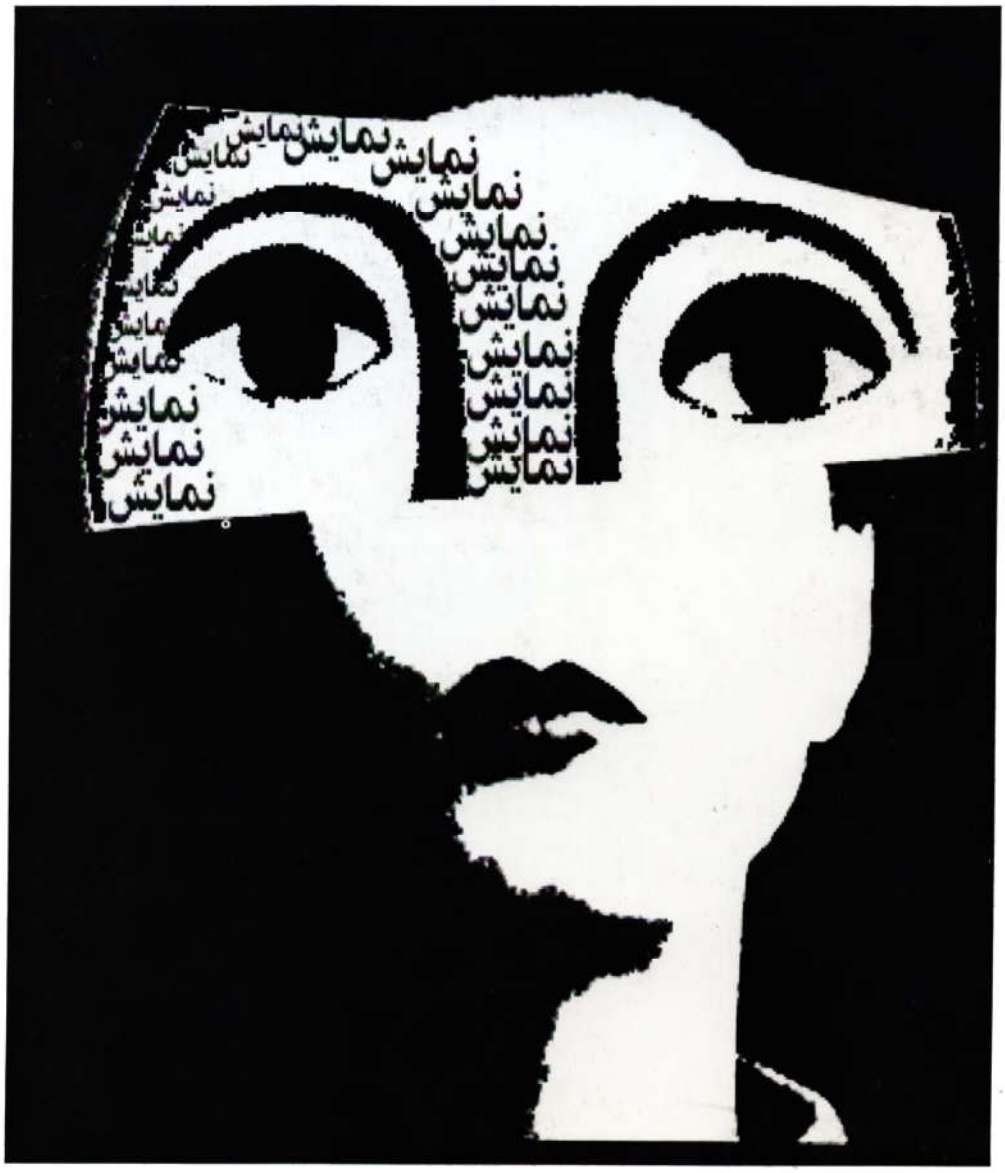
کتاب نمایش

۹
سال سوم، شماره
دی ۱۳۷۹

● وداع با گرمسیری● گذری در جهان بازیگری ● یک کتاب برای عشاق و دیوانگان● گفتگو با دکتر کوثر ●
● نمایشنامه‌ها:رویاهای آبی زنان خاکستری، پیش درآمدی برای شیدایی ها● تآتر رضا عبدو● هوشنگ سارنگ●
● گزارشها: شبهای تآتر کلن؛ من درمن، بزرگداشت استاد مهدی فروغ، پنجمین جشنواره تآتر هامبورگ ●
● نقدها:خر بعد از پانزده سال تازگی نداشت، اگر موافق مخالفی دست بزن ●از ژرفنای خاطره ها● از پس حوادث●
● تعزیه یا شبیه خوانی در شهر اصفهان● جورج تابوری‌افسانه سرای تآتر● برخورد نمایش نوپای ایران با قدرت●



حمید احیاء
عزیزالله بهادری
محمدعلی بهبودی
نیلوفر بیضایی
جورج تابوری
رکن الدین خسروی
خلیل دیلمقانی
ایرج زهری
نصرت شاد
قدرت الله شروین
بهروز قنبرحسینی
محمد کوثر
عزت گوشه گیر
پرویز لک
اصغر نصرتی
احمد نیک آذر

سال سوم ، شماره ۹، دی ۱۳۷۹

کتاب نمایش هر چهارماه یکبار منتشر میشود.

به کوشش: اصغر نصرتی(چهره)

با همکاری:
کیوان بهادری
نیلوفر بیضایی
فرزاد جاسمی
بهروز قنبرحسینی
احمد نیک آذر

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 ۳۳ مارک
برای نهادهای فرهنگی ۳۰ مارک
در دیگر کشورها ۳۶ مارک
برای نهادهای فرهنگی ۳۳ مارک

بهره گیری اجرایی از نمایشنامه ها تنها با اجازه ی 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- نوشته ها را روی یک طرف برگه بنویسید.
۲- نوشته های ترجمه شده را به همراه یک نسخه کپی از اصل و ذکر ماخذ آن ارسال‌دارید.
۳- از بازگرداندن نوشته ها معذوریم.
۴در ویرایش و کوتاه کردن نوشته ها و دیگرنویسی آنها به شیوه ی نگارش کتاب نمایش آزاد هستیم.

در این شماره می خوانید:

نکته ها و اشاره ها

۳ وداع با گرمسیری ● اصغر نصرتی

از اینجا و آنجا

۷ خبرهای تآتری ●

مقاله ها و مقوله‌ها

۱۱ گذری در جهان بازیگری ● رکن الدین خسروی
۲۱ برخورد نمایش نوپای ایران با قدرت ● خلیل موحد دیلمقانی
۳۱ برشت ما و برشت شما ● نصرت شاد
۳۵ تآتر رضا عبدو ● نیلوفر بیضایی
۴۱ تعزیه یا شبیه خوانی در شهر اصفهان ● قدرت الله شروین
۴۷ جورج تابوری افسانه سرای تآتر ● اصغر نصرتی
۵۳ یک کتاب برای عشاق و دیوانگان ● محمدعلی بهبودی

گزارش

۶۱ گزارشی از پنجمین جشنواره ی هنرهای نمایشی هامبورگ ● ایرج زهری
۸۱ بزرگداشت استاد مهدی فروغ در آمریکا ● عزت گوشه گیر
۹۳ من در من ● احمد نیک آذر

نقد

۱۰۳ اگر موافق مخالفی دست بزن! ● بهروز قنبرحسینی
۱۰۹ خر پس از پانزده سال تازگی نداشت! ● بهروز قنبرحسینی

مصاحبه

۱۱۵ گفتگو با دکتر محمد کوثر ● حمید احیاء

ادبیات نمایشی

۱۴۵ پیش درآمدی بر شیدایی ها ● پرویز لک
۱۴۹ رویاهای آبی زنان خاکستری ● نیلوفر بیضایی

متفاوت

۱۷۹ هوشنگ سارنگ ● عزیزالله بهادری
۱۸۳ نامه به رکن الدین خسروی ● رجب محمدین

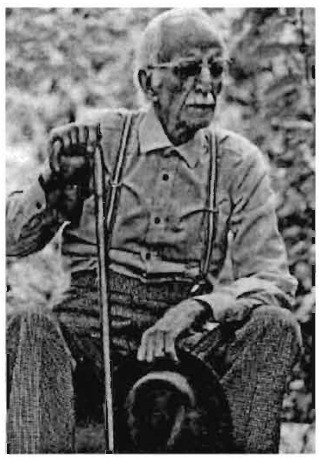
روی جلد
فریده رضوی

نظرسنجی در باره‌ی
کتاب نمایش

به مناسبت انتشار دهمین شماره‌ی کتاب نمایش اقدام به یک نظرسنجی کرده‌ایم. به همین خاطر از همه‌ی خوانندگان، به ویژه مشترکین، تقاضا داریم تا پایان ماه فوریه ضمن پاسخ به پرسشهای همراه این شماره و ارسال به موقع آنها به صندوق پُستی ما، کتاب‌نمایش را از نظریات خود با خبر سازند. بیشک این اظهار نظرها در بهبود و تداوم کار کتاب‌نمایش مفید و موثرخواهد بود.

با سپاس

وداع با گرمسیری



گرمسیری در صحنه‌ای از فیلم اولیه؛ عکس از سینمای ۷۶

از میان نخستین تلاش‌ورزان **تماشاخانه‌ی تهران** که با نام و کوشش **علی نصر** پا و شکل گرفت، بیش از همه **نام علی‌اصغر گرمسیری** به چشم میخورد. گرمسیری آخرین بازمانده‌ی نسلِ نخستِ تآترِ معاصرِ ایران بود که با ما وداع گفت.

در میان کسانی که از دوره علی نصر و **نوشین** کار تآتر را شروع کرده‌اند، نوعی شیفتگی به چشم میخورد که شاید امروز بسیاری حسرت آن را به دل دارند. کسی هنوز نتوانسته این نکته ظریف را درک و کشف کند که اینان چگونه و در چه محیط تربیتی رشد کردند که اینگونه شیفته و عاشق‌پیشه به تآتر نگریستند و برایش زندگی کردند! گرمسیری یکی از این عاشق‌پیشه‌گان بود. یکی از سختکوشان که راه ناهموار تآتر ایران را برای بسیاری هموار کرد و خود با دلی‌شکسته ترک صحنه و زندگی.

علی‌اصغر گرمسیری در سال ۱۲۹۰ در تهران بدنیا آمد و هنوز چهارده ساله بود که پا به عرصه‌ی هنرتآتر نهاد. وقتی ۱۳۰۵ به گروه **کمدی ایران** پیوست، نمیدانست که سالهای سال در کنار علی نصر خواهد ماند. این همکاری تقریبن تا پایان عمر **تماشاخانه تهران** (تآتر دایمی تهران) دوام آورد، و گرمسیری توانست در کنار برخی دیگر استحکام و پایداری تآتر رسمی (دولتی) تهران را ممکن کند. از درون این تلاش گروهی بود که حمایت و صد البته هدایت مستقیم و یا غیرمستقیم تآتر دولتی آغاز شد و ثمره‌ی این تاثیرگذاری دوجانبه موجب برپایی هنرستان

هنرپیشگی تهران شد که گرمسیری در نخستین دوره‌ی آن از شاگردان بود و در دوره‌های بعد به مقام استادی رسید. گرمسیری از بدو ورود به تآتر که با نمایش **پری جادو** در سال ۱۳۰۵ شروع شد تا پایان عمر تآتریش (۱۳٤۲) که با نمایش **پیش از شب زفاف** پایان گرفت، دمی از دلهره‌ها و نگرانی‌هایش برای تآتر ایرانی کاسته نشد. او این نگرانی و دلسوزی را در هر فرصتی به ویژه در مصاحبه‌ها یا سخنرانی‌هایش نشان داده است.

گرمسیری و امثال او در دوره‌ای کار تآتر را آغاز کردند که کسی برای این هنر ارزشی قایل نبود و حتی روشنفکرانی چون **مجتبی مینوی** نیز به علت چنین تحقیرهایی از صحنه دوری میکرد! خود گرمسیری در یک سخنرانی در باره یکی از وقایع مهم تآتری که به مناسبت هزاره فردوسی برپاشده بود، چنین میگوید:

"... موقعی که در اتاق پشت صحنه مشغول پاک کردن گریم از صورت خود بودیم گفتم: آقای مینوی دلتان میخواهد، باز هم در نقشی دیگر، در صحنه ظاهر شوید و این آغازی برای کارهای بعدی شما درتآتر باشد؟ در حالیکه ریش و سبیل شاه سمنگان (نقشی که مینوی به عهده داشت- (کتاب نمایش) را از صورت خود برمیداشت گفت: آری، اما اگر از عقلم سئوال کنید، میگوید: خیر، چون اگر از این شب استثنایی و این گروه تآتر و خاورشناس بگذریم، متاسفانه میبینیم هنوز اکثر بینندگان نمایش در ایران به این پدیده جهانی، به چشم حقارت نگاه میکنند ..." [۱]

با همه‌ی این احوال گرمسیری نه تنها در این نمایش در کنار مینوی و نوشین، به کار تآتر ادامه داد، بلکه سالها در کسب تجربه و باروری تآتری کوشا ماند. گرمسیری نزدیک به نیمی از عمر، چهل سال، خود را به کار تآتر مشغول بود و در این مدت در کارنامه تآتری خویش ایفای ۹۵ نقش، نوشتن ۱۷ نمایشنامه و کارگردانی ۵۲ نمایشنامه را ثبت کرد. از جمله نمایشنامه‌هایی که وی در آن

---

[۱] سخنرانی گرمسیری در تآتر نصر؛ ۱۸ خرداد ماه سال ۱۳٦۷، به نقل از کتاب "پژوهشی در باره تآتر ایران"، مصطفی اسکویی، ص.۱٦۸، چاپ اول،مسکو ۱۳۷۰.

شرکت داشته میتوان از **شمع و پروانه**، **انتقام ارواح**، **ابن‌سینا** (برای ایفای نقش در این نمایش، نشان ابن‌سینا را دریافت کرد.)، **یوسف و زلیخا**، **دختر نابینا**، **اشک شیطان** و **ده عروسک سیاه** را نام برد.

گرمسیری در سال ۱۳۳۷ به سینما روی آورد و فیلم ناتمام **شب کلاه شیطان** را آغاز کرد. خود وی این رویکرد را چنین توضیح میدهد:

"زمانی که کار تآتر میکردم، دنبال سینما نرفتم. آن قدر پای‌بند و گرفتار کارم بودم که حتا به خواب و خوراک خود نیز درست حسابی نمیرسیدم. تآتر همه‌ی زندگی من بود.... وقتی روی صحنه بازی میکردم، حس میکردم سکوت سالن گنج بادآورده‌ای است که مردم به من بخشیده‌اند."[۲]

با اینهمه گرمسیری برای سالها دوباره از همه چیز دست کشید تا اینکه نخستین بازی خود را در فیلم **مکافات** در سال ۱۳۵۲ به نمایش گذاشت و گرچه سالها از گرمسیری خبری نشد، اما از سال ۱۳۶۵ دوباره به‌سینما روی آورد و اینبار تا سال ۱۳۷۲ بیش از ۱۷ فیلم و چند سریال تلویزیونی را به کارنامه‌ی هنری خویش افزود. فلیمهای **نار و نی**، **تمام وسوسه‌های زمین** و **دلشدگان** از جمله فیلمهای هستند که در این سالها به اکران رفتند.

گرمسیری در ۱۹ آذر ۱۳۷۹ برابر با نهم دسامبر ۲۰۰۰، در سن ۸۹ سالگی، زندگی را ترک گفت و دو روز بعد مراسم خاکسپاری وی از مقابل **تالار رودکی** انجام گرفت. کتاب نمایش درگذشت وی را به بازماندگانش و جامعه هنری تسلیت گفته و یادش را همواره گرامی میدارد.

اصغر نصرتی(چهره)

---

[۲] مجله فیلم؛ شماره ۲۶۳، صفحه ۳۲، تهران، ۱۳۷۹.

جمعه ۹ فوریه ۲۰۰۱ در شهر کلن

ALLERWELTSHAUS, Koerner Str. 77-79

تلفن: ۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۸

فاکس: ۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۹

از اینجا و آنجا

علی اصغر گرمسیری یکی از قدیمی‌ترین بازیگران و کارگردانان تآتر در سن ۸۹ سالگی در ۱۹ آذر ماه ۱۳۷۹ (۹ دسامبر ۲۰۰۰) بدرود حیات گفت.(نگاه گنید به نکته‌ها و اشاره‌ها.)

هوشنگ حسامی منتقد، مترجم و کارگردان تآتر صبح روز جمعه دوم دی ۱۳۷۹ در تهران در سن ٦۲ سالگی درگذشت. حسامی بیش از ٤۰ سال با نوشتن نقد، ترجمه نمایشنامه و مقالات

سینمایی در مطبوعات کشور به فعالیتهای هنری و ادبی مشغول بوده است. وی پیش از انقلاب به

گرمسیری در ۸۹ سالگی؛ عکس از سینمای ۷۶

کارگردانی فیلم **قیامت عشق** همت گماشت و در چند سال گذشته به ترجمه برخی نمایشنامه‌های کوتاه از نویسندگان ناشناس اقدام ورزید. آخرین تلاش تآتری هوشنگ حسامی ، پس از بیست سال دوری، کارگردانی دو نمایشنامه‌ی **پوف** و **بدن‌سازی** بود که هنوز هم در **فرهنگسرای شفق** در روی صحنه هستند.

رویاهای آبی زنان خاکستری
جدیدترین نمایش نیلوفر بیضایی در پی نخستین اجرای خود در برلین، قرار است در ۲۰ ژانویه در کپنهاگ و در ماه فوریه در نورنبرگ و چندین شهر دیگر اجرا شود.
(نگاه کنید به بخش نقد در این شماره.)

جشنواره هنر ایرانی در حرکت
برای نخستین بار از ۹ تا ۲۵ فوریه در سه شهر هلند (دن‌هاخ، آمستردام و روتردام) برگزار خواهد شد. این جشنواره به کوشش مسعود والا و دیگر همکارانش برگزار میشود و در برگیرنده برنامه‌های سینمایی، تآتری و موسیقی است.

پنجمین جشنواره هنرهای نمایشی ایرانیان
از ۱۶ تا ۲۲ اکتبر سال دوهزار در اپرای اشتابیله‌ی هامبورگ برگزار شد. (نگاه کنید به گزارش ما در همین شماره.)

بنیاد ایرانی در حرکت نام مرکزی فرهنگی است که در هلند توسط مسعود والا و دوستانش در سه سال گذشت مشغول به فعالیتهای متفاوت و متنوع هنری بوده اند. شروع این حرکت با دعوت از گروه دریچه با نمایش **سرزمین هیچکس** آغاز شد و **در برزخ** به گارگردانی فرهاد پایار از شهر برلین، آخرین نمایشی بوده که به دعوت این مرکز به هلند رفتند. این مرکز تا کنون توانسته است بیش از

۲۰ برنامه تآتری و هنری را در سه شهر مهم هلند برگزار کند.

خر جدیدترین نمایش پرویز صیاد است که در ماه نوامبر ۲۰۰۰ در شهرهای فرانکفورت و کلن به روی صحنه رفت. این نمایش پس از پانزده سال یکبار دیگر توسط مری آپیک و پرویز صیاد در روی صحنه جان گرفت.

(نگاه کنید به بخش نقد در این شماره.)

خوانی دیگر اما تلخ عنوان نمایشی بود که دوم دسامبر توسط خانم سوسن فرخ نیا در آرت اشتودیو تآتر پاریس روخوانی شد. این نمایش را مصطفی شفافی نوشته است.

دنیای عجیب آقای میم نمایشی از منوچهر نامورآزاد است که در ۲۰ ژانویه ۲۰۰۱ در سالن Maurice Ravel پاریس اجرا خواهد شد.

آرش کمانگیر چهارمین برنامه از شبهای تآتر کلن بود که توسط

سیروس افهمی در روز جمعه ۸ دسامبر ۲۰۰۰ برگزار شد.

حماسه‌ی مرگ عنوان نمایشی از کاظم شهریاری است که از تاریخ نهم اکتبر تا ۲۹ نوامبر در پاریس در روی صحنه بود. این نمایش داستان زندگی جوان سیاه‌پوستی است که سالها در دالانهای مرگ زندانهای آمریکا بسر برده و مرگ را انتظار کشیده است.

Diloe نمایشی بود که در یکی از آسایشگاههای درمانی شهر La Veriere توسط حمید جاودان و هشت تن دیگر از هنرمندان تآتر اجرا شد.

بازگشت به تراژدی عنوان سخنرانی و گفتگویی خواهد بود که **محسن یلفانی** در چهارمین برنامه شبهای تآتر ایراد خواهد کرد. این برنامه در روز جمعه نهم فوریه ۲۰۰۱ در شهر کلن برگزار میشود.

رویاها و کابوسهای اطلس که به کارگردانی حمید جاودان و بر اساس میتولوژی یونان تنظیم شده است، در پایان ماه فوریه در پاریس برای نخستین بار به روی صحنه خواهد رفت.

جشنواره تآتر ایرانی در تبعیدِ پاریس خود را برای برگزاری دومین سال خویش که اینبار در ماه مه ۲۰۰۱ خواهد بود، آماده میکند. اینبار نیز جشنواره، ترکیبی از برنامه‌های مختلف تآتر و موسیقی و رقص خواهد بود.

کتاب نمایش
را از فعالیتهای هنری خود با
خبر کنید!

رکن‌الدین خسروی

تاتر عصر علم، قادر است منطق جدلی را به سرچشمه‌ای از لذت تبدیل کند. لذت‌هایی که هنر زیستن را در ما تقویت و نشاط زیستن را در ما تشدید کند.
همه‌ی هنرها کمر به خدمت بزرگترین هنر ممکن بسته‌اند: هنر زیستن.
برتولت برشت

گذری در جهان بازیگری (۲)
ماهیت تجربه‌ی بازیگر در روی صحنه

تا مدت زمانی طولانی، مسئله تجربه‌ی روی صحنه، به این دلیل که نظریه‌پردازان، آن را از نقطه نظرهای منطق ظاهری و قراردادی تحلیل میکردند، لاینحل مانده بود. در حالی که این مشکل، نیاز به راه حلی منطقی-جدلی داشت.
سئوال به گونه‌ی زیر مطرح میشد:آیا لازم است که عواطف بازیگر در اثنای اجرا، به غلیان بیاید یا نه؟
اما چون عاطفه‌ی انسانی یک پویش و «روند» Process است، لذا ممکن است در برگیرنده‌ی مراحل مختلف تحول، سطوح مختلف «شدت» Intensiry، تفاوتهای نامحدود، و مهم‌تر از همه، متقابلن در برگیرنده‌ی روندها و جریانهای دیگری باشد که در ضمیر آگاه انسان شکفته شده است.
اکنون دیگر، وجود شکلهای گوناگون تجربه‌ی انسانی که ویژه‌ی بازیگر و اجرای صحنه است، کاملن پذیرفتنی و منطقی است.
چنین تجربه‌ای را میتوان تجربه‌ی صحنه یا عواطف صحنه‌ای نامید. البته این بدان معنا نیست که بازیگر مالک چیزی است که از سرشت انسانی بیگانه است،

برعکس، این تجربیات صحنه‌ای از طبیعت «زیست‌شناسانه» Biological ی انسان نشأت میگیرد.

اشکال امر، در این حقیقت نهفته است که بازیگر، روی صحنه، هم به عنوان شخص بازی، کاراکتر، زندگی میکند و هم به عنوان هنرمندِ خلاق و حاکم بر صحنه. لذا هنگامی که تجربیات بازیگر ـ شخص بازی، «کاراکتر» و روندهای «روانی ـ جانی» Psychophysical که بازیگر ـ خلاق ـ تجربه میکند، در یکدیگر تأثیری متقابل میگذارند، تجربیات بازیگر ـ شخص بازی، «کاراکتر»، دگرگونی مییابد و در نتیجه کیفیتی خاص و نوین زاده میشود.

استانیسلاوسکی در نمایش بیمار خیالی اثر مولیر؛ عکس از کتاب زندگی من در هنر

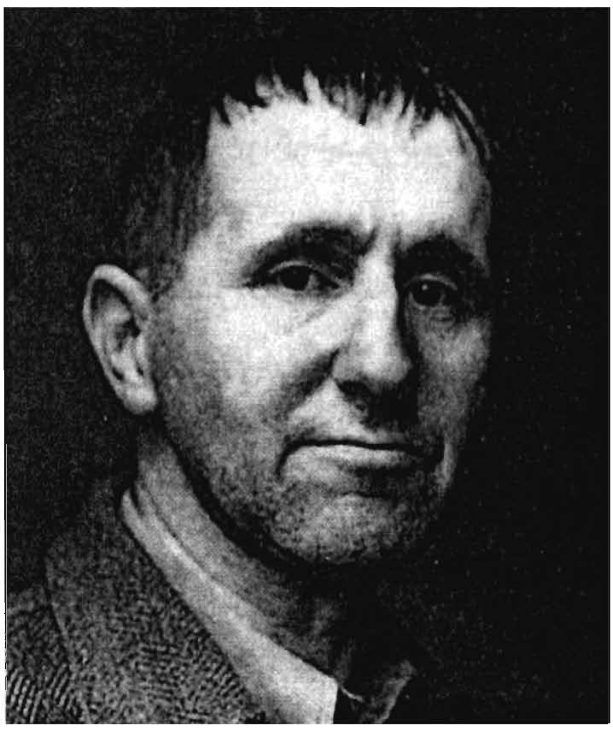
توانایی و ممتاز بودن بازیگر در روی صحنه، بستگی به صمیمیت کامل تجربه‌ی او دارد. هنگامی که تجربیات زندگی حقیقی، به صورت تجربیات صحنه‌ای دگرگون میشود هرگز صمیمیت، قدرت یا عمق خود را از دست نمیدهد.

تجربیات صحنه‌ای نه از جنبه کمیت، بلکه از جنبه‌ی کیفیت، دگرگونی مییابند، یا به عبارت گویاتر، این تجربیات صحنه‌ای، در تصویر شاعرانه‌ای از تجربیات

زندگی حقیقی، متبلور میشوند. و در این کیفیت نوین، امکان دارد، مرحله‌ای از صمیمیت، قدرت و عمق به وجود آید، که بازیگر در زندگی شخصی خود قادر به دریافت آن نباشد.

این جاست که به این سئوال که آیا لازم است بازیگر عواطف شخص بازی «کاراکتر» را تجربه کند یا نه؟ باید چنین پاسخ داد: آری و نه!

پاسخ در صورتی منفی است که ما در ذهن خود، تجربیات زندگی حقیقی را در نظر داشته باشیم و پاسخ هنگامی مثبت است که در باره‌ی عواطف صحنه‌ای معینی سخن بگوییم. تفاوت بین تجربه‌ی زندگی حقیقی و تجربه‌ی صحنه، به وسیله **استانیسلاوسکی** شناخته شد.



یونوت یوشت

استانیسلاوسکی تجربه‌ی زندگی را «اصلی» و تجربیات صحنه را «تکرار شده» مینامید. البته منظور از "تکرار شده"، تکرار هنرمندانه، آگاهانه و انتخاب شده‌ی آن است نه رونویسی «کپیه کردن» دقیق زندگی حقیقی.

هر بازیگر به طور حتم، از طریق تمرینها و عملکردهای خود، از این تفاوت بین تجربه‌ی زندگی حقیقی و تجربه‌ای که از صافی وجود هنرمند، «بازیگر»، گذشته باشد، آگاهی میابد.

به طور یقین هر کس به سادگی خواهد فهمید که اگر بازیگر همان عواطف زندگی حقیقی را، روی صحنه نیز داشته باشد، به عنوان مثال: در صحنه «دوئل» همبازی خود را واقعا مجروح خواهد کرد یا بازیگرِ **اتللو** هر شب باید **دزدمونای** جدیدی را به قتل برساند و یا در نمایشی که قهرمان داستان دیوانه است، بازیگر باید هر شب پس از پایان اجرا، راهی آسایشگاه شود.

آیا بازیگری که روی صحنه با چنین عواطفِ زندگی حقیقی، زندگی میکند، توانایی آن را دارد که بی درنگ پس از آخرین شب نمایش، برخود مسلط شود و آرام گیرد؟ و آیا بازیگران، اگر چنین تحرکات شدید عصبی را در نقشهای دراماتیک و تراژیک، تجربه کنند، میتوانند حتا از عمری متوسط برخوردار باشند؟ و سرانجام، آیا چنین نمایشی برای تماشاگر، لذت بخش خواهد بود؟

با این وجود، بسیاری از بازیگران مدعی هستند که به عنوان شخص بازی«کاراکتر» رنج بردن روی صحنه، به آن‌ها لذت خارق العاده‌ای میبخشد! باید گفت اگر هم این ادعا پذیرفتنی باشد، تماشاگران آگاه و نکته سنج، هرگز لذتی نخواهند برد!

به هرحال عواطف صحنه ای، مقوله‌ای است متفاوت از عواطف زندگی حقیقی.

اکنون باید ببینیم این تفاوت در چیست؟

این تفاوت، بیش از همه، در اصول آن نهفته است. تجربه‌ی روی صحنه همانند زندگی حقیقی، از درگیری و نگرانیهای جدی، نشأت نمیگیرد. (از آن جایی که ما آگاهیم آن نوع درگیری که قادر باشد تجربه مورد نیاز صحنه را به وجود آورد.

حضور ندارد). بازیگر، این تجربه مورد نیاز را فقط به ایـن علـت میتوانـد در خـود برانگیزد که بارها در زندگیش بـه تجربـه‌ای مشـابه بـا آن دسـت یافتـه و در نتیجـه کاملن در ذهنش زنـده مـانده اسـت. در چنیـن حـالتی، بـازیگر، در همیـن لحظـه، احساس مورد نظر را در اختیار دارد و تنها کاری کـه لازم اسـت انجـام دهـد، ایـن است که آن را از اعماق خاطره‌ی عاطفی خود بیرون کشد و در لحظه‌ی ضروری، با انگیزه‌ای مناسب، در روی صحنه، بیامیزد و به آن یگانگی بخشد.

«خاطره‌ی عـاطفی» Emotional Memory همـانند مخزنـی اسـت کـه بـازیگر از درون آن، تجربیات مـورد نیـازش را فراهـم میکنـد و میتوانـد بـه عنـوان منبعـی از عواطف در خدمت او باشد. استانیسلاوسکی مینویسد:

"همان گونه که شما در خاطره‌ی عاطفی خود، شیء، منظره یا تصویرِ انسانی را که مدت‌ها فراموش شده است، میبینید، عواطـف تجربـه شـده‌ی گذشـته نـیز از درون خاطره‌ی عاطفی شما جان می‌گیرند.

در آغاز چنین به نظر میآید که این خاطره‌ها کاملا از یاد رفته اند، اما، ناگهـان، ... تنها با، اشاره، اندیشه، یا تصویری آشنا، انسان جذب تجربیاتی میشود که گاهی بـه وضوح نخستین تجربه، گاهی کم رنگتر، یا روشن‌تر، یا مشابه آن هسـتند و گاهـی کم و بیش، ماهیتی دگرگون شده دارند." (مجموعه آثار جلد دوم صفحه ۲۱۶)

واقعیت این است که هیچ تجربه‌ای، بدون تأثیرگذاری بر سیستم عصبی بـه وجـود نمیآید. این تجربه، اعصابی را که در یک عکس‌العمل معین، مشارکت داشته انـد، در برابر انگیزه‌ای جزیی، حساسیت بیشتری میبخشد. از نقطـه نظـر فـیزیولوژیکـی، «وظایف الاعضا»، خاطره‌ی عاطفی چیزی جز تجدید حیات آثار و نشان‌هایی کـه زمانی در گذشته، تجربه شده‌اند، نیست. به همین دلیل اسـت کـه استانیسلاوسـکی تجربه‌ی صحنه را، تجربه "تکرار شده" مینامد نه "تجربه‌ی اصلی". در حقیقـت ایـن

استانیسلاوسکی و بتروسیان در نمایش اتلو؛ برگرفته از کتاب زندگی من در هنر

آفرینش دوباره‌ی یک عاطفه، بازتاب یا نقشی از آن است، نه عاطفه‌ی اصلی. و به این دلیل که انسان را کاملا مستغرق Absorb نمیکند، متفاوت از عاطفه‌ی اصلی است.

ذهن انسان در اثنای یادآوری عاطفی، هم زمان، با تجدید حیات تجربه‌ی پیشین، تحت تأثیر روند (پروسه) فیزیولوژیکی دیگری قرار می گیرد و به وسیله انگیزه‌ای که هم اکنون جریان دارد، به غلیان و جوشش در میآید.

بنابراین، در اثنای به خاطر آوردن «گذشته» ما «حال» را از یاد نمیبریم. به علاوه، این دو روند « پروسه» ـ گذشته و حال ـ جدا از هم نیستند، بلکه متقابلن دریکدیگر تأثیر میگذارند، در هم نفوذ میکنند، با همدیگر همکاری دارند و «توازن» Balance میبابند.

هنگامی که ما بر سر گور یکی از دوستان نزدیک و صمیمی خود که سال‌ها پیش فوت کرده، میایستیم، با تمام وجودمان متأثر میشویم و میگرییم. اما در همان لحظه به عطر گلهای روی گور، آبی آسمان، آواز پرندگان و... نیز توجه داریم. حتی هر از گاهی به ساعت خود نگاهی میاندازیم تا دیگر کارهایمان به تعویق نیفتد.

آیا در گذشته، زمانی که برای مراسم تدفین او رفته بودیم، عکس‌العمل ما همین گونه بود؟ در آن هنگام، ما بی قرار و از خود، بیخود شده بودیم و هیچ چیز دیگری را در اطراف خود نمیدیدیم و نمیشنیدیم.

آیا، این بدان معناست که اکنون اندوه ما رنگ خود را از دست داده یا در مقایسه با گذشته علاقه‌ی ما به دوست از دست رفته، کاسته شده است؟ نه، به هیچ وجه! اندوه ما و عشق ما به همان شدت است، اما با گذشت زمان و تغییرات مدام شرایط زندگی، این اندوه دگرگون شده و کیفیت نوینی یافته است.

استانیسلاوسکی مینویسد: "زمان برای خاطره‌های عاطفی که روزگاری در گذشته‌های دور و نزدیک، تجربه شده‌اند، «صافی» Filter و پالایش دهنده‌ی ممتاز و پرقدرتی است. زمان، نه تنها، پالایشگر است بلکه توانایی این را دارد که به خاطره‌ها، جنبه‌ای شاعرانه دهد." (مجموعه آثار، جلد دوم صفحه ۲۲٤)

اغلب هنگامی که داستانی را میخوانیم، با قهرمان داستان الفت مییابیم، در غم و شادیهایش سهیم میشویم و با او زندگی میکنیم. اما در عین حال از همان ابتدا، میدانیم که او و دردسرها و رنجهایش، تنها، ابداع ذهن و ثمره‌ی تخیلات شاعرانه‌ی نویسنده هستند.

اساس چنین تجربه‌ای نیز مبتنی بر خاطره‌ی عاطفی یا تجدید حیات آثار تجربه‌ی گذشته است. گرچه این تجدید حیات، در موقعیتی کاملا متفاوت، جریان مییابد.

تماشاگر تآتر نیز، تجربه‌ی مشابهی را طی میکند. با همدردی نسبت به اشخاص بازی «کاراکتر»، تماشاگر فراموش میکند که در تآتر است. اما در عین حال بازیِ هنرپیشگان را ستایش میکند و به علت همین احساس ستایش، درست در لحظاتی که سخت تحت تأثیر احساسش قرار می‌گیرد، میتواند با تمام توانش، بازیگران را تحسین کند و حتا برایشان کف بزند.

دلیل چنین عکس العمل تماشاگر چیست؟ به طور خلاصه باید بگوییم تشویق بازیگران و درک حضور آن‌ها به عنوان هنرمند ـ خلاق ـ به خاطر این است که تماشاگر کاملا آگاه است که به مشاهده‌ی یک اثر هنری نشسته است، نه یک زندگی حقیقی... او در زمانی واحد، هم بیاد میآورد و هم فراموش میکند. در همان لحظات استغراق، میداند که زندگی حقیقی را فراموش کرده است، یعنی بیاد دارد که نمایش میبیند، و در همان لحظات آگاهی، زندگی حقیقی را به یاد میآورد و فراموش میکند که شاهد یک زندگی نمایشی است. یعنی مجذوب و مسحور حوادث صحنه میشود.

هلنا وایگل در نمایش ننه‌دلاور و فرزندانش

ما اینجا، شاهد و ناظر آمیختگی و پیوستگی دو تجربه‌ی کاملا متضاد هستیم. استغراق و آگاهی.

در بازیگر نیز نوعی آمیختگی و پیوستگی متقابل روانشناسانه را میتوان کشف کرد. بازیگر صمیمانه در دنیای درونی شخص بازی «کاراکتر» زندگی میکند حقیقت این زندگی را باور دارد و در عین حال، هم زمان، از یاد نمیبرد که بازیگری است که روی صحنه تآتر در برابر تماشاگران، عملی ،اکسیون، نمایشی را انجام میدهد و به خلق هنرمندانه‌ی زندگی نوینی میپردازد.

برتولت برشت مینویسد:

"یکی از اصول مهم سیستم استانیسلاوسکی یعنی **فوق هدف** Super Objective چنین میرساند که او به مسأله مورد بحث در **ارغنون کوچک**[1]، بیگانه سازی، واقف بوده است. این که هنرپیشه در حقیقت، هم به عنوان بازیگر، هم به عنوان شخص بازی «کاراکتر» در روی صحنه حضور دارد، باید در خودآگاهی هر بازیگری وجود داشته باشد. و همین تضاد است که به شخص بازی کاراکتر- جان میدهد. این را هرکسی که از«منطق جدلی» آگاهی دارد، خواهد فهمید. بازیگری که بخواهد فوق هدفِ استانیسلاوسکی را رعایت کند، چاره‌ای ندارد جز این که در قبال کاراکتر، در عین حال، نماینده‌ی جامعه هم باشد. حتی در اجراهای استانیسلاوسکی."[2]

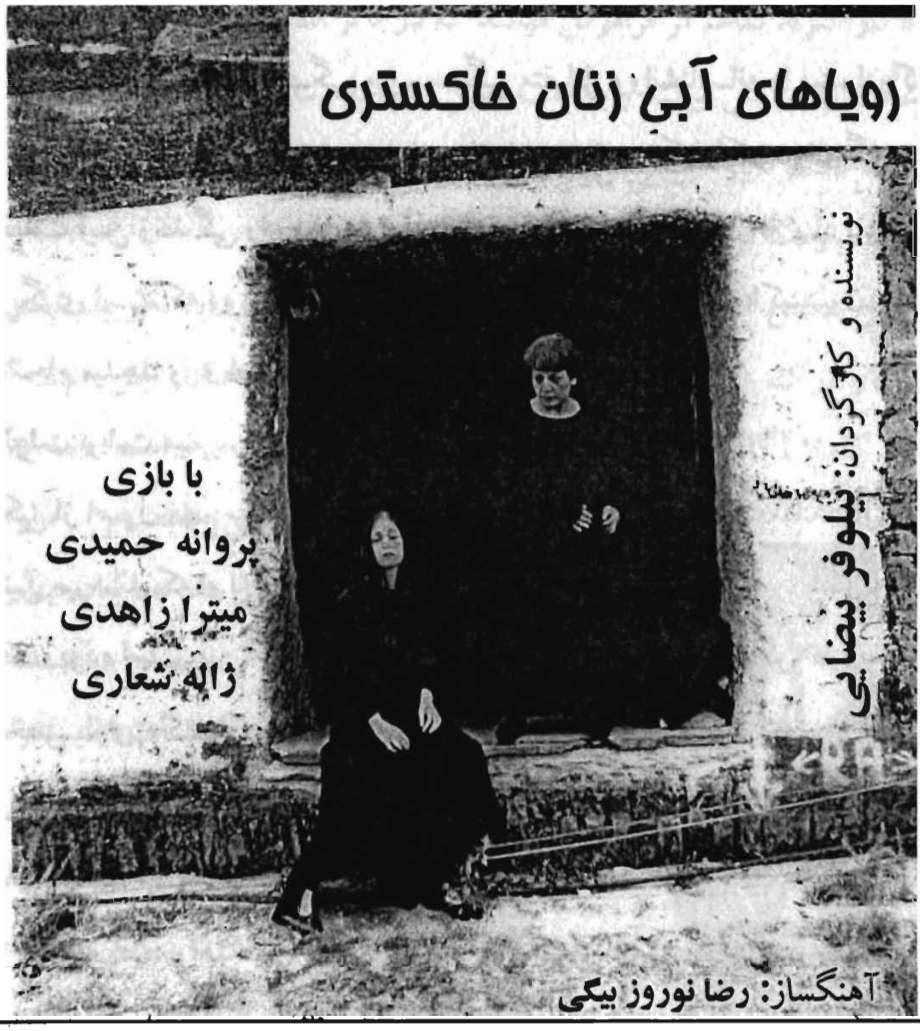
پایان

---

[1] یکی از نوشته‌های نظری برتولت برشت.

[2] کتاب **درباره تآتر**؛ برتولت برشت، (در بخش ارغنون کوچک و سیستم استانیسلاوسکی).

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



۲۰ ژانویه کپنهاگ، ۳ فوریه مونیخ، ٤ فوریه هایدلبرگ، ۱۰ فوریه گوتینگن، ۱٦ فوریه ماینس، ۱۷ فوریه زاربروکن، ۱۸ فوریه فرانکفورت، ۳ مارس لندن، ۲۷ - ۲۹ هلند، ۱۱ ماه مه دورتمند، ۱۲ ماه مه کاسل و ۱٦ ژوئن استکهلم.

خلیل موحددیلمقانی

برخورد نمایش نوپای ایران با قدرت
(۱)

تآتر نوپای ایران که گروهی به آن "تـآتر به شیوه فرنگی" نام داده‌اند، زائیده‌ی دوران روشنگری ایران است، دورانی که پـس از شکسـت ایرانیـان از روس‌هـا (میـلادی ۱۸۱۳ و ۱۲۲۸هـ ق.) آغاز میشود. دورانی که همراه است با تحول فکری اندیشمندان ایرانـی. اندیشـمندانی که تحت تـاثیر افکـار آزادیخواهـی روشـنفکران اروپایی در پی زیر و رو کردن روابط اجتماعی و سیاسی و اقتصادی بودند.

موضوع مورد بحث ما، برخورد این تآتر نوپا با قدرت یا حکومت مرکزی است و محـدوده زمـانی آن از آغاز حکومت مشروطه تا ۱۳۲۰ شمسی یا پایان حکومت رضا شاه پهلوی است.

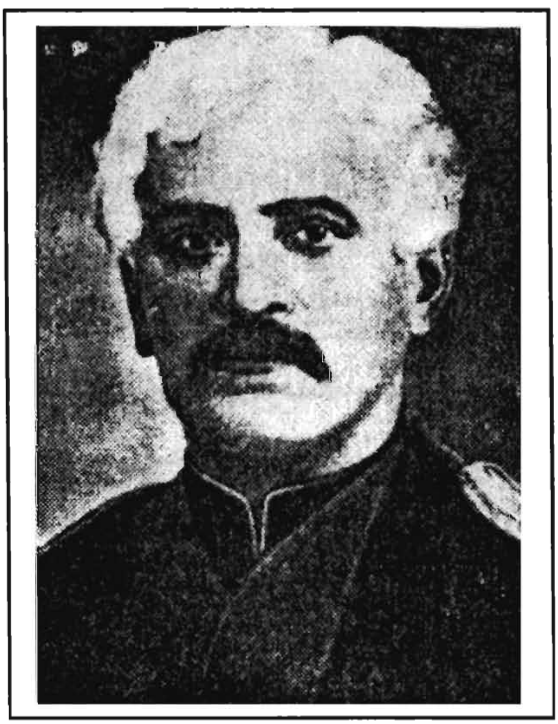
پیش از اینکه تآتر نو مرسوم گردد، ما خود دو نوع نمایش بومـی داشـتیم؛ تعزیـه و تقلیـد. تعزیـه یـا شـبیه‌خوانی تنـها در ایـام عـزاداری بـه نمـایش در میـآمد و بـرای مویه‌کردن و کسب آرامش روحی وسیله‌ی موثـری بـود، ولـی بـرای مطرح‌کـردن مسایل حاد اجتماعی و سیاسی مناسب نبود.

تقلید یک وسیله سرگرمی بود و قـالب مناسـبی بـرای مطـرح کـردن موضوع‌هـای انتقـادی زمـان نبـود بـه ویـژه کـه بازیکنـان آن بـا بدیهه‌سـازی همـراه دلقکـی و

متلک‌گویی و به کار گرفتن کلمات سبک و گاهی زشت و بازاری، هر کاری که دلشان میخواست روی صحنه انجام میدادند.

در فضای آن زمان، اندیشه‌های تازه پراکنده بودند و این اندیشه‌های نو که بنا بود در قالب نمایش درآید، در قالب‌های تعزیه و تقلید جای نمیگرفت و نه اینکه هر اندیشه‌ی نو، قالب خود را طلب میکند و در جستجوی آنست، نمایش ایرانی آن دوره قالب جدید خود را در نوع فرنگی آن یافت، یعنی قالب فرنگی را گرفت و اندیشه‌های نو ایرانی را در آن ریخت. همچنان که شعر و داستان نویسی دوره مشروطه هم قالب‌های جدید خود را از فرنگ گرفتند.

از سوی دیگر تعزیه و تقلید هر دو تحت حمایت دربار و صدراعظم و دولتمردان قاجار قرار داشت به ویژه شبیه‌خوانی در دهه‌ی محرم باشکوه و زرق و برق بسیار در تکیه دولت و تکیه‌های دیگر تهران نمایش داده میشد.



میرزافتحعلی آخوندزاده؛ برگرفته از کتاب ادبیات نمایشی در ایران

بنیاد تعزیه که بر سادگی و بی‌چیزی استوار است و عاری از هرگونه زرق و برق ظاهری است، در دست دولتمردان وسیله‌ای شده بود که ثروت و قدرت خود را به نمایش بگذارند و تظاهر به دینداری کنند و به رقابت‌های نامناسب به پردازند. آقایانی که در

طول سال از هیچگونه اجحاف و ستم روی‌گردان نبودند با ده روز عزاداری میخواستند گناهان خود را پاک کنند.

همان طور که اشاره شد نطفه‌ی تآتر جدید ایران سی الی سی‌وپنج سال پیش از نهضت مشروطه بسته شد. در آغاز از راه ترجمه نمایشنامه‌هایی چند، ادبیات نمایشی در حوزه ادبیات آن زمان راه یافت و صد البته ادیبان آن را جدی نگرفتند و نپذیرفتند.

میرزافتحعلی آخوندزاده (۱۲۵۷-۱۱۹۱ شمسی مطابق (۱۸۷۸-۱۸۱۲ میلادی) یکی از نخستین ایرانی‌هائیست که پیش از مشروطه نمایشنامه نوشت. نمایشنامه‌های او که به زبان ترکی نگارش یافته بود، توسط **میرزاجعفر قراچه‌داغی** در سال ۱۲۵۰ شمسی مطابق ۱۸۷۱ میلادی به فارسی برگردانده و چاپ شد و از طریق این ترجمه‌ها اندیشه‌های آخوندزاده و دیدگاه‌های او در باره نمایش به ایران راه یافت و طرفدارانی یافت، یکی از این پیروان، **میرزاآقا تبریزی**، چند نمایشنامه به فارسی نوشت که در واقع او نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی زبان بود که مسایل و مشکلات زمان خود را در نمایشنامه‌های خود مطرح کرد: نمایشنامه‌های او طبق پاسخی که آخوندزاده پس از خواندن نمایشنامه‌های او داده به تاریخ ۱۸۷۱ میلادی است. پس باید نمایشهای میرزاآقا در حوالی سالهای ۱۸۷۰ و ۱۸۷۱ میلادی نوشته شده‌باشد.

نمایشنامه‌های میرزاآقا برخلاف نمایشنامه‌های آخوندزاده به علت حمله‌ی شدید و تند او به دولتمردان دوره‌ی قاجار، پیش از مشروطه انتشار نیافت، ولی در دوره مشروطه انتشار یافت.

نکته دیگری را که باید در اینجا یادآوری کنیم اینست که نمایش در هر کشوری برای نمایش‌دادن و تماشاکردن نوشته میشود، نه برای خواندن و کتابت. ولی در

ایران برعکس، چون وسیله نمایش دادن فراهم نبوده، نمایشنامه‌ها در مرحله اول برای خواندن و انتشار دادن نوّشته می‌شود تا برای نمایش‌دادن و تماشاکردن. از اینرو بیشتر نمایشنامه‌های ایرانی که پیش از اجرا چاپ شده‌است، دارای ایرادهای فنی بسیار است.

و اما در این بستر جدید ادبیات نمایشی، دو گونه اندیشه و دید جریان داشت که هر دو به پیش از مشروطه وابسته است. نخستین‌بار از راه ترجمه نمایشنامه‌های **مولیر** و نوشته‌های آخوندزاده به ویژه عقاید او در باره‌ی تآترِ معترض و انتقادی که در قالب کمدی اجتماعی عرضه شد به حوزه نمایش راه یافت.

در کنار این کمدی انتقادی و اجتماعی، نوع دیگری از نمایش به وجود آمد که تراژدی بود و نگرشی داشت تازه و انتقادی به گذشته‌ی دور و تاریخ ایران. این حرکت هم از راه ترجمه وارد حوزه‌ی نمایش شد، و از برگردان دو نمایشنامه‌ی تاریخی و اسطوره‌ای، **نامه نادری** از **نریمان نریمان‌اف** ترک زبان اهل قفقاز به ترجمه **تاج‌ماه آفاق‌الدوله** و **تآتر ضحاک** نوشته‌ی **سامی بیک** از نویسندگان عثمانی به ترجمه **ابراهیم آجودان‌باشی** برادر تاج‌ماه، که هر دو نمایشنامه به سال ۱۲۸٤ شمسی مطابق ۱۹۰۵ میلادی چاپ شدند.

بنابراین از این مقدمه نتیجه میگیریم که دو نوع نگرش تازه و انتقادی تازه در ادبیات نمایشی راه یافت که عبارت بودند از:

۱- نگاهی معترضانه و انتقادی به وضع و حال موجود و خرده‌گیری از آن، برای "تهذیب اخلاق مردم، و عبرت خوانندگان و مستعمان."[۱۰]

۲- نگاهی پر تاسف بر گذشته و یادآوری شکوه آن دوره‌های دور و نکته‌گیری از ضعف‌ها و زیاده‌جویی‌ها، برای پایه‌ریزی یک وضع مطلوب.

نمایشنامه‌نویسان هر دو گروه، خود را مصلحان جامعه میدانستند و در پی دگرگونی وضع وخیم و بد اجتماع بودند.

میرزاجعفر قراچه‌داغی؛ برگرفته از کتاب ادبیات نمایشی در ایران

ما در این گفتار تنها به برخورد قدرت با آثار نمایشی، نمایشنامه‌نویسان رده یک نگاه میکنیم و بحث در باره رده‌ی دیگر را به وقتی دیگر میگذاریم.

با صدور فرمان مشروطیت به سال ۱۳۲٤ هـ. ق. مطابق پنجم ماه مه ۱۹۰٦ میلادی بلافاصله نخستین دوره مجلس شورای ملی افتتاح شد و دولت بر سر کار آمد. در واقع میتوان گفت با تشکیل مجلس شورای ملی، کاسه‌ی یک پارچه استبداد ترک برداشت و جامعه ساکت و آرام و بی‌تحرک به راه افتاد و غوغایی برپا شد و در هر زمینه‌ی فرهنگی و اجتماعی فعالیت سازنده‌ای آغاز شد و در اثر ایجاد شرایط جدید، برای هنرمندان و نویسندگان در زمینه‌های گوناگون مخاطبان جدیدی پیدا شد هر چند این مخاطب‌ها کم بودند، ولی مهم بودند و روز به روز بر تعداد آنها افزوده میشد.

این مخاطب‌های تازه باعث دگرگون شدن موضع و موضوع هنر شدند. روزنامه‌نگاران برای آگاهی توده‌ی مردم نوشتند، شاعران برای مردم عادی شعر گفتند، نویسندگان برای خوانندگان طبقه متوسطه داستان نوشتند، فرهنگیان برای عامه مردم مدرسه باز کردند و در کنار اینها تآتری‌ها هم وارد گود شدند و برای آگاه کردن مردم، شروع به نمایش دادن کردند. هر چند که نخستین مجلس شورای ملی با لایحه گنجاندن تآتر در برنامه شهرداری‌ها مخالفت کرده بود، ولی

بیرون از مجلس منورالفکران، آزادیخواهان، فرهنگیان به تشکیل گروهـای تـآتری پرداختند. یعنی تآتر فعال و اجرایی تازه، زائیده‌ی عصر جدید، یعنـی عصـر آزادی و دمکراسی بود. اندیشه‌های نمایشگران در این دوره علنی شد. آغازکنندگان تـآتر جدید، با دانش کمی که از تآتر داشـتند، در واقـع بیشـتر آنـها تجربـه کننـدگان بـا شوری بودند تا تآتر آموختگان کار کرده. کار آنها هر چنـد از جـهت فنـی بسـیار ضعیف بود، ولی موضوع‌ها زنده بود، آرمان داشت، تازه بود، پر نفس و پویـا بـود. این تآتر شهامت داشت و رو به آینده حرکت میکرد.

با آغاز نمایش در این دوره، سه حرکت تآتری در کنار هم راه افتادند:

۱- گروه‌های تآتری تشکیل شدند و نمایش دادند.

۲- نویسندگان جدید به نمایش‌نویسی پرداختند.

۳- روزنامه تأتر و نقد تآترنویسی باب شد.

فضـای بـاز و آزاد دوره آغـازین مشـروطه، جـو مسـاعدی بـود بـرای فعالیت‌هـای مختلف و حتی نمایشنامه‌های تند و ستیزنده میرزاآقا که علیه حکومت بود، کم‌کم چاپ شدند ولی بدون ذکر نام نویسنده.

در این راستا، **علی ظهیرالدوله** که پایه‌گذار **انجمن اخوت** بود، به مشـروطه‌خواهان پیوست و تالار انجمن را برای نمایش مهیا ساخت و خود بـا الـهام از موضوع‌هـای روز، نمایشنامه نوشت و برای یـاری رسـانده بـه مشـروطه‌خواهان نمـایش داد و در کنار نمایش **درویش‌خان** موسیقی‌دان معروفِ زمان هم کنسرت‌هایی تدارک دید.

میرزارضاخان نائینی طباطبائی که از ادیبان روشـنفکر زمـان بـود در کشـوری کـه سابقه این نوع تآتر را نداشت، روزنامه تیاتر را انتشـار داد و نخسـتین شـماره آن در چهارم ربیع‌الاول ۱۳۲۶ هـ. ق. مطابق پنجم ماه مه ۱۹۰۸ منتشر شد.

میرزا رضا نائینی برای پیشرفت تمدن به سه اصل اعتقاد داشت که به هم پیوسته بودند: ۱- مدرسه، ۲- روزنامه و ۳-تآتر.

او میخواست "عیوب زمان استبداد" را به زبان ساده و عامیانه چنان در نظرها "مصور و مجسم" کند که "قدر نعمت مشروطه را بدانند." تا از این راه به تدریج "اخلاق ملت اصلاح شود."[۲۰]

در یازده شماره‌ی "روزنامه تیاتر" نمایشنامه‌ای به نام تآتر **شیخعلی‌میرزا حاکم ملایر و تویسرکان و عروسی با دختر پادشاه پریان** انتشار یافت. داستان نمایشنامه از یک رویداد واقعی مربوط به شاهزاده‌گان قاجار گرفته شده‌بود و هر چند که نمایشنامه از جهت فنی بسیار ضعیف بود، ولی از جهت محتوا قوی بود و نشان‌دهنده‌ی جور و ستم حاکمان قاجار و فساد دربار و شاهزادگانِ سفاک و خودخواه و طماع و در عین حال خرافاتی، زودباور و ابله بود. از سویی یاران و مشاوران شاهزاده را ترسیم میکرد که چقدر کوته‌فکر و نادان و پول‌پرستند.

تآتر نوپا قدم‌های نخستین را محکم و پراستوار برمیداشت که با قدرت حکومت برخورد کرد. **محمدعلی‌شاه** دیگر نتوانست مشروطه را تحمل کند و دستور داد که در ۲۳ جمادی‌الاول ۱۳۲۶ یعنی ۱۹۰۸ میلادی مجلس را به توپ بستند و محل **انجمن اخوت** و دفتر **روزنامه تیاتر** را غارت کردند و منهدم نمودند. نویسندگان از ترس جان پنهان شدند و این نخستین برخورد شدید و غیر قابل انتظار اهل تآتر با قدرت و حکومت بود. مسلم بود که حکومت استبدادی، انتقادی را نمی‌توانست بپذیرد و از اینرو مراکز آنها را ویران کرد.

میرزاآقا تبریزی؛ برگرفته از کتاب ادبیات نمایشی ایران

مشروطه‌خواهان به زودی به خود آمدند و به مقابله برخاستند، سیدعلی نصر که از فعالان تآتری آن زمان بود، در این باره چنین گفته است:

" مقارن جنبش مشروطه عده‌ای از جوانان آزادیخواه که در صدد روشن کردن افکار مردم برآمده‌بودند و به خصوص عده‌ای از کارمندان وزارت خارجه و دادگستری، دور هم جمع شدند و به فکر نمایش‌های وطن‌پرستانه افتادند ووقتیکه مشروطه‌خواهان قیام کرده بودند، صدای توپ در شهر شنیده میشد در پارک **امین‌الدوله** نمایش‌های ملی برضد استبداد میدادند."[۳] **فضل‌الله بایگان** چنین نوشته است:

" مجاهدین در سنگرها با تفنگ و گلوله برای بدست آوردن آزادی و اصلاح نقایص اجتماعی و تامین سعادت مردم میجنگیدند و ما روی صحنه تآتر به کمک قلم و نمایش به جنگ با معایب جامعه رفته بودیم."[۴]

تآتر جدید ایران ضد حکومت استبدادی بود و طرفدار آزادی و دمکراسی.

محمدعلیشاه شکست خورد و از ایران رفت و اهل تآتر از مخفی‌گاهها خارج شدند و دوباره به کار تآتر پرداختند. این بار فعالیت بیشتر و شدیدتر شده‌بود و گروه‌های بیشتری بنیاد یافتند و در شهرستانها هم به فعالیت پرداختند.

نخستین گروه تآتری جدید که تشکیل شد، شامل عده‌ای از جوانان آزادیخواه بود که برای تاسیس مدرسه‌ای دور هم جمع شدند و گروه **علمیه فرهنگ** را تاسیس کردند. بیشتر این‌ها از سیاستمداران و فرهنگیان آینده مملکت بودند مثل **محمدعلی فروغی، علی‌اکبر داور، سلیمان میرزا اسکندری، عبدالله مستوفی و سیدعلی نصر**. از درآمد نمایش‌ها، مدرسه‌ای ساختند و تآتر در خدمت کامل مردم در آمد. بعضی از این افراد، اگر هم در آینده در کار تآتر فعالیت نکردند همچنان حامی اهل تآتر و مشوق اهل ذوق بودند، مثل محمدعلی فروغی که سه نمایشنامه

از مهمترین نمایشنامه‌های مولیر را به فارسی برگرداند و حتی به پایمردی و تشویق او در هزاره فردوسی تابلوهایی از شاهنامه فردوسی بر روی صحنه رفت.

با وزش دوباره نسیم آزادی، سه مرکز عمده برای فعالیت‌های تآتری به وجود آمد؛ تهران، رشت و تبریز. و بعدها اصفهان و مشهد هم به این حرکت پیوستند.

دوام و استمرار بیشتر این گروه‌ها بسیار کوتاه بود، ولی تشکیل این همه گروه‌های گوناگون شگفت‌آور بود در میان این‌ها جز یکی و دو نفر تحصیل کرده‌ی تآتر مثل **پری آقابابایف** و **حاجی‌خان چلبی** سرپرست تآتر تبریز، بقیه علاقمندان تآتر بودند. ولی بیشتر اعضاء و فعالان، از تحصیل کرده‌های **دارالفنون** بودند. این گروه‌ها بدون کمک دولت به طور خودجوش به وجود آمده‌بودند. در واقع نیاز زمان بود فرهنگیان، شاعران، نویسندگان، روزنامه‌نگاران یا خود تشکیل دهندگان گروه‌ها بودند. و اگر هم نبودند، حمایت‌کنندگان اهل تآتر بودند. در حقیقت این از مواهب آزادی و دمکراسی در همان حد محدود خودش بود که به هنر تآتر اجازه فعالیت آزاد داده بود و چون تآتر از طرف آزادیخواهان و طرفداران مشروطه حمایت میشد، نیازی به کمک دولت و دولتیان نداشت.

---

[۱] تبریزی، میرزاآقا؛ **پنج‌نمایشنامه**، به کوشش ح. صدیق، از نامه آخوندزاده به میرزاآقا تبریزی، ص. ۱۹۹، تهران، چاپ دوم ۲۵۳۶.

[۲] طباطبائی نائینی، میرزا رضاخان؛ **روزنامه تیاتر**، به کوشش گلبن، محمد گلبن و فرامرز طالبی، تهران ۱۳۶۶، ص. ۴۹ و ۵۰.

[۳] نصر، سیدعلی؛**هنرتآتر و نمایشنامه‌نویسی در ایران**، جلسه بحث و مناظره، مجله راهنمای کتاب، شماره چهارم، سال چهارم ص. ۳۱۰.

[۴] بایگان، فضل‌الله؛ به نقل از حسن شیروان، **فعالیتهای هنری در پنجاه سال شاهنشاهی پهلوی**، از انتشارات فرهنگ‌وهنر، ۱۳۵۵،ص.۳۲.

گزیده‌های نمایشی ما "ه"

هر ماه یکبار در شهر کلن!

گروه فیلم-تآتر روند در نظر دارد تا هر ماه یکبار نمایشی را در کلن عرضه کند. این برنامه که روزهای شنبه خواهد بود، میتواند در برگیرنده‌ی تآتر، فیلم و موسیقی باشد. چنانچه مایل و علاقمند هستید که برنامه‌ی شما در شهر کلن برای اجرا سازماندهی شود، میتوانید برای این کار با **گروه فیلم -تآتر روند** تماس بگیرید. ما برنامه‌ی شما را از سالن تا تبلیغات به عهده می‌گیریم و اجرای آن را در این شهر به بهترین شکل ممکن میسازیم.

تلفن تماس: ۰۱۷۰-۵۲۰۶۴۲۹

نصرت شاد

برشت ما، برشت شما!

"برشت شما"، برگرفته از Theater Schnellkurs

برشت شما کُتهای چرمی میپوشید، سیگار گران هاوانا میکشید، میخواست پزشک شود، شماره پس‌اندازی در بانکهای سویس داشت، علاقه به کلکسیون و جمع‌آوری ماشینهای مدل قدیمی داشت، عاشق زنان هنرمند و روشنفکر بود، مخالفتی با رفیق **استالین** نداشت، با رفیق **خروشچف** چای مینوشید، یک خانه‌ی ییلاقی، لب دریاچه، در حومه‌ی برلین داشت، اجازه‌ی سفر به کشورهای پیمان ناتو داشت، پول اقامت در هتلها را به راحتی میپرداخت، ویسکی مینوشید، بعضی از نمایشهایش را با کمک معشوقه‌هایش نوشت، از برادر بزرگتر، یعنی کشور شوراها، جایزه گرفت، در شهری در حوالی مونیخ به دنیا آمد، جایی که اردوگاه اجباری قربانیان هیتلری بود، در بزرگترین تآتر شهر اجازه‌ی اشتغال یافت، حزبی بود، اشعار ایدیولوژیک مینوشت، در جوانی، در سن ۵۸ سالگی، همچون ساعدی، و نه مثل بزرگ علوی، در سن ۹۰ سالگی، جان به جان آفرین داد، از طریق سازمان امنیت کشورش شکنجه

نشد، از دست نازیها به آمریکا پناه برد، نه به کشور کارگران و دهقانان، یعنی کشور شوراها!

تمام این حرفها و ادعاها را اکنون، بعد از پایان جنگ سرد، بعضی از منتقدان ادبی آمریکایی، در کتابهای جدید قطورشان مینویسند، و در کشور " شاعران و متفکران" اینگونه آثار ترجمه شده را بصورت کتاب پرفروش سال، در وسایل ارتباط جمعی، شب و روز تبلیغ میکنند.

ولی برشت ما، ادیبی بزرگ بود، شاعری منتقد، نمایشنامه نویسی انقلابی، متفکری دیالکتیکی، جهان وطنی انساندوست با نظریاتی سیاسی ـ پیشگویانه. او برای خدمت به عدالت دست به قلم برد، و برای خدمت به آزادی و ترقی. او در فقر و گوشه گیری زندگی نمود، در ساختمانهای یک اتاقه‌ی دولتی، به جای اتومبیل، سوار اتوبوس شهری و دوچرخه‌ی قدیمی‌اش میشد! مارکس و انگلس و لنین و مائو میخواند، گاهی هم هگل. به انسانها احترام و توجه خاصی داشت. بعضی از آثارش را از طریق کار جمعی، بصورت گروهی نوشت، نه با کمک زنان هنرپیشه‌ی مکار. از آمریکا همچو طاعون بدش میآمد، کشوری که او را به عنوان کمونیست به دادگاه کشاند. او طرفدار انقلاب جهانی و مخالف استثمار و مستعمره گرایی بود. او خواهان حقیقت و هنر و آزادی و رفاه انسانها بود، به نویسندگانی چون گورکی و پوشکین و چخوف، هاینه و ایبسن و بالزاک احترام میگذاشت و برای ما، او عظمت نامهایی چون هومر و سقراط و گاهی بودا را دارا بود.

ما میخواستیم نمایشنامه‌هایش را بجای بازی در تاتر دولتی شهر، در کارخانه‌ها، مدارس و در خیابانهای شهر به نمایش بگذاریم، در میان پابرهنه‌ها و کلاه‌نمدیها!

در آن زمان، دوره‌ی جنگ سرد بین ابرقدرتها بود. آمریکا و شوروی تا دندان مسلح، روبروی هم به صف ایستاده بودند. مارکس و مائو ممنوع بودند، برشت و گورکی تا حدودی آزاد. ما آنها را نویسندگانی جالب یافتیم، چون آنها، با وجود سانسور، توانسته بودند از دیوار خفقان بگذرند و به ما دلگرمی بدهند.

ما با بعضی از آثار برشت همچون: **آدم آدم است، مادر، زندگی گالیله، روزهای کمون، صعود و سقوط رایش سوم، داستانهای آقای کوینر**، از طریق دوستان یا در بعضی کتابفروشی‌های شهر آشنا شدیم. انسان برای دمکراسی به روشنگری احتیاج دارد و برای روشنگری ما به سراغ مرحوم برشت رفتیم. امکان دیگری نبود. آثار جالب قدغن بودند و آثار مبتذل را کسی نمیخواند.

"برشت ما" برگرفته از تاریخ نمایش در جهان
اثر جمشید ملک‌پور

فقر و جهل و بیسوادی در جامعه حاکم بود و ما "پوپولیستها و اوتوپیستهای" زمان خود شدیم. ما در حوالی ادبیات جویای ناجی و مرهمی شدیم. نقد و جامعه‌شناسیِ ادبی میبایستی، دست کم، ما را از نظر روحی و زبانی تقویت مینمود و به ما امید و دلگرمی میداد. ادبیات مسئول و مبارز برای ما، "قهرمانان زمان خود"! مانند یک مذهب آرام بخش بود، گاهی هم حالتی مقدسانه! بخود میگرفت.

سبکهای ادبی و هنری مانند اگزیستانسیالیسم و ادبیات سرگرم کننده و مکتب "هنر برای هنر" در نزد ما قابل سرزنش بودند. ادبیات میبایستی ما "پیشگامان" را از زنگهای جامعه ی ایلیاتی ـ دیکتاتوری پاک و تمیز مینمود و عادات فردگرایی و منفعت طلبی را به کنار میزد. همه چیز باید در خدمت مبارزه و انقلاب و در راه "جنبش آزادی بخش" میبود.

فکر کنم، وضع شما در خارج از کشـور، بـهتر از مـا میبـود. لابـد بسـتنی ایتالیـایی میخوردید و همراه خوبرویان، عصرها به دیسـکو مـیرفتید. آثـار بورخـس، لورکـا، مارکز و نرودا را میخواندید و در خیابانها شعار:

هُو، هُو هوشی میـن ـ چـه، چـه، چـه گوارا! را سـر میدادیـد، و مـا در شـبنامه هـا، شعارهای آتشینی همچون: مرگ بر دیکتاتوری!، مرگ بر بـورژوازی کمپـرادورا!، زنده باد آزادی خلق!. آزادی، برای کلام!، یانکی گو هوم!، ایران را سراسر ویتنـام میکنیم!، ایران را سراسر سیاهکل میکنیم! و غیره مینوشتیم.

ما مجبور شدیم، اغلب، ادبیات و هنر را سیاسـی نمـاییم و میخواسـتیم بـا بعضـی از آثار برشت، فشار دیکتاتوری عریان را قدری تحمل‌پذیر نماییم. و اکنون خـود در میان شما " خارج نشینان" تمرین پلورالیسم و دمکراسـی میکنیـم تـا شـاید ایـن بـار مکتب آزادی در مملکتمان عملی شود.

ما در آن روز فقط به نیکی از برشـت و ادبیـات یـاد خواهیـم کـرد و در میدانـی از پـایتخت، مجسـمه‌ای از او بـر پـا خواهیـم کـرد، همـانطور کـه بعضـی از غربیـها مجسمه‌های؛ حافظ و خیام و رومی را در بعضـی از شـهرهای فرهنـگی شـان بـرپـا نموده‌اند!

★

نیلوفر بیضایی

تآتر رضا عبدو
تصاویر کودکی همراه با خشونت

(۱)

رضا عبدو؛ برگرفته از مجله اشترن

رز ماری بوز, خبرنگار نشریه‌ی **کسموپولیتن** در دیداری که در سال ۱۹۹۳ از تمرین نمایشی از **رضا عبدو** داشته, مینویسد : "... در گوشه‌ای یک مرد با زنی میجنگد. او را با طناب می‌بندد و بر روی زمین میکشد. در گوشه‌ی دیگر مردی با یک نیزه قربانی‌اش را نشانه میگیرد و ازدستگاه صدا طنینی وحشت‌آور پخش میشود که دیوارها را به لرزه در میآورد. مجموعه‌ای از فریادها، آواز اپرایی با بلندترین صدای ممکن، موسیقی **رپ** و موسیقی **بایرنی** فصا را پر کرده‌است.

گروه تآتر نیویورکی **دار آ لوز** (Dar A Luz) در حال تمرین نمایش جدیدی است. در مرکز این شلوغی رضا عبدو کارگردان نمایش با خونسردی تمام و در کمال رضایت خاطر میگوید: " عجب اوضاع درهمی!". حقیقتن اگر حرکات عجیب بازیگران نبود، امکان نداشت کسی به این باور برسد که این جوان بسیار شکننده و ظریف که در حال خوردن غذای چینی است، براستی همان ژنی قرن

بیستم تآترآمریکاست، همان کسی که تماشاگرانش را با تصاویری از آدمخواری، خشونت, سکس و... شوکه میکند... "

براستی رضا عبدو که بود ؟ ویژگی و اهمیت تآتر او در چیست ؟ چرا هم موافقین و هم مخالفین تآتر او در این باور هم‌عقیده‌اند که او براستی یک نابغه‌ی تـآتربود؟ برای کمک به یافتن پاسخ این سوالات و یا لا اقل بخشی از آنها، این نوشته بـه دو بخش اصلی تقسیم شده است. در بخش اول نگاهی به دوران کودکی رضـا عبـدو میاندازیم که در شکل‌گیری تآترش نقش بسیار مهمی را بر عهده داشته است و در بخش دوم به کار عبدو و ویژگیهای آن میپردازیم.

رضا عبدو در سال ۱۹٦٤ در تهران متولد شد. مادر وی ایتالیـایی الاصـل و پـدرش ایرانی بود. پدر عبدو که در سالهای دور قهرمان بوکس ایران بود، بسـیار ثروتمنـد بود و روابط نزدیکی با خاندان پهلوی داشت. تقریبا در تمـامی نوشـته‌هایی کـه در باره‌ی رضا عبدو وجود دارد، به نقش پدر در زندگی رضا عبدو اشاره شده است و همچنین خود وی در تمامی مصاحبه‌هایی که با او شده است، در این مورد صحبت کرده است. پدر رضا عبدو یک دیکتاتور و پدرسالار به تمام معنی بـوده اسـت. او هر گاه اراده میکرده و به هر بهانه‌ای، همسر و فرزندانش را به بـاد کتـک میگرفتـه است. خشونت بی حد و حصر پدر، معضلی است که رضا عبـدو را تـا پایـان عمـر کوتاه سی و یک ساله اش رها نکرد، تا جایی که عبدو کابوسهایش را از خشـونتی که به انسان بی دفاع اعمال میشود، موضوع کار نمایشی خود قرار داد. موضـوع دو نمایش عبدو، قتل پدر است.

عبدو اما همواره از مادرش به نیکـی یـاد میکنـد. مـادر بسـیار مـهربان بـوده اسـت، آنچنان که عبدو از او به عنوان " روح شاعرانه " یاد میکنـد. عبـدو و مـادرش بـرای فرار از واقعیت خشن موجود در خانه‌ی پدری که همواره با ناسزاگویی و خشـونت

همراه بوده است، به دنیای خیالی قصه‌ها فرار میکرده‌اند. آنها داستانهای خیالی میساخته‌اند و آن را بازی میکرده‌اند. عبدو این دنیای خیالی را اولین تجربه‌ی برخورد خود با نیروی جادویی تآتر میداند.

عبدو هفت سال بیشتر نداشت که همراه با خانواده اش ایران را ترک کرد و به انگلیس رفت. وی در هفت سالگی برای اولین بار نمایشی از **پتر بروک** در لندن (**رویای نیمه شب تابستان** از **شکسپیر**) دید و به گفته‌ی خودش: " همان موقع برایم کاملا روشن شد که من یک هنرمند خواهم شد، چرا که مصمم شدم تا روزی چنین تصاویری بسازم."

صحنه‌ای از نمایش The Hip-Hop Waltz of Eurydice اثر رضا عبدو، عکس از کافمن

عبدو همچنین در نُه سالگی در سفری به ایران در جشن هنر شیراز با **رابرت ویلسون** آشنا شد و نقش بسیار کوچکی نیز در نمایشنامه ی ۱۶۸ ساعته‌ی ویلسون بازی کرد. در سن ۱۳ سالگی، در حالیکه دیگر طاقت تحمل خشونتهای پدر را

نداشت، از خانه‌ی پدر فرار کرد و با یک زن نویسنده که ده سال از او بزرگتر بود, زندگی کرد. عبدو در مورد این زن میگوید: " او مرا تشویق کرد که به قدرت فانتزی و رویاهایم همچون گنجی گرانبها باور داشته باشم. "

یکسال بعد، یعنی در سن ۱٤ سالگی, رضا عبدو در **تآترملی نوجوانان لندن**، نمایش **پی‌یر گینت** از **ایبسن** را کارگردانی کرد و همچنین چهار سال بعنوان بازیگر در تآترهای خیابانی شرکت کرد.

وی در سفر کوتاهی که به هندوستان رفت، با رقص **کاتاکالی** که از مهمترین و نمایشی‌ترین شاخه‌های رقص در تآتر هند بشمار میرود، آشنا شد و تحت تاثیر این رقص، یک نمایش خیابانی در لندن اجرا کرد. عبدو در ۱۸ سالگی نمایشنامه‌ی **شاه لیر** نوشته‌ی شکسپیر را که بسیاری از کارگردانان با تجربه، حتا در سنین پیری نیز جرات بروی صحنه آوردن آن را ندارند، کارگردانی کرد.

نمایشنامه‌ی بعدی عبدو **مده‌آ ی اوریپید** بود که عبدو بر اساس آن یک نمایشنامه با زبان و فرم اجرایی خاص خود نوشت و به روی صحنه برد. نام این روایت مده‌آ، **یک رکویم**[1] (فاتحه) **برای پسر بچه‌ای با اسباب بازی سفید** " Medea : a Requiem for a boy with a white toy است. این نمایش که عبدو علاوه بر نویسندگی و کارگردانی، طراحی‌صحنه و حرکت آن را نیز بر عهده داشت، در یک سالن ورزشی که عبدو آن را **تآترتجربی لوس‌آنجلس** مینامید، اجرا شد. در این نمایش بازیگران همچون مهره های شطرنج حرکت میکنند، در حالیکه مده‌آ و **جیسون** مشغول ورق بازی هستند و متنهایی از شکسپیر و **گرترود اشتاین** خوانده میشود.

یکی از موضوعات نمایشهای عبدو، همجنس‌گرایی است که باز با زندگی شخصی او پیوندی عمیق دارد. عبدو در مصاحبه‌ای میگوید: "پس از زندگی

---

[1] Requiem= "نماز میت، نماز وحشت، **فاتحه**" (کتاب نمایش)

مشترک با آن نویسنده‌ی زن، زندگی عاطفی من اکثرن در ارتباط با مردان و با تمایلات همجنس‌گرایانه بوده است. شاید من در عشق ورزیدن به مردان بدنبال آن محبتی هستم که پدرم در سنین کودکی از من دریغ کرد."

رضا عبدو علاوه بر کارگردانی تآتر، تعداد زیادی فیلم تجربی نیز ساخته است.

عبدو در سن ۲۸ سالگی به بیماری ایدز مبتلا شد و بخصوص از آن پس موضوع مرگ, یکی از موضوعات اصلی کار او شد. آخرین و پر سر و صداترین نمایشهای او که در بسیاری از کشورهای اروپا نیز بروی صحنه رفته‌اند و همزمان در آمریکا در ۵ تا ٦ صحنه اجرا میشدند بدین قرارند:

- "قانون باقیمانده " (The law of Remains)، ۱۹۹۳، که درباره‌ی **جفری دامر**، قاتل آدمخواری است که مردان جوان را میکشته و آلت تناسلی آنها را میخورده است و از نمونه‌ی فردی آدمخوار به یک فرهنگ آدمخوار و به ظاهر متمدن, مانند جامعه ی آمریکا گسترش مییابد.

-" نقل قولهایی از یک شهر ویران " (Quotations from a ruined city)، ۱۹۹٤، که حکایت از ویرانه‌های ناشی از جنگ بوسنی و حمله‌ی آمریکا به خلیج فارس دارد. در اینجا میبینیم که پیشرفت تمدن تنها یک دروغ بزرگ است و معنای حقیقی آن پیشرفت و تکامل تکنولوژی جنگی است، به بهای نابودی انسانهای بیدفاع.

- " تنگ، راست، سفید " (Tight, Right, White)، ۱۹۹٤، که درباره‌ی نژادپرستی و عواقب اجتماعی آن و همچنین مکانیسم‌های قدرت و استعمار در قرن بیستم است.

نام گروه تآترعبدو، همانگونه که در آغاز این مطلب اشاره شد، **دار آ لوز**

(Dar A Luz) بود که معنی آن **حرکت از تاریکی به سوی روشنایی** است. همچنین زنان **اکوادور** این واژه را مترادف با زاییدن یا زندگی بخشیدن استفاده میکنند. با وجود اینکه تآترعبدو سرشار از خشونت است و تجاوز، پورنوگرافی، جنگ و همه‌ی زشتیهای موجود در جهان امروز را از طریق به صحنه بردن آنها به طور جدی نقد میکند، اما همانطور که خود نیز بارها گفته است, در اوج ناامیدی که به تصویر میکشد، نقطه‌ای از امید وجود دارد. اما نه یک امید واهی.

از عبدو با وجود عمر کوتاهش حدود ۲۱ نمایشنامه و ۱۲ فیلم باقی مانده است. او جنون کار داشت و بخصوص در سالهای آخر عمرش که میدانست به ایدز مبتلاست بیش از پیش کار میکرد، چرا که میدانست زمان زیادی ندارد. آخرین نمایش او در حالی اجرا شد که عبدو در اثر بیماری قادر به راه رفتن نبود، موهای سرش ریخته بود و بدون کمک تهیه کننده‌اش که عبدو به وی تکیه میکرد، قادر به رفتن بروی صحنه نبود. رضا عبدو، این نابغه‌ی تآتر در سال ۱۹۹۵، در سن ۳۱ سالگی چشم از جهان فرو بست.

در قسمت بعدی این نوشته به شرح و تحلیل آثار رضا عبدو میپردازیم و اهمیت و ویژگیهای آن را برای تآترمعاصر جهان برخواهیم شمرد.

منابع استفاده شده در این قسمت:

1) Cosmopolitan (Zeitschritft , Juni 1993 , Germany)
2) Stern; Heft 23 (Zeitschrift , 1993 , Germany)
3) Spiegel; Heft 31 (Zeitschrift , 1994 , Germany)
4) Theater heute (1994, Seelze, German

ادامه دارد!

قدرت‌الله شروین

تعزیه یا شبیه خوانی در شهر اصفهان

نگاهی گذرا به تآتر اصفهان

(۱)

قدمت تآتر در ایران را چه به پیش از اسلام و چه در ارتباط با برپایی دولت قدرتمند صفویه بدانیم، برای بررسی تحول تاریخی آن در دروه‌ی معاصر راهی غیر از توجه به چهار مرکز مهم آن، یعنی تبریز، رشت، تهران و اصفهان، نداریم. نوشتار کنونی که آقای شروین برای کتاب نمایش ارسال داشته‌اند، تلاشی مقدماتی در باره‌ی یکی از این چهار مرکز، تآتر اصفهان و محیط و نحوه‌ی رشد و شکلگیری، است. این مطلب در سه قسمت در کتاب نمایش به چاپ خواهد رسید.

تعزیه یا شبیه خوانی در شهر اصفهان، همچون شهرهای دیگر ایران سابقه‌ای طولانی دارد. تا آنجا که بیاد دارم، در دهات اطراف اصفهان، هرسال در روزهای تاسوعا و عاشورا مجالس تعزیه خوانی برگزار میشد. هر دهی سعی میکرد این نمایش مذهبی را به بهترین شیوه برگزار کرده بود و بیشترین تماشاچی را از شهر اصفهان بخود جلب کند. حدود پنجاه و هشت سال پیش که من چهار پنج ساله بودم، روزهای تاسوعا و عاشورا را با برادر بزرگم برای تماشای تعزیه به ده بَرزان میرفتیم. "بُرزان" که در آن زمان حدود دو کیلومتر با شهر اصفهان فاصله داشت، به جهت نزدیکی فوق العاده‌اش به آن شهر، بیشترین تماشاچی را بخود جلب

میکرد، یکی از چند ده نزدیک اصفهان بود که مجلل‌ترین و بهترین مجالس تعزیه را ترتیب میداد. ترتیب دهنده، یا کارگردان تعزیه در "بَـرزان" مـرد لاغـر اندامـی بود بنام **میرزا عبدالرحیم** که حدود چهل سال داشت و نوحه‌هایی که در این تعزیه خوانده میشد، میرزا عبدالرحیم خوّد میسرود و یا تهیه میکرد. شبیه خوانها که اکثرا از اهالی ده بودند از چند ماه مانده به محرّم تمرین را شروع میکردند و هر کدام

صحنه‌ای از یک تعزیه؛ عکس از کتاب تهران قدیم اثر م. حسن بیگی

بطور مشخص در یکی از دستگاهها و یا گوشه‌ای از دسـتگاههای موسـیقی ایرانـی نوحه خوانی میکردند. مثلا حُر اشعارش را در دستگاه **نـوا** میخوانـد. یـک بیـت از اشعارش این است:

"به ابن سعد بگویید ای ز سگ کمتر طلب نموده ترا نور چشم پیغمبر"

و یا امام حسین در آواز **دشتی** میخواند.

"سوی خیمه برگرد خواهر حزینم

تا به زیر خنجر ننگری چنینم

یا برو به خیمه تا مرا نبینی

یا ببند چشمم تا ترا نبینم"

این ابیات را **امام حسین** زمانی میخواند که شمر میخواست سر از تنش جدا کند. یا دیگر شبیه خوانها، مثل **شمر، علی اکبر، زینب، قاسم، سکینه، رقیه** و یا **یزید**، هرکدام در یکی از دستگاهها نوحه‌خوانی میکردند. لازم به تذکر است که در آنزمان، و شاید امروز هم، مردها نقش زنها را اجرا میکردند. یادم میآید اولین بار که از لای چادر سیاه صورت زینب را دیدم، مدتها این فکر، مرا بخود مشغول کرده بود که، چرا زینب ریش و سبیل داشت. هنوز هم موقعی که نام زینب را در جایی میشنوم و یا میخوانم، بیاد ریش و سبیل پرپشت **کرمعلی** اجرا کننده‌ی نقش زینب میافتم. و یا زمانیکه شیر تعزیه را دیدم که، لباس بسیار زیبای کرم رنگی بشکل شیر، و کله‌ی بزرگ و زیبایی از جنس چوب، بشکل کله شیر برایش تهیه کرده بودند که، درون آن خالی بود و سر اجراکننده توی آن جای میگرفت و در حالیکه روی اسب چمباتمه زده بود، از سوراخهای دهان و چشمانش دود غلیظی بیرون میزد. من که نمیدانستم شیر مشغول کشیدن سیگار است، خیلی ترسیدم. یا علی اکبر در حالیکه فرق سرش شکافته شده بود و شمشیری که فرقش را شکافته بود هنوز درون فرق چاک شده‌اش جای داشت و از کنار شمشیر، خون به هوا فوران میزد، سوار بر اسب، با چشمانی نیمه باز و لباس خون آلود، ناله میکرد و به اینطرف و آنطرف متمایل میشد، مرا بهت زده کرده بود. این گریم بسیار زیبا و طبیعی علی اکبر، هنوز هم برای من قابل تحسین است.

تعزیه از خانه ی میرزا عبدالرحیم آغاز میشد. اجرا کنندگان یا بازیگران اصلی، با لباسهای مناسب و زیبایی که برایشان تهیه شده بود، سوار بر اسب میشدند. " شمر" که لباس سرخ رنگی بتن داشت با کلاه خود و زره، در حالیکه سوار بر اسب سفیدی بود و شمشیرش را در هوا میچرخانید و قدرت‌نمایی میکرد، جلوتر از

دیگران درست پشت سر طبالها حرکت میکرد. برای "شمر" اسب فعالی انتخاب شده بود. این اسب در حالیکه یورتمه میرفت، شیهه میکشید و روی پا بند نبود، ابهت خاصی به شمر داده بود. عباس، برادر ناتنی امام حسین، در حالیکه دستهایش از بازو قطع شده بود، بهمین جهت مشک آب را بگردن آویخته و تیرهایی به بدن

چند تن از تعزیه‌گردانان؛ برگرفته از تهران قدیم اثر م. حسن بیگی

او فرو رفته بود، سوار بر اسب حالت حُزن‌انگیزی داشت. بچه‌های خاندان امام حسین که دستهایشان با طناب بسته شده بود و سر طناب را اسب سواری در دست داشت، عقب‌تر از دیگران، پابرهنه بدنبال اسب میدویدند. جلوتر از همه، دو طبال، که یکی از آنها پسر عموی من بود حرکت میکردند. آنها با نواختن هماهنگ و ریتمی مخصوص، در حالیکه اسب شمر پشت سر آنها و دیگران پشت سر "شمر" در حرکت بودند، کوچه‌های ده را پشت سر میگذاشتند. مردم ده بالای پشت بامها برای تماشا اجتماع نموده و گریه میکردند. حدود ساعت ده

صبح، گروه تعزیه بمیدان ده، محل اصلی اجرای تعزیه وارد میشدند. میدان به طرز جالبی آذین‌بندی شده بود. در گوشه‌ای از میدان بارگاهی برای یزید بر پا کرده بودند. چند بطری، که آب سرخ رنگی بشکل شراب درون آن بود، روی میز جلوی صندلی مخصوص یزید خودنمایی میکرد. در گوشه و کنار میدان انبوهی از کاه ریخته شده بود که مردم مشتی از آنرا بسر خویش میریختند. در حقیقت این کاه حکم خاک را داشت که عزاداران برای همدردی با خاندان امام حسین بسر میریختند. تماشاگران علاقمند از صبح زود برای گرفتن جای بهتر میآمدند. یادم میآید که من و برادرم هنوز هوا تاریک بود که از منزل بسوی ده "برزان" حرکت میکردیم. عده‌ای از جوانها که دیر میرسیدند برای تماشای بهتر بالای درختهای اطراف میدان میرفتند. یکبار هم شاخه‌ی درختی شکست و سه نفری که روی آن شاخه بودند به پایین سقوط کردند. تعزیه‌ی روز تاسوعا با روز عاشورا تفاوت داشت. در روز تاسوعا کسی کشته نمیشد. جنگ، جنگ لفظی بود. هر دو طرف برای یکدیگر خط و نشان میکشیدند. تعزیه باین ترتیب آغاز میشد که "حُر" با قرآنی در دست در حالیکه شمشیر برهنه‌ای روی آن قرار داشت نزد امام حسین میآمد و از او میخواست که، یا او را به قرآن ببخشد و در گروه خود بپذیرد و یا با شمشیر او را بکشد. که البته امام حسین او را میبخشید. در روز عاشورا زمانی که امام حسین فرزند شیرخوار خود، علی اصغر، را روی دست بلند کرده و از یزیدیان برای او تقاضای آب میکرد و حَرمله تیری به گلوی طفل میزد، جنگ آغاز میشد. جوانان خاندان مثل قاسم و علی اکبر یکی پس از دیگری از حسین اجازه‌ی نبرد میگرفتند و کشته میشدند، که نفر آخر خود امام حسین بود. با کشته شدن امام حسین و بر نیزه کردن سر آنها و آوردن سرها به بارگاه یزید و نوحه سرایی زینب و دیگران زنان خاندان، تعزیه بپایان میرسید و شام غریبان آغاز میشد.

لازم بیادآوری است کـه آخریـن قسـمت از تعزیـه، مجلـس میـهمانی در خانـه ی **خولی** از قسمتهای جالب تعزیه بـود، زیـرا سـر بریـده‌ی حسـین آیـاتی از قـرآن را تلاوت میکـرد. در حالیکـه "خولـی" بـا چـوب "خیـزران" ضربـه‌هایی بـر لبـهای او مینواخت. پس از آن شام غریبان آغاز میشد باین ترتیـب کـه، موقعـی کـه هـوا رو بتاریکی میرفت عده‌ای با سِنج و دُهُل در جلو و چند مصیبت‌نامه خـوان پشـت سـر آنها، و سپس مردم در حالیکه شمع یا فانوس روشنی در دست داشـتند در کـوچـه های ده بحرکت در میآمدند. مصیبت‌نامه خوانها، اشعاری میخواندند که بنـده بیـاد ندارم فقط بیاد دارم وقتی نوبت بما میرسید میخواندیم:

"ای شیعیان امشب شام غریبان است نعش حسین عریان اندر بیابان است"

پس از گذشتن دسته عزاداران از کوچه‌های ده، در جلوی خانه‌ی میرزا عبدالرحیم تعزیه و عزاداری به پایان میرسید.

هامبورگ، اکتبر سال ۲۰۰۰

ادامه دارد.

در دیدار از شهر کلن
کتابفروشی فروغ
و
انتشارات مهر
را از یاد نبرید!
کتابفروشی فروغ: ۰۲۲۱-۹۲۳۵۷۰۷
انتشارات مهر: ۰۲۲۱-۲۱۹۰۹۰

اصغر نصرتی

جورج تابوری افسانه‌سرای تآتر

آشنایی با چهره‌ها (۱/۲)

جورج تابوری؛ برگرفته از: Harenberg Lexikon

تابوری هشتادمین سال تولدش را وقتی جشن گرفت که مشغول ساختن فیلم **مادر دلاور** بود. حتی مراسم را هم طوری ترتیب داده بودند که بخشی از فیلم شد. اکنون که تابوری مردی هشتاد و هفت ساله است، به قول **مارتا آندراس Marta Andras** آشنا و دوست قدیمی خانواده تابوری، چندان تفاوتی در چهره نکرده است. تابوری تقریبن چهل سال است که به همین شکل باقی مانده است. اگر گذشت زمان در چهره‌ی او تغییری چندانی ایجاد نکرده، اما وی را یکی از دنیا دیده‌ترین و با تجربه‌ترین هنرمندان جهان ساخته‌است. تابوری در طول عمر خویش به بسیاری از مناطق و کشورهای جهان سفر کرده و یا در آنجا برای مدتی اقامت گزیده و زندگی عجیب و پرفراز و نشیبی را پشت سر گذاشته است که هر یک داستانی به شمار میروند، و واگویی هنری همین داستانهاست که از او یک افسانه‌سرای به تمام معنا ساخته است.

جورج تابوری از نادر کسانی است که در سه عرصه‌ی نویسندگی، کارگردانی و شکل‌گیری و سرپرستی دو گروه منسجم تآتری سبکی برای ارایه و حرفی برای گفتن دارد. در این نوشته سعی میشود تا نظری گذرا به این سه عرصه‌ها و همچنین زندگی شخصی او بیفکنیم.

جورج تابوری رمان‌نویس، فیلمنامه‌نویس، نمایشنامه نویس و کارگردان تآتر، در ۲۴ ماه مه ۱۹۱۴ در بوداپست پایتخت مجارستان به دنیا آمد. پدرش، **کرنلیوس**

Cornelius، خبرنگار معروفی بود و مادرش **الزا** Elsa خانه‌دار. هجده ساله بود که دوره هتل‌داری را آغاز کرد و ۱۹۳۲ در جستجوی کار و ادامه تحصیل ابتدا راهی برلین و سپس شهر **درسدن** Dresden شد. در سال ۱۹۳۵ که اوضاع آلمان دچار دگرگونیهایی شده بود، اما نازیها هنوز به طور جدی قوت نگرفته بودند، تابوری آلمان را ترک کرد. مدتی در بوداپست بسر برد ولی هنوز یکسال از ماندگاریش در آنجا نگذشته بود که به عنوان خبرنگار اعزامی از سوی شبکه خبری مجاری و سویسی راهی ترکیه، بلغارستان و اورشلیم شد و همزمان برای شبکه خبری بی‌بی‌سی نیز در بخش جمع‌آوری و طبقه بندی خبرها مشغول شد. سال ۱۹٤۳ در اوج جنگ جهانی دوم از اورشلیم به لندن برگشت و نخستین رمانش Benath the Stone را به چاپ رساند و به نخستین ازدواج دست زد. از فرصت اشتغال در شبکه خبری بی‌بی‌سی سود جست و تقاضای شهروندی انگلستان را کرد و با پاسپورت انگلیسی، خود را آماده سفر به آمریکا کرد.

وقتی جهان خسته از جنگ، نفس برای صلح تازه میکرد، تابوری دومین رمانش را در سال ۱۹٤٦ با عنوان Companions of the Left Hand (یاران دست چپ) به نام خویش ثبت کرد. و یکسال بعد با نوشتن سومین رمانش، Orginal Sin (گناه اصیل/نخستین)، جای خود را در میان رمان نویسهای انگلیسی باز کرد و برای آنکه در عرصه فلیمنامه‌نویسی هم تبع‌آزمایی کند و از تجمع نویسندگان بزرگ آلمانی زبان نیز غافل نباشد، راهی آمریکا شد. این سفر و اقامت برای تابوری ارزشمند و تاریخی بود. در آمریکا در کنار بسیاری از مشاهیر هنری جهان همچون **فلوبرت، مالرو، برشت، چاپلین، گاربوو، لافتون، فیرتل، واگنر، مان و برگ** به سرنوشت و شخصیت خود شکل داد و در شکلگیری بخشی از ادبیات نمایشی و تآتر صحنه‌ای اروپا موثر واقع شد.

وقتی دستیار برشت در اجرای **گالیله** بود، دیالکتیک فکری و کاری را آموخت و همانطور که نکته‌سنجی‌ها را در دوستی با چاپلین اندوخت. اینها سرمایه او در نوشتن نمایشنامه‌هایی شد که از یک سو طنز خفته و از یک سوی دیگر دیالکتیکی را با به‌همراه داشت.

وسوسه‌ی موفقیت و تبع‌آزمایی دمی او را راحت نمیگذاشت. این بود که نخستین فیلمنامه را بر اساس رمان **کوه جادو** اثر **توماس مان** تنظیم کرد ولی کسی آن را جدی نگرفت.

جریان **مک‌کارتیسم** شرایط سخت و دلمرده‌ای برای هنرمندان به همراه داشت و به قول شاعر "روزهای سرد" و "روزهای درد" از راه میرسید. حالا میبایستی یکنفر از مقاومت مینشست و یک نفر از فشار مک‌کارتیسم میشکست[1]. درخت تناور هنرمندانی که تابوری در کنارشان بود شاخه شاخه شد. شماری ترک آمریکا کردند و برخی مانند **الیا کازان** با نزدیکی به مک‌کارتیسم به دوستی‌ها صدمه زدند.

دلهره‌ای که مک‌کارتیسم به پا کرده بود قرار را از تابوری ربوده بود و او نیز دیگر در آمریکا قرار نداشت و مدام در کشورهایی چون انگلیس، فرانسه بسر میبرد و گاهی هم به آمریکا میرفت. در این سفرها بود گاهی برای **آلفرد هیچکاک** فیلمنامه نوشت و گاه با **جوزف لوزی** و **آنتونی آسکویت** همکاری میکرد.

الیا کازان نخستین نمایشنامه‌ی تابوری **پرواز به مصر** Flight into Egypt را در سال ۱۹۵۲ در نیویورک به روی صحنه بود. شهرت کازان نام تابوری را هم به دهانها انداخت و تابوری تشویق شد که دومین نمایشنامه‌ی خود The Emperor Clothes را

---

[1] روزهای سرد/ روزهای درد/ ... یکنفر نشست/ یکنفر شکست ... (جلال سرفراز)

یکسال بعد بنویسد. نمایشنامه در همان سال و باز در همان نیویورک به روی صحنه رفت.

در پی اجرای این نمایشنامه بود که تابوری برای دومین بار ازدواج کرد. **ویوسا لیندفورس** Viveca Lindfors هنرپیشه‌ی زیبا روی، همسر جدید تابوری شد و سالها نیرو بخش روحی و فکری تابوری گردد. همه چیز به خوبی پیش میرفت تا اینکه تابوری در سال ۱۹۵۸ بر حسب تصادف هوس کرد کارگردان شود. اما وقتی دروازه‌ی شانس کارگردانی به روی تابوری باز شد، بخت زندگی مشترک با "ویوسا" از وی روگرداند!

تابوری و هرتل در نبرد من؛ برگرفته از Harenberg Lexikon

تابوری درپی نخستین تجربه‌ی کارگردانی بر روی نمایشنامه‌های **دوشیزه ژولی** و **قویتر** Miss Julie/The Stronger اثر **استریندبرگ**، اقدام به دومین تجربه‌ی کارگردانی خود کرد. این نمایش که بیشتر یک روخوانی صحنه‌ای بود و با نام **برشت برای برشت** به روی صحنه رفت، ترکیبی از چندین شعر برشت بود که برخی از آنها برگرفته از نمایشنامه‌های وی بودند. این نمایش توجه اهل فن را به تابوری جلب کرد و نام تابوری در تآتر نیویورک، یکروزه ره چند ساله را پیمود.

۱۹۶۳ تابوری با روی صحنه بردن **تـاجر ونـیزی** از **شکسپیر** بـه عنـوان کـارگردان حرف برای گفتن داشـت. و بـا اجـرای **ننـه دلاور و فرزندانـش** از برشـت در سـال ۱۹٦۷ یاد و نام او را دوباره در ذهن تماشاگر تآتر آمریکای زنده کرد.

اجـرای نمایشـنامه‌ی مشـهور **آدمخـــواران** The Cannibals در سـال ۱۹٦۸ توسـط کارگردان مطرح **مـارتین فریـد** Martin Fried در صحنـه‌ی تـآتر نیویـورک، نقطـه عطفی برای زندگی تـآتری تـابوری محسـوب میشـود. ایـن موقعیـت قبـل از همـه مدیون مضمون نمایش و انعکاس رنج و دردی بود که تابوری از دهه‌ی ٤۰، آن را در قلب خویش پنهان ساخته بود. راز فاجعه‌ی قتل‌عام **آشویتس!**

اجرای نمایش آدمخواران در نیویـورک، تـابوری را بـه همـراه "فریـد" کـارگردان نمایش در سال ۱۹٦۹ به برلین کشاند. آدمخواران اینبار در کشوری به روی صحنه میرفت که خود مسبب وقایع نمایش محسوب میشد.

یکسال بعد (۱۹۷۱) مارتین فرید نمایش Pinkville (پینکویلـه) یکـی دیـگر از آثـار تازه نوشته شده‌ی تابوری را در نیویورک به روی صحنه برد. شهرت این نمایش به اروپا رسید و تابوری را یکبار دیگر به آلمان دعوت کردند و قرار بر ایـن شـد کـه همین نمایش را به کارگردانی خویش اجرا کند. نمایش در یک کلیسا اجرا میشود و استقبال بسیاری از وی گردید. فعلا تابوری را با یک کمـک هزینـه تحصیلـی از مرکز حمایت آمـوزش خارجی‌هـا (DAAD) بـرای دو سـال در تـآتر شـهر برمـن ماندگارش کرده‌اند.

حکایت زندگی و فعالیت هنری تابوری در آلمان خود داستانی شـنیدنی و جـذاب است. به واقع در این مدت شیوه کار و ماجراهای پشت صحنه‌ی تـابوری بـه ویـژه آنجا کـه اوج توانایی‌هـای کـارگردانـی و نویسـندگی و رهـبری گروه را در هـم میآمیزد، ماجراهایی پیش میاورد که خواندنـی و دلنشـین‌اند. از سـوی دیـگر آنچـه

تابوری در مدت اقامتش در آلمان و سپس در اتریش به رشته تحریر در آورده، نیازمند بسی تامل و تعمق است که در شماره بعدی **کتاب‌نمایش** دنبال میکنیم.

منابع:

1) Regie im Theater/Gerorge Tabori; Hrg. Gundula Ohngemach, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1989.

این نوشته بیش از همه متکی به این کتاب و به ویژه به مقاله‌ی Stationen. Eine Kurz-Biographie بوده است. اما از منابع زیر نیز سود جسته‌است.

2) Theater Lexikon, Systhema Verlag GmbH, Frankfurter 1998.
2) Harenberg Schauspielfh rer; Autoren, Dortmund 1997.

٤) جورج تابوری در گفت وگویی با پیتر فون‌بکر؛ مترجم محمدعلی بهبودی، چیستا شماره ۱۱۶/۱۱۷ ص ٥٦٦ ٥٧٨ و ۱۱۸/۱۱۹، ص ۷۲۲ ۷۳٤ تهران.

همه‌گونه سفارشات

تایپی و صفحه‌آرایی

شما را با قیمتی مناسب می‌پذیریم!

تلفن ۲۸۷۰۵۵۹(۰۲۲۱)٤۹++

نویسنده: **جورج تابوری**

برگردان: **محمدعلی بهبودی**

یک کتاب راهنما برای عشاق و دیوانگان[1]

با توجه به اینکه در مقاله‌ی "جورج تابوری افسانه‌سرای تآتر، در همین شماره، به طور مبسوط در باره زندگی و آثار تابوری نوشته‌ایم، مناسب دانستیم که معرفی کوتاه‌ای را که در ابتدای این مقاله آمده بود، حذف کنیم.

(کتاب نمایش)

مطلب راجع به تآتر خیلی فراوان است ولی من تعداد محدودی کتاب راجع به هنر بازیگری میشناسم که میتوانند راهنمای هنرپیشگان باشند. این تعداد محدود با سرچشمه گرفتن ازیک احساس درونی نگاشته شده‌اند. یکی از آنها- ***لطفا بازی نکنید***- نام دارد.

بازیگری ورای هر گونه دراماتوگی و ایدئولوژی زیباشناسانه، پیشه‌ای‌ست خود مختار که هسته‌ی اصلی تآتر را تشکیل میدهد. اجرای یک نمایشنامه بدون هنرپیشه غیر قابل تصور است، ولی بازیگری بدون نمایشنامه ممکن است. تنها هنرپیشه است که میداند ***چه*** باید بکند در حالی که مشغول انجام ***آنچه*** که باید بکند، است. تعداد هنرپیشگانی که میخواهند و یا توانایی آن را دارند که مراحل خلاقیت را تشریح کنند بسیار نادرند. رکن بازیگری عمل کردن بر اساس ***متد*** خاصی است. فاصله‌ی مابین فکرکردن و عمل کردن- همانگونه که ***هاملت***

---

۱) آنچه در اینجا میخوانید برگردانی است از کتاب **Feigenblatt** اثر جورج تابوری. **Georg Tabori** که نخستین بار در آلمان به سال ۱۹۹۳ توسط انتشارات Ficher به چاپ رسید. ا

Hamlet به درستی میدانست- بسیار قابل توجه است. از عهده‌ی کدام کتاب راجع به سکس برمیآید که از ما معشوق ایده‌آل تربیت کند؟ به گفته‌ی **توماس من**[1] Thomas Mann خیلی‌ها میتوانند ایده‌ی خوب داشته باشند، ولی یک ایده را نمیتوان بازی کرد و به گفته‌ی **پیتر بروک**[2] Peter Brock فقط کسانی میتوانند یک ایده را بازی کنند که خود دارای آن ایده باشند. اما مشکل ما در آنجا نهفته است که فرق فاحشی بین کلمه انگلیسی **توآکت To Act** -(عمل کردن) و کلمه‌ی آلمانی شاوشپیل Schauspiel به معنای بازی در آوردن وجود دارد. این تفاوت تنها تفاوت لغوی و زبانی نیست، که تبلور آن بطور خیلی زیبا در تمثیل آلمانی جمله‌ی " تآتر در نیاور[2]" پیداست. در حالی که کلمه‌ی انگلیسی اکتینگ Acting این مفهوم را ندارد.

مسئله‌ای که **استراسبرگ**[3] Strasberg در کتابش برای اولین بار بطور مستقیم مطرح میکند، جستجوی ***متدی***، برای برخورد نقادانه و رشد مطابق پیشرفت زمان با همان چیزی است که بزرگان و نوآورانی چون **استانیسلاوسکی**[4] Stanislawski ، **واختانگف**[5] Wachtangow ، **مایر هولد**[6] Meyerhold ، **بولسلاوسکی**[7] Boeslawski، در تئوری و در عمل بدست آورده‌اند.

این در حالی است که استراسبرگ خود هم ماما و هم دایه‌ی این چیزی است که امروزه به عنوان بهترین روش هنر بازیگری انگلوساکسونی شناخته شده است. البته در ابتدا در محافلی که جوّ خودخواهانه‌ی بورژوازی حاکم بود مقاومت زیادی نسبت به این نظریه نشان داده‌شد. محافلی که از ترسشان جمله‌ی معروف **برنارد شاو** G. B. Shaw را فراموش کرده بودند که میگوید: " برخی ازهنرپیشگان بزرگ X, Y; Z پیشه‌ی خود را خوب میشناسند، ولی از A, B, C آن آگاهی ندارند. در

---

[2]Mach kein Theater!

سالهای دهه‌ی شصت زمانی که **برشت** Brecht، **آرتو**[۸] Artaud، بروک Brook، **گروتوفسکی**[۹] Grotowski، بطور ناگهانی وارد صحنه شدند، مقاومت ذکر شده تبدیل به شورش علیه **متد** گردید. اساس عکس‌العمل‌ها چه از سوی دست‌راستی‌ها و چه از سوی دست‌چپی‌ها ریشه در یک سوءتفاهم داشتند؛ استراسبرگ از طرفی نوآور شناخته میشد و از طرف دیگر سنتی. کسی که اغلب اوقات با موفقیت تلاش در نزدیکی دیالکتیکی مابین عناصر درونی و عناصر بیرونی داشت و پیوسته سعی در برقراری پلی بین "**بودن**" و "**بازی کردن**"، **هنرپیشه** و **نقش** میکرد و برخلاف عرف معمول موفق به نشان دادن راهی **متدیک** برای تکرار چیزی که غیر قابل تکرار است گردید.

" فهمیدن و بیاد آوردن سخت نیست، احساس کردن و باورداشتن سخت است."

اولین محرکه‌ی استراسبرگ همچون استانیسلاوسکی در این بود که به روشنی میدید که اغلب هنرپیشگان بسیار خوب، خیلی بد بازی میکردند. او با تجربه‌ی دقیق و مستقیم عنصر "خوب‌بازی‌کردن" و "بدبازی‌کردن" به تجزیه و تحلیل این عنصر پرداخت و بدینوسیله به تشریح تصویر مبهمی که از طرح "خلاقیت" موجود بود دست زد.

استراسبرگ به زیر نظر گرفتن هنرپیشگان برجسته‌ی زمان خویش در هنگام بازی‌کردن پرداخت. او سعی در تشریح این نکته داشت که این هنرپیشگان در زمان اجرا چه میکنند. در زمانی که بازی میکنند، در درونشان چه تحولی رخ میدهد، چه هنگام موفق در انجام کاری که میکنند هستند و چه موقع ناموفق میباشند، او به بازبینی حرکت ***خلاقیت*** در عرصه‌های دیگر پرداخت. او **پروست**[۱۰] Proust و **جویس**[۱۱] Joyce را شاهد راه خویش گرفت که منجر به انسجام هسته‌ی مرکزی **متد** تآتری‌اش شد.

" خاطره چگونه عمل میکند؟ نه تنها روشنفکرانه، بلکه احساسی و درونی! او تلاش در این داشت که بهترین ابزار را در اختیار هنرپیشه قرار دهد تا بدین وسیله در دنیای خیالی و فرضی، صحنه‌ی دنیای واقعی خویش را کشف کند. تلاش او در این بود که کلمه‌ی غیر قابل لمس "الهام" را از لباس توهمی‌اش رهایی بخشد.

چرا تنفس بوی یک سیب گندیده به **شیلر** Schiller در کارش کمک میکرد؟ چرا **همینگوی** Hemingway همیشه قبل از اینکه شروع به نوشتن کند نک یک مداد را تیز میکرد؟ مفهوم رقصی را که **پیکاسو** Picasso هر بار قبل از اینکه به جنگ بومِ نقاشی برود، چه بود؟ چرا بزرگانی چون **فلاوبرت**[۱۲] Flaubert دچار هیجان خلاقیت میشدند؟ یا چگونه میشود از کنار خرافات بی‌مفهومی چون تف کردن از روی شانه به هنگام شب اول اجرای نمایش گذشت؟ چگونه است که بازیگر تقصیر عدم تمرکز خود را در دیگران و قبل از همه در تماشاچیان، همبازی‌ها، نمایشنامه، و از همه مهمتر در کارگردان که هنگام اجرا حضور ندارد جستجو میکند؟ در حالی که این عدم تمرکز به دلیل شکل و نوع غلط هیجانی است که در بدن و ذهن خود او است. یک بار از آقای **دیتر دورن** Dieter Dorn ، کارگردان یکی از مهمترین تآترهای خودمان پرسیدم که از نظر او مشخصه یک هنرپیشه‌ی خوب چیست؟ و او در پاسخ گفت:" در اینکه او هر کاری را که من به او میگویم انجام بدهد. " این پاسخ خیلی عقلانی به نظر میرسد، ولی هر بازیگر صادقی باید پاسخ دهد که: بله آقای دورن ولی **چگونه**؟

چیزی که **متد** بازیگری ارائه میدهد یک سری عوامل عملی است، بدین معنی که قابل بدست آوردن و تکرار و بکارگیری ابزار برای هنرپیشه است، تا بدینوسیله همیشه بتواند خواسته‌های آقای "دورن" را به انجام برساند. بدین ابزار و آموخته‌ها باید هنر اضافه شود. تکنیکهای بیرونی و عقلانی و درونی باید با هم آمیخته شوند

تا بازیگر بتواند در هر شرایطی خدای جالینوس را خلق کند و یا بتواند الهه‌ی شعر را حاضر کند و بوسه‌ای بر پیشانیش بنشاند.

من نمیخواهم لذت خواندن را در اینکه تک تکِ این ابزار را نام ببرم از شما بگیرم و فقط به یک مثال کوچک بسنده میکنم. بهترین پیانوی تنظیم نشده هم صدای ناهنجاری خواهد داشت. حتی اگر **هورورویتز شوپن**[۱۵] Horowitz Chopin بنوازد. یک هنرپیشه، پیانوی شخصی خود است.

ادامه دارد!

---

[۱] رمان و مقامه نویس آلمانی که سال ۱۸۷۵ در شهر **لوبک** متولد شد. در دوره فاشیسم کشور آلمان را ترک کرد و برای سالها در آمریکا بسر برد.داستان **کوه جادو** به شهرت جهانی رسید. پس از جنگ جهانی دوم به زوریخ برگشت و در سال ۱۹۵۵ زندگی را وداع گفت.

[۲] کارگردان مشهور انگلیسی، متولد ۱۹۲۵ که نظریات تآتری خود را با انتشار کتاب مشهور فضای خالی طرح کرد. اجرای زیبای شاه‌لیر از شکسپیر او را به شهرت جهانی رساند. وی سالها مدیریت تآتر مرکزی لندن را به عهده داشت.

[۳] کارگردان و نظریه‌پرداز تآتر، متولد ۱۹۰۱. وی ابتدا در "**امریکن لابراتوار تـآتر**" در سالهای ۱۹۲۳ تا ۱۹۳۰ با "**سیستم استانیسلاوسکی**" آشنا شد. تآتر آمریکا سالها متاثر از وی، **آدلر** و "**کلرمن** بود. استراسبرگ به همراه کلرمن و کرافورد مهمترین گروه نمایشی را در آمریکا بنیان گذاشت. در کلاسهای آموزشی وی بود که بازیگران مشهوری چون مارلون براندو و پل نیومن آموزش دیدند. وی شیوه و اسلوبی را در بازیگری تدوین کرد که بعدها متد و اساس کار بسیاری از کارگردانان و بازیگران آمریکایی و اروپایی قرار گرفت. البته شماری شیوه‌ی استراسبرگ را همان "تفسیر آمریکایی" سیستم استانیسلاوسکی میدانند.

[۴] کنستانتین سرگویچ استانیسلاوسکی متولد ۱۸۶۳ در مسکو است. وی در سال ۱۸۹۸ گروه مشهور هنری مسکو را بنیانگذارد و کار عملی در این گروه بود که امکان تدوین نظریه مشهور سیستم بازیگر مشهور وی را ممکن ساخت. اساس نظریات وی در دو کتاب **کار هنرپیشه روی خود** و **کار هنرپیشه روی نقش** منعکس شده است. استانیسلاوسکی در سال ۱۹۳۸ زندگی را وداع گفت.

۵ از شاگردان مشهور استانیسلاوسکی که بعدها راه و آموزش سیستم وی را دنبال کرد.

[۶] بازیگر و کارگردان روسی (۱۹٤۰-۱۸۷٤) که از بهترین شاگردان استانیسلاوسکی نیز به شمار میرود. بعدها خود نظریات جدیدی به ویژه در عرصه تفسیر سیاسی از تآتر ارائه داد. در سال ۱۹۲۰ مدیریت تآتر خلق مسکو را به عهده گرفت و از سال ۱۹۲۳ مسئولیت تآتر انقلابی مسکو به او سپرده شد. در پی اتهام سیاسی به وی، در سال ۱۹۳۸ دستگیر و در زندان زندگی را وداع گفت.

[۷] از شاگردان استانیسلاوسکی که به همراه **اوسپنسکایا** ماموریت میابد که به آمریکا رفته آمریکن لابراتوار تآتر را سرپرستی کرده و به تدریس سیستم استانیسلاوسکی مشغول شود.

[۸] بازیگر، کارگردان و سرپرست گروه تآتری (۱۸۹٦-۱۹٤۸) بود. وی نیز یکی از نظریه‌پردازان بنام و موثر تآتر مدرن محسوب میشود. نظریات او به ویژه در باره‌ی تکیه به **نمایش آیینی** و همچنین اجتناب از متن نمایشی قابل توجه است. وی را به عنوان نظریه‌پرداز **تآتر خشونت** میشناسند.

[۹] از نظریه پردازان تآتر مدرن، متولد سال ۹۳۳ در لهستان و بنیانگذار **تآتر آزمایشگاهی** لهستان. سالها در چین، شوروی سابق و لهستان به تحقیق در باره تآتر مشغول شد و عاقبت در سال ۱۹٦۵ در شهر براسلاو، انستیتو تحقیقات بازیگری را تاسیس کرد. خلاصه نظریات وی نظریه مشهور نمایش بی‌پیرایه (تآتر فقیر) منعکس شده است.

[۱۰] در سال ۱۸۷۱ در شهر **پاریس** متولد شد و در سال ۱۹۹۲ در گذشت. پروست رمان‌نویس ادیب و نقاد هنری بود که در دانشگاه **سوربن** پاریس تدریس میکرد. پروست به تحقیقات زیادی در زمینه‌ی تدوین متد انجام داد. روش نگارش پروست تاثیر زیادی بر روی رمان‌نویسان قرن بیستم داشت. از معروفترین آثار او میتوان **در جستجوی زمان گمشده** (ازدست رفته) را نام برد.

[۱۱] یا جیمز جویس در سال ۱۸۸۲ در شهر **دوبلین** ایرلند در یک خانواده‌ی فقیر کاتولیک متولد شد و در سال ۱۹٤۱ در شهر **زوریخ** (سویس) درگذشت. جویس علاوه بر آثار ادبی فراوان خویش تحقیقات وسیعی در جهت پی‌بردن و تدوین یک متد در راه خلاقیت هنری انجام داد.

[۱۲] گستاو فلوبرت (۱۸۸۰-۱۸۲۱) رمان‌نویس و داستان نویس فرانسوی.

پی‌نویسهای این مقاله، به غیر از شماره ۱۰ و ۱۱ که از سوی مترجم است، از توسط کتاب نمایش و به کمک کتابهای تاریخ نمایش در جهان، Theater Schnellkurs، Neues grosses Lexikon و فرهنگ ادبیات جهان به مقاله افزوده شده است.

Persisches Theater Hamburg & Festival des Iranischen Theaters

Leitung: Ramin Yazdani
Clausewitz-Schulte-Str. 72
D-20359 Hamburg

Tel.:040-310 735
Fax:040-317 5298
Mobil:0179-59 776 95

خانم | آقای .....

ششمین جشنواره ی هنرهای نمایشی ایرانیان

۱۶-۲۲ ماه اکتبر سال دوهزارویک میلادی

در اپرای شهر هامبورگ - سالن اپرا شتاتسپیله

از شما که دل به کار داده اید و مایل به شرکت در ششمین جشنواره ی هنرهای نمایشی ایرانیان در شهر هامبورگ هستید ، تقاضا می کند اطلاعات زیررا حداکثر تا سوم ماه ژوئیه برای ما ارسال دارید. با سپاس و احترام .

نام نمایشنامه \ عنوان برنامه .....نام گروه نمایشی.....

نام نویسنده ..... ژانر نمایش \ نوع برنامه.....

زبان نمایش..... طول نمایش.....

زمان مورد نیاز برای تنظیم صحنه و دور و تمرین پیش از اجراء .....

نام کارگردان ..... نام طراح صحنه و لباس.....

نام بازیگران و نقش آنها \ نام سخنران برنامه.....

نام دستیاران و سایر همکاران فنی.....

نیازهای تکنیکی.....

خواهشمند است به منظور درج در دفترچه ی جشنواره تعدادی عکس صحنه، عکس کارگردان و بازیگران ، بیوگرافی آنها و خلاصه ی نمایش یا برنامه را ارسال فرمائید. همچنین برای تبلیغات در تلویزیون و روزنامه ها ، اگرامکان دارد صحنه های ویدئوئی یا پوستر ارسال دارید . چنانچه در راستای غنای جشنواره ی هنرهای نمایشی ایرانیان نظر و پیشنهاد ی دارید ، ما را در برگزاری هرچه بهتر این رویداد فرهنگی یاری کنید . با تشکر و احترام - رامین یزدانی

نظر و پیشنهاد:

نام و امضاء .....

آدرس ، شماره ی تلفن ، فکس ، موبایل .....

ویژه‌نامه‌های هنرمندان تآتر

کتاب نمایش در نظر دارد برای هنرمندانی همچون سعید سلطانپور، بیژن مفید، عبدالحسین نوشین و ... ویژه‌نامه‌هایی تهیه کند. از همه‌ی علاقمندان تقاضا میکنیم چنانچه مایل به همکاری باشند، مقالات، گفتگوها، نقدها، خاطرات و ... خود را به آدرس کتاب نمایش ارسال دارند.

نخستین شماره از این ویژه‌نامه‌ها به یاد **سعید سلطانپور** خواهد بود که شماره یازدهم کتاب نمایش را به خود اختصاص خواهدداد. به همین خاطر از همه کسانی که در نظر دارند برای این شماره از ویژه‌نامه مطلب ارسال دارند، خواهش میکنیم تا پایان ماه مه ۲۰۰۱ اقدام کنند.

بیشک همکاری شما در بهبود کار و افزایش کیفیت این ویژه‌نامه‌ها موثرخواهد بود.

با سپاس پیشاپیش از همکاری شما

کتاب نمایش

ایرج زهری

نقدی بر برنامه‌های تآتری در "پنجمین جشنواره‌ی هنرهای نمایشی ایرانیان هامبورگ"

امسال به همت **رامین یزدانی** "**جشنواره‌ی هنرهای نمایشی ایرانیان**" برای پنجمین بار، از ۱۶ تا ۲۲ اکتبر در "**سالن اپرا اشتابیله**"ی هامبورگ برگزار شد. من، کنار "**محاکمه ی سردبیر یک روزنامه**" که برپایه‌ی طنزی از **سید ابراهیم نبوی** نوشته و در جشنواره با شرکت تماشاگران روی صحنه بردم. شش روز به تماشای برنامه های تآتر و موسیقی و رقص نشستم. مطلب زیر نقد و بررسی درباره‌ی برنامه‌های تآتر به ترتیب تاریخ اجرای آنهاست.

- **زندگی آه زندگی**

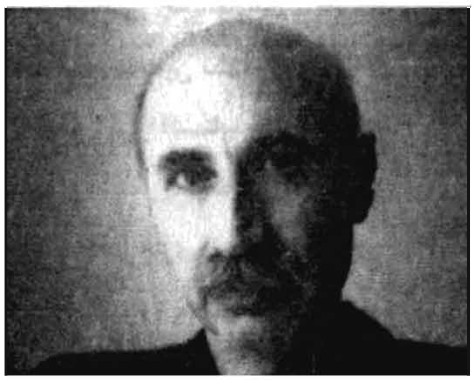
نویسنده و کارگردان: **منوچهر رادین**

هنرپیشگان: منوچهررادین و **شهرزاد نیک‌بین**

"زندگی..." مرثیه‌ای بود در بزرگداشت شاعر و کارگردان آزادیخواه و مبارز **سعید سلطانپور**. سلطانپور شبانه به سراغ دوست کارگردان خود میرود و از او

میخواهد که نمایشنامه‌ی جدیدش را روی صحنه بیاورد. سعید سلطانپور همانند شعرهایش:

"صبح بهاری ما امسال نه باخیش بود،
نه با دولو،
صبح بهاری ما امسال با سرنیزه بود...
صبحی که می روید از ایمان،
از شـــــک، از
انسان،
از فریاد؛
می روید از گندم،
می روید از فولاد؛
می روید از ماشه؛
می روید از زندان...
از پیشانی خونین آزادی..."



سرچهر رادین؛
برگرفته از بولتن جشنواره

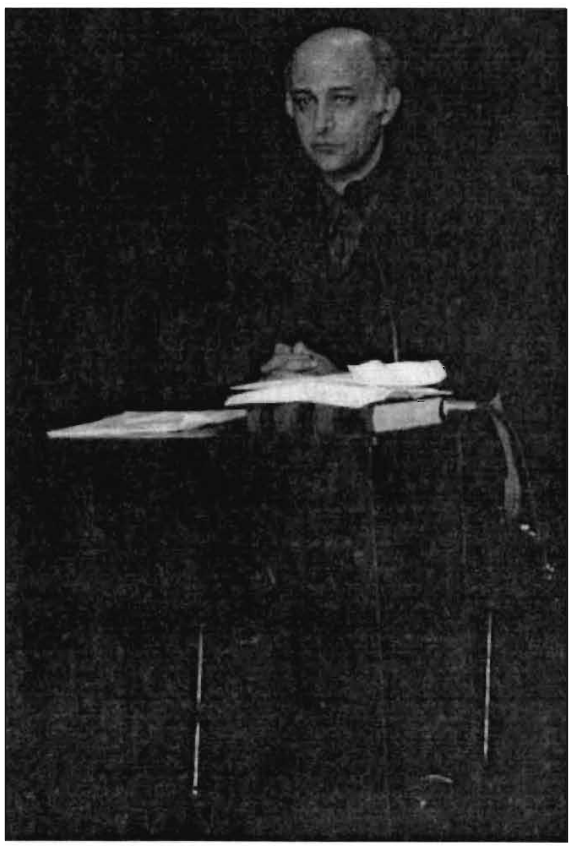
از شور و هیجان و پرخاش پر بود.

در نمایش "**زندگی آه زندگی**" برای چند لحظه چنین به نظررسید که گویی روح سلطانپور به دیدار دوست وهمکار نومید و غمزده‌ی خود آمده است تا او را به حرکت، به مبارزه برانگیزد. افسوس، نمایشی که می توانست تضادها را در روح شاعر نشان دهد، مخالف خوان و موافق خوان را به میدان بکشاند و نمایشی پرتحرک و سئوال‌انگیز خلق کند، به شرح زبانی سروده های سرخ سلطانپور در کنار نثر شعرگونه‌ی رادین گذشت.

- **استر، داستانی از تورات، روخوانی نمایشی، تنظیم برای صحنه: رامین یزدانی**

رامین یزدانی نخست منشـور آزادی **کـورش** کبیر را پـس از پیروزی بـر بـابل و آزادکردن یهودیان از بند بخت النصر خوانـد. از آن منشـور: " سـلطنتم را بـه هیـچ ملتی تحمیل نخواهم کرد، ملت‌ها را در انتخاب دین و برگزاری آیین آزاد خواهم گذاشت. برده داری را تحمل نخواهم کرد، ظـالم را بـه تناسـب ظلمـش مجـازات خواهم کرد، کسی را اجازه‌ی بیگاری کشیدن از دیگری نخواهم داد..."

می دانیم که کورش گروهی از اسیران یـهودی را بـه ایـران آورد و در **مدائـن** و **شوش** و **اصفهان** اُسکان داد و به دیگر یهودیان در بنای اورشـلیم یـاری رسـاند... جای شگفتی است که حدود پنجاه سال بعد، به زمان **خشایارشاه**، شاهی کـه وارث داریوش کبیر بود و ۱۳۷ ایالت را از **حبشه** تا **هند** زیر فرمان داشت، منشـور آزادی کوروش به فراموشی سـپرده شد.



رامین یزدانی در روخوانی استر؛ عکس آرشیو جشنواره هامبورگ

حکایت استر و مردخـای، (تورات و کتاب استر ۹ـ ۱؛۱) شـاهدی بـر ایـن ادعاسـت. خشایارشـاه ملکـه‌اش **وشـتی** را، که نمی خواهد از فرمـان او اطاعت کنـد و زیبـایی‌اش را در مقابل مـهمانان شـاه بـه نمایش بگذارد، از دربار مـی رانـد. از ایـن عجیب‌تـر کـه وقتی تصمیم به تجدید فراش

می گیرد تنها معیار انتخابش؛ زیبایی و باکره‌گی است!. او به آزادی در انتخاب دین هم اعتقادی ندارد، چنانکه یک بار بر اساس شکایت وزیرش **هامان** حکم به قتل یهودیان میدهد و بار دیگر، به افسون نوعروس زیبای یهودی‌اش استر فرمان قتل هامان و مخالفان قوم یهود را صادر میکند. از این روز در تورات ۱۳ آزار یاد شده است که یهودیان جهان آنرا زیر عنوان عید **پوریم** جشن میگیرند، دلایل ذکرشده بر صدور دو فرمان قتل عام، از سوی خشایارشاه بسیار ضعیف است. بی تردید دلایل دیگری وجود داشته است که در تورات ذکرآن نرفته است.

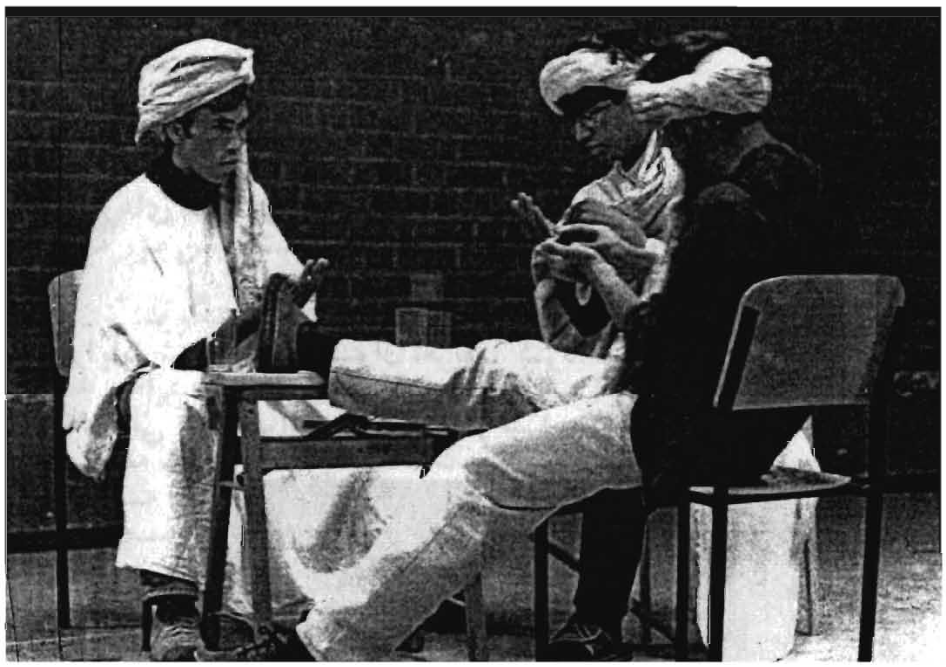
از حکایت استر و مردخای در منابع فارسی سندی پیدا نشده است. چه خوب می شد اگر رامین یزدانی، با الهام از افسانه‌ی استر نمایشی نو، بر اساس نیازهای زمان ما - جنگ میان افراطیون مذهبی امروز- می نوشت.

- تآتر آزادی: **چه میشد اگر؟**، هامبورگ

با شرکت: بازیگران افغانی، کارگردان: **ینس گازور**

هشت جوان پناهنده‌ی افغانی، هزاره‌ای، تاجیک و پشتو در اداره‌ی خارجیان نشسته، منتظر اجازه‌ی اقامت اند. میان آنها یک مجاهد سرخورده‌ی طالبان است که در پاسخ به سئوال کارمند اداره‌ی خارجیان که نامش را میپرسد، پیوسته میگوید: مومن! پناهندگان جوان به خاطره‌های خود برمیگردند، به زندگی و فرارشان از افغانستان طالبان، دردمشترک. نمایش با افراشتن پرچم افغانستان، که از گوشه‌ی آن چشم آمریکای زمین خوار پیدا بود آغازشد. هنرمندان با ذوق و پرشور افغانی، با راهنمایی **ینس گازور**، کارگردانشان، همچنانکه زبان تآتر است بدون توضیح و تفسیر، به زبان دری و آلمانی، بازی میکردند و در صحنه های گوناگون نشان میدادند چگونه پیش از تسلط طالبان بر افغانستان، بر سر اینکه کدام

قوم هزاره، پشتون و تاجیک باید رئیس‌جمهور باشد، با هم میجنگیدنـد؛ طالبـان را نشان دادند که در قهوه خانه پول چای خـود را نمیپردازنـد و قـهوه چـی را کتـک میزنند؛ شاگردان مدرسه را به زور به خدمت نظام و جنگ میبرند؛ دست جوانـی را به دلیل آنکه هارمونیم -ارغنون- مینوازد قطع میکنند.



صحنه‌ای از نمایش چه میشد اگر؛ عکس از آرشیو جشنواره هامبورگ

کار گروه آزادی با آنکه درد و خشونت زندگی در افغانستان امروز و سرگردانی و نومیدی آنها در غربـت آلمـان را نشـان داد، از لحظـه‌های شـوخ خـالی نبـود. در صحنه‌ای بدون آنکه بگویند، طالبان درد کثافت و مـهمانداری شـپش دارنـد!، سـه نفر از آنها را نشان دادنـد: یکـی پیوسـته سـرش را میخـاراند، دومـی زانویـش را و سومی دماغش را. با هم شرط بستند که قادرند، مثل آدم بنشینند و بـا سـر و زانـو و دماغ خود ور نروند. جالب است که لحظه‌ای نگذشته هـر یـک از آنـها، بـه یـاری تخیل و بازی راهی برای خاراندن خود پیداکرد!

نمایش هنرمندان جوان افغانی با صحنه‌ای رویایی و اندیشه برانگیز پایان گرفت. جنگ میان اقوام در افغانستان به پایان رسیده است، طالبان، با هیأت و هیبت گذشته (ریش و موی بلند) می آیند، با جواب رد جوانان روبرو میشوند، برمیگردند، ریش برداشته، این بار جوان ها دست دوستی آنها را میفشارند.

- **تو** نمایشی موزیکال از گروه تندیس، فرانکفورت
  نویسنده و کارگردان: **فرهنگ کسرایی**
  سازهای کوبه ای: **لوکاس زاخاریس**

نمایش تو را باید شنید و دید. نمیتوان تعریف کرد. فریاد خشم و اعتراض نسل جوان است، نسلی که میخواهد خودش را از قید و بند زمین و زمان، از رسم و آیین، از خانه و خانواده، از قانون و سیاست تحمیلی آزاد کند. کسرایی در دفتر جشنواره مینویسد:"تو، سرنوشت توست، داستان نهفته های توست، ... داستان حرف های مانده در گلو، یعنی ریشه

فرهنگ کسرایی و لوکاس زاخاریس در صحنه‌ای از تو؛
عکس از آرشیو جشنواره هامبورگ

ریشه، یعنی شکست از انشاءالله، خردشدن در دهان پدر، در نگاه های مادر...»
شعرخوانی فرهنگ کسرایی از دل و جان بود و لوکاس زاخاریاس در شور و شوق پا به پای او سازهای کوبه‌ای را گاه به راز و نیاز، گاه به ضجه و زوزه و فریاد وامیداشت و در همه حال همچون ضرب آهنگ دل عاشقان زنده بود و زندگی بخش بود.

- **صحنه‌ی آزاد**

هوتن بهجت محمدی، داستان کوتاهی از **عزیز نسین** طنزنویس بزرگ ترکیه با این مضمون خواند: جوانی میخواهد ازدواج کند، دایی اش میگوید: «زن نگیر، که به زنان هرچه بدهی، بیشتر و بیشتر میخواهند. این شعار اعتراض خانم های تماشاگر را- و به حق - برانگیخت. از این که بگذریم هوتن بهجت محمدی با هنر خود چنان به نقش های طنز عزیز نسین روح میداد که تحسین همگان را برانگیخت. بی تردید دوستداران تآتر ورود او را به صحنه غنیمت خواهند شمرد.
بهنام حسن‌پور - نویسنده‌ی **شهرقصه‌ی امروز**- شوخی بلندی، با لهجه‌ی آذری تعریف کرد زیرعنوان دستور آشپزی». موضوع شوخی صرفه‌جویی یک کدبانو در آشپزی بود، بدین معنا که اگر مثلا بچه کوفته دوست نداشته باشد، خانم خانه از مانده‌ی غذا آش درست میکند و اگر آش را نخورد، از مانده‌ی آش غذایی دیگر، الی آخر. تا اینجا را، همه در خانواده های خود تجربه کرده ایم. آنچه در روایت حسن پور دهان ها را بارها و بارها به خنده باز میکرد، تکرار این عبارت بود:«عیبی نداره، بچه رو که نمیکشند»! حسن پور شوخی خود را خوب تعریف کرد. چقدر خوب میبود اگر به ظرفیت خنده‌ی شنوندگان بیشتر توجه داشت.

- **شعر و موسیقی چکامه:** بهنام حسن پور،
  چکامه خوانی: لاله حسن پور و شاعر

مضمون چکامه سوگ است. سخن از بازگشت سربازی از جنگی چندین ساله است. همسر او که خبر مرگ وی را شنیده، علیرغم عشق به وی، برای رهایی از تنگدستی و طعن مردم شوهر کرده است. لاله حسن پور و بهنام، چکامه را از روی نوشته و سخت آهنگین میخواندند. گ‌یتاریست منوچهر جعفری، شعرخوانی آنها را همراهی میکرد. چکامه‌ی حسن پور مضمون سروده‌ی سعدی است:

لاله و بهنام حسن‌پور به همراه همکارشان در شعر و موسیقی؛ عکس از آرشیو جشنواره هامبورگ

«چنان قحط سالی شد اندر دمشق ... که یاران فراموش کردند عشق»

متاسفانه چکامه‌ای که میتوانست، اعتراضی و فریادی به شکست عواطف انسانی به هنگام فقر و تنگدستی یا رسوا کردن سوداگران مرگ باشد، به سوگنامه‌ای، پر از آه و ناله شد.

- **نامه‌ی زن به پدرش**، با الهام و اقتباس از **فروغ فرخزاد**

نویسنده و کارگردان: **رامین یزدانی**

بازیگران: **جمیله روستایی، فروغ مشیری، فرحناز فرج الهی و توران کیانی**

نمایشی از مرکز تآتر ایرانی و همایش ایرانیان، هامبورگ

نامه‌ی زن به پدرش نمایشگر بخشی از زندگی خصوصی فروغ فرخزاد شاعر بزرگ ما بود. آنجا که به سیستم پدرسالاری، بیش از این مردسالاری اعتراض می کند. این مشکل را همه میشناسیم. کار رامین یزدانی، به عنوان تنظیم کننده و نویسنده بیشتر در تقسیم شخصیت فروغ فرخزاد میان ٤ هنرپیشه‌یی بود که بدون

بازیگران نامه‌زن به پدرش؛ عکس از آرشیو جشنواره هامبورگ

آنکه بخواهند فرخزاد باشند، یا نقش او را بازی کنند، گاه تنها، گاه با هم، به گونه‌ی همسرایی، نامه‌ی او به پدرش و اشعار او را رو در روی تماشاگران بیان میکردند. خطری که این شیوه کار را تهدید میکند اینجاست که هنرپیشه بجای

آنکه بازی کند، پیام‌گو میشود و بازی اش از حال می افتد، تنها در لحظه‌های کوتاه، آنگاه که هنرپیشگان خودشان بودند و احساسشان را آزادمی گذاشتند، نمایش شوری و نوری می گرفت.

- **وروره جادو و ماه پیشونی**، ، گروه تماشاخانه

نویسنده و کارگردان: **حسین افصحی**، طراح صحنه و مینیاتورها: **فرنگیس احمدی**

بازیگران: **سیما سید، آنجلیکا السون، رضا حسامی، مجید گلبابایی، علی رستانی، حسین دریانی و علی نجاتی**

حسین افصحی در بروشور نمایش خود هدفش را زنده نگاهداشت تآتر **روحوضی** میداند. مینویسد:"همواره این مسأله ذهنم را مشغول کرده است، که چرا تآتر مدرن وارده از اروپا توانسته است ضربه های کاری بر پیکر نمایش سنتی ما وارد کند؟" بطورکلی میتوان گفت: تعزیه و نمایش روحوضی پاسخگوی نیازهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی ایران نبودند. اگر تآتر مدرن اروپایی، نه تنها در ایران بلکه در جهان ریشه دوانده است، به دلیل آنست که نگاه این تآتر، در مرحله‌ی نخست به

صحنه‌ای از نمایش **وروره جادو و ماه پیشونی**؛ عکس از گروه تآتر تماشاخانه

مسایل ریشه‌ای انسان، نه در یک کشور و زمانی خاص، که به همه‌ی اعصارست. از سوی دیگر روشن است که بهره گیری بجا از سنت ها و آیین های ملی تآتر روحوضی، پرده‌داری، تعزیه، معرکه، شامورتی و شعبده، خیمه شب بازی و بازی های محلی- به غنای تآتر ملی کمک خواهد کرد. در این راه کوشش‌های ارزنده‌ای هم شده است. از آن میان **جان نثار** از **بیژن مفید**، **مرگ یزدگرد** از **بهرام بیضایی**، **سیاه زنگی مردفرنگی دایره زنگی**، از **پرویز کاردان**.

افصحی جای دیگر مینویسد:"در این نمایش نقش سیاه به دلایل تبعیض نژادی حذف گردیده و بازیگر زن جایگزین او گشته است."

بازی نقش سیاه به مسأله‌ی تبعیض نژادی ربط ندارد، تنها نزدیکی با برده گان، سیه چرده که از **سانسیبار** "**تانزانیای** امروز می آمدند، پیراهن شلواری رنگارنگ است. در یونان باستان دموکرات زنان و برده ها حق رأی نداشتند. یونانیان و بعد از آنها رومیان، ساکنان ممالکی را که تسخیر میکردند، به بردگی میگرفتند. جالب است که این برده‌ها، در نمایشنامه‌های نویسندگانی چون **پلاتوس** یونانی و **ترنسیوس** رومی که هر دو، خود از برده‌گان آزاد شده‌ی آفریقایی بودند، نقش مهم، یعنی نقش نوکر را که محرم‌راز خانواده بود، با همان اهمیت که **سیاه‌باز** در نمایش روحوضی ما دارد، .بازی میکردند. از سوی دیگر لقب "سیاه" از همانجا ریشه می گیرد که زنگی سیاه را "کافور" که سپید است می خوانند و روسیاه را " روسپی" روسپید!

جای دیگر:"استفاده از نقش سنتی زن پوش و طرح او به عنوان عروس پستی اعتراض به فشارهای مردسالارانه‌ی جامعه‌ی مذهبی‌سنتی ایران است."

مخالفت با جامعه‌ی مردسالارانه‌ی مذهبی ـ سنتی ایران- و نه تنها در ایران- کاری است درست. بماند که امروز بسیاری از آقایان برای حفظ رهبری خود، حتا بیش از خود خانم ها، به دفاع از حقوق آنها برخاسته‌اند!

اما نقش "**زنپوش**" در نمایش روحوضی یا در تعزیه یک قرارداد تآتری میان اجراکننده‌ی نقش و تماشاگر است، چون اینست در **اپرای پکن** چین و **تآتر نوی** ژاپن.

اینهمه در باره‌ی بروشور بود، اما نکته‌ای چند در مورد اجرا:

وروره جادو و ماه پیشونی از نظر متن، خط مشخص و داستان واحدی نداشت. صحنه هایی بود از رقص و موسیقی طراحی نشده و قوام نیافته، با انتقادهایی سطحی به کسانیکه یک پای‌شان در ایران و پای دیگرشان در تبعید است؛ سخنی از مهاجران و عروس‌های پستی‌شان؛ تکه‌ای از قصه‌ی "وروره جادو..." که نه وروره سرجایش بود و نه عشقی پیدا،که میبایست موجب رهایی ماه پیشونی از بند بشود. اینهمه بعلاوه‌ی استفاده‌ی چسبان از نمایشنامه‌ی "**کنکور- وقت ظهور**"!، به اضافه‌ی استفاده از شگردهای نمایش روحوضی: رقص و آوازهای ضربی و توحرف هم دویدن میان حاجی و مبارک که نقش آنها را حسامی و سیما سید خوب بازی کردند.

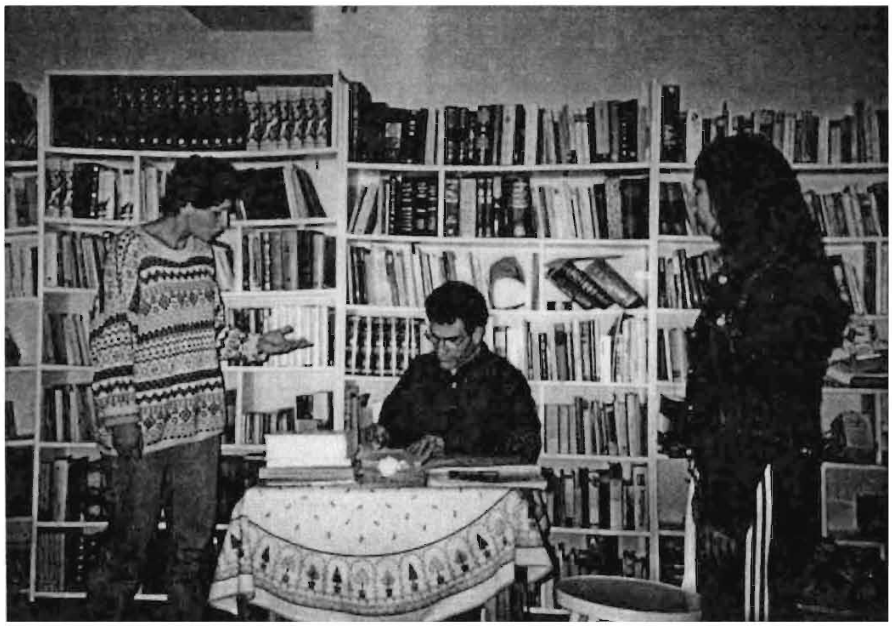
موفقیت محدود وروره جادو وماه پیشونی مدیون شوق و استعداد همه‌ی بازیگران، بویژه آنجلیکا السون، سیماسید، مجید گلبابایی و رضا حسامی و کارموسیقی علی نجاتی بود.

- **دونه برفی پشت پنجره**

نویسنده و کارگردان: **بهروز قنبرحسینی**

بازیگران: **مهشید نهاوندی، بهمن فیلسوف و آذین اسماعیل‌زاده**

دونه برفی پشت پنجره شرح حال نویسنده جوانی است که در ایران امروز هنرش خواستار ندارد و ناچار است برای امرار معاش به کارهای مختلف دست بزند. او وطنش را ترک میکند، تا در آزادی هم و غم خود را به نویسندگی مصروف کند.



صحنه‌ای از نمایش دونه برفی پشت پنجره؛ عکس از گروه تآتر چهره

بهروز قنبرحسینی در توصیف صحنه های بازار موفق است. جا داشت که این صحنه ها را گسترش بیشتری میداد تا تضاد میان خواست دل و نیاز معیشت روشن تر میشد. خاصه که بهمن فیلسوف با همه‌ی عاشقانه بازی کردنش نتوانست، چنانکه میبایست تفاوت میان نویسنده‌ی قنبرحسینی را با دلال و فروشنده‌ی بازار نشان بدهد. مشکل دیگر نوشته بی توجهی نویسنده به نقش همسر نویسنده بود که امکان درخشش دربازی را به مهشید نهاوندی نداد.

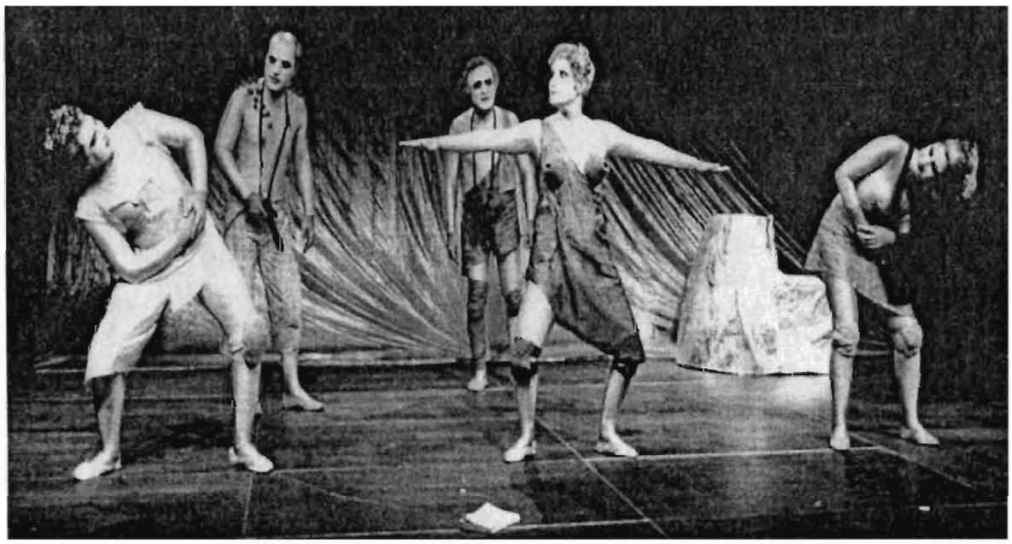
- **در برزخ، یک نمایش آسمانی**، از گروه نمایش گوهر

نویسنده و کارگردان: **فرهاد پایار**

بازیگران: **شریفه بنی هاشمی، سپیده نژاد، آرش سرحدی و فرهاد پایار،**

طراح صحنه: **سعید شباهنگ**، کرئوگرافی: **سپیده نژاد**

در برزخ یک فانتزی تحسین آمیز بود. نوشته‌ای پر از طنز در باره‌ی ما، که حتا



صحنه‌ای از نمایش در برزخ؛ عکس از گروه تآتر گوهر

پس از مرگ هم خصوصیات خودمان را از دست نمیدهیم، خاصه دربان‌ها و پاسبان‌های‌مان، در برزخ هم فرمانبردار دیکتاتور دیکتاتورهای بزرگترند! موفقیت در برزخ را کنار نوشته ی طنزآلود فرهاد پایار، بازی خوب و هماهنگ هنرپیشگان، کارگردانی و رقص و موسیقی و طراحی لباس **گابی هارتکوب** و صحنه آرایی سعید شباهنگ دو چندان کرد.

- **محاکمه‌ی سردبیر یک روزنامه** برپایه‌ی طنزی از: **سید ابراهیم نبوی**

نویسنده و کارگردان: **ایرج زهری**، دستیار، **یاسمین مشک‌بیز**

مضمون نمایشنامه: خانم **فرض** مخالفان و موافقان سردبیر روزنامه‌ی **چلستون** را دعوت کرده است تا پس از اظهار نظرهای آنها، در باره‌ی تأیید سردبیر یا عزل او رای‌گیری شود.

هدف من از روی صحنه آوردن محاکمه‌ی سردبیر یک روزنامه در ادامه‌ی خط فکری سید ابراهیم نبوی، نمایش بیهودگی، پوچی و هرج و مرج حاکم بر فضای ایران است، در این راه اجرای سه نقش نمایشنامه را به هنرپیشگان: **فریبا قدیری، جمیله روستایی و ماروس آریج** سپردم. یکروز پیش از اجرا از هنرمندانی که در جشنواره حضور داشتند: **قدرت الله شروین، رامین یزدانی، علی کامرانی، اصغر نصرتی، بهنام حسن پور و صفا اولیا** دعوت به همکاری کردم. نسخه‌ی نقش ها را به آنها دادم و از آنها خواستم، که هر طور مایلند نقش خود را بازی یا فی‌البداهه اجرا کنند. روز اجرا، جمعه ۲۰ اکتبر، میان تماشاگران کش و کاغذ تقسیم کردم و آنها را تشویق کردم، در برابر سخنرانی ناطقان ساکت ننشینند، واکنش نشان بدهند و مخالفان را با تیر کمان انگشتی نشانه بگیرند. در اجرای محاکمه‌ی سردبیر یک روزنامهٔ شاید برای نخستین بار در تآتر، تماشاگران

ایرج زهری کارگردان نمایش؛ عکس از اصغر نصرتی

ساکت و مودب ننشستند حرف زدند، اعتراض کردند، تآتر را به زندگی نزدیک کردند.

قضاوت در باره‌ی متن بازی و کارگردانی را به مصداق عطر باید که خود ببوید، نه آنکه عطار گوید. به عهده‌ی تماشاگران و اهالی فن میگذارم.

- **رویاهای آبی زنانِ خاکستری**

نویسنده و کارگردان: **نیلوفر بیضایی**

بازیگران: **پروانه حمیدی و میترا زاهدی (یا ژاله شعاری)**

آهنگ ساز: **رضا نوروز بیگی**

نیلوفر بیضایی دو هنرپیشه، سودابه و مینا، را معرفی میکند که در ایران یک روح در دو بدن بوده اند. پس از انقلاب هر دو ممنوع الشغل شده اند. یکی از آنها بخاطر عشقش به تآتر در ایران مانده و دیگری جلای وطن کرده است. دیدار دوباره‌ی آنها درخیال ـ واقعیت و تجدید خاطره‌ها موضوع نمایش است. رویاهای

میترا زاهدی و پروانه حمیدی در صحنه‌ای از نمایش رویاهای آبی زنان خاکستری؛ عکس از دابویی

آبی زنان خاکستری مجموعه‌ای از چند تابلوست. میترا زاهدی به زبان آلمانی شرح میدهد، که در آلمان برای امرار معاش حتا از زمین شویی هم ابا نداشته است، چقدر بهتر بود، اگر بجای تعریف کردن نشان میداد، بازی میکرد، در صحنه‌ای دیگر، پروانه حمیدی، درمقام استاد برای دو هنرجو از مشکلات بازیگری و تقدس تآتر میگوید، حرف، حرف، بجای بازی!

در صحنه‌ی دیگر، به یاد گذشته دو هنرپیشه گوشه‌ای از نمایش **در انتظار گودو** اثر **ساموئل بکت** را بازی میکنند، بازی‌ای نه شوخ، نه جد، نه اندیشه برانگیز.

اما نکته‌های مثبت رویاهای آبی زنان خاکستری، موسیقی رضا نوروزبیگی، بود. همچنین صحنه‌ی خام اما زیبای بی حرفی که در آن دو هنرپیشه میخواستند از دوسوی دیواری شفاف به هم بپیوندند و یکی شوند، و دیگر لباس و صحنه آرایی که تصویری از رویا بود.

• گم

نوشته‌ی **ابراهیم مکی**

بازیگران: **فریبا قدیری و امیر هوشنگ**

متاسفانه من نتوانستم این نمایش را با بازی فریبا قدیری و امیر هوشنگ راسخ ببینم. امیدوارم این کار اجراهای دیگری داشته باشد تا من و دیگر علاقه‌مندان فرصت تماشای آنرا پیدا کنیم.[1]

[1] برای آنکه گزارش آقای زهری کامل باشد این قسمت را من با اجازه‌ی ایشان به نوشته وی افزودم. (اصغر نصرتی)

"گم، گمگشتگی انسان!

گم تنها نمایش تآتری این روز بود. نمایشنامه گم را سالها پیش ابراهیم مکی در ایران نوشته است، ولی در خارج از کشور دوبار تاکنون، یکبار توسط یک گروه فرانسوی از پاریس و اینبار از سوی ایرانی‌ها، مورد توجه قرار گرفته است. در نمایش" گم" امیر هوشنگ راسخ و اریبا قدیری بازی میکردند و خانم فروغ مشیری دستیار کارگردان و آزاده مشیری در طراحی صحنه و رامین یزدانی در تهیه کنندگی آن همکاری داشتند.

آنچه در برشور جشنواره در باره ی این نمایش ذکر شده به خوبی درون مایه‌ی نمایش را بیان میکند:

"نمایش گم به اعتباری حدیث سردرگمی آدمی و جستجوی ناامیدانه، اما بی‌وقفه‌اش در جهت یافتن هویت از دست رفته‌ی اوست. حدیثی نمایشی و نه روانی که میتواند احساس شنیدن یک دوبیتی و یا خاطره‌ای رنگ پریده از یک ملودی فراموش شده را در ذهن بیننده زنده کند."

داستان نمایش بازگویی گم شدن پسر بچه‌ای در پارک است که وقتی از پیرمردی روی نیمکت پارک کمک میخواهد معلوم میشود که خودِ پیرمرد مدتهاست که گم شده است. با این تفاوت که پسرک دچار گمشدگی مکانی‌ست و پیرمرد گرفتار گمگشتگی تاریخی! نمایشی به قول نویسنده‌اش با "جذابیتهای تآتر ابزورد".

با توجه به نوع و سبک کار نمایش گم این خطر بود که تماشاگران نا شکیبا و بدون علاقه به تماشای آن بنشینند. اما اجرای نمایش و استقبال تماشاگران نشان داد که مضمون و موضوع تا حد زیادی به بینندگان نمایش منتقل شده است و انها توانسته‌اند با آن به خوبی ارتباط برقرار کنند و لذت ببرند.

ابراهیم مکی از نمایشنامه نویسان صاحب نام ایرانی‌ست که تا کنون در چندین نمایشنامه‌ی توانایی خویش را در این عرصه نشان داده است.

چیستان: این نمایشنامه از کیست؟

مجری: اصغر نصرتی

اصغر نصرتی، مدیر مسئول "**کتاب نمایش**" در چند شب جشنواره هر بار بخشی از نمایشنامه‌ای را میخواند، یا بازی میکرد و از تماشاگران میخواست تا نام نویسنده را بنویسند. قرار بر این بود که به کسانی که پاسخ درست بدهند، جایزه‌ای داده شود. ایده‌ی خوبی بود. به نظر من تشخیص نام نویسنده، برای تماشاگران آسان تر میبود اگر نخست آن چند نمایشنامه نویس معرفی میشدند آنوقت بخشی از نمایشنامه‌ی آنها خوانده میشد.[۲]

❑ نگاه به فردا

جشنواره‌ی هامبورگ از نظر هماهنگیِ اداری و فنی کاری در خور تحسین بود و از جهت برنامه های هنری متنوعی که روی صحنه آمد، مفرح و اندیشه برانگیز.

گروه های تآتر وقتی میتوانند، کار خود را تکامل بخشند که برنامه هایشان، نه تنها در جشنواره‌ها، و نه بگونه‌ی سیار و با فاصله‌های زمانی زیاد در این شهر و آن شهر، بلکه بطور مداوم و روی صحنه‌ی یک تآتر اجرا بشود. با توجه به تداوم جشنواره‌ها و کوشش‌خستگی ناپذیر و پربار چندین ساله‌ی گروه‌های تآتری مهاجر ایرانی، لزوم داشتن یک تآتر مستقل بیش از پیش احساس میشود. چنین

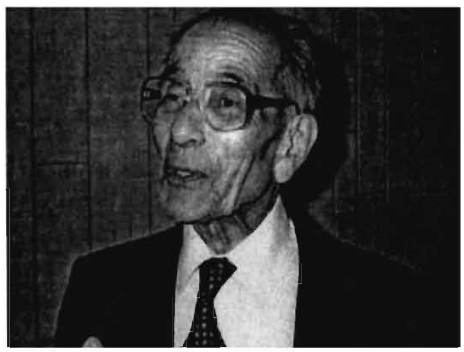
---

[۲] لازم به یادآوریست که این برنامه برای قدردانی از نمایشنامه‌نویس ایرانی، **ابراهیم مکی**، بود که به پیشنهادِ مدیر جشنواره انجام شد؛ اقای رامین یزدانی مایل بودند امسال از ابراهیم مکی بخاطر تلاش چندین ساله‌اش در راه تآتر به نحوی قدردانی شود و این فکر را با من در میان گذاشتند و محاصل این همفکری طرحی بود که من آن را در جشنواره اجرا کردم. از آنجا که نمیخواستیم نام نویسنده گفته شود، چرا که خود یکی از سئوالهای سابقه بود، به ناچار از شرح و معرفی نویسنده در ابتدای برنامه اجتناب کردم. (اصغر نصرتی)

مرکز تآتری، که راه و مقصد همه‌ی ماست، بدست نخواهد آمد مگر بـا همکـاری و همبستگی همه‌ی ما دست اندرکاران تآتر و حمایت مالی ایرانیانی که بـه تـداوم، ارتقاء و گسترش فرهنگ و هنر ایرانی در خارج از ایران اعتقاد دارند.

عزت گوشه‌گیر

بزرگداشت استاد دکتر مهدی فروغ در آمریکا


دکتر مهدی فروغ

به مناسبت سالروز تولد و به منظور ادای احترام به شخصیت و فعالیتهای فرهنگی و هنری استاد دکتر **مهدی فروغ**، مراسم بزرگداشتی در روز یکشنبه ۱۲ نوامبر سال ۲۰۰۰ در **خانه‌ی ایرانِ شیکاگو** برگزار گردید. آنچه در زیر میخوانید گزارشی از این مراسم است که **خانم گوشه‌گیر** محبت کرده آن را در سه بخش تنظیم و برای کتاب نمایش ارسال داشته‌اند. لازم به توضیح است که عکسهای مندرج در این گزارش از **واریش مازندرانی** هستند. با سپاس از خانم گوشه‌گیر و واریش مازندرانی. (کتاب نمایش)

... در ابتدا محمد ارسی ضمن خوشامدگویی به چند نکته اشاره کرد:

" یک جامعه مترقی و زنده شخصیت‌های فرهنگی و هنری‌اش را عزیز میدارد. جوامع عقب‌مانده هنرمندان خود را مورد آزار و افترا قرارداده و گرمای انسانی را از آنها دریغ میدارند. امید است که قدردانی از هنرمندان و شخصیت‌های بزرگ در زمان حیاتشان، به سبکی فراگیر تبدیل شود.

دکتر فروغ جزء نادر انسانهایی است که خودش، خودش را متولد کرده است. تنها اقلیتی در جوامع انسانی توانایی چنین خلقی را دارند.وی با اخلاق و ادب که زاییده‌ی دانش وسیع وی است، هرچیزی را در هستی به زیبایی تبدیل میکند."

بعد از خوش‌آمدگویی شماری از هنردوستانِ شیکاگو به سخنرانی، شعرخوانی، نواختن موسیقی و خاطره‌گویی پرداختند.

خلیل موحددیلمقانی که سالها در دانشکده هنرهای دراماتیک تدریس میکرده است، ضمن سخنرانی ویژه‌ای در باره‌ی حرکت‌های نوینی که دکتر فروغ در هنر نمایش در ایران بوجود آورده است، وی را ***"پرومته‌ی تآتر مدرن ایران"*** خواند.[۱]

وی سخنرانی خود را بدینگونه آغاز کرد:

"پرومته آتش را که نماد دانش، خرد و توانایی است، از آسمان، مقر استقرار خدایان به چنگ آورد و برای انسان هدیه آورد. دکتر مهدی فروغ در تآتر مدرن ایران حکم پرومته را دارد که دانش تآتری را آموخت و آنرا برای جویندگان تشنه‌ی سرزمینمان به ارمغان آورد."

سپس نگارنده (**عزت گوشه‌گیر**- کتاب نمایش)، دانشجوی سابق دانشکده هنرهای

(از چپ) حسن راشدی نماینده خانه ایران، علی سیروس فرزند استاد فروغ، استاد فروغ و کارولین شمیری همسر دکتر فروغ

[۱] متن این سخنرانی را در شماره‌ی آینده‌ی کتاب نمایش خواهید خواند.

دراماتیک، به شیوه‌ی نمایش تک‌نفره به چند خاطره‌ی به ظاهر کوچک، اما شگرف و ژرف و سرنوشت‌ساز اشاره کرد.[۲]

در پایان دکتر مهدی فروغ با نیرویی تندرست و جوان، نکته‌سنج و دقیق، با تجربه‌ای عمیق از دانش و عمل به سخنرانی پرداخت و سپس تولد ایشان در موجی از گرمی و محبتِ دوستدارانش جشن گرفته شد.

در این برنامه همچنین دکتر **علی(سیروس) فروغ** و همسرشان **کارولین** سخنرانی ایراد کردند.

استاد گرامی، آقای دکتر مهدی فروغ!

کتاب نمایش و برخی از هنردوستان و هنرمندان تآتر ایرانی، تولد شما را تبریک گفته و امیدواریم سالها سلامت و سرخوش به زندگی خویش ادامه دهید. تلاش‌ورزان تآتر و علاقمندان به این هنر هرگز آنچه شما برای تآتر ایران کرده‌اید فراموش نخواهند کرد. به همین خاطر تلاش ارزشمند شما همواره در ذهن و یاد هنرمندان تآتری خواهد ماند.

سرفراز و پاینده باشید!

حسین افصحی، سیروس افهمی، نیلوفر بیضایی، ایرج جنتی‌عطایی، کمال حسینی، رضا حسامی، ایرج زهری، قدرت‌الله شروین، بهروز قنبرحسینی، علی کامرانی، فرهاد مجدآبادی، عباس مغفوریان، اصغر نصرتی، احمد نیک‌آذر و رامین یزدانی.

[۲] این گفتار در همین شماره با عنوان از **ژرفنای خاطره‌ها** درج شده‌است.

فرازهایی از زندگینامه‌ی دکتر مهدی فروغ

دکتر مهدی فروغ در ۲۳ آبانماه ۱۲۹۰ در شهر اصفهان در محله‌ی **دالبتی** چشم به جهان گشود. ششماهه بود که پدرش بدرود زندگی گفت و مادر شیردل و قدرتمند، به تربیت او همت گماشت.

تحصیلات ابتدایی را وی در دو مکتب و پس از آن در مدرسه‌های جدیدالتاسیس اصفهان گذراند و دوره‌ی متوسطه را در اصفهان و شیراز ادامه داد و سپس به تهران رفت و در دانشسرای عالی ثبت‌نام کرد. در آغاز ورود، وی به ریاست انجمن تآتر و موسیقی دانشسرای عالی انتخاب شد.

دکتر عیسی صدیق در زندگینامه‌ی خود مینویسد: "در انجمن نمایش و موسیقی دانشسرای عالی، عده‌ای از دانشجویان استعداد و موهبت خاص خود را ظاهر ساختند و از بین آنان اشخاصی مانند روح‌الله خالقی، برکشلی، مفتاح و مهدی فروغ مصدر خدمات مهم به موسیقی و نمایش شدند."

پس از پایان یافتن دوره‌ی تحصیل در دانشسرای عالی، مهدی فروغ در آغاز سال ۱۳۱۷ عازم انگلستان شد و به آکادمی پادشاهی هنرهای دراماتیک راه یافت و بعنوان بهترین شمشیرباز سالِ در آکادمی انتخاب گردید و به دریافت جوایزی نائل آمد.

پس از گرفتن دیپلم در پایان سال ۱۳۲٤ به ایران بازگشت. در شرایط نامطلوبِ پس از جنگ جهانی دوم که ایران از نظر اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و آموزشی در شرایط نابسامانی بسر میبرد، وی به تدریس فرم و زیباشناسی در موسیقی در هنرستانِ عالی موسیقی مشغول شد.

در تابستان سال بعد، وی با **فخرالزمان دولت‌آبادی** که نخستین دختر ایرانی بود که که ضمن تحصیل موسیقی غربی در کنسرواتوارهای موسیقی بلژیک به تدریس نیز اشتغال داشت، ازدواج کرد.

در سال ۱۳۲۹ با خانواده عازم آمریکا شد و در دانشگاه کلمبیا در رشته‌ی ادبیات و نمایشنامه‌نویسی و صحنه‌آرایی به تحصیل پرداخت.

در سال ۱۳۳۵ به ایران بازگشت و اداره‌ی هنرهای دراماتیک و سپس دانشکده هنرهای دراماتیک را تاسیس و دو کتابخانه‌ی مهم فرهنگی را نیز دایر کرد.

از سال ۱۳٤۱ تا ۱۳٥٤ ریاست اداره هنرهای دراماتیک و دانشکده هنرهای دراماتیک را بر عهده داشت. وی سالها به تدریس تاریخ ادبیات موسیقی علمی، زیباشناسی در موسیقی علمی، نقد و بررسی هنر و ادبیات نمایشی، فن بیان و نمایشنامه‌نویسی، کارگردانی و آواشناسی و تاریخ تآتر جهان مشغول بود.

از سال ۱۳۳۵ به تالیف و ترجمه‌ی کتابها و نمایشنامه‌های متعددی پرداخت. از جمله آثاری که دکتر فروغ به فارسی برگردانده است بدین قرارند [۳]:

۱) **پدر**؛ *آگوست استریندبرگ*، نشر ابن‌سینا تهران۱۳۳٦.
۲) **باغ‌وحش شیشه‌ای**؛ *تنسی‌ویلیامز*، نشر معرفت و فرانکلین،تهران ۱۳۳٦.
۳) **اشباح**؛ *منریک ایبسن*، بنگاه نشر و ترجمه، تهران ۱۳۳۹.
٤) **خانه‌ی ارواح**؛ *منریک ایبسن*، بنگاه نشر و ترجمه، تهران ۱۳۳۹.
٥) **فن نمایشنامه‌نویسی**؛ *لاجوس اگری*، انتشارات زوار، تهران ۱۳۳٦.
٦) **چگونه از موسیقی لذت ببریم**؛ *آرون کوپلند*
۷) مردان **موسیقی**؛ *والاس براکوی و هربرت وانیسک*،

---

[۳] برای تدقیق کتابشناسی آثار دکتر فروغ از کتاب **مجموعه کتابشناسی‌های تآتر** زیرنظر **لاله تقیان** بهره گرفته‌ایم. (کتاب نمایش)

۸) **شاهنامه و ادبیات دراماتیک؛** اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۵٤.

۹) **قربانی دادن ابراهیم در تعزیه ایرانی،** سازمان جشن‌وهنر (متن انگلیسی).

۱۰) مدیریت مجله **نمایش؛**(به همراه **پرویز سلطانی**)، از انتشارات اداره هنرهای دراماتیک (هنرهای زیبای کشور)، دوره دوم، تهران ۱۳۳۸.

علاوه بر اینها دکتر فروغ نمایشنامه‌هایی نیز نوشته است و همچنین آهنگهای فراوانی ساخته است که همگی آماده چاپ هستند.

فرزند ایشان دکتر علی (سیروس) فروغ که متبحر در نواختن ویلن کلاسیک است، هم اکنون در دانشگاه روزولتِ شیکاگو به تدریس اشتغال دارد.

دکتر فروغ از سال ۱۳۵۷ برای دیدار فرزندش با خانواده به آمریکا آمده است و تا به امروز در شهر شیکاگو بسر میبرد.

پنجشنبه ۱۹ آبان ۱۳۷۹

جناب آقای دکتر مهدی فروغ

برای ما فارغ‌التحصیلان سابق دانشکده هنرهای دراماتیک ساکن جنوب کالیفرنیا جای بسی خوشوقتی است که این فرصت پیش آمده تا مراتب قدردانی و سپاس خود را از خدمات ارزنده و شایسته جنابعالی در حوزه هنرهای نمایشی ایران ابراز داریم.

آقای دکتر فروغ ما از شما نه تنها به عنوان بنیانگذار دانشکده هنرهای دراماتیک، بلکه به عنوان فردی تجلیل میکنیم که علیرغم موانع و مشکلات موجود هرگز از هیچ کوششی در جهت اشاعه و آموزش صحیح هنرهای نمایشی فروگذار نکردید. بدون شک تاریخ از جنابعالی بعنوان یکی از پیشگامان، نوآوران و صاحب نظران تآتر در ایران یاد خواهد کرد.

ما ضمن تاسف از اینکه شخصا افتخار حضور در این مراسم را نداشتیم، امیدواریم این چند سطر بیانگر سپاس ما باشد. در پایان برایتان شادی و سلامت آرزو داریم.

مهوش آژیر، شهناز شاهین، شراره مهرین‌فر ، محمد علی شکیبافر و ...

از ژرفنای خاطره‌ها [۴]

چندان آسان نیست که جوهر شناختِ حسی و اندیشه‌گی خود را از استادم آقای دکتر فروغ با واژه‌هایی اندک و در زمانی اندک آشکار کنم. نه مهارتی در فرم شعر **هایکو** دارم و نه قطعه‌گویی‌های **نیچه**‌وار ... اما اشاره‌ای میکنم به چند خاطره‌ی به ظاهر ساده، اما وسیع و فراخناک و ژرف و پرمعنا ...

❖ **تهران سال ۱۳۵۱- دانشکده هنرهای دراماتیک - خیابان ژاله-چهارراه آب سردار**

فضا: پچپچه های پنهانی، آغاز یک خشمِ جنون‌آمیزِ غیرعقلانی، علیه هرگونه سلطه‌گری

ماشینِ آبی رنگ وارد محوطه‌ی دانشکده میشود. دکتر فروغ در صندلیِ عقب ماشین نشسته است، پرصلابت. ... نامه‌ام را امروز روی میز کار او گذشته‌ام. ... حیف است اگر درختِ کاجِ وسطِ حیاطِ دانشکده را دیگر نبینم. ...

هوا سرد است. جنین کوچکم هنوز گاه به گاه دارد در اتاقک کوچک تنم سرفه میکند. ... فکر میکنم به آن روز سرد که در کلاس درس "نقدتآتر" آرام نشسته بودم و دکتر فروغ از خاطره‌ای میگفت، از علی ... پسرش ...

"و صدا ... صدا ... صدا ... مرا به جنگلهای اطریش کشاند. علی، نه ساله، قطعه‌ای را با ویلن می‌نواخت ... و صدای آرام بادبزنی از حصیر که زمزمه‌ی پشه‌ها را دور میکرد. و دستِ مادر که صفحات نت‌ها را ورق میزند ... و قطره‌های عرق که میچکد آرام آرام از پیشانیِ پدر ... وقتی که بادبزن حصیری علی را باد میزد ..."

---

[۴] تیتر این قسمت از کتاب نمایش است!

من با صدای هر روز صبح به جنگلهای اطریش میآمدم تا غروب و به تلاشِ مداومِ دستها و چشمها و حسها و اندیشه‌ها نگاه میکردم و از خود میپرسیدم: چه چیزی پدری را وامیدارد که از طلوع تا غروب فنون نواختن ویلن را به پسرش بیاموزد. . بایسته در کنار او و رطوبت و گرما را در جنگل به خنکی تبدیل کند؟ چیست آن نیروی پنهان؟

در کلاس آرام نشسته بودم روزی دیگر، که دکتر فروغ از خاطره‌ای دیگر گفت. از شهامت «نه» گفتن به دیگران و شهامت «آری» گفتن به خود و صدا ... صدا ... صدا ... مرا به آپارتمانی در انگلیس برد. در زمانِ جوانی و دانشجوییِ وی.

"- نه ... من هرگز لب به مشروب نمیزنم ..."

خلیل دیلمقانی و عزت گوشه‌گیر
از جمله سخنوران مراسم بزرگداشت

دوستان دسیسه چیده بودند تا به آنچه او «نه» گفته بود، او را وادار به «آری» گفتنش کنند. هفت هشت جوان نیرومند دستهایش را بستند و الکل را به دهانش ریختند. گفت:" نه ... قورتش نمیدهم ... "

قطرات دیگر ... و قطرات دیگر و هیجانِ تماشاگرانِ این بازی ... و خنده ...

-" نه قورتش نمیدهم "

تقلا بود ... تقلای یک واژه، یک معنا ... «نه» ... با سیلابی از الکل ...

گفت:" مادم به من آموخت تا خرد و بخشندگیِ جهان را بیاموزم. و به آنچه که میخواهم باشم، باشم ..."

از خود پرسیدم: چه نیرویی انسان را وا میدارد که به آنچه نمیخواهد باشد، نباشد.

" اندیشیدن را فنی باید، اندیشیدن را چون رقصیدن باید آموخت ..."[۵]

صدایی مرا به خود میخواند ... احضار شده‌ام ... نامه‌ام را دکتر فروغ خوانده است ... به اتاقش میروم ...

جنین کوچکم در اتاقک کوچک تنم، اضطرابهای مرا میشناسد ...

ایستادم در مقابل دکتر فروغ ... به نامه‌ام نگاه میکند. بعد به چشمانم ... تنم میلرزد

- " شما خانم گوشه‌گیر، ... خانمی به این جوانی، با خطی به این زیبایی و کلماتی این چنین روان و پرمعنا. ... آخر چرا از کرمانشاه فرار کرده‌اید و به این جا آمده‌اید؟ آنهم بخاطر عشق یک مرد ..."

زمزمه میکنم:

" کرمانشاه؟ اما آقای دکتر ... من ... جنوبی هستم ... و ازدواجم به درخواست پدر و مادرم بوده‌است! من فرار نکرده‌ام! ..."

لبخند میزند ... سکوت کرده‌ام ...

- " پس حالا فقط بدلیل وضعیت مالی‌تان میخواهید «تآتر» را کنار بگذارید و ترک تحصیل کنید؟

تآتر ... تآتر چیست؟ آن نیروی پنهان در فروغ چشمهای او ... در جنگلهای اطریش؟

وقتی که عرق از پیشانی‌اش سرازیر شد و دستها آن دستهای حساس و متفکر پدرانه که به آن انگشتان کوچک روی آرشه‌ی ویلن جان داد ... صدا ... صدا ... که از جنگلها عبور کرد ...

---

[۵] جمله‌ای از نیچه.

تآتر؟ ... تآتر چیست؟ ... آن واژه «نه» آنزمان که باید بگویی «نه» ... و «آری» آنگاه که باید باید باید بگویی آری ...

- "پس میخواهید نمایشنامه‌نویسی را کنار بگذارید؟"

- "نه ..."

- "شما از فردا در همین دانشکده کار را شروع خواهید کرد و تحصیلاتتان را ادامه خواهید داد. اینگونه شهریه‌تان پرداخت خواهد شد ... موافق هستید؟

❖ ۱۲ نوامبر سال ۲۰۰۰

آنچه هستم امروز از آن خاطره‌هاست ... و از نبض آن لحظه که نامش را میگذارم عشق

پاریس به تاریخ ۲۰۰۰-۱۱-۶

استاد گرانقدر، جناب آقای دکتر مهدی فروغ

ما ایرانیان دوستدار تآتر، ساکن شهر پاریس افتخار داریم که هشتاد و دومین سالروز تولد آن استاد ارجمند را که علاوه بر سایر فعالیت‌های با ارزش خویش در زمینه‌های ادبیات و موسیقی ایران، با ترجمه، تالیف و تدریس آثار گرانقدرتان در زمینه تآتر، و همچنین با بنیادهایی همچون انجمن دوستداران تآتر، اداره هنرهای دراماتیک، دانشکده هنرهای دراماتیک و سرپرستی آنها، در اشاعه هنر تآتر و ارتقاء سطح آن در ایران مصدر خدمات شایانی بوده‌اید، تبریک گفته، تندرستی، شادکامی و پیروزی‌های روزافزون آن استاد ارجمند را در ادامه چنین خدماتی آرزو کنیم.

حسین طاهری‌دوست، پرویز خضرایی، فرخنده باور، ابراهیم مکی، حمیدرضا جاودان، جواد دادستان، منوچهر نامورآزاد، صدرالدین زاهد، حمید دانشور، عزیزالله بهادری، سعید بطایی، محسن یلفانی، کاظم شهریاری، علی عرفان، فرخ غفاری، شکوه نجم‌آبادی، هومن آذرکلاه.

با پوزش فراوان! به علت کمبود جا اسامی لیست بالا را برخلاف اصل نامه، بدون ذکر موقعیت و حرفه‌ی هنرمندانِ امضاء کننده ذکر کرده‌ایم. (کتاب نمایش)

قدرت‌الله شروین

در پس حوادث!

سالها پیش با ایشان آشنا شدم. حدود چهل سال پیش. مرد بزرگواری است. فاضل است. وارسته است و متواضع، و بسیار خوش برخورد.
آقای **دکتر مهدی فروغ** را میگویم. توسط یکی از اقوام، **آقای مالک**، که یکی از ترانه‌سرایان خوب وزارت فرهنگ و هنر بود با ایشان آشنا شدم.
آقای دکتر فروغ وقتی علاقه‌ی مرا نسبت به تاتر دریافت، پیشنهاد کرد گاهی نزدش بروم و با هم صحبت کنیم. منهم از خدا خواسته هر وقت فرصتی پیش میآمد نزد ایشان میرفتم. در خیابان ژاله چهار راه آب سردار(اگر اشتباه نکنم) یکروز که در دفتر ایشان نشسته بودم و صحبت میکردیم به ایشان تلفن شد، مدیر مدرسه‌ای بود و تقاضای چند (لته) دکور داشت برای تآتری که قرار بود در مدرسه‌اش اجرا شود. آقای دکتر فروغ جواب مثبت داد و بلافاصله تلفن داخلی را گرفت و چند دقیقه بعد سه نفر که یکی از آنها آقای علی نصیریان بود بدفتر آمدند. ایشان موضوع را با آنها در میان گذاشت و سپس اضافه کرد که، چند (لته) از دکورهای شکسته که بدردمان نمیخورد به آنها بدهید. من که عاشق تآتر بودم، در آن حالت جوانی برآشفتم و به ایشان با لحن تندی پرخاش کردم که شما که مسئول تآتر این مملکت هستید، چرا در کار تآتر کارشکنی میکنید؟ چرا دکورهای شکسته‌تان را میبخشید؟ و گفتم و گفتم. ایشان بسیار آرام، متین و با لبخند به اعتراض من گوش کردند و من از فرط عصبانیت بدون اینکه منتظر

جواب ایشان بمانم بدون خداحافظی از دفترشان خارج شدم. و فردای آنروز شرمنده‌ی رفتار نابخردانه‌ی خود بودم اما دیگر روی برگشتن و عذرخواهی کردن هم نداشتم. چند هفته بعد از سوی اداره تآتر، گروه تآتر مرحوم **محمدعلی جعفری** را برای تماشای تآتری که در **تالار فرهنگ** اجرا میشد، دعوت کردند. همگی به تالار فرهنگ رفتیم. اتفاقا چند دقیقه بعد آقای دکتر فروغ وارد شدند و پس از اینکه با همه دست دادند و سلام و احوالپرسی کردند با لحنی آرام، رویی گشاده و مهربان‌تر از همیشه بمن گفتند، شما چرا دیگر پیش ما نمیآیید؟ من هنوز یک جواب بشما بدهکارم و من شرمنده‌تر از همیشه سر بزیر انداخته و جواب دادم، منهم یک عذر خواهی.

این آخرین باری بود که با ایشان روبرو شدم در حالیکه یکی از بزرگترین درسهای زندگیم را از ایشان گرفته بودم.

هرکجا هست عمرش دراز و عزتش زیاد باد

۵ دسامبر ۲۰۰۰

هر نوع سفارشات
طراحی، چاپ و تبلیغات
با قیمتی مناسب و در اسرع وقت را میپذیریم.
تلفن: ۰۱۷۷-۲۴۱۲۳۲۱

احمد نیک‌آذر

من در من

گزارش سومین شَب از شبهای تآتر کلن

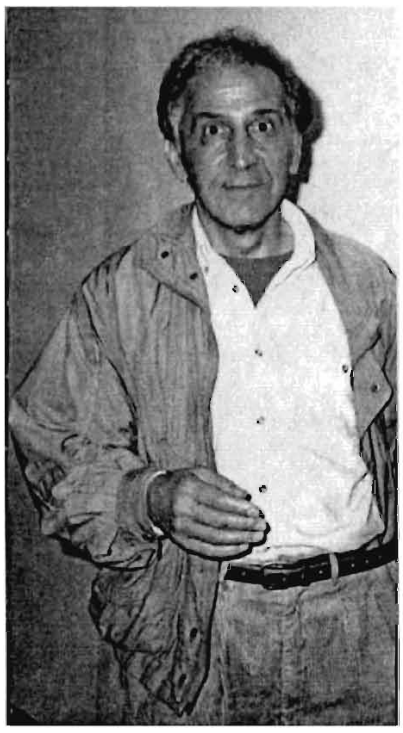
برگزار کننده: **کتاب نمایش**

موضوع: **روخوانی نمایشنامه‌ی شتر قربانی**

بازی‌خوانان: **ابراهیم مکی و حمید جاودان**

زمان: **۱۳ اکتبر ۲۰۰۰**

مکان: **ALLERWELTSHAUS شهر کلن (آلمان)**



ابراهیم مکی مهمان برنامه؛ عکس از اصغر نصرتی

حالا دیگر "شبهای تآتر کلن" جای خود را نزد علاقمندانش باز کرده است. شبهایی که در عین سادگی در برگزاریش مشتاقانش میشتابند و با حضور خویش گرمی خاصی به آن میبخشند و با اشتیاق، آنچه بر صحنه میگذرد را به جان و دل میگیرند و بدین طریق به گردانندگان برنامه دلگرمی و نیرو میبخشند تا چنین کاری به ظاهر ساده همچنان تداوم یابد.

ابراهیم مکی و حمید جاودان برای روخوانی نمایش شتر قربانی از پاریس به کلن آمدند و با اجرای پرشور و گیرای خود فضایی صمیمی و به یاد ماندنی برای تماشگران بجای گذاشتند. شور و گیرایی این روخوانی از این جهت بود که علاوه بر همراهی نویسنده‌ی نمایشنامه - ابراهیم مکی - بازی هنرمندانه‌ی حمید جاودان با تسلط خود بر نقش‌اش فضایی ایجاد کرد که در اغلب لحظات گویی به تماشای اجرای صحنه‌ایی نمایش نشسته‌ایم. نمایشنامه‌ی شتر قربانی با توجه به تکنیک نگارش آن (بازگویی چندین شخصیت از زبان دو نفر که جا جای نمایش تعویض موقعیت و شخصیت میدهند.) برای خواننده معمولی دشوار به نظر میاید و چنانچه در روخوانی هم به آن دقت نشود و بازی‌خوانان بر نقش چنانکه باید مسلط نباشند، نمایشی خسته و کسل کننده خواهد شد. اما ابراهیم مکی و حمید جاودان از پس کار به خوبی برآمدند و نمایش را برای همه چنان باورمند اجرا کردند تا اجرای آن هرگز از یادمان نرود.

در **فرهنگ معین** آمده است که: "قربان یعنی چیزی که بوسیله آن به خدا تقرب یابند، آنچه که در راه خدا تصدق کنند، گاو، گوسفند و شتر." و باز آمده است: قربانی یعنی آنکه قربانی شود، جانوری را که قربان کنند."[۱]

در نمایش شتر قربانی شاهد آنیم که انسان در جامعه‌ی امروزی ما چگونه قربانی حکومتهای پلیسی و دیکتاتوری، خرافات، بی‌عدالتی، فقر ... میشود. و نمایش با چنان ژرفای بیانی به عریان‌سازی حقیقت از دل واقعیتهای موجود جامعه‌مان میپردازد که تا اعماق احساس و اندیشه‌مان رسوخ میکند و ما را به تفکر وامیدارد، بدون آنکه از شیوه‌ی شعاری استفاده کرده باشد و یا در حد اخبار روزنامه‌ای بماند.

---

[۱] فرهنگ معین، انتشارات امیر کبیر، تهران ۱۳۷۱، ص ۲٦٥٦ و ۲٦٥٥.

کاربرد شعار به منظور به حرکت در آوردن جمعیت یـا جامعـه‌ای آنـهم بـه شـکل تهییجی است و این عمل میتواند در مقطعی اتفاق افتد و بعد اما بعد از مدت زمـانی از کارکرد این کلام شعاری کاسته شـود و دیـگر کـارگر نباشـد. امـا شـتر قربـانی نمایشی است که از دیروزمان میگوید و از امروزمان آگاه میسازد.

شتر قربانی در لحظـات بسـیاری بـه شـعر نزدیـک میشـود و نمایشـنامه چنـان زبـان شاعرانه‌ایی مییابد که هنر کلامی در آن در موجزترین نوع خود تبلور مییابد. یکـی از ویژگیهای این نمایشنامه همین زبـان شـعرگونـه آن اسـت. زبـانی در عیـن حـال آمیخته به مفاهیم و زبان روزمرگی و عامیانه:

بازیگر یک: میخواستی داد بزنی تا بایستد.

بازیگر دو: کی؟

بازیگر یک: سرت.

بازیگر دو: سرم؟!

بازیگر یک: آره، سرت.

بازیگر دو: حنجره‌ام با او بود.

و یا باز در بخش دیگر از نمایشنامه میبینیم:

بازیگر دو: بوی باروت هوا را سنگین میکرد.

بازیگر یک: متاسفم.

بازیگر دو: زمین زیر قدمهایشان میلرزید.

بازیگر یک: از میخ کف پوتینهایشان جرقه میپرید.

بازیگر دو: برق سرنیزههایشان چشم را کور میکرد.

بازیگر یک: صفهایشان تمامی نداشت.

و اینجاست که تصویر و کلام در بیان خرافات، آنچه که تاکنون بر جامعه‌ی ما روا داشته‌اند، در هم میآمیزد:

هردو بازیگر: صدای آسمان غرمبه زمین و زمان را به لرزه درآورد.

بازیگر دو: آه!

بازیگر یک: خشم الهی نازل شد.

بازیگر دو: رعد و برق ...

بازیگر یک: دود ...

بازیگر دو: رگبار ...

بازیگر یک: براده‌های آهن ...

هردو بازیگر: سرخی شفق یکپارچه شهر را به آتش کشید.

بازیگر دو: قیامت شد. قیامت.

نمایش در معرفی دستگاههای پلیسی و دیکتاتوری با هر نام و نشانی و در هر نظامی نشان میدهد که شیوه‌ها هم شکل و یک جور عمل میکنند. گیرم که زبان‌شان متفاوت باشد.

بازیگر یک: دهانت را ببند و از این جا برو بیرون!

بازیگر دو: چی شد!

بازیگر یک: مگر نمی‌بینی جناب سروان را عصبانی کرده‌ای؟ دمت را بگذار روی کولت و گورت را گم کن!

بازیگر دو: آخه سرکار جون ...

بازیگر یک: آخه سرکار جون و زهرمار. بیانداز بیرون تن لشت را تا دو تا نزده‌ام توی سرت. اِه بی پدر مادرها هر ’گهی که دلشان بخواهد میخورند، اینجا که میرسند به گوزگوز میافتند!

بازیگر دو: بسیار خوب، دیگر حرفی نمیزنم. حکم خلای مسجد شاه را دارد.

بازیگر دو: مسجد امام.

اینجاست که تصویرگونه (مانند دیزالو در سینما) زبان سرکوبگر دو رژیم را در جامعه‌مان به‌رخ میکشد، بدون آنکه توضیح اضافی بدهد. هر جا که آزادی نباشد مطمئن باشیم که کابوس مرگ بر آنجا حاکم است. مهم نیست که آنجا کجاست؛ ایران، افغانستان یا یوگسلاوی.

بازیگر یك: این روزها خبرهای بد، همه‌جا، دهان به دهان میگردد. خون جلوی چشم همه را گرفته. برادر به روی برادر تیغ میکشد و پدر پسر را راهی مسلخ میکند. بوی سدر و کافور هوای شهر را سنگین کرده. کلاغهایی که معلوم نیست از کجا سر و کله‌اشان پیدا شده، روی ’هره‌ی همه دیوارها و بلندی سر در هر خانه‌ای به کمین نشسته‌اند و وقتی به پرواز در میآیند، همه‌جا تاریک میشود. هیچکس به فکر بغل دستی‌اش نیست. هرکسی طعمه‌ای به نیش گرفته و دارد از یک گوشه‌ای در میرود. آه که چه زمانه‌ای شده!

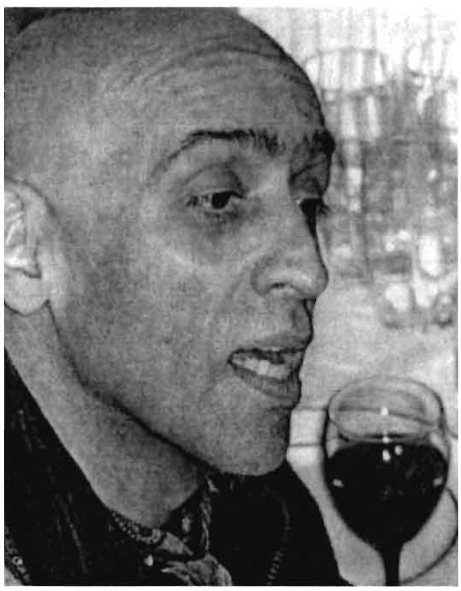
بازیگر دو: درست میشود پدرجان، درست میشود. اگر مردم حلال و حرام سرشان بشود و دستورات دولت را اجرا کنند. دنیا بیشک بهشت برین میشود. صبر کن کون جنگ بیاید زمین. همه کارها روبه راه میشود.

شخص بازی یک و دو در حقیقت یک تن هستند، با شیوه‌ی بازی در بازی. این یک تن مَنِ تَن‌اش را در مقابل خود میگذارد. بسان آینه‌ای در برابر آینه‌ای در

برابر آینه‌ای و تصویر خود و پیرامونش را در بینهایت بـاز میتابـاند. تـا مـا آن را بـه وضوح هرچه بیشتر ببینیم.

بازیگر دو: هرچه بیشتر همش بزنی، بیشتر گنـدش در میـآید. بـرو بریـم، لازم نیسـت عصبانی بشوی.

بازیگر دو: خیلی خب، بدو. اگر عجله داری، بدو تا من هم همراهت بدوم.



حمید جاودان مهمان برنامه

در پایـــان نمـــایش پـــس از استراحتی کوتـاه تماشـاگران و ابراهیم مکی و حمید جاوادن به پرسـش و پاسـخ نشسـتند کـه نویسـنده نمایشـنامه، ابراهیـــم مکـــــی، در توضیحـــــاتی ویژگی‌های نمایشنامه‌ی خـود و وجه تمایز آن را از تآتر ابـروزد و شیوه برشتی مشخص سـاختند و همچنین در پاسخ به برخی سوالات حمید جاودان، بازی‌خوان اصلی نمـایش، از نحوه نزدیکی‌اش به نقش و نوع هدایت و حمایت وی از سوی نویسنده و همینطور از ویژگی‌های برخی نقشهای نمایش سخن گفت.

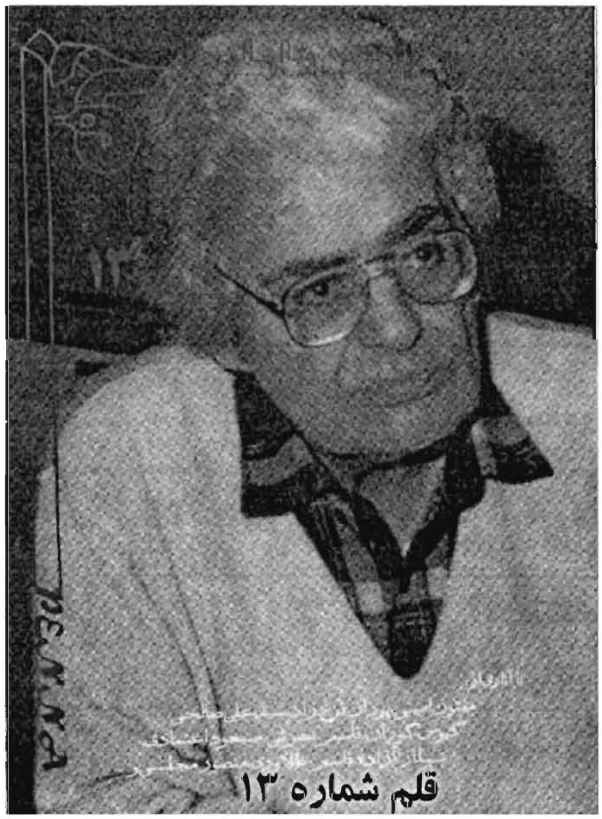
"آغاز و پایان"

در آغازبرنامه حمید جاودان با ماسکی به صورت بـه نـام "بنـدرس" یعنـی دلقـک، همراه با ویلون **بهاره نصرتی** پانتومیمی اجرا کرد که خود به آن **"رقص بـــدن"** نام داد و در پایان برنامه به درخواست تماشاگران مجددا تکرار شد.

جاودان در توضیح کار با ماسکش گفت: "من میخواستم این رقص بدن را با کاست و موسیقی دیگری انجام دهم ولی موفق نشدم. تا اینکه یکروز قبل از برنامه، بهاره گفت چه نوع موسیقی میخواهی؟ و من راجع به کارم به او توضیحاتی دادم و او بلافاصله شروع به نواختن قطعه‌ای کرد که دقیقن همان چیزی بود که میخواستم. پس از چند بار تمرین امروز شاهد کار ما بودید."

به راستی که چه آغاز و پایان خوشی بر سومین شب از "شبهای تآتر کلن" بود. بیشک از این نوع زایشها در آینده بیشتر شاهد خواهیم بود. مقدمتان گرامی.

تازه‌های نشر کتاب



به کوشش قاسم نصرتی

آدرس: Ghalam, Box 82, 88102 Linkopimg, Swedwn

جشنواره هنر ایرانی در حرکت

۹ تا ۲۶ فوریه ۲۰۰۱

دن‌هاخ، آمستردام و روتردام

روز	ساعت	برنامه
جمعه ۹ فوریه	۱۹:۰۰	**گشایش** **ترانه‌های محلی و سرودهای ایرانی**
	۲۰:۳۰	**رقص گروه نکیسا** (طراح: شاهرخ مشکین‌قلم)
	۲۲/۰۰	**گروه موسیقی پاپ**
شنبه ۱۰ فوریه	۱۷-۱٤	**گردهمایی، شعر، داستات**
	۲۰-۲۲/۳۰	**ترانه‌های محلی ایرانی** گروه شهرزاد
یکشنبه ۱۱ فوریه	۱۷-۱٤	سخنرانی محمدرضا عادل **آشنایی با اسطوره در شاهنامه** نقالی از شاهنامه **حمید عبدالملکی**
	۲۰/۰۰- ۲۲/۳۰	**موسیقی کلاسیک، جاز و کلامبز** با آواز **گیتی و شهلا خسروی**
دوشنبه ۱۲ فوریه	۲۰:۰۰	**نجواهایی در صدای شب پناهندگان** نویسنده: **نسیم خاکسار**
سه شنبه ۱۳ فوریه	۲۰/۰۰	**چهره و چادر** طرح و اجرا: **فرح خسروی**

	۲۱/۳۰	**یک زن تنها** کارگردان: **الن یادگاریان**
چهارشنبه ۱۴ فوریه	۲۰-۲۲:۳۰	**وکلا** نویسنده:**میرزا آخوندزاده** کاگردان: **جنیفر صباه**
پنجشنبه ۱۵ فوریه	۲۰/۰۰	**گم** نویسنده و کارگردان: **ابراهیم مکی**
	۲۱/۳۰	**از مشرق تا مغرب** کارگردان: **برونو دولاسال**
جمعه ۱٦ فوریه	۲۰/۰۰- ۲۲/۳۰	**رسیتال برای ویلون و پیانو**
شنبه ۱۷ فوریه	۱٤-۱۷	**گشایش نمایشگاه و به یاد زندانیان سیاسی**
	۲۰-۲۲/۳۰	**موسیقی کلاسیک ایرانی** **داریوش شیروانی- ژیل زیمرمن**
یکشنبه ۱۸ فوریه	۱۳-۱۸	**نگاهی به سینمای ایران در تبعید** (مجموعه ۸ فیلم، آشنایی و گفتگو با سینماگران)
یکشنبه ۱۸ فوریه	۲۰:۰۰	**سنگهای شیطان** کارگردان: **علی کوچیری**
	۲۱:۳۰	**کله سفید** نویسنده: **ابراهیم مکی** کارگردان: **اصغر نصرتی**
دوشنبه ۱۹ فوریه	۱۹:۰۰	**نگاهی به سینمای ایران در تبعید** (مجموعه ٤ فیلم)
سه‌شنبه ۲۰ فوریه	۲۰:۰۰	**دو نمایش به زبان هلندی**
چهارشنبه ۲۱ فوریه	۱٦:۰۰	**کلیپس زرد** نویسنده: **آران جاویدانی** کاگردان: **نفیس‌نیا**

پنج‌شنبه ۲۲ فوریه آمستردام	۲۰- ۲۲:۳۰	**شعر و تآتر**
جمعه ۲۳ فوریه	۲۰:۰۰	**دنیای عجیب آقای میم** نویسنده و کارگردان: **منوچهر نامورآزاد**
	۳۰/۲۱	**دنیای سپری شده** نویسنده و کارگردان: **حسین افصحی**
شنبه ۲٤ فوریه		**دختر زیبا**
	۱۷/۰۰	**گردهمایی، شعر، داستان**
	۱۹/۰۰	**زندگی آه زندگی** نویسنده و کارگران: **منوچهر رادین**
	۲۰/۰۰	**شهر قصه‌ی امروز** نویسنده: **حسن‌پور و افصحی**
	۲۲/۳۰	**موسیقی ایرانی-افغانی** آواز: **مریم آخوندی**
یکشنبه ۲۵ فوریه	۱٤/۰۰	**داش آکل**
	۱۹:۰۰	**سوءظن** نویسنده و کاگردان: **ایرج زهری**

تغییرات احتمالی به اطلاع خواهد رسید!

برای اطلاع بیشتر میتوانید با امکانات زیر تماس بگیرید:

تلفن: ۶۲۴۵۰۰۱۳۴ (۰) ۰۰۳۱ و ۳۴۶۴۰۳۱-۰۷۰

فاکس: ۲۰۸۷۹۹۸۶۲ (۰) ۰۰۳۱

e-mail: pa22422@wxs.nl و WWW.lotm.NL

بهروز قنبرحسینی

" اگر موافق مخالفی دست بزن! "

نقدی بر نمایش رویاهای آبی زنان خاکستری

همیشه این خطر وجود دارد که "آفرین گویی‌ها" و "به‌به و چَه‌چَه کردنهای بادکنکی مآبانه، هنرمند را از پلکانی که قرار است بالا رود تا به ارتفاع هنری خویش برسد، باز دارد و یا حرکتش را کُند و منحرف کند .پس از دیدن نمایش‌های "**سرزمین هیچکس**" و "**چاقو در پشت**" به دیدن نمایش **رویاهای آبی زنان خاکستری**" در **پنجمین جشنواره هامبورگ** می‌نشینیم و احساس میکنم این خطر دوروبر **نیلوفر بیضایی** میچرخد. اگرچه بیضایی خود نیز در ابتدای نمایش و انتهای نمایش به بادکنکی بودن موافقین و مخالفین از دریچه‌ای دیگر اشاره میکند.

نمایش "رویاهای آبی زنان خاکستری" میخواهد از مشکلات بازیگران بگوید، بازیگرانی که چه در ایران و چه در خارج از کشور هر یک با معضلات و فشارهای خاص اجتماعی روبرو هستند. نیلوفر بیضایی در بخش هایی از بروشور خود چنین مینویسد:

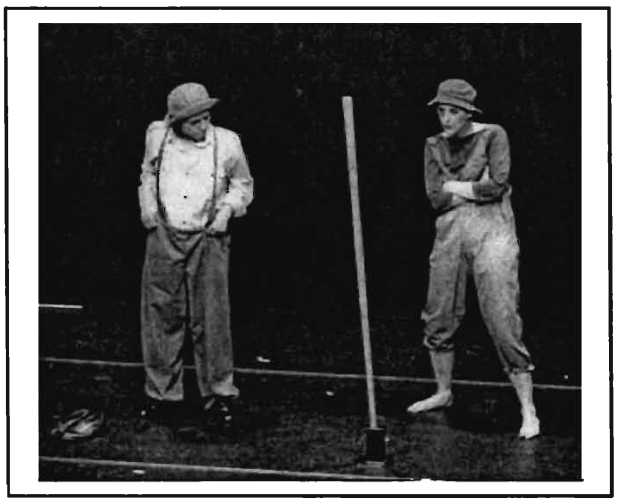
*"... در ایده‌ی اولیه مشکلات کاری دو زن بازیگر در آلمان مد نظر بود ... به **سوسن تسلیمی** فکر کردم به **فرزانه تاییدی** و شهره **آغداشلو** ... و در عین حال به **جمیله شیخی**، **عصمت صفوی** نمیدانم چه ربطی بین بازیگرانی که از آنها نام بردم وجود دارد. با خود اندیشیدم، چرا اینها باید در سرزمینی متولد میشدند که نه تنها قدر وجودشان را ندانسته ـ بلکه هریک از آنها را به نحوی*

از خود رانده است. برخی از آنها خانه‌نشین شده‌اند و تعدادی هنوز در ایران زندگی میکنند و تعدادی در تبعید

نمایش، داستان دو زن بازیگر که سالها با هم روی صحنه بوده‌اند را بازگو میکند، که یکی بعد از ممنوع کار شدن به خارج از کشور میآید و دیگری درخانه میماند و دل به تعلیم خصوصی بازیگر در ایران میسپارد. نمایش از آرزوها و رنجهای این دو میگوید .در ابتدا دو بازیگر به شیوه‌ی تاتر برشت به جلوی صحنه آمده، خود را معرفی کرده و از نمایشی که قرار است تماشاگر ببیند سخن میگویند و اشاره به این نکته میکنند که آنها و کارگردان مایل هستند که موافقین و مخالفین نمایش در انتها به بحث و گفتگو بپردازند. سپس نمایش با صحنه‌ای از **مده‌آ** آغاز میشود و سپس نمایش با تک‌گویی زنی که به خاطر نمایش "مده‌آ" مجبور به خروج از ایران میشود، ادامه مییابد. پس از این قطعه، تکه‌ای از نمایش **در انتظار گودو** و سپس تک‌گویی زنی (هنرپیشه‌ای) که مجبور است در خانه بنشیند و در خانه تدریس خصوصی بازیگری کند و بعد از این قطعات، آرزوها و رویاهای آن دو را میبینیم که پیر شده و با پرشی از نور در میابیم که فاصله‌ای بین آن دو است. کارگردان در انتهای نمایش از شیوه‌ی برشت استفاده کرده و تماشاگران را وارد بازی میکند تا تلخی زهر حقیقتی که نمایش بنا دارد آن را واگو کند گرفته شود و بعد بحث و گفتگو و ...

نمایش "رویاهای آبی زنان خاکستری" در هر یک از قطعات خود از شیوه‌های مختلف اجرایی استفاده میکند. این قطعات قرار است چون حلقه‌های زنجیر اندیشه‌ی کارگردان را تا به آخر نمایش دنبال کند .حلقه‌هایی که گاه به سبب ضعف در اجرا و بی‌دلیلی آن منجر به کلافگی و بی هدفی نمایش میشود.

همانطور که در بروشور نمایش مطرح شده و بازیگران نیز در ابتدای گفتگوی خود با تماشاگران بر آن اصرار دارند، قرار است نمایش از مشکلات بازیگران در ایران و در خارج از کشور بگوید. بازیگران قطعاتی از نمایش‌های "مده‌آ" و "در انتظار گودو" را بازی میکنند و معلوم نیست که این قطعات چه ربطی به مشکلات بازیگری دارد .تنها در اشاره و کلام یکی از بازیگران در میابیم که پس از تمرین نمایش "مده‌آ" ممنوع به کار شده است. آیا اجرای قطعه‌ای از "مده‌آ" میتواند تماشاگر را به این مشکل نزدیک کند و یا برخورد هیئتهای تصویب با بازیگران و کارگردان میتواند کوتاه نظری آنان را افشا کند؟ آیا تماشاگر آمده است تا قطعه‌ای از این نمایشها را که بارها دیده، ببیند؟ تماشاگر ماجرهای پشت این اجراها را ندیده است؛آن حقارت کلام هیئتهای تصویب، آن وقاحت عمل آنان که گاه حذف صحنه‌ای از نمایش را دلیل اجرای آن میدانستند و ... آیا تماشاگر حس تلخ این برخوردها را میشناسد؟



پروانه حمیدی و میترا زاهدی در رویاهای آبی زنان خاکستری؛ عکس از رضا دایوعی

حتی قطعات اجرا شده نیز از تصاویر بکر نمایشی و خلاقیت خالی است. در قطعه‌ی "مده‌آ" بازیگر نقش مده آ تنها یک جا میایستد و تک‌گویی میکند و معلوم نیست این یک جا ایستادن او چه علتی دارد؟ کل نمایش پر از تک‌گویی است. حال اگر این تک‌گوییها با ایستادن در جای بازیگر نیز همراه باشد کسل

شدن تماشاگر را بـه همـراه دارد. در قطعـه‌ی "در انتظـار گودو" بـازیگران در اندازه‌های بازیگری ابزورد نبودند .تقریبا اثری از کارگردانی در این قطعه به چشم نمیخورد .در یک کلام دو قطعه ی نمایش در این نمـایش وارد میشـوند بـدون آنکه نه دلیلی داشته باشند و نه به خوبی اجرا شوند.

اما در قطعه‌های تک‌گویی دو بازیگر ـ یکی در ایران و یکـی در خـارج ـ نـیز مشکلاتی وجود دارد. بازیگری که در ایران میماند، با پرخاشگری و تندخویی به هنرجویان خود درس بازیگری میدهد. استدلالش هم این است که من بـاید الآن روی صحنه باشم .در این صحنه بی‌اختیار به یاد مهین اسکویی میافتم که بی‌شک یکی از این بازیگران زنی است که مجبور است دل به تعلیم خصوصی در ایـران سپارد. در سال ۱۳۴۷ مرکز هنرهای نمایش آن موقع از کارگردانـانی کـه سـالها نتوانسته بودند نمایش به صحنه ببرند دعوت به کار کـرد. **رکن‌الدیـن خسـروی، حمید سمندریان و مهین اسکویی** هر کدام نمایشی را برای صحنه آمـاده کردنـد. نمایش ... را مهین اسکویی به همراه **مهدی فتحی** به مدت شش ماه تمرین روزانه، آماده‌ی اجرا کرد و درست یک هفته قبل از اجرا، کار توقیـف شـد و هـرگز بـه روی صحنه نرفت و دوباره او مجبور به خانه‌نشینی و تدریس خصوصـی‌اش شـد. در طول ماهها تمرین یک بار از او برخورد تند وپرخاشگرانه سر نـزد. در طـول سالها تدریس خصوصی یکبار بی حوصلگی و عصبانیت از او دیده نشد. آیا چنین پرخاشگری زن بازیگر نمایش میتواند تماشاگر را بـا خـود همـذات‌پنـدار کنـد. گمانم این است که مهین اسکویی ها خوب میدانند که هنرجویانشان نیز میتواننـد چون ایشان قربانی تنگ نظریها شوند و بدین سبب آنها تندخویی نخواهنـد کـرد. در قطعه‌ی بازیگری که به خارج از کشور آمده است، تماشاگر شاهد صحنه‌ای از معرفی بازیگر به گروه کارگردانها است. زن از اینکه بجای ارتقای خود در هـنر

بازیگری مجبور به نظافت است، شکوه میکند. آیا واقعا مشکل بازیگران در خارج از کشور این است؟ آیا اگر همه‌ی آنها درس بازیگری میخواندند و دوره‌ی آکادمیک طی میکردند، تاتر خارج از کشور و بازیگرش مشکل نداشت؟! آیا

(از راست) ژاله شعاری و پروانه حمیدی در رویاهای آبی زنان خاکستری؛ عکس از رضا دابویی

مشکل این نیست که ما فقر داریم. در تعداد، در فرهنگ، در اخلاقیات، در تماشاگر و ... به هیچ وجه قصد برشمردن آنها را ندارم که این مقوله سر دراز خواهد داشت!

"رویاهای آبی زنان خاکستری" اگر چه در ابتدای تولدش هدفی زیبا و قابل ستایش را دنبال میکرده است، اما آنچه که ما روی صحنه میبینیم، تا هدف و نطفه‌ی اولیه‌ی خود فاصله‌ای عظیم دارد. نیلوفر بیضایی متأسفانه نتوانسته به اندیشه اولیه عمق لازم را بدهد و در لایه‌های ابتدایی طرح خود مانده و راه رسیدن به هدف را گم کرده‌است. نمایش به جز چند شعار و کلام آهنگین غیر ضروری چیز دیگری را به تماشگر ارائه نمیدهد.

اما انتهای نمایش قابل تحسین است .آنجا که نیلوفر بیضایی به همراه بازیگرانش به روی صحنه مینشینند تا تماشاگران کارشان را نقد کنند. او از تماشاگران مخالف و موافق میخواهد که نظراتشان را بازگو کنند و دریغا همانطور که در بالا گفتم ما هنوز فقیریم. در نقد، در رویارویی کلام، در گفتن نقطه نظرات و ... بیضایی به این امر مهم اصرار دارد که باید نقد شود. قطعا او به خوبی میداند که پسِ پشت هر نقد پلکانی است که هنرمند را به سقف هنری خویش نزدیک میکند، اما او نباید از یاد ببرد که خطر موافقینِ بادکنک گونه همواره در کمین هنرمند هستند. خطری که موجب شده است تا "رویاهای آبی زنان خاکستری" از کارهای قبلی نیلوفر بیضایی چندین پلکان پایین‌تر باشد.

بهروز قنبرحسینی

"خر" بعد از پانزده سال تازگی نداشت!

نگاهی به نمایش خر از پرویز صیاد

وقتی فهمیدم نمایشی از **پرویز صیاد** به روی صحنه میآید که نامی از **صمد** ندارد، خیلی خوشحال شدم. چرا که همانطور که خودش در نمایش **شبی با پرویز صیاد** نیز گفته است، او در زمینه‌ی تآتر و به خصوص تآتر پیشرو در ایران به ویژه در دهه‌ی پنجاه نمایشهای قابل توجهی را در **تآتر کوچک تهران** به روی صحنه برده است، قابلیت بازیگری، کارگردانی و گاه نمایشنامه نویسی او نیاز به گفتن ندارد. او از معدود کسانی است که تماشاگر و خواسته‌هایش را، جای جای صحنه و کاربرد آلات و ادوات صحنه را به خوبی میشناسد و درست به خاطر چنین پیشینه‌ای از او و قدرت بازیگری **مری آپیک**، مشتاقانه برای دیدن نمایش خر وارد سالن اجرا میشوم. میدانستم که نمایشی حرفه‌ای از لحاظ بازیگری، کارگردانی، متن نمایش، و را در پیش رو خواهم داشت. نمایش با ۲۰ دقیقه تأخیر شروع شد و درهمان ابتدا وقتی طراحی صحنه را دیدم، مجذوب آن شدم. در جلوی صحنه در سمت راست یک گلدان شمعدانی و درست در پشت آن و به فاصله‌ی یک متر یک میز و دو صندلی قرار داشت و عقب صحنه با پرده‌ای سفید مسدود شده بود. در سمت چپ صحنه دو پرده‌ی عریض و بزرگ سفید به فاصله یک متر از هم و به موازات پرده ی عقبی تا جلوی صحنه آمده بود. در واقع جای بازی در ابتدا فقط یک سوم سمت راست صحنه بود.

زمان وقوع نمایش، ایرانِ بعد از انقلاب است. مردی مدتها بعد از انقلاب میخواهد به سر کار سابقش برگردد. زنش صبح که از خواب بیدار میشود او را از کله به بالا، خر میبیند. در حقیقت داستان، داستان این زن و برخوردش با نزدیکان اوست. او از برادر، پدر، وکیل، پزشک و دوست روزنامه نگارش ـ که اولین خواستگارش نیز بوده است ـ تقاضای کمک میکند. او از آنها میخواهد که شب به خانه‌شان بروند و ببینند که واقّعا مردش خر شده و یا او مردش را خر میبینند. نمایش با تک‌گویی مری آپیک ـ در نقش زن ـ با گلدان شمعدانی آغاز میشود. گلدان شمعدانی در واقع سمبل روح مادر از دست رفته‌ی زن است. از همان لحظه‌ی اول که مری آپیک شروع به صحبت کردن میکند، جا میخورم. صدای مری آپیک و بعدتر صدای پرویز صیاد از بلندگوی سالن پخش میشود و این به آن معناست که آنها از میکروفون کوچکی که به لباسشان و در بعضی وقتها به طوری ناشیانه وصل شده، استفاده میکنند. دلیل استفاده از این میکروفونها چیست؟! آیا قدرت بیان آنها طوری است که تماشاگران گفتارشان را نمیشنوند. نه سالن آنقدر بزرگ است و نه صحنه آنقدر عمیق که بازیگران مجبور به استفاده از میکروفون باشند. گو اینکه هیچ بازیگر تآتر حرفه‌ای به چنین کاری مگر در شرایط استثنایی و به اقتضای صحنه و فرم کار تن در نخواهد داد.

نمایش شامل سه پرده است. پرده اول به معرفی شخصیت زن و شوهر میپردازد و گره‌ی کار ـ خر شدن شوهر ـ مشخص میشود. در پرده‌ی دوم ما با شخصیتهای دیگر نمایش ـ برادر، وکیل و پدر آشنا میشویم و نمایش آرام آرام به اوج خود میرسد. در پرده‌ی سوم همه شخصیتها دور هم جمع شده اند ـ البته تماشاگر این شب نشینی را از طریق پرده‌ی ویدیویی شاهد است و سپس نتیجه گیری و پایان کار سر میرسد.

عکس از اخر فاسی

هرچه زمان نمایش بیشتر میگذرد، شک میکنم که آیا من به دیدن کاری از پرویز صیاد با آن همه پیشینه نشسته ام؟! جذابیت طراحی صحنه فقط همان ابتدا بود. هیچ دلیل منطقی برای و آن پرده‌ها وجود نداشت .پرویز صیاد از کل صحنه، معلوم نبود چرا فقط یک سوم سمت راست را استفاده میکند. بقیه‌ی صحنه‌ها را پرده‌ها بی‌جهت پوشانده بودند. لوازم صحنه اعم از صندلی، میز و... همه مشخص بود که عاریه هستند و برنامه گذار از اینجا و آنجا تهیه کرده است ، اما پرویز صیاد بلیط نمایشش را حداقل دو برابر قیمت معمولی ـ بدون تخفیف دانشجویی و ، میفروشد آیا جا ندارد که بیشتر به فکر تدارکات نمایشش باشد؟ !کدام گروه تآتر حرفه‌ای حتا گروه‌های تاتری در تبعید ـ از دیگر کشورها ـ این گونه تماشاگران را نادیده میگیرند؟! بجا ماندن ارزشهای سابق مهم‌تر است و یا باری به هرجهت برگزارکردن نمایش؟!

در کل سه پرده‌ی نمایش هیچ اثری از صحنه‌ی ناب نمایش وجود نداشت. بازیگران جابجا در نقاط مختلف همان یک سوم صحنه ایستاده و گاه هم نشسته گفتار نمایش خود را بیان‌میکردند و دریغ از اندکی خلاقیت گارگردان.

مری آپیک در ایفای نقش زن مستأصل جدای از جامعه تا حدی موفق است. این موفقیت تا نزدیک به انتهای نمایش پیش میرود، ولی در انتهای نمایش، آنجا که او خر بودن شوهرش را قبول میکند، اثری از قدرت بازیگری او دیده نمیشود. او به سادگی حرفهای شوهرش را میپذیرد و این تغییر منش، تغییر شخصیت را به هیچ وجه نمیتواند به تماشاگر بباوراند. او که سمبل زنی روشنفکر و عاصی است، در انتهای نمایش بی‌چون وچرا- چون بره‌أی ـ همه‌ی منطق شوهرش را میپذیرد.

اگر چه میتوان این اشکال ـ این سرهم بندی ـ را در نمایشنامه جستجو کرد. ولی از کنش و واکنش درونی شخصیت در صحنه‌ی آخر اثری در بازی مری آپیک دیده نمیشود.

پرویز صیاد در پنج نقش مختلف ظاهرمیشود که هریک از این نقشها به لحاظ اجتماعی با دیگری بسیار متفاوت است؛ برادری که فعالیت سیاسیِ مخفی دارد، پدری که ملا است، وکیلی که به فکر نان خوردن خودش است، دکتری که قدرت تغییر در زندگیش را ندارد و روزنامه نگار عاشقی که همرنگ جماعت است تا نان در آورد. همچنین او در نقش شوهر نیز از آن دسته آدمهایی است که گذشته و تفکرات خود را فراموش کرده و به فکر فردای معاش خود هستند. بازی صیاد در هیچ کدام از این نقشها با همدیگر فرقی ندارد. او همه‌ی شخصیتهای نمایش را یک جور بازی میکند و تنها تفاوت در آنها نوع لباسی است که صیاد در هر صحنه به تن میکند.

طرح نمایشنامه، طرح تازه‌ای است، اما در پرداخت، صیاد به غیر از شعاردادن کاری نکرده بود. هر کدام از شخصیتهای نمایش، شخصیتهای سطحی هستند که تماشاگر نمیتواند آنها را باور کند. شاید این نمایشنامه در ۱۵ سال پیش حرفی برای گفتن میداشت ـ که آنهم با پرداخت شعارگونه، کمی شک دارم ـ اما در این زمان و پس از این همه سال، نمایشنامه غیر از کسل کنندگی و حرفهای تکراری، سخن دیگری نداشت.

عکس از اخر قاسمی

صیاد در نمایشنامه "خر" از شخصیتهای نمایش به گونه‌ای کاریکاتور میسازد بدون آنکه باور یا شناخت و یا حتی دلیلی پشت آنها باشد. برادر چریک بی‌دلیل

مخالف خواهرش است، ملایی ـ پدر ـ در نمایشنامه حضور پیدا میکند تا در ثنای زنان و حقوق آنها شعار سر دهد و نویسنده، عاشقی که از نویسنده بودن فقط داشتن ضبط‌صوت را میشناسد، فقط به فکر مقاله‌های بکرش خویش است. پرویز صیاد در نمایشنامه "خر" انسانهایی را معرفی میکند از اقشار مختلف جامعه که دچار دگم هستند و به گونه‌ای همه بیش از آنکه به فکر دیگران و جامعه‌ی انسانی باشند ـ علی رغم طرز تفکرشان ـ به فکر خود هستند. نویسنده‌ی مطرح شده در نمایش نماینده نویسنده‌هایی است که در ایران مانده‌اند و تن به خفت و خواری داده‌اند. تا لقمه نانی در آورد و زندگی را بگذرانند. بدین سبب پرویز صیاد او را نیز چون دیگران در شب نشینی آخرین صحنه از کله به بالا خر میکند. او بدین وسیله "پنبه‌ی" نویسندگان و روزنامه نگارانی را که در ایران مانده و به فکر جیب خود هستند، میزند. این سئوال را میتوان مطرح کرد که آیا برخی از نویسندگانی که به خارج از کشور آمده اند، به فکر جیب خود نیستند و اگر چنین نیست دلیل به روی صحنه آوردن مجدد نمایش ـ آنهم به شکلی غیر حرفه‌ای ـ بعد از پانزده سال چیست؟!

آدمهای نمایش همه منفعت طلب هستند. صیاد در صحنه‌ی انتهایی بر سر همه‌ی آنها ماسک خر مینشاند و این بدین سبب است که صیاد آنها را این گونه میبیند. چنین دگماتیسمی در کلِ نمایش موج میزند و این نقطه‌ی ضعف بزرگ نمایشنامه است.

وقتی از سالن نمایش بیرون میآیم، از خودم سئوال میکنم که دلیل چنین افتِ کیفی، در کار صیاد چیست؟ چند بار صیاد میتواند تماشاگران "خر" را دوباره به سالن نمایشش بکشاند؟ و تا کی تماشاگران به غیر از نمایشهای "صمد" میتوانند به پاس پیشینه‌ی هنری اُو به سالن نمایش پا بگذارند؟!

برگه‌ی اشتراک

بله من مایل به اشتراک یک ساله ☐ دوساله‌ی ☐ 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 (Koeln/Germany)
شماره حساب	Konto-Nr.:1382431
کُدبانکی	BLZ: 37040044
مورد پرداخت	NAMAYESH

ارتباط پُستی:

NAMAYESH
Postfach 103661
50476 Deutschland

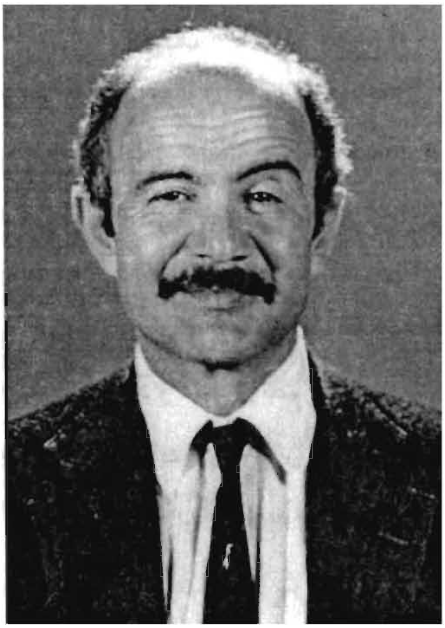
مبلغ به حساب بانکیِ کتاب نمایش واریز شد.

فیش واریز را به همراه کپیِ این برگه‌ی اشتراک برایتان به آدرس پُستی بالا میفرستم.

امضاء

حمید احیاء

گفتگو با دکتر محمد کوثر



دکتر محمد کوثر

دکتر **محمد کوثر** تحصیلات خود را در سال ۱۹۷۳ با دریافت درجه‌ی دکترا در رشته‌ی تاتر از دانشگاه **کورنل** آمریکا به اتمام رساند و در همان سال به ایران رفت و تا سال ۱۹۸۱ که ایران را ترک گفت، به تدریس در رشته‌ی هنرهای نمایشی در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران اشتغال داشت. دکتر کوثر در کنار تدریس بازیگری و کارگردانی، کلاسهای نظری بسیاری نیز داشت و یکی از برجسته ترین استادان تاریخ تاتر محسوب میشد.

کوثر از سال ۱۹۸۱ در آمریکا سکنی گزید و بعد از چند سال تدریس در **سیتی کالج** شهر سانفرانسیسکو به دانشگاه ایالتی کالیفرنیا در سانفرانسیسکو دعوت شد و هم اکنون به عنوان استاد تآتر مشغول تدریس در این دانشگاه است.

از دکتر کوثر مقالات و نقدهای بسیاری در نشریات معتبر تاتری آمریکا منتشر گشته و کتابی از مجموعه مقالات او تحت عنوان:

The Critical Panoption
Essays in The Theatre and Contemporary Aesthetics

توسط انتشارات **Peter Lang** در سال ۱۹۹۱ انتشار یافته است.

دکتر محمد کوثر همچنان سخت مشغول پرورش بازیگر است. او در دوران استادی‌اش در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران نقش گرانقدری در رشد و پرورش شاگردان آن سالها داشت، شاگردانی که خود اکنون استاد گشته‌اند و اکثر آنها، از **امین تارخ** ، **گلچهره سجادیه** گرفته تا

بهرام شاهمحمدلو ، آتیلا پسیانی ، بیژن امکانیان ، اصغر همت ، رضا بابک و بسیاری دیگر، هر یک نقشی مهم در تاتر و سینمای امروز ایران ایفاء میکنند. دکتر کوثر اخیرا نمایش **ولگرد** The Rover را در سالن تاتر دانشگاه سانفرانسیسکو به روی صحنه آورد. این نمایشنامه اثر **افرا بن** Aphra Behn، نخستین زن نمایشنامه‌نویس حرفه‌یی انگلیسی زبان، است که درسال ۱۶۷۷ نوشته شده و از موفق‌ترین نمایشهای **دوران بازگشت** (رستوراسیون) است. این نمایشنامه بسیاری از عناصر مورد علاقه‌ی کوثر را در بر دارد: داستانی پرماجرا، شخصیتهای بسیار، صحنه‌های متعدد پرهیجان، رقص، کارناوال، ماسک و از همه مهمتر شمشیربازی. اجرای کوثر از این نمایش اجرایی بسیار زیبا و موفق بود. میزانسنهای پر تحرک و سنجیده، استفاده‌ی درست از رقص و سایه‌بازی و شمشیربازی، وطراحیهای خیره کننده‌ی دکور و نور و لباس، همگی این اجرا را تحسین‌انگیز نموده بودند. اما آنچه بیش از همه تماشاگران را به حیرت انداخته بود یکی توان کوثر در بازی گرفتن از دانشجویان بود و دیگری نظم و ترتیبی بود که گروه اجرایی از خود نشان میداد.

به مناسبت این اجرا گفتگویی با دکتر کوثر داشتیم و پیرامون نمایش و همچنین شیوه‌ی مورد استفاده‌اش در کارگردانی و پرورش بازیگر از او جویا شدیم.

احیاء: دکتر از آخرین نمایشی که کار کرده اید یعنی ولگرد صحبت کنید. چه نمایشی است و از چه اهمیتی برخوردار است؟

کوثر: این نمایش متعلق به دوره‌ی رستوراسیون یعنی سالهای ۱۷۰۰- ۱۶۶۰ است. این دوره ایست که **چارلز دوم** و هواخواهان او که در پاریس در تبعید بودند به انگلستان برگشته و چارلز در نتیجه‌ی سقوط دولت **کرامول** به تخت سلطنت مینشیند. در این دوره، تآتر که برای سالها ممنوع بود، قانونی میشود و بسیار رشد میکند. در این زمان برای نخستین بار زنان نقش زن را در تاتر بازی میکنند و در دهه‌ی هفتاد این قرن، ما برای اولین بار با زنی برخورد میکنیم که به صورت حرفه‌أی نمایشنامه مینویسد. این اتفاق بسیار مهمی است، چرا که ما قبل از این زن نویسنده

داشته‌ایم اما زنی که از راه نوشتن امرار معاش بکند پدیده‌یی جدید است. "افرا بن"، نویسنده‌ی "ولگرد"، در کنار نویسندگی زندگی بسیار پر ماجرایی نیز داشته است. او از سوی دولت انگلیس به عنوان سفیر و جاسوس و محقق به کشورهای دیگر، به خصوص کشورهایی که درباره‌ی سرنوشتشان تصمیم میگرفته‌اند، فرستاده میشده است. نمایشنامه‌هایی که در این دوران نوشته میشدند به چند دسته تقسیم میگشتند که دو نوع از آنها طرفداران بسیاری داشتند. یک نوع از این نمایشها متعلق به سبک جدیدی بود به نام **کمدیِ رفتار** Manners Comedy Of که نویسندگان جوانی آن را دنبال میکردند. این نمایشها معادل مثلا نمایشنامه‌های **اسکار وایلد** هستند. نمایشنامه‌هایی که از طرفی بستگی بسیار به قدرت کلام دارند و از طرف دیگر به تیزهوشی. اشخاص در این نمایشها از طریق استفاده از هوش و استعداد و قدرتِ بیان با یکدیگر رقابت میکنند. کار خود را پیش میبرند و به اهدافشان میرسند. در اساس، کمدی این دوره از یک نوع شوخ طبعی تیز و بُرنده ناشی میشود. در این کمدی، کمدی رفتار اجتماعی، بخصوص شخصیتهایی که رفتار و حالتهایشان همراه با قمپز دادن و فخر فروختن است، دائم مسخره میشوند. هدف اغلب این شخصیتها پیروزی در عشق بی‌ثبات و بدست آوردن ثروت از طریق زرنگی و حیله‌گری و رندی است. نمونه‌ی خوبی از این کارها آثار **مولیر** است که نشان میدهد از نقطه نظر جامعه‌شناسی این کمدیها چقدر گویا هستند.

احیاء : این نویسندگان انگلیسی هم از مولیر تأثیر گرفته بودند، نه؟

کوثر: مولیر یک دهه قبل از اینها نمایش نوشته و بدیهی است که این نویسندگان انگلیسی- زمانی که در فرانسه در تبعید بودند- کارهای مولیر را دیده و از او تأثیر پذیرفته‌اند و آثارشان در انگلستان این تأثیر را نشان میدهد اما کمدی رستوراسیون خاصیت و ویژگیهای خود را نیز دارد.

اما سبک دیگر کمدیهای این دوره سبک کمدی **دسیسه و فریب** Comedy Of Intrigue بود که نمایشهای پر حادثه‌ای بودند که کشش آنها در رفتار و کلام کمدی خلاصه نمیشد بلکه میبایستی که داستان نمایش طوری نوشته میشد که عناصر مختلف از قبیل تضاد و بحرانها و نقاط اوج و فرود وسیع‌تر و جالب‌تری داشته باشند و همه چیز در یک پس‌زمینه‌ی رنگین و چند بعدی انجام پذیرد. مثلا جالب بود که داستان در یک دنیای تخیلی و فانتزی اتفاق بیفتد. **شب دوازدهم شکسپیر** که خب البته سالها قبل از این دوره نوشته شده است نمونه‌ی خوبی از این نمایشهای Intrigue است. "افرا بن" خوب میدانست در دنیایی که اکثر قریب به اتفاق نمایشنامه نویسان مرد بودند، باید نمایشنامه‌های بسیار جالب و سرگرم کننده‌ای بنویسد تا دوام بیاورد و موفق گردد. نمایشنامه‌ی "ولگرد" او که معروفترین اثر او است به همین دلیل در محدوده‌ی سبک کمدی رفتار باقی نمی‌ماند و با سبک کمدی Intrigue در هم میامیزد. داستان نمایش در کارناوالی در **ناپل** اتفاق میافتد. چند شوالیه‌ی انگلیسی که در ایتالیا در تبعید بسر میبرند، در کارناوال با خانمهای اشراف‌زاده‌ی ایتالیایی برخورد میکنند که از کارناوال، استفاده کرده‌اند تا با لباس مبدل بتوانند از زندگی خود که در

چهارچوب موانع مذهبی و پدرسالاری است، موقتا بیرون بیایند. در این برخوردها، حوادث بسیاری اتفاق میافتند؛ عوضی گرفتن آدمها، دوئل، عشقبازی و در نهایت چند ازدواج، چرا که نمایش کمدی است و باید که پایان خوشی داشته باشد. اما نکته‌ی مهم در این نمایش این است که "افرا بن" به شخصیتهای زن نمایش اجازه میدهد که از خود صدایی داشته باشند، نقطه نظری داشته باشند، و اهداف خود را دنبال کنند. این شخصیتها بسیار خوب و پیچیده پرورانده شده‌اند و نقش برجسته‌ای در کل نمایش دارند. دانشجویان رشته‌ی ادبیات انگلیسی، اجرای ما را دیدند و یکی از کلاسهای پیشرفته‌ی خود را اختصاص به بحث پیرامون این زنهای خاص که در این نمایش دیده بودند، دادند. بحث کلی در این کلاس، که شاگردانش هر یک باید مطلبی پیرامون این نمایش مینوشتند، این بود که "افر بن" نمایشنامه‌نویسی است که از طرفی مثل مردها مینویسد و از طرفی از آنجا که خود زن است، حساسیتها و تفاوتهای متعلق به شخصیتهای زن در آثارش او را از مردها متمایز میکند.

احیاء: دکتر به نظر میرسد که بیش از پنجاه نفر به عنوان بازیگر و طراح و کادر فنی درگیر این اجرا بودند...

کوثر: ما بیست و سه نفر بازیگر داشتیم و حداقل سی نفر کادر غیر بازیگر.

احیاء: بعد هم شما به دانشجویان ادبیات انگلیسی اشاره میکنید. میشود گفت که بیش از صد نفر دانشجو از طریق این اجرا آموزش میدیده‌اند. آیا

انتخاب نمایش توسط شما بر اساس این جنبه‌ی آموزشی است و یا اینکه از علاقه‌ی شخصی شما به داستان و فرم و محتوای نمایش ناشی میشود؟

کوثر: خب همه‌ی این عناصر مختلف در انتخاب نمایش سهیم هستند. وقتی نمایشی را برای دپارتمان تاتر به روی صحنه میآورم، این اجرا با همکاری شاگردان کلاسهای مختلف از بازیگری گرفته تا طراحی صحنه و نورپردازی و غیره انجام میگیرد. بنابراین ما دائم درگیر بحث هستیم که نیاز دپارتمان چیست و با چه تماشاگری سروکار داریم و چه حرفی باید بزنیم و غیره. اما یکی از کارها و وظایف دپارتمان برگشتن به ریشه‌های تاتر و زنده کردن این گذشته است. این میتواند به این معنی باشد که مثلا نمایشی از **سوفکل** و یا شکسپیر کار کنیم. اما چون در محیطی زندگی میکنیم که در آن هر روزه میشود رفت و سوفکل را در تاترهای رپرتوار سانفرانسیسکو دید و شکسپیر و دیگر نمایشنامه‌نویسان کلاسیک را در تلویزیون تماشاکرد، ما موظف میشویم آثاری را پیدا کنیم که توجهی به آنها نمیشود و به یک معنی از یاد رفته‌اند اما احتمالا از همان اهمیت نمایشهای کلاسیک برخوردارند. در این انتخاب ما بدنبال نمایشهایی هستیم که از جهاتی در پروسه‌ی رشد و سازندگی زبان انگلیسی دارای اهمیت هستند. زبان چیزی است که حرکت میکند و متحول میشود و این آثار، یا خود سازنده و یا نشان دهنده‌ی این حرکت بوده‌اند. این آثار هر یک نماینده‌ی یک سبک، یک نوع صحبت کردن و یک نوع نوشتن هستند و وظیفه‌ی دانشگاهی حکم میکند که این آثار کشف شوند و معرفی گردند. بنابراین انتخاب نمایشی مثل **حیف که فاحشه‌ای بیش نیست** اثر **جان فورد**

برشور نمایش لورنزا چیو

نمایشنامه‌نویس قرن هفدهم انگلستان، که دو سال پیش به روی صحنه آوردم در این جهت است. این نمایش اثری کلاسیک است اما به اندازه‌ی کارهای شکسپیر به روی صحنه نمی‌آید. وظیفه‌ی ما در دانشگاه این است که این اثر از یاد رفته را کشف کنیم و آنرا مطرح کنیم. چرا که با عمیق‌ترین عنصر کار ما که آموزش است در ارتباط است.

احیاء: دکتر برگردیم به بخش دیگری از کار آموزشی شما. اکثر کارهای شما، همچون همین نمایش "ولگرد"، نمایشهایی هستند بلند، با صحنه‌های متعدد و شخصیتهای بسیار. این عوامل میتوانند کار را بسیار سخت و مشکل کرده و باعث گردند که نتیجه‌ی نهایی چندان مطلوب نباشد. اما در کار شما هیچیک از این عوامل نه تنها مشکلی ایجاد نمیکنند بلکه هر یک تبدیل میشود به دلیلی برای تحسین اجرا. در "ولگرد" همه چیز، از هر حرکت کوچک بازیگر گرفته تا تغییر صحنه‌ها و پخش نور و صدا،

بشکل فوق العاده‌ای دقیق و منظم کار میکند. همه‌ی بازیگران در این نمایش تقریبا جوان هستند، اما روشن است که بسیار سخت روی اجرا کار کرده اند و همه به سطح بازیگران حرفه‌ای رسیده‌اند. این مربوط میشود به کار شما با این بازیگران و چگونگی آموزش آنها. ممکن است راجع به شیوه‌ی خود در رابطه با کار با بازیگر صحبت کنید.

کوثر: در فرهنگ تآتری که من در آن آموزش دیده‌ام، ما متوجه شدیم که ستاره سازی و بازیگر اول بوجود آوردن کار صحیحی در حرفه‌ی تاتر نیست. البته این نیست که من خود به این نتیجه رسیده باشم. تمام نمونه‌های تاتر از زمان **دوک ساکس ماینینگن** تا **آندره آنتوان** و **اوتو برام** و غیره. خلاصه تمام داستان تآتر معاصر منجمله **پیتر بروک** و **آرین موشکین** بر این اساس و باور پایه‌ریزی شده است که کار حرفه‌ای خوب در تاتر باید یک کار رپرتوار باشد و تقسیم نقش آنگونه باشد که اگر یک بازیگر امروز در نمایشی رل مهمی را بازی میکند در نمایش بعدی نقش کم اهمیت تری را بازی کند و بازیگرها متوجه شوند که عضو یک خانواده تاتر هستند. بخشی از کار آموزشی ما این است که به بازیگر بیاموزیم که چگونه بازیگران همراه با کارگردان و نورپرداز و طراح صحنه و دیگران بخشی از این خانواده هستند که در آن هر کس مسئولیتی بر عهده گرفته و سعی میکند که از این مسئولیت خود نیز فراتر رود. من خودم در یک چنین تاتری آموزش دیده‌ام. بنابراین تمام کار آموزش تنها مثلا آموختن چگونه صحبت کردن و راه رفتن نیست بلکه ایجاد فضایی است که همه در آن احساس کنند که در خدمت بوجود آوردن یک کار مشترک هستند. باید که بلدیها و نابلدیهایمان را

کنار بگذاریم و بصورت مشترک، نمایشی را که قرار است خاص باشد، با هم بسازیم. بدیهی است که کارگردان از قدرت و حق انتخاب بیشتری برخوردار است و اوست که باید شرایطی بوجود آورد که در آن همه بتوانند هنرهای نهفته و تخصصهای خود را بیرون بریزند و اینها با هم هماهنگ گردد و یک همکاری همه جانبه بوجود آید. این روحیه‌ی همکاری است که بیشتر از هر چیز دیگر در نمایشهای من دیده میشود. من فکر میکنم موقعی که بازیگر کوچکترین نقش متوجه میشود که چقدر در مدت تمرین به کار او، به رغم کوچک بودن نقش، توجه شده و یا هنگامی که به مسئولان تغییر صحنه و یا کسی که تک نور متحرک را اداره میکند نشان داده شده که کار آنها به اندازه‌ی کار هر کس دیگری از اهمیت برخوردار است، ما موفق شده‌ایم که آن روحیه مشترک را بوجود بیاوریم.

احیاء: در باره‌ی سیستم بازیگریی که بکار میگیرید صحبت کنید. آیا سیستم مدون خاصی را دنبال میکنید و یا اینکه سیستم مورد استفاده‌ی شما تلفیقی است از سیستم های گوناگون؟

کوثر: واقعا سخت و مشکل است که آدم بتواند بگوید که سیستمی که در رابطه با بازیگر از آن استفاده میکند، دقیقا چیست. فکر میکنم هر دهه‌أی آدم آن چیزی را که تصور میکرد سیستم‌اش است، کنار میگذارد تا سیستمی دیگر- اگر بشود اسمش را گذاشت سیستم- بوجود بیاورد. بنابراین کاری که ما میکنیم بسیار پراگماتیک است.

احیاء: در حال حاضر فکر میکنید که چه شیوه‌ی کاری به درد بازیگر میخورد؟ بازیگر باید از کجا شروع کند؟

کوثر: هرگز از یاد نمیبرم که بازیگرها دارند داستانی را روایت میکنند و تمام تکنیکها و تجربه‌های آنها باید در خدمت تعریف کردن این داستان باشد. یعنی این بازیگرها پیش از هر چیز قصه‌گو هستند و داستان نمایش را باید به روشنی تعریف کنند. بنابراین بخش سهمی از کار ما این است که با هم به این نتیجه برسیم که داستان نمایش چیست و تضادی بین تعریف بازیگران با نمایش و یا با بینش کارگردان و دیگر عناصر اجرایی از نمایش وجود نداشته باشد. بازیگران باید بدانند که در هر صحنه، از لحظه‌ی شروع تا انتها چه میگذرد و در این دنیای تخیلی که به تماشاگر ارائه میشود، چرا مثلا این تصمیمها را گرفته‌اند و تصمیمات دیگری نگرفته‌اند. آنها باید دنیای متحول صحنه را طوری نشان دهند که تماشاگر کاملا همان چیزی را بفهمد که بازیگران قصه‌ی نمایش فهمیده‌اند. به این دلیل هر وقت من با متن کلاسیک کار میکنم مدتها بازیگران را وادار میکنم که متن را با زبان خود کار کنند و یا بصورت فی‌البداهه شرایط و پس‌زمینه‌هایی را به وجود بیاورند که همانند وقایع صحنه‌های نمایش باشد. حال چه این صحنه‌ها متعلق به مولیر باشد یا **چخوف**، مهم این است که بازیگران موقعیتهای مختلفی را تجربه کنند و در نتیجه‌ی این تجارب به یک بیوگرافی برای خود دست یابند که از آن بتوانند در اجرای نمایش استفاده کنند. بنابراین ما در طول تمرین خیلی دیر به متن اصلی میپردازیم. البته ما هیچوقت متن را بصورت دورمیزی تحلیل نمیکنیم. من همیشه تحلیل متن را همزمان با حرکت

بازیگران بر روی صحنه انجام داده‌ام. برای من به معنـایی سـاده‌تر اسـت که بگویم یک شخص سوم، یک نـاظر، متـن را بخوانـد و بـازیگر روی صحنه راه برود و حرکاتی انجام دهد، که عکس‌العمل او به قرائت متـن است و بازیگر اندک اندک شروع کند به کشف اینکـه کـدام انتخابـها، کدام انگیزه‌ها به آنچه در نهایت باید باشد نزدیکتر است.

احیاء: **و بتواند اکسیون صحنه را برای خود مشخص کند؟**

کوثر: من به بازیگران نمیگویم که اکسیون هر صحنه برای هـر کـس چیسـت. من به آنها کمک میکنم که به اکسیونی دست یابند کـه هـم بـرای آنـها مفید است و هم با آنچه من در نظـر دارم همـآهنگی دارد. آنـها در ایـن مرحله از تمرین نمیتواننـد کـل نمـایش را ببیننـد. امـا بعـد از مدتـی ایـن اکسیونهای مختلف به هم پیوند میخورند و اکسیون نهایی کل نمایش را شکل میبخشند. در این مرحله من از تکنیکهای مختلفی اسـتفاده میکنـم که یکی از آنها این است که مثلا بازیگری که تـک‌گویـی بلنـدی دارد در نقش یک وکیل این تک گویی خود را به بقیه بـازیگران کـه دور او جمع شده اند و همگی بعنوان هیئـت قضات دادگاهی تشـکیل داده‌انـد، ارایـه میدهد. این بازیگر اگر فرضا تک گویی **هملت** را ارایـه میدهـد با انگیـزه‌ی هملـت متـن را تعریـف نمیکنـد، بلکـه بـا انگیـزه‌ی وکیلـی صحبت میکند که در دادگاهی که برای محاکمه هملـت تشـکیل شـده، وظیفه دارد تا با دقت، روشنی و وضوح نقطه نظـرات هملـت را توضیـح دهد و از حق او دفاع کند. این تمرین زمانی به نتیجه دلخواه میرسد کـه همه‌ی قضات، یعنی بـازیگران دیـگر، گفتـار وکیـل و یـا منطـق متـن را

کاملا درک کنند. هرگاه یکی از بازیگران جمله‌ای را نفهمد، وکیل باید دوباره از اول تک گویی را با روشنی بیشتر ارایه دهد و تمام هم و غمش این باشد که این قضات که در اینجا نشسته‌اند حرفش را خوب بفهمند. در این لحظه زیبا ارایه دادن و دراماتیک بودن نحوه‌ی بیان هیچ اهمیتی ندارد بلکه هدف ارایه‌ی واضح داستان متن است.

انسان نیک سچوان؛ (از راست) حبیب دهقان‌نسب، رضا فیاضی، ایرج کرامتیان و حمید احیاء

احیاء: اگر ممکن است کمی به عقب برگردیم. میخواستم بطور مستند، از لحظه‌ی انتخاب نمایش تا هنگامی که نمایش به روی صحنه میآید صحبت کنید. چه روندی طی میشود؟

کوثر: جمع کردن بازیگران برای آغاز تمرین و تمرینات اولیه از هر چیز مهم‌تر است. من قبل از این مرحله با طراحان صحنه و لباس و نور ملاقاتهایی داشته‌ام، اما بیشترین توجه‌ام در دوره‌ی تمرین این است که همه‌ی بازیگران در کار عمومی دو هفته‌ی اول که تماما به بداهه‌سازی

اختصاص دارد شرکت کنند و همگی بازیگران، چه آنها که رل اصلی خواهند داشت و چه آنها که رل فرعی، کار یکسانی در این تمرینات بداهه‌سازی داشته باشند. موضوعات این بداهه‌سازیها بصورتی غیر مستقیم در رابطه با نمایش است. برای نمونه فرض کنیم که ما صحنه‌هایی بین هملت، **روزنکرانتز** و **گیلدنسترن** را تمرین میکنیم. ما با خواندن متن بیدرنگ به این درک میرسیم که هملت دل خوشی از این دو مرد ندارد. متن همچنین بروشنی اشاره میکند که این دو مرد مامور بوده اند که هملت را زیر نظر داشته باشند. ما به این دو موضوع آگاهیم. آنچه ما نمیدانیم این است که چرا هملت با چنین شدتی از این دو مرد بدش میآید. ما سعی میکنیم که این حس درونی هملت را از طریق بازی و بداهه‌سازی کشف کنیم. ما شبی از زندگی یک فرد دانشگاهی را ـ قبل از وقایع داستان هملت، زمانی که او دانشجوی دانشگاه **ویتنبرگ** آلمان بود ـ تصور میکنیم. ما میدانیم که دوست و رقیب شکسپیر، **کریستفر مارلو**، زمانی که او در دانشگاه کمبریج درس میخوانده، دانشجویی شرور بوده که شبهایش را به مشروبخواری و فاحشه‌بازی در میکده‌ها میگذرانده است. حال این امکان هست که تصور کنیم هملت هم در دانشگاه ویتنبرگ دانشجویی پر شور بوده با دوستانی بسیار و همچنین اطرافیانی که دوست به حساب نمیآمدند؛ دوستان و دشمنان! شبی که هملت در میکده‌ای با دوستانش در حال خوشگذرانی است، "روزنکرانتز" و "گیلدنسترن" که خود درآن زمان دانشجوی همان دانشگاه بوده‌اند به جمع آنها ملحق میشوند و درحالیکه فکر میکنند دارند به هملت لطف میکنند خبر مرگ پدرش و جانشین شدن

کلادیوس را به او میدهند. با این پیش فرض این امکان بوجود میآید که هملت از این دو دوست خوشش نمیآید چرا که دیدن آنها همیشه خاطره‌ی آن لحظه‌ی تلخ را که برای همیشه زندگی‌اش را تغییر داد در او زنده میکند. حال این میتواند اساس یک بداهه‌سازی باشد. یک میکده، مشروبخواری و خوش بودن با دوستان، فضای رفاقت و امید و انرژی، ورود دو مرد که هیچگاه دوست نزدیک تلقی نشده‌اند، دو مردی که با خبر شوم خود شادی آنشب را از بین میبرند. این سناریوی کوتاه لزوما نباید توسط هملت و در محیط نمایش هملت اجرا گردد. این قطعه میتواند در یک محیط امروزی با اشخاصی با نامهای دیگر اجرا گردد. هدف این بداهه‌سازی این است که این لحظه و حس آن عینیت پیدا کند و تنها چیزی ذهنی نباشد. زمانی که این لحظه در آید دیگر بخشی از ذهن و وجود بازیگران میگردد و میتواند به صحنه‌ی هملت و آن دو شخصیت در نمایش هملت منتقل شود. بهر حال در دو هفته اول کلن میپردازم به این قبیل تمرینات عمومی بداهه‌سازی.

احیاء: آیا نقش ها در این لحظه مشخص گشته اند؟

کوثر: در این لحظه نقش ها مشخص گشته اند اما هیچکس روی نقش خود کار نمیکند. حتی اگر در یک فی‌البداهه از متن نمایش استفاده کنیم، لزومن این متن توسط بازیگری که قرار است آن نقش را بازی کند ارائه نمیشود. هرکسی ممکن است آنرا بخواند. دو هفته ی اول مثل این است که خانواده‌أی دور هم جمع شده و با هم بازیهای تاتری میکنند. انواع و اقسام بازیهای تاتری وجود دارد. اما من از بازیها و فی البداهه

سازیها طوری استفاده میکنم که در جهت تکمیل کار نهایی باشند. البته چه خوب بود که گروه هفت هشت ماه برای تمرین وقت میداشت و میتوانست برای این فی‌البداهه‌ها و بازیها تا مدتی جهت خاصی تعیین نکند و تنها از آنها برای رشد بازیگری و قدرت بازیگری آنها استفاده میکرد. اما متاسفانه این طور نیست. یک سری از تمرینات بسیار مفید ما تمرینات مربوط به رابطه قدرت و عدم قدرت است. مثلن پلیسی، شخصی را درحال دزدی در سوپرمارکت دستگیر میکند. پلیس در اینجا در موقعیت قدرت قرار دارد و شخص دستگیر شده در موقعیت عدم قدرت. در این تمرین دو بازیگر پنج دقیقه فرصت دارند تا با بکارگیری تمام بازیهایی که ما هر روز در زندگی عادی با آنها درگیر هستیم، دینامیسم رابطه ی خود را تغییر دهند تا مثلن پلیس بجای دستگیری آن شخص او را رها کند. ما با این تمرینات روابط و موقعیت اجتماعی را آزمایش و تعریف میکنیم و بعد نتایج آن را به روابط درون نمایش ربط میدهیم.

احیاء: در این مدت روی صدا و بدن نیز کار میکنید؟

کوثر: قسمت اول تمرینات روزانه در تمام طول کار به گرم کردن بدن و تمرکز و تمرینات صدا اختصاص دارد.

احیاء: چه درصدی از وقت صرف این تمرینات میشود؟

کوثر: ما اگر چهار ساعت وقت تمرین داشته باشیم، حدود یک ساعت آن روی صدا و بدن و تمرکز کار میکنیم و این چیزی است که کار ما را

تبدیل به آموزش میکند. البته این تمرینات همیشه با مقاومت شاگردان شروع میشود، چرا که آنها حالا که در نمایش هستند دیگر احتیاجی به این کارها ندارند و بهتر است بلافاصله روی صحنه ها کار کنیم. اما بعد از چند دقیقه‌ی اول این مقاومت کنار گذاشته میشود و تبدیل میشود به

یک انرژی بسیار خوب برای بقیه‌ی مدت تمرین. آنچه مهم است این است که وقت تلف نشود و هر روز به هدف خود از تمرین آنروز دست یافته و در پایان هفته بتوانیم بگوییم که آنچه میخواستیم را در این هفته بدست آورده ایم. ما برای نمایش طولانی "ولگرد" تنها حدود دو ماه وقت داشتیم و این مدت واقعا کم بود. برای همین، هفت روز هفته را

تمرین میکردیم و از همه میخواستیم که سر وقت در تمرینات حاضر باشند و کار آنروز را تمام کنند.
بهر حال مرحله‌ی بعدی تمرین بعد از بداهه‌سازیها و کار روی متن این است که نمایش را به بخشهای مختلف تقسیم کنیم و گروه بازیگران را به گروههای مثلا الف و ب و غیره تقسیم کرده و برنامه‌ی هرشب را طوری تنظیم کنیم که تنها آن دسته از بازیگرانی که حضورشان لازم است در تمرین حاضر شوند و حداکثرِ استفاده از وقت بازیگران بشود.

احیاء: بنابراین همه‌ی بازیگران مجبور نیستند هر شب در تمرین حضور داشته باشند.

کوثر: درسته، ولی بازیگرانی که قرار نیست مثلا امشب تمرین داشته باشند وظایف و کارهایی دارند که باید برای تمرین بعدی آماده کنند. من در لحظه‌ای که متوجه شوم بازیگری میتواند مفهوم متن را ارائه دهد به او بین بیست‌وچهار ساعت تا چهل‌وهشت ساعت وقت میدهم که متن خود را تماما از بَر کند. این در زمانی خواهد بود که من مطمئن شوم بازیگران تمام متن را سطر به سطر به زبان خود فهمیده‌اند. قبل از رسیدن به این درک نمیخواهم که هیچیک از بازیگران متن را از بر کنند. به همین دلیل هدف تمرینات اولیه این است که بازیگران بتوانند متن را در شرایط مختلفی اجرا کرده و معنای آنرا به زبان خود ادا کنند. مثلا اگر صحنه‌ای قرار است که در سالن یک مهمانخانه اتفاق بیفتد، یکی از راههای تغییر شرایط محیط این است که در تمرین بجای مهمانخانه مثلا فضای یک حمام عمومی را پیشنهاد کنیم. در اینجا از

بازیگر میخواهیم که نه تنها مفهوم را القا کند بلکه این مفهوم را با این محیط جدید تطبیق دهد. بنابراین دو عنصر از شیوه آموزش استانیسلاوسکی را ما در اینجا با هم ادغام میکنیم. یکی آنکه خود را در شرایط و موقعیت کاراکتر قرار میدهیم و دیگری اینکه با قرار دادن خود- شخصیت در یک محیط جدید متوجه میشویم که یک محیط چقدر روی شخصیت تاثیر میگذارد. مثلن اگر در نمایشِ **در اعماق** بازی میکنید و قرار است که در بیغوله‌أی زندگی کنید، حال اگر در تمرین فرض کنید که در گوشه‌ی بازاری هستید و نه در یک بیغوله، چه حرکات بدنی و رفتاری باید تغییر کند و مثلا نگاه کردن و قدم زدن و غیره تا چه اندازه باید با این محیط جدید تطبیق پیدا کند. نکته این نیست که یک محیط جدید بوجود بیاوریم بلکه این است که متوجه شویم که یک محیط چقدر بر روی خصوصیات یک شخصیت تاثیر میگذارد.

احیاء: آیا این تمرینات بعد از دو هفته‌ی اول است؟

کوثر: بله

احیاء: و این مرحله چه مدتی طول میکشد؟

کوثر: این مرحله احتمالا حدود ده روز طول میکشد. اما در طول این مدت بازیگران با متن نیز بیشتر آشنا میشوند. مرحله‌ی بعدی تمرینات این است که بازیگران روی صحنه حرکت میکنند و مکانهایی را که برای شخصیت خود منطقی است، پیدا میکنند و مدام این حرکات را حذف

پوستر نمایش اتللو

و اضافه مینمایند، یعنی آن مرحله‌ای که آمریکاییها میگویند Blocking، یعنی میزانسن که در اساس خالص‌ترین معنی آن جای بازیگر روی صحنه است و حرکت او از جایی به جای دیگر در رابطه با دکور و وسایل صحنه و بازیگران دیگر. من به آنچه بازیگران بوجود میآورند نگاه میکنم و با استفاده از تصاویری که در طول بداهه‌سازیها در ذهنم جای گرفته حرکات و حالات بدنی بازیگران را شکل میدهم. اگر صحنه‌ای حرکات و تماسهای بدنی زیادی نداشته باشد، غالبا بازیگران خود میتوانند به خوبی حرکات و میزانسنهایی را بوجود بیاورند که نه تنها با هدف و آکسیون کاراکتر آنها همخوانی داشته باشد، بلکه شکل و تصویری قابل قبول و روابط فیزیکی صحیحی برای کل صحنه ارائه دهد. اما اگر صحنه به حرکات و تماسهای خاصی نیاز داشته باشد مجبورم که حرکات را تا

ریزه‌کاریهایی همچون حرکت دست بازیگر طراحی کنم. مثلن صحنه‌های زدوخورد و یا شمشیربازی بدون شک نیاز به کرئوگرافی یا طراحی حرکت دارند و دخالت مستقیم کارگردان را میطلبند.

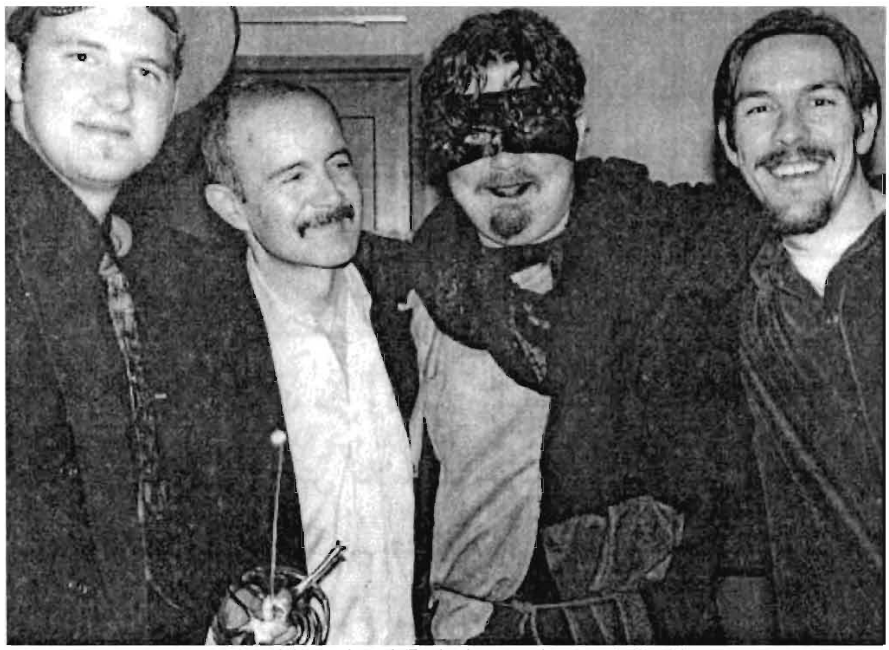
احیاء: آیا در این مرحله دکور درست شده و با دکور تمرین میکنید؟

کوثر: در دانشگاه ما از روی خط‌کشی روی کف صحنه استفاده میکنیم و احیانن پلاتفرمهایی نیز در سطوح مختلف داریم که از آنها استفاده میکنیم. در این زمان ما حدود پنج هفته‌أی تمرین کرده‌ایم و در تخیل خود میدانیم که مثلن درِ ورودی کجاست، پنجره کجاست و غیره. در این مدت طراحان و سازندگان دکور و لباس و نور نیز بارها تمرینات را دیده‌اند و نکاتی را برای همه روشن کرده اند.

احیاء: و بعد از این مرحله؟

کوثر: بعد از این مرحله تمرینات پشت سرهم آغاز میشود. غالبن از ابتدای نمایش تا اواسط آن یک شب تمرین میشود و نیمه ی دوم آن در شب بعد. البته توجه داشته باشید که نمایش "ولگرد" یک نمایش سه ساعت و نیمه بود. در این مدت روی صحنه‌هایی که به کار بیشتری احتیاج دارند، توقف بیشتری میکنیم و بیشتر روی آنها کار میکنیم و برخی شبها را نیز ممکن است تنها اختصاص بدهیم به کار روی صحنه‌هایی که اشکال دارند. در هنر نمایش همیشه صحنه‌های مشکلی وجود دارند که کار بیشتری را میطلبند. گاهی اوقات صحنه‌ها و لحظاتی که سخت هستند و حساسیت بیشتری میطلبند را به صورت خصوصی و جداگانه با

مثلا یک یا دو نفر بازیگر کار کنیم. جالب است که وقتی به عنوان مثال صحنه‌های یک و دو وچهار را با هم تمرین میکنیم و بعد صحنه‌ی سوم را جداگانه کار کرده و بعد اینها را همگی پشت سر هم تمرین میکنیم یک انرژی دیگری به کل نمایش وارد میشود، چرا که آن حلقه‌ی گم



دکتر کوثر به همراه سه تن از بازیکران نمایشِ ولکرد

شده پیدا میشود. بدیهی است که سطح توان و بلدیهای بازیگران نیز متفاوت است. برخی از بازیگران زود پیشرفت میکنند ولی بازیگرانی هم هستند که احتیاج به کار بیشتری دارند و باید وقت بیشتری به آنها اختصاص داده شود و بیشتر باید با آنها سروکله زد. بقیه ی چیزها دیگر مثل همه‌ی نمایشهای دیگر است. شب و روز ناراحت و دلواپس اینکه دکور و لباس و صدا زودتر آماده شود تا بتوانیم تمرینات کامل را برگزار کنیم که البته همه ی آنها غالبا دیر آماده میشوند چرا که اصلن اینطور به نظر میآید که قانون تآتر این است که همه‌ی اینها باید دیر

آماده شوند. اما بالاخره همه چیز یک هفته قبل از اجرا آماده میشود و شنبه و یکشنبه‌ی قبل از اجرا ما دو روز دوازده ساعته داریم که همه چیز باید کنار هم گذاشته شود، یعنی شنبه و یکشنبه‌ی مرگ.

احیاء: شما به اصولی از نظریه استانیسلاوسکی اشاره کردید. آیا در اجرای آثار کلاسیک میتوان از سیستم بازیگری استانیسلاوسکی استفاده کرد و یا اینکه باید سیستم دیگری را به کار گرفت؟ هرچند به غیر از تعداد بسیار محدودی، همه‌ی سیستمهای بازیگری در غرب اساسا اشکالی از سیستم استانیسلاوسکی هستند.

کوثر: فکر میکنم که متن رئالیست را باید به شیوه‌ی استانیسلاوسکی کار کرد. اما کار روی متن کلاسیک شیوه‌ی دیگری را نیز میطلبد. متن کلاسیک اغلب با یک نگرش به علم معانی و بیان و سخنوری نوشته شده است. یعنی که در این نوع نمایش قدرت بحث کردن و قدرت قانع کردن از طریق بحث بسیار قوی است و تاتر قبل از رئالیسم بر پایه‌ی خوش صحبت کردن وخوش ادا کردن متن پایه گذاری شده بود. تماشاگر این تاتر از طریق قدرت کلام بازیگر به درون ساختمان متن و دنیای زیبایی زبان در آن وارد میشود. بنابر این درست است که امروزه در اجرای اثری از شکسپیر با استفاده از تکنیک استانیسلاوسکی فکر کنیم که مثلا انگیزه‌ی هملت چیست، اما اگر با دقت به کارهای شکسپیر نگاه کنیم میبینیم که نبوغ شکسپیر همزمان در دو جا کار میکرده است. از آنجا که او دانش روانشناسی بسیار خوبی در مورد کاراکترها داشته است، بنابراین به دنبال انگیزه‌ی کاراکترها رفتن و تحلیل و فهم این انگیزه

برای اجرا بسیار مهم است و تکنیک استانیسلاوسکی در این مورد بسیار کارا خواهد بود. از طرف دیگر بیاد بیاوریم که در نمایش **ریچارد سوم** ریچارد در مراسم دفن ولیعهد سابق از همسر او، یعنی زنی که میداند ریچارد قاتل شوهرش است، به معنایی خواستگاری میکند و این زن اگر بیادت باشد در تمام مدت این گفتگو تنها به ریچارد توهین میکند و فحش میدهد. بنابر این خیلی سخت است که در انتهای این صحنه آدم بگوید این زن پذیرفته که همسر آینده‌ی ریچارد بشود. شکسپیر این مسئله را خوب میدانست، بنا براین مقدار کمی روی انگیزه کار میکرد و اما بیشترین تلاش خود را بر این موضوع تمرکز میداد که ریچارد خوش بیان بوده و مانند شاگردان دانشگاههای اکسفورد و کمبریج که در زمان شکسپیر تحصیل وکالت میکردند میتواند بخوبی بحث کند. در اساس برد وباخت و این بازی قدرت که اینجا برقرار است در سطح این بحث است. ریچارد در سطح روانی آنقدر قانع کننده نیست چرا که زشت و کریه و حیوان صفت است اما صاحب کلام است، صاحب دیالوگ است و در اساس در بحث برنده میشود. آن چیزی که "لیدی" آن را وادار میکند که به خواستگاری جواب مثبت دهد، در حقیقت شکست

نمایش‌ها زیر به کارگردانی دکتر کوثر در ایران به روی صحنه رفته‌اند:

لورنزاچیو؛ آلفرد دوموسی

هنری چهارم؛ لوئیجی پیراندلو

اتللو؛ ویلیام شکسپیر

انسان خوب سچوان؛ برتولت برشت

جادوگران شهر سی لم؛ آرتور میلر

در اعماق؛ ماکسیم گورکی

تسخیر شدگان؛ کامو ـ داستایوسکی

اوست در بحث با ریچارد. بازیگر باید به این قسمت از متون کلاسیک عشق بورزد.

احیاء: عشق به هنر سخنوری و کلام!

کوثر: دقیقا! با بازی کردن با کلام. بازیگر باید بداند که هر ویرگول در جمله چه کار میکند و تز وآنتی‌تز یک بحث چگونه عمل میکنند. بداند که کجا مکث کند، کجا آرام بگوید و کجا توجه شنونده را بخود جلب کند و غیره. اینها همه تکنیک هستند. تکنیکهایی که در زمانهای قدیم، یاد میدادند و سخنوران و مناظره کنندگان قدیم این تکنیکها را یاد میگرفتند. بنابراین بازیگران قدیمی با این سنت بزرگ شده بودند. هیچکس روانشناسی کاراکتر انجام نمیداد و تکیه‌ی همه روی بازی با الفاظ و هنر بیان بود. امروز برای کار روی یک اثر کلاسیک باید آن سیستم سخنوری با این سیستم جدید در هم ادغام شود. اگر نوشته‌های جدید **دیوید مَمِت** را خوانده باشید بنظر میرسد که او بسیار رئالیستی کار میکند. اما او خود مقاله‌ی جالبی دارد که در آن اعلام میکند که یک بازیگر باید کلمات او را بگوید و متن او را ارائه دهد نه اینکه پیش خود تصمیم بگیرد که متن چه منظوری دارد:"منظور متن من آنچیزی است که گفته میشود." البته این غلو است و من آنرا تصدیق نمیکنم. من اعتقاد دارم که باید تلفیقی از هر دو بوجود آورد.

احیاء: دیوید ممت میگوید که نخست باید فهمید که اکسیون صحنه چیست. بعد بازیگر باید ببیند که این اکسیون برای او چه معنای شخصی داشته

و بیاید همین اکسیون شخصی را اجـرا کنـد. امـا حـالا چـون گفتـار و دیالوگ نمایش روی این اکسیون گذارده میشود، تماشاگر بـاور میکنـد که بازیگر دارد هدف نمایش را ارائه میدهد در حالیکه بازیگر اکسـیون خود را دنبال میکند.

کوثر: بله من مخالف اینکـه از نظـر "ممـت "اکسـیون در درجـه اول قـرار دارد نیستم. اما برای "ممت" مهم است که این دیالوگ زیاد روانشناسی نشود. او میخواهد که ریتـم دیـالوگش حفـظ شـود بـرای اینکـه او ریتمـی در دیالوگ بوجود آورده اسـت و اگر ایـن ریتـم از دیـالوگ گرفتـه شـود دیگر آن تاثیری را نخواهد داشت که قصد نویسنده بوده است. بنظر من خیلی از کسانی کـه فکـر میکننـد دارنـد آثـار رئـالیستی مینویسـند، در حقیقت از **زبان الگویی** Pattern Language یا زبـان قـالب گرفتـه شـده استفاده کرده انـد. در ایـن زبـان کلمـات و اصطلاحـات، مثلـن کلمـه‌ی رکیـک دائـم در هـر جملـه‌ای تکـرار میشـود. مثـل تکـرار کلمـات در موسیقی رَپ. برای مثال در نمایش **گلن گری گلن راس** اثر ممت، ما بـا عده‌ای آدمهای کلاش در یک بنگاه مغـاملات ملکـی سـروکار داریـم. این اثر بسیار رئـالیستی بنظر میآید، امـا تمـام دنیـای ایـن نمـایش دنیـای ساختگی دیوید ممت است که در حقیقت تنـها از دنیـای واقعیـت الـهام گرفته است. در دنیای واقعیـت هیچکـس مثـل "گلـن گری گلـن راس" صحبت نمیکنـد. در ایـن نمـایش تکـرار کلمـات روزمـره، دیـالوگ را تبدیل به شعر میکند.

احیاء: اما در رابطه با کار روی نقش این موضوع تناقضی با استانیسلاوسکی ندارد. چرا که استانیسلاوسکی صحبت از این نمیکند که باید متن و نحوه ی ارائه جملات را دگرگون کرد، بلکه او تنها پیرامون انگیزه ی کاراکتر صحبت میکند.

کوثر: درست است اما من فکر میکنم یک خاصیتی در استانیسلاوسکی وجود دارد که اگر بازیگر خیلی بخواهد انگیزه را بررسی کند، باید برای هر عملی اکسیون را تعریف کند و این میتواند کار را در جستجوی انگیزه‌ی اولیه به عقب سوق دهد و به راهی بی انتها پای گذارد. بازیگر اگر بخواهد برای هر جمله و کلمه‌ای انگیزه‌های مختلف و پیچیده ارائه بدهد میتواند با این کار جلوی اکسیون و عمل اساسی را بگیرد چرا که در بسیاری از لحظات عمل چیزی به غیر از ادای جمله نیست. مثلن من اگر از شما بپرسم که با چایتان قند میخورید یا نه، شما میتوانید پاسخ دهید که «نه، مرسی». حال اگر ما نکته‌ی استانیسلاوسکی را غلو کنیم و در پی این باشیم که چه انگیزه‌أی باعث میشود و ایجاب میکند که ما در چای خود قند نخواهیم انداخت، کار بسیار سخت میشود و اینجاست که دیوید ممت پیشنهاد میکند که در آن لحظه تنها بگویید «نه، مرسی». چرا که متن اینطور گفته است. در یک نوشته‌ی هنری ریتمی وجود دارد که شما اگر زیاد تعمق بکنید آن ریتم از بین میرود.

احیاء: **دکتر کوثر شما بیست سالی میشود که در دانشگاههای مختلف در آمریکا مشغول تدریس هستید. اگر ممکن است راجع به مکتبهای گوناگون پرورش بازیگر در فضای دانشگاهی این کشور صحبت کنید.**

کوثر: در دانشگاهها یک دپارتمان تاتر باید خیلی شانس داشته باشد که یک سری استادانی که صدا و حرکت و بداهه سازی و غیره درس میدهند داشته باشد که همگی از یک مکتب واحد آمده باشند. من متوجه شده‌ام که هر کسی تقریبا یک مقدار استانیسلاوسکی و یک مقدار برشت و یک مقدار **گروتوفسکی** را با هم تلفیق کرده است که بنظر من کار درستی است و معلمهای موفق همگی از این درآمیختگی شیوه‌ها استفاده میکنند. البته شیوه‌ها و دیسیپلینهای خاص نیز در بسیاری از دانشگاهها و دپارتمانهای تاتر آموزش داده میشود. مثلن ما در دپارتمان خود استادی ژاپنی داریم که تنها شیوه‌ی آموزش بازیگری **سوزوکی** را درس میدهد که شیوه‌ای است بنا شده بر

دکتر کوثر تا کنون نمایشهای زیر را در شهر سانفرانسیسکو به روی صحنه آورده است:

دون ژوان یا عشق به هندسه؛ ماکس فریش

پنتاگلیز؛ میشل دو گلدرود

سفر اسب پنجم؛ رونالد ریبمن

در اعماق؛ ماکسیم گورکی

پیرامون موضوع ج . رابرت اوپنهایمر؛ هاینر کپهارت

ادوارد دوم؛ کریستوفر مارلو

مدرسه برای همسران؛ مولیر

جنگ و صلح؛ پیسکاتور-تولستوی

شیاطین؛ جان وایتینگ

مادام دوسا؛ یوکو میشیما

حیف که فاحشه‌ای بیش نیست؛ جان فورد

ولگرد؛ افرا بن

حرکات بدنی در تاتر سنتی ژاپن. این گونه شیوه‌ها نیز اکثرن از تاترهای سنتی و بخصوص تاترهای سنتی آسیایی الهام میگیرند.

احیاء: آیا شیوه‌ی تعلیم بازیگری سوزوکی تنها برای بازیگری در نمایشهای سنتی است و یا اینکه میتواند بسط پیدا کند و به شیوه‌ای عام برای تعلیم هر بازیگری تبدیل گردد؟

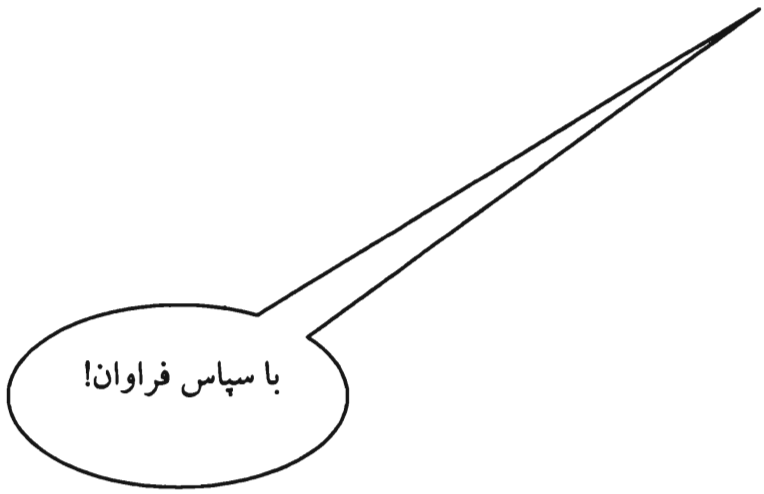
کوثر: با شیوه ی سوزوکی میتوان آثار مختلف را اجرا نمود. مثلن میتوان اجرایی از **مکبث** را به سبک سوزوکی دید که البته نه شکسپیر کلاسیک است و نه کابوکی. اما این اجرا میتواند لحظات بسیار هیجان انگیزی داشته باشد. این تاتر یک نحوه‌ی تعریف کردن خاصی برای خود دارد و در آن مثل نقالی و یا اکثر فرمهای سنتی تاتر از نشانه‌های حرکتی خاصی استفاده میشود که هر یک بیانگر حس و حالتی مثل ترس و یا هیجان و غیره است.

احیاء: این نوع بازیگری از سویی به تاترهای سنتی ربط دارد و از طرفی به بازیگری در نوعی تاترهای پسامدرن مثل کارهای Performance Arts که در آنها کاراکتر به معنای متداول آن وجود نداشته بلکه حرکات و آواها بصورتی غیر رئالیستی لز اهمیت برخوردارند، مربوط میشود، مثل کارهای **آن بوگارت** و **جوگوودز** و غیره. "آن بوگارت" روی یك سیستم بازیگری کار میکند که خود آن را سیستم « نقطه نظر» (Point of View) مینامد. این سیستم روش بازیگری در تآتری

است که در آن داستان و شخصیت به گونه‌ای که تـا بحـال میشـناختیم وجود ندارد. این جریان تا چه اندازه در محیط آکـادمیك آمریکـا بسـط پیدا کرده است؟ یا این سیستم در محدوده‌ی تاتر پسامدرن مانده است؟

کوثر: من نمیدانم که سوزوکی خود اسم کارش را میگذارد پسامدرن یا نه. اما او به هرحال میداند که نمیخواهد صرفا **تآتر کابوکی** و **تاتر نو** کار کنـد. اما بصورتی میخواهد سنت کابوکی و نو را مدرنـیزه کنـد، بـدون اینکـه یك کـار رئالیسـتی کـرده باشـد. "ان بـوگارت" هـم بسـیار تحـت تـاثیر سوزوکی و "پینیابوش" است. اما من فکر نمیکنم که این نـوع تـآتر جِـدا از جریان تازگی‌طلبِ نیویورك و حمایتـهایی کـه نیویـورك همیشـه از نوآوری میکند، برد وسیعی داشته باشد. این کارهایی کـه "ان بـوگارت" انجام میدهد و اسامی جدیـد رویـش میـگذارد را مـا سـالها در کارهـای هنرمندانی مثل **رابرت ویلسون** و گروههایی مـانند **مَبـو مـاینز** و بسـیاری دیگر دیده ایم.

احیاء:



روند

مرکز تولید و پخش آثار نمایشی و سینمایی

هنرمندان و همکاران هنری و فرهنگی؛

چنانچه مایل هستید نمایش شما به طریق ویدیویی ضبط و پس از طی مراحل فنی در دسترس عموم قرار گیرد، مرکز ما پس از ضبط با توافق شما پخش آن را در سراسر اروپا، آمریکا و کانادا عهده‌دار میگردد. همچنین ما، آمادگی داریم در راه‌اندازی پروژه‌های سینمایی شما تا پخش آن با شما همکاری کنیم.

برگزارکنندگان جلسات فرهنگی، هنری و اجتماعی میتوانند مراحل ضبط و پخش از برگزاری جلسات خود را به ما واگذارند تا در مدت کوتاهی بازتاب صدایتان به گوش علاقمندان در اروپا و آمریکا و کانادا را برسد.

تجربه و کارحرفه‌ای کادر سینمایی ما همراه با امکانات مجهز تکنیکی به صورت رایگان در اختیار شماست تا آنچه را که شما در صحنه میآفرینید در دسترس عموم قرار گیرد، از این بابت نه تنها (از آغاز مراحل تولید تا پخش) شما هیچ مبلغی نمیپردازید، بلکه سهمی از درآمدتان را نیز از مرکز "روند" دریافت میدارید.

کوشش ما اینست تا حاصل کار گروههایی را که تاکنون به دلیل عدم امکانات مالی یا مشکلات گوناگون دیگر امکان ضبط و عرصه آثار خود را نیافته‌اند، بدون تحمل هیچ هزینه‌ای امکانپذیر سازیم.

برای کسب اطلاعات بیشتر :

A. Nikazar
Marzellen Str. 68-70
50668
Germany
Tel: 0170-5206429
Fax: 0221-7401514

پرویز لك

پیش درآمدی بر شیدایی ... ها

گوینده‌ها:

زن

مرد

یا

زن و مرد

گفت ـ و ـ گو با فراسو[1]

نمایشنامه‌ای بی پرده!

به فرحناز و محمد عارف

" رها کن آن خاطره را" [2]

ـ رها؟!

" هنوز به آن فکر می کن ی؟"

ـ هنوز؟!

" با تو بودن، می دان ی خیلی دشوار است."

---

[1] گفت ـ و ـ گو با فراسو نام کتابی است از محمد عارف.

[2] گزینش گفتارهای زن، برای مرد و گزینش گفتارهای مرد، برای زن در این گفت ـ و ـ گو، دانسته نا مشخص است. تنها برای یک تن، در" گیومه" و برای دیگری بیرون نوشته شده.

ـ دشوار؟!

" بله... همه اش می پرس‌ی."

ـ نباید بپرس م؟

" چرا، اما..."

ـ اما چه؟

" مثلن آن روز"

ـ آن روز چه؟

" غریب بودی آن روز، نه بودی؟"

ـ بودی م، نه... بودی‌م؟

" من، باتو و رسم غریبی؟! نه!"

" تو، اما، بودی، غریب بودی"

ـ با تو بودم، که غریب بودم.

" با من؟ و با دیگران، بگو... نیست‌ی؟"

ـ چه نیست‌م؟

" غریب دیگر، غریب نیست‌ی؟"

ـ نیستَم

" هست‌ی! نه تنها با دیگران، با خودت هم هست‌ی

، غریب است، اما، هست‌ی"

ـ خوب، حالا گمان کن‌ایم هستَم.

" گمان؟!

" گمان چرا؟ هست‌ی دیگر."

ـ خوب، هستَم، که چی؟

ـ غربت است و غریبی، نیست؟

" چی نیست؟"

ـ غربت و غریبی.

" چرا، هست، اما..."

ـ اما چه؟

" فلسفه نباف!"

ـ فلسفه نیست، می خواستم، یعنی می‌خواهم

" می‌خواستی یا می‌خواهی؟"

ـ فریاد نزن!

. خوب، می خواهم بگوی‌م غربتِ غریبی هم اگر باشد

ـ که هست ـ

. دیگر، با من چرا؟

. غریبی با من؟

. من که...

" مگر تو نیستی"

ـ چی نیستم، غریب، یا در غربت؟

" هر دو"

ـ چرا، اما،

" اما چه؟"

ـ اما، برای تو... نمی دانم

. یعنی برای هم دیگر، دیگر چرا غریبی؟

. یعنی نمی توانی‌م غریب نباشی‌م؟

ـ این گونه ـ

. حالا که در غربت هستی‌م،

. این غریبی‌ی غریبانه با هم، دیگر چرا؟

" چقدر پرسش می کن‌ی.

. بگذار بگذرد، هستی‌م دیگر، مثل همه

. با هم، اما غریب."

ـ بگو غریبانه

" تو غریبانه را دوست می‌داری؟

. خوب..."

ـ من نه گفت‌م دوست می دارم.

. گفت‌م؟

" همیشه هم، تنها گفتن دلیل نیست."

ـ دلیل!؟

" بگذار بگذرد."

ـ اگر نه گذارم چی؟ نمی گذرد؟

" خودت چه فکر می کن‌ی؟"

ـ فکر؟!

" بله، فکر، فکر، فکر، چه فکر می کنی؟"

ـ هیچ!

. بگذار بگذرد. همین، شاید بهتر است.

پرده‌ای نیست که بیفتد یا بسته شود.[۳]

---

[۳] ناهم‌سانی‌های شیوه‌ی نوشتاری این نوشته با شیوه‌های رایج در زبان فارسی دانسته است.

نیلوفر بیضایی

رویاهای آبی زنان خاکستری

توضیح ۱: دراین نمایشنامه دو صحنه که در آنها نمایش "**مده‌آ**" بروایت **داریو فو** (مترجم نیلوفر بیضایی) و بخشهایی از اکت دوم نمایش "**در انتظار گودو**" از **ساموئل بکت** (مترجم نیلوفر بیضایی) اجرا میشوند، قرار است یادآور دوران گذشته‌ی‌این دو زن بازیگر یعنی سودابه و مینا باشند. در صحنه‌ی آخرکه نمایش با بخشهایی از "**زنان تروا**" بروایت **ژان پل سارتر** (مترجم: **قاسم صنعوی**) به پایان میرسد، گذشته و حال در هم میآمیزند.

توضیح ۲ :اجراهای‌این نمایشنامه به نوشته و کارگردانی نیلوفر بیضایی و با بازی **پروانه حمیدی، میترا زاهدی و ژاله شعاری**، از تاریخ ۱۸اکتبر ۲۰۰۰ آغاز شده و تا ژوئن سال ۲۰۰۱ در شهرها و کشورهای مختلف اروپا ادامه خواهد داشت.

توضیح ۳ : خانمها زاهدی و شعاری هر دو یک نقش را بازی میکنند. منتها در برخی اجراها خانم زاهدی و در برخی دیگر خانم شعاری‌ایفاگر نقش مینا خواهند بود.

پرولوگ Prolog

صحنه: دو پاراوان در دو سوی صحنه قرار دارند که بازیگران در پشت آنها لباسهایشان را عوض میکنند و در برخی از صحنه‌ها با استفاده از افکت نوری، سایه‌های بازیگری که پشت آنها نشسته یا هر دو بازیگر دیده میشود. دو صندلی دردوسوی صحنه . دو چوب در دوسوی صحنه. دو چهارپایه در دو سوی صحنه که روی هر یک ,یک سبد پر ازگوجه فرنگی قرار دارد.

توضیح: در طول نمایش بتدریج خطوط پیری بر چهره‌ی سودابه و مینا مینشیند.
در صحنه‌ی پایانی نمایش آندو کاملا سالخورده هستند.

پروانه و میترا (ژاله) در نقش خودشان .از دو سوی صحنه وارد میشوند. دست یکدیگر را میگیرند و بطرف تماشاگر میآیند. تعظیم میکنند. احتمالا تماشاگر دست نمیزند. آنقدر این کار را تکرار میکنند تا تماشاگر متوجه شود که قرار است دست بزند.

- سلام. شبتان بخیر. من پروانه حمیدی هستم...
- و من میترا زاهدی (ژاله شعاری)

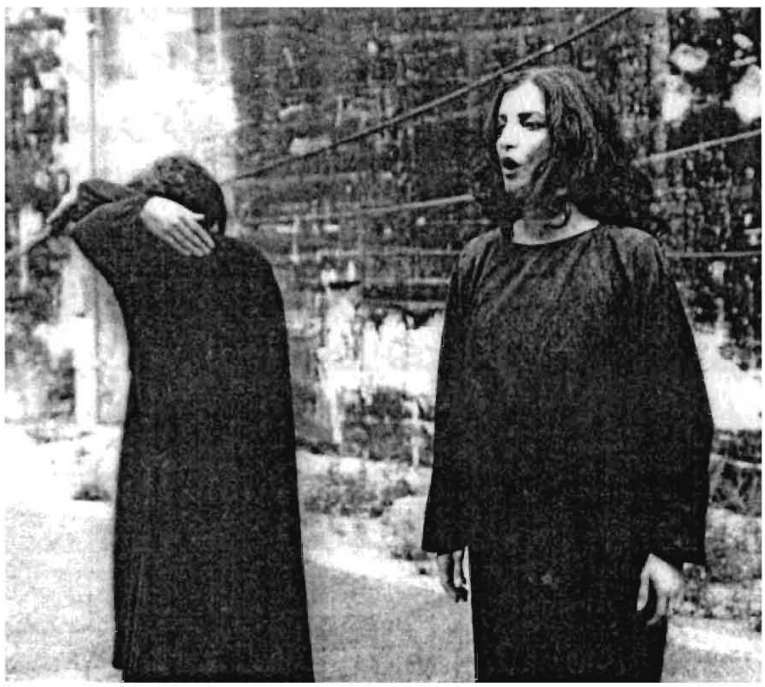
پ: فکر کردیم بد نباشد سنت شکنی کنیم و پیش از شروع نمایش و پیش از آنکه دیوار فرضی بین ما و شما گذاشته شود، با شما نزدیکتر شویم و در ضمن توضیحاتی در مورد نمایشی که‌امشب میبینید، بدهیم.

م (ژ): البته نه در مورد خود نمایش، چون نمایش را خودتان خواهید دید، بلکه بیشتر در مورد حسهایمان نسبت به شخصیتهایی که امشب قرار است بازی کنیم...

پ: بله، بله. پیش از آنکه وارد این موضوع بشویم، بگذارید توضیح بدهیم دلیل اصرار ما براینکه شما در آغاز نمایش دست بزنید، چه بود. ما این دست زدن را به فال نیک میگیریم و فرض می کنیم خواسته‌اید به ما خسته نباشید، بگویید.

م(پ): بخاطر هفته‌هایی که شب و روز کار کرده‌ایم و بخاطراین سالها که در سخت‌ترین شرایط و در بدترین وضع روحی و مالی تلاش کرده‌ایم تا کارهایی لااقل قابل قبول به شما ارائه دهیم.

پ: دلیل اصلی اما این بود که تعارف را کنار بگذارید و اگر از کار خوشتان نیامد، در پایان نمایش دست نزنید. برای کسانی که احتمالا از این کار خیلی بدشان بیاید، همانطور که ملاحظه میفرمایید، در دو طرف صحنه سبدهایی با گوجه فرنگی گذاشته‌ایم که این دوستان می‌توانند آنها را بسوی ما پرتاب کنند. البته دوستانی هم که احتمالا از کار خوششان بیاید ما را سرفراز خواهند کرد، اگر تشویقمان کنند و برایمان دست بزنند.



(از راست) ژاله شعاری و پروانه حمیدی در صحنه‌ای از نمایش

هندی پروانه زنگ میزند.

م(ژ): پروانه جان، مثل‌اینکه فراموش کرده‌ای هندی‌ات را خاموش کنی.

پ: *(به میترا یا ژاله)* وای، واقعا معذرت میخواهم. *(به تماشگران)* از شما هم همینطور. اما اجازه بدهید جواب بدهم و بعد آنرا را خاموش کنم... حمیدی... بله ؟ از کجا ؟ در مورد کنفرانس برلین؟

دوست عزیز، اولا که من الان روی صحنه‌ی تاتر هستم و قرار است یک نمایش بازی کنم، دوما در نمایشنامه‌أی که بازیگران اصلی‌اش با ۵۰ بادیگارد گردن کلفت حضور داشتند، شما چرا یقه‌ی منِ بازیگر فرعی را گرفته‌اید که کل زمانی که اجرای نقشم از آن کنفرانس گرفت، به دو دقیقه هم نرسید. تازه بازی بنده بدون کلام بود، نه شعار دادم و نه خودم را وارث دمکراسی معرفی کردم. تمجیدها را شنیدم و پی‌ی فحشها را هم که از قبل به تنم مالیده بودم... دوست عزیز، هر کس مسئول نقش خودش است. اجازه بدهید من به کارم برگردم، شما هم برگردید به زندگی‌تان. گذشت زمان بسیاری چیزها را روشن خواهد کرد. ضمنا اگر ذره‌ای ازاین پیگیری را در مورد عاملان قتلها و جانیان حاکم داشتید، فکر کنم وضع همه‌مان ازاین که هست، بهتر بود. *(هندی را قطع میکند)* ... معذرت می‌خواهم... واقعا متاسفم.

م (ژ): هر چند که چندان هم از موضوع خارج نشدیم. حالا تو مطمئنی که هندی‌ات را خاموش کرده‌ای؟

(پ) : آره بابا، خر که نیستم...

(به هندی اش نگاه میکند. میبیند که هنوز روشن است. آن را خاموش می‌کند.)

م (ژ): ... برای توضیح اینکه چرا از موضوع خارج نشده‌ایم، اجازه بدهید قضیه‌ی گوجه فرنگیها را کمی بیشتر باز کنیم. ما فکر می‌کنیم که وظیفه‌ی هنراینست که همه‌ی ارزشهای رایج را که مانع آزادی و حق تصمیم گیری انسانها هستند بزیر علامت سوال ببرد. پس هنرمند شاید در جاهایی بخواهد عمدا به تحریک اذهان عمومی دست بزند و البته این یعنی که باید مرتب آماده‌ی این باشد که نوع بیان حرفش بزیر علامت سوال برده شود. *(به پروانه نگاه میکند.)*

پ: در ضمن ما تماشاگر بی‌نظر و بی‌عمل نمی‌خواهیم. تماشاگر مجبور نیست هر چیزی را بپذیرد. مثلا درست در دوره‌ای که خیلیها به خود می‌بالند که دمکرات شده‌اند و اصلا دمکرات بدنیا آمده‌اند و پدر و مادر و اجدادشان با اولین تئوریسینهای دمکراسی شام و نهار میخورده‌اند و دوست و دشمن، قاتل و قربانی، مرتب برای هم عشوه‌های مدنی می‌آیند و لبخندهای مدنی می‌زنند. ...

م (ژ): پروانه‌جان، از موضوع خارج نشو. ما قرار بود در مورد نمایش امشب صحبت کنیم. به فکر آن کارگردان بیچاره باش که آنجا دارد خونش به جوش می‌آید.

(هر دو برای کارگردان دست تکان میدهند و دلبری میکنند.)

پ: ولی نه. دقیقا ربط دارد. در کنفرانس برلین‌این جماعت برای موافق و مخالف به یک نسبت دست می‌زدند. یعنی انگار نه انگار که خودشان را مثلا به گنجی و نظراتش نزدیکتر میبینند یا به چنگیز پهلوان و نظراتش. یعنی با هر دو موافق بودند. مگر میشود. آخر این چه مدنیتی است... مدنیت یعنی حزب باد و بی نظری و انفعال؟

(باهم میخوانند.این آواز چند بار تکرار میشود. حالتهای خواندن آواز مرتب تغییر میکند. از حالت دوستانه به مارش نظامیو بعد به قهر و دعوا تبدیل میشود. در حین خواندن آواز، صندلیها را بر میدارند و دنبال یکدیگر میدوند. هر یک تلاش میکند تا جای دیگری را بگیرد.)

اگه با ما موافقی دست بزن

اگه با ما مخالفی دست بزن

اگه با ما موافقی، اگه با ما مخالفی

تو که با ما موافقی دست بزن

(نفس نفس زنان بر روی صندلیها مینشینند.)

م (ژ): دوستان عزیز، حتما حالا درک میکنید که علت اینکه در سالن تآتر مرتب تاکید میشود هندی‌هایتان را خاموش کنید، جدا از اینکه تمرکز بازیگران بهم میخورد، چیست.اینکه از موضوع نمایش خارج می‌شوید *(به پروانه اشاره میکند.)*

... البته در مورد ما این بازیگران هستند که تمرکز تماشاگران را بهم میزنند.

پ: اصلا من دیگر حرف نمیزنم. آ..ها...

(با حرکت نشان میدهد که دهانش را بسته است.)

م (ژ): پروانه...

-...

- پروانه...

-...

-*(فریاد میزند)*: پروانه !

(پروانه از جا می‌پرد، اما همچنان حرف نمی‌زند.)

(میترا (ژاله) دو نفر از تماشاگران را نشان میدهد.)

م (ژ): آن خانم و آقا را میبینی که آنجا نشسته‌اند ؟ شرط میبندم که زمانی عاشق هم بوده‌انـد. حالا میبینی چطور رسمی و بی‌تفاوت در کنار یکدیگر نشسته‌اند؟

(ادای آنها را در میآورند.)

پ: اما مثلا ده سال پیش شاید

(ادای یک زوج عاشق را در میآورند.)

م (ژ): یا مثلا اولین ابراز عشق‌شان به یکدیگر...

(رو به هم می‌نشینند. کسی که نقش مرد را بازی می‌کند، در حین ابراز عشق مرتب سعی میکند با زن تماس بدنی پیدا کند، در حالیکه ابراز عشق زن بیشتر رمانتیک است. ناگهان یکی از آنها صحنه را قطع میکند.)

پ: ولی حالا ...

(دوباره ادای نشستن فعلی زن و مرد را در میآورند. با اخم.)

م(ژ): ببینم، هوس عاشق شدن نکرده‌ای؟

پ: ولم کن، عزیز من. آغاز و پایان عشقهای آتشین مثل سریالهای تکراری آمریکایی شده. ما هم که با این سن و سال هم آغازش را دیده‌ایم و هم پایانش را...

م (ژ): خب عشق شکلهای گوناگونی دارد. عشق به دیگری، یک شکل آن است.

(به تماشاگران.)

پ: و ما در نمایش امشب نقش دو زن بازیگر را بازی میکنیم که عاشق حرفه‌شان هستند. نقش دو هم‌سرنوشت.

م(ژ): بهمین دلیل هم خودمان به بسیاری از لحظات زندگی این دو زن نزدیک میبینیم.

پ: من نقش سودابه را بازی میکنم که درایران مانده.

م (ژ): و من مینا را که ازایران فرار کرده است.

پ: آنها هم مثل ما یکدیگر را بسیار دوست دارند و مهم‌ترین دوران زندگی‌شان را، حرفه شان را با یکدیگر قسمت کرده‌اند..

م(ژ): و البته برخلاف ما آنها ستاره بوده‌اند. دوتن از بهترینها.

پ: آنها در اوج درخشش کاری از حرفه‌ی خود محروم شده‌اند.

م(ژ): تو چند سال است تئاتر بازی می‌کنی؟

پ: ۱۷ سال.

م(ژ): و درست از زمانی که ما کار بازیگری را آغاز کرده‌ایم، آنها ناچار شده‌اند این حرفه را کنار بگذارند.

پ: ولی باز اینجا هم یک وجه مشترک وجود دارد. نسل آنها از ادامه‌ی خلاقیت محروم شد و ما در آغاز کار در جایی که باید این فرصت را میبافتیم تا توانایی‌هامان را ثابت کنیم، به این گوشه از دنیا پرت شدیم.

م(ژ): به جایی که مخاطبمان آنقدر محدود است که انگار اصلا وجود ندارد.

پ: و من میدانم که کارهای ما هیچ جا ثبت نمیشود، انگار که هرگز وجود نداشته‌ایم.

م(ژ): و آنها چون یادهایی دور در جایی از ذهنها ثبت شده‌اند. اما کسی سرنوشتشان را دنبال نکرده است.

پ: ما امشب سعی میکنیم، گذشته ی دوران کاری آنها را و در عین حال اکنون زندگی شان را یکبار دنبال کنیم.

م(ژ): چون با وجود اینکه زندگی هنرمند، یک شکل خاص و غیر عمومی دارد ...

پ: اما سرنوشتی که نتیجه‌ی فشار و سانسور و شستشوی مغزی است، با سرنوشت دیگران و ما نزدیک است.

م(ژ): فشار آدمها را تلخ و بیرحم میکند و آنها را در مورد خودشان و دیگران به شک میاندازد

پ: همه را به جان هم میاندازد و بسیاری را به عکس العمل وا می‌دارد.

م(ژ): ما نسل ناسازگارانیم و دراین راه بهای سنگینی پرداخته‌ایم، بی‌ریشگی و بی سرانجامی ...

پ: بعضی ارتباط خود را با زمان حال از دست میدهند و چون آینده نیز تاریک است، خود را در تار و پودهای خاک گرفته‌ی یک گذشته‌ی دور می‌پیچند.

م(ژ): بعضی به همه چیز بی‌تفاوت میشوند و در نتیجه هر چه بر آنها رود می‌پذیرند.

پ: و بعضی با عامل فشار همگام میشوند. اول نظراتشان تغییر میکند ...

م(ژ): ... بعد ظاهرشان

پ: ... بعد اندیشه‌شان

م(ژ): و بعد خودشان تبدیل می‌شوند به عوامل جدید فشار.

پ: هنرمندان نیز برخی این می‌شوند و برخی آن.

م (ژ): شاید نزدیکترین جمله را به سرنوشت این دو زن،-ما یا آن دو فرقی نمیکند- **آنتون آرتو** گفته باشد: "زنده بودنم بدین معنا نیست که واقعا زندگی می کنم، تنها وقتی بر روی صحنه‌ام حس می کنم که وجود دارم."

پ: و وای بروزی که صحنه را از ما بگیرند ...

م(ژ): و مخاطب را از ما بگیرند ...

پ: انگار هرگز نبوده‌ایم ...

م(ژ): انگار هیچ نگفته‌ایم ...

پ: انگار هیچ نکرده‌ایم ...

م (ژ): و برای هر یک از ما بدلهایی بسازند تا آنچه را که ما گفتیم و آنچه ما کردیم با نام اندیشه‌ی نو به کسانی بفروشند که هرگز نخواهند دانست ما نیز وجود داشته‌ایم.

پ: مرگ تدریجی، رویاهای آبی و موهایی که روز بروز بیشتر به سپیدی می‌زند

م(ژ): و هیچکس جوابگوی هیچ چیز نخواهد بود.

پ: جهنمی که عین زندگی ست ...

این نمایش تقدیم میشود به زنان بازیگر که دراین سالها، چه در حرفه و چه در زندگی بیشترین فشار را متحمل شده‌اند، به تمامی هنرمندان و به اهل قلم که زندگی بی عشق را بر زندگی بدون غرور ترجیح دادند و چه درایران و چه در تبعید، هر چند اندک، اما هستند، به تمامی کشته شدگان این سالها که براستی "عاشق‌ترین زندگان بودند" و به تمام کسانی که از پیشه‌ی خود محروم و از سرزمین خویش رانده شده‌اند و در یک جمله به ملت ایران!

م (ژ): باز احساساتی شدی؟ می‌شه بگی منظورت از زندگی بی عشق و بی غرور چیست؟

پ : چه احساساتی؟ خب، ما تعداد کمی هنرمند داریم که دراین سالها حاضر نشدند به هر قیمتی، حرفه‌شان را، حرفه‌ای را که بهش عشق می‌ورزند، ادامه بدهند. یعنی به بهای بیکار شدن، تن به سانسور ندادند. غرورشان را زیر پا نگذاشتند. تعداد زیاد دیگری هم ترجیح دادند در راه ماندن دراین حرفه، به سانسور تن بدهند..

م(ژ): خب درست، ولی ما نباید یک تنه به قاضی برویم. یعنی باید بتوانیم خودمان را به جای آنها بگذاریم و ببینیم چه شرایطی باعث این تن دادن شده.

پ: که چی بشه ؟ من بالشخصه ممکنه بتوانم خودم را به جای آنـها بـگذارم و سـعی کنـم بفهممشون، ولی بهیچوجه نمی‌توانم برایشان احترام قائل شوم.

م (ژ): بگذار ادامه‌ی‌این بحث را بگذاریم برای آخر نمایش، وگرنه طولانی میشه ...این نمایش تقدیم نمیشود به تمامی نوکیسه‌گان نوجامه در هر شـکلی و بـه هـر صورتی، بـه تمـامی مجیزگویـان و مـزوران و دروغگویـان، ابلـهان و جـزم اندیشـان، بدل‌سازان و بدل‌پرستان و باز در یک جمله به ملت‌ایران!

پ: دیدی خودت هم احساساتی شدی ...

م(ژ): بااینهمه هنوز پیشنهادمان را پس نگرفته‌ایم. هر کس ازاین نمایش خوشش نیامد، لطف کند و در پایان برایمان دست نزند.

پ: و هر کس که از آن خوشش آمد لطف کند و برایمان دست بزند. هـر کـس هـم کـه بحثی داشت، لطفا پس از پایان نمایش در سالن بماند.

م(ژ): هر کس که پس از دیدن این نمایش به خونمان تشنه شد

پ: و یا پیش از دیدن‌این نمایشنامه نیز به خونمان تشنه بوده

م (ژ): لطف کند و چند عدد از این گوجه‌فرنگی‌های زیبا به سوی ما پرتاب کند.

پ: چرا که ما تماشاگر بی‌نظر، بی رای، بی عمل و بی تفاوت نمیخواهیم.

م (ژ): حالا اگر اجازه بدهید، دو دقیقه استراحت اعلام می‌کنیم، تا خودمان را بـرای نمـایش اصلی آماده کنیم. لطفا سالن را ترک نکنید.

پ: کی بود که می‌گفت بهترین لحظه در تآتر، لحظه‌ی اعلام زمان استراحت است.

م(ژ): تا دوباره از موضوع خارج نشده‌ایم خواهش می‌کنم نور را قطع کنید.

پ: موسیقی.

(صحنه به دو قسمت فرضی تقسیم شده است. در هر سو یـک پاراوان قـرار دارد کـه تعویض لباسها پشت آنها انجام میشود. در عین حال در صحنـه‌هایی سـایه‌ی بـازیگران نقـش مینـا یـا سـودابه در پشـت آن دیـده میشـود. دو زن سـیاهپوش از دو سـو وارد می‌شوند و در حین ادای جملات زیر با آواز نقالی، به سوی تماشاگران می‌آیند، به دو جهت مخالف می‌چرخند دوباره به طرف پشـت صحنـه مـیروند. انگار در خـواب راه میروند، اما از صحنه خارج نمی‌شوند)

xxx

آنچه بوده، نخواهد بود
آنچه خواهد بود، نیامده
فقط روز واقعی ست
و شب
شاخه، برگی نخواهد داد
ما فرو می‌رویم
پیش از آنکه زمانش رسیده باشد
آنچه باید باشد
پس از ما خواهد آمد
ما با خود کج بختی آوردیم
و هیچ درختی را آب ندادیم
چیزی در سرهامان پچ پچ میکند
روز و شب
روشنی و زندگی
از آن ما نیست، نخواهد بود

(چند بار تکرار میکنند. در حین خواندن متن بالا خود را برای اجرای "مده آ" از داریو فو آماده میکنند. بازیگر نقش مده آ با چوبی به زمین میکوبد و چون حیوانی زخم خورده میغرد و از اینسو به آنسو می‌رود.)
(زمان گذشته. سودابه در نقش مده آ و مینا در نقش زن)

زن : کمک، کمک، کسی اینجا نیست ؟ کمک کنید. مده آ خود و فرزندانش را در خانه حبس کرده است. او چون دیوانه‌ای فریاد میزند. او چون حیوانی وحشی به خود میپیچد. او عقل از کف داده است. او از حسادت دیوانه شده. شوهرش جیسون، دختر جوانی را به همسری گرفته. مده آ حاضر نیست خانه اش را ترک کند، او از فرزندانش نمیگذرد.
مده آا مده آا بیرون بیا. گوش کن. عاقل شو. به کودکانت بیندیش و نه به خودت. فرزندانت خانه‌ی بهتری خواهند داشت. آنها لباسهای بهتری خواهند پوشید و همه به

آنها احترام خواهند گذاشت. آنها در خانه‌ی شاه زندگی خواهند کرد. بخاطر عشق به فرزندانت خودت را قربانی کن، مده آ ! بخاطر آنها هم که شده، بپذیر. نه، مده آ هیچکس به تو توهین نکرده است. همسرت جیسون با احترام از تو حرف میزند. او به عشق تو به فرزندانت احترام میگذارد. چیزی بگو، مده آ. پاسخ بده ... در را باز کن. ما نیز بارها گریسته‌ایم. سرنوشت ما نیز همین بوده است. همسران ما نیز به ما خیانت‌ها کرده‌اند. اینک مده‌آ میآید، با چهره‌ای پریده رنگ. چیز ی بگو، مده‌آ، چیزی بگو.

مده آ: به من بگویید او چگونه است؟ زن جدید جیسون را میگویم. من او را یکبار از دور دیده‌ام، بنظرم زیبا آمد. منهم روزی جوان بودم و دوست داشتنی.

زن: ما میدانیم، مده آ. اما آن روزها گذشته است. سرنوشت ما زنان اینست که همسرانمان زنانی زیبا و جوان میجویند. این قانون جهان است.

مده آ: کدام قانون.آیا شما زنان‌این قانون را نوشته‌اید؟

زن: نه، مده آ.این طبیعت است. مردها دیرتر پیر میشوند و ما زنان بسیار زود زیبایی‌مان را از دست میدهیم. مردها داناتر میشوند و ما پیرتر.

مده آ: بدبختها! آنها شما را با قوانین خود پرورش داده‌اند و شما بلندگوهای آنان شده‌اید.

زن: مده آ، بپذیر و ببخشای. آنگاه شاه به تو اجازه‌ی ماندن خواهد داد.

مده آ: ماندن,تنها ماندن ... در این خان، تنها چونان مرده‌ای. بدون صدا، بدون لبخند، بدون عشق فرزند یا همسر. آنها پایکوبی خواهند کرد، پیش از آنکه مرا به خاک سپرده باشند ... و من، بخاطر فرزندانم سکوت کنم؟ زنان، نزدیکتر بیایید. در قلب و سر من صدایی ست که مرا به کشتن فرزندانم میخواند. و مرا، مادری قصی القلب خواهند پنداشت که غرور او را دیوانه کرد. با اینهمه بهتر آنست که چون حیوانی وحشی در یادها بمانم تا اینکه چون بزی شیرده که میدوشندش و سر میبرندش، به فراموشی سپرده شوم. من فرزندانم را خواهم کشت!

زن: بیایید، مده‌آ دیوانه شده. هیچ زنی چون او سخن نمیگوید. او نه چونان مادری، که چون جادوگران و فواحش سخن میگوید.

مده آ: نه، خواهران من. من دیوانه نیستم. من بسیار اندیشیده‌ام و این نقشه کشیده‌ام. من دستانم را بارها با سنگ زده‌ام. این دستان را زده‌ام، تا به فرزندانم آسیبی نرسانند. من

به خودکشی نیز اندیشیده‌ام، چرا که تاب تحمل آن ندارم که مرا از خانه‌ام برانند، از سرزمینم بیرون کنند، هر چند که برایم بیگانه است. نه، من نمیگذارم که چون سگان فراموشم کنند. اگر بروم، همه مرا فراموش خواهند کرد، حتی فرزندانم. انگار که هرگز از مادری زاده نشده‌اند و انگار مده‌آ نیز هرگز زاده نشد و هرگز کسی به او عشق نورزیده است، هرگز کسی او را در آغوش نگرفته و نبوسیده است. اگر بنا باشد که یک بار مرده باشم، چگونه میتوانم دوباره بمیرم ؟ میخواهم زندگی کنم. و تنها راه زنده ماندنم اینست که زندگی‌ام را، خون و گوشتم را، فرزندانم را بکشم.

زن: آی مردم، بیایید، جمع شوید. با خود طنابهای طویل بیاورید، تا دست و پای مادری دیوانه را ببندید. دیوان و پریان از زبان او سخن میگویند.

مده آ: به عقب بروید. به سلاخه میکشمتان اگر قدمی جلوتر بیایید.

زن: فرار کنید مردم، مده آ عقل از کف داده ... اینک همسر مده آ، جیسون میآید. راه باز کنید. تنها او از پس این زن بر میآید.

مده آ: جیسون، چقدر لطف کردی و برای چند لحظه هم که شده، همسر زیبایت را ترک کردی، تا مرا ببینی. اوه، چرا اینچنین عبوث و بد خلقی؟چرا اینقدر عصبانی هستی؟ بنشین‌این فقط یک بازی است. من نقش یک دیوانه را بازی میکنم تا اینها را به خنده وا دارم. خب ، من هم باید وقتم را بگذرانم. من اکنون عاقل شده‌ام. چقدر خود خواه بودم که ترا تنها برای خود میخواستم. خشم من بی دلیل بود، و حسادتم از کوته بینی‌ست. تو نیک میدانی که زنان از جنس ضعیفند. ... جیسون، مرا ببخش که تنها به خود میاندیشیدم. تو بسیار نیک کردی که جوانی نو کردی و بستر و بندهای نو خواستی و احترام نیکان برانگیختی. آنان خویشاوندان جدید من نیز خواهند بود. مرا ببخش، مرا به عروسی‌ات میهمان کن، چرا که من بر آنم تا به عروس نو همچون مادری مهربان رسم عشق ورزی بیاموزم، تا تو را راضی کند. آیا اکنون باور میکنی که من بر سر عقل آمده‌ام؟ جیسون، مرا ببخش که تو را خائن نامیدم. مردی که زن عوض کند، هرگز خائن نیست و زن باید شاد باشد که مادر است، چرا که مادر بودن بزرگترین هدیه است. و من به عبث گمان میکردم این قانون شما مردان که به دلخواه ما را دور بیندازید و جانشین جوان برایمان برگزینید، بیرحمانه است، که فرزند بر گردن ما میگذارید، تا ما در پایین بمانیم و کوتاه بیایم و با زنجیر ما را به قفس بسته‌اید

تا ما در سکوت بگذاریم تا ما را بدوشید و از ما سواری گیرید. ... اوه جیسون، عجب فکر دیوانه‌أی. و من هنوز همین فکرها را در سر دارم. من‌این قفس را خواهم شکست واین زنجیر خواهم گسیخت. تو مرا با زنجیر به پسرانت بستی و با قانونت به خاک سپردی. میشنوید زنان ! نفس مرا میشنوید. نفس من آنچنان عمیق است که میتوانم هوای تمام دنیا را چون دمی فرو دهم. فرزندانم باید بمیرند، تا تو جیسون و قوانینت سرنگون شوید! به من اسلحه‌أی بدهید. أی زنان.! این میله‌ی آهنین را به گوشت نازک فرزندانت فروکن، مده آ. خون جاری‌شان را میبینی. بر خود ملرز آنگاه که فریاد میزنند: مادر، نه، مادر ما را نکش! و آنگاه که مردم فریاد میزنند: سگ ! قصی القلب! عجوزه!

و من گریان با خود میگویم: بمیر ! بمیر، تا زنی نو بدنیا آید!

(فریاد میزند و چوب را بر زمین میکوبد.)

زنی نو !

موسیقی. تغییر نور.

(زمان حال. مینا در جایی در اروپا خود را برای بازی در یک نمایش اروپایی معرفی میکند.)

مینا: سلام. روز بخیر ... به من گفته‌اند لازم نیست قطعه‌ای را اجرا کنم. از من خواسته‌اند فقط خودم را معرفی کنم. میدانید. برای من معرفی خودم کارساده‌ای نیست. یعنی زندگی من آنقدر پیچیده است که هر چه بگویم، ممکن است دروغ یا غیر ممکن بنظر برسد. بهر حال سعی میکنم. عجب نور باشکوهی! کم کم داشت یادم میرفت. اسم من مینا سلیمیاست. ازایران میآیم.ایران کجاست ؟ در همسایگی ترکیه و افغانستان و پاکستان قرار دارد. خمینی، سلمان رشدی، بدون دخترم هرگز ... متوجه شدید؟ میبخشید، میتوانم بنشینم؟ *(یک صندلی بر میدارد و در وسط صحنه میگذارد. مینشیند)* تمام بدنم میلرزد. میدانید، من سالهاست که روی صحنه نبوده‌ام و الان خیلی دستپاچه شده‌ام. این معرفی برای من مثل اولین آزمون برای ورود به کلاس بازیگری میماند. نه، نه بار اولم نیست که بروی صحنه میروم. من درایران رشته‌ی بازیگری

خوانده‌ام و در حدود چهل نمایشنامه و پنج فیلم سینمایی بازی کرده‌ام. ما دونفر بودیم. سودابه معانی و من. *(سایه‌ی سودابه)* ما هر دو بازیگران شناخته شده‌ای بودیم. ما را ممنوع الشغل کردند. برایمان یک نامه فرستادند که در آن نوشته شده بود، دیگر اجازه‌ی ادامه‌ی شغل بازیگری نداریم. بهمین سادگی. هیچکس هم حاضر نبود توضیح بیشتری به ما بدهد.

بله، در کشور من هیچکس به بازیگرانش توضیح نمیدهد که چرا اجازه‌ی کار ندارند

(موسیقی. تغییر نور. دفتر فرضی وزارت ارشاد. مینا در مقابل منشی فرضی وزیر ارشاد.)

... سلام. میبخشید، میخواستم وزیر ارشاد را ببینم. میدانید، من یک نامه دریافت کرده‌ام که در آن فقط در چند جمله؛ اسمم ؟ اسم من مینا سلیمی‌ست ... معذرت میخواهم، سلیمی را با ص نمینویسند ... چه داشتم میگفتم، نامه، معذرت میخواهم، سلیمی را با ث نمینویسند.. ... چرا نمیشود ایشان را ببینم ؟ من میدانم که ایشان هستند... چرا دروغ میگویید.

(فریاد میزند) کثافتها، کثافتها، شما سواد جایی را که اشغال کرده‌اید، ندارید. شما این کشور را از بین برده‌اید شما این ملت را فلج کرده‌اید. اما زمان اینچنین نمیماند. نسلهای دیگر خواهند آمد. نسلهای بهتر، شما جلوی تولد نسلها را نمیتوانید بگیرید. شما مگر اینکه ملتی را از بین ببرید ... و این غیر ممکن است ... کثافتها، کثافتها *(میافتد)* نه، نه متشکرم. حالم خوب است. بله، میتوانم ادامه بدهم.

(بسختی بلند میشود و دوباره روی صندلی مینشیند)

هیچیک از همکاران ما از ترس اینکه برایشان مشکل ایجاد شود از ما حمایت نکرد. هیچکس هیچ چیز نگفت. شاید بعضی از محرومیت شغلی ما خوشحال هم شدند. ما جای کسی را نگرفته بودیم. اما شایداینطور بنظر میآمد. نمیدانم. فقط توصیه کردند ایران را ترک کنم. این را خیلی محترمانه و با دلسوزی گفتند، طوری که انگار نگران سرنوشتم هستند.

سودابه ماند و من ازایران خارج شدم *(سایه‌ی سودابه محو میشود)*. نمیدانم کداممان کار درستی کردیم. ... کاش یک بچه داشتم.. وحشت من همیشه این بود که حرفه‌ام برایم مهمتر از فرزندم شود. برای همین بچه‌دار نشدم. کودکی که هرگز نخواهم داشت، هرگز نخواهم دید و نوازش نخواهم کرد و نخواهم شناخت و هرگز از من دوستت دارم نخواهی شنید: مرا ببخش. بی تو چقدر تنهایم. اینک تو نیستی. تو که اینگونه دوستت میدارم، و به خواست من نیامده‌ای تا من، که امروز موهایم به سپیدی میزند و جوانی نداشته‌ام را سالهاست که به گور سپرده‌ام، در سوگ نبود تو و مرگ حرفه‌ای که زندگی‌ام بود، در سرزمینی که از آن من نیست و بزبانی که از آن من نخواهد بود، مرثیه‌ی آرزوهای بر باد رفته و عشقهای ناکام بخوانم. ...

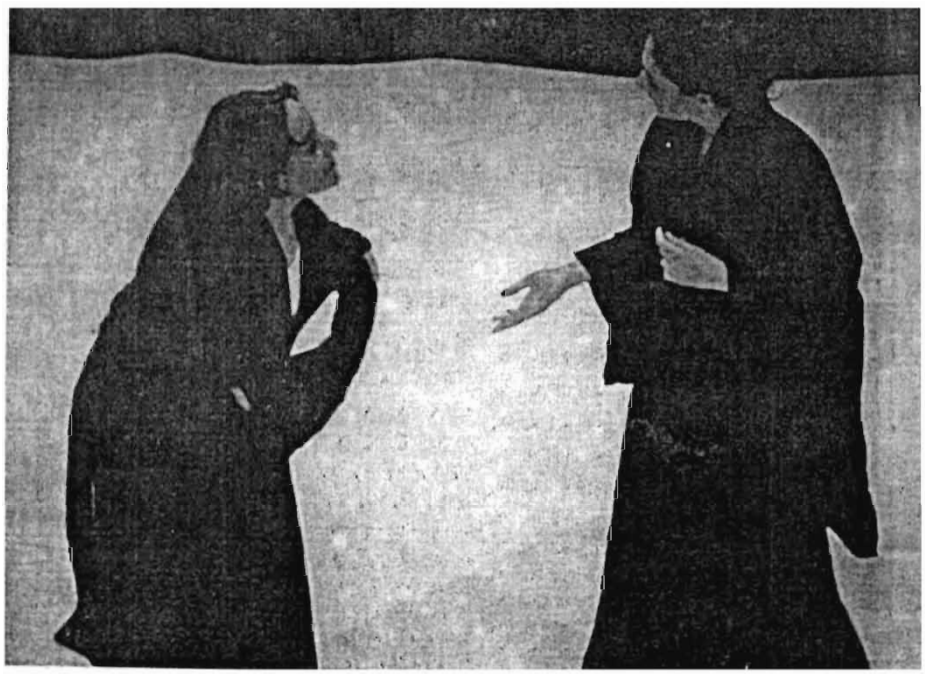
ببخشید، مثل‌اینکه از موضوع خارج شدم. از وقتی که به آلمان آمده‌ام برای گذران زندگی از زمین شویی تا کار دفتری، ،هر کاری که فکرش را بکنید، کرده‌ام. چه اهمیتی دارد که من روزی که بوده‌ام.. زندگی باید بگذرد و من که زبان نمیدانستم، در کشوری که پر است از بازیگران بیکار، بهیچوجه حاضر نبودم خودم را در خانه زندانی کنم و به یاد گذشته غبطه بخورم. گفتم بازیگران بیکار، به یاد بازیگر مورد علاقه‌ام، **هانا شیگولا** افتادم. بازیگر فیلمهای **فس بیندر**ا به آلمان که‌آمدم، از هر کس در مورد او پرسیدم، او را نمیشناخت. بجز یک نفر که خودش اهل هنر بود. پرسیدم چرا فیلم جدیدی از او نیست. گفت، او بیشتر در فرانسه است و چندین سال است که فقط chansson اجرا میکند. شیگولا در مصاحبه‌ای گفته بود که در آلمان سالهاست فیلمهای خوب بندرت ساخته میشود و فیلمهایی که به او پیشنهاد بازی در آنها شده، بیشتر فیلمهای تجارتی بوده‌اند. گفته بود، حاضر نیست به هر قیمتی و فقط برای گذران زندگی در هر فیلمی بازی کند. هانا شیگولا در فرانسه !!! به خودم گفتم، یعنی آلمان، مهد فرهنگ هم قدر هنرمندانش را نمیداند و آنها را از خود میراند؟ هانا شیگولا از آلمان میرود و آلمان عجب سرزمین فقیری میشود ... و بعد، تلویزیون را که روشن میکنی، رقبای او را میبینی. ...!Hei! Ihr seid alle so suss باور کنید در همه حال، سعی کرده‌ام حرفه‌ام را فراموش نکنم. موقع زمین شویی، مرتب با خودم میگفتم، فرض کن قرار است نقش چنین زنی را بازی کنی.

(قسمتی از یک روز زندگی یک زن نظافتچی را بازی میکند.)

من خودم را گم کرده‌ام. دیگر نمیدانم کدامم. آن بازیگر بزرگ تآتر درایران یا یک زن خارجی زمین شور در اروپا. مده‌آ هستم یا لیدی مکبث!
در خوابهایم همه چیز آبی‌ست. آنجا سودابه است و من ... ما نقشهایمان را با هم بازی میکنیم. برای همین است که بیشتر روز را میخوابم.. اگر نخوابم، حرفه‌ام را فراموش میکنم. ...
ما دیروز "مده آ" را بازی کردیم و امروز "در انتظار گودو" را: استراگون و ولادیمیر... میدانید که ... آنها منتظر رسیدن گودو هستند. ...
(نور مینا میرود. نور. سودابه در نقطه‌ای دیگر از صحنه روشن میشود. زمان گذشته. سودابه در لباس ولادیمیر. تکدرختی را همراه با یک جفت کفش با خود میآورد و در وسط صحنه میگذارد. قسمت کوتاهی از آکت دوم در انتظار گودو از بکت اجرا میشود. چند لحظه بر جا میماند و به درخت خیره میشود. بعد شروع به راه رفتن در همه‌ی جهات صحنه میکند. به کفشها که میرسد، بر جای میماند. آنها را بر میدارد، بو میکند، وارسی میکند و با احتیاط دوباره سر جایشان میگذارد. دوباره با عجله در صحنه به اینسو و آنسو میرود. در طرف راست صحنه میایستد و به دوردست خیره میشود. دوباره شروع به راه رفتن میکند. اینبار در طرف چپ صحنه میایستد و باز به دوردست خیره میشود. دوباره براه میافتد. میایستد. دستانش را بر روی سینه میگذارد و شروع به آواز خواندن میکند.)

ولادیمیر: یه سگ به آشپزخونه‌ای رفت
و یک تخم مرغ دزدید
(قطع میکند. صدایش را صاف میکند و دوباره از نو شروع میکند.)
بعد آشپز یه قاشق ورداشت
و سگه رو زد تا مرد.
سگهای دیگه اومدند
و براش یه قبر ساختن
(خواندن را قطع میکند. کمی فکر میکند و دوباره از نو شروع میکند.)
بعد سگهای دیگه اومدند

و براش یه قبر ساختن
سگه رو تو قبر گذاشتن
و روسنگ قبر نوشتن
(خواندن را قطع میکند. به فکر فرو میرود. دوباره از نو شروع میکند.)
یه سگ به آشپزخونه‌ای رفت
و یه تخم مرغ دزدید
بعد آشپز یه قاشق ورداشت
و سگه رو زد تا مرد.



(از راست) میترا زاهدی و پروانه حمیدی در صحنه‌ای از نمایش

قطع میکند. صدایش را بسیار پایین میآورد و ادامه میدهد. سکوت میکند. لحظه‌ای بی حرکت بر جا میماند. دوباره با سرعت شروع به حرکت در صحنه میکند و به‌اینسو و آنسو میرود. جلوی درخت میایستد. جلوی کفشها میایستد. دوباره حرکت میکند. در طرف راست صحنه میایستد و به دوردست خیره میشود. طرف چپ صحنه میایستد و

به دوردست خیره میشود. دراین فاصله مینا در نقش استراگون با پاهای برهنه و سری افتاده و به آرامی وارد صحنه میشود. ولادیمیر را میبیند.

ولادیمیر: ... باز هم تو ؟

(استراگون سرش را بلند نمیکند. ولادیمیر به سوی او میرود.)

استراگون: به من دست نزن !

ولادیمیر: (نگران میشود. سکوت.)

استراگون: میخوای من برم ؟ گوگو ! کسی کتکت زده ؟ اصلا تو کجا بودی ؟

ولادیمیر: به من دست نزن ! هیچی نپرس ! هیچی نگو ! پیش من بمان !

ولادیمیر: مگه من تا حالا تو رو تنها گذاشته‌ام ؟

استراگون: تو گذاشتی من برم!

ولادیمیر: به من نگاه کن! بهت گفتم، به من نگاه کن!

(استراگون سرش را بلند میکند. مدتی طولانی بیکدیگر خیره میشوند. به عقب میروند و دوباره بر میگردند. سر میاندازند. لرزان بیکدیگر نزدیک میشوند و ناگهان یکدیگر را در آغوش میگیرند و به پشت هم میکوبند. استراگون نزدیک است بیفتد.)

استراگون: عجب روزیه !

ولادیمیر: کی‌این بلا رو سرت آورده ؟

استراگون: باز هم یه روز کمتر شد.

ولادیمیر: هنوز نه.

استراگون: هر اتفاقی بیفته، برای من تموم شده. تو داشتی آواز میخوندی. نه؟

ولادیمیر: آره، راست میگی.

استراگون: خیلی ناراحت شدم. با خودم گفتم. تنهاست. فکر میکنه من برای همیشه رفته‌ام و داره آواز میخونه.

ولادیمیر: اخلاق آدم دست خودش نیست. من امروز حسابی تو فرمم. دیشب حتی یکبار هم از خواب بیدار نشدم.

استراگون: پس در نبود من بهت خوش میگذره.

ولادیمیر: دلم که برات تنگ شده بود. ولی یه جورایی راضی بودم. عجیب نیست؟

استراگون: راضی؟

ولادیمیر: شاید این کلمه‌ی درستی نباشه.

استراگون: حالا چی؟

ولادیمیر: *(بعد از مشورتی با خود)* حالا، خب ... *خوشحالم* تو دوباره اینجایی ... *(بی‌تفاوت)* ما دوباره اینجاییم. ... *(ناراحت)* من دوباره اینجام.

استراگون: میبینی؟ وقتی من اینجام، تو حالت بدتره. من هم همینطور. وقتی تنهام، حالم بهتره.

ولادیمیر: پس برای چی برگشتی؟

استراگون: نمیدونم.

ولادیمیر: من میدونم. چون نمیتونی از خودت دفاع کنی. من اگه اونجا بودم، نمیذاشتم اونا تو رو بزنند.

استراگون: تو نمیتونستی کاری بکنی.

ولادیمیر: چرا؟

استراگون: اونا ده نفر بودن.

ولادیمیر: منظورم اینه که جلوی خطر را قبل از وقوع میگرفتم.

استراگون: من که کاری نکرده‌ام.

ولادیمیر: پس چرا کتکت زدند.

استراگون: نمیدونم.

ولادیمیر: اصلا ولش کن. مهم‌اینه که تو دوباره اینجایی و من هم راضی‌ام.

استراگون: ده نفر بودند.

ولادیمیر: تو هم باید راضی باشی. اعتراف کن که هستی.

استراگون: از چی راضی باشم ؟

ولادیمیر: که من رو دوباره پیدا کردی.

استراگون: شاید.

ولادیمیر: بگو که راضی هستی.

استراگون: من راضی هستم.

ولادیمیر: من هم همینطور.

استراگون: من هم همینطور.

ولادیمیر: ما راضی هستیم.

استراگون: ما راضی هستیم. حالا که راضی هستیم، چکار باید بکنیم.

ولادیمیر: منتظر آمدن گودو بشیم.

استراگون: آهان.

ولادیمیر: از دیروز تا حالا یک اتفاق افتاده.

استراگون: اگر نیاد، چی ؟

ولادیمیر: این درخت رو ببین. یادته که از بس صبر کردیم و نیومد، نزدیک بود خودمونو به این درخت دار بزنیم؟

استراگون: آره، شاید.

ولادیمیر: ببینم، فراموش کرده‌ای؟ نکنه همه چیز را به این سرعت فراموش میکنی ... ببین او نجا همه چیز ُسرخه.

استراگون: آره، شاید.

ولادیمیر: تو چقدر آدم سختی شده‌ای.

استراگون: شاید بهتر باشه راهمون رو از هم جدا کنیم.

ولادیمیر: هر دفعه همینو میگی و باز هم بر میگردی.

استراگون: شاید بهتر باشه من را هم مثل بقیه بکشی.

ولادیمیر: مثل کدوم بقیه؟ کدوم بقیه؟

استراگون: مثل اون میلیونها.

ولادیمیر: برای‌اینکه مجبور نباشیم، فکر کنیم.

استراگون: ما دلایل خودمون رو داریم.

ولادیمیر: برای‌اینکه مجبور نباشیم گوش بدیم.

استراگون: آره، ما دلیل داریم.

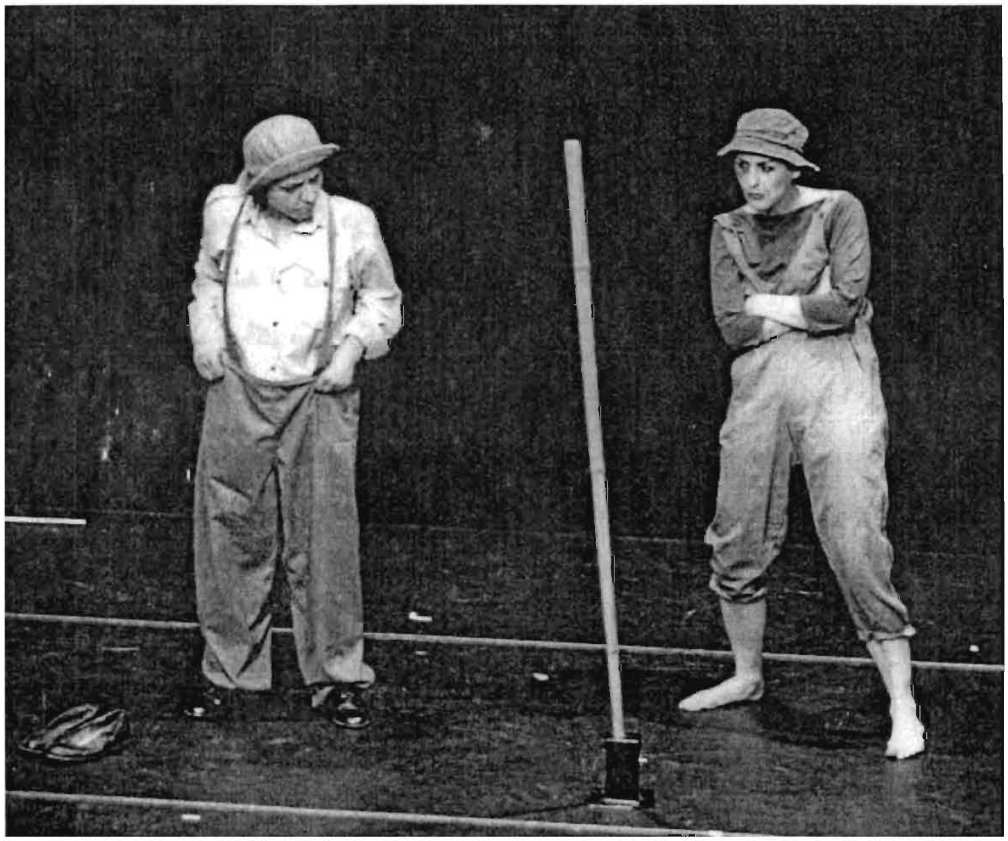
ولادیمیر: صدای مردگان.

استراگون: زمزمه‌ها و پچ پچ‌ها.

ولادیمیر: مثل برگ.

استراگون: مثل شن.

ولادیمیر: مثل برگ.



(از راست) میترا زاهدی و پروانه حمیدی در صحنه‌ای از نمایش

ولادیمیر: چقدر درهم حرف میزنند

استراگون: هر کس برای خودش.

ولادیمیر: پچ پچ میکنند.

استراگون: زمزمه میکنند.

ولادیمیر: چی میخوان بگن؟

استراگون: از زندگی شون میگن.

ولادیمیر: اینکه موقعی زنده بودن براشون کافی نیست.

استراگون: اونا باید از زندگی شون بگن.

ولادیمیر: اینکه مرده‌ن براشون بس نیست.

استراگون: نه بس نیست.

(سکوت)

ولادیمیر: یه چیزی بگو.

استراگون: دارم میگردم.

ولادیمیر: *(ترسیده)* یه چیزی بگو دیگه.

استراگون: حالا باید چکار کنیم؟

ولادیمیر: منتظر میشیم تا گودو بیاد.

استراگون: اینهمه جسد از کجا میآد.

ولادیمیر: داریم یه کم فکر میکنیم، ها.

استراگون: لازم نیست بهشون نگاه کنی.

ولادیمیر: آره، ولی دست خودم نیست. نمیشه ندید.

استراگون: من که دیگه خسته شدم.

ولادیمیر: ولی ما یک کم فکر کردیم.

استراگون: آره، آره. ببینم، اگه گودو نیاد چی؟

ولادیمیر: خودمونو دار بزنیم؟

استراگون: با چی؟

ولادیمیر: طناب نداری؟

استراگون: نه.

ولادیمیر: *(بند شلوارش را میگیرد.)* ای نهم که کوتاهه.

استراگون: بریم. باید طناب پیدا کنیم.

ولادیمیر: فردا دوباره بر میگردیم.

استراگون: اگه تا فردا نیاد، چی؟

ولادیمیر: خودمون رو به همین درخت دارد میزنیم.

استراگون: و اگه بیاد؟

ولادیمیر: ما نجات پیدا میکنیم.

استراگون: پس بریم؟

ولادیمیر: شلوارت رو بکش بالا.

استراگون: چی گفتی ؟

ولادیمیر: شلوارت رو بکش بالا.

استراگون: شلوارم رو در آرم؟

ولادیمیر: بکشش بالا.

استراگون: آهان.

ولادیمیر: پس بریم؟

استراگون: بریم.

(میروند. استراگون دوباره بر میگردد. به اطراف نگاه میکند. به طرف درخت میرود. گردنش را به درخت نزدیک میکند. به اطراف نگاه میکند. درخت را برمیدارد و میرود. سودابه از سوی دیگر صحنه وارد میشود. دو صندلی در دو سوی صحنه میگذارد.)

(سودابه در ایران. کلاس خصوصی بازیگری. مخاطب: شاگردان فرضی کلاس بازیگری)

سودابه : خواهش میکنم سکوت را رعایت کنید. لطفا دست نزنید. اینجا صحنه‌ی تآتر نیست، بلکه کلاس بازیگریست و شما میخواهید بازیگر بشوید. درس اول: کار هنری بدون نظم و دیسیپلین ممکن نیست. در تآتر راه ساده وجود ندارد. تآتر حرفه‌ای است که یا باید به آن عشق ورزید و یا باید از آن متنفر بود. اگر عاشق تآترید، باید این عشق را در طول زندگی مرتب ثابت کنید. ماندن دراین حرفه، یعنی تمرین مادام‌العمر. فکر کرده‌اید کار ساده‌ای است؟ فکر کرده‌اید، همینطوری، باری به هر جهت، هر کس که قیافه‌أی داشت میتواند بازیگر تآتر بشود؟ البته این در فیلم ممکن است ولی در تآتر نه. در تآتر نمیتوانید کسی را گول بزنید. بازیگر خوب و بد را سریع میشود از هم تشخیص داد. و شما حتما نمیخواهید بازیگران بدی بشوید. اینطور نیست؟ ... شما خودتان را معرفی کنید ... بله؟ صدایتان را نمیشنوم بلندتر. اولین قدم در راه بازیگر شدن. بلند و شمرده صحبت کنید. پوشیدن لباسهای عجیب و غریب و ادای هنرمندانه درآوردن، هیچ کمکی به توانایی‌های شما نمیکند. بهترین بازیگران تآتر، کم اداترین آنها هستند. خب حالا شروع میکنیم. گفتید اسمتان چیه ؟ بلند صحبت کنید و شمرده. شما الان روی صحنه هستید و آن پایین تماشاگران شما نشسته‌اند.. آنها مشتاقند بدانند شما کی هستید. ...

نه، نه، نه. شما ترسیده‌اید و ترس بدترین دشمن یک بازیگر خوبه. بگذارید من خودم را معرفی کنم. اسم من سودابه معانی است و امروز که‌اینجا ایستاده‌ام، ٤٥ ساله‌ام. ۱۷ سال است که ممنوع التصویر شده‌ام و پیش از آن سالها جزو بهترین بازیگران زن در تآترایران بودم.. از شغل معلمی متنفرم. اما بدلیل‌اینکه سالهاست هیچ منبع درآمدی ندارم، ناچارم کلاسهای خصوصی تآتر بگذارم که بهیچوجه مخارج زندگی مرا تامین نمیکنند. ما دو نفر بودیم. مینا سلیمی و من *(سایه ی مینا)*. آخرین بازی ما نمایش "مده آ" بود که هرگز بروی صحنه نرفت. مینا سلیمی یکی از شجاعترین هنرمندانی بود که من میشناسم. او ۱۷ سال پیش همراه با من ممنوع التصویر شد و بعنوان اعتراض ایران را ترک کرد. نمیدانم کار کداممان درستتر بود. او که رفت یا من که ماندم. تصمیمی در کار نبود. سالهاست که از او خبری ندارم. ترجیح دادیم پیش از آنکه ناچار شویم در نامه هم خودمان را سانسور کنیم، مکاتبه‌مان را قطع کنیم. گاهی در خواب یکدیگر را میبینیم. ما در خواب نقشهایمان را با هم بازی میکنیم. رویاهای ما آبی ست.

(موسیقی قطع میشود . سایه‌ی مینا محو میشود .)

خب، از دنیای خواب و محالات برگردیم به دنیای واقعیات. من عاشق حرفه‌ام هستم. آیا شما هم عاشق این حرفه هستید؟

این سوال مهمی‌ست که هر کس جوابش را در طول کار پیدا میکند. جوانها عاشق دیده شدن هستند. برای همین به بازیگری علاقه پیدا میکنند. اما کسی که بخواهد دراین حرفه بماند باید پیش از هر چیز توانایی دیدن پیدا کند. دیدنِ خوب دیدن دقیق و بعد بیان این دیده، با یک جمله، با یک حرکت دست یا سر. اما نه هر حرکتی و نه هر جمله‌أی. برای پیدا کردن اینکه کدام حرکت، کدام حرف و چگونه به گسترده شدن معنای دیده‌ها کمک میکند، بازیگر باید مرتب کار کند. تمرین مداوم و مادام‌العمر. بازیگری یعنی عشق به کندوکاو در درونی‌ترین لحظه‌های انسان. خود را به جای دیگری گذاشتن. دیگری شدن. عشق، عشق، عشق ... و مرگ در راه عشق. بازیگر باید در راه این عشق حاضر باشد بمیرد. بازی هر نقش یعنی مرگ خود شخصی بازیگر. بازیگری را میشود آموخت و عشق را نه. عشق را باید خودتان پیدا کنید. ... باید حاضر باشید تمام نیرو و توانایی خود را در اختیارش بگذارید. ما به تماشاگر تمام انرژیمان را هدیه میکنیم.. و او که رفت ما خالی هستیم.

"من هر چه داشتم به تو دادم." این جمله‌ای است که مده آ به جیسون میگوید، وقتی که جیسون او را ترک میکند و با یک پرنسس جوان ازدواج میکند. "من هر چه داشتم به تو دادم". ما هنرمندان نیز هر چه داریم به تماشاگر میدهیم. وای که تماشاگر بدون ما چه باید میکرد.

چی ؟ چی گفتید ؟ هیچ چیز از نظر من پنهان نمیماند. بازیگر در همه جای سرش چشم دارد.

درس بعدی: هر بازیگری که حرفه‌اش را جدی بگیرد، به‌این چشمها احتیاج دارد و مهمتر اینکه بدون این چشمها بزودی دشنه‌ای از پشت به بدن شما فرو خواهد رفت. میدانید که ... حسادتهای حرفه‌ای و رقابت و.... بگذریم...

شما خندیدید؟ صحنه یک مکان مقدس است و من از لحظه‌ای که بر آن پا میگذارم، با هیچ چیز در دنیا شوخی ندارم.. فراموش نکنید، صحنه برای یک هنرمند مثل مسجد برای یک مسلمان است. ... بروید، بروید گزارش بدهید که من به مقدسات دینی توهین کردم. من دیگر چیزی برای از دست دادن ندارم. صحنه را از من گرفته‌اند و نزدیکترین همراهم را از این سرزمین نفرین شده رانده‌اند. من چه چیزی برای از دست دادن دارم، هان ؟ برای‌اینکه مطمئن شوید اشتباه نشنیده‌اید، تکرار میکنم: برای بازیگر صحنه مسجد است.

شما قرار بود خودتان را معرفی کنید. گفتن اسم برای من کافی نیست. من عشق را در چهره تان نمیبینم و این پیش شرط خوبی نیست ... گریه کنید، گریه کنید.... ولی بدانید که برای هیچکس اشکهای شما مهم نیست. فکر میکنید آنموقع که من در تنهایی اشک میریختم، کسی از من دلجویی کرد؟ حرفه‌ی سختی را انتخاب کرده‌اید. باید در مقابل تماشاگرتان عریان شوید. درونی‌ترین حسهایتان را بیرون بریزید. رازتان را برملا کنید، در یک رابطه‌ی نابرابر. باید بتوانید خودتان رابه او بباورانید. میتوانید تا دیر نشده، راهتان را عوض کنید. فکر میکنید من چطور بازیگر بزرگی شدم. من هر شب روی صحنه مرده‌ام و بعد از هر بازی دوباره متولد شده‌ام. در هنر راه کوتاه وجود ندارد. همه‌ی راهها سختند ... و بعد که به اوج رسیدی، باید بروی. اما مینا و من هنوز جوان بودیم که خانه نشین شدیم. بهای گزافیست. حاضرید بپردازید؟ ممکن است فکر کنید که من موجود نفرت‌انگیزی هستم. شاید دلتان برای من بسوزد، شاید از من

متنفر شوید. اما من فقط سعی کردم به شما نشان بدهم که یک هنرمند، باری به هر جهت هنرمند نمیشود. . هر چند دنیا بدون ما هم میتواند ادامه پیدا کند. ولی ما این دنیا را به جای بهتری تبدیل میکنیم. جایی که ارزش جنگیدن را دارد. آنها که هنر را گزیده‌اند، دنیا را پربارتر، داناتر و آگاهتر کرده‌اند و انسان را نگران سرنوشت خویش. در هنر هر چه پیرتر میشوی، بیشتر میدانی که هیچ نمیدانی. تنها چیزی که میدانی، اینست که آنچه میکنی برای‌این دنیا مهم است ... پس همواره باید بیاموزی و برای پذیرفتن هر شکل جدید، گوش شنوا داشته باشی و کار کنی و کار کنی و مهمتر از آن بدانی که‌آموخته‌هایت را کجا و چگونه بکار گیری. تصمیمتان را بگیرید. هر کس فکر میکند نمیتواند این سختی‌ها را تحمل کند، بهتر است همین حالا اینجا را ترک کند. بقیه آماده باشند تا تمرین را شروع کنیم ... کی مسئول نوره؟ نورپردازی اینجا اشتباه است چی؟ سعی میکنید؟ در تآتر قرار نیست سعی کنیم. مردم نمیآیند تا سعی کردنهای ما را ببینند.. آنها میآیند تا ببینند ما چه کار میتوانیم بکنیم. سعی‌هایمان را باید قبلا کرده باشیم ...

(فریاد میزند.) چرا کسی این نور را عوض نمیکند ؟ ...

(تغییر نور. این صحنه حدود ۸ دقیقه بطول میانجامد. موسیقی و حرکت. تصویری در خواب یا رویا. سودابه و مینا در دو سوی صحنه. مدتی بی حرکت میایستند. بسوی یکدیگر بر میگردند. تلاش میکنند یکدیگر را در آغوش بگیرند یا لااقل دستهای یکدیگر را بگیرند. ناگهان متوجه دیوار عظیمی میشوند که بر سر راه آنها قرار دارد. مثل اینکه هر یک نمیخواهد بگذارد دیگری برود. رد شدن از دیوار ناممکن بنظر میآید. تلاش میکنند دیوار را خراب کنند. کم کم این شکل محبت‌آمیز تغییر میکند و از آنجا که رسیدن به یکدیگر ناممکن است، کم کم به خشونت تبدیل میشود. انگار با یکدیگر میجنگند. ناامیدی. عقب عقب میروند، به طرف دو سوی صحنه. به یکدیگر پشت میکنند.

پشت پاراوانها میروند. سایه‌هایشان دیده میشود. گریم و لباسهای خود را عوض میکنند. دوباره خود را گریم میکنند. صورتشان پیرتر میشود. موهایشان سپید. در عین حال صدایشان نیز پیرتر میشود. از دو سوی صحنه به سوی تماشاگر میآیند.)

سودابه: بهت گفتم خودتو تو هچل نینداز، مینا. چرا بهشون فحش دادی؟ چرا کاری کردی که مجبورت کنند از اینجا بری؟ من دیگه خسته شده‌ام. ازاین بازی که نمیدونم واقعی‌ست یا نه، خسته شده‌ام. درست در سالهایی که به تو احتیاج داشتم، نبودی. ما با هم قوی بودیم و سالهاست که نیمی از من نیست. اسمت را حذف کرده‌اند. همکارانی که اینقدر ازشون دفاع میکردی، دم بر نیاوردند. آنها هم تو را فراموش کرده‌اند، یا اینکه از فراموش شدنت خوشحالند. با همه شون قطع رابطه کرده‌ام. حالم از مهمانیهای هنرمندانه بهم میخوره. رابطه‌هاشون اروپایی‌ست، مشروبهای اروپایی میخورند، زندگی اروپایی میکنند و بیرون از خانه، در صحنه به غرب و زندگی غربی فحش میدهند و جانماز آب میکشند و خودشان را نمایندگان هنر دینی میدانند. بهشان گفتم هنر دینی دیگه چه بامبولیه. مگر شما کودن شده‌اید یا خودتان را زده‌اید به خری.
میدونی بهم چی گفتند ؟ گفتند ما نمیخواهیم به سرنوشت تو و سودابه دچار بشیم. گفتند شما فراموش شده‌اید و ما هستیم و داریم مرتب کار میکنیم. هنر دینی یعنی این! برای همینه که اسم من را هم کمتر کسی بزبان میآره. ولی کسی نمیتونه انکارم کنه. چون اینجام. چون زنده‌ام. چون تصمیم دارم زنده بمانم. حالا که هر بی سروپایی مثل جعفرخان از فرنگ بر میگرده و به ما فخر میفروشه و میخواد از آب گل‌آلود ماهی بگیره، چرا تو نباید بیایی که جایت اینجاست. عشقت اینجاست. خانه‌ات‌اینجاست. صحنه‌ات اینجاست. مخاطبت‌اینجاست. من‌اینجایم.

مینا: نه، سودابه، نه. بی عشق میتوانم زندگی کنم و بی غرور نه. من حرفم را پس نمیگیرم. بگذار نام من حذف شود.. بگذار ما حذف شویم. من و آن سرزمین با هم فرو خواهیم رفت. اما من حرفم را پس نمیگیرم. من غرور آن سرزمینم. حتی اگر هرگز کسی از من اسمی نبرد. سودابه، بگذار رویاهامان را همینجا دفن کنیم و فراموش کنیم که زمانی چه بوده‌ایم و که. امروز من یکی از میلیونها هستم. اما ما غرور آن سرزمین هستیم. ما صدای "نه" هستیم که امروز جای خود را به "شاید" و "اگر" داده است. با اینهمه سودابه‌ی من، ما مده آ را اجرا میکنیم، همانطور که باید باشد، ما نورا و لیدی مکبث را بازی میکنیم، آنطور که باید بازی شوند، بدون شاید، بدون اگر. و شاید روزی بازیگرانی زندگی ما را بازی کنند، همانگونه که بود. ما که تن ندادیم و فرو رفتیم.. ما و عشقمان، با هم.

هر یک به سویی میروند. (قطعه‌ای از زنان تروا بروایت سارتر)

... اما شما ای جاودانان، خطا میکنید.

میباید ما را در زمین لرزه‌ای نابود میکردید.

آن هنگام هیچکس نامی از ما بر زبان نمیآوردا

ما این سالهای طاقت فرسا راتاب آوردیم،

واینک میمیریم.

دو هزار سال دیگر نیز

نام ما همه بر سر زبانها خواهد بود.

افتخار ما،

و بی عدالتی ابلهانه‌ی شما را خواهند شناخت.

زیرا که شما خود،

مدتها از آن پیش مرده خواهید بود،

همچنان که ما.

اینک بزرگترین شوربختی من،

و آخرین آنها.

مرا از دیارم جدا میکنند،

و شهرم غرق در آتش است.

ای قدمهای سالخورده شتاب کنید.

افتخارم را در این مکان میگذارم که بمیرد.

کشور آتش گرفته‌ام،

کوره‌ی افروخته‌ی من خواهد بود.

بامها و شهرها در آتش میسوزند.

دیوارهای پا بر جای ما دگرگون میشوند.

حریق قصرها را در هم میکوبد.

میهن ما همین دود است،

که در آسمان پرواز میگیرد و ناپدید میشود.

(در پایان‌این متن هر دو به دو سوی خروجی صحنه رسیده‌اند. میایستند.)

اپیلوگ *Epilog*

-*(رو به تماشاگران)* تماشاگران عزیز. ما فکر کردیم پیش از شروع بحثی که قولش را در آغاز داده‌ایم و برای‌اینکه کمی از فضای سنگین نمایش بیرون بیاییم، با شما یک بازی بکنیم.

- اون آوازی که ما پیش از شروع نمایش خواندیم. یادتان هست؟

- ... اگه با ما موافقی دست بزن

-... اگه با ما مخالفی دست بزن...

- سه بار دست میزنیم. شما هم سه بار دست میزنید.

- خب حال نصف‌این سالن میشوند موافقین من که خودم جزو موافقین هستم.

- و نصف دیگر سالن موافقین من هستند که جزو مخالفینند.

- پس موافقین من که موافقم، مخالف مخالفین هستند که ...

- صبر کن ببینم، داری اشتباه میکنی ... موافقین من که مخالفم، میشوند. مخالفین موافقین...

- اجازه بده ... موافقین من که موافقم، میشوند مخالفین مخالفین که موافق تو هستند. یعنی تو که مخالف موافقین هستی، میشوی موافق مخالفین که مخالف موافقین من که موافقم ... مثل‌اینکه داره قاطی میشه. بگذار بازی را شروع کنیم. ...

- اگه با من موافقی دست بزن ...

- اگه با من مخالفی دست بزن.

- خب، مثل‌اینکه حواس همه جمع است و آماده‌ی بحث هستند. ما بیست دقیقه وقت داریم. برای‌اینکه بتوانیم بحث را شروع کنیم، لطفا نویسنده و کارگردان نمایش، خانم بیضایی به ما ملحق شوند.

(توضیح:در صورتیکه تماشاگران درست دست نزدند میگوید)

- نه‌این که نشد. مثل‌اینکه همه مان خسته‌ایم. برای‌اینکه زودتر بتوانیم به خانه‌هایمان برویم، اجازه بدید بحث را شروع کنیم. ما بیست دقیقه وقت ...

(سبدهای گوجه فرنگی را بر میدارند و پشتشان قایم میکنند. عقب عقب میروند. دوباره بر میگردند و سبدها را سر جایشان میگذارند. شروع بحث . پایان بحث پایان نمایش است.)

جولای ۲۰۰۰

Veranstalter: NAMAYESH

کتاب **نمایش** برگزار میکند!

Bekantschaft mit dem Internationalen Theater

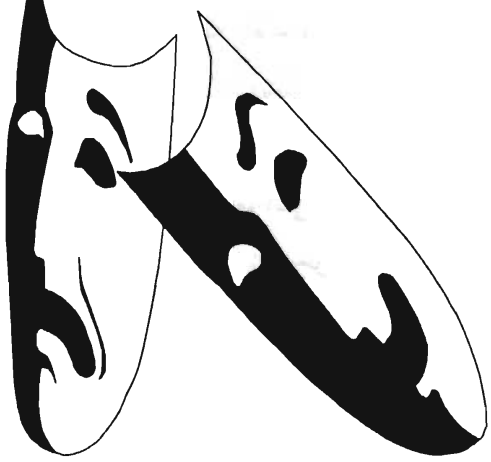
Spiele
Lesung
Diskussion
Einladung von Künstler
Und ...

آشنایی با تآتر جهان

نمایش
گفتگو
نمایشنامه خوانی
دعوت از هنرمندان
و ...

تئاترهای شبهای

TheaterNächte



با حضور و در کنار هرمندانی چون:

هومن آذرکلاه
حمید دانشور
عزیزالله بهادری
ابراهیم مکی
حمید جاودان
سیروس افهمی
جمیله ندایی
محسن یلفانی
فرهاد مجدآبادی
بهمن فرسی
نیلوفر بیضایی
کاظم شهریاری
ایرج زهری
منوچهر رادین و

یک ماه در میان، جمعه‌ی دوم هر ماه ، شهر کلن

ALLERWELTSHAUS 77-79

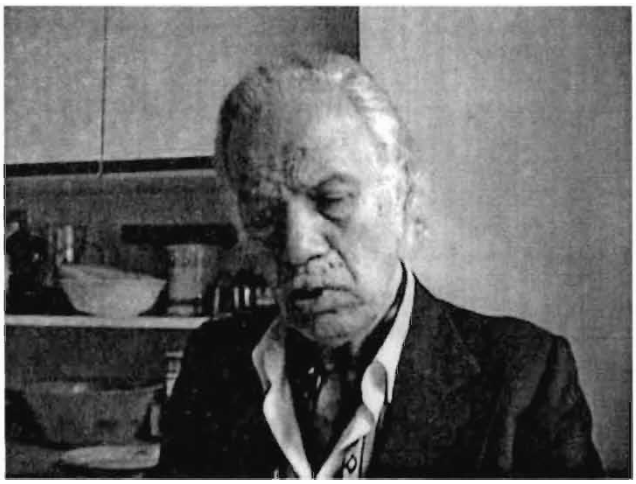
تلفن: ۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۸

فاکس: ۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۹

عزیزالله بهادری

هوشنگ سارنگ

(خاطره‌ها ۳)



عزیزالله بهادری. عکس: اصغر نصرتی

از شماره هفتم کتاب نمایش در بخش «متفاوت» **خاطره‌ها** را شروع کردیم و هدف این بود و هست که در این بخش خاطرات نانوشته‌ی صحنه‌ی تآتر را منعکس کنیم. خوشبختانه هم هنرمندان تآتر و هم خوانندگان از این طرح کتاب نمایش استقبال کردند. امیدواریم این خاطرات بتواند بخشی از مواد تاریخ‌نویسی "تآتر عملیِ" ایرانیان را مهیا کند. (کتاب نمایش)

زمانیکه در تهران تآترهای لاله‌زار رونق فروان داشت معمولن روزهای جمعه همه تآترها برنامه‌شان را در دو سانس (دو نوبت) اجرا میکردند، یکی از ساعت سه یا چهار بعد ازظهر تا ساعت هفت و دیگری از ساعت هشت شب به بعد.

سارنگ هنرپیشه‌ای بود بسیار با استعداد، صدایی قوی وپر حجم داشت و در اغلب برنامه‌های تماشاخانه تهران که بعدا به تآتر نصر و تآتر دهقان تغییر نام داد نقشهای برجسته‌ای را بازی میکرد و خیلی هم در تهران شهرت داشت بطوریکه حضور اسمش در «ویترین» هر تآتری مشتری‌آور بود ... اما او هنرپیشه با انضباطی نبود و

اغلب سر تمرینها یا دیر حاضر میشد و یا اصلن حاضر نمیشد. به اینجهت مدیر تآتر، **احمد دهقان**، هم او را جریمه میکرد و از حقوق ماهانه‌اش مبلغی کسر میکرد. به علت یکی از این بی‌انضباطی‌ها مدیر تآتر او را سد تومان جریمه کرده بود.

هوشنگ سارنگ در فیلم چشمه آب حیات؛ عکس از کتاب «سینمای فروغ»

در یکی از این جمعه‌ها، بعدازظهر که سارنگ نقش اول نمایشنامه‌ای را بعهده داشت و شروع نمایشنامه هم باخود او بود و سالن هم مملو از تماشاچی، ... متصدی صحنه باطلاع مدیر تآتر میرساند که تا چند دقیقه دیگر باید نمایش شروع شود اما از سارنگ خبری نیست. ... مدیر تآتر ناراحت از این بی انضباطی سارنگ فورا چند نفری را مامور میکند که در جستجوی سارنگ سری به پیاله‌فروشیهای (مشروب فروشی) اطراف تآتر بزنند و او را پیدا کرده

و هر چه زودتر بیاورند. ... در همین حیص و بیص بود که سر و کله سارنگ پیدا میشود و مدیر تآتر، دهقان، به سرعت خود را به او رسانیده و با عصبانیت و شدت و حدت هر چه تمام به او پرخاش و سرزنش میکند که چرا دیر کرده‌است ... ناگهان سارنگ با صدایی کاملا گرفته و خفه که بسختی کلمات از گلویش بیرون میآمد با حالتی نزار خطاب به مدیر تآتر می‌گوید: "آقای دهقان دستور بدهید تآتر رو تعطیل کنند و پول مشتریها را هم بهشان پس بدهند. دهقان با تعجب و حیرت فراوان با دستپاچگی میپرسد:" چرا صدات اینطور شده؟ چرا خفه خون گرفتی؟"

سارنگ باز با همان لحن و با همان صدای «خفه‌خون» گرفته می‌گوید:"رفته بودم تو حوض منزلمان. آب خیلی سرد بود، بیرون که آمدم ندانسته مقدار زیادی ترشی‌پیاز خوردم ناگهان حس کردم صدام کیپ گرفت مثل اینکه «خفه‌خون» گرفتم و اصلا قادر نیستم یک کلمه با صدای اصلی خودم حرف بزنم پس بهتره تآتر روتعطیل کنید."

دهقان مضطرب از این وضع با اعتراض می‌گوید:"مگه میشه تآتر رو تعطیل کرد"... مگه میشه تماشاچیان را قانع کرد، تآتر رو روسرمون خراب می‌کنند ..." و خطاب به او میپرسد:" حالا بگو ببینم دوایی، شربتی، قرصی چیزی، چاره‌ای هست؟ ... باید دکتری خبر کنیم؟

سارنگ حرف مدیر تآتر را قطع کرده با همان صدای «خفه‌خونی» میگوید:" فقط یک راه داره که صدام باز بشه. اخیرا از امریکا قرص‌هایی وارد شده که خیلی هم گران است و همین داروخانه‌ی ربرویی تآتر هم داره. بمحض اینکه دوتا از این قرصه‌ها رو بخورم فورا صدام باز میشه، مثل آبی که رو آتیش بریزند ... قیمت‌اش هم دانه‌ای پنجاه تومنه" ...

دهقان تند و با عجله از جیبش صد تومان در میاورد و به سارنگ میدهد در حالیکه به او میگوید: " پس برو خودت قرصها رو بخر و بیا. ...

سارنگ پول را گرفته و در جیبش میگذارد و آنگاه با صدای اصلی خودش، با همان صدای قوی و پر حجم خطاب به مدیر تآتر میگوید: " حالا دیگه صدام باز شد بگو زنگ شروع رو بزنند که برنامه‌رو شروع کنیم.!"

مدیر تآتر با بهت و حیرت او را نگاه میکند و سارنگ میگوید:" این صد تومن بازاء جریمه‌ای است که از حقوق ماهانه‌ام کسر کرده‌اید ... چاره‌ی دیگه‌أی به غیر زدن این کلک نداشتم."

دهقان با لبخندی که بر لبش نقش بسته است، دست بر روی شانه‌ی سارنگ میگذارد و میگوید:" واقعا که هنرپیشه‌ای!"

پاریس، دسامبر ۲۰۰۰

رجب محمدین

نامه به رکن‌الدین خسروی[1]

در پی چاپ شماره هشتم کتاب نمایش، نامه‌ای از آقای **رجب محمدین** بدستمان رسید که کتاب نمایش بدون هرگونه اظهار نظری آن را در اینجا درج میکند و همانطور که تلفنی نیز به آقای خسروی اطلاع داده شد، حق پاسخ ایشان به این نامه در کتاب نمایش همواره محفوظ خواهد بود.

کتاب نمایش

"(کپی برای آقای اصغر نصرتی، لطفا جهت چاپ در کتاب نمایش. با احترام: رجب محمدین)

From:
Rajab Mohamadin
Postbox: 14588
1001 LB-Amsterdam-
Holland
Tel+Fax: +31-299-436929
September 27th 2000

For:???
به علت مجاز نبودن برای درج ، آدرس شخصی آقای خسروی آن را از نامه آقای محمدین حذف کرده‌ایم. **(کتاب نمایش)**

آقای رکن‌الدین خسروی

در هفته اول ماه نوامبر ۱۹۹۹ اطلاع یافتم که قرار است یکی از نمایشنامه‌های مرا به نام (**عشق آنتیگون**) در مکانی در شهر کلن در آلمان بر صحنه ببرید.

همانطور که اطلاع دارید تمام حقوق این نمایشنامه به شماره‌های ذیل به نام من ثبت شده است.

Copyright Rajab Mohamadin: 4.412444.001/D.D.27-05-1994-Roterdam Holland
Copyright Rajab Mohanadin: 4.722659.2/D.D.22-07-1997-Amsterdam-Holland
Inumero de registro:03-1998-093011563900-01-SOGEm/Mexico DF

در همان هفته نامه‌ای برایتان به آدرس فوق فرستادم. در آن نامه متذکر شدم که بهتر است قبل از اجرای نمایشنامه من در هر مکانی: حقوق معنوی من بدقت تعیین

---

[1] تیتر این مطلب از کتاب نمایش است!

و رعایت و حقوق مادی من پرداخت گ‌ردد و پس از آن شما اقدام به کارگردانی نمایشنامه نمایید. ولی تا این تاریخ (۲۷-۹-۲۰۰۰) شما هنوز تماسی با من نگرفته‌اید. این ماه بریده روزنامه‌هایی بدستم رسید که نشان میدهند شما نمایشنامه (عشق آنتیگون) را در ماه نوامبر ۱۹۹۹ در تآتری در شهر کلن و سپس در تاترهای دیگر بر صحنه برده‌اید.

طبق این اسناد شما در اجرای این نمایشنامه به هیچ عنوان حقوق معنوی نویسنده را رعایت نکرده‌اید و تاکنون یازده ماه از اجرای آن نمایش میگذرد، هیچگونه تماسی با من نگرفته‌اید و هنوز برای پرداخت حقوق مادی من اقدامی انجام نداده‌اید. هر چند (که) شما آدرس ثابت مرا در اختیار داشته‌اید.

بدینوسیله به شما اعلام میدارم که از این تاریخ برای اجرای، برداشت یا هرگونه استفاده‌ای دیگر از هر یک از نمایشنامه‌ها و نوشته‌های من، موظف به رعایت تمام حقوق معنوی نویسنده هستید و در ابتدا نیز باید تمام حقوق نویسنده را پرداخت نمایید سپس اقدام استفاده از آنها نمایید.

منتظر هستم که حق مادی مرا بعنوان نویسنده برای اجراهایی که از نمایشنامه (عشق آنتیگون) کرده‌اید، هرچه زودتر پرداخت نمایید.

چون ممکن است آدرس پستی شما تغییر کرده باشد یا به هر دلیل دیگر این نامه به دست شما نرسد: این نامه برای دوستان نزدیکتان هم ارسال خواهد شد که به شما برسانند.

ترجمه انگلیسی این نامه در اختیار اتحادیه دفاع از حقوق نویسندگان و هنرمندان اروپایی قرار خواهد گرفت.

رجب محمدین

بیست و هفتم سپتامبر ۲۰۰۰

Ketabe NAMAYESH
3. Jahr, Nr.9, Dezember 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 33,-
In Anderen Ländern DM 36,-

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.

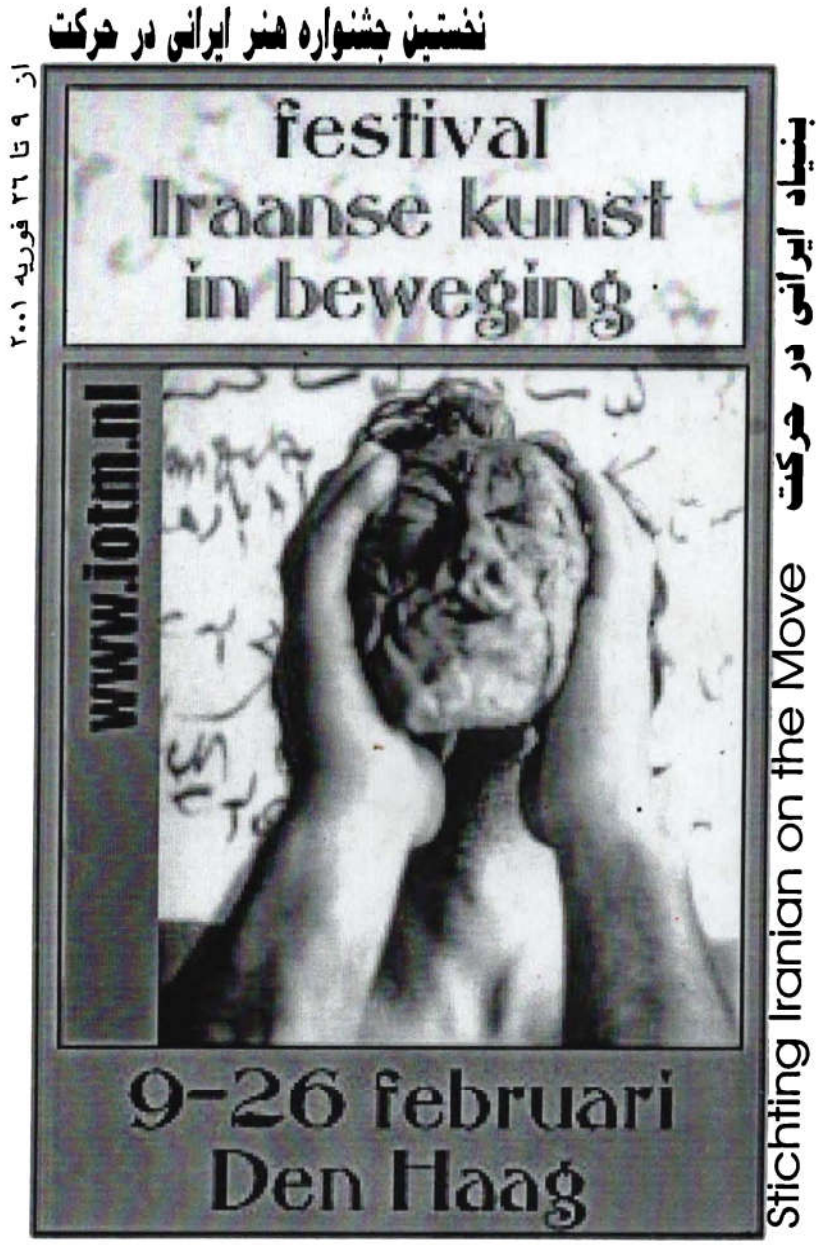
http://bashgaheadabiyat.com/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

Ketabe

NAMAYESH

Theaterbuch auf Persisch

3. Jahr, No. 9
Dezember 2000



تشکیل چهره
1998 ۱۳۷۶
Tschehreh