کتاب
نمایش

سال سوم، شماره
مهر ۱۳۷۹
۸

● گذری در جهان بازیگری ● تآتر آفریننده و سازنده‌ی یک دموکراسی جمعی ● گفتگو با برادران یدری ●
● نامه یک زن به پدرش ● حرمت کلام و فرهنگ تماشا ● واژه را بشناسیم ● من مرگ را زیسته‌ام ●
● گزارشها: شبهای تآتر کلن، دیدار با نصرت کریمی، نخستین جشنواره تآتر پاریس!، با گروه تآتر داروگ آشنا شویم ●
● از زبان خودم ● گلشیری و تآتر ● دیدار با شاه ● فراموشی ● به سوی رقص-تآتر ● گفتگو با استره‌لر ●

حمید احیا
جیورجیو استره‌لر
حسین افصحی
سیروس افهمی
کیوان بهادری
نیلوفر بیضایی
سام بدری
علی بدری
رکن‌الدین خسروی
نسیم خاکسار
منوچهر رادین
ایرج زهری
سوزانه شلیشر
نصرت کریمی
هربرت ماینوش
اصغر نصرتی
احمد نیک‌آذر
رامین یزدانی

کتاب **نمایش**

سال سوم ، شماره ۸، مهر ۱۳۷۹

کتاب نمایش هر چهارماه یکبار منتشر میشود.

به کوشش: اصغر نصرتی (چهره)

با همکاری: کیوان بهادری
نیلوفر بیضایی
فرزاد جاسمی
پری‌ناز حسینی
بهروز قنبرحسینی
احمد نیک‌آذر

نشانی:
NAMAYESH
Postfach 103661
50476 Köln
Germany

تلفن: 0049-221-2870558

فاکس: 0049-221-2870559

پست الکترونیکی : KetabeNAMAYESH@Aol.Com

بها: برابر ۱۰ مارک

اشتراک سالانه (سه شماره):

در آلمان ۳۰ مارک
برای نهادهای فرهنگی ۲۷ مارک
در دیگر کشورها ۳۳ مارک
برای نهادهای فرهنگی ۳۰ مارک

بهره‌گیری اجرایی از نمایشنامه‌ها تنها با اجازه‌ی نویسنده یا مترجم آن میسر است!
مطالب کتاب نمایش بازتاب نظریات نویسندگان آنها است.
نقل مطالب با ذکر منبع آزاد است.

لطفا به هنگام ارسال مطالب خود به نکات زیر توجه کنید:

۱- نوشته‌ها را روی یک طرف برگه بنویسید.
۲- نوشته‌های ترجمه شده را به همراه یک نسخه کپی از اصل و ذکر ماخذ آن ارسال‌دارید.
۳- از بازگرداندن نوشته‌ها معذوریم.
۴ـ در ویرایش و کوتاه‌کردن نوشته‌ها و دیگرنویسی آنها به شیوه‌ی نگارش کتاب نمایش آزاد هستیم.

در این شماره می‌خوانید:

نکته‌ها و اشاره‌ها

۲ سنجش ناب، نقد و حرمت کلام ● اصغر نصرتی

از اینجا و آنجا

خبرهای تآتری ●

مقاله‌ها و مقوله‌ها

۱۳ به سوی رقص ـ تآتر ● سوزانه اشلیشر ● نیلوفر بیضایی

۲۷ گفتگو با استره لر ● هربرت ماینوش ● کیوان بهادری

۵۱ نظری گذرا به زندگی و برخی کارهای صحنه‌یی استره لر ● اصغر نصرتی

۵۷ گذری در جهان بازیگری ● رکن‌الدین خسروی

گزارش

۶۵ یک جمعبندی، گزارشی از جشنواره تآتر پاریس

۸۰ گروه تآتر داروگ ● حمید احیا

۸۵ شبهای تآتر کلن ● احمد نیک آذر

۸۹ دیدار با نصرت کریمی ● اصغر نصرتی

۹۷ از زبان خودم ● نصرت کریمی

۱۱۱ واژه را بشناسیم ● حسین افصحی

سخنرانی

۱۱۵ تآتر، آفریننده و سازنده‌ی یک دموکراسی جمعی ● نسیم خاکسار

مصاحبه

۱۲۱ گفتگو با برادران بدری ●

ادبیات نمایشی

۱۳۵ نامه یک زن به پدرش ● رامین یزدانی

۱۵۷ فراموشی ● ایرج زُهری

۱۶۱ خانه کوچک من ● منوچهر رادین

متفاوت

۱۶۵ دیدار با شاه ● سیروس افهمی

۱۷۱ گلشیری و تآتر ● حمید احیا

۱۷۵ من مرگ را زیسته‌ام ● حسین افصحی

۱۸۳ خانه کوچک من ● منوچهر رادین (به زبان آلمانی)

روی جلد
از صورتکهای **نصرت کریمی**
عکس از صورتک **علیرضا درویشی**

سنجش ناب، نقد و حرمت کلام!

نقد نویسیِ تآترِ برون‌مرزی بیش از هر عرصه‌ی دیگر تآتر دچار کمبود و دشواری است و گمان‌میکنم به دلایل فروانی تا کنون توجهی جدی بدان نشده است. گرچه بسیاری از دست‌اندرکاران و تماشاگران تآتر مشتاق انعکاس نقد تآتری در مطبوعات هستند، ولی هر روز شاهد تنزل تعداد نقدهای تآتری هستیم. پیگیری برای یافتن علتِ چنین امری و بازگویی آن چندان آسان نیست.

از آنچه تا کنون به‌عنوان نقد تآتری در مطبوعات درج شده، تعداد انگشت‌شماری هستند که نام و مقام نقد را برازنده‌اند و باقی غرض‌ورزی، توهین و ثنایی‌گوییهایی بیش نیستند که معمولن نیز در مناسبتهای ویژه و با سفارشات قبلی در مطبوعات درج میشوند و اگر کسی هم قصد داشته باشد که نقدی واقعی بنویسد و بخواهد از این امور بری بماند، آنقدر دچار جوِ آلوده، ترس و خودسانسوری میشود که از نقدِ نوشته شده، شیری میماند بی‌یال و دم و اشکم! که تشخیص آن به عنوان نقد بسیار دشوار است. اما پیش از بررسیِ دشواریهای نقد واقعی، بهتر است به دو نوعِ دیگرِ "نقد" که به نظر نگارنده بیش از انواعِ دیگر به حال تآتر ما مضر هستند، بپردازیم: نقد سفارشی و نقد مغرضانه!

نقد سفارشی که متاسفانه بیش از انواع دیگر رواج دارد، عمدتن توسط دوستانِ دست‌اندرکارِ نمایش نوشته میشود. این نوع "نقد" که بیشتر توسط افراد غیرتآتری نوشته میشود، معمولن با رفیق‌بازی و توافقهای پشت‌پرده همراه است و در درجه‌ی اول، هدفِ آن حمایتِ کارگردان و یا نویسنده و خلاصه مجری نمایش است. به همین خاطر در بسیاری از موارد به عناصر و کیفیت اجرایی نمایش توجهی ندارد و نویسنده در آن به جملاتی کلی همچون "نور خوب بود، کارگردانی عالی بود" و غیره سنده‌میکند.

نقصِ عمده‌ی نقدِ سفارشی دشوارکردنِ کارِ خواننده در شناختِ واقعیِ کیفیتِ نمایش است، چرا که نویسنده‌ی نقد با نوشتن، آن ماسکی بر چهره‌ی واقعی نمایش میزند که نه تنها شناخت واقعی نمایش را برای خواننده بلکه برای دست‌اندرکاران نمایش نیز دشوار میسازد و آنها با چنین نقدهایی هرگز به معایب کار خویش واقف نمیشوند و بهمین خاطر

بهسازیِ نمایش و بهبودِ نقدنویسی در همان ابتدای کار عقیم میمانند. عواملی که همگی به عدمِ رشدِ نظری و عملی تآتر و تماشاگر تآتر می‌انجامند.

نقد مغرضانه نوع دیگر نقد است. مشخصه‌ی اصلی آن محکومیتِ از پیش تعیین شده‌ی نمایش است و گاهی غرض‌ورزی چنان پیش میرود که "نقاد" کارِ ندیده را هم نقدمیکند و چنان دچار "اشراق" میشود که واقعیت را نمیبیند و اگر کار در این زمینه به افراط کشد، سخنانِ کنایه‌آمیز و توهین‌آمیز ضمیمه‌ی "پاسخگویی" میشود.

اما به راستی چرا از نقد واقعی خبری نیست؟ چرا هرکسی، حتی منقدین خوب و انگشت‌شمار ما، از نوشتن نقد پرهیز میکنند؟

اگر از بازگوییِ برخی عللِ جانبی صرفنظرکنیم، بایستی به ذکر این نکته‌ی دردناک بسنده کنیم که بسیاری از دست‌اندرکاران تآتریِ ما تحمل شنیدن ضعف کار خود را ندارند. ما معمولن تنها آمادگیِ شنیدن آن حرفهایی را داریم که برایمان خوشایند است!

متاسفانه شماری از تآتروزان از منتقد و به عبارت دیگر از مطبوعات تنها انتظار تایید دارند و از همین روی وظایفِ مطبوعات را تا حدِ مساجدِ بعد از انقلاب تنزل میدهند؛ منتقدین و مطبوعات باید فقط تاییدیه صادرکنند. نه کمتر و نه بیشتر!

خدا آن روز را نیاورد که منتقدی بر پایه‌های نظریِ تآتر، به کیفیتِ اجرایی و توانایی کارگردان یا بازیگران خرده‌گیرد. هنوز مرکب نقدش خشک نشده، که نه تنها خودِ نقدش به صُلابه کشیده میشود، بلکه همچنین همگان خبردار میشوند که منتقدِ خطاکار ۳۰ سال پیش از انقلاب با چه پیراهنی در خیابان "پارس" راه‌میرفته است! و وقتی روی صحنه بوده، تماشاگرانش چندتا عطسه نثار کارش کرده اند! اما کار به همینجا خاتمه نمییابد. ما حتی از طریق این "پاسخگویی" نه تنها باخبر میشویم که همسر نقدنویسِ بینوا تاکنون چندبار به ایران سفرکرده، بلکه همچنین خواهیم دانست دختر کوچکش نیز از درس ریاضی دوبار نمره ردی گرفته است!!! ضمنن در خانه‌ی آنها یکبار هم روزنامه‌ی دوم خردادی پیدا شده است! صد البته در وسط معرکه‌ی به پا کرده خویش نرخی هم برای کار خود و گروه نمایشمان تعیین میکنیم که بهایش صدبار از تلاش گروه تآترِ پیکولویِ ایتالیا نیز بالاتر باشد.و سر آخر هم خواننده را به این نتیجه میرسانیم که تمام نقد مربوطه

یک توطئه بوده است و اگر منتقد هم در فکر مقاومت یا رفع سوءتفاهم برآید، سریع او را به امپریالیسم جهانی و اگر نشد به ارتجاع داخلی مربوطش‌میکنیم تا "دلایل" ارایه شده "قانع‌کننده"تر جلوه کنند!

نقد اگر به گفته‌ی **کانت** سنجشِ ناب است و اگر رسیدن به این سنجش ناب کارِ دشواری‌ست، من اما گمان‌نمیکنم نزدیک شدن به آن و یا حرکت در جهت آن غیر ممکن باشد. به شرط آنکه از تعداد "نقد"های سفارشی و مغرضانه کاسته شود و منتقد واقعی نیز امنیت کلام داشته باشد؛به نظر شما انتظار زیادی‌ست؟

ما که ادعامیکنیم باید همواره بر تبعیدی بودن خود اصرار ورزیم، بهتر است قدری هم بر علتِ در تبعید بودن خویش تعمق کنیم. اگر از دست دیکتاتور بزرگی به تبعید آمده ایم، بهتر نیست که خود به دیکتاتورهای کوچک تبدیل نشویم!؟

دموکراسی و تحمل دگراندیشان را نباید تنها در کتابها جستجوکرد و از خواندنش لذت برد. میتوان با تحمل همدیگر و شنیدن نظر یکدیگر دموکراسی را "تمرین" کنیم. باید بتوانیم این آرزوی شیرینِ به‌ظاهر آسمانی را با عمل خویش به زمینش کشانیم و بخشی از زندگی روزمره‌ی خویش سازیم. آیا میشود؟! اما اگر بشود، چـــــــه میشود!!!

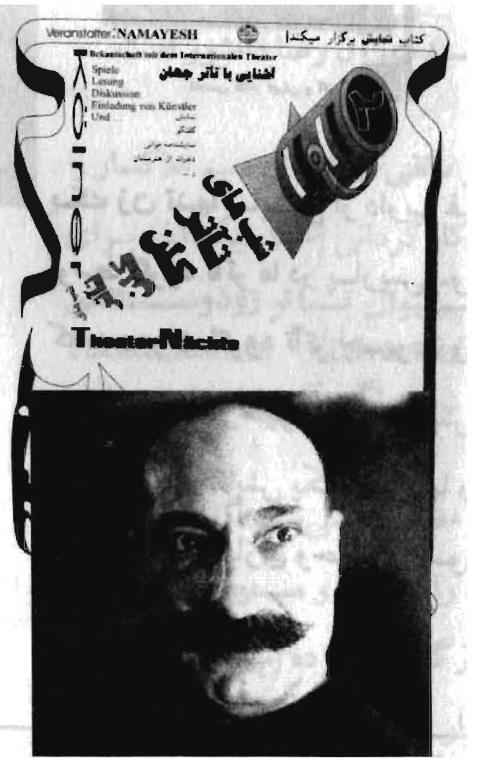
اصغر نصرتی (چهره)

کلن، سپتامبر ۲۰۰۰

از اینجا و آنجا

نخستین **جشنواره‌ی تآتر ایرانی در تبعید-پاریس** از نهم ماه مه تا چهارم ماه ژوئن، به همت جواد دادستان و با همکاری شماری از تآترورزان و علاقمندان تآتری، در پاریس برگزارشد.

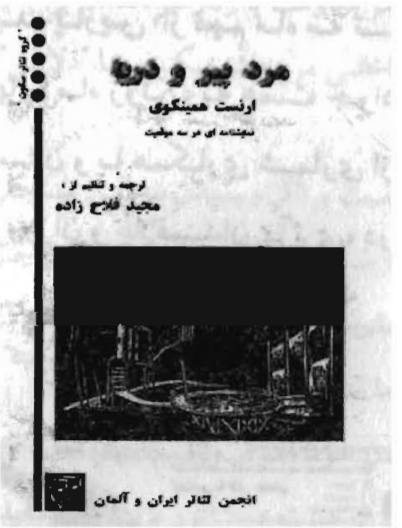
(نگاه کنید به بخش گزارش)



گوگول و هومن آذرکلاه مهمان شبهای تآتر کلن بودند! نخستین برنامه از سری شبهای تآتر کلن که به کوشش کتاب نمایش انجام میگیرد، در روز جمعه نهم ژوئن در **خانه‌ی همه‌ی جهان** کلن برگزار شد و در این برنامه فیلم ویدیویی از نمایش یادداشتهای روزانه‌ی یک دیوانه از گوگول به کارگردانی رکن‌الدین خسروی با حضور بازیگرش، هومن آذرکلاه، به معرض نمایش گذاشته شد.

(نگاه کنید به بخش گزارش)

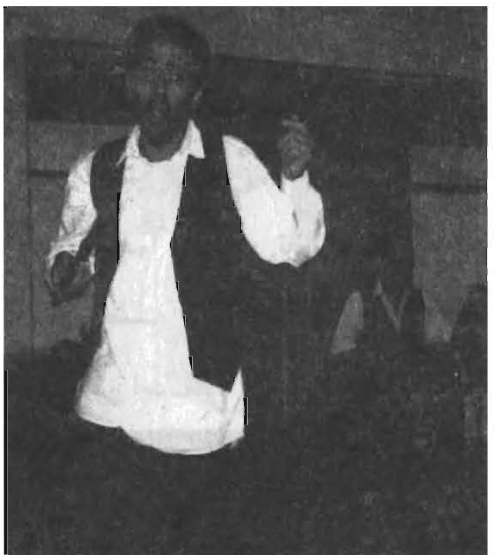
مرد پیر و دریا عنوان نمایشنامه‌یی در سه موقعیت است که مجید فلاح‌زاده بر اساس رمانِ پیر مرد و دریا نوشته‌ی ارنست همینگوی تنظیم و ترجمه کرده است.
نمایشنامه مرد پیر و دریا توسط انجمن ایران و آلمان و در شهر بن به چاپ رسیده است.



یک زن تنها نمایشی از داریو فو توسط **گروه تآتر ما** در پاریس بود که به دعوت **گروه تآتر چهره** روز ۱۲ آگوست در شهر کلن به نمایش گذاشته شد. نمایش یک زن تنها را نسیرین جمالی بازی وحمید دانشور کارگردانی کرده اند.

قصه دیار و دیوار تآتر کمدی-موزیکالی‌ست که به شکل ویدیویی به همت انجمن تآتر ایران و آلمان با همکاری خانه‌ی فرهنگی ایران در تاریخ ۲۹ یولی در کلن نمایش داده شد. نمایش قصه‌ی دیار و دیوار را بهروز به‌نژاد نوشته و کارگردانی کرده است و فرزانه تاییدی در آن بازی‌میکند.
نمایش مذکور را گروه تآتر گالان در انگلستان تهیه کرده است.

نقالی عنوان دومین برنامه‌ی شبهای تآتر کلن بود که به کوشش کتاب نمایش انجام گرفت. مهمانان این برنامه **حمید دانشور** و **عزیزالله بهادری** بودند. طومارِ خوانده شده در این شب داستانِ زال بود که نویسنده‌ی آن رضا دانشور است.



زیر سقفی ارزان اثر نسیم خاکسار و به کارگردانی احمد نیک‌آذر برای **فستیوال تآترِ زودوستفالن** Theaterfestival Südwestfalen در شهر هاگنِ آلمان انتخاب شد.

سوءظن نمایشی‌ست که **ایرج زهری** آن را نوشته و **مسعود مدنی** آن را کارگردانی کرده است. این نمایش قرار است برای نخستین بار در فستیوال هامبورگ به روی صحنه رود.
سوءظن حاصل کوشش کانون فیلم در کلن است که مسعود مدنی چند سالی‌ست آن را سرپرستی‌میکند.

کهی زین به پشت و کهی پشت به زین عنوان نمایشی است که ایرج زهری با اقتباس از داستانی از مرزوک در چارچوب کلاس بازیگری با هنرآموزان خود تمرین کرده بود. این نمایش ۲۵ ژوئن در مرکز پناهندگی کلن در معرض نمایش گذاشته شد.
کلاسهای آموزشی مذکور بخشی از فعالیتهای کانون فیلم است.

فستیوال تآتر بوخوم برنامه‌یی‌ست که به گفته‌ی ایرج زهری قرار است

در روزهای ۲۹ و ۳۰ نوامبر و ٤ و ٥ دسامبر در شهر بوخومِ آلمان برپا شود. این نخستینبار است که در این شهر چنین فستیوالی برپا میشود. ایرج زهری از هم‌اکنون در تدارک و انتخاب نمایشها و دیگر امور فستیوال مذکور است.

نصرت کریمی در کلن، عکس از علیرضا درویشی

دونه‌برفی پشت پنجره تازه‌ترین نمایشی‌ست که **گروه تآتر چهره** برای اجرا تدارک‌دیده است. این نمایش قرار است نخستینبار در فستیوال هامبورگ اجراشود. این نمایش را **بهروز قنبرحسینی** نوشته است و کارگردانی میکند.

وروره‌جادو و ماه‌پیشونی و شهر قصه امروز دو کار **گروه تآتر تماشاخانه** قرار است از ماه سپتامبر دوباره در شهرهایی چون نورنبرگ، فرانکفورت، رم و... به روی صحنه رود.

نصرت کریمی هنرمند تآتر و سینما به دعوت اتحادیه‌ی سراسری در سوئد به اروپا آمد. وی در چندین شهر اروپایی برنامه‌هایی اجراکرد. او از جمله روز جمعه ۲۳ ژوئن در شهر کلن در نزد علاقمندانش حضوریافت.

(نگاه کنید به بخش گزارشها)

با کاروان سوخته به کارگردانی علیرضا کوشک جلالی یکبار دیگر در تآتر آرکاداش روز ۸ سپتامبر به روی صحنه رفت.

پنجمین جشنواره‌ی هنرهای نمایشی ایرانیان در اپرای شهر هامبورگ از دوشنبه ۱۶ تا یکشنبه ۲۲ اکتبر سال دوهزار برگزار میشود. در جشنواره‌ی امسال بنا به گفته‌ی مسوول جشنواره، رامین یزدانی، امسال ده نمایش و چندین برنامه موسیقی و همچنین صحنه‌ی آزاد ارایه خواهد شد.

رویاهای آبیِ زنانِ خاکستری عنوان نمایشنامه‌ی جدیدی‌ست که از اکتبر به نوشته و کارگردانی نیلوفر بیضایی روی صحنه خواهد رفت. این نمایش برای نخستینبار در روز هشت اکتبر در شهر برلین نمایش داده خواهد شد.

احمد شاملو شاعر و ادیب مشهور معاصر در روز سه‌شنبه ۲۹ مرداد ۱۳۷۸در تهران درگذشت. شاملو در بسیاری از عرصه‌های هنری و ادبی فعالیت داشت. برگرداندنِ برخی از نمایشنامه های اروپایی به زبان فارسی نام او را به میان تلاش‌ورزان تآتر آورد. **درخت سیزدهم، سی‌زیف و مرگ و عروسی خون** از جمله برگردانهای نمایشی به یادماندنی احمد شاملوست.

یادش گرامی باد!

(نگاه کنید به بخش متفاوت)

شیش‌در میرنوروزی عنوانِ کتابِ جدیدی از ناصر حسینی‌ست که به تازگی توسط نشر نمایش به چاپ رسیده است. این کتاب شامل دو نمایشنامه با نام‌های شیش‌در و میرنورزوی‌ست. نمایشنامه‌های کتاب مذکور به دو زبان فارسی و آلمانی چاپ شده اند و طرح زیبایی از جمال بخش‌پور جلد آن را مزین کرده است.

نمایشنامه‌ی شیش‌در دارای ۷ شخصیت و در یک پرده و نمایشنامه میرنوروزی در ۸ مجلس تنظیم شده اند.

جمعه ۱۳ اکتبر

شتر قربانی اثر ابراهیم مکی سومین برنامه‌ی شبهای تآترِ کلن خواهد بود که به همت کتاب نمایش روز جمعه ۱۳ اکتبر در خانه‌ی همه‌ی جهان برگزارمیشود. مهمانان این برنامه ابراهیم مکی، حمید جاودان، خواهند بود.

نشست ماهانه‌ی تآتـرورزان و علاقمندان تآتر در پاریس از جدیدترین گردهمایی هایی است که به تازگی در پاریس اولین یکشنبه هر ماه انجام میگیرد.

رویاها و کابوسهای اطلس نام نمایشی خواهد بود که حمید جاودان آن را بر اساس میتولوژی یونان برای صحنه آماده‌میکند.

(خبر و عکس برگرفته از مجله‌ی یادواره است.)

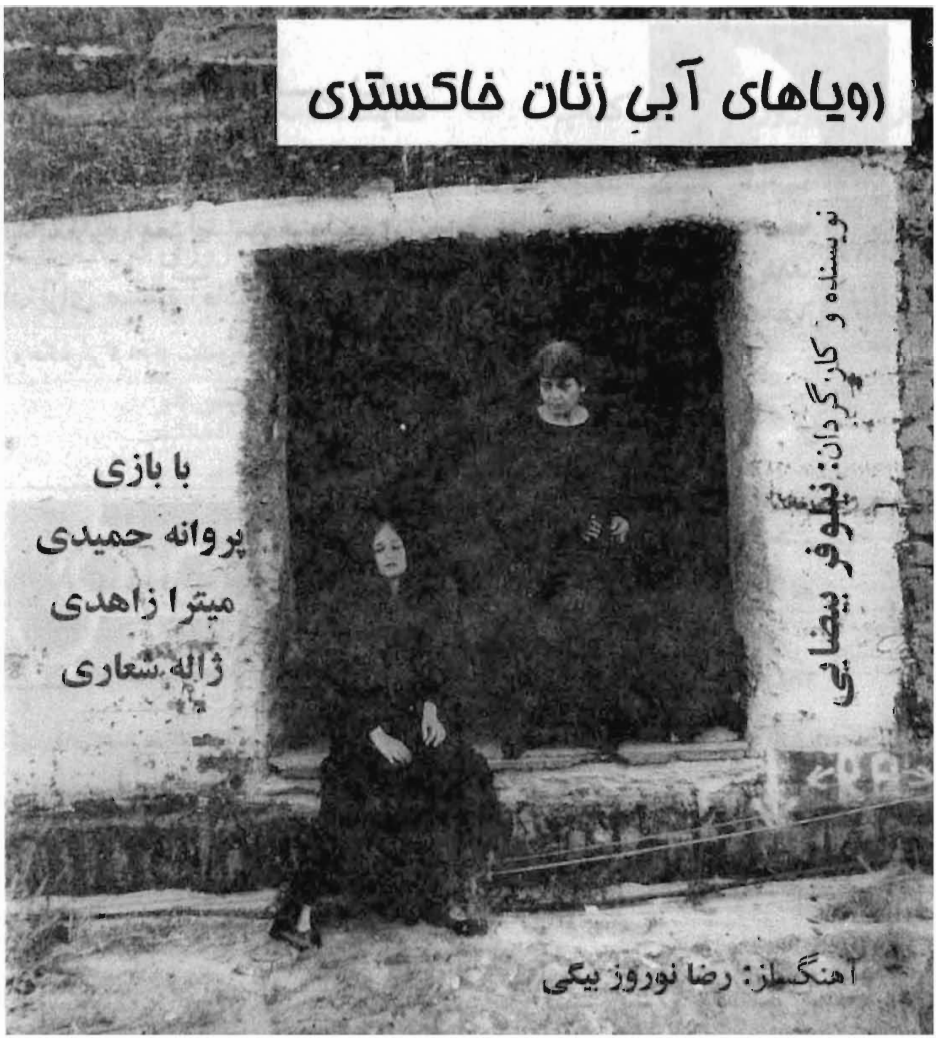
موج چهارم نام نمایشنامه جدیدی است که آلکساندر تمرز منتقد و طنز نویس ایرانی به تازگی به علاقمندان ادبیات نمایشی تقدیم کرده است.

یادواره عنوان مجله‌یی‌ست که توسط انجمن هنر در تبعید و به همت **جواد دادستان** در پاریس چاپ میشود. نخستین شماره‌ی این مجله که در ماه ژوئیه‌ی سال جاری عرضه‌شد، بیشتر به ساعدی، گلشیری و شاملو و همچنین جشنواره‌ی تآتر پاریس اختصاص داشت.

آلکساندر تمرز

نویسنده نمایشنامه‌ی موج چهارم

محصول مشترک گروه‌های **تآتر نار** و **دریچه**



۸ اکتبر در برلین، ۲۱ اکتبر در هامبورگ، ۲۵ نوامبر در کلن
همچنین در چندین شهر دیگر آلمان و اروپا
(انگلیس، فرانسه، سوئد، هلند، دانمارک ...)

نویسنده: سوزانه اشلیشر
برگردان: نیلوفر بیضایی

به سوی تآتر- رقص[1]

هنر ترکیبی و جداسازی عناصر

(قسمت آخر)

تاتر- رقص، برشت، آرتو

"شیوه‌ی نِهِر Kaspar Neher در ساخت دکور صحنه که پس از دوره‌ی تمرین بازیگران، بر اساس نیازهای صحنه انجام‌میگرفت، به صحنه‌ساز این امکان را میداد که از بازی بازیگران، ایده‌بگیرد و متقابلن بر آن تاثیربگذارد. نویسنده‌ی متن این امکان را داشت که در همکاریِ مداوم با بازیگر و صحنه‌ساز، یک رابطه‌ی متقابلِ تاثیرگذار و درعین‌حال تاثیرپذیر ایجادکند. بطور همزمان نقاشها و آهنگسازان نیز این امکان را میبافتند که بطور مستقل و از طریق هنر تخصصیِ خود، در جریانِ ساخته شدنِ اثر دخالت‌کنند: به عبارت دیگر اثرِ هنری در کُلیتش از طریق عناصر جداگانه به تماشاگر عرضه میشد." (برتولت برشت)

---

[1] همانطور که در شماره قبل نیز اشاره کردیم، این بخش این مقاله مانند دو شماره قبل برگردانی آزاد از کتاب TanzTheater اثر سوزانه اشلیسر است. همچنین عکسهای مندرج در اینجا نیز از کتاب مذکور برگرفته شده است.

گذشتن از مرزها و محدوده‌ها و اینکه کلیه‌ی شـاخه‌های هـنری خـود را در اختیـار پُربارنمودن یک اثر قراردهند، در تآتر- رقص و برپایه‌ی نظر برشـت تنـها از طریـق جداسازی عناصر و ایجاد امکان تحقق مستقل آنها ممکن میشود.

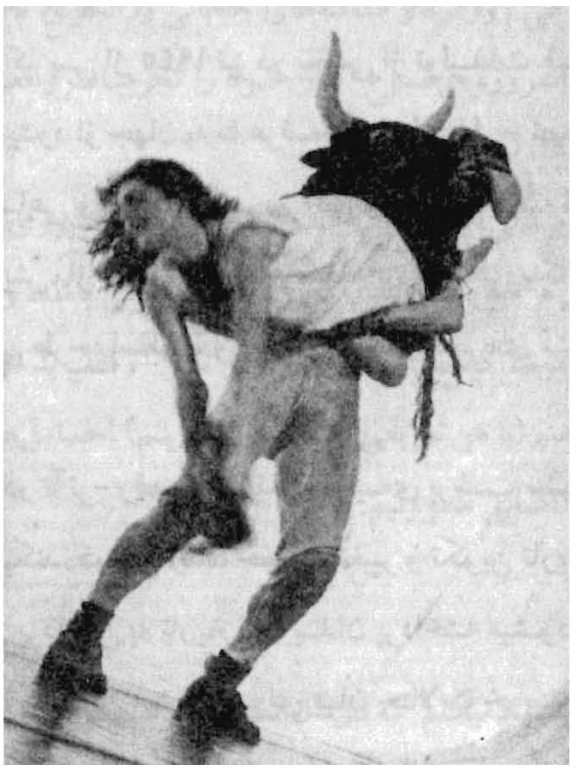
تکنیک مونتاژ که اساس ساختمان تـآتر- رقـص را تشـکیل‌میدهد، بـه معنـی ایجـاد ارتباط میان عناصر جداگانـه اسـت، بـدون ازبین‌بـردن تناقضهایشـان. از ایـن طریـق تقطیعاتی در اثر ایجاد میشود که باعث پدیدارشدن کیفیت استیک میشوند. مونتـاژ که از استقلال عناصر هنریِ هر اثر بهره میجویـد، بـازبودن نمـایش کـه از شـرطهای اصلی استفاده از این تکنیک است، کاراکترِ ناکامل بودنِ اثر، چندپهلوبودنِ نمـایش که امکاناتِ گوناگونی را در درک اثـر در اختیـار تماشـاگر میـگذارد، بـا ایـده‌ی **ریشارد واگنر** Richard Wagner که تعبیر اُروپاییْ از معنـای مجموعـه‌ی اثـر هـنری میباشد، بسیار فاصله‌دارد. با اینهمـه واژه‌هـایی چـون مجموعـه‌ی اثـر هـنری، مولتـی مِدیا، اثر هنری به عنوان نتیجه‌ی برخورد شاخه‌های گوناگون هنری، و تـآتر توتـال، واژه‌هایی هستند که در مبحث تآتر- رقص ، بدین دلیل کـه خصلـت فرامحـدوده‌ی آن را برجسته‌سازند، مرتب مطرح میشوند.

اثر مجموع هنریِ تآتر- رقص، دیگر نه به تنهایی باله است، نه فقط بازیگری‌ست یـا رقص، و نه موسیقی و زبان. با اینهمه این شکلِ تولیدِ اثر با یک جهت خـاص تعبیـر زیبایی‌شناسانه ونظری پیوندی تنگاتنگ دارد. به همین دلیل نمیتوان آن را به عنـوان یک نقطه‌نظرِ بیطرف با یک فرمولِ همه‌گیر در تآترِ امروز عمومیت بخشید.

در طرح اثر هنری، به عنوان مجموعه‌یی از شـاخه‌های مجـزای هـنری، آنچـه بسـیار جالب و جذاب است و از سنت ریشارد واگنر نشات‌میگیرد، قایل شدنِ ایـن هویـت برای هنر است که بر طبق آن در یک اثر هنری میبایسـت هـنر و واقعیـت، آرمـان و عینیت، به یک یگانگی برسند و یک اثر واحد هنری بسازند.

جستجوی هویتِ هنر و زندگی، در دوره‌هـای مختلـف از طریـق ایـن تـلاش انجـام گرفته که یک ساختمان فکری نمایشی، یک جهانبینی هـنری را در عمـلِ زنـدگی، بعنوان یک اصل قابل تعمیم برای عموم تعریف کنیم. این تلاش در قرن نوزدهـم در طرح اثر واحد هنری انجام شد. در درامهای موسیقیایی واگنر که وی درسـال ۱۸۷۶ از طریق ایجاد سنتز صحنه‌یی ناشی از تقابل کلام، رقص و صدا بِروی صحنه بـرد، ایده‌ی اثر واحد هنری بازتاب‌پیداکرد و سنگ بنای آن گذاشته شد.

شهر **بایرویت** Bayreut، آثار موسیقیایی واگنر و همچنین نوشته‌هایش تحت عنـوان "هـنر آینـده" نقـش بسزایی در بیـان ایـن طـرح داشـتند. نیم‌قـرن پـس از واگنـر و نوشته‌های فریدریش نیچه با عنوان "**تولد تراژدی توسط روح موسیقی**"، رقص جای



موسیقی را گرفت. ایده‌ی ایجاد رفرم در تآتر از طریق بکارگیری رقص، **رودولـف لابان** این ایده را در رقص بکارگرفـت و بـا تشـکیل گروه هـنری بـه نـام "مزرعـه‌ی

رقص"، در فضای آزاد و با استفاده از عناصر طبیعت چـون خورشـید، مـاه و غـیره و با شمار کثیری رقصنده، کارگردانی کرد. لابان بر پایه‌ی رقص، آثـار واحـد هـنری(ترکیبی) آفرید و در این راه از سنتهای تآتر چین بهره جست کـه عصـاره‌ی اندیشـه اش را می توان جشن بزرگ همگانیِ زندگی نام‌نهاد.

اساس ایده‌ی آرمانگرایانه‌ی هنر ترکیبـی، آرزوی ایجـاد همـاهنگی و هـارمونی در جهان آینده از طریق هنر و همچنین همکاری شاخه‌های مختلف هـنری میباشـد. یـا طبق گفته‌ی واگنر:"همه میتوانند در این نبوغ نقش بازی کنند."

تآتر - رقص و حرکت نگارانِ امروز با ایده‌ی اثر واحد - ترکیبی هنری هیـچ وجـه مشترکی ندارند. چرا که بنای این ایده اعتقاد به ژنی و شخصیت‌پرسـتی از یکسـو و یکسان‌پنداری از سوی دیگر است. حتی محتوای کار ایندو بسیار متفاوت است

طرح اثر واحد هنری که پس از ۱۹٤٥ نیز در بخشی از تولیـدات هـنری بـاقی مـاند، یک تصویر بسته و محدود از جهان به ما عرضه‌میکند. این طرح تصویر مقابل خـود را نه از واقعیات اجتمـاعی و امـروز و دیـروز ایـن واقعیـات، بلکـه از طریـق ایـده‌ی بازگشت به اصل خویش، از اسطوره‌ها و از حیطه‌های فرهنگی بیگانه با تفکر غربی وام‌گرفته است. در این طرح، اسطوره و آیین، الگوهای تجربه‌ی مشترک و مسـتقیم جهان میباشند.

بر خلاف این طرح، در تآتر- رقص، از ایده‌ی اولیـه‌ی برشـت مبنـی بـر تغییرپذیـر بودن جهان حرکت‌میکند. در این ایده، خصلت تغییر و تکوین تاریخ و تمـدن نفـی نمیشود بلکه از طریق پرداختن به تاریخ بدن بـدان پرداختـه میشـود. درگیرشـدن بـا ابزار خود، بدن خود، وسیله‌یی میشـود، بـرای بیـان حـالات خویـش و نـه ایده‌آلیـزه کردن جهان. تآتر- رقص بدلیـل خصلـت رهایی‌جویانـه و فـردگرایانـه‌ی خـود، در

مقابل مطلق‌گرایی هنریِ موجود در ایده‌ی اثر واحد هنری قرارمیگیرد. تآتر- رقص امروز با استفاده از خلاقیت تک تک افراد، از تماشاگر نیز قدرت خلاقه میطلبد.
بر خلاف تئوری اثر واحد هنری (ترکیبی) که از طریق نگاه مطلق‌گرایانه به هـنر در پی ایجاد حس جمعی است و از پرداختن به تضادها و تناقضات گریـزان، در تـآتر- رقص امروز تماشاگر حق و آزادی کامل در جستجوی نگاه شخصی خود دارد.
و باز برخلاف ایده‌ی اثر واحد هنری که هدفش جمعی‌کردن هنر و یا حل شدن آن در زندگی است، تـآتر- رقـص زنـدگی را مبنـای هـنر قرارمیدهـد. در اینجـا وقـایع صحنه‌یی و واقعیت، مرتب در یک رابطـه‌ی تنگاتنـگ و متقـابل قراردارنـد. از ایـن طریق امکان جستجوی واقعیت نهفته در پس نمایش به تماشاگر داده میشود.
مشابه با برشت که زندگی روزمره و صحنه‌های خیابانی را الگوی تآتر اپیـک خـود قرار داد، تآتر- رقص امـروز، موضـوع کـار خـود را تجربیـات واقعـی و روزمـره و وقایع مشخص قرارمیدهد.
برای تعریف تآتر پسا برشتی، شاید این جمـلات گئـورگ تـابوری از هـر تعریفـی گویاتر باشد که: "معیار ما میبایست انسان در زنـدگی واقعـی باشـد و نـه در ذهنیـت هنری." تعریفی که رزاموند گیلمور از کار خود در تآتر- رقص بدسـت میدهـد" مـا پیش از آنکه در برابر هنر (با هر تعریفی کـه از آن داریـم) احساس‌مسـوولیت‌کنیم، در برابر انسان و مسایل انسانی مسوولیم."

تآتر تجربه

"من شکلی از تآتر را پیشنهادمیکنم که در آن تصاویر پرقدرت و بدنی، تماشـاگر را که در توفانی از قدرتهای ماورای انسانی محصور است، هیپنوتیزه‌کند. تآتری که بـا اسـتفاده از روانشناسـی، دنیـای عجـایب را نشـان‌دهد. تـآتری کـه همچـون رقـصِ

دراویش، در ما حالت خلسه ایجاد کند و با هدف‌قـراردادن ارگانیسـمهای مشـخصِ انسانی، تاثیری مانند موسیقیِ روان- درمانِ برخی قومها که ما آن را با علاقه‌ی تمام گوش‌میدهیم، ولی خود قادر به خلق آن نیستیم، بر ما بگذارد." **(آنتون آرتو)**

با وجود اینکه ویژگیهای تآتر- رقـص در نـگاه اول بـه "تـآتر تجربـه" شـباهت‌دارد، ایندو از دو سـنت متفـاوت بـه‌وجودآمده انـد. واژه‌ی "تـآتر تجربـه" بـه آن دسـته از نمایشها گفتـه میشـود کـه از سـال ۱۹٤٥ بـه بعـد بـر پایـه‌ی تئوریـهای آنتـون آرتـو نمایشنامه نویس و تئوریسین تآتر فرانسوی به‌وجودآمدند. آرتو نظر خـود را کـه بـه تآتر بعنوان وقوع تجربه‌ی مسـتقیم و بیواسطه مینگرد، در دو مانیفست خود تحت عنوان "تـآتر خشـونت" (۱۹۳۲/۳۳) تشـریح‌نموده اسـت. نظرات وی بر تآتر اروپا و آمریکا، از سال ۱۹٤٥ به بعد تاثیرات بسـیار مهمی گذاشته است. از تآتر پوچی یونسـکو گرفتـه تـا تـآتر فقـیر گروتفسـکی Jerzy Grotowski و تآتر غیر دولتی و تـآتر تجربـی، از

دهه‌ی پنجاه به اینطرف، تبدیل به جریانهای ضد هنر و ضد تجـارت شـدند و مبنـای کار خود را روان- درمانی آمریکای شمالی و استفاده از فلسفه‌ی شرق قراردادند.

آرتو مینویسد "آنکـس کـه نـیروی جـادویی و سـحرآمیز نشـانه‌ها را فراموش کـرده، میتواند با آنها از طریق تآتر آشنا شود."

تآتر پسابرشت و تئوری آرتو مشترکَن استفاده‌ی تجربی از زبان بدن و همچنین حرکت از یکسو و استفاده از امکانات ناشناخته‌ی تارهای صوتی در صدای بازیگر را مبنای کار خود قرارمیدهد.

آرتو و برشت، هردو از تآتر آسیایی و هنر بازیگری شرق تاثیر پذیرفته اند. در این تآتر، زبان و حرکت همانا واقعیت صحنه‌یی هستند که بازیگران، خوانندگان و رقصندگان آن راتحقق‌میبخشند. با اینهمه تاثیر صحنه‌یی بازی بیرونی برشت با طرح زبان بدن آرتو متفاوت است.

تئوری بازی بیرونی در تآتر برشت، برای بازیگر وسیله است. رفتارهای صحنه‌یی، نمایش هنجارهای اجتماعی براساس تجربه‌ی مشترک بازیگر و تماشاگر است.

برخلاف برشت، آرتو معتقد است که از طریق بازگشت به فرمهای اولیه‌ی نمایشی (که رقص یکی از پیشینه‌دارترینِ این فرمهاست)، میتوان ریشه‌های زبانِ بدن انسان را بازیافت. این بازگشت به ریشه‌ها و آغاز وهمچنین بازگشت تآتر به شکلهای جادویی و آیینیِ اولیه، به گمان آرتو میتواند اصل یگانگی روح و جسم را که در دوران پیش از تمدن وجودداشته است، دوباره زنده‌کند.

تجربه‌ی بیگانگی روزافزون انسان با جهان پیرامون خود و تاثیرات اجتماعی-سیاسی و همچنین اقتصادی در تقویت این بیگانگی، که از دهه‌ی دوم قرن بیستم به اوج خود رسید، تآتر را به سوی سنت تصویری اولیه‌اش، یعنی اثر واحد هنری و به سوی تآتر آرتو که از این تئوری پیروی‌میکند، سوق‌داد. حتا بسیاری از گروههای تآتر تجربی که رهایی‌طلب و سیاسی بودند، نیز به این سنت بازگشتند. هدف آنها تآتری‌کردنِ زندگی بود. آنها بر خصلت آیینی تآتر و بازگشت به آیینهای دستجمعی، تاکید داشتند. اما از آنجا که شکلی که برگزیدند، یعنی اثر ترکیبی

هـنری، فـاقد نـگاه تاریخی‌ست، در آثـار آنـها نـیز نـگاه تـاریخی جـــای خـــود را ازدست‌داد.

تـآتر- رقـصِ پسابرشـتی پیش‌شـرطها و جـایگاه خـود را در برخـورد بـــا واقعیـــات اجتمـاعی از نقـاطی برمیگیـرد کـه بـا دیـدگاه تـآتر تجربـه متفـاوت اسـت. امـــروز جستجوی هویت و بکارگیری آن در برخورد با واقعیات، جایگاه غیرعقلانی ندارد. حرکت‌نگارهای امروز بـه تجربـه‌های منفـیِ زمـان خـود، بـا دیـدگاه تحلیلـگر و بـا پرداخت به علل آنها میپردازند و از این نظر از تئـوری برشـت (ٌجـهان را تغیـیر دهِ، چرا که بدین تغییر نیازدارد ٌ)، پیروی‌میکنند.

تنوع گاه متناقض در شکلهای تآتر- رقص امروز، آن را در مقابل ایده‌ی هـارمونیزه کردن و هماهنگسازی جهان و هنر قرارمیدهد. اثر واحد هنری یا بعبارت دیگر هـنر ترکیبی، در این تآتر تبدیل به جداسازی عناصر شده است.

این جداسازی عناصر که برشت اول بار آن را مطرح کرد، بر اساس تکنیـک مونتـاژ و دراماتورژیِ تصویری بنا شده است. از طریقِ فرم‌دادن به بینظمی، نظمِ بدونِ فـرم، بکارگیری ضدین و قراردادن آنها در کنار یکدیگر، تآتر رقص، بر خـلاف ایـده‌ی اثر واحد هـنری کـه در جـایی بـیرون از خـودِ اثـر بـه دنبـال هـارمونی میـگردد، بـا قراردادنِ اجزایِ گاه متناقض در کنار یکدیگر و تاثیرگذاری و تاثیرپذیری آنـها بـر یکدیگر، از طریق مونتاژ و غیره، آن را در خودِ اثر میسازد و میپردازد.

تصویر، زبان و زبان تصویر

ٌاصل تصویر است. تصویر ماندنی‌ست، در ذهـن جـای‌میگیرد.ٌ، هـاینر مولـر، کـه نمایشنامه‌های کابوس زده و ادبیَش، هم از برشت و هم از آرتو تاثیر پذیرفته اسـت، و حتا شاید بتوان گفت که تلاش‌میکند ایندو را به یکدیـگر نزدیک‌کنـد، بـه دنبـال

یک "زبان بدون کلام" است. آیا زبان تصویر ویا زبان بدن، نشانه‌هایی از ایـن زبـان بدون کلام هستند؟

"اصل تصویر است": این نگاه زبان و ادبیات را ردمیکند و تآتر دو دهه‌ی اخیر را بـه سوی بکارگیـری تصویـر رهنمون‌میسـازد، چـرا کـه تصویـر فضـای بیشـتری بـرای استفاده از تخیل و همچنین جستجوی معانی چندگانه در یک اثر هنری ایجادمیکند. زبانِ تصویر برای خود حـق حـاکمیت وحقنـه‌ی خواسـت خـود بـه تماشـاگر قـایل نیست، بلکه زبانی تسخیرناشدنی‌ست.

میـل تآتریـها بـه اینکـه تصـورات و رویاهای خویش را دنبـال‌کنند و در این راه از یک متـن ادبـی، تصـاویر مستقل از متن و در عین حال روایی بسازند، بسیاری از نمایشـها را بـرای تماشـاگر تبدیـل بـه یـک سـفر یـا راه‌رفتن در رویا نمود، بـدون اینکـه این تماشـاگر فاصلـه‌ی لازمـه بـرای نـگاه انتقـادی بـه متـن و بـازی را از دست بدهد.

زبان تصویر اما ازسوی دیگرابـزاری را که تـا حـدودی امکـان کشـفهای جدید در نمایش را از تماشاگر میگیرند، از قبیل ساختمان‌سـازی صحنـه‌یی معـانی، بازی حساب‌شده با سمبلها و نشانه‌های روانشناسانه، دوباره در تآتر زنده‌کرد. هم در

تآتر- رقص و هم در تآتر بیانی، باید مرتب بدنبال ایجاد یک تعـادل میـان هـدف و تصویر بود.

اصرار و پافشاری بر استیک تصویری خویش، آنگونه که در تآتر رابرت ویلسون و یا در تآتر- رقـص راینـهیلد هوفمـن دیده‌میشـود، مـا را در پذیرفتـن ایـن تصـاویر و تصویری بودن زبان، به شک می‌اندازد.

در تآتر- رقـص تصـاویر حسـی و تخیـل‌پـرور بـا اسـتفاده از روشـهای تـآتر اپیـک (روایی) به تماشاگر عرضه‌میشوند. مشخصات این نوع تـآتر، واقعبین‌بـودن، رهـایی طلبی و بازبودن آن در مقابل جهان بیرون است.

تآتر- رقص پسابرشت میان تفکر و حس، ارتباط ایجادمیکند. بـه عبـارت دیـگر در این نـوع تـآتر اندیشـه سـاختمان فکـری حـس را میپذیـرد و هرنـوع خودخواهـی و خودمطلق‌بینی را از طریـق بـازنگاه‌کردن بـه جـهان، درهم‌میشـکند. مونتـاژ و روش حرکتی برشـت، تعیین‌کننـده‌ی مراحـل هـنری- اندیشـه‌یی، تحلیلگرایانـه و زیبـایی شناسانه‌ی این روش هستند. اندیشه و حس، واژه و تصویر، انتقـال اندیشـه از طریـق تصویر، ابزار رقص- تآترِ امروز هستند. میراث کـورت یـوس بـرای تـآتر- رقـص و تاکید او بر اینکه هیچ حرکتی صرفن به دلیل زیبایی انجام نمیشود بلکه هر حرکـت میبایست دارای معنـا، محتـوا و کـاربرد باشـد، هنـوز در مـورد تـآتر- رقـص صـدق میکند. نزدیک‌کردن تماشاگر به نقطه‌ی اصلی، در آثار پینا باوش از طریق قابل فهم ساختن مفاهیم، نشان‌دادن آنها با زبان بدن و ایجاد چندباره‌ی امکان بازبینی حقیقت نهفته در پس این مفاهیم انجام میشـود. تصـاویر در تـآتر- رقـص از طریـق نزدیـک کردن حرکات فکری به نقطه‌ی اصلی، امکان استفاده از قـدرت در تخیـل را بـرای تماشاگر ایجادمیکنند.

"به گمان من کار اصلی این است که بتوانیم رویاهایمان را در جریـانِ نوشـتنِ یـک متنِ دخالت‌دهیم، و این غیرممکن است. ما هیچگاه نمیتوانیم بطور دقیـق و در عیـن حال کامل، این رویاها را به همان ترتیبی که میخواهیم، بنویسـیم." هـاینر مولـر تنـها کسی نیست که رویاها و کابوسها برایش مهمترین منبـع خلـق تصـاویری اسـت کـه تصاویر واقعی در مقابل آنها قرارمیگیرند.

هانس کروزنیک نیز در حرکت‌نگاریهایش، تصاویر کـابوس‌زده‌یی را ایجـادمیکند که نتیجه‌ی مستقیم واقعیاتی‌ست که تبدیـل بـه کـابوس شـده انـد. تصـاویر رویـایی کروزنیک، کاملتر از واقعیت نیستند، بلکه متمرکزتـر و پیچیده‌تـر از آن هسـتند، در ایـن تصـاویر زمـان و مکـان در کنـار یکدیـگر قرارندارنـد و بـه یکبـاره انبوهـی از تصاویر، تماشاگر را غافلگیرمیکند.

هاینر مولر میگوید:"در تآتر پینا باوش، تصاویر چون خاری در چشم هسـتند. بدنـها، نویسندگانِ متنی هستند که حاضرنیست همگانی شود و از معنا یـک زنـدان بسـازد، این تآتر خود را از "باید"های باله‌ی کلاسیک رهامیسـازد و در مقـابلِ حـقِ تملکـی که باله‌ی کلاسیک نسبت به رقصنده و حرکاتش برای خود قـایل اسـت، می‌ایسـتد ... پس از تآتر بدون متن، از "هاملت" تسادِک Peter Zadek تا "اورِستی" اشـتاین ... اینک یک زبانِ جدید در تـآتر بـه‌وجودآمده اسـت، نمونـه‌ی دیـگری از تـآتر آزادی."

هـاینر مولـر، متنـهای کم‌دیـالوگ مینویسـد، جدلـهای بریده‌بریـده، دیالوگرامهای نمایشـی، متـن مونتـاژ شـده، نقـل

قول ... و در پایان تنها به نوشتن دستور کارگردانی اکتفامیکند.
پینا باوش، تآتر- رقص کم‌حرکت کـارمیکند، از برشـهای تصویـری اسـتفاده‌میکند که در آنها واقعیت به زیر علامت سوآل برده میشود و دوبـاره بـه عنـوان براده‌هـای زندگی خود را مینمایـاند. هـردو (بـاوش و مولـر)، نویسـنده‌ی رقـص و نویسـنده‌ی کلام، در نقطه‌ی پایانی رشد ابزارکار خود قراردارند و "تحت فشار تجربیاتِ دسـت اول" (مولر)، همین مولر را مجبور به نوشتن متنی به نام "داستانی درباره‌ی چگونـگی دیدن نقطه‌ی سفید در چشم" نمود.
تصاویر پینا باوش "پروسه‌ی تحت‌فشارقرارداشتن انسان را در آخرین مرحله‌ی خـود نشان‌میدهد: زبان بدن از او دریغ شده، بدن به سکوت مجبور شده است."
در تآتر- رقص هانس کروزنیک، انسان برعلیه این اجبار به‌سکوت و برعلیه بـیرون رانده شدن از تاریخ، بر علیه تاریخِ پنهان شده‌ی بدن خویش و برضد تـاریخ از بیـن برنده‌ی حس در بدن، قیام‌میکند.
برای شخصیتهای داستانهای کروزنیک، مانند فریـتز تسـورن، سـیلویا پـلات، پی‌یِـر پاولو پازولینی یا ویتسـک، پایـانِ تحمـلِ سـتم، تنـها از طریـق مـرگ، بیمـاری و یـا خودکشی ممکن میشود.
راینهیلد هوفمن، بکلی منکر وجود نقطه‌ی پایانی میشـود. زبان‌بسـته بـودن بـدن، در آثار او تنها خود را در استفاده از پارچه‌های چندین متری که بـدن در آنـها پیچیـده شده، استفاده از لباسهای بیشکل ... کـه تنـها در مـوارد معـدودی موفـق بـه انتقـال منظورش میشود، خود را نشان‌میدهد.
تآتر پینا باوش و مولر در مقابلِ تجـارتی شـدنِ حرفه‌شـان، در مقـابلِ عـدم صداقـتِ رایج برای فروش این حرفه می‌ایستند. براستی تآتر- رقص تـا کـی میتوانـد خـود را ازگزندِ هجومِ اهدافِ تجارتی به تآتر حفظ کند؟

رُزاموند گیلمور Rosamund Gilmore میگوید:

"تآتر- رقص، آنطورکه ما میشناسیمش، بسیار تحت تاثیر پینا باوش قراردارد. معنای امروزی تآتر- رقص نسل بعدی‌ست و ما بوروکراتهای پس از انقلاب خواهیم بـود. یعنی کسانی که با موضوعات و تئوریهاشـان همـه‌چیز را خراب‌میکننـد. تنـها دلیـل واقعی نسل آینده جستجوی شهرت خواهد بود. مهم، شناخته شـدن اسـت و مـهمتر اینکه دیگر کسی مجبور به فکرکردن نخواهد بود."

پایان

جمعه ۱۳ اکتبر در شهر کلن

ALLERWELTSHAUS,Körnerstr. 77-79, Köln-Ehrenfeld

تلفن: ۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۸

فاکس: ۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۹

برگردان: کیوان بهادری

هنر چهره‌ی پویای واقعی آدمی‌ست!

گفتگوی هربرت ماینوش[1] با جرجیو استره‌لر[2]

بیشک استره‌لر از چهره‌های مطرح تآتر ایتالی و اروپاست. وی توانست در مدت تلاش تآتری خود بیش از سد نمایشنامه جهان را با بدیع‌ترین شکل اجرایی به روی صحنه برد، که در نوع خود کمتر کارگردانی از چنین کارنامه‌ی پرباری برخوردار است. با پایه‌ریزی تآتر پیکولو یکی از پرثمرترین مراکز تآتری اروپا را ایجاد کرد. برای آشنایی بیشتر با عقاید هنری و سبک و سیاق این کارگردان بزرگ ایتالیا توجه خوانندگان کتاب نمایش را به مصاحبه زیرجلب میکنیم. این گفتگو راما از کتاب **کارگردانی و برداشت، گفتگو با کارگردانها**[3] انتخاب کرده‌ایم.

استره‌لر در گفتگو

هـ. م.: یکی هم از وظیفه‌های علم کلام اینست که به تفسیر متنهای ادبی و از جمله به تفسیر نمایشنامه، بپردازد.

کارگردانی نیز به نوبه‌ی خود برداشتی از نمایشنامه‌ها و تفسیر آنهاست. از سویی ابزارِ ویژه‌ی انتقال این تفسیر در نمایشهای تآتری بازی است،

---

[1] Herbert Mainusch

[2] Giorgio Strehler

[3] Regie und Interppretation, Gespräche mit Regisseure; Herbert Mainusch, 1985 München, Wilhelm Fink Verlag,.

نه به زبان آوردنِ گفتمانها، و از سوی دیگر تماشاگر تآتر همراه با نمایش "به‌پیش‌میرود" و فعال است، نه چون پذیراگری درجازن!

ج. اس.: شما به سه نکته‌ی ارزشمند اشاره کردید که من عنوانهای **تفسیر، بازی و تماشاگر** را بر آنها میگذارم. با تفسیر شروع میکنم: اینکه تفسیر چیست و چه کاری به گردنش گذاشته شده، به سختی توضیحپذیر است. اما پیش از هرچیز بهتر است که در یک نکته همنظر شویم: تفسیر نباید به منزله‌ی حمله به نمایشنامه‌ها و نویسندگانشان باشد. چرا که در نهایت نه شما این متنها را نوشته اید و نه من. هیچکدام از ما هم حق آنرا ندارد که تفسیرش را برتر از خودِ متن بپندارد.

همینجا لازم‌میدانم اشاره کنم، که من خودم را بسیار تنها میبینم. زیرا نماینده‌ی این نظر هستم که در تآتر باید مَتنها اولویتِ مطلق داشته‌باشند و کارگردانان میبایستی خدمتگزار تآتر باشند و نه حکمروای آن

هـ. م.: این سوآل پیش‌میآید که این گفته را چگونه میشود درست فهمید: فرماندهیِ متنها، خدمتگزاریِ کارگردان. مرزِ کار را کجا باید تعیین کنیم؟ آیا اغلب اینطور نیست که در پسِ لوای جانبداری از متن هدفِ ضربه زدن به برداشت و برخوردِ آزاد با هنر پنهان است؟ اتهامِ کمبودِ وفاداری به متن در جا به همه‌ی گفتگوها پایان میدهد و آدم را یادِ کارِ اداره‌های نُرمگزاری می‌اندازد.

ج. اس.: مشکل تعیین‌کننده همینجاست. طبیعتن من نیز همچون شما خواهان قانونگذاری بر رفتار و کردار نیستم. اما میخواهم بر این نکته پای‌فشارم که ما، کارگردانها، مهمترین مهره‌ی نمایش نیستیم. وقتی کسی ارکستری را رهبری‌میکند، محصول کار، یعنی آن قطعه‌ی موسیقی که

ما میشنویم، تنها تا اندازه‌ی مشخصی به او بستگی دارد، اما به ارکستر، وبسیاری عاملهای دیگر نیز وابسته است. رهبر ارکستر اما به‌هیچوجه شخصیت اصلی نیست. تقدسی که امروزه از چندین زاویه‌ی مختلف به چنین مقامهایی نسبت داده میشود، مدتهاست که مرزهای بیمزگی و کج‌سلیقگی را درنوردیده است. در نهایتِ امر این رهبرِ ارکستر نبوده که **فلوت سحرآمیز** یا **دون ژوآن** را ساخته و پرداخته است. شاید این پدیده‌ی

پیچیده بیشتر در قلمرو شخصیتشناسی بگنجد تا به شناختِ هنر. اگر به احترامگذاری و فروتنیهای گذشته کمی بیشتر ارزش داده میشد، بسیاری از این دست مسایل گریبانگیرمان نبودند. به‌هرحال احساس میکنم، تآترِ نوین، یعنی به اصطلاح تآتر کارگردانیده Regietheater، بیشتر تآترِ خودنمایانه یا بدتر از آنِ تآترِ جهانبینانه است. تآتر و جهانبینی اما دو پدیده‌ی آشتی‌ناپذیرند.

هـ. م.: شاید اصطلاح "تآتر کارگردانیده" کمی نامناسب باشد. هر تفسیر و برداشت و هر کارگردانیی – کاملن هم بحق – حضور زمانی نمایشنامه را از درون آن بیرون‌میکشد. به‌هرحال – با وجودیکه وفاداری به متن از جانب شما برجسته‌تر قلمداد میشود – تآتر موزه نیست. یعنی کارگردانی و تفسیر همواره بنوعی تغییر نمایشنامه‌ها نیز هستند. مگر خود بوشت به

شما نگفته که شما نمایشنامه‌های او را ادامه‌سرایی کرده اید. این همان تغییر است دیگر. احتمالن **زنِ خوبِ ایالتِ سه‌چوان** امروز زنِ خوب دیگری‌ست نسبت به زنِ دهسال پیش.

ج. اس.: البته که او آدمِ خوبِ دیگری است، اما نه کاملن. آنجا که شما نقش تفسیر را برجسته میکنید مطمئنن حق دارید. با اینحال حد و مرزهایی هم وجوددارند، هرقدر هم که تعیینِ تک‌تکشان سخت باشد. "بودن یا نبودن" البته که این کلمه امروز نسبت به دهسال پیش مفهوم دیگری را دربردارد – اما خیلی هم نه. من نمیتوانم خودسرانه با آن برخوردکنم و دلبخواه کم و زیادش کنم. این جمله همینطور که هست میماند.

هـ. م.: پس تفاوتهای ما کجایند؟

ج. اس.: این تفاوتها را نمیشود بسادگی از هم بازشناخت. مثالی از موسیقی را در نظر بگیریم. **دو و لا ی** امروز همان دو و لا ی سَدسالِ پیش هستند. اما سرعت، شدت وضعفِ صدا و طنینِ ابزارِ موسیقی دگرگون شده اند و بازهم تغییر خواهند کرد. عادتهای شنوایی ما هم گونه‌یی دیگر شده اند. وقتی **استراوینسکی**[٤] ۱۹۱۲ اولین بار **لو سَکر دو پرَتُم** *Le Sacre du Printemps* را اجراکرد، حالِ مَردم از شنیدن آکُردها و طنین آهنگ به‌هم‌خورد.

---

٤ –آهنگساز روسی ۱۹۷۱ – ۱۸۸۲. وی ادامه دهنده‌ی یکی از شیوه‌های مدرن–کلاسیکِ موسیقی روسی در دوران خود بود. او در کار خود بیشتر بر موسیقی عامیانه استوار بود. همچنین وی تعداد قابل توجهی اپرا و باله ،از جمله **داستان سربازها** را نوشت!

(برگرفته از دایره‌المعارف Grosses Lexikon,1989, ۱۹۸۹ جلد دوم، ص. ۸۲۰) کتاب نمایش

هـ. م.: اینکه عجیب نیست. تماشاگران و شنوندگانِ هر دوره‌یی اغلب از هنر نوآور رمیده اند. اگر این هنر چنین ضدحمله‌یی را به‌بارنیاورَد، حتمن جایی از کارش میلنگد. تازه پس از کوششهای زیاد است که توانسته ایم ضدحمله‌ها را با بیخطر و طبیعی‌نشان‌دادنِ نوآوری خنثی کنیم. آیا کارگردانِ نوآور نباید بر این اساس بکوشد تا در برابرِ بازدارندگیِ بنیادینِ هنرِ کهنه، خودآگاهی را دوباره به تماشاگرانش بازآموزد؟

ج. اس.: به شما حق‌میدهم، اما بیاییم بکوشیم، خود را از دست کلمه‌های پر زرق و برقی چون کوبنده، تحریک‌آمیز و انقلابی رها کنیم و بر چیزهای دیگری انگشت‌بگذاریم. چگونگیِ پذیرشِ لو ساکر دو پرنتُمِ استراوینسکی یک نمونه است، نمونه‌ی دیگر عکس‌العمل شنوندگانِ **عروسی فیگاروی موتسارت** است، کاری در زمان خودش واقعن انقلابی، که در همان زمان هم با تحسین پذیرفته شد و ملودیهایش بر سر هر کوی و برزن خوانده میشدند.

هنر فقط در معنای انتقال‌دهندگیش انقلابی‌ست؛ نه میتواند دست به چرخش گیتی ببَرد، نه میتواند آنرا دگرگون کند.[۵]

اما دنیا با چیزهایی دگرگون میشود که واقعن زنده باشند، نه به واسطه‌ی نسخه‌ها یا راه‌حلهای از پیش آماده‌یی که هرروزه با آنها دست و پنجه نرم‌میکنیم، چیزهایی که به بازبینی و بازسازی میدان‌میدهند. و جایگاه تآتر همینجاست.

هـ. م.: پس در هماوایی با همین حرف است که میتوان آن گفته‌ی برشت را فهمید که نمایش **رمان سه‌پولیِ** شما را ادامه‌سراییِ کار خود نامیده بود.

---

۵ – تاکید از ماست.

"ادامه‌سرایی" با دخل و تصرفِ خودسرانه هیچگونه خویشاوندیی ندارد، بلکه نشاندهنده‌ی برخورد خلاق با اثری‌ست که در آن باید تماشاگر نیز باید شرکت‌داده شود. به نظرم اختلاف فاحشی‌ست بین چنین برخورد فعالی با چیزیکه امروزه زیر نام "برداشت" مد شده است.

ج. اس.: تماشاگر نقش همراهی‌کننده دارد و نباید بگذارد که نقش فعال وخلاقش را جایگزین بیعملی کنند. در تآتر تنها "همبازی" جای‌دارد، نه "بیننده" – او همساز است ، نه نظاره‌گری خشک و خالی. این نقشِ همراهی‌کننده‌ی جلوی صفحه‌ی تلویزیون بنابه‌طبیعتش از بین میرود. برنامه‌ی تلویزیونی دریافت‌کننده میسازد. با اینکار جای یکی از جنبه‌های وجودی تآتر خالی میماند.

هـ. م.: نتیجه‌ی منطقیِ این گفته اینست که کارگردان باید موضوع را باز بگذارد، یعنی اجازه نداشته باشد نقش الگوی توضیحیِ خشکی را بازی کند.

ج. اس.: کار تآتر برای من یک تحقیق واقعی است، یعنی کَند و کاو در زیر و بمِ متن، کاری که خوشایند تبنلهای فکری و خودبینها نیست. آنچه در تآتر نیازمند آنیم، روحِ پیگیرِ آزمونگر است. شاید در این مورد ما کارگردانها کمی پیشتر از کلامشناسان باشیم. به طور مثال من ماهها در مورد **توفانِ** Tempest شکسپیر با بازیگرانم بحث‌میکردم، و همچنان لُبِ کلام بر ما پوشیده مانده بود. تا اینکه بازیَش کردیم.

برای ۰اینکار ناگزیر باید با ادبیاتی که در باره‌ی شکسپیر نوشته شده بود، درگیر میشدیم. همچنین میبایستی نگرش ادبی او را ارزیابی‌میکردیم، با فرهنگ و تاریخِ زمانه‌ی او ، و به‌ویژه با ادبیاتِ آندوره آشنا میشدیم. دست آخر برگردانهای نوشته‌هایش را همه‌جانبه مطالعه‌کردیم و تازه آنگاه کشفی کردیم که حتمن شما بخوبی آن را میفهمید؛ اینکه: **هر برگردانی خیانتی‌ست.** مثلَن ما آنچنانکه شما به آلمانی میتوانید، نمیتوانیم سروده‌های شکسپیر را به ایتالیایی بازگوییم. زبانی که متنی به آن برگردانده میشود، مشتی راه‌حل پیشِ رویمان میگذارد که در آنها کمترین نفوذی نمیتوانیم داشته باشیم. اما هنگامی که من متنی را بازی میکنم، آنرا به عهده‌ی ناگفتنیها میگذارم. تنها بازی‌کُنان میتوانم تواناییهای بیکرانِ آن را به ضمیرِ آگاه درآورم.

هـ. م.: چنین کاری در تفسیر آکادمیک کاری‌ست نشدنی، اما کلامشناس هم باید بر این محدودیت آگاه باشد. یکوقتی شما گفته اید – و این ذهن مرا بسیار روشن کرد – که اجرای دوباره‌ی هر اثری به معنی درهم‌شکستنِ اجرای کهنه‌تر و قدیمی‌ترست و به‌هیچ‌روی تکرار آن نیست. نه تکرار، بلکه برخوردی زنده وبرازنده با اثر هنری.

بر این روال شاید هنر در همانحال اعتراض بـر علیـه هـنر اسـت، بـه ایـن تعبیر که بر ضدِ آن کارهایی‌ست که زمانی زنده بوده اند، که سـرآغازی بودند، که اکنون دیگر جامعه آنـها را پذیرفتـه اسـت، و دیـگر زیبنـده‌ی طاقچه‌ها شده اند.

کـاربردِ آن در کلامشناسـی ایـن نتیجـه را بـه دسـت میدهـد کـه تفسـیرِ نوشته‌شده بر کاغذ میتواند از سویی گزارشگر برخورد زنده با هنر باشد، و در همانحال به خاطر نوعِ عَرضه‌اش به شکل کتاب و به مثابـهِ رشـته‌یی آکادمیک بنوعی برتریجویانـه بـه میـدان میـآید، رفتـاری کـه بـا اسـاسِ برخورد زنده در جدال است.

ج. اس.: در این حرف کاملن با شما همزبانم، اما اعتراضی را نـیز میخواهـم پیـش بکشم: من هنرآفرینی نمیکنم. اگر **هِنری میلر** Henry Miller در رُمـانِ **مدارِرأس‌السـرطان** Tropik of Cancer در برابـر "سـکه‌ی طـلایِ هـنر" ایستادگی‌میکند، اینکـار را در مقـام هـنرمند میکنـد. امـا مـن، بـه عنـوان کارورزِ تآتر، هنرمند نیستم بلکه فقط نجّارم. نه اینکه با اره و میخ و انـبر کاری داشته باشم، یعنـی مـن شکسـپیر نیسـتم، بلکـه خدمتـگزار اویـم - برده‌اش هم البته نه.

هـ. م.: این که شما خود را خدمتگزار شکسـپیر میدانیـد، بـه ایـن معنی‌سـت کـه خدمتگزار درامنویسان دیگر هم هستید یا بین آنها تفاوت میگذارید؟

ج. اس.: در عمل تفاوت‌میگذارم. با **گُلدُنی**[٦] Goldoni انگار با خودم هستم. با او میتونم کاملن راحت باشم. اینکار با **مولیر** کمی سختتر است. درقیدنبودنِ با او، به آسانیِ با گُلدُنی نیست. مولیر کمی خطرناکتر است. رازهایی او را در خود پوشانده اندش که جلوی رسیدنِ به او را میگیرند. او مردِ تآتر بوده و هنوز هم همینطور مانده است. و اما شکسپیر، با او انگار در ستاره‌یی دیگریم. با هیچ درامنویس دیگری نمیتوان مقایسه‌اش کرد. شهامتِ دست‌گرفتنِ کاری از شکسپیر، خود کاری‌ست سُتُرگ. و در این کار کلامشناسی میتواند کُمَکرسانِ بزرگی باشد.

هـ. م.: [در چنین موردی] شما کار را چگونه پیش میبرید؟

ج. اس.: سه نکته را میتوانم نام ببرم: در آغاز کوشش در فهمِ احوالِ زمانه‌یی میکنم که نویسنده‌یی – بگیریم شکسپیر – در آن به‌سرمیبرده. سپس به شناختِ ادبیاتِ زمانه‌ی این نویسنده میپردازم. به این هم بسنده نیستم که تنها در نوشته‌های او کنکاش کنم. باید فضای ادبیی را نیز که او را دربرگرفته، بشناسم. در پایان هم کوشش‌میکنم کارگردانیِ همکارانم را بررسی کنم.

برای همه‌ی ما، چه برای شما در آلمان، چه برای من در ایتالیا، بسیار بسیار سخت است که حق شکسپیر را اداکنیم، چون تنها برگردانِ نوشته‌ی او را برای کار در دست داریم. زبانی که کارِ شکسپیر را به آن برگردانده‌ایم، ارتباطهای معناییِ تازه‌یی را به‌کارمیبرد که معنیِ دیگری

---

٤ Karlo Goldoni ` کارلو گُلدُنی از نمایشنامه نویسان ایتالیایی که با آثار خود راه کمدیهای عامیانه را در ایتالیا هموارکرد. گُلدُنی ۲۵م فوریه‌ی ۱۷۱۷ در ونیز به‌دنیاآمد و ٦م فوریه‌ی ۱۷۹۳ زندگی را در پاریس ترک گفت.

به متن میدهند. برگرداندن متنها کاریست گریزناپذیر ولی پرمسوولیت که فقط عده‌ی کمی از پس آن برمیآیند. زبان برای ما و به جای ما فکرمیکند. وقتی به ریتم میندیشم، به ایده‌ها و به کلمه‌ها، بسادگی به این نتیجه میرسم که بیش از ۹۰ درسد برگردانها برابر اصل نیستند. بیشتر وقتها هم برگردانهای جدید لزومن بهترینهایشان نیستند. برای نمونه هنوز هم کسی بهتر از بخش زیادی از برگردانهای **شله گل** Schlegel را در آلمان ارایه نکرده است.

پیچیدگی و سختی برگرداندن متنها به ویژه در مورد **کریلانوس** Coriolanus برایم آشکار شد، نمایشنامه‌یی که من همیشه از آن به خاطر فاشیستی بودن ساخت و پرداختش روگردان بودم، تا اینکه روزی رسید که توانستم اصل

ا. جانسون در نمایش فاوست، میلان ۱۹۹۲

آنرا عمیقتر بخوانم و درک کنم. آنجا بود که تصویری که من از این نمایشنامه در ذهنم داشتم، از بیخ و بن برگشت. پس از آن، خودم متنهای زیادی را برگرداندم، بیشتر برای اینکه از این رهگذر آن نمایشنامه‌ها را بهتر احساس کنم. سوآلهای پایه‌یی من همیشه اینها بودند:

درونمایه‌ی این نمایشنامه‌ها در زمان شکسپیر چه بوده اند؟ امروز برای ما چه معنایی دارند؟ نکاتی که این نمایشنامه را از آنِ ما میکنند، کدامند؟ نکاتی که نمیتوانیم از آنِ خود کنیم، کدامند؟ سنت در این موردها کمک زیادی به ما نمیکند. برگ‌ردانِ متن باید زنده باشد، نوشته ها سنگواره که نیستند. نقشِ کارگردان اینجاست. اما چیزی که به قوت خود باقی‌میماند اینست: ما نمایشنامه را از نو نمینویسیم.

هـ. م.: شاید بهتر باشد که در مورد یک نمایشنامه‌ی مشخصِ شکسپیر این سوآلها را به‌بحث‌بگذاریم. اجرای توفانِ شما تایید بسیاری از سوی سنجشگران (منقدین) را به‌دست‌آورد. در کارگردانیِ آن بر کدام نکته‌ها انگشت گذاشتید؟

ج. اس.: یکبار هم بهتر است شما شروع کنید. [در همین موردِ توفان] نقطه‌یکه تفسیرِ شما، در مقامِ یک کلامشناس، بر گِردِ آن میچرخد و از آن شروع به حرکت میکنید، کدام است؟

هـ. م.: من به دو پدیده در این نمایشنامه توجه دارم. یکیشان هنرِ **پروسپرو** Prospero است که واقعن هنر است. اصلن در این جزیره‌ی برهوت کمی به جادوگری میماند. دومیَش هم رودررویِ میان **کالیبان** Caliban است با **فردیناند** Ferdinand و **میراندا** Miranda.

کالیبان به نظر من موجودی "طبیعی"ست؛ با یادآوریِ جمله‌یی از **ارسطو** در **سیاست**. آنجا که مینویسد: بشرِ در بندِ **طبیعتِ** خویش "وحشیترین" موجودات است، که حتا در رتبه‌یی پستتر از حیوان قراردارد، نمودِ آشکارِ دشمن است! بعدها **نووالیس Novalis** از همین فکر مایه‌گرفت، آنجا که مطرح‌کرد که دشمنِ نهاییِ سنتها و اخلاقِ اجتماعی به

هیچوجه چیزهای به اصطلاح غیراخلاقی نیستند بلکه چیزهای سالم و طبیعیَند.

هنر ابزاری‌ست، هرچند کم‌اثر، که اگرچه نمیتواند بر این "طبیعت" چیره شود، دستکم دامنه‌ی اثر آنرا محدودمیکند. پروسپرو با هنر خویش بر طبیعت فرمان‌میرانَد. روحهای نیک را از بند میرَهانَد و کالیبان را در "شَهمات" نگه‌میدارد. او با هنرش به آنها که در کاخ زندگی‌میکنند، کمک‌میکند، به‌خودآیند - دستکم به برخیشان-. و بدینسان رَوَندِ بازگشتی را به جریان می‌اندازد.

اما هر هنری را لحظه‌ی پایانی‌ست. هنر نیز زیر فرمان تاریخ، یعنی در زمان، جاری‌ست. مطلق نیست. و از سایش و فرسایشِ زمان گریزیش نیست.

در این نمایشنامه بیهودگیِ هنر نیز به درستی آشکارانده میشود. پروسپرو در همان آغاز نمایشنامه میگوید که هنرِ خود را با کوتاهی در انجام وظیفه‌هایش، کارهای کشورداری، به‌دست‌آورده است. **هنر تا اندازه‌یی برآوردن کششهای خودخواهانه هم هست. گذشته از آن تواناییهای هنر نیز سخت محدودند. هنر میتواند شگُفتگیهایی را برانگیزد، دگرگونیهایی به راه‌اندازد، گوشه‌هایی از واقعیتها را نشان دهد، اما نمیتواند جایگزینِ کِردار شود.** چوبِ جادوگری توانِ سرپانگهداشتن جهان را ندارد. در پایانِ کار هم پروسپرو چوب جادویش را به خاک میسپارد، کتابهای جادوییَش را به تَهِ دریا پرت‌میکند، آرِیل Ariel را بر جای میگذارد و با دیگران راه بازگشت به میهن را پیش‌میگیرد.

اینکه چه پیش خواهد آمد، برای هیچکدامشان آشکار نیست. امیدواری جایی برای ابراز وجود نمییابد. تازه جزیی از کارکنانِ کشتی نیز

بدکارانیَند که بیگمان چیزی از دستاوردهاشان را در سرزمینِ آبا اجدادی باز نخواهند گذاشت. و کالیبان دیگرباره شاه میشود.
اما ناامیدی را نیز جایی نیست. عشقِ میانِ فردیناند و میراندا، آدمهایی که کمبودِ واقعگراییشان پیوسته از سوی نویسنده گواهی داده میشود، جزیره‌یی از احساس است در این دنیای پهناور؛ دلخوش کُنَکی‌ست.

ج. اس.: این طرحِ تفسیرِ شما زیادی زیباست، وبیش از آن زیادی "تمام و کمال"!

هـ. م.: بله، و خیلی، خیلی هم پُرسوزوگداز.

ج. اس.: به گمان من مشکل توفان درست به بزرگی مشکل **فاوست** Faust II اثرِ **گوته** Göthe است. شاید بتوان آنرا جزو آن دَه اثر ادبیات جهانی دانست که بدونِ آنها هیچ تبعیدی را نمیتوانستیم از سر بگذرانیم، و مایلم که همینجا توفان را همردیف با **اُرِستی** Oresti، **کمدیِ دیوینا** Divina Commedia و فاوست Faust II نام برم. طبیعی‌ست که ما به **هَملت** Hamlet، **مَکبِث** Macbeth و **شاه لیر** King Lear نیز نیازداریم، اما اگر قرار باشد که من تنها در یک جزیره‌ی دورافتاده اجازه‌ی همراه داشتنِ فقط یک اثر شکسپیر را داشته باشم، توفان را برمیگزینم. توفان اثری‌ست بسیار ستُرگ که مهمترین دلیلِ ستُرگی آن هم سادگی آن است. کودکان نیز بی هیچ واسطه‌یی زبان افسانه‌گونش را میفهمند.

هـ. م.: هنگام کارگردانیِ آن چه چیزهایی را مَدنظر قرارمیدهید؟

ج. اس.: مرزهای آن رودررویی که شما میان دنیای کالیبان و آنتونیو از یکسو و دنیای عاشقان ازسوی دیگر، رسم کردید، بیش از اندازه پررنگ هستند، بیش از اندازه سیاه - سفید. من به صحنه‌هایی کوتاه در میانه‌ی نمایشنامه

اشاره میکنم. آنجا که عاشق و معشوق سرگرم بازی شطرنجند، و جوانک یواشکی اشتباه بازی‌میکند. این از آن خطاهایی نیست که

پرده دومِ باغ آلبالو اثر چخوف، در تآتر پیکولو ۱۹۷٤

راحت بشود گفت: "سرورِ من، شما اشتباه‌کرده اید." خواهش‌میکنم توجه داشته باشید: در اینجا عشقی میانِ یک مرد و یک زن در حال شکوفایی‌ست و عاشق دارد کلک‌میزند، شروع‌کرده به کلاهبرداری از معشوق. خیال‌کنید، دارید با همسرتان ورق‌بازی‌میکنید، تقلب هم میکنید. این دیوسیرتی‌ست! دیگر چه انتظاری میتوان داشت؟ طبیعتن او میگوید: "مهم نیست، با اینحال من عاشق توأم." اما دیگر بر این تصویر سایه‌یی نشسته و این سایه‌یی‌ست که برجای‌میماند. بعلاوه **میراندا** بدرستی درباره‌ی **فردیناند** به این میندیشد که با این حساب موقعیتهایی میتوانند پیش‌آیند که برای فردیناند از عشق میراندا به او مهمترند.

کالیبان در جزیره میماند. او زبان مردم آنجا را یادمیگیرد، اما تنها برای‌آنکه ناسزا و نفرین نثارشان کند. او انقلاب را باخته و چون سَرورِ همه‌ی زمانها شده است.

آریل دیگر آنجا نیست، روح سپید از آنجا رخت بربسته و سیاهی برجای مانده و بر زمین دوخته شده است. آیا او در هیات **آنتونیو** در تمدن هم نفوذ خواهد کرد؟ گسستگیها گسسته‌تر میشوند. کارکنان کشتی بر این گمانند که کالیبان را درجزیره باقی گذاشته اند. اما آیا آنها او را در جانهای خود در شکلهایی پرشمار همراه نمیبرند؟

هـ. م.: وقتی کسی دست به کارگردانی اثری ادبی میزند، - گمان‌میکنم در این مورد هردو همنظر باشیم - دست‌به‌کار پرنسیپهای فرموله شده نمیشود، حکم صادرنمیکند، بلکه در این نبرد خود را محکوم میبیند. این رابطه در کلامشناسی به نظرمیرسد که در خلاف جهت باشد. کلامشناس به داوریِ اثرها مینشیند و داوری بر آنها را میآموزاند. غافل از آن که این خودِ اثر است که داور است.

ج. اس.: البته، کاملن، بی هیچ تردیدی. اما این هم اهمیت دارد که من میتوانم گاهی هنگام کارگردانی انگشت بر جاهایی از متن بگذارم که به نظر کاملن واضح میآیند.نمونه‌ی کوچکی میآورم. در نظر بگیرید، دونفر روی صحنه ایستاده اند که بر اساس متن باید از هم متنفر باشند. اما این احساس را نیز دارم که این تنفرِ ویژه‌یی‌ست و بیانگر ذره‌یی عشق نیز هست، گیریم باقیمانده‌یی از آن. متن را نمیتوان دستکاری کرد، اما زبانِ حرکتهای بدن را به‌کارمیگیرم و با اینکار بُعدِ دیگری را واردِ کار میکنم. آنها درحالیکه جمله‌هایشان را با پرخاش به هم میگویند، میتوانند

دستهایشان را در دستهای هم نگهدارند. با این کار چیزی در زمینه‌ی تصویر به نمایش درمیآید، کمی عشق، یا همانطور که پیشتر گفتم، باقیمانده‌اش. تمریننش را شروع‌میکنم، در حالیکه میدانم تا آخرِ کار در این تردید خواهم ماند که آیا حق با من است یا نه؟ آیا در حق نویسنده عدالت روا داشته ام یا با او به ناروا پیش‌رفته ام؟ این همان چیزی‌ست که منظور بوشت بود، وقتی گفت: "تو کمی ادامه‌سرایی کرده‌یی."

هـ. م.: حالا موضوع روشن شد، چون در چنین برخورد خلاقی‌ست که تازگی و زنده بودنِ اثر آشکار میشود.

ج. اس.: عنصرهای‌تشکیل‌دهنده‌ی کارهای کلاسیک همیشه همزمان با ما وجود دارند. آنها در روندِ بازتولیدِ زنده‌شان خود به خود شکل موضوعهای روز را به خود میگیرند. اینکار با پیچاندنِ هنرپیشه‌ها در لباسهای بابِ روز و گریمهای امروزی شدنی نیست. کلاسیکهای واقعی همیشه با زمان همخوانی دارند، چون رابطه‌یی دیالکتیکی با زمانِ حالِ ما دارند. این رابطه را باید از پوسته‌اش بیرون آورد. از این راه که بدنامیِ "خشک و تغییرناپذیر" بودن را از رویشان برداریم ویا جزو "گنجینه‌ی‌آموزشی و پرورشی" رده‌بندیشان نکنیم.

هـ. م.: اما این توانایی تنها در نوشته‌هایی وجوددارد که از بن از دادن "پیام" خودداری‌میکنند...

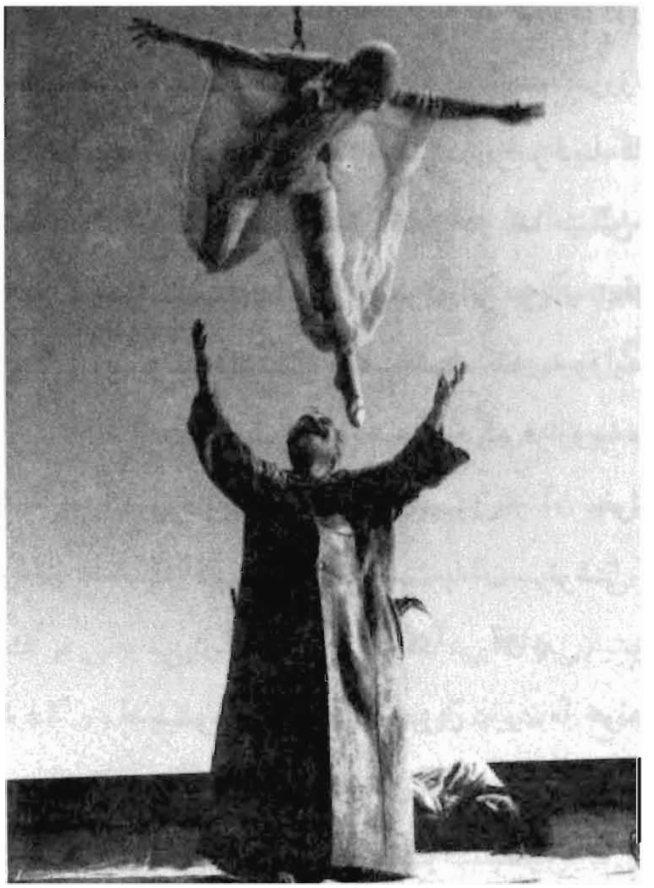
ج. اس.: ... از دادن پیام خودداری‌میکنند و همانطور که گفته شد، از تحمیل‌کردنها. هملتی در یک کت و شلوار امروزی...

هـ. م.: ... که سوار بر موتورسیکلتی بر روی صحنه ویراژ میدهد...

ج. اس.: ... و **دِزدِمونا** با سینه‌های عریان. صحنه‌یی که در آغاز شاید کمی تکاندهنده باشد، اما اینهم عادی میشود.

هـ. م.: تآتری که نیاز به کار با تحریکهای بیرونی دارد، به سرعت به مرزی عبورناپذیر خواهد رسید، چون تحریک بیرونی توانی بینهایت برای اوجگیری ندارد. و بی‌تردید به بن‌بست میرسد.

ج. اس.: واقعن وحشتناک است، و گناه این نکته بیش از همه به گردن تآتر آلمان است. دِزدِمونا نباید فقط عریان باشد، بلکه باید تا جا دارد، زشت و بدترکیب نیز نمایانده شود. در نتیجه به جایی میرسیم که دیگر کسی خواهان تماشای تآتر نباشد.



لاسارنی و کارآرو در طوفان اثر شکسپیر، میلان ۱۹۷۵

هر کاری را لازم نیست حتمن در تآتر هم بکنیم. به خصوص در آلمان . چنان با شعف درباره‌ی تحریک صحبت‌میکنند، گویا چیزی‌ست با

کارایی ویژه و لایق نشان افتخار. ناگفته پیداست که همیشه بین واقعیت و آنچه هنرش میدانیم، تقابلی وجوددارد. اما برای چنین رابطه‌ی کمابیش ساده‌یی واژه‌ی تحریک را به‌کاربردن، در نهایت کمی بیمزگی‌ست. چه چیز و چه کسی هست که امروزه دیگران را تحریک نکند؟ سیخکی بودن بیمزه‌ی بعضی از چنین تحریکهایی در تآتر بیشتر پریشان‌کننده اند تا یاور به حرکت درآوردن آگاهی و روند تفکر.

هـ. م.: باید پذیرفت که واژه‌ی "تحریک" امروزه از شدت استفاده فرسوده شده است. اما هنر هنوز هم در برابر دیدگاه سنتی ایستادگی‌میکند و آن لنگری را که هنوز سعی در انداختنش میشود، پیگیرانه برمیگیرد. دو مثال ساده:آیا **عروج مریم** اثر **تیزیان** Tizian در کلیسای **فراری** Frari **ونیز** داستانی مذهبی‌ست که به روایت تصویر درآمده؟ یا تصویر اعتقادی‌ست که بعدها به دگم فراروییده؟ از این زاویه اگر به این نقاشی بپردازیم، غیرمسیحیان چیزی از آن نخواهند فهمید. چیزی که من در آن میبینم، مخالفتی‌ست با آن سرنوشتی که بر سر همه‌مان خواهد آمد. بی‌بازگشت بودن مرگ در آن نفی میشود. یکی به زندگی بازخوانده میشود، برپامیخیزد. چیزی درون ما خواهان ادامه‌ی زندگی‌ست، و در برابر ناگزیری نابودی من خویش می‌ایستد.

ج. اس.: آفرین

هـ. م.: مکمل آن شاید **در انتظار گودوی بکت** باشد. در آن نقاشی جهت حرکت مشخص است، لنگر انداخته شده است. آدم میداند: اینجا جهان گذران و آنجا بهشت برین است. در اینجا همه‌چیز ناپایدار و در آنجا هرچیزی ماندنی است. پس آیا این انتظار درونی ما فقط اشتباهی در

برنامه‌ریزی‌ست؟ گودو - که آدم نمیداند کیست، چیست و چکار دارد، از کجا آمده - همیشه صبحها میآید و باز صبحی دیگر وهمینطور تا به آخر. طوری‌ست که نمیتوان فهمید چی‌به‌چی‌ست. رشته‌ی مطلب مرتبن از دست میرود. گاهی به آنهاییکه لنگرگاه خودشان را یافته اند، باید واقعن حسودی کرد.

ج. اس.: حالا که صحبت از بکت است، باید اشاره کنیم که او - هرچند به نظر پارادوکس بیاید - یک خوشبین اصلاح‌ناپذیر است، شاید هم مانند هر هنرمند دیگری. همان **لحظه‌یی که هنرمندی مصمم میشود که اثری بیافریند، به زندگی آری میگوید.** کسیکه همه‌چیز را پوسیده و ازدست‌رفته ارزیابی‌میکند، کسیکه دیگر امیدی نمیبیند، دیگر فریاد هم نمیکشد، حتا دیگر نمینویسد، خودش را حلق‌آویزمیکند.

حتا در به ظاهر بدبینانه‌ترین شکل هنر هم بازتاب خوشبختی ازلی پیداست، خواهش و جستجو در پی زیبایی زندگی، گیتی و سیارگانش. بدبین واقعی نمیتواند بنویسد، بسراید، آهنگسازی کند، نقش‌بیافریند، **هنر چهره‌ی پویای واقعی آدمی‌ست.** تنها سکوت یعنی مرگ.

هـ. م.: به نظر من موضوع را بسیار گویا مطرح کردید. اما اینطور که شما آغوش بر خوشبینی ساختارمند هنر گ‌شوده اید و میگویید که به خاطر دنیایی بهتر کار تآترمیکنید، آیا خطر آن نیست که همزبان با آن همعصرانتان شوید که از این دنیای بهتر تعریفهای کاملن مشخصی دارند و آنها را هرآن به ما حقنه میکنند؟ آیا این خطر بزرگی نیست؟

ج. اس.: واقعن بسیار خطرناک است. تردیدِ شما در برابرِ ایده‌ئولوژیِ یک دنیای بهتر مطمئنن برحق است، و منهم از آن پرهیزمیکنم. اما اگر ما واقعن خواهانِ برپاداشتنِ چیزی در زندگی هستیم، آنهم به ویژه از راه تآتر، باید چارچوبِ راهنمای معینی داشته باشیم. بدانیم، به چه چیزی خوب و به چه چیزی بد میگوییم، به چه درست و به چه نادرست، زیبا یا زشت. باید به چیزی باور داشته باشم، آنهم باوری با یک "بای" (باور) کوچک، نه بزرگ. جایگاهِ من باید باز و بهبودی‌پذیر باشد. اما بر مبنای باور به چیزی باید حرکت کنم. اگرنه تآتر هم بی‌دروپیکر میشود. اگر میگویم که سوسیالیسم از دِمُکراسی، آنگونه که اکنون هست، بهتر است، منظورم آن نیست که سوسیالیسم آخرین امکانِ ما برای خوشبخت بودن است. هرآن باید آماده باشم باورهایم را به بحث بگذارم و بپذیرم که آنها از پایه بهترشدنیند.

از راست استرلر، برشت و گراسی؛ میلان ۱۹۵٦

هـ. م.: در آنچه که در باره‌ی خوشبینیِ ساختارمندِ تولیدِ هُنری میگویید، با کمال میل با شما همداستانم. اما به نظر من اشاره به این نکته هم بسیار

مهم است که اثرهای هنری در خود پیامی ندارند کـه بتـوان از روی آن آنها را خوشبینانه یا بدبینانه ارزیابی کرد. برخوردِ خوشبینی و بدبینی کـه در ادبیات کلامشناسان به فراوانی دیده میشود، در خودِ این اثرهـا نقشـی بازی‌نمیکند. اینجاست که از خودم میپرسـم، آیـا شـما زیـادی تندنرفتـه اید، آنجا که در کتابتان **در راهِ تآتری انسانیتَر** نه تنها به روشنی در برابرِ نابخردانگی ایستاده اید بلکه با تآترِ اَبزورد نیز به کارزار رفته ایـد، چـون این نیز بنظر نابسامانیِ وضعِ بشر را تغییرنـاپذیـر مینمایـاند:"آدمـیزاد بـاید فکر کند، چیزی تغییرپذیر نیسـت، بـاید در سـطل آشـغال زنـدگی کـرد، چون آنوقت است که آدم دیگر نـاراحت نخواهـد شـد و چـیز دیـگری نخواهد خواست، جزاینکه هرچه زودتر اجازه‌ی مردن داشـته باشـد." در مقابل شما میپرسید: "پس چرا به ما نمیگویید کـه چیزهـای دیـگری هـم وجود دارند: که عشق، همبستگی، نیکی و توانِ خوشبخت بودن نـیز در نهادِ انسان است، درست به همین دلیل که او انسان است؟" آدم بلافاصله یادِ گفته‌ی مشهورِ **امیل استیجِر** Emil Staiger می‌افتـد کـه سـروصدای ادبی زیادی را به دنبال آورد.

ج. اس.: ایـن ایـراد شـما وارد اسـت. مـایلم در موضعگیریَـم تجدیدنظـر و آنـرا دقیقتر کنم. آن خوشبینیِ پایه‌یی که در کارِ پیشبُرد ویا کـار تولیـدِ تـآتر دیده میشود، هیچگونه وجه تشابهی با دستاوردِ یک جهانبینیِ خوشـبینانه نـدارد. نوشـته‌های بکـت در خـود تنشـهای ناشـنیده‌یی پنـهان‌دارند. در صحبتهایی که تازگیها اغلب راجع به در **انتظار گودو** با برشت میکـردم، برای ما هیچ شکی نماند که این اثـر یکـی از پدیده‌هـای شـگفت عصـر ماست. همین روزها کتاب **روزهای خوشبختی** را بیرون خواهم داد.

یک چیزی اما مهم است: نباید بگذاریم جایگاههای فکری و نگرشهایمان دُگم و خشک شوند. تا وقتی میتوان با هم حرف‌زد، تا وقتی درونِ آدم برای طرفِ صحبتش پیداست، هنوز هیچ چیز ازدست نرفته است. شما و من از دو زاویه‌ی مختلف به توفان شکسپیر نگاه‌میکنیم، یعنی در حال حاضر نظرگاههای ما تقریبن همانند به نظر میآیند. اما اگر چندوقتِ دیگر به هم برسیم و دوباره سرِ توفان به بحث بنشینیم، شاید در پنج جا با هم اختلاف نظر داشته باشیم. آنوقت است که جروبحث خواهیم کرد. من خواهم گفت که توفان را بهتر از شما فهمیده ام و شما هم برعکس همین نظر را درباره‌ی خودتان خواهید داشت، اما هردوی ما در جایی به هم خواهیم رسید.

استرلر و ملتآو در تمرین اپرای سه‌پولی برشت، پاریس ۱۹۸۶

هـ. م.: شما به برشت اشاره کردید. بارها درباره‌ی تلاشهای فکری برشت در بابِ فاصله‌گذاری نظرداده اید.به نظرم این دیدگاه به مفهومی کلیدی در روش شما، در تولیدِ تآتری، شده است. آیا میتواند چنین باشد که پای کج‌فهمیِ سازنده‌یی در کار است؟ چون این دوگانگی - بیگانه سازی شناخته‌ها، همراه با شناساندنِ بیگانه‌ها - به شکلهای مختلف از

سدهاسال پیش در ادبیات نظری دیده میشود. دکتر جانسون در سده‌ی هجدهم به فاصله‌گذاری Verfremden به مثابه جریان مهمی در هنر ادبیات اشاره کرده است.

ج. اس.: میدانم که این تفکری دیرپاست، اما مساله‌یی صرفن تئوریک نیست. بلکه مساله‌ی هنر در تمامیت خویش است. صحبت بر سر تآتر شاعرانه و به‌اصطلاح اپیک نیست. همه‌ی هنرپیشگانی که خوب بازی‌میکنند، فاصله‌گذاری‌میکنند. خود تآتر فاصله‌گذاری‌ست، به‌همان روال که هنر به طور کلی فاصله‌گذار است. هنر هرگز واقعگرا نیست، همواره یا ابرواقعی‌ست ویا واقع‌ستیز. در هر طبیعتگرایی ارزش معنوی در خطر آنست که از مورد مشخص و یگانه‌یی که به ما مینمایاند، فراترنرود، بیش از اندازه با آن مورد مشخص جوش‌خورده باشد و در نتیجه ارزش دیالکتیکی به خود نگیرد. اما نمایش نمادین (سمبلیک) نیز جایگزین آن نیست، چون در اساس از هر واقعیت آشکاری به دور است و در این راستا در بهترین حالت خود نیز به جای اینکه مفهومی عملی و شناخت‌برانگیز باشد، سترون و غیرقابل‌استفاده خواهد شد. من همیشه به بازیگران میگویم: "تو باید در نقش فرورفته باشی و همزمان بیرون از آن و در کنارش هم بمانی، باید دوتا به چشم بیایی." شاید بتوان اینطور فرموله کرد که تآتر رونوشتی از چیزی‌ست که شخص یکبار آنرا آزموده است. هرکسی تنها میتواند چیزی را فاصله‌گذاری‌کند که آن را درست شناخته باشد، که در وجود خود درک‌کرده باشدش. هیچکس نمیتواند چیزی را که درباره‌اش نظری ندارد، فاصله‌گذاری کند، چون

هنر همیشه پیشدرآمد دانش است، اگرنه، انسان همچون حیوان زنـدگی میکند.[۷]

لاسارنی در نمایش روزهای خوشیختی اثر بکت، میلان ۱۹۸۲

[۷] مجموعه‌ی عکسهای این مصاحبه برگرفته از کتاب Passione Teatrale است که متاسفانه ذکری از نام عکاس نشده است.

اصغر نصرتی

نظری گذرا به زندگی و برخی کارهای صحنه‌یی جیورجیو استره‌لر[1]

استره‌لر در کودکی

۱۹۲۲ چهارم آگوست در بارکولا Barcola به‌دنیا آمد. مادرش آلبرتا لووریس Alberta Lovris ویلون‌زنی ماهر و پدرش برونو استره‌لِر Bruno Strehler (اتریشی) بود.

۱۹۲٤ مرگ پدرش و کوچ جیورجیو به همراه مادرش به شهر تریست Triest.

۱۹۲۸ مرگ پدر بزرگش و کوچ به شهر بزرگ و صنعتی میلان.

۱۹۳۳ شرکت در تمرینهای **رویاهای نیمه‌شب** اثر **شکسپیر** به کارگردانیِ **ماکس راینهارد** در شهر فلورانس.

۱۹۳٦ شرکت در نمایشی از **گُلدونی** و تصمیم قطعی برای ورود به عرصه‌ی تآتر.

۱۹۳۸ نام نویسی در هنرکده‌ی بازیگری "فیلودراماتیک" در میلان.

۱۹۳۹ نخستین آشنایی با **پائولوگراسی** Paolo Grassi.

---

[1] برای تهیه این بخش از منابع زیر بهره برده‌ام:

1) **Passione Teatrale** (G. Strehler u. das Theater): Cordelia Dvorak, Henschel Verlag, Berlin 1994.
2) **Giorgio Ttrehler insyenier:** Eberhard Fechner, Friedrich Verlag, Hannover 1963.
3) **Regie und Interpretation**...: H. Mainusch, Wilhelm Fink Verlag, M[nchen 19885.
4) **TheaterLexikon** (2500 Jahare Theatergeschichte)**:** Systhema Verlag GmbH, Frankfurter Ring 224, 80807 München.

۱۹۴۰ ازدواج با **روزیتا لوپی** Rosita Lupi، همکلاسی وی در هنرکده‌ی بازیگری.

۱۹۴۰ شرکت در گروههای آزاد تآتر به‌عنوان بازیگر که تا سال ۱۹۴۳ ادامه داشت.

۱۹۴۲ مقاله‌نویسی در مطبوعات.

۱۹۴۰ به‌عنوان کارگردان به ژنو- سویس- میرود.

۱۹۴۵ گروه نمایشی Georges Firmy (نامِ خانوادگیِ مادربزرگش) را پایه‌گذاری میکند.

- دو نمایشِ **قتل در کلیسا** اثر **الیوت** و **کالیگولا** اثر **کامو** را در **تآتر کمدیای ژنو** به‌روی صحنه میبرد.

آدم نیک سچوان اثر برشت، میلان ۱۹۸۱

- با پایان‌یافتن جنگ جهانی دوم به ایتالیا - میلان - برمیگردد.

- مجله‌ی **ریبالتا** Ribalta را با همکاری **آلبرتو مِسا** Alberto Messa پایه‌گذاری میکند.
- **الکترای سوگوار** اثر **یوجین اونیل** را کارگردانی‌میکند.

۱۹۴۷ (ماه مه) گروه تآتری **پیکولو**[۲] Piccolo Theater را با همکاری پائولو گراسی پایه‌گذاری میکند.

۱۹۵۱ پایه‌گذاری نخستین مدرسه‌ی بازیگری در تآتر پیکولو.

---

۲ - **تآتر پیکولو** بعد از "**گروه تآتر برلین**" (آنسامبل برلین Berliner Ensemble)،مشهورترین و پایدارترین گروه تآتری اروپاست که با تکیه به فرهنگ بومی، به‌ویژه کمدی دلارته، و به همت بنیانگذاران خوشفکرش آثار معتبر و به یادماندنیِ زیادی به کارنامه‌ی خود افزود. تآتر پیکولو در سال ۱۹۴۷ در محل یک سینما با نمایش **در اعماق** اثر **گورکی** افتتاح‌شد و در سالهای فعالیتِ تآتریِ خود با آثاری از شکسپیر (طوفان، ریچارد دوم و ...)، گلدونی (آرلکینو، خدمتکار دو ارباب)، **پیراندللو** (غولهای کوهستان)، **چخوف** (باغ آلبالو و مرغ دریایی)، **بکت** (روزهای خوشبختی) و **برشت** (زندگی گالیله واپرای سه‌پولی) و صدها نمایش به شهرتی عالمگیر رسید. هدفِ بانیان این گروه قبل از همه ایجادِ تآتر مردمی در خدمتِ طبقه‌ی کارگر -پرولتاریا- بود. برای نخستینبار تدابیر سیاسی تآتر با دخالت‌دادن دولت و مراکز دولتی و دیگر سازمانهای سیاسی عملی شد. تا بدین‌شکل تآتر در تماسی نزدیک با توده‌های جامعه باشد. با این همه استره‌لر به تآتر عوام‌پسند معتقد نبود و همواره به سوی تآتر روشنگر و روشنفکری گرایش داشت و هرگز و هرگز مرعوب خواسته‌های عمومی و تابع درخواستهای آنی و موجیِ جامعه نشد.

در بخشِ انتخاب نمایشنامه و تدابیر اجراییِ گروه تاکنون هیچ تغییری به‌وجود نیامده است. استره‌لر بر این نظر بود که برنامه‌های تآتری گروه نباید تنها برای لذت یک طبقه باشد، بلکه باید برای منافع ملی بکوشد. به همین‌خاطر به طور کاملن برنامه‌ریزی‌شده‌یی ادبیات نمایشی، ادبیات ملی و سنت نمایشیِ ایتالیا و همچنین ادبیاتِ نمایشیِ مشهورِ جهان را اساس کار خود قرار داده بود.

تآتر پیکولو در سال ۱۹۹۸ یعنی یک سال پس از مرگ استره‌لر و هفت‌سال پس ار مرگ گراسی، بنیانگذران اصلی خود، به محل جدید و مجهز خود نقل‌مکان کرد. مدیر فعلی این تآتر **لوکا رونکونی** Luca Ronconi است.

- نخستین دیدار با برتولت برشت در برلین شرقی.
- انتخاب به‌عنوان بهترین کارگردان در پاریس به‌خاطر نمایشِ **میلان ما** El nost Milan.

۱۹٦۲ جایزه به‌خاطرِ کارگردانیِ نمایشنامه‌ی **زندگیِ گالیله.**

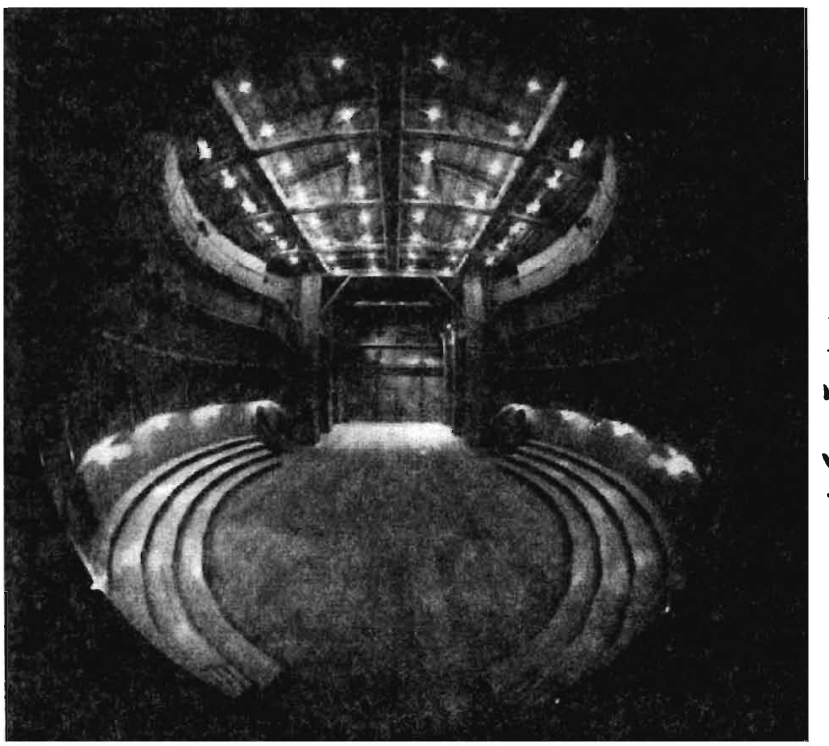
۱۹٦٤ طرح و چاپِ مرامنامه‌ی تآتری به همراه گراسی که در آن نظریاتِ پایه‌یِ تآتریِ وی و گراسی بیان شده اند.

۱۹٦۷ انتخاب به‌عنوان بهترین کارگردان در پاریس به‌خاطرِ نمایشِ **خاطرات دو دوشنبه** اثر آرتور میلر.

۱۹٦۸ ترک تآتر پیکولو به‌همراه برخی از بازیگرانش و پایه‌ریزی تآتر آسیون Teatro Azion

۱۹۷۲ بازگشتِ دوباره‌ی استره‌لر به تآتر پیکولو و به‌دست‌گرفتنِ مدیریتِ تآتر.

- اخذ جایزه‌ی گوته در هامبورگ به‌خاطر نمایش **فاوست** Faust.



داخل تآتر پیکولو

۱۹۷۳ دریافت جایزه‌ی انجمنِ منتقدین تآتر و موسیقی در پاریس به‌خاطرِ نمـایشِ **عروسیِ فیگارو**.

۱۹۷٤ انتخاب به‌عنوان بهترین کارگردان در فستیوال مونیخ به‌خاطر نمایشِ **شاه‌لیر**.

۱۹۷۷ مشاور فرهنگی شهر میلان.

۱۹۸۰ ازدواج با هنرپیشه‌ی آلمانی، **آندره‌آ یُناسون** Andrea Jonasson.

۱۹۸۱ دریافت جایزه در پاریس برای اُپرا در **برگامو** Bergamo.

۱۹۸۲ برگماری استره‌لر از طرف **جک لانگ** Jack Lang به‌مدیریت **تآتر اروپـا** در اُدئونِ پاریس.

- تاسیس هنرکده‌ی چخوف در دانشگاه شهر میلان.

- شـرکت‌کردن در کنـگره‌ی سوسیالیسـتهای ایتالیـا و کاندیدشـدن بـــرای مجلس اروپا.

۱۹۸۷ ترک حزب سوسیالیستها و شرکت در انتخابـات بـه‌طور مسـتقل و ورود بـه مجلس.

۱۹۸۸ پیشنهادِ طرحی قانونی برای فعالیتهای تآتری به دولت ایتالیا.

۱۹۸۹ برگزیده شدن از سوی جک لانـگ بـه مدیریـت اتحادیـه‌ی اروپـاییِ تـآتر (متشکل از ۱۲ مرکز تآتریِ اروپایی).

۱۹۹۱ دریـافت جـایزه‌ی **فریدریـش گوندولـــف** Frierich Gundolf (جـایزه‌ی آکادمیِ زبان و شعر آلمان).

۱۹۹۲ جایزه‌ی تآتر فرانسه برای کارگردانیِ فاوست اثر گوته.

۱۹۹۸ در سن ۷۷ سالگی چشم از جهان فروبست.

همانطور که در مقدمه‌ی گفتگو با استره‌لر نیز گفته شد، جیورجیو استره‌لر بیش از سَـد (حدودا ۱۲٤) نمایشنامه را کارگردانی کرده است کـه حداقـل نیمـی از آنـها بـه‌عنوان

بهترین کارِ سال یا بهترین نمایش در یکی از فستیوالها انتخاب شده اند. بارها جایزه‌ی بهترین کارگردان را دریافت کرده و حتا ملقب به "برشت ایتالیا" گشته است. در باره‌ی کارهای صحنه‌یی و فعالیتهای تآتریِ استره‌لر و گروه پیکولو بیش از سَد کتاب به زبانهای آلمانی، انگلیسی و ایتالیایی و فرانسه نوشته شده است. متاسفانه ما به علت محدویت صفحات کتاب نمایش امکان ذکر و شرح کامل زندگی استره‌لر و کارهای صحنه‌أی وی و گروه تآتریش - پیکولو- رادر اینجا نداریم. به همین منظور علاقمندان را به منابع زیر ارجاع میدهیم.

منابع آلمانی:

1) **Passione Teatrale** (G. Strehler u. das Theater): Cordelia Dvorak, Henschel Verlag, Berlin 1994.

در این کتاب میتوان اطلاعات همه‌جانبه‌یی در باره‌ی زندگی، فعالیت صحنه‌یی، سیاسی، قلمی وهمچنین مصاحبه‌های استره‌لر یافت. به نظر نگارنده این کتاب کاملترین کتابی است که در باره استره‌لر به زبان آلمانی وجود دارد. در پایان این کتاب لیست کاملی از کتابشناسی و اجرا شناسی و زندگی‌نامه استره‌لر ارایه شده است.

1- **Giorgio Strehler inszeniert**; Eberhard Fechner, Friedrich Verlag, Hannover 1963

اساس این کتاب یادداشتهای روزانه‌ای کارگردانیِ نمایشنامه‌ی **استثناء و قاعده**ی برشت توسط استره‌لر است. اما درعین‌حال در پایان این کتاب اطلاعاتی مفید در باره گروه تآتر پیکولو، بنیانگذارن آن (استره‌لر، گراسی)، سنت تآتر در ایتالیا، تاثیرگذاران فرهنگی و نظری در تآتر پیکولو و شرح مهمترین آثار به روی صحنه آمده در این مرکز، وجود دارد

2- **Regie und Interpretation**...: H. Mainusch, Wilhelm Fink Verlag, M[nchen 19885.

3- **Theaterlexikon** (2500 Jahare Theatergeschichte); Systhema Verlag GmbH, Frankfurter Ring 224, 80807 München.

منابع فارسی

۵- تاریخ تآتر سیاسی؛ زیگفرید مِلشینگِر، برگردان سعید فرهودی، جلد اول، چاپ اول، ۱۳۶۶، تهران انتشارات سروش. د ر برخی صفحات به برخی از کارهای صحنه‌ای استره‌لر اشاره شده است.

۶- تآتر معاصر اروپا؛ ناصر حسینی، (ص. ۹ تا ۵۲)جلد اول و دوم، چاپ اول، نشر نمایش آلمان ۱۳۷۷.

رکن‌الدین خسروی

این شب سرد همه ما را به دلقک
و دیوانه مبدل خواهد ساخت.
شکسپیر (شاه‌لیر)

[1] این نوشته سخنرانی آقای رکن‌الدین خسروی در سومین سمینار تآتر کلن است که ما بنا به اهمیت نظری آن در بخش مقاله‌ها و مقوله‌ها آورده‌ایم. بخش دوم این گفتار، بنا به قولی که نویسنده به کتاب نمایش داده‌اند، در شماره آینده‌ی به چاپ خواهد رسید.

گذری در جهان بازیگری

(بخش نخست)

هنر بازیگری چون هر هنر واقعی دیگر، قوانین ویژه‌ی خود را دارد. یعنی: سرشت زیست‌شناسانه‌ی (بیولوژیک) موجود انسانی از یک سو و ویژگی خاص تآتر از سوی دیگر. خلاقیت هنرمندانه، هرگز از جوهر روانی هنرمند جدا نیست.

رکن‌الدین خسروی در حین سخنرانی؛ عکس از اصغر نصیری

نویسنده، بازیگر، کارگردان، نوازنده، نقاش، مجسمه ساز یا هر هنرمند بزرگ دیگر، از اینرو در زمره‌ی نوابغ قرارمیگیرند، چون میتوانند در آثار خلاقه‌ی خود، زندگی را با تمام عمق و وسعت بیکرانش، منعکس کنند. آثار ماندنی هنرمندانی مانند:

سروانتس، شکسپیر، لئوناردو داوینچی، رافائل، تولستوی، داستایوسکی، بالزاک، ایبسن، چخوف و برشت، زندگی و اندیشه‌ی میلیونها انسان را با تمامی ابعادش؛ روابط اجتماعی، جهانبینی، عادات، باورها، رویاها، آرزوها، کشمکشها و تلاشهایشان نشان‌میدهند.

استانیسلاوسکی نابغه‌ی تآتر، میگفت: "اگر میخواهید در کار خود به این غولهای هنری نزدیک شوید، باید قوانین طبیعی را که آنها به شکل الهام‌گونه و حتی گاهی ساده و ابتدایی در آثار خود متبلورکرده و خلاقیت خود را تحت انضباطی ریاضت‌گونه، درآورده اند، بیاموزید و این قوانین را آگاهانه در کار خلاقانه‌ی خود بکارگیرید."

اساس روش (سیستم) مشهور استانیسلاوسکی بر بنیاد همین اصل بنا شده است: بیان صمیمانه‌ی پدیده‌های زندگی با تمام جوهر وجودیشان، بیان حقیقتی که از صافی اندیشه، احساس و جهانبینی هنرمند گ‌ذرکند و هنرپذیر را در دنیایی تصویری، تخیلی و بازسازی شده که ریشه در واقعیت دنیای بیرونی دارد، به اندیشه وادارد.

آنچه اکنون مورد بحث قرارمیگیرد عبارتند از: یگانگی محتوا و شکل، یگانگی بازیگر- شخصیت و بازیگر- خلاق، جنبه‌های جسمانی(فیزیکی) و روانی (احساسی) در خلاقیت بازیگر، رها ویا ناگزیر بودن در روندهای خلاقه، ذهنی یا عینی بودن در لحظه‌های صحنه‌یی، بیان، ژست، حرکت و ...

اصول بنیادی تآتر: تآتر، هنری گروهی‌ست

نمایشنامه‌نویس، بازیگر، کارگردان، طراح‌صحنه، آهنگساز، طراح‌نور، طراح لباس، سازنده‌ی‌ماسک، گریمور و همگی برای هدفی آفریننده، اشتراک مساعی

دارند. در تآتر، تنها فرد، بعنوان موجود خلاق نباید مطرح باشد، بلکه گروه به عنوان مجموعه‌یی زنده و یگانه خالق و مولف اثر هنری تمام شده، یعنی: نمایش است.

طبیعت تآتر، ایجاب‌میکند که تمامی نمایش، هر کلمه‌ی نمایشنامه، هرعملِ بازیگر، هر تصویری که کارگردان ابداع‌میکند، با اندیشه‌یی خلاق و عواطفی زنده، بارور شود.

در این میان، بازیگر نقش اساسی بعهده‌دارد. اما براستی جوهر هنر بازیگری شامل چیست و بازیگر چگونه نقش خود را میآفریند؟

تا پیش از پیدایش روش (سیستم) استانیسلاوسکی و اصل بنیادی او که عمل (اکسیون) را بعنوان عامل سازنده‌ی انگیزه‌های اصولی تجربیات صحنه‌یی بازیگر مطرح‌ساخت، پاسخی راه‌گشایانه برای این سوآل وجودنداشت.

استانیسلاوسکی آموخت که عملِ (اکسیون) نمایشی (دراماتیک) میتواند به اندیشه، احساس، تخیل و رفتار جسمانی بازیگر، در مجموعه‌یی جداناپذیر، یگانگی بخشد.

"عمل" عبارت است از رفتار ارادی انسان که هدفی معین آن را هدایت‌میکند. یگانگی روان و جسم، تنها در "عمل" شکل‌میگیرد و یا به عبارتی دقیقتر، انسانِ کامل در "عمل" موجودیت‌مییابد.

از این رو "عمل" بعنوان رکن اساسی در هنر بازیگری مطرح میشود و ویژگیهای این هنر را تعیین‌میکند. و چون برای آفرینش شخصیت یا شخص بازی (کاراکتر) تمامی ارگانیزم بازیگر بعنوان واحد کامل روانی- جسمانی Psychophysic مشارکت‌دارد، بازیگر در آن واحد، هم انسانی خلاق است و هم ابزار کارِ هنرِ

خود و اعمـال انسـانی او کـه جنبـه‌ی بـیرونی پیدامیکننـد، بعنـوان مـوادی لازم در خدمت او هستند.

ازآنجاییکه بار ویژگیهای تآتر را بازیگر بردوش‌دارد، به جرات بایدگفت که عمل جوهرِ بنیادیِ هنرِ تآتر اسـت و یـا: تـآتر هنری‌سـت کـه در آن زنـدگی انسـانی در عملی تصویری، متبلور می‌شود و جریان‌مییابد.

مهمترین و اساسیترین وظیفه‌ی کارگردان، بـرای خلـق نمـایش، کـار او بـا بـازیگر است؛ بازیگر هم به عنوان انسانی خلاق و هم ماده‌ی اولیه‌ی کار.

نه تنها بدن بازیگر یا تواناییش در به‌وجودآوردن احساسات گوناگون، بلکه قدرت تخیل، تجربه، مشاهدات، ذوق، خلق‌وخو، اعمـال صحنـه‌یی، حضـور وگیرایـی در صحنـه، رنگامیزی نقـش و دانـش بـازیگر، دربـرگیرنـده‌ی مـواد اولیـه‌ی کـار و وخلاقیت کارگردان است.

تاثیر متقابل کارگردان و بازیگر به یکدیگر، مثبتترین و مهمترین زمینه بـرای روش کارگردانی در تآتر زنده‌ی جهان امروزی‌ست.

یگانگی جسمانی – روانی و یگانگی عوامل عینی – ذهنی

مقوله‌یی که تآتر را بعنوان هنری شگفت، بدیع و مقایسه‌ناشدنی مطرح‌میکند، زنـده شدن تجربیاتی محسوس و ملموس است در صحنه برابـر تماشـاگران. یـا بدانگونـه که استانیسلاوسکی دوست داشت بگوید: اینجا، امروز، هم‌اکنون.

بازیگر، شخص بازی (کاراکتر) را با کمـک اعمـالش روی صحنـه تصویرمیکنـد، اعمال انسانی دو جنبه‌ی جدایی‌ناپذیر دارد: جسمانی و روانی. رفتار انسان را بـدون درک احساسات، افکار و ارتباط عینیَش با محیط پیرامون، نمیتوان دریافت.

بازیگر، نه تنها شکل "بیرونی" عواطف انسانی بلکه تجربیات "درونی" متشابه را نیز دوباره میآفریند.

اگر بازیگر به معرفی شکل بیرونیِ رفتار انسانی بسنده کند، از مجموعه‌یی کامل، عامل اساسی یعنی تجربیات، افکار و احساس شخص بازی را، جداکرده است. در چنین حالتی که بازیگر به قطعه‌یی مکانیکی (ماشینی) بدل شده است، حتی از به تصویرآمدن کامل شکل بیرونی شخص بازی نیز ناتوان است.

آیا بازیگری که حتی سایه‌یی از خشم را احساس‌نکرده باشد، قادر است شکل بیرونی این احساس را بیافریند؟ اکنون بگذارید که فرض کنیم این بازیگر با استفاده از تجربیات خود، (طبق قوانین طبیعت) میداند که انسان در حالت خشم، مشتهایش را گره‌می‌کند و ابروهایش را درهم‌میکشد. اما چشمها، دهان، شانه‌ها و پاهایش چه میکنند؟ در زندگی تمامی اندام انسان و هر عضله‌ی او، در انتقال هر احساسی شرکت‌دارد و بازیگر باید با تمام وجودش، احساس را نشان‌دهد. به قول معروف: اگر پاها دروغ بگویند، تماشاگر حتی دستهای او را نیز باورنخواهد کرد!

این سوآل پیش‌میآید که آیا ممکن است بازیگر به‌طور مکانیکی، سیستم کاملن پیچیده‌ی حرکات بزرگ و کوچک و تمامی اندامهایی را که این یا آن احساس را بیان‌میکنند، دوباره خلق کند؟ جواب مسلمَن منفی‌ست. زیرا برای این که بتوان این سیستم پیچیده‌ی حرکات را به گونه‌یی حقیقی و باورکردنی بازآفرینی کرد، لازم است به عکس العمل در یگانگی کامل روانی- جسمانیَش دست‌یافت. یعنی در وحشت بیرونی و درونی، روانی و جسمانی، ذهنی و عینی. و ضروری‌ست که آن را به گونه‌یی ارگانیک نه مکانیکی خلق کرد.

عمل، نه احساس

خطای بزرگ در بازیگری هنگامی رخ‌میدهد که تنها زنده‌کردن تجربیات هدف تآتر میشود و بازیگر می‌اندیشد که تجربه‌کردن احساسات نقش، هدف اساسی هنر اوست همانگونه که در تآتر آمریکا مدتها چنین برداشت اشتباهی از روش استانیسلاوسکی که آن را متد Method مینامیدند، وجودداشت. بیشتر بازیگران آمریکایی بر خلاف آموزش استانیسلاوسکی که بازیگری را در عمل میدانست، در حقیقت به بازی احساس میپرداختند و در نتیجه، مدتها صحنه‌های تآتر آمریکا به آسایشگاههای روانی تبدیل شده بود.

بازیگران بسیاری وجوددارند که دوست‌دارند، روی صحنه "رنج‌ببرند!" از عشق و حسادت بمیرند، از شدت خشم سرخ بشوند، از ناامیدی چهره‌یی پریده‌رنگ داشته باشند از هیجان بلرزند و با اشکهای حقیقی از شدت اندوه بگریند! برای چنین بازیگرانی زنده‌کردنِ عواطفِ نقش، بزرگترین لذتهاست. برای آنها آفرینش نقش فرصتی‌ست برای ابراز احساسات گوناگون. آنها وظیفه‌ی هنری و موفقیت خود را تنها در بازی احساس و از طریق آن، به هیجان‌آوردن و تحت‌تاثیرقراردادن تماشاگران میدانند. همواره از احساسات سخن میگویند، نه از اندیشه، تفکر و منطق.

درک این مساله چندان دشوار نیست که با چنین برداشتی از بازیگری، جنبه‌های ذهنیِ نقش- تجربه‌ی شخص بازی(کاراکتر)- مهمترین هدف بازیگر قرارگیرد و پیوندهای عینی شخص بازی با محیط پیرامون -و در نتیجه با شکل بیرونی تجربه- در حاشیه، در سایه باقی‌بماند.

اما در تآتر پیشرفته و زنده، همواره سعی بر این است که پدیده‌های زندگی، مورد ارزیابی و سنجش قرارگیرد. در این گونه تآترها، بازیگر وظیفه‌ی خود میداند که در باره‌ی افکار شخص بازی بی‌اندیشه و عواطف او را احساس کند.

بازیگر واقعی، هدف هنری خود را تنها در زنده کردن تجربیات نمیداند، بلکه مهمتر از همه، در خلق هنرمندانه‌ی آن شخصیتی میداند که توانایی داشته باشد، حقیقتی والا، ارزشمند، ملموس و عینی را برابر تماشاگران به‌نمایش گذارد و در همان حال که سرگرمشان‌میکند و حس زیبایی‌شناسی (استتیک) را در آنها پرورش میدهد، به تفکرشان وادارد.

امروزه بازیگر پیشرو و خلاق میکوشد تا محتوای درونی شخص بازی را عیان کند و نشان‌دهد که چگونه حوادث زندگی‌ی روزمره‌ی انسان، در طرز تفکر او نقشی تعیین کننده دارند. درعین‌حال، هنگامی که دنیای درونی شخصیت را نشان میدهد، روابط بیرونی انسان را نیز با جهان پیرامونش، بر صحنه تصویرمیکند. به عبارت دیگر تمامی پدیده‌های زندگی درونی شخصیت را در ذهن خود میآفریند و با معیارهایی معین، افکار و عواطف شخصیت را به‌تجربه‌میکشد.

همچنین اشتباهی عظیم است اگر بازیگری تصورکند که تنها جنبه‌ی جسمانیِ بازیگر میتواند مواد اولیه‌ی آفرینش شخص بازی باشد. در حقیقت او با رهاکردنِ روان (psycho) یعنی اندیشه و احساس- نیروی فعال خلاقه‌ی بازیگر را کاملن از او سلب‌میکند. زیرا اولن بدن بازیگر نه‌تنها به بازیگر- شخصیت، بلکه به بازیگر- خلاق نیز تعلق‌دارد. هر حرکت بدن بازیگر، در آن هنگام که لحظه‌یی از زندگیِ شخصیت را تصویرمیکند، تابع یک سلسله از خواستهای حرفه‌یِ روی صحنه است. بعبارت دیگر هر حرکتی باید مشخص، انعطاف‌پذیر، موزون، نمایشی و تا مرزهای ممکن گویا و رسا باشد. این خواستها نه با بدن شخص بازی، بلکه با بدن

بازیگر- خلاق انجام‌میابد. ثانین ذهن بازیگر، همانگونه که بیان‌کردیم، نه تنـها بـه بازیگر- خلاق بلکه همچنین به بازیگر- شخصیت نیز متعلق اسـت. ذهـن بـازیگر نیز مانند بدنـش، همچـون مصـالح و مـواد کـار، بـرای آفرینـش نقـش در خدمـت اوست. بنابراین ذهن و بدن بازیگر، با یگانگی خود، همزمـان - در زمـانی واحـد- گذرگاه خلاقیت و مواد کار را برای رسیدن به نقش، در اختیار او قرار میدهند.

ادامه دارد

اصغر نصرتی

یک جمعبندی

گزارشی بر نخستین جشنواره‌ی تآتر ایرانی در تبعید- پاریس

از بیست‌ونهم ماه مه تا چهارم ژوئن سال دوهزار نخستین جشنواره‌ی تآتر ایرانی پاریس برگزار شد. این حرکتی آگاهانه و مقدماتی ولی امیدوارکننده در عرصه‌ی تآتر بود. کتاب نمایش آرزو میکند دست‌اندرکاران فستیوال پاریس بتوانند با تجربه‌هایی که به‌دست‌آورده اند، دومین جشنواره را بهتر و باشکوه‌تر برپاکنند.

بر گرفته از نیمروز، شماره ۵۹۰

در باره‌ی کم و کیف جشنواره‌ی تآتر ایرانی در تبعید- پاریس (جشنواره‌ی پاریس) تا کنون چند اظهار نظردر مطبوعات منعکس شده که هریک به‌نحوی بخشی از جشنواره را مورد بررسی قرارداده ویا گزارش کرده اند. و شاید بهتر این باشد که اینبار برای گزارش خود نگاهی به این نوشته‌ها داشته باشیم و آنجا که بایسته دیدیم، برخی نکات را تکمیل و یا برجسته‌کنیم. اما قبل از آنکه بخواهیم به مطالبِ دیگران بپردازیم، به طور خلاصه برنامه‌های اجرا شده در این جشنواره را در اینجا ذکرمیکنیم تا چشم‌اندازِ بهتری از نوشته‌های این همکاران داشته باشیم.

در جشنواره‌ی پاریس در مجموع دو سخنرانی و یک نمایش کوتاه در افتتاحیه، ۱٦ نمایشِ تآتری و یک نمایشِ رقص و سه نشستِ جانبی (در باره‌ی تآتر لاله‌زار، تاریخ نشریاتِ تآتر در تبعید و قصه‌های تبعید) ارایه شد. پنج برنامه از این میان به زبان فرانسه اجرا شد و باقی به زبان فارسی بودند.

در پی برنامه‌ی گشایش روز دوشنبه ۲۹ ماه مه **گروه رقص نکیسا** به سرپرستیِ **شاهرخ مشکین‌قلم** نمایشِ رقص **جاده‌ی شرق** را ارایه داد.

سه‌شنبه **قصه‌ی شیرین** به کارگردانیِ **عتیق رحیمی** و **شاهزاده و دختر زیبای ایرانی** به کارگردانی **ژاک انسن** اجرا شدند.

چهارشنبه ابتدا **از مشرق تا مغرب**، نمایشی برای کودکان و نوجوانان، بود و سپس **برزخ** کاری از **فرهاد پایار** به روی صحنه رفت. آخرین برنامه‌ی چهارشنبه **دوساعت با فُرسی** نام داشت که فرسی با روخوانیِ دو نوشته‌ی خویش یک برنامه‌ی تقریبن دو ساعته را ارایه داد.

پنجشنبه با نمایشِ ویژه‌ی کودکانِ **گروه ساعدی؛ زیبا، پرنده‌ی چهارچشمه**، شروع شد و پس از آن **وکلا** به کارگردانی **جنیفر صبا** و به زبانِ فرانسه به روی صحنه رفت.

در سالنِ کوچکِ ساختمانِ تآتر برنامه‌ی **تاریخِ نشریاتِ تآتر در تبعید** ارایه شد. این برنامه تقریبن دوساعت به‌طول‌انجامید و در پی آن در سالنِ اصلی نمایش **وروره جادو و ماه پیشونی** اجرا شد.

روز پنجم جشنواره، جمعه، با نمایشِ **رامین یزدانی** به نامِ **نامه‌ی زن به پدرش** شروع شد و سپس با **مشاوره با سیمرغ** به کارگردانی **منوچهر نامور آزاد** ادامه‌یافت.

نخستین برنامه‌ی شنبه به یکی از کارهای موفق جشنواره، **حسن کچل**، اختصاص داشت و دوباره در پی آن در سالنِ کوچک توسط **عزیزالله بهادری** گفتاری در باره‌ی تآتر لاله‌زار ایراد شد که با شروعِ نمایشِ **یک زنِ تنها** ناتمام ماند. **همه‌ی کپسولهای سوئدی** به شکل ویدیویی به معرض نمایش گذاشته شد و جاده‌ی شرق دوباره اجرا شد که اینبار نیز با استقبال تماشاگران روبه‌رو شد.

یکشنبه، آخرین روز جشنواره، به سه‌نمایشِ دیگر اختصاص داشت که به‌ترتیب بدین قرار بودند: **هوسباز** به کارگردانی **صدرالدین زاهد**، **کله سفید** به کارگردانی نگارنده و **حسن کچل** برای دومین بار به کارگردانی **کاظم شهریاری**. همچنین در این روزِ برنامه **قصه‌های تبعید** به‌عنوان بازگوییِ خاطراتِ هنرمندان در سالن کوچک برگزارشد.

اما بازگردیم به اظهار نظرهای مندرج در مطبوعات؛ در مجموع میتوان از سه‌مطلب که به‌طورمستقیم با این فستیوال در ارتباط بودند و تا کنون در مطبوعات مندرج شده اند، نام برد:

۱) نوشته‌ی آقای شیرازی؛ **یک جشنواره‌ی تآتر، یک رویداد خوش در تبعید**، در نیمروز شماره ۵۸۹

۲) نوشته‌ی آقای بهمن فرسی؛ **بر حاشیه‌ی فستیوال تآتر پاریس**، در نیمروز شماره ۵۹۰

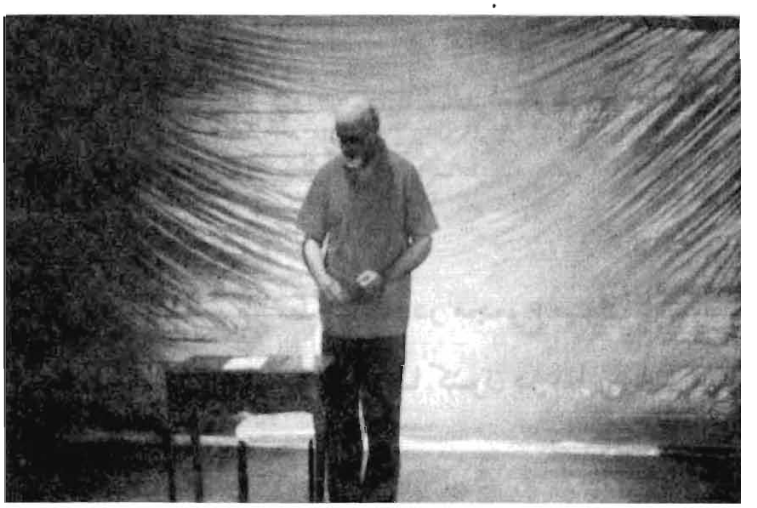
۳) نوشته‌ی آقای هرمز کِی؛ **فستیوال تآتر ایرانی در پاریس**، در شماره‌ی نخستِ یادواره (چاپ پاریس)

این جمعبندی بر پایه‌ی سه‌نوشته‌ی بالا قرار دارد.

۱) یک جشنواره‌ی تآتر، یک رویداد خوش در تبعید

"اعتراض کنیم، با تعهد به آزادی و حقیقت و زیبایی"

نخستین نوشته در باره‌ی جشنواره‌ی پاریس را احمد شیرازی در روزنامه‌ی نیمروز(شماره ۵۸۹ ص. ۲۵) درج کرد. بخش اعظمِ نوشته‌ی آقای شیرازی به غیر از مقدمه، به سخنرانیِ خود ایشان اختصاص‌داشت که در مراسمِ گشایش ایراد شده بود. اهمیتِ این نوشته در عمق و هویت‌بخشیدنِ بیشتر به ایرانیِ تبعیدی بود شیرازی سعی‌داشت در سخنرانیِ خود موقعیت و چراییهای ایرانیِ تبعیدی را بدونِ



"دو ساعت با بهمن فرسی"

شعار بازگوید. وی همچنین در مقدمه قدری به ویژگیِ جشنواره و روز افتتاحیه و نحوه‌ی شکل‌گیری و برپاییِ جشنواره اشاره‌هایی کرده است که ذکر آنها خالی از فایده نیست:

"... طی این جشنواره نوزده نمایشنامه به صحنه رفت که شش اجرا از این تعداد به زبانِ فرانسوی بود. دیدار و گفتگو با هنرمندان و دست‌اندرکارانِ تآتر، نمایشگاهی از عکسهای رضا دقتی عکاسِ پرآوازه‌ی ایران و نمایش ویدیوییِ محاکمه‌ی سینما رکس اثر پرویز صیاد و هنرنمایی رقصندگانِ گروه نکیسا به سرپرستی شاهرخ مشکین‌قلم از برنامه‌های جنبی جشنواره بود."

برای تکمیل برنامه‌های جنبی جشنواره که از قلم آقای شیرازی افتاده است، دو برنامه‌ی دیگر نیز قابل ذکرند؛ نخست سخنرانی آقای عزیزالله بهادری بود که با عنوانِ **لاله‌زار گهواره‌ی رشد تآتر ایران** در سالن کوچک تآتر ایراد شد. این سخنرانی که متاسفانه به علت کمبود وقت و شروع نمایش بعدی، نتوانست تا به آخر ادامه‌یابد و بخش قابل توجهی از آن ناگفته باقی‌ماند، توضیحات مفصلی بود از تاریخ تآتر لاله‌زار و فراز و نشیب آن. عزیزالله بهادری که خود یکی از کوشش‌ورزانِ تآتر لاله‌زار بود، در این سخنرانی تلاش داشت ریشه و چگونگیِ شکل‌گیریِ تآتر لاله‌زار را از زبان یکی از شاهدین این وادی بازگوید. کتاب نمایش امیدوار است بتواند در شماره‌ی آینده‌ی بخشی از این سخنرانی را منعکس کند. یکی دیگر از فعالیتهای جنبی جشنواره برپایی جلسه‌یی باعنوان **تاریخ نشریاتِ تآتر در تبعید** بود. در این جلسه نگارنده‌ی این سطور سعی داشت در یک جمعبندی تا آنجا که اسناد و امکانات به من اجازه‌میداد، انعکاسِ مطبوعاتیِ تآتر در تبعید را بیان‌کنم. جلسه با پرسش و پاسخی کوتاه همراه بود.

در ادامه‌ی مطلب، آقای شیرازی می‌افزاید: "چند چهره‌ی قدیمیِ تآتر میهمانِ جشنواره بودند، **بهمن فُرسی، منوچهر رادین، ابراهیم مکی، کاظم شهریاری و اصغر نصرتی**، چندتن از نامدارانِ سینما و تآتر و شعر و موسیقیِ مقیم فرانسه به تناوب یا به‌طور مرتب در جشنواره حضور داشتند. **فرخ غفاری، محسن یلفانی، جمیله ندایی، آذر پژوهش، گلی ترقی، رضا دانشور، عزیزالله بهادری، محمد سحر، صدرالدین زاهد، محمد شمس و رضا نارون**.

پنج گروه نمایشی از کلن، هامبورگ و برلین (و فرانکفورت[1]) به جشنواره‌ی پاریس آمده بودند: گروه تماشاخانه با نمایشنامه‌ی وروره‌جادو و ماه‌پیشونی به کارگردانی **حسین افصحی**. گروه تآتر چهره با نمایشنامه‌ی کله‌سفید به کارگردانی اصغر نصرتی و گروه تآتر برلین با نمایشنامه‌ی برزخ به کارگردانی **فرهاد پایار** و گروه مرکز تآتر ایرانیها به کارگردانی **رامین یزدانی**.

باقی اجراها نمایشنامه‌هایی بودند به کارگردانی **صدرالدین زاهد، منوچهر نامورآزاد، عتیق رحیمی، ژاک انسن، برونو دوسال، سام بدری، جنیفر صبا، کاظم شهریاری و حمید دانشور**. بانی و مدیر نخستین جشنواره‌ی تآتر ایران در تبعید **جواد دادستان** است."

---

[1] کلمه‌ی داخل پرانتز از کتاب نمایش

آقای شیرازی در بخش سخنرانی از جمله اضافه میکنند: *"تبعید، یا دست کم تبعیدی که ما تجربه کرده ایم، برعکس نام غم‌انگیزش، مرزهای آزادی ما را در حوزه‌های زندگی گسترش داده‌است."*

شیرازی سخنان خود را با یاد ساعدی به پایان میرساند. *"این جشنواره‌یی است که به نام گوهر مراد نامیده شده‌است: غلامحسین ساعدی که این تلاش به یاد او و همه‌ی آن کسانی که در تبعید، تبعید در وطن و تبعید در بیرون از مرز وطن، خاموش شدند. پاره‌یی صدایشان و پیامشان شنیده شد و جمعی با نای شکسته و توطئه‌ی سکوت محو شدند، به یاد آنها هستیم."*

"برحاشیه‌ی فستیوال تآتر پاریس"

بهمن فرسی و هرمز کی برخلاف شیرازی در نوشته‌هایشان بیشتر به بررسی کم و کیف اجرایی فستیوال و نمایشهای شرکت‌کننده پرداخته بودند.

فرسی پس از اشاره‌یی به تاریخ و شیوه‌ی " تکتازی"های فستیوال کلن، هامبورگ و پاریس و به ملقب‌کردن فستیوال کلن به **"بنگاه شادمانی لاشریک"** و هامبورگ به **"بنگاهک"**، میپردازد به یکسری پیشنهاد که وی برای پالشگری این نوع همایشها رعایت آنها را ضرور میداند.

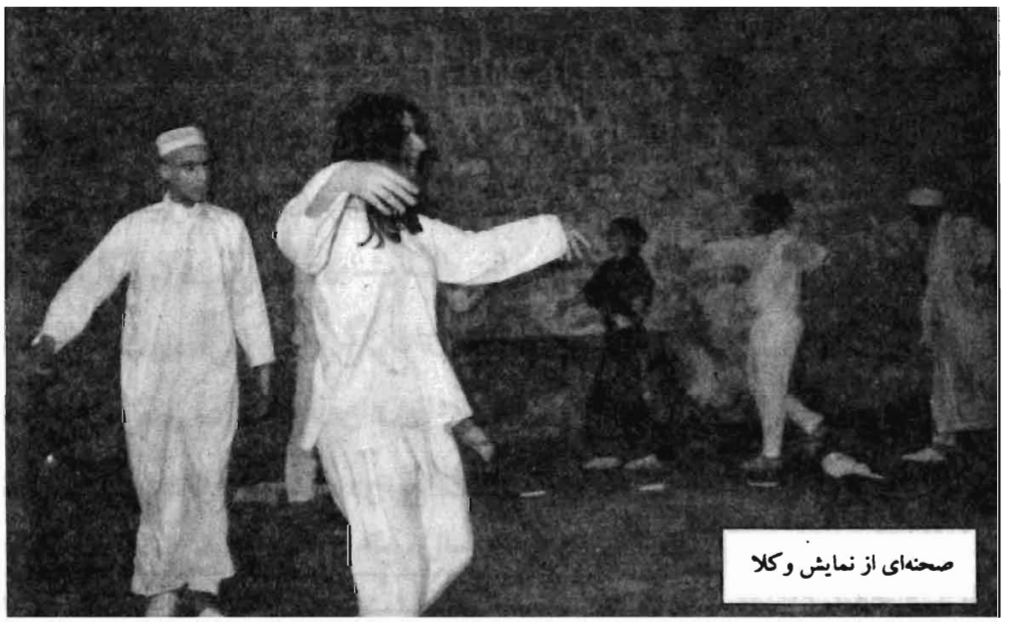
نخستین پیشنهاد فرسی نام این نوع همایشهاست. نامی را که فرسی مناسب میداند **فستیوال هنرهای نمایشی ایرانیان** است که به‌گمان نگارنده هم، با توجه به نوع و نحوه‌ی برنامه‌های ارایه شده در این همایشها، نامی مناسب است[۲].

---

[۲] اما دو نکته در این نامگذاری مورد توجه است. نخست اینکه به نظر من کلمه‌ی جشنواره مناسبتر از کلمه‌ی فستیوال است و دیگر اینکه مقوله‌ی تبعید در این نامگذاری بدون نقش و نشان است. اما شاید چون بهمن فرسی سعی‌کرده است تا حد ممکن نام پیشنهادیش کلی و همه‌شمول باشد و چون برخی از برگزارکنندگان و شماری از شرکت‌کنندگان از کلمه‌ی تبعید پرهیزدارند، آن را آگاهانه در نامگذاریِ پیشنهادیِ خویش نگنجانده است.

حاشیه‌نویسی که فرسی برای فستیوال پاریس انجام داده با صحبتهای آقای شیرازی شروع میشود و با سخنرانیِ آقای لاهیجی ادامه مییابد و اگرچه او نخواسته به ترتیب خاصی در باره‌ی نمایشهای ارایه شده بنویسد، اما تقریبن در باره‌ی همه‌ی نمایشها سخن گفته است. فرسی به گوشه‌هایی از سخنرانی آقای لاهیجی اشاره‌میکند که بخشی از آن را بنا به اهمیتش در اینجا نقل میکنیم:

... " واژه‌ی تبعید معنای نوعی جرم داشته است که به جزای آن مجرم میباید ترک زادبوم بکند. اما در این روزگار دیگر واژه‌ی تبعید چنان معنایی را ندارد. اکنون تبعید بیشتر به معنای طرد زادبوم از سوی به‌تبعیدآمده است. در روزگار ما به دور از زادبوم زیندگان، تبعیدی یا تبعیدیان نیستند. اینها در واقع سرزمینِ خود را تبعید کرده‌اند، به سبب جرمی که در آن روی داده است؟ یا مجرمیتی که در آن به کرسی نشسته است؟"



صحنه‌ای از نمایش وکلا

در پی بازگوییِ سخنرانیها فرسی با نمـایشِ بـدون کـلامِ کـاظم شـهریاری بررسـیِ نمایشهای جشنواره‌ی پاریس را آغازمیکند. در توصیفِ ایـن قطعـه‌ی بـدون کـلام چنین میگوید:

"این بازی بیحرف و باحرف کاظم شهریاری بود در آغاز فستیوال. طلوعی مطلوب و دعوتی برای اندیشیدن در قالب تآتر ناب." " ... با آن بازی نخسـتین در فسـتیوال و همین حسن کچل، شهریاری نشان داد که یکـی از آن مردانِ همه‌فن‌حریفِ رنسانسی‌ست. در کـار او، به ویژه در نمایشِ عامیانه، درک و دریـافت، و پرهیز و تدبیری در کارگردانی دیدم، که نبـودِ آن در کـارِ دیـگران معمولـن بـازی را بـه ورطـه‌ی لودگی و درازگویی یا سانتی‌مانتالیسم می‌اندازد."

"... اجـرای صدرالدیـن زاهـد از داسـتانِ کوتـاهِ **صادق هدایت** با عنوانِ "**لونـاتیک**" (هوسـباز) کـه اصلِ آن به زبانِ فرانسه است و به زبان فرانسه هـم اجرا میشد، با شرکتِ یک بازیگرِ مردِ ایرانی و یک بازیگرِ زنِ فرانسـوی و صحنـه سازیِ پیراسته و شکیل، کاری برجسته بود."..."**کله سفید** نوشته‌ی ابراهیم مکـی بـه کارگردانی و بازیگری اصغر نصرتی و بازیگرِ همراهش (کمال حسینی[۳]) تلاشی شِـبهِ رآلیستی در به‌صحنـه‌آوردنِ گونـه‌یی تـآترِ آبسـورد بـود کـه جـا نمی‌افتـاد. بـازیِ نصرتی در مجموع پرجوش بود. نیکوتر خواهد بود اگر نصرتـی نـیرویش را بیشـتر در خدمتِ بازیگری بگمارد."...

[۳]- داخل پرانتز افزوده‌ی ماست. کتاب نمایش

"نمایشنامه‌ی **برزخ** نوشته و کارگردانی فرهاد پایار، پر از ورزشهای سنگین و خواستارانه در روندِ گونه‌یی تآتر آوانگارد بود. دستاوردهایی را هم نشان‌میداد. کپسول‌های سوئدی ... در قالب یک ویدیو آن هم به‌صورت بسیار تار و اسلوموشن و چشم‌آزار آمده بود و به من یکی امان تامل نداد. ...

بازی رامین یزدانی تحت عنوان **نامه‌ی زن به پدرش** بر اساس نامه‌های فروغ فرخزاد به پدرش و برعکس، با پوزشخواهیِ بسیار، زورزدنی بود که زایمانی و زاده‌یی به‌بارنمی‌آورد. تنها فکر زیبا در این کار احتمالن کوشش در نشان‌دادنِ لایه‌های شخصیتِ فروغ در قالب چهره‌ی زنِ بازیگر بود که البته به ثبوت! نمیرسید.

در **قصه‌ی شیرین** هنرِ رقص پادشاهی میکرد و زیبا بود. اما نظم و تدوین و اجرای بازی- اگر بتوان گفت بازی- اشکال داشت. شاهرخ رقصنده‌ی خوبی است، اما گویندگی بهتر است نکند. حس و صدای در خور را نداشت. متن نظامی را هم همه‌جا درست نمیخواند. اصولن هم خواندن با گویندگی و نقالی فرق دارد.

در خطِ نمایشِ عامیانه، دو کارِ دیگر در فستیوال بودند که باید در اینجا به ترتیبِ الفبا از آنها یادکنم. نمایشِ **وروره جادو و ماه پیشونی** از حسین افصحی و **مشاوره با سیمرغ** از منوچهر نامورآزاد. ... کار افصحی و نامورآزاد، ردپای همه‌ی آثارِ پیش از خود، و رنگ و جلای شیرینی و شوخ‌وشنگی، ساز و ضرب و رقص و آواز، و اکنون که در غربت و تبعید تولیدمیشوند، گوشه و کنایه و تند و تیزیِ

سیاسی و اعتراضی، همگی را داشتند. اما در لحظاتی به علت لنگ‌زدن پاره‌یی از مخلفاتشان دچار سکته و دست‌انداز میشدند، که لعنت بر نداریهای غربت!"

بهمن فرسی در پای حاشیه‌نویسی خویش چند پیشنهاد به برگزارکنندگان فستیوال ارایه میدهد که گرچه برخی از آنها تماس حسی و فردی فرسی را منعکس میکنند، اما توجه به آنها برای همه‌ی تآترورزان خالی از سود نخواهد بود.

فستیوال ایرانی که در کشور معینی روی میدهد، باید مشخصات ایرانی و کشور میزبان و تاثیر متقابل یا تداخل آندو در یکدیگر را داشته باشد ولاغیر. ... نمایش فیلم در فستیوال تآتر نگنجانید. نمایش ویدیو هم فقط به‌شرط آنکه کیفیت عالی

کاظم شهریاری در نقش نابینای قصه‌گو در نمایش حسن کچل

داشته باشد. ... از مقیمان کشورِ برگزارکننـده، بـهتر اسـت اصلـن ویدیـو پذیرفتـه نشود. ... سمینار و کنفرانس در جنب فستیوال حتمن مربـوط بـه هنرهـای نمایشـی باشد، ... در فستیوال پاریس سه‌واحد دورهم‌نشینی در مورد تاریخ تـآتر لالـه‌زار و خاطراتِ نمایشی و نشریات هنرهای نمایشی در غربت این خاصیت را کـم و بیـش داشتند و اطلاعاتی که در آنها مبادله شد، خیال‌میکنم سودمند بـود. ...بـهتر اسـت بوفه‌ی فستیوال در اجاره‌ی صاحب حرفه‌یی باشد و رسیدگی به وضع فروش پپسی و چیپس و گوگو و کتلت از گرفتاریهای هیات برگزاری فستیوال نباشد.

هرمز کِی نیز نوشته‌یی به نام **فستیوال تآتر ایرانـی در پـاریس** دارد کـه در مجلـه‌ی یادواره چاپ پاریس درج شده است. او نیز – البته به گونه‌ی خود – به‌سـانِ فُرسـی به کم و کیف برنامه‌ها و بـه تک‌تـک آنـها توجـه‌کرده و نظریـاتش را بیـان داشـته است. درج برخی از نظریـات او را جـالب میـآوریم:" ... ایـن جشـنواره بـا حضـور عکسهای بسیار زیبای رضا دقتی که تا پایان ماندند و با سخنانِ عبدالکریم لاهیجیِ حقوقدان در بزرگداشت دموکراسی و حقوق بشر و ردِ تبعید و تبعیض آغاز شد.
... شاهرخ مشکین‌قلم نیز آنجـا بـود و بـا غـرور و پرهـیز و هـنر از آغـاز تـا انجـامِ جشنواره هر از گاهی همچون شـعله‌یی رقصـان رقصیـد و رقصـاند و هـم گرمـی و شور و صفا داد. ...
در برزخ – نمایش آسمانی با نوشته و اجـرای فرهـاد پایـار نـیز از کارهـای محکـم بچه‌های ایرانیِ آلمان بود.
و بهمن فرسی هم از لندن آمده بود. آنچه را او به پارسی اجراکرد، گاه به نقـالی و قصه‌گویی کهن میمانست، گاه به نقلی مدرن و گاهی چـون نویسـنده‌یی کـه متـنِ پرفراز و نشیب و پر سایه‌روشنِ خود را بـرای تماشـاگران بخوانـد، بـود. فرسـی در

حالیکه ما را در چکاچاکِ واژگان و جمله‌های خود انداخته بود، پیروز شد تکه‌هایی از متن خود را که همچون هنرگری آنها را تراشیده بود، در ذهنِ شنونده حک کند و خروسِ بیمحلِ پنهان در یقه‌ی مشدی و بوی بیاتِ تریاک را در فضا به‌پرواز درآورد و مشدی را در گودِ حیرت بماساند! مرسی فُرسی!

و اما شاید بتوان یکی از پخته‌ترین کارهای فستیوال را وکلا نوشته‌ی میرزا فتحلی آخوندزاده دانست. این نمایشنامه از زبان آذری توسط **لویی بازن** Louis Bazin به فرانسه ترجمه و در سال ۱۹۶۷ توسط انتشارات گالیمر پخش شد.

"وروره جادو و ماه پیشونی" ... کوششی بود برای ارائه یک نمایش کمدی موزیکال و با بهره‌گیری از تآتر روحوضی و سنت تآتر لاله‌زار و گاهی نیز فیلم فارسی. در این نمایش ما شاهدِ به‌طنزکشیدن مسایلِ روز جامعه‌ی ایران بودیم با ریتمی ویژه....

نامه‌ی زن به پدرش به کارگردانی رامین یزدانی که الهامی‌ست از نوشتار فروغ فرخزاد متنی‌ست یگانه که چهارزن آن را گاهی باهم و گاهی یکی از پس دیگری میخواندند. این چهار زن در واقع من‌های گوناگونِ یک‌زن بودند با اغتشاشات و پریشانیها و ناکامیهای درونیِ او و البته که این نمایش شکواییه‌یی نیز بود بر علیه نظامِ پدرسالار و مردسالار و مادرسالار ولی زن‌ستیزِ جامعه‌ی ما....

یک زن تنها اثر **داریو فو** را حمید دانشور کارگردانی کرده بود. زنی تنها بر صحنه که به‌مرور متحول‌میشد. **نسرین جمالی** با بازیِ سبک و زنانه و دلنشینی که ارایه داد، پیروز شد تمامِ شخصیتهای غایبِ پیس را به‌تدریج در خیال تماشاگر و بر صحنه ظاهر کند.

کپسولهای سوئدی را منوچهر رادین نوشته و کارگردانی کرده بود. ... هرچند این نمایش ... به‌صورتِ ویدیویی بد به تماشاگران نشان‌داده‌شد، ولی ضعفِ تصویر

قوت و قدرت آن نیز بود. زیرا به شدت توجه و به‌ویژه تخیل تماشاگر چنان افزود که گویی همه در ذهن خود تصویر اصلاح‌شده داشتند! و باید که به بازی خوب منوچهر رادین نیز اشاره کرد....»

هوسباز « اما متنهای صادق هدایت اگرچه اغلب مدرن و با یک تکنیک و روح‌وروان خاص نوشته شده اند و از قدرتی نیرومند برخوردارند، ولی صدرالدین زاهد آن را امتحان کرده بود. ... گرچه گاهی نمایش از لحظه‌های تآتری خوبی بهره‌مند بود ولی درمجموع واژه‌ها و متن تا اندازه‌یی مشکل و طولانی صادق هدایت در دهان و روان بازیگر صیقل نخورده بود و جاری و ساری نمیشد. اعلام سکانسها با آن کلاپ سینمایی نیز ضربه‌یی به نمایش بود که چیزی را به آن نمی‌افزود.

کله سفید نوشته‌ی ابراهیم مکی و با کارگردانی و بازی اصغر نصرتی از کارهای خوب فستیوال بود. داستان پستچی‌یی که نامه‌یی را از ناکجایی به ناکجایی دیگر آورده، آن را هم برای کسی که در بودن خود نیست شده! ... این همه را خوب گفتن کاری‌ست که آسان نیست. خصوصن که در عین بیهودگی تا پایان معانی ژرف و ژرفتر میشوند. و بازی سرباز بازی بسیار خوبی بود. مرسی!

کمال حسینی و اصغر نصرتی در صحنه‌یی از کله سفید

عکس از فرزاد سجتهدی

غصه هرچی که داری باز فراموش بکن- بیا بنشین قصه‌ی حسن کچل گوش بکن و از زبان کاظم شهریاری که با ظرافت و طنز ما را به دنیای نقالی و قوالیِ ایران برد. کارگردانِ ایرانی از ترکیباتِ مختلفِ تآتر ایران اعم از روحوضی و نقل و تعزیه برای نمایشش که به زبان فرانسه بود بهره برده بود."

در پایانِ این گزارش، من نیز مایلم به‌سانِ آقایان فرسی، شیرازی و کِی تکرار کنم که حضور و وجود و برگزاری جشنواره‌ی پاریس مفید، لازم و قدرشناسانه بود و امیدوارم جواد دادستان و دیگر همکارانش همچون **نوشین، فلور، گیلدا، ژنیا، شاهین میرشاهی، حمید جاودان** و کاظم شهریاری و بسیاری دیگر که ضمنِ

کنستان آمر، سیمون پنتل و ناتالیا سلیه در صحنه‌ای از حسن کچل

همکاری و همراهی با جشنواره دوستانه و محبت‌آمیز با مهمانانِ جشنواره رفتار کردند و همواره در فکر کمک و یاری آنها و جشنواره بودند.

آری جشنواره‌ی پاریس با هر فرود و فرازی که داشت تلاشی ارزنده و تازه بود. دوستیها و آشناییهای تازه به‌بارآورد و به زعم کمبودها و کاستیها، خوش درخشید و بازتابِ خوبی در رادیوهای خارجی‌زبان و چند نشریه‌ی فرانسوی داشت.[٤]

---

[٤] عکسهای این مطلب. (غیر از عکس مربوط به نمایش کله سفید) همگی از نگارنده است.

حمید احیاء

آشنایی با گروه تآتر داروگ

گزارشی کوتاه از فعالیتهای تآتری گروه تآتر داروگ در آمریکا

گروه تآتر داروگ فصلِ تآتری ۱۹۹۹ خود را با اجـرای موفقیت‌آمـیز نمایشـنامه‌ی **هشتمین سفر سندباد** اثر نمایشـنامه‌نویس گرانقـدر ایرانـی **بـهرام بیضـایی** بـه پایـان رساند.

از راست: مژده مولوی، حمید احیاء و سپیده کوشا

ایـن نمـایش کـه بـه زبان انگلیســی اجـرا شــد، از ۱۲ تــا ۲۷ ژوئـــــن ۱۹۹۹ در South Berkeley ، Community Church بـــه روی صحنه آمد. اجرای این نمایش با همکاری گروه تآتر Shotgun Players که یکـی از فعالترین گروههای تآتری شهر **برکلی**ست، انجام گرفت.

کارگردانی نمایشنامه‌ی هشتمین سـفر سـندباد بـر عـهده‌ی **جیـم کِیـو** Jim Cave کارگردانِ خوب و مطرحِ منطقه‌ی سانفرانسیسکو بود. نمایشـنامه توسـط **بِـلا واردا** Bella Warda و **زارا هوشمند** به انگلیسی برگردانده شده بود.

ایفاگران نقشهای نمایش **منصور تأیید، علی دادگر، بهزاد گلمحمدی، بلا واردا، رهام شیخانی و ترنج یقیازاریان** به همراه Gewn Larson, Keith Davis, Momo Casablanca, Richard Silberg Rayan Gowlan, Tori Hinkle بودند. همچنین **کوروش تقوی و نینا شریف** نیز با نواختن موسیقی این اجرا را همراهی میکردند.

کارگردان با به‌کارگیری صحنه‌ی گرد برای نمایش و تلفیق خلاقیت و تجربه‌های خود با شگردهای تآتر سنتی ایران موفق شده بود که اجرایی بسیار زیبا و به‌یاد ماندنی از این نمایشنامه ارایه‌دهد. این نخستینبار بود که نمایشی از بهرام بیضایی به زبان انگلیسی در منطقه‌ی سانفرانسیسکو به روی صحنه میآمد.

اجرای خوب هشتمین سفر سندباد توانست بیضایی را، آنگونه که هست، به تآتردوستان منطقه بشناساند. اکثر روزنامه‌های مهم منطقه این اجرا را تحسین کردند و همچنین تنها نشریه‌ی تآتریِ شهر سانفرانسیسکو با درج مقاله‌یی جامع به معرفی گروه تآتر داروگ پرداخت.

گروه تآتر داروگ در زمان تمرین نمایشنامه‌ی هشتمین سفر سندباد این فرصت گرانقدر را نیز به‌دست‌آورد که از نزدیک با بیضایی ملاقات کند. بیضایی در سفری که اخیرن به آمریکا داشت، دعوت داروگ را پذیرا شد و در جلسه‌یی که در سالن داروگ با گروه و کارگردان نمایش داشت، توضیحاتی پیرامون تآتر سنتی ایران و رابطه‌ی آن با فرم اجرایی هشتمین سفر سندباد ارایه داد.

گروه تآتر داروگ پیش از اجرای هشتمین سفر سندباد نمایشنامه‌ی **شب‌بخیر مادر** را در ماه مارس به روی صحنه برد. این نمایشنامه که اثر **مارشا نورمن** نمایشنامه‌نویس معاصر آمریکایی‌ست، برای نخستینبار در سال ۱۹۸۳ در **برادوی** به روی صحنه آمد و در آن سال جایزه‌ی **پولیتزر** را بعنوان بهترین نمایش سال از آنِ خود کرد. ترجمه‌ی این اثر توسط **حمید احیا** و انتشار آن در سال ۱۳۷٤ در ایران مارشا نورمن را به جامعه‌ی تآتری ایران معرفی‌نمود. اجرای شب‌بخیر مادر در تآتر شهر تهران نیز با استقبال بسیار روبرو شد.

کارگردانیِ اجرای داروگ از نمایشنامه‌ی شب‌بخیر مادر به عهده‌ی حمید احیاء بود و سپیده کوشا و مژده مولوی در نقش دختر و مادر نقشافرینانِ این نمایش بودند. قرار بود که این نمایش نخست به مدت نُه شب در سالن داروگ به روی

بازیگران نمایش هشتمین سفر سندباد اثر بهرام بیضایی

صحنه رود، اما به دلیل بسته شدن سالن برای تعمیرات، اینَ نمایش دو شب در سالن Live Oak Theatre به روی صحنه آمد.

داروگ در نوامبر سال ۱۹۹۹ نمایشِ **به‌یادآورید ازیادنرفتنیها** را به زبان انگلیسی به مدت هفت شب به روی صحنه آورد. این نمایش توسط **حسین جاه** نوشته و کارگردانی شده بود. و رهام شیخانی، **ثنا نوری** و حسین جاه بازیگران این نمایش بودند.

به یاد آورید از یاد نرفتنی‌ها را به مناسبت دهمین سالگرد کشتار زندانیان سیاسی در زندانهای جمهوری اسلامی نوشته شده بود و به صورتی نیمه مستند خاطرات زندانیان سیاسی را تصویرمیکرد.

در سال گذشته همچنین دو نمایش **هفت وادی** و **عروسک پشته شیشه** با همکاری داروگ به روی صحنه آمد. هفت وادی نوشته‌ی منصور تأیید بود و او خود با همراهی رقص **شهرزاد خرسندی** ایفاگر تک‌نقش این نمایش بود. این نمایش به زبان انگلیسی به روی صحنه رفت و با اجرای زنده‌ی موسیقی ایرانی توسط کوروش تقوی همراه بود.

عروسک پشت شیشه اقتباسی از داستان صادق هدایت به زبان انگلیسی بود. نویسنده و کارگردان این نمایش ترنج یقیازاریان بود که توسط بازیگران انگلیسی‌زبان گروه Golden Thread به روی صحنه آمد.

احمد نیک‌آذر

شبهای تآتر کلن

گوگول و هومن آذرکلاه مهمانان کتاب نمایش!

پوستر شبهای تآتر کلن

شبهای تآتر کلن عنوان برنامه‌یی‌ست که از چندی پیش هر دوماه یکبار توسط کتاب نمایش در این شهر برگزارمیشود. در باره‌ی هدف و علتِ برپاییِ چنین شبهایی در نخستین بروشورِ این شبها از جمله چنین آمده است:

"ما برآنیم که شاید از این طریق رابطه و همکاریِ هنرمندانِ تآتری را در این نشستها افزایش‌دهیم. تماشاگران و علاقمندان تآتر را از کار و کوشش یکدیگر و کم و کیف آن مطلع سازیم. ما میخواهیم امکاناتی مهیا کنیم تا کوششهای هنرمندانِ تآتر هرچه وسیعتر معرفی و عرضه شود. بیشک موفقیت ما در گرو همکاریِ هنرمندان و حمایتِ تماشاگرانِ علاقمند به هنر تآتر است و امیدواریم تماشاگران با ابرازِ عقاید و طرحِ پیشنهادات و بیانِ انتظاراتِ خویش ما را در موفقیتِ هر چه بیشتر این شبها مددرسانند."

شبهای تآتر کلن بیشک حادثه‌ی قابل توجهی در قلب این شهر است. کاری که تابه‌حال جای آن بسیار خالی بوده است. کتاب نمایش با همه‌ی سنگینی این بار مهم، بر دوش کشیدن آن را دستور کار خویش قرارداده است. شبهای تآتر کلن جویندگان و علاقمندان تآتر را زیر چتر حمایتی خود خواهد داشت. با ایجاد ارتباطی تنگاتنگ همسو با دست اندرکاران هنر نمایشی و تماشاگران، حرکتی نوین را پدید خواهد آورد.

آغاز شبهای تآتر در "محل خانه همه جهان" Allerweltshaus با نمایش ویدیویی یادداشتهای روزانه‌ی یک دیوانه همراه بود. هومن آذرکلاه تنها بازیگر این نمایش از پاریس دعوت‌شده بود که پس از نمایش ویدیو با تماشاگران به گفتگو نشست.

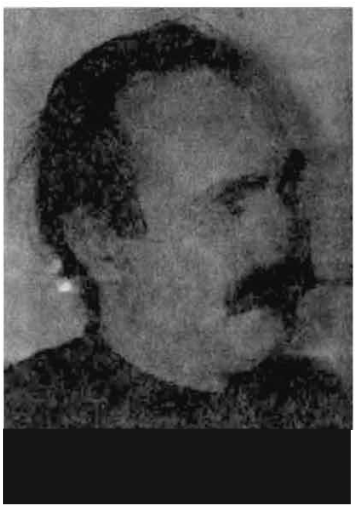
جمعی از تماشاگران برنامه‌ی شبهای تآتر کلن، عکس از احمد نیک‌آذر

یاداشتهای روزانه‌ی یک دیوانه، داستان کوتاهی از نیکلای گوگول است که هومن آذرکلاه و آقای رکن‌الدین خسروی (کارگردان نمایش) آن را به نمایشی دیدنی تبدیل کرده اند.

هومن آذرکلاه در نقش **پویریش چین**، شخصیت یادادشتهای روزانه‌ی یک دیوانه، با تسلطی بینظیر بازی فراموش‌نشدنی را ارایه کرد.

او در ارایه‌ی اوهام و خیالات باطل پویریش‌چین با قدرت ایفای‌نقش‌میکند و در قالب یک دیوانه واقعیتهای تلخ روزگار را هرچند که کهنه و قدیمی شده باشند، با نمونه‌هایی از شرایط امروزمان بازمیآفریند. بازی گیرا و دلچسب هومن آذرکلاه در بخش نخست ما را با اندیشه‌ی گوگول از زبان پویریش‌چین چنین آشنا میکند:

"لعنت! همیشه اشرافزاده‌ها یا کلنلها! تمام چیزهای خوب این دنیا یا نصیب اشرافزاده‌ها میشه یا کلنلها. مردم طبقه‌ی ما به‌زحمت میتوانند یه دلخوشی کوچیک به‌دست بیارند و تازه وقتی هم میخواهند از شادی نصیبی ببرند، یک اشرافزاده یا یک ژنرال از راه میرسه و این شادی را هم از دستشون میقاپه .... به جهنم..."



هومن آذرکلاه مهمان برنامه

"محال! غیرممکنه ازدواجی صورت‌بگیره! خب، گیریم که اون پیشکار درباره؛ که چی؟ پیشکار دربار که سه‌تا چشم نداره ... خیلی سعی‌کردم که این تفاوتها را بفهمم. چرا من فقط یک کارمند ساده هستم؟ ... نکند یک کنت و یا ژنرال باشم و فقط فکرمیکنم کارمند ساده‌یی هستم. شایدم حقیقتن نمیدونم کی هستم"!

پس از پایان نمایش هومن آذرکلاه به پرسشهای برخی از تماشاگران پاسخ‌داد و شرحی هم از چگونگی تبدیل قصه‌یی کوتاه از گوگول به نمایشی که ما شاهدش بودیم، داد.

در بروشور ویژه‌ی این شب شرحی از زندگی بازیگر نمایش، هومن آذرکلاه و فعالیت و سابقه‌ی هنری او و نیز شرح کوتاهی در باره‌ی نویسنده‌ی داستان، نیکلای گوگول و آثارش آمده بود.

باری، امیدواریم این تلاش کتاب نمایش در ادامه‌ی اهدافش یعنی ایجاد پل ارتباطی میان دست‌اندرکاران و علاقمندان تآتر، همچنان با موفقیت ادامه یابد. با استقبالی که از این برنامه به‌عمل‌آمد، امیدواری ما به اطمینان نزدیکتر شد.

استمرار شبهای تآتر کلن میتواند به فضای هنری و فرهنگی این شهر جان تازه‌یی بخشد و مردم را هرچه بیشتر با تآتر آشتی‌دهد. از نخستین برنامه‌ی این شبها چنین برمیآید که برگزارکنندگانش به کیفیت برنامه توجه ویژه‌یی دارند و به تآتر در حد یک شعور اجتماعی و مردمی اهمیت میدهند. همانگونه که گوگول در آخرین کلمات تب‌آلود و هذیان‌گونه‌اش گفته بود:

" نردبان! شتاب کنید! یک نردبان!"

کتاب نمایش این نردبان تآتر را در شهر کلن همچنان بر پا داشته تا دیدارها مداوم و تازه گردند. اقدامی شایسته و بجا!

قرار دیدارمان در برنامه‌های بعدی شبهای تآتر کلن ۱۱ آگوست و ۱۳ اکتبر خواهد بود!

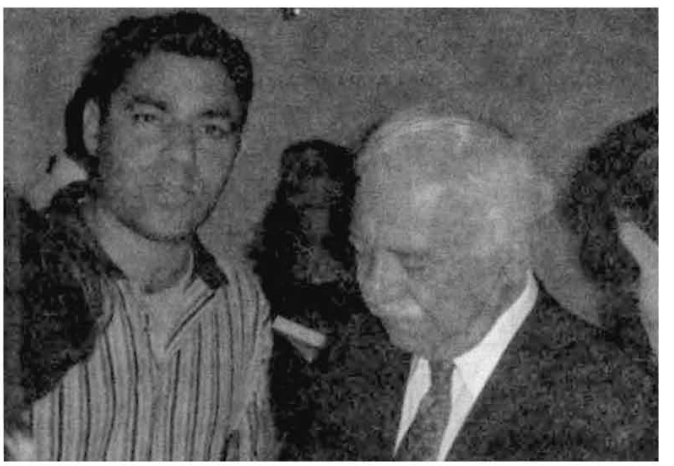
اصغر نصرتی

دیدار با نصرت کریمی و صورتکهای سخنگویش!

نصرت کریمی هنرمند سرشناس تآتر و سینمای ایران به دعوت اتحادیه‌ی سراسری ایرانیان در سوئد چند صباحی را در اروپا به‌سر برد. در مدت اقامت وی در اروپا فرصتی به‌دست‌آمد که علاقمندان در برنامه‌هایی که به مناسبت او تدارک دیده میشد، با وی و آثارش از نزدیک آشنا شوند. گزارش کوتاهی که در زیر میآید، در باره‌ی یکی از این دیدارهاست که روز جمعه ۲۳ ژوئن در شهر کلن در خانه‌ی جهانیان Allerweltshaus برگزارشد!

مقدمه

آنطور که خود نصرت کریمی در زندگینامه‌ی خویش ذکرمیکند، در سه دوره‌ی متفاوت به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم در ایران فعالیتهای هنری داشته و این فعالیتها را در سه عرصه از هم متمایز میکند.



نصرت کریمی در میان ایرانیان مقیم کلن، عکس از علیرضا درویشی

نصرت کریمی با کار تآتر به عرصه‌ی هنر پیوست. سالها پیش در نخستین گروههای تآتری تهران فعالیت کرد و از پایه‌گذارانِ تآتر جدی ایران، همچون نوشین، درسِ تآتر آموخت. این سالها که از ۱۳۲۰ تا پیش از کودتا را در برمیگیرد، نخستین بخشِ زندگیِ هنری وی محسوب میشود و در این دوره بازیگری و صورتگری دو کارِ اصلی وی بوده است.

مسعود اسدالهی و نصرت کریمی در درشکه‌چی،
عکس برگرفته از کتاب تاریخ سینمای ایران اثر م. مهرابی

دوره‌ی دوم در واقع پس از تحصیل در کشور چکسلواکیِ سابق آغازمیشود. تحصیل در عرصه‌ی تآتر عروسکی و نقاشیهای متحرک، انیمیشن، وی را در ابتدا غیر مستقیم و سپس مستقیم به‌سوی سینما سوق‌میدهد. در این دوره دیگر از تآتر خبری نیست و وی ساختنِ فیلمهای عروسکی و فعالیتهای سینمایی را به موازات هم پیش‌میبرد. او این دوره را به لحاظ تاریخی تا پیش از وقوع انقلاب ۵۷ و به روی کار آمدن حکومت جمهوری اسلامی مشخص میکند. در این سالها وی توانست حداقل ۲۰ فیلم عروسکی و پنج فیلم سینمایی و دو سریالِ تلویزیونی بسازد. در میان کارهای وی، فیلمِ عروسکیِ **زندگی** و فیلم سینمایی **درشکه‌چی** توجه اهلِ تمیز را بسیار به خود جلب‌کرد و فیلم **محلل** نیز توانست هیاهوی بسیاری به‌پاکند.

اما دشواریهایی که کریمی را با ساختن فیلم محلل روبه‌روکرد، تنها از سوی منتقدین فیلم نبود، بلکه موضع‌گیری و هیاهویی بود که "اهل دین درپیِ ساختن این فیلم به‌پا کردند و نصرت کریمی را به پاسخگویی واداشتند. حتی کار به جایی رسید که در هر مصاحبه‌یی نظر او را نسبت به مذهب و علت ساختن فیلم محلل میپرسیدند. نصرت کریمی در مصاحبه‌ی چهارساعته‌یی یکباردیگر

این سالها همچنین پربارترین سالهای فعالیت وی محسوب میشوند. نصرت کریمی از یکسو در کار عملیِ سینما به‌عنوانِ کارگردان، بازیگر، صورتگر، مشاورِ هنری و دوبلور تلاش میورزد و از سوی دیگر به آموزشهای نسلی میپردازد که بعدها سرمایه‌ی هنری ما میشوند. کار

مطبوعاتی در فصلنامه‌ی **ستاره سینما**، تدریس در دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک و آموزشِ کارهای عروسکی به‌همراه ساختنِ آنها در وزارت فرهنگ‌وهنر.در میان کارهای هنری نصرت کریمی فیلم محلل از جایگاه خاصی برخوردار است. چرا که این فیلم مورد اعتراض و انتقاد و تحلیل بسیاری قرار گرفت.

ساختن فیلم محلل، آنهم پس از اکران فیلم درشکه‌چی که نصرت کریمی را به‌عنوان یک کارگردان تازه‌نفس و متفکر معرفی میکرد، سروصدای بسیاری را برانگیخت. اهل نقد و بررسی فیلم درشکه‌چی را "اثری فکرشده و قابل تعمق" دانستند که "به لحاظ موضوع (مبارزه با تعصب)، کارگردانی، بازیگری، فیلمبرداری و موسیقی ساختمانِ محکمی"[1] داشت. اما فیلم محلل نتوانست انتظاری را که خواص از کریمی داشتند برآورد و کمی هم به موفقیتِ کسب‌شده‌ی او لطمه‌زد، چرا که وی را متهم به آلودگیهای سینمای تجاری کردند[2].

سومین دوره‌ی زندگیِ هنریِ نصرت کریمی با آزادی وی از زندانهای جمهوری اسلامی آغازمیشود که متاسفانه با محدودیتهای بسیار و اذیت و آزار فراوان همراه بوده و هست. با اینهمه در همین

و به‌طور مفصل نظر خود و علتِ ساختنِ فیلمِ محلل را بیان‌کرد[1].

نیروهای مذهبی با همه‌ی این توضیحات، محلل را توهینی به دین اسلام دانستند. اوج این نظریات در مقاله‌یی فرمولبندی شد که مرتضی مطهری در یکی از مجموعه مقالاتش به چاپ رساند. همین مقاله توانست زمینه‌های نظریِ حمله و سپس دستگیری نصرت کریمی در سال ۱۳۶۱ را مهیاکند. و لابد برای آنکه بازجویی و امور فشار در زندان برای مسوولین! مقرون‌به‌صرفه باشد،

۱- ویژه سینما و تآترشماره ۲و۳، با نظر بهمن مقصودلو.

---

[1] تاریخ سینمای ایران؛ مسعود مهرابی، انتشارت فیلم، چاپ پنجم ۱۳۶۸تهران، صفحه ۱۳۹.

[2] همانجا ص. ۱۴۲.

مدت کوتاه با آزادیهای محدودی که به دست آورده، توانست چند فیلم عروسکی-آموزشی و یک تئاتر عروسکی اجرا کند و دو نمایشگاه وسیع از صورتکهایش را تدارک بیند.

روزِ دیدار

اما برگردیم به برنامه‌ی دیدار با نصرت

کریمی صورتک میسازد، عکس از علیرضا درویشی

کریمی در شهر کلن. برنامه در مجموع به دوقسمت تقسیم‌میشد که در بخشِ نخستِ آن تقریبن ۴۰ اسلاید از صورتکهای ساخته شده‌ی کریمی، پیش و پس از انقلاب، نشان داده شد.

صورتک نامی‌ست که کریمی خود بر کارهایش نهاده و مایل نیست که آنها

پرونده کریمی و فیلم محلل به یک چشم بهم زدن با سرنوشت تهیه‌کننده معروف فیلم محلل)، **مهدی میثاقیه**، گره خورد. حالا نصرت کریمی به بهانه فیلم محلل باید ثابت میکرد که اولا بهایی نیست! دوما مسلمان هم هست!

اما نصرت کریمی محدورالدم! دو شانس بزرگ داشت که منجر به نجات وی از زندان شد؛ نخست اینکه نصرت کریمی چندان ثروتی نداشت و حکومت جمهوری اسلامی آن زمان بیشتر در شکار محدورالدمهای ثروتمندی مانند مهدی میثاقیه بود. تا بتواند به بهانه بهایی بودن پول و سینمای آنها را بالا بکشد. دیگر شانس کریمی مسلمان شدن میثاقیه، همبند وی، بود! اضافه براینها اعتراف بر مسلمان! بودن و سیاسی نبودن کریمی جانش را از مهلکه‌ی توابْ‌پرور و مرگ‌پرور نجات داد.

صیرفن را در چارچوبِ کارهای مجسمه‌سازی قرار گیرنـد. از توضیحات کریمی برمیآید که وی تا کنون هزار صورتک سـاخته کـه نیمـی از آنـها حـاصل سـالهای پیش از انقلابند و نیم دیگر به سالهای پس از انقلاب تعلق دارند.

از جمله صورتکهای بسیار جالب کریمی در این بخش **منتقد هنری، پیر دختر، در دندانپزشکی و بازیگر تآتر** بودند.

نصرت کریمی در یک نگاه

۱۳۰۳ تولد در تهران	
۱۳۱۷ ورود به هنرستان هنرپیشگی	
۱۳۱۹ آغاز فعالیتهای هنری در تآترهای مختلف تهران	
۱۳۲۳ آغاز همکاری با نوشین	
۱۳۳۰ همکاری در تآتر سعدی	
۱۳۳٤ تا ۱۳۳۷ همکاری با گروه جعفری	
۱۳۳۱ سفر به اروپا برای تحصیل	
۱۳٤۳ بازگشت به ایران و استخدام در وزارت فرهنگ و هنر	
؟؟؟؟ جای پای آشنا	
؟؟؟؟ شکارچی	
؟؟؟؟ بیمه عمر	
؟؟؟؟ دل موش، پوست پلنگ	
؟؟؟؟ سگ توله شهر ما	
؟؟؟؟ خروس بی‌محل	نقاشی متحرک
۱۳٤٥ ملک جمشید	بریده مقوا
۱۳٤٥ بابا کرم	عروسکی مفصل‌دار
۱۳٤٥ همکاری با گروه کسری به سرپرستی لرتا	
۱۳٤٦ سلسله مراتب	نقاشی متحرک
۱۳٤٦ پیوند	سریال تلویزیونی
۱۳٤۷ آقای شاکی	سریال تلویزیونی
۱۳٤۷ شکار ماه	نقاشی متحرک
۱۳٤۸ پیدایش آتش	نقاشی متحرک
۱۳٥۰ درشگه‌چی	فیلم سینمایی
۱۳٥۰ محلل	فیلم سینمایی
۱۳٥۱ تختخواب سه‌نفره	فیلم سینمایی

سپـس فیلمـی از نمایشـگاه صورتکـهایش در سـال ۱۳۵۹ در تـهران نشـان داده شـد کـه فیلـم مذکـور گزارشـی از بـرپـایی نمایشگاه و مـهمانان و دوسـتان شرکت‌کننده در آن بود.

گزارش نشان‌میداد که بسیاری از هنرمندان جامعه نه تنها به تحریـم و فشار حکومت بـر ایـن هـنرمند توجهی نکردند، بلکه بـا حضـور خود در این نمایشگاه به اینگونـه دسـتورهای جکومتـی بیتوجـه ماندند و موجب دلگرمی هـنرمند خود گشتند. در نمایشگاه افرادی چـون عبـاس جوانمـرد، عبـاس کیارسـتمی، سـیما بینـا، علـی هاشـمی، نظـری، نجـف

دریابندری، برادر هنرمند **علی کریمی**، **ناصر ملک‌مطیعی** و بسیاری دیگر به‌چشم‌میخوردند. که بسیاری از آنها با شگفتی و تاسف میپرسیدند که "چرا باید نصرت کریمی ممنوع‌الچهره باشد؟!"

از آنچه که در فیلم نشان داده شد، صورتک **دندان عاریه** توجه بسیاری را به خود جلب کرده بود. به ویژه با این جمله‌ی کوتاه کریمی در پای صورتک: "وقتی همسرم با دندان عاریه‌مان غذامیخورد، من این شکلی میشوم!"

کریمی تقریبن پای همه‌ی صورتکهایش توضیحی مینویسد که خود به‌قدر صورتکهایش گویاست.

بخش سوم قسمت نخست برنامه با پخش ۲۵ اسلاید دیگر از صورتکهای هنرمند ادامه‌یافت. در این قسمت نیز صورتکهای بسیاری بودند که توجه بیننده را جلب میکردند. صورتکهایی چون **آتش‌سوزی سینما رکس**، **دون‌کیشوت**، **مادر** از رمان **گورکی**، **اوفلیا**، **بیکار** و ... در خاطر بسیاری از حاضران خواهد ماند.

ادامه از صفحه قبل

۱۳۵۱ آدم شاخ درمیاره	عروسکی
مفصل‌دار	
۱۳۵۱ بازی در فیلمهای حیکم‌باشی، حسن سیاه و عیالوار	
۱۳۵۱ آغاز فعالیت مطبوعاتی در مجله ستاره سینما	
۱۳۵۲بازی در فیلم مشترک گلگو	
۱۳۵٤ تعصب	اشیا متحرک
۱۳۵٤ خانه خراب	فیلم سینمایی
۱۳۵٤ بازی در سریال دایی‌جان ناپلئون	
۱۳۵۵ خسرو میرزای دوم	سریال تلویزیونی
۱۳٦۵ مهمانان ناخوانده	تآتر عروسکی
۱۳٦۸ همبازی	کاموا
۱۳٦۹ آقای ایمنی	
۱۳۷۱ وروجک	
۱۳۷۳ "صرفه‌جویی آب"	
۱۳۷۸ "شیر مادر"	

در مدت استراحت، فرصتی پیش‌آمد که کریمی را دوستان و علاقمندانش در حلقه‌ی محبت خویش گیرند و از هرجا و هرکس سخن‌بگویند. بازگویی خاطرات و آرزوها مرزی نمیشناخت اما وقت تنگ بود و نیمی از برنامه هنوز درراه.

نخستین بخش قسمت دوم برنامه با پخش فیلم دیگری از نصرت کریمی آغاز شد. این فیلم از زندگی هنرمند تصویری خصوصیتر از فیلم قبلی ارایه‌میکرد. در این فیلم با خانه و کوچه و محل زندگی نصرت کریمی آشنا میشویم. دوربین به گلخانه‌ی وی سرک کشیده است. این همان گلخانه‌یی‌ست که هنرمند

صورتک آماده شدا، عکس علیرضادرویشی

پس از آزادی از زندان برای گذران زندگی در آن به پرورش کاکتوسهای خانگی پرداخته است. در فیلم همچنین با دختر هنرمند وی که اکنون در زمینه‌ی کارهای عروسکی فعال است آشنا میشویم. بخشی از این فیلم را همچنین مصاحبه‌ی کوتاهی با همسرش و بازی نوه‌ی کوچک نصرت کریمی به خود اختصاص داده بود. در همین فیلم است که ما توسط هنرمند با **حاجی‌منصور** سمنوپز معروف تهران و نیز با کتابهای کریمی آشنا میشویم. یکی از دو کتاب به‌چاپ‌رسیده‌ی وی که **درون و برون** نام‌دارد، بحثی روانشناسانه بر صورت آدمی‌ست و به قول خود او حاصل یک عمر تجربه در عرصه‌ی گریم است که میتواند برای چهره‌پردازان کتابی مفید باشد. کتاب دوم او **پیوند** نام دارد.

در پی پخش فیلم حاضران با کار عملی صورتک‌سازی نصرت کریمی آشنا شدند. در اینجا وی با خمیر مخصوصی که همراه آورده بود، برای ما صورتک کوچکی را ساخت و در حین ساخت توضیحاتی در باره‌ی نحوه‌ی کار، جنس مواد اولیه، سرمنشا و محل ساخت و تهیه‌ی خمیر و مراحل کار میداد. بعد از پرسش و

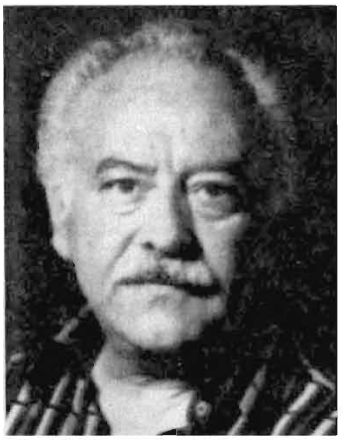
پاسخی کوتاه نصرت کریمی یکی از خاطرات دوران جوانی خـود را از زمـانی کـه هنـوز عضو سازمان جوانان حزب توده‌ی ایران بود، برای حاضرین تعریف کرد.
دیگر برنامه به پایان رسیده بود ولی علاقمنـدان هنـوز گوش و دهـان خـود را بـه حرفـها و کارهای کریمی سپرده بودند و انگار کسی مایل نبود این دیدار به پایـان رسـد. چـه کسـی میدانست باز کی و در چه فرصتی چنین دیداری میسر میشود. این پرسش کسـانی بـود کـه به اعتراض برای حضور رژیم جمهوری اسلامی در ایـران بـه زنـدگی‌ی در تبعیـد تـن داده بودند.

در دندان پزشکی

اما دیدار با نصرت کریمی به همـه نشـان داد که وی به راستی به شعاری که خـود گوینده‌اش است عمل کرده و "**بـهترین کار ممکن را در شـرایط موجـود**" انجام داده اسـت. وی توانسـته بـا همـه‌ی محدودیتـهای سیاسـی و اجتمـاعی کـه رژیم برایش مهیا ساخته به زنـدگی خـود معنا و عمق بخشد و دیگران را از تـلاش ثمربخـش خویـش بـهره‌مند سـازد. وی ازجمله در زندان اوین به تدریـس سینما مشغول میشود؛ از زندان کـه بیرون‌میـآید بـه پـرورش کـاکتوس میپـردازد و نشـان میدهـد کـه وی همـواره انسـان فعـال و پرثمری است و هیچ امر و نهی حکومتی نمیتواند مانع حضور و فعالیت این هـنرمند باشد. صاحبان قدرت فقط میتوانند بر بارگاه و تخت خود فرمان برانند و بهتر اسـت که عرصه‌ی فرهنگ را به صاحبان واقعی آن بسپارند؛ به هـنرمندانی چـون نصـرت کریمی. برای نصرت کریمی آرزوی تندرستی و موفقیت میکنیم.

نصرت کریمی

از زبان خودم*



پس از نیمه شبِ اولِ دیماه ۱۳۰۳، شب یلدا، در انتهای کوچه‌یی نزدیک بازارچه‌ی قنات‌آبادِ تهران به جهان هستی پرتاب‌شدم. پدرم حاجی **عزیزالله** در چهارراه گلوبندک به شغل عطاری اشتغال داشت. مادرم **بتول تهرانی** فرزند حاجی **محمد تقی تهرانی** تاجر خرازی بود. دو برادر بزرگترم یکی مرحوم **علی کریمی** استاد مینیاتور و دیگری مهندس **حسین کریمی** است. از سه‌سالگی به منزل پدربزرگم که نزدیک گذر **لوطی صالح** بود، نقل‌مکان کردیم. دوره‌ی ابتدایی را در مدرسه‌ی حسینیه که بعدن به دبستان زند تغییرنام داد، گذراندم. در سنین ده‌سالگی به **چهار راه مولوی** مقابل سینما تمدن سابق تغییرمکان‌دادیم. از طفولیت به هنرهای نمایشی و مجسمه‌سازی عشق‌میورزیدم. مرحوم علی برادرم که نزد استاد زنده‌یاد **کمال‌الملک** تعلیم نقاشی میگرفت، تنها مشوقم بود. زیرا خانواده‌ی سنتی ما با هردوی این هنرها میانه‌ی خوشی نداشتند. مادربزرگم میگفت:" اگر با گل باغچه آدمک بسازی، در آخرت باید به آنها روح

---

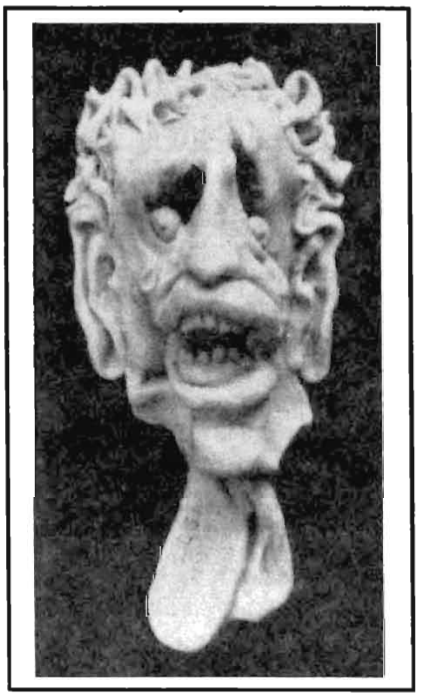
*- در نظر داشتیم در اینجا حرفها و گفتگوهای آقای نصرت کریمی را بیاوریم، اما زندگی‌نامه‌ی وی آنهم به قلم خودش که در روزنامه اتحادیه سراسری سوئد نیز به چاپ رسیده است، را مناسبتر دانستیم. لازم به توضیح است که تیتر مطلب، انتخابِ کتاب نمایش است.

بدَمی والا به جهنم خواهی رفت. از هنرهای نمایشی به‌غیراز خیمه‌شب‌بازی و نمایش روحوضی که در عروسیها روی تخته حوض اجرامیشد، چیزی ندیده بودم. شخصیتهای نمایشیِ سیاه‌بازی مثل: *حاجی‌آقا، سیاه، سلطان، فاطمه‌اره، کنیزک گرجی* و *پسرحاجی* را به شکل عروسک میساختم و ساعتها به‌جای یک‌یک آنها سخن‌میگفتم. مرحوم مادرم که در کارهای دستی و خیاطی مهارت‌داشت، در دوخت لباسهای عروسکها به من کمک‌میکرد و ازاینکه مثل سایر بچه‌های همسایه به کوچه نمیرفتم تا احیانن با سرِ شکسته مراجعت کنم، خرسند بود.

گاه با گِلِ باغچه مجسمه‌میساختم. در سالِ چهارمِ دبستان مجسمه‌ی نیم‌تنه‌ی فردوسی را به ارتفاع ۴۰ سانتیمتر ساختم که از طرف اولیای دبستان برای شرکت در نمایشگاهِ کارهای دستیِ دانش‌آموزان انتخاب‌شد و تشویقنامه از وزارتِ معارفِ آن زمان، به امضای **علی‌اصغر حکمت**، دریافت‌کردم. دوره‌ی متوسطه را تا سیکل اول در هنرستان صنعتی ایران و آلمان گذراندم و دیپلم متوسطه را از هنرستان هنرپیشگی که تحت سرپرستیِ مرحوم نصر اداره‌میشد، دریافت‌نمودم. از سال ۱۳۱۹ تا سال ۱۳۳۱ در تآترهای تهران، فرهنگ، جلمعه باربد، کشور، گیتی، فردوسی و سعدی به عنوان گریمور، بازیگر و گاه نمایشنامه‌نویس و کارگردان فعالیتهای هنری داشتم. در کلاسهای هنرپیشگی که در جنب تآتر فردوسی و سعدی و جامعه باربد برای آموزش جوانان تشکیل‌میشد، هنر گریم تدریس میکردم. در هنرستان هنرپیشگی از سال ۱۳۱۷ تا ۱۳۲۰ شاگردِ زنده‌یادان: **سید علی نصر، عبدالحسین نوشین، رفیع حالتی، فضل‌الله بایگان، معزالدین فکری و گرمسیری** بودم که خوشبختانه استادِ آخری هنوز درقیدحیات است. از سال ۱۳۲۳ تا ۱۳۳۱ به‌عنوان گریمور و بازیگر و دستیار دکوراتور **ناپلئون سروری** با گروه نوشین همکاری‌داشتم که وابسته به حزب توده بود. در همان سالها عضویت

سازمان جوانان حزب توده را پذیرفتم. در آن زمان اکثر فرهیختگانِ فرهنگی و هنری مثل **نوشین**، **هدایت** و **خانلری** یا عضو حزب توده بودند یا هوادار آن حزب.

در پانزدهم بهمن‌ماه ۱۳۳۱ پس از ازدواج با **اعلم دانایی** که یکی از بازیگران تآتر سعدی بود به اتفاق او، برای تکمیل تحصیلات، عازم اروپا شدیم. مدت شش‌ماه مقیم رم بودیم. فیلم **دزد دوچرخه** را در ایران دیده بودم و شیفته‌ی شیوه‌ی کارگردانی **ویکتوریا دسیکا** شده بودم. دسیکا در سال ۱۹۵۳ فیلم **دستگاه مرکزی** را کارگردانی‌میکرد. سفیر ایران **خواجه‌نوری** بود که شخصن به هنرهای زیبا علاقمند بود و با برادرم علی کریمی روابط دوستانه‌یی داشت. علی سفارشنامه‌یی برای او نوشته و مرا به او معرفی کرده بود. سفیر از من پرسید:" چه کمکی میتوانم به شما بکنم؟" پاسخ دادم:" اگر طی نامه‌یی من را به ویکتوریا دسیکا معرفی کنید، خوشحال خواهم شد." و چون این تقاضا خرجی نداشت، با حسن‌نیت اجابت کرد و طی نامه‌یی من و همسرم را به‌عنوان دو هنرمند مشهور ایران به دسیکا معرفی کرد. استاد با این معرفی‌نامه‌ی رسمی حسابی ما را تحویل گرفت و گفت:" چه خدمتی از من برای شما ساخته است؟" گفتم:" آرزو دارم دستیار شما باشم." به عنوان دستیار سوم مرا پذیرفت که عملن درحد پادو کارمیکردم ولی تعلیمات عملی که طی دوماه از شیوه‌ی کارگردانی استاد



آموختم، در تمام عمر به من مدد رساند. در کنار استاد که به منِ ایرانی باوفا لقب‌داده بود، دریافتم که با غیر هنرپیشه چگونه باید کار کرد.

از همان زمان آرزو کردم که در ایران فیلمهایی به شیوه‌ی نئورآلیستی بسازم که هم کارساز است و هم کم‌خرج است. آخرین روزی که برای خداحافظی خدمت استاد رسیدم، پرسیدم: "چه پیامی برای سینماگرانِ جوانِ ایران دارید؟!" پاسخ داد: "سینماگران شما نباید از سینمای غرب گرته‌برداری کنند، بلکه باید تکنیکِ درامنویسی و کارگردانی و امور فنی را از غرب بیاموزند، ولی پیوند خود را با فرهنگ بومی ایران قطع نکنند. موضوع فیلمهای شما باید کاملاً ایرانی باشد و یکی از معضلات اجتماعی جامعه‌ی ایران را حل‌وفصل کند. فیلمهای ایرانی هنگامی به جهان گسترش خواهند یافت که سکوی پرتاب آنها در ایران باشد." از همان لحظه رهنمودهای استادِ مسلمِ نئورآلیسم را به‌گوش گرفتم و در آن راستا حرکت کردم. در چهار فیلمِ سینمایی، ده فیلمِ کوتاهِ کارتون و عروسکی، دو سریالِ تلویزیونی و چند سریالِ عروسکی، همیشه یکی از معضلات فرهنگی و اخلاقیِ این مرزوبوم را محورِ اصلی قضیه قراردادم.

از آنجا که به‌قصد آموختن تآتر عروسکی عازم اروپا شده بودم و در ایتالیا مدرسه‌یی جهت این رشته وجودنداشت، به اتریش رفتم و از آنجا با مشکلات فراوان خود را به پراگ رساندم که در آنجا دانشکده‌ی تآتر عروسکی وجود داشت. یکسال، ضمن آموزش زبان چکی، بطور مستمع‌آزاد در کلاسهای عملی تآترعروسکی شرکت کردم. ضمنن در گارگاه گریم تآتر ملی پراگ به تکمیل هنر گریم که مورد علاقه‌ام بود، پرداختم. در دانشکده‌ی تآتر عروسکی روزی، به‌اتفاق استاد و شاگردان کلاس، برای تماشای آخرینِ فیلم عروسکی **کارل زمان** به نام **الهام** رفتیم. برای اولین‌بار بود که فیلم عروسکی مشاهده‌میکردم. با دیدن این

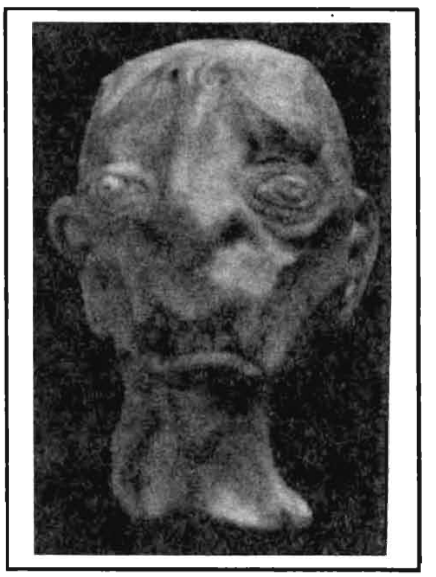
فیلم که در حد اعلای هنری و فنی ساخته شده بود، یک‌دل نه، صددل عاشق این رشته از هنرهای نمایشی شدم. فردای آن روز برای نامنویسی به فاکولته‌ی سینما رجوع کردم. رییس دانشکده گفت: "برای رشته‌ی فیلم عروسکی ابتدا باید کارگردانی سینما بیاموزید." در آزمون شرکت کردم و از بین ششصد نفر داوطلب نام خود را در بین هشت نفر از قبول‌شدگان یافتم. پس از گذراندن دوره‌ی پنج ساله‌ی رشته‌ی کارگردانی سینما و تلویزیون، یکسال دوره‌ی تکنیک فیلمهای عروسکی را گذراندم و با مدرک فوق لیسانس فارغ‌التحصیل شدم. در دوران تحصیل یک فیلم مستند کوتاه در باره‌ی نقاشی ایرانی، مینیاتور، به مدت ۱۰ دقیقه و سه فیلم داستانی کوتاه عروسکی ساختم که در آرشیو شخصی خودم موجود است. پس از اتمام تحصیل چندماه در سازمان فیلمهای مستند کارکردم و در اول ژانویه‌ی ۱۹۶۰ به منظور مراجعت به ایران عازم رم شدم. چون از نظر درگیریهای سیاسی و جنگ سرد به مصلحت نمیدانستم، مستقیمن از کشور کمونیستی به ایران مراجعت‌نمایم، مدت سه‌سال در ایتالیا در زمینه‌ی تلویزیون، سینما، تآتر و دوبله‌ی فیلمهای خارجه به زبان فارسی کارکردم. در اردیبهشت ۱۳۴۳ پس از یازده‌سال به ایران مراجعت کردم.

برای شناخت محیط سینمایی ایران، به‌عنوان مشاور کارگردان، قراردادی با استودیو آس‌فیلم منعقدنمودم. مرحوم خانی سوژه‌یی از فیلمهای هندی گرفته بود

و میخواست فیلمی با نام **افق روشن** بسازد. قرار بر این بود که نامم در تیتراژ نوشته نشود. در ماه اول و دوم ورودم به ایران، هفته‌یی چندساعت، فیلمهای مشهور آنزمان سینمای ایران را تماشامیکردم. با مطالعات چندماهه فهمیدم که در این محیط سینمایی برای من که میخواهم به‌سبک نئورآلیسم فیلم ایرانی بسازم، جایی نیست. حتی یک سناریو به نام **آقا موچول** را که با طنز تلخ و تکمضرابهای انتقاد اجتماعی نوشته شده بود، به مرحوم خانی فروختم و او به سبک فیلمهای هندی تغییراتی به آن داد و فیلمی با شرکت سپهرنیا ساخت. فیلمی که خواص بپسندند و عوام بفهمند. نه مورد پسند خواص قرارگرفت و نه مورد استقبال عوام.

در پاییز ۱۳۴۳ به دعوت وزارت فرهنگ وهنر مسوولیت کارگاه نقاشی متحرک را به‌عهده‌گرفتم. من که آرزوداشتم فیلمهای کارتون و عروسکی را در ایران پایه گذاری کنم، آنجا تنها محلی بود که دارای دوربین مجهز فیلمبرداری **تک‌فریم** بود. در این کارگاه تمام وسایل فنی برای طراحی نقاشی متحرک وجودداشت ولی فقط سه‌نفر واجد شرایط این رشته بودند. آقای **اسفندیار احمدیه** که نقاش بسیار با استعدادی بود و طراحی متحرک را به طور تجربی پیش خود آموخته بود. خانم **پروین تیموری** که فارغ‌التحصیل دانشکده‌ی هنرهای زیبا بود. او نقاش خوبی بود که به سبک امپرسیونیسم کارمیکرد و درحال آموختن طراحی متحرک بود. یک راهبه‌ی مسیحی که کمی نقاشی میدانست و کمتر از آن طراحی متحرک. بقیه هفت هشت نفر دختر جوان با روپوشهای سفید پشت میزهای مجهز طراحی نشسته بودند که فقط دکور بودند. قبل از من در این کارگاه به سرپرستی آقای تجارتچی کاریکاتوریست که فاقد تکنیک سینمایی بود، چند فیلم کوتاه کارتن ساخته شده بود. من ابتدا برای افراد کارگاه یک کلاس سینمایی دایرکردم و اصول ساخت فیلم کارتونی **زندگی** را که در اروپا نوشته بودم و دکوپاژ آن

آماده بود، برای طراحی به آقای احمدیه و خانم تیموری واگذار کردم، و چون میخواستم فیلم زندگی را با استیل مینیاتورهای ایرانی بسازم و طراحان مزبور به سبک مینیاتور آشنایی نداشتند، آقای **نصراله شیرازی** مینیاتوریست را از موزه‌ی ایران باستان به کارگاه منتقل کردم. همزمان عده‌یی از دانشجویان دانشکده‌ی هنرهای تزیینی را برای آموزش طراحی متحرک به کارگاه دعوت کردم تا پس از دوره‌ی آموزشی سه‌ماهه، بااستعداترین آنها را استخدام کنم.



فیلم زندگی که قصدداشتم آن را در حد اعلای توانم بسازم، به‌علت دقت وسواس گونه‌ی خودم و مشکلات دست‌وپاگیر بوروکراتیک اداری، سه سال به دراز کشید. در این مدت فیلمهای کوتاه دیگری که چندان وقتگیر نبودند، برای کودکان ساختم تا ضمن به‌وجودآوردن نمونه‌های مختلف از تکنیک تک‌فریم از شماتتهای روسایی که به‌علت عدم آگاهی از ساخت فیلمهای تک‌فریم دایمن مرا مواخذه‌میکردند که چرا ساخت فیلم زندگی آنقدر کند پیش‌میرود، در امان باشم. فیلمهای مذکور که در آرشیو وزارت ارشاد موجودند عبارتند از:

دل‌موش، **پوست پلنگ** با تکنیک *عروسکهای دستکشی تآتری*، **ملک جمشید** با تکنیک *کات‌اوت*، **شکار ماه** با تلفیق تکنیک انیمیشن و کات‌اوت با مقواهای رنگی، **بابا کرم** با تکنیک تک‌فریم و *عروسکهای مفصلی*، **تعصب** با تکنیک *پرده سیاه و اشیای متحرک* به‌جای شخصهای انسانی، **سلسله مراتب** با تکنیک تک‌فریم

بوسیله‌ی بازیگر زنده، **خروس بی‌محل** با تکنیک *عروسکهای فک‌زن*، **آدم شاخ درمیاره** با تکنیک تک‌فریم و عروسکهای مقوایی سه بعدی و **پیدایش آتش** با تکنیک کات‌اوت از اسطوره‌ی شاهنامه.

همزمان در تلویزیون یک سریال عروسکی هفته‌یی‌ده‌دقیقه به نام **آقای شاکی** اجرا میکردم که مدت سه‌سال ادامه‌داشت. دو سریال پنج‌قسمتی دیگر با عروسکهای دستکشی و فک‌زن برای تلویزیون ساختم به نامهای **هوشی و موشی** و **سگ‌توله‌ی شهر ما** که هرسه‌ی این سریالهای عروسکی دارای محتوای انتقاد اجتماعی و طنزآمیز بود. در سال ۱۳٤٦ سریالی تآتری برای تلویزیون ساختم به نام **پیوند** که سه سال ادامه داشت. محتوای این سریال بررسی اختلافات زندگی زناشویی بود. بازیگران خانم **ثریا قاسمی** و آقای **مسعود اسدالهی** بودند که در نقش زن و شوهر ایفای نقش میکردند. خودم در نقش استاد ظاهرمیشدم که در هربرنامه یکی از معضلات زندگی زناشویی را به فرم بد و فرم خوب به‌نمایش‌میگذاشتم. این سریال مقبولیت عامه داشت. در سال ۱۳٤۷ استودیو پارس‌فیلم برای کارگردانی سناریوی **دزد و پاسبان** مرا دعوت‌کرد. این سناریو از فیلم ایتالیایی **دزد و ژاندارم** کپی شده بود. چون سناریوی کپی مورد پسند من نبود، طی یکماه سناریوی دیگری بر اساس این سوژه نوشتم و پس از دکوپاژ دقیق فیلمبرداری را آغازکردم. وقتی دوسوم سناریو فیلمبرداری شده بود، روزی آقای **محمود کوشان** که سرمایه‌گذار و فیلمبردار بود، بااصرار از من خواست که یک صحنه رقص ثریا بهشتی را در جایی از سناریو بگنجانم و چون جایی برای رقص آنچنانی در سناریو وجود نداشت، مخالفت‌کردم. سماجت او به‌جایی رسید که من از حقوق مادی و معنوی گذشتم و کار را رهاکردم.

در سال ۱۳۴۹ با استودیو پارسافیلم برای تهیه‌ی فیلم **درشگه‌چی** قراردادی بستم، با این‌شرط که تهیه‌کننده هیچگونه دخالتی در سناریو، فیلمبرداری و انتخاب بازیگر نداشته باشد و فقط هزینه‌ی فیلم را که تعهد کردم از ۳۵۰۰۰۰ تومان تجاوزنکند، تامین‌نماید. در آن زمان هزینه‌ی فیلم بین ۵۰۰۰۰۰ تا ۷۰۰۰۰۰ تومان بود. بابت سناریو، کارگردانی، بازی خودم و پسرم فقط ۱۵۰۰۰ تومان دستمزد در نظر گرفتم، به‌شرطی که پس از استهلاک سرمایه، ۲۰٪ از منافع متعلق به کارگردان باشد که با حسابسازی کاسبکارانه هرگز پرداخت نشد. بالاخره پس از دو سال تهیه‌کننده توافق کرد، به‌جای ۲۰٪، حق فروش فیلم درشگه‌چی در خارج از ایران را به من واگذارکند و در این مورد سند محضری تنظیم و امضا شد. اما طبق سند رسمی زیر خروج فیلم درشکه‌چی از ایران ممنوع اعلام شد.

" وزارت فرهنگ وهنر شماره ۳۲/۴۹۲۲-۱۳۵۲/۷/۲ آقای نصرت کریمی بازگشت به درخواست مورخ ۱۳۵۲/۲/۱۲ فیلم درشگه‌چی در کمسیون هیئتهای نظارت بررسی شد و صدور آن را به کشورهای آمریکا، ایتالیا و فرانسه به مصلحت ندانسته اند.

ابراهیم صالح مدیر کل نظارت و نمایش"

در سال ۱۳۵۰ مهدی میثاقیه پس از مشاهده‌ی فیلم درشکه‌چی از من خواست که فیلمی در استودیوی او تهیه کنم. به او گفتم مشکل من دخالت تهیه‌کنندگان در امر کارگردانی و

سناریوست و شنیده ام که شما تا موقعی که سر صحنه حاضر نشده‌اید، کـارگردان حق‌ندارد فیلمبرداری را آغاز کند. پاسخ داد:

"اگر من در امر کارگردانان دیگر دخالت‌میکنم برای حفظ و برگشت سرمایه است ولی شما با فیلم درشگه‌چی نشان‌دادید که سرمایه‌ی تهیه‌کننده را به‌خطر نمی‌اندازید."

و برای تضمین ادعایش کبریتی از جیبش بیرون‌آورد و گفت: *"شما با این کبریت اگر استودیوی مرا هم به آتش بکشید من حرفی نمیزنم."*

پس از انعقاد قرارداد دفتری در اختیارم گذاشت و من طی یک ماه سناریوی فیلم محلل را نوشتم و دکوپاژ کردم. پس از فیلمبرداری، مونتاژ و صدابرداری، فیلم را برای تهیه‌کننده نمایش‌دادم و به اتفاق یک سکانس از صحنه‌ی اصفهان که قهرمان در منارجنبان در جستجوی شخص مناسب برای محلل شدن بود از فیلم حذف شد.

در اوایل دهه‌ی پنجاه در حدود سدفیلم در سـال سـاخته میشـد کـه اکـثرن جنبـه‌ی تجاری داشت. فقط چنـد فیلـم بـه‌اصطلاح هـنری توسـط کـاگردانـان فرهیختـه بـا روحیه‌ی ایثارگری ساخته میشـد کـه آن هـم مـورد اسـتقبال عـام قرارنمیگرفـت و موجب متضررشدن تهیه‌کننده میگردید. با وجـود ایـن بعضـی از تهیـه‌کنندگان بـه منظور نام‌آوری گاه‌گدار به اینگونه زیانـهای مـالی تن‌میدادنـد. اسـتقبال چشـمگیر فیلمـهای درشـکه‌چـی و محلـل از جـانب خـواص و عـوام بـرای بسـیاری از تهیه‌کنندگان که هـم شـیفته‌ی گیشـه بودنـد و هـم گوشـه‌ی چشـمی بـه نـام‌آوری داشتند، ایده‌آل بود. آنها با پیشنهادهای متعدد و مناسب تقریبـن مـرا محـاصره‌کرده بودند، اما توان خدمات من بیش از ساخت یک‌فیلم در سال نبود. آنـها کـه از شـم تجارتی برخوردار بودند، پیشنهادکردند فقط بازیگری نقش اول فیلمشـان را تقبـل کنم که بیش از یکی‌دوماه وقـت مـرا نمیگیـرد. بـالاخره در سـال ۱۳۵۱ بـازیگری نقش اول سه فیلم **حکیم‌باشی، حسن‌سیاه و عیـالوار** را پذیرفتـم، زیـرا سـوژه‌ی ایـن

سه‌فیلم را پسندیده بودم. به‌ویژه این که سناریست و کارگردانهای این فیلمها کسانی بودند که در مجلات سینمایی نقدهای چشمگیری مینوشتند. وقتی حکیم‌باشی روی اکران آمد بر سردر سینما با خط درشت نوشتند: یک فیلم از نصرت کریمی و در گوشه‌ی تابلو با خط بسیار ریز نوشتند: سناریو از **بهرام ری‌پور**- کارگردان **پرویز نوری**.مردم به‌تصور این که فیلم سوم من به اکران آمده برای خرید بلیط هجوم‌آوردند. و در هنگام خروج از سینما با تصور این که من بر سر آنها کلاه‌گذاشته ام، بدوبیراه نثارم‌کردند. این فیلم که در یک‌سال ساخته شد، حیثیت حرفه‌یی مرا مخدوش‌کرد، به‌طوری که فیلم سوم خودم، **هوو**، که به‌اصرار تهیه‌کننده، برای جلب تماشاگر به‌نام **تختخواب سه‌نفره** در همان سال به اکران رفت، مورد استقبال قرارنگرفت و فقط سرمایه‌ی تهیه‌کننده را برگرداند و من هم به یک‌سوم دستمزد رسیدم.

با شکست این فیلم، تهیه‌کنندگان چند قرارداد دیگرم، با وجود اینکه بیعانه هم پرداخته بودند، از اجرای آنها سرباز زدند. تا توانستم ذهن مشوب تماشاگرانم را از طریق مصاحبه‌ها روشن‌کنم، مدتی به‌درازا کشید. با فیلم **خانه‌خراب** که در سال ۱۳۵۳ ساختم، موفق‌شدم فقط نیمی از تماشاگران پروپا قرصم را جلب‌کنم.

در سال ۱۳۵۲ که گرفتار بحران بیکاری شده بودم، در فیلم مشترک ایران و ژاپن بنام **گلگو ۱۳** نقش کوچکی به‌عهده‌گرفتم و به دعوت تهیه‌کننده‌ی ژاپنی بیست روز به توکیو رفتم.

در سال ۱۳۵٤ به‌دعوت کارگردان فرهیخته **ناصر تقوایی** نقش **آقاجان** را در سریال **دایی‌جان ناپلئون** به‌عهده گرفتم.

در سال ۱۳۵۵ سریال شانزده قسمتی **خسرو میرزای دوم** را برای تل‌فیلم ساختم. در این سریال فیلمنامه‌نویس، کارگردان و بازیگر نقش اول بودم. این سریال طبق آمار تلویزیون ۷۵٪ بیننده داشت. اما مورد حمله‌ی بیرحمانه‌ی تمام سینمانویسان قرار گرفت، به‌طوریکه طی سه‌ماه، همزمان با پخش آن، ۱۳۰ مقاله برضد آن در مجلات و روزنامه‌ها منتشر شد، که بریده‌ی جریده‌ی آنها در آرشیو شخصی اینجانب بایگانی‌ست. آخرین فیلمی که قبل از انقلاب قرار بود بسازم، سناریوی ثواب و کباب بود که در مرحله‌ی تدارکات و انتخاب بازیگران هشت ماه در کمسیون سانسور گیر کرد. هنگامی پروانه‌ی ساخت صادر شد که ناآرامیهای اجتماعی و انقلابی ۱۳۵۷ آغاز شده بود و تولیدات سینمایی به‌طور کلی متوقف بود. پس از انقلاب فرهنگی به‌مناسبت فیلم محلل ممنوع‌الچهره و ممنوع‌الکار شدم. در واقع من برای فعالیت سینمایی فقط از سال ۱۳٤۸ تا ۱۳۵٦ فرصتی به‌دست آوردم که در مدت این هشت‌سال پنج‌فیلم سینمایی، یک سریال شانزده‌قسمتی، هر برنامه پنجاه‌وپنج‌دقیقه، ساختم و در سه‌فیلم مبتذل نقش اول بازی کردم که از بابت این خطای حرفه‌یی در پیشگاه ملت ایران باید استغفار کنم و در سریال دایی‌جان ناپلئون نقش آقاجان را ایفا کردم.

در سال ۱۳٦۱ به جرم ساختن فیلم محلل بازداشت‌شدم. پس از چهارماه در انتظار اعدام، قاضی شرع، آقای **آیت‌الله محمدی گیلانی**، مرا احضار کرد و با محبتی خارج از انتظار اظهارداشت: "در ملاقاتی که با حضرت امام داشتم در مورد شما به عرض رساندم که این شخص محدورالدم است ولی سیاسی نیست. امام فرمودند: اعدام خیر." در آن نشست که با حضور آقای **ضیایی** دادستان و آقای **امیری**

بازجوی اینجانب تشکیل شده بود، مرا با یکسال حبس تعلیقی مرخص کردند، با این‌شرط که به ضدانقلاب نپیوندم و با فیلم‌سازی و تهیه‌ی برنامه‌های تلویزیون به جمهوری اسلامی کمک‌کنم. چون این‌شرط به‌طور شفاهی در آن جلسه عنوان شد، ارگانهای دولتی که در امور سینمایی مسوولیت داشتند، کماکان به من اجازه‌ی کار ندادند. چند سال از طریق تولید و پرورش کاکتوس و مجسمه‌سازی اعاشه‌کردم تا سال ۱۳۶۵ که به‌دعوت کانون پرورش فکری، نمایش عروسکی **مهمان ناخوانده** را در پارک لاله به‌روی‌صحنه‌آوردم که پس از چهل اجرا که با استقبال گرم تماشاگران روبرو شد، به دستور شفاهی آقای **انور** توقیف شد. سپس به دستور آقای **زرین** مدیر کانون از این نمایش یک فیلم- تآتر ساختم که به‌عکس نمایش صحنه‌یی بازتابی نداشت. در سال ۱۳۶۸ به سفارش کانون، فیلم **همبازی** را با تکنیک کات‌اوت ساختم که برای صدور اجازه‌ی نمایش نام آقای عابدی زمانی، آنیماتور این فیلم، را به‌جای کارگردان و سناریست در تیتراژ نوشتند. فیلم همبازی در جشنواره‌ی آموزش و پرورش موفق به دریافت جایزه شد.

در آبان‌ماه ۱۳۷۸ نمایشگاه صورتکها را در کتابسرا با ۱۱۰ مجسمه‌ی رولیف برگزار کردم. که با ششهزار بازدیدکننده موفقیت چشمگیری داشت. در سال ۱۳۶۹ بیست تیزر آموزشی برای جلوگیری از خطر انفجار گاز برای شرکت گاز ساختم به نام **آقای ایمنی**. همزمان کتاب **درون و برون** را که نتیجه‌ی نیم‌قرن ممارست در هنر گریم و قیافه‌شناسی بود، منتشر کردم. در این کتاب حالات و خطوط مشخصه‌ی خصوصیات اخلاقی مختلف در چهره‌ی آدمی بررسی شده است. در شهریور ۱۳۷۱ یک سریال عروسکی به نام **وروجک** برای کانال آفتاب به سفارش استودیو سینمافیلم ساختم که چندین بار از کانال آفتاب آمریکا پخش شد. در سال ۱۳۷۳ به سفارش شرکت پیام‌رسا وابسته به شهرداری، بیست تیزر آموزشی برای صرفه‌جویی در آب به‌سفارش شرکت آب و فاضلاب ساختم که هنوز ادامه‌دارد. تا پایان سال ۱۳۷۸ به سفارش وزارت بهداشت دو.تیزر آموزشی عروسکی در مورد مزایای شیر مادر و کنترل ازدیاد جمعیت و زاد و ولد باید بسازم.
ضمنن از ۱۳۷۸ طی دهسال شش نمایشگاه از صورتکهایم برگزار کردم. از سال ۱۳۵۹ پس از انقلاب فرهنگی که تدریسم در دانشکده‌های هنری ممنوع شد، کلاسهای خصوصی در زمینه‌ی تدریس گریم، فن‌بیان، مجسمه‌سازی و عروسک‌سازی را در منزل شخصی ادامه داده‌ام.
در خاتمه شعاری که طی بیش از نیم قرن چراغ راهنمای فعالیتهای هنری من بوده است را متذکر میشوم:

سعادت و آرامش حاصل مفیدبودن است. در شرایط موجود بهترین کار ممکن[*].

با سلامهای دوستانه- نصرت کریمی

---

[*] صورتکهای این مطلب را از کتاب جمعه سال اول شماره ۱۵ از صفحه ۱۵٤ تا۱۵۹ برگرفته‌ایم. و عکس نخست مقاله را نیز برگرفته از کتاب پژوهشی در تاریخ تآتر ایران اثر مصطفی اسکویی است.

حسین افصحی

واژه‌ها را بشناسیم!

در پی اجرای نمایش ورووه‌جادو و ماه پیشانی رفتار ناهنجاری رخ داد که شرح مبسوط آن را احمد نیک‌آذر در شماره هفتم کتاب نمایش منعکس کرده است. از آنجا که در مطلب مذکور نویسنده، احمد نیک‌آذر اشاره‌ای نیز به کم و کیف اجرای نمایش ورووه جادو داشت، حسین افصحی، کارگردان نمایش، در اینجا در مقام پاسخ برآمده است.

کتاب نمایش

عبارت زبان علم است و اشارت زبان معرفت (تذکره‌الاولیاء)
هیهات که بی‌علمان را نه اشارتی در کار است و نه معرفتی در جان!

در کتاب نمایشِ شماره ۷، چشمم به سفرنامه‌یی پیرامون اجرای نمایشِ «ورووه‌جادو و ماه‌پیشانی» روشن شد، سفرنامه‌یی بس طولانی‌تر از سفرنامه‌ی سندباد!
ابتدا خواستم براساس سخن بزرگ مرد ادب ایران، احمد شاملو «با سکوتی، لب من، بسته پیمان صبور» قضیه را با سکوت برگزار کنم. از آنجا که محتویات این سفرنامه را نه تنها بی‌احترامی به یارانم در گروه، و تحریف سخنان خود یافتم، بلکه به لحاظ برخوردش با مسایل سیاسی به امر تبعید نیز مشکل داشتم. تصمیم گرفتم که یکبار برای همیشه به نوشته‌ی آقای **احمد نیک‌آذر** و نگارشهایی از این گونه پاسخ‌دهم.
بحث در باره‌ی وقایع خوان اول و دومِ این سفرنامه در حوصله‌ی این جوابیه نیست، و اما در باب خوان سوم اشاراتی به فستیوال تآتر در کلن میکنم. علارغم اختلافِ سلیقه‌یی و عقیدتیِ من با برگزارکنندگانِ فستیوال بر سر نبودن عنوان تبعید در کنار نام جشنواره و ... لحظه‌یی تردیدندارم که زحمات آقای **مجید فلاح‌زاده** و یارانش حداقل در شش‌سالِ گذشته، چراغ تآتر را در آلمان روشن نگاهداشته و از دل همین جشنواره، به همت و پایمردیِ **اصغر نصرتی**، «کتاب نمایش» تولد پیداکرده است. اگر نویسنده کمی

تامل‌میکرد، به جای انداختنِ تفِ سربالا به خود - که از شرکت‌کنندگانِ این فستیوالها است - عنوان‌کردنِ این مطلب که «**باید بر این هنر و هنرمندش ...**» موضع متواضعتری در مقابلِ جشنواره میگرفت که به او امکان ابراز وجود و طرح نامش را در محافل تآتری عرضه‌کرده است.

در خوانِ آخرِ این سفرنامه‌ی طولانی نیز مطالبی در مورد تبعید، با اشاره به سخنان بنده در پایان اجرای کلن و ابراز احساسات تماشاگران، آمده است که جای پاسخگویی دارد. ایشان در جوابِ این جمله که «این تآتر تبعید است» مینویسد:... "تبعید خود به تنهایی اعتبار و شهرتی نیست که میخواهید به شیوه‌ی مقاربتی آن را تصاحبش کنید ... رقص و آواز ... تآتر تبعید نیست و نمیتواند باشد." این که برداشت نگارنده و سایر متخصصان «**امور مقاربتی**» از اعتراض به بینش و عملکرد گرایشات مذهبی و مردسالارانه و نمایش و افشای آن برروی صحنه چیست، برای ما ارزش بررسی و جوابگویی ندارد. از آنجا که قلمزن این سفرنامه، که از قضا عضو کانون نویسندگان ایران در تبعید نیز میباشد، معنا و مفهوم **هنر در تبعید** را نمیداند و یا عمدن آن را زیر علامت سوآل میبرد، برای ما جای نگرانی و پرسش پیش‌میآورد. به زعم من و بسیاری از یاران هنرمندم در تبعید، آنچه که امروز به‌واسطه‌ی وجود فشار و اختناق و به‌دلایل سیاسی-اجتماعی در کشورمان اجازه‌ی عرضه پیدانمیکند، میتواند نام هنر در تبعید به‌خودبگیرد. حتا همان «**خواندن و رقصیدنِ زن**» که ایشان آن را به‌تمسخرمیگیرند، چه رسد به نمایشی که سراسر به انتقاد، اعتراض و افشای سیستم حکومتی و دولتمردان آن و یا به‌بادطعنه‌گرفتنِ عادت و سنتهای سرکوبگرانه‌ی مذهبی-سیاسی پرداخته است. برای ما کشورمان تحت سلطه‌ی دیکتاتوری اسلامی هنوز: "... **سرزمینی‌ست، که مزد گورکن، از آزادی آدمی، افزونتر میباشد.**" (احمد شاملو) برای نگارنده‌ی سفرنامه که منابع اطلاعاتی **زنده‌تر و مستقیمتری** دارد، چطور است؟ نمیدانیم.

اظهاراتی هم که ایشان در مورد بروشور و متن آن کرده‌اند جای بسی شگفتی دارد!! حتا مبتدیان کار تآتر نیز میدانند که دادن اطلاعات و درجریان‌گذاشتن بینندگان نمایش در

حقیقت قدرشناسی و احترام به حضور آنان در این عرصه و جدی‌گرفتنِ نقشِ آنان به عنوانِ یکی از ارکان تعیین‌کننده‌ی اجزای نمایش است. هدف رساندن اطلاعات به تماشاگران، برقراری ارتباطِ اجراکنندگانِ نمایش با عناصر تکمیل‌کننده‌ی خویش یعنی بیننده است و پشتیبانی اطلاعاتی در اختیار وی گذاشتن، کوتاه‌کردنِ فاصله‌ی بازیگر و تماشاگران و واردکردن و شرکت‌دادنِ وی به زندگیِ روی صحنه قبل از شروع نمایش است. طبیعتن رسیدن به این هدف، استفاده از منابع متفاوت اطلاعاتی را نه تنها مشروع، بلکه لازم میسازد. ذکر نام و نام نگارنده‌ی منابع مورد استفاده و حتا آنچه که شما به‌زعمِ خویش و به غلط **رونویسی** مینامید. در حقیقت وفاداری به حقوق آنان است که زحمت جمع‌آوری و نگارش آن تحقیقات را به عهده داشته‌اند. حال اگر شما اسم همه‌ی اینها را فضل‌فروشی میگذارید، مشکل ما نیست! در پایان برای آنکه دین و سپاس خود را از یارانی که در شرایط سخت تبعید، تنها و تنها برای احترام و پاس‌گذاردن به انسانیت و آزادی، زحمتِ جان‌بخشیدن به نوشته‌ها و روی‌صحنه‌آوردنِ آنها را ـ بدون کوچکترین چشمداشتی (بی انتظارِ پیش‌شرط گرفتن ۲۰۰ـ۱۵۰ مارک برای شرکت در اجرا)، با ازخودگذشتگی و فداکاری به‌دوش‌میکشند، ادا کرده باشم. توجه به سفرنامه‌نویس را به واژه‌ی **شلنگ‌تخته** که در مورد زحماتِ هنری این دوستان استفاده‌کرده‌اند، اشاره‌میکنم.

تآتر کارِ معرفت است و نگاهداریِ حرمتِ همکاران و پخته‌سالان از شروط معرفت. این که شما **از متن یا اجرا یا بازیِ بازیگرانِ نمایشِ وروره‌جادو و ماه‌پیشانی خوشستان نیاید، حق مسلم شما و همه‌ی تماشاگران است.** اما شما به عنوان اهل قلم! و حرفه‌ی تآتر! خوب میبود، حداقل به احترام ۴۰ سال فعالیتهای هنریِ آقای **مجید گل‌بابایی** و یا ارج گذاشتن به خانم **سیما سید** که همراه یارانشان در انجمن تآتر ایران سالهای فشار و اختناق و تحمل زندان و شکنجه در رژیم پهلوی را گذرانده‌اند، واژه‌یی که متناسب با این عزیزان است، انتخاب‌میکردید. شما خودتان بهتر از هرکسی به‌یادارید که حتا در سالهای بعدتر از آن، شما و مسوول گروهتان (**آقای پرویز بشردوست**) چه زحمتی کشیدید که در جنبِ اداره‌ی تآتر دکه‌ی کوچکی بناکنید (در اندرون من خسته دل) در همان وقت

آقای **رضا حسامی** در کنار کار تآتر مشغول فراگیری علمی تـآتر در دانشـکده‌ی هنرهـای دارماتیک بود. به یـاد ندارید در آن سـالهایی کـه آدمـهایی بـه‌هرترتیبی همزمـان مشـغول ساختن هر چه بهتر زندگیتان در «تبعید» و در ایران بودند، آقای **علی رستانی** تمـام وقـت انرژی و امکاناتش را در خدمت تآتر قرارمیداد، و حتا **اندک کمکی** برای چاپ رمانـهای خودش از جایی دریافت‌نمیکرد؟ آیا زحمات آقای **حسین دریانی** که به خـاطر تعـهد بـه تآتر در تبعید، رنـج مسـافت طولانـی بیـن برلیـن و کلـن و جدایـی از خـانواده را بـه جـان میخرید، و یا از خودگذشتگی و شـجاعت جوانـترین عضـو گروهمـان **علـی نجـاتی** کـه خدمت بـه تـآتر تبعیـد را بـه گذرانـدن **تعطیـلات تابسـتانی** در ایـران و دیـدار خـانواده و عزیزانش ترجیح داده است یا همکاری یار آلمانی ما **آنجلا السون** که خستگی کار تبعیـد را به‌تن‌کشیده است، شـما را اندکـی بـه تفکـر و تـامل وانمیـدارد؟ واژه‌ی «**شـلنگ‌تخته**» انداختن در روی صحنه سزوار زحمات این عزیزان نیست.

آقای نیک‌آذر همانطور که دلم میگیرد، وقتی که میشنوم و یا میبینم کـه سـالنهای تـآتر مـا خالی از تماشاچی‌ست، همانقدر هم دلم از بیحرمتی و ناسپاسی نسبت به خدمتگزاران تـآتر آزرده میشود. اما اگر در فستیوال پنجم تآتر در کلن نمایش شما با شرکت ۸ تماشـاچـی و نمـایش «شـهر قصـه‌ی امـروز» بـا شـرکت حـدود ۳۰۰ تماشـاگر بـرگزار میشـود و یـا در هامبورگ در مقابل اجرای نمایشهای ما که هر کدام بیش از ۱۲۰ بیننده داشـتند، تنـها ۱٤ تماشاگر جلب کار شما میشوند، به ما غضب‌نکنید، ایراد را در خود جستجوکنید. در پایـان با بخشی از شعر برشت، بـرای تمـامی کـارورزان تـآتر تبعیـد آرزوی اسـقامت و موفقیـت مینمایم؛

به چه امیدبسته‌اید؟ به این که کران هم به سخنان شما گوش‌بسپارند؟

نویسنده و کارگردان نمایش وروره‌جادو و ماه‌پیشانی

نسیم خاکسار

تآتر، آفریننده و سازنده‌ی یک دمکراسی جمعی

متن سخنرانی نسیم خاکسار در سومین سمینار تآتر ایران در تبعید

نمایشنامه‌نویس شدنِ من هم مثل داستان‌نویس شدنم یک اتفاق بوده است. وقتی ده- دوازده‌ساله بودم، به نقاشی و موسیقی بیشتر علاقمندبودم تا به ادبیات. اما برخوردِ خشنِ معلمِ نقاشیَم که هنوز هم اسمش را در خاطر دارم، باعث شد، کارِ نقاشی را کناربگذارم. البته الان مدتی‌ست، دوباره برای خودم یک چیزهایی را رنگکاری‌میکنم که به حساب خودم نقاشی‌ست. آموختنِ موسیقی هم خرج سنگین میخواست که در بضاعت مالی آن زمانِ خانواده‌ی ما نبود. ناچار من ماندم و تخیلِ سرشارم و نگاهم به جهانِ پیرامون و فکر کردن به آن و شِر و وِربافیهای کودکی و نو جوانی در دفتر های یادداشتم؛ تا اینکه در هفده و یا هیجده سالگی شروع کردم به نوشتن داستان.

نسیم خاکسار در حین سخنرانی، عکس از اصغر نصرتی

در بیست یا بیست‌ویکسالگی اولین داستانم را چاپ کردم. داستانی براساس تجربه‌ی تازه‌ام از روستا که بعنوان معلم به آنجا رفته بودم. و این تجربه‌اندوزی در

زمینه‌های مختلف ادامه‌یافت که حاصل آن داستانهایی‌ست که نوشته و مینویسم. نمایشنامه‌نویسی را اما من در تبعید شروع کردم. علاقه به نوشتنِ نمایشنامه اما انگار در وجود من بود. و دلیلش اینکه وقتی در زندان بودم نمایشنامه‌یی از **ویلیام سارویان** ترجمه کردم، به نام **"قلب من در کوهساران"** که بعد از انقلاب توسط انتشارات روزبهان چاپ شد. با اینهمه عاشق‌بودن به نمایش کسی را نمایشنامه‌نویس نمیکند. مجموعه‌ی نمایشنامه‌های کتاب اولم به نام **سه نمایشنامه** جز نمایشنامه‌ی **سوگواران** که باز باید در اجرایی معلوم شود چه اندازه اشتباه دارد، به معنای مطلق نمایشنامه نیستند. و حتا به دلیل بیتجربه بودن در این قالب تازه از مهارتهای داستان‌نویسیَم هم بیبَهره اند. در واقع کار نمایشنامه‌نویسیَم از **آخرین نامه** شروع شد. اینکار هم از همان اول اینطور که از چاپ درآمد، نبود. و نخستین کارگردان آن **ناصر یوسفی** با غور در کار و فهمیدن ارتباط فضا و شخصیتهای نمایشنامه با داستانهای تبعیدم که در **بقال خرزویل** چاپ شده بود با پیشنهادِ افزودنِ بخشهایی از داستانهایم به آن و حذف بخشی از جاهای دیگرِ نمایشنامه به این صورت درآمد. و حالا هم صمیمانه و بیتعارف بگویم که در این رشته از کار، خودم را شاگردی مبتدی میدانم که باید از شما دست‌اندرکارانِ نمایش بسیار بیاموزم. پس بحث فنی و کم و کیفِ این قالب را به نخبگان این کار وامیگذارم و از سکویی که کم و بیش میتوانم روی آن قرص بِایستم یعنی جایگاه یک داستان نویس سعی‌میکنم به این حادثه‌ی ادبی و نمایشی در زندگی نگاه کنم. در واقع پیدا کردن تفاوت بین داستان و نمایشنامه در اوایل برایم خیلی سخت بود. با دیدن اجراهای تآتری در هلند توسط کارگردانان هلندی، بسیار پیش‌میآمد که احساس میکردم، با کمی تغییر میتوانم داستانهایم را به نمایش تبدیل کنم. و تا مدتها و از شما چه پنهان هنوز هم، برخی داستانهایم را به صورت نمایشنامه میبینم. **زیر سقفی**

ارزان که اکنون به یُمنِ کارگردانیِ دوست عزیزم **احمد نیک‌آذر** به زبان آلمانی در این فستیوال روی صحنه میآید، نسخه‌ی نمایشیِ داستانِ **جابجایی**ست که جزو مجموعه داستانهای تبعیدم در کتاب **آهوان در برف** چاپ شده است. این نمایشنامه را برای یکی از بنیادهای تآتری در هلند که یکسال کارم را در دانشگاهِ **اوترخت** Utrecht تضمین مالی کرده بود، اولین‌بار به زبان انگلیسی نوشتم. ضرورتی که در واقع باعثِ نوشتنِ چند کارِ بعدیَم به نام **ستارگان زمین** و **ماهیهای ساردین** و نمایشنامه‌ی تقریبن بلند دیگری شد، به نام **پناهندگان** که هنوز دارم روی آن کارمیکنم و قرار است سال آینده به زبان هلندی روی صحنه بیاید. در آغاز کار متوجه شدم که قدرت داستان‌نویسیَم وجود نمایشنامه‌نویسیَم را زیر سلطه میگیرد. هنوز هم اینکار را میکند. با این تفاوت که دیگر کم و بیش میدانم، آنها دو قالب متفاوتند. این تفاوت در کجاست؟ اگر نخواهم از آن قاعده‌یی عمومی بسازم و نتیجه‌گیری را فقط به همان تجربه‌های خودم محدودکنم و قاعدتن برای ایجاد بحث، میگویم: در روبروشدنشان با جهان است که تفاوتِ آشکارشان را از هم میبینم. نمایش به نظر من رودررو شدنش با جهانِ عینی، مستقیمتر و روشنتر است. در داستان که کم و بیش در قالب هنوز به ساختمانِ شعر نزدیک است درونگرایی و یا "در درون سیرکردن و رو به آن داشتن" وزنه‌ی سنگینی دارد. گفتگو که خودبخود بنوعی گواهی از بیرون آمدن ما از خود است، از ضروریات یک داستان نیست. اما در نمایش هرچه هست بیرونی‌ست. حتا این گفته‌ی **هاملت** که "آنچه در من است به نمایش درنمیآید"، خود در برابر جمع گفته میشود. و وجود با اهمیت پنهان او را در برابر جمع به نمایش درمیآورد. کاری و یا رفتاری عملن مخالف با هستی او. آدمها در حرفهایی که میزنند، ساخته‌میشوند و ماجرا چون ساختمانی که در برابر جمع آجر بر آجر بالامیرود ساخته و پرداخته میشود.

اگر عنصر بیرونی را که بطور قاعده در گفتگو تجلی پیدامیکند، از نمایش حذف کنی، نمایش میماند. من البته منکر کارهای تازه و نوعی خاص از نمایش که از طریق لال‌بازی و رقص حادثه را در صحنه خلق‌میکنند، نیستم. اما فکرمیکنم نمایش هنوز برای انتخاب یک میدان باز و روشن و قابل لمس برای جدال با جهان نمیتواند از گفتگو خودش را خلاص کند. همسرایان در نمایشنامه‌های کلاسیک با حضورِ جمعیِ خود و همصداخواندنِ جمعیشان، با اینکه از درونیترین قالب ادبی در زبان یعنی شعر بهره‌میگیرند، اما با این حرکت خود یک حنجره‌ی جمعی را بر روی صحنه خلق‌میکنند که در طی نمایش چون چهره‌های منفرد و صداهای گوناگون برابر یکدیگر قرارمیگیرند. اینها را گفتم که بگویم تآتر یکنوع دعوت به اجتماع است. سازنده و آفریننده‌ی دمکراسی‌ست. چون آدمها با گونه‌های متفاوتِ خیر و شر تا مدتها وجود یکدیگر را در عمل و در صحنه تحمل‌میکنند. کاری که میتواند به توسعه‌ی آن در بیرون از صحنه هم بینجامد و به آن در صحنه‌ی اجتماع هم فعلیت‌بخشد. **یاگو** تا نیمه‌های پرده‌ی آخر زنده است و مدام در توطئه علیه **اتللو** و نیز در دفاع از چهره‌ی خود است. و اتللو تا آخرین‌لحظه به او مهلت‌میدهد که از وجود خودش دفاع کند. در اجراهای نمایشهای سنتیِ ما که نام تعزیه به خود گرفته است، کسی که نقش **شمر** را در **تعزیه** بازی‌میکند، هرچند پس از اجرا ممکن است در برخی مناطق با محدودیت و محرومیتهایی در جامعه مواجه شود، اما در هنگام اجرا از هرگونه تعرض مصون است. و بازیگران و تماشاچیان وجودش را با هرمقدار نفرتی که در آنها ایجادمیکند، تحمل‌میکنند. حالا اگر همین برداشتِ من را از نمایش که در تفاوت با داستان در ذهنم ایجاد شده است و یا بهنگامِ کار تجربه کرده‌ام چون معیاری درنظربگیریم، شاید به چرایی روی کردنم به نوشتن نمایش، جدا از نیاز کارم، برسیم .شناختنِ خود، گفتگوی صریح و

بیپرده، و نتیجتن برای لحظه‌یی و یا لحظاتی تحمل خود با آرای گوناگون و نگاههای متفاوت. در همین چند کار تازه‌یی که نوشته‌ام، موضوع تبعید یا در واقع مشکل و یا وضعیتی که به انواع گوناگون با آن درگیریم، وزنه‌ی سنگینی دارد. مظلومیتهای ما، تحقیرهایی که بر سرمان میآید، شوربختیهایمان و نیز تعریفی از خود که هنوز پیدایش‌نکرده ایم و همین باعث بسیاری اختلاف نظرها در زمینه های گوناگون شده، مسایلی هستند که ذهنم را گرفته اند و برخی از آنها در کارهایم راه‌یافته‌اند. شاید هیچ حرکتی ادبی و یا هنری به اندازه‌ی اجرای یک نمایش نتواند بعد از پایان برنامه بحث و جَدَل ایجادکند. نمایش تنها عملی‌ست که زمینه‌ی یک گفتگوی سالم را برای ایجاد فضایی خردمندانه و متفکرانه از پیش فراهم‌میکند. یادم‌میآید وقتی آخرین نامه در سوئد در برابر جمعیتی حدود ۲۰۰ نفر اجرا شد که اکثرآنها هم از کمپهای پناهندگی آمده بودند، یکی در نیمه‌ی اجرای نمایش، سالن را ترک‌کرد و در پایان به اعتراض به من گفت: ممنونم از اینکه بجای امیددادن به ما، آینده‌ی من و یا ما را این چنین تلخ نشان دادید. اعتراضهای دیگری هم شد. و همه هم بر این منوال. شاید آن موقع جواب قانع‌کننده‌یی برای او و یا آنها نداشتم. اما امروز میگویم مهم نومیدی و امید طرح شده در نمایش نبود. مهم آن بود که ما توانستیم با هم حرف‌بزنیم. و این خود پدید آوردنده‌ی امید است. من فکرمیکنم در نمایش این توانایی بیشتر از داستان و سخنرانی‌ست که تماشاچی را به گفتگو با خود بکشاند. بازیگر در طول اجرا درواقع دارد تماشاچی را قلقلک میدهد که از خودش حرف‌بزند. خودش را بشناسد. من بیرون رفتن آن تماشاچیِ پناهنده را در سوئد از سالن نمایش و برگشتن او را برای ادامه‌دادن به گفتگویی که نیمه‌تمام مانده بود، به حساب قدرتی که در تآتر وجود دارد، میگذارم. رویگرد عمل ما در این چند ساله‌ی اخیر به کارهای نمایشی و

برپایی همین جشنواره‌ها نشان از این میدهد که جامعه‌ی ایرانی در تبعید به ضرورتِ ایجادِ چنین فضایی برای گفتگو رسیده است. اگر تآترِ جدیِ ما در تبعید که اجرای نمونه‌هایش را در طی این چندساله‌ی اخیر با همه‌ی مشکلاتِ مالی و کمبودِ وقت و مکان در بسیاری از کشورها شاهدبودیم، به همین وظیفه‌اش متعهّد باشد، باید به سهمی که در ایجاد دمکراسی در جامعه‌ی آینده‌ی ما داشته است، بر خود ببالد.

نسیم خاکسار نوامبر ۱۹۹۹ کلن

گروه تآتر ساعدی

گفتگو با برادران بدری

برادران بدری سالهاست که در عرصه‌ی تآتر کودکان تلاش میکنند و با همه دشواریهای کار تآتر کودکان همچنان به تلاش خویش در این عرصه ادامه میدهند. فرصتی پیش آمد و اصغر نصرتی از طرف کتاب نمایش با آنها گفتگویی کرد.

آقایان بدری، قبل از اینکه بخواهیم در باره‌ی کارها و فعالیتهای تآتری شما صحبت کنیم، میخواهم لطف کنید کمی از خودتان بگویید؟

من سام بدری هستم و در اهواز بدنیا آمده ام. از بیست سالگی به فرانسه آمده ام و الان بیست سال است که در فرانسه هستم. در سال ۱۹۸۷ با برادرم علی بدری که او هم متولد اهواز است و در حدود پانزده‌سال است که در فرانسه به‌سرمیبرد، تآتر ساعدی را پایه گذاری کردیم. اوایل برای بزرگسالان نمایش اجرامیکردم و الان شش- هفت سالی‌ست که فقط برای کودکان نمایش اجرامیکنیم. ما آقای ساعدی را از نزدیک میشناختیم و چون ایشان انسان بسیار بسیار خوبی بود، اسم گروهمان را ساعدی گذاشتیم. ما در طی این شش- هفت سال چهار نمایش برای کودکان اجراکرده‌ایم. "ماهی سیاه کوچولو" و "افسانه‌ی محبت" از صمد بهرنگی و "خروس زری، پیرهن پری" از احمد شاملو. همه‌ی اینها را برادرم علی به فرانسه ترجمه کرده

و در آنها نیز بازی کرده است. آخرین نمایشی که ما کار کردیم، "**زیبا، پرنده‌ی چهار چشمه**"، همین نمایشی‌ست که امسال در فستیوال آن را اجرا کردیم. این نمایش را علی نوشته و خودش هم در آن بازی میکند. همه‌ی این نمایشها را من کارگردانی کرده ام.

علی و سام بدری

کار تآتر را چگونه شروع کردید؟

سام: در دبیرستان که بودم، کار تآتر میکردم و وقتی به فرانسه آمدم خوشبختانه با آقای ساعدی آشنا شدم و ایشان مرا به کار تآتر کشاند و بعد شروع کردم به کار با گروههای مختلف تآتری فرانسوی. کارم را در تآترشهر کان شروع کردم و در آنجا در رشته‌ی تآتر و سینما مشغول به تحصیل شدم. برادرم علی در رشته‌ی

روانشناسی وارد شد و چندین سال به عنوان روانشناس به کار مشغول بود. همچنین در رشته‌ی تآتر و پانتومیم تحصیل کرد و از آنجایی که کار نمایش ما وقت زیادی میگرفت، او کار روانشناسی را رها کرد و فقط به تآتر پرداخت.

آشنایی شما با تآتر از ایران بود و یا اینجا با آن آشنا شدید؟

سام: همانطور که گفتم من در دبیرستان تآتر کارمیکردم، ولی تحصیلات تآتر را در فرانسه در رشته‌ی تآتر و سینما "بازیگری و کارگردانی" انجام دادم و علی هم در کان و شهر تولوز انجام داد.

همانطور که گفتید در ابتدا نمایشهای بزرگسالان را اجرامیکردید، در این زمینه چه نمایشهایی را اجراکرده اید؟

سام: اولین کارمان را در حدود دوازده سال پیش با نمایشنامه‌ی **در راسته‌ی قاب بالان** از ساعدی که در الفبا چاپ شده است، شروع کردیم که به فارسی اجرایش کردیم. **افسانه‌ی آفرینش** از آقای صادق هدایت و **چشم در برابر چشم** از آقای ساعدی نمایشهای دیگر ما بودند. دوسه نمایش دیگر هم بودند که خودم نوشته بودم به نامهای **چشمهای زیبایی داری** و **شکوفه‌ها در بهار** که آنها را هم اجراکردیم، و بعد تصمیم گرفتیم که فقط برای بچه‌ها کارکنیم.

کارهای اولیه‌ی شما به زبان فارسی بود؟

سام: بعله

انگیزه‌ی شما از وارد شدن به عرصه‌ی تآتر کودکان چه بود؟

علی: اول اینکه من خودم، هم رشته‌ی تآتر و هم روانشناسی کودک را خوانده بودم و دیگر اینکه مقداری هم به صورت اتفاقی پیش آمد. من بعد از اینکه تحصیلاتم را تمام‌کردم، دو سه سال به عنوان روانشناس کودک کارمیکردم. تا اینکه به طور اتفاقی یکی از نمایندگان وزارت فرهنگ و هنر کارم را دید و گفت که اگر بخواهید میتوانیم به شما کمک‌کنیم تا هر سال یک نمایش جدید برای کودکان اجراکنید. منهم دیدم فرصت خوبی‌ست که برای کودکان کار-بکنیم. چرا که حمایت فرهنگ و هنر را هم داشتیم. بعد از آن بود که شروع به ترجمه‌ی آثار برای کودکان و اجرای آنها کردیم.

از آنچه که گفتید چنین برمیآید که شما ارتباط تنگاتنگی با آقای ساعدی داشتید، چه طور شد که با ایشان آشنا شدید و این ارتباط چگونه بود؟

سام: ما دو سال قبل از مرگ او با ایشان آشنا شدیم. بعدها مرتب میرفتیم پیش او و میدیدیمش و یکبار هم او به شهر ما آمد و رابطه‌ی خیلی دوستانه و خوبی با او داشتیم.

اصولَن ساعدی در سالهای آخر عمرش چه روحیه‌یی داشت؟

سام: روحیه‌ی خیلی خوبی داشت. او هیچوقت از مبارزه دست‌برنداشت. همیشه در حال تلفن کردن به این یا آن دوست بود و همه را برای تآتر و کارهای فرهنگی و سیاسی دور هم جمع‌میکرد. او از آن انسانهایی بود که به نظر من در این زمانه خیلی کم گیرمیآیند.

به نظر شما چه تفاوتی بین نمایش بزرگسالان و کودکان وجود دارد، اینـدو چه وجوه نمایری دارند؟

علی: بدون شک تآتر کودکان بسیار مشکلتر از نمایش برای بزرگسالان است و به همین دلیل من آن را انتخاب‌کردم. معمولَن وقتی برای بزرگسالان بازی‌میکنیم، به ما خیلی احترام‌میگذارند و حتا اگر نمایش بد هم باشد، به پاس این احترام، زیاد پاپیِ هنرمند نمیشوند. ولی بچه‌ها اینطور نیستند. هیچ چیزی را "زیر سبیلی" ردنمیکنند. هرلحظه که هنرمند اشتباه‌کند، یقه‌ی او را میگیرند و این برای من جالب بود. ما هر نمایشمان را حدود سَد، تا سدوپنجاه بار، اجرامیکنیم. طبیعی‌ست که هربار متفاوت بوده است. بچه‌ها هیچ چیزی را نمیگذارند که همینطوری بگذرد. اگر سرحال نباشی و یا کمی در بازی سستی به‌خرج‌دهی، بچه‌ها فوری اینرا به تو گوشزد خواهند کرد. این سخت بودن و حساس بودن مرا بیشتر تشویق‌میکرد که بهتر کارکنم. همانطور که گفتم کار برای کودک خیلی خیلی مشکلتر است.

گروه تآتر ساعدی
بنیانگذاری: سال ۱۹۸۷.
نمایشنامه‌های اجرا شده:
- در راسته‌ی قاب بالان از غلامحسین‌ساعدی،
- افسانه‌ی آفرینش اثر صادق هدایت،
- چشم در برابر چشم از غلامحسین ساعدی،
- غنچه‌های ایران نوشته‌ی سام بدری

با توجه به تجربه‌های اندوخته در زمینه‌ی تآتر کودکان، به نظر شما، تآتر کودکان چه مشخصه‌ها و ویژگیهایی دارد؟

علی: من فکرمیکنم که در درجه‌ی اول باید نمایش از متنی خوب برخورداباشد. در واقع جان هر نمایشی متن آن است. من تا حالا سه نمایش از نویسنده‌های بزرگ ایرانی اجراکرده ام. به عنوان مثال خروس زری، پیرهن پری از آقای شاملو که با خود ایشان هم راجع به کار صحبت کردم. ایشان هم مرا تشویق کردند که این قبیل کارها را ادامه‌دهم. اما منظور من این است که مهمترین چیز در یک نمایش متن آن یا به عبارت بهتر معنای نمایش است که در نمایشنامه نهفته است. من قبل ازاینکه یک نمایش را آغازکنم، چیزی حدود سَد نمایشنامه را میخوانم، تا یکی از آنها به دلم بچسبد و بعد با سام صحبت‌میکنم و نظرش را میپرسم و بعد با یک گروه مطرح کرده و بعد آن را اجرامیکنیم. پس مهمترین مساله را، در تآتر کودکان، اول متن میدانم و آنچه که متن میخواهد بگوید. باید دید که آیا میتوان چیزی را که درون متن است، با بچه‌ها درمیان‌گذاشت. بعد جنبه‌های تکنیکی کار مهم هستند. من شخصَن نمیخواهم چیزهای تکراری را ادامه‌دهم. دلم میخواهد هربار چیزهای جدیدی را با بچه‌ها درمیان‌بگذارم و با این دیدگاه بود که با وجود متنهای بسیار خوب از نویسندگان بزرگ ایرانی، خواستم که حرف این نویسندگان را با بچه‌های فرانسوی درمیان‌بگذارم. به جرات میتوانم بگویم که این حرکت با موفقیت همراه

از سال ۱۹۹٤ با حمایت وزارت فرهنگ و هنر فرانسه، نمایشنامه‌های ایرانی به زبان فرانسه برای کودکان:
- ماهی سیاه‌کوچولو و افسانه محبت از صمدبهرنگی،
- خروس زری پیرهن پری از احمد شاملو،
- زیبا پرنده‌ی چهارچشمه نوشته‌ی علی بدری.

علی بدری:
متولد سال ۱۹۶۰ در اهواز.
از سال ۱۹۸۳ ساکن فرانسه. تحصیل در رشته های روانشناسی کودک و تآتر (هنرستان بازیگری، پانتومیم، آواز)
بازیگری در:
- مَکبِث اثر شکسپیر
- مرگ دانتون و ویتسک از جورج بوشنر

علی بدری در **زیبا پرنده‌ی چهارچشمه**

بود. چرا که هربار پس از اجرای نمایش با عکس العمل خوب بچه‌ها روبرو میشویم. ما پس از هر اجرا با بچه‌ها صحبت‌میکنیم و نظراتشان را جویا میشویم و از اینجاست که با نقطه‌نظرهای بچه ها آشنا شده ام. من شخصَن از این تجربه و این حرکتمان بسیار راضی هستم و فکرمیکنم کار پرثمری را انجام‌داده ایم.

سام: برای اینکه حرفهای برادرم علی را کامل کنم، لازم میدانم بگویم که ما به ارزشهای والای انسانی خیلی ارزش قایلیم و سعی‌میکنیم که در تمام نمایشهایی که انتخاب‌میکنیم این ارزشها وجودداشته باشند. همچنین سعی‌میکنیم از طریق نمایشهایی که اجرامیکنیم، فرهنگ ایرانی را به بچه‌های فرانسوی

نشان‌دهیم. مثلَن در نمایشهایمان از موسیقی ایرانی استفاده‌میکنیم و علی با توجه به صدای خوبش آوازهای ایرانی را میخواند. ما حتا در نمایشها هم سعی‌میکنیم کلمات ایرانی را بکاربریم و بعد از نمایش که ما با بچه‌ها حرف‌میزنیم، آنها از ما راجع به آوازهای ایرانی و کلمات میپرسند. ما هم به آنها میگوییم که از ایران میآییم و به آنها راجع به ایران، فرهنگ، آداب و موسیقی ایرانی توضیح‌میدهیم. به خاطر این شناساندن به نظر من کار با بچه‌ها بسیار باارزش است.

آنطور که از صحبتهای شما برمیآید، شما به نوعی بین خودتان تقسیم کارمیکنید: سام معمولَن کارگردانی‌میکند و علی بازی‌میکند؛ گاهی هم هردوتان بازی‌میکنید. علی ترجمه هم میکند و سام هم گاهی مینویسد. خب برویم سراغ پرسش دیگر؛ در این دو سال که نمایشهایتان را به فستیوال کلن میآورید، چه تفاوتهایی بین تماشاگرانِ –بچه‌های– ایرانی و فرانسوی دیده اید؟

علی: راستش برای خود ما هم تازگی داشت. این برای ما یک موقعیت استثنایی‌ست. از نظر ما که سَدها بار برای فرانسویان اجرامیکنیم، طبیعی‌ست که بازی‌کردن برای بچه‌های ایرانی چیز دیگری‌ست. من یادم‌میآید که وقتی برای اولین‌بار به فستیوال آمده و در مقابل بچه‌های ایرانی، برای هموطنان عزیزم، بازی‌کردم، تمام تنم میلرزید. تفاوت این دو تا را من در استثنایی‌بودن این مساله میبینم. اما بطور کلی بنظر من و با توجه به تجربه‌ی کمِ خودم، کودک هر جا که هست یکسان است و عکس العملهای آنها هم یکسان هستند. بعدها کم‌کم موانعی گذاشته میشود و این حساسیت از بعضی هایشان گرفته میشود و یا پرورش داده میشود. ولی در ابتدا همه مثل هم رفتارمیکنند.

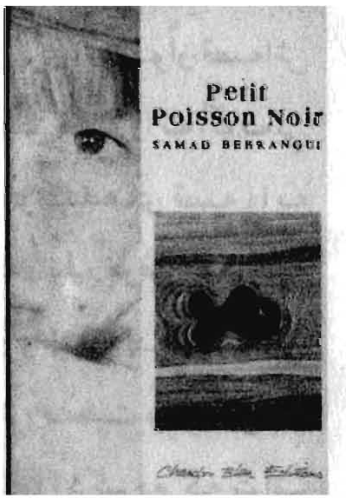
در سال اول که با سه نمایش به فستیوال آمدید، بیشتر اجراها به زبان فرانسه بود. آیا بچه‌ها از نمایش با توجه به زبان فرانسوی چیزی فهمیدند؟

علی: اغلبِ بچه‌ها نمایشنامه‌ها را میشناختند، ماهی سیاه کوچولو را که پدر یا مادرشان برای آنها تعریف کرده بودند و یا خروس زری، پیرهن پری، که نوار قصه‌اش هم در بازار وجودداشت. البته من قصه را به گونه‌یی برگردانده بودم که ساده بود و کلیدهای قصه را به فارسی میگفتم و فکرمیکنم که خیلی موفق بود. البته تجربه‌ی امسال موفقیت بیشتری را نشان‌داد. شاید به این لحاظ که بیشتر فارسی در نمایش صحبت میشد. من به مدت یک ماه تمام قراردادهایم را ردکردم که بتوانم روی متن فارسی تمرکز کنم.

مساله‌یی که اینجا برای بچه‌ها وجود دارد، عدم ارتباط و عدم آشنایی با فرهنگ خودشان است. این ارتباط را شما در کارهای خود چگونه و از چه طریقی میسرمیکنید؟

علی: ارتباط فرهنگی را از طریق تکنیک کار تآتر برقرارمیکنیم. تمام نمایشنامه‌های انتخابی ما به زبان فرانسه اجرا میشوند، ولی گاهی در حین نمایش واژه‌های فارسی نیز بکاربرده میشوند. مثلن در نمایشنامه‌ی خروس زری پیرهن پریِ آقای شاملو، اسمها به زبان فارسی گفته میشوند و این باعث میشود تا خیلی از مانعهایی که بچه‌های خارج از کشور برای شناخت فرهنگ و زبان خودشان، با توجه به در اقلیت فرهنگی بودنشان، دارند، برداشته شود.

هنر تآتر دو زبانه باعث میشود که این بچه‌ها به زبان و فرهنگ خودشان با دید بازتری نگاه کنند و خودشان را



روی جلد کتاب ماهی سیاه کوچولو برگردان به فرانسه: علی بدری

تآتر کودک در اروپا بنوعی بر روی مسایل تربیتی و روانشناسی کودک تکیه‌میکند. با توجه به این که شما برای مدارس نمایش اجرامیکنید، این تدابیر تربیتی و روانشناسانه را چگونه

تنها احساس‌نکنند. مثلن برای ما چندین‌بار پیش‌آمده که یکی یا چندتایی از تماشاچیان ما ایرانی بوده اند. این بچه‌ها بعد از اجرای نمایشنامه با پدرومادرشان که ایرانی هستند، بدون خجالت و کمرویی صحبت‌میکنند. روزی در مدرسه‌یی بازی‌میکردیم و نمایشنامه که تمام شد، من از بچه‌ها پرسیدم به نظر شما زبانِ غیر فرانسه‌یی که من گهگاه بکارمیبردم، چه زبانی بود؟ یکی از بچه‌ها گفت به زبان فارسی. پدر من هم ایرانیست. من پرسیدم فارسی بلدی؟ جواب داد: نه، اما از این به بعد یاد خواهم گرفت. چندی بعد معلم این پسربچه‌ی ایرانی پیش من آمد و گفت این پسر بعد از سه سال برای نخستین‌بار است که از ایرانی بودنش و پدرش سخن میگوید و آنهم با چه شور و شوقی!

سام: موضوعهایی که ما انتخاب‌میکنیم همیشه امیدوار کننده اند. مانند ماهی سیاه کوچولو که در ابتدا میخواهد دریا را ببیند و با مشکلات روبرو میشود ولی نمایش در آخر با امید تمام میشود. اصل کار ما بر این محور استوار است که بچه‌ها بتوانند فکرکنند و امید داشته باشند که زندگیشان پیش‌رود و به نوعی روزنه‌یی برای آینده نشانشان دهیم. این تمام تلاش ماست.

علی: من وقتی که به مدت سه - چهار سال روانشناس کودک بودم، تآتر و قصه را با بچه‌ها کارمیکردم.

در کارهای خود مورد توجه قرار میدهید؟

اصولَن وقتی بچه‌هایی که مشکل دارند، تآتری را میبینند، به راحتی خودشان را به جای نقشها گذاشته و چه بسا میتوانند، باتوجه به موضوع نمایش، مشکلات خودشان را حل کنند. به نظر من این یکی از بهترین درمانهاست و من خیلی خوشحال هستم که بچه ها میآیند و با من صحبت‌میکنند. مثلَن میگویند که منهم مثل ماهی سیاه کوچولو این جوری هستم و... همیشه، با توجه به صحبتهای انجام شده، به این نتیجه میرسیم که بچه به وجد آمده و سعی‌میکند راه‌حلی برای مشکلاتش پیداکند.

در نمایشهایتان بیشتر به بازیگر متکی هستید و یا به عروسک ؟

علی: من فکرمیکنم که نمیتوانیم این اجزا را ازهم جداکنیم. تمام این عناصر دست به دست هم میدهند تا یک نمایشِ خوب روی صحنه بیاید. من خیلی حساس هستم که عروسکهایم به وسیله‌ی کسی که به بچه‌ها علاقه دارد، درست شوند. چرا که او علاقه‌ی درونیش را به عروسک منتقل‌میکند

در یک سال روی چند پروژه کارمیکنید؟

سام: شانس بزرگی که ما داریم این است که وزارت فرهنگ و هنر فرانسه به ما کمک‌میکند و به ما قول میدهد که ما نمایشی را برای سال آینده آماده‌کنیم. در حقیقت ما بر روی یک نمایش حدود یک سال کارمیکنیم. البته لازم به تذکر است که ما از یک سال قبلش دنبال تهیه‌ی متن هستیم. من با علی قصه‌های مختلفی را میخوانیم و همانطور که قبلَن گفتم، مهم پیام

صحنه‌ی دیگری از
زیبا پرنده‌ی چهارچشمه

نمایش است که باید امیدوارکننده باشد و ما در این مورد بسیار جستجومیکنیم. در واقع ما سالی یکبار نمایش آماده و اجرامیکنیم. گاهی وقتها هم پیش آمده که شب شعر برگزارکرده ایم. این شبهای شعر به گونه‌یی‌ست که هم به زبان فارسی و هم به فرانسه شعرها را با حالت تآتری اجرامیکنیم. آخرین کاری که در این مورد کردیم، شعر "آیدا در آیینه" از آقای احمد شاملو بود که خیلی خیلی موفقیت آمیز بود. فرانسویان از این برنامه خیلی خوششان آمده بود و اغلبشان میپرسیدند که چگونه شاعری از آن سوی دنیا از دل ما میگوید؟ ما این شعر را به صورت تآتر و پانتومیم اجراکردیم که همانطور که گفتم آنقدر موفقیت آمیز بود که از ما خواستند که دوباره آن را اجراکنیم.

هر پروژه‌یی که آماده میشود را چند بار اجرامیکنید؟

سام: مثلَن ماهی سیاه کوچولو را بیش از ۲۰۰ بار اجرا کرده ایم. چرا که شش سال پیش ما این نمایش را آماده کردیم. ما هرساله چیزی حدود هفتاد تا هشتاد اجرا برای مدارس، تآترهای مختلف، کانونهای پرورش فکری و... داریم.

مکانهای اجرا را دولت برای شما انتخاب‌میکند و یا اینکه خودتان آنها را پیدامیکنید؟

سام: ما هر نمایشی را که آماده‌میکنیم، در روز اول از تمام کسانی که نمایش را میخواهند بخرند، دعوت‌میکنیم تا آن را ببینند. بعد، از حدود پنجاه – شصت کودک هم دعوت‌میکنیم تا نمایش را ببینند. چرا که نمایش مال بچه‌هاست. بعد آدمهای مختلف از ارگانهای مختلف نمایش را میخرند. مثلَن کتابخانه‌ی شهر ما همیشه بیست اجرا را از قبل میخرد. به عنوان مثال آخرین نمایشمان را برای اجراهای مختلف پیش فروش کرده ایم.

در حقیقت هر نمایشی که آماده میکنید، حداقل پنجاه بار اجرا میشود؟

سام: کمترین اجرای ما سَدوپنجاه بار برای نمایش "افسانه‌ی محبت" بوده است. بقیه‌ی آنها از سدوپنجاه بار هم بیشتر بوده اند.

کار و نمایش بعدی شما چیست؟

پوستر زیبا پرنده‌ی چهارچشمه

سام: ما حدود یکماه‌ونیم تا دوماه است که آخرین نمایشمان زیبا، پرنده‌ی چهار چشمه را تمام‌کرده ایم و باید این نمایش را در شهرها و جاهای مختلف اجراکنیم. برای پروژه‌ی بعدیمان هنوز وقت‌داریم که فکرکنیم و طرحمان را تحویل‌دهیم. از آنجایی که میخواهیم در فستیوال سال ۲۰۰۰ در **نُرماندی** شرکت‌کنیم، فعلَن نمیتوانیم به پروژه‌ی جدیدی فکرکنیم.

برای شما آرزوی موفقیت میکنم و سپاسگزارم که وقتتان را برای مصاحبه در اختیار ما قرار دادید. چنانچه حرف ناگفته‌یی مانده بفرمایید.

سام: میخواستم به این نکته اشاره‌کنم که دنیا خانه‌ی همه است.بچه‌های ایرانی و بچه‌های فرانسوی برای ما هیچ فرقی نمیکنند. درحقیقت هیچ مرزی برای نمایشهای ما وجودندارد. ما همیشه سعی‌کرده ایم و میکنیم که در تربیت بچه‌ها سهیم باشیم تا آنها دیدی امیدوارکننده نسبت به جامعه و خانواده‌شان داشته باشند. در پایان از طرف خودم و گروهمان از شما به پاس تلاشهایتان در ترویج فرهنگ ایرانی تشکرمیکنم و برایتان آرزوی موفقیت دارم.

نویسنده و تنظیم برای صحنه: رامین یزدانی

نامه‌ی زن به پدرش

با الهام و اقتباس از نامه‌ها و اشعار فروغ فرخزاد

اشخاص بازی:

زن اول

زن دوم

زن سوم

زن چهارم

و ... صداها

چهار صندلی بر صحنه‌ای تاریک.

در گوشه‌ای از صحنه، آرامگاه ابدی فروغ فرخزاد. چهار زن شمع‌هایی در دست از چهار طرف صحنه وارد میشوند. نورهای موضعی بر صحنه میتابند.

زنان به سوی قبر که با تصویر فروغ زینت یافته میروند، شال و کلاه از سر و تن برمیگیرند، آنگاه زنان در کنار قبرِ شاعر به همسرایی میپردازند.

همه‌باهم (همسرایی) بزرگ بودم و از اهالی امروز
و با تمام افق‌های باز نسبت داشتم
و لحن آب و زمین را چه خوب میفهمیدم.
(سپس زنان پاکت نامه‌هایی را از جیب پیراهن خود بیرون آورده، به سوی تماشائیان در سالن نمایش پرتاب میکنند. آنگاه به چهار گوشه‌ی صحنه رفته، به شکل ذوذنقه برجای خود می‌ایستند.)

زن اول سلام پدر گرامی!

زن دوم امیدوارم حال شما خوب باشد.

زن سوم حتما از اینکه مدت درازیست برای شما ننوشته‌ام.

همه‌باهم اما در حقیقت اینطور نیست.

زن اول امروز که زنی سی ساله هستم.

زن دوم و همیشه دلم می‌خواسته برای شما نامه‌ای بنویسم، و درد دل کنم.

زن سوم و درد دل کنم،

زن چهارم هر وقت پیش خود تصمیم گرفته‌ام که بنویسم بلافاصله از خود پرسیده‌ام که چه بنویسم و این فاصله را که بین من و شما بوجود آمده، با چه چیز میتوانم پر کنم.

زن اول من دوست نداشتم بنویسم " حالم خوبست".

همه‌باهم و سلامت هستم،

زن سوم و شما چطورید؟

زن چهارم و چکار میکنید؟

زن اول دلم می‌خواست همه‌ی زندگیم را،

زن دوم همه‌ی حس‌ها و دردها و بدبختی‌هایم را،

زن سوم برای شما بنویسم ولی نمیتوانستم و هنوز هم نمی‌توانم.

زن چهارم چون پایه‌های ساختمان افکار و عقاید ما

زن اول در دو زمان مختلف

زن دوم و در دو اجتماعی که از لحاظ شرایط

زن سوم متفاوت هستند، ریخته شده،

همه‌باهم چطور ما می‌توانیم در میان خودمان حس تفاهم ایجاد کنیم؟

زن چهارم چطور می‌توانیم؟

(سه زن اول، دوم و سوم بر صندلی‌های خود می‌نشینند. زن چهارم به میانه‌ی صحنه می‌آید و رو به تماشائیان سالن نمایش می‌ایستد.)

زن چهارم اگر بخواهم حرفهایم را شروع کنم باید یک کتاب بنویسم و میترسم که حرفهای من شما را متاثر کند و برایتان خوشایند نباشد، اما من هم نمی‌توانم تا زمانیکه این حرفها توی سینه‌ام هست، احساس رضایت و آرامش کنم و وقتی شما را می‌بینم خودم باشم، نه یک موجودی که نه می‌خندد، و نه حرف می‌زند و فقط میتواند کز کند و یک گوشه بنشیند.

(زن چهارم می‌رود و بر صندلی خود می‌نشیند و غمگینانه کز می‌کند. دیگر زنان او را نگاه می‌کنند. لحظاتی در سکوت می‌گذرد. آنگاه زن اول از صندلی خود بر می‌خیزد و به میانه‌ی صحنه میآید.)

زن اول درد بزرگ من اینست که شما هرگز مرا نشناخته اید و هیچوقت نخواسته اید که مرا بشناسید، شاید شما هنوز هم وقتی راجع به من فکر می‌کنید، مرا زنی سبکسر با افکار احمقانه‌ای که از خواندن رمانهای عشقی و داستانهای مجلات مصور در مغز او بوجود آمده می‌دانید. کاش اینطور بودم، آنوقت می‌توانستم خوشبخت باشم!

(زن اول همانجا در میانه‌ی صحنه رو به تماشائیان بر جای می‌ماند. زن سوم بر می‌خیزد و می‌آید در کنار زن اول می‌ایستد.)

زن سوم آنوقت به همان اطاقک کوچولو و شوهری که می‌خواست تا آخر عمر یک کارمند جزء باشد و از قبول هر مسئولیتی و هر جهشی برای ترقی و پیشرفت هراس داشت، پناه می‌بردم.

(زن دوم از صندلی برمی‌خیزد و به زنان اول و سوم می‌پیوندد.)

زن دوم و به وراجی کردن با زنهای همسایه و دعواکردن با مادرشوهر و خلاصه هزار کار کثیف و بی‌معنای دیگر قانع بودم و دنیای بزرگتر و زیباتری را نمی‌شناختم و مثل کرم‌ابریشم در دنیای محدود و پیله‌ی تاریک خود می‌لولیدم و رشد می‌کردم و یکروز هم زندگیم را به پایان می‌رساندم!

(زن چهارم نیز برمی‌خیزد و میاید به میانه‌ی صحنه در کنار دیگر زنان رو به تماشاییان سالن نمایش می‌ایستد.)

زن چهارم و اما چهره‌ی شما. چهره‌ی شما همیشه از یک خشونت عجیب مردانه پر بود. شما تلخ تلخ، سرد سرد و خشن خشن بودید.

زن اول (ادای یک نظامی را درمی‌آورد.) یک سرباز واقعی با چهره‌ی قراردادی یا بهتر بگویم با یک ماسک فرار دهنده ...

زن دوم و همیشه همینطور بودید.

زن سوم (به تقلید از نظامیان) به محض اینکه صدای چکمه‌هایتان بلند میشد، همه‌ی ما از حالی که بودیم بیرون میامدیم، و خودمان را از دیدرس و دسترس شما دور می‌کردیم.

(جنجال و نوعی سردرگمی و آشفتگی در صحنه پدید می‌آید. هر یک از زنها می‌کوشد تا خود را در پشت سر دیگری پنهان کند، بالاخره زن سوم در پشت سر زن چهارم و زن دوم پشت سر زن اول قرار می‌گیرند.)

زن چهارم وقتی خودم را شناختم، سرکشی و عصیان من هم در مقابل زندگی با این صورت احمقانه‌اش شروع شد.

زن اول من نمی‌توانستم مثل صدها هزار انسان دیگر که یکروز به دنیا می‌آیند و روزی دیگر میروند. بی‌آنکه از آمدن و رفتنشان نشانه‌ای باقی بماند، زندگی کنم.

اکنون زن سوم از پشت زن چهارم و زن دوم از پشت زن اول پدیدار می‌شوند و به جای پیشین خود به صف زنان می‌پیوندند.)

زن سوم من می‌خواستم و می‌خواهم بزرگ باشم.

زن دوم من می‌خواستم و می‌خواهم بزرگ باشم.

همه‌باهم (همسرایی) اما من نمی‌توانم اینطور زندگی کنم. نمی‌توانستم و نمی‌توانم اینطور زندگی کنم.

(یکی از زنان ترانه‌ای را می‌خواند. چهار زن به همراه این ترانه می‌رقصند. رقص زنان کروگرافی می‌شود و به هماهنگی لازم می‌رسد. پس از ترانه و رقص، زنان بجز زن دوم به صندلی‌های خود باز می‌گردند. زن دوم هنوز در میانه‌ی صحنه تکان می‌خورد و می‌کوشد به رقص سولوی خود ادامه دهد. ناگهان نگاهش به دیگر زنان، که هماهنگ بر صندلی‌ها نشسته‌اند می‌افتد. به جلوی صحنه می‌آید و همچون کسیکه آماده‌ی اعتراف باشد، در مقابل تماشائیان سالن نمایش زانو می‌زند.)

زن دوم من هرگز نمی‌گویم که آنچه که تا به حال انجام داده‌ام درست بوده و کسی نمیتواند به من اعتراضی بکند، نه، نه، من خود می‌دانم که در زندگیم خیلی اشتباه کرده‌ام. اما ...

اما کیست که بتواند بگوید همه‌ی اعمال، افکار و رفتارش در سراسر زندگی عاقلانه و درست بوده؟

(زن اول از صندلی خود برمی‌خیزد، می‌آید زیر بال زن دوم را می‌گیرد و او را بر صندلی خود می‌نشاند. اینک زنان هماهنگ بر صندلی‌های خود، رو به تماشائیان نشسته‌اند و همسرایی را آغاز می‌کنند.)

همه‌باهم (همسرایی) عمر دو بایست در این روزگار
تا به یکی تجربه آموختن
در دگری تجربه بردن به کار.

(زن اول و زن چهارم صندلی‌های خود را حرکت می‌دهند و نیمرخ به تماشائیان روبروی هم می‌نشینند. زن سوم و دوم برجای خود می‌مانند. اینک مجلس زنها نقل را به گذشته‌ها می‌کشاند و سخن از دوران کودکی بر زبان می‌راند.)

زن چهارم در دوران کودکی، عاشق قصه‌ها بودم. یادم هست که پدر بزرگ چه داستانهای زیبایی میدانست! به همه قصه‌های او گوش می‌دادم و بعد دچار احوال مالیخولیایی خاصی می‌شدم. نور و عروسک می‌دیدم. نسیم و پرنده می‌دیدم. آب و روشنایی می‌دیدم. آه که چه لحظه‌های زیبا و سرشاری، به گونه‌ای که بعدها وقتی بزرگتر شدم، همیشه در جستجوی این زمان از دست رفته و روزگار گمشده‌ی دوران کودکی خود بوده‌ام.

زن سوم هنوز که هنوزه اوایل پاییز هر سال یاد مادرم می‌افتم که لباس‌های زمستانی ما بچه‌ها را از صندوق‌ها بیرون می‌آورد تا به قول معروف آفتاب بدهد. ناگهان حالت عجیبی در من

ایجاد می‌شود. باز خود را همانقدر کوچک، معصوم و بی‌خیال می‌بینم. در عالم کودکی ته جیب‌های پیراهنم را به دنبال گندم شاهدانه یا نخودچی و کشمش گندیده‌ای می‌گردم که با کرکهای ته جیبم مخلوط شده!

زن دوم هنوزم که هنوزه دفترچه‌های مشق کلاس‌دوم و سوم دبستانم را دارم. تمام ثروت من همین کاغذهای باطله‌ای است که در طول سالها جمع کرده‌ام و به هر کجا که می‌روم با خود بهمراه میبرم. کاغذهایی که دست دوستانم روزی بر آنها نشانه‌ای نقش کرده، خطی کشیده، شعری نوشته و یا تصویری طرح کرده.

زن اول تمام تعطیلات تابستانی را که به مدرسه نمی‌رفتیم و با برادرانم در خانه بودیم، می‌نشستیم و کتابهای قدیمی و بی‌مصرف و روزنامه‌های باطله را تبدیل به پاکت می‌کردیم و بعد پاکتها را به مغازه دارها می‌فروختیم و اجازه داشتیم هر قدر پول از این راه بدست میاوریم بهر مصرفی که دلمان میخواست برسانیم.

همه‌باهم (همسرایی) کار که عیب و عارنیست.

کسیکه بتواند از راه بازوی خود نان بخورد،

حق دارد که آدم خودش باشد.

(مجلس زنانه با حرکت صندلی‌های دو زن اول و چهارم و در یکردیف قراردادن آنها در صف دیگران به حالت پیشین باز می‌گردد. اکنون زنان رو به تماشاییان از خود می‌گویند.)

زن سوم من زن بدی نبودم و هرگز نخواستم در زندگیم باعث سرافکندگی خانواده‌ام باشم. همیشه خواسته‌ام که فامیل من به وجودم افتخار کنند و هنور هم فکرم همین است و مطمئن هستم که یک روز به هدفم می‌رسم.

زن دوم اما چه می‌توانستم بکنم، وقتی هرگز و در هیچ جا برایم آسایشی وجود نداشت و هیچوقت نتوانستم دهانم را باز کنم و حرفهای خود را بزنم و خودم را به شما و دیگران بشناسانم. من چه می‌توانستم بکنم، هان؟

زن اول من در خانه برای خودم کتابهای فلسفی می‌خواندم و می‌نشستم ساعتها با استادهای فلسفه، تاریخ و هنر راجع به هنر و ادبیات و فلسفه‌ی شرق بحث می‌کردم، اما شما پدر راجع به من اظهار عقیده می‌کردید که من دختر احمقی هستم که فکرم در اثر خواندن مجله‌ها و کتابهای مزخرف فاسد شده!

(ناگهان صدای هق هق و بعد گریه‌ی زن چهارم بلند می‌شود. سه زن دیگر از جای خود برمی‌خیزند و به سوی او میدروند و دلداریش می‌دهند.)

زن چهارم (در حالت گریه) آنوقت توی خودم خرد می‌شدم و از اینکه در خانه اینقدر غریبه هستم اشک توی چشمهایم جمع می‌شد و سعی می‌کردم خفه بشوم و به کار کسی کاری نداشته باشم و یا هزار نکته‌ی دیگر نظیر این که شاید در نفس خود زیاد مهم نباشد، اما هر کدام به تنهایی برای خردکردن روحیه و شخصیت فردی کافی هستند.

همه‌باهم آری! هر کدام به تنهایی برای خرد کردن روحیه و شخصیت فردی کافی هستند.

(همانجا در اطراف زن چهارم که نشسته است، سایرین بر بالای سر او ایستاده اند)

زن چهارم چهارده ساله بودم که غزل می‌ساختم.

زن سوم توی آشپزخانه در حال پاک کردن سبزی.

زن دوم پشت چرخ خیاطی.

زن اول توی مدرسه.

زن چهارم روی نک درخت. همینطور غریزی در من شعر می‌جوشید.

زن سوم خیلی عاصی بودم.

زن دوم خیلی وقتها غمگین و بهانه‌گیر بودم.

زن اول خیلی وقتها لجوج و حساس بودم.

زن چهارم کتاب می‌خواندم و پر می‌شدم.

زن سوم ناچار باید یک جوری پس می‌دادم.

زن دوم برای ساختن روحیه و شخصیت فردی و برای پیدا کردن دنیای فکری خودم می‌نوشتم.

زن اول من برای دل خودم می‌نوشتم. انشا می‌نوشتم.

زن چهارم (باز به گریه می‌افتد. دیگر زنان او را دلداری می‌دهند.) آنوقت ... آنوقت معلمین مدرسه به من می‌گفتند: تو این‌ها را از کتابها می‌دزدی!

همه‌باهم (همسرایی) آیا هر کدام از اینها برای خرد کردن روحیه و شخصیت فردی کافی نیستند؟

(زنان شروع می‌کنند به حالت ضربدر طول و عرض صحنه را در نوردیدن. در چهره‌ی آنها آشکارا آثار نگرانی، عصبانیت و تردید هویداآست. در خطوط راه به همدیگر شانه می‌سایند. بالاخره تصمیم خود را می‌گیرند. هر یک به ترتیب خود را به جلو صحنه می‌رساند و مصمم حرف خود را رو به تماشاییان می‌زند.)

زن اول نخست باید از شما شروع کنم.

زن دوم از شما که با محبتش می‌توانست ما را به خودش نزدیک کند.

زن سوم و راهنمای ما باشد.

زن چهارم اما با خشونتش ما را از خودش می‌ترساند.

زن اول و باعث می‌شد که ما به خودمان پناه بیاوریم.

(سه زن دیگر به زن اول پناه میاورند و تصویر یگانه‌ای از همبستگی میسازند)

زن دوم (در پناه شانه‌ی زن اول) و با مغزهای کوچکمان مسائل بزرگ زندگی را حل کنیم.

زن سوم (در پناه زن دیگر) و چه بسا که دچار اشتباه بشویم.

همه‌باهم (همسرایی) و چه بسا که دچار اشتباه بشویم. (بر زمین می‌نشینند.)

(اینک زنان بر زمین نشسته‌اند. همچون دخترکانی که اشتباهی نابخشودنی از آنها سر زده باشد، احساس گناه می‌کنند. سایه‌ی پدر قدرتمند بر بالای سرشان سنگینی می‌کند. نگاه‌ها به سوی بالا در زاویه‌ی خیالی پدر قدرتمند است.)

زن اول یادم میاید گاهی اوقات به فکر شما می‌رسید که ما را نصحیت کنید، اما تنها زمانیکه ما نیاز به شنیدن داشتیم.

زن دوم بی‌آنکه در نظر بگیرید که آیا شرایط، موقعیت و مهمتر از همه، روحیه‌های ما برای درک و قبول این نصایح آماده هست یا نه!

زن سوم مرا از توی رختخواب!

زن چهارم مرا از سر میز غذا!

زن دوم مرا در حالیکه غرق مطالعه بودم!

زن اول و مرا از توی آشپزخانه صدا می‌کردید، و بعد نصایح شما بدون هیچ مقدمه‌ای شروع می‌شد!

زن سوم با ابروهای گره کرده!

زن چهارم و سری که همیشه به زیر بود!

زن دوم مثل اینکه شما می‌ترسیدید!

زن اول اگر به چشم‌های ما نگاه کنید و به روی ما بخندید!

زن چهارم ما محبت‌ها و ظرافت احساسات شما را درک کنیم!

زن سوم و این برای شما بد باشد!

زن دوم چرا؟!

زن اول چرا؟!

زن دوم نکند که بعدا نتوانید باز ما را وادار کنید که از شما اطاعت کنیم و بترسیم!

زن اول هرگز یادم نمیاید که حرفهای شما را جدی تلقی کرده‌باشیم!

زن سوم وقتی شما با حرارت ما را نصحیت میکردید، من اطمینان دارم که فکر ما جای دیگری بود.

زن چهارم هرگز به یاد ندارم که فردا صبح کـه از خـواب بیـدار میشـدم همه‌ی نصایح شما را فراموش نکرده باشم.

زن اول برعکس! چه بسا اوقات که روح من در اثـر ارتکـاب خطـایی از پشیمانی و ندامت میلرزید.

زن دوم و دلم میخواست که پیش شما بیایم و بگویم که چه کرده‌ام و از شـما بخواهـم کـه مـرا نصیحـت کنیـد، امـا مثـل همیشـه ترسیده‌ام و حس کرده‌ام که با شما بیگانه هستم.

زن سوم چرا باید اینطور باشد؟

همه‌باهم چرا باید اینطور بوده باشد؟!

زن دوم (با فریاد توام با ترس) بچه‌ها! پدر!

(زنان به سرعت برپا میخیزند و به سوی صندلیهای خود فرار میکنند. و هر یک خود را پشت صندلی‌هـای خـود پنـهان میکنـد. گویـی ایـن زنـان در جهان خردسالی، خود را از نگاه پدر قدرتمند پنهان میدارند. اگر چه ایـن بازی دخترکانه در مخفیگاه با پچ پچ و درگوشی حرف‌زدن آغاز میشـود و مدتی ادامه مییابد، ولی بزودی خود را از پشت صندلیها به بیرون آورده، به تماشائیان میگویند:)

زن چهارم هر وقت به زندگی گذشته‌ام فکر میکنم،

زن سوم به زندگی گذشته‌ام در منزل شما،

زن دوم قلبم پائین میریزد.

زن اول مثل دزدها همه کارم پنهانی.

همه‌باهم کارهای خوب و کارهای بد!!!

زن چهارم من پانزده ساله بودم

و او سی و یک ساله

عاشق هم شدیم.

زن سوم وقتی زمزمه‌ی پیوند زناشویی ما بلند شد، شما پدر بزودی با این ازدواج موافقت کردید.

زن دوم لباس عروسی و جواهر نمیخواستم.

جشن عروسی نمیخواستم.

هیچ چیز نمیخواستم.

زن اول و شما که خود عاشق زن دیگری بودید و میخواستید با او ازدواج کنید، ما بچه‌ها را مزاحم میدانستید،

زن دوم پس با ما عبوس و نامهربان بودید.

زن چهارم این بود که خواستید مرا از سر خود باز کنید، بنابراین در پانزده سالگی شوهرم دادید.

زن سوم این زناشویی عاشقانه اما غیر منطقی من با شوهرم و آن ازدواج شما با زن دومتان، همه‌ی زندگی ما را از هم متلاشی کرد.

همه‌باهم (همسرایی) ما هر کدام به گوشه‌ای پرتاب شدیم!

من اگر عاشق شدم،

در جستجوی مهربانی و محبت بودم.

در حالیکه، در خانه‌ی شما جز خشونت و سردی چیزی ندیدم.

(زنان یکی پس از دیگری مخفیگاه خود را ترک میکنند و از پشت صندلیهای خود به میانه صحنه میایند و با حالتی اعتراض‌امیز گلایه میکنند.)

زن اول چرا برای من شخصیت قائل نبودید؟

زن دوم چرا مرا وادار میکردید که از خانه فراری باشیم؟

زن سوم چرا باید مثل آدمی می‌بودم که در خواب راه میرود؟

زن چهارم و ندانم که کجا هستم؟

زن اول و ندانم که چه میکنم؟

زن دوم و با که حرف میزنم؟

زن سوم چرا جرات نداشتم دوستانم را به خانه بیاورم؟

زن چهارم و با شما آشنا کنم؟

زن اول تا اگر خوب یا بد هستند، به من تذکر دهید و مرا راهنمایی کنید.

زن دوم و ناچار خطا میکردم.

زن سوم خطاهای زیاد.

زن چهارم و اما حالا چرا به اینجا آمده‌ام؟

زن اول و چرا رنج دربدری، آوراگی و هزار بدبختی دیگر را به جان میخرم؟

زن دوم برای اینکه آزاد باشم.

همه‌باهمه برای آنکه آزاد باشم.

(نور صحنه به تدریج به یک نور آبی تبدیل میشود. اینک زنان باز شال و کلاه کرده، با چمدان سفری در دست در صحنه ظاهر میشوند.)

همه‌باهمه (همسرایی) سالهای اسارت،

سالهای گناه

سالهای گناهان پر از لذت.

زن دوم ناچار چمدانم را برداشتم و به راه خود رفتم.

زن اول پول و حقوق نداشتم و در فشار مطلق بودم.

زن سوم میگویم: چون در من یک جور سرسختی غریزی و طبیعی هست. من ار آن آدمهایی نیستم که وقتی میبینند که سر کسی به سنگ میخورد و میشکند، نتیجه بگیرد که نباید دیگر به طرف سنگ رفت. من تا سر خودم نشکند، معنای سنگ را نمی‌فهمم!

زن چهارم گفتم قفس!
ولی چه بگویم که پیش از این
آگاهی از دورویی مردم مرا نبود
دردا که این جهان فریبای نقشباز
با جلوه و جلای خود آخر مرا ربود
اکنون منم که خسته ز دام فریب و مکر
بار دگر به کنج قفس رو نموده‌ام.

(یکی از زنان ترانه‌ی دوم را میخواند. چهار زن به همراه این ترانه میرقصند. رقص زنان در هماهنگی انجام و پایان میگیرد. آنگاه آنها به صندلیهای خود باز میگردند. نور صحنه به طرح اولیه‌ی خود باز میگردد.)

(اینک زنان هماهنگ بر صندلیهای خود نشسته‌اند.)

زن اول من خانه را دوست دارم.

زن دوم من دلم نمیخواست از صبح تا شب بدون هدف در خیابانها راه بروم.

زن سوم و از فرط خستگی و فشار روحی، صحبت هرکس و ناکس را تحمل کنم.

زن چهارم اما من در خانه‌ی خود غریبه بودم، غریبه هستم.

زن اول و نمیتوانم خودم را بشناسانم.

زن دوم و آرامشی داشته باشم.

زن سوم حالا اینجا هستم.

زن چهارم آزاد هستم.

همه‌باهم آزاد هستم.

زن اول همان آزادی که شما ترس داشتید به من بدهید.

زن دوم و من پنهان از چشم شما، تلاش میکردم به دستش بیاورم.

زن سوم و به همین دلیل حق این بود که شما در به دست آوردن این آزادی، از راه صحیح مرا کمک میکردید.

همه‌باهم (همسرایی) حالا اینجا هستم.

زن چهارم حالا من اینجا هستم.

زن سوم من از صبح تا شب توی اطاقم هستم و کار خودم را میکنم.

زن دوم من به سر کار میروم.

زن اول من به دانشگاه میروم.

زن دوم به سینما و به تآتر هم میروم.

زن اول به موزه و نمایشگاههای هنری هم میروم.

زن سوم گاهی به کنسرت میروم. کار خود را میکنم و علاقه‌ای نـدارم به اینکه بیخود و بی‌جهت بیرون بروم.

زن چهارم بر عکس تصور شما، من زن خیابانگردی نیستم، بلکـه خـودم هستم، زنی هستم که دوست دارد کنـار میزش بنشیند، فکـر کند، کتاب بخواند، شعر بنویسد، و حس کند.

زن اول حس میکنم که مال خودم هستم.

زن سوم حس میکنم در خانه در اینجا راحت هستم.

زن دوم حس میکنم که دیگر چشمهای کسی با تنفر و تحقیر مرا نگاه نمیکند.

زن چهارم دیگر کسی به من نمیگوید، این کار را بکن!

زن سوم و این کار را نکن!

زن اول دیگر کسی مرا دخترکی نادان نمیداند.

زن چهارم دیگر من برای خودم، برای حفـظ وجـود و شـخصیت خـودم احساس مسئولیت میکنم.

همه‌باهم برای حفظ وجود و شخصیت خودم احساس مسئولیت میکنم.

زن دوم من هر کاری که میکنم برای وسعت دادن بـه دامنـه‌ی فـهم و شعور خودم میکنم.

زن اول وقتی خوشبخت هستم که روحم راضی است.

زن سوم و آنچه روح مرا راضی میکند، آزادی است.

زن چهارم اگر همه‌ی این چیزهای زیبایی را که مردم به خاطرش حرص میزنند به من بدهند و قدرت آزاد فکرکـردن و آزادش گفتـن را از من بگیرند، مرا از زندگی محروم کرده‌اند.

زن اول من زن بدی نیستم و هرگز از زندگیم گله نخواهم کرد.

زن دوم من زن بدی نیستم و همیشه از حال شما خبر دارم.

زن سوم من زن بدی نیستم و هرگ‌ز به دوستی و محبت تظاهر نمیکنم.

زن چهارم من زن بدی نیستم و هر چه دارم در قلب خود دارم.

همه‌باهم (همسرایی) شاید روزی برسد که شما هم به من حق بدهید، و با من مهربان باشید.

(اینک زنان بر میخیزند و همچون ابتدای نمایش باز در چهارگوشه‌ی صحنه به شکل ذوذنقه بر جای خود می‌ایستند. نور صحنه به سرخی میرود.)

زن چهارم میپرسید، آیا در زندگیم عشق بزرگی نبوده است؟ میگویم، یک عشق یگانه بوده است،

زن سوم به فرهنگ ...

زن دوم به هنر ...

زن اول به زبان ...

زن چهارم به کتاب ...

زن سوم به شعر ...

زن دوم به تآتر ...

زن اول به فیلم ... به سینما ...

زن چهارم شعر برای من مثل پنجره‌ای است که هروقت به طرفش میروم خود به خود باز میشود.

زن سوم من آنجا مینشینم و نگاه میکنم.

زن دوم من آنجا مینشینم و آواز میخوانم.

زن اول من آنجا مینشینم و داد میزنم. آنقدر گریه میکنم تا خودم را دوباره پیدا کنم.

زن چهارم آنوقت آن برای من وسیله‌ای میشود تا با هستی، با کل وجود ارتباط برقرار کنم.

زن دوم یک مسئله‌ی جدی
یک جوابی به زندگی خودم.

زن اول من همانقدر به شعر و شعور احترام میگذارم که یک آدم مذهبی به مذهبش احترام میگذارد.

زن سوم من میگویم، شاعر بودن یعنی انسان بودن. بعضی‌ها را میشناسم که رفتار روزانه‌شان هیچ ربطی به هنرشان ندارد. من حرفهای این آقایان را قبول ندارم. وقتی میبینم این از ما بهتران مشت‌هایشان را گره میکنند و در شعرها و در مقالات، در نمایش‌ها و فیلمهایشان فریاد راه می‌اندازند، نفرتم میگیرد و باورم نمیشود که راست میگویند.

زن چهارم رابطه‌ها و کمبودهایشان را در زندگی با پناه بردن به آدمهای دیگر جبران میکنند، اما هیچوقت جبران نمیشود.

همه‌باهم اما هیچوقت جبران نمیشود.

زن اول فرهنگ و هنر اما مثل جفتی است که فرد را کامل میکند.

زن دوم مثل دوستی است که وقتی آدم به او میرسد، کلاهش را از سر بر میدارد،

زن سوم و می‌تواند راحت و با صمیمیت با او درددل کند.

همه‌باهم (همسرایی) هنرمند اول خودش را میسازد.
بعد از پیله‌ی خودش بیرون میاید.
بعد به حس و اندیشه‌ی خود،
یک حالت عمومی میدهد.

زن اول چه میتواند باشد مرداب،

زن دوم چه میتواند باشد جز جای تخم ریزی حشرات فساد.

زن سوم افکار سردخانه را جنازه‌های بادکرده رقم میزنند،

زن چهارم نامرد در سیاهی، فقدان مردیش را پنهان کرده است.

زن اول و سوسک ... آه، وقتی که سوسک سخن میگوید،

همه‌باهم چرا توقف کنم؟

زن چهارم من از سلاله‌ی درختانم،

زن سوم تنفس همای مانده ملولم میکند.

زن دوم پرنده‌ای که مرده بود بـه مـن پنـد داد کـه پـرواز را بـه خـاطر بسپارم.

زن اول نهایت تمامی نیروها پیوستن است،

زن دوم پیوستن به اصل روشن خورشید،

زن سوم و ریختن به شعور نور.

زن چهارم طبیعی است که آسیاب‌های بادی می‌پوسند.

همه‌باهم چرا توقف کنم؟

(زنان به صندلی‌های خود باز میگردند.)

زن اول میپرسید، کیستم؟

زن دوم میگویم، پری غمگینی هستم،

زن سوم که در اقیانوسی مسکن دارد،

زن چهارم و دلش در یک نی‌لبک چوبین می‌نوازد، آرام آرام ...

(سومین و آخرین ترانه توسط یکی از زنان خوانده میشود. و پس از آن:)

زن اول در پایان نامه، پدر! من شما را خیلی دوست دارم.

زن دوم پدر! من دلم برای شما تنگ میشود.

زن سوم پدر! من نگران شما هستم.

زن چهارم پدر! من همیشه به شما فکر میکنم.

همه‌باهم پدر! من شما را زیاد دوست دارم.

(صحنه به تدریج تاریک میشود. در تاریکی صحنه صدایی به گوش میرسد. این صداها با فاصله‌های کوتاه از هم، در هم می‌آمیزد.)

صداها دردی که در هنرش موج میزند، درد زخم آگین و دهان گشوده‌ی انسان روشنفکر دوران ماست. انسان هنرمندی که بدنبال انقلاب صنعتی، در چهار راه زوال ارزشها، عاشقانه ایستاده است و در زمانی زندگی میکند که تمامی مفاهیم، معیارها و ملاک‌ها تغییر یافته، بعضا معنای خود را از دست داده‌اند. برای این روشنفکر دنیای بیرون آنقدر وارونه است که نمیخواهد باورش کند. و لذا نوعی نیاز به مقابله و ایستادگی در برابر این زوال در خود حس میکند. یک جور تلاش برای باقی ماندن و باقی گذاشتن. یک جور از خود تراشیدن و بدست دیگران سپردن. و این نفی معنای مرگ است.

هامبورگ

مارس و آوریل دوهزار میلادی

نمایشی از گروه تآتر چهره

دونه برفی پشت پنجره

نویسنده و کارگردان:

بهروز قنبر حسینی

بازیگران:

بهمن فیلسوف

آذین اسماعیلی

مهشید نهاوندی

زمان: جمعه ۲۰ اکتبر ۲۰۰۰، ساعت ۱۸:۳۰

مکان: Operastabile-Staatsoper Hamburg,

Gänsemarkt, Buschstr. 11

نویسنده: کارل والنتین

اقتباس: ایرج زهری

فراموشی

کبیری آخ! ببخشید، شما به نظرم آشنا می‌آین، خانمِ ... نه دیگه، نه دیگه، اسمتون‌رو میدونستم.

صغیری واقعا که! قربون، ما سالها با هم تو یک محله، همسایه‌ی دیوار به دیوار بودیم. سرِ گذرِ حاج، حاج، حاج ...

کبیری درسته، درسته، حاج چیز! شما خانم کبیری آیت‌اللهی نجف‌آبادی هستید.

صغیری نه به این بزرگی!

کبیری یادم آمد. صغیری آیت‌اللهی نجف‌آبادی؟

صغیری نه، نه. به این درازی! می‌خواید بهتون بگم؟

کبیری صغیری؟

صغیری کاملا درسته. شما هم آقای کبیری هستید.

کبیری کاملا درسته. یادتون هست که ما اوایل همیشه اسم‌هامونو با هم عوضی می‌گرفتیم؟ بعله خانم چه خوب شد شما رو دیدم، می‌خواستم یه چیز مهمی رو بهتون بگم. ولی الان نمی‌دونم چی می‌خواستم بگم ... اون چی بود؟

صغیری دست رو دلم نذارید، که منهم به دردِ شما مبتلام.

کبیری لعنت بر شیطون! اون چی بود که می‌خواستم بهتون بگم؟

صغیری مساله‌ی اداری بود؟

کبیری نه، نه، چیز بود، همون چیز دیگه! از اونجا که فکر میکردم، شما رو امروز حتما می‌بینم، گفتم باید بهتون بگم.

صغیری کاریش نمی‌شه کرد، باید سوخت و ساخت. پیری است و سولاخ سولاخ شدن حافظه!

کبیری نه خیر، یادم نیومد چی می‌خواستم بهتون بگم؟

صغیری عینهو من. دیروز رفته بودم به چیز ... عجبا! کجا رفته بودم؟ به چیز، چیز، چیز!

کبیری خونه‌ی عمه‌تون؟

صغیری نه، نه. خونه‌ی عمه‌م نه؟ خیلی با مزه‌ست‌ها؟ بگید دیگه! بگید دیگه!

کبیری اگه می‌دونستم بهتون می گفتم.

صغیری ای بابا، حواسم کجاست؟ معلومه که نمیتوانستید بدونید، خودم هم نمی‌دونم. گفتم رفته بودم تو چیز ... تو چیز ... ولش کن، مهم نیست. یک کار اداری داشتم، می‌خواستم چیز رو ... چیز رو ... چی‌چیرو؟

کبیری عینهو من. بارها شده که تو خونه، از این اتاق می‌رم به اون اتاق. معطل می‌مونم. نمی‌دونم دنبال چی می گردم.

صغیری من یه دفعه بخاطر همین فراموشکاری رفتم پیش دکتر. وقتی ازم پرسید، چه کار می‌تونه برام بکنه، می‌تونید تصورِشو بکنید؟ هرچی به خودم فشار آوردم، یادم نیومد واسه چی رفته بودم پیش دکتر.

کبیری بهتون پیشنهاد می کنم برای اینکه دیگه هیچوقت فراموش نکنید، همه چیزو بیارید رو کاغذ.

صغیری این کارو هم کرده‌ام، فایده نکرد.

کبیری چرا؟

صغیری چون فراموش می‌کنم کاغذ قلم با خودم بردارم.

کبیری من یه دفعه یادم موند، چی می‌خواستم بگم. چیز مهمی بود که به هیچوجه نمی‌خواستم فراموشش کنم. ولی بعدش به خودم گفتم بیخود زحمت نکش! به اونجا که رسیدی یادت می‌ره چی بود. اگر بگم باور نمی‌کنید: فراموشش نکردم.

صغیری نه!!! چی بود؟

کبیری اه! بر پدرمادرش لعنت! یادم نمی‌آد!

×××

جمعه ۸ دسامبر در شهر کلن

ALLERWELTSHAUS,Körner Str. 77-79, Köln-Ehrenfeld

منوچهر رادین

فرازهایی از نمایشنامه‌ی
"خانه‌ی کوچک من"
[دوبارنویسی نمایشنامه‌ی "شب بارانی" کار اسماعیل خشتی]

زن شاید این وضعیت قرمز بخواهد تا آخر عمر من طول بکشد. تا کی باید یک گوشه نشست و تکان نخورد! زندگی هم باید کرد.

...

صبحها آدم کمتر می‌ترسد، چون پشتش روز می‌رسد. اما، غروب سرازیر می‌شود توی تاریکی، ... ترس. ترس از همه جا می‌بارد. ترس شب و روز ندارد. جنگ لعنتی!

...

کجا بمب انداختند؟ کجا را زدند؟ جای دوری بود ... کجا بود؟ او از کجا می‌گذرد تا به خانه برسد؟! صدا از جای دوری بود. او باید حالا دیگر نزدیک خانه باشد. اگر یکوقت برنگردد چی؟ اگر ... اگر یک شب نیاید...

او برمی‌گردد. می‌داند که من منتظرش هستم (مکث) خیلی‌ها رفتند و هرگز دیگر به خانه‌هایشان برنگشتند. ... یعنی هیچکس منتظرشان نبوده؟! ... چشم انتظارشان نبوده؟ هیچ مادری، هیچ پدری، هیچ زنی، هیچ خواهری ... چشم به راهشان نبود...؟

...

دیگر باید پیدایش بشود ... خسته و کوفته! (مکث) وقتی از راه می‌رسد یکراست آن گوشه می‌رود می‌نشیند. انگار نه انگار که من هم هستم.

طفلک چقدر کار می‌کند! بیخود نیست که اینطور شکسته شده ... بیخود نیست که اصلا حوصله‌ی مرا هم ندارد.

×××

مرد از کجا می‌دانی که جدی نمی‌گویم؟

زن چون این را با خنده گفتی.

مرد فرض کن نخندیدم. تازه این خنده بود؟

زن پس لابد پوزخند بود، ها!؟ آخرش نفهمیدم که کی ناراحتی، کی سرحالی!

مرد راحتم بگذار. اصلا حوصله‌ات را ندارم. حوصله خود را هم ندارم. حوصله‌ی هیچکس را ندارم. از صبح تا شب توی آن کارخانه‌ی لعنتی چقدر توهین ... چقدر تحقیر ...

زن یعنی چی!

مرد توی خانه هم که این بساطم است. اصلا من چی هستم! کی هستم! برای چه به دنیا آمده‌ام!؟ آخر من که هستم؟ من چه هستم؟

زن تو همه چیز منی.

مرد تو که حالیت نمی‌شود چه جوری آدم را می‌چزانند و ذلیل و کوچک می‌کنند که دیگر نتواند توی رویشان بایستد!

×××

مرد ببین چه زنیست. مثل فرشته‌هاست. از صورتش نور می‌بارد. (مکث) من از مرده می‌ترسم... اما ... اما از تو نمی‌ترسم.

من نتواستم تو را برای خودم نگهدارم. نتوانستم. صبح تا شب خانه می‌ماندی به امید من! نه، من تو را توی چاه نمی‌اندازم. توی جاده پرتت نمی‌کنم. مگر تو چه گناهی کرده‌ای که سرنوشتت این باشد! این منم که باید عذاب بکشم.

من طاقتِ عذاب وجدان ندارم. اول صبح می‌روم ژاندارمری و همه چیز را رک وراست اقرار میکنم ... میگویم "بیخود و بی‌جهت زدم زنم را کشتم. مرا اعدام کنید."

بعد راحت و آسوده منتظر می‌شوم تا نوبتم برسد و اعدامم کنند. حتما عکس می‌گیرند و توی روزنامه‌ها چاپ می‌کنند. همه‌ی عالم از کوچک و بزرگ خبردار می‌شوند که من اقدس را کشته‌ام. سرم را می‌تراشند و زیر عکسم می‌نویسند "قاتل" ... "مقتول" ...

به همین سادگی همه چیز بر باد رفت اقدس. من تو را کشتم. خودم را هم نابود کردم. به همین سادگی. قاتل. مقتول.

...

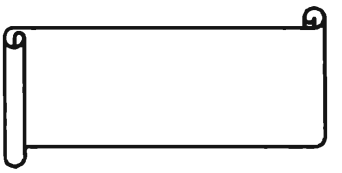
چطور است یک نامه بنویسم؟

همه چیز را می‌نویسم که اگر جوری شد که نتوانستم حرف بزنم آن را بخوانند و به همه چیز پی ببرند.

یک نامه می‌نویسم، بعد هم می‌روم خودم را سر به نیست می‌کنم. این از همه چیز بهتر است. توی نامه می‌نویسم: "هیچکس مقصر نیست. من انتقام اقدس را از خودم گرفتم. از کسی شکایتی ندارم" (مکث) نه، از دنیا شکایت دارم. از خیلی‌ها شکایت دارم. اسم می‌برم. از سر تا پا. از این دنیای کثیف تا مغز استخوان متنفرم. می‌نویسم. دیگر از چی بترسم؟

می‌نویسم، بعد خودم را می‌اندازم زیر ماشین ... خودم را از دره پرت می‌کنم پائین ... خودم را دار می‌زنم ... به آن درخت توی حیاط ... قرص می‌خورم ... تریاک! تریاک می‌خورم و گوشه‌ای دراز می‌کشم تا بمیرم. راحت و آسوده. ممکنست برسند و نجاتم بدهند ... من نمی‌خواهم نجاتم بدهند ... من نمی‌خواهم نجات پیدا کنم.

خودم را دار می‌زنم. توی همین حیاط. با طنابی که اقدس رختها را رویش پهن می‌کرد. می‌نویسم: "اقدس نازنین مرا ببخش. من آنقدرها بد نبودم. من نمی‌خواستم یک حیوان باشم. من از این که ...



سیروس افهمی

دیدار با شاه!
خاطره‌ها [۲]

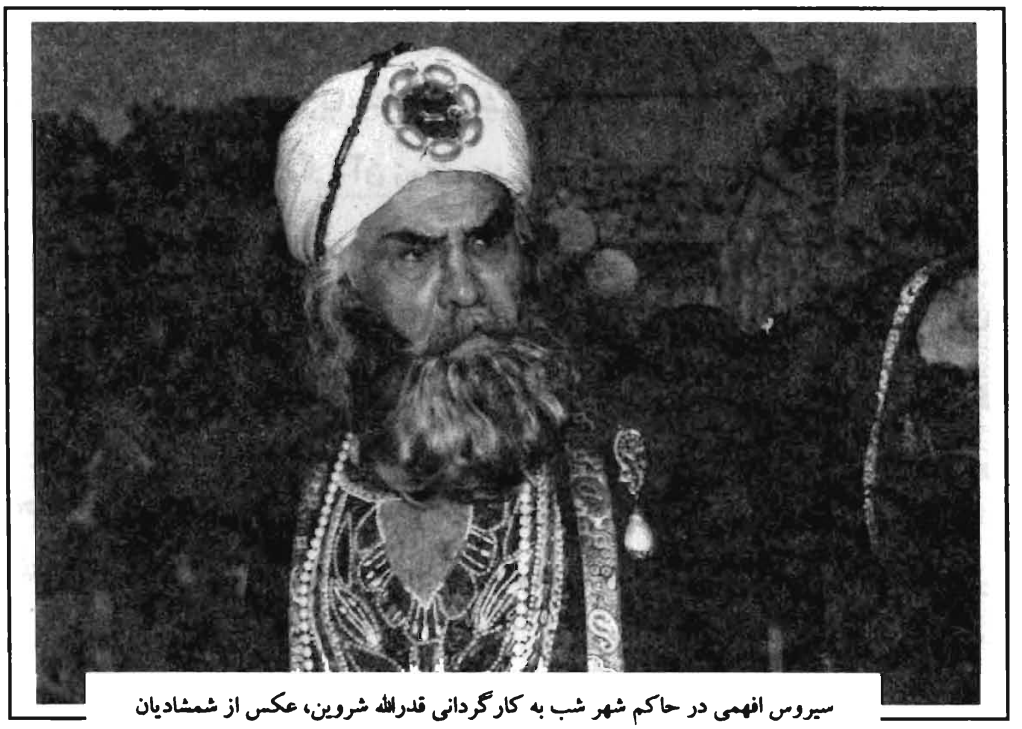
افهمی نامی‌ست آشنا در تآتر و تلویزیون ایران. سریال ***پهلوان سیروس نایب*** *سالها از تلویزیون ملی ایران پخش شد و از سیروس افهمی نامی آشنا در عرصه‌ی تآتر و تلویزیون ساخت. از سوی دیگر کسانی که با تآتر ایرانی آشنا هستند، هرگز نقشافرینیِ افهمی را در نخستین اجرای* ***در انتظار گودو*** *فراموش نخواهند کرد.*

... سال ۱۳۳۶ بود و من دو سال بود که از کرمان به تهران رفته بودم و در سال دومِ دانشکده‌ی هنرهای زیبا رشته‌ی نقاشی و دکوراسیون تحصیل‌میکردم. ضمنن در تنها مدرسه‌ی هنرپیشگیِ آن زمان، یعنی هنرستان هنرپیشگی، که به‌همت دکتر مهدی نامدار بنیان‌گرفته بود، مشغول آموختن بودم. ساعت درس هنرستان از ساعت چهار بعدازظهر تا ۹ شب بود و دوره‌ی آموزشیِ آن سه‌ساله پیموده میشد. بازیگرانِ پر توان و مشهور زمان، همچون **عبدالحسین نوشین، علی‌اصغر گرمسیری، معزالدیوان فکری، نقشینه، صادق بهرامی، صادق شباویز، محتشم، مصطفی اسکویی، محمدعلی جعفری، سارنگ، اسدزاده، شهلا، لرتا، مهین اسکویی، ژاله، ایران دفتری، خانم صفوی، چهره آزاد** و نیز **انتظامی، نصیریان، پرویز بهرام، جمشید مشایخی، جعفر والی** و کارگردانانی همچون **رضا بدیعی**، کارگردان سریال بالاتر از خطر، از فارغ‌التحصیلان این هنرستان هستند.

دوره‌ای که من در آنجا درس‌میخواندم، استادانی همچون دکتر مهدی نامدار، دکتر **ابوالقاسم جنتی‌عطایی، محمد حجازی مطیع‌الدوله ، دکتر ناظرزاده کرمانی،**

دکتر خانلری، دکتر صورتگر، دکتر کنی، دکتر نصر، دکتر حسن ره‌آورد، حبیب یغمایی، استاد حالتی، گرمسیری، معزالدیوان فکری، معیری، حکمت‌آل‌آقا و دیگران در آنجا تدریس‌میکردند، در کنکور این هنرستان در آندوره، ۱۵۰۰ نفر شرکت کردند. ۵۰ نفر قبول شدند و ۱۲ نفر فارغ‌التحصیل شدیم.

همدوره‌های من عبارت بودند از: **جعفر والی، رضا کرم‌رضایی، جمشید مشایخی، محمدعلی کشاورز، اسمعیل شنگله، حسن رضایی، میری، فهیمه راستکار و آذر دانشی.**



سیروس افهمی در حاکم شهر شب به کارگردانی قدرالله شروین، عکس از شمشادیان

سال دوم بودم که دکتر جنتی نمایشنامه‌یی نوشته بود به نام سربازان جاویدان که قرار بود جلوی پادشاه اجرا شود. زمانیکه دکتر جنتی بازیگران را از میان شاگردان انتخاب‌میکرد، من از او خواستم، نقشی هم به من بدهد. به من گفت: تو نمیتونی بازی کنی، چون لهجه‌ی کرمانی داری. اما من دست‌بردار نبودم و دلم میخواست هرطور شده در آن نمایشنامه بازی‌کنم. آنقدر به او اصرارکردم تا آنکه پذیرفت.

اما چه پذیرفتنی. به من گفت: اگر هنگام تمرین لهجه داشته باشی، نقش را ازَت میگیرم. چون یقین داشت، نمیتوانم لهجه‌ی کرمانی را فراموش کنم. اما من نقش را گرفتم و سه‌شب متوالی محمدعلی کشاورز و اسماعیل شنگله را به خانه‌ی خودم بردم. خانه‌ی من عبارت بود از یک اتاق کوچک دانشجویی، پشت مسجد سپهسالار و روبروی هنرستان.

از کرمان برای من انجیرِ نخ‌کشیده و قائوت و یکمقدار خِرت و پِرتهای خوردنی فرستاده بودند و بچه‌ها هم قائوت کرمان را دوست‌داشتند. مدت سه شب من نقشِ کوچکِ خود را با کمک شنگله و کشاورز خواندم و اِعرابِ کلمه‌ها را گذاشتم. مثلن یادگرفتم به‌جای کِردی بگویم کَردی ... در اینجا باید بگویم، زمانیکه من در کرمان درس میخواندم، کشاورز به‌عنوانِ افسروظیفه در کرمان بود و گهگاه در باشگاهِ افسران نمایشنامه کارمیکرد. ازقضا دایی من سرهنگ بود و فرمانده‌ی کشاورز. مرا به کشاورز معرفی کرده بود که به من هم نقشی بدهد و میشود گفت، نخستین معلم من در هنرپیشگی کشاورز بود که بَعدَن در هنرستانِ هنرپیشگی همکلاس شدیم.

به‌هرتقدیر بعد از یکهفته نقش خودم را حفظ کرده بودم، با تلفظ و لهجه‌ی درست. به‌طوریکه دکتر شگفت‌زده شده بود ... البته فقط روی صحنه بدونِ لهجه بودم و دیگرمواقع با لهجه‌ی غلیظ کرمانی حرف‌میزدم ... کشاورز هم لهجه‌ی اصفهانی داشت، اما روی صحنه انگارنه‌انگار.

خلاصه چه دردسرتون بدم ... دوماه تمرین کردیم. سرانجام روز موعود فرارسید و من خوشحال که جلوی پادشاه برنامه دارم ... باید بگویم که با هزاربدبختی و این‌ور و اون‌ورزدن، ده‌عدد کارت تهیه کردم و به قوم‌وخویشها دادم که به‌دیدن نمایشنامه بیایند.

روز اجرا دوساعت زودتر از وقت مقرر در اتاق گریمِ سالن حاضر شدم و اولین کسی بودم که لباس‌پوشیدم و گریم کردم. اعلاحضرت آمدند و نمایش شروع شد. نمایشنامه مربوط‌میشد به رفتنِ کورش بزرگ به **لیدیه** - که امروز در باختر ترکیه قراردارد- و کارِ من آخرِ پرده‌ی دوم بود. **جمشید لایق** نقشِ کرزوس، پادشاه لیدیه، را بازی‌میکرد. **مسعود فقیه** نقشِ کورُش را داشت. کشاورز نقشِ سردارِ ایرانی آرتِم‌بارِس را و **شنگله** نقشِ آراسب، دوست و سردارِ کورُش را عهده‌دار بود. آذر دانشی نقش پان‌تِه‌آ و **جمشید امینی** که در جوانی مُرد، نقشِ سردارِ کرزوس را و من هم نقش یک سردارِ دیگرِ لیدی را به‌نامِ مارکوس. آخرِ پرده‌ی دوم بدینگونه بود که سردار لیدی یعنی جمشید امینی وارد صحنه میشد و به پادشاه لیدیه میگفت: فرمانروا چه نشسته اید که سربازانِ کورُش نزدیک سارد هستند (سارد پایتخت لیدیه بود.). کرزوس میگفت: برو به مارکوس بگو به حضورِ ما بیاید. سردار بیرون میرفت و من یعنی مارکوس وارد صحنه میشدم و مونولوگ را میگفتم و در پایانِ سخنِ من، دوباره جمشید امینی وارد صحنه میشد و میگفت: فرمانروا چه نشسته اید که سربازان کورش وارد **سارد** شدند. کرزوس دستپاچه میگفت: بیایید جمع کنید. طلاها را در صندقها بگذارید. طلاهای مرا حفظ کنید و با شلوغ‌کردنِ کرزوس، پرده بسته میشد. این روند نمایشنامه بود. اما ... زمانیکه جمشید امینی وارد صحنه شد، به‌جای‌اینکه بگوید سربازانِ کورش نزدیک سارد هستند، گفت، "سربازان کورش وارد سارد شدند و کرزوس هم دنباله‌ی سخن او را گرفت و گفت ببندید ... طلاها ... صندوقها ... و پرده بسته شد. و من ماندم و یک کوه غم و ناراحتی که چرا در اثر بیدقتی و حفظ نبودنِ امینی نقشِ من خودبه‌خود حذف شده بود و به‌هیچ‌وجه راه برگشت نداشت.

پرده که بسته شد، مـن امینـی را گوشـه‌ی صحنـه بـه‌دیوار چسـباندم و گلـوی او را گرفتم ... اگر کشاورز نمیرسید، بیشک زیر پنجه‌های خشـمگین مـن خفـه میشـد. کشاورز فریادزد،: "چه میکنی، داره خفه میشه" و مرا از او دورکرد.

در گوشه‌یی نشستم و واقعن گریه کردم کـه دکـتر آمـد و گفـت: بلندشـو! کـاملن احساس تو را درک‌میکنم. اما کاری‌ست که شده. حالا بلندشو لااقل افتخار این را داشته‌باش که شاه با تو دست بدهد.

به‌صف ایستادیم و شاه با یکایک ما دست داد. به من که رسید بـرای یک‌لحظـه در چشم من خیره شد و گذشت. در پایـان شـاه گفـت: بسـیار خـوب اجراکردیـد. بـه دکتر هم گفت: کار شما خیلی خوب بود دکتر. اما بهتره برای دفعـات بعـد همـه‌ی بازیگران نقش خودشان را خوب حفظ کنند که چیزی از قلم نیفتد ... و شاه رفت.

همه چهارشاخ مونده بودیـم، مخصوصـن دکـتر جنتـی، کـه اعلاحضـرت از کجـا فهمید، یک‌چیزی از قلم افتاده و با صدای بلند گفت؟ الحق کـه شـاهه. چـه دقتـی داره!

بـاری، بدینقـرار بـود کـه پادشـاه مـرا در لبـاس و گریـم مفصـل دیـد و ضمنـن از چشمهای من خواند که ناراحت هستم. دانست که در اثر حفظ نبودن یک بـازیگر نقش من از قلم افتاده و من نتوانسته ام روی صحنه بروم.

حالا من مونده بودم که جواب قوم‌وخویشهای خودم را که کارتشان را با بدبختـی جورکرده بودم، چه بدهم.

برگه اشتراک

بله من مایل به اشتراک یک ساله ☐ دوساله ☐ کتاب‌نمایش هستم.

نام و نام‌فامیل:

آدرس کامل پُستی:

تلفن:

فاکس:

لطفا مشخصات خود را به خط لاتین و خوانا بنویسید!

ارتباط بانکی:

دارنده حساب Asghar Nosrati
نام بانک Commerzbank
(Köln/Germany)
شماره حساب Konto-Nr.:1382431
کُدبانکی BLZ: 37040044
مورد پرداخت NAMAYESH

ارتباط پُستی:

NAMAYESH
Postfach 103661
50476 Köln
Deutschland

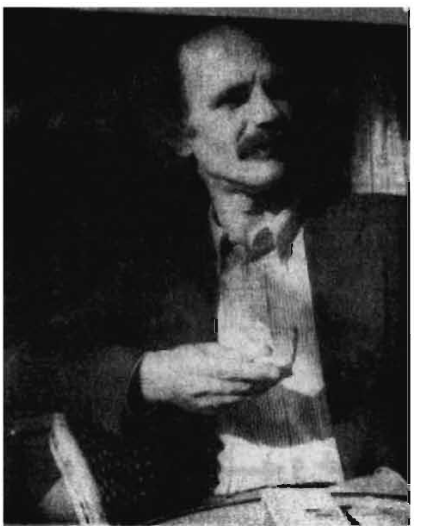
مبلغ

به شماره حساب ذکر شده واریز شد و کپی برگه اشتراک به همراه فیش واریز ارسال می‌شود.

امضاء

حمید احیاء

گلشیری و تآتر



برگرفته از مجله‌ی مکث

سال ۱۳۵۲ سالی که ما وارد دانشگاه شده بودیم، بهرام بیضایی مدیر رشته‌ی هنرهای نمایشیِ دانشگاه تهران شد و همراه دیگر استادان و شاگردانِ دپارتمان (دانشکده) تصمیم گرفت که تغییراتی اساسی در واحدهای درسی به‌وجودآورده و دانشجویان را با دانشهای پایه‌یی آشناسازد. از جمله‌ی نخستین کارهای او دعوت از استادانی چون **غفار حسینی، داریوش آشوری، گلی ترقی، شمیم بهار و هوشنگ گلشیری** بود که از سال ۱۳۵۳ با ارایه‌ی درسهای مختلف، دپارتمان را به یکی ار بهترین مراکز آموزشی تبدیل‌نمودند. هوشنگ گلشیری ادبیات درس‌میداد و کلاسش یکی از پرطرفدارترین کلاسها بود و غیر از بچه‌های تآتر دانشجویان بسیاری از جاهای دیگر میآمدند و از دانش او بهره‌مند میشدند. گلشیری اما در کنار استادی دوست بچه‌ها هم بود و با همه گرم بود و با همه میگشت و با هر که علاقمند بود از داستان میگفت و داستان‌نویسی و چیزهای دیگر. در این میان شاگردانی که در همان سال ۱۳۵۳ به دپارتمان راه‌یافتند، رابطه‌یی بسیار نزدیک با او پیداکردند و برای برخی از آنها تآتر به کار جنبی تبدیل گشت و علاقه‌ی

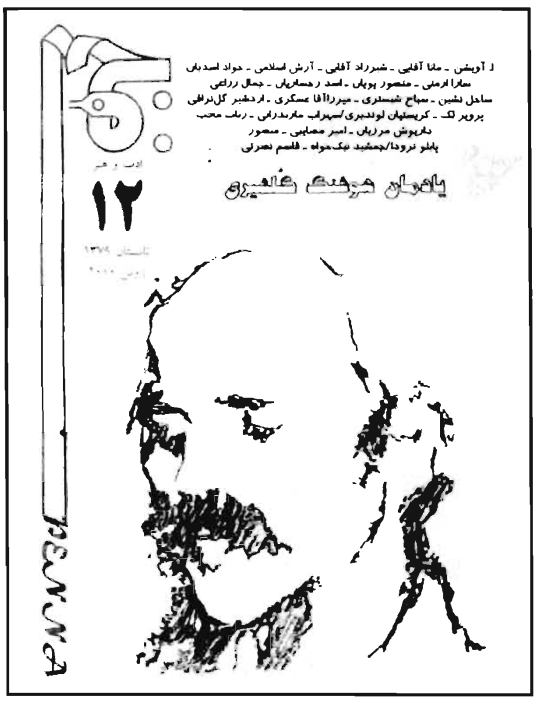
اصلیشان شد نوشتن و خواندن داستان و شعر. **کامران بزرگ‌نیا، مرتضی ثقفیان و حمید حمزه، اکبر سردوزآمی و مهستی شاهرخی** برخی از آن شاگردان هستند که داستان‌نویسی و شاعری را جدیتَر گرفتند و هر یک بعدها آثار خوبی منتشر نمودند.

خلاصه، استاد آمده بود و شاگردان تآتر به سوی او کشیده شده بودند و این میتوانست زیاد خوشایند نباشد و باید که کاری‌میکردیم. ما هم دست‌بکار شدیم و گلشیری را به تآتر کشاندیم و موفق شدیم او را راضی کنیم که نمایشنامه‌یی بنویسد. آن روزها من و **محمود بهروزیان و اسماعیل دانشمند و بیژن امکانیان** در **گروه تآتر پنج با شهرو خردمند و کامران فاضل** کارمیکردیم. فاضل داستانِ **سلامان و ابسال** را خوانده و علاقمند بود که آنرا به روی صحنه آورد. با گلشیری تماس گرفتیم که داستان را به صورت نمایشی برای ما تنظیم کند. گلشیری این کار را قبول کرد، اما آنرا جدیتر از آن گرفت که ما انتظار داشتیم. ما از او خواسته بودیم که نوشته‌ی **جامی** در " **هفت اورنگ**" را با استفاده از اشعار او برای نمایش آماده کند، اما عشق گلشیری برای زیبایی کلام و معنی اجازه‌ی سرسری گرفتن به او نمیداد. خلاصه او جدی و با وسواس کار روی این نمایش را شروع کرد و این وسواس چنان بود که نوشتن این اثر چهار ماه طول کشید.

ما هر روز سراغ نمایش را میگرفتیم و او هر هفته چند صفحه‌ی تازه‌نوشته را میاورد و برای ما میخواند و میگفت بزودی تمام میشود. کار نوشتن که تمام شد، سلامان و ابسال، دیگر اثری بود از گلشیری با نثر بسیار شاعرانه و زیبای او. او از مثنویِ سلامانِ جامی و متونی از **نظامی** و **ابن‌سینا** استفاده کرده بود، اما اثری خلق کرده بود که کاملن از آن خود او بود.

نمایش در بهمن ۱۳۵٤ در تآتر کوچک انجمن ایران و آمریکا به روی صحنه رفت. کارگردان و طراح آن کامران فاضل بود. من ، محمود بهروزیان، **علی امین‌طینت**، اسماعیل دانشمند، **حوری رکنیان**، **شریفه بنی هاشمی** و **بیژن امکانیان** ایفاگران نقشهای آن بودیم. چندسال پیش که گلشیری را در آمریکا دیدم، باز صحبت از سلامان و ابسال پیش آمد. گفت: نمایش خوبی‌ست اما هنوز کمی کاردارد. گفتم خوب حیف است، درستش کن. قول‌داد که روی آن کارکند و به پایان‌رسانَد.نمیدانم باهمه‌ی درگیریهای این چندسالِ گذشته هرگز چنین فرصتی پیداکرد یا نه.

کاش که اینکار را کرده باشد. یادش بخیر!



از تازه‌های نشر کتاب

یک ماه در میان، جمعه‌ی دوم ماه ، شهر کلن

ALLERWELTSHAUS,Körnerstr. 77-79, Köln-Ehrenfeld

تلفن: ۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۸

فاکس: ۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۹

حسین افصحی

«من مرگ را زیسته‌ام»

"با آخرین پروانه‌ی باغ
از مرگ
من
سخن گفتم"

(احمد شاملو،
از مرگ من سخن گفتم)

شاملو وهمسرش آیدا، عکس برگرفته از دفتر هنر

در صبحگاه روز سه شنبه ۲۹ مردادماه ۷۹، بزرگمرد ادب و فرهنگ ایران در سنِ ۷۵سالگی (۱۳۰٤- ۱۳۷۹) با ما وداع کرد. اما حاصلِ بیش از نیم‌قرن فعالیتهای فرهنگی، هنری و ادبیَش همچنان در میان ما و راهگشای ما خواهد بود.

احمد شاملوی شاعر، روزنامه‌نگار، قصه‌نویس، فیلمنامه‌نویس، فیلمساز، نمایش‌نویس، نقدنویس، کودکانه‌نویس (شعر- قصه)، ترانه‌سرا، سخنران و شعرخوان و چه زیباخوان، احمد شاملوی فرهنگِ عامه، شاملوی مردم، زیرا که واژه‌هایش از زبان مردم بود.

"در زمینه‌ی سربی صبح" با بازمانده‌پایی از ستمِ روزگار که همچنان استوار ایستاده بود، از میان ما رفت. او که در میان مردمانش -نه در خدمت حکومتگران- در زمان حیات خویش جاودانگیِ خویش را به‌دست‌آورد.

همانگونه که در بالا اشاراتی کردم، احمد شاملو در تمامیِ زمینه‌های فرهنگی- هنری، ادبی و سیاسی فعالیت کرده و آثاری هم به زیور طبع آراسته است. "من

فکرمیکنم" در این نوشتار تنها به اشاراتی در زمینه‌ی تـآتر و سـینمای شـاملو داشـته بسنده‌کنم. که در زمینه‌های دیگر سخنها بسیارگفته اند و نیز خواهند گفت.
احمد شاملو مَردِ تصویر بود. کلامش تصویر بود. اگر به شعر شاملو، بـه تحقیقـها و حتا سخنرانیهای او، با چشـمِ بسـته، گوش فراداریـم، صحنه‌به‌صحنـه مـانندِ فیلـم از جلوی چشمانمان خواهند گذشت. "من فکرمیکنم" شـاملو فیلـم، نقاشـی و تـآتر را خوب میشناخت و یا خـوب درک‌میکـرد. زیـرا کـه اثراتـش را در آثـار او میتـوان مشاهده‌کرد. اما هیهات که در این زمینه‌ها کمتر دست بر آتش نهاد.
احمد شاملو اولین تجربه‌ی تآتری خود را بـا ترجمـه‌ی نمایشـنامه‌ی مفتخورهـا اثـر گرگه ای‌چی‌کی که در سال ۱۳۳۲ به‌چاپ‌رساند، انجام داد (که تاکنون بـه چـاپِ سوم رسیده است). برخی از تجارب تآتری و سینمایی وی بدین قرارند.

۱۳۳۶ -نگارش قرمز وآبی؛ احمد شاملو،چاپ در کتاب درها و دیوار چین (به چاپ پنجم رسیده است.)
-درخت سیزدهم؛ آندره ژید، چاپ اول در کتاب هفته. (به چاپ سوم رسید.)
۱۳۴۲ سی‌زیف و مرگ؛ اثر روبر مرل؛ ترجمه با فریدون ایل بیگی چاپ اول در کتاب هفته (به چاپ سوم رسید.)
عروسی خون؛ اثر فدریکو گارسیا لورکا (به چاپ سوم رسید.)
۱۳۴۹ نگارش نمایشنامه‌ی آنتیگون (ناتمام)
نصف شب است دیگر دکتر شوایتزر؛ اثر ژیلبر سسیرون (نشر ابتکار)
۱۳۳۸ تهیه‌ی فیلم مستندِ سیستان‌وبلوچستان برای ایتال کومنولت.
۱۳۳۹ تاسیس و سرپرستیِ اداره‌ی سمعی و بصریِ وزارت کشاورزی.

۱۳۴۹ تهیه و کارگردانیِ چند فیلمِ فولکلوریک برای تلویزیون: پاوه، شهری از سنگ و آنا قلیچ داماد میشود.

۱۳۵۱ نگارش فیلمنامه‌ی حلوا برای زنده‌ها

تهیه‌ی گفتار برای چند فیلم مستند به دعوت وزارت فرهنگ و هنر

۱۳۵۲ فیلمنامه‌ی تخت ابونصر که در سال ۱۳۵۵ توسط مرتضی علوی در تلویزیون ساخته شد. (احمد شاملو به نحوه‌ی ساخت و تحریفاتی که در فیلمنامه شده بود، شدیدَن اعتراض میکند.)

فیلمنامه‌ی میراث.

"غم نان اگر گذارد" و میگذاشت شاید چند فیلمنامه برای سینمای فارسی نمینوشت.

کودکان

۱۳۳۸ قصه‌ی خروس زری، پیرهن پری (نمایشنامه‌ی کودکان)

۱۳۴۷ قصه هفت کلاغون، پریا.

همچنین باید این آثار را به کارنامه‌ی هنری و ادبیِ شاملو افزود:

ملکه سایه‌ها (براساس یک قصه‌ی ارمنی)، قصه دختران ننه‌دریا، قصه دروازه بخت، بارون، چی شد که دوستم داشتن؟(اثر ساموئل مارشاک)، قصه یل و اژدها براساس قصه‌یی از آنگا کارالی ئی‌چف (نمایشنامه کودکان)، آهو و پرنده‌ها (تنظیم شاملو، نمایشنامه‌ی کودکان)، مسافر کوچولو (ترجمه‌ی احمد شاملو) که این چهار اثر آخری توسط خود شاملو اجراگردیده و به‌صورت نوار در سالهای آغازین انقلاب در دسترس مردم قرارگرفت.

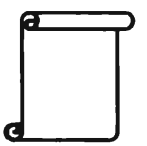
وقتی که مروری به آثار و تالیفات احمد شاملو میکنیم، میبینیم که در سالهای ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۹ این ادیب نتوانسته است آثارش را در اختیار مشتاقانش قراردهد، و

این خود ننگی بر رژیم فرهنگ‌ستیزِ جمهوری اسلامی ایران است. (بـه‌غیر از چنـد کتابِ کوچه و تجدید چاپِ کتاب‌شعرهای گذشته‌اش)

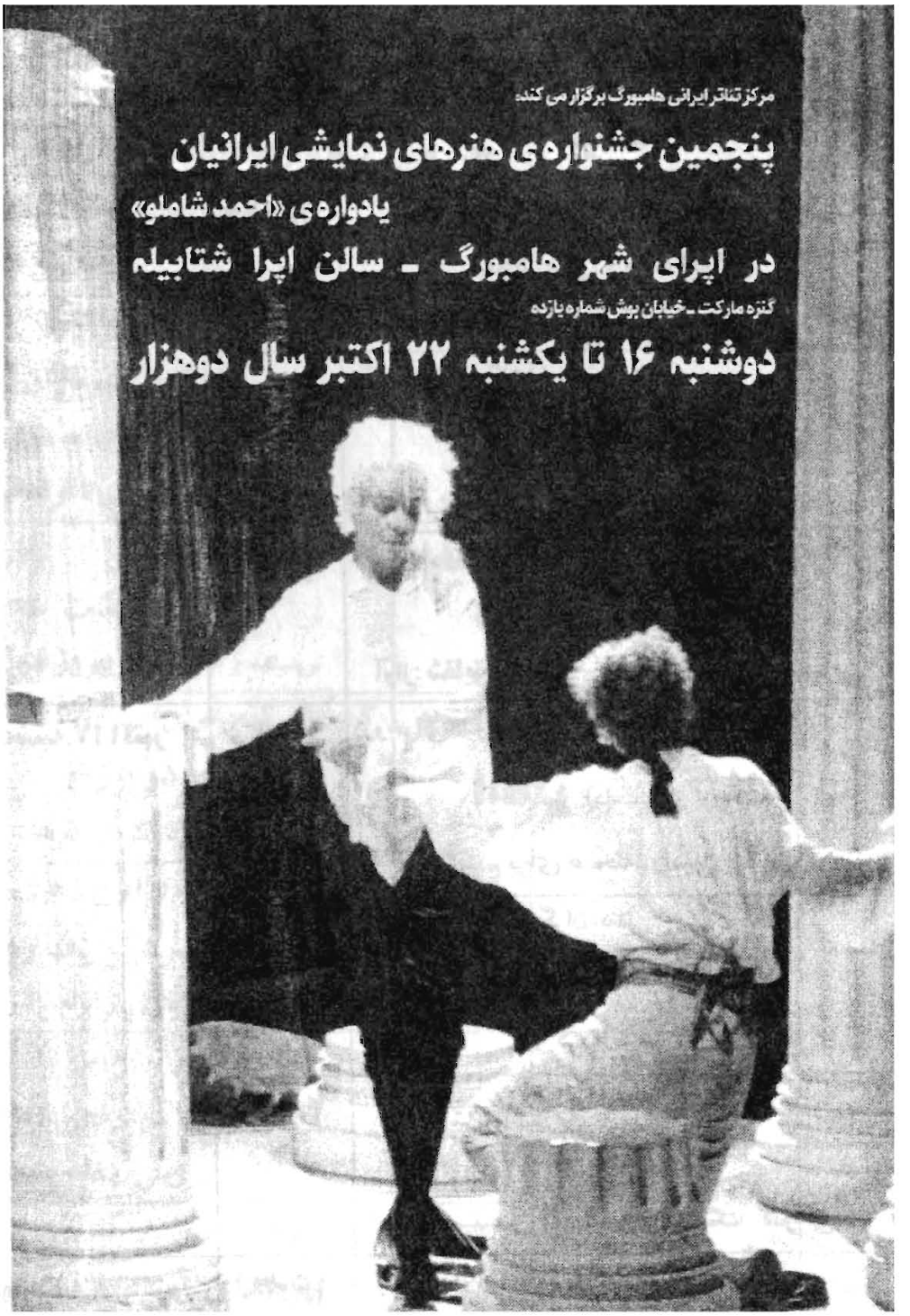
باری، جسمِ احمد شاملو با ما وداع کرد. اما شاملو همچنان با ما و در کنـار ماسـت، نه با ما، بلکه با تمـامیِ نسـلهایی کـه بـا زبـان و فرهنـگ و هـنر فارسـی در ارتبـاط میباشند، شاملو را در کنار خود خواهند داشت. به مانند حافظ و خیام و ...

در خاتمه اشاراتی دارم به یکی از مصاحبه‌های احمـد شـاملو کـه راجـع بـه مـرگِ اخوان ثالث از او پرسیده میشود: "راستش موضـوع زنـدگی و مـرگ را مـن سـالها است که برای خـودم حل‌کـرده ام و بـا هیچکـدام مسـاله‌یی نـدارم. انسـان کـاملَن برحسبِ تصادف به‌دنیامیآید، اما مرگش حتمی‌سـت. و همیـن مقـدر بـودنِ مـرگ است که به زندگی معنی‌میدهد. انسانی که دانسته زیسته و لحظه به لحظه‌ی عمرش معنی داشته، آبروی جامعه، پشتوانه‌ی سربلندی، و بخشی از تاریخ یک ملت است. حتا به هنگامی که محیط او به درستی درکش‌نکند. من به خاموشیِ تقدیریِ جسـمِ او اشک‌نمیریزم. حضورش حرمت آموخت و لاجرم غیابش بـه ایـن حرمـت ابعـادِ افسانه‌یی میبخشد."[۱]

فقدانِ احمد شاملو را به یاور تنها مـانده‌اش، آیـدا، و همکارمـان سـیروس شـاملو و سایر فرزندانِ آن بزرگمردِ ادب، و تمامی ملت ایران تسلیت میگویم.



۱- دنیای سخن؛ ۱۹ آذر ۱۳۶۱


مرکز تئاتر ایرانی هامبورگ برگزار می کند:
پنجمین جشنواره ی هنرهای نمایشی ایرانیان
یادواره ی «احمد شاملو»
در اپرای شهر هامبورگ ـ سالن اپرا شتابیله
گنزه مارکت ـ خیابان بوش شماره یازده
دوشنبه ۱۶ تا یکشنبه ۲۲ اکتبر سال دوهزار

برنامه پنجمین جشنواره‌ی هنرهای نمایشی ایرانیان در هامبورگ

۱۶ تا ۲۲ اکتبر ۲۰۰۰

روز	ساعت	برنامه
دوشنبه ۱۶ اکتبر	۱۶:۳۰	افتتاحیه **ملودیهای ژرف ایران** آهنگساز: **حسین دهلوی** - اجرا: **ا. هوشنگ راسخ**
		گروه تآتر همگان (فرانکفورت) **زندگی، آه زندگی** نویسنده و کارگردان:**منوچهر رادین**
	۲۰:۳۰	گروه شهرزاد (مونستر) **ترانه‌های محلی ایران** آواز: **شقایق کمالی** – آهنگساز: **سیاوش بیضایی**
سه‌شنبه ۱۷ اکتبر	۱۶:۳۰	روخوانی نمایشی (هامبورگ) **استر** (داستانی از تورات) تنظیم برای صحنه: **رامین یزدانی**
	۱۸:۳۰	تآتر آزادی (با بازیگران افغانی) **چه میشد اگر؟** کارگردان: **ینز کازور**
	۲۰:۳۰	گروه تندیس (فرانکفورت) **تو** نویسنده و کارگردان: **فرهنگ کسرائی**
چهارشنبه ۱۸ اکتبر	۱۶:۳۰ تا ۲۲:۳۰	برنامه‌ای از ایرانیان برای ایرانیان **صحنه آزاد** و بزرگداشت روان هنرمندان زنده یاد

پنج شنبه ۱۹ اکتبر	**۱۶:۳۰**	مرکز تآتر ایرانی هامبورگ **نامه زن به پدرش** تنظیم برای صحنه و کارگردان: **رامین یزدانی**
	۲۰:۳۰	گروه تآتر تماشاخانه (هامبورگ – کلن) **وروره جادو و ماه پیشونی** نویسنده و کارگردان: **حسین افصحی**
جمعه ۲۰ اکتبر	**۱۶:۳۰**	شعر و موسیقی (یادواره احمد شاملو) **برگ، باد، باران** چکامه‌ها، آهنگساز ونوازنده: **ماروس آریج** چکامه‌خوان: **بی‌تا فراهانی**
	۱۸:۳۰	گروه تآتر چهره (کلن) **دونه برفی پشت پنجره** نویسنده و کارگردان: **بهروز قنبر حسینی**
	۲۰:۳۰	گروه تآتر گوهر (برلین) **در برزخ** نویسنده و کارگردان: **فرهاد پایار**
	۲۲:۳۰	برنامه ویژه‌ی جشنواره از **ایرج زهری** **محاکمه سردبیر یک روزنامه** براساس طنزی از ابراهیم نبوی
شنبه ۲۱ اکتبر	**۱۸:۳۰**	پژمان حدادی و رقص نماه (آمریکا) **نوآوری در رقص ایرانی** به سرپرستی: **بنفشه صیاد**
	۲۰:۳۰	گروه تآتر دریچه و نار (فرانکفورت - برلین) **رویاهای آبی زنان خاکستری** نویسنده و کارگردان: **نیلوفر بیضایی**

یکشنبه ۲۲اکتبر	**۱۴:۳۰**	پژمان حدادی و گروه رقص نماه (آمریکا) **نوآوری در رقص ایرانی** به سرپرستی: **بنفشه صیاد**
	۱۸:۳۰	گروه تآتر کارنگ (کلن) **سوءظن** نویسنده: **ایرج زهری** کارگردان: **مسعود مدنی**
	۲۰:۳۰	گروه تآتر ایرانی (هامبورگ - فرانسه) **گم** نویسنده و کارگردان: **ابراهیم مکی**
	۲۱:۳۰	اختتامیه **ملودیهای ژرف ایران** آهنگساز: **حسین دهلوی** - اجرا: **ا. هوشنگ راسخ** --- برنامه‌ای از چوانان برای جوانان **هیپ هاپ** **هوش بیدار – کانشن اینتلکت**
هرشب به مدت پنج دقیقه		برنامه‌ای از کتاب نمایش **معرفی یک نمایشنامه نویس!** معرف: **اصغر نصرتی**

آدرس جشنواره: اپرای شهر هامبورگ کنزه مارکت، خیابان بوش پلاک ۱۱
Operastabile-Staatsoper Hamburg, Gänsemarkt, Buschstr. 11
تلفنهای پیش‌فروش و رزرو کارتهای ورودی ۳۵۶۸۶۸ و ۳۵۱۷۲۱-۰۴۰
تلفن های دفتر جشنواره: ۵۹۷۷۶۹۵-۰۱۷۹ و ۳۱۰۷۳۵-۰۴۰

Manutscher Radin

Ausschnitte aus dem Stück

„ Mein kleines Häuschens“

Nach „Regnerische Nacht“ von Esmail Hemmati

Frau Wahrscheinlich wird die Sirene noch bis yu meinem Lebensende heulen. Wie lange noch soll man hier hocken und sich nicht rühren können? Man mus doch auch leben!

...

Morgens, da hat man weniger Angst, weil danach der Tag kommt. Aber nach dem Abend kommt die Dunkelheit. Angst. Die Angst überflutet alles. Die Angst kennt keine Tageszeiten.

...

Wo hat die Bombe eingeschlagen? Hat sich weit angehört. Wo geht er vorbei, wenn er nach hause kommt? Es hat sich weit angehört. Er hat sich weit angehört. Er mus bald hier sein. Was ist; wenn er nicht mehr nach Hause kommt? Was ist, wenn er gar nicht nach hause kommt? Er wird schon kommen. Er weiß, daß ich auf ihn warte. Viele sind gegangen und nicht zurückgekehrt. Heißt das, daß niemand auf sie wartete? Niemand? Keine Mutter, kein Vater, keine Frau, kein Kind, keine schwester? Niemand?

...

Er muß bald hier sein. Hundemüde und halbtot. Wenn er nach hause kammt, läßt er sich gleich in die Ecke da fallen. Als gäbe es mich gar nicht. Der Arme arbeitet viel zu hart. Ist ja nicht umsonst so gealtert. Er hat nict umsonst keine lust mehr auf mich.

***

Mann Woher willst du wissen, daß ich es nicht ernst meine?

Frau Weil du dabei gelacht hast.,

Mann - Stell dir vor, ich hätte nicht gelächelt! Außerdem, nennst du das Lachen?

Frau Was war es denn sonst? Ich weiß immer noch nicht, wann du gute und wann du schlechte Laune hast.

Mann Laß mich in Ruhe. Ich habe keine Lust auf dich. Ich habe nicht einmal mehr Lust auf mich. Auf gar nichts habe ich noch Lust. Von morgens bis abends in dieser verdammten Fabrik. Wieviele Beleidungen. Wieviele Demütigungen!

Frau Was meinst du damit?

Mann ... und wenn ich nach Hause komme, dann sowas! Wer bin ich denn? Was bin Ich? Warum bin ich überhaupt geboren? Wer bin ich? Was bin ich?

Frau Für mich bist du alles.

Mann Du verstehst doch gar nicht, wie sie einen fertig machen.

***

Mann Was für eine Frau. Wie ein Engel. Ich habe Angst vor Toten ... aber doch nicht vor dir. ...
Ich habe es nicht geschafft, dich zu behalten. Einfach nicht geschafft. Von morgens bis abends bist du zu Hause gebelieben und hast auf mich gewartet. Nein. Ich werffe dich nicht auf die Straße. Ich werden es nicht tun. Du hast doch dichts getan, daß dein Schicksal so endet. Ich bin es, der leiden müßte. Aber ich kann keine Leiden und qualen mehr ertragen. Bei Tagesanbruch gehe ich zur Polizei und gestehe alles. Ich sage, ich hätte dich ohne Grund erschlagen. Ich habe meine Frau erschalgen. Richtet mich hin!
Dann warte ich ganz gefaßt, bis ich dran bin und werde hingerichtet.
Wahrscheinlich kommt mein Foto noch in die Zeitung. Die ganze Welt wird es dann wissen. Sie werden mir die Haare abrasieren und unter dem Bild "Mörder" schreben. So schnell ist alles zu Ende gegangen, *Aghdas*.
...
Was ist, wenn ich alles aufschreibe? Ich werde alles aufschreiben. Wenn ich nicht reden kann, können sie es lesen und wissen, wie es vor sich ging.
Ich werde alles aufschreiben und mich dann umbringen. Das ist das beste. Ich werde schreiben: „ Niemand war schuld. Ich habe den Mord an ihr selbst gerächt. Niemand war schuld."
Nein, die Welt ist schuld. Viele sind schuld. Ich hasse diese dreckige Welt über alles. Ich werde es aufschreiben. Wovor soll ich noch Angst haben? Wovor soll ich mich fürchten?
Ich werde es aufschreiben und mich dann vor ein Auto werfen. Ich stürze mich in eine Schlucht. Vieleicht werde ich nur verletzt und sterbe nicht. Das wäre am schlimmsten.
Das beste ist; ich hänge mich auf. Da an dem Baum im Hof ...
Ich werde Tabletten schlucken. Opium ... Ich werde Opium schlucken, mich irgendwohin legen und warten, bis ich verrecke. Ruhig und gefaßt. Vielleicht kommt jemand und rettet mich. Ich will nicht gerettet werden.
Ich werde mich aufhängen. Da im Hof. Mit dem Seil, an dem *Aghdas* die Wäsche immer zum Trocknen aufhängt hat. Ich werde schreinben: „ Liebe *Aghdas*, verzeihe mir. Ich bin nicht so schlecht gewesen. Ich wollte kein Bestie sein. Ich meine ..."

xxx

Ketabe NAMAYESH
3. Jahr, Nr.8,September 2000

Namayesh erscheint jeder vierten Monat

Herausgeber

Asghar Nosrati (TSCHEHREH)

Anschrift

NAMAYESH
Postfach 103661
50476 Köln
Germany

Telefon: 0049-221-2870558
Fax: 0049-221-2870559
E-Mail: KetabeNAMAYESH@Aol.Com

Preise
Einzelheft DM 10,-

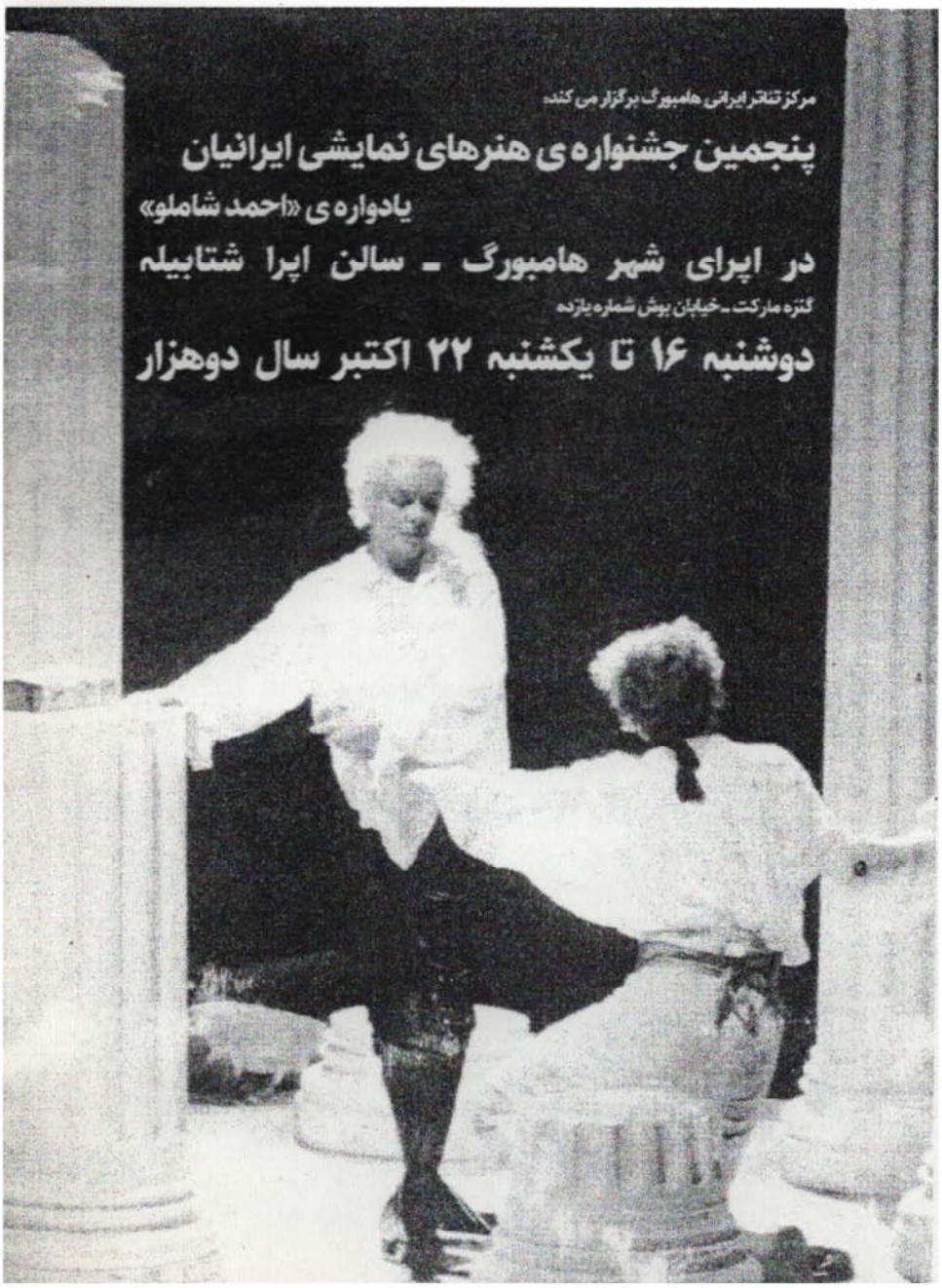
Jahresabonnement:
Im Deutschland DM 30,-
In Anderen Ländern DM 33,-

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/

Ketabe
NAMAYESH
Theaterbuch auf Persisch

3. Jahr, No.
September 2000



1998 ۱۳۷۶
Tschehreh