صحنهٔ معاصر

تاتیانا نیل دست از مسخرگی بردار!

نیل پیوتر تو راه خلسی را پیش گرفته ای • زندگی چیز باشکوهی است • حتی اگر عاشق هم نباشی • حتی اگر لکوموتیران باشی • شب پائیزی و توی باد و باران - یا توی سیاه زمستان که بوران زوزه میکشد برف همه جا را سفید میکند و سرما به کنج اتاق قطار میکشاندت • خیلی خسته کننده است که چنین شبی را در آن اتاق به سر بیاوری - خسته- کننده و خشمناک است • با این همه خیلی لذت بخش است • تنها چیزی که توی آن شادی وجود ندارد این است که مردم شریف باید از یک مشت خوک - از یک مشت دزد و اباش فرمان ببرند • ولی زندگی را برای این ها نساخته اند • بالاخره عمرشان به سر میآید • درست مثل یک زخم که نمی تواند روی یک بدن سالم دوام بیاورد • این دیگر فرمان نظامی نیست که نشود تغییرش داد •

پیوتر تا به اندازه کافی این سخن سرائی های ترا شنیده ایم • صبرکن و ببین زندگی چه جوابی برایت در چنته دارد •

نیل من زندگی را وادار میکنم جوابی راکه میخواهم بمن بدهد • تو نمیتوانی مرا بترسانی • من بیشتر از تو میدانم که زندگی سخت است ، که گاهی به طور نفرت آوری بی رحم می شود ، که نیروی وحشی و هاری دارد و مردم را درهم می فشارد • همه این ها را می دانم و ازشان بیزارم • آن ها عصبانی ام می کنند • نمی خواهم کارها را همان طور که هستند بپذیرم • زندگی یک کار جدی است و شکل مشخصی هم ندارد • برای شکل دادن به آن آدم باید تمام قدرت و توانائی خودش را بکار بیندازد • و در ضمن میدانم که من قهرمان نیستم فقط مردی هستم قوی و درستکار وحتی میگویم : صبر کن الاخره ما برنده می شویم ! و تمام نیرویم صرف برآوردن آرزوهم که تغییر دادن زندگی است خواهد شد - صرف این که خودم را لای پیچ وخم های زندگی بیندازم - آن را به این طرف و آن طرف بکشانم به آن شکل بدهم، را جلو بیندازم ، از چیز دیگری جلوگیری کنم • این چیزی است که به آن گفت زندگی کردن ! این خوشی زندگی است !

باشگاه ادبیات

http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

http://bashgaheketab.blogspot.com/

صحنهٔ معاصر

۱

اسفند ۱۳۵۹

ناشر: انجمن تئاتر ایران

فهرست:

● سخنی با شما
ناشر ۱

● سندیکا و ما
گفتگو با محمود دولت آبادی (دبیر سندیکا) ۲

● تئاتر در جهانی که دگرگون می‌شود
نویسنده: تدوزاکیسکی، مترجم: ماندانا بنی اعتماد ۱۹

● عرصه‌های جدید هنر تئاتر
گفتگو با «ونر تاوسیگ» ۲۹

● هنر عروسک
نویسنده: پیتر بَرَد، مترجم: جواد دوانگاری ۳۸

● کوسه گردی
نویسنده: محمد میرسکرانی ۵۱

صندوق پستی، تهران ۱۱۳۸ — ۴۷

سخنی با شما

" انجمن تئاتر ایران " از آغاز در این اندیشه بود که همراه با کار صحنه‌ای خود نشریه‌ای داشته باشد که بازتاب نظریاتش در باب هنر، بویژه تئاتر، باشد. برای جامهٔ عمل پوشاندن این امر، یکی ــ دو حرکت داشت که با موانعی برخورد کرد، و عملا" ادامهٔ آن ممکن نشد. در نخستین سال تـاسیس، در نیمهٔ دوم سال ۱۳۴۷، *انجمن* به انتشار جنگی در این زمینه اقدام کردکه تنها سه شماره از آن منتشر شد و سپس توسط عمال سانسور رژیم گذشته از انتشار شماره‌های بعدی آن جلوگیری شد. *کتاب روز*، *کتاب آبان* و *کتاب اردیبهشت* اولین گام‌هائی بودند که هریـــک با مشکلات و درگیری‌های فراوان سانسور مواجه بود. *کتاب اردیبهشت* عملا" با تاراج مامـوران شهربانی و ساواک روبرو شد و کار فرساینده و زیان‌های مالی ناشی از آن کار را متوقف ساخت.

انجمن تئاتر ایران، با توجه به نیازی که در زمینهٔ طرح مسائل هنری در جامعهٔ امروز احساس می‌کند، قصد دارد حتی‌الامکان در این زمینه نیرو بگذارد و نشریه‌ای با محتوای مسائل تئاتری انتشار دهد. قصد اینست که چشم‌اندازهای تئاتر عصر ما، شناخته و ترسیم شود. دست یافتن به عرصه‌های جدید هنر تئاتر در جهان و سامان بخشیدن به اندیشه‌های نابسامان تئاتر ایران از جمله وظایفی است که باید بر دوش این نشریه باشد.

تحولاتی که طی دو سال اخیر در کشور رخ داده هنوز نتوانسته بطور موٴثر آثار منحط هنر جامعهٔ سرمایه‌داری را که میراث رژیم گذشته است، محو سازد. هنوز در تالارهای رسمی تئاتر، جیره‌خواران رژیم گذشته، با پیرایه‌های باب روز اما با ماهیت فاسد هنر سرمایه‌داری، جلوه می‌فروشند. هنوز یک دگرگونی بنیادی در این زمینه صورت نگرفته. بنابراین ضروری است برای زدودن رسوبات فاسد هنر سرمایه‌داری، با این گونه هنر، هر پیرایه‌ای که داشته باشد، مقابله کرد.

کوشش اینست که بیشتر با تئاتر کشور خود برخورد کنیم تا بتوان از این راه وظایف آن را مشخص ساخت. لیکن از آنجا که این کار با کمترین امکانات آغاز گشته طبعا" وظایفی را که بر دوش خود احساس می‌کنیم به‌تمامی نمی‌توان پاسخ گفت. اما امید ما همه اینست که با تداوم آن، قدرت لازم برای انجام وظایف سنگین اجتماعی خویش را در تئاتر کسب کنیم. اما همکاری کسانی که می‌توانند در این راه ما را یاری رسانند، موٴثرترین امر در ادامهٔ کار خواهد بود. صحنهٔ معاصر جای انعکاس نظرات تمام کسانی است که مسوٴولیتی توام با درک عمیق نسبت به هنر انقلابی دارند.

انجمن تئاتر ایران

سندیکا و ما

گفتگوی دوتن از اعضای *انجمن تئاتر ایران* با **محمود دولت آبادی** دبیر سندیکا، کوششی است برای شناخت وظایف این سندیکا در جهت تشکل هرچه بیشتر دست اندر کاران تئاتر با هدف ادارهٔ تمامی امور خود در زمینهٔ هنر تئاتر و حل مشکلات فراوانی که در این راه وجود دارد و خواهد داشت. این گفتگو می‌تواند زمینهٔ برخوردهای همه‌جانبه‌تری با با این مسئله باشد.

سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر در زمستان ۵۷ بدنبال درک ضرورت تشکل در سازمانی منسجم، از جانب دست اندر کاران تئاتر با هدف‌های زیر پدید آمد:

۱ ـ کوشش در راه ایجاد تئاتری ملی، پویا و مستقل و بیانگر خواست‌ها و نیازهای فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جامعه.

۲ ـ تلاش در راه اعتلاء و گسترش هنر تئاتر.

۳ ـ دفاع از هنر تئاتر و مقابله با هرگونه سانسور و اختناق.

۴ ـ دفاع و پشتیبانی از حقوق صنفی (مادی و معنوی) اعضاء.

۵ ـ ارتباط و همکاری با سازمان‌های فرهنگی، هنری و اجتماعی دیگر که اهداف آن‌ها با اهداف سندیکا هماهنگ باشد.

در فاصلهٔ نزدیک به دو سال فعالیت، سندیکا از بیشتر هدف‌های مندرج در اساسنامه عملا" دور مانده است. بررسی اشتباهات و کمبودهای گذشته می‌تواند کمکی باشد به‌حرکت امروز ما در جهت استحکام پایه‌های این نهاد اجتماعی.

صحنهٔ معاصر: *آقای دولت‌آبادی شما بعنوان رئیس هیئت دبیران سندیکای تئاتر که این مسؤولیت را در طول دو دوره فعالیت سندیکاها، یعنی از آغاز حیات آن برعهده داشته‌اید با توجه به تجربه‌ای که در این زمینه می‌توانید داشته باشید اساسا" نقش و وظیفه سندیکای تئاتر را در جامعه ما چه می‌دانید.*

دولت‌آبادی: این سندیکا که همهٔ ما در جریان شکل‌گیریش بودیم در شرایط خاصی بوجود آمد. همهٔ ما ضرورت وجود سندیکا را احساس می‌کردیم. اینکه سندیکا در جامعهٔ ما چه نقشی می‌تواند داشته باشد بسته به این است که از چه کیفیتی برخوردار

باشد. این سندیکا به‌هر حال مقداری محدودهٔ اساسنامه‌ای دارد. یعنی یک‌چهارچوب که در آن محدوده ما می‌توانیم عمل کنیم. ثبت قانونی سندیکا همانطور که در جریان آن بودید بیش از یک سال و نیم طول کشید. در نیمهٔ دوم سال جاری بالاخره موفق شدیم که سندیکا را به ثبت برسانیم تا شکل قانونی بخود بگیرد. اینکه سندیکا چه‌کاری می‌تواند بکند، تنها به کیفیت درونی خود سندیکا بستگی دارد. اگر همهٔ دست‌اندر ـ کاران تئاتر در این سندیکا حضور فعال داشته باشند، طبعا" نظر و رای همهٔ آن‌ها می‌تواند در سندیکا اعمال شود و می‌توانند کارهائی حتی فراتر از چهارچوب اساسنامه انجام دهند. در غیراینصورت اگر این انسجام درونی وجود نداشته باشد، شاید به پاره‌ای از وظایف اساسنامه‌ای خود نیز نتواند برسد. اما اینکه چگونه می‌توانند همه در آن حضور داشته باشند و اگر حضور ندارند دلیل آن چیست؟ این مسئله‌ای است که برمی‌گردد به وضعیت تئاتر در ایران و گوناگونی گروه‌های تئاتر و بخش‌های مختلف تئاتر که هریک از منافع خاصی برخوردارند. البته بهتر است بگوئیم از زیانهای خاصی برخوردارند که این خود باعث یک مقدار اختلاف در سندیکا می‌شود. مثلا" عده‌ای هستند که خود را نیازمند عضویت در سندیکا نمی‌دانند. آن‌ها که به‌عنوان کارمند دولت کار می‌کنند بعلت تعهدشان می‌گویند: " دلیلی ندارد که ما به طرف این سندیکا برویم. به‌هرحال این سندیکا یک نهاد ملی است و دولت هم البته خوب." مسوءولین دولتی در بخش فرهنگی نیز نظر خوبی نسبت به سندیکا ندارند. در همین جریان، گرفتن سالن از دولت برای فستیوال تئاتر، این مسئله برای همه روشن شد اگرچه برای من از قبل روشن بود. به‌هرحال برگردیم به‌همان بحث که سندیکا چه‌کاری می‌تواند انجام دهد؟ این در رابطه با قدرتی است که سندیکا می‌تواند داشته باشد و این قدرت سندیکا بستگی به‌قدرت اعضایش دارد. وقتی اعضا و کاکنان تئاتر در جامعهٔ ما حالت مشتتی داشته باشند، این تشتت در سندیکا اثر مستقیم می‌گذارد. این یک طرف مسئله است، طرف دیگر اینکه ما تا چه حدودی توانسته‌ایم وظایفمان را انجام دهیم. و من به‌عنوان یکی از اعضاء هیئت دبیران تا چه حد توانسته‌ام این وظیفه را انجام دهم. این بحث دیگری است. تا حدودی توانسته‌ایم و تا حدودی نیز نتوانسته‌ایم. یک مقدار کار کرده‌ایم و یک مقداری هم می‌شود گفت که کم‌کاری بوده است که هرکدام از اینها اگر لازم باشد می‌تواند مطرح شود.

صحنهٔ معاصر: مسئله‌ای که در رابطه با جذب دست اندرکاران تئاتر و حضور فعالشان در سندیکا مطرح گردید تنها یک طرف قضیه است. و مربوط می‌شد به تفاوت منافع یا به‌قول شما زیانهائی که در این زمینه متوجه گروههای مختلف است، و این را دلیل عدم جذب فعالان تئاتر در سندیکا می‌دانید. به نظر ما طرف دیگر این قضیه ناشی از سیاست خود سندیکا می‌تواند باشد. سندیکا براساس شیوهٔ عملش و با سیاستهائی که در پیش می‌گیرد، می‌تواند نیروهایی را بخود جذب کند و یا از خود براند. استنباط کلی این است که سندیکا تا امروز نقشی را که در جهت جذب نیروهای تئاتری باید داشته باشد نه‌تنها نداشته است، بلکه درجهت راندن آن‌ها عمل کرده است. اینکه می‌گوئیم تنها در رابطه با نیروهای تئاتری و دست‌اندرکاران تئاتر است. منظور آن وظایفی نیست که در حوزهٔ برخوردش با مراجع رسمی حکومت و قدرت دارد. طبیعی است که مراجع رسمی شاید اساسا" از هر تشکلی بخصوص تشکلهای مستقل، زیاد

خوششان نیاید . بویژه در اینجا که هنر مطرح است مسئلهٔ یک مقدار حساس‌تر می‌شود . اما خارج از این مسائل ، آن وظایفی را که سندیکا در مقابل مسؤولیتهائی که می‌تواند مستقلا " بدون وابستگی و کمک مراجع رسمی حکومت انجام دهد،بنظر می‌رسد که انجام نداده است و سیاستی که پیش گرفته است نتوانسته نیروهای دست‌اندرکار تئاتر را جذب کند .

دولت‌آبادی : باید بگویم آن قسمتی که سندیکا از دست داده است متوجه بخش دولتی می‌شود،مثلا " در مجمع عمومی سال گذشته از کارکنان دولتی تئاتر تنها حدود شانزده نفر شرکت کردند . در حالیکه ما می‌دانیم تعدادشان خیلی بیشتر است . آن‌ها حتی کاندیدا نیز معرفی نکردند . مثل اینکه این عدهٔ شانزده‌نفری هم تنها به‌میل خودشان آمده بودند . گویا نظر بر این بوده است که هیچکدامشان به سندیکا نیایند . اما درعوض ما از بخش آزاد و حرفه‌ای ـ تجاری تئاتر اعضای زیادی را در این مدت جذب کرده‌ایم . فکر می‌کنم با اینکه در بخش دولتی ، هنرمندان خوبی قرار دارند اما دلیل عدم شرکتشان در عدم اشتراک منافع با سندیکا باشد . وضع این بخش با بخش گروههای آزاد تئاتر و همچنین اعضای گروههای حرفه‌ای ـ تجاری کاملا " فرق می‌کند .

بنابراین اگر که هنرمندان بخش دولتی تئاتر کمتر به سندیکا آمده‌اند ، درعوض از بخش آزاد و حرفه‌ای ـ تجاری تئاتر افراد جدیدی جذب سندیکا شده‌اند . نمی‌توانم بگویم که ما باید چه سیاستهائی اتخاذ می‌کردیم تا آن‌ها را از دست ندهیم . فکر می‌کنم هر سیاستی که اتخاذ می‌کردیم ، بناچار آن‌ها را از دست می‌دادیم . آن‌ها از جائی حقوق می‌گیرند که می‌توان گفت نظر خوشی به سندیکای غیر وابسته ندارند . با این وجود ما سعی کردیم که ارتباطمان را با آن‌ها حفظ کنیم . ولی ضرب‌المثلی است که می‌گوید " عشق به‌رور مهر به . . . " نمی‌شود .

مطمئن هستم که آن‌ها دیگر نخواهند آمد . مگر زمانی که منافعشان در آنجا به‌خطر بیفتد . من خیلی وقت است که به این نتیجه رسیده‌ام و درجائی باید می‌گفتم : سندیکا ستون‌های اصلی‌اش را بخش عمدهٔ تئاتر یعنی بخش آزاد و حرفه‌ای ـ تجاری باید تشکیل دهد . و به این مسؤولیت باید به‌دقت توجه داشت . به استثناء افرادی که در همان بخش دولتی می‌خواهند استقلالشان را حفظ کنند و بر سر این مسئله در آنجا کشمکش نیز دارند ما نمی‌توانیم انتظار داشته باشیم که افراد این بخش بیایند و عضو فعال سندیکا شوند . این یک واقعیت اجتماعی است و به سیاست سندیکا هم مربوط نمی‌شود . هر سیاستی که شما فکر کنید که ما در پیش بگیریم ، آنان همان راهی را می‌روند که به آنان نشان داده شده است . این اصلا " دست ما نیست . با این وجود انتقادی می‌تواند باشد که ما حاضریم آن‌ها را گوش بدهیم . اما از همین دوستانی که شما می‌گوئید رانده شده‌اند و یا رفته‌اند هیچ چیز نه کتبی و نه شفاهی در توجیه این عملشان به‌ما ارائه نشده است .

صحنهٔ معاصر : بطور کلی این حرف درست است ، اما اگر یادتان باشد هنگام تشکیل سندیکا تمامی هنرمندان بخش دولتی تئاتر بودند . آن‌ها در انتخابات اول شرکت کردند ، حتی تعدادی از آن‌ها در تدوین اساسنامه و تصویب آن حضور داشتند . البته بعدها نیامدند . شاید علتش این باشد که چون حقوق‌بگیر هستند منافعشان در این است که عضو سندیکا نباشند . شاید احساس می‌کنند که چرا باید روزهٔ شک‌دار بگیرند .

زیرا وضعیت معیشتی و یا بقول خودشان وضعیت حرفه‌ایشان تاحدودی مشخص است. سندیکا اساسا" نمی‌تواند کاری برای آنها انجام دهد، حالا با هر سیاستی که احتمالا" داشته باشد،اگرچه در این مورد تردید دارم. اگر واقع‌بینانه برخورد کنیم،بخشی از این نارسائی‌ها نیز علتش سیاست خود سندیکا می‌تواند باشد. چرا چنین پرشور آمدند، فعال شرکت کردند و امروز دیگر نمی‌آیند یا بقولی سرخورده‌اند؟

دولت‌آبادی: من مجبورم در اینجا به یک مسئلهٔ سیاسی اشاره کنم. بیشتر دوستان تئاتری ما در بخش دولتی که در اولین جلسات خیلی هم با شور و شوق شرکت می‌کردند تلقی درستی از انقلاب ایران نداشتند. آن‌ها وجوه دیگری در این انقلاب می‌دیدند. بنابراین به این ندا لبیک گفتند و آمدند و با اشتیاق آمدند. ولی بعدها این تصور آنها که مبتنی بر بینش نبود غلط از آب درآمد. آن‌ها دیدند که در وضعیتشان تغییر کیفی ایجاد نخواهد شد و می‌توانند که بارهم به‌همان طریقی که برخورنده نباشد به کارشان ادامه دهند. وقتی به‌این نتیجه رسیدند. یعنی وضعیتشان دوباره تثبیت شد، احساس کردند که دیگر با این سندیکا کاری ندارند و حتی با آن در تعارض هستند. اینکه آن‌ها در ابتدا آمدند تنها علتش این بود که آینده را نمی‌توانستند تصور کنند که چگونه است. و اینکه در مجمع عمومی دوم تعدادشان کم شد می‌توان علتش را در تثبیت وضعیت حرفه‌ایشان دانست. آن‌ها احساس کردند که دیگر به سندیکا نیازی ندارند. این مسئله صرفا" بر می‌گردد به‌منافع و موقعیت و این خود یک واقعیت اجتماعی است. اما دربارهٔ اینکه ما چه‌کاری می‌توانستیم بکنیم که نکردیم؟ ما نتوانستیم با اعضای خود ارتباط اجتماعی برقرار کنیم. ما نتوانستیم در ماه حتی یکی دوبار با اعضای سندیکا در ارتباط اجتماعی قرار بگیریم. یعنی همه در جائی جمع بشویم و با یکدیگر مشکلات و مسائل خود را مطرح نمائیم. این هم البته علت کاملا" مادی و اجتماعی دارد. ما شش ماه به‌دنبال این بودیم تا یکی دو اتاق برای سندیکا گیر بیاوریم و بالاخره هم گر آوردیم و الان هم پیشاپیش کرایهٔ سندیکا را از جیبمان می‌دهیم تا اگر حق عضویت‌ها را جمع کردیم جایش را پر کنیم. این دو اتاق کنجایش این را ندارد که ما صد، صد و پنجاه نفر را دعوت کنیم که بیایند و یکدیگر را ببینیم. می‌دانید سالنی هم که ما نداریم. ما برای برگزاری فستیوال به مراجع دولتی مراجعه کردیم تا سالنی دراختیارمان بگذارند، نگذاشتند. پیغام دادیم که برای جلسات سندیکا این امکان را بدهند، ندادند. چند سالنی هم که در بخش حرفه‌ای ـ تجاری تئاتر هست مرتب گیر است و وقت حرفه‌ای آن‌ها را نمی‌توانیم بگیریم، مگر در صبح‌ها. راستش با توجه به برخی از تعرض‌های نیروهای ناشناخته به مجامع در این یکسال گذشته نخواستیم تا هنگامی که سندیکا به ثبت نرسیده درگیر این مسائل شویم. با این وجود،من همیشه دلم می‌خواهد که این اجتماعات برگزار شود. تنها علتش همین است وگرنه ما به بقیهٔ وظایمان کم و بیش عمل کرده‌ایم. البته نمی‌توانم ادعا کنم که ما مطلقا" توانسته‌ایم همهٔ کارهائی را که می‌بایست، انجام دهیم.

صحنهٔ معاصر: *بهتر است برگردیم به سؤال اول. ما باید وظایف سندیکا را کاملا" بشناسیم تا بتوانیم علل واقعی این مشکلات را بررسی کنیم. وظایف سندیکا را هنوز مشخص نکرده‌اید، شاید با مشخص شدن این وظایف جواب خیلی از این مسائل روشن شود.*

دولت آبادی: تا آنجا که من بیاد دارم سندیکا یک وظیفهٔ عمده دارد که مربوط می‌شود به‌امور صنفی. ابتدا باید خود را از لحاظ قانونی تثبیت کند که این کار را کرده است. و بعد بپردازد به مسائل رفاهی و بهداشتی اعضایش. که این کارها را هم بخصوص پس از تأسیس و تصویب آن شروع کرده است. در برخی از جاها بصورت غیر رسمی توفیق‌هائی بدست آمد. در تئاترهای لاله‌زار بیشتر به‌امور افـرادی رسیدگی کردیم که مشکلاتی ازقبیل بیماری، فوت و یا اخراج از کار داشتند که ما مداخله کردیم و آن‌ها را حل و فصل کردیم، مسئلهٔ رسیدگی به وضعیت خانوادهٔ عضو متوفی نیز یکی دیگر از کارهای ما بود. تا حدی که توانسته‌ایم تلاش خود را کرده‌ایم که جزئیات آن وقت زیادی می‌گیرد.

صحنـهٔ معاصر: این مسائلی را که می‌گوئید بنظر من مسائل فرعی و وظایف بسیار بدیهی سندیکا می‌تواند باشد. قبل از این که به وظایف سندیکا بپردازیم باید به هدفهائی که مشخصا" در اساسنامهٔ سندیکا درج شده است توجه کنیم. این هدف‌ها از طریق وظایف سندیکا تحقق پیدا می‌کند. اگر هدف‌های سندیکا را مشخص کنیم و وظایف اساسی آن را در رابطه با این هدف‌ها درنظر بگیریم، آن‌وقت می‌توانیم ببینیم که سندیکا در این مدت چه حرکتی داشته است. مسائل بهداشتی کارکنان تئاتر یا وضعیت سالن‌ها و بیکاری و ... اینها از وظایف بدیهی و فرعی سندیکاست. سندیکا مسائل اساسی‌تری دارد که باید به آن‌ها بیشتر توجه کرد و روی همین مسائل اساسی است که باید بحث را پیش برد.

دولـت‌آبادی: من وظایف را دو بخش کردم. یکی وظایف صنفی و دیگری وظایف هنری. وظایف صنفی را می‌توان بعنوان وظایف زمینه نام برد و یا فرعی که البته می‌باید رویش فکر کنم، چون آن را نمی‌فهمم. اما یکی از وظایف هنری سندیکا که در اساسنامه قید و تصویب شده است، تعالی هنر تئاتر است. تحت این عنوان می‌توانیم وظایفی بشماریم و اینکه سندیکا می‌توانسته این کارها را بکند و نکرده است و یا چه کرده است. تعالی هنر تئاتر در دستور کار سندیکاست. اما همانطور که گفتم تنها سه ماه است که این سندیکا را به ثبت رسانده‌ایم. خوب، می‌دانیم که زمینه‌هائی در تئاتر وجود دارد که خوشایند نیست و سندیکا هم هدفش را بر تعالی هنر تئاتر گذاشته است، یا روشن‌تر، دگرگون کردن آن. دگرگون کردن ضوابط نادرست وقتی میسر است که ابتدا سندیکا بتواند وجود داشته باشد و وقتی وجود داشت در جریان عمل بتواند اعتماد افراد را جلب کند، تا بعد در هر حوزه‌ای و در هر موضعی بتواند به‌یک طریق عمل کند.

بطور مثال در رابطه با تئاترهای لاله‌زار که برنامه‌های آن با ضوابطی که در جامعه تئاتری پذیرفته شده است منطبق نیست. مسئله تعالی هنر تئاتر را ما نمی‌توانیم بشکل ضربتی حل کنیم. چون کارکنان این تئاترها کسانی هستند که از این راه نان می‌خورند. اگرچه خودشان بنحوی علاقمندند که گذشته را نفـی و به‌شکل جدیدی از کار تئاتر دست پیدا کنند. اما در این رابطه سندیکا نباید جلوی رزق و روزی آن‌ها را بگیرد. این کار باید خیلی بطئی و با مناسبت انجام بگیرد و انجام هم گرفته است. در این مورد، بیشتر بچه‌های عضو سندیکا که قبلا" در این تئاترها نبوده‌اند به آنجا رفته و تئاتر گذاشته‌اند. خود این عمل مقداری دگرگونی‌های جنبی ایجاد کرده است. یا مثلا" مسئله آتراکسیون و رقص و آواز که خود بخود بواسطهٔ انقلاب از میان رفت،

دیگر به این تئاترها برنگشته است. ما هشدار داده‌ایم که این چیزها دیگر نمی‌تواند جزئی از تئاتر باشد. ما به‌آن‌ها پیشنهاد داده‌ایم که از یک سری ضوابط در اجرای برنامه‌های تئاتری تبعیت کنند و آن‌ها هم تا آن‌جا که توانسته‌اند این کار را کرده‌اند و در آینده نیز بتدریج به آن عمل خواهد شد. به نظر من آنچه که در زیر عنوان تعالی هنر تئاتر می‌گنجد، تنها به این مسئلهٔ خاص محدود نمی‌شود. این مسئلزم یکسری فعالیتهای وسیع فرهنگی است. مثلا" برگزاری سمینارها و جلسات بحث و بررسی، گفتگو، تحلیل و نقد و یا انتشار نشریه که کوشش کرده‌ایم تا بتوانیم مقداری از این کارها را انجام دهیم و یک مقداری را هم نتوانسته‌ایم انجام دهیم. فرض کنید که ما جلساتی داشته‌باشیم و از هر نمایش نقدی بعمل آوریم، این خودش یک سازمان می‌خواهد. نفرات می‌خواهد، و از همه مهمتر جا می‌خواهد. این یکی از کارهائی است که‌می‌بایست انجام شود. یکی هم این مسئلهٔ فستیوال است. ما دیدیم تئاترها که یکباره بعد از انقلاب داغ شدند و هرجائی که نگاه‌می‌کردید تئاتر بود، ناگهان سرد شدند. سندیکا به‌عنوان یک وظیفه فکر کرد تا به دوستانی که کار تئاتر کرده‌اند پیشنهاد کند تا بیایند و کنار هم برنامه اجرا بکنند. ما هنوز درگیر این معضل هستیم. این بخشی است که شما به آن توجه دارید و بسیار هم عمده است. این مسئله که ما کارهائی را می‌توانسته‌ایم و نکرده‌ایم، نبوده است. تا آنجا که توانسته‌ایم کرده‌ایم. بقیه‌اش را هم می‌دانستیم که باید انجام دهیم، اما واقعا" نمی‌توانستیم.

صحنهٔ معاصر: *: ببینید، اگر به موارد مشخص مراجعه کنیم، مسئله روشن‌تر می‌شود. آنچه که گفته می‌شود کلی است. این‌ها مجموعا" چیزی را روشن نمی‌کند. یعنی وقتی که گفته می‌شود سندیکا سه ماه است که به ثبت رسیده است، ممکن است اینطور فهمیده شود که سندیکا عملا" سابقهٔ سه ماه دارد. اما می‌بینیم که این سندیکا نزدیک به دو سال سابقه دارد و عملا" فعال نیز بوده است. اعضای هیئت اجرائی داشته و حرکت‌هائی هم کرده. چند اعلامیه در رابطه با مسائل سیاسی و اجتماعی در سطح جامعه منتشر کرده است. روی همین‌ها اگر انگشت گذاشته شود، آن‌وقت معلوم می‌شود که در جهت تعالی هنر تئاتر چه حرکتی داشته و از چه سیاست‌هائی پیروی کرده است. اگر این‌ها روشن بشود آن‌وقت می‌توانیم به این نتیجه برسیم که سندیکا تا به‌امروز آن کیفیت و ماهیت لازم را داشته‌است یا نه البته با توجه به تمامی کمبودها، نارسائی‌ها و موانعی که در برابر راهش بوده. مثلا" وقتی که از نداشتن جا و سالن صحبت می‌شود، این فکر به ذهنمان خطور می‌کند که حداقل کاری که سندیکا می‌توانست بکند، انتشار یک نشریه یا بولتن تئاتری است. سندیکا در این زمینه حرکتی نکرده است. تنها یک نشریه در زمینهٔ تئاتر کودکان و یک بولتن که از کیفیت لازم برخوردار نیست. ممکن است گفته شود که ما کسی را نداریم. کســـی را نداشتن برمی‌گردد به‌همان شیوهٔ عملی که سندیکا داشته است و بخاطر همین شیوهٔ عمل است که نتوانسته نیروها را به‌خود جذب کند. و یا مسئلهٔ فستیوال که ما از ابتدا در جریانش بودیم. احساس کردیم که می‌توانیم در برگزاری آن فعال باشیم و احتمالا" نقشی داشته باشیم. این شیوهٔ عمل در جریان این همکاری نیز به‌چشم می‌خورد. همین‌هاست که سبب شده است تا کسی جذب سندیکا نشود. مثلا" اگر دقیق بخواهیم روی آن انگشت بگذاریم، اعلامیه‌ای است که سندیکا در رابطه با انقلاب فرهنگی انتشار داد. آیا هیچ فکر شد که این اعلامیه*

چه فحوائی دارد؟ البته اعلامیه همان را مطرح می‌کرد که می‌خواست که این خود مبتنی بر یک بینش معین بود. آیا هنگام انتشار، به ترکیب کلی اعضای سندیکا فکر شد؟ یا اینکه مثل بسیاری از تشکیلات سازمان‌های اجتماعی ـ صنفی همان چند نفری که خودشان را وکیل وصی همه می‌دانند نظریاتشان را در آن اعلامیه گنجاندند؟ در مورد فستیوال اگر خاطرتان باشد بعد از تمام صحبت‌هائی که درباره‌ٔ مضمون فستیوال شد، به اینجا رسیدیم که نمایش‌های فستیوال باید مضمون ضد امپریالیستی داشته باشند. اما تدریجا" دیدیم که چگونه این مضمون مخدوش شد و چه نمایشنامه‌هائی پیشنهاد شد. نمایشنامه‌هائی که اساسا" فرسنگ‌ها با این مضمون فاصله داشت. این‌ها همان شیوه‌های عملی است که می‌تواند نیروها را جذب و یا از خود براند. اگر روی موارد مشخص صحبت کنیم شاید بتوانیم نتیجه‌ٔ درست‌تری بگیریم.

دولت‌آبادی: همانگونه که من در مجمع عمومی سال گذشته گفتم، اعلامیه وقتی صادر شده که من در سفر بودم. من بعنوان یکی از اعضای هیئت دبیران باید مسوٴولیتش را می‌پذیرفتم و ناچارا" پذیرفتم. این به‌معنای تائید اعلامیه نیست. من مرخصی بودم و دوستان آن کار را انجام داده‌اند و من بناچار مسوٴولیتش را می‌پذیرم. من در مجمع عمومی هم توضیح دادم. اما این بدان معنا نیست که اگر من بودم همان محتوا در آن می‌گنجید. همان محتوائی که به گفته‌ٔ شما ناشی از طرز تلقی یک عده‌ٔ خاصی از اعضای سندیکا بوده است. من اگر بودم سعی می‌کردم تمام نقطه نظرهائی را که در این تشکیلات صنفی وجود داشت رعایت کنم.

صحنه‌ٔ معاصر: همین طرز تلقی که می‌گوئید و یا همین شیوه‌ٔ عمل یا سیاستی که ما می‌گوئیم وجود دارد، کار را به آنجائی می‌رساند که کوشش‌هائی بشود تا مجمع عمومی برای تصویب اساسنامه و انتخاب هیئت دبیران به شکل پنهانی و بی‌اطلاع از اکثریت دست‌اندرکاران تئاتر برگزار شود. خود ما که از ابتدا در نوشتن و تدوین اساسنامه فعال بوده‌ایم و می‌خواستیم که به شکل فعالی در سندیکا شرکت داشته باشیم، از جریان انتخابات مجمع عمومی تنها شب قبل از جلسه و آن هم بشکل تصادفی مطلع شدیم. چند نفری که با یک ترکیب مشخص در آن بالا، از مدتها قبل نیروهای صادق و سالم را از سندیکا رانده بودند، می‌خواستند به کمک همپالکی‌های خود یکجور سر و ته قضیه را هم بیاورند. دقیقا" افراد مشخص شده بودند. از پیش معلوم شده بود که چه‌کسانی انتخاب می‌شوند تا اعضای هیئت دبیران سندیکا شوند. اما آنچنان ناشیانه و شتابزده‌عمل کردند که پیش از اینکه اساسنامه تصویب شود، تاریخ تصویب را زیر آن تایپ کرده بودند. اگرچه آن‌ها کار را تمام شده تلقی می‌کردند اما همانطور که در جریان بودید، به‌دلیل حضور تعداد انگشت‌شماری نتوانستند آن کار را بکنند. البته وقتی می‌گوئیم تعداد انگشت شمار، این خود نشان دهنده‌ٔ شیوه‌ٔ عمل غیر اصولی و نادرستی است که به آن اشاره شد. اما این شیوه‌ٔ عمل شکننده است و نمی‌تواند از خود دفاع کند. بمحض اینکه اولین صدای اعتراض بلند می‌شود، و دستی را رو می‌کند بناچار تمام حرف‌های خود را پس می‌گیرند. این اعتراض منجر به این شد تا جلسه‌ٔ مجمع عمومی بیست روز به‌عقب بیفتد، البته این عقب افتادن به‌هیچ وجه تفاوت کیفی‌ای ایجاد نکرد و همان‌هائی که بنا بود انتخاب شوند، انتخاب شدند. به‌دلیل اینکه با همان شیوه‌ٔ عمل یکسال بود که در این زمینه کار می‌کردند. در رابطه با این مسائل حرف زیاد

است. از طرف شما گفته می‌شود که گروههائی از بخش آزاد تئاتر جذب سندیکا شده‌اند. اما به این مسئله نیز باید توجه داشت. تا آنجا که ما می‌دانیم حداقل ۹ گروه آزاد تئاتری، خود کانون مستقل تشکیل داده‌اند. اگر سندیکا شیوهٔ عمل درستی داشت، آن‌ها کانون مستقل تشکیل نمی‌دادند. آن‌ها جایشان در سندیکا بود. اما بخاطر همین مسائل احساس کردند که دیگر جائی در سندیکا ندارند، چون تعداد معینی افراد شناخته شده در هیئت اجرائی، سیاستی را پیش گرفته‌اند که مغایر با حرکت جامعه و مغایر با نیازهای امروز جامعهٔ ما تری است. برای همین است که می‌گوئیم روی موارد مشخص صحبت کنیم تا روشن شود که سندیکا تا به امروز واقعاً" چه‌کرده است.

دولت‌آبادی: مسئله زیاد است. وظایف سندیکا طیف وسیعی دارد. من بعضی از آن‌ها را بطور مشخص گفتم. من اصلا" با گروههای تئاتری کانون مستقل مخالفتی ندارم، اما عمل آن‌ها نمی‌تواند بهانه‌اش صرفا" چگونگی شیوهٔ عمل سندیکا و هیئت اجرائی آن باشد. هیئت اجرائی ابدی نیست. تنها برای یک سال است. طبق اساسنامه بیش از دو یا سه‌بار نمی‌شود انتخاب شد. اگر این دوستان ایرادی به هیئت اجرائی داشتند و یا دارند، می‌توانستند به‌شکل فعالی در سندیکا حضور داشته باشند، با ترکیب هیئت اجرائی را تغییر دهند. کما اینکه تغییر نیز خواهد کرد. این که میدان را خالی می‌کنند و تشکیلات دیگری به‌نام کانون مستقل درست می‌کنند تنها علتش شیوهٔ عمل هیئت اجرائی نیست. چرا شما این کار را نکردید؟ مگر آن‌ها ایرادها را دقیق‌تر از شما می‌دیدند؟ یا اینکه آن‌ها به‌عنوان گروههای آزاد و سوابقی که بعنوان تاریخچه تئاتر وجود دارد، از شما محق‌تر بودند؟ چطور است که الان شما اینجا نشسته‌اید و مسائلتان را با من به‌عنوان یکی از مسوءولین سندیکا به صراحت مطرح می‌کنید؟ من هم تا آنجا که بتوانم جواب می‌دهم و اگر احساس کنم که اشتباه عمل کرده‌ایم نیز می‌گویم. دوستان دیگر این کار را نکردند. علت این نیست. مثلا" در هیئت اجرائی دو سه نفری هستند که مورد پسند عقیدتی یک عده دیگر نیستند . . .

صحنهٔ معاصر: *نه مسئله این نیست.*

دولت‌آبادی: چرا همین است.

صحنهٔ معاصر: *اگر این‌ها کانون مستقل تشکیل می‌دهند علتش را نباید احتمالا" در مسائل عقیدتی دانست. شاید فرضا" درمورد سندیکا مثل مافکر نمی‌کنند. شاید کمبودهائی در زمینهٔ درک اهمیت مسئله داشته باشند. اما این، شیوهٔ عمل سندیکا را منتفی نمی‌کند. ببینید، درست فهمیدن یک مسئله را نباید به درستی عمل سندیکا ربط دهیم . . .*

دولت‌آبادی: نه من فکر می‌کنم حتی فقط به درست فهمیدن و یا کمتر درست فهمیدن ارتباط ندارد. من معتقدم کسانی که رفته‌اند و کانون مستقل تئاتر درست کرده‌اند به سندیکا که یک تشکیلات صنفی است، یک برخورد عقیدتی داشته‌اند.

صحنهٔ معاصر: *این برخورد عقیدتی آیا در سندیکا وجود داشته است یا نه؟*

دولت‌آبادی: بهانه‌اش وجود داشته است.

صحنهٔ معاصر: *بهانه‌اش یا عملش؟ وقتی که گفته می‌شود سندیکا یک تشکیلات صنفی است و این گروه‌ها به‌دلایل عقیدتی جدا شده‌اند تنها یک معنی دارد. یعنی اینکه سندیکا با سیاست مشخص و با بینش و عقیدهٔ مشخصی عمل کرده است. اگر*

همانطور که می‌گوئید واقعا" درک شود که سندیکا ترکیب عمومی‌اش عبارت از افراد مختلف‌العقیدهٔ یک صنف است، بنابراین سندیکا نمی‌تواند سیاست یک سازمان و یا یک حزب مشخصی را اعمال کند، در حالیکه ـ حالا که اشاره کردید من مطرح می‌کنم ـ سندیکای تئاتر تا امروز سیاست یک تشکیلات سیاسی معینی را پیش برده است. و این عاملی است که درواقع باعث می‌شود که افراد تازه‌ای به سندیکا نیایند و تعدادی نیز از آن جدا شوند و تشکیلات خودشان را شکل دهند. عناصری که در اعمال این سیاست‌ها فعال بوده‌اند در هیئت اجرائی سندیکا مشخص‌اند. می‌توان دقیقا" رویشان انگشت گذاشت و دلایل وابستگی‌هایشان را نیز گفت.

دولت‌آبادی : اینجا دو موضوع جداگانه است. اگر شما فکر می‌کنید که من با اعتقادی که به تشکیلات صنفی دارم، چنین کاری کرده‌ام، باید بگویم چنین چیزی نیست، و من آن را قبول نمی‌کنم. وقتی می‌گوئید که چنین سیاستی اعمال شده، این مربوط می‌شود تنها به عده‌ای که احتمالا" طرفدار عقیده‌ای هستند و توانسته‌اند برای عضویت در هیئت اجرائی رای بیاورند.

صحنهٔ معاصر : *اما با چه شیوه‌ای ؟ همهٔ مسئله همین است.*

دولت‌آبادی : من فکر می‌کنم اگر همان آقایانی که رفته‌اند و کانون مستقلی درست کرده‌اند، در سندیکا حضور فعال می‌داشتند و نظراتشان را به‌همان صراحتی که شما بیان می‌کنید، بیان می‌کردند، و تشکیلات صنفی را می‌پذیرفتند، می‌توانستند به سهم خودشان نماینده‌هائی به هیئت اجرائی بفرستند، تا عقاید تعدیل شود. اما این که در یک تشکیلات دو یا سه نفری باشند که من نتوانم با آنها معاشرت داشته باشم و به این دلیل بروم و تشکیلات جداگانه‌ای درست کنم، مسئله‌ای است که در جامعهٔ ما دارای ریشه است. می‌دانیم که ورای این حسابهای دیگری است. یعنی . . .

صحنهٔ معاصر : *می‌دانید، ریشه‌اش را باید در این جستجو کرد که ما هنوز از لحاظ برخوردها و درواقع در زمینهٔ مبارزهٔ سیاسی آنقدر پخته نیستیم.*

دولت‌آبادی : بله نیستیم، نیستیم.

صحنهٔ معاصر : *ریشه‌اش بطور عمده در همین جاست و این خود یک ضعف است.*

دولت‌آبادی : من فکر می‌کنم علاوه بر این ضعف، محاسبه‌ای نیز وجود دارد. عده‌ای هستند که همیشه می‌خواهند درمقابل یک تشکیلات، تشکیلات تازه‌ای بوجود بیاورند و در مقابل آن بایستند. این به‌نظر من یک برخورد صنفی درست نیست. حتی اگر اطمینان داشته باشیم که طرفداران یک طرز تلقی عقیدتی در انتخابات هیئت اجرائی یک سندیکا و یا یک کانون موفق شوند. این امر، پس نشستن، جدا شدن و یک تشکیلات تازه بوجود آوردن را توجیه نمی‌کند. مگر اینکه محاسبه‌ای در کار باشد، که من فکر می‌کنم این محاسبه در کار بوده است. وقتی که به قول شما ۹ گروه آزاد بتوانند کانون مستقل درست کنند و درمقابل یک طرز تلقی بایستند، اگر می‌خواستند می‌توانستند در سندیکا فعال باشند، و ترکیب هیئت اجرائی را به‌نفع خود تغییر دهند.

صحنهٔ معاصر : *ببینید اگرچه در این شرایط کانون مستقل نمی‌تواند با تمام کمیت و کیفیتی که دارد برای خود جائی پیدا کند، اما حرکت آن‌ها با توجه به محاسبهٔ خاصی که شما اشاره می‌کنید، نبوده است. آن‌ها اگر ببینند که سیاست سندیکا سیاستی*

است اصولی ، اگر ببینند که سندیکا درجهت منافع جامعهٔ تئاتری حرکت می‌کند ، نه درجهت منافع گروه ، دسته و یا جرگهٔ خاصی ، بدون شک به سندیکا باز خواهند گشت . ضمن اینکه گفته می‌شود ، سندیکا یک تشکیلات صنفی است ، اما باید تعادل برقرار باشد . صنف که یک چیز روی هوا نیست ، بخصوص در رابطه با تئاتر ، هنرمندان بیش از هر صنفی با مسائل جامعه و سیاست سر و کار دارند . بنابراین سندیکا می‌تواند خصلت‌های سیاسی داشته باشد و باید هم داشته باشد . اما از آنجا که سندیکاست ، ناچار با توجه به ترکیب و گوناگونی نیروها باید تعادلی اصولی در سیاست‌هایش بوجود آید .

دولت‌آبادی : باور کنید این آرزوی من است . من فکر می‌کنم اگر غیر از این باشد ناقص است . یک وقت است که مامی‌گوئیم سندیکا باید اینطور عمل کند تا افراد جذب آن شوند . اما من راه دیگری هم می‌بینم ، اگر افراد بیایند می‌توانند آن را از این شکل نامطلوبش خارج کنند . چون وجود همین نیروها می‌تواند تعیین کننده باشد . ما نمی‌توانیم بگوئیم که فلان آقا انتخاب نشود . او شرایطی بوجود می‌آورد که انتخاب شود . آن دوستان دیگرچرا شرایط انتخابشان را بوجود نمی‌آورند .

صحنهٔ معاصر : *آن‌ها به‌دنبال یک حرکت اصولی و سالم هستند ، آن‌ها با فلان آدمی که شب می‌رود و بیست تا آدم از فلان جا می‌آورد ــ کسانی که اصلا " نمی‌دانند تئاتر چیست ــ و بیست تومان حق عضویتشان را می‌دهد تا فردا صبح در انتخابات به او رای دهند ، فرق دارند . درواقع با کثیف‌ترین شیوه هر رای را با بیست تومان می‌خرد . آن دوستان به‌دنبال اعمال چنین شیوه‌هائی نیستند .*

دولت‌آبادی : ما در اولین قدم جلوی آن را گرفتیم .

صحنهٔ معاصر : *عملا " گرفته نشد . در همان مجمع عمومی ، همان افرادی که ما به عضویتشان در سندیکا و به حضورشان در مجمع عمومی اعتراض کردیم ، درآخر رای دادند . اگرچه آن‌فرد آنقدر شناخته شده بود که باندازهٔ کافی رای نیاورد اما آن‌ها به‌او رای‌دادند .*

دولت‌آبادی : بله ، ولی به‌علت همین اعتراض شما بودکه تصمیم گرفتیم همان لحظه در اساسنامه مسئلهٔ اعضاء موقت را اضافه کنیم . یک وقت است که می‌شود اشتباهات را قبل از آنکه به عمل درآیند پیش بینی کرد . و یک وقت است که در عمل با آن مواجه می‌شویم و جلویش را می‌گیریم . ما هم این کار را کردیم .

صحنهٔ معاصر : *اما این‌ها مسائل آشکار و شناخته شده‌ای هستند ، و نیاز به تجربه ندارند .*

دولت‌آبادی : ببینید ما تا آن لحظه فکر نکرده بودیم چیزی که در هیئت مؤسس تصویب شده است راه را باز می‌گذارد تا یکی از اعضاء جمعیت حوانی را بیاورد تا به او رای بدهند . ما به این توجه نکرده بودیم . بعدها در جریان عمل متوجه شدیم که اساسنامه این راه انحرافی را باز گذاشته است ، اما فورا " ما آن راه را بستیم . اگر آن راه را تا همین حالا که ما داریم با هم صحبت می‌کنیم، نبسته بودیم اعتراض شما وارد بود ، ولی ما دیگر این راه را بسته‌ایم .

صحنهٔ معاصر : *ولی این شیوه با قبول آن ضابطه که ناچار منجر به چنین شیوهٔ عملی هم می‌شود،به‌هر صورت عمل شد و تاءثیر خودش را گذاشت .*

دولت‌آبادی : بله ولی من که به‌تنهائی آن مواد را که هیئت موءسس تا آن زمان به تصویب رسانده بود، به‌تصویب نرساندم. همهٔ ما در تصویب آن شرکت داشتیم. ما فکر نکرده بودیم که امکان دارد یک نفر از این مسئله سوء استفاده بکند. جلوی این سوء استفاده گرفته شد. با این وجود من همچنان معتقدم که نباید ما انتظار داشته باشیم دیگران درست حرکت کنند تا بعد ما حرکت کنیم. ما اگر فرض را بر این بگذاریم که حرکت ماست که دیگران را وادار می‌سازد تا درست حرکت کنند، آن وقت است که فعال می‌شویم. این عمل درستی نیست اگر به این نتیجه برسیم که چون دیگران درست حرکت نمی‌کنند، پس خودمان را کنار بکشیم و مرکز دیگری درست کنیم. این انشعاب و رافضی‌گری از نظر من هیچ‌وقت چیز مطلوبی نبوده است.

وجود این اشکالات در سندیکا عمل آنها را توجیه نمی‌کند. وقتی ۹ گروه به‌قول شما بتوانند یک جا جمع شوند، پس می‌توانند همین حالا ۵ نفر هم به هیئت دبیران بفرستند. می‌توانند یا نمی‌توانند؟

صحنهٔ معاصر: ***بله می‌توانند.***

دولت‌آبادی : این صد نفر می‌توانند براحتی پنج نفر به هیئت هفت نفرهٔ دبیران سندیکا بفرستند و در آن قدرت داشته باشند. چرا جدا می‌شوند؟ آیا نباید شک کرد که چیز دیگری وجود دارد. من که نمی‌توانم باور کنم که چون یک عده از یک عده خوششان نمی‌آید، می‌روند جای دیگر، نه، آن‌ها با مارک زدن می‌خواهند این جدائی و انشعاب را توجیه کنند و این در زمینهٔ کار صنفی توجیه پذیر نیست.

صحنهٔ معاصر : ***نه این مارک نیست. ما که آمده‌ایم اینجا تا در مورد سندیکا صحبت کنیم، دربارهٔ کانون مستقل هم شناخت داریم. تا جائی که می‌دانیم چیزی پنهان و یا محاسبه‌ای وجود نداشته است.***

دولت‌آبادی : پس من این را چگونه توجیه کنم؟

صحنهٔ معاصر : ***جواب این سوءال را باید در رابطه با شیوهٔ عمل سندیکا جستجو کرد. بین همین افراد، کسانی هستند که عضو سندیکا بودند و شرکت فعال داشتند. چرا کسی که به سندیکا آمده و مسائلی مثل ضوابط ... و ترس از شرکت در یک کانون و تشکیلات بیرون از اداره‌اش را هم ندارد، بعدا "از سندیکا جدا می‌شود؟***

دولت‌آبادی : من فکر می‌کنم که در سندیکا بودن ترس داشته باشد، ولی جای دیگری را درست کردن ترسی نداشته باشد؟ اصلا" چرا به مطلب خودمان نمی‌پردازیم. من بارهم سوءالم را تکرار می‌کنم. فرض را بر این بگیریم که شیوهٔ عمل سندیکا نادرست باشد، بدتر از این‌که نمی‌توان گفت، آیا این عده با نیروهائی که دارند نمی‌توانند شیوهٔ عمل سندیکا را تغییر دهند؟ عدم حضور آنها در سندیکا به‌هیچ‌وجه موجه نیست. فرض کنید یک نفر در سندیکا باشد و یک عقیدهٔ خاصی داشته باشد و نتواند عقیده‌اش را به‌جمع منتقل کند، منزوی بشود و بگوید که دیگر نمی‌تواند با این سندیکا کار کند. چون یک نفر است، برود به‌خانه و کار تئاتر هم نکند. خب این یک چیزی است، اما وقتی که نود نفر و یا صد نفر هستیم که می‌توانیم در هیئت اجرائی سندیکا دگرگونی بوجود بیاوریم، چرا باید کانون درست کنیم؟ ما نیروئی هستیم که می‌توانیم دگرگون کنیم، این نیست که بگوئیم نمی‌توانیم، تحمل پنج سال زندگی اجتماعی را هم نمی‌کنیم و کنار می‌نشینیم. نه این‌ها می‌توانند پنج، چهار و یا سه نفر را به هیئت دبیران

بفرستند. این مسئله توجیه شدنی نیست. با تمام خوشبینی شما، من فکر می‌کنم که مسائل دیگری وجود داشته است.

صحنهٔ معاصر: *این خوشبینی نیست. شما به هر صورت عقیدهٔ خودت را داری و این روشن است. همانطور که در جائی که عملی در غیاب شما انجام شده، اگرچه غیبت شما مسئله‌ای نیست، مسئله مهم این است که آن عمل را قبول ندارید . . .*

دولت‌آبادی: نه قبول ندارم.

صحنهٔ معاصر: *اما دربرابر مجمع عمومی آن را می‌پذیریدو تائید می‌کنید. همین گرفت و گیرها اینجا هم در رابطه با این عده شما را مجبور می‌کند که اینطور توجیه کنید. در واقع نمی‌خواهید پاسخش را در شیوهٔ عمل سندیکا جستجو بکنید.*

دولت‌آبادی: دربارهٔ شیوهٔ عمل سندیکا که گفتم . . .

صحنهٔ معاصر: *همان اعلامیه‌ای که به آن شیوه صادر می‌شود، باعث بازنگشتن نیروهاست. تازه اینجا و آنجا نیروها و عناصر متعدد دیگری هم هستند که به‌علت همین شیوهٔ عمل، حذب سندیکا نشده‌اند و نمی‌خواهند هم بشوند.*

دولت‌آبادی: من می‌خواهم بگویم که این شیوه ایستا نیست. این شیوه قابل تغییر است.

صحنهٔ معاصر: *مسلما" قابل تغییر است.*

دولت‌آبادی: پس چرا برای تغییرش هیچ کوششی نمی‌شود؟

صحنهٔ معاصر: *دو دلیل دارد. اولین دلیلش اینست که از ابتدا سیاستی در پیش گرفته شده که تنها نیروهائی که خودشان می‌خواسته‌اند حفظ کرده‌اند و نیروهای سالم را تا امروز تا آنجا که توانسته‌اند رانـــده‌انـد. دلیل دیگر عدم شناخت و تجربهٔ طولانی درمورد سندیکا در نزد همه دست‌اندرکاران تئاتر است. این زمان می‌خواهد. زمانی که به این شناخت برسیم، آن‌وقت شیوهٔ عمل حتما" تغییر خواهد کرد. این عناصر کنار زده خواهند شد و یک شیوهٔ اصولی جانشین آن خواهد شد. برای این دگرگونی باید ماهیت عمل فعلی سندیکا شناخته شود. سندیکا به‌هیچ طریقی با دست‌اندرکاران تئاتر ارتباط نداشته است. اساسا" هیچ‌گونه ارتباطی میان اعضاء نیست. این ارتباط باید ماهیت عمل فعلی سندیکا شناخته شود. سندیکا به‌هیچ‌طریقی با دست‌اندرکاران تئاتر ارتباط نداشته است. اساسا" هیچ‌گونه ارتباطی میان اعضاء نیست. این ارتباط باید با آن‌هائی که عضو نیستند برقرار باشد. عده‌ای هستند که در دفتری جمع شده‌اند. اگر برنامه‌ای یا فستیوالی باشد چند نفری از آن‌ها با این آدم و یا آن مسوءول هرگز در جهت آگاهی اعضاء و دست‌اندرکاران در شناخت عمل سندیکا نبوده است. اگر این ارتباط وجود داشت، دگرگونی نیز زودتر به‌وقوع می‌پیوست. باید این ارتباط را برقرار کرد. و در وهلهٔ اول مسوءولیتش با سندیکاست. اگر سندیکا نمی‌تواند بولتنی با مقالات سنگین دربیاورد و در جهت اعتلاء هنر تئاتر گامی اساسی بردارد، لااقل می‌توانست یک بولتن خبری منتشر کند. که دیگران بدانند سندیکا چه‌کار دارد می‌کند. سندیکا این‌کار را هم‌نمی‌کند. مگر جامعهٔ تئاتری ما چقدر وسعت دارد؟*

دولت‌آبادی: بله، یک مقداری ما ایستائی داشته‌ایم. بخصوص در یکی ـ دو ماه اخیر روی فستیوال معطل شده‌ایم. یعنی معطلمان کرده‌اند. آن‌هائی که در ارتباط با بخش دولتی بودند. من از اول هم برای گرفتن سالن از آن‌ها هیچ امیدی نداشتم و

امروز به همین نتیجه رسیدیم. با این وجود ما باید از آنها جا می‌خواستیم. بله یک مقدار ایستائی داشته‌ایم. حرفی در این نیست. ولی برقراری این ارتباط که خیلی هم ضروری است جا می‌خواهد. ما بالاخره باید جائی داشته باشیم.

صحنهٔ معاصر : *مشکلات که با جا حل نمی‌شود. اگر که جائی نیست که همه بیایند و همهٔ این صحبتها بشود. می‌توان هر پانزده روز یکبار در یک صفحه اعضاء را در جریان کارها گذاشت.*

دولت‌آبادی : بله این پیشنهاد خوبی است.

صحنهٔ معاصر : *این کار نشده است. اگر این کار بشود دیگر نیازی به سالن برای تجمع نیست. آنوقت دیگر بهانه‌ای هم نخواهد بود.*

دولت‌آبادی : بله این درست است. ما همیشه در این فکر بوده‌ایم که یک چیزی دربیاوریم که قابل خواندن باشد. چند روز پیش وقتی اوریابی می‌کردیم تا مجله‌ای در چهل و هشت صفحه با دوهزار تیراژ دربیاوریم دیدیم مخارجش سیزده‌هزار تومان می‌شود. در صورتیکه امرور سیزده شاهی هم نداریم. توجه می‌کنید؟ برای همین است که کار عقب می‌افتد.

صحنهٔ معاصر : *وقتی این مشکلات هست چرا باید به فکر مجلهٔ چهل و هشت صفحه‌ای بود. می‌شود یک بولتن خبری دو صفحه‌ای درآورد. دو هفته یکبار، حتی ماهی یکبار. این کار را که می‌شد کرد؟*

دولت‌آبادی : من قبول دارم که کوتاهی‌هائی کرده‌ایم. این هم مربوط به گرفتاری‌های ما بوده است. مثلا" گرفتاری مربوط به فستیوال که در برخی موارد حتی ایجاد فضای نامطلوبی کرده است. این ایراد بجاست و من می‌پذیرم. با این وجود اگر که بخواهیم بحث تئاتر آزاد را ببندیم. من صمیمانه به دوستان خود پیشنهاد می‌کنم که در سندیکا حضور پیدا کنند. چون می‌توانند تعیین کننده باشند. آن چیزی که یک تشکیلات صنفی و حتی سیاسی را جهت می‌دهد، آن چهار نفری نیستند که آن بالا هستند. بلکه آن نیروهائی هستند که در بطن این تشکیلات وجود دارند. اگر این نیروها فعال شوند ـ بخصوص اگر عقاید درست‌تری داشته باشند، می‌توانند نظراتشان را به‌مرحله اجرا درآورند. من در همینجا صمیمانه پیشنهاد می‌کنم که به این تشکیلات صنفی خودشان بیایند. بخصوص اینکه در این دوره، خوشبختانه خیلی از ماها دیگر نمی‌توانیم انتخاب شویم. از نظر من خوشبختانه چون مسوءولیت خود من یک مقدار کم می‌شود باید آن کسانی که احساس می‌کنند می‌توانند درست‌تر عمل کنند و فعال‌تر باشند باید بیایند و خود را آماده کنند تا سندیکای خودشان را بدست گیرند. از این فرقه‌گرائی‌ها و گروهگرائی‌ها در مسائل صنفی بدور باشند. چون بیشتر وقت‌ها تعصب داشتن نسبت به یکسری تلقی‌های عقیدتی، لطمات سیاسی‌اش بیشتر است تا لطمات صنفی. فرض کنید که یک نفر در تشکیلات صنفی، نسبت به‌یک مشی سیاسی تعصب بخرج دهد. او بدون اینکه خودش متوجه باشد به نقطه‌نظرهای تشکیلات سیاسی‌ای که احتمالا" به آن وابسته است لطمه می‌زند. چون تشکیلات سیاسی اگر مردمی باشد هرگز نمی‌خواهد که اعضای یک صنف پراکنده شوند و هرکسی برای خودش در گوشه‌ای بنشیند. نه، او بایستی کوشش کند تا اعضاء یک صنف متکشل و منسجم شوند تا حقوق صنفی خودشان را بتوانند بدست بیاورند. بنابراین اینگونه تعصبات لطمه زننده است و

مشکلات و سختی‌های راه را مضاعف می‌کند. من پیشنهاد می‌کنم همه ،کسانی که بخصوص در بخش آزاد تئاتر هستند برای ادارهٔ و یا دخالت در ادارهٔ سندیکای خودشان به اینجا بیایند.

صحنـــهٔ معاصر : *ظاهرا" صحبت‌ها چون وسعت پیدا کرد خیلی از مسائل را در خود داشت. از وضع فعلی سندیکا برایمان بگوئید ، بگوئید که سندیکا چکار می‌کند. غیر از مسائل مربوط به فستیوال و مسائلی که مطرح شد. بخصوص در رابطه با خودتان با توجه به این نارسائی‌ها و برخی حرکات اعضای هیئت اجرائی دراین باره چه پیش پیش‌بینیهائی می‌کنید ؟*

دولت‌آبادی : از مسئله فستیوال که درجریانش هستید و بیشتر وقتتان را گرفته است‌بگذریم ،می‌ماند طرحی که خواسته بودیم از وکیل حقوقی سندیکا تا دربارهٔ مسائل اکثرا" صنفی اعضاء تهیه کند. این طرح شامل مسائلی در خصوص بیمه کردن هنرپیشگان و ایجاد صندوق تعاون و چیزهای دیگری بوده است. وضعیت خود من هم به‌هرحال هست. فکر می‌کنم که در مسائل صنفی باید یک مقدار تحمل متقابل وجود داشته باشد. البته چیزهای ناراحت‌کننده‌ای هم وجود دارد که همیشه وجود داشته و ضمن کار بوجود آمده. بخصوص در رابطه با همین مسئله فستیوال و سالن‌های دولتی که سندیکا را به‌مدت یکی دوماه معطل کرده و سرگردان مانده‌ایم. و همین گرفتاری‌ها اثرات بسیار بدی روی همهٔ ما گذاشت. با وجود این همانطور که از قبل در هیئت اجرائی تصویب شده‌بود ، فستیوال در تئاترهای حرفه‌ای لاله زار برگزار خواهد شد. اما آیندهٔ سندیکا ، و همه چیز در گرو تناسب نیروهائی است که در آن وجود دارند. به‌گمان من این سندیکا در آینده می‌تواند نقش بسیار مفیدی در تئاتر بازی کند.

صحنـــهٔ معاصر : *اواخر سال ۵۷ بود که پایه‌های سندیکا گذاشته شد. انتظارات زیادی وجود داشت. آن‌ها که از اولین روزهای تشکیل سندیکا در کنار ما بودند و در برابر جامعه احساس تعهد می‌کردند ، فکر می‌کردند که سندیکا می‌تواند از عهدهٔ تمام کارها برآید. سندیکائی که در گذشته امکان بوجود آمدنش اصلا" نبود. ولی به‌هرحال بوجود آمد و به‌هر شکلی که بود خودش را به‌اینجا کشیده است. سندیکا درمقابل تمام انتظارات چه کارهائی توانسته انجام دهد؟ شاید همان مشکلاتی که در رابطه با مراجع رسمی وجود دارد بتواند دراین قضیه بگنجد.*

دولت‌آبادی : یکی از هدف‌های ما در آن زمان این بود که سندیکا با قدرت جمعی که پیدا می‌کند بتواند ، مشکل سالن را برای بخشهای تئاتری حل کند. این کار ساده‌ای می‌توانست باشد. اما گذشت زمان چیز دیگری نشان داد. این دقیقا" برمی‌گردد به نقش فعال کارکنان بخش دولتی تئاتر. اینها اگر بدون آن ملاحظاتی که مورد ندارد ، در سندیکا حضور می‌داشتند ، می‌توانستند در تقسیم سالن‌ها به دوستان دیگری که در بخش‌های دولتی کار نمی‌کردند کمک زیادی بکنند. ما فکر می‌کردیم که می‌توانیم میان بخش‌های گوناگون تئاتر هماهنگی بوجود آوریم و هر دو و یا سه گروهی ادارهٔ یک سالن را بعهده بگیرند. اما این کار عملی نشد. این مسئله هنوز هم می‌تواند جزو هدفهای سندیکا باشد.

صحنـــهٔ معاصر : *علتش چه بود ؟*

دولت‌آبادی : سالن‌ها عمدتا" در دست دولت است. دولت وقتی که خودش

بخش تئاتری دارد، سالن‌ها را به‌دست کسانی که دولتی کار نمی‌کنند نمی‌دهد. یا اگر هم واگذار کند مشروط خواهد بود. خود شما با آن تجربهٔ موفقتان و آن‌همه ناکامی این مسئله را بخوبی درک می‌کنید. دولت سالن‌ها را دراختیار دارد و از خودش هم کسانی را برای ادارهٔ آن سالن‌ها. طبیعی است که بگوید من سالن‌هایم را تنها در اختیار این‌ها می‌گذارم. اما دوستان ما در بخش دولتی تئاتر می‌توانستند به‌نحوی کمک کنند تا سالن‌ها الزاما" در انحصار خودشان نباشد. اما به‌هر حال آن‌ها مجبورند روش مشخصی را پیش بگیرند. آن‌ها در آینده مجبورند راه خود را انتخاب کنند. در جریان برخورد با مسائل یا در کنار دیگر دوستانشان قرار خواهند گرفت یا اینکه طرف قدرت را خواهند گرفت. آن‌وقت بازهم به‌نسبت توانائی سندیکا، واکنش وجود خواهد داشت.

با همهٔ این‌ها ما به‌عنوان اعضای جامعهٔ خودمان که کارمان تئاتر است نمی‌توانیم حقوقمان را نادیده بگیریم و آن را مطالبه نکنیم. ما این حقوقمان را در هر شرایطی طلبکاریم و مطالبه هم خواهیم کرد. ما در این مملکت تئاتر کار می‌کنیم و می‌بایست جائی برای ارائهٔ کارهایمان داشته باشیم. اگر این حق به‌ما داده نمی‌شود، معنی‌اش این نیست که ما از آن چشم بپوشیم.

صحنهٔ معاصر : ***درجهت مطالبهٔ این حقوق چه کوششی شده است؟ تنها با یکی ـ دو نامه نوشتن کارها درست نمی‌شود. این کوشش باید مستمر و همیشگی باشد. این کوشش باید در جهت در دست گرفتن تمام اموری باشد که بخود هنرمندان تئاتر مربوط می‌شود.***

دولت‌آبادی : تا اینجا کارهائی که کرده‌ایم تمامی‌اش در حد ارتباطات رسمی بوده است. اگر جائی سمیناری دربارهٔ مسائل فرهنگی برپا بوده ما را دعوت کرده‌اند. مثلا" سمینار فرهنگسرا. شب به‌من اطلاع دادند که ساعت ۹ فردا آنجا باشیم. من از ساعت ۹ شب تا صبح نشستم و براساس تمام آن مذاکراتی که در سندیکا داشتیم، طرحی دادم راجع به همین مسئله سالن‌ها. ساعت ۸ صبح بود که این طرح حاضر شد. آن را بردم سندیکا و پس از خواندن آن، برای سمینار فرستادیم. تا به‌امروز ارتباطات ما تنها به این شکل بوده است. این شکل برخورد،محصول کیفیت درونی تشکیلات است. هنوز کیفیت درونی متناسب و جدیدی بدست نیامده تا بتوانیم برخورد تازه‌ای بکنیم. اما این به معنای آن نیست که درکارمان استمرار نداشته‌ایم. همینکه ما دو ماه و نیم کوشش کرده‌ایم تا بتوانیم از طریق بخش دولتی تئاتر به‌مدت بیست روز یک سالن در اختیار داشته باشیم، این خود نوعی استمرار و مطالبهٔ حق است. اگرچه این حق به ما داده نشد. اما برای مطالبهٔ حق می‌تواند شیوه‌های متفاوتی وجود داشته باشد که تنها در رابطه با مضمون و انسجام سندیکا قابل درک است.

صحنهٔ معاصر : ***بله درست است، شیوهٔ عمل تنها در رابطه با مضمون سندیکا قابل درک است. و در همین رابطه است که می‌توانیم محتوای امروزهٔ سندیکا را درک کنیم. مثلا" در برخورد با تئاتر دانشجوئی از طریق آن اعلامیه !؟***

دولت‌آبادی : گاهی وقت‌ها اتفاقاتی می‌افتد که فوق حیطهٔ عمل نه‌تنها سندیکا، بلکه بسیاری از سازمان‌های گسترده‌تر است. وقتی که در دانشگاه بسته می‌شود مسئله تئاتر دانشجوئی، بعنوان یک شاخهٔ فرعی فعالیت دانشگاهی اصلا" منتفی می‌شود. امروز دیگر برای ما امکان برقراری ارتباط با دوستان دانشجویمان نیست. در این یکی ـ

دو سال اتفاقاتی در جامعهٔ ما افتاده است که تأثیراتش را روی همهٔ سلول‌های زندگی گذاشته است، از جمله روی سندیکای تئاتر. وقتی دانشگاه‌ها بسته است ما عملا" دانشجوئی نخواهیم داشت تا سندیکا بتواند با یک بخش کوچکش که کار تئاتر می‌کند، ارتباط داشته باشد.

صحنهٔ معاصر : *اما سندیکا با این دوستان چگونه برخورد کرد، در رابطه با اینکه آن‌ها عملا" -فضای حرفه‌ای خودشان را از دست داده‌اند؟ سندیکا با انتشار آن اعلامیه عملا" درجهت خلاف منافع دانشجویان تئاتر حرکت کرد.*

دولت‌آبادی : بیانیه را که بحثش را کرده‌ایم. متأسفانه من نبودم. بله در آن اعلامیه به‌این مسائل اشاره نشد. اما این تنها برخورد سندیکا نبوده است. ما در رابطه با بیرون کردن بچه‌های تئاتر کانون واکنش صریح‌تری داشتیم. امروز چیزی که برای من اهمیت دارد همان مسئله ارائه طریق از جانب اعضاء است. مثلا" برای همین هدفی که ما امروز بحثش را کردیم چه راههائی پیشنهاد می‌کنید؟

صحنهٔ معاصر : *مسئله اساسی بدست آمدن کیفیت مطلوب برای سندیکاست. باید ارتباط همیشگی میان اعضاء برقرار باشد. باید رابطه‌ای تنگاتنگ میان هیئت اجرائی و اعضاء وجود داشته باشد. برخوردهای امروز سندیکا در این جهت نیست. باید ضرورت حیاتی وجود سندیکا را برای همهٔ کارکنان این رشته شرح داد. این دیگر وظیفهٔ شماست که شکل رابطه را پیدا کنید. ما بولتن خبری را درجهت برقراری همین رابطه پیشنهاد کردیم. حرف آخر اینکه باید خود هنرمندان تئاتر از طریق سندیکا حاکم بر سرنوشت حرفه‌ای خود باشند. کوشش باید در جهت بدست گرفتن ادارهٔ تمامی امور مربوط به حرفهٔ تئاتر باشد. متاسفانه نظر ما این است که از طرف سندیکا در این رابطه کوششی نشده است.*

دولت‌آبادی : سندیکا در این کوشش موفق نبوده‌است. علت آن‌هم عدم ارتباط بوده است. و اگر هم این ارتباط وجود داشته، آنقدر خلاق نبوده است.

صحنهٔ معاصر : *برقراری این ارتباط از جانب هیئت اجرائی خواسته نشده.*

دولت‌آبادی: یک مقدار مشکلات سبب شده تا این خواسته نشدن از طرف هیئت اجرائی با بهانهٔ نبودن جا توجیه شود. شاید بهانه نشود گفت، چون ما در برنامهٔ کارمان بود که دست کم ماهی یکبار همدیگر را ببینیم. بله ارتباط همیشگی چیزی را مبهم نمی‌گذارد. این عدم وجود ارتباط خیلی لطمه زده است. کاملا" درست است. یکی از ایرادها همین بوده است و اگر این مسئله رفع نشود چه در این دوره و چه در دوره‌های آینده، این عدم وجود ارتباط، سندیکا را به‌سمت عقیم شدن خواهد برد.

صحنهٔ معاصر : *اما در مورد مسئلهٔ سانسور. خلاصه بگوئیم گویا حکمی صادر شده است برای هیئتی ۶ نفری در جهت سانسور و بازبینی. ما عقیده داریم هیچکس صلاحیت این را ندارد تا زیر پوشش دفاع از منافع مردم و توده‌ها در کار هنرمند دخالت کند، جز خود هنرمند و مردم. وظیفهٔ سندیکا در لحظهٔ فعلی در قبال این مسئله، بسیار سنگین است. در این زمینه احتیاج به توضیح نیست که سانسور می‌تواند چه لطماتی به فرهنگ و هنر جامعه بزند.*

دولت‌آبادی : ما همانطور که خودتان هم می‌دانید در اساسنامه ماده مستقلی داریم دربارهٔ سانسور. مسئله مبارزه با سانسور یکی از اهداف پنجگانهٔ سندیکاست. ما

به‌هیچ‌وجه سانسور را نمی‌پذیریم و آن را مجاز نمی‌دانیم. با توجه به اینکه آزادی بیان و عقیده یکی از اهداف مهم انقلاب مردم ایران بوده است. تئاتر نیز به‌عنوان بخش مهمی از فرهنگ نمی‌تواند در چهارچوب بسته‌ای عمل بکند. بنابراین ما بطور عام با این مسئله مخالف هستیم. و به‌طور خاص در کنار تمام آن مسوءولین و اعضای گروه‌هائی خواهیم بود که با سد سانسور برخورد می‌کنند و با تفاهمی که وجود خواهد داشت، با درک شرایط، تصمیم‌گیری مشترک انجام خواهد گرفت. این وظیفهٔ بدیهی سندیکاست. اما اینکه امروز چه واکنشی خواهیم داشت، باید یک نسخه از حکم را بدست آورد تا مورد مطالعه قرار بگیرد، این مسئله بی‌واکنش نخواهد ماند. من فکر می‌کنم تنها چیزی که می‌تواند نقش راهبری را برای هنرمند داشته باشد، وجدان اجتماعی است. یعنی جامعه‌ای که زنده است و بصورت وجدان هنرمند او را راه می‌برد. پس هنرمند نمی‌تواند از سیر پیش‌روندهٔ تاریخ تخطی کند و یا خلاف آن حرکت کند.

صحنهٔ معاصر : *در این حرکت سندیکا باید هشیار باشد تا این کوشش زمینه‌ای برای پیشبرد نظرات کسانی نشود که امروز زیر پوشش آزادی خواستار تحقق خواسته‌های واپس‌گرایانه خود هستند.*

اگر سندیکا همانطور که بنا بر اصول اساسنامهٔ خود در جهت جذب نیروهای مترقی نباید در شکل محدود حرکت کند، دربرابر سانسور نیز واکنشش نباید شکل لیبرالی بخود بگیرد. باید سندیکا در طرح این مسئله هشیار باشد اگر سندیکای تئاتر در جهت اساسی‌ترین خواستش ــ یعنی ادارهٔ تمامی امور حرفه‌ای خود ــ قرار بگیرد و آن ارتباط اصولی را میان اعضاء و هیئت اجرائی برقرار کند. به وظایف دوگانهٔ خود در جهت اعتلای هنر تئاتر که یکی از اهداف مندرج در اساسنامه است عمل کرده است، مبارزه برای منزوی کردن اندیشه‌های واپسگرایانهٔ عناصر ضد مردمی و واکنش درقبال مسئله سانسور، که هر دوی این‌ها در رابطهٔ ارگانیک با هم و در رابطهٔ مستقیم با هدف اساسنامه است.

دولت‌آبادی : باید تاکید کنیم که هیچ اعتقادی به آن آزادی آمریکائی نیست چون معتقدیم که آن، نه‌تنها آزادی نیست بلکه‌فریب است. ما طبق اساسنامهٔ خود به این مسائل توجه داریم و هرگز هم زیر چیزی که خودمان پایش ایستاده‌ایم، نمی‌زنیم. و زیر بار این باصطلاح بازی‌های آزادی هم نمی‌رویم.

صحنهٔ معاصر : *به‌هرحال مسئلهٔ سانسور مسئلهٔ مهم و پیچیده‌ای است و سندیکا در قبال این مسئله وظیفه‌ای عاجل و سنگین دارد.*

دولت‌آبادی : بله خیلی هم حساس است.

صحنهٔ معاصر : *فکر می‌کنیم دیگر حرف زیادی نمانده باشد. باید منتظر ماند تا آن کیفیتی که درباره‌اش صحبت شد، بدست بیاید، و این هم جز از طریق همان ارتباط اصولی بدست نخواهد آمد. پیشنهاد ما برای برقراری این ارتباط، امروز همان بولتن خبری است.*

دولت‌آبادی : من چیزی را که شما می‌گوئید کاملا" می‌فهمم و با آن موافقم به‌هرحال امیدوارم که این گفتگو باب تفاهمی باشد، میان سندیکا و تمامی کسانی که در زمینهٔ تئاتر کار و کوشش می‌کنند.

از نشریه ماهانه " نشریه جدید بین المللی "
شماره دسامبر ۱۹۷۹

تئاتر درجهانی که دگرگون می‌شود.

● تدوز لُمنیتسکی
Tadeus Lomnicki

مقاله زیر نوشتهٔ تدوز لمینتسکی عضو کمیتهٔ مرکزی حزب کارگر متحدلهستان، سرپرست مدرسهٔ تئاتر و تئاتر ناولی Nawoliورشو، چهرهٔ مشهورتئاترلهستان. هنرپیشه و کارگردان است.

در حالیکه بعنوان هنرپیشه، کارگردان و معلم تئاتر از سال ۱۹۴۵ بروی صحنه کار کرده‌ام، بارها به مسائل موقعیت تئاتر معاصر، راههای پیشرفت آن (بویژه در دورهٔ تاریخ معاصر) و با توجه به تغییرات اجتناب ناپذیریکه پیش آمده به مسؤولیت و مقام تئاتر در زندگی فرهنگی جهان اندیشیده‌ام.

من دگرگونیهای بسیار در سیر تکامل عمومی هنر و فرهنگ دیده‌ام، دگرگونیهائیکه مشخصهٔ زمان ما هستند و دگرگونیهایی که در حوزهٔ تئاتر پیش آمده و پیش می‌آید و بویژه با فعالیتهای شخصی‌ام در این سی سالهٔ اخیر به آنها برخورده‌ام و تئاتر سوسیالیستی لهستان نام دارد. قرن ما، قرن زایش و باروری هنری است. در این زمینه پرسش "اساسی"، اینست: " تئاتر معاصر در این گسترهٔ عظیم که فیلم، موسیقی، نمایشهای تلویزیونی و سینمایی و دیگر طرق بیان هنری بوجود آورده‌اند چه نقشی خواهد داشت؟" کوتاهترین پاسخ به این پرسش اینست که تئاتر همواره یگانه حوزهٔ

فرهنگ معاصر است (و خواهد بود) که در آن یک انسان زنده می‌تواند با انسان زندهٔ دیگری ارتباط برقرار کند .

بهر تقدیر ، با این تعریف به همه چیز نپرداخته‌ایم ! جذابیت اینکه مستقیما" احساسات و آرزوهایمان را بروی صحنه حس کنیم نمی‌تواند تنها دلیل بیانگر قدرت این هنر و حوزهٔ فعالیتش باشد . برغم تغییرات گوناگونی که پیش آمده تئاتر قویا" هنر منتخب واقعی توده‌هاست . در اینجا تضاد تاریخی درخور توجهی دیده می‌شود : درحالیکه تئاتر (در شرایط پیشرفت سوسیالیسم) به تعداد تماشاگرانش افزوده و از تئاتری ویژهٔ نخبگان و کارشناسان به تئاتری توده‌ای برای گروههای مختلف مردم تغییر می‌یابد ، خصیصه‌ای با اهمیت را حفظ می‌کند و آن انتخابی فعال و فردی (به‌معنی گزینش واقعی) در انتخاب نمایشنامه است که آنرا بصورت آموزش به تماشاگر می‌آموزد . مردم می‌گویند :

" ما می‌خواهیم این نمایش را ببینیم (و نه نمایش دیگری را) و به همین سبب نیز به تئاتر می رویم . "

این بیان ساده مفهوم عمیقی را دربردارد . همانگونه که واقفیم برنامه‌های جاری تلویزیون نیازی به تمرکز افکار و یا انتخاب محتوا ندارد . از اینها گذشته هنگامی که دربارهٔ یک برنامه تلویزیونی نظر کسی را می‌پرسید اغلب بیک سد ارتباطی بر می‌خورید و پاسخ زیر را می‌شنوید : ***من این برنامه را ندیده‌ام***. اگر بیشتر دقت کنیم با توجه به اینکه تلویزیون باید اساسا" بیشترین و صمیمی‌ترین ارتباط را با تماشاگر برقرار کند (گذشته از اشاعهٔ توده‌ایش) درخواهیم یافت که نوعی پرهیز از ارزیابی هنری در آن پاسخ پنهان است .

ولی در تئاتر اینگونه نیست . در آنتراکت تئاتر تماشاگران از یکدیگر می‌پرسند : از این قسمت یا آن قسمت خوشت آمد ؟ راجع به آن چه فکر می‌کنی ؟ آیا فکر می‌کنی واقعا" اینطور است ؟ و پاسخهای گوناگونی دریافت می‌کنی :"موافق"یا"مخالف"عقاید مستقیما" و باصراحت بازگفته می‌شود و آنچه درک شده بسادگی هم بیان می‌شود . به گمان من همین لحظات تبادل افکار و بیان آن در جمع یکی از عوامل موءثری است که از طریق تئاتر به مردم فرصت می‌دهد تا برای خود و دیگران عقایدشان را دربارهٔ هنر و زندگی بطور کلی بیان نمایند . حتی‌آنتراکت ،و نه فقط‌آنچه بروی صحنه جریان دارد ، افکار و احساسات تماشاگر را در مقیاسی وسیع آموزش و شکل می‌دهد . البته تئاتر پیوسته از خصلتی استثنائی برخوردار است که آن را از دیگر شکلهای هنر معاصر جدا می‌کند . می‌خواهم بگویم که در اینمورد خود کنش هنری ، یعنی خلاقیت دربرابر تماشاگران در حالیکه مستقیما" با عمل یک انسان زنده مرتبط است به وجود می‌آید : این نقش زندهٔ هنرپیشه است .

هنرمند بزرگ لهستانی ***استفان یاراک***[1] در یکی از گفتگوهایش دربارهٔ "نخستین ظهور " در زمینهٔ هنر می‌گوید :

" پیش از پیدایش هر شکلی از موسیقی ، یا هر تابلوی نقاشی ، یا معماری و یا مجسمه‌سازی ، چهرهٔ بشری وجود داشته ، چهره‌ایکه درد ، شادی ، غم و خوشبختی را ترسیم می‌کرده . "

---

1. *Stefan Yaracz*

من همواره به‌یاد کلمات ستایش‌انگیز این هنرمند ارزنده بوده‌ام خصوصا" هنگامی که به جایگاه تئاتر در فرهنگ معاصر اندیشیده‌ام زیرا بارها و بارها برای توصیف یک نمایش و یا صحنه‌های خاصی که ما را بیش از پیش تحت تاءثیر قرار داده، گفته‌ایم :

"ممکن نیست، تو خودت باید بروی و ببینی."

اینچنین است که ما این خصیصهٔ یگانه تئاتر را که همانا احساسی است که در جریان نمایش از برخورد زنده میان تماشاگران و بازیگران صحنه پدید می‌آید بیان می‌کنیم ـ و این دقیقا" همان چیزیست که تئاتر سراسر جهان، جدا از وظایفی که دارد (یا سعی می‌کند داشته باشد) یا این یا آن تئاتر واقعا" ملی، جدا از محتوا، روشی بر می‌گزیند که مرز سالن و صحنه را می‌سازد (یا از میان برمی‌دارد).

تئاتر سوسیالیستی که اکنون به آن خواهم پرداخت (مانند هر نوع تئاتر دیگری) یک مفهوم انتزاعی نیست. خمیرمایهٔ این تئاتر از محتوائی بوجود آمده که هریک از ما هنرمندان تئاتر می‌تواند با صدای خودش در یک نمایش و با روش خود آن را بیان نماید.

این"محتوا"، این"روش"از طریق توقعاتی که امروزه ما داریم، سنتهای مردمی، ادبی، هنری و نیز استعداد هنرمندان و توانائیشان از درک زمانه و اثر این بینش در محتوایی که ابداع می‌کنند شکل خواهد گرفت. در برخورد به‌این پرسشهای اساسی، هر خالق تئاتر سوسیالیستی می‌باید پاسخهائی شخصی برایشان بیابد، پاسخهائی که هیچکس در دهانش نگذاشته است.

این به آن معنی نیست که هنرمندان خلاق نافته جدا بافته‌ای هستند که از امتیازی خاص برخوردارند و استقلال (خیالی) در رابطه با ایدئولوژی، سیاست، اقتصاد و سیاست فرهنگی حاکم بر جامعه مختص آنها باید تدارک دید. بلکه مسئله اساسا" به گونه‌ای دیگر مطرح است. من کاملا" بر این باورم که یک هنرمند قادر نخواهد بود که نقش هنری و اجتماعی‌اش را ایفا کند مگر هنگامی که ابداعش بیانی فردی باشد و نه بیانی که از جای دیگر ریشه گرفته، باید یک عمل خلاق شخصی باشد و نه ترسیم تصنعی این یا آن عنوان خبری. زیرا هنر سوسیالیستی حاصل چند فرمول خشک استاندارد که تنها به یک جنبه می‌پردازد نیست، بلکه ثمرهٔ پژوهشهایی سرشار از خلاقیت شخصی در مقیاسی وسیع است.

این نظریه را با قاطعیت اعلام می‌کنم زیرا به اعتقاد من همین مسئله است که قدرت تئاتر معاصر لهستان را بیان می‌کند، که خصلت معروف آن گویا بودن صحنه ـ هائیست که به نابلوی نقاشی شباهت دارد. گذشته از آن می‌خواستم چهار عاملی که نقش اساسی را در ایجاد جوی مساعد برای پیشرفت تئاتر سوسیالیستی در کشورمان محسوب می‌شود برشمرم.

اول از همه، استعداد هنرمندان، از بازیگران گرفته تا کارگردانان، طراحان صحنه، هنرمندانی از نسل‌های مختلف با روشهای مختلف کاری که با عشقی خلاق و توانائیهائی که با رشد سوسیالیسم کسب کرده‌اند بیانگر این واقعیت‌اند. سپس دومین عامل، تماشاگرانی‌وفادار و حساس،که هرشب سالنهای تئاتر را پر می‌کنند، تماشاگرانی متوقع ولی پذیرندهٔ شکلهای نو و پژوهشهای تازه، این تماشاگران که گاهی نیز تابع هوسهایشان هستند، از توانائی ارزیابی دقیقی برخوردارند.

سومین عامل را می‌توان فعالیت موءثر سازمانهائی که جامعهٔ سوسیالیستی را رهبری می‌کنند دانست زیرا آنها، اینرا دریافته‌اند که ساخت سوسیالیستی را نمی‌توان به فضایی محدود به روابط مادی بیان کرد بلکه این‌ساخت پیشرفت گستردهٔ بسیاری عوامل معنوی را دربرمی‌گیرد، این سیاست حزب کارگر متحد لهستان است که آزادی خلاقیت، خصیصهٔ ملی و بشر دوستی هنر را تضمین می‌کند.

و بالاخره چهارمین عامل اینکه سوابق تئاتری و گذشته تئاتر لهستان، یک شیئی زیبای داخل موزه نیست بلکه بگونه‌ای زنده و سنتی تاریخی است که همواره حفظ و معرفی می‌شود. این گذشتهٔ تئاتری دربرگیرندهٔ تئاتر **بوگوسلاوسکی**[1] درام نویس ارزندهٔ لهستان، تئاتر و درام **استانیسلاو ویسپسانسکی**[2] و فعالیتهای **لئون شیلر**[3] و نیز خاطرهٔ هنر **ژولیوس‌استروا**[4] و **استانیسلاو یاراک**[5] و **ادموند ورسینسکی**[6] است که با بسیاری از آنان ما فعالیت کرده‌ایم و اینان تنها گوشه‌ای از تاریخ هنری لهستان نیستند بلکه محتوای زنده‌ٔزندگی تئاتری امروز ما هستند.

خلاقیت در فضایی تهی غیرممکن است. برای اعتراض و یا دفاع از چیزی باید گذشته آنرا بخوبی بشناسیم. در اینجا سخن از مسئله‌ای بسیار عمیق‌تر از سنتهای ساده تئاتری‌است (گو اینکه، بتوان گفت این عوامل تئاتر را رهبری می‌کنند). در اینجا سخن از سنتهای ملی بطور کلی است، سخن از تاریخ و گذشتهٔ توده‌هاست. ما این تاریخ را از زمان کودکی فرا می‌گیریم. از نوجوانی در فضایی رشد می‌کنیم که محتوای فرهنگیش ما را در سنین بالاتر خواه ناخواه برای بهره جستن از آگاهیها و ارزشهایی که کسب کرده‌ایم آماده می‌کند.

در این باب برایم غیر قابل تصور است که یک هنرمند خلاق ـ چه مجارستانی، آلمانی، چک یا فرانسوی ـ به ترانه‌ای که مادرش در نوجوانی به او آموخته بازنگردد یا به کتابی که معلمش به او داده یا اصولاً" به خاطرات شخصی گذشته‌اش. انعکاس نقش بسته‌ٔ این گذشته در ذهن، همانا **هنری مردمی** است که تصاویر آن زمان، شرایط زندگی و احساسات مردم آن دوره را بیان می‌کند، هنری که در آن شورش، قدرت و در بیشتر مواقع رنج منعکس است ولی بندرت پیروزی عدالت را مشاهده می‌کنیم.

در تئاتر لهستان، این سنت مردمی که مهمترین بیانش را در رمانتیسم لهستانی داشته از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. این سنت مردمی مستقیماً" بر ما اثر می‌گذارد، بر ما که به کارساختن تئاتر برای معاصرینیم. ما از ورای این بار فرهنگی احساساتمان و قدرت تخیل‌مان را تکامل می‌دهیم.

با نگاه به مسیری که تئاتر لهستان در دورهٔ حیات جمهوری سوسیالیستی لهستان طی کرده، امروز، از آنچه انجام یافته و درمقیاسی برابر از آنچه در جریان است، نه تنها احساس ثبات بلکه احساس غرور می‌کنیم. غنای پژوهش‌ما ضامن باروری و گوناگونی وجوه مختلف پیشرفت است.

امروز، جمع‌بندی کارمان بدون تردید مثبت است. بویژه از نظر ابزار مادی که تئاتر لهستان در دست دارد (این کاملاً" درست است که ما بعد از جنگ از هیچ شروع

---

1 Boguslawski 2. Stanislaw Wyspianski 3. Leon Schiller
4. Julus Osterwa 5. Stanislaw Yaracz 6. Edmond Wercinski

کردیم ، با پوستین‌های سوراخ شده و لباسهایی نخ‌نما بازی می‌کردیم !) ساختمانهای بسیار مجهز ، ابزار تکنیکی مدرن ، بودجه دولتی ، شغل و کار تضمین شده برای تمامی بازیگران ، سرپرست و مدافع حقوقی دائم ، تضمین شرایط ابداع ، اینها نتایجی واقعی و مشهود است که بیانگر مسوءولیت جامعه و دولت درقبال مشکلات تئاتری و بار مسوءولیتهای مالی این فعالیت است .

این شرایط درمورد اشخاص نیز کاملا" صدق می‌کند : [۴] چهره‌های تئاتری ، آموزش تئاتر را در لهستان پس از جنگ دیده‌اند . این مسئله[۵] درمورد شناخت دقیق مردم از موقعیت تئاتر نیز صادق است : هنرمندان تئاتری که پیش از این به‌سبب کار هنری خود مورد تبعیض‌های فراوان قرار می‌گرفتند ، امروز از افراد مورد احترام جامعه محسوب می‌شوند .

این دربارهٔ آنچه بروی صحنه می‌آید نیز صدق می‌کند : در کنار نمایشنامه‌های کلاسیک ملی که همواره در لهستان بروی صحنه است ، ما تماشاگران را در مقیاسی بسیار وسیع با تئاتر کلاسیک جهان ، درام معاصر شوروی ، نمایشنامه‌های کشورهای همسایه ، درام اروپایی قرن بیستم و بالاخره با تئاتر دراماتیک ملی مدرن خود آشنا می‌کنیم .

این درواقع یک جمع‌بندی عمومی از گسترش تئاتر سوسیالیستی لهستان است . اما این جمع‌بندی هرگز به این معنی نیست که ما مشکلات و نگرانیهای مختلف نداریم : نظیر مشکلاتی که در ارتباط با گرایشات عمومی توسعهٔ هنر تئاتری در دنیاست ، یا مسائلی صرفا" در چهارچوب واقعیت تئاتری لهستان ؛ بعضی از این مسائل با آنکه بشدت احساس می‌شوند ، موقتی هستند و بعضی دیگر جنبهٔ همیشگی و منظم خود را حفظ می‌کنند ، و آنچه که به مسائل نخیلی ربط دارند ، در لهستان و جهان از خصلتی متغیر برخوردارند و دیگر مسائلی است که اصولا" پایهٔ فعالیت هنری را در شرایط حاکمیت خلق تشکیل می‌دهند و ما مستقیما" با آن در ارتباطیم .

برای شکافتن هرچه بیشتر این مسئله سئوال اصلی را می‌توان به این گونه طرح کرد ، آیا آنچه در طول سالهای متمادی ضامن موفقیت‌های فراوان ما بوده خود عامل شکستهای آینده‌مان نخواهد بود ؟

زیرا همانگونه که همه واقف‌اند اگر راههای پیموده را پیوسته مستقیم به‌پیش رویم (و به اطراف ننگریم) امکان دارد به تقاطع مسیرهای گوناگون برسیم .

جهان همواره در تغییر است . جوامع نیز تغییر می‌کنند . مردمان این جوامع هم در تغییر مداوم هستند .

محتوای هنر نیز دگرگون می‌شود ، و با ایده‌های نوین انقلابی تکامل می‌یابد ، ایده‌هایی که انعکاس ذهن و جهت تغییراتی است که در جهان رخ می‌دهد . حتی شکل آن نیز تغییر می‌کند . بخصوص در تئاتر امروز ، صحنه بصورت دیگری ظاهر می‌شود ، بی‌آنکه شکل همیشگی یک جعبهٔ سه‌بعدی را داشته باشد . ما به گونه‌ای دیگر با تماشاگران حرف می‌زنیم ، و در بیشتر مواقع فرمولهای خشک کلاسیک را از میان برمی‌داریم و در تلاشمان نمودهای متقابل این برخوردها را مشاهده می‌کنیم .

زبان بیانی تئاتر و نیز ساخت تئاتر بطور کلی دگرگون شده ، در زمانهٔ ما و با اینچنین شرایطی بی‌آنکه بگونه‌ای ستیزه‌جویانه با سینما و تلویزیون در رقابت باشیم (چنانکه در بسیاری جوامع رسم برآنست) . تئاتر باید این مسئله را بپذیرد که یگانه

منبع اطلاعات که می‌تواند با تماشاگر معاصر در ارتباط باشد نیست.

بدین ترتیب تلاشهای صادقانه‌ای که ما طی سالها در جهت تئاتری جهانی، دموکراتیک و حقیقتا" توده‌ای (که با جلب تماشاگر و کسب نظر او) انجام داده‌ایم، یاتماشاگران‌رابیش‌ازپیش به‌بیهودگی‌وبه‌تماشاگرانی نه‌چندان زنده، منتزع و ایستا بدل می‌کند؟

آیا رهایی از مسائل مالی وحشتناک و نگرانیهای حول و حوش آن نزد هنرمندان خلاق تئاتر نوعی احساس راحتی کاذب ایجاد نمی‌کند؟ آیا کوشش برای به صحنه آوردن نمایشنامه‌هایی با ارزش هنری عالی و ترجیح دادن شاهکارها، تاثیرهایی چون فراموش کردن انتظارات اساسی تماشاگر که نمایشنامه کاملا" زمینی، عاری از جمله‌بندیهای طویل و عادی می‌خواهد،بیار نخواهد آورد؟

آیا ما با فراهم کردن تمامی تسهیلات دسترسی به تئاتر برای تماشاگر (که گویی او را بروی دست به سالن تئاتر می‌بریم) بگونه‌ای موجب از دست دادن وجدان هنری او نمی‌شویم، وجدانی که در رویاروئی با هنر همواره کوششهایی از طرف تماشاگر را طلب می‌کند و این تلاشها پس از دیدن نمایشنامه همراه با رضایت از میان برداشتن سدی از مشکلات است؟

و بالاخره در رابطه با مفهوم دموکراتیزه کردن هنر بطور مداوم شبکهٔ تئاتری کشور را بسوی پراکندگی نیروها سوق نمی‌دهیم، و از نظر قدرت هنری، نمایشنامه‌هایی کم‌ارزش که می‌توان به‌عنوان تئاتر درجه دو یا درجه سه از آن نام برد، پدید نمی‌آوریم؟من نمی‌دانم که آیا می‌توان به‌همهٔ این پرسشها دقیقا" پاسخ داد یانه. حتی ممکن است که انچه من بعنوان یگانه راه حل ارائه داده‌ام طبقه‌بندی‌کاملی، نیز نباشد. برای مثال، آیا الزامی است که با افزایش خصلت مردمی تئاتر نوعی بی‌هویتی نیز در سالن نمایش بوجود آوریم؟ ولی در هرحال این پرسشها واقعا" وجود دارند و نیز بطور عینی و با شدت و ضعف در دستور روز گسترش فرهنگی جامعه قرار گرفته‌اند. و این بدان معنی خواهد بود که ما باید این مسائل را بررسی کنیم، تحلیل کنیم و پاسخهایی برای آنها بیابیم.

برای مثال، یکی از مشکلاتی که تئاتر معاصر لهستان با آن روبروست یعنی مشکل بازیگران را در نظر می‌گیریم.

این مشکل ابتدا به این صورت مطرح می‌شود که در کشور پیوسته نوعی کمبود بازیگر دیده می‌شود و از طرفی دیگر نوعی عدم تقسیم این نیروهای انسانی واقعی. از این پدیده چنین نتیجه می‌گیریم که در لهستان تئاترهایی وجود دارد که از کمبود بازیگر در عذاب‌اند و از سویی بازیگرانی هستند که سالها و سالها روی صحنه نمی‌روند و از سوی دیگر بازیگرانی هستند که بیش از حد معمول یعنی تا سر حد امکاناتشان فعالیت می‌کنند (اینان بازیگران سینما و تلویزیون را نیز در برمی‌گیرند.) و نیز به هنرپیشگانی که نزد ما لقب ***چهره‌های گرانقیمت*** را دارند برمی‌خوریم.

در این باره به مسئله چگونگی طرح این مشکلات و نحوهٔ پرداخت و یافتن راه حل آنها نیز برمی‌خوریم. زیرا حقوق مناسب برای کار هنرپیشه، هنرمند، و کارگردان (و نیز موقعیت اجتماعی کاملا" تضمین شده) از موفقیتهای ارزندهٔ رژیم جدید است این تضمینهای اجتماعی به هنرمندان خلاق فرصت می‌دهد که نه‌تنها به ثباتی ضروری

بلکه به امکان پیشرفت کاری و نیز تعالی روش ابداعی شخصی بپردازند. از طرفی این شرایط مطلوب هر از گاهی به رها کردن مسوءولیت هنری، فراموشی اصولی که هنر و خلاقیت را به پیش می‌برد می‌انجامد و هنرمند را به سستی و بی‌تفاوتی می‌کشاند. از میان این مشکلات باید تاءثیر سینمای معاصر و تلویزیون را بر بازیگران تئاتر یادآور شد.

تئاتر همواره گاهواره و هنر اصلی نمایش بوده و خواهد بود، بی تئاتر مکانی است که هنرپیشه در آن رشد لازم را برای هنرمند شدن طی می‌کند. ولی امروز هنرمندان تئاتر، متاءسفانه کمتر از پیش فرصت فعالیت در تئاتر را دارند. محبوبیت سرگیجه‌آوری که توسط تلویزیون و سینما (در غالب اوقات بی‌آنکه تلاشی جدی از جانب هنرپیشه‌بخواهد) پدید می‌آید، هنرپیشه را بگونهٔ اجتناب‌ناپذیری به‌سوی کاردرتلویزیون‌و جنبه‌های تجارتی و نمایش کاذب آن می‌کشاند. از طرفی دیگر جنبهٔ عمومیت بخشیدن و درک اثر هنری که در ارتباط با حیات و گسترش حوزهٔ عمل رادیو، تلویزیون و سینما ایجاد شده، سبب افزایش نیروی محرک ابداع چهره‌های تئاتری گردیده است.

از اینها گذشته مسئله تنها طرح اصول زیبائی شناسی برای عموم نیست، بلکه خصلت مردمی و اشاعهٔ *مقررات بازی* و امکانات هنرپیشه در توصیف آزاد و وسیع این یا آن اثر هنری است.

در باب تئاتر سوسیالیستی لهستان و آثاری که بوجود آورده و مسائلی که با آنها روبروست به مسئله ملی و اجتماعی بودن این پدیده برمی‌خوریم. بدون تردید در کمتر جایی در جهان، تئاتر تا بدین حد به نمایشنامه‌هایی با مضامین میهن‌پرستی و سنتهای ملی می‌پردازد.

هیچ جای جهان را نمی‌توان یافت که عقاید آزادی‌خواهانه، حقوق و وظایف شهروندان و مسوءولیت شکل‌گیری وجدان اجتماعی و ملی تا به این حد بر عهده تئاتر باشد یا بعبارتی تئاتر این مسوءولیتها را برای خود ضروری احساس نماید. تاریخ ما، تأثیری فراوان بر این خصلت‌های تئاتر لهستان نهاده، سخنان هنرمندان لهستانی که روی صحنه شنیده می‌شد و یا از مخفی‌گاهشان بگوش ملت می‌رسید بارها و بارها در طول تاریخ در مردم ما جانی تازه دمید، و به آنها امید زندگی بخشیده و یا آنها را آگاه کرده که لهستان به‌رغم محو شدنش از نقشه اروپا **هنوز نمرده است**.

در آنچه بیان شد، مسائل فراوانی وجود دارد که اساسی‌ترین آنها قوانین و گرایشهای توسعهٔ تئاتر بطور کلی است. تئاتر نیز، مانند هر حوزهٔ دیگر هنر، قوانین کلی برای تکامل، ابزار و فرمهای بیانی مختص به‌خود، و نیز قوانین کلی پیشرفت تاریخ را دارد. هر دو نوع این قوانین به خلاقیت واقعی مرتبط می‌شوند و بصورت دگرگونیهای کیفی بروز می‌کنند.

تئاترهای جدید و بسیاری در جهان بوجود آمده‌اند که غالب اوقات غیر رسمی و غیر حرفه‌ای‌اند و با گرایش به ایجاد فرمهای بدیع، از تئاتر گذشته، ممایز می‌شوند که محتوای نو و زبان نمایشی تازه‌ای نیز ابداع کرده‌اند که آنها را در ارتباط مستقیم با مسئلهٔ کیفیت جدید تئاتر قرار می‌دهد.

این تئاترها، این گروهها که‌همواره به گونه‌ای همدجانبه (هنری ـ سیاسی ـ اجتماعی) درتلاشند، ارزشهای فردی جدیدی را حفظ می‌کنند و تکامل می‌بخشند و

پاره‌ای اوقات تأثیری بسیار جدی و عمیق بر جنبهٔ **رسمی** تئاتر حرفه‌ای دارند و در این رهگذر به‌گونه‌ای متقاعد کننده ثابت کرده‌اند که هنر تئاتر تا به چه حد مانند گذشته زنده و چه آیندهٔ روشنی در برابرش گسترده است، حتی اگر این آینده به‌گمان بسیاری از ما مبهم و تردیدآمیز آید.

یکی از مسائلی که تا چندی پیش نیز محیط تئاتری را به‌هیجان آورده بود و اذهان را مغشوش می‌کرد مسئلهٔ **مهمترین شخص** در تئاتر بود. در این زمینه در بسیاری از کشورها دوره‌هایی نظیـــر "دورهٔ طراح صحنه" داشته‌ایم که دورهٔ طراحیهای افسانه‌ای است، سپس نوبت به دورهٔ "کارگردانان" می‌رسد، دورهٔ پرداختن به اصول صحنه‌آرایی و نیز ترجیح دادن تئاتر ملی و نیز دورهٔ ابداعات هنری و تصمیمات مهم در زمینهٔ درام‌نویسی معاصر.

امروز گویی زمان آن رسیده که **به‌دورهٔ *بازیگران*** بازگردیم که در آن هنرپیشه امکانات بیانی خود را و ما نیز توجه اجتماعی و هنری‌مان را به سوی شخصیت هنرمند افزایش یافته می‌بینیم.

در حاشیه این‌ها اهمیت بازیگر در ارتباط با این مسئله است که، در زمانهٔ ما **کارگردان ارزنده و بسیار جدی در زندگی تئاتری**، تماشاگران هستند. تماشاگرانی که همپای تئاتر رشد کرده‌اند، به آثار ارزنده ولیّ ساده نیازمندند که پیش از آنکه از طریق غنای شکل ظاهری خود اثر بگذارند حقیقت را دریافته باشند.

از آن گذشته، این واقعیت که نسلی جوان از هنرمندان خلاق به تئاتر امروز وارد شده‌اند، فرصتهای بسیاری برای بازیگران بوجود آورده و نتایجی نظیر دگرگونی تئاتر بطور عمده و بازبینی نمهای گذشته و پیشرفتهای خلاق و تقسیم جدیدی از نیروها، از آن جمله است.

همانگونه که یادآوری شد، سرنوشت تئاتر امروز در مقیاسی وسیع به گذشتهٔ آن، آنهم نه گذشته‌ای بسیار نزدیک، بلکه گذشته‌ای دور بستگی کامل دارد. به روشی کاملا" مشابه، باید امروز جهت پیشرفت خارجی را دریافت به این معنی که تئاتر معاصر در جستجوی راههایی در زمینهٔ تلاشهای هنری و اجتماعی ای‌است‌که‌دربرابرش گسترده است.

با درنظر گرفتن گرایشهای عمومی و پدیده‌هایی که در پیشرفت تئاتر معاصر موثر بوده، قبل از هرچیز در جهان به تئاترهای ملی برمی‌خوریم که به پرورش سنتها می‌پردازند و سعی دارند که بطریقی کم و بیش موفق به احیای افکاری بپردازند که در گذشته مطرح گشته‌اند و نیز تئاتری به نام تئاتر دانشگاهی هم داریم که نسل به نسل انواع گوناگون هنر، هنرپیشه، کارگردان و درام‌نویس را تربیت می‌کنند و با طریقه بیانی صحنه‌ای و توانایی ایجاد رابطه با تماشاگر و به هیجان آوردن، آگاهی بخشیدن، و بیداری وجدان او، موفقیتهای چشمگیری داشته‌اند.

همچنین، همه‌جا در کنار تئاتر نوع اول و دوم، تئاتری سیاسی نیز وجود دارد که مهاجم است و خود را تحمیل می‌کند و از طریق روشهای بیانی قوی و ساده ولی همواره پرشور اجرا می‌گردد. این تئاتر با استفادهٔ موفق از سندها و نیز حتی زبانی غزلی به تحلیل تاریخ معاصر می‌پردازد، نظرش را نسبت به انقلابها بیان می‌کند و *مخالفتش* را با هرگونه تجاوز به آزادی و حقوق افراد، طبقات و خلق‌ها اعلام می‌دارد.

در کنار این تئاترها، صحنه‌های تئاتر پیشرو نیز رشد می‌کنند که طرق جدید بیانی صحنه، فرمهای تازه نمایشی و منابع جدید بیانـی انسانی را جستجو می‌کنند تا به درک انسانها از یکدیگر یاری کنند.

از آنجا که بسیاری از وجوه یا فرمهای تئاتری بگونه‌ای مطلق و خالص وجود ندارند، طبیعی است که تقسیم بندیهایی که ما یا دیگران انجام داده‌ایم تصنعی و حتی بدور از واقعیت باشد. زیرا عنوانهایی نظیر **ملی** یا **دانشگاهی** هریک الزاما" دیگری را نفی نمی‌کند. و یا نمی‌توان **تئاتر سیاسی** را مغایر تئاتر **نوآور** دانست.

زیرا گاهی واقعا" پیش می‌آید که محتوا و شکل متقابلا" یکدیگر را کامل کنند و یا محتوایی جدید شکلهایی تازه نیز به همراه داشته باشد و یا شکلهای جدید، محتوایی نو با خود عرضه کنند.

گاهی سئوال چنین طـرح می‌شود. آیا تئاتر سیاسی فرسوده نشده؟ چه سئوال ساده‌لوحانه‌ای! تاریخ بارها ثابت کرده که تفکیک هنر از سیاست چنانکه زیبایی شناسان ابراز می‌کردند، امری غیرممکن است. در نتیجه هنر سیاسی متعهد و بخصوص تئاتر نمی‌تواند در روزگار ما فرسوده شده باشد، همانگونه که سیاست نمی‌تواند فرسوده شود و همانگونه که تلاش بشر بسوی براندازی بی‌عدالتیها و زشتیها پایانی ندارد.

تئاتر سیاسی یکی از مهمترین و باارزش‌ترین نشانه‌های فرهنگ معاصر است، بی‌آنکه تمایزی قائل شویم که این تئاتر سیاسی حرفه‌ایست یا آماتور یا مخالفتش را با جنگ اتمی ابراز کرده و یا برعلیه جنگ قراردادی به اعتراض ایستاده و یا فریادش برعلیه فساد زندگی اجتماعی بلند است و یا به تهدیداتی که محیط‌بشر را احاطه کرده معترض است!

تئاتر پیشرو معاصر که دگرگونیهای بنیادی و انقلابی در هنر صحنه‌ای پدید آورده بیش از همه بر تجربیات گذشتگان خود تکیه دارد: به تئاتر **میرهولد**[1]، که قربانی فرم است و یا **سن‌سباستیان**[2] با بینش‌هایی ناتمام و بی‌سرانجام، الهامش از درام‌نویسی بی‌نظیر **مایاکوفسکی**[3] و **گوگول**[4] است، به تئاتر برشت، و تئاتر تراژدی آلمانی در فضایی که بوی آبجو به‌مشام می‌رسد و یا حتی بر اصوات دستگاههای موسیقی کلاسیک و اپرای چینی تکیه دارد.

در تئاتر پیشرو معاصر گروههای بسیاری وجود دارند که سنتهای دیگران پایه اساسی پیشرفت آنهاست و بعضی از آنان را نمی‌شناسیم. تئاترهایی وجوددارندکه‌در نقاطی از جهان که دگرگونیهای سیاسی ـ اجتماعی ـ تاریخی در آنها رخ داده متولد شده‌اند. تماشاگران اینگونه تئاترها، تماشاگران خاموش تاریخ خود نیستند، بلکه اینان برای دفاع از خون بیگناهان و عدالت و برابری فریاد سر می‌دهند.

برای مثال آثار تئاتری **جرجس شحاده**[5] لبنانی، تصویری از هنر تئاتری آن سرزمین بدست می‌دهد. بهر تقدیر هرنامی که به این یا آن تئاتر بنهیم، بدون درنظر آوردن جهت پیشرفت عمومی که به آن ربط می‌دهیم، پیوسته مجذوب فرم کامل، ذهن خلاق و شهامت و راههایی که در این نمایشنامه‌ها معرفی می‌شوند هستیم و شاید قبل از

---

1. Meyerhold 2. Saint Sebastien 3. Maiakovski
4. Gogol 5. Georges Chehade

همه‌اینها مجذوب توانایی آنها در توصیف پرشور سرنوشت بشری، انسان و جایگاهش در تاریخ باشیم. امروز از این نوع تئاتر در جهان بسیار است. که منشاء اولیه‌ٔ ابداع همگی آنها یکی است: و آن مقیاسی صحیح میان بار سنت‌ها و ذهن خلاق است.

به‌عنوان مثال می‌توان از تئاتر *گئورگی توستونوگوف*[1] و *الگ افروف*[2] در اتحاد جماهیر شوروی و *امیل بوریان*[3] در چکسلواکی و *پیتر شومان*[4] و *پیتر اشتاین*[5] در آمریکا و *جیورجیو استرلر*[6] در ایتالیا و *رابرت ویلسون*[7] در انگلستان و *ویکتور گارسیا*[8] در مکزیک و *آندره شربان*[9] در رومانی و بسیاری دیگر که ما آنها را بر صحنه‌های تئاتر کشور خود دیده‌ایم، نام ببریم.

شناخت گروههای تئاتری که در کشور ما برنامه اجرا می‌کنند، غالب اوقات ما را به تفکر وامی‌دارد، به هیجان می‌آورد و هرازگاهی مایل به گفتگو و تبادل نظر می‌شویم و زمان زیادی نیز از اصالت کار آنها بهره می‌گیریم.

بدینسان تئاترهای ما نیز با تجربیات‌بسیارشان–وفاداری به سنتها و تمایل به نوآوری – بی‌بردید در تماشاگران و هنرمندان خلاق تئاترهای دیگر کشورها تأثیر لازم را بر جا می‌گذارند. در رابطه با این مسئله باید به اهمیت خاص تبادل فرهنگی بین کشورها و قاره‌های مختلف و باروری ناشی از آن در رشد هنر بطور کلی توجه کنیم.

در عین حال نکاتی پیش می‌آید که تأمل و مورد سئوال قرار دادن بعضی مسائل را ایجاب می‌کنند. من نیز مانند بسیاری از هنرمندان دیگر که هنر تئاتر معاصر جهان را ارزیابی می‌کند دریافته‌ام که هروز بیش از پیش با تئاتری رنگارنگ و پر زرق و برق که چیزی برای گفتن ندارد روبرو هستیم، تئاتری سرد، بریده از زندگی، از انسان، از مسائل حاد معاصر، تئاتری که مانند نارسیس در اساطیر هنر عظیم خود را ستایش می‌کند.

ما می‌خواهیم همه چیز را آسان کنیم. می‌خواهیم که آن چیزهای ارزشمند را به اسم واقعی‌شان بنامیم و این واقع‌گرایی را نه فقط با فریاد بلکه گاهی در سکوت ثابت می‌کنیم. ما به دهها وسایل صحنه‌ایکه تئاتر معاصر به آن علاقه دارد پشت می‌کنیم و توجه‌مان را بسوی هنرپیشه و درام نویس معطوف می‌گردانیم و در جستجوی زبانی مشترک با تماشاگر معاصر که با شعور و در عین حال ساده است هستیم. در یک کلام، به‌ایجاد تئاتری علاقه داریم که نه برای ارزنده بودن، سنها به اجرای تراژدی بپردازد و نه برای مفهیم شدن به ابتدایی‌ترین زبان اکتفا کند.

مترجم: ماندانا بنی اعتماد

1.Gueorgui Tovstonogov 2.Oleg Efremov 3.Emil Burian
4.Peter Schumann 5.Peter Stein 6.Giorgio Strehler
7.Robert Wilson 8.Victor Garcia 9.A[illegible]ei Serban

عرصه‌های جدید هنر تئاتر

گفتگوئی با «اوتو تاوسیگ»

اوتو تاوسیگ
Otto Tausig

سال گذشته یکی از اعضای انجمن تئاتر ایران در سفری به اروپا چند روزی را در وین گذراند. در این سفر ملاقاتهائی با هنرمندان برجسته‌ٔ تئاتر در اروپا مثل آرتان مونکین کارگردان فرانسوی تئاتر سوئی، آکوستو بوآل کارگردان سینمای برزیلی و اوتو تاوسیگ کارگردان و بازیگر تئاتر اتریش انجام گرفته که در اینجا گفتگوی همکار خود را با تاوسیگ درج می‌کنیم.

اوتو تاوسیگ در سال ۱۹۲۲ در وین متولد شد و در حال حاضر در بورگ‌تئاتر وین بعنوان کارگردان و بازیگر مشغول کار است. زندگی اوتوتاوسیگ در بحرانی‌ترین دورهٔ اروپا گذشته و نابرده سال تمام در مهاجرت و دربدری گذرانده است. طعم فقر و بی‌خانمانی را چشیده و دربرابر آن به استواری و مقاومت پایداری کرده است. این دورهٔ سخت زندگی در او انگیزهٔ لازم مبارزه درراه نابودی نظام‌های ضد انسانی و برقراری یک نظام شایسته‌ٔ انسان ایجاد کرده و در این راه لحظه‌ای درنگ نداشته است.

او، بجز فعالیت تئاتری خویش، در سازمان عفو بین‌المللی (دفتر وین) نیز فعالیت دارد و یکی از معدود هنرمندانی است که توانست بسیاری از بازیگران و کارگردانان تئاتر اتریش را علیه جنایات رژیم شاه برانگیزد. یک بار تئاتر ایران را به تظاهرات وین کشاند و مصاحبه‌ٔ با آودربارهٔ فشار و خفقان رژیم شاه را بدنبال به محاکمه‌ای کرد که موجب رسوائی رژیم و سفرای سوئه‌ٔ آن در اروپا گشت.

آنچه دربارهٔ تاوسیگ می‌توان‌گفت به روشنترین صورت خود او بیان‌کرده است. شایسته‌تر است که از زبان خود او با زندگی و کار هنری‌اش آشنا شویم.

تاوسیک: شاید بنظر می‌رسد چون از اهالی وین هستم و در *بورگ‌تئاتر* هم کار می‌کنم راه من بسوی هنرپیشگی و کارگردانی راهی ساده و بدون مشکلات بوده. اما اینطور نیست. البته من از کودکی دلم می‌خواست هنرپیشه شوم، اما چون پدر و مادرم یهودی بودند این کار آنقدرها ساده نبود.

پس از حملهٔ هیتلر به اتریش در ۱۹۳۸ ما مجبور به ترک اتریش شدیم. آن موقع من شانزده ساله بودم و توانستم به انگلستان بگریزم. پدر و مادرم مجبور شدند به چین بروند. در انگلستان توانستم به آرزوی خود که هنرپیشگی بود برسم و ناگزیر به کارهای مختلف منجمله کار در کارخانه قفل اتومبیل سازی پرداختم. در آن زمان پدر من یکی از اعضاء فعال حزب سوسیال دمکرات اتریش بود. من هم در انگلستان به عضویت این حزب درآمدم و در کارخانه در تماس با کارگران و در سندیکاهای کارگری شروع به فعالیت کردم و در این راه موفقیتهایی بدست آوردم. در انگلستان بود که با حزب کمونیست اتریش تماس گرفتم و توانستم با مهاجرین کمونیست رابطه برقرار کنم و وارد حزب کمونیست اتریش شوم. بنظر من این حزب در مبارزه علیه هیتلر و فاشیسم قاطع‌ترین راهها را برگزیده بود.

پس از جنگ به اتریش بازگشتم و توانستم به آرزوی دیرینه خود برسم و به مدرسهٔ هنرپیشگی ***ماکس‌راینهارت*** وارد شوم. پس از دو سال در ***تئاتر اسکالای جدید*** در وین مشغول کار شدم. دو آرزوی دیرین من، هنرپیشگی و همزمان با آن فعالیت سیاسی در راه آرمانهای اجتماعی در این تئاتر امکان تحقق یافت. زیرا تئاتر اسکالای جدید توسط عده‌ای از هنرپیشگان مسئول و عضو حزب کمونیست بوجود آمده بود و به‌بهترین وجهی عقاید سوسیالیستی را تبلیغ می‌کرد. ما می‌توانستیم آثار مترقی تئاتر منجمله آثار برشت را، که در آن زمان در سایر تئاترها اجرا نمی‌شد، روی صحنه بیاوریم. اما گاهی آثار نویسندگان متوسط شوروی هم اجرا می‌شد، زیرا حزب به تئاتر ما کمک می‌کرد و ما هم درعوض خدمتی انجام می‌دادیم. اما باید بگویم که درمجموع اجراهای تئاتر ما شامل آثار خوبی بود و مهمترین مسئله این بود که تئاتر ما تنها تئاتری بود که بطور جدی در پی کشاندن طبقه‌کارگر به تئاتر بودو در این امر موفق هم شد. به این ترتیب ما رو به طبقه کارگر داشتیم، در حالیکه تئاترهای دیگر تنها در طلب بورژواها بودند. این بود که می‌توانستم درچنین محیطی احساس رضایت و خوشوقتی کنم و خوشوقت هم بودم.

اما این احساس رضایت دچار تزلزل کوچکی شد. پس از مرگ استالین متوجه شدیم که آنچه در طی حکومت او گذشته بود آنقدرها با ایده‌آل یک سوسیالیسم انسانی مطابقت نداشت. البته من همچنان در حزب باقی ماندم اما در مقابل سیاستی که اعمال می‌شد تا حدودی نظر انتقادی داشتم و به‌همین علت پس از بسته شدن ***اسکالای جدید***، برای رفتن به آلمان شرقی همراه با سایر هنرپیشگان کمونیست تئاتر، تمایل چندانی نداشتم.

تئاتر اسکالای جدید در سال ۱۹۵۶ پس از هشت سال کار بسته شده بود. علت بسته شدن آن عدم اجازه کار از طرف وزارت فرهنگ و هنر وین به علل سیاسی بود، زیرا این تئاتر یک تئاتر کمونیستی بود. البته حزب کمونیست اتریش هم بی‌میل نبود که این تئاتر بسته شود تا بتواند بودجهٔ آن را جای دیگری خرج کند نه در تئاتری که بعضی از هنرپیشگانش به خط مشی آنها با دیدی انتقادی نگاه می‌کردند . . . در سال ۵۶ و ۵۷ ما درگیر جنگ سرد بودیم و کسی چون من، که قبلا" در یک تئاتر کمونیستی کار کرده بود، در هیچ تئاتر دیگری کار نمی‌یافت مگر اینکه توبه‌نامه می‌نوشت و از گذشته خود انتقاد می‌کرد! از آنجا که من حاضر به چنین کاری نبودم یک سال تمام بیکار ماندم و برای آنکه از گرسنگی نمیرم و حرفه‌ام را حفظ کنم، بالاخره به آلمان شرقی رفتم و در آنجا سه

سال تمام ماندم و در تئاترهای مختلف، سینما، وتلویزیون کار کردم.

کار تئاتر در آنجا، از نظر هنری در سطح بسیار بالایی بود، تنها چیزی که‌کمی‌باعث ناراحتی می‌شد اعمال نفوذی بود که اعضاء حزب بعمل می‌آوردند تا نمایشنامه‌های سیاسی خاصی را کارگردانی کنیم، هرچند که این نمایشنامه‌ها در سطح بسیار نازل هنری باشند. البته من کاملا" حاضر بودم یک نمایشنامه تبلیغی را کارگردانی کنم. مسئله بر سر این نبود که نمایشنامه‌ها نباید تبلیغی باشد ـ مثل کارهای برشت که تماما" در سمت گیری یک جامعه سوسیالیستی و تبلیغ آن است و از طرف دیگر از محتوای شاعرانه و غنای هنری نیز برخوردار است ـ مسئله اینست که من حاضر به کارگردانی و اجرای نمایش‌هایی نبودم که از نظر هنری در سطح بسیار نازلی بودند و یا محتوای تبلیغاتی دروغین داشتند. اما از آنجا که آنها طالب چنین نمایش‌هایی بودند اقامت من در آلمان شرقی نمی‌توانست دوام بیاورد. من حاضر بودم با کمال میل در راه اهداف سوسیالیسم کار کنم، اما نه برای کمیته مرکزی حزبی که سیاست‌های آن بنظر من نادرست می‌آمد.

به این ترتیب دوباره به‌راه افتادم و چون دیگر در آلمان شرقی نمی‌خواستم بمانم و به تئاترهای اتریش هم بدون نوشتن توبه‌نامه نمی‌توانستم راه پیدا کنم، مجبور شدم به کشورهای دیگری بروم.

هشت سال تمام در سوئیس و آلمان غربی بعنوان کارگردان کار کردم، گهگاهی هم در سینما و تلویزیونها. پس از هشت سال دربدری بالاخره موفق شدم به وین بازگردم.

جنگ سرد تمام شده بود. از طریق یک آشنای قدیمی به تئاتر جوانان راه یافتم. البته بدون نوشتن توبه‌نامه! بعدها بود که سعادت کارگردانی در ***بورگ تئاتر*** را یافتم.

از ۱۹۷۱ بعنوان هنرپیشه و کارگردان در آنجا مشغول کار هستم. با بدست آوردن این موقعیت به آرزویی که در کودکی داشتم رسیدم و در یکی از بهترین تئاترهای اتریش مشغول کار شدم. اما در این فاصله حوادث بسیاری رخ داده بود: من‌دو بار تبعید شده بودم. پانزده سال از زندگیم را در مهاجرت بودم. اکنون دیگر رویاهای کودکی‌ام برای من کافی نیستند. آری، برای من کافی نیست که روی صحنه باشم و فقط ***بازی***کنم. آرزوی من این است که تئاتر در ارتباط با مفاهیم وسیع‌تری قرار گیرد.

شیللر به هنرمندان می‌گوید که شرافت انسانی به‌دستان شما سپرده است. به این دلیل برایم کافی نیست که بعنوان بازیگر وسیلهٔ سرگرمی آدمهای مرفه را فراهم کنم. من طالب چیزی بیشتر از اینها هستم. می‌خواهم در راه انسانی‌تر شدن و بهبودی جهان گام بردارم. اما فکر نمی‌کنم که این مهم را بتوان به‌تنهایی انجام داد. برشت در ***زن نیک‌سچوان*** می‌گوید: هنگامیکه این جهان را ترک می‌کنی بعنوان یک ***آدم*** خوب ترکش مکن، بلکه سعی کن تا ***جهان*** خوبی را ترک کنی. پس مسئله بر سر خوب بودن ***فردی*** نیست. مهم این است که باید ***کاری*** کرد، این را نمی‌توان به‌تنهایی انجام داد. از طرف دیگر، نمی‌دانم برای این منظور به چه سازمانی باید ملحق شوم. در اتریش حزبی که بتوانم صمیمانه آن را تائید کنم، وجود ندارد. و از آنجا که ناگزیر از انتخاب راهی بودم، در سازمان عفو بین‌المللی بکار پرداختم. این سازمان از حقوق افراد در مقابل حکومت‌ها دفاع‌می‌کند. حکومت‌هایی که تصور می‌کنند ارباب و

تعیین کننده سرنوشت افراد هستند و حق دارند آنها را زیر فشار قرار دهند. سیستمی که نتواند مخالفان خود و انتقادات آنها را تحمل کند و با آنان به بحث بنشیند و بجای آن، آنها را محبوس می‌کند، خود را رسوا کرده است. ما همواره از زندانیان سیاسی دفاع کرده‌ایم و دفاع خواهیم کرد. حال در هر حکومتی که می‌خواهد باشد. تصور می‌کنم در این سازمان توانسته‌ام به چیزی دست یابم که به‌من امکان داده است تا کار مفیدی انجام بدهم...

س ــ وقتی گفته می‌شود که سازمان عفوبین‌المللی از زندانیان سیاسی هر حکومتی دفاع می‌کند به این معناست که این سازمان هیچ ایدئولوژی معینی ندارد. فرض کنیم اگر بعد از انقلاب اکتبر، عمال رژیم تزاری را یا در زندانها انداختند یا اعدام کردند، و یا در اردوگاههای کار و تربیتی نگهداری کردند، آیا در چنان شرایطی هم‌باز ازاین زندانی‌ها که‌به‌لحاظ عقیده‌شان، به لحاظ وابستگی‌شان به رژیم استبدادی تزاری زندانی شده‌اند، دفاع می‌شود؟ آیا هیچ تفاوتی میان زندانی‌ای که بخاطر آرمانهای انسانی مبارزه کرده و می‌کند و زندانی‌ای که بخاطر نظامی پوسیده، مرتجع، استبدادی و استثمارگر مبارزه کرده قائل نیستید؟

تاوسیگ: از آنجا که من عضو کمیته اجرایی این سازمان نیستم تنها می‌توانم نظر شخصی خود را برایتان بیان کنم،نه نظر سازمان را. این سازمان تنها از زندانیانی دفاع می‌کند که بخاطر طرز تفکر و عقیده‌شان زندانی شده‌اند،نه بخاطر اعمال جنایت‌آمیزی که مرتکب شده‌اند. گاهی از ما سوءال می‌شود که چرا از **رودولف هس** دفاع نمی‌کنید. بله، ما از او دفاع نمی‌کنیم، چون او بخاطر عقایدش زندانی نشده بلکه بخاطر مسئولیت و شرکت مستقیم در جنگی که هزاران هزار کشته داده زندانی شده است. مهمترین وظیفه سازمان ما حمایت از افراد در مقابل سوءاستفاده حکومت‌ها در سیستمی است که علیه اتباع خود وارد عمل می‌شوند و آنها را بخاطر انتقادی که از سیستم می‌کنند به زندان می‌افکنند. در هر انقلابی، مثل انقلاب روسیه، یک سیستم حکومتی سرنگون می‌شود و چه بخواهیم یا نخواهیم این قاعده انقلاب است که خیلی‌ها طی آن کشته می‌شوند. مثلا" در انقلاب روسیه شوروی، دفاع از یک سرباز گارد سفید، که مردم را از پای درآورده و بسویشان آتش گشوده و بعد توسط انقلابیون به زندان افکنده شده، جزو وظایف سازمان عفو بین‌المللی نیست. گرچه این مثال درستی نیست.زیرا در آن زمان این سازمان هنوز بوجود نیامده بود... از نظر اصولی، سازمان تنها از زندانیانی حمایت می‌کند که دست به مبارزه قهرآمیز نزده و یا آنرا تبلیغ نکرده باشند. مثلا" عفو بین‌المللی هرگز از یک زندانی فاشیست دفاع نمی‌کند، زیرا او طرفدار سیستمی است که اساسا" بر خشونت علیه شهروندان بنا شده است. البته این بدان معنا نیست که سازمان معتقد باشد که برای عوض کردن یک سیستم حکومتی، احتیاج به مبارزهٔ مسلحانه نباشد. بسیاری از سیستم‌های ستمگر را نمی‌توان بسادگی و بدون توسل به مبارزهٔ قهرآمیز و مسلحانه سرنگون کرد.

س ــ می‌خواهم از کسی که هنر و سیاست را همواره در ارتباط با هم دیده و عدم ارتباط این دو را هرگز نمی‌توانسته تصور کند،بپرسم که این ارتباط بین سیاست و هنر را، که یکی از بحث‌های روز مسئله هنر است، چگونه توجیه

می‌کنـد ؟ البتـه شاید در اروپا این بحث چندان مناسبت نداشته باشد و اگر مطرح باشد بسیار محدود. اما در کشورهایی مثل کشور ما، که همیشه قدرت سرکوب وجود داشته و هنر را بعنوان پدیده‌ای جدا از مسائل اجتماعی دیگر دیده‌اند، قضیه فرق می‌کند. تعریف و توجیه شما چیست، و ارتباط منطقی این دو را چگونه می‌بینید ؟

تاوسیگ : در اروپا و اتریش هم، این مشکل وجود دارد. خیلی‌ها می‌گویند که سیاست با هنر کاری ندارد. اما این خلاف واقعیت است. بزرگان تئاتر، کلاسیک‌های ما آثاری نوشته‌اند که بهیچوجه نمی‌توان آنها را غیر سیاسی نامید و از سیاست جدا دانست. مثلا" شیللر در **دون کارلوس** از آزادی عقیده و بیان دفاع کرده است. خوب، این چه فرقی با اعتقاد امروزی مبنی بر دفاع از آزادی عقیده دارد؟ حاکمی که شیللر در عهد او می‌زیست، نمایشنامهٔ **راهزنان** او را ممنوع کرده بود. **بوخنر** اعلامیه‌های انقلابی را از زیر درهای منازل رد می‌کرد. پس اگر بگوئیم که بزرگان هنر، افراد غیر سیاسی هستند، حرف بی‌معنایی زده‌ایم. بله، هنر را نمی‌توان از سیاست جدا کرد. در اینجا می‌خواهم مسئله‌ای را روشن کنم. اگر قبلا" گفتم که پیشترها از نظر سیاسی فعال بودم و برای یک حزب خاص کار می‌کردم و امروز نیز مشغول فعالیت سیاسی‌ام و برای سازمان عفو بین‌المللی کار می‌کنم، این دو مسئله قابل مقایسه با یکدیگر نیستند. باید توجه داشت که سازمان عفو بین‌المللی یک حزب سیاسی نیست و هدفهای یک حزب سیاسی را ندارد. اما برای شخص من بخاطر تجربیات شخصی‌ام، در این دو یک ارتباط وجود دارد. البته این سازمان نمی‌تواند جای یک حزب را بگیرد و در جهت تغییر سیستم اجتماعی و یا به قدرت رسیدن گروهی خاص اقدام کند. وظیفه‌ای که سازمان عفو بین‌المللی بعهده گرفته وظیفهٔ بسیار محدودی است. اما احساس می‌کنم با کار کردن برای چنین هدفهای محدودی در زندگی خود کاری کرده‌ام. البته اگر در سرزمینی دیگر زندگی می‌کردم به احتمال قوی این کار را کافی نمی‌دانستم و لازم می‌دیدم که در یک حزب سیاسی فعالیت کنم، در صورتی که حزبی را پیدا می‌کردم که هدف‌های سازمان عفو بین‌المللی را کامل می‌کرد و در جهت عکس آن نبود.

س ــ هنر، و بویژه تئاتر چه نقشی در جهان ایفا می‌کند؟ یعنی تئاتر چه کاری می‌تواند انجام دهد و چه کاری را لازم است انجام دهد؟

تئاتر، از یک طرف، می‌تواند سرگرم کننده باشد و باید هم سرگرم کننده باشد. آدم نباید در تئاتر، آنطور که در یک کلاس درس خسته‌کننده نشسته است، بنشیند. تئاتر باید سرگرم کننده باشد، شادی‌آور باشد. اما از طرف دیگر، همین سرگرمی و شادی می‌تواند دارای کیفیت‌های مختلف باشد. فرضا" در خیابان کسی را می‌بینیم که با سر به زمین می‌خورد. آدم می‌تواند حسابی بخندد، می‌تواند حسابی از دیدن این صحنه تفریح کند. آدم می‌تواند یک نوع لذت ببرد، یعنی از رنج دیگری لذت ببرد، اما چنین شادی و تفریحی چیز با ارزشی نیست. همچنین حل یک معمای مشکل و پیچیدهٔ فکری می‌تواند لذت‌بخش باشد، و یا تعالی روحی نیز می‌تواند لذت‌آور باشد، دست یافتن به نوعی آگاهی برای شناخت بهتر جهان.

بله، مسائل روحی نیز می‌توانند سرگرم‌کننده و شادی آور باشند. تئاتر باید این چنین سرگرمی‌ای را برای ما فراهم کند. هنگامی که می‌گوئیم تئاتر باید سرگرم کننده باشد

منظورم این نیست که تفریح و سرگرمی باید تنها هدف تئاتر باشد. اما برشت در شعری می‌گوید: زمانهایی وجود دارد که سخن گفتن دربارهٔ درخت‌تقریبا "جنایتی است. زیرا این به‌معنای آن است که انسان دربارهٔ آن همه جنایاتی که رخ می‌دهد، سکوت کرده است. آری، در دوران وحشتناک چنین است.

تفریح صرف، تفریح و سرگرمی‌ای که نتواند انسانها را غنی‌تر کند و به آنها دورنمایی روشن‌تر و مشخص‌تر از جهان کنونی عرضه کند، کافی نیست. حتی از یک نظر می‌توان گفت که زهرآگین است، زیرا توجه انسان را از مشکلات و مسائل واقعی دنیا منحرف ساخته و جهت‌گیری را برای او مشکل‌تر می‌کند. این مسئله در حقیقت جواب این سؤال اصلی را هم می‌دهد که آیا اساسا" هنر غیر سیاسی وجود دارد؟ بنظر من هنر غیر سیاسی وجود ندارد. زیرا هنری که نخواهد در مقابل مسائل اجتماعی موضع‌گیری کند، درواقع کاملا" موضع خود را گرفته است. آن‌هم به این صورت که می‌گوید: کاری به سیاست نداشته باش. سیاست را بعهده سیاستمداران بگذار، بعهده رهبرانی که می‌دانند و به مسائل واردند. سیاست کار آدمهای عادی نیست، تفریح خودت را بکن و به مسائل اجتماع کاری نداشته باش.

این موضع گیری خود یک موضع‌گیری کاملا" سیاسی است. یک موضع‌گیری کاملا" غیر دمکراتیک و کاملا" مردود. پس هنگامی که یک سرگرمی صرف و مطلق در تئاتر وجود نداشت و تئاتر بهیچوجه نتوانست غیرسیاسی باشدباید چگونه باشد؟ تئاتر چگونه می‌تواند ما را غنی‌تر کند و آیا اصولا" می‌تواند در زندگی ما تأثیری داشته باشد؟

بنظر من تئاتر، تحت شرایطی می‌تواند در زندگی انسان تأثیر شدیدی داشته باشد. مثلا" زندگی من کاملا" تحت تأثیر تئاتر قرارگرفت. خوب بخاطر دارم که چگونه در پانزده سالگی به تئاتری رفتم که هنرپیشه شهیر ***آلکساندر مویس*** در نمایشنامه ***اودیپوس*** سوفوکل بازی می‌کرد. هیچگاه تأثیری را که ***آلکساندر مویس*** در حال تلو تلو خوردن روی صحنه به هنگام کور کردن چشمانش بر من گذاشت، از یاد نمی‌برم. هنگامی که با حفره‌های سیاه چشمانش به ستونی تکیه کرده بود و نعره می‌کشید. وقتی متن نمایشنامه را در این قسمت می‌خوانی جز "آی،آی،آ..." نمی‌خوانی. اودیپوس تنها فریاد می‌کشد"آی،آی،آ..":اما چگونه آن هنرپیشه بزرگ این "آی" را به فریادی مبدل ساخت، مهم بود. این تنها فریاد یک فرد نبود، بلکه تبلور رنج انسان، رنج بشریت ستم‌کشیده بود. این خاطره در من تأثیری پایدار بجا گذاشت. این تأثیر نه‌تنها علاقه مرا به هنرپیشگی برانگیخت، نه تنها مرا بر آن داشت که بخاطر انسانیت بر تماشاگران تأثیری همانند تأثیری که ***مویس*** بر من گذاشت، بگذارم، بلکه مرا بر آن داشت تا انسانی ***سیاسی*** شوم. به مرور به این‌نتیجه رسیدم که برای تخفیف و جلوگیری و شفای آلام انسانی، همدردی وشفقت کافی نیست، بلکه باید جامعه را تغییر داد، باید اجتماع بهتری بوجود آورد. زیرا بالاخره دریافتم که مصیبت‌ها و آلام بشری از آسمان نازل نمی‌شود، بلکه توسط خود آدم‌ها بوجود می‌آید. تأثیری که یک هنرپیشه تئاتر بر من گذاشت تأثیری تعیین کننده بود و افکاری را در من بیدار کرد که با یک تجربهٔ حسی و عاطفی شروع شده بود، یعنی با همان فریادی که این هنرپیشه مرا آنچنان تکان داده بود. البته باید روشن کنم که این تجربهٔ تئاتری فقط موجب ***بیداری*** چنین افکاری در من شد، نه آنکه آن را شکل داد. طبیعی است که من آمادگی حرکت در

این راه را داشتم. زیرا در کودکی خود باندازهٔ کافی در اطرافم بینوائی و فقر و گرسنگی دیده بودم. من در سال‌های ۲۰ و ۳۰ بزرگ شده بودم، دوران بیکاری و ورشکستگی اتریش. بنابراین تئاتر فقط در زیر مسائلی که در اطرافم می‌دیدم، و آمادگی پذیرششان را داشتم، خط‌کشید و آنها را مشخص‌تر کرد.

تصور می‌کنم تئاتر به انسانی که آمادگی قبلی دارد کمک می‌کند تا مصممانه‌تر در راهی که آغاز کرده، قدم بردارد و راهش را ادامه دهد. کمک می‌کند تا درستی راه و افکاری را که آغاز به انتخاب آن کرده است، تشخیص دهد. افکاری که به کمک تئاتر می‌تواند ادامه یافته و گسترش یابد. البته تصور من هرگز این نیست که تئاتر می‌تواند کسی را آنقدر عوض کند و آنچنان تربیت کند که از یک در، مرتجع داخل شود و از در دیگر انقلابی بیرون بیاید. اما کسی که بخاطر تجربیات و نظراتش آمادگی گام برداشتن در راه مشخصی را دارد، تئاتر می‌تواند به‌چنین شخصی توان حرکت قاطعانه را بدهد، تا تصمیم نهائی خود را بگیرد و حرکت خود را آغاز کند. حرکت در جهتی که هنوز در پیمودنش مردد بوده.

به‌این ترتیب، معتقدم، اگر تئاتر امکان کمک کردن به انسان را از طریق تاءثیر گذاشتن بر او در راه ساختن جهان بهتر دارد، وظیفهٔ آن استفاده از این امکان است. وظیفهٔ آن، دیگر تنها به سرگرم کردن تماشاگران نمی‌تواند محدود شود. بلکه باید به آنها چیزی عرضه کند. چیزی برای زندگانی‌شان.

تئاتر به انسانها نباید کمک کند که برای مدتی کوتاه اضطراب‌هایشان را فراموش کنند، تئاتر باید به آنها کمک کند تا از دست اضطرابهایشان رهائی یابند. و این هم فقط از طریق آگاهی دادن کافی برای درک منشاء اضطرابها ممکن می‌شود. پس جواب سوءال شما آری است و به عقیده من تئاتر یک وظیفهٔ سیاسی بعهده دارد.

س ــ حال می‌خواهم نظر شما را دربارهٔ هنر حزبی بپرسم.

● به نظر من این بستگی دارد به تصوری که انسان از یک سیاست حزبی دارد. گفتم که هنر باید به مسائل اجتماعی بپردازد. یعنی می‌تواند سیاسی باشد. البته این سیاست می‌تواند یک سیاست حزبی باشد. امیل زولا می‌گوید هنر یعنی دیدن واقعیت با روحیه‌ای هنرمندانه. و این بدان معنی است که هنرمند نمی‌تواند به جهان با دید خاص خود نگاه نکند، و طبیعتا" همانگونه که جهان را می‌بیند، در هنر خود منعکس می‌کند. حال اگر این هنرمند دارای جهان‌بینی خاصی باشد و این جهان بینی با جهان‌بینی یک حزب انطباق داشته باشد، این امر خواه ناخواه در کار او تاءثیر خود را خواهد گذاشت.

برشت متمایل به یک حزب مارکسیستی بود، ***برنارد شاو*** عضو حزب کارگر انگلستان بود، ***تی. اس. الیوت*** یک کاتولیک متعصب بود. این امر بخوبی در آثار این نویسندگان مشخص است. حتی در عهد باستان نیز ***آریستوفانس*** نمایشنامه‌هائی می‌نوشت که ایده‌های حزب صلح طلبی را تبلیغ می‌کرد. پس، تا زمانی که احزاب وجود داشته باشند، هنری هم که رنگ آن احزاب رابخوددارد ،وجودخواهدداشت. البته این به معنای آن نیست که هرآنچه تبلیغ کنندهٔ سیاست یک حزب است، هنر هم هست.

هر حزبی دارای تاکتیک و استراتژی است و با مسائل بزرگ و کوچک سر و کار

دارد. چه مسائلی که روزمره و گذرا هستند و چه مسائلی که در آینده‌ٔ دور، در مد نظر است. البته همیشه گروهی از آدم‌ها می‌توانند جمع شوند و با قطعاتی که می‌نویسند در جهت هدف‌ها و حاکمیت یک حزب کار کنند و مبلغ آن باشند. آدم می‌تواند از طریق تئاتر نظر خود را مبنی بر اینکه باید در فلان کارخانه اعتصاب شود یا نه، باید اجازه‌ٔ ورود کالاهای خارجی داده شود یا نه، و یا اینکه چه کاری برای جلوگیری از ورشکستگی اقتصادی می‌توان کرد و غیره ... بیان کند. یک چنین آثار تبلیغاتی‌ای می‌تواند بسیار مهم باشد و هدف‌های والائی را دنبال کند، اما الزاما" هنر نیست. هنر اجازه ندارد تنها رو به قشر کوچکی از خواص داشته باشد. مسئله آن، مسئله امروز باشد و به مسائل فردا کاری نداشته باشد. درست مثل تیتر زودگذر روزنامه‌ها. هنر باید معنی وسیع‌تر و پایدارتری داشته باشد و به این منظور باید به مسائل بزرگ جهانی بپردازد. مسائلی که می‌تواند در چهارچوب خط‌مشی یک حزب نیز به آنها بپردازد و جوابگوی آن باشد.

هنگامی که من مسائل کلی و جهانی را جزء وظایف واقعی هنر می‌شمرم، به‌معنای این نیست که هنر نباید به مسائل کوچک و روزمره بپردازد. زیرا چیزی در جهان وجود ندارد که هنر اجازه‌ٔ مطرح کردن آن را نداشته باشد. اتفاقا" می‌توان با مطرح‌کردن و پرداختن به یک مسئله‌ٔ کوچک روزمره، سمتی را که جهان در آن سمت حرکت می‌کند، نشان داد. **گوته** می‌گوید هنر کلیات را در جزئیات نشان می‌دهد. ایده‌های کلی نمی‌تواند در کل خود روی صحنه نشان داده و مطرح شوند، بلکه باید در چهارچوب مسائل کوچک تجسم پیدا کنند. مثلا" مفهوم عشق را می‌توان در عشق رومئو به ژولیت یا فرهاد به شیرین نشان داد. آنچه که تماشاگران از عشق رومئو به ژولیت حس و برداشت می‌کنند، همان چیزی است که شاعر از مفهوم کلی عشق در نظر داشته است. درمورد مسائل سیاسی نیز دقیقا" چنین است.

آنطور که **برشت** در "مادر" یک اعتصاب کارگری را در روسیه ۱۹۰۵ توصیف می‌کند، نفس هنر است. اگرچه ما در روسیه زندگی نمی‌کنیم و سال ۱۹۰۵ هم نیست. اما مسئله استثمار هنوز که هنوز است مطرح است و به این ترتیب "مادر" تبدیل به موضوعی می‌شود که به ما ربط پیدا می‌کند و ما را تحت تاءثیر قرار می‌دهد. زیرا **برشت** موفق شده است یک مسئله عام را در مسئله‌ای خاص نمایش دهد. تماشاگرانی که هنوز در شرایط مشابهی بسر می‌برند و اعتصاب کارخانه‌ٔ پوتیلوف را می‌بینند، اگرچه در گذشته رخ داده، می‌توانند مسئله‌ٔ روز خود را بهتر درک و آن را حل کنند.

جهان بینی شاعری که با جهان بینی یک حزب تطابق داشته باشد، تنها زمانی می‌تواند ما را قانع سازد و یا تحت تاءثیر قرار دهد که ما خود قبلا"، در زندگی، به تجربیاتی مشابه دست یافته باشیم تا بتوانیم آنچه را که روی صحنه می‌بینیم بعنوان وجهی از واقعیت جهان قبول کنیم. پس هنر می‌تواند از دیدگاه یک حزب به مسائل نگاه کند، و اساسا" چیزی وجود ندارد که هنر اجازه نداشته باشد به آن بپردازد مگر یک چیز: دروغ.

س ــ وضعیت فعلی تئاتر اتریش چگونه است ؟

وین شهریست قدیمی با یک سنت تئاتری دیرپای. **بورگ تئاتر** که در حال حاضر در آن کار می‌کنم، قریب دویست سال است که تاءسیس شده است. اتریش نمایشنامه ــ نویسان نام‌آور و هنرپیشگان بی‌شماری به جهان عرضه کرده است. اتریشی‌ها، در

هنرپیشگی بسیار با استعدادند و تئاتر و هنرپیشگان را عاشقانه دوست می‌دارند. از این رو وضع ما بسیار خوبست. حتی باید بگویم که زیادی هم خوبست، و خطر تئاتر اتریش نیز درست در همین امر است. این خطر که تئاتر ما سیر و از خود راضی شود، و به‌جای مبارزهٔ مستمر در راه آرمان‌های انسانی، بی‌حرکت و منفعل شود. در وین هستند هنرپیشگانی که فقط در فکر پول درآوردن و شهرت‌اند، اما در مقابل آنها کسانی هم برای زنده ماندن تئاتر تلاش می‌کنند. در میان آنها کسانی هستند که همین یکسال پیش با سفرای شاه (ایران) جشن می‌گرفتند و خاویار می‌خوردند و شامپاین می‌نوشیدند. اما کسان دیگری هم هستند که همین سفرا را مورد حمله قرار می‌دادند تا هنرمندان بزرگ ایران مثل رحمانی‌نژادها، سلطانی‌ها* و یلفانی‌ها را از زندانها خلاص کنند.

اما، بهرحال، در اتریش کسی بخاطر دفاع از یک آرمان به زندان نمی افتد، سانسور وجود ندارد، اتوریته‌هائی برای دیکتهٔ نظریاتشان وجود ندارد که بگوید آدم اجازهٔ بازی کردن در فلان نمایشنامه را دارد یا خیر. و این مطلبی است که موجب حسرت بسیاری از هنرمندان سایر کشورهاست.

بهرحال، در اینجا، امکان تئاتر خوب وجود دارد و از این امکان‌نیز استفاد می‌شود.

اما، در اتریش نیز مانند سایر نقاط جهان باید در راه این آرمان، که تئاتر زنده پویا باشد، متعلق به زمان ما و موءثر باشد، مبارزه کرد.

مترجم: فریده کیکاووسی

---

* منظور سلطانپور است

هنر عروسک

• بیل برد[1]

تئاتر عروسکی بعلت نوع رابطه و تاءثیر خاصش، بعلت وسعت میدان عمل، بعلت تسهیلات اجرایی و خصوصا" بعلت نزدیکی با دنیای کودکان، در هنرهای نمایشی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. هرچند شکل جدید تئاتر عروسکی در ایران چند سالی بیش نیست که رواج یافته، اما سابقه و برد توده‌ای شکل سنتی آن برکسی پوشیده نیست. آنچه تاکنون از تئاتر عروسکی جدید ارائه شده است به چند اجرای صحنه‌ای یا برنامه‌هایی در تلویزیون محدود می‌شود که نتوانسته چنانکه باید این هنر را معرفی کند. همچنین، هنوز توجهی که باید به این هنر نمایشی شده و در راه رشد و توسعه آن کوششی صورت نگرفته است. برای اعتلا و غنا بخشیدن به این هنر ـ جدا از اجرا و تجربیات عملی ـ باید هرچه بیشتر به تحقیق پرداخت و از طریق ترجمه متون عروسکی شناخت خود را عمیق‌تر ساخته و از تجربیات انجام گرفته در این هنر بهره جست. تا زمانی که به این جنبه مهم توجه و در این راه اقدامی نشود، تئاتر عروسکی نمی‌تواند هویت واقعی خود را بیابد.

بیل برد، محقق و کارگردان معروف تئاتر عروسکی آمریکا، در کار عروسکی خود بشکلی پیوسته و همزمان به دو جنبه پژوهشی و کار اجرایی می‌پردازد. او در با ارزش‌ترین کتابش ـ **هنر عروسک** ـ پس از معرفی عروسک و تئاتر عروسکی، پیدایش و رشد تکاملی این هنر و روند تحولی آن را در کشورهای مختلف مورد بررسی قرار داده و بیش از هرچیز به انگیزه خلق هنر عروسکی توجه می‌کند. در پایان کتاب، **بیل برد** از شکل‌های جدید تئاتر عروسکی و موقعیت کنونی آن می‌گوید و می‌کوشد که دورنمای آتی این هنر را تصویر کند.

با ارائه ترجمه این کتاب برآن هستیم که در معرفی و یافتن شناختی عمیق‌تر از هنر عروسکی قدمی برداریم. باشد که این اقدام رهگشایی باشد برای توجه بیشتر به تئاتر عروسکی و حرکتی در جهت غنی‌تر ساختن اجراهای عروسکی.

فصل اول: عروسک چیست؟

"عروسک"[۲] صورتکی بیجان است که بکوشش انسان در مقابل تماشاگر به حرکت در می‌آید. مجموعه‌ای از چنین کیفیاتی عروسک را بطور کامل تعریف می‌کند و چیز دیگری نمی‌تواند این تعریف را شامل باشد. عروسک مجسمه مقدسی که در ساعتهای کلیسا تعظیم می‌کند یا اسباب بازیهای ماشینی پشت ویترین فروشگاه‌ها نیست. همه اینها ماشین (خودکار) هستند. عروسک مشخصاً" اسباب بازی نیست. هنگامی که کسی با عروسک (اسباب بازی) بازی می‌کند، عملی عادی است که فقط به او و عروسک محدود می‌شود. در این حالت کسی که با عروسک بازی می‌کند برای خود و عروسک زندگی می‌سازد. این عمل به هیچوجه نمایشی نیست.

امروزه صدها هزار عروسک در گروه‌های نمایشی دنیا وجود دارد که به شکل و اندازه‌های مختلف هستند و به شیوه‌های بسیار متنوعی به‌اجرا درمی‌آیند درجاکارتا پایتخت اندونزی، که بتاتر عروسکی سابقه‌ای چند صد ساله دارد، شخصی عروسکی می‌سازد.

• سایه‌های **جنونگان** به‌شکل بادبزن و عروسک میله‌ای چرمی که به‌هنگام اجرای در اندونزی عکس گرفته شده است.

این عروسک ممکن است صورتک نیمرخ شاهزاده‌ای باشد که از پوست نازک گاومیش با دقت بسیار پرداخت شده، سوزن خورده و سپس دقیق رنگ زده و طلاکاری می‌شود. دستها بوسیله مفاصلی از نخ به بازو و آرنجها متصل و بوسیلهٔ دو میله بلند هدایت می‌شوند. عروسک کلا" بر روی شاخ گاومیش استوار است، این شاخ را چاک داده و خم می‌کنند تا از دو طرف عروسک را نگه دارد. این عروسک تئاتر سایه‌است. زمانی که عروسک گردان اصلی شاهزاده‌اش را در مقابل پرده نورانی قرار می‌دهد، تماشاگر مسحور، سایهٔ عروسک را با تمام ظرافتش خواهد دید.

در مونیخ، سانفرانسیسکو و شانگهای عروسکها ممکن است از چوب، فلز یا پلاستیک بصورت چهره‌های گرد ساخته شوند که دارای پانزده یا شانزده مفصل هستند. عروسک دقیقا" به حالت تعادل نگه‌داشته شده و حرکتش از طریق نخهایی انجام می‌گیرد. این نخها از یک طرف به بخش‌های متحرک عروسک و از طرف دیگر به یک هدایت کننده چوبی (پسایی)[۳] ـ که عروسک با نخها از آن آویزان می‌شود ـ وصل است. این چنین صورتکی عروسک نخی (ماریونت) است.

در مسکو و بوداپست، صورتک ممکن است بصورت عروسکی باشد که چوبی عمودی در آن قرار گرفته و بدین طریق حرکت سر عروسک برای عروسک گردان امکان‌پذیر می‌شود دست‌های مفصل‌دار بوسیله دو میله بلند دیگر از پائین هدایت می‌شوند. پاها ممکن است از جنس نرمتری ساخته شوند یا فقط در زیر پیراهن تصور شوند. این عروسک هنگامی که مچ عروسک گردان خم می‌شود، می‌تواند تا کمر تعظیم کند (عروسک‌های میله‌ای . ـ م .)

در سیدنی و کلکته این صورتکها ممکن است بصورت" عروسکهای دستکشی" باشند که متناسب با شکل دست انسان ساخته می‌شوند. یک یا دو انگشت، سر عروسک را نگه ـ می‌دارد و شست و دو انگشت دیگر در آستین‌های عروسک جای می‌گیرند. این نوع عروسکها اصولا" کوچکتر از عروسکهای نخی یا میله‌ای هستند و معمولا" فقط تا کمر نشان داده می‌شوند، گرچه این عروسکها گهگاه پا نیز دارند.

در جای دیگر کسی عروسکی می‌سازد که بهیچ وجه به انسان یا حیوان شباهت ندارد. این عروسک می‌تواند تکه‌ای جدا شده از یک میز و صندلی باشد، ولی بهر طریق که به‌نمایش درآید عروسک است.

انگیزه ساخت عروسک مسئله جدیدی نیست. از هزاران سال قبل مردم به خلق تئاتر عروسکی می‌پرداخته‌اند. چرا ؟ افسون تئاتر عروسکی چیست ؟ چرا هنرمندانی از قبیل جرج برنارد شاو[۴] ، پل کلی[۵] ، ژوزف هایدن[۶] ، واسیلی کاندینسکی[۷] ، جیان کارلو منوتی[۸] ، ژرژ ساند[۹] و بسیاری دیگر اندیشه‌های خود را با عروسک القاء کرده‌اند[۱۰]؟

هدف، انگیزهٔ کهن بشر برای بازآفرینی زندگی بوسیلهٔ این هنر چند جانبه بوده است. این هنر متنوع‌تر از رقص، آواز، نقاشی و مجسمه سازی است و بخشی از هریک از آنها را دربردارد. این هنر همچنین وسیله ارتباط و عامل بسط احساسات بشری است.

چگونه یک عروسک بوجود می‌آید؟ این کار زمانی اتفاق می‌افتد که شخصی تصویری از فرد یا جهان در آئینه کج و معوج تخیلات خود می‌بیند و به آن شکل، صدا و

حرکت می‌دهد. شخصی اصرار دارد که به این طرح خود زندگی بخشد و آن را به صحبت و حرکت وادارد. همچنین او ممکن است نخست صدای عروسک را بشنود و بعد به این صدا شکل و حرکت بدهد. عروسک ممکن است بصورت احساسی از عامل و پدیده غیرقابل رویت، مثل نیروی باد، باشد که شخص بدان شکل و شخصیت می‌دهد. در همه این حالات انگیزه اولیه همچنان بکار و در کار است.

بنابراین هنگامی که شخصی در دنیای اطراف خود انسان، حیوان، شکل یا موقعیتی را می‌بیند و چیزی به‌نظرش خنده‌دار، ترسناک، غم‌انگیز و نابهنجار می‌آید او جوهر درونی آن را می‌گیرد و بصورت عروسک درمی‌آورد. بناچار بعضی از جنبه‌ها مورد توجه بیشتری قرار می‌گیرد و جنبه‌های دیگر کوتاه یا حذف می‌شود. عروسک همیشه تصویر ساده شدهٔ انگیزهٔ اصلی است.

اولین چیزی که یک عروسک بدان نیاز دارد این است که بهر حال حرکت کند. برای خلق یک سرگرمی خوب همیشه نیاز به یک صورتک زیبا نیست. یک عروسک‌گردان ماهر می‌تواند دستمال یا کراواتی را بردارد و بدان حرکت و زندگی بخشد. شخصیت باسابقه **پانچ**[11] براثر برخوردهای روزانه چندان کتک می‌خورد و مجروح می‌شود که تقریبا" قیافه‌اش را از دست می‌دهد و یک نمایش خوب را ارائه می‌کند. سبک و حرکت پانچ است که او را زنده می‌سازد.

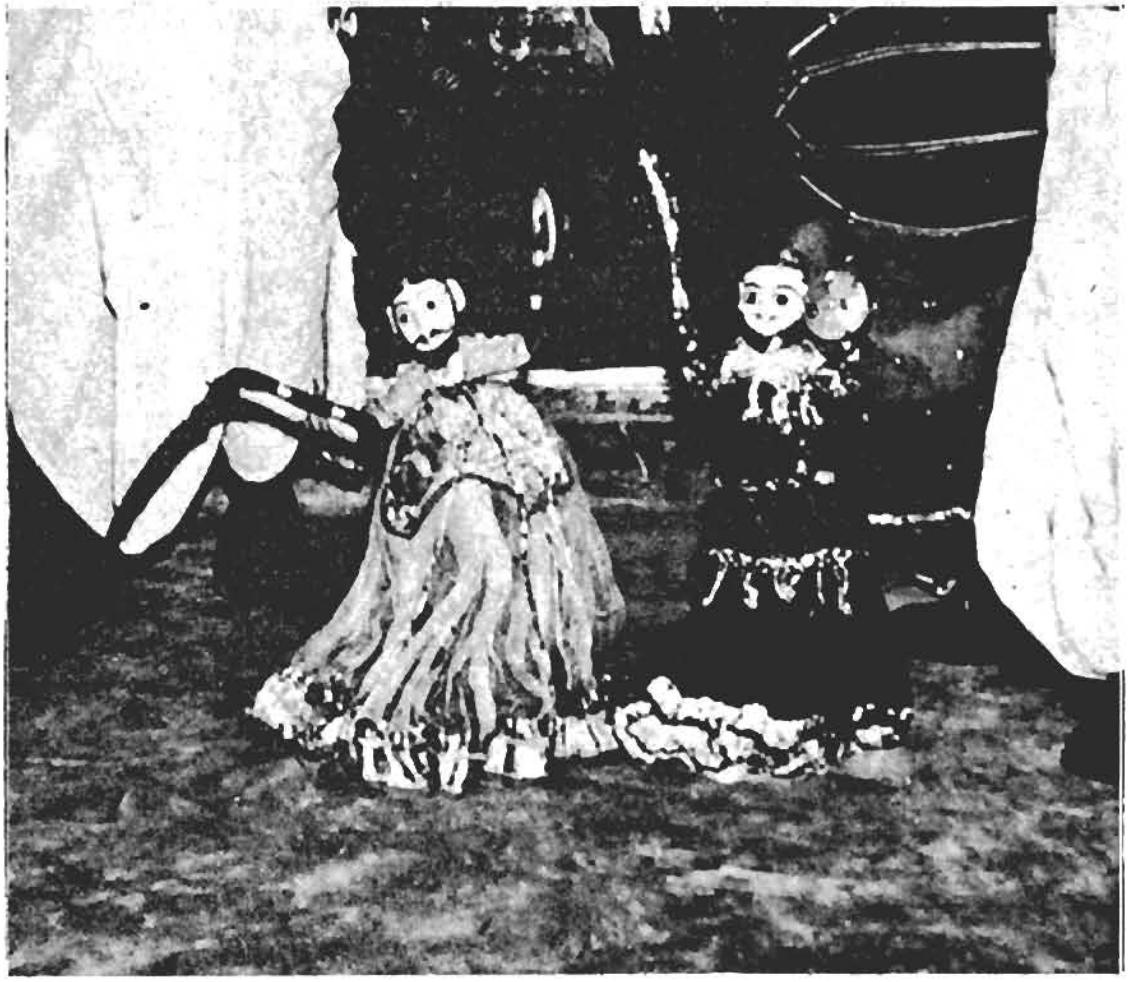
صدای عروسک به همان اندازهٔ شکلش اهمیت دارد. بخش مهمی از عروسک موسیقی است که با توجه به آن حرکت می‌کند و صدایش را می‌سازد. صدای عروسک به‌همان اندازه حرکاتش می‌تواند ابداعی باشد. علاوه بر کلامی که مردم بکار می‌برند، عروسک می‌تواند با آه کشیدن، غریدن، سرفه‌کردن، با صدای زنگ اخبار، مشت کوبیدن بر روی زمین، با صدای زنگوله‌ای که به پای عروسک گردان وصل است و صدای سازهای مختلف موسیقی صحبت کند. در ایالت **راجستان**[12] هندوستان، قرن‌هاست که صدای فصیح و بدون کلام عروسک بوسیله صدای صفیرمانندی از خیزران و پوست نی شنیده می‌شود. نوعی ارکستراسیون ویژه که هم‌اکنون برای **میکی‌ماوس**[13]، شخصیت معروف نقاشی متحرک، بکار می‌رود از هند قدیم گرفته شده و عبارت از استفاده ماهرانه از نی و طبل است.

بسیاری از ما در زمان و مکان‌های مختلف از پس عینک کج و معوج خود به دنیا نگریسته‌ایم‌که‌هم‌اکنون‌انواع بیشماری از شیوه‌های تئاتر عروسکی بوجود آمده است. در دنیای امروز ما احتمالا" تعداد عروسک‌ها بیشتر از هنرپیشگان زنده است.

بهرحال نتیجه هرچه باشد **عروسک** مرد، زن یا حیوان کوچک نیست. یک عروسک باید از همتای زنده خود همیشه ساده‌تر، غمگین‌تر، بدجنس‌تر و انعطاف‌پذیرتر باشد. عروسک جوهر یک شخصیت و تاکید بر آن است. زیرا فقط از این طریق است که عروسک می‌تواند بازتاب حقیقت شود. زمانی که عروسکباز سعی می‌کند از حیوان یا انسان تقلید کند شکست می‌خورد. هنرپیشه زنده این کار را بهتر انجام می‌دهد. تقلید محض از زندگی ممکن است خیره کننده، عجیب و یا حتی ترسناک باشد، ولی زنده نیست، در حالیکه اشارات یک عروسک می‌تواند سرشار از زندگی باشد.

عروسک ممکن است به شکل یک انسان، ملخ یا یک صندلی راحتی باشد، اما به‌قصد یک اجرا، سرگرمی و بیان یک نظریه خلق شده است. عروسک از طریق حرکتی که ما

• عروسک‌های نخی راجستانی متعلق به گروه **مالورام** *Malu Ram* دهلی.



می‌شناسیم، ولی تویر، بوسیله شکلی که در زندگی وجود دارد، اما ساده‌تر یا با تأکید بیشتر، با صدایی که فهمیده می‌شود، معهذا بطریقی که در آن اغراق شده‌است، بر تماشاگر تأثیری می‌گذارد که هیچ وسیله دیگری نمی‌تواند چنین کند.

عروسک به‌هنگام اجرای یک نقش در مقابل تماشاگر آفرینش نوعی زندگی را آغاز می‌کند. می‌گوئیم در مقابل تماشاگر، چرا که فقط در تخیلات تماشاگر است که عروسک جان می‌گیرد. زمانی **جرج برنارد شاو** این مسئله را در نامه‌ای به **ویتوریو پودرسکا**[۱۴] از **تئاتر پیکولی**[۱۵] چنین تفسیر کرد: "من همیشه از هنرپیشگان چوبی بعنوان درس‌های عینی آموزشی برای هنرپیشگان انسانی استفاده می‌کنم، چون هنرپیشگان چوبی چنان شما را به هیجان می‌آورند که فقط مجرب‌ترین هنرپیشگان می‌توانند چنین کنند. آنچه که در تئاتر بر ما تأثیر می‌گذارد فعالیت‌های جسمی اجراکنندگان نیست، بلکه احساسی است که آنها در ما زنده می‌کنند، زیرا نقشی که تخیلات تماشاگر بازی می‌کند بمراتب از آنچه هنرپیشگان ایفا می‌کنند مهمتر است.

شاو در جای دیگر می‌نویسد: " من اغلب پیشنهاد کرده‌ام که آکادمی هنرهای نمایشی بکوشد برای آموزش دانشجویان نمایش عروسکی اجراکند تا به آنها بازی‌ای را که

در بازی نکردن است بیاموزد. یعنی اجازه دهند قوه تخیل تماشاگر سهم عمده‌ای از کار را بعهده بگیرد."

علاوه براین و شاید مهم‌ترین، اثر متقابل جادویی عروسک و عروسک گردان بر یکدیگر است. هیچگاه نباید تصور کرد که عروسک بطور مستقل بین تماشاگر و عروسک ـ گردان قرار دارد. عروسک گردان از طریق بسط شخصیت خود، یا جنبه‌ای از خود، همانند هنرپیشه انسانی می‌تواند واکنش تماشاگر را حس کند. او بخوبی آگاه است که چگونه نقش در قالب حرکت نخ‌ها زنده می‌شودو می‌داند **چگونه نخ‌ها را حرکت دهد.**

شاید بیان بهتر این رابطه پیچیده بین عروسک و عروسک‌گردان را عروسک‌گردان و بازیگر برجسته ***ولادیمیر سوکولف***[۱۶] گفته باشد. او می‌نویسد: "این آفرینش‌ها، شخصیت‌های مخلوق تصورات بشری هستند که به خالق خود تعلق دارند. بنابراین نباید بازتاب انسان یا واقعیت باشند، بلکه زندگی فوق‌العاده خود، زندگی جانداران آزاد را بازی می‌کنند"

" اندیشه آفرینش خود را با موضوع و شکل آن آفرینش وحدت می‌بخشد. علاوه بر این کار تمام شده بازتاب اصل است، زیرا عروسک، عروسک‌گردان را دربرمی‌گیرد. محصول و تولید کننده نمی‌توانند جدا از یکدیگر باشند.

عروسک منحصرا" زاده اراده و تصورات بشر نیست، او جان یافته و زندگی مستقل خود را آغاز می‌کند. همچنانکه انسان خودش را به عروسک چوبیش انتقال می‌دهد و او را مجبور به اطاعت از دستوراتش می‌کند، بهمان صورت اتفاق می‌افتد که انسان نیز تسلیم عروسک دست‌ساز خود می‌شود.

عروسک از تخیلات عروسک گردان اطاعت کرده و تسلیم او می‌شود و در عین حال بعلت همین اطاعت، عروسک گردان نیز مطیع عروسک می‌شود.

در هنر این پدیده بی‌مانند است. بدین صورت که هنرپیشه، وسایل بازی، موضوع و حتی موسیقی بصورت یک کلیت واحد درمی‌آیند و هیچیک از عناصر این مجموعهٔ پیچیده تفکیک پذیر نیست. این یک هماهنگی ایدآل است که موسیقی شکل قابل رویت و جانداری پیدا می‌کند."

اغلب گفته می‌شود که هنر عروسکی در حکم یک زبان بین المللی است. من اعتقاد دارم که چنین است. اما معتقدم که این زبان بین المللی از انبوه کلماتی که ما به آنها تحمیل می‌کنیم ریشه‌های عمیق‌تری دارند. از اعصار قدیم بشر آموخت که برای بقای خود باید بین حالات بدنی و حالات چهره موجودات تفاوتی بنهد. گرد شدن چشم‌ها ازتعجب، بشر را از نزدیک شدن خطر آگاه می‌کرد. لب‌های غران، دندان‌های تهدید آمیز را آشکار می‌ساخت. گره کردن ابروها، دلالت بر حفاظت بیشتر چشم‌ها داشت. حالت چهره و بدن، مطابق نظریه ***چارلز داروین*** به اندازه نژاد قدمت دارد.

آدمی مدت‌ها آنچنان با شکل‌ها، حرکات، صدا و خرخرهای ابتدایی کار کرده است که عادتی شده و همه معانی آنرا درمی‌یابند. بنابراین حالت، موسیقی و یا حتی حرف‌های نامفهومی که بر آن تکیه می‌شود، بخش‌هایی از زبان بین‌المللی عروسک هستند. ما دریافته‌ایم که سه آواز پی‌در پی قورباغه همه مردم دنیا را می‌خنداند. آنها به انگلیسی آواز می‌خوانند. مطمئنا". کلمات مهم نیستند. آهنگ کلام مهم است.

نحوه بیان آنها چنین است . آنها می‌توانند همین نحوه بیان را در زبان"سواحلی هم حفظ کنند . ترکیب یک قیافه مضحک (فوق انسانی) و یک صدای مضحک است که ما را به خنده وامی‌دارد . گاهی ترکیب یک صورت مسخره با صدایی متین ما را به خنده می ـ اندازد و یا برعکس. نکته مهم این است که عروسک می‌تواند تا بینهایت پیش رود .

(در تئاتر عروسکی) نباید قبل از هر چیز به حالت‌های چهره عروسک فکر کنیم . حرکت کلی بدن گویاتر از چهره است . گاهی نیز پیش می‌آید که بازتاب واقع‌گرایی عروسکباز بشکل عروسکی ظاهر می‌شود که نه صورت دارد و نه بدن .

بسیاری از عروسک‌ها به گروه‌های دوره‌گردی تعلق دارند که چراغی در کنار اتاقکی قابل حمل در فضای باز روشن می‌کنند و یا در زیر سایه ساختمانهای بزرگ مشغول شده و برای هر تماشاگری که بتوانند جذب کنند نمایش می‌دهند ، یکی عروسک‌ها را بازی می‌دهد ، دیگری در جلوی صحنه ساز می‌نوازد و با اجرا کنندگان‌کوچک(عروسک‌ها) به صحبت می‌پردازد . امروزه هنوز هم نمایش‌هایی از این گونه وجود دارند ، ولی در نقاط دورافتاده سرگردانند .

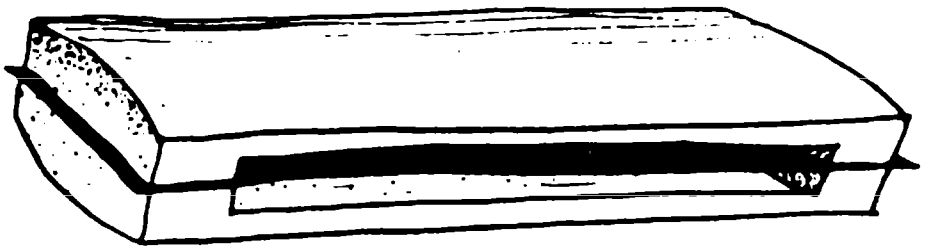
گروه‌های دیگر بسیار مجهزند . آنها ممکن است صدها عروسک داشته و در اجراهای دائمی خود از چند دوجین نمایشنامه ـ که بوسیله نویسندگان برجسته نوشته شده است ـ استفاده کنند . برای این نوع نمایش‌ها ، توسط‌آهنگسازان محبوب موسیقی ویژه‌ای ساخته می‌شود . بهترین کارگردانان در خود ابعاد تازه‌ای می‌یابند و با کارگردانی تئاتر عروسکی درک تئاتری خود را پرورش می‌دهند . یک تئاتر ثابت برای اداره بیش از هزار تماشاگر ، دارای کادری با دویست و بیست کارمند است . بسیاری از گروههای بزرگ در مناطق گرمسیری فقط شب‌ها و در فضای باز نمایش می‌دهند . نمایش آنها تا سپیده دم ادامه داشته و دوباره شب بعد اجرا می‌شود . این‌نمایش‌ها ممکن است تا شش ماه‌همچنان تکرار شوند .

بین کوچکترین و بزرگترین نوع این گروه‌های عروسکی صدها نوع تئاتر عروسکی وجود دارد . بسیاری دارای تئاتر ثابت هستند و تماشاگران دائمی دارند و پیوسته برنامه‌های جدید تهیه می‌کنند . برخی از اعضای گروه در بازی و حرکت عروسک متخصص هستند ، در حالیکه مسئولیت‌هایی چون کارگردانی ، رنگ و ساخت دکور و عروسک سلیغ ، نوشتن نمایشنامه و مشاورت در مورد نمایش بعهده دیگران گذارده می‌شود . در بعضی از گروه‌ها اعضا دارای چنان استعدادی هستند که بسیاری از مهارت‌ها و وظایف را ترکیب می‌کنند . پاره‌ای از این گروه‌ها تنها فیلم عروسکی می‌سازند و گروه‌های دیگر برای تئاتر ، تلویزیون ، کلوب‌های شبانه و یا تبلیغات تجاری کار می‌کنند . تقریبا " همه گروه‌ها برای توسعه کارشان به نقاط مختلف سفر می‌کنند . صرف نظر از نوع این گروه‌ها و اینکه در چه محدوده جغرافیایی فعالیت دارند ، کار آنها متنوع است ـ متنوع‌تر از هر شکل دیگر تئاتری .

در حالتی که تهیه کننده یک تئاتر عروسکی تنها یک نفر است این عروسکباز باید مجسمه‌ساز ، صحنه آرا ، هنرپیشه ، نمایشنامه نویس ، رقصنده ، مفسر سیاسی و صحنه‌گردان باشد . در گروه‌های دو نفره ، همکار وظایف جنبی از جمله سیم‌کشی ، تجاری ، آواز خوانی و دیگر وظایف را بعهده می‌گیرد .

اگر عروسک بخش تکامل یافته عروسک گردان باشد و یا وسیله‌ای در دست او ، پس

• طرح یک **صفیر** که از نی و چرم است و عروسک گردان آن را در دهان گذاشته و بدین ترتیب صدای عروسک را می‌سازد.

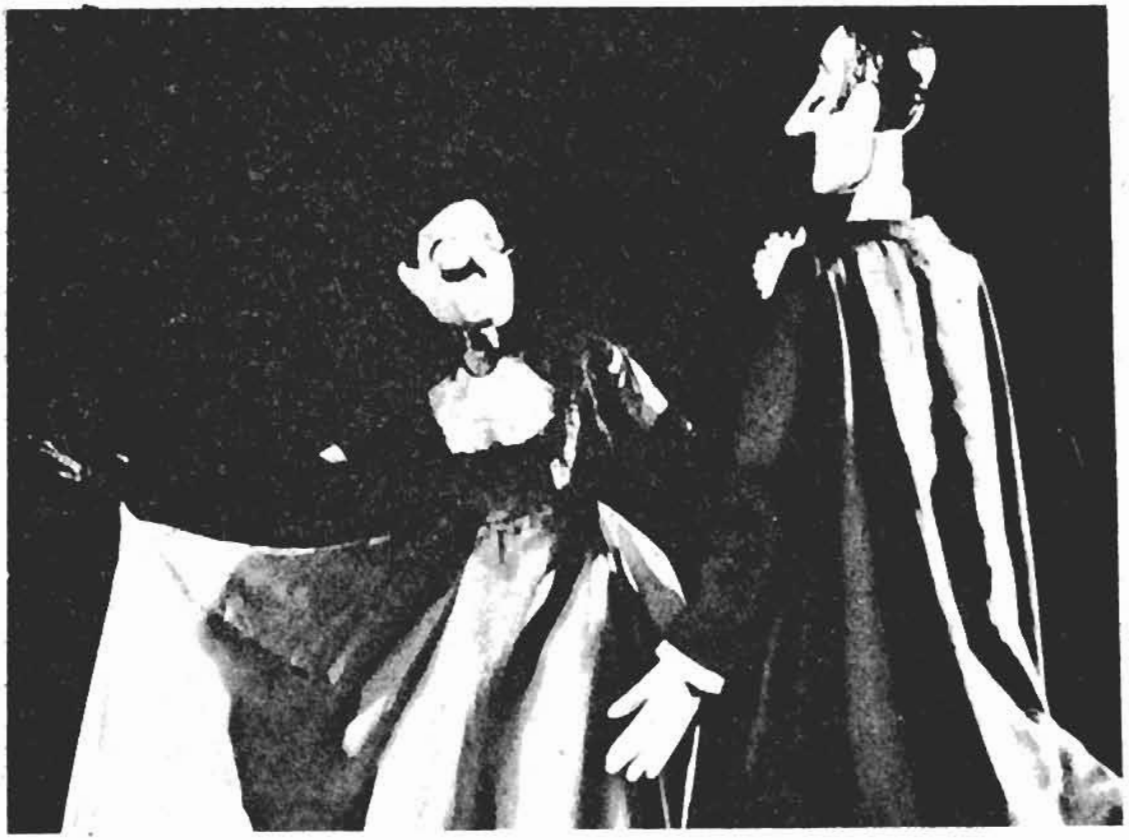


عروسک گردان چیست؟ عروسک گردان یک هنرپیشه معمولی نیست، حتی اگر هنرپیشه استعداد خاصی داشته باشد. عروسک‌گردان باید از چند جنبه فراتر از هنرپیشه بوده و فعالیت‌هایش به‌اندازه سبک کار عروسک‌هایش متنوع باشد. حال تصور کنید که در یک کلوب شبانه بین تماشاگران نشسته‌ایم. ناگهان از میان تاریکی یک ویولن سل ـ که بوسیله انگشتان دستی جدا ازبدن‌نگه‌داشته‌شده‌است ـ ظاهر می‌شود، در هوا می‌رقصد و تعظیم می‌کند. در سمت چپ صورتکی که شال پوشیده و عینک زده است، نواختن این ویولن سل را بعهده دارد. سپس یک دسته نت‌های موسیقی از هم گسیخته و رنگی بهمراه پروانه‌هایی ظاهر می‌شوند که با ضرب آهنگ موسیقی شروع به بال زدن می‌کنند. این شیوه کار گروه **جورج *لافای*[17]**، پیشگام "تئاترعروسکی‌سیاه"، است. آنها با ماسک و لباس کشاف سیاه خود را پوشانیده، در پشت پرده‌ای سیاه قرار می‌گیرند و کاملا" غیرقابل رویت می‌شوند. هنگامیکه به جلو خم می‌شوند، فقط دست‌های (دستکش‌های سفید) آنها که از پرده بیرون آمده و ویولن سل را می‌گیرد ـ در نوریکه‌به‌جلوی‌صحنه می‌تابد ـ دیـــده می‌شوند. پروانه‌ها به انتهای قنرهای سیاه‌رنگی وصل شده‌اند. اجرا کنندگان باید در تاریکی با نگاه کردن به عروسک‌ها، جا و حضور دیگران را حس کنند.

اکنون اجازه دهید که در یک تئاتر نشسته و از یک جفت قیافه‌های کاملا" هندسی دیدن کنیم که بانوای جاز می‌چرخند، غش می‌کنند، همدیگر را در آغوش می‌گیرند و از حال می‌روند. کمی بعد دو رقصنده لاستیکی با چهره‌های جالب، عجیب و ابداعی ظاهر می‌شوند. سپس مرد کوتوله‌ای با یک قفس وارد می‌شود و دو رقاصه را در قفس می‌کند. اما آنها داخل قفس هم به رقص"راک‌اندرول"[18]خود ادامه می‌دهند. در پشت صحنه بر روی دو پل آلومینیومی‌چهار عروسک گردان ایستاده‌اند. دونفری که پسایی‌ها (هدایت‌کننده‌های چوبی) رقاصه‌ها رانگه داشته‌اند، بدن‌های خود را به‌صورت یک رقص دو نفره بی‌معنی حرکت می‌دهند و صورت‌های نقاش آن‌ها به تقلید از عروسک‌ها به حرکت درمی‌آید. در فضای محدود پشت هر صحنه عروسکی، باله و رقص‌عروسک‌گردان‌ها فوق‌العاده تماشایی است. این طراحی رقص پشت صحنه، بهمان گونه که بر صحنه دیده می‌شود، دقیق و جدی است.

در خلال رقص تانگو در "کنسرت‌غیرعادی" **سرگئی *ابراتسف*[19]** دو رقصنده ماهر را می‌بینیم که بطور مضحکی ادای تانگوی آرژانتینی را در می‌آورند. در اوج پایانی نمایش، رقصنده مردهمرقصش را که با قفل کردن دو دست به دور گردن چسبیده است ـ

• روح معروف رقص نانگوی ایرانسف ـ که برای حرکت به هفت عروسک گردان نیاز دارند.



چون آونگ بی‌چرخاند. کار ساده‌ای به‌نظر می‌آید، ولی در پائین صحنه به جای دو نفر، هفت عروسک‌گردان قرار دارند. یک عروسک گردان، در حالیکه دستش را داخل سراهن عروسک کرده است، بدن و سر عروسکی را نگه‌می‌دارد. از طرف دیگر نفرمقابل، دو میله متصل به دست‌های عروسک را حرکت می‌دهد. سه عروسک گردان دیگر در حول و حوش آنها بی‌چرخند و حرکت رانوهای عروسک‌ها را با توجه به حرکت کلی عروسک منظم می‌کنند. در فضای محدود زیر این دو عروسک هفت عروسک گردان باید حرکاتشان را با زمان‌بندی کاملا "دقیق انجام دهند. آنها چنان نزدیک هم حرکت می‌کنند که یک حرکت اشتباه ممکن است به افتادن آنها خم شود. بازهم می‌بینیم که عروسک، عروسک گردان را به حرکت درآورده است.

می‌توانم به‌جرات بگویم که عروسک گردان چاق وجود ندارد، چرا که تئاتر عروسکی کاری بسیار پر جنب و جوش است. عروسک گردان درشت اندام نیز از امتیاز کمری برخوردار است، زیرا در پشت صحنه جای کافی برای او نیست. اگر عروسک‌گردان عروسک‌های دستکشی کوتاه قد باشد و دستهایش به بالای صحنه نرسد، باید از کفش‌های چوب‌پنبه‌ای بلند استفاده کند. با توجه به اینکه با چه نوع عروسکی بازی می‌شود و یا اینکه چگونه نگهداشته می‌شود، عضلات مخصوصی بکار گرفته می‌شوند. در حالیکه با عروسک سنگینی بازی می‌کنیم، باد می‌گیریم که در حال خم

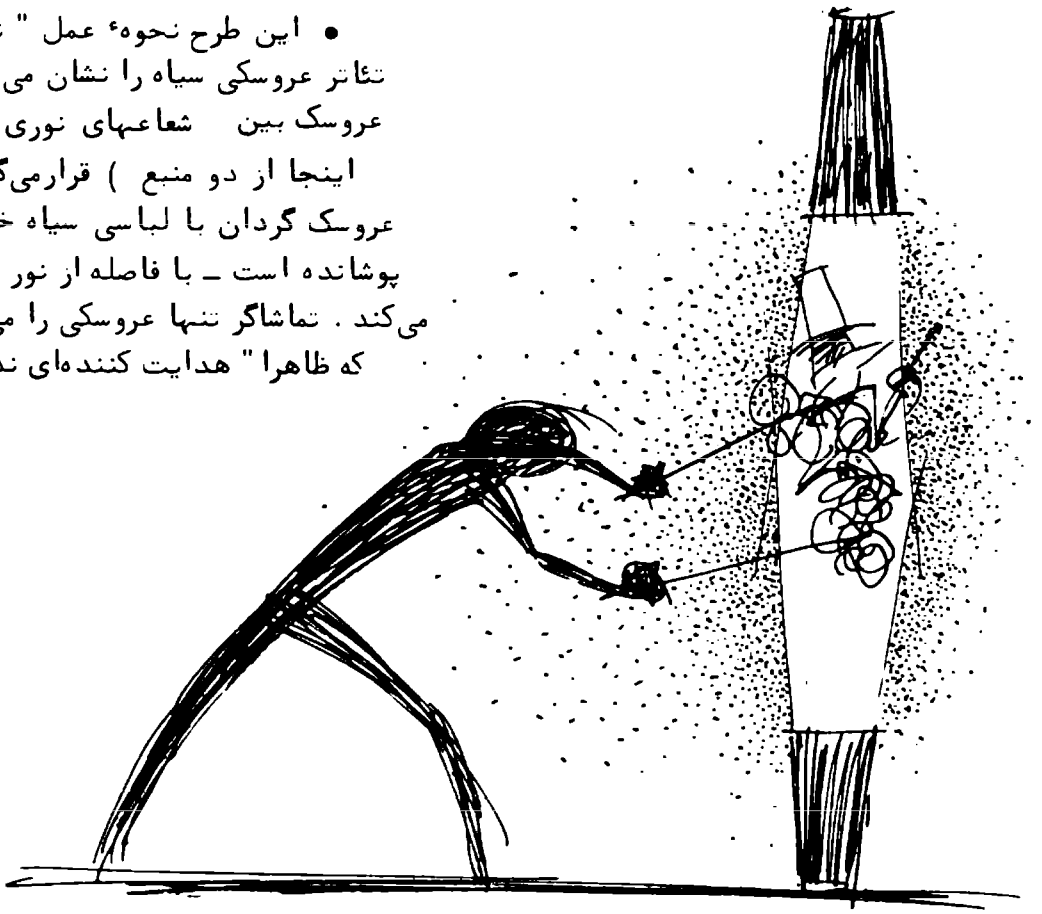
بودن صحبت کرده و آواز بخوانیم. من از تجارب شخصی خود می‌دانم که عضلات دست عروسک گردان میله‌ای بسیار قوی خواهد شد. ضمن یک رقص بدون مقدمه در یک میهمانی ــ در استودیوی خودم ــ یکی از زنان "گروه مرکزی مسکو"[۲۰] را بر روی شانه‌هایم چرخانیدم. چند لحظه بعد او در حالیکه می‌خندید مرا تا بالای سر خود بالا برد.

تئاتر عروسکی در راه تنوع می‌کوشد. برخلاف هنرپیشگان تئاتر، عروسک ها از جهت اندازه کاملا" متنوع هستند. چرا که اندازه معیار نیست. هم‌اکنون **گروه‌پولز**[۲۱] با عروسک‌های بزرگتر از اندازه طبیعی انسان بازی می‌کنند. از طرف دیگر یک تئاتر عروسکی نیز در نیویورک وجود دارد که عرض یک متری جلو صحنه آن برای گردانندگان عروسک‌های دستکشی کافی است. طرح و شیوهٔ نهائی بازی اغلب بوسیلهٔ انسان‌هدایت کننده مشخص می‌شود. یک انگشت انسان می‌تواند جدا از رابطه با دستش حرکت کند. حرکتی که این انگشت‌بیک عروسک نیم‌متری می‌دهد، در صورتی که عروسک سی‌سانتیمتر بلندتر باشد محدودتر می‌شود. برای بیشتر نمودن تاءثیر انگشت (در حرکت عروسک) باید از اهرم یا حایل‌هایی استفاده کرد.

در عروسک‌های میله‌ای یک دست عروسک گردان فقط برای حرکت یک دست عروسک صرف می‌شود، در حالیکه در نمایش عروسکی کوچک دستکشی برای همان عروسک فقط از یک انگشت استفاده می‌شود. برای بازی کردن با عروسک‌های غول پیکر، عروسک گردان ممکن است‌تا سه متر بدود و دست عظیم عروسک را با انحنای قابل ملاحظه‌ای بالا ببرد، همچنانکه برای عروسک‌های **رومئو بوفانو** درنمایش **ادیپ شاه**[۲۲] این حالت وجود داشت. در یک رژه غول‌های بادکنکی، بیش از پنجاه حمل کننده مورد نیازند. همچنین می‌توان از یک پسابی ابتکاری چندنایی برای هدایت تعداد زیادی از عروسک‌های صف نغمه سرایان استفاده نمود.

در بعضی از نمایش‌ها، گرداننده ممکن است نیاز به استفاده از چندین تن تجهیزات داشته باشد. از طرف دیگر من عروسکبازی را دیده‌ام که فقط با قوه تخیل و دست‌هایش نمایشی را خلق کرده است. یکبار در جنوب هندوستان، دریک‌جشن عمومی، مشاهده کردم که دو عروسک ساده ابتدایی یک صحنه جنگ عجیب را نشان می‌دادند. بنظر می‌رسید که یکدیگر را با چرخانیدن یک تکه فلز سنگین، که به هوا می‌انداختند و دو باره می‌گرفتند، مضروب می‌کردند. کمی بعدایـــن دو موجود دست چوبی، یک بسته سیگار را باز کرده، یکی بیرون می‌کشیدند و در دهانی که بین دست‌ها بود می‌گذاشتند. سپس یک جعبه کبریت ظریف را باز کرده و سیگار را روشن می‌کردند. در تمام مدت نمایش شوخی‌هایی بین عروسک‌ها و تماشاگران رد وبدل می‌شد. عروسک گردان آهنگ و داستان را می‌ساخت. تماشاگر آنچه را که عروسک نـداشت (از قبیل لباس، تزئین و بیان) شخصا" در ذهنش می‌ساخت. نمـایـش کاملی بود، درحالیکه در پشت صحنه فقط یک پسر فوق‌العاده ماهر پانزده ساله قرار داشت.

عروسکهای هر عروسکباز به هر اندازه و با هر سبک یا حرکتی باشند[۲۳] او باید بهترین نوع را انتخاب کند. بسیاری در اجراهای خود فقط از یک نوع خاص عروسک استفاده می‌کنند و آن را ترجیح می‌دهند. گروهی سرسختانه مجادله می‌کنند که عروسکهای نخی بر عروسک‌های میله‌ای، دستکشی و یا تئاتر سایه برتری دارند. این بحث بیهوده‌ای است (درست مثل بحث برتری باله کلاسیک بر نویست). هر شیوه‌ای



• این طرح نحوهٔ عمل " تکنیک تئاتر عروسکی سیاه را نشان می‌دهد . عروسک بین شعاعهای نوری (در اینجا از دو منبع) قرارمی‌گیرد و عروسک گردان با لباسی سیاه خود را پوشانده است ـ با فاصله از نور حرکت می‌کند . تماشاگر تنها عروسکی را می‌بیند که ظاهرا " هدایت کننده‌ای ندارد .

برای مقصود خاصی مناسب است . حتی در آینده ممکن است کسی سبک کاملا " جدیدی ابداع کند .

من انواع مختلف عروسک را بکار گرفته‌ام و از اینکه به یک نوع خاص متکی باشم متنفرم . اگرمن‌به‌یک‌دهان‌بزرگ‌ـ که چرخیدن زیاد نخواهد ـ نیاز داشته باشم ، یک عروسک دستکشی که سر آن لاستیکی است ، می‌تواند مقصود مرا برآورده کند . یک رقاصه پابلند من ، بهرحال باید از نوع نخی و البته بدون صورت باشد .

اگر تمام نمایش‌ها یکسان به‌نظر برسند ، عروسک‌ها به یک شکل حرکت کنند و یا تنها کوشش بر نزدیکی به هنرپیشگان انسانی داشته باشند ، تئاتر عروسکی چه سرنوشتی خواهد داشت . هر عروسکباز باید به شیوهٔ خود بنحوی حقایق را ساده و بر آن‌تاکید کند که ما بتوانیم معنی آن را دریابیم .

از آنجا که عروسک فقط برای بیان حالتی در دست عروسکباز جان می‌گیرد ، بنابراین برای آنکه همیشه باقی بماند ساخته نمی‌شود . عروسک اغلب از مواد ناپایدار و قابل انعطاف ساخته می‌شود و حداکثر پس از سازنده‌اش، چند نسل دوام خواهد داشت . در آن موقع ممکن است ، بصورت نشانهٔ مشخص تاریخی یا یکی از اشیاء یک مجموعه‌دار حفظ شود و بیانگر زمان و عامل اصلی بوجود آمدنش باشد . بدترین کار این است که عروسکباز از اینکه می‌خواهد از مواد ملموسی که خود ساخته است (عروسک) جدا شود ، اکراه داشته باشد و تا آنجا که ممکن است از عروسک‌هایش کار بکشد . هنگامی که یک نظریه دیگر بازتاب زمانی ندارد ، بی‌تاثیر می‌شود . شکل و موضوع نمایش باید

تفسیری بر لحظه وقوع حادثه باشد. گرچه هنرپیشگان انسانی بمرور زمان پیر می‌شوند، اما از نسلی تا نسل دیگر چندان تغییر نمی‌کنند. اما یک عروسک، یک ابر هنرپیشه است ـ که ممکن است برای همیشه جوان یا پیر به‌نظر آید ـ با توجه به اینکه زندگی و هدف ـ هایش تغییر می‌کند، بسرعت قدیمی می‌شود و زمانش به‌سر می‌آید.

در هر نسلی، بشر از دیدگاهی متفاوت با دیدگاه پدرانش به دنیا نگریسته است. چرا که ارزش‌ها تغییر می‌کنند. اما همچنانکه او می‌تواند خود را در آئینه شاد یا غمگین ببیند و بخندد، به ساختن عروسک ادامه خواهد داد.

مترجم: جواد ذوالفقاری

مؤلفه‌های هنر عروسکی

۱. **بیل بِرد** *Bill Baird* عروسکار معروف آمریکایی از هفت سالگی بدین هنر می‌پرداخت. بعد با کارگردان پیشرو **تونی سارگ** *Tony Sarg* همکاری می‌کرد. تئاتر و کارگاه‌های او هم‌اکنون در یک ساختمان شصت طبقه در نیویورک متمرکز است.
بیل برد حالق ۲۰۰۰ نوع عروسک به اضافه شخصیت‌های بسیاری برای فیلم‌ها و تلویزیون بوده است. بسیاری از آثار تجاری او شامل ساخت تعداد زیادی عروسک برای کرایسلر *Crysler* در نمایشگاه جهانی شیکاگو، نمایش مد نیویورک تایمز، رادیوسیتی موزیک هال و فیلم "سیم‌های نامحاصم" برای شرکت مخابرات می‌باشد. عروسکها و دکور صحنه‌های "دکتر فاوست" اثر "اورسن ولز" نیز توسیله او تهیه شده است. ـ م.

فرهنگ تئاتر عروسکی، صفحه ۲۴

۲. هدف عروسکی است که فقط استفاده نمایشی از آن می‌شود. از این پس، چون فقط این نوع عروسک مورد بحث است، واژه "عروسک" بدون قید نوع بیان می‌شود. ـ م.

۳. جمعه نیب یاران ایرانی این هدایت کننده چوبی را "پهلبی" می‌خوانند. ساده‌ترین پهلبی به شکل صلیب است و با توجه به تعداد نخ‌هایی که به قسمت‌های مختلف عروسک وصل می‌شود، باید شاخه‌های آن را اضافه کرد. ـ م.

4.*George Bernard Shaw* 5.*Poul Klee*

۶. **ژوزف‌فرانتس‌هایدن** (۱۸۰۹ - ۱۷۳۲) موسیقیدان معروف اتریشی پنج اپرت مخصوص تئاتر عروسکی برای شاهزاده‌ٔ مجارستانی "نیکلا رودت" ساخته بود که تا سال ۱۷۶۵ در قصر ایزن اشتاب اجرا می‌شد. قسمت‌هایی از این اپرت‌ها به‌نام‌های "فیلمون"، "ژوبو"، "بوچی" و "دیدرو" هنوز باقی مانده است. ـ م.

7.*Wassili Kandinsky* 8.*Gain Carlo Menoti*

9.*George Sand*

۱۰. **فدریکوگارسیالورکا** *Fedrico GarciaLorca* (۱۹۳۲ - ۱۸۹۸) شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیائی از کودکی شیفته‌ٔ تئاتر عروسکی بود و برای خواهر و برادرانش نمایش‌های ساده عروسکی اجرا می‌کرد. بعدها در سال ۱۹۳۲ گروه تئاتری تشکیل داده و نمایشنامه‌های کوتاه عروسکی‌چون‌دون‌کریستوبال *DonCristobal* و دونا روزیتای سرکش *Dona Rosita La Solera* را نوشت. ـ م.

۱۱. **پانچ** *Punch* و جودی *Judi* مهم‌ترین شخصیت‌های اصلی تئاتر عروسکی انگلستان‌اند. پانچ از پولچینلا *Pulcinella* معروفترین شخصیت "کمدی دلارته" ایتالیا درفرون وسطی گرفته شده است. "پولچینلا" در راه رسیدن به انگلستان، در فرانسه بصورت "پولیشینل" *Pulichinelle* و در اوایل ورود به انگلستان "پولیچینل" *Pulichinel* تلفظ می‌شد که بتدریج مختصر و تبدیل به پانچ شد.
(فرهنگ تئاتر عروسکی، صفحه ۲۰۲)

12.*Rajastan* 13.*Nicky Housing*

14.*Vittorio Podrecca* 15.*Piccoli Theatre*
16.*Vladimir Sokolov* 17.*George Lafaye*
18.*Rock And Roll*

۱۹. سرگئی ابراسف *Serqei Obratsof* (مولد ۱۹۰۱) عروسکار و کارگردان مشهور تئاتر عروسکی شوروی و مدیر عامل سازمان جهانی عروسکی. ـ م.

20.*Mosscow Central Company* 21.*Poles Company*

۲۲. "اودیپ شاه" *Oedipus Rex* اثر حماسی "سوفوکل". در سال ۱۹۳۱ این اثر در تئاتر فیلادلفیا بصورت عروسکی به اجرا در آمد. عروسکهای سه‌متری آن توسط "روشوبوفانو" *Romeo Bufano* ساخته شدند. م.

فرهنگ تئاتر عروسکی، صفحه ۱۷۲

کوسه‌گردی[1]

• محمد میرشکرایی

کوسه و زن کوسه ، در روستای کوهین تفرش
عکس از بایگانی علمی مرکز مردم شناسی ایران

در مواقع مختلف سال بویژه در فاصلهٔ اواخر پاییز تا اواسط بهار، در گوشه و کنار ایران مراسم سنتی نمایش ـ گونه‌ای انجام می‌شود که اغلب از مایه‌های ابتدایی نمایش برخوردار است. این مراسم نمایشگونه مانند همهٔ آئینهای سنتی دیگر ریشه در اعتقاداتی دارد که بر مبنای نیازهای معیشتی در زندگی عملی و در پیکار انسان با طبیعت و محیط پیرامونش در ذهن مردمان شکل گرفته و به‌صورت آئین و رسم ماندگار شده است. به این اعتبار در مقالهٔ حاضر این مراسم سنتی نمایشگونه را ***نمایشهای آئینی*** می‌نامیم.

نمایش آئینی بازمانده از زمانهایی است که انسان به روابط علت و معلولی در رویدادهای جهان و آفرینش پی نبرده بود و به همین لحاظ اینگونه نمایشها درواقع اسمداد انسان است از نیروهای ماوراءالطبیعه و مظاهر مادی آن، برای برآوردن حاجتها و طلب یاری برای مبارزه با مشکلاتی که انسان در زندگی عملی با آنها روبرو می‌شود.

یکی‌از گونه‌های این نمایشهای آئینی **کوسه گردی** است. **کوسه‌گردی** یک سنت نمایشی در رابطه با زندگی شبانی است که در نیمهٔ زمستان توسط چوپانان محل در بسیاری از روستاهای ایران، با

تفاوتهای مختصری برگزار می‌شود. شباهت اسمی این رسم با **کوسه برنشین** که یک سنت نمایشگونهٔ کهن است، و شرح آن در متون فارسی مانند ***التفهیم*** و ***مروج‌الذهب*** و غیره آمده، موجب شده است که برخی **کوسه گردی** را بازماندهٔ آن رسم تصور کنند. اما بنظر می‌رسد این دو، دو رسم جداگانه و با ریشه‌های اقتصادی ـ اجتماعی و تاریخی متفاوت باشند.

کوسه‌گردی بیشتر درمناطق‌غربی و شمال غربی و بطور پراکنده در قسمتهای دیگر ایران و نیز در مناطق شرقی ترکیه و در شمال عراق معمول است. همچنین در این مناطق و در دیگر حوزه‌های فرهنگی ایران آمیخته‌هایی از آن با آئینها و رسمهای نمایشگونهٔ دیگر دیده می‌شود که در همین مقاله خواهد آمد.

نمونه‌هایی از نمایش کوسه گردی
در روستای " کوهین *Kuhin* " تفرش

کوسه گردی در نیمهٔ زمستان و پایان **چله بزرگ** برگزار می‌شود. اجرا کنندگان آن سه نفرند، **کوسه**، **زن کوسه** و **توبره‌کش**. نقش کوسه را همیشه چوپان ده برعهده‌دارد. چوپان یک نمد چوپانی می‌پوشد. یک شال پشمی به کمر می‌بندد. یک طناب کلفت به نشانهٔ مردی از پیش خود می‌آویزد که تا نزدیک زمین می رسد. چند زنگ بزرگ و کوچک به‌خود می‌بندد. صورتکی نمدین بر چهره می‌گذارد که سه سوراخ برای چشمها و دهان دارد. دو تونهٔ خشک به شکل دو شاخ روی سرش می‌گذارد. یک چوبدستی **بزرگ هم** به دست می‌گیردو به این ترتیب **به هیأت** کوسه در می‌آید. نقش زن کوسه را یکی از مردان جوان ده بازی می‌کند. او لباس معمولی زنان ده را می‌پوشد و خود را با زیورآلات زنانه می‌آراید و برای اینکه مرد بودنش مشخص نشود صورتش را هم با دستمالی می‌پوشاند. یکی دیگر از مردان ده هم توبره‌کش می‌شوند. توبره‌کش، چنانکه از نامش پیداست، توبره‌ای به دوش می‌گیرد و در پی کوسه و زنش راه می‌افتد. او وظیفه‌اش جمع‌آوری هدایایی است که مردم به کوسه می‌دهند. توبره‌کش و زن کوسه از هدایای جمع‌آوری شده سهم می‌برند، و به همین لحاظ چوپان آنها را از میان خویشان و نزدیکان خود انتخاب می‌کند.

کوسه و زنش رقص‌کنان در کوچه‌ها می‌دوند و صدای زنگها فضای دهکده را پر می‌کند و بچه ها را به شادی و جست و خیز می‌آورد. کوسه هرجا می‌رود کودکان به‌دنبالش هستند و شعرهایی را که کوسه می‌خواند، دسته جمعی تکرار می‌کنند. کوسه کوچه به کوچه ده را می‌گردد و به خانه دام‌داران سر می‌زند.

کوسه وقتی به خانه دام‌داران پولدارتر و ثروتمندتر می‌رود پس از رقص و بازی ناگهان غش می‌کند و خود را به روی زمین می‌اندازد. در این هنگام زنش به نوازش او می‌پردازد و برایش شعر می‌خواند و به صاحبخانه می‌گوید کوسه روغن می‌خواهد تا حالش خوب شود، و وقتی یک ظرف روغن حیوانی برایش می‌آورند، فورا" سر می‌خیزد و رقص‌کنان از آن خانه بیرون می‌رود. مردم ده آمدن کوسه رابه‌خانه‌خودخوش‌یمن‌می‌دانند. در هر خانه به او چیزی می‌دهند که معمولا" محصولات کشاورزی است و در بعضی خانه‌ها برایش مجمعه‌ای تهیه می‌بینند و در آن ظرفهای پر از گندم، گردو، بادام، قند و چای و گاهی **شیرینی**

می‌گذارند. در سالهای اخیر بندرت پول هم به او می‌دهند. کوسه به هر خانه‌ای که می‌رود با چوبدستی خود به در طویلهٔ آن خانه می‌کوبد و مردم باور دارند که این کار موجب برکت گاو و گوسفندانشان می‌شود.[۲]

در **دیگر روستاهای تفرش** هم با محصر تفاوتهایی در لباس و شعرهایی که کوسه می‌خواند رسم کوسه‌گردی معمول است. زمان انجام آن دراین روستاها دهم یا پانزدهم بهمن است. در بعضی دهات زمان انجام بازی در ترانه‌هایی که کوسه یا زنش می‌خوانند منعکس است. مثلا" در **فرمهین** مرکز بخش فراهان تفرش قسمتی از شعرهایی که کوسه و زنش می‌خوانند چنین است:

ناقالدی آی ناقالدی
گد میش قالدی قالدی

na galdi ây na galdi
ged misa galdi galdi

چل رفت و پنجاه مونده
میش سفید جا مونده
بزت بزغاله بت داد
میشت بره بت داد
ناقالدی آی ناقالدی
گدمیش قالدی قالدی.[۳]

همچنین در دهات برک زنان و نیز در دهات شاهسون‌نشین این حدود و از جمله ده **دیزک** dizak این رسم با نام **کسه گلدی** ــ Kose-galdi معمول است و تقریبا" مانند آنچه درمورد کوهین توضیح داده شد برگزار می‌شود. در این دهات کوسه برای فراوانی زاد و ولد گوسفندان دعا می‌کند و جزو ترانه‌هایش این بند را نیز می‌خواند: ناقالدی آی ناقالدی ــ قیرخ گدی الی گلدی.

na qâldi ay na galdi
girx geddi alli galdi

یعنی **هیچ نمانده هیچ نمانده، چهل رفته، پنجاه مانده** که منظور پنجاه روز مانده به نوروز است.

در **روستاهای اراک** و نیز در دهات محلات، آشتیان و خمین این رسم از حدود چهل و یکم زمستان تا ده روز ادامه دارد. کوسه در این مراسم یک کپنک (نمد جوپانی) می‌پوشد و بخود زنگوله‌هایی می‌آویزد. صورتش را با آرد سفید می‌کند و پوست بز به سرش می‌کشد. مقداری بوتهٔ صحرایی را شبیه دو شاخ به سرش می‌بندد و چوبدست بلندی به‌دست می‌گیرد. نفر دوم این مراسم پسر جوانی است که خود را به هیأت زنان در می‌آورد و **عروس کوسه** نامیده‌می‌شود. این مراسم دو بازیگر دیگر هم دارد که آنها نیز با بوته و شاخه برای خود شاخ می‌گذارند و **تکه** نامیده می‌شوند. چند نفر سرنا و دهل زن هم این دسته را همراهی می‌کنند. کوسه به هر خانه‌ای که می‌رود با چوبدست یا با لگد به در خانه می‌زند. در آنجا تکه‌ها با هم جنگ و شاخ‌بازی می‌کنند و بعد کوسه غش می‌کند و خودش را به مردن می‌زند. عروس برایش شعر می‌خواند و وقتی صاحبخانه مقداری خوردنی یا پول به آنها می‌دهد، کوسه زنده می‌شود و از آنجا به خانهٔ دیگری می‌روند."[۴]

در **دهات بوئین زهرا** این رسم پس از پایان چلهٔ بزرگ زمستان انجام می‌شود. و اغلب اجرا کنندگان آن چوپانان شاهسون می‌باشند. از جمله در ده **سگزآباد** sagzabad بوئین‌زهرا با چند سال پیش این بازی با نام **کوسه گلین** برگزار می‌شده است. یک نفر از شاهسونان از یکی از دهات اطراف به سگزآباد می‌آمده و **کوسه** می‌شده است و یکی از اهالی ده هم که مقنی بوده و هم

صحنه‌ای از نمایش " پیر بابو در یکی از روستاهای کوهستانی گیلان
عکس از بایگانی علمی مرکز مردم شناسی

دهل می‌زدد **گلین یا صنم** می‌شده است. در این بازی نقش سومی هم وجود داشته که معشوق گلین بوده است.

"در **روستاهای کردستان** چوپان بالموی درازی می‌پوشد و پیش و سبیلی از پشم درست می‌کند و چکمهٔ مهمیز دار می‌پوشد. یکی از پسران خوشگل روستا هم زن کوسه می‌شود و لباس زنانه می‌پوشد و دو شاخهٔ جارو به دوطرف سرش می‌بندد و زنگ به پایش می‌آویزد. رقص کنان و ترانه‌خوانان به در خانه‌ها می‌روند و صاحبخانه به آنها هدیه‌ای می‌دهد و چوپان ترانه این ترانه را می‌خواند: (بزن و دوانه، بزوه سیانه، خوا برکت تا، لم دریا وبانه) یعنی بزهایمان دوقلو بزایند، گوسفندانتان سه‌تا، خدا برکت بیندازد به این در و بام."۵

"در **مهاباد** کوسه مراسمی است که چوپانان برپا می‌دارند. یک نفر را لباس سفید و بلندی می‌پوشانند و ریش و سبیلی هم می‌گذارند. کوسه با دونفر دیگر به در خانهٔ دام‌داران می‌رود و از آنان انعام می‌خواهد. صاحبخانه اول هدیه‌ای نمی‌دهد. کوسه خودش را به مردن می‌زند تا بالاخره چیزی بگیرد و از آن خانه بازگردد و به خانه دیگر رود."۶

"در **محال "انزل" سلماس** در آذربایجان غربی و نیز در اغلب نقاط این منطقه نمونه‌هایی از بازی کوسه معمول است. در *انزل anzal* این رسم حدود

صد روز پس از **قوچ قاطی**[۷] انجام می‌گیرد. چوپان ده کوسه می‌شود: لباس ژنده‌ای می‌پوشد، شاخی که با نمد یا پارچه درست شده است به سر می‌گذارد و زنگ و زنگوله به‌خود می‌آویزد. یک نفر هم لباس زنانه می‌پوشد و زن کوسه می‌شود. کوسه و زنش در کوچه‌های ده می‌گردند و به خانه‌ها می‌روند. در هر خانه مقداری آرد و چیزهای خوراکی به‌آنها می‌دهند. در بعضی خانه‌ها کوسه خود را به مردن می‌زند و زنش به ناز و نوازش او می‌پردازد و برایش شعر می‌خواند و وقتی صاحبخانه چیزی به او می‌دهد حالش خوب می‌شود. گاهی یک نفر زن کوسه را می‌دزدد و تا مبلغی پول از کوسه نگیرد زنش را به او بازپس نمی‌دهد. این پول را معمولا" یک یا چند نفر از تماشاگران می‌پردازند. کسی که زن کوسه را می‌دزدد از دوستان چوپان است و جزو بازیگران به‌حساب می‌آید.

تداخل نمایش آئینی کوسه‌گردی با آئینهای مشابه

در مناطقی که نمونه‌های نمایش آئینی کوسه‌گردی از آنها آورده شد، و در قسمتهای دیگر ایران، رسمهایی هم معمول است که از جهات مختلف شباهت‌هایی با کوسه‌گردی دارند. بعضی از این رسمها به‌نظر می‌رسد که آمیخته‌ای باشند از کوسه‌گردی یا رسمی شبیه به آن با رسمهای دیگر، بویژه رسمهای مربوط به تمنای باران.

در پاره‌ای موارد هم کوسه‌گردی برحسب شرایط اقتصادی ـ اجتماعی یک محیط تازه، کارکرد اصلی خود را از دست داده و به گونه‌ای متفاوت با اصل آن اجرا می‌شود. به هرحال هریک از این آئینها می‌توانند ترکیبی باشند از عناصر نمایشی فرهنگها و خرده فرهنگهای مختلف، که طی تاریخ بر اثر مجاورت و مبادلات فرهنگی اقوام و به تناسب نوع تولید و نحوه معیشت و شرایط اقتصادی و اقلیمی هر منطقه به‌وجود آمده‌اند. خصوصا" کوچ‌دادن اقوام مختلف که همیشه از اصول سیاست حکومتها و قدرتهای حاکم در ایران بوده، از عوامل عمده در تشدید تداخل فرهنگها و خرده فرهنگهای مختلف این سرزمین بوده است.

اما در این مقاله مقصود این نیست که به رسمها و نمایشهای آئینی با ویژگیهای فرهنگی متفاوت صورت یکپارچه بدهیم و آنها را از یکمنشاء بدانیم. بلکه منظور اینست که معنای نمادهایی را که در هریک از این بازیها و نمایشهای آئینی وجود دارد، در زندگی شکارگری، شبانی و کشاورزی که در دوره‌های مختلف شکلهای عمده و مسلط نظام اقتصادی در جامعهٔ ایران بوده است بیابیم. و تا حد امکان رابطهٔ این رسمهای ویژه فرهنگی را که ملموس و روساختی است، با جامعه پیدا کنیم و اصول و قوانین آنها را به‌دست آوریم. برای رسیدن به این مقصود، بی‌مناسبت نیست که به نقل نمونه‌هایی از آئینهای شبیه به کوسه‌گردی و مقایسهٔ عناصر مشکله آنها بپردازیم.

نمونه‌های رسمها و نمایشهای آئینی مشابه کوسه‌گردی

سده‌سوزی در ده **بلورد** *balvard* سیرجان ـ **سده سوزی** تقریبا" در تمام دهات منطقه کرمان معمول است. این

رسم را چوپانان برگزار می‌کنند و جنبهٔ نمایشی آن بسیار ضعیف است. در اینجا سده سوزی در ده **بلورد** به‌عنوان نمونه این رسم آورده می‌شود.

در روز دهم بهمن ماه، پایان چلهٔ بزرگ زمستان، چوپانهای بلورد سده‌سوزی می‌گیرند. اول عده‌ای از بچه‌های ده را خبر می‌کنند تا از بیابان بوته بیاورند. بوته‌ها را در یک جا جمع می‌کنند. و چوپان آنها را آتش می‌زند. بچه‌ها و همه کسانی که در آنجا حاضرند جست و خیز کنان دور آتش می‌گردند و سپس هرکدام یک بوتهٔ افروخته از آن آتش برمی‌دارند و به‌خانه‌شان می‌برند. معتقدند به‌خانه‌بردن آتش سده شگون دارد و همه باید با این آتش گرم شوند و هرکس با این آتش گرم نشود تا سال آینده گرم نخواهد شد. همچنین هرکس یک بوته از روی آتش برمی‌دارد و به دور می‌افکند، به این نیت که بیماری‌گری از گوسفندها و بدی و ناراحتی از مردمان دور شود. پس از آن چوپان و بچه‌ها و همهٔ حاضران دسته‌جمعی و شعرخوانان به خانه‌های دام‌داران می‌روند. چوپان این شعرها را می‌خواند و بچه‌ها دسته‌جمعی تکرار می‌کنند:

ابر اومد و ابر اومد
از سرکوی (کوه) خبر *xabr* اومد[8]
میش بره‌دار اومد
بز کره *kāre* (بزغاله) دار اومد
هلل میشو پیشو، بع، بع...
halala miśeow piseow ba, ba

صاحبخانه معمولاً" مقداری آرد یا گندم و کاهی هم چای و شیرینی به چوپان می‌دهد و از او پذیرایی می‌کند. اگر در خانه‌ای به چوپان چیزی ندهند شعرهای هجوآمیز برای آنها می‌خواند.

یکی از اینگونه شعرها را **دوستخواه** چوپان پیر بلورد اینطور نقل کرد:

زن ارباب ما تخم پزیده
سه‌تا کلوی *kolluy* (کلوچه) گلورما
(برای ما) پزیده
یکیش سوخته یکیش آتش ندیده
یکیشو دختر .... ندیده.

چوپان قسمتی از آردی را که از خانه‌ها جمع کرده است خمیر می‌کند و یک مهره در آن خمیر می‌اندازد و بعد با آن نان می‌پزد و نان را میان حاضران تقسیم می‌کند. آن مهره در سهم نان هرکس پیدا شود او را آنقدر می‌زنند تا یک نفر ضمانت کند که رهایش کنند و قول بدهد که در فلان روز باران ببارد.

در "**حاجی‌آباد**" **نیریز** (فارس) اگر زمستان باران نبارد، چوپانها صورتشان را با آرد سفید می‌کنند، با پشم سبیل و ریش می‌گذارند. زنگ به‌خود می‌آویزند و شاخ بر سرمی‌نهند و به اصطلاح **کوسه** می‌شوند. به در خانه‌ها می‌روند و از هر خانه مقداری آرد می‌گیرند. آردها را خمیر می‌کنند و یک ریگ در آن می‌اندازند و خمیر را می‌پزند و نانش را میان بچه‌ها و کسانی که به دنبالشان خانه به خانه راه افتاده‌اند، تقسیم می‌کنند. ریگ در سهم نان هرکس باشد، او را کتک می‌زنند تا شخصی ضمانت کند و قول بدهد که سه روز دیگر باران خواهد بارید."[9]

این رسم با تفاوتهایی در نقاط دیگر فارس از جمله در دهات اطراف فیروزآباد و آباده نیز معمول است.

کوسه‌گلین در طوایف قشقایی در سالهای خشک در طوایف قشقایی کسی را به عنوان **کوسه‌گلین** برمی‌گزینند و او را با تمد دوش و لباسهای گوناگون می‌آرایند. برایش شاخ می‌گذارند. صورتش آرد می‌مالند و با پشم برایش ریش و سبیل درست می‌کنند و

او را در ده یا در چادرهای ایل می‌گردانند. کوسه‌گلین، جست و خیزکنان فریاد می‌زند:

کوسه گلینم، شاخ زرینم.
بارون‌اوردم، شیرینی می‌خوام...

مردم به او آرد و برنج و خرما و چیزهای دیگر می‌دهند و در هر خانه پیاله‌ای آب هم بر سرش می‌ریزند. اگر به کوسه گلین چیزی ندهند دستور می‌دهد همراهانش اجاق آن خانه را خاموش کنند. این بازی معمولا" در زمستان و هنگام شب برگزار می‌شود.[۱۰]

***pirbábu* ــ پیر بابو " یا *arusgolak* "عروس‌گلک" در مازندران و گیلان ــ** در دهات کوهستانی مغرب مازندران و حدود گیلان نمایشی معمول است به نام **پیر بابو** یا **عروس گلک**. در ده **پیمور** کلاردشت نقشهای آن عبارتند از: **پیر بابو**، **عروس**، **غصه خورک**، **بارکش** و یکی دو نفر نوازنده. در این نمایش **پیر بابو** پوست بز به سرش می‌کشد و در جای دهان و چشمهایش سوراخ می‌گذارد. زنگ به پشتش می‌بندد و با چیزهای مختلف خود را می‌آراید و یک چوب هم به دست می‌گیرد.

غصه خورک که تا همی او هم خود را به همین ترتیب می‌آراید، آب و برنج در دهان می‌کند و به اطراف می‌پراکند. غصه خورک و پیر بابو بر سر عروس با یکدیگر نزاع می‌کنند، و سرانجام بابو بر غصه‌خورک پیروز می‌شود. گروه‌نمایشگران به همه خانه‌های ده می‌روند و با حرکات و بازیهای شادی آفرین مردم را به شور و نشاط می‌آورند و مردم به آنها هدیه‌های خوراکی مانند برنج، شیرینی و غیره می‌دهند و **بارکش** هدایا را جمع می‌کند. این نمایش هنوز هم در روزهای قبل از **نوروز** در دهات کلاردشت انجام می‌گیرد.[۱۱]

عروس گلک در دهات گیلان نیز با کم و بیش تفاوتهایی معمول است. در گیلان نقشهای آن عبارتند از **کوسه**، ***ناز خانم***، **غول** و چند نفر دیگر. در ***آبکنار*** بندرانزلی گروه ***arusigule*** **عروسی گوله** شامل هفت نفر است. غول، کوسه، ناز خانم، فانوس‌دار و سه نفر نوازنده. فانوس‌دار در واقع همان نقش بارکش را دارد و هدایا را جمع‌آوری می‌کند. و چون بازی شب‌ها اجرا می‌شود، فانوسی هم به دست می‌گیرد. در این نمایش غول و کوسه بدنشان را با ساقه‌های خشک برنج (کولوش ***kulus***) می‌پوشانند، کلاه قیفی بلندی بر سر می‌گذارند، شلوارشان را تا زانو بالا می‌زنند و پا و صورتشان را سیاه می‌کنند، زنگ به‌خود می‌آویزند و هرکدام دو تا چوب هم به دست می‌گیرند. غول و کوسه بر سر نازخانم باهم دعوا می‌کنند و سرانجام قرار می‌شود کشتی بگیرند. در کشتی کوسه از غول شکست می‌خورد و به‌زمین می‌افتد و نازخانم و غول رقص‌کنان بازی را به پایان می‌برند.[۱۲]

در منطقه شهریار بختیاری در روستاهای منطقهٔ شهریار، در طوایف **مول مولیل** ***mul mulil*** بختیاری، بازی **کوسه** در عروسیها معمول است.

در این بازی کوسه دستمالی به سرش می‌بندد و دو کلاه نمدی را لوله می‌کند و در دو طرف این دستمال به صورت شاخ قرار می‌دهد. یک پوستین وارونه می‌پوشد. ریش می‌گذارد. زنگ به‌خود می‌بندد و چیزی شبیه آلت نری از جلوی خود می‌آویزد. او در مجلس عروسی با صدای ساز و دهل می‌رقصد و ضمن رقص، نمایشی از عملیات جنسی را نشان می‌دهد و تقلید جفت‌گیری را

درمی‌آورد. ۱۳

در "خرس‌آباد ــ *xarsabat* " کردستان عراق ــ یک نوع بازی کوسه معمول است که خلاصهٔ آن به‌شرح زیر است: "در این بازی دو نقش اصلی وجود دارد. یکی لباس زنانه می‌پوشد و آن دیگری سبدی روی سرش می‌گذارد، پوست بز روی دوشش می‌اندازد. بد کمربندش زنگ می‌آویزد و یک چوبدستی بزرگ و سنگین به دست می‌گیرد. هر دو نفر صورتشان را سیاه می‌کنند و به‌رقص می‌پردازند. ضمن رقص مرد خودش را روی زمین می‌اندازد و زن به سر و سینه ــ زنان وانمود می‌کندکه او مرده است. و وقتی یکی از تماشاگران ظرف آبی روی سر او می‌ریزد، هر دو نفر بر پامی‌جهند و دوباره شروع به رقصیدن می‌کنند. گاهی مرد سوار چوبش می‌شود و تقلید اسب ــ سواری درمی‌آورد. آنها خانه به‌خانه ده را می‌گردند و در هر خانه هدیه‌ای از صاحبخانه می‌گیرند. اگر صاحبخانه چیزی به آنها ندهد، همه همراهان وارد آن خانه می‌شوند و هرچه را پیدا کنند می‌شکنند و خرد می‌کنند.

بازیگران ضمن رقص این شعر را می‌خوانند: *گزبرت kozbarta باران بیا. گزبرت kozbarta باران بیا.* در بعضی از روستاهای کوهستانی این منطقه بازیگر مرد یک ریش مصنوعی و یک دندان بلند چوبی یا استخوانی هم می‌گذارد"۱۴

تحلیل مختصر کوسه گردی و عناصر و مضامین موجود در آن

کوسه‌گردی تقریبا" در اکثر نقاطی که معمول است، حدود نیمهٔ زمستان انجام می‌شود. زمان اجرای این نمایش با باروری گله و زایش کنترل شدهٔ بز و گوسفند هماهنگی دارد. حتی در *انزل* آذربایجان غربی مستقیما" با رسم تنظیم زایش گوسفندان (قوچ قاطی) مربوط است و قوچ قاطی مبنای زمانی آن قرار گرفته است. قابل توجه است که " در مناطق شرقی *آناتولی* (ترکیه) کلمه **چله** به معنی تندرستی گله و سلامت گوسفندان و دامها است. در این مناطق بازی کوسه که در اغلب روستاها معمول است در یکی از روزهای پس از چله (زمستان) برگزار می‌شود. "۱۵

اجرا کنندگان کوسه‌گردی معمولا" چوپانان هستند و بقیهٔ بازیگران را هم به‌سبب سهمی که از هدایای گردآوری شده دارند، چوپانان از میان نزدیکان و خویشان خود انتخاب می‌کنند.

کارکرد (*function*) امروزی این نمایش عمدتا" کمک مالی به چوپان ده است، که ضمن بازی به‌صورت دادن هدایای جنسی مانند روغن و گندم و آرد و غیره انجام می‌شود. مثلا" در ده کوهین نغرش که نویسنده مقاله در سال ۱۳۵۳ شاهد اجرای نمایش کوسه‌گردی آن بود، چوپانها روز اجرای بازی را سه روز به تاءخیر انداختند و آن را به روز جمعه موکول کردند. آنها دلیل این تغییر روز را اینطور توضیح دادند که روز جمعه همهٔ مردم در خانه‌هایشان هستند و بچه‌ها به مدرسه نمی‌روند و در نتیجه کار کوسه رونق بیشتری پیدا می‌کند. می‌بینیم کمک مالی که چوپان ضمن بازی دریافت می‌کند، در اجرای این رسم سنتی، عامل عمده و درجه اول می‌باشد. نوع دیگری از این کمک مالی را در انزل می‌بینیم، در آنجا علاوه بر هدایایی که به کوسه می‌دهند، ضمن بازی یکی از بازیگران

(شاید رقیب کوسه) زن کوسه را می‌دزدد و با گرفتن مبلغی پول از یکی یا چند نفر از تماشاگران او را به کوسه بازمی‌گرداند. و این پول درواقع جزو هدایای گردآمده محسوب می‌شود. به‌لحاظ همین ارتباطی که کوسه‌گردی با شغل چوپانی ده دارد، طی سالهای اخیر که در بسیاری از روستاها به‌دنبال اجرای قانون محدودیت استفاده از مراتع، گله‌های بز و گوسفند رو به نقصان نهاد و در نتیجه شغل چوپانی ده از بین رفت، در پی آن رسم کوسه درآوردن نیز به‌فراموشی سپرده شد.

موضوع نمایش آئینی کوسه‌گردی با وجود تفاوتهای مختصری که در نقاط مختلف دارد، بطور کلی در همهٔ نمونه‌ها همانند است. و آن عبارت است از رقص و حرکات آهنگین یک زن و یک مرد و یایک زن و دو مرد، که همراه گروهی از کودکان و اهالی به کوچه‌ها و خانه‌های ده می‌روند و در چند جا یکی دو صحنه ابتدایی نمایشی را هم اجرا می‌کنند. در نمونه‌هایی که فقط دو نقش کوسه و زن کوسه وجود دارد، تنها قسمت نمایشی بازی وقتی است که کوسه غش می‌کند و خودش را به مردن می‌زند و زنش به ناز و نوازش او می‌پردازد. در جاهایی که بازی سه نقش دارد، جنبهٔ نمایشی آن تا اندازه‌ای قوی‌تر است.

کوسه و مرد دیگری که درواقع رقیب عشقی او است بر سر تصاحب زن با یکدیگر به‌جنگ و مبارزه می‌پردازند و کوسه شکست می‌خورد یا می‌میرد. در پاره‌ای نقاط علاوه بر اینها نقشهای دیگری‌هم به بازی افزوده شده است. مانند ***تکه‌ها*** در بازی ***ناقالدی*** اطراف اراک. اما به نظر می‌رسد اصل این نمایشها همان نقشهای سه‌گانه یک زن و دو مرد باشد. و آن دو مرد، یکی نماد پیری و از کار افتادگی است و رو به مرگ و نیستی دارد، و آن دیگری مظهر تازگی و جوانی و سرشار از زندگی است، و در بازی دونفره، درواقع با برخاستن دوباره کوسه، هردو نماد در یک نقش خلاصه شده است.

شایداین‌بازیها نمایش‌تضادسرما و گرماویا سال‌نو و کهنه باشد و مردن و برخاستن دوبارهٔ کوسه در بازیهای دونفره، و مردن یا شکست خوردن یکی از دو رقیب در بازیهای سه‌نفره، نمایش نو شدن و تازه شدن سال و پایان یافتن فصل سرما باشد. با توجه به اینکه دور سالانه فعالیتهای دامپروری پس از فروکش کردن شدت سرمای زمستان آغاز می‌شود، چنانکه در اغلب نقاط کوهستانی، چندی پس از پایان چلهٔ بزرگ گوسفندان را با آداب خاصی از آغلها بیرون‌می‌آورند و به مرتع و صحرا می‌برند. در بسیاری از دهات ایران این هنگام، آغاز سال دام‌داری است.

چهره‌آرایی و لباس بازیگران صرف‌نظر از اختلافات جزئی، تقریبا" در بیشتر نمونه‌های کوسه‌گردی همانند است. کوسه شاخ به‌سر می‌گذارد، زنگ به خود می‌آویزد، چوب به دست می‌گیرد، نمد چوپانی می‌پوشد، یا پوست بز بر دوش می‌اندازد، صورتش را با صورتکی از نمد یا پوست می‌پوشاند، یا با پشم ریش و سبیل می‌گذارد، و درپاره‌ای نقاط نشانه‌ای برای تزیینگی از جلو خود می‌آویزد. و ***بطور کلی خود را به‌هیأت یک بز نر یا قوچ می‌آراید***. کسی که نقش زن کوسه را بازی می‌کند فقط یک دست لباس معمولی زنانه می‌پوشد و بازیگر یا بازیگران دیگر هم پوششی نظیر کوسه ولی مختصر بر تن دارند و یا اینکه با لباس معمولی در بازی شرکت می‌کنند.

شعرهایی که کوسه و زنش می‌خوانند شامل چند مضمون متفاوت است . به این ترتیب :

۱ ـ کوسه برای فراوانی گوسفندان و برکت گله‌ها و سلامت آنها دعا می‌کند .

۲ ـ برای رفتن فصل سرما و آمدن بهار شادی می‌کند .

۳ ـ در پاره‌ای نقاط برای باریدن باران دعا می‌کند .

۴ ـ زن کوسه در شعرهایی که برای کوسه می‌خواند اغلب بیانی ریشخندآمیز دارد و چنین می‌نمایاند که به رقیب کوسه تمایل بیشتری دارد . مثلا" در کوسه‌گردی ده کوهین ، زن این شعرها را می‌خواند :

بشکن نمی‌شکنم ، برگ عدس
شوهرم مرده و موندم سر دس
بشکن نمی‌شکنم ، برگ نخود
شوهرم مرده و موندم سرخود
بشکن نمی‌شکنم ، برگ هلو
شوهرم مرده و موندم بی‌لولو
و . . . . . .

و در ده فرمهین زن کوسه این شعرها را بر بالای سر او می‌خواند :

کجا خاکت کنم دالون درازه
چی‌خیرانت کنم چارتا . . . تازه .

در این شعرها که هردو از نمونه‌های دو نفره کوسه‌گردی نقل شد ، سایه‌ای از نقش سوم هم دیده می‌شود و ناپیدی است بر این نظر که در این بازیها نقش سومی وجود داشته که بعدها حذف شده است .

دیگر موارد مشترک و قابل توجه این نمایشها عبارت است از :

۱ ـ بازیگران ، ده را کوچه به کوچه می‌گردند و اغلب به خانهٔ دام ـ داران می‌روند .

۲ ـ صحنه‌های نمایشی را اغلب در خانهٔ دام‌داران ثروتمند بازی می‌کنند تا هدیهٔ بیشتری دریافت کنند .

۳ ـ کوسه همه‌جا چوبی در دست دارد و با آن به در طویله و بام خانه‌ها می‌زند و با این حرکت می‌خواهد به دامها و انبارهای آذوقه و علوفه برکت برساند .[۱۶]

۴ ـ هیچ‌یک از بازیگران حرفه‌ای نیستند و همهٔ آنها مانند چوپان از گروهها و قشرهای پائین جامعهٔ روستایی هستند و اغلب به مشاغلی نظیر حمامی ، مقنی‌گری و غیره اشتغال دارند .

۵ ـ بازیگران ضمن گردش در کوچه‌های ده می‌رقصند و شعرهای کوتاه و آهنگینی را که مخصوص این بازی است می‌خوانند و بچه‌های ده در خواندن شعرها با آنها هم‌آوازی می‌کنند . و باصطلاح شعرهای کوسه را دم می‌گیرند و دسته‌جمعی جواب می‌دهند .[۱۷۰]

اهمیت کوسه

با اینهمه اهمیتی که کوسه در این بازیها دارد ، نمی‌توان آن را فقط با معنایی که از نظر لغوی در زبان فارسی دارد (شخصی که او را در چانه و زنخ زیاده بر چند موی نباشد ـ برهان قاطع) توجیه کرد . بلکه بنظر می‌رسد اهمیت کوسه بیشتر از این جهت باشد که او نقش بزرگتر و یا قوچ را به سبب تزیینه بودن و عامل باروری و برکت بودن در این نمایشهای آئینی برعهده دارد . به این لحاظ در لباس و آرایش کوسه بر این امر تأکید می‌شود . حتی در گونه‌ای از نمایش کوسه که در منطقهٔ بختیاری و در مجالس عروسی اجرا می‌شود ، با اینکه بکلی از اصل خود دور افتاده و بیشتر جنبهٔ

نمایش تفریحی و سردرم کننده پیدا کرده است، ولی هنوز این ویژگی را همراه نام خود (کوسه) حفظ کرده است.

کوسه‌گردی جشن زایش دامها و آغاز سال دام‌داری

بطور کلی از بررسی و تحلیل نمونه‌های داده شده چنین برمی‌آید که کوسه‌گردی یک نمایش آئینی برخاسته از نظام اقتصادی مبتنی بر تولید و پرورش دام است. عناصر موجود در آن هم هرکدام به نحوی با مسائل مربوط به این شیوهٔ تولید پیوند دارد. از طرفی چون زایش دامها و تکثیر گله‌ها برای جوامع شبانی از اهمیت بسیاری برخوردار است، ممکن است کوسه جشن زایش دامها و مراسم نیایش برای سلامت آنها به درگاه قدرتهای ماوراء الطبیعه‌ای باشد که‌مردمان آن جوامع به آنها معتقد بوده اند. زیرا در مذاهب ابتدایی مراسم نیایش اغلب نمایشگونه است و با ساخت اقتصادی و نوع و نحوهٔ تولید پیوند مستقیم دارد، و بیشتر جشنها و مراسم سنتی این مذاهب معمولا" در آغاز یا پایان فعالیتهای عمدهٔ تولیدی برگزار می‌شود. نمونه‌های چنین مراسمی در تمام جوامع شکارگر، دام‌دار و کشاورز که طی دوره‌های مختلف در مناطق غربی آسیا، در ایران و همچنین در سایر نقاط جهان می‌زیسته‌اند وجود داشته است.[۱۸]

از سوی دیگر چنانکه گفته شد برگزاری بازی کوسه همزمان آغاز کارهای سالانهٔ دام داری است. ***بنابراین، نمایش کوسه می‌تواند در عین حال بخشی از مراسم جشن آغاز سال دام‌داری و نیز جشن زایش دامها (یعنی یکی از مهمترین مراحل تولید) در جامعه‌های شبانی ساکن مناطق غرب ایران و آسیای غربی باشد.***

کوسه ممکن است "توتم" باشد

کوسه بی‌تردید نماد یک بز نر یا قوچ است. از اینرو احتمال دارد توتم قوم یا اقوام شکارگری باشد که بعد از طی مرحلهٔ شکارگری به دام‌پروری پرداخته‌اند. و به سبب این که در شیوهٔ معیشت شبانی، بزنر یا قوچ به‌عنوان عامل باروری گله‌ها از اهمیت زیادی برخوردارند، این عنصر فرهنگی (کوسه) در مرحلهٔ جدید جامعه هم در زندگی عملی کارکرد تازه‌ای پیدا کرده و به‌عنوان مجسم نماد ذهنی بخشی از نیازهای مادی جامعه در مراسم و نمایشهای آئینی جای خود را حفظ کرده است. ولی حتی در صورت پیدا نشدن کارکرد تازه‌ای، بازهم به‌علت دیرپا بودن عناصر فرهنگی، کوسه می‌توانسته است تا مدتها در فرهنگ مرحلهٔ تازه جامعه و حتی بعد از آن هم باقی بماند. زیرا جابجایی نظام‌های تولیدی به‌تدریج انجام می‌گیرد و طی دورهٔ تحول همیشه عناصری از فرهنگ مبتنی بر نظام رو به افول، خود را با نظام تازه وفق داده و به حیات خود ادامه می‌دهند.

برای تأیید احتمال توتم بودن کوسه به‌عنوان نماد یک قوچ یا بز نر، می‌توان با توجه به تعریف‌ها و شناختی که مردم شناسان از توتم داده‌اند، دلایل و شواهدی پیدا کرد. از جمله اینکه بز و قوچ وحشی در اغلب مناطق کوهستانی

ایران به فراوانی یافت می‌شود و از جمله حیوانات شکاری این سرزمین است. بنابراین بعید بنظر نمی‌رسد که اگر اقوام شکارگری در این سرزمین می‌زیسته‌اند این حیوانات توتم آنها بوده باشند. بویژه که توتم، اعم از توتم‌های گیاهی و حیوانی، همه منشاء تغذیه دارند و خوراک اصلی جوامع معتقد به توتم بوده‌اند.[۱۹] همچنین پاره‌ای اعتقادات و باورها در فرهنگ عامهٔ ایلات ایران وجود دارد، که شاید نشانه‌ها و بازمانده‌هایی از فرهنگ توتمی باشند و در این صورت تأییدی هستند بر احتمال توتم بودن کوسه. برای نمونه به قصه‌ای از یکی از تیره‌های ایل قشقایی می‌پردازیم:

(افراد تیره ***بئی سیاه*** (از طایفهٔ عمله ایل قشقایی) معتقدند و ایمان دارند که یکی از اجداد آنان روزی در خانه نشسته و با افراد خانواده خود صحبت می‌کرده است و ناگهان مبدل به قوچ کوهی وحشی شده و دامن بیابان را پیش می‌گیرد، و همه را در شگفتی و ماتم می‌گذارد. از آن پس فقط یک مرتبه به‌هنگام شب به همان شکل قوچ و با حفظ قوهٔ ناطقه به دیدار مادر می‌آید و در این دیدار نیز تعجیل کرده پس از چند لحظه‌ای فرار می‌کند و دیگر مراجعت نمی‌نماید. مادر آنقدر گریه می‌کند و اشک می‌ریزد که‌چشمان خود را از دست می‌دهد. به این دلیل افراد تیره‌***بئی‌سیاه*** که جدشان قوچ شده است‌به شکار قوچ و میش نمی‌روند و چون شکارها با یکدیگر مأنوس و دارای رنگ وخوی مشابهند، به شکار پازن و بز و آهو نیز هیچگاه مبادرت نمی‌کنند. "[۲۰]

برای اینکه عناصر مربوط به فرهنگ توتمی را در این قصه دریابیم چند توضیح دربارهٔ توتم ضروری است. "در قدیمی‌ترین مراسم مذهبی تمام انواع نخجیرها تجسم می‌یابند. به تدریج که این مراسم تکامل می‌یابداز میان توده جانوران (و گیاهان در مورد اقوامی که به جمع‌آوری میوه و سبزی اشتغال دارند) نوعی جانور یا گیاه که ادعا می‌کنند با طایفه مفروض خویشاوندی دارد از دیگران متمایز می‌شود. این جانور یا گیاه توتم نامیده می‌شود که طایفه وجود خود را از آن می‌داند. به این ترتیب توتمیسم به معنی پرستش حیوانی که آن را شکار می‌کنند با جریان تولید پیوند می‌یابد. "[۲۱]

" ولی معتقدات توتمی در اثر تکامل بعدی خود تضادی در خویش می‌پروراند. توتم در عین‌حال هم غنیمت عمدهٔ شکارچی است و هم جد همهٔ طایفه. بنابراین شکار توتم شکار یک پدر است، و کشتن حیوان مقدس شکارچی را با خطر مواجه‌می‌سازد. این دوگانگی مخصوصا" در پرستش خرس که ***اونک‌ها*** و بسیاری از اقوام شکارچی دیگر در سیبری به آن اعتقاد دارند پدیدار می‌گردد. اینان پس از شکار خرس توبه و انابه سر می‌دهند و از این که حیوان را کشته‌اند طلب مغفرت می‌کنند. "[۲۲]

(در ایران نیز حیوانات را هنگام کشتن حتما" آب می‌دهند و شکارچی‌ها موقع بریدن سر حیوان اغلب به چشم شکار خویش نگاه نمی‌کنند).

"***فریزر***[۲۳] نیز در توصیف خاص خود از توتمیسم بعنوان یک طریق مذهبی این اطلاع را بدست می‌دهدکه اعضای یک قبیله خود رابنام توتم خویش می‌شناسند و نیز بطور کلی معتقدند که از نسل همان توتم هستند. نتیجه چنین اعتقادی این است که آنها حیوان توتم را شکار نمی‌کنند و به قتل نمی‌رسانند. "[۲۴]

اگر تعریف‌ها و توضیحات بالا را درمورد توتم بپذیریم، تقریبا" تردیدی باقی نمی‌ماند که داستان یاد شده از تیره **بئی سیاه قشقایی** بازماندهٔ یک اعتقاد توتمی دربارهٔ قوچ است.

همچنین طایفه **مراغیان** در رودبار الموت که به **گله‌بزی** نیز معروفند آداب و تشریفات بخصوصی در یکی از روزهای سال دارند، که در رابطه با بز انجام می‌شود و تحقیق دربارهٔ آنها ممکن است نمونهٔ دیگری از اعتقادات توتمی دربارهٔ بز را بدست بدهد.

همچنین پاره‌ای از جنبه‌های رسم کوسه‌گردی را نیز می‌توان با اعتقادات توتمی مقایسه کرد.

" در بسیاری از مواقع رسمی عضو طایفه سعی می‌کند با آراستن ظاهر خود به‌شکل توتم و برتن کردن پوست حیوان و یا نقش کردن تصویر آن بر بدن خویش و غیره بستگی خود را با توتم نمایان‌تر سازد. "۲۵

"قبیله از توتم خویش انتظار عنایت و حمایت دارد."۲۶ و در یکی از قبایل استرالیائی "مراسم اصلی پرستش توتم عبارت از این است که یکی از سالخوردگان شکم افراد را با سنگ مخصوصی نوازش می‌دهد و تکرار می‌کند: **روزیت پر خیر و برکت باد**"۲۷

و ما اغلب این ویژگیها را در شکلهای مختلف نمایش آئینی کوسه‌گردی می‌بینیم. کوسه با آراستن خود به‌شکل بز نریابه شکل قوچ و درپاره‌ای نقاط با تاءکید بر نرینگی بوسیله آویختن طناب و یا چیز دیگری از جلوی خویش، در یک مراسم آئینی شرکت می‌کند و با خواندن و رقصیدن و انجام حرکات خاصی نظیر زدن چوب به در طویله خواستار فراوانی **گوسفندان** و افزونی زایش و سلامتی آنها می‌شود و برای برآورده شدن خواستهای مردمی که انتظار چنین حمایت و عنایتی را دارند دعا می‌کند، و بالاخره دعای آن سالخوردهٔ استرالیائی درمراسم مخصوص پرستش توتم **روزیت پر خیر و برکت باد** چقدر یادآور شعرهای کوسه است.

همچنین بنا بر فرهنگ دهخدا، نام یکی از طوایف کرد و نیز نام چند ده و دهستان در مناطق کرد نشین بنام **کوسه** است.۲۸ و بعید نیست این نیز بازمانده یک اعتقاد توتمی باشد، زیرا یکی از جنبه‌های توتمیسم این است که اعضای قبیله خود را به‌نام توتم خویش می‌نامند.

با این همه برای اینکه **کوسه** را یک عنصر باقیمانده از فرهنگ توتمی بدانیم، و یا برای اثبات خلاف آن به داشتن مدارک بیشتری نیازمندیم که لازمه‌اش پژوهش و بررسی هرچه بیشتر در فرهنگ‌های اقوام مختلف ساکن ایران و سرزمین‌های مجاور است.

این نکته نیز گفتنی است که با توجه به‌زمان درازی که از دوران رواج احتمالی توتمیسم در جوامع ساکن این مناطق می‌گذرد، و با توجه به تحولات اقتصادی و حوادث تاریخی گوناگون مانند مهاجرت‌های اقوام مختلف، جنگ‌ها و غیره، نباید انتظار داشت که در این باره نمونه‌های متعدد بدست آید.

کوسه‌گردی و آئینهای درخواست باران

دسته‌ای از آئینهای مربوط به درخواست و تمنای باران با کوسه‌گردی مشابهت‌هایی دارند۲۹، اما برخی مشخصات آئینهای مذکور (که برای رعایت اختصار فهرست‌وار در زیر آورده

می‌شود) آنها را از رسم کوسه‌گردی متمایز می‌کند:

۱ ـ آئین‌های طلب باران غالباً برخاسته از نظام‌های اقتصادی مبتنی بر تولید کشاورزی است.

۲ ـ برگزاری مراسم طلب باران محدود به زمان یا عامل معین دیگری (مانند چله، قوچ قاطی و غیره) نیست. بلکه درمواقع خشکسالی و نیامدن باران انجام می‌گیرد. درحالیکه کوسه‌گردی هر سال در حدود نیمهٔ زمستان و برحسب نقاط مختلف چند روزی قبل یا بعد از چله برگزار می‌شود.

۳ ـ در بسیاری از مناطقی که کوسه‌گردی معمول است، آئین طلب باران نیز به گونه‌های دیگر انجام می‌شود، که با کوسه‌گردی تفاوت دارد.

۴ ـ در بسیاری از روستاها رسم طلب باران با نام **کوسه‌گلین** و یا نام‌هایی نظیر آن انجام می‌شود، که درواقع یک نمایش آئینی یک نفره است. **کوسه‌گلین** را در بسیاری‌ازنقاط به‌ترتیبی‌که کوسه را در کوسه‌گردی می‌آرایند، درست می‌کنند.

۵ـ مناطقی‌که‌در آنها**کوسه‌گلین** طلب باران را همانند **کوسه** در کوسه‌گردی می‌آرایند، اغلب مناطق ایل‌نشین و عشایری است و ممکن است در آراستن کوسه گلین از کوسه تقلید کرده باشند، اعم از اینکه کوسه‌گردی درمیان خودشان معمول باشد یا نباشد. از این جمله است کوسه‌گلین در قشقایی و کوسهٔ طلب باران در ***حاجی‌آباد*** نیریز فارس که پاره‌ای از طوایف شاهسون در آن حدود زندگی می‌کنند.

۶ ـ **کوسه‌گلین** ممکن است به‌جای شخص، عروسکی باشد که بچه‌ها درست می‌کنند و آن را در خانه‌ها و کوچه‌های ده می‌گردانند، در صورتی که در کوسه‌گردی

کوسه گلین، در روستای "سمیه" برارجان
عکس از مصطفی صدیق
بایگانی علمی مرکز مردم شناسی ایران

حتماً" یک انسان این نقش را بازی می‌کند.

۷ ـ**کوسه‌گلین** به همهٔ خانه‌های ده می‌رود، ولی **کوسه** معمولاً" فقط به خانهٔ دام‌داران می‌رود.

۸ ـ **کوسه‌گلین** در شعرهایش حتماً" برای باریدن باران دعا می‌کند.

۹ ـ کوسه‌گلین به هر خانه‌ای می‌رود به او آب می‌پاشند، ولی در **کوسه‌گردی**، این رسم عمومیت ندارد.

۱۰ ـ در اغلب نقاطی که کوسه‌گردی انجام می‌شود، زمان اجرای آن از لحاظ شرایط اقلیمی مناسب با درخواست باران نیست.

۱۱ ـ بعضی از آئینهای درخواست باران مانند **سده‌سوزی** در کرمان، گرچه نام **کوسه** یا **کوسه‌گلین** بر روی آنها نیست، اما مشابهت‌های دیگری از لحاظ شغل بازیگر، شعرهایی که می‌خوانند، زمان اجرا و غیره با **کوسه** ـ

گردی دارند.

بطور کلی از آنچه در بالا آمد چنین نتیجه می‌شود که آئین‌های مربوط به درخواست باران با نمایش آئینی کوسه‌گردی مبانی متفاوت و تفاوت‌های اصولی دارند. اما از لحاظ شیوهٔ اجرا و پاره‌ای از موارد دیگر در یکدیگر تداخل نموده و برخی از عناصر هریک از آنها در دیگری وارد شده است.

کوسه‌گردی و "کوسه‌برنشین"

کوسه‌برنشین آیین کهن و فراموش شده‌ای است که در فرهنگنامه‌ها و متون قدیمی از آن با نام‌های ***کوسه‌برنشسته***، ***بهار جشن***، ***رکوب الکوسج*** وغیره نیز یاد کرده‌اند. وجود واژهٔ **کوسه** در نام این رسم ممکن است این تصور را به ذهن بیاورد که کوسه‌برنشین منشاء نمایش آئینی کوسه‌گردی است. به این لحاظ توضیح مختصری دربارهٔ رسم مذکور و موارد تمایزی که با کوسه‌گردی دارد، بی‌مناسبت نیست.

در فرهنگنامه‌های قدیم و جدید فارسی زیر عنوان **کوسه برنشین** تعریف‌های مشابهی وجود دارد که اغلب از متون کهن فارسی و عربی گرفته شده است. رد پای این رسم در متون یاد شده تا حدود اوایل قرن چهارم هجری وبواسطهٔ آنها تا زمان حکومت ساسانیان پیدا است. شاید قدیم‌ترین متنی که در آن به کوسه‌برنشین اشاره شده است، کتاب ***مروج‌الذهب*** ابوالحسن علی‌ابن حسین مسعودی باشد (۳۳۲ هجری). نویسندهٔ این کتاب ضمن شرح ماه‌های ایرانی چنین می‌نویسد: "***. . . و آذرماه که روز اول آن در عراق و ایران کوسه بر استر خود سوار شود و این جز در عراق و دیار عجم رسم نیست. . .***"[۳۰]

ابوریحان در ***التفهیم*** کوسه‌برنشین را چنین توضیح می‌دهد: "آذرماه به‌روزگار خسروان، اول بهار بوده است. و به‌نخستین روز از وی بهر فال مردی بیامدی کوسه، برنشسته بر خری و به‌دست کلاغی گرفته. و به بادبیزن خویشتن باد همی‌زدی و زمستان را وداع همی‌کردی وزمردمان بدان چیزی یافتی. و به‌زمانهٔ ما به شیراز همین کرده‌اند و ضریبت پذرفته از عامل، تا هرچ ستاند از بامداد تا نیمروز به ضریبت دهد و تا نماز دیگر ازبهر خویشتن را بستاند و اگر پس از نماز دیگر بیابندش سیلی خورد ازهرکسی."[۳۱]

قسمتی از تعریف برهان قاطع چنین است: " کوسه‌برنشین ـ نام جشنی است که پارسیان در غره آذرماه می‌کرده‌اند، و وجه تسمیه‌اش ان است که در این روز مرد کوسه یک چشم بدقیافهٔ مضحکی را بر الاغی سوار می‌کردند و داروی گرم بر بدن او طلا می‌کردند و آن مرد مضحک مروحه و بادزنی در دست داشت و پیوسته خود را باد می‌کرد و از گرما شکایت می‌نمود و مردمان برف و یخ بر او می‌زدند و چندی از غلامان پادشاه نیز با او همراه بودند و از هر دکانی یک درم سیم می‌گرفتند و اگر کسی در چیزی دادن اهمال و تعلل می‌کرد، گل سیاه و مرکب همراه او بود، بر جامه و لباس آن کس می‌پاشید و از صباح تا نماز پیشین هرچه جمع می‌شد تعلق به سرکار پادشاه داشت. و از پیشین تا نماز دیگر به کوسه و جمعی که با او همراه بودند. و اگر کوسه بعد از نماز دیگر به‌نظر بازاریان در ـ می‌آمد، او را آنقدر که توانستند می‌ـ زدند و آن روز را به عربی رکوب کوسج خوانند . . . "

کوسه گلین، در روستای "سمیه" ورارجان
عکس از مصطفی صدیق رایگانی علمی مرکز مردم شناسی ایران

و در کتاب *زین‌الاخبار* گردیزی آمده: اما بهارجش که او را رکوب‌کوسج گویند و اندر روزگار اکاسره این آذرماه به وقت بهار آمد و اندر این روز مردی کوسه را بر خری نشاندندی، جامهٔ غلیله پوشیده و دستار خویش اندر سر بسته و بادبیزن برداشته و خود را باد همی کردی و لختی از تموز زمستانی بر خویشتن بهرسن بسته داشتی و بدان اشارت همی کردی مردمان را که سرما گذشت و گرما آمد . . . "۳۲

بطور کلی از مقایسهٔ مطالب بالا چنین نتیجه می‌شود که کوسه‌برنشین جزوی از مراسم آغاز سال و اول بهار است، و اگربه روزگار خسروان (ساسانیان) در آذرماه برگزار می‌شده، به این سبب بوده است که در تقویم قدیم ایرانیان سال رسمی با سال طبیعی تطبیق نمی‌کرده، و در فصول مختلف گردش داشته است.

کوسه برنشین نمایشگونه‌ای سنتی است که بازیگر آن یک نفر است، و برای این کار مرد کوسه و زشتی را انتخاب می‌کرده‌اند.

این رسم، نمایش نمادین تضاد سرما و گرماست. کوسهٔ زشت کریه منظر، شاید مظهر سرما باشد که به مرکبی می‌نشیند و نشانه‌هایی از زمستان (مانند کلاغ) را همراه برمی‌دارد. و درحالی که وانمود می‌کند از گرما در عذاب است، در

میان محقیر مردم می‌رود و جای خود را به گرما می‌دهد. و شاید به این سبب است که اگر غروب آفتاب او را ببینند کتکش می‌زنند، چون بازگشت سرما را خوش ندارند.

پایگاه کوسه‌برنشین بنا بر شرح‌هایی که از آن نقل شد، جوامع شهری است که اقتصاد مبتنی بر تجارت دارند، و پاره‌ای از عبارتهای متون یاد شده در این مورد صراحت دارند.

" چندی از غلامان پادشاه نیز با او همراه بودند و از هر دکانی یک درم سیم می‌گرفتند " (برهان قاطع)

" اگر بعد از نماز دیگر به نظر بازاریان در می‌آمد، او را آنقدر که توانستند می‌زدند. " (برهان قاطع)

" تا وقتی معین به اذن و اجازت پیشکاران شهر این کارکردی و اگر زیاده کردی مواءخذت یافتی. " (فرهنگ آنند،اج)

" و به زمانهٔ ما به شیراز همین کرده‌اند و ضربیت پذیرفته از عامل تا هرج سناند از بامداد تا نیمروز به ضربیت دهد. " (التفهیم)

از این جملات پیدا است که این رسم در شهرها اجرا می‌شده. و نقش و اهمیت پول و مالیات پولی به‌جای مبادلات پایاپای جنسی معمول در روساها در آن دیده می‌شود. و نیز مشخص است که عوامل حکومتی این رسم را به صورت نوعی باجگیری از مردم مورد استفاده قرار می‌داده‌اند، و طبعا" در برگزاری هرچه مفصلتر آن کوشا بوده‌اند. به‌همین سبب این رسم آنقدر شهرت یافته که در تمام متون و فرهنگنامه‌ها از آن بنام یکی از جشن‌های بزرگ نام برده‌اند. و این از مواردی است‌که یکی از **جلوه‌های** فرهنگ عوام به لحاظ قرار گرفتن در خط منافع‌گروههای حاکم بر جامعه، بزرگ‌نمایی گردیده و در متون ادبی و تاریخی ضبط و حفظ شده است.

بی‌تردید کوسه‌برنشین در دیگر آئینهای نمایشی از جمله مراسم سمنای باران و کوسه‌گردی اثراتی داشته است، مانند تقلید اسب‌سواری کوسه و سوار شدن بر چوبدستی خود، در نمونهٔ داده شده از کردستان عراق و غیره. اما بطور کلی در کوسه‌برنشین نه نشانی از طلب باران وجود دارد و نه نشانی از عناصر اصلی آئین کوسه‌گردی. درمورد **کوسه** هم که وجه مشترک آنهاست، علاوه بر تفاوتهای اصلی همین نقش که در این آئینها وجود دارد، این نکته نیز قابل توجه است که کوسه در کوسه‌برنشین نقشی‌است مورد نفرت مردم، که او را از شهر می‌رانند، در صورتیکه کوسهٔ کوسه گردی و کوسه‌گلین طلب باران، نشانه‌هایی از اعتقاد و رد پاهایی از اسطوره‌های کهن در خود دارند.

کوسه‌گردی و دیگر نمایشهای سنتی‌وهمانند آن

نمایشهایی از قبیل **پیر بابو** و **عروسی‌گله** از لحاظ موضوع و شیوهٔ اجرا و نقشهای موجود در آنها تا حد زیادی با کوسه‌گردی همانند است. حتی در عروسی گله نام کوسه را هم بر روی یکی از نقشهای بازی می‌بینیم. بویژه در پاره‌ای نقاط کوهستانی این شباهت خیلی هم چشمگیرتر می‌شود، اما با این همه این بازیها اگر هم با کوسه‌گردی ریشه مشترک داشته باشند، در شکل امروزی اجرای آنها نشانی از زندگی شبانی که مهمترین

خصیصه کوسه‌گردی است وجود ندارد. همچنین در هیچیک از این بازیها، درخواست و نیایشی برای باران دیده نمی‌شود. بخصوص‌که در این مناطق‌گونه‌های دیگری‌از آئینهای طلب‌باران معمول است. **عروسی گله** و **پیر بابو** درواقع جزو مراسم و نمایشهای سنتی مقدمهٔ نوروز به‌حساب می‌آیندو در بعضی روستاها حتی تا چند روز پس ازنوروز هم اجرامی‌شوند. اما در نمونه‌هایی از نمایش‌های کوسه، مانند آن که از بخشیاری مثال آورده شد، به‌نظر می‌رسد که تنها عنصر نمایشی آن باقی مانده و جنبه‌های آئینی خود را کاملا" از دست داده است.

توضیح: پس از انکه مطلب حاضر برای‌چاپ فرستاده شد، تحقیق جامعی از آقای دکتر روا، دربارهٔ یک سنت شبانی در حوزهٔ آذربایجان و آسیای صغیر به دستم رسید که با عنوان "سایا جشن چوپانی" در شمارهٔ ۱۸۰ مجلهٔ هنر و مردم چاپ شده است. تحقیق مذکور شامل مطالب و اطلاعات قابل توجهی است که می‌تواند نمونه مشخص دیگری باشد دال بر تاءیید بسیاری از مندرجات مقالهٔ کوسه‌گردی. لذا ضروری به‌نظر رسید، ضمن آنکه خوانندگان علاقمند را به مطالعهٔ آن مقاله ارجاع دهم، بخش‌هایی از آن را که با موضوع کوسه‌گردی ارتباط پیدا می‌کند، به‌طور خلاصه در پایان این مقاله بیاورم: در آسیای صغیر و آذربایجان "سایا" معرف جشنی است که در اواسط زمستان اجرا می‌شود. در برخی نواحی آنرا به نام صد گوسفند می‌نامند. اجرا کنندگان نقش، چوپانان هستند و موضوع و کیفیت برگزاری جشن بازگو کنندهٔ یک سنت چوپانی است. جشن سایا حلقه‌ای از یک سلسله مراسم موسمی است، از آن جمله: Koc - Katimi یا جفت‌گیری.

گوسفندان، سایا، که صد روز بعداز جفت‌گیری گوسفندان ترتیب داده می‌شود و دول doi یا زاییدن میش که ۱۵۰ روز بعد از جفت‌گیری گوسفندان و پنجاه روز بعد از سایا صورت می‌گیرد. جشن سایا شب هنگام برگزار می‌شودو دارای سه بخش است

۱ - مراسم جمع‌آوری عیدیانه که به‌وسیلهٔ چوپانان یا روستائیان جوان صورت می‌گیرد و در جریان آن گروه سایاچی‌ها به خانه‌های روستائیان مراجعه می‌کنند و ترانه‌های مناسب حال می‌خوانند.

۲ - ترتیب یک صحنه نمایشی که ساده و ابتدایی است فی‌البداهه در جلوخان در حیاط و حتی گاهی در داخل خانه‌های روستائیان به معرض تماشا گذاشته می‌شود. دو نفر بازیگر این بازی یکی پیر و یکی سیاه نامیده می‌شوند. آن‌دو باهم به‌مبارزه برمی‌خیزند، پیرمرد مغلوب می‌شود و بظاهر به مردن می‌کند، و وقتی غذاهای لذیذ و متنوع به او بدهند از زمین برمی‌خیزد.

۳ - مراسم صرف شام از غذاهای جمع‌آوری شده.

همچنین در این مقاله از مقالهٔ دیگری یاد شده است که نوشته آقای احمد کافروغلو است و در آنجا سایاچی را به معنی رب‌النوع و الهه حامی و محافظ گله‌ها آورده است.

یادداشتهای کوسه‌گردی

۱. کوسه‌گردی، کوسه، کوسه درآوردن، کوسه گلدی، ناقالدی، کوسه کوسه و غیره نامهایی است که در روستاها و مناطق مختلف ایران بر نمایش آئینی موضوع این مقاله نهاده‌اند.

۲. نویسنده این مقاله حمید انگجی، فیلمبردار مرکز مردم شناسی ایران، سال ۱۳۵۳ از مراسم نامبرده فیلم مستندی با نام "کوسه‌گردی در روستای کوهین سفرش" تهیه کرد که در بایگانی فیلم مرکز مردم شناسی ایران موجود است.

۳. از گزارش مجتبی اشجع مهدوی، محقق مرکز مردم شناسی ایران، ده فرمهین.

۴. ابوالقاسم انجوی. جشنها، آداب و معتقدات زمستان. انتشارات امیرکبیر، تهران. ص ۷۲ و ۷۸.

۵. صدیق صفی‌زاده. نوروز در میان کردها. ص ۱۹.

۶ مرتضی هنری. آئین‌های نوروزی. انتشارات مرکز مردم شناسی ایران، ص ۴۹.

۷. در اغلب مناطق ایران که معیشت مردم متکی بر تولید دامی است، برای منظم کردن زایش دامها که به‌منظور آسان شدن نگهداری نوزادان و جلوگیری از تلفات آنها انجام می‌گیرد، مدتی از سال نرها را از گله جدا نگهمیدارند و در موقع معینی قوچها و بزها (نرهای نر) را به داخل گله می‌فرستند. در نتیجه این تدبیر مادهها همزمان باردار می‌شوند، و در فاصله زمانی کوتاهی همه آنها می‌زایند. زمان نری دادن (قوچ قاطی) گلهها، به تجربه طوری انتخاب شده است که نوزادان با سرمای سخت مواجه نشوند و مدت کوتاهی پس از زایش سوان گوسفندان را برای چرا از طویله‌ها خارج کرد.

۸. کوه "خبر ـ xabr" از کوههای اطراف بلورد است.

۹. علی‌اکبر حمیدی، محقق مرکز مردم شناسی ایران، یادداشتها.

۱۰ نقل به اختصار از محمد بهمن بیگی. عرف و عادت در عشایر فارس. انتشارات آذر. تهران ۱۳۲۴. ص ۹۰

۱۱. منوچهر ستوده، در گزارشی با عنوان "عروسی در جنگل" نمونه دیگری از این بازی را که در سال ۱۳۲۳ در یکی از دهات چالوس دیده نقل کرده است. مجله یادگار، سال اول، شماره ۸، سال ۱۳۲۳.

۱۲. نمونه دیگر از اجرای این بازی در مقاله "چهارشنبه سوری در جوپشت رشت اصغر عسگری خانقاه. مجله هنر و مردم، شماره ۱۱۴.

۱۳. اصغر کریمی، نقل قول شفاهی، محقق مرکز مردم شناسی ایران نامبرده این بازی را در سال ۱۳۵۱ در منطقه خود دیده است

۱۴و ۱۵. ترجمه و نقل به اختصار از

Dr. Metin And.

Some Significant aspects of Turkish traditional improvisatory theatre, the folk theatre with reference to Kose plays.

۱۶. نظیر چوبدستی کوسه، با همین کارکرد، در برخی نمایشهای آئینی دیگر، از جمله در "لال بازی" معمول در جشن "سیرماسیره" در دهات کوهپایه‌ای مازندران و البرز مرکزی نیز دیده می‌شود.

۱۷. شاید اصطلاح "ریش بزی" که هنوز هم در زبان فارسی باستان برای مردان ریش کوسه به‌کار می‌رود، با ریشه تاریخی و اساطیری نقش کوسه در این بازی‌ها در ارتباط باشد. زیرا که کوسه اغلب خود را به‌شکل بز می‌آراید.

۱۸. در بندهای کهن آسیای غربی، شاه نابوهای شهرهای باستانی هرسال با یکی از دلاوران شهر ازدواج می‌کردند و آن دلاور فرمانروای شهر می‌شده، و در پایان سال دلاور فرمانروا را قربانی می‌کردند و خون او را بر گیاهان می‌پراکندند، و اعتقاد داشتند ریختن خون او بر زمین باعث رویش گیاهان خواهد شد و بر این اساس نمایش‌های آئینی مخصوصی برگزار می‌شد. از آنجا که جوامع کشاورز و دام‌دار در بندهای مربوط اغلب در کنار یکدیگر می‌زیسته‌اند، امکان این که آئین‌های نمایشی این جوامع در یکدیگر تأثیر گذاشته باشد و ریشه‌های بسیاری از آئین‌های نمایشی امروزی باشد، زیاد است. در این مورد نگاه کنید به: مهرداد بهار. اساطیر ایران "پیشگفتار" صفحه پنجاه و هفت و، ناجلان فرحی. اساطیر بابل و سور. کتاب جمعه‌شماره‌های ۱۰ و ۱۱.

۱۹. ر.ک. ناجلان فرحی. اساطیر و واقعیت. کتاب جمعه شماره ۶. و تاریخ جهان باستان. ج اول. ترجمه. ترجمه انصاری. همدانی. مؤمنی. و زیگموند فروید. محمد علی خنجی. توتم و تابو.

۲۰. محمد بهمن بهمن‌بیگی. عرف و عادت در عشایر فارس. انتشارات بنگاه آذر. تهران ۱۳۲۴. ص ۸۹.

۲۱و ۲۲. تاریخ جهان باستان. ج اول، شرق ص ۸۴. ترجمه صادق انصاری. علی‌اله همدانی و باقر مؤمنی. انتشارات نشر اندیشه. تهران.

۲۳. *Frazer*، مردم شناس مشهور انگلیسی که تحقیقات قابل توجهی درباره توتم دارد.

۲۴و ۲۵ و ۲۶. زیگموند فروید. محمد علی خنجی. توتم و تابو. ص ۱۴۳. انتشارات طهوری. تهران.

۲۷. تاریخ جهان باستان. ص ۸۴

۲۸. "کوسه‌از ایلهای کرد و دارای ۴۰ خانوار است و در سقز و سیاه کوه مسکن دارند."
"کوسه ـ نام دهی از دهستان آخاچی بوکان ..."
"کوسه ـ دهی از دهستان جیرستان در بخش ناحکیران شهرستان قوچان". (فرهنگ دهخدا)

۲۹. برای اطلاع بیشتر درباره انواع مراسم مربوط به درخواست باران نگاه کنید به: ایمان باشگوز. ترجمه ناجلان فرحی. مراسم شمای باران و باران سازی در ایران. کتاب جمعه. شماره‌های ۱۸و ۱۹ و ۲۰.

۳۰. ابوالحسن علی‌ابن حسین مسعودی. ابوالقاسم پاینده. مروج‌الذهب و معادن الجوهر. بنگاه ترجمه و نشر کتاب. ج اول. ص ۵۵۴.

۳۱. ابوریحان بیرونی. التفهیم (به‌کوشش جلال همایی). انتشارات انجمن آثار ملی. ص ۲۵۶.

۳۲. گردیزی. زین‌الاخبار (مقابله و تصحیح عبدالحی حبیبی) بنیاد فرهنگ ایران. ص ۲۴۵.

صحنهٔ معاصر

۱

اسفند ۱۳۵۹

ناشر: انجمن تئاتر ایران

صندوق پستی، تهران ۱۱۳۸ — ۴۷

ها ۷۰ ریال