

# دعوت تئاتر

مؤلف: عبدالحسین نوشین



1314

# هنر تئاتر

عبدالحسین نوشین<sup>۱</sup>

(شهریور ۱۳۳۱)



عبدالحسین نوشین



از راست: صادق هدایت، بزرگ علوی، عبدالحسین نوشین و باتو لرتا (همسر نوشین)، اطراف تهران

<sup>۱</sup> - عبدالحسین نوشین، شرح زندگی در قسمت "پیوست"

تقدیم به همسر<sup>۱</sup> و همکارم که با تحمل رنج فراوان به پیشرفت هنر تئاتر، کمک بسزا نموده است. نوشین

## بخش اول

هنر تئاتر<sup>۲</sup> مرکب است از چند هنر مختلف؛ ادبیات (پیبیس<sup>۳</sup> تئاتر)، نقاشی (دکور، لباس، گریم)، موسیقی. هنر پلاستیک (رقص و نمایش حالات بدن)، معماری (دکورهای با حجم) و نیز دو فن دیگر که این مجموعه را کامل می‌سازد و آن دو عبارتست از فن روشنایی و فن ماشین‌سازی سن<sup>۴</sup> (Machinerie) که مقصود ساختن آلات متنوع برای ایجاد اصوات مختلف (مانند غرش رعد؛ خروش دریا، طوفان، ریزش باران و هزاران صدای دیگر که در طبیعت وجود دارد) می‌باشد و همچنین ساختن هر گونه آلات و اسباب مکانیکی که برای نمایش یک پیبیس لازم است.

سروکار اصلی اکتور<sup>۵</sup> با ادبیات و هنر پلاستیک است و کار او از سه عامل ترکیب می‌گردد: سخن، حالت، جنبش.

ما سخن و حالت را در بخشی و جنبش را در بخش دیگر تشریح می‌کنیم و در پایان، بخش دیگری به میزانشن<sup>۶</sup> اختصاص می‌دهیم.

### استعداد شرط اصلی کسب هنر است

بین استعداد و عشق و میل، تفاوت بسیار است.

هنرهای نمایشی<sup>۷</sup> که تئاتر از جمله آن است جذبه‌ی خاصی دارند و برای بسیاری از اشخاص هوس‌انگیزاند. عده‌ای از جوانان وقتی به تئاتر یا سینما یا باله<sup>۸</sup> و یا کنسرت خوبی می‌روند - تحت تأثیر نیروی جاذبه‌ی سن، دکورهای زیبا، لباس‌های رنگارنگ و تحسین تماشاگران، غالباً آرزو می‌کنند: «ای‌کاش به جای یکی از این آرتیست‌ها بودم.»

من هرگاه توفیق یافته‌ام کلاسی بری تدریس و تعلیم فن تئاتر تأسیس کنم، از عده‌ی زیادی از شاگردان پرسش‌هایی نموده‌ام. مثلاً:

- چطور شد بین فنون و هنرهای مختلف، تئاتر را انتخاب کرده‌اید؟

- برای این‌که تئاتر را فوق‌العاده دوست دارم.

آیا تا به حال بازی کرده‌اید یا به‌کلی از فن تئاتر بی‌بهره‌اند؟

<sup>۱</sup> - لرتا: شرح زندگی در قسمت "پیبوست"

<sup>۲</sup> - theatre

<sup>۳</sup> - piece در انگلیسی: play

<sup>۴</sup> - scene

<sup>۵</sup> - actor

<sup>۶</sup> - Miseenscene - صحنه‌سازی، کارگردانی و تنظیم صحنه تاتر، محیط کلی

<sup>۷</sup> : هنرهایی را که باید در حضور جمعیت نمایش داده شوند، و یا به عبارت دیگر هنرهایی که با گروه تماشاگران سرو کار دارند نه با فرد، هنرهای نمایشی گویند، مانند تئاتر، کنسرت، باله.

<sup>۸</sup> - ballet

- نخیر بی‌بهره نیستم. چندین بار در پیس‌هایی که در مدرسه‌مان بازی می‌شد شرکت کرده‌ام و همیشه رُل<sup>۱</sup> اول را داشته‌ام. همه کس استعداد مرا تحسین می‌کرد. خودم هم می‌دانم که خیلی استعداد دارم.

- از کجا می‌دانید که «خیلی استعداد» دارید؟

- از آنجا که هر وقت بازی کرده‌ام همه مرا تحسین کرده‌اند.

- ممکن است تحسین‌کنندگان که تقریباً همه از رموز فن بی‌خبرند، اشتباه کرده باشند.

- نخیر گمان نمی‌کنم اشتباه کرده باشند. به خود شما هم ثابت خواهد شد که بی‌استعداد نیستم. اگر بدانید با چه شوق و عشقی به دیدن تئاتر یا فیلم خوب می‌روم! چقدر بازی‌های خوب در من تأثیر می‌کند! هر وقت تئاتر یا فیلم خوبی را تماشا می‌کنم شب بی‌خواب می‌شوم و دلم از شوق می‌تپد؛ یا وقتی به خواب می‌روم، خواب آن بازی‌ها را می‌بینم، فردای آن شب همه رُل‌های آن تئاتر یا فیلم را به تقلید بازی‌کنندگان آن بازی می‌کنم، به طوری که باعث تعجب می‌شود. بی‌خود عرض نکرده‌ام که به خود شما هم ثابت خواهد شد که بی‌استعداد نیستم. به همین جهت پیش شما آمده‌ام تا آن را نمایان کنم و روزی هنرمند لایقی بشوم...

از شیوه‌ی گفتار و احساسات این جوان بر من مسلم است آنچه را که می‌گوید راست می‌گوید. تأثیر تئاتر را در خود حس کرده‌ام و عشق فراوان به آن دارد. اما اشتباه او در این است که تفاوت استعداد و عشق و میل را نمی‌داند. عشق و شوق برای کسب هر فن، لازم است اما کافی نیست. شرط اصلی برای کسب هر هنر استعداد است و مکمل آن شوق و عشق و پشتکار.

بسیاری اشخاص پرمایه و حساس هستند که عشق و علاقه‌ی زیاد به ادبیات، نقاشی، موسیقی و سایر هنرهای زیبا دارند. آن‌ها را خوب می‌فهمند و درک می‌کنند. هر وقت در برابر زیبایی طبیعت و یا منظره‌ی غمانگیز یا شادی‌آوری قرار می‌گیرند، احساساتشان به حد اعلا تهییج و تحریک می‌گردد و مدتها تحت تأثیر آن زیبایی یا غم و شادی هستند. اما اگر این هوس خام به سرشان بیفتد که احساسات خود را به نظم یا به نثر یا روی پرده‌ی نقاشی یا به وسیله‌ی موسیقی بیان نمایند و یا حتی برای دوستان خود نقل کنند دیر یا زود، خود پی می‌برند و یا دیگران آن‌ها را متوجه می‌سازند که قدرت توصیف و یا به عبارت دیگر، استعداد نیروی شاعری، نویسندگی، نقاشی و نقالی در آنان نیست.

بنابراین فقط عشق و علاقه برای هنرهای زیبا کافی نیست و هر هنر استعداد خاصی لازم دارد. آنچه که دوست ما به وجود آن در خود پی برده، عشق و علاقه به تئاتر است نه استعداد. اما از طرف دیگر نمی‌توان بدون مدتی آزمایش چنین پیش‌بینی کرد که در او استعداد یافت نمی‌شود. ممکن است دارای کم و بیش استعداد باشد و یا نیز به کلی از آن بی‌بهره باشد. این موضوعی است که در نتیجه‌ی مدتی تمرین و کار آشکار می‌گردد.

اشتباه دیگر دوست ما در اظهار این مطلب است که «رُل‌های تئاتر یا فیلم را به تقلید بازی‌کنندگان به طوری بازی می‌کند که باعث تعجب می‌شود». اشتباه او در این است که تفاوت تقلید و ابداع و ابتکار هنری را نمی‌داند.

بارها اشخاصی مختلف به من گفته‌اند: «فلان دوست من، فرزند من، اکتور معرکه‌ایست! به قدری خوب تقلید این و آن را در می‌آورد که ما از خنده روده‌بر می‌شویم. صدای اشخاص و حیوانات را به طوری تقلید می‌کند که با اصل هیچ تفاوتی ندارد».

ممکن است تقلید صدا و اطوار این و آن، خود هنری باشد. نام این هنر را هر چه می‌گذارید، بگذارید. اما تئاتر و هنر اکتوری نگذارید. زیرا تئاتر و هنر اکتور، مانند سایر هنرهای زیبا توصیف حالات روحی و احساسات مختلف بشریست نه

تقلید صدای مردمی مشخص. ممکن است کسی صدای چهارپایان و آواز بلبل را بهتر و موزون‌تر از صاحبان آن‌ها در آورد، اما حتماً از توصیف شاعرانه‌ی حرکات و رفتار و حالات مختلف یک چهارپا و نیز توصیف نوای بلبل به کلی عاجز است.

بودلر<sup>۱</sup> (Baudelaire) شاعر فرانسوی از مردار الاغی که کنار راهی افتاده، یک اثر ادبی ایجاد می‌کند، در صورتی که قدرت تقلید صدای آن حیوان را ندارد. گوینده‌ی این سخنان آسمانی:

دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری تو خود چه آدمی که از عشق بی‌خبری؟

حتماً مانند بودلر از تقلید آواز بلبل عاجز بوده است. تفاوت همین جاست که سعدی و بودلر خالق سخند و دارای نیروی ابداع و ابتکار، و تقلیدکننده‌ی صدای اشخاص و حیوانات از این نیرو بی‌بهره است.

\*\*\*

اینک پس از بیان چند نکته‌ی لازم، به اصول سخن و حالت و جنبش می‌پردازیم. اگرچه هنر تئاتر را، مانند نقاشی و موسیقی و مانند آن‌ها، باید با کمک عملی آموزنده آموخت، ولی در این رساله کوشش می‌کنیم با ذکر دستورهای عملی، خواننده را به اصول فن اکتوری و تئاتر آشنا سازیم.

نکاتی که تذکرشان لازم است:

۱- کسی که طالب آموختن هنر اکتوریست باید علاوه بر استعداد، دارای اندام متناسب باشد. البته مقصود این نیست که هنرجو حتماً دارای اندامی مانند مجسمه‌های یونان قدیم باشد. (اگر باشد چه بهتر) ولی دست کم بایستی بلندی پاها و بالاتنه‌ی متناسب باشد. کسی که دارای پاهای کوتاه و بالاتنه‌ی بلند است خوش‌اندام نیست و شاید بتواند فقط رلهای کمیک یا آنتی‌پاتیک<sup>۲</sup> را بازی کند. در صورتی‌که اکتور خوش‌اندام همیشه می‌تواند به کمک لباس و گریم مخصوص، خود را گوزپشت، یا فربه و شکم‌گنده، یا لنگ یا بیدست و یا نابینا سازد. ولی اکتور خپله و بدهیکل از بازی کردن عده‌ی زیادی از رلهای پرسناژهای مهم پیس‌ها محروم است.

۲- طالب کسب هنر اکتوری اگر لکنت زبان دارد و یا نمی‌تواند بعضی حروف مانند (ر)، (ز)، (لام)، (سین)، (شین)، (قاف)، را صحیح و خوب ادا کند بهتر است وقت خود را در این راه تلف نسازد، زیرا تمام کوشش او بیهوده خواهد بود.

۳- همچنین اکتور باید دارای صدایی گرم و دلنشین، قوی، باز و رسا باشد. صدای گرفته، خفه، دورگه، زیر و ضعیف برای سن، خوب نیست. همین‌طور کسانی‌که تودماغی حرف می‌زنند به کار سن نمی‌آیند.

۴- لهجه‌ی اکتور باید لهجه‌ای که در پایتخت و مرکز فرهنگ کشور متداول است، باشد. بنابراین اگر هنرجو دارای لهجه‌ی ولایتی خاصی است باید با تمرین زیاد به لهجه‌ی تهرانی عادت کند.

## سخن

من ترجیح می‌دهم، بدون این‌که قبلاً مدتی به بحث درباره‌ی مسائل نظری سخن و شیوه‌ی بیان بپردازیم، کوشش کنیم با تشریح دستورهای عملی به رموز بیان صحیح و زیبا آشنا گردیم و در ضمن تشریح دستورهای عملی هر جا به مسائل تئوریک برخوردیم هر کدام را در جای خود به تفصیل بیان نمائیم.

<sup>۱</sup> - شارل بودلر: به پیوست در انتهای کتاب رجوع شود! - Baudelaire: Charles Baudelaire (1821-1867), French poet  
<sup>۲</sup> - به قسمت اصطلاحات و انواع پیس در آخر بخش سخن رجوع کنید.

مثلاً این هشت بیت شاهنامه، جزئی از رل ماست:

تهمتن گز اندر کمان راند زود  
بدانسان که سیمرخ فرموده بود  
بزد تیر بر چشم اسفندیار  
جهان تیره شد پیش آن نامدار  
خم آورد بالای سرو سهی  
از او دور شد دانش و فرهی  
نگون شد سر شاه یزدان پرست  
بیفتاد چاچی کمانش ز دست  
چنین گفت رستم به اسفندیار  
که آوردی آن تخم زفتی ببار  
تو آنی که گفتی روئین تنم  
بلند آسمان بر زمین برزنم  
من از شست تو، هشت تیر خدنگ  
بخوردم ننالیدم از نام و ننگ  
بخوردی یکی چوبه تیر گزین  
نهادی سر خویش بر پیش زین<sup>۱</sup>

ببینیم چگونه باید این هشت بیت را صحیح و ساده بیان کنیم. نخستین کار ما باید این باشد که این ابیات را خوب درک کنیم زیرا با هیچ مطلبی که به خوبی درک نکرده باشیم نمی‌توانیم شنونده را تحت تأثیر قرار دهیم. این هشت بیت مربوط به یکی از صحنه‌های جنگ اسفندیار با رستم است. رستم ضربه‌های جانانه از دست اسفندیار خورده و تیرهایش به بدن اسفندیار که روئین‌تن است کارگر نیفتاده. بدین جهت از سیمرخ کمک می‌خواهد. سیمرخ به او می‌آموزد که از چوب گز تیری بسازد و به چشم اسفندیار بزند تا کارگر افتد. رستم با تیر گزین به میدان آمده به اسفندیار می‌گوید که با تو سر جنگ ندارم و حاضرم با تو نزد شهریار بیایم. اسفندیار که مأمور است رستم را کف‌بسته و با خواری ببرد، گفته‌ی رستم را نمی‌پذیرد. رستم چون این سرسختی را می‌بیند بار دیگر به او می‌گوید:

که گفتد برو دست رستم ببند؟  
نبندد مرا دست چرخ بلند...

سرانجام تیر گز را در کمان می‌گذارد و به چشم اسفندیار می‌زند.

دوم- باید ببینیم موضوعی را که می‌خواهیم بیان کنیم توصیفی، تحلیلی، بزمی، رزمی، کمیک، دراماتیک، استدلالی و یا احساساتی است. قطعه‌ی انتخاب شده، توصیف یک لحظه‌ی رزم بین دو پهلوان می‌باشد.

<sup>۱</sup> - نقل از خلاصه‌ی شاهنامه‌ی فروغی

سوم- برای احتراز از يك نواختي بيان و نیز برای این‌که بیان، جاذب، رنگارنگ، ساده، باحالت و دارای آهنگ‌های ساده و صحیح باشد، باید قطعه‌ای را که می‌خواهیم بیان کنیم (خواه نظم باشد خواه نثر) از جهت جمله‌بندی، مکث و وقفه، آهنگ، سکون و جنبش کلام (ریتم)، بیان احساسات متنوع (حالت) مطالعه نماییم. یعنی باید ببینیم هر جمله کجا آغاز می‌شود و کجا پایان می‌پذیرد. کدام جمله لحن خطاب، کدامیک لحن استفهام، کدام لحن تعجب و غیره دارد. مبتدای مطلب کجا و خبر آن در کجاست. اگر جمله‌های معترضه‌ای در کلام وجود دارد باید آن‌ها را نشان کنیم. برای این منظور، اول قطعه‌ی منتخب را، نقطه‌گذاری می‌کنیم و آهنگ خاص هر جمله را مطالعه می‌نمائیم. بدین شکل:

قطعه‌ی منتخب را ملاحظه کنید. مصراع اول، خود جمله‌ی کاملی است ولی چون با دو مصراع بعد مربوط است آن را با يك ویرگول (وقفه‌ی کوتاه) از مصراع بعد، جدا می‌کنیم. مصراع دوم کاملاً مربوط به مصراع اول بیت دوم است، به طوری‌که اگر این سه مصراع را به نثر برگردانیم این‌طور می‌شود: تهمتن تیر گز را در کمان راند و همان‌طور که سیم‌رغ گفته بود آنرا به چشم اسفندیار زد، پس جمله در آخر مصراع سوم تمام می‌شود، بنابراین يك نقطه‌ی پایان (مکث) در آخر مصراع سوم می‌گذاریم. پنج مصراع بعد، یعنی مصراع دوم بیت دوم و چهار مصراع بیت سوم و چهارم، اگر چه هر يك جمله‌ی کاملی هستند ولی به یکدیگر مربوطند و همه توصیف تأثیر تیر رستمی می‌باشند. در آخر بیت چهارم، مطلب تمام می‌شود و موضوع تازه‌ای به میان می‌آید. پس هر مصراع را با يك ویرگول (وقفه‌ی کوتاه) از مصراع دیگر جدا می‌کنیم و آخر بیت چهارم، نقطه‌ی پایان می‌گذاریم.

اینک بیان این چهار بیت:

آهنگ مصراع اول باید طوری باشد که مطلب را معلق نگاهدارد. برای تشریح این مطلب يك مثال می‌زنیم. این جمله را ادا کنید: «من لباس را پوشیدم» حتماً آهنگ بیان شما طوری‌ست که شنونده منتظر شنیدن جمله‌ی دیگری نیست. حالا همین جمله را به جمله‌ی دیگری مربوط می‌سازیم: «من لباس را پوشیدم و راه افتادم.» البته این بار آهنگی که برای ادای جمله اول می‌گیرید، آهنگی که بار اول گرفته بودید نیست. بلکه آهنگ بیان شما طوری‌ست که جمله‌ی اول (من لباس را پوشیدم) را به حالت تعلیق نگه می‌دارد و در آخر جمله‌ی دوم، آهنگ بیان شما، مطلب را تمام می‌کند.

پس همان‌طور که گفته شد مصراع اول را تقریباً به حالت تعلیق نگه می‌داریم. در مصراع دوم آهنگ تعلیق را شدیدتر می‌کنیم. مصراع سوم، خبر مطلب است بنابراین با آهنگی بیان می‌شود که مطلب را تمام کند. اما پنج مصراع بعد را چون هر يك، مطلب مستقل و توصیف جداگانه‌ایست و در عین حال همه مربوط به يك نفر است، طوری بیان می‌کنیم که هر مصراع تمام باشد و با وجود این، ارتباط آن‌ها از یکدیگر گسسته نگردد. در آخر بیت چهارم، مطلب به کلی تمام است و موضوع تازه‌ای آغاز می‌گردد.

اکنون با مقایسه‌ی سه مصراع اول با پنج مصراع بعد، به این نکته بر می‌خوریم که سه مصراع اول، توصیف اعمال و حرکات يك پهلوان در میدان نبرد، یعنی توصیف تیر در کمان نهادن و تیراندازی رستم است. بدینجهت در این قسمت، کلام دارای جنبش است در صورتی که پنج مصراع بعد، توصیف حالت رومی و رنج اسفندیار می‌باشد و در این قسمت، البته به اندازه‌ی قسمت اول، حرکت و جنبش وجود ندارد.

پس از این مقایسه و پی بردن به تفاوتی که از جهت جنبش کلام بین قسمت اول و قسمت دوم این چهار بیت وجود دارد، برای مطالعه‌ی طرز بیان قسمت دوم، نخست ریتم را تعریف می‌کنیم.

## ریتم

منظور از ریتم در اصطلاح موسیقی، وزن و ضرب آهنگ، و در کلام، تندی و کندي سخن است. وقتی با خشم با کسی معارضا و مشاجره می‌کنیم ریتم سخن ما تند است. برعکس وقتی با مهربانی و ملاطفت گفتگو می‌کنیم ریتم کلام کند است. البته این قاعده، کلی است و موارد استثنائی نیز پیش می‌آید.

در ادبیات: توصیف طبیعت، وصف چهره و پیکر و خصال و پسیکولوژی<sup>۱</sup> قهرمانان، تشریح و تحلیل مطالب فلسفی و مانند این‌ها، دارای ریتم کند است و در کلام جنبشی وجود ندارد. برعکس در توصیف رزم دو پهلوان، یا در توصیف شکار و هزاران موضوع دیگر، کلام پر از حرکت و جنبش است. در شاهنامه‌ی فردوسی، توصیف جمال و کمال رودابه، زال، تهمینه، منیژه، بیژن و مانند آن‌ها را با توصیف رزم پهلوانان مقایسه کنید. در قطعات نوع اول، موضوع و کلام ساکن و بی‌حرکت است، برعکس در قطعات نوع دوم، سراسر کلام پر از جنبش می‌باشد.

طبع و خوی بشر چنین می‌پسندد که روش بیان کلام با جنبش، تندتر، و روش بیان سخن بدون جنبش، کند تر باشد.

آیا هرگز پای معرکه‌ی يك نقال خیره و زبردست ایستاده‌اید؟ وقتی قصه‌ای از حسین کرد یا امیر ارسلان و یا شاهنامه نقل می‌کند، آنجا که سخنش توصیفی است، نقال در يك طرف معرکه ایستاده، آرام و با صدای بم مطلب را بیان می‌کند. اما همینکه پهلوانی می‌خواهد پا به رکاب بگذارد، نقال چوب خود را زیر بغل می‌گذارد، دست به دست می‌کوبد، صدا را بالا می‌برد، به حرکت می‌افتد، از این سر به آن سر معرکه می‌رود و با بیانی تندتر و زنده تر از پیش، جنگاوری پهلوان خود را نقل می‌کند و شنوندگان را مسحور سخن خود می‌سازد. اگر جز این باشد شنوندگان، ملول و کسل می‌شوند و اگر به خواب نروند پس از مدتی خمیازه کشیدن از دور و بر معرکه، پراکنده می‌گردند و با خود می‌گویند: «چه دهن یخی داشت»

شنونده‌ی ساده‌ای که بر سر گذر یا در مسجدها، پای معرکه نقال می‌نشیند، لازم نیست به فن سخنوری آشنا باشد تا بفهمد که شیوه‌ی بیان نقال، سرد و بی‌حالت و یکنواخت و مرده است. در این‌باره طبع خویش، او را رهبری می‌کند. اگر از او پرسیده شود به چه علت بیان نقال گیرا نیست البته نمی‌تواند علل فنی ذکر کند و شیوه‌ی بیان نقال را تحلیل نماید، ولی همین قدر می‌فهمد و می‌گوید (و درست می‌فهمد و درست می‌گوید) که «دهنش یخ است».

اگر برعکس سخن نقال با حالت، جان‌دار و دارای فراز و فرود و زیر و بم و ریتم متنوع و سکوت و سکون و هیجان بجاست، همان شنونده‌ی ساده، مات و مبهوت، بادهن باز و سیمای شکفته، چشم به دهن نقال دوخته، اعصابش در حال فعالیت شدید است. و بر اثر هر حرکت دست سخنور و یا هرگاه که صدای نقال اوج می‌گیرد، دل شنونده به تپش می‌افتد و سراپا مسحور گفتار این گوینده‌ی جادو بیان و جادو زبان می‌باشد. اگر در این حال از آن شنونده‌ی ساده پرسید چه رمزی در گفتار این گوینده هست که ترا این قدر مجذوب ساخته؟ او نمی‌تواند این رمز را برای شما تحلیل کند. همین قدر جواب می‌دهد که «خوب قصه می‌گوید. دهن گرمی دارد».

رمز این «دهن گرمی» همانست که بیان گوینده، با حالت، جاندار، دارای فراز و فرود، زیر و بم، سکون و سکوت بجا، شور و هیجان بجا، و همچنین دارای ریتم متنوع و نکات دیگر باشد که درباره‌ی هر کدام به جایی خود بحث خواهد شد. عجالتاً موضوع ریتم در میان است.

اینکه به عنوان نمونه، از ریتم تند و کند، مثال‌هایی ذکر می‌کنیم:

در این سه مجموعه‌ی ابیات، که هر مجموعه، چند بیت از ابتدای يك غزل حافظ است، دقت کنید.

<sup>۱</sup> - psychology - روان‌شناسی، معرفه‌النفس، معرفه‌الروح



۱

زلف آشفته و خوي کرده و خندان لب و مست  
پيرهن چاك و غزلخوان و صراحي در دست  
نرگش عربده جوي و لبش افسوس کنان  
نیم شب مست به بالین من آمد بنشست  
سر فرا گوش من آورد و به آواز حزین  
گفت کاي عاشق شوریده‌ی من، خوابت هست؟  
عاشقي را که چنین باده‌ی شبگیر دهند  
کافر عشق بود گر نبود باده پرست

...

۲

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم  
فلك را سقف بشکافیم و طرح نو در اندازیم  
اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد  
من و ساغي به هم سازیم و بنیادش بر اندازیم  
چو در دستت رودی خوش، بزنی مطرب سرودی خوش  
که دست افشان غزل خوانیم و پاکوبان سر اندازیم

۳

در غم خویش چنان شیفته کردی  
کز خیال تو بخود باز نمی‌پردازم  
هر که از ناله‌ی شبگیر من آگاه شود  
هیچ شك نیست که چون روز بداند رازم  
گفته بودی خبرم ده که ز هجرم چونی  
آنچنانم که ببینی و ندانی بازم  
بعد از این بارخ خوب تو نظر خواهم باخت  
گو همه خلق بدانند که شاهد بازم  
عهد کردی که بسوزی ز غم خویش مرا  
هیچ غم نیست تو می‌سوز که من می‌سازم

مجموعه‌ی اول و دوم سرورانگیز، پر طراوت و پر از جنبش و هیجان است و هر دو، سرود می و مهر و شادیست. در مجموعه‌ی دوم مخصوصاً، که شاعر در برابر لشکر غم، پرچم عصیان و ستیز برافراشته و عزم دارد با نیروی شورانگیز شراب، بنیاد اندوه را براندازد، جنبش و هیجان بیشتر است.

در مجموعه‌ی سوم، برعکس با مضمون حزن‌انگیز و سوزناکی روبه رو هستیم. شاعر در روی یک زمینه‌ی تیره، اندوه و هجر و سوز و گداز خود را نقاشی نموده است. به طوری که تیرگی‌ی زمینه و رنگ‌آمیزی تیره‌ی موضوع بر دل و جان ما فشار می‌آورد و سنگینی می‌کند. در صورتی که در دو مجموعه‌ی دیگر، زمینه‌ی روشن و تابناک و توصیف و رنگ‌آمیزی موضوع با صفا و پر طراوت است. در این دو، وزن و هم‌چنین کلمات، چالاک و زودگذرند. در سومی، وزن و کلمات سنگین و دیر پایند.

بنابراین طبیعتاً باید ریتم مجموعه‌ی اول و دوم تندتر از ریتم سومی باشد. شما از جهت آزمایش یک بار برای کسی که تا اندازه‌ای اهل ادب باشد، دو غزل اول را کندتر و غزل سوم را تندتر از ریتم طبیعی بخوانید، خواهید دید که هیچ‌یک از آنان، شنونده را متأثر نمی‌سازد حتی برعکس، او را ملول و عصبانی می‌کند. اگر علتش را بپرسید حتماً جواب خواهد داد: «برای این‌که شل و وارفته می‌خوانی. شیوه‌ی خواندن تو حالت ندارد، غلط و کسل‌کننده است...»

### میزان تندي و کندي ریتم

در موسیقی آلتی هست به نام مترونوم (Metronome) که اندازه‌ی کندی و تندي ریتم هر قطعه‌ی موسیقی را بر حسب درجه‌بندی آن آلت، معین می‌نمایند. هر آهنگساز در ابتدای اثر خود رقمی می‌گذارد که مبین ریتم آن قطعه می‌باشد. مثلاً رقم ۶۰ یا ۷۸ یا ۱۲۰ و غیره. ضمناً نام ریتم را در کنار آن رقم می‌نویسند. مثلاً اللگرو<sup>۱</sup> (تند و شاد) - پرستو<sup>۲</sup> (خیلی تند) - آندانتو<sup>۳</sup> (آرام) آندانتو کانتابیل<sup>۴</sup> (خیلی آرام) و ده‌ها نام دیگر.

از این ارقام و این نام‌ها چنین می‌فهمیم که این قطعه‌ی موسیقی باید در هر دقیقه با ۶۰ یا ۷۸ یا ۱۲۰ ضرب (مطابق با ضربه‌های مترونوم) اجرا گردد. اما رهبر ارکستر در موقع نواختن آن قطعه، مترونوم در برابر خود قرار نمی‌دهد تا حرکت دستش را با ضربه‌های آن تطبیق دهد. بلکه او بنابه تجربه‌ی فراوان و تمرین زیاد، تفاوت ریتم‌های متنوع را هر قدر هم که جزئی و ناچیز باشد به‌خوبی حس می‌کند و هر قدر کارآزموده‌تر و هنرمندتر باشد شیوه‌ی رهبری او استادانه‌تر است. اما برای سخن اگر چه آلتی موجود نیست تا شاعر یا نویسنده به حسب آن ریتم، اثر خود را معین سازد، ولی کسیکه با ادبیات زبان خود مأنوس است و از فن بیان بهره‌ای دارد، از روی موضوع و شیوه‌ی توصیف، ریتم هر اثر ادبی را به آسانی حس می‌کند. جز این راه، راه دیگری نیست. حالا که به اهمیت ریتم در سخن (نظم و نثر) پی بردیم بر نوآموز هنر است که به مطالعه‌ی مستمر و دقیق و عمیق ادبیات زبان خود بپردازد و نیز قطعاتی از آن‌ها را انتخاب کرده چنانچه در این رساله گفته می‌شود. آن‌ها را تحلیل نماید تا عملاً به رموز دریافت ریتم، آهنگ، کشش و تکیه‌ی کلمات، جمله‌بندی صحیح، توقف و سکوت بجا، خلاصه به رموز بیان شیرین پی برد (از آهنگ و سایر نکات دیگر که گفته شد در مقام خود بحث خواهیم کرد).

<sup>۱</sup> - Allegro - باروح، نشاطانگیز، تند و باروح

<sup>۲</sup> - Presto - (موسیقی) باضربات تند (بنوازید)، تند

<sup>۳</sup> - Andante - (موسیقی) نسبتاً ملایم (نواخته شود)

<sup>۴</sup> - cantabile - مناسب برای آواز

## تنوع ریتم

ممکن است غالباً در يك قطعه‌ی كوچك نظم یا نثر، مثلاً يك دو بيتي یا رباعي یا غزل یا قطعه، ریتم از آغاز تا پایان یکدست و یکنواخت باشد، ولي در قطعاتي که آرامش و سکون کمتر است و جنبش- گاهي آرام و گاهي شدید- وجود دارد، طبیعتاً ریتم نمی‌تواند یکنواخت باقي بماند و به حسب نوسان جنبش، و شدت و خفت احساسات توصیف‌شده‌ی در آن قطعه- تنوع می‌یابد.

ولي هیچ نوع میزان و مقیاس مکانیکی وجود ندارد که بتواند درجه‌ی تندی ریتم را (هنگام شدت جنبش و احساسات) و کندی آنرا (هنگام آرامش) معین سازد. تنها کارآزمودگی، قریحه و هنرمندی منظومه‌خوان (دکلاماتور<sup>۱</sup>) و یا اکتور، اندازه‌ی تندی و کندی ریتم را تعیین می‌کند. اکتور باید با تمرین زیاد در موضوع‌هاي مختلف، با تغییر و تنوع ریتم در يك قطعه‌ی م با نثر آشنا گردد و همیشه رل خود را از این جهت با دقت کامل مطالعه نماید. من به هنرجویان و همکاران خود توصیه می‌کنم که برای پرورش قریحه‌ی خود درباره‌ی ریتم با موسیقی غربی آشنایی پیدا کنند و هر اندازه بیشتر برایشان مقدور است آنرا بشنوند.

حالا برگردیم به قسمت اول قطعه‌ی منتخب از شاهنامه.

بنا بدان‌چه در تعریف ریتم گفتیم اینک روشن است که باید پنج مصراع آخر از چهار بیت اول آن قطعه را کندتر از سه مصراع دیگر بیان کنیم. ولي این کندی نباید یکنواخت باشد- یکنواختی دشمن زیبایی و هنر است- چون این پنج مصراع از جهت احساسات و جنبش شبیه یکدیگرند، در این موارد هر منظومه خوان کارآزموده به حسب قریحه‌ی خود، راه حلی برای گریز از یکنواختی پیدا می‌کند. در این مورد من ترجیح می‌دهم پس از بیان سه مصراع اول لحظه‌ای مکث کنیم، سپس مصراع چهارم را کند و با تأثر آمیخته با ابهت و وقار بگوئیم. بعد در مصراع پنجم و ششم و هفتم ریتم را اول کمی تندتر و بعد آرامتر کرده، بالاخره مصراع هشتم را کندتر از مصراع چهارم، با تأثر بیشتر و با آهنگ پایان، ادا نمائیم.

قسمت دوم قطعه‌ی منتخب از شاهنامه:

پر واضح است که قسمت دوم این قطعه از جهت موضوع و نوع احساسات با قسمت اول تفاوت کلی دارد. در این قسمت پس از آن‌که رستم حریف روئین‌تن خود را شکست خورده و زبون میبیند، با طعن و دشنام به او می‌گوید: دیدی در این رزم سرانجام تخم پستی و رسوائی به بار آوردی... الي آخر.

اولاً این چهار بیت را نقطه‌گذاری می‌کنیم: پس از مصراع اول دو نقطه- پس از مصراع دوم نقطه‌ی پایان. در بیت دوم، رستم دو ادعا از گفته‌های اسفندیار را نقل می‌کند، یکی روئین‌تن بودن. دوم بلند آسمان بر زمین زدن. بنابراین دو مصراع این بیت را با يك ویرگول (وقفه) از هم جدا می‌سازیم. در بیت سوم چون فعل خوردن، که مربوط به مصراع اول است، در اول مصراع دوم واقع شده دو مصراع را متصل کرده هر دو را يك‌نفس می‌گوئیم. و بالاخره دو مصراع بیت آخر را با يك ویرگول جدا ساخته، در آخر بیت نقطه‌ی پایان می‌گذاریم. این نقطه‌گذاری به قدری ساده و روشن و طبیعی است که هرگونه استدلال زائد خواهد بود.

ثانیاً در این قسمت رستم با کینه و خشم و طعن و دشنام با اسفندیار گفتگو می‌کند، پس ملاحظه می‌کنید که از جهت بیان احساسات با پنج مصراع آخر قسمت اول چقدر تفاوت دارد.

اینک پیش از تشریح شیوه‌ی بیان این چهار بیت، آهنگ را تعریف می‌کنیم.

<sup>۱</sup> - Declamatory - Declamator - وابسته به دکلمه، مربوط به قرائت مطلبی با صدای بلند و غرّاً

## آهنگ

در هر زبان آهنگ‌های خاصی وجود دارد که هر کلمه یا جمله و یا چندین جمله به حسب آن آهنگها، معنای خاصی به خود می‌گیرد. به‌طور مثال نام احمد را به آهنگ‌های مختلف ادا می‌کنیم:

۱- احمد برادر کوچک شماس و در اطاق پهلو مشغول بازیست. شما او را برای نهار خوردن صدا می‌زنید. اول با لحن ساده و با این اطمینان که احمد، همینکه صدای شما را شنید می‌آید، او را صدا کنید.

۲- چند لحظه می‌گذرد و احمد نمی‌آید. بار دوم او را صدا می‌زنید. غالباً در بار دوم آهنگ ادای نام احمد با بار اول کمی تفاوت دارد. در دفعه‌ی دوم حرف میم کمی کشیده‌تر ادا می‌گردد و صدا کمی بلندتر می‌شود. همین تفاوت بسیار جزئی، مبین تغییر احساسات شماس و میرساند که از نیامدن احمد، کمی متغیر شده‌اید.

۳- باز چند لحظه می‌گذرد و احمد نمی‌آید، بار سوم، چهارم و پنجم او را صدا می‌زنید. هر بار صدا بلندتر می‌شود و به‌طور کلی، آهنگ در هر بار، شکل دیگری به خود می‌گیرد که با دفعه‌ی پیش تفاوت دارد. و از این آهنگ‌های متنوع پیداست که رفته رفته خشم و خلق‌تنگی بیشتر شده و حوصله‌ی شما بیشتر سر رفته است.

تفاوتی که بین آهنگ‌های دوبار متوالی صدا زدن پیش می‌آید به قدری جزئیست که نمی‌توان خصوصیات آهنگ را به تفصیل شرح داد. بلکه باید این تفاوت را شخصاً درک کرد. به این منظور مثلاً آهنگ بار پنجم را تکرار کنید و بلافاصله آهنگ بار سوم یا اول را با همان خصوصیات که پیش ادا کرده‌اید تکرار نمائید تا تفاوت آن درک گردد.

۴- بالاخره احمد می‌آید. همینکه در را باز می‌کند و چشمتان به او می‌افتد می‌گوئید: « احمد چند دفعه به تو گفتم هر وقت صدات کردم زود بیا! » البته این بار آهنگ کلمه‌ی احمد با دفعات پیش، هیچ شباهتی ندارد. صدا به بلندی پیش نیست، هیچ حرفی کشش ندارد، روی هیچ حرفی تکیه نمی‌کنید، ادای کلمه، خشک و کوتاه است.

چرا این بار احمد را این‌طور صدا می‌کنید؟ برای این‌که می‌خواهید لحن کلام شما آمرانه باشد و احمد بداند اگر از این پس به حرف شما گوش ندهد تنبیه خواهد شد.

حالا ملاحظه کنید که شما می‌توانید عین این جمله را با کمال مهربانی به احمد بگوئید. در این صورت، باز به‌کلی آهنگ تغییر می‌کند. بعضی حروف و کلمات، کشیده‌تر ادا می‌گردد، صدا بیشتر زیر و بم می‌شود. در صورتی‌که وقتی این جمله را خشک و آمرانه گفتید، صدا یکنواخت تر بود. بنابراین معلوم می‌شود برای بیان احساسات مختلف در هر زبان، برای هر کلمه یا هر جمله و یا هر چند جمله، آهنگ بخصوصی وجود دارد.

۵- همسایه پیش شما می‌آید و می‌گوید:

همسایه- برادر شما سر پسر مرا شکسته!

شما- احمد؟

همسایه- بله احمد!

شما- احمد هرگز همچین کاری نمی‌کند!

همسایه- من خودم دیدم احمد سرش را شکست.

شما- اشتباه می‌کنید! احمد از صبح تا حالا توی اتاق پیش من بوده و پایش را از اتاق بیرون نگذاشته...

پر واضح است که در این چند جمله، هر بار کلمه‌ی احمد را ادا کنیم آهنگ تغییر می‌کند و به حسب مفهوم کلام، شکل دیگری به خود می‌گیرد. البته ممکن است باز هم مفهوم‌های دیگری در نظر گرفت و به موجب آن‌ها آهنگ کلمه‌ی احمد را به شکل‌های دیگری تغییر داد.

این تمرین را درباره‌ی کلمات: «بله»، «نه»، «چطور» و مانند آن‌ها انجام دهید. به طوری که می‌بینید این مسائل بسیار ساده است و اختراع و کشف تازه‌ای نیست. ولی درک عمیق و بکار بستن همین مسائل ساده است که بیان منظومه‌خوان و اکتور خوب را شیرین، دلنشین، دقیق، ظریف و پرمعنا و مفهوم می‌سازد.

\*\*\*

چند تمرین:

۱

دوش آگهی ز یار سفر کرده داد باد

من نیز دل به باد دهم هر چه باد باد

...

در چین طره‌ی تو، دل بی‌حفاظ من

هرگز نگفت مسکن مألوف یاد باد

...

خون شد دلم به یاد تو هر گه که در چمن

بند قباي غنچه‌ی گل می‌گشاد باد

...

حافظ نهاد نیک تو کامت بر آورد

جان‌ها فدای مردم نیکونهاد باد

۲

شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد

زدیم بر صف رندان هر آنچه بادا باد

...

که آگهست که کاوس و کی کجا رفتند

که واقفست که چون رفت تخت جم بر باد

...

بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم

مگر رسیم به گنجی در این خراب‌آباد

نمی‌دهند اجازت مرا، به سیر و سفر

نسیم باد مصلي و آب رکناباد

...

در این دو غزل حافظ که از هر يك، چهار بیت انتخاب شده، کلمه‌ی «باد» در غزل اول ردیف است و در غزل دوم، قافیه و در هر بیت، معنای جداگانه‌ای دارد. این ابیات را آهسته و با صدای بلند بخوانید و در هر بیت به آهنگ کلمه‌ی «باد» و تفاوت آهنگ در هر بیت، به دقت توجه نمائید.

۳

نرگس مست نوازش کن مردم دارش  
خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد  
چشم از آینه داران خط و خالش گشت  
لبم از بوسه ربایان لب نوشش باد

در بیت اول «نوشش باد» بدین معنی است: گوارایش باد، و در بیت دوم بدین معنی: "آرزو دارم لبم از بوسه ربایان لب نوشش باشد". این دو بیت را مکرر بخوانید و تفاوت آهنگ کلمه‌ی «نوشش باد» را در دو بیت بسنجید.

۴

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند  
چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند  
مشکلی دارم ز دانشمند مجلس باز پرس  
توبه فرمایان چرا خود، توبه کمتر می‌کنند  
گوئیا باور نمی‌دارند روز داوری  
کاینهمه قلب و دغل در کار داور می‌کنند  
آه! آه! از دست صرافان گوهر ناشناس  
هر زمان خرمهره را با دُر برابر می‌کنند  
صبحدم از عرش می‌آمد سروشی، عقل گفت:  
قدسیان گوئی که شعر حافظ از بر می‌کنند

۵

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم  
بهار توبه شکن می‌رسد چه چاره کنم؟  
سخن درست بگویم نمی‌توانم دید

که می‌خورند حریفان و من نظاره کنم  
 به دور لاله دماغ مرا علاج کنید  
 گر از میانه‌ی بزم طرب کناره کنم  
 ز باده خوردن پنهان، ملول شد حافظ  
 به بانگ بریط و نی، رازش آشکاره کنم

در این دو غزل، تفاوت آهنگ‌های «می‌کنند» و «کنم» را مطالعه نمایید.

۶

گر چرخ به کام ما نگردد  
 کاری بکنیم تا نگردد  
 گوئیم به او مطیع ما گرد!  
 یا می‌گردد و یا نگردد  
 گرگشت خوشست ورنه ما دست  
 از او نکشیم تا نگردد  
 هرگز قد مردمان آزاد  
 با هیچ فشار تا نگردد  
 در پنجه‌ی اقتدار مردان  
 نبود گره‌ی که وا نگردد.

در این چند بیت که از لاهوتی است، کلمه‌ی «تا» و کلمه‌ی «نگردد» دارای معانی مختلفند و بدین جهت دارای آهنگ‌های مختلف می‌باشند. آن‌ها را چندین بار بسیار آهسته‌تر از ریتم معمولی بخوانید و تفاوت آهنگها را به خاطر بسپارید. خوانندگان خود نیز باید برای مطالعه و ممارست در ریتم و آهنگ و مطالب دیگر که خواهد آمد از آثار سراینندگان مختلف استفاده نمایند. در این باره به نوآموزان توصیه می‌کنم که برای ممارست، شاهنامه- ویس و رامین فخر گرگانی- آثار مسعود سعد- نظامی- سعدی (غزلیات) و حافظ را بیشتر از آثار دیگران مطالعه نمایند و در تمام عمر از آن‌ها دست بر ندارند. باز برگردیم سر قسمت دوم از قطعه‌ی انتخاب شده از شاهنامه:

در پایان قسمت اول، مکث نسبتاً طولانی می‌کنیم، سپس تأثیری را که در پایان شکست اسفندیار به ما دست داده بود فراموش کرده. مصراع اول را (چنین گفت رستم به اسفندیار) بدون بیان و توصیف حالتی بخصوص، مانند يك جمله‌ی معترضه می‌گوییم و آهنگ را به حال تعلیق نگه می‌داریم و در آخر، مصراع دوم جمله را تمام می‌کنیم. مصراع سوم و چهارم را با آهنگ اثباتی و استفهامی می‌گوییم ولی بیان را ناتمام می‌گذاریم. بیت سوم را يك نفس و با آهنگ اثباتی و بیت چهارم را نیز با آهنگ اثباتی ادا می‌کنیم و با آهنگ پایان، قطعه را به آخر می‌رسانیم.

تا بدین جا فقط از مکث و سکوت و ریتم و آهنگ صحبت کردیم و از حالت و بیان احساسات چیزی گفته نشد. اینک:

## حالت

هر جمله‌ای را که بشر به زبان می‌آورد بیان‌کننده‌ی احساسات خاصی است و سیمای بشر بنا بر این احساسات، حالت خاصی به خود می‌گیرد. شما صبح از خانه به دنبال کار خود می‌روید، به دوستی بر می‌خورید و با چهره‌ی گشاده و بشاش به او سلام می‌کنید. آن دوست با سیمای گرفته و عبوس جواب سلام شما را می‌دهد. بدیهی است فوراً متحیر می‌شوید و به او می‌گوئید: «دوست من! مگر از من رنجیده‌ای که این‌طور جواب سلامم را می‌دهی؟ یا گرفتاری و غم و غصه‌ای داری؟»

پر واضح است که سبب حیرت زدگی و پرسش شما از دوستان، همانا دیدن حالت چهره‌ی اوست. خود شما هم وقتی دوستان را دیدید و با گشاده روئی و گرمی به او سلام کردید خطوط چهره تان باز و متبسم بود. ولی همینکه جواب سلام دوستان را شنیدید، حالت صورتتان ناگهان عوض شد و حالت بهت و حیرت به خود گرفت.

گاهی نیز حالت چهره‌ی انسان، بدون کمک سخن، خود به تنهایی بیان‌کننده‌ی عمیق‌ترین احساسات آدمیست.

ما به آسانی از دیدن حالت سیمای دیگران پی می‌بریم که این شخص امروز اندهی دارد و آن دیگر مسرور است. پی بردن از حالت چهره به حالت روحی اشخاص، به قدری در نهاد بشر، حسی و طبیعی است که احتیاج به معرفت خاصی ندارد. همه‌ی ما هنگام بازی با بچه‌ای که هنوز به زبان نیامده دیده‌ایم که اگر به بچه اخم کنیم، فوراً رخسارش گرفته می‌شود، چین به لب‌هایش می‌افتد، بغض گلایش را می‌گیرد و حالت گریه به او دست می‌دهد. بدون این‌که چشم از چشم او برداریم، لحظه‌ای بعد رفته رفته حالت صورت خود را تغییر داده به بچه تبسم می‌کنیم، حالت رخسار بچه نیز به همراه تغییر قیافه‌ی ما، رفته رفته تغییر می‌کند و لب‌های پرچین و فشرده‌ی بچه، مانند غنچه‌ی گل شکفته می‌شود.

بچه‌ای که هنوز به زبان نیامده از تغییر حالت صورت ما، به خوبی به تغییر احساساتمان پی می‌برد. ولی البته هنوز جنبه‌ی جدی و شوخی آن را حس نمی‌کند. بدیهی است که این اشتباه ممکن است گاهی برای پر تجربه‌ترین بشر نیز پیش آید. هنر چهره پردازی و مجسمه سازی جز این نیست که نقاش و مجسمه ساز، عمیق‌ترین احساسات آدمی را در چهره و پیکر او نمایان سازند. (درباره‌ی حالت پیکر در قسمت جنبش و ژست بحث خواهیم کرد). گاهی نقاش سوزناکترین رنج درون و یا سرور شخصی را در خطوط روی او پدیدار می‌سازد و همه کس، بدون این‌که از هنر نقاشی بهره داشته باشد، از دیدن چهره‌های مختلف در پرده‌های نقاشی به خوبی پی می‌برد که صاحب این صورت دردمند و صاحب آن دیگر، دل خوش و مسرور است.

باری، طبع بشر چنین می‌پسندد که هر فکر و مقصودی را که به زبان می‌آوریم حالت صورتمان مناسب با آن، و یا بهتر بگوییم صورتمان آینه‌ی آن فکر باشد. بنا بدین خوی جبلی است که درباره‌ی کسیکه هنگام بیان مقصود خویش، صورتش کمتر تغییر می‌پذیرد و احساسات درونش بر چهره اش نقش نمی‌بندد می‌گوئیم: فلان، صورت بی‌حالت و وارفته‌ای دارد. و یا بر عکس: بهمان، صورت باحالت و گیرایی دارد.

ولی باید همیشه متوجه این نکته‌ی مهم بود که هنر (خواه نقاشی باشد خواه مجسمه سازی و یا تئاتر) تقلید صرف از حالات طبیعی چهره‌ی انسان نیست و نباید باشد. هنر در بیشتر موارد از شدت حالات مختلف می‌کاهد و یا بر عکس بر شدت آن می‌افزاید.

برای همه‌ی ما دست کم یکبار پیش آمده است که ناگهان خبر مرگ يك دوست یا یکی از خویشاوندان خود را بشنویم و سراسیمه به خانه اش بشتابیم. همه در آن خانه برای مرگ عزیز خود اشک می‌ریزند و موی می‌کنند و مویه می‌کنند. غالباً در این موارد پدری، مادری، خواهر یا برادری و یا خدمتکاری و یا حتی چند نفر از آن‌ها را می‌بینیم که ناله و فریادشان از



همه بلندتر است و به قدری در ضجه و زاری مبالغه می‌کنند که هر وقت چشمان به صورتشان می‌افتد ملول و مضمئن می‌شویم و شاید گاهی هم به خنده می‌افتیم.

همین‌طور در محافل جشن و سرور، بعضی اشخاص را می‌بینیم که در نمودار ساختن حظ و لذت خود، حالاتی به صورت می‌دهند که کراهت و ابتذال آن نیز، بیننده زیباپرست را ملول و مضمئن می‌سازد.

در چنین موارد که هزاران، مانند و نظیر دارد، هنر در مثال دوم از دو کار يك کار می‌کند: اگر می‌خواهد بخصوص سبکسری، عشرت پرستی، بی‌مایگی و ابتذال این اشخاص را نمودار سازد، نه فقط حالات طبیعی و جزئیات زشتی‌های طبع و خوی این اشخاص را نشان می‌دهد، بلکه گاهی نیز کم و بیش به مبالغه می‌پردازد و اگر هنر از توصیف این محفل جشن و سرور و آن مجلس ماتم، منظور دیگری دارد، پس با توصیف خشک زشتیها، منظور اصلی را از بین نمی‌برد و یا دست کم آنرا ضعیف نمی‌سازد. بلکه از توصیف جزئیات زشتیها، چشم می‌پوشد تا تمام توجه خواننده و یا تماشاگر را بسوی موضوع اصلی، معطوف و متمرکز نماید.

هنر تقلید صرف از طبیعت نیست و هنرمند مقلد طبیعت نمی‌باشد. هنر و هنرمند تنها از طبیعت الهام می‌گیرد.

### حالات و ادا و اطوار

من از آغاز جوانی عاشق هنر تئاتر بودم. در گروه کوچکی مرکب از جوانان و محصلینی که در يك محله سکني داشتیم و ریاست آن گروه با مرحوم محمود آقا ظهیرالدینی بود شرکت داشتم. گاه به گاه در خانه‌های خود و یا خانه‌ی آشنایان نمایشی راه می‌انداختیم و من گاهی در آن‌ها رل بسیار کوچک و بی‌اهمیتی بازی می‌کردم. آرزو داشتم که در تهران هنرستانی برای تئاتر وجود می‌داشت تا بتوانم از راه علم و شیوه‌ی صحیح با هنر تئاتر آشنا شوم.

سالها گذشت. آقای علی‌نقی وزیري در خیابان لاله زار مدرسه‌ای برای آموزش موسیقی تأسیس نمود، من، که مدتی نزد استادان قدیمی، موسیقی می‌آموختم، در آن مدرسه داخل شدم. روزی در راهرو مدرسه چشم به اعلانی افتاد که خبر از تشکیل يك کلاس برای آموختن هنر تئاتر می‌داد. با شور و شوق زیاد آنرا دو سه بار خواندم. اعلان مزده می‌داد که یکی از اکتورهای مشهور، معلم کلاس خواهد بود.

در برنامه‌ی کلاس چند ماده دیده می‌شد که یکی از آن‌ها تعلیم گریماس (Grimace) بود. موضوع گریماس در نظر من بسیار جالب و خیره‌کننده آمد و اثر عمیقی در من گذاشت. با کمال صداقت و ساده دلی پنداشتم آنچه را که سالهاست در طلبش هستم اکنون باز یافته‌ام. معنای گریماس را از فرانسه‌دان‌ها پرسیدم و دانستم که با لب و لوجه و چشم و ابرو، ادا و اطوار در آوردن را به زبان فرانسه- گریماس می‌گویند. برای شاگردی در آن کلاس نام‌نویسی کردم. روزهای بعد هر بار از جلوی اعلان می‌گذشتم با حسرت فراوان بدان نظر می‌انداختم و در انتظار افتتاح کلاس مدت‌ها پیش خود مشق گریماس می‌کردم. ولی این کلاس نمی‌دانم به چه علت هرگز باز نشد.

با گذشت زمان موضوع گریماس کم کم از یادم رفت...

زمانی‌که در فرانسه موفق به دخول در کنسرواتور شدم و دو سه ماهی بود که به کسب هنر تئاتر اشتغال داشتم؛ روزی هنگام تمرین و کار، استاد ما، بازی شاگردی را که روی سن تمرین می‌کرد قطع کرده و به بیان عیوب کار او پرداخت. پس از ذکر چند عیب و نشان دادن راه رفع آن‌ها و آموختن شیوه‌ی صحیح کار، به شاگرد گفت: «عیب دیگر کارتان این است که من کمتر در صورت شما (حالت) می‌بینم. شما بیشتر (گریماس) می‌کنید. بدانید که حالت با گریماس و سنزری (Singerie) میمون است و Signeie مانند میمون ادا و اصول در آوردن تفاوت بسیار دارد. آنچه در تئاتر برای بیان احساسات

مختلف انسانی لازم است حالت است نه گرماس. حالت صورت و بدن که متناسب با گفتار شما باشد، بیننده را متأثر می‌سازد، در صورتی که گرماس دلچرکین‌کننده و ملال‌آور است»

از گفتار استاد گرماس فراموش شده به یادم آمد و دانستم آنچه در برنامه‌ی کلاس تئاتر مذکور مرا خیره ساخته بود، سراب بود نه سرچشمه‌ی زلال دانش.

بنا به آنچه در تعریف حالت و تفاوت آن با ادا و اطوار گفته شد چنین نتیجه می‌گیریم که حالت صحیح و متناسب عاملی است لازم و بدون کمک آن، سخن مانند باز بلندپرواز نیست که پر و بالش را کنده باشند. سخن بدون کمک حالت، جست و خیز ناماهرانه‌ای دارد ولی پرواز آزاد ندارد.

سخن همیشه محتاج به کمک حالت است، در صورتی که حالت همیشه محتاج به کمک سخن نیست و گاهی نیز به تنهایی گویاتر از سخن می‌باشد.

اما ادا و اطوار همیشه زیان بخش، دل آزار و تنفرآور است.

با کمال تأسف و معذرت باید بگویم که در تئاترهای شهر ما، اکتورها و اکتریس‌ها- بجز عده‌ای معدود - دچار ناخوشی گرماس و ادا و اطوار هستند، و این موضوع معلول چند علت اساسی است:

۱- بیشتر اکتورها و اکتریس‌ها از تکنیک تئاتر بهره‌ی کافی ندارند. من غالب آن‌ها را می‌شناسم و می‌دانم عشق و علاقه‌ی فراوان داشته و دارند که رموز فن تئاتر را به‌خوبی دریابند، ولی متأسفانه وسیله‌ی کسب آنرا (آنقدر که در کشور ما مقدور است) هرگز در دسترس آن‌ها قرار نداده‌اند. بدینجهت خودرو بار آمده‌اند و بهترین آن‌ها هر چه می‌کنند بنا به قریحه و استعداد ذاتی و تقلید از این و آنست، نه از روی اصول فنی.

۲- در این تئاترها کسانی که به نام «کارگردان» برای اداره‌ی کارهای هنری تئاتر و میزانشن پییس‌ها انتخاب شده‌اند. تنها رجحانی که به اکتورها دارند این است که قدیمی‌تر از آن‌ها هستند و دو سه دهسال در سن کار کرده‌اند. ولی در حقیقت بعضی از اکتورها از جهت ذوق و استعداد و تمیز خوب و بد کارها و حس انتقاد و کوشش در راه پیشرفت معنوی تئاتر به «کارگردانان» خود برتری دارند.

۳- بیشتر سوداگران صاحب تئاتر، که این هنر را یکی از راه‌های کاسبی خود قرار داده‌اند، وسیله و فرصت کافی اکتورهای خود نمی‌دهند تا آن‌ها بتوانند با تمرین بیشتر، عیوب آشکار کار خویش را از بین ببرند. در این «تماشاخانه»ها، هر پییس را چند بار بیشتر رپتیسیون<sup>۱</sup> نمی‌کنند. اکتورها فرصت از بر کردن رل خود را ندارند.

«کارگردان» اکتورها را به حفظ کردن رل و ادا نمی‌دارد و یا اصلاً بنا به شیوه‌ی قدیم، خود و اکتورهایش حفظ کردن رل را ضروری نمی‌داند. در نظر آن‌ها رپتیسیون عبارت از اینست که سوفلور<sup>۲</sup>، پییس را جمله به جمله، و غالباً با آهنگ‌های غلط، بخواند و اکتورها آن‌ها را تکرار کنند. خود نمایش نیز به یک جلسه‌ی رپتیسیون بدان شکل که گفته شد، شباهت تام دارد. تنها تفاوت نیز این است که سوفلور از نظر تماشاگران پنهان است، نتیجه این می‌شود که تماشاگران سخن اکتور را پیش از آن‌که از زبان خود او بشنوند از زبان سوفلور می‌شنوند. بی‌اطلاعی از رموز هنر به درجه‌ایست که «کارگردان»ها اصرار دارند، نام سوفلور را نیز در برنامه‌ی تئاتر، در ردیف نام اکتورها بنویسند.

تماشاگران این نمایش‌ها از دیده‌ها و شنیده‌های خود داستان‌ها حکایت می‌کنند، چند نفر از اکتورهای یکی از این «تماشاخانه»ها برایم نقل می‌کردند که در یکی از شب‌های اول نمایش یک پییس، یکی از اکتورها وقتی داخل سن شد جای

<sup>۱</sup> - repetition - بازگویی، تکرار، تجدید

<sup>۲</sup> - Souffleur = (سوفلور: کسی که بازیگران تئاتر را در مورد سطرهای فراموش‌شده‌ی پییس، یادآوری می‌کند).

مناسبي براي خود نيافت، زيرا ديگران به كلي جلو سن را گرفته بودند. رفيق ما، چون ميخواست نزديك تماشاگران باشد تا نمائي بيشتري داشته باشد، تا کنار آوان سن پيش آمد و ستوني را كه در آنجا، با سه پايه روي سن قرار داشت، با دو دست خود گرفته به كناري گذاشت و خود به جاي ستون ايستاد.

اين پيشامد و نظاير آن بدان جهت است كه در اين «تماشاخانه»ها، ميزانسن به مفهوم حقيقي وجود ندارد. معمولاً بنابر اين است كه هر كس، مطابق تميز و تشخيص خويش، هر جا را بهتر و مناسبتر يافت، همانجا بايستد و يا بنشيند، در اين صورت ممكن است يكي از اكتورها هم چنين تشخيص دهد كه مناسبترين جا براي ايستادن او همان جاي ستون است.

۴- پييسها از جهت موضوع و سبك عبارت عميق و دلنشين و گوشنواز نيست تا نخست خود اكتورها را متأثر سازد، و آنها به حسب قريحه و استعداد و فهم و تجربه‌ي شخصي، گليم خويش را از آب بيرون مي‌كشند. «كارگردان»ها در برگزیدن پييس ذوق و سليقه و حسن انتخاب، به خرج نمي‌دهند، گاهي نيز كه پييس جالب و خوبي به چنگشان مي‌افتد آنرا مثله مي‌كنند و روح و مفهومش را از بين مي‌برند. از طرف ديگر شيوه‌ي انشاء بيشتري پييسها نيز سست و مبتذل است. تئاتر سبك خاصي دارد كه اگر رعايت نگردد و گفتگوي پرسناژها در عين سادگي، زيبا و دلپذير و هيجان‌انگيز نباشد، عاليترين بازي بهترين اكتورها، هبا و هدر خواهد شد.

اين هاست علل اصلي و اساسي كه هنر تئاتر را به دلفك بازي بي‌مزه‌اي مبدل ساخته و تئاتر را در كشور ما از پيشرفت باز داشته است. تا زمانيكه اين عوامل زبان بخش از بين نرود و اكتورها با پييس خوب و متورانسن‌هاي كارآموده روبه رو نباشد، اكتور و تئاتر به مفهوم حقيقي نميتواند وجود داشته باشد.

باز مي‌پردازيم به چند مثال:

۱- مقدمه‌ي منيژه و بيژن از شاهنامه:

شبي چون شبه، روي شسته به قير

نه بهرام پيدا، نه كيوان، نه تير

سپاه شب تيره بر دشت و راغ

يكي فرش گسترده چون پرّ زاغ

چو پولاد زنگار خورده سپهر

تو گفتي به قير اندر اندوده چهر

نمودم زهر سو به چشم اهرمن

چو مار سيه باز كرده دهن

هر آنكه كه بر زد يكي باد سرد

چو رنگي برانگيخت ز انگشت گرد

فرومانده گردون گردان به جاي

شده سست خورشيد را، دست و پاي

زمين زير آن چادر قيرگون

تو گفتي شدستي به خواب اندرون

۱ - personage - بازبگران داستان و نمايشنامه.

نه آوای مرغ و نه هُرای دد  
زمانه زبان بسته از نیک و بد  
نُبد هیچ پیدا نشیب از فراز  
دلَم تنگ شد زان درنگ دراز  
بدان تنگی اندر بجستم ز جای  
یکی مهربان بودم اندر سرای  
خروشیدم و خواستم زو چراغ  
درآمد بت مهربانم به باغ  
مرا گفت: «شمعت چه باید همی؟  
شب تیره خوابت نیاید همی؟»  
بدو گفتم: «ای بت! نیم مرد خواب  
بیاور یکی شمع چون آفتاب  
بنه پیشم و بزم را ساز کن  
به چنگ آر چنگ و می آغاز کن»  
برفت آن بت مهربانم ز باغ  
بیاورد رخشنده شمع و چراغ  
می آورد و نار و ترنج و بهی  
زدوده یکی جام شاهنشهی  
گهی می گسارید و گه چنگ ساخت  
تو گفتمی که هاروت نیرنگ ساخت  
دلَم بر همه کار پیروز کرد  
شب تیره همچون گه روز کرد  
مرا مهربان یار، بشنو چه گفت  
از آن پس که گشتیم با جام جفت  
مرا گفت آن ماه خورشید چهر  
که: «از جای تو شاد بادا سپهر  
بیمای می تا یکی داستان  
ز دفتر برت خوانم از باستان  
که چون گوشت از گفت من یافت برخ  
شگفت اندرو مانی از کار چرخ  
پر از چاره و مهر و نیرنگ و جنگ  
همه از در مرد فرهنگ و سنگ  
بدان سروبن گفتم: «ای ماهروی

مرا امشب این داستان بازگویی  
 مرا گفت: «کز من سخن بشنوی  
 به شعر آری از دفتر پهلوی»  
 بگفتم: «بیار ای بت خوب چهر  
 بخوان داستان و بیفزای مهر  
 مگر طبع شوریده بگشایم  
 شب تیره ز اندیشه، خواب آیدم  
 ز تو طبع من گردد آراسته  
 ایا مهربان یار پیراسته  
 چنان چون ز تو بشنوم در به در  
 به شعر آورم داستان سر به سر  
 بگویم پذیرم ز یزدان سپاس  
 ایا مهربان جفت نیکی شناس»  
 بخواند آن بت مهربان داستان  
 ز دفتر نوشته گه باستان  
 به گفتار شعرم کنون گوشدار  
 خرد یاد گیر و به دل هوشدار

برای آن که قطعه‌ی انتخاب شده سبک تر باشد، من چندین بیت آن را حذف کرده‌ام.

اگر هنوز به گنجینه‌های گران‌بهای ادبیات زبان خود آشنایی کافی ندارید، نخست با کمک شخص آگاهی، این قطعه را چند بار بخوانید و تحلیل کنید تا اول به لطف و زیبایی سخن پی ببرید. سپس آنرا به دقت نقطه‌گذاری کنید و جای مکث‌ها و سکوت‌های آنرا تعیین نمایید.

به طوری که ملاحظه می‌کنید این قطعه شعر از دو قسمت مشخص و معین ترکیب شده. قسمت اول آن توصیف شیبی تیره و ملال‌آور و جان فرساست، قسمت دوم گفتگویی فردوسی با همسر مهربانش می‌باشد.

قسمت اول، که تا بیت دهم ادامه دارد، تیره و دلگیر و غم‌آور است و سکون و سکوت مرکب‌اری سراسر آنرا فرا گرفته؛ قسمت دوم برعکس، دلگشا و فرح‌آور است و شور و هیجان زندگی بخشی در آن وجود دارد که تیرگی غم‌انگیز شب را به فروغ تابناک و پرشوق و نشاط روز مبدل می‌سازد.

بنابراین پر واضح است که ریتم بخش اول کند و ریتم بخش دوم تندتر است. بنا به اصطلاحات موسیقی این قطعه سمفونی‌ایست مرکب از دو موومان<sup>۱</sup>. ریتم موومان اول آندانتته (Andante) آرام، و ریتم موومان دوم اللگرو و یواچه<sup>۲</sup> (Allegro Vivace) تند و پر نشاط می‌باشد.

بنا بدان‌چه که به اختصار درباره‌ی این قطعه گفته شد، پی بردن به نوع احساسات بسیار ساده است و نیز تفاوتی که بین احساسات مختلف که در دو بخش این قطعه وجود دارد از مقایسه‌ی این دو بیت آشکار می‌گردد. در قسمت اول می‌گوید:

<sup>۱</sup> - موومان، movement - جنبش، تکان، حرکت، (در موسیقی) وزن، ضرب، نهضت  
<sup>۲</sup> - Vivace - سرزنده، زرنگ، خوشحال

نبد هیچ پیدا نشیب از فراز  
دلم تنگ شد زان درنگ دراز

و در قسمت دوم:

دلم بر همه کار پیروز کرد  
شب تیره همچون گه روز کرد

پس طبیعی است که باید چهره‌ی گوینده هنگام گفتن قسمت اول گرفته باشد، و هنگام قسمت دوم، شکفته و متبسم. اما بدیهی است که تغییر حالت صورت از گرفتگی به شکفتگی نباید ناگهانی صورت گیرد. ساده تر بگوییم: اگر پس از گفتن بیت نهم، ناگهان خطوط رخسار را تغییر داده، متبسم گردیم، این عمل نه تنها اثر مطلوب را نخواهد بخشید بلکه برعکس باعث خنده و استهزاء شنوندگان خواهد شد.

تغییر خطوط چهره از حالتی به حالت دیگر (به جز در موارد استثنائی) همیشه باید تدریجی باشد.

بنابراین حالت صورت باید، مانند خورشید که رفته رفته از زیر ابر بیرون می‌آید و تیرگی را به روشنی بر می‌گرداند، به تدریج در مدت گفتن چهار پنج بیت، از گرفتگی به حالت سرور و نشاط برگردد.

این قاعده‌ی کلی تغییر تدریجی از حالتی به حالت دیگر را - که شامل حالت صورت و صدا و پیکر است - هرگز فراموش نکنید. البته موارد استثنائی نیز وجود دارد که باید تغییر ناگهانی باشد، مثلاً شما به حالت عادی و معمولی و یا در نهایت خوشحالی هستید، ناگه خبر بدی که انتظار شنیدن آنرا ندارید به شما می‌رسد، ممکن است این خبر شما را به تعجب زیاد وادارد، ممکن است از شنیدن آن، اندوه فراوان به شما دست دهد و یا شما را بسیار خشمگین سازد؛ در همه‌ی این احوال، البته تغییر حالت، ناگهانی است.

### شیوه‌ی کار

پس از آن‌که این قطعه شعر را به‌خوبی درک کردیم و تقسیم‌بندی و نقطه‌گذاریش را به پایان رساندیم باید آنرا حفظ کنیم، همان‌طور که در پیش اشاره شد، بیشتر اکتورهای کشور ما، رل خود را حفظ نمی‌کنند، نه فرصت حفظ کردن را دارند و نه اصلاً آنرا ضروری می‌دانند، ولی این فکر، اشتباه محض است.

در سراسر جهان، بین اکتورها و اکتریس‌های باتکنیک، دسته‌ای روی سن، فقط رل خود را (به‌اصطلاح تئاتر) می‌گویند، و چون با تکنیک بیان و تئاتر آشنائی کافی دارند، رل را صحیح و شیرین و دلنشین دکلمه می‌کنند. گروهی رل خود را بازی می‌کنند و گروه دیگر با رل خود زندگی می‌کنند.

گروه اول با آن‌که به رموز فن خود پی برده‌اند و کارآموده و باتجربه هستند ولی حساسیتشان آنقدر نیست که تحت تأثیر رل خود قرار گیرند و تماشاگران را متأثر سازند، ممکن است گاهی نیز این نوع اکتور و اکتریس‌ها، پسیکولوژی و خصال پرسناژی را که معرفی می‌کنند حس و درک نکرده باشند. این گروه رل را خوب می‌گویند اما مثل این است که به گفته‌ی خود ایمان ندارند. انگار که برای تماشاگر نقل می‌گویند و زندگی و رنج و شادی شخص غایب و ناآشنائی را حکایت می‌کنند. تماشاگر به‌خوبی حس می‌کند که سخن شیرین آن‌ها، از سر زبان بیرون می‌آید نه از ته قلب. بدینجهت از آن سخن لذت میبرد اما متأثر نمی‌شود.

آشنایی بر رموز فن چیزبست و حساسیت هنرمند چیز دیگر.

هنرمندی که این هر دو را داشته باشد دارای نیروی آفرینش است.

گروه دوم همیشه پسیکولوژی و خصال پرسناژ هائیرا که بازی می‌کنند به‌خوبی حس و درک می‌نمایند. دارای نیروی ابداع و ابتکارند. حالت‌های صحیح و ژستها و جنبش‌های پرمعنی و زیبا را بر بیان شیرین و دلپذیر خود می‌افزایند و به کمک این وسائل، ژرفای تاریک زندگی و روح پرسناژ را روشن می‌کنند و برای تماشاگران تحلیل می‌نمایند. اما مانند روضه‌خوان‌ها - که شور و ولوله در مجلس برپا می‌کنند، همه را به گریه و مو کندن و بر سینه زدن می‌اندازند، ولی خود از تأثر برکنارند- تماشاگران را متأثر می‌سازند و خود متأثر نمی‌شوند. به قدری به فن خود تسلط دارند که وقتی رو به تماشاگران هستند احساسات و تأثرات مکانیکی، سر تا پای آن‌ها را فرا گرفته و هنگامی که به حسب بازی، پشت بدن‌ها می‌کنند گاهی با شوخی و بذله؛ ناهنجاری همبازی خود را به خنده می‌اندازند و باز خود نمی‌خندند. همین‌که رل‌شان به پایان می‌رسد و پا از سن بیرون می‌گذارند از پوست پرسناژ خود به در آمده و پوست خود را به تن می‌کشند و به خنده و شوخی می‌پردازند. بی‌پروا و بدون بیم و باک، هر شب پا به سن می‌گذارند و با تماشاگران روبرو می‌شوند. همیشه از کار خود راضیند و بیشتر از دیگران و یا دست کم به اندازه‌ی دیگران از بازی خود لذت می‌برند. پس از پایان بازی راضی به خانه برمی‌گردند و آسوده و راحت به خواب می‌روند. این گروه برای نویسنده‌ی پبیس، اجراکنندگان ماهر و درستکار و امانت داری هستند.

اما گروه سوم به اشکالی انسانی بسیار زیبایی که آفریننده‌ی پرسناژها با مشت‌های کلمات ساخته و پرداخته است جان می‌بخشند، یا بهتر بگویم جان خود را می‌بخشند، این دسته - که شماره‌ی آن‌ها در برابر سایر همکارانشان چندان زیاد نیست- هر شب همینکه به لژ<sup>۱</sup> خود می‌روند و لباس معمولی را می‌کنند، دیگر رفته رفته خود را فراموش می‌کنند. پشت میز گرم<sup>۲</sup>، هر خطی که بر چهره می‌گذارند خطی است که بر زندگی شخصی و وجود خود می‌کشند. موجودیت خویش را محو و فنا می‌سازند تا وجود و زندگی پرسناژ در آن‌ها تجلی کند. در این حال از مصاحبت با همکاران گریزانند، میل دارند تنها بمانند و به هم صحبتی پرسناژ که هر لحظه مانند شبحی در برابرشان پدیدار می‌گردد بپردازند. هر قدر ساعت معهود نزدیک می‌گردد لرزش دلشان بیشتر می‌شود و ترس مقدسی آن‌ها را فرا می‌گیرد. ترس از این موضوع: «آیا تماشاگران امشب از داستان زندگی من متأثر و برخوردار خواهند شد؟» این دلهره و حجب مدتی نیز در سن دوام دارد تا کم کم هنرمند با تماشاگران آشنا گردد. آن وقت دلگرمی و اطمینان نیروبخشی جای ترس و حجب را می‌گیرد. وقتی پا به سن می‌گذارند دیگر از خود خالیند و موجود دیگری هستند و نام و صورت و پیکر و پسیکولوژی دیگری دارند. پیش از آن‌که تماشاگراتن تحت تأثیرشان قرار گیرند، خود تحت تأثیر زندگی پرسناژ قرار دارند. در برابر چنین اکتورها و اکتریس‌ها، تماشاگران نیز رفته رفته از خود غافل می‌شوند و زندگی خویش را از یاد می‌برند. لحظه‌هایی پیش می‌آید که فراموش می‌کنند در سالن تئاتر نشسته‌اند و چنان با زندگی موجودی که در برابرشان قرار دارد خو می‌گیرند که گویی با واقعیت روبرو هستند و این واقعیت نیز مدتها از خاطرشان محو نمی‌گردد.

این‌ها بدین شکل به پرسناژهای خود روح و زندگی می‌بخشند تا تماشاگران، خود زندگی آن‌ها را تحلیل نمایند و به ژرفای روح آن‌ها پی ببرند.

پس از پایان تئاتر نیز مدتها آثار تأثراتی که در سن چشیده‌اند در آن‌ها باقی می‌ماند و پرسناژ دست از سرشان بر نمی‌دارد. بیهوده کوشش می‌کنند خانه‌ی دل را از وجود او تهی سازند، در اعماق قلب جا گرفته و بیرون نمی‌رود. ساعت‌ها در

<sup>۱</sup> - Loge - غرفه، جای ویژه در تئاتر و غیره، لژ

<sup>۲</sup> - Grime (French), grimo (Italic)

رختخواب از این دنده به آن دنده می‌غلتنند جمله‌های شورانگیز پییس از خاطرشان می‌گذرد و اعصابشان را آزار میدهد تا بالاخره از فرط تلاش خسته و درمانده و از خود بیخود می‌شوند.

این اشخاص نیاز فراوان به آرامش و استراحت و خواب دارند و اگر با ورزش و استراحت و خوراک مناسب به خود نیرو ندهند چیزی نمی‌گذرد که به بیماری‌های مختلف گرفتار می‌گردند و یا دست کم به‌کلی فرسوده می‌شوند و از کار می‌افتند. بدین جهت است که در کشورهای دیگر، هفته‌ای یک روز و یا اقلاً هر ده روز یک روز، تئاتر تعطیل است و کارگران تئاتر استراحت می‌کنند و مدت تابستان، تئاتر به‌کلی تعطیل می‌شود.

یکی از رموز تأثیر بیان این سه گروه اکتور اینست که چون رل خود را به‌خوبی از بر دارند کلیه‌ی حواسشان مصروف این می‌گردد که آنرا شیرین و باحالت بیان نمایند و بازی خود را با آن تطبیق دهند. اکتوری که رل خود را از بر ندارد چگونه می‌تواند ریتم صحیح و مناسب و متنوع به بیان خود بدهد؟ بیان او مجموعه‌ای از کلمات و جمله‌های گسسته و از هم در رفته خواهد بود که شنیدنش هیچ مزه‌ای ندارد. اکتوری که نمی‌داند پس از جمله‌ای که بر زبان دارد چه باید بگوید، چگونه می‌تواند حالت چهره‌ی خود را با بیان تطبیق دهد؟

آوازخوان اپرایی را به نظر بیاورید که آهنگ قطعه‌ای را که می‌خواهد بخواند از بر ندارد. فقط چند بار نگاهی به آن انداخته، زحمت تمرین بسیار و از بر کردن آهنگ را نکشیده باشد و سوفلور اپرا، انتهای موسیقی را به او بگوید. آیا در این صورت، این آوازخوان، هر قدر هم خوش صدا و کارآزموده و هنرمند باشد، می‌تواند با آزادی و راحتی و اطمینان، رل خود را بخواند؟ نکات ظریف و دقیق رل را رعایت کند و شنوندگان را محظوظ و متأثر سازد؟

حتی تعزیه‌خوان‌های قرن گذشته نیز به این نکته‌ی اساسی فن خود، پی برده بودند و رل را یا از بر داشتند و یا نسخه‌ی رل را در دست گرفته، آنرا در حضور جمعیت از رو می‌خواندند.

در دورانی که هنر تئاتر، پس از سیر تحولات و ترقیات بسیار، مراحل کمال خود را می‌پیمایند بسیار تأسف‌آور است که ما ناگزیر درباره‌ی ابتدائی‌ترین مسائل آن بحث کنیم و لزوم و اهمیت از بر کردن رل را تذکار دهیم. اما ایمان راسخ دارم در آینده‌ی نزدیک، هنر تئاتر در کشور ما نیز، با استفاده از تکنیک و تجربیات ملل راقیه، مراحل اولیه‌ی پیشرفت خود را پیموده، به مرحله‌ی کمال نزدیک خواهد شد.

باری گفتگو بر سر این بود که رل و یا قطعه‌ی شعر خود را باید پس از درک کامل و نقطه‌گذاری و تقسیم‌بندی، از بر کنیم.

برای آن‌که کارتان مطابق شیوه‌ی صحیحی باشد و زودتر به نتیجه برسید، قطعه شعر را در یک صفحه‌ی بزرگ (برای آن‌که هر لحظه ورق نزنید و دستتان آزاد باشد) با خط خوب و درشت بنویسید، به طوری‌که بتوانید آنرا از فاصله شصت هفتاد سانتیمتری بخوانید. هنگام کار نوشته‌ی خود را روی سه پایه‌ی نت موسیقی قرار دهید. در پیش آن بایستید و بدون آن‌که در فکر حفظ کردنش باشید قطعه شعر را چند بار به صدای بلند و با رعایت مکث‌ها، سکوت‌ها، آهنگ‌های صحیح و ریتم و حالت مناسب بخوانید. همینکه خسته شدید دست از کار بکشید و فردا باز چندین باز تمرین کنید. پس از چند روز، منظومه را تقریباً حفظ کرده‌اید اما هنوز کافی نیست، زیرا بعضی ابیات هنوز به‌خوبی در خاطر شما نقش نبسته است و ناگزیر مدتی فکر کنید تا آن‌ها را به یاد بیاورید.

وقتی قطعه شعر را تقریباً از بر شدید، هر گاه در کوچه به گردش یا پی‌کاری می‌روید و یا مشغول کاری هستید که فکرتان را مشغول نمی‌سازد و به حسب عادت انجام می‌گیرد، قطعه را در ذهن خود مرور کنید و هر کجا حافظه یاری نکرد و گیر کردید به نوشته، رجوع کنید.



در ابتدا این کار به آسانی انجام نمی‌گیرد. مثلاً وقتی از خیابان گذر می‌کنید و قطعه شعر را از ذهن می‌گذرانید بسیار اتفاق می‌افتد که حواس شما پرت می‌شود و تمرکز حواس برایتان مشکل است. اول چند بیت آنرا از نظر می‌گذرانید بعد حادثه‌ی کوچکی پیش می‌آید، و بدون این‌که شما متوجه باشید، عمل مرور ذهنی ابیات قطع می‌گردد. در انتهای خیابان ناگهان به یادتان می‌آید که مدتی راه رفته‌اید و حواس‌تان به امور دیگر بوده است و عمل تکرار در ذهن را به‌کلی فراموش کرده‌اید. اما کم‌کم کار به جایی می‌رسد که هنگام عبور از خیابان، هوش و حواس‌تان به مردم یا به چیزهای دیگر است و در عین حال، عمل از نظر گذراندن رل، خود به خود انجام می‌گیرد. برای خود من گاهی پیش آمده است که هنگام عبور از کوچه و خیابان مشغول مرور رل خود بوده‌ام و حادثه‌ای، مثلاً نزاع بین چند نفر، مدتی مرا به خود مشغول ساخته است. ناگهان به خود آمده‌ام و متوجه شده‌ام که نیمی از يك پرده یا يك پرده‌ی رل خود را در حین تماشای مشاجره از نظر گذراندم.

اگر رل خود را بدین طریق از بر کردید، دیگر در موقع بازی حواس‌تان برای به یاد آوردن آن بکار نخواهد رفت و کلمات به آسانی و بدون فکر از مغز بر زبان جاری و ساری خواهد بود.

وقتی قطعه شعر را بدین شکل خوب حفظ کردید برای تمرین در حضور دوستان و برای تصحیح در حضور استاد خود بخوانید.

بی‌مناسبت نیست در اینجا چند نکته درباره‌ی حفظ کردن رل‌های بزرگ سه چهار پرده‌ای گفته شود. همکاران من این عادت را دارند که - هر گاه می‌خواهیم خود را برای تمرین روی سن حاضر کنیم- ابتدا، مثلاً در مدت يك هفته، پرده اول را از حفظ می‌کنند. بعد اقل ده روز کار می‌کنند تا پرده‌ی دوم را از حفظ شوند. همین‌طور برای پرده‌ی سوم و چهارم. این اسلوب کار، صحیح و منطقی نیست.

من شخصاً، به این شیوه کار می‌کنم: هنگامی‌که می‌خواهم پرده‌ی اول را از بر کنم، به جایی آن‌که هفت روز، هر روز پنج بار، پرده‌ی اول را از رو بخوانم، فقط دو بار پرده‌ی اول و يك بار، پرده‌های دیگر را با دقت و تعمق می‌خوانم. وقتی پرده‌ی اول را به قدری حفظ شدم که بتوانم آنرا هنگام عبور در کوچه و خیابان مرور کنم، آنوقت هر روز اول یکبار پرده‌ی اول را از حفظ، از نظر می‌گذرانم. سپس پرده‌ی دوم را دوبار و دو پرده دیگر را يك بار از رو می‌خوانم. وقتی پرده‌ی دوم را هم از حفظ شدم باز در موقع کار، ابتدا پرده‌ی اول و دوم را از نظر می‌گذرانم بعد پرده‌ی سوم را دو بار و چهارم را يك بار، از رو می‌خوانم و کار را به همین شیوه ادامه می‌دهم تا تمام پیبیس را از بر کنم. بعد هر روز تمام پیبیس را يك بار از رو می‌خوانم و هنگام انجام کارهائیکه فکر مرا مشغول نمی‌سازد، پیبیس را به سرعت از نظر می‌گذرانم و در ذهن تکرار می‌کنم. فایده‌ی این شیوه‌ی کار این است که:

۱- اکثر همیشه روی مجموعه‌ی پیبیس کار می‌کند نه جزئی از کل، و بدین ترتیب به رابطه‌ی پرسناژها، به تحلیل روحيات آن‌ها و به نکات دقیق و لطایف پیبیس زودتر پی می‌برد و با آن‌ها آشنا می‌شود.

۲- بر من به تجربه ثابت شده است که این اسلوب کار، وقت کمتری را می‌گیرد.

نکته‌ی دیگر این‌که بعضی از اکتورها و اکتريس‌ها عادت ندارند رل همبازی‌های خود را حفظ کنند و یا اینکار را زيادي و باعث اتلاف وقت می‌دانند. بعضی دیگر از دقت در رل همبازیها و تحلیل و تعمیق در آن‌ها غافلند و به این اکتفا می‌کنند که فقط در ریپتیسون‌ها، گفتار و مکالمه‌ی دیگران به گوششان آشنا گردد. دسته‌ای نیز که خود را خیلی زرنگ و کارآزموده می‌دانند تنها این زحمت را بر خود هموار می‌سازند که آخرین جمله‌ی رل پرسناژ را که بعد از او باید حرف بزند حفظ کنند.

همه‌ی این شیوه‌ها نادرست و گمراه‌کننده است زیرا:

### بازي در هنگام سکوت

اکتورهائي که رل همبازي‌هاي خود را نمي دانند (گذشته از آن‌که گاهي ديرتر و يا بسيار زودتر از موقع جواب مي دهند و دچار اشتباهات جبران‌ناپذير مي گردند) هنگامي که نوبه‌ی سخن با ديگران است مانند چوب خشک، بي‌حالت و بي‌حرکت، در انتظار نوبه‌ی خود مي‌مانند. اکتور خوب کسی است که نه تنها هنگام سخن گفتن، بلکه مخصوصاً هنگام سکوت با سخن ديگران بازي و زندگي کند.

بازي هنگام سخن گفتن، مشکل است و هنگام سکوت مشکل‌تر. پس اکتوري که رل همبازي‌های خود را نداند و آمادگي قبلي نداشته باشد چگونه می‌تواند هنگام سکوت با سخن ديگران بازي و زندگي کند؟

بشر در زندگي روزمره و روابط خود با سايرين هميشه به استثناي موارد غيرمترقب- رل خود را به‌خوبی از بر می‌داند و آمادگي قبلي دارد، وگرنه زندگي برایش بسيار مشکل و حتي غيرممکن خواهد بود.

شما صبح که از خواب بر می‌خيزيد، اگر مرد مهربان و خوش خلقي باشيد، بيگمان با خوشروئي و لبخند و ملاطفت با همسر و فرزندان خود روبرو می‌شوید و سلام و علیک می‌کنید. اگر يك بار بی‌سبب بر خلاف خلق و خوي خود رفتار کنید، همسران متعجب می‌شود و علت بی‌لطفي و خشونت را می‌پرسد.

برعکس، روزي اتفاق می‌افتد که با خلق تنگي از جا بر می‌خيزيد، با همسر خود صحبت نمی‌کنید، به فرزندان اعتنائي نداريد، و جواب آن‌ها را به سري می‌دهيد حتي نمی‌خواهيد رویتان بر روي همسر بيفتاد فوراً آبي به صورت می‌زنيد و لباس می‌پوشيد و از خانه بيرون می‌رويد. اما اين بار همسران از رفتار شما هيچ متعجب نيست و به روي شما هم نمی‌آورد.

چرا؟ براي آن‌که ديروز بر سر موضوعي با هم مشاجره کرده‌ايد و او می‌داند تا چند روز از اين ميان نگذرد و خلق تنگي شما بر طرف نگردد گفتگو و ملاطفت و مهرباني اش در شما بی‌اثر خواهد بود.

در اين چند روزه‌ی قهر، هر وقت همسران با شما روبرو می‌شود رفتار و حالاتش با روزه‌هاي پيش تفاوت كلي دارد تا رفته رفته از رفتار و حالات شما پي ميبرد که بايد آشتي جاي قهر را بگيرد. حالات و رفتار هر دوي شما عوض ميشود و به حالت عادي بر می‌گردد.

در اين دو مورد که گفته شد(مورد اول: خشونت بيجا و بی‌سبب شما. دوم: دلتنگي و قهر بر اثر مشاجره) شما دو همسر، که دو پرسناژ صحنه‌ی بزرگ زندگي هستيد چون به خلق و خو و پسيکولوژي و خصال يکديگر به‌خوبی آشنائي داريد و «رل» خود را در برابر هم خوب می‌دانيد و آمادگي قبلي داريد بدین جهت خوب بازي می‌کنيد و حالت و حرکت ناشيانه‌ای از شما ديده نمی‌شود. حالات و ژست‌های شما منطقي و طبيعي است- اما هنرمندانه نيست - هر زمان که در کنار هم هستيد هر دوي شما با سکوت و حالات چهره، حالت قهر و دلتنگي را ماهرانه، عميق و با تسلط و اطمینان نشان می‌دهيد و بازي می‌کنيد. هر دوي شما از بشره و حالات و ژست‌های مختلف به يکديگر پي ميبريد که در انتظار آن لحظه‌ی نجات بخش هستيد که يك لبخند و يا يك کلمه حرف را وسيله قرار داده دلتنگي و قهر را از بين ببريد.

غالباً در انتخاب آن لحظه پسيکولوژيك مهارت به خرج می‌دهيد و مخصوصاً در خود آن لحظه که براي رفع دلتنگي شروع به سخن می‌کنيد حالت صدا و چهره و بيان شما غالباً بسيار منطقي و ماهرانه است زیرا «همبازي» خود را به‌خوبی

می‌شناسید و بنا به تجربه و مطالعه و سابقه‌ی ذهنی که درباره‌ی «همبازی» خود دارید «رل» او و خود را به‌خوبی از بهر می‌دارید و ماهرانه بازی می‌کنید.

بیهوده نیست که می‌گویند بشر در زندگی عادی خود طبیعتاً بازیگر ماهر است.

**مثال دیگر** - روزی زنی برای مخارج لازم خانه از شوهرش پول می‌خواهد. مرد جواب می‌دهد که پول ندارد اما تا یک هفته‌ی دیگر تهیه خواهد کرد. زن گفته‌ی مرد خود را باور می‌کند، زیرا از او تا به حال دروغ نشنیده یا کمتر شنیده و یا شوهر همیشه دروغ‌های خود را با چنان مهارتی گفته که همسرش باور کرده است و چنین می‌پندارد که شوهرش مرد راستگوئیست. زن می‌داند که مردش با وجود تنگ دستی، گاه به گاه قمار می‌کرد و برد و باخت‌های کلان داشت. اما شوهر به او گفته است که مدتی است از قمار دست برداشته.

همان روز، ساعتی بعد، شوهر در اتاق تنه‌است و مشغول شمردن و مرتب کردن دسته‌ی بزرگی اسکناس است. ناگاه زن، بی‌خیال داخل اتاق می‌شود. مرد زمانی متوجه می‌شود که کار از کار گذشته است.

طبیعی است که در چنین پیشامد ناگهانی و غیرمترقبه، مرد دست و پای خود را گم می‌کند و چون **آمادگی قبلی** ندارد نمی‌داند به پرسش‌های همسر، جز آسمان و ریسمان و پرت و پلا، چه جواب بگوید. حالت بیان و چهره و نیز حرکات و صدای مرد غیر عادی است و عدم اطمینان در آن‌ها نمایان است.

ممکن بود این مرد چنین پیشامدی را پیش‌بینی می‌کرد و قبلاً خود را آماده می‌ساخت و «رل» خود را حفظ می‌کرد. در این صورت بدیهی است که هرگز بدین شکل، دست و پای خود را گم نمی‌کرد بلکه برعکس با خونسردی و اطمینان (در بیان و حالت و حرکت) دروغ‌هایش را به قالب می‌زد و زیرچشم متوجه زنش می‌شد تا به تأثیر دروغ‌های خود در او پی ببرد. اما علت سراسیمگی کنونی مرد این است که رل خود را از بر نیست و آمادگی قبلی ندارد.

البته نظیر یا شبیه این پیشامد که در صحنه‌ی زندگی روی داد غالباً در صحنه‌ی تئاتر نیز روی می‌دهد.

در این حالت کار اکتور مشکل است و باید در عین آمادگی قبلی و از برداشتن رل، چنین وانمود کند که آمادگی قبلی ندارد. ولی بدبختی آنجاست که بیشتر اکتورها و اکتوریس‌های سن‌های کشور ما، چون پرسناژی را که می‌خواهند بازی کنند به‌خوبی شناخته و روحیه و خصال او را به‌خوبی (و گاهی بهیچوجه) در ک نکرده‌اند، از این گذشته، رل خود و همبازی‌های خود را خوب نمی‌دانند، همیشه در صحنه‌ی تئاتر به نظر تماشاگران مثل این است که آن‌ها در برابر پیشامد ناگهانی و غیرمترقبی قرار گرفته و دست و پای خود را گم کرده‌اند.

بنا بدان‌چه گفتیم بشر در روابط خود با سایر افراد همیشه (به جز در موارد متنوع استثنائی) در صحنه‌ی زندگی، رل خود را می‌داند و آمادگی قبلی دارد. بنابراین اگر اکتور در صحنه‌ی تئاتر، به علتی از علل مختلف، رشته‌ی ارتباطی معنوی و روحی خود را با سایر پرسناژها قطع کند و مانند کران و کوران در برابر آن‌ها بایستند و از شادی آن‌ها شاد و از رنج آن‌ها رنجور نگردد، نه تنها اثر هنری ایجاد نکرده بلکه از حقیقت زندگی نیز جدا و دور گشته است.

اما درباره‌ی **آمادگی قبلی** باید این نکته دقیق را خاطر نشان سازیم که آمادگی اکتور در صحنه‌ی تئاتر نباید برای تماشاگران مشهود و عیان باشد و به چشم بزند. بیان و حالت و حرکات باید از هر جهت، خالی از تصنع و تکلف باشد: اکتور هنرمند کسی است که قواعد و اصول فن خود را به قدری ماهرانه و خالی از تصنع به کار برد که تماشاگران متوجه به کار بردن آن قواعد و اصول نگردند و پیچ و مهره‌ی کار را نبینند. کار اکتور باید صیقلی و جلاداده و دارای سادگی و حقیقت هنری باشد. (دقت کنید: می‌گوئیم حقیقت هنری، نه حقیقت زندگی. زیرا چنانچه در پیش نیز گفته شد هنر تقلید از زندگی نیست، بلکه زندگی فقط الهام‌بخش هنر است) اگر گفتار و رفتار ما ساده و خالی از تصنع باشد و به بیان و حرکت

خود حالت خلق الساعه و ارتجالي بدهيم تماشاگران هرگز به اين فکر نخواهند افتاد که آیا اين اکتور آمادگي قبلي دارد يا خير؟ ولي هرگاه تماشاگران در برابر اکتوري که آمادگي قبلي ندارد قرار گیرند فوراً به اين نقيصه پي می‌برند و چنین اکتوري هرگز نمی‌تواند تماشاگران خود را مجذوب سازد. از طرف دیگر، چون کار چنین اکتور با کار همبازي‌هايش هم آهنگي ندارد بدیهي است به کار سايرين نیز لطمه‌ی فراوان وارد می‌سازد.

تمرین دیگر:

### قلب مادر (از ایرج)

داد معشوقه به عاشق پیغام  
که کند مادر تو با من جنگ  
هر کجا ببندم از دور کند  
چهره پرچین و حبین پرآزنگ  
با نگاه غضب آلود زند  
بر دل نازک من تیر خدنگ  
از در خانه، مرا طرد کند  
همچو سنگ از دهن قلماسنگ  
نشوم يك دل و یکرنگ تو را  
تا نسازي دل او از خون رنگ  
مادر سنگدلت تا زنده است  
شهد در کام من و توست شرنگ  
گر تو خواهی به وصالم برسي  
باید این ساعت، بی‌خوف و درنگ  
روي و سینه‌ی تنگش بدري  
دل برون آري از آن سینه‌ی تنگ  
گرم و خونین به منش باز آري  
تا برد ز آینه‌ی قلبم، زنگ  
عاشق بی‌خرد ناهنجار  
نه، بل آن فاسق بی‌عصمت و ننگ  
حرمت مادري از یاد ببرد  
خیره از باده و دیوانه ز بنگ  
رفت و مادر را افکند به خاک  
سینه بدريد و دل آورد به چنگ  
قصد سرمنزل معشوقه نمود  
دل مادر به کفش چون نارنگ

از قضا خورد، دم در، به زمین  
و اندکی سوده شد او را آرنج  
آن دل گرم که جان داشت هنوز  
اوقتاد از کف آن بی‌فرهنگ  
از زمین باز چو برخاست، نمود  
پی برداشتن آن، آهنگ  
دید کز آن دل آغشته به خون  
آید آهسته برون، این آهنگ:  
«آه دست پسرم یافت خراش  
وای پای پسرم خورد به سنگ»

این منظومه از جهت مضمون با مقدمه‌ی منبزه و بیژن تفاوت بسیار دارد. آن قطعه بزمی (لیریک<sup>۱</sup>) و این دراماتیک<sup>۲</sup> است و دارای سه قسمت اصلی است: اول پیغام معشوقه به عاشق (از «کند مادر تو با من جنگ» تا آخر بیت نهم)، دوم توصیف کشتن عاشق، مادر خود را (از بیت دهم تا آخر بیت هفدهم)، سوم گفتار مادر (بیت هجدهم).

**نقطه‌گذاری و تعیین وقفه‌ها** – با آن‌که ایران ما از دوران قدیم مهد شعر و شاعری بوده و سراینندگان بزرگ پرورنده است، امروز بین مردم عادی یا اهل ادب کمتر کسی یافت می‌شود که نظم را ساده و صحیح و دلپذیر بخواند. مخصوصاً بین شعرا و نویسندگان، بیشترشان شعر و نوشته‌ی خود را به قدری بد می‌خوانند که آن را از جلوه می‌اندازند و اگر همان قطعه را منظومه‌خوان ماهری بخواند بسیار دلنشین تر است و جلوه‌ش بیشتر می‌شود. برای منظومه‌خوانی، عادت بر این جاریست که هر مصراع را، بدون این‌که در نظر بگیرند آیا معنای آن کامل است یا به مصراع دیگر اتصال دارد، جداگانه می‌خوانند و قافیه‌ها را با آهنگ نادرست و یکنواخت و ناهنجار، کش می‌دهند و ابداً ریتم و آهنگ و حالت شعر را رعایت نمی‌نمایند.

این اسلوب به قدری رواج است و جزو سنن ملی ما شده، و ما را از کودکی چنان به آن عادت می‌دهند که هر زمان با عده‌ای هنرجو روبرو می‌شوید. ابتدا باید با زحمت بسیار آن‌ها را به ترک این شیوه‌ی نادرست وادار کنید و سپس فن خطابه و منظومه‌خوانی و سخن‌گویی تئاتر را به آن‌ها بیاموزید.

مثلاً همه کسانی که به اسلوب قدیم، شعر می‌خوانند، مصراع اول بیت اول این منظومه را جداگانه می‌خوانند و «که» را که متصل و متعلق به مصراع اول است به کلمه‌ی «کند» می‌چسبانند. علاوه بر این که تلفظ دو کاف بدون وقفه در این مقام بسیار زشت و سنگین می‌باشد، چسباندن «که» به مصراع دوم غلط و ناصواب است و به لطافت کلام لطمه می‌زند. پس باید «که» را به مصراع اول چسباند، گمکی به آن کشش داد و پس از وقفه‌ی بسیار کوتاهی، باقی مصراع دوم را گفت:

داد معشوق به عاشق پیغام  
که - : «کند مادر تو با من جنگ ...»

<sup>۱</sup> - lyric - غنائی، غزلی، احساساتی  
<sup>۲</sup> - dramatic - نمایشی، مهیج

بیت دوم- «هر کجا بیندم، از دور کند» «چهره پرچین و جبین، پراژنگ». پس از «هر کجا بیندم» وقفه کوتاهی بکنید و سپس باقی مصراع اول را به مصراع دوم بچسبانید.

بیت سوم - «با نگاه غضب‌آلود، زند» «بر دل نازک من، تیر خدنگ». پس از «با نگاه غضب‌آلود» وقفه کوتاهی بگذارید و سپس باقی شعر را بخوانید.

در بیت چهارم، می‌توانیم دو مصراع را از هم جدا کنیم.

در بیت پنجم، هر دو مصراع را به هم متصل کرده و بیت را بدون وقفه می‌خوانیم.

بیت ششم - مانند بیت پنجم.

اگر کمی به معنای منظومه و جمله‌بندی آن دقت کنید ملاحظه می‌کنید که این شیوه‌ی جدا ساختن جمله‌ها از یکدیگر و تعیین وقفه‌ها، به قدری روشن و منطقی است که احتیاج به توضیح ندارد.

اما بیت‌های هفتم، هشتم و نهم از جهت معنا به یکدیگر اتصال دارند. فقط «این ساعت، بی‌خوف و درنگ» در این میانه، معترضه است و اگر آنرا حذف کنیم به معنای سخن، لطمه‌ی زیادی وارد نمی‌آید. ولی استحکام کلام و سختی شرط معشوقه از بین می‌رود. بنا بر این، سه بیت را این‌طور نقطه‌گذاری می‌کنیم:

گر تو خواهی به وصالم برسی،

باید! (این ساعت - بی‌خوف و درنگ.)

روی و سینه‌ی تنگش بدی،

دل برون آری از آن سینه‌ی تنگ،

گرم و خونین به منش باز آری،

تا برد ز آینه‌ی قلبم زنگ!

و این‌طور اجرا می‌کنیم: پس از مصراع اول، وقفه کوتاهی کوتاه. بعد کلمه «باید» را به‌کلی از «این ساعت جدا سازید. فرض کنید باقی مصراع دوم وجود ندارد و بایستی کلمه‌ی «باید» به اول بیت بعد بچسبد. بنابراین آهنگی به کلمه‌ی «باید» دهید که پس از گفتن کلمات معترضه به اول بیت بعد وصل شود؛ پشت هر مصراع بعد نیز يك وقفه کوتاهی بگذارید. آهنگ کلامتان طوری باشد که جمله را تمام نکند. فقط در مصراع آخر، باید آهنگی که جمله را تمام کند به سخن خود دهید.

می‌ترسم اگر بخواهیم نقطه‌گذاری بقیه‌ی منظومه را مانند قسمت اول جزء به جزء تشریح کنیم بیان واضح‌تر باشد. به نظر من تشریح قسمت اول برای نمونه کفایت و شما خود به آسانی می‌توانید بقیه‌ی منظومه را نقطه‌گذاری و جمله‌بندی کنید. فقط متوجه باشید که دو مصراع بیت شانزدهم را باید به موجب معنای کلام، بدین ترتیب از هم جدا سازید:

از زمین باز چو برخاست، - نمود پی برداشتن آن آهنگ،

ریتم - بدیهی است که ریتم عمومی این قطعه تندتر از ریتم مقدمه‌ی منیژه و بیژن است. اما سراسر این قطعه را نباید با يك ریتم خواند، بلکه ریتم به حسب موضوع تند و کند می‌شود و تنوع می‌یابد. همان‌طور که در پیش (در قسمت ریتم) نیز گفته شد، هیچ‌گونه میزانی در دست نیست تا بتوان به وسیله‌ی آن جزئیات ریتم را در این قطعه تعیین نمود. آنچه در این جا می‌توان گفت این است که در مقدمه‌ی قسمت اول منظومه، ریتم آهسته است (ولی نه به کندی ریتم مقدمه‌ی منیژه و بیژن)، سپس رفته رفته ریتم تندتر می‌شود، به طوری که سه بیت آخر قسمت اول به مناسبت جنبش کلام، تندتر از ابیات پیش گفته می‌شود. در آخر قسمت اول، وقفه‌ای نسبتاً طولانی بکنید سپس قسمت دوم را با ریتم آهسته شروع کنید ولی از بیت یازدهم

رفته رفته ریتم را تند کنید، زیرا موضوع، پرهیجان و پرجنبش است. باز از آنجا که عاشق به زمین می‌افتد، چون جنبش کلام خفیف می‌گردد ریتم را نیز کمی کندتر کنید و بیت آخر یعنی گفتار مادر را - خیلی آهسته، با سوز دل بیان نمایید. دقت کنید که ریتم همیشه باید با هیجان و جنبش کلام، هماهنگ باشد. بنابراین اگر در انتخاب آن، جنبش کلام، استاد و الهام بخش شما باشد همیشه ریتم بیانتان مناسب و متنوع خواهد بود.

### اهمیت عنوان

این نکته را نیز همیشه به یاد داشته باشید که هر وقت می‌خواهید منظومه‌ای را در حضور جمعی بخوانید پس از آن‌که در جای خود قرار گرفتید فوراً شروع به خواندن آن نکنید، بلکه لحظه‌ای تأمل نمایید تا شنوندگان متوجه شما گردند. سپس عنوان منظومه یا قطعه‌ی نثر را بگوئید و باز چند لحظه، توقف نمایید تا اگر در جمعیت سرو صدایی هست فرو نشیند و شنوندگان حواس خود را، کاملاً متوجه شما نماید.

اگر قطعه‌ای را که می‌خواهید بخوانید شوخ و نشاطانگیز است از همان زمان اعلام عنوان، باید گشاده‌رو و متیسم باشید. اگر برعکس منظومه، حزن‌انگیز است، حالت چهره‌ی شما باید اندوهگین باشد. عنوان قطعه‌ی ادبی، مانند درآمد یک قطعه‌ی موسیقی است.

همان‌طور که ریتم و آهنگ درآمد یک قطعه‌ی موسیقی، شنوندگان را برای شنیدن تم‌های غم‌انگیز یا نشاط بخش آن قطعه، آماده می‌سازد عنوان یک قطعه‌ی ادبی نیز، باید ذهن و طبع شنوندگان را برای شنیدن یک درام یا یک حکایت شوخ، حاضر و آماده سازد.

(این نکته‌ی دقیق و مهم، یعنی متوجه ساختن شنوندگان را، حتی هنگام ایراد یک کنفرانس ادبی یا علمی یا یک نطق سیاسی و مانند آن‌ها، به یاد داشته باشید و رعایت نمایید. البته در این موارد به جای عنوان از کلمات خطابي «باتوان و آقایان»، «خواهران و برادران»، «هموطنان» و مانند این‌ها استفاده کنید).

پس از آن‌که این منظومه را مدتی کار کردید نزدیک خبره و در حضور خویشان و دوستان یا محافل خودماني بخوانید و به عیوب بیان خود پی ببرید. بعد دو قطعه‌ی دیگر اثر ایرج را به نام «شاه و جام» و «بر سر در کاروانسرائی» که یکی درام و دیگری شوخ است، کار کنید.

### تنفس

نفس کشیدن بجا، حبس و ذخیره کردن نفس در سینه و به کار بردن تدریجی آن و به‌طورکلی شیوه‌ی صحیح نفس کشیدن، در فن سخن‌گویی در سن و نطق و خطابه، کاری دقیق و نسبتاً دشوار است.

چهار نکته در اینجا وجود دارد:

- ۱) نفس کشیدن بجا
  - ۲) حبس و ذخیره کردن نفس در سینه
  - ۳) به کار بردن تدریجی نفس
  - ۴) شیوه‌ی صحیح نفس کشیدن
- اینک هر يك را جداگانه تشریح می‌کنیم:

۱- نفس کشیدن بجا- بسا اکتور یا ناطق و منظومه‌خوان که لحظه‌ی نفس کشیدن را نمی‌دانند. از فرصت‌های مناسب که در زمان وقفه‌ها، در دست دارند استفاده نمی‌کنند، در عوض وسط جمله‌ها، توقف بی‌جا و زنده‌ای می‌کنند و به سرعت نفس ناتمامی می‌کشند مثلاً هنگام گفتن این بیت در اینجاها نفس می‌کشند.

داد معشوق (نفس) به عاشق پیغام (نفس)  
که کند مادر تو (نفس) با من جنگ (نفس)

با کمی مبالغه، برای نمودارتر ساختن مطلب، طرز نفس کشیدن بیشتر تازه کاران چنین است که گفته شد و یا برعکس بعضی اکتورها چندین جمله را یک نفس به سرعت می‌گویند و اینقدر ادامه می‌دهند تا از نفس بیفتند و صدایشان خفه گردد. این عیب معلول این علت است که از پیش، وقفه‌های سخن را، که مناسب‌ترین فرصت برای نفس کشیدن است تعیین نمی‌کنند. ثانیاً رموز دیگر تنفس را نمی‌دانند. برای رفع این عیب باید قطعاتی را که برای تمرین و خواندن در محافل انتخاب می‌کنیم و همچنین رل‌های خود را از پیش، نقطه‌گذاری کرده و محل وقفه‌ها را معین کنیم و در لحظه‌ی وقفه‌ی سخن، نفس بکشیم (برای تسهیل در کار، من همیشه در رل‌های خود، محل وقفه‌ها را، بین جمله‌ها و یا در آخر آن‌ها، با یک خط فاصل نشان می‌کنم. ولی لازم نیست که جای همه‌ی وقفه‌ها را برای نفس کشیدن از حفظ کنیم بلکه پس از چندین بار کار دقیق و مکث در محل وقفه‌ها، عمل توقف بجا و نفس کشیدن در جای مناسب، ملکه می‌شود و سپس چه هنگام رپتیسسیون‌ها و چه در روی سن، خود به خود اجرا می‌گردد).

۲- حبس و ذخیره کردن نفس در سینه- بعضی از منظومه‌خوان‌ها و اکتورها همین که نفس کشیدند، مانند انبانی که ناگهان بترکد و باد از آن خارج گردد، نفس خود را تند بیرون می‌دهند. این اشخاص نمی‌دانند چگونه به وسیله‌ی دیافراگم گلو خروج نفس را به اراده‌ی خود منظم و مرتب نمایند، از خروج ناگهانی نفس جلوگیری کنند و همیشه نفس را به اندازه‌ی صدای متناسب با گفتار خود، بیرون دهند.

گلوئی انسان مانند گلوئی آلات بادی موسیقی است. اگر فشار هوا در گلوئی آلات بادی موسیقی کم باشد صدای آن‌ها خفه و بی‌طنین است. اگر فشار زیاد باشد صدا مانند جیغ است و چندش‌آور.

آلات زهی موسیقی نیز، همچنین است. مثلاً اگر موی آرشه ویولون یا ویولونسل و یا کنترباس را از اندازه‌ی لازم شل تر کنید و به نرمی روی سیم بکشید، صدای خفه و بی‌طنینی از سیم بیرون می‌آید، سیم آواز ندارد بلکه خر خر می‌کند. برعکس اگر موی آرشه را بیشتر از اندازه‌ی لازم منقبض کنید و بسختی روی سیم بکشید، مانند الماسی که روی صفحه‌ی شیشه بکشند، صدای زق زق چندش‌آوری از سیم بیرون می‌آید.

فشار هوا در گلوئی انسان نیز باید به اندازه‌ی لازم و کافی برای صدای متناسب با گفتار باشد اگر بی‌جهت و نابهنگام، فشار نفس را در گلو کم کنید و دیافراگم گلو را به‌کلی باز بگذارید صدای شما خفه می‌شود. اگر برعکس، دیافراگم حنجره را بیش از اندازه‌ی لازم ببندید و به گلوئی خود فشار بیاورید صدای طنین دار شما به جیغ و زق زق ریشه‌آوری بدل می‌گردد.

بنابراین همیشه باید در جای مناسب، به راحتی، بدون شتاب‌زدگی و بدون این‌که شنوندگان متوجه تنفس شما گردند، یا صدای نفس فراوان شما را بشنوند (البته بجز در مورد استثناء) نفس عمیق بکشید، نفس را در سینه (نه شکم) ذخیره کنید و



به اراده‌ی خود و متناسب با صدایی که هماهنگ سخن شما باشد، بیرون دهید. هرگز صبر نکنید تا انبان سینه به‌کلی تهی گردد و به تنگی نفس بیفتید. همیشه پیش از آن‌که ذخیره تمام شود، نفس بکشید.

۳- بکار بردن تدریجی نفس- همان‌طور که در قسمت (۲) این فصل گفته شد، اکتور باید بتواند ذخیره‌ی نفس خود را بتدریج به کار برد تا ناگزیر نگردد دمبدم و نابهنگام نفس بکشد و گاهی نیز به تنگی نفس بیفتد. این کار نسبتاً دشوار است و تمرین زیاد می‌خواهد. برای ممارست در این کار، گاهی طاق‌واز بخوابید و عضلات بدن را در حال انبساط کامل نگه دارید، یعنی هیچ‌گونه فشار به آن‌ها وارد نیاورید. در این حال نفس بکشید و سه بیت، چهار بیت، پنج بیت، یا بیشتر از یک منظومه را آهسته و یک نفس بخوانید. همین که حس می‌کنید ذخیره‌ی نفستان دارد به ته می‌رسد دوباره نفس بکشید و چند بیت دیگر یا همان چند بیت اول را بخوانید. در این تمرین و نظایر آن، هرگز نفس را به تنگی نیندازید و گرنه استفاده‌ی لازم را نمی‌برید. به محض این‌که حس می‌کنید نفستان دارد تمام می‌شود، نفس بکشید و تمرین را تکرار کنید. همین تمرین را در حال راه رفتن انجام دهید.

عین این تمرین را، وقتی برای گردش به بیابان و کوهستان می‌روید، در حال دو آهسته و یا وقتی از سربالایی کم نشیبی بالا می‌روید انجام دهید.

در تمام این تمرین‌ها، رفته رفته یاری نفس شما افزون می‌گردد و موفق می‌شوید براحتی و بدون این‌که نفستان به تنگی افتد، شماره‌ی بیشتری از ابیات یک منظومه را یک نفس بخوانید.

۴- شیوه‌ی صحیح نفس کشیدن - هنگام سخن گفتن در روی سن، مخصوصاً وقتی که بازی‌های خشنی دارید و گفتارتان نیز باید با صدای بلند و قوی باشد، اگر همیشه از دهن نفس بکشید چیزی نمی‌گذرد که گلویتان خشک می‌شود و صدایتان از قدرت می‌افتد؛ چه بسا نیز به سرفه می‌افتید. و اگر برای نفس کشیدن حالت سیمای خود را تغییر دهید، یعنی دهن را ببندید و از دماغ نفس بکشید و دوباره حالت چهره را به حالت اول برگردانید کاری بسیار زشت و تمسخرانگیز است. پس مسئله این است که از دماغ نفس بکشید و حالت لب و دهن را تغییر ندهید.

برای این منظور، بدون این‌که دهان را ببندید و لب و دهن را از حالت بیندازید، زبان را به جلو سق تکیه دهید. در این حال، با آن‌که دهان باز است، عمل نفس کشیدن از دهن غیرممکن می‌گردد؛ زیرا زبان مانع از دخول هوا در دهان می‌گردد. پس ناگزیرید از بینی نفس بکشید. بدین طریق، بدون آن‌که هر لحظه برای نفس کشیدن از بینی دهان را ببندید و لب و دهن را از حالت بیندازید، می‌توانید براحتی از بینی نفس بکشید.

اما اجرای این کار مدتی تمرین می‌خواهد، تا بتوانید با ظرافت و زیبایی و بدون آن‌که تماشاگران متوجه شوند، نفس فرو دادن از بینی را انجام دهید. این کار را مدتی جلو آئینه تمرین کنید.

### تمرین دیگر:

این منظومه را که اثر ابوالقاسم لاهوتی است و از آثار منظوم ویکتور هوگو ترجمه نموده است کار کنید.

### سنگر خونین - (یا کودک شجاع)

رزم‌آوران سنگر خونین شدند اسیر،

با کودکی دلیر به سن دوازده.

- آنجا بُدی تو هم؟ - بله با این دلاوران!

- پس ما کنیم جسم تو را هم نشان تیر،  
تا آن‌که نوبت تو رسد منتظر بمان!

\*

يك صف بلند شد همه لول تفتنگها  
آتش جرقه زد. تن همسنگران او،  
غلطان فتاد بر سر خاشاك و سنگها،

\*

- اذنب بده به خانه روم، تا کنم وداع  
با مادر عزیز. (به سلطان فوج گفت)  
الساعه خواهم آمد.

- عجب حقه‌ای زدی!

محکوم کیستی اگر اصلاً نیامدی؟

خواهی ز چنگ ما بگریزی به حرف مفت؟

- سلطان نه! (داد پاسخ او کودک شجاع)

- خانه ات کجاست؟ - پهلوی آن چشمه. این طرف.

- ها! پس برو!

- چه گول زد او را! (میان خود سربازها به مسخره گفتند آنزمان)

\*

خرخر و ناله‌ی دم مرگ دلاوران

با قاه خنده بُد آغشته، ناگهان

شوخی شکست، هر که به حیرت نظرکنان،

محکوم خردسال می‌آمد ز پشت صف.

آمد. میان کوچه به دیوار تکیه داد،

آنجا که بیکر رفقایش به خون فتاد،

خونسرد، بی‌تزلزل، مغرور، ایستاد

- این من! (کشیده عربده) خالی کنید تیر!

### ادبیات فارسی و ادبیات دراماتیک

تا اینجا چندین نمونه از کلام منظوم برای تمرین نقل کردیم. اما کار ما بدین جا پایان نمی‌پذیرد. خواننده خود باید گنجینه‌ی ادبیات فارسی را مطالعه کند و قطعاتی متنوع برای تمرین از آن انتخاب نماید و هرگز خود را از ممارست و تمرین بی‌نیاز نداند.

متأسفانه ادبیات زبان ما - که در غزل‌سرائی، فلسفه، اخلاق، سیاست، نقاشی طبیعت، حماسه، مدح، ذم، هجو و هزل شاهکارهای جاودانی از خود به یادگار گذاشته است - از آثار درامی به سبک مغرب زمین و یونان قدیم خالی است. بدین سبب

خواستاران هنر تئاتر نمی‌توانند به وسیله‌ی ادبیات فارسی با ادبیات دراماتیک آشنا گردند و با زبان خاص تئاتر و مکالمه‌ی صحنه‌ای که معرفت بدان‌ها برای طالبان هنر سن از ضروریات اولیه است، خو بگیرند.

بنابراین مطالعه‌ی ادبیات زبان مادری برای ما بیشتر از این جهت لازم است که به زیبایی، کشش، تکیه صدا و طنین کلمات؛ و همچنین به آهنگ‌ها، به ریتم‌های مختلف، به موسیقی روح افزای کلام و به تحلیل احساسات و عواطف گوناگون بشری آشنا گردیم. از این جهت البته ادبیات زبان ما بسیار غنی است.

ولی چنان‌که گفتیم، آثار دراماتیک که بتواند ما را به زبان و تکنیک تئاتر و درام‌نویسی (دراماتورژی<sup>۱</sup>) کلاسیک و مدرن آشنا سازد وجود ندارد. همچنین قطعاتی که از لحاظ بیان خاص تئاتر مناسب باشد بسیار کمیاب است. البته از این جهت شاهنامه فردوسی غنی تر است اما مثلاً در آثار نظامی، فقط باید به چند قطعه، مانند گفتگوی خسرو و فرهاد:

بهر نکته که خسرو ساز میداد  
جوابی همچو گوهر باز می‌داد  
نخستین بار گفتش از کجائی؟  
گفت از دار ملک آشنائی ...

اکتفا کنیم و اگر با یکی از زبان‌های بیگانه آشنا هستیم از اصل دراماتورژی مغرب زمین، وگرنه از ترجمه‌های آن‌ها که قابل اطمینان باشد یاری خواهیم.

### چرا تا به حال تنها آثار منظوم را برای تمرین انتخاب کردیم؟

زیرا: اولاً زیبایی، وزن و موسیقی کلام منظوم کمک بزرگی بکار نوآموزان است. شاعر برای مطلب خود کلمات بسیار ساده، زیبا، گوشنواز، و پرطنین را دست چین نموده، مانند یک رده مروارید تابناک، تلفیق کرده و وزن و ریتم دلنوازی بدان‌ها بخشیده است. سخن موزون خود به خود زیبا و اثربخش است. بنابراین اگر نوآموز یا منظومه‌خوان کارآموده، کمی ذوق و مهارت به خرج دهد و بدون آن‌که بخواهد زیبایی تازه‌ای بدان بیفزاید، از زیبایی اصلی شعر نگاهد به آسانی می‌تواند شنوندگان را مجذوب سازد.

ثانیاً از جهت مفهوم، توصیف و بیان احساسات و عواطف در نظم نمودارتر است تا در نثر. بدین جهت نوآموز به آسانی می‌تواند به گوناگونی احساسات و شدت و خفت آن‌ها در یک قطعه نظم پی ببرد و حالت‌های مناسب به چهره و بیان و فراز و فرود مناسب به صوت خود بدهد.

زیبا خواندن یک قطعه سخن منظوم بسیار آسانتر است تا یک قطعه نثر و گفتگوی معمولی. شما مثلاً این بیت شاهنامه را به نثر قدیم یا جدید برگردانید تا ببینید چون از زیبایی شکل و مفهوم سخن کاسته‌اید چقدر بر دشواری کار خود افزوده‌اید. آن بیت این است:

هنگامی‌که پرستندگان رودابه، دختر مهرباب کابلی، بانوی خود را سرزنش می‌کنند که چرا و چگونه به مردی که پیر و سرسپید به دنیا آمده و «پرورده‌ی مرغ باشد به کوه» دل‌باخته است؟ رودابه پاسخ می‌دهد:

«برو مهربانم نه بر روی و موی  
به سوی هنر گشتمش مهرجوی

<sup>۱</sup> - Dramaturgy - فن درام‌نویسی، شبیه‌سازی، فن نمایش داستان‌ها

همین‌طور نامه‌ی رستم فرخزاد به برادر خود، و یا داستان زناشوئی رستم و تهمینه را به نثر برگردانید تا دشواری کار باز آشکارتر گردد.

داستان این است: روزی رستم به قصد شکار بیرون می‌آید و نزدیکی مرز توران رخشش ناپدید می‌گردد، رستم به دنبال رخس به شهر سمنگان می‌آید. شاه سمنگان در کاخ خود از او پذیرایی می‌کند و برایش جشنی برپا می‌سازد. رستم پس از خوردن و نوشیدن مست به خوابگاه می‌رود.

چو يك بهره زان تيره شب درگذشت  
 شباهنگ بر چرخ گردان بگشت  
 سخن گفته آمد نهفته به راز  
 در خوابگه نرم کردند باز  
 يكي بنده، شمعي معنير بدست  
 خرامان بيامد به بالين مست  
 پس بنده اندر يكي ماهروي  
 چو خورشيد تابان پر از رنگ و بوي  
 دو ابرو کمان و دو گيسو کمند  
 به بالا به کردار سرو بلند  
 دو رخ چون عقيق يماني به رنگ  
 دهان چون دل عاشقان گشته تنگ  
 بناگوش، تابنده خورشيد وار  
 فروهشته زو حلقه‌ی گوشوار  
 روانش خرد بود. تن، جان پاك  
 تو گفتي كه بهره ندارد ز خاك  
 از او رستم شيردل خيره ماند  
 برو بر جهان آفرين را بخواند  
 پرسيد از او گفت: « نام تو چيست؟  
 چه جوئي شب تيره، كام تو چيست؟»  
 چنين داد پاسخ كه : «تهمينه‌ام  
 تو گوئي كه از غم به دو نيمه‌ام  
 يكي دخت شاه سمنگان منم  
 ز پشت هژبر و پلنگان منم  
 به گيتي ز شاهان مرا جفت نيست  
 چو من زير چرخ برين اندكيست  
 كس از پرده بيرون، ندیده مرا  
 نه هرگز كس آوا شنیده مرا

به کردار افسانه از هر کسي  
شنیدم همي داستانت بسی  
که از دیو و شیر و پلنگ و نهنگ  
نترسي و هستي چنین تیز چنگ  
شب تیره تنها به توران شوي  
بگردي در آن مرز و هم نغوي  
به تنها يکي گور بریان کني  
هوا را به شمشیر گریان کني  
بدرد دل شیر و چرم پلنگ  
هر آنکه که گرز تو بیند به جنگ  
برهنه چو تیغ تو بیند عقاب  
نیارد به نخجیر کردن شتاب  
نشان کمند تو دارد هژبر  
ز بیم سنان تو خون بارد ابر  
چنین داستان‌ها شنیدم ز تو  
بسی لب به دندان گزیدم ز تو  
بجستم همي کفت و یال و برت  
بدین شهر کرد ایزد آبشخورت  
يکي آنکه بر تو چنین گشته‌ام  
خرد را ز بهر هوي گشته‌ام  
و دیگر که از تو مگر کردگار  
نشانند يکي پورم اندر کنار  
مگر چون تو باشد به مردی و زور  
سپهرش دهد بهر کیوان و هور  
سه دیگر که رخشت به جاي آورم  
سمنگان سراسر به پای آورم  
ترا ام کنون گر بخواهي مرا  
نبیند همي مرغ و ماهي مرا  
سخن‌های آن ماه آمد به بن  
تہمتن سراسر شنید آن سخن  
چو رستم بدانسان پریچهره دید  
زهر دانشي نزد او بهره دید  
بر خویش خواندش چو سرو روان

خرامان بیامد بر پهلوان  
بفرمود تا موبدی پر هنر  
بیاید بخواد ورا از پدر ...

خوب دقت کنید، خلاصه مطلب این است دختری ماهرویی که ادعای پاکی و پرهیزکاری دارد و می‌گوید: «کس از پرده بیرون ندیده مرا - نه هرگز کس آوا شنیده مرا» نیمه شب تیره‌ای، پنهان از همه کس، به خوابگاه پهلوان مستی می‌آید و می‌گوید چون داستان‌های پهلوانی و جنگاوری ترا بسیار شنیده‌ام، خود را در راه مهر تو از دست داده، برای آن‌که پسری چون تو داشته باشم پیشت آمده‌ام و اگر مرا بخوای مال توام.

البته این رفتار از دختری پاک و پرشرم شایسته و پسندیده نیست. اما عظمت کلام فردوسی به قدریست که وقتی گفتار دختر و دلیل دلدادگی‌اش را می‌شنویم، راستی و صفای دل و زبانش ما را مجذوب می‌سازد و رفتار این پری روی گستاخ را پسندیده و قابل تحسین می‌دانیم. هر دختری که لطافت و عظمت گفتار ته‌مینه را حس کند با خود می‌گوید: حق با توست، زیبایی پر دل! بنام هنر و دلبری‌ت را، تنها تو شایسته‌ی چنین شوهر پر هنر هستی!  
حالا این سرگذشت را به نثر برگردانید و ببینید در برگرداندن و گفتن آن، برای آن‌که محبوبیت ته‌مینه حفظ گردد و از بین نرود چه دشواری در پیش دارید.

از این گفتار مقصود من آن نیست که درام‌نویسی باید منحصر به سخن منظوم باشد. خیر. بر عکس بسیاری از موضوعها اصلاً به شعر در نمی‌آید و باید به زبان ساده‌ی مردم امروزی باشد. بلکه می‌خواهم بگویم حالت دادن به مکالمه‌ی معمولی و بازی کردن با آن، بسیار مشکل‌تر از دکلمه کردن و بار آوردن يك منظومه است. روشنتر بگویم، مثلاً بار آوردن و حالت دادن به چند صفحه از آثار صادق هدایت که نثرش ساده و زیباست و مطلب و مفهومش نیز عمیق و دلنشین می‌باشد بسیار مشکل‌تر از روح دادن به يك داستان شاهنامه است.

بنابراین برای آن‌که بتوانیم تیپ‌های دوره‌ی خودمان را نمایش دهیم و در سن تئاتر به گفتگوی معمولی حسن و حسین و پرویز؛ و صغرا و کبری و فرنگیس، جان بدهیم و با آن زندگی کنیم، باید بیانی شیرین و باحالت و زنده داشته باشیم. همچنین از عهده‌ی نمایان ساختن عواطف مختلف و متضاد که در نثر و گفتگوی معمولی - مانند نظم آشکار و پدیدار نیست - به‌خوبی برآئیم. بدین منظور باید با حوصله و پشتکار فراوان قطعات بسیاری از آثار دو سه تن از زبده‌ترین نویسندگان معاصر ایران و از ترجمه‌های آثار دراماتیک مغرب زمین را تمرین کنیم.

### ایجاد هنر ملی

حالا که سخن از ادبیات و درام‌نویسی به میان است بیان آن‌چه را که پانزده سال است آرزو می‌کنم ضروری می‌دانم. برای ملت ما آن روز فرا رسیده است که در رشته‌ی تئاتر، هنر ملی خود را ایجاد کند، تحولات عظیمی که در این چند ساله در شئون اجتماعی و فرهنگی و نیز در طرز تفکر عناصر مترقی مردم کشور ما روی داده، سبب شده است که دیگر تنها ترجمه‌ی آثار دراماتیک مغرب زمین، تشنگی روحی ملت ما را ارضا نمی‌کند. مردم پیشرو خواهان آثاری هستند که از روحیه و خصال ملی‌شان مایه گیرد و بیان‌کننده‌ی زندگی گذشته و حال و بشارت‌دهنده‌ی آینده‌ی درخشان ملت باشد.  
در اینجا روی سخن تنها با شاعران و نویسندگان نیست که نیروی فکر و هنر خود را به خدمت مردم گمارده‌اند، زیرا از دیگران چنین کاری ساخته نیست.

من همیشه به دو سه نفر از شاعران که افتخار دوستی با آنها را دارم گفته‌ام و در اینجا تکرار می‌کنم که تنها در راه گذشتگان رفتن و از تابش خورشید نبوغ آنها، خود را گرم ساختن، و از ته خرمن آنها، دانه‌چینی کردن، کار هنرمند نیست. وظیفه‌ی هنرمندان این است که رهروان راه ناهموار فرهنگ آینده‌ی بشری باشند، نه این‌که در شاهراه صاف و کوبیده‌ی دیگران لنگ لنگان قدم بردارند و تفاخر کنند که چه خوب و زیبا می‌خرامند، گذشتگان را دورادور مشایعت کردن و آنها را به خطا استقبال نامیدن، هنر نیست. به استقبال آینده شتافتن، هنر است.

در داستان‌های باستانی و تاریخ ملت ما، زمینه‌های زیبا و پردامنه، مشحون از عواطف عالی انسانی، مثل داستان‌های ضحاک و کاوه، بابک خرم‌دین. مقنع و ده‌ها مانند آن وجود دارد. به نظر من برای پایه‌گذاری و ایجاد درام منظوم، شاعران ما باید با استفاده از تکنیک مدرن درام‌نویسی مغرب زمین، این موضوع‌های عالی را - که هیچ دست کمی از زمینه‌های تراژدی‌ها و درام‌های شکسپیرها و راسین‌ها<sup>۱</sup> و کورنی‌ها ندارند- به شکل درام، به نظم درآورند. پوشکین نیز برای ایجاد دراماتورژی روس، همین راه را برگزیده است.

اما شرط اصلی این کار این است که شاعران نیرومند و پرقریحه، اول به تکنیک قدیم و جدید درام‌نویسی اروپایی آشنایی کامل یابند و سادهنویسی شاعری مانند ایرج را سرمشق کار خود قرار دهند.

نویسندگان برعکس باید موضوع‌های خود را از زندگی مردم دوره‌ی ما انتخاب نمایند. ولی اگر هر بی‌مایه‌ای بخواهد به این کار دست بزند - چنان‌که تا به حال بیشتر چنین بوده - ابتذال درام‌نویسی از این‌که هست نیز بیشتر خواهد شد.

خلاصه آن‌که تا درام‌نویسی در کشور ما ایجاد نگردد نمی‌توان ادعا کرد که در ایران تئاتر وجود دارد. زیرا وقتی سخن از تئاتر کشوری به میان می‌آید اول درام‌نویسی آنها به نظر می‌آوردند. بدیهی است اگر ادبیات ملتی منحصر به ترجمه‌ی آثار ملل دیگر باشد و آن ملت از خود شاعر و نویسنده نداشته باشد نمی‌توان گفت چنین ملتی دارای ادبیات است. شاهد پیش افتادگی فرهنگ هر قوم آثاریست که آفریده‌ی خود آن قوم است. پیش افتادترین تئاتر پایتخت ما را می‌توان شعبه‌ی کوچکی از تئاتر طراز دوم و سوم اروپایی نامید ولی نام تئاتر ایران نمی‌توان به آن داد.

اما تا درام‌نویسی ایرانی از این ابتذال نجات نیابد و دراماتورژی به مفهوم حقیقی ایجاد نگردد آیا جز ترجمه و روی سن آوردن آثار ملل دیگر، چاره‌ای وجود دارد؟

### اینک تمرین چند قطعه نثر :

#### طلب آموزش (از صادق هدایت)

باد سوزانی که می‌وزید خاک و شن داغ را مخلوط می‌کرد و به صورت مسافران می‌پاشید. آفتاب می‌سوزاند و می‌گذاخت. آهنگ يك نواخت زنگ‌های آهنین و برنجی، که گام‌های شتران با آنها مرتب شده بود، شنیده می‌شد.<sup>۲</sup> گردن شترها لنگر برمیداشت. از پوزه‌ی اخم‌آلوده و لوچه‌ی آویزان آنها پیدا بود که از سرنوشت خود ناراضی هستند. کاروان خیلی آهسته در میان گرد و غبار، از میان راه خاک آلود خاکستری رنگ می‌گذشت و دور می‌شد. چشم‌انداز اطراف، بیابان خاکستری رنگ و شن زار بی‌آب و علف بود که تا چشم کار می‌کرد روی هم موج می‌زد و بعضی جاها به شکل پشته‌های کوچک در دو

<sup>۱</sup> - راسین ژان باپتیست (۱۶۹۹-۱۶۳۹) درام‌نویس و طنزپرداز فرانسوی

<sup>۲</sup> این جمله در اصل این است: آهنگ يك نواخت زنگ‌های آهنین و برنجی شنیده می‌شد که گام‌های شتران با آنها مرتب شده بود.

طرف جاده ممتد می‌شد. فرسنگ‌ها می‌گذشت بدون این‌که يك درخت خرما، این منظره را تغییر بدهد. هر جا در چاله‌ای يك مشت آب گندیده بود دور آن خانواده‌ای تشکیل شده بود.

هوا می‌سوزاند. نفس آدم پس می‌رفت. مثل این‌که وارد دالان جهنم شده باشند.

سي و شش روز بود که کاروان راه می‌پیمود. دهن‌ها همه خشک، تن‌ها رنجور، جیب‌ها تهی، پول مسافران مانند برف، جلوي تابش آفتاب عربستان بخار میشد.

ولي امروز وقتیکه سردسته‌ی مکاری‌ها روي «تپه‌ی سلام» رفت و از زوار انعام گرفت، گلدسته‌های طلائی نمایان گردید و همه مسافران صلوات فرستادند. مثل این بود که جان تازه‌ای به تن<sup>۱</sup> رنجورشان دمیده شد.

خانم گلین و عزیزآقا با چادرهای عبائی بور خالك‌آلود از قزوین تا اینجا در کجاوه تکان می‌خوردند. هر روز به نظرشان يك سال می‌آمد. عزیزآقا خرد و خمیر شده بود اما با خودش می‌گفت: «خیلی خوبست چون برای زیارت می‌روم» عرب پابرنه‌ای، با صورت سیاه و چشم‌های دریده و ریش کوسه، زنجیر کلفت آهنین در دست داشت و به ران قاطر زخم می‌زد، گاهی برمی‌گشت و صورت زنها را یکی یکی برانداز می‌کرد. مشدی رضاعلی که مرد آن‌ها بود با حسین آقا ناپسری عزیزآقا در دولنگه‌ی کجاوه نشسته بود و با دقت پول‌هایش را می‌شمرد. خانم گلین، رنگ پریده، پرده‌ی میان کجاوه‌ی خودشان را پس زد، سرش را تکان داد و به عزیزآقا که در لنگه‌ی دیگر نشسته بود گفت:

«از دور که گلدسته را دیدم روح پرواز کرد. بیچاره شاباجی قسمتش نبود»

عزیزآقا که با دست خال کوبیده، باذن در دست، خودش را باد میزد جواب داد:

«خدا بیامرزدهش! هر چه باشد ثوابکار بود. اما چطور شد که افلیح شده بود؟»

-با شوهرش دعوا کرد، طلاق و طلاق کشتی شد. بعد هم ترشی پياز خورد. صبح از نصف تنه اش افلیح شد. هر چه دوا درمان کردیم خوب نشد. من با خودم آوردمش تا حضرت شفایش بدهد.

-لابد تکان راه برایش خوب نبوده.

-اما روحش رفت به بهشت. آخر زوار همان وقت که نیت می‌کند و راه می‌افتد اگر بمیرد آمرزیده شده.

-هر وقت این تابوت‌ها را می‌بینم تنم می‌لرزد. نه، من می‌خواهم که توي حرم بروم، دو ضریح درد دلم را با حضرت

بکنم، بعد هم يك کفن برای خودم بخرم آن وقت بمیرم.

-دیشب من شاباجی را خواب دیدم. دور از حالا، شما هم بودید. در باغ سبز بزرگی گردش می‌کردیم. يك سید نورانی با

شال سبز، عبای سبز، عمامه‌ی سبز، قباي سبز، نعلین سبز جلو آمد گفت: خوش آمدید، صفا آوردید. بعد با انگشتش يك

عمارت سبز بزرگ را نشان داد و گفت: بروید خستگیتان را در بکنید. آنوقت از خواب پریدم.

-خوشا به سعادتش!

-قافله با جنجال می‌رفت و چاووش، آن جلو می‌خواند...

\*\*\*

چنان که ملاحظه می‌کنید، این قطعه‌ی نثر دارای چهار قسمت مشخص و مجزاست: قسمت اول (از ابتدای حکایت تا

جمله‌ی «سي و شش روز بود که کاروان راه را می‌پیمود») توصیف مکان واقعه، توصیف بیابان بی‌پایان و خشک و سوزان

عربستان و کاروانی که آهسته آهسته به طرف مقصود می‌رود. قسمت دوم (از جمله‌ی «سي و شش روز بود...») تا جمله‌ی

«به عزیزآقا که در لنگه‌ی دیگر نشسته بود گفت...»)، توصیف پرسناژهای حکایت است. قسمت سوم (از جمله‌ی «از دور

<sup>۱</sup> - در اصل: کالبد



که گذشته را دیدم...» تا جملهی «قافله با جنجال می‌رفت»، مکالمه‌ی پرسناژهاست. قسمت چهارم (فقط جمله‌ی آخر قطعه)، باز يك جمله‌ی توصیفی است.

این قطعه نه مقدمه‌ی يك درام است نه يك كمدی. اصل حکایت را تا آخر بخوانید. داستان شرح حال کسانیست که از هیچگونه بدی و ناپاکی رو برگردان نیستند و چنین می‌پندارند که اگر يك لحظه خود را به ضریح امامی بچسبانند و يك قطره‌ی اشک بریزند، دامنشان از تمام بدیهائی که کرده‌اند پاک می‌گردد. بنابراین بیان احساسات خاصی در آن وجود ندارد. نویسنده فقط کوشش دارد کسالت و رنج و ملالی را که از مسافرت با کجاوه و پالکی در چنین بیابان سوزانی به انسان دست می‌دهد توصیف کند و ما را از اعمال ریاکارانه‌ی چنین اشخاص ناپاک متنفر سازد.

با آن‌که قسمت اول این قطعه از جهت توصیف، شبیه قسمت اول مقدمه‌ی منیژه و بیژن است، اما نباید ریتم آن‌ها نظیر یکدیگر باشد، در آنجا موسیقی شعر به ریتم آهسته شکوه و جلال می‌بخشد. در صورتی‌که در اینجا اگر همان ریتم را به کلام بدهیم بیانمان سست و وارفته خواهد بود.

پس ریتم قسمت اول را کمی تندتر از ریتم قسمت اول مقدمه‌ی منیژه و بیژن انتخاب می‌کنیم. و اما در قسمت دوم، چون نویسنده از وصف بی‌انتها به پرسناژهای مشخص می‌پردازد، دامنه‌ی توصیف تنگ تر می‌گردد و بیان زنده تر می‌شود. بنابراین ریتم قسمت دوم باید کمکی تندتر از قسمت اول باشد.

قسمت سوم، مکالمه‌ی معمولی و پیش‌پاافتاده‌ی پرسناژهای داستان است و در میان مکالمه، جمله‌های توصیفی وجود دارد. به گفتگویی آن‌ها باید ریتم مکالمه را داد و به نظر من گفتگویی آن‌ها را نباید کتابی، یعنی همان‌طور که نوشته شده است، بیان کرد. بلکه باید، همان‌طور که معمول این اشخاص است، کلمات را خرد کنیم و عامیانه حرف بزنیم. مثلاً به جای «شفایش بدهد» بگوئیم (شفاش بده). به جای «برایش» (براش) و مانند آن.

اما قسمت چهارم که دو جمله‌ی توصیفی بیشتر نیست: من مخصوصاً این دو جمله را در آخر این قسمت جا دادم تا این نکته آشکار گردد که اگر در يك قطعه، حتی دو جمله یافت شود که از قسمت‌های دیگر مشخص و مجزا باشد، نباید بدان‌ها بی‌اعتنا بود. بلکه باید آن دو جمله را نیز با ریتم و آهنگ و حالت مخصوص خودشان بیان کرد.

بنابراین پس از آن‌که قسمت سوم را با لحن و آهنگ و ریتم گفتگویی معمولی تمام کردیم، وقفه‌ای طولانی می‌کنیم و با ریتم آهسته و صوت و آهنگ توصیفی، دو جمله‌ی آخر را بیان می‌نمائیم.

## حروف و کلمات را نجوید!

غالباً نوآموزان و حتی بعضی اکتورها، به سبب عدم دقت و یا به حسب عادت، بعضی از حروف را از کلام ساقط می‌کنند و یا به قدری جویده می‌گویند که به گوش نمی‌رسد. این عدم دقت یا عادت بد، علاوه بر آن‌که گاهی کلمه‌ای را که حرفی از آن ساقط شده است نامفهوم می‌سازد، موسیقی و شیرینی کلام را نیز از بین می‌برد.

برای عادت دان خود به تلفظ حروف و کلمات، قطعات نظم و نثر را که برای تمرین انتخاب می‌کنید گاه به گاه چکشی بخوانید. یعنی مثلاً برای تلفظ حروف «ب» و «پ» و «میم»، دو لب را رویهم بسختی و بیش از اندازه‌ی لازم، فشار بیاورید. همچنین برای تلفظ «ت» و «دال»، زبان را به سق، بسختی و بیش از اندازه‌ی لازم، فشار دهید. و نیز برای تلفظ «ف» و «واو» دندان را روی لب بسختی فشار دهید. همین‌طور سایر حروف.

البته این تمرین را همیشه با صدای بلند اجرا کنید و قطعه را گاهی بار اول بسیار تند، بار دوم کندتر و بار سوم یا چهارم با ریتم معمولی؛ و گاهی نیز برعکس بار اول چکشی و آهسته، بار دوم تندتر، و بار سوم و چهارم بسیار تند و چکشی بخوانید.

ولی خوب دقت کنید که فشار روی حروف و کلمات در شما عادت ثانوی نگردد. زیرا بعضی برعکس عادت دارند که بی‌جا و بدون سبب روی حروف، مخصوصاً روی حروف ساکن آخر کلمه فشار بیاورند. این نیز خود عیب دیگر است که باید از آن دوری جست. بهترین شیوه آن است که حروف و کلمات را چنان ادا کنیم که به‌خوبی به گوش برسند و در عین حال، بیان ما خشن و زشت و زننده نباشد.

تمرین دیگر :

## يك قطعه از تراژدي اتللو

### اثر ویلیام شکسپیر

اتللو (یکی از سرداران ونیز)، دزدمونا (دختر برابانشیو، سناتور ونیز) را از خانه‌ی پدر ربوده و به همسری انتخاب کرده است، پدر دختر شکایت به سنا می‌برد و سناتورها از اتللو در این باره، توضیح می‌خواهند.

اتللو می‌گوید:

اتللو- بزرگواران با شوکت و اقتدار، این‌که من دختر این پیرمرد را ربوده‌ام راست است اما بدانید که او را به زنی گرفته‌ام. سرو ته گناه من همین است. من در سخنگویی خشن هستم و از گفتار شیرین بزم جویان بهره ندارم. چون از هفت سالگی که بازوهای من قوتی گرفته‌اند، تا نه ماه پیش، کاری خوشتر از نبرد در میدان جنگ نداشته‌اند. از این جهان بی‌پایان جز گیر و دار جنگ چیزی نمی‌دانم و اگر درباره‌ی خود گفتگو کنم نمی‌توانم داد سخن بدهم. با وجود این، اگر تاب این گوش دادن داشته باشید و اجازه بدهید، سرگذشت عشقم را ساده و بی‌پیرایه بیان خواهم کرد تا بدانید با کدام دارو، کدام افسون، کدام جادو- چنان‌که به من نسبت می‌دهد- دل دخترش را به دست آورده‌ام.

...

### فرماندار ونیز: اتللو هر چه داری بگو!

اتللو- پدرش مرا دوست می‌داشت. بیشتر روزها مهمانم می‌کرد. همیشه سرگذشت زندگیم را، جنگ‌هایی را که دیده بودم و نیک و بدی را که به من رسیده بود می‌پرسید. زندگی گذشته، حادثه‌های سخت، پیشامدهای هول‌انگیز دریا و خشکی، و یا این‌که چگونه در جنگ خونینی برای رخنه یافتن به يك قلعه به پای مرگ رسیده و جان به در بردم. چگونه دشمن نابکار اسیرم کرده و به بندگی فروخت، و چطور از آن بند آزاد شدم. همه‌ی این یادگارها دوباره در نظرم جان می‌گرفت و آن‌ها را نقل می‌کردم. همچنین از سرد و گرم‌هایی که در سفر چشیده بودم، از غارهای فراخ، بیابان‌های خشک، تخته سنگ‌های بزرگ، کوه‌های سر به آسمان کشیده و قبیله‌های آدمخوار که یکدیگر را می‌درند، حکایت به میان می‌آمد. دزدمونا به شنیدن این داستان‌ها بسیار مایل بود و گاهی که پی کارخانه می‌رفت به شتاب آن کار را انجام داده بر می‌گشت و سراپا گوش بود. چون این حال را از او دیدم فرصتی به دست آورده، به وسیله‌ی مناسبی بر آن داشتمش که به اصرار زیاد از من خواهش کند تا داستان جهانگردی خود را، که بی‌ترتیب شنیده بود، سراسر حکایت کنم. او خواست، من هم پذیرفتم و نقل کردم، چند

بار دیدم هنگامی که سخن به سختی‌های جانفرسا که در جوانی کشیده بودم می‌رسید، اشک‌هایم فرو می‌ریخت. در پایان سرگذشت آه زیاد می‌کشید و می‌گفت: «داستان شگفتی است! بسیار شگفت! ای کاش نشنیده بودم» با وجود این آرزو می‌کرد که پروردگار او را چون من مردی آفریده بود. گاه می‌گفت: «اگر دوستی داری که فریفته‌ی من باشد داستانت را به او بیاموز تا برایم نقل کند، با این داستان دل مرا خواهد ربود». به این اشاره زبانم باز شد. او برای خطر هائیکه در روزگار جوانی بر من گذشته بود، برای هنرها و مردانگیم فریفته‌ام شد. من برای تأثیری که سرگذشتم در او می‌کرد دل به او سپردم. این است جادویی که به کار برده‌ام... دزدمونا آمد، بگذارید خودش گواهی بدهد.

\* \* \*

این قطعه را به سبب شباهتی که با داستان مهرورزی تهمینه و رستم دارد برای تمرین در اینجا نقل کردم تا از جهت تحلیل پسیکولوژیک برای نوآموزان مشکل نباشد. شما خود قطعات دیگری از پیس‌های «اتللو» - «هیاهوی بسیار برای هیچ» اثر ویلیام شکسپیر - «ولین» اثر بن جونسون - «در اعماق اجتماع» (یا «در ژرفا») اثر ماکسیم گورکی - «مستنطق» اثر پریستلی، ترجمه‌ی بزرگ علوی - «مازیار» اثر صادق هدایت - «باد بزن بانو ویندرمیر» اثر اسکار وایلد - «باغ آلبالو» اثر چخوف، ترجمه‌ی بزرگ علوی - «دشمنان» اثر ماکسیم گورکی، ترجمه‌ی کریم کشاورز - «کسب و کار میسز وان» اثر برنار شاو، ترجمه‌ی بزرگ علوی - انتخاب کنید و تمرین نمایید.

### کشش کلمات

یکی دیگر از شرایط پاکیزه و زیبایی سخن گفتن این است که کشش و ارزش هجا (سیلاب) های هر کلمه را بدانیم و برای دریافتن این مطلب به قدری مطالعه و ممارست کرده باشیم که اصول و قواعد آن برای ما ملکه شده باشد. من بسیاری از ناطقان و خطیبان و منظومه‌خوان‌ها و اکتورها را دیده‌ام که ابدأ به این مطلب مهم توجه ندارند؛ و چون توجه ندارند کلمات را از شیرینی و زیبایی طبیعی می‌اندازند و سخنشان سست و وارفته است. برای رفع این نقیصه، مطالعه‌ی کشش هجاها، امری ضروری است. من فقط به عنوان مفتاح و راهنما، نکات و اصول مهم را که برای فن ما لازم است ذکر می‌کنیم و باقی را به عهده‌ی خواننده وا می‌گذاریم:

- ۱) هر کلمه از يك يا چند (سیلاب) ساخته شده است.
- ۲) دو نوع هجا وجود دارد: ۱: هجای بلند ۲: هجای کوتاه
- ۳) حروف بر دو قسمند: بی‌صدا و صدادار
- ۴) حروف بی‌صدا مانند ب، ت، پ، ک، ل، م، ...
- ۵) حروف صدادار دو نوعند: بلند و کوتاه.
- ۶) صدادارهای بلند که آن‌ها را حروف «مد» گویند، سه حرف است: آ - او - ای.
- ۷) صدادارهای کوتاه که در تلفظ وجود دارند ولی در کتابت حذف می‌گردند نیز سه حرف است: ا- او؛ یا زیر-

زیر- پیش

- ۸) هیچ حرف بی‌صدا بدون کمک يك حرف صدادار متحرك نمی‌گردد.
- ۹) از ترکیب يك حرف بی‌صدا و يك صدادار بلند يك هجای بلند ایجاد می‌گردد، مانند: پا- مو- دي

۱۰) از ترکیب يك حرف بی‌صدا و يك صدادار کوتاه (که حرکات زبر، زیر، پیش باشد) يك هجاي کوتاه ایجاد می‌گردد، مانند: س-ش-ك. در زبان ما، هجاهای کوتاه معنا ندارد مگر آن‌که با حرف ساکن دیگری ترکیب گردد، مانند: کف، ده (بکسر دال)، که (بضم کاف)

### کلمات دارای يك هجاي بلند:

پا، جا، ما- رو، مو، سو، بو، شو (شوهر) گو، دي، زي (به سوي)

کلمات دارای يك هجاي کوتاه:

كف، تب، دف، رف، مه (بفتح میم)، در، سر، غم، نم، من، ده، زه، به، مه، كش- در، پر، خور، كه، پل.

کلمات دارای يك هجاي بلند و يك حرف ساکن:

با مد آ - بار، دار، خار، داس، مار، صاف، سار، جان، پار، خام، تار، بام، کار، نار، کام، زار، رام، باد، نام، راه، جام، آز، گاز، ماه، پاك، باز، ناز، ماش، آش.

با مد او- پور، هور، کور، گور، دور، پول، سور، مور، روي، موي، کوي، کوه، جوي، نور، بوس، زور، زود، خون، پوك، سوگ (ماتم).

با مد اي- كيش، ميغ (ابر)، ديه (ده)، جبر، سير، پير، دير، زير، گيس، خيس، خویش، پیش، ريش، سيخ، ميخ، تيغ، ايز (رد پا)، تيز، ميز، بيه، پيچ، هيچ.

### کلمات دارای يك هجاي کوتاه و يك حرف ساکن:

باحرکت زبر- هزل، پست، دست، قرض، فرض، هرز، عزل، مست، كشف، ظرف، چند، مرز، بست، فصد (رگ زدن).

با حرکت پیش- چست، پست، گفت، سفت، بله، پتک، سست، گرز،

با حرکت زیر- چفت، کتف، کفت، مثل، جرز، فرز، مهر، چهر، فکر، بکر، زشت - اسم، مصر.

اینک از مقایسه‌ی این چهار دسته کلمات به آسانی در می‌یابیم که :

۱- کشش کلمات دارای يك هجاي بلند بیشتر از کلمات دارای يك هجاي کوتاه است، مانند: پا، مو، زي، (بلند) تب، دف، غم، زه، (کوتاه).

۲- کشش کلمات دارای يك هجاي بلند و يك حرف ساکن مساوی کشش کلمات دارای يك هجاي کوتاه و يك حرف ساکن است، نمونه‌ی اول مانند: جام، بوس، خویش، و نمونه‌ی دوم مانند: دست، سفت، چهر. زیرا اولی دارای دو حرف بی‌صدا و يك صدادار بلند است و دومی دارای سه حرف بی‌صدا و يك حرکت کوتاه است. درین کلمات البته کشش روي هجاهاست که در اول کلمه قرار دارد، (نه روي حرف ساکن).

۳- اگر به بعضی از کلمات يك هجاي بلند، يك حرف ساکن بیفزائیم کلمه‌ی دیگری ایجاد می‌گردد که کشش از کلمه‌ی اولی بیشتر است، مانند: پا، پاي- جا، جاي- رو، روي- مو، موي- کو، کوي- دي، دير- زي، زیر.

۴- هرگاه به بعضی از کلماتی که از يك هجاي بلند و يك حرف ساکن و همچنین از يك هجاي کوتاه و يك حرف ساکن ترکیب شده‌اند يك هاء غیر مملووظ افزوده شود، حرف ساکن آخر کلمه متحرك می‌گردد و کلمه دو هجاي می‌شود. مانند: بار، باره - یار، یاره - جام، جامه - نام، نامه- روي، رويه، ريش، ریشه- دست، دسته- قرض، قرضه - بست، بسته- گفت، گفته- چفت، چفته- چهر، چهره ...

اکنون در کشش این کلمات دو هجائی دقت کنید، به آسانی در می‌یابید آن کلماتی که دارای يك هجاي بلند بودند حالا که دو هجایی شده‌اند نیز تقریباً کشش اولی خود را از دست نداده‌اند و کشش در همان هجاي بلند باقیمانده است، مانند: باره – جامه – نامه – خامه.

اما کلماتی که دارای هجاي کوتاه بودند حالا که دو هجائی شده‌اند کشش خود را از دست داده‌اند، مانند: دسته-قرضه – بسته-گفته-چفته-چهره.

۵- از این مقایسه چنین نتیجه می‌گیریم که کشش روی هجاهای بلند است، یا به عبارت دیگر هجاهای بلند دارای کشش هستند نه هجاهای کوتاه. باز برای روشن تر شدن این مطلب، در کلمات دو هجائی(مرکب از يك هجاي بلند و يك هجاي کوتاه)، جای هجاها را عوض می‌کنیم. به این معنی که در کلمات: باره – جامه – نامه – خامه ، هجاي بلند در اول کلمه واقع شده است، اینک کلماتی دو هجائی (یکی بلند و یکی کوتاه) می‌آوریم که هجاي کوتاه در اول کلمه واقع شده باشد، مانند: سرما، پروا، رسوا، فردا، ترسا، کشتی، هستی، کربی، کرسی، گردو، پستو، کرمو.

ملاحظه می‌کنید که در این کلمات، کشش نیز جای خود را عوض کرد و از اول کلمه به آخر کلمه افتاد، زیرا هجاي بلند در آخر کلمه است.

## کلمه‌ی دو هجایی

### مرکب از دو هجاي کوتاه:

سرمه، لحظه، غنچه، چمن، ترمه، پنبه، دسته، صنم، سمن، رقم، کلم، شکن، سرور، پرسش، مهوش، فندک، چهره، مهره، دلمه، رستم، قسمت، عصمت، کثرت...

در این کلمات، چون از دو هجاي کوتاه ترکیب یافته‌اند، هیچ‌یک از هجاها کشش ندارند و به این جهت خود کلمات نیز بی‌کشش و زود گذرند.

## کلمات دو هجائی

### مرکب از يك هجاي بلند و يك هجاي کوتاه:

دانش، رامش، کاظم، کاذب، کاتب، باور، گازر، مادر، لاله، سایه، مایه، کاغذ، خارش، خواهش، کاهش، نامه، خامه، چامه، کاسه، سازش، فاحش، مالش، ماهر...

بیژن، هیزم، ریمن، ایمن، شیون، میهن، زیور، شیشه، ریشه، پیشه...

کوسه، پوشش، بوسه، مویه(زاری)، کوه(قاچ زین)، رویه، بویه(آرزو)، لوله، کوشش ...

در این کلمات، چون هجاهای بلند در اول کلمه است، کشش نیز در اول کلمه است.

## کلمات دو هجائی

### مرکب از يك هجاي کوتاه و يك هجاي بلند:

سرما، گرما، پروا، کرنا، برنا، فردا، رسوا، افسا، (افسون‌کننده)ترسا...

کربی، کرسی، سختی، هستی، پستی، کشتی...

گردو، پستو، کرمو...

اما در این کلمات، برعکس، چون هجای بلند در آخر کلمه است کشش نیز در آخر کلمه است.

### کلمات دو هجایی

مرکب از يك هجاي کوتاه، يك هجاي بلند و يك حرف ساكن:

پرهيز، پرويز، مشروب، معلوم، پدram...

در این کلمات، چون هجای بلند در آخر کلمه است و حرف ساکنی نیز به آن ملحق شده است، پس به طریق اولی، کشش نیز در آخر کلمه قرار دارد.

### کلمات دو هجایی

مرکب از يك هجاي بلند، يك هجاي کوتاه و يك حرف ساكن:

سيمرغ، گاورس، آزرم، پازهر...

خوب دقت کنید با وجود آنکه در این کلمات هجای بلند در اول کلمه قرار دارد، اما کشش در ترکیب هجای کوتاه و حرف ساکن، یعنی در آخر کلمات، باقی می ماند. زیرا ارزش و کشش يك هجاي کوتاه و يك حرف ساكن بیشتر از يك هجاي بلند است.

### کلمات دو هجایی

مرکب از دو هجاي بلند:

بازو، سيما، دارو، بابا، ماما، پارو، موسي، بالا، ياسا(قانون)، زيبا، ماهي، سوري(گل)، روزي، ديزي، تازي، كوشا...

در این کلمات و مانند آنها، چون هر دو هجا بلند است هر دو دارای کشش مساوی می باشند؛ و به این جهت کلمات نیز پرکشش و سنگین اند. کشش این کلمات را با کشش کلمات دو هجایی کوتاه مانند چمن، صنم، رقم، شکن و پرشش بسنجید تا تفاوت آشکار گردد.

### کلمات دو هجایی

مرکب از دو هجاي بلند و يك حرف ساكن:

بيدار، بيمار، آمار، دادار، بيكار، کوتاه، روناس، خاموش، جاسوس، گيلاس، كانون، ماهور، ناموس، پيرار، فانوس.

در کلماتی که دارای دو هجای بلند است، هر دو هجا دارای کشش مساوی می باشند؛ ولی در این کلمات چون کشش هجای مرکب، از يك هجاي بلند و يك حرف ساكن بیشتر از کشش يك هجاي بلند است، بنابراین کشش هجای اول کلمه از بین رفت و کشش هجای دوم یعنی کشش آخر کلمه باقی ماند.

### کلمات دو هجایی

مرکب از يك هجاي بلند يك حرف ساكن، يك هجاي بلند يك حرف ساكن:

كاردار، كازار، پارسال، كاروان، ساربان، شارسان(شهر)، داركوب، خانمان، جاودان، بيه سوز، زيروش، زورمند، تيزبين، تيزهوش، ناردان، ناودان، داديار، رازدار، شاخسار، پاسدار...

در این کلمات چون هر دو جزء کلمه از لحاظ کشش مساوی هستند، کشش در هر دو باقی می‌ماند. به این جهت این نوع کلمات نیز پرکشش و سنگین و دیرپایند.

این نکته را دقت کنید که در بعضی از کلمات بالا مانند: کاروان، ساربان، شارسان، خانمان، جاودان، و مانند آن‌ها، کشش جزء دوم کلمه مساوی کشش جزء اول نیست. زیرا ما در محاوره‌ی فصیح نیز، «آ»ی مَدی جزء دوم را مانند «آ»ی مَدی جزء اول تلفظ نمی‌کنیم. تلفظ آ‌ی دوم بینابین حرف مد «آ» و حرکت زیر است، اما گاهی در نظم، به مناسبت وزن شعر ناگزیر «آ»ی دوم را نیز مانند «آ»ی اول تلفظ می‌کنیم و در این صورت کشش دو جزء کلمه مساوی هم می‌گردد. این نکات را درباره‌ی کشش کلمات به عنوان مفتاح و راهنمای کار گفتیم و مطالعه‌ی کشش را در کلمات سه هجائی و چهار هجائی و انواع آن‌ها به عهده‌ی خواننده می‌گذاریم.

باید این مطالعه را با دقت و پشتکار و درباره‌ی بسیاری از کلمات انجام داد و به قدری ممارست کرد تا ملکه شود و بتوان هنگام سخنگوئی در سن یا منظومه‌خوانی یا نطق و خطابه، بدون آن‌که فکر و حواس، متوجه پیدا کردن کشش کلمات گردد، خود به خود کشش صحیح و مناسب هر کلمه را به آن داد و بیان را از شیرینی نینداخت.

پس از این مطالعه به آسانی در می‌یابیم چرا مثلاً کلمه‌ی پرسه بی‌کشش است و کلمه‌ی پارسی کشش دارد و اندازه‌ی کشش آن نیز نسبت به کلمات دیگر چه اندازه است. همین‌طور کلمات کلاه دوز و کله پز - مسگر و ماست بند. همین‌طور مثلاً این سه کلمه‌ی مرکب: کتابخانه، سربازخانه، پاسدارخانه که کلمه‌ی سوم از شدت کشش ثقیل است.

من علاوه بر مطالعه‌ی کشش کلمات در نظم و نثر، گاهی که از مطالعه‌ی کتابی خسته می‌شوم، به عنوان تفریح، بعضی از کلمات آن کتاب را انتخاب می‌کنم و با آن‌ها بازی می‌کنم. به شما هم توصیه می‌کنم این بازی را با کلمات بکنید، فایده‌ی زیادی خواهید برد.

آن بازی این است که يك کلمه، مثلاً آتش را انتخاب می‌کنم. بعد کلمات دیگری که مشتق از آنست در کنار آن می‌نویسم:  
آتش - آتشی - آتشین - آتشبار - آتشپاره

پری - پریرو - پریروی - پریرویان - (گاهی هم يك کلمه‌ی ساختگی و من در آوردی اضافه می‌کنم.) پریرویانه.  
(دی) - دیو - (دیوا) - دیوان - دیوانه - دیوانه وار (دیوانه واری).

دیر، دیرپا، دیرباور، دیرآشنا، دیر و زود، دیری نپائید، دیر آمدی ای نگار سرمست...

بعد جا عوض کردن کشش را در هجاها و در کلمات مختلف به دقت مطالعه می‌کنم و می‌سنجم و هر سلسله کلمه را با کشش مناسب چندین بار تکرار می‌کنم. این تمرین برای من بسیار خوب و پرفایده بوده است.

در پایان این مبحث این نکته را ناگفته نگذاریم که رعایت کشش صحیح و مناسب هجاها و کلمات، فقط برای وقتی است که لازم است در سن، فصیح حرف بزنیم. والا اگر در پیسی بنا باشد عامیانه حرف بزنیم بیشتر این اصول و قواعد، دگرگون می‌شود. مثلاً در محاوره‌ی معمولی و عامیانه دیگر به کلمه‌ی سرما، کشش خاص آنرا نمی‌دهیم و می‌گوئیم:

« امروز آنقدر (آنقدر) سرما (بی‌کشش) خوردم که نگو و نپرس»

«اون پی سوزو (پیه سوز را) بده ببینم».

«نه زیرپوش (بی‌کشش) دارم نه روپوش (بی‌کشش).» و مانند این‌ها.

از ج. ب. جوان  
نقل از مجله‌ی سخن

### دو قطعه نثر برای تمرین

رنگرز

۱

بر بالای چوب بست بلندی، رنگرز جوان آستین‌های پیراهن آبی خود را بالا زده دیوارها را رنگ می‌کند. بالاتر از آنجا که او ایستاده، در طبقه‌ی سوم خانه‌ی روبرو، دختر زیبایی همسایه کنار پنجره نشسته او را نگاه می‌کند و می‌خندد.

۲

رنگرز به چابکی قلم را در رنگ فرو برد و خط زرد و پهنی بر دیوار کشید.  
«بالاخره روزی رسید که بازوان ورزیده و چهره‌ی مردانه‌ی کارگران دل زنها را ببرد نه موهای روغن زده و لباس‌های قشنگ جوانان پولدار. جای این بیچاره پسر ارباب که صبح تا شام زیر پنجره سوت می‌زند و گل می‌اندازد خالی...»  
به بالا نگاه کرد. دختر چشمان سیاهش را از او بر نمیداشت و همچنان می‌خندید.

۳

آفتاب بهاری بر علف‌های نورسته‌ی روی بام می‌تابید. زیر پای او، توی آب سبز رنگ حوض، چهار ماهی قرمز، بیحرکت، از گرمی نور خورشید لذت می‌بردند.

«... کی می‌گوید دختران اعیان متکبرند؟ راه و رسم عشق بازی را این‌ها می‌دانند. نه ناز بیجا می‌کند و نه خشم بی‌موقع می‌گیرند. بی‌شک هم اکنون اگر دستش می‌رسید مرا به سینه می‌فشارد و می‌بوسید. او دیگر مثل دختر عمویم فکر این را نمی‌کند که من پولدارم، یا نه. چشم این‌ها از پول سیر است...»

به بالا نگاه کرد. دختر بیشتر خم شده بود و همچنان می‌خندید. موهای سیاهش آنقدر بلند بود که از پنجره به بیرون می‌آویخت.

۴

یک قطره رنگ در حوض چکید و آرامش ماهی‌ها را به هم زد. چهار کیوتر سفید از زیر شیروانی در آمدند و پریدند.  
«... خوشبختی چه آسان به دست می‌آید و مردمان غافلند. نه جستجو می‌خواهد نه تکاپو. فقط باید کمی انتظار کشید، اگر زندگی آنقدر شیرین است، پدرجان، تو چطور راضی شدی خودکشی کنی...»  
به بالا نگاه کرد. این بار مثل این‌که دختر چیزی می‌گفت یا اشاره ای می‌کرد، درست معلوم نبود.

۵

عرق پیشانی را با پیش بندش پاک کرد. رنگ را قدری به هم زد تا ته نشین نشود.  
«... حالا که او می‌خواهد سر صحبت را باز کند دیگر سزاوار نیست من ساکت بمانم. ممکن است گمان کند به او اعتنا نمی‌کنم. خوب است با دست بوسه ای به سویش بفرستم...»

قدری جابجا شد و سطل را به سر یکی از چوبها آویخت. آنوقت یک دستش را به دیوار تکیه داد و دست دیگر را به سوی لبها برد.



اما ناگهان میخی سست شد و از سوراخ درآمد، تخته لرزید و یکباره در رفت و او همچنان که دست به لب داشت چند لحظه در هوا ماند و بر روی سنگ‌های کف حیاط سرنگون شد.  
ماهی‌ها به ته آب فرو رفتند.  
دختر همسایه پنجره را بست و رفت.

قطعه دیگر:

## استکان شکسته

کافه‌ی کوچک خیابان اسلامبول تقریباً پر از جمعیت بود فقط کنار بخاری رو میز خالی دیده می‌شد. چون هوای کافه گرم بود مشتریها دور از بخاری جا می‌گرفتند.  
آنروز از صبح زود باران می‌بارید.  
پیرمردی داخل کافه شد. لبه‌ی کلاه مشکی کهنه اش از باران سنگین شده دور سر و صورتش آویزان شده بود و قطرات آب از لبه‌ی کلاه به صورت و دور گردنش می‌چکید. پیرمرد قد نسبتاً کوتاهی داشت و کمی خمیده راه می‌رفت، لکه‌های گل به شلوار و پائین پالتویش، که تار و پود آن به چشم می‌زد، شتک زده بود و معلوم بود راه زیادی رفته است.  
پیرمرد با احتیاط از کنار میزها رد می‌شد و کوشش می‌کرد لباسش یا دستش به کسی نخورد و یا اسباب زحمت کسی نشود.

لحظه‌ای ایستاد نگاهی به جمعیت انداخت. همین که کنار بخاری میز بی‌صاحبی دید چهره اش شکفته شد و راست به طرف آن آمد. پهلوب بخاری نشست و دو دستش را به طرف آن دراز کرد. پس از آن کلاه خود را برداشت، تکانی داد و با احتیاط کنار میز گذاشت. چند قطره آب از لابه لای موهای پشمکی اش غلطیده بر روی پیشانی‌اش فرو ریخت. با پشت دست پیشانی‌اش را پاک کرد و باز دست‌هایش بطرف بخاری دراز شد.  
لحظه‌ای بعد پیشخدمت جلو میز او آمد.

-چی دارید؟

-می‌خواهم یک شیر قهوه بخورم

پیشخدمت کهنه‌ای را که زیر سینی در دست چپ داشت بیرون آورد و ریزه‌های شیرینی را که روی میز پخش بود پائین ریخت.

-ببخشید! قیمت شیر قهوه چنده؟

-شش ریال و نیم.

-شش ریال و نیم؟ گرونه.

-تقصیر من نیست. به جیب من که نیمه. شیش ریالش را ارباب می‌گیره. دهشاهیش هم به من می‌رسه. ما که این جا حقوق نداریم.

-اتفاقاً... می‌خواستم بگم... من شش ریال بیشتر ندارم... نمی‌شه شما دهشاهیتون را از من نگیرید؟

پیشخدمت نگاهی از کنار چشم به او انداخت و بدون آن‌که آره یا نه‌ای بگوید به طرف مشتری دیگر رفت.

من و رفیقم که یک میز دورتر از پیرمرد جا داشتیم متوجه او بودیم. موهای سفید، صورت نجیب و گیرا و ریخت موقر او، نگاه مرا جلب کرده بود. ناگهان رفیقم گفت: آه‌آه! یادم آمد. فکر می‌کردم این پیرمرد را کجا دیده‌ام. چند وقت پیش در اداره‌ی روزنامه‌ای در اطاق سردبیر بودم. این پیرمرد آنجا آمد و می‌گفت: من فرانسه خوب می‌دانم. می‌توانم مقالات مجله‌ها و روزنامه‌های فرانسه را به قیمت خیلی ارزان برای شما ترجمه کنم. حاضرم امتحان بدهم. یک مقاله بدید من همین جا ترجمه می‌کنم.

دوباره پیشخدمت جلو او آمد، یک استکان بزرگ که تا نیمه‌ی آن قهوه‌ی سیاه بود و یک شیرخوری روی میزش گذاشت. پیرمرد در حالی که با وقار و ادب از پیش خدمت تشکر می‌کرد، شش ریال پول سیاه که از پیش، در دستش گرفته بود روی میز ریخت. پیشخدمت پول را جمع کرد و بی‌اعتنا از او دور شد.

پیرمرد با احتیاط شیر را توی استکان ریخت. سه حبه قند را که کنار استکان بود در آن انداخت و مشغول به هم زدن شد. سپس استکان را به لب برد ولی فوراً به زمین گذاشت. معلوم بود هنوز داغ است.

از طرز نشستن و حرکات و رفتار پیرمرد فهمیده می‌شد که گذشته‌ی نسبتاً با رفاهی داشته است.

در انتظار خنک شدن شیر قهوه، پیرمرد دو دست خود را به اطراف استکان می‌چسباند. بعد آن‌ها را به هم می‌مالید و دوباره استکان را در دو دست خود فشار می‌داد. انگشت‌هایش گاهی از استکان جدا می‌شدند، دوباره آن را به سختی در میان خود می‌فشرده و از گرمی آن لذت می‌بردند.

ناگهان پیرمرد نگاهی به کلاه خود انداخت و آنرا برداشت تا کنار بخاری بگذارد. در این میان آستینش به لبه‌ی استکان خورد و آنرا به زمین انداخت. از صدای افتادن و شکستن استکان عده‌ای از مشتری‌ها متوجه پیرمرد شدند. خانمی که نزدیک میز او نشسته بود با هول و هراس پالتوی خود را کنار کشید، ولی دیر شده بود و چند قطره شیرقهوه به دامن پالتویش شتک زد.

پیرمرد، هول زده و رنگ پریده آهسته از جا برخاست. با لبخند اسفانگیزی زیر چشم به جمعیت نگاه می‌کرد و مثل این‌که می‌خواست به همه بگوید که این حادثه عمدی نبوده است. بالاخره کلاهش را به سر گذاشت و می‌خواست راه بیفتد. صاحب کافه از پشت دستگاه بیرون آمد. پیشخدمت جلو پیرمرد ایستاد.

پول استکان را بدید.

پیرمرد در حالی که سرش را پایین انداخته بود، رنگ پریده و متبسم جواب داد:

من بشما گفتم که شش ریال بیشتر پول ندارم.

پیرمرد به طرف در رفت. پیشخدمت بدون حرکت در جایی خود ایستاد. سیما و رفتار پر از شرم و وقار پیرمرد به هیچ کس اجازه نمی‌داد که جلو او را بگیرد.

فریاد صاحب کافه بلند شد:

بی‌عرضه! اگر تمام ظرف‌های این جا را هم بشکنند تو همین‌طور می‌ایستی و نگاه می‌کنی.

در این موقع جوانی که تنها در گوشه‌ی کافه نشسته و غرق در مطالعه‌ی کتاب و یادداشت مطالب آن بود به پیشخدمت

گفت:

پول استکانت را من می‌دهم. يك شيرقهوه ديگر به پيرمرد بده. يكي از مشتريها از دم در جواب داد: مدتي است پيرمرد بيرون رفته.

جوان بی‌اختيار از جا برخاست و بدون آن‌که کتاب و کاغذ خود را جم و جور کند به سرعت بيرون رفت. چند دقيقه‌ی ديگر جوانك داخل كافه شد. روي شانه‌هايش خيس شده بود و قطره‌های آب باران از نوک موهاي جلو سرش كه مانند برگ گل داودي فتيله شده و درهم پيچيده روي پيشانيش ريخته بود، به صورتش می‌چكيد. او تنها بود.

بدون آن‌که با کسی حرف بزند پشت میزش نشست و به کار خود ادامه داد ...

## گیرائی داشتن

شما هم حتماً بارها صورت‌های مردان و زنانی را دیده‌اید که هیچ عیب و نقصي در آن‌ها نیست و تمام اسباب صورت به جاي خود خوشگل و مقبول است، اما ترکیب آن‌ها گیرائی ندارد و صاحبان این چهره‌ها، هراندازه طنزاي کنند قادر به دلربائی نیستند.

مردم در این باره می‌گویند: «چه صورت لوس و بی‌نمکی دارد!» «چقدر بی‌مزه است!»، «مثل شیربرنج وارفته است»... همچنین صورت‌هایی دیده‌اید و می‌بینید که حتي بعضي از اعضایشان عیب و نقص دارد رنگ صورت نیز چندان مطبوع نیست، اما همه‌ی این‌ها روي هم رفته بامزه است و گیرائی دارد. مردم در این باره می‌گویند: «ژست بانمکی است»، «خوشگل نیست ها، زشت هم هست، اما نمیدونم چي تو صورتشه، که دل آدم را می‌پره»، «مثل این‌که مهره‌ی مار داره»...

این «نمی‌دانم چه» مثل این است که برای سایر ملل نیز قابل درك است اما قابل توصیف نیست. فرانسوي‌ها نیز برای این معني عیناً مانند ما می‌گویند:

### **Il a un je ne suis puoi**

من آنقدر که مقدورم بوده است در توصیف‌های شعرا متقدم و معاصر جستجو کرده‌ام تا شاید برای این گیرائی پدرك و لایوصف تعبیر و توصیف رساتري بیابم. اما یا توصیف منجز وجود ندارد و یا من نتوانسته‌ام پیدا کنم. تنها حافظ در يك بيت می‌گوید:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد

بنده‌ی طلعت آن باشد که آنی دارد.

در این بیت نیز چنان که ملاحظه می‌کنید حافظ این گیرائی غیر قابل توصیف را با آن‌که همان «نمی‌دانم چه» است توصیف کرده.

در هر صورت این «نمی‌دانم چه» یا «آن» و یا «un je ne suis puoi» برای صورت و صوت و بیان منظومه‌خوان و اکتور لازم است تا بتواند شنوندگان و تماشاگران خود را مجذوب سازد. دقت کنید! خوشگلی «تو ذوق زن» اکتورها و اکتربیس‌های بی‌هنر فیلم‌های آمریکائی ضرورتی ندارد. بگذار صورت زشت باشد اما گمکی نمک یا «نمی‌دانم چه» یا «آن»

روي آن پاشیده شده باشد. همان طور که صورت لوس و بی‌نمک را با هفت دست بزک که سهل است، با هفتاد دست بزک هم نمی‌توان با نمک و گیرا ساخت، به صورت بی‌نمک اکتور هم با هیچ گرم و بزکی نمی‌توان گیرایی بخشید، و اگر چنین اکتوری صاحب علوم اولین و آخرین باشد نمی‌تواند تماشاگران را مجذوب سازد.

بر عکس اکتریس و اکتورهایی وجود دارند که صورتشان زشت است ولی روی سن نمک و حالت صورت و بیان و حرکاتشان آن‌ها را گیرا و «سمپاتیک» می‌کند.

همچنین چهره‌هایی وجود دارد که بسیار زیبا و گیراست ولی صدای صاحب صورت به قدری سرد و بی‌مزه و زنده است که همین که دهن باز می‌کند و به صحبت می‌آید انسان را متنفر می‌سازد. در برابر این اشخاص انسان فقط میل دارد صورت زیبایشان را تماشا کند و صوت و صحبتشان را هرگز نشنود.

اشخاص یا دارایی این گیرایی قابل درک و غیرقابل توصیف هستند و یا نیستند. این «نمی‌دانم چه» جوهر ذاتی اشخاص است و اکتسابی نیست. استاد و متورانس، اگر دم مسیحا داشته باشند نمی‌توانند این «آن» را به طالبان هنر و اکتورهای خود ببخشند.

خوشبخت اکتریس و اکتوری که دارایی صورت و صوت و بیان و رفتار با نمک و گیراست.

### اصطلاحات و انواع پییس

در اینجا بخش سخن پایان می‌پذیرد، اما پیش از آن که به بخش دیگر بپردازیم لازم است مختصری در تعریف اصطلاحات پییس ثناتر و انواع پییس صحبت کنیم.

هر پییس دارایی اکسیون و انتریگ است.

**اکسیون**- عبارت از تم اصلی و یا عصاره‌ی مطلب اصلی است که نویسنده می‌خواهد آنرا بپروراند و از آن نتیجه بگیرد. مثلاً در پییس ولپن اثر بن جونسون، اکسیون عبارت است از دم و محکوم ساختن اشخاصی که معبود و مسجودشان سکه‌ی پول است و برای رسیدن به آن، فضیلت و تقوی را زیر پا نهاده، از توسل به هیچگونه وسیله‌ی رسوا و پرفضیحت، رو برگردان نیستند، حتی اگر بنا باشد در این راه شرف و آبروی خود و همسر خود را فدا سازد.

**انتریگ** - عبارت است از سلسله پیشامدهای مختلف که در جریان آن‌ها، اکسیون یا موضوع اصلی گسترش و پرورش می‌یابد تا در آخر به نتیجه برسد. مثلاً انتریگ همان پییس ولپن چنین است که: در روزگار قدیم، سوداگری ثروتمند و سرشناس از اهالی مشرق زمین در شهر ونیز سکنی گزیده است و با فریب دادن آزمندان، دارایی باد آورد آن‌ها را از چنگشان بیرون می‌کشد و تصاحب می‌کند. دامی که ولپن در راه این توانگران طماع گسترده، این است به وسیله‌ی مردی مسکا نام، اهل ونیز، که همدم و همدست اوست، در شهر شایع ساخته است که ولپن دم مرگ است و چون وارثی ندارد می‌خواهد دارایی بی‌حد و حصر خود را به بهترین دوستش ببخشد. این خبر، چون بوی مردار، لاشخورها را به جنب و جوش می‌اندازد: یکی تحفه‌های نفیس و گران‌بها برایش می‌آورد. دیگری یگانه پسر خود را از ارث محروم می‌سازد و دارایی خویش را به ولپن هبه می‌کند. سومی کلمبا همسر زیبا و پاکدامن خود را، بر خلاف اراده و میل زن، برای پرستاری بیمار دم مرگ می‌آورد. ولپن از این کار دو منظور دارد: هم ثروت آن‌ها را تصاحب می‌کند و هم از مسخره کردن و آزار دادن آن‌ها لذت می‌برد.

پس از آن‌که پیشامدهای دیگری روی می‌دهد، سرانجام ولپن برای آن‌که ضربه‌ی آخر را به آزمندان فریب خورده بزند، نام مسکا را در وصیت نامه می‌نویسد و خبر مرگ خود را در شهر منتشر می‌سازد و مطمئن است که مسکا با این وصیت نامه

نمی‌تواند مال و مکنت او را تصاحب کند. ولی فریب دهنده، بالاخره فریب کار خود را می‌خورد، زیرا بر قاضی شهر آشکار می‌شود که ولین همه، حتی خود او را گول زده است. بدین‌جهت او را محکوم به مرگ می‌کند. بدین‌طور مسکا، صاحب دارائی ولین می‌گردد و تمام آنرا به مردم مستمند می‌بخشد.

### تقسیم‌بندی پبیس

هر پبیس تئاتر دارایی سه بخش است: اول اکسپوزیسیون، دوم گره Noeud، سوم نتیجه دنومان denouement<sup>۱</sup>. اکسپوزیسیون قسمت اول پبیس است که در جریان آن پرسناژهای اصلی (هر فرد از اشخاص پبیس را پرسناژ می‌گویند) معرفی می‌شوند و خواننده‌ی پبیس یا تماشاگر با روحیه و خصال هر يك و روابط آن‌ها با یکدیگر و همچنین با مقدمه‌ی انتریگ آشنا می‌گردد.

ممکن است پس از اتمام اکسپوزیسیون، در قسمت گره یا دنومان نیز گاه به گاه با پرسناژهای تازه‌ای رو به رو گردیم که فقط در جریان يك سن یا بیشتر آشکار می‌گردند. این‌ها پرسناژهای فرعی پبیس می‌باشند (Personage episodique<sup>۲</sup>). ابتدای اکسپوزیسیون آغاز پبیس است و پایان آن جای معینی ندارد. در يك پبیس اکسپوزیسیون در همان دو سه سن اول پرده‌ی اول تمام می‌شود. در پبیس دیگر ممکن است تمام پرده‌ی اول و یا نیز نیمی از پرده‌ی دوم اکسپوزیسیون پبیس باشد. گره‌ی پبیس جانیست که کلاف انتریگ چنان در هم می‌پیچد و گره می‌خورد که خوانندگان و تماشاگران نمی‌توانند پیش‌بینی کنند که داستان چگونه و با پیروزی کدام قهرمان و شکست کدام پرسناژ پایان خواهد پذیرفت. گره بین اکسپوزیسیون و دنومان قرار دارد ولی برای ابتدا و انتهای سرحد معینی وجود ندارد. دنومان قسمتی است که در آنجا نتیجه آشکار می‌شود و رفته رفته روشن‌تر می‌گردد تا داستان پایان پذیرد. دنومان بعد از گره قرار دارد و انتهایش، پایان پبیس است.

### وحدت‌ها

صاحب نظران یونان قدیم چنین عقیده داشتند که در درام نوسی باید سه وحدت وجود داشته باشد: (۱) وحدت زمان. (۲) وحدت مکان (۳) وحدت اکسیون و چنین استدلال می‌کردند:

**وحدت زمان** - ما که فقط مدت چند ساعت در يك آمفی‌تئاتر برای تماشای يك داستان می‌نشینیم، در تصورمان نمی‌گنجد که قسمتی از آن داستان مثلاً در ده سال پیش، قسمت دیگر در دو سال پیش و قسمتی دیگر از آن در چند روز پیش یا در زنان حاضر اتفاق افتد. بنابراین سراسر داستان باید در زمان واحد بگذرد؛ خواه چندین قرن پیش، خواه دهسال پیش و خواه در زمان حاضر باشد. این را وحدت زمان می‌نامیدند.

**وحدت مکان** - و باز برای ما که مثلاً در آمفی‌تئاتر آتن نشسته ایم غیر قابل تصور است که قسمتی از وقایع يك درام در آتن، قسمتی در اسپارت و قسمتی دیگر در روم پیش آید. بنابراین سراسر داستان باید در مکان واحد بگذرد، خواه در آتن باشد، خواه اسپارت و خواه روم. این را وحدت مکان می‌نامیدند.

**وحدت اکسیون** - در يك درام نباید دو تم، دو موضوع اصلی، دو اکسیون با هم جمع شوند و مخلوط گردند. درام باید دارای اکسیون واحد باشد. اینرا وحدت اکسیون می‌نامیدند.

<sup>۱</sup> - Denouement - نتیجه نمایش، پایان نمایش، نتیجه عمل

<sup>۲</sup> - episodique - اتفاقی، ضمنی، عارضی

اینک بدون این‌که قصد داشته باشیم تاریخ تحول تئاتر را در سرزمین‌های مختلف شرح بدهیم، به دنبال این وحدتها برویم و ببینیم در دوره‌های تاریخی چه نقش اساسی در درام‌نویسی داشته‌اند:

در روم قدیم، که تئاترش اقتباسی از تئاتر یونان بود، وحدتها اهمیت فراوانی نداشتند.

در دوره‌ی قرون وسطی تئاتر ابتدا از طرف کلیسا قدغن شد. سپس خود کلیسا تئاترهای مذهبی را به وجود آورد. در این دوره درام‌های مذهبی که اکسیون آن‌ها زندگی مسیح و حواریون بود جانشین درام‌های اساطیری یونان گردید و در آن‌ها وحدت‌های سه‌گانه نقش اساسی نداشتند.

در اواخر قرون وسطی، یعنی دوه‌ای که در تاریخ آنرا دوره‌ی احیای دانش و هنر می‌نامند (دوره‌ی رنسانس) تئاتر انگلستان در زمان سلطنت ملکه‌ی الیزابت ایجاد گردید و درام‌نویسی انگلستان و نیز درام‌نویسی اسپانیا به اعلا درجه‌ی ترقی و تکامل رسید. در این دوره آزادی کامل از لحاظ زمان و مکان و اکسیون در درام‌نویسی به وجود آمد.

پس از رنسانس<sup>۱</sup>، دوره کلاسیسیسم<sup>۲</sup> در فرانسه پیش آمد. در این زمان وحدت‌های سه‌گانه دوباره جان تازه یافته، از شرایط اصلی درام‌نویسی شدند. تمام تراژدیها و کمدی‌های درام نویسان فرانسه (کورنی، راسین، مولیر<sup>۳</sup>...) در زنجیر وحدت‌های سه‌گانه، وحدت زمان و مکان و اکسیون گرفتارند. زمان واقعه (انتریگ پییس) از یک روز یا دو روز تجاوز نمی‌کند. مکان واقعه همیشه یک اتاق یا تالار در یک کاخ است و اکسیون پییس واحد و مجرد است.

کلاسیسیسم فرانسه در مدتی متجاوز از یک قرن در اروپای غربی دارای سلطه‌ی مطلق بود. ولی در اواخر قرن هیجدهم پییس‌های شکسپیر در آلمان ترجمه شد و شعرهای درام نویس آلمان (گونه، شیلر) تحت تأثیر آزادی کاملی که تئاتر شکسپیر داشت، قرار گرفتند و درام‌نویسی سبک دوره‌ی رنسانس را دوباره مرسوم نمودند، (گوته: فاوست، اگموند- شیلر: گیوم تل، راهزنان، دون کارلوس، خدعه و عشق، دوشیزه اورائان، ماری استوارت، نامزد مسین...) این آزادی، تمام هنرهای زیبا را تحت تأثیر گرفت و این دوره در تاریخ هنر، بنام رومانتیسم<sup>۴</sup> معروف گردیده است.

رومانتیسم در آلمان بزودی رواج یافت، ولی در فرانسه که هنوز کلاسیسیسم با تمام قدرت سلطنت می‌کرد نتوانست به آسانی پا بر جا گردد. از نویسندگان فرانسه ابتدا دو نفر: شاتو بریان و مادام دواستال، تحت تأثیر رومانتیسم آلمان قرار گرفتند پس از آن‌ها ویکتور هوگو شاعر فرانسوی پرچمدار رومانتیسم گردید و برای گسستن زنجیرهاییکه کلاسیک‌ها به دست و پای هنر انداخته بودند به مبارزه‌ی جدی و اساسی پرداخت. ولی چنان‌که گفتیم چون کلاسیسیسم در فرانسه مدت بیش از یک قرن فرمانروایی کرده بود و دارای ریشه‌های عمیق بود برکندن آن به آسانی ممکن نگردید. در زمان این مبارزه بسیار اتفاق افتاده است که در تئاتر کمدی فرانسز، طرفداران رومانتیسم با هواخواهان کلاسیسیسم دست به گریبان شده و صندلی به سر و روی یکدیگر خرد کرده‌اند. معروف است که یکشب در کمدی فرانسز یکی از هواخواهان کلاسیسیسم که در بالکون تئاتر بود به عده‌ای از طرفداران رومانتیسم که در پائین بودند و برای یک پییس رومانتیک هورا می‌کشیدند خطاب کرده گفت: اگر از این جنجال دست بردارند خودم را از این بالکون به روی سرتان پرت می‌کنم.

<sup>۱</sup> - renaissance - دوره‌ی تجدد ادبی و فرهنگی، رنسانس

<sup>۲</sup> - Classicism - سبک باستانی (در ادبیات و هنر)، پیروی از سبک‌های یونان و روم

<sup>۳</sup> مولیر: : به پیوست در انتهای کتاب رجوع شود!

<sup>۴</sup> - Romanticism - مکتب هنری رومانتیک

مبارزه‌ی رومان‌نویسم و کلاسی سیسم مدتی در فرانسه ادامه داشت تا بالاخره به پیروی مکتب رومان‌نویسم پایان یافت. سبک مکتب جدید رفته رفته به همه‌ی کشورها سرایت کرد و از آن زمان تا به حال در درام‌نویسی وحدت‌های سه‌گانه دیگر وجود ندارد.

### انواع پییس

در درام‌نویسی یونان سه نوع پییس وجود دارد: تراژدی، درام، کمدی. در قرون وسطی تراژدی یونانی به درام‌های مذهبی تبدیل گردید که آن‌ها را میستر Mistères می‌نامند. در دوره‌ی رنسانس دوباره انواع سه‌گانه‌ی پییس‌های یونانی تجدید شد.

اما کلاسیک‌های فرانسه در برقرار ساختن وحدت‌ها به‌قدری راه مبالغه پیمودند که ادعا می‌کردند نه فقط وحدت اکسیون را باید رعایت نمود بلکه اکسیون نمی‌تواند و نباید مخلوطی از تراژدی و کمدی باشد. اکسیون باید یا غم‌انگیز (تراژیک) باشد یا خنده‌آور (کمدیک). بدینجهت در درام‌نویسی کلاسیک فرانسه درام وجود ندارد و آنرا رومان‌تیکها دوباره احیا نمودند. در دوره‌ی رومان‌نویسم انواع دیگری به نام: کمدی گریه‌آور و ملودرام رواج یافت که به زودی منسوخ گردید.

اما امروز، در دوره‌ی ما، فقط دو نوع وجود دارد: کمدی و درام. نام درام نیز در این دوره عوض شده است و آنرا پییس می‌گویند.

حالا ببینیم با چه علامت و نشانه‌ای می‌توانیم تراژدی را از درام و درام را از کمدی تمیز دهیم.

تراژدی - هر پییس که دارای اکسیون و دنومان غم‌انگیز باشد تراژدیست، مانند اتللو.

کمدی - هر پییس که دارای اکسیون و دنومان مسرت بخش باشد کمدیست مانند ولین.

درام - هر پییس که دارای اکسیون تراژیک و کمدیک (یعنی دراماتیک) باشد درام است، خواه دنومان (نتیجه‌ی آن غم‌انگیز باشد، خواه مسرت بخش، پس در درام شاخص فقط اکسیون است نه دنومان.

### پرسناژ سمپاتیک<sup>۱</sup> و پرسناژ آنتی‌پاتیک

دو اصطلاح دیگر را تعریف می‌کنیم و به این بحث خاتمه می‌دهیم: در هر پییس دو نوع پرسناژ وجود دارد: سمپاتیک و آنتی‌پاتیک<sup>۲</sup>.

پرسناژ سمپاتیک پرسناژیست که گفتار و کردارش تحسین و مهر و شفقت ما را جلب می‌کند. مانند اتللو و دزدمونا در تراژدی اتللو اثر شکسپیر.

پرسناژ آنتی‌پاتیک پرسناژیست که گفتار و کردارش نفرت‌انگیز است، مانند یاگو در تراژدی اتللو.

در تعزیه‌خوانی (یا شبیه‌خوانی) ایران پرسناژ سمپاتیک را امام‌خوان و پرسناژ آنتی‌پاتیک را مخالف‌خوان یا شمرخوان اصطلاح می‌کردند.

در این فصل مقصود فقط آن بود که این اصطلاحات را تعریف کنیم و اگر چند سطر از تاریخ درام‌نویسی گفته شد از این لحاظ بود که تعریف روشن تر باشد، وگرنه تاریخ تحول درام‌نویسی در ادوار مختلف تاریخی و همچنین تاریخ تحول تئاتر خود بحث بسیار مفصلی است که کتاب‌های جداگانه لازم دارد.

<sup>۱</sup> - سمپاتیک:  
<sup>۲</sup> - آنتی‌پاتیک:



## بخش دوم

### ژست و جنبش

اکتور به وسیله‌ی سه عامل، تأثیرات و احساسات خود را نمایان می‌سازد: (۱) سخن (۲) میمیک (حالت چهره). (۳) بازی بدن (ژست و جنبش).

ترکیب این سه عامل، هنر اکتوری را تشکیل می‌دهد، و اگر یکی از این سه عامل از بین برود هنر اکتوری به سخن وری و منظومه‌خوانی، یا رقص، و یا «میم» (Mime) مبدل می‌گردد. میم (Mime) هنری است که در آن سخن وجود ندارد و هنرمند فقط به وسیله‌ی حالت صورت و بازی بدن، موضوع‌های مختلف را بیان می‌کند و احساسات متنوع را نمایان می‌سازد.

پس اگر در تئاتر، اکتور از عامل بازی بدن استفاده نکند یا بدان آشنائی نداشته باشد دیگر به آن نمایش نمی‌توان تئاتر نام نهاد و اکتور سخنور و منظومه‌خوانی بیش نیست.

برای ژست، مانند سخن، قوانین و قواعد معین و مدونی وجود ندارد. زیرا ژست نیز مانند حالت، موضوعی نیست که تحت قواعد تنظیم شده درآید. ژست گاهی جای سخن را می‌گیرد و گاهی مکمل سخن است و بنا به اقتضای سخن و احساساتی که سخن، مبین آن است، دست به حرکت می‌افتد یا گردن کمی به راست یا به چپ می‌چرخد و یا بدن، حرکت ملایم یا خشنی به خود می‌دهد. همچنین گاهی- همان‌طور که سکوت خود، سخن گویائی است- سکون نیز خود، ژست پرمعنا و مفهومی است.

همیشه با صراحت کامل می‌توان گفت فلان جمله از کلام دارای چنین تکیه و آهنگ و چنان حالت می‌باشد. اما هرگز نمی‌توان گفت هنگام ادای فلان جمله، دست راست باید از پهلو بالا بیاید و با بدن یک زاویه‌ی چهل و پنج درجه تشکیل دهد، و نیز کف دست رو به جلو باشد و انگشتها باز گردد و فاصله‌ی انگشتها از هم دو سانتیمتر بیشتر نباشد... و مانند این‌ها. اصولی که برای ژست ذکر گردیده و هر استاد تئاتر آن‌ها را بنا به ذوق و سلیقه‌ی خویش تعریف کرده این است که: ژست مکمل سخن است و گاهی جای سخن را می‌گیرد و بیان‌کننده‌ی فکر و احساسات می‌گردد.



بنابراین ژست باید دارای معنا و مفهوم باشد، وگرنه دست را حرکت بی‌جا دادن و بدن را هر دم به چپ و راست بردن و نشست و برخاست نابهنگام کردن، جز زیان رساندن به سخن نتیجه‌ی دیگری ندارد.

ژست باید با گفتار و رفتار پرسناژ موافق و هماهنگ باشد. بدین معنی که بازی بدن پرسناژی مانند اتللو یا ماکبث (شکسپیر) با بازی بدن پرسناژ دیگری، مثلاً تیب خسیس (مولیر) تفاوت بسیار دارد.

ژست باید دارای سادگی و حقیقت هنری باشد.

\* \* \*

بسیاری از کسان که به حقیقت و معنای ژست پی نبرده‌اند چنین می‌پندارند که مقصود از ژست این است: نشان دادن هر چیز که در کلام نامی از آن برده می‌شود.

بیشتر شعرا و نویسندگان ما وقتی اثر خود را می‌خوانند، برای جلوه‌ی آن اثر، دست‌های خود را به شیوه‌ی ناهنجاری به چپ و راست حرکت می‌دهند و زمانیکه مثلاً از ماه و ستارگان نام می‌برند به آسمان اشاره می‌کنند، اگر چه روز باشد. یا اگر سرسبزی و طراوت درختان بهاری را توصیف می‌نمایند حتماً باید به درخت‌های نزدیک خود اشاره کنند، اگر چه در زمستان باشیم و درختها لوت و برهنه باشند.

همچنین نوجوانان و مخصوصاً کودکان که در خانه یا دبستان به منظومه‌خوانی واداشته می‌شوند در نشان دادن آنچه که در سخن از آن‌ها نام برده می‌شود بسیار مبالغه می‌کنند و مثلاً اگر بنا باشد این چند بیت ایرج را بگویند:

گویند مرا چو زاد مادر

پستان به دهن گرفتن آموخت

شبها بر گاهواره‌ی من

بیدار نشست و خفتن آموخت

دستم بگرفت و پا بپا برد

تا شیوه‌ی راه رفتن آموخت...

در موقع ادای کلمات «مرا»، «پستان»، «دهند»، «دست و پا»، به خود و به پستان و دهن و دست و پای خود با دست اشاره می‌کنند. و البته همچنین در موقع گفتن کلمه‌ی «خفتن» برای شیرین کاری و نشان دادن هنر خود، دو دست را به یک طرف می‌چسبانند و سر را به همان طرف خم می‌کنند و چشمها را می‌بندند...

این شیوه‌ی بازی دست و بدن نه فقط جلوه و جلالی به سخن شاعر نمی‌بخشد بلکه قدرت و استحکام و گویایی کلام را نیز از بین می‌برد، و بدان می‌ماند که پرده‌ی نقاشی استاد بزرگی را که مثلاً «پائیز» نام دارد مانند نقشه جغرافیا شرح نویسی کنیم: کنار رودخانه آن بنویسیم: «رودخانه»، کنار جنگل: «جنگل»، زیر درخت: «درخت»...

سخن، گرچه گفتگوی معمولی باشد، رسا و گویاست، مگر آن‌که متکلم به زبانیکه بدان تکلم می‌کند آشنائی کافی نداشته باشد، پس ژست و بازی بدن اگر نتواند سخن را رساتر و گویاتر سازد و همچنین اگر نتواند آنچه را که سخن بیان نمی‌کند (و یا توانائی بیان آنرا ندارد) بیان کند و دامنه‌ی تصور و تخیل ما را به ماورای سخن بکشاند، بی‌هوده و بدون ارزش است.

\* \* \*

این نکته را بگویم و باز به اصل بپردازیم:

درباره‌ی استفاده از سه عامل اصلی (سخن، حالت، بازی بدن) استادان تئاتر و متورانس‌ها به سه دسته قسمت می‌شوند: عده‌ای برای بازی بدن اهمیت فراوان قائلند؛ شاگردها و اکتورهای خود را اکروبات‌هایی بار می‌آورند که مانند اکتورهای

ژاپونی در استفاده از بازی بدن فوق العاده مهارت دارند. ولی در بیان ضعیفند. دسته‌ی دیگر بر عکس به عامل سخن اهمیت می‌دهند و بازی بدن را در درجه‌ی دوم اهمیت و اعتبار می‌گذارند. این دسته اکتورها، گویندگان کم و بیش خوبی هستند اما بازی کنان باارزشی نیستند. دسته‌ی سوم سنتز این سه عامل را اصل قرار می‌دهد و برای هر سه عامل، به یک اندازه اهمیت و اعتبار قائل می‌باشند.

در پیش گفتیم که برای اجرای ژست و حالت، قواعد و قوانین معین و مدون وجود ندارد، بلکه هر کس به حسب ذوق و استعداد خویش، اصول و قوانین بازی بدن را به رهبری استاد، از طبیعت می‌آموزد. هیچ کتاب و رساله ای نمی‌تواند شیوه‌ی نشست و برخاست و راه رفتن و حرکات دست و بدن یک کور یا شل یا جوان یا پیر یا کهن سال یا کاسب یا اداری و یا یک فرمانده، و یا همچنین حالت و حرکات بدن یک بشر را در حال خشم یا مهر یا خستگی یا اندوه و یا نشاط به‌طورکافی و کامل به ما یاد بدهد. این درس را فقط در دبستان طبیعت و زندگی می‌توانیم بیاموزیم. استاد و کتاب به وسیله‌ی ورزش و تمرین، فقط بدن و فکر و ذهن اکتور را برای ژست آماده می‌سازند و او را در فراگرفتن درس‌های دبستان زندگی رهبری می‌کنند.

برای تشریح این ورزش‌ها و تمرین‌ها، بهتر آن دیدم که به جای مطالب ناقص و از هم‌گسیخته‌ی خود، قسمت‌هایی از رساله‌ی کوچک یک متورانس فرانسوی<sup>۱</sup> را که بهترین جزوه‌ایست که من تا به حال در این باره دیده‌ام، برای استفاده‌ی نوآموزان ترجمه کنم.

اینک ترجمه‌ی قسمت‌هایی از این رساله:

## تسلط بر بدن

«پیش از شروع ورزش‌های بدنی که موضوع این بخش است باید تذکر دهیم که هدف آن نیست که با ورزشی معمولی بدن را نرم تر یا نیرومندتر بسازیم.

این ورزش (ورزش برای نرمش و نیروی بدن) را شاگرد باید پیش خود انجام دهد: در این باره هرگونه ورزش را که سبب پرورش و زیبایی بدن است به کمترین توصیه می‌کنیم، ولی او باید از ورزش‌های پهلوانی که عضلات را سخت و آهنین می‌سازند دوری جوید: مثلاً مشت‌زنی و کشتی، عضلات را سفت و کوتاه و گرد می‌کند، اسب‌سواری ساق پا را کماتی می‌سازد و راه رفتن را خراب می‌کند، برعکس تنیس- از جهت سرعت انتقال و نرمش، شنا و شمشیربازی - از جهت حضور ذهن، دقت در عمل و ورزش بازوها و سینه - اسکی- از جهت نگهداری تعادل - بسیار مفیدند.

هدف ما این است که بدن را صاحب بیان و حالت کنیم و هر عضله و یا هر دسته از عضلات را مستقل از دیگران سازیم. تمرین ۱- پیش از آن‌که به تمرین هر یک از قسمت‌های بدن بپردازیم باید تمام بدن را به انبساط کامل واداریم به طوری که کلیه‌ی اعضای بدن در حال انبساط و آزادی باشند، این کار برای بعضی اشخاص آنقدر که خیال می‌کنند آسان نیست.

بدین شکل باید بدن را به انبساط کامل عادت دهید، طاق واز بخوابید؛ چشمها را ببندید، عضلات گردن، دست‌ها، شکم و پاها را آزاد بگذارید به طوری که اگر کسی ساعد یا دست یا پای شما را بلند کند و رها سازد آن عضو مانند یک شیئی بی‌جان بر زمین بیفتد. همچنین سر شما در برابر یک ضربه‌ی سبک مانند گوی به طرف دیگر بچرخد و شکمتان در برابر کمترین فشار دست نرم باشد و فرو رود.

<sup>۱</sup> : Jan Doat – L' expression corporelle du comédien. Les éditions francaises nouvelles. Bords Frères.

تمرین خوابیدن و بدن را به انبساط و آزادی کامل انداختن دارای این فواید است:

۱- استراحت مطلق اعضاء و اعصاب.

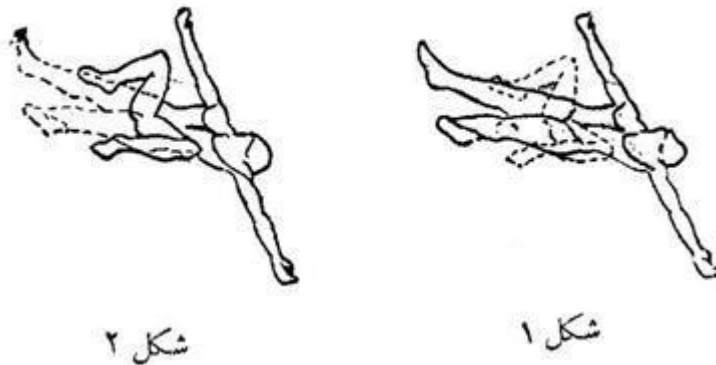
۲- پس از مدتی تمرین موفق می‌شوید که هر وقت اراده کنید، بدن را به آسانی، نه فقط خوابیده بلکه ایستاده و نشسته نیز به حالت انبساط در آورید.

۳- انبساط عضلات بدن بهترین حالتی است که در آن حالت می‌توانید رل خود را کار کنید و از پرسناژی که باید در سن، نمایش دهید عمیق‌ترین القانات و الهامات را دریافت کنید.

۴- انبساط در روی سن وسیله‌ی تسلط بر خود و تنفس آزاد است. من یک کم‌دین و متورانس بزرگ را می‌شناسم که در لحظه‌ی ورود بعضی از اکتورهایش به سن، پشت دستشان که غالباً منقبض است می‌زند و آن‌ها را و می‌دارد که بدنشان را به حال انبساط در آورند.

تمرین انبساط در روی زمین را به دو شیوه انجام دهید:

اول - (ش ۱ و ۲) پاشنه‌ی پا را تا زیر لمبر بیاورید، سپس پاها را مثل دو قطعه سنگ هر قدر ممکن است دورتر بپرانید و آن‌ها را دراز کنید.



شکل ۲

شکل ۱

دوم - این تمرین بنام «تمرین تابوت» معروف است: فرض کنید به حال انبساط در تابوتی دراز کشیده‌اید. سپس ناگهان - گویی می‌خواهید کف، رویه و دیوارهای تابوت را بشکنید و بیرون بیایید - تمام عضلات را به سختی منقبض نمائید پس از چندین لحظه دوباره بی‌حس و حرکت به حال انبساط درآئید: تمرین را دو سه بار تکرار کنید.

پس از آن‌که کم‌کم موفق شدید بدن را به حال انبساط کامل اندازید، بعد از هر بار تمرین رفته رفته به آسانی می‌توانید عضلات و اعصاب را استراحت و آزادی دهید.

۲- تشریح حالت ایستاده - در سن تئاتر، در پرتو نورافکن‌ها و در حضور صدها تماشاگر، اکتورها و کمکه‌ها<sup>۱</sup> باید در حال سکون دارای حالت و حاکمیت، و زنده و جاندار (دینامیک) باشند. گروه بیشماري از کمکه‌ها را در روی سن می‌بینیم که با عدم

<sup>۱</sup> - در زبان فرانسه کسانی را که رل‌های بی‌اهمیت و بدون سخن دارند. مثلاً قاصدی که لحظه‌ای روی سن می‌آید و نامه‌ای می‌رساند و می‌رود و یا قراول و مانند این‌ها، فیگوران (Figurant) می‌نامند. در زبان فارسی اصطلاحی نظیر فیگوران از تعزیه‌خوانی قدیم باقی مانده که هنوز هم معمول است و آن‌را به کار می‌برند، و آن کلمه ی «نعش» است. مثلاً می‌گویند فلان کس در این بیبیس «رل نعش» دارد. چندی پیش در مجله‌ی تئاتر (Revue théâtrale) چاپ پاریس، که گروهی از صاحب‌نظران و متورانس‌های بنام فرانسه و دیگر کشورهای آن‌را اداره می‌کنند. سلسله مقالاتی درباره‌ی تحول و ترقی هنر تئاتر در کشورهای اروپایی شرقی خواندم. در ضمن تشریح مطالب مهم و اساسی تئاتر این نکته نیز مندرج بود که در کشورهای دموکراسی توده‌ای بعضی از اصطلاحات تئاتر و از آن جمله اصطلاح فیگوران (نعش) را از این جهت که برای بازی‌کنندگان این رل‌ها

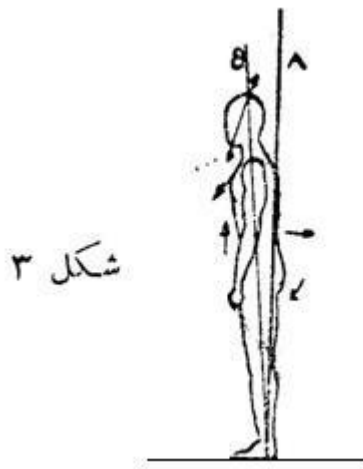
توجه و بی‌اعتنائی خود، که به چشم می‌زند، و همچنین با وارفتگی جسمی خود، زیبایی و استحکام نمایش را از بین می‌برند. و نیز، برعکس این گروه، دسته‌ای از اکتورها را مشاهده می‌کنیم که هنگام سکوت و سکون به عضلات در هم فشرده و منقبض مانند چوب خشک، کوشش دارند، به ضرر اساس و اکسیون نمایش، دقت تماشاگران را متوجه خود سازند.

هر که و هر چه در سن وجود دارد باید برای پیروزی درام بکار رود.

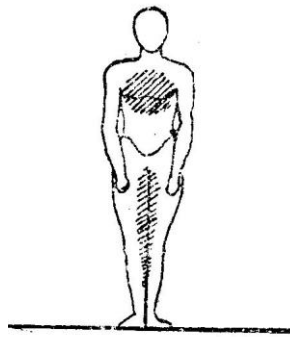
نه وارفته و نه در هم فشرده، با تمام نیروی روحی و جسمی خود، و با توجه کامل به «آنچه در سن می‌گذرد» همیشه برای احساس تأثرات پرسناژی که بازی می‌کند، و نیز برای گوش دادن، نگاه کردن، حرف زدن و عمل کردن، حاضر و آماده باشید.

برای این آمادگی است که ما در این جا حالت ایستاده را برای شما تشریح می‌کنیم. همیشه باید در پیش و پس هر تمرین به این حالت درآئید. ما اینحالت را با اجازه‌ی شما - **حالت صفر** می‌نامیم. این حالت باید پایه و اساس حالات دیگری که بعدها باید به خود بگیری قرار گیرد: مثلاً هیکل یک پرسناژ معین، در دوره و مکان معین و با احساسات و تأثرات معین.

حالت ایستاده (ش ۳ و ۴) - بدن از نوک سر تا پاشنه‌ی پا، روی خط BO قرار گرفته و نسبت به خط عمود AO کمی به جلو مایل است. بدین شکل نقطه‌ی تعادل بدن در وسط کف پا قرار دارد نه در پاشنه. بدین جهت تعادل بدن از جلو به عقب استوارتر است.



زننده و موهن است تغییر داده به جای آن کلمه‌ی «همکار» برگزیده‌اند. من از این ابتکار پسندیده الهام گرفته فکر کردم چقدر خوبست ما هم به جای اصطلاح «نعش» کلمه‌ی دیگری به کار بریم. تا به حال اصطلاحی بهتر از کلمه‌ی «کمک» را به نظر نرسید. بنابراین همه‌جا به جای «فیگوران» یا «نعش» کلمه‌ی «کمک» را اصطلاح می‌کنیم. و به جای «رل نعش»، «رل کمکی» را به کار می‌بریم. مثلاً می‌گوئیم فلان کس در این پیس «رل کمکی» دارد.



شکل ۴

سر کوشش دارد با نقطه‌ای تصویری که بالایش قرار دارد تماس پیدا کند، چانه رو به پائین است و قسمت پائین لمبر متمایل به جلو است، بدین جهت:

الف) فرورفتگی کمر کمتر می‌شود.

ب) سینه به بالا و به جلو متمایل می‌گردد.

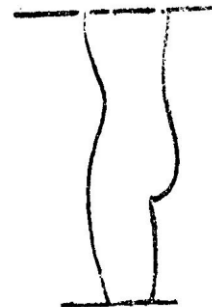
پ) در نتیجه کمر راست می‌گردد.

در این باره شکل‌های ۵ و ۶ را مورد دقت و مطالعه قرار دهید.



شکل ۶

این حالت بد است



شکل ۵

این حالت خوب است

در این حالت ثقل بدن هر قدر ممکن است به طرف سینه متوجه گردیده و تنها عضلات درونی ساق پاها برای نگهداری و استواری بدن در فعالیتند.

باید تذکر دهیم که کلیه جزئیات این تشریح و توصیف که مطابق با کالبدشناسی و زیباشناسی است در آینده مورد عمل قرار خواهد گرفت.

اینک این دو حالت «حالت صفر» خوابیده و ایستاده را پایه‌ی عمل قرار داده به یک سلسله تمرین می‌پردازیم که هدف آن‌ها این است که یک عضله یا یک گروه عضله را به عمل وادارند در صورتی‌که باقی بدن آزاد و منبسط باشد. این تمرین‌ها به ما «آزادی بدن» را می‌بخشد و ما را آماده می‌سازد که بعدها از جهت زیبایی و باحالت ساختن بدن، به پیشرفت‌های سریع نایل گردیم.

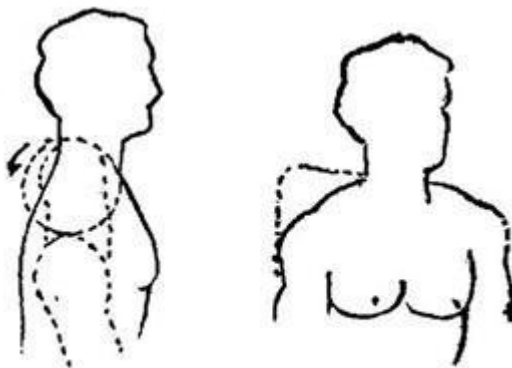
تمرین ۳- سر را به دور گردن بچرخانید ولی عضلات گردن را تنها وقتی به کار و فعالیت وادارید که باید سر را، در جریان گردش، از پائین به بالا بلند کنید. برعکس هنگام فرود انداختن سر، عضلات گردن را راحت و آزاد نمائید و بگذارید سر، مانند گلوله‌ی سنگینی، خود بخود به جلو یا عقب فرود آید.

هنگام اجرائی این تمرین همیشه متوجه وضع ایستادن و تعادل بدن و نیز نرمش شکم و آزادی و انبساط عضلات شانه‌ها باشید و نگذارید عضلات سایر قسمت‌های بدن منقبض گردد. اگر در این حال عضلات ماهیچه‌ی پایتان گاهی به فعالیت می‌افتد نتیجه آن است که بدن‌تان در حال تعادل صحیح نیست. (ش ۷)



شکل ۷

تمرین ۴- با شانه دایره ای، هر قدر ممکن است وسیع تر، رسم کنید. این تمرین را باید برای هر شاخه جداگانه اجرا نمائید. مواظب باشید که سایر قسمت‌های بالا تنه، حتی گردن و شانه‌ی دیگر که حرکت نمی‌کند، مطلقاً نرم و آزاد و در حرکت دورانی شانه دخیل نباشد. هنگامی که شانه می‌گردد بازو و ساعد باید مانند دست مرده، آویزان و آزاد باشد. (ش ۸ و ۹)

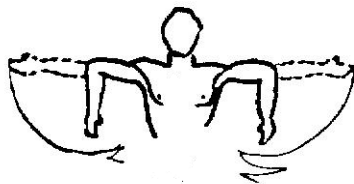


شکل ۸

شکل ۹

تمرین ۵ - دو دست را صلیب وار باز کرده به شدت منقبض کنید، انگار می‌خواهید سر انگشتان را به دو دیوار که در دو طرف شماست برسانید تمام دست: انگشتها، کف، مچ، ساعد، بازو باید در انقباض شدید باشند. ناگهان از آرنج به پائین انقباض را «قطع» کنید به طوری که فقط شانه‌ها و بازوها در انقباض باشند، در صورتی که دست از آرنج دو تا و خم شده، ساعد و مچ و کف و پنجه مانند آویزی به نوسان در آیند تا بالاخره در نتیجه قوه‌ی ثقل از حرکت باز ایستند. مواظب باشید که

فعالیت عضلات در این حال فقط منحصر به سمت علیای بالاتنه باشد. در سراسر این تمرین عضلات گردن و شکم، باید در حال آراش و انبساط باشند (شکل ۱۰ و ۱۱)

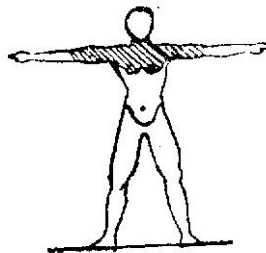


شکل ۱۱



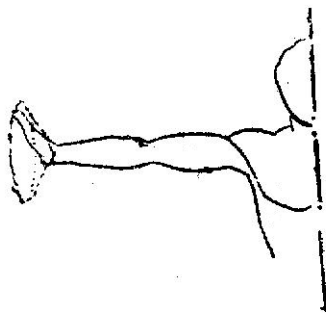
شکل ۱۰

تمرین ۶- برای داشتن تعادل بیشتر، پاها را کمی باز کنید. دستها را صلیب وار به طرفین ببرید. سپس عضلات قسمتی از بدن را که در شکل ۱۲ با هاشور نمایانده شده به فعالیت در آورید و منقبض سازید. مقصود از این تمرین آن است که بتوانیم فقط قسمت علیای بالاتنه را بالا و پائین برده به فعالیت واداریم؛ در صورتی که گردن و قسمت پائین تنه و همچنین میان تنه از حرکت قسمت بالا بی خبر باشند. البته در این تمرین، بالا رفتن قسمت علیای بالاتنه، چندان مرئی نخواهد بود. (ش ۱۲)



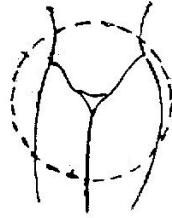
شکل ۱۲

تمرین ۷- دست را از مچ به پائین به حرکت در آورید و دایره ای ترسیم کنید، در صورتی که سایر قسمت های بدن بدون فعالیت باشد. (ش ۱۳)



شکل ۱۳

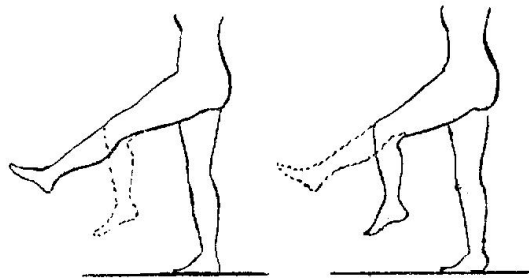
تمرین ۸- پاها را بچسبانید و میان تنه را به حرکت دورانی در آورید، سطح دایره گردش باید موازی سطح بدن باشد. این حرکت دورانی با رقص شکم عربی تفاوت دارد. مواظب باشید که گردن، بالاتنه، رانها و ساقها در این حرکت دخالتی نداشته باشند. (ش ۱۴).



شکل ۱۴

تمرین ۹- روی زمین به حالت صفر دراز بکشید. سپس يك پا را به آرامي بلند کنید و باز به زمین بگذارید. بعد تمرین را روی پای دیگر تکرار کنید. دقت کنید هنگامی که عضلات ران و تهیگاه، برای بلند کردن پا، در فعالیتند شکم نرم و آزاد باشد. وقتی به این نتیجه رسیدید که هنگام بلند کردن پا، شکم آزاد باشد، پا را بلند کرده بگردش در آورید، در حالی که عضلات شکم در حرکت پا، دخیل نباشند.

تمرین ۱۰ - به حالت صفر بایستید. يك پا را به جلو بلند کنید و همان پا را از ران تا انگشتان به شدت منقبض سازید. سپس مانند تمرین ۵ از زانو به پائین را ناگهان از حال انقباض در آورید و بگذارید ساق مانند آویزی به نوسان درآید، تا بالاخره در نتیجهی قوه ثقل از نوسان بیفتد.



شکل ۱۵ و شکل ۱۶

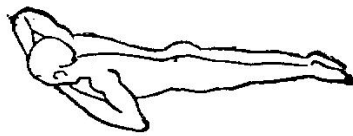
تمرین ۱۱- پا را (از قوزك به پائین) به حرکت در آورده، دایره ای رسم کنید. این تمرین شبیه تمرین شماره ۷ است. در این تمرین، چون تمام فعالیت محدود و منحصر به یکی از قسمت‌های نهائی بدن است، نگهداشتن تعادل بدون انقباض بدن کاری مشکل است. بنابراین کاملاً مواظب باشید که بدن در حال تعادل و انبساط باشد. (ش ۱۷).



شکل ۱۷

تمرین ۱۲- دمر و بخوابید و دست‌ها را زیر چانه قرار دهید. سپس سر را به نرمی به گردش در آورید. در این حال بدون این که گردش سر متوقف گردد، لمبرها را منقبض و سپس منبسط سازید. سایر قسمت‌های بدن آزاد باشد. (ش ۱۸)





شکل ۱۸

تمرین ۱۳ - این یک تمرین عمومی بدن برای تعادل و انبساط است. این تمرین بین اکتورهای ژاپنی و همچنین در مدارس رقص معمول و متداول است. تمرین را ابتدا در حالی که روی زانو نشسته‌اید اجرا کنید. سپس برای مشکل تر ساختن آن، اول طاق واز و بعد دمرو بخوابید و در همه حال، فنجان‌پای پر از آب روی دست بگذارید و طوری برخیزید که آب لپیر نزنند و نریزد.

زمانی ممکن است این تمرین را به خوبی انجام دهیم که بدن مطلقاً آزاد و نرم باشد، در تمام حالات تعادل کامل را حفظ کنیم، دستی که فنجان روی آن قرار دارد مانند فنر به کار رود و از حرکت عمومی بدن مستقل باشد، و بالاخره حرکت عمومی بدن، نرم و مداوم انجام پذیرد و ضربه ضربه و از هم گسیخته نباشد. (ش ۱۹)



شکل ۱۹

تمرین ۱۴ - سلسله‌ی اول تمرین‌ها پایان پذیرفت. سلسله‌ی دوم عبارت از این است که دو سه تمرین را با هم ترکیب کنیم. به کمک این تمرین‌ها «آزادی بدن» کامل می‌گردد و شاگرد میتواند جنبش‌های مختلف را بدون انقباض بدن انجام دهد. مثلاً تمرین‌های ۳ و ۱۳ را ترکیب کنید. همچنین تمرین‌های ۱۱ و ۱۳. بعد می‌توانید در حالی که این تمرین‌های ترکیبی را انجام می‌دهید منظومه‌ای را نیز بخوانید.

### تمرین‌های عملی کم‌دین

در این بخش هدف ما این است که مسائل مقدماتی حرکات بدن را به واسطه‌ی به کار انداختن بدن به شیوه‌ی منطقی و استدلالی حل کنیم و اصول راه رفتن، برگشتن، دویدن روی سن، توقف ناگهانی، افتادن، نشستن، برخاستن، بالا رفتن، و پائین آمدن از پله‌کان را به شیوه‌ی صحیح و با به کار بردن حداقل نیرو و فعالیت به شاگرد بیاموزیم.

**برگشتن:** فرض کنید که من به حالت صفر در پروسنیوم<sup>۱</sup> (اوان سن) یا در ته سن قرار دارم. یکی از پرسناژهای پییس مرا صدا می‌زند، یا وارد سن می‌گردد، باری موجبی پیش می‌آید که باعث می‌گردد من به عقب برگردم.

ابتدا سر، که عضو ادراک و اراده است، به سمتی که در آن جهت بدن باید گردش کند بر می‌گردد. خواه به چپ خواه به راست.

<sup>۱</sup> - proscenium - صحنه نمایش، جلو صحنه، پیشگاه، پیش‌صحنه

سپس شانه‌ها و بالاتنه در همان جهت به دنبال سر گردش می‌کنند، بعد میان تنه، و بالاخره ساق پاها، تمام بدن مرا در همان جهت می‌گردانند.

بدیهی است که سنگینی بدن من ابتدا روی پایی که در داخل نیم‌دایره‌ی گردش بدن واقع است قرار دارد. ولی همین که پای خارج نیم‌دایره‌ی گردش را رسم کرد سنگینی بدن روی آن می‌افتد تا پای داخل برای گردش آزاد باشد. بدین‌طور پای داخل پس از گردش، برای برداشتن قدم اول نیز، اگر لازم باشد، آزاد است زیرا تمام ثقل بدن روی پای خارج است.

حالا این مطلب را آزمایش کنید که سر را مثلاً به طرف راست و بعد بدن را به طرف چپ بگردانید؛ یا این‌که سر و بدن را در يك جهت بگردانید اما گردش تمام بدن یکباره و در يك لحظه انجام پذیرد: مثلاً شانه‌ها با میان تنه با هم گردش کنند یا این‌که با بکار انداختن هر دو پا، در يك جهت گردش کنید و في الفور يك قدم به پیش بردارید... از این آزمایش مقصود آن است که متوجه اشکالات گردید و بدانید که شیوه‌ی منطقی همان است که گفته شد.

در نتیجه‌ی این آزمایش‌ها به‌خوبی درك خواهید کرد که به هر سمت بخواهید بگردید، برای بدن شما محوري وجود دارد که تمام بدنتان باید در حول آن محور، با حرکت مداوم و در يك جهت، گردش کند(مقصود از حرکت مداوم این است که گردش ضربه ضربه و از هم گسسته نباشد و گاهی تند و گاهی کند نگردد. بلکه ریتم گردش یکسان باشد و بدون توقف انجام گیرد).

راه رفتن - راه رفتن مقدماتی‌ترین جنبش است، با وجود این شماره‌ی اکتور هائی که صحیح راه می‌روند زیاد نیست. بیشتر اکتورها هنگام راه رفتن شانه‌هایشان با حرکت پاها به نوسان در می‌آید.

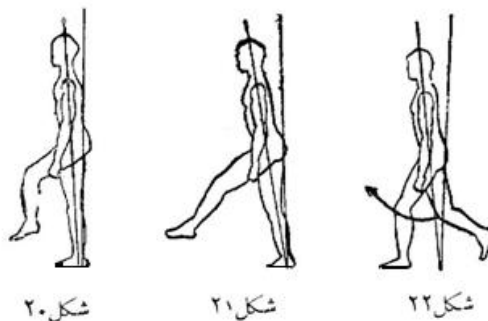
ورزش‌های بخش اول باید بدون آن‌که متوجه شده باشید- شیوه‌ی راه رفتن شما را کمکی بهتر کرده باشد.

خوب راه رفتن قدرت و حاکمیت اکتور را در نظر تماشاگران بسیار افزایش میدهد و بر شخصیتش می‌افزاید.

اینک راه رفتن را از نظر فعالیت اعضاي بدن تجزیه و تشریح می‌کنیم: وقتی از حالت صفر به راه می‌افتیم(به شکل‌های ۲۰-۲۱-۲۲ رجوع کنید) تمایل بدن که کمی به جلوست کم گمک افزوده می‌گردد به طوری‌که نزدیک است تعادل به طرف جلو از دست برود. در این لحظه، عضلات پا، زانو را به جلو و به بالا می‌کشند (در این حال ماهیچه‌ی پای بلند شده و همچنین خود آن پا از قوزك به پائین، هنوز کاملاً آزاد و منبسط می‌باشد). بعد ماهیچه به کار می‌افتد، پا راست می‌شود و قوزك و سر پا را به طرف زمین می‌برد. سپس سنگینی بدن روی نوك پا که به زمین رسیده، قرار می‌گیرد.

عضلات پای دیگر که به عقب مانده، آن را به پیش می‌رانند تا در جلو بدن قرارش دهند در حالی که تمایل بدن افزایش می‌یابد...

دقت کنید: این تشریح مختصر بهبوده نیست. اگر می‌خواهید به شیوه‌ی صحیح راه رفتن عادت کنید و غلطهائی مانند باز کردن تمام پا در يك لحظه و روی پاشنه به زمین مرتکب نشوید، مطابق آن رفتار کنید.



شکل ۲۰

شکل ۲۱

شکل ۲۲

فقط با پاهای خود راه بروید نه با تمام بدن. در راه رفتن حرکات نابجا به بدن ندهید، فقط عضلاتی را که در لحظه‌ی معین برای حرکت لازم است به کار اندازید، در راه رفتن مرغ دقت کنید و ببینید چگونه پائی را که از زمین برداشته، آزاد و در حال انبساط نگه می‌دارد.

تمام تعادل بدنتان باید روی پائیکه موقتاً به زمین است قرار گیرد.

مرکز ثقل بدن را در قسمت علیای بالاتنه قرار دهید تا راه رفتنتان سبک و چابکانه اجام گیرد.

بالاتنه، گردن و دست‌هایتان، بجز حرکت عمومی بدن، نباید فعالیت دیگری داشته باشند، و نیز نباید نرمشی که ابتدای عزیمت داشتند از دست بدهند. سینه که مقر شخصیت شماست به منزله‌ی سکان کشتی بدنتان است. اینک دو تمرین برای ممارست در راه رفتن:

**تمرین اول-** فرض کنید نورافکنی به سینه شما بسته شده و با آن باید، در تمام جنبش‌های بدن هنگام راه رفتن، يك نقطه ثابت را روشن کنید.

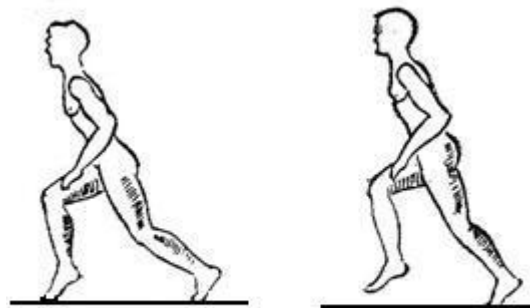
**تمرین دوم:** با يك ریتم ثابت روی خط مستقیمی که به زمین کشیده شده راه بروید و شیئی را روی سر به حال تعادل نگه دارید.

**دویدن** - دویدن در روی سن از این جهت مشکل است که فضا بسیار محدود است و چون پس از چند قدم دو، باید ایستاد، این موضوع باعث می‌شود که غالباً حرکت غلط و ناشیانه انجام گیرد.

پس برای این‌که بتوانیم اولاً خوب و زیبا در خارج از سن باشیم، ثانیاً بتوانیم ناگهان و بدون گم کردن تعادل در وضعی که اکسیون درام ایجاد می‌کند متوقف گردیم.

وقتی از حالت صفر به دو می‌افتیم، تمایل بدن به جلو افزون می‌گردد. البته تمایل به جلو خیلی بیشتر از موقع عزیمت برای راه رفتن است. بالاتنه باید جمع شده تر از حالت راه رفتن باشد. و نیز سنگینی بالاتنه روی تهیگاه‌ها، که ثقل بدن در آنجا قرار دارد، انبوه گردد.

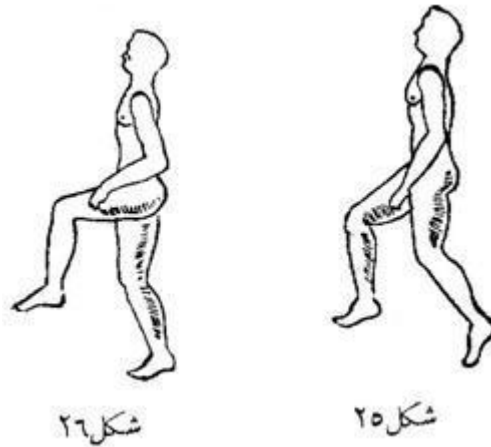
در این‌حال سینه، سکان - ساق پاها، موتور - و ثقل در میان تنه است (ش ۲۳).



شکل ۲۴

شکل ۲۳

تمایل زیادتر می‌شود، پای بلند شده (پای راست در شکل ۲۳) نزدیک است به زمین برسد تا بدن روی آن تکیه کند (ش ۲۴) زیرا به محض این که یک پا با زمین تماس پیدا کرد سنگینی بدن روی آن می‌افتد در صورتی که پای دیگر از زمین بلند می‌شود تا به جلو برود (ش ۲۵) و همینکه به زمین برسد این بار سنگینی بدن را او تحمل خواهد کرد (ش ۲۶)



زیبائی دو در این است که گویی بدن در حال تمایل به جلو می‌خواهد بالا بپرد و مانند هواپیما از زمین بلند شود. بنابراین نباید پاها، که به منزله‌ی موتور می‌باشند، بدن را در سطحی موازی یا سطح زمین به جلو برانند بلکه خیز بدن باید هم به پیش و هم به بالا باشد.

اما دستها در حالت دو- برخلاف دو ورزشی- نباید به فعالیت پاها کمک کنند، بلکه باید حاضر برای اجرای ژست، احساسات و تأثیراتی باشند که اکثراً با آن احساسات می‌دود (مثل دویدن در حال خوشحالی، یا ترس، و مانند این‌ها) اینک چند تمرین برای ممارست در دو:

روی زمین به فاصله‌های مساوی نقطه‌هایی را نشان کنید و روی نقطه‌ها بدوید. اول فاصله‌ها کوتاه تر و بعد رفته رفته بلندتر باشد. مواظب باشید که در حال دو تمام بدن دارای حرکت مداوم باشد. شیئی را پشت یک دست قرار داده دست را به جلو دراز کنید و بدوید. دو تمرین پیش را با هم ترکیب کنید.

طنابی به فاصله‌ی چند سانتی متر بالای سر خود به خط مستقیم بکشید. زیر این طناب کشیده بدوید و کوشش کنید در هر خیز به جلو و به بالا، سر شما با طناب تماس پیدا کند. مقصود از این تمرین این است که خیز به بالا یکدست باشد نه این‌که در یک خیز ۱۵ سانتی‌متر بالا روید و در خیز دیگر ۵ سانتی متر. خط مستقیمی روی زمین بکشید و روی آن بدوید.

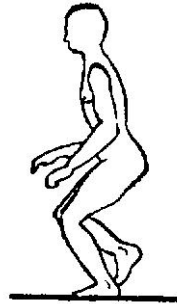
توقف ناگهانی - در پیش گفتیم اگر نتوانیم در دو سریع، بدون آن‌که تعادل را از دست بدهیم ناگهان توقف کنیم و در وضع و حالی که اکسیون درام ایجاد می‌کند قرار گیریم هرگز به دویدن روی سن قادر نخواهیم بود.

بسیاری از اکتورها و اکتریس‌ها، هنگام دویدن، جهش‌های بدون ریتم و نامساوی انجام می‌دهند و سپس با دست‌پاچگی چند نیم قدم ناشیانه بر می‌دارند و در حالی که بدن زیاد به جلو یا به عقب تمایل دارد و نزدیک است تعادل از دست برود توقف می‌کنند. این شیوه‌ی دویدن و ایستادن که ناشیگری و عدم اطمینان از آن مشهود است باعث اشمئزاز بینندگان می‌گردد، از این گذشته با این شیوه‌ی عمل به‌خوبی نشان می‌دهند که محل توقف را از پیش می‌دانستند.

توقف ناگهانی، بسیار آسان است و اصول آن از این قرار است که: بدن در حال راه رفتن یا دو، همیشه روی یکی از پاها تکیه دارد و تعادل خود را روی آن قرار می‌دهد. بنابراین برای توقف آنی باید ناگهان یکی از پاها را به زمین می‌خکوب کرد و تمام سنگینی و تعادل بدن را روی آن قرار داد. اگر بدن در حال انبساط باشد، در اینحال پایی که به زمین می‌خکوب شده از زانو کمی خم می‌گردد، بالاتنه و میان تنه، بنا به قانون قوه‌ی ثقل بطرف پایین فرو می‌نشینند ولی پایی که بدن روی آن تکیه

دارد مانند فنر، سنگینی را تحمل می‌کند. در اینحال پای دیگر که آزاد است هیچگونه فعالیتی ندارد. تمام بدن روی خطی عمود به زمین کمی فرو می‌نشیند.

هر قدر برای توقف ناگهانی بیشتر ممارست کنیم رفته رفته هنگام توقف، فرو نشستن بالاتنه و میان تنه به طرف زمین و همچنین جمع شدن روی خود به حداقل می‌رسد. (ش ۲۷)



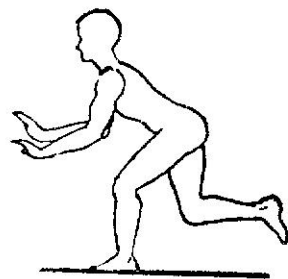
توقف صحیح  
شکل ۲۷

ممارست در توقف ناگهان را به دو شکل انجام دهید:

۱- محل توقف را از پیش معین کنید. در این حال اگر توقف نادرست انجام گیرد نتیجه چنین می‌شود که: الف) عمل دو تدریجاً متوقف می‌گردد و به خوبی محسوس می‌شود که پا در ترمز کردن و جلوگیری از حرکت بدن ناتوان است) و یا برعکس، تصمیم و اراده‌ی دونه در متوقف ساختن بدن در لحظه و نقطه‌ی معین- به هر شکل و به هر قیمت که باشد- بدن را از تعادل خارج می‌سازد و آنرا به عقب پرت می‌کند (ش ۲۸).

- محل توقف معین نیست و شاگرد نمی‌داند در کدام نقطه باید ناگهان بایستد.

در اینحال همینکه علامت توقف داده شود، اگر شاگرد عمل توقف را صحیح انجام ندهد، تصمیم به توقف ناگهانی دو، پای او را به زمین می‌خکوب می‌کند و سرعت دو، بدن را به جلو پرت می‌کند (ش ۲۹)



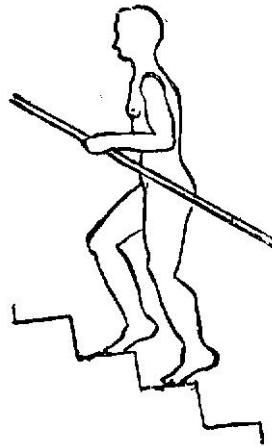
شکل ۲۹



شکل ۲۸

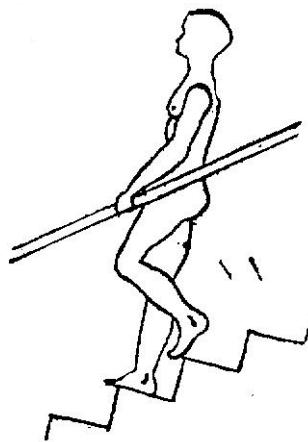
**نکته‌ی مهم-** در قسمت دویدن تشریح کردیم که جهش باید به طرف جلو و کمی به بالا باشد و پاها نباید بدن را فقط در سطحی موازی با سطح زمین به پیش برانند. اینک تذکار می‌دهیم که اگر عمل دویدن بدون جهش به بالا انجام گیرد در توقف ناگهان و نادرست، پرتاب شدن به جلو خیلی شدیدتر خواهد بود.

**بالا رفتن-** بدن را به جلو خم نکنید. بدن را راست نگه دارید و حتی کمی به عقب تمایل بدهید تا پاها در بالا رفتن آزادتر باشند. شانه‌ها باید در فضا، خطی تصویری رسم کنند که موازی با طارمی پلکان باشد. با توقف و مکث و پله به پله، بالا بروید. تصور کنید که پاهایتان روی رکاب‌های دوچرخه قرار دارد. روی دوچرخه وقتی پایی به بالا می‌رود پای دیگر خواه نا خواه پائین می‌آید. کوشش کنید عمل صعود یکدست انجام گیرد و در هیچ لحظه از زمان بالا رفتن، هیچ‌یک از پاها تغییر سرعت ندهد (ش ۳۰)



شکل ۳۰

**پائین آمدن-** برکس بالا رفتن بدن را خیلی کم به جلو مایل کنید تا پاها آزادتر باشند. عمل پائین آمدن خود بخود دارای مفهوم سقوط و شکست می‌باشد. برای از بین بردن این احساس، تمام سنگینی و حاکمیت و شخصیت خود را در قسمت علیای سینه، متمرکز سازید و نیز چانه را کمی سر به پائین کنید، زیرا چانه‌ی سر به بالا از قدرت و حاکمیت می‌کاهد. شانه‌ها، مانند هنگام بالا رفتن، دو خط فرضی موازی با طارمی پلکان رسم نمایند. هنگام بالا رفتن و پائین آمدن، فقط از لبه‌ی پله استفاده کنید نه از تمام پهنای آن (ش ۳۱)



شکل ۳۱

اینک دو تمرین برای ممارست در بالا رفتن و پائین آمدن:

۱- شیئی را به حال تعادل روی یکی از شانه‌ها قرار داده، بالا بروید و پائین بیایید.

۲- روی زمین چند چهارپایه، صندلی و مانند این‌ها با ارتفاعات مختلف قرار دهید و با ریتم مساوی و یکدست راه بروید و از آن‌ها بالا بروید و پائین بیایید.

نشستن- هنگام نشستن، سنگینی و تعادل بدن را روی هر دو پا نیندازید، بلکه يك پا را هر قدر بیشتر ممکن ایت نزدیک صندلی قرار داده سنگینی را روی آن بیندازید. پای دیگر را که بمنزله‌ی وزنه‌ی تعادل است، جلوتر از پایي که سنگینی روی آن است بگذارید و در حال نشستن بدون این‌که آن را بلند کنید به جلو بلغزانید. بالاتنه هیچگونه فعالیتي نباید داشته باشد و هر قدر ممکن است کمتر خم گردد تا نشیمن بیرون نزنند و برجسته نگردد(ش ۳۲ و ۳۳).



شکل ۳۳



شکل ۳۲

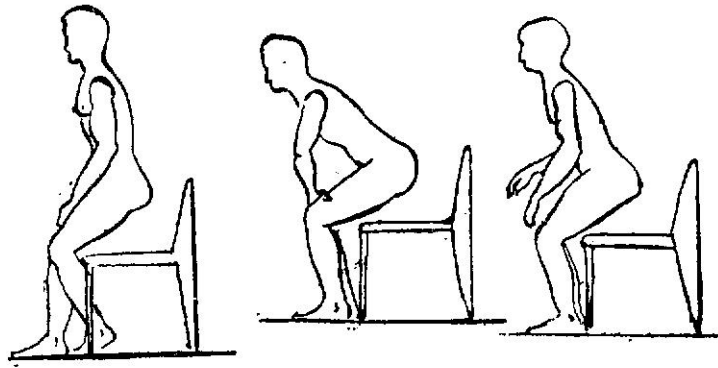
بدین طریق در حالی که سنگینی روی يك پا قرار دارد و بالاتنه و کمر راست است بگذارید بدن فرو نشیند. روی نیمه‌ی جلوی صندلی بنشینید تا جا داشته باشید که اگر لازم بود بدن را به عقب بکشید و حالت دیگری به خود بگیرید. هر قدر نشستن کند و آرام باشد عضلات فعاله زحمتشان بیشتر است و نیز هر قدر صندلی کوتاه تر باشد نشست صحیح و زیبا، مشکل تر خواهد بود.

برای ممارست رفته رفته صندلی‌های کوتاه تر را انتخاب کنید و يك پیاپی آب را روی سر در حال تعادل نگه دارید. **برخاستن:** بنابر آنچه که در تشریح نشستن گفته شد، در برخاستن کوشش ما باید این باشد که با تنه، با حرکتی ملایم و مداوم، روی خطی به بالا رود که آن خط زاویه‌ی بین پشتی صندلی و سطح زمین را نصف کند. این شیوه‌ی برخاستن تأثیر بلند شدن پیروزمندانه‌ی هواپیما را دارد، در این طرز هر قدر بالاتنه آزادتر باشد و عمل بلند شدن با ایستادن پایان پذیرد، برخاست زیباتر و مؤثرتر خواهد بود.

شکل ۳۴ نشان می‌دهد چگونه بعضی اکتورها به وسیله‌ی فعالیت خشن و ناگهانی هر دو ساق پا برمیخیزند و با خشونت بدن را به جلو می‌اندازند. این شیوه‌ی خاص جوانان و اشخاص لاغر است.

شکل ۳۵ طرز برخاستن اشخاص پیر یا فربه را نشان می‌دهد. در این طرز هر دو ساق پا، از زانو تا قوزک، سنگینی بدن را که در حال تعادل کامل است تحمل می‌کنند. کمر کاملاً خم شده و سر از طرفی پیش رفته است و میان تنه از طرف دیگر. ران‌ها هیچ فعالیتي ندارند. دستها به شدت روی زانوها (نقطه‌ی اتکاء) فشار آورده، بدن را در جهت غلط عمود به زمین، به سمت بالا پرتاب می‌کنند.

بالاخره شکل ۳۶ طرز برخاستن را می‌آموزد: سنگینی و تعادل روی يك پا(پای چپ) قرار دارد. پای راست که عجالتاً بیکار است به عقب می‌لغزد و خود را آماده می‌سازد که پس از پایان برخاستن، یعنی هنگام ایستادن، تعادل بدن را نگهدارد. در این حال ساق چپ، که تمام فعالیت در آن تمرکز یافته، به راندن بدن به پیش و بالا مشغول است.



شکل ۳۶

شکل ۳۵

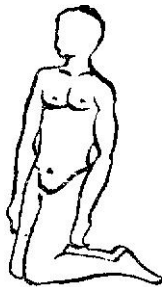
شکل ۳۴

افتادن - خواه مقصود مردن باشد، خواه بیهوش افتادن؛ خواه زمین خوردن، در این تمرین هدف این است که به شاگرد بیاموزیم چگونه خود را به زمین اندازد که مسخره‌انگیز و خنده‌آور نباشد (اکسیون کمیک نیست) و نیز عمل افتادن طبیعی، مؤثر و آنطور که میزانشن ایجاب می‌کند (به پهلو، به پشت، یا به رو) انجام یابد.

شکل‌های بالا فقط نمونه ای است برای روشن ساختن اصولی که می‌توانند صدها نوع افتادن را تسهیل نمایند.

برای سهولت تشریح - زیرا قصد ما این است که فقط نمونه ای به دست بدهیم - به وسیله‌ی سلسله شکل‌های بالا نشان داده

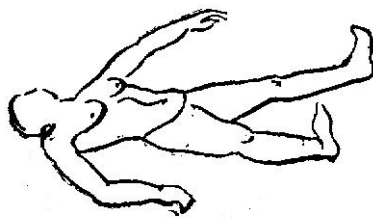
ایم که چگونه می‌توانیم به پهلو بیفتیم (۳۷-۳۸) و از پهلو به پشت (ش ۳۹) یا به رو (ش ۴۰) غلت بزنیم.



شکل ۳۸

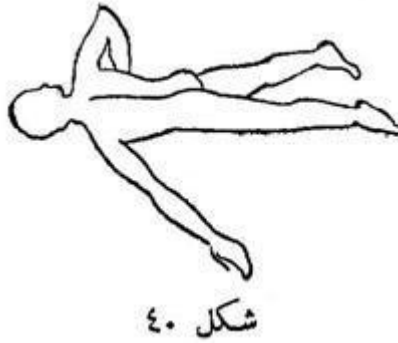


شکل ۳۷



شکل ۳۹





**اینک شرح اصول**- سقوط بواسطه‌ی انبساط و آزادی تدریجی قسمت‌های مختلف بدن حاصل می‌گردد. (البته عمل انبساط به واسطه‌ی تأثیر عوامل مختلف، ابتدا از قسمتی از بدن شروع می‌شود که آن قسمت زودتر و مستقیماً تحت تأثیر آن عامل قرار گیرد: مثلاً در حال مستی اول سر از خود بیخود می‌گردد، شخص تیرخورده پایش سست می‌گردد و تاب تحمل وزن و تعادل بدن را ندارد. همچنین در پیچ خوردن پا، اول پاها سست می‌شود و از تعادل خارج می‌گردد...) هر کدام از قسمت‌های بدن که اول به حال سستی «مرگ» افتد، قسمت‌های دیگر باید به دنبال آن دچار سستی گردند تا تمام بدن به سستی و انبساط کامل افتد و برای افتادن آماده شود. احساس سقوط باید برای تماشاگران، در حالی که اعضای بدن یکی پس از دیگری سست می‌گردند، مشهود و محسوس باشد.

سستی و از خود بی‌خود شدن نباید شامل فکر و حواس اکتور گردد. فکر و حواس باید کاملاً بجا باشد، زیرا اکتور باید یک سلسله حرکات را از روی شعور کامل انجام دهد. برای آن‌که سقوط دردناک نباشد و آسیبی به اکتور نرساند باید بالاتنه را از ارتفاع کم به زمین انداخت، نه آن‌که بدن ناگهان مانند تنه‌ی خشک درختی، به زمین افتد، بنابراین ابتدا اولین مفصل خم می‌گردد بعد دومی، و سپس سومی، تا آن‌که تمام بدن روی زمین افتد.

پس صرفه نظر از این‌که کدام قسمت بدن زودتر از دیگر قسمت‌ها به چشم بیننده، احساس سقوط را نمایان سازد ابتدا مچ پا که اولین مفصل است خم می‌گردد. بعد زانو خم می‌گردد و به زمین می‌رسد (ش ۳۷). بعد نشیمن (ش ۳۷) و سپس شانه (از پهلو) به زمین می‌افتد.

فرو نشستن بدن باید با حرکت مداوم و ریتم منظم انجام یابد. تمام قسمت‌های بدن باید دور یک محور و در یک جهت بگردند و به زمین افتند. برای ممارست بهتر است عمل سقوط ابتدا با ریتم بسیار آرام اجرا شود. مربی باید با دقت تمام، متوجه حرکات شاگرد باشد و هر لحظه که جنبش از زیبایی و حالت طبیعی می‌افتد و یا تعادل از دست می‌رود تذکر دهد.

از زمین برخاستن- اکتوری را، که دارای بدنی نرم و راه و روشی ورزیده و ظریف باشد، روی سن طاق و از بخوابانید و از او بخواهید که از زمین برخیزد. خودتان در سالن قرار گرفته، متوجه حرکت او باشید و هرگاه حرکتی ناشیانه کرد و در وضعی زشت و تمسخرانگیز قرار گرفت او را متوقف سازید و از نو شروع کنید. گمان می‌کنم بیست بار شروع کنید و به آخر نرسید. حالا ببینید اگر این اکتور دارای بدنی نرم و ورزیده نباشد و نیز عضلات و مفاصلش خشک و ناتوان باشند اشکالات تا چه اندازه خواهد بود.

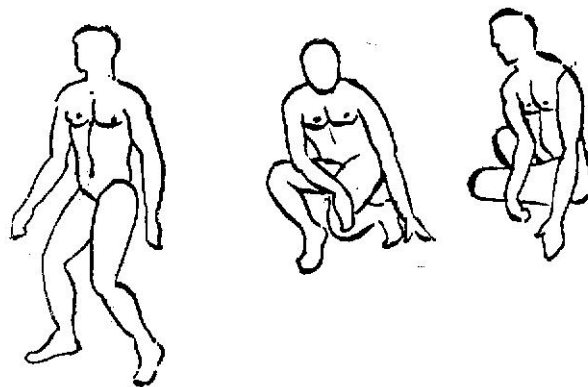
حالا فرض کنید که اکتوری روی سن طاق و از خوابیده، سرش به طرف سالن و پایش به طرف ته سن است. در این حال کسی از او ان سن او را صدا می‌زند و او باید برخیزد و رو به سالن بایستد.

اصولي که باید رعایت گردد این است:

- ۱- فعالیت را به قسمت‌های مختلف بدن تقسیم کردن.
- ۲- همیشه بدن را در يك سمت و درحول محور بدن گرداندن.
- ۳- به جنبش خود ریتم منظم دان و در لحظات مشکل و فعالیت شدید، حرکت را کند نکردن.
- ۴- در هر وضع، تعادل کامل را حفظ کردن.

اینک تشریح حرکات:

- ۱- از پشت روي يك شانه برگردید و به پهلو قرار بگیرید.
- ۲- فعالیت را از شانه به آرنج انتقال دهید.
- ۳- مثلاً اگر روي شانه‌ی چپ غلطیده‌اید، آرنج چپ را به زمین تکیه داده، بالاتنه را از زمین بلند کنید. در این حرکت لحظه‌ای پیش می‌آید که آرنج از زمین بلند می‌شود، در این لحظه فعالیت از آرنج به مچ و کف و پنجه‌ی دست انتقال می‌یابد، عمل بلند کردن بالاتنه را از آن لحظه به کمک مچ و دست انجام دهید. در همان هنگام که بالاتنه در حال بلند شدن است پاها را جمع کنید (البته پای چپ پس از جمع شدن به حال افقی روي زمین قرار می‌گیرد و پای راست به حال قائم) این اولین مرحله است (ش ۴۱).
- متوجه باشید که در ضمن بالاتنه به طرف سالن برگشته (زیرا بازی شما این است که به طرف پروسنیوم که از آنجا شما را صدا کرده‌اند برگردید) اما هنوز کاملاً رو به تماشاگران نیستید.
- ۴- گردش مارپیچ بدن در يك سمت و بدون آني توقف ادامه دارد. حالا سنگینی بدن را روي زانو چپ بیندازید. در این حال پای راست از ثقل بدن آزاد است و می‌تواند به جلو برود. این مرحله‌ی دوم است (ش ۴۲) حالا نیم خیز هستید.
- ۵- باز بدون آني توقف، فعالیت را در پای راست تمرکز دهید. پای راست بدن را بلند می‌کنید. پس از آن که بدن راست شد، پای چپ به کمک می‌آید. مرحله‌ی سوم (ش ۴۳)



شکل ۴۳

شکل ۴۲

شکل ۴۱

- ۶- بدن پس از راست شدن روي دو پا قرار می‌گیرد.

البته این‌ها که گفته شد اصول عمومی و مقدماتی است. عین این اصول برای وقتی که اکتور خوابیده و پایش به طرف سالن است و یا به موازات رامپ<sup>۱</sup> (ردیف چراغ‌های جلو سن) خوابیده و پهلوئی راست یا چپش به طرف سالن است نیز به کار می‌رود.

مثلاً در حالی که اکتور پایش به طرف تماشاگران است، برای آن‌که رو به سالن برخیزد باید بدون آن‌که به پهلو روی شانه غلت بزند، بالاتنه را به کمک آرنج رو به سالن، از زمین بلند کند و پاها را جمع نماید و به حالت شکل ۴۴ قرار گیرد.



### شکل ۴۴

بعد در حالی که کمی بدن را به راست می‌گرداند، بدان شکل که در پیش تشریح شد از زمین بر می‌خیزد. (گفتیم بدن را کمی به راست برگرداند، زیرا بدون این گردش فعالیت بسیار زیاد لازم است. در صورتی‌که این گردش، برخاستن را آسانتر می‌کند.)

و یا اکتور موازی با رامپ دراز کشیده و دست چپش به طرف سالن است. برای برخاستن فقط باید، بدون آن‌که به پهلو غلت زند، به کمک آرنج، بالاتنه را بلند کند و پاها را جمع نماید. در این حال خود بخود به سمت چپ می‌گردد. بعد چنان‌چه در پیش گفته شد برخیزد و رو به تماشاگران قرار گیرد.

دقت کنید که در تمام این حرکات، برای بلندکردن بدن از زمین، فعالیت در یک دست و یک پا تمرکز می‌یابد. (دست راست و پای چپ، یا دست چپ و پای راست)

بخش تمرین‌های عملی پایان یافت و هدف ما این بود که فقط یک «دستور زبان ژست» در دسترس اکتورها قرار دهیم. البته این دستور بسیار مقدماتی است و جز این نمی‌تواند باشد. هر اکتور باید با تجربیات شخصی آنرا برای خود کامل سازد.

## فصاحت بدن

در این بخش هدف این است که اکتور علاوه بر فصاحت زبان و چهره، دارای فصاحت بدن گردد. پیش از آن‌که به تمرین عملی بپردازیم چند اصل اساسی را تشریح می‌کنیم. در این بخش ما نیز ادعای آن را نداریم که «نسخه» ای بنویسیم تا همه کس را شفا بخشد. بلکه ما فقط متدی را تشریح می‌کنیم که برای صاحبان کم و بیش استعداد، مفید باشد. زیرا:

تکنیک، استعداد را پرورش می‌دهد و یاری می‌کند، اما نمی‌تواند جایگزین آن گردد.

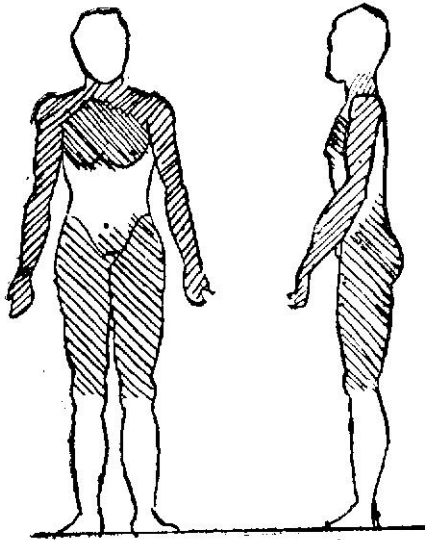
<sup>1</sup> - Rampe - front-most part of a stage

شایسته است در این جا تذکار داده شود که این اصول اساس کار تمام کسانی است که با زیباشناسی و بیان حالت بدن انسانی سر و کار دارند، یعنی نقاشان، مجسمه سازان، رقاصان، آکتورها... ولی عده زیادی از آکتورها به این اصول دانایی ندارند. آن اصول این است:

**مراکز مختلف بدن انسان**- از مطالعه‌ی بدن انسان در حال جنبش چنین نتیجه می‌گیریم که بدن دارای سه مرکز است.  
 ۱- مرکز نیرو- که در ناحیه ای از تهیگاه تا زانو قرار دارد و تمام فعالیت‌های بالاتنه و اعضای بدن، از آنجا سر چشمه می‌گیرد.

۲- مرکز شخصیت- که در قسمت بالایی سینه قرار دارد و مقر حاکمیت (autorité) پرسناژ است.

۳- ناحیه ای که بیشتر از سایر قسمت‌های بدن، حالات مختلف را بیان می‌کند و عبارت است از گردن، قسمت‌های علیایی بالاتنه و دستها(ش ۴۵)

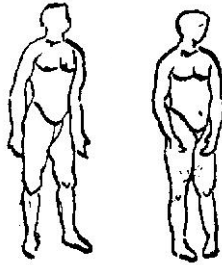


شکل ۴۵

آنچه درباره‌ی این سه مرکز گفتیم مطلق و غیرقابل انعطاف نیست. زیرا می‌توان در پاره ای موارد حالتی را به واسطه‌ی بالاتنه و ساق پا، بیان و توصیف کرد. چنان‌که می‌توان برای ایجاد سلطه و حاکمیت (autorité) گاهی نیز به جای سینه از پشت بدن استفاده نمود.

**سطوح مختلف بدن انسان**- روبرو، پشت، نیمرخ، و سه رخ (trios quarts) پوزیسیون‌های ساده ای هستند که بدن آکتور در روی سن و در برابر تماشاگران به خود می‌دهد. اما پوزیسیون‌های بدن انسان همیشه ساده نیست و گاهی بغرنج می‌گردد. زیرا همیشه تمام بدن انسان در سطح واحد نیست و ممکن است مثلاً بالاتنه روبرو باشد و سر، نیمرخ. در اینصورت قسمت‌های مختلف بدن در سطوح مخالف قرار می‌گیرند: بین هنرمندانی که در آثار خود بیشتر از دیگران از سطوح مخالف استفاده کرده‌اند می‌توان میکل آنژ را در مجسمه سازی نام برد.

**پوزیسیون‌های باز و بسته**: به سطوح موازی و سطوح مخالف بدن باید پوزیسیون‌های باز و بسته را نیز بیفزائیم. ممکن است تمام بدن در پوزیسیون باز (سینه به پیش، دستها به پهلو، زانوها کمی به طرف بیرون) و یا در پوزیسیون بسته (چانه پائین افتاده، کمر خم شده، دستها روی بدن افتاده، زانوها به طرف داخل) قرار گیرد. (ش ۴۶) و یا این‌که قسمت‌های مختلف بدن در پوزیسیون‌های مخالف قرار گیرند: مثلاً بالاتنه در پوزیسیون باز و پاها در پوزیسیون بسته.



### پوزیسیون باز و بسته

#### شکل ۴۶

سطوح و پوزیسیون‌های مختلف بدن هر يك معرف، مبین و توصیف‌کننده‌ی حالت خاصی می‌باشند. معنای این توصیف حالت همان‌طور که برای هنروران روشن و رساست، برای هر بیننده و تماشاگر ساده، نیز رسا و روشن است و همان مفهوم را که هنرور در این توصیف می‌بیند، بیننده و تماشاگر نیز همان مفهوم را می‌یابد.

حالت آرام، حالت مشوش، هیكل خنده‌آور و پیکر غمانگیز ... خلاصه همه‌ی حالات را میتوان با استفاده از سطوح موازی یا مخالف و پوزیسیون‌های باز و بسته بیان کرد و از آب در آورد.

اینک فهرست تمرین‌های این بخش:

سلسله اول تمرین‌ها - بدون آن‌که لازم باشد آکتورها، شخصیت خود را تغییر دهد:

بازی با اشیاء تصوری: پوست کندن يك پرتقال - شستن و خشك كردن ظرف، بشقاب و غیره - نقاشی - باز کردن گره‌ی نخ - ریش تراش - بافتن (پول اوور و غیره) - مرتب کردن کتاب در قفسه - بردن سطلي پر از آب - بردن سطل خالی - تا کردن پارچه

تأثرات: سرما - گرما - خستگی...

فعالیت حواس پنج‌گانه‌ی: دیدن، از دور و از نزدیک - شنیدن صدائی شدید - گوش دادن به صدائی خفیف - لمس کردن شیئی زبر، صیقلی و نرم، سوزاننده - نوشیدن شربت گوارا یا چای داغ دهن سوز.

محرومیت از یکی از حواس: کوری، کری - یا یکی از اعضاء.

فعالیت‌ها: پرتاب کردن يك وزنه - گرفتن شیئی سبك، سنگین، كوچك، بزرگ - كشیدن يك طناب.

احساسات ساده: خوشحالی - اندوه - ترس - خنده - تمسخر - کنجکاو.

ترکیب احساسات با تمرین‌های دیگر: نگاه کردن با تحقیر، تکبر، تعجب... گوش دادن با ترس... پرت کردن شیئی به حال تنفر.

ترکیب بعضی از تمرین‌ها با راه رفتن: راه رفتن يك پیر، يك كور ... - راه رفتن با يك بار تصوری روی دوش - راه رفتن روس سنگفرش - راه رفتن در شنزار - راه رفتن در میان يك آبگیر - راه رفتن در خار و خاشاك.

نمایش اشیاء: مانند مجسمه - مانوكن - حتی درخت - و مانند این‌ها.

بالاخره نمایش اسماء یعنی: مانند افتخار - اقتدار و مانند این‌ها.

\*\*\*

پس از انجام سلسله تمرین‌ها، نوآموز با اولین اشکالات توصیف و بیان به وسیله‌ی بازی بدن آشنا می‌گردد، به صحت اصول اساسی جنبش پی می‌برد، به ملاحظه و مطالعه‌ی جنبش‌ها و اشکال در طبیعت عادت می‌کند و نیروی تصور و ابداع خویش را پرورش می‌دهد، بالاخره و مخصوصاً، قدرت و مفهوم بیان به وسیله‌ی بازی بدن بر او مکشوف می‌گردد.

اما نوآموز در تمام مدت ممارست در سلسله‌ی اول تمرینها، هیچگاه نباید به آزمایش و تمرین برای تجسم خصال معنوی مانند خست، نخوت و مانند این‌ها - دست بزند. سلسله‌ی دوم تمرین‌ها زمانی آغاز می‌گردد که شاگرد به‌خوبی از عهده‌ی تجسم خصال صوری برآید (مانند تجسم هیکل و راه و روش يك مست یا يك پیرمرد...)

## سلسله‌ی دوم تمرین‌ها

اینک نوآموز وارد مرحله‌ی ایجاد و آفرینش می‌گردد.

مربی برای شاگرد یا شاگردان خود، موضوع‌های بسیار ساده و صریح، بدون آنتریگ مانند تجسم اشخاص مختلف در سرسرای يك مهمانخانه، یا حالت انتظار در ایستگاه راه آهن، یا در سالن يك دندان‌پزشك، یا در سرسرای يك بانك... معین می‌کند.

در این تمرین‌ها شاگرد باید تغییر شخصیت یابد و عمل آکتور ایجادکننده را انجام دهد. مثلاً تیپ يك عضو اداره یا کارگر یا کاسب و مانند این‌ها را در ایستگاه راه آهن به حال انتظار ایجاد کند.

مربی باید از شاگرد بخواهد که قبلاً راه و روش و خصال معنوی و صوری يك تیپ معین بشری را به‌خوبی و با دقت مطالعه نماید. و نیز باید سن و سال، طبقه‌ی اجتماعی، پیشه، و حتی مثلاً موطن آن تیپ را برای شاگرد معین و مشخص سازد. اما نباید موضوعی (تمی) را که برای تمرین ساخته و آماده کرده است قبلاً برای شاگرد شرح دهد. فقط در آخرین لحظه، یعنی زمانیکه شاگرد مطالعه و تدقیق خود را درباره‌ی آن تیپ معین به پایان رسانیده و برای تمرین حاضر و آماده است، باید تم را برایش تشریح کرد.

پس از مدت زیادی که شاگرد به اجرای تم‌های ساده و بدون آنتریگ پرداخت و در آن‌ها به‌خوبی ورزیده گردید، مربی می‌تواند آنتریگ ساده‌ای نیز به تم بیفزاید. از این لحظه، عمل **ایجاد ارتجالی** آغاز می‌گردد و شاگردان باید با دانایی کامل به کلیه‌ی خصال پرسنازی که می‌خواهد ایجاد کند، تم را ارتجالاً بازی نمایند. این تمرین‌های ارتجالی سبب پرورش نیروی ابداع و آفرینش نوآموز می‌گردد. بعدها باید سخن را به این تم‌های ارتجالی افزود. اما باید فقط آنچه را که ضروریست گفت؟ حرف زدن زیاد به بازی بدن زیان می‌رساند، کم حرف زدن نیز بازی را خشك و فلج می‌سازد و روح و زندگی را از آن سلب می‌کند.

( در پایان جهت جلب توجه نوآموزان و استادان، برای به کار بردن دقت فراوان در اجرای صحیح این تمرینها، خوب است يك صفحه از کتاب «Enter Frise et Rampe» از الفونس دوده<sup>۱</sup> (Daudet) را اینجا نقل کنیم.

الفونس دوده در این کتاب چنین حکایت می‌کند که:

«هنرمند بزرگ فردریک لومتر (Lcmaitre) روزی برای شاگردش هانری لافونتن<sup>۲</sup> يك موضوع سنیک<sup>۳</sup>؛ يك تم دراماتیک معین کرد تا بازی کند.

فردریک در حالی که روی ایوان دراز کشیده بود، تنگ شرابی در پیش داشت به شاگرد چنین گفت: «گوش کن! تو کارمند جزء اداره‌ای هستی و سه سال است زن گرفته‌ای، زنت را بسیار دوست داری و چون بت می‌پرستی... امشب شب عید تولد اوست. زن در خانه نیست. تو غیبتش را غنیمت شمرده، دسته گلی و هدیه‌ای به خانه آورده‌ای و می‌خواهی شام

<sup>۱</sup> - الفونس دوده: به پیوست در انتهای کتاب رجوع شود!

<sup>۲</sup> - هانری لافونتن: به پیوست در انتهای کتاب رجوع شود!

<sup>۳</sup> - scenic - صحنه‌ای، نمایشی، مجسم‌کننده.

گوارائی برایش آماده کنی. هنگامی که سفره را پهن می‌کنی و بشقاب‌ها را می‌چینی، در کشو گنجی، نامه‌ای می‌یابی و از آن پی‌می‌بری که زنت به شیوه‌ی تنفر آوری به تو خیانت می‌کند...

کوشش کن با این موضوع مرا به گریه بیاوری... «بالا شروع کن».

لافونتن به چابکی شروع به کار کرد. بشقابها را چید و در حالی که لبخند میزد و نگاهی سرشار از مهر و عطف داشت، دسته گلش را وسط میز قرار داد... سپس، بی‌تاب و طاقت از انتظار و خوشحالی، کشویی که هدیه را در آن پنهان کرده بود باز کرد. نامه را دید. آن را سرسری خواند و فریاد وحشتناکی، که در آن ناامیدی و بی‌زاری از نیک بختی صاعقه زده اش را جا داده بود، از ته دل کشید.

لافونتن از فریاد خویش راضی بود و یقین داشت که فریادش صحیح و تأثیر آور و صادقانه است. حتی هنگام کشیدن این فریاد تقریباً به گریه افتاده بود.

به جای تحسین که از استاد انتظار داشت نوك پای جانانه‌ای که به لمبرش خورد به حالش آورد.

«یعنی چه! حیوان! تو زنت را می‌پرستی و کور- کو- را- نه، به پاکیش ایمان داری. آنوقت همینکه چشمت به این نامه

می‌افتد، هر چه در آن نوشته، باور می‌کنی! آیا چنین چیزی ممکن است!»

آنوقت خود فردریک سن را شروع کرد... کشو را کشید؛ نامه را دید، مدتی چشم به آن دوخت، «عجب! این نامه مال کیه؟» روی نامه را دید، پشت آنرا بررسی کرد، آخرش با بی‌اعتنایی نگاهی به متن آن انداخت و چیزی از آن نفهمید. نامه را در کشو انداخت و به چیدن بقیه‌ی بشقاب‌ها پرداخت... «اما... مثل این‌که نامه عجیبی، این نامه...» آرام به طرف نامه رفت. آنرا به دقت خواند. شانه‌ای بالا انداخت و نامه را آرام روی میز پرت کرد «ولش کن! دروغه... ممکن نیست... الان خودش میاد و موضوع را برای من روشن می‌کنه» اما حالا رفته رفته دستش هنگام چیدن بشقابها می‌لرزید... تمام جانش می‌لرزید...

چشم از نامه بر نمی‌دارد... باید آنرا بار دیگر بخواند... این بار همه چیز را فهمید. گریه و بغض، گلویش را گرفت،

نزدیک بود خفه اش کند، با ناله‌ی مرگ روی صندلی افتاد.»

\*\*\*

اینجا ترجمه‌ی چند قسمت نظری و عملی، که بیشتر به درد ما می‌خورد، از رساله‌ی ژان- دوآ<sup>۱</sup> (Jan doat) به پایان

رسید این‌که چند نکته‌ی دیگر درباره‌ی ژست ذکر می‌کنیم و به این بخش خاتمه می‌دهیم.

چنان‌که در مقدمه‌ی این بخش گفته شد و در تشریح ورزش‌ها و تمرین‌ها ملاحظه کردید، کتاب و استاد فقط می‌تواند به ما بیاموزد که چگونه از عضلات و اعضای بدن حداکثر استفاده را بکنیم و چگونه بنشینیم و یا برخیزیم و یا از پله بالا رویم که هیكل زیبا و بدن در حال تعادل باشد. اما کار بدینجا پایان نمی‌پذیرد. زیرا بدیهی است که نشست و برخاست و یا بالا رفتن و پائین آمدن یا خنده و گریه و یا غم و شادی تنها يك نوع نیست. بلکه صدها نوع وجود دارد. هر تیپ خاص دارای راه و روش خاصی است. باز ممکن است آن تیپ خاص در جریان اکسیون يك نمایش زمانی گمکی مثلاً خسته به نظر آید، و زمان دیگر کاملاً خسته، و در آخر به کلی کوفته و فرسوده باشد. بدیهی است که راه و روش و حرکات این تیپ در زمان‌های مختلف به يك شکل نیست و در هر قسمت از اکسیون با قسمت دیگر تفاوت بسیار دارد. این جاست که برای

<sup>۱</sup> - ژان دوآ: به پیوست در انتهای کتاب رجوع شود!

آموختن نمایش انواع بسیار زیاد و مختلف خستگی، اندوه، شادی، شرم، ترس، دلاوری، خشم، مهر، باری کلیه‌ی غرایز و تأثرات و عواطف بشری، استادی جز طبیعت نداریم.

بنابراین، همان‌طور که هیچ کس نمی‌تواند تنها با آموختن زبان و علم عروض و قافیه و تقلید از اسلوب دیگران، یا با دانایی به ترسیم خط و ترکیب رنگ، نویسنده یا شاعر و یا نقاش به مفهوم حقیقی گردد، هیچ کس نیز نمی‌تواند فقط با دانایی به پاره‌ای اصول و از بر کردن علم الجمال و چند رساله درباره‌ی ژست و جنبش، هزاران نوع تأثرات و احساسات بشری را به وسیله‌ی حالات و حرکات بدن توصیف کند و نمایش دهد.

نویسنده و شاعر و نقاش و آکتور... برای توصیف صحیح و دقیق و شاعرانه‌ی احساسات و تأثرات و ایجاد تیپ‌ها و خصال مختلف و متنوع، چاره‌ای جز مطالعه‌ی عمیق طبیعت ندارند.

ممکن است بعضی از آکتورها بگویند که ما در دست متورانس، آلات و ادواتی بیش نیستیم، بنابراین هر طور او بخواهد ما به صدا و حرکت در می‌آییم و مطالعه‌ی طبیعت و آفرینش تیپ با اوست نه با ما.

این گفتار ابداً صحیح نیست، زیرا کار متورانس نظیر کار رهبر ارکستر است. در ارکستر با آن‌که اجراکنندگان بدون اراده‌ی رهبر و اشاره‌ی دست او، هیچ حرکتی نمی‌کنند و در برابر او اسباب و آلتی بیش نیستند، اما از طرف دیگر خود نوازنده‌ی اسبابی هستند و باید آهنگی را که در پیش دارند هر یک به وسیله‌ی اسباب موسیقی خود بنوازند. پس اگر نوازندگان، توانایی جان بخشیدن به نتهایی که در برابرشان است نداشته باشند، آلات ناقص و بدآهنگی می‌باشند که کار خلاقه‌ی رهبر ارکستر را فلج می‌سازند.

در تأثر نیز متورانس برای اجرای طرحی که ریخته، آکتور را مانند اسباب و آلتی بکار می‌برد. اما از طرف دیگر اگر آکتور از عهده‌ی کار خلاقه‌ی خود، یعنی درک عمیق و سپس نمایان ساختن روح و خصال پرسناژ پییس، بر نیاید، آلت ناقصی است و با سروصدای غلط و ناهنجارش هم‌آهنگی گروه را از بین می‌برد و به آکسیون و میزانش پییس، زیان فراوان می‌رساند. درباره‌ی کار آکتور<sup>۱</sup> در بخش سوم بیشتر از این بحث خواهیم کرد.

ریتم - همان‌طور که هر سخن، ریتم خاصی دارد، هر حرکت نیز دارای ریتم خاصی است. مثلاً جنبش انسان و حیوان بطور کلی، هنگام نشاط و شادمانی، چالاک تر و سبک تر است، در صورتی که هنگام گرفتگی و اندوه، سنگین تر و کندتر می‌باشد.

اما شادمانی و اندوه تنها یک نوع نیست. بلکه صدها نوع وجود دارد و جنبش انسان در هر یک از آن انواع، ریتم معینی را داراست.

همان‌طور که در بخش سخن گفتیم، هیچ میزان و مقیاس مکانیکی برای تعیین اندازه‌ی تند و کند این ریتم وجود ندارد، فقط ابتکار و تجربه و هنرمندی آکتور و متورانس، حلال این مسئله‌ی مهم و دقیق است. آنچه درباره‌ی ریتم سخن گفتیم درباره‌ی ریتم حرکت نیز صادق است و باید رعایت گردد.

بعضی از آکتورهای ما (همکاران عزیز، اجازه می‌دهید باز بگویم عده‌ای انگشت شمار!) کم و بیش ریتم را حس می‌کنند و رعایت می‌نمایند. بدین جهت ژست و حرکاتشان عمیق تر و تأثیرش بیشتر است. عده‌ای دیگر برعکس ابداً ریتم را حس نمی‌کنند و به زحمت زیاد باید ریتم هر حرکت را به آن‌ها فهماند.

یکی از آکتورهای تهران، که باهم (چه در کلاس و چه در سن) نسبتاً زیاد کار کرده‌ایم، با آن‌که بی‌استعداد نیست، ولی دارای این نقص اساسی است که ریتم سخن و مخصوصاً ریتم حرکت را ابداً درک نمی‌کند و از آن کسانی است که هنگام

<sup>۱</sup> - character - شخصیت‌های نمایش یا داستان،



رپتیسون، هر لحظه باید به او گفت: آرام‌تر، تندتر؛ نرم‌تر، خشن‌تر؛ سبک‌تر، سنگین‌تر؛ و باید - به اصطلاح خودمانی - تناثر - یا عنانش را کشید و یا مهمیزش زد. آنگاه که اکسیون پییس چنین اقتضاء میکند که پرسناژ به تندي حرف بزند و حرکت کند، این اکتور تند حرف می‌زند، اما ... (بسیار عجیب است) خیلی کند حرکت می‌کند و یا برعکس. به طوری که من بارها از او پرسیده‌ام چگونه ممکن است حس و شعور و عکس العمل عصبی بدن (رفلکس) اجازه دهد که انسان در حال خشم تند حرف بزند، ولی برخلاف طبیعت بشری، گفتار و رفتارش هماهنگ نباشد و اینقدر کند حرکت کند.

البته این اصل، هماهنگی سخن و حرکت، اصلی مطلق نیست و گاهی نیز پیش می‌آید که انسان به تندي حرکت می‌کند، ولی به آرامی سخن می‌گوید، اما این اکتور به قدری در ادراک و بکار بردن ریتم صحیح و اثربخش، کندذهن است که در چنین مقامی نیز عملش برعکس است و ریتم سخن و حرکت را هماهنگ می‌کند.

برای درک ریتم و ممارست در آن، من از موسیقی اروپائی استفاده‌ی فراوان برده و می‌برم. شما هم با موسیقی غربی آشنا شوید، به طوری که دقایق و ظرایف آنرا حس کنید و از آن لذت ببرید. سپس بین آثار سمفونیک آهنگسازان رومانیک و مدرن، قطعاتی را که بیشتر دراماتیک است، انتخاب نمایید. مثلاً سمفونی شماره ۵ بتهوون، سمفونی‌های شماره ۴ و ۵ و ۶ چایکوسکی، و یا اوورتورهای<sup>۱</sup> دراماتیک: اوورتور «آگمونت»، «کوریولان» از بتهوون، اوورتور «گیومتل» از روسینی، اوورتور «شکارچی آزاد» و «ابرون» از وبر، اوورتور «فاوست» و «هلندی پروازکننده»، ... از واگنر، «تراژیک اوورتور» از براهمز، و یا پوئم سمفونیک «شاگرد جادوگر» از پل دوکا، پوئم سمفونیک «فرنچسکا - داریمی‌نی» از چایکوفسکی و ده‌ها قطعه‌ی دیگر مانند این‌ها. آنوقت برای هر یک از موومان‌های سمفونی‌ای که انتخاب کرده‌اید، بنا به ذوق و قریحه‌ی خود، تمی که مناسب با ریتم آرام یا تند آن موومان باشد بسازید و آن تم را، درحالی که موسیقی بازی شما را همراهی میکند، بازی کنید. فایده‌ی دیگر این تمرین‌ها این است که شما را برای بازی رلهائی که با موسیقی همراه است آماده می‌سازد.

\*\*\*

نکته‌ی دیگری که درباره‌ی ژست باید گفته شود این است که غالباً در تناثرها آکتورها و اکتورس‌هایی را می‌بینید که یک حرکت دست و یا سر، یا بهتر بگوئیم، یک ژست را بدون دلیل چندین بار پشت سر هم تکرار می‌کنند. همین‌طور در موقع حرکت روی سن، باز بدون دلیل، چندین بار از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر می‌روند و از نقطه‌ی دوم به همان نقطه‌ی اول بر می‌گردند. من در رپتیسون‌ها این اشخاص را همیشه به درویش‌های معرکه‌گیر که موقع دعا یا سهراب‌کشی، روی یک خط مستقیم از این سر معرکه به آن سر می‌روند و بر می‌گردند تشبیه کرده‌ام. این عیب اساسی ناشی از این است که - همان‌طور که در بخش سخن نیز اشاره شد - در بعضی از «تماشاخانه»‌های ما، تمرین به مفهوم حقیقی و زیر نظر مسئولی که نسبتاً به کار خود دانا باشد وجود ندارد، بدین جهت آکتورهای خودرو هر یک به سلیقه‌ی خویش چند ژست یا حرکت را که بر هیچ اساس و اصولی متکی نیست در سراسر پییس تکرار می‌نمایند.

به‌طور کلی انسان یا در حال آرامش است و یا خاطری مشوش دارد. و البته انسان بیشتر حالت آرام دارد تا تشویش خاطر. بنابراین حالت آرام انسان را باید حالت عادی قرار داد و تشویش خاطر را حالت استثناء.

اگر شما در حال عادی، ژستی و یا حرکتی را چندین بار به یک شکل تکرار کنید تماشاگران را ناراحت می‌سازید و آن‌ها بدون شك خواهند گفت: «ده! این چرا این قدر این ور اون ور میره!» همین‌طور اگر هنگامی که مشوش هستید در سراسر

<sup>۱</sup> - اوورتور: (overture): پیش درآمد

بازي خود آرام بنشینید و حرکاتی که مبین تشویش خاطر است انجام ندهید باز هم تماشاگران خود را، خسته و ناراحت خواهید ساخت.

پس از این بیان، اینک ما حالت آرام بشر را حالت عادی و قاعده‌ی کلی قرار داده، اصولی را که باید در انجام ژست و حرکت رعایت نمود شرح می‌دهیم.

در حال عادی دو ژست و یا دو حرکت مشابه، نباید دنبال هم قرار گیرد و تکرار گردد بلکه باید ژست یا حرکت دیگری بین آن‌ها فاصل باشد و آن‌ها را به هم پیوند دهد.

مثلاً اگر دست را از نقطه‌ای به نقطه دیگر (از پهلو به پشت یا سینه یا پا) می‌بریم، دوباره نباید بلافاصله دست را از همان نقطه‌ی دوم به نقطه‌ی اول برگردانیم. بلکه اگر لازم است این ژست تکرار گردد باید قبلاً دست را از نقطه‌ی دوم به نقطه‌ی ثالثی ببریم و از آن نقطه‌ی سوم به نقطه‌ی اول برگردانیم. این ژست میانه (حرکت دست بین نقطه‌ی دوم و سوم) مانند خط رابطی دو ژست مشابه را به هم پیوند می‌دهد و حالت راحتی و آرامش به بیننده و تماشاگر می‌بخشد.

و یا مثلاً اگر دست را از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر می‌بریم (از پهلو به پشت یا سینه...) و باز به نقطه‌ی اول بر می‌گردانیم، در صورت لزوم تکرار این ژست، نباید دوباره بلافاصله دست را از نقطه‌ی اول به نقطه‌ی دوم ببریم (یعنی عین ژست قبلی را تکرار نماییم) بلکه، برای آرامش بخشیدن به تماشاگر، لازم است دست را از نقطه‌ی اول به نقطه‌ی ثالثی (که مثلاً در فضاست) ببریم و از آن نقطه‌ی سوم به نقطه‌ی دوم برگردانیم. این ژست میانه (حرکت دست بین نقطه‌ی اول و سوم) فاصله و در عین حال پیوند دهنده‌ی دو ژست مشابه است.

همین‌طور اگر در روی سن از نقطه‌ای (نقطه‌ی مبدأ) به نقطه‌ی دیگری حرکت می‌کنیم، دوباره نباید بلافاصله و به خط مستقیم از نقطه‌ی دوم به نقطه‌ی مبدأ باز گردیم. این بازگشت به خط مستقیم و تکرار آن، تشویش خاطر را می‌رساند و تماشاگر را ناراحت می‌سازد. اگر لازم است که به نقطه‌ی مبدأ برگردیم باید از نقطه‌ی ثالثی بگذریم و به جای حرکت در روی خط مستقیم، حرکت را روی اضلاع مثلثی، که سه رأس آن: نقطه‌ی مبدأ و نقاط دوم و سوم است، انجام دهیم.

\*\*\*

اصول دیگر: گرداندن بدن در يك جهت- برای تسهیل بیان مثالی می‌زنیم. فرض کنید به حالت عادی و آرام در اوان سن رو به روی تماشاگران ایستاده‌اید و میزانشن ایجاب می‌کند که به ته سن رفته چیزی بردارید و یا چیزی به کسی بگویید و دوباره به اوان سن برگردید.

بدیهی است برای اجرای این حرکت لازم است بدن را بچرخانید و پشت به تماشاگران قرار گیرید. حالا، اگر بدن را به سمت راست چرخانید و به ته سن رفتید، لازم است، پس از انجام کاریکه در ته سن دارید، برای برگشتن به اوان سن، باز بدن را به سمت راست بچرخانید.

عکس این عمل (یعنی چرخاندن بدن در بار اول به سمت راست و در بار دوم به سمت چپ) آرامش کلی را به هم می‌زند و تماشاگران را ناراحت می‌سازد.

\*\*\*

اصل دیگر: نرمی، خشونت، چابکی، و سنگینی ژست - باز برای تسهیل بیان مثالی می‌آوریم. اگر ما در حال آرامش سیگاری به شخصی تعارف کنیم یا کسی را نوازش نمائیم، عضلات دست و بدن ما نرم و منبسط است و حرکات دست و بدنمان چابک می‌باشد.

برعکس اگر بخواهیم در حال کین و ستیز به کسی مشت بزنییم یا با تنفر چیزی به طرف کسی پرتاب نمائیم، عضلات دست و بدن ما، سخت و منقبض است و حرکات دست و بدن، خشن و سنگین می‌باشد.

بنابراین در حالت عادی و آرام، ژست و حرکت آکتور باید نرم و سبک، و عضلات و اعصابش منبسط باشد. و درعکس این حالت، ژست و حرکت باید سنگین انجام گیرد و عضلات فعاله در حال انقباض، و گاهی انقباض شدید، باشند.

پس اگر در حال عادی، با انقباض شدید عضلات و اعضای بدن، حرکتی خشن و سنگین انجام دهیم باز البته آرامش و نظم کلی میزانشن را بر هم زده، تماشاگران را ناراحت خواهیم ساخت.

بدیهی است اصولی که گفته شد، مانند کلیه اصول دیگر، مطلق و غیرقابل انعطاف نیست و موارد استثنائی فراوانی وجود دارد که در آن‌ها باید عکس این اصول کلی را به کار برد.

تمیز و تشخیص این موارد، وظیفه‌ی آکتور دانا و کارآموده و متورانشن است.

\* \* \*

عادت دادن نیمه‌ی چپ بدن به حرکت- برای من بارها اتفاق افتاده است که در میزانشن پبسی، آکتوری را که طرف راست سن قرار داده از او خواسته‌ام که حرکتی ساده یا گاهی مشکل را با دست چپ انجام دهد، پس از آن‌که چندین و چند بار به شیوه‌ی بسیار زشت و ناشیانه ای حرکت را انجام داه و حرکتش را تصحیح کرده‌ام و جزئیات آن ژست و طرز اجرای صحیح آن را برایش تشریح نموده و نشان داده‌ام، بالاخره آن آکتور، پنهان از همکارانش، باعجز و ناامیدی و سرافکندگی از من تمنا کرده است که جای او را در آن لحظه‌ی بازی در روی سن تغییر داده و در طرف چپ قرارش دهم تا بتواند آن ژست را با دیس راست انجام دهد، و اگر بگویم که گاهی در آخر کار، ناگزیر یا جای او را تغییر داده‌ام و یا چون آکتور دیگری نبوده است که به جایش بگذارم از آن ژست صرف نظر کرده‌ام، همکاران من می‌دانند که مبالغه نگفته‌ام. به نظر من این آکتورها نیمه‌ی از بدنشان فلج است و برای همکاران خود زحمت فراوان ایجاد می‌نمایند.

برای رفع این نقیصه، من شخصاً شیوه ای به کار می‌برم و به کلیه‌ی همکاران خود توصیه مینمایم که بدین شیوه، نیمه‌ی چپ بدن را به حرکت عادت دهند.

آن شیوه این است که تمام کارهایی را که معمولاً با دست راست انجام می‌دهید غالباً با دست چپ بکنید، مثلاً صورت را صابون زدن و تراشیدن- شانه کردن سر- سیگار را از قوطی در آوردن، به لب گذاشتن و کبریت زدن- شمارش اسکناس- پوست کندن میوه- خوردن- نوشیدن- باز کردن و بستن قفل - گرفتن و برداشتن اشیای مختلف - ریختن آب از تنگ در گیلان- قند انداختن در چای و هم زدن آن - چکش زدن- اتو کشیدن- رخت شستن- گرفتن گوشی تلفن با دست راست و گرفتن نمره با دست چپ- ورق زدن کتاب- گرداندن دسته‌ی چرخ‌های مختلف- واکس زدن کفش- به کار بردن پاشنه‌کش- صابون زدن بدن در حمام- عینک زدن و برداشتن آن ... باری کلیه‌ی اعمالی که با دست راست انجام می‌گیرد به استثنای نوشتن، دوختن، و مانند این‌ها که خاص دست راست است و سالها باید زحمت کشید تا دست چپ را بدان‌ها، آموخته ساخت. این‌ها که گفته شد اعمالی هستند که برای اجرای آن‌ها، غالباً تنها يك دست حرکت می‌کند و لزومی ندارد که سایر اعضای بدن به تبعیت و کمک آن دست، بروند.

اما اعمال دیگری وجود دارد که تمام بدن انجام می‌دهد، مانند پرتاب کردن سنگ یا وزنه - بازی تنیس- پینگ پنگ - شمشیربازی ... در این بازی‌ها نیز دست چپ را دخالت دهید و طرز بازی خوب و زیبا را به این دست بیاموزید. هر قدر اینکار زحمت داشته باشد هراس نداشته باشید، تنبلی نکنید و با حوصله و پشتکار خستگی ناپذیر، دست چپ را به انجام اعمال گوناگون آموخته سازید.

این تمرین‌ها در ابتدا با ناشیگری فوق العاده همراه است. اما پشتکار داشته باشید تا بر مشکلات فائق آیید. «نگویید من پول برای تنیس بازی با دست راست ندارم، چه رسد به آموخته ساختن دست چپ!» من هر وقت برایم مقدور و میسر بوده با راکت و توپ و در زمین تنیس این تمرین را کرده‌ام و حالا هم که میسر نیست گاهی تخته چوبی به دست می‌گیرم و تنها و با تویی تصویری بازی می‌کنم. برای شمشیربازی نیز مانند من، ترکیه ای به دست چپ بگیرید و با حریفی تصویری بازی کنید و هرگز تا آخر عمر، دست از این تمرین‌ها برندارید و دست چپ را از عادت نیندازید.

## پایان بخش دوم

## بخش سوم

### میزانسن

«اثر دراماتیک قادر نیست همه چیز را بگوید. سخن نویسنده تا سرحدی پیش می‌رود که هر سخنی می‌تواند برود. در ماورای آن سرحد، منطقه‌ی دیگری آغاز می‌گردد، منطقه‌ی اسرار و خاموشی. منطقه‌ای که آن را اتمسفر یا حاشیه - و یا به هر نام دیگر که میل دارید- می‌نامند. بیان و توصیف این منطقه، کار متورانسن‌هاست. ما البته تمام متن را، و تمام آنچه را که متن می‌تواند بیان کند، بازی می‌کنیم. ولی می‌خواهیم دامنه‌ی متن را در منطقه‌ی حاشیه نیز، که سخن از بیان آن عاجز است بکشانیم و بسط دهیم.»

گاستون باتی - متورانسن فرانسوی

### انتخاب پییس

متورانسن - که باید به ادبیات دراماتیک عتیق و کلاسیک مدرن آشنایی داشته باشد- به اقتضای سلیقه، زمان و مکان، وسایل و نیروی خود و گروه آکتورهایش، پییسی را از ادبیات کشور خود یا دیگر کشورها در نظر می‌گیرد. و پس از آنکه بارها آن را به دقت مطالعه کرد و پسندید و دریافت که با وسایلی که در اختیار دارد می‌تواند از عهده‌ی اشکالات برآید و پییس را روی سن آورد، آن را انتخاب می‌نماید.

البته در جریان مطالعات مقدماتی هر کجا که نکته ای مفید برای رفع اشکالات بعدی بر او مکشوف می‌گردد آن‌ها را یادداشت می‌کند. مثلاً طرح دکور فلان پرده یا تابلو، تیپ، یا لباس، یا ژست و حرکات یک و یا چندین پرسناژهای فلان سن یا فلان پرده... زیرا در نظر متورانسن صاحب قریحه و کارآموده، کلام نویسنده پس از چندین بار مطالعه‌ی دقیق رفته رفته جان می‌گیرد و پرسناژهای پییس، کم و بیش زودتر یا دیرتر، در تصور و ضمیرش زنده می‌گردند و به بازی در می‌آیند.

بدیهی است که کار مطالعه بدین جا پایان نمی‌پذیرد این متورانسن باید، مانند کاشفی که به سرزمین ناشناسی رسیده، آنقدر تجسس و کاوش کند تا هیچ نقطه و نکته‌ی تاریکی برایش باقی نماند. اینجاست که در نتیجه‌ی این کاوش‌های عمیق و دامنه دار، ناگفته‌ها و آنچه را که «اثر دراماتیک قادر نیست بگوید» بر او مکشوف می‌گردد و نیروی ابتکار و اختراع و آفرینش به کار می‌افتد تا دامنه‌ی اکسیون را به «ماوراء سخن» بکشاند و «منطقه‌ی اسرار و خاموشی» را بر ما روشن سازد.

نکته‌ی دیگری که باید درباره‌ی انتخاب پییس گفته شود این است که متورانسن شرافتمندی که برای هنر خویش اهمیت و احترام به سزا قائل است، هیچگاه هنر خود را در گرو پول نمی‌گذارد و همواره پییس‌هایی را انتخاب می‌کند که برای تماشاگران آموزنده باشد تا فرهنگ و معرفت عمومی را قدمی به پیش ببرد.

هنرمند قابل احترام کسی است که هنر خود را به خدمت مردم بگمارد. از آن‌ها برای کمال هنر خود نیرو گیرد و بدان‌ها برای تلاش در راه رفاه و نیک‌بختی انسانی، یاری کند و نیرو بخشد. بنابراین متورانسن و آکتور شرافتمند هرگز نباید برای به دست آوردن ثروت به دلقک بازی تن در دهد و به جای دارو، تریاک به مردم بخوراند.

### خواندن پییس

پس از آن‌که متورانسن پییس را انتخاب کرد و مطالعات ابتدایی خود را به پایان رساند، پییس را برای گروه خود می‌خواند. در جلسه‌ی قرائت پییس، کلیه‌ی کارکنان هنری و فنی، متورانسن، معاون یا معاونین او، رژیسور<sup>۱</sup>، آکتورها، آهنگساز، دکورساز، نقاشی که طرح لباس‌ها را می‌دهد (کوستومیبه<sup>۲</sup>)، مسئولین روشنایی، گرمور، ماشین‌نویس‌ها (کسانی را که می‌گویند که دکورها را عوض می‌کنند و مسئول وسایل مکانیکی سن هستند) و حتی پرده کش، لازم است حضور داشته باشند.

پییس را خود نویسنده یا متورانسن و یا شخص دیگری که خوب بخواند و آن را از رونق نیندازد می‌خواند؛ اگر نکته‌ای به نظر کسی رسید یادداشت می‌کند و در پایان گوشزد مینماید. و نیز اگر نقاط ضعفی به نظر متورانسن رسیده است و یا از جهت روشنی مطلب و جلوه و جلای پییس می‌خواهد نکات مبهمی را حذف کند یا بعضی قسمت‌های پییس را جابجا نماید و یا نکته‌ای بیفزاید، باید با اطلاع و اجازه‌ی نویسنده، دست به چنین کاری زند.

در این جلسه باید به هر یک از مسئولین تراز اول یعنی رژیسور، آکتورها، آهنگساز، دکورساز، گرمور، کوستومیبه، مسئولین روشنایی، سرماشین‌نویس، یک نسخه‌ی پییس داده شود تا بتوانند تنها و با خاطری جمع به مطالعه‌ی دقیق آن پردازند.

### تقسیم رل‌ها

پس از خواندن پییس، متورانسن، رل‌ها را بین آکتورها تقسیم می‌کند. برای تشریح شیوه‌ی منطقی تقسیم رل، قبلاً باید مطلبی را توضیح دهیم.

### سلطه و حاکمیت صوری و معنوی

آکتور باید برای رلی که بازی می‌کند دارای هیكل و صدا و قیافه و روش مناسب و شایسته باشد در این صورت می‌گوییم فلان آکتور در فلان رل، دارای سلطه و حاکمیت صوری (اوتوریتیه‌ی فیزیکی) است.

ممکن است آکتوری اندام و صدایش ضعیف باشد و با رلی که بازی می‌کند چنان که باید و شاید تطبیق ننماید، اما آکتوراز جهت معنا به‌خوبی از عهده‌ی بازی رل برآید. مثلاً آکتوری بسیار زبردست و کارآزموده ولی کوتاه قد و باریک‌اندام، رل اتلوی شکسپیر یا سهراب- قهرمان داستان ملی خودمان- را بازی کند. این آکتور هر قدر خوش بیان و خوش خرام باشد و هر اندازه رل خود را صحیح و عمیق و هنرمندانه بازی کند باز نمی‌تواند تماشاگر را چنان‌که باید، مجذوب و مفتون خود سازد. مردم می‌گویند: « این اندام ضعیف براننده‌ی سهراب یا اتللو نیست»

این حقیقت را مطابق اصطلاح تئاتر چنین می‌گوییم: این آکتور دارای سلطه و حاکمیت معنوی (اوتوریتیه موارل، سپیری توتل morale, autorite spirituelle) و فاقد سلطه و حاکمیت صوری است.

<sup>۱</sup>:Régisseur: director, stage manager, assistant director, person in charge of backstage activities (رژیسور)

<sup>۲</sup> - کوستومیبه: (Costumier) خیاط لباس‌های ویژه برای سینما و تئاتر.

و نیز ممکن است ظاهر اکتوری برانده‌ی رل باشد، اما اکتور از جهت بازی ضعیف باشد. در این حال می‌گوییم: اکتور دارای حاکمیت صوری و فاقد حاکمیت معنوی است.

پس اکتوری در رل خود کامل است که هم دارای حاکمیت صوری باشد هم سلطه‌ی معنوی. تشخیص سلطه‌ی صوری، آسان است، و ملاک تشخیص سلطه‌ی معنوی، تجربه و بصیرتی است که متورانس در کار هر يك از اکتورهای گروه خود دارد.

متورانس به تجربه دریافته است که فلان اکتور یا اکثریس هیچ شخصیت معنوی ندارد و از سلطه‌ی صوری خود نیز نمی‌تواند به حد اعلا استفاده کند. رل و هر چه را که به او گفته می‌شود خشک و طوطی وار در سن تکرار می‌نماید و توانایی آنرا ندارد که رل و سفارش‌های متورانس را اول به جسم خود فرو ببرد و شخصیت خود را بر آن‌ها بیفزاید و بازی کند. این نوع اکتور حتی قادر نیست که تمام طرحها و گفته‌های متورانس را اجرا نماید و بیشتر از نیمی از زحمات او را هبا و هدر می‌سازد.

این پست‌ترین نوع اکتور بود که گفته شد. همین‌طور درجه به درجه بالا می‌رویم تا به اکتوری می‌رسیم که بیانی دل چسب، چهره و هیكلی سمپاتیک و بدنی نرم و مطیع دارد. رل را درک می‌کند و حرکاتی را که متورانس طرح کرده است به خوبی انجام می‌دهد. اما توانایی آن را ندارد که قدمی فراتر بگذارد و بر آنچه متورانس دیده و شنیده است چیزی بیفزاید. باز چند درجه‌ی بالاتر، اکتوری وجود دارد که، علاوه بر مزایای دیگر، صاحب قریحه و شخصیت و فرهنگ است و از ادبیات دراماتیک جهانی باخبر می‌باشد. این اکتور به اجرای صحیح و خوب گفته‌ها و دستورهای متورانس اکتفا نمی‌کند. بلکه «هزار نکته‌ی باریکتر از مو» که نمی‌توان به کسی آموخت، بر آن‌ها می‌افزاید و از این راه به او کمک می‌نماید.

متورانس با در نظر گرفتن تمام آنچه گفته شد و همچنین به نسبت میزان اعتمادی که به تجربه و پختگی و اطمینانی که اکتور باید از خود داشته باشد رلها را تقسیم می‌کند. عمل تقسیم رل باید قبلاً با دقت انجام شده باشد و پس از قرائت پییس، اعلام گردد.

در کار تقسیم رل هرگز نباید، متورانس تسلیم حب و بغض خویش گردد. بلکه اگر عزیزترین دوستش، توانایی بازی رلی را از هر جهت ندارد، لازم است او را کنار بگذارد و رلی بسیار آسانتر، که دوستش برانده‌ی آن باشد، به او بدهد. فداکردن اشخاص در راه تئاتر، خدمت؛ و فدا ساختن تئاتر در راه خودخواهی و شهرت طلبی اشخاص، خیانت به هنر است.

از طرف دیگر اکتورها نیز نباید سن تئاتر را وسیله‌ی هوسبازی و شهرت پرستی خود پندارند. اما متأسفانه باید گفت که بعضی از اکتورها با آن‌که به ظاهر به این اصول ایمان دارند، در باطن این‌طور فکر نمی‌کنند. در هر گروه نسبتاً خوب، همیشه یکی دو نفر ناراضی یافت می‌شود که چون انتظارات نابجایشان بر آورده نمی‌گردد، مسئول نمایش را متهم به حب و بغض یا اشتباه می‌نمایند. البته تنها کسانی که این ادعا را صمیمانه می‌پذیرند و باور می‌کنند خود این اشخاص هستند. زیرا دیگران حقایق را به چشم می‌بینند. و اتفاقاً همیشه این ناراضی‌های از خود راضی، کسانی هستند که تماشاگران، گاهی به‌یچوجه از آن‌ها خوشنود نیستند.

من غالباً گرفتار جوابگوئی و ایستادگی در برابر توقعات کسانی بوده‌ام که هنوز از عهده بازی صحیح و اثربخش رل کوچک یا متوسطی برنیامده، ادعا و آرزوی رل‌های مشکل را دارند. این اشخاص تئاتر و سن را برای کسب شهرت و ارضای هوس‌های دیگر خود می‌خواهند و بس.

ولی در برابر این اشخاص آکتورهایی نیز هستند که وجدان هنری دارند و از کار خود مطمئنند. هر رلی را برزندگیش را داشته باشند صمیمانه می‌پذیرند اگر چه کم اهمیت‌ترین رل پییس باشد. و غالباً رل خود را خوب از آب در می‌آورند. این نکته مهم را نیز نباید ناگفته گذارد که چون هنر تئاتر در ایران تازه رواج گرفته و هنوز نوزاد می‌باشد، آکتور دبستان دیده و پرورش یافته، بسیار کم است. بدین جهت گروهی که از بهترین اکتریس‌ها و آکتورهای کشور ما تشکیل شده و من افتخار همکاری با آنها داشته‌ام از حیث تعداد افراد کامل نیست. و این ضعف کادر هنری، باعث ایجاد دو عیب اساسی گردیده است.

یکی آن‌که غالباً رل‌های پرسناژهای میان‌سال و پیر را ناگزیر اکتریس‌ها یا آکتورهای بازی کرده‌اند که سن‌شان از بیست تا سی سال بیشتر نبوده. البته آن‌ها گلیم خود را از آب کشیده‌اند، اما گاهی هر قدر تغییر ظاهر داده‌اند باز نتوانسته‌اند به خوبی و چنان‌که شایسته‌ی آن می‌باشند سلطه‌ی صوری و معنوی به دست آورند. این جوانان گاهی از رل خود راضی و گاهی بسیار ناراضی بوده‌اند.

من به تمام آن‌ها حق می‌دهم. زیرا نه فقط درباره‌ی آن‌ها -اصولی که در پیش گفته شد- رعایت نگردیده، بلکه از این جهت گاهی به خوبی و پاکیزگی نمایش پییس نیز، زیان فراوان وارد شده است.

اما خود را نیز مقصر نمی‌دانم. زیرا، چنان‌که گفته شد و همه تصدیق داریم، کادر هنری ما همیشه ناقص و ضعیف بوده است. و ما، همه‌ی ما، هرگز به تکامل آن توفیق نیافته ایم. برای آن‌که هیچگاه آرامش خاطر نداشته ایم و همواره با گرفتاری‌های گوناگون دست به گریبان بوده و هستیم.

دیگر آن‌که گاهی رل‌هایی از طراز اول ناگزیر به آکتورهایی واگذار شده است که برانده‌ی آن‌ها نبوده‌اند و شخصیت معنوی برای ایجاد آن‌ها نداشته‌اند. البته آن‌ها نیز گلیم خود را از آب کشیده‌اند. اما این کار خلاف اصول، علاوه بر آن‌که نقطه‌ی ضعیفی ایجاد کرده و از استحکام و زیبایی نمایش کاسته است، اشتباه بزرگی برای بازی کنندگان این رل‌ها پیش آورده که می‌پندارند شایستگی بازی چنین رل‌هایی را داشته‌اند و در ایجاد آن‌ها توفیق حاصل نموده‌اند. من این حقیقت مسلم را به خود و به آن‌ها می‌گویم که ما نباید هیچگاه اینرا به حساب موفقیت خود بگذاریم.

### کار دور میز

پس از آن‌که پییس خوانده شد و رل‌ها تقسیم گردید و چند روزی آکتورها به مطالعه‌ی انفرادی پییس و رل خود پرداختند، کار دسته جمعی و دور میز آغاز می‌گردد. بدین معنی که متورانس، اکتریس‌ها و آکتورها و سایر مسئولین، دور هم می‌نشینند و به بحث درباره‌ی پییس می‌پردازند.

در این جلسات ابتدا متورانس باید کلیه‌ی بازی کنندگان را به تشریح پییس و رل خودشان وادار نماید تا بفهمد آیا پییس را درک کرده‌اند؟ آیا به خصال ظاهری و معنوی پرسناژی که باید ایجاد نمایند پی برده‌اند؟ آیا از رابطه‌ی پرسناژ با پرسناژهای دیگر، که همه با هم مانند حلقه‌های زنجیر مرتبط‌اند، سر در آورده‌اند؟

او باید در جریان این بحث‌ها -اگر نکته‌ی تاریکی برای آکتوری وجود دارد- روشن سازد. اگر آکتوری پییس و رل خود را چنان‌که شایسته است درک نکرده، باید به شیوه‌ی ماهرانه او را راهنمایی کند تا آنرا به خوبی بفهمد. او نباید خود همه‌ی مطالب را نکته به نکته و به تفصیل شرح دهد. بلکه بهتر است به ذکر چند نکته‌ی مهم که به منزله‌ی کلید است اکتفا کند و آکتور را به طوری رهبری نماید تا خود از بقیه‌ی نکات سر در آورد و مشکل را بگشاید.



نقیصه‌ی دیگری که در کار گروه ما وجود دارد این است که غالباً نتوانسته ایم این شیوه‌ی منطقی را پیروی کنیم. زیرا در کشور ما کمتر اتفاق می‌افتد که اکثریس یا آکتوری به اندازه‌ی کار خود باسواد و صاحب معرفت کلی از فرهنگ عمومی باشد. و مخصوصاً از ادبیات دراماتیک بی‌خبر نباشد.

در ایران به نظر من دانستن يك زبان بیگانه برای هر کس که نام آکتور بر خود می‌گذارد ضروری است تا بتواند آثار نویسندگان و انتقاداتی را که درباره‌ی آن آثار نوشته شده و همچنین چند نمونه از هزاران کتاب که در پیرامون کار آکتور و تئاتر بحث نموده است مطالعه نماید و بدین وسیله، قریحه و تکنیک خویش را پرورش دهد.

اما متأسفانه باید گفت که، از دانستن زبان بیگانه هم چشم پوشیم، بین تمام آکتورهای ایران به زحمت می‌توانیم فقط ده نفر را بیابیم که دست کم پییس‌های خوبی را که مترجمین مختلف به زبان فارسی ترجمه کرده‌اند خوانده و یا اصلاً از وجود آن‌ها با خبر باشند.

در کلیه‌ی تئاترهای ایران، نیمی از کسانی که نام اکثریس و آکتور یا «هنرپیشه» به خود نهاده‌اند (به جرأت می‌گویم) یا به کلی بی‌سوادند و یا فقط از خواندن و نوشتن بهره‌ی کمی دارند. نیم دیگر به استثنای چند نفر انگشت شمار، بادانش و مطالعه نیستند و از ادبیات به‌طور کلی و مخصوصاً ادبیات دراماتیک بی‌بهره می‌باشند. در این میان تنها چند نفر را می‌توان یافت که برای پیشرفت کار خود در تلاشند و کم و بیش صاحب اطلاعات و مطالعه‌اند.

(من به همه‌ی همکاران خود اطمینان می‌دهم که در این گفته‌ها، قصد تحقیر و توهین هیچ‌یک را ندارم و برای پیشرفت هنر ایران آرزو دارم همه‌ی آن‌ها صاحب دانش و فرهنگ و بصیرت در کار خود باشند.)

بنابراین آنچه گفته شد- و یقین دارم که مورد تصدیق همه‌ی همکاران منصف منست- غیرممکن است بتوان برای تشریح نکات ظریف اجتماعی و فلسفی پییس و یا خصال پرسناژها به اشاره به چند نکته‌ی اساسی اکتفا نمود بلکه برعکس غالباً ناگزیر بوده ایم که برای بعضی از همکاران تازه‌کار و یا کهنه‌کار، تمام الفبای هنر و تئاتر را تشریح کنیم. و «از سیر تا پیاز» پییسی را می‌خواهیم نمایش دهیم بگوییم.

در نتیجه گاهی این عیب اساسی پیش آمده است که چون بازی‌کننده، شخصاً و حتی با کمک دیگران توانایی درک عمیق پییس را پرسناژ را نداشته و نتوانسته است- به اصطلاح معمولی- رل را به جسم خود فرو ببرد، پس آنچه را از مسئول نمایش درباره‌ی تحلیل پییس و نیز بیان و می‌میک و ژست رل خود دیده و شنیده، «از سیر تا پیاز»، صرفاً تقلید کرده و به تماشاگران تحویل داده است. البته این عیب اساسی تا زمانیکه کلیه‌ی اکثریس‌ها و آکتورها در کسب دانش و فرهنگ کوشند و اصول فن خود را در نیابند و شخصیت و قریحه و تکنیک خود را پرورش کامل ندهند باقی خواهد بود.

باز برگردیم به اصل موضوع: پس از آنکه بحث درباره‌ی پییس و رلها به پایان رسید، کار دور میز به مرحله‌ی دوم می‌رسد. در این مرحله، خواندن رلها آغاز می‌گردد بدین معنی که بازی‌کنندگان هر يك نسخه‌ی ای از پییس در پیش دارند و سن به سن و پرده به پرده، هر يك به نوبه، رل خود را از رو می‌خوانند و با هم سؤال و جواب می‌کنند. در این دوره‌ی کار، بازی‌کنندگان وظیفه دارند که رفته رفته رل‌های خود را، با آهنگ صحیح و ریتم و حالت مناسب، مانند منظومه‌ی ای بخوانند بدون آن‌که حرکتی کنند و یا ژستی انجام دهند.

متورانسن وظیفه دارد که آهنگ‌های نادرست، ریتم‌های نادرست، خشونت‌ها و نرمش‌های بیجا و حالت زشت و غلط بیان را تصحیح کند. البته بهتر است مسئول از نشان دادن آهنگ و ریتم و حالت صحیح خودداری نماید و فقط بازی‌کننده را متوجه سازد که آهنگ و یا ریتم بیانش بدین جهت نامناسب است و او را ماهرانه راهنمایی کند تا خود، کار نادرست خویش

را تصحیح نماید. بدیهی است که بازی کنندگان تنها به این جلسات قرائت رل نباید اکتفا کنند بلکه باید به مطالعه و تحلیل عمیق تر رل و همچنین به حفظ کردن آن مشغول باشند.

متورانسن یا ترغیب آن‌ها به کار و بازخواست از کسانی که کاهلی می‌کنند و نیز با در نظر گرفتن وقت و مهلت خود، نباید اجازه دهد که کار دور میز بیش از اندازه به طول انجامد. بازی کنندگان نباید تصور کنند که "کار دور میز" برای آن است که رل‌ها به حافظه سپرده شود. رل در خارج از این جلسات، برای آن است که تحلیل و تعمق بیشتر درباره‌ی پیس به عمل آید و اگر هنوز نکات مبهم و تاریکی باقی مانده است با تشریح و بحث روشن گردد و بیان رل‌ها به راه افتد.

همین که رل‌ها نیمه حفظ شد و بازی کنندگان توانستند، بدون آن‌که حواسشان پرت شود رل‌ها را در دست گرفته و هرگاه لازم باشد از رو بخوانند و حرکت کنند. تمرین با ژست و حرکت شروع می‌شود. پیش از ورود در این مرحله، مطالب دیگری را تشریح می‌کنیم.

### دامنه‌ی کار متورانسن

در دوره‌ی "کار دور میز"، متورانسن نباید به جز زمانی که برای استراحت و آسایش ضروریست، ساعتی غافل و بی‌کار بنشیند. زیرا کاری را که از چندین ماه پیش جهت انتخاب و مطالعه پیس و تقسیم رل‌ها و در نظر گرفتن دکور، لباس، اثاثیه، موسیقی (اگر لازم باشد) و همچنین وسایل مکانیکی سن و روشنایی انجام داده است در این مراحل به شدت ادامه دارد.

برای دکور باید نظریات و طرح‌های خود را با دکوراتور<sup>۱</sup> در میان بگذارد و از نیروی ذوق و ابداع و اختراع و فانتزی خود و دکوراتور حداعلای استفاده را ببرد. پس از آن‌که رد و بدل نظریات کلی به پایان رسید و دکوراتور طرح‌های رنگین دکور را حاضر کرد، او باید آن‌ها را ببیند و به دقت مطالعه کند. اگر نکته‌ی زائیدی که سادگی و فصاحت دکور را از بین می‌برد در آن‌ها دید، باید با مباحثه و اجازه‌ی دکوراتور، آن را حذف کند. اگر کمبودی در آن‌ها یافت باز با اجازه‌ی همکار خود، نقصان را برطرف سازد. همچنین که اگر اسلوب دکوراتور با استیل او موافق نیست، مثلاً دکوراتور میخواهد به شیوه‌ی ناتورالیسم یا کوبیسم کار کند و اسلوب متورانسن رئالیسم است، باید او را حاضر به پیروی از سبک خود نماید و یا از او چشم پوشیده، دکوراتور هم اسلوبی را، برای همکاری دعوت کند.

نظیر این همکاری را باید با هنرمندی که طرح لباسها را می‌کشد انجام دهد. اگر پیس کلاسیک یا متعلق به دوره‌ی قدیم است و برای طرح جزئیات لباسها به اطلاعات دقیق تری محتاجند، متورانسن باید با نقاش به موزه‌ها برود و کتابها و اسناد و مدارک موجود را به دقت و ارسی کند و اطلاعات لازم را تحصیل نماید.

برای هر پیس، خواه کلاسیک باشد خواه مدرن، باید به اندازه‌ی امکان لباس‌های مخصوص آماده ساخت. زیرا حتی در پیس‌های مدرن، چون خصال پرسناژ در پیس‌های مختلف دارای تفاوت بسیار است، پس قاعده‌ی کلی باید این باشد که برای پرسناژ - به مناسبت خوی و خصلتش- لباس مخصوص تهیه گردد. مثلاً آکتوری که در یک پیس، پرسناژ خود را با لباس مشکی پوشانیده است و در پیس دیگر رلی دارد که از جهت خصال صوری با پرسناژ پیس اول بی‌شباهت نیست، نباید چنین نتیجه بگیرد که همان لباس پرسناژ اول، برانده‌ی پرسناژ دوم است. بلکه اگر کلیه‌ی خصال پرسناژ دوم را در نظر بگیریم و برای آن تیپ خاصی ایجاد نماییم، چه بسا به این نتیجه خواهیم رسید که برای پرسناژ دوم، لباس مشکی ابدأ

<sup>۱</sup> Decorator - آذین‌گر، متخصص آرایش داخلی ساختمان‌ها

مناسب نیست و باید مثلاً قهوه ای راه راه و یا سرمه ای شطرنجی را انتخاب کرد. اگر چه لباس در هر دو رل، کت و شلوار و جلیقه‌ی ساده باشد.

حالا که صحبت از لباس به میان است بسیار بجاست بعضی نکات را که دارای اهمیت بسیار می‌باشند گوشزد نماییم. در کشور ما که هنوز متخصصین با تجربه برای کارهای مختلف تئاتر به وجود نیامده و اهمیت نکات دقیق کار روشن نگردیده، خیلی از خورده کاری‌های تئاتر به قدری سرسری انجام می‌گیرد که بعد باعث زحمت زیاد می‌گردد. مثلاً بسیار اتفاق افتاده که لباس اکتریس یا آکتوری خیلی تنگ و بدقواره دوخته شده است. بازی‌کننده‌ی فلک‌زده هر شب هنگام بازی در شکنجه بوده و صاحب تئاتر به واسطه‌ی «اشکالات مادی» لباس را عوض نکرده است گاهی نیز لباس را به اندازه‌ی «بازاری» دوخته‌اند که با یک حرکت تند و خشن بازی‌کننده، درز آن در رفته یا چند تکه اش به زمین ریخته است. این پیشامدها به قدری آکتور را ناراحت و عصبانی می‌کند که نیمی از نیروی او را تباہ می‌سازد و در نتیجه به نمایش لطمه‌ی زیادی وارد می‌آورد.

برای اجتناب از این پیش‌آمدها و راحتی خاطر بازی‌کننده، باید لباس را به دوزنده‌ی خبره داد و دقت فراوان به عمل آورد که لباس خوش برش باشد و به قد و قواره‌ی بازی‌کننده (خواه خوش قد و بالا، خواه خپل و بدهیکل باشد) بیاید. همچنین و مخصوصاً محکمتر از لباس معمولی دوخته شود تا هنگام بازی از هم در نرود و باعث خنده‌ی بجای تماشاگران نگردد. همین‌طور – اگر لازم است پاره ای از قسمت‌های پییس با موسیقی همراه گردد، متورانسن باید با آهنگساز همکاری کند و در تعیین نوع آهنگ‌ها و خصال آن‌ها با او موافقت کامل نماید. بدین منظور او باید با موسیقی‌آشنایی زیاد داشته در آن صاحب مطالعه و نظر باشد.

بالاخره او باید کلیه‌ی اثاثیه‌ی سن و استیل آن‌ها، تمام لوازم مکانیکی سن (ماشینری) و نیز، اگر لازم است، پلکان و ایوان و مهتابی و ستون و مانند این‌ها را معین و مشخص سازد و به مسئولین هر قسمت برای تهیه آن‌ها، دستور و سفارش دهد و همیشه کار آن‌ها را برای صحت اجرای دستورهای خویش واریسی کند. البته در اروپا رژیسور سن در این کارها به متورانسن کمک شایان می‌نماید اما در ایران ما ...

خلاصه همه چیز باید به دستور این مرد هرکاره باشد و هیچ چیز نباید بدون تصویب و پسند او روی سن قرار گیرد. همان‌طور که در سراسر یک سمفونی، حتی یک نت نباید بدون اراده‌ی رهبر ارکستر اجرا گردد. اینک متورانسن را، در گیر و دار این تکالیف، سرگرم به کار خود رها می‌کنیم و لحظه ای به سراغ اکتریس‌ها و آکتورها می‌رویم. ببینیم آن‌ها در چه کار هستند.

### ایجاد پرسناژ

آکتورها در این هنگام به تجزیه و تحلیل رلها برای تشخیص شیوه‌ی و حالت بیان و نیز به حفظ کردن رل‌های خود پرداخته‌اند. این مطالب را در بخش سخن بحث کرده ایم و اینجا تکرار نمی‌کنیم.

ولی این‌ها کارهای ابتداییست. زحمت اصلی آکتور این است که با کمک و راهنمایی متورانسن از کلام نویسنده، یک پرسناژ زنده ایجاد کند. کار خلاق آکتور همین است.

او باید از یک یا چند صفحه‌ی رل که به عهده اش گذاشته می‌شود پرسناژ خود را کشف کند و به خصال و خلق و خوی او پی ببرد سپس برایش گفتار و رفتار و شیوه‌ی نشست و برخاست و آمد و رفت مخصوص به او انتخاب نماید.

برای کشف پرسناژ و آشنا شدن با او جز آن‌که ده‌ها بار رل را، مانده سرزمینی که می‌خواهیم گنجی در آن بیابیم، کاوش کنیم و به اعماق آن پی ببریم راه دیگری نیست. گاهی باید از جهت پی بردن به خصال عالی او، رل را به دقت مطالعه نماییم، گاهی برای یافتن نقاط ضعف اخلاقی او، زمانی برای راه یافتن به اعماق قلب و دانستن افکار و شهواتش و زمانی برای آشنا شدن به خلق و خو و گفتار و رفتار. گاهی پاره‌ای از خصال معنوی یا صوری پرسناژ به آسانی بر ما روشن و مکشوف می‌گردد و پاره‌ی دیگر از روحیاتش در تاریکی فرو رفته است. برای کشف آن‌ها لازم می‌آید که تمام پییس را باز هم بارها زیر و رو کنیم، و چه بسا از گفتار و کردار پرسناژهای دیگر نشانه‌ای درباره‌ی پرسناژ خود می‌یابیم و بدان وسیله تاریکی‌ها را روشن می‌سازیم.

گویی در جنگل بی‌کرانی به دنبال گمشده‌ی عزیزی می‌گردیم، اینقدر باید جستجو کنیم، از این سو به آن سو برویم، از این و آن نشانی بگیریم تا او را بیابیم. در این جستجو، گاهی به آسانی و با چند نشانی به مقصود می‌رسیم. گاهی نیز راه دراز و ناهموار، نشیب و فراز فراوان و هوا تاریک است.

در نتیجه این کندوکاو، زمانی آسان و زمانی پر زحمت، بالاخره پرسناژ مانند شبی تیره و تاریک پدیدار می‌گردد. سپس رفته رفته شکل می‌گیرد و تجسم می‌یابد. در این وهله است که آکتور باید مانند نقاش زبردستی کلیه‌ی خطوط چهره و هیكل او را از روبرو، از پشت، از پهلو، نشسته، ایستاده، خوابیده، در حال راه رفتن... به خاطر بسپارد و طرح بردارد. بعد با نیروی ابداع و فانتزی خود، از آن شبح، تپیی زنده و بشری بسازد و ما هر شب در روی سن آن تپ بشری را ببینیم و بشنویم، نه خود آکتور را.

اجازه بدهید در این‌باره یکی از خاطرات کودکی را برایتان نقل کنم. داستان بختک را، که از معتقدات عامیانه‌ی ما شرقی‌هاست، همه در کودکی شنیده‌اید و حالا هم می‌شنوید.

چون من از سه ماهگی پدر و مادرم را از دست داده بودم، مادر بزرگم مرا که آخرین فرزند دخترش بودم، پیش خود نگه داشت و بزرگم کرد. حیاط‌خانه‌ی ما وسیع بود و بین درخت‌ها و نهال‌ها چند درخت کهنسال نیز هنوز بر پا مانده بود. در آن زمان که تنها کارخانه‌ی کوچک خیابان چراغ برق وجود داشت و نمی‌توانست به تمام محله‌های تهران برق برساند، در زمستان حیاط ما را، دو فانوس کم نور که از دور سوسو می‌زد، روشن می‌ساختند. نور تنبل و اسرارآمیز فانوسها خود را به بدنه‌ی درخت‌های برهنه می‌مالاند و با آن‌ها روی دیوار و کف حیاط، شبح‌ها و شکل‌های مرموز و نیمه محو می‌ساخت. گذشتن از این گورستان سرد و تاریک و دیدن این مردگان که نیمی از هیكل را از خاک بیرون کشیده‌اند، به اندازه‌ی ای هراسناک بود که هرگز نمی‌خواستم بدون همراهی کسی در آن پا بگذارم. گاهی بعضی از این شکل‌ها بطوری در چشم و ذهنم نقش می‌بست که تا مدتی محو نمی‌گردید.

مادربزرگ هنگام زمستان در تالار وسیعی جا داشت و من هم با او بودم. گاهی دخترها و نوه‌ها، پسر و دختر به دیدنش می‌آمدند. در این شبها سکوت گورستان شکسته می‌شد و آمد و رفت بیشتری بود. هم‌چنین تالار رونق دیگری می‌گرفت. دو جار سه شاخه را که سر بخاری بود روشن می‌کردند. روی روکرسی ترمه‌ی بوته جقه‌ای، که شاید جزو جهاز مادربزرگ بود، سفره‌ی سفیدی گسترده می‌شد و شبچره روی آن قرار می‌گرفت.

این شبها جشن ما بچه‌ها بود. از سرو کول هم بالا می‌رفتیم. اینقدر جست و خیز و هیاهو می‌کردیم که صدا به صدا نمی‌رسید. برای آن‌که ما را از سروصدا ببندازند، یا با شبچره، سرمان را گرم می‌کردند و یا قصه و داستان می‌گفتند. گاهی قصه به داستان‌های جن و پری و سحر و جادو و بختک می‌رسید. داستان بختک برای من هولناکتر و شورانگیزتر از همه

بود. هر وقت آنرا می‌شنیدم هوش از سرم می‌برد. گورستان سرد و ساکت خانه، محیط را به قدری مساعد و آماده می‌ساخت که داستان به روح و جسم فرو می‌رفت.

مهمان‌ها که می‌رفتند و خانه از رفت و آمد می‌افتاد، مادر بزرگ مرا می‌خواباند. گاهی از او می‌پرسیدم: «خانم بزرگ، منم می‌تونم دماغ بختک رو بگیرم؟»

چرا نتونی؟ خوب مواظبش باش. همینکه روت سنگین شد، فرزند دماغش رو بچسب. و لش نکن تا گنج را نشونت بده... چراغ‌های تالار خاموش می‌شد و مادر بزرگ، هنگامی که در پایه‌ی بالایی کرسی لحاف را بر رویش می‌کشید، می‌گفت: «ننه، عبدالحسین، از جات بلند نشی ها! وگرنه بختک یا گرگه می‌بردت! اگه کاری داشتی منو صدا کن. بخواب جون دلم»

من از هول و هراس مثل چوب خشک روی تشک افتاده و چشمها را می‌بستم. داستان بختک دوباره و سه‌باره از سر تا ته از خاطر می‌گذشت. به کمترین خش و خش و مالش شاخه‌های درختها به پنجره تالار، چشم را باز می‌کردم، نگاه تاریکی سرد و سنگین تالار را می‌شکافت و به در دوخته می‌شد. پرده‌ی در، کم‌کم شکل و جان می‌گرفت، تکان می‌خورد، پیش می‌آمد. نمی‌دانم چقدر وقت در انتظار می‌گذشت که بختک نزدیک برسد و رویم سنگین شود. همینقدر میدانم که ناگهان از خارش و سوزش کف پایم به خود می‌آمدم. بدنم داغ شده بود و عرق کرده بودم. اول می‌ترسیدم دستم را که مثل شاخه‌ی خشکی روی سینه‌ام چسبیده بود حرکت دهم و کف پایم را بخارانم. اما رفته رفته خارش و سوزش به اندازه‌ای می‌شد که انگار شکنجه می‌کنند.

در این میان شبح محو می‌شد و بختک از دستم در می‌رفت. با زحمت طاقت فرسای، بدون آن‌که بگذارم لحاف تکان بخورد، پایم را جمع می‌کردم و دستم را به کف پا می‌رساندم و چنان به سختی ناخنها را در آن فرو می‌بردم که می‌خواستم پوستش را بکنم. آخرش همین‌طور چارچنگولی باقی می‌ماندم. اما داستان بختک و گنج چنان به جسم و جانم فرو رفته بود که از خاطر محو نمی‌شد و باز از سر تا ته از نظرم می‌گذشت.

این بار جار روی بخاری خرده خرده شکل و جان گرفت و از بخاری پایین می‌آمد. باز نمی‌دانم چقدر وقت در انتظار سنگین شدن لحاف می‌گذشت. ولی ایندفعه تیره‌ی پشتم می‌خارید و از سوزش آزاردهنده‌ی آن، به خود می‌آمدم... من هزار بار بختک را دیدم، اما هرگز نتوانستم دماغش را بگیرم و گنج را بیابم. ولی به شما اطمینان می‌دهم که پرسناژ بختک مانند برادر بزرگ خود، سرسخت و رام نشدنی نیست. شما فکر و ذهن و تصور را برای تجلی او مساعد و آماده سازید، داستانش را آنقدر بخوانید و زیر و رو کنید تا به جسم و جانتان بنشیند و فرو برود. آنوقت، با آن‌که گاهی پرغرور و دیرآشناست، بیگمان زود یا دیر به سراغتان خواهد آمد. اما فرزند دماغش را بچسبید. ول نکنید تا گنج را نشانتان بدهد...

### تمرین در سن

گفتیم که پس از "کار دور میز"، تمرین در سن آغاز می‌گردد. متورانس باید دستور دهد که سن اصلی تئاتر یا سن فرعی را که در سالن مخصوص تمرین ساخته شده است برای کار آماده سازند. آمادگی بدین ترتیب است که، بر حسب نقشه‌ای که متورانس برای هر پرده یا هر تابلو از پیس طرح کرده، سن را با چارچوبه‌هایی که از گونی پوشیده شده دکوربندی موقتی می‌کنند و میز و صندلی و گنجه و تخت و رخت‌آویز و مانند این‌ها که اثاثیه‌ی سن است، همچنین پله‌کان‌ها و ایوان‌ها و امثال

این‌ها را که به اصطلاح تئاتر «پراتیکابل» نام دارد، در نقاطی که متورانسن در طرح خود معین کرده، می‌چینند و سن را برای تمرین حاضر می‌کنند.

اما پیش از آن‌که اکثریس‌ها و آکتورها را در حال تمرین در سن ببینیم، باید شیوه‌های مختلف کار متورانسن را با آکتور، یا به عبارت دیگر رابطه‌ی او را با آکتور، و همچنین نمونه‌ای از طرح میزانشن را تشریح کنیم.

### رابطه‌ی متورانسن و آکتور

شیوه‌ی اول - این سبک قدیمی است و در تئاترهای متداول است که پیس‌های معمولی و تفریحی را بازی می‌کنند. در این تئاترها هیچ دیده نمی‌شود که یک پیس کلاسیک از شکسپیر یا سروانتس (درام‌نویس اسپانیولی متعلق به دوره‌ی رونسانس) یا کورنی و راسین (تراژدی‌نویس‌های دوره‌ی کلاسیسیسم<sup>۱</sup> فرانسه) یا مولیر و یا دیگر نویسندگان نامی را روی سن آورند و بیشتر پیس‌های معمولی نویسندگان معاصر از طراز دوم و سوم را بازی می‌کنند. مانند تئاترهای که امروز در فرانسه به نام تئاترهای بولوار معروف است.

در این تئاترها، متورانسن به مفهوم حقیقی کلمه وجود ندارد و کار او را یا خود نویسنده و یا یکی از آکتورهای گروه که خبرگی و کارآزمودگی از دیگران بیشتر است انجام می‌دهد. در این سبک متورانسن طرح دقیقی برای کلیه‌ی حرکات و مخصوصاً جزئی‌ترین آن‌ها نمی‌ریزد. بلکه اهم مطالب را در نظر می‌گیرد و باقی را به ابتکار و احساسات و الهامات بازی‌کننده وا می‌گذارد.

عیب اصلی این اسلوب این است که هر آکتور کوشش دارد فقط کار خود را پر جلوه و جلا سازد و بدین جهت آکتورهای طراز اول، یا به اصطلاح ودت‌های (Vedette) تئاتر، هر چه احساساتشان به آن‌ها الهام کند و یا هر چه را که برای رونق بازار خود، شایسته و ضروری بدانند انجام می‌دهند. اگرچه به ضرر سایر افراد گروه تمام شود و کار آن‌ها را از جلوه بیندازد. بنابراین هماهنگی گروه از بین می‌رود.

شیوه‌ی دوم - به‌کلی عکس شیوه‌ی اول است و خاص متورانسن‌هانیست که شکل کنونی تئاتر را برای بیان کلیه‌ی هدف‌های هنری خود نارسا می‌دانند و همیشه در پی آنند که با عوامل تازه‌ای، کمبودهای هنر تئاتر را، که تحولات و خواست‌های دوره‌ی جدید ایجاد نموده، پر کنند. (مانند ماکس راینهارت، متورانسن آلمانی - آروین پیسکاتور، متورانسن آلمانی) و یا دیگران که عقیده دارند عوامل نابابی، بدون آن‌که ضرورت ایجاد کند به هنر تئاتر افزوده شده که شکل اصلی و خالص آنرا تغییر داده و اصالتش را از بین برده است. این اشخاص نیز همیشه کوشش دارند که این عوامل ناباب قراردادی (Conventionnel) را از هنر تئاتر دور سازند، مثلاً مه پر هولد<sup>۲</sup> (Meyerhold) متورانسن روسی بر این عقیده است که پرده‌ی سن یکی از این عوامل ناباب و قراردادی است که در دوره‌های جدید پا به صحنه‌ی تئاتر گذاشته و نه فقط اصالت هنر تئاتر را از بین برده بلکه فاصله‌ی عظیمی بین آکتورها و تماشاگران ایجاد نموده است.

او از این تئوری که در تئاتر لازم است فوراً و به بهترین شکل رابطه‌ی معنوی بین بازی‌کنندگان و تماشاگران ایجاد گردد، به طوری که هر تماشاگر به‌خوبی حس کند که خود یکی از قهرمانان داستان است و در اکسیون دراماتیک شرکت دارد، چنین نتیجه می‌گیرد: «بنابراین آیا بهتر نیست از همان لحظه که تماشاگر به سالن تئاتر وارد می‌شود او را با محل واقعه (Lieu dramatique) که ما به وسیله‌ی دکور نمایش می‌دهیم، و او - خود او - باید چند لحظه بعد با سایر قهرمانان

<sup>۱</sup> - Classicism - کلاسیسیسم: سبک باستانی (در ادبیات و هنر)، پیروی از سبک‌های یونان و روم

<sup>۲</sup> میر هولد: به پیوست در انتهای کتاب رجوع شود!

داستان، در همین محل واقعه، تکه ای از زندگی خود را نمایش دهد، آشنا سازیم؟ اگر این حقیقت را قبول دارید پس باید پرده‌ی تئاتر را به دور انداخت. همچنان که در دوره‌ی طلایی تئاتر، در یونان عتیق و عهد شکسپیر در هیچ تئاتری پرده وجود نداشت». این نمونه‌ی بسیار کوچکی بود از نظریات این متورانس.

ولی باید دانست که تمام مطالب این متورانس‌های صاحب نظر به این سادگی نیست و قابل پذیرش نمی‌باشد، این‌ها گاهی در آزمایش‌های خود به قدری راه مبالغه می‌پیمایند و از راه‌ها و سنتی که قبول عامه یافته، دور و منحرف می‌گردند که آن آزمایش مقبول نمی‌افتد و در سراسر جهان مورد انتقاد منتقدین صاحب نظر واقع می‌گردد.

باز به‌طور نمونه، این مطلب را می‌گویم که چندی پیش در مجله ای هنری خواندم که اروین پیسکاتور<sup>۱</sup> در تئاتری که در شهر نیویورک دارد، به آزمایش‌های تازه پرداخته و از آن جمله، پیس «اریستوکراتها» اثر نیکلا پوگودین نویسنده‌ی معاصر شوروی را در دکوری نمایش می‌دهد که به شیوه‌ی سینماتوگرافی روی پرده‌های سفید، منعکس گردیده است.

به خاطر آمدن که وقتی در فرانسه به تحصیل مشغول بودم، پیس «سیکلون» اثر سامرست موآم نویسنده‌ی معاصر انگلیسی را در پاریس نمایش می‌دادند و مقدمه‌ی پیس را که توصیف سرنگون شدن یک هواپیما و مجروح شدن خلبان آنست، به وسیله‌ی سینما، روی پرده‌ی تله سن (فون) منعکس ساخته بودند.

این آزمایش ابداً قبول عامه نیافت و مورد اعتراضات و انتقادات شدید واقع گردید، منتقدین می‌گفتند: وقتی ضرورت اجاب نمی‌کند (و هرگز اجاب نخواهد کرد)، مکانیک را با هنر آمیخته نکنید. اصالت هنر تئاتر را از بین نبرید. در تئاتر، ما می‌خواهیم توصیف را بشنویم و در سینما باید آنرا ببینیم. این دو هنر با هم تفاوت بسیار دارد... سرانجام متورانس، مقدمه‌ی پیس را به همان شکل اصلی که نویسنده نوشته بود برگرداند.

پیسکاتور خواسته است این آزموده را امروز در آمریکا بیازماید. ممکن است تماشاگران امریکایی اعتنایی به این اصول نداشته باشند ولی من یقین دارم اگر این آزمایش دوباره در اروپا به عمل آید، ابداً مقبول نخواهد افتاد و انتقادات، منتقدین آزمایش‌کننده را سر جای خود خواهد نشاند.

من بسیار مایل و مشتاقم که آراء و نظریات قابل توجه این گروه متورانس را در آنجا به تفصیل برای خوانندگان شرح دهم. ولی چون کتابها و مدارک لازم در دسترس ندارم و از مطالعه‌ی آنها محروم، ناگزیر صرفنظر می‌کنم. با وجود این، مجملی از نظریات یکی از نمونه‌های تی پیک این دسته متورانس را، که به تازگی در مجله ای خواندم و نسبتاً خوب به خاطر دارم برایتان شرح می‌دهم.

این نمونه‌ی تی پیک، متورانس معاصر انگلیسی گوردون کریگ<sup>۲</sup> (Gordon Craig) است. او در مقاله‌ی خود پس از مقدمه ای چنین می‌گوید که عده ای از سرآمدان هنر مانند فلور (نویسنده‌ی فرانسوی) گوته، نیچه، چخوف... مطالب بسیاری درباره‌ی هنر ما می‌گویند و خلاصه‌ی همه‌ی آنها این است که تئاتر، هنر عالی و کاملی نیست. من هم با آنها هم رأی و هم داستانم. زیرا تئاتر معاصر از عوامل غیرمتجانس، از عناصر آلی و غیرآلی (Organique – Inorganique) و مصنوعی و طبیعی تشکیل یافته است. بدین ترتیب :

۱- پیس، شکلی از اشکال هنری بیان حالات است که به‌کلی مصنوعی و قراردادیست. خواه به نظم باشد خواه به نثر.

۲- شیوه‌ی حرف زدن آکتور بر عکس طبیعی و گاهی خودمانی و پیش پا افتاده است.

۳- دکورها غالباً تقلید صرف از طبیعت می‌باشد.

<sup>۱</sup> : Erwin Piscator متورانس آلمانی است که پیش از آن‌که نازیسم در آلمان حکومت را در دست گیرد در تئاتری به نام خودش (تئاتر پیسکاتور) در شهر برلن کار می‌کرد و جهانیان را متوجه به هنر خود ساخته بود. وقتی نازیسم به سر کار آمد، پیسکاتور چون دارای افکار و مرام مترقی بود ناگزیر از وطن خود بیرون رفت و مدتی سرگردان بود تا بالاخره خود را به آمریکا رساند و در آنجا پناهنده گردید.  
<sup>۲</sup> - گوردون کریگ: به پیوست در انتهای کتاب رجوع شود!

۴- خود آکتور که از گوشت و استخوان ساخته شده.  
 ۵- ژستها و حرکات، که گاهی طبیعی و گاهی مصنوعی و قرار دادیست.  
 ۶- روشنایی تئاتر که همیشه در پی تقلید نور طبیعی است و همیشه در این آزمایش شکست خورده است.  
 ۷- چهره‌های گریم شده و تغییر شکل یافته.  
 ۸- همین چهره‌ی گریم‌شده که همیشه در تلاش است تا حالت خویش را از خلال قشر گریم عبور دهد.  
 سپس کریگ می‌گوید: چنان‌که ملاحظه می‌کنید، از این ۸ عامل، عوامل ۱ و ۲ و ۴ و ۸ یعنی سخن و آکتور و صدا و حالت چهره، آلی هستند.

عوامل ۳ و ۷ یعنی دکورها و گریم غیر آلی هستند.

عوامل ۵ و ۶ یعنی روشنایی و ژست و حرکت، نیمه آلی و نیمه غیر آلی می‌باشند.<sup>۱</sup>

با این عوامل غیرمتجانس است که تئاتر معاصر ابلهانه می‌پندارد که می‌تواند اثر هنری ایجاد نماید.

کریگ ادامه می‌دهد: حالا بباییم و این عوامل شلم شور با را به دو شکل، متجانس سازیم.

شکل اول:

۱- پبیس تئاتر چون عاملی است غیر طبیعی، شکل آنرا تغییر نمی‌دهیم و سایر عوامل را با آن، متجانس می‌سازیم.

۲- آکتور برای بیان خود، مانند پبیس، شیوه ای مصنوعی انتخاب می‌کند.

۳- دکور را غیر حقیقی و مجرد از زمان و مکان می‌سازیم.

۴- آکتورها به شیوه‌ی عروسک‌های خیمه شب بازی بطوری خود را بپوشانند که ابدأ شناخته نگردند.

۵- ژست و حرکت را به حسب قرارداد معین و شخصی استیلایزه می‌کنیم.

۶- روشنایی به کلی غیر طبیعی.

۷- به جای گریم صورت، ماسک بکار می‌بریم. (به شیوه‌ی تئاتر یونان)

۸- حالت چهره‌ی آکتور را وابسته به ماسک و ژست و حرکت استیلایزه‌ی او می‌سازیم.

در این نظم نوین ملاحظه می‌کنید که هیچ يك از عوامل تقلید طبیعت نیست و همه نیز با هم متجانسند.

شکل دوم عبارت از این است که تمام عوامل تقلید صرف از طبیعت باشد.

شکل دوم:

۱- اثر نویسنده به شیوه ای کاملاً طبیعی و خودمانی

۲- شیوه‌ی بیان آکتور نیز، طبیعی و خودمانی.

۳- دکور تقلید صرف و عکس برداری از طبیعت باشد. حتی گاهی درخت و خاک و آجر حقیقی بکار ببرید.

۴- آکتورها با لباس ابدأ تغییر شکل ندهند، بلکه هر آکتور که از هر جهت شباهت بیشتر به پرسناژ پبیس دارد آن رل را بازی کند.

۵- ژست و حرکت مانند شیوه‌ی بیان آکتور تقلید از طبیعت باشد.

۶- برای روشنایی، روشنایی طبیعی روز و شب را انتخاب می‌کنیم.

۷- چهره‌ها، طبیعی و بدون گریم.

۸- بیان حالات درونی به وسیله‌ی حالات چهره، مانند شیوه‌ی بیان و ژست و حرکت آکتور، طبیعی و تقلیدی باشد.

<sup>۱</sup> : من نمی‌فهمم به چه علت روشنایی سن، نیمه آلی و نیمه غیر آلیست.



به طوری که ملاحظه می‌کنید هر دو شکل تنظیم عوامل هشتگانه بخودی خود، منطقی است.

منظور من این است که در کار هنر، يك گل داودي را در يك گيلاس حقيقي بگذاريد و آب حقيقي در گيلاس بریزيد. و يا يك داودي مصنوعي را در يك گيلاسي که از خمير کاغذ ساخته شده قرار دهید و گيلاس کاغذي را چنان نقاشي کنید که من خيال کنم آب در آن ریخته‌اند.

اما آمیختن حقيقي و غير حقيقي، طبيعي و مصنوعي، راستي و دروغي آن هم در صورتی که ضرورت ايجاب نکند، اشتباه بزرگیست و نشانه‌ی آن است که ما طبایع و خصال اشیاء را ابدأ درك نکرده ایم.

بالاخره کریگ در این مقاله چنین نتیجه می‌گیرد که حالا اگر از من بپرسید که تو خودت کدام يك از این دو نوع را ترجیح می‌دهی؟ جواب می‌دهم شکل اول. زیرا از قدیمی‌ترین اعصار که بشر به ایجاد اثر هنري نائل آمده تا به امروز، همیشه اثر هنري از عوامل غیرآلي تشکیل یافته است.

پس از این اشاره‌ی مختصر، درباره‌ی آراء و عقاید این دسته متورانس می‌گوییم: شیوه‌ی کار و یا رابطه‌ی آن‌ها با آکتور این است که برحسب نظریات و آراء دبستان هنري اي که هر يك پیرو آنند و یا خود موجد آن می‌باشند؛ برای پیشرفت هدف و منظور دبستان خویش همه چیز حتي شیوه‌ی بیان و بازي را به آکتور تحمیل می‌نمایند. و ابدأ حاضر نیستند که کار را به عهده‌ی احساسات و الهامات و مکاشفات آکتور واگذارند. و یا جزئی‌ترین مسئله‌ی میزانشن را که در نتیجه‌ی مدتها تفکر و تعمق فراوان، طرح کرده‌اند تغییر دهند. در این شیوه، حرف اول و آخر با متورانس است.

شیوه‌ی سوم- سنز دو شیوه‌ی دیگر است و خاص گروهی است که فرم بیان تناتر را به شکل تکامل یافته‌ی کنونیش قبول دارند. آکتور را عامل اصلي تناتر می‌دانند و از عوامل و وسایل دیگر و همچنین از هر اختراع تازه که اصالت و پاکی تناتر را از بین نبرد و آنرا قديمي به جلو براند، استادانه استفاده می‌برند.

در این شیوه متورانس جزئیات حرکات: ورود این پرسناژ، خروج آن دیگر، محل نشستن این يکي و محل ایستادن آن يکي را، سن به سن برای آکتورها شرح می‌دهد و اجرائی آن را به عهده‌ی شخصیت و ابتکار و احساسات آکتور وا می‌گذارد. پس در این سبک حرف اول با آکتور است.

او به آزادي، شروع به اجرائی طرح میزانشن می‌کند. اگر شیوه‌ی اجرائیش صحیح بود چه بهتر وگرنه، متورانس با بحث و اقتناع، عمل او را تصحیح می‌کند و حرف آخر را می‌زند.

همچنین بسیار اتفاق می‌افتد که متورانس در میدان آزمایش به نارسائی پاره اي از کلیات یا جزئیات طرح‌های خود پی می‌برد و آن‌ها را به‌کلی تغییر می‌دهد و یا تصحیح می‌نماید. تقریباً میتوان گفت که در شیوه‌ی دوم، از نظر بعضی متورانس‌ها و نه همه‌ی آن‌ها، طرح میزانشن مانند نقشه‌ی معمار تمام و ایجاد شده است. در صورتی که در شیوه‌ی سوم فقط در شب «تمرین عمومی» در حضور منتقدین هنر است که متورانس پای اثر خود، صحه می‌گذارد و امضا می‌کند.

و نیز در این شیوه، برخلاف شیوه‌ی اول، هماهنگی از هر جهت حفظ می‌گردد. متورانس به هیچ يك از آکتورهاي طراز اول اجازه نمی‌دهد که بیبیس و همکاران دیگر را آلت و اسبابی برای جلوه‌ی کار خود قرار دهند. همه‌ی نیروها باید برای هماهنگی عمومی به کار رود. به طوری که اگر رل يك كمك (فیگوران) حتي در يك لحظه مهمتر از سایر پرسناژها باشد، متورانس دیگران را واپس می‌کشد تا در آن لحظه، تمام توجه را به سوي این رل کمکي معطوف دارد و نگذارد هیچ نکته‌ی درام از اهمیت خاص خود بیافتند (ناگفته نگذاریم که در کشور ما، بواسطه‌ی نبودن کادر لازم و کافي و ضعف بعضی از افراد کادر موجود، این هماهنگی غالباً خواهی نخواهی از بین می‌رود.)

حال اگر در مقام مقایسه‌ی این سه شیوه برآییم، سبک اول ارزش آنرا ندارد که بحث بیشتری درباره اش بکنیم و من امروز هیچ متورانس‌ن پر اهمیت و نامداری را نمی‌شناسم که پیرو سبک اول باشد.

اما دو سبک دیگر پیشوایانی دارد که همه از سرآمدان هنرند و اگر آراء مبالغه‌آمیزشان را که هنوز قبول عامه نیافته و یا در میدان آزمایش با شکست روبرو شده است کنار بگذاریم، همیشه نظریاتشان، راه تازه‌ای برای حل معضلات هنری گشوده و هنر تئاتر را از جهت نظری و عملی غنی‌تر ساخته است.

اگر در يك طرف این میدان ماکس راینه‌ها و کریگ‌ها ایستاده‌اند، در طرف دیگر نیز استانیسلاوسکی (متورانس‌ن فقید شوروی)، لویی ژوه- و شارل دولن (متورانس‌ن‌های فرانسوی که هر دو اخیراً وفات یافتند) قرار دارند. هر دو دسته در عین حال که درباره‌ی نظریات یکدیگر مباحثان دقیق علمی می‌کنند و پاره‌ای از آن‌ها را مردود می‌دانند، به نظر احترام به هم می‌نگرند و دانش و هنر یکدیگر را ارجمند و گرامی می‌شمرند. مثلاً استانیسلاوسکی (که خود شهرت جهانی دارد و یکی از کسانی است که با گروه خود بارها به اروپا و آمریکا مسافرت کرده و فرهنگ و هنر ملت خویش را به جهانیان شناسانده است، و امروز کمتر کتاب خوبی درباره‌ی هنر تئاتر می‌بینید که نام این هنرمند صاحب‌نظر را در آن نیابید) زمانی همکار انگلیسی خود کریگ را به وطن خویش دعوت کرد تا هاملت شکسپیر را در تئاتر هنر مسکو روی سن آورد. کریگ دعوت او را پذیرفت و هاملت را به توسط آکتورهای گروه استانیسلاوسکی نمایش داد.

از طرف دیگر چون در این زمینه اختلاف این دو گروه اصولی و اجتماعی نیست و بر سر شیوه‌ی اجرای اصلی واحد است، من در خود بهیچوجه توانایی آن را نمی‌بینم که نظریات یکی از دو طرف را با دلایل قاطع نظری یا تجربی رد کنم فقط می‌توانم بگویم وقتی آراء و عقاید دو طرف را در کتابها و مقالاتشان می‌خوانم تئوریها و راه‌های عملی گروه سوم بهتر به دلم می‌نشیند و آن‌ها را برای ایران که هنوز صاحب نظری در آن نیست، ساده‌تر و عملی‌تر می‌یابم. و همیشه چه در عمل، چه در تشریح تئوری‌های هنری برای همکاران و چه در نوشتن این کتاب، پیرو همین سبک بوده‌ام.

### طرح میزانسن

متورانس‌ن باید از ابعاد و وسایل سن و سالنی که می‌خواهد ببیند را در آن نمایش دهد به‌خوبی اطلاع داشته باشد، به موجب آن ابعاد، ابعاد هر پرده از ببیند را معین کند و از پیش بداند که مثلاً در فلان پرده در سطحی به مساحت ۲۵ متر مربع باید اثاثیه‌ی آن پرده و نیز هشت نفر بازی‌کننده را جای دهد. همچنین محل‌ها و تغییر محل‌های هر آکتور را در سن به دقت مشخص سازد.

در کشورهای اروپا تخته‌بندی سن به طوریست که آنرا از عرض به قسمت‌های مشخص تقسیم نموده، هر قسمت را يك پلان می‌گویند و هر پلان تقریباً از يك متر و نیم تا دو متر و نیم عرض دارد. بدیهی است که شماره‌ی پلان‌ها به نسبت طول، یا به اصطلاح تئاتر، به نسبت عمق سن می‌باشد.

مثلاً سنی که ده متر عمق دارد دارای پنج پلان دو متری و سن دیگری که ۲۵ متر عمق دارد دارای ۱۰ پلان دو متر و نیمی است. این پلان‌ها از جلو به عقب سن، هر يك شماره‌ای دارد و می‌گویند پلان اول، پلان دوم، پلان سوم...

پس در این سن‌ها که دارای چنین وسایلی است متورانس‌ن نشانندن دکورها و روشنایی سن و حرکات آکتورها را به وسیله‌ی محور(خطی که از طول سن و سالن می‌گذرد و آن‌ها را به دو نیم مساوی قسمت کند محور سن نام دارد) و پلان‌های سن، دقیقاً در طرح‌های خود معین و مشخص می‌سازد.

هنگام ریپتیسوین نیز با استفاده از اصطلاحات تقسیم‌بندی سن، حرکات را نشان می‌دهد. مثلاً به يك آکتور یا کمک می‌گوید: شما از طرف باغ (اگر آکتور روبروي سالن ایستاده باشد طرف راستش را طرف باغ و چپش را طرف حیاط می‌گویند) داخل می‌شوید، محور سن را قطع می‌کنید و طرف حیاط، کنار آن میز، در نیمه‌ی دوم پلان اول قرار می‌گیرید.

در ایران که هنوز هیچ سنی به سبک اروپا و بنا به تجربیات معماران و متورانسین اروپایی ساخته نشده است، بنابراین نمیتوان از این اصطلاحات دقیق استفاده نمود، برای نشان دادن جا در روي سن، وقت زیادی تلف می‌گردد و این قدر باید آکتور را کمی به پیش، کمی به پس، کمی به راست و یا کمی به چپ برد تا جای اصلی خود را پیدا کند. اما در عین حال که به کار بردن بعضی اصطلاحات اروپایی برای تسهیل کار بسیار مفید است، بعضی دیگر مانند «طرف باغ» و «طرف حیاط» حواس ما را پرت می‌کند و به نظر من بهتر است اصطلاحات ساده‌ی: طرف راست و طرف چپ (البته راست و چپ سن نه سالن) را بکار ببریم.

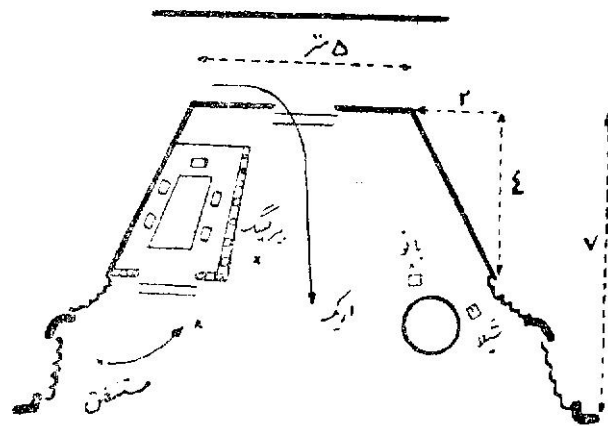
اینک برای نمونه طرح میزانسن يك تابلو از پییس مستنطق اثر پریستلی، ترجمه‌ی بزرگ علوی را که در سال ۱۳۲۶ در تئاتر فردوسی نمایش داده شد در این جا نقل می‌کنیم:

این میزانسن مربوط به سن آخر پرده‌ی دوم است:

مکان واقعه: «اتاق ناهار خوري يك خانه‌ی نسبتاً بزرگ در حومه‌ی شهر براملي که يك شهر صنعتي واقع در نورث میدلند (انگلستان) است. اتاق به شکل مربع است و اثاثیه‌ی آن مطابق مُد آن زمان می‌باشد. (نقل از اصل پییس).

زمان واقعه: شبی در بهار سال ۱۹۱۲

پرده‌ی دوم - سن آخر.



موسیقی: شماره ۳

روشنایی: دو نورافکن از سالن

اریک- پس شما می‌دانید؟ بله!

صدای به هم خوردن در شنیده می‌شود. موسیقی شماره‌ی ۳ آغاز می‌گردد. با ضرب اول آن چراغ‌های سن خاموش می‌شود و تنها روشنایی دو نورافکن که از پیش روشن است باقی می‌ماند. مستنطق، بیرلینگ، بانو بیرلینگ شیدا در سن هستند. اریک پشت پرده‌ی اتاق پدیدار می‌شود. پرده را کنار می‌زند، لحظه‌ای همه را ورنانداز می‌کند. سپس قدم به قدم با اکسان‌های موسیقی پیش می‌آید.

پس از آن‌که اریک لحظه‌ای در جای خود قرار گرفت:

اریک. پس شما می‌دانید، بله؟

در این مدت پرده خرده خرده و ملایم از دو طرف پیش آمده و پس از صحبت اریک فقط تقریباً سه متر از اطراف محور سن باز مانده است و با آخرین اکسان‌های موسیقی آهسته بسته می‌شود.

### دنباله‌ی تمرین در سن:

برای تمرین نه فقط باید سن را دکوربندی کرد و اثاثیه را در محل‌های معین قرار داد، بلکه لازم است تمام وسایل راحتی آکتور را فراهم نمود. تابستان در گرمای شدید و مخصوصاً زمستان در سالن‌هایی که در و پیکر حسابی ندارند و هوای سن بسیار سرد است کار دشوار می‌باشد و هیچ کس با ذوق و شوق تن به کار نمی‌دهد. ما تقریباً همیشه در چنین محیطی کار کرده ایم به طوری که غالباً از ترس سرما خوردن و بیمار شدن نتوانسته ایم پالتو را بکنیم. کلاه را برداریم تا بدن برای بازی و حرکت راحت و آزاد باشد. ای کاش باز این دشواریها منحصر به مدت تمرین بود. هنگام نمایش نیز گاهی زن و مرد ناگزیر بوده ایم با لباس‌های نازک در سن سرد بازی کنیم. برای خود من پیش آمده است که ناگزیر بوده‌ام دو تابلو از یک پیس را در حالی که پوشاکم منحصر به یک زیرپیراهن و یک پیراهن ابریشمی نازک بوده، در زمستان سخت، در سن سرد، بازی کنم. بعضی شبها سرمای سن به قدری شدید بود که بدنم می‌لرزید و دندان‌هایم به هم می‌خورد. در این شب‌ها رلی که به عهده داشتیم ابداً حس نمی‌کردم. آنچه می‌گفتم از قلب نمی‌آمد، بلکه به حسب عادت از سر زبانه بیرون می‌ریخت. دلم سرد و تهی و آتش مقدس هنر را در آن راهی نبود. از پرسناژ و خصال و روحیاتش اثری یافت نمی‌شد. به جای او من، خود من، کسی که هر روز آشنا و ناآشنا در کوچه با او بر می‌خورند، با پرروک و گرمی کمی تغییر شکل داده در گوشه ای از سن نشسته بودم و محفوظاتم را مانند ناشی‌ترین بازیگر به مردم پس می‌دادم و بین من و پرسناژ دنیایی فاصله بود. از این حقه بازی و چشم‌بندی که به جای هنر به تماشاگران ساده و صمیمی جا می‌زدم شرم داشتم: تمام هنرم این بود که رل را فراموش نکنم و نگذارم مردم متوجه شوند که مانند سگ سرمازده و از هر جا رانده می‌لرزم و دندان‌هایم به هم می‌خورد. البته این سختی‌ها برای من تنها نبوده. من یقین دارم تمام هنرورانی که به مفهوم حقیقی و عظمت هنر پی برده‌اند و مزه‌ی این دشواریها را چشیده‌اند از خواندن این نکات خواهند گفت «جانا سخن...»

باری، هنگام ریتیسویون گرمی سن و سالن باید به طوری باشد که آکتورها بتوانند بدون بیم از بیماری پالتو را بکنند، کلاه را بردارند، شال گردن را باز کنند و با راحتی و اشتیاق به کار پردازند.

از طرف دیگر آکتورها همه باید سر وقت در جلسه‌ی تمرین حاضر شوند. دیر آمدن یک نفر کار بیست نفر را مختل می‌سازد و همه را کسل می‌کند. البته بیشتر آکتورها همیشه سر وقت حاضر می‌شوند و به ندرت اتفاق افتاده است که همکاران خود را معطل و سرگردان بگذارند. ولی برعکس کسان دیگری هستند که به بهانه‌های (من که در این پرده کاری ندارم - بهتر نیست من امروز در خانه بنشینم و رلم را حفظ کنم؟ - ما امروز مهمانی داریم که حتماً باید در خانه باشیم...) یا دیر می‌آیند یا اصلاً در جلسه‌ی تمرین حاضر نمی‌شوند.

مسئول نمایش بهیچوجه نباید به این عذرها و بهانه‌ها اکتفا کند. مخصوصاً در کشور ما که هنوز هیچ دري روی پاشنه‌ی خودش نمی‌گردد، برای وادار ساختن افراد گروه به رعایت نظم و نسق کار، باید سختگیر باشد و در این امر هیچگونه سستی و چشم پوشی روا ندارد. زیرا عدم رعایت همین امور بظاهر ناچیز است که اثر هنری را سست می‌سازد و به استحکام و کمال آن خلل فراوان وارد می‌سازد.

بعضی نیز این عادت بد را دارند که پس از شروع تمرین دم به دم از سالن بیرون می‌روند و بر می‌گردند. این رفت و آمد نیز غالباً حواس همه را پرت می‌کند و پیشرفت کار را مختل می‌سازد.

بدیهی است که رپتیسوین در ابتدا و مخصوصاً زمانی که بازیکننده‌ی تازه کاری روی سن باشد، وظیفه‌ی ای خسته‌کننده و گاهی ملال‌آور و پرمشقت است. ولی این نکته را نیز نباید فراموش کرد که در جریان همین کار کسالت‌آور، همیشه نکاتی پیش می‌آید و تشریح می‌گردد که برای همه، حتی خود مسئول نمایش نیز آموزنده است.

یکی از آکتورهای جوان و مستعد گروه ما (که با سرعت عجیبی پیشرفت کرد و خود را به پای آکتورهای تراز اول رساند و به شرط آنکه نقطه‌ی ضعیف خود را که عدم آشنایی به ادبیات است از بین ببرد، برای او آینده‌ی درخشانی را پیش‌بینی می‌کنم و آرزو دارم) روزی به من می‌گفت: «نیمی از آموخته‌های من چیزهایی است که شما هنگام تعلیم یا کار به دیگران آموخته‌اید»

این گفتار بسیار صحیح است و در هر کاری و درباری هر کس صدق می‌کند. بنابراین هنگام تمرین همه باید در جای خود ساکت بنشینند و به آنچه در سن می‌گذرد توجه کامل نمایند.

همچنین باید هنگام کار تخمه شکستنها و آنکدت گفتن‌ها و پچ پچ کردن‌ها به سختی ممنوع گردد. من اقرار می‌کنم که خود نیز گاهی از شدت دل گرفتگی و نگرانی درباره‌ی نتیجه‌ی کار، از این تفریح‌ها کرده‌ام. اما امروز که به خاطر زحمات فراوان خود آکتورها، مردم تهران هنر تئاتر را مورد تشویق و استقبال بی‌نظیر قرار داده‌اند؛ امروز که ما در تئاتر تخمه شکستن و حرف زدن را برای تماشاگران ممنوع می‌سازیم و خواستار احترام بیشتر برای هنر خود هستیم، آیا شایسته نیست که خود ما نیز دست کم به اندازه‌ی تماشاگران، برای هنر احترام قائل باشیم و با این سبکسری‌ها، اهمیت و ابهت آن را از بین نبریم؟

همه‌ی این تفریح‌ها را میتوان پس از مدتی کار انجام داد. پس از دو ساعت کار جدی از سالن بیرون بیایید. در کافی تئاتر بنشینید، بگویید و بخندید، چای و قهوه بنوشید، نیم ساعت تفریح کنید و دوباره به کار پرثمر بپردازید.

اگر این نکات دقیق رعایت نشود، رپتیسوین رفته رفته به صورت جلسه دید و بازدید و شوخی و تفریح این و آن در می‌آید و نیمی از فرصت گران‌بهای متورانسن تباہ می‌گردد و در آخر فرصت هیچ آکتور با شعور و وجدانی از نتیجه راضی نیست و نمی‌تواند کار خود را ظریف و پاکیزه و جلاداده، به خواستاران نمایش دهد.

پس متورانسن از این جهت وظیفه‌ی مهمی دارد و باید با مهارت از عهده‌ی آن بر آید.

لازم نیست در این امر خشونت دیکتاتورمنشانه بکار رود. بلکه می‌توان با کلام قاطع یکی دو بار خطا را تذکار داد، اگر خطاکار متنبه نشد باید او را جریمه کرد و هیچگونه چشم‌پوشی روا نداشت. بالاخره آخرین داروی درد این است که رل از خطاکار پس گرفته شود و به دیگری سپرده گردد. چون من به تجربه دیده‌ام که آکتورهای طراز اول بسیار به ندرت نظم را به هم می‌زنند و این خطاها بیشتر از تازه کاران و کم‌ها سر می‌زنند، بنابراین می‌توان بدون این‌که این تنبیه آسیب زیادی به پیشرفت کار برساند، رل را از چنین اشخاص به آسانی پس گرفت.

ولی شرط اساسی و منطقی برای آن‌که نظم ایجاد گردد و آکتورها با ذوق و شوق به کار پردازند و زحمت و مشقت جلسات طولانی و گاهی ملال‌آور تمرین را به آسانی تحمل نمایند این است که تسلط معنوی مسئول را آزادانه و صمیمانه پذیرفته و به دانش و هنر و تجربه‌ی او ایمان داشته باشند. همچنین پیبسی را که می‌خواهند بازی کنند دوست بدارند. بارها هنگام مطالعه‌ی آن دل‌شان از شوق به تپش افتاده باشد. وگرنه در صورتی‌که بخواهیم تسلط معنوی ایجاد کنیم و آنرا بر افراد تحمیل نماییم، کار زار است و با آن‌که گاهی انتظام ظاهری ایجاد می‌شود ولی گاهی نیز چنان رشته‌ی آن از دست می‌رود که کار به کلی مختل می‌گردد.

نکته‌ی دیگر این‌که متورانس صاحب تسلط نیز نباید از این قدرت سوء استفاده نماید. باد به بروت انداختن، تندخو و تلخ گفتار بودن، نخوت و تکبر به همکاران فروختن، کار انسان حقیقی نیست. چنین آدمی باید طبعاً و به راستی فروتن باشد. همه کس باید زود یا دیر بالاخره حس کند که او صدیق و بی‌ریا است. از گفتن هیچ حقیقتی باک ندارد و تحسین و ملامتش از روی حب و بغض نیست. ممکن است گاهی دچار اشتباه گردد ولی به آنچه درباره‌ی همکاران خود می‌گوید ایمان دارد، اگر دیرآشناست ولی مغرور و افاده فروش نیست، چنین آدمی باید همان‌طور که در کار جدی است در راحت نیز شوخ و مهربان باشد و هنر در دلها جای گرفتن را، به‌خوبی بداند...

چطور؟ خلق و خوی خود را وصف کرده‌ام؟ اشتباه می‌کنی، خواننده‌ی عزیز! این تصویر مردیست که من پیوسته کوشا بوده و هستم تا پاکدلی و مردیش را سرمشق قرار دهم. این مرد نویسنده‌ی «دانش اکل» و «سک ولگرد» است. وقتی که در ساعت مقرر همه برای تمرین حاضر شدند کسانی که، در سن کار دارند، به روی سن می‌روند و بقیه مانند تماشاگران در سالن می‌نشینند و با دقت کار آن‌ها را می‌نگرند.

متورانس جای هر یک را در سن نشان می‌دهد و آکتورها شروع به بازی می‌کنند اگر رل‌ها هنوز خوب به خاطر سپرده نشده می‌توان آنرا به دست گرفت و از رو خواند. اما هرگز نباید چنان‌که معمول بعضی تئاترهاست. رل را کلمه به کلمه از دهان سופلور گرفت و باز گو کرد.

مخصوصاً نباید چنین پنداشت که مقصود از تمرین این است که آکتورها کم‌کم رل‌ها را از بر کنند. در پیش گفتیم و در این جا نیز تکرار می‌کنیم که حفظ کردن و مطالعه‌ی رل باید در خارج انجام گیرد. مقصود از رپتیسیون این است که هر روز نکته‌ی تازه‌ای مکشوف گردد. آکتورها رفته رفته در جلد پرسناژ خود بروند. برای تیپ پرسناژ، بیان و ژست و حرکات مخصوص ایجاد گردد و با آن خو بگیرند.

بنابراین متورانس پس از تشریح نظریات خود از این جهات، بازی آکتورها را زیر نظر می‌گیرد. اگر آکتوری غلط بازی کند با بحث به او می‌فهماند که هنوز پرسناژ خود را پیدا نکرده است. این شیوه‌ی بیان و حرکات، خاص پرسناژ او نیست، بدین جهت غلط بازی می‌کند. و یا به او می‌فهماند که بعد از اینهمه مطالعه و کار، او تازه موفق شده است که فقط خصال صوری پرسناژ را بنمایاند. ولی هنوز از نمایاندن روحیات او بطورکلی و مخصوصاً وضع روحی او در فلان یا فلان قسمت درام، عاجز است.

بین ما چنین رسم است که هر گاه ایرادی از آکتوری بگیری غالباً می‌گویی: «خوب خود شما یک بار آنچه را می‌گویید به من نشان دهید تا من هم همان کار را بکنم.» حتی بعضی‌ها هنوز به قدری از اصول اساسی هنر بی‌خبرند که اگر از گفته‌ی ایشان سر باز بزنی، این را دلیل عجز میدانند. در گذشته ما این عمل خلاف اصول را بسیار مرتکب شده ایم و غالباً بیان و حرکات به آکتورهای تازه کار و قدیمی نشان داده شده است. البته آکتور مستعد و مبتکر (خواه قدیمی و خواه تازه کار) از چند نشانی، روال مطلب را به دست آورده و راه اصلی را پیدا کرده است. ولی آکتور مقلد، عمل را عیناً تقلید کرده و در قدم دوم، باز گیج و سرگردان ایستاده و منتظر بوده است تا دستش را بگیری و پا به پا به پیشش ببری.

البته در چند سال پیش گروه ما نآزموده و بی‌تجربه بود. ولی امروز پختگی و خبرگیش نسبت به پیش خیلی بیشتر است. از طرف دیگر شرایط کار بهبود یافته و امروز برای تمرین یک پیس در جریان فصل، گاهی دو ماه فرصت هست.

پس مسئول باید در این‌باره سخت‌گیرتر از پیش باشد و تا آنجا که ممکن است از نشان دادن شیوه‌ی بیان و کلیه‌ی حرکات خودداری نماید. البته بسیار پیش می‌آید که حرکتی زیبا و پرمعنا و بلیغ به نظر متورانس می‌رسد که آکتور فکر آن را هم نکرده است. در این صورت باید اصول و علت و نتیجه‌ی آن حرکت را به آکتور آموخت و نشان داد تا او با شخصیت خود،

آن را کامل سازد و به جسم و جان خود فرو برسد، نه آنکه جزییات ژست و حرکت دهها بار (چنان که در گذشته بسیار پیش آمده است) تکرار گردد تا او صرفاً تقلید نماید.

صحیح است. می‌دانم چه می‌خواهید بگویید. گفته‌ی شما را کاملاً تصدیق می‌کنم. می‌گویید با این کادر ناقص که خودت در چند جایی این کتاب بدان اشاره کردی، اگر ناگزیر شدیم رلی را به کسی که ابداع و ابتکار ندارد و بیشتر کارش تقلید است بسپاریم و در خارج از این کادر هم کسی را نیافتیم که به جایی او بگذاریم، آنوقت...

آنوقت هیچکس از ما قابل ملامت نیست. اگر دسته گلی مرتب می‌کنید و برای هماهنگی رنگ، به گل مخصوصی احتیاج دارید که در دسترستان نیست و هیچ گلی هم که شبیه آن باشد، پیدا نمی‌کنید، به نظر من گل نایاب را با کاغذ بسازید و ظاهرش را جلوه و جلا بدهید. آنرا در میان گلها بگذارید و فقط چند برگش را نمایان سازید و بقیه اش را با شاخ و برگ گل‌های دیگر ببوشانید. در این باره به گفتار گوردون کریگ گوش ندهید، وگرنه از وظیفه‌ای که دارید باز می‌مانید. سخن کنستانتین استانیسلاوسکی را بشنوید که در کتب خود به نام «زندگی من در هنر» می‌گوید: دانچنکو<sup>۱</sup> و من در ابتدای کارمان غالباً ناگزیر بودیم ضعف معنوی و هنری آکتورها را با جلوه‌ی ظاهری بازی ببوشانیم.

اما در عین حال ناگفته نگذاریم که به اتکای این حرف نباید تا دنیا دنیااست به عذر ضعف کادر به این حقه بازیها متوسل شویم. باید هر زمان که فرصت مناسبی به دست می‌آید نواقص را برطرف کنیم و هنر خود را به طرف کمال پیش ببریم. همچنین نمی‌توان به بهانه‌ی نقصان و ضعف کادر، نشست و دست روی دست گذارد و منتظر روزی شد که آیندگان چاله‌ها را پر کنند و راه را هموار سازند.

امروز، همین امروز، در محیط و شرایط بسیار نامساعد، گود کردن پی کاخ عظیم هنر که فردا به دست آیندگان ساخته خواهد شد به عهده‌ی ماست. شاید حتی فرصت شفته‌ریزی پی را هم نیابیم. اما همین ما را بس.

همین‌طور اگر آکتوری رل خود را به‌خوبی درک کرده و روز به روز بیشتر به جلد پرسناژ فرو می‌رود. ولی گاهی آهنگ بیانش غلط است یا ریتم بیان و حرکتش نامناسب است و یا می‌کند و ژستش مبالغه‌آمیز یا نارساست، متورانسن با بحث، خطای کار او را به او می‌فهماند و با چند نشانی و مثال او را راهنمایی می‌کند تا خود راه صحیح را بیابد و خطا تصحیح گردد.

اگر در این میان آکتوری به خطای یکی از همکاران خود پی برد نباید فریاد بر آورد و خطا را به رخ او بکشید، و یا به اصطلاح او را در نظر سایرین سبک کند و آبرویش را بریزد. این عمل از هر کس سر بزند نشانه‌ی نادانی و سبک مغزی و یا بدجنسی است. زیرا وقتی رفیق ما روی سن با مشکلات دست به گریبان است و تلاش می‌کند تا رفته رفته بر آن‌ها فایق آید، به او نهیب زدن و ضعفش را با طعن و تمسخر به رخ کشیدن باعث سستی او می‌گردد و دست کم همان روز او را از کار می‌اندازد.

از طرف دیگر به تجربه بر همه‌ی ما ثابت شده است که هر گاه آکتوری با نظر تحقیر و توهین به رفیق خود ایراد گرفته و بیان راه صحیح را با خودنمایی و غرض آمیخته کرده، اگرچه نظر او صحیح بوده و مسئول نمایش هم آن نظر را تأیید نموده، ولی رفیقش با آن‌که راه پیشنهاد شده را به ظاهر پذیرفته است اما همیشه آنرا با سستی و اکراه انجام داده و نتیجه‌ی مطلوب حاصل نگردیده.

حالا بگذریم از این‌که در هر گروه یکی دو نفر نیز یافت می‌شود که در جوهر وجودشان شهوت خودنمایی بر خصلت بی‌نظری و انصاف می‌چربد. این اشخاص برخلاف آکتورهایی که الان توصیفشان گذشت، ایراد و نظر خود را با بیانی

<sup>۱</sup> : درام نویس، منتقد و متورانسن که با استانیسلاوسکی تئاتر هنر مسکو را ایجاد نمود و تا آخر عمر با او کار می‌کرد.

بظاهر دوستانه و شیرین طرح می‌کنند. ولی چون در پیش کشیدن این مسئله، شهوت، محرکشان است فقط و فقط برای خودنمایی ایراد می‌گیرند، منطق و قریحه و ابتکار، مغلوب شهوت می‌گردد و تقریباً همیشه ایرادشان پوچ و استدلالشان نادرست است.

آن وقت، پس از آن که ایرادشان مقبول نیفتاد، برای به کرسی نشاندن حرف خود، نیم ساعت آسمان و ریسمان می‌بافند و متوجه نیستند که در هر حرف بیشتر پته‌ی خود را به آب می‌اندازند. وقتی خوب همه را کسل کردند و در برابر سخن منطقی دیگران واماندند. می‌گویند: «خوب من که قانع نشدم، اما برای آن که وقت تلف نشود از استدلال بیشتر خودداری می‌کنم و آنرا به وقت دیگر وا می‌گذارم.» بر همه ثابت شده است که وقتی چنین جمله ای گفته می‌شود، دیگر چنته‌ی رفیقمان از «استدلال» خالیست.

پس از مدتی، وقتی یکی از او می‌پرسد: خوب ایرادت رفع شد؟ یا باز قانع نشدی؟ می‌گوید: «خوب، آن حرکت که رفیقمان می‌کند، خوبست» اما آنچه من می‌گفتم آن هم بد نیست.»

من گاهی در جواب او، به یاد این لطیفه گفته‌ام: «خوب، البته، آنچه تو می‌گویی، آنهم راه دیگر نیست.» آن لطیفه این است که: دو رفیق با هم همسفر بودند. یکی دم به دم به دیگری ایراد می‌گرفت و او را راهنمایی می‌کرد که: چرا این طوری صورت می‌شوی؟ ببین من چطور می‌شویم! چرا این‌طور لباس می‌پوشی؟ بهتر نیست مثل من بپوشی؟ چرا؟! ... شبی دو رفیق به مهمانخانه ای وارد شدند و خوابیدند. ایرادگیر متوجه شد که رفیقش در رختخواب لول می‌خورد. به او گفت:

-چرا اینقدر می‌لولی؟

-کک‌ها اذیتم می‌کنند و آتشم می‌زنند.

-خوب بگیر و بکششان.

-همین کار را می‌کنم.

-چطور آن‌ها را می‌کشی؟

-هیچی. بین دو انگشت آنقدر فشارشان می‌دهم و انگشتها را به هم می‌مالم تا بمیرند.

-عجب! همین است که این همه می‌لولی. چرا مثل من نمی‌کشی؟

-مگر تو چطور می‌کشی؟

-هاه، من وقتی کک را گرفتم راحت و آسوده، چشمه‌اش را وا می‌کنم و توی هر چشم يك ذره خاک می‌ریزم و ولش می‌کنم. دیگر کارش ساخته است.

رفیق دیگر که از مشقت راه خسته و کوفته بود، غلطي زد و خنده ای کرد و گفت: «خوب، این هم يك راهشه»

پس بهتر است اولاً همیشه از خودنمایی پرهیز کنیم. ثانیاً اگر واقعاً چیزی به نظرمان می‌رسد، مانند همکاران دیگر که اکثریت افراد گروه هستند، نظرمان را بی‌ریا و بدون غرض در میان بگذاریم تا عیوبی که گفته شد پیش نیاید و زحمتی به زحمات دیگر افزوده نگردد.

بدین شکل جلسات تمرین هر روز در ساعت مقرر تشکیل می‌گردد و پبیس پرده به پرده بازي می‌شود. متورانسن با دقت تمام باید متوجه باشد تا هر روز کار را به طرف کمال ببرد. خطاهایی را که دیروز ندیده است امروز ببیند و تصحیح کند. هر روز نکته‌ی تازه ای بر نکات دیگر بیفزاید. همیشه مواظب باشد که هماهنگی و ریتم کلي میزانشن از بین نرود. آن‌هایی را که در راه درست پیش می‌روند، تأیید و ترغیب نماید و به علت واماندگی کسانی که هنوز در تار و بود الفاظ درگیر هستند و دست و پا می‌زنند پی ببرد و برای نجاتشان چاره ای بیندیشد.



از طرف دیگر او باید روز به روز بیشتر به صحت نظریات و طرح‌های خود پی ببرد و اطمینانش استوارتر گردد و هر جا در آن‌ها به نکته‌ی نادرستی برمیخورد فوراً تصحیح کند و یا هر نکته‌ی درست و زیبایی در جریان کار بر او مکشوف می‌گردد بر آن‌ها بیفزاید.

همان‌طور هر روز باید متوجه‌ی پیشرفت کار دکور، لباس، موسیقی، نجاری پراتیکابل‌ها، ساختن لوازم مکانیکی سن و تهیه‌ی اثاثیه باشد. و هرگاه نقصان و خطایی در آن‌ها می‌بیند فوراً برطرف سازد.

بدین شیوه تمرین باید هفته‌ها و گاهی ماه‌ها ادامه داشته باشد تا متورانسن حس کند که به اندازه‌ی قدرت خود و وسایلی که در اختیار دارد بازی پییس را ساخته و آماده کرده است. البته به محض این‌که موسیقی پییس حاضر شد لازم است هر روز هنگام تمرین آن را بنوازند تا آکتورها بدان خو بگیرند و ریتم سخن و بازی خود را با آن جور کنند. اگر پییس قدیمی است و بنابراین لباس پرسناژها قدیمی است و آکتورها هرگز چنین لباسی به تن نکرده‌اند و بدان عادت ندارند، باید لباس‌هایی شبیه آن‌ها دوخت و آکتور را وادار ساخت تا در خارج جلسات تمرین، حتی در خانه خود لباس را بپوشد و با آن راه برود و نشست و برخاست کند و هر روز نیز در جلسات تمرین بپوشد و بازی کند تا بدان آموخته گردد و ناراحت نباشد ولی در چند جلسه‌ی آخر فرصت، باید حتماً آکتورها لباس اصلی خود را بپوشند و بازی کنند تا هر کدام عیبی دارد برطرف گردد.

همچنین در جلسات آخر باید دکور اصلی را بست و اثاثیه را در جای خود قرار داد و آکتور را لباس پوشیده به بازی و داشت تا با آن‌ها آشنا شود و این پندار را در خاطر خود ایجاد نماید که در خانه‌ی خودش است و تکه‌ای از زندگی خود را حکایت می‌کند.

### کار اصلی متورانسن

در ابتدای این بخش به کار اساسی و اصلی متورانسن اشاره شد. ولی اینک که جزئیات میزانسن که نکته به نکته تشریح گردیده، دوباره به این موضوع بر می‌گردیم و با آن‌که تشریح این مطلب کاری بس مشکل است، زیرا اسناد و مدارک کافی و متنوع در دست نیست و به ندرت اتفاق می‌افتد که متورانسنی طرحها و تفسیرهای میزانسن خود را چاپ کند و در دسترس عموم قرار دهد و از طرف دیگر با ذکر مثال نیز نمی‌توان حق مطلب را ادا نمود زیرا تا پییسی را به دقت نخوانیم و تحلیل نکنیم و نمایش آن را نبینیم و تحت تأثیر عینی قرار نگیریم، نمی‌توانیم به اختراعات و نکات بدیعی که متورانسن بکار برده است پی ببریم. با وجود این کوشش می‌کنیم با آوردن مثال تا اندازه‌ای روشن نماییم که چرا و چگونه متورانسن باید(به گفته‌ی گاستون باتی که کلامش را در آغاز این بخش نقل کردیم) «دامنه‌ی متن را در منطقه‌ی حاشیه بکشاند و بسط دهد»

برای تشریح این مطلب قبلاً باید بگوییم که از هنرهای زیبا بعضی با حس بینایی و بعضی دیگر با حس شنوایی بشر سر و کار دارند. مثلاً نقاشی، مجسمه سازی، معماری، رقص و سینما به وسیله‌ی حس بینایی در روح بشر قابل تأثیرند. برعکس موسیقی و ادبیات به وسیله‌ی حس شنوایی.

ولی تأثیر هنر ترکیبی است که هم به وسیله‌ی شنوایی و هم (مخصوصاً) به وسیله‌ی بینایی، بشر را متأثر می‌سازد. جوهر و علت وجودی هنر تئاتر همین است. به طوری‌که اگر در نمایش پییسی فقط به بازگو کردن متن پیییس قناعت کنیم، هر قدر هم که شیوه‌ی بیان و دکورها و لباسها، خوب و مناسب باشد، چون فقط حس شنوایی را متأثر می‌سازیم پس دیگر نمی‌توانیم ادعا کنیم که این پیییس را به نمایش در آورده ایم. در این مورد کار ما، تنها يك عمل ساده‌ی منظومه‌خوانی است.

بنابراین کار اصلی و اساسی متورانسن این است که پیییس تئاتر را به وسیله‌ی حس بینایی نیز قابل تأثیر سازد. اگر کسانی تصور کنند که دکور و لباس و اثاثیه ... عواملی است که پیییس را به نمایش در می‌آورد و یا بنا به اصطلاح دیگر پیییس را

به وسیله‌ی حس بینایی قابل تأثیر می‌سازد این تصور کاملاً اشتباه است. زیرا در یونان عتیق و در دوره‌ی رنسانس، دکور و اثاثیه به شکل امروز در تناثر وجود نداشت و امروز نیز در بعضی تناثرهای آزمایشی وجود ندارد. با وجود این تناثر به وسیله‌ی حس بینایی کاملاً قابل تأثیر بوده و هست.

دکور و لباس و نور و اثاثیه و اکسه سوار و موسیقی و گریم فقط محیط و اتمسفر را برای تأثیربخش ساختن متن از راه حس بینایی مساعد می‌سازند ولی آن تأثیر را ایجاد نمی‌نمایند. این عوامل وسیله هستند نه هدف. عوامل اصلی که متن را از بینایی مؤثر می‌سازند عبارتند از تجسم پرسناژ، بازی بدن، حالت صورت، تجسم احساسات و تأثرات پرسناژ.

پس کار متورانس این است که: به وسیله‌ی دکور، موسیقی، نور، لباس... محیط را مساعد سازد و به وسیله‌ی سایر عوامل، سخن شاعر و نویسنده را از راه بینایی و مشاهده‌ی عینی در روح، اثربخش سازد. و این عمل بواسطه‌ی تشخیص صحیح پرسناژها و درک عمیق خصال و احساسات آنها و اختراع بازی‌های صحیح و منطقی برای تجسم این خصال و احساسات، انجام می‌پذیرد.

اینک برای نمونه یک قطعه‌ی کوچک از ابتدای پبیس اتللو شکسپیر را نقل می‌کنیم و می‌زانی را که استانیسلاوسکی برای این قطعه داده است ترجمه می‌نماییم.

قبلاً باید بدانیم که داستان پبیس بدین قرار است که یکی از سناتورهای و نیز به نام برابانشیو دختر زیبایی دارد به نام دزدمونا. یکی از جوانان بی‌هنر، بلهوس و عیاش، اما ثروتمند که بهتر است او را با اصطلاح «بچه تاجر» و نیزی وصف کنیم، عاشق جمال دزدمونا شده و مدتی است هر روز و هر شب دم به دم جلو خانه‌ی او کمین می‌کند تا وقتی از خانه بیرون بیاید بدنبالش بیفتاد و اظهار عشق کند. البته پدر و اهل خانه‌ی دزدمونا از این موضوع آگاهند و هر وقت او را جلو خانه می‌بینند از آنجا می‌رانند. این جوان رودریگو نام دارد. از طرف دیگر اتللو، اهل شمال آفریقا، مثلاً الجزیره یا مراکش و یا تونس؛ یکی از سرداران نامی است که در خدمت دولت و نیز می‌باشد. این سردار با برابانشیو دوست است و با او رفت و آمد دارد. دزدمونا به این سردار میانسال و سیاه چرده دل‌باخته است. شبی پنهان از پدر، اتللو دختر را به خانه‌ی خود برده تا با او زناشویی کند. یاگو که از سربازان سپاه اتللو است و با او در چند جنگ شرکت داشته: چون انتظار داشته است که اتللو او را به نیابت خود انتخاب کند و اتللو افسری به نام کاسیو را برای این مقام برگزیده است، بدین جهت کینه‌ی اتللو را در دل گرفته و می‌خواهد از او انتقام بکشد.

قطعه ای که اینک از پبیس اتللو نقل می‌کنم مربوط به شبی است که اتللو دزدمونا را به خانه‌ی خود برده و یاگو و رودریگو به خانه‌ی برابانشیو می‌آیند تا او را از این پیشامد آگاه سازند.

#### متن پبیس:

یاگو- پدرش را صدا بزن. از خواب بیدارش کن. عیش و خوشی را به کام این سیاه تلخ کن. در کوچه‌ها رسوا و بدنامش کن. کسان و خویشان دختر را به او بشوران. آسمان صاف عیش و کامرانش را تیره ساز و در عین خوشی، زجرکشش کن.

رودریگو- خانه‌ی دختر اینجاست. الان پدرش را به فریاد بلند صدا می‌زنم.

یاگو- صدا کن. با آهنگ وحشت‌انگیز، فریاد هولناک، مثل این‌که شهر پرجمعیتی در تاریکی شب آتش گرفته باشد، فریاد کن.

رودریگو - آهای برابانشیو! سینیور برابانشیو! آهای!

یاگو- بیدار شو! آهای برابانشیو! دزد! دزد! دزد! خانه ات را جستجو کن! بین دخترت در خانه هست یا نه! صندوق‌هایت را وارسی کن! آي دزد! دزد!

برابانشیو- چه خبر است؟ این هیاهوی وحشت‌انگیز برای چیست؟

رودریگو- سینیور، آیا همه‌ی اهل خانه تان در خانه هستند؟

یاگو- همه درهای خانتان بسته است؟

برابانشیو- چطور! چرا می‌پرسید؟

یاگو- سینیور، شما را دزد زده. تا رسوا و بدنام نشده‌اید، جلوگیری کنید. زود لباستان را بپوشید! نیمه‌ی جانتان را روده‌اند. درین لحظه، الان، همین الان، قوچ سیاه پیری به جان میش سفید شما افتاده. راه بیفتید! به بانگ ناقوس، مردم شهر را از خواب بیدار کنید وگرنه شیطان همین امشب شما را پدربزرگ خواهد کرد. می‌گویم راه بیفتید!

برابانشیو - عجب! مگر دیوانه شده‌اید؟

رودریگو- سینیور بزرگوار، صدای مرا می‌شناسید؟

برابانشیو - نه، شما که هستید؟

رودریگو- اسم من رودریگوست.

برابانشیو- دیگر بدتر! من قدغن کردم که جلوی خانه‌ی من کمین نکنی. آشکارا به تو گفتم. دخترم را به تو نمی‌دهم حالا مست و پرخورده، دیوانه‌وار آمده‌ای که آرامش مرا به هم بزنی!

رودریگو- سینیور! سینیور! سینیور!

برابانشیو - اما مطمئن باش که در اراده و مقام من آن قدرت هست که برای این رفتار بتوانم روزگارت را سیاه کنم.

رودریگو- سینیور، حوصله داشته باشید.

اینک تحلیل و میزانشی را که کنستانتن استانیسلاوسکی برای این قطعه داده است (از کتاب «اتللو» میزانشن و تفسیر کنستانتن استانیسلاوسکی چاپ پاریس -Edition du Seuil- صفحه‌ی ۴۱-۴۳-۴۵) ترجمه می‌کنیم.

«۱- با کلمات رودریگو: « آهای برابانشیو! سینیور! برابانشیو آهای!» سن اژیر شروع می‌شود. باید این سن را به حداعلا و بدون عجله بسط و گسترش داد، تا برای بیدار شدن اهل خانه و از جا بلند شدن آن‌ها فرصت کافی باشد و عمل آن‌ها باورکردنی و قابل قبول به نظر آید. بنابراین نترسید از این‌که متن پییس را چند بار تکرار کنید. برای طولانی ساختن این سن جمله‌های متن را با مکث‌های پر از سروصدا متناوب سازید. هنگام این مکث‌ها رودریگو با پاروی قایقی که با آن به در خانه‌ی دزدمونا آمده به کف قایق می‌کوبد و زنجیر قایق را تکان می‌دهد. همچنین بنا به امر یاگو، قایقران نیز زنجیر قایق را به سختی تکان می‌دهد و خود یاگو، زیر طاق جلوی خانه پنهان است و در خانه‌ی برابانشیو را می‌کوبد. پس نمودار این سن بدین شکل است:

رودریگو- آهای برابانشیو! سینیور برابانشیو! آهای!

مکث: صدای کوبیدن پارو به کف قایق - صدای زنجیر- صدای در.

یاگو- بیدار شو! آهای برابانشیو! دزد! دزد!

مکت: سروصدا.

یاگو - خانه ات را جستجو کن!

مکت: سروصدا و فریاد.

یاگو - ببین دخترت در خانه هست یا نه. صندوق هایت را واری کن.

مکت: سروصدا.

یاگو - آهای دزد! دزد!

مکت: سروصدا.

(سن آژیر نباید بدینجا پایان پذیرد. زیرا هنوز فرصت کافی برای بیدار شدن تمام اهل خانه نیست) پس متن را تکرار کنید.

ولی نه به ترتیب جمله بندی پیبیس. بلکه جمله ها را پس و پیش کنید تا تکرار بی جا و بی مزه نباشد.

۲- سن بیداری اهل خانه: الف) از پشت سن (از خانه ی برابانشیو هیاهوی چند نفر از اهل خانه به گوش می رسد. در طبقه ی دوم خانه، یک پنجره باز می شود. ب) رفته رفته خدمتکاران پشت پنجره ها می آیند و صورت خود را به شیشه ها می چسبانند و می خواهند ببینند در کوچه چه خبر است. پ) پشت پنجره ی دیگر، صورت یک زن نمایان می گردد. این زن خدمتکار دزدمناست. خواب آلود است و پیراهن خواب به تن دارد. ت) برابانشیو پنجره ی سوم را باز می کند، نمودار شدن این اشخاص باید با سروصدای پشت سن متناوب گردد.

۳- از موقعیکه رودریگو فریاد می کشد: آهای برابانشیو... تا سخنان برابانشیو که می گوید: دیگر بدتر! ... بیداری اهل خانه و پشت پنجره آمدن آن ها ادامه دارد. در این مدت رفته رفته تمام اهل خانه، پشت پنجره ها آمده اند و کوچه را نگاه می کنند. همه خواب آلود و با جامه ی خواب هستند.

بازی اهل خانه: همه با احتیاط تمام، کوشش دارند کوچه را ببینند و بفهمند علت این سروصدا چیست و چه خبر است. کمکها باید به دقت به حرف های پرسناژها گوش بدهند و همه جا به مناسبت موضوع عکس العمل درونی و صوری نشان دهند، از طرف دیگر باید بنمایانند که می خواهند پی ببرند کی فریاد می کشد، چه می گوید و چرا فریاد می کشد. بازی رودریگو و یاگو و قایقران: هر قدر ممکن است با سروصدا، ایجاد هول و هراس نمایند.

برابانشیو - نه، شما کی هستید؟

رودریگو - اسم من رودریگوست.

تتفر و عصیانیت عمومی ( علت این عصیانیت از آن چه که در مقدمه ی این قطعه درباره ی رودریگو گفته شد نمایان است.) گویی همه ی اهل خانه به خود می گویند: «یعنی چه! چه معنی دارد! یک جوان بی سر و پا، مست و لول، به در خانه ی سناتوری بیاید و این طور رسوایی کند و اهل خانه را از خواب بپراند!»

برابانشیو حق رودریگو را کف دستش می گذارد. اهل خانه می فهمند که پیشامد مهمی روی نداده، بدین جهت رفته رفته از پشت پنجره ها دور می شوند و دو سه پنجره بسته می شود. بعضی دوباره به رختخواب بر می گردند. اما سماجت رودریگو و سروصدایشان بیشتر می شود.

۵- پس از آن که برابانشیو می گوید: « ... آمده ای که آرامش مرا به هم بزنی» خدمتکارانی که هنوز جلو پنجره ها باقی مانده اند به رودریگو ناسزا می گویند، همه می کنند و همه در یک زمان حرف می زنند.

۶- رودریگو دست و پا می‌کند و می‌خواهد برابانشیو را جلو پنجره نگه دارد و با او حرف بزند. زیرا برابانشیو در آخر حرف خود يك لنگه پنجره را بسته است و می‌خواهد برود: بدین جهت:

رودریگو - سینیور! سینیور! سینیور!

۷- اما پیش از آن‌که برابانشیو به‌کلی پنجره را ببندد و دور شود می‌گوید: «اما مطمئن باش که در اراده و مقام من آن قدرت هست...»

پس به نظر بیاورید که شتاب زدگی و عصبانیت و ریتم بازي رودریگو و یاگو، که می‌خواهند به هر ترتیب شده نگذارند برابانشیو دور شود، چقدر زیاد و تند است.

این بود يك قسمت كوچك از میزانشن استانیسلاوسکی.

به طوری که در این قطعه از اتلوی شکسپیر ملاحظه می‌کنید، در اصل پییس، پس از چند جمله‌ی کوتاه که رودریگو و یاگو می‌گویند برابانشیو پشت پنجره می‌آید و به آن‌ها جواب می‌دهد. البته این موضوع هنگام قرائت پییس به نظر نمی‌آید، ولی هنگام نمایش اگر فرصت کافی به پدر دزدمونا داده نشود که از خواب بیدار گردد و مدتی نیز در رختخواب گوش بدهد تا بفهمد که او را صدا می‌زند و از کوچه صدا می‌زنند و پس از آن پشت پنجره بیاید، بدیهی است که به گفته‌ی استانیسلاوسکی پدیدار شدن فوری برابانشیو قابل قبول به نظر نمی‌رسد. پس متورانشن در برابر مسئله‌ی قرار می‌گیرد که باید آنرا با مهارت حل کند. و همچنین باید هر جمله از متن پییس به وسیله‌ی بازي آکتورها تفسیر نماید و برجسته سازد و به وسیله‌ی بینایی، ما را تحت تأثیر قرار دهد.

این نمونه از کار متورانشن، از مشاهدات من است. من در سال ۱۹۳۶ برای تماشای فستیوال تئاتر مسکو به آنجه رفته بودم. در تئاتر رئالیست مسکو، اتلوی شکسپیر را نمایش می‌دادند. من چندین بار نمایش اتللو را دیده‌ام. ولی هرگونه پییس (و نه بعد)، با این ظرافت و استحکام ندیده بودم و ندیده‌ام. سراسر نمایش پر از اختراعات و ابداعات متورانشن بود.

موضوعی را که می‌خواهم نقل کنم مربوط به سن سنا، در پرده‌ی اول پییس است. من در اینجا خلاصه‌ی آکسیون را می‌نویسم اما بدیهی است که خوانندگان برای آن‌که بتوانند به اهمیت نکته‌ی ای که شرح داده می‌شود پی ببرند، باید پییس اتللو را به دقت بخوانند و این نکته را در آن مجموعه بسنجند. وگرنه از این مختصر چیزی دستگیرشان نمی‌شود.

این سن در بخش سخن تا آنجا که دزدمونا به سنا می‌آید نقل شده است. دزدمونا در سنا اظهار می‌کند که به میل خود به خانه‌ی اتللو رفته و با او زناشویی کرده است. پس از آن‌که باز صحبت‌هایی بین سناتورها و برابانشیو و اتللو رد و بدل می‌گردد و سناتورها به اتللو مأموریت می‌دهند که تا يك ساعت دیگر برای جنگ با ترکها به جزیره‌ی قبرس برود. برابانشیو با این جمله خطاب به اتللو سخن خود را تمام می‌کند.

برابانشیو - چشم بینا داشته باش و مواظب زنت باش. پدرش را فریب داد، تو را هم فریب خواهد داد.

اتللو - به ایمانم قسم، وفادار خواهد بود. یاگوی درستکار دزدمونا را به تو می‌سپارم. خواهش دارم زنت را همدم او کن و هر وقت مناسب دیدی آن‌ها را به قبرس بیاور. بیا دزدمونا، برای صحبت از عشق و زندگی يك ساعت بیشتر وقت نداریم. باید فرمان بردار زمان باشیم (بیرون می‌روند).

این متن پییس است ولی متورانشن تئاتر رئالیست دریافته است که جمله‌ی برابانشیو: «... پدرش را فریب داد، تو را هم فریب خواهد داد!» بسیار بسیار مهم است و در پرده‌های بعد که یاگو، اتللو را بدگمان می‌سازد ممکن است حرف پدر بارها به یاد شوهر بیاید و بدگمانیش را استوارتر سازد. در حقیقت این جمله در این سن گم شده است و زیاد نمودار نیست.

متورانشن جمله‌ها را بدین شکل پس و پیش کرده است:

۱- پس از پایان جلسه‌ی سنا، اتللو به یاگو می‌گوید:

اتللو - «یاگویی درستکار دزدمونا را به می‌سپارم...» تا آخر سخنان اتللو .

۲- اتللو و دزدمونا به اوان سن می‌آیند و پرده به روی مجلس سنا بسته می‌شود. اتللو در کنار دزدمونا قرار گرفته و محو زیبایی اوست. پرتو دلدادگی و مهر در چشمان او نمایان است. مدتی به صورت دزدمونا نگاه می‌کند. سپس می‌خواهد با ملائمت و شیرینی او را ببوسد. همین که لبش به لب دزدمونا نزدیک می‌گردد لای پرده باز می‌شود، سر برابانشیو از آنجا پدیدار می‌گردد و با صدای خفه به اتللو می‌گوید:

برابانشیو - چشم بینا داشته باش و مواظب زنت باش. پدر را فریب داد، تورا هم فریب خواهد داد.

اتللو - به ایمانم قسم، وفادار خواهد بود.

پرده بسته می‌شود. پس از لحظه‌ای باز اتللو می‌خواهد زنتش را ببوسد، دوباره لای پرده باز می‌شود. این بار یاگو همان‌جا نمودار می‌گردد و دسته گل سفیدی که در طراوت، جلوه و زیبایی به صورت دزدمونا می‌ماند، پیش چهره‌ی سیاه اتللو نگاه می‌دارد. دسته گل بین صورت دزدمونا و اتللو حایل می‌شود. اتللو و دزدمونا بدون این‌که به مقصود و کنایه‌ی یاگو پی ببرند با مهربانی و سرور، دسته گل را از او می‌گیرند. پرده به روی پرده‌ی اول بسته می‌شود.

اینک ملاحظه کنید که چرا و چگونه متورانس فقط به بازگو کردن متن در سن اکتفا نمی‌کند بلکه کوشش اصلی اش این است که نکات مهم پییس را با اختراعات خود برجسته نماید و به وسیله‌ی بازی آکتور، بر متن، حاشیه و تفسیر بنویسد و «دامنه‌ی متن را در منطقه‌ی اسرار و خاموشی بکشاند و بسط دهد.»

### تمرین عمومی

وقتی بازی پییس از هر جهت ساخته و پرداخته گردید، چند شب پیش از نمایش برای مردم، متورانس جمعی از منقدین هنر را شبی دعوت می‌کند و در آن شب آکتورهای گریم کرده و لباس پوشیده در دکور اصلی، پییس را بازی می‌کنند. این جلسه را از این جهت «تمرین عمومی» می‌نامند که در آن، همه چیز از آکتور گرفته تا ناچیزترین لوازم سن- مانند قوطی سیگار روی میز- باید به نمایش گذارده شود تا منقدین بتواند درباره‌ی همه‌ی آن‌ها، آراء و نظریات خود را اظهار دارند.

اگر منقدین، متورانس را متوجه ساختند که در لباس یا اثاثیه‌ی سن یا دکور و یا قسمتی از بازی یک آکتور، خبط و خطایی پیش آمده است، او در چند شب آخر فرصت دارد که نادرستی‌ها را تصحیح کند. آشپزی را به خاطر بیاورید که تمام روز در آشپزخانه به خوراک‌های متنوع سر زده و دم به دم از آن‌ها چشیده است، بدین جهت مشام و ذائقه اش از طعم و بوی خوراکی‌ها پر شده و آشپز به اصطلاح کدبانوها «بوزده» شده است و دیگر نمی‌تواند عطر و طعم هر خوراک را به خوبی تمیز دهد. متورانس هم همین حال را دارد. او ماهها سرگرم کار خود بوده و چشم و گوش و ذهنش از رنگها و حالات و آهنگ‌های کار پر شده است و در آخر ممکن است متوجه خطایی نگردد.

بنابراین فایده‌ی «تمرین عمومی» این است که جمعی اهل هنر و تازه نفس، کار او را می‌بینند و خاطرش را جمع می‌سازند.

این نکته را هم گوشزد کنیم که اگر در جریان کار متورانس حس کند که چشم و گوشش خسته شده است، باید چند روز از کار کنار برود و آن را به کسی که صلاحیت کاردانی اش را همه‌ی افراد گروه قبول دارند بسپارد و خود به استراحت بپردازد.

### نخستین شب

رسم چنین است که در شب اول نمایش عده ای زیادی از منقدین، نویسندگان، نقاشان، موسیقی دانان و هنروران دیگر را دعوت می‌کنند و این شب را به اصطلاح تئاتر «نخستین شب» می‌نامند. در این شب است که نویسنده (اگر زنده باشد) متورانس، آهنگساز، دکورساز، آکتورها، طرح دهنده‌ی لباس و تمام کسانی که در ایجاد این اثر هنری دست داشته‌اند؛ هر یک اثر خود را امضا کرده و به اهل هنر ارائه می‌دهند. از فردا منقدین در روزنامه‌ها و مجلات و کنفرانس‌ها از این اثر بحث می‌کنند. زیبایی‌هایش را می‌ستایند و نقاط ضعفش را مورد ملامت قرار می‌دهند. متأسفانه هنوز در کشور ما منقد و انتقاد به معنای صحیح وجود ندارد و از این جهت ما اهل تئاتر نه فقط استفاده ای نمی‌بریم بلکه گاهی زبان‌هایی نیز می‌بینیم که آنرا در رساله ای جداگانه شرح خواهم داد.

در پیش نیز گفتیم که در تئاترهای اروپا علاوه بر متورانس، رژیسور سن وجود دارد. از شب دوم نمایش، متورانس، مسئولیت اداره‌ی نمایش را به رژیسور می‌سپارد و اگر خود در بازی پییس شرکت دارد، فقط بازی می‌کند و مانند سایر آکتورها مسئولیتی علاوه بر مسئولیت بازی خود ندارد. و اگر در بازی شریک نیست، می‌تواند اصلاً به تئاتر نیاید و به مطالعه و انتخاب پییس دیگری بپردازد.

ولی در ایران که هنوز رژیسور وجود ندارد و حس مسئولیت، دیسیپلین، همکاری، دلسوزی و کمک در کار یکدیگر و وجدان اجرایی دقیق جزئی‌ترین نکات، چنان‌که باید و شاید، بر ما بیدار نگشته و پرورش نیافته، لازم است خود متورانس باز هم مسئولیت را به عهده بگیرد و حتی اگر در بازی پییس شرکت ندارد از ابتدا تا آخر نمایش هر شب سر کار باشد و کلیه‌ی امور را بازرسی نماید.

### شیوه‌ی کار هنگام نمایش

هر شب کم و بیش دو سه ساعت پیش از وقت در تئاتر حاضر شوید. برای آن‌که ذهن و روحتان را برای بازی رلی که به عهده دارید آماده سازید، همین‌طور که به طرف تئاتر می‌آیید آکسیون پییس را رفته رفته در ذهن تجسم دهید و به حسب محل وقوع آکسیون (خانه‌ی خود یا دوستتان - دفتر کار- اداره - کوچه - مزرعه - کارخانه ...) و رلی که دارید با خود فکر کنید که من حالا به خانه‌ی دوستم می‌روم و باید این خبر را به زن او بدهم و یا درباره‌ی این مطلب با او بحث کنم....

پروردگارا! آیا از شنیدن این مطلب چه فکر خواهد کرد؟ چه جوابی به من خواهد داد؟ چه چیز از من خواهد پرسید؟ چه تأثر و احساسی به او دست می‌دهد؟ اگر او از شنیدن این مطلب غمگین بشود بی شک غم او مرا هم خواهد گرفت. مبادا به گریه بیفتم! آنوقت نمی‌توانم ساده و روشن، مطلب را برایش بیان کنم. اگر چیزی بپرسد یقین اولین سؤالش این است، بله، جز این نمی‌تواند باشد.

طبیعتاً پرسش (رل) او در خاطرتان نقش می‌بندد، آنوقت:

-اگر چنین چیزی از من بپرسید چه جواب بدهم؟ خواهم گفت:

(جواب یا رل خودتان) به زبانتان جاری می‌گردد.

ادامه بدهید. گفتگو کنید.

-آنوقت در جواب من باز می‌پرسد:

پرسش او را به زبان بیاورید

پروردگارا! آن وقت چه باید بگویم؟ خواهم گفت ...

حس می‌زنید به کجا می‌خواهیم برسیم؟ پس ادامه بدهید.

بگویید، پاسخ بشنوید. گفتگو کنید. جمله‌ها را درست و حسابی به زبان بیاورید و حرف بزنید. حتی بخندید، گریه کنید. اگر راه‌گذاری متوجه تان گردید و تعجب کرد و شما را دیوانه پنداشت چه اهمیت دارد؟ راستی در این هنگام به حال عادی نیستید و نباید باشید. ممکن است چندین نفر آشنا از کنارتان گذشته‌اند و به شما سلام کرده‌اند و متوجه نشده‌اید. چه بهتر؟ وضع خانه‌ی دوست و حالات و تأثرات زن او و خودتان به طوری در ذهن و چشمتان نقش بسته است که جز آن، به هیچ چیز دیگر توجه ندارید. به شما اطمینان می‌دهم که اگر در این حال که هستید، بدون این‌که ملتفت شوید و به خود آیین نیرویی شما را از زمین بردارد و در سن در برابر پرسناژ دیگر جای دهد. بجای آن‌که مانند بیشتر شبها رل پرسناژ خود را مانند خطی بازگو کنید، خود پرسناژ را می‌آفرینید.

اگر این حالت درتان ایجاد گردد، دلتان از فکر تمام گرفتاری‌های روز آزاد و تهی گشته و شبهه و پندار هنری در آن جای گرفته است. يك زمان به خود می‌آیین که از کوچه تئاتر دو کوچه گذشته‌اید، لحظه‌ای تعجب می‌کنید، از گنجی در می‌آیین و به کار خود می‌خندید. ولی نگذارید این حالت از دستتان برود و به حال عادی برگردید.

### پرورش نیروی تصور و تخیل

خوب چه بکنیم تا این حالت در ما ایجاد گردد!

اگر روحاً هنرمند نیستید و تئاتر (و یا هر هنر دیگر) را فقط کاسبی می‌دانید هیچ در این راه از من و شما کاری ساخته نیست.

اگر نه، و اگر کم و بیش صاحب استعداد و قریحه نیز می‌باشید، نیروی تصور و تخیل خود را با ادبیات، موسیقی، قصه و داستان، رویاها و تفکرات شخصی... پرورش بدهید. وقتی شاهنامه می‌خوانید تنها به ظاهر و سبک شعر، و موسیقی و محسنات کلام راضی نباشید. برای هر گوشه از هر داستان: آمدن شیطان نزد ضحاک، مارهای دوش ضحاک و طعمه خوراندن به آن‌ها- سیمرغ- زال در لانه‌ی سیمرغ - در آتش رفتن سیاوش- زندان بیژن ... در وهم و خیال، پرده‌ی نقاشی‌ای بنا به فانتزی خود بسازید. حتی جزئیات را اختراع کنید بال و پر سیمرغ را به ذوق خود رنگ‌آمیزی نمایید. بال و دم رخس را به اشکال متنوع، به شکل گل‌های گوناگون گره بزنید و بیارید.

زنگوله‌های شاخ دیو سپید را هم فراموش نکنید. آیا دیو تا دنیا بوده و هست از همان زنگوله‌هایی که ما حالا به گردن اسب و الاغ می‌بندیم به شاخ خود آویزان می‌کرده و خواهد کرد؟ بالاخره دیو که در این داستان‌ها دارای شخصیت و معرفت و شهوات و احساسات گشته و سخن می‌گوید و جنگ می‌کند و مهر می‌ورزد و می‌خورد و می‌خوابد؛ ممکن است با آن‌که مظهر پلیدی است گاه به گاه نیز دستی به سر و بر خود ببرد. مخصوصاً همسر دیو که بی‌سلیقه نیست و به آرایش شوهر دلبستگی دارد. خوب، گمان نمی‌کنید یکی از هزاران بار که بانو دیو کنار دریای مازندران گردش می‌کرده از آن گوش ماهی‌های بزرگ پیچ در پیچ بسیار خوشش آمده، بزرگ‌ترین و شفاف‌ترین آن‌ها را دست‌چین کرده، شاخه‌ی عشقه‌ی جنگلی را از میان آن‌ها رد کرده و گوش‌ماهی‌ها را با آن به شاخ‌های شوهر آویخته باشد؟

من یقین دارم که این کار را کرده است. به شما گفتم، همسر دیو، زن بی‌سلیقه‌ای نیست. حتی من می‌دانم پس از مدتی که گوش - ماهی‌ها دلش را زد و چشمش را خسته کرد آن‌ها را به دور یخت و ستاره دریایی افسون شده بجای آن‌ها بست.



باور کنید حتماً همین‌طور است که برایتان گفتیم. وگرنه، اگر بنا باشد که قهرمانان جاویدان این داستان‌ها همیشه به يك شكل و شمایل – همان که قرن‌هاست برای ما تصویر می‌کنند – باقی بمانند، شاهنامه به بی‌ارزش‌ترین کتاب تاریخ بدل می‌گردد و گفته‌ی آن‌ها که شاهنامه را تاریخ می‌دانند درست در می‌آید.

شاهنامه تاریخ شاهان نیست، گنجینه‌ی فکر و ذوق و هنر و آفرینش ملتی است.

همین استفاده را می‌توانیم از ده‌ها و صدها موضوع دیگر از داستان ویس و رامین گرفته تا زهره و منوچهر و ایرج ببریم.

در این باره کودکان برای ما سرمشق و آموزگار خوبی هستند همین که کودک خود را در آغوش جایی می‌دهی و قصه‌ی کره‌ی دریایی را برایش شروع می‌کنی، جسم و روحش مجذوب و مفتون قصه می‌گردد؛ و هم و تصورش به کار می‌افتد و هزار نکته می‌آفریند و از شما می‌پرسد به طوری که گاهی از ظرافت ذوق خلاقه اش تعجب می‌کنی و از شوق می‌خندی. فردا بالشش را سوار می‌شود و روی امواج دریا تاخت و تاز می‌کند. اگر بخواهید بالش را که نصف رویه اش را پاره کرده از زیر رانش بیرون بکشید، گریه می‌کند و فریاد می‌کشد که این بالش نیست. این کره‌ی دریایی من است. راست می‌گوید در این لحظه بالش در وهم و خیال او کره‌ی دریاییست. راحتش بگذارید. نگوئید بالش را بده، فردا يك اسب بزرگ چوبی با زین و برگ و دهنه برایت می‌خرم. نیروی وهم و پندارش را ضعیف نکنید. بگذارید يك گوش بالش را در دست بگیرد و ایمان داشته باشد که بر کره‌ی دریایی سوار است. در این لحظه کودک در حال ایجاد و آفرینش هنریست.

شما و من هم وقتی پا به سن می‌گذاریم و می‌خواهیم در وهم تماشاگر بگنجانیم که مثلاً در خانه‌ی پدری هستیم و می‌خواهیم داستان زندگی خود را برایش حکایت کنیم، اول خودمان باید در وهم و تصور خود بگنجانیم که این چهار دیواری – که دیوار طرف تماشاگران را نیز به حسب قرارداد هنری برداشته و از بین برده ایم – سن تناثر نیست. این خانه‌ی پدری من است که چهل سال در آن زندگی کرده‌ام. به دیوار دست بزن. بله دیوار درست و حسابیست، از خشت و گل و گچ ساخته شده. چقدر من و خواهرم در کودکی روی آن با مداد خط کشیدیم و چند بار پدرم رنگرز آورد و آنرا رنگ کرد. خوب بیاد دارم که مخصوصاً يك سال عید نوروز همه دیوارها را از نو رنگ زدند.

من دوست داشتم این اتاق را رنگ سبز مغز پسته‌ای بزنند. اما خواهرم می‌گفت گل بهی بهتر است. آخرش هم حرف او پیش رفت. حالا من می‌فهمم که سلیقه‌ی او بهتر بود. یادم نیست چند روز پیش چه کسی به من می‌گفت این دیوارها از چهارچوبه و گونی ساخته شده و حسن آقای دکورساز آنرا رنگ کرده؟ من آنروز باور کردم اما حالا حس می‌کنم که با من شوخی کرده. اما عجب ابله خوش باوری بودم. آن روز حرفش را نسنجیده باور کردم...

همان کس می‌گفت این صندلی را هم از دکان ابراهیم آقای عتیقه فروش کرایه کرده‌اند. دروغ است. ده‌ها سال است که چشم من به این صندلیها آشناست. حتی من خودم هنگام کودکی پایه‌ی یکی از آن‌ها را ... کدام یکی بود؟ ... اهاه پیدایش کردم اینجاست... شکستم. پدرم داد پایه را عوض کردند. هنوز اثرش هست...

اهاه، مادرم دارد می‌آید. اشتباه نمی‌کنم؟ نه، صدای خود اوست. در راهرو با خواهرم صحبت می‌کند... پروردگارا! چطور این پیشامد غم‌انگیز را برایش بگویم. از غصه دق خواهد کرد... اما چاره‌ای نیست... باید گفت... آمد... سلام مادر! مادر را در آغوش بگیرد. دستش را بیوسید. صورتش را بیوسید. لباسش را بیوسید. اگر پرسناژی که در بدنتان حلول کرده ضعیف و دل نازک است – اما نه حالا که حس می‌کنم گفتارم را خوب می‌فهمید، چه لزوم دارد این قدر با شما صریح صحبت کنم؟ - بهتر است بگویم اگر ضعیف و دل نازک هستند و بغض گلوپتان را گرفته، گریه کنید. نترسید. بالاخره او

مادر شماسست. غریبه نیست. ایمان داشته باشید که همین‌طور است. آخر انسان اگر از مادر خود خجالت بکشد و درام زندگی خویش را به او نگوید، پس به که خواهد گفت؟

مانند کودک بر بالش بنشینید و کره‌ی دریایی را روی امواج دریاها برانید.

نیروی تصور و تخیل را به تمرین و اختراع وادارید، رفته رفته غنی و بخشنده می‌گردد.

وقتی نیروی تصوراتان در نتیجه‌ی تمرین فراوان، رام و سریع‌التأثیر گردید، هر روز که به طرف تئاتر می‌آید در راه آنرا به کار اندازید. هوش و حواس و دلتان را برای کار او آماده سازید. اما من خوب می‌دانم که شما برعکس آنرا از کار باز می‌دارید.

الان برای‌تان می‌گویم چطور: وقتی به قصد آمدن به تئاتر براه می‌افتید، اول با خود می‌گویید: بله، امشب زودتر برسم و زودتر لباس بپوشم بهتر است. دو سه شب دیر رسیدم و سرزنش شنیدم... با تاکسی می‌آید، اما به جایی آن‌که در تئاتر پیاده شوید، اول لاله زار یا اسلامبول پایین می‌آید. اگر تصوراتان جرأت کند و به یاد تئاتر بیفتید فوراً عنان‌ش را می‌کشید. زیرا شما مخصوصاً و به این قصد پیاده شده‌اید که در راه آشنایی را ببینید و عقیده‌ی او را درباره‌ی بازی خود بپرسید. این است که چشم‌تان به چشم رهگذارها دوخته شده. با خود می‌گویید: از این همه تماشاگر که به تئاتر آمده‌اند و هنر مرا دیده‌اند بی‌شک عده‌ای از آن‌ها در این خیابان در رفت و آمد هستند. ببینم آن‌ها به چه چشمی به من نگاه می‌کنند.

مدتی آرام قدم بر می‌دارید و همین که اتفاقاً چشم کسی به صورتتان می‌افتد، رو بر می‌گردانید برای آن‌که بنمایانید شما متوجه او نیستید. اما زیر چشم نگاهش می‌کنید برای این‌که ببینید او متوجه شما هست یا نه. راهگذار می‌گذرد و به شما اعتیایی ندارد. همین‌طور چند آشنا نیز از کنار شما عبور می‌کنند و به شما توجهی ندارند. دیگر کاسه‌ی صبر خودداری لبریز می‌شود. از این لحظه اولین آشنا را که می‌بینید شما به طرف او می‌روید.

-سلام دوست عزیز.

-سلام دوست مهربان.

-کجا هستید؟ مدتیست شما را نمی‌بینم؟

-اختیار دارید آقا. ما که همین جاها زیر سایه‌ی شما هستیم و دیدن‌مان آسان است. اما برعکس، آقایان که از مشاهیر هستند و هر دقیقه از وقتان میلیون‌ها ارزش دارد، زیارتتان برای همه کس به آسانی میسر نیست. با تمام این احوال من پریشب به دیدارتان نایل شدم.

-عجب. چطور؟ کجا؟

-آقا در تئاتر... تئاتر.

-عجب عجب. همین پریشب؟... پریشب همین هفته؟

-بله بله. دیشب نه، پریشب.

-خوب چه سعادت‌ی برای بنده. هیچ نمی‌دانستم (از شما چه پنهان که همکار ما خوب می‌دانست که آشنایش، پریشب به تئاتر آمده. زیرا او را از پشت پرده و حتی هنگام بازی از روی سن دیده بود. همچنین به‌خوبی می‌دانست و به یاد داشت که ردیف چهارم لژ، صندلی پنجم دست راست جا گرفته بود)

-اما آقا مرحبا! احسنت. عالی است! اعجاز می‌کنید. اعجاز.

-آقا مبالغه می‌کنید. کار ما شایسته‌ی اینهمه تعریف نیست.

-خودتان خبر ندارید که چه غوغایی می‌کنید زبان من که قاصر است...

خوب، بازی خود من چطور بود؟

تعریف من برای بازی خود شما بود. والا دیگران که... خوب، بد نیستند... اما چنته شان در برابر شما خالیست.

خداحافظی می‌کنید و دور می‌شوید. تن‌تان از لذت مور مور می‌شود. با خود می‌گویید: «چقدر شنیدن این حرف‌ها دلگرمی‌آور است. چه تماشاگران حق شناسی داریم... حالا دیگر من خوب می‌فهمم که وقتی رفقایم به من می‌گویند تو هیچ شب «توی رل» نیستی و رلت را به حسب عادت بازگو می‌کنی فقط و فقط از روی حسادت و غرض است. به حرف آن‌ها نباید گوش کرد»

آشنای دیگری را می‌بینید و همین تعارفات را به تفصیل رد و بدل می‌کنید. ناگهان متوجه می‌شوید که مدت کمی بیشتر به شروع نمایش باقی نمانده. سراسیمه و شتابزده، اما سرخوش و مست از لذت به طرف تئاتر می‌دوید به اتاق لباس می‌روید یک شوخی با این، یک مزاح با آن. در آن ضمن با عجله لباس پوشیده‌اید و پودری به صورت زده‌اید و زنگ سوم هم به صدا در آمده است. شوخ و شنگول به طرف سن می‌دوید و یک راست می‌روید پشت پرده. سالن را به دقت و ارسایی می‌کنید. پرده باز می‌شود. کار خود را انجام می‌دهید و وقتی از سن بیرون می‌آید اولین حرفتان به رفیقتان این است:

راستی می‌دانی کیهامشب به تئاتر آمده‌اند؟

نه!

حسن و حسین و زهرا و ملوک و...

ده!

بله، بله، من خودم از روی سن دیدمشان...

اگر تصدیق دارید که من از آنچه درباره‌ی بعضی شنیده و دیده‌ام رئالیست‌ترین تصویر را کشیده‌ام، باور کنید که بدین شکل نیروی تصور و پندارمان را از کار باز می‌داریم.

از شما چه پنهان، خود من در ابتدای کارم گرفتار این شهوت هنرکش بوده‌ام آزار و شکنجه‌ی فراوان از آن دیده‌ام، اما همکارانه به شما اطمینان می‌دهم که این تعریف‌های گمراه‌کننده به زودی چشم و دلم را سیر و بیزار ساخت و شهوت تحسین‌پرستی را در خود کشتم.

شما هم، اگر باور دارید که پنددهنده‌ی فریب‌کاری نیستم، گفته‌ام را بپذیرید و این شهوت زیانکار را از وجود خود ریشه‌کن سازید.

فراموش نکنید که همکارمان را که به طرف تئاتر می‌آمد در راه گذاشتیم. باز به طرف او می‌رویم. گفتم در حالی که تصور و تخیل‌تان به کار افتاده و شبهه و پندار در دلتان جای گرفته، راه را ادامه دهید و به تئاتر بیاید. سری به سن بزنید. این گوشه و آن گوشه را بگردید شاید مادر را، که می‌خواهید آن راز دردناک را برایش بگویید، پیدا کنید. دو سه بار صدایش بزنید. نه! جواب نمی‌دهد. معلوم است هنوز به خانه برنگشته. پس می‌توانید به اتاق دیگر بروید و لباستان را عوض کنید.

پس از پوشیدن لباس دوباره سری به سن بزنید، شاید مادر آمده باشد. نه، هنوز نیامده، برگردید، گریم کنید. اگر در این میان حواستان به چیزی متوجه می‌گردد، یا لازم است با کسی صحبت کنید، اهمیت ندارد دوباره به حالت اول برگردید و دنباله‌ی فکر و خیالتان را بگیرید...

پندار و شبهه‌ی هنری در خود ایجاد کنید و به راستی آنچه در سن می‌بینید و می‌گویید و می‌شنوید ایمان داشته باشید تا بتوانید همین پندار را در تماشاگران ایجاد نمایید. این است راز آفرینش پرسناژ و رل. وگرنه در برابر تماشاگر، خطیب

بی‌مزه‌ای بیش نیستید، باز هم نیمی از گفته‌های خطیب از خود اوست. در صورتی که شما طوطی وار سخن شیرین دیگری را، بازگو می‌کنید.

خیر، اشتباه می‌کنید. هذیان نمی‌گوییم. در آسمان‌ها پرواز نمی‌کنم. من هم مانند شما در زمین هستم و با شما در شرایط دشواری زندگی کرده و می‌کنم. می‌دانم. خوب می‌دانم. پس از چندین ماه بیکاری تازه به کار مشغول شده‌ای و مدتیست همسرت گفته است که اول زمستان است، هوا سرد شده، بچه و خودش شبها سرما می‌خورند، باید هر چه زودتر کرسی را به پا کند. اما لحاف کرسی پاره و کثیف است و ملافه لازم دارد. البته او عجالتاً سایر احتیاجات را ندیده گرفته و منتظر است تا حقوق را بگیرد. اما لحاف کرسی و پیراهن پشم بچه را در این هوای سرد نمی‌توان ندیده گرفت.

می‌دانم که ده روز است از صاحب تئاتر مبلغی مساعده خواسته‌ای و تا به حال، به امروز و فردا گذشته. وقتی به تئاتر می‌آیی به جایی آن‌که به سن سر بزنی ناگزیر باید به اتاق صاحب کار بروی. به تو وعده می‌دهد که امشب آن مبلغ را بپردازد. اما تو هنوز اطمینان نداری. نگران و پریشان به اتاق خود می‌روی تا لباس را عوض کنی. هر اندازه فکر و حواست را جمع می‌کنی و تمرکز می‌دهی باز این مطلب و یا مطالب دیگر رشته‌ی تفکرت را پاره می‌کند...

من همه‌ی این‌ها را می‌دانم و مزه‌ی نظیر این گرفتاریها را چشیده‌ام. در این موارد ناراحت‌کننده، حق با توست. گفته‌ی کسانی را هم که کار هنری را هم با کار پشت میز اداره و یا نوشتن یک مقاله‌ی روزنامه برابر می‌دانند باطل می‌شمارم. اما تو هم تصدیق کن که همیشه کار بدین منوال نیست. شرایط کار بر اثر کوشش خود آکتورها، بی‌شک بهتر شده. باز هم بیشتر متحد شو! برای بهبود وضع کار و زندگی بیشتر کوشش کن و زمینه را برای پیشرفت هنر آماده تر ساز!

بنابراین از موارد استثنایی و نگرانی‌آور که بگذریم، گفته‌ی من زمانبست که به کار مشغولی، و تئاتر خوب کار می‌کند و حقوق آکتور مرتب پرداخت می‌گردد.

### چند سفارش

پیش از شروع نمایش به سن بیا. بگذار هر شب چشم و دلت با دکور و اثاثیه سن خو بگیرد. اثاثیه و لوازم را به دقت و آرسوی کن، زیرا با تمام سفارشها و دقتی که ما می‌کنیم هنوز حس انضباط و دلسوزی آنطور که باید، وجود ندارد و چه بسا اتفاق می‌افتد که یکی از لوازم کم است و دچار زحمت خواهی شد. پس بهتر است از پیش خاطر جمعی کامل داشته باشی.

اگر در سن‌های اول و مخصوصاً در سن اول پیپس، بازی داری، بدان که وظیفه‌ی دقیق و مشکلی به عهده‌ی توست. زیرا آنچه که تماشاگر درباره‌ی پیپس از دیگران، که آن را دیده‌اند شنیده، ذوق و شوقی در دلش ایجاد نموده است و با آمادگی قبلی و حضور ذهن در سالن نشسته و شبیه و پندار از پیش، در ذهنش رسوخ یافته. او هم به اندازه تو در تب و تاب است. با آن‌که می‌داند نمایش در سر ساعت مقرر شروع می‌شود و هنوز ده دقیقه به وقت مانده، چشم به پرده دوخته و با التهاب و تپش دل، منتظر لحظه‌ایست که پرده از روی سرزمین رویاها به کنار برود و پس از چند ماه دوری، دوباره دوستان دیرین را در آن ببیند و با آن‌ها راز و نیاز کند. خلاصه در لحظه‌های آخر انتظار، بی‌تابی‌اش زیاد است و هر بار که پرده جزئی تکان می‌خورد، او خود را جمع و جور می‌کند و اطرافیان را به سکوت دعوت می‌نماید. مطمئن باش که هر شب دست کم صد نفر این‌چنین تماشاگر، با این آمادگی و احساسات در سالن نشسته‌اند. اگر کم‌ترین ضعف، زشتی یا خطا در تو بینند هیجان روحی‌شان از بین می‌رود و با دلسردی به تو نگاه می‌کنند و به حرف‌هایت گوش می‌دهند. آنوقت دیگر برای کسانی که پس از تو به سن می‌آیند بسیار مشکل است تا آن حالت آمادگی را دوباره در آن‌ها ایجاد نمایند و تصور و تخیل‌شان را به کار اندازند.

همیشه وقتی پا به سن می‌گذاری کوشش کن در ضمن ادای چند جمله اول، صدایت را با سالن جور کنی. يك شب سالن پر است، آن شب باید صدایت کمی بلندتر باشد. شب دیگر سالن خلوت است، آن شب صدایت را کمی پایین بیاور. هرگز برای بیان مطالب عادی نه آنقدر فریاد بکش که گوش همه را خسته کنی نه آنقدر آهسته حرف بزنی که تماشاگران بگویند «بلندتر». البته متوارنسن صدای تو را هنگام تمرین به‌طور کلی جور می‌کند، اما تمیز اندازه‌ی شدت و خفت صدا در شب‌های مختلف و با تماشاگران مختلف، با خود توست. برای مطالب عادی حد وسطی معین کن و شدت و خفت و فراز و فرودهای صدا را به تناسب با آن حد وسط، قرار بده. جور کردن صدا هنگامی که موسیقی پییس را همراهی می‌کند، خاصه وقتی که احساسات شدید و طوفانیست کاری مشکل است. صدای آکتور باید مانند آهنگ یا (تم<sup>۱</sup>) اصلی باشد و موسیقی آن را همراهی نماید. بنابراین به صدا شدت و خفت دادن و تنوع بخشیدن و جور کردن آن با موسیقی چندان آسان نیست. این کار را پیش خود ممارست کن. قطعه شعری انتخاب نما، موسیقی مناسبی برای آن پیدا کن و اینقدر به تمرین پرداز تا رفته رفته رموز کار را دریابی.

اگر در سن‌های اول رلی نداری، در پشت سن وقت را به شوخی و بذله‌گویی نگذران. به گفتار پدرت، مادرت، برادرت، خواهرت، رفیقت، دوستت، دشمنت، چه می‌دانم، کسانی که در سن هستند و تو الان باید در گفتگویشان شرکت کنی، به گفتار آن‌ها گوش بده و کوشش کن از هم اکنون رابطه‌ی معنوی خود را با آن‌ها ایجاد کنی.

هرگز هنگام بازی- مگر در موارد بسیار استثنائی که میزانشن پییس ایجاب می‌کند- به جمعیت نگاه نکن و چشم به چشم تماشاگر نینداز. این عمل خطا، اتوریته‌ی پرسناژ را در برابر تماشاگر از بین می‌برد. عده‌ای از آکتورهای قدیمی به شیوه‌ی قدیم و بنا به عادت هنگام بازی گاهی چشم به چشم تماشاگران می‌دوزند. مثل این‌که دوستان خود یا «رجال محترم» را بین آن‌ها جستجو می‌کنند و یا می‌خواهند از بشره‌ی تماشاگران بفهمند که هنرشان تا چه اندازه مورد تحسین آن‌هاست. به خاطر دارم زمانی به یکی از همکاران خود گفتم که نباید هنگام بازی به تماشاگران نگاه کرد. جواب داد من موقع بازی نگاه نمی‌کنم فقط موقعی که حرفی ندارم و به حرف دیگران گوش می‌دهم گاهی نگاهم به سالن می‌افتد. او نمی‌دانست که ساکت بودن و به سخنان دیگران گوش دادن از مشکلترین بازی‌های سن است. چگونه می‌توان دقت و حواس را به سالن متوجه کرد و با جزئی‌ترین نکات سخنان دیگران بازی کرد. هرگز این اشخاص را سرمشق قرار نده!

هرگز مشروب خورده و نیمه‌مست، پا به تئاتر و سین نگذار!

شب‌های اولی که پییس نوي را بازی می‌کنی از تماشاگران خیلی حساب می‌بری و می‌ترسی، بدین جهت دقت بیشتر به کار می‌بری. این بد نیست. چند شب که می‌گذرد و حس می‌کنی که کارت را می‌پسندند و تحسینت می‌کنند دلت آرام می‌گردد و اطمینان و اعتماد، هول و هراس را از جانت می‌رانند.

وقتی به سن می‌آیی، با آن‌که ابتدا کمی دلهره داری، ولی پس از اندک مدت اعصابت آرام است و آسان و راحت بازی می‌کنی. این بسیار خوبست. همیشه تا این سرحد پیش بیا و دیگر از اینجا جلوتر نرو. اما تو گاهی به کلی ترست می‌ریزد و به قدری مغرور می‌شوی که تماشاگران را به هیچ می‌شماری. هنر را به بازی و مسخره می‌گیری و تئاتر را به دل‌فک بازی بدل می‌کنی. به قدری دلت آرام می‌شود و ذوق موفقیت، جای شور هنری را می‌گیرد که روی سن با هم‌بازی‌هایت شوخی می‌کنی و می‌خندی. گاهی از يك حرکت یا سخن کمیخ خود یا رفیقت به خنده می‌افتی و همه را بخنده می‌اندازی. گاهی رو به جمعیت می‌کنی رلت را می‌گویی سپس رو به هم‌بازیت می‌کنی متلك مضحكي می‌گویی. آنوقت برای آن‌که خنده‌ی غیر عادی را از تماشاگران پنهان کنی رو بر می‌گردانی و به خود می‌پیچی. اما بی‌فایده است، تماشاگر حقه‌ی بازیت را

می‌فهمد. البته ممکن است بعضی ساده دلان ناآشنا به اصول هنر این را هم از «شیرین‌کاری‌های تو» بدانند، ولی به تو اطمینان می‌دهم که تماشاگر با فرهنگ و معرفت از این ناشی‌گری تو به خود می‌آید و می‌رنجد. شارل-دولن<sup>۱</sup>، متورانس<sup>۲</sup> فرانسوی درباره‌ی نظایر این موارد می‌گوید: تماشاگر مانند موشی است (با اجازه‌ی گوینده‌ی این سخن بهتر است، درباره‌ی تماشاگر ایرانی که هنوز کمی زود رنج است بگوییم، مرغ زیرکی است) که می‌خواهی به دام بیاوری. وای به حالت اگر بند دامت را که زیر خاک پنهان کرده‌ای، ببیند! دیگر از چنگت گریخته است و به دام هنرت نخواهد افتاد.

هرگز به کار دیگران حسد نوز! اگر این مرض به جانیت بیفتد روح را فاسد می‌کند. گوش کن به رموز توفیق دیگران که از راه درست به دست می‌آورند پی ببری و از همان راه به مقصود برسی! اما تو گاهی به قدری دچار این بیماری می‌گردی که صفات انسانی را از دست می‌دهی. از مروت و مردمی دور می‌شوی! بلندطبعی و گذشت را کنار می‌گذاری. چون از راه صحیح ممکن است دیرتر به مقصود برسی، پستی و بدجنسی را، وسیله‌ی پیشرفت قرار می‌دهی. همه‌ی همکارانت را تحقیر می‌کنی. آن‌ها را به جان هم می‌اندازی و روح رفاقت و همکاری را از بین می‌بری. هر وسیله‌ی صحیح یا ناصحیح که به دستت بیفتد بر ضد همکاران و برای پیشرفت خود به کار می‌بری. نمی‌دانم این جمله‌ی عالی و پرمغز، مال کیست و در کجا خوانده‌ام، برای تو و من پند خوبی‌ست: «در راه افتخار، میانه‌بر، وجود ندارد.» هرگز به میان‌بر نزن! راه راست را بگیر، هر قدر دراز و ناهموار باشد.

هرگز در سن<sup>۳</sup>، عنان خود را به دست احساسات نده! به پرتگاه مبالغه می‌اندازد. همیشه تکنیک و احساسات را آمیخته کن!

همان‌طور که تحسین را دوست داری، انتقاد پذیر هم باش. خیال نکن که همه بدخواه تواند. این فکر در نتیجه‌ی بیماری بدبینی است. این بیماری را از جانت دور کن و هر نکته‌ی درست را از هر کس می‌شنوی، اگر چه کوچکترین و نوآموزترین همکار باشد، بپذیر و به کار بزن. تحسین را گدائی نکن، بگذار آن را با اصرار نثارت کنند.

هر قدر به خود بیشتر اطمینان داری و هر قدر هنرمندیت بیشتر است به این نکات بیشتر اهمیت بده.

پایان

زندادان قصر

<sup>۱</sup> - شارل دولن (Charles Dullins) - (۱۸۸۵-۱۹۴۹) بازیگر، کارگردان و مدیر تئاتر فرانسوی که تجربیات اولیه‌ی خود را از تعلیمات ژاک کوپو به دست آورد. دولن یکی از بنیان‌گذاران گروه تئاتر Vieuy Gombier بوده. وقتی در ۱۹۱۸ به تشکیل گروه خود پرداخت، روش و شیوه‌ی او بسیار به روش و شیوه‌ی کوپو در تئاتر شباهت داشت. پس از چند سفر با گروه خود، سرانجام در پاریس اقامت گزید و به تئاتر Theatre del'atelier پیوست و خیلی زود در فرانسه برای خود و گروهش به عنوان تشکیلاتی نوآور شهرت یافت. اگرچه چند نمایشنامه‌ی نو به صحنه آورد، معروفترین فرآوردی‌های دولن در زنده کردن آثار کلاسیک شکسپیر، بن جانسن و آریستوفانس بود. دولن همانند کوپو در تفحص‌های خود برای ارائه‌ی فرآوردی‌های خود، موسیقی، حرکات انضباطی، رقص و دکور اندک و سبک ویژه‌ای را در تئاتر شعرگونه‌ی خود برگزید. دولن معلم برجسته‌ای در آموزش بازیگری بود و بسیاری از بازیگران نسل بعدی فرانسه به گروه تئاتری او پیوستند و از تکنیکش بهره‌مند گشتند. به عبارتی تحت تأثیر تعلیمات او قرار گرفتند. دولن در ۱۹۳۶ به مدیریت کمدی فرانسس برگزیده شد.

<sup>۲</sup> - متورانس: met-teur en scène:

<sup>۳</sup> - scene



## پیوست:

### (پیوست اضافه شده توسط "به سوی آینده")

(با پویش از حذف منابع webliography برخی از مطالب قسمت پیوست، که از روی سهل انگاری بوده است. در بازانتشار این قصور جبران خواهد شد.)

#### نوشین، خانلری، صبحی، مینوی

#### به قلم احسان طبری

نوشین با ارانی و بزرگ علوی در مجله موسیقی با هدایت و صبحی و خانلری و فرزاد و مجتبی مینوی و روبیک گریگوریان در تماس کاری و فکری بود. هدایت و مینوی هر یک از لحاظی، دو شخصیت قوی در این جمع به نظر می‌رسیدند. با نیما که غد و خودرأی بود سر سازگاری نداشتند.

خانلری در میان آن‌ها جوان‌تر و فرزاد، گوشه‌گیرتر بود. صبحی شوخ و دنیا دیده و سرد و گرم چشیده و شیرین‌سخن بود... فرهنگیان چاپلوسی مانند فروزانفر، اورنگ، حکمت، صدیق اعلم، صورتگر، مرآت، شفق و یاسمی و امثال آن‌ها که عتبه‌بوس رضاخان بودند و نیز دستگاه "پرورش افکار"، سخت مورد استهزای این جوانان دانا و هوشمند بودند...

در مجله موسیقی، در واقع دنباله اپوزیسیون زندان قصر رحل اقامت افکنده بود، ولی بعدها هر یک راه دیگری رفتند: نوشین و هدایت به اصول انسانی خود وفادار ماندند، مجتبی مینوی در ایام جنگ گوینده رادیو بی. بی. سی شد و تنها به نام محقق عالی‌مقام است که از او نامی باقی مانده است. صبحی سرانجام قصه‌گوی رادیو شد. نیما از دوستان کهنه کناره گرفت و چهره خود را به عنوان شاعر نوآور انقلابی حفظ کرد و از جبهه‌سائی پرهیز داشت. خانلری پس از دورانی رو آوردن به نثر، به سوی دستگاه رفت و از نازپروردگان دربار محمد رضا و فرح شد. "روبیگ گریگوریان" ویلونیسست پرقریحه به امریکا رفت.

نوشین با گروه اول دانشجویان اعزامی به فرانسه رفت و بعدها موفق شد به بخش "تاتر و دکلاماسیون" منتقل شود. به شیوه فرانسویان نواختن آکوردیون را آموخته بود و به تاتر به تمام معنای کلمه عشق می‌ورزید. وقتی به تهران آمد به تعلیم تاتر پرداخت. با "لرتا" که بانویی ارمنی-ایتالیایی‌نژاد بود ازدواج کرد و با او یک زوج تاتری نامدار آفرید. با حسین خیرخواه، حسن خاشع، جلال ریاحی، کهنمویی، اسکوئی، شباویز و بهرامی و محتشم و جمعی دیگر از هنرپیشگان آن دوران که گاه شاگردان خود او بودند، کار می‌کرد. نمایش‌نامه‌هایی از فرانسه بر می‌گرداند و می‌کوشید از نمایش‌نامه‌های ایرانی استفاده کند؛ مانند "نوکرخان لنگران" از میرزا فتحعلی آخوندوف. از شکسپیر آثاری چند ترجمه کرد. به شاهنامه فروسی عشق می‌ورزید و از روی متن آن به مناسبت هزاره فردوسی نمایش‌نامه‌هایی ترتیب داد که در نزد سرگل روشنفکران آن ایام جلوه کرد.

مردی بود بلندقامت، با دماغ بزرگ سالک‌دار، چشم‌های ملا یم و بی‌حال، سر مو ریخته و در مجموع خوش‌سیما و گیرا. متکبر به نظر می‌رسید و در واقع نیز بود. ولی در لحظاتی سخت شوخ و خندرو می‌شد. تمام حرکات ظاهریش از لحاظ استتیک تأثیری سخت تنظیم شده بود! هرگز روی رفاه و ثروت ندید و با لرتا غالباً تنها در یک اتاق زندگی می‌کرد. تمیز و مرتب بود. لباس کازرونی خطدار

را سال‌ها با چنان دقتی حفظ کرده بود که گوئی نو و تازه خریدیده است. جذاب و دوست‌داشتنی، مؤدب و لطیفه‌گو بود. از آن ایرانیانی بود که فرهنگ فرانسوی در روحش رخنه کرده و او را دگرگون ساخته بود.

نام نوشین به عنوان بزرگترین کارگردان و هنرپیشه بی‌رقیب کشور ما طنینی عظیم یافت. در این تأثرها، نوشین «مستنطق»، «پرنده آبی» (از موریس مترلینک)، «مونسرا»، «توپاز»، «بادبزن خانم وینده‌میر»، «نوکرخان لنگران» و غیره را به صحنه آورد. ولی نمایش‌نامه انقلابی «خروس سحر» را که خود او نوشته و در مجله «مردم» به ثبت رسانده بود، هرگز به صحنه نیاورد. این نمایش‌نامه ملهم از نمایش‌نامه‌های اجتماعی ماکسیم گورکی است.

تأثر فرهنگ را نوشین در دوران آزادی خود شخصاً اداره می‌کرد، ولی تأثر سعدی به هنگامی دایر شد که نوشین در زندان بود و به هدایت این تأثر از دور اکتفا می‌ورزید. گروه تأثرال او سرشار از احترام و اطاعت نسبت به او بود.

در مهاجرت، به عنوان پایان‌نامه دکتری، دکتر در ادبیات شد. کار پرتلاشی را بر روی انتشار متن انتقادی شاهنامه فردوسی و پژوهش درباره وژدهای این اثر جاوید پارسی انجام داد. تا هفتاد سالگی مردی قوی و تندرست بود، ناگاه صاعقه بی‌رحم سرطان غریب گرفت و آن درخت تناور را فرو سوزاند.

### عبدالحسین نوشین: هر نمایشی تئاتر نیست

فتح‌الله اسماعیلی گلهرانی

اخیراً توسط «نشر قطره» چهار اثر منحصر به فرد از عبدالحسین نوشین به بازار نشر عرضه شده است: دو اثر تألیفی و دو ترجمه: «خروس سحر» مشتمل بر دو نمایش‌نامه «خروس سحر» و «تأثیر زن وظیفه‌شناس در اجتماع» و مجموعه داستان «خان و دیگران»، که شامل داستان بلندی به همین نام و سه داستان کوتاه با نام‌های «میرزا محسن»، «فاطمی» و «استکان شکسته» است، در زمره آثار تألیفی عبدالحسین نوشین هستند. به‌جز این‌ها دو نمایش‌نامه «در اعماق اجتماع» نوشته ماکسیم گورکی و «هایوهی بسیار برای هیچ» نوشته ویلیام شکسپیر، دو اثر ترجمه‌ای نوشین هستند که نشر قطره مبادرت به انتشار آن‌ها کرده است. عرضه این آثار به بازار کتاب انگیزه‌ای شده است تا به اختصار یادی از عبدالحسین نوشین و آثارش داشته باشیم.

عبدالحسین نوشین (۱۳۵۰-۱۳۸۴)، نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان ایرانی تئاتر بود. فعالیت‌هایش در تئاتر آمیخته به مسایل سیاسی بود. او که دیدگاه‌هایش را در کتاب «هنر تئاتر» بیان داشته معتقد بود: «تئاتر یک کار نمایشی است؛ اما هر نمایشی تئاتر نیست». نوشین تحصیلات متوسطه‌اش را در دارالفنون انجام داد، و در سال ۱۳۰۷ به همراه نخستین گروه محصلان ایرانی به فرانسه اعزام شد، و پس از تحصیل در رشته تئاتر در ۱۳۱۱ به ایران بازگشت. در جشن‌های «هزاره فردوسی» با اقتباس از سه قطعه شاهنامه حکیم توس (نمایش‌های «رستم و تهمینه»، «زال و رودابه» و «رستم و کیکاووس») را روی صحنه برد، و خودش نقش رستم را ایفا کرد، و با همسر آینده‌اش لرتا از همین زمان آشنا شد. معاشرت با تقی ارانی، رهبر گروه موسوم به «۵۳ نفر»، او را به فعالیت‌های سیاسی کشاند. پس از شهریور ۱۳۲۰ فعالیت‌هایش سیاسی و تئاتری‌اش را گسترش داد. به همراه لرتا، حسن خاشع و حسین خیرخواه فعالیت‌هایش را در باشگاه حزب توده ایران آغاز کرد، و با بنیان نهادن «تئاتر فرهنگ» و «تئاتر فردوسی» در آن‌جا ادامه داد.

نوشین در سال ۱۳۲۳ با همکاری اشخاصی همچون طایفی و وثیق «تئاتر فرهنگ» را در خیابان لاله‌زار با نمایش «ولین» (نوشته بن جانسون) افتتاح کرد. این نمایش به‌مدت ۹ شب روی صحنه بود، و گروهی از همکاران قدیمی نوشین مثل لرتا، توران مهرزاد، حسین خیرخواه، حسن خاشع، عطاالله زاهد، ایرج ساویز، مصطفی اسکویی و جلال ریاحی با او همکاری می‌کردند. نوشین و خیرخواه نمایش‌های «تاجر ونیزی» (ویلیام شکسپیر)، «مسافرت حاجی‌قربان» (ترجمه حسن ناصر)، «میرزاکمال‌الدین/ تارتوف شرقی» (مولیر) و «دختر شکلات‌فروش» را نیز در «تئاتر فرهنگ» روی صحنه بردند. فعالیت نوشین در «تئاتر فرهنگ» یک سال دوام آورد، و او پس از آن به عضویت «کمیسیون تفتیش کل» حزب توده ایران درآمد و به‌عنوان مسئول کمیته ایالتی حزب در سال ۱۳۲۴ به خراسان رفت و بدینسان «تئاتر فرهنگ» منحل شد.

نوشین در سال ۱۳۲۵، پس از باگشت به تهران، با مساعدت همکارانش (لرتا، خیرخواه و خاشع) «تئاتر فردوسی» را در خیابان لاله‌زار (کوچه باربد) تأسیس کرد، که در سال ۱۳۲۷ به دلیل فعالیت‌های سیاسی و پس از انحلال حزب توده ایران منحل شد. از اجراهای «تئاتر فردوسی» می‌توان نمایش‌های «مستنطق» (پریستلی)، «پرنده آبی» (موریس مترلینک)، «سه دزد» (ساراجف)، «چراغ‌گاز» (پاتریک همیلتون)، «بادبزن خانم ویندر میر» (اسکار وایلد)، «سنل قرمز» (اوژن بریو)، «دست خون‌آلود»، «اجنبی»، «روزنامه‌نگاران» و «تنگ جامعه» را نام برد.

نوشین پس از انحلال حزب توده ایران و تعطیلی «تئاتر فردوسی» به زندان افتاد و در ۲۵ آذر ۱۳۲۹ به همراه گروهی از رفقایش از زندان گریخت و به شوروی رفت، و تا آخر عمر به فعالیت‌های تحقیقی و ادبی، به‌ویژه درباره فردوسی و شاهنامه، مشغول بود. در دوره‌ای که نوشین در زندان قصر حبس بود دوستانش در تئاتر به فعالیت‌شان ادامه می‌دادند، و نوشین به واسطه همسرش لرتا هدایت بازیگران و نوع «میزانسن»‌ها را از پشت میله‌های زندان به‌عهده داشت.



صادق هدایت، بهرغم آنکه ظاهراً هیچ‌گونه گرایش حزبی نداشت، در سال‌هایی که در تهران بود ارتباط تنگاتنگی با نویسندگان داشت، و وقتی نویسندگان به زندان افتاد و پس از مدتی به همراه خسرو روزبه، علی امید، احمد قاسمی، اکبر شهبانی و چند تن دیگر از سران حزب به زندان شیراز منتقل شد، به واسطه شوهر خواهرش سپهبد رزم‌آرا، که رییس ستاد ارتش بود، برای تبرئه و آزادی نویسندگان تلاش بسیار کرد، و وقتی از این پادرمیانی‌ها طرفی نیست در تیرماه ۱۳۲۷ نامه‌ای به نویسندگان نوشت که حایز نکات مهمی است. هدایت در بخشی از این نامه نوشته است: «خیلی متأسفم که به وضع تحمل‌ناپذیر و احمقانه‌ای دچار شده‌اید. راستش من از این جریان درست سر در نمی‌آورم. خیلی مضحک و عجیب است که اشخاصی را در کشوری که کوس آزادی و دموکراسی می‌زند به جرم داشتن افکار شخصی برخلاف قانون و انسانیت بی‌خود و بی‌جهت شکنجه بدهند.»

فضایی که هدایت در نامه‌اش به‌آن اشاره می‌کند یکی از دلایلی بود که نویسندگان را به نوشتن داستان‌های «خان و دیگران»، «فاطمی»، «میرزا محسن» و نمایش‌نامه «خروس سحر» و حتی ترجمه «در اعماق» گورکی واداشته بود. این نکته‌ای است که در مقدمه کتاب «خان و دیگران» نیز به‌آن اشاره شده است: «چه در داستان خان و دیگران و چه در داستان‌های دیگر این مجموعه - به‌ویژه میرزا محسن و فاطمی - پرداختن به مسایل اجتماعی هدف اصلی‌تر نویسندگان است، اگر چه او تلاش کرده است تا به ثبت و ضبط احوال غیر معمول و ناشناخته طبیعت بشری هم بپردازد. نویسندگان در مقام نویسندگان اجتماعی‌نویس در این داستان‌ها خود را متعهد می‌دید که آدم‌ها را به طبقه‌ای وصل کند تا نیک و بد آن‌ها شناخته و محرز گردد؛ زیرا چنین اعتقاد داشت که داستان - به‌عنوان سند اجتماعی - بایستی تعارض اجتماعی را نشان بدهد تا بدین‌وسیله رسالت خود را از پیش ببرد. نویسندگان چنان خود را به این رسالت متعهد می‌دید که در مواردی نگران عدم ارتباط و انسجام بین اجزای تشکیل‌دهنده داستان‌هایش نبود؛ همان چیزی - شاید مهم‌ترین عنصری - که نویسنده می‌بایست نسبت به آن متعهد باشد.»

آنچه در همه داستان‌های نویسندگان (به‌جز داستان کوتاه «استکان شکسته» که در این مجموعه درج شده) حایز اهمیت است این است که او شکاف میان رفاه طبقات و گروه‌های متمکن جامعه و فقر توده مردم را به‌عنوان موضوع داستان‌های خود برگزیده، و برداشت آشکار سیاسی و مردم‌شناختی‌اش از تعارض‌های اجتماعی مبتنی بر دیدگاه‌های آشکار سیاسی او بود.

نمایش‌نامه «خروس سحر» نیز با همین نحوه نگرش به کارکرد ادبیات اجتماعی و تعهد سیاسی هنرمند نوشته شده است. «خروس سحر» نمایش‌نامه‌ای اجتماعی و کارگری است که در سال‌های اوج فعالیت‌های حزبی نویسندگان نوشته شده. روایت است که نویسندگان نمایش‌نامه را تحت تأثیر نمایش‌نامه «دشمنان» (ماکسیم گورکی) نوشته بود، که همان سال‌ها ترجمه و منتشر شده بود.

«خروس سحر» از حیث آدم‌پردازی (کاراکترهای سازبون)، گفت‌وگونویسی و ساختار دراماتیک و ادبی اثری پرورده است، اما با آنکه نویسندگان و همکارانش دست‌کم یک بار به تمرین دقیق آن پرداخته بودند، هیچ‌گاه به روی صحنه برده نشد. حضور نویسندگان در تبعید (در سال‌های ۱۳۳۰ به بعد) مانع از آن شد که خود او امکان اجرای این نمایش‌نامه را در سال‌های بعدتر بیابد، و آن‌هایی هم که در ایران فعالیت نتائری داشتند مضمون سیاسی «خروس سحر» را مناسب اجرا در آن اوضاع و احوال نمی‌یافتند.

«تأثیر زن و وظیفه‌شناس» - برخلاف «خروس سحر» - نمایش‌نامه‌ای متعلق به ادبیات سوزناک و سودایی است، که محتوی و مضمون آن از کانون حوادث و افکار سیاسی فاصله زیادی داشت. انتقاد نویسندگان در متن این نمایش‌نامه در نفي عیاشی، بیکارگی، رفتار غیرمسئولانه نسبت به همسر و فرزند و طرد دوستان ناباب و تشویق عشق ناب و فداکاری بود، و خصیلتی کاملاً اخلاقی داشت. «تأثیر زن و وظیفه‌شناس» در سال ۱۳۰۹ نوشته شده است، در دوره‌ای که نویسندگان هنوز تمایلات سیاسی خود را آشکار نساخته است؛ به‌خلاف «خروس سحر»، که در سال ۱۳۲۶ و در اوج سال‌های فعالیت سیاسی نویسندگان نوشته بود.

ماکسیم گورکی نمایش‌نامه «در اعماق» را در سال ۱۹۰۲، موقعی که سی و چهار سال داشت، نوشت. هدف او این بود تا زندگی پوچ و نفرت‌انگیز آن جماعتی را که به چشم خود و با وضوح کامل دیده بود، و نمی‌توانست تسلاهی برای حماقت و کم‌مایگی آن‌ها بیابد، در نمایش‌نامه‌اش ترسیم کند. نویسندگان نیز این نمایش‌نامه را در سال ۱۳۲۳ ترجمه کرد، و نخستین بار در همان ایام در ماهنامه «پیام نو» منتشر ساخت. نویسندگان، که مانند گورکی گرایش‌های سیاسی داشت، در ترجمه خود از این نمایش‌نامه نام «در اعماق» را به «در اعماق اجتماع» تغییر داد. خود او در همان سال‌ها درباره دخل و تصرف در عنوان نمایش‌نامه گورکی گفته بود: «مقصود گورکی نشان دادن تابلویی از زندگی مردمی است که در عمق اجتماع یا بهتر بگویم در لجن اجتماع دست و پا می‌زنند. بنابراین برای رفع ابهام من کلمه اجتماع را بدان افزودم.»

کتاب چهارم، همان‌طور که اشاره شد، ترجمه نویسندگان از «هیاهوی بسیار برای هیچ» شکسپیر است، که نویسندگان آن را در ایام حبس در زندان قصر ترجمه کرده بود. نویسندگان در مقدمه این کتاب، که تاریخ تیر ماه ۱۳۲۹ را دارد، نوشته است: «در ترجمه آثار ادبی از زبانی به زبان دیگر، اگر اثری که باید ترجمه شود رمان، ناول، منظومه و مانند این‌هاست، ترجمه باید مانند اصل و یا دست‌کم بسیار نزدیک به اصل باشد. بدین‌معنی که هیچ قسمتی، هیچ جمله‌ای و حتی هیچ کلمه‌ای که دارای اهمیت است و ترجمان ایده خاصی می‌باشد حذف نگردد... ولی در ترجمه آثار دراماتیک به‌منظور نمایش دادن آن‌ها رعایت آن اصول در تمام موارد ممکن نیست؛ زیرا فن دارنویسی دارای خصوصیتی است که با رمان‌نویسی تفاوت دارد.»

آنچه نویسندگان درباره کیفیت ترجمه و میزان وفاداری به اصل اثر می‌گویند مربوط به دوره‌ای است که وی به‌طور پیوسته با صادق هدایت رفت و آمد داشت، و هدایت در این سال‌ها توانسته بود علاقه‌اش را به «زبان عامیانه» و «زبان روزمره» به اطرافیان خود - از جمله نویسندگان - نیز سرایت بدهد. بنابراین کسانی مثل نویسندگان تعمد داشتند تا از این «زبان» حتی در ترجمه‌های خود از آثار ادبی نیز استفاده کنند؛ کاری که بعدها شادروان احمد شاملو نیز در ترجمه رمان‌های «پاپر هنه‌ها» و «دن آرام» انجام داد.

نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان تئاتر و شاهنامه‌پژوه ایرانی.

## زندگی

در مشهد به دنیا آمد. پدرش - محمدباقر نوشین - معروف به «سلطان‌الواعظین» روحانی بود.

پس از دوران ابتدایی، در مدارس فرانسوی ادامه تحصیل داد و به هنگام دریافت دیپلم، نامش در فهرست یکصدنفره محصلان اعزامی به خارج ثبت شد. در فرانسه، با آن‌که قرار بود، تاریخ و جغرافیا بخواند، به «تولوز» رفت و در مدرسه تئاتر نام نوشت و از همین‌رو هزینه تحصیلی‌اش قطع شد و به ایران بازگشت.

او چند سال بعد، با عرضه یکی دو نمایش و انتشار یک فرهنگ فارسی-فرانسه، مبلغی فراهم کرد و دوباره به اروپا بازگشت. پس از بازگشت از این سفر بود که کار جدی نمایشی خود را آغاز کرد.

برگزاری هزاره فردوسی با حضور ایران‌شناسان غربی، فرصت خوبی برای نوشین فراهم آورد و توانست سه نمایشنامه را با الهام از شاهنامه، در برابر آنان روی صحنه ببرد. در همین سال با همکاری همسرش «لورتا»، تئاتر فردوسی را بنیاد نهاد.

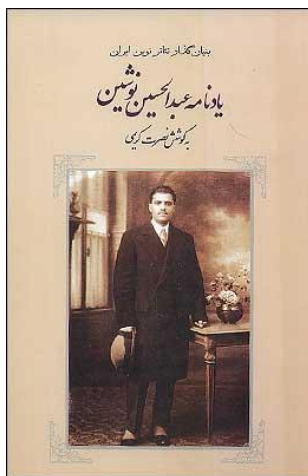
نوشین سفر دیگری هم به اروپا داشت. در آغاز در جشنواره تئاتر مسکو شرکت کرد و بعد، در آستانه جنگ جهانی دوم رهسپار فرانسه شد و تحصیلات خود را در زمینه تئاتر، زبان و ادبیات فرانسه ادامه داد. فعالیت‌های سیاسی (عضویت در حزب توده ایران) برای او، زندان و تبعید و فرار را در سال‌های بعد در پی داشت.

با باز شدن فضای فرهنگی، نوشین نیز زمینه‌های هموارتری برای عرضه نمایش‌های خود پیدا کرد و گام‌های بلندی در آشنایی جامعه ایران با تئاتر جهانی برداشت. اما با تیراندازی به شاه در سال ۱۳۲۷، کار یک‌سره شده و نوشین یکبار دیگر همراه با گروهی از هم‌اندیشان خود به زندان افتاد. از همان زندان، توسط همسرش که ملاقات هفتگی به او داشت گروه تئاتری خود را در اجرای نمایشنامه‌ها هدایت کرد. او از جمله رهبران و کادرهای حزب توده ایران بود که از زندان قصد گریختند. نوشین پس از فرار از زندان راهی اتحاد شوروی وقت شد.

نام نوشین به عنوان بزرگ‌ترین کارگردان و هنرپیشه بی‌رقیب کشور ما طنینی عظیم یافت. در این تا ترها، نوشین «مستشرق»، «پرنده آبی» (از موریس مترلینک)، «مونسرا»، «تویاز»، «بادبزن خانم وینده میر»، «نوکرخان لنگران» و غیره را به صحنه آورد. ولی نمایش نامه انقلابی «خروس سحر» را که خود او نوشته و در مجله «مردم» به ثبت رسانده بود، هرگز به صحنه نیاورد. این نمایش نامه ملهم از نمایش‌نامه‌های اجتماعی ماکسیم گورکی است.

تئاتر فرهنگ را نوشین در دوران آزادی خود شخصا اداره می‌کرد، ولی تئاتر سعدی به هنگامی دایر شد که نوشین در زندان بود و به هدایت این تئاتر از دور اکتفا می‌ورزید. گروه تئاترال او سرشار از احترام و اطاعت نسبت به او بود.

در مسکو به تصحیح شاهنامه در هشت جلد و فراهم آوردن واژه‌نامه دقیقی برای آن و ترجمه بسیاری از قصه‌ها و نمایشنامه‌های برجسته جهانی مشغول شد و از دانشکده ادبیات دانشگاه مسکو درجه دکترا دریافت کرد. نوشین در ابتدای سال ۱۳۵۰ درگذشت.



### یادنامه عبدالحسین نوشین

کتاب "یادنامه عبدالحسین نوشین" به کوشش نصرت کریمی در شمارگان ۲۲۰۰ نسخه و ۴۲۴ صفحه از سوی انتشارات نامک منتشر شد.

کتاب با مقدمه‌ای درباره بنیانگذار تئاتر نوین ایران آغاز می‌شود که در ادامه با جملات قصار و تعاریفی از زبان مرحوم نوشین ادامه پیدا کرده است.

نصرت کریمی گردآورنده این کتاب در مطلب خود این چنین آورده "نوشین اولین کارگردانی بود که بازیگران را وادار کرد تا نقش خود را حفظ کنند. تا قبل از او بازیگران جملات را از سوپلر می‌گرفتند و بیان می‌کردند یا مثل نمایش سیاهبازی سوژه‌ای اجرای نقش می‌کردند، نوعی بدیهه‌سرایی.

کتاب با مقدمه‌ای درباره بنیانگذار تئاتر نوین ایران آغاز می‌شود که در ادامه با جملات قصار و تعاریفی از زبان مرحوم نوشین ادامه پیدا کرده است. بهره گرفتن از نمایش‌های سنتی (سیاهبازی و تعزیه) در ایجاد تئاتر ملی رواست. اما فقط به شرطی که از تکنیک و خطوط مشخصه این گونه نمایش‌ها بهره بگیریم و با قواعد دراماتورژی جهانی تئاتر ملی را ایجاد کنیم. اما تقلید کورکورانه و تکرار مو به موی نمایش‌های سنتی در حکم نشخوار فرهنگ نمایشی گذشته نارواست.

مجموعه مقالاتی درباره عبدالحسین نوشین از زبان بزرگان تئاتر، همکاران و همراهان قدیمی او در بخشی دیگر از مطالب کتاب منعکس شده است. افرادی چون محمود دولت‌آبادی، محمدتقی مینا، محمد عاصمی، صادق شباویز، مهدی امینی، توران مهرزاد، نصرت کریمی، ایرن، دکتر منوچهر کیمرام، محمدتقی کهنمویی، حمید سمندریان، هما روستا، علی نصیریان، مهین اسکویی، دکتر ابوالقاسم تفضلی، داود رشیدی، شاهین سرکیسیان، فهیمه راستکار و عزیزالله بهادری.

نصرت کریمی گردآورنده این کتاب در مطلب خود این چنین آورده "نوشین اولین کارگردانی بود که بازیگران را وادار کرد تا نقش خود را حفظ کنند. تا قبل از او بازیگران جملات را از سوپلر می‌گرفتند و بیان می‌کردند یا مثل نمایش سیاهبازی سوژه‌ای اجرای نقش می‌کردند، نوعی بدیهه‌سرایی. محیط منزهی که نوشین در تئاترهای فرهنگ، فردوسی و سعدی به وجود آورده بود موجب شد که تماشاگران احترامی فوق‌العاده برای این گروه نمایشی قائل شوند.

در ادامه خاطراتی از عزت‌الله انتظامی برگرفته از کتاب "جادوی صحنه، زندگی تئاتری عزت‌الله انتظامی"، از خاطرات بزرگ علوی، سروده‌ای از ابوالقاسم لاهوتی، یادداشت‌های جعفر والی، حمید قنبری، اصغر بیچاره، بهروز غریب‌پور، عباس جوانمرد و ...، اسنادی درباره نمایش در ایران و تصاویر به کار این کتاب پایان می‌دهد.



### طرح جلد یکی از چاپ‌های «هنر تئاتر» نوشته عبدالحسین نوشین

**بانو لرتا هاپراپتیان** در ۱۲۹۰ خورشیدی در شهر تهران دیده به جهان گشود. او اولین زنی است که در ایران معلق میان سنت و مدرنیته پرده شب را کنار زد و پا به صحنه تئاتر گذاشت. از ده سالگی فعالیت هنری خود را آغاز کرد. بیش از هجده شمع از زندگانی را نیفروخته بود که در تعدادی از نمایش‌های ویلیام شکسپیر به کارگردانی ارسنی پایازیان شرکت کرده و مدتی با گروه‌های تئاتری همکاری می‌کند. تئاتر نوع اروپایی در ایران که از آغاز پایه‌گذاری تا تاسیس کلوپ موزیکال از حضور زنان محروم بود و نقش زنان را مردان بازی می‌کردند، با حضور لرتا فصلی دیگر را میزبان می‌شود. او پس از توقف فعالیت کلوپ موزیکال به «کمدی اخوان»، «کمدی ایران»، «جامعه بارید»، «نکیسا» و «کانون صنعتی» دعوت شده است. لرتا پس از ازدواج با زنده یاد عبدالحسین نوشین در سال ۱۳۱۲ فعالیت‌های تئاتری خود را گسترش می‌دهد. در مقطعی از فعالیت‌های هنری اش به دلیل سانسور نظام پادشاهی و شرکت در جشنواره هنری مسکو با دو تن دیگر از بازیگران گروه صنعتی، زنده یادان نوشین و خیرخواه دارای سرنوشت هنری مشترکی می‌شود. وی در نمایش‌های مشهوری مانند توپاز، ولین، پرند آبی و چراغ گاز بازی می‌کند. در سال ۱۳۳۱ لرتا به دنبال عبدالحسین نوشین که به دلیل فعالیت‌های سیاسی خود (حزب توده ایران) مخفیانه از کشور خارج شده و به اتحاد شوروی رفته بود روانه آن سرزمین می‌شود و در شهر دوشنبه پایتخت تاجیکستان مأوا می‌گزیند. نوشین و لرتا از تابستان ۱۳۳۳ در مسکو اقامت گزیده‌اند. لرتا به استودیوی بازیگری تئاتر هنری که بهترین آموزشگاه بازیگری جهان محسوب می‌شده وارد می‌شود و نوشین در دانشکده ادبیات ماکسیم گورکی نام می‌نویسد. نوشین در سال‌های پایانی عمر، موفق به اخذ دکترای نسخه‌شناسی شده است. مصطفی اسکویی روایت می‌کند که لرتا پس از ده سال اقامت در اتحاد شوروی و آشنایی با تئاتر روس و بهره‌گیری از استودیوی تئاتر هنری مسکو (مخات) به میهن بازگشته است. او به محض ورود به ایران به همراه نصرت کریمی، محمدعلی جعفری، تقی مینا و... در سال ۱۳۴۵ در تئاتر کسری گروهی جدید را تشکیل دادند. پی‌اس «گناهکاران بی‌گناه»، اثر استروفسکی آغاز به کار دوباره لرتا در ایران است. بانو لرتا تعدادی نمایش را نیز کارگردانی کرده است. آخرین فعالیت تئاتری او در «کارگاه نمایش» بوده است. کارنامه سینمایی لرتا منحصر به هفت فیلم می‌شود. مهارت ایفای نقش لرتا بر روی صحنه «احمد شاملو» را وامی‌دارد تا یکی از شعرهای کوتاه و اثرگذار خود را به نام «تئاتر» در سال ۱۳۲۹ به «لرتا» تقدیم کند.

«برای لرتا» پرده بگ سو می‌رود: مرد زندانی (که پشت معجز دیدارگاه ایستاده، طفل اش را تماشا می‌کند) در زیر لب گویاست:

- «کاش زندانی اش می‌کردند با من لحظه‌ای، تا من در این زندان بیوسم چشم‌هایش را!»

مرد مستحفظ که می‌تابد سبیل اش را، به خود آرام می‌گوید:

- «بد نمی‌شد!» پرده....

برخی از فیلم‌هایی که لرتا در آن‌ها نقش آفرینی کرده است عبارتند از: شب اعدام (داوود ملاپور)، معرکه (روبیگ زادوریان)، با شرف‌ها (قدرت الله بزرگی) و اسرار گنج دره جنی (ابراهیم گلستان). لرتا همچنین در مجموعه تلویزیونی خسرو میرزای دوم (نصرت کریمی) ایفای نقش کرده است. لرتا به زبان‌های فارسی، ارمنی، روسی و فرانسه تسلط داشت و با زبان آلمانی نیز آشنا بود. در فاصله کوتاهی پس از پیروزی بهمن ۵۷ بانوی تئاتر ایران به اتریش عزیمت کرد و در روز هشتم فروردین ماه سال ۱۳۷۷ خورشیدی در حاشیه ای محض از بی خبری در کنار تنها یادگار همسرش، کاوه در شهر وین برای همیشه خاموش شد.

## کنستانتین استانیسلاوسکی:

در سال ۱۸۶۳ میلادی استانیسلاوسکی کارگردان، بازیگر و روش‌شناس روس به دنیا آمد. استانیسلاوسکی در بازیگری روشی را ابداع کرد که این رشته‌ی هنری را متحول ساخت. او بر بدن و بیان بازیگر بیش از همه چیز تأکید داشت. هم‌اکنون روش او در بازیگری در دانشکده‌های هنری کشورهای مختلف به نام او تدریس می‌شود. در طول عمر کاری خویش روش خاصی را در بازیگری ارایه کرد. بسیاری از بازیگران امروزی، روش بازیگری او را که به نام استانیسلاوسکی شهرت یافته است، در ارایه هنر بازیگری به کار می‌گیرند.

## کارل تنودور کازیمیر میرهولد (MEYERHOLD CARL THEODOR CAZIMIR)

یکی از نامداران تئاتر معاصر جهان و نیز از تأثیرگذارترین آن‌هاست. وی با شیوه‌ی اجرایی خاص و متفاوت خود در دهه ۳۰-۱۹۲۰ توانست تئاتر اروپا و روسیه را از جنبه‌های مختلف تحت‌الشعاع قرار دهد. این تأثیر زمانی عمده می‌شود که بدانیم تئاتر روسیه و همچنین تئاتر اروپا در این مقطع از زمان به شدت و امدار تئاتر ناتورالیستی آندره آنتوان و سپس استانیسلاوسکی است. لیکن تئاتر ناتورالیستی استانیسلاوسکی که میرهولد یکی از شاگردان اوست با توجه به رخوتی که دامنگیر آن شده بود و نیز فضای پرشور انقلاب اکتبر که مناسبات و شیوه‌های دیگری را جهت بیان اندیشه‌های انقلابی طلب می‌کرد، میرهولد را بر آن داشت تا طرحی نو در افکنده بنیان‌گذار صحنه‌ای باشد که هم پاسخگوی نیازهای وی به عنوان هنرمندی خلاق باشد و هم قادر به انطباق خود با وضعیت حاکم انقلابی گردد. در جهت این هدف بود که میرهولد در سال ۱۱-۱۹۱۰ حرکت تازه و بدیعی را در تئاتر آغاز کرد. در اکتبر سال ۱۹۰۵ میرهولد در یادداشت خود نوشت: من برای انقلاب خوشحالم. انقلاب، تئاتر را از اعماق به اوج رساند. میرهولد ضمن کار روی آثار کلاسیک تئاتر، تمایل به کشف راز افشاگرانه اجتماعی و نمایشی نمایشنامه‌ها داشت. گاهی او ضمن این‌که در تحقق رؤیای کارگردانی خود تلاش می‌کرد کار بررسی منتهای ترمیم‌شده «جنگل» آستروفسکی، «بازرس گوگول»، «امان از عقل» گریبایدف و غیره را متوقف نمی‌کرد.

میرهولد تحقیقات خود را در تئاتر موزیکال تحقق بخشید. در سال‌های پیش از انقلاب او اپراهای جدیدی به روی صحنه آورد. در سال ۱۹۳۵ «بی‌بی پیک» «چایفسکی» را در تئاتر - اپرای مالی لنین‌گراد به شکلی نو اجرا کرد. میرهولد در سال‌های ۱۹۲۴ - ۱۹۲۲ مدیر هنری تئاتر انقلاب مسکو بود.

تأسیسات سال ۱۹۱۹ را میرهولد در جنوب به سر برد. ابتدا در پالتا، سپس در روسیه نو. سپس توسط سازمان ضد جاسوسی دینکین (سفیدها) دستگیر شد و تا اوایل نوامبر سال ۱۹۱۹ در زندان بود. پس از آزادی از سوی ارتش سرخ روسیه جدید به عنوان مدیر مسئول زیرمجموعه حوزه‌های هنری کمیته انقلابی روسیه جدید منصوب شد. از نوامبر سال ۱۹۲۰ میرهولد مجدداً ریاست تئاتر تأسیس‌شده توسط اولین جمهوری فدراتیو شوروی سوسیالیستی روسیه را عهده‌دار گردید و از سال ۱۹۲۱ فعالیت آموزشی خود را که تا پایان زندگی‌اش ادامه یافت از سر گرفت. در سال ۱۹۲۳ تئاتر میرهولد و در سال ۱۹۲۶ تئاتر دولتی میرهولد تأسیس شد که تا پایان سال ۱۹۳۷ دایر بود. اجرای نمایشهایی چون «جنگل»، «اعتبارنامه»، «بازرس»، «امان از عقل»، «ساس»، «حمام»، «آخرین باعزم»، «خانمی با کاملیا» برای میرهولد و تئاتر او شهرت جهانی به همراه داشتند.

## گوردون کریگ

کارگردان، طراح صحنه و فرضیه‌پرداز انگلیسی (۱۹۶۶-۱۸۷۲) که ابتدا کار تئاتری خود را با بازیگری (در شانزده سالگی) آغاز کرد. پس آن گاه در ۱۹۰۰ به کارگردانی پرداخت و اپرای پرسل به نام «دیه دو و انیاس» را به صحنه برد و سال بعد «نقاب عشق» را از این آهنگساز به نمایش گذاشت. در دو سال بعد وقتی چند نمایشنامه را از نویسندگان بزرگ به صحنه آورد هملت را در تئاتر هنری مسکو (۱۹۱۱) کارگردانی کرد. البته کریگ در اجرای برنامه‌های خود از وجود مردان بزرگی در هنر تئاتر چون استانیسلاوسکی به ویژه در هملت سود جست.

گوردون کریگ در ۱۹۱۱ کتابی تحت عنوان «درباره هنر تئاتر» به رشته تحریر در آورد که در آن عقایدی شبیه عقاید آدولف آپیا، صحنه‌پرداز و فرضیه‌پرداز سوئیسی، ابراز داشت و درباره تمامی عناصر تئاتری به ویژه نور و رنگ و اهمیت آن در فضای صحنه مطالبی عرضه داشت. در کل از به نمایش گذاشتن دکور رئالیستی در صحنه پرهیز می‌کرد. کریگ با الحاق رقص و پانتومیم در تئاتر موافق بود. ولی گفت ادای کلمات در تئاتر نسبت به افکتهای بصری از اهمیت کمتری برخوردارند و بازیگر باید بالقوه نوعی مانور عروسی در صحنه بدهد. عقاید کریگ تأثیر ویژه‌ای در عناصر تئاتری فرانسه خصوصاً به کار و ایده‌های ژان لویی بارو گذاشت. به‌طور کلی‌تر باید بگوییم که تجربیات کریگ درباره سادگی دکور و فضای صحنه در تئاتر فرانسه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

**آلفونس دوده** از نویسندگان برجسته قرن نوزدهم فرانسه است. او در سال ۱۸۴۰ در شهر تیم فرانسه به دنیا آمد. بعد از پایان تحصیلات مدتی در مدرسه «آله» تدریس می‌کرد، اما چون از کودکی به ادبیات علاقه داشت و محیط زندگی آنجا را برای پرورش استعداد خود مناسب ندید در پانزده سالگی به پاریس رفت. در پاریس به فعالیت ادبی خود افزود و با سرودن اشعار و نگارش نمایشنامه‌های متعدد که در روزنامه‌های پاریس چاپ می‌شد موفقیت زیادی به دست آورد.

آلفونس دوده در ابتداء شعر می‌سرود و حکایات شاعرانه‌ای می‌نوشت. اما جنگ ۱۸۷۰ در تصورات و افکار او تأثیر زیادی گذاشت و از او یک نویسنده رئالیست به وجود آورد. و از آن پس دوده، آثار رئالیستی بسیاری خلق کرد و از جمله: جک (۱۸۱۶)، نباب (۱۸۷۷) و سافو (۱۸۸۴)

در سال ۱۸۶۱ زمانی که بیست و یکسال بیشتر نداشت با نوشتن کتاب نامه‌هایی از آسیاب من به شهرت و محبوبیت فراوانی دست یافت. از آن پس بود که با محافل ادبی فرانسه آشنایی پیدا کرد و در همین زمان بود که با امیل زولا نویسنده معروف فرانسه آشنا شد. احساسات میهن‌دوستانه دوده در اکثر آثارش به‌خوبی پیداست که داستان کوتاه بیرقدار بیانگر آنست. دوده در سال ۱۸۹۷ چشم از جهان فروبست.

مهمترین آثار او عبارتند از: قصه‌های دوشنبه، ماجراهای شگفت‌انگیز، عشاق، نیستین، پسرک، همسران هنرمندان، سافو و سی سال از تاریخ پاریس.

آلفونس دوده بعد از میسترال که شاعر بود، با داستان‌های زلال و شفاف خود با عنوان "نامه‌های آسیابان من" (۱۸۶۶) به دنیای ادبیات محلی منطقه پروانس قدم گذاشت. در سال‌های بعد نویسندگان دیگری ادبیات محلی پروانس را غنی‌تر و پربارتر کردند. هانری بوسکو (Henri Bosco) (1976-1888) با چند کتاب مارسل پانویل (۱۸۹۵-۱۹۷۴)، با رمان‌های سه گانه خود: ماریوس - فانی سزار (۱۹۳۶-۱۹۲۸) و خاطرات دوران کودکی ژان ژینو (۱۸۹۵-۱۹۷۰) با چند رمان که همه رنگ و آب این منطقه را داشتند و همه قهرمانان آن‌ها خصوصیات و خلقیات مردم پروانس را معرفی می‌کردند، ادبیات بسیار پربار و استوار این منطقه را به وجود آوردند. در پایان قرن نوزدهم، در نقاط دیگر فرانسه نیز انبوهی از داستان‌های منطقه‌ای و محلی انتشار می‌یابد که با روح ناسیونالیسم و جمهوری‌خواهی آمیخته‌اند. از جمله در الزاس، ارکمن (۱۸۲۲-۱۸۹۹) و شاتریان (1890-1826) داستان‌ها و رمان‌های محلی و دهقانی و مردمی می‌نویسند.

## مولیر (Moliere)

نویسنده و کمدین و کارگردان نمایش‌های طنز قرن ۱۷ فرانسه است. نام واقعی‌اش ژان باپتیست پوکلن می‌باشد. زندگی مولیر با فعالیت‌های تئاتری‌اش عجین گشته چنان‌که پس از انصراف از تحصیل در رشته وکالت با خانواده بژارت آشنا شده و با همکاری آن‌ها در شهر پاریس "L' Illustre Theatre" را تاسیس می‌کند.

اولین اقدام او با شکست مواجه می‌شود در نتیجه تصمیم می‌گیرد یک گروه سیار تشکیل داده و در شهرستان‌ها فعالیت کند. پس از سال‌ها زندگی سیار سرانجام به پاریس باز می‌گردد. در سال ۱۶۵۹ با اثر متکلفین خنده‌دار (Precieuses ridicules) افراط متکلفین را مسخره می‌کند و به این ترتیب کمدی اخلاقی را پایه‌گذاری می‌کند که قصد دارد خطاهای معاصرانش را افشا کند و بیس مکتب زنان (L' ecole des femmes) مولیر تأییدی است بر این جهت‌گیری.

مولیر فعالیت‌هایی در زمینه کمدی-باله داشت و آثاری را از خود بر جای گذاشته از جمله:

مریض خیالی (Le Malade Imaginaire) زنان دانشمند (Les Femmes Savantes) اسپیلان (Sicilien) فعالیت دیگر مولیر در زمینه کمدی سیاسی بود و در آن‌ها مشکلات اجتماع را مطرح می‌کند: تارتوف (Tartuffe) دون ژوان (Don Juan) مردم‌گریز (Misanthrope) با دستاویز قرار دادن دفاع از مذهب دشمنان مولیر او را مورد انتقاد قرار می‌دهند و نتیجه آن می‌شود که تارتوف و دون ژوان ممنوع می‌شود.

مولیر مایوس و بیمار و نا موفق در زندگی زناشویی پس از انتقاداتی که وارد می شود به موضوعات سطحی روی می آورد. مثل: حیل‌های اسکاپن (Les Fourries de Scapin) مولیر در حین اجرای بار چهارم پییس مریض خیالی دچار حمله قلبی شده و فوت می کند. سایر آثار مولیر عبارتند از:

- خسیس (L' Avare)
- ازدواج اجباری (Le Mariage Force)
- حسادت باربویه (Jalousie de Barbouille)
- پزشک پرنده (Medecin Volant)
- گیج (Etourdi)
- بغض عاشقانه (Depit Amoureux)

**شارل پیر بودلر** که در سال ۱۸۲۱ متولد گردیده است بزرگترین شاعر آخر دوران رمانتیسم فرانسه است که آن را عصر «امپراتوری دوم» می‌نامند. بودلر از آن شعرابی است که با گذشت زمان افتخار و شهرتی بیش از آنچه در دوران زندگی داشته‌اند به دست آورده‌اند. به‌طوری که می‌توان گفت وی به قرن بیستم بیشتر از قرن نوزدهم تعلق دارد. حیات کوتاه وی سراسر با رنج و تلخی و بدبینی آمیخته بود. وی مانند ادگار آلن پو شاعر بزرگ آمریکایی، که بودلر «داستان‌های عجیب» او را به فرانسه ترجمه کرد، از زندگی مبتذل و عادی فراری بود و چون مانند «پو» روحی علیل و بیمار داشت برای فرار از دست حقایق تلخ زندگی به دامان مخدرات پناه برد. یک اثر معلوف او «حشیش» است که در آن از محاسن فراوان حشیش و تریاک صحبت می‌کند و به کرات از ایران نیز نام می‌برد. شاهکار بسیار معروف بودلر گل‌های اسپریمینی یا گل‌های بدی اوست که شهرت جهانی دارد. این اثر مجموعه اشعاری است که با لحن تلخ درباره زن و شراب و لذت و فلسفه سروده شده و از نظر آنچه که «اخلاق» نامیده می‌شود، آثاری خلاف اخلاق دارد و به همین عنوان بود که در سال ۱۸۵۷ بودلر به مناسبت انتشار گل‌های اسپریمینی به محاکمه خوانده شد و انتشار این کتاب به آن صورت که بود ممنوع گردید. ویکتور هوگو درباره او می‌گوید «با شعر بودلر هیجان تازه‌ای در نظم فرانسه راه یافته است» مجموعه‌های مهم شعر او عبارتند از: تابلوهای پاریس، شراب، عصیان مرگ و سنگفرش‌ها، بودلر همه عمر عاشق رنج و نومیدی و مرگ بود و به همین دلیل در ۴۶ سالگی به سراغش آمد و تن رنجور او را، که در آن، یکی از درخشان‌ترین نوع‌های ادبی جهان خانه داشت، با خود همراه برد.

## پییر کورنی

**پییر کورنی** (به فرانسوی: *Pierre Corneille*) (۶ ژوئن ۱۶۰۶ در روان - ۱ اکتبر ۱۶۸۴ در یاریس) تراژدی‌نویس مشهور فرانسوی است که همراه با ژان راسین و مولیر جزء ۳ درام‌نویس بزرگ قرن هفدهم فرانسه به شمار می‌آید. او بنیان‌گذار تراژدی فرانسوی نامیده شده است.

پییر کورنی بزرگترین فرزند یک خانواده متمول از فرمانداران روان بود و از کودکی با اعتقادات فرقه مذهبی انجمن عیسی (فرانسوی: ژزوییت) تربیت شد. او در سال ۱۶۲۸ به تحصیل حقوق پرداخت ولی چندی بعد در وکالت با ناموفقی مواجه شد. یک سال بعد، طی یک شکست عشقی، به نوشتن اولین کمدی خود، *ملیت* [۱] رو آورد که با موفقیت در پاریس مواجه شد. او در همین سال در پاریس ساکن شد و به نوشتن *نمایش‌نامه* پرداخت و در مدت کوتاهی به یکی از برترین درام‌نویسان فرانسه تبدیل شد. کمدی‌های او از شیوه قدیمی یعنی *فارس (ادبیات)* فاصله گرفتند و با مد جدید زندگی در جامعه پاریس آغشته شدند. کرنی کمدی‌های خود را "نگاره‌ای از محاوره‌های اشراف‌زادگان" می‌دانست.

اولین تراژدی حقیقی کرنی، *مده* [۲]، در سال ۱۶۳۵ نوشته شد و او در همین سال توسط ریشلیو انتخاب گشت تا دیدگاه جدیدی از نمایش‌نامه را به وجود آورد که بر فضیلت‌ها تأکید می‌کند و درباریان و اشراف‌زادگان را به نمایش می‌گذارد. او پس از مدتی، طی درگیری با ریشلیو در مورد نوشته‌هایش که از حدود تعیین شده توسط کاردینال خارج شده بودند، با او قطع رابطه کرده و به روان باز می‌گردد. او در سال ۱۶۳۶ مشهورترین تراژدی خود، *سید* [۳] را می‌نویسد که با استقبال بسیار مواجه شد ولی به علت عدم رعایت برخی از قوانین تراژدی کلاسیک مورد انتقاد شدید برخی همچون ریشلیو قرار گرفت.

نمایش‌نامه‌های کرنی از سال ۱۶۵۰ به بعد با موفقیت کمتری روبه‌رو شدند زیرا *نمایش‌نامه‌نویسان* جدیدی از جمله *ژان راسین* و *مولیر* به سرعت دارای محبوبیت می‌شدند. پس از مدت کوتاهی ژان رسین برترین نمایش‌نامه‌نویس تئاتر فرانسوی شد و آثار او که

برخلاف آثار کورنی به موضوعاتی انسانی‌تر و کمتر قهرمانانه می‌پرداختند، با استقبال بیشتری روبه‌رو شدند. او بلاخره در سال ۱۶۷۴ با آخرین تراژدی‌اش، *سورنا* [۱۱] نوشتن را رها کرد و سرانجام در سال ۱۶۸۴ در منزلش در پاریس زندگی را ترک گفت.

آثار کورنی از نظر نوشتار غنی و از نظر موضوع متنوع هستند و ارزش‌ها و سؤال‌های اساسی دوره او را به نقش می‌کشند. قهرمانی، شرافت نفس، درستکاری و اراده شخصیت‌های اصلی، وضعیت دشوار آن‌ها برای انتخابی سرنوشت‌ساز میان دو عامل متفاوت و حیاتی (مثل مقابله عشق و شرافت و یا عشق و آزادی) و وسعت و عمق ادبی نمایش‌نامه‌های او از خصوصیات آثار او هستند که صفت کورنی را به نوشته‌های کورنی و مقلدین سبک او داده است.

سبک کورنی اساساً کلاسیک است، ولی او برخلاف راسین چندان به رعایت قوانین تراژدی کلاسیک که (که عموماً توسط ارسطو معین شده بودند) پایبند نبود و تا حدودی به سبک باروک گرایش داشت. او با وجود انتقادات شدید هم‌دوره‌های خود، به خلق اثری پرشکوه ولو غیرحقیقی معتقد بود. از مهم‌ترین آثار او می‌توان موارد زیر را نام برد:

- *ملیت* (۱۶۲۹)
- *کلیتاندر* [۱۲] (۱۶۳۰)
- *میدان سلطنتی* [۱۳] (۱۳۳۴)
- *مده* (۱۶۳۵)
- *خیال کمیک* [۱۴] (۱۳۶۶)
- *سید* (۱۳۶۶)
- *هوراس* (۱۳۴۰)
- *سینا* [۱۵] (۱۳۴۱)
- *پولبوکت* [۱۶] (۱۳۴۲)
- *مرگ پومیی* [۱۷] (۱۳۴۴)
- *دروغگو* (۱۶۴۶)
- *ادیپ* (۱۶۵۹)
- *آتیلا* (۱۶۶۷)

## مروری بر آثار و زندگی ژان راسین

مهین احمدلو

### "ضیافت زبان" در تراژدی فدر

جریان‌های فکری فرانسه در قرن هفدهم:

قرن هفدهم فرانسه که غالباً آن را «قرن بزرگ» نامیده‌اند در واقع عظمت خود را مدیون دو چیز است: کثرت نویسندگان و تنوع آثار آنان. کمتر عصری تا به این درجه تلون و تنوع داشته است. مهم‌ترین جریان‌های متناقضی که باعث غنای فکری و معنوی این قرن شده از این قرارند:

ادامه سلطه اندیشه‌های ارسطو و گرایش عاشقانه به علوم. فشار و سختگیری‌های کلیسای کاتولیک و پیشرفت اندیشه‌های آزادی‌خواهانه. تقدیس تمدن و فرهنگ یونان و روم باستان و تمسخر وارثان همان فرهنگ. پیروزی هنر تئاتر و تقبیح و محکومیت بازیگران این هنر. گرایش به معیار «عقل سلیم» و عشق به عجایب و بدایع نوین در عصر سلطه سنت‌های خشک و غیرقابل انعطاف و تصنع و تکلف (پرسیوزیته) (۱) در عرصه ادب و اخلاق و...

طبیعی است که در چنین قرنی باید قهرمانانی مانند دون ژوان، فدر و شاهزاده خانم کلو در عرصه ادبیات ظهور کنند، آن هم در عصری که کلیسا با خشونت و سختگیری تمام «مهار کردن غرایض» را تعلیم می‌دهد. از طرفی در این قرن طبقه اشراف مغلوب طبقه بورژوازی تازه به میدان آمده می‌شوند و به این دلیل داستان‌های حماسی مبتنی بر نظام شوالیه‌گری بعد از پانصد سال بیکه‌تازی از



صحنه خارج می‌شود، همچنان که اولین رمان‌های ادبیات تصنعی سالن‌های ادبی نیز رنگ می‌بازند و جای خود را به مضامین رئالیستی مورد علاقه طبقه بورژوا می‌دهند، یعنی مضامین مربوط به زندگی اجتماعی، شغل و حرفه و خانواده.

قرن هفده به سبب بروز تحولاتی از قبیل: شکوفایی در زمینه‌های علمی، مذاقه در طبیعت و جهان ملموس، رواج اندیشه‌های دکارت و تاثیر متفکران و نظریه‌پردازان انگلیسی، بار دیگر به ارزش‌های دوره‌ی رنسانس باز می‌گردد. همانند قرون گذشته این قرن نیز آیین مسیحیت به شدت تحت تاثیر تعالیم سنت اوگوستین است که به انسان با نظر موجودی ضعیف‌النفس می‌نگریست. انسانی که گرفتار جهل و حرص و آز است و سرنوشتی جز مرگ ندارد. آگوستین معتقد بود که دنیا تماماً در ناپاکی و فساد غوطه‌ور است و فقط مشیت الهی می‌تواند کسانی را که به آنان عنایت دارد نجات دهد. کشف مجدد معارف باستان در عصر رنسانس بر محتوای آثار متفکران قرن هفدهم تاثیر بسزا گذاشت، علاوه بر دسترسی به میراث فرهنگ یونان و روم از طریق مطالعه مستقیم، آثار اندیشمندان قرن قبل از جمله مونتئی، گیوم دوویر و دوشارون، ذوق و اندیشه بزرگان ادب و فرهنگ قرن هفدهم را تحت تاثیر قرار داد. اندیشه فلاسفه سوفسطایی راه را برای آزاداندیشی باز کرد، اما دو فلسفه‌ای که بیش از هر مشی فکری دیگری مورد اقبال و توجه قرار گرفت فلسفه‌ی اپیکور و فلسفه‌ی رواقیان بود.

مسئله تئوری عشق نیز در این قرن قابل توجه است. ارتباط اجتماعی بین زن و مرد به آسانی صورت می‌گرفت و هیچ مانع و رادع عمده بر سر این ارتباط وجود نداشت، به خصوص در جامعه فرانسه. در این چارچوب بعضی‌ها عشق را یک حادثه خطرناک به شمار می‌آوردند، و بعضی دیگر بسیار لذتبخش... بنابراین بحث‌های قرن هفدهم بیشتر در اطراف این عوالم روحی، تجزیه و تحلیل این اهتزازهای ناشی از حلول عشق، سفر به این وادی رنگین و کشف این قلمرو گسترده دور می‌زد.

همچنین قرن هفدهم «عصر زرین تئاتر» بود. در سال ۱۶۸۰ تئاتر فرانسه در سراسر اروپا شناخته شده بود. سالهای ۱۶۳۰ تا ۱۶۷۷ که عصر وفور آثار تئاتری و شکوفایی این هنر در فرانسه است، چهره مسلط تئاتر کورنی است: کورنی حدود پنجاه سال در عالم ادب نمایشی، چهره بارزی بود (چیزی که آدم را به یاد ویکتور هوگو در قرن نوزدهم می‌اندازد). در این مدت پنجاه سال، کورنی سی و پنج نمایشنامه به رشته تحریر درآورد که از نظر مضمون، از تنوع اعجاب‌آوری برخوردار است و از نظر تکنیک و استحکام سبک، بی رقیب. او در زمینه نوشته‌های مربوط به نقد هنر هم در عصر خود درخشید. همه این فضایل موجب شد که کورنی را کاملترین نمایشنامه نویس فرانسه به شمار آورند.

از قرن هفده به بعد سالن‌های تازه‌ای برای اجرای نمایش تاسیس شد. توجه به هنر تئاتر از پایتخت گرفته تا شهرهای کوچک فرانسه در همه جا به چشم می‌خورد. مسیحیان فرقه ژوزویت، در مدارس خود برنامه‌های نمایشی اجرا میکردند و اشراف و رجال را برای تماشا دعوت می‌کردند.

این قرن و در واقع این عصر ۱۱۷ ساله (۱۵۹۸ - ۱۷۱۵)، خود به دو دوره‌ی متمایز تقسیم می‌شود: عصر لویی سیزدهم و عصر لویی چهاردهم. به لحاظ زیبایی‌شناسی عصر کلاسیک (خصوصاً دوران لویی چهاردهم) یادآوری این نکته ضروریست که اگر این قرن جنبه‌ی اسطوره‌ایی پیدا کرد برای آن بود که پادشاه، در چهره یک حاکم مقتدر شیفته‌ی علم و هنر ظاهر شد. همان‌طور که بعدها هنرمندانی چون راسین با حمایت پادشاه فرصت هنرنمایی یافتند و ادب کلاسیک را رونق بخشیدند. همچنین هنرمندان این عصر این نکته را احساس کرده بودند که همه‌ی آن‌ها در خلق یک بنای عظیم هنری سهیم هستند.

در گرماگرم این بحران و تحول جدال دو گروه از نویسندگان و متفکران موسوم به جدال کهنه و نو درمی‌گیرد. سنت‌گرایان (طرفدار سنت آگوستین) اعم از راسین، بوالو، بوسونه، کورنی و لابروبو و نوگرایان شامل: سنت‌اورمون، پرو، کینو. اگر چه ظاهراً مبنای جدال این دو گروه یک اصل بیشتر نبود اما دامنه منازعات نشان می‌داد که اصولاً تمامی سنت‌گرایی و تمامی نوگرایی در مقابل یکدیگر صف کشیده و مسائل بی‌شماری زیر سوال می‌رود. آن اصل مبنایی عبارت بود از پاسخ به این سوال که: آیا آثار کلاسیک مدل‌های تام و تمام برای زیبایی هستند یا نه؟ در عین حال تخلف از مقررات مدون هنری برای این گروه کار رایجی شده بود، مثلاً کورنی چندان خود را مقید به آرای هنری ارسطو نمی‌دید و درصدد خلق آثاری با شکوه ولو غیر واقعی بود، بوسونه به سبک باروک (۲) گرایش داشت، مادام دو لافایت به سبک پرسویزیه علاقه‌مند بود و لافونتن نویسنده‌ی مستقلی بود. نویسندگان بزرگ همه به نوعی استقلال فکری و ذوقی داشتند.

چه کسی میتواند تصور کند که نویسنده‌ی اندیشه‌ها (پاسکال) و یا خالق نمایشنامه دون ژوان (مولیر) به مقررات و دستورات ادبی حاکم در عصر کلاسیک اعتنای کامل داشته‌اند؟ نمی‌توان مادام دولا فایت را صرفاً به خاطر آنکه سبک وی دارای وقار است و عواطف و احساسات قهرمانانش را به‌طور عمیق تحلیل می‌کند، یک نویسنده‌ی کلاسیک دانست. اگر این دلایل را بنای ادعای خود قرار دهیم باید اعتراف کنیم که استاندال رمان‌نویس قرن نوزدهم از مادام دولا فایت و حتی راسین کلاسیک‌تر است. از سوی دیگر در هنرمندی نظیر بودلر خیلی بیش از کلاسیک‌ها تقید به قواعد و اصول مشاهده می‌کنیم، بنابراین می‌توان گفت تنها هنرمندانی را باید کلاسیک به شمار آورد که همه قواعد و اصول زیباییشناسی اعلام شده به وسیله‌ی نظریه‌پردازان کلاسیسیم را به‌طور دقیق مراعات کرده‌اند. بدین‌گونه مشاهده می‌کنیم که زیباییشناسی کلاسیک به صورتی نسبتاً خالص فقط در برخی آثار درجه‌ی دو بوالو و لاپرویر و در آثار عمده‌ی راسین یافت می‌شوند.

\*

### درباره‌ی کلاسیسیم:

در باب کلاسیسیم (Classicism) باید گفت: جنبش فکری و هنری نیمه دوم قرن هفده فرانسه است. از جمله مشهورترین معرفین این نهضت: راسین، پاسکال، مولیر، لافونتن، برویر، لاروشفوکو، لافایت، بوسونه و بوالو می‌باشند. کلاسیسیم اغلب به عنوان مکتبی مخالف رومانتیسم و باروک تلقی می‌شود. عقیده کلاسیسیم بر این اصل استوار است که اثر هنری مستلزم کار هنری و تکنیکی است و از الهام تنها ناشی نمی‌شود.

سه اصل بیان هنر کلاسیک عبارتند از: واقعیت‌نمایی، نزاکت و فایده‌ی اخلاقی. در حقیقت واقعیت‌نمایی، نه خود واقعیت است و نه واقعیت ممکن، بلکه عبارت از هر آن چیزی است که در نظر نویسنده و تماشاگر دور از واقعیت و باورکردنی نباشد. تماشاگر باید بپذیرد که چنین چیزی اتفاق افتاده است.

البته می‌دانیم که چنین ادراکی چندان محدوده‌ی مشخصی ندارد: مثلاً در قرن هفدهم می‌بینیم که آن واقعیات دهشتناکی که در اسطوره‌های یونانی اتفاق می‌افتد مطابق با واقعیت تلقی می‌شود چون آموزش مکرر و مستمر این باور را به وجود آورده است. مدتی طول کشید تا قانون و قاعده‌ی واقعیت‌نمایی توانست خود را به اذهان بقبولاند، زیرا کورنی معتقد بود که وفاداری به واقعیت به ما چنین اجازه‌ای نمی‌دهد و در تایید باور خود می‌گفت: مگر نه آن که سراسر تاریخ بشر پر از جنایات بزرگ و دهشتناک است؟ اما طرفداران واقعیت‌نمایی آن را به خاطر یک اصل اساسی دیگر پذیرفته بودند و تبعیت از آن را لازم می‌دانستند و آن اصل «فایده‌ی اخلاقی» اثر هنری بود و در توجیه این باور چنین استدلال می‌کردند: تماشاگر و خواننده نمی‌توانند بین خود و قهرمانان داستان شباهتی برقرار کنند مگر آنکه آن قهرمانان خیلی به آن‌ها نزدیک باشند.

قاعده‌ی مراعات «نزاکت» هر چند به عنوان یک اصل اساسی هنر کلاسیسیم تلقی شده، اما چندان روشن نیست. این اصل که از سال ۱۶۳۰ به‌طور رسمی مطرح و تکمیل شد بیشتر مربوط به مقولات اخلاقی است.

برای یک اثر کلاسیک، ایده‌آل آن است که یک اثر هر چه بیشتر منسجم و دارای هماهنگی باشد. اثری نه بزرگ و نه کوچک، به دور از پراکندگی‌های ناشی از هیجان و یا پرگویی‌های بیهوده.

در اثر کلاسیک باید حتی جزئیات و همه‌ی عوامل آن معطوف به یک نقطه مشخص و یک هدف واحد باشد، هر عاملی که به هماهنگی آکسیون لطمه بزند نامقبول است و باید حذف شود.

در مکتب کلاسیسیم طرح مسئله «من» مقبول نیست و برای این اصل دلایلی ابراز شده از جمله: مخالفت دین با غرور فردی، خصلت کلی‌تأثیر یونان و روم، توجه به مصلحت جمع و آینده‌ی بشری و...

بدون شک ادب قرن هفدهم نیز به اندازه‌ی مکتب رمانتیسم انسان را متوجه ابدیت و جهان ماورا می‌کند. اما تفاوت آنجاست که هنر کلاسیک نسبت به مساله عفت و کمال دل‌مشغولی بیشتری دارد.

سبک کلاسیک وقار و خویش‌نمندی را بر خودنمایی و جنجال ترجیح می‌دهد. مثلاً اشعار راسین پر از کلام‌های ناگفته است که منتقدان آن را نوعی ایهام به شمار آورده و معتقدند که راسین با این کار بر وقار و عمق و قدرت بیان اثر خود می‌افزاید.

به‌طورکلی زیبایی‌شناسی کلاسیک عظمت خاص خود را دارد و این عظمت بسیاری از هنرمندان قرون بعد از جمله پل والرئ، آندره ژید، تی اس الیوت، آلبر کامو و ژرژ پراک -نقاش مشهور- را شیفته خود کرد.

\*

### راسین: یک معجزه

نویسندگان خلاق چون کورنی، راسین و لافونتن از نظر دستیابی به زبانی زیبا، پاک و منقح نبوغ خود را در ساده نویسی آشکار کردند.

اما معجزه‌ی منحصر به فرد مکتب کلاسیسیم راسین است. تراژدی‌های راسین گواهان صادقی هستند که این نهضت ادبی، یکی از قطب‌های بزرگ زیبایی‌شناسی و هنر است. راسین به‌طورطبیعی گرایش به ساده‌نویسی داشت هر واقعه‌ای را که از تاریخ به چنگ می‌آورد، آن را در بحرانی‌ترین نقطه حادثه، در هم می‌فشرد و عرضه می‌کرد. ساده نویسی وی که با درایت انتخاب می‌شد از تصنع و تکلف به دور بود. او وارث زبانی خالص و پاک و فخیم و سرشار از ادب و وقار بود. این بود که پس از تراژدی‌های کورنی (که چندان از جوهر تراژدی برخوردار نبودند)، به دست راسین، در کشور فرانسه تراژدی خالص و به معنای واقعی کلمه پا به عرصه وجود گذاشت.

راسین زمانی شروع به نوشتن کرد که دو اصل عمده‌ی هنر کلاسیک یعنی وحدت زمان و وحدت مکان حقانیت خود را به کرسی نشاندند، اما این شاعر بزرگ و سوسه‌هایی در سر داشت که می‌بایست در حدود سال ۱۶۷۰، آن‌هایی را که چندان با قاعده و قانون مکتب حاکم سازگاری نداشت، یا در درون خود پنهان کند و یا پوششی زیبا بر آن‌ها بکشد تا مورد ملامت قرار نگیرد.

راسین برخلاف کورنی، به مسائل جناح‌ها و دولت و کلاً سیاست علاقه‌ای نداشت. وی در فاصله یک دهه یعنی از ۱۶۶۷ تا ۱۶۷۷ یک کم‌دی و هفت تراژدی از جمله فدر را نوشت. ذکر این نکته لازم است که وقفه‌ی دوازده ساله‌ای که بعد از فترت راسین شد باعث فاصله گرفتن او از فعالیت‌های تئاتری شد اما جدایی راسین از جریان فکری رایج زمان خود و انتشار مجدد تراژدی با درون‌مایه‌ی مذهبی، سیر جهان‌بینی و روند تکمیلی او را آشکار کرد.

راسین در طول عمر خود ابهت و شکوهی بی‌نظیر به تراژدی کلاسیک فرانسه بخشید. او اولین کسی بود که بیان و عواطف و عشق و بحران‌های روحی را وارد تراژدی کرد و بیش از همه‌ی معاصرانش زیبایی تراژدی‌های نویسندگان بزرگ عهد باستان مانند هومر و اورپید را در نمایشنامه‌های خود عرضه کرد. او همچنان شاعری غنائیست که به شعر رایج زمان، موسیقی، کلام و بیان موثر و مهیج افزود.

به نظر راسین «شخصیت‌های تراژدی را باید با دیده‌ی دیگری نگریست» ما نباید تنها به دیدن کسانی که کنار ما و در همسایگی ما هستند اکتفا کنیم، چرا که در یک نمایشنامه بهتر از هر اثری می‌توان تشخیص داد که چگونه نویسنده امپال خود را در قالب داستانی بیگانه و چهره‌هایی مختلف به تماشا می‌گذارد. نظیر این پدیده را در رمان‌های استاندال و پروسپر مریمه مشاهده می‌کنیم: آنان هم علاقه‌مندند که به قهرمانان‌شان در فضای ایتالیا و اسپانیا حیات ببخشند زیرا در این دو کشور هیجان و احساسات بیشتر از هر جاست. ولتر درباره‌ی راسین گفته است: «راسین شاعر دل بود و چنان والا و عظیم‌الشان که اگر لیاقت آن را نداشت، نمی‌توانست به آن دسترسی یابد، راسین یگانه شاعر تراژدی‌نویس زمان خود بود که قریحه‌اش از ذوق سرشار او سرچشمه می‌گرفت.»

\*

### زندگی راسین

ژان راسین نمایشنامه‌نویس و شاعر در خانواده‌ای متوسط و کارمند زاده شد، در کودکی ابتدا مادر و سپس پدر را از دست داد و در سه سالگی تربیت وی بر عهده‌ی مادر بزرگش که زنی بسیار متدین بود، واگذار شد. تحصیلات خود را ابتدا در کالج مذهبی بووه سپس در سال ۱۶۵۵ در صومعه‌ی پور-روایال سپری کرد. ساختمان فکری و ذهنی راسین نزد استادان معروف آن کالج پرورش یافت و به قواعد صرف و نحو و انشا و ادبیات و موسیقی تسلط پیدا کرد و منطق و فلسفه خواند، بر اثر حمایت پسرعموی متنفذش به خدمت

دوک دو لوبین در آمد و به وسیله‌ی او به محافل ادبی پاریس راه یافت و با لافونتن آشنا شد. در آن زمان در پاریس فقط سه تئاتر وجود داشت که پذیرفته شدن نمایشنامه در آن‌ها خالی از دشواری نبود. راسین در بیست و سه سالگی اولین نمایشنامه خود را به نام تراژدی لاتیناید یا برادران دشمن را در تئاتر پاله رویال که مدیریت آن با مولیر بود بر صحنه آورد.

اما شهرت واقعی راسین با تراژدی «آندروماک» بود. تراژدی‌ایی که در پنج پرده و با اجرایی موفق در دربار ملکه به نمایش درآمد. آندروماک از نمایشنامه‌ای به همین نام از اوریبید گرفته شده بود. تازگی احساس و عشق عاطفی و نفسانی که با آن راهی صحنه‌ی تئاتر فرانسه شد تماشاگران را شگفت‌زده کرد و باعث شد آن‌ها بلافاصله به اختلاف کار راسین با کورنی پی ببرند.

راسین با «بریتانیکوس» عظمت روم باستان را به نمایش درآورد. موضوع تراژدی که تا آن زمان صورتی تاریخی و سیاسی داشت و زندگی نرون امپراتور روم را منعکس می‌کرد، به دست راسین به صورت نمایشنامه‌ای تحلیلی درآمد و شخصیت نرون، امپراتور دیوسیرت در زمانی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت که نرون هنوز جوان بود. راسین خود در جواب عده‌ای از منتقدان گفت: «من پیوسته به او چون دیوی می‌نگریستم، اما در این تراژدی دیو در حال تولد است. هنوز شهر رم را به آتش نکشیده و هنوز مادر و همسر و نزدیکان را نکشته است.»

در این هنگام طرفداران کورنی، سالخورده و دشمنان راسین جوان، بر ضد این تراژدی تازه برخاستند، اما راسین پس از نمایش «برنیس» - که آن را از آثار درجه یک راسین بشمار آورده‌اند- در مبارزه با کورنی پیروز شد. با نمایشنامه‌های «بایزید» و «مهرداد» و پس از آن با «ایفیژنی» مجدداً موقعیت راسین تثبیت شد.

در ۱۶۷۷ نمایشنامه‌ی «فدر» در هتل دوبورگونی به اجرا گذارده شد اما نمایش آن مقارن نمایش دیگری به همین نام شد که در تئاتر رقیب بازی می‌شد. این قبیل رقابت‌ها در آن زمان رایج بود. نویسنده‌ی جوانی که جرات یافته بود با راسین رقابت کند «پرادون» نام داشت که از پشتیبانی عده‌ای منتقد برخوردار بود. در شب نمایش، طرفداران کورنی با خرید بلیت‌های این تئاتر باعث شدند که صندلی‌های تئاتر هتل دوبورگونی خالی بماند، همین امر موجب دلسردی راسین گشت و حتی پیروزی آتی این نمایشنامه هم نتوانست راسین را تسکین دهد.

در این هنگام بود که بار دیگر به جامعه‌ی روحانی روی آورد. راسین در مدت سیزده سال که به کار تئاتر اشتغال داشت، هرگز از وضع اجتماعی خود غافل نماند اما بیشتر به عنوان مردی درباری با او رفتار می‌شد تا نویسنده. بعدها به عضویت آکادمی فرانسه برگزیده شد و از مقامات عالی دیگر برخوردار گشت. در این زمان با بوالو رفاقت کرد چندی بعد ماموریت یافت که تاریخ رسمی و وقایع سلطنت لوئی چهاردهم را به رشته تحریر درآورد و در این کار با بوالو همکاری نزدیکی را آغاز کرد. کار وقایع نگاری برای راسین ترفیع مقام قابل توجهی بود و باعث گردید که وی به شخص شاه نزدیک شود و در چند لشکرکشی در التزام رکابش باشد. در آن عصر پادشاهان جز فتوحات نظامی، می‌کوشیدند که از راهی دیگر افتخار سلطنت‌شان را جاودان سازند و برای راسین و بوالو افتخار عظیمی بود که در چند جلد تاریخ، افتخار سلطنت لوئی چهاردهم را به آیندگان منتقل کنند. راسین در سی و هفت سالگی کار نمایشنامه‌نویسی کنار گذاشت و تنها به وقایع‌نگاری پرداخت، اما هر بار که زندگی درباری اقتضا می‌کرد، به شعر و ادب نیز روی می‌آورد، اشعاری برای اپرا می‌سرود که مورد علاقه فراوان شاه بود. در ۱۶۷۷ ازدواج کرد و از آن پس با علاقه فراوان و بیش از آنچه در قرن هفدهم معمول بود، وقت خود را به زندگی خانوادگی و همسر و هفت فرزندش مصروف داشت. راسین بار دیگر به تئاتر بازگشت که سبب آن تقاضای مسئول مدرسه‌ای مذهبی از او بود که درخواست نمایشنامه‌ای بر پایه تقوا و عفاف کرده بود و اینچنین بود که یکی دیگر از شاهکارهای راسین «استر» خلق شد. راسین موضوع استر را از تورات برگزید که نوعی اپرای مذهبی بود و شهرت اجتماعی و ادبی تازه‌ای برای راسین به همراه آورد، آن چنان که نمایشنامه دیگری از طرف مدرسه به او سفارش داده شد، اما جامعه‌ی مذهبی و مقامات روحانی که رخنه کردن تئاتر را به درون موسسه‌ای تربیتی و مذهبی که تحت سرپرستی شخص شاه بود، خلاف مصلحت می‌دانستند، شدیداً معترض این کار شدند تا جایی که بر اثر حمله‌ی آنان، اجرای نمایش «آتالی» که راسین در ۱۶۹۰ آن را به پایان رسانده بود، جلوگیری به عمل آمد. راسین که در دربار مقام مهمی احراز کرده و مشاور مخصوص شاه گشته بود، روابط دوستانه‌ی خود را نیز با مقامات روحانی صومعه‌ی پور-روایال ادامه داد و برای این مؤسسه کتابی تاریخی نوشت به نام خلاصه‌ای از تاریخ صومعه پور-روایال که سال‌ها پس از مرگش منتشر شد.

راسین در ۱۶۹۸ بیمار و فرسوده گشت و بیش از پیش به بیهودگی شهرت و افتخاری که همه‌ی عمر در پی آن بود، ایمان یافت، کمتر به دربار می‌رفت و بیشتر به وضع خانوادگی می‌پرداخت. تا سرانجام پس از رنج بسیار از بیماری کبد در ۱۶۹۹ درگذشت.

### تراژدی‌های راسین

امروزه سرنوشت و سلطه‌ی تقدیر خارج از وجود انسان است: جنگ و اعلان بسیج همگانی جوانی عاشق را از محبوبش جدا می‌کند و او را به سوی مرگ می‌کشاند، اما در آثار راسین چیرگی سرنوشت در درون انسان‌ها برآمده از امیال و عشق و هوس و جاه‌طلبی‌های آنان است (احساساتی که نزد طبقه اشراف مرفه عصر راسین به وفور وجود داشت).

وقتی راسین از کینه‌ی خدایان سخن می‌گوید، به یک تعبیر به اسطوره‌ای متوسل می‌شود. راسین می‌خواهد همه‌ی پیرایه‌های اسطوره‌ای را که خالق شعرند مورد استفاده قرار دهد و بدین‌گونه است که از دیدگاه یک انسان مومن، خدای یهودیان انسان‌ها را در چنگال امیالشان رها کرده و هوس‌هایشان را برای تحقق نقشه‌های خود به خدمت گرفته (آتالی).

در هر تراژدی راسین، تماشاگر احساس می‌کند بحرانی که از مدتها قبل در حال تکوین بوده به یکباره منفجر می‌شود و قهرمانان ناگهان خود را درگیر می‌بینند. او در جستجوی حد اعلا‌ی سیه‌روزی و امیال افسارگسیخته است. صحنه‌های خونین و مرگ‌آور در آثار راسین آنقدر زیاد است که حتی قوانین حاکم بر هنر تراژدی نمی‌تواند آن را توجیه کند. صفات کلیدی راسین عبارتند از خائن، سنگدل، و نظایر آن. به نظر شارل پگی چهره‌ی آرام و زیبای ایفی‌ژنی به تنهایی از همه‌ی جلادان تئاتر کورنی دهشتناک‌تر است، زیرا در قهرمانان زیبا و آرام راسین، زبانی همچون نیشتر و خنجر بران به کار گرفته می‌شود.

راسین دستورالعمل ارسطو را به خوبی فرا گرفته بود که می‌گفت: تراژدی باید رحم و ترس را در تماشاگر برانگیزد. دنیای راسین غنی‌ترین مجموعه زنان محکوم و دربند و گروه‌های بی‌شمار قربانیان است. پل کلودل در این‌باره گفته: کسی که به آن‌ها نگاه می‌کند، هم با نگاهی حریصانه و هم با دیدگان پر از اشک در آنان خیره می‌شود.

تراژدی راسین با فضای باز و هوای آزاد و آسمان صاف و پرستاره میانه‌ای ندارد. راسین به عنوان یک شاعر بزرگ، چندان از اهمیت دکور و موقعیت صحنه آگاه نیست. او با زیباشناسی رئالیستی هنرمندی نظیر بالزاک بیگانه است. او فقط فضایی را مجسم می‌کند که بتواند بر قدرت تخیل تماشاگر بیفزاید.

تماشاگران و منتقدان همواره راسین را با کورنی مقایسه می‌کردند، آن‌ها از اینکه راسین نقاش وقایع تاریخی نبوده تاسف می‌خوردند اما در مقابل هیجانانگیز عشق و عاطفی آثارش آنان را شیفته می‌کرد.

ولتر آثار راسین را نمونه والای هنر نمایش به شمار آورد، نظری که چندان موافق طبع رمانتیک‌ها (مثلاً هوگو) قرار نگرفت. استاندال، هنر راسین را هنری کهنه پنداشت، اما شاتو بریان و لامارتین، راسین را به عنوان «شاعر مسیحیت» ستودند. روی هم رفته بزرگان قرن نوزدهم به استثنای سنت‌بوو نظر موافقی با آثار راسین نداشتند.

نویسندگان قرن بیستم نیز زبان به ستایش هنر راسین شونند. از جمله شارل پگی، آندره ژید، فرانسوا موریاک، ژان ژیرودو و پل والری. همچنین صاحب‌نظران حوزه نقد معاصر در نقد آثار وی کتاب‌ها نوشتند از جمله: گلدمن و مورون و بارت.

آنچه مسلم است این‌که امروزه هنر تراژدی آن شفافیت و جلوه‌ی قرون گذشته را از دست داده و دچار نوعی تیره‌گی و غرابت شده است.

\*

### درباره‌ی قدر:

نمایشنامه قدر در اول ژانویه ۱۶۷۷ روی صحنه رفت. این بار نیز راسین گرفتار توطئه حسودان شد و یکی از خالص‌ترین و والاترین تراژدی‌های ادبیات فرانسه را با شکست روبه‌رو کرد. راسین همواره از نمایش قدر به عنوان شکستی حرفه‌ای برای خود یاد می‌کرد اما آینده و تاریخ نظر دیگری داشت.

راسین متناسب با دوره و زمانه‌ی خود، به اصلاح و سازگاری اساطیر می‌پرداخت، از اینرو «قدر» و اغلب تراژدی‌های خود را از اساطیر یونان وام می‌گرفت و برای نتیجه‌گیری اخلاقی، آزادانه و طبق خرد خود آن‌ها را مورد بهره‌برداری قرار می‌داد. راسین در مقدمه‌ی قدر می‌گوید: «این هم یک تراژدی که موضوع آن از اورپید گرفته شده است. با آن که برای پیشبرد کنش داستان راهی

متفاوت با آن نویسنده را در پیش گرفتم، تمام آن چه را از وی در نظرم درخشان‌تر آمد برای غنای اثر خود به کار نگرفتم. من در اینجا تنها فکر شخصیت پدر را و مادر اورپیید بوده‌ام، ولی شاید بتوانم بگویم هر چیز خردگراییانه‌تری را که به نمایشنامه افزوده‌ام، مدیون او هستم»

فدر پر از نامها و اساطیر یونانی است خواننده را به یاد اسطوره‌ی یونانی می‌اندازد که در آن خدایان بر یک خاندان انسانی خشم می‌گیرند و آن‌ها را به انواع مصایب گرفتار می‌کنند.

عشقی که راسین ترسیم کرده دیگر یک احساس باشکوه نیست، بلکه عشقی است که می‌کشد و به انحطاط می‌کشانند و به سوی فاجعه رهسپار می‌شود. در این فضا که فضای راسینی است، اراده محو شده و عشق یک درد لاعلاج است که هر لحظه بیشتر می‌شود. آن‌چه که در فدر تازه‌گی دارد این است که فدر به قضاوت عمل خود می‌نشیند و نسبت به خود احساس نفرت و بی‌زاری می‌کند.

\*

### فدر

تراژدی منظوم فدر<sup>(۳)</sup> (Phedre) داستان عشق نافرجام فدر به پسر ناتنی‌اش «هیپولیت» و از سوئی دلدادگی هیپولیت به «آریسی» است. فدر به دام هوسی نامشروع می‌افتد که خود، بیشتر از هر کسی از آن شرم دارد و در کشمکش روحی به سر می‌برد. برای چیرگی بر آن هوس از هیچ تلاشی دریغ نمی‌کند تا اینکه ناچار می‌شود رازش را برای «اونون» دایه‌ی وفادارش آشکار کند. فدر به خوبی می‌داند عمل خلافی مرتکب شده، اما عشق تمام وجود او را در بر گرفته: «زندگی‌ام را با نفرت گذراندم و عشق‌ام را با وحشت» (ص ۳۴)

اونون بر خلاف آن‌چه فدر می‌پندارد، بعد از اعتراف بانویش، وی را سرزنش نمی‌کند بلکه با گفتن اینکه «گاه ایزدان ساکن المپ نیز از شعله‌های هوسی نامشروع سوخته‌اند» فدر را به عشق خود امیدوار می‌کند و می‌گوید: «سستی آدمی از طبیعت اوست» (ص ۱۰۶) و پاسخ فدر به اونون پر از اندوه و آینده‌نگری است: «چه می‌شنوم! این چه توصیه است که به من می‌شود؟ تو می‌خواهی بدین‌گونه من سیمرغ را تا به آخر تباه کنی؟ ببین چگونه مرا از دست می‌دهی. روزی که می‌گریختم تو بودی که بازم گرداندی. نیاز و دعای تو سبب شد تا من وظیفه خویش را از یاد ببرم. از هیپولیت می‌گریختم و تو او را به من باز نمودی. چه نیستی داشتی؟ چرا او را محکوم کردی و با سخنان کفرآمیز خود زندگی‌اش را سیاه نمودی؟ شاید او بدین‌گونه بمیرد و شاید دعای کفرآمیز پدری خردباخته اجابت گردد. دیگر به سخن تو گوش نخواهم داد. برو ای دیو نفرت‌انگیز... کاش چرخ دادگر تو را آن چنان که سزاوار است مکافات کند.» (ص ۱۰۷)

فدر تا آن زمان که از وجود آریسی-معشوقه‌ی هیپولیت- خبر نداشت، بی‌گمان با وجدان خود درگیر بود و حتی پذیرفت که برای کم کردن گناه خویش، نزد «تزه» برود و اعتراف کند، اما حسادت ناشی از عشق آریسی به هیپولیت، باعث شد پس از آن، از رنج قربانی خود لذت ببرد.

اندیشه‌ی مرگ همواره با فدر است و با افکار خودکشی درگیر: «آیا توقف حیات سیاه روزی بزرگی است؟ مرگ برای بیچارگان هیچ هراسی به ارمغان نمی‌آورد» (ص ۷۴)

راسین از آنجا که به سرنوشت معتقد بود شخصیت‌های نمایشنامه را بی‌رحمانه از پرتگاه عشق می‌گذراند و قهرمانان اسطوره‌ای را به مرز انتخابی سرنوشت ساز می‌کشانند.

تزه پس از اینکه از خیانت پسرش به فدر مطلع می‌شود بی‌هیچ مکث و تردیدی نفرین می‌کند و از خدایان، نپتون<sup>(۴)</sup> را برای مجازات هیپولیت به یاری می‌طلبد: «الطاف تو را در خشمناکی تو می‌بینم» (ص ۹۰) و پاسخ هیپولیت تبعید شده دور از انتظار نیست که می‌گوید: «همیشه چند خطای کوچک سبب ساز جنایتی بزرگ می‌شود»

راسین نمایشنامه‌ای بر پایه فضیلت خلق کرده که اشتباهی هرچند اندک به سختی کیفر می‌بیند. هیپولیت که متهم به داشتن رابطه‌ی نامشروع با نامادری خود است و به خاطر اندیشه مجازات می‌شود. اندیشه‌ی جرم در این اثر به همان زشتی خود جرم منجر کننده

است. صحنه‌ی مرگ هیپولیت و پدر هم خواندنی است. هیپولیت در صحنه‌ای خونین گرفتار خشم خدایان می‌شود و می‌میرد و پدر بسیار آرام و غیر منتظره جان می‌سپارد.

قهرمانان تراژدی‌های راسین گرچه از ما دور هستند و حتی افسانه‌ای! اما قابل دسترس و ملموس هستند. حوادث در شهر «ترزن» و در فضایی تیره و تاریک می‌دهد. این فضا به عشق پدر که اتفاقاً «عشقی خالی از شکوه و جلال» است جلوه‌ای هولناک می‌دهد. در صحنه‌پردازی‌ها جای توصیف خالیست. در واقع راسین با نقاشی میانه‌ای ندارد و تنها به کمک زبان وقایع را پیش می‌برد. و قهرمانان که یکدیگر را مؤدبانه مورد خطاب قرار می‌دهند زبان‌شان ساده و روان و تهی از استعاره است.

نمی‌توان سخن را تمام کرد و از ترجمه‌ی پدر بی‌اعتنا گذشت. در میانه‌ی داستان، با یک معادل‌سازی عجیب و غریب روبرو می‌شویم! اشعاری از نیما و اخوان و ضرب‌المثل‌های فارسی به شکلی ناشیانه وارد متن شده و خوانش نمایشنامه را با اختلال مواجه می‌کنند. روش نه چندان معمولی که مترجم بکار گرفته ابدأ مناسب متون کلاسیک نیست چرا که خواننده را بارها از حال هوای کلاسیک بیرون می‌کشد. به این مورد توجه کنیم:

«... دلواپسی‌های سیاهی آمده‌اند تا مرا به هراس افکنند.»

اما سرانجام «آن را که حساب پاک است، از محاسبه چه باک است.

بیا به جای دیگری برویم تا من ببینم با کدام نغز آیا

خواهم توانست ترجم پدرم را برانگیزم...» (ص ۸۴)

پسندیده این بود که مترجم گرامی به جای این نوآوری، چنین معادل‌سازی‌هایی را در پی‌نوشت یا توضیح آخر کتاب می‌آورد تا به اصل متن خللی وارد نشود. امیدواریم آثار بعدی راسین قابل قبول و در خور شأن این نویسنده و شاعر بزرگ کلاسیک و خوانندگان باشد.

#### پی‌نوشت‌ها:

\* نام مقاله از قول یک موسیقیدان و کارگردان اپرای هم‌دوره با راسین گرفته شده که معتقد بود نمایشنامه راسین «ضیافت زبان» است.

(۱) پرسیزیته (Préciosité): تصنع و تکلف نوعی آداب پرتکلف در رفتار و سخن که در نیمه اول قرن هفدهم رواج یافت و حتی برای آن دستورالعمل ویژه نگاشته شد. ظاهراً این جریان عکس‌العمل آداب و رفتار خشن و دور از ظرافتی بود که در دربار هانری چهارم به شدت رواج داشت.

(۲) باروک (Baroque) از نظر ادبی باروک اغلب در مقابل کلاسیسیسم معنی می‌شود. یعنی برخلاف کلاسیسیسم که بر اساس اعتدال است در باروک اغراق به چشم می‌خورد. دو شاخه باروک عبارتند از: Preciosite و Burlesque. در شاخه اول رگه‌هایی از تصنع وجود داشت. مثلاً به جای «دندان» از عبارت «مبلمان دهان» یا بجای کلمه «نان» از عبارت «حامی زندگی» استفاده می‌شد. در واقع آن‌ها خواستار ایجاد فاصله بین افراد عامی و باسواد بودند به نحوی که درک سخنان افراد باسواد برای افراد عامی مشکل باشد. شاخه دوم باروک نیز مانند شاخه اول عمل می‌کرد ولی در جهت مسخره کردن گروه اول.

(۳) پدر: دختر مینوس، پادشاه کرت و پاسیفانه و خواهر آریان بود. تزه هم پدر و هم آریان را به همسری برگزید. هنگامی که تزه دربار خود را ترک کرده بود، پدر دل‌باخته‌ی پسر خوانده‌اش هیپولیت شد. او به ترزن محل زندگی هیپولیت رفت تا به او نزدیک شده و تحسینش کند. هیپولیت منظور او را درک نکرد. پدر که سخت دل‌باخته بود، امید از دست داد و نامه‌ای به او نوشت و به عشق خود اعتراف کرد... هیپولیت در وحشت شد و نامه‌ی پرسوز و گداز را سوزاند سپس نزد مادر خوانده‌اش رفت تا او را به سختی سرزنش کند. فردا در حال جنون در برابر همه هیپولیت را متهم کرد که نسبت به او چشم ناپاک دارد و سپس خود را به دار آویخت.

(۴) نپتون: ایزد دریا در اسطوره‌های رومی که با چنگک سه‌شاخه‌ی خود اسب را از زمین بیرون آورد و از همین رو، وی را ایزد سوارکاری نیز می‌دانند.

منابع:

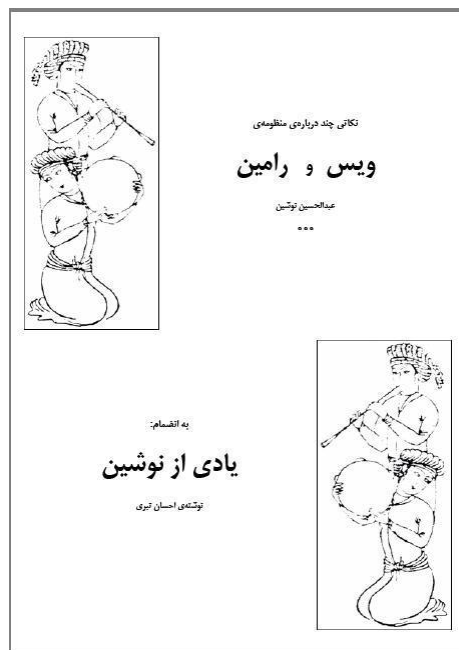
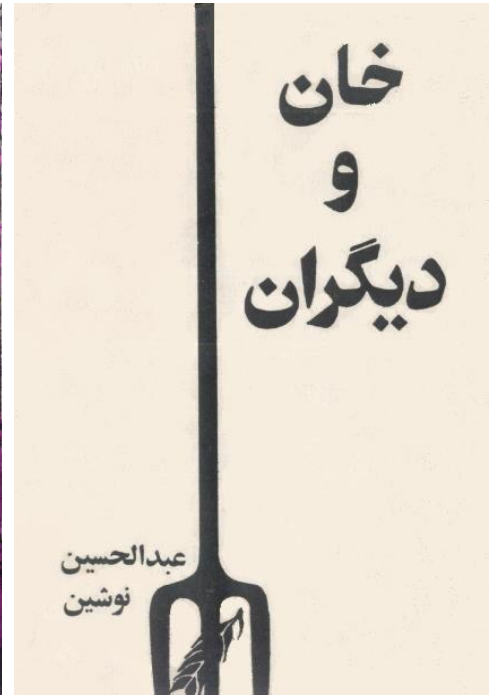
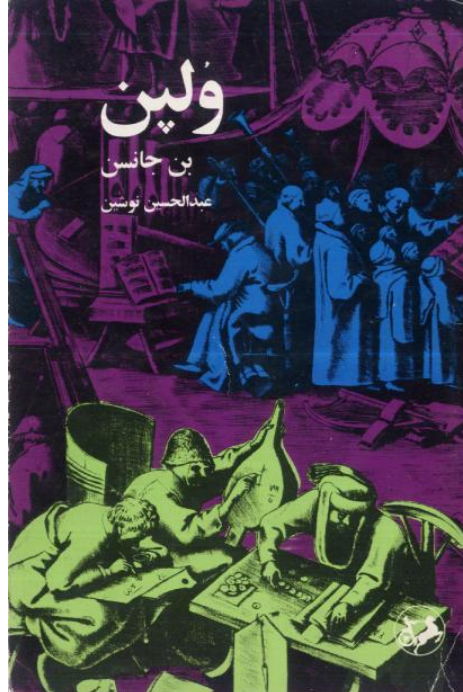
- ۱- تاریخ ادبیات فرانسه. جلد دوم قرن هفدهم.
  - ۲- تاریخ ادبیات جهان، زهرا خانلری، نشر خوارزمی، چ اول، ۱۳۷۵.
  - ۳- اسطوره، ک.ک. روتون، ابوالقاسم اسماعیل پور، نشر مرکز، چ دوم، ۱۳۷۸.
  - ۴- فرهنگ اساطیر یونان و روم، ژونل اسمیت، شهلا برادران.
  - ۵- قدر، ژان راسین، مسعود سالاری، چ اول ۱۳۸۴ نشر فردا.
-



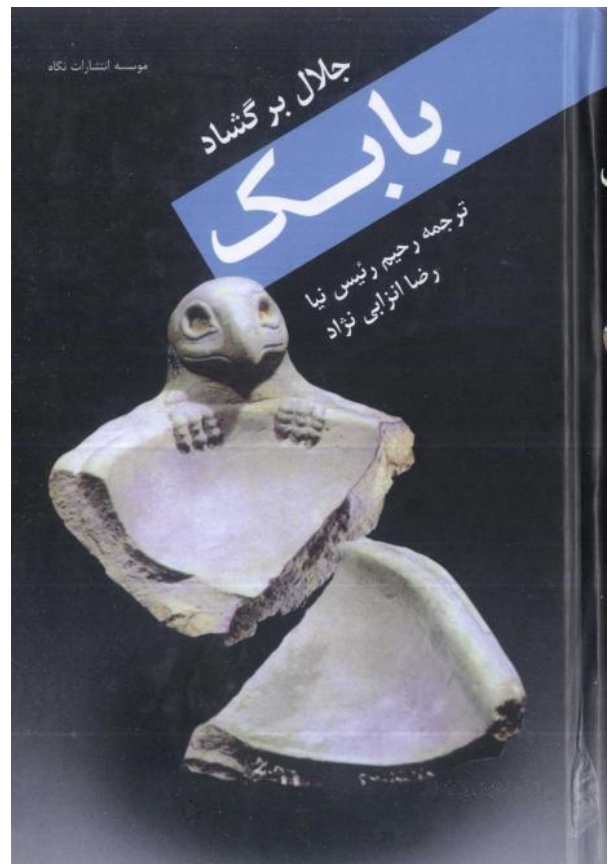
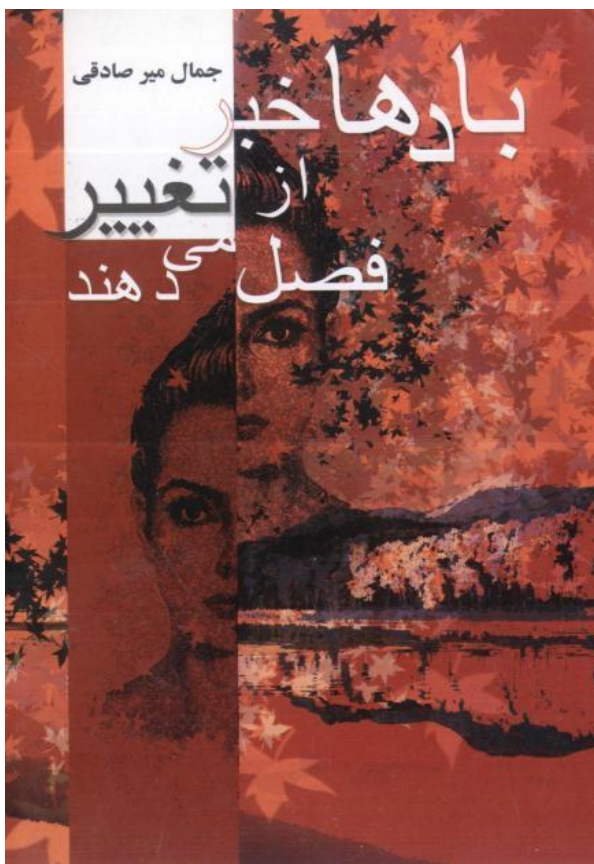
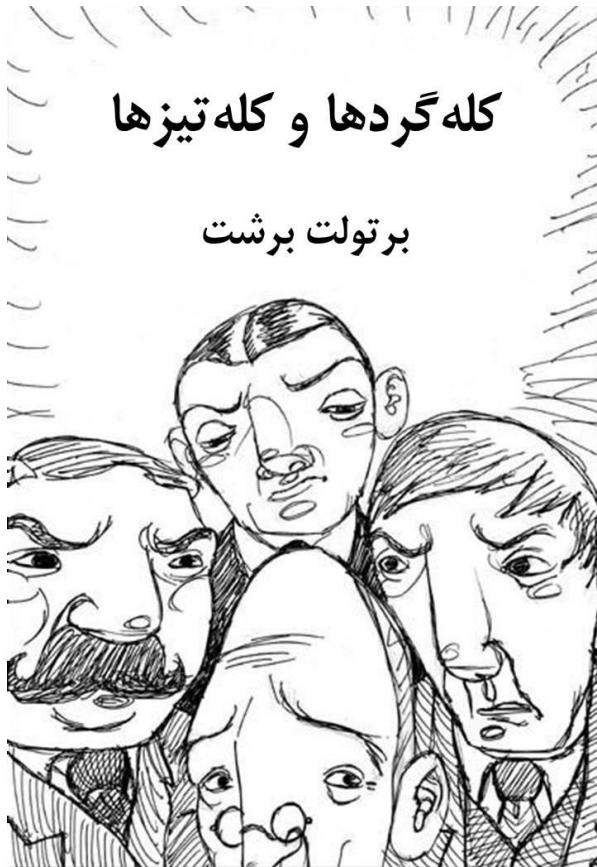
آثار رفیق عبدالحسین نوشین

در

«به سوی آینده»

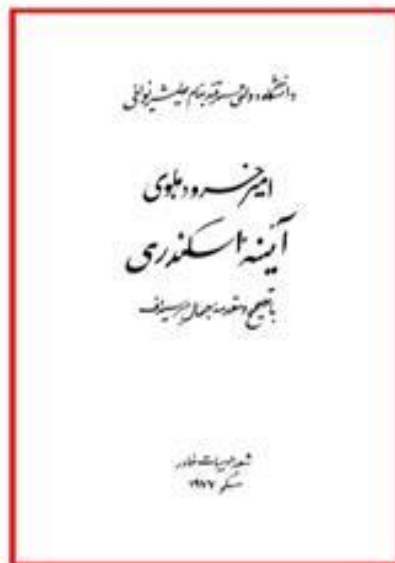
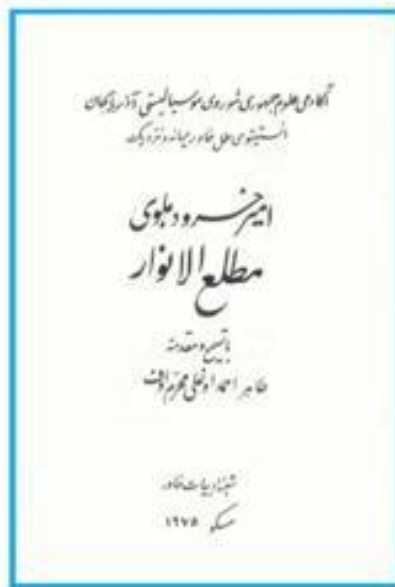
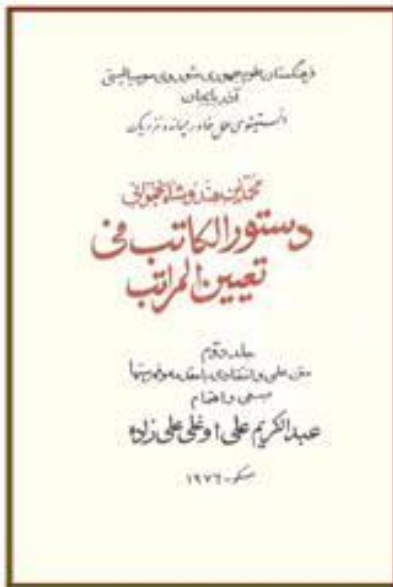


منتشر شد:

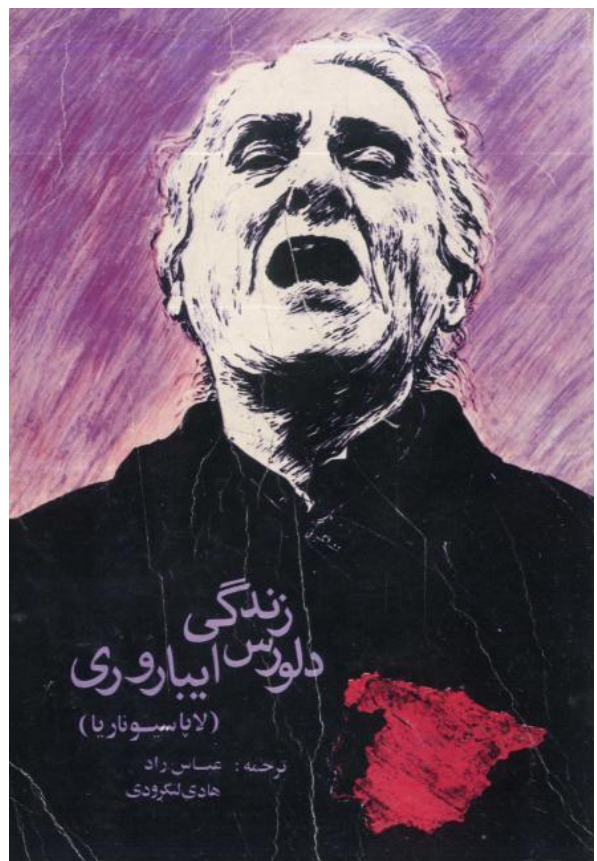
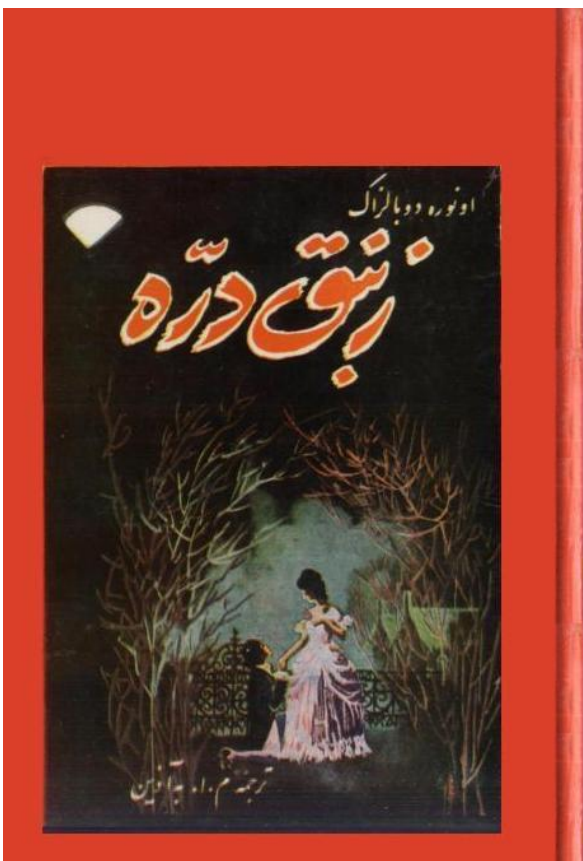
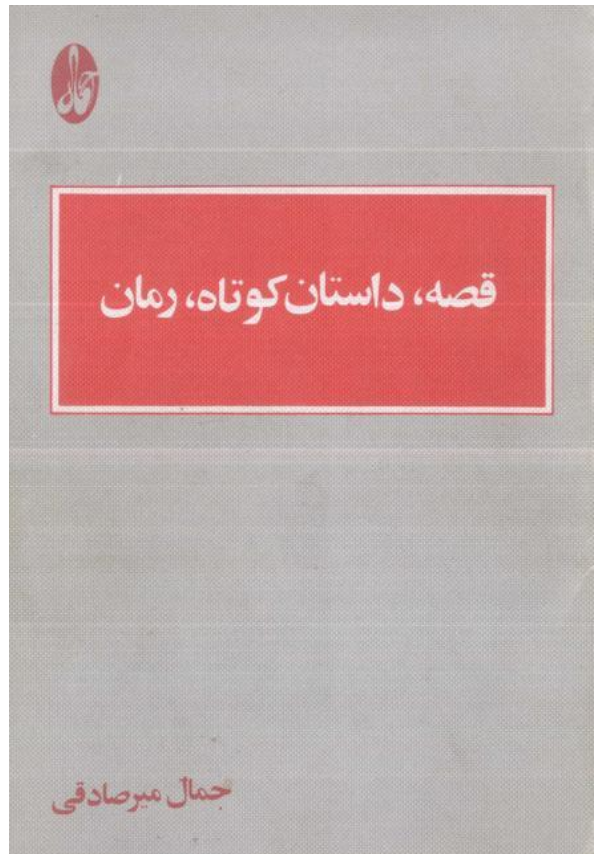
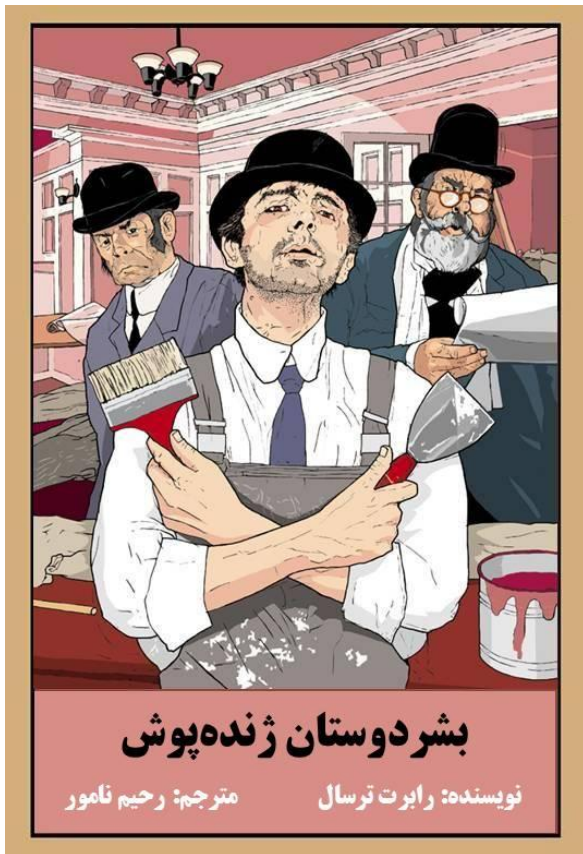


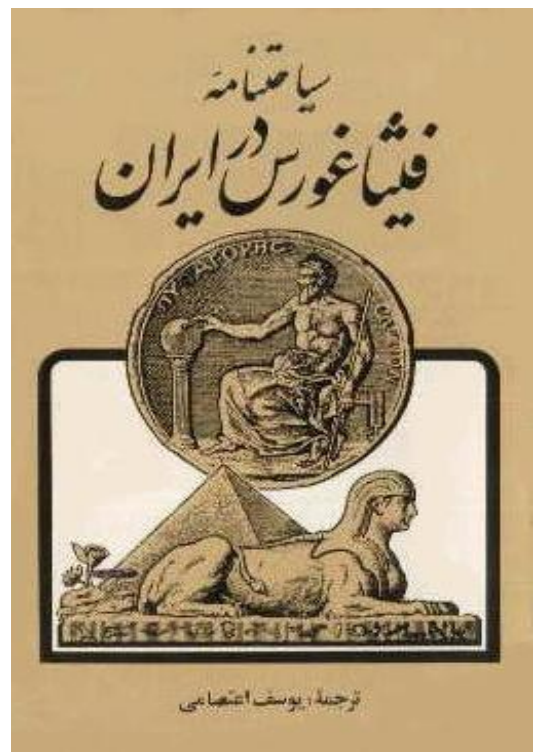
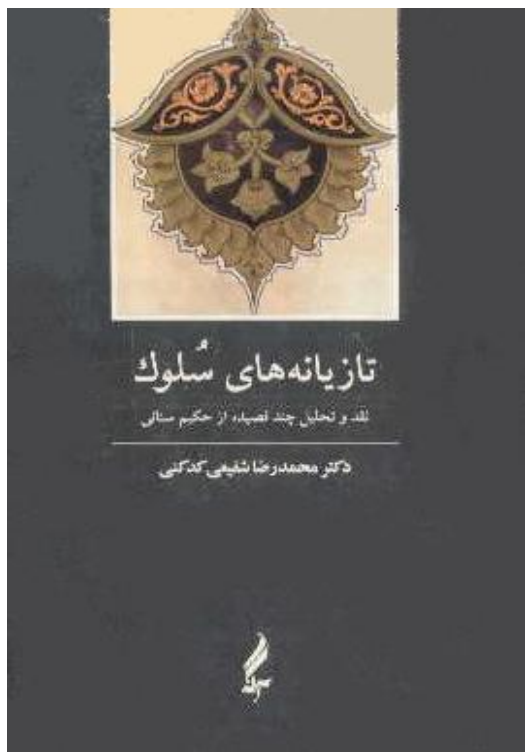
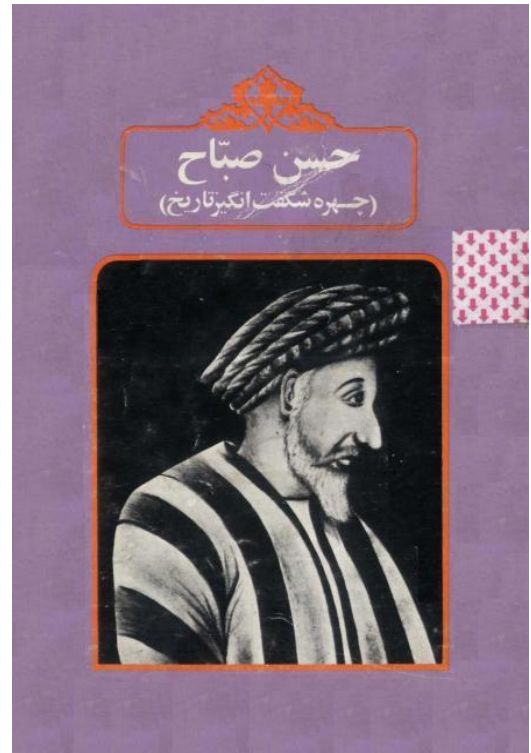
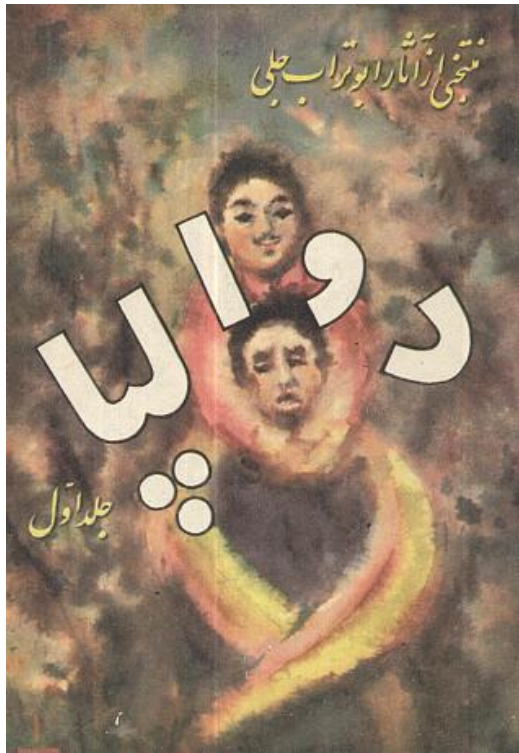
کتابخانه «به سوی آینده» منتشر کرد!





## منتشر شد:





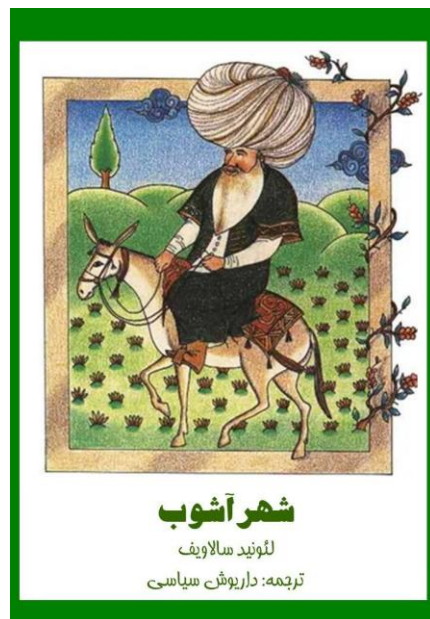
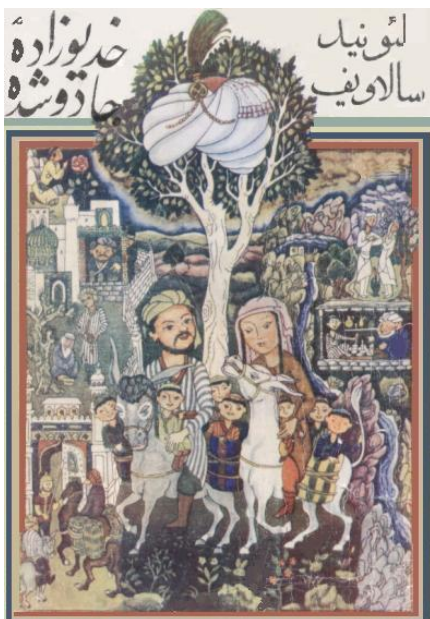


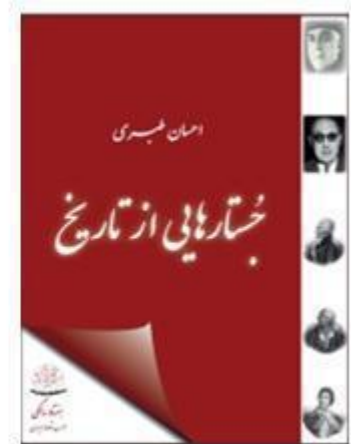
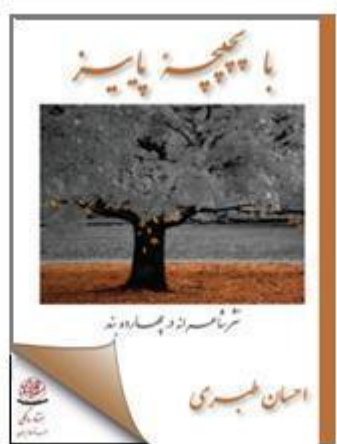
«خدیوزاده جادوشده»

9

«شهر آشوب»

اثر لئونید سالوویف منتشر شد!

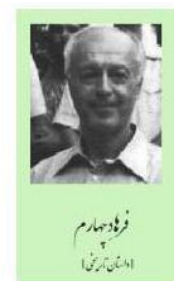
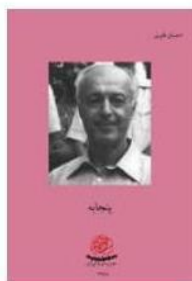
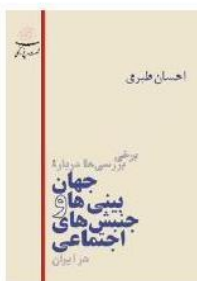




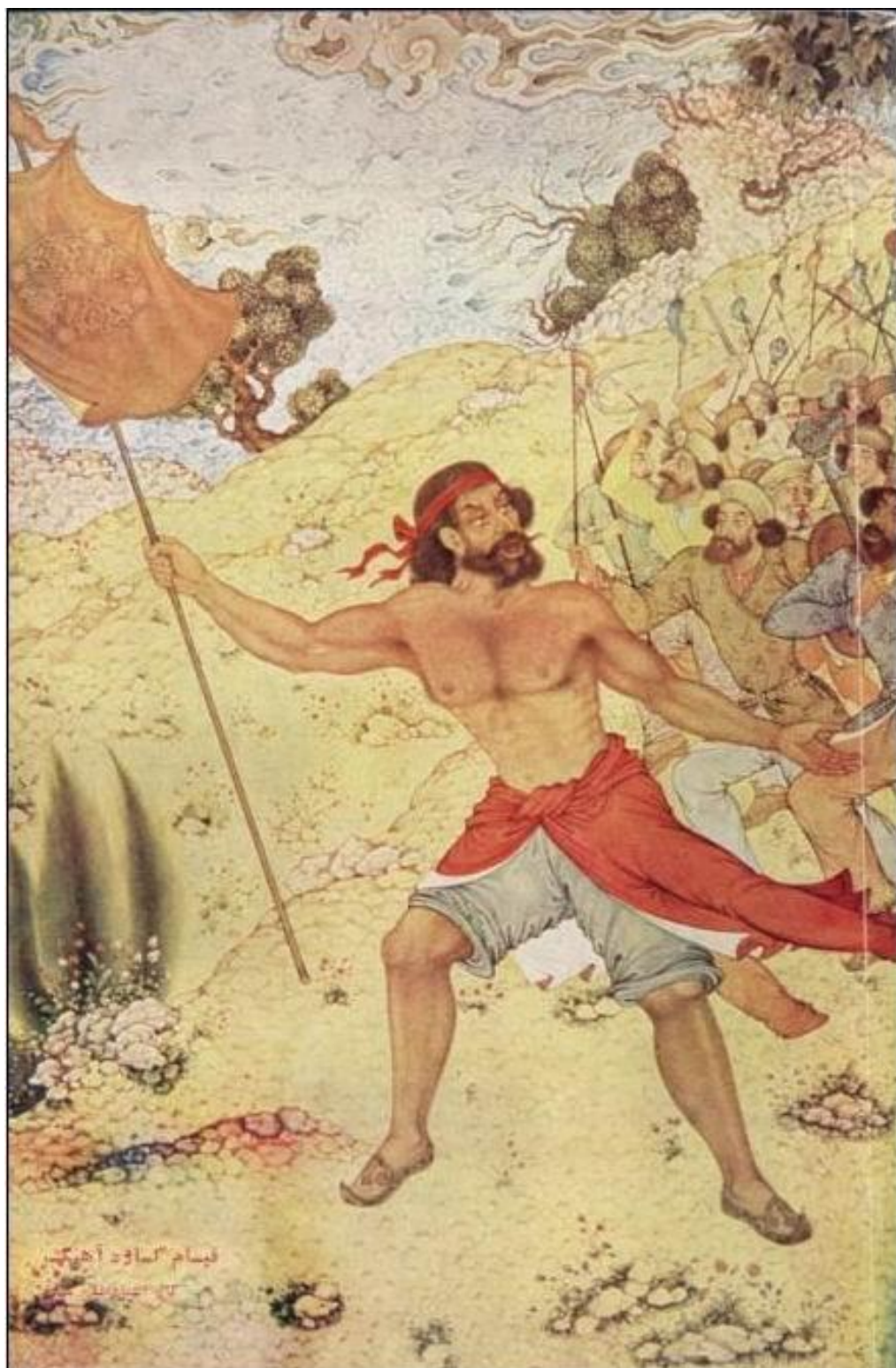
برای دریافت کتاب‌های زنده‌یاد رفیق احسان طبری به تارنکار زیر مراجعه کنید!

<http://www.tudehpartyiran.org>

۱- کتابخانه حزب توده ایران

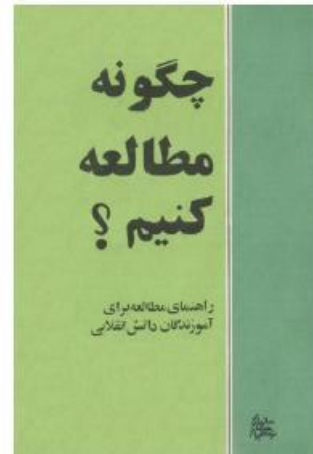






## نمایش نامه کاوه آهنگر

ابوالقاسم لاهوتی



کتابخانه «به سوی آینده» در نظر دارد بخش اعظم کتابهایی مندرج در کتابهای راهنمای مطالعه موسوم به «چگونه مطالعه کنیم؟» از انتشارات **سازمان جوانان حزب توده ایران** و «با کدام کتابها آغاز کنیم؟» از انتشارات **کانون دانش آموزان ایران** را در دسترس علاقمندان قرار دهد. ما را یاری کنید!

## ... کار و دانش را به تخت زر بنشانیم ...

انتشار این سری از کتابهای کتابخانه «به سوی آینده» به افتخار قرار گرفتن قریب الوقوع در آستانه‌ی هفتادمین سالگرد آغاز پیکار حزب طراز نوین توده‌ها: **حزب توده ایران**، در راه تحقق حقوق کارگران و زحمتکشان، در راه بهروزی میهن و استقرار آزادی، استقلال و عدالت اجتماعی، تقدیم علاقمندان می‌گردد.

کتابخانه «به سوی آینده»

(هوادار حزب توده ایران)

