرف، مترجم: گلشیری، احمد، جنگ جوانه، ۱۳٤۵

در انتظار گودو، مترجم: ایمانی، سعید، اشرفی، ۱۳٤٦

در انتظار خودو، مترجم: طاهباز، سیروس، مجله خوشه، ۱۳٤٦

آخر بازی ، مترجم: طاهباز، سیروس، مجله خوشه، ۱۳٤٦

مالون می میرد، مترجم: کیانوش، محمود، نیل، ۱۳٤۷

روزهای خوش، ترجمه: منیژه کامیاب و حسن بایرامی، ۱۳٤۸

بیا و برو، مترجم: گرانسایه، پروین، *اندیشه و هنر*، ۱۳٤۸

کلام و موسیقی (با نام ترانه و آهنگ)، مترجم: لعبه، منوچهر، *سایبان* (ویژه هنر و ادبیات)، ۱۳٤۹

بازی، مترجم: لعبه، منوچهر، کتاب نمونه، ۱۳۵۰

نمایشنامه های بکت (دو جلد)، مترجم: دریا بندری، نجف، شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری انتشارات فرانکلین، ۱۳۵٤

« دوران ساکن»، برگردان: بهمن صدیقی و مجید ذالنور، *نگاه*، پاریس، شماره ٤ ، تابستان ۱۹۹۱ : ۷۲-۶۵

« نمایش ۱»، ترجمه: حسین نوش آذر، در: فصلنامه کبود، آلمان، هانور، شماره ۵، تابستان ۱۳۷۱ ، صص. ۱۰۰-۹۱.

سه *قطعه برای سه موقعیت*، ترجمه: اوصیاء، پرویز، اوپسالا (سوئد)، افسانه، ۱۳۷۲، ۵٦ ص. (تك گویی، تاب لالا و بدیهه گویی « اوهایو»)

« نه این و نه آن» و « حکایت همانگونه که روایت شد»، ترجمه: اصغر غراب، *کاهنامه* مکث، سوئد، نشر باران، شماره ششم، تابستان ۱۳۷٦ : ٤۷-٤٦

صحنه‌ای از اجرای
باله تئاتر مگی مرن
با الهام از آثار بکت

دفترهای کارگردانی بکت

در سال ۱۹۷۹، قبل از شروع تمرینات برای اجرای نمایشنامه *روزهای خوش* به کارگردانی شخص بکت، در تئاتر دربار سلطنتی لندن Royal Court Theatre de Londers، ساموئل بکت، هفته ها، در ذهن خود،به مجسم کردن جزیی ترین صحنه های نمایش خویش پرداخت. او دفترهای شخصی کارگردانی خود را با جزییات دقیق و وسواسی حیرت انگیز مهیا کرد: این دفترها نمایانگر طراحی موزون کلمات و حرکات و لحظه های سکوت هستند.

در همین ایام است که در طول تدارک دفترهای کارگردانی به برش مهمی در قسمت اول نمایش پرداخت: چرا که به نظر بکت، قسمت اول بسیار طولانی به نظر می آمد. بکت در عمل، در متنِ خود نیز، تغییراتی، به خصوص در زمینه توضیحات بازی، داد.

دفترهای کارگردانی بکت، از ارزش والایی برخوردارند: چون این دفترها، اغلب بیش از آن که توضیحات طولانی چاپ های قبلی متن را نشان بدهند، برای ما نظرگاه بکت را آشکار می سازند.

امیدواریم که ناشرین چاپ های قبلی آثار بکت، به این مسئله توجه کنند که چه تغییراتی در دفترهای کارگردانی او صورت گرفته است و این تحولات را در هنگام تجدید چاپ آنها در نظر بگیرند. باید از دانشگاه ریدینگ بریتانیای کبیر L'Université de Reading en Grande Bretagne که آرشیو بکت در آنجاست، و همچنین از پروفسور جیمز ناولسون ProffesseurJames Knowlson ممنون بود که به همت آنها، در سال ۱۹۸۵، یادداشت های میزانسن بکت در انتشارات فابر اند فابر Faber and Faber به چاپ رسیده است.

این دفترها و دست نوشته ها، حاوی یادداشت های بکت، شاهدانِ کاملی از جریانِ نقطهء نظر و نگاهِ نویسنده بر روی متنِ خویش و نیز بر روی نحوهء کارگردانی همان متن توسط همان نویسنده هستند.۲

May B.

برنامه‌ای از کمپانی «مگی مرن»

« مگی مرن» Maguy Marin، طراح رقص و کار گردان، با الهام از اثار « ساموئل بکت»، و موسیقی « فرانتسز شوبرت» Franz Schubert « کارناوال بینش» Carnaval de Binche و « گاون بریار» Gavin Bryars و سیزده رقصنده، اثری به نام .May B را به روی صحنه آورده است.

« مگی مرن» درباره اجرای باله تئاتر خود می گوید: « آثار بکت، از لحاظ حرکات و فضای تئاتری، با مهارت بدنی و زیبایی شناسی رقصنده تضاد دارد، و همین اساس کار ما قرار گرفته است تا به تحلیل اسرارآمیزترین، خصوصی ترین، پنهانی ترین و جاهلانه ترین حرکاتمان بپردازیم.

جایی که انتظار و (نه سکون کامل بلکه) عدمِ تحرک، جای خلاء عظیمی که مانند هیچی بزرگ که در ساحلی از سکوت، سکوتی که از شن های تردید پوشیده ست: ایجاد می کند: کار ما عیان کردن حرکات ریز و درشت، و آشکار کردن زندگی اجتماعات نامحسوس و عامیانه است.

وقتی شخصیت های بکت در عینِ سکونِ خودشان، نفس می کشند، آنها نمی توانند جلوی جم خوردن خودشان را بگیرند. پس کم یا زیاد، حرکت می کنند دیگر.

در هنگام اجرای این کار باله ـ تئاتر، تقدم تئاتری، برای ما در این بوده است که نه تنها کلام یا سخن را نمایش بدهیم، بلکه حرکت را در شکل اصیلِ خودش آشکار کنیم، و در جستجوی این باشیم که از سویی، حرکت خفیف تئاتری، و از سوی دیگر، رقص و زبان حرکات موزون، در نقطه ای باهم تلاقی پیدا کنند.»

منابع:

1- Arts-Spectacles, Un inédit de 1951, Beckett, "Je ne sais pas qui est Godot", *Le Nouvelle Observateur*, 24-30 Octobre 1996, p 114.

2 - *Oh les Beaux Jours de Samuel Beckett Mise en scene Peter Brook*, Theatre Vidy- Lausanne E.T.E., Lausanne, 1996, p 14-15.

تئاتر کوچک داروگ

گروه گزارش

در سالی که گذشت، گروه داروگ نمایشنامه «مرغ سحر» را که سپیده کوشا نوشته و حمید احیاء کارگردانی کرده در شهر برکلی ـ کالیفرنیا، با بازی برنادت راد. سپیده کوشا و مریم جاوید به‌صحنه تئاتر کوچک داروگ برد. اجرای تازه امسال این نمایش ۷ مارس در سالن (Le Ptite Trian»n Theatre) در شهر «سن خوزه» در شمال کالیفرنیا بود، که این اجراها ادامه خواهد داشت. این نمایش دو نقد و بررسی را در «بررسی کتاب، ویژهٔ هنر و ادبیات» و «روزگار نو» نصیب خود کرد که در پایان به آنها می پردازیم. پیش از این گروه داروگ نمایش «خرس، خواستگاری، مضرات دخانیات» انتون چخوف به‌ترجمه و کارگردانی حمید احیاء را به‌صحنه برد که در آن سپیده کوشا، رهام شیخانی، حسین خسروجاه. بازی داشتند.

سپیده کوشا نویسنده و بازیگر نمایشنامه مرغ سحر، از بنیانگزاران گروه داروگ است، او در طول ۱۲ سال گذشته چندین نمایشنامه را نوشته و کارگردانی کرده و همچنین در بیشتر کارهای گروه داروگ به عنوان بازیگر شرکت داشته است. از میان نمایشهای او می‌توان «اگر بروید تنها می مانم» و «چه کسی به ما فرصتی دوباره خواهد داد» را نام برد. او به‌عنوان کارگردان هم نمایشنامه هایی از جمله «عروسک ها» و «مرگ و آن دختر» را به‌صحنه آورده است.

حمید احیاء کارگردان نمایش، فارغ‌التحصیل رشته تئاتر دانشگاه تهران و دانشگان نیویورک است. در ایران فعالیت های متعددی در تئاتر داشته. از جمله: در اجراهای «اتللو» و «انسان خوب سچوان» بازی و همچنین به‌عنوان بازیگر در جشنواره طوس و جشن هنر حضور داشته است. مدتی هم در کانون پروش فکری مشغول تدریس تئاتر بوده است. او پیش از این در گروه داروگ به‌کارگردانی استثناء و قاعده پرداخته و در نمایش «مرگ و آن دختر» هم بازی داشته است. حمید احیاء نمایشنامه «شب‌بخیر، مادر» نوشته «مارشا نورمن» را به‌فارسی ترجمه کرده که در ایران چاپ و به‌اجرا هم درآمده است.

برنادت راد. از آغاز فعالیت گروه داروگ به عنوان بازیگر، مترجم و طراح لباس و صحنه در اثر کارهای این گروه نقش داشته. از جمله در نمایش «مرگ و آن دختر» که ترجمه خود اوست، «تئاتر، تئاتر» «صندوق» و «چمدان» ایفاگر نقش‌های فراموش نشدنی بوده است. برنادت راد با گروههای آمریکایی نیز کار می‌کند و هم اکنون مشغول گذراندن دوره بازیگری در در مدرسه تئاتر «جین شلتون» می باشد.

مریم جاوید جدیدترین عضو گروه داروگ است، او که از نسل جوانان ایرانی بزرگ شده در آمریکا می‌باشد تا بحال در چندین نمایش مدرسه‌ای ایفای نقش داشته است.

با آرزوی موفقیت برای گروه داروگ که پیام آور باران به‌کشتزار خشک آمده ماست، به‌نقل قسمتهایی از نقدهای این نمایش می پردازیم.

«روزگار نو» اسفند ۱۳۷۵ زیر نام «نیمهٔ دیگر شیفتهٔ مرغ سحر» دکتر صدرالدین الهی در بخشی از آن می‌نویسد: هر سه شخصیت نمایش قابل فهم، لمس و دریافت‌اند و دردهایشان نه از نوع ناله‌ها و آخ و اوخ های تئاتر احساساتی است و نه از شکل قلمبه‌گویی های فیلسوف نمایانه مدعیان تئاتر مدرن. اینها با هم حرف می‌زنند چنانکه گویی ما با هم حرف می‌زنیم. . . در حرکت آنچنان طبیعی هستند که فضای رختشوی‌خانه را بداخل سالن می آورند. این کار یک تولد تازه برای تئاتر زنانه است.

در «بررسی کتاب، ویژهٔ هنر و ادبیات» بهار ۷۶ محمود بهروزیان که خود فارغ‌التحصیل رشته تئاتر دانشگاه تهران و یکی از بازیگران بسیار خوب تئاتر ماست، نقدی بر این نمایش نوشته که قسمت هایی از آنرا می آوریم. «همه‌جا تاریک شد و نور صحنه آمد. . . حالا این دنیایی است که من قرار است ناظرش باشم. که اگر دوست داشتم، واردش شوم و گرنه که همانطور ناظر بمانم. نشد که فقط ناظر بمانم. (لااقل در بسیاری از لحظات) یعنی وقتی برنادت با ترفندهای ظریف بازیگری خاص خودش وادارم کرد که به‌جای او «خانم ارجمند» سن و سال دار تازه شوهر مرده را ببینم. و سپیده ساده اما تردستانه خودش را پشت بهت و سرگردانی‌ی «سیما» ی میان سال که شوهرش و نزدیکترین دوستش به او خیانت کرده‌اند. هنرمندانه پنهان کرد. و مریم به‌رغم جوان و «جاهل» بودن و به‌رغم اولین تجربه بازیگری‌اش، در بسیاری از لحظات لیلی در به در و سردر گم و مدرنی بود که هر شبی مجنونان قلابی مختلف به‌کامش می رسند و بامداد رهایش می‌کنند، نتوانستم که فقط ناظر بمانم. . . ساعت ۳ بعد از نیمه شبی، این سه شخصیت واقعی در یک رختشوی‌خانه‌ی ماشینی توی آمریکا نشسته بودند و داشتند درد دل می‌کردند. اول قرار نبود درد دل کنند، اول نه خانم ارجمند و نه سیما با هم حتا فارسی هم حرف نزدند. گو اینکه خانم ارجمند به قول خودش :

ارجمند: خانم جان بنده ایرانی ها رو از صد فرسخی می‌شناسم.

سیما: چه جوری؟

از راست به‌چپ:
سپیده کوشا
برنادت راد
مریم جاوید

ارجمند: چه می‌دونم مادر مرده ایم. ولی یک جوری پر رو هستیم.
سیما: چه جوری پر رو هستیم؟ (به او برخورده است)
ارجمند: منظورم اینه که دمار از روزگارمون دراومده ولی یک جوری رفتار می کنیم که انگار چه خبره. یه چیزی دیگه‌ام که همه‌مون داریم چشمهای غمگینه.
سیما: خب الان ساعت سه صبحه آدم خسته اس.
ارجمند: نه خانم. این غمگینی مال بی‌خوابی امشب و دیشب نیست، مال نابسامانی قرنهاست.
سیما: چقدر قشنگ گفتین. درسته، بهتر از این نمی‌شه اینو گفت. (مکث) حالا چرا شما به‌روی خودتون نیاوردین که ایرانی هستین و با من فارسی صحبت نکردین؟
ارجمند: بنده غلط می‌کنم از این گستاخی ها بکنم. بنده حتا جرئت ندارم که از هیچ هموطنی بپرسم که ایرانی هست یا نه . . . . . در ضمن ببخشیدها. این وسط بین من و شما، سرکار مطمئن بودین من ایرانی هستم و شروع کردین به‌انگلیسی حرف زدن . . .
اما ناچار می‌شوند بنشینند و با هم درد دل کنند. . . . نمایش «مرغ سحر» در هاله‌ای بین واقعیت و نمایش اتفاق می‌افتد، چرا که حرف‌ها و درد دلها واقعی است، اما زمان و مکان نمایش غیر واقعی. . . خط و رسم کارگردانی حمید احیاء، نرم و نازک لابلای لحظات و رفتار و جا به جا شدن بازیگرانش حرکت می‌کند و یادآور تبحر هنرمندی است که طعم توان کارگردانی‌اش را من چندین بار چشیده‌ام، اما همیشه در خماری تداومش مانده‌ام. از تنبلی است یا گرفتاری خودش بهتر می‌داند.»

با اشتراک سالانهٔ فصل‌تئاتر

به‌موقع و راحت تر آنرا دریافت کنید

بهای اشتراک سالانه

آلمان	۲۴ مارک
سایر کشورها	۲۹ مارک
کتابخانه ها	۶۰ مارک

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

چک خارج از آلمان شامل ۱۵ مارک هزینه اضافه می‌شود

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

Stadtsparkasse Köln
Fasle Theatre
Konto Nr.: 1004532741
BLZ 37050198

برگ اشتراک سالانه
فصل‌تئاتر

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

Name:
Adresse:

ورقه بانکی ضمیمه برگ اشتراک شد.

فکر کردن

به یاد صدمین

فکر کردن تغییر کردن است، وقتی من به کسی فکر می کنم او را تغییر می دهم. «از داستانهای آقای کوایتز»

نسل قبل معتقد است تفاوت بین او و نسل من تفاوت کم اهمیتی است، اگر در این مورد ما به بحث بپردازیم باید بگویم این تفاوت مثل تفاوت بین درشکه و ماشین است. و نسل قبل نمی تواند بگوید تفاوت بین درشکه و ماشین ناچیز است. «برشت ۱۹۲۶»

برتولت برشت مردی که «ژان پل سارتر» او را بی شک بزرگترین نمایشنامه نویس معاصر خوانده، شاعری که تئاتر اروپا را تحت تأثیر گرفته، نوآوری که هنر تئاتر را دگرگون کرده و راههایی تازه و شگفت به روی نویسنده، بازیگر و تماشاگر گشوده است در دهم فوریه ۱۸۹۸ در «آوکسبورگ» آلمان به دنیا آمد. او پس از اتمام دبیرستان برای ادامه تحصیل در رشته طب به دانشگاه مونیخ رفت و تا زمانی که جنگ جهای اول به پایان رسید در بیمارستانهای نظامی پشت جبهه خدمت می کرد، و در همین زمان بود که شعرهایش را همراه با نواختن گیتار برای سربازهای زخمی می خواند. ۲۱ ساله بود که نمایشنامه بعل را نوشت. سال بعد با نوشتن نمایشنامه «آوای طبلها در دل شب» برنده جایزه Kleist «کلایست» شد.

برشت پیش از سی سالگی کمونیست شد و تا آخر عمر هم کمونیست ماند، اما چگونگی کمونیستی او خیلی مهم است. ساده نگری است اگر تصور کنیم که برشت در تمام مراحل تابع بی چون و چرای حزب کمونیست بود و یا اینکه از دستورات حزب بطور کامل سرپیچی می کرد. آنچه بیشتر در مورد برشت قابل اهمیت است، اندیشهٔ نو و تفکرات جدید در باره انسانها و نگرش متفاوت او به دنیای پیرامون آنان است. برای درک شخصیت هنری برشت باید به پس زمینه او در زبان و فرهنگ و تاریخ و همینطور پس زمینه تئاتری که علیه آن شوریده است توجه کرد. او کوشید به انسانها روش دیدن و شنیدن تازه ای بیاموزد، تا هیچ چیز را از مد نظر دور نداشته و عادی تصور نکنند. و بیاموزند که پوسته عادات را شکافته و از درون آن چیزهای تازه و شگفت بیابند، به دلیل اینکه تغییر پذیرند و باید برای تغییر خود و دنیای اطراف خود بکوشند.

تغییر کردن است

سال تولد برتولت برشت

مهوش برگی

مراحل نویسندگی برشت به‌چند دسته تقسیم می‌شود: دوره اول که حاصل آن نمایشنامه‌هایی چون «بعل» و «آوای طبل‌ها در دل شب» و «آدم آدم است» و «اپرای سه پولی» و . . . است. و یک دوره آموزش‌گرایی که نمایشنامه‌های «آنکه گفت آری آنکه گفت نه» و «استثناء و قاعده» و «کله گردها و کله تیزها» . . . است. و دوره بعدی که شامل نمایشنامه‌های «ترس و نکبت رایش سوم.» و «ننه دلادر و فرزندانش.» و «آدم خوب سچوان» و «ارباب پونتیلا و برده‌اش ماتی» و «صعود ممانعت پذیر آرتورو اویی». . . . می‌شود. این دوره‌ها به‌لحاظ تغییر و تحولات اندیشه‌ای برشت انجام شده‌است. برشت به‌سال ۱۹۳۳ آلمان را ترک کرده و به‌سویس پناه برد. سپس به‌پاریس، کپنهاگ، سوئد و فنلاند و لندن رفت، و در هر جا زمانی زندگی کرد، و سر انجام به‌سال ۱۹۴۱ به‌آمریکا رفت و تا دو سال بعد از جنگ یعنی تا پائیز ۱۹۴۷ در کالیفرنیا ماند. در این دوران بسیاری از نمایشنامه‌هایش در اروپا و آمریکا به‌نمایش در آمد و بعضی را نیز خود به‌روی صحنه برد. پس از بازگشت از آمریکا به‌کمک همسرش هلنا وایگل گروه تئاتری برلینر آنسامبل را تشکیل داد. که اغلب نمایشنامه‌های برشت به‌کمک این گروه به‌روی صحنه رفت، این گروه در سال ۱۹۵۴ در جشنواره بین المللی پاریس، توانست اروپا را مسحور کار خود کند. «هلنا وایگل» همسر برشت بازیگری چیره دست و هنرمندی بزرگ بود، و بعضی از نقشهایی را که او در نمایشنامه‌های برشت بازی کرده‌است هنوز در نوع خود بی نظیر است. در کارگردانی، برشت تجربه‌گر و بی تعصب بود. در برلینر آنسامبل تمرین‌ها را در نهایت آرامی و بر اساس اصل آزمایش و خطا هدایت می‌کرد. به‌هر بازیگر این فرصت را می‌داد، تا آنجا که برایش مقدور است راههای مختلف بازی برای هر نقش را آزمایش کرده و پس از بحث‌ها و نتیجه گیری‌ها مؤثر ترین را انتخاب کند. در واقع می‌توان گفت که این بخش عملی نحوهٔ بازی و کارگردانی نمایش از سایر بخش‌های کار تئاتری برشت عینی تر و ملموس تر است. او هرگز از بهم ریختن میزانسن‌ها و حتا عوض کردن نمایشنامه تا آخرین مراحل هم امتناع نمی‌کرد و هرگاه لازم می‌دید دست به‌اینکار می‌زد.

او پس از بازگشت از تبعید بیشترین وقت خود را صرف نوشته‌های تئوریک و کارگردانی تئاتر نمود و کمتر به‌نوشتن نمایشنامه پرداخت. از این دوره فقط دو نمایشنامه «روزهای کمون» و «توراندخت» را می‌توان نام برد. و بقیه شامل کار روی نمایشنامه‌های آدابته شده‌است. مانند «آنتیگونه» سوفکل، «معلم سرخانه» لنتس، «دون ژون» مولیر، کریولانوس و طبلها و شیپورها و . . .

موضوع مهمی که برشت در تئاتر بر آن تأکید دارد هدفی است که هم جنبه هنری دارد و هم جنبه اجتماعی، خود او می‌گوید: «تکامل بخشیدن به‌دو هنر، توأما" لازم است، هنر بازیگر بودن و هنر تماشاگر بودن» در بازیگری او معتقد است که بازیگر باید معرف نقش باشد، او باید طوری نقشش را ایفا کند که معلوم شود بازیگر است، نه آنکه چنان در نقشش غرقه گردد که تماشاگر را با خود بکشاند. او باید هر وقت که لازم به‌نظر می‌رسد از نقش فاصله گرفته و تماشاگر را آگاه کرده و وادار به‌فکر کند، به‌همین جهت برشت به‌هنگام لازم داستان نمایش را با گفتار قصه‌گو، آواز و یا سرود همسرایان قطع کرده و تماشاگر را از غرقه شدن در اتفاقات نمایش باز می‌دارد. او به‌اصل تغییر معتقد است. به‌نظر او بین حوادث و اشخاص نمایش از طرفی و بین تماشاگر از سویی دیگر فاصله ای وجود دارد، که این فاصله باعث می‌شود که تماشاگر با اتفاقات نمایش یکی نشده و همیشه قدرت داوری و پیدا کردن راه حل را داشته باشد. او معتقد است وقتی تماشاگر از تئاتر بیرون می‌آید باید تغییر کرده باشد، و در باره نمایش و نحوهٔ اجرای آن بتواند فکر کرده و داوری کند. با این وجود نباید گمان کرد که این نوع تئاتر با احساس و هنر و خیالپروری بیگانه است، این اندیشه و تئوری که قبلا" هرگز به‌آن پرداخته نشده بود انقلابی در هنر معاصر تئاتر به‌وجود آورد، که خود موافقان و مخالفان بسیاری را در پی داشت.

برشت در ۱۴ اوت ۱۹۵۶ بر اثر سکته قلبی درگذشت.

در اینجا بخشهایی از گفتگو با «باربارا برشت - شال» دختر برتولولت برشت و هلنا وایگل از کتاب «فکر کردن تغییر کردن است» چاپ اول سال ۱۹۹۸ انتشارات «مارو» آورده شده‌است، که ما را با خصوصیات شخصی و کاری برشت بیشتر آشنا می‌سازد.

* برشت چگونه پدری بود؟

باربارا ـ او پدری برای روزهای یکشنبه بود. ولی پدری خوب و دوست داشتنی. او ما را به‌تماشای سیرک و سینما می‌برد.

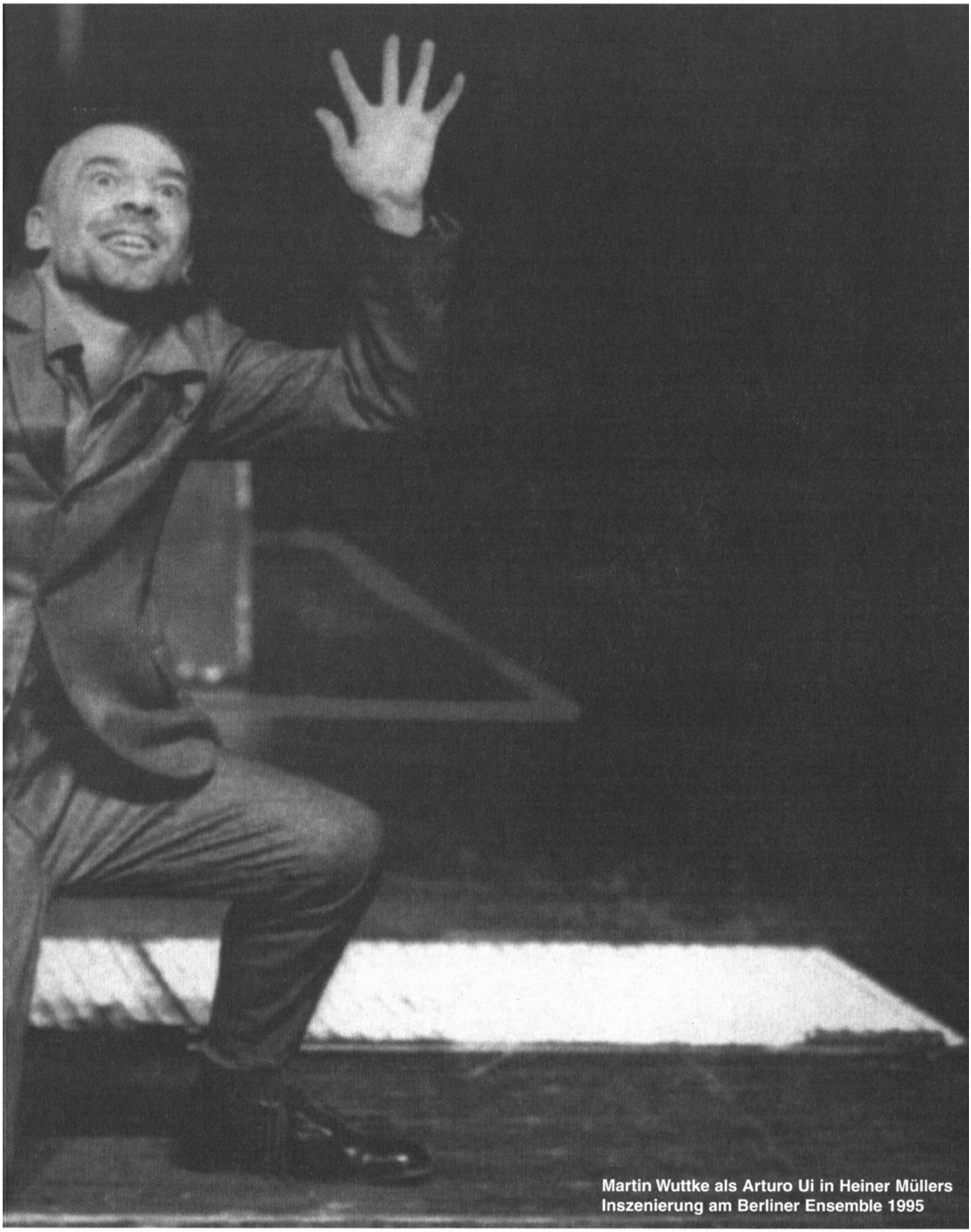
* می‌توانید اتاق کار پدرتان را به‌یاد بیاورید؟

باربارا ـ اتاقی با میزهای بسیار، که او همزمان روی موضوعات مختلفی کار می‌کرد.

* چطور آدم می‌تواند زندگی روزمرهٔ خانوادهٔ برشت را تصور کند.

باربارا ـ مثل همه جا. . . . پاپا صبح زود بیدار می‌شد و برای پیدا کردن چای‌اش به‌آشپزخانه می‌رفت، که ماما همیشه آنرا آماده گذاشته بود. سپس پاپا شروع به‌کار می‌کرد.

* شما و برادرتان در دانمارک به‌مدرسه می‌رفتید، در آنجا معلمتان به‌شما یک سیلی زد، و شما آنرا برای پدرتان تعریف کردید.



Martin Wuttke als Arturo Ui in Heiner Müllers Inszenierung am Berliner Ensemble 1995

«مارتین ووتکه» در نقش آرتورو اویی در نمایشنامه صعود ممانعت پذیر آرتورو اویی نوشته

برتولت برشت و به‌کارگردانی «هاینر مولر» در تئاتر برلینر انسامبل برلین سال ۱۹۹۵

باربارا برشت ـ شال

باربارا ـ این یک جنجال بزرگ بود، ماما به مدرسه رفت و پاپا به من یک کمک فکری کوچکی کرد که دفعه بعد با یک خط کش به عینک معلمم بزنم، آن زمان همه معلم‌ها عینک می‌زدند.

* شما قبلا" می‌دانستید که پدرتان یک شاعر بزرگ بود؟

باربارا ـ نه طبیعتا" نمی‌دانستم. این موضوع برای من سال ۱۹۴۹ روشن شد، موقعی که من نمایشنامه ننه دلاور و فرزندانش را دیدم.

* نامه ای از پدرتان به «روت برلاو» Rut Berlau اوایلی که به آمریکا رفته بود وجود دارد که در آن نوشته: ساعت ۸ صبح برای باربارا صبحانه درست می‌کنم و ساعت ۹ نزد «فریتس لانگ» می‌روم.

باربارا ـ این در حد یک تئوری است، ماما صبحانه درست می‌کرد. هم برای من و هم برای او.

* برشت و چارلز لافتون زندگی گالیله را به انگلیسی ترجمه کردند، وقتی آدم به نسخه دست نویس اصلی نگاه می‌کند، این ترجمه برشت و لافتون خودش را به خوبی نشان می‌دهد، من فکر می‌کردم پدر شما انگلیسی خوب نمی‌دانست.

باربارا ـ پدرم می‌توانست خیلی روان انگلیسی را بخواند و صحبت کند، البته با یک اکسنت مشخص.

* شما می‌دانستید که خانه‌اتان به وسیله FBI تحت نظر بود؟

باربارا ـ نه، من بعدها فهمیدم. و همینطور گزارشات بدی که در مورد ما نوشته بودند.

* چه چیزی برای مادر شما غیر از هنرپیشه بودنش مهم بود؟

باربارا ـ در آمریکا، او به جمع آوری ظروف می‌پرداخت. مادرم انسان خوبی بود. او هیچوقت حسود نبود. یکبار کسی برایش تعریف کرد که «ورنر کراس» بیچاره ۵ سال است که اجازهٔ بازی روی صحنه را ندارد، به یکباره مادرم از شدت عصبانیت منفجر شد، طوری که من هرگز قبلا" او را آنطور ندیده بودم، و گفت من ۱۵ سالست که اجازهٔ بازی روی صحنه را ندارم، و دیگر نمی‌خواهم چیزی در این مورد بشنوم.

* با وارد شدن به برلین اولین اثر این شهر روی شما چه بود؟

باربارا ـ سفر با قطار و دیدن آلمان تخریب شده برایم وحشتناک بود. اما وقتی که من هلی «هلنا وایگل» را در نقش ننه دلاور Mutter Courage دیدم یکباره مشاهده کردم مادری که برایم غذا می‌پزد و لباسهایم را می‌دوزد، هنرپیشه بسیار بزرگی است، و این یک تجربه بزرگ برای من بود.

* رابطه بین پدر و مادرتان چگونه بود؟

باربارا ـ ابتدا خوب، ولی بعدا" بد شد. آنها ۶ ماه جدا از یکدیگر زندگی می‌کردند، مادرم برای پدرم آپارتمانی تهیه کرده بود، ولی خودش جدا زندگی می‌کرد و من در آن ۶ ماه همیشه نهار پیش مادرم بودم. تا اینکه یک روز برشت با یک دسته گل زیبا پیش مادرم آمد و من فهمیدم که رابطه آنها بهتر خواهد شد. از آن به بعد مادرم پیش پدرم و به آپارتمان او رفت و خدا را شکر که همه چیز دوباره درست شد. مادرم تصور می‌کرد پدرم آدم مهمی است، و باید آدم مهم را در کارهایش یاری کرد. مادرم مدیر گروه برلینر آنسامبل بود. او به فکر صحنه و وسایل تکنیکی بود و به پدرم امکان می‌داد که نمایشنامه هایش را دوباره کارگردانی کند.

* شما خودتان بعدها هنرپیشه شدید و با پدرتان کار کردید.

باربارا ـ بله من حتما" می‌خواستم هنرپیشه شوم. پاپا می‌گفت اول باید در کار دیگری موفق شوی. بعد باید یاد بگیری که چطور سوپ گوشت گاو می‌پزند، اینطور خیلی عاقلانه است. برشت نمی‌توانست تحمل کند که خانمها نقش یک آدم معمولی را بازی کنند بدون آنکه بدانند چطور سیب زمینی پوست کنده می‌شود و یا سوپ پخته می‌شود.

* شما بعدا" پیش پدرتان کار کردید.

باربارا ـ بله، من می‌خواستم در ننه دلاور و فرزندانش در واقع در نقش کاترین لال بازی کنم، اما نقش دیگری را گرفتم.

* شما بیماری پدرتان را چطور می‌دیدید. در بارهٔ آخرین روزهای زندگی او خیلی نوشته شده، بنابراین خوب است اگر بتوانید کمی دقیق‌تر در این مورد صحبت کنید.

باربارا ـ او در اتاقش دراز کشیده بود و فکر می‌کنم تمام فامیل آنجا بودند، من غمگین بودم و چیز بیشتری به ذهنم نمی‌رسد. دکتر مطمئن بود که او یک سکته قلبی خفیف کرده و بیهوش شده است، که با سسیلی او را به هوش آورد. او گفت مرا راحت بگذارید. و سپس مرد.

* در مورد وصیت نامه او بحث و گفتگو وجود دارد. وصیت نامه ای که او چندی قبل از مرگش نوشته بود.

باربارا ـ او دو نسخه وصیت نامه گذاشته بود، که هر دو به وسیله ماشین تایپ شده و امضاء شده بودند. من همیشه می‌گفتم پدرم یک خواننده قدیمی کتابهای جنایی است.

* شما او را به عنوان یک انسان چطور تصور می‌کنید؟

باربارا ـ با هوش و روشنفکر. مهربان و صمیمی. زود خشم و شوخ طبع. او واقعا" همیشه خوش شانس بود.

یادداشت‌های روزانهٔ تمرینات

«واقعهٔ کارمن»

La tragedie de Carmen

به کارگردانی پیتر بروک

میشل روستن

ترجمه: صدرالدین زاهد

«قسمت چهارم»

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

متأسفانه دنباله ترجمه مطلب که قرار بوده در شماره چهار مجله بیاید در اثر اشتباه در شماره قبل حذف شده و مطلب بعدی آن به چاپ رسیده است. و با این جابجایی در واقع آنچه در شماره چهار مجله آمده ادامه مطلبی است که اکنون در پیش رو دارید. لذا برای اینکه ترتیب کار بیشتر دچار اخلال نشود مطلب جا افتاده در شماره قبل را می آوریم تا از شماره بعد بتوانیم به ادامه مطلب بپردازیم. فصل تئاتر

دنباله چهار شنبه ۹ سپتامبر

پیتر بروک بحث مربوط به‌حرکت را با مثالی از یک گفتگوی از راه دور ـ از این طرف و آنطرف سیم خاردار ـ بین یک زندانی اهل شیلی و دوستش که آزاد بود دنبال می‌کند: فقط با عنایت به‌حرکت بازو که بطور خستگی ناپذیری بارها و بارها به‌وسیله هر دو آنها تکرار شده بود، و فقط با استعانت به‌تنوع در سرعت اجرایی این حرکت و شدت درونی آن، آنها توانستند ارتباطی طولانی با هم داشته باشند، ارتباطی واقعی، بدون کلام، بدون ادا و شکلک، بدون «بازی تئاترال» یک ارتباط زنده واقعی.

سپس به‌تمریناتی روی رابطه صدا و حرکت ، رابطه با فضا و محیط کاری، و رابطه صوتی می‌پردازیم. بعنوان مثال یکی از بازیگران وسط صحنه پشت به‌سالن می‌ایستد. نفر دوم در بالکن است. هر کدام از بازیگران به‌نوبت یکی در بالا و یکی در پائین قطعه‌ای را می‌خوانند. سعی ما در این است که ارتباطی را از راه دور برقرار سازیم. سپس چهار بازیگر در پائین پشت به‌صحنه و چهار بازیگر در بالا روی بالکن قرار گرفته و هر کدام زوج خود را انتخاب می‌کنند. هر زوج سعی دارد که ارتباط خودش را با قطعه‌ای که می‌خواند حفظ کند در عین حال که دیگران هم زمان آنها قطعات خودشان را می‌خوانند و در محیط کاری جابجا می‌شوند. و بالاخره یکی از بازیگران که روی بالکن است بازیگر دیگری را که در پائین روی صحنه است مَد نظر قرار داده و بدون آنکه چیزی به‌او بگوید قطعه‌ای از متن کارمن را انتخاب کرده و او را مخاطب قرار می‌دهد. اگر بازیگر وسط صحنه، که پشت به‌سالن دارد، احساس کرد که پیغام برای او فرستاده شده با قطعه‌ای جواب او را می‌دهد. اگر جواب درست باشد این گفتگو ادامه می‌یابد وگرنه بازیگر روی بالکن بار دیگر با همان جمله اول پیغام را دوباره به‌پائین می‌فرستد تا بالاخره یکی از آنها . . .

کار روی متن (partition) را از سر می‌گیریم، و همگی با هم قطعه شروع نمایش را (برای ویلن بزرگ(Alto) می‌خوانیم و سپس اولین قطعه دو نفری برای پیانو بین دون خوزه و میکائیلا را روی آنچه که مجموعه‌ی سازها (orchestre) می‌گوید کار می‌کنیم. یکی از بازیگران اذعان دارد که «ما هرگز در اپرا این کارها را نمی‌کنیم!»

زمانی را روی کارمن که سیگاری می‌پیچد و سپس روی قطعه «عشق پرنده‌ای است سرکش» می‌گذاریم. در مرحله نخست با کلام، سپس نجواکنان، و بالاخره آرام و آهسته آواز خوانده می‌شود. هر سه کارمن در یافتن نظم دقیق اوزان روی چنگ‌ها (croche)، دولاچنگ‌ها (double- croche) و تریولد (triolet) «جمع سه‌تائی نت‌های هم ارزش» دچار اشکال هستند. برعکس در طول تمرینات سبک آوازه خوانی هر چه بیشتر ساده و صمیمی شده، از اغلاق و تصنع دوری می‌جوید. و باین ترتیب گاهی موقعیت چهره می‌نماید: تقدیر. کارمن تلاش در گفتن ماوقع دارد، واقعه‌ای دردناک. او دون خوزه را دوست دارد. و این «مصیبت کارمن» است. اما چنین است: «عشق پرنده‌ای است سرکش» . . .

پنجشنبه ۱۰ سپتامبر

امروز بداهه سرایی کردیم. بداهه سرایی نخست روی ملاقات میکائلا و مادر دون خوزه بود. این مادر کی است که خاطره‌اش برای دون خوزه اینقدر عزیز است. (مادرم را می‌بینم که . . .)؟ این ملاقات در کجا انجام شده که میکائلا از طرف مادر دون خوزه مأموریت یافته تا پیغام مادر را به دون خوزه که در شهر است برساند؟ بداهه سرایی می‌گوید که مکان در خروجی کلیسا پس از مراسم آئین مسیح (Messe) است. در خروجی پس از مراسم دعای نصارا، مومنان، خادم کلیسا، مرد فقیر، سربازان. مادر ساخلورده است، میکائلا زنی است بسیار موقر. مادر در بیان پیغام خویش برای پسرش تته پته می‌کند. بداهه سرایی دیگری می‌کنیم. لحظه‌ای که دون خوزه کارمن را به‌زندان می‌افکند. عکس‌العمل سربازان در مقابل آوازی که این زن کولی می‌خواند چه خواهد بود؟ (در نزدیکی حصار شهر سه ویی . (Seville) نتیجه بداهه سرایی‌ها رضایت بخش نیست. حد فاصل رابطه این دو موجود را نمی‌توانیم پیدا کنیم. در رابطه نزدیک دون خوزه قلابی

به‌نظر می‌آید و در رابطه‌ی دور او غایب است. و کارمن همیشه بیش از حد حالتی فاحشه وار دارد. اما هدف از این بداهه سرایی‌ها پیدا کردن خطوط اجرائی (Mise en Scene) نیست، هدف فقط نزدیک شدن به شخصیتها و موقعیت آنان است.

جمعه ۱۱ سپتامبر

بعد از کار بدنی، تمرینی ما را به‌بازی‌ای می‌کشاند که مرا به‌یاد بازی زنگ تفریح مدرسه زمان بچگی‌ام ـ بازی مجسمه ـ می‌اندازد: چرخی دور خود بزنید، با علامت داده شده از حرکت باز بایستید، دقیقاً" در وضعیتی که علامت شما را متوقف کرده، چند لحظه ای مکث کنید، وضعیت و حالت خود را ارزیابی نمائید، سپس از این وضعیت ثابت ـ که مثل عکسی فوری است که از شما گرفته شده ـ عمل و حرکتی را خلق و به‌جریان بیندازید. مثل فیلم ثابتی که دوباره به‌جریان بیفتد؛ حرکت متوقف شده‌ای که ادامه یابد.

روی عکسی قدیمی از یک گاوباز کار می‌کنیم. او مقابل محرابی زانو زده و زنی کنار پایش نشسته است. لحظه‌ی دعای گاوباز، لحظه‌ای که یک فصل هنوز نوشته نشده از نمایش به‌آن اختصاص دارد.

دو شنبه ۱۴ سپتامبر

ضمن کار روی متن تصمیم می‌گیریم که قسمت نیمه آوازی ـ کلامی (recitatif) قبل از رقص اسپانیایی را کوتاه کنیم (به‌کجا مرا می‌برید؟ ـ به‌زندان، کار دیگری هم برایت نمی‌توانم بکنم) پیش از این روی این قسمت نیمه آوازی ـ کلامی و روی گفتگوی کارمن ـ زونیگا ـ دون خوزه کار کرده‌ایم. ده یا بیست بار آنرا بدون وقفه و پشت سرهم گرفته‌ایم، دوباره و دوباره، با عوض کردن بازیگران و تغییر موقعیت شان در محیط. هدف زنده کردن این قسمت نیمه کلامی ـ آوازی است همچون جریانی که دقیقاً" در زمان حال جاری است، در زمانی که در آنیم (همین حالا، و نه در زمان و مکان تاتری فرضی). پیتر تاکید می‌کند: «گاهی پیش می‌آید که در صدمین اجرای نمایشی به‌یک چیز بنیادی دست می‌یابیم، چیزی که ماندنی است و مستحکم. و این پیش نمی‌آید مگر با کاوشی طولانی بر واقعیت و حقیقت. همه چیز باید حالتی طبیعی و واقعی داشته باشد، باید جوابی دقیق به‌آنچه که در آن لحظه زندگی می‌شود باشد، به‌آنچه که پیش از این آمده است».

وقتی که با صدای بلند آواز می‌خوانیم، اغلب این اشکال پیش می‌آید که آواز جنبه‌ی «غیر واقعی» پیدا می‌کند، در حالیکه این «واقعیت» در کار کلامی (همین آواز) وجود داشته.

بدون شک خطری واقعی وجود دارد: آوازی با صدای قشنگ و تو خالی، صدائی زیبا، جذاب و بی معنی.

سه شنبه ۱۵ سپتامبر

یک تمرین خارق‌العاده: خواننده‌ای پشت به‌یارش کرده و بدون آنکه او را ببیند سعی می‌کند که او را با حرکات در آوازش همراهی کند. می‌شنویم، اما نمی‌بینیم، با وجود این چیزی رد و بدل می‌شود، در ارتباط قرار می‌گیرد. گاه گاهی عمل می‌کند و به‌نتیجه می‌رسد. سحر و جادو.

قدم به‌قدم و بتأنی روی متن کار می‌کنیم، و با راهیابی و استعانت به‌بداهه سرایی چگونگی‌ی به‌بازی کشاندن متن را کشف کرده و به‌پیش می‌رویم. و این تناقض همیشگی که باز هم سر راهمان سبز می‌شود، هم چون امروز با قطعه‌ی «برای شما می‌رقصم . . .» تناقضی که بنظر می‌رسد گره کور کاری‌مان باشد: تناقض بین شیوه آوازی و شیوه‌ی نمایشی (تآتری).

روی مردن زونیگا (Zuniga) کار می‌کنیم. راه حل اول: دون خوزه خودش را روی او می‌اندازد و او را به‌قتل می‌رساند. راه حل دوم: زونیگا به‌دون خوزه دشنام و ناسزا می‌گوید و کشته می‌شود. مشکل در این است که در متن پیشنهادی ارائه داده شده اسکامی‌یو (Escamillo) بلافاصله بعد از قتل زونیگا وارد می‌شود. این ورود غیر منتظره چگونه انجام می‌گیرد؟ آیا اسکامی‌یو در کافه بیلاقی را می‌زند و به‌این طریق به لی‌یاس پاس‌تی‌یا (Lillas Pastia) فرصت می‌دهد که محل را جمع و جور کند و جسد زونیگا را مخفی کند؟ یا همینطور ابتدا به‌ساکن وارد می‌شود؟ و اگر اینطور است، جسد تازه کشته شده را می‌بیند؟ آیا کارمن هنوز آنجاست یا خارج شده است؟ و بالاخره چطور ممکن است که دون خوزه گیلاسی به‌سلامتی اسکامی‌یو بالا بیندازد و با او خوش و بش کند در حالیکه لحظه‌ای قبل با غیظ و غضب زونیگا را به‌قتل رسانده؟ همگام با بداهه سرایی سوالات گوناگون پیش می‌آید و این خود بداهه سرایی است که تلاش دارد جوابی برای این سوالات بیابد. اولین اسکامی‌یو با تحقیر و تمسخر با دون خوزه روبرو می‌شود و با خواندن آواز گاوباز (Toreador) او را به‌مبارزه و مقابله می‌خواند. دومین اسکامی یو دلربا است و نقطه نظرش بیشتر روی کارمن است تا دون خوزه. در ضمن بداهه سرایی‌ها کافه بیلاقی لی یاس پاس تی یا بطور نا محسوسی حالت جائی مشکوک را به‌خود می‌گیرد، و این «گوشه دنج» پرت و دور افتاده از آن روزی آشکار گردید که یکی از بازیگران مرد گروه بروک بجای یکی از زنها رل کارمن را در بداهه سرایی به‌عهده گرفت. با بداهه سرایی‌های مختلف ما کم کم به‌نتیجه گیری‌های متناقضی از یک صحنه می‌رسیم، با وجود این حقیقت در میان این تناقض‌ها رو می‌نماید.

چهار شنبه ۱۶ سپتامبر

چند دیر کرد و تکرار آن لزوم یادآوری شرایط کاری را اجتناب ناپذیر می‌کند: سر و کار ما در کار گروهی که انجام می‌شود با آدمهای عاقل و بالغ است و انتظار ما این است که با گروه طور دیگری رفتار نشود.

بعد از کار بدنی، تمرین ما را وا می‌دارد که دو به‌دو، در کنار هم، پهلو به‌پهلو راه برویم. این کار بقدری باید هماهنگ باشد که به‌هیچ علامتی برای شروع احتیاج نیست، هیچ ضربه ای ریتم یا وزن راه رفتن را مشخص می‌کند و هیچ علامت پایانی در کار نیست. دوقلوها راه می‌روند، یکی الهام بخش دیگری است و بالعکس، رهبری در کار نیست. در انتها، این راه رفتن به‌سقوطی منتهی می‌شود، این سقوط هم باید با هم باشد. در یک آن و با هم روی زمین پهن می‌شویم برای اینکه در یک لحظه نیاز با هم افتادن حس شده است.

پس از خروج اسکامی‌یو، دون خوزه خود را تنها می‌یابد، و به‌خواندن «آواز گل» اقدام می‌کند. رفتن از قطعه آوازی دو نفره به قطعه آوازی تک نفری مشکل است، به‌این معنا که مسئله پریدن از موقعیتی به‌موقعیت دیگر در کار نیست. پریدن از تصویری به‌تصویر دیگر، مثل آرتیست بازی‌های صحنه به‌صحنه‌ایی اپرا که فقط توصیف کننده یک حالت است و بس، چونان که گویی برای رفتن از حالتی به حالتی دیگر جهشی کافی است.

قصد آن داریم که از «شب زفاف زن کولی» مراسم آیینی تدارک ببینیم. چشمان دون خوزه را بسته اند. پیرزنی نان شیرینی و نمک عرضه می‌دارد. کارمن و دون خوزه مراسم آئینی را روی موسیقی بیزه (Bizet) که در اصل برای تنفس دوم (Entracte) ساخته

شده اجرا می‌کنند. پیتر برای اینکه بتوانیم در این زمینه پیش تر برویم خواستار ملاقات با کولی‌ها و کار با آنهاست.

پنجشنبه ۱۷ سپتامبر

تمرینی روی چند جمله آوازی (در مقابل جمله بیانی م.) هزار و یک مشکل جورا جور درست کرده است. این جملات باید پشت سر هم گرفته شوند، ولی ضرب زیر بنایی آنها به‌هیچ وجه نباید شبیه هم باشد. دو گروه سعی می‌کنند که جملات را پشت سر هم بخوانند ولی موفق می‌شوند. گروه اول جمله نخست را با ضرب زیر بنایی خودشان می‌خوانند، گروه دوم به‌هیچ وجه نمی‌تواند با ضرب خود کار را ادامه دهد، واضح است که اگر تمام اینها «به نوت» نوشته شده بود، هیچگونه اشکالی پیش می‌آمد. اما دقیقاً" مسئله کار تمرینی و مسئله‌ی «تمرین» و «آزمایش» در میان است. هر یک از افراد گروه ضرب‌های مختلف را آنطور که خود می‌خواهد می‌فهمد، در نتیجه بازی قروقاطی می شود. چه کسی بر حق است؟ و چه کسی در خطا؟ سوال همیشگی که بر سر آن چک‌وچانه بسیار زده ایم، و نتیجه گیری این بوده است: هدف پیدا کردن راه حلی است که ما را از بن بست بیرون بکشد، و این ممکن نیست مگر با تقویت حس غریزی و طبیعی و جمعی ما از تمرینی که داده شده. امروز با مشکل روبرو هستیم. به‌همین علت است که ده هفته تمرین می‌کنیم.

چندین بداهه سرایی روی مرگ گارسیا (Garcia) می‌کنیم. در اولین بداهه سرایی گارسیا بعد از صحنه‌ی «آواز کارت بازی» تلوتلوخوران وارد می‌شود. در بداهه سرایی دیگری، کاملاً" بر عکس، او را می‌بینیم که سیخ و عصا قورت داده وارد شده، آهسته به‌کنار کارمن می‌رود، سرش را روی شانه کارمن می‌گذارد و بدون هیچگونه شامورتی بازی ای میمیرد. بعد، بلافاصله به‌دنبالش دون خوزه وارد می‌شود. بناگهان شکافی عظیم او را از کارمن که آنجا کنار هموطن مرده کولی اش (Rom) نشسته است، جدا می‌سازد.

برای کار کردن روی حالت و هیئت میکائلا، ابتدا به‌پیانوی تنها گوش فرا می‌دهیم. بعد اولین بداهه سرایی را آغاز می‌کنیم. میکائلا وارد می‌شود، جسدی آنجا بر زمین است. کارمن کنارش نشسته است. میکائلا بسیار متین و با وقار است. برای پیدا کردن این قدرت درونی و این وقار و متانت که چند روز پیش نزد میکائلا به‌چشم آمد، پیتر به‌یکی از دو هنرپیشه اش که نقش میکائلا را بازی می‌کند، پیشنهاد می‌نماید که چهار زانو بر زمین نشسته و در مرحله اول این قدرت و نیرو را تنها در چگونگی موقعیت بدنی خویش جستجو کند. او به‌مردی نگاه می‌کند که مقابل او قد علم کرده است: (تو ژاندارک هستی، و این مرد، اسقف کوشون. «پیر کوشون (Pierre Cauchon) رئیس دادگاه روحانی که ژان دارک را محکوم به‌مرگ کرد. م.» قضات محکمه مذهبی ترا احاطه کرده اند. جای هیچگونه امیدی نیست. به‌احتمالی حتا خود را باخته‌ای. اما قدرتی درونی بر تو مستولی است، تو حرفی برای گفتن داری، و از ایمان و اعتقاد خلل ناپذیری برخورداری)

جمعه ۱۸ سپتامبر

وقتی دایره بازیگران ـ دست در دست ـ تبادل زنده ای از «دست فشار دادن با وشگون» را که از یکی به دیگری رد می‌شود، با چشمان بسته انجام می‌دهند، کار بهتر و راحت تر انجام می‌گیرد. تازه داریم می‌فهمیم که چگونه باید دسته جمعی ریتمی را زندگی داده، چگونه باید قاعده و قانونی جمعی را زنده نگه داشته، و چگونه باید آن را دسته جمعی روز به‌روز بهبود بخشیم.

روی جنگ و جدال کار می‌کنیم. تمریناتی که مرتبا" به‌آنها باز می‌گردیم. پیتر می‌گوید: در جریان این زد و خوردها گاهی پیش می‌آید که ما احساس می‌کنیم که همه چیز «درست و بجاست» ، که ضربه به‌درستی حواله شده و به‌درستی دریافت گردیده. با وجود این همه چیز تصنعی و ساختگی است، نه ضربه ای به‌کسی زده شده و نه کسی صدمه دیده. این معنی در پژوهش و میزان درست تاتری هم عینا" صادق است. پیتر ادامه می‌دهد: خشم و غضب چیست؟ چگونه باید خشم، ترس یا شادمانی و غیره را بازی نمود؟ آیا باید دست در توبره خاطرات کرد و از آن قالبی تحجری از خشم یا ترس یا شادمانی بیرون کشید؟ آیا باید در گنجینه صوتی گشت و صدائی متناسب و هماهنگ شادمانی یافت؟ هر لحظه، هر موقعیت خشم و غضب خودش را می‌طلبد. هر احساسی در جای خودش یگانه و منحصر به‌فرد است. و این میزان درست و بجای تاتری است.

قطعه‌ی دونفری اسکامی‌یو / کارمن (اگه دوستم داری . . .) : در مرحله نخست روی گفتگوها، با صدای پائین و بدون کوچکترین بازی بیرونی کار می‌کنیم. سپس در باره این صحنه بحث می‌کنیم، بحثی طولانی، چیزی که بندرت اتفاق می‌افتد. نزدیکی و شباهت موقعیت کارمن و اسکامی‌یو را مد نظر قرار می‌دهیم، هر دو آنها با مرگ چندان فاصله ای ندارند و بر این امر آگاهند. آیا آنها همدیگر را دوست دارند؟ در این باره نظرات متفاوت است. باید روی این موضوع کار کرد، بطور عملی، روی صحنه، با بداهه سرائی. در باره کارمن و سرنوشتش صحبت می‌کنیم، سرنوشتی که مانع از آن نیست که کارمن زندگی اش را بکند، عشق بورزد، بگوید و بخندد. سرنوشتی که در کنه وجودی او رخنه کرده و در تمام لحظات زندگی این زن کولی رد پایش را می‌بینیم. پیتر از سرنوشت اقوامی مثل قوم یهود و کولی‌ها یاد می‌کند، او به‌هم چنین از «خاطرات آن فرانک»، از لحظات خوش و خوب و بامزه اش صحبت می‌نماید، در حالیکه مصیبت و فاجعه حضوری دائمی دارد، و همچون نخی قرمز در تمام صفحات یاداشت، سراسر زندگی آن فرانک (Anne Franck) را رقم زده است.

صحنه پایانی نمایش را می‌گیریم، آنجایی که دون خوزه وارد می‌شود. گفتگوی بین کارمن و دون خوزه. بار اول هیچکدام از جای خود تکان می‌خورند و بدون آواز گفتگوها را می‌گیرند. وقتی همین صحنه را با آواز می‌گیریم تمام کیفیت و خاصیت درونی گفتگوها محو و ناپدید می‌گردد، بازی‌ها منحصر می‌شود به‌جذب (عشق) و دفع (نفرت). چنانکه گویی آواز بداهه سرائی را خنثی و باطل می‌کند. بداهه سرائی‌ای با شیوه‌ی (play back) «جدایی بازی و آواز» انجام می‌دهیم: دو بازیگر نقش‌های کارمن و دون خوزه را می‌گیرند، و دو خواننده آوازها را گرفته و صحنه را نگاه می‌کنند. بناگهان دروازه ای از امکانات بدیع و تازه باز می‌شود: خشونت، ترک و رهایی، گاوبازی و زد و خوردی که در کناری صورت می‌گیرد، شک و تردید، سرنوشت و نصیب و قسمتی که روی ورق‌های بازی خوانده می‌شود، اطمینان به‌اینکه حق با من است، شوریدگی و جنون، و غیره . . . البته تجربه صحنه ای بازیگران به‌مراتب بیشتر از خوانندگان است. و در اینکه مجبور نباشیم آواز بخوانیم، ما را بی شک در بداهه سرائی کمک می‌کند. اما، با این تمرین افق جدیدی از حقیقت و بی پیرایگی و سادگی پدیدار گشت که در آن نیرویی وجود داشت که تا کنون بر ما ناشناخته بود .

ادامه این قسمت در فصل تئاتر شماره ۴ به‌چاپ رسیده و در شماره بعد مطلب را از دنباله تمرین‌های چهارشنبه ۲۳ سپتامبر ادامه خواهیم داد.

گفتگو با رضا قاسمی

نمایشنامه نویس و کارگردان تئاتر

«قسمت دوم»

اکبر بادگاری

فصل تئاتر فکر نمی‌کنی تاحالا کارائی جسته و گریخته در جهت تفکر جدید شده بوده، ولی زیاد بهش توجهی نشده و حالا یک کمی سروسامون گرفته.

قاسمی ـ مسئله اینه که این کارها هنوز پراکنده ست و تبدیل به یک جریان نشده. مسائل علمی و فلسفی که جای خود داره. غربی ها در مورد هر پدیده ای (پدیه هایی که ما هنوز حتا به مرحله سئوال در موردشون نرسیدیم) ده ها رساله و پژوهش دارند. تازگی ها یک کتابی می خواندم از یک نویسنده فرانسوی در مورد لابیرنت، ما همه چیز رو بدیهی فرض می کنیم. فکر می کنیم همین که بدونیم لابیرنت یه جای پرپیچ و خمی است که آدم ممکنه توش گم بشه کافیه. در حالیکه اینطور نیست. این پدیده چرا بوجود آمده؟ از کی بوجود آمده؟ معناش چیه؟ ملت های مختلف چطور به این پدیده رسیده اند؟ این ها و دهها سئوال دیگه باعث شده که این بابا بره مدتها بشینه و روی این قضیه کار کنه. خب حالا «روانشناسی آتش» گاستون باشلار دراومده و همه می شناسن. من یه مثال دیگه می زنم. کتاب دیگری هست باز از یک نویسنده فرانسوی عنوانش هست «شب در شعر شاعران» با یک مشت سئوال شروع می کنه، شب چی هست؟ فرقش با غروب چیه؟ فرقش با تاریکی. با ظلمت. با شفق و خلاصه با هر چیزی که به نوعی مشاهبت یا ملازمت داره با شب چی هست؟ بعد هم شروع می کنه به جستجوی ریشه های قضیه از کهن ترین متن ها از یونان باستان و میاد تا شاعران امروز. خب شاعر فرانسوی وقتی می خواد از شب حرف بزنه یه همچی دانش و فرهنگی پشت سرش هست. پشت سر ما چی هست؟ ما اونقدر آگاهی خودمون رو از شب مسلم فرض می کنیم که حتا به مرحله سئوال هم نمی رسیم. به همین دلیله که خیلی راحت به یک استفاده رمزی از این کلمه خودمون رو راضی می کنیم. یا شاید هم فکر می کنیم که ما اینقدر مسائل مهم اجتماعی داریم که هنوز وقتش نرسیده به این چیزها بپردازیم. در این صورت باید گفت خب در همین زمینه اجتماعیات ما چکار کردیم؟ ما هنوز یک تحقیق مستقل راجع به مارکسیسم نداریم. حتا در زمینه تکنیک (حالا از تئاتر مثال بزنیم) ما یک مقاله نداریم که بگه فرق یه نمایشنامه خوب با یه نمایشنامه بد چیه. فکر می کینم خب روشنه. آدم حس می کنه. بله، اما این حس رو باید بیانش کرد. و این کاریه که غربی ها می کنن و ما نمی کنیم. بله، تک و توک کارهایی در زمینه تفکر شده. اما روزی که شروع کردیم به چون و چرا کردن در مورد همه مسائل اون موقع می شه گفت که تفکر به صورت یه جریان عمومی دراومده.

فصل تئاتر حالا تو فکر می کنی یک هنرمند ایرانی به لحاظ داشتن یک تفکر که البته اینجا همونطور که خودت هم اشاره کردی منظور یک تفکر ایدئولوژیکی نیست. بلکه تفکر به این معنا که. .

قاسمی ـ ببین بذار اول این رو روشن کنیم. از نظر من تفکر یعنی اینکه هیچ چیزی از قبل بدیهی انگاشته نشه. مثلن در ایران چند دهه یک جریان مسلط بود که هنر یک جریان رو بنایی است و اقتصاد جریان زیر بنایی. تفکر یعنی اینکه هیچ فرضی از جمله همین فرض رو مسلم و بدیهی فرض نکنی. در چونی و چندی و چرایی هر چیزی شروع کنی به تفکر و از خودت شروع کنی فکرهای تازه بیاری. یعنی همه چیز رو متفاوت با دیگران ببینی و هیچ چیز از اول برای تو مسلم فرض نشه.

فصل تئاتر که امکان بروز خلاقیت رو در خودت آماده بکنی.

قاسمی ـ دقیقن همینه

فصل تئاتر تو الان یک ضعف بزرگ هنرمند ما رو در نداشتن تفکر می دونی. فکر می کنی که چه چیزی می تونه در این زمینه به یک هنرمند ایرانی بخصوص که در خارج از کشور زندگی می کنه کمک بکنه تا بتونه هنرمندی در سطح جهانی بشه.

قاسمی ـ خب در خارج از کشور رو بعدن بهش می پردازیم. برای اینکه گفتگو رو متمرکز کنیم روی همین مطلب. بنظر من ما دو راه داریم: یکی اینکه بیایم به تولید آدمهایی مثل مقدم و هدایت به پردازیم یعنی دانشجویانی رو که می خوایم ذوق هنری و فرهنگی شون پرورش پیدا کنن بفرستیم خارج. که در اینجا امکان رشد مهیاست و این دوتا آدم اگر درخشیدن به همین دلیل بوده. هدایت رشدش رو مدیون جامعه ایرانی نیست. ریشه های هدایت در غربه، البته صِرف آمدن به غرب، چیزی رو حل نمی کنه. خیلی ها هم اومدن در غرب و هیچ چیز برای گفتن نداشتن. ولی هدایت وقتی در غرب بود همون موقع همطراز با یک روشنفکر هم سن و سال خودش در غرب مسائل رو دنبال می کرد و نظر داشت. وقتی راجع به توماس مان صحبت می کنه از بالا به قضایا نگاه می کنه مقهور توماس مان نیست. ولی ما هنوز پنجاه سال بعد از هدایت می بینیم این نوع نگاه کردن رو در روشنفکرامون نداریم، هنوز مبهوت و مقهوریم. زمانی هدایت کافکا رو کشف کرد که هنوز کافکا در اروپا مشهور نبود یا زمانی جویس رو کشف کرد که همچنان جویس هنوز محل نقد و نظر بود. تصورش رو بکن هنوز پنجاه سال از مرگ هدایت گذشته جویس توی ایران ترجمه نشده. البته هیچ تضمینی هم نیست که این جوانهای ما همه از غرب نابغه برگردن، چون در آدم باید یک استعدادی باشه که در همه هم

رضا قاسمی

نیست، اگر در کسی وجود داشت اونوقت می‌شه امید داشت که اگه در سطح همتایان خودش در غرب ندرخشه اقلن پنجاه سالی از وضع الان جامعه خودش جلوتر باشه. راه دوم اینه که در خود ایران این زمینه رشد فراهم بشه، این زمینه رشد بخشی دست رژیم هست یک بخشی هم دست رژیم نیست. خب اون بخشی که دست رژیم هست بهش عمل نشده. البته رژیم قبلی خیلی بیشتر پرو بال می‌داد. جشن هنری بود و این یک امکانی بود برای افرادی مثل من که پدر و مادرشون این امکان رو نداشتن بچه‌شونو بفرستن خارج درس بخونه. حالا برخلاف فحش‌هایی که بچه‌های چپ می‌دادن و هنوز هم می‌دن به جشن هنر، باید گفت همین جشن هنر بزرگترین خدمت رو به هنر ما کرد. یعنی یک عده که نمی‌تونستن برن خارج کشور از این طریق تونستن تئاتر امروز غربی رو ببینن و با اون معاصر بشن. بدبختانه بودن کسانی هم که فاقد امکان رفتن به خارج بودند ولی به علت همون عقاید چپ زده‌ای که داشتن به کارهایی که در اونجا عرضه می‌شد با تحقیر نگاه می‌کردن و توشه هم نگرفتن. ولی کافیست که یکی دو نفر، چهار نفر این توشه رو بگیرن که گرفتن و همین‌ها تأثیر خودشو گذاشت. یعنی که شما امروز که در ایران نگاه می‌کنید، در خارج هم همین طور، تئاتری که الان داره کار می‌کنه متأثر از همین جریانه. البته من نمی‌خوام بگم کدوم تئاتر بهتره یا بدتره. می‌شه بعدها جداگانه در این موارد بحث کرد. وجود تئاتر لاله زار ضروری بود و هست. وجود تئاتر سنگلج ضروری بود و هست. کارگاه نمایش ضروری بود و هست. اینا هرکدوم تماشاگران خودشونو داشتن و در مجموع هر کدوم اینها کمک می‌کردن که تماشاگر برای تئاتر تربیت بشه. خب حالا برگردیم به بحث، باید بگم که یک بخشی هم هست که به رژیم ربطی نداشت و نداره و مربوط به خود روشنفکر و هنرمند می‌شه. اونم اینه که زمینه رو از طریق ترجمه غنی بکنیم. شما تصورش رو بکنید هنوز بخش اعظم فلسفه غرب به فارسی ترجمه نشده

فصل تئاتر خب یک هنرمند این وسط چکار بکنه. یعنی انقدر منتظر بشه تا یک مترجم این آثار رو ترجمه بکنه و اون بخونه.

قاسمی ـ هنرمند یا این بخت رو داره که زبان یاد گرفته باشه و یا این همت رو که خودش یاد بگیره. البته داریم کسانی رو که الان در این حد هستن و آخرین آثار غرب رو می‌خونن و معاصرن. ولی خب این واقعیت هست که با این آدمهای محدود نمی‌شه انتظار چیزی رو داشته باشیم. ولی وقتی در سطح جامعه هزاران نفر رو داشته باشیم شاید کسی بین اونها این خمیره رو داشته باشه که کاری بکنه.

فصل تئاتر اگر پشت سر هنرمند غربی، فرهنگی چند صد ساله هست که این فرهنگ از کودکی به اون منتقل شده، در سطح خانواده و مدرسه و جامعه و جامعه روشنفکری البته برای هنرمندان

قاسمی ـ بله از مجله. از رادیو.

فصل تئاتر اینا چیزی نیست که بیان، دونه دونه به اون یاد بدن. بلکه اون باهاش از کودکی عجین می‌شه. خب این هنرمند.

قاسمی ـ البته باید بگم یک مقداری هم کاره. مثلن جویس خودش دارای نظریه فلسفی بود.

فصل تئاتر من منظورم همین پایه اولیه است. برای این منظور یک مثال می‌زنم. وقتی یک تکنسین اروپایی می‌خواد مثلن یک پیچ رو ببنده نحوه بستن این پیچ با نحوه بستن پیچ توسط یک ایرانی فرق می‌کنه. یعنی اینجا مسئله دست و پیچ و وسیله بستن این پیچ نیست بلکه نحوه‌ای‌ست که این شخص در طول زندگی با یک شرایط خاص یاد گرفته که یک تجربه بخصوصی با عنوان تکنولوژی پشت اون هست. یعنی اون از بچگی نحوه بخصوصی برای برخورد با این ابزار یاد گرفته.

قاسمی ـ درسته یعنی او سیستماتیک با هر مسئله‌ای برخورد می‌کنه. همینطور در فلسفه غرب می‌بینیم هگل میاد بین تمام اونچه که فلاسفه قبل از خودش گفتن یک ارتباط کشف می‌کنه و اون این فکر رو به شکل یک سیستم عرضه می‌کنه که به اسم دیالکتیک هگلی می‌شناسیم. این شیوه برخورد با قضیه در تمام ستوه در زندگی غربی حضور داره یعنی همون پیچی که مثال زدی وقتی مکانسین غربی می‌خواد این پیچ رو به یک چوب ببنده به رابطه این پیچ که از جنس فلزه و چوب فکر می‌کنه، به ارتباط این دو نوع که از دو جنس مختلفند نظر داره، با پیچ کوشتی که داره کار می‌کنه به حد فشاری که باید وارد کنه به حدی که باید این پیچ رو بپیچونه و مقاومت چوب فکر می‌کنه. در واقع همه کار رو یک مجموعه می‌بینه. برای همین هم هست که می‌بینید در کار یک غربی استرکتور همیشه یک اهمیت اساسی داره. ما نمی‌تونیم یک اتومبیلی بسازیم برای اینکه مقاومت زیاد داشته باشه هر چقدر دلمون می‌خواد شاسی اونو کلفت تر بندازیم یک رابطه ای بین وزن اتومبیل و اون شاسی، طولش، عرضش، وجود داره. این مجموعه باید محکم باشه و بتونه خوب کار کنه شما می‌تونید یک اتومبیل محکم بسازید ولی ده کیلومتر بیشتر در ساعت نره. خب سرعت هم یکی از فاکتورهایی هست که باید در نظر بگیرید. حالا سرعت رو که در نظر می‌گیرید باید قدرت ترمز

رو هم در نظر بگیرید، یعنی یک مجموعه ست. درست اینجاست که می رسیم به دومین اشکال هنر ایرانی یعنی استرکتور
فصل تئاتر یعنی اشکال اول فقدان زمینه ای فکری و اشکال دوم فقدان استرکتور و یا ضعف استرکتور
قاسمی ـ بله تا حالا به این موضوع توجه نشده و تازه داریم به این موضوع توجه می کنیم. حالام که داریم توجه می کنیم این توجه از سوی ما قدری غریزیه و هنوز تبدیل به دانش نشده در حالیکه در غرب تبدیل به دانش هم شده. اگر هم ما دانشش رو داریم به همون دلیل ضعف فکری قادر نیستیم یک استرکتوری رو خلق بکنیم که این استرکتور مثل همون مثال اتومبیلی رو که زدیم اجازه بده که اجزاء نمایش ما با همدیگه خوب کار بکنه. برای همینه که در این استرکتور یک جاهاش سوراخ سمبه هست و ما با کاه پرش کردیم و نه با جنس واقعی خودش. خیلی جاها ما شروع که می کنیم، شروع مون و ادامه خوبه ولی آخر سر می رسیم به جایی که هیچ ربطی به شروع مون نداره. ببینید توی غرب یک مقاله هم که می نویسن استرکتور داره، اگر یک تزی داری باید سعی کنی تز خودتو رد کنی. نه اینکه ثابتش کنی. وقتی سعی کردی تز خودتو رد بکنی، از توی این رد کردنه که معلوم می شه درصد درستی تز شما چقدر هست. اون چیزی که حاصل می شه اون می شه سنتزش. یک مسیر دیالکتیکی طی می شه. توی کار ما خیلی وقتا کارمون کلاژه، ما مسائل رو کنار همدیگه می چینیم. نمایش ما از تو همدیگه در نمی آد، درست به این دلیل که ما شروع نمی کنیم راجع به این موقعیت فکر کردن تا ببینیم از توی خودش چی می زاد، و بعد به جایی که مقدر هست منتهی بشه. برای همین بیشتر آثار ایرانی از ضعف استرکتور رنج می برن. می تونم بگم از کارهای ایرانی، اگر مثلن یک رمان چهارصد صفحه ای است، می شه صد و پنجاه صفحه اونو درآورد.
فصل تئاتر منظورت اینه که این صد و پنجاه صفحه توی کار اضافه ست و اگر حذف بشه هیچ اتفاقی نمی افته.
قاسمی ـ چرا اتفاقی می افته. کار ناقص می شه. کار برای اینکه کامل بشه باید به جای دیگه بره، جایی که مقدر اون کاره.
فصل تئاتر می شه روی یک نمایشنامه این مثال رو بزنی.
قاسمی ـ مثلن نمایشنامه فتحنامه کلات بیضایی. من این نمایشنامه رو چند سال پیش خوندم. این نمایشنامه ایه با یک شروع درخشان، یه ادامه خیلی خوب. لحظاتی که من می گفتم شکسپیر ایران متولد شد و بعد متأسفانه اون توقعی رو که باید برآورده کنه نمی کنه. عمده ترین دلیلش اینه که نویسنده (حتا وقتی مثل بیضایی آدم با سواد و با فرهنگی باشه) خیلی نمی تونه از شرایط عمومی جامعه اش دورتر بره. فرهنگ چیزی نیست که آدم خودش بتونه یکنفری کسب بکنه. یک مقدارش هم باید توی فضا باشه. مثل هوا، و بی هیچ تلاشی جذب وجود آدم بشه. اینه که در کشورهایی مثل کشور ما وضع نویسنده مثل وضع وزنه برداری هست که توانش بلند کردن یک وزنه صد و پنجاه کیلویی هست اما بخواد دویست کیلو رو بالا ببره. خب وزنه رو میاره تا روی سینه اش اما بعد نمی تونه بالا ببره و در نتیجه رهاش می کنه چون بیش از طاقتشه. این ایرادی یه که در کار همه هست، از جمله در کار خود من.
فصل تئاتر یعنی در اینجا در واقع هنرمند قربانی این می شه که پشتش به لحاظ فرهنگی و فکری خالیه.
قاسمی ـ وقتی که زمینه فراهم نیست مقدر نیست که من یک بار دویست کیلویی وردارم بلکه باید یک بار صد کیلویی وردارم
فصل تئاتر اگر که نویسنده ای آخر اثرش رو نتونسته درخشان بنویسه. فکر نمی کنی شاید اشکال از خود نویسنده باشه.
قاسمی ـ خب اشکالات هر نویسنده ای یه مقدارش بر می گرده به همون مشکلی که توضیحش رو دادم، یه مقدارش هم مربوط می شه به اینکه آدم تا چه حد برای این کار مستعد باشه. (که این دیگه دست خود آدم نیست) یه مقدارش هم مربوط می شه به روش نویسنده. اما در این مورد خاص یعنی بیضایی به نظر من اشکال اصلی مربوط می شه به روش بیضایی. بیضایی فکرش رو از بیرون به کار تحمیل می کنه.
فصل تئاتر می شه این مسئله رو کمی باز کنی و توضیح بیشتری بدی.
قاسمی ـ بیضایی اجازه نمی ده موضوع به طور دیالکتیکی از توی خودش زایش بکنه. اغلب از یک فکر از پیش تعیین شده شروع می کنه و بعد نتیجه اش رو می نویسه. من فکر می کنم هر نویسنده باید تا حد زیادی خوانندهٔ اثر خودش هم باشه. یعنی موقع نوشتن، خودش هم مثل خواننده اثر رو کشف بکنه، به عبارت دیگه من فکر می کنم که نویسنده باید در پی رد کردن فکرهای خودش باشه نه اثبات اونا. یکی از معضلات داستایوسکی به هنگام نوشته جن زدگان این بود که در آن فصلی که استاوروگین با اون کشیشه در باره خدا بحث می کنن از زبان استاوروگین دلایلی برای عدم وجود خدا آورده بود که رد کردنش آسون نبود. تصورش رو بکنید داستایوسکس خودش آدمیه که عمیقن مذهبیه بعد تو دهن پرسوناژش دلایلی برای عدم وجود خدا می ذاره که تا مدتها قادر نیست جوابی براشون پیدا کنه و تو دهن کشیشه بذاره.
فصل تئاتر فکر نمی کنی اندیشه سنتی باعث می شه که ما همه چیز رو از قبل پیش بینی شده بدونیم و به دنبال نتیجه معینی رفتن ما رو به این راه می کشونه.
قاسمی ـ خیلی بموقع اشاره کردی. درسته. این یکی از اشکالاتی ست که هنر ما رو سه چهار دهه به انحراف کشوند. ما طی سه چهار دهه رفتیم به سراغ یک نوع ادبیات تمثیلی، ادبیات رمزی، ادبیاتی که به چیزی در خارج خودش اشاره می کرد. این نوع ادبیات بزرگترین اشکالش اینه که عوامل اثر در خودش نیست، عوامل اثر در بیرون اثر واقعه. یعنی که مثلن یک معلمی رو میاره که دیکته می گه. یعنی این رمز یک قدرته، خود این دیکته گفتن رمز فرمان دادن و فرمان بردنه. اونی که دیکته می نویسه باید اطاعت بکنه، حالا ممکنه سرپیچی بکنه که اینا بستگی داره که نویسنده چی می خواد. نوشتن یک اثر رمزی کاری ست دشوار. اگر شما در غرب یک اثری رمزی رو ببینید، اثری است که انقدر آشکار نیست. دوم اینه که این اثر اگر کسی در جریان این کُد بندی ها هم نباشه خود این اثر به اندازه کافی براش معنا داره. کاری که توی رمان کافکا کرده و توی تئاتر بکت کرده. یعنی شما اگر ندونید لاکی کیه، پزو کیه، اشاره اش به کیه، گودو کیه، باز همینی که روی صحنه هست با تو رابطه برقرار می کنه. خودش ارتباط اجزائش با هم منطقی هست و خود بسنده است. اگر حالا شما خواستید به دنبال معناهایی که پشت این اثر هست حرکت کنید اگر دستتون بجایی رسید که چه بهتر اگر نرسید هم مهم نیست. و حالا چیزی که در نقد مدرن مهمه، «البته این نظریه جدید نیست، از زمان باختین شروع شده ولی حالا دارن بهش بیشتر توجه می کنن.» اینه که یک اثر هنری مهم نیست که چه معنایی داره، هر اثر در ارتباط با خواننده اش یک معنای تازه ای تولید می کنه. مهم اینه که معنای تازه تولید می کنه. درست اشکال هنر و ادبیات رمزی ما اینه که وقتی می گی شب، همه تفسیر می کنن به اختناق و وقتی می گی کبوتر، همه تفسیر می کنن به آزادی. در واقع تمام خاصیت هنری رو ازش می گیره. و وقتی همین اثر رو به یک خارجی نشون می دین چون اون این کُد ها رو نمی شناسه نمی تونه با این اثر ارتباط برقرار کنه. پس این یک اثری هست مقطعی و مصرفی و محدود به جغرافیای ایران. در کنار این آفت ادبیات کد بندی شده آفت دیگری بود، اون هم آفت ایدئولوژی بود. به این معنا که تعریف هنر برای یک عده ای از پیش روشن شده بود. که ادبیات و هنر روبناست و اقتصاد زیر بناست و این بستگی داشت به حزب و دسته ای که چه چیزی

می‌گفت. این هنر و ادبیات باید بپردازه به طبقه‌ای که کارگر بود و طبیعتن اگر در این نوع کارها یک آدمی بود که سرمایه دار بود باید حتمن آدم بدی می‌بود و اگر کارگر بود باید آدم خوبی می‌بود. در حالیکه بزرگترین خصیصه هنر دوری از مطلق گرایی است بخصوص که در دوره ما علم به‌جایی رسیده که می‌گه من به‌هیچ چیز یقین ندارم. من یک مثال می‌زنم. کسی رو می‌شناسم که دکترای فیزیک داره نظریاتی داشت که جالب بود خیلی شاعرانه بود من یک روز ازش سئوال کردم که چی باعث شده شما به‌عنوان یک فیزیسین دارای یک چنین دیدی باشید. گفت، من دیدم رو مدیون استاد فیزیک خودم هستم، روز اولی که ما رفتیم سر کلاس گفت اولن هرچی که تا حالا یاد گرفتید فراموش کنید، ثانین من یک سئوالی از شما می‌کنم. فرض کنید شما روی پشت بامی هستین و دارید یک چیزی رو میخ می‌کنید، چکش از دست شما می‌افته اون پائین توی حیاط، شما چکار می‌کنید. خب هر کسی چیزی گفت یکی گفت می‌ریم پائین ورش میداریم میاریم. و از این قبیل. استاد گفت نه شما هیچکدوم فیزیسین نمی‌شید. گفتیم پس چکار باید کرد. گفت صبر کنید، شاید چکش خودش برگشت. خب این حرف خودش جذاب و پر از رمزه، شاید اشاره‌اش اینه که فیزیک مدرن می‌گه هیچ چیزی رو نباید مسلم فرض کرد. الان تئوری کوانتوم یک چیز جذابی رو ثابت کرده و اونم اینه که شما اگر بخواهید ذره‌ها رو ببینید و مطالعه‌شون کنید باید بهشون نور بتابونید. حالا متوجه شدن وقتی بهشون نور می‌تابونن مسیر ذرات عوض می‌شه. یعنی این دیدن شما واقعیت رو تغییر می‌ده، یعنی نتیجه‌ای هم که شما می‌گیرید یک نتیجه مشروطه، یک نتیجه واقعی و قطعی نیست. یعنی شما با عمل مشاهده تون واقعیت رو تغییر دادید. این اصل عدم قطعیت چیزی‌ست پذیرفته شده. در جهانی که حتا علم یقین نداره. چطور ما می‌تونیم در حیطه تفکر به‌یقین برسیم. بهر حال مارکسیسم یک چیزایی داره برای موندن و یک مارکسیست کسی هست که تفکر بکنه و مرتب نقد بکنه مارکسیسم رو. بهر حال اینهایی که مدعی ایدئولوژی بودند و با ایدئولوژی می‌اومدن سراغ این مسئله. مارکسیست نبودند. مدعی مارکسیسم بودند. هنر مدعی این است که واقعیت نسبی است شما وقتی چخوف رو نگاه می‌کنید می‌بینید ستمگرترین آدم رو در یک جایی در موقعیتی قرارش می‌ده که تو دلت براش می‌سوزه. یعنی اون آدم بد نیست. در واقع سیاه سفید نیست. پس یک ضربدر درشت باید کشید روی کارهایی که زیر اسم ایدئولوژیک شد که با ادعای علمی بودن و متفکر بودن هم صورت گرفت.

فصل تئاتر حالا می‌شه روشن کنی چه تفاوتی هست بین تفکر و ایدیولوژی در یک کار هنری.

قاسمی ـ ببین یک هنرمند در واقع دریافتش رو از جهان از بیرون نمی‌گیره، بلکه از درون خودش می‌گیره یعنی با هر چیزی که در این جهان روبرو می‌شه شروع می‌کنه به سئوال کردن. حتا اگر در مسیر جستجوهاش نوعی از فلسفه و یا تفکر اونو مجذوب کرده به‌اون قطعیت نمی‌ده، از نو سئوال می‌کنه. مثلن اگر قرار بود من سی سال پیش یا چهل سال پیش داستان سیاوش رو یک تئاترش بکنم این رو مسلم می‌گرفتم که سیاوش یک آدم معصومی ست، قربانی ست. کاووس یک آدم مستبدی ست و ظالم. افراسیاب همینطور، سودابه هم یک آدم پلیده. همه اینا سیاه سفیده. برای زمان فردوسی ما می‌پذیریم، این مال اسطوره است، ولی امروز وقتی من می‌خوام اینو تئاترش بکنم باید همه اینا رو زیر سئوال ببرم. سیاوش کیه. معصومیت چیه. اخلاقیات چیه، اصلن چرا ما باید اخلاقی باشیم؟ آیا ما باید اخلاقی باشیم؟ یا نباید باشیم؟ همه چیز نسبی می‌شه. من اگر اینو سی سال پیش می‌نوشتم فقط اونو دیالوگ می‌ذاشتم. یعنی استروکتور مال فردوسی و دیالوگ مال من.

فصل تئاتر کما اینکه این کار رو کردن زحمت دیالوگ نوشتن هم نکشیدن، بیشتر اشعار فردوسی رو هم بجای دیالوگ گذاشتن. و الان هم یکی از این کارها موندگار نشده، اسمشون هم باقی نیست.

قاسمی ـ در تراژدی باید هر دو طرف محق باشن اگر نه تراژدی نمی‌شه. خب اگر هر دو محق باشن، پس سودابه نمی‌تونه اینجا یک آدم پلید باشه. در واقع آنچه که توی اسطوره به‌این شکل دیده می‌شه نمی‌تونه توی تراژدی بهمون شکل دیده بشه. پس باید با فکر تازه و شکل تازه به‌اون پرداخته بشه. و این می‌تونه پایه ای باشه برای پرداختن به‌خیلی چیزهایی که ما از سابق داریم و می‌تونیم اونها رو نو کنیم. پس برای آفرینش جدیدمون می‌تونیم از آنچه که از سابق هم داریم استفاده کنیم ولی نه به‌همون شکل قدیمی خودش. هر چیزی رو می‌شه تبدیل به‌اثر هنری کرد به‌شرط اینکه قادر به‌تفکر باشیم. مثلن برشت راجع به‌هر چیزی که رسید نمایشنامه نوشت. چون قادر به‌تفکر بود. منتها بدبختی اینجاست که خیلی از کسایی که فکر می‌کنن باید هنر تابع ایدئولوژ باشه فکر می‌کنن چون برشت تعلقات داشت به‌کمونیسم اون کارام ایدئولوژیکه. نه، زن نیک سچوان یک کار ایدیولوژیک نیست. آدم آدم است یک کار ایدیولوژیک نیست. این کارا در پوشش تفکره. البته بعضی از کارای آموزشی برشت هست که ایدیولوژیکی هست و بدبختی ما اینه که در ایران این نوع کارای برشت رو ارائه کردیم نه کارای درجه یک برشت رو کارایی که سرشار از تفکره. شاهکاری مثل ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی. یه آدمی که شب مست می‌کنه دل رحیم می‌شه و همه چیزش رو می‌بخشه و صبح که از خواب پا می‌شه همه رو پس می‌گیره و می‌شه همون آدم سابق. حیرت انگیزه این کارا در حالیکه ما در ایران کارای مثل استثناء و قاعده یا آنکه گفت آری آنکه گفت نه و اونم نه یک دفعه و دو دفعه به‌کرات اجرا می‌کردیم. وقتی تفکر باشه شما از هر چیزی می‌تونید یک اثر هنری بیافرینید چون در واقع با فکر کردن به‌اون چیز هست که اثر شروع می‌کنه به‌رشد. شما با یک ایده اولیه شروع می‌کنید و اگر نحوه تفکرتون درست باشه بطور دیالکتیک این اثر شروع می‌کنه به‌رشد کردن درست مثل یک موجود زنده درون یک جنین تکامل پیدا می‌کنه. پس تفکر در واقع یک چیز از پیش روشن شده نیست، یک ایدئولوژی نیست. همه چیز رو زیر سئوال بردنه. و بعد اینکه در هر چیز شما می‌تونید از هزار زاویه نگاه بکنید. مثلن همین سیاوش تم اصلی اون چیه. تبعیده. این اسطوره یک سری عناصر هست که می‌سازتش یکیش خیانته. خیانت چی هست؟ سیاوش از آتش می‌گذره آتش چی هست؟ من باید همه اینا رو برای خودم روشن می‌کردم. اگر کسی بخواد بطور ابستره فکر کنه، ذهنش به‌جایی نمی‌رسه، مخصوصن این ذهن اگر تربیت نشده باشه برای تفکر. حتا اگر تربیت شده باشه ما دانشمون در باره هر چیزی بیشتر باشه به‌ذهن امکان میدیم که تفکرمون دورتر پرواز بکنه، در نتیجه شروع کردم کتاب باشلار رو پیدا کردم که در مورد آتشه، «روانشناسی آتش» خب باید کتابهای دیگه پیدا کرد، باید همه اینا خونده بشه. تا فکر بتونه دورتر بره. حالا این اسطوره چه ربطی داره به آدم امروز؟ این خودش یک فکره. تازه وقتی که پیدا کردم که چی با این داستان می‌خوام بگم، تازه باید بگردم استرکتور مناسب اونو براش پیدا کنم.

فصل تئاتر حالا یک سئوال دیگه ای مطرح می‌شه. که معنای یک اثر یعنی چی و چه رابطه ای با تفکر و یا ایدئولوژی داره.

قاسمی ـ تفکر وقتی تونست در قالب یک اثر هنری استرکتوره بشه یک فرقی پیدا می‌کنه با تفکر فلسفی. تمام قصد تفکر و فلسفه اینه که از اون ایده ای که داره بحث می‌کنه ابهام زدایی بکنه و اونو مشخص کنه، در حالیکه توی یک اثر هنری به‌هیچ وجه قصد اثبات نیست، البته نویسنده یک معنایی در نظرش هست که می‌خواد اونو نشون بده، ولی از اونجایی که کار هنری جای بحث

و جدل فلسفی نیست و از اونجایی که استرکتوره است کثیرالوجه می‌شه. خودش می‌شه یک موجود زنده و خارج از اراده نویسنده شروع می‌کنه به حیات خودش ادامه دادن. معانی مختلف بوجود میاره. حتا با پیشرفت زمان و تغییر نوع زندگی ها یک سری مفاهیم جدید به‌وجود میاره، چون استرکتور داره مثل هر موجود زنده ای.

فصل تئاتر مثل آثار شکسپیر که هنوز هم اجرا می‌شه و ما با زندگی مدرن و مسائل جدید خودمون با اون ارتباط بر قرار می‌کنیم.

قاسمی ـ شما ببینید یک سلول که در اثر لقاح شروع می‌کنه به‌رشد کردن تا یک جایی این سلول وابسته به‌خالق خودشه، ولی وقتی اون بچه زائیده شد باز تا یک جایی وابسته به‌مادرشه ولی از یک جایی اون شروع می‌کنه به‌رشد مستقل. بستگی داره این اثر چقدر قدرت ادامه داشته باشه. یک اثر ممکنه در نطفه خفه بشه، ممکنه موقع زایمان از بین بره، ممکن هم هست که پنجاه شصت سالی عمر کنه و بمیره. الان می‌بینیم کسانی که به‌عنوان هنرمند مطرح هستند، ممکنه پنجاه سال دیگه در هنر جایی نداشته باشن. این کاری است که برای یونسکو افتاده، سی سال پیش اوژن یونسکو یک نویسنده بزرگ بود امروز کسی از یونسکو حرف نمی‌زنه. پیش از این آرابال دچار این اتفاق شده. آرابال دیگه کسی نیست در تئاتر. چرا. چون پایه تمام کاراشون روی یک مخالف‌خوانی و شورش بر علیه اخلاق گذاشته شده بود. امروز می‌بینیم همه اونچه رو اون علیه‌ش می‌شورید همه اونها شکسته. جامعه به‌جایی رسیده که اون تابوهایی که آرابال باهاش می‌جنگید دیگه وجود نداره، به‌همین دلیل آقای آرابال هم امکان حیات نداره. کارهاش به‌عمق کارهای بکت نبود. بکت در سطح سیاره زمین فکر می‌کرد. بکت مسئله‌اش مسئله بشری بود. تم انتظار یک تم ابدی هست. و اگر که فقط یک نویسنده تونسته باشه مهر خودشو در قرن بیستم زده باشه اون بکت هست. چون اون در چارچوب زمان و مکان فکرنمی‌کرد. این یکی دیگه از اشکالات عمده هنر ما و تئاتر ما بطور کلی ست. یعنی خیلی از آثاری که تا بحال در ایران آفریده شده آثاری بودن که در چارچوب مسائل ایران بوده در مورد دوره شاه بوده، حکومت شاه بوده. توی هنر اثری قابل ادامه است که بتونه یک شخصیت رو تبدیل به‌اسطوره بکنه. چرا امروز چهارصد سال بعد از آفرینش دون کیشوت ما هنوز اونو می‌خونیم و از خوندنش لذت می‌بریم؟ این اثر هنوز زنده است و ما احساس نزدیکی باهاش می‌کنیم؟ درست به‌این دلیله که او تونسته یک شخصیت عادی از جامعه رو بگیره و تا سطح اسطوره اونو ببره بالا. شکسپیر می‌مونه چون تم قتل پدر و انتقام پسر رو از چارچوب یک مسئله انتقام کشی شخصی و خانوادگی خارج می‌کنه و اونو تبدیل به‌یک مسئله اگزیستانسیل، تبدیل به‌یک مسئله وجودی‌ش می‌کنه. این مهمه. پرسوناژ رو شما اگر تونستید یک بعد اگزیستانسیل بهش بدین موندگار می‌شه. این پرسوناژ نمایش هر کجا بره با مخاطبش ارتباط برقرار می‌کنه. غیر از این باشه در چارچوب ادبیات محلی باقی می‌مونه.

فصل تئاتر معنای اثر از نظر تو چی هست.

قاسمی ـ معنای اثر در بکت و کافکا وشکسپیر گستردگی بسیار داره. هر اثر خوب به تعداد مخاطبانش معنا داره ما خواستیم در واقع هر کسی کشف خودش رو از اثر هنری داره، این چیزی بود که ما در ایران بد فهمیدیم. برای ما معنای اثر هنری روشن بود و اون چیز روشن این بود که اختناق هست دیکتاتوری هست. شاه مثلن عامل آمریکاست. مردم تحت ستمند. آزادی نیست. خب اینا رو مردم بهتر می‌دونن. در نتیجه اثر هنری چیزی بود که هنرمند و مردمی که آمده بودن به‌تماشا با هم همدردی کنن. نویسنده بگه شما که با این رژیم مخالفید منم همدرد شما هستم. چیزی بیش از این نمی‌داد به‌تماشاگر و بیننده. به‌همین دلیل بسیاری از آثاری که به‌این دلیل نوشته شدن وقتی شاه رفت جاشون توی آشغالدونی بود. مگر آثاری که چنان خوب نوشته شده باشن که خارج از این کُدها خود بسنده باشن که من شخصن آثار چندانی رو نمی‌شناسم که اینطور باشه.

ما باید در مورد چیزهایی که در گذشته داشتیم فکر بکنیم، نه اینکه مثل یه دسته فراموششون کنیم و مثل یه دسته دیگه این چیزهای گذشته رو تبدیل به یه ارزش انکار ناپذیر بکنیم. مثلن در مورد تعزیه، ممکنه فکر بکنیم که تعزیه امری است مربوط به‌گذشته و متعلق به‌موزه‌ها. این تا حدی درسته. اما اگه اهل تفکر باشیم ممکنه مثل بروک کشف بکنیم که در تعزیه یک چیزی هست که خیلی مدرنه. اونم اهمیت دادن به‌تخیل تماشاگره. در یزد یه تعزیه دیدم که از نظر اجرایی بی‌نظیر بود. در صحنه‌ای که حضرت‌عباس می‌ره آب بیاره و بهش تیر می‌زنن و دستاشو هم قطع می‌کنن. اینو خیلی راحت به‌این ترتیب نشون دادن که تعزیه گردان با یه پیراهنی اومد که خونی بود و از قبل هم مقداری چوبهای کوچک به‌عنوان تیر به‌اون دوخته بودند. این پیرهن رو که آستین هم نداشت طوری تن حضرت عباس کرد که دستاش زیر پیرهن موند. بعد هم جلوی روی همه به‌محل بریدگی آستین‌ها مرکورکروم زد یا یه چیز دیگه‌ای که قرمز بود. مردم که هیچی، من غیر مذهبی هم اشکم درآمد. خب اینطوری آدم صحنه رو باور می‌کنه. تعزیه گردان با چند تا عامل کوچک زمینه رو فراهم می‌کنه بعد می‌گه حالا اصل قضیه رو خودت تخیل کن. در حالیکه اگر بخواهید با یک سری حقه‌های تکنیکی این کار رو بکنید اون اثر رو نداره. در تئاتر اگر یک دست واقعی بسازن و بعد اونو قطع کنن همه چندششون می‌شه، جالب اینه که چندششون می‌شه اما باور نمی‌کنن. چون در واقع باور کردن که تئاتر جای بازیه و نمی‌شه دست کسی رو قطع کرد. ادامه دارد

گروه تئاتر تماشا

نمایش

زندگی قمرملوک وزیری

نویسنده و کارگردان:
اکبر بادگاری

بازیگران:
مهوش برگی
فرهاد فرنیا
رضا کاوه
اکبر بادگاری

موسیقی:
مجید درخشانی

جمعه ۱۵ و شنبه ۱۶ ماه مای ۱۹۹۸ در آرکاداش تئاتر کلن

Arkadas Theater
Platenstr. 32 • 50825 Köln (Ehrenfeld)
Tel.: 0221 - 955 95 10

چهارشنبه ۲۰ ماه مای ۱۹۹۸ در اینترناسیونال تئاتر فرانکفورت

Internationales Theater Frankfurt
Hanauerland str. 7 - 9 • 60314 Frankfurt
(An der Zoo Passage) Tel.: 069 - 499 09 80

گروه تئاتر ایرانیان در «سیدنی» استرالیا

گروه گزارش

گروه تئاتر ایرانیان در سال ۱۹۹۳ در شهر سیدنی «استرالیا» توسط جمعی از هنرمندان و علاقه‌مندان به‌تئاتر از جمله مدیر مسئول کنونی گروه جلال دستیاری پایه‌گذاری شد و از آن زمان چه در برنامه‌های فرهنگی و چه در برنامه‌های نمایشی، فعالیت درخور امکانات داشته و با تمام سختی‌ها به‌کار خود ادامه داده‌اند و تا حد توان سایر گروهها را نیز یاری رسانیده و همچنین در موقع لزوم از آنان یاری گرفته‌است.

عدم امکانات، مشکل بزرگی است که گروه در تمام مدت فعالیت خود با آن دست به‌گریبان بوده و هست. در درجه اول، نداشتن جای ثابت تمرین مشکل بزرگ گروه است، که خود باعث از بین رفتن مقدار زیادی از نیروی گروه هنگام کار می‌شود. نداشتن جای ثابت تمرین، یعنی هر بار برای جمع شدن و تمرین گروه باید جایی تازه تهیه کرد تا بتوان چند روزی را در آن به‌سر برد و هر طور شده در آنجا تمرین کرد، حالا مناسب بودن و یا نبودن محل برای تمرین خود مسئله‌ای جداگانه است. از همه مهمتر هنوز با جای تازه تمرین آشنا نشده و هنوز از سرگردانی شناخت محل تمرین درنیامده باید به‌جای تازه دیگری کوچ کرد. و در این صورت ایجاد تمرکز برای کار گروه تئاتر که از اساسی‌ترین مسائل تئاتر است صد بار مشکل‌تر می‌شود.

عدم امکانات مالی که در واقع تمام عدم امکانات خود ناشی از آن است، در تمام لحظات کار تئاتر در ایجاد مزاحمت خودنمائی می‌کند. بدون داشتن امکانات مالی کار تئاتر بسیار مشکل و در واقع در دراز مدت غیر ممکن‌است. گروه‌های تئاتری ما در واقع جز پشتیبانی مالی خود گروه و احتمالن اندکی هم بودجه از کشور میزبان «که شاید فقط مربوط به‌اروپا و کانادا می‌شود» هیچ پشتیبانی مالی دیگری ندارند و یا اگر هم داشته باشند ممکنست چنان اندک و ناچیز باشد که لااقل ما از آن بی خبر مانده باشیم.

لذا به‌صحنه بردن یک نمایش که چند ماه کار روزانه گروه را طلب می‌کند، و همچنین مستلزم هزینه‌هایی چون، تهیه لباس و وسایل صحنه و تبلیغات وطراحی و چاپ آفیش و بروشور و تهیه عکس و غیره و غیره است، بدون پشتیبانی مالی تبدیل می‌شود به کاری بس مشکل و برای گروه که باید تمام وقت خود را صرف هنرش کند کاری طاقت فرسا خواهد شد. یکی دیگر از مشکلاتی که بر همه مشکلات افزوده می‌شود. در مورد فروش بلیت و درآمد تئاتری هم که بعد از ماهها تمرین و مخارج، به مدت یک یا دو شب به روی صحنه می‌رود نمی‌توان حرفی زد، این درآمد در برابر صرف وقت و سایر مشکلات و پرداخت مخارج سالن و سایر مخارج نادیده اجرا، حتا اگر به چندین شب اجرا هم تبدیل شود، نمی‌تواند جبران مشکلات را بکند.

یکی دیگر از اساسی‌ترین مشکل گروه، مسئله کمبود وقت هنرمندان است که کار را بیش از بیش مشکل می‌کند، تنظیم زمان تمرین‌های همگانی برای تئاتر امری پر اهمیت و حیاتی است. کار تئاتر کاری جمعی است و بروز خلاقیت در آن فقط با کار امکان پذیر است.

داشتن امکانات به گروه این اجازه را می‌دهد تا بتواند با استفاده از نیروی خلاقه جمعی خود، تئاتری موفق را به روی صحنه ببرد. و در غیر این صورت نمایش ارائه شده نمی‌تواند اثرگذاری لازمه را در تماشاگر خود داشته باشد.

ولی با همه اینها گروه تئاتر ایرانیان در سیدنی مثل همه گروههای تئاتری ایرانیان پراکنده در سراسر دنیا با علاقه‌ای وافر و پیگیرانه به‌کار تئاتر و به‌صحنه بردن نمایش ادامه می‌دهند.

تنها نیرویی که این گروه را در کارش پیگیر و موفق کرده فقط علاقه به‌تئاتر و گذشت در برابر سختی‌هایی است که سر راهشان قرار دارد. در واقع بدون علاقه و گذشت در برابر مشکلات فراوانی که در سر راه تئاتر خارج از کشور قرار دارد، حتا نمی‌شود به تئاتر فکر کرد تا چه رسد به پای اجرای آن رفتن و موفق هم شدن.

علت موفقیت گروه ایرانیان در سیدنی، که همان تحمل سختی‌ها بخاطر عشقی که به‌کار تئاتر دارند می‌باشد را از زبان خودشان می‌شنویم که می‌گویند:

ما دو جنبه در کارمان داریم که به‌ما بیشتر از هر چیز دیگری کمک کرده است. اول اینکه، «ایسم» ها در گروه هیچ نقشی ندارند و معتقدین به هرگونه بینش سیاسی در تفاهم کامل با همدیگر همکاری می‌کنیم. و دیگر اینکه به‌کار تئاتر تا دلتان بخواهد علاقه داریم. و بقول آن بزرگوار که فرمود از فقیری پرسیدند اشتها داری؟ و او خاضعانه جواب داد من بیچاره در جهان همین یکی را دارم، ما نیز همین یکی را داریم.

آخرین نمایشی را که گروه ایرانیان به‌صحنه برده «انتظار سحر» نوشته «محسن یلفانی» است که در سوم و چهارم اکتبر ۱۹۹۷ به‌کارگردانی علی جعفری و بازیگری جلال دستیاری و علی جعفری در سالن دانشگاه مک کواری به‌اجرا درآمده و مورد استقبال تماشاگران قرار گرفت. گروه در حال حاضر مشغول تدارک اجرای نمایش «ادب مرد به ز دولت اوست» ایرج پزشگزاد می‌باشد. با توجه به بُعد مسافت، این گروه تا بحال هیچگونه امکان تماس با سایر گروههای تئاتری ایرانیان در سراسر دنیا را نداشته تا بتواند با استفاده از امکانات آنها فعالیت خود را در سایر جاها گسترش دهد.

ما ضمن آرزوی موفقیت برای گروه تئاتر ایرانیان در سیدنی. امیدواریم تمام گروههای تئاتری خارج از کشور که بدون شک با مشکلات بسیار پیچیده‌ای دست به گریبان هستند، با علاقه‌ای که در آنها وجود دارد بتوانند با حل مشکلاتی که سر راه هنر تئاتر وجود دارد، همچنان به کار پر ارزش خود ادامه دهند و در تمام نقاط دنیا موفق باشند.

هنرمندان و تئاتر مدرن ایران «(۱)»

گزارش از مهوش برگی

نمایش «پایان آهنگ»

نوشته: ویلی هال
مترجم و کارگردان: عباس مغفوریان
بازیگران: محمد علی کشاورز. جمشید مشایخی. علی نصیریان. اسماعیل داورفر. پرویز کاردان. اسماعیل شنگله. کیامرز عشقی. عباس مغفوریان
مدیر صحنه: فیروز بهجت محمدی. طراح دکور: منوچهر شیبانی. دکوراتور: یحیا دریمان پناه. پخش صدای متن: یوسف شهاب.
آفیش: مرتضا ممیز
اجرای تهران آبان ماه ۱۳۴۰ شمسی و بعد در آبادان و مسجد سلیمان
این نمایش هفت شب متوالی در تالار فرهنگ تهران بوسیله هنرپیشگان اداره هنرهای زیبای کشور بروی صحنه رفت

عباس مغفوریان که شمه کوچکی از فعالیت هایش را در فصل تئاتر شماره ۳ بازگو کردیم کارگردان و پایه گذار تئاتر ایرانیان مونیخ است که سالهاست در آلمان (مونیخ) به سر می برد. در حال حاضر مشغول اجرای نمایش غروب در دیار غریب بهرام بیضایی است که به زبان آلمانی پس از چندین اجرای موفقیت آمیز از ۱۹ بونی تا ۱۸ یولی هر جمعه و شنبه در تیاتر «په پر کولتور ایم کلر» مونیخ به صحنه خواهد رفت.

عباس مغفوریان در سال ۱۳۴۰ پس از فارغ التحصیل شدن در رشته تئاتر از آلمان و سالها کار در گروههای حرفه ای آلمانی به ایران رفت و نمایش پایان آهنگ را به صحنه برد. اجرای این نمایش در زمان خود، در تئاتر نوپا و جدید ایران تأثیرگذار بود. اجرای این نمایش در مطبوعات و مجامع هنری ایران مورد نقد و بررسی های بسیار قرار گرفت که ما با آوردن قسمتهایی البته کوتاه شده از آنها سعی می کنیم فضایی را که این نمایش در زمان خودش ایجاد کرده بود بنمایانیم.

از جمله مطبوعاتی که مطالب مهمی در مورد این نمایش نوشتند عبارتند از: مجله سینما. سپید و سیاه. ترقی. امید ایران و اطلاعات که در آنها کسانی چون مجید محسنی، هوشنگ منظوری، گرمسیری، هژیر داریوش، عزیزاله بهادری، کیومرث سلطانی، پرویز صیاد، خواجه نوری، ر. اعتمادی نظر و مطلب نوشته اند.

«این هنر است و این انسانی است که اندیشه نو دارد» از یاداشت سردبیر مجله سینما در مورد نمایش پایان آهنگ و کارگردانش.

(در نمایش پایان آهنگ برخلاف بیشتر برنامه های اداره هنرهای دراماتیک ضمن اینکه جنبه هنری کاملا" رعایت شده بود، ذوق و سلیقه تماشاچی نیز از نظر کارگردان دور نمانده بود و همین خود در موفقیت این نمایش سهم بسزایی داشت.) «هوشنگ منظوری»

(. . . همچنین دست آشنای هنرپیشگان شایسته این نمایش که اغلب در گذشته شاگردان با استعداد هنرستانی بوده اند که من افتخار تدریس به آنها را داشته ام بفشارم. . . در این هنگام که تئاترهای حرفه ای ما با نهایت تأسف یکی پس از دیگری به کام

عکس از نمایش پایان آهنگ از راست به چپ: عباس مغفوریان. اسماعیل شنگله. علی نصیریان «جلوی پنجره» محمدعلی کشاورز. جمشید مشایخی. پرویز کاردان «جلوی پنجره» اسماعیل داورفر. کیامرز عشقی

نیستی و تباهی می‌روند، با تشویق و تقویت آماتورهای جوان و گروههای متشکل آنها که با اشتیاق و پشتکار فراوان، بارقه‌ای امید بخش، بر دلهای سرد ما می‌تابند، در اشاعه و ترویج هنر تئاتر ایران خدمتی شایسته انجام دهد.) «گرمسیری»

بعد از مشاهده دو نمونه عالی و در عین حال بسیار متفاوت تئاتر ملی «گلدان» فرسی و «سیاه» نصیریان، در هفته گذشته توفیق یافتیم که یک نمونه عالی در زمینه عرضه کردن نمایش‌های خارجی به زبان فارسی تماشا کنیم. «هژیر داریوش»

آنچه که واقعاً" قابل تحسین و تقدیر است و در طول نمایش به نحو شایسته‌ای بچشم می‌خورد میزانسنی است که مغفوریان در این پیس بوجود آورده است. حرکات هنرپیشگان بطور کلی همه صحیح و مطابق با تیپ‌ها و کاراکترها ترتیب داده شده و از نظر کمپوزیسیون صحنه‌ها بفرم زیبا و هنرمندانه‌ای تعویض و جلوه می‌کند. «عزیزاله بهادری»

می بایست از بازی آقای اسماعیل شنگله . . . ستایش نمایم بازی او را قبلاً" در نمایش گلدان دیده ام. مسلماً" اگر روزی تئاتر ما از این گنداب و لجنزار متعفن رهایی یابد سهم بزرگ آنرا هنرهای دراماتیک انجام داده است. «کیومرث سلطانی»

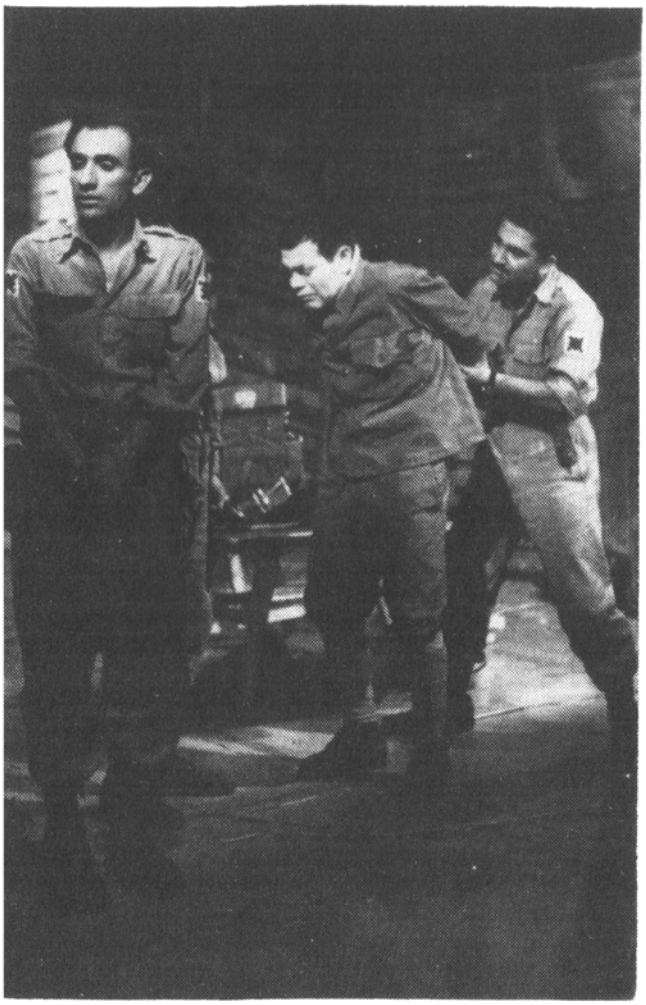
(تئاتر در کشور ما هنر عقب افتاده و در عین حال مسخ شده ایست، بنا براین هر کوششی که به پیشرفت این هنر و به توسعه یک فرهنگ و بینش تئاتری صحیح کمک کند، قابل ستایش خواهد بود ــ کشاورز و مشایخی رل خود را با اتوریته بازی می کردند. شنگله رل خوبی داشت و خوب هم آنرا از آب درآورد. کاردان نقش سرباز ساده لوح و خوش قلب را خیلی شیرین و دلچسب ایفا نمود و همچنین نصیریان و داورفر و عشقی نیز نقشهایشان را بدون مبالغه و نرم بازی کردند و بالاخره باید گفت مجموع کار آنها گوش پاره ای از حرفه‌ای های پر مدعا و بادکنک مآب را کشید. نمایش صرفنظر از ترجمه و معایبی که ذکر شد از (میزان) «منظور منتقد باید میزانسن باشد» موفقی برخوردار بوده است. تسلط گرداننده از حرکات بازیگرهایش استنباط می‌شود. آنها بی جهت دور خود نمی‌چرخند و می‌دانند دارند چکار می‌کنند.) «پرویز صیاد»

رویهم رفته نمایش جالب و از نوعی خاص بود. منتها بعضی قسمتهای آن طولانی به نظر می‌آمد. شاید به‌این علت بود که تحول سریع از درام به‌کمدی و از کمدی به‌درام یکی از دشوارترین لطایف هنر دراماتیک است. «ا. خواجه نوری»

هنرهای دراماتیک اخیراً" موفق به تشکیل چند تروپ هنری شده که از میان آنها دو سه دسته واقعاً" لیاقت و شایستگی آنرا دارند که هنر تئاتر ایران را از گودالی که اینک در آن سقوط کرده است نجات بخشند. «ر. اعتمادی»

در پایان نقش اجرای این نمایش را در ارتباط با ساختن تئاتر ۲۵ شهریور (تئاتر سنگلج) را از گفتگویی که با کارگردان نمایش داشتم می نویسم.

در حدود سالهای ۱۹۶۰ قبل از به‌روی صحنه آمدن پیس پایان آهنگ دو نفر از کارگردانان در دربار نمایش‌هایی اجرا کرده بودند که شاه بعد از پایان نمایش از آنها پرسیده بود که از ما چه می‌خواهید و آنها گفته بودند قربان ما خانه نداریم و غیره. که بزودی صاحب خانه شدند و در یک تئاتری هم که شاه برای دیدن نمایش به آنجا رفته بود، کارگردانش تقاضای نیم ملیون تومان پول کرده بود که قرضش را پرداخت نماید و پولی هم برای تعمیر تئاتر گرفته بود. که همکاران آن کارگردان می‌گفتند ما دیناری از آن



نمایش پایان آهنگ. از راست به چپ: اسماعیل شنگله. عباس مغفوریان. پرویز کاردان

پولها را ندیدیم. ولی بنده خانه مجلل آن دو کارگردان را بعدها دیدم. بعد از اجرای موفقیت آمیز پایان آهنگ در تهران و شهرستانها فرح از پهلبد خواسته بود که ما پایان آهنگ را در دربار اجرا کنیم. من ابتدا راضی نبودم، ولی وقتی پهلبد گفت که هر چه از شاه بخواهم به من خواهد داد، قبول کردم. در پایان نمایش وقتی شاه و فرح نزد ما آمدند بعد از سئوالات زیاد بالاخره به سئوال آخر رسید. که بگویم چه می‌خواهیم. من در جواب هفت هنرپیشه و دونفر دیگر را که متصدی دکور و لباس بودند نشان دادم و گفتم قربان ما خانه می‌خواهیم. شاه قدری سکوت کرد و خیال می‌کنم پیش خودش فکر می‌کرد برای ده نفر خانه می‌خواهد، در حالیکه کارگردانان قبلی هر کدام به‌یک خانه راضی بودند. پس از لحظه‌ای بالاخره پرسید، منظورتان چیست؟ گفتم تئاتر خانه ماست و ما در تهران نه تئاتر دولتی داریم، نه تئاتر سلطنتی، نه تئاتر ملی. و اصلاً" تئاتر نداریم. آنشب حدود ۷۰ نفر یا بیشتر از خانواده سلطنتی در سالن باصطلاح تئاتر دربار حضور داشتند، شاه در جواب گفت: ما دستور می‌دهیم برای شما تئاتر بسازند. بهرحال بعدها یکنفر زمین مجانی در اختیار دولت گذاشت، و یک مهندس مجاناً" طرح تئاتر را ریخت. و یکنفر هم مجاناً" مصالح را در اختیار دولت گذاشت و آنوقت تئاتری ساخته شد بنام تئاتر ۲۵ شهریور. و این افتخار نصیب مجریان نمایش «پایان آهنگ» شد که بانی ساختن «تئاتر ۲۵ شهریور» برای مردم ایران باشند.

کتابشناسی تئاتر برون مرزی

«فهرست نمایشنامه‌ها و کتاب‌های تئاتر، مقالات، نقدها و گزارش اجراهای منتشر شده به‌زبان فارسی در خارج از کشور از سال ۱۳۵۷ به‌بعد»

مهستی شاهرخی

نمایشنامه نویسیِ فارسی هنر نوپا و بسیار مظلومیست که در سال های پس از انقلاب مورد بی مهری فراوان قرار گرفت و آنچه در خارج از کشور به چاپ رسیده است، نیز بسیار پراکنده و ناچیزست. عدم امکانات، فقدانِ شرایطِ مناسب برای چاپ مطالب و پراکندگی ایرانیان خارج از کشور مانع از اینست که ما بتوانیم اطلاع دقیق و جامعی از فعالیت و نشرِ مطالب تئاتری و چاپِ نمایشنامه های برون مرزی به زبان فارسی داشته باشیم.

هدف از این کتابشناسی جمع آوری اطلاعات پراکنده ایست که بتواند موادی برای تحقیقات بعدی در زمینهء تئاتر باشد، تلاشِ ما اینست که معرفِ آثار ثبت شدهء نمایشی باشیم. تاکید ما در این کتابشناسی بر روی ادبیات دراماتیك، تئاترِ مکتوب و نمایشنامه نویسیِ ایرانیِ برون مرزیست، از اینرو فهرستِ اجراهای تئاتری، نقدِ اجراهای بدیهه گویی، و فهرست آثارِ چاپ نشده را در آن نخواهید یافت. چرا که به علتِ دوری راه و عدمِ امکانِ دسترسی به نقدهایی که به خصوص در مجلاتِ آمریکا نوشته شده است همواره ناگزیر بوده ایم که خود را برروی ادبیاتِ نمایشیِ مکتوب متمرکز نگه داریم.

منابعی که برای تهیه این کتابشناسی از آن بهره فراوان برده ام، بدین قرارست:

غفاری، فرخ، « کتابشناسی مختصر نمایش های ایرانی»، *ایران نامه*،واشنگتن، سال هفتم، شماره ۲، زمستان ۱۳۶۷/۱۹۸۹ : ۳۳۳-۳۲۸ (شماره ویژه نمایش های سنتی در ایران)

محرابی، معین الدین، معرفی *کتاب (مجموعه اول)، کتابشناسی کتاب های فارسی منتشره در خارج از کشور (۱۳۵۷ تا ۱۳۷۱)*، به ضمیمه: *معرفی جراید و مطبوعات فارسی در خارج از کشور*، آلمان، کلن، فهرست نگاری آثار و نوشته های فارسی در خارج از کشور، دی ۱۳۷۱/ ژانویه ۱۹۹۳ ، ۳۲۶ ص.

محرابی، معین الدین، معرفی *کتاب (مجموعه دوم)، کتابشناسی کتاب های فارسی منتشره در خارج از کشور (۱۳۵۷ تا ۱۳۷۲)*، آلمان، کلن، فهرست نگاری آثار و نوشته های فارسی در خارج از کشور، فروردین / آپریل ۱۳۷۳/۱۹۹٤ ، ۸+۱۳۲ ص.

محرابی، معین الدین، *کتابها و نشریه های مهاجرت، فهرست کتابها و نشریه های ایرانیان در خارج از کشور از سال ۱۳۵۷ ، (جلد اول)* ، آلمان، هانور، کارگاه ایرانیان، دی ۱۳۷۲/ دسامبر ۱۹۹۳ ، ۲۱+۱۵۳ ص.

نگاهی به مطبوعاتِ برون مرزی، به خصوص (اسامی به ترتیب حروف الفبا): *آرش* (پاریس)، *آهنگر*(لندن)، *ایرانشهر*(کالیفرنیا)، بررسی *کتاب*(کالیفرنیا)، پر (آمریکا: واشنگتن)، چشم *انداز* (پاریس)، *زمان نو* (پاریس)، *کتاب الفبا* (پاریس)، کرنون (در تبعید)، و غیره.

پرس وجو از اهلِ قلم، نویسندگان و نمایشنامه نویسان ساکن پاریس، دست اندرکاران تئاترِ ساکنِ پاریس، دانسته های شفاهی این و آن، مکاتبه با دست اندر کاران تئاتر و مطبوعات در کشورهای مختلف و غیره.

در این کتابشناسی به ترتیب: ۱) نما یشنامه ها: الف) نمایشنامه های ایرانی ب) نمایشنامه های ترجمه شده به زبان فارسی ۲) کتاب های تئاتری ۳) مقالات تئاتری و تحلیلی ٤) مصاحبه ها ٥) نقدِ نمایشنامه ها ٦) نقدِ اجراهای نمایشی ۷) گزارشات تئاتری به شما ارائه خواهد شد.

نکته دیگر این که در مورد مجله *فصل تئاتر* به علت تراکم مطالب، ما در واقع آن را در نظر نگرفته ایم، چراکه هدف از این کتابشناسی جمع آوری اطلاعاتِ پراکنده دربارهء تئاتر و نمایشنامه نویسی برون مرزی بوده است.

با تشکر و سپاس فراوان از آقایان (اسامی به ترتیب حروف الفبا): محمد جلالی چیمه (م. سحر)، صدرالدین زاهد، شاهرخ گلستان، رضا قاسمی و اکبر یادگاری که با حسنِ نیتِ بسیار در تکمیل و دقیق شدنِ مطالب صمیمانه و بی دریغ یاری ام دادند.

در وهلهء اول، با نگاهی اجمالی و حسابی سرانگشتی به کارنامه نوزده سالهء نمایشنامه نویسی ایرانی برون مرزی به چند نتیجه ساده و ابتدایی دست پیدا می کنیم.

۱ـ آثارِ چاپ شده نشانگرِ این هستند که در خلال این سال ها بیش از پنج یا حداکثر شش اثر در هر سال نداشته ایم.

۲ـ وجود تعدادی ترجمه نشانگرِ اینست که ایرانیِ خارج از کشور نیاز به معرفیِ تئاتر جهان به هم زبانان خویش دارد، غالباً نیمی از این ترجمه ها به انتخاب شخصی و سلیقه مترجم صورت گرفته است: و اکثریت این ترجمه ها از آثارزبانِ آلمانی، انگلیسی و ترکی و یا روسی و دو مورد نیز از زبانِ سوئدی و دانمارکی است و به جز چند استثناء، عموماً اولین تلاشِ این مترجمان در برگردانِ فارسی اثری دراماتیك از زبانی بیگانه است.

۳ـ وجود چند مورد تجدیدِ چاپِ آثارِ نمایشنامه نویسانِ باسابقه ای چون بهرام بیضائی و یا غلامحسین ساعدی نیز نمایانگرِ عدمِ امکانِ چاپِ کاملِ آثارشان و یا تجدیدِ چاپِ شان در داخلِ کشور بوده است.

٤ـ در میان انبوهِ نقدهای عقیدتی و سلیقه ای، وجودِ چند کتاب در زمینه تئوری و تاریخِ تئاترِ معاصرِ ایران، به ما نشان می دهد که کمتر کسی در

خارج از مرزهای ایران به صورت جدی به مسائل تحلیلی، تئوریک و تکنیکی تئاتر پرداخته است. البته باید به این نکته توجه داشت که تئاتری های برون مرزی مطالب نظری را مستقیماً به زبان بیگانه مطالعه می کنند و اگر ترجمه ای صورت بگیرد برای استفادهء تئاتری های داخل کشور است. در مورد نقد تئاتری در خارج از کشور نیز، باید این نکته را در نظر داشت که عموماً نقدهای پراکنده دربارهء تئاتر ایرانی، نقدهای سلیقه ای و جنگ های عقیدتی و حتا طبقاتی است.

۵ـ وجود نام های آشنایی چون (اسامی به تر تیب حروف الفبا): نسیم خاکسار، محمد جلالی چیمه (م. سحر)، پری صابری و پرویز صیاد، در میان نمایشنامه نویسان، نمایانگر اینست که: ۱) کارگردانان، پژوهشگران تئاتر، قصه نویسان و شاعران ایرانی خارج از کشور دست به تجربیاتی در زمینه نمایشنامه نویسی زده اند ولی به دلایلی به این کار ادامه نداده اند. ۲) نکته دیگر اینست که تئاتر کاری گروهیست که با یاری و همبستگی صورت می گیرد و اگر کارگردانان حرفه ای ایرانی به نوشتن روی آورده اند، این بدان معناست که امکان کار صحنه ای و اجرایی نداشته اند و از اینرو به تنها امر ممکن، یعنی به نوشتن نمایشنامه روی آورده اند. می توان این نکته را هم افزود که: ۳) داستان نویسان و شاعران ایرانی نیز تئاتر و صحنه نمایش را مکان گویاتری برای بیان منظور و تجربهء خویش یافته اند.

۶ـ باید این نکته را حتماً در نظر گرفت که از میان کل نمایشنامه های ایرانی برون مرزی، بیش از نیمی از نمایشنامه های چاپ شده به نمایشنامه نویس های جدید و تک اثره تعلق دارد که هر یك به تجربه ای در زمینه نمایشنامه نویسی دست زده اند ولی چون دیگر هنرمندان ذکر شده، (۱) یا کارشان تداوم نیافته است (۲) و یا موفق نشده اند که کارهای بعدی خویش را به چاپ برسانند.

۷ـ از میان نمایشنامه نویسان ایرانی برون مرزی، از لحاظ میزان تولید و چاپ اثر، آقایان (اسامی به تر تیب حروف الفبا) نام های: ع. م. آواره (ع. مصلی نژاد) (۵ نمایشنامه کوتاه)، ایرج جنتی عطائی (٤ نمایشنامه)، نسیم خاکسار (۵ نمایشنامه کوتاه)، بهمن فرسی (۷ نمایشنامه کوتاه)، رضا قاسمی (۷ نمایشنامه که دو نمایشنامه اش به فرانسه نیز ترجمه و چاپ شده اند)، اکبر یادگاری (۵ نمایشنامه) و محسن یلفانی (۷ نمایشنامه) در ردیف پرکارترین نمایشنامه نویسان ایرانی برون مرزی قرار دارند. این اسامی نشانگر اینست که عموماً نمایشنامه نویسان فعال برون مرزی همان نمایشنامه نویسان داخل کشور بوده اند که در دوران تبعید کماکان به کار نمایشنامه نویسی خود ادامه داده اند.

کارنامهء نمایشنامه نویسان ایرانی در خارج از کشور، نمایانگر چهار تا هشت سال برای چاپ هر کتابی از این نویسندگان است که گویای رکود و عدم فعالیت زنده و پرشور در زمینهء نوشتن و نیز مشکلات مالی برای به چاپ رسانیدن آثار این نمایشنامه نویسانست.۱

۸ـ الف) آلمان بیش از هر کشوری (کلن و سپس زار بروخن) به چاپ آثار تئاتری به زبان فارسی پرداخته است. آغاز فعالیت یك سازمان انتشاراتی در کلن، « نشر نمایش»۲ ، جهت چاپ ادبیات نمایشی و نقد و معرفی تئاتر جهان برای ایرانیان در تابستان ۱۹۹۷ از یك سو، و از سوی دیگر دومین جشنواره تئاتر ایرانی۳ (سپتامبر ۹۷، در هامبورگ)، و چهارمین جشنواره تئاتر ایرانی (نوامبر ۹۷ در کلن) نمایانگر تمرکز و اجتماع هنرمندان تئاتر ایرانی ساکن اروپا در آلمان و به ویژه در کلن است.٤ این شاید به معنای این باشد که اگر لس آنجلس مکانی برای تئاتر، از نوع نمایش های کمدی موزیکال های خانوادگیست، کلن نیز عملاً مکانی برای « تئاتر مکتوب» برون مرزیست.

ب) پس از آلمان، فرانسه (عموماً پاریس) و سوئد (غالباً استکهلم)، به نسبت تقریباً مساوی مکان دومی برای چاپ نمایشنامه های ایرانی در خارج از کشور قرار دارند. البته نباید این نکته را فراموش کرد که تسهیلات چاپ و نشر کتاب در سوئد، به برخی از نویسندگان ایرانی که در خارج از سوئد زندگی می کنند، این امکان را داده است تا کارشان را در آنجا به چاپ برسانند.

ج) آمریکا، علیرغم پهناوری کشور ، امکانات مالی فراوان تر، کثرت ایرانیان مأوا گزیده در قارهء آمریکا و محبوبیت تئاتر مردمی و کمدی درام های خانوادگی یا به اصطلاح تئاتر « بوفون» Bouffon و تئاتر « بولوار» Boulvard در بین قشر مرفه و مقیم آمریکا و همچنین چندین اجرای پرفروش و پر تماشاگر در لس آنجلس، مثل: « آقا جمال»، « بای بای لس آنجلس»، « بوی خوش (طلاق) عشق»، « شب عاشقی»، « ننه سلیمه» و غیره، عملاً می بینیم که از لحاظ میزان چاپ نمایشنامه در رده چهارم قرار دارد.

د) انگلستان (یعنی در واقع لندن) در مرحلهء پنجم قرار دارد.

۹ـ به خوبی می دانیم که بسیاری از نمایشنامه نویسان برون مرزی آثاری که به روی صحنه برده اند و یا نوشته اند، را هنوز به چاپ نرسانده اند، از جمله، به ترتیب حروف الفبا: فریدون احمد (ابوالحسن زاده)، پرویز برید، بهروز به نژاد، نیلوفر بیضائی، هایده ترابی، هوشنگ توزیع، بهرام جاسمی، ایرج جنتی عطایی، بهرخ حسین بابایی، پروانه حمیدی، نسیم خاکسار، منوچهر رادین، زویا زاکاریان، شاپور سلیمی، سیروس سیف، پرویز صیاد، پرویز کاردان، سپیده کوشا، علیرضا کوشك جلالی، عزت کوشه گیر، عطا گیلانی، الف فرشی (بهرام)، مجید فلاح زاده، فرهاد مجد آبادی، کاوه میثاق، داود میر باقری، اصغر نصرتی، اکبر یادگاری، و غیره.۵

۱۰ـ در مورد انعکاس مسائل تئاتری در میان مطبوعات ایرانی خارج از کشور، نکته ای که حائز اهمیت است اینست که بخش تئاتر مجلات به کمك *کتاب الفبا*در بین سال های ۱۳٦۵-۱۳٦۱ اندکی رونق می گیرد و در دورهء هفت شماره ای این مجله، که گاه مقالات و یا نمایشنامه هایی از نمایشنامه نویسان معتبر می یابیم، البته فراموش نکنیم که در *کتاب الفبا*، غالباً مضمون مطالب مطرح شده بیشتر تاکید بر جنبهء سیاسی دارد تا دفاع از هنر نوپایی که لطمه شدیدی خورده است و همین امکان کوچك هم، با مرگ ساعدی و در حقیقت مرگ *کتاب الفبا* به پایان می رسد. در میان دیگر گاهنامه های خارج از کشور پراز اولین شماره خود تا این اواخر همواره بخش تئاتر خود را حفظ کرده است، *ایرانشهر* و *آرش* نیز (نه همیشه) ولی کماکان بخشی را به تئاتر اختصاص داده اند. *ایران نامه*(شماره ویژه نمایش های سنتی در ایران) و همچنین *ایرانشهر*(ویژه تئاتر موزیکال ایرانی) شماره هایی ویژه تئاتر داشته اند. چشم *انداز* گه گاه به چاپ تك پرده و یا بخشی از آثار محسن یلفانی، یکی از عناصر اصلی مجله پرداخته است و در بخش معرفی کتاب خود، نیز به معرفی کتاب و نمایشنامه های دریافتی اشاره کرده است. بررسی *کتاب* علیرغم اینکه مجله ای ادبی است همواره در بخش معرفی کتاب خود، به معرفی آثار چاپ شده در خارج از کشور و حتا نقد هایی بر اجراهای موفق تئاتری و احیاناً چاپ تك پرده ای پرداخته است. اگر چه *آرش* و *کیهان* چاپ لندن نیز در حد توان خود از انعکاس اخبار تئاتری و اجراهای نمایشی چیزی را دریغ نکرده اند. در واقع از بهار ٦۸ میزان چاپ نمایشنامه کمی افزایش می یابد و سپس با انتشار ناگهانی مجلاتی در آلمان مثلاً *کاهنامه تئاتر* در پاییز ۱۳٦۵و به خصوص *فصل تئاتر*در بهار ۱۳۷٦ به منزله مجله ای برای تئاتری ها، چاپ نمایشنامه های کوتاه و نیز تجدید چاپ نمایشنامه های اساسی تاریخ تئاتر معاصر و ادبیات نمایشی ایران آغاز می شود. از سوی دیگر، با مقالات پی در پی در بخش مفصل تئاتر مجلهء تازه نفس و بسیار فعال گردون (در تبعید)، ما شاهد مباحث و مجادلات قلمی درباره تئاتر برون مرزی هستیم: نکتهء مثبت این مقالات، ثبت تحولات و فعالیت های تئاتری در مطبوعات خارج از کشور است و شاید هم نویدی برای برخورد عقاید گوناگون تئاتری های برون مرزی، گرچه فراموش

نباید کرد که بسیاری از مجادلات و مشاجرات قلمی از نحوهء تفکرِ عقیدتی افراد ریشه می گیرد و گاهی اوقات، ناشی از نقطه نظرها و عکس العمل هاییست که از برخوردِ حرفه ای دو هنرمندِ علاقه مند به هنرِ تئاتر و احترام گذاردن به انواعِ متفاوتِ این هنرِ نمایشی و یا حرمت گذاشتن به دلخوشی ها و شادی های کوچک مردمانِ متفاوت و سعی در درکِ سلیقه و خوی متنوع جوامع گوناگون آنهم در جهانی چنین وسیع بسیار دور است. دیگر اینکه مجلات تازه نفسی چون خط، سنگ و مکث هم نسبت به مسائل تئاتری بی اعتنا نبوده اند.

در پایان ، برای نتیجه گیری نهایی، مجموعاً، باید به این نکته توجه داشت که به نسبت قبل، از سال ۱۳۶۸ به بعد، میزانِ چاپِ کتاب های تئاتری و نمایشنامه افزایش یافته است. البته در ضمن باید تأکید کرد که نمایشنامه نویسی و ادبیات دراماتیکِ ایرانی در خارج از کشور هنرِ محروم و حساسی است که تقریباً به پنج اثر در سال، از چند نامِ شناخته شده و گاه یکی دو نامِ جدید محدود می شود یعنی هر از گاه، تقریباً هر چهار سال تا هشت سال یکبار، کتابی، نمایشنامه ای از نویسنده ای در ۵۰۰ تا حداکثر ۱۰۰۰ نسخه، در آلمان و یا فرانسه، در سکوتِ کامل، چاپ می شود و اگر اظهار نظری صورت بگیرد با بیرحمی و غالباً در ردِ این اثرِ مظلوم است، این نمایشنامه ها بیشتر در قفسه های کتاب موجودیت مادی خود را می یابند و عموماً کمتر سعادت این را پیدا می کنند که به روی صحنه بیایند و دیگر هیچ! همین برآیندِ ساده و سرانگشتی ما را به این سئوال می رساند که نمایشنامه نویسی فارسی در خارج از کشور، در آینده چه سرنوشتی خواهد داشت؟ و اینکه نمایشنامه نویسی ایرانی برون مرزی، به این ترتیب، و با این سرعتِ کند، و این محدودیت ها و محرومیت ها، برای نجاتِ خود از دامِ مشکلاتِ خارج از کشور چه روندی را خواهد پیمود؟۶

۱ـ نمایشنامه ها

الف ـ نمایشنامه های ایرانی

آرشاک، ر.، *تابلوهای بی کلام* (چهار پرده نمایشی)، آلمان، زاربروکن، انتشارات نوید، بهار ۱۳۶۸، ۱۱۳ ص.

آقا توکا، قطعه نمایشی« طلاق شرعی ـ ازدواج شرعی»، در: *کاهنامه تئاتر*، آلمان، کلن: گروه تئاتر باربد، شماره ۲، پائیز ۱۳۶۶، در قطع A5: ۵۵-۵۱

آواره، ع. م.، « چماقدار»، *آهنگر*(در تبعید)، لندن، دوره اول، شماره ۴۷، بهمن ۱۳۶۳

ع. م. آواره (ع. مصلی نژاد)، « عدل اسلامی»، *آهنگر*(در تبعید)، لندن، دوره دوم، سال پنجم، شماره ۵۳، مرداد ۱۳۶۴ (نمایشنامه در دو پرده)

ع. م. آواره (ع. مصلی نژاد)، « خدایا خرما»، *آهنگر*(در تبعید)، لندن، دوره دوم، سال پنجم، شماره ۵۴، شهریور ۱۳۶۴

ع. م. آواره (ع. مصلی نژاد)، « دلهره»، *آهنگر*(در تبعید)، لندن، دوره دوم، سال ششم، شماره ۸۱، فروردین ۱۳۶۶

ع. م. آواره (ع. مصلی نژاد)، « میلیونر شدن آقای آواره»، *آهنگر* (در تبعید)، لندن، دوره دوم، سال هفتم، شماره ۸۳، پاییز ۱۳۶۷

اخوان توحیدی، حسین، نمایشنامه: *مك فارلن در زندان*، پاریس، انتشارات ۲۲ بهمن، تابستان ۱۹۸۷/۱۳۶۶، ۱۵۳ ص. (نمایشنامه ای درباره قضیه ایران گیت)

اخویان، حمید، *نمایش کوتاه برادرم*، سوئد، نشر باران، ۱۳۷۰، ۵۲ ص.

(تك پرده)

اشه، رهیم، « ضیافت»، *زمان نو*، پاریس، شماره ۱۲، شهریور ۱۳۶۵ : ۲۸-۵ . (نمایشنامه ای سیاسی درباره، دوره، ایران باستان و اکنون در دو پرده)

افتخاری، رضا، « *خاطرات فردا* » و « در *انتظار همو*» (دو نمایشنامه)، ، آلمان، انتشارات آزاد، اردیبهشت ۱۳۷۱/ ۱۹۹۲، ۱۰۸ ص.

امیر معز، علیرضا، *نمایشنامه کلیله و دمنه*، ، ایندیانا، لافایت، ۱۹۶۲، ۳۷ ص. فارسی +۴۳ ص. انگلیسی

* امینی، مجید، *پلنگی که شغال غرید*، نشر افسانه، آمریکا، ۱۳۶۰ به بعد، ۱۹۰ ص.

برومند، بهروز (ر. ك.: بهرام بیضائی)

برتوله برشته، « بازگشت مشروطیت»، *آهنگر* (در تبعید)، لندن، دوره اول،، شماره ۳۳، شهریور ۱۳۶۲ (نمایشنامه در دو پرده)

« بقال بازی در حضور»، *ایران نامه*، واشنگتن، سال هفتم، شماره ۲، زمستان ۱۹۸۹/۱۳۶۷ : ۳۱۶-۲۸۶ ، (همراه با مقدمه ای از جلال متینی) (شماره ویژه نمایش های سنتی در ایران)

به نژاد، بهروز، « همنوایی با اسماعیل»، *نامهء کانون نویسندگان ایران در تبعید*، دفتر چهارم، چاپ: نشر باران، بهار ۱۳۷۳ : ۱۹۴-۱۸۹

به نژاد، بهروز، *دیوار چهارم*، چاپ اول: لندن، ناشر: دوستان نویسنده، چاپخانه پکا، سپتامبر ۱۹۹۵ ، ۱۵+۸۳ ص.

بهروز، ذبیح، *جیجك علیشاه یا اوضاع سابق دربار ایران*، لندن، ناشر: انتشارات شادی، ۱۹۸۸/۱۳۶۷ ، ۵۲ ص. (تجدید چاپ. چاپ اول: برلین ۱۹۴۲، چاپ سوم: تهران، اقبال، ۱۳۴۲، چاپ شادی: لندن ۱۹۸۸/۱۳۶۷)

بیضائی، بهرام، *جنگنامه ی غلامان*، سوئد، استکهلم، انتشارات عصر جدید، بهار ۱۳۶۹ ، ۹۱ ص.

بیضائی، بهرام، ندبه ، آمریکا، ناشران: انتشارات تصویر (لوس آنجلس) و نشر زمانه (سن خوزه)، ۱۹۹۲/۱۳۷۱، ۵ ۹ ص. (این نمایشنامه قبلاً در *کتاب الفبا* ، دوره جدید، پاریس، شماه ۳، تابستان ۱۳۶۲ با نام بهروز برومند به چاپ رسیده بود)

پزشك زاد، ایرج، *انترناسیونال بچه پُرروها*، پاریس، چاپ قیام ایران، نوروز ۱۳۶۳ (مجموعه ای از قطعات طنز سیاسی و نمایشنامه های طنزآمیز سیاسی) (چاپ اول: روزنامه *قیام ایران*، مرداد ۱۳۶۰ تا اسفند ۱۳۶۲)

جلالی چیمه، محمد (م. سحر)، حزب توده در *بارگاه خلیفه* ، چاپ اول، ناشر: مؤلف، پاریس، نوامبر ۱۹۸۲ ، ۱۷۵ ص. (چاپ دوم، پاریس، ۱۹۸۴) (منظومه بلند نمایشی)

جلالی چیمه، محمد (م. سحر)، « عمو نوروز»، *آهنگر*(در تبعید)، لندن، دوره اول،، شماره ۴۹/۵۰ ، فروردین ۱۳۶۴ (شعر و تصنیف های کار مشترك و چاپ نشده ای از: محسن یلفانی و محمد جلالی چیمه،(م. سحر)، به نام *نوروز پیروز است* که نوروز ۱۳۶۴ در پاریس اجرا شد. بخشی از تصنیف عمو نوروز، حاجی فیروز سروده، م. سحر)

جنتی عطائی، ایرج، *فاخته دهان سوخته* [فرخی یزدی]، لندن،انتشارات شما، ۱۳۶۳ ، ۷۰ ص.

جنتی عطائی، ایرج، پرومته در *اوین* ، لندن، انتشارات گروه تئاتر مزدك، جولای ۱۹۸۷ ، (چاپ دوم: انتشارات کانون کمك به کردستان، آلمان، کلن، ۱۹۸۸، ۶۴ ص.)

جنتی عطائی، ایرج، رستمی *دیگر، اسفندیاری دیگر* ، فرانسه، انتشارات اتوال، پاییز ۱۳۷۰ ، ۸۶ ص.

جنتی عطائی، ایرج، *پروانه ای در مشت*، لس آنجلس، نشر کتاب، اوت ۱۹۹۵ ، ۹۸ ص.

جویا، جمشید (ر. ك.: محسن، یلفانی)

چوبک، صادق، « پرده داری» از داستان « چراغ آخر»، *ایران نامه*، واشنگتن، سال هفتم، شماره ۲، زمستان ۱۹۸۹/۱۲۶۷ : ۳۵۰-۳۲۴.

چوبک، صادق، « توپ لاستیکی» در مجموعه *انتری که لوطیش مرده بود*، لس آنجلس، شرکت کتاب، ۱۳۶۹

چوبک، صادق، « هفتخط» در مجموعه روز *اول قبر*، لس آنجلس، شرکت کتاب، ۱۳۶۹

خاکسار، نسیم، *سه نمایشنامه*، چاپ اول، فرانسه: پاریس، نشر ایران فردا، تیرماه ۱۳۶۶، ٦٤ص. (در طلوع، اکبر آقا هنوز زنده است!، سوگواران)

خاکسار، نسیم، *آخرین نامه، و باید حقیقت را به مردم گفت*، سوئد، استکهلم، انتشارات عصر جدید، اردیبهشت ۱۳۶۹- آپریل ۱۹۹۰، ۹۸ ص. (دو نمایشنامه)

خلیل الله مقدم، احمد (ابوالحسن ابن ابی مهدی)، مجموعه طنز، چاپ اول: پاریس، ناشر: مؤلف، ۱۳۶۱، ٦٨ ص. (۱- مصاحبه در جهنم ۲- محاکمه شیطان ۳- کابینه وحوش)

دولت آبادی، حسین، *قلمستان*، پاریس، نشر ایران فردا، خرداد ۱۳۶۷، ۸۷ ص.

دولت آبادی، حسین، *آدم سنگی*، پاریس، نشر ایران فردا، تیر ۱۳۶۸- ژوئیه ۱۹۸۹، ۱۲۰ ص.

رحمانی نژاد، ناصر، « تک گویی» *بررسی کتاب*، دوره جدید، آمریکا، واشنگتن، سال سوم، شماره ۱۲، زمستان ۱۳۷۱ : ۱۲۹۱-۱۲۸٦. (مونولوکی از مجموعه مونولوگ هایی درباره زندگی و کار ایرانیان مقیم لس آنجلس)

* ریحانی، حسین، بن بست، سوئد، انتشارات بازتاب، ۱۳۶۸، ۱۵۹ ص.

* زراس وند، سوشیانس، *درمانده و سرگردان*، پاریس، پاییز /۱۹۸۵ ۱۳٦٤، ۳۰۰ ص.

ساعدی، غلامحسین (گوهر مراد)، « غمباد (یك لال بازی)»، در: *کتاب الفبا*، دوره جدید، پاریس، شماره ۳، تابستان ۱۳٦۲ : ۱٦۸-۱٦۷

ساعدی، غلامحسین، (گوهر مراد)، *ای بی کلاه، ای با کلاه*، آلمان، پاییز ۱۹۸۵/۱۳٦٤، (این نمایشنامه اولین بار توسط انتشارات نیل، تهران، ۱۳٤٦ چاپ شده بود و این بار در خارج از کشور تجدید چاپ می گردد.)

ساعدی، غلامحسین (گوهر مراد)، نمایشنامه « در راسته قاب بالان»، در: *کتاب الفبا*، دوره جدید، پاریس، شماره ۷، پاییز۱۳٦٤ (این شماره آخرین شماره و نیز شماره ویژه « ساعدی» در *کتاب الفبا* به سردبیری ساعدی بود که به همت دوستانش منتشر شد.)

ساعدی، غلامحسین، *پرده داران آئینه افروز - اتللو در سرزمین عجایب* (دو نمایشنامه)، کتاب الفبا، پاریس، ۱۳۶۵، ۱۱۰ ص.

سحر، م. (ر. ك.: محمد جلالی چیمه)

* سرشکی، ف.، *آزمایش مادر*، در قرن سی ونهم، کلن، ۱۳۶۸+، ۵۵ ص.

سلیمیان، فریدون، *خانم قدیمی وقوش*، زاربروکن، انتشارات نوید، دسامبر ۱۹۹۰، ۱۳۹ ص. (دو نمایشنامه)

سنگری، « تعزیه در بهار آزادی»، *آهنگر* (در تبعید)، لندن، دوره اول، شماره ۳۱، تیر ۱۳٦۲ (تجدید چاپ: *آهنگر*، تهران، ۱۳۵۸)

سیف، سیروس، *آرمان شهر*، هلند، ۱۳۷۳ (همراه با ترجمه هلندی نمایشنامه)

سیف، سیروس، « نوعی زن، نوعی مرد، نوعی کابوس»، در: *کتاب نقطه*، پاریس، سال سوم، شماره ۲، انتشارات نقطه، پاییز ۱۳۷٦ : ۳۹٤-۳۵۵.

* شادی، ا.، *قالیچه ی خان*، دانمارك، ۱۳۷۲، ٤۲ ص.

صابری، پری، *مرغ باران (بازی خنده و گریه)*، آمریکا، ۱۳٦۳، ۱۰۲ ص. (نمایشنامه در دو پاره)

صابری، پری، *من از کجا عشق از کجا (بازی خنده و گریه)*، لس آنجلس ۱۹۸۲ (نمایشنامه در دو پاره: پاره اول: این کیست که بسوی توحید می رود، پاره دوم: می توان همچون عروسك های کوکی بود، می توان در گور مجهولی خدا را دید)

صیاد، پرویز، خر (کمدی- تراژدی در سه بخش)، آمریکا: کالیفرنیا، مرداد ۱۳٦۲/ اگوست ۱۹۸۳، ۹۵ ص.

صیاد، پرویز، « گفت و شنود: « صیاد» و « صمدآقا»»، *روزگارنو*، پاریس، دفتر پنجم (سال شانزدهم)، شماره مسلسل ۱۸۵، تیر ۱۳۷٦ : ۸۷- ۹٦.

« طب اسلامی»، *آهنگر* (در تبعید)، لندن، دوره اول، شماره ۴۹/۵۰، فروردین ۱۳٦٤ (نمایشنامه در دو پرده)

عزت، احمد، *داروغه*، آمریکا، ۱۹۸۹، ۹۷ ص.

* عسگری، میرزا آقا (مانی)، *گُر گرفته*، آلمان، زاربروکن، انتشارات نوید (نمایشنامه برای کودکان)

عمید، فائزه، *شهری که فقط یك دیوانه داشت*، خارج از کشور؟،۱۳٦۲، ۸۷ ص. (نمایشنامه در دو پرده)

فرزانه، م. ف.، *ماه گرفته*، پاریس، ۱۹۵٤ (نمایشنامه در چهار پرده، این نمایشنامه در اصل برای خیمه شب بازی یا تئاتر عروسکی نوشته شده)

فرسی، بهمن، *سقوط آزاد*، لندن، دفتر خاك، آبان ۱۳۷۰، ۲۹٤ ص. (مجموعه ۸ نمایشنامه های کوتاه و ٤ طرح نمایشی و خلاصه ٤ داستان برای نمایش روحوضی)

قاسمی، رضا، *معمای ماهیار معمار*، پاریس، انتشارات خاوران، ۱۳۷۰، ۹۸ ص.

قاسمی، رضا، حرکت *با شماست* مرکوشیو، پاریس، انتشارات خاوران، تابستان ۱۹۹۲/۱۳۷۱، ۱۲۷ ص. (سه نمایشنامه: کسوف، نامه هایی بدون تاریخ از من به خانواده ام و بالعکس، حرکت با شماست مرکوشیو) (این نمایشنامه به زبان فرانسه نیز چاپ شده است)

Ghassemi, Reza, *A vous de jouer Mercutio*, Éditions Harmattan, Paris,1995

قاسمی، رضا، *ماهان کوشیار*، سوئد، نشر باران، ۱۳۷۳

قاسمی، رضا، *تمثال*،سوئد، نشر باران، ۱۹۹۵، ٦۷ ص. (این نمایشنامه به زبان فرانسه نیز چاپ شده است)

Ghassemi, Reza, *Portrait*, Éditions Harmattan, Paris,1995

قاسمی، رضا، نمایشنامه « چو ضحاك شد بر جهان شهریار»، در: *کتاب نقطه*، پاریس، شماره ۱، انتشارات نقطه، فروردین ۱۳۷٤

« قتل ناصرالدین شاه» (شبیه خوانی)، در: *کتاب الفبا*، دوره جدید، پاریس، شماره ۲، بهار ۱۳٦۲ : ۱۲٤-۱۰۲ (همراه با مقدمه ر. همسایه)

قرچه داغی، اسکند خان، « بازگشت محمد علیشاه یا تراژدی جشن مشروطیت»، *آهنگر* (در تبعید)، لندن، دوره اول، شماره ۳۲، مرداد ۱۳٦۲

کاشفیان، ا.، *آقا مهدی، بچه جوانیه*، آلمان، ناشر: مؤلف، تابستان ۱۳۷۲ (مجموعه ای از طرح های طنزامیز)

کاوه، *شبیاخ*، آمریکا، اانتشارات روشن، تاریخ ؟، ۱۲ ص. (نمایشنامه ای حماسی به زبان شعر)

کشمیریان، مهدی، *آهوی شجاع کوچولو*، چاپ اول، آلمان، کلن، نشر ارس، ۱۳٦۹/۱۹۹۰، ٦٦ ص. (نمایشنامه برای کودکان و نوجوانان و بزرگ جهان)

* کریم پور، ا.، *نگارستان*، آلمان، زاربروکن، انتشارات نوید، دسامبر ۱۹۸۷، ٦۵ ص.

کمرو، م. (منوچهر محجوبی)، « تعزیه در تکیه جماران»، *آهنگر* (در تبعید)، لندن، دوره دوم، شماره ٦، ۳۱ شهریور ۱۳٦۰ (نمایشنامه ای به شکل منظوم)

محجوب الشعرا (منوچهر محجوبی)، « تعزیه در جماران»، *آهنگر* (در

تبعید)، لندن، دوره اول،، شماره ۳۳، شهریور ۱۳۶۲ (نمایشنامه ای به شکل منظوم)

محجوبی، منوچهر، « معرکهء عمو» (پیش پرده به شیوه نقالی، مکاله ای بین مرشد و بچه مرشد)، *آهنگر*(در تبعید)، لندن، دوره اول، شماره های بسیار و پی در پی

محمدین، رجب، « عشق آنتیگون»، در مجله *فصل تئاتر*، کلن، شماره ۲، اردیبهشت ۱۳۷۶ : ۳۵-۳۲.

مختار، تقی، *پروای سودا*، ویرجینیا (آمریکا)، ژانویه ۱۹۹٤، ۲۰۱ ص. (نمایشنامه ای بلند درباره زندگی ایرانیان مهاجر)

مشیری، فرنوش، یك نمایشنامه در: ، *دفتر شورای نویسندگان و هنرمندان*، دفتر ؟، خارج از کشور

مقدم، حسن (علی نوروز)، نمایشنامه « جعفرخان از فرنگ آمده»، در: مجله *فصل تئاتر*، کلن، شماره ۳ ، تابستان ۱۳۷۶ ۱۹۹۷/ : ٤۳-۳٦

* نجفی، امین، *توطئه گران* ، آلمان، کلن، نشر نواندیش، بهار ۱۳٦۸، ۵۵ ص.

نعلبندیان، عباس، نمایشنامه « داستان هایی از بارش مهر و مرگ»، در مجله: *فصل تئاتر*، کلن، شماره ٤، زمستان ۱۳۷٦/۱۹۹۷، ص. ۳۵-۲٦

نعلبندیان، عباس، « پژوهشی ژرف و سترگ و ...» (در دو شماره)، *ندا*، آلمان، سال یکم، شماره ۱ و ۲ ، ۱۹۹۰ ، (شماره یك: شماره ویژه نعلبندیان همراه با مقدمه ای « بیاد عباس نعلبندیان)،

* نویدی، اکبر (ك.ن. شفق)، *می همی ها*، فرانکفورت، انتشارات گستره (کانون فرهنگی لاهوتی)، بهمن ۱۳۷۰ ، ۱۵۱ ص.

والی، غلامحسین (غ. کُوزَتَن)، ژرگون، کلن، نشر رویش، بهمن ۱۳٦۹/ ژانویه۱۹۹۱ ، ۷۹ ص. (یك نمایشنامه و چهار داستان اساطیری)

هدایت، صادق، *افسانه آفرینش*، پاریس، ۱۹٦٤ ، ۲+۳۲ ص. (تجدید چاپ در خارج از کشور، بدون مکان، بدون تاریخ) (خیمه شب بازی در سه پرده)

هدایت، صادق، « قضیه تیارت « طوفان عشق خون آلود»،» از کتاب *وغ وغ ساهاب* در مجله: *فصل تئاتر*، کلن، شماره ۱ ، فوریه /بهمن ۱۹۹۷/۱۳۷۵ : ۷ (هجویه ای درباره نمایش های رمانتیك و عاشقانه در روال تئاتری)

یادگاری، اکبر، *سقوط از اسب سیاه*، کلن، نشر ارس ، ۱۳٦۸ ، ۹۱ ص. (نمایشنامه ای تاریخی)

یادگاری، اکبر، *اینهمه قاسم من*، کلن، نشر ارس، ۱۹۹۰/ ۱۳٦۹ ، ٤۵ ص. (تك پرده)

یادگاری، اکبر، *(حلاج)* یا « *کسی مدام مرا می خواند*»، کلن، نشر ارس، بهار ۱۹۹۱/۱۳۷۰ ، ۵۰ ص.

یادگاری، اکبر، *مغول شده سم ستور*، کلن، نشر ارس، بهار /۱۹۹۱ ۱۳۷۰ ، ٤۰ ص. (تك پرده)

یادگاری، اکبر، *یك مجلس، سیاه بازی سلطان*، کلن، نشر ارس، /۱۹۹۲ ۱۳۷۱ ، ٤۰ ص.

یکتائی، منوچهر، *فالگوش*، نیوجرسی، نشر روزن، ۱۹۹۱

یلفانی، محسن، *چهار نمایشنامه*(٤ نمایشنامه: در ساحل، ملاقات، قوی تر از شب و بن بست)، آمریکا، شیکاگو، ۱۳٦۵ (دو نمایشنامه اول ز این مجموعه قبلاً در ایران (*نامه کانون نویسندگان ایران*، شماره ۲ ، و کتاب جمعه ، شماره ۱) به چاپ رسیده بودند و نمایشنامه سوم در *کتاب الفبا* ، پاریس، شماره ۵ با نام مستعار جمشید جویا، و نمایشنامه آخر نیز در *چشم انداز*، شماره ۱ ، ۱۳٦۵)

یلفانی، محسن، *آموزگاران*، چاپ دوم، سوئد، آرش، ۱۹۸۵ (تجدید چاپ)

یلفانی، محسن، *قوی تر از شب* (پنج نمایشنامه: در ساحل، ملاقات، قوی تر از شب، بن بست، در آخرین تحلیل)، کتاب چشم انداز، پاریس، ۱۳٦۹ ، ۱۲۵ ص. (۱- چهار نمایشنامه اول، در سال ۱۳٦۵ در یك مجموعه به نام *چهار نمایشنامه*، در آمریکا، شیکاگو چاپ شده اند. ۲- دو نمایشنامه اول ز این مجموعه قبلاً در ایران (*نامه کانون نویسندگان ایران*، شماره ۲ ، و کتاب جمعه ، شماره ۱) به چاپ رسیده بودند و نمایشنامه سوم در *کتاب الفبا* ، پاریس، شماره ۵ با نام مستعار جمشید جویا، و دو نمایشنامه آخر نیز در *چشم انداز*، شماره ۱ و ٦.)

یلفانی، محسن، « *در یك خانواده ایرانی*»، در: *چشم انداز*، پاریس، شماره ۱۱ ، پاییز ۱۳۷۲ : ۱۱۱-۷۸

یلفانی، محسن، *انتظار سحر*، استکهلم / پاریس ، ناشران: افسانه/ چشم انداز، ۱۳۷٤ ، ۹۲ ص.

یلفانی، محسن، « مهمان چند روزه»، در: *چشم انداز*، پاریس، شماره ۱۸ ، تابستان ۱۳۷٦ : ۱۲٤-۱۱۳ (بخشی از یك پرده از نمایشنامه ای چهار پرده ای)

ب) نمایشنامه هایی از زبان های دیگر

آرابال، فرناندو، « همهء عطرهای عربستان»، ترجمه: زهری، ایرج، در: گریون، سال هشتم، شماره ۵۷ (شمارهء ۵ در تبعید)، دی و بهمن ۱۳۷٦ : ٦۱-۵۷.

ادوال، آلان (بازیگر و نمایشنامه نویس سوئدی)، *بیگانه*، ترجمه: ذوالقرنین، اکبر، سوئد، انتشارات فدراسیون سراسری شوراهای پناهندگان و مهاجرین ایرانی، مه ۱۹۹۲، ۹۱ص.

اودنس، کلیفور، *آن بهشت گمشده* ، ترجمهٔ: اوحدی، علی، انتشارات کانون فرهنگ ایران، دانمارك، کپنهاگ، ۱۹۹۳/۱۳۷۲ ، ۲۳۸ ص. (دو نمایشنامه از کلیفور اودنس نمایشنامه نویس آمریکایی)

بکت، ساموئل، *سه قطعه برای سه موقعیت*، ترجمه: اوصیاء، پرویز، اوپسالا (سوئد)، افسانه، ۱۳۷۲ ، ۵٦ ص. (تك کویی، تاب لالا و بدیهه کویی « اوهایو»)

بکت، ساموئل، « نمایش ۱ »، ترجمه: حسین نوش آذر، در: کبود ، آلمان، هانور، شماره ۵، تابستان ۱۳۷۱ : ۱۰۰-۹۱.

برشت، برتولت، *اقدام های انجام شده*(نمایشنامه آموزشی)، ترجمه: هیرمندی، رضی، زاربروکن، انتشارات نوید، تاریخ چاپ ؟

برشت، برتولت، « محاکمه ژاندارك در روئن» (اقتباس شده از نمایشنامه رادیویی آنا زکرز)، *دفتر شورای نویسندگان و هنرمندان*، دفتر پنجم، دوره دوم، بهار و تابستان ۱۳٦٦

بواناونتورا، انریکو، نمایشنامه « جلاد» مترجم: آقا توکا، در: *کاهنامه تئاتر* (ویژه روز جهانی تئاتر)، آلمان، کلن: گروه تئاتر باربد، شماره ۱، آبان ۱۳٦۵، در قطع A5: ۱۸-۱۵ و ۲۸

بوشنر، گئورگ، *مرگ دانتون* ، ترجمه: منوچهری، ناصر، آلمان، هانور، نشر کبود، ۱۹۹۳/۱۳۷۲ ، ۷۱ ص.

پوگودین، نیکولای، *ناقوس های کرملین*، ترجمه: جاودان، مریم، انتشارات کمیته دولتی طبع و نشر جمهوری دمکراتیك افغانستان، کابل، ۱۳٦٤ ، ۱٤٤ ص.

جبارلی، جعفر، *ایواز (در سال ۱۹۰۵)*، ترجمه: احمد (ابوالحسن زاده)، فریدون، کلن، ۱۳٦٦ ، ۱٤۵ ص.

دورنمات، فردریش، *فیزیکدان ها* ، ترجمه: قصیم، کریم، { آلمان؟}، بی ناشر، زمستان ۱۳۷٦ ، ۱۲٤ ص. (کمدی در دو پرده)

رامه، فرانکا، *یك زن، تنها* (تك بازی های زنان)، سه نمایشنامه از: فرانکا رامه، داریو فو، ترجمه: مهرنوش مزارعی، آمریکا، لس آنجلس، انتشارات زنان، بهار ۱۹۹۱/۱۳۷۰ ، ۸۱ ص.

* شاتروف، میخائیل، *به پیش، به پیش، به پیش*، ترجمه: ش. بدیع،

پاریس، انتشارات دوران، زمستان ۱۳٦۷، ۹۵ ص.

شلبرگ، استوره، « یك نمایشنامه» در: کتاب *نامه های سوئدی*، (جنگی از آثار نویسندگان بزرگ سوئدی) ترجمه: شاهرخ کامیاب، سوئد، نشر باران، ۱۳۷۲/۱۹۹۳، ۹۹ ص.

کامو، آلبر، *عادلها*، ترجمه: مهدوی، خرم، سوئد، انتشارات .I.S.U.S، مارس ۱۹۸۷، ۱۷۰ ص.

کانتی، الیاس (نویسنده بلغاری الاصل و آلمانی زبان، برنده جایزه نوبل ادبیات در سال ۱۹۸۱)، جیره‌ء عمر، ترجمه: قصیم، کریم، آلمان، چاپخانه مرتضوی، ۱۳۷۲، ۱۰٦ ص.

فو، داریو، *یك زن، تنها* (تك بازی های زنان)، سه نمایشنامه از: فرانکا رامه، داریو فو، ترجمه: مهرنوش مزارعی، آمریکا، لس آنجلس، انتشارات زنان، بهار ۱۳۷۰/۱۹۹۱، ۸۱ ص.

محمد قلی زاده، جلیل، « دیوانه ها»، ترجمه: هما ناطق، در: *کتاب الفبا*، دوره جدید، پاریس، شماره ۱، زمستان ۱۳٦۱: ۱۱۱-۹۲

محمد قلی زاده، جلیل، *مرده ها*، درآمد و برگردان: هما ناطق، سوئد، انتشارات کمیته ایران، شهریور ۱۳٦۳، ۹۷ ص.

محمد قلی زاده، جلیل، نمایشنامه « کمانچه» برگردان: سیروس افشار، پر، سال نهم، شماره ۱۰ (۱۰٦)، آبان ۱۳۷۳: ٤۵-٤۰

نیلس، اسکو (نمایشنامه نویس دانمارکی)، *مارکس و کوکاکولا*، ترجمه: سرلوزامی، اکبر، سوئد، انتشارات آرش، ۱۳۷٤، ۸۰ ص.

یك زن، تنها (تك بازی های زنان)، سه نمایشنامه از: فرانکا رامه، داریو فو، ترجمه: مهرنوش مزارعی، آمریکا، لس آنجلس، انتشارات زنان، بهار ۱۳۷۰/۱۹۹۱، ۸۱ ص.

در شماره های آینده‌ء *فصل تئاتر*، ما کتابشناسی کتاب های تئاتری، مقالات تحلیلی، مصاحبه ها، نقد نمایشنامه ها، نقد اجراها و گزارش نمایشات برون مرزی را به شما ارائه خواهیم داد. کمبودها، خطاها و آنچه از قلم افتاده است را با بزرگواری خویش بر من ببخشایید و اطلاعات دقیق تر و در صورت امکان نسخه ای از اثر خود را برای مجله *فصل تئاتر*بفرستید تا در اصلاح، تکمیل و دقیق کردن مطالب بکوشیم. فراموش نکنید که همکاری و یاری شماست که این تحقیق را پربارتر خواهد کرد.

زیرنویس ها:

۱ـ البته در هر حال نباید فراموش کرد که بهرام بیضائی آثار خود را در داخل کشور به چاپ می رساند و در هر حال پرکار ترین نمایشنامه نویس سرشناس ایرانی این سالها و شاید دوره‌ء نمایشنامه نویسی خودش باشد. اگر چه اینرا نباید فراموش کرد که در ایران کنونی، از لحاظ میزان تولید، نمایش نامه نویس تازه نفسی چون محمد چرم شیر، در مرحله حیرت انگیزی قرار دارد؛ و به هر حال چاپ نمایشنامه در ایران امروز مقوله ای دیگرست و حکایتی دیگرگون دارد.

۲ـ ر. ك.: گردون، سال هشتم، شماره ۵۵ (شماره ۲ در تبعید)، کلن، مرداد ۱۳۷٦، ص ۷.

۳ـ ر. ك.: مجله *فصل تئاتر*، کلن، شماره ۳، تابستان ۱۳۷٦ /۱۹۹۷، ۵۰ صص. ۵۰-٤۹.

٤ـ ر.ك.: *فصل تئاتر*، کلن، شماره ٤، زمستان ۱۳۷٦/۱۹۹۷، صص. ٤٦-٤۵.

۵ـ ر. ك.: فلاح زاده، مجید، « تئاتر پویای ما»، گردون، سال هشتم، شماره ۵۵ (شماره ۲ در تبعید)، کلن، مرداد ۱۳۷٦، صص. ٦٦-٦۲. (سایر نام ها به کمك حافظه از اطلاعات شخصی و اطلاعات پراکنده‌ء شفاهی خودم و یا تئاتری های دیگر آمده است.)

٦ـ توضیح آنکه به دلیل عدم دسترسی به کتاب ها، در مواردی که در نمایشنامه بودن اثر اندکی تردید داشته ایم علامت (*) به کار برده شده است.

با اشتراک سالانهٔ فصل‌تئاتر
به موقع و راحت تر آنرا دریافت کنید

بهای اشتراک سالانه

آلمان	۲۴ مارک
سایر کشورها	۲۹ مارک
کتابخانه ها	٦۰ مارک

Stadtsparkasse Köln
Fasle Theatre
Konto Nr.: 1004532741
BLZ 37050198

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

چک خارج از آلمان شامل ۱۵ مارک هزینه اضافه می‌شود

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

برگ اشتراک سالانه فصل‌تئاتر

لطفن ۴ شماره فصل تئاتر از شماره: را به آدرس زیر ارسال کنید.

Name:
Adresse:

ورقه بانکی ضمیمه برگ اشتراک شد.

محل فروش فصل تئاتر در:

کلن: فروشگاه مهرگانی ـ خانه کتاب ـ صرافیان

فرانکفورت. افن باخ: بزرگترین مرکز پخش کتاب

اسن: کتابفروشی نیما

پاریس: انتشارات خاوران ـ کارگاه فرهنگ و هنر پویا ویدئو کلوپ شهرفرنگ

کپنهاگ: فروشگاه صناعی

آمستردام: کتابفروشی میترا

و در کتابفروشی های شهرهای:

بن ـ مونیخ ـ برلین ـ هامبورگ ـ هایدلبرگ ـ لندن

یوته بوری ـ برکلی «کالیفرنیا» ـ ونکور

مشکلات تئاتر ایران در تبعید

علی اوحدی

از آنجا که تیاتر ما هم مثل بقیه عناصر فرهنگی، از ساختار جامعه جدا نیست برای رسیدن به مشکلات تیاتر ایران در تبعید ناچار به چیدن صغرا کبراهایی از پشت بندهای اجتماعی و فرهنگی مان هستیم.

پرده اول، کدو!

بنیادهای اندیشگی ما از ابتدای تاریخ بر ایده آلیسم استوار بوده است. به همین سبب هم جامعه ما ساختاری سنتی - مذهبی داشته و دارد. یکی از ویژگی های چنین ساختاری این است و بوده که همه چیز از بالا، روشن، ساخته و پرداخته صادر می شده و لازم الاجراء بوده است. در خانه پدر تصمیم می گرفته، در جامعه شاه و شیخ و امیر، در مدرسه و دستگاه آموزشی معلم و مدیر و در مذهب خدا و رسول. چیزی به فردیت افراد وابسته و متکی نبوده و انتظاری هم بیش از یک مهره ساده از فرد هم نمی رفته است. پس یا تقدیر بوده یا حکم. یا حکم تقدیر. چون و چرایی در کار نبوده است. اگر هم جایی دانسته یا ندانسته می پرسیده ای چرا، از خانه، از مدرسه، از جامعه و از زندگی محروم می شده ای. در چنین مجموعه ای که نه کاری از دستمان ساخته بوده و نه به حساب می آمده ایم. دستمان به چرخ گردون نمی رسیده و پس در خیال فلک را سقف می شکافته ایم تا طرحی نو دراندازیم. نوعی مطلق گرایی و مطلق طلبی در سایه ایده آل ها. پس بیشر واقع گریز بوده ایم تا واقع گرا. یعنی به این دلیل که همه چیز پیش ساخته و پرداخته به ما تحویل داده می شده نیازی به تلاش و ستیز در جهت یافتن نبوده است. بنابرین آمادگی رو در رویی ، ستیز با مسائل و حل و فصل آنها را نداشته ایم. اینست که بمجردی که کوچکترین اتفاقی می افتاده که در کتب انبیاء و اولیا و بزرگمداران قوم پاسخی برایش وجود نداشته، در می مانده ایم. روی می گردانده ایم و دست از دنیا و واقعیت می شسته ایم، به دیر و خانقاه می پیوسته ایم، به آخرت می اندیشیده ایم و همه چیز را به حکم خدا و آخرت حواله می کرده ایم.

یکی از پایه های واقعیت گرایی جستجوی علت و معلول است، یعنی همان چرایی. یعنی با زندگی و مسایل آن تحلیل گرایانه برخورد کردن، ما اما، اجازه نداشته ایم در هستی شک کنیم ، چون همه بلاها و گرفتاری ها از همین شک شروع می شود. شک مادر کشف است و پدر خلاقیت، ما نه اجازه این را داشته ایم و نه رخصت آنرا. تنها قرار بوده است که امانت دار چیزهایی باشیم که به ما تحویل می داده اند. کشف و اختراع، یعنی آشنایی زدایی، شکافتن آنچه هست. کنکاش در چون و چرایی بودن و موقعیت و سپس کوشش در تکمیل آن نسبت به نیاز زمانه. چالش با آنچه هست و اختراع آنچه می باید باشد. یعنی یک قدم به پیش. اما این تردید و پرسش در فرهنگ ما دستبرد قلمداد می شده، خیانت در امانت محسوب می شده، و می شود. این گناه کبیره است. پس چون شک و پرسش حرام بوده، کشف و خلقی هم در کار نبوده است. اصولاً" خلق به هر شکل و نوعش، حتا بر تصویر و بر دیوار، فضولی در کار خدا بوده است. و هست. به همین جهت هنرما هم در همه ی زمینه ها باز سازی این امانت و بازتاب داده های موجود بوده است و نه دستبرد در آن و خلق عنصر یا عناصر تازه. اما از آنجا که بشر فی نفسه خلاق و مبتکر است، خلاقیت انسان ایرانی در چنبره این همه باید و نباید و تابوهای سنتی و مذهبی، به دنیای خیال و فانتزی راه گشوده است. هر انسان ایرانی دنیای فردی و تخیلی خود را ساخته و پرداخته و هرگز در بروز دادن و آشکار کردن و جمعی کردن این دنیای درونی و فردی و خیالی نکوشیده، سهل است، که از بیم تحریم و تکفیر و طرد، در فردیت با خود و دنیای ساختگی خود زیسته و مرده است.

در مقابل ساختار جوامع اروپایی یا بطور کلی غرب، جایی که ما امروز ساکن آن هستیم، از رونسانس به بعد گرایش به خردگرایی و واقع گرایی داشته، یعنی به نوعی از سنت و مذهب فاصله گرفته، یعنی دست کم در پانصد _ ششصد سال گذشته بنیاد اندیشگی اش بر شک و پرسش و لاجرم کشف و اختراع استوار بوده است. در داده ها تردید کرده، پس پرسیده. برملا کرده، نظر داده، افکار و ایده هایش را از فردیت به جمعیت کشانده، نقد کرده و به کشف و اختراع رسیده است. یعنی در امانتی که آسمان بر دوشش گذاشته خیانت کرده، و سراپا گناهکار بوده است. یکی از نتایج شیطانی این گناهان بسیار این که انسان را به جایی رسانیده که بجز خدا نبیند.

باری، ما امانت داران گناه ناکرده در تاریخ، ناگاه در جایی به غرب گناه آلوده و دستاوردش تجدد یا بهتر بگویم مدرنیته، علاقمند شدیم و تلاش کردیم تا به قافله تمدن یا به دروازه های تمدن برسیم. از زمانی که پیشکسوتان فرهنگی، اجتماعی و سیاسی ما در جامعه ایران اولین سنگ بنای توجه و تمایل به این مدرنیته را در

جامعه ما کار گذاشته‌اند. یعنی چند سالی پیش از مشروطیت تا امروز صد سالی می‌گذرد.
ما در طول این صد سال تلاش برای مدرنیته، دو انقلاب کرده‌ایم، دو کودتا داشته‌ایم، و دست کم سه بحران بزرگ اجتماعی نظیر شهریور ۱۳۲۰ و سالهای اوایل دهه چهل. از سر گذرانده‌ایم. یعنی روی هم رفته در طول این صد ساله دلدادگی‌مان به مدرنیته، احوالات اجتماعی ما چهار بار پشت و رو شده، و سه بار حسابی هم خورده. پس کشش ما به‌این مدرنیته ارزان و ساده هم تمام نشده‌است. با اینهمه امروز و در آستانه صد ساله شدن این دلدادگی همچنان سخت گرفتار مسائلی هستیم که پیش از این عشق رمانتیکمان به مدرنیته اروپایی، گرفتارشان بودیم. یعنی سنت و مذهب. پس معلوم می‌شود در تمام این سالهایی که ما خیال می‌کردیم داریم به دروازه‌های تمدن نزدیک می‌شویم، این ویروس را به‌صورت پنهان و آشکار با خودمان حمل می‌کرده‌ایم. و بالاخره جایی هم در جعبه‌ی پاندورا را باز کردیم و مصیبت‌ها در هوا پراکنده شدند. حالا یا درد را درست نفهمیدیم، یا معالجه بنیادین نبود یا دوای اشتباهی مصرف می‌کردیم یا دکتر اشتباهی رفتیم و یا اصلاً به‌سری که درد نمی‌کرده دستمال بسته‌ایم. بحث ما نیست.
همین جا در پرانتز بگویم که به‌دنبال خیلی از آثار و ظواهر و ارزشهایی که در این مدرنیته وارد جامعه سنتی خودمان کردیم، یکی هم تیاتر بود. چون با این است که امروز کار داریم.
این جامعه‌ای که وصفش گذشت امروز و در اینجای تاریخ ایران دارای دو نوع شهروند شده‌است. یکی اکثریتی که در همان محل با همان ویژگی‌های تاریخی و اجتماعی و سیاسی و فرهنگی و جغرافیایی و غیره، یعنی همان ساختاری که تعریفش را کردیم مانده‌اند. جایی که با ارزش‌هایش با عملکردهایش زمستان و تابستان و بهار پائیزش و و و آشنای قدیمی‌اند. با تفاوتهایی مثل اینکه مثلاً دستی پنجره‌هایشان را گِل گرفته که دیگر رنگ آفتاب را نبیند. یا لبنیاتی سر محلشان ناگهان به‌بنگاه معاملات ملکی تبدیل شده. و یا اینکه هر روز صبح پرنده یا پرندگانی به‌شاخه‌های سپیدار پیش روی خانه شان حلق آویز شده‌اند. ولی آن آدمها در همان اتاق با همان پنجره‌های گل گرفته روز را شب می‌کنند و شب را صبح. و چون قواعد بازی را می‌شناسند می‌دانند دستی که پنجره‌ها را گل گرفته از کجا می‌آید. قصه لبنیاتی و معاملات ملکی را فوت آبند و چون دستشان به‌شاخه سپیدار نمی‌رسد برای مدتی پذیرفته که آواز را به‌خاطر بسپارند، چون پرنده مردنی است. اینان به‌علت کثرت اتفاقاتی از این دست فضارا کم و بیش می‌شناسند، در همان خانه تنها جایی که خودشان می‌دانند کجاست، روزنی به‌آفتاب باز کرده‌اند و نبودن نور را به‌نوعی جبران می‌کنند. و اگر به‌روند مسائل در آن مجموعه آشنا نباشی و روزی بی خبر از محله دیدار کنی مثلاً می‌بینی که هم محله‌ای هر صبح وارد معاملات ملکی می‌شوند و با شیر و کره و پنیر و . . . خارج می‌شوند. و حتا گاه بی آنکه به‌بالا نگاه کنند می‌دانند که در تاریکی شب پیش آواز دیگری به‌شاخه‌های سپیدار بالای سرشان حلق آویز شده‌است. پس یعنی آن بخشی که در مبداء باقی مانده‌اند، پشت درهای بسته و پنجره‌های گل گرفته. به‌شکلی در خط تداوم یا موازی آنچه که بوده، زندگی را ادامه می‌دهند، مجبورند نان و ماست خودشان را بخورند و کار به‌کار کسی نداشته باشند و همه چیز از جمله تیاتر را بصورت از پیش ساخته و پرداخته از طریق از ما بهتران دریافت کنند.
اما داستان نوع دوم شهروندان کمی متفاوت است. این گروه به‌دلیل همان شرایط، یعنی رابطه پنجره‌ها با گل، لبنیاتی با معاملات ملکی و پرنده با سپیدار. فکر کردند برای مدت کوتاهی به‌جایی بهتر کوچ کنند و به‌محض آنکه اوضاع کمی آرام شد، به‌خانه و کاشانه خود باز می‌گردند. (این نکته‌ای است که در مسئله غربت نقشی اساسی دارد)
در این فضای تازه، در نگاه اول پنجره همچنان روزنی بود آراسته در میان دیوار و وسعت آواز پرنده‌ها گاه به‌پهنای عرعر، بلندای غرش و درازای شیهه هم می‌رسید. سپدار از تیره درخت بود و نه دار و درخت. و بجای خون، عشق در رگهای شهر جاری بود. اوضاع محله اما آرام نشد و مدت دورماندن از یار و دیار به‌درازا کشید و این تبعیدیان بی قرار کم‌کم دریافتند که در این گلخن مغموم / پا در جای، چنانند / که مازوی پیر، بندی دره‌ی تنگ.
کم‌کم معلوم شد پنجره‌های این جا به‌دلایل دنیا پسندی، مثل حفاظت انسان از گزند سرما و گرما، چند جداره است و به‌سختی بتون و سهم انسانها ابری است به‌اندازه پنجره‌های کوچک چند جداره، حلق آویز کردن پرنده‌ها مکروه است اما آواز مرغان مقررات نا نوشته و ناپیدایی دارد که اگر پرنده‌ای مراعات نکند دیگر کسی به‌آوازش گوش نخواهد کرد تا خود بخود فراموش بشود و به‌مرگ طبیعی دق کند. از طرف دیگر و مهم‌تر این که در این محله تازه نه پدر هست نه شاه و شیخ و ولی و امیر، نه معلم و مدیر نه خدا و رسول که در مورد نان و چای صبحانه تا تحصیل و کار و ازدواج و بچه داری و سرنوشت و هزار و یک ریز و درشت و خوب و بد زندگی تصمیم بگیرند. باری، خانه‌ها به‌وسعت تنهائی‌اند و همسایگان تازه، سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت، چرا که سرما سخت سوزان است، بخش وحشی آزادی مدتی‌ست مهار شده و آزادی به‌اصطلاح نهادی شده‌است.
خلاصه اینکه این آدمهای آشنا که از ناامنی آن سوی آبها به‌امنیت کوچیدند، در این فضای متفاوت و ناآشنا، اقلیم متفاوت و ناآشنا، با آدم‌ها و قوانین و مقررات متفاوت و ناآشنا، در شرایط متفاوت و ناآشنا مجبور به‌ماندن در این خانه‌ی ابری روزش تاریک شدند و حالا می‌باید با شرایط تازه به‌زبانی متفاوت و نا آشنا، آشنا بشوند. روشن تر این که برای ماندن ناچار شدند زندگی را ترجمه کنند، تفاوت کوچک اما با اهمیتی که از دیدها مخفی مانده بود این که در جهان تازه می‌بایستی بازوها را قوی کرد و سر آرنجها اره‌های تیز و بُرا تعبیه کرد. یعنی اینکه برای هر لقمه نان و پنیر باید جنگید، چرا که واقعیت نه تنها در آسمان و در خیال و آرزو، که روی سنگفرش جاده و پیش روست. برای هر حرکتی مجبوری هوا را بشکافی و با فضا بستیزی تا جایی برای خود بگشایی. اصولاً اینان اخلاقیات و ارزش‌هایی از نوع و شرافت و مراعات و . . . را به‌گونه‌ای دیگر تعبیر و تفسیر می‌کنند و جهان و زندگی را در رقابت و تلاش امروزین و نه در صبر و پاداش و پادافره اخروی، می‌بینند.
ما پیش از این که از مدرنیته به‌سبک غرب الگو برداری کنیم. راه و روش و لباس و فرهنگ و فلسفه‌ی خودمان را داشتیم که مطابق با ارزشها و ساختار اندیشگی خودمان بود. زمانی که به‌مدرنیته به‌سبک اروپایی دل بستیم، همه‌ی آن ساختار و ارزش‌های پیشین را بظاهر دور ریختیم. اما چون آدمهای دیگر با ارزش‌های دیگر بودیم و قرن‌ها با آن ساختار و در آن ساختمان زیسته بودیم. آنچه خود داشتیم را در باطن در یخدانی در پستوی خانه‌مان حفظ کردیم، یعنی با یک دل مظاهر پیشرفت تمدن جدید غرب را خواستیم و دلی دیگر و در پنهان، در گرو ارزش‌های آشنای قدیمی داشتیم. مثل همه جای تاریخمان، خطی را بی آنکه به‌جایی برسد، قطع کرده بودیم و دنبال خط دیگری می‌رفتیم. اشکانی ذهن ما را از خاطرات هخامنشی خالی کرده بود، ساسانی همین کار را با اشکانی کرده بود، بعد اسلام که آمد همه آنها را پاک کرد و عمارتی نو ساخت. و این قصه به‌همین روال ادامه داشت تا رسید به‌پهلوی که ذهن ما را قاجار تکانی کرد و بعد هم دوباره سر از نو، و این بار حتا اسم خیابانها و کوچه‌ها هم شهید شدند. خلاصه اینکه تداومی نبود، از نسلی به‌نسل دیگر تجربه‌ها و آزمایشاتمان را حمل نکرده بودیم. لذا اشتباهات را دوباره و صدباره تکرار می‌کردیم. سرجای خودمان دور می‌زدیم. این بود که فکر کردیم (و در کله‌مان هم فرو می‌کردند) که ما هیچوقت به‌جایی نمی‌رسیم. و نپرسیدیم چرا. چرا گناه بود. تابو بود. قبول کردیم چون ظاهر قضیه هم اینطور به‌نظر می‌رسید.
دوباره نصفه نیمه تفکر و ساختار و بنا و فلسفه‌ی خودمان را رها کرده بودیم و این بار می‌خواستیم به‌سبک غربی همه چیز را از نو شروع کنیم، فکر نکردیم که فکر ما، بدن ما، خانه ما طور دیگری ساخته شده. یعنی به‌قول مولانا کدو را ندیدیم. گفتند آنها با ادب و فهمیده و متمدن و پیشرفته‌اند. چون ظاهر و باطنمان با آنها تفاوت داشت دربست پذیرفتیم، که پس ما نه با ادبیم، نه فهمیده، نه متمدن، نه پیشرفته، ظاهر را که ساده تر بود عوض

کردیم و باطن اما. شیخ اجل می فرماید.
سعدی به روزگاران مهری نشسته بر دل
بیرون نمی توان کرد الا به روزگاران
روشن است که ما به هزار و یک دلیل، آنها نمی شدیم. هربار که سرخوردیم. سراغ پستوخانه و یخدان رفتیم و از سر دلتنگی خاطره ها را بید اندازی کردیم. خاطره ها در سرخوردگی ها و شکست هایمان پناهگاه ما بودند. مدام درخشیدند و بزرگ شدند. مقدس شدند. تا آنجا که دیگر کسی اجازه نداشت لمسشان کند. امام زاده شدند. حماسه شدند. و ما با حماسه زندگی کردیم. در زندگی بیشتر رو به عقب داشتیم. نگاهمان و برخوردمان به زندگی و مرگ حماسی بود.
در خاک من
آینه خاک بوس گذشته است
اما آنطرف، جایی که برای ما جاذبه و کشش دارد، همه چیز در امروز و فردا و در نقدینگی است که می گذرد و می گذرد. یعنی زندگی امروزین تراژیک است. دیروز را پیش رو گذاشته اند و مدام زیر و رویش می کنند. از اینکه پوسیده ها فرو بریزند ابایی ندارند. از اینکه بوی قسمت های فاسد فضا را پر کند نمی هراسند و خلاصه اینکه مدام از بار امانتی که آسمان به دوششان گذاشته دست می برند و زیر و رویش می کنند. و به حرف و نقل های تازه می رسند. و ما که یک عمر تاریخی به عصای پدر و شاه و خدا و رسول وابسته و متکی بودیم. شیفته بی پدر مادری و استقلال فردی اینها شدیم. چون لخت و برهنه، آزاد و بی عصا روی پای خودشان ایستاده اند. جرأت کرده بودند بی ترس شک کنند. بپرسند، بگویند، کنکاش کنند. این برای ما زیبا بود. اما جرأت خطر کردن و رها کردن عصا را هم نداشتیم. چون پاهایمان قوی نبود. یا اینطور خیال می کردیم. به عصا تکیه کرده که نیازی به قوی کردن پا و بدن نباشد. دیگران به جای ما فکر می کردند. باری در تمامی نماز و نیازی که در این یکی دو قرن اخیر رو به قبله ی اروپا داشتیم، همه چیز را دیدیم غیر از کدو را.

پرده دوم تیاتر
در زمینه تیاتر و نمایش هم همین بلا را سر خودمان آوردیم. یعنی یک نمایش کمدی داشتیم که تخته حوضی بود و سیاه بازی و نوعی تراژدی هم داشتیم که تعزیه بود. هر دو را رها کردیم و رفتیم سراغ مولیر و شکسپیر. ولی عین مسائل اجتماعی دیگر اینجا هم از یکی به کمدی انتقادی رسیدیم و از دیگری به ملودرام. یعنی تنها از یک جنبه و یک بعد به سرگرمی تیاتر پرداختیم. در کار نمایش و تیاتر هم بعینه مسائل اجتماعی و فرهنگی و غیره، از تخت حوضی به «کرگدن» و «روزهای خوش» رسیدیم. در اینجا هم، همچنانکه در مورد مدرنیته و پسا مدرن و دموکراسی، کتابها نوشتیم و نقد ها پرداختیم و تفسیرها کردیم. از کهنه ی یونان تا «نو» ژاپن حرف ها زدیم و نظرها دادیم اما همچنان پای عملمان در همه جا می لنگید. خلاصه اینکه سرهای سنگین و بزرگ پر از نظریه مان را برپاهای نرم و استخوانی و لاغرویمان روی جاده زندگی می کشیدیم. غرض اینکه در تیاتر هم در خود و با خود بزرگ نشدیم، تجربه های خودمان را ارائه ندادیم و شاخه ای تازه از گیاهی دیگر به بدنه ی درخت کهنمان پیوند زدیم تا از مظاهر آن بهره مند شویم. غافل که شاید این شاخه با طبیعت درخت ما همخوانی نداشته باشد.
از طرف دیگر و از آنجا که تجربه های تاریخی ما از اشک و آه و گریه و اندوه و شهادت و مرثیه و عزا هزار ماشاالله غنی است. تظاهرات اینگونه احساسات در تیاتر ما بیشتر متجلی شده. تیاتر و نمایش ما هم اغلب تلخ و اخمو و گریان بوده و به محض آنکه مثلا" به زیبایی و عشق پرداخته ایم. کمبود تجربه آشکار شده است. چون یاد نگرفته بوده ایم، ندانسته بوده ایم. پس گرایش به تخیل و رمانس داشتیم و داریم. کاری که در تاریخ نگاری هم کرده ایم. شرح وقایع با کمک تخیل، چون شاهد عینی واقعیت نبوده ایم. ادبیات مان هم پر از عشق های تخیلی و تمثیلات زیباست. چرا که عشق در واقعیت اجتماعی ما مطرود و ناپسند بوده. وصف مستقیم زیبایی ضد اخلاقی است، شرم بار است. یار می تواند به ماه و گل و گیاه تشبیه شود، ولی نمی توان مستقیم از ساق و پستان و باسنش گفت. دیدن، لمس کردن، و حتا گفتن از بدن و اندام گستاخی و در نزد زنان از این هم بالاتر، بی شرمی است. برانداز و برآورد زیبایی گناه است. کشیدن شکل و اندام ممنوع است. و از همین مقوله است سماع، موسیقی، و هرچه که به زیبایی و لاجرم به لذت مربوط می شود، عشق ممنوع است. در حوزه ممنوعیاتی از این قبیل، تکلیف زیبایی شناختی هنر و ادبیات و نمایش کاملا" روشن است.
باری ما در خیال می دویدیم و البت که نمی رسیدیم. (انقلاب ها و کودتا ها را فراموش نکرده اید) سرخورده شدیم. سرکوفتمان هم می زدند. باور کرده بودیم که ناتوانیم، اعتماد به نفسمان مخدوش شده. با این همه در خانه مان و در پشت درهای بسته و پنجره های گل گرفته، در دنیای رنگی فانتزی مان شیر بودیم، و هستیم. اما وقتی از دنیای گرم و نرم فانتزی و خیال در پشت درهای بسته گریختیم، رو در رویی با واقعیت دریده و عریان و گسترده ی غرب ما را دچار ضربه های فرهنگی کرد. اگر چه در ظاهر گردنمان را راست گرفته بودیم، اما در باطن از همان احساس شرم و گناه تاریخی رنج می بردیم. تمایل داشتیم ثابت کنیم که ما هم متمدنیم و خیلی چیزها را می فهمیم، ثابت کنیم آنچه که ما فکر می کردیم آنها در باره ما فکر می کنند، نیستیم. ولی چون در کارگاهی دیگر و با ابزار و آلاتی دیگر کار کرده بودیم، مهارت هایمان اغلب در این کارگاه تازه کارگر نبود. باید با سلاح و زره اینها مسلح می شدیم. یعنی یکبار دیگر باید هر آنچه با خود داشتیم بگذاریم زمین و سلاح تازه برداریم. و خدایا، ما خسته از انقلاب، سر خورده از شروع کردن دوباره و دوباره. و این بار در اقلیم دیگر، با زبانی دیگر، و در فضایی دیگر. این بود که گرمای راه که از تنمان بیرون شد. ناگهان بار گناهان ناکرده بر دوش، احساس کردیم در پهنه تاریخ، تنها و غریب ایستاده ایم. برای اولین بار فرصت کردیم تا از بیرون خودمان را تماشا کنیم. آنچه دیدیم را اما باور نمی کردیم.
بهر رو، نداشتن پیشینه واقعگرایی و ورزیده نبودن در مقابله با ناملایمات باعث شد تا در این تکه راهی که در جاده بیگانه طی کرده ایم، جوان ترها، آنهائیکه چمدانهای سنگینی از گذشته با خودشان نداشتند، به نسبت همه چیز را با ارزش ها و معیارهای این دنیای دیگر، از سر گرفتند، و آنها که نمی توانستند آنهمه عتیقه ی زیبا را به دریا بریزند، روی از دنیای اطراف گرداندند، و همراه همسرنوشت هایشان «گتو» های خودشان را بنا کردند. یعنی برای ماندن، برای بقاء به عملکرد دفاعی دست زدیم. گفتیم باشد، حالا که ما را همانطور که هستیم قبول نمی کنید، ما هم با شما قهر می کنیم تا دلتان بسوزد. به هم قبیله ای ها پیوستیم، دید و بازدید همدیگر رفتیم. برای خودمان برنامه گذاشتیم، و از جمله کارهای دیگر، برای خودمان و به زبان خودمان نمایش هم گذاشتیم.

تیاتر فارسی در تبعید یا تیاتر سازش با شرایط

تیاتر ما نیز همچون همه عناصر اجتماعی ما، گرفتار همان بحران روبُری از مدرنیته ی اروپایی ست و تیاتر فارسی در تبعید نیز، با این تفاوت که امروز و اینجا ما در قلب غرب دست به اشتباهاتی می زنیم که سالها دور از سرچشمه این مدرنیته و با این عذر که از دور دستی بر آتش داشتیم، مرتکب می شدیم.
تیاتر فارسی زبان در غربت اما در هر دو سوی رابطه، یعنی تماشاگر و صحنه ، با بس مشکلات و نارسایی هایی ابتدایی تر اما بسیار با اهمیت درگیر است که اغلب موارد نادیده گرفته می شوند.
تماشاگر تیاتر فارسی زبان در تبعید، تماشاگر تیاتر نیست. چون انتخاب نمی کند، بلکه به دلیل شرایط انتخاب می شود که تیاتر برود. خیلی از این تماشاگران اگر در شهر محل اقامتشان نمایش ایرانی به صحنه نیاید، ده سال هم به تیاتر نمی روند. این تماشاگران تنها بخاطر پسوند ایرانی اینگونه نمایش است که در سالن حضور می یابند همانگونه که به کنسرت ایرانی یا رستوران ایرانی می روند. به عبارتی بخش عمده ی تماشاگران این تیاتر بخاطر نوستالژی رایج در غربت به دیدار نمایش به زبان فارسی می روند. چرا که اغلب یا تیاتر نمی شناسند، یا آگاهی هایشان نسبت به تیاتر تصویری است

در حد یک شوخی یا نهایت کمدی نمایشی.
بخشی دیگر از تماشاگران این تیاتر یا به‌علت صغر سن یا کثرت سالهای اقامت در فرنگ، زبان فارسی را در حد محاورات روزمره‌ی خانوادگی می‌شناسد و از درک کامل زبان بسیاری از این نمایشات عاجزند. این گروه در زندگی روزانه و حتا در خانواده هم برای بیان بهتر نظرگاههایشان از زبان کشور میزبان استفاده می‌کنند. بنابراین تماشاگر نمایش فارسی در غربت به سرعت جای خود را به نسل تازه‌ای از ایرانیان می‌دهد که ارتباطات و نیازمندی‌هایشان را با زبان کشور میزبان برقرار می‌کند.
سوی دیگر این ارتباط دست اندرکاران این تیاترند. برخی که بیشتر به‌کمدی ـ انتقادی می‌پردازند با بدیل دیگری از تیاتر سر و کار نداشته‌اند. این گروه بویژه در کشورهایی نظیر آمریکا که کمک‌های اجتماعی وجود ندارد، روحا و جسما از بیگاری‌های معمول برای رفع مشکلات اقتصادی در غربت، خسته و فرتوت شده‌اند و چون نمایش کمدی انتقادی تنها نمایشی ست که می‌تواند تا اندازه‌ای تماشاگر غیر حرفه‌ای را به‌سالن بکشاند، ناچار از اینگونه انتخاب‌اند.
برخی دیگر به‌همین دلیل ناچارند در محتوا، بکار بردن زبان، فورم و بالاخره ابزار نمایشی تن به محدودیت‌های زیادی بدهند، ساده انگار و ساده پسند باشند تا از این طریق تماشاگر بیشتری را به‌دیدن نمایش ترغیب کنند و در بازار رقابت با گوشه‌ی چشمش به‌گیشه به نتایجی برسند.
قلت تعداد ایرانیان ساکن در یک شهر یا یک کشور نیز باعث می‌شود که یک نمایش نتواند بیش از یک یا دو اجرا در یک شهر داشته باشد و این به‌هیچ روی نمی‌تواند پاسخ گوی شرایط دشوار جمع آوری گروه، تمرین چند ماهه و وقت و توانی که صرف کار شده، باشد. گروه نمایش ناچار است برای رسیدن به‌نتیجه‌ای بهتر از منزلی به‌منزل دیگر و از شهری به‌شهر دیگر و از کشوری به‌کشور دیگر سفر کند. بنابراین تدارک سفر و امکانات محدود و متفاوت مشکل دیگری بر مشکلات قبلی می‌افزاید.
نمایش فارسی در غربت از هر جهت بی پشتیبان است. چرا که نه می‌تواند روی کمک دستگاههای فرهنگی کشور میزبان تکیه کند و امیدی اقتصادی به‌گیشه دارد. از سوی دیگر هیچگاه بیش از یک تعداد انگشت شمار تماشاگر حرفه‌ای ندارد و اگر هم چنین موهبتی نصیب یکی از این نمایش‌ها بشود، این تماشاگر انگشت شمار حرفه‌ای دارای امکاناتی نیست که اینگونه تیاتر یا نمایش را در جایی نقد کند، یا در جلساتی آن را به‌بحث و بررسی بگذارد تا از این طریق بشود اثری در کار این تیاتر گذاشت. پس نمایش فارسی در غربت در هیچ کجا و به‌هیچ وجه انعکاسی زایا و مؤثر ندارد. بنابراین چشم انداز وسیع و روشنی برای اینگونه تیاتر نیست.
نبودن بازیگران خوب و در عین حال پراکنده بودن عوامل نمایش در شهرها و گاه در کشورهای مختلف، یکی دیگر از مشکلاتی است که گریبانگیر دست اندر کاران تیاتر فارسی در غربت است. همین شرایط باعث می‌شود که اغلب نمایش‌نامه‌هایی بکار گرفته شوند که با تعداد کم بازیگر، کمبود وقت و امکانات هم خوانی داشته باشند از آنجا که اینگونه نمایشات بسیار اندک‌اند و اغلب موضوع و محتوایشان برای جذب تماشاگر غیر حرفه‌ای نمایش فارسی در غربت مناسب نیست، لذا دست اندرکاران به‌ناچار خود اقدام به‌نوشتن متن می‌کنند. به‌همین دلیل اغلب این متون به‌دلیل ناآشنایی نویسندگان با درام و موازین آن عاری از هرگونه ترفند نمایشی و تیاتری و بیشتر بصورت تک گویی یا گفتگوهای غیر دراماتیک در مورد موضوعاتی سطحی و پیش پا افتاده نوشته و اجرا می‌شوند.
باید گفت انسان به‌تلاش و عمل نیازمند است و به‌ویژه در شرایط مهاجرت و پناهندگی نیاز به‌تحرک و در گود ماندن و فراموش نشدن دو چندان می‌شود. کار تیاتر و هنر به‌شکل موجود نیز بنظر ساده می‌رسد، لذا اغلب نوع کسانی که به‌کار تیاتر روی می‌آورند به‌دلیل عدم تجربه در کار نمایش و تیاتر به‌ساده نگری و سهل انگاری در این زمینه بیشتر کمک می‌کنند.
کارورز تیاتر برای مقابله با هر مشکل، ناچار از گذشتن از بخشی از نظرات و خواسته‌های خود است. این گذشت و سازش با شرایط کمک می‌کند تا کار در انتها شیری باشد بی یال و دم و اشکم که به‌همه چیز شبیه‌ست غیر از تیاتر. نمایشی که هر جایش به‌ضرورت دیگرگون می‌شود «خود چه ضرورت است»؟! بنابراین به‌دلیل شرایط و فضای موجود، نمایش ایرانی در تبعید تیاتر مصالحه یا تیاتر سازش با شرایط است.

موضوع و محتوا

تیاتر یا نمایش به‌زبان فارسی در تبعید، با مضامینی در باره‌ی روابط تنگ خودمان، تیاتر یا نمایشی است گتویی، اغلب ما از فضای غرب و نوع نگاهش به‌ما و فرهنگ و سرزمین مان در رنجیم، به‌شکل برخورد این جوامع با جهانی که ما از آن می‌آییم، معترضیم. اما منفعل بودن نسبت به‌آنچه در اطراف ما و در این جوامع می‌گذرد یعنی روی گرداندن از مبارزه‌ای که زمان و فضا ما را بدان خوانده‌اند، پرداختن به‌خود و فارغ بودن از جهان اطراف یعنی پذیرش آنچه ما را بدان خطاب می‌کنند به‌این معنی که ما به‌راستی برای دینای تازه و آینده آمادگی نداریم و همان بهتر که در چهار چوب روابط تنگ طایفه‌ای و قبیله‌ای بمانیم تیاتر به‌زبان فارسی برای فارسی زبانان، یعنی تیاتر قبیله‌ای یا تیاتر گتویی نیز، مانند بسیاری دیگر از عکس العمل‌های ما نسبت به‌جهان اطرافمان، نوعی در کنج خود خزیدن، صوفی مسلکی و بی اعتنایی به‌واقعیت‌های عینی دور و اطراف است. چشم بر هم گذاشتن بر مسایل امروز و فردا و گم کردن رنج امروزین‌مان در خواندن مرثیه برای گذشته‌ی از دست رفته‌است.
با توجه به‌اشارات بالا و دلایل بسیار دیگر، نمایش ایرانی در غربت یا تیاتر سازش با شرایط، چه در شکل و چه در محتوا اغلب در حد و حدود نمایش‌های سال‌های دهه‌ی سی تیاتر ایران و نسبت به‌تیاتر دنیا، بسی عقب تر از این، منجمد شده، و نسبت به‌آنچه که در تیاتر دنیا می‌گذرد بی تفاوت یا بی خبر مانده‌است.
کار تیاتر باز آفریدن جهان است، باز آفریدن جهانی پیش رونده و درحال تغییر، ما در این جوامع، مسایل آنها و نیک و بد و ریز و درشت آنچه در این جوامع می‌گذرد سهیم هستیم. ما جهان نیستیم اما از جهانیم. نه دنیای ما و نه مسایل ما و نه سرنوشت ما جدای از این جهان نیست. می‌توان گفت «آری» و پس پذیرفت تا شرایط بر ما حاکم شود و ما را به‌عزلت و گتوی خودمان براند. می‌توان گفت «نه» و پس حرکت ما، هنر ما و تیاتر ما باید نفی تحمیل باشد. گفتن از آنچه بود و هست به‌صورتی که هست و بود، چندان تحریک کننده نیست. گفتن از آنچه می‌توانست باشد اما، می‌تواند تکان دهنده و گاه حیران کننده باشد.
ما مهاجرین یا تبعیدیان به‌دوندگان ماراتونی می‌مانیم که بخش بزرگی از راه را در جاده‌ای دیگر، در شرایطی دیگر و در مسابقه‌ای دیگر طی کرده‌ایم. زمانی بخاطر مسایلی که بر ما و جامعه‌ی ما گذشته از جاده و مسیری که طی می‌کردیم جدا شده‌ایم و به‌جاده دیگری در مسیر دیگری افتاده‌ایم. مسیری که در آن دوندگان بومی‌اش کیلومترها دویده‌اند.
یا پذیرفته‌ایم که این مدرنیته تنها مسیر درست و تنها راه رستگاری و فلاح است. پس باید با آمادگی کامل تن به‌قوانین و مقررات این بازی بدهیم، بپذیریم که که تمدن، فرهنگ و جامعه مدرن یعنی همین، چمدان‌های گذشته را خالی کنیم، رخت‌های کهنه را دور بریزیم و تلاش کنیم تا مطابق این ارزش‌های تحمیلی متمدن شویم، یعنی بدویم مگر برسیم. کاری که در این صد ساله کرده‌ایم.
اگر اما نمی‌خواهیم بپذیریم که از هستی تاریخی مان تهی شویم و لباس عاریه به‌تن کنیم، نگاه به‌دست خاله کنیم و مثل خاله غربیله کنیم، تنها یک راه می‌ماند. این که با مسائل عقیدتی، بنیادهای فکری و بن مایه‌های فرهنگی‌مان جاده‌ای تعبیه کنیم که را ما به‌فلاح و رستگاری باشد. این ممکن نیست مگر جستجوی دوباره و بنیادین در بن مایه‌های فرهنگی و اندیشگی خودمان، با نگاه به‌جهان. بی ریا، بی دروغ، بی تعارف، بی تقیه و بی غلو، یعنی پس، ره یافتن به‌مدرنیته‌ای که از دستگاه تفکر فلسفی و ساختار فرهنگی ما به‌وجود آمده باشد.

اگر در بنیادهای فکری و اندیشگی خودمان شروع کنیم به تجربه کردن و شدن دوباره و مداوم، از تجربه‌های خودی و بیگانه منصفانه بهره بگیریم. بی تردید حرفی برای جهان تازه خواهیم داشت. زندگی انتخابی نیست تا آنچه تجربه‌شده، شناخته شده و بی خطر است را مستقیم برگزینیم و پی گیری کنیم. شاید بهتر است زندگی را یک اختراع بدانیم. خطی و تجربه‌ای و روشی به روش‌ها و خط‌های موجود اضافه کردن. یعنی خطر کردن و در کام شیر شدن، یعنی زیستن تراژیک نه حماسی.

در برگزیدن راه اختراع زندگی، روی پای خود ایستادن، به خود متکی بودن، به خود رسیدن و از خود ساختن، مشکلات بسیاری هست. درک درست از خودمان و توانایی هایمان، و شناخت درست و مهربانانه از جهان، با علم به اینکه در این بازار هر کس دکان و کسی و کار خودش و بده بستان‌های خودش را دارد. نمی‌توان انتظار داشت دیگران کسب و کارشان را متوقف کنند تا ما به سطح رقابت در این بازار برسیم. یا از تبلیغ و بازارگرمی برای اجناس و افکار خود و تکذیب اجناس ما دست بردارند، اخلاقی و جوانمردانه و عیارانه، آنگونه که ما می‌اندیشیم، رفتار کنند. یا بی آنکه ما تلاشی برای کسب احترام کرده باشیم، به ما احترام بگذارند و بالاخره اگر چنانکه ما می‌خواهیم عمل نکنند، روی از جهان می‌گردانیم، قهر می‌کنیم، نفرینشان می‌کنیم و مرگ برایشان آرزو خواهیم کرد.

مهندسی اجتماعی اینان هرگونه که باشد دلیلی برای منفعل شدن ما نیست. نهادهای مستقر در جوامع دموکراتیک سالیان دراز است که استدلال‌ها و ترفندهای نو استعماری را کنار نهاده‌اند و همچنان که در بازار اقتصاد، برای رقابت در بازار فرهنگی نیز هر از چندگاه مفاهیمی چشمگیر، دهان پر کن و دلبرانه می‌سازند و مقاوله‌های تازه همراه با نرم‌ها و ارزش‌های تازه می‌آفرینند و به بازار عرضه می‌کنند، پیش از اینکه رقیبان به درک کامل و درست یک مفهوم برسند. مفاهیم تازه و درعین حال دلبرانه تری را به بازار عرضه می‌شود. راه ماندن در این بازار نه درگیر شدن در چنبره این نرم‌ها و ارزش‌هاست و نه روی گرداندن و انفعال نسبت به آنها.

استفاده از ترفندهای کهنه برای ستیز با روش‌ها و گفتمان‌های نویی که هر روز در جهان آفریده می‌شود نیز تأیید و پذیرش برچسب‌های عقب ماندگی از زمان و جهان تازه است. چه نیاز به قهر و فریاد و تظلم و شهید نمایی هنگامی که می‌توانیم با توجه به ساختار اندیشگی مان ارزش‌ها و گفتمان‌های امروزین خودمان را بسازیم و با درک زمان و مکان بر باروهای خودمان استوار باشیم؟!

چه با مفاهیمی که از سوی نهادهای مستقر در جوامع غربی ساخته می‌شود تن بدهیم و چه با این مفاهیم و برچسب‌ها بستیزیم. در هر دو صورت در چنبر قوانین بازی‌ای که ما را به آن خوانده‌اند، گرفتار خواهیم بود.

تیاتر ما ناچار است سر از گریبان خویش بیرون بکشد و به جهان بنگرد، تا نگریسته شود. این فرصتی‌ست مناسب تا از روی صحنه جهان و دور اطرافمان را خطاب قرار دهیم. از گره‌های نگشوده تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و فلسفی مان با خود و با این همسایگان تازه مان حرف بزنیم، با این زبان، با فنون و ابزاری که اینها می‌شناسند و بکار می‌برند. درهم ریختن عناصر خانواده در جامعه‌ی ایرانی خارج از کشور موضوعی ست که در این سالها در بسیاری از نمایشنامه‌های فارسی به‌ویژه از نوع کمدی آن مطرح شده است. اما چندتای این نمایشنامه‌ها در مورد این مسئله حاد از حد یک شوخی با دو عنصر این هسته‌ی اجتماعی یعنی زن و مرد در خانواده، فراتر رفته‌اند. هر خنده می‌تواند و باید در هستی اجتماعی و فردی من یک اثر ماندگار بگذارد.

همراه با همه‌ی هنرها تیاتر ما در تبعید می‌تواند از این رخوت و کسالت بیرون بیاید. تبعیدی، مهاجر و متحرک و پویا باشد. کلمات، حرکات و مضامین را شلیک کند. تیاتر سیاسی ما دیگر تیاتر شعار و تحریک (agitprop) نمی‌تواند باشد. بسیاری از بزرگان تیاتر امروز دنیا در این سده کسانی هستند که در فضا و فرهنگ و جامعه‌ای دیگر تیاتر و نمایش تولید کرده‌اند و از اتفاق بیشتر به تیاتر سیاسی پرداخته‌اند. امثال برشت و پیسکاتور، اما دردهای تبعید و مهاجرتشان را بصورتی جهانشمول بر سر جهان هوار کردند. خسران حربه‌ی سیاسی ساختن از تیاتر توأم با شعارهای روزمره، در شرایط ما و وضعیت دنیای امروز، دور ماندن از ارتباط و برقرار کردن دیالوگ با جوامع میزبان است. یک اثر پایدار با تاریخ مصرف، چشم اندازی ارائه نمی‌کند. تیاتر ما تیاتر تراژدی قدرت است. تراژدی فاتح و مفتوح، نه حماسه‌ی افسوس و پشیمانی و نه ملودرام شعار و شکست.

تمام نمودهای رژیم یا به عبارتی نمودهای خمینی ایسم، بخش‌های پنهان و آشکار هستی فرهنگی ماست. برخورد قهرآمیز یا تمسخر آمیز با این نمودها نوعی قهر با خود و تمسخر خودمن است. کارکرد تیاتر ما ستیزه بنیادین با این کژ و مژ شدنهای فرهنگی ـ تاریخی است نه تخطئه و استهزاء آنها. شرایط ما سخت و غمبار است و اوضاع جهان از این هم دردناک تر و غمبار تر. به خودمان نگاه کنیم، به خانواده مان، به دوستان و آشنایانی که می‌شناسیم و می‌شناخته‌ایم، و به روزگاری که می‌گذرانیم. آیا این است سزاواری ما و جهان؟ چگونه می‌شود از سر اینهمه دردی که بر بشر می‌رود این گونه ساده انگارانه و بی خیال گذشت. وظیفه تیاتر ما یادآوری هر روزه‌ی رنجی ست که بر ما و بر جهان می‌رود و پیشگیری از خو کردن با درد، مأنوس شدن با رنج حقارت. در خو کردن با درد و مأنوس شدن با حقارت است که شایستگی هایمان را به عنوان بشری که متعلق به جهان امروز است، فراموش می‌کنیم.

باید با زبان جهان و با جهان صحبت کنیم. عریان در برابر تاریخ با قضاوتی شریف و صالحمندانه در باره‌ی خودمان و تاریخمان بگوییم. اگر تیاتر و ادبیات و هنر جای این قضاوت، نقد، چالش با گذشته و بازشناسی تحلیل گرانه‌ی آن، تزکیه و پالودن خویش، و مهم تر از همه ارتباط با آن دیگری ما نیست، پس کجاست؟ کار تیاتر تزکیه در بیگانه شدن با آشنایی‌های معمول کلیشه‌ای، باز زایش، باز به خود رسیدن و سر از نو رخت پوشیدن است. کار تیاتر ارتباط است نه در خود فرو رفتن و گسستن از جهان. کار تیاتر امروز بیرون آمدن از محاق مخوفی است که در طول این سده به آن رانده شده است. رسانه‌های گروهی که قادرند یک شبه جهان تاریک را روشن بنمایانند، حقیقت‌ها را دگرگونه جلوه دهند، پرنسس دیانا را به اسطوره‌ی دیانا بپیوندند، بر سر تیاتر بیش از هر هنر دیگر سایه افکنده‌اند. تیاتر امروز در رقابتی سخت نابرابر با رسانه‌های گروهی تنها و محجوب مانده است، روز به روز از تعداد رسانه‌های گروهی مستقلی که می‌توانستند گستاخانه و آزادانه عمل کنند، کاسته می‌شود. برادران بزرگ در کار بلعیدن این روزنه‌های امیدند. ما به عنوان کارگزاران تیاتر، نباید این هژمونی را بپذیریم که به گوشه‌ی ملیت و فرهنگ بومی مان بخزیم و به کار جهان کار نداشته باشیم. هنرمند امروز به یک شمن می‌ماند، جادوگر ـ پزشکی که از بلندای تپه‌ای، دامنه‌ی کوهی مشرف به شهر ما و اجتماع ما و هیاهوی زیست ما، نگاهی دیگرگونه، با درد همراه، اما زایا دارد. هنرمند در تبعید، مرغ آمینی ست درد آلوده، کاواره بمانده، رفته تا آنسوی این بیداد خانه . . . .

«آنچه از تئاتر ماندگار می‌شود در فصل تئاتر می‌ماند»

با اشتراک سالانهٔ **فصل‌تئاتر**

آنرا به موقع و راحت‌تر دریافت کنید

در مقاله روزهای خوش که در فصل تئاتر شماره ۴ به چاپ رسیده بود در صفحه ۲۰ پاراگراف ۴ جمله چاپ شده را که جاافتادگی پیدا کرده، کامل آنرا در زیر می آوریم.

«ایفای نقش وینی برای بازیگر کار بسیار بسیار دشواریست. فرو رفتگی در گِل یا شن امکان حرکت بدنی را از بازیگر می‌گیرد و محدود می‌کند. بازیگر فقط می‌تواند به کمک حرکتهای سر و دست، تغییرات لحن و بالا و پائین آوردن صدا خودش را بیان کند. در پردهٔ دوم حتی دست‌ها و بازوهای وینی در گِل فرو رفته‌اند. . .»

خبرهای تئاتری خارج از کشور

گروه گزارش

* چهارمین فستیوال کلن از تاریخ ۱۹ نوامبر تا تاریخ اول دسامبر ۱۹۹۷ در تئاترهای «تیاتر ام باوتورم» و «آرکاداش تیاتر» با تغییر چندین برنامه به‌انجام رسید. از جمله تئاترهایی که قرار بود در این فستیوال به‌صحنه بروند ولی به‌صحنه نرفت عبارت بودند از:
نمایشنامه‌های «دیوار چهارم» و «چهرهای شب» از گروه تئاتر «گالان» نوشته بهروز به‌نژاد و با بازیگری فرزانه تأییدی.
نمایشنامه «رقص گرگها» از گروه «تندیس» نویسنده هایده ترابی، کار گروهی.

* نمایشنامه پرومته در اوین نوشته ایرج جنتی عطایی در شهرهای برلین و آمستردام به اجرا درآمد. کارگردان نمایش ایرج جنتی عطایی‌ست و بازیگران آن عبارتند از: شکوه نجم آبادی. شریفه بنی‌هاشمی. میترا زاهدی. علی کامرانی. حسین افصحی. سعید شباهنگ. انیس محبی. سارا محبی، آزاده فولادپور. فرزاد ویژه. بهرام آزاد. حسین دریایی، اکبر حاج بابایی، آرش سرحدی.

* نمایش «شام آخر» نوشته و کارگردانی شده توسط فرهاد آییش در خانه فرهنگ‌های جهان برلین در ۱۷ ژانویه ۱۹۹۸ با بازیگری شهلا خانقاه، ثریا چینی، مانده طهماسبی، شهناز لاری، آرش زارعی، بهرام آزاد، فرهاد آییش، فرید مهجور، داود یوسفی صدیق بسوی آغاز اجراهایش قدم برداشت. این نمایش در ۲۰ مارس ۹۸ در شهر هامبورگ به صحنه خواهد رفت.

* نمایش «شاپرک خانم» نوشتهٔ بیژن مفید به کارگردانی زارا هوشمند در هشتم فوریه ۹۸ در(Varsity Theatre) در دانشگاه دیویس در شمال کالیفرنیا اجرا شد. این نمایش که کاری از گروه داروگ می‌باشد در آگوست ۱۹۹۷ در تئاتر کودکان موزهٔ «رندل» در شهر سانفرانسیسکو به‌روی صحنه رفت. اجرای این نمایش بصورت دو زبانه انگلیسی و فارسی بوده و این خود یکی از دلایل موفقیت این نمایش در طول دو هفته اجرای خود بود. بازیگران این نمایش: منصور تائید. حسین خسروجاه. علی دادگر. برنادت راد. بهزاد گل‌محمدی. فرید نبوی. طنین تائید. شهرزاد خرسندی بودند.

* نمایش «چهار راه حوادث» نوشته ویدا قهرمانی در تاریخ اول مارس ۱۹۹۸ در شهر «سن ماتئو» در شمال کالیفرنیا به روی صحنه رفت. ویدا قهرمانی بازیگر قدیمی تئاتر و سینمای ایران، خود این نمایش را کارگردانی و همراه رهام شیخانی و مهراد نوری در آن بازی می‌کند. ویدا قهرمانی این نمایش را به سامونل خاچیکیان تقدیم کرده و نام نمایش را نیز از نام فیلم معروف خاچیکیان گرفته است.

* یاداشت‌های روزانه یک دیوانه اثر گوگول به کارگردانی رکن‌الدین خسروی و با بازی هومن آذرکلاه از ۲ تا ۵ مارس ۹۸ در لندن به‌صحنه رفت. این نمایش اجراهای دیگری در پی خواهد داشت. فصل تئاتر در صدد است گزارشی از این اجرا تهیه و به چاپ برساند که تا آخرین لحظه‌ها هم بدست ما نرسید.

* «سایه روشن» پنج تابلوی نمایشی است که بر اساس پنج داستان از «عزیز نسین» نویسند طنز نویس ترک توسط «حمید جاودان» برای صحنه تنظیم شده است و ٦ تا ۷ مارس تئاتر «اِپه دو بوآ» در پاریس به روی صحنه خواهد رفت. «حمید جاودان» بازیگری را از سال ۱۹۷٦ آغاز کرده است و تاکنون با گروههای مختلف ایرانی و فرانسوی همکاری داشته است. پیش از این دو اثر «فصلی در بن بست» ۱۹۹۴ در پاریس و «نامه‌های گم شده» ۱۹۹۳ در حومه پاریس را با همکاری بازیگران فرانسوی کارگردانی کرده است. «سایه روشن» با برداشتی آزاد بر روی صحنه گرد و به شیوه تئاتر روایی با استفاده از سایه بازی و ماسک اجرا می‌شود. فرخ خسروی و لعیا لُویکنی و حمید دانشور بازیگران این نمایش هستند. گروه نمایش در صدد است که این نمایش را در سایر شهرهای اروپایی به اجرا درآورند.

* نمایش «مرغ سحر» نوشته سپیده کوشا، به کارگردانی حمید احیاء و بازیگران برنادت راد، مریم جاوید و سپیده کوشا در سالن چهار صد مترهٔ (Le Ptite Trianon Theatre) در شهر «سن خوزه» در شمال کالیفرنیای آمریکا. مجدد در ۷ مارس ۱۹۹۸ اجرا شد، این نمایش کاری از گروه تئاتر داروگ است.

* نمایش زندگی قمرملوک وزیری از گروه تئاتر تماشا از جمعه ۱۵ و شنبه ۱٦ ماه مه در آرکاداش تئاتر کلن و چهارشنبه ۲۰ ماه مه ۱۹۹۸ در تئاتر اینترناسیونال فرانکفورت، اجراهایش را در اروپا آغاز می‌کند. این نمایش که با موسیقی زنده اجرا می‌شود، بازگو کننده زندگی هنرمند پرآوازه ایران قمرملوک وزیری و همچنین میرزاده عشقی و مرتضی‌خان نی‌داود است. نویسنده و کارگردان این نمایش اکبر یادگاری و بازیگران آن: مهوش برگی، فرهاد فرنیا، رضا کاوه و اکبر یادگاری هستند.

* «نوستالژی» اثر محسن حسینی در ۲۱ و ۲۲ و ۲۳ ماه مای در آرکاداش تیاتر کلن به صحنه می‌رود. این اثر که ترکیبی از رقص و موسیقی و نقاشی است توسط محسن حسینی رقصیده می‌شود. در این اجرا سه تابلو نقاشی در سه صحنه رقص به‌تماشا گذاشته می‌شود. تم این اثر: زمان، حرکت و سرگیجه است که تحت تأثیر مرگ رضا عبدو کارگردان مشهور ایرانی که چندی قبل در سن سی و دو سالگی درگذشت خلق و به‌اجرا درآمده است.

* «فرید پایا» نویسنده و کارگردان ایرانی تبار که از سال ۱۹۸۰ مدیریت تئاتر(Lierre) پاریس را به عهده داشته است مجموعه تراژدی های «خون» لابداسید ها (Le Sang des Labdacides) را از ۱۸ فوریه تا ۳ مه ۱۹۹۸ در تئاتر لیبر به نمایش خواهد گذاشت. این نمایش از چهار قسمت تشکیل شده است: لائوس اثر «فرید پایا» و تراژدی های سه گانه اودیپ «اودیپ شهریار. اودیپ در کولونوس. آنتیگونه» فرید پایا مقدمه ای برای تراژدی های سه گانه نوشته است، چرا که معتقد است بسیاری از نمایشنامه های سوفوکل از بین رفته اند و این نمایش احتیاج به پیش درآمدی دارد، نتیجه اینکه همین مقدمه تبدیل به نمایشی مجزا و کامل شد. فرید پایا در

تراژدی های سه گانه اودیپ

باره این نمایش می گوید: برای اجرای چنین نمایشی من از روخوانی و تحلیل متن در دور میز شروع نمی کنم، چرا که شخصیت های اسطوره ای مثل اودیپ به روانشناسی شخصیتی نیازی ندارند، خیلی هم به لغات متن وفادار نمی مانیم. هدف ما بیان تئاتری از طریق تمرینات بدنی و بیرون کشیدن انرژی بدنی بازیگر است. برای همین است که مستقیما از حرکات بدنی استفاده می کنیم. من بازیگرانم را بخاطر امکانات بدنی که دارند انتخاب می کنم و ما هر روز مرتب تمرین بدنی انجام می دهیم. چون بدن هم برای خودش حافظه ای دارد و کار بر روی بدن بازیگر، به او این امکان را می دهد که خودش را با فضا و سایر بازیگران هماهنگ کند و همچنین خودش را توسط فیزیک خود بیان کند. کار ما یک کار تکنیکی است، پس از اینکه بازیگر کانون های کنترل انرژی خود را پیدا کرد. تمرینات صدا را شروع می کنیم، اول از بازیگر می خواهیم با زبانی خیالی خودش را بیان کند و کم کم وقتی که بازیگر زبان شخصی خودش را پیدا کرد به موسیقی صدا می پردازیم. من در کارم سعی می کنم که به جوهر هر چیزی برسم، به اصل انسان، همان چیزی که هنوز در وجودمان زنده است. نقش کار ما آشکار کردن ارزش ها در خلق کیفیات بشریست.

* ستاره پسیانی کارگردان ۱۲ ساله برای اولین بار در تاریخ تئاتر ایران قرار است این کودک ۱۲ ساله به عنوان کارگردان میهمان رهبری و صحنه گردانی گروهی حرفه ای را که بیش از هشت سال سابقه فعالیت دارد به عهده بگیرد و نمایشنامه ای را به روی صحنه بیاورد. نمایشنامه «ساز سحرآمیز» اثر محمد چرم شیر است، طراحی صحنه و لباس و نور نمایش هم توسط آتیلا پسیانی پدر کارگردان نمایش انجام می گیرد. گروه تئاتر «بازی» تاکنون ۲۵ نمایشنامه را به روی صحنه برده است. اعضاء این گروه که عبارتند از: فاطمه نقوی «مادر ستاره پسیانی»، مریم کاظمی. اصغر همت. رضا فیاضی. حسین محب اهری. بهرام ابراهیمی. محمد پور حسین. احمد آقالو. فرهاد شریفی. مهدی میامی اصرار دارند که بدون هیچگونه دخل و تصرفی ذهنیات ستاره پسیانی را بر روی صحنه بیاورند. ستاره پسیانی نوه جمیله شیخی بازیگر پرسابقه تئاتر ایران است.

* نمایشنامه غروب در دیار غریب به زبان آلمانی و به کارگردانی عباس مغفوریان پس از چندین اجرای موفقیت آمیز از ۱۹ یونی تا ۱۸ یولی هر جمعه و شنبه در تیاتر «په پر کولتور ایم کلر» مونیخ به صحنه خواهد رفت.

* نمایش Es war ein mal . . . ein Märchen از گروه هامون. کاری از شاپور سلیمی است که در ۲۸ مارس ۹۸ در تئاتر آرکاداش کلن به صحنه می رود.

* علی بابا و چهل دزد بغداد نمایشی برای کودکان از علیرضا کوشک جلالی نیز به زبان آلمانی باز اجرا می شود. این نمایش سال گذشته نیز چندین بار به صحنه رفته است.

* نمایش مسخ اثر فرانتس کافکا، به زبان آلمانی و با استفاده از سایه بازی توسط علیرضا کوشک جلالی به صحنه رفت. این نمایش به مدت چهار شب در ژانویه و همچنین چهار شب در ماه فوریه در آرکاداش تیاتر کلن به صحنه رفت. در این نمایش شاپور سلیمی بازی دارد.

درگذشت محمود تبریزی زاده

ضایعه ای بود که در شماره قبل فصل تئاتر ضمن تسلیت به خانواده و همکاران او به آن پرداختیم، ولی مطالب بسیاری از فعالیت های هنری او در زمان حیاتش ناگفته ماند که برای اطلاع بیشتر، بخشی از آنها را می آوریم.

«محمود تبریزی زاده» که در ابتدا ویلون می نواخت، در سالهای اقامت خود در پاریس نوازندگی ویلون را کنار گذاشت و به آموزش نواختن کمانچه، از طریق گوش کردن به قطعات ضبط شده کمانچه «استاد بهاری» پرداخت.

محمود تبریزی زاده در پاریس کنسرت هایی برای گروههای شرقی «ترک ـ ارمنی» اجرا می کرد و پس از اجرای یک کنسرت موسیقی ارمنی توسط «آربی اوانسیان» به «پیتر بروک» معرفی شد. این آشنایی باعث شد تا به همکاری با پیتر بروک بپردازد.

«گروه مشتاق» متشکل از «رضا قاسمی» نوازنده سه تار و «مجید خلج» نوازنده تنبک و «آقای رنجبر» نوازنده تار، مدت زمانی بود که به فعالیت هنری مشغول بودند که محمود تبریزی زاده نیز از سال ۱۹۸۸ به عنوان یکی از عناصر اصلی گروه به همکاری با ایشان پرداخت. «هما نیکنام» در دو کنسرت موفق گروه مشتاق با آنها همکاری داشت.

محمود تبریزی زاده در چند سال اخیر همکاری مداومی با پیتر بروک و مرکز بین المللی پژوهش تئاتر داشت و بجز نوازندگی و ساختن قطعات موسیقی برای نمایش های پیتر بروک در چند نمایش او از جمله «مهابهاراتا» ایفای نقش کرد و آخرین همکاری او با پیتر بروک در اجرای موسیقی زنده برای نمایش «کی آنجاست» در سال ۱۹۹۶ بود و پس از آن بیماری مجال دیگری برایش باقی نگذاشت. ازین رو بود که در اواخر ماه مه ۱۹۹۷ یعنی یک هفته بعد از فوت محمود تبریزی زاده مراسم یاد بود و تجلیلی از وی توسط پیتر بروک و گروهش مرکز بین المللی پژوهش تئاتر در تئاتر بوف دو نور برگزار شد. یادش گرامی باد

پاریس ۱۹ دسامبر ۱۹۹۷ مهستی شاهرخی

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 رضائی

انواع چاپ در هر اندازه

کتاب مجله جزوه کارت ویزیت سرنامه

حروفچینی فارسی و لاتین صفحه‌بندی کتاب و مجله

و دیگر سفارشات چاپی

Grafenwerth str. 29
50937 Köln

Tel.: 0221 / 46 50 80
Fax: 0221 / 430 31 30

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

گروه تئاتر تماشا

نمایش

زندگی قمرملوک وزیری

نویسنده و کارگردان:

اکبر یادگاری

بازیگران:

مهوش برگی

فرهاد فرنیا

رضا کاوه

اکبر یادگاری

موسیقی:

مجید درخشانی

جمعه ۱۵ و شنبه ۱۶ ماه مای ۱۹۹۸ در آرکاداش تئاتر کلن

Arkadas Theater
Platenstr. 32 • 50825 Köln (Ehrenfeld)
Tel.: 0221 - 955 95 10

چهارشنبه ۲۰ ماه مای ۱۹۹۸ در اینترناسیونال تئاتر فرانکفورت

Internationales Theater Frankfurt
Hanauerland str. 7 - 9 • 60314 Frankfurt
(An der Zoo Passage) Tel.: 069 - 499 09 80