انجمن تئاتر ایران

صحنهٔ معاصر

ریابتسوف:من تصمیم خود را گرفتهام .
یاگودین :بیخرده صبر کن . فکر کن .
ریابتسوف:چه فکری کنم ؟ بالاخره یکی باید محکم شود .
لوشین : درست است ، یکی باید محکم شود . اگر
هاخواهند
مابقی سوف
زنجیر باشیم ، محکم به همدیگر بچسبیم و یکدیگر را نکهداریم . . .
لوشین : (آهی می کشد) راست می گوئی .
ریابتسوف:خوب من تنها هستم و زن و بچه ندارم . باید هم بروم . فقط از این ناراحتم که
محض خاطر چنین خونی می روم .
لوشین :محض خاطر خون نیست . محض خاطر رفقاست .
ریابتسوف:نه مقصودم این بود که مرد منفوری بود ، شریر و بد بود .
لوشین :به همین دلیل کشته شد . آدم خوب خودش می میرد چون ضروری برای مردم ندارد .
ریابتسوف:خوب دیگر کاری ندارید . همین بود ؟
یاگودین :نه پاشوک ، همین نبود . خوب فردا صبح می روی و می گوئی ؟
ریابتسوف:چرا تا فردا منتظر بمانم ؟ همین حالا می روم .
لوشین :نه بهتر است که فردا بروی . شاید تا صبح همه چیز تغییر کند .
ریابتسوف:خوب ، من رفتم .
بخدا نگهدارت .
یاگودین :برو رفیق ، محکم برو .
(ریابتسوف آرام می رود . یاگودین چوبدستی را در دست می چرخاند و با نگاه
بدرقهاش می کند . لوشین به آسمان نگاه می کند .)
لوشین : (آهسته) تیافی ، نسل خوبی دارد بار می آید .
یاگودین :بهوای مساعد ، حاصل خوب خواهد داد .
لوشین :روز ها خواهد گذشت و آینده از آن ما خواهد شد و تمامی تلاشهایمان نتیجه
خواهد داد .

باشگاه ادبیات

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

http://bashgaheketab.blogspot.com/

صحنهٔ معاصر

۲

فروردین ۱۳۶۰

ناشر: انجمن تئاتر ایران

فهرست :

● به مناسبت روز جهانی تئاتر ۱
ناشر

● فستیوال تئاتر انقلاب " همگام با مبارزات ضد امپریالیستی مردم ایران" ۳
(گزارش و بررسی)

● اولدوز و کلاغها و عروسک سخنگو (نقد و بررسی) ۱۹
نویسنده: حسن ملکی

● عرصه‌های جدید هنر تئاتر (گفتگو با آرین موشکین) ۲۷
مترجم : ماندانا بنی اعتماد

● هنر عروسک (تصویری از ماسک) ۴۱
نویسنده: بیل برد` مترجم :جوادذوالفقاری

● پایگاه اجتماعی نمایش‌های عامیانه در مازندران و گیلان ۵۳
نویسنده: محمد میرشکرائی

تهران ـ صندوق پستی ۱۱۳۸ـ ۱۷

● به مناسبت روز جهانی تئاتر

" در این دوران که هر کس برای خود راهی می‌گزیند ، هنر نیزباید راهی برای خود انتخاب کند . یا باید آلت دست آن اقلیت معدودی‌شود که سرنوشت اکثریت را بدست دارند و از آنان فقط اطاعت و ایمان کور ـ کورانه می‌خواهند، و یا باید جانب اکثریت را بگیرد و سرنوشت آنان رابه دست خودشان بسپارد . هنر می‌تواند شور و جذبه و تخیلات را در بشر برانگیزد . می‌تواند جهل و نادانی را گسترش دهد . و می‌تواند ، عقل و دانش را بیفزاید و می‌تواند خود را در اختیار نیروهائی قرار دهدکه‌توان خود را صرف تخریب و نابودی می‌نمایند و می‌تواند به خدمت نیروهایی درآید که در یاری و استقامت انسان‌ها مقتدرند . "

برتولت برشت *

۱۹ سال پیش روز ۲۷ مارس (۷ فروردین) به عنوان روزجهانی تئاتربرگزیده‌شد . در این روز گروه‌های پیشرو تئاتری کشورهای جهان با درک اهمیت هنر تئاتر به عنوان ابزاری جهت بیان حقایق زمان خود به بررسی نقش و وظایف این هنر می‌پردازند . این روز به تمامی‌هنرمندانی متعلق است‌که به آینده‌ٔ درخشان انسان‌ها ایمان‌ودرجهت‌سرعت بخشیدن‌به سیرزمان به سوی این آینده می‌کوشند .

سازمان جهانی یونسکو که می‌باید حامل این ارتباط باشد ، بنا به‌ماهیت‌ضدفرهنگی خود نه تنها کوششی در جهت نزدیکی هنرمندان کشورهای تحت ستم بادیگرهنرمندان جهان ننمود ، بلکه به مرکزی جهت کسب شهرت و حیثیت خودفروختگان هنر تبدیل گشت .

روز جهانی تئاتر که می‌توانست دریچه‌ای باشد برای رساندن پیام‌هنرمندان‌مسئول کشورهای جهان جهت تبادل تجارب ، و بررسی نظریات هنرمندان پیشروی‌تئاتر ، سال‌ها در کشورهای زیر سلطه‌ای چون ایران ، جز در اطاق‌های دربسته‌ٔ وزارت فرهنگ وهنر ودر نزد کسانی که تئاتر ایران را سال‌ها به بند کشیده بودند برگزار نشد .

پیام‌های خود فروختگانی که دم از تئاتر ملی می‌زدند هرگز اجازه نمی‌داد تافریاد هنرمندان مسئولی که در زندان‌های رژیم شاه ـ تنها به جرم این‌که می‌خواستند آینده‌ٔ درخشانی را بنا نهند که در آن انسان یار و مددکار انسان گردد ـ اسیر بودند ، به گوش هنرمندان جهان برسد .

---

* پیام هلنا وایگل در ششمین سالروز جهانی تئاتر درسال۱۹۶۷.

اما امروز هنرمندان مسئول ایران خارج از حیطه‌های هرنهادی که قصدبه‌بندکشیدن هنر ترقیخواه را دارد ، و جدا از هر جریانی که بخواهد روزجهانی تئاتررامستمسکی‌جهت کسب شهرت و پایگاهی جهت مصالح آینده‌ٔ خود قرار دهد ، پیام خود را در متن گفتار برشت که در ششمین سالروز جهانی تئاتر در سال ۱۹۶۷ توسط *هلنا وایگل* به‌گوش هنرمندان پیشرو کشورهای جهان رسید ، جستجو می‌کنند .

روزجهانی تئاترتنهابه‌هنرمندانی‌تعلق داردکه جهان‌را به آینده‌ٔ پرشکوه‌آن‌نزدیک‌تر می‌کنند .

انجمن تئاتر ایران

● " تئاتر فقط هنگامی می‌تواند در پیکارهای عصرخویش استوارماند ، که . . . . . به نیروهای ترقیخواه مردم بپیوندد ، و بیانگر آرمان‌های آن‌ها به سود یک زندگی انسانی توام با صلح، امنیت و دوستی باشد . "

(پیام هجدهمین سالروز جهانی تئاتر توسط خانم رودنبرگ)

● فستیوال
تئاتر انقلاب
همگام مبارزات ضدامپریالیستی مردم ایران

اولین تجربهٔ سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر در جهت ارائه مجموعه‌ای از اجراهای نمایشی هنرمندان تئاتر می‌تواند با تمامی کمبودها، حرکتی باشد به‌سوی ضروری‌ترین مسئله امروز هنرمندان مسئول، یعنی برقراری رابطه‌ای نزدیکتر با تودهٔ مردم. مذاکرات بی‌نتیجهٔ سندیکا با نهادهای هنری دولت جهت یاری گرفتن در برپائی این فستیوال و متقابلا" استقبال و کمک کارکنان چهار تئاتر لاله‌زار(نصر، دهقان، ملت وپارس) خودنا-خواسته می‌توانست به این امر کمک کند.

تماشاگران تئاترهای لاله‌زار می‌توانند پس از سال‌های بسیار ببینند که تئاتر می‌تواند اساسی‌ترین مسائل آن‌ها را مطرح کرده و پاسخ گوید اگر چه هنوز بعضی از هنرمندان شرکت کننده در فستیوال نتوانسته بودند پاسخگوی مسائل امروز جامعه باشند و حرکت خود را با حرکت امروز توده‌ها منطبق سازند.

گروه‌های تئاتر همراه با کارکنان تئاترهای لاله‌زار مجموعه‌ای از نمایش‌هائی به اجرا گذاشتند که می‌تواند نشان‌دهندهٔ برداشت‌های گوناگونی در زمینهٔ وظایف هنر درجامعهٔ متحول امروز ما باشند.

بعضی از گروه‌های تئاتری لاله‌زار با آنکه سالن‌های خود را در اختیارگروه‌های دیگر گذاشته بودند خود نمایشی جهت اجرا معرفی ننمودند. این می‌تواند حساسیت آن‌ها را در قبال دگرگونی در تئاترهای لاله‌زار نشان دهد. این گروه‌ها دریافته بودندکه کارآنان نمی‌تواند پاسخگوی عنوان فستیوال ــ تئاتر انقلاب ــ باشد. برخوردا ین گروه‌های تئاتری با نمایش دیگر گروه‌ها و بخصوص گروه‌های تئاتر لاله زار حساسیت آن‌ها را در قبال دگرگونی اساسی‌ای که بتواند آنان را در راستای خواسته‌های امروز مردم قرار دهد کاملا" نشان می‌دهد.

فستیوال برگزار شد ، گروه‌های تئاتر هر یک با خواسته‌هائی متفاوت بر روی صحنه رفتند . در کنار همکاری‌های صمیمانه و تلاش‌های پیگیر و مسئولانه ، برخوردهائی که‌نشان دهندهٔ خصلت‌های غیر مسئولانه در جهت خواسته‌های فردی بود نیز به‌چشم می‌خورد . این تظاهرات فریبکارانه در روز اختتام فستیوال نیز مشهود بود . تواضعات و تعارفات دروغین در مقابل هنرمندانی که انتظار داشتند در روز آخر ، کمبودها و ضعف‌های خودو فستیوال را بررسی کنند .

شاید چنین برخورد گذرائی به فستیوال نتواندپاسخگوی‌تمامی‌مسائل‌باشد، انجمن تئاتر ایران که با درک اهمیت اجرای مجموعه‌ای ار نمایش‌ها بیشترین توان خود را صرف آماده ساختن دو نمایشنامهٔ " چارهٔ رنجبران . . . . . " و " بزرگترین مسابقهٔ بوکس‌روی زمین " جهت اجرا در فستیوال کرده بود ، آنگونه که می‌باید نتوانست با تمام اجراهای فستیوال و مشکلات برپائی آن برخوردی همه جانبه داشته و آن را در نشریه خود منعکس سازد . **با توجه به سکوت کامل مطبوعات در این زمینه ، شاید این کمبود نمایان‌تر باشد .**

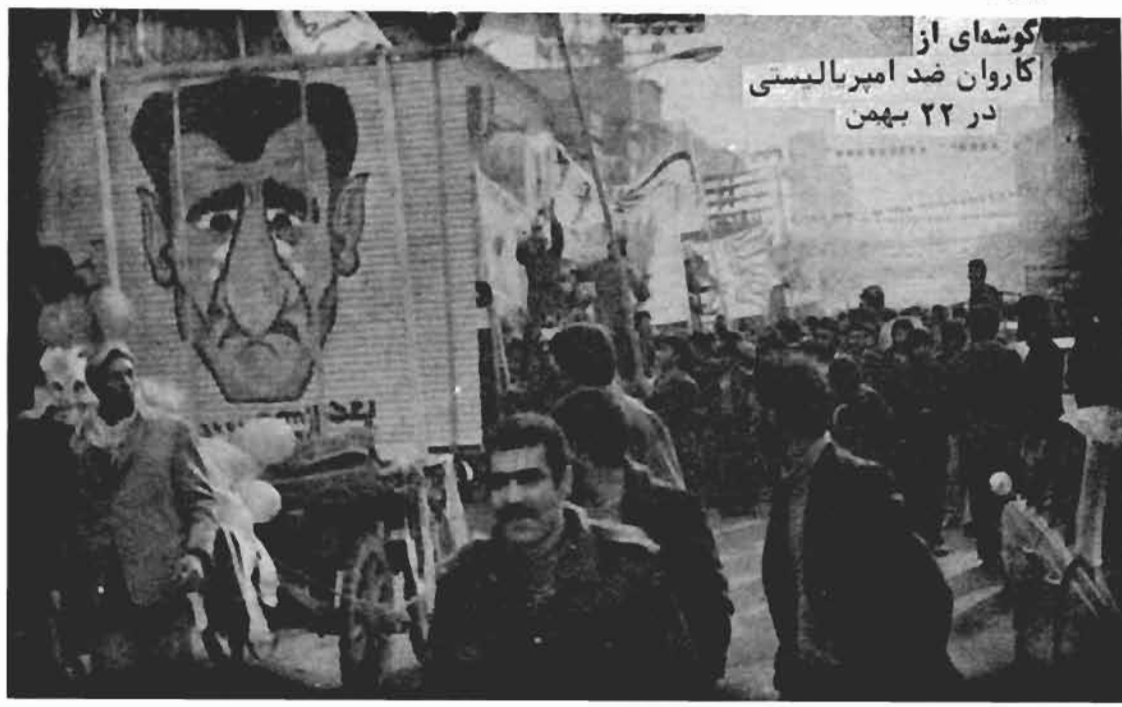
تجربیات مکتوب گروههای شرکت‌کننده ، تماشاگران و مسئولان می‌تواند بررسی **همه** جانبه‌تری را در جهت کار آیندهٔ فستیوال فراهم سازد . صحنهٔ *معاصر* با توجه به‌اهمیت **این** مسئله ، آمادهٔ درج این بررسی‌هاست . بررسی‌هائی که بتواند در جهت رفع کمبودها و ضعف‌هایمان کمکی موثر باشد .

در کنار انجمن تئاتر ایران گروه‌های دیگری نیز اجراهای‌خود را دربرابر تماشاگران به قضاوت گذاشتند . فهرست برنامه‌ها نشان‌دهندهٔ نمایش‌های بسیاری است که تاکنون موفق به تهیهٔ صحنه برای اجرای نمایش خود نگشته‌اند.دلایل آن را می‌توان در ضعف سندیکا و عملکرد انحصارطلبانهٔ نهادهای هنری دولت که سالن‌هارا دراختیارخوددارند دانست .

سندیکا در برنامهٔ خود در نظر داشت تا اجراهائی همزمان از تئاترهای‌خیابانی‌بر پا کند که در آخرین لحظات تصمیم گرفت تا این تئاترها را از برنامهٔ خود کناربگذارد.

شرایط حساسی که امروز جامعهٔ ما را فرا گرفته است و حملات سازمان‌یافتهٔ باندهای سیاه که‌محمل‌عمل‌دوستداران امپریالیسم و لیبرال‌های خود فروخته است و تجربه‌ی نمایش کاروان ضدامپریالیستی در ۲۲بهمن که بنا بود یکی‌از اجراهای‌فستیوال‌درکنار تئاترهای خیابانی دیگر باشد سندیکا را در جهت حذف این برنامه‌ها مصمم کرد.

کاروان ضد امپریالیستی که در مسیر اجرای خود که از طرف ارگان‌های‌رسمی‌تعیین شده بود و با استقبال گرم مردم روبرو بود در لحظات پایان کار با یورش باندهای سیاه **که امروز درصدد ایجاد جو آشوب در جامعهٔ ما هستند مواجه شد و تمامی وسائل کارآن‌ها به تاراج رفت.**



گوشه‌ای از کاروان ضد امپریالیستی در ۲۲ بهمن

کوشش شبانه‌روزی این هنرمندان که تمامی نیروی خود را در جهت نشان‌دادن مبارزات ضدامپریالیستی مردم و افشای سیاست دوستداران امریکا سازمان داده بودند عملا " نتوانست دیگربار در تنظیم صحنه‌ای این‌نمایش در جریان‌فستیوال‌به اجرا درآید. اگر چه هزاران نفر توانستند در طول حرکت این کاروان در ۲۲ بهمن انزجار خود را از امپریالیسم و دولت امپریالیستی امریکا نشان دهند.

سکوت مطبوعات رسمی در مقابل این حرکت سندیکا ـ فستیوال‌تئاتر انقلاب‌به‌عملا " نشان داد که امروز هنرمندان تنها با کمک یکدیگر می‌توانند نقش خود را در مبارزات ضد امپریالیستی ایفا کنند.

بیان نامهٔ سندیکا و گفته‌های محمود دولت‌آبادی در روزاختتام، همراه‌باسه‌بررسی کوتاه در مورد سه نمایشنامهٔ اجرا شده می‌توانند در کنار هم نشان‌دهندهٔ نحوهٔ‌برگزاری این فستیوال باشد.

بیان نامه سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر بمناسبت گشایش و برگزاری فستیوال تئاتر انقلاب "همگام مبارزات ضد امپریالیستی مردم ایران"

با سلام واحترام به شما مردم حق طلب ، عدالت خواه و پایدار ایران
با یاد و با درود به جانهای پاک تمام شهدای راه حق و عدالت‌وآزادی ،وبااحترام به تمام مردان و زنانی که سرزمین گرانمایه ما ایران را باخون زیبای خویش ، نشان‌آزادی و عدالت و استقلال بخشیدند . (که زندگی ما میوه شهامت و شهادت ایشان است) .
با درود به پاسداران شریف انقلاب که پیرو رهبری سازش ناپذیر و با شناخت دشمنان مردم وانقلاب ایران آوازه شهامت و شرف مردم ایران را ، پرچمی شدند افراشته‌بربامهای آسمان جهان .
با افتخار به آن سربازان وافسرانی که میهن دوستی انقلابی را نه در سرکوب خلق ستمکش ظفار ، نه در سرکوب مردم ستمکش خود ، بلکه در دفاع از سرزمین مقدس ایران و دفاع از مردم رنج‌کشیده ایران فرا جستند ومیروند تا روح خود را دراین کارزار بیازمایند .
با درود به نیروهای انقلابی بر آمده ازقلب مردم و آمیخته با جان مردم ،که‌جان‌های پاک و عزیز خود را چنین گشاده روی ایثار می کنند ، بی‌آنکه آتش خصم حتی خم‌بر خط‌ابرویشان بیندازد .
و بی درنگ ننگ بر نژادپرستان شوونیست ، که فرجام کارشان در هرکجای‌زمین ،در هر قواره و هیئت ، غلامی امپریالیسم بوده است و هست ،وننگ و نفرت بر امپریالیسم ، این غول مزاحم ، با سردمدار ضد بشر آن ، حکومت آمریکا ، ننگ و رسوایی بر همدستان و عمال آمریکا در منطقه ، که باز دارنده تاریخ‌اند ، اگر بتوانند ، و با سپاس‌ازیاران‌صادق مردم و انقلاب مردم ایران از باشندگان زمین ، در هرکجای که باشند .
بی جانمی نماید اگر سرفراز بگوئیم سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر ، با بنیه و بضاعت ناچیز خود ، توانسته است " فستیوال تئاتر انقلاب " را به نشانه‌همگامی‌ومقاومت ومبارزه دلیرانه مردم ایران ، در سالگرد انقلاب تدارک ببیند .
اگر چه در کشور ما در تسلسل فتنه‌های امپریالیسم ، همچنین دشوار است‌و هرحیله رذیلانه را با افنجار قلب‌های فرزندان خود ، پاسخ میگوید ، اما هنرمندان‌و کارکنان‌تئاتر می‌توانند چنین شبی را گرامی بدارند ، از اینرو که موقعی فراهم آورده است تادرنمایشی متحد و هماهنگ پیام همسوئی هنرمندان تئاتر را با مردم خود ، بار دیگر به سمع جامعه برسانند هنرمندان و کارکنان متعهد تئاتر که بیش از این دربطن مبارزات‌ضداستبدادی ،

ضربات چندگانه سنگینی را تاب آورده و دمی از مسئولیت خود غافل نبوده‌اند ، از این پس نیز بازو در بازوی مردم زحمتکش ایران و گام با گام این مردم ــ یحتمل‌نیم گامی به پیش ــ علیه فتنه‌ها و جنایات امپریالیسم ، تا آزادی میهن و مردم ، تا برقراری عدالت‌و روزگاری شایسته و فراخورشان انسان ، پیکار خواهند کرد . کما اینکه پیش از این در صحنه و در خیابان و در جبهه‌های نبرد و حتی در سنگر ، همرزم مردم خود بوده‌اند ، اکنون هستند و از این پس نیز خواهند بود .

هنرمندان تئاتر ، به ضرورت حرفه و هنر خود که اندیشه‌ورزی جوهر آن است ، نیک دریافته‌اند که پیکار امپریالیسم و ایادی آن ، برخورد حرف با هوا نیست ، نه نیز دعوای مشت و باد . همچنین عمیقا " درک کرده‌اند که جنگ مشت و درفش هم ، پایانی خوش به همراه نخواهد داشت . پس ، نبردی سخت در پیش است . که خصم بسی‌هارومرگبار است ، با هزار حیله در هر آستین .

در مقابل حریفی چنین ، که فتنه و تجاوز و غارت ذات طبقاتی آن است ، کشف و شناخت و معرفی آن ، و همچنین تقویت‌روحیه ، آماده‌سازی‌ذهنی‌وپیشنهاد شیوه‌های‌مقابله با دشمن ، کار و برنامه‌ای بس پیچیده است که هنر تئاتر و هنرمندان‌تئاترمی‌توانند سهمی شایسته در انجام آن داشته باشند .

در همین رابطه ،پیرو خواست نهادهای انقلابی‌ازهنرمندان‌جهت‌اجرای‌برنامه‌هائی در جبهه ، سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر از نخستین ساخت‌های صنفی ــ هنری‌بود که آمادگی خود را جهت فعالیت فرهنگی ــ هنری در جبهه‌های‌جنگ اعلام‌داشت‌وتوفیق نسبی در اجرای چند برنامه تئاتر کسب نمود ، و البته باز هم بنا به خواست نهادهای انقلابی ، سندیکا در تدارک گسیل گروه‌های تازه‌ای به جبهه‌های جنگ میباشد . همین جا فرصتی‌است تا ضمن اینکه بار دیگر به همه شهیدان درود میفرستیم ، از شهیدان تئاتردر جریان انقلاب و در جبهه‌های جنگ یاد کنیم و حس مسئولیت و احساس دین خود را به این همکاران ، به خود یادآوری نمائیم .

مطلب دیگری که ذکر آن لازم است ، اینست که سندیکای ما به یاری بی‌دریغ‌اعضاء و مسئولان خود ، از هیچ کوششی در امر تدارک این فستیوال ، در جهت هر چه قدرت و باروری ، فروگذار نکرده است . اما با توجه به محدودیت‌های اکثر گروه‌های شرکت‌کننده از نظر شرائط عمومی ولازم تئاتر ، و با توجه به امکانات ناچیز سندیکا طبیعی است اگر این نمایش عمومی ، بطوردربست مطلوب طبایع فوق‌العاده ظریف نیفتد ، طبع‌هائی از آنگونه که ممکن‌است هنوز حال و هوای لطیف جشنواره‌های شیراز در مذاق‌شان باقیمانده باشد . اما نکته اینجاست که فستیوال تئاتر انقلاب ــ که منهای کمترین شرایط لازم ، تدارک‌یافته است ــ به‌لحاظ تفاوت‌ماهوی‌مضمون‌اجتماعی‌خود ، شکل‌وشیوه‌اش‌نیزباچنان‌جشنواره‌هائی که با بودجه‌های بی سر و پایان آراسته میشد ، باید متفاوت‌باشد .

به همین مناسبت ، اگر بخواهیم تعبیر دیگری برای این نمایش عمومی بیابیم ، میتوانیم آن را " فستیوال تئاتر بی‌چیز " نام بگذاریم . زیرا در این جمع نمایش‌گذار بجز وجود انسانی اعضاء و خلوص نیت هنرمندان (که دیگر نه چیز ، که جان است)هیچ

چیز نظرگیر دیگری نداریم تا زرق و برق آن بتواند چشم‌ها و دل‌هارا بخودمشغول‌دارد ، با این وجود ، آنچه خواهیم دید حاصل کار و کوشش چندماهه دهها هنرمندوکارورز تئاتر است که توانسته‌ایم به مناسبت سالگرد انقلاب اسلامی برای مردم خود تدارک ببینیم .

جنب این هدف مهم ، مورد دیگری که از نظر سندیکا اهمیتی ویژه دارد ، اینست‌که به یمن انقلاب و برگزاری این فستیوال ، هنرمندان تئاتر نسل‌های مختلف ، پس‌ازربع‌قرن فترت ، در زادگاه خود ، یعنی تئاترهای لاله‌زار گرد می‌آیند تا با یکدیگر تجدید دیدار کنند ، و این سر فصل خجسته‌ایست که میتواند به تجدید میثاق بیانجامد .

سندیکای تئاتر بعنوان کانون پیوند خویشاوندانهٔ هنرمندان و کارکنان تئاتر که زمینه‌ساز این بازآشنائی بوده است ، بر خود لازم میداند از حسن‌نیت وهمکاری‌صمیمانهٔ هنرمندان و کارکنان تئاترهای نصر ، پارس ، ملت و دهقان ، که از جمله واقعی‌ترین‌اعضاء سندیکا هستند از یکسو ، و هنرمندان و کارکنان بخش‌های آزاد و مستقل تئاتر که از زمره ضروری‌ترین اعضاء هستند ، و گروه‌هائی از بخش دولتی تئاتر که به دعوت سندیکا دراین فستیوال شرکت جستند ، تقدیر کند .

همچنین مراتب سپاسگزاری خود را از مسئولین تئاترها و شوراهای‌تئاترکه‌باصمیمیت کامل سالن‌ها و امکانات خود را در اختیار برنامه‌های سندیکا قرار داده‌اند ، ابرازدارد .

باری ، آنچه باقی می‌ماند توقع بجائی‌ست که‌سندیکا حق‌دارد بعنوان‌نماینده‌جامعه تئاتر از بینندگان داشته باشد ، و آن توقع برخورد خلاق و هوشمندانهٔ بینندگان است‌با صحنهٔ تئاتر ، ما خواهان این نیستیم که تماشاگران وقتی روی صندلی‌ها می‌نشینند ، به اصطلاح چشم و گوش بسته ، تسلیم یک سلسله حوادث و گفتار و کردار هنرپیشگان بشوند و خود را ملزم بدانند که فقط ببینند ، بشنوند ، دست بزنند و از سالن بیرون بروند ، بلکه هنرمندان و کارورزان تئاتر ، خواهان آن هستند که تماشاچی‌هایشان‌درسالن ، حضور فعال و زنده داشته باشند ، بدین معنا که تماشاچی خودش را درمقابل آنچه‌کهارائه‌میشود شریک و مسئول بدانند و نسبت به آن عکس‌العمل اندیشمندانه و معقول داشته باشند .در واقع ، از آنجا که تئاتر می‌تواند محلی برای آموزش متقابل باشد ، تماشاچی تئاتر هم می‌باید به سهم خود ، نقشی در بالا بردن سطح‌فرهنگی ــ هنری‌هنرمندان‌برعهده‌بگیرند ، و این فقط با دقت و سنجش ، توقع منطقی و قضاوت صمیمانه ، امکان‌پذیر است . و البته برخورد معقول و سازنده با صحنه ، کاملا " متفاوت و مغایر است با واکنش‌های آنارشیستی که از خودبینی‌و کم‌ظرفیتی ، یا غرض خاص برخی افراد ناشی میشود ، بهمین منظور ، سندیکا در نظر دارد روز خاصی را در پایان فستیوال به بحث و گفتگو پیرامون کم و کیف برنامه‌ها و چگونگی برگزاری آن ، و مراسم تقدیر از گروه‌های شرکت‌کنندگان در فستیوال اختصاص بدهد .

سخن آخر اینکه ، آنچه ما در قدرت و امکان داشته‌ایم به شما پیشکش می‌کنیم ، به قولی " در خانه هر چه هست ، میزبان هر که هست " اما در مقابل آنچه انتظار داریم اینست که تئاتر را گرامی بداریم و هنرمندان خود را بیگانه و تنها نگذاریم . چراکه‌تئاتر بی‌نگرنده ، مثل جهان بی‌انسان است .

نگاهی به اجرای *آن زمان فرا خواهد رسید* نوشتهٔ رومن‌رولان و کارگردانی هرمز *هدایت* در فستیوال تئاتر انقلاب.

بعد از پایان نمایشنامهٔ *آن زمان فرا خواهد رسید* اثر رومن‌رولان به کارگردانی **هرمز *هدایت*** سراپای وجود انسان تشویش می‌شود. این اضطراب بخاطر مسیر حرکت تئاتر در جامعهٔ ما است. این سئوال به ذهن خطور می‌کند که آیا تئاتر در حال رجعت به گذشته است؟ در کشورهایی رو دررو با مسائل و مشکلاتی همانند کشور ما چه تعهداتی در قبال تودهٔ مردم بعهدهٔ تئاتر متعهد قرار می‌گیرد؟

بعد از تحولاتی چند در ایران، استقبال مردم از تئاتر، نشان دهندهٔ ذهن تشنه و پویای آنها برای آگاهی و شناخت و آموزش بوده و هست.

اینک تئاتر هوشیار و آگاه باید لحظات سرنوشت ساز تاریخ را در برابر چشم تماشاگر خود بیآورد. او را از وقایعی که اتفاق افتاده‌اند و یا حوادثی که احتمال وقوع آنها وجود دارد و هم‌چنین از طریقهٔ رویاروئی با این حوادث آگاه سازد. اینک که هر روز با نیرنگها و فریبهای رنگ برنگ امپریالیسم و یا سازشکاران متحد با آن در جهت حفظ منافع غارتگرانهٔ امپریالیسم روبرو می‌شویم، بزرگترین آموزشهای تئاتری می‌تواند در رابطهٔ مستقیم با این مسئلهٔ عمده قرار بگیرد. اما این آگاهی تنها برای عده‌ای روشنفکر نیست، بلکه باید برای تودهٔ مردم باشد.

زمان نمایشنامه سال ۱۹۰۲ است. صرف‌نظر از بعضی مسائل آن، می‌توان با عمده کردن بعضی و مشخص کردن سیاست‌هائی که رابطه با شرایط حاضر و بخصوص در رابطه با افشای خصوصیات امپریالیسم بارآوری دارند، آن را به عنوان تئاتری برای آموزش مردم به صحنه برد. برای انطباق این متن با شرایط حاکم برجامعهٔ ما، وظیفه‌ای بزرگ بر شانه‌های کارگردان و یا گروه تئاتری مسئول قرار دارد. زیرا هر متنی را به صورت روخوانی به صحنه آوردن، کار تئاتر، بویژه تئاتر مسئول نیست.

در مجموعهٔ کلی متن نمایشنامه، با تهاجمات مستقیم نظامی، غارتگرها، ظلم و تعدی کهنه استعمار به‌خوبی آشنا می‌شویم و همچنین با مبارزات حق‌طلبانهٔ خلق‌هایی که زیر فشار این تهاجمات ددمنشانه قرار می‌گیرند. اما این وحشیگریهای قدرت‌طلبان سال ۱۹۰۲ فقط یک برداشت کلی از مسئلهٔ امپریالیسم کنونی بدست می‌دهد.

تفاوت شرایط سال ۱۹۰۲ با شرایط کنونی جامعهٔ ما که جهت‌رهائی از ستم نواستعماری مبارزه می‌کند و همچنین شیوه‌های فریبکارانهٔ امروز امپریالیسم، بسیار است. گواینکه در نهایت هدفش تصاحب ثروت و اعمال قدرت در جهت استثمار انسان‌هاست.

بطورمثال می‌توان از جنگی که در نمایشنامه از آن صحبت می‌شود یاد کرد و وجه تشابه آن را با شرایط جنگی کشور خود جستجو کرد.

در متن نمایشنامه، جنگ بین دو بیگانهٔ قدرت‌طلب هلند و انگلیس است، برای تقسیم غنائم و بازار. در این جنگ عدم شرکت حتی یک سرباز ارتش این‌دو کشور برای نجات خلق آفریقا (یعنی کشور سوم) ضروری است. اما جامعهٔ ما درگیر جنگی است که بر اثر توطئه‌های امپریالیسم، بر ملت ما تحمیل شده است. اگر منظور نشان دادن‌ویادآوری ویرانی، آوارگی، کمبود آذوقه و بهداشت نامناسب حاصل از این جنگ است، نیاز به قدرت خلاقهٔ‌کارگردان‌است جهت تغییر و تطابق آنچه در متن است به آن جنگی‌که‌در شرایط حاضر با آن روبرو هستیم.

در متن نمایشنامه مسائلی به صورت ضمنی مطرح می‌شود که با شیوه‌های نواستعماری امپریالیسم وجوه مشترک و نزدیک دارد. در اینجا ذهن خلاقه باید این وجوه مشترک را یافته و با عمده و مشخص کردن و پرداخت بیشتر و یا حذف بعضی مسائل‌بی‌دلیل، محور نمایشنامه را در رابطهٔ مستقیم با نحوهٔ عملکردهای کنونی امپریالیسم بکشاند و وجوه گوناگون آن را به صورتی روشن، قابل درک و ملموس برای جامعهٔ ما به نمایش درآورد.

برای نمونه می‌توان بورس بازی سهامداران، بانکداران‌و فروش سهام معادن‌بوسیلهٔ نمایندگان دولتی را مطرح نمود و در رابطهٔ با آن، نابودی انسانها را درسیستم سرمایه‌داری نشان داد.

ویا: عمده ساختن مسئلهٔ تحریم اقتصادی کشوری تحت سلطه، اما بپا خاسته و کوششهای امپریالیسم‌جهانی برای به‌زانو درآوردن آن از طریق دامن‌زدن به‌فقر،گرسنگی و قطع حریانهای حیاتی آن به منظور شکست مقاومت آنها.

ویا: عمده کردن سیاستهای امپریالیستی مجامعی چون حقوق بشر و یا سازمان ملل متحد که فقط برای‌حفظ و گسترش منافع قدرت‌طلبان بکار گرفته‌می‌شود. مجامعی‌که‌با زبان و کلامی فریبکارانه دم از حمایت کشورهای جهان می‌زنند. اما در ماهیت این سیاست چیزی نیست جز فراهم آوردن شرایط لازم جهت چپاول بیشتر خلق‌ها توسط ستمگران. در متن نمایشنامه نیز سیاستهای افسران انگلیسی چنین بود.

مطالب یاد شده، همچنانکه گفته شد، به شکلی زودگذر در متن وجود داشت و در واقع کارگردان و دست اندرکاران این گروه تئاتری برای پرداختن نمایشنامه‌جای‌کاربسیار داشتند. به‌جای این همه امکان تطابق‌سازی‌ها فقط دریک قسمت باتغییرمتن‌روبرومی‌شویم و آن هم به صورتی که بود و نبودش چندان تفاوتی ندارد. در متن، خبرنگار به تنهایی در صحنه حضور دارد. اما کارگردان، یک زن را به عنوان منشی (آن‌هم درمنطقهٔ‌جنگی) همراه خبرنگار کرده‌است. نقش این زن‌کمکی برای القاء هیچ‌مطلبی نمی‌کند، حتی‌دلیلی هم برای حضورش وجود ندارد.

متاسفانه نمایشنامه با نحوهٔ کارگردانی ضعیف و در کنار آن بازی‌های‌ضعیف‌ترنه‌تنها پیام متن نمایشنامه و نویسندهٔ آنرا نمی‌رساند بلکه سبب تاثیرگذاریهای‌منفی‌نیزمی‌شود. در انتهای نمایشنامه به جای یافتن احساس تنفر از بورژوازی که باعث آن‌همه‌خانمانسوزی شده است به بیننده حس دلسوزی‌و رقت برای‌مارشال، دست‌می‌دهد. درواقع خصوصیات

این طبقه به صورت مشخص نشان داده نمی‌شود و مسئله عدم توانائی فرد در مبارزه با نظام سرمایه‌داری که می‌تواند جزئی ازآن قسمت باشد ، عمده شده است .

در نهایت ، بازی بازیگران است . گوئی اصرار در بازگوئی یک متن نمایشی بود که در شکل ابراز احساساتی چند ، مثلا" خشم را با فریاد و احیانا "کوبیدن‌پامشخص‌می‌شد . محبت را با صدای آرام و یا خنده‌هایی غیرطبیعی در زمانی خاص‌که کمتر احساسی در پشت آنها دیده‌می‌شود .

هنگامی‌که ***مارشال کلی‌فورد*** به صحنه می‌آید از همان لحظهٔ آغاز ، شخصیت اول نمایشنامهٔ ***شاه می‌میرد*** در ذهن تداعی می‌شود . با تفاوت بسیار در گریم و این‌بارشاهی که آرام سخن می‌گوید و دیگر جنجال و غوغال ظاهری به پا نمی‌کند .

بازیگر ***دبورا دبوویت*** اگر چه گاهی احساساتی نشان می‌داد اما غالبا" تنها کلمات بود که بر زبان رانده می‌شد . اما بازیگر ***خانم سیمپسون*** در حالتهائی که به خودمی‌گرفت و یا در بیان جملات بخوبی شخصیت این زن بورژوا را القاء می‌کرد . اما اکثر بازیگران همان حالتهای بی‌روح را در پس‌کلمات خود داشتند بخصوص‌سربازان‌انگلیسی‌ویادختران آفریقایی در آغاز نمایش.

در مورددکورونور و یامیزانسنها هم به علت آماده نبودن دکورها چندان قضاوتی نمی‌توان کرد .

لالهٔ راستانی

نگاهی به اجرای جدید سی زوئه *بانسی مرده است* نوشتهٔ *اتول فوگارد* و کارکردانی *رکن‌الدین خسروی* در فستیوال تئاتر انقلاب .

نمایش در باره افریقای جنوبی است . سرزمینی که بیش‌از سه قرن بار ستم استعمار را بدوش کشیده‌است . سرزمینی‌که تضاد طبقاتی درآن بیدادمی‌کند . سرزمینی‌که سیاهان اکثریت ، در حصار حکومت اقلیتی سفید زندگی می‌کنند .

امپریالیسم در افریقای جنوبی با تمام قدرت می‌کوشد جامعه را از روند تکاملی‌خود بازدارد . می‌کوشد زحمتکشان را تحمیق و مسخ کند ، آنان را در فقری سخت نگه داردوبه اشکال گوناگون سیاهان را از شناخت قدرت خود و تشکل بازدارد . اما بر خلاف تمام‌این موانع امپریالیسم ، جامعه نیز دارای حرکتی است که زمانی خروشیده و در مقابلش خواهد ایستاد .

استایلز که شش سال در کارخانه فورد کارگر بوده‌است ناگهان به‌خودمی‌آید : "ببین استایلز زندگیت مال خودت نیست . آن را فروخته‌ای." اوقدرت‌مبارزه‌ندارد . نمی‌تواند ظلم و شرایط ظالمانه حاکم بر کارخانه را بپذیرد . به بهبود زندگی خود وآسایش شخصی و خانواده‌اش می‌اندیشد . " یک راه دیگر را امتحان می‌کنم " . به عکاسی روی می‌آورد .

انسان با فرار از مواجهه با واقعیت‌های ملموس جامعه به رویا متوسل شده و به‌الگوی مسخره‌ای از آن واقعیت ایده‌آل تبدیل می‌شود : یک دلقک . **سی‌زوئه *بانسی*** نیز یک‌دلقک می‌شود : ***رابرت زوئه لینزیما*** .

عکاسخانه استایلز محملی است برای معرفی شخصیت‌های جامعه و نمایش. سیاهان به عکاسخانه استایلز می‌آیند تا غم خود را در مقابل لحظه‌ای خنده اجباری فراموش‌کنند و زندگی خود را تنها در عکس به شیوه ایده‌آل جامعه مصرفی ثبت کنند . یعنی پنهان کردن واقعیت‌های تلخ در پس تزئینات وتجملات جامعه مصرفی : کت‌وشلوار حراجی ، کلاه‌حصیری ، سیگار برگ . . . یعنی تبدیل شدن به الگوی مسخره‌ای از بورژوازی .

استایلز نیز خود ، با فرار از مبارزه ، عاملی می‌شود در جهت تحمیق و مسخ نمودن انسان‌ها در جهت اهداف امپریالیسم .

با ورود رابرت زوئه لینزیما به عکاسخانه بخش اصلی نمایش آغاز می‌شود . او از طریق نامه به اطلاع همسرش می‌رساند که پس از آمدن به " پورت الیزابت " به‌علت‌تورم کارگر و نبود کار ، کارت شناسائیش مهر می‌خورد و مورد تعقیب‌پلیس‌قرارمی‌گیرد . ازطریق دوستش به **بونتو** رو می‌آورد تا کاری برایش پیدا کند و برای کارت شناسائیش چاره‌ای بیاندیشد . پس از بحث‌های مفصل با بونتو ، به نتیجه نرسیده و برای فراموش‌کردن‌خود و واقعیتشان به مشروب پناه می‌برند . در بازگشت از کافه با جنازه‌ای برخورد می‌کنند ، کارت شناسایی او را ربوده و بدین‌طریق سی‌زوئه بانسی تغییر نام می‌دهد : رابرت زوئه لینزیما .

اتول فوگارد سی‌زوئه بانسی را می‌کشد تا بازگو کند که در جامعه‌ای چون افریقای جنوبی او نمی‌تواند آزاد بماند . او تبدیل می‌شود به رابرت زوئه لینزیما که انسانی است بی‌هویت ، مسخ شده و پذیرای نظم جامعه طبقاتی . به عبارت دیگر تبدیل می‌شود به یک کارت‌شناسایی به شماره ۳ – ۶ – ۸ – ۱ – ۱ – ۸ – ۳

با پرداختن به واقعیت‌های تلخ موجود جامعه مسئله خاتمه یافته بنظرمی‌رسد ، چرا که نمایشنامه با ثابت شدن رابرت‌زوئه لینزیما در مقابل دوربین استایلز بالبخندتحمیلی بر لب خاتمه می‌یابد . ضعف نمایشنامه نیز در همین نکته است . نویسنده تنها به هجوم استعمار و شکل‌پذیری انسان‌ها در جامعه طبقاتی می‌پردازد . به حرکت و نیروی مبارزه نهفته در خلق و چشم‌انداز آینده جامعه توجهی نمی‌شود .

" سی‌زوئه بانسی . . . " در اجرای اول خود ــ اوائل سال۵۷ ــ به‌جهاتی‌موفق‌بود . چرا که در شرایط خاص رژیم پیشین و در سالن کوچک خانه نمایش برای مقایسه‌جامعه‌خود با افریقای جنوبی به تماشا گذارده شد . و این خود قابل تقدیس بود و پاسخگوی نیاز زمانش. خسروی در این اجرا به اهداف نویسنده نزدیک شده بود . از دو هنرپیشه برای بازیگری داستان کمک گرفت . بر قدرت بازیگری هنرپیشگانش اتکا نمود . شکل جدید

داستانگویی فوگارد را تجربه کرد و در این جهت موفق بود بدون‌توجه به ضعف‌نمایشنامه و تصویر نمودن مبارزه‌ای که جریان داشت و چشم‌اندازی از آینده.

اجرای جدید " سی زوئه‌بانسی . . . " در فستیوال تئاتر انقلاب تغییرات اساسی یافته‌است. این‌تغییرات باهدف دور شدن از معیارهاوارزش‌های مجردوانتزاعی‌نمایشنامه و در جهت القای پیام جدید پایانی نمایشنامه صورت گرفته است.

۱ــ بجای دو، از نه هنرپیشه بهره گرفته می‌شود. بدین‌طریق از محدودیت‌اجرایی که تنها در جهت مسخ شدن سیاهان بود ــ پیام فوگارد ــ دوری جسته و با حضور بیشتر مردم بر صحنه مسئله تعمیم می‌یابد.

۲ــ سعی بر رئالیستی کردن اجرا شده است. از ارائه صحنه‌های سمبولیک و تاحدی فرمالیستی ــ مثل صحنه حمله کابویی‌وار استایلز با حشره‌کش به سوسک‌ها ــ احتراز شده و بیشتر به انسان‌ها و روابط اجتماعی ملموس پرداخته می‌شود.

۳ــ مهمترین و اساسی‌ترین تغییر پیام پایانی نمایشنامه است. رابرت زوئه لینزیما در مقابل دوربین با لبخند اجباری مسخ نمی‌شود، بلکه به اتفاق دیگران کاملا " غیر ــ منتظره و بدون مقدمه در مبارزات چریکی شرکت جسته و شهید می‌شود. خسروی رابرت ــ زوئه لینزیما را نیز می‌کشد تا ضعف اساسی نمایشنامه را برطرف نموده و بگوید که‌درجامعه طبقاتی و مصرفی علاوه بر مسخ شدن، مبارزه نیز جریان دارد. اما اشتباهی رخ‌می‌دهد. سی‌زوئه بانسی در اثر یافتن شناخت و آگاهی می‌توانست نیروی پیشگام جامعه باشد و در مبارزات چریکی شرکت کند، اما رابرت زوئه لینزیما نمی‌تواند. چرا که او مسخ شده‌ودیگر نمی‌تواند نیروی پیشرو باشد. او تنها زمانی که نیروی مبارزه خلق در چنین جامعه‌ای به توان نهایی خود می‌رسد می‌تواند در قیام و انقلاب توده‌ای شرکت کند. البته با حضور تمام هنرپیشگان به شکلی سمبولیک و تکراری با شالی سرخ بر گردن، بنحوی‌به‌این‌مسئله پرداخته شده است، اما با ذکر شهید شدن رابرت زوئه لینزیما در مبارزات چریکی‌به‌پیام پایانی نمایش خلل وارد می‌شود.

اجرای جدید برخلاف اجرای پیشین، در لاله‌زار و در شرایط جدیدبرگزارشد. این خود تجربه‌ای است جهت قضاوت درباره کار از دیدگاه تماشاگرعادی درشب دوم اجرا از تماشاگران لاله‌زار بیش از بیست یا سی‌نفر نشانی نبود. تماشاگران ثابت و قدیمی تئاتر کمی به پائین شهر نزدیک شده بودند. علت چیست؟ بی‌شک علت را باید در نوع رابطه با تماشاگر عادی جستجو کرد. علت را باید زبان نمایش، شیوه بازی و انتخاب سمبل‌هاو معیارهای زیبایی شناسانه بیگانه با ذهن تماشاگر دانست.

اگر هدف از برپایی فستیوال یافتن زبان مردمی و جذب سیل عظیم تماشاگران‌تئاتر بوده است، " سی‌زوئه بانسی مرده است " را در کل اجرایی ناموفق می‌یابیم.

جواد ذوالفقاری

نگاهی به اجرای *گلهای مسموم* نوشته و کار حسین *قاسمی‌وند* در فستیوال تئاتر انقلاب

باید به تئاترهای لاله‌زار بطور جدی پرداخت. تئاترهائی که بیشترین تماشاگر را جذب خود ساخته‌است. تئاترهائی که یکی از هدف‌های مستقیم کارگزاران هنر منحط حامعهٔ ما در رژیم گذشته بود. رژیمی که می‌خواست از نیرو و کار بازیگران این تئاترها در جهت تحمیق توده‌های ناآگاه حامعه استفاده کند.

تئاتر لاله‌زار تنها در یک کلمه خلاصه شده بود: "آتراکسیون".

اکثریت کارکنان تئاتر لاله‌زار امروز در جستجوی راهی هستند تا معیارهای تحمیل شده توسط رژیم گذشته را دگرگون سازند. این وظیفهٔ تمامی هنرمندان مسئول است تا در این کوشش آن‌ها را یاری کنند. فرار کردن در رابطه‌ای نزدیک‌تر به این مهم کمک خواهد کرد.

نمونه‌هائی از اجراهای نمایشی گروه‌های تئاتری مسئول در جریان برپائی فستیوال تئاتر انقلاب نشان داد که این دگرگونی می‌تواند نه تنها وضعیت مالی تئاترهای لاله‌زار را که امروز مسئله‌ای اساسی است دچار رکود نسازد، بلکه در این زمینه نیز به توان مالی این تئاترهای خودکفا کمک نماید.

باید دیگر بدانیم که تماشاگر، امروز از هنر انتظار دیگری دارد. هنرمندان مسئول باید با همکاری کارکنان و بازیگران تئاترهای لاله‌زار این انتظار را برآورده سازند. در کنار آن باید ضعف‌ها و کژی‌های این تئاتر را در برابر کارکنان آن عریان ساخت. در برابر آن‌هائی که اشتباهشان برای دگرگونی، در طول برپائی فستیوال به روشنی پیدا بود.

پرداختن به مسائل و مشکلات تئاترهای لاله‌زار باید به مقاله‌ای جداگانه سپرده شود. نگاهی به اجرای "گلهای مسموم" می‌تواند اولین قدم در راه این هدف باشد.

تئاترهای لاله‌زار یکبار دیگر باید صحنهٔ هنری مردمی باشد. باید با میراث شوم گذشته مقابله کرد، اگر چه این مقابله از کوشش های ما در دگرگون ساختن تمام مظاهر رژیم گذشته جدا نمی تواند باشد.

بد نیست نگاهی گذرا به داستان نمایشنامه بیاندازیم.

ماجرا از محل شرکت مرد ثروتمند و سرشناسی به نام اعتماد شروع می‌شود. ظاهرا" کار شرکت خرید و فروش عمدهٔ مواد مخدر است. تمام ثروت آقای اعتماد از این راه به چنگ آمده است. جمشید مردی است که برای آقای اعتماد کار می‌کند و مجری خرید و فروش مواد است. از آقای اعتماد دل پری دارد. چون حق او را هیچ‌وقت نداده است هر بار هم که اعتراض می‌کند تهدید به مرگ می‌شود. روز به‌روز کینهٔ جمشید از اعتماد بیشتر می‌شود. همیشه منتظر فرصتی است تا انتقامش را از او بگیرد. از طرفی این جمشیدخان با منشی شرکت سر و سری دارد و گویا قرار است بایکدیگر ازدواج کنند. این وسط نوکر باـ مزه و شریفی وول می‌خورد که احمد نام دارد. آقای اعتماد به خاطر زد و بندهای کاری و حفظ منافع سرشارش مجبور می‌شود زنی را بنام شیرین به همسری پسرش درآورد. منوچهر فرزند پاک و معصوم و مهربان این قاچاقچی خبیث راضی به این پیوند نیست ولی چون پدر سالاری است، قبول می‌کند.

از طرفی جمشید توسط منشی شرکت از موضوع این ازدواج باخبر می‌شود اتفاقا "شیرین خانم را هم می‌شناسد گویا عروس خانم قبلا" فاحشه بوده‌اند. از آنجا که همیشه منتظر فرصتی بوده تا کینه‌اش را بر سر آقای اعتماد خالی کند، تصمیم می‌گیرد درست شب عروسی طی نامه‌ای گذشتهٔ عروس خانم را البته فقط برای داماد افشاء کند. منوچهرخان بی‌گناه

قضیه را که می‌فهمد خیلی ناراحت می‌شود ولی چون جوانمرد است‌وبزرگوارتصمیم می‌گیرد به عروس خانم چیزی نگوید. آن‌شب هم به بستر زفاف نمی‌رود. روی یک صندلی‌می‌افتد و تا صبح با کابوسهای آنچنانی دست و پنجه نرم می‌کند. بعدهاهم‌نمی‌تواندایین‌مصیبت بزرگ را تحمل کند. زن، زندگی و آن همه ثروت را رها می‌کند و میرود معتادمی‌شود. که چه؟ زن بنده قبلا" فاحشه بوده است. و آقای نویسنده این درد را چنان فلسفی وعمیق به نمایش درمی‌آورد و چنان برای این انگلهای سرمایه‌داری دل می‌سوزاند که تماشاچی زحمتکش تئاترهای لاله‌زار تمام دردهای خودش را از یاد می‌برد.

چه دردسرتان بدهم. شیرین خانم از همه جا بی‌خبر هر چه فکر می‌کند که چرا شوهرش معتاد شد و چرا خانه و کاشانه و همسر وفادارش را رها کرد و آوارهٔ قهوه‌خانه‌ها شد، عقلش به جایی قد نمی‌دهد. احمد آقا نوکر بامزه و شریف آنها هم نمی‌تواند به او کمکی کند. این است که روز و شب در فراغ شوهر چه اشکها که نمی‌ریزد و چه ضجه‌های جگرسوز که نمی‌کشد. بخصوص بازیگری که این نقش را بازی می‌کند چنان اینجای نقش را جدی گرفته بودند که اشکهایشان گلوله گلوله از گونه‌های سرخشان می‌سرید و کف صحنه‌را خیس می‌کرد. آنقدر که تماشاچی منتظر بود احمدآقای نوکر برای چندمین بار لیز بخورد و نقش زمین شود. اما خیر بازیگر آنقدر قضیه را جدی گرفته بود که تماشاچی ساده و حساس، بخصوص برخی از خانمها، دستمال به دست گرفتند و به حال زار این خانوادهٔ ثروتمند بی‌چاره؟! اشکها ریختند.

بالاخره شیرین از طریق منشی شرکت متوجه اصل موضوع می‌شود که تمام این قضایا زیر سر جمشیده بوده است. وقتی سراغ جمشید را می‌گیرد منشی‌شرکت باومی‌گویدجمشید عشق من هم اسیر هروئین شده است و الان آوارهٔ قهوه‌خانه‌هاست. اینجاست‌که دیگرآن روی شیرین‌خانم بالا می‌آید و تصمیم می‌گیرد به هر قیمت که شده انتقامش را از جمشید بگیرد.

پردهٔ دوم شیرین خانم را در لباس مردان جاهل فیلمهای فارسی می‌بینیم که کلاه مخملی به سر گذاشته، دستمال ابریشمی به دست گرفته، سبیل رقصان و عربده‌کشان‌وارد قهوه‌خانه‌ای می‌شود که اتفاقا" جمشید هم آنجاست. در کنار معتادان دیگر نشسته است و چرت می‌زند.

بعد از دو سه چشمه از جوانمردی‌و لوطی‌گریهای خرمگسانهٔ این خانم اتفاقا" سر و کلهٔ شوهرش منوچهر هم پیدا می‌شود که با لباسهای پاره پوره و وضعی فلاکت‌بار و خمار گوشه‌ای می‌افتد و می‌نالد.

خلاصه شیرین‌خانم بعد از چند شعار سیاسی و اجتماعی و توهین‌وفحاشی‌به‌معتادان و عربده‌هایی که: " خودتان کرده‌اید و چشمتان کور، دندتان نرم " با یک چاقوی اعلای فیلمهای فارسی به جان جمشید می‌افتد و بدن او را سوراخ سوراخ می‌کند. یعنی که‌انتقام را گرفتیم. در این بین اتفاقا" نوکر بامزه و شریفشان همراه یک پاسبان وارد قهوه‌خانه می‌شوند. بالاخره وقتی که منوچهر می‌فهمد این لوطی که جمشید را کشته است کسی جز زنش شیرین نیست، از این‌رو به آن رو می‌شود. ای بابا این چه زن فداکار وباوفایی‌بوده است و ما نمی‌دانستیم. ناگهان مسائل پیشین فراموشش می‌شود. به پاسبان می‌گوید این

زن مقصر نیست آن مرد را من کشته‌ام . احمدآقا ، نوکر با مزه و شریفشان شکی ندارد که باید خودش را فدای زندگی خانم و آقا کند . پس نوکر شده است برای‌چه‌وقتی ؟ این‌است که وسط قضیه می‌پرد و به پاسبان می‌گوید نه خانم مقصر است و نه آقا . جمشید را من کشته‌ام . مقصر منم .

بین همین تعارف‌ها و من بمیرم و تو بمیر یها ناگهان آقای اعتماد سرمایه‌دار بزرگ که در راه قاچاق مواد مخدر موبی سپیده کرده است ، به سبک نمایشنامه‌های مدرن ازمیان تماشاچیان بیرون می‌آید و فریاد می‌زند که مقصر من هستم ، مقصر ما هستیم ، مقصر شما هستید ، مقصر همه هستیم .

سپس با انگشت تماشاچیان را مخاطب قرار می‌دهد . تماشاگرانی که اغلبشان از زحمتکشان این جامعه هستند و می‌گوید " مقصر شما هستید ای پدر . مقصر شما هستید ای مادر"و حرفهای معلق و روی هوای دیگر که چون پدر سالاری کرده‌ایم چون‌به‌فرزندان خود زور گفته‌ایم و چه و چه و چه ، پس مقصر ما هستیم .

یادم است در اینجا صدای خانمی که در ردیف جلوی ما نشسته‌بوددرآمد . اوگفت " دست شما درد نکنه . حالا هروئین فروش هم شدیم . "

و نمایشنامهٔ گلهای مسموم در میان کف‌زدنهای شدید حضار به پایان‌رسید .

حال به نمایشی که بلافاصله بعد از این نمایش و بخاطر این نمایش روی صحنه آمد (گل به گردن انداختن‌ها و . . . . .) کاری نداریم .

تنها چند کلمه‌ای صادقانه با نویسنده و کارگردان گلهای مسموم :

علت اعتیاد ، پدر سالاری و چیزهایی از این دست نیست . بلکه این خود سیستم سرمایه‌داری است‌که علت تمام بدبختی‌هاست و اعتیاد فقط یکی از آنهاست .

اگر خرید و فروش مواد مخدر سودی نداشت و به سرمایهٔ سوداگران نمی‌افزود ، چه کسی به سراغ آن می‌رفت ؟ پس درآمد دارد . همان‌طور که احتکارِگرانی درآمد دارد . همان‌طور که برای امپریالیستها ، جنگ و برادرکشی درآمد دارد .

شما بدون‌اینکه به علل اصلی اعتیاد بپردازید شاید بدون آنکه خود متوجه باشید برای این سرمایه‌داران و کس و کارشان دل می‌سوزانید . برای این عاملان بدبختی و رنج مردم زحمتکش اشک میریزید و مظلومشان می‌نمایید . شما در هیچ کجای‌نمایشنامه‌تان‌حتی اشاره‌ای به توده‌های محروم و ستمکش جامعه نداشته‌اید .

مردمانی که نه تنها معتاد نیستند بلکه روز به‌روز با دلی پرامید و دستی‌پربار برای جامعه کار می‌کنند و کار می‌کنند و علیرغم ستمی که بر آنان میرود به فردایشان‌امید بسیار دارند .

شما با نادیده گرفتن زندگی پر از مبارزهٔ این طبقه ، به جایی رسیده‌اید که تنها نتیجهٔ آن دل سوزاندن به حال سرمایه‌داران و ثروتمندانی است که از دسترنج همین مردم زحمتکش می‌خورند و بالا می‌پرند و از زور خوشی به انحراف هم کشیده می‌شوند . اگر زمانی هم از زحمتکشان یاد می‌کنید آنان را به شکل نوکرانی درمی‌آورید مانند احمد که همیشه در حسرت آرزوهایشان آه بکشند ، بخندانند و تحقیر شوند ، تا آخر عمر در خدمت باشند و دست آخر هم بدون هیچ شک و تردیدی حاضر شوند خود را فدای خانم

و آقا بکنند . نوکری به همان شکلی که اربابها می‌پسندند مطیع و فداکار .

ما نیز عطر این گلهای مسموم را در فستیوال تئاتر انقلاب استشمام کردیم .

ما باید بدانیم این تنها هروئین نیست که جامعه‌ای را مسموم می‌کند بلکه هنری که ناآگاهانه علت‌ها را دگرگونه جلوه می‌دهد . تماشاگر ناآگاه را به‌مسمومیتی‌سخت‌واعتیادی ژرف گرفتار می‌کند . اعتیادی که ترک و علاجش به این سادگیها امکان‌پذیر نیست .

سخن آخر اینکه

اگر واقعا " می‌خواهیم‌تئاتر ، این مشعل‌فروزان مبارزات ضدامپریالیستی‌رابه‌درستی حفظ‌کنیم ، تنها به گل به گردن‌انداختن‌ها بسنده نکنیم .

اگر می‌گوییم دست یاری به سوی هم دراز کرده‌ایم ، بیاییم و صادقانه‌رو در روی‌هم بایستیم و عیبهای یکدیگر را به هم بگوییم . همیشه عزیزترین و ارزشمندترین دوستان ما آنهایی هستند که عیبهای ما را بیشتر ببینند و بگویند . از سوی‌دیگر ما هم باید درصدد رفع این عیوب باشیم آن وقت است که با این همه یاران بی‌ریا ، و کار و پشتکار می‌توان به آینده‌ء تئاتر امید بسیار داشت .

رسول نجفیان

سخنان " محمود دولت‌آبادی " در روز پایانی فستیوال

" امروز ما بطور خانوادگی دور هم جمع شده‌ایم . دیگر بینندگانی نیستند که بلیط تهیه کرده باشند و به سالن آمده باشند . بنابراین مسائلی را ما می‌خواهیم در اینجا با هم درمیان بگذاریم . . . . .

اینجا بعنوان یک خانواده صحبت می‌کنیم ، قبل از هر چیز امیدوارم که من بتوانم از تمام گروه‌هائی که در این تئاترها کار نمی‌کردند ولی به مناسبت اجرای برنامه‌های فستیوال تئاتر آمدند و در این صحنه‌ها کار کردند تشکر کنم . (ای‌بسا بعضی‌هاشان‌برای نخستین‌بار بود که آمدند) امیدوارم بتوانم سپاس بیدریغ این دوستان را و تشکر عمیق آنها را از تمام دوستان و همکارانشان در این چهار تئاتر بیان کنم من بعد از اجرای هر برنامه از تک و توکی از کارکنان برنامه سئوال می‌کردم که این تئاتری که شما کار کردیددر این تئاتر چگونه با شما برخورد شد ؟

من حتی به یک نفر برنخوردم که از پذیرائی که از آنها شده‌بود گله‌مندباشد . همه ما که در اینجا هستیم از روابط پشت صحنه خبر داریم ، پشت صحنه یک جهان دیگری

است که فقط هنرمندان و کارکنان تئاتر از این موهبت برخوردارند که آنجا را ببینندوآن را تجربه کنند. تماشاچی‌ها هیچوقت نمی‌توانند بفهمند که پشت صحنه‌چگونه‌است. پشت صحنه یک زندگی عجیب و جوشانی است و یک روابط بسیار تنگ و پیچیده. . . .

یک کار اجتماعی وقتی می‌خواهد صورت بگیرد معمولا " باکاستی‌هائی‌مواجه‌می‌شود. یک مقدار از این کاستی‌ها در رابطه با مسائل درونی است، یک سری در رابطه با مسائل بیرونی آن کار. و در این روابط بعضی وقتها دلگیریهائی پیش می‌آیدو واقعا "این‌موضوعی است که همهٔ ما به آن توجه کرده‌ایم. فستیوال تئاتر انقلاب عمیقا " و صمیمانه خواسته شده که برگزار بشود. ولی چون یک مجموعه در عین حال که با جامعه مواجه‌هست با تک تک افراد هم مواجه است. باور کنید گریز ناپذیر است که در بعضی موارد با مشکلاتی همراه نباشد. . . . .

مسئله‌ای که بیرون از کار مطرح می‌شود مساله‌ٔ انعکاس یک کاراجتماعی‌است‌درجامعه ما به عنوان جامعهٔ فعال تئاتر ایران از دوستانی که در مطبوعات کار می‌کنند این‌حداقل توقع را داشتیم که به جای آن همه قلم‌فرسایی که همین آقایان در وصف جشن‌های هنر شیراز و ادا و اطوارهایی که مثلا " فلان خانم از سری‌لانکا در آن بازیهای. . . . . انجام میداد، میکردند. حداقل مطلب ما را بگوش مردم می‌رساندند. . . . . .

ما حداقل توقعی که از این آقایان داشتیم، این بود که چنین کار مهمی را که در تاریخ تئاترایران صورت گرفته فقط به اطلاع‌برسانند. دراین زمینه حتی‌به‌بعضی‌روزنامه‌ها آگهی دادیم، پولش را هم دادیم. اما چاپ نشد. اینها مطالبی‌نیست‌که‌هنرمندان‌تئاتر ایران از یاد ببرند. و اینها را ما به هیچ وجه و در هیچ چهارچوبه‌ای نمی‌توانیم توجیه مثبت کنیم. باری نتایجی که فستیوال تئاتر انقلاب داشته بسیار متنوع است. این نتایج باید مدون شود و به اشکال مختلف به اطلاع اعضاء، هنرمندان و دوستداران تئاتر برسد که خواهد شد. . . . . .

تجربیاتی که در این رابطه اندوخته شده مساله کمی نیست. ما، هنرمندان را در مقابل آینهٔ مردم قرار دادیم و این هنرمندان خودشان را در آینهٔ‌این‌مردم تماشاکردند و مردم بعنوان بهترین منتقدان با این هنرمندان برخورد کردند که هر کدام از افراد و این گروهها این تجربیات را بعنوان یک مرحله نوینی در کار خودشان از این پس بکار خواهند بست. "

● اولدوز ، کلاغها و عروسک سخنگو

● نقدی بر اجرای " عروسک سخنگو ، اولدوز و کلاغها " تنظیم " ابوالقاسم معارفی " و "رضابابک" بر اساس قصه‌هائی از " صمد بهرنگی " به کارگردانی " رضا بابک"

" . . . ادبیات کودکان باید پلی باشد بین ، دنیای رنگین بیخبری و در رویا و خیالهای شیرین کودکی ، و دنیای تاریک و آگاه غرقه در واقعیتهای تلخ و درد آور و سرسخت محیط اجتماعی بزرگترها . دیگر وقت آن گذشته است که ادبیات کودکان را محدود کنیم به تبلیغ و تلقین نصایح خشک و بی برو برگرد . . . که نتیجه کلی و نهایی همه اینها بی‌خبر ماندن کودکان از مسائل بزرگ و حاد و حیاتی محیط زندگی است. آیا نباید درک علمی و درستی از تاریخ تحول و تکامل اجتماعات انسانی به کودک بدهیم؟ چرا می‌گوئیم دروغگویی ، . . . دزدی بد است؟ چرا نمی آئیم ریشه‌های پیدایش و رواج و رشد دروغگویی و دزدی را برای بچه‌ها روشن کنیم؟ . . . باید جهان بینی دقیقی به بچه داد ، معیاری به او داد که بتواند مسائل گوناگون اخلاقی و اجتماعی را در شرایط و موقعیتهای دگرگون شونده دایمی و گوناگون اجتماعی ارزیابی کند . "

از مقدمهٔ کتاب " اولدوز و کلاغها "

عروسک سخنگو ، *اولدوز و کلاغها* نمایشی است بـــر گرفته شده از سه قصه‌ٔ *اولدوز و کلاغها* ، *اولدوز و عروسک سخنگو* و *ماهی سیاه کوچولوی* "صمد بهرنگی". نویسنده ، در دو قصه اولی ، کوشیده است تا شرایط اجتماعی ، اقتصادی و فرهنگی ، و بطور کلی مسائل طبقاتی بچه‌های فقیروزحمتکش را ، در قالب داستانهای خانوادگی ، از زبان یک دختر شهرستانی ، بیان کند . بهرنگی راه رهایی اینگونه انسانها را ، آگاهی یافتن از ریشه‌های این بدبختی‌ها ،و (در قصه سوم) اتحاد و حرکت آنها می‌داند . و در همین رابطه ، همانطور که در بالا آمد ، دست اندرکاران ادبیات کودکان را در همین مسیر ،و با همین اهداف ، راهنمایی می‌کند . ما ، پی آنکه درجه موفقیت قصه نویس را ، دراین اهداف ، بررسی کنیم ، با توجه به تغییرات کمی و کیفی‌ای که ،در هنگام نمایشی شدن این قصه‌ها ، توسط این گروه تئاتری صورت گرفته ، در پی شناخت نکات مثبت و منفی و میزان موفقیت این گروه ، از نظر محتوا و شکل ، خواهیم بود . و دراین راه لازم می‌دانیم که همواره تماشاچی خاص اینگونه کارها ، یعنی کودکان ، را در نظر داشته باشیم .

خلاصه داستان

اولدوز دختر بچه‌ای است دوازده ، سیزده‌ساله کـــه همراه با پدر و زن باباش در یک شهرستان یا روستا ــ در نمایش دقیقا" مشخص نیست ــ زندگی می‌کند . مادر اصلی او از پدرش طلاق گرفته است . زن بابا ، بهر نحوی که می‌ــ تواند ، اولدوز را آزار می‌دهد و پدر هم وقعی به اعتراضات و گلایه‌های اولدوز نمی‌گذارد . اولدوز درد دلش را ،یابرای عروسکش و یا برای *یاشار* می‌گوید . یاشار ، پسرننه *گلثوم* ، همسایه اولدوز است . ننه گلثوم ، گهگاه ، کارهای خانه‌زن بابا را انجام می‌دهد . درد دلهای اولدوز و ناراحتی‌های او از زن بابایش بالاخره عروسک را بزبان می‌آورد وتبدیل به عروسک سخنگویش می‌کند . حالا دیگر ، شبها که همه می‌خوابند ، مونس و همدم اولدوز عروسک سخنگوست . زن بابا که خود حامله است و قصد دارد پس از وضع حمل ، اولدوز را بنحوی از خانه بیرون کند ، رابطه و علاقه اولدوز را نسبت به عروسک دریافته و در پی اذیت و آزاردوباره‌ٔ اولدوز برآمده ، سر عروسک را از تنش جدا می‌کند و ،دوباره ، اولدوز را با غم‌ها و دردهایش تنها می‌گذارد . روزی‌الدوز با ننه *کلاغه* که آمده برای بچه‌هایش صابون بدزدد آشنا می‌شود وپس از اینکه ، خودش ، به ننه کلاغه صابون می‌ــ دهد ، درددلهایش رابرای ننه کلاغه بازگومی‌کند و ماجرای عروسک سخنگو و بدیهای زن بابایش را ، برای این مونس جدید ، تعریف می‌کند . ننه کلاغه تحت تاثیر گفته‌هـــای اولدوز قرار می‌گیرد و یکی از بچه‌هایش را ، برای رفـــع تنهایی‌اولدوز ، به او می‌دهد و به او سفارش می کند که ، اولا" آب و دانه او را فراموش نکند ، ثانیا" سعی کند به او *پرواز* بیاموزد . ننه کلاغه به اولدوز گوشزد می‌کند که مهلت او ، برای آموختن پرواز به آقا کلاغ کوچولو ، محدوداست‌و اگر از زمان معینی بگذرد ، آقا کلاغه دیگر نخواهدتوانست پرواز کند . دوستی اولدوز با کلاغها ، روز بروز بیشتر می‌ــ شود وحتی از آنها قول می‌گیرد که روزی اورابه شهرخودشان ، شهر کلاغها ، ببرند . رفت وآمد کلاغها ، که همیشه با کم شدن صابون زن بابا همراه است ، باعث می‌شود که زن بابابه‌فکرچاره افتاده و سگ *بهرام* ، برادرزاده‌ٔ لوس‌ونترش را ، برای پاسداری و نگهبانی ، بخانه بیاورد . سگ‌تربیت شده‌ٔ بهرام ، از آن ببعد ، در کنار لانه سگ ، در گوشـــه‌ٔ حیاط ، پاسداری می‌دهد . همین امر باعث می‌شود که دیگر اولدوز نتواند به آقاکلاغه ، که در همان لانه سگ مخفی‌اش کرده بود ، آب و دانه داده و پرواز یادش بدهد . روزی از روزها ننه کلاغه برای دیدن اولدوز و آقا کلاغه بخانه‌ٔ آنها می‌آید . زن بابا ، با نقشه قبلی ، او را در تور می‌اندازد و می‌کشد . اولدوز ، از یاشار کمک می‌طلبد ودرآخر ،به‌پیشنهاد یاشار و بکمک یکدیگر ، سگ را می‌کشند . اما دیگر دیر شده است و مهلت پرواز آموزی آقا کلاغه گذشته است . بدین ترتیب ، اولدوز آخرین مونسش را نیز از دست می‌دهد و تنها به امید روزی که بکمک کلاغها به شهر کلاغها برود ، بتوصیه آنان بکار می‌پردازد وروزگار می‌گذراند . روز موعودفرا می‌رسد و اولدوز و یاشار ،بکمک دوبال و بمدد کلاغها ، بسوی شهر کلاغها پرواز می‌کنند .

نگرش طبقاتی

پیامی که‌از طریق داستان فوق، باید منتقل بشود می‌بایستی توام با درک درست و علمی از شرایط طبقاتی اینگونه کودکان فقیر و زحمتکش باشد . می‌بایست نظام اجتماعی حاکم بر جامعه ، پایگاه طبقاتی شخصیت‌ها ، عوامل زیر بنایی و رو بنایی مربوط به این ماجرا کاملا" درک شده باشد تا با تفهیم آن به کودک ، او نیز ، درکی درست و علمی نسبت به ریشه‌ٔ بدبختی‌هایش پیدا کند . در حقیقت ، در تحلیل کلی ، میزان موفقیت قصه نویس ، ونمایشنامه‌نویس‌وکارگردان این گروه ، بسته به آنست که ، اولا" خود چه دیدی نسبت به مسائل بالا داشته‌اند ، و ثانیا" چگونه ریشه‌ها وعوامل ظاهری رابرای کودکان تصویر و تفهیم نموده‌اند ، به بیان دیگر ، نگرش طبقاتی گروه چگونه بوده است . دراین بررسی ، ما به شناخت گروه از پایگاه طبقاتی شخصیتها ، که کلا" در دو خانواده جای دارند ، وبرداشت آنها نسبت به مسائل روبنایی و نظام اجتماعی حاکم بر ماجرا ، بخصوص‌مسائل اخلاقی و معیارهای آن ، می‌پردازیم :

خانواده اولدوز

با تصویری که از خانواده‌ٔاولدوز ، از نظرویژگیهای طبقاتی ، در نمایش ارائه می‌شود ، به این نتیجه می‌رسیم که این خانواده از نظر اقتصادی مرفه هستند ؛ آنطور که‌از نمایش بر می آید ، پدرصاحب یک کارگاه قالیبافی است‌ــ هرچند این مسئله بوضوح بیان شود ــ بنابراین یک خرده سرمایه‌دار مرفه است . زن بابا نیز زنی است ازخانواده‌ای ثروتمند ، از خود راضی ، تنبل ، افاده‌ای که خواهرزاده‌ای به اسم *بهرام* دارد . این بهرام‌خان ، با آن سگ‌تربیت شده‌ٔ گران قیمت لوس و سیگاری (!)اش، دیگر شکی باقی نمی‌گذارد که زن بابا از فک و فامیل ثروتمنـــدی است . بنابراین ، با آن پدر که صاحب کارگاه قالیبافی است،واین زن که ازیک خانواده ثروتمند است و کلفتی که در خانه آنها کار می‌کند ، به این نتیجه می‌رسیم که شاهد زندگی خانواده مرفهی هستیم . درصورتیکه بیشتر روابط، شخصیت‌ــ ها ، بازیها ، و بخصوص، دکور ولباس، فضای یک روستا یا ، حداکثر یک محله فقیرنشین واقع دریک شهرستان کوچک را

القاء می‌کند. و عمداً پرداختی که در رفتار، حرکات، عکس‌العملها، دیالوگها ولحن بازیگران، و سرانجام بطورکلی، دیده می‌شود، مبین این واقعیت است که کارگردان هم می‌خواسته یک خانواده خرده‌پای شهرستانی را تصویر کند. اما چون از یکطرف شغل پدر را مشخص نکرده، واز طرف دیگر با بکار گرفتن همان بازیگر نقش پدر، درکارگاه فالبافی، او را بیشتر کارفرما ظاهر می‌سازد، پدر درحد یک سرمایه‌دار کوچک معرفی می‌شود. زن باباسر، با آن حرکات خاص و آن خواهرزاده‌ٔ مسئول و لوتش، از یک خانواده‌ٔ مرفه معرفی می‌شود.

دراینجا این سئوال پیش می‌آید که اگر پدر، زن باباو، و در نتیجه این خانواده، از نظر اقتصادی مرفهند، خرادر محله‌ای فقیرنشین خانه‌ای چنین محقر و در میان همسایه‌هائی بی‌چیز زندگی می‌کنند؟ واگر زن باباو پدر، هم طبقه‌ٔ همسایه‌های خود هستند، آن شغل و آن فامیل‌های آنچنانی چه می‌شود؟ در صورتیکه در داستان صمد شهرنگی، پدر یک کارمند دون‌پایه، و زن باباو، طبقه متوسط است و شهرام سر یک نحله محصل است از همان طبقه، منها، گویا در شهران زندگی می‌کند ـ در ضمن شگی هم ندارد. محل واقعه سر مشخصاً، یک شهرستان بیان شده است. اگر کارگردان‌همان خصوصیاتی را که نویسنده، در قصه خود، به این خانواده داده است رعایت می‌کرد، این‌حضور‌بوجود نمی‌آمد. این نقص، البته، مبین بینش طبقاتی غلط‌کارگردان نیست، بلکه بیشتر نابیگر بی دقتی او، یا گروهش، در مورد برخی از شخصیت‌ها و روابط و مناسبات می‌باشد آنها است. زیرا برخی از شخصیت‌ها، مثل اولدور، راحتی‌خوب تصویر گشته است.

همانطور که‌قبلاً بیان شد، برداشت کارگردان از خانواده‌ٔ اولدور، آن نیست که در کارش از آب درآمده است. ودلیل این مدعا، علاوه بر دلایل بالا، رابطه‌ای است که باسار با اولدور دارد، درست است که مادر او، سه‌گلشوم، در خانه اولدور کلفتی می‌کند، اما، این دلیل آن نیست که‌خانواده‌ٔ اولدور از طبقه‌ٔ بالاتری هستند، بلکه اولاً بیشتر بخاطر آن است که پدر باسار، که در شهر دیگری کارمی‌کند، مرحوم شده است و پولی برای خانواده‌اش نمی‌فرستد، بنابراین، سه گلشوم مجبور است خود خرج خانه را تامین کند. ثانیاً سه گلشوم، گاهگاه، این کار را انجام می‌دهد. بدین معنی که پدر اولدور وضع آنچنان خوبی ندارد که کلفت دائمی داشته باشد.

اما رابطه باسار و اولدور: باسار دوست اولدور، و در واقع سگ صبور دوم او، پس از عروسک بیجان است. با بچه‌ها ومعرفتهای خاص‌انگونه کودکان فقیر، اولدور، خوب دردهای باسار را می‌داند و حس می‌کند، واز طرفی خوب می‌داند که‌باسار سر بدجنسی‌های او را لمس می‌کند، او را دوست‌دارد. اگر، اینها از دو طبقه مختلف باشند، درک این رابطه‌شان، تا حدی ممکن می‌گردد، و با، اینها با خصوصیات دنیای کودکان، که به اختلافات طبقاتی اهمیت کمتری داده می‌شود، قابل توجیه است. برای باسار، مسئله مالی خانواده، و بخصوص مادرش آنقدر اهمیت دارد، و آنقدر دراین رابطه زجر می‌کشد که دراینجا دوستی‌می‌تواند موثر باشد. بنابراین، وجود این رابطه، خوددلیلی است بر آنکه این گروه نمایشی، این دو کودک را، از نظر مالی و اقتصادی تقریباً در یک سطح می‌دیده است. همینطور که گفته شد، عدم دقت کافی و کاوش در بخصوصیات و روابط، افراد خانواده‌ٔ اولدور را، قبل از خود اولدور که بسیار درست و ملموس از آب درآمده ـ دیگرگونه جلوه داده است. همان تلاشی که از جنبه‌ای دیگر، بر سر افراد خانواده‌ٔ باسار سر آمده است.

باشار زحمتکش ـ باشار ولگرد

باشار، در خانواده‌ٔ فقیری زندگی می‌کند. با سیاسیها، در یک کارگاه فالبافی کار می‌کند و شش سال را درس می‌خواند. در نمایش، در حقیقت، شرح حال او در یک تاسیان نقل می‌شود. اما، عدم تاکید لازم بر درس خواندن او، در نمایش، از یکطرف، و عدم توجه به کار بولندی او، فالبافی، از طرف دیگر، سبب شده است که شخصیت دانا، مهربان، زحمتکش باشار تا حدی کارگری که لایق باشار است، به موجودی مهربان، ولی ولگرد و عقده‌ای تبدیل شود ـ و با یاری هرمندانه دختر خانمی که نقش او را اینجا می‌کند، خوب هم بشود. باشار، در کارگاه استمثار می‌شود. اما در نمایش، با تصویری که از کار او در کارگاه ارائه می‌شود، بجای اینکه استثمار او و دیگر کارگران نمایش درآید، بیشتر شکوه و رسایی نشان داده می‌شود. حرکات کارفرما نیز، که بطور می‌رسد برای بیان همین مسئله استثمار آورده‌شده، تاثیر لازم را ندارد.

علاوه بر اینها، در همین صحنه می‌بینیم که باشار، به بهانه اینکه می‌خواهد بیاشد، خیلی راحت از کارگاه بیرون می‌رود. درصورتیکه با روابط استثمارگرانه‌ای که بین کارفرما و کارگر وجود دارد این کار بعید بنظر می‌رسد. این نکته نیز باعث شده است که از اهمیت استثماری که به کارگران آن کارگاه، و باشار، اعمال می‌شود کاسته شود.

گلنوم، دایه مهربان‌تر از مادر

در بعضی که هنگام تبدیل قصه به نمایش انجام گرفته، نیمه گلنوم شخصیت خاصی پیدا کرده که از بعضی جهات، بدلایل مختلف، باعث ضعف این شخصیت، در کل نمایش، شده است. در قصه، او در خانه‌ٔ اولدوز، گهگاه، کار می‌کند و حالا که شوهرش، در شهر دیگری، ازکارافتاده و مریض شده، خود مخارج خانواده را تامین می‌کند. اما در نمایش، علاوه براینکه مسئله عدم توانایی شوهرش به ادامه کار او در نسخه، یک نیمه کارکردن گلنوم، که خود دلیلی بر کارباسیاسی باشار نیز هست، حذف شده، از شدت استثمارش از طرف زن باشا، نیز، کاسته شده است. این مسائل باعث شده آنطور که باید و شاید زحمتکشی نیمه گلنوم برجسته نشود. در صحنه‌ای که زن باشا به دهان اولدوز فلفل می‌ریزد، می‌بینیم نیمه گلنوم نه تنها از این کار ممانعت نمی‌کند، بلکه تا حدودی نیز زن باشا کمک هم می‌کند. درصورتیکه می‌دانیم او از رابطه پسرش با اولدوز مطلع است وطبیعی است که بگذارد اولدوز آزار ببیند. چراکه‌اینگونه‌زحمتکشان، واقعاً دایه‌های مهربانتر از مادر هستند. البته این اشتباه، از طرف گروه نمایشی، هنگامی رخ می‌دهد که‌پری خواهر زن باشا را که در قصه دراین صحنه به زن باشاکمک می‌کند، حذف کرده و نقش او را به گلنوم می‌دهند. بدون توجه به اینکه بالاخره او مادر باشار (دوست اولدوز) است واز همه مهمتر شخصیت زحمتکشی است. اما لازم به‌تذکر است که نیمه گلنوم، غیر از مواردی‌که‌ذکر شد، از شخصیت‌های بسیار خوب افتاده‌ٔنمایش است. یاری خوب خانمی که این نقش را دارد، درک او از رابطه‌ٔ گلفت و خانم و از همه مهمتر، با شناخت خصوصیات فردی چنین شخصیتهایی متبلور شده است. استفاده از زبان ترکی نیز نشانه‌ٔدوری فراوان کارگردان، بازیگر و گروه است. از دیگر شخصیت‌های بسیار خوب این دو خانواده، می‌توان از اولدوز یادکرد. انتخاب صحیح کارگردان در مورد بازیگر این‌نقش‌واستفاده درست بازیگر از بدن و صدایش باعث شده است که‌دختر خانمی با آن سن، شخصیت اولدوز پنج سال را، بویژه برای بچه‌ها، ملموس وقابل باور بکند. اولدوز باید تنها شخصیتی است که از همه جانب بدقت بررسی شده است ـ

چه از طرف کارگردان و نویسنده و چه از طرف بازیگر، در مورد پدر و زن‌بابا سر، گذشته از مواردی که فعلاً ذکر شد نقطه ضعفی مشاهده نمی‌شود. بازیگر نقش زن بابا خود را موفق نشان داده است. نحوه‌ها، تا آنجا که مشاهده شد، او را درک کردند و گذشته از مواردی که در جهت سرگرم کنندگی نقش اضافه شده بود، نقیه موارد با نقش زن‌بابا مناسب بود. با یادآوری باری نقش آفرین بابا، بطور کلی، در مورد دو خانواده باید گفت که در جمعیت، یکدست بودن بازیها، باعث شد تا تفاوت و امتیازات تشخصها، از نظر محتوایی، در زیر یک باری سرپوشیده نماند و نمایشنده را در شناخت شخصیت‌ها و نکات مثبت و منفی‌شان، دچار مشکل نماید. در مورد خانواده، می‌ماند یک مسئله در مورد زن بابا، که موردی خاص است. چرا که بزرگترین نقص این شخصیت، هم از طرف نویسنده قصه، هم تهیه‌کننده، از نظر دورمانده و هم کارگردان، در پی رفع این نقیصه قصه بر نیامده است.

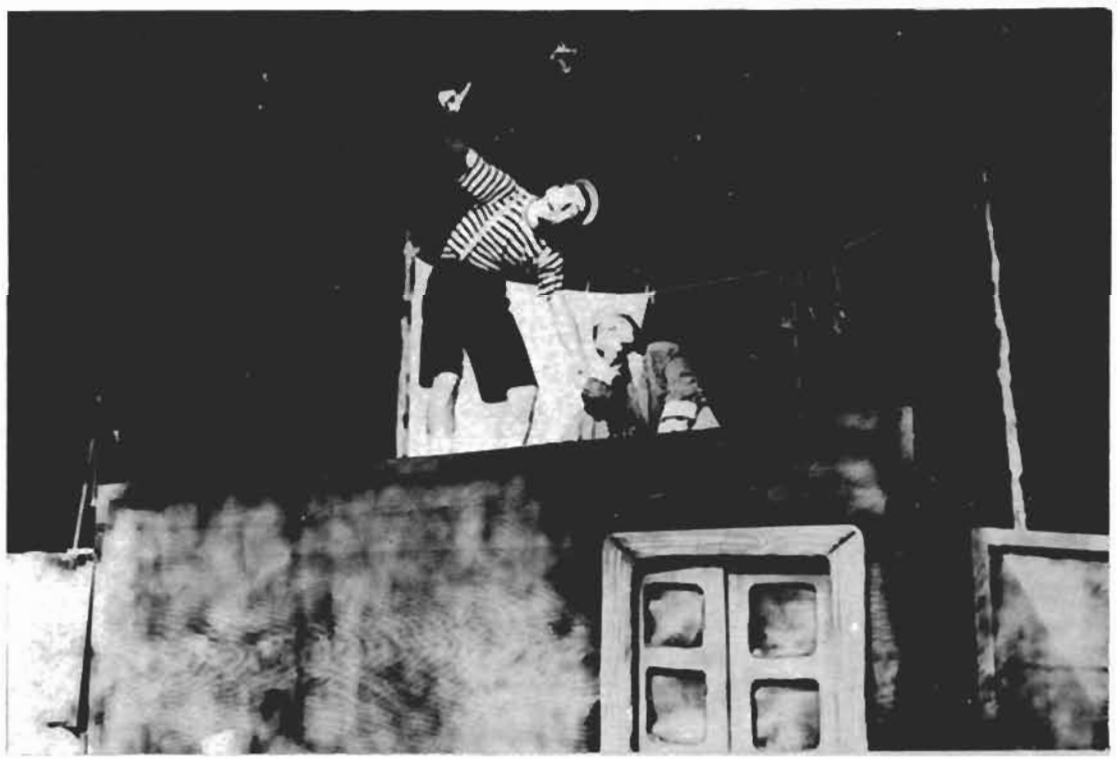
خوب و بد و معیارهای اخلاقی ایده‌آلیستی

"*آیا نباید درک علمی و درستی... به کودک بدهیم؟*"

سئوالی که ضمن تهیه‌کننده گرفته است، درباره قصه، در مورد شخصیت زن بابا، از خود او و از کارگردان نمایش *اولدوز و کلاغها* و *عروسک* سخنگو می‌کنم. زن بابا، که در قصه و چه در نمایش، بسیار یک بعدی و بد مطلق ارائه شده است. بدون اینکه به علت‌العلل این امر توجه شود. چه نظام اجتماعی، چه مناسبات فرهنگی و اقتصادی ای زن بابا، با زن باباها را، چنین می‌کند؛ چگونه، و چه‌راهی این مسئله از بین میرود؟ چگونه می‌شود که زن بابای خوب، مهربانتر از مادر واقعی، هم ساخته شود؟ آیا امکانپذیر است؟ اینها سئوالاتی است که، لااقل بیشتر از طرف بزرگترها، با خواندن قصه، و دیدن نمایش، مطرح می‌شود. درست است که پاسخ دادن به آنها، و شکافتن کامل اینگونه مسائل، در یک قصه و نمایش نمی‌گنجد. اما، بدینگونه یک بعدی نشان دادن، نویسنده را، بیشتر، گمراه می‌کند. مطلق کردن هر مسئله اخلاقی، در حقیقت بروبط روابط و معیارهای اخلاقی ایده‌آلیستی است. اخلاقیتی که خود ضمد بر آن برهمر دارد واین مورد در کاراو اشتباهی بیش نیست. و انتظار می‌رود که هنرمندانی که آثار ادبی دیگران را نمایش مدل می‌کنند، با کارخود، در جهت ارتقاء ادبی را بعد بکشند و نقائص آن را برطرف سازند. اما، متاسفانه، دراین نمایش، بعض تخصیت زن‌بابا، به تنهایی‌طرف شده، که بدتر بسیاری پیدا کرده است. اگردر قصه‌زن بابا، در رابطه با بچه‌دار شدن خودش، عروسک‌اولدوز را گم و گور می‌کند، در نمایش، صرفاً بخاطر اینکه می‌خواهد اولدوز با کسی مونس و همدم شود، کله عروسک را از بدنش جدا می‌کند، اگردر قصه‌زن بابا، گمگاه، بخاطر وضعیت اولدوز، لااقل در ظاهر، نسبت به او مهربانی می‌کند، در نمایش جنین نیست. اینها باعث می‌شود که، هرچند ناخواسته، یک بعدی بودن و مطلق نمایاندن شخصیت زن بابا مخدوش و خادش شده و برداشتی اخلاقی، از مسائل اجتماعی بجا نگذارد.

کلاغهای زشت آگاه و مهربان

کلاغها، در کار ضمد، از جالبترین عواملی هستند که، برعکس زن‌بابا، با معیارهای علمی واجتماعی درستی انتخاب و بکار گرفته شده‌اند. آنها، از یکطرف، با نکته‌سنجی تجربه‌شان ـ زحمتهایشان ـ بضاعت آگاهی اجتماعی عمل می‌کنند و به رهائی اولدوز می‌کوشند، واز طرف دیگر، برعکس صورت زشتشان، خرد وضع کثیف و لباسهای مندرسشان، حسرتی بکار دارند. کار در مورد کلاغها، توسط نویسنده قصه، نگرش عمیق و همه جانبه او را به معیارهای اخلاقی نشان



می‌دهد. در نمایش، جنبه آگاهی دهنده‌ٔ آن، تا حدود زیادی، مراعات شده است. اما، آنچه از نظر دور مانده است، بُعد ظاهر و باطن آنهاست. کلاغهای نمایش نه زنده‌پوش و نه با تجربه، چرا که رحم آنها حذف شده است. در حقیقت کارگردان باید این سئوال را از خود می‌کرد که: چرا بار منفی این شخصیت در چنین سمبولی گنجانده شده است؟ چرا کلاغ؟

کلاغهای آگاه و با تجربه نویسنده‌گان را، وسیله قوی شدن اولدوز و یاشار، ومحکی می‌دانند برای لیاقت آنها برای سفر به شهر کلاغها، مدینه فاضله. بهمین جهت از اولدوز و یاشار می‌خواهند که "تور"، وسیله رسیدن به شهر کلاغها را، خود بسازند تاکلاغها توسط آن، آبدو رانه مقصود برسانند. اما، کلاغهای کارگردان، درباره‌ٔ "تور"، فقط حرف می‌زنند.

سمبولهایی که در کار هنرمندان گذشته، بخاطر شرایط خاص سیاسی ـ اجتماعی‌شان بکار گرفته شده، اگر امروزه بکار می‌رود، در رابطه با شرایط سیاسی ـ اجتماعی و فرهنگی کنونی، تغییراتی را می‌طلبد. اگر این تغییرات صورت نگیرد ـ یا ناقص انجام شود ـ به اثر کنونی را خواهد داشت و نه اثری را که در گذشته داشته است. درک کودکان، بطور کلی، از سمبل، نیز مسئله‌ای است که باید عموم دست اندرکاران کاربجه‌ها، بدان توجه دقیق داشته باشند.

ذکر مطلب بالا، به آن مفهوم نیست که آن مسائل در این اجرا دیده نشده است، بلکه وجود چند سمبل دراین نمایش وانتقاداتی که به نحوه‌ٔ بررسی و کار برد آنها شد، صرفاً "نمایه‌ای شد برای طرح این مطالب کلی. و چون در رابطه با آنها، نقد محتوائی کار را بیابان می‌بریم، بی مناسبت ندیدیم که بدان مطالب اشاره‌ای بکنیم.

از قصه تا نمایش

تبدیل یک یا چند قصه به نمایشنامه، علاوه براینکه مستلزم شناخت درستی از خصوصیات تکنیکی قصه‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی، وارزشها ومشابهت‌های این دو نوع کارهنری است، نوعی نقد است بر محتواوشکل قصه. این نمایش، از جهت شناخت تکنیکی این دو هنروکاربرد درست و بجای آنها، برخوردار از امتیازات فراوان است. حذفها، اضافات، دیالوگ سازی و خلاصه، تغییراتی که در قصه‌ها، در جهت نمایشی‌شدن آن، از طرف نویسنده‌گان نمایشنامه *اولدوز و کلاغها* و *عروسک سخنگو* صورت پذیرفته، باید دقیقاً" مورد بررسی قرار گیرد تا، در کل، بتوان در مورد این کار، رای درست و همه جانبه داد.

طبیعی است که در قصه، بسیاری از صحنه‌ها، در هنگام نمایشی شدن، باید در عوامل دیگر ادغام شود، توضیحات حوادث، حالات، کنشها وواکنشها، و وقایع و حوادث رابطی که نقش ارتباط دهی خود را در نمایش از دست می‌دهند، از آن جمله‌اند.

حذف ماجراهایی از قبیل *عنکبوتهای خوشمزه*، وحریان سخنیهای خانواده‌ٔ یاشار در هنگام برف و سرما، ازجمله کارهای درست گروه است. اینکار، نه تنها لطمه‌ای وارد نیاورده، کمک فراوانی هم به یکدستی و روانی واقعه کرده است. حریان *عنکبوتهای خوشمزه*، در قصه، برای کمک به رابطه سه کلاغه و اولدوز آورده شده است. چون‌درنمایش حرکات و واکنشها و حالت این دو شخصیت جایگزین آن عامل شده‌اند، حذف آن ماجرا لطمه‌ای به کار نمی‌زند. ماجراهای مربوط به وضعیت خانواده‌ٔ یاشار، در هنگام برف و سرما، برای توصیف وضع زحمتکشان وفقرا آورده شده‌بود، که با همه اهمیتش، اگر بهمان صورتیکه در قصه بود در نمایش می آمد، احتمالاً" حالت رمانتیکی به مسئله‌اختلاف طبقاتی می‌داد. بنابراین حذف آن ماجراها نیز مفیدواقع شده است.

اما، حذف ماجراهایی از قبیل آوردن فال‌گیر ودعا ـ

نویس و امثالهم ــ که در رابطه با اعتقاد بابا و زن‌بابا به جنه *وازما بهتران* در قصه آورده شده بود ، حذف زخم‌سه کلاغه ــ که بیانگر تجربه‌ٔ مبارزاتی او بود ــ،حذف نرعرهای بابا ــ که از ویژگیهای کارمندان اینچنینی است ــ کار را از برخی جهات دچار ضعف ساخته است . عواملی از قبیل فالگیر و دعانویس، نمودی از اعتقادات و سنن توده‌ها ، بخصوص شهرستانی‌ها ، است و نظام اجتماعی و سطح فرهنگ و آگاهی مردم را مشخص‌تر می‌سازد . همین مسائل رو بنایی ، و نظایر آن ــ حلوه‌ٔ مردسالاری در طلاق‌دادن مادر اصلی اولدوز بوسیله پدر ــ کمکی هستند به شناخت کامل شرایط اقتصادی ـ اجتماعی زمان وقوع حادثه .

موارد بالا ،در حقیقت همان عوامل داستانی‌ای بودند که قابلیت نمایشی شدن را هم داشتند ، وبخاطراهمیتی که در مشخص‌تر ساختن روابط و مناسبات داشتند ، حذفشان به کار لطمه زده است .

در مواردی ، در جریان تبدیل قصه به نمایش،حذفی صورت نگرفته ، بلکه برخی عوامل ، تبدیل به عامل دیگری شده‌اند ؛ در قصه ، باشار ،به‌کمک *پای گاو* ــ که همراه با کل مسئله گاو حذف شده است ــ مورچه‌ها را بجان زن‌بابا می‌اندازد و بدینوسیله او را از زدن باشار باز می‌دارد . در نمایش، باشار بجای مورچه‌ها ، از بچه‌های محله کمک گرفته و با پرتاب سنگ اولدوز را نجات می‌دهند . این تبدیل وسیله ، از این جهت که روابط بچه‌های محل را نشان می‌دهد ، و همچنین بدلیل آنکه بنمایش در آوردن عمل مورچه‌ها کار مشکلی بود ، خوب ، واز این لحاظ که نحوه‌ٔ اجرای این صحنه ، به ضعف باشار نمایش، یعنی به مسئله‌ٔ ولگردنشان دادن‌او دراین‌اجرا ، شدت می‌بخشد ، زیانبخش است . تبدیل دیگر، تغییری است که در روش کشتن ننه کلاغه ، بوسیله زن بابا ، در نمایش صورت پذیرفته است ؛ در قصه ، زن بابا کلاغ رابدار می‌زند ، و درنمایش، او رابه تور می‌اندازد وسپس او را می کشد . اگر از تور ، در صحنه پرواز باشار و اولدوز به شهر کلاغها ، بعنوان وسیله پرواز ، استفاده می‌شد ــ مثل قصه ــ تغییر وسیله اعدام ننه کلاغه بسیار جالبتر و چشمگیرتر می‌شد ، اما ، در همین جا ، در جریان کشتن ننه کلاغه ، نیز ، بخودی خود ، از نظر نمایشی ، بهتر از بدار آویختن است .

نئاتر عروسکی ــ نئاتر سایه و ماهی سیاه کوچولو

یکی از امتیازات این اجرا، استفاده درست ازنمایش عروسکی و نئاتر سایه است . طرح داستانی و شیوه‌ٔاجرای نمایش ، به کارگردان امکان داده است تا شخصیت عروسک سخنگو را ، با استفاده از نئاتر سایه، روح و عمق بیشتری حتی از داستان، ببخشد . مضمون نئاتر سایه، قصه‌ٔ *ماهی سیاه کوچولو* ی صمدبهرنگی است ، منتهی اثر ، پیام این مضمون ، که مبلغ حرکت و عدم‌ایستایی است ،تا اینکه‌باپیام قصه اولدوز و کلاغها و عروسک سخنگو همسار و موافق است، اما بدلیل اینکه از نظر محتوایی ، درجای خود قرار نگرفته و ارتباط لازم را با قصه‌ٔ اصلی اولدوز و کلاغها و عروسک سخنگو برقرار نکرده است ، ابتزاعی بنظر می‌رسد . ماهی سیاه کوچولو و *اولدوز و کلاغها* و عروسک سخنگو مثل دو خط موازی ، با وجود تشابه مضمونی‌شان ، نقطه مشترک و مرتبطی ندارند . این مسئله نشان می‌دهد که کارگردان ، با نویسنده نمایش، با اینکه این دو ماجرا را درست فهمیده و استعداد یکی‌شدنشان را نیز دریافته است ، اما درعمل‌موفق نشده که آنها را به یکدیگر پیوند بزند ــ هرچند ذوق‌فراوان نشان داده شده .

در مورد استفاده از امکانات نئاتر عروسکی نیز ، چه در مورد عروسک سخنگو و چه در مورد بچه کلاغها ،این‌گروه موفق بوده است . آنها با ابتکار ، به شکافتن‌این‌شخصیت‌ها، در ذهن کودکان ، کمک فراوان نموده‌اند .زیرا ، نئاتر عروسکی بویژه ، گاه از نمایش معمولی ملموس‌تر وقابل درک‌تر است ــ حتی برای بزرگسالان .

اما در این مورد نیز ، کار ازیک ضعف کلی لنگ‌می‌زند؛ بدین معنی که شخصیت‌ها ،به‌صرف عروسکی بودن ، کمیک شده‌اند . آقا کلاغه کوچولو که اسیر زن بابا شده ،و بنوعی معمولی از آگاهان در بند است ، چون‌عروسکی شده،رنگ کمیک گرفته است . دو بچه کلاغ دیگر نیز ،مانند اغلب عروسکهای این نوع نئاتر، درایران ، ازاین قاعده مستثنی نیستند . اما نباید ذوق فراوان کارگردان را ، در مورد کار کودکان ، نادیده گرفت . استفاده‌ٔ بجا ومناسب از این نوع‌نئاتر ، در خلال کار صحنه‌ای معمولی ، بیانگر آشنایی کارگردان به روحیه کودکان و درجه درک مسائل از طرف او است . شاید به هیچ وسیله دیگری نمی‌شدقصه‌ٔ ماهی سیاه کوچولو را ، به آن زیبایی ، درجریان قصه‌ٔ اولدوز و کلاغها و عروسک سخنگو جای داد . وشایدبهترین وسیله برای جان‌دادن به شخصیت بچه‌کلاغها هم ،استفاده از نئاتر عروسکی بود .

موسیقی ، سرود ، رقص

از بین در هر اجرایی موسیقی و رقص و سرود را تابجا و وصله‌ای ، یا بعنوان موزیک متن صحنه‌های جریان‌انگیز یا تحریک‌آمیز ، دیده و شنیده‌ایم ، موسیقی این اجرا ،مانند اکسیژن دریک فضای بسته و هوای آلوده ، نفسی دوباره بما می‌دهد . ملودی آدریانجانی ، عصاره‌ٔ فضای نمایش را قطره قطره در وجود تماشاگر جاری می‌سازد . رقص محکم و مقطع کلاغان،ورق اول شناسنامه‌ٔ شخصیت‌ها ونویسنده است . استفاده از رقص و سرود در آخرین صحنه ، ودر حقیقت آخرین حرکت این نمایش ، حقت مفهوم شده‌است . نمایش می‌گوید حرکت ، موسیقی می‌گوید حرکت ، رقص‌می‌گوید حرکت ، چهره‌های‌بازیگران‌ونیش‌عقیده‌درموبرگهایشان می‌گوید حرکت ،سکوت وبهت تماشا گران ، توام با تشویق و کف زدنشان می گوید حرکت . ایست درک درست از رابطه هنرها و تقدیه یکدیگرشان . فقط ، ای کاش که خصلت و طرفیت کودکان بیشتر مورد توجه قرار می‌گرفت ، چرا که ، هنگامی که گروه کلاغها و اولدوز و باشار ، سرودخوانان ، رقص پروار می‌کنند ، بچه‌ها راستتر غرق در شکوه صحنه می‌بینم تا شکوه مفهوم صحنه . بزرگسالان کف می‌زنند و پیام صحنه را می‌سایند ، خردسالان کف می‌زنند واززیبایی و شکوه صحنه استقبال می‌کنند . چون ، کار ، کارگودک است ، می‌بایستی در این مورد دقت بیشتری می‌شد . زیرااارزش هر کار ، در رابطه با تماشاگر آن کار ، معنی دارد .

تماشاگر و مسئله نئاتری کشور

سالن‌های محدود ما ، هریک ، بسته به‌محل ، وگاه‌رزق

و برقشان، تماشاگران مشخصی دارند. بنابراین هر گروه تئاتری، با توجه به نوع تماشاگری که کارش می‌طلبد، می‌بایست محل اجرایش را، دقیقتر، انتخاب کند. اما شرایط سیاسی ـ هنری جامعه امروز ما، این امکان را نمی‌دهد که هر گروه، محل اجرا و تماشاگر اثرش را، انتخاب کند. تقریبا" همه سالنها به موسسات، وزارتخانه‌ها و ادارات دولتی تعلق دارند، یا زیر نظر آنها اداره می‌شوند، و سیاست فرهنگی هر یک از این موسسات هم، با وجود تشابهات فراوانشان، با یکدیگر تفاوتهائی دارند. معیار و ضابطه هر یک متفاوت است. این مسائل جو خفه‌کننده‌ای بوجود آورده که درآن، همه‌کس، نمی‌تواند تنفس کند. اما، بهرحال، تا آنجا که امکان دارد، باید سعی نمود تا محل مناسب، تماشاچی مناسب و قیمت مناسب بلیط را فراهم کرد.

محل اجرای "اولدور و کلاغها و عروسک سخنگو" تئاتر چهارسو، ازمجموعه‌ٔ تئاترشهر، است. وتقریبا" تماشاچیان خاص خود را نیزدارد ـ بگذریم ازروزهای تعطیل که گوناگونی بیشتری در تماشاگر به‌چشم می‌خورد. با توجه به سفارشی که اولدور، شخصیت اصلی و واقعی قصه، به نویسنده قصه می‌کند ـ *برای بچه‌های فقیر، نه آنها که با ماشین‌سواری به مدرسه می‌آیند* نوشته شود ـ باید گفت که این تماشاگر، آن نیست که اولدورمی‌خواست. البته باید اذعان داشت که توقع نداریم خواست او کاملا" عملی بشود. اما، به‌نظرما، این گروه می‌توانست با انتخاب شیوه‌ٔ درستی برای فروش بلیط، هم درصد بچه‌ها را در تماشاگر بالا ببرد ـ باتخصیص درصد بالایی از بلیط‌ها به بچه‌ها ـ و هم نوع تماشاگر خود را، تا حدودی انتخاب کند ـ با در اختیار گرفتن همه یا بخشی از بلیط‌ها و پخش آنها در مدارس، محله‌ها و دیگر جاهای مناسب. البته، مسئله تماشاگر، سالن، بودجه‌واز این‌قبیل که مشکلات دیگری مثل سانسور، بازی‌سازی، و غیره را نیز به دنبال دارد، از آن معضلاتی است که یک یا چند گروه قادر به برطرف ساختن آن نیستند. ما همیشه‌درکه‌می‌بینیم این گروه و امثال بعدود آن، که در شرایط هنری ـ سیاسی کنونی کشور ما ـ برعکس در بوزه کنندگان‌ونشخوارکنندگان فاسدی که بهر معیار و ضابطه‌ای تن می‌دهند ـ تا آنجا که می‌توانند بایداری می‌کنند و با صداقت‌وپاکی‌تلاش‌می‌کنند، جان می‌گیریم.

حسن ملکی

● عرصه‌های جدید هنر تئاتر

گفتگو با ((آرین موشکین))

صحنهٔ معاصر در جهت طرح تجربه‌های گروههای تئاتری جهان به انتشار کوشه‌ای از این تجربه‌ها دست می‌زند. گفتگوی زیر مقدمه‌ای است جهت آشنائی با یکی از این گروههای تئاتری که تجربه‌های کار آن‌ها به مرور دنبال خواهد شد.

گفتگو با آرین موشکین Ariane Mnouchkine کارگردان گروه تئاتر سولی Soleil که در نشریهٔ کار تئاتری Travail Theatral شمارهٔ مخصوص ماه فوریه ۱۹۷۶ منتشر شده است.

مصاحبه‌گر: امیل کوپفرمن Emile Copfermann سردبیر نشریهٔ کار تئاتری.

● *پس از اجرای "رویای یک شب تابستانی" در سال ۱۹۶۷ شما در نظر داشتید که اجرایی در بارهٔ کمون پاریس خصوصا "با اقتباس از "شورشی" والیز*[1] *بروی صحنه بیآورید. این طرح معوق ماندو شما از اجرای "بعل" برشت نیز صرفنظر کردید. امروز که "۱۷۸۹، انقلاب باید در مرز خوشبختی متوقف گردد*". *را کار می‌کنید چه چیزی شما را وادار به تغییر این برنامه‌ها کرده؟*

آرین موشکین: علل گوناگونی در این میان موثر بودند در مورد *والز* و اجرای "کمون پاریس" دچار یک مشکل اساسی از جانب گروه خود بودیم، یعنی امکانات لازم برای عملی کردن برنامه‌ای بایی اهمیت را نداشتیم و هنوز هم نداریم. به این عدم امکانات، مشکلات ایدئولوژیکی نیز افزوده شد. علی‌رغم جذابیت پرداختن به موضوعی نظیر کمون پاریس

1. Vallez

* "۱۷۸۹، انقلاب باید در مرز خوشبختی متوقف گردد." توسط گروه "تئاتر سولی" در ۱۱ نوامبر ۱۹۷۰ در میلان اجرا شده است. متن این نمایش ≪

دریافتیم که آموزش سیاسی بازیگران ، من و تمامی گروه ناکافیست . بدین سبب نمایشنامهٔ فعلی را انتخاب کردیم . یعنی ترس این می‌رفت که ما تنها به ارائهٔ تاریخچه سنگینی از کمون دلخوش داریم . در واقع هدایت سی‌بازیگر بروی صحنه برای اجرایی درباره‌ٔکمون ، بی آنکه ابتدایی‌ترین مفاهیم تاریخی آنرا دریافته باشند ، غیر ممکن می‌نمود . می‌بایست آموزش سیاسی می‌دیدیم . و عدم امکانات مالی و علل دیگری که می‌توانست منجر به‌ازهم پاشیدگی گروه گردد ، ما را بر آن داشت که " بعل" برشت را نیز کار نکنیم .

● ***آیا با پرداختن به مشکلات سیاسی در جریان اجراء به نتایج پر بارتری دست نمی‌یافتید ؟ در پراتیک حرفه‌ای خودتان ؟***

آرین موشکین : این‌همان‌روشی‌است‌که‌بااجرای انقلاب‌فرانسه در پیش داریم.کمون پاریس از پیچیدگی فوق‌العاده‌ای برخوردار بود . ولی انقلاب فرانسه یک واقعهٔ‌پراهمیت است ، یعنی نقطهٔ عطفی در تحلیل سیاسی است . با کمون ما احساس کردیم که خطر عرضه نمایشی نه چندان‌صادق در بین است : درکمون ماعقاید خود رابه تحلیل پدیده‌ای با اهمیت معطوف می‌کردیم بی‌آنکه حلقه‌های اصلی آن را دریافته باشیم .

با انقلاب فرانسه ، گروه فرا می‌گیرد ، شکل می‌گیرد و تفکری را پرورش می‌دهدکه‌کل نمایش را می‌سازد . اگر این واقعه را سه انقلاب در نظر بگیریم ، ۱۷۸۹ ، ۱۷۹۲و۱۷۹۳ ، ما از آن دو اجرا ساختیم **۱۷۸۹ و ۱۷۹۳** مشاهده کردیم که میان اولین انقلاب یعنی ۱۷۸۹ و سومین انقلاب یعنی ۱۷۹۳ تغییر لحنی بنیادی باید اعمال گردد . اجرای‌کمون بی آنکه به ترمیدور[۲] بپردازیم احمقانه وساده‌لوحانه است ، یعنی تسلیم محض به حس بزرگداشت پروری . دو یا سه سال دیگر از کمون پاریس صحبت خواهیم کرد . . .

انقلاب فرانسه ظهور سرمایه‌داری را مشخص می‌کند (شاید این تعریف دقیقی نباشد) ولی جنبش کارگری در رابطه با آن با کمون پاریس شکل می‌گیرد . . .

● ***آیا از قبل خط مشخصی برای نمایش در نظر گرفته بودید :آیافرم آنرا از پیش مشخص کرده بودید ؟***

آرین موشکین : یکی ازعلل‌رها کردن کمون‌ناتوانیمان‌دریافتن فرم آن بود.این بارما نه یک یا دو بلکه ده نمایش با تم تاریخی تمرین کرده‌ایم ، هنوز خیلی زود است که بدانیم حاصل آن چه خواهد بود . فکر اصلی‌مان اجرای نمایشی است که از سال ۱۷۸۹تاترمیدور

اقتباسی است‌ازآثار و سخنرانی‌های پارلمانی *ژان پل مارا* Jean Paul Marat و *گراشو بابوف* Gracchus Babeuf در اجرای نمایش از آثار موسیقی*لولی* Lully *رامو* Rameau *هندل* Haendel *باخ* Bach *مالر* Mahler و *ژولیوس فوچیک* julius Fucik استفاده شده است .

۲– ترمیدور Thermidor : ماه یازدهم تقویم جمهوری در فرانسه ار (۲۰ ژوئیه تا ۱۸ اوت) . و نیـــز وقایع‌مربوط به روز نهم از سال دوم تقویم جمهوری‌فرانسه است . روز سقوط و دستگیری روبسپیر .

را در بر گیرد. مجبور شدیم که آنرا به دو قسمت تقسیم کنیم، بنابراین یک اجرادربارهٔ انقلاب اول خواهد بود و دیگری در بارهٔ دومین انقلاب...

با اجرای دلقکها، ما در صدد یافتن فرمی روشن، مستقیم و چشمگیر بودیم. پس از گذشتن ازاین مرحله می‌خواستیم محتوایی مشترک برای تماشاگران و بازیگران بیابیم که دریافتن فرم نیز بیشتر یاریمان کند. ابتدا فکر کردیم که نمایشی بر اساس حکایتهای عامیانه بسازیم که بیهوده بود. زیرا حکایتها بعنوان یک تولید فرهنگی، شاید هم یک تولید زیبایی شناختی وجود دارند.ولی امروز، حکایت‌ها چیز زیادی برای گفتن ندارند، مفاهیمشان با گذشت زمان جابجا می‌شود. از اینرو مشاهده کردیم که یگانه میراث فرهنگی برای تمامی فرانسویان، تاریخ فرانسه است. می خواستیم نمایش را از موضوعی انتخاب کنیم که برای همه مردم شناخته شده باشد. "خط راهنمای" نمایش از این ایده مایه گرفت. سپس با دو راه حل مواجه شدیم. یا می‌بایست نمایشی در بارهٔ انقلاب فرانسه با مطرح کردن شخصیت‌های تاریخی بسازیم، دراینصورت با آنگونه نمایشات اسرارآمیز روبرو می‌شدیم که درآن، تاریخ، تسلسلی از درگیریهای روانشناسی میان مردان "بزرگ" خواهد بود. یا باید نقطه حرکتی ساده‌تر بر می‌گزیدیم، مثلا" داستان زندگی یک کارگر یا یک خانواده در رابطه با حوادث انقلاب که این نیز کمتر از راه حل اولی تصنعی نبود و ما را در تصوراتی بی پایه غرق می‌کرد. ما راه حل سوم را برگزیدیم. سعی‌مان درنشان دادن انقلاب همواره در سطح مردم است، اما با حفظ فاصله‌ای انتقادی. دراینجامعرکه گیران، تاجران دوره‌گرد و جارچی‌ها و یا شورشیان آنچه را حس می‌کنند، می‌شناسند یا آنچه که از وقایع تاریخی و شخصیت‌های تاریخساز برداشت می‌کنند نشان می‌دهند.

ما هرگز لوبی شانزده را نشان نخواهیم داد. اما تماشاگران لوبی شانزده را آن چنانکه یک تاجر دوره‌گرد او را دیده و شناخته، خواهد دید ویا شخص دیگری درجایی دیگر...

● *آیابدین‌ترتیب، امکان پراکندگی پیش‌نمی‌آید، مثلا "شما به‌جای پرسوناژهای فردی، پرسوناژهای جمعی پرورش داده‌اید، و ازآنجاتاریخ، تاریخی اسطوره‌ای نمی‌گردد؟*

آرین‌موشکین: نه یک پرسوناژ جمعی بلکه یک جهان‌بینی جمعی، واین‌برای‌نمایشی که توسط یک جمع اجرا می‌گردد کاملا" طبیعی است. بنظر دشوار می‌آید که لغزشهای احتمالی را از پیش بررسی کنیم. زیرا این نمایش محصول تلاش‌هنرمندانی‌است‌که‌نه‌تنها فرم بلکه عوامل بسیار دیگری را نیز در طول کار می‌آفرینند.

● *آیا این به طریقی بازگشت به آنچه در "دلقک‌ها" انجام دادید نیست، در آنجا موضوع اصلی جابجا شده بود؟ یعنی موضوع "دلقک‌ها" پیش‌از آنکه دلقک‌ها باشند، خود بازیگران بودند و خلاقیت آنها؟*

آرین موشکین: در ابتدای اجرای "*دلقک‌ها*" هیچ چیز وجود نداشت، هیچ چیز مگر خلاقیت بازیگران. اینجا نقطهٔ حرکتی وجود دارد. و آن توصیف وقایع اصلی

انقلاب توسط بازیگران است که سعی در تحلیل وقایع از دید کسانی‌که‌آن‌راتجربه‌کرده‌اند و اثراتش را حس کرده‌اند دارند . . . .

● ***مشکلی که چند لحظه پیش دربارهٔ کمون پاریس مطرح کردید هنوز هم وجود دارد . بازیگران امروز برای خلق اجرایی زنده و کامل بر چه عاملی تکیه دارند؟ بر زندگی اجتماعیشان؟ بر شناخت تئوریشان؟ بر گاوشی که انجام می‌دهند یا نه؟ شما هنگامی که نمایشنامه‌یی را با فرمی چه پیشه و یا واپس‌گرا اجرا می‌کنید بهر تقدیر این نمایشنامه از ورای نویسنده‌اش سخن می‌گوید : ولی بازیگر آن نه برشت است نه آشار . . .[۳]***

آرین‌موشکین : ما با تمامی آنچه از انقلاب فرانسه می‌شناسیم حرکت کردیم ، آنچه درمدرسه‌یا غیره آموخته بودیم : ما از تاریخی عظیم و امیدوار با پرسوناژهایی‌بی‌اندازه خونخوار شروع کردیم ، با کلیشه‌هایشان : مردم فقیری که شورش کرده و حتی قهرمانان ربانی پرورش می‌دهند .

● ***ماشین تاریخ ، ماشینی بدون موتور . . .***

آرین‌موشکین : همواره هالهٔ اسرارآمیزی بدور نقش و نقش ویژهٔ پرسوناژهای اصلی وجود دارد . تلاش ما محو کردن این هالهٔ‌اسرارآمیزبود ، مانمی‌خواستیم یک‌اثردراماتیک یک نمایشنامه بنویسیم . پاره‌ای از بازیگران از طریق دانسته‌هاشان انقلاب را یک‌پیروزی مردمی گمان می‌کردند . و از دزدیدن انقلاب توسط بورژوازی ،همان‌قشری‌که‌توده‌راهمواره به روش خود پوزه‌بند زده آگاه نبودند . کشف این مسئله البته با مطالعه تئوریک صورت پذیر نیست ولی برداشت نمایش در کل حاصل انتقادهای چندجانبه بود .

بعضی از صحنه‌ها ، دو یا حتی سه‌بار به طرق گوناگون اجرا شده‌اند . یک‌باربابهره گرفتن از کتاب‌های درسی تاریخ کلاسهای ابتدایی ، وقایع تاریخی کامل ، و اجرای دیگر روشنگری‌هایی بر این نکات تاریخی بود .

● ***از ضدیت بخشیدن بازی‌ها یک برداشت بوجود می‌آید . . .***

آرین‌موشکین : بازیها یا ضدیکدیگرند یا یکدیگر راکامل‌می‌کنند . ما ازبرداشت‌های مختلف استفاده نمی‌کنیم . نمایش توسط پرسوناژهای گوناگون ولی با برداشتی مشترک و بازیهای مختلف شکل می‌گیرد . یک نفر به اجرای واقعه‌ای می‌پردازد ، بلافاصله بازیگران دیگری این واقعه را چنانکه خود دریافته‌اند به اجرا درمی‌آورند . سپس این سئوال برای اجرای نمایش مطرح می‌شود :

آیا این ابداع آخر ، یگانه اجرایی است که پذیرفته‌خواهدشد :بدون‌شک‌هرابداعی به تنهایی نمایش را شکل نخواهد داد اما همگی آنها در تشکیل فرم اصلی موءثر واقع می‌شوند .

---

۳. مارسل‌آشار Achard (۱۹۷۴ – ۱۸۹۹) نمایشنامه‌نویس و عضو آکادمی‌فرانسه .

● **بطورخلاصه: " ۱۷۸۹، انقلاب پایان یافته "* یک‌گفتگوی‌جمعی درباره‌ٔ انقلاب فرانسه است، که توسط هنرمندان اجرا گشته؟**

آرین‌موشکین: با این اختلاف که: " گفتگو یا بحث " تمامی نمایش نیست.

[ابداع‌جمعی]

● **آیا این را یک ابداع جمعی می‌نامید؟ این گرایش پیش‌از "دلقک‌ها" نیز به‌چشم می‌خورد.**

آرین‌موشکین: من نمی‌خواستم که این مفهوم را درباره‌ٔ "دلقک‌ها" بکار گیرم‌زیرا در آنجا نمایش چکیده‌ٔ ابداع فردی هر بازیگر بود. ابداع‌جمعی وجود نداشت‌واین‌نقص بزرگ آن اجرا بود.

● **ولی آن اجرا مجموعه‌ای از ابداعات فردی بود؟**

آرین‌موشکین: در "دلقک‌ها" همه‌ٔ ما در برابر مشکلات فردی ابداعمان قرارگرفته بودیم. در اینجا به گونه‌ای دیگر عمل می‌کنیم. من از نتیجه کار این‌دوماه‌خودهم چیزی نمی‌گویم. به‌رغم امکان پراکندگی، یا لغزش‌های احتمالی‌یا تجربیات‌نه‌چندان‌کارآزموده و نردبدی که نه تنها در بیان هنری بلکه در افکار و برداشت سیاسی ما وجود دارد، به اعتقاد من روش فعلی ما، یعنی این تجربه گروهی بهترین و جالب‌ترین روش می‌نماید.

نمایش‌هایی‌که " چپ فکرمی‌کنند " و درشرایط کلی ساخت‌یک‌سیستم تولید می‌شوند، نفرت مرا برمی‌انگیزند. اینها را می‌توان ***نمایش‌های زیرک*** نام گذاشت.

ما عمیقا" ترجیح می‌دهیم که نمایش برای مدت زمانی حتی‌غیرقابل‌مهارکردن‌بوده ولی حرکت گروه با آن هماهنگ باشد، ما ترجیح می‌دهیم نمایش که یک تولید گروهی است همانگونه که گروه می‌خواهد باشد نه آنچه که سیستم تولید در انتظارش است.

● **پس از نمایشی این‌چنین، در واقع نمایشنامه‌های از پیش نوشته شده را رد می‌کنید؟**

آرین‌موشکین: ما آثار مکتوب را کاملا" بیهوده نمی‌دانیم. من بدون شک باز هم نمایشنامه‌ای مکتوب را به صحنه خواهم برد. این رد کردن بیشتر یک ارزیابی حسی‌است تا یک ارزیابی واقعی. ولی باید اعتراف کنم که نمایشنامه‌های مکتوب آن چیزی نیست‌که ما به گونه‌ای مبهم در جستجویش‌هستیم.

● **ولی این نمایشنامه‌های مکتوب ظرفیت دگرگون‌شدن‌و بازسازی‌در کارهای جمعی نظیر " ۱۷۸۹، انقلاب پایان یافته " را ندارند...**

* " ۱۷۸۹، انقلاب پایان‌یافته. عنوان نمایش در زمان انجام این مصاحبه است.

[مفهوم نمایش]

بدون متن، بدون طرح نمایشی ازپیش نوشته شده، چگونه یک نمایش را تمام شده می‌پندارید؟ هنگامی که "آشپزخانه" را تمرین می‌کردید کار روی نمایشنامه زمانی معین داشت: یعنی پس از شش یا هشت ماه با تعادلی که بر حسب مفهوم، ریتم و پویایی نمایشنامه برقرار کردید این مدت تمرین را کافی دانستید. اما، در اینجا که در مرز نامشخص قدم می‌گذارید راهنمایتان چیست؟ در نهایت چرا مثلا" سه ساعت و نه پنج یا شش ساعت مدت اجرای نمایشنامه باشد، شما که زمان حساب شده در اثر مکتوب را رد می‌کنید؟

آرین‌موشکین: بله سه ساعت زیرا شرایط فعلی اجرا این مدت را به ما تحمیل می‌کند. این صحیح است که ما با شرایطی که نمایش می‌تواند در آن به اجرا درآید روبروهستیم. ما فعلا" این شرایط را سنجیده و آن را بدو قسمت تقسیم کرده‌ایم. مشکلات دیگری نیز بر ما سنگینی می‌کند مثلا" هر شب اجرا کردن. ما ترجیح می‌دهیم که یک یا دو روز اجرا داشته، سپس یک ماه آن را متوقف کرده، فکر کنیم، کار کنیم، دوباره‌بازی کنیم و فرا ـ گیریم.

در نمایش فعلی چنانچه ما آن را درمی‌یابیم، من دشواری عظیمی حس نمی‌کنم واز طرفی هدف ما به هیچوجه فراسوی معنای نمایش رفتن یا به عبارتی گم کردن این مفهوم نیست... ما سعی در نشان دادن واقعیت انقلاب یا انقلاب حقیقی نداریم...

● *فرم اجرا آنقدرها هم که شما گمان می‌کنید "آزاد" نیست. یک مثال: کسی چیزی می‌نویسد که می‌خواهد از آن کتابی تهیه کند. این کتاب باید "منتشر" شود ناشر به او قوانین چیزهای قابل نشر را تحمیل می‌کند، آنچه می‌شود و آنچه نمی‌شود، تعداد خطوط در یک صفحه، تعداد صفحات، عنوان‌ها و غیره..... آن نوشته مبهم اکنون یک کتاب است، و تنها آنهایی که آن را می‌خرند آن را می‌خوانند و بالاتر از آن سیستم تولید چنان فرم خود را بر تولید تحمیل می‌کند که آن کسی که معصومانه شروع به نوشتن می‌کند حتی خوشحال است که نوشته‌اش خرده ریز و بیهوده نیست بلکه یک کتاب قابل انتشار است و بدینسان شروع به نوشتن یک کتاب منتشرشدنی می‌کند.*

آرین‌موشکین: در این زمینه ما نیز از این فشار گریزی نداریم. یکی از مشکلات اجرای چنین نمایشی نوع استقرار صحنه و وسایل آنست. به عقیده من صحنه نمایش ما یکی از ساده‌ترین آنهاست و هیچ چیز عجیبی در آن به چشم نمی‌خورد. ولی هنگامی که مشخصات آن را برای کسانی که با اجازه اجرا را صادر کنند تعریف می‌کنیم. وحشت می‌کنند.

صحنه نمایش بازاری را نشان می‌دهد که درآن پنج سکو که به یکدیگر مرتبط هستند

آرین‌موشکین: من با دگرگون کردن آثار مکتوب بشدت مخالفم. هنگامی که نمایشنامه‌ای را به اجرا می‌برم قصد از هم‌پاشیدن آن را ندارم. منظورم از ارزیابی‌حسی همین بود. برای مثال هنگامی که تصمیم گرفتم " رویای یک شب تابستانی " را اجراکنم قصدم دگرگون کردن اثر شکسپیر نبود بلکه نظرم مطالعهٔ بسیار بسیار ژرف این اثربود.

● ***ولی مثال خوبی انتخاب نکردید، نمایشنامه‌های قدیمی از آزادیهای بیشتری برخوردارند، همانگونه که فیلیپ لئوتار[4] شکسپیر را برای شما دوباره ترجمه کرد.***

آرین‌موشکین: بله و نه. یک روش برای خواندن یک اثر وجود دارد و روشی برای پیچیده کردن و از شکل انداختن آن. من علاقه‌ای به از شکل انداختن آثار ندارم.

● ***در اینگونه نمایش‌های جمعی سهم کارگران چیست؟***

آرین‌موشکین: در اینجا سهم کارگران بحدی است که برای من کاملا "کافیست. من هستم که فرم نمایش را پیشنهاد می‌کنم بی‌آنکه واقعا " قصد تحمیل آن را داشته باشم، زیرا بندرت در جای دیگری دیده‌ام که بازیگران با چنان چابکی و درکی به روی صحنه بروند. من نیز مانند دیگر هنرمندان در ساختن نمایش شرکت دارم. وفکرنمی‌کنم بتوان به تنهایی یک نمایش را به‌اجرا درآورد.

آنچه امروز راهنمای ماست، بیشتر آن چیزهائیست که نمی‌خواهیم و کمتر از آن، چیزهایی که می‌خواهیم. یعنی آنچه می‌خواهیم هنوزنامشخص‌است. به‌هنگام‌کارگردانی هم چنین است، یعنی من از سی‌بار تذکر به یک بازیگر بیست و نه‌بار می‌گویم این کار را نکن و هرگز نمی‌گویم فلان کار را بکن. به عنوان کارگردان از دیکته کردن کارهاخودداری می‌کنم. گمان می‌کنم بسیاری از کارگردانان آنچه را می‌خواهند انجام دهندقبلا " بطور کامل می‌نویسند. من بعد از آنست که می‌نویسم ما متن " دلقک‌ها " را از اجرای آن ضبط کرده و سپس آن را تکثیر نمودیم. فرصت بداهه‌سازی‌فراوان‌به‌بازیگران‌می‌دهیم و می‌توانند کار را چند باره از سر گیرند. آنها دائما " کار را در ضمن تغییر آن از سر می‌گیرند. این‌بار ما متن را ضبط‌کرده و آن را دوباره و دوباره مرورمی‌کنیم، نه‌درجهت زیبا کردن و کامل نمودن آن، بلکه در جهت زدودن بخش‌های زائدو مشخص‌کردن‌مفهوم آن و این همواره پس از تجربیات صحنه‌ای است. هنگامی که من یک ایدهٔ بداهه‌سازی‌را به کسی پیشنهاد می‌کنم مایلم که آن را در متن نمایشنامه هم وارد کنم مثلا " می‌گویم: خوبست که این یا آن ژست را امتحان کنی ولی غالبا " بازیگران چیزی جدا از آنچه من پیشنهاد کرده‌ام، اجرا می‌کنند. معمولا " هم آنها هستند که‌بازی‌نهایی‌راعرضه‌می‌کنند. دخالت من بیشتر برای ساختن یک سنتز است: ترکیب این بداهه با بداهه‌ای دیگر.

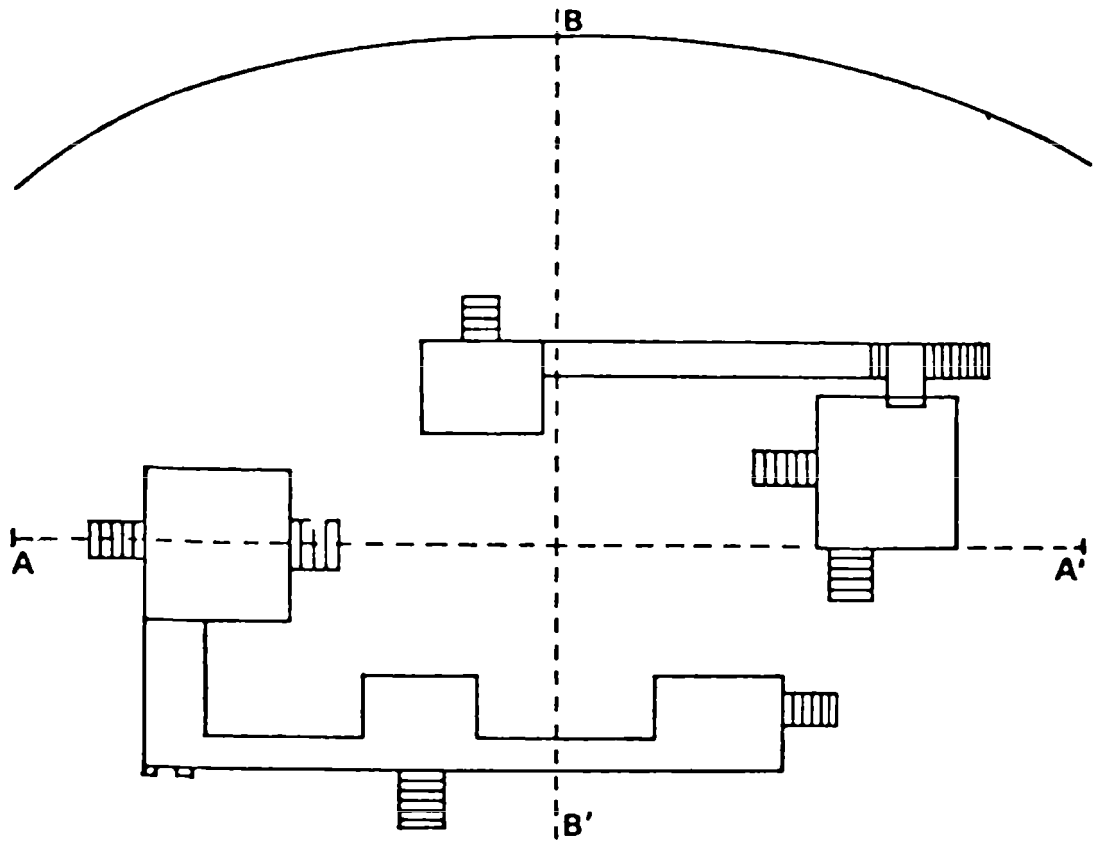
بازیگران پیوسته بیش از یک کمک فکری ساده از خود مایه می‌گذارند. بسیاری از بداهه‌های آنها کامل است. ولی در پاره‌ای مواقع نیز آنچه آنها ارائه می‌دهند نیاز به پروراندن‌دارد.

---

4. Philippe Leotard

قرار دارد دو سکو در یک طرف و سه سکو در طرف دیگر. تماشاگران در وسط سالن و در یکی از گوشه‌های خارجی آن قرار می‌گیرند.

تماشاگران



AA'= 35m **THÉÂTRE DU SOLEIL 1789**

طرح استقرار وسایل صحنه

ما نمی‌توانستیم در یک تئاتر مستقر شویم. این موضوع را می‌دانستیم‌وتقاضای یک سالن ورزش کردیم. این مسئله سبب شد که نتوانیم درفرانسه اجراکنیم. عملا مشکل‌غیر قابل حلی نداریم. ابعاد صحنه را برحسب مساحت کوچکترین زمین ورزشی‌که‌ممکن‌بود، انتخاب کردیم، یک زمین بسکت، ۲۶ در ۱۴ متر، که ابعادی هماهنگ‌است. درشرایطی که آقایان تئاتری علاقمند به فرم‌های بدیع تئاتری به کوچکترین درخواست‌ما پاسخ‌منفی می‌دهند، مناسب‌ترین فضایی که در یک شهر یافت می‌شود یک‌زمین‌بسکت‌است!!

ما حتی گروه‌فنی امور برق را از خودمان داریم. تماشاگران که در وسط سالن قرار دارند می‌توانند بنشینند یا بایستند. باید اضافه کنیم که مانند: "رولان خشمگین" که همه مردم می‌گفتند: "ای، بله! رولان خشمگین هم چیزیست." ولی می‌بایست**رونکونی**[5] بتواند نمایشش را جایی به اجرا بگذارد. پس از آن همه از او تقلید کردند.

اینجا هم همینطور است، مسئله به این سادگی را رد می‌کنند آن‌هم‌مردان‌تئاتری! من از معاون شهرداری یا اشخاصی از این دست حرفی نمی‌زنم. ولی شنیدن این چیزها

5. Ronconi

از مسئولین تئاتری، واقعا" که!!

این آقایان پذیرفته‌اند که زندانی محیط خود باشند و لااقل نیمی از امتیازات را بدست آورند. من نمی‌پذیرم و علاوه بر آنکه آن امتیازات‌را بدست‌نمی‌آورم‌بایدصدمات زندان آنها را نیز تحمل کنم.....

اگر پای صحبت آنان بنشینید می‌گویند که این نمایشی است که ما نمی‌بایستی‌اجرا می‌کردیم. تمامی کارهای ما چیزهائیست که نمی‌بایستی اجرا می‌شد. این‌یکی البته کمتر از بقیه، زیرا آخرین است.

● ***مسئولین تئاتری گرایش به‌تحمیل شرایط ازپیش‌تعیین‌شده‌دارند. نمایشی که در چنین شرایطی بوجود می‌آید نوع صحنه و سالنی را که می‌سازد در واقع به مسئولین تئاتری تحمیل می‌کند، همین مسئولینی که مخالفت می‌ورزند. یعنی هر کسی نمی‌تواند هر چیزی را هر جایی بازی کند. شما باید در سالن تئاتر، تئاتر و در زمین بسکت، بسکت بازی می‌کردید. شما با پذیرش این مسئله سنتی را جهت سیاست‌های‌مسئولین تئاتری در قبال گروه‌های تئاتری پایه می‌گذارید.***

آرین‌موشکین: حدود یک سال پیش ما در شرایط مالی اسف‌باری بسر می‌بردیم که رهایی از آن ناممکن می‌نمود. چون یک وزارت‌فرهنگ وجود داردبرای‌درخواست‌کمک‌مالی به آنجا رفتم. و امکان از هم‌پاشیدگی گروه را برایشان گفتم‌و نیز تبلیغی‌که‌مامی‌توانستیم برایشان بکنیم. آنها هم پنج میلیون فرانک قدیم* کمک کردند که به یمن آن‌به‌حیاتمان ادامه دادیم. در همین اثنا یکی از مسئولین وزارتخانه اضافه کرد: "متاسفانه‌این امکان وجود ندارد که شما بتوانید همینطور به کارتان ادامه دهید. بهرحال ما باید ببینیم که برای شما چه می‌توانیم بکنیم." حس‌کردم خیلی معذب است. او باز هم توضیح دادکه سازش ناپذیری ما را می‌شناسد. ولی او چطور سازش‌ناپذیری ما را شناخته بود؟ من که هرگز با آنها سازش‌ناپذیر نبودم، من از آنها پول خواسته بودم. باز هم ادامه‌داد:

" ما هرگز از نظر سیاسی دخالت نخواهیم کرد. شما هر کاری مایلیدانجام‌دهید. ولی می‌دانید شما یعنی شما و گروهتان یک مورد ناراحت‌کننده هستید".

من که هیچ چیز نمی‌فهمیدم، ناگهان همه چیز را فهمیدم. من می‌توانم ظاهرا" نمایشی کاملا" مخالف آنها به روی صحنه ببرم. کوچکترین اهمیتی نمی‌دهند. ولی فقط روشی که گروه ما برگزیده، این روش ساده تولید ما، این نکته ساده که ما جا پای آنها نمی‌گذاریم‌و چهارچوب آنها رانپذیرفته‌ایم، اینست‌که‌آنهاراکلافه‌کرده‌آنهارامی‌ترساند. امروزه که دوباره از این مسائل حرف می‌زنم منظور آن آقای وزارتی را بهتردرک‌می‌کنم.

حقیقت اینست که نمایش‌های ما هیچ عامل افراطی ندارند. آیا ما واقعا" یک‌مورد ناجور هستیم؟

خیلی نگران بودم، به‌خود می‌گفتم که اگر چنین چیزهائی مسئله می‌شود، این چیزیست که هرگز تغییر نخواهد کرد. و این واقعیتی است.

---

* هر فرانک جدید برابر ۱۰۰ فرانک قدیم است.

● *چرا آنقدر به‌این مسئله مکان نمایش اهمیت می‌دهید؟ آیا از اینکه در جایی ثابت مستقر شوید وحشت دارید، از اینکه مسئولین معینی داشته و هر روزه اجرا داشته باشید، آیا واقعا "ازیک‌برنامه‌ریزی‌منظم می‌ترسید؟*

آرین‌موشکین: در اختیار داشتن یک مکان ثابت اجرا بدین معنی است که‌بجای‌اجاره کردن " الیزه ــ مونمارتر " شبی ۱۵۰۰ فرانک، ما نمایشهائی با مخارج بسیار کمتر اجرا می‌کنیم و تحرکی در حول و حوش محل اجرا بوجود می‌آوریم، آن هم در مکانهایی‌که‌این نوع فعالیت‌ها غیرممکن است. نه، تذکر شما صحیح نیست. ماتوانایی‌برقراری‌یک‌برنامه‌ــ ریزی منظم را داریم. فقط نمی‌خواهیم در سیستم تولید منظم و عادی، که کارمان‌رابی‌ــ اعتبار می‌کند، رهاشویم.

● *آیا این عقیده‌ای رمانتیک و اتوپیائی یا یک دلتنگی صنعتگرانه نیست؟...*

آرین‌موشکین: هر تئاتری صنعتگرانه است...

● *بله و نه. اگر نتوان گفت که در فرانسه یک تولید تئاتری‌به‌قسمی صنعتی وجود دارد ــ مثلا " نظیر کموی موزیکال آمریکایی، که صادر هم می‌شود... ــ ولی می‌توان ادعا کرد که دراینجا یک‌فعالیت‌تئاتری‌مشخص از داخل سیستم تولید وجود دارد که نمایش را همانگونه که‌یک‌سوپ‌خوری را می‌سازد، تولید می‌کند، دقیقا " با همان سرعت با همان بی‌مفهومی، نمایش نیز از همان بی‌هویتی و همسانی‌و تهی از معنابودن‌درشکل‌ومحتوا مایه دارد.*

[جامعه کوچک]

آرین‌موشکین: آیا این ما هستیم که برداشتی رمانتیک داریم، آیا ما درناکجاآباد زندگی می‌کنیم یا آنها؟ در کوتاه‌مدت شاید ما باشیم. ولی در درازمدت ما به شرایط عینی غیرقابل تحملی برخورد می‌کردیم... اکنون این روش کاری هم هنرمندان ما را راضی می‌کند و هم مرا. هنگامی که من برای تماشای یک تمرین دیگر می‌روم و می‌بینم که دیگران چگونه کار می‌کنند این مرا به وجد می‌آورد.

اگر *تئاتر سولی* دکانش را تعطیل کند، من دنبال حرفه دیگری خواهم رفت. زیرا تحمل وارد شدن به دنیای تئاتری چنانکه امروز آن را حس می‌کنم را ندارم. صنعتگرهم شاید، زیرا ما اهمیت فوق‌العاده‌ای به کارمان و به کیفیت آن می‌دهیم، ما این‌کار رابرای خودمان تولید نمی‌کنیم، آن را به نمایش می‌گذاریم و مایلیم آنچه به نمایش می‌گذاریم ما را نیز راضی کند.

● ***پس در حقیقت مایه اصلی سازنده گروه شما ، " خلاقیتی " است که شما را راضی می‌کند ؟***

آرین‌موشکین : این تنها نیست زیرا عوامل دیگری نیز دخالت دارند . کارگردانی در جایی دیگر همان رضایت کار در فرانسه را برایم ایجاد می‌کند . به ما می‌گویند : که‌به یک جامعه‌کوچک پناهنده شده‌ایم‌که از آن چیزی‌ایده‌آل‌بسازیم . چراکه‌نه . اگر مابتوانیم کارگاهی را به نام (تئاتر سولی) توسعه بخشیم که در آن هریک از اعضا آنچه‌اوراتغذیه می‌کند بیابد ، که در آن هریک از ما مدیریت کنیم ، یعنی ما موفق خواهیم شد دوره‌هایی بگذرانیم که آموزش پیوسته انجام گیرد و همه در کنار یکدیگر مانند مهندس و کارگری که هر یک باید در همه قسمت‌های کارخانه کارآموزی کنند ، آموزش ببینیم . اگر به این مهم نائل شویم " کمون فوریه[۶] " را ترسیم کرده‌ایم یا به اصطلاح عامیانه‌تر یک گروه زنده ساخته‌ایم . در حال‌حاضر ما آهسته‌قدم می‌گذاریم‌وتجربه‌می‌کنیم ، یعنی‌آنچه‌رانمی‌خواهیم بهتر می‌شناسیم تا آنچه را که می‌خواهیم بشناسیم .

گفتگویی که من در وزارتخانه داشتم روشنگر مسائل بسیاری بود . " ما باید باز هم یکدیگر را جهت یک‌تبادل فکری عمیق ملاقات‌کنیم . " ولی‌چرابرای‌یک‌تبادل‌فکری‌عمیق ؟ نمایش‌های ما شناخته شده و عمومی است . مردم هستند که ما را توصیف می‌کنند . فعالیت‌های ما از سال ۱۹۶۴ با همین گروه آغاز شد . در آن زمان نیز ما تئاتری جدا از آنچه به نام تئاتر نشان می‌دادند می‌خواستیم . چیزی که توسط همگی‌مان ساخته شود . هیچ چیز هم نمی‌دانستیم . آیا این واقعا " یک نقص بود ؟ کار یک گروه همواره کندتر از تکامل یک فرد پیش می‌رود .

پس‌از دوسال نیاز یک انتخاب‌را ضروری دیدم. دران زمان من واکنش‌های‌جالبی در افراد سراغ کردم ، افرادی که امروز در گروه جزو پیشروترین هنرمندانند در آن روزها احساس بی‌اعتمادی کرده و خود را در چهارچوبی اسیر پنداشته و وحشتشان از این بود که عقاید یک فرد در گروه بر همه غالب گردد و امکان تفکر آزاد وجود نداشته‌باشد .

● ***یعنی آنها آمده بودند که "تئاتر کار کنند " و نه شورش‌سیاسی .***

آرین‌موشکین : بله . و کماکان دریافتند یعنی ما دریافتیم که در حین کار به سبب انتخابی که می‌کنیم ، نتایجی که بدست می‌آوریم کم و کمتر می‌شود .

● ***نتایج کم در چه زمینه‌ای : خلاقیت ، تولید یک ابداع‌جمعی ؟***

آرین‌موشکین : نه‌چندان در زمینه‌خلاقیت بلکه بیشتربه‌عنوان‌یک‌وظیفه‌ٔاجتماعی . آنچه تمامی تلاش ما را می‌پوشاند و هنوز به صورت جنینی و فرم نایافته است ، ایجاد

۶ــ شارل فوریه Fourier (۱۸۳۷ ــ ۱۷۷۲) فیلسوف اوتوپیست فرانسوی با طرح جامعه‌ای‌اشتراکی‌متشکل از کارگران در شکل شرکت‌های تعاونی به انتقاد از جامعهٔ بورژوازی فرانسه می‌پردازد .

رابطه‌ایست با تماشاگران. این کاملا " روشن است که میان آنچه ما قصد بیانش را درباره انقلاب فرانسه داریم و تماشاگران، هنوز دیوار عظیمی وجود دارد. از صد یاصدوبیست و پنج اجرائی که از " دلقک‌ها " داشتیم، شاید چهار یا پنج بار این‌سد را شکستیم‌واین نتیجه‌ای بی‌اندازه دردناک است.

● *این رابطه با تماشاگر را چگونه می‌بینید؟*

آرین‌موشکین: بی‌آنکه تمامی عقاید **گروتوفسکی**[7] را بپذیرم، بااین‌نقطه‌نظرش‌هم‌ـ عقیده‌ام، که تماشاگر نباید نمایش را تغییر دهد، زیرا پس از آن فرصت‌های اندکی‌برای پیشرفت کار و در سطوحی پائین وجود خواهد داشت. با تعریفی عمیق‌تر دخالت نظر تماشاگر و مردم باید قبل از اجرا بر نمایش اثر بگذارد. انتقادهای بعد از اجرا برنمایش بعدی اثر خواهد گذاشت. این انتقادها اغلب روی روش گفتن است و نه روی آنچه بیان می‌شود: روی چگونگی آنچه گفته شده است. در حین کار، این رابطه بامردم‌گاهی‌بسیار عجیب است: در لحظاتی آنها را کاملا " فراموش می‌کنیم.

● *بالعکس، نمی‌توان این حضور یا اثر دائمی مردم‌را درکارهایتان یافت، ظاهرا " نمی‌توان یک پیوستگی در اجرا های قبلی تان جست: " هیاهو "، " دلقک‌ها "، " آشپزخانه " نمایشنامه‌هایی‌اجتماعی هستند، در حالی که " رویای یک شب تابستانی " نمایشی‌شاعرانه‌است. آیا چنین است؟*

آرین‌موشکین: نه برعکس، این کاوش ما در یافتن زبان نمایش است. پیوستگی ما در رهاکردن راههائیست‌که تجربه می‌کردیم. وسرسختی امروزماریشه‌دراجرای "دلقک‌ها" دارد، نمایشی که بیش از همه مورد اعتراض قرار گرفت... و بدون‌شک‌نه‌بی‌دلیل. ولی ناگهان دریافتیم روشی‌که در آن اجرا برگزیده‌بودیم ما را وادار به‌ادامه‌همان‌راه‌می‌کند، این بار نیازی به گسستن نبود.

از طریق همین زبان نمایشی که در "دلقک‌ها" یافتیم است که ما سعی‌به‌سخن‌گفتن در باره انقلاب می‌کنیم. تماشاگران در این انتخاب ما سهیم‌اند. قبل‌ازتصمیم‌به اجرای اثری درباره‌ٔ انقلاب درباره‌ٔ همین مردم است که ما مدت‌ها فکر کردیم. توصیف روش کاریمان دشوار است. این روش در هر اجرایی شکل می‌گیرد. ولی این بار ما می‌دانیم‌که به کجا می‌خواهیم برویم. خود نمایش نیست که در حین کار کشفش می‌کنیم، ... بلکه بیشتر راه انجام این کار را کشف می‌کنیم.

* *به بعل برشت بازگردیم، چرا این برنامه را رها کردید؟*

---

7. Grotowski

آرین‌موشکین: برای نخستین‌بار بود که دچار چنین حالتی می‌شوم. تمایل اجرای این نمایشنامه با یک دوره بحرانی منطبق شد. بسیاری از اعضای گروه و خود من‌کوفتگی شدیدی تحت تاثیر فضای خفقان‌بار بعد از ماه مه۱۹۶۸ احساس‌می‌کردیم. باپایان‌گرفتن این بحران هیچ علاقه‌ای به پرداختن مشکلات یک **هنرمند** در جامعه نداشتم ــ بعل یک شاعر است. صرف زمان طولانی و انرژی فراوان، خصوصا" با دیدی‌که من قصداجرای‌آن را داشتم آن هم درباره موضوعی که برای معدود کسانی جالب‌است. بعل‌نمایشنامه‌بسیار زیبایی است. بدون شک هم برای اجرای آن ضمن مبارزه با پرسوناژاصلی آن‌وجود دارد ولی این از قدرت من خارج بود. "بعل" بسیار مبهم است. شاید برای دو یا سه سال دیگر.

●در *فرانسه* در *کجا* اجرا خواهید داشت؟

آرین‌موشکین: در *هاور*[8]، *کان* و *بزانسن*[9] برای مرکزفرهنگی*پلانت ــ لمــ ارشان*[10]، ما قبلا" در آنجا نمایشنامه "آشپزخانه" را برای تماشاگرانی که مطلقا" از کارگران‌تشکیل شده بودند اجرا کرده‌ایم. واکنش آنها تفاوت چندانی با تماشاگرانی از قشرهای دیگر نداشت، شاید اندکی خشک‌تر بودند. نمایشنامه کمتر کمدی‌شد. ولی‌گفتگوی‌پس‌ازنمایش با آنها فوق‌العاده جالب بود. برخلاف بحث‌هایی که معمولا" با جوانان داریم، آنها دائما" از سیاست حرف می‌زنند و کمتر از نمایش و تازه باید همه چیز را برایشان توجیه کرد، کارگران از مشکلات عملی‌و از کار واقعی صحبت می‌کردند. از مسائل‌ما، از مشکلات مالی. گروه چگونه عمل می‌کند، چه مدت زمانی را صرف آمادگی کار کرده‌ایم، قیمت‌هاو اینکه چگونه این مخارج را تهیه می‌کنیم. از پر حرفی درباره محتوای نمایشنامه خبری نبود، آنها می‌گفتند همه چیز برایشان روشن بوده چه لزومی به بحث درباره‌آنست.

نخستین‌باری بود که به ما نگفتند: " فوق‌العاده است! عالیست! " بلکه گفتند: " چقدر زحمت کشیدید...."

اوئیل Hauilles ۱۶ سپتامبر ۱۹۷۰

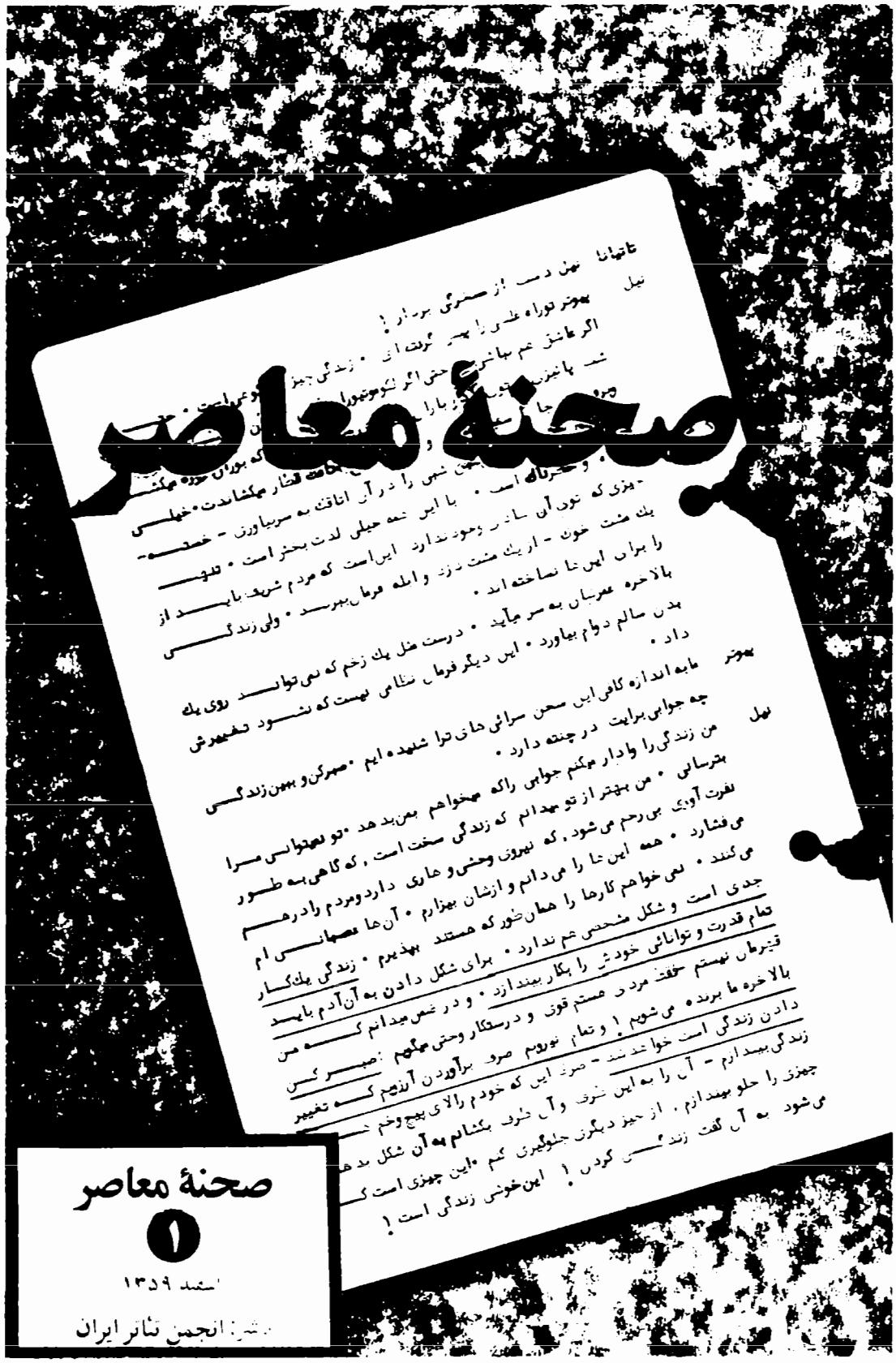
مترجم: ماندانا بنی اعتماد

---

8. Havre 9. Besançon

10. Palente - les - Orchamps

● شماره‌ٔ گذشته‌ٔ **صحنـهٔ معاصر** را از **انتشارات شناخت** خیابان انقلاب روبروی دبیرخانه‌ٔ دانشگاه تهران تهیه کنید.



● هنر عروسک

• بیل برد

فصل دوم: تصویری از ماسک

پانزده یا بیست هزار سال قبل است. شامان، یا جادوگر حکیم، در تاریکی حفرهٔ غاری بر جمجمه گاوی که بین پاهایش نگه داشته خم می‌شود. بردیواره‌های سنگی غار، تصویرهایی از حیوانات با رنگ کرم خاکی نقاشی شده است. در سوسوی پیه سوزی، که سوخت آن از چربی گوزن شمالی است، بنظر می‌رسد که در رژه وهماکی گاومیش‌های کوهی، اسب‌هاو گاوهای نرو ماده غول پیکر درحرکت هستند.

شامان ــ که می‌تواند نشانه‌ها و زبان خدایان و دیوهای جهان ناشناخته را دریابد و تفسیر کند ــ با سنگی آتشزنه سوراخی را نزدیک حفرهٔ فک جمجمه بوجود می‌آورد. این جمجمه مدت زمان درازی در مراسم شکار، ماسک او بوده است. هم اینک او بندی به فک می‌بندد تا بتواند آن را به حرکت درآورد. کارش که به پایان رسید، با رضایت دستساختش را برانداز می‌کند. شامان فردا صبح از تاریکترین قسمت غار خارج شده وبه گروه شکارچیانی که مشتاقانه در انتظار رهبری او هستند می‌پیوندد. اولین چیزی که ظاهرمی‌شود، جمجمه شاخدار سفید رنگی است که دو دست انسانی در دو طرف آن قرار دارد و درهمان‌حال‌که شکارچیان به تماشای آن مشغولند، فک تکان خورده وصدای عجیب و ترسناکی‌ازآن‌خارج می‌شود.

گیراست؟ موثر است؟ یقینا". تا هنگامی که شفاعت شامان در رابطه با نیروها، عناصر طبیعی، فراهم آوردن غذا و باران و هوای خوب موثراست، جادو و ماسک او قابل‌احترام خواهد بود. اما زمانی که جادویش کارگر نیفتد، شکارچیان او را قطعه قطعه کرده‌وشامان جدیدی برای خود انتخاب می‌کنند.

منطقی است بپذیریم که هدف از به کار گرفتن ماسک، تغییر شکل یافتن بوده است. شاید هدف از برتن کردن پوست یا بر سر نهادن یک جفت شاخ گوزن، پنهان کردن حرکت نزدیکی به شکار از طریق نیایش او بوده‌است. موفقیت رقص با ماسک به این نیایش کیفیتی جادویی می‌داد و ماسک فی‌نفسه یک حالت روحانی بخود می‌گرفت. رقص‌های با ماسک در مراسم نیایشی، که به نیت تهیه غذا برگزار می‌شد، نقش مهمی را بعهده‌گرفت. اعتقاد براین بوده که رقصندگان، رقص شکار خرس را پیروزمندانه به نمایش در می‌آوردند تا بتوانند موفقیت یک شکار واقعی را تضمین کنند.

ماسک‌ها ، بخصوص ماسک‌های بندبندی و مفصل‌دار ، مثل ماسک همین شامان ، از نظر تکامل یک یا دو مرحله پیشتر از عروسک های نمایشی هستند . هنگامی که‌یک‌رقصنده با ماسک ، تنها در برابر دیگر اعضای گروهش به بازیگری پرداخت ، این کار آغاز بازی تئاتری و پلی برای تبدیل ماسک به عروسک بوده است . در طی قرون متمادی ، ماسک بندبندی و مفصل‌دار بتدریج ازسرو صورت جدا شد وبالا رفت و با دست در مقابل بدن نگه داشته می‌شد . بعدها از بدن نیز فاصله بیشتری گرفته وبوسیله حرکت دادن نخ‌هایی که‌به عروسک وصل می‌شد ، به او حیات می‌بخشیدند .

در میان جوامع اولیه توتم گرای سرخپوست ساحل شمالغربی آمریکای شمالی ــ در جوامع بسیار هنرمند باصطلاح اولیه‌ای که " قطب‌های توتم " به شمار می‌روند ــ موارد استعمال گسترده‌ای از ماسک‌های مفصل‌دار در مراسم مذهبی نمایشی دیده می‌شود که شواهدی آشکار بر تبدیل اتفاقی ماسک به عروسک هستند . منظور از جامعه توتم‌گرا ، جامعه‌ای است که گروه‌هایش خو درابه یک حیوان یا گیاه بخصوصی وابسته می‌دانند . فردی که دریک گروه صیاد بالن متولد می‌شود ، روح بالن خونخوار را روح نیاکانش می‌داند . با یکسان دانستن خود با او سعی می‌کندکه آرامش و قدرتی بیابد (همچنانکه در جوامع کنونی عقاب برای آمریکایی ، شیر برای انگلیسی و گل زنبق برای فرانسوی همین نقش را دارد) . بالن نشان روی سینه ، تزئین و توتم آنهاست ورقص‌ها و مراسم گروهی بخاطر آرامش روح این بالن صورت می‌گیرد .

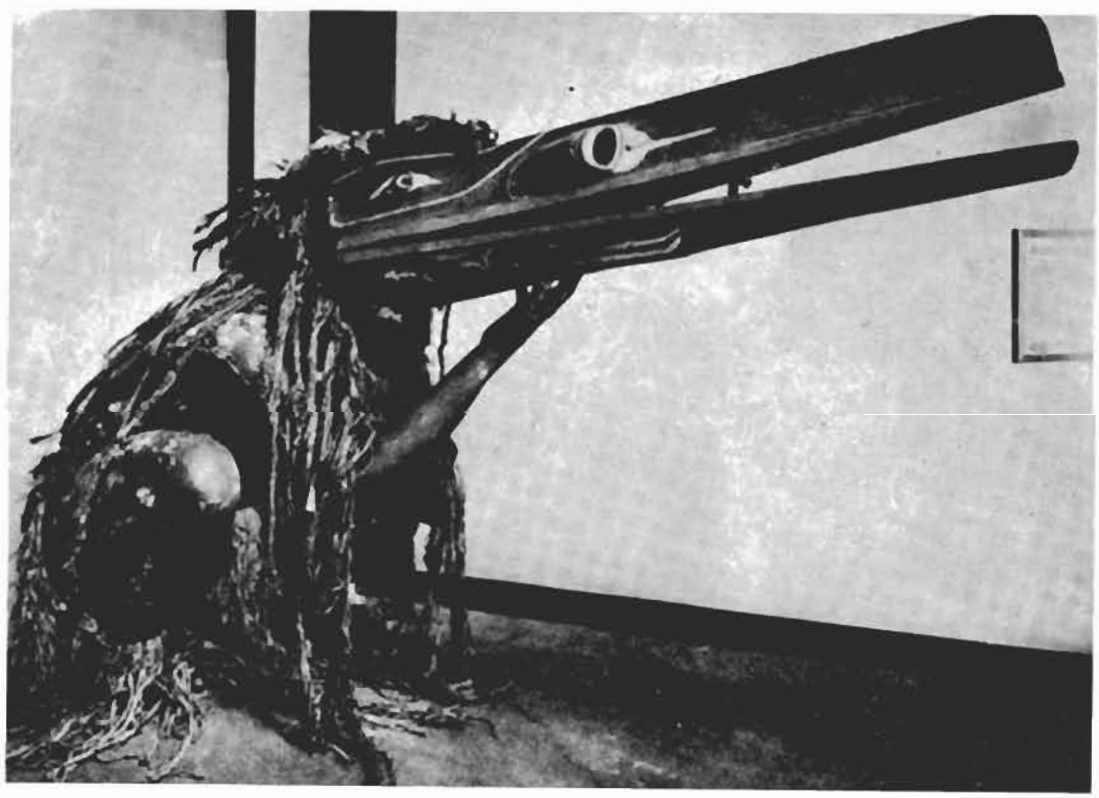
سرخپوستان شمالغربی آمریکا ، شکرگزار تهیه ذخیره غذای فراوانی بودندکه به‌آنها فرصت پیشرفت مهارت در کنده‌کاری می‌داد . آنها علاوه بر این ، برای کنده‌کاری‌شکرگزار سرو خوب نیز بودند . بسیاری از ماسک‌های پیچیده و زیبایی که آنها می ساختند به‌شکل حیوان بودند وبوسیله کشیدن نخ‌هایی می‌توانستند باز شده و چهره انسانی را ــ که به مثابه داشته روح انسانی توتم بود ــ نشان دهند . شامان که ماسک می‌زد ومراسم راکارگردانی می‌کرد ، دارای قدرت فراوانی بود . او مسائل مربوط به‌آب و هوا ، دندان درد و مشاجرات خانوادگی را حل می‌کرد و زمانی که روح یکی از پیشینیان رابرای کمک به زمین فرا می ــ خواند ، این روح‌بصورت ماسک ظاهر می‌شد . ماسک در روند جداشدن ازصورت و تبدیل به عروسک ، بصورت صورتک مفصل‌داری بوده است که در بالای سر نگه‌داشته‌شده‌وازپائین هدایت می‌شد .

روبرت بروس اینوراریتی[1] ، مردم شناس و عروسکباز ، در کتابش در باره این سرخپوستان می‌نویسد : " استفاده از عروسک‌هایی که با نخ هدایت می‌شدند امری رایج بود . نخ و ریسمان‌ها گاهی از بالای تیرهای بزرگ خانه (محل مسکونی قبیله) گذاشته و بوسیله عروسک گردانان مخفی ــ که اشاراتشان را از طریق آوازها دریافت می‌کردند ــ کشیده می‌شدند . رقصنده ، *سیسیوتل*[2] را ــ که مار اساطیری بوده و باید بطرز جادوبی ظاهر می‌شد ــ در کف دست پنهان ودرجریان رقص آن را رها می‌کرده است . *سیسیوتل* به اطراف پریده ورقصنده تعقیبش می‌کرد تا ناگهان اورابگیرد . سپس‌رقصنده با تردستی تظاهر می‌کرد که مار را در دهانش گذاشته است ، شروع می کرد به بالا آوردن آن‌وغلیان‌خون ، سعی بر آن داشت که نشان دهد می‌خواهد خود را از شر مار رها کند . دراین اجرا از دو مار *سیسیوتل* استفاده می‌شد : اولی از لوله‌هایی درست شده بودکه رقصنده می‌توانست

آن را در دست‌هایش جمع و پنهان کند و دومی بوسیله نخ‌هایی که آن را در هوا نگه می‌داشتند هدایت می‌شد. رقصنده کیسه کوچکی پر از خون را در زیر دهانش نگه داشته و با اشاره آن را گاز می‌گرفت و به غلیان خون جنبه واقعی می‌داد.

در میان سرخپوستان **هوپی**[3] آمریکای جنوب غربی، نمایش‌های عروسکی ابتدایی با تنوعی از چهره‌های انسانی و حیوانی اجرا می‌شده است. نوع دیگر نمایش ماسک‌که‌همچنین در فضای بسته بازی می‌شد و تو رکم تصاویر الفای واقعیت را بیشتر می کرد مراسم نیایش علنه است. یک اجرا کننده‌ماسکی پوشیده و درمقابل پرده‌ای که به رنگ‌های روشن نقاشی شده و دراستهای خانه یا انبار آویزان بود می‌ایستاده است. یک نفر دیگر پشت پرده پنهان شده و با دمیدن درون کدویی حالتی صدای غرش وحشتناکی را بوجود می‌آورد. بر روی زمین یا روی سکوی کوچک گلی، دسته‌ای از خوشه‌های ذرت به نشانه مزرعه علنه بر پا گذاشته می‌شد.

از میان سوراخ‌های پرده شش مار بزرگ ظاهر می‌شد که چشم‌هایشان می جرخید، دهانشان باز می‌شد وپرهای شاهین بر روی سینه آنها موج می‌زد. مارها با یک نخ نیم کشیده شده و هماهنگ با ضربه‌آهنگ صدای کدوها، مانند باله خزندگان، با آوازی که از پشت پرده شنیده می‌شد بر روی غله‌ها تاب می خوردند و می خزیدند. ناگهان سر آنها در میان خوشه‌های ذرت فرو می‌رفت و غریدن کدوها اوج می‌گرفت. تماشاگران در شدت هیجان فریاد زده و دعا می خواندند. سپس خوشه‌های ذرت را بطرف‌مارهامی‌انداختند. در آخر کار یکباره مارها به پشت پرده عقب کشیده شده واین بخش از مراسم پایان می‌یافت. عروسکبازان وسایل کار خود راجمع کرده و راه برای دسته‌ٔ دیگر باز می‌کردند.



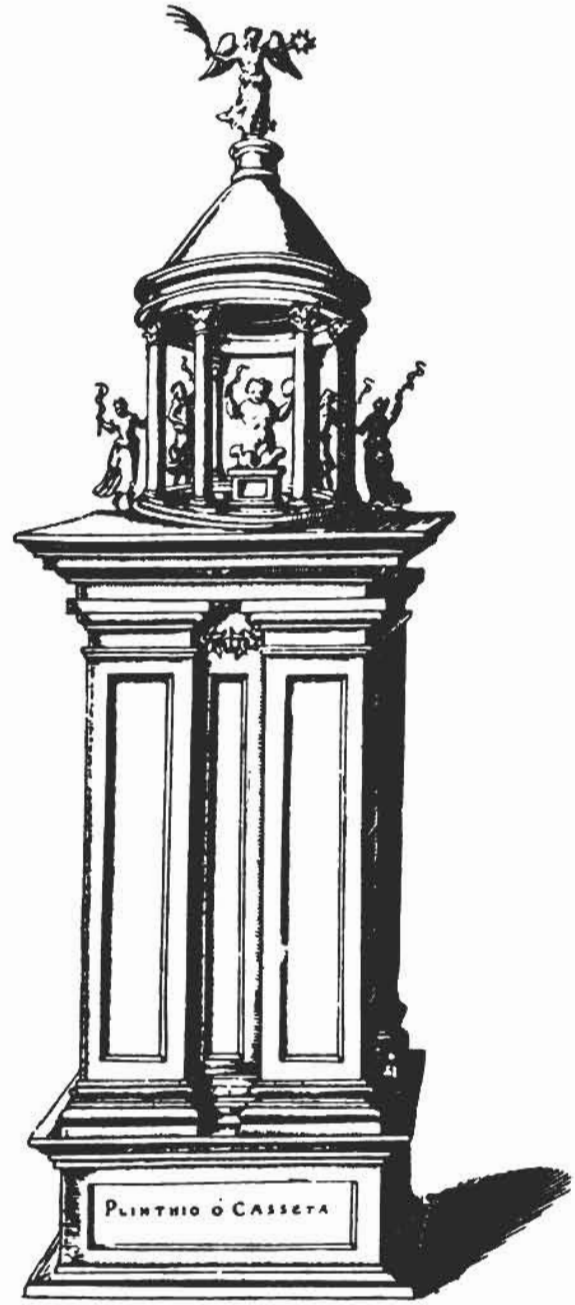
آدمخوار کوهستان‌ها، ماسک سرخپوستان ساحل شمال غربی که فک متصل‌دار آن بوسیلهٔ ریسمان و به کمک دست‌حرکت می‌کند.

من بعنوان عروسکباز حرفه‌ای فکر می‌کنم که نه سرخپوستان شمالغربی و نه سرخپوستان هوپی نمی‌دانستند یا مطمئن نبودندکه مارها چگونه به حرکت در می‌آیند و یا اینکه آنها روح واقعی نبوده‌اند . کیفیت تصویر و پذیرش مارها توسط سرخپوستان چنان بودکه‌نخ‌ها ، گرچه نیم سانتیمتر ضخامت داشته باشند ، دیده نمی‌شدند . البته بخاطر اطمینان باید گفت که رقصنده ماسک داشته و علاوه بر رقصیدن بامار ، خود او احتمالا " مراقب بوده است تا تماشاگران نتوانند دردانه به پشت پرده نگاه کنند . واین نوعی رازپوشی است که همه‌گروههای عروسکی با همین اواخر داشته‌اند .

نمونه دیگری از صورتک‌های آئینی سرخپوستان هوپی عروسک‌های نخی کاملا " واقع گرایانه یک جفت دختر درحال آسیا کردن گندم است . عروسک‌ها بلافاصله توسط تماشاگران دیده نمی‌شدند ، زیرا داخل پتوپی پیچیده شده وبه اطاق آورده می‌شدند . درفضای‌نیمه تاریک اطاق ، این جفت عروسک در مقابل پرده‌ای که عروسک‌گردان‌ها را پنهان می‌کند قرار می‌گیرند . زمانی که‌موسیقی شروع می‌شود ، عروسک‌ها زانو زده ، هماهنگ با نوای موسیقی به جلو و عقب تاب می‌خورندو ظاهرا " بر روی تخته سنگ‌های کوچکی که در جلویشان است به آسیا کردن مشغول می‌شدند . حرکات آنها بطرز شگفت‌انگیزی طبیعی است ، حتی مالیدن آرد گندم بر روی صورتشان که بین زنان هوپی مرسوم‌است .درحالی‌که‌آنان‌مشغول کارند ، دو عروسک پرنده بر بالای پرده ظاهر می‌شدندوصدای پرندگان تمام خانه را پر می‌کند .

عروسک هوپی در حال رقص غله .

نمونه سمون هارارا .



مجسمه باکوس یونانی که شراب و شیر از آن سر ریز می‌کرده و بطریقی هیدرولیکی می‌چرخیده‌است .

تکامل ماسک به عروسک ماسک‌دار و سپس به عروسک‌های نخی روندی منطقی بوده است که بشکلی مستقل در بسیاری از جوامع اولیه ابتدایی اتفاق افتاده است . فریزر[۴] در **شرکه طلایی**[۵] از یک شیشه مقدس که قدیسین در آن حضور دارند و از درخت‌های مقدسی که بعنوان نماد و قدرت دودمان عبادت می‌شدند یاد می‌کند : " در ابتدا برکه‌ای بعنوان بت و شمایل حکاکی شد . . . " این حالت در مورد تعصب بسیاری از ماسک‌هایی که بوسیله بومیان امروزی **ایروکویی**[۶] بر درخت زندگی کنده‌کاری شده وسپس از درختی که هنوز زنده است بریده و برش می‌کنند نیز صادق است .

بسیار عجیب است که افریقائیان مرکزی، با وجود آنکه عمده‌ترین‌سازندگان ماسک در دنیا هستند، عروسک‌های بسیار کمی ساخته‌اند. آنان ممکن است به علت علاقه فراوان به کارناوال، دریافته باشند که ماسک بیشتر از عروسک آنها رابه هیجان می‌آورد. ازطرف دیگر، مصر سابقه‌ای طولانی در هنر عروسکی داردو سرهای زیبای حیوانی خدایان‌ساحل نیل دلالت بر یک توتم ماسک‌دار باستانی می‌کند.

همواره چنین تلقی می‌شود که تئاتر عروسکی در مراسم مذهبی بعنوان نیروی کمکی روحانیت بکار گرفته شده است. در ابتدا تئاتر عروسکی بعنوان وسیله ارتباطی وعاملی برای تاثیر نهادن بر مردم بکار برده می‌شد. درهندوستان طبق یک اعتقاد قدیمی، عروسک‌ها موجودات آسمانی کوچکی هستند که برای سرگرمی بشر به زمین فرستاده شده‌اند. یک افسانه هندی شرح جالبی از رابطه گیرای آنان باخدایان را بازگو می‌کند.

گفته می‌شود که یک روز *لرد شیوا*[7] و همسرش *پارواتی*[8] از مقابل یک دکان نجاری می‌گذشتند. در آنجا تعدادی صورتک‌شبیه به عروسک می‌بینند که نجار آنها را با پاهای مفصل دار ساخته بود. *شیوا* و *پارواتی* آنچنان شیفته صورتک‌ها می‌شوند کهاجازه‌می‌دهند روحشان در عروسک‌ها حلول کند. عروسک‌ها شروع به رقصیدن می‌کنند و نجار را سرگرم و شاد می‌سازند. پس از آنکه *پارواتی* خسته می‌شود، خدایان عروسک ها راترک کرده و به راهشان ادامه می‌دهند. نجار بدنبال آنها دویده و التماس می‌کند: " حالا که بـه عروسک‌های من جان بخشیده‌اید، چرا آنها را ترک می‌کنید؟" *پارواتی* جواب می‌دهد: " تو آنها را ساخته‌ای، پس خودت باید آنها را زنده کنی، نه ما!" نجار تعمقی کرده و بالاخره عروسک‌هایش را بوسیله نخ‌هایی به حرکت می آورد. وبدین ترتیب عروسک‌های نخی خلق می‌شوند.

سابقه آشنایی هندیان باعروسک به زمان‌های بسیار دور بر می‌گردد. در موزه‌ای در دهلی نو، یک میمون سفالی کوچک وجود دارد که من معتقدم بوسیله نخ حرکت‌داده‌می‌شده است. این عروسک در حدود هشت سانتیمتر و دارای سوراخی عمودی ــ با فاصله از مرکز ثقل عروسک ــ است که حول دست‌ها و پاهای گره کرده خود می‌چرخد. هم اکنون این میمون بر میله‌ای چوبی قرار دارد، ولی تصور می‌کنم که در ابتدا (حدودچهارهزارسال‌قبل) از این سوراخ‌ها نخ می‌گذرانده‌اند. اگراین نخ را رها می کردند، عروسک به پائین‌سرخورده و یا بالا می‌رفته است و هنگامی که نخ را می‌کشیدند، عروسک از حرکت باز می‌ایستاده است.

این میمون در خرابه‌های *هاراپا*[9] بر ساحل رود سند پیدا شده است، یعنی در جائیکه بزرگترین گنجینه آثار تمدن هندی در آنجا نهفته بوده است. اگر نظر من‌درمورد نخی بودن این عروسک صحت‌داشته باشد، این شبه میمون کوچک می‌تواندقدیمترین جد عروسک‌های نخی باروری باشد که امروزه در هندوستان بازی می‌شوند.

خوشبختانه این میمون از ماده محکمی چون سفال ساخته شده و بطوراتفاقی‌تازمان ما دوام آورده است. عروسک‌های مفصل‌دار بعلت آنکه از مواد قابل حرکت و انعطاف ساخته می‌شوند، بنابراین عمر کوتاهی دارند. واین یکی از مشکلاتی است که به همین علت نمی‌توان تاریخ عروسکی را بطور پیوسته مطالعه کرد. زندگی بی سرو سامان گروه‌های سیار، بسته بندی و باز کردن‌های مکرر، جنگ، رقص و سائیدگی‌های کلی‌عروسک‌درصحنه، رفته رفته عروسک را از بین می‌برد. تعداد کمی از عروسک‌هایی که بدست ما رسیده‌است حداکثر دویست سال عمر دارند.

صورتک‌های متحرکی چون میمون *هاراپا* بسیار نادرند. معاصر با همان میمون، یک گاو نر کوچک هندی با گردن مفصل دار در *موهنجو دارو*[10] پیدا شده است. در موزه *لوور* فرانسه نیز از سر یک شغال (با فک مفصل‌دار) که از مصر آمده است نگهداری می‌شود. از آنجا که بسیاری از حوزه‌های قدیمی هنوز حفاری نشده‌اند، لذا امکان دارد بتوانیم قطعات مختلف این عروسک‌های مفصل‌دار را یافته و بطور مناسب در موقعیت وجای تاریخی خود قرار دهیم.

برخی از مدارکی که باید به آن توجه داشته باشیم بسیار عجیبند. برای نمونه، از اینکه اولین تئاتر کوچک عروسکی به چه نیتی در *آنتی نو*[11] در ساحل رود نیل در قرن دوم بعد از میلاد توسط امپراتور رومی *هادریان*[12] ساخته‌شد، چه استنباطی باید کرد؟ این تئاتر عملا" یک اتاقک چوبی است که بر روی قایق‌های رود نیل می‌ساخته‌اند. باباز کردن دو در از جنس عاج صحنه نمایان می‌شد. بعلاوه دو ستون میله عرضی جلو صحنه رانگه می‌داشتند که هنوز هم نخ‌هایی ازاین میله آویزان است و بدون شک از این نخ‌ها برای حرکت دادن عروسک‌های مفصل‌دار عاجی ــ که در کف اتاقک پیدا شده ــ استفاده میکرده‌اند.

فضای تک نفره این اتاقک دلالت بر استفاده شخصی دارد و نه اینکه از آن برای سرگرمی عمومی استفاده می کرده‌اند. صحنه کوچک اغلب برای مراسم جادویی یا مذهبی مناسب است. نقاشی‌های بر روی دیوار اتاقک به *اوزیریس*[13] خدای مصری نیل، خالق و قاضی عادل مرگ، مربوط می‌شود و دال بر این است که این تئاتر کوچک بخشی از متعلقات مراسمی بوده که بخاطر بزرگداشت دور حاصلخیزی، مرگ سالانه و تولد دوباره‌رویندگان برگزار می‌شده است.

آیامی‌توان قبول کرد که این صحنه کوچک فقط برای تشریفات مذهبی استفاده می‌شده است؟ و یااحتمالا" مدلی برای تئاتر عروسکی بزرگتر بوده که بوسیله روحانیون در معابد وپرستشگاه‌های خدایان مصری بازی می‌شده است؟ آنچه که از کتب مقدس آن زمان بر می‌آید اینست که تمام تئاترها، تماشاگر و کل مراسم مذهبی کاملا "دردست روحانیون بوده‌است.

هرودوت[14] قدیمیترین مرجع معتبر ما در قرن پنجم قبل از میلاد، از عروسک‌هایی که بوسیله سیم یا نخ حرکت داده می‌شدند بعنوان یک‌اثر تاریخی یا دمی‌کند. همچنین خاطر نشان می‌سازد که نمونه‌ای از **عروسک باروری** راکه در رژه زنان مصری بهنام برگزاری جشنواره *اوزیریس* حمل می‌شد دیده است اولین سند ازیک مجسمه متحرک به عروسکی مربوط می‌شود که بلندی آن نیم متر بوده و یک آلت تناسلی بهمان اندازه داشته است.و می‌توانستند بوسیله نخ آن رابحرکت در آورند.

در موزه هرمیتاژ لنینگراد یک عروسک سفالی سمبل حاصلخیزی وجود دارد که به همان دوره برمی‌گردد و احتمالا" در مراسم *اوزیریس* از آن استفاده می‌شده است. این عروسک، با قدی در حدود ۲۳ سانتیمتر، در دست راستش یک الگوی خورشید و دردست چپ خوشه‌ای از گندم دارد. در زیر شنل و از پشت، پاهای مفصل‌داروآلت‌تناسبی‌خمیده او وصل شده است. در قسمت مفصل‌ها سوراخ‌هایی برای گذراندن نخ‌ها وجود دارد که بدین وسیله حرکت اعضای بدن کنترل می‌شود.

لوسیان[15] نویسنده یونانی، شش قرن پس از **هرودوت** اجرایی ازخدای‌وحی **ژوپیتر آمون**[16] در *هلیوپولیس*[17] توصیف می‌کند. در جریان هجوم، تصرف و تماس‌های‌فرهنگی،

خدایان مصر و روم با یکدیگر پیوند یافتند. **آمون اساسا "را"**[18] خدای آفتاب‌بوده‌است که آئین مذهبی او در ***هلیوپولیس*** (شهر آفتاب) متمرکز بود. سپس رومیان فاتح آن را به **ژوپیتر** خودشان اضافه کردند. زمانی که مجسمه ژوپیتر آمون قصد صحبت داشت خود را بحرکت می‌آورده است ــ و یا چنین اعتقاد داشته‌اند. اگر رهبر مذهبی سخنان او را مورد سئوال قرار نمی‌داد، او بقصد جلب توجه به حرکت می‌آمده است. در هر واقعه‌ای مجسمه **ژوپیتر آمون** بر روی کجاوه گذاشته می‌شد و هشتاد روحانی آن را حمل می‌کرده‌اند و مجسمه نیز با حرکت سر آنها را راهنمایی می‌کرده است. این محسمه بارها بدور سالن معبد ***آپولو*** چرخانیده می‌شد تا توسط کاهن اعظم از او پرسش شود. اگر خدا آماده‌جواب بود، حمل‌کنندگان را به جلو پیش می‌راند و اگر جواب منفی‌بود، آنهارابه‌عقب‌می‌کشید. در خاتمه مجسمه بسوی گنبد معبد صعود می‌کرد. لوسیان می‌نویسد: "من‌این‌راباچشمهای خودم دیدم".

عروسکباز قدیمی داخل کجاوه و یا جلوی آن احتمالا" در ایجاد هیجان تجربه داشته و یا میتوانسته است با لبخند دیگران را سحر کند. رومیان حتی در پشت مجسمه اتاق فرمان داشته و آن را **آدیتوم**[19] می‌خوانده‌اند. روحانیون در این اتاق می‌ایستادند تا سیم‌های مخفی عروسک‌ها را بکشند و در لوله‌های پنهان شده در معبد صحبت کنند تا بدین‌طریق صدایشان را گاهی از مسافتی بسیار دور به دهان‌های سنگی مجسمه‌ها منتقل کنند.

علاوه بر مجسمه‌های متحرک، تعداد زیادی از عروسک‌های‌عجیب خودکار یاکوکی[21] نیز ساخته شده بودند. **پترونیوس**[22] از یک عروسک نقره‌ای یاد می‌کند که می‌توانسته‌است شبیه آدمی‌حرکت کند. خلفای شرقی با درختان تزئین شده با پرنده‌های ماشینی ــ که‌به کمک نیروی آب‌آواز می‌خواندند و بال و پر می‌زدند ــ سرگرم می‌شدند. بهترین منبع اطلاعاتی ما درباره عروسک‌های خودکار به همعصر یونانی ***لوسیان***، **هرون**[23] اهل اسکندریه، مربوط می‌شود. **هرون** ریاضیدان و فیلسوف علوم طبیعی بود واحتمالا "دقیقا" می‌دانسته که ژوپیتر آمون چگونه بحرکت واداشته‌می‌شده‌است. اودرباره‌طرزکارماشینهایی از قبیل عروسک‌های متحرک مجسمه ***باکوس***[24] که بر روی یک مجسمه پلنگ، شیر، آب یا شراب می‌ریخته و در همان حال عروسک‌های باده‌گسار بطور خودکار در مسیردایره‌ای‌بدور این عروسک می‌رقصیدند، توضیح داده است. نقل شده است که‌**هرون** تئاتری داشته ودر آن افسانه‌های اساطیری، انتقام، آتش، طوفان و غرق شدن کشتی‌ها تماما "باماشین‌های خودکار نشان داده می‌شدند. ناوگان یونانیان هنگام بازگشت از **تروی**[25] به سرزمینشان، توسط سوسوی کاذب فانوس‌های دریایی (انعکاس نور بر مرجان‌های دریایی) به سوی صخره‌ها کشانده شده و منهدم می‌شدند. این صحنه باید تصویری کوچک‌وزیبابوده‌باشد، و اگر بزرگتر از این می‌بود بدون شک ماشین‌های خودکار توان کشیدن آنها را نداشته و کسانی باید ناوگان را حمل می‌کرده باشند.

اگر مجسمه طلایی **آپولو** در ***هلیوپولیس*** می‌توانسته است سرش را تکان دهد و پرواز کند، بنابراین امکان دارد که " گوساله طلایی " کتاب مقدس یهود نیز می‌توانسته است دمش را بچرخاند. شکی نیست که استفاده از عروسک‌های متحرک در مراسم اولیه‌مذهبی کاری عملی بود و کوشش برای کنار گذاردن آن موثر نیفتاد.

بنظر می‌رسد اولین مرجع درباره تئاتر عروسکی، با این عنوان، **گزنفون**[26] باشدکه

در سال ۴۲۲ قبل از میلاد از خانه یک مرد آتنی بنام *کالیاس*[۲۷] دیدن‌کرده‌است. کالیاس میزبان، برای سرگرمی میهمانانش با تئاتر عروسکی، یک گروه‌نمایشی‌سیار راازسیراکوس[۲۷] اجیر کرده بود. **گزنفون** همچنین گزارش می‌دهد که یک نفر به‌تئاترعروسکی علاقمندنبوده و بدان توجهی نداشته است، و او کسی جز *سقراط* نیست.

برخی از بهترین تائیدیه‌هایی که ما از دانش مردم و آگاهی آنها بر هنرعروسکی در دوره‌های کلاسیک داریم، استفاده گسترده‌ای است که از عروسک در ادبیات شده است. به ارسطو گوش فرا می‌دهیم که در قرن چهارم قبل از میلادمیگوید چگونه "خدای‌خدایان" بسادگی جهان را هدایت می‌کند: "تمام آنچه موردنیاز است، عمل‌اراده‌اوست. بهمان گونه که عروسک‌ها بوسیله کشیدن نخ‌ها هدایت می‌شوند، سرودست‌های‌این‌موجودکوچک، سپس شانه‌ها و چشم‌ها و گاهی تمام اعضای بدنش را به حرکت می‌آورند و عروسک نیز شادمانه واکنش نشان می‌دهد".

آپولیوس[۲۹] پانصد سال بعد، با ترجمه گفتگوهای ارسطو، توصیف می‌کندکه‌چگونه: "آنهایی که حرکات و حالات این انسان‌های چوبین را هدایت می‌کردندفقط ملزم بودند یک نخ را بکشند تا پاها بحرکت درآید، گردن خم شود، با سر تعظیم کند، به چشم‌ها حالت جستجوگر بدهند و یا باعث شوند که دست‌ها کارهای ضروری را انجام دهند و در نتیجه تمامی بدن فعال و روحدار جلوه‌گر شود".

جالینوس[۳۰] پزشک، نخ‌های عروسک‌ها را باعضلات‌انسان‌مقایسه‌می‌کند. *افلاطون*[۳۱] نخ‌ها را چون هوس‌های انسان می‌بیند که او را به این سو و آن سومی‌کشانند. *هوراس*[۳۲] در ساتیرهایش، فقدان اراده آزاد بشر را با حرکت عروسک در دست‌عروسک‌گردان‌مقایسه می‌کند. پس از او امپراتور متفکر *مارکوس‌اورلیوس*[۳۳] نیز چنین می‌اندیشد.

تا قرن سوم بعد از میلاد با هیچ عروسکبازی با ذکر نام برخورد نمی‌کنیم. در این زمان است که با یک اخطار بد مواجه می‌شویم. *آتنائوس*[۳۴] بخاطر افشا کردن رفتار، عادات و علائق یونانیان، همچنین بخاطر اخطار به آتنی‌ها که به‌*پوتینوس*[۳۵] (گرداننده عروسک) اجازه داده بودند در تئاتر *دیونیزوس*[۳۶] بازی کند ــ جائی که‌تراژدی‌های‌نابی چون آثار *اوریپید*[۳۷] اجرا شده است ــ شدیدا" مورد تشویق و حمایت شاگردانش قرار می‌گیرد.

متاسفانه *آتنائوس* در باره اینکه کلا" تئاتر عروسکی را حقیر دانسته و یا مشخصا" خود *پوتینوس* را، توضیح مشخصی نداده است. احتمالا" موردنظر او تئاتر عروسکی بوده است. چرا که در مقایسه با آثار *اوریپید* بدون شک *آتنائوس* تئاتر عروسکی را یکی ازسر ــ گرمی‌های ساده یافته‌است.

پوتینوس چه نوع نمایشی را برای آتنی‌ها اجرامی‌کرده‌است؟ دراین‌باره‌فقط می‌توان حدس زد. او یک گرداننده عروسک بوده است، زیرا که *آتنائوس* او را *نئوروپاستوس*[۳۸] خوانده و این کلمه از *نئورون*[۳۹]، بمعنی ریسمانی که از روده ساخته می‌شود، گرفته شده است. بنابراین او کسی است که نخ یا ریسمان‌ها را می‌کشد.

شواهد حاکی از آنست که عروسک‌های اکثر ساکنین سواحل دریای مدیترانه ودریای اژه از نوع نخی بوده است و نه دستی یا دستکشی. اولین عروسکباز باید چنین حس‌کرده باشد که عروسکی موفق‌تر خواهد بود که بوسیله نخ حرکت کند، نه اجرایی از نوع ساده دستی. و این امر برخلاف این حقیقت است که هر چه عروسک ازعروسک‌گران‌دورترباشد،

نگه داشتنش مشکلتر است.

این عروسک‌های نخی به چه شکلی بوده‌اند؟ تئاتر **دیونیزوس نه کوچک بوده است و** نه راحت. مشکل بتوان آن را صحنه مناسب برای تئاتر عروسکی بدانیم. هنرپیشگانی که در تئاتر یونان بازی می‌کرده‌اند، از ماسک‌هایی با دهانی به‌شکل‌بلندگواستفاده‌می‌کردند تا صدای خود را به گوش انبوه تماشاگران برسانند. تئاتر عروسکی، تحت حمایت ماسک، در اجراهای کمدی ماسک یونانی نیز جای خود را باز نمود. تئاتر عروسکی و تئاتر یونان از شخصیت‌های نمایشی مشابه استفاده می‌کردند.

احتمالا "**پوتینوس** برای گروهی از تماشاگران محدود و مناسب از عروسک‌هایی شبیه "قهرمانان حماسی سیسیلی"[۴۰] استفاده می‌کرده است که افسانه قهرمانی *اورلاندو*[۴۱] را به نمایش بگذارد. اگر چنین باشد، باید شبیه عروسک‌های رومی بوده باشند که ۶۰ تا ۹۰ـ سانتیمتر بوده و بوسیله میله‌های قلابدار و به کمک ریسمان یا دو دست به حرکت در ـ می‌آمده‌اند.

ناامید کننده‌تر اینکه، هیچگونه نشانه‌ای از موضوع نمایش اودردست‌نداریم. مسلم است که نمایشی ناب‌و جدی نبوده است، وگرنه آتنائوس نباید این‌چنین به مخالفت‌باآن برخیزد. ممکن است فقط برگردانی آزاد از آثار *اوریپید* بوده باشد. اینکه مجموعه‌ای از نمایش‌های متنوع، طنزهای سیاسی ـ اجتماعی و یا "نوعی" نمایش عروسکی عامه‌پسند بوده است، چیزی از آن بدست ما نرسیده و نمی‌توانیم در باره آن قضاوت‌کنیم. درتمام ادبیات روم و یونان یک صحنه و حتی یک قطعه باقی نمانده که بر ما روشن کند تئاتـر عروسکی چگونه بوده و یا به چه چیزی شباهت داشته‌است.

در هر حال یکی از صفات ممیزه تئاتر عروسکی تبادل آزاد عقاید باحریف‌زنده‌اش (تئاتر) بوده است. تئاتر عروسکی حداقل همیشه این آزادی را داشته که از تئاترانسانی داستان‌ها و طرح‌هایی بگیرد و از جدیترین مسایل برگردانی مسخره بسازد. بسیاری از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان، تصویر رویایی و خارق‌العاده‌ای از تئاتر عروسکی‌به‌امانت گرفته‌اند.

نمایش بدون‌کلام [۴۲] یونان باستان ـ که اصطلاحا" نمایش بدون‌کلام *دوریان*[۴۳] خوانده می‌شد ـ از تئاتر عروسکی گرفته شده و بیشترین شباهت را باآن‌دارد. این‌نمایش فرمی از سرگرمی عامیانه است که شروعش به زمان‌های بسیار دور برمی‌گردد که مدتی بعد به بوته فراموشی سپرده می‌شود، ولی در قرن پنجم قبل از میلاد کاملا "شناخته‌شده‌بود. نمایش‌های بدون کلام در مقایسه با نمایشنامه‌های بزرگ کلاسیک نه اثر نمایشی بلکه‌خام، پر از صحنه‌های خنده‌آور و کاریکاتوری مسخره از زمان خود بوده‌اند. این کار قدیمی، شدیدا" شهوانی، کاملا" موضوعی و سرگرم‌کننده و بی‌اندازه خنده‌دار بوده است. کمدین‌هاباآلت تناسلی بزرگشان به جنگ یکدیگر می‌رفتند و این رابدون‌شک‌ازآئین‌باروری پیشینیان گرفته بودند. از ماسک‌ها و لباس‌های عجیب آزادانه استفاده می‌کردند. قدیمیترین شخصیت‌های تئاتر امروز از قبیل: برده‌ٔ زیرک، پیرمرد عصابدست، روستایی کند ذهن و گوژپشت بد دهن از این نمایش‌ها گرفته شده‌اند. این‌هنرپیشگان‌گرچه‌بیسواد بودند، ولی باهوشترین آنها بخاطر ابداعاتشان و پرداختن به یک نقش بخصوص بسیار مشهور شده بودند.

نمایش‌های بدون کلام بشکل اجتناب‌ناپذیری از یونان و شهرهای یونانی سیسیل‌به

روم رسوخ کرد. این نمایش‌ها از طریق *آتلا*[۴۴] به روم آمدند. بهمین علت در این شهر کوچک، واقع بین *ناپل*[۴۵] و *کاپوا*[۴۶]، شکل رومی این نمایش‌ها شکفته و بارور گردید. روم از این نمایش‌ها استقبال کرده و آنها را *آتلانی*[۴۷] ــ *فارس‌های آتلان*[۴۸] ــ نامید.

آتلا هم‌اکنون وجود ندارد و شهر جدید *آورسا*[۴۹] بر روی آن ساخته شده است. اما فارس‌های آن تا صدها سال مقاومت کرده و عناصری هنوز قابل تشخیص از زندگی و تئاتر عروسکی روزگارش را توصیف می‌کند. این نمایش در بسیاری از روزهای جشنواره‌ها ــ که بر روی تقویم رومی مشخص شده بود ــ در مقابل تماشاگران قدرشناس به نمایش گذاشته می‌شد و بخشی از مسابقات و سرگرمی میدان‌های روم بوده است.

گرچه رومی‌ها شکل ابتدایی نمایش‌های بدون کلام یونانی را تکمیل کردند، ولی در فارس‌ها همیشه روحیه و فضای روستایی حفظ شده و فقط با بداهه‌پردازی‌های زنده، چارچوب موضوع نمایش را تغییر می‌دادند. رقص و آواز با تار و پود نمایش‌های بدون کلام و طرح شخصیت بافته شده بود. گفتگوها به حداقل رسیدند و در عوض شوخی‌ها، طنزها، دل به دریا زدن‌ها، کنکاش عمیق در جایزالخطا بودن امپراتوران و هر حقیقت تلخ دیگر زمانه به‌وفور بچشم می‌خورد.

در حدود قرن چهارم و پنجم بعد ازمیلاد و آغاز سقوط امپراتوری روم، شخصیت‌های برجسته نمایشی خلق شدند ــ مشخصا" دو دلقک به نام‌های *ماکیوس*[۵۰] و *باکو*[۵۱]. *ماکیوس* دماغی کج و شکمی بزرگ داشت و شخصی جسور، پرحرارت، عاقل و کمی ترسناک بود. دوست "ماکیوس"، "باکو"، فردی از خودراضی، لافزن، زبون و دزد بود که احتمالا" شخصیت قابل‌توجهی از آب درآمده بود. شخصیت دیگر، *ماندا کیوس*[۵۲] است که با دندان‌های ترسناکش بصورت کابوس کودکان درآمده بود. هر اشتباه و بدشانسی شخصیت، ضربه زدن و ضربه خوردن، برای تماشاگر روستایی بسیار آشنا و دلنشین بوده است. بیدادگری‌های اتفاقی، دروغ‌ها و فریب‌های بزرگ به گرمی استقبال می‌شده است.

اینکه فارس‌های *آتلان* تا چه حد آئینه عروسکی زمان خود ویا اینکه آیا هدفش پیروی از شیوه عروسکی بوده است را تنها می‌توان حدس زد. اما شکی باقی نمی‌ماند که فارس‌های *آتلان* و تئاتر عروسکی که چنین پا به‌پای هم پیش می‌رفتند، غیرمعمولی است بر یکدیگر تاثیر نداشته باشند و مقدار آن هم زیاد نبوده‌باشد.

زمانی که تماشاگر سازمان یافتهٔ رومی بر اثر سقوط امپراتوری روم ازهم پاشید، قطعی است که عروسکباز به راه خود ادامه داد و در حالی که دنیای کوچکش را بهمراه داشت به (کشورهای بیگانه) به میان بربرها رفت تا بدون تبلیغ و جنجال به اجرا بپردازد.

هنرپیشگان فارس نیز همین مسیر را طی کردند. به جهت سهل‌انگاری بربرها و خصومت آشکار با کلیسای مسیحی، کمدی‌های زیبا و تراژدی‌های ناب تئاتر روم بهمراه نمایش گلادیاتورها متوقف شد. اما فارس‌های *آتلان* و تئاتر عروسکی آشکارا آنچنان معمولی و پیش‌پا افتاده بودند که کسی مانع کار آنها نشد. هر دو هر زمان و هر جایی که موقعیتی فراهم می‌شد به اجرای نمایش می‌پرداختند. هریک معیار زیبائی، بردتخیل و رمزموفقیت خود را می‌شناخت و هر دو به حیاتشان ادامه دادند.

مترجم: جواد ذوالفقاری

زیرنویس‌های هنر عروسک

1. Robert Bruce Inverarity

2. Sisiutle 3. Hopi 4. Frazer

5. Golden Bough 6. Iroquoi 7. Lord Shiva 8. Parvati 9. Harrapa

10. Mohenjo Daro 11. Antino

12. Hadrian

۱۳ـ اوزیریس Osiris خدای مرگ مصر. فرزند بزرگ گ‌Gob (خدای زمین) و ناب Nat (خدای آسمان).

14. Herodotus 15. Lucian

۱۶ ژوپیتر آمون Jupiter Amon ـ خدای رومی بهشت و آسمان‌ها. در مذهب رومی خدای خدایان است همچون رئوس یونانی.

۱۷ـ هلیوپولیس Heliopolis ـ شهری در مصر باستان، در شمال شرقی قاهره. شامل معابد خدای آفتاب (را) که از قدیمی‌ترین و غنی‌ترین معابد مصر است.

18. Ra 19. Apolo 20. Aditume

21. Automata 22. Petronius 23. Heron

۲۴ـ باکوس Baccus خدای شراب و باروری.

25. Troy 26. Xenophone 27. Kallias

۲۸ـ سیراکوس Siracus ـ ایالتی در شمال‌غربی‌ـ سیسل.

29. Appuleius 30. Galen 31. Plato

32. Horace 33. Marcus Aurlius

34. Athenaeus 35. Potheinos

36. Dionysus 37. Euripides

38. Neuropastos 39. Neuron

40. Paladins of Sicily

۴۱ـ اورلاندو Orlando ـ معروفترین قهرمان حماسی‌تئاتر عروسکی سیسیل و ایتالیا در قرون وسطی.

42. Mime 43. Dorian 44. Atella

45. Naple 46. Capua 47. Atellanae

۴۸ـ فارس Farce شکلی از نمایش‌خنده‌داروهجو‌ـ آمیز است. این واژه اصلا" فرانسوی و به معنی (چیزی‌اضافه کردن به) می‌باشد ـ م.

49. Aversa

۵۰ ـ ماکوس Maccus (به معنی جوجه‌خروس) یکی از قهرمانان اصلی نمایشنامه‌های رومی بوده است که‌مدت‌ها بعد در سال ۱۶۴۱، ژان‌بریوشه Jean Brioche ، ـ عروسکگر فرانسوی ایتالیایی الاصل، شخصیت معروف تئاتر عروسکی پولیشینل Polichinehe ـ که بعدها به پانچ تبدیل شد ـ را از روی این شخصیت خلق می‌کند ـ م.
فرهنگ تئاتر عروسکی ـ صفحه ۱۱۲

51. Bacco 52. Manducus

پایگاه اجتماعی نمایش‌های عامیانه

در مازندران و گیلان

• محمد میرشکرایی

تقدیم به هنرمندان گمنام روستاها

هنر نمایش یا تقلید، محصول زندگی اجتماعی انسان است. به این لحاظ انعکاس بسیاری از تضادهای اجتماعی و روابط قشرها و گروههای جامعه را در آن می‌توان دید. از اینرو بررسی دقیق هنرهای نمایشی یک جامعه، به عنوان یک نهاد فرهنگی با زیربنای اقتصادی، برای شناخت تاریخ اجتماعی آن جامعه حائز اهمیت فراوان است.

در این مقاله نمایشهای عامیانه مناطق فرهنگی مازندران و گیلان با چنین منظوری مورد تحقیق قرار گرفته‌اند[1]

از پاره‌ای نقش و نگارهای منقوش بر روی سفالینه‌های کهن و دیوارهای غارهای محل زندگی انسانهای نخستین، که تقلید از حرکات حیوانات و رقصهای نمایشی مبتنی بر اعتقادات جادویی را نشان می‌دهد[2]؛ و نیز از اجرای اینگونه آئینها و مناسک در میان بومیان امروزی مناطقی از جهان که از جریان عمومی تمدن و فرهنگ جهانی به‌کنار مانده‌اند[4]، چنین برمی‌آید که، نمایش یکی از کهن‌ترین تجلیات فرهنگ انسانی است، خواه برمبنای نیازهای اقتصادی و مقابله با قدرتهای ناشناختهٔ ماوراءالطبیعه، یا مسامحه با آنها، (که موجب پیدایش جادوگری شده است) به وجود آمده باشد، و خواه به منظور تفریح و سرگرمی، که البته در این صورت هم با نوع معیشت رابطه مستقیم دارد.

از بررسی ماندگارهای یادشده، با مدد گرفتن از دستاوردهای علوم انسانی، این نتیجه حاصل می‌شود که گونه‌های متفاوت هنرهای نمایشی، در جوامع مختلف برحسب نوع معیشت و شیوهٔ تولید و نیز بر حسب شرایط اجتماعی و امکانات مادی موجود در هر یک از آن جوامع پدید آمده‌اند. و بنا به چگونگی شرایط و امکانات موجود در هر جامعه یا پویا بوده، رشد کرده، تعالی یافته‌اند و یا برعکس به‌حالت ایستا باقی مانده، احتمالاً رو به انحطاط گذاشته‌اند.

در جشنها و رقصهای نمایشی اقوام شکارگر، همهٔ حرکات به شکار، و بویژه شکار حیوانی که غذای اصلی افراد طایفه است مربوط می‌شود. مانند رقصهای اقوام سرخ‌پوست شمال آمریکا و نیز جشن خرس که تا حدود نیم قرن پیش در سیبری معمول بوده و شرکت‌کنندگان در آن جشن با تقلید از راه رفتن خرس به رقص نمایشگونه‌ای می‌پرداختند[5]. همچنین در جوامعی که معیشت آنها متکی بر دامداری است؛ باروری و رایش دامها، باران و حاصلخیزی مراتع، و نیایش خدایان مربوط به آنها، موضوعات اصلی آئینهای نمایشی است. در سنت نمایشی گوسه‌گردی[6] و نیز در بسیاری از سنت‌های نمایشی مربوط به طلب باران در ایران، نشانه‌هایی از اعتقادات جوامع کهن دام‌دار

برجای مانده‌است.

در میان مردمان کشاورز جوامع کهن، الهه‌های زمین وباران‌ومسئلهٔ کشت‌وبرداشت محور اصلی آئینها و سنتهای نمایشی قرار گرفته است. در دولت ـ شهرهای **سومر** و **آکاد** " در نمایش‌های هیجان‌انگیزی که مضمونشان مرگ و زندگی گیاهان‌وبذرافشانی و برداشت خرمن بود، مراسمی جادویی‌برگزار می‌شد؛ که هدف از آنها به زیر فرمان آوردن رشد نباتات بود "[7].

درایران‌نیزآئین‌سوک‌سیاوش، گونه‌ای از چنین مراسمی بود؛ که هنوز هم آثار آن در فرهنگ ایرانی و در گوشه و کنار سرزمین ایران به چشم می‌خورد. همچنین سنت ***میر نوروزی***[8] و مراسم و اعتقاداتی نظیر ***گوگیل***[9] که در بسیاری از روستاهای ما معمول است، بازمانده‌های چنین‌آئینهایی‌هستند

امروزه بسیاری از آئینهای نمایشی با تکامل اقتصادی جوامع وتغییرمبانی‌اعتقادی مردم، پایگاه مادی و به عبارت دیگرکارکرد (Function) اصلی‌خودراازدست‌داده‌اند و تداومشان‌مبتنی‌برارتباط وتطبیق‌جنبه‌های نمایشی آنها با مقتضیات‌اجتماعی‌واقتصادی و فرهنگی جامعه است، مانند ***میر نوروزی*** یا ***خان‌بازی***. بعضی هم علاوه برجنبهٔ‌نمایشی هنوز با نحوهٔ معیشت مردم ارتباط مستقیم

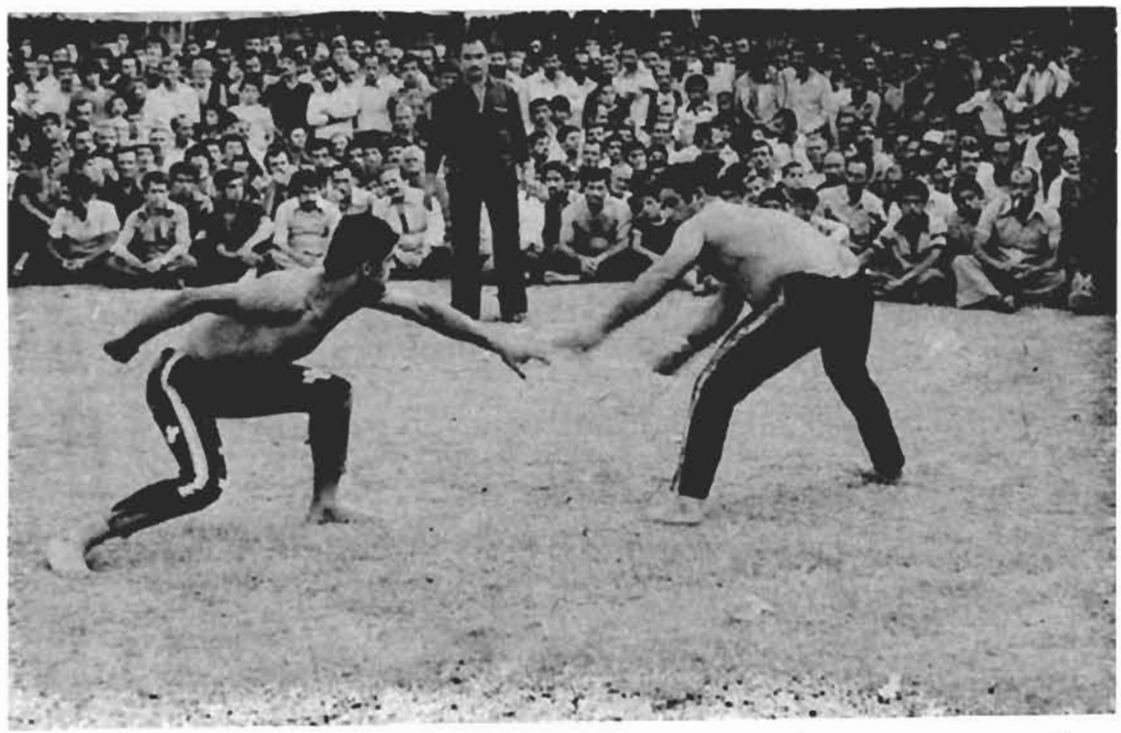
یك ورزای تزئین‌شده برای نمایش‌میدانی ورزاجنگ

دارند و به نوعی دیگر پایگاه مادی خود را حفظ کرده‌اند. مانند **گوسه‌گردی** که باریگر اصلی آن چوپان‌ده‌است. ودرنتیجه، تداوم آن که با نظام سنتی دام‌داری پیوند پیدا می‌کند. اما برخی از این آئینها مانند مراسم طلب باران هنوز هم با اعتقادات ابتدایی مردم که طبعا" در عصر تغییرات سریع و ماشینی شدن ابزار تولید کشاورزی دیری نخواهد پایید، مربوط می‌شوند.

هنرها وآئینهای نمایشی درایران، با توجه به زمینه‌های اقتصادی واجتماعی آنها

به هرحال درایران‌نیزمانندهمهٔ‌جوامع انسانی هنرهای نمایشی همیشه وجود داشته و هماهنگ با نوسانات و تحولات اجتماعی تغییر پذیرفته و ادامه یافته است. و باهمهٔ محدودیت‌هایی که در طی تاریخ ایران‌برای این هنرها ایجاد شده[10]، فرهنگ غیررسمی و مردمی ما سرشار از نمونه‌های گوناگون‌بازی و نمایش است. مردمان کشاورز و گله‌دار روستایی و ایلی و پیشه‌وران‌وکارگران‌شهری، اغلب در روزهای جشن و مجالس عروسی و در اوقاتی از سال که فراغتی دارند، وقت خود را به تماشای معرکه‌گیران و نمایشگران می‌گذرانند. و نیز چنانکه گفته شد بسیاری از آئینها و مراسم سنتی ایران مانندمراسم طلب باران، کوسه‌گردی، لال‌بازی، میر نوروزی و رسمهای‌مقدمهٔ‌نوروزوغیره، دارای جنبه‌های نمایشی هستند.

امادرفرهنگ‌رسمی‌سرزمین‌ما، هنرهای نمایشی به ندرت مجالی برای نشو و نما یافته‌اند. بویژه نمایش به معنی اخص‌آن[11] به لحاظ بیان تند وانتقادآمیزوطنزگزنده‌ای که حتی در ساده‌ترین شکلهای خود دارد؛



کشتی گیله مردی - لشت نشاء (گیلان)

و به لحاظ قدرت ناشی گذاریش بر مردم، هرگز جنانکه باید مورد عنایت قشرهای بالا و حاکم بر جامعه واقع نگردید؛ جرا که در این نمایشها تضادهای موجود در جامعه در قالب تقلید طرزآمیز نشان داده‌می‌شودواین خوشایند آنهانیست. دراینمورد شبیه‌خوانی به دلایل زیر از این قاعدهٔ کلی مستثنی است:

۱ــ فرایند مذهبی‌آن، دراماتیک‌بودن آن، و نقشی که به عنوان دریچهٔ اطمینان در جامعه‌دارد،

۲ــ بهره‌گیری قدرت‌های حاکم محلی از ماراد تولید اجتماعی که به شکل درآمد اوقاف از طریق مذهب برای پشتوانه‌این‌نوع نمایش اختصاص داده شده است.

۳ــ نقود اجتماعی قدرت حاکم برای یافتن پایگاهی ظاهرا" مردمی در جامعه.

نمایش عامیانه به سبب همین خصلت انتقادیش بیش از هر یک ازشاخه‌های‌فرهنگ عامه دچار محدودیت شد. درنتیجه‌باوجود ما.ه‌های نمایشی بسیاری که‌درآئینهاومراسم سنتی ایران وجود دارد، هرگز نمایش به مفهوم جدی و اساسی آن بارور نشد؛ و آئینهای نمایشی تحولی به جانب نمایش جدی‌تر پیدا نکردند. در این رکود اگر چه مذهب نیز نقشی داشت؛ اما برای سدکردن راه تحول و تکامل نمایش، مذهب‌دستاویزی بود در دست قشرها و گروههایی‌که‌جنبه‌های تند و افشاگر نمایش با منافعشان تضاد داشت.

هنرها وآئینهای نمایشی درمناطق مازندران و گیلان

در مناطق فرهنگی مازندران و گیلان هم که‌بررسی یکی‌از هنرهای‌نمایشی عامیانه آن موضوع این مقاله است، سنتهای‌نمایشی و نمایش با کم‌وبیش‌تفاوتهائی‌جنبی‌وضعیتی دارند. بندبازی، ورزا جنگ، کشتی، اسب‌دوانی، انواع معرکه‌گیری، خروس جنگی،

خرس‌بازی، عروسی‌گله، پیرنابو، آینه‌کم، آهوحره، حمه شب‌باری، آی ترک‌گون ترک (یک باری ترکمنی)، شبه‌خوانی، شب‌بازی و غیره[۱۲]؛ گونه‌های مختلف هنرهای‌نمایشی و بازیهای نمایشی مبدایی معمول در این مناطق هستند. که اغلب سابقه‌ای بسیار طولانی دارند؛ و برخی‌از اینهاهم‌ازمناطق فرهنگی دیگر به این قسمها راه یافته‌اند. علاوه برانیها، انواع آئینهای نمایشی که‌در مواقع مختلف سال مانندنوروز، نیرماسیره، هنگام جشنهای برداشت محصول، و نیز در سالهایی که باران کم ببارد، یا بارانهای زیاد دردسر فراهم بیاورد، و به مناسبتهای دیگربرگزارمی‌شوند،برانیها افزوده می‌گردد.

اما از این میان تنها آن قسمت از سنتهای نمایشی که انجام آنها برخوردی با منافع قشرهای بالای جامعه نداشته‌اند، و با موجب تحکیم سلطهٔ آنها می‌شده‌اند؛ توانسته‌اند از دایرهٔ هنر عوام فراتر رفته و به مجالس خواص نیزراه‌یابند. چنانکه‌پیشتر گفته شد، شبه‌خوانی از این شمار است.

شبیه خوانی

شبیه‌خوانی همیشه‌ازسویی موجب تسکین آلام درونی مردم وآرامش‌خاطرآنهامی‌شده، و از طرفی عامل تحکیم اقتدار وگسترش‌نفوذ خانها و اعیان و بازرگانان عمده وگروههای وابسته به آنها بوده است. ساختمان‌های تکیه‌ها و حسینیه‌های مجلل برای برگزاری شبیه خوانی که در بسیاری از نقاط این مناطق وجود دارد؛ و اغلب توسط تاجران‌و مالکان و اعیان ثروتمند ساخته شده است؛ و نیز برگزاری مجالس شبیه‌خوانی توسط اینگونه افراد، یا پشتوانهٔ درآمد موقوفاتی که به آنها اختصاص داده‌اند؛ مؤید این‌نظر است.

با پشتیبانی قشرهای مرفه و حاکم بر جامعه است که شبیه‌خوانی به‌صورت‌یک‌سنت نمایشی نسبتاً کاملی درآمد. زیرا برای

یکی از تکیه‌های رستمکلا

پیشرفت یک هنر نمایشی امکانات اجرایی، مانند فضای مناسب برای اجرای نمایش، وسایل نمایش، استقبال عمومی و غیره لازم است. که در مجموع به بنیهٔ مالی‌وپشتوانهٔ قدرت یا قدرت‌های اجتماعی نیاز دارد. با وجود چنین زیربناوپشتوانه‌ای‌است‌که‌شبیه‌خوانی از لحاظ فنی به مراحلی از پیشرفت‌و تکامل رسید[۱۳].

نمایشها وبازیهای میدانی

طی سالهای اخیرعلاوه‌برشبیه‌خوانی، بازیها و نمایشهای میدانی بندبازی، ورزا جنگ و کشتی گیله‌مردی، بیش از پیش مورد حمایت قشرهای بالا و سرمایه‌داران عمدهٔ منطقه و عواملّ حکومتی آنهاقرارگرفته‌اند.

درگذشته، هم شبیه‌خوانی‌وهم بازیهای میدانی یاد شده، بیشتر توسط خرده‌مالکان و کدخدایان، درمواقعی‌ازسال‌که‌کارکشاورزی کمتر بود، و روستائیان فراغت بیشتری داشتند برگزار می‌شد. محل برگزاری بازیها معمولا" میدانگاه‌های بزرگ دهات و اغلب در کنار یا نزدیکی بازارهای هفتگی است. این بازیها ازجمله‌مهمترین‌وپرهواخواه‌ترین تفریحات مردم دهات می‌باشند. برخی از بازیگران آنها، مانند بندبازان و یالانچی پهلوان‌های[۱۴] آنها که هنرمندان کمدی و محبوب مردمند، در میان روستائیان وبویژه کودکان و زنان روستائی دوستداران بسیار دارند.

خرده مالکان و کدخدایان، از همین پایگاه مردمی این بازیها و جاذبه‌ای که‌برای مردمان روستایی داشت، در راه‌گسترش‌نفوذ و قدرت خود استفاده می‌کردند. وبا ایجاد نظم و انضباط در میدانهای بازی، قدرت خود را به مردم می‌نمایاندند؛ و بر اقتدار خود می‌افزودند. از اینرو در ترتیب دادن هر چه باشکوه‌تر این بازیها، کدخدایان و خرده‌مالکان دهات مختلف بایکدیگررقابت داشتند.

اما" امروزه‌برگزارکنندگان‌این‌نمایشهای میدانی اغلب از گروه واسطه‌هاومغازه‌داران روستاها و شهرک‌ها هستند؛ که معمولا" خودشان نقش عمده‌ای در تولید ندارند. و ترتیب دادن این نمایشها برایشان‌به‌صورت یک شغل جنبی درآمده است. اینها نیز همچون کدخدایان و خرده‌مالکان پیشین و به همان دلایلی که دربارهٔ آنها ذکر شد سعی می‌کنند تا آنجا که می‌توانداین‌بازیها را مفصل‌تر و با تشریفات‌بیشترانجام‌دهند؛ و با پشتیبانی و حمایتی که ازجانب‌سرمایه‌داران متنفذ و از طریق آنها از جانب‌برخی سازمانهای دولتی، از این گروه می‌شود؛ اقتدار و آمریتی هم درجامعه‌کسب‌کرده‌اند.

سرمایه‌داران برای بهره‌برداری هرچه بیشتر در مزارع و باغات و زمینهای‌کشاورزی مکانیزه و نیز درکارگاهها‌ودرکارخانه‌هایشان نیاز به کارگران‌ارزان‌شهرهاوروستاهادارند. استفاده از این نیروی ارزان کار که هر دم سرمایه‌داران را فربه‌تر می‌کند، طبعا" بر شدت تضاد طبقاتی می‌افزاید؛ و این روند ناگزیر حرکتها و جنبشهایی را در جامعه به دنبال خواهد داشت. سرمایه‌داران برای‌هر چه به عقب انداختن این حرکتها، و برای آنکه زمینه‌هایی برای حق‌طلبی مردم پیدا نشود؛ نیاز به عواملی دارند که از طریق‌آن عوامل بتوانندهمچنان‌برمردم‌مسلط باشند، و این حرکتها و جنبشهای ناگزیر را درنطفه خفه کنند؛ یا بر آنها سرپوش‌بگذارند. برگزارکنندگان نمایشها و بازیهای‌میدانی، طی سالهای اخیر از جمله مهمترین این عوامل برای اعمال قدرت و تسلط سرمایه‌داران بر جامعه شده‌اند. اهمیت آنها برای داشتن چنین نقشی، بویژه از این لحاظ است که

صحنه‌ای ازنمایش میدانی «ورزاجنگ» کشت نشا - گیلان

خودشان وابسته به قشرهای پایین‌جامعه‌های روستایی و شهری می‌باشند ؛ و درمیان‌مردم زندگی می‌کنند .

نمایشهای عامیانه

اما آنچه موضوع این مقاله می‌باشد ، گونه‌ای از نمایشهای‌عامیانه‌است‌که‌هرگزمورد توجه گروههای حاکم برجامعه‌واقع نشد . این نمایشها در مناطق‌کوهستانی‌حدفاصل‌جنوب **گنبدکاووس** و **گرگان** تا حدود **نور** و **نوشهر** و در بعضی از دهات جلگه‌ای مازندران ، ونیز در پاره‌ای از نقاط کوهستانی گیلان از حمله در کوهستانهای **عمارلو** و قسمتهایی‌از **دیلم** معمول است .

موضوع اغلب اینها مسائل روزمرهٔ زندگی و روابط قشرها و گروههای مردم با یکدیگر و با کدخدا و ارباب و دیگر کسانی است که به‌نحوی‌درزندگی‌مردم‌نقشی‌دارند . نقشهای این بازیها اغلب چهره‌های آشنای ده ، همچون ارباب و رعیت وچوپان‌وتاجر ، و نیز حیوانات از قبیل ورزا ، بز ، گوسفند ، سگ و غیره است . نام این نمایشها برحسب موضوع هر کدام و در نقاط مختلف متفاوت است ؛ مانند چوپان‌بازی ، کدخدابازی ، شالیزارکاری ، آهنگربازی‌ومانندآن . بازیها به زبان و گویش محلی انجام می‌شود .

این بازیها اگر چه در کمال سادگی انجام می‌شود ؛ اما شایدبیش‌ازدیگرهنرهای نمایشی عامیانه به نمایش به معنی اخص‌کلمه نزدیک باشد . اینها متن نوشته‌ای ندارند و بازیگران‌صحنه‌های‌مختلف‌بازیهارابامشاهده آموخته‌اند وبه‌نسلهای‌بعدی‌منتقل‌کرده‌اند ؛ و بعضی با تجربه و تکرار در آن به درجه‌ای از مهارت نیزرسیده‌اند . بطورکلی‌واقع‌گرایی خصلت اصلی و عمدهٔ تمام این نمایش‌ها است‌و دربیشتر این بازیهاموضوع ازدایرهٔ فعالیتهای روزمرهٔ زندگی روستایی و مسائل ملموس اجتماعی فراتر نمی‌رود .

در مقالهٔ حاضر کوشش شده است تا آنجا که اطلاعات گرد آمده اجازه می‌دهد مشخصه‌های این نمایشها از لحاظ موضوع، بازیگران، شیوهٔ اجرا، محل و زمان اجرا، تماشاگران، رابطه با هنرها و سنتهای نمایشی دیگر، بررسی و تحلیل شود. در پایان شرح چند نمونه از این بازیها که از زبان اهالی یا از زبان بازیگران شنیده شده، و یا هنگام اجرای بعضی از آنها ضبط شده است، آورده خواهد شد.

موضوعات نمایشهای عامیانه

موضوع نمایشها چنانکه اشاره شد، اغلب از مسائل عینی زندگی مردم مایه گرفته و با طنزها و شوخی‌های کنایه‌آمیز و اغلب صریح آمیخته شده است؛ مانند رابطهٔ ارباب و رعیت، کدخدا و چوپان، رعیت و دختر ارباب، آبیاری کشتزارها و بگومگوهایی که بر سر آب وجود دارد، اختلافات محلی، شخم‌زنی و غیره.

در نمایش **چوپان‌بازی** در ده *لاریم* Lârim، از توابع *جویبار*، کدخدا مراتع ده را دوبار اجاره می‌دهد. اجاره کنندگان وقتی گوسفندان خود را به مرتع می‌برند، از نیرنگ کدخدا آگاه می‌شوند. در نمایش دیگری به نام **کدخدابازی** در همین ده، کدخدا چهار دخترش را با حقه و نیرنگ به چهار پسر یک زن شوهر می‌دهد؛ و خودش هم با آن زن ازدواج می‌کند.

در نمایش *ارباب و رعیت* در *سوادکوه* و در *شیرگاه* رعیت با زن کوچک (زن دوم) ارباب رابطه پیدا می‌کند؛ و ضمن بازی ارباب و کارهای او را مسخره می‌کند.

در نمایش **آهنگربازی** در ده *رزکه* ـ razake از توابع *آمل* یک زن و مرد کولی در کنار ده چادر می‌زنند و شروع به انجام خرده‌کاریهای آهنگری برای مردم ده می‌کنند. جوانهای ده زن کولی را می‌دزدند، و کولی به کدخدا شکایت می‌کند. در همین بازی وقتی کولی می‌خواهد زمینی را برای کشت شخم بزند، ورزا و خیش را از کدخدا اجاره می‌کند.

در نمایش **چوپان‌بازی** در ده شیرآباد و در ده **پاقلعه** از توابع *رامیان*، کسی که نقش چوپان را بازی می‌کند، تعدادی از گوسفندان ارباب را در مرتع از بین می‌برد، و وقتی ارباب در این مورد او را بازخواست می‌کند، چوپان دستش را بر روی آلت مردی که از طناب درست شده و از پیش او آویخته است، می‌کشد و می‌گوید: ***خوردم و مالیدم به این***. می‌بینیم رعایای ستم‌کشیده که همیشه مورد بهره‌کشی ارباب قرار داشته‌اند، چگونه در این نمایش خشم و نفرت خود را نسبت به او نشان می‌دهند. رفتار چوپان در این نمایش در واقع تظاهر عصیانی است علیه ارباب؛ اربابی که همیشه بر او ستم روا داشته است[15] این عصیان را به شکلی دیگر در نمایش **شتربازی** در ده *فیروزآباد چالوس* هم می‌بینیم. در این نمایش *ارباب* که لباس عربی پوشیده و برشتری که از چوب و لحاف و پارچه ساخته‌اند، سوار شده است؛ همراه *چاروادار* به سرکشی ده و بازدید زمینها و محصولات کشاورزی می‌رود؛ او در هر مورد که از چاروادار سئوال می‌کند، جوابهای مضحک و بی‌ربط می‌شنود، که موجب خنده و تفریح تماشاگران می‌شود. این نمایش ممکن است ریشه‌های تاریخی در زمان تسلط اعراب داشته باشد، و احتمالاً ارباب عرب شترسوار، از آن زمان موضوع این نمایش قرار گرفته است. زیرا به لباس عربی لباس معمول این منطقه بوده؛ و نه شتر حیوان محلی مناطق کوهستانی و جنگلی البرز و کنارهٔ دریای مازندران بوده است. در واقع در این بازی، ارباب بودن و بیگانه بودن در هم

آمیخته و هر دو مورد تمسخر و تحقیر تماشاگر و تماشاچی قرار گرفته‌اند.

در نمایش آبیاری دره گلدیان Galdiyân از توابع رودبار در گیلان، آبیار درحالی که دعا و حاجی وقوم وخویشهای خودش را بسیار آب میدهد؛ و این موجب تعجب میشود که سرانجام معتمدین محل آن را حل و فصل می‌کنند. یک بار هم میرآب با یکی از اهالی ده مجاور که می‌خواهد آب را به ده خویش ببرد، اختلاف پیدا می‌کند، وبعد ریش سفیدان هر دو ده جمع می‌شوند و قرار و قانونی برای تقسیم آب می‌گذارند. این‌دو نمایش نحوه روابط و ساخت اجتماعی ده و مسائل و مشکلات مردم را نشان می‌دهد.

در بعضی از نمایشها هم سراسر بازی با نشان دادن یک روز کار عادی یک خانواده کشاورز با جزئیات وعشوه می‌گذرد. مثلا کشاورزی مشغول شخم زدن است و رئیس برای او عدا می‌برد، ولی لقمه‌هایی درباری هست، مانند مسئولیت مرد کشاورز، و باریکیهای سر سفره‌ها و یک‌دو برداشتهای دارند، که تماشا را با همه سادگی، برای تماشاگران بسیار دلچسب و لذت‌بخش می‌کند.

همچنین در این بازیها مسئله روابط جنسی و راههای جفت‌گیری و زاد و ولد حیوانات خیلی صریح بیان می‌شود، و بیان آنها برای تماشاگران به هیچ وجه قبحی ندارد، که لطف بسیار هم دارد. زیرا برای مردمان روستایی و ایلی مسئله روابط جنسی آنطورکه در جوامع شهری بصورت تابو درآمده است، مطرح نیست. آنها به لحاظ نوع زندگی خود با این گونه مسائل برخورد طبیعی‌تری دارند. دختران و پسران روستایی و ایلی از زمانی که کودکان شش هفت ساله‌ای هستند ودامها را به چرا می‌برند با موضوع جفت‌گیری وزایش حیوانات آشنا می‌شوند؛ و آنرا به مثابه بخشی از فعالیتهای سالیانه دامداری به‌طور طبیعی می‌پذیرند و بکثیر دامها تلقی می‌کنند. و فرهنگ واقع‌گرای جامعه روستائی و ایلی در ذهن کودکان جنس برداشتی را به زندگی انسانها نیز تعمیم می‌دهد. نمایشهای *گل‌گرفتن گربه‌ها* در *رستمکلا* و *بزبازی* و *آسیوبازی* در ده *گفرات* و *زاییدن زن چوپان* در ده *گلدیان* از جمله بازیهایی است که مسائل مذکور به صراحت

برگزارکنندگان نمایشهای میدانی، نظم میدان را نیز برعهده دارند

و با طنزی شیرین در آنها نشان داده می‌شود. بعضی از این بازیها حتی حاوی جنبه‌های آموزشی برای کودکان ونوجوانان نیزهست.

بطور کلی موضوع نمایشها در هر محل به نوع معیشت و محیط اجتماعی وطبیعی آن و ارتباطات اقتصادی و فرهنگی که با نقاط دیگر دارد، مربوط می‌شود. مثلا" دراغلب نقاط کوهستانی که مطالعه شد، یک نمونهٔ *چوپان‌بازی* وجود دارد. و در مناطق جلگه‌ای *شالیزارکاری* هم برآنها افزوده‌می‌شود. درجائی‌که‌آب‌اهمیت‌زیادتری دارد، نزاع بر سرآب‌وآبیاری موضوع‌نمایش قرارمی‌گیرد. همچنین در دهاتی‌که‌ازفرهنگ شهری تاثیر پذیرفته‌اند، قصه‌های فکاهی مکتوب و موضوعات ملهم از جامعه شهری‌در نمایشها دیده می‌شود. به‌ندرت‌هم موضوعاتی که درآنها ذهنیت غلبه‌دارد، وموضوع‌نسبت به مسائل عینی جنبهٔ انتزاعی پیدا کرده، در نمایشها واردشده‌است. مثلا درسیاهکل تا ده بیست سال پیش گاهی نمایش *کلاغ و سگ* و *لاشه* را درمی‌آورده‌اند. در این بازی کلاغ و سگ بر سر یک لاشه‌دعوامی‌کنند، سگ می‌گوید لاشه مال صاحب من است، و کلاغ می‌گوید مرده صاحب ندارد، الی آخر. واین از موارد معدود سخن‌گفتن‌وگفتگوی حیوانات با یکدیگر دراین نمایشها است؛ که شاید در اینجا هم ردپای فرهنگ شهری و ادبیات مکتوب و تاثیرپذیری از آنها را بتوان سراغ گرفت.

بازیگران

بازیگران این نمایشها حرفه‌ای‌نیستند؛ و اصولا" اجرای این بازیها محتاج مهارت و تخصص حرفه‌ای نیست. معمولا" در محالس عروسی چند نفر از جوانان ودوستان‌صاحب مجلس داوطلبانه‌باجرای‌نمایش می‌پردازند. البته درمورد یکی دو نقش مهمتر هر بازی، حاضران مجلس کسانی را که می‌دانند بهتر ازعهده برمی‌آیند، به بازی برمی‌انگیزند. به این ترتیب درهردهی یکیا چند نفرهستند که هربار آنها را به بازی برانگیخته‌اند و در نتیجه‌بتدریج بافوت‌وفن‌این‌کارآشنایی‌بیشتر پیداکرده ودراجرای بازیهابه محنصرتجربه و مهارتی دست یافته‌اند؛ و بویژه دربداهه پردازی و اینکه درخور حال و هوای مجلس و مناسب ذوق حاضران حرفها و حرکتهای مناسب‌ودلچسب‌بیاورند، تسلط یافته‌اند[16].

بازیگران اغلب از گروه *کاسبکاران*[17] و کارگران روستاها هستند؛ و به‌ندرت ممکن است افرادی‌که‌متعلق به‌خانواده‌های مرفه‌تر می‌باشند؛ به این بازیها بپردازند. مثلا" در "رستمکلا" کسی که مهارتش‌دراجرای‌این نمایشها زبانزد همهٔ مردم می‌باشد، سالها حمامی ده بوده است. چند نفر از جوانان ده "کفرات" که حتی در دهات اطراف به بازیگری شهرت یافته‌اند وبرای‌نمایش دادن درعروسیها به آن‌دهات‌هم‌دعوت می‌شوند، اغلب چوپان هستند. در ده *فیروزآباد ـ چالوس* نیز استاد این بازیها پیرمردی‌است که خیاط ده بوده و علاوه برفیروزآباد در روستاهای دوروبر هم‌به‌بازیگری مشهوراست و در گذشته اگر آشنا و دوستی درآن دهات مجلس جشنی داشت، او را هم برای اجرای نمایش دعوت می‌کردند.

بازیگران معمولا مرد هستندونقش زن را پسران جوان که لباس زنانه‌می‌پوشند بازی می‌کنند، اما در بعضی از دهات که این‌گونه نمایشها در محالس زنانه هم اجرامی‌شود، زنها خودشان همهٔ نقشها را بازی‌می‌کنند؛ و برای اجرای نقش مرد لباس مردانه می‌پوشند. البته بازیهایی هم هست‌که‌مخصوص محامع زنانه‌است. مانندبازی‌*داغ‌داغ‌داغ شیدا* که در ده "گلدشان" معمول است، و

متن منظوم وآهنگین دارد. در دهگلدیان و بعضی از روستاهای مناطق گیلان‌گاهی‌هم اتفاق می‌افتد که نمایش را زنان و مردان به اتفاق اجرامی‌کنند.

تا آنجا که‌تحقیق‌شد، بازیگری‌موروثی نیست؛ و چنانکه گفته شد بازیگران برحسب ذوق و استعداد خود صحنه‌ها و موضوعات بازیهای مختلف را مشاهده کرده وبخاطر سپرده‌اند. و بعضی هم با تکرار و تجربه در

نوازنده هم با خود دارند، اما با وجوداین هنوز نه بازیگری و نه نوازندگی برای آنهابه صورت شغل و حرفهٔ اصلی و با جنبی درنیامده است.

علاوه بر بازیگران محلی، بعضی از گروههای حرفه‌ای مطربهای شهری نیز، که هم نوازندگی می‌کنند و هم نمایش درمی‌آورند، بااین‌بازیهاآشنایی‌دارند. مخصوصا گروههایی، که با روستاهای، کوهستانی، سروکار

اجتماع مردم برای تماشای شبیه‌خوانی ده مژده، کوچصفهان - گیلان

آن به‌مهارت‌رسیده‌اند. حتی‌معدودبازیگران کارآزموده و استاد هم، هیچکدام این هنر را از خانواده خود به ارث نبرده‌اند؛ وهیچ کدام از آنها با همهٔ استادی و مهارتی که در بازی دارند، تمام مطرب و بازیگرنامیده نمی‌شوند. رفتار مردم با آنها،وراطه آنها با جامعه نیز عادی و معمولی‌است؛وبارفتار و برخوردی که مردم با مطربهای حرفه‌ای دارند، کاملا" متفاوت است.[18] در بعضی از دهات که‌بازیگران‌آن‌سنتی‌پیداکرده‌اند و در کار خود مهارت دارند، به تدریج یک گروه بازیگر تشکیل شده، که یکی دو نفر

دارند، برای رعایت ذوق و سلیقهٔ‌مشتریان خود، این نمایشها را هم در برنامهٔ‌کارشان قرار می‌دهند.

مزد

بازیگران‌محلی‌همانکه‌گفته‌شد، **حرفه‌ای** نیستند؛ و هرکدام شغل دیگری دارند که از راه آن امرار معاش می‌کنند؛ واغلب‌ازکاست‌

کاران محل می‌باشد. این باربگران معمولا" برای دریافت مزد باری نمی‌کنند؛ و بسته به خصوصیت و بزرگی که با صاحب محلس داشته باشد، و بیشتر بر حسب قدر و منزلت اجتماعی او، برای گرم کردن و پرشور کردن محلس به باری می‌پردازند.

اما در بعضی دهات باربگرانی هستند که علاوه بر ده خودشان، به روستاهای دیگر نیز دعوت می‌شوند. اینها حتی اگر فول و فراری هم برای مزد نگذارند، به هر حال صاحب محلس هدیه‌ای جنسی یا نقدی به عنوان شرینی یا انعام بر ایشان در نظر می‌گیرد. یا ممکن است بزرگان محلس و یا خودشان بزرگتر و نزدیک به صاحب محلس به آنها هدیه و انعام بدهند. گاهی هم ممکن است **دوران** بزنند[19] و از میان تماشاگران پول جمع کنند. مثلا باربگر مشهور ده **فیروزآباد چالوس** وقتی به عروسی‌های آسایان و دوستان دعوت می‌شده، همیشه برای دسته نوازندگان که جداگانه دعوت می‌شده‌اند، دوران می‌زده و پول جمع می‌کرده است؛ ولی خودش مزدی دریافت نمی‌کرده.

شاید علت عدم تمایل باربگران به دریافت مزد، چنین باشد.

۱ ــ در تمام شئون معیشت و تولید در جامعهٔ روستایی، اصل تعاون همچون یک قانون ناپوشته، بر انجام همهٔ کارها **حاکم** است؛ و تا زمانی که ساخت اقتصادی ــ فرهنگی جامعه سنتی روستایی تغییر پذیرفته است، فرد خود را ناگزیر از قبول و تعهد به انجام قوانین سنتی تعاون می‌بیند؛ چنانکه در بسیاری از روستاها که در معرض هجوم سرمایه‌داری قرار گرفته‌اند، اغلب قوانین سنتی و از جمله تعاون برهم خورده است.

۲ ــ مزد را معمولا" در ازاء انجام کاری دریافت می‌کنند، و از سویی در ارتباط با شهر، همیشه باربگری را با مظاهری توام دیده‌اند؛ و چنانکه در پانوشت شمارهٔ ۱۸ آمد، ساز و جنبهٔ اجتماعی مطرب در جامعهٔ روستایی در درجات بسیار پستی قرار دارد.

۳ ــ اعتقادات مذهبی.

و این نکته که دریافت شرینی، هدیه و انعام را از جانب صاحب محلس، در عرف خود جایز می‌شمردند، می‌تواند تاییدی بر مطالب بالا باشد.

مطرب‌های حرفه‌ای شهری که گاهی به دهات می‌آیند؛ با مطابق قرارداد مبلغ معینی مزد از صاحب محلس می‌گیرند و یا قرار می‌گذارند که دوران بزنند. اما چه باربگران حرفه‌ای، و چه باربگران محلی، اگر قرار باشد مزد بگیرند، دیگر دوران نمی‌زنند.

خانواده‌هایی که به قشر بالای ده تعلق دارند، و طبعا" مرفه‌ترند و از قدر و منزلت اجتماعی بالاتری هم برخوردارند، اگر دستهٔ مطرب برای محالس خود دعوت کنند، معمولا اجارهٔ دوران زدن به آنها نمی‌دهند. آنها دوران زدن و پول جمع کردن از مهمانانشان را دون شان و حیثیت اجتماعی خود می‌دانند.

دوران زدن یکی از نمونه‌های تعاون در جامعهٔ روستایی ایران است. شکلهای دیگر این نوع تعاون را در مراسم پول انداختن عروسیها، غذا دادن برای خانواده عزادار

دوران زدن در تعزیه

این نقشه مناطق مختلف فرهنگی استانهای مازندران وگیلان را شامل می‌شود . درنقاطی‌که با علامت (O) نشان داده شده ، تحقیق انجام گرفته ، ولی نمونه‌ای از نمایشهای عامیانهٔ موضوع این مقاله درآن نقاط پیدا نشده است . درنقاطی‌که با علامت (+O) مشخص‌شده ، اینگونه نمایشها وجود دارد . براساس اطلاعات‌گردآمده از نقاطی‌که تحقیق‌شده وبراساس اطلاعات براکنده‌ای‌که ازنقاط دیگر به‌دست آمده است ، مناطقی‌که نمایشهای عامیانه مذکور درآنجاها معمول می‌باشد ، با هاشور مشخص شده ، هاشورهای کمرنگ‌تر نشان‌دهندهٔ مناطقی است که این نمایشها بندرت انجام می‌شود ولی هنوز فراموش نشده است .

درسوکواریها ، درخانه‌سازی‌ونیزدرسنتهایی نظیر *شیروواره*[۲۰] ، هم‌بندی گاوها ، در و و غیره می‌توان دید . دراین تعاون الزامات ساخت اقتصادی ، اجتماعی و فرهنگی‌جامعه وشبکه‌روابط اجتماعی است که‌فردرا به‌شرکت در تعاون واداروملتعهدمی‌سازد، ونه‌خواست و میل شخصی او . ثروتمندان روستاها به علت داشتن سرمایهٔ‌کافی‌برای‌بهره‌برداری شخصی ، و بعلت دراختیار داشتن بخشی از نیروهای کار جامعه به شکل رعیت ، چوپان ، نوکروغیره ،خارج از مدار تعاون روستایی قرار می‌گیرند ؛ آنها با پرداخت انعامهای چشمگیر و بخشش های گاه وبیگاه ، از منزلت اجتماعی خاصی برخوردار می‌شوند ، و در رأس هرم اجتماعی حوزهٔ قدرت خود قرار می‌گیرند ؛ و طبعا "ازمزایای‌آن‌هم برخوردار می‌شوند .

صحنهٔ بازی وصحنه‌آرایی

صحنهٔ بازیها اغلب وسط اتاق و در میان تماشاگران ،وبه‌اصطلاح‌صحنهٔ‌گرداست، و صحنه‌آرایی بسیار ساده و ابتدایی .باچند وسیلهٔ‌ساده‌صحنه رامجسم می‌کنند ،وتماشاگر نیز آن را می‌پذیرد . گاهی هم اصلاصحنه‌ـ آرایی ندارند . معمولایکی‌دونفر از بازیگران اصلی تغییر مختصری در لباس و سر و وضع ظاهرشان می‌دهند .مثلا کلاه‌بوقی می‌گذارند لباس بلند می‌پوشند ، سبیل می‌گذارند، و سر و صورتشان را رنگ‌می‌کنند. ولی بقیهٔ بازیکنان با همان لباس و ظاهر معمولی در بازی شرکت‌می‌کنند . مثلا " در *آسیابازی* در ده‌*کفرات* برای تجسم صحنهٔ آسیا ، یک نفر روی لگن یاطشت‌مسی خم‌می‌شود ، وجاجیمی روی او می‌اندازند . او یک کاسهٔ مسی در دست دارد که‌آن را در داخل لگن یاطشت می‌چرخاندتا صدای‌گردش چرخ آسیارا‌تقلید کند . این می‌شود آسیا . شخص دیگری هم‌با یک چارپا (الاغ) بار گندم به‌آسیامی‌آورد . نقش چارپا را یکی از حاضرات مجلس بازی می‌کند، و چهاردست و پا راه‌می‌رود ، و بار گندم هم یک متکا یا بالش است که بر روی او نهاده‌اند .

در *چوپان‌بازی* ده‌*شیرآباد* ، چوپان عروسکی است که از پارچه ولباسهای‌مختلف

درست کرده‌اند و یک نفر هم پشت آن می‌ایستد و به حالت حرف می‌زند.

در *کدخدابازی* و *چوپان‌بازی* اغلب دهات، کوسفندان چوپان‌بچه‌های شش‌هفت ساله‌ٔ ده هستند؛ که چهار دست و پا راه می‌روند و صدای گوسفند و بز را تقلید می‌کنند. کسی هم که نقش چوپان را بازی می‌کند، لباس معمولی چوپانان محل را می‌پوشد.

بیشترین تغییر در آرایش و لباس بازیگر وقتی است که مردی بخواهد نقش زن را بازی کند و لباس زنانه بپوشد؛ و یا در مجالس زنانه زنی بخواهد نقش مرد را بازی کند. بعضی نمایشها صحنه آرایی بیشتری لازم دارند؛ مانند *شتربازی* در ده *فیروزآباد*. در این بازی دو نفر پشت سرهم می‌ایستند و دو چوب به طول تقریبا" دو متر را روی شانه‌های خود قرار می‌دهند؛ به‌طوریکه یک سر چوبها روی شانه‌های نفر جلویی و یک سر آنها روی شانه‌های نفر عقبی قرار بگیرد؛ **چوبها را در محلی که روی شانه‌ها قرار می‌گیرد با طناب به یکدیگر می‌بندند و فاصله‌ٔ** آنها را با میخها و نالین و لحاف و چیزهای دیگر پر می‌کنند، بطوریکه به شکل کوهان شتر درمی‌آید؛ و روی همه‌ٔ آنها را هم حاجم یا پارچه‌ای می‌کشند. نفر جلویی یک تکه چوب بدست می‌گیرد که بالای آنرا با پارچه به شکل سر شتر درآورده‌اند، و خود چوب هم در حکم گردن شتر است. بعد یک نفرکه لباس عربی می‌پوشد در نقش ارباب سوارایں شتر می‌شود [۲۱]

صحنه‌ٔ بازیها معمولا یک اتاق است؛ اما بعضی بازیها مانند *چوپان‌بازی* ده *شیرآباد* را در یک فضای باز یا میدانگاهی ده هم بازی می‌کنند. و یا *شتربازی* ده *فیروزآباد* که حتماً باید درفضای باز انجام شود. در اینگونه موارد، بخصوص اگر بازیده هم دعوت‌کرده باشند، بازار نمایش گرم‌تر می‌شود؛ و مردم که با صدای سرنا و دهل جمع می‌شوند، به‌دور بازیگران حلقه می‌زنند و بر روی در و دیوار و بام به تماشا می‌نشینند.

بازیگر نمایش آئینی لال‌بازی در ده کفرات هزار جریب

بازیها اغلب درمجالس مردانه‌انجام می‌شود، و طبعاً" تماشاگران‌آن‌مرداں‌هستند اما زنان هم از گوشه و کنار سرک می‌کشند، واگر به آشکار، بهرحال جزو تماشاگران به حساب می‌آیند. دردهات‌کوچکتر که‌مناسبات اجتماعی بیشتر محدودبه‌روابط خویشاوندی است، زنان ممکن است‌دریک اتاق مجاور محل نمایش به تماشا بنشینند.

محدودیت شرکت زنان درتماشای این نمایشها بیشتر به لحاظ برخی صحنه‌ها و گفتگوهای خارج از ضوابط اخلاقی‌است؛ ونه محدودیت اجتماعی زن. چنانکه‌درآئینهای نمایشی دیگر، مثلا در بندبازی یا شبیه‌خوانی، زنان‌و مردان به‌اتفاق‌شرکت‌میکنند.

در بعضی دهات هم که اجرای نمایش در مجالس زنانه معمول است، به‌همان دلایلی که در بالا آمده، تماشاچی مرد رابه تماشای نمایش راه نمی‌دهند، و اینجا دیگر مردان هستند که از گوشه‌و کنارسرک‌می‌کشند و پنهان و آشکار به تماشای هنرنمایی‌های زنان می‌ایستند.

شیوهٔ اجرای بازیهاطوری‌است که‌گوئی همهٔ تماشاگران در جریان واقعه‌شرکت‌دارند. بازیگران ضمن بازی با حاضران در مجلس صحبت و شوخی می‌کنند و هروقت‌لازم‌باشد، کسی را از میان آنهابه‌بازی می‌گیرند. گاهی بازیگر برای حرفی‌که می‌زند وحرکتی‌که انجام می‌دهداز یکی از حاضران تایید می‌خواهد؛ و یا اگر بخواهد مثالی بیاورد، یا شوخی و متلکی بگوید، یکی از دوستان خود را در میان تماشاگران مورد خطاب قرار می‌دهد. به‌همین‌ترتیب تماشاگران نیز ضمن تماشای بازی درکار بازیگران دخالتهایی می‌کنند؛ مثلا او را به گفتن حرفی و انجام حرکتی تشویق می‌کنند و یا برعکس از گفتن کلامی یا انجام کاری‌برحذرمی‌دارند. بطورکلی‌تماشاگر خود رانه دریک‌نمایش، بلکه درمتن‌داستان و جزوی از حادثه‌ای که گوئی در واقعیت‌رخ می‌دهد، احساس می‌کند؛ و نقایص صحنه‌آرائی و ابتدائی بودن آن، چیزی از این احساس او نمی‌کاهد.

همچنین‌درصورتیکه‌برای‌مجلس‌نوازنده دعوت نکرده باشند؛ در قسمتهائی از بازی که موزیک لازم باشد، یکی‌دوتن‌ازتماشاگران بازدن طشت و دایره و تنبک و یابانواختن نی، بازیگران را همراهی می‌کنند.

ادامه دارد

۱ــ این تحقیق در بهار وتابستان ۱۳۵۷ در روستاها وشهرکهای مناطق فرهنگی مختلف مازندران وگیلان انجام گرفته است. نگارنده در سفر پژوهشی که از جانب «مرکز مردم‌شناسی ایران» بمناطق مزبور داشته، درحاشیهٔ تحقیقات مردم‌شناسی وفرهنگ عامهٔ موضوع آن سفر، مطالب مربوط به این مقاله را نیزگردآورده است‌که بخشی از آن در شماره ۱۹۳ «هنرو مردم» آبان‌وآذر ۱۳۵۸ تحت همین عنوان منتشر شده است.

۲ــ «تصویر رقاصان با نقاب جانوران‌که دریك غار بدست آمده است.»

ایلین‌سگال. آذرآریان‌پور. چگونه انسان‌خول شد. صفحهٔ۱۵۷

ــ «تصویر دو رقاص یا صورتك‌بز» . یحیی ذکاء . رقص در ایران پیش از تاریخ . مجلهٔ موسیقی

ــ یك نقاشی از انسانهای‌کهن در یکی از غارهای جنوب فرانسه،که جادوگری رابا صورتك‌یك جانور نشان می‌دهد. جان دی‌مورگان . ایرج احسانی . پیدایش دین وهنر . صفحهٔ ۱۳۹ .

۳ــ نگاه‌کنید به ــ مهرداد بهار . اساطیر ایران . مقدمه‌صفحه پنجاه‌وپنج تا پنجاه‌ونه .

٤ ــ «استرالیائی‌ها پیش ازشکار «کانگورو» . روی شن تصویر جانور را می‌کشند ودور آن به رقص می‌پردازند...» پیدایش دین‌و هنر. صفحه ۵۵ . وبرای اطلاع بیشتر نگاه‌کنید به ــ چگونه انسان غول شد. صفحهٔ ۱۵۳ تا ۱۵۷ . ــ ا.ح . آریان‌پور. جامعه‌شناسی هنر. صفحه ۲٤ و۲۵ .

۵ــ چگونه انسان غول شد. صفحهٔ ۱۵۳ تا ۱۵۷ .

۶ــ «کوسه‌گردی» یك سنت نمایشی چوپانی است‌که درفیمهٔ زمستان توسط چوپانان محل در بسیاری از روستاهای ایران، با تفاوت‌های مختصری برگزار می‌شود. شباهت اسمی این رسم با جشن «کوسه‌برنشین» که‌یك سنت نمایشی کهن است وشرح آن در متون فارسی مانند «التفهیم» ، «مروج‌الذهب» وغیره آمده است، موجب شده است‌که «کوسه‌گردی» را بازماندهٔ آن سنت تصورکنند. اما به دلایلی‌که شرح آن در این مختصر نمی‌گنجد، بنظر می‌رسد که‌این دو، دو رسم‌جداگانه با ریشه‌های تاریخی متفاوت باشند؛ صرف‌نظر از اینکه ممکن است تأثیراتی از یکدیگر پذیرفته باشند. برای اطلاع بیشتر در مورد سنت باستانی «کوسه‌برنشین» نگاه‌کنید به :

ــ محمد دبیرسیاقی. رکوب‌الکوسج. مجله جلوه . بهمن ۱۳۲٤.

ــ ابوریحان بیرونی . التفهیم. صفحه ۲۵۶

ــ بهرام بیضایی . نمایش در ایران . صفحه ٤۶ .

ودرمورد «کوسه‌گردی» نگاه‌کنید به :

ــ محمد میرشکرایی. آئینها وبازیهای چوپانی در نیمه‌زمستان. بایگانی علمی مرکز مردم‌شناسی ایران

ــ محمد میرشکرائی . کوسه‌گردی . صحنه معاصر . اسفند ۵۹

ــ فیلم مردم‌نگاری «کوسه‌گردی در روستای‌کوهین تفرش». بایگانی فیلم مرکز مردم‌شناسی ایران .

۷ــ گوردن‌چایلد. احمد کریمی حکاك ومحمد هل‌اتائی. انسان خود را می‌سازد. صفحهٔ ۲۰۶ .

۸ــ آئین «میرنوروزی» بنامهای مختلف مانند «شاه‌بازی»، «خان‌بازی» وغیره در اغلب روستاهای ایران معمول بوده، واز مراسم شادی‌بخش نوروزی است. دراین آئین مردم برای مدت چند روز کسی راکه معمولا ازگروههای پایین جامعه است بعنوان «حاکم» یا «خان» یا «شاه» وغیره برمی‌گزینند واو طی مدت مقرر با زیردستان ومأمورانی‌که برای خود انتخاب می‌کند به ادارهٔ امور می‌پردازد؛ وهمهٔ مردم دستوراتش را اجرا می‌کنند، «حاکم» مردم را جریمه می‌کند. توقیف وتنبیه می‌کند، از رهگذران باج می‌گیرد؛ ودر پایان مهلت مقرر به‌ترتیبی او راکنار می‌گذارند. دستورات حاکم گرچه معمولا حالت طنز وشوخی دارد، اما ازموضوعات ومسائل جدی نیز خالی نیست. این آئین هنوز هم درگوشه وکنار ایران، از جمله در دهات «اسفراین» هرساله برگزار می‌شود. ریشه‌های تاریخی میرنوروزی بسنت‌های قربانی‌کردن دلاورفرمانروا، برای فراوانی وباروری محصولات‌کشاورزی، در تمدنهای کهن غرب‌ایران وآسیای غربی می‌رسد. برای اطلاع بیشتردراین‌باره نگاه‌کنیدبه :

ــ اساطیر ایران. صفحه پنجاه‌وشش . ــ عبدالله ایوبیان . میرمیرین . نشریه دانشکده ادبیات تبریز . سال ۱٤ . شماره ۱

ــ خان سیزده روزه به‌آب انداخته شد (گزارش از روستای «خوش» «اسفراین») روزنامه کیهان ۱۹ر۱ر۵٤

۹ ــ گاهی قسمتی از گندمهای یك زمین رشد می‌کند، بطوری که ساقه‌های‌گندمها درهم می‌پیچد وچند خوشه بلندتر با هم به‌یك جهت می‌ایستند . این حالت را درروستاهای مختلف بنام‌های«گوکیل» «کاکل» «کاکلك» وغیره مینامند. دراغلب دهات روستائیان معتقدند که اگر محصول گوکیل بزنند، برکت می‌آورد . برای گوکیل قربانی می‌کنند وخون حیوان قربانی را پای محصول می‌ریزند، یا روی آن می‌پاشند. با توجه به اطلاعاتی‌که دراین زمینه از روستاهای مختلف‌گرد آمده‌است، می‌توان گفت گوکیل نیزمانند سنت «میرنوروزی» ریشه‌در آئین‌های‌قربانی‌کردن دلاورفرمانروا درجوامع‌کهن‌کشاورزی درآسیای غربی‌داشته باشدکه البته محتاج بحث‌جداگانه‌ای‌است. این‌اعتقاد علاوه بر گندم درمورد محصولات دیگر و بخصوص محصولاتی که غذای‌اصلی یا تولید عمدهٔ روستا می‌باشد وحتی درمورد درختان وجود دارد. برای اطلاع بیشتر نگاه‌کنید به‌ــ خسرو خسروی. پژوهشی درجامعهٔ روستائی ایران. گوکیل زدن گندم.

۱۰ــ «دین‌های یك‌خدایی ــ مثل‌دین زرتشتی ویا اسلام‌که ما داشتیم ــ کمتر از دینهای چند خدایی ــ آنچنان‌که در هند ویونان بود ــ روحیهٔ نمایش‌پذیری داشته‌اند. در دینهای یگانه‌پرست حالت مطلق خدا وصورت ناپذیری او اولین تصورهای تجسم بخشیدن به ماوراء طبیعت‌رانفی می‌کند.» بهرام بیضایی.نمایش‌درایران.صفحه۲.

۱۱ــ «نمایش یعنی نشان دادن وبازنمودن مرادف تماشا وتقلید بازی» «تقلید به معنی الفاظ واعمال کسی را نشان دادن. عنوان‌همه نمایشهای خنده‌آور غیر مذهبی.» بهرام بیضایی . نمایش در ایران.

ــ دراین‌مقاله‌همه‌جا «بازی»و«نمایش» به‌یك‌معنی‌بکاررفته‌است.

۱۲ــ معرفی هریك از این بازیها وآئینهای نمایشی محتاج توضیح جداگانه‌ای است‌که از حوصله این مقاله خارج است؛ ومطالب گردآمده دربارهٔ آنها در مقاله دیگری خواهد آمد.

۱۳ــ دربارهٔ جنبه‌های اجتماعی شبیه‌خوانی نگاه‌کنید به :

ــ بهرام بیضایی. نمایش در ایران . و ــ محمد میرشکرایی . پایگاه اجتماعی تعزیه‌خوانی در تفرش . مجموعهٔ سخنرانیهای هفتمین کنگره تحقیقات ایرانی .

۱٤ــ «یالانچی پهلوان» دستیار «بندباز است» ووقتی بندباز مشغول نمایش حرکات بندبازی می‌شود، اوهم در زیر طناب‌می‌ایستد وحرکات او را تقلید می‌کند. وبا حرفها وکارهای مضحك وخنده‌آور خود مردم را می‌خنداند.

۱۵ــ آلت مردی آدمك چوپان، علاوه برکاربرد طنزآلود اجتماعی‌که دارد، از لحاظ ریشه‌های تاریخی می‌تواند بانمادهای فراوانی، تولید وزادوولد در فرهنگهای باستانی دامداری وکشاورزی مربوط باشد. چنانکه تأکید براین موضوع را در آئینهای نمایشی دیگر هم‌که ریشه‌های تاریخی در فرهنگهای دام‌داری وکشاورزی دارند می‌توان دید. همچنین در آثار باستانی باقیمانده ازاین تمدنها ونیز در اسطوره‌های مربوط به آنها، شواهد زیادی برای اثبات این

امر وجود دارد.

۱۶ــ بداهه‌پردازی از ویژگیهای اغلب نمایشهای عامیانهٔ ایرانی، ازقبیل شبیه‌خوانی، سیابازی وغیره است. هنر بداهه‌پردازی مخصوصاً در نمایشهایی‌که سینه بسینه نقل می‌شود وصورت مکتوب ندارد، از عناصر اصلی نمایش است؛ وعلاوه برآن عامل پویایی وتداوم‌اینگونه نمایشها نیز محسوب می‌شود. زیرا بازیگر آزادی عمل دارد وهرگز از انتقادها، طنزها ومسخره‌گیهایش سندی بعدمت عوامل حکومت و گروههای حاکم بر جامعه نمی‌دهد.

۱۷ــ در بیشتر روستاهای ایران اصطلاح «کاسبکار» به‌کسانی اطلاق می‌شودکه شغلشان جنبهٔ عمومی دارد وبه‌همه مردم ده مربوط می‌شود؛ مانند سلمانی، حمامی، چوپان، دشتبان وغیره. به عبارت دیگر «کاسبکاران» کسانی هستندکه در تولید جمعی نقش اساسی ندارند اما در ازاءکار غیر تولیدی ولی عام‌المنفعهٔ خود، از مازاد تولید استفاده می‌کنند. این‌گروه چون‌کارشان ونحوهٔ عرضهٔ آن بهمهٔ مردم مربوط می‌شود، از دیرباز بانظر عموم ومشورت همگان، وبه‌انتخاب ریش‌سفیدان وبزرگتران دهبرگزیده می‌شده‌اند. این انتخاب معمولا در روزهای اول بهار وقبل‌از شروع‌کشت ویابعداز برداشت محصول صورت می‌گیرد؛ وباآنها قرارداد بسته می‌شود؛ یا قراردادشان تجدید می‌گردد. دراین‌مورد نگاه‌کنید به :

محمدمیرشکرایی . سلمانی ونقش آن در روستای ولیان. مجلهٔ مردم‌شناسی وفرهنگ عامه ایران . شماره ۳ .

۱۸ــ در اغلب مناطق روستایی ایران، گروههای مطرب ازلحاظ منزلت وپایگاه اجتماعی در مراتب پایین جامعهٔ روستایی قراردارند. در بعضی نقاط حتی روستائیان آنها را خارج از دایره همسرگزینی خود قرار داده‌اند. مثلا «درایل بختیاری گروه نوازندگان ایل‌را» «توشمال ــ tosmâl » می‌نامندکه خود تیره‌ای از ایل بختیاری هستند،که با غربتها (آهنگرها) ، گیوه‌کن‌ها وغیره همپایه می‌باشند. اما بختیاری‌ها نه به آنها زن می‌دهند ونه از آنها زن می‌گیرند.» (نقل به‌اختصار اسفرکریمی. نگاهی به‌زندگی وآداب وسنن ایلات هفت‌لنگ وچهارلنگ دربختیاری. هنرومردم . شماره ۱۱۱). همچنین در مازندران «گودار»ها راکه‌یك‌گروه قومی غیربومی می‌باشند و اغلب مطربها از میان آنها هستند، پست می‌شمارند وباآنها ازدواج نمی‌کنند. شاید علت این امر علاوه بر اعتقادات مذهبی به پیشینه تاریخی‌گروههای مطرب‌که اغلب از کولیها وگروههای قومی غیر بومی می‌باشند، نیز مربوط شود. وشایدهم باتوجه به پیشینه کهن‌تر هنر موسیقی ونوازندگی وارتباط آن با جادوگری بتوان زمینه‌های دورتری دردل تاریخ برای آن جستجوکرد. چنانکه : «درمصرباستان هنرمند خادمی متعارف شمرده می‌شد وهیچگاه نام خویش را برآثـر خویش نمی‌نهاد.» . «در بین‌النهرین بنابر قانون حمورابی هنرمند باآهنگر وکفاش همپایه بود». «در اروپا نیز پایگاه هنرمندان از پایگاه خادمان تجاوز نمی‌کرد . حتی در سده‌های هفدهم وهیجدهم موسیقی‌دان نوعی پیشه‌ور در شمار مستخدمان ودلقکان بود.» «در ایران ساسانی واسلامی‌چون‌شاعری بازماندهٔ خنیاگری‌بود،فرمانروایان ودانشوران از قبول عنوان شاعر پرهیز می‌کردند اما بعداً که شعر متکلف اشرافی پدیدآمد ازشدتاین پرهیزکاست.» . ا.ح. آریان‌پور. جامعه‌شناسی هنر. درباره پیشینه جادویی موسیقی نگاه کنید به صفحات ۳۷ و۳۸ همان‌کتاب

۱۹ــدرنمایشهای‌میدانی وبازیها ومعرکه‌ها، در مراحل حساس بازی یا معرکه که تماشاگر منتظر ادامهٔ آن است ، وگاهی هم درپایان برنامه، یك‌نفر از بازیکنان، یاکسی از حاضران در مجلس، درمیان جمعیت می‌گردد وبرای بازیگر یا بازیگران پول جمع می‌کند. این کار را «دوران زدن» می‌نامند.

۲۰ــ در میان خرده‌دام‌داران روستاهـا نوعی تعاون بنـام «شیروارە» یا «شیرقرضی» معمول است. چند خانوار باهم شریك می‌شوند وهرشب شیردامهایشان را پیمانه می‌کنند وبه‌یك خانواده شریك قرض می‌دهند تاآن خانواده بتواند محصول روغن یاکره بیشتری را یکجا تهیه‌کند وبه‌بازار برساند. واین نوبت به‌ترتیب در همه خانواده‌های «هم‌واره» (شریك) گردش می‌کند.

۲۱ــ در شرح دقیق این بازی ازگفته‌های دوست محقق آقای محمود کاظمی استفاده کرده‌ام . با تشکر .

صحنهٔ معاصر

۲

فروردین ۱۳۶۰

ناشر: انجمن تئاتر ایران

تهران، صندوق پستی ۱۱۳۸ — ۴۷

بها ۷۰ ریال