کتاب نمایش

سال اول، شماره ۳
مرداد ۱۳۷۷
بها ۱۰ مارک

- نکته ها و اشاره ها
- زبانِ صحنه
- هنر نمایش و هنرمند نمایشگر
- تئاتر فمینیستی
- تاریخ اجتماعی ـ سیاسی تئاتر در ایران
- مصاحبه با لُرِنا
- تجزیه و تحلیلِ نمایشنامه
- یادبود استاد مهمید
- تاریخ جهانی تئاترِ کودکان
- زیر سقفی ارزان
- شش پنگوئن
- پنجاه سال در صحنه
- از اینجا و آنجا
- مصاحبه با گئورگی توستونوگف
- در تدارک گروه شناسی نمایش

بوریس آیریلوف
نیلوفر بیضایی
لاله تقیان
گئورگی توستونوگف
بهرخ حسین بابایی
نسیم خاکسار
بهمن فرسی
مجید فلاح زاده
علیرضا کوشک جلالی
پرویز لک
کیومرث مبشری
اصغر نصرتی
کریستل هوف من
حسین یکتایی

لطفا پیش از خواندنِ کتاب نمایش شماره ۲ نادرستی‌های زیر را درست کنید!

در این شماره نیز متاسفانه هنوز بعضی از "گ" ها " ک" و بعضی از " ث " ها "ت" چاپ شده اند.

صفحه	سطر	نادرست	درست
۴	۳	دوجانبه‌ی	دوجانبه
۷	۱۱	است از آنچه که در کشور می‌گذرد. این	است. این
۹	۷	دقیقه‌های	دقیقه‌هایی
۱۰	۳	نکند	نگندد
۱۰	۴	که به یادگار	به یادگار
۲۱	ماقبل آخر	یخ می‌کنه	یخ می‌کند
۲۲	۱	یخ می‌کند	یخ می‌کنه
۳۳	۱۸	که تحسین	که به تحسین
۳۴	۶	جامعه‌ایی	جامعه‌یی
۳۸	۱۰	ظبط	ضبط
۴۳	۲	جتبش	جنبش
۴۳	۴	فمینستی	فمینیستی
۴۳	۸	آلترناتبو	آلترناتیو
۴۵	۳	فمینستی	فمینیستی
۵۳	۶ پاورقی	رسادنه ایم	رسانده ایم
۵۳	۷ پاورقی	گنست	گذشت
۶۲	۱۴	احتماعی...احتیاح	اجتماعی...احتیاج
۸۰	۶	پرسش ی	پرسشی
۸۵	۱۹	تحربه‌ی	تجربه‌ی
۹۲	۱۹	آتابایوف	آقابابوف
۹۴	۱۴	خالصانه و	خالصانه‌ی
۹۷	۱۴	از اجباراً...و او نیز کاملاً	اجباراً از...و کاملاً
۹۸		بند سوم بایستی پس از پایان بند چهارم خوانده شود!	
۱۰۰	۳	که به سوی تلویزیون	که با تلویزیون
۱۰۰	۶	خسرو دوم	خسرو میرزای دوم
۱۸۲	۲	دفترها	آگاهی‌نامه‌ها

مطالب کتاب **نمایش** بازتاب آراء نویسندگان آنها است.
نقل مطالب با ذکر مأخذ و یا اجازه نویسنده آن آزاد است.

کتاب نمایش

به کوشش: اصغر نصرتی

با همکاری:
پری ناز حسینی (تایپ)
کیوان بهادری (صفحه بندی)

کتاب **نمایش** هر چهار ماه یک بار منتشر می شود.

Namayesh
Postfach 10 36 61
D- 50 476 Köln
Deutschland
Tel. & Fax: 0049221-2405665

سال اول.شماره ۲
مرداد ۱۳۷۷
آلمان کلن

لطفاً به هنگام ارسال نوشته های خود به نکات زیر توجه کنید:

۱ مطالب خود را روی یک طرف کاغذ بنویسید.
۲ چنانچه مطالب ارسالی ترجمه و یا اقتباس است، ضمن ذکر مأخذ آن یک نسخه از متن اصلی را نیز ضمیمه کنید.
۳ مطالب ارسالی قبلاً در مطبوعات خارج از کشور چاپ نشده باشند.
۴ از بازگرداندن مطالب رسیده معذور و در کوتاه کردن آنها، با توافق شما، آزاد هستیم.

باشگاه ادبیات

در این شماره می‌خوانید:

۳ نکته‌ها و اشاره‌ها * **اصغر نصرتی**

مقاله‌ها و مقوله‌ها:

۱۱ زبان صحنه * **بهمن فرسی**
۲۹ هنر نمایش و هنرمند نمایشگر * **کیومرث مبشری**
۴۱ تئاتر فمینیستی (۱و۲) * **نیلوفر بیضایی**
۵۳ تاریخ اجتماعی-سیاسی تئاتر در ایران (۲) * **مجید فلاح‌زاده**
۶۹ تجزیه و تحلیل نمایشنامه * **پرویز لک**
۷۹ مصاحبه با گئورکی توستونوکف * **علیرضا کوشک‌جلالی**
۹۱ پنجاه سال در صحنه * **اصغر نصرتی**
۱۰۳ مصاحبه با لُرتا * **لاله تقیان**
۱۱۳ یادبود مهمید * **حسین یکتایی**

ادبیات نمایشی:

۱۲۱ زیر سقفی ارزان * **نسیم خاکسار**

تئاتر کودکان

۱۴۹ شش پنگوئن * **بوریس آیریلوف** * **بهرخ حسین‌بابایی**
۱۷۹ تاریخ جهانی تئاتر کودکان * **کریستل هوفمن** * **اصغر نصرتی**

آرشیو نمایش

۱۸۵ از اینجا و آنجا
۱۹۷ دو نقد بر کاروان سوخته
۲۰۰ اطلاعیه پنجمین فستیوال تئاتر ایرانی (کُلن)
۲۰۲ در تدارک گروه‌شناسی نمایش

روی جلد کار ناصر حسینی

اصغر نصرتی

نکته‌ها و اشاره‌ها

۱ ـ نکته سنجی‌ها!

شاید معمول چنین باشد که بسان برخی از دست‌اندرکاران مطبوعاتی نخستین کلام را به بازگویی دشواری‌های کار اختصاص دهیم. اما بهتر است که از بازگویی آنها در دومین شماره‌ی کتاب نمایش صرف‌نظر کنیم، زیرا آنچه که راه تداوم این کتاب را هموار می‌سازد نه تاکید بر این نکات، بلکه تحمل دشواری‌ها با امید به همکاری و همیاری شماست و شاید که فرایند این همکاری از دشواری‌ها و کمبودها کاسته و به ارزش کتاب نمایش بیفزاید. از همین روی مهمترین کار در این شماره همانا انعکاس و تاثیر افکار و نظریات شماست، تا نزدیکی فکری و عملی بیشتری برای تداوم کار ایجاد کنیم.

نخستین شماره‌ی کتاب نمایش به قصد نظر خواهی از هنرمندان تئاتر و دست‌اندرکاران مطبوعات در اختیار بسیاری از این عزیزان قرار گرفت. با توجه به نکته‌سنجی‌هایی که در مجموعه‌ی نامه‌ها و گفتگوهای تلفنی و حضوری عنوان شده‌است، می‌توان تا حدی به کمبودهای کار واقف شد. اما قبل از بررسی این نکته ها بایستی از همه این عزیزان که با دقت و توجه کافی به نواقص کتاب نظرافکنده‌اند و ما را مشوق در کار و راهنما در اصلاح کتاب نمایش بوده‌اند، صمیمانه سپاسگذاری کنیم.

از تشویق‌ها و تمجیدهای دوستانه که بگذریم، می‌توان مجموع نکته‌سنجی‌ها را به دودسته‌ی کمّی و کیفی تقسیم کرد.

الف: نکته‌سنجی‌های کمّی:

در این دسته از نکته‌سنجی‌ها بیشتر اشاره به اشتباهات تایپی که متاسفانه بسیار نیز بودند، بود. امیدواریم با تدابیری که در این شماره اتخاذ گشته است، این نقص به حداقل خود رسد. اما در کمال تاسف این اشتباهات تایپی در دو مورد (مقاله‌ی خانم نیلوفر بیضایی و آقای مجید فلاح‌زاده) بیش از یک

لغزش کوچک تایپی بوده و صدمه‌ی جدی به مفهوم نوشته‌های مذکور وارد ساخته است و به همین خاطر در مواردی نوشته‌ها از معنا تهی گشته و خواننده را سردرگم کرده‌است.

شماری نیز متذکر شده‌اند که حرف " گ" و " ت" در موارد فراوانی به ترتیب " ک" و "ت " نوشته شده‌اند. در این باره باید بگویم که این نقص متاسفانه ناشی از برنامه نوشتاری ماست و امیدواریم در شماره‌های آینده با تغییر برنامه نوشتاری خود از این نوع اشتباه نیز برحذر بمانیم.

کسانی نیز اختصاص بخش زیادی از **کتاب نمایش** را به نمایشنامه (ادبیات نمایشی) نادرست دانسته و آن را مضر به حال کتاب می‌دانند. واقعیت امر این است که یکی از اهداف انتشار **کتاب نمایش** انتشار نمایشنامه است تا شاید از این طریق موجبات رُشد ادبیات نمایشی میسر شود. ما برآنیم که یکی از علل رُشد ناکافی نمایش ایرانی همانا ضعف ادبیات نمایشی آن است. نبود و یا کمبود این ادبیات موجب گشته که تداوم کار گروه‌های نمایشی و به طریق اولی رُشد کیفی این گروه‌ها با موانع روبرو شود. از سوی دیگر ادبیات نمایشی یکی از پایدارترین تولیدات معنوی ما در تبعید (مهاجر و . . .) است که به بهترین نحو می‌تواند انعکاس‌گر روحیه‌ی ایرانی در تبعید (مهاجر و . . .) باشد.

گرچه چاپ نمایشنامه‌ها در کتاب نمایش تا حدی ما را با دشواری‌های مالی روبرو می‌کند، اما نقش مثبت فرهنگی این کار مشکلات را برایمان قابل تحمل می‌سازد.

ب: نکته‌سنجی‌های کیفی:

شماری از خوانندگان با تقدم یا تاخر فلان مقاله موافق یا مخالف بودند. کسانی نیز برخی جابجایی‌ها را برای زیبایی کار پیشنهاد کردند. اندک شماری نیز به کیفیت برخی مقاله‌ها و سطح نازل آنها و یا بحث انحرافی مطلبی خُرده گرفته‌اند. دوست هنرمندی نیز "جای مطالب آموزشی و تکنیکی تاتر را بخصوص در ارتباط با تاتر امروز دنیا" خالی دیده است.

سعی ما بر آن است که آنچه در توان داریم برای بهبود کار بکوشیم، اما همانطور که از نکته‌سنجی‌های ذکر شده درک می‌شود، کلید رفع همه‌ی این دشواری‌ها در دست ما نیست . این کاریست دوجانبه و دشوار که تنها با همکاری و همیاری و تحمل و تبادل اندیشه‌های یکدیگر میسر است ولاغیر!

۲ـ تئاتر کودکان!

از نخستین شماره‌ی کتاب نمایش تلاشمان این بود که به طور مرتب در هر شماره بخشی از کتاب را به تئاتر کودکان اختصاص دهیم که متاسفانه در شماره‌ی نخست ممکن نشد.

تئاتر کودکان دشواری‌های به مراتب بیشتر از تئاتر بزرگسالان دارد. بزرگترین مشکل این بخش قبل از همه بی‌توجهی بسیاری از دست‌اندرکاران تئاتری است. نداشتن همکاران پایدار، وحتی ناپایدار، موجب کمبود جدی در بخش ادبیات نمایشی و فعالیت‌های اجرایی گشته است.

سعی ما بر این است که از این پس بخشی از کتاب نمایش را به تئاتر کودکان اختصاص دهیم و کار را از همین شماره آغاز کرده‌ایم. می‌خواهیم در هر شماره ، تا حد ممکن، با چاپ نمایشنامه، مقاله‌های نظری و تاریخ تئاتر کودکان به برخی از کمبودها مهار زنیم. به همین خاطر از همه‌ی علاقمندان، صاحبان ذوق ونظر طلب می‌کنیم که ما را یاری کنند. به ویژه کتاب نمایش در نظر دارد که در یکی از شماره‌های آینده نظری اجمالی به تاریخ نمایش کودکان در ایران داشته باشد. از همین‌روی از همه‌ی همکارانی که در این زمینه آگاهی دارند، دعوت به همکاری می‌شود. تا این بخش را با ارسال نوشته‌های خود غنی‌تر سازند.

***

۳ـ درج اخبار تئاتری!

درج اخبار تئاتری در کتاب نمایش نه تنها به تکمیل آرشیو نمایش کمک می‌کند، بلکه موجبات تبلیغ و آگاهی از برنامه‌های نمایشی نیز هست. از همین روی ما همواره راغب بوده و هستیم که درج و انعکاس اخبار تئاتری خود را تا حد ممکن وسیع‌تر و همه‌جانبه‌تر کنیم. در چاپ اخبار تئاتری نیز هیچ‌گونه چهارچوب تنگ فکری یا سلیقه‌ای نداریم. انعکاس اخبار تئاتری از وظایف صنفی ماست و اگر چنانچه در این عرصه کمبودی به چشم می‌خورد، تنها و تنها از سهو و یا بی‌خبری و یا اشتباه تکنیکی است.

می‌دانیم که یکی از مشکلاتمان در حال حاضر دوری و پراکندگی جغرافیایی ما از یکدیگر است. به طوری که گاهی دریافت یک خبر و تدقیق آن مدت‌ها طول می‌کشد. متاسفانه در این جا نیز بسیاری از همکاران تئاتری کمترین همکاری را با ما داشته‌اند. علی‌رغم آنکه این دوستان مدت‌هاست که از خبر

چاپ کتاب نمایش ، از طریق دریافت نامه‌های شخصی و مطبوعات، مطلع گشته‌اند، هیچگونه همکاری، حتی در حد ارسال خبراجرای نمایش خود، نکرده‌اند.

افزایش و گسترش انعکاس مطبوعاتی فعالیت‌های تئاتری تنها و تنها با همکاری دوجانبه‌ی میسر است. ما را از فعالیت‌های تئاتری خود باخبر کنید و در تکمیل آرشیو نمایش ایرانی بکوشید!

***

۴ـ تئاتر تبعید، مهاجر یا...؟؟

هنوز مدتی به چاپ شماره دوم کتاب نمایش مانده بود که فرمی و نامه‌ای[1] به ضمیمه‌ی آن به به بسیاری از تئاتروزان ایرانی در اروپا و آمریکا ارسال شد و از همه‌ی آنها خواهش شد که برای تکمیل آرشیو نمایش و تهیه‌ی نام گروه‌های نمایش ما را یاری کنند.

از میان پاسخ‌دهندگان یکی هم آقای احمد نیک‌آذر بود. وی نخستین کسی بود که به فراخون تهیه "گروه‌شناسی نمایش" پاسخ مثبت گفت. اما در پی یک گفتگوی تلفنی کله‌مند بود که ما در نامه‌ی ارسالی خود به قدر کافی و صریح از حدومرز و چارچوب کار سخن نگفته‌ایم و خلاصه اینکه حوزه‌ی جغرافیایی گروه‌های نمایشی در نامه مذکور مشخص نگشته است. از سوی دیگر وی مایل بود که در فراخون مربوطه جایگاه تئاتر تبعید در مقابل تئاتر مهاجر، خارج از کشور و غربت مشخص شود.

مقوله‌ی نام‌گذاری و تعیین هویت برای فعالیت‌های تئاتری ما ایرانیان در خارج از مرز ایران مدت‌هاست که مورد بحث دست‌اندرکاران تئاتری است و هنوز هم به توافقی همه‌گیر منجر نشده است. و شاید هم که هرگز به چنین توافقی نرسیم. اما علت چیست؟

بی‌شک بحث در باره واژه‌هایی مانند تبعیدی، مهاجر و یا خارج از کشور و غیره از روی شکم سیری و بازی روشنفکرانه نیست. هر واژه بار و معنای خود را دارد و برخلاف دوستی که در نخستین سمینار تئاتر در کُلن می‌گفت، "بازی با واژه‌ها" نیست. تمام کسانی هم که این یا آن واژه را مناسب قد وقامت

---

۱ ـ نگاه کنید به بخش آرشیو نمایش.

تئاتر ما ایرانیان خارج از کشور می‌دانند، برای خود دلیلی دارند و در پشت دلیل خود نیز نیاتی را دنبال می‌کنند.

تبعیدی قبل از آنکه بخواهد ویژگی نوع خاصی از تئاتر باشد، انعکاس یک اعتراض سیاسی است. انسان تبعیدی، انسانی معترض به ساختار و محتوای حکومتی است که وی را وادار به ترک کشور ساخته است. هنرمند و تئاتر تبعیدی بیانگر احساس و تفکر و تعهد چنین انسانی است. وی سعی دارد که در فعالیت هنری خود این تعهد اجتماعی-سیاسی را نسبت به موقعیت انسان تبعیدی بیان کند. به هر صورت امروزه مانند روز این حقیقت روشن است که در پی استقرار جمهوری اسلامی و پی‌ریزی خفقان و فشارهای اجتماعی و اقتصادی در جامعه‌ی ایران نزدیک به چهار میلیون ایرانی مجبور به ترک وطن خود شدند. از این میان شماری نیز هنرمندان و علاقمندان تئاتری هستند. چه رژیم جمهوری اسلامی بخواهد و چه نخواهد حضور این خیل عظیم ایرانی در خارج از کشور حتی اگر جنبه‌ی اعتراضی بر علیه رژیم نگیرد، باز هم بیانگر نوعی نارضایتی از حکومت‌مداری در ایران است از آنچه که در کشور می‌گذرد. این انسان های ناراضی دیگر تاب تحمل نداشته و کشور را به ناچار ترک کرده‌اند. بی‌شک انسان تبعیدی تنها ناراضی نیست. انسان معترض است. اینگونه است که این انسان و فعالیت هنری او از دیگران متمایز گشته و هویت دیگری می‌یابد. البته هر تولید هنری از سوی هنرمند تبعیدی الزاماً ماهیت تبعیدی ندارد.

از سوی دیگر شماری دیگر از فعالین تئاتری هستند که نه خود و نه دیگران باور دارند که فعالیت و موقعیت آنها هویتی تبعیدی دارد. اما صرفاً به دلیل عدم هویت تبعیدی آنها نمی‌توان و نباید فعالیت تئاتری آنها را انکار کرد و یا بی‌ارزش دانست. چرا که هنر تئاتر ایرانیان الزاماً در مالکیت هنرمندان تبعیدی نیست. پس اصرار در تعمیم یک واژه (تبعید، مهاجر یا غربت و خارج از کشور) به فعالیت همه‌ی دست‌اندرکاران تئاتر ایرانی در واقع تهی کردن واژه‌ها از هویت و معنای آنها است. باید به خوبی روشن کنیم که ما تئاتر تبعید و تئاتر مهاجر و حتی تئاتر خارج از کشور داریم. ما در چارچوب صنف تئاتری خود موظف به احترام افکار و سلیقه‌ی هنری یکدیگر هستیم. اما این احترام نباید به حذف حقوق و یا ملاحظه کاری و محافظه‌کاری منجر گردد. نباید برای آنکه با هم باشیم، بدون هویت باشیم!

آن عده از ما که به هر دلیل به ایران سفر می‌کنند و مایل و یا مجبور به برخی ملاحظه‌کاری‌ها هستند، تا مبادا "گربه"شاخشان بزند، نباید از آن عده که هنوز چاره را در مقاومت می‌دانند و ماندن در تبعید را نوعی مقاومت می‌دانند و جان به رنج تبعید سپردن را بر رفتن به ایران ترجیح می‌دهند، بخواهند

که تبعیدیان آنکونه سخن کویند و عمل کنند که آنها می‌خواهند. در این صورت حکومت جمهوری اسلامی مفت و مجانی توسط همکاران خود ما سانسور و استبداد داخلی را به خارج از کشور تحمیل کرده است، آنهم بدون صرف هزینه‌ی سرسام‌آور دستگاه امنیتی خویش!

اما آن عده هم که به هر دلیلی تبعید را "انتخاب" کرده‌اند، نبایستی از دیکر همکاران تئاتری خود که راه دیکری برای ادامه زندکی اجتماعی خود اتخاذ کرده‌اند، بخواهند که فعالیت‌های تئاتری خود را آنکونه شکل دهند که در خور ویژکی‌های هنر تبعیدی باشد. چرا که شرکت در نبرد اجتماعی امری‌ست داوطلبانه و نه اجباری!

بررسی کیفی و کمّی هنر تبعیدی و تمایز و تفاوت آن با دیکر نمودهای تئاتری در خارج از کشور بحثی است مبسوط و پیچیده که فرصت و حوصله‌ی دیکر می‌طلبد. اما در این باره آقای ابراهیم مکی در سخنرانی خود که در نخستین سمینار تئاتر ایرانیان ایراد شد، به برخی نکته‌های بحث مذکور اشاره کرده‌اند که علاقمندان می‌توانند بدان مراجعه کنند[۲].

حالا که سخن به اینجا کشید بکذارید این نکته را نیز کفته باشیم. معیار سنجش کیفی هنر تبعیدی و غیر تبعیدی، با همه‌ی تفاوت‌های جدی آنها در عملکردهای اجتماعی، همانا ارزش‌های هنری و جنبه‌های زیباشناختی آنها است.

آری همانطور که انسان تبعیدی و انسان مهاجر و غیره وجود دارد، تئاتر تبعیدی و مهاجر و غیره هم وجود دارد. جدل بر سر واژه‌ها نیست. بحث روشنفکری صرف نیز نیست. بحث هویت و ماهیت است. نوعی از هنر و نوعی از اندیشه و شکلی از انعکاس این دو در فعالیت‌های هنری ماست!

***

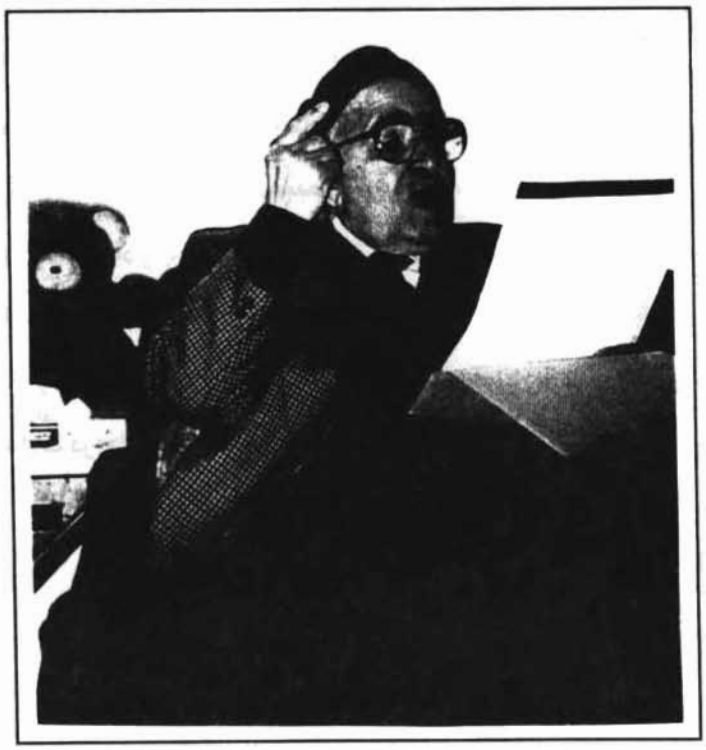
۲ ـ این سخنرانی در نخستین شماره‌ی **کتاب نمایش** به چاپ رسیده است.

۵ـ مرگ در بهار!

در بهار امسال مرگ دو انسان تئاتروزان ایرانی را اندهگین ساخت! نخست مرگ بانو لُرتا[۳] هنرمند تئاتر ایرانی بود که پنجاه سال در صحنه‌های نمایش ایران تلاش‌ورزید و دیگری مرگ نویسنده، محقق و از علاقمندان و فعالین تشکیلات‌های صنفی تئاتر ایران، محمدعلی مهمید بود.

یک روز بهاری بود. زنگ خانه به صدا درآمد و پس از لختی مجید فلاح‌زاده نفس‌زنان در پاشنه‌ی در خانه‌ام پیدا شد. "استاد مهمید پائین ایستاده، اگر فرصت داری یکی‌دوساعتی باهم باشیم؟"

دقیقه‌های بعد پیرمردی پُشت خمیده اما قوی هیکل عصا به دست با صدای رسا و لهجه‌دار وارد خانه شد. به رسم دوستی بوسه و محبت باران کرد و کوشه‌ی دنج و راحتی نشست!



همنشینی چهارساعته‌ی ما سخن را به هر کوی وبرزنی کشاند. از شادی‌ها و غم‌ها، از حوادث تلخ که امروز لباس خاطرات شیرین پوشیده بودند و.... بیشر او دهان بود و ما گوش و بعد خنده و شادی که همگی در آن شریک بودیم. برایمان شعر و بخشی از سخنرانیش را که می‌خواست در مرکز نوا

---

۳ ـ در بارهی بانو لُرتا لطفاً به مقالـ هی "پنجاه سال در صحنه" و "مصاحبه با لرتا" مراجعه‌کنید.

ایراد کند، خواند. و سخن از بسیار دیگر به میان آورد.

به شوخی پرسیدمش که "آقای مهمید چرا رفتی اونور دنیا زندگی می‌کنی، توی اون سرما؟" به خنده گفت: "برای اینکه گوشت نکند به پختجالش می‌پارند، منو هم برده‌اند آنجا تا نکندم. چون دیگه عمری ازم باقی نمانده!" از فرصت سود جستم و نواری از صدایش ظبط کردم و چند عکسی که به یادگار از او گرفتم.

به وقت رفتن بارها از دورهم نشینی و گفتگویمان ابراز رضایت کرد و آرزوی تکرار آن. از وی خواستیم که دوباره به آلمان سفر کند. بارها قول داد که حتماً دوباره خواهد آمد و بارها به جان کاوه‌اش[۴] قسم خورد که دوباره خواهد آمد و اینجا ماندگار خواهد شد. اما چنین نشد! افسوس بر آرزوهای برآورده نشده! این قرار مدارها و این شادی‌های اندک و گذرا را خبر کوتاه مجید فلاح‌زاده برهم زد: "اصغر سلام . . . استاد مهمید در گذشت . . . ! آری این آخرین سفر او بود. آخرین سفرش به آلمان و دنیای زندگان. اکنون استاد مهمید زندگی را ترک گفته‌بود.

آنچه که زنده‌یاد محمدعلی مهمید را به خانواده‌ی تئاتری‌ها می‌پیونداند، تلاش چندین ساله‌ی وی برای ایجاد و تبات تشکیلات صنفی تئاتری‌ها، نوشتن نمایشنامه‌ی کالیله در محکمه جابلقا، نوشتن دو نمایشنامه منظوم[۵]، تصحیح دکترای[۶] آقای مصطفی اسکویی، همکاری با سازمان یونسکو در بخش تئاتر و دبیر منتخب هنرمندان در شورای دبیران و مسئول روابط بین‌المللی "مرکز ملی تئاتر در ایران"[۷]، فعالیت در جامعه هنری آناهیتا و . . . است. یادش گرامی باد.

کُلن، تابستان ۱۳۷۷

---

۴ ـ کاوه یکی از فرزندان محمدعلی مهمید است.

۵ ـ این دو نمایشنامه چاپ نشده‌اند.

۶ ـ پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران.

۷ ـ از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۳ .

بهمن فرسی

زبانِ صحنه[1]!

چند روز پیش، در لندن، از رادیو، پاره‌یی از شعر شاعره‌یی را شنیدم که به قول سالدارها وصف‌الحال بود. عنوان شعر و نام شاعره را از من نپرسید، چون پُشت فرمان اتوموبیل هر چه اصرار کردم و انتظار کشیدم، کوینده‌ی بی‌رحم رادیو، آن را برای من تکرار نکرد. آن پاره‌ی شعر که به حافظه من حک شد، چنین بود:

سخت است، استاد شدن،

در هنرِ باختن

من هوایی، خیابانی

پنجره‌یی، آسمانی

یک کوه سربلند

یک رود نامدار

سرزمین و مردمانی را باخته‌ام

سخت است، استاد شدن

در هنرِ باختن،

فاجعه نیست اما.

من سرزمینی،

هوایی و پنجره‌یی دیگر یافته‌ام.

---

[1] این مطلب متن سخنرانی آقای بهمن فُرسی در" اولین سمینار تئاتر ایران در تبعید" است که ایشان تحت‌عنوان "نمایشنامه‌نویسی در تئاتر ایران در تبعید" ایراد کردند. نظر به اهمیت محتوای سخنرانی به چاپ مجدد آن اقدام‌ورزیده‌ایم.

بله ترتیب شعر، شاید این گونه که شنیدید، نبود. یعنی حتماً نبود. این ترتیب‌بی‌است که یاد و بازگویی من به آن می‌دهد، یا داده است، اما مضمون یا محتوای شعر همین بود:

سخت است، استاد شدن

در هنر باختن.

و مقصود از خواندن آن پاره‌ی شعر در اینجا، شاید آن است که به خودم، و به شما بگویم که رمیدگان از زیر آسمان خودی، وشیفتگان هنر تئاتر، با وضع و حالی در همین حدود سروکار دارند.

با شعر شاعره‌ی ناشناخته آغاز کردم. یادی هم از نوشته‌یی ناشناخته بکنم. آرتور کوستلر نویسنده کران‌سنگ، که قاچ نازکی از اهل سخن با کار قلمش آشنایی دارند، و چند سال پیش در لندن به اشتراک زنش، بی‌کسب اجازه از عالم بالا، و بی‌حضور عزرایل، شخصاً جواز خروج خودش را از دنیای فانی صادر کرد، و از شر عطیه‌ی ملکوتیِ تنفس رها شد، کتاب نغز پُر مغزی دارد به نام CALL-GIRLS مترجمان فاضل در کمال گشاده خیالی اصطلاح CALL-GIRLS را ترجمه کرده‌اند به دختران تلفنی که اهانتی‌ست فجیع به هستی و حیثیت هر چه دختر است. در اصطلاحاتی از قبیل CALL GIRLLS یا WORKING GIRLSمقصود از GIRLS در واقع آدمیزاد مادینه‌یی‌ست که از دوران دختر بودنش بسی گذشته است. کوتاه کنم. معنای ساده و سرراست این اصطلاح "روسپی خبری"ست یعنی روسپی‌یی که در زیر چتر تمدن غرب با تلفن خبرش می‌کنند و با همیاری او آبی بر آتش هوس می‌افشانند.

در داستان کوستلر اما مقصود از CALL-GIRLLS گروه نشانداری از معاریف هستند که تخصص آنها شرکت در سمینارهاست. این معاریف چند قالب سخن در چنته

دارند، که با تغییراتی در آبگاه یا نانگاهشان مـی‌توان آنها را در هر گردهمایی و سمیناری راند! در میـان ایرانیـان هـم، بـه ویـژه در ایـن عصـر جستاخیز فرهنگـی، در داخـل و خـارج، عشیره‌ی غنیمت‌شماری از این معاریف به عمل آمده است. هرجا بوی سمینار در هوا باشـد، در پـاریس و لنـدن و آمسـتردام و سانفرانسیسـکو، در برکلـی و آکسفورد و هـاروارد، حـتی در دهلی و دوشنبه و کُلن، این حضرات آفتابی می‌شوند و سخن ریز یـا درشتشان را مـی‌رانند! اگر میدان کشاد بود، حتی می‌تازند.

اما خیالتان را راحت کنم. صاحب این صدا هیچ‌گونه سخن قالبی در چنته نـدارد. از قرار در ردیف مشاهیر توی دهان‌ها و روزنامه‌جات!! هم نیست.

دوست قدیم و نجیب من فرهاد مجدآبادی، در صحبت تلفنـی، و در کمـال حلـم و آزرم به من کفت پاره‌ای جوان‌ترها ممکن است شما را درست به جـای نیـاورند، و بنـابراین از من خواست مجهولاتی در باره‌ی خودم روی کاغذ معلوم کنم و برایش بفرستم. مـن البتـه چون این‌کاره نیستم، کارش را سخت کردم. از او خواستم هرچه، و تـا آنجـا کـه خـودش از کار و کاروند من می‌داند، بگوید، باقی را هم واگذار کند به خودم.

اما خودمانیم، روزکار را می‌بینید؟ زندگـی شـده اسـت روز بـه روز. عـین تخـم‌مرغ روز! که هیچ وقت تخم‌مرغ روز نیست. بـاید هـرروز تخـم بگذاریـد، وگرنـه فـردا تخـم دیـروز هستید و دیگر کسی خریدارتان نیست. باید حتماً با یکی از این دسته‌هـا یـا هونکـ‌هـای مثلاً سیاسی لاس بزنید. باید همیشه اسم و عکـس و تفصیلاتتـان تـوی نشـریات باشـد. بـاید اسمتـان پای چند تا از این اعلان‌های مثلاً فرهنگی مثلاً حقوق‌بشری باشد، تا شما را بشناسند.

مدتی است که مطلب روزنامه‌ها و مجله‌ها عکس نویسنده و شاعر به همـراه دارنـد. معنایش لابد ایـن مـی‌توانـد باشـد کـه مـردم گذشـته از مطـالب بـه اسـم هـم دیگـر اهمیـت

نمی‌دهند! صاحبان مطالب هم این را می‌دانند، و همین است که می‌کوشند عکس خودشان را در حافظه‌ها بکارند. مبارک است.

باری، آنچه فرهاد در باره‌ی صاحب این صدا گفت، بس است. بس هم اگر نباشد، کلید یا کلیدکی‌ست برای جوینده‌یی که بخواهد قفل‌های بیشتری در این صدا برای خودش باز کند. جزئیات احوال شخصی هم به اعتقاد من، طعامی‌است که غالباً پس از مرگ ط رف با تناول می‌ارزد. کذشته از این، ویژه‌نامه‌پردازان و زندکی‌نامه‌پزان هم بالاخره در آدمیزاد سهمی دارند و نانشان را نباید پیش‌پیش آجر کرد. بنابراین، و بنابر خیلی چیزها که نکفتم، برسیم به چند تا گفتنی.

نمایش و تئاتر

اولاً باید بکویم که من به این واژه‌ی نمایش ارادتی ندارم. در ذهن و ذائقه‌ی من حساب تئاتر و نمایش جدا است. تئاتر هنری‌است سنجیده، با قاعده‌ها و روندهای فکری و احساسی دقیق. هر کسی و هر چیزی را نمی‌توان در تئاتر داخل کرد. درحالیکه نمایش، به‌ویژه در وضع و حالی که اکنون جلوی بینی ما ایستاده، حرکت و شلوغ‌کاری ول و وازی‌ست دلبخواهی. دلت بخواهد، رویش را داشته باشی، تو هم وارد می‌شوی و به سهم خودت اداهایت را درمی‌آوری. بیهوده نیست که عوام می‌کویند: "مطربی فقط رو می‌خواهد." اهل تئاتر معمولاً مردمانی کمرو هستند. تئاتری‌های پررو عموماً جماعتی کاسبکارند.

نمایش برای سرکرمی و وقت‌کُشی و دنده‌خلاص رفتنِ دل و مغز است. درحالیکه تئاتر دعوتی است برای مشارکت در اندیشه و احساسی دقیق. تئاتر را نمی‌شود با شکم پر، بندکفش شل کرده، می‌زده و دودکرفته و بچه به بغل، کوچولوها مشغول جفتک چارکش توی راهرو سالن بازی، دید. درحالیکه هنکام تماشای نمایش، به‌علاوه می‌توان قال دویست

کرم تافی داداش‌زاده و یک دوجین پیراشکی خسروی و دوفقره ساندویچ نیم‌گزی مدل غربت را هم کند.

ما مردم، در تاریخ هنرهای نمایشی‌مان، که البته تاریخ دور و دراز و پیچیده‌یی هم نیست، بیشتر نمایش داشته‌ایم، نمایش داده‌ایم، نمایش دیده‌ایم تا تئاتر. امروز هم، در داخل و خارجمان، وضع به همین مدار است کم و بیش.

البته تا عقده‌ی توی سرمال زدن سربرنداشته، باید بگویم که نود و چند درصد بقیه‌ی مردم کره‌ی خاکی هم همین اخلاق حسنه‌ی ما را دارند. در انگلستان، یعنی تختگاه تئاتر دنیا، چیزی که برای تولید و برای دیدنش پول خرج می‌شود، نمایش است. رویال شکسپیر کامپانی، مهمترین مرجع و مرکز نمایشات شکسپیری، غالباً به‌طور ادواری دکانش را در لندن تخته می‌کند و در شهر استراتفورد مجاور می‌شود، تا از دولت سر ضریح شکسپیر و زائران مربوطه، بتواند تنفس خودش را دایر نگهدارد. بیش از نوددرصد تئاترهای وست‌اند یعنی راسته‌ی مرکزی تئاترها و سینماهای لندن، نمایش‌های آبکی و موزیکال نشان می‌دهند.

پیتر بروک، فخر تئاتر انگلستان، و از بزرگان برحق تئاتر دنیا، سالها است به پاریس کوچ کرده است.

پیتر هال، کارکردان برجسته، و مدیر سابق "تئاتر ملی" در لندن، محض اطاعت از امر روزکاریسند خلایق، این‌روزها، نمایشنامه‌های تنسی ویلیامز را روی صحنه می‌آورد که چاشنی‌های تند و تیز نمایشی دارند.

غرض آن که تا می‌شنویم حساب تئاتر از نمایش جدا است، یا گفته می‌شود ما مردم بیشتر نمایش داشته‌ایم تا تئاتر، فوراً غیرتی نشویم و گوینده را به سینه‌ی دیوار نکذاریم. این تصور خطرناک را هم به ذهن راه‌ندهیم که تئاتر برای اشخاص سطح‌بالا و

نمایش برای عوام‌الناس است. اگر پایه‌ها و روش‌ها مدبرانه و درست باشند، سودجویی و شهرت‌طلبی هم چشم‌ها را کور نکرده باشد، هم تئاتر و هم نمایش، به شرط آن که جعبه‌ی تلویزیون و قوطی ویدئو اخلال نکنند، از آن مردم و مال همه‌اند.

در پایان این "اولاً" اعترافی هم باید بکنم. صاحب این صدا، ضمن احترام به همه‌ی کوشندگان راه نمایش و نمایشات، اعم از پول‌باخته و پول‌ساخته، یعنی موفق و ناموفق، وبا آن که مانند هر آدمیزادی از موفقیت بدش نمی‌آید، پول را هم به‌طور مشروط و تا اندازه‌یی دوست می‌دارد، بیشتر در جستجوی تئاتر بوده و تا امروز کرد نمایش نگشته است، که به ما مربوط نیست؛ دندش نرم می‌خواست بگردد و از مزایای قانونی یا قاآبی!! آن بهره‌مند شود.

باری پس از حمله‌ی اعراب و انقراض ایرانیت ساسانی، این دومین بار است که قوم ایرانی، به این هیئت کثیر، مجبور می‌شود که در بیرون از سرزمین خودش پراکنده شود. خب این خلق پرکنده‌ی پراکنده، در وضع اجباری جدیدش، پس از اخت شدن چشمش با چشم‌انداز بیکانه، و پس از یافتن و شناختن سوراخ دعاها، و بازپس‌گرفتن اقساطی جزیی از حق‌الغبن طلای سیاه و سایر ثروت‌های به مفت ازدست‌رفته‌اش تحت عنوان حقوق بی‌مزیت پناهندگی، درمیان بقیه‌ی چیزها سرگرمی و تفریح هم می‌خواهد. یعنی نمایش هم می‌خواهد. به‌ویژه، بیشتر نمایش می‌خواهد. شاید هم فقط نمایش می‌خواهد.

ترکیب انسانی این کوچیدگان، گریختگان چنین حکم می‌کند. تحلیل این ترکیب را از جامعه‌شناسان بخواهید. ظاهراً شرایط دوری از آب و خاک، همراه با گرمه‌ها و چنبره‌های نابسامانی، مزاج و اعصاب و حوصله‌ی لازم و بسامانی برای خواستن و دیدن تئاتر در جماعت باقی نمی‌گذارد. هرچند این جماعت در سرزمین خودش هم که بود، آنقدر گرفتار مسابقه‌ی سخت‌نگرفتن و بخت‌آزمایی بود که به میزان نودونه، بلکه کمتر! به

میزان نهصدونودونه در هزار باز هم تئاتر نمی‌خواست. تقصیر هم شاید نداشت. به او نمایشی روحوضی داده‌بودند که فقط محض سرگرمی جشن عروسی و مجالس بی‌دردی‌اش بود. به او تعزیه داده‌بودند که دوام آن به طور جدی فقط سالی ده‌شب بود و هربار در آن قهرمان قصه را می‌کُشتند. یک رقم و از یک زاویه‌ی دید و با یک تحلیل هم می‌کشتند. وقتی هم که در جشن هنر شیراز آن را به صورت کارناوال ریودژانیرو اجرا کردند، برای خودی خارج از کوک و برای غریبه قلیل‌مایه و فرودست جلوه کرد.

به او یک جین اقتباس از مولیر و چند ماسخوری بومارشه و گوگول و تولستوی داده بودند، با ادا و اطواری کاملاً مقیز، و نه با انس و اختی که رفتار و زبان خودش داشت. مبالغی هم به او پریسلی و بن‌جانسون و مترلینگ و ایبسن و روبله و غیره داده بودند که معلوم نبود در بیشتر آنها چرا مردم کتابی صحبت می‌کنند. در عهد "دوقدم مانده به تمدن بزرگ" هم بیشتر به او سریال داده بودند، همراه با تزریقاتی از قبیل دیویدسن و کویین‌بی و کروتفسکی و بروک و کانتور و ویلسون، مبالغی هم داده‌های خصوصی و محفلی و کارگاهی و خانه‌ی‌نمایشی و جشنواره‌یی، که مجموعاً همین پشتوانه را برایش بافته یا باخته یا ساخته است که می‌بینیم. خُب تا کار بیخ پیدانکرده، "اولاً" را بس‌کنیم و بپردازیم به "ثانیاً".

تئاتر و نمایش در میان هر مردمی، اگر تکیه بر درام‌نویسی و ادبیات نمایشی نداشته باشد، به جایی نمی‌رسد. شاهد زنده‌اش در میان خودمان مکتب نوشین یا دوره و حرکت نوشین است. با آن که در تئاتر فردوسی و بعداً در تئاتر سعدی، بهترین صحنه‌سازی و بازیکری به روش‌ها و پسندهای تا آن زمان به روی صحنه رفت، ولی با رفتن نوشین به تبعید، و پس از آن به‌آتش‌کشیده شدن تئاتر حواریون آن بزرگوار یعنی تئاتر سعدی، عملاً مکتب نوشین منقرض شد. تعجب آور است که در مکتب نوشین، با آن که خودش مردی

اهل ادب و سخن بود، هرگز سخنی از ادبیات دراماتیک در میان نیست. حتی در معرفی ادبیات دراماتیک جهان به ایرانی حرکت مکتب نوشین، سرسری گزین، باری به‌هرجهت، یعنی به علت امکانات نداری آدمی و غیره؟! خلاصه به شیوه‌ی جستن جستن بوده است.

به عنوان تناترخوانده‌ی در فرانسه، نوشین، راسین و کرنی و مولیری ازیک‌طرف، یا آنوی و سارتری ازطرف دیکر به ایرانی نشناساند. از خود او هم نوشته‌یی برای صحنه جز خروس سحر و ترجمه هایی از اشرق و مشرق، یعنی دراعماق از کورکی و هیاهوی بسیار برای هیچ از شکسپیر وتوپاز از پانیول و... نداریم.

حال که صحبت از ادبیات دراماتیک در میان است، بکذارید نکاهی شاید آن کونه هم که تا امروز نداشته‌ایم به آن بکنیم.

در زبان انکلیسی به معجونی که ما آنرا با واژه‌ی مرکب نمایش‌نامه می‌شناسیم، بازی می‌کویند. اما به کسی که بازی بنویسد به‌جای بازی‌نویس می‌کویند بازی‌ساز. این نامکذاری انکلیسی حقیقت مهمی را آشکارمی‌کند که هنر تناتر نه هنر بازی‌نویسی بلکه هنر بازی‌سازی است. یک بازی باید در همه‌ی اجزای خودش کوهر و جوهر فعلیت‌پذیر داشته باشد، یعنی از قوه به فعل درآید.

هزارسال پیش، شبی در تهران، با دوتن از دوستان، در غذاخانه‌ی "هات شاپ" واقع در جاده‌ی پهلوی سابق شمیران سابق، نشسته بودیم برای شام، که آل احمد و شاید ـ به قول خودش ـ عیال هم سر رسیدند. جلال نشسته و ننشسته کفت: "موش سرکارو دیدیم." چندشب پیش از آن بازی من به نام "موش" منتشر شده بود. کفتم: "خب، جارو به دمش بود؟" کفت: "نه چندان." دوستان حتماً ضرب‌المثل قدیمی و معروف "موش به سوراخ نمی‌رفت، جارو به دمش بست" را می‌دانند و شنیده‌اند. من کفتم: "پس لابد نه چندان هم

توی سوراخ سرکار رفت؟" گفت: "اتفاقاً خوب چندان رفت! اما من فکرمی‌کنم..." و به دنبال "فکرمی‌کنم" فرمایشات و اظهارات و پیشنهادهایی کرد همه نحوی و قلمی.

در پایان به او گفتم: "جلال تو هرگز سخنی، نوشته‌ای که فکرکرده باشی بعداً کسی یا کسانی باید آنرا به صدای بلند بگویند و بازی کنند؟ یا شرح و وصفی که بدانی بعداً باید ساخته شود و به قول معمارها مقاومت مصالح آن باید حساب شده و درست باشد؟" گفت: "ننوشته‌ام. اما چیزی را که ما! به نظرمان می‌رسد، می‌کوییم." من هم گفتم: "پس بگذار الآن زهرمارمان را زهرمار کنیم، پاتیل تئاتر را هم برای ما هم‌نزنی بیشتر ممنون می‌شویم." و جلال واکشید، و باقی شب را زهرمار نوشیدیم وفقط اباطیل گفتیم. یادش هم به خیر!

بله داشتم می‌گفتم که هنر تئاتر، یعنی ادبیات نمایشی بدون درنظرداشتن "ضرورت عمل" حرکت عبثی است. اصطلاح نمایشنامه‌ی خواندنی هم که نمی‌دانم کدام شیر پاک خورده‌یی به سفره‌ی تفکر ایرانی انداخته، اصطلاح بی‌معنایی‌ست. چنین نوشته‌یی در واقع نمایشنامه نیست. کسانی هم که موضوعی دارند و آنرا به صورت گفت و شنود می‌نویسند، بهتر است خیال نکنند که نمایشنامه نوشته اند. بسیاری از آثار سخنوران و فیلسوفان گذشته به صورت دیالوگ نوشته شده است اما کسی آن آثار را هرگز نمایشنامه‌ی خواندنی اعلام نکرده است و نمی‌کند.

یک جزء مهم در هر نمایشنامه زبان آن است. چیزی که من البته به آن می‌گویم زبان صحنه. زبان صحنه یعنی سخنی دهانگرد و گفتاری. یعنی سخنی که آواهای واژگان آن در جمله و عبارت، برخوردار از نوعی هماهنگی یا هارمونی باشند. سخنی که بازیگر بتواند آنرا بی شکستن یا پس و پیش‌کردن واژگانش بگوید و بازی‌کند. تماشاچی هم وقتی

آن را می‌شنود، از بابت هضم بی‌درنگش مشکلی نداشته باشد. سخن پیچیده و چندسویه‌ی لفظ‌پرداز، سخن صحنه نیست.

با آن که ادبیات نمایشی، و نیز ترجمه‌ی ادبیات دراماتیک جهان به زبان فارسی، در نیم قرن گذشته رونق و رشد عددی مهمی داشته است، ولی متأسفانه بیشتر ترجمه‌ها و شمار مهمی از تألیفات نمایشی گواه آن هستند که مترجمان و مؤلفان آنها با مقوله و موضوعی به‌نام زبان صحنه هیچگونه اشتغالی در ذهن و اندیشه ندارند.

تفاوت بین فارسی گفتاری و نوشتاری، نارسایی‌های خط فارسی برای ثبت زبان گفتار و گوناگونی گویش‌ها و مردمان در سرزمین ایران، تدوین یک زبان صحنه‌ی جامع با قاعده‌های قاطع را بسیار دشوارمی‌کند. زبان کتابت زبانی است صامت. برای صحنه به زبانی ناطق نیاز هست. زبان کتابت را می‌توان به صدای بلند گفت. اما بلندگفتن، زبان کتابت را زبان گفتار و هرگز زبان صحنه نمی‌کند. دوستانی که نمایشنامه‌های تاریخی، حماسی، اساطیری، افسانه‌یی می‌نویسند و غالباً نوعی از انواع نثر کتابت را، همراه با مشکلات و اشکالاتی که بعداً نمونه‌یی از آن را خواهم داد، تقلید می‌کنند، باید متوجه این نکته باشند.

چگونگی‌های زبان گفتار را هم باید در محیط زبان بود، در گفتار لایه‌های گوناگون مردم دقت کرد، و از جان زبان مردم بیرون کشید.

موضوع شکسته نویسی که در عین حال مشکل اساسی خط و زبان فارسی در نمایش زبان گفتار است، یکی دیگر از دشواری‌های تدوین زبان صحنه است. با آن که بیش از نیم قرن از ورود رسمی و عملی زبان شکسته‌ی گفتار در ادبیات معاصر ما می‌گذرد، هنوز اسیر روشهای فردی و سلیقه‌یی هستیم و روندی همگانی در این زمینه ظاهر نشده است.

سابقه‌داران و نوخاستگان در ادبیات نمایشی و غیرنمایشی ایران در این زمینه ناتوانی وسهل‌انگاری برابر و مشترک دارند.

زبان صحنه در فارسی به گمان من زبان شکسته نیست. بماند که زبان شکسته را هم نباید با زبان عوام عوضی گرفت، که بسیاری از دوستان می‌گیرند.

باید مثالی بزنم. هزارسال پیش در عرصه‌ی ادبیات ایران داستانی ظاهر شد به نام یکلیا و تنهایی او. به این داستان جایزه‌ی ادبی سخن دادند. زهازه و آفرین از هرسو به سویش روان شد. من هم یکی از همان آفرین‌گویان بودم. تا آن که یکی‌دوسالی پس از آن با چند تنی از دوستان گردآمدیم که صحنه برپاکنیم و پرده به دوسو! زنیم. در به‌در به دنبال نمایشنامه، نگاهمان میزان شد روی یکلیا. چرا نه که از آن نمد تبلیغ سر خود، ما هم کلاهی برای تئاتر فراهم کنیم؟ به دیوار کوتاه من محول شد که چشم‌اندازها و کشمکش‌های بیرونی و اندرونی یکلیا را محک بزنم و از خمیر برای مقصودی دیگر ورآمده‌ی آن، یعنی از یکلیای خواندنی، یکلیای گفتنی و اجرایی بیرون بکشم.

در هنگام وررفتن با یکلیا به نیت بیرون‌کشیدن تئاتر از دل آن، جمله‌ی کوتاهی در متن آن، باعث درنگ درازی برای من، و عذرخواستنم از ادامه‌ی کار، و انصراف گروهمان از کار روی یکلیا شد.

جمله‌ی کوتاه این بود: انسان یخ‌می‌کند. این ترکیب کلام ترکیب ناجوری بود. باید به شما بگویم که پیدایی و گرمی بازار یکلیا در آن دوران اساساً نشانه‌ی ذلّکی نویسندگان و خوانندگان در ثبت زبان گفتار و زبان شکسته بود. یکلیا تلویحاً این نوید را به همراه داشت که اگر تمامی میکه ها را میگوید بنویسند، مشکل از میان برخاسته است.

جمله‌ی کوتاه انسان یخ‌می‌کنه نقصی داشت که فقط زیر دوربین درام آشکار می‌شد. این جمله به قصد گفتار نوشته شده بود. ولی در واقع گفتاری نبود. در گفتار آدمیزاد

به سادگی و روانی می‌گوید: آدم یخ‌می‌کند. یعنی انسان زمخت را می‌اندازد کنار و به جایش آدم راحت خودمانی را وارد میکند. به جای می‌کند رسمی و کتابی هم صورت شکسته‌ی فعل، یعنی می‌کنه را می‌نویسد. این جمله در رده‌ی رسمیت و کتابت هم جمله‌ی سالمی نبود. اگر می‌بود، نویسنده آنرا فرضاً به صورت انسان منجمد می‌گردد که تمامی واژگان جمله از یک سنخ و جنس باشند، باید می‌نوشت.

حکم پایانی این که نویسنده گفتاری می‌اندیشیده اما بنا به ملاحظات و مصلحت‌هایی سخنش را کوشیده است جامه‌ی نوشتاری بپوشاند و نتیجه آن شده که یک لنگ شلوار سخن نوشتاری‌ست، لنگ دیگرش گفتاری. یا چارقدش نوشتاری اما شلیته‌اش گفتاری‌است.

اگر ادبیات نمایشی خودمان را مرور کنیم، به این کونه تلفیق‌های ناجور، به‌ویژه در آثار دوستانی که مثلاً خواسته‌اند سخن رسمی، قدیمی، فاخر و نمی‌دانم دیگر چه بنویسند، برمی‌خوریم.

در شرایط غربت، بسته به سابقه و زیربنای صاحب قلم، کار نمایشنامه‌نویس دشوارتر است. زیرا از اهل زبان درس و تلقین آن‌به‌آن نمی‌گیرد. نمایشنامه‌نویس در غربت از مردمی که به زبان آنها مینویسد، دور است. دور نه به آن معنی که او در سرزمین بیگانه است و مردمش در سرزمین خودی. اصولاً در غربت بین آدمیزاد و زبان بومی‌اش فاصله‌می‌افتد. اگر آماری به قضیه نگاه کنیم، در طول شانزده‌ساعت بیداری و هشیاری ـ به شرط آنکه نمایشنامه‌نویس البته چنین باشد! ـ تا حدود هشتاد درصد زبان بیگانه می‌شنود. بیست‌درصد هم از زن و بچه و رفیق و همسایه‌ی همولایتی و بقال و چقال وطنی زبان خودی. تازه این زبان خودی هم آن‌به‌آن درگیر آمیختن و راه‌دادن‌های لازم و غیرلازم و اجباری به زبان بیگانه است.

کودکان بیش و پیش از دیگران به زبان مخلوط می‌پردازند. زیرا اولاً تماس و برخورد بدون پیشداوری با محیط تازه دارند، ثانیاً نیروی حافظه و کیرندکی‌شان برای جذب و آموختن زبان بیکانه قوی‌تر است. زن‌ها و دخترها هم باز چون از روابطی بسته و خانکی آمده‌اند، در واقع با آموختن زبان تازه، زبان باز می‌کنند و بی‌پروا واژه‌های زبان بیکانه را در زبان خودی بُرمی‌زنند. در آمریکا صحبت عادی بسیاری از زنان و دختران ایرانی مالامال از واژه‌ی بیکانه است. مثلاً می‌بینی مادر به بچه‌اش می‌گوید:" اپلی‌کیشن ددیتو اینشورنس کامپانی اکسپت نکرده" و بچه‌ی ایرانی هم این جمله را که فقط یک فعل بینوای نکرده در آن فارسی است، خیلی مأنوس و عادی کوش می‌کند و می‌فهمد.

با این اشاره‌ی کذرا و سردستی، روشن است که نویسنده، و در سخن ما نویسنده‌ی نمایشنامه با شط عظیم و غلتان زبان کفتار مردم سرزمینش سر و کار ندارد. به علت غربت، زبان مردم از هر سو به سوی نویسنده روانه نیست، تا آن شناخت و غنای ناب و بی‌واسطه نسبت به زبان را که در نوشتن باید داشت، در ضمیر او بنشاند و قریحه‌اش را بارور و توانمند بسازد. نتیجه آن که نابسامانی، آشفتکی و ندانم‌کاری در سخن غربت، همچنان که در سخن وطن، در کار بیشتر جوانان، حتی در کار دوستان سابقه‌دار که آرام‌آرام جزو جوانان قدیم بلکه جوانان باستانی می‌شوند، وجود دارد.

نبودن حساب و کتاب در کار نشر و انتشار غربت، بی‌اعتنایی و بی‌خبری از موضوعی به‌نام ویرایش، توسعه‌ی عجیب و باورنکردنی کار نشر، خواه به سبب کشاده‌دستی و حمایت‌های فرهنکی جوامع میزبان، خواه بانیکری و بخشندکی پاره‌یی مؤسسات و افراد هم‌سرزمین و توانکر، و رغبت عمومی ایرانی به کار نشر، ضمناً آسانکیری‌ها و ولنکاری‌های خطرناکی هم در کار زبان به بارآورده، و در مواردی نه چندان هم معدود، سخنانی را در

قالب کتاب، اینجا و آنجا پراکنده است، که به قرض از زنده‌یاد تقی مدرس، با دیدن آنها انسان یخ‌می‌کند.

با این همه چوب معلم نامریی دهر در عالم غربت بسیار بلند است، و همه‌ی این کونه چموشی‌ها را ناگزیر زیر فرمان تعلیمات راستین خواهد برد. امید من آن است که در آینده قلمزنان همزبان و هم‌سرزمین من، به‌ویژه همقطارانم در ادبیات نمایشی، در کار زبان سختگیر و بی‌گذشت باشند. به دانسته‌ها و مهارت‌های واقعی و گاه خیالی اکتفا نکنند، و با توسل به مراجع و منابع و اشخاص مطلع در ویرایش آثارشان بکوشند.

و اما، با همه‌ی این کسر و کمبودها، نمایش ایرانی در غربت، به‌ویژه در دهه‌ی اخیر، دگرگونی‌های اساسی داشته و به همین علت با نفوذ و استقبالی روبررو شده، که نظیر آن هرگز در حرکت نمایشی داخل سرزمین دیده نشده است. لایه‌های این دگرگونی را، بدون ترتیب، می‌توان به شرح زیر سیاهه‌کرد:

۱ـ نمایش در غربت مسیر و روش داشته است. درونمایه‌ی نمایش‌های دهه‌ی نخست، کمدی سبک، گاه رکیک، عصبی و غیظ‌آلود، سیاسی شعاری آبکی بود. در حالی که آثار نمایشی دهه‌ی حاضر به زندگی و مسایل ایران و ایرانی، اعم از در غربت و غیر آن، نگاه جدی و عمیق پیدا کرده، استخوان‌بندی نمایشی آن هم انسجام یافته است.

۲ ـ نمایش در غربت، موضوعی به‌نام تئاتر روشنفکرانه‌و نمایش عامه‌پسند را، که بی‌سبب برای پاره‌یی از ایرانیان مشغله‌انگیز بوده است، از میان برداشته و محصولی به‌دست‌داده که موفق گردیده است به نحو تعجب‌آوری کنسرت مشربی و آتراکسیون‌گرایی جماعت را به سود توجه و علاقه‌نشان‌دادن به تئاتر تصحیح کند.

۳ـ نمایش در غربت، به علت موفقیت‌های مالی چشمگیرش در دهـه‌ی دوم، توانسته است بخشی از دست‌اندرکاران هنرهای نمایشی را بـه طـور تمـام وقـت و حرفـه‌یـی شاغل کند و آنها را از تلاش در زمینه‌های دیگر برای تامین معاش بی‌نیاز گرداند.

۴ـ نمایش و نمایشنامه‌نویسی در غربـت، بـه حکـم اجبـار، توجـه دقیـق و قطعـی بـه فعلیت هنر تئـاتر دارد. به جای بلندپروازی‌های خیال‌پردازانه، واقعیـت امکانـات نـداری!! غربت را در نظر می‌گیرد، و از بستر همین فقر و کمبود، نمایش غنی و موفـق خـودش را بـه روی صحنه می‌آورد.

از سر بند همین‌گونه توجه به امکانات است که مثلاً پرویـز صیـاد، بـا نمـایش صیـاد و صمدش و بعداً در نمایش صیاد و هادی‌اش یا عنوانی در ایـن حـدود، پایـه‌ی نوعـی کمـدی سرپایی ـ این اصطلاح را من به جای **STAND UP COMEDY** در زبان انگلیسی بـه کار می‌برم ـ بله، پایه‌ی نوعی کمدی سرپایی ایرانی را گذاشته اسـت کـه در تـاریخ نمـایش امروز ایران سابقه ندارد. به احتمال بسیار زیاد، در آینده، انواع جدی‌تر و تکـامل یافتـه‌تری از کمدی سرپایی را، که با امکانات و شرایط غربت، قالب بسیار مناسـبی مـی‌نمـاید، دیگـران نیز عرضه و تجربه خواهند کرد.

۵ـ نمایش در غربت، پایه‌ی جدی تئـاتر سیار را گذاشته است. در عملیات نمایشـی گذشته، آن هم به صورت فرمایشی و اداری، یکی دو کوشش در راه تئـاتر سیار شد که راه بـه جایی نبرد و دنبال هم نشد. نمایش در غربت امروز به سراسر دنیا سفر می‌کند. سراسـر اروپـا، بسیاری ایالت‌های آمریکا و کانـادا، حـتی نیوزیلنـد و اسـترالیا زیـر پوشـش تئـاتر سـیار غربـت هستند.

۶ـ تجربه‌ی دوستان تئاتری ما در آلمان، یعنی برگزاری همـین جشـنواره‌ی تئـاتر کُلن، کـه اکنـون چهارمین سـال آن اسـت، یـک شـاخه‌ی آن هـم در فاصلـه‌ی دو آخریـن

جشنواره، در شهر هامبورگ نمود و نمادی داشته است، اگر فراموش نکنیم که برای برگزاری آن از سلسله جبال چه مُعماها و مشکلات دوستانه و دشمنانه‌ی فردی و گروهی و اداری باید گذر کرد، بدون تردید در تئاتر غربت کام ارزنده و مهمی است و دوصد آفرین می‌طلبد. البته من بخت بودن در سرتاسر این جشنواره‌ها و دیدن تمامی برنامه‌های آنها را نداشته‌ام، اما همینقدر دورادور، یعنی در فاصله‌ی لندن ـ کُلن نسیم تجربه‌های نو و جدی از آنها شنیده‌ام. باشد همانگونه که نمایش غربت آمریکا، در زمینه‌ی عرضه و ارایه‌ی کمدی‌های سبک فتوحات درخشان داشته، حرکت دوستان آلمان هم بتواند روزی در قلمرو تئاتر دیگر و تجربه‌های نو گام‌های بلند بردارد و یکدست و پالوده عمل کند.

باری سخن بسیار و وقت تنگ؛ سرشماری دستاوردها و دستآمدها را هم دیگر بس می‌کنم. موضوعی هم که اصلاً بنا بود در باره‌ی آن صحبت کنم، یعنی بررسی دقیق‌تر کم و کیف نمایشنامه‌نویسی در غربت می‌ماند طلب دوستان، و به قول پیشینیان: این سخن بگذار تا وقت دگر. اما پیش از بگذاشتن سخن، باید دفع شری هم بکنم.

در این عالم غربت، درد و بلای قلمزن ایرانی، اعم از شاعر و نویسنده و نمایشنامه‌نویس و ناشر، از دست خودش و بغل‌دستی‌اش بس نبود، در سنوات اخیر مبالغی مدعی داخله هم به آن علاوه شده است. مدعیان داخله با آن که در جلد بره وارد عالم غربت می‌شوند، لحن‌هایی می‌خوانند که بو و روی گرگی دارد. این حضرات کله در برف خودبینی در کمال پُررویی، اینجا و آنجا سخن می‌پرانند که خارج در مقایسه با داخل که قیاس بی‌ربطی‌ست البته ـ کاری نکرده، و فقط زار آب و خاک را زده؛ آب و خاکی که از آن دور افتاده است و دیگر آن را نمی‌شناسد.

چنین حضراتی اگر براستی چشم دیدن می‌داشتند، می‌دیدند که آن داخل به تصور شناخته‌شان را اکنون در آثار خارج است که به راستی می‌توانند بشناسند. در برابر

چنین ناسپاسی و بی‌آزرمی‌هایی، فقط می‌توانم بگویم که هیچ فرد، یا دستگاه، یا آیین یا سلیقه‌یی حق ندارد که برای صاحب قلم راستین، در هر زمینه و روندی، اعم از بودن در زادگاهش یا خارج از آن، نسخه بپیچد و دستورالعمل صادر کند. دوران اینگونه فرمایشات و رهنمودهای ژدانفی و گوبلزی سپری شده است. هنرمند اصیل ایرانی، برای بازتاب رنج و شادی، ره گم‌کردگی و ره‌یافتگی خودش و مردمش، از هیچ رجزخوانی توخالی که خودش در کارش صد گونه عجز و سرشکستگی دارد، سرمشق و نسخه نمی‌خواهد و نمی‌پذیرد. دوستان ایستاده در غربت، متوجه باشید که نشسته نمی‌گویم، این کونه کلی‌بافی‌ها را می‌باید یکسره نشنیده بگیرند و نگذارند ذره‌یی در کار مستقل و صمیمانه و سختکوشانه‌شان اثر بگذارد. نویسنده در غربت می‌تواند سراپای آثارش شرح درد سرزمین و مردمی که از آن دور مانده باشد، و دورماندگی برهان آن نیست که چنین شرحی را نتوان از عهده برآمد، می‌توانند هم به موضوع جهان و انسان و همزبانان و هم سرزمینانش در هنگامه‌ی درگیری با آن بپردازد. آثار نویسندگان غربت، نه تنها مالامال از مسایل غربت است، بلکه مسایل سرزمین ادعایی این مدعیان را نیز بسیار جان شناسانه و باریک‌بینانه‌تر در موردی که ضرور دانسته مطرح ساخته است و مطرح می‌سازد.

خلاصه آن‌که، حضرات! دنیای امروز دنیایی نیست که در آن فاصله‌ها و دیوارها مانعی برای شناخت و شناسایی‌ها باشد. پس، به فکر ورد دیگری باشید، وگرنه با همین سوراخ دعا که پیدا کرده‌اید، و شما را به جایی نخواهد رساند، خوش باشید و کشک خوتان را بسایید و با بادمجان خودتان آن را بخورید. والسلام و دیگر؟ **این سخن بگذار تا وقت دگر!**

***

مرکز تئاتر ایرانی هامبورگ برگزار می‌کند:

سومین جشنواره‌ی تئاتر ایرانی ـ(هامبورگ)

شنبه ۲۶ سپتامبر تا شنبه ۳ اکتبر ۱۹۹۸

با شرکت ده‌ها هنرمند ایرانی در زمینه‌های تئاتر، موسیقی و رقص از کشورهای مختلف اروپایی!

محل: **Schlachthof Hamburg**

Neuer Kamp 30
(U-Bahn Feldstrasse روبروی)
Tel.:040-43209211 &
040-43209212

شماره‌های تماس: تلفن: ۷۳۵ ۳۱۰ ۰۴۰-

فاکس: ۲۹۸ ۷۵ ۳۱ ۰۴۰-

کیومرث منشری

هنر نمایش، هنرمند نمایشگر

پیش‌مقدمه:

"هنرمند پیوسته در اضطراب و هیجان به سر می‌برد. چه، می‌خواهد با ارایه‌ی هنر خود، موانع و دشواری فرهنگی را از شاهراه تکامل بشریت دور کند و راه رستگاری را به مردم بنمایاند. اما می‌پندارد که هنوز سخن خوب و شایسته نگفته و به حل معمای زندگی توفیق نیافته و پیروز نگشته است و شاید امروز یا فردا و ... پیش از آن که در انجام کامل وظیفه‌ی مقدس خویش کامیاب شود، چشم از جهان فرو می‌بندد!"

سخنی با خوانندگان آثار هنری

... دوران هنرمندانِ آرمیده به سر رسیده است. همیشه این وسوسه در هنرمند وجود دارد که خود را تنها احساس کند؛ اما هنرمند به هیچوجه تنها نیست. هنرمند در میان همگان است، نه برتر و نه فروتر. او درست در ردیف همه‌ی کسانی است که کار می‌کنند و در مبارزه‌اند.

هنرمندان با الهام گرفتن از رویدادهای ژرف زمان و با دست یافتن به دانش راستین، برآنند که با تکیه به کنشته‌ی درخشان، آینده‌ای درخشان بسازند و در گستره‌ی هنر، کاری نو و طرحی نو دراندازند. از این‌رو نقطه‌ی عطف "گفتن" و "چگونه‌گفتن"، برای هنرمند رو می‌نمایاند. بیان هنر ناب نیز فقط در "گفتن" نیست، بلکه در "چگونه گفتن" است. رمز بقا و تداوم جاودانه‌ی هنر، در سیاه‌ترین و خفقان‌آورترینِ گوشه‌های تاریخ در

همین است و یکی از رموز شکوفایی آن در همین تلاش برای چگونه گفتن، عمیق‌تر و دقیق‌تر گفتن و مؤثرتر گفتن نهفته است.

هنرمند، در برابر دشمنان هنر، با اثبات این نکته که هنر به خودی خود دشمن هیچ‌کس نیست، حقانیت خود را ثابت می‌کند. بی‌گمان تجدید حیاتِ عدالت و آزادی را تنها با هنر نمی‌توان تضمین کرد، اما با نبودن هنر، این تجدید حیات، بی‌شکل و بدقواره است ولی هیچ نیست. بدون وجود فرهنگ و آزادی نسبی که لازمه‌ی رشد جوامع انسانی است، اجتماع هرچه تکامل یافته باشد، جز جنگلی نیست. از این رو هر اثر هنری اصیلی که آفریده می‌شود، هدیه‌ای است برای آیندگان.

آنچه در بالا مورد دقت نظر قرار گرفت، مقدمه‌ای است برای هنر، هنرمند بودن و سرانجام هنرمند ماندن و به زندگی هنرمندانه ادامه دادن. عناوینی که در طول سالیان، افراد بسیاری را بر آن داشته تا در این باره بیندیشند و حاصل افکار خود را بر قلم جاری کنند؛ گا ه تنها به صورت دستنوشته، زمانی تدوین‌شده در یک کتاب و بالاخره بوسیله‌ی فرد یا افرادی هنر دوست و هنرمند قالبی نمایشی گرفته، یا بر صحنه در شکل تئاتر بینندگانی را مجذوب داشته و یا در قالب تصویر بر ذهن و روح تماشاگر اثری شگرف گذاشته است.

آنچه محققان کنونی برآنند، این است که برای شناخت دقیق هنر، هنرمند و اثر هنری و نیز هر پدیده‌ی ریشه‌دار و کهنسال دیگر، ابتدا می‌باید امر منشاء و سیر تکاملی آن را مورد دقت قرار داد و آنگاه با بصیرتی عمیق و گسترده به تجزیه و تحلیل و کالبد شکافی پرداخت و به عناصر و تعریف آن رسید.

ارزش و شایستگی یک اثر هنری را به راستی با چه معیاری می‌توان سنجید؟

به نظر می‌رسد تنها یک معیار وجود دارد؛ محتوای آن اثر و اندیشه‌ای که در آن نهفته است. به طور کلی همه‌ی آثار هنری در زمانهای مختلف حرفی برای گفتن دارند و

هیچ اثری وجود ندارد که یکسره از محتوای "ایدئولوژیک" خالی باشد. حتی آنهاییکه فرم و قالب را برتر از هرچیز می‌شمارند و به محتوا توجهی ندارند، همیشه در آثارشان یک " ایده و اندیشه"ی معین را بیان می‌کنند.

کلمه نمی‌تواند حاوی و قاصد یک معنی نباشد و سخن نیز نمی‌تواند حامل یک اندیشه نباشد. همه‌ی هنرمندانی که به فرم و قالب آثار هنری توجه بیشتری دارند، کسانی هستند که بین آنها و محیط اجتماعی معاصرشان نفاق و اختلافی علاج ناپذیر وجود دارد. با این همه اگر درست است که هیچ اثر هنری نمی‌تواند مطلقاً از محتوای ایدئولوژیک خالی باشد، این سخن نیز قابل پذیرش است که یک اثر هنری نیز نمی‌تواند کهواره‌ی هر ایده و اندیشه باشد.

نویسنده‌ای در اینباره جمله‌ای گویا دارد: "... دختری عشق‌کم‌کرده می‌تواند در مدح و تحسین عشق خویشتن نغمه‌سرایی کند؛ اما یک خسیس سکه‌کم‌کرده، نمی‌تواند در مدح و تحسین سکه‌ی خویش ترانه بسراید."

ارزش و شایستگی یک اثر هنری با زیبایی و انسانی بودن اندیشه‌ها و احساساتی که آن اثر بیان می‌دارد، ارتباطی مستقیم دارد و در میان ارزشهای متغیر انسانی که در زمانها و مکانهای گوناگون به‌راستی تغییر می‌یابند، " عشق" همیشه احساسی زیبا و انسانی بوده است و "خست و لئامت" صفتی زشت و ناپسند شناخته شده است. بی‌آنکه تغییر و تحول ارزشهای انسانی را در زمان و مکانهای مختلف و در جوامع گوناگون انکارکنیم، به جرأت می‌توان گفت: " انسان در همه‌جا و هر زمان صفات و حالاتی را زیبا شمرده و صفات و احوال دیگری را زشت انگاشته است." جاودانگی بسیاری از آثار هنری باستان نیز تنها به این سبب است که آفرینندگان این آثار به ستایش زیبایی‌هایی برخاسته‌اند که دستکم تا زمان ما هنوز زیبا شمرده می‌شوند و به تقبیح زشتی‌هایی همت گماشته‌اند که در زمان حاضر نیز

هنوز زشت به حساب می‌آیند. اینچنین قضاوتی درباره‌ی اندیشه‌های انسانی نه دگماتیسم است و نه دیده‌پوشیدن در مقابل حقیقت و تحول‌پذیری احساسات آدمی و واقعیت‌های زمان، بلکه اعتراف به این حقیقت است که وجود آدمی با همه‌ی استعداد تحول‌پذیری او وجود و تأیید برخی از صفات و شخصیت‌های اخلاقی و انسانی را نیز ناگزیر می‌سازد. مثلاً انکار دوستی و عشق و محبت و سخن گفتن از عشق به مثابه یک بیماری آدمیان را خوش نمی‌آید. زیرا آدمی زاده‌ی عشق است و زنده به عشق. انکار عشق و دوستی و محبت انکار آدمیزاده است و هیچ هنردوستی خوش‌نمی‌دارد که هنرمند در اثر خویش وجود آدمی و عشق و محبت را منکر شود.

هنر، در تعریف، یکی از وسایل نزدیکی و آشتی معنوی و روحی بین انسان‌ها است. چرا یک فرد خسیس نمی‌تواند چون دختری عشق‌ازدست‌داده در اندوه سکه‌های کم‌کرده‌ی خویش نغمه‌سرایی کند؟ آیا نه این است که نغمه‌ی او ـ به‌ویژه در هنرهای نمایشی ـ قلب هیچ انسانی را متأثر نمی‌کند؟ به دیگرسخن نغمه‌ی چنین شخصی در روح و جان هیچ‌کس آن وحدت و یگانگی روحی و معنوی را به‌وجود نخواهد آورد که او را به فرد خسیس و خسیس را به دیگر آدمیان پیوند دهد. در این بحث ممکن است گروهی حماسه‌های جنگی را پیش بکشند و بگویند: آیا جنگ انسان‌ها را به یکدیگر نزدیک می‌کند؟ جواب منفی است. زیرا جنگ انسان‌ها را می‌کشد و از انسانیت دورشان می‌سازد و ویرانی‌های جبران‌ناپذیر اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی به‌بارمی‌آورد. ـ آنچه که طی چندین سال گذشته بر کشورمان رفت و خسارات اقتصادی و اجتماعی فراوانی به بار آورد. که در هر حال اوضاع اقتصادی ممکن است که به طریقی جبران شود، اما آثار شوم جنگ و ضایعات اجتماعی و زیان فرهنگی آن در یکی دو دهه‌ی آینده خواه‌ناخواه چهره‌ی کریه خود را علنی خواهد کرد. ـ اما از جنبه‌ی دیگر حماسه‌های جنگی که کینه‌ورزی به

دشمن را تبلیغ می‌کنند، در عین حال از شهامت و فداکاری مردانی سخن می‌گویند که آماده‌اند به خاطر وطنشان سلاح بر کف گیرند و آخرین دارایی خویشتن یعنی زندگی و جان و مال را نیز فداکنند. این صفت، یعنی دفاع از آب و خاک و خانه و خانواده، و نیز یکی از ارزشهای بیش و کم جاودانه‌ی تاریخ انسانی است. با این تعبیر حماسه‌های جنگی که از یک احساس مشترک میان آدمیان سخن می‌گویند، در واقع انسان‌ها را به یکدیگر نزدیک می‌کنند. حماسه‌ای که قبیله‌ای سیاه‌پوست به دشمنی با قبیله‌ای دیگر می‌سراید، به‌زودی جامه‌ی فنا می‌پوشد؛ اما آن هنگام که سیاه‌پوستی سخنگو و شاعر و نویسنده و راوی رنج همرنگ‌های خود می‌شود، قاره‌ی سیاه با تمامی مردمان و قبیله‌هایش که با یکدیگر دوست یا دشمن هستند، این حماسه را چونان زیباترین لالایی‌ها در کنار گهواره‌ها باز می‌خوانند. در چنین حماسه‌ای، سخن از "اشتراک" و "یگانگی" است و نقش هنر جز این نیست که زبان مشترک همه‌ی انسان‌ها باشد و هنرمند نیز شاید جز این وظیفه‌ای ندارد که سخنگوی جمعی ـ هر چند بیشتر ـ از آدمیان باشد. به خصوص به جای آنهایی که سخن گفتن را چنان که می‌باید بگویند، نمی‌دانند و یا وسیله و ابزار گفتن را در اختیار ندارند.

آدمیان نژادهای گوناگون دارند و جوامع در شرایط زمانی و مکانی مختلف تولد یافته‌اند و نیز در هر دوره‌ای از تاریخ، زندگی جوامع گوناگون، شرایط و عوامل زمانی و مکانی بسیاری داشته‌است. از این‌رو با بررسی و تحقیق عمیق در این باره به این نتیجه می‌رسیم که "زیبایی و هنر" طی دوران و در جوامع و میان طبقات مختلف هرگز محتوای مطلق ندارد و همیشه مقید و مشروط است. هر هنرمندی نیز می‌تواند ادعا کند که تحسین "زیبایی و هنر مطلق" برخاسته است؛ اما او نمی‌تواند عوامل زیستی، تاریخی و اجتماعی را که سبب شده‌اند چهره‌ای از هزاران چهره‌ی زیبایی در نظرش ـ زیبایی و هنر مطلق ـ جلوه‌گر شده، انکار کند. همه‌ی کسانی که چنین ادعایی داشته‌اند، بیش و کم آگاهانه، این

عوامل را نادیده گرفته‌اند و در مقابل تمامی جریانات و جنبش‌های اجتماعی معاصر خویش بی‌توجه مانده‌اند. این امر مسلماً میدان دید آنان را تنگتر کرده و آثارشان را از عظمت و ارزشی که می‌توانست داشته باشد، بی‌بهره ساخته است.

خواننده‌ی هوشیار ممکن است سئوال کند: پس چرا توجه به جنبش‌ها و جریانات اجتماعی، با چنین اصراری معیار داوری در باره‌ی هنر و هنرمند قرار گرفته‌است؟

پاسخ این پرسش هوشیارانه به اختصار چنین است: در جامعه‌ایی که ناگزیر به طبقات گوناگون تقسیم شده‌است، اگر هنرمند حساس در مقابل جریانات و جنبش‌های اجتماعی بی‌اعتنا بماند، غالباً به تنهایی گرفتار می‌آید و هرگونه پیوندی را میان خود و جامعه‌ی خویش می‌گسلد و در نتیجه بی‌تکیه‌گاه می‌ماند. هنرمندی که آدمیان ـ یا دست‌کم شماری از آدمیان ـ را دوست نداشته باشد، پس برای چه کسی نقش می‌آفریند؟ یا می‌نویسد و یا با اشعار خود نغمه سرایی می‌کند؟ و یا در هیات شخصیت‌های گوناگون، داستان رنج و سرمستی انسان‌های زمان گذشته، حال و آینده را در قالب کلام و حرکت (نمایش‌تئاتر) و یا تصاویر متحرک (سینما‌تلویزیون) ارایه می‌دهد؟ آن نقاش و مجسمه‌ساز با کدام انگیزه اثری بدیع به وجود می‌آورد؟ و برای چه کسی؟ برای خودش و برای دل خویش؟ انسانی که از همگنان خود پیوند گسسته و دل آزرده به کُنجی نشسته باشد، از چه چیز "خویشتن" و از کدام احساس "دل خویش" می‌تواند سخن براند و یک اثر هنری خلق کند؟ از معشوقه‌ی خویش؟ از سرخوردگی‌ها و تنهایی و از رنج‌های درونش؟ چنین فردی می‌تواند از "من"، "منِ تنها" و نه "منِ در میان دیگران" سخن براند و این بازگشت به تنهاییِ رنج‌آلود تقدیر کسالت‌بار آن کسانی است که به حالت اجتماع در جامعه زیست می‌کنند، اما به "خود تنها" می‌اندیشد. این "تنهایی رنج‌آلود" که بین نیروهای کهنه و میرنده‌ی جامعه و نیروهای نو و زاینده‌ی آن معلق و چشم به راه رویدادها مانده‌است،

سرنوشت همگی آنها است. به همین جهت از نیروهای کهنه بیزارند، زیرا بینش و خودبینی آنها چندان است که زشتی و پلیدی و تنگ‌نظری را آشکارا در چهرمشان می‌توان دید؛ و از نیروهای نو می‌گریزند، زیرا فراستشان چندان نیست که نگاه خویش را از فراز جامعه‌ی معاصر خود به آینده بدوزند و در افق دیدشان پرتو امیدهای آینده را ببینند. این نوع هنرمندان تنها خودشان را دوست می‌دارند و به خود و به آنچه منحصراً با زندگی محدودشان پیوند دارد، عشق می‌ورزند و کینه و نفرت دیگران را به دل می‌گیرند. آشکار است که از کینه و نفرت چیزی تولد نمی‌یابد. زیرا قلبی که دوست نمی‌دارد، عقیم است و آن که تنها خویشتن را دوست می‌دارد، غالباً کارش به آنجا می‌کشد که گوشه‌ی خلوتی اختیار کند و دفتر خاطراتش را بنویسد و از جفای روزکار و بی‌محبتی مردم زمانه شکوه کند. با این همه، هنرمند می‌تواند از واژه‌ی "من" سخن بگوید، بدان شیوه که هرکس تصویر خود و همسایه‌اش را در آینه‌ی کلمات او ببیند.

اعمال و تمایلات و سلیقه‌ها و عادات روح و روان انسان اجتماعی را نمی‌توان تنها با یاری فیزیولوژی و علم امراض توضیح داد. زیرا این تمایلات و عادات و اعمال تا حدود زیادی مولود روابط اجتماعی هستند ـ علم روان‌شناسی و جامعه‌شناسی به این حالات و تغییرات پاسخ می‌دهد ـ و تنها تعدادی از هنرمندان توانسته‌اند در آثار خود وجود انسان متعالی را به عنوان "فرد" به طرز ماهرانه‌ای بشکافند؛ اما فقط به عنوان فرد و نه "فردی از جامعه" و توده‌ی بزرگ انسان‌ها!

گروهی از جامعه‌شناسان را عقیده بر این است که حتی برای شناسایی کامل "فرد" نیز ضرورت دارد وجود او در چهارچوب جامعه مورد مطالعه قرار بگیرد. چون نفس "فرد" تنها پاره‌ای از واقعیت وجود و زندگی او است و "ریالیزم کامل" هنگامی میسر

خواهد بود که وجود انسان در بطن جامعه با توجه به روابـط اجتماعی وی با دیگر آدمیان مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

پیروی و دفاع از نظریه‌ی "هنر برای هنر" در جامعه‌ای که بین هنرمند و محیـطِ اجتماعی او اختلاف و نفاقی علاج‌ناپذیر وجود دارد، در مواردی به سـود هـنر مـی‌انجامد. زیرا آثار هنرمند را در سطحی برتر و بالاتر از محیط اجتماعی قرار می‌دهـد و در عـین حـال هنرمند را از توجه به جریان و خیزاب‌های نو اجتماع مانع می‌شود. وقتی هنرمند پیوند خود را از جامعه قطع می‌کند، در واقع نقش و رسالت عظیم خویشتن را نیز به عنـوان "وسـیله‌ای برای نزدیکی وآشتی روحی و معنوی انسان‌هـا" از دسـت مـی‌دهـد. زیـرا درخـت چـون از آفتاب قهر کند و از آب گر یزان باشد، سبزینه‌ی آن به زردی می‌گراید و طراوتش به خشـکی مبدل می‌شود و تقدیرش به بی‌برگی و بری، که به خشکی و پوسیدگی می‌انجامد.

از دیرباز هنگـامی کـه انسـان در بازسـازی حرکـت توفیـق بـه دسـت‌آورد، آرزوی دیرینه‌اش برای ساختن مشابه اشیاء محیط، تحقق تازه‌ای یافت. علل روانی میل به سـاختن مشابه طبیعت هرچه باشد، کافی است خاطرنشـان شـود کـه بازسـازی مشـابه حـوادث، ارضـاء کننده‌تر از بازسازی مشابه اشیاء در حال سکون است. اساسی‌ترین عکس‌العمل موجود زنده نسبت به رویدادها، بروز احساس درونی در قالب انواع حرکت و نه با صورت تفکر صـرف در باره‌ی اَشکال محیط است. هنر نیز همیشه به اشیای در حال حرکـت توجـه دارد. هنرهـایی مانند نقاشی وپیکرتراشی، هنرهای فرد و ساکنی هستند. هرچند در محتوای خود به هر حال حالت و "آنی" ـکوچکتر از لحظه از حرکت را بیان می‌کنند. بطور مثال: اگر پیکـره‌ای را در نظر بگیریم که شخصی بر اسب نشسته با یک دست دهانه‌ی اسب را گرفته و حالت فرمان دادن حرکت به اسب را دارد و جزییات صورتش همراه با عضلات بدنی برجسته و نیز حـالت ایستایی اسب برای شروع حرکـت، چنـد ریتـم ایستا را در قـالب حرکـت در ذهـن ایجـاد

می‌کند و ادامه‌ی آن که احتمالاً خیزش اسب و تاختن آن و دورشدن سوار است، بر خاطر می‌گذرد و یا در یک تابلوی نقاشی پرنده بر شاخسار و کربه‌ای که به آن می‌نگرد و در کمین است و یا حرکت کشتی که در آبهای مَوّاج و خروشان و سهمگین گرفتار آمده است و بسیاری مشابهات دیگر، همگی به کونه‌ای با هنر خود حرکت و عمل را نشان می‌دهند. البته این قبیل هنرها می‌توانند مشخصات ویژه‌ی یک عمل را تسخیر کنند ولی نمی‌توانند تحول آن را در بُعد زمان نشان دهند. نمایش بصری برخلاف هنرهای یادشده می‌تواند یک موضوع را با دقت مکانیکی دوباره بازسازی کند و کیفیات آن را در مفهوم هنری والاتری با کمال وفاداری ارایه دهد. علاوه بر این نمایش بصری نمی‌تواند یک تصویر بخصوص را برای مشاهده‌ی مجدد در زمان های بعد، عرضه کند. وقتی بازیگران بر صحنه‌ی تئاتر، نمایش را اجرا می‌کنند، و یا افرادی در قالب و هیات انسان‌های بدوی، از طریق رقص، حالت‌های صیاد و صید را در معرض دید می‌گذارند، آن چه که خلق می‌کنند، ضبط و ثبت نمی‌شوند؛ و در نتیجه بعدها قابل مشاهده نخواهد بود. انسان از دیرباز توانست تصاویر پایدار ولی ساکنی در قالب نقاشی، حجاری، پیکرتراشی و ... به وجود آورد، اما نتوانسته است حتی در زمان کنونی، حقیقتاً، حرکت را به وسیله‌ی حرکت نمایش دهد؛ آنچنانکه این نمایش برای زمان‌های بعد قابل مشاهده باشد. حتی سینما هم با تمام پیشرفت فنی و تکنیکی خود، هنوز در این امر توفیق نیافته است.

سینما حرکت را با حرکت نمایش نمی‌دهد ـ طبعاً تلویزیون هم از این قاعده مستثنی نیست ـ بلکه از طریق ثبت تصاویر ساکنی که پی‌درپی بر پرده‌ای تابانیده می‌شوند حرکت را به وجود می‌آورند که آن هم با استفاده از چگونگی مکانیزم وسایل اپتیکی ـ تاثیر تصاویر در سلول‌های بینایی ـ و کارکرد چشم انسان، امکان‌پذیر شده است. این نمایش

توهم‌زای حرکت، با آن که جانشین بسیار خوبی است، با این حال اساساً با نمایشِ حرکت به وسیلهٔ حرکت متفاوت است.

تلویزیون نیز بیش‌وکم از قانون ایجاد توهم‌زای حرکت چونان سینما پیروی می‌کند. به این معنی که قسمتی از تصویر تلویزیونی، هنگام ضبط تصویر بر نوار ویدیویی، به "فوتون‌هایی که دایم بوسیله‌ی سیستم الکترونیک از بالا به پایین پرتاب می‌شوند و از چپ به راست رج می‌زنند و با جابه‌جایی میلیون‌ها از این نقاط ـفوتون‌هاـ برای هر تصویر ۶۲۵ خط و در بعضی سیستم‌ها بیشتر و در برخی دیگر کمتر، تشکیل می‌دهند.

در نمایش و هنر تئاتر، وضعیت به گونه‌ی دیگر است و تا حدود زیادی حرکت با واسطه‌ی بازیگری ـاجرای نقش بر صحنهـ بیان می‌شود. اما تئاتر هم قادر نیست آنچه را که خلق می‌کند، ثبت و ضبط کند و در نتیجه بعدها قابل مشاهده باشد؛ بلکه هربار که بازیگر قدم بر صحنه می‌گذارد، به وسیله "میزانسن"های قراردادی، متناسب با بیان و روح واژه‌ها، کلمات و جمله‌ها حرکت متناسب آن را بروز می‌دهد. در واقع کلمه‌ها و جمله‌ها در تئاتر ایجاد حرکت می‌کنند، زیرا هر یک دارای بار عاطفی مخصوص به خود هستند که به سبب پُشت سرهم قرار گرفتن و بیان واژه‌ها مقصود و منظور متعددی که هریک بار انعکاسی ویژه را در خود دارند و بدان وسیله معنی حاصل می‌شود، حرکت را پدید می‌آورند. در این حال، مجموعه‌ی دیگری شامل نور و رنگ و دکور و پوشاک و وسایل صحنه و صدای طبیعی محیط (ساند افکت) و موسیقی، در باوراندن حرکت ـچون انسان‌ها در زندگی روزمره سخن می‌گویند و با حرکت اعضا مقاصد مختلف را ابراز می‌دارند و هر لحظه در وضعیت و حالتی جدید قرار می‌گیرند ـدید و ذهن تماشگر را بدان سو جلب می‌کنند.

با تعریف‌های داده شده و آنچه که می‌تواند در گستره‌ی هنر بیان شود و هنر نمایشی و هنرمند نمایشگر را از حضیض ذلّت به اوج قدرت و شهرت برساند در این کلام

خلاصه می‌شود: "اگر سجایای انسانی ثمره‌ی محیط است، پس می‌باید محیط را انسانی کرد."

با اتکا به اکتشافات علوم اجتماعی، می‌توان گفت: شعر و موسیقی و نقاشی و پیکرتراشی و سینما و تئاتر و دیگر فعالیت‌هایی که امروز مدلول لفظ هنر است، از نخستین جلوه‌های حیات انسانی است. در قدمت هنر نیز بحثی نیست. نکته‌ی آخر در این مطلب این است که انسان خشن و گرسنه و سرگردان ابتدایی، باتوجه به این که به قول هنرشناسان: "هنر از فطرت بشر تراویده است"، چرا در کیرودار زندگی پر تلاطم پیش از تاریخ به آفرینش هنری می‌پرداخته؟ و انسان عصر صنعت و تکنولوژی نیز چگونه از هنر برای خود و اجتماع خویش بهره می‌گیرد؟ و اگر آثار هنری در دنیای امروز به نحوی سودرسان یا لذت‌بخش نمی‌بود، آیا به وجود می‌آمد؟ شناخت این نکته برای هرگونه تحقیق هنری و از آن جمله بررسی کنونی در مقوله‌ی هنر ضرور به نظر می‌رسد؛ زیرا هیچ تفکری تا وقتی با هنر آمیخته نشود، در تاریخ ثبت نمی‌شود و به اعماق جامعه نفوذ نمی‌کند و نیز بدون شناخت، منشا و سیرگذشته‌ی یک پدیده با نام هنر، شناخت و هنرمند و پیش‌بینی آینده‌ی آن به درستی میسر نمی‌شود.

***

از مقدمه‌ی کتاب باسترکیتون "مردی که نمی‌خندید" به ترجمه و نگارش کیومرث مُبشری، تاریخ انتشار کتاب: تابستان ۱۳۷۱ ـ تهران انتشارات کُلینی.

کُلن ـ آلمان ، آوریل ۱۹۹۸

نمایشی از برلین

در سومین جشنواره

تئاتر ایرانی- هامبورگ

زمان: دوم اُکتبر ۱۹۹۸، ساعت ۲۱

مکان: Schlachthof-Hamburg, Neuer Kamp 30.

Tel.:040-43209211

ورودی: ۱۰ و ۱۵ مارک

نیلوفر بیضایی

" تئاتر فمینیستی[1]" (۱ و۲)

بخش اول: نگاهی به اساطیر و علل ایستایی فرهنگ ما

انسان ترکیبی‌است از نیروهای متناقض چون روح و جسم، احساس و خرد، آزادی و اجبار، نیروی زنانه و نیروی مردانه و . . . در اسطوره‌ی آفرینش آمده است که خدا زن را از بغل مرد آفرید. این خود گواهی‌است بر این مهم که انسان موجودی یکانه بوده است. (اسطوره‌ی آفرینش) او در این یکانگی خود موجودی کامل و بی‌نیاز است و دارای جنسیت خاصی نیست، بلکه مجموعه‌یی‌است از دو جنس. این احساس یکانگی اولیه در روانشناسی معاصر به دوران کودکی نسبت داده می‌شود و فروید آن را"نارسیسم" و یا "خودشیفتگی اولیه" نام نهاده است. به عبارت دیگر انسان در این یکانگی اولیه‌ی خود با طبیعت در پیوند است. انسان اما با خوردن سیب دانایی به خرد دست می‌یابد و از مرحله‌ی جمعی ناخود آگاه به مرحله‌ی فردی خود آگاه می‌رسد. رسیدن به خرد اما بدون عشق ممکن نیست. بدین گونه "آدم" و "حوا" با دستیابی به خرد و عشق زمینی متوجه تفاوتهای یکدیگر می‌شوند. و اینجااست که انسان متوجه تناقض و تضاد درونی خود می‌شود. تناقض میان بخش زنانه و بخش مردانه‌ی خود. بدین سبب سرچشمه‌ی پیدایش مذاهب را جنگ این دو نیرو در تضادهایشان دانسته اند. هیچیک از مذاهب و مسالک اما به ترکیب این دو نیرو تن نداد، بلکه آنها را به صورت دو دشمن به دو بخش نیک و بد، روح و جسم، اسطوره و تاریخ و سرانجام ضعف و قدرت تقسیم کرد. این دوآلیسم فکری یکی از منشاهای جدایی این دو نیرو و این دو جنس شد. زن به دلیل قدرت باروری خویش، مظهر طبیعت، جسم و لذت شد و مرد مظهر روح وکمال طلبی. به همین دلیل در مذاهب "زن" موجودی غریبه و سرچشمه‌ی لذات وهوسهای زودگذر و یا "فتنه گر" (اسلام) است که باید مهار شود. در اساطیر زرتشتی "زن" فرزند "جهی" دختر اهریمن است و "جهی" در متون پهلوی به معنای روسپی‌است. او نه تنها اهریمن را بر ضد اهورامزدا بر می‌انگیزاند، بلکه اغواکر نیز هست. در یک کلام "زن"در تفکر انسان اخلاقی ایرانی موجودی خطرناک است. این هراس جنسی یکی از مهم‌ترین علل سترونی فرهنگ ما بوده است. حتی در پرسپولیس نیز که قرار است پرستشگاه زندگی

---

۱ ـ نظر بر اینکه بخش نخست این مقاله با اشتباهات تایپی فراوانی روبرو بوده و به انسجام و درک مقاله صدمه زده است، ضمن پوزش از نویسنده و خوانندگان گرامی، صلاح دانستیم به جای درج تصحیحات به چاپ مجدد آن (کمی ریزتر) اقدام کنیم.

باشد، هیچ تصویری از زن نمی‌بینیم. بلکه تنها تصاویر جنگجویانی را مشاهده می‌کنیم که بر هر چیز مهر اخلاقی می‌زنند و علیرغم نیروی بازو و روحیه‌ی جنگ‌طلب که با نیروی زنانه در تضاد است، در طول تاریخ تبدیل به قومی سربه‌زیر و مطیع و سرشار از حس گناه می‌شود.

به عبارت دیگر"زن" برای مرد ایرانی با کشش جنسی برابر است. پس به سرکوب او می‌پردازد تا امیال جنسی خود را نفی کند. پس زن در فرهنگ ما دارای دو چهره می‌شود: یکی "مادر" که گویند "بهشت زیر پای اوست" (اسلام عزیز نیز که به مقوله‌ی غریزه‌ی جنسی بسیار علاقمند است، رابطه‌ی جنسی را تنها در صورت به وجود آمدن فرزند و "مادر" شدن زن مشروع می‌داند. . . "پس آنان چون کشتزارند و شما کشتکران . . . ". قرآن.) و دیگر "فتنه‌گر"، که باید سرکوب شود .

تفکر "مردسالارانه" و تا ریشه اخلاقی اما در جامعه‌ی ما تنها به این یا آن اندیشه و مسلک محدود نشده بلکه در ادبیات، تئاتر، سینما، سیاست و خلاصه در تمامی عرصه های دیگر نیز به وضوح خود را نمایان می‌سازد. اگر روشنفکری را با معنی واژه‌یی آن نیز "روشن اندیشیدن"، "صاحب اندیشه بودن" معنا کنیم، با تعمقی در می‌یابیم که در بازتولید فرهنگی و هنری‌اش درکنار همین دو چهره‌ی غالب از نیمه‌ی دیگرش، بخش زنانه‌ی وجودش، به همان تعاریف اخلاقی ـ مذهبی دچار است. مثلا در اکثر آثار ادبی معاصر، نویسنده در تیپ سازی شخصیت های "زن خوب" و "زن بد" معیارهای "اخلاقی جنسی" واپس‌گرا را به کار می‌برد و در بین آثار زنان نویسنده متنی بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد که از شیوه‌ی نوشتار مردانه تقلید کند و زن را از دریچه‌ی چشم مرد ببیند. حتی اگر در جایی نیز بنا بر مصلحت قابل باور ساختن ادعایش در پیشرو بودن و باور بر مدرنیته به دفاع از حقوق زن بپردازد، در بطن خود و در تولیدات ادبی فرهنگی‌اش آنچنان با این موجود بیگانه است، که لاجرم به سطح اکتفا می‌کند. به کجا می‌توانی پناه برد جز به تلاش برای شناخت و شناساندن "خود" سرکوب شده‌ات تا شاید کوشی شنوا بیابی .

تمامی این توضیحات بهانه‌یی بود برای زدن نقبی به موضوع اصلی این بحث: ضرورت به زیر علامت سوآل بردن تعاریف غالب و پیش شرط‌های تاریخی از یکسو (که متاسفانه در نگاه آن به"زن" تفاوتی میان "روشنفکری" و "عامه" وجود ندارد.)، موضوع قراردادن "زن" و یا لااقل رسیدن به نگاهی و تعریفی "دیگر" از زن در تئاتر از سوی دیگر که نتیجه‌اش به کل بشریت سود خواهد رساند و به رسیدن به تعریفی "دیگر" از کل بافت جوامع بشری کمک خواهد کرد .

در قسمتهای بعدیِ این بحث، نگارنده‌ی این سطور تلاش خواهد کرد تا با پرداختن به تعاریف انسان امروزی از "تئاتر"که مسلما برای رسیدن به تعاریفی "دیگر" به تجربه‌ی فرمهای "دیگر" در تئاتر نیازمند است، به ضرورت وجودی مقوله‌یی بنام "تئاتر فمینیستی" بپردازد. در این بحث واژه هایی چون "استتیک"، "زبان" و "تصویر" نقش مهمی خواهند داشت .

بخش دوم: تئاتر فمینیستی

می‌دانیم که در درون جنبش فمینیستی جریان های فکری مختلف وجود دارد. از فمینیسم سوسیالیستی گرفته تا فمینیسم رادیکال و فمینیسم فرهنگی. تا آنجا که به تئاتر مربوط می‌شود، زنانی از همه‌ی جهت‌های فکری موجود در جنبش فمینستی در پایه ریزی و بنیان‌گذاری شاخه‌یی ازتئاتر به نام "تئاتر فمینیستی" سهیم بوده اند. در یک تعریف عام از تئاتر فمینیستی می‌توان گفت که نوعی از تئاتر است که از دید زنانه و توسط زنان سیستم و فرهنگ مردسالارانه‌ی حاکم بر جوامع را به زیر علامت سوآل می‌کشد. به همین دلیل است که این نوع تئاتر از فرهنگ حاکم فاصله می‌گیرد و نوعی تئاتر"آلترناتیو" محسوب می‌شود. تحقیق در مورد تئاتر فمینیستی باید در ورای انواع نقد تحلیلی موجود انجام گیرد، چرا که دارای خصوصیات مستقلی است که تا شناخته نشوند، هر نوع بحث تحلیلی را به اشتباه وامی‌دارند. ژانل رایشلت معتقد است که تئاتر فمینیستی و تئوری تئاتر برشت از دو نظر دارای نقاط مشترکند. یکی اینکه هر دو در تعریف "تئاتر پلاتفرم" جای می‌گیرند و دیگر اینکه هر دو قوانین اجرای نمایشی رایج فرهنگ حاکم مردسالارانه را در هم می‌ریزند. جین کالوپ معتقد است که: مطرح ساختن تفاوت میان دو جنس بدون قصد متضاد انگاشتن آنها شاید تمام مشغولیت فمینیسم باشد. اگر این بحث را به تئاتر منتقل کنیم که در شکل کلاسیک خود همیشه ورطه‌ی نبرد تضادهابوده است، نبرد طبیعت و فرهنگ، نبرد انسان و خدا، تا حدودی به اصل مشکل نزدیک شده ایم. پست مدرنیسم نیز به درستی تئاتر کلاسیک را به نقد می‌کشد. تئاتر کلاسیک با همه‌ی عظمتش تنها توانست دو صحنه‌ی "تراژیک" و "کمیک" را به عرصه‌ی وجود بیاورد. تئاتر امروز تنها ازطریق تجدید نظر در گذشته‌ی خود است که می‌تواند به حیات ادامه دهد. کالوپ معتقد است که استفاده از واژه‌ی "درام روایتی غرب" در مورد تئاتر کلاسیک شاید درست تر باشد. به اعتقاد او تئاتر امروز

"آوانکارد" شده است. تئاتر آوانگارد امروز دیگر چون تئاتر تراژیک و کمیک به قهرمان و نقطه‌ی اوج نیاز ندارد. تئاتر امروز تئاتر اکسیون و حرکت است.

با اینهمه به اعتقاد او فرمهای اجرایی امروز با تئاتر کلاسیک در تضاد نیستند، بلکه ادامه‌ی منطقی آن هستند. ما به تئاتر نمی‌رویم تا تنها ببینیم، بلکه می‌خواهیم دیده شویم. می‌خواهیم از نگاه در آینه‌یی بازگردیم که انکار جریان جاری را منعکس کند، تا بتوانیم نگاه مرسوم را در ذهنمان بشکنیم. تئاترکلاسیک اما چگونگی شکستن این نگاه را به ما نشان نمی‌دهد.

ماری لوییزه فلایسر یکی از زنان نمایشنامه نویس است که علاوه بر بیان مسئله‌ی زن در جامعه‌ی مردسالار در نمایشنامه‌ی خود به نام "پرده‌یی در سر" بر فرم نمایشی و شکل شخصی تولید هنری خود تاکید می‌ورزد و متهم می‌شود که ساختمان فکری دراماتیک ندارد. ولی ایراد در چیست؟ او از آنجا که این آزادی را برای خود قائل می‌شود که خواسته‌ی خود را دنبال کند، مرزهای تئاتر را تا بیرونی‌ترین سطح می‌گشاید و به دنبال غیر ممکن هاست.

اورزولا کرشل در مصاحبه‌یی می‌گوید: درام از پایان عمر آغاز می‌شود. چیزی دیگر آنطور که بوده نیست. چقدر مرگهای مرده، چقدر خشونت، چقدر فریاد. و اینها همه فانتزیهای عصبی مردانه. من تا به حال هیچ اندیشه‌ی دراماتیکی را در مورد تولد، در مورد آغاز زندگی نشنیده ام. منظورم نیست که حتما تولد را به عنوان یک اکت نمایشی آرزو می‌کردم، ولی بی اعتنایی به این مرحله بسیار سوآل برانگیز است، چرا که به عنوان واقعه‌ی دراماتیک به رسمیت شناخته نمی‌شود.

سال ۶۸ نقطه‌ی عطفی در تئاتر فمینیستی محسوب می‌شود. چرا که در این سال بحرانهای سیاسی و اجتماعی در اروپا اوج گرفتند و سیاستهای فرهنگی و جنسیتی

دستگاههای حاکم به زیر علامت سوآل کشیده شدند. حرکت سازمانهای زنان در این دوره بر روی شکل‌گیری اولین تظاهرات سیاسی تاثیر مستقیمی داشت. در همین دوره بود که تئاتر فمینستی شکل گرفت؛ که در شکل آغازینش به صورت نمایش خیابانی اجرا می‌شد. در انگلیس دومین نسل تئاتر فمینیستی پا به عرصه‌ی وجود نهاد. نسل اول به نمایندگی جین آردن، آن جلیکو و دوریس لزینگ در دهه‌ی ۵۰ فعالیت‌های خود را در زمینه‌ی تئاتر فمینیستی آغاز کرده بود.

شکل گیری تئوری فمینیسم سوسیالیستی در تئاتر انگلیس

در تئوری فمینیسم سوسیالیستی رابطه‌ی میان جامعه، اقتصاد و جنسیت بر صحنه‌ی تئاتر مورد بررسی قرار می‌گیرند. فمینیستهای سوسیالیست تئوری برشت را در تئاتر الگوی تولیدات هنری خود قرار می‌دهند. سریل چرچیل شیو ه‌ی نوشتاری اپیزودیک برشت که در آن هر اپیزود مستقل است ولی در طول نمایش نقاط گره اپیزودها با یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند، را در دستور کار خود قرار می‌دهد.

تئوری و طرح اجرایی برشت تاثیر بسزایی در تئاتر انگلیس داشته است. این تاثیرپذیری از اولین سفر Berliner Ensamble در سال ۱۹۵۶ به انگلستان و چاپ کتاب "برشت در تئاتر" توسط جان ویلت در سال ۱۹۶۴ آغاز شد.

تئاتر سیاسی از زمان شکل‌گیری جنبش سوسیالیستی در انگلستان سنت داشته است و از این طریق دراماتوژی سازمان یافته‌یی که پایه‌اش نقد اجتماعی بود بنیان گذاشته شد. تئاتر سیاسی نیازمند این توانایی است که ایده‌ها و روابطی را که ایدئولوژی را نمایان می‌سازند مجزا و آشکار کند. بر عکس شیوه های رئالیستی و ناتورالیستی که ایدئولوژی را پنهان می‌کنند و می‌پوشانند، تئوریهای برشت در مورد اشکال اجتماع و ساختمان اپیک و

فاصله گذاری در خدمت رسیدن به این اصل که روابط اقتصادی پایه‌ی واقعیات اجتماعی هستند، قرار دارد تا ایدئولوژی مبارزه با شرایط تاریخی را برجسته سازد.

سو آلن کیس معتقد است که تئوری فمینیستی باید خود را در عملِ سیاسی بازیابد، تا بدین وسیله به مخاطب واقعی خود نزدیک شود. او معتقد است که فمینیسم نباید خود را در برج عاج زندانی کند. به نظر من ولی تئوری فمینیستی می‌تواند با غلبه بر تمام ایدئولوژیها در پیدا کردن راه حلی برای تمام زنانی که امروز و اکنون زندگی می‌کنند بسیار کارساز باشد و از این طریق ارتباط خود را با دنیای واقعی اطراف حفظ کند.

performance art یا نوع امروزی تئاتر فمینیستی

"تئاتر زنان" و "تئاتر فمینیستی" دو واژه‌ی کاملا متفاوتند و الزاما اثر هر زنی که تئاتر کار کند، جزو ژانر تئاتر فمینیستی محسوب نمی‌شود. ما در تئاتر نیز زنانی را داریم که هنوز به حدی از خودآگاهی نرسیده اند و از اینکه کارشان برچسب ضد مرد بودن بخورد هراس دارند. از سویی تئاتر فمینیستی را تئاتر حرکت و آکسیون تعریف می‌کنند، چرا که می‌خواهد انفعالی را که قرنها برای زن در حضور اجتماعی‌اش تعیین شده، نفی کند.

در فرهنگ واژه های روانشناسی "خلاقیت" چنین تعریف شده است: "توانایی دیدن و ایجاد مناسبات و روابط جدید، توانایی تولید ایده‌های مخالف نُرم و توانایی فاصله گرفتن از الگوهای فکری رایج" در فرم امروزی تئاتر فمینیستی که آگاهانه از ساختمان مردسالارانه‌ی تئاتر کلاسیک فاصله می‌گیرد، زبانِ بدن، زبانِ غالب است. اجراکننده می‌تواند خود را به عنوان یک کاراکتر و بدن خود، بازی و حرکاتش را بعنوان سمبُل‌های آداب و رفتارهای روزمره به کار گیرد. در این نوع اجرایی تئاتر فمینیستی بدن بازیگر به یک متافر، یک وسیله‌ی ایجاد ارتباط تبدیل می‌شود که به تحلیل خود انسانی‌اش می‌پردازد.

هنر پرفُرمَنس در سال ۷۰ در آمریکا، انگلیس، کانادا، فرانسه و هلند به عنوان شاخه‌یی از تئاتر به رسمیت شناخته شد، ولی از آنجا که این هنر هنوز در کشورهایی که سنت درام در آنها ریشه دارد، به طور کامل پذیرفته نشده، بسیاری از زنان به این فرم تئاتری روی آوردند. به همین دلیل بسیاری از زنانِ پرفرمر فمینیست هستند: مثلا آنی گریفین، لوری آندرسن، تریشا براون و پینا باوش.

نمونه‌یی از گروههای فمینیستی تئاتر

گروه تاتی کورام Tatticoram

یک گروه تئاتری است که در آکسفورد تشکیل شده و اعضای آن ۴ زن بازیگر و رقصنده هستند.

بازیهای آنها بیشتر به شکل work in progress انجام می‌شود، تا به صورت قطعه‌های از پیش حاضر شده. چرا که معتقدند خلاقیت در حین کار بیشتر خود را شکوفا می‌سازد تا بر روی کاغذ. همه‌ی آنها علاوه بر بازیگری در نویسندگی و کارگردانی نیز تجربه دارند. در کار آنها حرکت در وهله‌ی اول قرار دارد و متن در درجه‌ی دوم. طرح نور در کار آنها ازهمان جلسه‌ی اول تمرین های بازیگری تمرین می‌شود. آخرین اجرای آنها "سه خواهر، در من می‌خواهم به مسکو بروم" (۱۹۸۸) نام دارد که بر اساس "سه خواهر" چخوف تنظیم شده است.

سوزانا ریکاردز، کارگردان این گروه می‌گوید: "وقتی که اثرت را خلق می‌کنی، آنچه را که می‌خواهی در آن بازگو می‌کنی. چیزی که قبلا گفته نشده. قبل از هر چیز بدین خاطر که در تئاتر سنتی تعداد بسیار محدودی نقشهای قوی برای زنان در نظر گرفته

شده است. مستقیما با تماشاگرت حرف می‌زنی و تمام قصدت اینست که به طریقی بگویی "به این زنان کوش بده."

Pina Bausch و تئاتر Wuppertal

رایموند هوک که کتابی درباره‌ی پینا باوش و تئاترش نوشته می‌گوید: قرار بود در نمایش جدید پینا باوش داستان عشقی میان یک زن و یک کرکدن بازگو شود. در شب اجرا به او خبر دادند که کرکدن را نمی‌تواند بر روی صحنه استفاده کند و او به ناچار به جای کرکدن از مردی با کت و شلوار خاکستری استفاده کرد. چرا که نقش انسان و کرکدن قابل تعویضند و رابطه‌ی میان زن و مرد گاهی اوقات به همین اندازه ناممکن.

در تئاتر پینا باوش ناممکن امکان انجام یافتن می‌یابد. خود را امتحان کردن، در خود فرو رفتن و جستجو کردن و شاید، یافت. وقتی یکی از بازیگرانش از او می‌پرسد که آیا در یک صحنه از نمایش باید صحبت شود یا این که فقط حرکت انجام می‌شود، او جواب می‌دهد: باید امتحانش کنیم، همینطوری در تئوری نمی‌توانم بگویم. پینا باوش در پی آن نیست که نقش "دانای کل" را بر عهده بگیرد.

او می‌گوید: "دانای کل" به خودش حق می‌دهد که برای بقیه تعیین کند و ادعا کند که همه چیز را می‌داند. من اما خودم در حال جستجو هستم. من هم مثل بقیه شنا می‌کنم.

تئاتر باوش نمی‌خواهد نقش ناجی بشریت را بازی کند. او مرزهای میان تئاتر، بالت، تئاتر بیانی و تئاتر رقص را در هم می‌شکند.

در بسیاری از نمایشهای او مردها با زنان مثل عروسک رفتار می‌کنند. در نمایش "رناته به سفر می‌رود." چند مرد دخترکی را که در گوشه‌یی ایستاده، بغل می‌کنند. اگر با دیدن این صحنه فقط فکر کنیم که اتفاق عجیبی نیفتاده، بلکه فقط مردهایی دخترکی را از

اینسو به آنسو بردند و بغل کردند، در سطح مانده ایم. از دیدن این صحنه می‌توان فکر کرد که یک مرد در نهان موقعیتی را آرزو می‌کند که دخترک بی‌حرکت و بدون هیچ عکس العملی بایستد و اعتراض نکند.

در تئاتر پینا باوش مرتب اتفاق می‌افتد، همیشه حرکت هست وتصویر. تئاتر باوش خود را به ما تحمیل نمی‌کند، بلکه آنقدر تصویر به ما پیشنهاد می‌کند، تا بتوانیم حق انتخاب داشته باشیم.

پینا باوش امروز یکی از مطرح ترین کارگردانهای جهان است. با این همه همواره در طول عمر هنریش با برخوردهای شدیدا عصبی منتقدین و مقامات کنسرواتیو روبرو بوده است. چند بار در سالن با عصبیت به هم خورده و منتقدی معترض از آن بیرون رفته است. چرا که تئاتر باوش تمام باورهای سطحی ما را در اینکه در صلح و صفا زندگی کنیم، به زیر علامت سوآل می‌کشد. تئاتر او تمام آن چیزهایی که به پشت مغزمان فرستاده ایم، تا رنج حرف زدن و فکر کردن دربارمشان را بر خود هموار کنیم، را از پستو بیرون می‌کشد و در مقابلمان می‌گذارد.

با اینهمه خود او در مورد تئاترش می‌گوید: من نمی‌توانم و نمی‌خواهم پیام خاصی بدهم و به دیگران راه حل نشان بدهم. من سوآل طرح می‌کنم. جواب را هر کس می‌تواند برای خود پیدا کند. من حکم صادر نمی‌کنم.

او در لابه‌لای حرفهایش این جملات را تکرار می‌کند: "من نمی‌دانم" یا "من احساس می‌کنم که" یا "بنظر من مهم است که"...

حس کر دن، تجربه کردن و رشد کردن، فلسفه‌ی تئاتری باوش را می‌سازد و همه‌ی اینها مجموع آن چیزی هستند که جهان ما کم دارد. استتیک زنانه، آنچه با زندگی پیوندی

ابدی دارد و با هر آنچه مرگ آفرین و قدرت طلب است، فرسنگها فاصله دارد. این فاصله درست است.

فرانکا رامه

"ایده‌ی مطرح کردن مسائل خاص زنان را مدتها بود که در سر می‌پروراندم. چرا؟ چون من یک زن هستم. چون در این مورد حرفهای بسیاری برای گفتن داشتم. چون خشمی در من بود که باید بیانش می‌کردم. ما روش گروتسک را برگزیدیم، چرا که بر این باوریم که گریستن و دلسوزی برای خود هیچ کمکی به ما نخواهد کرد."

فرانکا رامه یکی از مهمترین پایه گذاران تئاتر فمینیستی است. او بازیگر اکثر نمایشهای داریو فو بود و تا سالها بنام همسر داریو فو از او یاد می‌شد. فرانکا رامه با بازی تک نفره‌اش در نمایش "فقط بچه، آشپزخانه و کلیسا" راه مستقل خود را به عنوان یک تئاتری فمینیست آغاز کرد. او در همان سالها در مصاحبه‌یی می‌گوید: "من همیشه علاقه داشته ام، سرنوشت زنان را بر روی صحنه بازسازی کنم. می‌دانید، در کارهای مشترکم با داریو فو همیشه این احساس را داشته ام که خلاقیتم محدود شده است. چرا باید در این مورد سکوت کنم؟ به هرحال با بازی در این نمایش دارم احساس واقعی خودم را تحقق می‌بخشم."

رامه معتقد است که تئاتر فمینیستی به هیچوجه تنها برای زنان انجام نمی‌شود، بلکه مخاطبانش مردان نیز هستند.

تئاتر فمینیستی پایه گذاری شده از سوی رامه، مورد حمایت همه جانبه‌ی سازمانها و جنبشهای زنان قرار گرفت و سازماندهی اجراهای آن در شهرهای مختلف ایتالیا توسط این سازمانها انجام می‌شد.

در یکی از اعلامیه های تبلیغاتی سازمانهای فمینیستی آمده است:

"ما فمینیستها مفتخریم که نوعی از تئاتر را داریم که در آن به موضوع زن پرداخته می‌شود، چرا که تجربه به ما اثبات کرده که این نوع تئاتر می‌تواند جامعه‌یی را که تا ریشه سنتی است، به تفکر وا دارد.

با این وجود برخی از فمینیستها نیز به او انتقاد می‌کردند که موضوعاتی که رامه در تئاترش بدانها می‌پردازد، از جمله کورتاژ، ستم جنسی و پذیرفته نشدن زن بعنوان فرد، موضوعاتی تکراری هستند که از سالها پیش در درون جنبش فمینیستی در مورد آنها بحث شده است.

او در پاسخ می‌گوید: "اینکه در مورد این موضوعها بحث شده، دلیل بر حل شدن آنها نیست. وقتی که هنوز کلیسای کاتولیک کورتاژ را جنایت می‌داند، گواهی بر این واقعیت است که هنوز ابتدایی ترین حقوق زنان به رسمیت شناخته نشده. از سوی دیگر تا زمانی که معضلات وجود دارند، جای دارد که در تئاتر بدانها پرداخته شود. تئاتر یک هنر مردمی است و روی سخنش تمام اقشار هستند و نه فقط روشنفکران."

استقبال بی نظیر تماشاگران از نمایشهای رامه با رقم نزدیک به ۲۰۰۰ تماشاگر برای هر اجرا، خود گواهی بر این نکته است.

***

پاشگاه ادبیات

نمایشی در سومین جشنواره‌ی هامبورگ

"آه"

نویسنده، کارگردان و موسیقی: امید خادم‌صبا

ایفاگران:

بهزاد عباسی — شتاین بولد

ذبیح صمدزاده — لانگ روک

آیدا خسروی — تونی تابیو

مروارید احمدی — گونار سومر

ساناز خادم‌صبا

آه" تصه‌ی هنرمندیست که در حین مرور آثار خود به این نتیجه می‌رسد که همه چیز گفته شده، هیچ تغییری صورت نگرفته و هیچ حرفی برای گفتن باقی نمانده است. احساس ناامیدی و پوچی چنان سروپای هنرمند ما را در برگرفته که سرانجام تصمیم به خودکُشی می‌گیرد. اما به وقت اقدام دوستی می‌آید که ...

زمان: دوشنبه ۲۸ سپتامبر ۱۹۹۸، ساعت ۱۹

مکان: Schlachthof-Hamburg, Neuer Kamp 30.

Tel.:040-43209211

مجید فلاح‌زاده

تاریخ اجتماعی ـ سیاسی تئاتر در ایران [1]

تئاتر معاصر (۲)

مقدمه (۲)

۲ـ استثمار بیش از دو سوم جمعیت کشور؛

(عمدتاً دهقانان، کارگران و عشایر توسط قدرت های داخلی وخارجی)

فرهنگ و تمدن ایرانی، تا همین اواخر، اساساً فرهنگ وتمدنی بود زراعتی وایلاتی (چادر نشین) باطعم و رنگی اغلب میلیتاریستی. در نتیجه بیش از دو سوم جمعیت کشور یا چادر نشین بودند یا کشاورز (نخست تحت نظام برده داری و سپس فئودالی) و یا آواره‌ـ بیکاران شهری [17].

---

۱ ـ در حاشیه‌ی چاپ پاورقی فوق برای برخی از خوانندکان این توهم پیش آمده که اینها بخش‌هایی از جلد نخست کتاب چاپ شده‌ی آقای مجید فلاحزاده با عنوان " تاریخ اجتماعی‌ـسیاسی تئاتر در ایران" است.

تاریخ اجتماعی‌ـسیاسی تئاتر در ایران شامل سه کتاب است که کتاب نخست آن (چاپ‌شده در سال ۱۹۹۶، بن‌آلمان) به مقوله‌ی تعزیه و کتاب‌های دوم و سوم به موضوع‌های تقلید و تئاتر مدرن (معاصر) ایران پرداخته‌اند.

آنچه که در این‌جا، کتاب نمایش، تا کنون به چاپ رسیده و در آینده نیز ادامه خواهد داشت، کتاب سوم "تاریخ اجتماعی‌ـسیاسی تئاتر در ایران" است که ما تا کنون قسمت اول و دوم مقدمه را به چاپ رسانده‌ایم و در شماره‌ی بعد سومین قسمت مقدمه از نظرتان خواهد گذشت.

کتاب نمایش

این توده های مردم نه تنها کمترین ارتباط را با جوامع شهری داشتند، بلکه از سوی اغلب مرفه ـ شهرنشینان غیر قابل پذیرش نیز به حساب می‌آمدند. تنها انتظاری که از اینان می‌رفت آن بود که چگونه تولید کنند و یا در مواقع هجوم ها چگونه بجنگند. (افسانه یا واقعیت یک میلیون لشگری که "خشایارشاه" به یونان کشید، یازنجیرهائی که "رستم فرخزاد" در هجوم اعراب به پای سپاهیانش بست، تا مانع فرارشان شود، و یا موج ـفوج های انسانی که "روح الله خمینی" به مسلخ‌گاه‌های "نینوا" روانه می‌داشت نیز از همین سرچشمه آب می‌خورد.)

به هر حال، در چنین شرایطی بود که این مردم در طول سه هزار سال زندگی مصیبت بارشان، در پهنه‌ی جغرافیائی متلونی بنام پرشیاـ ایران ـ رنج بردند و در مجموع ناآگاه باقی ماندند.

در طول قرن اخیر، و به ویژه در دوران پهلوی و به خصوص در دوران پهلوی دوم، شرایط اندکی تغییر کرد. تحت یک رفرم عجولانه و مهجور (انقلاب سفید دهه‌ی چهل) این توده مردمان ظاهراً زمین‌دار شدند (صاحب زمین هایشان شدند.). اما به دلیل ادامه‌ی تمرکز ثروت در دستان هزار فامیل و گسترش تباهی و فساد و رشوه در رژیم [۱۸]، اینان یا فقیر تر شدند و یا دهات و زمین‌هایشان را رها کرده و راهی شهرها شدند و به جمع کارگران نامتبحر، بیکاران، کدایان، زاغه‌نشینان و گودنشینان پیوستند[۱۹].

این پروسه در رژیم جمهوری اسلامی، به ابعاد بسیار گسترده‌تری، هنوز ادامه دارد و راهی دراز تا سرانجام یک نبرد قاطع در پیش روی!

زندگی فرهنگی توده ها:

در نخستین نگاه مضحک به نظر می‌رسد که در باره‌ی زندگی فرهنگی این مردم در طول قرون صحبت شود؛ چرا که بیشترین آموزشی که فرا گرفته اند، همانطور که اشاره رفت، آن

بوده است که چگونه بکارند، چگونه درو کنند، چگونه گله‌داری کنند، چگونه در کوچ هایشان از رود خانه‌ها بگذرند، چگونه بجنگند، چگونه بافندگی کنند... و بالاخره در طول سی چهل سال اخیر چگونه در کارخانه های مونتاژی مونتاژ کنند. و در کنار تمام این‌ها، کاهی نیز درد ـ شادی خود را در ترانه ها، رقص ها، نمایشات بدوی و... متبلور نمایند. اما این مردم بی‌تردید بدنه‌ی اصلی و نقطه‌ی ثقل هر فرهنگ و تمدن (در ارتباط با جوامع مربوطه شان) به شمار می‌روند. فرهنگ اینان ـ فرهنگ عوام ـ اگر تصمیم‌گیرنده و راهبر جوامع‌شان نیست، در تحلیل نهائی ارائه‌ی کاراکتر اصلی جوامع‌شان تواند بود. زیرا، اولاً، این فرهنگ مدل‌هایی از ساختارهای اجتماعی را در پیش روی عرضه می‌دارد که هرچند متعلق به گذشته و گذشته های دورند، اما یادآور صورت هایی نوعی (ARCHETYPE) از عدالت، آزادی و توازن هستند که جانهای شیفته، اذهان انقلابی ـ ناآرام ـ غمخوار را همواره به خود مشغول داشته اند؛ وثانیاً، به ما شاخص‌ها و ویژگی‌های متفاوت هرجامعه، وشرایطی که تحت آن، آن جامعه دوران تکامل خود را، در هر دوره، گذرانده است نشان میدهند[۲۰].

به هر جهت، در دل فرهنگ عوام، هنر عوام، و در نتیجه فرمهای متنوع تئاتری عوام (تئاتر فولکلور) نهفته است. این تئاتر و فرمهای تراژیک و کمیک آن، بنابراین، باید در تحلیل نهائی، در ارتباط مستقیم با فعالیتهای تئاتری (نمایشی) مکتب اسلامی بررسی شود، که کتاب اول (تعزیه) و کتاب دوم (تقلید) تحقیق حاضر به تفضیل بدانها پرداخته است.

***

۳ـ رشد جوامع شهری

(عمدتا طبقه‌ی متوسط و مبارزاتشان برای کسب قدرت سیاسی و اقتصادی)

رشد شهرها و جوامع شهری که در میانه‌ی دوران صفوی (قرن هفدهم میلادی) به دلیل ثبات نسبی رژیم و روابط تجاری با اروپاییان، تا حدودی امیدوارکننده بود، از ربع دوم قرن هجدهم ـ نزدیک به سقوط سلسله‌ی صفوی ـ متوقف می‌شود.

هجوم از خارج (هجوم افغان‌ها) و جنگ‌های فئودالی در داخل، که قتل عام، قحطی، بیماری و مرض و مهاجرت میوه های طبیعی آنها بودند، چنان خرابی به بار می‌آورند که میان سالهای ۱۷۴۰ـ ۱۷۳۰ شهرهای تجاری مهمی چون اصفهان، شیراز، قزوین، یزد و تبریز دوسوم جمعیتشان را از دست می‌دهند.[۲۱] بلاتکلیفی از پی این سال‌ها چنان بود که به قول دکتر "باستانی پاریزی" کشور حتی یک پایتخت ثابت نداشت و پایتخت "نادرشاه" بر پشت زین اسبش بود! و این روند خرابی و اضمحلال، به استثنای شیراز که تحت شرایط صلح‌آمیز سلسله‌ی زندیان (۱۷۹۴ـ ۱۷۵۰) می‌رفت تا تبدیل به یک پاریس مینیاتوری شود، تا اواخر ربع اول قرن بیستم ادامه می‌یابد[۲۲] حتی تهران که در سال ۱۷۹۶ به عنوان پایتخت از جانب "آغا محمد خان" انتخاب شد، از این بلایا محفوظ نگردید. این شهر که در ربع آخر قرن نوزدهم حدود ۱۵۵\۷۳۵ نفر جمعیت داشت[۲۳] و حدود ۷۰ صنف مختلف[۲۴]، در ۱۹۱۸، زمانی که کشور تماماً زیر سلطه‌ی انگلیسی‌ها بود، به علت قحطی و تب تیفوئید، قریب صد هزار ساکنان خود را از دست می‌دهد[۲۵] و به جمع همه‌ی اینها، هرگاه جدائی ایالت‌های ثروتمند و پر جمعیت، یعنی صاحب نیروی کار شمال کشور در معاهده‌های "گلستان" و "ترکمانچای" اضافه شوند، دامنه‌ی سقوط هول‌آور جلوه خواهد کرد.

به هر جهت، علیرغم تمامی این آشوبها و فروریزی‌ها، رشد دوباره‌ی جوامع شهری، و در نتیجه رشد بورژوازی ایرانی، در طول قرن نوزدهم، کریزناپذیر می‌نمود؛ و این کریزناپذیری عمدتاً نتیجه‌ی نفوذ سرمایه‌های اروپائی در کشور بود. بعد از آن که کشور وسیله‌یی در دستان قدرت‌های غربی گردید و استقلال خود را ازدست داد [۲۶]

اما این بورژوازی نزار، شرقی ـ خاورمیانه‌یی و غیرواقع‌بین بود، و هنوز هم هست. نزار، چرا که به طور عمده به سرمایه‌ی خارجی و حمایت آن متکی است.[۲۷]؛ شرقی ـ خاورمیانه‌یی، چرا که آن استخوان‌بندی صنعتی بورژوازی غرب را ندارد. اضافه آنکه گرایش به شدت «اسلامی» یا «پان ایرانیستی» و یا التقاطی دارد؛ و غیرواقع‌بین، چرا که اگرچه به مقدار بسیار زیادی وابسته به سرمایه‌های خارجی و کمک آنها است، اشتیاق و آرزوی عدم مداخله‌ی قدرتهای خارجی در امور داخلی‌اش را دارد! و این آخرین نکته و آن گرایشهای سه گانه است که تقریباً از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به بعد، توده‌های شهری، دهقانی و روشنفکران خودی، فئودالی، وبعد از ۱۹۱۷ حتی نیروهای چپ را به سوی خود جلب کرده است.

تا انقلاب ۱۳۵۷ شمسی، این بورژوازی، به یاری نیروهای انقلابی یا مرتجع داخلی و خارجی، بانی بسیاری طغیان‌ها، دو کودتا، یک انقلاب و یک جنبش جهانی شده است. و گرچه در اکثر اینها، و هم در انقلاب و هم در جنبش جهانی توسط رقبا، حامیان داخلی و خارجی، و حتی نیروهای قشرهای داخلی‌اش مغلوب و تنبیه گردیده است، معهذا بهره گیری‌های مادی و معنوی خود را نیز برده است.

نخستین این طغیان‌ها، در شکل و هیئت مذهبی غیر سنتی، بی‌شک، «جنبش بابیکری» (۱۸۴۸) بود که بی‌رحمانه توسط قشر سُنت‌گرا ـ فئودال ـ بورژوای خام دربار قاجار سرکوب گردید. نماد هنری این جنبش در «قرةالعین»شاعره‌ی انقلابی و افکار آزادی

خواهانه‌ی او (از جمله آزادی زنان و رفع حجاب) قابل ردیابی است [۲۸] و آخرین این طغیان‌ها، تا امروز، و دوباره در شکل و هیئت مذهبی، اما سُنتی، بی‌شک شورش سال ۱۳۴۲ شمسی، به رهبری «روح‌الله خمینی» است که آن هم بی‌رحمانه توسط قشر مرتجع فئودال- بوژوا ـ نظامی دربار «پهلوی» سرکوب گردید. ولی هر قدر نخستین طغیان مترقی بود، آخرین طغیان عقب‌افتاده، و طبیعتا هرقدر نماد هنری نخستین طغیان آینده‌گرا بود، نماد هنری آخرین طغیان، «جلال آل‌احمد»، گذشته‌گرا!

از طغیان‌های گرایش دیگر این بورژوازی، یعنی گرایش «پان ایرانیستی» می‌توان از «قیام خراسان»(۱۳۰۰ ش) به رهبری «کلنل محمد تقی خان پسیان» نام برد،که خدعه‌آمیز توسط ائتلافی از نیروهای مرتجع ایلاتی ـ فئودال ـ بورژوا، شکل ناگرفته از پای درآمد. نماد هنری این جنبش از جمله در شاعر، موسیقی‌دان و تصنیف‌ساز آن دوران «عارف قزوینی» که به کارنمایش هم گهگاه می‌پرداخت [۲۹]، و همچنین «میرزاده‌ی عشقی»، نگارنده‌ی اُپرای «رستاخیزشهریاران‌ایران»، قابل تصور است.

از طغیان‌های گرایش سوم بورژوازی برپاخاسته‌ی ایرانی، یعنی گرایش التقاطی، «قیام تبریز» (۱۲۹۹ ش) به رهبری «شیخ محمد خیابانی» قابل ذکر است که این هم با خدعه و توطئه‌ی ترکیبی از نیروهای مرتجع فئودال ـ بورژوا سرانجامی تراژیک داشت. نماد یا نمادهای هنری معرف این طغیان، همچون کاراکتر آن، التقاطی وچند گونه اند. لذا یادآوری آثار شاعر ـ آزادیخواهی چون «محمد تقی بهار» در رابطه با محتوی دمکراتیک، ولی خیال‌پردازانه‌ی فاقد قدرت اجرائی این جنبش چندان بی مورد نیست.

از دیگر طغیان‌های دموکراتیک این بورژوازی که آمیزه‌ای از گرایش‌های مترقی، به ویژه چپ را شامل می‌شود، «قیام‌تبریز» (۱۳۰۱ ش-۱۹۲۳) به رهبری «ابوالقاسم لاهوتی» را باید نام برد که آن هم به شکست انجامید. نماد هنری این قیام، بی‌تردید، رهبر آن،

«ابولقاسم لاهوتی»، نخستین شاعر طبقه‌ی کارگر ایرانی است، که صاحب قطعه‌های نمایشی از جمله «اُپرت کاوه‌آهنگر» نیز می‌باشد.

اما دو کودتای بخش بسیار ارتجاعی این بورژوازی (۱۲۹۹و۱۳۳۲ش)، طراحی شده توسط سازمانهای جاسوسی سرمایه داری غرب، بر خلاف طغیانهای آزادی‌خواهانه ـ میهن دوستانه‌ی بخش مترقی بورژوازی ایرانی، آن اندازه دوام و عمر کردند تا تأثیرات اکثراً مخرب خود را، چنان که خواهیم دید، بر هنر، و در نتیجه بر تئاتر کشور باقی گذارند.

و انقلاب این بورژوازی، انقلاب مشروطه‌ی سال ۱۹۰۶، انقلابی اساساً ملی ـ شهری بر علیه فئودال‌ها و مداخلات عناصر خارجی حمایت‌گر به آنها بود. این انقلاب به طور موقت، زمانی که روسیه‌ی تزاری به یاری مرتجعین آمد، متوقف گردید و سپس با کودتای مهندسی شده توسط انگلیسی‌ها، در ۱۹۲۱[۳۰] به نفع یک پرشیای آرام، باثبات، دوست و مستقل، به حیث یک سد در برابر نفوذ شوروی جوان در خاورمیانه، به پایان عمر خود رسید.[۳۱] در این انقلاب بورژوازی به سهمی برابر با فئودال‌ها دست یافت.[۳۲] و ایرانیان نخستین شیوه‌های «تئاتر آژیتاسیون» را در جریان آن تجربه نمودند!

اما، جنبش جهانی، جنبش ملی شدن صنعت نفت (۱۹۵۰) بر علیه امپریالیسم جهانی بود که نخستین بحران جهانی نفت را باعث شد[۳۳] این جنبش، همانطور که می‌دانیم، با کودتای مهندسی شده از جانب ایالات متحده‌ی آمریکا، در ۱۹۵۳،سرکوب گردید[۳۴] آنچه که بورژوازی از این جنبش به دست آورد، سود و بهره‌ی مختصری از، ظاهراً، ملی شدن صنعت نفت بود؛ اضافه آن که، نتیجه‌ی این جنبش بود که آن رفرم عجولانه‌ی مهجور (انقلاب سفید) را باعث شد تا از اتحاد دهقانان وتوده های شهری جلوگیری شود. تئاتر ایران در جریان این جنبش (ملی شدن صنعت نفت) با وجود درگیری‌های شدید سیاسی که اکثراً با

حملات فیزیکی به آن همراه بود، درخشان‌ترین دوران خود را، از لحاظ تولید عملی بر صحنه، تجربه و زندگی نمود.

و فراموش نکنیم که این بورژوازی (عمدتاً بخش بازاری ـ مسلمان سنتی آن، و کمتر بخش بوروکراتیک‌اش) بود که خوراک مالی گروه‌های قدرتمند مذهبی، و در رأس آنها گروه «خمینی» را در طغیان سال ۱۳۴۲، و سپس در انقلاب ۱۳۵۷، برای سرنگونی سلسله‌ی پهلوی، فراهم آورد.

***

زندگی فرهنگی جوامع شهری

جهت ارزیابی زندگی فرهنگی، و در نتیجه فعالیت‌های تئاتری جوامع شهری ایران، ضروری است که سه نکته‌ی زیر بدنبال ذیل، یاد آوری شود:

الف ـ ازآنجا که سیاست‌های توسعه طلبی قدرت‌های بزرگ نمی‌توانند فقط محدود به عرصه‌های نظامی، سیاسی و اقتصادی شود، بنابراین نفوذ فلسفه، علم،هنر فرهنگ اروپائی (و سپس آمریکائی) درکشور ناگزیر بود.

ب ـ اضمحلال و ویرانی شهرها، زندگی جوامع شهری را دچار وقفه‌های طولانی نموده بود، ولذا خلاءها و شکاف‌های بزرگی در آن ایجاد کرده بود [۳۵]؛ بدین‌قرار، آنگاه که شهرها و جوامع شهری شروع به رُشد دوباره نمودند، نفوذ فرهنگ غربی، تحت شرایط الف، گریزناپذیر بود.

ج ـ قابلیت انطباق‌کری ایرانی، که می‌توان آن را به ادغام نژاد آریائی با نژاد های متنوع دیگر، در طول تاریخ طولانی آن نسبت داد، سومین عاملی بود که نفوذ (آسان) فرهنگ غربی را به داخل جوامع شهری کشور فراهم آورد.

به هر جهت، تحت چنین شرایطی، و با پیشکامی انسان‌های شایسته و کستاخی چون «عباس میرزا» (ولیعهد «آغا محمد خان» که بـه مرگ زودرس در سال ۱۸۳۳ مُرد)، «میرزا تقی خان امیر کبیر» (وزیر بزرگ، اما بورژوای خام) کـه در ۱۸۵۲ خفه گردیـد، «میرزا حبیب اصفهـانی» (مترجم) کـه در ۱۸۹۷ بـه قتل رسـید، «میرزا جهانگیر خـان صـور اسـرافیل» (روزنامه نگار) که در ۱۹۰۷اعـدام شـد ،«حـاجی زیـن العابدین مراغـه ای» (نویسنده) کـه در۱۹۰۹ مُرد و بسیاری برجستگان دیگر، تجدید حیات فرهنگی جوامع شـهری ایـران شـروع شد.

از جمله دست‌آوردهای این شایستکان، می‌توان از موارد روبنائـی زیر نام برد:

ـ معرفی دوباره‌ی صنعت چاپ و لیتوگرافی از زمان صفویه بدین سو [۳۶]؛

ـ فرستادن تشنگان دانش به اروپا (انگلستان) برای تحصیل؛ ظهور نخستین روزنامه؛تأسیس نخستین کالج به سبک اروپایی (دارالفنون ۱۸۵۲) [۳۷]؛

ـ ترجمه‌ی بسیاری کتب درسی و اندکی بعد، کتب ادبـی (در آغاز، تقریباً همگـی از زبـان فرانسه ـ تنها استثنأ «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» از «جیمز موریه» اززبان انگلیسی ـ به حیث زبان پیشکام اروپایی در خاورمیانه، با نیم نگاهی به انقلاب کبـیر فرانسه ۱۷۸۹، کـه در دارالفنون هم به حیث زبانی واسطه تدریس می‌شد) [۳۸]؛

ـ نگارش نخستین رمان به سبک اروپائی [۳۹]؛

ـ تأسیس نخستین احزاب سیاسی به مفهوم غربی [۴۰]؛ و...

اما، به‌هرحال، نباید فرامـوش کرد کـه گستاخی برخـی از ایـن مردان، همچـون شمشیر دو لبه‌ای در تاریخ معاصر، و در نتیجه در هنر معاصر ایران، عمل کرده است.و مورد «امیر کبیر» شاید بهـترین و دردنـاک ترین مـورد باشـد. «امـیر» بـا بـی‌رحمـی و قساوت و خدعـه‌گـری بی‌نظیری، مترقی‌ترین جنبش سیاسـی ـ اجتماعی ایران در قرن نوزدهم، یعنی «جنبش

بابیکری» را سرکوب نمود [۴۱]. حتی هنگامی که سربازان مسلمان حاضر به اعدام «باب» نشدند او «فوج بهادران» مسیحی خود را برای اعدام به تبریز گسیل داشت! و آیا به دلیل این خوش‌خدمتی نبود که روحانیت شیعه، به‌عنوان یک سیستم (نه یک فرد) که همواره در برابر معرفی و نفوذ فرهنگ غرب مقاومت می‌ورزید و می‌ورزد، در برابر اصلاحات از غرب الهام‌گرفته‌ی «امیر» و به ویژه تأسیس دارالفنون، دندان بر جگر نهاد، گوش خواباند و سیستماتیک عمل نکرد (فتوا نداد) ؟!!! در واقع، «امیر» به همان راهی رفت و قربانی همان سیاست‌پیشگی واژگونه‌یی شد که اخلاف بزرگ قبل و بعد از او، نظیر «بزرگمهر»در مورد «جنبش مزدکیان»، «خواجه نظام الملک» در مورد «جنبش اسماعیلیه» و «مصدق» در مورد «جنبش چپ» شدند: پشت‌کردن به جنبش اعتراضی توده ها و روی‌نمودن به اندرز دربارها، منافع طبقاتی خود ـ قشر حاکم را بر منافع طبقاتی دیگران ـ زحمتکشان ترجیح دادن، تغییر و تحول را از بالا دیدن و آغازیدن! و نتیجه ؟! و نتیجه در دام توطئه‌های خارجی و داخلی (درباری) گرفتار شدن و ساقط گردیدن! و اگر کسی پرسد که چگونه است تأثیر این سقوط در هنر، و به خصوص در هنر تئاتر؟ می‌گوئیم: تئاتر، این احتماعی‌ترین هنرها، احتیاج به فضای سیاسی‌ـ اجتماعی باز دارد! فقدان تضاد، نبود آنتاگونیست، نبود فضای کافی و زمان کافی [۴۲]، هنر تئاتر را نزار می‌کند، مسخ می‌کند.

ادامه‌ی سیاست های میهن دوستانه، اما تردید آمیز، مصلحت‌گرا و مصالحه‌گر بورژوا ـ فئودال بزرگ خوش طینت، «دکتر مصدق»، توطئه‌ی کودتای بورژوا ـ فئودال حقیر سال ۳۲ «محمدرضا» را امکان داد. و کودتا تئاتر در "لاله زار شکوفا" را به تئآتر در "لاله‌زار تکیده" تبدیل نمود.

سرکوبی «جنبش بابیکری» کمک به ادامه‌ی استبداد فرون وسطائی ناصری بود؛ و کمک به ادامه‌ی استبداد قرون وسطایی ناصری، از یک سو، باعث آن شد که «تعزیه» با وجود تحول

در فرم، از نظر محتوی، در مضامین تقدیری ـ فئودالی‌اش دست و پا زند و نزار باقی بماند؛ و از سوی دیکر، چنان‌که خواهیم دید، به جای تئاتر پویا و خروشان نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم غرب، تئاتر ایستا و بیات نیمه‌ی دوم قرن هفدهم اروپا، آن هم با ترجمه‌ها و ایرانیزه‌گری‌های ناشیانه، و آن هم فقط برای دربار و حلقه‌های محوری آن معرفی کردد.

(ادامه دارد.)

***

توضیح: در قسمت اول این مقاله که در شماره‌ی اول کتاب نمایش به چاپ رسیده است، جمله‌هایی از قلم افتاده اند. ضمن پوزش از نویسنده و خوانندکان عزیز، برای تصحیح این مطلب خواهشمندیم متن زیر را به انتهای صفحه‌ی ۱۷ آن شماره اضافه کنید.

کتاب نمایش

... لیکن "تئاتر انجمن ایران و آمریکا" از زمان تأسیس‌اش در طول سال فعال بود و تولیدات تئاتری آن در مقوله‌ی تئاتری "مکتب دموکراسی غربی" قابل بررسی است.

زیر نویس

(۱۷) برطبق آمارگیری آمریکائیان، درسال ۱۹۵۷، ۱۳۸۰۰۰۰۰ از ۱۷۹۵۰۰۰۰ جمعیت کشور را دهقانان، چادر نشینان ، کارگران شهری و بیکاران تشکیل می‌دادند.

راوندی، مرتضی،" تاریخ اجتماعی ایران"، جلد سوم، چاپ دوم، (تهران ۱۳۵۶)ص ص ۶۵ـ۶۳.

(۱۸) 18- Florence Elliot . OP. Cit, P. 378.

(۱۹) " در طی یازده سال اخیر بیست هزار دهکده از جمعیت تهی شده اند "

کیهان ـ ۱۳،۲،۲۵۳۷ (سوم مای ۱۹۷۸)

(۲۰) برای مطالعه به کتاب های " ضرورت هنر درروند تکامل اجتماعی" ، نویسنده " ارنست فیشر" ترجمه‌ی "فیروز شیروانلو " ـ "جامعه شناسی هنر" نگارش "دکتر امیر حسین آریانپور " و تحقیقات "دکتر محمد جعفر محجوب " در باره‌ی ادبیات فولکلور مراجعه شود.

(۲۱) ن.و. پیکولوسکایا ، آ. یو.یاکوبوسکی. ای.پ. پطروشفسکی، آ. م. بلنیتسکی، ل. و. استرایو. سابق الذکر، ص ۵۹۸

(۲۲) " سرجان شاردن" که درنیمه‌ی دوم قرن هفدهم درایران بود، جمعیت کشور را چهل‌میلیون تخمین می‌زند.

"شاردن، سرجان " "سفرنامه شاردن در پرشیا"، ترجمه‌ی "محمد عباسی". جلد چهارم ، (تهران ۱۳۳۵) ص ۱۷.

* " راولینسون" در ۱۸۵۰ جمعیت ایران را ده میلیون برآورد می‌کند، و پس‌از دو شیوع مصیبت بار وبا و قحطی، بر آورد او به شش میلیون می‌رسد. ... بنابراین تمایل دارم که جمعیت کنونی کشور را حداقل نه میلیون تخمین زنم."

CURZEN. GEORGE .N.
PERSIA AND THE PERSIAN QUESTION, VOL II, 2nd ed., (LONDON , 1966) PP.492-494

(این کتاب نخستین بار درسال ۱۸۹۲ چاپ شد.)

(۲۳) راوندی. مرتضی، سابق الذکر، ص ۳.

(۲۴) همانجا، ص ۳۱۵.

(۲۵) همانجا، ص ۷.

* " و سپس جنگ فرارسید، زمانی که پرشیا قربانی بی‌طرف درگیری سه نیروی خارجی شد، با حد اقل انتظار بهره گیری از پیروزی هریک از آن ها، در همان حال که کمبود مواد غذائی گسترده بود و قحطی و تباهی و خرابی در ایالت های غربی کشور فرا گیر. ".

BROWN.E.G. **OP. CIT.**, PP.482-483 .

(۲۶) "فتحعلیشاه قاجار (۱۸۳۴ـ۱۷۹۷)، ناتوان‌تر از آن بود که ارتیه‌ی عموی خود (آقا محمد خان) ، یعنی اتحاد دوباره‌ی امپراتوری را مورد بهره برداری قراردهد. اینکه درظاهر این اتحاد حفظ شد، واقعیت دارد. اما هیچ تدبیری بکار برده نشد تا از فروریزی درونی کشور، که از قرن هیجدهم شروع شده بود و به قرن نوزدهم نیز کشیده

شد، جلوگیری شود؛ و این فروریزی با رشد اقتصادی اروپا هم تشدید گردید. و چنین شرایطی بود که راه را برای نفوذ سرمایه‌ی اروپائی درکشور هموار نمود، و ازدیاد موسسات صنعتی اروپائی را درایران باعث شد. و در قبال چنین فشاری ـ و این مهم ترین عامل است ـ اقتصاد فئودالی شروع به تبدیل به اقتصاد مالی کردید، به طور اختصار آن که، شرایط اقتصادی و اجتماعی در ایران، به کلی سیمای جدیدی در مقایسه با گذشته به خود می‌گیرد. سیستم فئودالی به بحران علاج ناپذیری دچار می‌گرددکه توسط بورژوازی مورد بهره برداری قرار گرفت، چرا که طبقه‌ی اخیر الذکر، درسایه‌ی تجارت و شرایط اجتماعی نوین، به‌تدریج ثروتمند شده و مقام و موقعیت فئودال های قبلی را با خرید زمین و وسایل تولید متعلق به دهقانان، و ربایش قدرت سیاسی، اشغال می‌کند. باادامه‌ی تغییر و تبدیل زیر بناها، زندگی فرهنگی آهسته، اما پی‌گیر دگرگون می‌شود. در ایران هم حرکت قرن نوزدهم در راه بیداری بورژوازی بود. این وضع باخود سلسله قاجار، و به ویژه ، پس از به سلطنت رسیدن ناصرالدین شاه، که عامل چندین رفرم هرچند ناکافی بود، مشخص گردیده است. "

RYPKA. JAN. **HISTORY OF IRANIAN LITERATURE**, (NETHERLANDS .1968), PP. 321-322

(۲۷) " در اثنای انقلاب مشروطه، انگلستان از قشر های بالائی طبقه‌ی بورژوازی و قبایل جنوبی حمایت می‌کرد، درصورتیکه روسیه حامی مرتجعین و قبایل شمالی بود. "

مومنی، باقر، "ایران در آستانه انقلاب مشروطه"، چاپ اول (تهران ۰ ؟) ص ص ۱۴ـ۱۳

(۲۸) برای مطالعه مقدماتی درمورد "جنبش بابیگری " به نوشته‌های " احسان طبری " درکتاب های:

" برخی بررسی‌ها درباره جهان بینی ها وجنبش‌های اجتماعی در ایران" (تهران ـ۱۳۶۱)، و "فروپاشی نظام سنتی و زایش سرمایه داری در ایران (از آغاز تمرکز قاجار تا آستانه انقلاب مشروطیت) "

(انتشارات حزب توده ایران ـ ۱۳۵۴) مراجعه شود.

* همچنین: محرابی ۰ معین الدین " قرة العین شاعره آزادی خواه و ملی ایران" نشر رویش ، چاپ اول (کلن ـ آلمان).

(۲۹) " عارف" تنها کسی را که تا پایان عمر دوست می‌داشت، آنهم تاحد پرستش، "کلنل محمد تقی خان" بود ۰سوکند بزرگ او همیشه "به روح کلنل" بود و بارها اظهار می‌داشت که اتفاق خراسان (شکست قیام خراسان) کمرم را شکست."

عارف پس از کشته شدن کلنل او را در چندین شعر یاد کردکه که بهترین آنها تصنیفی است که چنین آغاز می‌شود:

کریه کن که گر سیل خون‌گری ثمر ندارد ناله ای که ناید ز نای دل اثر ندارد

هرکسی که نیست اهل دل زدل خبر ندارد

دل زدست غم مغز ندارد دیده غیر اشک تر ندارد .این محرم صفر ندارد.

گرزنیم چاک جیب جان چه باک ؟ مرد جز هلاک چاره ای دگر ندارد

زندگی دگر ثمر ندارد . . . "

* آرین پور، یحیی ، "از صبا تانیما" ۰ جلد دوم، " کتاب چهارم ـ تجدد" (چاپ پنجم ۱۳۵۷ ـ تجدید چاپ ۱۳۶۷ ، انتشارات نوید، آلمان) ص ص ۳۵۵ـ۳۵۳

* همچنین : "کلیات دیوان عارف" تهران، چاپ سوم.

(۳۰) منافع دولت انگلیس در تامین نظم درایران از طریق کوششهای ژدرال "آیرون ساید "، به شکل یک کودتا، به رهبری " رضاخان "، پدر شاه فعلی، در فوریه۱۹۲۱ متجلی شد. با شنیدن خبر کودتا " آیرون ساید " در دفتر یادداشت های روزانه اش نوشت: " تااینجا عالی است ... تصور می‌کنم که مردم مرا طراح کودتا می‌دانند. راستش را بخواهید ، بله من آن را طراحی نمودم. "

SOCIALIST CHALENGE,21, SEPTEMBER 1978 LONDON. (RICHARD. H. ULLMAN, **TEH EANGLO SOVIET ACCORD** , (VOL III CHAP IX "PERSIA")

* همچنین: مصدق، دکتر محمد، "رنج‌های سیاسی دکتر مصدق"، یادداشت‌های "جلیل بزرگمهر"، به کوشش "عبدا لله برهان"، نشر روایت، چاپ اول، (تهران، ۱۳۷۰) ص ص ۱۵۲ ـ ۱۵۱.

* همچنین: دولت آبادی، یحیی، "حیات یحیی"، سازمان انتشارات جاویدان، چاپ اول، جلد چهارم، (تهران، ۱۳۶۲)، ص ۳۴۳.

(۳۱) "کنستانتین تروبانفسکی"، تئوریسین کمونیست، در ۱۹۱۸، رؤیای روسیه جدید را به قرار ذیل بیان داشت: "انقلاب پرشیای (کمونیست) می‌تواند کلیدی برای انقلاب تمامی شرق شود، همان گونه که مصر و کانال سوئزکلید های حاکمیت انگلیس در شرق اند. پرشیا کانال سوئز انقلاب است. با انتقال مرکز سیاسی انقلاب به پرشیا، تمامی ارزش استراتژیکی کانال سوئز از دست می‌رود ... فتح سیاسی پرشیا، درسایه شرایط جغرافیائی ویژه آن و اهمیت‌اش برای جنبش های آزادی بخش در شرق، آن چیزی است که ما نخست باید بدان دست یابیم. این کلید بسیار ارزشمند برای تمامی انقلابات درشرق باید دراختیار ما باشد؛ بگذار هرچه می‌خواهد بشود. پرشیا باید به مامتعلق باشد. پرشیا باید به انقلاب تعلق داشته باشد."

SHARABI.H.B **GOVERNMENT AND POLITICS OF THE MIDLE EAST IN THE TWENTIE TH CENTURY**, (U.S.A 1962) , P.95.

(۳۲) " مجلس (مجلس شورای ملی) از زمان ایجادش، معرف منافع اشراف زمین‌دار ، بازرگانان، گروه های مذهبی و شاه بوده است ۰"

SHARABI H.B., Ibid. P.77 .

(۳۳) " جبهه‌ی ملی (حزبی که جنبش بین المللی نفت را کارکردانی کرد) به رهبری "مصدق" ، دقیق گفته شود، یک حزب سیاسی ارگانیزه شده صاحب اعضا و برخوردار از یک دکترین سیاسی مشخص نبود، بلکه ائتلافی آزاد از گروه ها و احزاب سیاسی گوناگون (شامل حزب توده ـ حزب کمونیست)، بود که از اصول ملی شد ن صنعت

نفت حمایت می‌کردند و بطور ضمنی رهبری "مصدق" را پذیرفته بودند. دردوران نخست وزیری "مصدق" (۲۸ آپریل ۱۹۵۱ ـ ۲۰ آگوست ۱۹۵۳) جبهه‌ی ملی یک جنبش ملی شد که به گرد آن ، درواقع ، تمام ملت گرد آمد. اگرچه این جنبش به شکست انجامید، ولی یک وحدت ملی به وجود آورد که هیچ حزبی درتاریخ مدرن ایران، تاکنون قادر به دست یابی بدان نشده است ..... دولت کوتاه "مصدق" تصویری روشن از آنچه که یک ملت کوچک، دردوران پس از جنگ، می‌تواند بر ضد دامنه ی وسیعی از مخالفان انجام دهد. اگر به تب افراطی ملی گرائی رانده شود. درغرب "مصدق" را به حیث " کاریکاتور ترسناک یک زمامدار " نگاه می‌کردند ، اما درایران و سراسر خاور میانه به حیث یک قهرمان وسمبل غرور ملی!"

SHARAHI. H.B. Ibid. PP. 88-89

* "دراوایل ده ی پنجاه ، جبهه ملی، تحت رهبری نخست وزیر پیشین، "محمد مصدق"، زمان کوتاهی قدرت را از شاه گرفت، تااین که سلطنت‌اش توسط کودتای پشتیبانی شده از جانب "سیا " (۱۹۵۳) دوباره باز گردانده شد. برجسته ترین دست آورد "آقای مصدق" ملی کردن صنعت نفت ایران بود ۰"

" INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE ", DECEMBER, 12/1977

* " نامه (نامه ای از سوی مخالفین شاه درجهت یک اعتراض عمومی برعلیه حکومت مطلقه) همراه با یک دعوت عمومی از ایرانیان برای بلند کردن صدای شان بر ضد دیکتاتوری شاه ، روند سیاسی بیست وچهار سال اخیر را دوره می‌کند. بیست وچهارسالی که قدرت کبری وسیع‌تر شاه را بعد از براندازی "محمد مصدق" ـ نخست وزیر ناسیونالیست افراطی که درخارج بیش از همه به‌عنوان مردی که نخستین بحران جهانی نفت را بوجود آورد، مشهور است ـ در ۱۹۵۳ مشخص می‌کند ۰"

" THE GARDIAN " . NOVEMBER 14, 1977.

(۳۴) " شاه هرگز حوادث چرکین آگوست ۱۹۵۳ را، آنگاه که ترکیبی از نیروهای افراطی ناسیونالیست وکمونیست وی را ناگزیر به فرار از کشور کردند، فراموش نکرده است. ازگشت اش پس از یک هفته، باکمک شورش رجاله ها و لومپن ها، هم آهنگ شده توسط سازمان سیا، او را مصمم ساخت تا جنبش های مخالفین را محو و نابود کند. حزب کمونیست غیر قانونی اعلان شد و اتهام عضویت در آن، از آن زمان، چتر کار آئی برضد دامنه ی وسیعی از مخالفین سیاسی فراهم آورده است."

" THE SUNDEY TIMES", JANUAR 19, 1975

(۳۵) از قرن هجدهم تا به امروز، تنها فیلسوف صاحب دستگاه فلسفی که فرهنگ ایرانی ارائه نموده ،" حاجی ملاهادی سبزواری " (۱۸۶۸ـ۱۷۹۷) است. " او (سبزواری) به هیچوجه یک مقلد فلاسفه ی دوره ی کلاسیک نیست. کار وی (البته) براساس بررسی و جستجوهای گذشتکان بنا شده است و هیچ فقدان ارتباطی درآن دیده نمی‌شود؛ اما نتایجی که از از آنها استخراج می‌کند، به کلی بدیع‌اند و شایسته ی بررسی دقیق متفکران غربی."

RYPKA. JAN. OP.CIT.; P. 344.

* می‌توان گفت که نظرات " سبزواری " ، درباره ی "حرکت جوهری"، یک تعبیر متا فیزیکی از "تئوری نسبیت " است که با تئولوژی اسلامی آمیخته است. از سوی دیگر ، آنگاه که او می‌گوید " کن " یعنی "باش " ، انسان نمی‌تواند به فلسفه ی اگزیستانسیالیسم وایده های " برون فکنی " ، " ضرورت انتخاب " و "مسئولیت " این مکتب فلسفی غرب نیاندیشد.

(۳۶) آرین پور . یحیی، سابق الذکر، جلد اول. کتاب دوم ص ص ۲۳۴ـ۲۲۸.

* همچنین : حقیقت. عبدالرفیع، "تاریخ نهضت های فکری ایرانیان (دردوره قاجاریه)" ، بخش یکم، شرکت مولفان و مترجمان ایران، چاپ اول (تهران، ۱۳۶۸) ص ص ۳۹۰ـ۳۸۸.

(۳۷) بهار. محمد تقی ، "سبک شناسی" ، جلد سوم، چاپ دوم، (تهران، ۱۳۳۷) ص ص ۳۴۷ـ۳۳۹.

* همچنین: آرین پور. یحیی، همانجا، ص ص ۲۵۹ـ۲۳۴

(۳۸) (38) RYPKA . JAN . OP . CIT . ,PP 341-342.

ـ همچنین: آرین پور، یحیی، همانجا، ص ص ۲۸۶ـ۲۵۹.

ـ به هرحال، درمورد ایران ، علت انتخاب زبان فرانسه وکتاب های فرانسوی، کم تر ذهنیت و فشار استعماری، بلکه بیشتر شور شعله های " انقلاب کبیر فرانسه " (۱۷۸۹) ، در میان روشنفکران ایرانی بود.

(۳۹) نخستین رُمان فارسی" سیاحت نامه‌ی ابراهیم بیک "، نگارش " حاجی زین العابدین مراغه ای"، نام دارد که در سه بخش است. این رُمان اولین بار درسال ۱۸۸۸ در استانبول (ترکیه) به چاپ رسید و به زبان های آلمانی و روسی هم ترجمه شده است.

" سیاحتنامه " به حیث سند معتبری که زندگانی اجتماعی وسیاسی آن دوره از ایران را منعکس می‌کند، بسیار گرانبهاست.

ـ برای اطلاع بیشتر درمورد رمان به کتاب آقای " یحیی آرین پور " ، سابق الذکر، ص ص ۳۱۳ـ ۳۰۴ مراجعه شود.

(۴۰) "حزب دمکرات آذربایجان " درمیان این نخستین احزاب، محبوب ترین به شمار می آمد و اُرگان آن " تجدد" بود.

آرین پور، یحیی. سابق الذکر، جلد دوم، چاپ اول، (تهران، ۱۳۵۰) ص ۲۰۹.

* جهت آگاهی مقدماتی در مورد "احزاب سیاسی" در ایران دورهٔ قاجار به کتاب " تاریخ مختصر احزاب سیاسی"، نگارش "ملک الشعرای بهار"، (تهران، ۱۳۲۳ و ۱۳۴۲) مراجعه شود.

(۴۱) طبری. احسان، "فروپاشی نظام سنتی وزایش سرمایه داری در ایران" (سابق الذکر)، ص ۶۸:

(۴۲) رجوع شود به "تاریخ اجتماعی ـ سیاسی تأتردر ایران" ، فلاح زاده ، م. کتاب اول، چاپ اول ، " انجمن تئاتر ایران و آلمان " (کلن ـ۱۹۹۶).

* * *

پرویز لک

تجزیه و تحلیل نمایشنامه

چرا تجزیه و تحلیل؟

در زمینه‌ی تئاتر و هنرهای نمایشی دیگر، به ندرت پیش آمده است که یک اثر نمایشی توسط نویسنده‌ی آن به صحنه برده شود و این مسئله اگرچه مشکلاتی را در زمان اجرا پیش می‌آورد، اما از سوئی کروه های نمایشی فارغ از قیدوبند تجارت و آنانی را که به سبب ویژگی خاص این هنر، آنرا در بالابردن سطح آگاهی توده ها به خدمت می‌گیرند و در بسیاری موارد از نهادن جان، مال و تمامی هستی خود در این راه دریغ نمی‌کنند، بر آن میدارد تا با تجزیه وتحلیل متن نمایشنامه تا آنجا که ممکن است به پیام نویسنده نزدیک‌تر شده و با استفاده از تکنیکهای نمایشی مخصوص به خود آنرا به تماشاگر منتقل نمایند.

تجزیه وتحلیل برای مجریان یک نمایشنامه این امکان را فراهم می‌سازد تا بااستفاده از اصول علمی وقوانینی اصولی تک تک واژه ها را بررسی نموده و با درک انرژی و پتانسیل موجود در هر جمله و مشخصا در هر واژه به مفهوم درونی آنها دست یافته و سپس با توجه به شناختی که از این رهگذر از متن حاصل می‌کنند به جنبه‌های روحی، فکری و روانی شخصیت‌های نمایش دست یافته و آنگاه با به‌کارگیری تکنیکی درست آنها را به نمایش گذارند.

آنچه که خواهد آمد نوشته‌ی کوتاه و مختصری است که ما را در چگونگی شروع، ادامه و پایان یک تجزیه و تحلیل می‌تواند یاری کند.

تجزیه و تحلیل یک نمایشنامه:

الف ـ تجزیه و تحلیل (آنالیز) متن (نمایشنامه) نخست با شناخت سه رکن اصلی آن آغاز می‌شود

I ـ شناخت نویسنده : با کوشش در راه تهیه‌ی زندگینامه‌ی او و همچنین بررسی شرایط اقتصادی ـ سیاسی دوره‌ی حیات او. پایگاه و دیدگاه طبقاتی او.

II ـ شناخت مترجم : (دررابطه با متن‌های ترجمه شده) همان‌گونه که در مورد نخست در باره‌ی شناخت نویسنده آورده ایم.

III ـ شناخت متن : « نمایشنامه »

A- تاریخ و محل نگارش

B- تاریخ و محل چاپ

C- شرایط حاکم بر جامعه‌ی نویسنده در زمان نگارش

D- متن از نظر موضوع چگونه است ؟

۱ـ چه نوع نمایشی است

تراژدی ؛ کمدی ؛ تاریخی ؛ اجتماعی ؛ جدی ؛ آموزشی ؛ پوچی ؛ رمانتیک ؛ مذهبی ؛ اخلاقی ؛ شگفت انگیز ؛ سیاسی و یا انتقادی

توضیح ۱ ـ بسیاری از این متن‌ها می‌توانند همراه هم در یک نمایش شکل موضوعی آنرا در بر داشته باشند مانند: کمدی انتقادی یا تاریخی سیاسی و . . .

۲ـ از نظر فرم «قالب نمایشی »

رئالیسم «واقع گرا»، سوررئالیسم « تجسمی »، ناتورالیسم « غیر واقعی»، اکسپرسیونیسم «بیانی »، مدرنیسم « آوانگارد» و سمبولیسم « نشانه ای »

۳ـ از نظر تم (مدار یا زمینه) چگونه است ؟

۱ـ نظریه و عقیده درکنترل است.

۲ـ نظریه و عقیده درکل نهفته است.

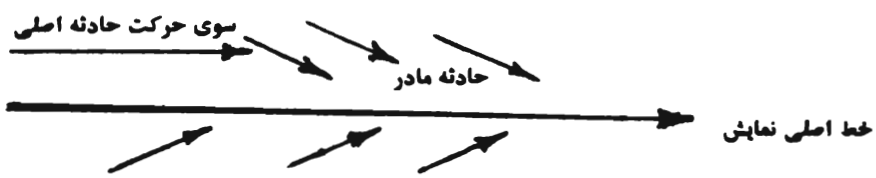
IV ـ پس از آگاهی از ویژگیهای متن و شناخت نویسنده و مترجم کار روی متن، (نمایشنامه) آغاز می‌شود که اساسی‌ترین بخش کار روی نمایش است. این بخش کار خود مراحل زیر را در بر می‌گیرد.

۱ـ تعیین هدف و فوق هدف در نمایش

اگر چه هدف و فوق هدف درمتن « نمایشنامه » توسط نویسنده گنجانده می‌شوند؛ اما با توجه به تحلیل مشخص از شرایط مشخص و اصل تغییر ناپذیر تاثیرپذیری متن از شرایط زمانی و مکانی همیشه این امکان وجود دارد که دیدگاه کارگردان در تعیین هدف و فوق هدف و... بطورکلی بر هدف و فوق هدف از پیش تعیین شده منطبق نگردد.

۲ـ حادثه‌ها در نمایشنامه

حادثه‌ها در هر نمایش خود در رابطه با هدف و فوق هدف مشخص میشوند و به همین دلیل از پیش تعیین شده نمی‌توانند باشند. در یک متن آنچه برای یک کارگردان حادثه‌ی اصلی است، برای کارگردان دیگر درکشوری دیگر و با شرایط خاص جامعه‌ی او می‌تواند حادثه جنبی باشد و بالعکس حضور حادثه‌ی مادر و حادثه‌های جنبی را در یک متن « نمایشنامه » می‌توان این گونه به نمایش گذاشت:



چنانچه دیده می‌شود در یک متن بیش از یک حادثه‌ی مادر نمی‌تواند وجود داشته باشد. علی‌رغم اینکه در دسته بندی حادثه‌های جنبی هر کدام از آنها نیز دارای یک حادثه‌ی مادر هستند و به همین شکل در تقسیم بندی متن « نمایشنامه » به صحنه‌های

مختلف هر صحنه می‌تواند حادثه‌های جنبی و حادثه‌ی مادر خود را داشته باشد. اما آنچه ضروری است اینست که در تمامی مراحل سوی حادثه‌های جنبی و حادثه‌های مادر وابسته به آنها در سمت و سوی خط اصلی نمایش و در نهایت فوق هدف باشند.

این خود ازسویی تعیین می‌کند که بازیگر در هر صحنه و هر لحظه از نمایش چه نیروی بدنی و فکری را در خدمت بازی بکیرد و به عبارت دیکر درجه‌ی اهمیت هر واژه را در جمله و هر جمله را در صحنه مشخص می‌کند.

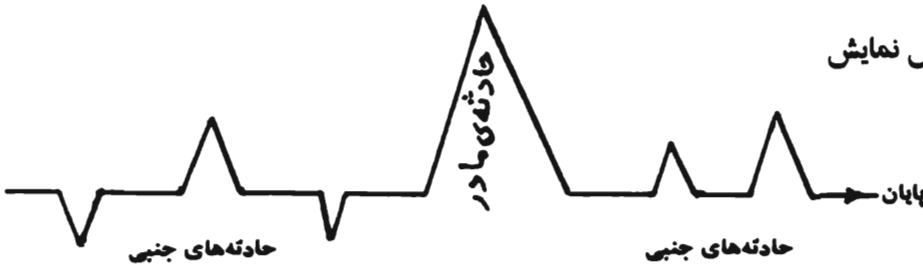
شناخت حادثه‌ی اصلی و حادثه‌های جنبی یک متن یکی از اساسی‌ترین مرحله‌های آنالیز است و می‌توان گفت که امریست «کلیدی» که راه را به سوی آفرینش نقش می‌گشاید.

اما حادثه‌ی مادر خود می‌تواند در سه مقطع از متن «نمایشنامه » قرار داشته باشد.

الف ـ در آغاز نمایش

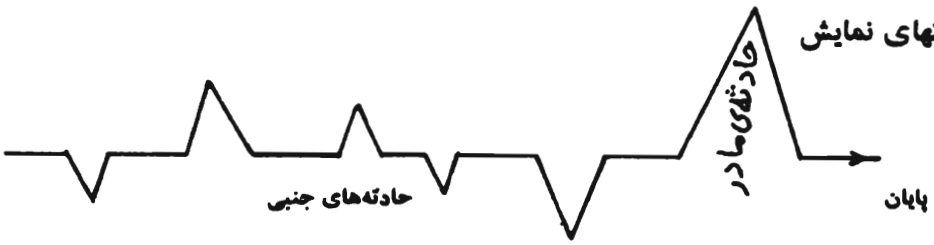
که نویسنده در طول نمایش با طرح حادثه‌های جنبی در رابطه با حادثه‌ی اصلی زمینه‌ی رُخداد آن را آماده می‌کند.

ب ـ در طول نمایش



که نویسنده با طرح حادثه‌هایی جنبی زمینه‌ی رخداد حادثه‌ی مادر را مهیا می‌سازد. آنکاه در لحظه‌ی مناسب آنرا قرار می‌دهد و پس از آن به بررسی دلایل رخداد می‌پردازد.

پ ـ در انتهای نمایش



چنانچه نویسنده بر آن باشد که حادثه‌ی مادر را در انتهای نمایش قرار دهد لازم است در طول نمایش با طرح حادثه‌های جنبی که در روی مدار اصلی نمایش و به سمت فوق هدف واقع میکردند، زمینه‌ی رخداد آنرا مهیا نماید.

بدیهی است همه‌ی حادثه‌های جنبی در حالتهای سه‌گانه تنها می‌توانند و باید رُخدادهایی باشند که ما را به سوی هدف و در نهایت فوق هدف هدایت نمایند.

۳ ـ حادثه‌های فرضی

که بازیگر با استفاده از « اگر فرضی »، « حافظه »، « تخیل »، « شرایط پیشنهادی » و موردهای دیگر از فن‌های تجزیه و تحلیل به آنها تجسم می‌بخشد و با قرار دادن آنها در نمایش حادثه‌ی فرضی را خلق می‌کند که خود راهی به سوی شناخت نقش می‌برد. با سودبردن از اطلاعاتی که در متن گنجانده نشده اما می‌توانند وجود داشته باشند. این حادثه‌ها خود میتوانند هم فرعی باشند هم اصلی.

۴ـ جایگزینی پیام نمایشنامه

الف : درنقطه‌ی مشخصی از متن توسط نویسنده گنجانده شده

چرا این نقطه ؟

ب : می‌تواند با توجه به شرایط مشخص درنقطه‌ی مشخص گنجانده شود.

کجا؟ و چرا در این نقطه؟

۵ـ زبان نمایشنامه

الف : محاوره‌یی است.

ب : کتابی است.

ج : لهجه‌دار است.

د : کلاسیک « قدیمی » است.

ه : عامیانه « کوچه بازاری » است.

V- ارکان نمایشنامه

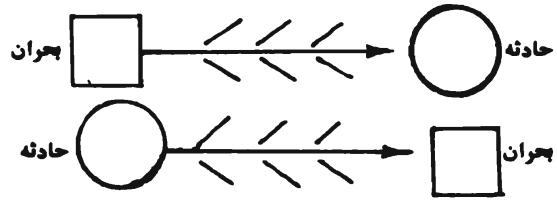
۱ـزمان : از چه زمانی آغاز می‌شود ؟

درچه زمانی پایان می‌یابد؟

۲ ـ انگیزش : چه جنبه‌های احساسی را در تماشاگران برمی‌انگیزد؟

۳ ـ بحران‌ها: منحنی نمایش بحران‌ها در نمایش چگونه است ؟

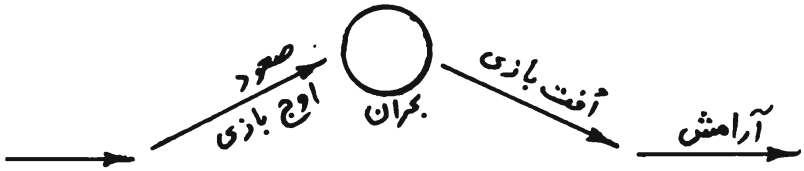
توضیح : شروع و پایان بحران‌ها در متن یک نمایشنامه با توجه به ویژگی‌های خاصی که دارند، نباید با حادثه‌های یک نمایشنامه اشتباه شوند. جرا که بحران‌ها خود می‌توانند عامل بروز حادثه باشند و یا حادثه‌یی می‌تواند حضور یک بحران را در طی نمایش سبب شود.



۴ ـ نقطه‌ی اوج نمایش

چنانچه در بخش گفتگو در مورد حادثه‌ها و حادثه‌ی مادر گفتیم، هر متن دارای نقطه‌یی مرکزی است که همه‌ی موضوع‌های مطرح شده در طول نمایش در آنجا به نوعی با هم برخورد خواهند کرد.

هنرپیشه، با تجسم و درک این مهم و با استفاده از نیروی خلاقه‌ی خود در آفرینش نقش، باید بتواند تماشاگر را لحظه به لحظه به نقطه‌ی اوج نمایش نزدیک نماید. همانگونه که منحنی بازی خود او باید سیری صعودی و یا نزولی چون منحنی نمایش داشته باشد



۵ ـ نتیجه‌گیری

همه‌ی متن‌های نوشته شده ناگزیر نتیجه‌ی کلی را در انتهای متن با خود حمل نمی‌کنند. به ویژه اینکه موج نو نمایشنامه نویسانِ قرن ۲۰ با بنا نهادن مکتب پوچی به ویژه در فرانسه همه‌ی معیارهای نگارشی یک متن را در جهت منافع طبقاتی خود دگرگون ساختند و با ارزش‌های « هنر برای هنر » و عنوان کردن اینکه هنرمند ملزم به ارائه‌ی مراحل در آثار خود نمی‌باشدبه اصطلاح سبکی نو در ادبیات و هنر به وجود آوردند.

اما در نهایت اینکه متنی بخواهد تماشاگر را در ناکجا آباد رها نماید یا راه حل مسئله‌ی مطرح شده را در انتهای نمایش به او بنمایاند، این چیزیست که کارگردان با توجه به دیدگاه خاص خود بر می‌گزیند.

VI. شخصیت‌ها

A ـ یا مثبت هستند یا منفی

و هر نمونه از اینها خود می‌تواند:

۱ ـ ساده باشد.

۲ ـ پیچیده باشد.

۳ ـ سمبولیک باشد.

B ـ اثر شخصیت‌ها می‌تواند:

۱ ـ منطقی باشد.

۲ ـ اسرار آمیز باشد.

۳ ـ هدایت کننده باشد.

C ـ شناخت شخصیت‌ها:

در این مرحله که از اساسی‌ترین مرحله‌های تجزیه و تحلیل یک متن محسوب می‌شود، بازیگران با در نظر گرفتن ۷ مورد اساسی به شناخت شخصیت‌ها دست می‌یابند :

۱ ـ چکار می‌کند،

۲ ـ چه می‌گوید،

۳ ـ در باره‌ی خودش چه می‌گوید،

۴ ـ در باره‌ی او چه می‌گویند،

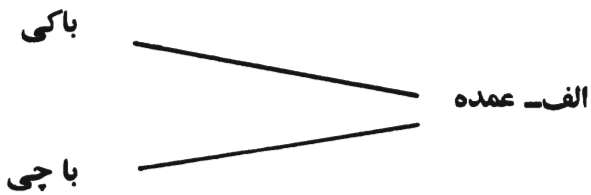
۵ـ با چه موافق است،

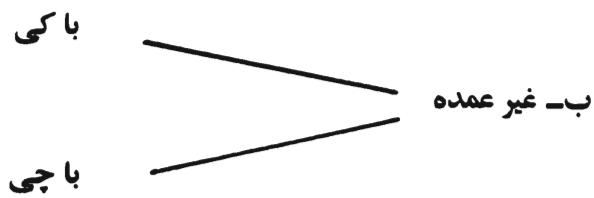
۶ـ با چه مخالف است،

۷ـ با چه و با که در تضاد است.

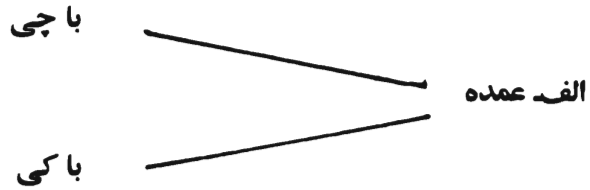
تضادهای قابل بررسی در رابطه با هر شخصیت «کاراکتر»، خود یا درونی هستند یا بیرونی :

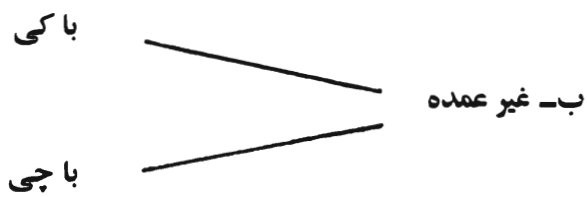
۱ـ تضاد درونی (باخویش)





۲ـ تضاد بیرونی





D ـ تهیه‌ی بیوگرافی « زندگینامه‌ی نقش »

تهیه‌ی بیوگرافی که در مراحل میانی تجزیه و تحلیل صورت می‌گیرد، به ما فرصت می‌دهد تا مجموع داشته ها و اطلاعات خود را که در طی آنالیزهای اولیه به دست آورده ایم، یک دست نموده و آنگاه به خلق حرکات شخصیت در روی صحنه بپردازیم. این بیوگرافی به جز آنکه بر گرفته شده از اطلاعات داده شده در متن توسط نویسنده است، از سوی دیکر در آنجائی که نکته‌هایی مبهم و غیر روشن است، لازم است که از پاسخ‌های یافته شده جهت پرسش‌هائی که در ردیف C به منظور شناخت شخصیت‌ها به آن‌ها اشاره شد سود برده شود.

در تهیه‌ی بیوگرافی کاه لازم می‌شود با استفاده از قوه‌ی تخیل زندگی شخصیت را قبل از حضور در متن نمایشنامه و ادامه‌ی زندگی او را پس از اتمام نمایش (چنانچه مرگ او در طی نمایش پیش نیاید) نیز بدانیم و در این راه از همه‌ی عامل‌های کمک کننده چون :

اگر فرضی، چرا، چگونه، برای چه، شرایط پیشنهادی، قوه‌ی تخیل، به خاطر سپاری، نوار دید هنر پیشه و بایگانی دیدا می‌توان سود بُرد.

لیل ـ فرانسه

---

[1] ـ بررسی و شرح هر یک از این واژه‌ها که خود بحث‌هایی مجزا از یکدیگر هستند، نیازمند نوشته یا نوشته‌هایِ دیگری است.

نمایشی از گروه هنرمندان آزاد بُن

"هی تاکسی"!

نویسنده‌و کارگردان: کریستف فایفر

ایفاگر: شاپور سلیمی

Hallo
Taxi

Ein Alptraum
in 6 Fahrten

Eine Produktion
der Freien
KünstlerInnen
in der
Brotfabrik

(Foto: cepe)

زمان: ۲۰، ۲۱ و ۲۴ اُکتبر، ساعت ۲۰

مکان: Brotfabrik,Keutzstr. 16, 53225 Bonn,Tel: 0228-42131-0

ورودی: ۱۲ و ۱۷ مارک

مصاحبه با گئورگی توستونوگف[1]

(استانیسلاوسکی یا برشت؟!)

سخن برگرداننده:

درزمینه عقب ماندگی تئاتردرکشور ما متخصصین و دست اندرکاران این هنر زنده و پویا به کرّات یادآور دلایل مختلفی شده‌اند؛ عدم حمایت جدی دولت از این هنر، کمبود و مشکلات مالی عدیده، وجود ارگان های دست وپاگیر دراجرای نمایشنامه، کمبود ادبیات نمایشی ، عدم آگاهی بسیاری از مسئولین نسبت به تئاتر و....

اما آیا هنرمندان تئاتر ایران از همان امکانات محدود حداکثر استفاده را کرده اند؟ آیا دست‌هایشان را برای همکاری با یکدیگر فشرده اند ؟ آیا دچار حب و بغض نسبت به‌یکدیگر نبوده اند؟

زمانی‌که در ایران به سر می‌بردم، مرزبندی‌ها بسیار حساب شده، خشن و دقیق بود.گروه‌های تئاتری بیشتر شبیه فرقه‌های قبیله ای عشیره‌ای بودند وهنرجویان کم‌تجربه‌ای مثل من خیلی ساده فریب این دسته بندی‌های فرقه‌ای ِهنری را می‌خوردند. آنها که به عشق فرا گرفتن تئاتر پا به میدان گذاشته بودند، پس از گذراندن یک دوره کوتاه بازیگری یا ایفای نقش دریک نمایشنامه، علامه‌ی دهر گشته و بسرعت تبدیل به مبلغین پرشوروکم سوادی می شدند که از هیچ تریبونی برای نشر خط هنری گروهشان نمی‌گذشتند. عروسک‌هایی کوکی که شاید هم بسیاری از حرف‌هایشان درست بود. مشابه چنین حرکاتی را درعرصه های اجتماعی و سیاسی نیز خوب به یاد داریم. اساتید محترم تئاتر و یا مسئولین گروه‌های مختلف هنری کمتر درصدد پرورش یک هنرمند با شخصیتِ مستقل بودند و به

---

[1] Georgi Tostonogow

هنرجو بیشتر به چشم یک سرباز هنری می‌نگریستند. چراغی بدست هنر جو نمی‌دادند که راه بیابد، بلکه به‌سوی راه از قبل تعیین شده روانه‌شان می‌کردند و فاجعه آمیزتر از همه اینکه این راه ،تنها راه بود و نه فقط یکی از راه‌ها. هرکس سبک دیگری انتخاب می‌کرد هنرمند نبود، از تئاتر چیزی سرش نمی‌شد و حتی خائن ... به حساب می‌آمد. این‌گونه برخوردها آئینه تمام نمای جامعه ما در عرصه‌های مختلف اجتماعی ـ سیاسی نیز بود.

آیااین نوع نگرش از بین رفته است ؟ متاسفانه پاسخ چنین پرسش ی هنوز هم منفی است. مجله ها را ورق بزنید برخورد هنرمندان را با یکدیگر ببینید. البته استثناهای زیادی موجود بوده و هست که اگر نبود دنیای این هنر مقدس وجامعه هنر ما چه تیره وتار میشد .

این آن بخشی است که به‌نظر من باید بیش از پیش به آن بها داد. باید ازخود شروع کنیم. باید سرباز هیچ کس نبود. حتی سرباز خودمان. ترجمه این متن بیشتر از این نظر برایم جالب بود که جنگ نعمتی ـ حیدری (بوشت ـ استانیسلاوسکی) در دوران هنرجوئی من در ایران بسیار شدت داشت . زمانی که درآلمان دوره های بازیگری وکارگردانی را می‌گذراندم، پس از مدت کوتاهی مجبور شدم در مقابل واقعیت سلاح برزمین بگذارم و لباس سربازی رااز تن به درکنم. اساتید آلمانی کارشان آشناکردن ما باشخصیت های تئاتری، روشهای مختلف رسیدن به نقش، سبک های مختلف کارگردانی و . . . بود.

ما مُرید نبودیم، مُراد هم نداشتیم. از هرکس چیزی آموختیم و یاد گرفتیم که همیشه بیاموزیم و شک کنیم به راهی که می‌رویم و ایمان داشته باشیم به اثری که می‌آفرینیم.

*

انتقال،نه اجبار، تهییج، نه زور!

گفت‌وگویی با گئورگی توستونوگف سرکارگردان

تئاتر دراماتیک گورکی پیرامون روش کارش. [۲]

پرسش : در ارتباط با یک گروه تئاتر خارجی چه انتظاراتی داشتید ؟ آیا برایتان مشکل بود که از هنرپیشگان هامبورگی آن روش آفرینش هنری راکه ویژه کارتان است، خواستار شوید؟ و آیا این موضوع منجر به تجدید نظر اساسی در بعضی از عقایدتان نشد ؟

پاسخ : قبل از هر چیز اشاره کنم که کار در هامبورک مرا با بازیگران جدیدی آشنا کرد. این موضوع برای یک کارگردان بسیار پر ارزش است. به ویژه آنکه بازیگران خوبی هم باشند. تعالیم، تجارب و متدکارشان با هنرپیشگان ما فرق داشت و این موضوع برای من بسیار جالب و مهم بود. هنگام کار با یک گروه خارجی همواره تلاشم بر این بوده که همکاران خارجی ام را درمدتی کوتاه با سیستم استانیسلاوسکی آشنا کنم.

باید گفت همین که از استانیسلاوسکی صحبت می‌کنم، چهره همکاران خارجی‌ام درهم می‌رود و می‌گویند :" این سیستم، سیستمی است کهنه و متعلق به اوایل قرن بیستم. زیرا پس از استانیسلاوسکی رفرم های بسیاری در هنر تئاتر

---

[۲] این مصاحبه پس از اجرای نمایش " ابله " اثر داستایوسکی به کارگردانی توستونوگف در " تالیا تئاتر " هامبورک صورت گرفته است . این نمایش با استقبال فراوان تماشاگران روبرو گشت و موفقیت بزرگی به همراه داشت. لازم به تذکر است که " تالیا تئاتر " هامبورک یکی از معتبر ترین تأترهای اروپا است. مترجم

صورت کرفته و راه‌های جدیدی پیدا شده است. پیروی از استانیسلاوسکی دیگر به هیچ وجه درست نیست."

اما در ارثیه معنوی استانیسلاوسکی چیزی نهفته است که برخی را وامیدارد تا از دریچه دیگری سیستمش را بنگرند. همواره به همکارانم گفته‌ام که استانیسلاوسکی دو چهره دارد. از سویی بعنوان آفرینشگر یک راه نوین هنری که تکنیک صحنه پردازی‌اش درسراسر جهان تأثیری به سزا داشته و از سوی دیگر بعنوان بدعت گذار آثار پرارج نمایشی و بنیان‌گذار تئاترهنری مسکو، مشهور است. ما به این هنرمند از آن‌رو احترام می‌گذاریم که کشف سیستمش به راستی تبدیل به یک واقعه تاریخی شد و مورخین تئاتری را به خود جلب و علاقه‌مند کرد.

از نظر من استانیسلاوسکی کاشف قوانینی است که بر اساس آن هنر پیشه باید روی صحنه زندگی کند. این ها قوانین عینی هستند و به همین جهت برای هرسبک هنر صحنه‌ای معتبرند. برای مثال من به هیچ وجه استانیسلاوسکی را در برابر برشت قرار نمی‌دهم. کلید استانیسلاوسکی به شیوه کار صحنه‌ای برشت هم می‌خورد. به همین دلیل است که حتی هیچ گونه تضادی میان استانیسلاوسکی و تئاتر پوچی هم نمی‌بینم. زیرا متد استانیسلاوسکی به درستی همچون دستور زبان برای ادبیات است : قبل از هرچیز باید بتوان بدون غلط نوشت. سبک، نوع، جهان بینی و غیره همگی مقوله هایی هستند جدا از دستور زبان.

اغلب این مثال را برای شاگردانم می‌زنم که " لئوناردو داوینچی " نقاش بزرگی بود و در هنر نقاشی هیچ کس به چنان قله رفیعی نرسید. پس از او درهنر نقاشی سبک‌های جدیدی یکی پس از دیگری ظهور کردند، اما قوانین

پرسپکتیوی که او کشف کرد ، هنوز هم معتبرند. حتی هنرمندانی که آگاهانه از او کناره می‌گیرند، نخست باید قوانین وی را فرا گیرند. بدون رعایت قوانین پرسپکتیو داوینچی، کشف‌های جدید در این زمینه غیر قابل تصور بوده است.

پرسش : روش کارتان را باگروه تئاتر هامبورگ شرح دهید.

پاسخ : باوجود اینکه آنها هنرمندان عالی و برجسته‌ای بودند، کار بسیار دشوار بود. مهارت بازیگری آنها بیشتر جنبه ادراکی دارد (همان گونه که درمدارش شان تدریس می‌شود) آنها صرفاً به یاری شعور کار میکنند. در حالیکه سیستم استانیسلاوسکی برای آفرینش یک نقش، دست یازی به اعمال ناخود آگاه از طریق خود آگاه را ضرور میداند [۳۰] چه بسا که هنر پیشگان هامبورگی درصدد شناخت داستایوسکی از طریق برخود ادراکی بودند و تحلیل این موضوع برای بازیگران بسیار دشوار بود ! برای من مهمترین موضوع درکار با یک گروه تئاتر خارجی این است که شگرد های بازیگران را از بین نبرم. بلکه آنهارا تهییج کنم تا خواسته‌هایم را جامه عمل بپوشانند.

---

[۳] ـ اصول بر انگیختن غریزه خلاقه طبیعی ، از طریق شعور و تکنیک روانی هنرپیشه، یکی از مهمترین اصول هنر احساس مارا تشکیل می‌دهد (غریزه از طریق شعور ، و غیر ارادی از طریق اراده). استانیسلاوسکی :

کارهنرپیشه روی خود؛ استانیسلاوسکی، جلد اول، ص ۸۱، ترجمه مهین اسکونی.

* در اینجا به یکی از مهمترین اصول "سیستم" یعنی تاثیر غیرمستقیم شعور بر غریزه یا خودآگاه بر ناخودآگاه می‌رسیم که باید نخست به گونه‌ای ارادی با اثر هنری یا سیما روباروی شد، روند درونی را پیمود، باور کرد، ارگانیزم را به گونه‌ای طبیعی برانگیخت، تا آنکه واکنش‌های غیر ارادی (همانند زیست طبیعی انسان‌ها) در همانندی نزدیک... و راستای درست اندیشه اصلی نمایشنامه و نیز عمل سراسری سیما آفریده شوند.

نگرشی بر سیستم پرورش هنرپیشگی استانیسلاوسکی؛ ناصر حسینی، ص. ۹۶.

پرسش : در اجرای سر گذشت یک اسب که از داستان لئو تولستوی گرفته شده و نقش اصلی را اسب ایفا میکند، شمااز شیوه های گوناگون صحنه ای برشت استفاده کرده‌اید. بدون شک این اجرا یکی از بهترین کارهای شما بود. چگونه توانستید به این مهم دست یابید که شیوه هنری برشت را با متد خلاق خودتان درآمیزید؟ به چه نحوی این سنتز ایجاد گشت؟

پاسخ : همانگونه که قبلاً نیز گفتم، هیچ تضادی میان این دو مقوله،یعنی سیستم استانیسلاوسکی که متد کار من است،و عناصر تئاتری برشت وجود ندارد.شیوه کار برشت تنها یک شکل دیگر عرضه صحنه ایی است که از طریق سیستم استانیسلاوسکی هم می‌توان به آن دست یافت.کمااینکه اروین آکسر [۴] یکی از بهترین شاگردان برشت نمایش آرتورااوی را درتئاتر ما به صحنه آورد. اجرا منطبق بر موازین صحنه ای برشت تنظیم شده بود . اما بازیگران اصلی آن براساس "سیستم " به آفرینش پرداختند. به‌همین جهت این نمایش در شوروی مانند بمب صدا کرد. از سویی ما ازطریق شاگرد برشت با روش و هنر این استاد آشنا شدیم واز سوی دیگر اروین آکسر این باور را یافت که شیوه هنری برشت ازراه دیگری هم قابل دسترسی است.

پرسش : رودنیسکی [۵] منتقد مشهور، شمارا دیکتاتور تئاتری نامیده است. اگر حق با او باشد، بی شک همکاری با هنرپیشگان هامبورگی برای شما بسیار دشوار بوده است؟

۴- Erwin Axer

۵-Rudnizki

پاسخ : این نظر رودنیسکی است. ولی من شعار دیگری دارم :" انتقال ، نه اجبار، تهییج و نه به زور خواستن ". در چنین حالتی است که بازیگران به دنبالم به حرکت در می‌آیند و بی‌گمان نه به این دلیل که مقامی بالاتر دارم و از آن سوء استفاده میکنم.

بدون چیرگی همه سویه‌ی کارگردان درتمام امور تئاتر، هیچ چیز شکل نمی‌گیرد. اما چنین حالتی نباید بر بازیگر تحمیل شود. بلکه باید بر آزادی اعمال درونی وبرونی وی بنا گردد ۰ برای من هنر پیشه نه تنها تجسم کننده‌ی نقشش،بلکه برآورنده و راهبرنده خواستهای من نیز هست. به همین دلیل سعی دارم که همواره " قدرت " را نه با زور،بلکه باخواست منطقی بدست آورم. اگر زمانی احساس کنم که روابطم با هنرپیشه آمرانه است، آنگاه درمی‌یابم که نمایشی مُرده،بدون کشف خلاق و بدون نشانه های بداهه سازی درپیش خواهم داشت. در اینجا باید دوباره تاکید کرد که سیستم استانیسلاوسکی بر پایه‌ی "بداهه سازی " بنا شده است. یعنی اگر به خود اجازه دهم که بگویم " فقط این‌طور و نه طور دیگر!" دست به خودکشی زده ام و روش همکاری هنرمندانه‌ام را با هنر پیشه کشته‌ام.

پرسش: دریکی از مقاله‌هایتان نوشته اید که : "شناخت نو به معنای رد بعضی از تجربیات کهنه‌ی هنری هر شخصی است ". درمدت پنجاه سال که شما بکارگردانی تئاتر مشغولید، چند بار مجبور به اتخاذ چنین تصمیمی شده‌اید؟

پاسخ : منظور من از " رد تجربیات کهنهٔ هنری" این است که باید هرتجربه‌ی تازه ای را مانند یک برگ سفید کاغذ انگاشت که گونی نخستین‌باراست که روی آن کاری انجام می‌شود نه صد و شصتمین بار. بنابراین هیچگاه نباید کارخود را

تکرار کرد و طرز و شیوه‌ی اجرایی را به اجراهای دیگر انتقال داد، زیرا تکرار سطحی یک اجرای خلاق سبب شکست کارگردان خواهد شد. از سوی دیگر آشنائی من با کار هنرمندان بزرگ (چه درکشورم و چه درخارج) همواره مانند هرتجربهٔ تازه تأثیری همیشگی درکارم دارد . پیداست که چنین چیزی تقلید نیست، بلکه کسب تجربه وکار خلاق است.

پرسش : واکنش تماشاگران هامبورگی چگونه بود؟ آیا عکس العمل آنها برای شما شگفت آور بود ؟

پاسخ : اجرای هرنمایشی درخارج ازکشور برای من نوعی ریسک است. زیرا که روحیه‌ی تماشاگران خارجی را نمی‌شناسم. به این سبب تنها آثار کلاسیک را درچنین مواردی برمی‌گزینم ۰ این آثار مسایلی راکه اکثریت مردم باآنها دست به گریبانند، مطرح می‌کنند. با جسارت باید گفت که هیچگاه تصور نمی‌کردم نمایش "ابله " درهامبورک به چنان موفقیتی دست یابد.

پرسش : شما درآلمان فدرال با چندین هنرکدهٔ تئاتر آشنا شدید. آیا این هنرکده ها با هنرکده های تئاتری کشورتان تفاوت دارند؟ چه نکاتی در این هنرکده ها برای شما جالب بود وچه چیزهائی را نپسندیدید؟

پاسخ : پیش از این نیز گفته ام که هنرپیشه‌های این هنرکده های حرفه ای در سطح بالایی قرار دارند ولی آنها درکارهای هنریشان بیش از اندازه ادراکی واستدلالی عمل میکنند ۰

پرسش : نظر شما دربارهٔ کارگردان‌هایی که سعی شان بر این است تا سنتز ی از فرمهای گوناگون هنری را درصحنه پیاده کنند، چیست وآیا تئاتر میتواند تنها باسبک‌های صحنه‌ای موجود، برای تماشاگران امروزی جدید وجالب باشد؟

پاسخ : من جانبدار آزمودن رشته‌های گوناگون هنری هستم. آری، طرفدار سنتز هستم. پرداخت سمبولیک و نمادین صحنه‌ای از آثار دراماتیک کلاسیک ومدرن منجر به درک و نتایج تازه‌ای خواهد شد.

مانیز درحال حاضر سرگرم کارموزیکالی بنام " هرگ ذاری کینز " هستیم که اقتباسی از نمایشنامه‌ی یکی از درام نویسان روسی قرن نوزدهم است. تصور می‌کنم با اجرای این اثر موزیکال بعضی پیش داوری‌های نابجا و افراطی نسبت به کارهایم را از بین ببرم.

اما نمایش‌هایی هم وجود دارند که نباید آنها را زیاد دست کاری کرد. یک بار اجرای " دابی وانیا " چخوف را با لباس و تکنیک مدرن صحنه ای دیدم که به خاطر جابجایی زمان نمایش نه تنها مسایل بی‌شماری از آن، بُرندگی خود راازدست داده بودند، بلکه وفاداری به حقیقت نمایش ودر نتیجه اعتماد تماشاگر از آن سلب شده بود. کسانی که قصد اجرای آثار کلاسیک را به گونه‌ای مدرن دارند، باید بسیار با احتیاط به آنها نزدیک شوند. موضوع های روز یک اثر کلاسیک نه در نمودهای ظاهری، بلکه در بافت درونی آنها با مشکلات امروزی است. من نیز هرگاه قصد اجرای نمایشی را به شیوه "نو" داشته باشم، سعی درکشف این ارتباط خواهم کرد، واز بیان این مطلب که می‌تواند مستمسکی باشد تا بگویند برخورد فلانی بسیار ساده و سطحی است، هرگز نمی هراسم.

***

توضیح

" سیستم استانیسلاوسکی " مجموعه ای است از اصول مدون صحنه ای و قوانین عام بازیگری که کنستانتین استانیسلاوسکی (۱۹۳۸ـ ۱۸۶۳) هنرمند برجسته ٔ تئاتر اتحاد شوروی آنرا پی ریزی کرد ۰ از آن پس این سیستم راه‌گشای کار و پویش هنرپیشگان و کارگردانان جهان گشت و پایه‌های زیبایی شناسی درهنر و رئالیسم صحنه ای را براساس آن استوار ساختند.

استانیسلاوسکی همواره مخالف اعمال سطحی برصحنه است. اعمالی که چشم امید به " الهام " نجات بخش دارد و فاقد تکنیک هنری است. همچنین دشمن سرسخت شگردهای رایج بازیگری و قراردادهای از پیش تعیین شده است که برای تجسم زندگی واحساسات نقش، از آن یاری گرفته میشود.

آفرینش هنری خواستار تکنیک هنری ویژه ای از هنر پیشه است. هنرپیشه هرگز نباید نقش پیشنهای خویش را تنها " بازی " کند و یا "نشان " دهد، بلکه ضرور است به درون‌کاوی کاراکتر تیپیک نقش بپردازد و زندگی او را همچون زندگی خویش (هنرپیشه) بداند و بر صحنه جاری سازد. هنر بازیگری ارایه " نتیجه"ی روند خلاق نیست، بلکه پروسه‌ای است ارگانیک که باید در هر اجرایی، طبق شرایط پیشنهادی نقش، لحظه به لحظه رشد کند و تا آخر جریان یابد.

نکته‌ی برجسته سیستم استانیسلاوسکی " عمل صحنه ای " است که مهمترین وسیلهٔ تجسم و نیز عنصر اصلی هنر بازیکر است. " سیستم " از هنرپیشه حرکات و اعمال برونی نمی‌خواهد ، بلکه خواستار اعمال واقعی و زنده وهدفمند است که بنا بر زندگی حقیقی نقش ، آفریده می‌شوند و این تنها از طریق پیوند هنرپیشه و کاراکتر پیشنهادی بوجود می‌آید.

استانیسلاوسکی کارگردان را به یک " واسطهٔ ازدواج " تشبیه می‌کند که داماد (نمایشنامه) و عروس (هنرپیشه) را دست بدست می‌دهد ۰ نخست آشنائی است، آنگاه عشق، سپس ازدواج و در آخر آفرینش موجود نوینی که استانیسلاوسکی آن را هنرمند ـ نقش (انسان ـ نقش) می‌نامد ۰ پس از این دوران کارگردان به " قابله " و بعد به " دایه " بدل می‌شود که مسئولیت پرستاری و مراقبت نوزاد (نقش) را به عهده دارد.

به‌عقیده استانیسلاوسکی، کارگردان کسی است که از طریق بهره گیری از قدرت خلاقیت هنرپیشگان، نمایشی را روی صحنه بیاورد، و بدون اینکه پروسهٔ طبیعی خلاق را به آنها تحمیل کند ، امکان دهد که هنرپیشگان خود به این نتیجه برسند. وی معتقد بود که کارگردانان به هیچوجه نباید میزانسن‌های مقرر و نسخه های از پیش تعیین شدهٔ کارگردانی را به هنرپیشه دیکته کنند. او همچنین مخالف تجزیه و تحلیل خسته کننده و دور میز خوانی طولانی بود که هنر پیشه را تنهااز طریق ادراکی به نقش نزدیک می‌کند.

استانیسلاوسکی همواره تاکید می‌کرد که نمایشنامه را درآغاز تجزیه و تحلیل نکنید، بلکه تنها زمانی به این کار بپردازید که هنرپیشه با احساسات و افکار ویژه خویش به نقش و نمایشنامه نزدیک شده باشد.او باید با اعمال درونی و برونی به پرسش زیر پاسخ گوید:

ـ اگر من امروز و در اینجا و تحت چنین شرایطی (که برای نقش تعیین شده) می‌بودم، چه می‌کردم؟

آنگاه درجواب اگر اعمال هنرپیشه بر زندگی نقش منطبق نباشد، باید راهی بیابد که منجر به مشابهت نزدیک وکامل با کاراکتر پیشنهادی گردد۰ این لحظه را استانیسلاوسکی آغاز آشنائی هنربیشه با نقش و یا شناخت خویش در نقش و تأثیر نقش درخویش مینامد. استانیسلاوسکی اعتقاد دارد که از طریق چنین کاوش آمیخته با عمل است که شرایط نقش و نمایشنامه فراهم می‌شود. این شرایط سبب می‌شود که هنرپیشه آسوده تر به آفرینش هنری دست یازد.

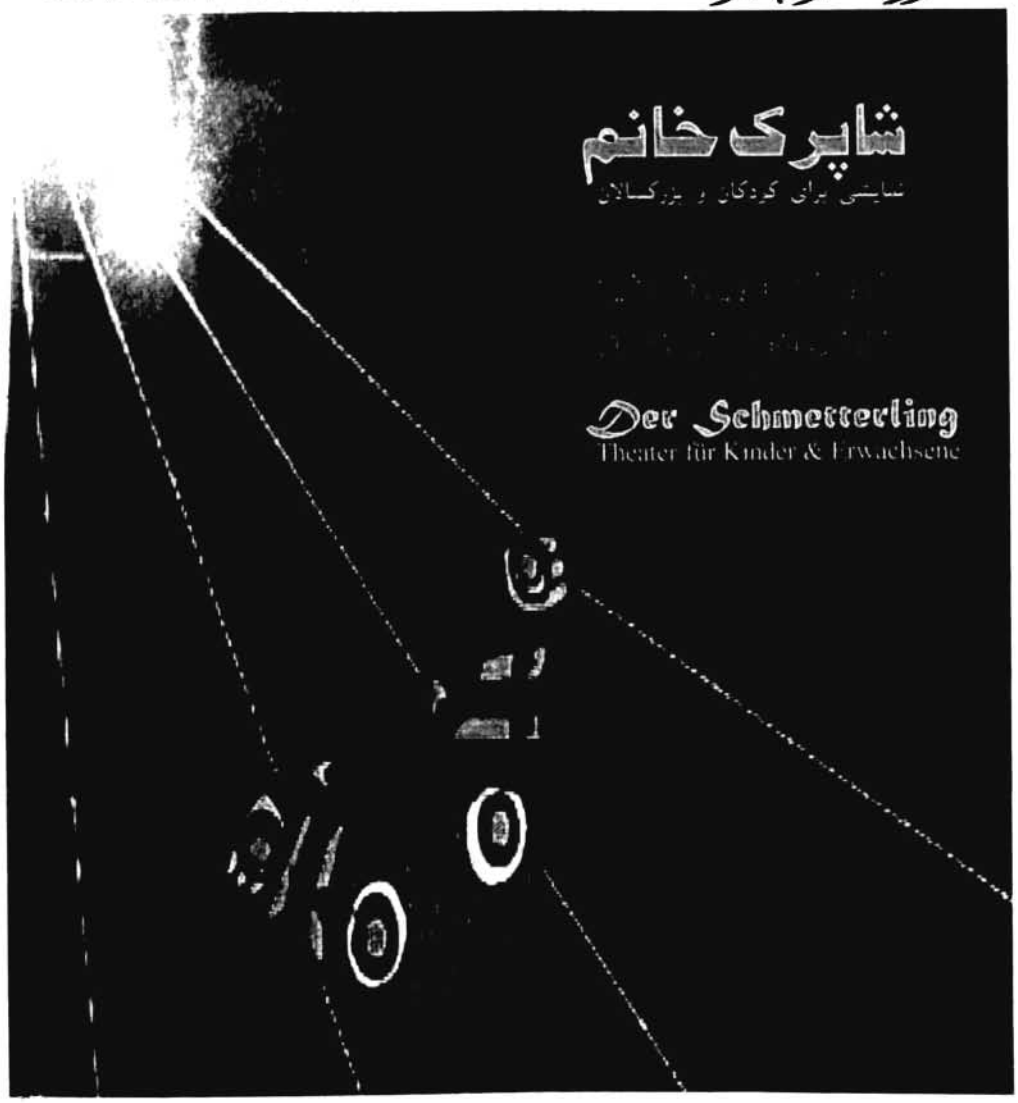
***

برگردان: علیرضا کوشک جلالی

باشگاه ادبیات

TSCHEHREH-THEATER

گروه تئاتر چهره



زمان: یکشنبه ۲۵ اکتبر ۱۹۹۸، ساعت ۱۸

مکان: Arkadas-Theater,Platenstr. 32,Köln-Ehrenfeld

Tel.: 0221- 9559512

ورودی: ۸، ۱۲ و ۱۷ مارک

اصغر نصرتی

پنجاه سال در صحنه!

مرگ بانو پُتا در بهار امسال جامعه‌ی تئاتری ایرانیان را به سوگ نشاند! وی که پنجاه سال در عرصه‌ی تئاتر ایرانی تلاش‌ورزیده بود در نهم اردیبهشت ماه ۱۳۷۷ در سن ۸۷ سالگی بدرود حیات گفت. انسانی که سال‌ها هزاران تماشاگر را به شوق و شور و تأثر واداشته بود، امروز می‌بایستی نخستین دزدمونای ما در مهاجرت زندگی را وداع می‌گفت.

در کشور بکیر و ببند ما ـ از دیرباز چنین بوده و هنوز هم در بر همین پاشنه می‌چرخد ـ هنر تئاتر خشونت و نامهربانی بسیاری را متحمل شده است. بر کُرده‌ی این هنر همواره باری عظیم از رنج‌ها و بی‌مهری‌ها سنگینی کرده است. اگر کسی خواسته که راه ناهموار این هنر را با گام‌های استوار و مصمم خویش هموار سازد و اعتقاد و تعهد خود را سرمایه‌ی کار، مانند پرومته به رنج ابدی دچار کشته و عاقبت یا ترک وطن کرده و یا ترک صحنه. و نتیجه‌ی کار یا حسرت بوده و یا آغازی چند باره! از همین رو است که ما همواره در آغاز بسر بردیم و هرگز فرصت نیافتیم که ریشه

بدوانیم. در چنین محیطی می‌بایستی انسان‌هایی مانند لُرتا به کار هنرتئاتر می‌پرداختند!

لُرتا از جمله آدم‌های "خوشبختی" بود که همه‌ی دشواری‌های راه به یکباره نصیبش گشت! وی که زاده‌ی یک خانواده‌ی ارمنی بود، کار بازیگری تئاتر را در محیط مذهبی‌سُنتی جامعه‌یی آغاز کرد که ورود زن را به صحنه برابر فاحشه‌گری می‌دانست. و هنوز از این دشواری‌ها خلاصی نیافته بود که زندگیش با مردی پیوند خورد که فکر و مرامش بسیاری را خوش نمی‌آمد. و از دشواری‌های سیاسی ـ اجتماعی خویش همسرش را نیز بی‌نصیب نمی‌گذاشت. آری همسر یک کمونیست، ارمنی و زن بودن برای لُرتا دشواری‌هایی به قدر کافی مهیا کرده بودند، تا فعالیت او در عرصه‌ی تئاتر با موانع جدی رو به رو گردد.

لرتا هایراپیان که بعدها به نام خانوادگی نوشین معروف شد و پس از برگشتنش از "اتحاد شوروی" به همان لرتا اکتفا کرد، در سال ۱۲۹۰ در تهران متولد شد. مانند بسیاری نخستین گام‌های تئاتری خود را در مدرسه برداشت. ابتدا در مدرسه‌ی فرانسوی‌ها، که بعدها ژاندارک نامیده شد، درس خواند. ولی به روایتی به خاطر برادرانش ـ که نمی‌دانیم چند تا بودند و نامشان چه بود ـ و به روایتی دیگر به خاطر فعالیت‌های هنریِ بیشتر به مدرسه‌ی شوروی‌ها رفت و از آنجا بود که درس را با تئاتر همراه کرد و در همان‌جا بود که دیپلم گرفت.

نخستین تجربه‌ی تئاتری خود را در مدرسه‌ی شوروی‌ها زیر نظر رئیس بانک روس در ایران آغاز کرد. هنوز یازده ساله بود که خانم آتابایوف که تحصیل‌کرده‌ی رشته‌ی آواز بود، وی را تشویق به شرکت در یک قطعه‌ی موزیکال کرد و لرتا با شوق پذیرفت.

مدیر روزنامه‌ی ارمنی زبان "بوبوق"، هایک کارکاش، که چندین نمایشنامه از فرانسوی ترجمه کرده بود، با دیدن استعداد لرتا وی را دعوت به همکاری کرد و هنوز پانزده ساله نشده بود که برای نخستین بار در تنها سالن مجهزنمایش آن‌زمان، "گراند هتل"، به روی صحنه رفت.

کروه "ایران جوان" که در سال ۱۳۰۱ به سرپرستی مسیو تریان تأسیس شده بود، لرتا را ـ و فکری را نیز ـ به همکاری دعوت کرد. از ویژگی‌های آنزمان این گروه فعالیت تئاتر غیر سنتی آنها بود!

با برگشتن علینقی وزیری استاد موسیقی به ایران و تأسیس هنرستان موسیقی و "کلوپ موزیکال" در سال ۱۳۰۲، لرتا در برخی از نمایشات موزیکال این مرکز که کارهای خود را در تالار مدرسه‌ی عالی موسیقی اجرا می‌کرد، شرکت کرد.

سال ۱۳۰۵ مصادف با تأسیس "گروه اخوان" به سرپرستی محمود ظهرالدینی ـ اولین استاد تئاتر در ایران ـ است. این مرکز تاجر ونیزی از شکسپیر را به روی صحنه آورد که لرتا در آن ایفای نقش می‌کند.

کروه "جامعه‌ی یاربد" (۱۳۰۷) سعی می‌کرد موسیقی و ادبیات کلاسیک را با جنبه‌های نمایشی پیوند زند و راهی را که علینقی وزیری آغاز کرده بود، تداوم بخشد، با تنظیم نمایشنامه‌هایی مانند "لیلی و مجنون"، "یوسف و زلیخا" و "خسرو و شیرین" نخستین تلاش‌ها را برای جلب توده‌یی تماشاگر تئاتر آغاز کرد.

از این میان لیلی و مجنون بیش از همه از شهرت و توجه برخوردار شد. لرتا هفده ساله بود که با ایفای نقش در هر سه نمایش فوق یکبار دیگر تحسین همگان را برانگیخت.

با تأسیس "تماشاخانه‌ی تابستانی زرتشتیان" در سال ۱۳۰۸ توسط ارباب افلاطون کیخسرو که پدرش وکیل زرتشتی‌ها در مجلس بود، نخستین همکاری ثابت لرتا با یک گروه تناتری آغاز شد.

نوشین به ایران بازمی‌گردد و خیلی سریع اقدام به فعالیت‌های تناتری می‌کند. نیاز به هنرپیشه‌ی زن در نمایشنامه‌ی "زن وظیفه شناس" موجبات آشنایی نوشین و لرتا می‌شود. همین نیاز و آشنایی بود که پایه‌های دوستی و یک همکاری چندین و چند ساله‌ی تناتری و عاقبت ازدواج آن‌ها شد. در آن دوران وجود چنین زوج تناتری بسیاری از دشواری‌های گروه نوشین را آسان می‌کرد. لرتا زنی زیبا، پرکار، با استعداد و همکاری دلسوز بود و این موهبت نصیب کمتر کسی می‌شد. و تنها با اتکا به چنین موهبتی بود که نوشین توانست در سال ۱۳۱۱ گروه تناتری خود را شکل دهد. فعالیت‌های آینده‌ی این گروه قبل از همه مدیون همکاری خالصانه و افرادی چون لُرتا و فکری بود که تا آخرین روزهای حیات این گروه یاور و همکار نوشین ماندند.

در سال ۱۳۱۲ سازمان شیر و خورشید پاپازیان، بازیگر حرفه‌یی شوروی را که متخصص بازی در آثار شکسپیر بود، به ایران دعوت کرد. در یک مهمانی استپانیان لرتا را به پاپازیان معرفی می‌کند و این آشنایی برای هر دو طرف مفید واقع میشود.

پاپازیان با در دست‌گرفتن نمایشنامه‌ی اتللو نخستین گام جدی برای اجرای نمایشنامه‌های شکسپیر در ایران برمی‌دارد. ابتدا نمایشنامه به زبان فرانسه سپس ارمنی و عاقبت با شوق و ذوق تمام به زبان فارسی اجرا می‌شود. جالب اینجا است که در اجرای فارسی آن اتللو ـ که خود پاپازیان در آن ایفای نقش می‌کرد ـ به زبان فرانسه تکلم می‌کرد. گفته می‌شود که اجرای فارسی آن به پیشنهاد بانو لرتا بوده است. اقامت یک ماهه‌ی پاپازیان و همکاری مداوم وی با لرتا که منجر به اجرای چندین نمایشنامه گشت، پاپازیان را برآن داشت که لرتا را تشویق کند که به شوروی سفر و در رشته‌ی تئاتر تحصیل کند. اما لرتا به خاطر علاقه‌ی وافرش به نوشین و شاید هم مخالفت مادرش حاضر به ترک کشور نمی‌شود!

نمایش "مردم" که ترجمه و برداشتی از نمایشنامه‌ی "توپاز" اثر مارسل پانیول بود، دومین کار مشترک نوشین و لرتا بود که در آنزمان در گراند هتل به روی صحنه رفت. این نمایش بعدها دوباره بدون تغییر و با همان نام "توپاز" توسط نوشین اجرا شد.

۱۳۱۳ در کنکره‌ی هزاره‌ی فردوسی نوشین و مجتبی مینوی و لرتا نمایشی را که بر اساس شاهنامه تدوین شده بود، در گراند هتل به روی صحنه می‌آورند. این نمایش مورد تحسین بسیاری قرار گرفت و باعث گشت که نوشین و لرتا به فستیوال تئاتر مسکو در سال ۱۳۱۵ دعوت شوند. آنها پس از مدتی اقامت در مسکو به فرانسه می‌روند و یکبار دیگر با دستاوردهای آنزمانِ تئاتر اروپا آشنا شده و توشه برمی‌گیرند و با دستی پر به ایران باز می‌گردند.

افتتاح سالن فرهنگ در سال ۱۳۲۳ توسط گروه نوشین نخستین گام جدی برای ایجاد سالن‌های ویژه تئاتر در ایران است. برنامه‌ی افتتاحیه نیز نمایشنامه‌ی "ولپن" اثر "بن جانسن" بود.

سه سال بعد گروه نوشین تئاتر فرهنگ را ترک و تئاتر فردوسی را بر پا می‌سازند. این تئاتر تبدیل به مرکز شور و شوق هنر نمایش در تهران می‌شود. این دوران یکی از مهمترین دوره‌های تئاتر متعهد و جدی در ایران است. در این زمان برای نخستین بار نمایش تئاتر مورد توجه مردم عادی قرار می‌گیرد. تئاتر از حلقه‌ی تماشاگران محدود و مخصوص بیرون آمده و با توده‌های جامعه پیوند می‌خورد. از سویی دیگر تئاتر به معنای اخص آن شکل می‌گیرد.

"مستنطق" نوشته‌ی پریستلی، ترجمه‌ی بزرگ علوی

نشسته: لرتا، نوشین، مهرزاد. ایستاده: اسکویی، خیرخواه، رخشانی و خاشع

در یکسال نخست فعالیت تئاتر فرهنگ نمایشنامه‌های مستنطق، ولپن و توپاز به روی صحنه می‌روند که در همگی آن‌ها لرتا فعال حضور دارد.

سال دوم فعالیت تئاتر فرهنگ همزمان با دستگیری نوشین است.تئاتر فرهنگ بسته می‌شود. اما پیش از تعطیلِ آن نمایشنامه‌های پرنده‌ی آبی و چراغ گاز به روی صحنه می‌روند.

لرتا بر آن می‌شود که راه همسرش را ادامه دهد و حسین خیرخواه و تعدادی دیگر وی را یاری می‌کنند و در پی پشتیبانی مردم تئاتر سعدی افتتاح می‌شود.

لرتا اکنون می‌بایستی به تنهایی بسیاری از وظایف را به عهده گیرد. با این همه در نبود همسر و فشارهای سیاسی و اجتماعی می‌تواند دو نمایشنامه‌ی "باد بزن خانم ویندرمیز"و "شنل قرمز" را که هر دو ترجمه‌ی نوشین بودند، به روی صحنه آورد.

فرار نوشین از زندان به همراه همفکرانش مانع از آن می‌شود که وی بتواند به صحنه تئاتر برگردد و از اجباراً صحنه‌ی تئاتر رانده می‌شود و او نیز کاملاً به صحنه سیاست پناه می‌برد!

سال‌های سخت سیاسی ـ اجتماعی عرصه‌ی تئاتر را نیز در بر می‌گیرد و عاقبت نقطه‌ی پایانی موقت بر هنر تئاتر گسترش یافته‌ی دهساله‌ی نوشین و همراهان وی گذاشته می‌شود. کودتا روزگار بسیاری را سیاه می‌کند تا شمار اندکی ایام بهتری را داشته باشند.

شوق دیدار همسرش وی را وامی‌دارد که تن به مهاجرت دهد تا پیوندی دوباره با نوشین یابد.لُرتا اکنون ۴۲ ساله است که با عشقی عمیق به تئاتر و تجاربی فراوان در صحنه نمایش به خاک شوروی گام می‌گذارد.

دوره‌ی مهاجرت بر وی چه گذشت و کم و کیف فعالیت تئاتری او چگونه بود، چندان روشن نیست، اما تا آنجا که نگارنده می‌داند، وی از این دوران چندان سخنی نگفته است. تنها می‌دانیم که لرتا به علت بالا بودن سنش نتوانست در مدارس عالی بازیگری مسکو ثبت نام کند و تنها توانسته بود به حظور آزاد در این کلاس‌ها بسنده کند. اما از شواهد و قرائن بر می‌آید که وی و همسرش سال‌های مهاجرت را به دور از فعالیت‌های عملی تئاتر گذرانده اند و بی‌شک برای کسی مانند لرتا که به هتر تئاتر عشق می‌ورزید، تحمل چنین وضعی چندان آسان نبوده است.

شروع پر حرارت تئاتری وی در بدو ورودش نشان می‌دهد که یکی از علل آمدنش همان عشق وی به تئاتر است. شماری این بازگشت را به اشتباه پس از مرگ نوشین دانسته اند. حال آن که نوشین هفت سال پس از این تاریخ در سال ۱۳۵۰ زندگی را بدرود می‌گوید.

زندگی در غربت تقریباً دهسال به طول می‌انجامد و لرتا در سال ۱۳۴۳ به ایران بر می‌گردد. وی که زمانی به خاطر نوشین، علیرغم اصرار پاپازیان، برای تحصیل به شوروی نرفت، و در روزگاری دیگر ایران را به عشق دیدار همسرش ترک کرد و مهاجرت ده ساله را به جان خرید، امروز بدون همسرش به ایران باز می‌گردد. چرا؟ پاسخ چندان روشن نیست. این پرسش نیز مانند بسیاری دیگر از پرسش‌ها که غبار سیاست بر چهره دارند، بدون پاسخ روشن مانده است. باید توجه داشت که بازگشت

از شوروی به ویژه در مقام همسر یک توده‌یی فراری و محکوم چندان نمی‌بایستی برای لرتا آسان بوده باشد.

لرتا در همان سال ورودش به کمک تقی مینا، علیرضا افصح‌پور و محمدعلی جعفری "تئاتر کسری" را اجاره می‌کند و به همراه شماری دیگر مانند بانو چهره‌آزاد، رضا عبدی، جمیله‌ی ندایی، نصرت کریمی، توران مهرزاد، پرویز فنی‌زاده و عزیزالله بهادری گروه خود را شکل می‌دهد.

نخستین اقدام صحنه‌یی این گروه نمایشنامه‌ی "گناهکاران بی‌گناه" اثر استروفسکی به کارگردانی لرتا بود. "ماجرای شبانه" و "گریه روی شیروانی داغ" کارهای بعدی این گروه بودند که آنها نیز به کارگردانی لرتا به صحنه رفتند.

گروه مذکور نتوانست پایدار بماند. علت چیست؟ باز چندان معلوم نیست و هرچه باشد، این کونه از هم پاشیدکی‌ها در گروه‌های تئاتری چندان غیر معمول نبود و نیست. ولی مرور برخی حوادث آن دوره نشان می‌دهد که تشکیل چنین گروهی و با چنین ترکیبی می‌توانست مخالفت بسیاری را در "جبهه‌های" مختلف برانگیزد!

سال ۱۳۴۸ موج جدیدی در عرصه‌ی تئاتر ایران ایجاد می‌شود. کارگاه نمایش با حمایت رادیو و تلویزیون شروع به کار می‌کند. از آن پس این مرکز بسیاری را، با امکانات مادی و معنوی که دارد، جذب و دعوت به کار می‌کند. از این میان لرتا نیز به دعوت آربی آوانسیان پاسخ مثبت می‌دهد. همکاری لرتا با کارگاه نمایش برای شماری از دوستان قدیمی و همراهان گذشته‌اش عجیب به نظر می‌آید. اما تنهایی، علاقه به ادامه‌ی کار تئاتر و دعوت آربی که او نیز ارمنی است،

موجب می‌شود که لرتا با آن‌ها همکاری کند. این همکاری تا سال ۱۳۵۶ ادامه می‌یابد.

بحران زندگی مادی وی را بر آن می‌دارد که به سوی تلویزیون و سینما نیز آشتی کند! دو فیلم و یک سریال حاصل این تمایل اجباری است. فیلم "اسرار گنج دره‌ی جنی" اثر ابراهیم گلستان و "شب اعدامی" به کارگردانی داوود ملاپور و "خسرو دوم" سریال تلویزیونی به کارگردانی دوست و همکار سابقش نصرت کریمی.

صحنه‌یی از نمایش "خلوت خفتکان" نوشته‌ی پیتر کیل، کارگردان آربی آوانسیان

در مجموع سال‌های پنجاه سال افول لرتا از باورها و علایق سابق و عاقبت کناره‌گیری وی از فعالیت‌های پیگیر نمایشی است. اما او هنوز بازیگری توانا است و

این را یکبار دیکر و آنهم برای آخرین بار در نمایشنامه‌ی "خلوت خفتگـان" بـه معرض نمایش می‌گذارد. وی که روزی از گراندهتل کار نمایش را بـه معنای جـدی آن آغاز کرده بود، در سال ۱۳۵۶ در تئاتر چهارسو، بی‌آن کـه خـود بخواهـد، بـه پایان رساند.

پس از پنجاه سال کار مداوم در صحنه و عاقبت بی آن که از وی قدردانـی شـده باشد، کشورش را ترک کرد و در سال ۱۳۵۷ برای نگهداری از نوه‌اش به اتریـش سفر کرد و دیگر هرگز به ایران بازنگشت. اکنون دومین دور زندگـی او در غربـت آغـاز شده بود.وعاقبت مرک به مهاجرت بیست‌ساله‌ی وی خاتمه داد.

مرک لُرتـا در نهم فروردیـن ۱۳۷۷ در ویـن، یکبـار دیگـر نـام و جایگـاه وی را در ذهن و خاطره‌ها زنده کرد. یکبار دیکر نام نخستین "دزدمونا"ی تئـاتر مـا در زبـان‌هـا جاری شد.

افسوس که زمانه‌ی ما یاد و ارزش آدمی را تنها به هنکام مرک زنده می‌کنـد و در زندگی فراموش! یادش همواره گرامی باد(*).

تابستان ۱۳۷۷

***

*** برای نگارش این مقاله از منابع زیر بهره جسته ام:**

۱ ـ کوششهای نافرجام؛ هیو کوران، چاپ تهران، ۱۳۶۰.

۲ ـ پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران؛ مصطفی اسکویی، چاپ مسکو، ۱۳۷۰.

۳ ـ چیستا (شماره‌های ۱۴۸ و ۱۴۹ سال ۱۳۷۷)؛ بنیانگذار تئاتر نوین ایران، اسماعیل جعفری.

۴ ـ چیستا (شماره‌ی ۱۵۰ سال ۱۳۷۷)؛ یادی از بانو لرتا، محمدتقی مینا.

۵ ـ کتاب نمایش؛ خسرو شهریاری، چاپ تهران، ۱۳۶۵.

۶ ـ تاریخ سینمای ایران؛ مسعود مهرابی، چاپ تهران، ۱۳۶۸.

۷ ـ فصلنامه‌ی تئاتر (شماره‌ی ۲ سال ۱۳۵۶)؛ گفتگو با لرتا، لاله‌ی تقیان.

۸ ـ کیهان چاپ لندن(شماره‌ی ۷۰۲ سال ۱۳۷۷)؛ بانو لرتا اولین زن بازیگرحرفه‌یی تئاتر ایران، کاوه‌ی پروین.

۹ ـ نکاهی به بیست‌وپنج سال تئاتر مبارز، نویسندگان، جامعه‌ی هنری آناهیتا، ۱۳۵۸.

۱۰ ـ عکس‌های بانو لرتا در این مقاله نیز برگرفته از کتاب‌های پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران، نکاهی به بیست‌وپنج‌سال تئاتر مبارز و فصلنامه شماره ۳ سال ۱۳۵۶ است.

***

باشگاه ادبیات

گفتگو با لُرتا[1]

لُرتا امسال پنجاه سال است که روی صحنه‌های تئاتر ایران زندگی می‌کند و شاید تنها هنرمند تئاتر ایران باشد که در تمام دوره‌های گوناگون تئاتر معاصر؛ «تئاتر سعدی»، «تئاتر کسری»، برنامه‌های تئاتر، تلویزیون، گروه‌های آزاد تئاتر و بالاخره در «کارگاه نمایش»، فعالیت هنری‌اش را دنبال کرده است. اما قدمت و سال‌های دراز زندگی او در تئاتر تنها دلیل اصلی این گفتگو نیست. که امروز لُرتا دوران تازه‌یی را در حرفه‌اش آغاز می‌کند. کسانی که بازی او را در آخرین کار تئاتریش «خلوت‌خفتگان» در تئاتر «چهارسو» دیده اند، به خوبی می‌دانند که این هنرمند بعد از پنجاه سال فعالیت مداوم در تئاتر امروز توانسته است به کمال در "بازی" دست یابد.

تقیان: چند سال است که شما فعالیت مداوم تئاتری دارید و موقعیت تئاتر دراوایل کار شما چگونه بود ؟

لرتا : من پنجاه سال است که کار تئاتر می‌کنم. زمانی که من آغاز به کار کردم گروه‌ها صرفاً کار تئاتر نمی‌کردند و معمولاً در مواقع خاصی از سوی باشگاه‌ها، مدارس یا اشخاص علاقمند به تئاتر برای اجرای نمایش فعالیت می‌شد که اغلب از این راه

---

۱ ـ این گفتگو را خانم لاله تقیان در پی آخرین تجربه‌ی نمایشی بانو لُرتا، "خلوت خفتگان"، با وی انجام داده است که نخستین‌بار در شماره‌ی دوم فصلنامه‌ی تئاتر (در سال ۱۳۵۶) به چاپ رسید. بنا به اهمیت این گفتگو و انعکاس آخرین نظریات بانو لُرتا در زمینه‌ی تئاتر ایران در اینجا به چاپ مجدد آن اقدام می‌ورزیم.

پولی هم در می‌آوردند. بعد تئاترهایی درست شد که در واقع تئاترهای رسمی بود مثل «گراند هتل» یا «جامعه‌ی باربد» که در آنجا هم کنسرت بود و هم تئاتر. و در این تئاترها برنامه های تئاتر مثلاً برای یک‌هفته روی صحنه می‌آمد. من در آن‌موقع درمدرسه‌ی موسیقی کلنل وزیری، با دخترانی که شاگرد او شده بودند، نمایشی به صحنه آوردیم. بعد در کلوپ «تئاتر جوان» که روشنفکران آنموقع در آنجا جمع شده بودند، با یکی از برادران سعید نفیسی که نمایشی به نام دختر قرن بیستم به صحنه آورد و در واقع نمایشنامه‌ای فرانسوی بنام دختر کوچولوی شکلاتی بود، کار کردم. و بعد در جامعه‌ی باربد که یک تئاتر دائمی بود، همانطور که گفتم برنامه های کنسرت هم اجرا میشد، باراول لیلی و مجنون را بازی کردم.

از تئاترهای خیلی قدیمی که من متأسفانه نه با آنها کارکردم و نه آثار نمایشی‌شان را دیدم تئاترهای مرحوم نصر بود. ولی به هرحال اینها تئاتر مداوم نبود و سالی یکی دوبار برنامه‌ای را روی صحنه می‌آوردند.

تقیان: به نظر شما مسیر کار تئاتر و دگرگونی‌های آن که تقریباً شما شاهد همه‌ی آنها بودید و هستید چگونه بوده؟

لرتا: باید گفت تئاترهای قدیمی در واقع غیر حرفه ای بود و نه حرفه‌ای. البته آثار با ارزش روی صحنه می‌بردند. مثلاً خانم خواننده‌ای بود بنام مادام پری آقابابوف که چند نمایشنامه‌ی موزیکال به صحنه آورد و خودش هم در آنها بازی می‌کرد. تمام کارهای نمایشی او با آواز و موسیقی بود و همینطور فعالیت بسیار خوب تئاتر نصر که پیش از این گفتیم. بعد « کمدی اخوان» درست شد که گویا چند نفر از بازیگران تئاتر نصر آن را تشکیل دادند و میان آنها محمود آقا ظهیر الدینی را به خاطر می‌آورم که یک کمدین واقعی بود. در اوایل کار این شخص من در اجرای

چند نمایشنامه‌ی کمدی با او همکاری داشتم. ظهیر الدینی نقاش و یک انسان با فرهنگ و بسیار هنرمند بود و به همین دلیل به خوبی در خاطرم مانده است. باید اضافه کنم که در آنزمان امکانات به حد کافی نبود. برای ما عشق به تئاتر و صحنه در درجه‌ی اول اهمیت قرار داشت در حالیکه امروز نسبت به آنزمان امکانات بیشتری در اختیار جوان‌ها است. اما جوان‌های امروز آن اشتیاق و علاقه‌یی را که ما در آنزمان داشتیم ندارند و جنبه‌ی مادی در کار آنها تأثیر بسیار کرده است. جوان‌ها با استعدادند اما تأمینی برای آینده ندارند. که گمان می‌کنم بالاخره باید برای آینده‌ی آنها فکر اساسی کرد.

تقیان: کذشته از جنبه‌های اجتماعی، کار تئاتر از نظر کیفی در این سال‌ها چگونه بود؟

لرتا: من دوره‌ی نوشین را دوره‌ی شکوفائی تئاتر ایران می‌دانم. چرا که در اینزمان برای نخستین بار در ایران "زبان تئاتر" ایجاد شد. همچنین در این دوره ما بهترین تماشاکر را برای تئاتر داشتیم به نظر من تماشاگران قدیمی ما خیلی بیشتر درک مسائل تئاتری را داشتند تا تماشاگران امروز. همچنین من نظم و ترتیبی را که در تئاتر آندوره بود دیگر ندیدم. در حالیکه امروز امکانات برای اجرای یک نمایش خیلی بیشتر و بهتر است. ما در شرایطی بسیار محدود کار می‌کردیم و از نظر امکانات و وسایل واقعاً همه چیز بسیار ابتدائی بود.

تقیان: صحبت از تماشاکر تئاتر کردید. فکرنمی‌کنید که در آنزمان اشتیاق مردم به دیدن تئاتر به دلیل وجود برخی شرایط اجتماعی و یا مسائل سیاسی بود؟

لرتا : نه. بسیاری از تماشاگران تئاتر سعدی وزرا و وکلا بودند. ما دفترهائی در تئاتر داشتیم که تماشاکران عقایدشان را در مورد برنامه‌ها در آن می‌نوشتند. مثلاً به یاد دارم در نخستین شب اجرای نمایشنامه‌ی بادبزن خانم ویندرمیر یکی از وزرای

وقت در پشت صحنه به دیدار ما آمد وگفت من یک هفته پیش این نمایش را در لندن دیدم و به جرأت می‌گویم که کار شما اگر بهتر از کار آنها نبود، مسلماً بدتر هم نبود. و اضافه کنم که در تئاتر سعدی نوشین بین ما نبود ولی ما از کمک‌های فکری او بهره‌مند می‌شدیم. به خاطر دارم که سعید نفیسی روزی به دیدار ما آمد و گفت هرچند نوشین اینجا نیست اما حضور او حس می‌شود. من تا به حال در هیچ دسته و حزبی نبودم و احتمالاً کسانی به اینگونه مسائل علاقمند بودند و یا نام نوشین برایشان از جنبه‌ی سیاسی اهمیت داشت، اما تعداد آنها بسیار کم بود.

تقیان: پس علت این که تماشاگر آنروز را تماشاگر بهتری می‌دانید چیست؟

لرتا: علت اصلی این است که در آنموقع دوبلاژ فیلم در ایران مرسوم نبود و مردم بیشتر به تئاتر روی می‌آورند و نسبت به مسایل تئاتر کنجکاوی نشان می‌دادند. اما امروز فیلم‌های دوبله شده و تلویزیون تماشاگر تئاتر را به خود جلب می‌کند.

تقیان: در مورد به وجود آوردن یک تئاتر ایرانی و استفاده از سنت‌های نمایشی ایرانی در تئاتر امروز که این روزها موضوع صحبت بسیاری از هنرمندان تئاتر است چه نظری دارید؟

لرتا: به نظر من مثلاً در نمایش سنتی روحوضی همان معدود گروه‌های قدیمی که هنوز باقی مانده‌اند، کار خود را خیلی صادقانه‌تر انجام می‌دهند، تا کسانی که امروز می‌خواهند ادای روحوضی را در آورند. چرا که اینها روحوضی را به شکل تئاتر رئالیست در می‌آورند. در حالیکه اصل روحوضی از نظر نحوه‌ی اجرا خیلی پیشرفته‌تر از رئالیست است و با وجود این قابل قبول برای همه. و اگر قرار باشد روزی از این سنت‌ها در تئاتر ایرانی استفاده کنیم باید در درجه اول نویسنده‌یی داشته باشیم که بتواند از آنها در قالب‌های نمایشی امروز استفاده کند. اما من فکر

می‌کنم هیچوقت و هیچجا نباید تنها یک نوع تئاتر وجود داشته باشد. بلکه باید همه نوع تئاتر باشد. فکر نکنید مثلاً مردمی که در شوروی به دیدار آثار مایاکوفسکی می‌روند، از آثار شکسپیر دیدن نمی‌کنند، اما در اینجا بعضی از نویسندگان به کلی کنار گذاشته شده اند. چرا که می‌گویند آنها قدیمی شده اند

تقیان: باتوجه به آنچه در باره‌ی کار گروههای سنتی گفتید و با توجه به اینکه تئاتر ما در واقع با تئاتر خارجی و از طریق ترجمه و باز سازی آن تئاترها به وجود آمد. فکر می‌کنید در جریان تئاتری ما تئاتر خارجی سهم بیشتری دارد؟

لرتا: بله درست است که تئاتر ایران با ترجمه‌ی آثار خارجی شروع شد. اما فراموش نکنیم که مثلاً مولیر را هم آدابته می‌کردند. چون اینگونه تئاترها در واقع بین‌المللی است. چنانکه تارتوف مولیر را نوشین با تغییر دادن نامها و عنوان میرزا کمال‌الدین اجرا کرد و به خاطر دارم تولد اثر مارسل پانیول را نخستین بار نوشین با تغییر اسامی فرنگی به ایرانی اجرا کرد. چون موضوع مربوط به زندگی روز همه‌ی مردم دنیا است. ولی بعد از چند سال نمایشنامه را با اسامی خارجی به صحنه آورد. اما مرحوم نصر نمایشنامه‌های فرنگی را آدابته می‌کرد و نمایش می‌داد.

آنچه مهم است، این که باید تئاتر خارجی را به درستی شناخت. تا بعد بتوانیم به مراحلی که آنها طی می‌کنند، برسیم. تماشاگر فرنگی تمام این دوره‌ها را طی کرده است. مثلاً ما هنوز با تئاتر رئالیست کاملاً آشنائی نداریم، ولی در به صحنه آوردن آثار مدرن فرنگی اصرار می‌کنیم.

از سوی دیگر من حس می‌کنم که تماشاگر ما وقتی در صحنه چیزی نامفهوم می‌بیند، این جرأت را ندارد که بگوید نمی‌فهمم. همین‌طور فکر می‌کنم یکی از

مشکلات اساسی تئاتر ما این است که تعداد کارگردان‌های خوب ما بسیار کم است. به خصوص در مورد بعضی بازیگران بسیار با استعداد ایرانی. چون استعداد تا حدی می‌رود و بعد می‌ایستد. از این به بعد دانش و تجربه‌ی کار لازم است.

تقیان : اما گمان می‌کنم علت اساسی را باید در دستگاه‌های فرهنگی دید که هنوز خط مشی روشنی ندارند.

لرتا : بله همین‌طور گروه‌ها باید خط مشی داشته باشند. مثلاً گروهی فقط آثار کلاسیک را به صحنه آورد و بالاخره تصمیم بگیرند که در چه مسیری می‌خواهند پیش بروند. حالا همه‌جا صحبت از موسیقی اصیل ایرانی و تئاتر اصیل ایرانی است. اما این بدین معنی نیست که حالا یک آقای با سواد ادای سیاه را درآورد. من به درستی نمی‌دانم چطور می‌توان تئاتر را از این وضع نجات داد. این بستگی دارد به گروه‌ها که علاقه به کار داشته باشند وهدفی برای خود تعیین کنند. همینطور اضافه کنم که یکی از نقص‌های بزرگ کار تئاتر ما این است که در ایران "بیان صحنه‌ای" وجود ندارد. یعنی توجه نمی‌شود که دیالوگ‌های نویسنده ارزش دارد. نویسنده مدت‌ها زحمت کشیده تا این کلمات را انتخاب کرده و نوشته و وقتی بازیگر کلمات را بی ارزش ادا کند هم ظلم است به نویسنده و هم به تماشاگر که نمی‌تواند آنرا به درستی دریافت کند. مثلاً نوشین بازیگر فارغ التحصیل از کنسرواتوار تئاتر فرانسه بود و ضمناً آشنائی عمیقی با ادبیات خودش داشت که آنرا با تکنیکی که آموخته بود تلفیق کرد. زبانی برای تئاتر ایران ساخت. و در ایران شاگردان بسیاری تربیت کرد. این نکته‌ی بسیار مهمی در تئاتر است که امروز متأسفانه در تئاتر ما وجود ندارد. بازیگران جوان ما خیلی با استعدادند اما

کفتارشان حس درونی‌شان را به خوبی بیان نمی‌کند. به نظر من تا زمانی که نفهمیم در روی صحنه چه می‌کوئیم و چرا می‌کوئیم کار تئاتر ممکن نیست.

تقیان: شما با وجود اعتقادی که به کار تئاتر دارید و همچنان بعد از پنجاه سال فعالیت تئاتری را ادامه می‌دهید چرا در یک مجموعه‌ی تلویزیونی بازی کردید؟

لرتا: من اصلاً بازی در فیلم را دوست ندارم و فکر می‌کنم که بازی فیلم یک کار هنری نیست. ولی بازی در سریال تلویزیونی را تنها به خاطر جنبه‌ی مادی‌اش پذیرفتم. ولی به هرحال در آنجا هم می‌کوشم، کار تمیزی ارائه کنم. این نکته را هم اضافه کنم که بعد از پنجاه سال کار تئاتر نسل امروز مرا نمی‌شناخت، ولی حالا بعد از بازی در یک مجموعه‌ی تلویزیونی همه مرا می‌شناسند.

پاشگاه ادبیات

محمود خوشنام
در قلمرو موسیقی
مجموعه‌ای از نظرها، بررسی‌ها و گفتگوها

یادبود استاد محمدعلی مهمید

تا زنـــده‌ام به خنده بیا شاد کن دلـم

بر مرده‌ام چه سود دهی گریه سر به غم

محمدعلی مهمید در حین سخنرانی در جامعه‌ی هنری آناهیتا (۱۳۵۸)

هموطنان عزیز! امروز کردهم آمده‌ایـم تا یادی از استاد محمدعلی مهمید کنیم کـه در چهارم آپریل ۱۹۹۸ در ســـــن ۷۸ ســـالگی در نیوکاســـل (انگلیـــس) بـــه بیمـــاری سـرطان چشـم از جهـــان فروبست و داغی تازه بـه جامعه‌ی سیاسـی، ادبی و فرهنگی ایران افزود.

مروری کوتاه بر زندگی پربار استاد بی‌شک حاوی نکته‌ها و اندرزهـایی است کـه راه‌گشای همـه‌ی کسانی خواهد شد کـه در راه عدالـت اجتماعی و اهداف زیبای انسانی تـلاش می‌کنند. محمدعلی مهمید به تاریخ ۱۲۹۹ خورشیدی مصادف بـا ۱۹۲۰ میلادی در تبریز

دیده به جهان کشود. در جوانی به دانشکده‌ی افسری که در آن زمان پذیرش آن از موقعیت چشم‌گیری به حساب می‌آمد راه یافت. در آنجا با مشاهده‌ی ناعدالتی‌ها به طغیان برخاست که منجر به استعفایش از ارتش گردید. از همان عنفوان جوانی راه مبارزه برای آزادی و رفاه انسان را برگزیده راهی که در دوران رژیم استبدادی منجر به اخراجش از دانشکده‌ی حقوق، درست قبل از اتمام آخرین سال تحصیلش گردید. در پی اخراجش از دانشکده‌ی افسری و حقوق و ترک مکتب کسروی همکاری با مطبوعات را آغاز کرد. مقالاتی نوشت و یا از مطبوعات خارجی ترجمه کرد. از سال ۱۳۲۳ تا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ با روزنامه‌های رهبر، مردم، مردم‌آدینه، بشر، ایران، قیام‌ایران، سوگند... به همکاری فعال پرداخت. در سال ۱۳۲۷ به علت اینگونه فعالیت‌ها بازداشت و در دادگاه نظامی محکوم شد. پس از آزادی امتیاز روزنامه‌ی دوستمردم را تحصیل کرد که پس از انتشار بلافاصله توقیف شد. در سال ۱۳۳۲ در پی کودتا دستگیر و در زندان زرهی مورد شکنجه قرار گرفت. در پی آزادی از زندان فعالیت‌های مطبوعاتی خود را مجددا آغاز کرد و به فواصل در خواندنی‌ها، کتاب‌هفته و سایر روزنامه‌ها مقاله و داستان‌های کوتاه طنزآمیز نوشت. وی در سال ۱۳۴۹ ترجمه‌ی کتاب آسیا و استیلای باختر تالیف پانیکار را به پایان بُرد و به چاپ سپرد. در سال‌های دهه‌ی پنجاه وی آثار زیر را پیاپی منتشر ساخت:

- تالیران تالیف تارله را ترجمه کرد.
- منظومه‌ی خرس‌ورویاه را در سیصد و اندی بیت سرود و به چاپ رساند.
- مجموعه‌ی اشعار نبی‌خزری، شاعر معروف آذربایجان"شوروی"، را همراه مقدمه‌یی به فارسی برگرداند.

در دورانی که از هر سو تحت فشارهای معیشتی و مادی قرار گرفته و گاه از رفاه معمولی روزانه‌ی زندگی نیز محروم بود، پیشنهادهای به اصطلاح بی‌ضرر رژیم شاهنشاهی را نیز نپذیرفت. به عنوان نمونه در حالیکه بسیاری از روشنفکران و مدعیان دانش و فرهنگ در زیر فشار، برکه‌ی پذیرش حزب رستاخیز را امضا کردند، ایشان که این حزب را رخت‌آویز می‌نامید، جزو معدود کسانی بود که به این امر ذلیلانه کردن ننهاد و همواره برای دوستان این ابیات شعر نظامی گنجوی را می‌خواند:

گردن چه نهی بهر قفایی　　راضی چه شوی بهر جفایی
خواری خلل درونی آرد　　بیدادکشی زبونی آرد
میباش چو خار حربه بر دوش　　تا خرمن گل کَشی در آغوش

به راستی او با راهی که اتخاذ کرده بود همواره خرمن گل‌های رنج‌ها، محرومیت‌ها و سال‌های آخر غربت را در آغوش کشید.

در سال‌های پس از انقلاب بیشتر به تفحص و تحقیق پرداخت و کتاب پژوهشی در تاریخ دیپلماسی ایران حاصل این دوران است که در نوع خودش منحصر به فرد است و جزو کتاب‌های درسی دانشگاه‌ها انتخاب شد. و در پی آن تاریخ بمب اتمی از دموکریت تا اینهایمر را ترجمه کرد. این هنگامی بود که وی رسماً از سیاست کناره‌گیری کرده بود. استاد در سال ۱۳۶۳ مهاجرت اجباری را با اکراه پذیرا گشت و همواره این بیت حکیم سعدی را زمزمه می‌کرد:

پای در زنجیر پیش دوستان　　به که با بیگانگان در بوستان

این مرد خستگی‌ناپذیر در غربت نیز دست از تلاش برنداشت و مجله‌ی دوست‌مردم را که امتیاز آن به سال ۱۳۲۷ برمی‌گشت، دوباره بعد از پنجاه سال انتشار داد.

دوست مردم که در این دوره تنها ده شماره ادامه داشت، به زبان‌های فارسی، فرانسه، انگلیسی منتشر می‌گشت.

نمایشنامه گالیله و محکمه جابلقا را نوشت و سپس کتاب عمیق و پر ارزش پویه در پس طوفان را به رشته تحریر درآورد. همچنین وی مجموعه‌ای از اشعار خویش را با عنوان آیینه‌ها ، چشم‌ها ، دل‌ها و جهان در لندن به چاپ رسانید. آخرین اثر پیش از مرگ استاد مهمید کتاب خاطرات گونه‌ای است که با نام در گذرگاه زمان با آدم‌ها و اندیشه‌ها در سال ۱۹۹۷ به چاپ رسید که متاسفانه فرصت تکمیل و چاپ جلد دوم آن را نیافت. وی همچنین به نوشتن اشعار فرانسه همت گماشت که برخی از آنها در شماری از نشریات ادبی فرانسه به چاپ رسید. زنده یاد با زبان‌های آذری، تُرکی، فرانسوی، انگلیسی، روسی، عربی آشنایی داشت و در کارهای تحقیقی خود از آنها بهره می‌جُست.

بود جویا تشنه و می‌جست آب

راستی را گاه بیداری و خواب

در عنفوان جوانی برای شناخت انسان، با انسانی از تبار و تیره ویژه آشنا گشتم که با وی هم در ایران و هم در غربت افتخار تبادل دل و اندیشه یافتم. آنچه که دوستی بیش از بیست ساله‌ی ما را تداوم و عمق می‌بخشید، نه مرده‌بادها و زنده‌بادها، نه مراد و مریدی، که او بالاتر از این مقوله‌ها بود،بلکه آزاد اندیشی، صداقت، همیاری و صفا و خلوص وی بود که ما را همواره در یک وادی پویا حفظ داشت و غبار دوری‌ها و زمان نیز بر آن ننشست. او معلم اخلاق نبود، اما از هرکسی در این مقوله مقیدتر، اصیل‌تر بود. و سخت پای‌بند اخلاق انسان ایرانی.

او مردی بود راست‌گو، صریح در ادای اندیشه و نظر، پایدار در اهداف خویش. وی سخت امید به بهبودی وضعیت بشر و ملت ایران داشت. مصمم بود و اما متعصب نبود. قاطع بود اما به نرمی آب در دل‌ها نفوذ می‌کرد. در تمام طول عمر کران‌بهایش مدافع سرسخت آزادی و دموکراسی بود و همواره به مصداق "من جانم را می‌دهم تا تو حرفت را بزنی"، حرکت می‌کرد و خواهان آزادی برای همه‌ی اندیشه‌ها و مذاهب بود. انحصارطلبی و بندبازی‌های سیاسی در منش وی جایی نداشت. او ادیبی مطلع و منتقدی منصف و مسلط در ادبیات کلاسیک و معاصر ایران و جهان بود. از قدما به سعدی ارادتی خاص داشت چنانکه او را می‌توان یک سعدی شناس مسلط نامید. و در هفتمین شب "شب‌های گوته" نیز با عنوان "آرمان‌گرایی در شعر فارسی" بخش عمده‌ی سخنرانی خود را به سعدی اختصاص داد.

از خصائص بارز و در خور توجه استاد تحمل عقاید مخالف، چه در عرصه‌ی بحث و جدل و چه در عرصه‌ی تحقیق، بود. در آثار تحقیقی خویش نیز هرگز خود را محدود به یک سری آثار مشخص نمی‌کرد و آنچه که رنگ و بویی از انسان و انسانیت و فرهنگ و تمدن داشت برای وی سندی برای ارجاع در تحقیق بود. چنانکه در یکی از نامه‌هایش به نگارنده چنین نوشت: "و اما استناد من به تورات، انجیل، قران (یا آموزش‌های زرتشت)! این نوشته‌ها و آثار، چنانکه می‌دانیم میراث نه چندان کم ارزش تفکر و فرهنگ بشری از روزگاران بس کهن است، و گاهی از نظر ادبی،هنری و پژوهشی در خور الهام هستند، چنانکه بسیاری از شاعران، نویسندگان و اندیشه‌ورزان غرب و شرق (از جمله سعدی، مولانا، حافظ . . . که مولانا اشاراتی نیز به اسطوره‌هایی از تورات دارد.) در آثار خویش از آنها بهره جسته‌اند. اوستا، تورات، انجیل یا قران آئینه‌یی است از نحوه‌ی زیست و تفکر اقوامی که از چند هزار سال پیش به آفرینش تمدن‌های جهانشمول و بنای عظیم و مدام گسترنده و

برشونده‌ی دانش و فرهنگ بشری برخاسته‌اند، و به عنوان انسان‌ها و جماعاتی کم و بیش مُبدِع، مبتکر و آفرینشگر در خور ستایش و تجلیل هستند. لیکن محققانه و منصفانه نیز نیست اگر نکوئیم که هم در آن اندیشه‌های کهن- مذهبی یا فلسفی و هم در این تفکر نوین فلسفی سیاسی سوسیالیستی یک وجه مشترک توان یافت و آن تعلق به انسانی است که در راه زیست و اندیشه و پویه‌ی کمال و جمال‌جوی انسانی خود مدام می‌جوید، می‌اندیشد، می‌سازد و می‌آفریند. من آیینه‌هایی را می‌بینم که انسان در درازای قرون و اعصار مختلف در آن رخ می‌نماید و متجلی است، و کاری با "آیینه‌دار" ندارم."[۱]

استاد مهمید در غربت با وجود بیماری خود و همسرش و رنج غربت و تنهایی و دوری از دوستان و جمع عزیزان که می‌توانست هر کس را از پا بیندازد، صبورانه و با مقاومت، آنی از نوشتن، تحقیق و ترجمه دست نکشید. من نمی‌خواهم چون مرده‌پرستان که متاسفانه در فرهنگ ما ریشه‌های قوی دارد و همواره این بیت زیبای استاد مهمید که می‌گفت:

تازنده‌ام به خنده بیا شاد کن دلم بر مرده‌ام چه سود دهی گریه سر به غم، را

فراموش می‌کنند، امروز پس از مرگ وی از بزرگی او سخن سر دهم. اما به راستی جامعه‌ی فرهنگی ما مردی بزرگوار و آزاداندیشی واقعی را از دست داد.

اما سخن آخر! آنچه استاد محمدعلی مهمید را با بسیاری از مدعیان فرهنگ و ادب و ناجیان ملت ایران و هم‌سنگرانش متمایز می‌کند، مبتلا نبودن او به بیماری فرصت‌طلبی و سودجویی و شهرت‌طلبی بود. زنده‌یاد مهمید آزادی‌خواهی وطن‌پرست و اندیشه‌ورزی ژرف بود. در دوستی فداکار و با گذشت.

بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید از یار آشنا سخن آشنـــــا شنید

یادش همواره گرامی باد!

---

۱ ـ به نقل از مکاتبات استاد با نگارنده به تاریخ ۳۱ اکتبر ۱۹۸۶.

کتاب شناسی استاد مهمید:

۱ـ آسیا و استیلای باختر؛ نویسنده کاوالام مادها و اپانیکار، برگردان م. ع. مهمید ۱۳۴۷، تهران.

۲ـ تالیران؛ نویسنده تارله، برگردان م. ع. مهمید، ۱۳۵۳ تهران، انتشارات‌پیام‌آوران.

۳ـ چشم‌ها، دل‌ها و جهان (مجموعه‌ی اشعار) ۱۳۵۶ تهران، انتشارات دوران.

۴ـ خروس و روباه؛ ۱۳۵۸ تهران، نشر مزدک‌نو

۵ـ منتخب اشعار نبی‌خزری شاعر خلق آذربایجان؛ نبی خزری، برگردان و تدوین م. ع. مهمید، ۱۳۵۸، نشر صلح.

۶ـ پژوهشی در تاریخ دیپلماسی؛ ۱۳۶۱ تهران، نشر میتر.

۷ـ گالیله در محکمه جابلقا (نمایشنامه) ۱۹۸۷ انگلستان، کاهنامه‌ی تناتر، شماره‌ی سوم (نشریه‌ی گروه تناتر باربد).

۸ـ تاریخ بمب اتمی از دموکریت تا اینهایمر؛ نویسنده لوچیانو جی کانته، برگردان م. ع. مهمید، ۱۳۷۱ تهران

۹ـ پویه در پس طوفان؛ ۱۹۹۲ نیوجرسی، نشر فارابی.

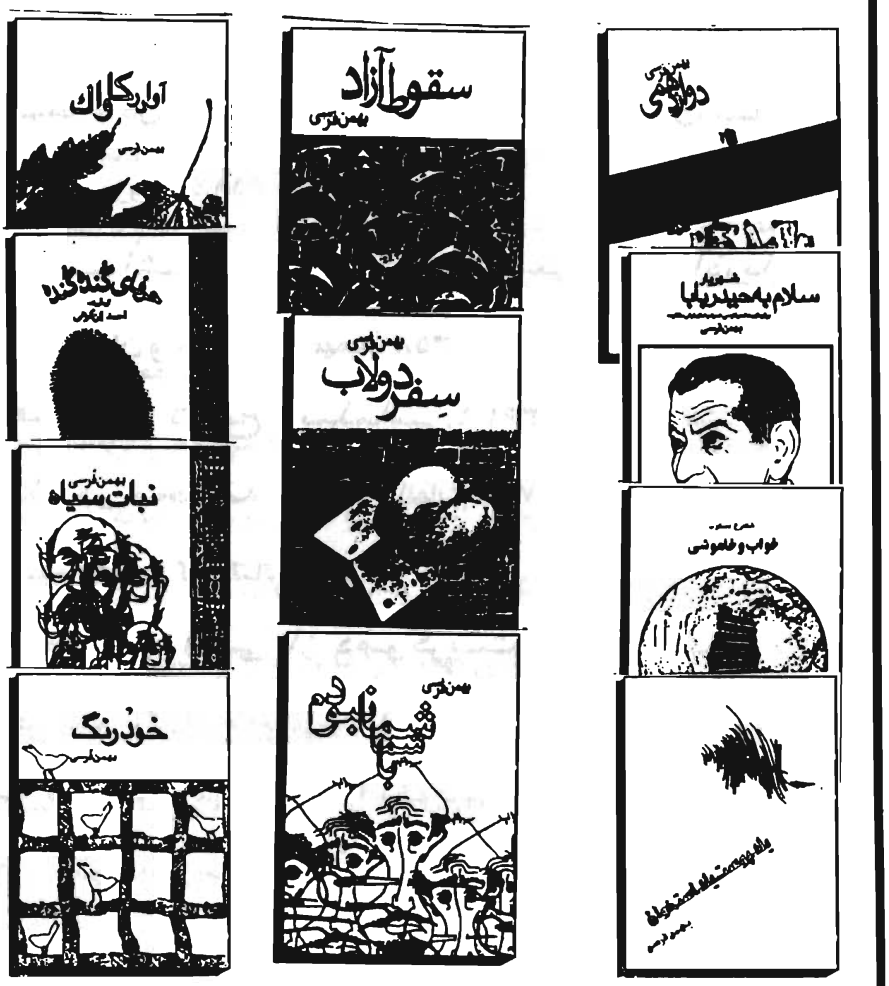
۱۰ـ در گذرگاه زمان با آدم‌ها و اندیشه‌ها؛ ۱۹۹۸ لس‌آنجلس، نشر کتاب.

۱۱ـ و مقالات بسیاری که در مطبوعات داخل و خارج از کشور به چاپ رسیده است.

***

دفتر خاک

فهرست انتشارات دفتر خاک



daftar-e-khak publications

106 Church Drive Tel: 0181 205 2931
London NW9 8DS 0171 387 6515
ENGLAND
Fax: 0171 387 8925

نسیم خاکسار

زیر سقفی ارزان

اشخاص:

مینا (زنی حدود سی سال. پناهنده در پاریس)

یاسین (مردی حدود چهل سال. یک تبعیدی سیاسی که در پاریس مسافر است.)

هردو در سابق هنرپیشه‌ی تئاتر بوده‌اند.

بخش اول

مکان: ایستگاهی در یک متروی زیرزمینی.

مینا از یک طرف صحنه وارد می‌شود. جستجوگر به اطراف نگاه می‌کند. چند لحظه بعد یاسین کوله‌پشتی بر پشت از طرف دیگر صحنه وارد می‌شود. آنها بعد از چند سال برای اولین بار یکدیگر را ملاقات می‌کنند. مینا می‌دود جلو تا یاسین را بغل کند.

مینا: (کمی با فاصله از یاسین می‌ایستد. در نقش کاترین) این مدت کجا بودی فردریک هنری!

یاسین: (بعد از یک لحظه مکث. در نقش فردریک هنری) در جبهه. میون غرش توپ و تفنگ. و در جنگ وگریز از جایی به جایی دیگه! اما حالا زخمی و خسته (می‌لنگد) به سوی تو می‌آم. تو کجا بودی کاترین! پرستار خوب زخمی‌های جنگ! بگو ببینم دیگه از بارون نمی‌ترسی؟ (مینا را می‌بوسد و کوله‌پشتی‌اش را درمی‌آورد و زمین می‌گذارد.)

مینا: (همچنان در نقش کاترین) نه. چون تا بارون بیاد خودمو قایم می‌کنم زیر کاپشنت. اونوقت نه صدای بارونو می‌شنوم و نه صدای باد رو! در ضمن یه خبر خوش بهت بدم. امشب کشیکم. واسه‌ی همین می‌تونم تا صبح پهلوت بمونم!

یاسین: با سر پرستار چه می‌کنی؟ نمی‌ترسی گزارش بد برات بده!

مینا: دیگه حرفشو نزن، خداحافظ تا شب! فهمیدی؟ (کمی دور می‌شود. بعد خنده‌کنان برمی‌گردد و یک طرف کولپشتی را می‌گیرد.)

یاسین: نه سنگینه.

مینا: باشه! دوس دارم کمکت کنم.

(مینا، یک طرف کولپشتی در دست، می‌چرخد و از جلو یاسین را بغل می‌کند. یاسین او را دوباره می‌بوسد.)

مینا: تو مترو که خسته نشدی؟

یاسین: نه

مینا: منو که کاهی وقتا دیوونه می‌کنه. به خصوص شبا. جرأت نمی‌کنم شبا با مترو جایی برم. بی‌خودی دچار ترس و دلهره می‌شم.

یاسین: پس فقط روزا سوارشون شو!

مینا: (به تقلید سربازها سلام نظامی می‌دهد.) چشم رفیق فرمانده. (می‌خندد.) راستی بازی چطور بود؟ خوشت اومد؟ انگار حرفهای نقشی که در آخرین نمایشمون داشتیم از یاد جفتمون نرفته. مطمئنم از اینکه فردریک هنری صدات زدم اولش گیج شدی!

یاسین: درسته. نزدیک بود پشت سرم رو نگاه کنم. ولی خیلی زود موضوع رو گرفتم.

مینا: اما خودمونیم، خیلی تغییر کردی!

یاسین: چطور؟

مینا: فکر نمی‌کردم یه روز جرأت کنی تو خیابون منو ببوسی.

یاسین: کار بدی کردم؟

مینا: نه. خوشحالم که تغییر کردی یاسین. یادت می‌آد روزهای اول چقدر بد صحنه‌های عاشقانه‌ی اون نمایش رو بازی می‌کردی؟ کلی تمرین کردیم تا روت باز بشه و بتونی منو تو صحنه ببوسی. راستش همیشه دلم می‌خواس تورو این طور ببینم. مث یه فردریک هنری واقعی. شجاع و نترس. (کف دستهای یاسین را می‌بوسد.)

یاسین: که تفنگش رو پرتاب می‌کنه و می‌ره سراغ پرستاری که اونو سخت دوس داره. (موهای او را نوازش می‌کند.) از کجا می‌دونی واسه‌ی همین‌کار صدبار تمرین نکرده‌باشم؟

مینا: (توی حرفش می‌پرد.) خواهش می‌کنم خرابش نکن. یاسین خیلی قشنگ اومدی. تمرین و بی‌تمرین خیلی قشنگ بود. انگار برا این نقش ساخته شده‌ای.

یاسین: می‌دونم داری اغراق می‌کنی. ولی قبول!

مینا: یاسین خیلی دلم برات تنگ شده بود نمی‌دونی چقدر خوشحالم که تورو می‌بینم.

یاسین: منم خوشحالم.

مینا: وقتی از بچه‌های آشنا شنیدم که تو اینجایی نمی‌دونی چقدر خوشحال شدم. گفتم هرطور شده باید پیدات کنم. راستش خیلی هم عجله داشتم. چون راست یا دروغ شنیده بودم که تصمیم داری باز بری کوهستان. نگفتن کوهستان‌های کجا، حتماً جایی رو انتخاب کردی. اما در فکرم با این وضع خرابی که همه‌جا هس، کجا می‌خوای بری. نکنه شرایط تبعید خسته‌ات کرده؟

یاسین: هنوز که نرفتم.

مینا: خوشحالم که نرفتی.

یاسین: اگه آدم بدونه با نرفتنش یکی رو می‌تونه خوشحال کنه، بازم خوبه!

مینا: تو آدم نومیدی نبودی یاسین. چطور شده حالا اینقد مأیوس شدی؟

یاسین: مأیوس نشدم. راضی نیستم. می‌دونی؟ اما بهتره حالا این حرفا رو نزنیم. اون هم بعد از سال‌ها که همدیگه رو دیدیم. ولی عجیبه. با دیدن تو برا منم سال‌های گذشته زنده شد.

مینا: هنری من عاشقتم.

یاسین: دس بردار. هنری دیگه کیه؟

مینا: تو!

یاسین: اذیت نکن! من از کجا می‌تونم در یک لحظه هم یاسین باشم هم هنری؟

مینا: تو یکی هستی! اونم فردریک هنری.

یاسین: البته، اما خیلی سال‌ها پیش در صحنه.

مینا: نه، حالا!

یاسین: شوخی که نمی‌کنی؟

مینا: نه! تو برا من هنوز هنری هستی. آکه بخوای می‌تونم همین‌جا دادبزنم و به همه بگم: آهای مردم من هنریم رو دوباره پیدا کردم.

یاسین: اونوقت خیال می‌کنن که بسرتزده.

مینا: این مردمو که من می‌شناسم اونقدر مشغولن که کاری به کار کسی ندارن.

یاسین: خوب دادبزن! اما خودت می‌دونی که من هنری نیستم. تازه وقتی نه صحنه‌یی هست و نه تئاتری، چطور می‌تونم تو خیابون نقش هنری رو برات بازی‌کنم؟

مینا: باورنمی‌کنم. خوب هم می‌تونی! وقتی از دور با کوله‌پشتی دیدمت، اولین اسمی که برا تو به ذهنم رسید، هنری بود. آخرین نقشی که داشتی. (آهسته آهسته باهم راه می‌افتند.) تو کوله‌پشتیت چی داری که اینهمه سنگینه؟

یاسین: لباسای خودم و یه مشت لباسای دیگه که مدت‌ها پیش از این ور و اون ور جمع کرده بودم تا روزی به خانواده‌های پناهنده‌یی که تازه میان بدم.

مینا: (تحسین‌آمیز نگاهش می‌کند.) نکنه دوس داری " زاپاتا " صدات کنم؟ یک چریک واقعی. یادمه این قهرمان مکزیکی رو هم خیلی دوس داشتی. (می‌ایستد و خم می‌شود که در کولپشتی را باز کند.) دلم می‌خواد اونا رو ببینم.

یاسین: فکرنمی‌کنم چیزی اندازه‌ی تو توشون باشه. بیشتر برا بچه‌های دَه، دوازده‌ساله خوبن.

مینا: (گره‌ی بند در کولپشتی را بازمی‌کند. در هنگام بازکردن در کولپشتی حرکات کودکانه‌یی از خود نشان می‌دهد.) چه قشنگ تاشون کردی! کار خودته؟

یاسین: آره شستم و اطوشون کردم که در دیدار اول تو ذوق بچه‌ها نخوره.

(مینا چند دست لباس را همانطور تا شده در می‌آورد و نگاهشان می‌کند. هنگام وارسی کولپشتی دستش به هفتتیری می‌خورد که یاسین زیر لباس‌ها چپانده‌است. مینا اول جا می‌خورد، بعد با زرنگی دور از چشم یاسین آن را در می‌آورد و در کیفش می‌چپاند.)

مینا: نه. انگار واقعاً می‌خوای زاپاتا باشی!

یاسین: این یکی رو اصلا نیستم. تو زاپاتای بی اسب وتفنگ تا حالا دیده بودی؟ با یه کولپشتی فزرتی و لباس‌هایی که از مریدان مهربان مسیح به گدایی گرفتی، انقلابی که نمی‌شی. می‌شی؟ (می‌خندد.)

(مینا بلوز قرمزرنگ بچگانه‌یی را از سر شانه جلوش می‌گیرد و بلند می‌شود.)

مینا: بازم فکر کن تو صحنه‌ایم. و خیال کن من کاترینم. خواهش می‌کنم منو تو بغلت فشار بده. انقدر فشار بده، که استخونام آب بشه.

یاسین: (به طنز) تو بغلم فشارت می دم. اما قول نمی‌دم که بتونم استخوناتو آب کنم.

مینا: (می‌خندد و او را در بغل می‌گیرد.) هنوز همون دیوونه‌ی سابقی! پس خواهش می‌کنم باز منو ببوس!

یاسین: (کنار می‌کشد.) خواهش می‌کنم آروم باش مینا!

مینا: چی شد؟

یاسین: هیچی.

مینا: نه، یه دفعه عوض شدی!

(یاسین کولپشتی‌اش را که روی زمین افتاده‌است، مرتب کرده و برمی‌دارد.)

یاسین: کافه‌یی این نزدیکی‌ها سراغ نداری؟

مینا: کافه برای چی؟

یاسین: برای این که یه چن ساعتی اونجا بشینیم و حرف بزنیم. مگه همین رو از من نمی‌خواستی؟ باید من زود برم. با یکی قراردارم که این لباسا رو به او برسونم.

مینا: همین؟

یاسین: تو چت شده مینا؟

مینا: فکر کردم حداقل امشب رو پهلو من می‌مونی!

یاسین: گفتم که قراردارم. دفعه‌ی دیکه. قول می‌دم دفعه‌ی دیگه.که بیام پاریس چن روزی پهلو تو بمونم.

مینا: چرا کولم می‌زنی؟ با این نقشه‌هایی که تو کله‌ی توست، فکرنمی‌کنم دفعه‌ی دیکه‌یی هم باشه.

یاسین: کی اینا رو به تو گفته؟

مینا: مهم نیس کی گفته. ولی من به تو گفته بودم که می‌خوام پیش از رفتنت با تو حرف بزنم. با یکی دو ساعت که نمی‌تونیم همه‌ی حرفامون رو باهم بزنیم.

یاسین: هنوز که نرفتم. من نمی‌فهمم نگرانی تو برا چیه.

مینا: خواهش می‌کنم دیگه حرف از رفتن و نرفتن نزن. بذار همین چن ساعتی رو که با همیم خوش باشیم. قبول؟

یاسین: تو خودت موضوع رفتن رو پیش کشیدی!

مینا: باشه. من دیکه حرفشو نمی‌زنم.. قبول؟

یاسین: قبول.

مینا: موافقی بریم هتل؟

یاسین: هتل برا چی؟

مینا: جا ندارم.

یاسین: پس کجا زندگی می‌کنی؟

مینا: تو یه کمپ پناهندگی با یه دختر پناهنده اهل شیلی هم اتاقم. در این ساعت با دگنک هم کسی نمی‌تونه اونو از روی تختش پایین بیاره.

یاسین: منظورت اینه که حق نداری کسی رو تو اتاقت ببری؟

مینا: چرا. چرا نمی‌فهمی؟ می‌خوام با تو تنها باشم. همین امروز. همین حالا. از سر و صدای کمپ خسته شدم.

یاسین: مینا! من دوس ندارم بریم هتل.

مینا: منم دوس ندارم بریم کافه.

یاسین: مینا!

مینا: خواهش می‌کنم اینجوری به من نگاه نکن! فقط بگو باشه. می‌ریم هتل. همین حالا. بذار برا یه شب هم که شده خاطره‌ی سال‌های گذشته رو با هم زنده‌کنیم. فکر می‌کنی خواهش خیلی زیادیه؟

یاسین: لباس‌ها رو چکار کنم؟

مینا: روز بعد بشون بده. برا یه روز هیچ اتفاقی نمی‌افته. قبول؟

یاسین: (لحظه‌یی به او نگاه می‌کند.) باشه!

مینا: اون وقت صبح که شد مثل کاترین می‌آم بالای سرت و بیدارت می‌کنم. (در نقش کاترین) چطوری عزیزم؟ به نظرت روز قشنگی نیس؟ (او را تشویق به اجرای نقشش می‌کند.) تو هم می‌گی:

یاسین: (در نقش هنری) معرکه‌س. شب خوبی با هم داشتیم.

مینا: دلت می‌خواد تا تو رختخوابی برات روزنامه بیارم؟ هنری! یادت می‌آد در بیمارستان که بودی همیشه دوس داشتی روزنامه‌ها رو سر وقت بخونی؟

یاسین: نه. حالا نه.

مینا: یعنی اوضاع اونقدر بده که دوس نداری در بارەش چیزی تو روزنامه بخونی؟

یاسین: نه. اصلاً نمی‌خوام بدونم در جبهه چه می‌گذره!

مینا: ایکاش با تو بودم. اون وقت می‌دونسم چی تو رو اذیت کرده.

یاسین: الآن برا گفتن آمادگی ندارم. وقتی خیالم کمی راحت شد، همه رو به تو می‌گم!

مینا: ممکنه بازداشتت کنن، جونکه لباس سربازیت رو دور انداختی؟

یاسین: اگه پیدام کنن منو می‌کشن.

مینا: کجا می‌تونیم بریم که نتونن تو رو پیدا کنن؟

یاسین: بهتره بش فکر نکنی عزیزم. من از بس بش فکرکردم خسته شدم.

مینا: چکار می‌کنی اگه بیان تو رو بازداشت کنن؟

یاسین: بشون شلیک می‌کنم!

مینا: بعد؟

یاسین: بعد منتظر می‌شینیم ببینم اونا شلیک می‌کنن یا نه!

مینا: اگه نکردن؟

یاسین: بازم شلیک می‌کنم!

مینا: می‌بینی چقدر احمقی! تا وقتی وضعمون روشن نشده نمی‌ذارم پاتو از هتل بذاری بیرون. فهمیدی؟

یاسین: از این بهتر نمی‌شه!

مینا: معرکه بود یاسین. باور کن. رفتم تو همان سال‌هایی که من و تو صحنه غوغا می‌کردیم.

(مینا بلوز توی دستش را روی سرش می‌کشد. می‌پرد و او را در آغوش می‌گیرد. یاسین او را در بغل می‌گیرد و از جا می‌کند و کوله پشتی به پشت به او چرخ می‌خورد.)

بخش دوم

مینا و یاسین در هتل

صحنه اتاق کوچکی است در یک هتل ارزان قیمت. در اتاق یک تخت دونفره و دو صندلی چوبی و میزی که روی آن چند نان باگت فرانسوی و پاکتی از یک مرغ پخته دیده می‌شود. در اتاق حمام کوچکی است که دیوارهای کرکرمی دارد. یاسین روی لبه‌ی تخت نزدیک به پنجره نشسته است و دارد بیرون را تماشا می‌کند. مینا در کنارش روی تخت دراز کشیده است.

مینا: می‌تونم بپرسم کجایی؟

یاسین: (بی آنکه سر برگرداند.) آره. در هتلی پرت و ارزان. در عروس شهرهای جهان؛ پاریس. همراه دختری از سرزمینم. دختری زیبا با پستان‌هایی هنوز کال و پوستی به رنگ بلوط...

مینا: خواهش می‌کنم دیگه بازی رو بذار کنار!

یاسین: می‌ترسی؟

(سکوت)

مینا: نه. ولی دلم می‌خواد دیگه بیاییم تو واقعیت.

یاسین: ولی خودت خواستی که بازی کنیم. به همین زودی یادت رفته؟

مینا: (از روی تخت می‌سُرَد جلو و از پشت یاسین را بغل می‌کند.) اون توی راه بود. می‌تونی به من بگی دلت الآن چه می‌خواد؟

یاسین: دلم می‌خواد به آسمون نگاه کنم. به اون تکه آسمون دور ابری.

مینا: چرا؟

یاسین: منتظرم بارون بیاد. تو فکر می‌کنی امشب بارون می‌آد؟

مینا: برا ما چه فرقی می‌کنه؟ ما که سقفی بالای سرمون داریم. دُرُس نمی‌گم؟

یاسین: یه جورایی سنگینه. گفتم ممکنه بباره.

مینا: دلت می‌خواد بباره؟

یاسین: بله. حداقل کمکم می‌کنه که برا نرفتنم سر قرار امشب دلیلی داشته باشم.

مینا: اونوقت اَکه من جای دوستت بودم می‌پرسیدم: مکه تو کوله‌پشتی‌ت باروت داشتی که از بارون می‌ترسیدی؟

یاسین: کاش داشتم. حتا اگه قرار بود بارون خیسشون کنه!

مینا: یاسین زمان جنکیدن بسراومده. اون دوره‌ها دیگه بـه گذشته تعلق دارن. می‌بینی که حتا بـارونم علیـه تـو بُلَن شده. و بـه قـول تـو اگـه هـم بیـاد، باروتهات رو خیس می‌کنه.

یاسین: ممکنه نظرت در باره‌ی جنکیدن دُرُس باشه. اما چی می‌خوای جاش بذاری؟

مینا: چه می‌دونم. زندگی دیگه. شاید هم با نگاه کردن به هم. مکرر و مکرر.

یاسین: می‌ترسم کارو خرابتر کنه.

مینا: چرا؟

یاسین: .....

(مینا از یاسین فاصله می‌گیرد و به طرف تخت می‌رود و روی لبه‌ی آن می‌نشیند.)

مینا: چقدر گشتم تا پیدات کردم.

یاسین: انگار خودِتم نمی‌خوای که من چیزی رو فراموش کنم.

مینا: وقتی نشستی روی تخت و یـک بنـد آسمونـو تماشـا مـی‌کـنی، آدم مجبـور می‌شه حرفی بزنه. دُرُس نمی‌گم؟

(کسی از بیرون چند ضربه‌ی کوتاه به پشت در می‌زند. مینا وحشتزده به عقب می‌پرد و لباسش را مرتب می‌کند. یاسین بلند می‌شود تا پیراهنش را بپوشد.)

یاسین: اگه می‌ترسی در رو باز نکنم؟

مینا: نه. چیزی نیس. نمی‌دونم چرا یهـو ترسـیدم. شـایدم ازیـس تـو نقـش کـاترین رفتم، خیال کردم اومدن بازداشتت کنن. برو بازکن ببین کیه.

(یاسین می‌رود و در را باز می‌کند.)

صدای دربان هتل: (به انگلیسی) انگار این مال شماس. مثل اینکه یادتون رفتـه وپشت در جاش گذاشتین.

یاسین: (به انگلیسی) آره خیلی متشکرم.

(یاسین با کوله پشتی در دست وارد می‌شود. مینا با دیدن کوله پشتی در دست او می‌خندد.)

مینا: خدا تو رو بکُشه. پاسپورتت هم توش بود؟

یاسین: آره.

مینا: پیغمبرتو شکر!

(یاسین کوله‌پشتی را پای در می‌گذارد و می‌آید جلوی در حمامک توی اتاق می‌ایستد و از دور صورتش را توی آینه‌ی دستشویی نگاه می‌کند.)

یاسین: (با خودش) یک چیز، یک چیز ساده و پیش پا افتاده هم وقتی هوا بوی شورش می‌دهد، برای پیوند تو با جهان کافی است.

مینا: منظورت چیه؟

یاسین: هیچی. یهو یاد سال‌های زندانم افتادم. این چیزی که اینجا برای دوش و دستشویی سرهم‌بندی کردن خیلی شبیه اتاقک‌های نگهبانی زندانه. همونجا که آخرین بار توش بودم.

مینا: پیغمبرتو شکر. تو هتل هم که هستی، یاد زندان‌می‌افتی؟

یاسین: اولین نمایشی رو که با هم بازی‌کردیم یادت می‌آد؟

مینا: آره، اما راستش من از همون نمایشی که تو راه تکه‌هاییش رو بازی‌کردیم بیشتر خوشم می‌آد.

یاسین: آخرین نمایش؟

مینا: بله. (با حالت دکلمه‌ی تئاتری) داستان سربازی که تفنگش رو دور می‌ندازه و از جنگ درمی‌ره و برمی‌گرده سراغ عشق قدیمیش؛ کاترین، تا با هم برن در یه کوشه‌ی پرتی از این دنیا لونه‌یی برای خودشون بسازن. مثل تو و من.

یاسین: به نظر می‌آد تو حالاحالاها نمی‌خوای از فضای این نمایش بیرون بیای؟

مینا: فرض کن که اینطور باشه.

یاسین: پس به این خاطر بود که دلت می‌خواس ما هم مث اونا یه مدتی رو با هم تو هتل باشیم؟

مینا: پیغمبرتو شکر. انگار به هیچ وسیله‌یی نمی‌شه رامت کرد. خُب بعد از مدتها دوری من احساس می‌کردم احتیاج به واسطه‌یی دارم که باز به تو نزدیک بشم. از آخرین نقشی که داشتیم چیزی بهتر نمی‌تونستم پیدا کنم.

یاسین: عصبانی نشو! منظورم پیداکردن راهی برای گفتگوست. گفتم حالا که تو شروع کردی، شاید از طریق بازی‌هایی که با هم داشتیم، بتونیم وضعیت حالامون رو دریابیم.

مینا: حالا که اینطوریه، قبول. من واقعاً از آخرین نمایشمون بیشتر خوشم اومده. و حالا که بش فکر می‌کنم، خیال می‌کنم یه شباهتهایی هم بین من و کاترین باید باشه. اونم مث من، از تنهایی و بی‌هدف خیابونا رو گز کردن خسته شده بود و دلش می‌خواس جایی برا خودش داشته باشه. بچه‌ای، گرمای آتشی. کسی که شب منتظر اومدنش باشه و اگه دیر بیاد نگرانش بشه. تا زندگی به سر بیاد و تمام.

یاسین: با ماریا چطور؟ با او و رابرت جوردان که زده بود به کوه و کمر تا همراه پارتیزانها پُلی رو منفجر کنه و بمیره چطور؟ با اونا هم احساس نزدیکی می‌کنی؟ یا شاید از اینکه رابرت اصلاً فکرِ پیداکردن عشق قدیمیش نیس، پاک از دستش دلخوری؟

مینا: نمی‌دونم یاسین! کدوم بازیگر بازی‌های قدیمش تو یادش مونده؟ می‌دونی چن سال از بازیمون در اون نمایش می‌گذره؟ خدا سال.

یاسین: اما به نظر من می‌آد که این نمایش هنوز تازه‌س. دُرُس مث نمایش اولی که تو خیلی دوسش داری. به خصوص برا من و تو که این وسط موندیم. بیا یه تکه‌هایی از این نمایش رو با هم بازی کنیم. هر تکه‌یی رو که دوس‌داری! مثلاً اونجا که یه زن کولی با خوندن کف دست رابرت جوردان مَرک اونو پیش‌بینی‌می‌کنه. یا اون بخشی رو که رهبر پارتیزانها، پابلو،

دینامیت‌های رابرت جوردان رو که مـی‌خـواس بـا اونـا پـل رو منفجرکنـه، برمی‌داره و درمی‌ره. یا وقتی رابرت جوردان داره به پل نگاه‌می‌کنـه. پلـی که مثل سایه‌ی مرگ همجا تعقیبش مـی‌کنـه. همینـا دیگـه! (مـی‌رود در نقش رابرت جوردان) ماریا می‌دونی زن پابلو بعد از اون که علاقه‌ی تو رو بـه من دید چی گفت؟ گفت: هی رابرت، مواظب دختره باش! فاشیسـتا خیلـی اذیتش کردن. اگه ببینم مثل همه‌ی مردا بخوای با احساسـاتش بـازی‌کـنی، یه گلوله تو مغزت شلیک مـی‌کنـم. (مـی‌خندد.) ماریـا! مـن از تهدیـدش خیلی خوشم اومده. از این که انقدر هوای تو رو داره خیلی خوشم اومده!

مینا: (با اکراه) نه یاسین! من که حوصله‌شو ندارم. اصلاً دُرُس یادم نیس.

یاسین: صحنه‌های عاشقانه شو چطور؟

مینا: گفتم که یادم رفته.

یاسین: پس بذار برات بگم برا چی وقتی ایـن اتـاقک منـو یـاد زنـدان انداخـت، اون جمله‌رو گفتم.

مینا: تعریف کن عزیزم!

یاسین: خسته نمی‌شی؟

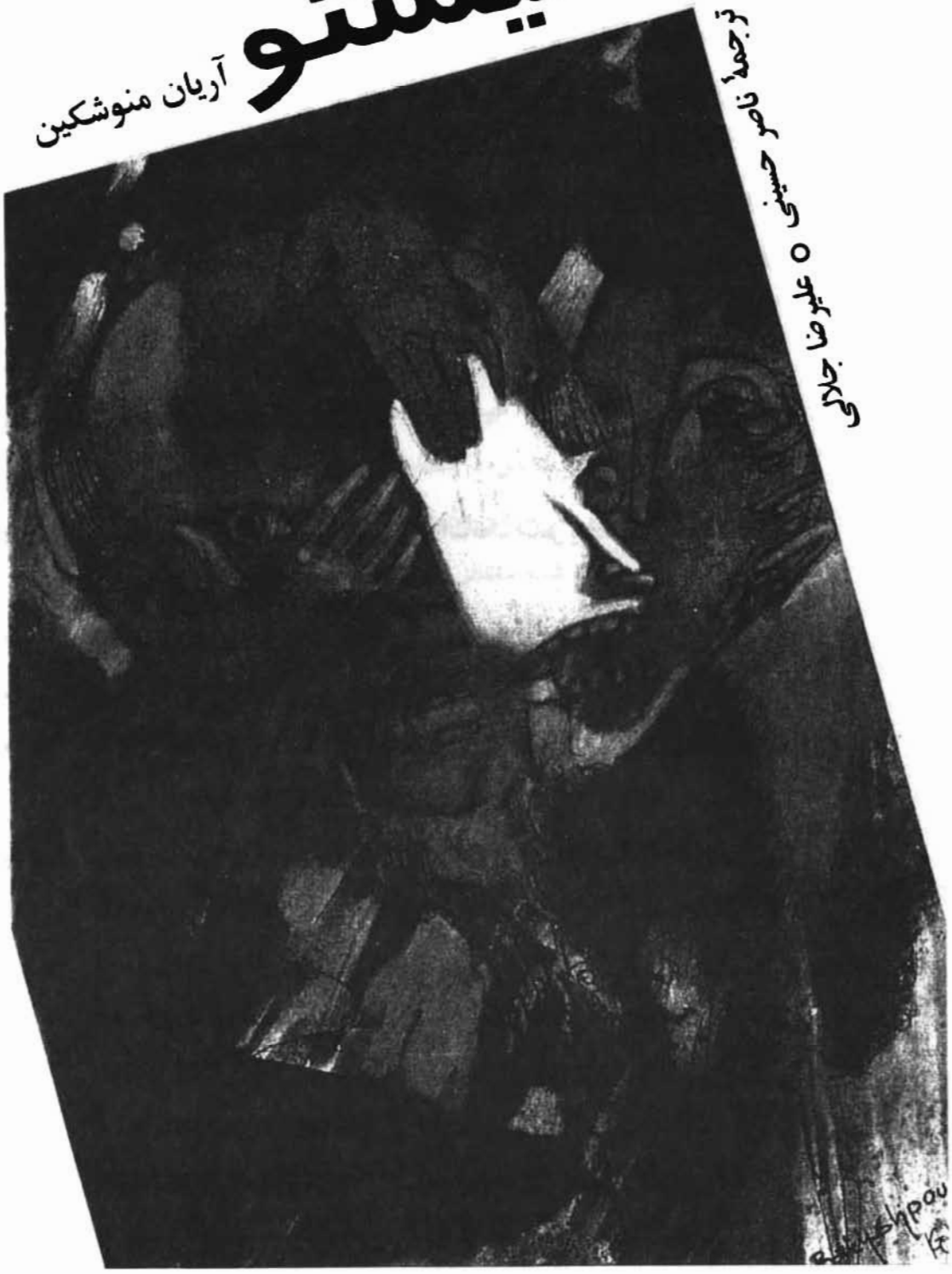
مینا: نه. (و به شوخی) به شرط این که بعدش نـری کنـار پنجـره و آسمونـو تماشـا کنی یا بحث ماریا و رابرت جوردان رو پیش بکشی.

یاسین: (به طرف مینا می‌رود.) یه روز، وقتی تو سلول انفـرادی بـه حبـه‌ی قنـدِ تـوی دستم نگاه مـی‌کـردم، یهـو یـاد کوبـا افتـادم و مـزارع نیشـکرش. اونوقـت احساس‌کردم تو ماشین رویازی نشستم و دارم از تـوی یکـی از اون مـزارع نیشکر در کوبا ردمی‌شم. می‌دونی، تو زندون تخیل آدم زیاد قوی‌مـی‌شـه. شاید باورنکنی، اما من راس‌راسی فکرمی‌کردم دارم از وسـط مزرعـه‌یـی ردمی‌شم. همه‌ی اون چیزهایی رو که تصورمی‌کردم می‌تونم تو یه مزرعـه ببینم، مقابل چشمام می‌دیدم. حواصیل‌ها با گردن‌های درازشـون از بـالای سرم می‌گذشتن. باد ساقه‌های نیشکرارو تکون می‌داد. هوا آغشته بود بـه

مفیستو

آریان منوشکین

ترجمهٔ ناصر حسینی ٥ علیرضا جلالی



بخار شیرین شکر.زارعی کویایی از زیر کلاه پهن آفتابی‌اش توی صورتم خندید. زنی که دامنی رنگین پوشیده بود ، ساقه‌ی نیشکری رو به سمتم پرتاب‌کرد. به کلاس درس معلمی چریک که پیراهنش هنوز بوی باروت می‌داد ، سرزدم. بچه‌ها روی زمین نشسته بودند. معلم پای تابلو به اونا درس می‌داد. برای بچه‌ها کل‌سرخی روی تابلو کشیدم. بچه‌ها ازم خواستن یه نقاشی دیگه براشون بکشم. اینبار کلاه گروهبان باتیستا دیکتاتور سابق کوبا را براشون کشیدم، که زاغی در منقارش اونو تو هوا می‌برد. همه زدن زیر خنده. (مینا هم می‌خندد.)

مینا: حالا فهمیدم چرا گفتی:"یک چیز ، یک چیز ساده و پیش پا افتاده هم وقتی هوا بوی شورش می‌ده ، برای پیوند تو با جهان کا فی‌س."

(سکوت)

یاسین: قند از دستم لغزید و همه‌ی اون تصورات یکهو باد هوا شد. دیدم نشستم توی سلولم، تک و تنها ، و دارم به پاهای زخمی و باد کرده ام نگاه می‌کنم.

(مینا بلند می‌شود و می‌رود پشت یاسین می‌ایستد و دست روی شانه‌های او می‌گذارد.)

مینا: (در نقش ماریا) می‌خواستم چیزی بت بگم. کولیه چیزی به من گفت که...

یاسین: (در نقش رابرت جوردان) کولیه چی گفت عزیزم؟

مینا: (در ادامه‌ی نقش) نه ، بهتره ازش حرف نزنم. چون اونوقت خودمم می‌ترسم. بهتره از مادرید حرف بزنیم. از شهری که خیال داریم اونجا بریم. فکر می‌کنم خیلی بهتر از رفتن به کوباس. قول می‌دم برات زن خوبی بشم. لباسایی که دوس داری بپوشم. بات بیام کافه ، ویسکی بخورم.

یاسین: اونوقت یکی می‌آد و قُرِت می‌زنه.

مینا: قُرَم بزنه؟ مگه کشکه؟ تا زنده ام جرأت نمی‌کنه کسی بِم دس بزنه! قُرَم بزنه؟ خیال کردی!

یاسین: خواهش می‌کنم بگو کولیه چی گفت؟

مینا: دوس‌ندارم بکم. اصلاً دوس‌ندارم. تو بگو! نکنه دلت می‌خواد بریم کوبا؟

یاسین: (نقش را رها می‌کند.) نمی‌دونم.

(سکوت)

مینا: چیزی آزارت می‌ده؟

یاسین: نه، فقط معلوم نیس کی می‌خواد هوا تاریک بشه. وقتی هنوز هوا تاریک نشده و غذاهامون هنوز دس نخورده روی میز مونده، معلوم نیس چطوری می‌تونیم بخوابیم.

مینا: من که خوابم نمی‌آد.

یاسین: ولی من فکر می‌کردم بعد از مدتها بیخوابی امشب رو می‌تونم در کنار تو خوب بخوابم.

مینا: (یاسین را به طرف خود می‌کشد.) پس بیا بریم به باغ گل‌سرخ!

یاسین: فکر نمی‌کنم بتونیم.

مینا: چرا فکر می‌کنی نمی‌تونیم؟

(مینا خودش را به یاسین می‌چسباند و سر و شانه‌های او را دست می‌کشد. یاسین برمی‌گردد و ته موهای او را می‌بوسد.)

یاسین: موهات هنوز خیسه.

مینا: دوس داری موهام همیشه خیس باشه؟

یاسین: آره خیلی دوس دارم. اما حالا چه فایده؟

مینا: (خودش را کنار می‌کشد.) منظورت چیه؟

(یاسین از مینا فاصله می‌گیرد و به طرف پنجره می‌رود.)

یاسین: اون سال که مجبور شدیم در مقابل دشمن عقبنشینی‌کنیم و مقر ما در محاصره بود، ما دو راه داشتیم. یک: ماندن و جنگیدن. دو: عقبنشینی و فرار. راه اول نتیجه‌ش مردن بود. برا همین ما راه دومو انتخاب کردیم. عقبنشینی‌کردیم و بعدش هم فرار. ناچار بودیم.

مینا: این چه ربطی به موهای من داره؟

یاسین: امروز وقتی با بوسیدن موهات یکدفه تنم لرزید، فکرکردم: اگه اون زمان این‌حادثه برام رخ می‌داد، من می‌موندم و می‌جنگیدم.

مینا: منظورت عشقه؟

یاسین: این تنها چیزیه که یک مرد برای فرار از اندیشه‌ی عقب نشینی به اون احتیاج داره. مثل رابرت جوردان که تو اون لحظه‌ی حساس این شانس رو داشت که ماریاشو پیداکنه. ماریایی که فاشیستها بش تجاوزکرده بودن و سرش رو تراشیده بودن.

(مینا دوباره خودش را به یاسین می‌چسباند.)

مینا: بیا بریم!

یاسین: کجا؟

مینا: بیا با هم عشقبازی کنیم! زمخت و واقعی.

یاسین: (کنار می‌کشد.) مثل اینکه متوجه حرفم نشدی؟

مینا: (برافروخته) OK. I love you. I want to make love with you. I love it. I want to do it, again and again.

این همون جمله‌هاییه که خودت تو راه بهم گفتی. درسته؟

یاسین: این تکه‌یی از همون نمایشی بود که تو خیلی زیاد دوس داشتی بازم بازیش کنیم.

مینا: چه فرقی‌می‌کنه؟

یاسین: من می‌خواستم با بیان اون به خودمون کمک کنم. تو گفتی تو خیابون بغلت کنم، منم بغلت کردم. گفتی ببوسمت، بوسیدم. نه خیال‌کنی که واسه‌ی تو می‌کردم. نه! یهو دیدم حالا که نتونستم رابرت جوردان بشم و تو کوه و کمر رامبُفتم، کوله‌پشتی به پشت، تا پل رو منفجرکنم، حداقل می‌تونم فردریک هنری بشم و بگم سلاح خداحافظ! مواد منفجره خداحافظ! دنبال این می‌گشتم، حالا که اون عشق نیس یه عشق دیگه پیدا کنم.

مینا: پس چرا نظرت عوض شد؟

یاسین: (چشمانش را می‌بندد.) نمی‌دونم.

مینا: (به طرف او می‌رود. روبه‌روی او می‌ایستد و شانه‌های او را می‌گیرد.) به من نگاه‌کن یاسین!

یاسین: نمی‌تونم.

مینا: می‌ترسی چشمات چیزی رو لو بده؟

یاسین: .....

مینا: چی رو می‌ترسی لو بدن؟

یاسین: چیزی رو که اگه لو بره، من رو راحت در سراشیبیِ روحِ یه آدمِ مغلوب می‌ندازه.

مینا: اون چیز به من مربوط می‌شه؟

یاسین: خواهش می‌کنم نپرس.

مینا: چرا؟

یاسین: هرچیز باید در زمان خودش رخ بده. اگه همونوقت اتفاق نیفتاد، بعدش دیگه به درد نمی‌خوره. چیز بدی می‌شه. خیلی بد. اونقدر بد که نمی‌تونی باورش کنی.

مینا: مثل چی؟

یاسین: .....

(سکوت)

مینا: هنوز تو فکرشی؟

یاسین: تو فکر کی؟

مینا: زنت.

یاسین: خودت می‌دونی که اون مرده.

مینا: مرده باشه. مگه آدم نمی‌تونه تو فکر مرده باشه؟

یاسین: نه، تو این لحظه به هیچی فکر نمی‌کنم.

مینا: دلت می‌خواس ازش یه بچه داشتی؟

یاسین: .....

مینا: دلت می‌خواد حالا که از اون نداری، از یکی دیگه یه بچه داشتی؟

یاسین: نمی‌دونم.

(سکوت)

(یاسین از جایش برمی‌خیزد و به طرف پنجره می‌رود.)

یاسین: یه زمانی دلم می‌خواس به جای یه بچه ده تا بچه داشتم. اونوقت هر ده تا رو دورم جمع‌می‌کردم و با اونا شبهای تابسون توی کوچه بازی‌می‌کردم. یا اونا رو هر غروب جمع‌می‌کردم توی حیاط کوچکی که توی شهرمون داشتیم و یک تصنیف قدیمی رو دستجمعی می‌خوندیم.

مینا: (کمی بهوجدآمده.) تصنیفه یادت می‌آد؟

یاسین: نه یه چیزایی ازش تو ذهنمه. اما قاطیه. با خیلی چیزهای دیگه قاطیه.

(مینا آهنگی را می‌خواند.)

یاسین: (کوشمی‌کند.) یادم نمی‌آد.

مینا: انکار اشتباه‌کردم. باید نشون‌نمی‌دادم که سخت عاشقت بودم. سخت دوستِت داشتم. اما نمی‌تونستم یاسین. من دیوونت بودم. اصلاً فکرنمی‌کردم تو یکی دیکه رو انتخاب‌کنی. وقتی می‌دیدم که تو چشات همجا دنبال منه. شاید تو اصلاً حواست نبود. شایدم بود و مث همیشه پنهون می‌کردی. ندیدی یه‌دفعه غیبمزد؟رفتم یه‌جایی که برای مدتی تو رو نبینم. اصلاً نمی‌تونسم ببینم که تو با یکی دیگه داری تو خیابون قدم می‌زنی. می‌خندی. بعد موجهای دیکه‌یی اومدن. پشت سر هم. دوره‌ی بگیر و ببند. زندان، شکنجه، اعدام. درهمان روزها بود که شنیدم تو مخفی شدی. همه جا پیچید که رفتی کردستان که با حکومت بجنگی. وقتی شنیدم، باز عاشقت شدم. باز دیوونت شدم. دیدم اصلاً هیچوقت فراموشت نکرده‌ام. اصلاً برام مهم نبود که تو با یکی دیگه هستی. فکرمی‌کردم می‌شه

پیدات‌کرد. دربه‌در دنبال یکی می‌گشتم که بتونه منو بـه تـو وصـل کنـه. بعد شنیدم که کوهستان رو ترک‌کردی و رفتی خارج.

یاسین: فرارکردم.

مینا: ناراحتی که فرارکردی؟

یاسین: پل، ماریا و رابرت جوردانی که بدون مواد منفجره مونده، شکلی نیـس کـه من بتونم باش کنار بیام.

مینا: چرا؟

یاسین: بـا انفجـار پـل رابـرت جـوردان اولـش زخمـی مـی‌شـه و بعدشـم بـا شـلیک کلوله‌یی در مغزش می‌میره.

مینا: با همه‌ی این‌ها اگر هم می‌موندی چیز تازه‌یی رخ نمی‌داد. بـاورکن آخـرش همینطور می‌شد که تو اون نمایش شده بود. اول بوم... (با دست حالت انفجـار را نشان می‌دهد.) بعد تق (شلیک گلوله در مغز را نشان می‌دهد.).

یاسین: اون چیزی که دنبالش هستی شاید بین اون دو حادثه‌ی بـ وممم... و تـق... می‌تونس رخ‌بده.

مینا: عشق؟

یاسین: ای‌کاش می‌تونسم همه‌ی اون چیزی رو که برام رخ‌داده و یـا داره رخ‌مـی‌ده به سال‌های دوری ببرم تا به تو بگویم: بله، عشق.

مینا: (به وجد آمده.) می‌تونی!

یاسین: (می‌خندد.) یاد هنری و کاترین افتادم.

مینا: (خودش را بـه او مـی‌چسبـاند.) آره فقـط یـاد ایـن دوتـا بیفـت. دوره‌ی رابـرت جوردان و ماریا دیگه تموم شده. بیا! بیا تا ببرمت به باغ گل سرخ!

یاسین: (تسلیم شده.) ببر!

مینا: می‌برمت. چندبار می‌برمت.

(یاسین می‌خندد و او را می‌بوسد. هردو از تخت پایین می‌افتند.)

صدای یاسین: بِبَر به دریای بیکرانه‌یی که ساحلیش نیست. به دریایی که کاترین و هنری خودشون رو در اون پرتاب کرده بودن.

صدای مینا: کاترین چی می‌گفت وقتی می‌خواس با هنری عشقبازی کنه؟

صدای یاسین: I love you. I want to make love with you. I love it. I want to do it, again and again.

صدای مینا: کجا این رو به هنری می‌گفت؟

صدای یاسین: تو یه هتل.

مینا: پیغمبرتو شکر. اونا هم مث ما حتماً جا نداشتن. اگه دختره رضایت می‌داد می‌بردمت تو اتاق خودم. اما حالا که اینجاییم، دلخور که نیسی؟

یاسین: نه.

مینا: پس بریم.

یاسین: ساعت به ساعت. مث برنامه‌ی قطارهای پاریس به بلژیک و آلمان.

مینا: بعد از اون که دو گاز به بال مرغ زدیم.

یاسین: بعد از اون که دوش گرفتیم.

مینا: بعد از اون که از پنجره مردمو تماشا کردیم. و بعد که صبح شد، می‌زنیم به چاک. تو از اینطرف من از اونطرف.

یاسین: آخرش شد مث یه افسانه‌ی قدیمی. یادت می‌آد؟ یه پیرزنی بود که تو شبهای سرد زمستون پرنده‌ها و جونورای بی جا و مکان رو تو اتاق کوچکش جامی‌داد و آفتاب نزده بزور بیرونشون‌می‌کرد؟

مینا: (می‌خندد.) تو اون سگ پشمالویی. بیدار که می‌شی زیادی واق واق می‌کنی. تو باید اول بری بیرون!

یاسین: نه، تو اونَ کربه‌ی شیطونی. بیدار که می‌شی زیادی میو میو می‌کنی. تو باید اول بری!

صدای هردو با هم: واق واق. میو میو. واق واق. میو میو.

(یاسین و مینا بعد از چندبار ادای سَکو کریمدر آوردن یکباره از صدا می‌افتند.).

مینا: (بلندمی‌شود.) باز چی شد؟

یاسین: (از روی زمین بلند می‌شود و روی تخت می‌نشیند.) من نمی‌تونم نقش هنری رو بازی‌کنم.

مینا: پیغمبرتو شکر.

(سکوت)

یاسین: نمایش اولمون یادتمی‌آد؟

مینا: (بی حوصله) کدوم قسمتش؟

یاسین: اون قسمت که پابلو دینامیتهایی رو که رابرت جوردان می‌خواس با اونا پل ارتباطی بین فاشیستها رو منفجرکنه، برمی‌داره و درمی‌ره؟

مینا: آره آقای رابرت جوردان.

یاسین: (در نقش رابرت جوردان) فکرمی‌کنی پابلو برمی‌گرده؟

مینا: (در نقش ماریا) نمی‌دونم. اما اگه برنگشت چکار می‌کنی رابرت؟

یاسین: نمی‌دونم. شاید مجبور بشم با وسایل دیگری که دارم پل رو منفجرکنم. خب البته خطر مرگ رو برا من زیاد می‌کنه. چون بدون سیمهای رابط مجبور می‌شم خیلی از نزدیک دینامیتها رو منفجر کنم.

مینا: من حاضرم دنبال پابلو برم و هرطور شده اونو پیدا کنم.

یاسین: زیاد وقت نداریم. پل باید همین فردا منفجر بشه.

مینا: منو دوس داری رابرت؟

یاسین: آره خیلی زیاد.

مینا: منظورم اینه که هنوز هم دوس داری؟ همین حالا که داری بام حرف می‌زنی، من رو خیلی دوس داری؟

یاسین: آره، چطور مگه؟

مینا: می‌شه پل رو کمی دیرتر منفجرکرد؟

یاسین: نه، امکان نداره. دشمن حملشو فردا شروع می‌کنه و پل درست باید لحظه‌ایی که دشمن قصد استفاده از اون رو داره منفجر بشه. این یک دستوره.

مینا: من می‌ترسم رابرت. می‌ترسم اون چیزی که کولیه توی دستای تو خونده راست دربیاد.

یاسین: کولیه حرف تازه‌ایی نزد. من این رو از قبل هم می‌دونسم. از وقتی که قبول‌کردم پل‌ها رو منفجرکنم. می‌فهمیدم یک روز برا من این اتفاق رخ می‌ده. کار پابلو فقط اونو کمی جلو انداخته.

مینا: یعنی هیچ راهی برا زنده‌موندن تو نیس؟

یاسین: نه!

مینا: (نقش را رها می‌کند.) یاسین می‌خوای بگی دُرُس نبود که گذاشتی یه مدتی بیشتر رابرت جوردان زنده بمونه؟

یاسین: (در ادامه‌ی نقش) نمی‌دونم. انگار من بدون پل نمی‌تونم زندگی رو تحمل‌کنم.

مینا: برا همین می‌خوای باز بری کوهستان؟

یاسین: نمی‌دونم.

مینا: حالا شدی هملت. می‌دونم، نمی‌دونم. می‌خوام، نمی‌خوام. پیغمبرتو شکر.

یاسین: (نقش را رها می‌کند.) خواهش می‌کنم اینقدر نگو پیغمبرتو شکر. بدم می‌آد.

مینا: من دیگه از بازی نقش‌ها خسته شدم. می‌خوام خودم باشم؛ مینا. فهمیدی؟

یاسین: من تموم سَعیَام رو کردم که بتونم جای رابرت جوردان و فردریک هنری رو با هم عوض کنم. اما نتونسم. حتا بارون هم به کمکم نیومد.

مینا: من که از بارون نمی‌ترسم.

یاسین: ولی تو گفتی که خیلی شبیه کاترین هستی.

مینا: آره اما منتل کاترین از بارون نمی‌ترسم. گفتم که، می‌خوام خودم باشم. من همه‌ی اون بازی‌ها رو برا خاطر تو کردم.

یاسین: تو واقعاً خودت هستی؟

مینا: آره.

یاسین: نه! نه تو خودت هستی و نه من خودم. ما رو از خودمون دزدیدن. برا همین مشکله که بگیم کی هستیم.

مینا: می‌خوای بگی اون که من باش به هتل اومدم نه هنری بود نه رابرت جوردان و نه یاسین؟

یاسین: و نه زاپاتا.

مینا: نه جانم، یاسین بود. من بودم و تو. دوتا آدم که افتادن تو چاله‌ی غریبی که نمی‌تونن بش عادت‌کنن. برا همین دنبال پناهگاهی برا خودشون می‌گردن..

(یاسین در هنگام حرف زدن مینا کُتش را می‌پوشد و کولپشتی به پشت به سمت در می‌رود.)

یاسین: شاید حق با تو باشه.

مینا: (با اعتراض) شاید! تو یاسین از خودت می‌ترسی. از شکلی که پیداکرده‌ای می‌ترسی. برا همین تلاش‌می‌کنی یه جوری ازش فرارکنی.

(یاسین در نیمه‌ی راه می‌ایستد و با بهت نگاهش می‌کند.)

مینا: برا چی می‌خوای من رو در چهره‌ی ماریا ببینی و خودت رو در چهره‌ی رابرت جوردان؟ مگه اینی که هستیم چشه.

یاسین: منظورت چیه؟

مینا: خودت خوب می‌دونی که منظور من چیه. دیدار بموقع برا آدم‌هایی مث تو و من در شرایطی که توش رشدکرده‌ایم، هرگز رخ نمی‌ده.

(یاسین کمی فکرمی‌کند و از در بیرون می‌زند. مینا به بلوز بچگانه‌ایی که روی پشتی یکی از صندلی‌ها آویزان است، خیره می‌شود. آن را برمی‌دارد و روی سرش می‌کشد.)

مینا: (از زیر بلوز) یاسین! تو دلت می‌خواد وقتی هوا بوی شورش نمی‌ده و امید اون رو هم نداری که بارونی بباره، سر در موهای ماریا فروکنی و خنکی ته آن‌ها را حس‌کنی.....

(صحنه تاریک می‌شود و بقیه‌ی حرف‌های مینا شنیده نمی‌شود.)

بخش سوم

همان اتاق. در همان هتل. نزدیکی‌های صبح است. نور سفیدی که از پنجره می‌تابد تختخواب و بخشی از اتاق را روشن می‌کند. یاسین روی صندلی پشت به تخت نشسته است. مینا روی تخت غلتی می‌زند و از خواب بیدار می‌شود. خوابالود به ساعت مچی‌اش که روی بالش در کنارش است نگاهی‌می‌کند. لباس خواب تنش است. روی تخت که می‌نشیند یاسین را می‌بیند.

مینا: (آرام) برگشتی؟

یاسین: آره.

مینا: به قطار نرسیدی؟

یاسین: .....

مینا: سلاحت روگذاشته بودم رو میز. دیدیش؟

یاسین: بله.

مینا: می‌تونم بپرسم چرا اوزرو حمل می‌کنی؟

یاسین: .....

مینا: منو ببخش که فضولی‌کردم و اون رو از کوله‌پشتیت درآوردم. اونو که توی کوله‌پشتیت دیدم، یکهو تمام خاطرات گذشته در من زنده شد و حس‌کردم هنوز به دنبال یه عشقی. شاید هم دنبال من. بعدش فکرکردم می‌تونم کمکت‌کنم که بتونی بدون وجود پلی در چشم‌انداز بتونی زندگی رو تحمل‌کنی.

یاسین: به خاطر اون برنگشتم.

مینا: پس واسه چی برگشتی؟

یاسین: .....

مینا: لباسا رو چیکار کردی؟

یاسین: هنوز تو کوله‌پشتیه.

مینا: پس هنوز بارت سنگینه؟

(یاسین سیگاری روشن می‌کند و جواب نمی‌دهد.)

مینا: اما من باید زود برم. خیلی دلم می‌خواس پهلوت می‌موندم. اما نمی‌تونم. باید برم و روزنامه‌هایی رو که باید پخش‌کنم سرموقع تحویل بگیرم.

یاسین: کارمی‌کنی؟ تو که گفتی هنوز تو کمپ پناهنده‌ها هستی.

مینا: کار سیاس. در واقع کار مال یکی دیگه‌س. دوروز در هفته من جاش می‌رم. اینطوری هم کارو نَکه‌داشته هم چندرغازی‌ام گیر من می‌آد. اگه از این کارا نکنیم، بعد از این که از کمپ بیرون اومدیم وضعمون خیلی خراب می‌شه.

یاسین: نمی‌تونستی دیگه اونجا بمونی؟

مینا: کجا؟

یاسین: وطن.

مینا: آها، وطن، قبرستان آرزوها. نه، اونجا دیگه جایی برا موندن من نبود.

یاسین: چطور زدی بیرون؟

مینا:

یاسین: خیلی بدگذشت؟ توی راه رو می‌گم.

مینا: چطور مگه؟

یاسین: دیشب چندبار می‌خواستم از خواب بیدارت کنم. همش کابوس توی راه رو می‌دیدی.

(مینا ساکت از تخت پایین می‌آید. می‌رود توی حمامک توی اتاق. پرده را می‌کشد. صدای شیر آب می‌آید.)

مینا: (توی حمامک) مهم نیس چه بلاهایی سر من یکی اومده. از این بلاها سر آدم‌هایی که ناچار می‌شن غیرقانونی از کشور فرارکنن، زیاد می‌آد. تو روزنامه‌ها که خوندی. داستان یکی از اونا می‌تونه داستان من باشه. دُرُس نمی‌گم؟

یاسین: .....

مینا: پرسیدم دُرُس نمی‌گم.

یاسین: .....

مینا: (شیر آب را می‌بندد.) چیزی نشده یاسین. زیاد بش فکرنکن. مثل زخم کف پای توئه. بعد از چن سال فقط جای تاولش می‌مونه. می‌فهمی؟ اصلاً ما عادت کرده‌ایم با زخم‌هامون زندگی کنیم. می‌فهمی چی می‌گم؟

یاسین: .....

(مینا حوله دور سر پیچیده از حمامک بیرون می‌آید.)

مینا: حالا می‌خوا ی چیکار کنی؟ اینجا می‌مونی یا با من می‌زنی بیرون؟

یاسین: نه، تا پیش از ظهر که اتاق مال ماس همین‌جا می‌مونم.

مینا: تا هروقت که دلت خواس می‌تونی بمونی. اما من ناچارم برم.

یاسین: خیلی عجیبه. زندگی رو می‌گم. خیلی عجیبه.

مینا: (لباس در دست می‌رود توی حمامک که لباس‌هایش را عوض‌کند.) چیش عجیبه؟ این که من دارم می‌رم؟

یاسین: آره.

مینا: تصادفه. شاید هم شرایط.

یاسین: نمی‌تونی امروز رو نری؟

مینا: آکه نرم دوستم کارش رو ازدس‌می‌ده. خودت می‌دونی گرفتن کار هم خیلی ساده نیس.

یاسین: می‌فهمم.

(مینا لباس پوشیده از حمام بیرون‌می‌آید. می‌رود کنار پنجره و بیرون را تماشامی‌کند.)

مینا: انگار اواخر شب یه نم بارونی هم اومده. دُرُس نمی‌گم؟ کف خیابون کمی خیسه.

یاسین: آره. همین یکی‌دوساعت پیش بارید. ریز و نرم.

(آهنگی غمگین و صدای هق‌هقی از دور شنیده می‌شود. مینا آرام بیرون می‌رود. یاسین برمی‌گردد و به در بسته نگاه می‌کند. دست دراز می‌کند و کلُتش را برمی‌دارد. راهی‌افتد طرف حمام. بیرون در روبرو به آینه می‌ایستد. سرش را برمی‌گرداند و به اشیای توی اتاق نگاه می‌کند. چشمش به بلوز کودکانه‌ی روی صندلی می‌افتد. به سمت آن هدف می‌گیرد. اما شلیک نمی‌کند. دوباره به سمت آینه برمی‌گردد. تصویر خودش را هدف می‌گیرد. بعد از مدتی احساس‌می‌کند تصمیم‌گیری برایش مشکل است. کلُت را گوشه‌یی پرتاب می‌کند و می‌رود روی صندلی می‌نشیند. بلوز را برمی‌دارد. نگاهش‌می‌کند. بعد آن را روی صورتش می‌گذارد. صدای مینا توی گوشش می‌پیچد.)

صدای مینا: یاسین تو برای آرامش روحت دنبال ماریای رابرت جوردان می‌گردی. اما فراموش می‌کنی که همه‌ی ما ماریاییم. ماریای بازداشتگاه. تجاوز شده. زخمی، بی جا و مکان. زیر سقفی ارزان که مال خودمون نیس.

پایان

۱۹۹۵ اوترخت

بوریس آیریلوف

شش پنگوئن کوچک

شخصیت‌ها :

پنگوئن بزرگ

پن Pen

پنگوئن کوچولوی دوم پن پن Pen Pen

پنگوئن کوچولوی سوم پن پن پن Pen Pen Pen

پنگوئن کوچولوی چهارم پن پن پن پن Pen Pen Pen Pen

پنگوئن کوچولوی پنجم پن پن پن پن پن Pen Pen Pen Pen Pen

کوئن

خوک آبی

شیر ماهی

وال (نهنگ)

شتر

خرس کوچک

خرس قطبی وحشی

صدای پنگوئن های کوچک: پن پن پن...پن پن پن پن

(صداهای بلند تر (کر و فر)، های وهوی، اولین آواز آنها)

ماشش پنگوئن کوچولو هستیم

پن پن

ماشش پنگوئن کوچولو هستیم

پن پن

(سروصدای دوبارهی آنها ، آشوبی به پا میکند.)

پنگوئن بزرگ: هیس! آرام! به من کوش میدهید؟ با شما حرف میزنم! (سکوت) میدانم چه اتفاقی خواهد افتاد ... شما همیشه قول میدهید و هیشه هم قولتان را فراموش میکنید ...ساکت!... آیا باید...؟

پنگوئن پنجم: ساکت! (سکوت کامل برقرار میشود)

پنگوئن بزرگ: (باصدای آمرانه) خوب، امروز ما باز هم اجازه میدهیم که شما با هم بازی کنید. اگرچه میدانیم شما امروز هم کار دیروز و پریروزتان را تکرار خواهید کرد....(سرو صدا) آرام باشید! (سکوت) میدانیم که باز هم شیطنت خواهید کرد ، ومیدانیم که بازهم به جاهائی که نباید بروید خواهید رفت. بنابراین گوش کنید ببینید چه میگویم. بچه ها! حواستان به خرس قطبی وحشی باشد!

گونن: چه جالب!

پنگوئن بزرگ: (خیره) چی گفتی؟

گونن: هیچی!

پنگوئن بزرگ: از سر راه خرس قطبی وحشی دور باشید! اگر شما را بگیرد ، کارتان تمام است.

پنگوئن دوم: خرس قطبی وحشی، خیلی وحشیه؟

پنگوئن بزرگ: و همچنین حریص، شما برای صبحانهاش کافی خواهید بود.

پن: چقدر جالب پن پن.

پنگوئن بزرگ: فهمیدید؟ تکرار می‌کنم. هر کار دلتان می‌خواهد بکنید ، ولی به محض دیدن او فرار کنید. حالا ، بروید دیگر.

همه‌ی پنگوئن کوچولو ها: (باسر و صدا) بریم. بیائید بریم

پنگوئن بزرگ: گوئن، تو نمیری؟

گوئن: ما باید از او دور باشیم، ولی او اصلاً کجا ها هست؟

پنگوئن بزرگ: او همه جا ممکنه باشه. فقط چشمهایتان را باز نگهدارید!

گوئن: پس ما اگه بخواهیم اونو پیدا کنیم، باید همه جا باشیم.

پنگوئن بزرگ: (شوکه) چی؟

گوئن: هیچی.

پنگوئن بزرگ: (با اصرار) تو چی گفتی؟

گوئن: گفتم هوا خیلی خوبه.

- موزیک ـ شش پنگوئن کوچولو آواز می‌خوانند.)

ما شش پنگوئن کوچولو هستیم.

پن پن.

ما شش پنگوئن کوچولو هستیم.

پن پن.

ما شش پنگوئن کوچولو هستیم.

پن پن.

(همینطور می‌خوانند. ناگهان آواز قطع می‌شود.)

خوک آبی: این آواز شماست؟

پن: بله خوک آبی.

خوک آبی: نمی‌تونید کلمات دیگه‌یی هم پیدا کنید؟

پن: ما برای فکر کردن وقتی نداریم، خوک آبی.

پنگوئن دوم: ما سخت مشغول بازی هستیم.

پنگوئن چهارم: شما آیا اتفاقاً یک خرس قطبی وحشی ندیدید؟

خوک آبی: اگه دیده بودم، حالا اینجا نبودم که باشما حرف بزنم. هیچکس نمی‌تونه اونو ببینه، برای اینکه قبل از اینکه اونو ببینه توی شکم اون خواهد بود.

پن: (باخوشحالی) چقدر جالب!

خوک آبی: چی گفتی؟

پن: هیچی.

هر شش پنگوئن: هیچی.

خوک آبی: امیدوارم منظورتان ... این نباشه که می‌خواهید او را ببینید.

هر شش پنگوئن: بله، بله.

(خوک آبی بلند شروع به خندیدن می‌کند. تقریباً دارد از خنده می‌ترکد. پنگوئن‌ها راه می‌افتند و آواز می‌خوانند.)

ماشش پنگوئن کوچولو هستیم.

پن پن.

(ادامه پیدا می‌کند.)

پن: (ناگهان) صبر کنید.

پنگوئن دوم: چی شده؟

پن: بیائید خودمون رو بشماریم. یادتون باشه ما قول دادیم هر چند وقت یه بار خودمون رو بشماریم پن؟ پن کجاست؟

پنگوئن سوم: تو خودت پن هستی!

پن: اوه بله. پن پن.

پنگوئن دوم: حاضر!

پن: پن پن پن؟

پنگوئن سوم: حاضر!

پن: پن پن پن پن؟

پنگوئن چهارم: حاضر!

پن: پن پن پن پن پن؟

پنگوئن پنجم: حاضر!

پن: گوئن؟

گوئن: منم!

پن: بهت گفتم که اینطور جواب نده. دوباره ازت می‌پرسم. گوئن؟

گوئن: حاضر!

پن: (راضی) دقیقاً شش تا.

گوئن: منظورت اینه که نمی‌شه ماپنج تا باشیم؟

پن: نه.

گوئن: چهار چطور؟

پن: اگر ما فقط چهار تا باشیم، کتک می‌خوریم.

گوئن: منظورت اینه که کسی که برنگرده کتک هم نمی‌خوره برای اینکه همه کتک می‌خورن اما کسی که نباشه نمی‌تونه کتک بخوره.

پن: (عصبی) پن پن لطفاً به او توضیح بده!

پنگوئن دوم: گوش بده گوئن جان ...

گوئن: می‌دونم. کسی که برنگرده، کتک هم نمی‌خوره.

پنگوئن دوم: (عصبانی) نه!

گوئن: چرا نه؟ چطور می‌تونه کسی که وجود نداره کتک بخوره؟

پنگوئن چهارم: اون درست میگه!

پن: (با منطق گوئن موافقت می‌کنه.) خوب، بله، اون درست می‌گه. وقتی برگشتیم از پنگوئن‌های بزرگتر در اینباره سوآل خواهیم کرد. حالا بیائید بخوانیم.

(میخوانند.)

گوئن: (به تنهائی می‌خواند.) ما شش پنگوئن کوچولو هستیم

شیر آبی: چرا میگی شش وقتی خودت تنها هستی؟

گونـن: ولی ما شش تا هستیم!

شیر آبی: من شش پنگوئـن کوجولو نمی‌بینم، بلکه فقط یک پنگوئـن کوچولو می‌بینم!

گونـن: اشتباه می‌کنی ما همین حالا خودمون رو شمردیم!

شیر آبی: چرا روی بال تو یک نخ بسته شده؟

گونـن: برای اینکه بدونم کدوم یکی بال چپم هست وکدوم بال راستم. فقط فراموش کرده‌ام که نخ روی بال چپم بسته شده بود یا روی بال راستم و... تو کی هستی؟

شیر آبی: من شیر آبی ام.

گونـن: اگر شیر آبی هستی، پس دیگه برای من جالب نیستی.

شیر آبی: پس کی برات جالبه؟

گونـن: خرس قطبی وحشی. تو اونو اینجا ها ندیدی؟

(شیر آبی باصدای بلند میخندد.)

پنج پنگوئـن کوچولو: (ازفاصله‌یی دور صدا میکنند.) بیا گونـن! کجا هستی؟

گونـن: (صبر از کف داده.) خنده رو بس کن و به من بگو که خرس قطبی وحشی کجاست؟

(شیر آبی همچنان از خنده روده بر شده)

گونـن: آمدم!

(شش پنگوئـن شروع به خواندن می‌کنند.)

خورشید از دور دست می‌درخشد.

همه چیز را غرق در روشنائی می‌کند.

صبح و ظهر می‌درخشد.

و شب آرام دریخها فرو می‌رود.

او نمی‌ماند، او نمی‌رود.

او تنها در یخها فرو می‌رود.

امروز با فردا پوشیده می‌شود ، امروز شش ماه امروز شش ماه
سرزمین بومی من از یخ و برف است.
سرزمین بومی من بستنی است.
(لحظه‌یی می‌ایستند.)

پن: اونجا چیز جالبی به چشم می‌خوره!

پنگوئن دوم: چی می‌تونه باشه؟

پنگوئن سوم: ما هیچوقت چیز به این بزرگی ندیده بودیم.

پن: کی می‌تونه به اون دست بزنه و به ما بگه چیه؟

گوئن: (تند) من اینکارو می‌کنم.

پن: همیشه تو و تو. پن پن پن پن!

پنگوئن چهارم: باشه. من به اون دست می‌زنم. اما شما نزدیک من بایستید که اگر اتفاقی افتاد . . .

پن: نگران نباش، ما اینجاییم!

پنگوئن چهارم: این یک چیز خیلی بزرگ هست. حدود ۹۰ فوت بلندی اش هست.

پن: اونجا یه چیزی مثل در هست.

همه‌ی شش پنگوئن: اوه . . .

گوئن: (ناگهان) من می‌رم تو!

پن: کجا.

گوئن: داخل.

پن: داخل کجا؟

گوئن: داخل آنجا.
(سکوت)

پن: (ترسیده) گوئن کجایی؟

گوئن: (از داخل) اینجا هستم!

پن: نه، تو اینجا نیستی، تو آنجا هستی!

گونـن: (از داخل) نه من اینجا هستم.

پن: (باحقه) چی اونجاست؟

گونـن: یک اتاق.

پن: میکه اونجا یه اتاقه. می‌ریم تو؟

همه باهم: بله!

(موزیک حرکت آنها را تصویر می‌کند.)

گونـن: راحت باشید، خونه‌ی خودتونه!

پنگونـن پنجم: اینجا خوب گرمه!

پنگونـن سوم: اینجا خیلی قشنگه!

پن: گوش کنید. (همه گوش میکنند.) بالاخره ما جای گرمی برای بازی پیدا کردیم.

پنگونـن دوم: اینجا مثل کابین هست.

پن: یاا لله بیائید بازی کنیم.

(صدائی عجیب. یک صدای تق شدید. مثل اینکه دری بسته شود.)

همه باهم: اوه ...

گونـن: چه اتفاقی افتاده؟ اینجا خیلی تاریکه!

پنگونـن چهارم: پن، کجائی؟

پنگونـن دوم: چرا اینجا اینقدر تاریکه؟

پن: من اینجام.

پنگونـن چهارم: چه اتفاقی افتاده؟

پن: نمیدونم. یه اتفاقی افتاده.

پنگونـن سوم: در بسته شد!

پنگونـن پنجم: من میترسم.

پنگونـن دوم: منم همینطور.

گونـن: آهای کی درو بست؟

پنگوئن دوم: کی داره کابین رو تکون می‌ده؟

پن: ساکت باشید.

(سکوت.)

پن: چیزی می‌شنوید؟

پنگوئن دوم: من صدای موج رو می‌شنوم.

گوئن: چرا کابین رو تکون می‌دهید؟

پنگوئن ها: من نیستم ... من هم ... من هم نیستم.

پن: پس کیه؟

پنگوئن پنجم: داره خود به خود تکون می‌خوره!

پن: (سکوت را میشکند.) یه چیزی رو حس می‌کنید؟

پنگوئن دوم: من حالم داره به هم می‌خوره. کسی داره کابین رو می‌چرخونه؟

(صدای کوبیدن موج)

پن: کی این صدارو در می‌آره؟

پنگوئن دوم: من نیستم.

پنگوئن سوم: منهم نیستم.

پنگوئن چهارم: پس کیه؟

پن: ساکت باشید.

نهنگ: آیا کسی توی دهن منه یا من تصور می‌کنم؟

(سکوت)

نهنک: آیا کسی توی دهن منه یا من فقط تصور می‌کنم؟

(سکوت)

نهنگ: تکرار می‌کنم. آیا کسی توی دهن منه یا من فقط تصور می‌کنم؟

گوئن: (باصدای لرزان) شما فقط تصور می‌کنید.

نهنگ: من اول خیال کردم که کسی توی دهنمه.

گوئن: خوب، کسی نیست.

نهنگ: خوب پس.

(سکوت)

گوتن: سلام!

نهنگ: باز چه خبره؟

گوتن: تو کی هستی؟

نهنگ: من نهنگ هستم. من ۹۰ فوت بلندی دارم. می‌گم که شاید کسی تو دهن منه... و من خبر ندارم؟

پن: نه نه. کسی نیست.

گوتن: شما کجا می‌رید؟

نهنگ: فقط دارم شنا می‌کنم. خواب بودم، اما حالا استراحتم تمام شده ودارم شنا می‌کنم.

پن: به کجا؟

نهنک: نمی‌دونم ... هرجا که شد ... بستگی به میلم داره.

گوتن: چرا میل شما، شما رو به جائی که اول بودید بر نمی‌گردونه؟

نهنگ: می‌گم مثل اینکه کسی توی دهنمه؟

همه باهم: (سریع) نه نه!

نهنگ: عجیبه، مثل اینکه یه چیزی گلوی منو قلقلک می‌ده و به نظر می‌رسه کسی اونجاست.

پن: گوتن، تو داری گلوی آقا رو قلقلک می‌دی؟

گوتن: نه! منهم نه ... من...نه ..... منهم نه ...

پن: مواظب باشید! گلوی آقا رو قلقلک ندید!

پنگوتن سوم: پن!

پن: چیه پن پن پن؟

پنگوتن سوم: جائی که ما داخل شدیم، چیز بود؟

پن: چیز بود!

پنگوئن سوم: فکر میکنم که چیز بود.

گوئن: فکر میکنی ... چی بود؟

پن: دهان نهنگ!

پنگوئن چهارم: حالا چیکار کنیم؟

پن: آرام. او نباید متوجه بودن ما در اینجا بشه.

نهنگ: کسی تو دهنمه؟

همه باهم: نه نه!

گوئن: نگران نباشید. کسی توی دهن شما نیست! هر وقت کسی بود ما به شما می‌گیم.

پن: شما فقط تصور می‌کنید. حالا شما کجا هستید؟

نهنگ: نزدیک ساحل.

پن: از ساحل تکون نخورید.

نهنگ: چرا؟

گوئن: برای اینکه غرق می‌شید.

پنگوئن دوم: دوباره روشن شد!

پنگوئن چهارم: در رو باز کنید!

نهنگ: (باخنده) بیائید ، برید بیرون، دهن من روی یخها است.

(فریادهای تعجب.)

پن: خداحافظ نهنگ. متشکریم. خوب سواری کردیم. خداحافظ عمو نهنگ گردش عالی بود.

نهنگ: حالا کجا میرید؟

گوئن: ما داریم دنبال خرس قطبی وحشی می‌گردیم.

(نهنگ دوباره می‌خندد)

(پنگوئن‌ها دوباره آواز اول خود را می‌خوانند.)

ماشش پنگوئن کوچولو هستیم.

پن پن پن.

شتر: هی، شما کی هستید؟

پن: (باترس) ما شش پنگوئن کوچولو هستیم!

گوئن: و شما کی هستید؟

شتر: من شتر هستم. سلام.

همه‌ی پنگوئن ها: سلام.

گوئن: شما تقریباً حیوان جالبی هستید!

پن: (باتعجب) چطور شده که شما به این جای سرد آمدید؟ حیوانات گرمسیری باید در کشورهای گرمسیر باشند.

شتر: من یک شتر متفکر هستم. داشتم راه می‌رفتم وغرق فکر بودم، و ناگهان از اینجا ، از توی این یخها سر در آوردم.

پنگوئن دوم: سردتون نیست؟

شتر: فکر هایم منو گرم نگه می‌دارند.

پنگوئن سوم: به چی فکر می‌کنید؟

شتر: به شروع و پایان.

گوئن: که اینطور.

شتر: من از خودم می‌پرسم، یک حیوان از کجا شروع می‌شه وکجا به پایان میرسه. آیا از سر یا ازدم. برای اینکه اگر من بچرخم، اونوقت من ازدم شروع خواهم شد.

پن: این چیه روی پشتتون؟

شتر: کوهان. دو نوع شتر وجود داره. شتر یک کوهانه وشتر دوکوهانه. من شتر دو کوهانه هستم.

گوئن: که اینطور. یک شتر دو تپه‌یی.

شتر: نه شتر دو کوهانه. شما کجا می‌رید؟

پن: دنبال یک چیزی. نهنگ ما رو رسوند اینجا. شما ما رو روی دو کوهانتان سواری می‌دید؟

شتر: بیائید. بپرید بالا!

(سرو صدای پر از هیجان)

ببا گوئن... بیا ... همه حاضرند؟

(پنگوئن ها شروع به خواندن می‌کنند.)

ماشش پنگوئن کوچولو هستیم.

پن پن.

ماشش پنگوئن کوچولو هستیم.

پن پن.

شتر: بپرید پائین.

گوئن: اما چرا؟

شتر: بسه دیگه! شما نمی‌ذارید من فکر کنم.

پن: خوب پس.

پن پن: خداحافظ شتر !

پن پن پن: خداحافظ.

گوئن: خداحافظ اتوبوس دوطبقه.

شتر: حالا کجا میرید؟

پن: میریم به جستجوی خرس قطبی وحشی.

شتر: (به خنده می افتد)

گوئن: (ازدور دادمیزند.) حالا که ما شما رو از اینجا نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که شما از دم شروع شده این!

پن: کسی گم نشده؟

(سکوت.)

پن: آیا دوباره باید خودمون رو بشماریم؟

پنگوئن دوم: همه مون اینجا هستیم.

پن: همه نگاه کنید ببینید بغل دستی تان هست یانه. آیا تو بغل دستی من هستی؟

بله هستم.

تو چطور؟

منهم.

وتو...؟

منهم!

پن: پن پن پن پن کجاست؟

پنگوئن پنجم: حاضره!

گوئن: منم حاضرم.

پن: صبر کنید. منو گیج می‌کنید. باید خودمون رو بشماریم. من پن هستم درسته؟

گوئن: صبر کن. بذار ببینم ... بله خودت هستی.

پن: پن پن؟

بنگوئن دوم: حاضر!

پن: پن پن پن.

پنگوئن سوم: حاضر!

پن: پن پن پن پن.

پنگوئن چهارم: حاضر!

پن: گوئن

گوئن: من!

پن: چی؟

گوئن: حاضر!

پن: من حیرون موندم که خرس قطبی وحشی کجا زندگی میکنه.

پنگوئن پنجم: من می‌ترسم.

پن: از چی می‌ترسی؟

پنگوئن پنجم: (میلرزد) اون چیه اونجاست؟

پنگوئن دوم: منظورت همون چیزیه که شکل حیوونه؟

پنگوئن سوم: مثل یک حیوون بزرگ به نظر می‌آد.

پنگوئن چهارم: چیز وحشتناکیه.

پنگوئن پنجم: من می‌خوام برگردم.

پنگوئن چهارم: منهم.

پنگوئن سوم: پن پن، تو چطور؟

پنگوئن دوم: فکر می‌کنم بهتره فرار کنیم. خدا حافظ.

پن: گوئن، آیا تو می‌مانی؟

گوئن: آره، تو کجا می‌ری؟

پن: من یه کمی آب می خورم و بر می‌گردم. خداحافظ!

گوئن: دوستام چشونه؟ اونها همه مشتاق دیدن خرس قطبی وحشی بودندو حالا همه فرار کردند. هی ...

اکو: هی ...ی...ی...ی. (اکو چند بار به طور اسرار آمیز تکرار می‌شود.)

گوئن: هی... خرس

اکو: خرس.....رس.....س

گوئن: چی؟

اکو: چی...ی...ی

گوئن: نه، هیچی ... سلام ...

اکو: سلام ... لام ...م

گوئن: میگن تو خیلی وحشتناکی ...

اکو: وحشتناک ... شتناک ... ناک

گوئن: میتونم بیام جلو؟

خرس کوچولو: (ناگهان ظاهر می‌شود.) هی ... تو ... با کی حرف می‌زنی؟

گوتـن: (پس از لحظه‌یی سکوت) بله.

خرس کوچولو: بله چی؟

گوتـن: آها.

خرس کوچولو: این آها چیه دیگه؟ میدونی من مدت زیادی تو رو پائیدم ... تو همینطور ایستادی اینجا و حرف می‌زنی. با کی حرف میزنی؟ به من بگو.

گوتـن: بله.

خرس کوچولو: حالا که لجبازی می‌کنی پس خداحافظ.

گوتـن: صبر کن.

خرس کوچولو: چیه.

گوتـن: من بدم می‌آد کسی وسط حرفم بپره. نمی‌بینی که من دارم با خرس قطبی وحشی حرف میزن ؟

خرس کوچولو: (باتعجب) واقعاً! اون کجاست؟

گوتـن: اونجا ، نمی‌بینی‌اش؟ اون چیز گنده که اونجاست ...اون چیز سفید.

خرس کوچولو: (باخوشی) ها...ها...ها.

گوتـن: چرا می‌خندی؟

خرس کوچولو: اون چیزی که اونجاست؟

گوتـن: تو می‌دونی که خرس قطبی وحشی چقدر ترسناکه؟ هرجا که اون پیداش بشه همه فرار می‌کنند. شش پنگوتـن کوچولو برای صبحانه او کافی نیست. پنگوتـن های بزرگ به ما هشدار داده اند که از سر راه اون دور بشیم وگفتند که به محض اینکه صدای غرش اونو شنیدیم فرار کنیم.

خرس کوچولو: هی...هی...هی.

گونـن: احتیاجی به هی هی گفتن نیست. شهرت اون همه جا پیچیده. اگر اون تو رو ببینه هیچی از تو باقی نخواهد ماند.

خرس کوچولو: هو...هو...هو.

گونـن: چرا هو هو هو... بهتره از اینجا بری و بذاری من بقیه‌ی حرفهام رو با اون بزنم

خرس کوچولو: (به طعنه) اگر اون خرس وحشی باشه پس تو هم سوپ توت فرنگی هستی!

گونـن: منظورت چیه؟

خرس کوچولو: اون چیز یک کوه یخه. و اما راجع به خرس وحشی، که مهربان‌ترین حیوان روی زمین هست. باید بگم که من می‌تونم اونو روی یک انکشتم بچرخونم! من سرش داد می‌زنم و اون دنبال من می‌دوه. از من می‌پرسه چی می‌خوام ومن براش شکلک درمی‌آرم واسم کوچیکش رو صدا میزنم. خرس وحشی از عصبانیت گریه می‌کنه. زانو می‌زنه و از من تقاضا می‌کنه که اسمش رو صدا بزنم ولی شیرم رو هم بخورم.

گونـن: (باحیرت وتعجب) مزخرف.!

خرس کوچولو: اون دنبال من می‌دوه و با چشمهای پر اشک از من خواهش می‌کنه.

گونـن: بی معنی!

خرس کوچولو: بعد از من خواهش می‌کنه که درسهام رو بخونم.

گونـن: تو هرگز اونو ندیدی!

خرس کوچولو: (باخنده) هر روز، هر قدر که دلم بخواد، هر کار که دلم بخواد باهاش می‌کنم.

گونـن: تو دروغ می‌گی، هرکس اونو ببینه بلافاصله تو دهن او ناپدید میشه.

خرس کوچولو: (دوباره می‌خندند) مادر من مهربان‌ترین حیوان دنیاست.

گونـن: چی؟ خرس قطبی وحشی مادر توست؟

خرس کوچولو: خوب، بله. من پسر اونم. خرس قطبی کوچولو.

گونـن: (باتعجب) خرس قطبی کوچولو! پسر خرس قطبی وحشی! تو اینجا چکار می‌کنی؟

خرس کوچولو: دارم تمرین موسیقی می‌کنم. بله اینکار نفرت انگیز رو می‌کنم. (صدای ورق خوردن کاغذ) بفرما، عنوان ـ تمرین شماره‌ی پنج (شروع به خواندن میکند) لا لا لا ـ لا لا لا ـ لا لا لا.

گونـن: نه نه. اینطور بخوان! (شروع به خواندن میکند.)

وقتی یک بچه می‌خندد،
آنوقت یک بچه می‌خندد.
وقتی دو بچه می‌خندند،
آنوقت دو بچه می‌خندند.
وقتی سه بچه می‌خندند،
آنوقت سه بچه می‌خندند.

پن: (آرام) هی، گونـن، چیکار داری می‌کنی؟

گونـن: بیا آواز بخوان (سه تائی می‌خوانند.)

بنگونـن دوم: (آرام) شما دیوانه شدید؟ چیکار دارید می‌کنید؟

پنگونـن دوم: (لحظه‌یی متوقف می‌شود.) بیا آواز بخوان! (چهار تائی می‌خوانند.)

پنگونـن سوم: هی، چیکار دارید می‌کنید؟

گونـن: بخوان بخوان! (پنج تائی می‌خوانند.)

پنگونـن چهارم: هی.

گونـن: بیا بخوان! (می‌خوانند.)

پنگونـن پنجم: هی (هر هفت تا با هم می‌خوانند.)

بیا آواز بخوان.

بیا آواز بخوان.

و بگذار خنده هایت لبریز شود.

(نصفشان میخوانند.)

وقتی یک بچه می‌خندد ،

آنوقت یک بچه می‌خندد.

وقتی دو بچه می‌خندند ،

آنوقت دو بچه می‌خندند.

وقتی سه بچه می‌خندند ،

آنوقت سه بچه می‌خندند.

لا لا لا لا لا.

درست سه بچه می‌خندند.

همه باهم.

وقتی همه‌ی بچه ها می‌خندند.

آنوقت تمام دنیا می‌خندد.

و آنوقت همه‌ی چیزهای خوب.

اتفاق می‌افتند.

پن: (وقتی آواز تمام می‌شود) گوئن، اون چیز وحشتناک چیه اونجا؟

گوئن: اون چیز وحشتناک؟

پن: بله.

گوئن: همون که شکل خرس وحشیه؟

پنگوئن سوم: بله.

گوئن: همون که شما از ترسش فرار کردید؟

پنگوئن چهارم: بله.

گوئن: همون که پن با دیدنش خواست که بره آب بخوره؟

پن: (به تندی) بله.

گونـن: اون یه کوه یخه.

همه باهم: آ.....ه.

پن: و این چیز کوچک سفید؟

گونـن: چه چیز؟

پنگونـن دوم: این چیز خیلی کوچولو.

گونـن: کدوم یکی؟

پنگونـن سوم: همین چیز سفید.

گونـن: (بازی دست انداختن آنها را ادامه می‌دهد) دقیقاً کدامیک؟

پنگونـن پنجم: همون چیز سفید که حرکت می‌کنه.

گونـن: کدومیک منظورته؟

پنگونـن پنجم: (باعصبانیت) همان چیز کوچولوی سفید که می‌جنبه و آواز می‌خونه.

گونـن: آها ، این؟ این یک خرس قطبی کوچولوست.

همه‌ی پنگونـنها: آه آه!

پنگونـن دوم: و این خرس قطبی کوچولو کیه؟

کونـن: پسر خرس وحشی.

همه باهم: (ترسیده) او.....ه.

پنگونـن پنجم: گونـن؟

گونـن: چیه ، پن پن پن پن پن؟

پنگونـن پنجم: من امروز صبح فراموش کردم صورتم رو بشورم. خداحافظ.

پنگونـن چهارم: من گشنمه. خداحافظ.

پنگونـن سوم: منهم همینطور. خداحافظ.

خرس کوچولو: (ناگهان) صبر کنید!

پن: چیه؟ تو چیزی گفتی؟ چیه خرس کوچولو؟

خرس کوچولو: اقلا حساب منو برام انجام بدید.

(مکث)

پنگوئن بنجم: باشه. ولی زود باش! برای اینکه امروز صبح فراموش کردم صورتم رو بشورم

خرس کوچولو: کتاب تمرین من اینجاست. شش پنگوئن کوچولو وجود داشتند. خرس قطبی وحشی آمد و سه تای آنها راخورد. چند پنگوئن کوچولو باقی میماند؟

پن: (ناگهان) من می‌رم کمی آب بخورم.

پنگوئن پنجم: من نمی‌دونم چند تا باقی می‌مونه. من از اینجا می‌رم. چونکه امروز صبح فراموش کردم دست و رومو بشورم و . . .

خرس کوچولو: صبر کنید. فرار نکنید و منو با مسائل حل نشده ام تنها نذارید! برای اینکه مادرم . . .

گوئن: (توضیح می‌دهد) یعنی خرس قطبی وحشی.

خرس کوچولو: (ادامه میدهد) دوباره به خاطر داشتن یه پسر خنگ گریه رو شروع خواهد کرد.

(ساکت)

پنگوئن پنجم: باهاش چیکار کنیم؟

گوئن: ما نمی‌تونیم اونو توی مشکلات رها کنیم، می‌تونیم؟

پنگوئن پنجم: نه، ولی در اونصورت خودمون دچار مشکل خواهیم شد.

پن: بیائید. کمکش کنیم و بعد فوری فرار کنیم. برای اینکه من تشنه هستم.

گوئن: خوب پس. شش پنگوئن کوچولو وجود داشتند ـ درسته خرس کوچولو؟

خرس کوچولو: دقیقاً شش تا.

گوئن: بعد مادر تو آمد و سه تای آنها را خورد.

خرس کوچولو: درسته.

گونـن: سئوال اینه که چند تا باقی مانده اند؟

خرس کوچولو: بعله.

گونـن: پن، چند تاازما باقی می‌مونه؟

پن: بهت که گفتم ... من آب می‌خوام.

گونـن: تو نمی‌تونی بخوری ... نمی‌تونی سه پنگونـن از شش پنگونـن رو کمک کنی؟

پن: البته می‌تونم، اما الان فقط دلم می‌خواد آب بخورم.

پنگونـن چهارم: دوتا ازما باقی می‌ماند.

پنگونـن دوم: چهار تا.

پنگونـن سوم: چهار تا.

گونـن: (می‌خندد.) فکر نمی‌کنم درست باشه.

پن: (باجدیت) وقت رو تلف نکنیم. اینجا ما شش تا هستیم درسته؟

همه: درسته.

پن: حالا خرس کوچولو می‌ره بیرون و مثل یک خرس وحشی بر می‌گرده می‌تونی اینکار رو انجام بدی؟

خرس کوچولو: میتونم. میتونم انجام بدم. اما بعد چی؟

پن: بعد می‌فهمیم که چند تا از ما باقی می‌مونه.

گونـن: اینکارو می‌شه کرد. خرس کوچولو برو بیرون و بعد یکدفعه ای برگرد و فکر کن که خرس وحشی هستی.

خرس کوچولو: خوب.

(مکث، یک خرناس شنیده میشود.)

پن: اون چندان هم زیبا خرناس نمی‌کشه. اینطور نیست؟

پنگونـن دوم: حالا برمی‌گرده و سه تا از شما رو انتخاب می‌کنه.

پنگونـن سوم: منظورت چیه سه تا از ما؟ سه تا از شما!

پنگونـن دوم: اون فقط رل بازی میکنه.

پنگوئن چهارم: حتی در این صورت هم چرا از ما؟

(دوباره صدای خرناس وحشی شنیده می‌شود.)

پن: حالا می‌بینم که وقتی سه تاازماراخورد چند تا باقی می‌ماند.

گوئن: اون مثل یک خرس واقعی خرناس می‌کشه.

پنگوئن پنجم: حتی بهترازخرس واقعی.

گوئن: خرس کوچولوی قشنگیه نه؟

همه: آره قشنگه.

خرس وحشی: ها...شش پنگوئن کوچولوی خوشمزه. خوب حالا از کدومتون شروع کنم؟ شما اینجا چیکار میکنید؟

گوئن: (به خود میآید) ما داریم یک مسئله‌ی ریاضی حل می‌کنیم.

خرس وحشی: کدوم مسئله؟

گوئن: ما شش پنگوئن کوچولو هستیم.

خرس وحشی: شما صبحانه‌ی‌من هستید! با کدوم یکیتون شروع کنم؟ صف ببندید و یکی یکی جلو بیائد.

پنگوئن پنجم: پن؟

پن: چیه.

پنگوئن پنجم: تو نفر اول هستی.

پن: ولی او نگفت از کجا می‌خواد شروع کنه از اول به آخر یا از آخر به اول.

(سر و صدا- هر کدام شروع به وراجی می‌کنند.)

تو اول هستی.

نه، تو اول هستی.

من بعد از تو می‌آم.

اصلاً نمی‌شه.

من شیرین تر از همه هستم بنابراین آخرین نفر خورده می‌شم.

بعنوان دسر.

پنگوئن پنجم: آخه اینم شد طرز شمردن؟

خرس وحشی: (باعصبانیت) ساکت (همه ساکت میشوند.) ما می‌خواهیم غذا بخوریم‌یا دعوا کنیم؟

گوئن: خوب ... پس شما خرس قطبی وحشی هستید؟

خرس: بله.

گوئن: (ادامه می‌دهد) خیلی خوشحالم! از دیدارتان خوشوقتم. اسم من گوئن است.

خرس وحشی: (متعجب) این کارها دیگه برای چیه؟

گوئن: هیچ. خودم رو معرفی کردم خوب، پس ... شما...

خرس: بله هستم!

گوئن: (نمیداند چه بگوید) او... بعله ... شما...

خرس وحشی: آیا خودتون صف می‌بندید یا من اینکارو براتون بکنم؟

(دوباره سر و صدا و غوغا)

سرجات بایست.

تو قبل از منی!

نخیر نیستم.

هستی!

من آخرین هستم!

من آخرین هستم!

خرس وحشی: (فریاد میکشد) ساکت (سکوت کامل) این اولین باره که می‌بینم کسی برای آخرین نفر بودن جنگ می‌کند. همه می‌خواهند همیشه نفر اول باشند به جز شما ... شرم برشما. ادبتان کجاست؟ جنگ برای آخرین نفر بودن؟!

گوئـن: (ادامه می‌دهد.) حق با اونه. خرس محترم بهتر می‌دونند که صبحانه را از کجا شروع کنند. شما که نمی‌تونید به اون درس بدهید! درسته آقای خرس؟

خرس وحشی: بله.

گوئـن: (باعصبانیت به دوستانش) ما فقط خودمون رو مسخره می‌کنیم. مثل اینکه خیلی مهمه که کسی ما رو بخوره! خرس محترم درباره‌ی ما چی فکر خواهد کرد. فکر خواهد کرد که ما ترسو هستیم. درسته آقای خرس؟

خرس وحشی: بله.

گوئـن: (به دوستانش) حرفهای اونو شنیدید؟ خجالت بکشید! بهتره صف ببندید و به خرس وحشی نشان بدید که فهمیده و با تربیت هستید. نه ترسو، خائـن، گشنه و احمق مثل او ...

خرس وحشی: صبر کن. این دیگه یعنی چه؟

گوئـن: من دارم اونها رو سرزنش می‌کنم (به دوستانش) می‌بینی؟ شما خرس محترم رو عصبانی کردید. شما اصلا تربیت ندارید. اون کار خوبی می‌کنه که شما رو توی شکم کشنه‌ی کثیفش می‌چپونه. چون او به خاطر هیچی که خرس وحشی نامیده نشده و بله، اون به خاطر هیچی که خرس گنده نامیده نشده ...

خرس وحشی: (فریاد میکشد) بسه! بسه دیگه! تو داری به من فحش می‌دی و ازمن انتقاد می‌کنی. عوض اینکه به اونها فحش بدی ...

گوئـن: نه آقای خرس. من دارم اونها رو سرزنش می‌کنم. برای اینکه من می‌دونم الان اونها به چی فکر می‌کنند. اونها الان فکر می‌کنند که اکه از چهار طرف پراکنده بشن وفرارکنند، شما فقط موفق خواهید شد یک پنگوئـن کوچولو رو بگیرید ودر زمانی که شما مشغول گرفتن آن یک پنگوئـن کوچولو هستید بقیه از اینجا کاملاً

دور شده اند. بله. اینه چیزی که اونها بهش فکر می‌کنند و حالا ببین اگر اونها این کار رو نکردند. (غوغا و سر و صدا ـ تپ و تپ و فرار حیوانات) دیدی؟

خرس وحشی: (باتعجب) چه اتفاقی افتاد؟

گونـن: درست همان که من گفتم.

خرس وحشی: (باتعجب احمقانه) اونها فرار کردند!

گونـن: اونها همینطور هستند. تربیت ندارند. شما می‌خواهید اونها رو بخورید و اونها بلند میشن و فرار می‌کنند.

خرس وحشی: (احمقانه) و حالا من فقط تو رو برای ....

گونـن: خوب. بله. فقط من.

خرس وحشی: (به خود آمده) مثل اینکه تو به من کلک زدی؟

گونـن: خوب. بله. و شما الان متوجه شدید؟

خرس وحشی: پس من تو رو با خشونت می‌خورم.

گونـن: اجازه دارم چشمهام رو ببندم؟

خرس وحشی: به هرحال تو رو می‌خورم. چشم بسته یا چشم باز.

(مکث)

پن: (ناگهان) گونـن، من برگشتم.

گونـن: چرا پن؟

پن: من نمی‌تونم تو رو توی گرفتاری تنها بذارم.

پنگوئـن دوم: منهم نمی تونم.

پنگوئـن سوم: و منهم.

پنگوئـن چهارم وپنچم: ما هم برگشتیم.

پن: (باخوشی) خوب شد. حالا همه اینجا هستیم. بذار هر اتفاقی می‌خواد، بیفته!

خرس وحشی: شما همه بچه‌های با تربیتی هستید و همتون برای شکم من عالی خواهید بود. صف ببندید که بتونم بخورمتون.

(مکث طولانی پر معنی)

خرس کوچولو: هی، حالا وقتش رسیده که بیام؟ چرا منو صدا نمی‌کنید؟ من منتظرم.

خرس وحشی: (متعجب) این صدای خرس کوچولوی منه ...

گونـن: اون رفته بود قایم بشه و منتظر بود که ما صداش کنیم، برای اینکه می‌خواستیم مسئله حل کنیم.

خرس کوچولو: اینجا چه اتفاقی افتاده؟

گونـن: هیچی، مادرت می‌خواد ما رو بخوره.

خرس کوچولو: داری شوخی می‌کنی گونـن. آخر برای چی؟

گونـن: من چه می‌دونم؟ او به ما گفت صف ببندیم.

خرس کوچولو: مادر.

خرس وحشی: بله!

خرس کوچولو: چی میشنوم؟

خرس وحشی: (خود را به نفهمیدن می‌زند.) چی می‌شنوی؟

خرس کوچولو: تو می‌خواستی پنگوئن‌ها رو بخوری؟

خرس وحشی: تو می‌تونی چنین چیزی رو باور کنی؟

خرس کوچولو: نه، ولی اونا می‌گن که ... تو اونها رو به صف کردی و شروع کردی به خوردن ...

خرس وحشی: (با اوقات تلخی) کی؟ من؟ می‌تونی چنین چیزی رو در مورد مادرت باور کنی؟

خرس کوچولو: من نمی‌تونم ولی اونها ... من شنیدم که اونها می‌گفتند ...

خرس: اونها دروغ می‌گن تو مادرت رو نمی‌شناسی؟

خرس کوچولو: تو بهترین مادر دنیا هستی.

خرس وحشی: (به پنگوئن کوچولوها) شنیدید اون چی گفت؟

گوئن: شنیدیم.

خرس وحشی: اعتراف می‌کنی که دروغ می‌گفتید؟

گوئن: (بعد از لحظه ای سکوت) اعتراف می‌کنیم.

خرس: آیا از من معذرت می‌خواهید؟

گوئن: (بعد از کمی مکث) ما معذرت می‌خواهیم.

پن: ما فکر کردیم شما می‌خواهید ما رو بخورید.

پنگوئن دوم: ما در مورد شما اشتباه کردیم.

خرس وحشی: برای اینکه شما به شایعات مزخرف گوش می‌دهید

گوئن: اینا چیزهانیه که در باره شما گفته میشه. مادام ...شایعه سازها میگن که شما خونخوار و حریص هستید.

خرس وحشی: خدای من! چطور می‌تونند! این برای من دردناکه.

خرس کوچولو: (به پنگوئن ها) شنیدید؟

همه آنها: (به آرامی) شنیدیم.

خرس کوچولو: و حالا ، مادر ، تو برو ، برای اینکه من بالاخره دوستانی پیدا کرده ام و می‌خوام که باهاشون بازی کنم.

خرس وحشی: من رفتم. خرس کوچولو ، و خوشحالم که بالاخره دوستانی پیدا کردی. اما بگو ببینم حالا دیگه شیرت رو می‌خوری؟

پنگوئن ها: بله می‌خوره.

خرس وحشی: درس هات رو هم می‌خونی؟

پنگوئن ها: بله می‌خونه.

خرس وحشی: پس خداحافظ و شما هم در مورد من اصلاً بد فکر نکنید. باز هم خداحافظ.

همه آنها: خداحافظ.

خرس وحشی: (قبل از اینکه از دید خارج شود) بد شانسی، یک چنین پنگوئنهای خوشمزه‌یی.

پنگوئن دوم: شنیدید؟

گوئن: داره می‌ره!

خرس کوچولو: مادر تو چیزی گفتی؟

خرس وحشی: گفتم خداحافظ.

پنگوئن سوم: بالاخره رفت.

خرس کوچولو: (به پنگوئن) خوب حالا چی؟

همه پنگوئن ها: حالا بازی کنیم.

(آواز میخوانند.)

اگر همه‌ی بچه های دنیا.

بخندند و همدیگر را بفهمند.

خرس‌های ترسناک وجود نخواهند داشت.

گرگ‌های ترسناک وجود نخواهند داشت.

همه خواهند رقصید و آواز خواهند خواند.

همه خواهند خندید.

و از زنده بودن احساس غرور خواهند کرد ،

از زنده بودن.

اگر همه‌ی بچه های دنیا.

(سر و صدای شادمانه‌ی آنها که که هر یک از دیگری بلندتر است.)

****

برگردان: بهرخ حسین بابایی[1]

۱ـ این نمایشنامه از کتاب "ده نمایش عروسکی بلغاری" که به زبان انگلیسی است، برگردانده شده است. (چاپ ۱۹۷۹ PLOVIDIV - HRISTO - G - DAN)

برگه اشتراک
کتاب نمایش

NAMAYESH
Postfach 103661
50476 Köln
Germany

دارنده حساب: Asghar Nosrati
نام بانک: Commerzbank (Köln/Germany)
شماره حساب: Konto-Nr: 1382431
کُد بانکی: BLZ: 37040044
مورد پرداخت: NAMAYESH

لطفاً برگه ی اشتراک را به خط لاتین و خوانا بنویسید!

بله من مایل به اشتراک ☐ یک ساله ☐ دوساله **کتاب‌نمایش** هستم.
دوره ی یک ساله در برگیرنده ی سه شماره است!

نام و نام خانوادگی:

آدرس کامل پستی

تلفن: **فاکس:**

☐ **مبلغ** **به شماره حساب ذکر شده واریز شد و کپی برگه‌ی واریز همراه برگه اشتراک ارسال می شود.**

☐ **پرداخت نقد** **امضا**

تاریخ جهانی تئاتر کودکان و نوجوانان (۱)

(برلین غربی)

پیش از ۱۹۶۶ در برلین غربی تنها سازمانی که در عرصه‌ی تئاتر کودکان وجود داشت، نهادی بود که خود را "تئاتر مدارس"[۱] می‌نامید و وظیفه‌ی خود را نیز تنها تهیه‌ی بلیط ورودی نمایش با تخفیف برای محصلین می‌دانست.

"احمق، احمق می‌ماند"[۲] ؛ اولریش گرسیکر[۳] و فولکر لودویگ[۴]

1- Theater der Schulen
2- Doof bleibt doof
3- Ulrich Gressieker
4- Volker Ludwig

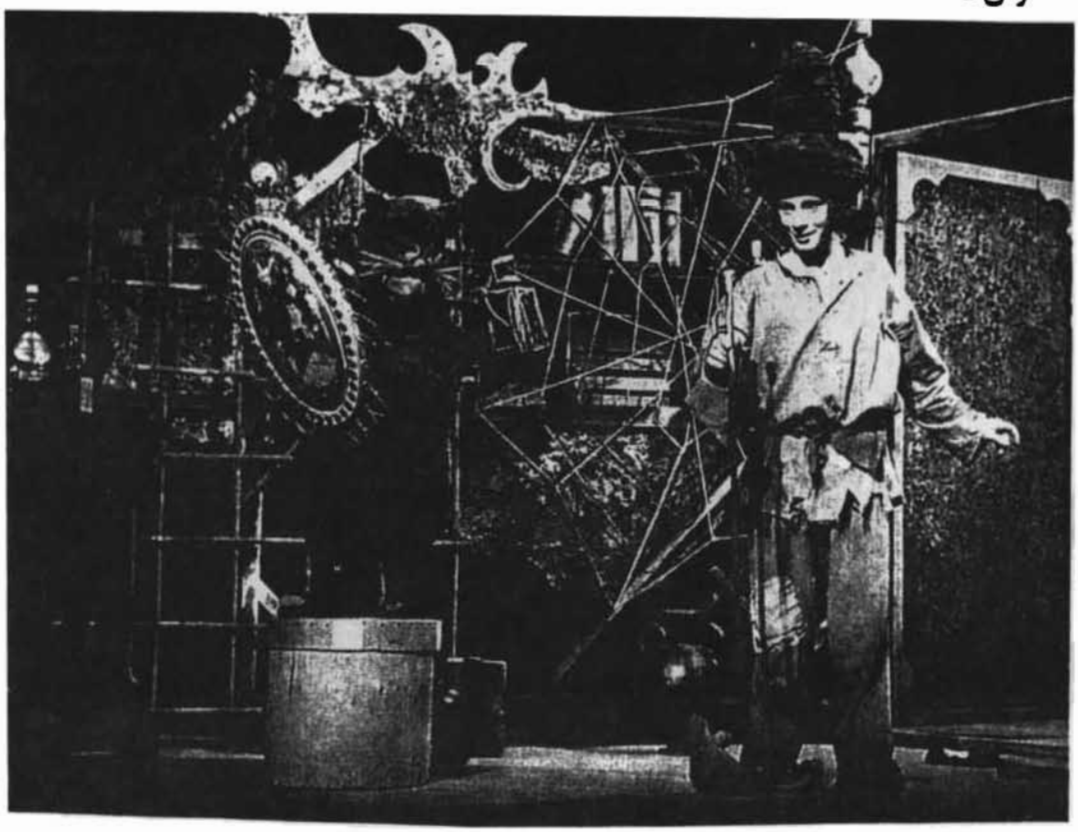
در ژوئن ۱۹۶۶ "رایش کابارت"[۵] نخستین نمایش خود را برای کودکان به روی صحنه برد. پس از نخستین تلاش‌های گروه با نمایشنامه‌های معمولی، فولکر لودویگ، سرپرست گروه مذکور، ابتدا با دستیارانش، و سپس با همیاری تیم بازیگری، شروع به نوشتن نمایشنامه می‌کند.

"اشتوکرلوک و میلی‌پیلی"[۶] (مه ۱۹۶۹) نقطه‌ی عطفی در تئاتر کودکان برلین غربی بود. این نمایشنامه که به مثابه وکیل مدافع کودکان عمل می‌کرد، مانند بسیاری از نمایشنامه‌های بعدی محتوایش بر اساس مخالفت با تسلط مطلق بزرگترها بر کودکان بود. در این نمایشنامه‌ها مقابله‌یی کستاخانه با مالکین خانه‌ها، پلیس و والدین می‌شد. این‌ها کسانی بودند که در نمایش‌ها به وضوح به عنوان سمبل پلیدی نشان داده می‌شدند!

از نمایش "باله، ماله و هوپه" [۷] (۱۹۷۱) به بعد گروه به کمک امکانات شوخی و هجوِ کابارت سعی می‌کند، با ایجاد رابطه‌یی اتحاد آمیز میان بزرگترها و کودکان، آنان را در مقابل تحمیلات و اجبارهای اجتماعی مجهز سازد. در این نمایشنامه‌ها که با هدف برچیدن "نقش‌های اجتماعی" ـ که از پیش آدمی را مقید به رعایت و پذیرش هنجارهای آن می‌سازد ـ نوشته شده‌اند، سعی شده سهم این گروه‌ها در ایجاد استقلال اجتماعی نسل جوان جامعه ادا شود. تا سال ۱۹۸۱ بیست و پنج نمایشنامه نوشته شد که همگی به چاپ رسید و برخی نیز به شکل صفحه‌ی گرامافون به بازار آمد. صحنه‌های بیش از ۴۳۰ تئاتر حرفه‌یی جهان به ۲۸ زبان شاهد اجرای این نمایشنامه‌ها بودند. در ژوئیه‌ی ۱۹۷۱ "رایش کابارت " به کار همه‌جانبه‌ی تئاتری خود پایان می‌دهد و تصمیم می‌گیرد که از آن پس تنها به نمایش کودکان همت گمارد. در پی انتقال به "فوروم ـ تئاتر"[۸]، با یک صحنه‌ی

5- Reichskabarett
6- Stokkerlok u. Millipilli
7- Balle, Malle u. Hupe
8- Forumtheater

کوچک، گروه نام با مسمایی بر خود می‌نهد: "گریپس ـ تئاتر" [۹] (تئاتر شعور). گروه در ۱۹۷۴ صاحب سالن تئاتری برای خود می‌شود. مکان جدید این امکان را به آنها می‌دهد که با اجرای نمایش "غیر قابل تحمل"[۱۰] فعالیت تئاتری خود را به عرصه‌ی نوجوانان نیز گسترش دهند.



"موک کوچولو" [۱۱]؛ گرت مولر [۱۲]

روش کار نمایشی گروه متأثر از رفتار دموکراتیک درونی گروه بود. و همین شیوه و رفتار در گروه موجبات ارایه‌ی حدود ۴۰۰ نمایش در سال می‌گردد. اکثر نمایش‌ها آگاهی‌نامه‌هایی همراه داشتند. این آگاهی‌نامه‌ها شیوه‌ی هنری کار و علل بهره‌گیری از

9- Grips Theater
10- " Das hälteste ja im Kopf nicht aus "
11- Der kleine Muck
12- Gert Müller

این شیوه‌ها را با توجه به مقوله‌های تربیتی تشریح می‌کردند. معلم‌ها در ساعات درسی از این دفترها برای تجزیه و تحلیل نمایش و مقوله‌های تربیتی (پداگوژیک) سود می‌جستند.

کمک‌های مالی محدودی که سنای[۱۳] برلین تا کنون برای "گریپس" در نظر گرفته، ادامه‌ی زندگی و گسترش فعالیت‌های گروه را با دشواری‌های زیادی رو به رو ساخته است. همچنین هستی "همایش بین المللی تئاتر"[۱۴] که "گریپس" سازمان دهنده‌ی آن است، نیز با دشواری‌هایی روبرو گشته است.

"برلینر کامر اشپیله"[۱۵]، گروه دیگری است که با همین دشواری‌های مالی روبرو است. این گروه را اورزولا سایئنک[۱۶] در ۱۹۶۶ بنیان نهاد.

بیرنه[۱۷] یکی دیگر از گروه‌های نمایشی در عرصه‌ی تئاتر کودکان است که نمایشنامه‌های نوشته شده‌ی گروه خود را به صحنه می‌بَرَد. این نمایشنامه‌ها بر اساس شیوه‌ی "تماشاگر ـ بازیگر" نوشته می‌شوند.[۱۸]

روشنگری جنسی موضوعی است که گروه تئاتر روته گروتسه[۱۹] در دو نمایش "آدم در این‌باره حرف نمی‌زند"[۲۰] (۱۹۷۷) و "منظور از عشق در اینجا چیست؟"[۲۱] (۱۹۷۷)، بدان پرداخته است. سومین کار این گروه موضوع اعتیاد در میان نوجوانان است.

13- Senat
14- Internationales Theatertreffen
15- Berliner Kammerspiele
16- Ursula Zajonc
17- Birne
18- Mitspielstücke
19- Rote Grütze
20- " Darüber spricht man nicht. "
21- " Was heißt hier Liebe? "

"بَشَر! دوستِت دارم" [۲۲] ؛ کار جمعی گروه [۲۳]

22- Mensch, ich lieb dich doch
23- Rote Grütze

آفتاب ۲۹

اردیبهشت ۱۳۷۷
مه ۱۹۹۸

آرش اسلامی • اردشیر اسفندیاری • پابلو نرودا • حمید رضا رحیمی • حمید یزدان‌پناه • دنا رباطی • رضا براهنی • ریچارد کورلیس • ساسان قهرمان • سیامک وکیلی • شهروز رشید • شمس لنگرودی • فرج سرکوهی • فرامرز سلیمانی • م. خوارزمی • مهدی استعدادی شاد

آفتاب ۳۰

تیر ۱۳۷۷
جولای ۱۹۹۸

جواد اسدیان • داریوش کارگر • رضا امیدی • رضا براهنی • رضا مرزبان • سیمین بهبهانی • عباس شکری • فریبا ماکویی • کوروش همه‌خانی • م. پیوند • م. مانی • محمد خلیلی • محمد مختاری • محمود رضا قدس • منیره برادران

آفتاب ۳۱

شهریور ۱۳۷۷
سپتامبر ۱۹۹۸

آرتور میلر • احمد نوردآموز • اکتاویو پاز • بهروز امین • بیژن شیبانی • تئودور آدورنو / الف. یوسف • سلمان رشدی • سیامک وکیلی • سیروس سیف • عباس کیارستمی • محمد مختاری • منصور ذوبخت • نادین گوردیمر • یدالله رؤیایی • عباس شکری

از اینجا و آنجا

* مرگ بانو لُرتا، هنرمند قدیمی تئاتر، نخستین روزهای سال جدید شمسی را به اندوه فرو برد. قافله‌ی زندگی یکی دیگر از هنرمندان قدیمی تئاتر را از دست داد.

آنچه که شد!

فوریه:

* "شاپرک خانم" به کارگردانی زارا هوشمند در فوریه ۹۸ در سالن نمایش دانشگاه شهر دیویس آمریکا به روی صحنه رفت.

مارس:

* ششم و هفتم مارس ۱۹۹۸ نمایش "سایه روشن" بر اساس پنج داستان از عزیز نسین که کارگردانی آن را حمید جاودان به عهده داشت، در پاریس به اجرا در آمد!

آوریل:

* در چهارم آوریل محمدعلی مهمید در انگلستان زندگی را بدرود گفت.

* نمایشنامه‌ی یک پرده‌یی "سایه‌های من" نوشته‌ی محمد عارف توسط خانه‌ی کتاب (کلن) به بازار ارانه شد.

* ماه آوریل از سوی هنرمندان ایرانی در شهر کلن چهار نمایش به روی صحنه رفتند.

- نمایش "پرومته در اوین" به کارگردانی ایرج جنتی عطایی که در ۱۱ آوریل در سالن "آرکاداش تئاتر" کلن به روی صحنه رفت، پیش و پس از این تاریخ در بسیاری از شهرهای آلمان و دیگر کشورها نیز، از جمله انگلستان، بلژیک، فرانسه به روی صحنه رفته است.

- "مسخ" و "علی بابا و چهل دزد بغداد" به کارگردانی علیرضا کوشک جلالی.

ـ "مسخ دوم" و "پشت در باز" دوقطعه تئاتر رقصین بودند که توسط عباس قیایی برای دومین بار در شهر کلن به اجرا درمی‌آمد.

فستیوال مونستر:

* گروه فرهنگ و هنر شیراز نخستین جشنواره‌ی تئاتر در شهر مونستر را برگزار کرد. یکی از گردانندگان این جشنواره آقای محمود غنی‌زاده بود که با همکاری شماری دیگر از ۲۴ آوریل تا دوم ماه مه امور برگزاری را به عهده داشت. این جشنواره‌ی نُه روزه در بر گیرنده‌ی ۱۴ نمایش تئاتری، دو برنامه‌ی آواز و یک برنامه‌ی رقص بود که متأسفانه همه‌ی آنچه که در برنامه ذکر شده بود، اجرا نشد.

ـ روز جمعه ۲۴ آوریل پس از برنامه‌ی افتتاحیه، "ترانه‌های اندرونی" با آواز مریم آخوندی و مهرداد هدایتی اجرا گشت.

ـ در پی این برنامه "مهره‌ی سرخ" اثر سیاوش کسرایی و به کارگردانی مجید فلاح‌زاده به نمایش درآمد.

ـ شنبه تئاتر زنگوله نمایش "خانه‌ی سبز ننه نقلی" را به کارگردانی بهرخ حسین بابایی اجرا کرد.

ـ "بزبز قندی" توسط گروه تئاتر چهره به کارگردانی اصغر نصرتی، "تنها آنها می‌دانند" به کارگردانی ایرج زهری و "خاک مرده" به کارگردانی کمال حسینی برنامه‌های روز یکشنبه بودند.

ـ دوشنبه شب "مهاجران" به کارگردانی ایرج زهری، "مسخ دوم" و "پشت درهای باز" تئاتر رقصین عباس قیایی به روی صحنه رفتند.

بازی آندره‌آس ویندهوس و "پشت صحنه" به کارگردانی کاوه‌ی میثاق از جمله‌ی دیگر برنامه های ارائه شده در فستیوال مونستر بودند.

ـ اختتامیه‌ی جشنواره شامل سه برنامه‌ی

ـ "بازی آخر" به کارگردانی نیلوفر بیضایی، "با کاروان سوخته" به کارگردانی توماس کوریتسکی با بازی رشید بهبودی، و بار دیگر به کارگردانی علیرضا کوشک جلالی و

"علی بابا و چهل دزد بغداد" به کارگردانی علیرضا کوشک جلالی، "ترانه‌های محلی ایرانی" با صدای شقایق کمالی و "مشدی عباد" به کارگردانی مجید فلاح‌زاده بود.

ـ در حاشیه‌ی این جشنواره دو نکته قابل توجه بودند. نخست آن که گرچه صحنه و سالنِ بزرگ و امکانات نوری و صوتیِ بسیار آن در نگاه اول تحسین برانگیز بود، اما با شروع نمایش، وجود تماشاگرانِ اندک، بلندی سقف سالن و نبود سیستم صداگیری مناسب برای تئاتر، همگی به ایجاد یک فضای سرد اجرایی کمک می‌کردند. وجود تماشاگرانِ اندک در برخی از نمایش‌ها می‌بایستی گردانندگان برنامه‌ی جشنواره را به فکر وا می‌داشت که راه‌های جذب تماشاگر را جستجو کنند!

دیگر آنکه گردانندگان برنامه می‌بایستی بدانند که برنامه‌های حاشیه‌یی و جانبی جشنواره، مانند مصاحبه‌ی تلویزیونی و امثالهم را نه هم‌هنگام با اجرای نمایش‌ها در روی صحنه، بلکه در ساعات دیگر انجام دهند؛ چرا که همان تماشاگر اندک نمایش‌ها نیز جذب چنین برنامه‌هایی می‌شوند و تعداد اندک آنها اندک‌تر می‌شود تا جاییکه دیگر رغبتی برای بازیکران در ارائه‌ی نمایش نمی‌ماند.

با اینهمه با توجه به اینکه چنین همایشی در شهر مونستر برای نخستین‌بار رخ‌می‌داد و نخستین گام همواره دشوار است و کمبودها و نواقص خود را نیز به همراه دارد، چنین همتی از سوی گروه فرهنگ وهنر شیراز جای سپاس و قدردانی دارد.

مه:

* "زندگی قمرملوک وزیری" نوشته و کارگردانی اکبر یادگاری در شب‌های ۱۵ و ۱۶ ماه مه در سالن "آرکاداش تناتر" کلن و ۲۱ ماه مه در شهر فرانکفورت به روی صحنه رفت.

* "روبینسن و کروزو" نمایشی بود که به زبان آلمانی و فارسی به کارگردانی علیرضا کوشک جلالی در ۱۹ و ۲۱ ماه مه در کلن اجرا شد. این نمایش پیش از این در شهر بن به روی صحنه رفته بود.

* "تابلوهای رقصین" توسط محسن حسینی و همکارانش در ۲۵ ماه مه در شهر کلن روی صحنه بود.

* به مناسبت سالگرد واقعه‌ی "زولینگن" (به آتش کشیده شدن یک خانواده‌ی ترک توسط نیروهای نژادپرست افراطی در آلمان) "با کاروان سوخته" با بازی رشید بهبودی در شهر "اُبرهاوزن" به روی صحنه رفت.

* نمایشنامه‌ی "با کاروان سوخته" به کارگردانی علیرضا کوشک جلالی اینبار توسط یک بازیکر ترک در روزهای ۲۸ و ۲۹ ماه مه در "آرکاداش تناتر" اجرا گشت.

۲۳ ماه مه به دعوت "فصل‌تئاتر" در شهر کُلن یک برنامه نمایشنامه خوانی برگزار شد. مهمان این برنامه بهمن فرسی نمایشنامه نویس و کارگردان ایرانی بود. وی در این برنامه نمایشنامه‌ی "سقوط آزاد" را قرائت کرد.

ژوئن:

* "فستیوال تئاتر کودکان" در شهر آخن از ۵ تا ۷ ژوئن برگزار شد.

این فستیوال که توسط محمود معمارنژاد برنامه ریزی و اجرا شد، در برگیرنده‌ی پنج نمایش و یک برنامه‌ی آموزشی تئاتر برای کودکان بود.

نمایش‌های اجرا شده در فستیوال مذکور به ترتیب روز اجرا عبارت بودند از "علی بابا و چهل دزد بغداد" به کارگردانی علیرضا کوشک جلالی، "شترمرغ‌های دیوانه" (به

زبان آلمانی)، "آهو و پرندگان" به کارگردانی و نوشته‌ی رضا جعفری، "بزبز قندی" به کارگردانی اصغر نصرتی، "خانه‌ی سبز ننه نقلی" به کارگردانی بهرخ حسین بابایی.

* متأسفانه این فستیوال نتوانست آنگونه که باید تماشاگران شهر آخن را به خود جلب کند. یا شاید بهتر گفته باشیم جای خالی تماشاگران در نمایش‌ها بسیار به چشم می‌خورد. یکبار دیگر تجربه نشان داد که برای تئاتر کودکان باید طرح و شیوه‌های دیگری برای جذب تماشاگر اتخاذ کرد. انگار در شهر آخن تئاتر کودکان از توجه فراوانی برخوردار نیست؟!

* در ۲۶ همین ماه در خانه‌ی فرهنگی ایران در شهر کلن "جشن کودک" برگزار شد. این جشن دربرگیرنده‌ی نمایش "خانه‌ی سبز ننه نقلی" و اجرای چند قطعه‌ی موسیقی توسط دو نوجوان بود.

* نمایش "پیشخدمت" به کارگردانی جمشید پوراحمد ۲۱ ژوئن در شهر کلن وچند شهر دیکر آلمان به روی صحنه رفت. کارگردان و بازیکر اصلی آن (میری) از ایران دعوت شده بودند.

گروه تآتر نیما (اخن)

آهو و پرندگان

برداشتی آزاد از اثر نیما یوشیج

نویسنده رضا جعفری

کارگردانان رضا جعفری ـ مریم عرب زاده

ژونیه:

* سهراب شهید ثالث کارگردان بزرگ سینمای ایران به دور از وطن خویش زندگی را بدرود گفت.

* "خانه‌ی فرهنگ‌های ملل" برلین در چهارم این ماه شاهد نمایش "جهیکا" اثر فرهاد پایار به کارگردانی سعید شباهنگ بود.

* سوم تا ششم ژوئیه "آبی آهنی" نمایش رقصین محسن حسینی برای سومین بار در شهر فرانکفورت به نمایش در آمد.

اوت:

* ششمین شماره‌ی فصل تئاتر که ویژه‌نامه‌یی است برای شاهین سرکیسیان، انتشار یافت. در این ویژه‌نامه از جمله‌ی همکاران مجله، آربی آوانسیان، صدرالدین زاهد و رضا قاسمی ذکر شده اند. فصل تئاتر توسط اکبر یادکاری در شهر کلن منتشر می‌شود.

* فیلم ـ تئاتر "محاکمه‌ی سینما رکس" به کارگردانی پرویز صیاد در دوم ماه اوت در شهر کلن به نمایش در آمد. این برنامه سپس در چند شهر دیگر و دوباره در ۲۹ اوت در کلن به نمایش گذاشته شد.

ـ در حاشیه‌ی نمایش این فیلم ـ تئاتر چند نکته‌ی مهم توجه را به خود جلب می‌کنند.

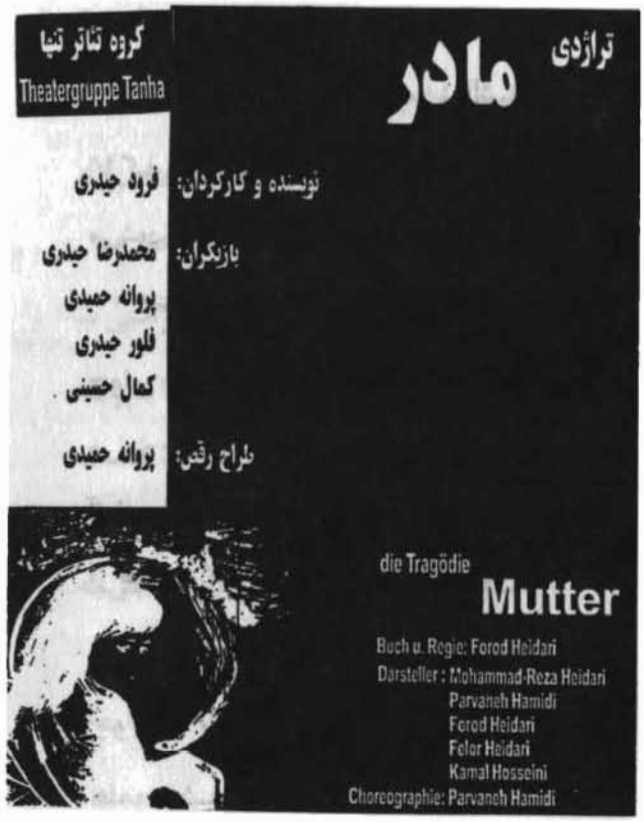
بر خلاف دیگر برنامه‌های آقای صیاد که با نام "صمد" گره می‌خورند، تماشاگران فراوانی از این فیلم استقبال نکردند. نداشتن تماشاگر فراوان برای بسیاری از تئاترهای امروز ما آنهم در شهرهای مختلف اروپا که شناختی از گروه تئاتری مهمان ندارند، امری است "مرسوم"! اما نام پرویز صیاد و صمدش نه تنها برای همه آشنا است، بلکه چنانکه دیدیم استقبال از برنامه‌های صمد نیز بسیار چشمگیر بود. احتمالا فقدان نام صمد در برنامه‌ی اینبار پرویز صیاد نمی‌تواند تنها دلیل این کم‌لطفی تماشاگران باشد. "گناه" این پیش‌آمد را شاید بتوان به حساب نام و مضمون فیلم ـ تئاتر وی نوشت. دیدن چنین وضعی هر آدم فعال تئاتری را به فکر وا می‌دارد. اما قبل از همه بایستی قدری تماشاگران تئاتری ما هم اندیشه کنند. چرا وقتی همان کارگردان در شکل و محتوای دیگری تلاش می‌ورزد و سعی می‌کند اندیشه‌ورزانه مقوله‌یی را از طریق هنر فیلم و تئاتر به منصه‌ی قضاوت بنشاند، از حضور تماشاگران فراوانِ برنامه‌های صمدش اثری نیست؟! آیا به راستی تماشاگران ما هرگونه احساس مسئولیت و اندیشیدن را به کنار گذاشته اند؟ آیا ما تئاتروزان تنها وظیفه‌مان ایجاد اوقات فراغت و خنده برای تماشاگران است؟ پاسخ را از چه کسی باید شنید؟ از هنرمند یا تماشاگر؟

در پایان برنامه‌ی "محاکمه‌ی سینما رکس" به پیشنهاد آقای صیاد پرسش و پاسخ کوتاهی نیز برگزار شد.

* نمایش "شاپرک خانم" اثر بیژن مفید به کارگردانی اصغر نصرتی که قرار بود در شب‌های ۱۵ و ۱۶ ماه اوت در شهر کلن به اجرا درآید، متاسفانه به خاطر برنامه‌ریزی اشتباه مسئولین سالن "آرکاداش تئاتر" تنها شنبه پانزدهم اوت اجرا شد.

"گروه تئاتر چهره" TSCHEHREH-THEATER

* نمایش "تراژدی مادر" به کارگردانی و نوشته‌ی فرود حیدری در پانزدهم اوت در سالن آرکاداش شهر کلن به روی صحنه رفت.



* توسط برخی از دست‌اندرکاران تئاتر و سینما در شهر کلن کلاس آموزش بازیگری با نام "تله تئاتر" ارائه می‌شود که ثبت نام آن تا روز ۱۸ اوت ادامه داشت.

* "خرسندآپ کمدی" نام نمایش طنزگونه‌یی است که توسط هادی خرسندی در ۲۲ اوت در شهر کلن به روی صحنه رفت.

* بیست و دوم این ماه "مشدی عباد" به کارگردانی مجید فلاح‌زاده در شهر دورتموند به روی صحنه رفت.

* علی اوحدی از جمله هنرمندان تئاتر ایرانی در کشور سوئد برنده‌ی بهترین نمایش تلویزیونی در مقابله با راسیسم شد.

* مرکز نمایشی ـ آموزشی (TPZ) شب‌های ۲۸ تا ۳۰ اوت در شهر کلن نمایشنامه‌ی "رُز خالکوبی شده" اثر تنسی ویلیامز را به کارگردانی آنکلیکا پولرت کلاین به روی صحنه برد. در این نمایش که به زبان آلمانی اجرا می‌شد، اصغر نصرتی تنها بازیگر ایرانی این گروه بود، که نقش جک را به عهده داشت. این نمایش بار دیگر از ۴ تا ۶ سپتامبر به روی صحنه خواهد رفت.

اشتراک کتاب نمایش

هدیه‌یی به یاد ماندنی!

... خواهد شد !؟

سپتامبر:

* کتاب "یادها و بودها" که توسط ایرج زهری به نگارش درآمده و نوعی بازگویی خاطرات تئاتری وی است، به زودی توسط انتشارات باران به بازار عرضه خواهد شد.

یادها و بودها

ایرج زهری

* پنجم سپتامبر نمایش "مشدی عباد" در برلین به روی صحنه خواهد رفت.

* در هفته‌ی فرهنگی شهر کلن نمایشنامه‌های "خانه‌ی سبز ننه نقلی" به کارگردانی بهرخ حسین بابایی و "با کاروان سوخته" نوشته‌ی علیرضا کوشک جلالی و به کارگردانی مجید فلاح‌زاده در خانه‌ی فرهنگی ایران در کلن به روی صحنه خواهند رفت.

این نخستین بار است که نمایش آشنای "با کاروان سوخته" به زبان فارسی اجرا می‌شود.

* جاده‌ی ابریشم طرحی از ربرتو چولی عنوان جلسه‌ی گفت و شنودی است که در روز ۲۰ سپتامبر میان مشاهیر تئاتر ایران، آلمان، سوریه و ازبکستان صورت خواهد گرفت. از جمله‌ی کسانی که در این گفتگو شرکت دارند، می‌توان از بهرام بیضایی، "ربرتو چولی"، "نابیل هافر" (Nabil Haffer)، هلموت شفر و عبدالرحمان عبدوناسروف (Abdurachman Abdunasaron) نام‌برد. این گفتگو که بخشی از طرح "جاده‌ی ابریشم" ربرتو چولی است، در "تئاتر روهر" در شهر مولهایم آلمان صورت خواهد گرفت.

(Theater an der Ruhr)
Akazienallee 61
45478 Mülheim

* به دعوت تئاتر روهر از ایران دو نمایشن زیر در سالن این تئاتر به روی صحنه خواهند رفت:

ـ نمایش روزگار نازنین طلعت مهربان در روز ۲۰ سپتامبر. و

ـ کارنامه بندار بیدخش نمایشی از بهرام بیضایی در روزهای ۲۱ و ۲۲سپتامبر.

* سومین فستیوال تئاتر ایرانی ـ (هامبورگ) از ۲۶ سپتامبر تا سوم اکتبر به کوشش رامین یزدانی برگزار خواهد گشت. برای آگاهی بیشتر به اطلاعیه و برنامه‌ی فستیوال که در همین شماره‌ی کتاب نمایش به چاپ رسیده اند، مراجعه کنید.

اکتبر

* "هی تاکسی" نمایشی است که توسط گروه هنرمندان آزاد بروت فابریک بن در شب‌های ۲۰، ۲۱ و ۲۴ اکتبر به روی صحنه می‌رود. کارگردانی این نمایش را که به زبان آلمانی اجرا می‌شود، کریستف فایفر به عهده دارد و شاپور سلیمی در آن ایفاگر نقش راننده‌ی تاکسی است. این سومین کار گروه مذکور است.

نوامبر:

* نمایش "مرده‌خوارها" با طراحی و کارگردانی پرویز لک بر اساس سه قصه از صادق هدایت در تئاتر کانون نیما در شهر لیل فرانسه به روی صحنه خواهد رفت.

* از ۱۵ تا ۲۹ نوامبر ۱۹۹۸ پنجمین فستیوال تئاتر ایرانی در کلن برگزار خواهد شد. برگزاری و هماهنگی این فستیوال را انجمن تئاتر ایران و آلمان به عهده دارد. اطلاعیه‌ی برگزاری فستیوال برنامه‌های متنوعی را نوید می‌دهد. برای آگاهی بیشتر به اطلاعیه‌ی مطبوعاتی فستیوال که در همین شماره به چاپ رسیده است، مراجعه کنید.

اشتراک
کتاب **نمایش**
را به دوستانتان
توصیه کنید!

سنگ ۶و۷

دفتر ادب و هنر

بهار ۱۹۹۸ ۱۳۷۷

●مانا آقائی● سودابه اشرفی● محمد رحیم اخوت● علی امینی● کامران بزرگ نیا
●روشنک بیگناه ●نسیم خاکسار ●منصور خاکسار ●افسانه خاکپور● جلال خالقی مطلق
●قاضی ربیحاوی ●علی رستانی ●ایرج زهری ●محمد علی سپانلو ●بهروز شیدا
پروین شکوری● عباس صفاری ●سردار صالحی ●بهمن فرسی● حمید فرازنده ●مهرداد فلاح
●شمس لنگرودی ●بهزاد کشمیری پور● داریوش کارگر ●علی لاله جینی●محمدرفیع محمودیان
●حسین منصوری ●نسرین میر ●مجید نفیسی ●حسین نوش آذر ●نانام ●پیمان وهاب زاده
●پیمان هوشمند زاده

■خواب گرد مغلوب، گذری از جهانِ داستان های هوشنگ گلشیری ■ سیاه بازی ی ایرانی
■ شالوده شکنی ی اکنونیت ■ بحران سینمای ایران ■

■گفت وگو با رضا دانشور■

دو نقد بر نمایش "با کاروان سوخته"

اشاره:

نمایشنامه‌ی "با کاروان سوخته" که برگردان فارسی آن در شماره‌ی نخست کتاب نمایش از نظرتان گذشت، تاکنون چهار بار در مدت کوتاه نگارش آن، توسط کارگردان‌های مختلف به روی صحنه رفته است. اجرای این نمایشنامه مورد توجه بسیاری از هنرمندان ایرانی و غیر ایرانی قرار گرفته‌است. توجه مطبوعات و فستیوال‌های تئاتری بسیاری را به خود جلب کرده‌است. اجرای این نمایشنامه در فستیوال گروه‌های آزاد که هرساله در شهر دورتمند برگزار می‌شود، با بازی رشید بهبودی و کارگردانی توماس کوریتسکی یکی از بهترین نمایش‌ها شناخته شد.

در بهار امسال این نمایشنامه یکبار دیگر توسط نویسنده‌ی آن، علیرضا کوشک‌جلالی، اینبار با بازی یک هنرپیشه‌ی تُرک، ودات اِرینچین (Vedat Erincin)، به روی صحنه رفت و اینبار نیز مورد توجه بسیاری قرار گرفت. برای آگاهی بیشتر خوانندگان از محتوا و شکل نمایش مذکور اقدام به چاپ دو نقد کوتاه که توسط روزنامه‌های آلمانی زبان کُلن نوشته‌شده‌است، می‌کنیم.

کتاب نمایش

نمایشنامه‌ی "با کاروان سوخته"... اثر علیرضا کوشک جلالی در سال ۱۹۹۵ در انتشارات تئاتر مونیخ به چاپ رسید و برای نخستین بار در فوریه‌ی ۹۶ در سوئیس به کارگردانی خانم رِیبن و در مارس همان سال به کارگردانی نویسنده به صحنه رفت. از آن

پس شاهد اجراهای مکرر این نمایش به دعوت تئاترهای دولتی شهرهای مختلف (برن، بازل، کلن، کرفلد، ولفسبورگ و...) بوده‌ایم.

آیا یک ایرانی می‌تواند در آلمان به عنوان نویسنده و کارگردان خود را به ثبت رساند؟ علیرضا کوشک‌جلالی به این جایگاه رسیده است. به عنوان نویسنده پذیرفته شده و بسیاری از کارهای کارگردانی‌اش هم با موفقیت روبرو گشته‌است.

جلالی پُرکار نیز هست: ما شاهد اجرای دو نمایشنامه در ماه مه از او بودیم. نمایش "روبینسن و کروزو" و "با کاروان سوخته". نمایش اخیر چندی پیش در تئاتر "باوتورم" کُلن اجرا گشت و موفقیت بزرگی به همراه داشت. جلالی این‌بار کارش را با یک هنرپیشه‌ی تُرک به صحنه بُرد.

این نمایشنامه بر اساس آتش‌سوزی زولینکن نوشته شده‌است که در آن پنج نفر از اعضای یک خانواده‌ی تُرک قربانی شدند.

ضد قهرمان نمایش با طنزی سیاه سعی در ایجاد پُلی دارد که دو فرهنگ را به یکدیگر نزدیک کند. استقبال تماشاگران از نمایش چشمگیر بود.

Expres
2.06.98

***

با کاروان سوخته روحی سرگردان در میان دریایی از غرور، ایمان و شک، همبستگی و غم از دست دادن عزیزان به دنبال خویش است. داستان کارگر تُرکی در آلمان است که سعی در درک آلمانی دارد.

کوشک جلالی که کارگردانی کار را نیز خود به عهده دارد، قهرمان داستان و تماشاگران را غرق در احساسات متضادی می‌کند.

وسایل مختصر صحنه از نیروی سمبلیک خارق‌العاده‌ای برخوردارند: خاکستر، صابون، کبریت، رزهای سفید ....

با وجودی که محور تفکرات علی حول مرگ همسر و پسرش دور می‌زند، اما او هیچ‌گاه اسیر غم و دردش باقی نمی‌ماند. عشق به زندگیِ تُرکی- آلمانی و دوستانش او را سرپا نگه می‌دارد. و این رمز قدرت این نمایشنامه است که انسان را سخت تحت تاثیر قرار می‌دهد.

نگرش ساده‌ی علی نسبت به "بچه‌های کله‌طاس" (نئو نازی‌ها) که گاه و بی‌گاه سال نو را "جشن می‌گیرند " (آتش سوزی، خانه‌به آتش کشیدن) نمی‌تواند منجر به خشونت شود. در مقابلِ این‌گونه حرکات باید انسانیت را به نمایش گذاشت تا تنفر امکان تنفس نیابد.

Kölner Stadt Anzeige
2.06.98

برگردان: علیرضا گوشک‌جلالی

***

اینجا می‌توانست محلی برای

تبلیغات برنامه‌های

فرهنگی - هنری

شما باشد!

با ما تماس بگیرید!

« پنجمین فستیوال تئاتر ایرانی »
(کلن)

پنجمین فستیوال تئاتر ایرانی از پانزدهم تا بیست و نهم نوامبر سال جاری، بـه مدت پانزده روز، در شهر کلن؛ در چهار تئاتر: Horizont, Arkadaš, Alte Feuerwache و Bauturm برگزار خواهد شد. در این فستیوال پنجاه گروه تئاتری از آلمان، ترکیه، کردستان، سوئیس، هلند، انگلیس، آمریکا، فرانسه، ارمنستان، افغانستان، سریلانکا، یونان و ایران شرکت خواهند ورزید و در شش مقوله‌ی تئاتری ذیل به هنرنمایی خواهند پرداخت :

۱ـ تئاتر کودکان

۲ـ تئاتر موزیکال

۳ـ پانتومیم

۴ـ فیلم ـ تئاتر

۵ـ رقص ـ تئاتر

۶ـ درام.

این گروه ها از پنج حوزه‌ی فرهنگی ـ تئاتری انتخاب می‌شوند :

الف ـ گروه‌ها و هنرمندانی که طولانـی و پـی‌گیر در طـول مهاجرت و تبعید بـه تجربـه‌های گوناگون تئاتری ـ فرهنگی ادامه داده و می‌دهند.

ب ـ گروه‌ها و هـنرمندان کارکشته و برجسـته‌یی کـه در طـول بیست سال اخیر بـه دلایل اقتصادی، سیاسی و فرهنگی از کار عملی تولید تئاتری، بـه طـور موقـت و یـا طولانـی، پرهیز نموده‌اند و اکنون فضای مساعد فستیوال آنان را بـر سـر شـوق آورده اسـت تـا بـه یاری بشتابند.

ج ـ گروه‌ها و هنرمندان جوانی که در سال‌های اخیر شکل گرفته و به تئاتر روی آورده اند و فستیوال را کانون مناسب و سالمی جهت ارائه‌ی تولیدات و انباشت تجربه می‌بینند.

د ـ گروه‌ها و هنرمندان مهاجر و تبعیدی جوامع و کشورهای دیگر که با درد و مشکلات مشترکی در آلمان می‌زیند.

ه ـ گروه‌ها و هنرمندان آلمانی مترقی که به یاری می‌آیند!

به‌هر حال، نقطه‌ی ثقل و گردهمایی گروه‌های نامبرده شده بر سه محور استوار است:

الف ـ نفی هرنوع سانسور و محدودیت‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و نژادی به منظور ایجاد فضایی دمکراتیک برای پذیرش افکار و نظرات دیگران، هرچند مخالف و آنتاگونیست.

ب ـ ایجاد پل‌های ارتباط فرهنگی میان مهاجرین ملیت‌ها و خلق‌های گوناگون با جامعه‌ی میزبان جهت تفاهم بیشتر.

ج ـ ارائه، تحلیل و جستجوی راه حل‌هایی جهت مشکلات عدیده‌ی پناهندگان در سرزمین‌هایی کاملاً یگانه با آنان.

بر این اساس، فستیوال نماینده و زبان هیچ گروه و حزب سیاسی خاص، یا فرم تئاتری ویژه‌یی نیست و برای تمامی گروه‌های تئاتری شرکت کننده امکانات برابری جهت عرضه‌ی آزاد تولیداتشان فراهم می‌آورد. به سخن دیگر، هدف فستیوال، فارغ از هرگونه گروه‌گرایی سیاسی، فرم‌گرایی تئاتری، پروفسیونل یا آماتورگرایی حرفه‌یی، ایجاد یک جریان "تئاتر اندیشمند"، یک تئاتر "در حال شدن" است؛ تئاتری که می‌کوشد تأثیر آن، "کاتارسیس" آن در تماشاگر، در مردم، درجامعه ایجاد "حس اندیشمندی" و سپس تولید "حس آینده نگری" کند تا شاید بدین وسیله، به وسیله‌ی تئاتر، جامعه‌ی آواره ـ تشنه‌ی ایرانی باور کند که هست، که می‌تپد.

به امید فردایی روشن‌تر!

مجید فلاح‌زاده

در تدارک گروه‌شناسی تئاتر

هنرمند گرامی، همکار عزیز!

همانطور که تا به حال از طریق مطبوعات و یا تماس تلفنی و غیره مطلع شده‌اید، مدت‌هاست که در تلاش تهیه و تنظیم آرشیو نمایش می‌باشم. گردآوری برخی اطلاعات مهم مورد نیاز، برای تکمیل و آماده‌کردن نهایی آرشیو، تنها با همکاری تک‌تک شما میسر است.

به همین خاطر از شما خواهش می کنم، به سوآل‌های همراه بادقت کامل پاسخ‌داده و هرچه زودتر به آدرس **گروه تئاتر چهره** یا نگارنده این سطور بفرستید. ارسال عکس‌های جمعی، عکس سرپرست گروه، عکس‌هایی از نمایش های ارائه شده، پوسترها و بروشورهای نمایشی می‌تواند در کاملترکردن آرشیو نمایش نقش ارزنده‌تری را ایفا کند.

لطفاً به هنگام پاسخ به سوآلات به نکات زیر توجه کنید:

۱) . . . این آرشیو شامل گروه‌های ترکیب شده از ایرانیان و دیگر ملیت‌ها (گروه‌های ترکیبی) نیز می‌باشد.

۲) . . . معیار در ذکر نام گروه‌های نمایش در آرشیو تعداد اعضا و یا تعداد نمایشهای ارائه شده آنها نیست، بلکه وجود خود گروهها اصل کار ما است.

۳) . . . اگر خود شما همواره یا گاهی به عنوان یک بازیگر، کارگردان و یا همکار تئاتری، با دیگر گروه‌ها همکاری کرده‌اید، بدون اینکه عضو ثابتی از گروه نمایشی باشید، می‌توانید نام گروه‌ها و نمایش‌هایی را که با آنها همکاری کرده اید، نام ببرید.

۴) . . . حتی اگر گروهی که شما با آن همکاری میکردید، دیگر وجود خارجی ندارد و یا شما دیگر با آن گروه همکاری نمی‌کنید، هنوز هم اطلاعات شما برای آرشیو مفید است. پس از ذکر آنها دریغ نورزید.

۵) . . . به علت پراکندگی جغرافیایی همکاران تئاتری ما امکان تماس مستقیم با تک تک آنان بس دشوار است، از همین روی چنانچه در شهر شما و یا شهرهای مجاور گروه‌های تئاتری دیگری نیز هستند یا در گذشته بوده‌اند، نام و مشخصات آنها را برایمان ذکر کنید. پاسخ به سئوال‌ها را با این فرض انجام‌دهید که شما تنها منبع اطلاعاتی ما در معرفی گروههای نمایشیِ آن منطقه هستید.

۶) . . . برای بالابردن دقت آرشیو، هرکجا به نکته یا نکاتی از اطلاعات خود اطمینان ندارید، آنرا به نوعی مشخص کنید.

۷) . . . کرچه برای تکمیل آرشیو بهتر است همه‌ی سوآلها پاسخ‌داده شوند، اما اگر با سوآلی موافق نبودید، میتوانید با ذکر دلیل یا بدون ذکر آن از پاسخ به سئوال مربوطه خودداری کنید.

۸) . . . در میان جدول سوآلها اگر برای پاسخ به اندازه‌ی کافی جا نیافتید ویا جای سوآلی را خالی دیدید و یا هرکونه مطلب ویا توضیح دیکری را لازم دانستید، آنها را در برکه‌یی جداکانه و با خطی خوانا بنویسید و همراه جوابهای خود کنید.

۹) . . . متأسفانه به دلیل مالی از پس‌فرستادن مواد ارسالی شما، مانند عکس، آفیش، بروشور و غیره معذورم.

پیشاپیش از همکاری شما سپاسکزارم و امیدوارم در کارهای هنری خود موفق باشید.

TSCHEHREH, Postfach 103661, 50476 Köln, Germany

خواهش می کنم پاسخ سوآل‌ها را هرچه سریعتر (حداکثر تا ۱۵ اکتبر ۱۹۹۸) ارسال کنید.

جمعاوری این پاسخ ها با عنوان " کروهشناسی تئاتر " ابتدا در شماره‌ی سوم " کتاب نمایش " و سپس در آینده در کتابی با نام آرشیو نمایش ایرانیان به چاپ خواهد رسید.

شاد و سرافراز باشید!

اصغر نصرتی

پاشگاه ادبیات

گروه شناسی نمایش

شماره	نام گروه	تاریخ و محل بنیان گذاری و آدرس گروه	نام سرپرست یا مسئول روابط عمومی	تعداد اعضاء یا نام افراد	کارهای نمایشی اولیه شده	ترجمه نمایش‌های در دست تهیه و تمرین
نمونه	گروه تئاتر چهره Theatergr.- Tschehreh	۱۹۹۵ 1995 کُلن-آلمان Köln.Germ. TSCHEHREH Postfach 103661 50476 Köln Germany	اصغر نصرتی	۹ نفر ۱ـ اصغر نصرتی ۲ـ بهمن فیلسوف ۳ـ کیانوش اسدی ۴ـ ...	۱ـ عاقبت قلم فرسایی اثر غ. ساعدی کارگردان اصغر نصرتی ۲ـ بُزبُزقندی ۳ـ پُلیس اثر مروژک، مترجم پرویز رجبی کارگردان اصغر نصرتی ۴ـ...	۱ـ شاپرک‌خانم ...، مترجم ...، کارگردان... ۲ـ...

کتاب نمایش
را
مشترک شوید!

مورد پرداخت: NAMAYESH
نام بانک: Commerzbank
(Köln/Germany)
شماره حساب: Konto-Nr: 1382431
کد بانکی: BLZ: 37040044

KETAB NAMAYESH
Theaterbuch auf Persisch

1. Jahr, No. 2
August 1998

Herausgeber: Asghar Nosrati

NAMAYESH
Postfach 103661
50476 Köln
Deutschland
Tel. & Fax: 0221-2405665

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

http://bashgaheadabiyat.com/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

KAMAYESH
Theaterbuch auf Persisch

1. Jahr, No. 2
August. 1998

برنامه‌های سومین جشنواره‌ی تئاتر ایرانی در شهر هامبورگ
Programm des 3. iranischen Theaterfestivals
از شنبه ۲۶ سپتامبر تا شنبه ۳ اکتبر 26. Sept.-03.Okt 1998

روز و تاریخ Datum	برنامه نخست: ساعت ۱۹ I. Programm: 19 Uhr	برنامه دوم: ساعت ۲۱ II. Programm: 21 Uhr
شنبه ۲۶ سپتامبر Sa. 26. Sept.	جلسه‌ی آشنایی با مهمانان و همکاران جشنواره	نشست مطبوعاتی و تلویزیونی با هنرمندان و مهمانان جشنواره Gespräch mit den KünstlerInnen und der Presse
یکشنبه ۲۷ سپتامبر So. 27. Sept.	ترانه‌های بومی: شهلا خسروی و گروه پیام‌های مسئول اداره‌ی فرهنگ هامبورگ و مدیر جشنواره	نمایش‌های : «من آقا و همباز او» و «تنها آنها می‌دانند» نویسنده: ژان تردیو کارگردان: ایرج زهری
دوشنبه ۲۸ سپتامبر Mo. 28. Sept.	نمایش: «آه» به‌نوشته و کارگردانی امید خادم‌صبا	نمایش: «سایه‌روشن» یا «کلیه و دمنه» کارگردان: حمید جاودان
سه‌شنبه ۲۹ سپتامبر Di. 29. Sept.	نمایش: «آشنایی» به‌کارگردانی ژاله شعاری و سعید شباهنگ	"Herr Ich" & "Sie allein Wissen es" von: J. Tardieu, Regie: I. Zohari
چهارشنبه ۳۰ سپتامبر Mi. 30. Sept.	صحنه‌آزاد: برنامه‌ای از ایرانیان برای ایرانیان هامبورگ Die Öffene Bühne	صحنه‌آزاد: برنامه‌ای از ایرانیان برای ایرانیان هامبورگ Die Öffene Bühne
پنج‌شنبه اول اکتبر Do. 01. Okt.	ترانه‌های ایرانی گروه شبدیز منوچهر و شهرام	ترانه‌های اندرونی آواز: مریم آخوندی و مهرداد هدایتی
جمعه دوم اکتبر Fr. 02. Okt.	نمایش: «سرزمین هیچکس» نویسنده و کارگردان: نیلوفر بیضایی	نمایش: «جهیکا» نویسنده: فرهاد پایار کارگردان: سعید شباهنگ
شنبه سوم اکتبر Sa. 03. Okt.	نمایشنامه‌خوانی: «کوچک‌بادان خرخاکیان» نویسنده و کارگردان: سیروس سیف «سرودی برای مردروشنایی‌ها که به سایه رفت» کارگردان‌ها: فتاح سلطانی و زمردا چیکیمی	سخنرانی آقای خوشنام موضوع: موسیقی محلی ایرانی ترانه‌های محلی ایران: شقایق کمالی گروه شهرزاد

محل برگزاری جشنواره: Schlachthof Hamburg
Neuer Kamp 30 (U-Bahn Feldstrasse)

برای آگاهی بیشتر با دفتر جشنواره (تلفن: ۰۴۰-۳۱۰۷۳۵) و یا محل برگزاری (تلفن: ۰۴۰-۴۳ ۲۰۹۲۱۱-۱۲) تماس حاصل کنید!

نشر چهره
TSCHEHREH