کتاب نمایش

مرداد ۱۳۸۱
شماره ۱۲
سال چهارم

● اندیشه ادبی و اندیشه تآتری ● سایه هایی بر فراز ایرلند ● برخورد نمایش نوپای ایران با قدرت ● تآتر مستند ● این کار فقط یک عیب داره ● چشم انداز تآتر برونمرزی ● آخرین نفس ● تاثیر سینماگران تبعیدی آلمان بر ... ● جشن روز جهانی تآتر در شهر کلن ● پرومته در اوین ● پیام روز جهانی تآتر ● نگاهی به باغ شب نمای ما ● گفتگوی روز اول تمرین ● حکمت سد ساله شد ● گفتگو با یاسمینا رضا ● تعزیه در روستای محمد آباد ● دیدار ● ژولیس سزار و سخن ● مبارک نه ... حاجی فیروز ●

غلامرضا آل بویه
فینتال اتول
حمید احیاء
اشتاین باویر
رشید بهبودی
نیلوفر بیضایی
قاسم بیک زاده
راینهارد پالم
جورج تابوری
فرزاد جاسمی
شهلا حمزاوی
خلیل دیلمقانی
صدرالدین زاهد
ایرج زهری
مهستی شاهرخی
داریو فو
بهروز قنبرحسینی
گیریش کارناد
مسعود مدنی
اصغر نصرتی

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

۱- نوشته‌های خود را روی یک طرف برگه بنویسید.

۲- نوشته‌های ترجمه شده را به همراه یکی کپی از اصل و ذکر ماخذ آن ارسال دارید.

۳- برای اجتناب از تایپ مجدد، در صورت امکان، نوشته های ارسالی خود را توسط برنامه‌های نگارشی «واژه‌نگار» و یا «وُرد» (Word) نسخه ۶، ۹۷ یا ۲۰۰۰ فارسی بنویسید و آن را از طریق دیسکت و یا پُست الکترونیکی (E-Mail) - به شکل ضمیمه- به آدرس‌های پستی یا اینترنتی ما بفرستید!

٤- در ویرایش و کوتاه کردن نوشته‌ها و دیگرنویسی آنها (به استثناء نمایشنامه‌ها) به شیوه‌ی نگارش کتاب نمایش آزاد هستیم.

٥- از بازگرداندن نوشته‌ها معذوریم.

آنچه در این شماره می‌خوانید:

نکته‌ها و اشاره‌ها	۳	هنوز ادامه دارد!؟، این بحث را ببندیم!	اصغر نصرتی
از اینجا و آنجا	۷	خبرهای تآتری	
مقاله ها	۱۳	اندیشه‌ی ادبی و اندیشه تآتری	صدرالدین زاهد
و	۲۷	سایه‌هایی بر فراز ایرلند	**فینتان اُتول** ● حمید احیاء
مقوله ها	۳۵	برخورد نمایش نوپای ایران با قدرت	خلیل دیلمقانی
	۴۱	این کار فقط یک عیب داره ...	**داریو فو** ● ایرج زهری
	۴۵	گفتگوی روز اول تمرین	**جورج تابوری** ● رشید بهبودی
	۴۹	ژولیوس سزار و سخن	مهستی شاهرخی
	۵۱	تآتر مستند (۲)	نیلوفر بیضایی
	۵۷	تاثیر سینماگران تبعیدی آلمان بر ...	**اشتاین‌باویر** ● مسعود مدنی
	۶۳	آخرین نفس	بهروز قنبر حسینی
	۶۹	چشم‌انداز تآتر برونمرزی	اصغر نصرتی
گزارش	۷۹	جشن روز جهانی تآتر در شهر کلن	بهروز قنبرحسینی
	۹۱	پیام روز جهانی تآتر ۲۰۰۲	**گیریش کارناد** ● اصغر نصرتی
	۹۶	پیام کانون نویسندگان ایران درتبعید	
نقد	۹۹	به بهانه‌ی نمایش پرومته در اوین	قاسم بیک‌زاده
	۱۰۷	نگاهی به باغ شب‌نمای ما	بهروز قنبرحسینی
گفتگو	۱۱۱	نوشتن یعنی محصور ساختن ناشناخته‌ها	**راینهارد پالم** ● اصغر نصرتی
سخنرانی	۱۱۹	نگاهی به تآتر تبعید	نیلوفر بیضایی
معرفی کتاب	۱۲۷	کدام دست، کدام شمشیر	بهروز قنبرحسینی
	۱۲۸	سه نمایشنامه و رُخ در رُخ	
ادبیات نمایشی	۱۳۱	دیدار	شهلا حمزاوی
	۱۴۳	مبارک نه ... حاجی فیروز	غلامرضا آل بویه
متفاوت	۱۵۵	حکمت سد ساله شد!	اصغر نصرتی
	۱۶۰	تعزیه در روستای محمدآباد	فرزاد جاسمی
	۱۶۳	پیام روز جهانی تآتر (آلمانی و فرانسه)	

طرح روی جلد: بیژن شفیعی

کتاب نمایش

جُنگ تآتری ایرانیان

سال چهارم، شماره ۱۲، تیر ۱۳۸۱

کتاب نمایش هر چهار ماه یکبار منتشر می شود.

به کوشش: اصغر نصرتی (چهره)

با همکاری:

کیوان بهادری، بهروز قنبرحسینی، نیلوفر بیضایی، فرزاد جاسمی و مسعود مدنی

نشانی:

Namayesh
Postfach 103661
50 476 Köln
Germany

تلفن: 0049-221-28 70 558

فاکس: 0049-221-28 70 559

پُست الکترونیکی: ketabenamayesh@aol.com

صفحه اینترنتی: www.ketabenamayesh.com

قیمت: ۵ یورو یا برابر آن

اشتراک سالانه (سه شماره):

در آلمان ۱۸ یورو

برای نهاد های فرهنگی ۱۵ یورو

در دیگر کشورها ۲۰ یورو

برای نهادهای فرهنگی ۱۸ یورو

دارنده حساب: **Asghar Nosrati**

نام بانک: **Commerzbank (Köln-Germany)**

شماره حساب کُدبانکی: **Konto-Nr.:1382431 BLZ: 37040044**

مورد پرداخت: **Namayesh**

بهره‌گیری از نمایشنامه ها تنها با اجازه ی نویسنده یا مترجم آنها مجاز است!

- مطالب کتاب نمایش بازتاب نظریات نویسندگان آنها است.

- نقل مطالب با ذکر منبع آزا د است.

نکته‌ها و اشاره‌ها

- **هنوز ادامه دارد!؟**

کتاب نمایش از بخت نیک اخترش دو فدایی جان برکف دارد که امر تصحیح مطالب کتاب را بر عهده دارند. دومی که زحمت آخرین تصحیح را به عهده دارد، خیلی خدا خدا می‌کند که هر شماره‌ی کتاب نمایش آخرین آن باشد. به من هم چیزی نمی‌گوید، اما به قول معروف از سکناتش پیداست. همین که من هر بار از درد زایمان کتاب جدید، از گرفتاری‌ها و دشواری‌ها حرف به میان می‌کشم، قند توی دلش آب می‌شود. چرا!؟ خب معلومه!

ما در نخستین شماره کتاب نمایش شرطی بستیم و آن اینکه اگر کتاب نمایش تا ۲۰ شماره ادامه داشت، من ۵۰ مارک (آن وقت‌ها هنوز مارک در جریان بود و دنیا اینقدر با آمدن یورو بی رحم نشده بود!) به او بدهم. وگرنه این اوست که ۵۰ مارک به من مقروض خواهد بود. و او آنقدر به کار خود مطمئن بود که ۵۰ مارک را همان اول شرط در اختیار من گذاشت و با پوزخندی گفت "این پیش تو باشد و وقتی باختی با مبلغ باختت به من برگردان." علت دیگر خوشحالی وی این است که با تعطیلی کار ما زحمت او نیز به پایان خواهد رسید.

موضوع از این قرار است که نگارنده در این اواخر اینجا و آنجا از دشواری‌های کاری و مالی کتاب نمایش نالیده‌ام که شماری را خرسند و صدالبته شماری را متاسف کرده است. چرا که هر دو سو می‌دانستند که اگر وضع به همین منوال بماند، نشر کتاب نمایش دیر یا زود به پایان می‌یابد. شماری هم که گمان می‌کنند کتاب نمایش جای فکر و عمل آنها را تنگ کرده خرسند از این خبر گشتند، شماری هم که از محبت و دوراندیشه‌های فرهنگی برخوردار بودند متاسف شدند و مرا دلداری دادند و دست یاری به سوی من دراز کردند و قول دادند و چه بسا عمل کردند و برای کتاب نمایش مشترک و کمک مالی دست‌وپا کردند. زمانه اینگونه است. هرکسی بر اساس سرشت خویش عمل می‌کند. باید باور کرد و ایمان داشت که آدم‌ها همه به یک اندازه از نیک سیرتی و پلشتی برخوردار نیستند و تنها چنین مشخصه‌هایی امید تداوم کار و انگیزه‌ی کوشش را در من و همکاران کتاب نمایش زنده نگه داشته است. وگرنه دشواری ها و نامهربانی ها همواره و به اندازه برسرمان آوار بوده است.

به هر صورت کار هنوز ادامه دارد و کتاب نمایش تا این محبت‌ها نصیبش

می‌شود و این همدلی‌ها همراهش است، انتشار خواهد یافت. در همین جا از فرصت و بهانه‌ی پیش آمده سود جسته و از آنهایی که در حرف و عمل مرا تشویق به ادامه‌ی کار کرده‌اند، سپاسگذارم و بر آنهایی هم که در سنگ‌اندازی دست و زبانی‌تلخی‌ها و بی‌مسئوالیت داشتند و همواره با مانع‌تراشی‌های خود بر دشواری‌های ما افزودند، امید عمل و رفتاری شای‌سته‌تری دارم.

- "این بحث را ببندیم" !؟

دوستانی که مطالب تآتری هفته‌نامه کیهان (چاپ لندن) را دنبال می‌کنند می دانند که در پی درج مقاله‌ای در صفحه‌ی "فرهنگ و دانش" توسط آقای محمود خوشنام (آوازه)، با عنوان «جشنواره هشتم» از سوی نگارنده و آقای بصیر نصیبی بدان پاسخ‌هایی نوشته شد. گرچه متاسفانه کیهان در درج مطلب من در مواردی بر آن دخل و تصرفاتی وارد کرده بود و گرچه این کار برخلاف عرف مطبوعاتی‌ست، به ویژه اگر با نویسنده‌ی مقاله توافق نشود، اما از آنجا که دخل و تصرفات کیهان اهمیت محتوایی نداشت، از سوی نگارنده بدان چندان توجه و اعتراضی نشد. اما اعتراض مهمتر موقعی امکان رشد پیدا کرد که کیهان با چاپ جوابیه‌ی آقای خوشنام به نوشته‌ی من و آقای بصیر نصیبی بحث را یک سویه خاتمه یافته اعلام کرد و مدعی شد که بحث از نظر آنها پایان یافته است![1] این امر سبب شد که اگر نگارنده در فکر پاسخی هم به جوابیه‌ی آقای خوشنام بود، این پاسخ او نمی‌توانست در کیهان منعکس شود.

بهر حال گفتمان‌های برونمرزی هم گاهی بسان خیابان یکطرفه است و معمولا هم طرف مقابل حدود، جهت و زمان خاتمه‌ی آن را تعیین می‌کند. از این مقوله که بگذریم می ماند پاسخ آقای خوشنام؛

گفتمان ما در آن نوشته‌های پاسخ‌گونه ناشی از این ادعا و انتقاد نگارنده برمی‌خواست که از آقای خوشنام پرسیده بودم ایشان از کجای آن اعلامیه‌ی جمعی از هنرمندان و تاترپیشه‌گان به این نتیجه رسیده‌اند که ما (امضاء کنندگان اعلامیه) مدعی هستیم هرکس که از داخل کشور می‌آید مامور جمهوری اسلامی است؟ و هرکس که داخل ایران کار می‌کند، حامی رژیم؟ ایشان هم مدعی بودند که در مقاله‌ی وی حرفی از اعلامیه به میان نیامده، پس نیمی از طرح مسئله نادرست است.

ایشان در پاسخ من از جمله چنین نوشتند: "حرف اصلی ما در بازتاب ۸۸۵ این بود

---

۱ "این بحث را ببندیم! " (کیهان شماره ۸۸۹ صفحه ۷)

که ما نباید **هرکس را که از درون می آید** و مثل ما بیرون از گود نشستگان نمی‌تواند **قطعنامه‌های آتشین** صادر کند، کارگزار فرهنگی نظام به شمار آوریم و ..." (کیهان شماره ۸۸۹. تاکید از نگارنده است.)

و من برای آنکه فتنه‌ی اصلی بحث را هم ذکر کرده باشم دو جمله دیگر از همان کیهان شماره ۸۸۵ می‌آورم تا ادعای من بی‌پایه نباشد.

"**هرکس** که می رود و بی‌هیچ صدمه و آسیب برمی‌گردد. هرکس که امکانی پیدا می‌کند که کتاب شعر و قصه‌اش را در درون چاپ کند و بالاخره **هرکس** که خواننده، نوازنده یا **بازیگر و کارگردانی را از** درون دعوت می‌کند، **بی‌هیچ برو برگردی، سروسری با کارگزاران امنیتی ـ فرهنگی نظام دارد.**"

و در بخش دیگر همین مقاله، سه بند پایین‌تر، ایشان اضافه می‌کنند: "در هشتمین جشنواره تآتر کلن، **دو سه گروهی پا پس کشیدند ولی ای کاش با مجموعه نظرات خود می‌آمدند و چون «گروه تآتر گوهر» که از برلین آمده بود، رفتار می‌کردند.** ..." (هر دو نقل قول بعدی از کیهان شماره ۸۸۵ صفحه ۷ است و در اینجا نیز تاکیدها از من است.)

من گمان می‌کنم شیوه‌ی جانبدارنه‌ی این سطور آنهم از سیاست فرهنگی مشخصی ـ که در اینجا کاری به درستی یا نادرستی آن هم ندارم ـ آنقدر آشکار است که الزاما آدم نباید برای درک آن نباید مانند آقای خوشنام صاحب تجربه‌ای افزون بود تا دانست که ایشان در میان سطور نانوشته و نوشته چه می‌گویند؛ امروز دیگر هر کس می‌داند که نیازی نیست هر چیز با نام و آدرس مشخص عنوان شود تا موضوع را دریابند و طرف سخن را بشناسند.

وقتی در اوج مخالفت‌ها و موافقت‌های به جا یا نا بجا اعلامیه‌ای از سوی شماری، از جمله همان **سه گروه پا پس کشیده** و شماری دیگر، در مطبوعات چاپ می‌شود و وقتی مضمون آن نیز بر سر دعوت گروه‌های تآتری از داخل کشور است، دیگر کشف مخاطب حرف‌های آقای خوشنام نیاز به داشتن دانش فیزیک کوانتا یا حرکت جوهری ملا صدرا ندارد.

جالب‌تر اینکه ایشان در پاسخ خود به نوشته‌ی نگارنده از جوابیه‌ی آقای بصیر نصیبی سود می‌جویند که من گمان می‌کنم چنین کاری نوشته‌ی ایشان را بیشتر به سفسطه نزدیک می‌کند تا پاسخ منطقی. این که آقای بصیر نصیبی هم یکی از امضا کنندگان آن اعلامیه بوده‌اند شکی نیست، اما الزاما نوشته‌ی ایشان نمی‌تواند عین همان اعلامیه و یا مطلب من باشد.

بحث را می‌توان به برخی کلی‌بافی‌های مورد اشاره آقای خوشنام که در نوع خود درست اما بی‌ارتباط با بحث ما هستند،گسترش داد، اما شرط "**خرد سیاسی**ـ

فرهنگی" مورد نظر ایشان مانع از این کار می‌شود. از همین رو با ذکر دو نکته ما هم بحث را در همین جا خاتمه می‌دهیم!

متاسفانه از آنجا که بسیاری از قضاوت‌ها و عملکردهای ما بر اساس رابطه‌ها تنظیم شده و نه ضابطه‌ها و اصول، بررسی و نقد چنین اموری هم الزاما ما را به مقایسه‌های شخصی و نمونه‌های مشخص می‌کشاند که برآیند چنین وضعی دعواها و غرض‌ورزی‌های شخصی‌ست.

از زمان چاپ پاسخ آقای خوشنام در شماره‌ی ۸۸۹ تا کنون چندین برنامه و اتفاق تآتری در آلمان و اروپا رخ داده است. شیوه‌ی برخورد آقای خوشنام نسبت به این برنامه‌ها نشان از یک منش و موضع‌گیری‌ست که متاسفانه نمی‌توان آن را بی‌طرفانه دانست. مضافا بر اینکه با ادعای «یگانگی» در هر مبارزه‌ی (کیهان شماره ۸۸۹) ایشان هم فاصله جدی دارد.

من نمی‌دانم حالا که گفتمان و نقد اندیشه‌ی یکدیگر نُقل هر دهان و مجلس شده چرا باید با یک انتقاد،_گیرم که سروپا نادرست هم باشد_ چنین برخورد شود؟ و آن را حتی به عرصه‌های دیگری، عرصه‌هایی که در سیطره‌ی امکانات و اختیارات ماست، گسترش دهیم؟ اینجاست که من متاسفانه به همان دُم خروس باور خواهم کرد و قسم حضرت عباس را خیرا من یقین دارم که آقای خوشنام با هوش و ذکاوت وافری که دارند دقیقا می‌دانند چه می‌گویم!

خلاصه اینکه مشکل آقای خوشنام، همانطور که در پاسخ قبلی من هم آمده بود و کیهان آن را حذف کرد، همان اصرار در توجیه سیاست‌های فرهنگی است که ایشان خود به خوبی پس‌زمینه‌های نادرست و ناروایی‌های آن را به خوبی می‌دانند و می‌شناسند! تنها اصرار ایشان در دفاع از آنهاست که عرصه را برایشان قدری تنگ می‌کند و به ناچار به موضع‌گیرهای جانبدارنه و نادرست می‌کشاند.

و دیگر هیچ!

اصغر نصرتی
جولای ۲۰۰۲

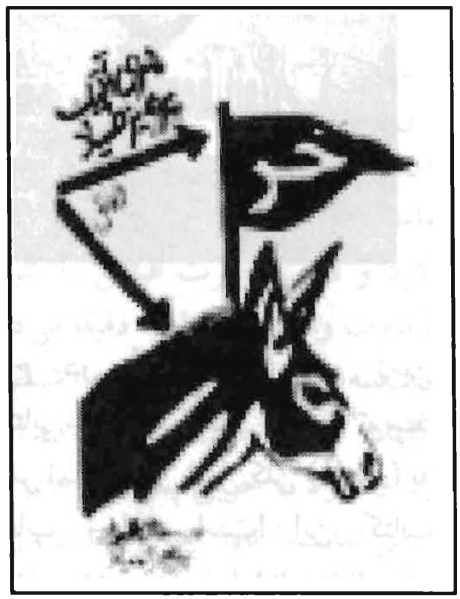
از اینجا و آنجا

روز جهانی تآتر امسال نیز به کوشش کتاب نمایش و با یاری گروه تآتر چهره و برخی از هنرمندان تآتر، شنبه ۶ آوریل در شهر کلن برگزار شد. در این جشن از جمله برنامه‌های ارائه شده نمایش، سخنرانی، رقص، موسیقی و نمایشگاه وسیع فعالیت های تآتر برونمرزی بود. (نگاه کنید به بخش گزراش.)

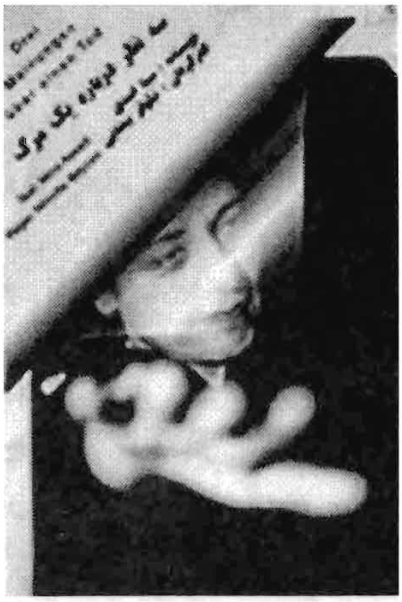
مهاجران نمایش تازه‌ای از ناصر رحمانی‌نژاد است که در آمریکا به روی صحنه می‌آید. وی را در این نمایش علی دادگر همراهی می‌کند.

رُخ در رُخ عنوان تازه ترین کتابی‌ست که ناصر حسینی توسط نشر نمایش در شهر کلن (آلمان) به چاپ رسانده است! این کتاب مجموعه‌ی چهار نمایشنامه با نام‌های « رخ در رُخ»، « گل اطلسی»، « در را باز کنید!» و «شب بخیر» است که روی جلد آن را نیز نقاشی‌ای از «مارینو مارینی» زینت بخشیده. از ناصر حسینی در سال گذشته (۱۳۸۰) دو کتاب دیگر با عنوان‌های « پنج نمایشنامه‌ی کوتاه» و « سه نمایشنامه » داشتیم که آن دو نیز توسط نشر نمایش به چاپ رسیده بودند.

سه نظر در باره یک مرگ، نمایشی از گروه تآتر دریچه در ۱۲ آوریل ۲۰۰۲ در لندن اجرا شد. ۲۵ ماه مه در پاریس آخرین اجرای این نمایش بود. نمایش را نیلوفر بیضایی کارگردانی و مینا اسدی در قالب یک داستان نوشته بود.



فصلنامه‌ی Impuls "برانگیزش" ارگان مرکز تآتر آلمان منتشر شد. این فصلنامه هر سه ماه یکبار به بررسی و اطلاع‌رسانی تآتر آلمان و مهمترین فعالیت‌های این مرکز می‌پردازد.



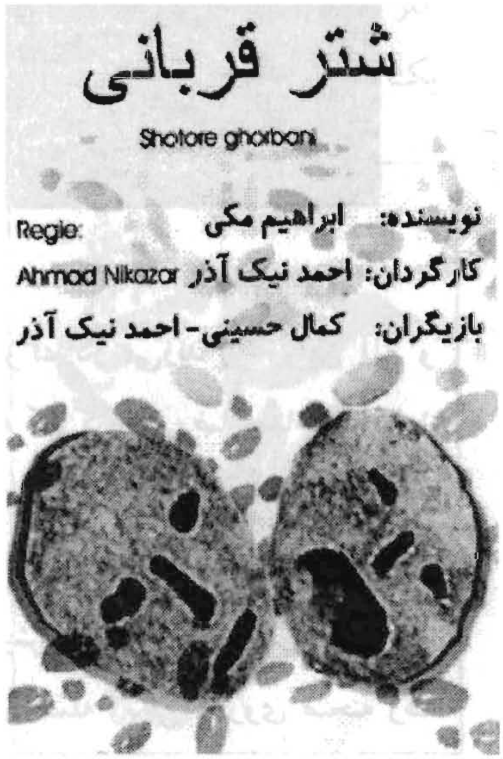
خر نمایشی‌ست که پرویز صیاد سال‌ها پیش برای صحنه آماده کرده بود و امسال برای سومین‌بار در روز اول ماه مه در شهر کلن به کوشش کانون عکس و فیلم به روی صحنه رفت.

قوی‌تر از شب نام نمایش‌تازه‌ی از تینوش نظم‌جو در پاریس است. این نمایش از دوم آوریل تا پانزدهم ماه مه ۲۰۰۲ در روی صحنه بود. کارگردان از سه نمایشنامه‌ی محسن یلفانی با عنوان‌های قوی‌تر از شب، ملاقات و بن‌بست یک تریلوژی نمایشی از انقلاب ایران ساخته است.

مرگ در می‌زند اثر وودی آلن و به کارگردانی رضا حسامی در روز شنبه ۲۲ ژوئن ۲۰۰۲ در شهر کلن به روی صحنه رفت. این نمایش پیش از این در چند شهر دیگر نیز، از جمله زیگن به روی صحنه رفته بود.

جشنواره تآتر جهان (Theater der Welt) که هر دو سال یکبار در آلمان برگزار می‌شود، امسال از ۲۱ تا ۳۰ ژوئن در ۴ شهر بن، دوسلدورف، دویسبورگ و کلن با بیش از ۴۰ نمایش برپا خواهد شد. این جشنواره را مانند گذشته مرکز تآتر آلمان (ITI) سازماندهی و برگزار می‌کند. در کنار دیگر جشنواره‌های اروپایی همچون « آوینیون » این جشنواره نیز یکی از با اهمیت‌ترین همایش‌های تآتری در اروپا محسوب می‌شود.

سومین فستیوال تآتر و هنرهای نمایشی در تبعید، در دو قسمت از ۳ تا ۱۲ مه و از ۲۴ تا ۲ ژوئن ۲۰۰۲ در پاریس برگزار شد. از جمله نمایش‌هایی که امسال در آنجا ارائه شد بدین قرار بودند:



ـ روباه به خر خواندن و نوشتن می‌آموزد

ستار لقایی، منوچهر حسین‌پور

- سه نظر در باره‌ی یک مرگ؛

مینا اسدی، نیلوفر بیضایی

- زهره و منوچهر؛ ایرج میرزا شاهرخ مشکین‌قلم

ـ من به دنبال شما آمده‌ام؛

مینا اسدی، حسین افصحی

ـ چند اتفاق ساده؛ حسین افصحی

- شتر قربانی؛

ابراهیم مکی، احمد نیک آذر

- انفجار بزرگ؛ هوشنگ گلشیری، صدرالدبن زاهد.

شتر قربانی نوشته ابراهیم مکی، نمایشی از گروه فیلم- تآتر روند است که به کارگردانی احمد نیک آذر در چند شهر به روی صحنه رفت. اجرای بعدی این نمایش ۸ سپتامبر ۲۰۰۲ در شهر کلن خواهد بود. در این نمایش نیک‌آذر و کمال حسینی ایفاگران نقش‌ها هستند.

طوفان عشق خون‌آلود نمایشی از فرهنگ کسرایی بود که در جشن روز جهانی تآتر در شهر کلن اجرا شد. این نمایش برداشتی آزاد از برخی آثار شعرگونه‌ی صادق هدایت است فرهنگ کسرایی با بازی و کارگردانی خود بدان جنبه‌های نمایشی بخشیده است.

آخرین نوار کراپ اثر ساموئل بکت در ۲۱ فوریه توسط رحیم فتحی‌باران به زبان آلمانی در بورگرهاوس کالک (شهر کلن- آلمان) به روی صحنه رفت.

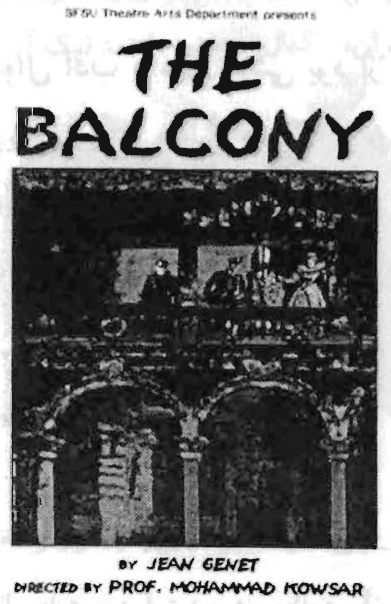
فستیوال ادب و هنر تلاشی بود از سوی شماری از فعالین هنر که از ۸ تا ۱۳ آوریل سال جاری در لندن برگزار شد. در همایش برنامه‌هایی چون شعرخوانی، نمایش و فیلم عرضه شد

«معنا، شکل و بازیگری در آفرینش معاصر» و **عجایب** دو پروژه‌ی آموزشی و نمایشی **استودیو هنر** (Art Studio Theater) در سال جاری بود. استودیو هنر یک مرکز نمایشی، تولیدی و آموزشی تآتری در پاریس است که از سال‌ها پیش به مدیریت کاظم شهریاری است و در آن فعالیت تآتری شکل می‌گیرد. پروژه آموزشی این مرکز از ۳ تا ۱۴ ژوئن و نمایش عجایب از ۲ آوریل تا ۲۲ ماه مه ادامه داشت.

از آمریکا چه خبر!؟

از خبر نمایش مهاجران که بگذریم، چند خبر تآتری دیگر داریم که آنها را همکارمان آقای حمید احیاء محبت کرده و در اختیار ما قرا داده‌اند.

آغاز فصلی سرد عنوان تازه‌ترین کار گروه تآتر داروگ در آمریکاست که به کارگردانی بلا واردا به روی صحنه رفت. نمایش را سپیده کوشا نوشته و زارا هوشمند طراحی صحنه آن را به عهده داشته است.



بالکن نمایشنامه‌ی معروف ژان ژنه به کاگردانی محمد کوثر نمایش دیگری بود که در آمریکا (سانفرانسیسکو)به روی صحنه آمد.

اپرت خوک تیز هوش تا پنج دقیقه دیگر نوشته‌ی رهام شیخانی و به کارگردانی حمید احیاء و **ملکه زیبایی لی‌تن** اثر «مارتین مک دوناف» از نمایش‌هایی بودند که گروه تآتر داروگ به روی صحنه آورده است.

صدرالدین زاهد

اندیشه‌ادبی، اندیشه تآتری

- مقدمه

این مقدمه که در ستایش کار بازیگر و سهم بزرگ او در آفرینش کار نمایشی (تفکر تآتری، اندیشه تآتری) نوشته شده است، قرار بود در ابتدای سخنرانی من با عنوان " اندیشه ادبی، اندیشه تآتری" در جشنواره تآتر ایران در تبعید پاریس مطرح شود که متاسفانه به خاطر ضیق وقت ممکن نشد و آماده نگشت وَ من در این فرصت آن را به اصل سخنرانی می‌افزایم.

بر سر این مسئله که چه کسی می‌تواند هنرپیشه خلاق به حساب آید یا نیاید، حرف بسیار است. چه بسیار هنرپیشه‌های غیرخلاق هم هستند که به قول آن کارگردان شهیر، همچون عروسکی چوبی باید آنها را تراش داد و شکلی از آن بیرون کشید، یا همانند عروسکی کوکی آنها را کوک کرد و براه انداخت. اما روی سخن من در این مقدمه روی هنرپیشه‌ای است که سهم عظیم او در آفرینش کار جمعی تآتر و طبعا "اندیشه تآتری" غیر قابل انکار است. هنرپیشه‌ای که با شرکت فعال خود در ساختمان نمایشی کار و با حضور خود بر روی صحنه، چیزی بیشتر از یک ضبط صوت و موتور حرکت به چپ و راست عمل می‌کند. او خوب می‌داند که اولین آزمایش ارتباط با دیگران هنگام تمرین نمایش و با همکاران خویش است. ارتباطی که هر گونه، جز ویرانگرانه، می‌تواند باشد. ثمره و حاصل کار خلاقه‌ی دوره تمرینی همه افراد گروه (که خود او هم عضوی از آن است) در نهایت در دست اوست، چون این ثمره به سبب ویژگی کار تآتر، همانند برنامه‌ریزی‌ای که به یک ماشین داده می‌شود نیست، بلکه ماده خلاقه‌ی قابلِ انعطافی است که در دست با کفایت هنرپیشه خلاق شکل نهائی و مؤثر خویَش را می‌یابد، آنهم نه یک شب، بلکه هر شب و به طریقی گونه‌گون، و با درجاتی متفاوت. پس بنابراین، او خوب می‌داند که اختیاردار اصلی صحنه است، چرا که اوج و حضیض آن در کف با کفایت اوست.

تآتر و بازیگر

آنچه که در زیر می‌آید به هیچ وجه حرف تازه‌ای نیست. حرف تآتر، حرف عشقی است که ـ شنیدنش ـ کز هر زبان که شنیده شود نامکرر است! حرفی است

که بسیاری از بزرگان تآتر به طرق گوناگون و با دیدگاه‌ها و نقطه نظرهای متفاوت زده‌اند. به اهم این دیدگاه‌ها و تجزیه و تحلیل آن در قسمت دوم این مقاله خواهیم پرداخت، ولی اهمیت آن چندان است که تکیه بر روی آن نه تنها مذموم نیست که اصلح است.

لُب مطلب اینست که تآتر، هنر بازیگری است. فراهم آوردن متنی آکنده از سخنوری، تهیه و تدارک صحنه‌ای سرشار از زیبائی، همراه کردن این هر دو با نغمات و الحان بهشتی، فراخواندن بهترین و متبحرترین متخصصین فنی تآتر برای انجام هر نوع شامورتی‌بازی و عملیات محیرالعقول روی صحنه، تهیه زیباترین البسه و لوازم آرایش بی‌نظیر، همه اینها پشیزی ارزش ندارد اگر بازیگری در آن میان نباشد. چون بازیگر است که به همه‌ی اینها معنی و مفهوم می‌دهد. هیچکدام از این عوامل یا همگی آنها با هم بخودی خود برگذار کننده تآتر نمی‌توانند باشند، در حالیکه عکس این معادله مصداق دارد. یعنی بازیگر بدون همه اینها می‌تواند مولد تآتر باشد. به شرط آنکه مکانیسم و ترکیب ساختمانی کار خویش را دقیقا بشناسند. او خوب می‌داند که مهمترین و دیدنی‌ترین بخشی که از او روی صحنه است، «آنی» است که از جوهر وجودی او ساطع می‌شود. هر چقدر این «آن» که زیبائی و حُسن دارد و کمتر به زیبائی و حُسن بیرونی یک بازیگر مربوط می‌شود، پالوده‌تر و تصفیه‌شده‌تر باشد، شفافیت و درخشندگی او بیشتر است. بازیگر خوب می‌داند که این پالودگی حاصل دریدن نقابی است که زندگی روزمره، ادب و آداب یومیه و جاری، تمدن و شهرنشینی به او تحمیل کرده است. ظاهرسازی است که در ارتباطات زندگی روزمره کارساز است، با سیلی صورت خویش را سرخ نگهداشتن و در نهایت متمدنانه‌ترش لبخند ظاهرسازی آمریکائی است که حکایت همه چیز بر وفق مراد بودن را دارد. در حالیکه تآتر عکس این را طلب می‌کند. عکس این ظاهرسازی است. با همه‌ی اینکه خود مصنوع و ساختگی است، طلب رُک وراستی دارد. برای دیدن واقعیت عریان نیاز به حقیقت و درستی دارد. بازیگر قدیس صحنه است. چرا که این پالودگی او را تا به سرحد قدیس می‌رساند. صحنه تآتر معبد او و نمایش فریضه اوست. در عین حال بر هیچکس پوشیده نیست که آنچه بر صحنه جاری است همه تدارک دیده و جهت داده شده است (حتی در نمایشی که قسمت‌هائی از آن به بداهه‌سرائی و خلق ارادی و الساعه وابسته باشد.) یا به عبارت دیگر دروغ است. نفس اینکه سر ساعت معینی نمایشی را شروع می‌کنیم و من (بازیگر) در جای خود قرار می‌گیرم و تو (تماشاگر) در جائی دیگر قرار می‌گیری، همه قاعده و قانونی مصنوعی است که هیچ نمایشی را از این تصنع گریز نیست. اصلا این رابطه بدوی و اولیه تآتر است. تو به تماشای

من می‌نشینی. بعد عوامل زینتی دیگر (متن، دکور، موسیقی و غیره) به این عامل اصلی اضافه می‌شود. به این مطلب در جای دیگر دوباره باز می‌گردیم. پس آنچه در جلوی چشم ما رژه می‌رود ساختگی و غیرواقعی است. تآتر بازسازیِ قلب شده‌ی واقعیت است، اما بازیگر اگر بداند و بتواند، قادر است که این پدیده‌ی باز سازی شده را واقعی‌تر از واقعی و دگرگون کننده بسازد و نشان بدهد. بیننده نیز می‌داند که این همه مصنوع است، با این وجود در تار و پود این پدیده مصنوعی آنچنان گرفتار می‌آید که بر او واقعی‌تر از واقعی می‌نماید. در پیش گفتیم که بازیگر باید ترکیب ساختمانی یا مکانیسم کار خویش را بشناسد، و فقط این شناسائی است که او را قادر می‌سازد که هر آنچه را که قلب شده است همانند جادوگری به واقعیت بدل سازد.

برای این امر، شناسائی خود و ایجاد وحدت وجودی، اولین مرحله کار بازیگر است؛ یکی شدن زبان، نگاه و دست‌وپا، ارتباط بی‌واسطه درون و بیرون. اینها رابطه‌ی سازمان داده شده‌ای است که وحدت وجودی او را هنگام بازی تضمین می‌کنند. این وحدت وجودی او را از گرفتاری خویشتن خویش رها کرده و با محیط دور و بر و دیگران در رابطه تنگاتنگ قرار می‌دهد، به او امکان می‌دهد که اشارات و نکته‌های زندگی روزمره آدمیان را دریابد، و این اشارات را در لابلای کلمات و سکنات و حرکات خویش آنچنان مستتر سازد که نمایش جاری از زندگی گشته و سراسر زنده بنماید. متن، قصه و حکایت، خود بهانه‌ای است که از طریق آن ارتباط و خط مشترکی برای سفر دو جانبه با تماشاگر حاصل آید. این سیر وسفر بدون متن هم امکان دارد. تمام آئین‌ها و مراسم گواه این مطلب هستند. تمدن و شهرنشینی کلماتی را که بی‌شک روز و روزگاری از روی نیازی باطنی و دورنی پدیدار گشته‌اند، به زبانی رمزی، متمدنانه و بیرونی بدل ساخته است که ریشه‌های آن نیاز اولیه بکلی فراموش گشته‌اند. این کلمات که حالا هر کدام حامل رمزی هستندَ که ما آن را بی‌واسطه و فی‌الفور دریافت می‌کنیم، ارتباط اولیه دروغینی است که وحدت فردی بازیگر را به وحدت جمعی تماشاگران ربط نمی‌دهد. حتی در بین تماشاگران هم این وحدت جمعی حالت تصنعی دارد. ما در ظاهر در یک سالن هستیم و در واقع هر کدام در باغ خود (البته اگر رهائی از جهنم روزمره حاصل شده باشد!). پس بنابراین این تار و پود اولیه که با متن حاصل می‌آید و "من" ها را به یکدیگر ربط می‌دهد، بدون آنکه "مائی" حاصل کند، احتیاج به مکملی دارد که این را فقط بازیگر می‌تواند به آن اضافه کند. این " اضافه " عطر و بوئی است که کلمات از بیان آن عاجزند. جادو و جنبلی است

که از سرحد ادراک به معنی مترادف آن فراتر می‌رود، سحر و افسونی است که کتابت آن غیرممکن است. نگاهی است که در آن یک دنیا معنی وجود دارد. حرکتی است که حکایت گستاخانه‌ای دارد و برانگیزنده است. نعره‌ای است که غرش آن همانند شیپورها که دیوار ژریکو Jericho را فرو ریخت، دیوار آهنین و سرد متمدنانه ما را نرم و تلطیف می‌کند.

این وحدت جمعی را در سالن ایجاد کردن، برای بازیگری امکان دارد به شرط آن که خود از پراکندگی بدور باشد. وحدت وجودی اوست که وحدت جمعی "ما" را در سالن تآتر ایجاب می‌کند. تمرکز این وحدت است که "ما" را متمرکز می‌کند. شوق سراپای اوست که وجد دسته جمعی ما را حاصل می‌کند. اگر بازیگری این یگانگی را در خود نشناخت، که قدم او حرفی و سر او حرفی دیگر، نگاه او چیزی و زبان او چیزی دیگر گفت، این بازیگر نه تنها در وحدت جمعی با دیگر همکارانش در اشکال است، بلکه مانع و مخرب ارتباطی صحنه (گروه بازیگران) با سالن (گروه تماشاگران) خواهد بود. متن اَدا شده توسط چنین بازیگری در همان سطح اولیه‌ی دروغین باقی خواهد ماند. اینجاست که گاهگاهی حتی شنیدن متن شکسپیر نیز از دهان این بازیگر برایمان علی‌السویه است، فرقی نمی‌کند. چون کلمات با آن اضافه‌ی مورد نظر همراه نشده است. متن هر دیارالبشری باشد فرق نمی‌کند. چون از صافی هستی دهنده‌ی (هستی منسجم یکپارچه) بازیگر رد نشده است. ارتعاش‌های وجودی او را همراه ندارد. در نتیجه متن را می‌فهمیم، اما در عین حال هیچ نمی‌فهمیم! و غافل از اینیم که رمز را می‌فهمیم، نه پیام را. زیرا آنچه که در تآتر اهمیت دارد نه واژه‌ها، بلکه بار عاطفی آن است. این بار عاطفی را بازیگر است که بر آن سوار می‌کند. آنچه که در تآتر اهمیت دارد نه واژه‌ها، بلکه کاری است که ارگانیسم یکپارچه بازیگر با این واژه‌ها می‌کند. کاری است که دهان و چشم و سر و پای او با این واژه‌ها انجام می‌دهند. این واژه‌ها از سکون و حرکت و پرش آکنده‌اند و این بازیگر است که آنها را به سکون و حرکت دعوت می‌کند. آنها از صوت‌های متجانس و غیر متجانس تشکیل شده‌اند و این بازیگر است که هستی دهنده این اصوات است. وگرنه خود این واژه‌ها بر روی کاغذ جز علاماتی چند بیش نیستند. این واژه‌ها می‌توانند از آن بازیگر باشند، یا حتی واژه نباشند. سر و صدا، صوت، زبان من درآوردی یا هر چیز دیگر باشند. مهم آن است که به قول خودمان از دل برآیند تا لاجرم بر دل نشینند. بازیگری که وحدت وجودی خویش را یافته، نقاب دروغین زندگی روزمره را به دور انداخته، از آنچنان ایمانی سرشار است که تبلور آن را در کارش برأی‌العین می‌توان مشاهده کرد. قدرت او در شفافیت و پالوده‌گی

اوست. او همانند آئینه‌ای انعکاس من تماشاگر را در خود دارد. او آئینه‌ی گفتار و پندار و کردار من است. او خود من اَست، و در چنین تآتری دیگر مفاهیم صحنه و سالن، جعبه جادوئی، پرده، تکنیک‌های صحنه‌ای، لوازم و اشیاء نمایشی و غیره مفاهیمی دیگر می‌یابند که در جای خود به آنها خواهیم پرداخت. اما ایمانی را که از آن سخن گفتیم، به نوعی دیگر در تآتر سنتی ژاپن و هند و اندونزی و حتی در (ایمان مذهبی) تعزیه خودمان هم می‌بینیم، که هر چند از این ایمان کاسته می‌شود خلل و نقصانش هم در صحنه اجرائی تعزیه قابل تمیز است. این ایمان را در تآتر اواخر قرن نوزدهم و دهه‌های آغازین قرن بیستم به شکل‌های متفاوتی پیدا می‌کنیم. گاه سیاسی است و گاه اجتماعی. گاه سبک وسلوکی عارفانه و هنرمندانه دارد، گاه به نام‌های گوناگون در جستجوی مفری است که از لفت و لعاب، قالب و قاب تحمیلی و پوسیده زمانه خود رهائی یابد. اما مثلی است که می‌گوید "هر چه بگندد نمکش میزنند، وای به روزی که بگندد نمک!" جهانشمولی زمانه ما هم گویا نه آن ایمان سنتی را باقی گذاشته و نه دیگر جائی برای ایمان شلنگ و تخته اندازانه هنرمندانه ... که این حکایتی دیگر دارد.

موضوع

آرتو ARTAUD در بخش سوم کتابش تآتر و همزادش Le Théatre et Son Double که بسال ۱۹۳۸ منتشر شده است، بعد از شرح مفصلی بر تابلوی نقاشی «دختران لوط» پرسشی چند در باره تآتر مطرح می‌کند، که در واقع دستمایه مطلب ماست: چگونه است که در تآتر، حداقل در نوع تآتری که ما در اروپا با آن آشنا هستیم، یا بطور وسیعتر در تآتر دنیای غرب، آنچه که بطور اخص تآتری است، (یعنی آنچه که از فن بیان و شیوه نگارشی کلام و کلمات پیروی نمی‌کند، یا به زبان دیگر آنچه که در گفتگوهای نمایشی منظور و گنجانده نشده است) کم اهمیت جلوه داده شده و مدّ نظر نیست. چگونه است که تآتر دنیای غرب به جز تآتر گفتگو، تآتر دیگری نمی‌شناسد؟

دیالوگ ـ متن نوشته شده‌ی گفتنی ـ عامل صد در صد تآتری نیست، متنی است ادبی، به شهادت آنکه در کتاب‌های تاریخ ادبیات، مکانی به این نوع نوشته که شاخه فرعی تاریخ ادبیات زبان گفتاری است، اختصاص داده شده است. صحنه مکانی ملموس و عینی است که باید آنرا پر نمود، و زبان عینی و ملموس آنرا جستجو کرد. این زبان عینی که از کلام و کلمه جداست و با احساس ما سر و کار دارد، باید قبل از هر چیز به رضایت حواس پنجگانه ما بپردازد. همان طور که شعر زبانی و کلامی وجود دارد، شعر حسی و احساسی هم وجود دارد.

این زبان ملموس و عینی که من به آن اشاره می‌کنم زمانی می‌تواند واقعیت صد در صد تآتری بیابد که قادر به بیان آن اندیشه‌ای باشد که زبان گفتاری از ادای آن عاجز است. عوامل تشکیل دهنده‌ی این بیان - این بیان جسمانی، این بیان مادی و تجسمی ـ که تآتر می‌تواند خود را از کلام متمایز کند، آن چیزی است که صحنه را پر می‌کند، آن چیزی است که در صحنه ابراز وجود می‌کند و بطور مادی و عینی بیانگر مطلبی بر صحنه است، که حواس ما را نشانه می‌گیرد و نه همچون کلام ادراک ما را. اما ما می‌دانیم که کلام نیز امکان فراتر رفتن از زندان معانی‌ای که به آن وابسته است را دارد. لحن و نحوه بیان، بالا و پائین بردن حجم صدائی، انعطاف و تغییر صوتی، استفاده از طنین و زنگ صدا و حتی استفاده از آهنگ‌ها و لهجه‌های کلامی، امکان شکستن چارچوب ادراکی کلام را که مختص ادبیات است و نزدیکی آن را به حواس و احساسات ما که مختص تآتر است میسر می‌سازد. لازم به تذکر است که مراد ما در اینجا از "ادبیات" آندسته آثاری است که به ظاهر برای تآتر نوشته شده‌اند ولی از جوهر حرکتی و عملی تآتر عاری هستند و تنها به ادراک کلامی و فهم عقلانی بسنده می‌کنند، که به قول بهمن فُرسی ادبیات نمایشی بدون در نظر گرفتن "ضرورت عمل" حرکت عبثی است. ... که هنر تآتر نه هنر بازنویسی بلکه هنر بازی سازی است. یک بازی باید در همه اجزای خودش گوهر و جوهر فعلیت‌پذیر داشته باشد، یعنی از قوه به فعل در آید. آرتو، همین معنی را به نحو دیگری نشانه می‌رود. او می‌گوید: " تآتر نه تنها باید شنیدنی و دیدنی باشد، بلکه باید تمام حواس انسانی را نشانه رود. تآتر باید بتواند تمام حواس ما را تحت تأثیر قرار داده، آنرا در بوته آزمایش بگذارد. به هر حال بقول بهمن فرسی: تآتر برای سرگرمی و وقت‌کشی و دنده خلاص رفتن دل و مغز نیست، بلکه برای مشارکت در اندیشه و احساسی دقیق است. چه بسا جای بحث و نگارش در باب تمامی این ارزش‌های تآتری و نحوه استفاده و پیاده کردن آن در متن نوشته شده برای اجراهای تآتری است. چه بسا جای پژوهش و اندیشه است در توان و قدرت کلماتی که به تناسب نحوه بیان قادر به خلق فضائی آهنگین، نه تنها در چارچوب معانی خویش، بلکه برای فراتر رفتن از زندان قراردادی معانی متداول خویش می‌باشند. تا به جائی که حتی قادر به تلقین معنی خلاف متداول خویش بوده و به این ترتیب علاوه بر معنی صوری قادر به ایجاد جریانی احساسی در زیر و بموازات معنی ظاهری خویش نیز می‌باشند، امکان تداعی و قیاس را بوجود آورده و از چهارچوب متداول خویش در می‌گذرند. اما این برخورد تآتری با زبان مستلزم دریافت تازه‌ای از زبان در تآتر است که با کاربرد ادبی آن تفاوت بسیار دارد. و حداقل در زبان فارسی بخاطر وزنه بسیار

سنگین زبان شعری همانطور که در خلق زبان رمان، و در کاربرد نو زبانی در شعر نو فارسی مسئله ساز بوده، در خلق زبان ویژه تآتری نیز، نمایشنامه نویسان ما و حتی مترجمان ادبیات دراماتیک ما بسیار اندک و انگشت شمارند که توانسته اند از زیر بار این سنت عظیم شعری آگاهانه شانه خالی کرده و در خلق ارتباطی نو با زبان ویژه تآتر کارساز بوده باشند. برای همین در بین آثار نمایشنامه‌نویسان ایرانی گاهی به یک اثر برمی‌خوریم که از کیفیت زبانی قابل قبولی برخوردار است، ولی همین رد پا را در آثار دیگر او نمی‌توانیم دنبال نمائیم. گوئی لحظه‌ای خودآگاهی، برخورد و آشنائی با جریانی فکری (ملهم از غرب یا جوشیده از سنت) باعث خلق کاری شده است و چون این امر در جریان بستر فرهنگی و فکری جا نگرفته، به خاموشی گرائیده است. چیزی که در پهنه کلی فرهنگ و هنر مملکت ما، لاجرم نمی‌تواند از جریان‌های فکری و سیاسی و حتی حرکت‌های آزادی خواهانه آن مملکت که می‌جوشد و خاموش می‌شود دور باشد.

اندیشه تآتری، اندیشه‌ای غیرمکتوب است و فرّار ، که در تلفیقی دوگانه از بُعد زمان و مکان همچون اکسیری از هستی در نگاه دو غیر (بازیگر و تماشاگر) زائیده می‌شود و درست بهمین خاطر قادر به خلق شمه‌ای کوچک و فشرده از این هستی سیال است، که موقتی و میرا است. در حالیکه اندیشه ادبی، اندیشه‌ای است مکتوب، قادر به چفت و بست زدن به لمحه‌ای از این هستی سیال، و ناگزیر رها از بُعد زمان و مکان و از زندگی موقتی و میرا در امان. اندیشه تآتری، تکامل و اوج‌گیری خویش را مدیون کسی است بنام «بازیگر». هر چقدر این بازیگر عمل خویش، یعنی بازیگری را بطور کامل و جامع انجام دهد، تبلور این اندیشه تآتری در کارش روشنتر و واضحتر است. او باید هنر خویش را با تمام وجود و با پرهیز از هر حالت و ژست مصنوعی و مکانیکی، خشک و منجمد انجام دهد. هر چقدر احوالات او بر روی صحنه از تفکری پیش ساخته دوری جوید، حرکات و ژست‌های او سیال‌تر و عمل تآتری او کامل‌تر و جامع‌تر است. هیچ تفکری قادر نیست تمام وجود بازیگر را بطریق زنده و پویائی بکار گیرد. تفکر فقط و فقط می‌تواند محرک و مولد حرکت بازیگر باشد. جسم، روح و روان بازیگر واحدی لایتجزا را می‌سازند. بازیگر نباید از بدن خویش برای به تصویر کشیدن "حرکات روحی و روانی" خویش مدد جوید، بلکه این هر دو حرکت باید در خود او آنچنان امتزاج یابد که گوئی این هر دو یکی بیش نیست. بین واکنش و عمل کامل و واکنش و عملی که فکر راهنمای آن است تفاوت بسیار است. در عین حال فراموش نکنیم که کار "تآتر " و هنر "تآتر" کاری گروهی است.

گروتفسکی میگوید: من در گروه خودمان نمی‌توانم هر کاری را بکنم بلکه می‌توانم هر عضو آن را برانگیزم و خود نیز در عوض توسط آنان برانگیخته شوم. اندیشه تآتری حاصل این کنش و واکنش، این بده و بستان تآتری است. برای فرا رفتن از محدودیت‌های خویش، برای شکستن این محدودیت‌ها. برای پر کردن خلاءهای فردی، برای تکمیل خویش. روندی است که طی آن، آنچه که در ما تیره و تار است شفافیت می‌یابد. به این ترتیب اندیشه تآتری بعکس اندیشه ادبی (که اغلب تفکر فردی است) اندیشه‌ای جمعی است. حاصل مواجهه‌ای از افراد خلاق است. در این مواجهه منِ کارگردان با بازیگر روبرو می‌شوم و مکاشفه‌ی نفسانیِ بازیگر مرا به مکاشفه‌ی خَودم می‌کشاند. در این میان متن همچون چاقوی جراحیَ است که ما با آن درون خود را می‌گشائیم، از خود فراتر می‌رویم، و به آنچه مکنون ضمیر ماست می‌رسیم و به عمل مواجهه با دیگران دست می‌یازیم.

فضا و پرداخت تآتری

" اندیشه تآتری" در عین حال نمود و جلوه برداشتی است که ما از مفهوم "فضا"ی تآتری داریم. همه ما با مفهوم " فضای خالی " پیشنهادی بروک آشنائی داریم. می‌دانیم که برای خلق هر امکانی ابتدا باید از آکنده‌گی این فضا بپرهیزیم و فضائی خالی برای پذیرش، تولد و خلق امکان تازه ایجا نمائیم. مفهوم ناتورالیستی و قرن نوزدهمی " دکور " نه تنها این امکان را ایجاد نمی‌کند، بلکه مانع نضج و نمو چنین اندیشه‌ای هم می‌باشد. **آپیا**[۵]مفهوم " فضا " را جانشین " دکور " می‌کند. و در این " فضا " بازی بازیگر است که تعیین کننده است. این اوست که به این فضا معنی و مفهوم می‌بخشد. آپیا میگوید: "آیا می‌خواهیم یک جنگل بسازیم که یک عده آدم در آنند یا می‌خواهیم یک عده آدم را نشان دهیم که در جنگل هستند؟" او فکر دوم را انتخاب می‌کند. مفهوم "دکور" یعنی افسار زدن به اندیشه و تخیل آدمی. در حالیکه مفهوم " فضا " و سپردن القاء مکانی واقعه به بازیگر یعنی اندیشه‌ای تآتری را پروراندن، یعنی به " اندیشه تآتر"ی جولان دادن. در تآتر سنتی ما هم به جای اینکه طرحی از واقعیت یا طبیعت به تماشاگران نشان دهند و ذهن و تخیل آنها را محدود و محصور کنند، به آنها با یک جمله و با حداقل وسائل صحنه‌ای محل وقوع نمایش را می‌گویند و باقی را به ذهنیت او واگذار می‌کنند. تآتر سنتی ما به جای آنکه شما را در یک نقطه ثابت نگه دارد و فضا را غیرقابل انعطاف بکند، آنرا به ذهنیت تماشاگر و تخیل و تصور وسیع او می‌سپارد. به این ترتیب در این تآتر هم در اغلب موارد مفهوم دکور به معنی رئالیستی آن وجود ندارد و با چند تکه قالی و صندلی و پارچه و غیره "فضا"ئی

برای بازی خلق شده است، و " اندیشه تآتر"ی در این فضا است که جان می‌گیرد.

در فضای تآتری همانقدر که هماهنگی استتیک " Esthétique " و معقولانه اشیاء و وسائل اهمیت دارد، نوعی گزینش غیر منطقی هم لازم است. نگاه تماشاگر وقتی حساسیت‌های لازمه خویش را می‌یابد که این گزینش انجام شده باشد، و نگاه معمول و معقول روزانه او شکسته شده باشد. به این ترتیب ناخودآگاه و بدون آنکه ذهن منطقی او آشفته شود، نگاه او به جهت و یا شئی خاصی کشانده می‌شود که ضامن معنا و مفهومی در راستای " اندیشه تآتری " مورد نظر است.

همین معنی در پرداخت تآتری هم اهمیت بسزائی دارد. چطور می‌شود مسائل روزمره و عادی را به صحنه برد، بدون آنکه تماشاگر دچار کسالت شود و بگوید: " خب، اینها را که ما می‌دانیم "؟ چطور می‌شود از این مسائل روزانه صحبت کرد، به نحوی که تماشاگر حس کند که انگار برای اولین بار است که این مسائل را برای او حلاجی و مطرح می‌کنند؟ چه کنیم که تماشاگر در عین آنکه شاهد وقایع روزمره و عادی است، شگفت زده شود؟ این شگفت زدگی دغدغه خاطر برشت هم بود. اصلا معنی و مفهوم «فاصله گذاری» او یعنی همین. فاصله گذاری یعنی تمهیدی را فراهم کنیم که تماشاگر احساس کسالت نکند، شگفت زده شود. انگار واقعه‌ای را که او همچون ما می‌داند و مذموم می‌شمارد، برای اولین بار است که این چنین نقل می‌شود. او را غافلگیر می‌کنیم تا او را زنده و کنجکاو نگه داریم، تا او سراپا گوش باشد. برای او از عشق و جنگ، مرگ و خشونت و غیره حرف می‌زنیم بدون آنکه در دام ابتذال روزمره روزنامه‌ها و مجلات و تلویزیون و غیره درافتیم. بدون آنکه او بگوید این را که هر روزه بخوردمان می‌دهند، بلکه بگوید: این طور که تو نقل می‌کنی تازگی دارد، توجهم را جلب می‌کند. اینطور هرگز به این مسئله نگاه نکرده بودم، آنرا حس نکرده بودم.

فاصله‌گذاری یعنی واقعه‌ای را در قالب اندیشه تآتری گنجاندن. استفاده بزرگان تآتر دنیا همچون بروک و موشکین از عوامل تآتر شرقی دقیقا در چنین راستائی است. خلق فضائی Exotique غیر بومی، لاجرم غیر متداول، نه تنها برای بازیگر و خلق شخصیت‌اش زمینه لازم برای فاصله‌گذاری را تولید می‌کند، بلکه برای تماشاگر هم به سبب غرابت ایجاد شده در صحنه جذاب و تماشائی است، گوئی نقلی می‌کنند که از محیط دور و ور او نیست و با این وجود و در نهایت امر زندگی روزمره او را شامل می‌شود. به در گفته‌اند که دیوار گوش کند. از عوامل تآتر شرقی استفاده کرده‌اند تا یک اتفاق امروزی را تبدیل به اتفاقی

شگفت‌انگیز کنند. در نتیجه بهتر دیده می‌شود. مثل اینکه آن را زیر ذره‌بین نهاده‌اند، خطی زیر آن کشیده‌اند، آنرا در هاله‌ای از نور قرار داده‌اند.

سال‌هاست که تآتر از این تصور عمومی که هنری ناخالص است، که هنری است ترکیبی از هنرهای خلاقه و مختلفی از قبیل ادبیات، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی، هنر خیاطی، هنر نورپردازی و غیره در رنج و عذاب است. سالهاست که تآتر از آنچه که گروتفسکی آنرا بنام " تآتر پر و پیمان "، پر و پیمان از عیب می‌نامد، دچار مرض مزمن کسالت است. " تآتر پر و پیمان " دچار سرقت هنری است، به سایر رشته‌های هنری ناخنک می‌زند، نمایش دورگه و چند رگه‌ی بی‌شخصیت ناقص الخلقه پس می‌اندازد و وقیحانه خود را هنر اکمل می‌پندارد. او خود را با بیَنی قلابی و شکم مصنوعی و چهره سازی‌ای که فقط و فقط حیله و کلک است می‌آراید. با دکور و وسائل صحنه آبکی و قلابی که خود او هم باورش ندارد سعی در گول زدن تماشاگران و خودش دارد. با نورپردازی غیر لازم و من در آوردی سعی در ارائه به اصطلاح حالت تآتری ساختگی و مصنوعی دارد. با لباس‌هائی که ارزش مستقل تآتری ندارد و فقط با شخصیت معین تآتری و فعالیت های او در ارتباط است خودش و تآتر را به مضحکه می‌کشاند. سعی در تقلید از سینما و تلویزیون دارد و برای اینکار از هیچ چیز تا آنجائی که دستش می‌رسد کوتاهی نمی‌کند. آسانسور صحنه‌ای و تکنیک‌های عجیب و غریب ابداع می‌کند. در حالیکه خودش هم می‌داند که حتی با پیشرفته‌ترین تکنیک‌های صنعتی هم قادر به مقابله با سینما و تلویزیون نیست.

تآتر خلاق میتواند بدون چهره سازی، بدون صحنه‌سازی، بدون جایگاه مخصوص تآتر بدون لباس‌های مجلل و زرق و برق‌دار، بدون دفتر و دستک، بدون اشیاء قلابی، بدون پرده و زیور هم وجود داشته باشد. کافی است که این تآتر به آنچه که در اختیار سایر هنرها نیست یعنی رابطه تنگاتنگ و واقعی با تماشاگران بیندیشد. کافی‌ست که خود را از شر ادبیات دراماتیک که آنرا روی صحنه غرغره میکند رهائی بخشد، تا کی باید شاهد باصطلاح تآترهائی باشیم که اگر این ادبیات را از آن حذف کنیم چیزی از آن باقی نمی‌ماند؟ بروک میگوید: "وقتی می‌شنوم کارگردانی با شدت و حدت می‌گوید در خدمت نمایشنامه‌نویس است که نمایشنامه خود باید حرف‌های خود را بزند، سوءظنم برانگیخته می‌شود، زیرا این دشوارترین کار است. اگر بگذاریم نمایشنامه خود حرف خود را بزند، ممکن است حتی دم برنیاورد. اما اگر بخواهیم آوای نمایش را بگوش دیگران برسانیم، در آنصورت باید بدانیم آن را چطور به خواندن وادار‌یم. این کار محتاج یک سلسله اعمال یا تمرین‌های مشخص است و نتیجه آن هم ممکن است کاری

در نهایت سادگی باشد. در جای دیگر راجع به شکسپیر که همگان در تآتری بودن نمایشنامه‌های او متفق القول هستند، می‌گوید: برای به صحنه بردن شکسپیر به ما می‌گویند کافی است آنچه را که او نوشته بازی کنیم. اما او چه نوشته است؟ علامت‌هائی روی کاغذ! کلام شکسپیر رونویسی و کتابت کلماتی است که ما آنرا باید بگوئیم. این کلمات از اصوات مختلف تشکیل شده و از دهان آدم‌ها بیرون می‌آید ولی در آن طنین و زنگ صدا، مکث‌ها و فاصله‌ها، ضرب یا ریتم، حرکات بدن یا ژست مستتر و جزء لایتجزا کلمات می‌باشد. اگر اینها را واگذاریم چه باقی می‌ماند؟ اندیشه تآتری همراه همین عوامل است که شکل می‌گیرد، و الا باقی جز علامت‌هائی تشکیل دهنده کلمات و کلام ادبی بیش نیست.

در اینجا حرف ما روی نمایشنامه‌هائی است که علاوه بر بار ادبی(اندیشه ادبی)، حامل این توان نمایشی نیز باشند. و الا چه بسیار نمایشنامه‌های واقعی یا بهتر بگویم " تقلید از واقعیت " نوشته می‌شود که بیش از آنکه واقعی باشد تقلیدی است و ما بیشتر به آنچه " تقلیدی " است در آنها توجه داریم تا آنچه واقعی است. چه بسیار نمایشنامه‌هائی در جستجوی عادات و خلق و خوی بشری است و به ندرت از حوزه عادات و خلق و خوی قالبی فراتر می‌رود. اگر در صدد مطرح کردن چگونگی و کیفیت زندگی است، چه بسا که از کیفیت ادبی فراتر نمی‌رود و جز عباراتی خوش پرداخت و خوش آهنگ در گوش ما نمی‌خواند. اگر بحث و جدل، تجزیه و تحلیلی ارائه می‌دهد قادر به کشاندن این بحث، و تجزیه و تحلیل آن تا به آخر نیست، کمیت اش لنگ است. اگر می‌خواهد از کردار انسانی و جامعه انتقاد کند، اغلب دست روی نقاطی می‌گذارد و مسائلی را مطرح می‌کند که در حاشیه هستند. اگر هدفش تحریک و تهیج تماشاگران است، اغلب از حد شعارهای کهنه و پوسیده فراتر نمیرود، و شعر و شعور ما را نشانه نمی‌کند. اگر می‌خواهد ما را بخنداند، آنقدر از کلیشه‌های کهنه و فرسوده استفاده می‌کند که جز کسالت چیزی عایدمان نمی‌شود.

در فرانسه به مجموعه‌ی آثار نوشته شده برای تآتر، بجای اینکه بگویند: نمایشنامه‌های مولیر، مَری وُ، سارتر و غیره می‌گویند، « تآتر مولیر»، « تآتر مَری وُ» Marikaux که عناوینی کاملا غلط است.

همه اینها و بسیاری دیگر، متون دراماتیکی هستند که بخشی از ادبیات دراماتیک محسوب می‌شوند. متن نوشته شده، به محض تکمیل و نقطه پایانش همه‌ی ارزش‌ها یا بی‌ارزشی‌های خود را دارا است، متعلق به زمینه‌ای است که آن را "ادبیات" می‌نامیم. متن نوشته شده یک واقعیت هنری است که به مفهوم عینی

وجود دارد. ما می‌توانیم آنها را همچون اثری " ادبی" وابسته به " ادبیات " بخوانیم. ولی نشر آنها با عنوان " تآتر " نادرست است. زیرا " تآتر " نیست. ادبیات دراماتیک است. بهمین ترتیب تآتری که به تجسم متون دراماتیک اکتفا می‌کند، " تآتر " نیست. به تصویر کشیدن متنی به کمک بازیگران، با طراحی صحنه و لباس و یاری کسی بعنوان کارگردان " تآتر " نمی‌سازد. تنها عنصر زنده در چنین کاری احتمالا همان متن ادبی است. متن هم بخودی خود تآتر نیست. متن وقتی که مورد استفاده بازیگر قرار می‌گیرد، وقتی که بازیگر آن را به کار می‌گیرد، به زبان دیگر با الحان مختلف، با هم آورد صدای زبان و موسیقی آن تبدیل به تآتر می‌شود.

به قول گروتفسکی، متن اصل و اساس نیست. تاریخ تآتر این را تائید می‌کند. در تغییر و تکامل هنر تآتر، متن آخرین عنصری است که به تآتر آمده است. تآتر یک ملاقات، یک برخورد است. او می‌گوید:"هرکسی می‌تواند متنی را تمام و کمال بازی کند، یا آن را کاملا تغییر دهد، یا با استفاده از قطعات انتخاب شده از آن، کولاژی درست کند. آنرا کم و زیاد، جرح و تعدیل کند، از آن اقتباسی آزاد داشته باشد. همه اینها در زمینه خلق ادبی " اندیشه ادبی " باقی می‌مانند و به هیچ وجه آفرینش تآتری " اندیشه تآتری " نیستند. او می‌گوید:"من نه می‌خواهم برداشتی ادبی و نه تفسیری ادبی از متون داشته باشم. زمینه‌ی کار من آفرینش تآتری است. برای من واژه‌ها مهم نیستند. چگونگی عملکرد بازیگر با این واژه‌ها، و چگونگی زندگی بخشیدن به واژه‌های بی‌جان متن است که اهمیت دارد، چگونگی به «سخن» در آوردن آنها.

تآتر عملی است که همین جا و هم اکنون در وجود بازیگران و در مقابل انسان‌های دیگر بوقوع می‌پیوندد. واقعیت تآتری فوری و لحظه‌ای است. تصویر زندگی نیست، بلکه تمثیلی از زندگی است. در قیاس با زندگی است که معنی خویش را می‌یابد.

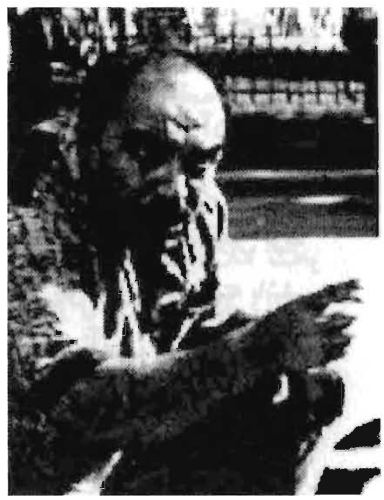
پی‌نویس:

[۱] آپیا نظریه پرداز، طراح و کارگردان سوئیسی که نظریات او در باره طراحی صحنه و کارگردانی منجر به تغییر و تحولاتی عمیق در طراحی صحنه گشت. بخصوص او اهمیت زیادی برای بازی بازیگر و متن دراماتیک قائل بود. تحصیلاتش را در رشته موسیقی در سوئیس، آلمان و پاریس انجام داد و در بایروت شاهد اجرای اپرهای واگنر بود. از سال ۱۸۹۵ کتابی تحت عنوان «کارگردانی فاجعه‌های واگنر» La mise en Scène du drq,e wagnérien را نوشت. به سال ۱۸۹۹ کتاب « موسیقی و صحنه» را منتشر نمود. ۱۹۰۶ آشنایی با ژاک دال‌کرُز Dalcroze و

حرکات موزون او پیش آمد که باعث همکاری بسیار پرباری بین آنها گردید. او برای دال‌کرُز چندین طراحی صحنه کشید. به سال ۱۹۲۳ کارگردانی و طراحی تریستان وایزولد Tristan et isolde را برای اسکالای میلان، و سپس در سال‌های ۱۹۲۴ و ۱۹۲۵ طلای رَن La Walkyrie و Rhin را به صحنه برد. مایوس از تحقق نیافتن نظریات و طرح‌هایش بکلی صحنه را ترک گفت، اما از طراحی برای متون دراماتیک (فاوست، شاهلیر و مکبث) دست نکشید. از او چندین مقاله‌ی مهم در باره هنر به یادگار مانده است.

اولین اقدام او طرد پرده توهمیِ نقاشی شده مثلا واقعی ته صحنه بود که در آن سالها، بخصوص در بایروت متداول بود. زیرا از طرفی تحول نوری این توهم را غیر ممکن کرده بود و دوم اینکه یک بعدی بودن این تابلو با بازی هنرپیشه که در سه بعد انجام میگرفت در تناقض بود. آپیا عامل اصلی صحنه را بازیگر می‌پنداشت. زیرا بدون بازیگر نمایش نمی‌تواند وجود داشته باشد. عمل بازیگر است که ساختمان فضای تآتری را شکل می‌دهد و این فضای تآتری بنوبه خود باید در خدمت بازیگر قرار گیرد. فضایی سه بعدی آزاد شده از شده از قید و بند جعبه جادویی به سبک ایتالیایی. به همین ترتیب نورپردازی هم باید وسیله بیان دراماتیکی باشد که بطریقی موثر صحنه را زنده و جاندار بنماید. طراحی‌های صحنه‌ای او به مرور زمان ساده و ساده‌تر می‌شوند تا جایی که با حذف تمام عوامل اضافی، به صورت خطوط هندسی بسیار دقیقی به نظر می‌آیند. آپیا برای به نمایش و جلوه دادن انعطاف‌های بدن انسان، طراحی فضاهای موزون خویش را آغاز می‌نماید که پر از حجم‌های افقی و عمودی، پلکان‌ها، سطوح مرتفع و سرازیر و سربالا بود که روی آنها طراحی‌های سایهِ روشن انداخته شده است. او با هنر موزون خود می‌خواهد به رهایی و آزادی تماشاگر و نوعی شرکت و همراهی احتمالی او را در صحنه کمک کند. اندیشه‌ی همراهی و شرکت تماشاگران در نمایش تا بدانجا پیش می‌رود که تصور رویایی شرکت کامل تماشاگران در نمایش را پیش می‌کشد و به سمت نوعی " هنر زنده که در ان همگی سهم دارند" می‌رود و می‌خواهد مفهوم نمایش دادن قراردادی بازیگر- تماشاچی مفعول را ملغی کند. برای این هنر جدید عصر جدید، اجتماع نیاز به مکانی جدید دارد. معبد و محل تجمع آیندگان، " مکانی باز، بزرگ، و قابل تغییر و تبدیل است" که بتواند " مراسم مختلف اجتماعی - هنری آینده را در خود جا دهد." تاثیر و نفوذ آپیا بیشتر از راه نوشته‌ها و طراح‌هایش است، تا از راه کارهای عملی او که خیلی کم و اغلب ناتوان در دنبالکردن ایده‌ها و افکارش بودند. افکار و ایده‌های آپیا به مکتب بخصوصی وابستگی نداشت.

جمشید اسماعیل‌خانی هم رفت!



از خبر مرگ جمشید اسماعیل‌خانی چندین ماه می‌گذرد و چیزی به سالمرگ او نمانده است. وی آوریل امسال در سن نزدیک به ۵۲ سالگی زندگی را ترک گفت. بازی نیمه‌کاره و هیجانانگیز او در نمایش بلوغ در نخستین فستیوال پس از انقلاب در خاطرمان باقی‌ست و هنوز هم که هنوز است برهم ریختن نمایش توسط "حزب‌الله" را فراموش نکرده‌ایم. از آن زمان نزدیک به بیست سال می‌گذرد و امروز مرگ جمشید اسماعیل‌خانی دوباره تلخی آن حوادث را با تلخی مرگ او در ذهنمان درآمیخت.

جمشید اسماعیل‌خانی بازیگر تآتر، تلویزیون و سینما بود. وی سال‌ها در عرصه‌ی تاتر و سینما فعالیت داشت و از او بیش از ۱۵ فیلم سینمایی و تلوبزیونی و چندین نمایش صحنه‌ای به یادگار مانده است. بازی در چهار فیلم «زیربام‌های شهر»(۱۳۶۸)، «آپارتمان شماره ۱۳» (۱۳۶۹)، «مسافران» (۱۳۷۰) و «روسری آبی» (۱۳۷۳) هریک به دلایلی برایش شهرت آوردند.

او که سال ها در شهر شیراز، زادگاهش، به یادگیری، فعالیت و بعدها به آموزش تآتری اشتغال داشت، با آمدنش به تهران، در کنار همسرش (گوهر خیراندیش)، برخی از آثار نمایشی چخوف (خواستگاری، خرس، سه خواهر و ...) را به روی صحنه برد. همچنین در نمایش‌های دیگری چون «مسیح هرگز نخواهد گریست»، «دلقک‌ها و عروسک‌ها»، «یک روز مثل هر روز»، «بلوغ» ایفای نقش کرد. جمشید اسماعیل‌خانی متولد ۱۳۲۹ بود و روز یکشنبه ۱۷ فروردین (۶ آوریل ۲۰۰۲) در تهران در اثر ناراحتی قلبی درگذشت.[1]

یادش گرامی باد!

---

۱ عکس و کارنامه‌ی هنری جمشید اسماعیل‌خانی برگرفته از «سینمای ۷۶».

نویسنده: **فینتان اُتول**

برگردان: **حمید احیاء**

" سایه‌هایی بر فراز ایرلند "

این روزها نمایشنامه‌نویسان ایرلندی در نیویورک و لندن محبوب همگانند. نمایشنامه‌ی «ملکه‌ی زیبائی لی‌نن» (The Beauty Queen Of Leenane) نوشته‌ی مارتین مک دوناف (Martin McDonaugh) به عنوان بهترین نمایش سال در برادوی جایزه‌ی «تونی» (Tony) را از آن خود می کند و به دنبال آن نمایشنامه‌ی «سد کوچک» (The Weir) نوشته‌ی کارنر مک فرسن (Corner McPherson) در برادوی به روی صحنه می‌آید. اما این محبوبیت چیز جدیدی نیست. براحتی می‌توان اذعان داشت که اسلاف این نمایشنامه نویسان جوان بیش از دو سده است که صحنه‌ی تآتر دنیای انگلیسی زبان را در اختیار خود داشته‌اند. تاریخ تآتر بدون وجود ریچارد شرایدُن، اسکار وایلد، جرج برناوشاو، شون اوکیسی و ساموئل بکت بی‌شک به گونه‌ی دیگر می‌بود. هیچ کشوری با مساحت و جمعیت ایرلند ـ جمعیت کنونی این جزیره پنج و نیم میلیون نفر است ـ به این صورت متداوم و پیوسته چنین نقش پیشگام و مهمی در تآتر بازی نکرده است.

اما اشاره به این گذشته‌ی برجسته لزوما شایسته‌ترین شیوه‌ی برخورد با این نمایشنامه‌نویسان جوان تازه به میدان آمده نیست. این شیوه حالتی از تداوم و سنت را القاء می‌کند که در واقعیت هیچ مناسبتی با این گروه ندارد. مک دوناف، مک فرسن و دیگر نمایشنامه‌نویسان معاصر آنان مانند سباستین بری (Sebastian Barry)، مارینا کار (Marina Car) و فرانک مک گینس (Frank McGuiness) با سنت بی رابطه نیستند. اما رابطه‌ی آنان با سنت رابطه‌ای است پیچیده، پربار و بازیگوشانه، نه رابطه‌ای مستقیم و یک خطی از سده هیجدهم تا سده بیستم. برخی از تضادهای این گروه با پیشینیانشان واضح و روشن است. نام‌آوران تاریخ نمایش ایرلند نقاط مشترک مشخصی داشتند. همه‌ی آنها پروتستان‌های دوبلینی بودند. همه با اکثریت کاتولیک ایرلند مشکل داشتند و همه به استثناء سینج (Synge) و برای مدتی هم اوکیسی زندگی در تبعید را انتخاب نمودند و نوشتن برای تماشاگران لندن و پاریس را به نوشتن برای تماشاگران

دوبلین و یا بلفاست ترجیح دادند. این بزرگان به درجات گونه‌گون همگی بیرون از فرهنگ غالب و رایج ایرلند قرار داشتند و اگر هم چیزی در باره‌ی آن می‌نوشتند از نقطه نظر افراد خارج از آن جامعه بود. اما هیچ یک از این مشخصه‌ها در مورد نسل معاصر صادق نیست. این نسل از اقشار مختلف و مکان‌های گوناگون ایرلند می‌آیند (مک دوناف از جامعه‌ی ایرلندی مقیم لندن می‌آید). آنها به راحتی بین شهرهای مختلف ایرلند مثل دوبلین، گالوی و همچنین لندن و نیویورک در حرکتند. برای آنها ایرلندی بودن چیزی نیست که یا باید آن را خودآگاهانه در آغوش گرفت (آنگونه که سینج انجام می داد) و یا به هر قیمتی شده باید از آن دور شد (مانند بکت که تا آنجا پیش رفت که به زبان فرانسوی نوشت). می توان گفت که آنها لااقل در مورد جایگاه خود در جامعه و فرهنگ ایرلندی مجبور به اثبات چیزی نیستند. در آثار آنها اعتماد به نفس ساده‌ای وجود دارد که ناشی از درک آنان از صفت "ایرلندی" است! آنها به این درک رسیده‌اند که کلمه‌ی "ایرلندی" تنها صفتی است که در مورد انبوهی از چیزهای متفاوت بکار می رود.

برای شناخت آنچه اینان انجام می دهند، نخست لازم است در نظر داشته باشیم که این گروه بصورتی عام، موج سوم تآتر ایرلند در قرن بیستم را نمایندگی می‌کند. نخستین و معروف‌ترین این سه موج، موج احیای ادبی ایرلند (The Irish Literary Revival) است که در سال ۱۹۰۴ با تاسیس تآتر اَبی متبلور گشت. شخصیت‌های مهم این موج - سینج، ویلیام باتلر ییتس و بانو آگوستا گریگوری (Lady Augusta Gregory) اساسا درگیر تمرینی در ملی گرایی فرهنگی بودند. نظر اصلی آنان این بود که ایرلند به تآتر خاص خود نیاز دارد، تآتری که منعکس کننده‌ی اساطیر و افسانه‌ها و زندگی معاصر ایرلند باشد. این جنبش آغازگر شکوفایی خیره کننده‌ای بود که بیست و پنج سال ادامه یافت. دوره‌ای که با نمایشنامه‌های بسیار عالی و غنی‌اش معروف گشت و شیوه‌ی ناتورالیسم برجسته‌ی آن تاثیری بین‌المللی از خود برجای گذاشت. تآتر اَبی اگر چه به سرنوشت موسسات بسیاری که متاسفانه بیش از اندازه‌ی لازم به موفقیت دست می یابند دچار شد، اما نظریه‌ی تمایز ملی آن، ملی گرایی سیاسی ایرلندی را بسط داد و بارور کرد، امری که در نهایت به تاسیس کشور مستقل ایرلند در سال ۱۹۲۲ منجر گشت. تآتر این دوره به عنوان نیرویی بالنده در مخالفت با سلطه‌ی فرهنگی انگلستان شکوفا گشته بود. اما بعد از سال ۱۹۲۲ این تآتر تبدیل به تآتر رسمی و دولتی حکومت، روز به روز محافظه‌کارتر کاتولیک گشت. اندک اندک بعد از دهه‌ی بیست قرن بیستم تآتر اَبی راه سقوط پیمود تا جایی که برای

بسیاری از نمایشنامه‌نویسان رد آثارشان توسط این تآتر نشانگر تمایز و برجستگی تلقی می گشت.

موج دوم از اوایل دهه‌ی شصت آغاز به حرکت نمود. در این دوران جامعه‌ی ایرلند خود را باز کرد و سرمایه‌گذاری‌های چند ملیتی شروع به دگرگون کردن اقتصاد نمود. جامعه‌ی دهقانی روستاها که مرکز ثقل تآتر در دوران احیای ادبی بود حال جای خود را به دنیای نامطمئن و متزلزل شهری می‌سپرد. برای مدت بیست و پنج سال تضادی عمیق بین جامعه‌ی سنتی قدیم و جامعه‌ی مدرن جریان داشت. این سال‌ها برای نمایشنامه‌نویسان دورانی بسیار ویژه و استثنایی محسوب می‌گشت. نمایشی که درون جامعه جریان داشت ـ درامی که ناآرامی‌ها و قیام سال ۱۹۶۸ در ایرلند شمالی اوج آن بود ـ خود را به انحاء مختلف در نمایشنامه‌های براین فریل (Brian Friel)، توماس مورفی (Tomas Morphy)، جان بی‌کین (John B. Keane)، توماس کیلروی (Tomas Kilroy) و دیگران نشان می داد. در گیر بودن ایرلند بین این دو دنیا و نبرد مهمی که در ذهن مردم در جریان بود این امکان را برای نمایشنامه‌نویسان بوجود می آورد که آثار خود را که اغلب از فرم پیچیده‌ای برخوردار بودند با سوسیال رئالیسم روشن و آشکار در هم آمیزند.

آنطور که بنظر می‌رسد در اوائل دهه‌ی نود این موج دوم سرانجام فرو می‌نشیند. در این سال‌ها جامعه‌ی ایرلند البته هنوز درگیر جدال بین سنت گرایان و نوگرایان بود. جدالی که معمولا حول مسائل شبه مذهبی مانند طلاق، پیشگیری از حاملگی و سقط جنین دور می‌زد. اما دیگر روشن بود که نبرد مغلوبه گشته و جامعه‌ی کهنه‌ی سنتی در حال مرگ است. ایرلند فرهنگ شهرنشینی را اختیار کرده، به اقتصاد جهانی پیوسته و به عصر اطلاعات متصل گشته بود. نبردی که برنده‌اش مشخص بود. دیگر عنصر دراماتیکی نداشت که آن را جلب نماید.

برای مدتی بنظر می‌آمد که بازی تمام شده است. آن مجموعه شرایط خاصی که منجر به خلق آن استعدادهای خارق العاده‌ی ملی گشته بود دیگر وجود نداشت. اما اندک اندک اتفاقی تقریبا عجیب به وقوع پیوست. نسل جدیدی از نمایشنامه‌نویسان شروع کردند که تکه‌های پاره پاره شده‌ی ایرلند کهنه‌ی سنتی را بر دارند و در برابر نور بگیرند.

بر خلاف نخستین موج نمایشنامه‌نویسان این قرن، اینان سعی نکردند که این دنیای کهنه را به عنوان یک پروژه‌ی عظیم ملی زنده نمایند. بر خلاف موج دوم، آنها در نبرد مرگ و زندگی با این سنت‌های کهنه نبودند. آنها تنها علاقمند بودند که پاره پاره‌های خاص یک جامعه‌ی مرده را بنگرند.

این جریان بیشتر از همه در آثار مک دوناف به چشم می خورد. «ملکه زیبایی

لی‌نن» بخش اول یک تریلوژی است که در لی‌نن، دهکده‌ای در غرب ایرلند اتفاق می‌افتد. این تریلوژی بطور کامل در سال ۱۹۹۷ توسط گروه تآتر «درُوید» (Druid) به کارگردانی گری هاینز (Garry Hyness) اجرا گشت. (نخستین اجرای این نمایش در امریکا در سال ۱۹۹۸ در تآتر آتلانتیک برادوی به روی صحنه رفت ". نیازی به آگاهی داشتن آنچنانی از ایرلند نیست که بتوان تشخیص داد که سه نمایش این تریلوژی و یا نمایش دیگر مک دوناف به نام «علیل آین‌یشمان» (The Cripple Of Inshmann) در جایی اتفاق می‌افتد که دیگر کاملا فرو ریخته است. اینجا دنیایی است که در آن معنای همه چیز از بین رفته است. اینجا زندگی مردم بین ایرلند و انگلستان معلق است، بین مناظر واقعی که دور و برشان احاطه نموده و تصاویر الکترونیکی ـ سریال‌های استرالیایی و فیلم‌های امریکایی ـ که صفحه‌ی تلویزیونشان را پر می‌کند. تغییرات اجتماعی سریع و مدام این مردم را پشت سر گذارده و آن‌ها کاری ندارند بکنند جز اینکه به درون خویش بخزند. آن‌ها جنگی برای جنگیدن ندارند جز یک جنگ داخلی بی‌پایان بر علیه کسانی که از همه به آنها نزدیکترند. آنها در کناره‌های سرد مدرنیته قرار گرفته‌اند؛ این نمایش‌ها می‌توانند راجع به بومیان استرالیایی و یا بومیان امریکایی باشند، می‌توانند راجع به هر فرهنگی باشند که سنت‌هایش را از دست داده اما هنوز راه روشنی به پایان قرن بیستم پیدا نکرده است.

شاید بُرَنده‌ترین بیانیه‌ی مک دوناف را می‌توان در نمایش دوم این تریلوژی یعنی در «جمجمه‌ای در کانه مارا» (A Skull in Cannemara) یافت. در این نمایش پیرمرد و جوانی برای نبش قبر و بیرون آوردن استخوان‌های قدیمی از قبرستان کوچک محوطه کلیسا ـ تا جا برای جنازه‌های جدید باز شود ـ استخدام گشته‌اند. در صحنه‌ای آن دو، جمجمه‌ها را تا حد پودر شدن خُرد می‌کنند؛ می‌بینیم که این جامعه حتی قادر به نگهداری اجداد خود نیز نیست. انگاری که مک دوناف با این کار خود اجدادش را بیرون آورده و استخوان‌های آنها را خُرد می‌کند. مشخص‌ترین قربانی او در این میان جان میلینگتون سینج مولف نمایش تیپیکال ایرلندی «پلی‌بوی جهان غرب» می باشد.

نمایشنامه های مک دوناف از جهاتی تکرار کارهای سینج بنظر می آیند؛ دنیای غرب ایرلند بدون شک مشخصه‌ی کارهای سینج است و همچنین زبان آن‌ها ـ زبان عجیبی که از تلفیق بسیار مصنوعی زبان‌های ایرلندی و انگلیسی شکل گرفته است. می توان خاطر نشان ساخت که " پلی‌بوی ... " همانقدر با دنیای منزوی و پرت افتاده سر و کار دارد که «ملکه زیبایی لی‌نن». در ضمن استفاده از خشونت در اثر سینج دست کمی از آنچه در کارهای مک دوناف بچشم

می‌خورد ندارد. اما علیرغم این شباهت‌ها تفاوتی اساسی بین این دو نمایشنامه‌نویس وجود دارد. نمایشنامه‌ی "پلی بوی ..." با تمام خشونت و زبان ناهنجار آن نهایتا نمایشی خوش‌بین است. قهرمان نمایش، کریستی ماهون، در انتها کنترل سرنوشت خود را بدست می‌گیرد و این باور در ما بوجود می‌آید که دنیایی که او نمایشگرش است دنیایی است در حال رستاخیز برای احیای خود. اما برعکس نمایشنامه‌ی "ملکه زیبایی" همانند دیگر آثار مک دوناف اساسا بدبینانه است. در این دنیا قرار نیست چیزی تغییر یابد. خوش خیالی خواهد بود اگر تصور کنیم که آدم‌های او بر اثر تجربیاتشان تغییر کنند و تبدیل به عناصری مطمئن برای تغییر گردند. به راحتی می‌توان گفت که چنین امکانی در دنیای اینان وجود ندارد. این تضاد فاصله‌ای بین نمایشنامه‌نویسان امروز ایرلند و پیشینیان اینان در اوایل قرن بیستم را تعیین می‌کند. اما چیزی که بسیار جالب است حد و مقدار رجوع آنان به فرم‌های استفاده شده در کارهای سینج و بیتس می باشد. یکی از عناصری که این نمایشنامه‌نویسان را برای تماشاگران دیگر کشورهای جهان جالب می‌کند استفاده‌ی بسیار ماهرانه‌ی آنان از عناصری است که به نظر می‌رسید توسط آوانگاردهای دیگر پشت سر گذاشته شده بود؛ عناصری همچون زبان ادبی و عنصر روایتی بسیار قوی.

در زمانی که تآتر قرار بود بیشتر به عناصر فیزیکی و کلامی (صوتی) بپردازد و به حرکت بی‌رابطه و پاره پاره‌ی تصاویر که گرامر وسایل ارتباطی الکترونیکی می‌باشد نزدیک گردد، این نمایشنامه نویسان جوان بسوی عناصر بسیار محافظه‌کارانه‌ای روی آورده‌اند. بی‌شک آن‌ها همه‌گیر شدن سینما و تلویزیون را نادیده نمی گیرند. شیوه‌ی کار مک دوناف به روشنی از سریال‌های تلویزیونی تاثیر پذیرفته است. این تاثیرپذیری اینجا و آنجا در «ملکه‌ی زیبایی» به چشم می‌خورد. این تاثیر را در کار کانر مک فرسن هم می‌توان دید بخصوص در فیلم جاده‌ی بسیار خنده‌دار و باب روز او بنام «پائین رفتم» (I Went Down). پس باز گشت به عناصر تآتر قدیم از روی بیخبری و نادانی نیست. بر عکس این نمایشنامه‌نویسان معاصر در آثار خود این حس را ارائه می‌دهند که آنچه پیش از این در تآتر محافظه‌کارانه محسوب می‌گشت اینک تبدیل گشته به پدیده‌ای رادیکال. به عبارتی دیگر آن عواملی که پیش از این در تآتر آوانگارد رادیکال محسوب می‌گشت ـ عواملی از قبیل سرعت، استفاده‌ی زیاد از تصویر و نداشتن انسجام داستانی ـ اینک تبدیل به زبان رایج و استاندارد تلویزیون، ویدیو کلیپ‌های موزیک پاپ گشته‌اند. اکنون شاید مخالفت بسیار دلیرانه‌ی یک نمایشنامه‌نویس با فرهنگ رایج این باشد که از کلام استفاده‌ی زیادی کرده و

داستان قابل فهمی ارائه دهد. فرم‌هایی که در حاشیه‌ی جوامع مدرن با سماجت به زندگی ادامه می‌دهند ناگهان بصورتی غیرمترقبه به جای اینکه احمقانه و معمول جلوه کنند جالب و زنده می‌گردند.

این امر بخصوص در مورد آثار مک فرسن صادق است. نمایشنامه‌ی یکنفره‌ی او بنام «نیکلاس مقدس» (St. Nickolas) که اخیرا در نیویورک روی صحنه آمد تاملی در خود موضوع روایت است و اینکه تماشاگران چگونه حاضرند خود را با آغوش باز در اختیار داستان قرار دهند؛ داستانی که آن‌ها را به سفری از دنیایی ملموس به دنیایی خارق العاده می‌برد. این نمایش تا حد زیادی شبیه یکی از داستان‌های اسطوره‌ای و قدیمی ایرلندی است که در آن روایتگر از دنیای ملموس و باورکردنی شروع می‌کند و به سوی دنیای باور نکردنی حرکت می‌کند. این نمایش با زندگی یک نواخت یک منقد تآتر عبوس شروع می‌شود و با برخورد غریب او با هیولاهای خونخوار تمام می‌گردد.

نمایش بلندتر او «سد کوچک» این نگرش به داستانسرایی را در درون جامعه‌ای روستایی از نوع جامعه‌ی دور افتاده‌ای که مک دوناف نشان می‌دهد، به نمایش می‌گذارد. در ابتدا بنظر می‌رسد که او تصویری زیبا و خاطره‌برانگیز از جامعه‌ی قدیم نشان می‌دهد؛ مردم در قهوه‌خانه‌ای (میکده‌ای) نشسته‌اند و با داستان‌های ارواح خود را سرگرم کرده‌اند. وقتی زن جوان ناشناسی داستان خود را می‌گوید، آرام آرام مرز بین داستان و واقعیت، بین طبیعی و مافوق طبیعی، مغشوش می‌گردد. در این نمایش نیز گره بوجود می‌آید و هیجان رشد می‌کند اما نه از طریق اکسیون بلکه همانند آثار مک دوناف از راه استفاده از قدرت ابتدایی روایتگری. از لحاظی هم مک دوناف و هم مک فرسن هر دو با یک پارادوکس سر و کار دارند. هر دو اینان از نیروی داستانسرایی استفاده می‌کنند تا به کشف و تعمیق در جامعه‌ای بپردازند که در آن داستان هر روزه معنای خود را از دست می‌دهد. احتمالا اینگونه به نظر می‌آید که آن‌ها وارثان سنت عظیمی هستند اما در حقیقت هر دو اینان بیشتر عزادار اصلی این جامعه هستند. اکنون سئوال این است که آن‌ها با جهان ارائه شده در نمایشنامه‌هایشان که هر روز بیشتر و بیشتر به گذشته می‌پیوندد چه خواهند کرد؟ و بلافاصله می‌توان گفت که آن‌ها، با شواهدی که تا کنون داشته‌ایم، مسلما جواب‌های بسیار جالبی برای این سئوال خواهند داشت.

توضیحات مترجم:

۱) این مقاله در اوایل سال ۱۹۹۸ نوشته شده است.

۲) لازم به تذکر است که در کنار نبرد بین دو دنیای سنت و مدرنیته، مبارزه بر علیه سلطه‌ی انگلستان نیز عنصر بسیار مهم نمایشنامه‌های این دوره بخصوص در کارهای براین فریل است.

۳) مشخصات اصلی مقاله:

Fintan O Toole: Shadow Over Irland. American Theatre. July-August1998. pp. 16-19,New York.

۴) نویسنده مقاله منتقد و نویسنده‌ی ایرلندی است که از نقدنویسان روزنامه‌ی Daily News محسوب می‌شود.

جُنگ و مجله‌های رسیده!

آشنایی با محمود کریمی حکاک
کارگردان تآتر ساکن آمریکا

من محمود کریمی حکاک هستم. در مشهد متولد شده‌ام ...

در مدت اقامت در ایران فیلمی تهیه کردم که اجازه داده نشد نام من به عنوان کارگردان ذکر شود، در نتیجه سمت تازه‌ای برای سینمای ایران ابداع کردم با نام «بازیگردان» که از آن پس در سینما بسیار هم رایج شده است و هم اکنون اغلب فیلم‌های ایران یک «بازیگردان» دارند. این فیلم «درد مشترک» است با نوشته و بازیگری خانم یاسمین ملک‌نصر.

هم چنین در مدت اقامت در ایران طرح اجرای ۱۲۴ نمایش را به سازمان‌های مختلف هنری کشور از جمله مرکز هنرهای نمایش، حوزه هنری و تلویزیون ارائه دادم که با هیچکدام موافقت نشد و بالاخره طرح یکصد و بیشت و پنجم من، با پشتیبانی فراوان بسیاری از شاگردانم و جونان هنرمند و با استفاده از شعارهایی که توسط دولت تازه منتخب آقای مهاجرانی به گوش می‌رسید در سال ۱۹۹۸ تصویب شد. این نمایش پس از پشت سر گذاشتن موانع فراوان و تقریبا همه جانبه در بهمن سال ۹۹ در تالار موزه آزادی به اجرای عمومی توسط گروهی "ناشناس" سالن به هم ریخت و با وجودی که تماشاچیان بیش از دو ساعت در سکوت کامل نشستند تا نمایش دوباره از سرگرفته شود، بنابه دستور "اداره نظارت" مرکز هنرهای نمایشی، این نمایش تعطیل شد. داستان تصویب، اجرا و تعطیل این نمایش خود مثنوی هفتاد من کاغذ است، که امیدوارم در فرصتی به آن بپردازم. پیامد تعطیل من به جرم " تجاوز به عفت عمومی" دادگاهی شدم اما از آنجا که این اتهام پایه و اساسی در واقعیت نداشت تنها به "نصیحت" به اینکه من کشور را ترک کنم، بهتر است بسنده شد. به این ترتیب من همراه خانواده‌ام در تابستان ۹۹ به آمریکا برگشتیم. ...[۱]

[۱] این نوشته که ما تنها بخشی از آن را در اینجا نقل کردیم، از شماره ۶۴۳ (ص. ۳۱) روزنامه‌ی شهروند منتشره در کانادا برگرفته شده‌است.

خلیل موحددیلمقانی

برخورد نمایش نوپای ایران با قدرت

(آخرین قسمت[1])

در همین سال، تآتر یکی از چهره‌های برجسته‌ی خود را در اثر فشار سانسور از دست داد. **میرسیف‌الدین کرمانشاهی** که تحصیلات تآتری خود را در بادکوبه و مسکو کرده بود و پس از انقلاب اکتبر به ایران برگشت، در تبریز و تهران به کار تآتر پرداخته بود. به علت اینکه از آن سوی مرز آمده بود مورد سوءظن شدید پلیس بود و باید هر دو هفته یکبار خود را به شهربانی نشان دهد. شهربانی هم به آسانی به نمایش‌های او اجازه اجرا نمی‌داد. در این میان حسادت رقیبان هم مزید بر علت شده بود، همه او را آزار می‌دادند. **سیدعلی آذری** در باره او چنین نوشته است:

" کرمانشاهی از نظر اجتماعی صاحب اطلاعاتی دقیق و روشن بود و دارای احساساتی انسانی و بشردوستانه بود. کرمانشاهی در حین کار آن طوری که مرسوم است محسود دشمنان هنر قرار گرفت. صاحبان تآترهای دیگر به تحریکات و دشمنی علیه او پرداختند و بر اثر این تفتین‌ها، دستگاه حکومت هم، به حکم سرشت خود، در پیشرفت کار هنری کرمانشاهی کارشکنی‌های فراوانی نمود. روزی از طرف شهربانی مختاری به او پیغام داده شد یا تآتر یا ایران را ترک کند." (۱۳)

در اثر این تهدیدها و فشارهای شهربانی روحیه کرمانشاهی روز به روز ضعیف و ضعیف‌تر شد و از کار مأیوس و به قدری دچار ترس و واهمه شد که بالاخره در سال ۱۳۱۲ شمسی ـ این کارگردان و دکوراتور با قریحه ـ خودکشی کرد.

در همین سال تیمورتاش هم که از ابتدای کارش حامی تآتر بود، در زندان قصر کشته شد.

همان طور که گفتیم، «کمدی ایران» تنها گروه فعال تآتر ایران در سال ۱۳۰۸ بسته شده بود و یأس و نومیدی بر اهل تآتر چیره شده بود و گروه‌های پراکنده

---

[1] قرار بود که بخش سوم مقاله‌ی آقای دیلمقانی در شماره یازدهم کتاب نمایش به چاپ برسد که متاسفانه به دلیل اختصاص یافتن آن به ویژه‌نامه‌ی سعید سلطانپور ممکن نشد. از این رو از خوانندگان و نویسنده‌ی مقاله پوزش می‌خواهیم. کتاب نمایش

نمایش‌های پراکنده‌ای هم اجرا می‌کردند و نسبتا بازار نمایش‌های موزیکال مثل «لیلی و مجنون»، «یوسف و زلیخا»، «خسرو و شیرین»، «وامق و عذرا»، «اپرت گل‌ها»، «اپرت گلرخ» و یا نمایش‌های بی‌خطر و سرگرم کننده‌ای مثل «خانم خوابند»، «تشک پر قو»، «شوهر بدگمان» و «دایی کچل» گرم بود. تآتر خود را لنگ لنگان می‌کشید.

در سال ۱۳۱۲ شمسی به دعوت «جمعیت شیر و خورشید» هنرمند و بازیگر معروف ارمنی شوروی به نام «وهرام پاپازیان» برای اجرای چند نمایش به ایران آمد، پاپازیان نمایشنامه‌های اتللو، هاملت از شکسپیر و دون ژوان از مولیر و مرد آهنین را روی صحنه برد. پاپازیان به زبان فرانسه سخن می‌گفت و بازیکنان دیگر به زبان فارسی. این میهمان دولت هم تحت فشار شهربانی دچار سانسور شد. عبدالحسین نوشین داستان را چنین تعریف میکند:

" نمونه‌ای از سانسور پلیسی در دوره دیکتاتوری رضاشاه این است که در نمایش هاملت پلیس به پاپازیان بازی کننده رل هاملت اجازه نداد که در آخر پیس شاه را در حضور تماشاگران بکشد. پاپازیان ناگزیر شد این اشکال را به این شکل رفع کند که وقتی هاملت با شمشیر به طرف شاه میرود شاه بی ترس و واهمه از سن خارج شود." (۱۴)

قدرت دیکتاتوری حتی نمایشنامه‌ای را که چند سده پیش از به حکومت رسیدن رضاشاه نوشته شده بود و بارها و بارها در حضور شاهان بسیار با قدرت‌تر از او بدون سانسور بازی شده بود، سانسور کرد، و این نمونه بارزی از بی‌شعوری و جهالت سانسور کنندگان آن زمان بود.

در سال ۱۳۱۵، **علی اکبر داور** وزیر با قدرت دادگستری و دارایی که از پایه‌گذاران گروه تآتری «فرهنگ» بود، در اثر فشارهای بی‌شمار خودکشی کرد. قدرت، نفس‌گاه تآتر را از سال ۱۳۱۵ گرفته بود و می‌فشرد، تآتر هم بیهوده مقاومت می‌کرد، دکتر جنتی عطایی وضع تآتر را چنین تشریح می‌کند:

" از اواخر سال ۱۳۱۵ روز به روز از درخشندگی ستاره هنر نمایشی کاسته شده تا در سال ۱۳۱۷ که کاملا در محاق افول فرو رفت و اصولا تا اوایل ۱۳۱۷ در مجامع هنری تهران نمایشی داده نشد فقط در خلال این مدت دو نمایشنامه مرحوم فروغی «عروس بی جهاز» و «میرزا کمال الدین» به وسیله عبدالحسین نوشین در سالن سیرک به معرض نمایش گذارده شد." (۱۵)

در سال ۱۳۱۶ ضربه شدید دیگری بر پیکر نیمه‌جان تآتر نوپای ایران وارد شد. **رضا کمال شهرزاد**، یکی از ظریف طبع‌ترین نمایشنامه‌نویسان دوره پهلوی اول، که هم مترجم زبردستی بود و هم نویسنده‌ای صاحب قریحه و ذوق، خودکشی کرد. شهرزاد قبل از کودتای رضاشاه، به کار تآتر پرداخته بود. گروه

تشکیل داده بود، نمایشنامه ترجمه کرده بود، تآتر موزیکال سروده بود و خود نوشته بود، و یکی از پرکارترین نمایشنامه نویس‌های زمان خود بود، با چیره شدن سانسور بر تآتر، امید خود را به پیشرفت و تکامل هنر تآتر از دست داد و به قول یحیی آریانپور:

"شهرزاد که امیدوار بود تآتر ایران روز به روز رونق بیشتری بگیرد هنگامی که دید هنر نمایش به علت سانسور شدید و نبودن تشویق دچار فترت گردیده نومید و پریشان شد و شور و هیجانی که داشت کم کم سرد وخاموش گشت... و صبح بیستم شهریور ۱۳۱۶ لب از گفتار فرو بست." (۱۶)

شهرزاد با سم خودکشی کرد.

سال ۱۳۱۸ فرارسید، خیرخواه هنرپیشه آنزمان نمایشنامه موزیکال مشهدی عباد را بازی می‌کرد، او را به علت خواندن یک بیت شعر دستگیر کردند و مدت‌ها در زندان نگه‌داشتند. شعر چنین بود.

مشدی عباد زن گرفت خرجیشو از من گرفت (۷)

شهربانی مقتدر رضاشاهی از این شعر بوی انتقاد شنیده بود، زیرا سال، سال عروسی ولیعهد بود، و شهربانی برای آیینه‌بندان و چراغان شهر از کسبه و تجار پول جمع کرده بود!

مورخ انگلیسی «الول ساتن» وضع تآتر ایران را در این تاریخ چنین تشریح می‌کند:

"ضمن مرور در تاریخ تآتر ایران اینک می‌رسیم به سال ۱۳۱۸ شمسی که ظاهرا دوره مشروطه و فترتی در صنعت تآتر ایران بوده است. در این دوره دیگر آن جوش و خروش و آن قدرت قلم که در طی بیست سال قبل از این تاریخ در نوشته‌های اشخاصی مثل رضاکمال شهرزاد، میرزاده عشقی، محمدحجازی، حسن مقدم، سعید نفیسی دیده شده خبری و اثری نبود. ذوق عامه به انحطاط گذاشته شده بود... و یک دستگاه سانسور بی معنی بهترین و با ذکاوت‌ترین نویسندگان را در قید گذاشته بود و دلسرد ساخته بود." (۱۸)

در اثر ضربه‌های پی در پی تآتر تضعیف شده بود، نویسندگان صاحب فکر و پرقریحه آن را ترک کرده بودند، بازیکنان پراکنده شده بودند، گروه‌ها از هم پاشیده شده بود، کارگردان ها به کارهای دیگر سرگرم شده بودند و بهترین وقت بود که خود دولت دست به‌کار بشود و تآتری رام و دست آموز تشکیل دهد که هم تشریفاتی باشد و هم قابل نظارت و کنترل.

مدتی میشد که دولت «متین دفتری» سازمانی به نام «پرورش افکار» سازمان داده بوده در کنار شعبه هایَ فلسفه و ادبیات و غیره شعبه نمایش را هم دایر کرده

و از «سیدعلی خان نصر» که سال ها بود فعالیت تآتری نداشت ولی به پدر تآتر ایران شهرت داشت در خواست کرد که آن را اداره کند.

دولت می‌خواست تآتر بی‌خطر باشد و از هر انتقاد برکنار بماند. دیگر از آن تآتر زنده و پر شور و شر دوران مشروطه خبری نبود و قدرت اعتراض و انتقاد از مسایل حاد اجتماعی گرفته شده بود و دیگر کسی جرأت نداشت از چنان تآتری حمایت کند. زمان زمانه تزویر و ریا و کلک و دورویی و چاپلوسی بود، آزادی در بند بود و روزنامه نگاران راستین و خدمتگزار جامعه یا گرفتار زندان بودند یا برکنار، وکلای آزادیخواه به مجلس راه نداشتند که از آزادی بیان و اندیشه دفاع کنند. حتی فروغی که حامی هنرمندان بود خانه‌نشین شده بود. تآتر پرورش افکاری، برای پرورش مردمان دور از فرهنگ و بی‌تربیت نوشته و اجرا می‌شد. این تآتر از جهت دولتمردان بی آزار و شاد و مرفه و از جهت مردم، یک وسیله سرگرمی پرخنده و بی آزار بود.

مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های پرورش افکاری در پایان سال ۱۳۱۸ چاپ شد و خوشبختانه ما می‌توانیم فرق این دو نوع نمایش را از مقایسه آن‌ها دریابیم.

نام آنها گویای محتوای آن‌هاست: «عجب پوکری»، «چپ»، «میرزا قهرمان»، «سه عروسی در یک شب»، «گلنار و نوروز یا خدا و شاه و میهن»، «طلبکار و بدهکار»، «عروسی آحسین آقا» از **سید علی نصر** و «لج و لج بازی» از **گرمسیری** و «سر راهی»، «طبق مقررات»، «لغزش»، «مضار تریاک» از **فضل الله بایگان**.

موضوع بیشتر این نمایشنامه‌ها مربوط می‌شود به طبقه سوم جامعه که سواد ندارند، تریاک می‌کشند، ادب ندارند، چند زن می‌گیرند، لحاف در جوی آب می‌اندازند، سطل خاکروبه را در کوچه ها خالی می‌کنند، به مقررات اعتناء ندارند، حرف‌های گنده گنده می‌زنند و همه فیلسوفند. به صحنه کوتاهی از نمایشنامه عروسی آحسین آقا از سید علی نصر توجه کنیم:

"مشهدی احمد: ما نمی‌دونیم از وقتی این تریاکمون را به حکم پسرمون ول کردیم چرا خیالاتی شدیم (آهسته) راستی خودمونیم هر کی گرفتار این لاکردار میشه بلانسبت بلانسبت شیوه مادون میشه. (بلند) الآن رفته بودیم تو خیال حسین پسرمون که می‌گفت ملک ما ایران سی کرور مخلوق داره، از این سی کرور اگه سه کرورش گرفتار این لامصب باشند، اُ هر نفری هم روزی ۲۴ نخود زوزه کنند روزی ۹۱۳،۷۵۰ سیر یا ۲۳۲۴ من، اگه هر ۲۳ خروار و ۴۳ من تو هوا دود می‌کنند که همان قیمت باندرلش روزی ۳۷۵۰۰۰ تومن می‌شه. آن وقت میگن ما فقیریم، زکی ترا خدا فکر کونین این عقله که آدم پولشو، جونشو، شرفشو، غیرتشو رو این کار بگذاره راستی که تف، به علی آدم مات و مبهوت میمونه. آخر این بیچاره دولت چقدر می‌تونه واسه ما کار کونه، این مجلس

چقدر میتونه قانون وزاکون درست کونه. (توقف) نه تا ما خودمون آدم نشیم نمی‌شه. آجانه صبح تا شوم گلوش پاره می‌شه هی داد می‌زنه از پیاده رو. کی گوش می‌ده. (رو به مردم) هیچ کدامتون از پیاده رو نمی‌رید. قانون وزاکون را ماها خودمان باس بپاییم نه اینکه هی نجق تو سرمون بزنند.» (۱۹)

بالاخره قدرت، تآتر را رام و دست آموز کرد و طبق میل و اراده خودش آن را به راه انداخت آن تآتر معترض بازیچه دست قدرت شده بود تمام بال و پر پروازش را چیده بودند مثل مرغ پرکنده شده بود، فریاد غضب آلود میرزاآقا تبریزی، شهامت **میرزا رضاخان نایینی**، اعتراض خشمناک فکری ارشاد، اعتراض احمد محمودی، استهزاء تلخ و گزنده ذبیح بهروز، طنز دلنشین **حسن مقدم**، رویاها و آرمان‌های رضاکمال شهرزاد تبدیل شده بود به خیالات یک تریاکی مفلوک معلم اخلاق فسقلی بی رنگ و رو.

تآتر نوپای ایران که زاییده آزادی و حکومت مشروطه بود و در دوره‌هایی که به طور نسبی آزادی وجود داشت خوب پیشرفت می‌کرد و رو به کمال و تحول بود، در اثر ضربه‌های پی در پی و شدید استبداد و قدرت دیکتاتوری از حرکت طبیعی خود باز ماند و به یک تآتر بی‌بو و خاصیت و سطحی که بازیچه‌ای در دست دولت بود تبدیل شد که نحیف و زار درجا می‌زد تا سوم شهریور ۱۳۲۰ پیش آمد و دیوار دیکتاتوری رضاشاهی ترک برداشت و تآتری‌ها از این سوراخ کوچک بیرون پریدند و دوباره جان گرفتند ولی سال ها طول کشید تا تآتر تازه پای ایران نویسنده‌ای مبتکر و خلاق و آرمان‌گرا باز یابد.

پایان

پانویس:

۱۳ ـ آذری، علی، مجله تآتر شماره ۴. ۱۳۳۲ صفحات ۳، ۴، ۵ به نقل از پژوهشی در تاریخ تآتر ایران، از مصطفی اسکویی، ۱۳۷۰، مسکو ص ۱۴۹.

۱۴ ـ نوشین، عبدالحسین، تآتر و نمایشنامه نویسی در ایران، به نقل از اسکویی، مصطفی، پژوهشی در تاریخ تآتر ایران، ۱۳۷۰، مسکو ص ۲۰۶ و ۲۰۷.

۱۵ ـ جنتی عطایی، هنر نمایش در ایران ص ۷۷.

۱۶ ـ آرین پور، یحیی، از صبا تا نیما، جلد دوم ۱۳۵۰ ـ ص ۳۱۳.

۱۷ ـ بهنود، مسعود، از سید ضیاء تا بختیار چاپ سوم ۱۳۶۹ ـ ص ۱۴۷.

۱۸ ـ ساتن، الول، تاریخچه تآتر در ایران، مجله سخن سال ... ص ۳۸۳.

۱۹ ـ نصر، سیدعلی؛ عروسی آحسین‌آقا، به نقل از بنیاد نمایشی ایران، ص ۲۳۵.

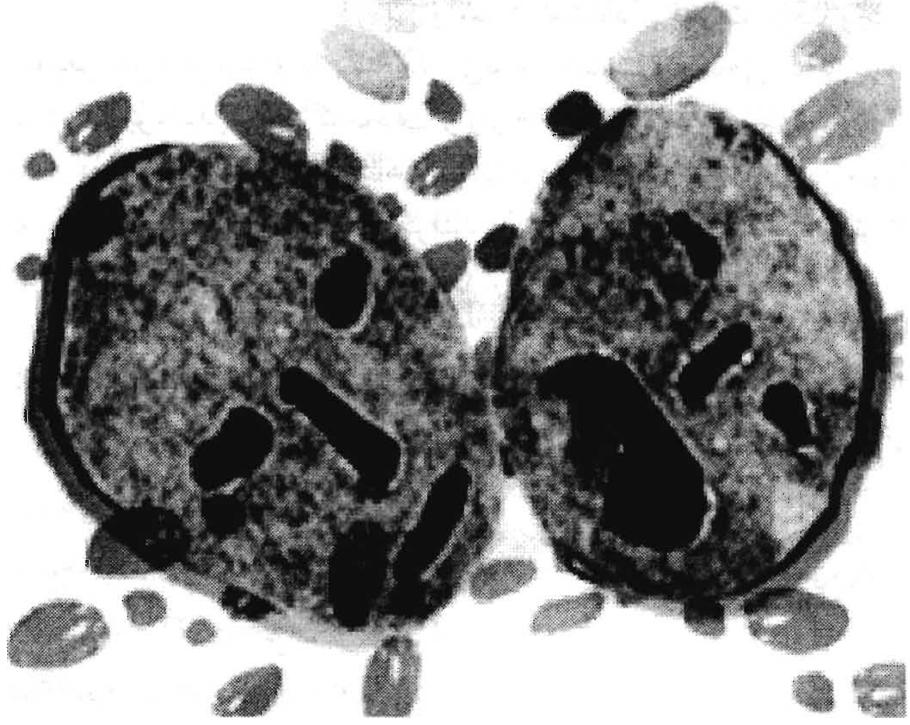
شتر قربانی

Shotore ghorbani

نویسنده: ابراهیم مکی Regie:

کارگردان: احمد نیک آذر Ahmad Nikazar

بازیگران: کمال حسینی- احمد نیک آذر



یکشنبه هشتم سپتامبر ۲۰۰۲

ساعت ۱۹

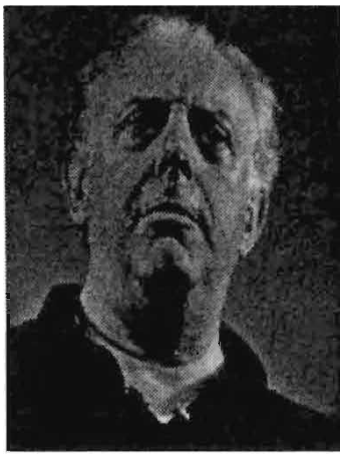
تآتر آرکاداش – کلن، خیابان پلاتن، پلاک ۳۲

نویسنده: **داریو فو**

برگردان آزاد از **ایرج زهری**

این کار فقط یک عیب داره، میشه خوب خوندش![a]

درباره ی هنرپیشگان و نمایشنامه نویسی[b]



سالهاست که من همه جا ادعا کرده‌ام، که تنها راه تجدید حیات تآتر اینست که هنرپیشه‌ها را، نه زن و نه مرد، مجبور کنیم، کمدی‌هایشان، ایضاً تراژدی‌های‌شان را، خودشان و هرطور که دل‌شان می‌خواهد بنویسند- این ادعایی دوپهلوستَ - دقیقاً همین را هم می‌خواهم بگویم، شوخی هم نمی‌کنم. از این راه حداقل به غنای فرهنگی تآتری‌ها کمک می‌کنیم، چراکه هنرپیشه‌ها مجبور می‌شوند بخوانند، یادبگیرند که چطور باید نوشت و ساختمان نمایشنامه چگونه باید باشد. به این ترتیب هنرپیشه‌های با فرهنگی پیدا می‌کنیم، هنرپیشه‌هایی که می‌دانند چه بازی می‌کنند و چه می‌گویند.[c]

هنرپیشه ها باید بیاموزند که نمایشنامه‌ی خودشان را بنویسند. پس فایده‌ی بدیهه سرایی‌ها چیست؟ برای اینست که متنی را همزمان با زبان و ژست و حرکت اجرا کنیم. اهمیت بدیهه‌سرائی بخصوص اینجاست که ثابت می‌کند، تآتر بر روی صحنه کشیدن یک متن ادبی نیست که به درد روخوانی و دکلمه می‌خورد. نه خیر. تآتر حسابَش از ادبیات جداست، حتا اگر ادبیات با هزار دوز و کلک بخواهد خودش را به تآتر تحمیل کند. برتولت برشت درباره‌ی شکسپیر گفته بود: "افسوس که نمایشنامه‌های او ادبیات خوبی هم هستند، این تنها عیب اوست." حق با برشت است. نمایشنامه‌ی به دردبخور - و این ادعا دوپهلوست - نباید به عنوان ادبیات جالب باشد. محاسن یک نمایشنامه را باید به وقت اجرا کشف کرد. حالا هرکس، هرچه می‌خواهد بگوید، من وقتی «دن ژوئن» و «تارتوف»[d] را با اجرای هنرپیشگان روی صحنه دیدم، فهمیدم که با شاهکار روبرو شده‌ام. چندی پیش یک کمدی از نوشته‌های «کارلو گولدونی» را روی صحنه دیدم، که وقتی آن را

خوانده بودم، به نظرم کار کم اهمیتی جلوه کرده بود، در حالیکه اجرای صحنه‌ای آن چنان مرا تحت تاثیر قرارداد که کمتر برایم اتفاق افتاده بود. راستش بایدَ بگویم که کارهای گولدونی بطورکلی مرا جذب نمی‌کند. درحالیکه متن‌های «بشولکو»[e] را سال‌ها پنهان کرده بودند. چه کسانی؟ ادبا. چرا؟ برای اینکه جزء اَدبیات به حسابش نمی‌آوردند. متونی که به زبان‌های محلی در باره‌ی موضوع‌هایی مانند گرسنگی، سکس، فقر و خشونت نوشته شده بود و اینها چنین موضوع‌هایی را جزو هنرِ والا به حساب نمی‌آوردند!

از طرف دیگر می‌دَانیم که دعوای میان مردمِ تآتر با ادبا سر دراز دارد. از جمله «دیدرو»[f] با تحقیر و اشمئزاز به «کمدیا دل اَرته» نگاه می‌کَرد، اگر برایتان جالب استَ مقاله‌های «کارلوگوتزی»، که ادیب برجسته‌ای بود و برای خراب کردنِ گولدونی نوشته است، بخوانید. از نوشته‌های کسانی که علیه نویسندگان صحنهَ داد قلم داده‌اند، می‌شود یک کتابخانه را پر کرد. علیه شکسپیر هم نوشتند، ایضاً علیه مولیر و اورپید.

اظهر من‌الشمس است که نویسنده‌ای که خودش بازی می‌کند، این امتیاز را دارد که در همان لحظه‌ای که کلمه‌ای را روی کاغذ می‌آورد، هم صدای خودش را می‌شنود و هم جواب تماشاگر را. او ورود و دیالوگ بازیگران را، نه از سالن تماشاگران، بلکه برعکس به صورت یک اتفاق ازَ روی صحنه به طرف تماشاگران قرار می‌دهد. به ظاهر این تفاوت کوچک به نظر می‌آید. ما مدیون کشف پیراندللو[g] هستیم که می‌گفت: "یاد بگیرکه روصحنه بایستی، وقتی می‌خوای بنویسی." درست است که پیراندللو هنرپیشه نبود ولی با هنرپیشه‌هایش زندگی می‌کرد. برای اجرای کارهایش، خودش را به قالب پیشکسوت بازیگران در می‌آورد. بماند که زنش در اکثرکارهایش هنرپیشه‌ی اصلی‌اش بود. پیراندللو همه چیزش را فدای تآتر می‌کرد، ازجمله تا یک شاهی آخر درآمدش را. او از آن دسته آدم ها نبود که نمایشنامه‌شان را زیر بغل می‌گذارند و یک راست سراغ رئیس تآتر را می‌گیرند. پیراندللو نمایشنامه‌هایش را در تآتر خلق می‌کرد، در اطاق رختکن، ضمن تمرین، حتی تا آخرین دقیقه، پیش از اجرا نوشته‌اش را تصحیح می‌کرد. یکی از مشاجره‌های او با هنرپیشه‌ی معروف زنش «بوربونی»[h]، معروف است. پیراندللوی عاشق، شب پیش از اولین اجرای نمایشش از او خواسته بود که یک متنِ سه صفحه ای را از حَفظ کند. پیشکسوتان ما تعریف می‌کنند که پیراندللو پس ازَ اجرا هم، تا آخرین اجرا پیشنهادهای تازه می‌کرد و نمایشنامه‌اش را تغییرمی داد.

پانویس‌ها:

[a] از کتاب «راهنمای کوچک تآتر برای هنرپیشه، اثر دارو فو.
Dario Fo, Kleines Handbuch des Schauspielers
ناشر : Verlag der Autoren, dritte Auflage 1997 Frankfurt am Main

[b] این عنوان را مترجم انتخاب کرده‌است

[c] نمایشنامه نویسی هنرپیشگان از مسائل مهم تآتر است. اتفاقاً درست از زمانی که در اروپا نویسندگان، جدا از گروه‌های تآتری نمایشنامه نوشتند و برای اجرا به گروه‌ها دادند- («بومارشه»، (۱۷۳۲ – ۱۷۹۹) خالق «عروسی فیگارو» و «دیدرو» (۱۷۱۳ -۱۷۸۴) - جدایی میان تآتر و نویسنده آغازشد. در ایران ما از نحستین اقتباس‌ها از آثار مولیر، تا به امروز در بیشترین برنامه‌های تآتری همواره نویسنده خود کارگردان و بازیگرِ نمایش خود بوده است (از پیشکسوتان نسل اول: میرزا احمدخان کمال الوزاره. نسل دوم: غلامعلی خان فکری معزالدیوان، رضا کمال شهرزاد، ذبیح الله بهروز، حسن مقدم (علی نوروز)، علی اصغر گرمسیری، فضل الله بایگان و نسل سوم: عباس جوانمرد، علی نصیریان، بهرام بیضایی، پرویز صیاد، پرویز کاردان، عباس نعلبندیان، اسماعیل خلج، آشوربانیپال بابلا، دکتر علی رفیعی - امیدوارم همکاری را ازیاد نبرده باشم - و بالاخره این نویسنده. (با بهره گیری از کتاب «بنیاد نمایش در ایران» اثر دکتر ابوالقاسم جنتی عطائی)

از سوی دیگر همه میَ دانیم که کار بازیگر، به گونه‌ی شب و روز است: با هربار اجرا، همچون روز روشن و با پایان اجرا همچون شب خاموش می‌شود. آنچه از اجرای تآتر باقی می‌ماند حضورِ شخصیِ آن در ذهن تماشاگر است. در حالیکه نمایشنامه سندی است ماندگار که همیشه می‌تواند مورد استفاده‌ی گروه ها قرارگیرد، البته به شرطی که مقبول خاص و عام افتد، که ما متاسفانه در این راه، در بیشتر موارد تاکنون موفق نبوده‌ایم. درست به همین جهت، برای خلق تآتری ماندگار، ارجح است که هنرپیشگان و نویسندگان باهم برای صحنه بنویسند. به این هدف از چند راه می‌شود نزدیک شد. یکی اینکه از نویسندگان دعوت کنیم که در تمرین‌های یک نمایش شرکت کنند. راه دیگر برگزاری نشست‌های تآتری است که در آن هنرپیشگان نویسندگان را با مسائل حرفه‌ای تآتر، از بازیگری و کارگردانی گرفته، تا نقش دکور و نور و صدا و مانند آن آشنا کنند و نویسندگان هنرپیشگان را با زبان و ادب و سبک‌ها و شگردهای نویسندگی.

[d] Don Juan (۱۶۶۵) و Tartuffe (۱۶۶۴) از نمایشنامه‌های مولیر Jean Baptist Molière است.

نویسنده این مطلب با الهام از «تارتوف» مولیر نمایشنامه‌ای با عنوان «فقیرعلیشاه» نوشت که با کارگردانیِ خود آن را در جشنواره‌های هامبورگ و کلن، با بازی رامین یزدانی روی صحنه آورد. (مهر و آذرماه ۱۳۷۸ - اکتبر و نوامبر ۱۹۹۹)

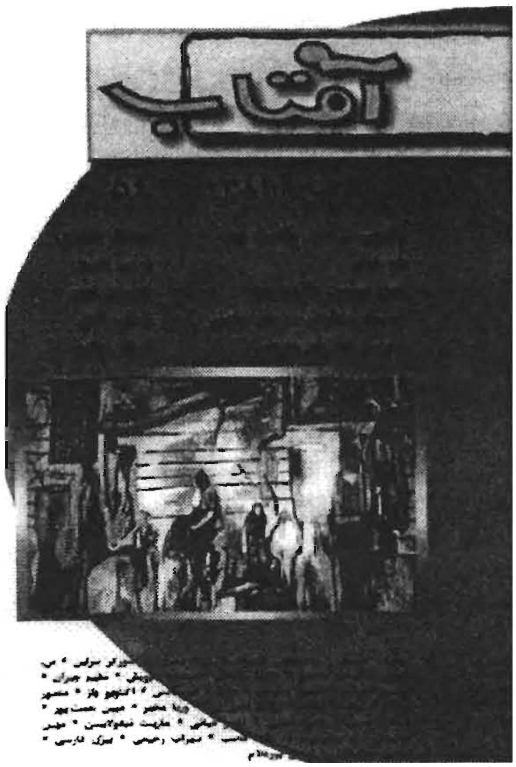
[e] Angelo Beolco مشهور به Ruzante هنرپیشه و نمایشنامه‌نویس ایتالیایی، پیش‌آهنگ

تآتر کمدیا دل ارته (۱۵۰۲- ۱۵۴۳).

[f] Denis Didèrot فیلسوف و نمایشنامه‌نویس فرانسوی، بنیانگزار دائره المعارف آن کشور ۱۷۱۳ –۱۷۸۴.

[g] Luigi Pirandello (۱۸۶۷ - ۱۹۳۶) نمایشنامه نویس ایتالیایی. از او، تا آنجا که نویسنده به خاطر دارد، درایران «شش شخصیت در جستجوی یک نویسنده» به کارگردانی پری صابری اجرا شده است که زنده یاد فروغ فرخزاد نیز درآن اثر بازی کرد. «انسان، حیوان و تقوا» ی پیراندللو نیز به کارگردانی آربی آاوانسیان در تآتر شهر اجراشد.

[h] Paola Borboni (۱۹۰۰ - ؟) هنرپیشه‌ی مشهور ایتالیایی.



نویسنده: جورج تابوری

مترجم: رشید بهبودی

گفتگوی روز اول تمرین

(۳)

جورج تابوری

• چرا؟ رفته به چرا

ما بدین وظیفه می‌پردازیم چون این وظیفه واقعیت عینی دارد. چون این وظیفه موجود است. همانگونه که قله اورست موجود است. ما در انجام این وظیفه شکست خواهیم خورد و این مثبت است. شکست خوردن و عدم موفقیت به قول مرحوم ژان‌پل سارتر ـ قبل از اینکه خفه شود ـ موقعیت زندگی‌ست. این یک رهنمود مسیحی کاملا واقعی و راه باریک رسیدن به پیروزی است. انسانی که تنها هدفش بدست آوردن موفقیت است، هیچگاه موفقیتی بدست نخواهد آورد. من تنها به یک دلیل کار تئاتر می‌کنم. من کار تئاتر می‌کنم چون سخت‌ترین چیز جهان است. البته این یک شعار است. جرقه‌ای است برای برافروختن یک حریق. نه، فریاد کمک نیست، بلکه دعوت به آتش است. من حداقل می‌دانم که دیوانه هستم. برعکس مطلق‌جویان با آن شوهای یخ‌زده و جنجال برانگیز.

طبیعتا این حرف خیلی پر مدعا است. برای اینکه در هنر همچون عشق همه چراها را به یک "چرا نه؟" می توان پاسخ گفت. بقیه‌ی داستان همه‌اش لاطائلات مزین به مفاهیم فصیح و بلیغ است که سعی در توجیح بدبیاری و مصیبت‌های روزانه ما دارد. لاطائلاتی که شاید همیشه هم بی‌فایده نباشد. شاید یک نوع فرضیه‌ی کاری، یک کار صادقانه بهتر است از نقطه صفر شروع بشود، بدین ترتیب که انسان می‌گوید شاید اینگونه و شاید آنگونه یا بهتر آنست که گفته شود اینگونه نه، بلکه آنگونه. بیان و اقرار شک، تفاوت بین اهل هنر و اهل عمل را روشن می سازد. این نمایشنامه (در انتظار گودو) نه تنها مشکل بلکه غیر ممکن است، پس خوشحال باشید. اولا چون این کار کاری نیست که بتوان آن را کار دراماتیک خواند، بلکه نثر است. یک تفاوت جزئی برای نوع کاری که ما می‌کنیم. علاوه بر آن مثال دیگری است در تداوم شکست. بکت برای نوشتن آن سالها وقت صرف کرد، و ما برای اجرا کردن، به روی صحنه آوردن آن تنها چند ماه فرصت خواهیم داشت، ما صحنه‌ای نخواهیم داشت بلکه فقط یک دایره، یعنی

مکانی که لایق جهنم باشد.

آخر چگونه می توان موفق شد، حتی اگر ما تمام عادات بدمان را که چون نطفه‌ای با خود یدک می‌کشیم، از خود دور کنیم؟ من به یک چیز اطمینان کامل دارم ـ شاید، شاید ـ این وظیفه و این کار از ما انتظار تلاش بیشتری نسبت به همه کارهای گذشته دارد. موفقیت و شکست ما بیشتر بستگی به این دارد که آیا ما وظیفه صحیح را پیدا می‌کنیم، و نه به اینکه آیا آن را به انجام می‌رسانیم. یعنی بیشتر سئوال مطرح کردن است تا پاسخ دادن. این نقطه عطفی در باهم بودن ماست، ما یا باید به این وظیفه محکوم به شکست بپردازیم و یا از هم جدا شویم و تن به کارهای راحت‌تری چون فیلم ساختن و موز کاشتن بدهیم. وظیفه اصلی به نظر من این خواهد بود که ما باید خیلی فراتر از پروژه ـ هنرمندان گرسنه ـ برویم. بعضی از شماها سی روز یا حتی بیشتر گرسنگی کشیدید، این تنها راه برخورد صادقانه به امانت کار به نظر می رسید، ما بازی را ول کردیم. همانطوری که از کارهای گذشته می‌دانید، بازی صادقانه و بازی غیر صادقانه وجود دارد. رولت روسی یک بازی صادقانه و تنیس بدون توپ یک بازی غیر صادقانه است. من به بکت قول دادم که اثرش را همچون بازی یک قهرمان شطرنج به صحنه بیاورم، این ادعا آنقدرها هم مظلومانه نیست. بابی فیشر نه تنها می‌خواست که بر اسپاسکی (هر دو قهرمانان شطرنج جهان هستند) پیروز شود، بلکه خواستار نابودی وی هم بود.

در پروژه ـ هنرمندان گرسنگی ـ وظیفه ما گرسنگی واقعی بود، یک نوع ریاضت عینی، محرومیتی که بعضی‌ها را به خشم آورد، روح های چربی گرفته‌ای که نمی‌خواهند بپذیرند که اولین حرکت آزادانه‌ی انسان امتناع از پذیرفتن پستان مادر است. در این کار جدید ما باید پا را فراتر بگذاریم، به کجا، من هم نمی دانم، پوست خودمان را بکنیم، از سخن گفتن بپرهیزیم و یا بپرهیزیم که سخن بگوئیم، پذیرا باشیم آن چه را که خودمان به خوبی می‌دانیم، این نکته را که هنرپیشه چیزی بیش از یک نقش است.

بکت، سبز

بکت برای خود معیارهای مشخصی قائل است. نمونه کارهای او در اجراهای برلن از نمایشنامه‌های در انتظار گودو، کراپ، و بازی آخر، در حد کمال است. تکرار و تقلید آن اجراها اظهار عشقی خسته خواهد بود که خدمتی به بکت (که نیاز به خدمت ندارد) و همچنین ما (که نیاز به خدمت داریم)، نخواهد کرد. به همین ترتیب کار ما کمتر خدمت به ادبیات است، همانگونه که وظیفه یک آشپز

خدمت کردن به مرغی نیست که می‌پزد. وظیفه‌ای که چندی پیش برای خود در نظر گرفتیم، درست یا غلط، این بود که به آفرینش زندگی بپردازیم و نه به آفرینش هنر، کلمه را تبدیل به گوشت کنیم، علی رغم همه فساد و تباهی که معنی می دهد. کلمات نمی‌گندند ولی گوشت می‌گندد.

بکت را چگونه باید بازی نکرد؟ بهائی که انسان برای شهرت می‌پردازد این است که در کشو طبقه‌بندی می‌شود. پیشگام امروز، کلاسیک فرداست.

تلاش کنید به یک مجسمه و یا یک لاشه از طریق تنفس دهان به دهان جان ببخشید. کلام نوشته شده، هر چند زیبا، اما چون گلِ خامی است که منتظر نفس کوزه‌گر است. حال دیگر اصطلاح "بکتی" هم مُتداول شده است، همچون "کافکائی" یا "برشتی". اینها اتیکت‌ها هستند و نه اصل موضوع که اتیکت بندی می‌شود، اتیکت‌هائی برای کتابدار، منتقدین، شوالیه‌ها، کافه‌روها، سخن‌پردازان. بدین ترتیب است که "بکتی" تبدیل به یک چیز خاکستری، یک نواخت، آبسورد، خاص، ماورای طبیعت، هستی‌گرای، لاشه‌پرداز شده است، یک آبجو دیگه عزیزم؟ **لوتار آدلئر** معروف و بزرگ همیشه هنگام روخوانی متن سعی بر این داشت که همه کلیشه‌های مربوط به شخصیتی را که باید بازی می‌کرد یادداشت کند تا کاملا مطمئن باشد که حتی یکی از آنها را در هنگام بازی به کار نبرد.

چیزی که مرا در مورد بکت به اعجاب وا می‌دارد، بزرگی او به عنوان ادیب و نمایشنامه نویس نیست ـ او آخرین استاد بزرگ است ـ بلکه دردی است که از متن نوشتار او همچون یک رؤیا می‌جوشد و چشمه می‌گیرد. هر شیئی جزئی از رؤیا است، کفش در نمایشنامه‌ی در انتظار گودو، کیف دستی «وینی»، عینک تیره «هام» جزئی از خود بکت هستند. این رؤیاها معما هستند، آدم از خود می‌پرسد آن چه بود، در آنجا چه چیزی در حال وقوع است؟ تنها کسی که شاید پاسخ این معما را بداند خود بکت باشد که خوشبختانه از حل آن امتناع کرد ـ هیچ چیزی خسته کننده‌تر از یک معمای حل شده نیست. ما می توانیم بکوشیم تا آن را تفسیر کنیم، به شرط اینکه بدانیم چقدر این تفسیرها نادرست هستند. تنها کسی که خواب دیده است از مفهوم رؤیای خود آگاه است، هر کس دیگری غیر از خود او تلاش خواهد کرد که رؤیای خود را در قالب رؤیای دیگری تفسیر کند، که این فساد و تقلبی مضاعف است. ولی البته جستجوی خلوص و پاکی در تئاتر، همچون انتظار باکره بودن از یک پیره زن، بی‌حاصل خواهد بود. همانطور که بارداری و عواقب آن، غیر از یک مورد استثنائی احتمالی، بدون رفع بکارت ممکن نیست.

ادامه دارد!

ویژه‌نامه‌های هنرمندان تآتر

کتاب نمایش در نظر دارد برای هنرمندان تآتر از جمله **بیژن مفید**، **عبدالحسین نوشین**، **آناهیتا** (اسکوئی‌ها)، **آوانسیان** و ... ویژه‌نامه‌هایی تهیه کند. از همه‌ی علاقمندان تقاضا می‌کنیم، چنانچه مایل به همکاری باشند، مقالات، گفتگوها، نقدها، خاطرات، عکس و ... خود را به آدرس کتاب نمایش ارسال دارند.

نخستین شماره از این ویژه‌نامه‌ها به یاد **سعید سلطانپور** اختصاص داشت که هم‌اکنون در دست دارید. ویژنامه‌ی بعدی ما به عبدالحسین نوشین اختصاص خواهد داشت. به همین خاطر از همه کسانی که در نظر دارند برای این ویژه‌نامه‌ها مطلب ارسال دارند، خواهش می‌کنیم مطالب خویش را به آدرس کتاب‌نمایش ارسال دارند.

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

با سپاس پیشاپیش از همکاری شما

کتاب نمایش

تلفن: ۰۰۴۹-۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۸

فاکس: ۰۰۴۹-۰۲۲۱-۲۸۷۰۵۵۹

پست الکترونیکی: ketabenamayesh.aol.com

آدرس پُستی: Namayesh, Postfach 103661, 50476 Köln,Germany

مهستی شاهرخی

ژولیوس سزار و سخن

یکی از تکان دهنده‌ترین، مدرن‌ترین و نیز پیشرفته‌ترین نمایش‌های سال‌های اخیر اروپا، اجرائی از « ژولیوس سزار» به کارگردانی **رومئو کاسته لوچی** در ماه نوامبر ۲۰۰۱ در تئاتر ادئون پاریس است. این اجرا بر اساس مطالعات تاریخ نویسان در باره‌ی زندگی سزار و مقایسه آن با تراژدی « ژولیوس سزار» شکسپیر توسط گروه « رافائلو سانزیو» تنظیم شده است.

گروه «رافائلو سانزیو» یک گروه خانوادگی ایتالیائی است. رومئو کاسته لوچی و خواهرش در این نمایش بازی دارند. سایر افراد نیز از آشنایان کاسته لوچی هستند. او که در زمینه‌ی هنرهای تجسمی تحصیل کرده است، در اجراهای خود از آثار معاصر هنرهای تجسمی و instalation بهره‌ی بسیار می‌گیرد و جنبه‌ی بصری و نمایشی کارش بسیار قوی است و مانند آثار تجسمی معاصر، در خور تفسیرهای بسیاری است.

در ابتدای نمایش ما با جنبه‌های مختلف «کلام» آشنا می‌شویم. مردی بر روی صحنه خطابه‌ای بیان می‌کند و در عین حال دستگاهی را به داخل گلویش فرو می برد. ما درون او را بر روی اکران عظیم ته صحنه می‌بینیم. می‌بینیم که زبان و صدا چگونه عمل می‌کنند. مرد دیگری نفس عمیقی از دستگاه اکسیژن خالص فرو می‌دهد و سپس صدای دگرگون شده‌ی خود را رها می‌کند تا نطق خود را بگوید. مرد دیگری مبتلا به سرطانِ حنجره با صدایی فروخورده همان خطابه‌ی ژولیوس سزار را بیان می‌کند. اسطوره‌ی ژولیوس سزار و بروتوس در پیش از میلاد با اسطوره ی مسیح (پدر و پسر) منطبق می‌شود. آیا تاریخ همان اسطوره نیست که تکرار می‌شود؟

نمایش « ژولیوس سزار » بیهودگی کلام، رویارویی کلام با عمل، مقایسه‌ی گفته‌ها و ناگفته‌ها، رو در رویی ناگفته‌ها و گفته‌های سیاسی را در نطق‌های تاریخی‌ای از قبیل نطق مشهور ژولیوس سزار با زبانی نمایشی و تجسمی و بصری نشان می‌دهد.

کاسته لوچی از طریق نمایش از شخصیت‌های تاریخی اسطوره می‌سازد. کاسته لوچی از طریق نمایش اسطوره‌ی شخصیت‌های تاریخی را در هم می‌شکند.

کاسته لوچی از همه‌ی عوامل صحنه ای برای بیان کردن حرف خویش به زبانی نمایشی بهره می‌گیرد.

در پرده‌ی آخر، ما با فضایی آپوکالیپسی روبرو هستیم. فضای پایان جهان! بروتوس زنی است و دوره‌ی مرگ بار دیگری است و باز داستان حرف‌هاست که با عمل همنوا نیست و هر کس که به « سخن » معتقد است ناچار به مرگ خواهد پیوست. اجرای « ژولیوس سزار » چند صدایی و بسیار مدرن بود. رومئو کاسته لوچی با شیوه‌ای خاص نطق تاریخی ژولیوس سزار را از زاویه‌های گوناگون می آزماید و مورد بررسی قرار می‌دهد. ما را به فکر می‌اندازد. نمایش « ژولیوس سزار » به کارگردانی رومئو کاسته لوچی حافظه‌ی تاریخی ما را بیدار می‌کند. ما از طریق نمایش « ژولیوس سزار » کوره های آدم سوزی و قتل عام‌های نژادی و قلع و قمع‌های جنگ‌های جهانی را به یاد می‌آوریم. آیا پایان قرن بیستم، پایان تاریخ بشر نیست؟ آیا به آخر زمان نزدیک شده‌ایم؟ آیا بشریت در حال نابودی نیست؟

نیلوفر بیضائی

تآتر مستند

(۲)

در قسمت اول این نوشته « تئاتر مستند » را تعریف کردیم و پیشگامان این تئاتر را که شاخه ای از تئاتر سیاسی محسوب می‌شود، نام بردیم.

همانطور که در آنجا نیز اشاره کردیم، زندگی و آثار وایس در پیوندی تنگاتنگ قرار دارند. به عبارت دیگر کار هنری وایس بخش مهمی‌از زندگی روزمره وی و تداوم آن است. نخستین آثار وایس جنبه‌ی بسیار شخصی و اتوبیوگرافیک دارند. وایس در مرحله‌ی دوم و سوم زندگی اش بود که به تئاتر سیاسی و مستند روی آورد. با اینهمه یک هسته اصلی در نگاه او وجود داشت که در مراحل بعدی زندگی‌اش تنها شکل عوض کرد. این هسته اصلی همانا دوآلیسم فکری و منعکس ساختن تصویر ضدین است. اگر در مرحله اول، موضوع آثار وایس درگیری میان پدر و پسر را در مرکز قرار می‌دهد، در مرحله بعدی این تضاد به درگیری اتوریته و آزادیخواهی بدل می‌شود. در یک بررسی کرونولوژیک آثار وایس به این نتیجه می‌رسیم که آرمان صلح و حل تضادها و همچنین آرزوی آشتی، همبستگی و هویت یابی در درجه اول قرار دارد.

یکی از آثار مرحله‌ی اول کاری وایس « قلعه » نام دارد که یک نمایش تک پرده‌ای است. در این نمایش، وایس به یکی از معضلات مهم دهه‌ی بیست می‌پردازد. آگاهی فرد به اسیر بودنش در چارچوب‌ها، آرزوی رهائی و کنده شدن از یک کلکتیو سنت‌گرا که تنها به گذشته وابسته است. همچنین جستن و یافتن هویت فردی با هدف نزدیک شدن به روح آزادی. شخصیت اصلی این نمایش که « تابلو » نام دارد، پس از سال‌ها دوری، به قلعه یعنی سیرکی که در آن سالیان درازی زندگی و بعنوان آکروبات، بالانسور... کار و زندگی کرده است، باز می‌گردد. در اینجا، جمع کارکنان سیرک نمادی از یک خانواده اند. او که از نقش‌های تکراری‌ای که در سیرک به او محول می‌شد، خسته شده بوده است، آنجا را ترک کرده تا هویتش را، خویشتنش را باز یابد. او اینک که آماده‌ی در گیر شدن با قواعد این خانواده است باز می‌گردد. در حالیکه خواسته‌ها و درگیری‌های جدیدی دارد. تابلو، در موقعیت جدید، به شدت از گذشت زمان رنج می‌برد. از زمان می‌گریزد و سرانجام خودکشی می‌کند. عمل او در واقع، انقلابی‌ست علیه زمان. آنچه او را بیش از هر چیز رنج می‌دهد، این است که با

گذشت زمان، تنها اوست که تغییر کرده و قلعه در همان وضعیت و موقعیتی است که پیش از این بود. این اثر حرف اصلی وایس را در مرحله‌ی اولیه‌ی کارش بازگو می‌کند: « فرد می‌تواند خویش را از بندها و قیدهای اجتماعی رها سازد، اما از آنجا که این بندها کماکان بدون تغییر باقی می‌مانند، برای فرد راهی جز پذیرفتن آنها نمی‌ماند.

با نگاهی به زندگی شخصی وایس، مشاهده می‌کنیم که وی در همین دوره از خانواده‌اش جدا می‌شود و تصمیم می‌گیرد که زندگی مستقل را تجربه کند. او در دهه‌ی سی به پاریس می‌رود و در همین دوره موفق می‌شود تا با فاصله به خود بنگرد. او در این دوره نقش مشاهده‌گر و در عین حال تحلیلگر زندگی خود را بر عهده می‌گیرد.

در دهه‌ی پنجاه، وایس میان خواسته‌ی اصلی خود، یعنی دستیابی فرد به رهائی مطلق و یک طغیان آنارشیستی پلی می‌زند. نیاز به طغیان فرد علیه جبرهای اجتماعی! در سال ۱۹۶۲، وایس به دنبال دستیابی به نوعی از هنر است که خود را حامی‌طغیان فرد علیه چارچوب‌های اجتماعی می‌بیند و تلاش می‌کند تا بدین طغیان رادیکال فرمی نو بدهد. با اینهمه تجربه‌ی دادائیست‌ها به او نشان داد که هنری از این نوع، بسرعت خود تبدیل به یک نورم اجتماعی می‌شود و نقش آلترناتیو خود را از دست می‌دهد. در همین سال (۱۹۶۲) وایس نمایشنامه‌ی « مارا ـ ساد » (قتل و شکنجه‌ی ژان پل مارا) را می‌نویسد. هنگام نوشتن این نمایشنامه، وایس با تاریخ انقلاب فرانسه درگیر می‌شود و شخصیت « مارا » در تفکر او نقش مهمی‌بر عهده می‌گیرد. لازم به تاکید است که این نمایشنامه در ژانر تئاتر مستند جای نمی‌گیرد. ولی از آنجا که منعکس کننده‌ی درگیری‌های ذهنی وایس و در حقیقت مقدمه‌ای برای مرحله‌ی سوم کاری او، یعنی رسیدن به شیوه‌ی تئاتر مستند است، حائز اهمیت محسوب می‌شود.

وایس در این نمایشنامه « مارا »ی انقلابی را در برابر « ساد » اندیویدوالیست قرار می‌دهد. هدف اصلی وایس در مقابل هم قرار دادن پرنسیب‌های انقلاب کلکتیو اجتماعی و فردیت درون گراست. « مارا » نماینده حرکت فعال است و افکار و نوشته‌های خود را بعنوان ابزاری برای ایفای سهمی‌در تغییر فعالانه‌ی ناهنجاری‌ها می‌نگرد. او به قدرت توده‌ها اعتقاد دارد و خشونت ناگزیر انقلاب را توجیه می‌کند. مارا در عین حال بر این باور است که انقلاب هنوز به اهداف خود دست نیافته است.

«ساد» اما تنها به خود باور دارد و نه به انقلابی که به اعتقاد او از پیش شکست خورده است. او از این هراس دارد که « فرد » بر اثر انقلاب نه تنها به رهائی دست

نیابد، بلکه در میان هیاهو و هیستری جمع، فردیت خود را کاملا از دست بدهد. او معتقد است که حکومت جدید انقلابی نیز یک حکومت دیکتاتوری خواهد بود. بدین ترتیب « ساد » نقش پاسیو و نظاره‌گری را بر عهده می‌گیرد که سقوط خویش را از پیش پذیرفته است.

وایس در این نمایش مسئله‌ی ضرورت شرکت فعالانه در عرصه‌ی سیاست را مطرح می‌سازد و با استفاده از مثال انقلاب فرانسه این باور را اعلام می‌کند. در حقیت هدف وایس، تشریح انقلاب فرانسه نیست، بلکه او با درگیر شدن با تردیدها و شک‌های خود در برخورد با دو نگاه متضاد، جستجوگر یک نگاه سوم است. پیچیدگی ساختاری این اثر و طرح معضل در ابعاد زمانی مختلف، به افکار مطرح شده نوعی نسبیت می‌بخشد. « مارا » ی انقلابی بیمار است و بناچار ناتوان از حضور فعالانه در عمل اجتماعی است، در حالیکه « ساد » بر اساس تفکرش تمایلی به شرکت در این عرصه ندارد.

پتر وایس، عکس از فرهنگ تآتر

وایس در این مرحله، یعنی مرحله‌ی دوم حیات هنری‌اش هنوز هم نمی‌تواند میان تحولات اجتماعی و امکان رشد فرد ارتباط ایجاد کند. این نمایش در ماه آوریل ۱۹۶۴ در شهر « روستوک » آلمان اجرا شد. با وجود اینکه وایس تا اجرای این نمایش، در متن تغییراتی داد و تلاش کرد تا نقطه نظرهای « مارا » را نسبت به «ساد» قوی‌تر سازد، در این نمایش یک تعادل نسبی میان بار نظرات هر یک از آنها حفظ شد.

شاید مؤثرترین عامل روی آوردن وایس به فعالیت سیاسی، حضور او در محکمه ی آشویتس در فرانکفورت (۱۹۶۴) بعنوان ناظر بوده باشد.

پس از اجرای نمایش « مارا ـ ساد)، وایس تلاش کرد تا با استناد به کمدی الهی دانته، پیچیدگی های اوضاع سیاسی دوران خود را تحلیل کند. وی با استفاده از سه مکان ترسیم شده در کمدی الهی، یعنی « دوزخ »، « برزخ » و « بهشت » و با محتوای نو به طرح فاجعه‌ی آشویتس می‌پردازد. وایس پس از بازدید از باز داشتگاه آشویتس بدین نتیجه رسید که هر نوع تلاشی برای نمایش دادن رنج زندانیان آشویتس، در صورتیکه بصورت ناتورالیستی اجرا شود، به شکست خواهد انجامید.

بدین ترتیب وایس اولین نمایشنامه‌ی مستند خود را که «محاکمه» نام دارد، با تکیه بر « کمدی الهی » دانته در سال ۱۹۶۵ نوشت و بروی صحنه برد. یک ماه پیش از اجرای این نمایشنامه وایس رسما به « سوسیالیسم » روی آورد.

ساختار اصلی این نمایشنامه بر این اساس شکل گرفته است.

دوزخ	برزخ	بهشت
Inferno	Purgatorio	Paradiso
استثمارگران و ظالمین	عقل جایگزین بی تعقلی دوزخ می شود	بهشت این جهانی
امیدی به رهایی نیست	ضرورت نافرمانی	خواسته‌های استثمارشدگان

جهنم این جهانی (رنج استثمار شدگان)

وایس در این نمایش می‌خواهد شرایط اجتماعی را بررسی کند که عاملین رنج استثمارشدگان می‌بایست بر کنار شوند. این نمایش نقدی عریان بر مناسبات کاپیتالیستی حاکم بر جامعه بود. با اینهمه این نمایش دچار تناقض‌ها و کاستی‌های جدی بود. یکی از مهمترین این تناقض‌ها بر خورد کاملا غیر دیالکتیکی با شرایط و گره‌های اجتماعی، یعنی پرداختن جداگانه به طبقات اجتماعی بود، بدون در نظر گرفتن پیوندهای دیالکتیکی میان آنها. برای مثال: بدون در نظر گرفتن این مهم که جنبشهای ضد فاشیستی در اوج رشد فاشیسم شکل گرفتند، نمی‌توان به فاشیسم پرداخت! شیوه‌ای که وایس در این نمایش بکار گرفته، بیشتر به تفکر دوآلیستی مسیحی نزدیک است. به همین دلیل فاقد توانائی نقد دیالکتیکی مناسبات اجتماعی است. وایس از نقطه نظر قربانیان به فاجعه آشویتس می‌پردازد، بدون در نظر گرفتن این نکته که رنج قربانیان در صورتی می‌تواند بازتابی استتیک بیابد که نویسنده بتواند با فاصله به واقعه بنگرد و با آن برخورد نماید.

با اینهمه، یک هدف مهم در این نمایش برجسته می‌شود که آن را می‌توان چنین خلاصه کرد: پرداختن به گذشته، راهگشای حال و آینده است.

در فرم نمایش نیز نکات برجسته‌ای به چشم می‌خورد. از جمله « گزارشی » و « اپیک » بودن فرم اجرائی آن. در اینجا فاکت‌های تاریخی بصورتی داستانگونه و ناتورالیستی ارائه نمی‌شوند. بلکه توسط ۳۰ نفر گوینده، نقل قول می‌شوند. بعبارت دیگر، فرم مستند و بازسازی شده‌ی محکمه به تکنیک « فاصله گذاری » یاری می‌رساند. از آنجا که گزارشهای قربانیان بجز در موارد معدودی از جانب رئیس دادگاه، وکیل مدافع و شاکیان قطع نمی‌شود، تماشاگر این فرصت را می‌یابد که افکار و احساساتش را در جریان واقعه قرار دهد. پرسش‌های دادگاه و توضیح های متهمین، توجه تماشاگران را مرتبا به زمان حال معطوف می‌دارد. علل اعمال

متهمین در گذشته و حال، مرتبا و با اشکالی گوناگون پیش روی تماشاگر و در معرض داوری وی گذاشته می‌شود.

نمایش « محاکمه » از ۱۱ آواز تشکیل شده که در سه قسمت اجرا می‌شوند. تعداد شاهدین ۹ نفر هستند و متهمین ۱۸ نفر. یک شاکی عمومی، یک وکیل مدافع و یک قاضی در جریان محاکمه شرکت دارند. در حقیقت، در این آواز مسیر قربانیان آشویتس به بازداشتگاه و از آنجا به کوره‌های آدم سوزی دنبال می‌شود. آواز اول و آواز آخر از طریق طرح موضوع «مقصر بودن میلیونها نفر همراه و حامی‌فاشیسم » به یکدیگر مربوط می‌شوند.

فرم باز در اینجا بدین گونه اجرا می‌شود که نمایش از وسط محاکمه با سخنی از قاضی آغاز و بدون صدور حکم پایان می‌یابد. وقایع محکمه از نظر وایس جزئی از تاریخ آلمان هستند که برای درک شرایط روز می‌بایست در نظر گرفته شوند. از آنجا که وقایع آشویتس برای یک ناظر بسادگی قابل تصور نیستند، وایس تلاش می‌کند تا از طریق تحت الشعاع قرار دادن قدرت تصور تماشاگر، تا حد ممکن او را در جایگاهی کاملا آبستره قرار دهد تا وی بتواند از این جایگاه به واقعه نزدیک شود.

همانطور که در بالا اشاره کردیم، ۹ نفر بعنوان شاهد در محکمه حضور دارند. ۹ نفر شاهدی که شهادت بیش از ۱۰۰ شاهد را بازگو می‌کنند. آنها به جای اسم دارای شماره هستند. کلیه شاهدین تنها در مدت آواز نقش‌های ثابتی دارند و هر آواز جدیدی، تقسیم دوباره نقش‌ها را بدنبال دارد. از شخصیت‌پردازی و انعکاس حس‌های شاهدین کاملا دوری می‌شود و بجای در مرکز قرار گرفتن راوی، واقعه است که در مرکز قرار می‌گیرد. تنها در سه مورد شاهدین بصورت سوبژکتیو عمل می‌کنند و رفتارهایشان حسی می‌شود. اما تعویض نقشها مانع از آن می‌شود که تماشاگر رفتارهای فردی را به کلیه‌ی شاهدین تعمیم دهد. مساله‌ی اصلی برای وایس در اینجا نشان دادن وابسته بودن عکس‌العمل‌های قربانیان و جانیان به موقعیت های اجتماعی است. یکی دیگر از مسایلی که روشن می‌شود، تامین منافع سرمایه داران از طریق بر پا ساختن اردوگاههای کار اجباری توسط فاشیستهاست. در حالیکه به انگیزه های سیاسی فاشیست ها برای نابودی یهودی ها، مخالفان سیاسی و اقلیتهای دیگر اشاره ای نمی‌شود.

وایس موفق می‌شود از طریق مثال دنباله روی وابستگان «وظیفه شناس» فاشیسم، چگونگی از خود بیگانه شدن انسانها در نظام کاپیتالیستی را که به عدم استقلال رای منجر می‌شود، تا حدودی برجسته سازد. شاهدهای ۱ و ۲ اقرار می‌کنند که تنها وظیفه شان را انجام داده‌اند.

برخلاف شاهدین، متهمین همگی دارای نام هستند و نقش‌هایشان تعویض نمی‌شود. آنها بصورت گروهی عکس العمل نشان می‌دهند. گروهی می‌خندند و دسته جمعی به مسخره کردن قربانیان می‌پردازند. یک صدا به نفی همه‌ی تقصیرها می‌پردازند و خود را بیگناه می‌شمارند. در مورد آنان، در گذشته و حال شخصیت‌پردازی صورت گرفته است.

وایس با استفاده از تکنیک مونتاژ توضیح های شاهدها و متهمین را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد، بدون آنکه دو طرف با یکدیگر وارد گفتگو شوند. در اینجا نشان داده می‌شود که میان طرفین نه در گذشته و نه در زمان حال امکان هیچگونه دیالوگی وجود نداشته است. در حقیقت، متهمین بصورت جانی یا شخصیت‌های منفی نشان داده نمی‌شوند. بلکه بیشتر بعنوان افرادی ناهنجار به لحاظ روانی، بی‌هویت به دلیل ناهنجاری‌های اجتماعی، شخصیت‌هائی ضد اجتماعی و خلافکار اجتماعی ترسیم می‌شوند. از آنجا که آنان مسئولیت جنایت‌های خود را نمی‌پذیرند، نتیجه گرفته می‌شود که نقطه نظرهایشان هیچ تغییری نکرده و احساس پشیمانی و ندامت نمی‌کنند.

با اینهمه وایس نشان می‌دهد که جانیان بزرگ، پشت میز نه تنها محاکمه نشده‌اند بلکه تعدادی از آنان در رژیم دمکراتیک آلمان نیز مسئولیت‌های بالائی دارند.

نقدهائی که به این نمایشنامه شده است، بیشتر بر این نکته تاکید دارند که وایس تنها با تکیه بر دادگاه فرانکفورت و با رجوع به اسناد تاریخی، می‌خواهد مکانیسم‌های سیستم‌های فاشیستی را برملا سازد. اما مثال بازداشتگاه آشویتس برای بازنمایاندن کلیت یک سیستم کافی نیست. ادعای دیگر این است که در مثال آشویتس، وایس تنها به فاکت‌های جامعه شناسانه اکتفا کرده است. به همین دلیل ارتباط مثال آشویتس با ساختمان کلی سیستم فاشیستی در خفا می‌ماند. از سوی دیگر، وایس به دلیل بازسازی کاملا آبستره‌ی وقایع، نمی‌تواند به هدف اصلی‌اش، یعنی انتقال « لزوم تغییر مناسبات » برسد.

از آنجا که نمایشنامه‌ی « محاکمه » بعنوان اولین و یکی از مهمترین آثار وایس در ژانر تئاتر مستند مطرح است، ناچار به تشریح کامل این نمایش شدیم. در قسمت‌های آینده پس از بررسی چند نمایش مستند دیگر از وایس («آوازهای پوپنس»،« ویت ـ نام»،« تروتسکی» و « زندگی هولدرین»)، به نقدهای کلی و همه جانبه‌ای که از سوی جورج لوکاچ، مارتین والرز، فادیف و ... بر تئاتر مستند نوشته شده نظری می‌اندازیم و سپس به یک جمع‌بندی نهائی در باره‌ی تئاتر مستند می‌پردازیم.

نوشته‌ی: باربارا اشتاین باویر ـ گروتچ[1]

برگردان: مسعود مدنی

تاثیر سینماگران تبعیدی آلمانی بر فیلم‌های سری سیاه آمریکا

(قسمت دوم)

سایه‌ها و ضد نورها

"سینمای خاموش آلمان مملو از سایه‌هایی است که مثل علف هرز همه جا رشد می کنند."(۱۵) و سینمای سیاه آمریکا از این نظر چندان از آن عقب نمانده است. در سینمای سیاه آمریکا نیز"سایه پشت سایه پشت سایه"(۱۶) پرده را پرمی‌کند. این ویژگی سبکی در مرحله اول ناشی از پیش فرض‌های فنی نورپردازی «تیره» (Low-Key) است. در این نورپردازی به دلیل نسبت نابرابر نور پرکننده با نور اصلی (نورجهت‌دار که در صحنه از منبع و زاویه مشخصی می تابد.) ناگزیر افراد و اشیاء سایه‌های مشخصی از خود به جا می‌گذارند. در فیلم‌های اولیه سینمای سیاه، به ویژه در فیلم‌های سینماگران تبعیدی، از نور به ندرت برای روشن کردن فضاها، اشیاء و اشخاص بلکه ارایه سایه‌های مصنوعی استفاده می‌شد. تکنیک به کارگرفته شده توسط این کارگردانان، درست در نقطه مقابل سبک فیلم‌های گانگستری سینمای دهه سی آمریکا است. در سینمای سری سیاه برعکس سایه‌های سیاه، اشخاص داستان را به طورکامل دربرگرفته، و همراه با آن انگیزه‌پردازی پیچیده‌ی سینمای خاموش آلمان را از نظر تصویری به نقطه اوج دومی می رسانند.

انگیزه‌پردازی از طریق سایه در فرهنگ غرب با مضامین نهفته متفاوتی تداعی می‌شود، که تاحدی به تصورات اسطوره‌ای و مذهبی ما مربوط می‌شوند. مثلا در ادبیات «رومانتیک سیاه» استعاره‌ی مرگ در شکل سایه از فرهنگ آنتیک و مسیحی به وام گرفته شده و از این رو در سینمای خاموش آلمان نیز راه یافته است و سایه به عنوان پیش آگهی مرگ یا استعاره‌ای یک تهدید مرگبار همواره در این سینما تکرار می شود. در فیلم « کابینه دکتر کالیگاری » (۱۹۱۹) صحنه قتل «آلن» به دست سزار *خواب گرد* به کمک تصاویری سایه‌وار به تصویر درآمده است. قربانی که در خواب است وقتی سایه‌ی تهدیدآمیزی روی او

---

[1] Barbara Steinbauer-Grötsch

می‌افتد، ازخواب برمی‌خیزد. قاتل از نظر بیننده نادیدنی باقی می‌ماند، تنها سایه‌ی اسلحه روی سر آلن می‌افتد. سپس در تصویر نیم دوری ، سایه‌های دو موجود در حال کشمکش روی دیوار دیده می‌شود. در پایان، قربانی در حالت مرگ روی بستر می‌افتد. در فیلم « سایه » (۱۹۲۳) ساخته آرتور روبیسون، کارگردان، مرگ آیینی زن جوان را به صورت غیرمستقیم و از طریق سایه نشان می‌دهد. هم چنین در فیلم « نوسفراتو » (۱۹۲۲) هیکل مرگبار خون آشام از طریق سایه‌ی عظیم او که روی دیوار می‌افتد، نشان داده می‌شود، سپس سایه دست‌هایش روی قلب قربانی می‌افتد. با الهام از این اثر کلاسیک «مورناتو»، «هنریک گالین» این صحنه‌ها را چند سال بعد در فیلم «آلراون» (۱۹۲۸)(Alraune) به کار می‌گیرد. در « دانشجوی پراگ » (۱۹۲۶) سایه عظیم شخصیت خبیث روی دیواری می‌افتد که درکنار آن «بالدوین» با معشوقه‌اش همدیگر را ملاقات می‌کنند. در نهایت «فریتز لانگ» در فیلم «M » (۱۹۳۱) مضمون پنهان مرگ را در قالب سایه به کار می‌گیرد. طرح هیکل قاتل بچه کش روی ستون آسانسوری می‌افتد، که دختر بچه کوچک در کنار آن به انتظار ایستاده است.

در سری سیاه آمریکا کارگردانان، سایه را به عنوان استعاره مرگ به کار می‌گرفتند. اما پیش از همه این «کورنل وولریچ» بود که با رمان‌هایش نقطه‌ی شروع برای این سبک را در اختیار کارگردانان تبعیدی قرار می‌دهد. در اقتباس سینمایی «رابرت سیوداک»، « خانم شبح » (۱۹۴۴) به عنوان مثال سایه‌ی سیاه قاتل روی صورت مملو از ترس قربانی‌اش می‌افتد. «چارلز لدرر» در فیلم « انگشت‌هایی در پنجره » (۱۹۴۲) سایه را به عنوان قدرت سرنوشتی از دنیای ماورا که فرمان مرگ را صادر می‌کند، نشان می‌دهد. در پی‌آمد این بازسازی‌های سبکی، «ادوارد دمیتریک» در « آتش متقاطع » (۱۹۴۷) و «ارسن ولز» در فیلم « بیگانه » (۱۹۴۶) از جنبه نمایشی نورپردازی استفاده می‌کنند. در فیلم «جورج کیوکر»، « زندگی مضاعف » (۱۹۴۸) «آنتونی» بازیگر، شخصیت اصلی داستان به مفهوم واقعی در سایه رقیبش می‌میرد. نبرد سایه‌وار مرگ و زندگی که «فریتز لانگ» در فیلم « جاسوس » (۱۹۲۸) بازسازی کرد، در سینمای سیاه آمریکا به صورت یک انگیزه‌پردازی استاندارد تصویری درمی‌آید و به عنوان نمونه در فیلم‌های « گوشه تاریک » (۱۹۴۶)، « پلکان مارپیچ » (۱۹۴۵) « آیینه تاریک » (۱۹۴۶) یا « نامظنون » (۱۹۴۷) به کارگرفته می‌شود. نمایش غیرمستقیم خشونت از طریق نمایش استتیک تصویری نتیجه‌ی آن هم (یعنی سایه‌ی آن) چنین در جهت خواست هالیوود که کارگردانان خود را سانسور کنند هم بود. یک تبصره مهم از قوانین تولید فیلم سینمایی درآن زمان امکانات مختلف نمایش

صحنه‌ی مرگ را این چنین مشخص می کند: "کشتارهای خشونت آمیز نباید با جزییات آن نمایش شود."(۱۸) به این ترتیب می توان علاقه سینمای سیاه آمریکا را از نظر تصویری به استفاده از سایه در تصاویر در این راستا درک کرد. اما نکته جالب این است که به کارگیری سایه در تصاویر بیشتر به تقویت فضای خشونت آمیز کمک می‌کرد، چنان که دربسیاری فیلم‌ها قابل رویت است، در حالی که سازندگان این فیلم‌ها فکر می‌کردند به این ترتیب اثر خشونت را درفیلم هایشان تخفیف بخشیده‌اند.

یک امکان استفاده از سایه به عنوان پیش آگهی مرگ در یکی از اولین فیلم‌های سری سیاه به نام « این اسلحه اجاره داده می‌شود » (۱۹۴۲) ساخته «فرانک تولز» دیده می‌شود. این بار نه سایه شخص قاتل که سایه بسیار بزرگ یک کلاغ سیاه در پشت سر قاتل، «فلیپ راون» ـ که خود نامی شیطانی دارد ـ روی دیوار می‌افتد. در تمثال‌نگاری مسیحی، کلاغ، استعاره‌ی انسان‌های گناهکار و از این رو متمایل به شیطان است. این استعاره، یعنی سایه‌ی کلاغ، اندیشه مخرب شخص اول داستان را به صورت تصویری برگردانده و به این ترتیب آن را به صورت استعاره‌ای شیطانی ارتقاء می‌دهد.

شبیه به مورد استفاده از سایه، تصاویر ضد نور نیز به عنوان استعاره از مرگی که به زودی فراخواهدرسید، به کار می‌آیند. روبرت سیوداک در فیلمش « قاتلین » (۱۹۴۶) در این مورد استاندارد بهره‌گیری از تصاویر ضدنور را برای سری فیلم‌های سیاه پایه‌گذاری می‌کند: در این فیلم قامت دوقاتل به عنوان خبرآوران مرگی اسطوره‌ای به صورت طرح گونه‌ای در برابر نور، ناگهان از هیچ جا ظاهر شده و بعد از قتل نیز ناپدید می‌شوند. "دو طرح سایه مانند به شیوه سیوداک، اسلحه در دست، ایستاده‌اند، آنان البته آدمکش هستند، اما فقط سایه‌های ضدنوری هستند درنور راهروی نیمه روشن." (۱۹) دستورات کارگردانی فیلمنامه قاتلین نشان می‌دهد که طرح دراماتیک نورپردازی سیوداک در هالیوود به سرعت به عنوان نشانه ویژه‌ی سری سیاه رایج شده بود. سیوداک نیز به عنوان متخصص انواع «فضای سیاه» در آمده بود، و در نهایت از او عنوان «استاده سری سیاه» نام برده می‌شد.

قبل ازاین فریتز لانگ از ضدنور به عنوان استعاره‌ی «تهدید» در فیلم «وصیت نامه دکتر مابوز» (۱۹۳۳) استفاده کرده بود. در فیلم « راز ورای در » (۱۹۴۸) لانگ دوباره به این شیوه تصویری رجعت می‌کند. در فیلم «برخورد » (۱۹۴۵) ساخته «کورتیس برنهارد میسون»، که در فیلم معادل فرشته سیاه مرگ است، در

یک منظره کوهستانی بین دو درخت بزرگ، ساخته شده در استودیو، به انتظار همسرش ایستاده است تا او را بکشد. در فیلم « آیینه تاریک » (۱۹۴۶) بین خواهران دوقلو، «روت» و «تری» دعوایی در می‌گیرد، دراین درگیری، یک بار هیکل تری در مقابل پنجره به صورت ضد نور آشکار می‌شود. این نشانه بصری ازتهدید مرگبار تداعی شده با شخصیت او در داستان است.

علاوه بر استعاره مرگ، سایه و ضدنور به عنوان نشانه‌های سرنوشت نیز به کار می‌آید: این مفهوم پنهان آن‌ها بیش از همه در فیلم‌های فریتزلانگ دیده می‌شود. در «مرگ خسته» (۱۹۲۱) درکنار زوج خوشبختی که در دلیجان نشسته‌اند، ناگهان غریبه ترسناکی می‌نشیند. هیکل سایه‌وار او و بیان تصویری سرنوشت تهدیدآمیزی است که در حول و حوش خوشبختی این زوج دور می‌زند. در بخش دوم «تبلونگن‌ها» (۱۹۲۴)، وقتی «کریم هیلد» در سرزمین هرکول‌ها ظاهر می‌شود، به صورت ضدنور دیده می‌شود. انگیزه ماموریت او در این جا نه عشق که نفرت و انتقام است. تصویر ضدنور او، تجسم عدالتی است که در مقابله با قاتلین زیگفرید آشکارمی‌شود. درفیلم‌های سری سیاه لانگ نیز به همین ترتیب سایه و ضدنور به عنوان حاملین سرنوشت پدیدار می‌شوند. در « راز ورای در » که در آن شخص اول داستان از نظر روحی بی‌ثبات است، در یک فصل تخیلی او در مقابل قاضی ظاهر می‌شود. قاضی به عنوان شخصیتی تهدیدکننده که مجازات مرگ را درمورد او صادر می‌کند، آشکار می‌شود. سایه‌ی گذشته‌ای که به غریبه‌ی ترسناکی تعلق دارد، در فیلم « عمل خشونت » (۱۹۴۹) ساخته فرد زینه‌مان زمان حال داستان را تحت تاثیر قرار می‌دهد و به صورت استعاره‌ی همه جا حاضر از سرنوشت، که شخصیت‌های داستان نمی‌توانند از آن بگریزند، ظاهر می‌شود. درآخرین تصویر «کومبوی بزرگ» (۱۹۵۵) دو شخصیت اصلی بعد از روبرویی با شخصیت منفی دریک فضای آزاد گام می‌زنند، اما طرح سایه مانند هیکل‌هایشان، که در مه شبانگاهی گم می‌شود، بربیننده آشکار می‌کند که اینان به درون آینده نامعلومی گام می‌گذارند.

سایه در فیلم‌های سری سیاه نیز همچون سنت سینمای بیان‌گرای آلمان، نماینده احساس عدم امنیت و راحتی است، همچون فیلم «تسخیرشده» (Possessed) (۱۹۴۷)، که سایه‌های از شکل افتاده‌ی یک دسته گل در اطاق بیمارستانی که لوییز در آن بستری است، در حقیقت درک مخدوش بیمار را از واقعیت نشان می‌دهد. در بیان تصویری سایه مانند فیلم «بیگانه‌ای در طبقه سوم» (۱۹۴۰) فصل رویا به ویژه برجسته است. در این فصل سایه‌ی بزرگ صندلی الکتریکی به برگردان تصویری ترس شخصیت اصلی داستان تفسیر می‌شود. اما نه

تنها آدم‌ها و اشیاء که کلمات تابلوها نیز سایه‌های تهدیدآمیز روی دیوار و روی زمین می‌اندازند. این سبک تصویری در فیلم‌های « قاتل، محبوب من » (۱۹۴۴)، «گوشه تاریک » و « یاسمن آبی » (۱۹۵۳) نیز دیده می‌شود.

از دوره رومانتیسیسم تا به حال، برای درک مفاهیم پنهان اسطوره‌ای و مذهبی سایه، روان‌شناسی هم به کار گرفته می‌شود. سایه درست در نقطه مقابل نور که نشانه آگاهی است، دنیای ناآگاه و رویه نهفته‌ی شخصیت را آشکار می‌کند. فیلم خاموش « سایه » (۱۹۲۳) ساخته‌ی «آرتور رابیسن»، در این زمینه نمونه‌ی کاملا مشخصی است. شیوه ارایه شخصیت قبل از شروع داستان اصلی، دوگانگی شخصیت او را به صورت تصویری آشکار می‌کند. به این طریق که او گاه به صورت سایه و گاه به صورت تصویر عادی نشان داده می شود. درخط داستانی نیز این دوگانگی شخصیت تقویت شده است. سه خواستار زن جوان در طول داستان، فانتزی‌های جنسی خود را دنبال می‌کنند، به این طریق که طرح پیرامونی سایه‌ی زن را با دست لمس و نوازش می‌کنند. شوهر ابتدا این حرکت را به عنوان تلاش برای نزدیکی به همسرش، تلقی می‌کند، اما در نگاه دوم، ناتوانی قدرت درک او بر ما آشکار می‌شود(۲۰). سایه‌های مداومی که نورپردازی دراماتیک در میان شخصیت‌ها ایجاد می‌کند، فضای پرتنش و پرمعنایی در فیلم ایجاد می‌کند که در آن هنرمند سایه پرداز ظاهر می‌شود. او واسطه‌ای برای بیان سوداها است، به این ترتیب که او میهمانان را به خواب مصنوعی فرو برده و به این ترتیب جنبه ناآگاه هستی آنان را آشکار می‌کند. رهایی از بند امیال درونی و ادامه زندگی واقعی شخصی، از طریق نشان دادن سایه شخصیت‌ها ارایه می‌شود. در بیش از چهل تصویر فیلم، این نه شخصیت‌ها بلکه سایه‌هایشان است که عمل می‌کنند. (۲۱) فقط بعد از آن که بازی سوداگران به فرجام مرگباری منتهی می‌شود، سایه‌پرداز دوباره دست به کار می‌شود و جامعه را از حالت توهم آلودش بیرون می‌آورد. در پایان، زوج فیلم که از وقوف به قشرهای نهفته ذهنی‌اشان پریشانند، بار دیگر عشق خود را به یک دیگر ابراز کرده و میهمانان نیز خانه را ترک می‌کنند.

کارکرد سایه به عنوان استعاره‌ای از جنبه‌ی ناآگاه هستی انسان، چنان که فیلم سایه آن را تا حد کمال پیش می‌راند، در فیلم‌های اواخر دوران سینمای خاموش آلمان هرچند اندک اما جا به جا دیده می‌شود. در فیلم « آلران » (۱۹۲۸) سایه‌ی زن جوان، ویژگی سودایی شخصیتش را در زمانی نشان می‌دهد که از ماجرای به دنیا آمدنش آگاه می‌شود. زن، محصول لقاح مصنوعی در وجود یک زن فاحشه و نطفه‌ی قاتلی است که اعدام شده است. در فیلم « تارتوف » (۱۹۲۶)

سیری‌ناپذیری طبیعت کشیش اما به ظاهر خونسرد از طریق سایه‌های شیطانی که همواره در اطراف او دیده می‌شود، نشان داده می‌شود.

در فیلم‌های سری سیاه نیز سایه بهِ دفعات به عنوان استعاره‌ی دوگانگی شخصیت‌ها به کار می‌رود. در «خانم شبح» (۱۹۴۴) منشی، شخصیت اصلی داستان که مظنون به قتل است همراه با دوستی به جست‌وجوی قاتل واقعی می‌پردازند. اولین نشانه تصویری به وجود یک ارتباط ممکن بین قتل و یک دوست همیشه آماده به کمک، موقعی صورت می‌گیرد که این شخص ناگهان حالش بد می‌شود و به زمین می‌افتد، در این لحظه سایه‌ی شیطانی هیکلش روی دیوار، نشانه‌ی جنبه تاریک شخصیت اوست. بعدها برای بیننده آشکار می‌شود که قاتل واقعی هم اوست. این امر از طریق نورپردازی دراماتیک انجام می‌شود. در فیلم « تسخیر شده » ضدنور شخص اول داستان، که به طور فزاینده درک خود را از واقعیت از دست می‌دهد، ظهور دنیای غیرواقعی را در شخصیتش نشان می‌دهد. هم چنین فریتزلانگ در فیلم «خانه کنار رودخانه» (۱۹۵۰) به دفعات از سایه به عنوان استعاره‌ی دوگانگی شخصیت اصلی مرد داستان استفاده می‌کند.

پانویس‌ها:

15. Siegfried Kracauer : Von Calaigari zu Hitler. Eine psychoanalytische Geschichte des deutschenFilms. Hrsg. von Karsten Witte. Frankfurt am Main :Suhrkamp 1984 (1979) S. 82
16. Charles Higham u. Joel Greenberg: Hollywood in the Forties, a.a. O., S.21.
17. Das Motiv wurde von Adelbert von Chamisso in "Peter Schlemihls wundersame Geschichte " und von E.T.A. Hoffmann in " Die Frau ohne Schatten " bearbeitet:
18. *"The Motion Picture Production Code"* zitiert nach Leonard J. Leff u. Jerols L. Simmons: the Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code from rhe 1920s to the 11960s: New York: Doubleday 1991 (1990) S. 284.
19. Drehbuchfassung von "The Killers" vom 3. April 1946, S. 16; Mark Hellinger Collection, Dept. of Special Collection, University of Southern California:

۲۰- سایه به عنوان استعارهایی از تفاوت درک ذهنی از واقعیت عینی در فیلم کارل هاینز مارتین، « خانه‌ای برای ماه » (۱۹۲۱)، دیده می‌شود. سازنده مجسمه‌های مومی در این فیلم مجسمه‌ی زن صاحب‌خانه‌اش را می‌سازد. صاحب‌خانه، شوهر که فکر می‌کند سایه‌ی درآغوش گرفتن مبهم زنش و یک بیگانه را دیده ، اما در واقع سایه متعلق به مجسمه است.

21. Vgl. Rochard Burdick Byrne: German Cinematic Expressionism: 1919-1924. State University of Iowa, Diss. 1962, S. 291.

ادامه دارد!

بهروز قنبرحسینی

آخرین نفس

با قید شرط گمانه، که این نوشتار نه آغازی است بر یک بحث نه پایانه‌ای بر آن، بلکه اشاره به دیدگاهی است که اخیرا مورد بحث قرار گرفته است. چندی است که بحث بر سر تآتر خارج از کشور باز شده و بسیاری نقطه نظرهایی را واگویه کرده‌اند. چندی بر این تلاشند که تعریفی بیابند بر مفاهیمی چون تآتر تبعید، تآتر مهاجر و . . . و بسیاری پر تلاش‌ترند که بر تآتری که تولید می‌کنند لباس تبعید بپوشانند.

نیازی به توضیح نیست که ما تآتری را که امروزه در جهان مطرح است تا یک سده گذشته نداشتیم. در حقیقت نه ما ارسطویی داشتیم که " فن شعر" بنویسد و تراژدی را تعریف کند، نه مولیر، شکسپیر، چخوف و ... تا هر کدام فصلی نو از تاریخ تآتر را بگشایند. ما هیچکدام از اینها را نداشتیم ، هر آنچه که بوده دوره گردانی بوده‌اند که نقل حکایت‌های شاهنامه فردوسی را در قهوه‌خانه‌ها می‌گفتند و همراه با نشئه چای و قلیان مشتریان را نشئه‌تر می‌کردند. عظمت تآتر ایران که بسیاری بر آن می بالندتعزیه است که نه نمایشنامه‌نویس، نه طراح صحنه و لباس و نه حتی کارگردان ــ به مفهوم امروزی آن ــ داشته، هر آنچه که بوده، در خرابه‌ها و بیغوله‌ها تنی چند به واسطه ثواب اخروی و برای دستیابی به مکانی در بهشت دست به اجراهایی می زدند.

اینکه ما دارای پدیده‌ای به نام تآتر در گذشته نبوده‌ایم دلیل نمی‌شود که امروز نیز هنر تآتر نداشته باشیم. دریچه هنر تآتر به همت تنی چند در ایران گشوده شد و تا امروز هم همه تآترورزان و هنرمندان تآتر سعی بر گشوده ماندن آن دارند. دریچه‌ای که گاه به ضرورت حاکمان بسته می‌شد و می‌شود و گاه به ضرورتی دیگر اندکی باز و تا امروز این باز و بسته شدن همچنان ادامه دارد.

در تآتر ، همچون دیگر آثار هنری، پیش از آنکه لقب و یا عنوانی را بر قامتش بیاویزیم بهتر است که به کیفیت آن بپردازیم. به دیگر سخن قبل از آنکه به دنبال تعاریفی بر تآتر تبعید، تآتر مهاجر و ... باشیم بد نیست که به ارزیابی کیفی آن بپردازیم. تآتر ایران را به دلیل حضور هنرمندان تآتری در ایران و خارج از ایران می‌توان به تآتر درون مرزی و تآتر برون مرزی مجزا کرد.

هنر حاصل پژوهش، کندوکاو، تحصیل، تحقیق و جستجو است. بدون این

ابزارها هیچ هنرمندی قادر به خلق اثر هنری نیست. هنر تآتر را می توان و باید در چنین قاب و چهارچوبی جا داد. اولین گام در جستجوی کیفی هنر تآتر در ایران را باید در دانشکده‌ها و موسسات تآتری دنبال کرد. همان جاهایی که اینک رییس دانشکده‌هایش مدارج تحصیلی پایین‌تری نسبت به استادان دارند. همان جاهایی که سال‌هاست استادانش تبدیل به ضبط‌صوتی شده‌اند. چرا که آنان نه به منبع خارجی معتبری دسترسی دارند و نه هیچ ارتباطی با جامعه جهانی تآتربرای تبادل تجربه‌ها را دارا هستند.در چنان جوی از دانشجویان آن دانشکده‌ها توقع خاصی نمی توان داشت، همچنانکه از اساتید و مدرسین و آقایان دکترا نیز!

در حقیقت تا زمانی که جمعی مسوول بازخوانی نمایشنامه‌ها و بازبینی اجراها هستند و اجرای نمایش منوط به اجازه آن جمع است نمی‌توان انتظار پیشرفتی خاص و چشمگیر را داشت. چرا که حرکت چنین تآتری بی‌شک در کانال و مجرای خاصی سوق داده می‌شودو دریغ از نسیمی به سوی تازه‌های تآتر و اندیشه‌های نو و بدین سبب است که طی دو دهه اخیر رشدی محسوس را در هنر تآتر ایران شاهد نیستیم، هرآنچه که بوده و هست تکراری است با اندکی تغییر رنگ و رو!

از سوی دیگر نباید فراموش کرد که وقتی در یک جامعه هنری- جامعه تآتری- ارتباطی مستمر و قابل قبول با اتفاقات و تحولات جهانی آن هنر وجود نداشته باشد عدم رشد طبیعی است و پر بیراه نیست که هنرمندان و هنرورزان تآتر از یک سو و تماشاگران از سوی دیگر در آن مملکت نمی‌توانند قیاسی در دست داشته باشند تا هنر و خلاقیت تآتری را در یک اثر بسنجند

بخش دیگر تآتر ایران که در خارج از کشور به فعالیت خود ادامه می‌دهد- تآتر برونمرزی- حال و هوایی بهتر از آنچه که در ایران می‌گذرد ندارد. در بخشی از مقاله " *تآتر برون مرزی، دشواری ها، چشم اندازها* " که در شماره یازده کتاب نمایش به چاپ رسیده است چنین می خوانیم:

" از مجموعه اسناد و نشانه‌های مطبوعاتی موجود چنین بر می‌آید که تقریبا از نخستین سالهای دهه هشتاد میلادی این تلاش_ فعالیتهای تآتری_ آغازشده است. .... در این عرصه آمریکا،آلمان وفرانسه سه مرکز عمده ی حرکت‌های تآتر ایرانیان محسوب می شوند..."

با این حساب از فعالیت تآتر برون مرزی نیز دو دهه می گذرد. اگر بپذیریم که یکی از عوامل کندی حرکت تآتر ایران در این دو دهه حضور سانسور وعدم ارتباط با تآتر جهانی و نداشتن دسترسی به منابع و صحنه‌های نوین تآتری است ، پس بی توقع نیست اگر شاهد تآتر ایرانیانی باشیم که روند رو به جلویی را نوید بدهد. در واقع پر بیراه نیست که پس از این دو دهه هنرورزان و هنرمندان تآتری

در خارج ازکشور انبوهی از کوله بار تجربه، دیدن، پژوهش و مطالعه را بر دوش خود کشیده و پس از این مدت شاهد نمایش‌هایی استوار بر حرکت‌های نوین تآتری، طراحی‌های صحنه مدرن، کارگردانی‌هایی قابل قبول و با ایده‌هایی نزدیک به تآتر جهانی باشیم. آمار نمایش‌های اجرا شده در این دو دهه و کارگردانهایی که از آغاز این دودهه کارشان را در خارج از کشور دنبال کرده‌اند نشان می‌دهد که اینان در دهه گذشته یا کاری ارایه نداده‌اند و یا تعداد نمایش‌های اجرا شده توسط اینان از انگشتان یک دست هم تجاوز نمی‌کند.

هر ساله شاهد چاپ کتاب‌های شعر و یا داستان و یا ترجمه آثار نویسندگان خارجی توسط نویسندگان ایرانی در خارج از کشور هستیم ولی به راستی در این دو دهه چند کتاب پژوهشی، مطالعاتی در زمینه تآتر نوشته و یا ترجمه شده است؟ چند پروژه تحقیقاتی در این مدت انجام گرفته است؟ در زمینه مبانی نظری چه اقداماتی صورت گرفته است؟

حرکت و روند نمایش‌های اجرا شده در این مدت نیز نشان از تحولی چشمگیر نمی‌دهد. اغلب کارگردانان طراح صحنه، لباس، بروشور و آفیش خود هستند، موسیقی اغلب اجراها توسط کارگردان انتخاب می شود و در خیلی از موارد کارگردانان در کارهای اجرایی خود نیز بازی می‌کنند. اینکه کارگردان بار همه این عوامل را به دوش می‌کشد را می‌توان به دو علت تقسیم کرد:

الف: عدم حضور این عوامل در کنار کارگردان و یا به دیگر سخن- که بارها از زبان هنرمندان و کارگردانان تآتری شنیده می‌شود- دوری جغرافیایی.

ب: جدی نگرفتن این عوامل از سوی کارگردان و یا به عبارت دیگر احساس بی نیازی از سوی کارگردانان و هنرورزان.

باور کردن این نقطه نظر که در شهرهایی نظیر لوس آنجلس، واشنگتن، برلین، کلن، پاریس و ... که بیشترین آثار تآتری تولید می‌شود افراد متخصص در زمینه گرافیک، موسیقی و ... کم است ، کمی مشکل است، چرا که بی شک در این شهرها هنرمندان دیگر عرصه‌های هنری نیز زندگی می‌کنند و چه بسا که آنان نیز مشغول زایش هنری خود هستند. جدی نگرفتن این عوامل نمایشی از سوی کارگردان برای تولید یک اثر تآتری ناشی از این مساله است که اصراری بر اجرای نوین وجود ندارد. ناگفته نماند که از میان آنهمه اجراها شاید بتوان تعدادی انگشت شمار یافت که قابل تامل هستند و بی هیچ درنگی می‌توان در این آثار رد پای همکاری و همفکری تمام عوامل نمایشی را دید. این جدی نگرفتن عوامل نمایشی از سوی کارگردان از این دیدگاه _ خواسته و یا ناخواسته- سرچشمه می‌گیرد که خود را بی نیاز احساس می‌کند . بی نیاز از مطالعه، بی نیاز از مشاهده

تآترهای جاری بر صحنه، بی نیاز از تحقیق و تجسس وآگاه شدن از اندیشه‌های نوی تآتری! او می اندیشد که آنچنان در چنته هنری خود اندوخته دارد که بار همه عوامل نمایشی را بر دوش کشد. این بزرگترین نقطه ضعف تآتر ایران در خارج کشور است که شاید می‌توانست عقب ماندگی‌های تآتر ایران را به گونه‌هایی جبران نماید.

شاید به جای اینکه چنین سوالی مطرح کنیم که چندگونه تآتر برون مرزی داریم ، بهتر آن باشد که از زاویه دیگر ببینیم آیا اصلا تآتری که قابل دفاع باشد داریم. بهتر نیست آیا چنین سوال کنیم که هنرمندان و هنرورزان طی این دو دهه که از ایران خارج شده‌اند در کجای نقطه هنری خویش ایستاده‌اند.کجا و چگونه می‌توان ردی از تآتر نوین را در آثارشان جستجو کرد؟

هنر بدون کسب دانش و اندوختن یافته‌های نوی هنرمند ، حرفی برای گفتن نخواهد داشت. هنرمند تنها آن زمان می‌تواند اثر هنری خود را عرضه کند که پشتوانه علمی و پژوهشی داشته باشد، آنگاه است که اثر هنری تاثیرخود را در جامعه و بین مردم نشان خواهد داد. بدون این پشتوانه و بدون آگاهی به یافته‌های نظری و اجرایی هیچگاه آثار هنری قد و اندازه ایستادن و برجا ماندن نخواهد داشت. هنر تآتر نیز خارج از این مقوله نیست.

مشکل جدی تآتر برون مرزی " چگونگی مرزبندی و تعیین هویت میان جریانهای تآتری " نیست، بلکه عدم تطابق و همراهی اغلب هنرمندان و هنرورزان با جامعه تآتری کشور میزبان است و یا به عبارت دیگر نیندوختن دانش تآتری امروزی است. مشکل این تآتر نیاموختن، احساس بی نیازی و غنی بودن هنرمند تآتر است، مشکل در عدم جستجو و کنکاش، بی حوصله‌گی در یادگیری و در نهایت جدی نگرفتن پیشرفت‌های تآتر و عوامل نمایشی است. مشکل در این است که تآتر خارج از کشور به هر آنچه که روزی آموخته، بسنده کرده است. در طی این دو دهه خوشبختانه انواع و اقسام جشنواره‌های تآتری برگزار شده است و بدبختانه هر سال از تعداد تماشاگران و استقبال از آن کمتر شده است. این عدم استقبال نشان خوبی از افت کیفی تآتر خارج از کشور است. جشنواره‌ها به جای اینکه مرکزی برای تبادل تجربه‌ها و اندوخته‌های هنرمندان باشد بیشتر به محفلی برای دیدار سالانه دوستان قدیمی تبدیل شده و گپی از آنچه که در گذشته انجام داده‌اند. در چنین فضایی است که احساس بی‌نیازی خودش را کاملا نشان می‌دهد.

این احساس بی‌نیازی هنرمند تآتر آنچنان رشد کرده است که مجالی برای نقد آثارنمایشی برای منتقد باقی نمی‌گذارد. کارگردان تآتر از منتقد انتظار نقد تکنیکی اثرش را ندارد- به دلیل همان احساس کامل بودن و بی نیازی- بلکه

انتظار داردکه منتقد در اولین گام برچسب تبعید و مبارز را بر پیشانی نمایشش بچسباند. گویی این اصل که یک اثر هنری- یک اثر نمایشی- قبل از آنکه بخواهد در یک قاب جای بگیرد و عنوان و تیتری را به دنبال بکشد باید اصول اولیه هنری خود را دارا باشد، فراموش شده است. چرا که پیشاپیش این حکم وجود دارد که همه هنرمندان و هنرورزان این اصول را در آثار خود گنجانده اند و بحث بر سر کیفیت این آثار کاری بیهوده و عبث است.

توقع اینکه در این بیست و اندی سال در محیطی که سانسوری وجود ندارد و در هر کوی و برزنش پر است از کتاب و منابع علمی و پژوهشی ، پیشرفتی در زمینه تآتر وجود داشته باشد توقع بیجایی نیست. آیا می‌توان به این سوال پاسخ داد که در جامعه تآتری ایرانیان خارج از کشور این اتفاق و این پیشرفت رخ داده است؟ به راستی اگر فردا- بنا به شرایط فرضی- همه هنرمندان و هنرورزان به ایران برگردند چه حرفی برای گفتن خواهند داشت؟ به کدام یک از یافته‌ها و اندوخته‌های خویش می‌توانند تکیه کنند و تا چه میزان تآتر نوین جهان و اندیشه‌های نو را به ایران باز خواهند گرداند؟آیا بهتر نیست بجای آنکه بر سر تیتر و عنوان به بحث بپردازیم به فکر نجات تآتری باشیم که آخرین نفس خود را می‌کشد؟

مجله‌ها و نمایشنامه‌های رسیده!

تلاش شماره ۶، ۷ و ۸؛ مدیر مسئول فرخنده مدرسی
Sand 13, Hamburg-Germany

ماهی‌های ساردین، نسیم خاکسار

رُخ در رُخ، ناصر حسینی

اصغر نصرتی

چشم انداز تآتر برونمرزی

در شماره‌ی قبلی بحثی گشوده شد که در بخش نخست آن به دشواری‌های تآتر برونمرزی می‌پرداخت. در این شماره سعی خواهد شد به مقوله‌ی چشم‌انداز تآتر برونمرزی پرداخته شود. در بخش نخست بیشتر جنبه‌های نظری مورد نظر بود، در اینجا سعی خواهد شد، بر اساس آمار و ارقام موارد عملی تآتر برونمرزی مورد بررسی قرار گیرد.

نخستین هنرمند تآتری که به مقوله‌ی آینده‌ی تآتر برونمرزی ایرانیان توجه کرد و تصویری یاس‌آلود از آن ارایه داد، پرویز صیاد بود. گرچه وی در این قضاوت بیشتر توجه به تآتر تبعید داشت، اما تجربه نشان داد که نگرانی و قضاوت او تنها شامل تآتر تبعید نشد. او در پیامی از جمله چنین گفت:

" ... چون تآتر ایرانی در تبعید با نسل اول تبعیدی‌ها- که ما باشیم- قهرا از میان خواهد رفت. و این موج بر آمده دیر یا زود فرو خواهد نشست. دیر و زودش بستگی دارد به سرعت حل‌شدن جامعه‌ی مهاجر در فرهنگ محل اقامت و از سویی به میزان سوءاستفاده از اشتیاق ایجاد شده در مردمی که امروز تماشای یک نمایش ایرانی را در کنار رفتن به کنسرت و مجالس پایکوبی محلی از اعراب داده اند یا حتی آن را ترجیح می‌دهند."

صیاد اما در ادامه‌ی سخنان خود چاره و وظیفه را بیشتر در تعیین و روشن شدن تعریف تآتر تبعید می‌داند تا از این راه شاید سرعت نابودی این تآتر تا حد ممکن به تعویق افتد. تجربه نشان داد و همانطور که در مقاله‌ی شماره‌ی گذشته نیز اشاره شد، نه تعریف مشخصی و نه توافق معینی از تآتر تبعید توانست علاج کار باشد. علت‌یابی این امر بحث مفصل و همه‌جانبه‌ای را می‌طلبد که خوشبختانه در همین شماره‌ی کتاب‌نمایش برخی از نکات مهم و ضروری آن را نیلوفر بیضایی، بهروز قنبرحسینی و قاسم بیک‌زاده، هر یک از زاویه و دیدی متفاوت، توضیح و شرح داده‌اند. سعی من بر این است که بر برخی از ناگفته تاکید و مقوله را تا حد ممکن جمع‌بندی کنم.

شواهد و قراین نشان می‌دهد که پیش‌بینی پرویز صیاد چندان نادرست نبوده و امروز تآتر ما دچار بحران جدی است. گرچه می‌دانیم بحران تآتر تنها شامل حال

ما نیست و گستره‌ی جغرافیایی وسیع‌تری را در برمی‌گیرد، اما شدت بحران و توان مقابله‌ی ما از کیفیت دیگر و خطر بیشتری برخوردار است.

باید دشواری‌های تآتر برونمرزی ایرانیان را در عوامل اصلی تآتر جستجو کرد. هنر تآتر بر سه پایه‌ی مهم استوار است؛ نوشتار (ادبیات نمایشی)، نیروهای اجرایی (بازیگر، کارگردان و ...) و تماشاگر. شاید بتوان در باره‌ی میزان اهمیت و دخالت این سه پایه‌ی اساسی بحث بسیار کرد، اما در تآتر ما هنوز هرسه‌ی آنها نقش جدی و ضروری ایفا می‌کنند.

برای آنکه بررسی ما جنبه‌ی عملی و عینی بیابد و برای آنکه بتوانیم از ذهن گرایی اجتناب کنیم، براساس آمار و ارقام تآتر سال گذشته این مقوله را مورد دقت قرار می‌دهیم.

در سال ۲۰۰۱ مجموعا پنج همایش تآتری، نزدیک به ۳۰ نمایش صحنه‌یی، تقریبا ده کتاب و اندک شماری گردهمایی‌های تآتری، همچون شب‌های تآتر کلن، داشتیم. سعی من بر این است که بازنگری دقیق این ارقامِ اندک را بر اساس همان پایه‌های اصلی تآتر انجام دهم.

۱) ادبیات نمایشی

مقوله‌ی ضعف ادبیات نمایشی در تآتر ایرانی به معنای عام آن حرفی تازه نیست و از سال‌ها به این سو مورد توجه و نقد قرار گرفته است. با توجه به اینکه ادبیات نمایشی نیز مانند خود تآتر از اروپا به ایران آمده و می‌بایستی که با فرهنگ و ویژگی‌های زبانی ما درآمَیزد و راه مستقل خود را طی کند، سالها طول کشید که ضرورت آن حس شود و اقداماتی در این راه انجام گیرد. تلاش‌هایی هم در داخل کشور پیش و پس از انقلاب شد. اما هنوز هم یکی از ضعف‌های جدی تآتر ایرانی ناشی از ادبیات نمایشی آن است.

از بیست‌سال پیش که تآتر برونمرزی شکل گرفته است نزدیک به ۱۸۰ نمایشنامه در خارج از کشور به چاپ رسیده است. از این تعداد یک چهارم آن تجدید چاپ همان نمایشنامه‌های داخل کشور بوده که به دلایلی چاپ مجدد آن ضرور دانسته شده است. بخش قابل توجه آن (بیش از نیمی) به لحاظ موضوعی و محتوایی تحت تاثیر وقایع و اوضاع داخل کشور بوده است. شاید بتوان در میان این تعداد تنها ۲۰ نمایشنامه را برشمرد که تنها و تنها به ایرانی تبعیدی و اوضاع روحی و فرهنگی او توجه داشته‌اند. گرچه تمامی تولید و نیروی تآتر برونمرزی بر دوش همین انسان تبعیدی و مهاجر است، اما هنوز هم این انسان نتوانسته جای خود را به مثابه یک موضوع محوری در ادبیات نمایشی ما بگشاید. او هنوز که

هنوز است قربانی موضوع‌ها و شرایط دیگری‌ست که با وضعیت امروزینش فاصله دارد. تآتر برونمرزی به انسان برونمرزی کمتر توجه داشته و از او بیشتربه عنوان یک وسیله استفاده کرده است. بخشی از این شرایط به خاطر اوضاع سیاسی ما اجتناب‌ناپذیر است، اما برآیند فرهنگی این وضع تربیت تماشاگری خواهد بود که همواره چشم به داخل کشور دارد و هر تولیدی را که از داخل بیاید، تحفه‌یی خواهد دانست و آرام‌آرام انگیزه و استقلال یک تماشاگر برونمرزی را از دست می‌دهد.

ما در سال گذشته تنها ده جلد کتاب تآتری به چاپ رسانده‌ایم. این تعداد کم خود ضرورت توجه به این بخش را نشان می‌دهد. امروز هیچ مرکز نشری حَاضر به چاپ نمایشنامه نیست، چون به خوبی می‌داند، با شکست جدی فروش روبه‌رو خواهد شد. تنها آنهایی حاضر به چاپ نمایشنامه هستند که به نوعی از کمک‌های مالی برخوردار شوند. این همه در صورتی رخ‌می‌دهد که تعداد دست‌اندرکاران تآتر آنقدر هست که اگر هرکدام از آنها یک کتاب تآتری بخرند، از هر نمایشنامه دست‌کم ۵۰۰ جلد به فروش خواهد رسید. اما این پرسش باقی می‌ماند که چرا حتی ۲۰۰ جلد کتاب تآتری هم فروش نمی‌رود؟ کجاست ادعای صنفی و فرهنگی تآتری‌ها؟ کجاست حمایت عملی از تآتر تبعید و یا مهاجر؟

۲) وضعیت نیروهای اجرایی

الف: کیفیت تولید:

تآتر برونمرزی هنوز نتوانسته ویژگی‌های حرفه‌یی خویش را ایجاد و تثبیت کند و اگر اینجا و آنجا کاری حرفه‌یی پاگرفته، انگشت‌شمار و زودگذر بوده‌است. امروز بنا به دلایل فراوانی، مفهوم حرفه‌یی برداشتی شخصی شده و با هنجارها و معیارهای معمول و تعریف شده نزدیکی ندارد. در توضیح این واقعیت نیز علت‌های بسیاری وجود دارند که می‌توان آنها را چنین دسته‌بندی کرد:

- بیش از همه مقوله‌ی کمبود امکانات مالی.
- نبود مرکزی صنفی که بتواند برای حمایت از تآتر برونمرزی اقدام کند.
- عدم رابطه‌یی تنگاتنگ با تآتر کشورهای میزبان و آموختن دست‌آوردهای آنها.

بر اینها باید کاهش روزافزون شمار تلاش‌ورزان تآتری را افزود. چرا که بازنشستگی زودرس، اجباری و تحمیلی شماری از پیش‌کسوتانِ تآتری برپایی کار نمایش را با کمبود نیروی حرفه‌یی روبرو کرده است.

نبودن تفاهم میان همکاران تآتری برای کارهای مشترک!

البته در این بررسی آن بخش از تآتر حرفه‌یی که ایرانیان در آن دست و نقش دارند اما متعلق به جامعه‌ی تآتری کشور میزبانند، مورد توجه قرار نگرفته است. زیرا این تآتر ارتباط مستقیم با فرهنگ، زبان و موضوع‌های ایرانیان تبعیدی و مهاجر ندارد.

ب: کمیت تولید

تصویر تآتر تبعید در سال گذشته کم‌رنگ‌تر از سال‌های پیشن شده‌است. این امر هم در تولید تآترها پیداست و هم در تدبیرهای فرهنگیِ برپاداران همایش‌ها و گردهمایی‌ها. برای توضیح چرایی این امر شاید بتوان برخَی علل را بدین گونه برشمرد:

- طولانی شدن دوران تبعید و لبریز گشتن پیمانه‌ی صبر بسیاری که تبعید و مهاجرت را امری زودگذر می‌پنداشتند.
- فراهم‌آمدن برخی تسهیلات فرهنگی و سیاسی ظاهری در ایران
- سمت‌گیری و جهت‌دهی مستقیم و غیرمستقیم تولیدکنندگان تآتری توسط مراکز فرهنگی کشورهای میزبان.
- افراط‌گری در برداشت از مقوله‌ی تبعید و منحصرکردن آن به کار و نگاه خویش و از این راه رَماندن تماشاگران و همکاران از همبستگی وپیوستگی.
- درهم آمیختن آگاهانه یا ناگاهانه‌ی فعالیت‌های صنفی و فرهنگی با فعالیت‌ها و نگرش‌های سیاسی. به طوری که برخی نمایش‌ها عملا تکه‌پاره‌هایی از شعارهای جریانهای سیاسی بر روی صحنه است و از نمایش به معنای اخص آن خبری نیست. به طوری که تآتر تبعیدی تنها به چندتا شعار علیه این یا آن سیاستمدار در قدرت خلاصه می‌شود.
- تظاهر و سوءاستفاده‌های غیرضروری شماری از مفهوم تبعید و فرصت‌طلبی شخصی برخی برای بی‌اعتبارکردن همان مفهوم.

از سوی دیگر حتی تآتر مهاجر نیز در وضعیت بهتری به سر نمی‌برد. اروپا در سال‌های گذشته چندین بار میزبان تآترهای لس‌آنجلسی بوده است. از دو سال پیش ما تنها یک نمایش، «خره»، مهمان از آمریکا داشتیم.

- محدود بودن امکانات مالی برای عملی ساختن طرح‌های خلاق و خوب.
- ناهمخوانی هزینه‌ها با درآمدها که در دراز مدت ادامه‌ی کار ممکن‌نیست.

تآتر مهمان گرچه در شکل رسمی و دولتی خود، آنهم با کمک مالی هنگفت به اروپا و پیش از همه به آلمان پا گشاده، اما به سبک و سیاق سابق از رونق افتاده است. در سال گذشته تنها یک تآتر "مستقل"، «رستوران»، مهمان تآتر برونمرزی بود که آنهم تنها در آمریکا اجرا شد و به اروپا راه بازنکرد.

پ: تآتر کودکان؛

اگر سخنان پرویز صیاد را که در بالا آمد، به‌دقت بخوانیم اساس نگرانی او را به خوبی کشف می‌کنیم. به‌واقع او معتقد است، در پی برکناری نسل نخست مهاجرین و تبعیدی‌ها در عرصه‌ی تآتر، ما نیروی جایگزینی برای اینکار نداریم. چرا که فرزندان ما راه امروز و دیروز ما را ادامه نخواهند داد. ایجاد فضایی که بتواند این فرزندان را نه تنها به عنوان تماشاگران فردای تآتر ما بسازد بلکه تآتر ورزان آینده را نیز تربیت کند، از وظایف امروز ماست. برخلاف این نیاز، تآتر کودکان از همه‌ی عرصه‌های دیگر ناتوان‌تر و تک‌افتاده‌تر گشته‌است. مقوله‌ی تآتر کودک برای تبعیدیان و مهاجران از مسایل مرکزی و مهم محسوب می‌شود، چرا که ضرورت آشنایی و همزیستی کودکان ما با فرهنگ تآتری و زبانی ما مقوله‌یی ضرور است. اگر ما نتوانیم فرزاندان خویش را همزبان عاطفی خویش سازیم، دیر یا زود تبدیل به انسان‌های تنهایی در این برهوت غربت خواهیم شد. از سوی دیگر این‌ها نسل انتقال و نسل سازنده‌ی خرابی‌های گذشته‌اند. بدون آشنا ساختن و همراه‌کردن آنها با کار فرهنگی، نه تنها آنها را در این غربت تنها گذاشته‌ایم، بلکه خود را نیز. حتی اگر به فرهنگ‌پذیری مطلق فرزندانمان با کشور میزبان معتقد باشیم، باز باید به استحکام روحی و فرهنگیَ آنها بیندیشیم. تآتر کودکان پدیده‌یی پرخرج و کم ارج است، اما وجودش و حضورش ضروری‌ست. فراموش نکنیم که کودکان ما نمایشگران و تماشاگران آینده‌ی تآتر ما هستند. بدون تماشاگر و نمایشگر تازه نفس، تآتر ایرانی آینده‌یی نخواهد داشت.

ت: گستره‌ی جغرافیایی و تاثیر فرهنگی تآتر برونمرزی:

تقریبا بیش از ۸۰ درصد نمایش‌های تولید شده تنها و یا عمدتا برای همایش‌های تآتری (جشنواره‌ها و فستیوال‌ها ...) در نظر گرفته شده‌اند. به عبارت دیگر این نوع تولیدات را می‌توان تآتر سفارشی دانست. و پرواضح است، چنین تولیدی به چند دلیل نمی‌تواند از تاثیرگذاری اجتماعی و فرهنگی متقابل برخوردار شود.

فعالیت تآتری ما به معنای عام و در عین حال به معنای خاص آن در سه کشور و نهایتا در پنج شهر اروپایی متمرکز شده است. شهرهای کلن، هامبورگ و فرانکفورت در آلمان، پاریس در فرانسه و دن‌هاخ (لاهه) در هلند به ترتیب مراکز این فعالیت‌ها در سال گذشته بوده اند. اینَ تمرکز با توجه به ویژگی و موقعیت ایرانیان تبعیدی و مهاجر و پراکندگی جغرافیایی آنها متاسفانه عاملی بازدارنده است. در واقع انحصاری شدن گردانندگی و تولید تآتری در دست برخی و در

شماری شهرها از جهتی موجب تنبلی و بی‌عملی دیگر نیروهای پراکنده و از جهت دیگر موجب یک‌سویه شدن تاثیرگذاری بر تماشاگر گشته است.

ج: همزیستی صنفی؛

ویژگی اصلی تآتر، همانطور که در بالا نیز ذکر شد، گروهی بودن این هنر است. کمبود نیروی تآتری و پراکندگی جغرافیایی آنها ما را بر آن داشته تا به گروه های بسیار کوچک تقسیم شویم و این موضوع با توجه به توان اندک هنری گروه‌ها علت وجود ضعف‌های عمده‌یی در تولیدات تآتری شده است. چاره‌ی کار حداکثرِ بهره‌گیری از نیروهای موجود در هر منطقه است. باید هر گروه از چنان رابطه‌یَ گسترده‌یی با سایر گروه‌ها و افراد تآتری برخوردار باشد که بتواند در انجام کار نمایشی خود با آنها همکاری لازم را داشته باشد. بی‌شک با وضعیت فعلی، به ویژه در اروپا، امکان هر نوع همکاری بر اثر اختلافات جدی یا غیر مهم، مختل و عملا غیرممکن شده است. پیش‌داوری‌ها و سنگ‌اندازی‌های غیر ضرور و حسادت‌های نابجا دشواری تآتر برونمرزی را دوچندان کرده اند. نیازمندی ما به این همکاری از آنجا ناشی می‌شود که گروه‌ها یا تولیدکنندگان تآتر توان پرداخت دستمزد به بازیگر یا دیگر نیروها را ندارند، از همین‌رو همه چیز بر اساس دوستی و رفاقت انجام می‌گیرد و همین کار را دوچندان دشوار می‌کند.

وضعیت تآتر برونمرزی بدون کوتاه آمدن و همزیستی نمایشگران با هم بهبودی نخواهد یافت. باید از تهدیدها و شرط‌گذاری‌های تحمیلی بر یکدیگر، از دسته‌بندی‌های دشمنانه و ولایت فقیه‌بازی‌های خارج از کشوری دست برداشت. باید میان همبستگی و دسته‌بندی تمیز قایل شد. نباید دفاع از حقیقت خود منجر به ستم بر حقیقت شود. یعنی اگر به تبعید و پایان بخشیدن بدان معتقد هستیم و آن را دکانی برای اهداف شخصی خود نمی‌دانیم، باید از آلودگی عملکرد خویش بپرهیزیم، چرا که تجربه نشان داده، با دست و روحی آلوده نمی‌توان به جنگ پلیدی‌ها رفت و به روشنایی هم رسید. چوب لای چرخ دیگران گذاردن، وقت ما را هم می‌گیرد. یعنی مانع سرعت کار ما هم می‌شود! برای سرعت بخشیدن به کار خود هم که شده باید از مزاحمت‌های تحمیلی بر دیگران بپرهیزیم.

اگر واقعا به صنف تآتر و استقلال تآتر معتقد هستیم، باید معیار همزیستی در نزد ما همان امر تآتر و تولید تآتری باشد. کم و کیف آن را نیز تنها در چارچوب نقد و بررسی بی‌طرفانه مجاز دانسته و این کار را نیز مستقل از روابط فرهنگی تآتری بدانیم. قضاوت نهایی را هم به تماشاگر بسپاریم.

چ) نقدنویسی:

مقوله‌ی نقد گرچه به طور مستقیم با عامل دوم تآتر رابطه ندارد، اما نقد نتیجه‌ی تآثیر فرهنگی و اجتماعی یک تولید تآتری است. بدون حضور نقد، هنرمند نمی‌تواند از نتیجه‌ی کار خود با خبر شود. از سوی دیگر نقد با طرح پرسش‌ها و پیشنهادهای خویش نقش عمیق‌ترو غنی‌تر شدن تآتر را به عهده دارد.

نقدنویسی تآتری وضعیتی به مراتب اسفناکتر از تماشاگر و تولید تآتری دارد. همگی ما می‌دانیم که میان نقدنویسی و نمایش رابطه‌یی متقابل و دیالکتیکی برقرار است. چرا که از سویی نمی‌توانیم بدون وجود یکی حضور دیگری را انتظار داشته باشیم. یعنی بدون وجود تآتر یا تآتر خوب انتظار نقد سنجیده و مفید بی‌مورد است. ارزش کیفی نمایش‌ها برانگیزنده و مشوق منتقدان خواهد بود. از سوی دیگر بررسی مداوم و دقیق و بدون غرض منتقدان نمایش‌ها، می‌تواند نمایشگران را در تداوم و تصحیح کار خود تشویق و کوشا کند. نقدنویسی برونمرزی، اگر گاهی هم یافت شود، بیشتر نقدی محتوایی بوده و از بررسی ساختاری و یا دقت بر عناصر نمایشی و زیباشناسانه به دور مانده است. این نقص در درجه‌ی اول به سه علت بوده است؛

- نبود منتقد یا دانش اندک او در درک نمایش
- فاقد بودن خود نمایش از عناصر ذکر شده
- عدم امنیت منتقَد در بیان عقاید خویش.

واقعیت این است که نقدنویسی تا کنون در بخش‌های قابل‌توجهی در چنین رابطه‌یی اسیر بوده است. از همین رو منتقدان برای آنکه تهمت‌های نارو را به جان نخرند و یک شبه به مشاغل و صفاتی چون ساواکی و سانسورچی رژیم گذشته و خائن و مرتجع رژیم کنونی ارتقاع نیابند، عطای نقدنویسی را به لقای نمایشگران اینچنینی‌اش می‌بخشند.

اگر منتقد امنیت اجتماعی نداشته باشد بجای نقدنویسی به ترس‌نویسی تن خواهد داد و اگر دلمان به این خوش باشد، در اینجا و آنجا مطلبی برایمان بنویسند آنوقت عملا سفارش‌نویسی و مجیزگویی رونق خواهد یافت که متاسفانه هیچکدام از اینها باری از دوش نمایش برونمرزی برنخواهد داشت و چه بسا پیکر او را خموده‌تر خواهد کرد.

۳) تماشاگر

مقوله‌ی تماشاگر از دیرباز، از تآتر یونان تا کنون همواره مورد بحث بوده و نقش محوری در تآتر داشته است. باره‌ها از آن تعریف تازه‌یی ارایه داده اند و تاثیر و نقش او را در تآتر بازبینی و باز سازی کرده‌اند. تا جایی که برشت سعی

کرد ابتدا تماشاگر را از افیون خواب‌آور نمایش‌های کلاسیک بیدار کند و نقش و قضاوت او را اساس تآتر مدرن قرار دهد. بعدها نمایشنامه‌هایی نوشته شد که تماشاگر مکمل‌کننده نقش‌های نمایشنامه شد و در برخی موارد حضور عملی او در سالن و صحنه روند نمایش را تعیین می‌کرد.

تماشاگر اما در تآتر ما نیز سرنوشت عجیبی داشته است. تماشاگر تآتر از دیرباز در ایران به لحاظ کمی همواره اندک و محدود بوده است. دوره‌های خاصی از تاریخ ما که با شور و هیجان‌های سیاسی کشور گره خورده، تماشاگر به تآتر به معنای وسیع خود هجوم آورده است. اما این دوره‌ها کوتاه و ناپایدار بوده‌اند. یعنی اگر از دوران تآتر نوشین و سال‌های اول انقلاب ۵۷ بگذریم، وضع تماشاگر در تاتر ما چندان رضایت‌بخش نبوده است. پس می‌بینیم که شور وشوق اجتماعی و آزادی‌های نسبی فرهنگی_ اجتماعی از ضروریات جذب تماشاگر است. گرچه این یک قاعده‌ی کلی لازم است، ولی برای جذب نهایی و مداوم او کافی نیست.

نآتر برونمرزی با دشواری‌های دیگری روبروست که تا حدی ما را از این قاعده کلی نیز دور می‌کند. پیش از همه، عواملی عینیی هستند که تماشاگر ما را در انتخاب سخت‌گیرتر می‌کند. عواملی چون:

- حضور امکانات وسیع و متنوع وسایل ارتباط جمعی به معنای عام آن
- حضور ده‌ها کانال تلویزیونی با برنامه‌های بیشمار نمایشی، موسیقی، سینمایی و غیره
- وجود نمایش‌های کشورهای میزبان با امکانات مالی و فنی و صدالبته هنری خوب

در کنار این عوامل عینی باید از عوامل ذهنی هم سخن بگوییم که به همان اندازه تاثیر و نقش دارند. برخی از آنها از این قرارند:

- سیاست گریزی بخشی از تماشاگران در اثر وقایع سیاسی و فرهنگی کشورمان،
- راحت‌طلبی عمومی و گریز از عمیق‌نگری به مسایل پیرامون،
- تاثیرپذیری عمومی تماشاگر و هنرمند ایرانی مقیم اروپا از آنچه که در آمریکا می‌گذرد،
- گرایش عمومی به نمایش‌های کمدی و دوری از ژانرهای دیگر نمایشی

بر اینها می‌توان حرکات و رفتارهای ضدفرهنگی برخی از دست‌اندرکاران تآتری را هم افزود که از دیر باز تماشاگر ما را از تآتر دور ساخته است. وقتی تماشاگر برخی همایش‌ها و نمایش‌ها شاهد رفتارهای ناهنجاری‌ست که نمی‌توان

آنها را در چارچوب فعالیت‌های تآتری یا فرهنگی گنجاند، وقتی تماشاگر بدمستی‌ها، فحاشی‌های و حرکات لمپن‌گونه‌ای را شاهد باشد، رغبت چندانی به شنیدن و دیدن کارهای ما نخواهد داشت، حتی اگر ما مدعی رهنمودهای "رهایی‌بخش"، "اندیشه‌های شگفت"، کتاب‌های ۴۰۰ صفحه‌ای و رهبری تآتر تبعید را داشته‌باشم. چرا که تماشاگر در حین دیدن نمایش ما توجه ای به این ادعاهای ما ندارد. اگر حتی ما به طور دائم از دکترا و لیسانس‌های جعلی و حقیقی خود و از ادعاهای بالا داد سخن دهیم. تماشاگر در درجه اول به کار روی صحنه‌ی ما توجه دارد و در مرحله‌بعد رفتار و ادعای ما را با آنها می‌سنجد. نتیجه‌گیری سهم و اختیار اوست. ادعاهای جعلی و حقیقی ما تنها و تنها مسئولیت ما می‌افزاید. مسئولیتی که در بسیاری موارد به نیکی به عهده گرفته نشده است.

وقتی تماشاگر شاهد نامهربانی‌های ما با یکدیگر باشد و ببیند که چطور در لوای تبعید، صنف، هنر و امثالهم چوب لای چرخ همدیگر می‌گذاریم، خیلی راحت حرفمان را با عملمان مقایسه می‌کند و عطایمان را به لقایمان می‌بخشد. در نتیجه او دیگر نمی‌تواند به شعارهای انسانی مورد ادعای ما باور و با کار ما همبستگی اعلام کند و با ما مهربان باشد. از اینجا به بعد گفتمان ما عملا با تماشاگر قطع می‌شود. کسی گوشی برای شنیدن حرف‌های ما نخواهد داشت.

این عوامل و شاید بسیاری دیگر که از ذهن نگارنده دور مانده، موجب شده که وضعیت تماشاگر تآتر امروز ما هشداردهنده شود. تماشاگر شاهرگ حیاتی تآتر محسوب می‌شود. امروز اگر بتوانیم همه‌ی عوامل و عناصر را در تآتر حذف کنیم، از دو عنصر مهم نمایشگر و تماشاگر نمی‌توانیم چشم‌پوشی کنیم. چرا که بدون این دو، تآتری وجود نخواهد داشت. باید بدون آنکه بخواهیم تماشاگر را با شیوه‌های عوام‌فریبانه و با نام‌های بزرگان، کمدی‌های سطحی و کلمات بدون پشتوانه گول بزنیم، او را هرچه بیشتر جذب تآتر کرده و بر تعدادش و حضورش در نمایش‌های ایرانی بیفزاییم.

نتیجه:

از تحلیل عمومی وضعیت تآتر برونمرزی این نتیجه گیری کلی بدست می‌آید:

- نیروهای کاری بسیار محدودتر از نیازهای و وظایف فرهنگی ما هستند.
- کمیت و حتی کیفیت تآتر برونمرزی در سال گذشته دچار کمبود جدی شده است.
- دسته‌بندی‌های کاذب ولی به ظاهر اصولی دشواری‌های ما را صد چندان

کرده است.

- تماشاگران ما کمتر شده‌اند.

- جدایی‌های افراطی، ما را به دکان‌های بدون اجناس تبدیل کرده است. دکان‌هایی با ویترین‌های فوق‌العاده بزرگ، تابلوهای رنگین و درشت و صد البته ادعای‌های بزرگتر از ویترین‌ها. اما دکان‌ها همچنان از کمبود و تنوع اجناس رنج می‌برند. دستورالعمل جدایی را بارها به کار برده‌ایم و طعم تلخ ثمرش را چشیده‌ایم. آزموده را آزمودن خطاست! از همین رو به نظر می‌رسد وقت اتخاذ شیوه‌های جدیدی فرا رسیده است. امیدوارم که چنین شود! به امید آن روز.

بهروز قنبر حسینی

گزارشی از مراسم روز جهانی تآتر در شهر کلن (آلمان)

تآتر همیشه زنده است!

پس از برگزاری موفق جشن روز جهانی تآتر در سال گذشته توسط کتاب نمایش، امسال نیز کتاب نمایش با همکاری گروه تآتر چهره و همیاری برخی از هنرمندان و علاقمندان تآتر، این روز را در تاریخ ۶ آوریل در شهر کلن جشن گرفت. در این مراسم که بیش از یکصدوبیست نفر از تآترورزان، کارگردانان، بازیگران، دیگر دست‌اندرکاران تآتر و علاقمندان در آن شرکت داشتند، برنامه‌های مختلف و متنوعی اجرا شد.

جشن ابتدا با رقص هندی «اسواگاتام» توسط **دلارام عسگری** آغاز شد. "اسواگاتام" در زبان هندی به معنای خیر مقدم یا احوالپرسی است . این رقص در واقع نوعی سپاس‌گذاری از "شیوا" است که امکان خوش‌آمد گویی را برای رقصنده ممکن می‌سازد. سپس مجریان برنامه **خرمک جاسمی** و **آفاق اسماعیل‌زاده** به حاضرین به زبان‌های آلمانی و فارسی خوش آمد گفته و روز جهانی تآتر را از سوی کتاب نمایش به همه آنها تبریک گفتند. اولین سخنران این

مراسم آقای **شوسلر** شهردار منطقه نیپس کلن بود . او در بخشی از سخنان خود به نقش تبادل فرهنگی برای نزدیکی و دوستی انسان‌ها اشاره کرده و حضورتآتر را در این تبادل فرهنگی بین‌المللی موثر دانست.

صدای گرم **بهاره نصرتی** که ترانه‌های "راه من" (از فرانک سیناترا) و "دیروز" (از بیتل‌ها) را به زبان انگلیسی و به همراهی پیانوی آقای **ولفگانگ هویر** خواند برنامه بعدی جشن بود.

پیام امسال روز جهانی تآتر را آقای **گیریش کارناد** نمایشنامه‌نویس،کارگردان و بازیگر هندی به سراسر جهان ارسال داشته بود. آقایان **ایرج زهری** و **کمال حسینی** متنی در معرفی کارناد به زبان‌های آلمانی و فارسی برای حاضرین خواندند. در بخشی از معرفی گیریش کارنادچنین آمده است:

"گیریش کارناددر سال ۱۹۳۸ در **ماتران** هند بدنیا آمد و تحصیلات عالیه خود را در دانشگاه‌های **کارناتاک**، **دهاورد** و بعدها با بورسیه تحصیلی **ردس** در دانشگاه آکسفورد به پایان رساند. ... وی تاکنون موفق به دریافت جوایزی از جمله بالاترین تقدیرنامه ادبی کشورش _ نشان **بهاراتا جنان پیت** _ شده است ... کارناد فیلم‌های فراوانی را کارگردانی کرده است که برخی از آنها از جوایز ملی و جهانی برخوردار شده‌اند. او همچنین در فیلم‌های کارگردانان به نام و همکار خود چون **ساتیا جیت ری**، **مرینال سِن** و **شیام بنگال** ایفای نقش کرده است.

سه قطعه با سنتوردر دستگاه چهارگاه برنامه بعدی مراسم بود که توسط **ستاره نیکزاد** اجرا شد. سپس پیام روز جهانی تآتر توسط آقایان ایرج زهری و منوچهر

رادین به زبان‌های آلمانی و فارسی قرائت شد. اما قبل از خواندن پیام، آقای رادین از همه هنرمندان و هنرورزان تآتری حاضر در این گردهمایی خواست که به روی صحنه بروند. همه هنرمندان و هنرورزان تآتر با حضور خود بر صحنه و با کف‌زدن‌های مکرر از تماشاگران که یک سال تمام از تآتر برونمرزی حمایت عملی کرده بود، تشکر کردند.

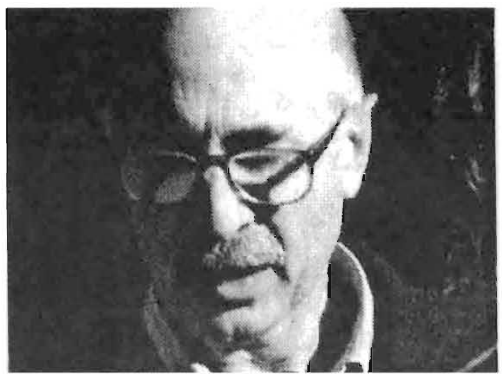
در بخشی از پیام کارناد که آقایان **منوچهر رادین** و ایرج زهری قرائت کردند چنین آمده است:

زمانی جهان غرق در تباهی بود و بشر اسیر تمایلات نابخردان ی خویش. ابزارها و راه های تازه‌ای ـ که به چشم ها و گوش‌ها پسندیده و در عین حال سازنده باشد- می‌بایستی یافت می‌شد تا بشریت از این تباهی بیرون بیاید. بنابر این **براهمای** خالق با تر کیب عناصری از چهار **ودای** موجود متون مقدس، ودای پنجمی آفرید. ودای نمایشگری! اما چون اجرای این وداها در توان خدایان نبود، براهما آن را به انسان، **بهاراتا**، سپرد. بهاراتا به کمک صد فرزند خویش و رقصندگانی که براهما برایش از آسمان فرستاده بود، این نخستین نمایش را اجرا کرد. خدایان با وجد تمام او را در اجرای هر چه بهتر این هنر نوپا یاری کردند.

هرگز جهان به اندازه این دوره " **درام**" به خود ندیده است. در رادیو، در تلویزیون، در فیلم‌ها و در ویدیوها، در همه جا، درام ما را در خود غرق کرده

است. اینها می‌توانند بر ما به مثابه تماشاگر تاثیر بگذارند و یا منقلب کنند، ولی عکس العمل‌های ما به هیچ وجه نمی‌توانند بر خود این پدیده هنری تاثیر بگذارد. اما بر خلاف اینها آنطور که اسطوره‌ی نخستین اجرا روشن می‌سازد، در تآتر، نویسنده، نقش‌آفرینان و تماشاگران جمعی را می‌سازند که همواره متاثر از یکدیگرند و چه بسا در نتیجه انفجار آمیز.[1]

رقص هندی **رادها و گانهایا** که توسط دلارام عسگری اجرا شد، آخرین برنامه از قسمت اول این مراسم بود. داستان عشقی راداها و گانهایا که در این رقص بازگو می‌شد، از شهرت وسیعی در هند برخوردار است. گانهایا چوپان جوانی است که با نوای نی خود قلب همه زنان اطراف خویش را تسخیر کرده است. اما قلب خود او متعلق به راداهای زیباست. این رقص که با ظرافت هر چه تمامتر دلارام عسگری اجرا شد، مورد توجه خاص تماشاگران قرار گرفت.



پس از رقص زیبای راداها و گانهایا مجریان برنامه تماشاگران را به نیم ساعت تنفس دعوت کردند و بدین سان قسمت اول این جشن به پایان رسید.

علاقمندان می‌توانستند در طول نیم ساعت استراحت از نمایشگاه عکس و پوستر فعالیت‌های تآتری برونمرزی دیدن کنند و علاوه بر اینها آنها می‌توانستند

[1] متن کامل پیام را می‌توانید در پایان همین گزارش بخوانید.

بخش نخست گزارش ویدیویی تآتر برونمرزی در سال گذشته را که بی‌وقفه از صفحه تلویزیون سالن استراحت پخش می‌شد، تماشا کنند.

در این قسمت گزارش‌هایی از **روز جهانی تآتر در سال ۲۰۰۱ گذشته، فستیوال دوم پاریس** و نمایش‌های **رضا بیک ایمانوردی، دویدم و دویدم، خورشید در قفس،" ماجراهای آقای میم، موش و گربه، خاله سوسکه** و **ماهی سیاه کوچولو** به نمایش درآمد که مورد توجه فراوان حاضرین قرار گرفت.

در برشور جشن در توضیح نوع، شیوه و معیار انتخاب و پخش یدیویی نمایش‌ها چنین آمده بود:

آنچه در این بخش از برنامه ارائه می‌شود انعکاس کوتاهی از نمایش‌های ایرانی‌ست که نخستین اجرای آنها سال ۲۰۰۱ بوده است. نحوه‌ی تنظیم گزارش نیز بر اساس فیلم‌های موجود در آرشیو کتاب نمایش و ترتیب زمانی اجراها بوده است. بی‌شک کار ما با کمبودهایی ربروست، اما کمبود کمی آن پیش از همه متوجه کسانی‌ست که به هر دلیلی اقدام به ارسال فیلم‌های ویدئویی از نمایش‌های خود نکردند و به درخواست کتبی دوماه پیش ما پاسخ مثبت ندادند.

اجرای تآتر **روزهای خوشی** نوشته **ساموئل بکت** و به کارگردانی **مهوش فیروز زاده** آغازگر قسمت دوم این مراسم بود. در این نمایش **سوزان هارپ** به ایفای نقش پرداخت.

پس از اجرای این نمایش آقای اسد سیف پیام کانون نویسندگان ایران در تبعید را که به مناسبت این روز به کتاب نمایش ارسال شده بود را برای حاضرین خواند. سپس اصغر نصرتی گزارشی از تآتر برونمرزی ایرانی‌ها در سال گذشته را قرائت کرد. او در بخشی از گزارش خود چنین گفت:

"ما سال ۲۰۰۱ را در مجموع با پنج همایش تآتری ، نزدیک به ۳۰ نمایش صحنه‌ای ، تقریبا چاپ ده کتاب تآتری و اندک شماری گردهمایی تآتری، همچون شب های تآتر کلن، پشت سر گذراندیم . ... تقریبا بیش از هشتاد درصد از این نمایش های تولید شده تنها و یا عمدتا برای همایش‌های تآتری(جشنواره ها و فستیوال ها) در نظر گرفته شده اند. به عبارت دیگر این نوع تولیدات را می توان تآتر سفارشی دانست."

اصغر نصرتی در باره تآتر کودکان و مشکلات آن در خارج از کشور چنین گفت:

تآتر کودکان از همه‌ی عرصه‌های دیگر ناتوان‌تر و تک افتاده‌تر گشته است. مقوله تآتر کودک برای تبعیدیان و مهاجران از مسائل مرکزی و مهم محسوب می شود. چرا که ضرورت آشنایی و همزیستی کودکان ما با فرهنگ تآتری و زبانی ما مقوله‌ای ضرور است. اگر ما نتوانیم فرزندان خویش را همزبان عاطفی خویش سازیم، دیر یا زود تبدیل به انسان های تنهایی در این برهوت غربت خواهیم شد."

نصرتی در پایان صحبت‌هایش چنین نتیجه‌گیری کرد:

"وضعیت تآتر برون مرزی بدون کوتاه آمدن و همزیستی نمایشگران با هم میسر نیست. در دهسال گذشته که تآتر ایرانیان در خارج از کشور در ابتدا تا حدی جان

گرفت و متاسفانه این اواخر دوباره دچار اغما شد، نشان می دهد که شیوه‌های گذشته، نه اهداف و آرزوهای شخصی ما را ارضا کردند و نه به اهداف عمومی‌تری یاری رساندند. باید شیوه‌های جدیدتری را اتخاذ کرد. باید از تهدیدها و شرط گذاری‌های تحمیلی بر یکدیگر، باید از دسته بندی های دشمنانه و ولایت فقیه بازی‌های خارج از کشوری دست برداشت. باید میان همبستگی و دسته‌بندی تمایز قائل شد. نباید به بهانه‌ی دفاع از حقیقت به خود حقیقت ستم کرد."

رقص هندی **ملودی‌های مدرن** که توسط **دلبر عسگری** به زیبایی اجرا شد، برنامه بعدی این مراسم بود. " ملودی های مدرن" نشان داد که در جامعه هند موسیقی مدرن نیز راه پیدا کرده است. متاسفانه این رقص با اشکال فنی موسیقی روبرو شد و به خوبی آغاز آن پایان نگرفت.

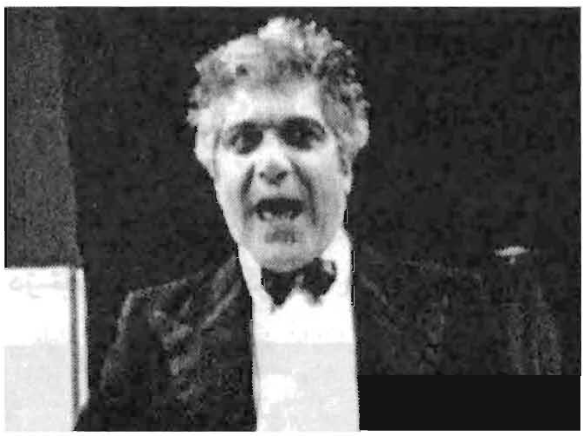
خانم **نیلوفر بیضایی** آخرین سخنران این مراسم بود. ایشان با نگاهی به یک دهه تآتر در تبعید، آینده این تآتر را با توجه به مشکلات موجود نگران کننده ارزیابی کرد. او از دیدگاهی دیگر مشکلات تآتر در تبعید را مطرح کرد:

متاسفانه در جامعه ایرانی خارج از کشور با وجود اینکه تعداد بازرگانان و شرکت‌های تجاری پر درآمد کم نیست ، علاقه و توجه به حمایت از فعالیتهای فرهنگی و هنری هموطنانشان به هیچ وجه وجود ندارد. بر خلاف عالم غرب که در آن حمایت از فعالیتهای هنری یک رسم و حتی وظیفه است، در جامعه ایرانی چنین رسمی نه تنها وجود ندارد بلکه بسیار عجیب و دور از تصور به نظر می رسد.

بیضایی جو مغشوش سیاسی خارج از کشور را مانع دیگری از تداوم کار تآتر دانست و گفت:

زمانی که بخش قابل توجهی از مخاطبان ما دیکتاتوری مشروط را پذیرفته است و حتی در خارج از کشور نیز با رعایت قواعد و چارچوب‌های آن زندگی می‌کند، مسلما سختی کار ما چند برابر می‌شود. اگر بخواهیم بر حسب سلیقه‌ی او کار کنیم، باید تن به کارهای بی اصول و قاعده و جوک گفتن و خنداندن و چفتک پراندن بر صحنه اکتفا کنیم و اگر بخواهیم اصول زیبایی‌شناسانه‌ی کاری را هم تاکید بر خصلت معترض خود در مرکز کارمان قرار دهیم مورد اعتراض قرار می‌گیریم."

بیضایی در پایان صحبت‌های خود در ارتباط با رابطه تماشاگر و صحنه چنین گفت:



" کار تآتر یک رابطه بده بستان میان من و شمای تماشاگر است. وقتی این بده بستان انجام نمی‌شود، بعنوان هنرمند مرتب این حس را داری که برای هیچ کار می کنی. حس می کنی انرژی و توانت ، استعدادت دارد تلف می شود. وقتی این حس را داشته باشی دیگر صد در صد انرژی‌ات را به کار نخواهی سپرد. وقتی چنین شود، از خودت، از اطرافت ناراضی می شوی. در چنین شرایطی است که ما مرتب با ناامیدی می جنگیم و سعی می کنیم خودمان به خودمان نیرو بدهیم . اما در دراز مدت ادامه‌ی کار به این شکل ممکن نیست"[۲]

اجرای نمایش **طوفان عشق خون‌آلود** به کارگردانی و بازیگری **فرهنگ کسرایی** آخرین برنامه از قسمت دوم این مراسم بود. این نمایش کوتاه را کسرایی بر

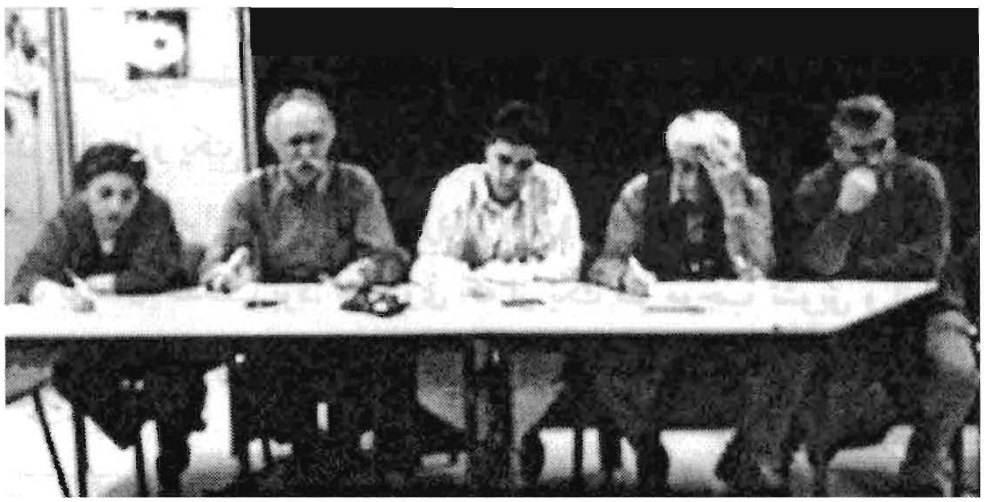
[۲] متن کامل سخنرانی خانم بیضایی را می‌توانید در بخش سخنرانی‌های همین شماره بخوانید.

اساس دو قصه " **وق وق صاحاب**" و "**طوفان عشق خون آلود** از صادق هدایت برای صحنه بازنویسی کرده بود. علی‌رغم اینکه اجرای این نمایش – به سبب طولانی بودن برنامه‌ها- بسیار دیر آغاز شد، اما بازی مسلط کسرایی و اجرای زنده و نوی این نمایش که با صحنه‌های کمیک و موسیقی شاد همراه بود، جانی تازه به جشن و حاضرین بخشید.

پس از این نمایش زمان استراحت دوم رسید و در این مدت نیز، بسان زمان استراحت قبلی، بخش دوم گزارش ویدیویی تآتر برونمرزی سال گذشته، نمایش داده شد. گزارش تصویری این بخش شامل همایش‌ها و نمایش‌های زیر بود:

فستیوال تآتر هامبورگ، زناشویی آنارشیستی، نقالی، سه نظر در باره یک مرگ، دن‌کیشوت، عروسی، سه نمایش کوتاه از پزشگزاد، کنتراباس و چشم خدای زن.

در سومین و آخرین قسمت این مراسم میزگردی با حضور آقایان ایرج زهری، **فرهاد مجدآبادی، عطاالله گیلانی**، اصغر نصرتی و خانم نیلوفر بیضایی با عنوان «دشواری‌ها و چشم انداز تآتر برون مرزی»" برگزار شد. در این میزگرد ابتدا هرکدام از این تآترورزان گوشه‌ای از مشکلات و معضلات تآتر برونمرزی را به طور مختصر مطرح کردند و سپس برخی از حاضرین به طرح پرسش‌ها و نقطه‌نظرات خویش پرداختند. اما از آنجایی که این میزگرد بسیار دیر آغاز شده



بود و طولانی بودن برنامه بسیاری را خسته کرده بود به پیشنهاد آقای مجدآبادی این میزگرد پس از مدت کوتاهی به کار خود پایان داد و قرار شد که در فرصتی مناسب و در فراخونی عمومی پیرامون دشواری‌های تآتر برونمرزی به بحث بپردازند.

امسال روز جهانی تآتر به شکلی منسجم تر از سال گذشته برگزار شد ولی مشکل تعدد برنامه‌ها هنوز وجود داشت ، مشکلی که باعث شد میزگرد نتواند کار خود را آنچنان که باید به پایان رساند. کیفیت نمایشگاه عکس و گزارش ویدئویی در طول تنفس نیز نسبت به سال گذشته به مراتب بهتر شده بود، اما دشواری طولانی بودن برنامه‌ها و یک دست نبودن آنها به قوت خود باقی مانده‌است. از نکات قابل توجه دیگر این مراسم، حضور گسترده‌تر هنرورزان و تآتردوستان و تنوع تماشاگر نسبت به سال گذشت بود. حضوری که از یک سو موجب تشویق و از سویی دیگر موجب افزایش مسئولیت برنامه گذاران برنامه برای سال آینده خواهد شد.[۳]

[۳] شرح عکس‌ها به ترتیب از بالا به پایین:

- پوستر روز جهانی تآتر
- دلارام عسگری
- شوسلر، شهردار منطقه نیپس
- بهاره نصرتی
- کمال حسینی
- ستاره نیک‌زاد
- ایرج زهری
- منوچهر رادین
- مهوش فیروززاده
- سوزان هارپ
- آفاق اسماعیل‌زاده
- خرمک جاسمی
- دلبر عسگری
- نیلوفر بیضایی
- اسد سیف
- فرهنگ کسرایی
- میزگرد بررسی دشواری‌های تآتر برونمرزی (از راست: عطاالله گیلانی، ایرج زهری، اصغر نصرتی، فرهاد مجدآبادی و نیلوفر بیضایی)
- بخشی از نمایشگاه فعالیت‌های تآتری برونمرزی ایرانی‌ها.

"غمنامه‌ی موسیقی در سینمای ایران "

نمایش مجموعه فیلم های ویدئویی

در آلرولتز هاوس - کلن اکتبر - دسامبر ۲۰۰۲

یکشنبه ۱۳ اکتبر ۲۰۰۲- ساعت ۱۸

"سکوت": محسن مخملباف -

موسیقی، دستمایه‌ای فلسفی؟

یکشنبه ۲۷ اکتبر ۲۰۰۲ - ساعت ۱۸

" قطعه ناتمام": مازیار میری -

بازیابی ترانه های محلی

یکشنبه ۱۰ نوامبر ۲۰۰۲ - ساعت ۱۸

"سیاوش": سامان مقدم -

موسیقی پاپ، نشانه‌ی طغیان؟

یکشنبه ۲۴ نوامبر ۲۰۰۲ - ساعت ۱۸

"دلشدگان": علی حاتمی -

تاریخ موسیقی ایران

یکشنبه ۸ دسامبر ۲۰۰۲ - ساعت ۱۸

" پرپرواز": خسرو معصومی —

مشکلات موسیقی پاپ در ایران

برنامه نمایش فیلم های دوم در همین تاریخ‌ها بعداً به آگاهی می‌رسد!

برگزارکننده: کانون هنر کلن - آلمان-

(کانون فیلم)

Allerweltshaus

http//www.allerweltshaus.org/programm.htm

Körnerstr-77, 50823 Köln Tel: 0221-5103002

Linien 3 &4: Haltestelle: Körnerstr.

پیام روز جهانی تآتر ۲۰۰۲
توسط گیریش کارناد[1]

ناتیاساسترا[2] یکی از کهن‌ترین رساله‌های شناخته شده‌ی جهان در باره‌ی تآتر است. نگارش آن به حدود ۳۰۰ سال پیش از میلاد مسیح برمی‌گردد و نخستین بخش آن به پیدایش تآتر می‌پردازد.

زمانی جهان غرق در تباهی بود و بشر اسیر تمایلات نابخردانه‌ی خویش. ابزارها و راه‌های تازه‌یی - که به چشم‌ها و گوش‌ها پسندیده و در عین‌حال سازنده باشد - می‌بایستی یافت می‌شد تا بشریت از این تباهی بیرون بیاید. بنابر این **براهما**[3]ی خالق با ترکیب عناصری از چهار **وِدا**[4]ی موجود، متون مقدس، ودای پنجمی را آفرید. ودای نمایشگری! اما چون اجرای این ودا در توان خدایان نبود، براهما آن را به انسان، **بهاراتا**[5]، سپرد. بهاراتا به کمک سد فرزند خویش و رقصندگانی آسمانی که براهما برایش فرستاده بود، این نخستین نمایش را اجراکرد. خدایان با وجد تمام او را در اجرای هرچه بهتر این هنر نوپا یاری‌کردند.

نمایشنامه‌یی که بهاراتا بر صحنه برد، از تضاد ازلی اهریمنان و خدایان سخن می‌گفت و از جشن پیروزی خدایان در آخرین نبردشان. نمایش خوشایند خدایان و انسان‌ها واقع شد، اما اهریمنان تماشاگر را عمیقا جریحه‌دار کرد. اهریمنان از نیروی خارق‌العاده‌ی خویش بهرَه‌گرفته و اجرای نمایش را با فلج‌کردن زبان، حرکت و حافظه‌ی نقش‌آفرینان، مختل کردند. خدایان نیز بر اهریمنان حمله برده و بسیاری از آنان را کشتند.

نتیجه هرج‌ومرج بود. پس براهمای خالق رو به اهریمنان کرد و با آنان سخن گفت. به آنها توضیح داد که درام وضعیت سه جهان را به تصویر درآورده است. اهداف اخلاقی، معنوی و مادی زندگی در آن نهفته‌اند و نیز ادراک و خشنودی‌ها

---

1 Girich Karnad

2 Natyasastra

3 Brahma

4 Veda

5 Bharata

و ناخشنودی‌های او را بیان می‌کند. هیچ دانشی، هیچ هنری و هیچ احساسی نیست که در آن یافت نشود. سپس از بهاراتا خواهش کرد که بازهم آن را اجرا کند. از اینکه اجرای دوم موفقیت بیشتری کسب کرده است، گزارشی در دست نیست.

تفسیرهای تآترشناسانه از این بخش رساله، تقبیح اهریمنان در اسطوره، امری طبیعی دانسته شده‌است. رفتار اهریمنان از سوی همه چنین تفسیر می‌شود که گویا اهریمنان طبیعت واقعی تآتر را نفمیده‌اند. در واقع از این دیدگاه مذاکره‌ی براهما درباره‌ی تآتر با اهریمنان محتوای واقعی اسطوره می‌گردد.

به نظر من چنین تفسیری بر پایه‌ی درکی نادرست استوار است. این واقعیت که اهریمنان -برخلاف خدایان- خشونت فیزیکی به‌کار نگرفته‌اند و تنها به " کلام، حرکت‌ها و حافظه"ی بازیگران حمله کرده‌اند، خود نشانی‌ست از درک قابل‌توجه و دیدگاه ظریف آنها در باره‌ی بازیگری.

به راستی هم این متن کهنِ ارزشمند بدین خاطر نوشته شده که ضمن توصیف نخستین اجرای نمایشی درِ تاریخ زندگی بشر، هنر و تکنیک بازیگری را به ما بیاموزاند. در کنار دیگر خدایان، حوریان آسمانی و نمایشگران حرفه‌یی، شخص خالق نیز در این پروژه شرکت داشت. پس نتیجه‌ی آن نیز می‌بایستی موفقیت‌آمیز بوده باشد. اما روایتی که به ما رسیده گزارشگر یک فاجعه است.

در اینجا نکته‌یی به طور ضمنی در نمایشنامه بیان می‌شود که محققین تاکنون آگاهانه آن را نادیده گرفته‌اند. شاید این نکته شرمنده‌شان می‌کند. اما یقینا مشتی‌ست بر دهان ادعای زیباشناسیِ سنتیِ هند که بالاترین هدف تآتر را ایجاد لحظه‌ای لذت‌بخش و فارغ از دغدغه‌هَای روَزمره می‌داند.

من فکر می‌کنم این اسطوره ما را متوجه ویژگی مهمی از تآتر می‌کند که براهما نمی‌توانست در سخنان آشتی‌جویانه‌اش به آن اعتراف کند: هر اجرای تآتری، هرقدر که در آن وسواس به خرج داده شود، باز خطر عدم موفقیت، اختلال و با آن خشونت را به همراه خواهد داشت. در هر "اجرا" دست‌کم دو انسان سهیم‌اند: یکی آنکه بازی می‌کند -یعنی وانمود می‌کند که کس دیگری‌ست- و دیگری که تماشا می‌کند. درست همین خود موقعیتی‌ست غیرقابل پیش‌بینی.

هرگز جهان به اندازه‌ی این دوره «درام» به خود ندیده است. در رادیو، در فیلم‌ها، در تلویزیون و در ویدیوها، در همه‌جا درام ما را در خود غرق کرده است. اینها می‌توانند بر ما به عنوان تماشاگر تاثیر بگذارند و یا منقلب کنند، ولی عکس‌العمل‌های ما به هیچ‌وجه نمی‌توانند بر خودِ این پدیده‌ی هنری تاثیر گذارند. اما برخلاف اینها آنطور که اسطوره‌ی نخستینَ اجرا روشن می‌سازد، در تآتر نویسنده، نقش‌آفرینان و تماشاگران جمعیِ را می‌سازند که همواره متاثر از

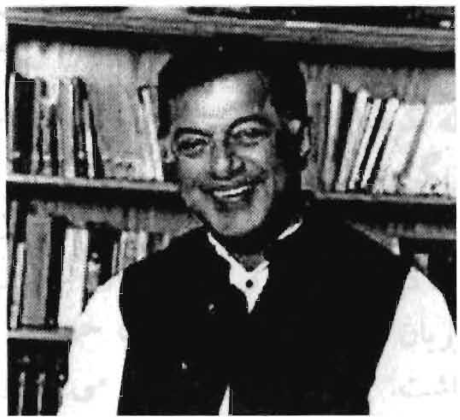
یکدیگرند و چه بسا این شرایط می‌تواند نتیجه‌ای انفجارآمیز بیابد.

به همین خاطر اگر تآتر سعی کند خود را تنها بر پایه‌ی اطمینان و پیش‌بینی ارائه دهد، حکم مرگ خویش را امضا کرده است. و نیز از همین روست که تآتر همواره زنده و برانگیزاننده خواهد ماند، گرچه آینده‌آن تیره و تار به نظر آید!

برگردان: اصغر نصرتی (چهره)

در باره گیریش کارناد

ارسال‌کننده‌ی پیام روز جهانی تآتر سال ۲۰۰۲



گیریش کارناد در سال ۱۹۳۸ در **ماتِران**[6] هند به دنیا آمد. تحصیلات عالیه‌ی خود را در دانشگاه‌های **کارناتاک**[7]، **دهارواد**[8] و بعدها با بورسیه‌ی تحصیلی **رُدِس**[9] در دانشگاه آکسفورد به پایان رساند. وی پس از هفت سال به کار خود در انتشارات آکسفورد در هند پایان داد و نویسندگی و فیلم‌سازی را پیشه‌ی خود ساخت. او سال ۱۹۷۴ و ۷۵ مدیر موسسه‌ی فیلم و تلویزیون در پیون و از سال ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۳ رییس آکادمی هنرهای نمایشی « **سانگیت ناتاک**[10]» بود.

کارناد در حال حاضر سرپرستی مرکز نهرو، بخش فرهنگی کمسیون عالی هند در لندن، را به عهده دارد.

او نخست نمایشنامه‌هایش را به زبان **کانّادایی**[11] که در موطن او **کارناتاکا** به آن صحبت می‌کنند، می‌نویسد و سپس خود آنها را به انگلیسی برمی‌گرداند. او با

---

6 Matheran
7 Karnatak
8 Dharwad
9 Rhodes
10 Sangeet Natak
11 Kannada

دومین نمایشنامه‌ی خویش، **توقلاک**[۱۲]، در سال ۱۹۶۶ نام خود را به عنوان نویسنده در سراسر هند تثبیت کرد. سال ۱۹۹۳ در آمریکا تآتر **گوتری**[۱۳] در شهر مینه‌راپُلیس به مناسبت سی‌امین سال نگارش نمایشنامه‌ی **ناگاماندالا**[۱۴]، آن را به روی صحنه برد و با اجرای نمایشنامه‌ی دیگری از کارناد، **آتش و باران**[۱۵]، همکاری با وی را تداوم بخشید. در ژوئن ۲۰۰۲ نیز تآتر **لیکستر هِی‌مارکِت**[۱۶] نمایشنامه‌ی **بالی ساکریفایس**[۱۷] را از او به روی صحنه خواهد برد.

در سالهای ۸۸ - ۱۹۸۷ کارناد در چهارچوب بورسیه‌ی **فولبرایت**[۱۸] به عنوان سناریونویسِ مقیم و استاد میهمان تدریس کرد. وی تا کنون جوایز ملی از جمله بالاترین تقدیرنامه‌ی ادبی کشورش- نشانِ **بهاراتیا جنان‌پیت**[۱۹] - را دریافت کرده است.

کانارد فیلم‌هاي فراواني را کارگرداني کرده که از جوايز ملي و جهاني برخوردار شده‌اند. او همچنين در فيلم‌هاي کارگردانان بنام و همکار خود چون **ساتياجيت‌ري**[۲۰]، **مرينال سِن**[۲۱] و **شيام بِنگال**[۲۲] ايفاي نقش کرده است.

12 Tughlaq
13 Guthrie
14 Nagamandala
15 The Fire and the Rain
16 Leicester Haymarket
17 Bali The Sacrifice
18 Flobright
19 Bharatiya Jnanpith
20 Satyajit Ray
21 Mirnal Sen
22 Shyam Benegal

پیام کانون نویسندگان ایران در تبعید

به کتاب نمایش به مناسبت برگزاری جشن روز جهانی تآتر

« من از نو آغاز می کنم و همه چیز را روشنی می بخشم»
سوفوکل از زبان ادیپ در نمایشنامه ادیپوس

یاران! همکاران! دوستان گرامی تئاتری!

امسال مصادف است با چهلمین سال برگزیدن ۲۷ مارس به عنوان « روز جهانی تئاتر». در این روز، در بزرگداشت تئاتر، چراغ های صحنه‌ها در سراسر گیتی روشن می‌شود. هدف بزرگداشت و گسترش هنر تئاتر است. هدف زنده نگه داشتن یاد و خاطره همه آنانی است که در این عرصه عمر سپری کردند. هدف اعتراض است به آنچه نباید باشد. به سانسور، به خفقان، به محدودیت، به ... و استقبال از راهی که در پیش است. هدف اتحاد و همکاری دست اندرکاران عرصه تئاتر است در همبستگی جهانی برای اعتلای هنر نمایش. سوفوکل ها، شکسپیرها، ایبسن‌ها، میلرها، چخوف و بکت‌ها در این روز دگر بار به میان ما می آیند تا با یاد میرزا آقا تبریزی‌ها، کریم شیره‌ای‌ها، نوشین‌ها، جعفری‌ها، فنی‌زاده‌ها، سلطانپورها، ساعدی‌ها و ... پرچمی را افراشته تر نگاه داریم که نمایش نام دارد. این پرچم به همه آنانی تعلق دارد که تئاتری نو و آزاد می خواهند. تئاتری که تصمیم دارد ورای هر قدرت و حکومتی بشکفد. تئاتری که انسان هدف آن است. و در این راه زبان و گامی مشترک می‌جوید.

دریغ و درد که در این سالهای سیاه، تئاتر هنوز نشکوفیده ما، نه همیشه، اما پیوسته با محدودیت و سانسور مواجه بود. پس از بهمن ۵۷، هنوز از سانسور آریامهری نرهیده، به دام حکومتی گرفتار آمد که هنر را بر نمی‌تافت. تماشاخانه ها بسته شد و چراغ های صحنه خاموش. بازیگران حرفه‌ای بیکار و شیفتگان تئاتر سرگردان. و در این راه بود که بسیاری از هنرمندان و کارورزان تئاتر ترک کشور را بر ماندن ترجیح دادند و بدینسان تئاتر تبعید ایران در پهنای گیتی بنیان گرفت. و این البته برای تئاتر چیزی غریب نبود. مگر نه اینکه تاریخ تئاتر در تبعید ریشه دارد و تئاتر همزاد تبعید است؟

دوستان گرامی!

از عمر تئاتر تبعید ایران بیش از بیست سال می گذرد. در این سال ها همان

طور که هنرمندان هنر نمایش در داخل کشور به هزار ترفند سعی نمودند تا چراغ صحنه را روشن نگه دارند، در خارج کشور نیز هنرمندان تئاتر با هزاران مشکل، چراغ ها بر صحنه ها روشن نمودند. و به حق باید گفت که دستاوردها شایان است. حضور صدها گروه تئاتری ایرانی در کشورهای مختلف جهان که نمایش اجرا می کنند، کتاب و مجله نمایش انتشار می‌دهند، نمایشنامه می‌نویسند، فستیوال بر پا می دارند و شوق دیدار تئاتر را به هزاران تماشاگر ارزانی می دارند، شاهدی است بر این مدعا. اگر به کارنامه تئاتر ایران در خارج از کشور نظر افکنیم، عظمت آن را، به ویژه در مقایسه با هنر حکومتی و یا حکومت‌یار داخل کشور، به خوبی مشاهده خواهیم کرد.

کانون نویسندگان ایران در تبعید، در این روز دست همه کسانی را می فشارد که تئاتر را آزاد می خواهند. درود و پشتیبانی ما نثار کسانی است که تصمیم دارند صحنه های تئاتر را مستقل و بی یاری قدرت های حاکم روشن نگه دارند.

دوستان گرامی!

تئاتر اقدامی است مشترک در رزمی مشترک. در این آوردگاه اما در سالی که گذشت، با دریغ و درد، شاهد نه وحدت و همکاری، بل که نفاق گروه‌های تئاتری در خارج از کشور بودیم، نفاقی که جز جمهوری اسلامی هیچ کس از آن سود نخواهد برد.

یاران و همگامان!

کانون نویسندگان ایران در تبعید، هنر تئاتر را نیز همچون دیگر عرصه‌های هنر و ادبیات چند صدا می‌خواهد. ما دوستدار وحدت و همکاری صداهای گوناگون هستیم. چند صدائی را پاس می‌داریم و تبلیغ می کنیم. خط فاصل بین من تبعیدی با آن رژیمی که تبعیدی می‌آفریند، تئاتر را توقیف می کند، تماشاخانه ها را می‌بندد و هنرمند را به بند می کشد، در همین است. در اینکه او تئاتر را یک صدا، هنرمند را اخته و هنر را گوش به فرمان و در خدمت خویش می خواهد. او پیام آور مرگ و نیستی است. من زایش را ستایشگرم و خلاقیت را پاسدار. او هنر را به بند می کشد، من اما آن را رها می‌خواهم، آزاد، بی هیچ قید و بند.

دوستان گرامی!

ما در این روز خجسته همه آنانی را که این تفکر را مبنا می‌دانند، به همکاری و روا داری فرا می‌خوانیم، به اینکه: «این درد مشترک | بی رزم مشترک | در کام ما | آسان، جدا جدا | درمان نمی شود.» (کسرائی) مطمئن باشیم که توان ما بیش از حدس ماست. امیدواریم اجراهای نمایشی و فستیوال های تئاتری در سال های آینده پر بارتر، شکوفاتر و وحدت آفرین تر از پیش برگزار شوند.

با درود به همه کارورزان تئاتر و ستایش از همه آنانی که تاریخ صفحات تئاتر ایران را در داخل و خارج از کشور، با نام و بی نام، شکوه و اعتبار بخشیده و می‌بخشند. « ما در انتظار نشسته‌ایم تا دویدن و پرواز کردن این پرنده نوزاد را تماشا کنیم.» (پابلو نرودا، در پیام به روز جهانی تئاتر ۱۹۷۱)

سوم آپریل ۲۰۰۲

قاسم بیک زاده

به بهانه‌ی نمایش " پرومته در اوین "[1]

بی هیچ استثنائی، همه از حمایت تئاتری صحبت می‌کنند که آخرین نفس هایش را سالیان پیش کشیده و جنازه اش از (عهد دقیانوس) در کمدی کلاب‌ها و کانتری کلاب‌ها جا خوش کرده است. همه عقیده دارند که باید به نوعی به اعتلای این هنر کمر همت بست. همه بر آنند که به هر شیوه و ترفند "باید" کمک کرد تا آنهائی که شهامت و جسارت به کار بسته‌اند، تا کاری متفاوت از ابتذال رایج را به صحنه ببرند، نا امید نشوند و پی‌گیر تئاتر راستین باشند. همه از تو می‌خواهند که چیزی بنویسی تا مایه‌ی دلگرمی و تشویق این گروهی باشد که ماه‌های متمادی برای روی سن بردن این کار جدید تلاش کرده و با زحمات فراوان و تضییقات بی‌شمار و کارشکنی‌های بی‌اندازه، این قدم‌های محکم و استوار را برداشته‌اند. و آن زمان که می‌گوئی تو خود از دل سوختگان این هنر راستین هستی و بیش از دیگران غم این خفته ترا می‌آزارد، و دلت برای دیدن یک تئاتر خوب می طپد و از دیدن این همه مهمل بر صحنه‌های تئاتر این شهر دچار تهوع شده‌ای، گل از گل شان می‌شکفد و بی اراده از تو می‌خواهند که: پس یک چیز خوبی بنویس! بنویس و بگذار که تشویق بشوند! بنویس تا به کارشان دلگرم بشوند! بنویس...! و تو خوب می فهمی که آنها از تو چه می‌خواهند! فقط بنویس! بنویس که کارتان عالی بود! شاهکار بود! بی‌بدیل بود! بی‌نظیر بود! هیچ عیب و ایرادی در کارتان نبود! آی نویسنده‌ی ((پر آوازه)) شاهکار نوشتی! آی کارگردان ((برجسته)) غوغا کردی! آی بازیگر! آی چارلی چاپلین! آی اورسن ولز! آی سر لورنس الیویر! آی برتر از همه‌ی اینها، گل کاشتی! آی...آی...!

وقتی می گویند بنویس! یعنی اینطوری بنویس، نه آنطوری که خود تو دیده‌ای و ارزیابی کرده‌ای! بنویس که عالی بود، تا همه خوششان بیاید، فروش بکند، پول آگهی‌ها به موقع برسد، و همه هم راضی باشند که چیزی بر خلاف "عرف رایج!" این شهر علیه کار روی صحنه نوشته نشده، که خدای ناکرده آگهی

---

[1] برگرفته از جوانان، سال پانزدهم، جمعه بیست و هفتم مهر ۱۳۸۰، شماره ۷۵۰.

شان قطع نشود!

خانم ها! آقایان! دوستان عزیز من! می‌دانید چرا تئاتر در این شهر مُرد؟ می‌دانید که مسبب اصلی نابودی تئاتر در این شهر چه کسانی هستند؟ می‌دانید مرگ تئاتر این شهر را باید به حساب چه کسانی باید نوشت؟ خوب می‌دانید! بهتر از من می‌دانید!

تئاتر در این شهر قربانی اصلی رسانه‌های همگانی است. آگهی اولی‌ترین و اساسی‌ترین گام در جهت روند تئاتر در این شهر است. مقدمتا این "مبتدا" را داشته باشید تا "خبر" را هم خدمتتان عرض کنم! تئاتر در این شهر، از آن زمان به ابتذال و اضمحلال کشیده شد که برای نمایش‌های هرگز ندیده‌شان نقد و بررسی نوشتند و در رادیو تلویزیون‌ها داد سخن دادند و در نشریات هم چاپیدند! تئاتر در این شهر از زمانی به بستر بیماری افتاد که نویسنده و کارگردان و تهیه‌کننده و بازیگر و صدابردار و نور پردازش (که غالبا هم یک نفر بود!) با اسامی جعلی و مستعار و یا اعوان و انصار خود نقدهای آنچنانی نوشتند و به اغلب جرایدی که در آن آگهی داشتند سپردند و چاپ شد و تبدیل شدند به ((من آنم که رستم بود پهلوان!!)) این تئاتر وقتی در بستر بیماری بود که ((مرتضی قمصری، گزارشگر بی‌نام و نشان همه جا حاضر! با بینندگان آتراکسیون‌ها و نمایش‌های آنچنانی مصاحبه می‌کرد و مردم جلوی دوربینش از (یک شب به اندازه‌ی سی سال خندیدنشان و از زور خنده شلوار خیس کردنشان!) می‌گفتند و از تلویزویون‌های قد و نیم قد و سیاه سفید و رنگی و نیم ساعته تا بیست و چهار ساعته پخش می‌شد! این تئاتر در بستر احتضار نفس‌های آخرش را می‌کشید که آن برنامه ساز رادیویی در یک مصاحبه‌ی نابرابر و غیر منصفانه یکی از دست اندرکاران کارهای نمایشی را در کنار خود نشانده و با منتقد و کارگردان تئاتر پیشرو، ناصر رحمانی‌نژاد را روی خط تلفن داشت و این دو مدعی را به مصافی نابرابر خوانده بود! و بالاخره این تئاتر آن زمان جان به جان آفرین تسلیم کرد که حضرات نام و عنوان‌دار، بعنوان استاد و کارشناس تئاتر در نمایش‌های موفق و ناموفق حضور پیدا کرده و بعد از اتمام نمایش به پای دست اندرکاران نمایش بر می‌خاستند، کف می‌زدند، هورا می‌کشیدند، و بعد از افتادن پرده به پشت صحنه می‌رفتند دست یکایک را در دست می‌گرفتند. بر گونه یکایک‌شان بوسه می‌زدند و از شاهکارشان تعریف و تمجید می‌کردند و برایشان آرزوی موفقیت بیشتر داشتند و چون در خلوت به این حضرات استاد و کارشناس اعتراض می‌کردیم که چرا چنین می‌کنید؟ جواب‌شان چون عمل شان سفسطه و مغلطه بود! دو روئی و ریا بود! با نقد من و ناصر رحمانی‌نژاد کاملا موافق بودند ولی همچون «ابو حریره» که بر خوان معاویه اطعام

کرده ولی نمازش را پشت سر علی می‌خواند، از دوستان استمالت می‌کردند! و در نهایت مجلس ختم و ترحیم این تئاتر در شرایطی برگزار شد که هیچ قلمی را جایی در نشریات این شهر نبود، که دو خطی در بررسی و نقد تئاتر بنویسی! در هیچ رادیو و تلویزیونی (علیرغم کمبود فوق العاده چشمگیر برنامه) جایی و مکانی و محملی برای نقد و بررسی تئاتر نبود و هنوز نیست! نقد در این شهر متاسفانه از یک سو به معنی (پنبه‌ی طرف را زدن!) تلقی شده است و از سوی دیگر هیچ معنایی به جز تعریف و تمجید و به به گفتن و چه چه زدن نداشته و ندارد! از این روی «مرگ یزدگرد» کاری نیست که مردم تئاتر ندیده به آن اقبال نشان بدهند! از این روست که کار «ضیاء مجابی» به ذائقه‌ی جماعت هرهری و کرکری خوش نمی‌آید! از این روست که کار ناصر رحمانی‌نژاد و داریوش ایران نژاد بیش از چند اجرا نمی‌رود! از این روست که «قمر در آئینه» با تمام استحکام فورمت تئاتریش، بعد از چند اجرا متوقف می شود! چرا؟ چون سلیقه و ذائقه‌ی مردم این شهر به نحو بسیار بدی توسط همین رسانه‌های گروهی تربیت شده است!

خانم‌ها! آقایان! دوستان عزیز من! این کلاف در هم تنیده از چند رشته‌ی نا مانوس پدید آمده است که اگر سر هر رشته را بگیرید و دنبال کنید، آخرش به رسانه‌های گروهی این شهر ختم می‌شوند! که در بند و بست رفاقت و آگهی و نان قرض دادن‌ها، باعث اضمحلال و ابتذال شهر شده‌اند و چون امروز نه نشانی از تاک است و نه از تاک نشان، دو باره (بعضی از آنها) به دست و پا افتاده‌اند و زیر علم واحدی جمع شده‌اند که باید کمک کرد که تئاتر مترقی پای بگیرد! تردیدی نیست که کار خیر را، حاجت استخاره نیست! ولی دوستان شنیده‌اند که زن حامله گِل می خورد، اما توجه نکرده‌اند که چه گلی را زنان حامله ویار می‌کنند!

دوستان عزیز! ایرج جنتی عطایی را من نمی‌شناسم و جز یک برخورد سرد و انفعالی در منزل یکی از اهالی تئاتر، آشنایی دیگر با او ندارم و در آن برخورد هم نه او به پرسش من پاسخ گفت و نه من از موضع برج عاج او خوشم آمد! به عبارت ساده‌تر هیچکدام برای همدیگر "تره" خُرد نکردیم! ولی همانطوری‌که گفتم، من خود از دل سوختگان تئاترم. تئاتر در میان سایر هنرها برایم جایگاه ویژه‌ای دارد به همین جهت کمتر از دیگران دلواپس این کار جنتی نیستم. من کارهای نمایشی عطائی را خوانده‌ام و با نوع کار و اندیشه‌ی او حرف‌ها دارم، شاید زمانی دیگر در یک گپ و گفت رویاروی با او مطرح بکنم و شاید هم در یک بررسی این اندیشیدن و این نوع کار را به نقد بکشم ولی امروز به دلیل اهمیت این نوع کارش «پرومته در اوین» مایل به ذکر چند نکته هستم. اول اینکه

نقد و بررسی تئاتر هم مانند سایر رشته‌های هنر جایگاه ویژه‌ای دارد و هر نقد سازنده به دور از حب و بغض و بده بستان‌های رایج می‌تواند در تعالی کار یک هنرمند نقش تعیین کننده داشته باشد. هنرمند از هر نوعش، با خواندن نقد منتقدین در اصلاح و رفع اشکال‌های کارش بر آمده و در ارائه کارهای سالم‌تر و صحیح‌تر گام‌های نوین بر دارد. بر نتافتن نقد و بررسی نشانه‌ی خود شیفتگی و خود محوری یک هنرمند و چشم را به روی واقعیات بستن است. مدح و ثنای دوستان و دوستداران الزاما به مفهوم بی عیب و نقص بودن کار یک هنرمند نیست، زیرا عموما برداشتی احساسی و انفعالی از یک کار هنری دارند و فاقد بینش نقادانه هستند و به همین مناسبت با طناب پاره‌ی بعضی از مداحان و سینه چاکان ناآگاه به چاه سرنگون شدن دور از عقل است.

اگر همین چند سطری که در رابطه با آخرین کار ایرج جنتی عطائی نوشته می‌شود، نشانه‌ی آن است که این کار در خور اعتناست و جای نقد و بررسی دارد و گر نه چه بسیار نمایش‌ها و چیزهای دیگر در همین شهر بر صحنه می‌رود که حاشا و کلا، حتی حرف زدن هم در باره‌شان، خبط محض است چه رسد به آنکه چیزی در باره‌شان نوشته شود!

«پرومته در اوین» کار خوب و در میان نمایش‌های ایرانی برون مرزی کاری‌ست نوین. این کار می توانست بهتر از این باشد و هنوز هم برای اصلاح آن وقت هست. (به ویژه که در این شهر نمایش‌ها را به مناسبت بزرگی و کوچکی سالن، حضور اقلیت‌های مذهبی و قومی، و در تورهای شهری و ایالتی و فرا ایالتی بالا و پائین کرده و متناسب با شرایط و ذوق و سلیقه و خوش آمد و بد آمد حضار تغییراتی بنیادی می دهند!)

«پرومته در اوین» کار خوبی است و روی آن خوب کار شده است و تیمی برای اجرای آن برگزیده شده‌اند که هر کدامشان به تنهائی کارنامه‌ای دارند و بیشترشان هم مدعی نویسندگی و کارگردانی و بازیگری و تهیه کنندگی! و علیرغم همگنی و همخونی‌شان در خانواده تئاتر، به دلیل خصوصیات خلقی و بافت فکری و میزان آبی که « لولهنگ » هر کدامشان بر می‌دارد، جمع اضدادی هستند که شاید فقط جنتی عطائی می توانست آنها را یکجا به روی صحنه ببرد و در کنار هم به بازی بگیرد و امیدواریم که تا آخر چنین باشد و بر این حس بدی که داریم فائق شویم! این گروه در نهایت همیاری و همت در کنار هم به ایفای نقش پرداخته و به نظر نمی‌رسد که هیچکدامشان سعی در تسلط بر صحنه و یا به اصطلاح اهل تئاتر "پر کردن صحنه" را داشته باشند. و همینجا ضروری می بینم که یاد آور شوم که من شاهد اولین اجرای (پرومته...) در «پیرس کالج» بوده‌ام و

قضاوت من بر اساس اولین اجراست و اگر به نقص و اشکالاتی که اشاره خواهم کرد، مربوط به این اجراست و یحتمل در اجراهای آتی بر طرف شده باشند. کار عطائی ستودنی است به دلیل همین انتخاب متفاوت بازیگران و متن نمایشی که خود نوشته و گویا قبلا در چند شهر یا کشور اروپایی به روی صحنه رفته است. و اجرای لوس‌آنجلسی آن بازنویسی متن اروپایی است که من آن متن را خوانده بودم و به نظر می‌رسد که به متن افزوده‌ی زیادی دارند و طبیعتا زمان اجرای آن را هم به حدود دو ساعت و بیست دقیقه ارتقاء داده است. اما متن موجود یک دستی متن قبلی را ندارد و نشان از دو ذهنیت و دو بینش متفاوت دارد که گاهی این دو نظر در مقابل هم سر کشیده و عرض اندام می کنند و حتی ناسخ و منسوخ همدیگر هستند! ساده تر بگویم: بنظر من در پاره‌ای دیالوگ‌ها و حتی "سن"های افزوده بر متن قبلی خط و بینش و تفکر «پرویز صیاد» را می‌شود به خوبی رد زد.

"پرومتوس یا پرومته در اساطیر یونان خدا یا فرشته‌ی آتش پسر ژاپت و برادر اطلس است. یونانی ها او را آشنا کننده بشر به تمدن می‌شمرند و عقل و خردمندی انسان را عطیه او می‌پنداشتند. او پس از آنکه انسان را از گل زمین ساخت، برای جان دادن وی، آتش آسمان را بدزدید. زئوس (خدای خدایان) برای تنبه وی «پاندور» را با درج شوم که محتوی شرور و آلام بود، نزد وی فرستاد ولی پرومته به کیاست دریافت و از گشودن آن خود داری کرد. سپس زئوس به وسیله «وولکن» او را در کوه قفقاز میخکوب کرد و آنجا کرکسی جگر او را می‌خورد تا آنکه هرکول او را نجات داد. ایسخولوس نمایش نامه ای تغزلی به عنوان «پرومته در زنجیر» کرده است." (لغت نامه دهخدا)

نویسنده‌ی نمایشنامه دلبستگی ویژه‌ای به اسطوره‌ها دارد، آنچنان که در (رستمی دیگر، اسفندیاری دیگر) نشان داد. ولی متاسفانه یا درک درستی از اساطیر ندارد و یا در پروردن اسطوره‌ها در قالب‌های نمایشی امروز ضعیف هستند. پرومته‌ی ایشان "زن"ی هستند که هویت او در یک کلام خلاصه می‌شود. زنی که شعر می‌سراید. و صد البته اصلا اشکالی با این پرومته ندارم و اشهداً بالله گواهی می‌دهم که بسیاری از زنان شاعر و نویسنده و محقق و حقوقدان و هنرمند ما شایستگی این عنوان را هم دارند. اما هویت و پرسناژ این شاعر در لابلای بیش از دو ساعت دیالوگ‌های روشنفکرانه‌ی نویسنده، کماکان در پرده‌ای از موهومات و فرضیات مخفی می‌ماند و نقاط قوت یک زن ستیزنده و شاعر گاهی مغلوب نظرگاه‌های مردسالارانه‌ی شوهر و شکنجه‌گر و بازپرس و حتی تواب می شود! و این کاراکتر در هیچ بخشی از زمان طولانی نمایش جوهر روشنگری و ستیزندگی را از خود بروز نمی‌دهد. او زنی است که شعر می‌گوید و طرفه آنکه شعر را باز

پرس او دکلمه می‌کند (و چه غلط هم دکلمه می کند!) او زنی است که شعر می‌گوید ولی حتی شوهرش هم با او همراه نیست که بعضا با دژخیمان اوین همراهی و همدلی می‌کند! و از نیش زبان، حتی در نوع بزک و لباس پوشیدن زن انتقاد می‌کند. پس پرومته برای کیست؟ حتی مرده شوی هم با او همدلی ندارد! پرومته‌ی اوین زنی است که به صرف سرودن شعر دستگیر می‌شود، در زندان اوین در یک ملاقات که با شوهرش دارد، بگو مگوهای شخصی بین او و شوهرش در می‌گیرد و سر بازپرس نا خرسند از سرتقی زن، در حضور شوهر به او تجاوز می‌کند و در سن‌های بعدی با یک هم سلولی در مقابل جوخه‌ی آتش قرار می‌گیرد. آن زن تیرباران می‌شود و پرومته تن به مصاحبه‌ی تلویزیونی می‌دهد و در خود می‌شکند و تبدیل به روح سرگردانی می‌شود که قائم به ذات خود نبوده و به دنبال جسدش در مرده شوی خانه‌ها و قبرستان‌ها آواره می‌ماند. اشکال نگاه نویسنده به زن دقیقا در همین جاست که جایگاه زن مبارز امروز را درست درک نکرده است. زن فقط و فقط یک وسیله قلمداد می‌شود، حتی اگر نام پر طمطراق پرومته را هم بر آن بگذارد! به یاد بیاوریم زن بسته (شراره مهرین فر) را در پای جوخه‌ی اعدام که با چشمان بسته آئینه طلب می‌کند تا زیبای‌اش را در چادر سفید ببیند و یا زن تواب (فیروزه خطیبی) را که مبارزی بوده و در اثر لو رفتن و اعتراف رابطش چیزی در او می‌شکند و موجودی دیگر به نام تواب در او متولد می‌شود و به ضد خودش تبدیل می‌شود و تیر خلاص در شقیقه هم‌رزمانش شلیک می‌کند و برای اثبات عشق حقیقی خود و منزه و پاکیزه شدن از اشتباهات گذشته‌اش به بستر بازپرس می‌رود و در شوری عارفانه! همبستری مجدد را از بازپرسش طلب می‌کند تا آتش شهوت خود را فرو بنشاند! یا پرومته را در نظر بیاوریم که پاک باخته و مایوس کتاب‌ها را از قفسه‌ی کتاب بر می‌دارد و بر زمین می‌کوبد و فریاد می‌کشد:

"فدریکو گارسیالورکا توی آتیش همونجور سوخت که/ شکسپیر. رمبو همونطور که چه گوارا، شعله/ همونطور از دامن خیام به رقص بلند شد که از دامن/ شاندور پتوفی. سارتر سوخت وتروتسکی سوخت و/ لنین سوخت و شعر سیاهان سوخت و شعر فلسطین/ سوخت و من سوختم و همه سوختن و دیگه کتابی/ نموند که بسوزد. هفده سال کتاب، دونه دونه کتاب/ جمع کردن، همه‌ش تو چند دقیقه سوخت. برشت/ هم تو آتیش من باد کرد، باد کرد و ترکید و با/ مارکس خاکستر شد."

آقای جنتی عطائی! هیچ متوجه هستی که چه می‌گویی؟ شعار دادن خیلی آسان است ولی اثبات یک مقوله مستلزم اشراف و احاطه به آن مطلب را می‌طلبد.

اگر آنچه که بر زبان بازیگر تو جاری می‌شود به صرف سلب مسئولیت از روشنفکر شاعرت است که این چنین شلتاق می‌کند به غوره‌ای سردیش می‌شود و به مویزی گرمیش! که اصلا چرا نام پرومته بر او گذاشته‌ای؟ و اگر خودت قصد شعار دادن‌داری، خوب همین معانی را تواب و شکنجه‌گر و بازپرس هم به نوعی دیگر روی سن عنوان می‌کنند دیگر چه حاجتی به تکرارش است!

اساس این نوشته بر حمایت است. بی تعارف بگویم که کار جنتی عطائی شایستگی حمایت را هم دارد. متن و سوژه‌ی خوبی را دستمایه این نمایش قرار داده و می‌توانست کم ایراد و حتی بدون ایراد هم بر صحنه ببرد ولی خوب بزعم دوستان غربت است و دست تنگی و هزار کمبود و همت تا این پایه را هم دست مریزاد! نمی دانم چه زمانی به تمرین گذشته ولی بازی‌ها جا افتاده‌اند. بازی دو نفر شاخص توانمندی و تسلط بازیگری شان است اول تواب «فیروزه خطیبی» و بعد استاد بازیگری " تاکید می کنم استاد فقط بازیگری "پرویز صیاد که به صحنه جان می‌دهند، چه با بازی دیگران و چه آنجائیکه خودشان بازی می‌کنند، با دیالوگ و بدون دیالوگ. حضور مستحکم شان بر صحنه انکار ناپذیر است و چه بزرگوارانه با دیگران بازی‌شان را می‌سازند. «اکبر معززی» چیزی کم نمی‌آورد و در هر دو نقش خود موفق است و ای کاش در نقش قاری از میان کتاب‌های روی زمین "مقدمه‌ای بر ادبیات فارسی در تبعید" خانم «ملیحه تیره‌گل» را بعنوان قرآن در معرض دید تماشاچی نمی‌گرفت، هر چند که این کتاب برای شناخت ادبیات مهاجرت قرآنی است! زن بسته (شراره مهرین فر) بازی معقولی دارد و من اولین باری است که این بازیگر را می‌بینم و اگر در این رشته تازه کار باشد که زهی افتخار که آینده‌ی خوبی در بازیگری برایش پیش‌بینی می‌شود. ترنم موسیقی، پنجه‌ی احمدرضا نبی‌زاده بر تارهای گیتارش سکوت و فاصله‌ی تعویض سن‌ها را به خوبی پر می‌کرد. از «هلن افشان» و «محمود هاشمی» که بروشور و کارنامه‌ی کاریشان را روی میز گذاشته بودند، طبیعتا توقع و انتظار بیش از آنچه که دیدیم، داشتیم و داریم ولی متاسفانه کمتر از آنچه می‌نمودند از خود بروز دادند، هلن با توجه به ریتم و ضرب‌آهنگ بسیار کند نمایش عجول و شتابزده بود و تنفس مناسب نداشت و در نتیجه آخرین کلمات جمله هایش بی نفس و بی‌رمق در گلویش می‌شکست و در ردیف پیشین هم به گوش نمی‌رسید و میزانسن دیگران و مخصوصا تواب را در دو مورد کاملا مشخص به هم ریخت و بر عکس هلن افشان همسرشان بازپرس (محمود هاشمی) کندتر از ریتم نمایش بازی می‌کرد و تپق بسیار زد و این شاید به دلیل فاصله‌ای است که سالیان چندی بین او و صحنه افتاده است. نور پردازی بسیار اشتباه داشت و اگر استادی صیاد در بازیگری نبود شاید

تازه‌کاران را روی صحنه دچار سر در گمی می‌کرد. ریتم نمایش بسیار کند و صحنه‌های اضافی و غیرضروری بسیار زیاد داشت و به راحتی و با طیب خاطر بیش از بیست دقیقه‌ی نمایش قابل حذف است و هیچ لطمه‌ای به روند داستان و استراکچر (ساختار- کتاب‌نمایش) پیس نمی‌زند. صحنه‌ها و چند بازی گنگ و نامفهوم و ایرادهای جنبی و نوشتاری در این نمایش دیده می‌شود که به نویسنده‌ی آن برمی‌گردد و ای کاش آقای عطائی در بازنویسی خود به چند کتاب خاطرات زندان مثل کتاب رضا غفاری و عباس سماکار و دیگران مراجعه می‌کردند و حداقل با اصطلاحات زندان آشنا می‌شدند و محاوره بازپرس و شکنجه‌گر و تواب و زندانی را به آنچه که در زندان‌های مملکت ما می‌گذرد، نزدیک تر می‌نوشتند! باز تاکید می‌کنم که این نقد بر اساس اجرای اول آن است و قطعا دوستان در اجراهای بعدی خودشان ملتفت نقایص و اشکالات خواهند بود و در بر طرف کردنش خواهند کوشید و این نقد هم به دلیل ارزش کار نوشته شد و طبیعتا هیچ کاری خالی از ایراد نیست و چون نمی خواهیم که "پرومته در اوین" هم به سرنوشت دیگر کارهای مبتذل لوس آنجلس گرفتار بشود، از سر صدق و خیرخواهی قلمی شد تا که دوستان گوش گیرند یا ملال، موفق باشید.

بهروز قنبرحسینی

نگاهی به «باغ شب‌نمای ما»

باغ شب‌نمای ما عنوان کتابی‌ست که به تازگی اکبر رادی به چاپ رسانده است. این کتاب را انتشارات نیلا در سال ۱۳۷۸ منتشر کرده است.

رادی در آخرین نمایشنامه‌ی خود به سراغ دوران قاجار رفته و از اوضاع و احوال درونی و خلوت ناصرالدین‌شاه و حکومت او می‌نویسد. زبان نمایشنامه زبان قجری است و خودش در این باره در مقدمه چنین می‌نویسد:

" باغ شب نمای ما با گروهی از کلمات نوشته شده‌اند که در وقت خود گردش فعال داشته و در حوزه اشراف تهران مبادله می‌شده‌اند و با روح زبان معاصر ما هم چندان غریبه نیستند. یعنی گذشته از برخی واژه‌های نعش که دوران مصرفشان دیری است سرآمده، عمومن معنای حسی دارند و چون به جای خود در جمله ترکیب شوند نیازی به مرجع و فرهنگ لغت ندارند."

او در جای دیگری در مقدمه می‌نویسد:

" بنای ما در این نمایشنامه آن بوده است که ضمنن سیمای بی‌فطرت خاکستری را با ورزش الگوهای کلامی آن (به یاری نشانه‌ها) ترسیم و تازه کنیم. که صرفنظر از بیگانه‌سازی ریخت‌های زبانی، شاداب، جوشنده، باانرژی است، و شاید هم که روی صحنه کمی جذاب باشد."

می‌توان خلاصه‌ی داستان این نمایشنامه را که در دو پرده به نامهای «قبله عالم» و «جبه» نوشته شده است، چنین بازگو کرد.

پرده‌ی اول اختصاص به یک روز معمولی از دربار ناصرالدین شاه و اهل اندرون او دارد. رادی در ابتدای این پرده صحنه را چنین توصیف می‌کند: تخت طاووس، صندلی خورشیدی، و یک کُره‌ی جهان‌نما، فقط. زمان شناور است. چنین توصیف کردن صحنه نشان از معنای عام از ایران دارد، معنایی که بعد در متن نیز می‌توان آنرا جستجو کرد. تخت طاووس سمبل حکومت در ایران است و کره‌ی جهان‌نما نشانی که این صحنه / این کشور/ در کره‌ی زمین جا دارد و زمان شناور نیز این نکته را تایید می‌کند که چنین حادثه‌یی می‌تواند در هر زمانی اتفاق بیفتد. در ابتدای پرده اول وزرا به شاه گزارش می‌دهند و از همان ابتدا می‌توان به مُحمَل و توخالی بودن دربار شاه پی برد. بحث‌هایی که درمی‌گیرند، تمامن در باره‌ی نحوه‌ی طهارت و هوس شاه به زولبیا و ضرب معده و نقرس و ... و دعوای

خواجه الماس و یحیی‌خان است. همچنین در این پرده اهل اندرونی را می‌توانیم از برخوردهای حسادت‌طلبانه و خاله‌زنکی میان امین‌اقدس و انیس‌دوله و ... بشناسیم. در این میان اما صحبت از سیاست و تحریم تنباکو هم می‌شود و مثل همیشه با جواب‌های توخالی شاه روبه‌رو می‌شویم. در واقع چهره‌یی که رادی از ناصرالدین شاه در کل نمایشنامه به تصویر می‌کشد، چهره‌ی آدمی مضحک و شکم‌پرست و عیاش و توخالی است. در انتهای پرده‌ی اول ملیجک نیز وارد بازی می‌شود و رادی از او هم تصویری بغایت مضحک و عیاش ارایه می‌دهد. در انتهای پرده‌ی اول، شاه حکم به اعدام خواجه الماس می‌دهد که شب پیش با یحیی خان بر سر قمار دعوا کرده است. شاه حکم می‌دهد که گردن او را بزنند. بر سر جای گردن‌زنی بحث می‌شود. در انتهای پرده‌ی اول امین خاقان چنین پیشنهاد می‌کند:

" امین خاقان: اعلیحضرتا، باغ شب‌نمای ما منظره شاعرانه‌یی دارد.

شاه: (از پنجره بیرون را نگاه می‌کند.) آری، منظره مهیجی است. آبنمای الماسگون، عطر یاس و اقاقیای آبی ... او را زیر درخت اقاقیا نشانده سرش را بردارید، که ما هم از تماشای او تحول حالی به هم رسانده، آسوده به اندرون برویم."

و از اینجای نمایشنامه ما را با باغ شب‌نما و هویت آن آشنا می‌کند. رادی این پرده را چنین ادامه داده و به پایان می‌برد:

" شاه: *تخت طاووس ما را روی باغ بگذارید. این حاجب الدوله کو؟ آب طربناک ما چه شد؟ (حاجب الدوله با قوری شراب در سینی می‌آید) حکیم تولوزان را بیاورید زالو بیندازد (تولوزان وارد می‌شود) بگویید این خرسک بد سلوک چُس‌دماغ هم بیاید و برای ما روزنامه بخواند؛ مابقی مرخصند.*

(همه می‌روند ... اعتمادالسلطنه برای شاه روزنامه می‌خواند.)

اعتماد السلطنه: ... و دولت علّیه‌ی روس در فقره انحصار تمباکو تأکیدات سخت کرده است ...

پرده‌ی دوم به رفتنِ شاه جهت شکار به سرخه‌حصار اختصاص دارد. در ابتدای این پرده شاه به فخرالدوله سوگلی خود وعده می‌دهد که از شکارش عکسی برایش بفرستد و اما هنگامی که آنها می‌خواهند قصر را جهت شکار ترک کنند خبر مرگ بانوی عظمی شکوه‌سلطنه به شاه می‌رسد اما با اصرار ملیجک شاه و همراهانش از در پشتی قصر به سرخه‌حصار می‌روند. در سرخه‌حصار شاه بختی برای شکار ندارد. رادی این صحنه را با خاطره‌نویسی شاه دنبال‌می‌کند. درحقیقت شاه از شکارش که ناموفق بوده می‌گوید و اعتمادالسلطنه آن را در کتاب خاطره‌ی شاه می‌نویسد. اما شاه به جهت ناکام بودن در شکار خلق خوبی ندارد و بدین جهت عمله‌ی دربار در تلاش می‌شوند تا او را به سر شوق بیاورند. در ابتدا دسته‌ی خوشنوازخان برای نواختن موسیقی می‌آیند و سپس عبدی‌خان می‌آید برای

پهلوان‌بازی. اما هیچکدام نمی‌توانند شاه را به سر کیف بیاورند. تا اینکه کریم شیره‌یی و دسته‌اش می‌آیند و برای شاه نمایشی اجرا می‌کنند. در اینجا رادی از هنر نمایش همان گونه‌یی استفاده می‌کند که بزرگان پیش از او کردند. او هنر نمایش را وسیله‌یی می‌کند برای گفتن حقایق، حقایقی که با زبان طنز و به وسیله‌ی کریم شیره‌یی و دسته‌اش بازی می‌شود. این بازی پوشالی بودن دربار و نالایقی درباریان و شاه را مورد هجوم قرار می‌دهد و شاه نیز به زبان طنز نمایش می‌خندد و خرسند می‌شود. همانطور که گفتم این اولین باری نیست که در نمایشنامه‌یی از هنر نمایش استفاده می‌شود تا حقایق بازگو شوند. بهترین و معروفترین مثال آن هاملت است. رادی از زبان کریم شیره‌یی می‌گوید که تمام القاب‌الدوله و السلطنه ... در این دربار خریدنی هستند و اینها چیزی نیستند جز بده‌بستان درونی حکومت. در انتهای شکار ملیجک که همچنان ناراضی‌ست به شاه می‌گوید:

"ملیجک: ما دست‌خالی و لکه‌دار برگشتیم، شاه بابا.

شاه: آه ... دنیا گردش عصرانه‌یی‌ست مَلی‌جان. به این حرف‌ها نمی‌ارزد، یعنی اصلا نمی‌ارزد."

(شاه و دارودسته‌اش از شکار برمی‌گردند و انیس الدوله، سوگلی شاه خوابی دیده است.)

" انیس الدوله: سرور من! مردی را به خواب دیدم بلند بالا، سیاه جامه، روی در نقاب، که می‌گفت: شاه تا سه روز خطر دارد.

اما شاه قصد زیارت دارد و خیال انیس‌الدوله را آسوده می‌کند:

شاه: حضرت اقدسیه! شما آسوده باشید. زایچه معلوم کرده است که دیگر خطری نداریم.

انیس الدوله: پس آن سیاه‌پوش چه می‌گفت؟

شاه: ما برای رضای آن سیاه‌پوش فردا جمعه به حضرت عبدالعظیم می‌رویم که تطهیر کرده، جشن قرن‌مان را به میمنت برگزار کنیم."

و بدین ترتیب شاه راهی مکانی می‌شود که تاریخ تکلیف آن را معلوم کرده است. از این قسمت تا پایان نمایشنامه رادی از زبان ملیجک تاریخ و دنیا را به زیر تازیانه می‌برد و به استادی و با ضرب‌واژه‌هایش آن را به تصویر می‌کشاند.

" ملیجک: ... فرش زرنگار بهارستان پیشکش به رایش، و شمشیر مرصع به یاقوت آبی برای الکساندر ... هیم، اسکندر چه ناشیانه انفیه می‌کشید مَلی جان، ما لنگری به خود داده بودیم و دستمالی برای آن رقاصه سرمه کشیده، که بازوبندی با شرابه‌های زمرد بسته، سرش را به روی ناز بالش ترمه آبی گذاشته بود، مفیستوا مفیستوا یا چه می‌گویم! ...

... آیا به یاد می‌آوری ؟ شاه! ای مومیایی! عین مزقان کمانچه مسرورخان چه گرد و قشنگ می‌برید؟ رشوه، گدایی، دزدی ، ظلم و خیانت و جاسوسی و چاپلوسی، چه

رمز و راز شاعرانه، چه عظمت شاهانه‌ای داشت! عظمت، عظمت چیست ای زبده ممکنات؟ عظمت بر قله دنیا نشستن و بر نیزه نشاندن است. قهوه در باغ شب نمای ما و عطر اقاقیای آبی عظمتی دارد! آری عظمت حمام مه‌گرفته فین است در میان چمن‌های گل و اپرت‌های ناب و آن تل اجساد به هم پیچیده آدمی که در کوره‌های ما تبدیل به خاکستر نرم می‌شدند. هیروشیما! هیروشیما!! یا چه می‌گویم! دنیا گردش عصرانه است مَلی جان! ...»

و در انتها گفتگویی کوتاه بین ملیجک و مومیایی که همان شاه است درمی‌گیرد و سپس نمایشنامه به پایان می‌رسد.

رادی اینبار نیز چون دیگر آثارش، به نوعی، سیاسی می‌اندیشد و سیاسی می‌نویسد. سیاسی بدان منظور که اغلب قهرمانان آثار او به شیوه‌یی خاص با پیرامونشان درگیر و در جنگ هستند. اگر قبل از انقلاب قهرمانان آثار او اغلب روستانشینانی بودند که با ظلم خوانین و حکومت آن زمان در تضاد بوده، بعد از انقلاب قهرمانان نمایشنامه‌های او از میان شهرنشینانی بودند که در فضای شهری تنها و اسیر شده و به نوعی با شرایط و زمانه‌ی خود در جنگ بودند. نمونه‌های برجسته‌ی این آثار را می‌توان در «آهسته با گل سرخ»، «آمیز قلمدون» و «شب روی سنگفرش خیس» مشاهده کرد. اما اینبار رادی سیاست را به طور مشخص نشانه گرفته است و از دربار و حکومتیان می‌نویسد. اگر چه این حکومت قاجار است اما می‌توان رد تمام حکومت‌ها را در آن یافت. اگر به ظاهر نمایشنامه نگاه کنیم، باغ شب‌نمای ما موضوعی تکراری در رابطه با فساد دوره‌ی قاجار است. اما در انتهای نمایشنامه، آنجا که ملیجک از اسکندر و هیروشیما و ... می‌گوید، رادی موضوع را تا امروز تاریخ می‌گشاید و گستره‌یی بازمی‌کند که از ورای آن می‌توان حقایق را نظاره کرد. می‌توان بعد از خواندن نمایشنامه از خود پرسید باغ شب‌نما کجاست؟ باغی که هم در آن گردن می‌زنند و هم در آن بوی عطر اقاقیا و یاس می‌آید؟ می‌توان بازهم پرسید که در کدامیک از حکومت‌های تاریخ ما چنین اندرونی نداشته است، گیرم شکل و شمایل و ظاهر آن فرق می‌کرده اما آیا محتوای همه‌ی حکومت‌های ما چنین نبوده است؟ در انتها بازهم به حضور تآتر در نمایشنامه اشاره می‌کنم. حقیقت تنها از زبان هنر نمایش بازگو می‌شود و چنین است که رادی به شکلی غیرمستقیم نمایشنامه‌ی خود و هنر نمایش را معرفی می‌کند.

نوشتن یعنی محصور ساختن ناشناخته‌ها
یاسمینا رضا در گفتگو با راینهارد پالم
برگردان اصغرنصرتی (چهره)

مقدمه مترجم

یاسمینا رضا

هنگام تهیه مقاله‌ی «تراژدی‌های مضحک» (این مقاله در شماره ۱۳ کتاب نمایش به چاپ خواهد رسید.) که بررسی است از آثار و زندگی هنری ی‌اسمینا رضا، بازیگر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی، به سه مصاحبه از یاسمینا رضا برخوردم که دریغم آمد علاقمندان را از خواندن آنها بی‌بهره کنم. و آنچه در اینجا می‌خوانید یکی از این سه گفتگوست.

یاسمینا رضا در سال ۱۹۵۷ در پاریس دنیا آمده است. پدرش ایرانی و مادرش مجار است. او آرزو داشت موزیسین شود، اما هنرپیشه‌ی تآتر شد و در پی آشنایی با صحنه به نوشتن نمایشنامه اقدام ورزید. نخستین نمایشنامه‌ی خویش را با عنوان «**گفتگو در پی تدفین**» در سال ۱۹۸۷ در پاریس به چاپ رساند. این نمایشنامه او را در فرانسه به شهرت رساند و جایزه‌ی «مولیر» را، به عنوان بهترین نمایشنامه، از آن خود کرد. وی این جایزه را سه سال بعد برای نمایشنامه‌ی دیگرش با عنوان «**سفر به زمستان**» (۱۹۹۰) دریافت کرد. اما آنچه شهرت یاسمینا رضا را از محدوده‌ی کشور فرانسه به جهان گسترش داد نمایشنامه‌ی **هنر** (۱۹۹۴) بود. این نمایشنامه امروز در بسیاری از کشورهای اروپایی و غیر اروپایی، از جمله در ایران، به روی صحنه رفته است. امروز نمایشنامه‌های یاسمینا رضا در فرانسه بیشترین تماشاگر را به خود جذب کرده‌اند و توانسته‌اند از او نمایشنامه‌نویسی موفق و مدرن بسازند. در پی شهرت نمایشنامه **هنر** بود که بسیاری از تآترهای اروپایی سعی داشتن نخستن اجراهای نمایشنامه‌ی بعدی او را از آن خود کنند. نخستین اجرا نمایشنامه‌ی بعدی او، «**سه‌بار زیستن**»، در کشور اتریش رخ داد و امروز نمایشنامه‌ی «**مرد سرزده**»ی او بسان هنر در بسیاری از کشورها از جمله آلمان صحنه‌های تآترها را از آن خود کرده است یاسمینا رضا

علاوه بر نمایشنامه‌های نامبرده دو رمان و یک فیلمنامه هم دارد که کم‌و بیش از شهرت برخوردارند. از میان نمایشنامه‌های ی‌اسمینا رضا « هنر» دو بار به فارسی برگردانده شده و در ایران به چاپ رسیده است.

پرسش — در نمایشنامه‌ی «مرد سرزده» توصیفی دارید از سرانجام زندگی معناباخته‌ی یک نویسنده، از سوی دیگر در «سفر در زمستان» به مقدار زیادی بسان اودیسه‌ی اما میلستاین، یک تقدیرگرایی کنایه‌آمیز ستاره‌ی بخت خوان ... اگر توصیف زندگی خودتان نباشد، داستان بیشتر به یک ستاره‌بخت گویی شبیه است؟

پاسخ — شخصیت نمایشنامه «سفر در زمستان» الهام‌گرفته از زندگی زنی‌ست که من او را می‌شناختم و واقعی است. از طرف من غیب‌گویی یا پیشگویی نشده. من در به پاریس دنیا آمده‌ام. پدر و مادرم خارجی بودند، زندگی‌ام همواره بیهوده جریان داشته، در پاریس به مدرسه و دانشگاه رفتم. خانواده‌ام مرفه بودند، اما نه خیلی زیاد. من هرگز به سفر دور دنیا نرفته‌ام. چیزی که در زندگی من کمتر بیهوده است این است که اصل‌ونسب من در سراسر جهان پراکنده‌اند. عمو، عمه و پدربزرگم. اینها همه تاثیرات زیادی را چه در نوشتن و چه در ساختن فرهنگ شخصی موجب شده‌اند، وگرنه ...

پرسش — اسم شما آدم را به یاد مینیاتور ایرانی می‌اندازد ...

پاسخ — بله درسته، از طرف پدری نصبم به یهودی‌های اسپانیا می‌رسد که پانصد سال پیش رانده شده‌اند و در ایران، در منطقه بخارا، ازبکستان امروزی، اسکان گزیدند. وقتی ساکنین ایران اسامی خود را ایرانیزه کردند نام تیپیک یهودی «گدالیا»ی ما به «رضا» تغییر یافت. یاسمینا را هم به خاطر ریشه شرقی‌ام انتخاب کرده‌اند. مادرم مجاریست. والدینم در پاریس با هم آشنا شده‌اند. این اصل و نصبم، اما باقی دیگر زندگی‌ام دیگر بی‌معنی‌ست.

پرسش — تقریبا همه‌ی آدم‌های نمایشنامه‌های شما با هنر رابطه دارند؛ در «سفر در زمستان» و «یاشا» به موسیقی، در «هنر» به نقاشی، در «مرد سرزده» به ادبیات. و همگی زندگی مرفهی دارند.

پاسخ همه‌ی آثار من کم یا زیاد، نوعی زندگی‌نامه‌ی شخصی هستند. من گمان می‌کنم که آدمی تنها از آنچه او را احاطه کرده می‌تواند به خوبی سخن بگوید. به عنوان خواننده، همه‌ی محیط‌های اجتماعی برایم جالب هستند، اما به عنوان نویسنده ناتوان هستم از انسان‌هایی بنویسم که دشواری‌هایشان را نمی‌شناسم و تجربه نکرده‌ام.

پرسش اما همه‌ی آدم‌های شما پیرتر ازسن خود شما هستند.

پاسخ این درست است. اما روزی عوض خواهد شد. نوشتن برای من کاووش انسان است، پایان دادن به ناشناخته‌هاست. برای من جالب نیست که از زنی همسن و سال خودم سخن بگویم. اما در پوست آدم‌هایی که مسن‌تر از او هستند و از تجربه‌های دیگری غیر از تجربه‌های من برخوردارند نفوذ کردن، هیجان‌انگیز است. در پوست یک مرد نفوذ کردن (به عنوان یک نویسنده زن ریسک بیشتری همراه دارد. من هرگز یک مرد نخواهم شد، تا زندگی دیگری را تجربه کنم ...

پرسش ساختمان بیرونی نخستین نمایشنامه‌تان (گفتگو در پی تدفین) بیشتر نمایشنامه‌های اواخر قرن ۱۹ و آثار نویسندگانی چون **چخوف** و **اشنیتسلر**[1]، را به یاد می‌آورد.

پاسخ امکان دارد. اما اینها نویسندگانی نیستندکه من از آنها تاثیر گرفته باشم.

پرسش حتی یکبار هم از چخوف ...

پاسخ نه، من متاثر از کسان دیگری بوده‌ام، اما من نام کسانی را که بر من تاثیر گذاشته‌اند، فاش نمی‌کنم.

پرسش پس از نمایشنامه‌نامه‌نویسان آواخر قرن (۱۹) تاثیر پذیرنبوده‌اید؟

---

۱ Schnitzer ، نمایشنامه‌نویس مشهور اتریشی که در ماه مه ۱۸۶۲ به دنیا آمد و در اکتبر ۱۹۳۱ در زادگاه‌اش، شهر وین، دیده از جهان فروبست. وی از معروفترین نمایشنامه‌نویسان اتریشی در سد سال گذشته محسوب می‌شود. از او چندین نمایشنامه، از جمله «پرسش از تقدیر»، «بناتریس» و «سرگذشت» به فارسی ترجمه شده است. (برگرفته از ادبیات جهان اثر زهرا خانلری- مترجم)

پاسخ به هیچ‌وجه. اگر «تریلوژی دیدار» از **بتو اشتراوس**[۲] را استثناء کنیم، تاثیرپذیری من از هم‌عصران خودم بوده‌است که تآتری هم نبوده‌اند؛ و بیشتر از **ف. اسکات فیتس‌جرالد**[۳] و **مارگریت دوراس**[۴] تاثیر پذیرفته‌ام، آنهم بیشتر در شیوه نگارش تا در محتوا. از دوراس ریتم، موسیقی را آموختم. من اگر آثار دوراس را نخوانده بودم اینطور نمی‌نوشتم.

پرسش «هنر» برای من یک نمایشنامه در باره‌ی دوستی و ضرورت خندیدن است. خنده آتش این دوستی ست.

پاسخ بله، کاملا. درام هنر خریدن تابلوی سفید سرژ نیست، بلکه آدم با او دیگر نمی‌تواند بخندد. اگر شما با یک دوست بتوانید بخندید، بعد می‌توانید هر فاصله یا تفاوتی را با او داشته باشید. شما حتی می‌توانید تا یک حدی حتی "سیاه-سفید" فکر کنید، به شرطی که به این تفاوت بتوانید بخندید، زیرا سوی دیگر دوستی استدلال عقیده است. اگر دیگر نتوان خندید، عقیده دست بالا می‌گیرد و دیگر چیزی مقابل خود ندارد.

پرسش بوئتیوس[۵] می‌گوید انسان حیوان متفکری‌ست که توانایی خَندیدن دارد.

پاسخ این درست است. تفاوت، تنها در توانایی خندیدن است. داستانی برای من با یک دوست اتفاق افتاد. او یک تابلوی

---

۲ Botho Stauss، از نمایشنامه‌نویسان به نام آلمانی زبان است. در سامبر ۱۹۹۹ در هامبورگ به دنیا آمد. نزدیک به ۱۵ نمایشنامه نوشته که تقریبا همگی از شهرت برخوردار شدند. «داستان معروف، احساس مخلوط» و «پارک» از جمله آثار او هستند.

۳ F. scott Fitzgerald، از داستان‌نویسان آمریکایی که به سال ۱۸۹۶ دنیا آمد و در سال ۱۹۴۰ چشم از جهان فروبست.

۴ Marguerite Duras، داستان‌نویس، فیلم‌نامه نویس و شاعر مشهور فرانسوی که به سال ۱۹۱۴ به دنیا آمد و در سال ۱۹۹۶ زندگی را ترک گفت.

5 Boethius از فلاسفه‌ی روم، متولد ۴۸۰ م. در شهر رم و درگذشته ۵۲۴ م. در شهر پاویا. از آثار مشهور وی «دلجویی فلسفه»، است. (برگرفته از Großes Lexikon, ISIS, سوئیس 1996)

سفید خریده بود. آن را در خانه‌اش دیدم و پرسیدم: "چقدر برایش پرداختی؟" و او پاسخ داد: "دویست هزار فرانک". و من از خنده منفجر شدم. او هم همینطور. جالب اینجا بود که او از تابلویش خوشش می‌آمد و در عین حال می‌خندید، چون من می‌خندیدم. برای او روشن بود که من خواهم خندید. نمایشنامه را به او تقدیم کردم. ما دوست ماندیم چون ما با هم خندیدیم. وقتی او نمایشنامه را خواند، باز هم خندید. باز هم این موجب نشد که او تابلویش را دوست نداشته باشد.

پرسش نمایشنامه‌ی «هنر» در آلمان اکثرا اتیکت "بولوار" را با خود یدک می‌کشد.

پاسخ همیشه و در سراسر آلمان.

پرسش آزرده‌تان می‌کند؟

پاسخ بله، اما در فرانسه معیارهای دیگری برای خندیدن وجود دارد. من گمام می‌کنم که نویسندگان بزرگی چون شکسپیر، مولیر، برشت- در اینجا واقعا قصد مقایسه خودم را با آنها ندارم - در آثارشان بسیار موجب خنده می‌شوند، بی‌آنکه به این خاطر نمایشنامه‌شان کمدی بلوار شود.

اگر بازیگر در نمایشنامه‌ی «مرد سر زده» می‌گوید:

"آه تآتر، من هرگز کمدی بلوار را حمایت نمی‌کنم." این به روشنی تحریک کننده است، و می‌بینیم که رسانه‌ها هم از آن تحریک می‌شوند. تازه برخی از من خواستند که این جمله را حذف کنم، اما به ازای هیچ چیز در دنیا اینکار را نمی‌کنم. حالا، هر چیز که این نویسنده فکر می‌کند، تحریک کننده است. اگر او می‌گوید: من " گذار از قانون به انسان را ترجیح می‌دهم "[6]، خیلی تحریک کننده‌تر است. اما هیچ کس مرا سرزنش نکرد. به جای این از «بلوار» برآشفته می‌شوند.

پرسش که تازه همه‌ی اینها در «مرد سرزده» نکته‌های جانبی ست. چیزی که توجه مرا به خود جلب می‌کند، نزدیکی سبک شما، آنهم در یک متن نمایشی، با «وقتی که جان می‌کنم» اثر فالکنر، است.

---

[6] Je prèfére la transe aux droits de l'homme

پاسخ بله، خیلی‌ها به این اشاره کرده‌اند. اما چیزهایی هست که درازا و کندی معینی نیازمندند، افکاری هستند که بیان آنها در شکل فشرده‌ی یک گفتگوی نمایشی ممکن نیست. با وجود این من همواره سعی در ایجاد فشرده‌نویسی و ایجاز کلامی دارم، حتا اگر بخواهم از نثر برای این منظور استفاده کنم.

پرسش پس یعنی هیچ ارتباطی هم با «دگرگونی» اثر میشل بوتر[۶] وجود ندارد؟ پاریس ـ رم ـ پاریس.

پاسخ شاید. اما به هموطن خودتان، **توماس برنهارد**[۷]، فکر کنید. وقتی اُهلسدورف (Ohlsdorf) بود، رویایش وین و وقتی در وین بود رویایش اُهلسدورف بود. توماس برنهارد را به یک دلیل خیلی ساده دوست دارم؛ آدم پشت سر نوشته‌هایش هویت، افراط، پریشانی، سردی او را احساس می‌کند. در

---

۶ **Michel Butor** نویسنده‌ی فرانسوی که متولد ۱۹۲۶ در نزدیکی‌های شهر لیل است. از وی آثاری در زمینه‌های رمان، شعر و سفرنامه به چاپ رسیده است. در ادبیات اروپایی مشهور به احیای شیوه جدیدی از رمان با عنوان Nouveau Roman است. رمان‌های وی الهام‌گرفته از تجارب سفرها، نقاشی و موزیک هستند. رمان « پاریس ـ رم یا دگرگونی » در سال ۱۹۵۸و «تصویر هنرمندان به عنوان میمون‌های جوان» در سال ۱۹۶۷ از مشهورترین رمان‌های او محسوب می‌شود. (برگرفته از صفحه‌های اینترنتی در باره‌ی ادبیات فرانسه)

۷ **Thomas Bernhard** نمایشنامه‌نویس و داستان نویس مشهور آلمانی زبان که در سال ۱۹۳۱ در هلند به دنیا آمد و فوریه ۱۹۸۹ در اتریش دیده از جهان فروبست. وی تحصیل کرده‌ی رشته‌های موسیقی و بازیگری در زالتسبورگ است. او در سال ۱۹۸۹ در اتریش درگذشت. مدت‌ها در مدارس شبانه‌روزی و سپس به علت بیماری سختی در آسایشگاه بسر برد. آثارش مشهور به انعکاس دقیق زندگی و تجربه‌های روان و احساس شخصی نویسنده است. از وی بیش از ۲۰ نمایشنامه به چاپ رسیده که "جشنی برای بوریس"، "دوران آسایش"، "جامعه شکار"، "به هدف" از جمله آثار نمایشی وی هستند. (برگرفته از دایره‌المعارف تآتری Harenberg و تاریخ ادبیات آلمان؛ جلد دوم، اثر ه. فرنتسل، انتشارات dtv ۱۹۹۳، مونیخ. مترجم)

همه‌ی نویسندگان بزرگ این مطابقت میان نوشته و درون نویسنده را می‌بینید. **سیوران**[۹] افراط‌گراست و من عاشق افراط‌گرائی‌ام. چنین نویسنده‌هایی مرا دلتنگ و بی‌حوصله نمی‌کنند. منفی‌گرایی هیجان‌انگیز مرا شاداب و سرحال می‌کنند، اما خوش‌باوری مرگ‌آور است.

پرسش — اما منفی‌گرایی هم از اخلاق سخت‌گیرانه ناشی می‌شود که امروز پایگاهی ندارد. با این وجود گمان می‌کنم که سیرون بیشتر ادامه می‌دهد تا توماس برنهارد. یاس سیوران وجودی و ذاتی ست.

پاسخ — این همان چیزی‌ست که من آن را دوست دارم؛ ذاتی. یاس یک متفکر نیست. آدم نمیتواند طرفدار تفکر سیوران باشد، وگرنه خود را از پنجره بیرون می‌اندازد. اما من احساس‌گرایی او را دوست دارم. نویسنده‌ی دیگری که به هیچ‌وجه یاس‌آلود هم نیست ومن با این وجود او را دوست دارم، **بورگس**[۱۰] است. افکار او به اندازه‌ی نگاهش جنجال‌برانگیز نبود. او به گذشته و آینده نظر داشت و در را به روی چیزهای روزمره می‌بست. همانطور که بتهوون بایستی ناشنوا می‌شد، بورگس هم باید نابینا می‌شد. من حسرت تفکر بورگس را ندارم، بلکه حسرت نگاه‌اش را دارم، گستره و

---

۸ **Emile Michel Cioran** از فلاسفه‌ی دوران معاصر است. وی در سال ۱۹۱۱ در شهری که امروز به کشور رمانی متعلق است، در یک خانواده‌ی متعصب ارتودوکس دنیا آمد و در سال ۱۹۹۵ در پاریس از دنیا رفت. او را از فلاسفه‌ی فرانسوی می‌دانند، گرچه وی کتاب‌های بسیاری را نیز به زبان رمانی نوشت. تحصیل و تحقیق و تدریس در فلسفه کار و مشغله‌ی او بود و کتاب‌ها و رساله‌های بسیاری را نیز در این زمینه به چاپ رسانده‌است. گرچه متاثر از نیچه و بخشی از فلسفه‌ی روسیه بود و ... ، اما روش و نگاه او در فلسفه بیشتر مخالفت با هر نو شکل سیستم و آمیخته با تردید و یاس‌بود. (برگرفته از دایره‌المعارف کلیسایی، جلد ۱۶، چاپ ۱۹۹۹.)

۹ Jorge Luis Borges، از نویسندگان مشهور آرژانتینی که در سال ۱۸۹۹ در بوینس‌آیرس به دنیا آمد و در سال ۱۹۸۶ از دنیا رفت. به زبان انگلیسی می‌نوشت و به سبب چندین سال زندگی در ژنو با زبان‌های فرانسه و آلمانی به خوبی آشنا بود.

اوج آن را.
من به آنچه که مربوط به آینده‌ی انسان می‌شود بسیار بدبینم. مردم از هویت واقعی خویش بریده شده‌اند؛ همه چیز را می‌بلعند. همه چیز را می‌خرند. همه چیز را می‌پذیرند. همه چیز باید سریع دیده شود. این تفکر به یک نوع آئین تبدیل شده است. ایده‌آل جدیدشان شده "هرچه سریع‌تر باشیم" و "هر چیز را شکار کنیم". آدم دائم در حال شکار چیزی‌ست که بتواند او را غافل‌گیر کند، به شُک وادار کند. آدم از معنی تهی و عاری شده است. نوعی گستره‌ی جهانی عقب‌ماندگی و تشنگی به مصرف و کالا، مصنوعی‌گرایی. چیزهایی که به تآتر من مربوط می‌شود ... "بولوار" یا ارتجاعی. اما تآتر من در هیچ طبقه‌بندی‌ای جای نمی‌گیرد. تآتر من تاتر روشنفکری نیست، چون خیلی راحت و خواندنی است، خواندنی برای سطوح مختلف. اما در عین‌حال سرگرم‌کننده است و من هم علاقمندم چیزها را به نحوی بنویسم که هرکس در هر سطحی بتواند آنها را بخواند.[۱۱]

---

[۱۰] – متن این گفتگو را از برشور نمایش سه‌بار زیستن، اجرا شده در تاتر آکادمی شهر وین، برگرفته‌ام.
– عکس یاسمینا رضا برگرفته از برشور نمایش هنر در اجرای باتورم تآتر کلن است.
– در برگردان این گفتگو نکات ارزنده ای را هم همکار عزیزم در کتاب نمایش، **کیوان بهادری**، متذکر شد که در سلامت و امانت ترجمه ضرور و مفید بود.

نیلوفر بیضایی

نگاهی به تآتر تبعید

آنچه در زیر می‌خوانید سخنان خانم نیلوفر بیضایی در باره‌ی موقعیت تآتر ایرانی در تبعید است که در جشن روز جهانی تآتر بیان داشتند. شرح مبسوط این جشن را می‌توانید در بخش گزارش بخوانید. (کتابِ نمایش)

امروز در اینجا جمع شده ایم تا روز جهانی تآتر را جشن بگیریم. تا بگوییم که تآتر زنده است ، هر چند تلویزیون و اینترنت و ویدیو که بیشتر برای مصرف روز برنامه تولید می‌کنند ، بسیاری از مخاطبانشان را به خود جلب کرده‌اند. دنیای عجیبی است. از یک سو حیرت زده به پیشرفت‌های سرسام‌آور تکنولوژیک خیره شده‌ایم و از مزایای آن بهره می‌بریم، ازسوی دیگر شاهدیم که زندگی راحت‌تری که این پیشرفت‌ها برایمان به ارمغان آورده است، چگونه ما را تنبل‌تر و ارتباطات اجتماعی‌مان را محدودتر کرده است. روزنامه خریدن، بدنبال کتابی از یک کتابخانه به کتابخانه‌ی دیگر دویدن، قرار ملاقات گذاشتن در تآتر یا سینما، همه و همه رفته رفته به اموری زائد تبدیل می‌شوند . بجای همه‌ی اینها می‌توان در خانه‌ی گرم و نرم نشست و با صرف وقت کمتر به سِرف کردن در اینترنت پرداخت و از تمامی اطلاعات بهره‌مند شد. دیگر به دوست و آشنا و همصحبت نیز نیاز چندانی نداریم، چرا که می‌توانیم ساعت‌ها در اتاقهای "چت" با هر کس در هر کجا مکاتبه کنیم، بدون اینکه لزومی در دیدن طرف مقابل و ایجاد ارتباط نزدیکتر با او را حس کنیم. در یک جمله روز بروز منزوی‌تر می‌شویم . تآتر یک هنر اجتماعی است که مهمترین ویژگی‌اش در همین ارتباط مستقیم و انسانی است که با تماشاگر –مخاطب- باشد برقرار می‌کند. تآتر به این

ارتباط وابسته است و بدون آن مرتب دلیل وجودی‌اش بزیر علامت سوال خواهد رفت، خواهد مُرد . به همین دلیل است که امروز در سطح جهانی و در جامعه‌ی تآتری دنیا بحران تآتر در صدر موضوع‌های کلیه‌ی مجامع تآتری قرار دارد. برای همین، تآتر امروز بر ای اینکه بماند بناچار مرتب از خصلت تآتری خود فاصله می‌گیرد تا بتواند سر پا بماند. بعبارت دیگر تآتر امروز دیگر آن مفهوم کلیدی را در نقد اجتماعی و به سخره گرفتن روزمرگی نمی‌تواند بازی کند، چرا که مفهوم زندگی اجتماعی در اروپا بکلی تغییر کرده است. شاید به همین دلیل است که در دهه‌های اخیر دیگر از آن جرقه‌ها در عالم تآتر و از نوابغ تآتری خبری نیست. شاید برای همین است که تعداد کسانیکه در مورد تآتر و در زمینه‌های تئوریک می‌نویسند، روزبروز کمتر می‌شود. شاید برای همین است که به هر کتابفروشی که سر بزنی، بخش تآتر آن روز بروز باریکتر و محدودتر می‌شود و وقتی بپرسی تازه‌ترین کتاب‌هایی که در زمینه‌ی تآتر به چاپ رسیده‌اند کدامند، به متون ده پانزده سال پیش که تجدید چاپ نیز نشده‌اند رجوعتان می‌دهند. شاید برای همین است که آنچه را که می‌یابی نیز بیشتر به خاطره‌گویی می‌ماند. انگار که عده‌ای در سوگ یک دوران مرده به حافظه رجوع می‌کنند تا مرده را گرامی بدارند. با اینهمه تآتر نمرده است. هنوز هستند تآتری‌هایی که از افتادن به دام روزمرگی پرهیز می‌کنند، به سختی کار می‌کنند و می‌آفرینند و هنوز مخاطبی هست که از تنبلی ذهنی اجتناب و از دستگاه تآتر حمایت می‌کند. تا زمانی‌که اینان هستند، تآتر نخواهد مرد.

اجازه بدهید تا از این ارزیابی شتابزده و کلی از وضعیت جهانی تآتر به مورد کاملا خاص تآتر خودمان در تبعید بپردازم. اما از آنجا که ما اولین ملتی نیستیم که بخش قابل توجهی از شهروندانش بدلایل سیاسی و اجتماعی ناچار به ترک سرزمین خود شده، لازم می‌بینم که بعنوان مقدمه‌ی این بخش توضیحی در مورد «تآتر تبعید» آلمان در زمان تسلط فاشیسم هیتلری بر این سرزمین بدهم. در لغتنامه‌ی

تآتر ، برند زوخر، مولف، تآتر تبعید را اینگونه تعریف می کند: " تآتر تبعید تآتری است که توسط هنرمندانی که بدلایل سیاسی به سرزمین‌های دیگر پناهنده شده‌اند، در کشورهای پناه دهنده تولید می‌شود. طبق ارزیابی زوخر کار تآتری در چنین شرایطی بخصوص برای بازیگران، نویسندگان و کارگردانان تآتر بسیار مشکل است. از یکسو مشکلات مربوط به اجازه اقامت و کار و از سوی دیگر وابستگی حرفه‌ای به زبان مادری و همچنین تفاوت‌های اساسی در نوع کار کارگردانی و بازیگری میان سرزمین مادری و سرزمین میزبان دشواری شرایط را دو چندان می‌سازد. "

تآتری‌های آلمانی که پس از تسلط هیتلر بر سرزمینشان از آلمان فرار کردند، بین سالهای ۱۹۳۳ و ۱۹٤٥ در ۲۵ کشور و اکثرا برای تماشاگران آلمانی زبان تآتر تولید می‌کردند . تعداد بسیار محدودی از آنان نیز با آنسامبل‌های سرزمین میزبان همکاری می‌کردند. در عین حال هزاران گروه تآتری برای آلمانی زبان‌ها و به زبان آلمانی کار می‌کردند و از میان آنها تنها تعداد بسیار محدودی توانستند در سرزمین‌های میزبان کار تآتر را بعنوان شغل ادامه دهند. (مثلا **الیزابت برگنر** که پیش از آن نیز در انگلیس بازیگر شناخته شده‌ای بود، **پتر لور** ، **ارنست دویچ**) کسانی مانند **ماکس راینهارد** که پیش از تبعید نیز در دنیا مشهور بود ، نتوانستند موقعیت مناسبی در تآتر آمریکا بیابند. حتی آثار **برتولت برشت** نیز در دوران تبعید، بجز یکی دوتا، نتوانست موفقیت‌های عظیم کسب کند و تنها یک مخاطب محدود و فعال سیاسی در کشورهای میزبان پیدا کرد. اما آثار و تئوری‌های تآتر برشت پس از ۱۹٤٥ یعنی پس از سرنگونی هیتلر تاثیرات بسیار مهمی بر تآتر آلمان و جهان گذاشت.

تولیدات هنری اکثر این تبعیدیان در ارتباط مستقیم با شرایط تبعید آنها بود. از اجرای نمایشنامه‌هایی که اجرای آنها در آلمان ممنوع بود گرفته تا نمایش‌های کلاسیک و مدرن و همچنین نمایشنامه‌هایی که در تبعید نوشته شده بود در این

مجموعه جای می‌گیرد. اهداف این تآتر از یکسو ایجاد و تحکیم رابطه میان تبعیدیان بود و از سوی دیگر آگاه کردن مخاطب کشور میزبان در مورد شرایط سیاسی حاکم بر آلمان و کشورهای دیکتاتورزده.

این توضیح جمعبندی شده شاید بتواند راهگشای بحث محوری این سخن، یعنی تآتر ایرانیان برونمرز و مشکلات کار در شرایط خاص خارج از کشور، باشد.

لازم به توضیح است که ارزیابی من از شرایط کاری و سدها و موانع تداوم کار در تبعید در وهله‌ی اول با رجوع به تجربیات خودم در یک دهه کار مداوم تآتری در خارج از کشور انجام گرفته است.

برای عرضه‌ی یک کار نمایشی در وهله‌ی اول بودجه، یعنی یک مبلغ مشخص که در اختیار یک پروژه قرار می‌گیرد لازم است. بودجه معمولا در یک طرح مالی از پیش نوشته شده و بر اساس نیازهای پروژه تنظیم و به این موارد تقسیم می‌شود: دستمزد تمامی افراد گروه، تبلیغات، خرید وسایل مورد نیاز برای طرح صحنه، لباس، اجاره سالن تمرین، وسایل تکنیکی مورد نیاز پروژه، مخارج سفر افراد گروه، مخارج ایاب و ذهاب ...

کار تآتر یک کار جمعی و گروهی است . متن ، کارگردان ، بازیگر ، طراح صحنه، طراح لباس، مسوول روابط عمومی، آهنگساز، نورپرداز، دستیار کارگردان، گرافیست ، عکاس، فیلمبردار...

طرف دیگر این معادله که نقش بسیار تعیین کننده‌ای در تداوم یا عدم تداوم کار یک گروه بازی می‌کند، مخاطب- تماشاگر است . حالا اجازه بدهید که موارد بالا را یکی یکی باز کنیم:

بودجه: از آنجا که بدلیل فارسی زبان بودن نمایش‌های ما و در نتیجه محدود بودن مخاطب، به تماشاگر فارسی زبان، بودجه‌هایی که از سوی ادارات فرهنگی آلمانی در اختیار گروه‌های تآتر ایرانی قرار می‌گیرد ، بسیار محدود است و در اکثر موارد امکان پرداخت دستمزد به افراد گروه وجود ندارد. بجز ادارات آلمانی نیز هیچ

مرجع مالی دیگری وجود ندارد که بتوان بدان رجوع کرد. در اروپا و بخصوص در آمریکا رسم بر این است که پروژه‌های تآتر از پشتیبانی مالی شرکت‌ها و کنسرن‌های مالی_ تجاری بزرگ که معمولا یک بخش فرهنگی و هنری نیز دارند، برخوردارند. یعنی بخش عمده‌ی بودجه‌ی آنها را بخش خصوصی تامین می‌کند. متاسفانه در جامعه‌ی ایرانی خارج از کشور با وجود اینکه تعداد بازرگانان و شرکت‌های تجاری پر درآمد کم نیست، علاقه و توجه به حمایت از فعالیت‌های فرهنگی و هنری هموطنانشان بهیچوجه وجود ندارد. بر خلاف عالم غرب که در آن حمایت مالی از هنرمندان یک رسم و حتی وظیفه است، در جامعه‌ی ایرانی چنین رسمی نه تنها وجود ندارد، بلکه بسیار عجیب و دور از تصور بنظر می‌رسد. پس تنها می‌مانند ادارات فرهنگ و هنر شهرها و ایالات که برای تولیدات فرهنگی کلیه‌ی خارجیان یک بودجه‌ی بسیار محدود دارند و در عین حال می‌بایست این بودجه‌ی محدود را بطور عادلانه میان همه‌ی ملیت‌ها و شاخه‌های کار هنری تقسیم کنند. بهمین دلیل نیز امکان استفاده از کسانی در تخصص‌های گوناگون به حداقل می‌رسد و در بسیاری از موارد کارگردان، طراحی صحنه و لباس ، نور و طرح پوستر ... را نیز بعهده می‌گیرد.

مسئله‌ی دیگر و بسیار مهم در کیفیت یک کار هنری، بازیگر است. ما تعداد زیادی بازیگر ایرانی داریم که در ایران در رشته‌ی تآتر تحصیل کرده‌اند و یا بازیگران حرفه‌ای بوده‌اند. بخش عمده‌ی اینها در خارج از ایران بدلایل گوناگون ازجمله عدم تسلط کامل به زبان و تفاوت‌های اساسی شیوه‌ی کار در اروپا جذب بازار کاری و حرفه‌ای اروپا نشده‌اند و از سوی دیگر نیز در کشورها و شهرهای مختلف اروپا بطور پراکنده زندگی می‌کنند. برخی هنوز دارند شانس خود را امتحان می‌کنند، بخشی بناچارکاملا از حرفه‌شان کناره‌گیری کرده‌اند و برای گذران زندگی به مشاغل دیگر روی آورده‌اند. اما در عرصه ی تآتر حاضر نیستند بدون دستمزد کار کنند.

بخش بسیار محدود و شاید انگشت شمار دیگر را جوانانی تشکیل می‌دهند که در مدارس تآتری تحصیل کرده اند و بزبان کشورهای میزبان نیز تسلط کامل دارند، اما متاسفانه زبان فارسی را درست صحبت نمی‌کنند و در این زمینه کم سوادند. از سوی دیگر چون خود را حرفه‌ای می دانند و دغدغه شان حداکثر این است که در سریال‌های تلویزیونی اروپایی شغل ثابت بیابند ، یعنی بعبارت دیگر از آنجا که هیچ انگیزه‌ای برای کار کردن برای جامعه‌ی ایرانی، آنهم بدون دستمزد.ندارند، عملا در کارهای ایرانیان شرکت نمی‌کنند.

بخش سوم را بازیگرانی تشکیل می‌دهند که بخشا تحصیلات آکادمیک تآتری ندارند، اما در زمینه‌ی بازیگری با تجربه هستند و در نمایش‌های فارسی زبان نیز شرکت می‌کنند. یعنی هم انگیزه‌ی شخصی دارند و هم انگیزه‌ی حرفه‌ای. از یکسو می‌خواهند بنوعی در این حرفه بمانند، از سوی دیگر کار خود را یک وظیفه ی اجتماعی نیز می‌دانند و همچنین نیاز به حفظ ارتباط با زبان مادری نیز در آنها وجود دارد.

بخش آخر را علاقمندان هنر بازیگری تشکیل می‌دهند . اکثر اینها جوانانی هستند که بازیگری را دوست دارند، اما در این زمینه دانش و تجربه‌ی کافی ندارند. بسیاری از افراد این گروه در کارهای تآتری خارج از کشور شرکت داشته‌اند و در واقع بازی در هر کار برای آنها یک کلاس درسی بوده و بدین گونه اصول کار را در طول سالیان آموخته‌اند . برخی پس از بازی در یک کار، بازیگری را رها کرده‌اند و برخی در اثر کار مداوم به بازیگرانی مجرب تبدیل شده‌اند . اینها بیشتر پراگماتیکر هستند، یعنی کار عملی را تا حدودی آموخته‌اند، اما دانش تآتری ندارند یا کم دارند.

می‌رسیم به سوی دیگر معادله یعنی تماشاگر. تماشاگران ما را در خارج از کشور ایرانیانی تشکیل می‌دهند که اکثرا بدلیل فشارهای اجتماعی و اقتصادی ایران را ترک کرده‌اند . برای گرفتن پناهندگی برای خود پرونده‌های قطور سیاسی درست

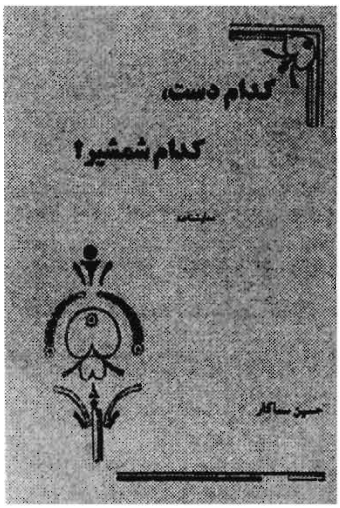
کرده‌اند، پناهنده شده‌اند، پس از صورت گرفتن توافق میان دولت‌های اروپایی و ایران مبنی بر اینکه پناهندگان می‌توانند پاسپورت کشور خودشان را داشته باشند و در عین حال اقامت دائم کشورهای میزبان را نیز دریافت کنند، پاسپورت‌های پناهندگیشان را پس داده‌اند و به ایران رفت و آمد می‌کنند. بخش محدود دیگری نیز که انگیزه‌های سیاسی برای فرار از ایران داشته‌اند، یا همچنان پناهنده‌اند و یا ملیت کشورهای میزبان را پذیرفته‌اند. در عین حال بخش دیگری نیز کسانی هستند که در سال‌های اخیر به کشورهای اروپایی و آمریکا ، کانادا، استرالیا پناهنده شده‌اند. از آنجا که ایرانیان در سراسر دنیا پراکنده‌اند، تآتر خارج از کشور سال‌هاست که بصورت سیار در آمده و برای دستیابی به تماشاگر که بدون او امکان ادامه‌ی حیات ندارد، کولی وار از شهری به شهری و از کشوری به کشوری در حرکت بوده است. از سوی دیگر درصد علاقمندان به هنر تآتر و بینندگان ما چه در میان قشر روشنفکر و چه در میان دیگر ایرانیان بسیار محدود است. به همین دلایل تآتر تبعیدی ما امکان ادامه‌ی حیات با تکیه بر درآمد و بیننده ندارد. جو مغشوش سیاسی خارج از کشور نیز عامل دیگری است که مانع تداوم کار ماست. تآتر نمی تواند و نمی‌خواهد کبریت بی‌خطر باشد ، بخصوص در شرایطی که ما داریم و با توجه به رسالتی که بر عهده‌ی خود گرفته‌ایم، یعنی روشنگری و اعتراض به دیکتاتوری و سانسور. زمانی که بخش قابل توجهی از مخاطب ما یک دیکتاتوری مشروط را پذیرفته است و حتی در خارج از کشور نیز با رعایت قواعد و چارچوب‌های آن زندگی می‌کند، مسلما سختی کار ما چند برابر می‌شود. اگر بخواهیم بر حسب سلیقه‌ی او کار کنیم، باید تن به کار بی اصول و قاعده و جُک گفتن و خنداندن و چفتک پراندن بر صحنه اکتفا کنیم و اگر بخواهیم هم اصول زیبایی شناسانه‌ی کاری و هم بر خصلت معترض خود تاکید ورزیم، مورد اعتراض قرار می‌گیریم. سایر گمان می کنند که صرفا زندگی کردن در یک جامعه‌ی آزاد برای خلق شاهکار کافی است. اما چنین نیست. وقتی مخاطبت کم و

پراکنده است، پول نداری تا افراد با تجربه را بکار گیری، هیچ پشتوانه‌ای نداری، امکانات وسیع تبلیغاتی نداری، نقد سازنده نمی‌شوی و مرتب این حس به تو داده می‌شود که مخاطبت اصلا علاقه‌ای به تجربه‌های دیگر نداردو همان چارچوب‌های پیشین را ترجیح می‌دهد ، در یک جمله وقتی فید بک نمی گیری ، نمی‌توانی پیش بروی. کار تآتر یک رابطه ی بده بستان میان من و شماست. وقتی این بده بستان انجام نمی‌شود، بعنوان هنرمند مرتب این حس را داری که برای هیچ کار می کنی، حس می کنی انرژی و توانت، استعدادت دارد تلف می‌شود. وقتی این حس را داشته باشی ، دیگر صد در صد انرژی‌ات را به کار نخواهی سپرد. وقتی چنین شود، از خودت، از اطرافت ناراضی می‌شوی. در چنین اوضاعی است که ما داریم کار می کنیم. در چنین شرایطی است که مرتب با ناامیدی می‌جنگیم و سعی می کنیم خودمان به خودمان نیرو بدهیم. اما در دراز مدت ادامه‌ی کار به این شکل ممکن نیست. در شرایط کاری کاملا غیر حرفه‌ای، امکان تولید صد در صد حرفه‌ای وجود ندارد. همیشه متوسط باقی خواهی ماند، و این برای هنرمند یعنی مرگ . مرگ تدریجی و قدم به قدم. دوستان، دو راه بیشتر وجود ندارد. یا همین جا مرگ پدیده‌ای به نام تآتر تبعید را اعلام کنید و بعنوان یادبود نسخه‌های ویدیویی کارهایمان را که هریک با خون دل و زدن از آسایش و نان فرزندانمان بروی صحنه رفته است، ببنید و گهگاه از ما یاد کنید و یا اینکه حمایتمان کنید و بخواهید تا ما که آثارمان انعکاس زندگی و دوران سخت تبعید شماست، کار کنیم و بیافرینیم. شما اگر نباشید، ما نیز نمی‌توانیم باشیم، ما اگر نباشیم، شما، تصویرتان ، اسناد دوران سخت تبعیدتان نیز نخواهد بود و بدین ترتیب دوران تبعید ما نیز به بخش‌های تحریف شده‌ی تاریخ اضافه خواهد شد و باز یک نسل دیگر با هزاران سوال، مبهوت آینده‌ای مبهم خواهد ماند.

بهروز قنبرحسینی

معرفی کتاب

خبر هر سه کتاب مورد توجه در این بخش را پیش‌تر از این کتاب نمایش در بخش‌خبرهای تآتری (از اینجا و آنجا) به آگاهی علاقمندان رسانده بود و اینک در اینجا به معرفی کوتاهی از این سه کتاب اقدام ورزیده‌ایم. (کتاب نمایش)



کدام دست، کدام شمشیر

آیا کسی هست ...؟!

نمایشنامه "کدام دست، کدام شمشیر" عنوان کتابی است که حسین سماکار به تازگی به چاپ رسانده است. این نمایشنامه در سه پرده و یک درآمد و به سبک و سیاق و ساختار کاملا ارسطویی و منطبق بر چهارچوب نمایشنامه‌های یونان باستان نگاشته شده است.

داستان این نمایشنامه به دوران شاه عباس برمی‌گردد . شاه عباس در سفرش به گیلان و با بد یمن دیدن کواکب و ستاره‌ها از سوی منجم باشی و با تحریک میرزا رحیم (جلودار باشی) برای تحکیم قدرت و تاج و تخت دستورقتل پسرش را می‌دهد، پسری که محبوب خاص و عام است.

نمایشنامه با یک درآمد آغاز می‌شود ، در این بخش گویندگان (همسرایان) خبر از قتلی می‌دهند.

گوینده ۱: زمانی که خون سردار چرکسی را به زمین ریخت شوم و نامبارک بود.

گوینده ۲: خون گناهکاران همیشه دامنگیر است.

خواننده در این بخش در می‌یابد که واقعه‌ای در حال رخ دادن است. واقعه‌ای که در انتها گریبان قهرمان - پسر شاه عباس- را می‌گیرد تا تخت و قدرت پادشاه برقرار بماند. گویندگان جابجا در سه پرده به روی صحنه می‌آیند و اتفاقات را پیشگویی کرده و یا آن را تفسیر می‌کنند، همانگونه که همسرایان در نمایشنامه‌های یونان باستان عمل می‌کردند.

سماکار با مطرح کردن شاه عباس و اتفاقی که در سفر می‌افتد مستقیما

حضور دیکتاتوری و ستم پادشاهان را نشانه می‌گیرد و با یاری واژه‌ها و ساختار و ساختمان نمایشنامه‌اش پرده از قدرت خودکامه شاهان برمی‌دارد. او در انتهای درآمد چنین می‌نویسد:

گویندکان و سایر بازیگران: چنگالها همچنان در کارند،

دندانها همچنان در کارند،

دیوارهای سنگی نیز نهفتن این راز را بر

نمی‌تابند، ما می‌بینیم، ما می‌شنویم، ما می‌گوییم

باشد که در جهان خودکامه ای بر اریکه قدرت

نباشد، باشد، چنین باشد.

نمایشنامه علی رغم اینکه سراسر بوی خون و شقاوت و خیانت می‌دهد اما سماکار نمایشنامه‌اش را با امید به آینده به پایان می‌برد، امیدی که به نظر او تنها یک راه حل دارد، او راه حل را در پایانه نمایشنامه چنین ترسیم می‌کند:

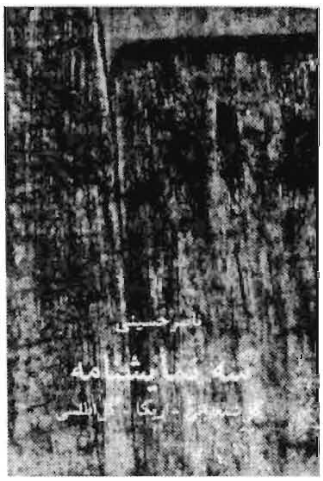
گوینده ۱: اما... شاید ... شاید کسی گذر کند از شب

گوینده ۲: شاید کسی ز نور و عافیت و عشق

جامی برآورد، ز میان ، بر ...

(گویندگان با هم شمشیر را به تماشاگران تعارف می‌کنند. تمام نورها غیر از نور روی شمشیر قطع می‌شود)

گویندکان با هم: آیا کسی میان شما هست



سه نمایشنامه

تصویری از خیال و رویا

"**سه نمایشنامه**" و "**رخ در رخ**" عنوان کتاب‌هایی است که ناصر حسینی به تازگی به چاپ رسانده است.

کتاب " سه نمایشنامه" شامل سه نمایشنامه‌ی گل شمعدانی، اریکا و گل‌اطلسی و یک پیشگفتار کوتاه است." پیش گفتار رَا **هندریک انگلس کرشن** نوشته که حسینی آن را ترجمه کرده است .

گل شمعدانی عنوان اولین نمایشنامه‌ی این کتاب است. ناصر حسینی در این اثر از ورای واقعیت می‌گذرد و وارد دنیای خیال می‌شود. این نمایشنامه داستان

پیرزنی است که برای کمک از پنجره اتاقش، مردی جوان را به سوی خود می‌خواند. مرد به اتاق پیرزن می‌آید و پیرزن در همان بدو ورود مرد برای آوردن ویسکی به راهرو می‌رود اما ویسکی را زنی جوان با همان لباس‌های پیرزن می‌آورد. زن جوان از دختر عمویش می‌گوید که در اسکاتلند زندگی می‌کند و قصد خودش که بنا دارد به آنجا سفر کند. در انتهای نمایشنامه زن از سردی دست‌هایش شکایت می‌کند . مرد جوان برای گرم کردن او، زن را نوازش کرده تا جایی که می‌خواهد با او به معاشقه بپردازد. زن جوان مرد را از خود می‌راند. مرد می‌رود و زن جوان پس از مدتی دوباره به راهرو می‌رود و این بار همان پیرزن اولی به اتاق بر می‌گردد و کنار پنجره رفته و بیرون را تماشا می‌کند. حسینی در این قطعه کوتاه نمایشی به نوعی به تنهایی انسان‌ها و انتظارشان می‌پردازد

اریکا دومین نمایشنامه این کتاب، برخورد یک سرهنگ ایرانی در ایستگاه متروی شهر کلن (آلمان) با مردی سیاهپوست است که خودش را رییس جمهور سودان می‌داند . مرد سیاه در لابلای حرف‌هایش می‌گوید که در جستجوی دخترش است، او به دنبال دختر تمام فاحشه خانه‌های اروپا را زیرپا گذاشته است. مرد سیاه از خاطراتش می‌گوید ، خاطراتی که ذهن آشفته او را نمایان می‌سازد. در انتهای نمایشنامه سرهنگ ایرانی با صندلی چرخدارش به یکی از تونل‌های داخل مترو برای خودکشی می‌رود.

این نمایشنامه نیز علی رغم پرگویی مرد سیاه و گاه سرهنگ ایرانی نشان از تنهایی انسان‌ها بدون مرز جعرافیایی دارد.

گل اطلسی سومین نمایشنامه این کتاب است که حسینی به دلیل پاره‌ای اشتباهات چاپی آن را در کتاب بعدی (رخ در رخ) خود دوباره به چاپ رسانده و از همین رو ما نیز در زیر به آن اشاره خواهیم کرد. نکته قابل ذکر این است که تنهایی انسان‌ها مضمون تمام نمایشنامه‌های این کتاب نیز است.

رُخ در رُخ

رخ در رخ عنوان کتاب دیگری از ناصر حسینی است که شامل یک گفتگو و چهار نمایشنامه است. در ابتدای این کتاب بخشی از گفتگوی **فرنگیس حبیبی** با نویسنده به چاپ رسیده است. حسینی در بخشی از این گفتگو به حضور رویا و خیال اشاره می‌کند و می‌گوید

:"به نظر من جوهر هنر در واقع خیال و رویا است. وقتی هم پای تخیل هنری به وسط می‌آید ، خود به خود تجرید هم در اون کار هنری نسبت به واقعیت موجود صورت می گیره."

نمایشنامه "رخ در رخ" اولین نمایشنامه این کتاب به گفتگوی اسبی سفید با زنی آبستن می‌پردازد. در طول گفتگوی زن آبستن و اسب سفید در می‌یابیم که آن دو در زندان هستند و به شدت در شرایط زیستی بد و ناهنجاری به سر می‌برند. در اتنهای نمایشنامه زن آبستن از درد فریاد می‌کشد و از شکمش تیله‌هایی سفید بیرون می‌آید. نمایشنامه " رخ در رخ " علی رغم فضایی ایهام گونه و پر رازش به گونه‌ایست که خواننده با خواندن آن به سادگی پی به مضمون نمایشنامه می‌برد.

گل اطلسی عنوان دومین نمایشنامه این کتاب است. این نمایشنامه به داستان زنی ایرانی می‌پردازد که در آسایشگاه روانی در فنلاند بستری است. **هما** شخصیت نمایشنامه در طول تک گویی‌هایش از داستان زندگیش می گوید، زندگی که پر از حوادث تلخ و جانکاه است. او به دلیل سرنوشت تلخ زندگیش، دو دخترش را به قتل رسانده است تا آنها به سرنوشت او دچار نشوند.

در رو باز کنین نمایشنامه دیگر این کتاب در یک خانه چند طبقه و در پاریس می گذرد. مرد طاسی جلوی دری ایستاده و خواهان ملاقات با یونسکو است، خدمتکار اما مانع ملاقات او با یونسکو می‌شود. مرد طاس در طول نمایشنامه از زندگیش و عشقی که به زنی داشته می گوید . زنی که به ناگاه با بچه مشترکشان او را ترک کرده است.

شب کور آخرین نمایشنامه این کتاب، به تک گویی مردی نابینا می‌پردازد. مردی که عاشق زنی است ، مردی که برایش نه خدایی مانده‌است و نه زندگی و نه ابدیت. او در طول نمایشنامه با گوشی تلفنی صحبت می کند که از یخچال بیرون آمده است. در اتنها مرد در یخچال را باز می کند ، جسد زنی در آن است. مرد جرعه‌ای آبجو می‌نوشد و اسلحه‌ای را در دهانش می گذارد و شلیک می کند.

ناصر حسینی در این کتاب به انسان‌هایی می‌پردازد که همگی دردهایی خاص دارند و به گونه‌ای به انسان‌های مالیخولیایی تبدیل شده‌اند. انسان‌هایی که معلول شرایط امروزه جهان هستند.

شهلا حمزاوی

دیدار

نمایشنامه تلویزیونی

صحنه اطاقک انتظاری خالی و سرد واقع بر سکوی خلوت راه آهن یکی از شهرهای آلمان. زن و مردی در سکوت کنار هم نشسته‌اند. سن آنها را باید بین اوائل تا اواسط چهل حدس زد اما هنوز جوان به نظر می‌رسند و جذاب. زن پالتوی مشکی قدری رنگ باخته اما خوش‌دوختی به تن دارد، با چکمه‌ای سیاه به پا و کیفی همرنگ با پارچه‌ای براق به شکل کوله‌پشتی در کنارش که سر چتری از آن بیرون زده. مرد با بارانی به رنگ روشن و شلوار تیره، قیافه کارآگاه مانندی به خود گرفته است. از همان ابتدا با حالتی عصبی و عجولانه به دنبال چیزی در جیب‌هایش می‌گردد. بعد آنرا می‌یابد و با همان کلافگی سیگاری روشن می‌کند.

سکوت هر دو کماکان ادامه دارد. تماشاگران نمی‌توانند درست بدانند که این دو با هم صحبتی داشته‌اند و درگیرند یا آنکه در پی مقدمات گفتگوئی هستند. مرد به تناوب به قطارهای باری مقابل خود و دود سیگارش چشم می‌دوزد و به نظر نمی‌رسد سعی یا اصراری در شکستن سکوت داشته باشد. سرانجام زن با صاف کردن گلو که به سرفه‌ای سریع می‌انجامد، سخن آغاز می‌کند و با لحنی نسبتا ملایم به حرف میآید.

زن: بعد از آخرین مکالمات تلفنی مون و اونهمه پرخاش جوئی و بعدش هم مدت ها بی خبری می‌شد حدس زد که حال و روزگار درستی نداری. اما من فقط این اواخر شنیدم که کارت به بیمارستان کشیده. متاسفم. ندائی میدادی میاومدم. بهر حال خوبه که فعلا همه چیز به خیر گذشت. نباید گذاشت درگیری‌های پرت پیش بیاد. خونریزی معده بود یا مسئله قلبت؟ باید هوای خودتو داشته باشی و کلا هم به خودت بیائی. امیدوارم تو این فاصله رو استدلال‌های منم فکر کرده باشی و راه کار دستت اومده باشه. بلکه هم خودت توجیه بشی و هم توجیهی باشه واسه من که جدی گاهی از واکنشات جا میخورم و اساسا از اداها و کارات کمتر سر در میآرم.

(مرد به جلوی خود خیره شده و سیگارش را ظاهرا با خونسردی دود می‌کند. بعد سر را برگردانده، نگاهش را به زن میدوزد و می‌گوید:)

مرد: مثل اینکه باز شروع شد. حق داشتم دلیلی برای دیدنمون نبینم. بعدش هم نفهمیدم چرا باید این جا می‌شد محل ملاقاتمون؟

زن: چطور نفهمیدی. آخرین بار بهت گفتم برام بنویس. مواضع خودتو روشن کن. بگو برام چه انتظاراتی از من و این ارتباطمون داری. که گفتی دیگه قلب و قلمی نمونده. گفتم به خودت زحمتی بده و به افکارت انسجامی. بذار دیالوگی بی دعوا مرافعه داشته باشیم. یه کوششی بکنیم. تکونی بخوریم. اگه ادعای عاطفی بودن این ارتباطو داریم ... که به خیال خودت مسخره ام کردی و گفتی:

مرد: "جالبه که خانوم میره تو اعصابم و منو تو تنگنا می‌ذاره و هی حمله می‌کنه تا حالم گرفته بشه اما بعدم باز باید من باشم که تکونی بخورم و به افکارم انسجام بدم یعنی باز برم پای میز محاکمه و محکوم بشم و بنشینم سر جام.

(زن از مکث مرد سریع استفاده می‌کند:)

زن: حرفا رو و قهر احمقانه خودتو کش دادی تا دیشب که... آقا اعلام آمادگی برای دیدار کردند که البته برای هر برنامه ریزی موفقی دیگه دیر بود. کافه همیشگی‌مون رو پس زدی و در مقابل تکرار منم جوش آوردی که دیگه بازگشت به عقب تو کار نیس و هر چی در رابطه با گذشته باشه رو تو یکی نیستی ... تا اومدم آرومت کنم باز عارضه قلبی تو مطرح کردی و بافت عصبی تو ... که دکترت تجویز کرده از هر نوع تشنج باید بپرهیزی. البته به پزشکت باید می‌گفتی که یکی از تخصص های خودت ایجاد تنش و تشنجه ... بگذریم. خونه‌ی ما رو گفتی توش راحت نیستی. خونه خودتم پیشنهاد نکردی.....(مکث)

(مرد بی پاسخی، فقط با قیافه‌ای خسته و دلزده به زن خیره شد.)

زن: بهر حال پیشنهاد بهتری داشتی باید می‌گفتی. منکه نظر خاصی تو کارم نبود. فقط ... این اطاق انتظارو فکر کردم... یادت نیس. یه بار توش دیدار خوبی با هم داشتیم. این بود که... فکر کردم شاید شادت کنه.

(مکث)

مرد: شادم کنه؟ از کی تا حالا قرار شد فکرای تو واسم شادی بیاره؟ خوب حالا می‌خواستی همو ببینیم که مثلا چطو بشه؟ نکنه کولی‌بازی بار آخرت رو می‌خواستی از دلم درآری. ولی دیگه دیره. من دندون طمع رو خیلی وقته کشیدم. بذار خلاصت کنم شهرزاد. من به دردت نمی‌خورم. حق با تو بود. من از تبار و طبقه تو نیستم. نه از قانونمندی

ارتباطات آدمائی مثل تو سر در می‌آرم نه قوانین بازی را می‌تونم رعایت کنم. رهام کن و راحتم بذار. تو باید بری دنبال یکی که دردتو دواکنه. بخصوص بتونه در مقابل همه ی اداها و افتخاراتت دوام بیاره و دم نزنه. به عبارت دیگه فقط مجری منویاتت باشه. من یکی آدمش نیستم شاید یه دوره ای بودم و خواستم عاشق باشم ولی حالا دیگه می‌خوام عاقل باشم. روشن شد؟

(و بعد زیر لب اضافه می‌کند.)

از افتخار این عشق می‌خوام معاف باشم.

(زن پس از مکثی گوئی لحن گزنده مرد را جدی نمی‌گیرد، ادامه می‌دهد:)

زن: به منفی بافی‌های تکراری تو نباید توجهی کرد. دهاتی‌بازی هاتم رو جدی نمی‌گیرم. به بهانه هنرمند بودن به خودت اجازه‌های اضافی زیاد میدی، بعدم جالبه که بدجوری جا می‌خوری اگه یکی جلوت وایسه. اونم یه زن به خودش اجازه بده. اون وخ یکدفعه، بسته به حال و هوای مغز و مُخت، قیافه قدر قدرت یا قربونی به خودت می‌گیری. تمومش کن. یه ذره رو خودت مکث کن و انقده مسئله‌سازی نکن و کمی هم دنبال دوای درد خودت باش اگر راهش دستت نیس خودتو موقت هم شده بسپر دست من، پشیمون نمی‌شی. این شاید از شانسای خوبه زندگیته. و حالا. مطلب مهمی که گاهی صحبتش رو داشتیم یادته؟ اون حل شد. به کمک برادرم و وکیلش کارکارت سبز تموم شد و من به زودی عازم آمریکا هستم. (مکث) امیدوارم تو هم ... بلافاصله یا با فاصله راه بیفتی و با زندگی بی محتوای آلمانت وداع کنی. پیش‌بینی‌های لازم از نظر حقوقی و مادی شده. حداقل شغلی برای شروع تو یکی از همون کالج‌های دانشگاهی کالیفرنیا دارم. بعدش هم از طریق تدریس خصوصی و ترجمه و اینجور چیزها در نمی‌مونم. برای تو هم فکری می‌کنم، اولش از توفیق اجباری استراحتی می‌کنی، انگلیسی رو تکمیل می‌کنی و همون کارای فنی مورد علاقه تو ادامه میدی شعرتم می‌گی ... نشدم فوقش برمی‌گردیم آلمان. هم فال هم تماشا. اما چرا نشه. هر مشکلی راه حل داره، فقط مرگه که درمون نداره. دردای زندگی درمون خودشونم دارن فقط فکر و فرصت میبره که اونم ما داریم. باید عمر رو دریافت.

(مرد بی‌آنکه در عضلات منقبض چهره‌اش تغیری پدید آید، بی‌کمترین نشانی از شادی یا رضایت فریاد وار می‌گوید:)

مرد: عجب مگه عمر و آینده‌ای در کاره؟ تا دیروز که از نظر این زن عمر ما بر باد و کوشش‌هامون همه ناموفق بود. حالا خانوم برنامه ریزی برای آینده مشترکمون می‌کنه. اصلا تو چکاره‌ای و چه شناختی از من و زندگیم داری؟ از گذشته‌ام چه میدونی که آینده مو دریابی؟ خیر من خودمو پیش فروش نمی‌کنم دیگه تن به توهین و تحقیر هم نمی‌دم. گذشت اون وخ که به پات می‌افتادم. به قول خودت تو کاذب هم شده کوشش کردی و بهم شخصیت دادی، اما من دیگه خودمو دست زن جماعت نمی‌سپرم و پی سرسپردگی و این حرفام نیستم. راسته که می‌گفتم ... تا هر جا خواستی باهاتم. اما یه وقت به خودم اومدم و دیدم فقط زیر پاهاتم و دارم له می‌شم ... نه دیگه نمی‌خوام. از یادآوریشم چندشم می‌شه. تو هم درست میدونی که فقط خودتو دوست داشتی نه منو. اینو اسمش رو هم میذاشتی احترام به خوداً تازه اگه منی هم در کار بودم. تب تندی بود و عرق کردی و عشقتم باهاش تموم شد. آب شد و رفت از بین.

(بعد گوئی با خود حرف میزند.)

شهرزاد عزیز تو هم به خودت بیا، خودتو تکون بده و از تخیلاتت آزاد شو نه این به اصطلاح عشق رو گنده‌اش کن و نه من رو بد بخت. گو اینکه من عوامل بدبختی رو تو وجودم ذخیره دارم تو دیگه بهانه تازه بهم نده؛ از امروز ببعدم ناصر بی‌ناصر. دیگه مُردن این عشقو و نه از عشق مردن رو، باید جدی بگیری. آره متاسفانه اون روی سکه‌م نفرته و کینه. من کلا کندم و دیگه نمی‌کشم ...

(زن با ترکیبی از بهت زدگی و بی تفاوتی نگاه می‌کند و با مکثی کوتاه به حرف می‌آید.)

زن: خیلی خوب حالا باز انقدر تند نرو. من یخ کردم. موافقی بریم تو یه کافه همین نزدیکی‌ها؟

مرد: ابدا! که چی بشه؟ چرا می‌دونم که چونت گرم بشه و باز جنگ و دعوا راه بندازی؟

(زن نگاهش را که ترکیبی از غم و ترحم است، به مرد دوخته و پس از مکثی می‌گوید:)

زن: کدوم جنگ و دعوا؟ منکه تمام کوششم ایجاد صلحه. تو همش دنبال

دردسری و دیونگی‌هات تمومی نداره. جدی جای تاسفه که آدما با این همه ادعا و احیانا علاقه به هم انقدر از هم دور باشن و از حل مشکلاتشون عاجز. باشه همین جا می‌مومنیم و می‌لرزیم، زندگی رو واسه خودت همیشه سخت‌تر می‌کنی. اصلا می‌خوام بفهمم تو از زندگیت تو اروپا چیزی دستگیرت شده؟ از مفاهیمی مثل تمدن، مدرنیته، برقراری دیالوگ، نشون دادن انعطاف، بازنگری ارزش‌ها، تجدید نظر در باورها و واکنش ها و... و... چیزی حالیته؟ یا همش تو عوالم ابتدائی خودت و پافشاری در لجاجت و کینه‌توزی هات سیر می‌کنی؟ قادری برای یه بار یه دیالوگ درست حسابی با طرح مسائل‌مون و ردیابی راه حل‌های اجتماعی مون راه بیندازی؟ منفی بافی رو کنار بذاری و واسه دردامون اقلا پی تسکین باشی؟ باور نمی‌کنم.
آخه مگه تو مکرر نمی‌گفتی ما دوتا باید مکمل هم باشیم و ترکیب من و همسر انقدر بنظرت نامتجانس میاومد؟ میگفتی ما بر مبنای موارد مثبت رابطه مون باید آینده‌مون رو بسازیم ... حالا قضیه غامضی نیست ما باید در این جهت تقلا کنیم و تعلق بهم داشته و مال هم باشیم نه اینکه از هم کنده بشیم. حیفه ... واقعا که چی؟ حیف نیس؟ آخه تو چرا باید مدام تو مسیر تناقضات درونت باشی. چرا یا ترس و تنفر یا تهاجم نسبت به آدما نشون بدی؟ باور کن که بدجوری مریضی. گو اینکه منم با تو بمونم یعنی از تو بیمارترم. باید تتمه جونم رو در ببرم. حق با توست باید راحتت بذارم تا منم رها بشم... اما ادا در نمیاُوردم. دوستت داشتم. برای اولین و آخرین بار خواستم بابت عشق بهائی به میزان عمر و زندگیم بپردازم. لابد تفاهم‌های سطحی اولیه گمراهم کرده بود. از گپ و گفتامون و شعر خونی هامون گرفته تا کمترین تماس تنمون ... یا حتی تنفس در حال و هوای ملتهب وجودت مسحورم می‌کرد اما آخه کجای کارمون تا این حد اشتباه بود که به این جا کشید؟ یادته می‌گفتم بزرگش نکنیم یعنی در پاسخ به تو که اغلب اصرار داشتی و بیمارگونه و مکرر می‌خواستی میزان عشقم رو به خودت یادآور بشم، می‌گفتم آره وجودم سرشار از عشقته، چی‌میخوای بگم ...گرچه نوع بالاترش عشق به پسرمه، می‌فهمی؟ به این ترتیب کندن از این بچه هم یه جور جون کندن بود. اما اونم جور شد و الان تو آمریکاس تا رسیدن من، برادرم سرپرستیش رو به عهده داره. بعدش هم تو شبانه‌روزی میره و به ما کاری نداره ... دیگه اما ... دیره اصلا این حرفا همش اضافی و از سر

پریشونیه ... خطر جدیه، خطر عشقی که فقط تو تخیل منه. عشق فقدانش همیشه تو وجودم با هم سر ستیز داشتند، اما مثل اینکه حالا باید فقدان اونرو به فال نیک بگیرم. بایدَ تصمیم گرفت. حتی تصمیم بد بهتر از بی‌تصمیمیه. احترام به خود حالا یعنی حذف تو از زندگی‌ام. بهرام بیچاره رو بگو که از حال و کارم سر در نمی‌آورد. هر چی می‌گفت دم نمی‌زدم. مثل آدمای خواب زده یا مسخ شده بودم با احساساتش بازی نمی‌کردم گرفتار شده بودم. منی که اونوقتا انقدر از سفرای تجاریش استقبال می‌کردم و بیشتر جاها باهاش بودم حالا به خاطر یه مکالمه تلفنی حتی بی‌موقع با تو حاضر نبودم از جام بجنبم. اون شب، شب شوم هم پس از ساعت‌ها انتظار، تلفنی وکوتاه اطلاع می‌دادی که " بچه‌ها " بقول خودت در جلسه‌ای نیمه سیاسی انتظار دیدارتو دارن و تو هم ناچار قول دادی. من منفجر شدم که تو باید نزد من میبودی و... اشاره به سفر و برنامه ریزی آینده‌مون کردم که تو تحویل نگرفتی. فقط پرت گفتی و گفتی تا آنکه یکباره فریاد زدی آخ شهرزاد قلبم تو منو کشتی و رابطه تلفنی قطع شد. دلم به شور افتاد تا دم صبح به تناوب خانه‌ات رو می‌گرفتم بارها و بارها تا سرانجام پاسخ دادی. التماس کردم کوتاه هم شده ببینمت. ماشین رو بهرام برام گذاشته بود. زیر بار نرفتی. گفتی حالت بهتره. بعد، سن و سالمون را برخ کشیدی و اینکه باید به سر عقل بیائیم. بعد هم مطالب دیگه‌ای گفتی که نه به تو و نه به ارتباط مشترکمون ربط داشت وقتی اعتراض کردم که نباید به حریم زندگی و مسائل خصوصی هم تجاوز کنیم. با لحن زننده‌ای گفتی شانس آوردم به خودم تجاوز نکردی. چندشم شد. نمی‌فهمیدم چه‌ات شده. پرسیدم پای دیگری تو کاره؟ که باز با همان زشتی ادامه دادی که " اگه همجنس باز بشم بهتره تا دیگه تو عمرم گرفتار هم جنسای تو" رابطه رو چه راحت به لجن کشیدی. اون شب و شبای بعد، یعنی تا مدت‌ها خواب خوبی در کارم نبود ساعت‌های شب ترکیبی از بیدار خوابی و کابوس بود. بهم برخورده بود. شدیدا از انتخابم، از اشتباهم، متاسف و متاثر بودم. همزمان، نگرانی از حال تو، احساس گناهی که نکرده بودم بمن می‌داد. اما شاید واقعا وقتش رسیده بود. یا امروز دیگه رسیده. حالا همه فکرایی رو که پس میزدم به زبون آوردم باید بهت می‌گفتم و می‌رفتم. دیگه‌ام حرفی ندارم.

مرد: تو اون شب هم مثل باقی وقتا عوض اینکه عقل کنی و کِش ندی هی

ادامه دادی و بحث رو به اونجا کشوندی.

زن: واقعا که بنازم به این انصاف و یا آموزشایی که زندگی بهت داده. تو در واقع ترکیبی هستی از ناکامی‌ها، عقده‌ها و نارسایی‌های جدی تربیتی. معجون ترحم انگیزی هستی. ولی خوب شد که خیلی چیزا که واسم علامت سئوال بود، دیگه نیس مطمئن باش که سهم خودمو از سرنوشت می‌پذیرم.

(مرد درحالیکه با رفتار و حرکاتی روانی، اظهار شادی و شعف می‌کند ادامه می‌دهد:)

مرد: حالا بهتر شد. تو باید بعد از این از خودتم شناخت بهتری داشته باشی. دیگه واسه‌ی همیشه عشق و عاشقی از سرت بپره. این ماجراجوئی‌ها بتو نیومده. گو اینکه شایدم دنبال ماجرا نبودی اما ایجادش کردی. ماجرهای نامرئی توهین و تحقیر به منو که خواسته و ناخواسته ایجاد می‌کردی مثلا می‌گفتم تو رو چه به تجارت و یا همسر یه بازرگان بیغ بودن اون وخ واکنش خانوم چی بود؟ که دست من خالیه، که شما شعر به فرانسه می‌تونین بگین و من چی؟ ... دست آخر هم قطعنامه صادر می‌شد که کاش آقا بیشتر با زبون‌های اروپائی بیگانه بود و نه با همه معیارهاش جز ظواهر. عملا تو ظواهر رو در من می‌دیدی نه عمق درونم رو. یه روز هم که حسابی جوش آوردی گفتی ترکیبی از ناتوانی جنسی و ناتوانی در ایجاد یه رابطه موفق با آدما هستم. حرفتو زدی و راحت شدی.

(بعد مرد مانند آنکه آرام شده باشد با متانتی ساختگی ادامه می‌دهد:)

شهرزاد، خوب خودت رو بشناس و بقول خودت ممنون باش که جنون من موجب شد قضیه ما جدی نشه و زندگی سراسر تزئین خانوم بهم نپاشه. بی‌خودی نه خودت و نه دیگرون رو دست کم نگیر. به تخیلاتتم، زیادی میدون نده. تو آمریکا بمون نیستی همین پاریس رو بعنوان انتخاب بعدیت دریاب. خوشحالم باش که اقامتت درست شد، یقینا امکانات اون قاره برای پسرت بهتره اما نه واسه تو. اون شب هم بهتر که شانس آوردی دم پرم پیدات نشد. مشروب مفصلی خورده بودم و چه بسا یا ناقصت می‌کردم و یا همون تجاوزی که یه دفعه هم شده باید انجام می‌گرفت و از خجالت در می‌اومدیم.

(زن بی اشتیاق و با انزجار به مرد خیره شده، در حالی که قطره اشک درشتی در ته نگاهش می‌درخشد، سرش را فقط تکان می‌دهد. بعد یکباره پس از مکثی، گوئی همه قوای خود را به کمک گرفته به حرف می‌آید و زیر لب می‌گوید:)

زن: لعنت بر این غربت و بی کسی. اما تو... اما تو بسیار بی ادب و بی‌شرمی. در این مقطع از عمرمون موفق شدی ... و به خیال خودت ضربه رو تو زدی اما در دراز مدت خودت خوردی و بازی رو بدجوری باختی. حقا که شخصیت حقیری هستی و تا ته وجودت کاسب کاری و تنگ نظر... باید همون تو دکه‌ات بشینی و بیخودی ادای روشنفکری و شاعری درنیاری. گرچه نیازت هم همونه که یه مشت خنگ‌تر از خودت، باید دوره‌ات کنن و واست هورا بکشن. ضعف شخصیتی‌ات هم همین بس که واسه چندماه زندان چند ساله داری دارو می‌خوری. راسته که من بدرد تو نمی‌خورم. تو در واقع از ابتدا هم همین بودی و اونی که من می‌دیدم نبودی. من به کمک تخیلاتم یا بقول تو توهماتم اونی رو که می‌خواستم تو تو می‌دیدم نه اونی که واقعیت داشت. چشمام کور بود. اما چشمای تو هم زنی از تبار منو به خودش ندیده بود. من بار اضافی برات بودم که سرانجام کمر تو رو می‌شکست. در این بخت آزمائی چه عجولانه خواستی خودت رو از پیش بازنده اعلام کنی ...

(مرد بی کمترین واکنشی در چهره و با ظاهری بی تفاوت به راه افتاد و خود را به مقابل شیشه‌های عرق کرده اتاقک رساند. با انگشتانش بخار بخش کوچکی را کنار زد. و نگاهش را به بیرون دوخت. در این لحظات قطاری با سرعت به ایستگاه رسید و رنگین کمانی از نور را به اتاقک راه آهن پاشید. شهرزاد از جا کنده شد. تصمیمش را گرفته بود. طرح تمام این حرف‌ها تا لحظاتی بعد به گذشته‌اش تعلق داشت. دیگر مکثی جایز نبود. با باز کردن در احساس کرد خسته است و در آغاز راهی دراز. ضعف را در زانوانش احساس می‌کرد اما باید خود را به جلو می‌کشاند.

در حالی که ناصر با خود می‌گفت: " چنان نماند و چنین نیز هم نمی‌ماند" شهرزاد سریع تر از تصورش از آنجا دور شده بود.)

مرد: برای آخرین بار باید بگم که نمردم و موندم و از هر چی تعلق خاطره رها شدم ... آخه ...

(بعد به یکباره برمی‌گردد. نگاه می‌کند، با نگاهی مکدر و متعجب ... باورش نمی‌شد، شهرزاد رفته باشد. در جا درد بی امانی در سراسر قفسه سینه‌اش، در دستانش پخش می‌شد. دردگوئی انشعاب داشت و تمامی نداشت. به سختی خود را کشید تا لحظاتی مبهوت بر جای شهرزاد تکیه کند. مامور راه آهن از دور با نگاهی نافذ و مشکوک به او خیره شده بود.

شهرزاد مانند مرده‌ای متحرک خود را به خیابان رساند. سرش گیج و خودش منگ

بود. ذهنش کمترین تمرکزی نداشت. حافظه‌ای در کار نبود گوئی تمام وجودش دچار وقفه‌ای سنگین شده بود. لحظاتی بعد فکر کرد شاید کابوسی دیده اصلا کجا رفته بود و از کجا می‌آمد ... جزئیات ماجرا مانند موزائیک شکسته بسته‌ای در ذهنش پخش می‌شد و محو می‌شد. اما کل ماجرا را بیاد نمی‌آورد. هر چه بود که گویی سهم سال‌های دور زندگی‌اش محسوب می‌شد و نه امروز.

تاکسی تر تمیزی آرام جلوی پایش توقف کرد. بی‌واکنش از سوی شهرزاد. راننده به دنبال باری که در کار نبود پیاده شد. شهرزاد صدای خود را هنگام سوار شدن شنید که به فارسی می‌گفت:)

به بدرقه مسافر آمده بودم. بار ندارم.

(راننده هم به محض جابجا شدن پشت رل سرصحبت را به فارسی بازکرد:)

راننده: سفرم چیز خوبیه. یعنی اگه پول و فرصتش موجود باشه! البته دوری می‌ندازه، اما آدم دائم هم با نزدیکانش باشه که لزوما دلیل نزدیکی نیس، هست خانوم؟

(بعد بی آنکه انتظار پاسخی را بکشد ادامه می‌دهد:)

نمی‌دونم البته هر کدوم گرفتاری‌های خودشو داره به نظر شما موندن بهتره یا رفتن ؟

(شهرزاد صدای خود را شنید که به رغم بی‌حوصلگی به مثابه سخنرانی رو به مخاطبین می‌گفت:)

زن: هر حرکتی ایراد و امتیاز خودشو داره و هر تصمیمی یه پا خطر کردنه. اینم از تناقضات زندگی ما آدما است. ترازوی دقیقی هم که امتیاز و ایراد رو درست بنماد و بخصوص از پیش نشونمون بده تو کار نیس. پس باید مسائل رو شخصا تجربه کنیم. خوندن تو کتاب‌ها و شنیدن از آدما هم اغلب کافی نیس. بعد هم هر کاری همونطور که دلائل خودشو داره عوارض خودشم داره. خلاص‌تون کنم آقا، فقط بگم، نسخه‌ی همگانی نمی‌شه نوشت ... هرکاری باید تحت شرایط معین خودش بررسی بشه و ازش نتیجه‌گیری. وارد مقوله نسبی خوب کردیم یا خطا کردیم هم بهتره نشیم.

(و با لبخندی محزون اضافه کرد:)

باشه؟

(راننده که خود هموطن فهمیده‌ای به نظر می‌رسید، نگاهی خوشایند در آینه به شهرزاد انداخت و گفت:)

راننده: سخت موافقم. بعدشم خوبی یا خطا تو کارها بیشتر وقتا بستگی به نوع

نگاه ما داره به زندگی و میزان آمادگی مون در تجدید نظر هر از گاهی تو این نگاه و نگرش ...

(شهرزاد ضمن تائید با اشاره ملایمی فرمان توقف داد.تاکسی در مقابل ساختمان سفید با شکوهی که درختان سر به فلک کشیده‌ای احاطه‌اش کرده بودند به آرامی ایستاد. لحظاتی بعد شهرزاد به مکانی باز می‌گشت که زمانی به آن احساس تعلق می‌کرد. در بدو ورود حیوان خودش را به او رساند. نگاه پر صفا و وفای سگ زیبا به ذهن تب‌زده‌اش چه آرامشی می‌داد... درختان باغ برایش یادآور چه عظمتی بودند ... بعد، به نظرش رسید درختان را به مثابه زنان جذابی می‌بیند که به رغم شکنندگی چه سرسختانه در مقابل طوفان‌های زندگی ایستاده‌اند. شهرزاد دست‌ودلبازانه مبلغی به راننده پرداخت و پیاده شد. پاها به سختی از او فرمان می‌بردند. وارد باغ شد. از کنار استخر سرپوشیده‌ی ساختمان رد شد و برای لحظه‌ای آرزو کرد که دستی به سرعت او را به زیر بکشد و او همانجا بماند. اما این فکر را دنبال نکرد. فقط در آستانه در اطاقش بود که انگار اساس وجودش در هم شکست و بغضی انفجارگونه از سینه‌اش رها شد تا بصورت سیلاب اشک از چشمانش سرازیر شود. همانجا بر زمین نشست و بعد به روی شکم خوابید و زار زد.)

زن: استحقاق این نوعشو نداشتم. کجای کار ...

(اشک امانش نمیداد. حالا نمی‌دانست چه زمانی بر او گذشته و با چه صدایی بیدار شده بود. با نگاهی به ساعتش وقتی درست گوش کرد حدس زد صدای سگ است که برای باز کردن در ساختمان در تقلا است. پس ساعت‌ها از ورودش به خانه و اتاقی که دیگر در آن هم احساس بیگانگی می‌کرد، می‌گذشت. قاعدتا ساعت‌هایی به سرنوشت و زندگی ناخواسته‌ی خود در این تبعید و تنهایی گریسته بود و بعد به خواب اغماء گونه‌ای پناه برده بود.

حالاشب جای خود را به صبح سرد آفتابی داده بود. نور چشمانش را آزار می‌داد. نوعی درد و کوفتگی در تمام بدنش پخش می‌شد. سرش سنگینی می‌کرد و هرچه به آن فشار می‌آورد انسجامی در افکارش نمی‌دید. به بازسازی تصاویر بعضی رویدادهای همین اواخر پرداخت. بعد با صدای بلند گفت:)

زن: دیگه واسه من روندی از عشق و نفرت هم در کار نیست، نجاتم از این بیماری مهلک مطرحه و بس!

(انگار از این استدلال قدری تسلی یافت. با شنیدن صدای پای خانم مولر که خود را برای نظافت روزانه‌ی خانه آماده می‌کرد، سگ آرام گرفت و شهرزاد از جا جست. به‌رغم ضربه‌ای که خورده بود زیر لب گفت:)

زن: مشکلات کم نبود. اما شاید می‌شد رابطه رو به شکل دیگه‌ای ادامه داد.

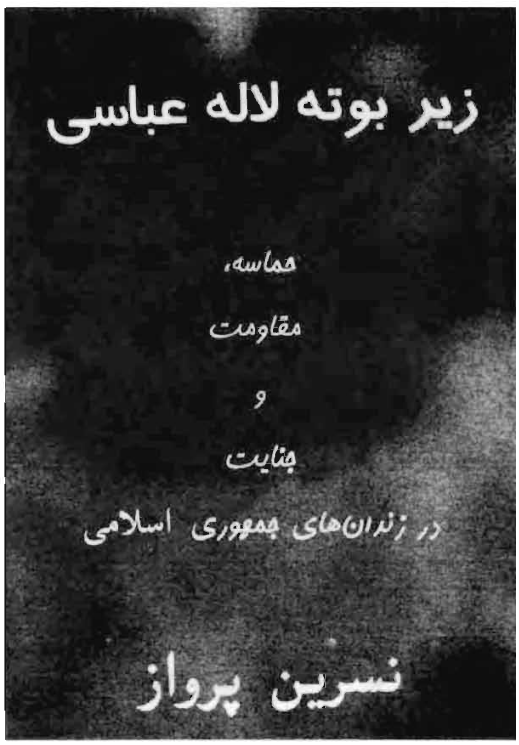
(سیلاب اشکش امکان ادامه‌ی گفتگو با خود را نمی‌داد. شوری قطرات درشتی که از هم سبقت می‌گرفتند را بر روی لبان گوشتی‌اش حس کرد و با پشت دست آنها را پس زد. موهای پریشانش را عقب سرش با سنجاقی جمع کرد. لباسش را در آورد. نگاه محزونی بر روی اندام کشیده و متناسبش لغزید. انگار صدای بم مرد شنید که می‌گفت: "بدن قشنگی داری، قدرش رو بدون". برای لحظه‌ای کوتاه نگاهش شد ترکیبی از طنز و تحسین و بعد در حالی که به کندی درِ شیشه‌ای را می‌بست زیر لب گفت.)

زن: تا کارم کاملا به جنون نکشیده باید از ماجرا فاصله بگیرم. باید فرار کرد. فرار قطعا آرام و قرار می‌آره. باید به زمان امان بدم. باید به خودم امان بدم. یا اینکه ... آخ این عشق ... آخه عشقی که توش امید و شادی نباشه دیگه فقط خاطره‌اش خوبه نه خودش ...

(شیر آب را باز کرد. داغی دوش هم حرارت بدنش بود.)

پایان

از کتاب‌های رسیده!



برگه اشتراک

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

نام و نام‌فامیل:

آدرس کامل پُستی:

تلفن:

فاکس:

لطفا مشخصات خود را به خط لاتین و خوانا بنویسید!

ارتباط بانکی:

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

آدرس و تماس

NAMAYESH
Postfach 103661
50476 Köln
Germany
Tel.: ++49-0221-2870558
Fax: ++49-0221-2870559

مبلغ

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

امضاء

غلامرضا آل بویه

مبارک نه... حاجی فیروز

آدم‌ها:

رعنا

مبارک

خواستگار

حاجی فیروز

صحنه: سالن یک خانه معمولی است. چند میز و صندلی راحتی با دکوراسیون در وسط مایل به چپ صحنه قرار دارد. در انتهای روبروی صحنه نقشه بزرگ ایران رویش(ای ایران ای مرز پر گهر) نوشته شده که توسط پرده ای پوشیده است.
در قسمت راست صحنه روی تختی از چوب که از زمین فاصله زیادی ندارد، مبارک خوابیده است. رعنا، دختر خانه در حال گردگیری و تدارک آوردن سفره هفت سین می‌باشد. در حین کار صدای یکی از خواننده های قدیمی در باره بهار و عید پخش می‌شود. رعنا هنگام کار، شعر را زمزمه می‌کند. صدای موزیک، مبارک را از خواب بیدار کرده ولی همچنان خودش را به خواب زده، طوریکه رعنا خیال می‌کند او خوابیده است.

رعنا: مبارک مبارک بلند شو! (مبارک بلندتر خر و پف میکند و یک چشمی او را نگاه میکند. رعنا بیرون میرود و جارو و خاک انداز را می‌آورد و بلندتر می‌گوید.) تا کی می‌خواهی بخوابی؟ بلند شو دیگه. تا چند ساعت دیگه عیده.

مبارک: (ترسیده از خواب بلند می‌شود.) هان چی شده؟ (نشسته در جای خود)

رعنا: بلند شو دیگه! ما باید خونه رو تا آمدن مهمونا روبراه کنیم.

مبارک: اصلا کی خوابیده؟ این نواری که تو سر صبحی بلند کردی من که هیچی، هفت همسایه آنطرف تر را بیدار کردی.

رعنا: مبارک الان که دیگه کسی خواب نیست. همه قبل از سال تحویل خونه تکونی می کنند.

مبارک: (ترسیده مثل فنر از جایش بلند شده و می‌دود.) به حق حرفهای نشنیده، ای وای مردم زلزله، مردم دوباره زلزله، فرار کنید. از خونه تون برید بیرون. (به رعنا) چرا وایسادی؟ خونه داره تکون می‌خوره، فرار کن.

رعنا: نه بابا جان منظور از خونه تکونی یعنی تمیزی و گردگیری و نظافت.

مبارک: (طوریکه متوجه شد.) آخ نفسم بالا آمد، توکه من را نصفه جان کردی.
رعنا: حالا دیگه از این بابت خیالت راحت باشه.
مبارک: ما را دو نخود تریاک عقب انداختی.
رعنا: اتفاقا این باعث شد که تو زودتر از جات بلند بشی.
مبارک: فکر می‌کنی که اتفاق مهمی افتاده؟
رعنا: بله! اتفاق مهم اینه که تا چند ساعت دیگه عیده و ما هنوز داریم به جای کار حرف می‌زنیم.
مبارک: خب برای تو عیده، برای من که نیست. (دوباره دراز می‌کشد. رعنا به طرفش می‌رود)
رعنا: بلند شو دیگه مبارک. داری منو عصبانی می‌کنی.
مبارک: (حق به جانب) یعنی خانم آسمانی بشن چطور می‌شه؟
رعنا: عصبانی گفتم نه آسمانی.
مبارک: خیلی خوب آسمانی.
رعنا: (عصبانی تر) ع ص با نی.
مبارک: (با رقص) آ س ما نی.
رعنا: (عصبانی، جارو را بدست او می‌دهد.) زودباش اینجا را جارو پارو کن.
مبارک: چی؟ جاپرو پاپرو کنم؟ (باخودش) این دختره پاک زده به سرش.
رعنا: گفتم جارو.
مبارک: آهان جاپرو.
رعنا: مبارک جارو.
مبارک: جاپرو.
رعنا: جارو پارو گفتم.
مبارک: خیلی خوب جارو، پارو دیگه چیه؟ مگه دیشب برف آمد که میگی پارو؟
رعنا: نه بابا نترس برفی در کار نیست. جارو پارو یک اصطلاح است.
مبارک: اگه برف آمده بود، پدر کمر در آمده بود، دیگه به درد تو نمی‌خورد.
رعنا: به درد عمه ات بخوره.
مبارک: جان تو عمه ام دیگه از رده خارجه.
رعنا: مبارک زود باش تا چند ساعت دیگه عیده.
مبارک: (جارو را پایین می‌اندازد.) گفتی عید؟ (از فرصت استفاده می‌کند که بطرف رعنا برود و با او روبوسی کند. رعنا به موضوع پی برده و خودش را آماده می‌کند.) من از الان سال نو را به تو تبریک می‌گویم. (رعنا جا خالی می‌دهد و مبارک

روی زمین می‌افتد.) ای که هی. بخشکی شانس، یعنی ما این سال نو نباید یک ماچ...

رعنا: (تو حرفش می‌دود.) جلوی مردم خجالت نمی‌کشی؟ امشب همه مردم را ما دعوت کردیم و جشن عیده.

مبارک: (دست و پایش را گم کرده) مردم، کو؟ پس چرا نگفتی؟ (متوجه تماشاگران می‌شود.) من کوچک شماها هستم. از همه شماها معذرت می‌خواهم. منو ببخشید. منهم به سهم خودم این عید سعید باستانی را به شما تبریک می‌گویم. البته دل دیگه، چه می‌شه کرد؟ (بطرف رعنا میرود و می‌خواند.) رعنا چه قشنگی، رعنا چه خوشنگی، رعنا، رعنا، رعنا...

رعنا: (وسط خواندنش می‌رود.) خوب حالا خیلی وقت داری که بخونی. تازه من به تماشاگران گفتم که تو حاجی فیروز میشی و براشون می‌خونی.

مبارک: من؟

رعنا: بله تو، یک شبه دیگه.

مبارک: آخه من نمی‌تونم.

رعنا: ببین حاجی فیروز من قول دادم. برای منهم که شده، تو برای مهمان‌ها حاجی فیروز بشو! (طنازی می‌کند که دل مبارک را بدست بیاورد.)

مبارک: اینقدر که تو مهمون مهمون می‌کنی، مهمان‌هایی که اینجا نشسته‌اند مگه باز هم مهمان دیگه‌ای هم داریم؟

رعنا: (با خجالت) بله، مگه تو خبر نداری؟

مبارک: نه.

رعنا: آخه امشب خواستگاری منهم هست. چندتا مهمان هم اینجا می‌آیند.

مبارک: (زیر خنده میزند. طوریکه خودش را نمی‌تواند کنترل کند و در حین خنده) پس بگو. همه این برنامه‌ها برای خودته. منو می‌خواهی خر کنی؟ آهان! سرخاب سفیداب کردنت، اینجا را روبراه کردنت، دیگه این تو بمیری از آن تو بمیری‌ها نیست.

رعنا: (نگران، می‌خواهد یک‌جوری دوباره مبارک را راضی کند.) ببین حاجی فیروز.

مبارک: مبارک!

رعنا: ولی امشب تو دیگه حاجی فیروزی.

مبارک: هرچی رو گرده ما نشستی، دیگه بسه.

رعنا: فکر می‌کردم که تو خوشحال میشی که برای من خواستگار...

مبارک: آخه! مگه ما بد جوری چوشمک می‌زدیم که تو عاشق یکی دیگه شدی؟ نه بگو دیگه.

رعنا: یواشتر، الان صدای ما را مامان و بابا می‌شنوند.
مبارک: از این بابت خیالت جمع باشه، اونا الان تو شیراز هستند.
رعنا: (کشیده) حاجی فیروز.
مبارک: اصلا بذار همان مبارک باشیم. یه عمره که ما مبارک هستیم.
رعنا: ولی تو امشب حاجی فیروزی.
مبارک: (دست رعنا را می‌گیرد و از ته دل حرف می‌زند.) هان بگو دیگه ما به تو بد جوری ماچ می‌دادیم؟ مگه دل ما دل نیست که تو یک نفر دیگه رو دوست داری؟

رعنا: حاجی فیروز ولی امشب فقط صحبته، معلوم نیست که همه چیز تموم بشه.
مبارک: آخه منم دل دارم، منم آدمم، آخه چرا؟
رعنا: حاجی فیروز اصلا خودت را ناراحت نکن. خواهش می‌کنم.
مبارک: خوب آقا داماد چی کاره است؟
رعنا: تو حجره باباش کار می‌کنه.
مبارک: یعنی خرجش رو باباش میده؟
رعنا: آره.
مبارک: خوب دیگه همه چیز تمومه. چیزی که بابای تو دوست داره.
رعنا: یعنی بابای من با باباش دوسته.

مبارک: ریش و پشم هم داره؟ حتما تسبیح هم میزنه.
رعنا: ریش و پشم آره ولی من تسبیح او را ندیدم.
مبارک: (لبخند می‌زند.) آخه بیچاره آنکه جلوی تو تسبیح نمی‌زنه. تسبیح را جلوی کسی که باید بزنه، می‌زنه.
رعنا: ولی من اصلا او را دوست ندارم.
مبارک: (نسبتا فهمیده) منهم می‌دونم که تو منو دوست داری. (رعنا متوجه حرف بی‌مورد خود شده) چیه؟ چی شده؟ مگه اینطور نیست؟ منو دوست نداری؟
رعنا: چرا! ولی تو همش داری حرف می‌زنی. هنوز اینجا را جارو نکردی.
مبارک: از این بابت خیالت جمع باشه.
رعنا: حرف حرف، همش حرف. نمی‌دونم کی می‌خواهی این کار را انجام بدهی؟
مبارک: من خیلی زود این کار را انجام می‌دهم. (در فکر) ولی بیا یه بازی با هم بکنیم.
رعنا: (متعجب) چه بازی؟
مبارک: یه بازی عقش!
رعنا: با کی؟
مبارک: با اونی که دوستش داری.
رعنا: با تو یا با اون؟
مبارک: با اون خواستگاری که می‌خواد بیاد.
رعنا: باشه موافقم.
مبارک: اینجا معلوم میشه تو منو دوست داری یا اونو.
رعنا: (در فکر) ولی چطوری؟
مبارک: الان من می‌شم خواستگار و تو هم رعنا هستی.
رعنا: (با خنده) ولی تو که مبارک هستی.
مبارک: درسته. اینجوری فکرشو بکن که من خواستگار هستم.
رعنا: (طوریکه هنوز کاملا متوجه نشده) این فکر رو که تو...
مبارک: یعنی همه آمدند اینجا و ما دو نفر را تنها گذاشتند که ما حرف خودمونو بزنیم.
رعنا: (متوجه می‌شود.) آهان! باشه.
مبارک: پس شروع کنیم. من لباس اونو می‌پوشم و تو هم خودتو آماده می‌کنی.
(موسیقی. مبارک پیراهن سفید آخوندی که از شلوار بیرون است با کت مشکی

می‌پوشد و ریش مصنوعی می‌گذارد و تسبیح در دست دارد. رعنا هم روسری گذاشته و با چای وارد می‌شود.)

خواستگار: (آخوندی صحبت می‌کند) دست شما درد نکند.

رعنا: خواهش می‌کنم. قابل نداره.

خواستگار: (در حین چای خوردن) انشاالله و تعالی که در این سال جدید این وصلت به میمنت و خوبی خوشی صورت گیرد.

رعنا: مبارک تو چرا اینجوری حرف میزنی؟

خواستگار: مبارک! آهان پس همه چیز تمام شده. مبارک است انشاالله.

رعنا: (دستپاچه می‌شود) نه همه چیز تمام نشده. ما با هم هیچ حرفی نزدیم.

خواستگار: تو فقط بعله را بگو، بقیه اش با من.

رعنا: یعنی چه؟ باید اول دید که ما اخلاقمون جور در می‌آید که با هم ازدواج کنیم؟

خواستگار: تو هرچه دلت می‌خواهد من دارم. پول، ماشین، حجره و...

رعنا: همه این چیزهایی که شما گفتید، هیچکدام برای من ارزش ندارد. اینها که برای آدم خوشبختی نمی‌آورند.

خواستگار: دیگه دارید کم لطفی می‌کنید.

رعنا: (بلند می‌شود و شیرینی را جلوی او می‌گیرد.) بفرمایید دهان تونو شیرین کنید. شیرینی عید است.

خواستگار: (شیرینی را بر می‌دارد و موزیانه او را نگاه می‌کند.) عید شما مبارک.

رعنا: خیلی ممنون. عید شما هم مبارک.

خواستگار: چه لباس قشنگی پوشیده‌اید. خیلی به شما می‌آید.

رعنا: تو که این لباس را قبلا دیدی، مبارک.

خواستگار: آهان! لباس عید شماست؟ تازه خریدی؟ مبارک است انشاالله. (می‌خواهد دست روی لباس او بکشد که رعنا خود را کنار می‌کشد.) چی شده؟ تو دیگه زن من هستی.

رعنا: ولی حالا که نیستم.

خواستگار: خوب تا چند ساعت دیگه همه چیز تمام می‌شود.

رعنا: ولی ما را تنها گذاشتند که حرفهایمان را بزنیم.

خواستگار: خوب حالا هرچه دل تنگت می‌خواهد بگو، عزیزم.

رعنا: اول باید ببینیم در زندگی می‌تونیم با هم توافق داشته باشیم یا نه؟

خواستگار: همه چیز تمام شده است.

رعنا: (متعجب) یعنی چه؟ من از حرف‌های شما سر در نمی‌آورم!

خواستگار: منظور این است اگه نتوانستیم زندگی کنیم یک زن دیگه.
(ریش خودش را نشان می‌دهد) این برگ عبور من است. برای مرد چند تا زن آزاد است.
رعنا: (عصبی) مبارک این چه بازی است که تو داری می‌کنی؟ (هر دو در نقش خودشان)
مبارک: باور کن این بازی راست راستکی است.
رعنا: یعنی تو می‌خواهی چندتا زن بگیری؟
مبارک: من به گور پدر خودم خندیدم که چندتا زن بگیرم. این کار رو اون پسر حاجی بازاری می‌خواهد بکند.
رعنا: (در فکر و با خود می‌گوید.) پس اینطور. دماری از روزگار این پسره در بیاورم که برای همیشه زن بردن را فراموش کنه. (بطرف خواستگار میرود.) خوب اسمت چیه؟
خواستگار: من پسر حاج اسدالله خان هستم.
رعنا: حاج اسدالله خان چندتا زن داره؟
خواستگار: بابای من دوتا زن داره. یکشب پیش این زنه، یکشب پیش اون زن.
رعنا: و تو هم همین فکر را در سر داری؟ (ناراحت بلند می‌شود.)
خواستگار: (بدنبال رعنا می‌رود، طوریکه دلش را بدست آورد.) ولی من هنوز چنین تصمیمی ندارم. قربان آن چشمانت گردم.
رعنا: پس اینجوری؟
خواستگار: ولی تو زیاد خودت را باراحت نکن. این فقط یک شوخی بود. قربان آن تپه ونوست. (می‌خواهد دست نوازش رو سر و سینه رعنا بکشد)
رعنا: (متوجه قضیه شده است.) آهان. پس بگیر. (یک سیلی به گوش او میزند و مبارک دادش به آسمان می‌رود.)
مبارک: آخ، آخ که هی تو پدر منو در آوردی.
رعنا: (دستپاچه و ناراحت) ای خاک عالم، من مبارک را زدم.
مبارک: (ریش و لباس را در میآورد و ریش را زیر پایش لگد می‌کند) بر پدر هرچه ریش بیاد. آخه منو بگو تو رو سننه. اون اختیار خودش را داره. به من یه لا قبا چه مربوطه؟
رعنا: حاجی فیروز من واقعا معذرت می‌خواهم. من آنقدر ناراحت شدم فکر کردم که این سیلی را توی گوش اون زدم.
مبارک: خوب عقده دلت را خالی کردی.
رعنا: می‌خواستم ثابت کنم که تو رو دوست دارم.

مبارک: اینجای بابای دروغگو.
رعنا: اینها! این تماشاگران شاهدن. مگه نه؟
مبارک: تو گفتی و منهم باورم شد.
رعنا: به خدا، باور کن.
مبارک: بریم به کار خودمون برسیم. بالاخره این دل ما هم خدایی داره.
رعنا: حاجی فیروز دیدی راست می‌گفتم!
مبارک: مبارک.
رعنا: ببین تو مثل اینکه بازم یادت رفته که من به تماشاگران قول دادم.
مبارک: من نمی‌تونم حاجی فیروز بشم.
رعنا: آخه چرا؟ ... آخه چرا؟
مبارک: من نمی‌تونم برای این حاجی پولدارها حاجی فیروز بشم. اگه قراره

حاجی فیروز بشم دوست دارم برای این مردم بشم.
رعنا: آره آره منم کاملا موافقم.
مبارک: (در فکر) اصلا یه عمره من مبارکم. بذار مبارک باقی بمونم.
رعنا: ببین داری شورشو در می‌آری. اگه تو حاجی فیروز نشی، من دیگه از اینجا میرم.
مبارک: خوب برو. کسی که برایت نامه فدایت شوم ننوشته.
رعنا: (در حال رفتن) باشه. پس خدا حافظ.
مبارک: بفرما این راه، به سلامت. (توجه به رفتن رعنا) مثل اینکه واقعا داره میره. (با

تماشاگران) ای دل غافل. بیا رعنا. چرا می‌خواهی تو دور از من باشی؟

رعنا: تا تو از دست من راحت بشی.

مبارک: از دست تو؟

رعنا: آره دیگه هرچه قصه گفتی بسه.

مبارک: حالا تو دیگه داری شورشو در می‌آری. (رعنا برمی‌گردد و مبارک هم به طرفش می‌رود)

رعنا: من دارم شورشو در می‌آرم یا تو؟

مبارک: تو فقط برای حاجی فیروز می‌خواهی بری؟

رعنا: آره.

مبارک: باشه. بیا! بیا! (در این موقع مبارک دست رعنا را می‌گیرد و با یک آهنگ شاد با هم می‌رقصند و شاد و خوشحال هستند)

رعنا: خوب حالا تو باید لباس حاجی فیروز را بپوشی و دایره زنگی بزنی. تا تو اینجا رو جارو می‌کنی، میرم برات می‌آرم. آخه امشب جشن بزرگ ایرانیانه. (رعنا بیرون میرود.)

مبارک: (در فکر و با تماشاگران) ایران! واقعا دلم برایش تنگ شده. می‌دونم شماها هم دلتون برای ایران تنگ شده و درد، درد دوری از وطن. من دوست دارم حاجی فیروزی بشم که حرف مردم رو بزنه. حاجی فیروزی که حرف مردمو نزنه، دیگه حاجی فیروز نیست. من واقعا الان به مردم فکر می‌کنم. شماها هم که در این جشن خوش هستید می‌دونم دلتون، قلبتون پیش ایرانه. (در این زمان نقشه ایران روی یک تک نور روشن می‌شود.) الان همه مردم در تدارک خرید عید هستند. لباس نو، سفره هفت سین. سبزه، تخم مرغ‌های رنگین، ماهی قرمز و تنگ بلوری، روبوسی و شادی و به همدیگر سال نو را تبریک گفتن و صد سال به از این سال‌ها و بیاد سال‌های خوب و هزاران چیز دیگر... و آن مردمی که قدرت خرید ندارند.

سختی‌های زمانه آنها را از راه بدر کرده، غم نان بزرگترین چیزی است که بیشتر مردم ما را رنج می‌دهد... یاد آن روزهای خوب بخیر. مردم چه خوشی‌هایی داشتند. حتما شماها هم یادتونه. اون فقیرترین هم بالاخره یک جشن برای خودش برگزار می‌کرد و زندگی شیرینی داشت. یعنی می‌شه یه روزی مردم ما رنگ روزهای خوب را دوباره ببینند؟ و با لبخندی صمیمانه به همدیگر سلام و صبح بخیر بگویند؟ امیدوارم! یک چیزی برایتان بگویم. من واقعا قلبم واقعا فقط برای خودم

نمی‌زند، بلکه برای مردم هم می‌زند.
مردمی که در بدترین شرایط زندگی می‌کنند. الان به بچه ای فکر می‌کنم که در رویای داشتن یک لباس نوی عید است و هزاران بچه دیگر... حرف بسیار، درد بسیار. فقط نفرتم را به کسانی می‌فرستم که میان ما تخم تفرقه افکندند. عید ما روزی بود که آثاری از ظلم نباشد. رعنا دوست داره که من حاجی فیروز بشم، ولی من دوست دارم حاجی فیروزی بشم که حرف مردمو بزنه. حاجی فیروزی که حرف مردمو نزنه، حاجی فیروز نیست. (رعنا با دایره زنگی و لباس حاجی فیروز وارد میشود)

رعنا: بیا این هم لباس. (لباس را به او میدهد و مبارک دارد لباس میپوشد، حاجی فیروز از میان مردم میآید)

حاجی فیروز: !!! لباس من آنجا چکار می‌کند؟ یک ساعته که دارم دنبال لباسم می‌گردم. چرا لباس منو داری می‌پوشی؟ مگه تو حاجی فیروزی؟

مبارک: بخدا تقصیر من نیست. این میگه تو حاجی فیروز بشو. بفرما، این هم لباس.

رعنا: این هم دایره زنگی.

(رعنا و مبارک روی سن هستند. نور صحنه کم رنگتر می‌شود و نور سالن تماما روشن می‌گردد و حاجی فیروز برنامه‌اش را در میان مردم شروع می‌کند. رعنا و مبارک و تماشاگران به شکل گروه با او همکاری می‌کنند.)

گروه: حاجی فیروز اومده سالی یک روز اومده
آتش افروز اومده سالی یک روز اومده

حاجی فیروز: حاجی فیروزم من سالی یک روزم من
حالا نمیشکنم و نمیشکنم

گروه: بشکن
حاجی فیروز: من نمیشکنم
گروه: بشکن
حاجی فیروز: بشکن بشکنه
گروه: بشکن
حاجی فیروز: من نمیشکنم
گروه: بشکن
حاجی فیروز: اینجا بشکنم یار گله داره اونجا بشکنم دل گله داره
گروه: این سیاه بیچاره چقدر حوصله داره
حاجی فیروز: الا ای مردم هشیار و بیدار فغان از زیر و بم‌های اداری

که روحم خسته و کفشم پاره
دگر گرد اداره من نگردم اگر باشد مرا عمر دوباره
زدست نو رئیسان سخت فریاد فریاد که باشد قلبشان از سنگ پاره
یکی باید بمیرد با غم و رنج یکی راحت نشیند هیچکاره
یکی در راه تحصیل مزایا به مقصدها رسد به یک اشاره
یکی بهر حقوق حقه خویش چو دم زد بشکنند آرواره اش را
یکی در وادی ذلت پیاده یکی در گلشن عزت سواره
ابراب خودم سمبله بله کم ابراب خودم سرتو بالا کن
ابراب خودم بز بزقندی ابراب خودم چرا نمی‌خندی
گروه: حاجی فیروز، حاجی فیروز دایره دنبک بزن
بزن بزن خوب بزن حرف‌های ما را بزن
دردهای ما را بگو
حاجی فیروز: حاجی فیروزم من سالی یه روزم من
حالا نمی‌شکنم و نمی‌شکنم
گروه: بشکن
حاجی فیروز: من نمی‌شکنم
گروه: بشکن
حاجی فیروز: بشکن بشکنه
گروه: بشکن
حاجی فیروز: من نمی‌شکنم
گروه: بشکن
حاجی فیروز: اینجا بشکنم یار گله داره اونجا بشکنم دل گله داره
گروه: این سیاه بیچاره حوصله داره
حاجی فیروز: الا ای مردم هشیار و بیدار بگویم باز از کار اداری
امید دارم که بهر هیچ کاری قدم نگذاری در راه اداره
برای هر سلامی تو باید کیسه‌ای از پول برای آن بدوزی
چو دیدی تو کشوی میزی باز بدان آنجا شود مشکل چه آسان
سه چیز در کشور ما برد دارد یکی پول و یکی پارتی آن یکی هم
بین خودمان بماند (یواش میگوید) پر رویی و ریش و پشم است
ابراب خودم سمبله بله کم ابراب خودم سرتو بالا کن
ابراب خودم بز بزقندی ابراب خودم چرا نمیخندی
گروه: حاجی فیروز، حاجی فیروز دایره و دنبک بزن

بزن بزن، خوب بزن حرفهای ما را بزن دردهای ما را بگو
حاجی فیروز: حاجی فیروزم من سالی یه روزم من
حالا نمیشکنم و نمیشکنم
گروه: بشکن
حاجی فیروز: بشکن بشکنه
گروه: بشکن
حاجی فیروز: من نمیشکنم
گروه: بشکن
حاجی فیروز: اینجا بشکنم یار گله داره اونجا بشکنم دل گله داره
گروه: این سیاه بیچاره چقدر حوصله داره
حاجی فیروز: الا ای مردم هشیار و بیدار امید دارم همیشه سالم و خوب و حال
در این عید سعید باستانی همیشه با دلی خندان دلی شاد
کنار همسر و فرزند باشید
نگردید هیچوقت بیمار و عارض نپیچد نسخه ات را هیچ جایی
تمام داروخانه ها تو را چون توپ فوتبال پاس دهند اینجا و آنجا
و آخر تو دارویت را پیدا میکنی در آنجایی که مغزت میکند سوت
گروه: (رعنا و مبارک بدنبال حاجی فیروز) کجا؟
حاجی فیروز: کجا؟
گروه: بعله کجا؟
حاجی فیروز: ناصر خسرو
امید دارم همیشه سالم و خوب و سرحال در این عید سعید باستانی
همیشه با لبی خندان دلی شاد کنار همسر و فرزند باشید
حاجی فیروز و رعنا و مبارک: (می‌خوانند و بطرف سن می‌روند.)
ابراب خودم سمبله بله کم ابراب خودم سرتو بالا کن
ابراب خودم بز بزقندی ابراب خودم چرا نمیخندی
حاجی فیروز اومده سالی یک روز اومده
آتش افروز اومده سالی یک روز اومده[1]

مارس ۱۹۹۷

[1] عکس‌های مندرج در این نمایشنامه برگرفته از نخستین اجرای آن در نوروز ۱۳۷۶ (مارس ۱۹۹۷) با بازی لادن صالح‌ابراهیمی و مهدی محبی و مصطفی سعیدی و به کارگردانی نویسنده در شهر کارلسورهه (آلمان) است.

اصغر نصرتی

حکمت سد ساله شد!

سال ۲۰۰۲ مصادف با سدمین سالگشت تولد ناظم حکمت، شاعر، نمایشنامه‌نویس، داستان‌پرداز و روزنامه‌نگار ترکیه است. به همین مناسبت امسال پیش از همه در کشور ترکیه از او یاد کردند و برخی هم او را از افتخارات سرزمین کشورشان ترکیه دانستند. گرچه سال‌ها او را در همین جمهوری نوپای ترکیه به زندان افکندند و حتی از او سلب ملیت کردند، کتاب‌هایش را ممنوع کردند. اما امروز که آب‌ها از آسیاب افتاده، هم ترکیه صاحب شاعری به نام ناظم حکمت شده و هم حکمت بینوا که نزدیک به چهل سال پیش در کشوری بیگانه به خاک سپرده شد، صاحب وطن گشته است. انگار اوست که از عمق سرد زمین که اکنون بستر مرگ او گشته از زبان شاعری دیگر، معترض و محزون می‌سراید:

"این وطن هرگز برای من وطن نبود. ...

آه بگذارید این وطن بار دیگر وطن شود

سرزمینی که هنوز آنچه می بایست بشود، نشده است

و باید بشود

سرزمینی که در آن هر انسانی آزادباشد ..."[۱]

---

[۲] از اشعار هیوز، برگردان احمد شاملو.

اما حکمت را از این همه بی‌مهری باکی نبود. در قلب بزرگ و مهربانش تعبیر دیگری از سرزمین جوانه زد و چنین سرود:

"مثل بذر، من واژه‌هایم را روی زمین افشانده‌ام
یکی در خاک اودیسا، یکی در استانبول و آن دیگری
در پراگ
میهن محبوب من تمام زمین است
و به هنگامیکه نوبت من در رسد،
به گور من تمام زمین را بگذارید."

اکنون که سد سال از تولد او گذشته، شگفت‌آور است که دولتمداران ترکیه یادشان افتاده که نویسنده‌ای به نام ناظم حکمت دارند. به راستی که شگفت‌انگیز دنیایی است این دنیا:

"چنان جای حیرت‌آوری‌ست این دنیا، که
ماهی‌هایش قهوه می‌خورند،
بچه‌ها بی‌شیرند.
مردم را با حرف می‌پرورانند،
خوک‌ها را با سیب‌زمینی!"

ناظم حکمت در سرزمین ما سال‌هاست که نام و یادش زنده است. بسیاری سرنوشت او

ناظم حکمت
۱۹۰۲-۱۹۶۳

- بیستم ژانویه ۱۹۰۲ در «سلونیک» (مقدونیه) به دنیا آمد.
- ۱۹۱۳ نخستین شعرش را به نام «فریاد وطن» سرود.
- ۱۹۱۷ وارد مدرسه نیروهای دریایی ترکیه شد.
- ۱۹۱۸ پدر و مادرش از یکدیگر جدا شدند.
- ۱۹۱۹ به جنبش اعتراضی علیه اشغالگران کشورش پیوست.
- ۱۹۲۱ برای تحصیل به مسکو رفت در آنجا با مایکوفسکی آشنا شد.
- ۱۹۲۲ (؟) نخستین ازدواجش رخ داد که یکسال بعد به جدایی انجامید.
- ۱۹۲۵ در پی استقرار جمهوری به کشورش بازگشت و با روزنامه معروف «کلارته» همکاری کرد.
- ۱۹۲۷ نخستین مجموعه اشعارش در مسکو به چاپ رسید و به همین خاطر در کشورش فشار و تعقیب علیه او آغاز شده که وی را مجبور به ترک کشور کرد.

را با بخت تیره‌ی برخی از هنرمندان و نویسندگان هموطنمان همچون نوشین، افراشته و لاهوتی مقایسه نموده و اظهار همدری کرده‌اند.

شمار زیادی از کتاب‌های او به فارسی برگردانده شده است. او نیز بسان عزیز نسین در کشور ما در تمام دوران پهلوی نشانه‌ی اعتراض و مقاومت محسوب می‌شد و از همین رو عزیز و محترم بود. از به یادماندنی‌ترین کتاب‌هایش می‌توان از «آری برادر زندگی زیباست» نام برد که نوعی زندگی‌نامه شخصی است. لحظه‌های به یادماندنی و پر احساس شاعرانه و در عین حال غنی و عمیق این کتاب، از آخرین زندگی مخفی که در پی آخرین حبس‌اش آغاز می‌شود و زندگی تحصیلی و عاشقانه در مسکو، همگی فراموش نشدنی است.

بیشتر نمایشنامه‌های حکمت به فارسی برگردانده شده است، اما از اجرای آنها چندان خبری نیست.

- ۱۹۲۸ به کشورش باز گشت. ولی در مرز ترکیه دستگیر شد که
- پس از ۷ ماه دوباره آزاد شد.
- ۱۹۳۱ دوباره دستگیر شد.
- ۱۹۳۲ دوباره دستگیر شده و به ۵ سال محکوم شد.
- ۱۹۳۶ دوباره ازدواج کرد.
- ۱۹۳۸ به اتهام توطئه علیه حکومت دستگیرو محکوم به ۱۵ سال زندان شد.
- ۱۹۳۹ با مرگ «آتا تورک» در یک تجدید نظر محکومیت او را به ۲۰ سال ارتقاء دادند. درطول دوازده سال حبس، وی توانست چندین نمایشنامه، مجموعه آشعار و ترجمه (از جمله جنگ و صلح) را به پایان رساند.
- ۱۹۵۰ در پی یک عفو عمومی از زندان آزاد شد، اما وی را که در آن زمان ۵۰ ساله بود، به سربازی فراخواندند.
- ۱۹۵۰ کشورش را برای آخرین بارترک می کند.
- ۱۹۵۳ به وی جایزه نوبل اهداشد.
- ۱۹۶۳ در مسکو در سن ۶۱ سالگی زندگی را ترک گفت.

در مدت تحصیلش در مسکو با جریان‌های هنری مهمی چون دادئیست‌ها، فوتوریست‌ها و هنرمندان مشهوری چون «مایاکوفسکی» و «مایرهولد» آشنا شد و

با آنها تماس گرفت.

۱۹۲۳ عضویت حزب کمونیست ممنوع ترکیه را پذیرفت و یکسال بعد پنهانی به کشورش برگشت. با ورودش نخستین تآتر کارگری ترکیه را در استانبول پایه‌ریزی کرد. از ترس دستگیری مجدد دوباره مجبور به ترک کشور شد و اینبار هم سر از مسکو در آورد. اینبار با مایاکوفسکی همکاری نزدیکی را آغاز می‌کند.

از سال ۱۹۳۵ تا آخرین روزی که در ترکیه بود، بارها دستگیر شد و در آخرین دستگیریش که بیش از ده سال از زندگی‌اش را ربود، حکمت مهمترین کتاب‌هایش را نوشت.

عاقبت در سال ۱۹۵۰ در پی اعتصاب غذای خود و مبارزه‌ی جهانی برای آزادی او، حکومت ترکیه او را از بند رها کرد. به علت تهدید به دستگیری مجدد خود را پنهانی باز به مسکو رساند. حکومت این خود سری سیاسی و بی اعتنایی حکمت نسبت به "قانونِ زندان و شکنجه" را بر او نبخشید و حق ملیت را هم از او سلب کرد.

با اینهمه او سال‌های تبعید را با عشق و یاد ترکیه به تلخی ولی پر امید بسر کرد. شعر سرود و نمایشنامه نوشت. جایزه صلح لنینی و جهانی را از آن خود کرد و در

آثار نمایشی ناظم حکمت

- ۱۹۳۲ «جمجمه»
ترجمه ثمین باغچه‌بان، سپهر، ۱۳۴۶.
ترجمه بلوهر آصفی، امیرکبیر، ۱۳۵۴.
- ۱۹۳۲ «خانه‌ی آن مرحوم»
ترجمه مقصود فیض‌مرندی ۱۳۵۵.
- ۱۹۳۵ «از یاد رفته» (آدم فراموش شده)
ترجمه م. ف. بوراچالو، نگاه، ۱۳۵۵.
- ۱۹۴۸ «شیرین‌وفرهاد، مهمنه‌بانو و آب سرچشمه کوه بیستون»
ترجمه ثمین باغچه‌بان، سپهر، ۱۳۴۶.
- ۱۹۴۸ «صباحت»
- ۱۹۴۹ یوسف و زلیخا
- ۱۹۵۵ «حیله»
- ۱۹۵۶ «آیا ایوان ایوانویچ وجود داشته است»
- ۱۹۵۸ «گاو»
ترجمه رسول روفه گر، ابن‌سینا، ۱۳۳۶.
- ۱۹۶۰ «تارتوف»، «شمشیر داموکلس» و «طغیان زنان»

دل جهان ادب و هنر خانه‌ای برای خود یافت و آن دم که او نیز در آنجا جایی داشت به ابدیتی پیوست که از دست تهدید حکومت‌ها و سیاستمداران برای همیشه در امان ماند.

گرچه از ناظم حکمت آثار مختلفی در عرصه‌های متفاوت ادبی (شعر، رمان، داستان و نمایشنامه‌نویسی) به جای مانده است، اما تاثیر و مقام ادبی وی در زبان ترکیه و در ادبیات آن کشور بیش از همه مدیون اشعار اوست. و توانست شعر ترکیه را از آن تصنع و دوری‌گزینی از زبان مردم برهاند. در این راه زبان مردم کوچه‌وبازار را با سرمنشاءهای غنی ادبیات فلکلور به شعر معاصر ترکیه پیوند زد. حکمت زبانی ایجاد کرد که ضمن غنای ادبی با کلام مردم آشنا و از بازگویی درد آنها سرشار بود. از همین رو اشعار او مانند نغمه‌ها و لالایی‌های مادران در مدتی کوتاه همواره، در دورافتاده‌ترین مناطق ترکیه، نفوذ داشت.[۲]

وقتی مرگ در سال ۱۹۶۳ به سراغش آمد او ۶۱ سال را در روی این کره‌ی خاکی زیسته بود و از خود برای مردمان جهان ۲۴ نمایشنامه، چند رمان و مجموعه شعر به یادگار گذارده بود. یادش گرامی باد![۳]

---

۲ در مقدمه‌ی نمایشنامه‌ی فرهاد و شیرین، ...به قلم یداله رویایی بر این ادعا نمونه‌ای ذکر می‌کند که بسیار خواندنی است.

[۳] برای نگارش این مطلب از منابع زیر بهره گرفته‌ام:

1) **Theater Lexikon**; Hrg. Bernd Sucher, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1995.

۲) درامنویسان جهان؛ منصور خلج و ستاره‌ی صالحی،انتشارات برگ، تهران ۱۳۷۷ جلد سوم.

۳) صدای تیشه از بیستون؛ اصغر نصرتی، کتاب نمایش شماره ۶، نشر چهره، کلن ۱۳۷۸.

۴) فرهنگ ادبیات جهان؛ زهرا خانلری، انتشارات خوارزمی، تهران ۱۳۷۵.

۵) مقدمه‌ی فرهاد، شیرین، مهمنه‌بانو و آب سرچشمه‌ی بیستون؛ یداله رویایی،نشر سپهر ۱۳۵۱.

فرزاد جاسمی

تعزیه در روستای محمدآباد (دهقاید)

روستای محمد آباد (دهقاید) در شمال شهر برازجان و به فاصله‌ی سه کیلومتری آن واقع شده است. رودخانه‌ی "دالکی" که از حاشیه‌ی این روستا می‌گذرد و نخلستان‌های آن را مشروب می‌کند، روستا را از بلوک شبانکاره جدا می‌سازد.

در گذشته‌ای نه چندان دور، بر سر مالکیت روستا، بین خوانین شبانکاره که از طرفداران پر و پا قرص دولت فخیمه‌ی انگلستان محسوب می‌شدند و از منافع حیاتی آنان در جنوب ایران دفاع می‌نمودند و میرزا محمدخان غضنفر السلطنه، خان برازجان که از نهضت جنوب و مبارزین ضد استعمار حمایت می‌کرد، درگیری‌های خونینی در می‌گرفت. استیلا بر روستا و در مالکیت داشتن آن، نشانه‌ی قدرت و اقتدار طرف غالب و سرشکستگی مغلوب، محسوب می‌شد!

پس از انقلاب سفید شاه و مردم علیه مُلک و ملت در سال ۱۳۴۱، محمدآباد، در ردیف اولین روستاهایی بود که سپاه دانش در آن مستقر گردید و مدرسه‌ی سپاه دانش در آن ساخته شد!

در ایام سوگواری، بویژه در ماه محرم، در این روستا، برخلاف شهر که دسته‌های عزاداری و هیئت‌های سینه‌زنی، تنها در روزهای تاسوعا و عاشورا اجازه بیرون آمدن داشتند و تعزیه هم، فقط بعد از ظهر عاشورا و قبل از غروب آفتاب و آغاز مراسم شام غریبان برگذار می‌شد، از روز اول محرم، تعزیه خوانی شروع می‌شد و تا پایان روز عاشورا ادامه می‌یافت. در این مراسم ده روزه، هر روز قسمتی از واقعه‌ی به شهادت رسیدن امام حسین و یارانش در صحرای کربلا به نمایش گذاشته می‌شد و مسلمانان را به مقاومت و پایداری در مقابل ستمِ ستمگران و بیدادگری بیدادگران فرا می‌خواند! اجرای مراسم هر روزه باعث می‌شد تا مشتاقان و دوستداران اهل بیت، هر بعد از ظهر، مسافت بین شهر و روستا را سواره و پیاده، پشت سر بگذارند و راهی روستا بشوند و در زیر آفتاب گرم و سوزان جنوب به تماشا بایستند.

عاشورای سال ۱۳۴۲، در نوع خود بی‌نظیر، جالب و فراموش نشدنی بود.

ما همیشه شمر را با لباس سرخ دیده بودیم. با شمشیر و سپر و خنجر و کلاه خود و ابلق‌های برافراشته و پر زرق و برق پهلوانی! این سرخی لباس شمر، چنان در ذهنمان جا افتاده بود که هر رنگِ سرخ آتشینی را، سرخ شمری می‌نامیدیم! پیراهن، شلوار، گل، آتش و غیره.

در آن سال، یعنی در عاشورای سال ۱۳۴۲، برخلاف تصور دوران کودکی، شمر را با شلواری سرخ، کلاه خود همیشگی و کتی زیتونی مشاهَده کردیم. کتی شیک و خوش دوخت با پاگون‌ها و سردست‌هایی طلایی و درخشان! به اضافه‌ی شیئی‌ای مدال مانند که بر روی جیب سمت چپ کتش آویزان بود.

در آن روز هم طبق روال معمول هر ساله، امام حسین آخرین نفری بود که به میدان کارزار آمد و پس از یک مَجادله‌ی سخت و توان فرسا با لشکر اعداء، خونین و مالین در میانه‌ی میدان قتلگاه به زمین افتاد.

«عمر ابن سعد وقاص»، فرمانده‌ی سپاهیان یزید بن معاویه، از شمر ذوالجوشن خواست تا کار را یکسره کند و سر حضرت را از بدنش جدا نماید! شمر با ابهت هر چه تمامتر از اسب به زیر آمد. دستی به سبیلش کشید. سپس شمشیرش را از غلاف بیرون آورد و درحالیکه آنرا در هوا تکان تکان می‌داد، خطاب به ابن سعد گفت:

ـ تو بکش که دوش گفتی!

و ابن سعد در جواب همین جمله را تکرار کرد:

ـ تو بکش که دوش گفتی!

پس از چند بار رد و بدل شدن این جمله، شمر کوتاه آمد و بسوی میدان قتلگاه روانه شد! در این حال امام با تنی مجروح و در هم کوفته، می‌نالید و از هر کسی کمک می‌خواست! ناگهان کودکی خردسال (عبدالله پسر امام حسن)، خودش را از دست عمه‌اش زینب رهانید و با سرعت به امام رسانید! کودک خود را بر روی پیکر امام انداخت و فریادش به آسمان بلند شد.

شمر نیز با شمشیر آخته و گام‌هایی استوار، خودش را به میانه میدان رسانید! در کنار پیکر مجروح امام ایستاد. فاتحانه او را نگاه کرد. دستی به سبیلش کشید و با لحنی محکم و آمرانه از کودک خواست تا از امام جدا شود و بدنبال کارش برود! کودک مقاومت کرد و محلی به شمر نگذاشت. شمر در حالیکه پایش را به زمین می‌کوبید، پشت گردن کودک را گرفت و با زور و کشان کشان او را از پیکر نیمه جان عمویش جدا نمود. کودک خود را از چنگال شمر رهانید و مجددا بر روی امام افَتاد تا از فاجعه‌ای که در راه بود جلوگیری نماید. این عمل چند بار تکرار شد. بالاخره شمر طاقت نیاورد و غیرتی شد! شمشیرش را غلاف کرد و

خنجرش را از نیام کشید. آنرا بر گلوی کودک گذاشت و در یک چشم بر هم زدن گردنش را برید. خون فواره زد و پیراهن سفید کودک را گلگون نمود! صدای شیون خلایق به عرش رسید! زنان بر سر و صورت خود زدند و گونه‌هایشان را به ناخن خراشیدند!

شمر، دوری در اطراف امام زد و بر روی سینه اش نشست. خنجرش را بالا برد و بر گلوی امام گذاشت و چند بار کشید. امام با صدایی بریده و محزون به او حالی کرد که خنجر، جای بوسه‌های دختر پیغمبر خدا را نخواهد برید! تا شمر به خود بیاید و برای چرخاندن امام دست به کار شود، دو نفر آقای شیک پوش که سر و وضعشان نشان می‌داد بومی نیستند و از مأموران دولت هستند، از صف تماشاچیان جدا شدند و با گام‌های شمرده به طرف میدان قتلگاه رفتند! کدخدا نیز دستپاچه و لرزان بدنبالشان روان بود. آن دو نفر به مجرد رسیدن به میانه‌ی میدان، پشت یقه‌ی شمر را گرفتند و او را از روی سینه‌ی امام بلند کردند. دستی بر سینه‌اش زدند و چیزی گفتند. سپس او را بسوی محلی که آمده بودند، هل دادند. از شمر چند دقیقه پیش اثری نبود! در یک آن به موجودی مفلوک و توسری خور مبدل شده بود! خنجر از کفش بر زمین افتاد. دست و پایش شروع به لرزیدن نمودند! سبیلش آویزان شد و رنگ چهره‌اش کاملا پرید. مادر مرده چه دیده بود؟

امام که اشهدش را خوانده و خود را آماده شهادت کرده بود، با حالتی عصبی از جای برخاست و اعتراض‌کنان بدنبالشان به راه افتاد. کدخدا خود را به امام رسانید و با دستپاچگی کلماتی را بیخ گوشش زمزمه کرد. امام مات و مبهوت در میانه میدان ایستاد! او هم شوکه شده بود. کلامی بر زبان نیاورد. تنها، با چشمان از وحشت دریده اش رد مأموران و شمر را دنبال کرد.

مأموران، بدون توجه به مردم و امامی که نگران حال شمر بود، آن مادر مرده را سوار ماشین لندرورشان کردند و بسرعت از محل دور شدند!

پس از آنکه گرد و غبار ماشین خوابید، امام به خودش آمد. نفسی تازه کرد و خطاب به تماشاگران گفت:

ـ عزاداران حسینی! اجرتان با جده‌ام زهرا! تعزیه تمام شد! خدا قسمت نکرده بود که ما امروز شهید بشویم!

Pourtant, cette interprétation du mythe me semble totalement erronée. Tout d'abord, le fait que les démons (contrairement aux dieux) n'aient pas recours à la violence physique, mais attaquent uniquement « la parole, les gestes et la mémoire des acteurs » démontrent une compréhension remarquable des subtilités de la représentation théâtrale.
Car précisément, voici un texte vénéré, rédigé pour nous instruire dans l'art et dans les techniques de la mise en scène théâtrale, et qui parle de la toute première représentation théâtrale de l'histoire de l'humanité. Le Créateur lui-même, ainsi que d'autres dieux, des nymphes célestes et des comédiens formés, ont participé au projet. Le résultat aurait dû être un succès retentissant.
Au contraire, on nous informe que ce fut un désastre.
Il existe un énoncé implicite dans cette histoire que les érudits évitent de prendre en compte. Peut-être le trouvent-ils gênant. Car il est certain que ces implications remettent en cause l'esthétique indienne qui s'est développée plus tard et qui affirme que le but principal du théâtre est de détacher le public du monde extérieur et de le faire glisser dans un état partagé de délectation.
Or le mythe, me semble-t-il, présente l'une des caractéristiques essentielles du théâtre que l'intervention conciliante de Brahmâ ne pouvait en aucun cas reconnaître, qui est que chaque représentation théâtrale – quelle que soit l'attention consacrée à sa création - porte en soi le risque de l'échec, de sa dislocation et ainsi de violence. Pour préparer une représentation théâtrale vivante il faut au minimum qu'un être humain joue (c'est à dire fait semblant d'être quelqu'un d'autre) et qu'une autre personne le regarde, et déjà il s'agit d'une situation chargée d'incertitude.
Le monde n'a jamais vu autant d'actions dramatiques que celles que nous recevons aujourd'hui. La radio, le cinéma, la télévision et le magnétoscope nous inondent de drames. Mais alors que ces formes sont capables d'engager- et même d'enrager- le public, aucune ne permet que la réaction du spectateur puisse modifier l'événement artistique lui-même.
Ainsi le Mythe de la Première Représentation théâtrale nous démontre, que dans le théâtre, l'auteur dramatique, les comédiens et le public constituent un tout continu mais aussi que celui-ci sera toujours instable et par conséquent potentiellement explosif.
C'est la raison pour laquelle le théâtre signe son propre arrêt de mort lorsqu'il essaie d'avoir un jeu trop sûr et sans risque. En revanche, c'est aussi la raison, même si souvent les perspectives semblent peu encourageantes, pour laquelle le théâtre continuera de vivre en étant provocateur.

(original anglais)

Message International pour la Journée Mondiale du Théâtre 27 mars 2002

Girish Karnad
Auteur dramatique

Le Natyasastra est l'un des plus anciens traités écrits sur le théâtre dans le monde. Il date au plus tard du 3ème siècle et son premier chapitre raconte l'histoire de la Naissance du Théâtre.

Il était une fois une époque où le monde sombrait dans un état de turpitude morale. Les gens étaient devenus les esclaves de passions irrationnelles. Il fallait trouver un nouveau moyen (« non seulement édifiant mais également plaisant aux yeux et aux oreilles ») capable de relever l'humanité. Aussi Brahma, le Créateur, combina certains éléments des quatre Vedas pour créer un cinquième texte, le Veda de la Représentation théâtrale. Comme les dieux n'étaient pas capables de pratiquer la discipline du théâtre, le nouveau Veda fut transmis à Bharata, un être humain. Et Bharata, avec l'aide de ses 100 fils, ainsi que de plusieurs danseurs célestes envoyés par Brahma, mit en scène la première pièce. Les dieux apportèrent leur concours enthousiaste pour donner un maximum d'expressivité au nouvel art.

La pièce présentée par Bharata racontait l'histoire du conflit entre les dieux et les démons et célébrait l'ultime victoire des dieux. Les dieux et les humains furent ravis du spectacle. Mais les démons qui faisaient partie du public furent profondément choqués. Ils interrompirent donc la représentation théâtrale et utilisèrent leurs pouvoirs surnaturels pour paralyser la parole, les mouvements et la mémoire des acteurs. En retour, les dieux attaquèrent les démons et en tuèrent quelques uns.

Une lutte violente s'ensuivit. Aussi, Brahma, le Créateur, s'approcha alors des démons pour leur parler. Le Théâtre, expliqua-t-il, est la représentation de l'état des trois mondes. Il incorpore les buts éthiques de la vie – le spirituel, le séculier et le sensuel – ses joies et ses tristesses. Il n'existe pas de sagesse, d'art ou d'émotion qu'on ne puisse y trouver.

Puis il demanda à Bharata de continuer le spectacle. On ne nous dit pas si la suite de la représentation rencontra plus de succès !

Dans l'analyse de cet épisode, les érudits considèrent, sans remettre en question cette interprétation, que le mythe condamne les démons. Le comportement de ces derniers est considéré comme un manque évident de compréhension de la vraie nature du théâtre.

C'est ainsi que le discours de Brahmâ sur le théâtre est devenu l'essence du mythe.

Über Girish Karnad

Girish Karnad wurde 1938 in Matheran, Indien geboren. Er studierte an den Universitäten in Karnatak, Dharwad und als Rhodes-Stipendiat in Oxford. Nach sieben Jahren beendete er seine Arbeit für *Oxford University Press* in Indien, um sich dem Schreiben und Filmen zu widmen. Er war 1974 und 75 Direktor des Instituts für Film und Fernsehen in Pune und von 1988-93 *chairman* der Sangeet Natak Akademi, der indischen Akademie der Darstellenden Künste. Zur Zeit ist er Direktor des Londoner Nehru Centre, der Kulturabteilung der *High Commission of India* in London.

Karnad schreibt seine Stücke in Kannada, der Sprache seiner Heimatregion Karnataka und übersetzt sie ins Englische. Mit seinem zweiten Stück, *Tughlaq* etablierte er sich 1966 als Autor in ganz Indien. In den USA zeigte das Guthrie-Theater in Minneapolis 1993 aus Anlass seines 30. Jahrestages Karnads Stück *Nagamandala* und setzte die Zusammenarbeit mit seinem nächsten Stück, *The Fire and the Rain,* fort. Für dieses Jahr hat das Leicester Haymarket Theater *Bali The Sacrifice* angekündigt.

Von 1987 – 88 war Karnad im Rahmen eines Fulbright-Stipendiums *Playwright-in Residence* und Gastprofessor an der Universität Chicago. Er erhielt zahlreiche nationale Auszeichnungen u. a. die höchste literarische Würdigung, den *Bharatiya Jnanpith.*

Er führte in zahlreichen Filmen Regie, die nationale und internationale Preise erhielten und spielte selbst bei namhaften indischen Regie-Kollegen wie Satyajit Ray, Mrinal Sen und Shyam Benegal.

Quelle: ITI-Deutschland

Ich denke, der Mythos weist uns auf eine wesentliche Eigenart des Theaters hin, die Brahma in seiner versöhnlichen Rede nicht eingestehen konnte: Jede Theatervorstellung, wie sorgfältig sie auch erdacht sein mag, birgt das Risiko des Scheiterns, der Störung und damit der Gewalttätigkeit. Zu einer „Vorstellung" gehören mindestens zwei Menschen: Einer, der spielt - das heißt, vorgibt, ein anderer zu sein – und ein anderer, der zuschaut. Bereits das ist eine Situation voller Unwägbarkeiten.

Niemals hat die Welt soviel Drama gesehen wie heutzutage. Im Radio, in Filmen, im Fernsehen und in Videos – überall werden wir mit Drama übertschwemmt. Das kann uns als Publikum betroffen machen oder auch wütend, doch in keinem Fall kann hier unsere Reaktion das künstlerische Ereignis selbst beeinflussen. Der Mythos von der allerersten Theateraufführung macht demgegenüber deutlich, dass im Theater Autor, Schauspieler und Publikum ein Kontinuum bilden, eines, das immer instabil und folglich möglicherweise explosiv ist.

Deshalb unterschreibt das Theater sein eigenes Todesurteil, wenn es versucht, auf Sicherheit zu spielen. Und eben deshalb wird das Theater – mag seine Zukunft auch häufig trüb erscheinen – immer leben und provozieren.

27. März 2002

Chaos war die Folge. Also wandte sich Brahma, der Schöpfer, an die Dämonen und sprach zu ihnen. Im Drama, erklärte er, werde der Zustand der drei Welten dargestellt. Es enthalte die ethischen Ziele des Lebens – die geistigen, die weltlichen und die der Sinne – und schildere seine Freuden, seine Leiden. Keine Weisheit, keine Kunst, kein Gefühl, das nicht in ihm zu finden sei.

Dann bat er Bharata, mit der Aufführung fortzufahren. Es ist nicht überliefert, ob dieser zweiten Vorstellung mehr Erfolg beschieden war.

Die Verurteilung der Dämonen im Mythos wird in theaterwissenschaftlichen Kommentaren zu diesem Kapitel als selbstverständlich vorausgesetzt. Ihr Verhalten wird von allen dahingehend interpretiert, dass sie die wahre Natur des Theaters nicht verstanden hätten. Aus dieser Sicht wird Brahmas Diskurs über das Theater zum eigentlichen Gehalt des Mythos

Mir scheint, diese Deutung fußt auf einem grundsätzlichen Missverständnis. Zunächst zeigt die Tatsache, dass die Dämonen – im Gegensatz zu den Göttern – keine physische Gewalt anwenden, sondern lediglich „die Sprache, die Gesten und das Gedächtnis" der Schauspieler angreifen, ein bemerkenswertes Verständnis für die feineren Aspekte der Darstellung.

Tatsächlich wurde dieser altehrwürdige Text geschrieben, uns in der Kunst und den Techniken des Schauspiels zu unterweisen, indem er die allererste Theateraufführung in der Geschichte der Menschheit beschreibt. Neben anderen Göttern, himmlischen Nymphen und professionellen Schauspielern war der Schöpfer selbst an diesem Projekt beteiligt. Das Ergebnis hätte ein durchschlagender Erfolg sein müssen.

Stattdessen berichtet die Überlieferung von einem Desaster.

Hier wird implizit etwas ausgesagt, dessen Bedeutung die Wissenschaftler bisher geflissentlich übersehen haben. Vielleicht bringt es sie in Verlegenheit. Sicherlich aber ist es ein Schlag ins Gesicht der traditionellen indischen Ästhetik, die behauptet, oberstes Ziel des Theaters sei es, einem von seinem Alltag losgelösten Publikum zu einem Zustand gemeinsamen Genusses zu verhelfen.

Girish Karnad

Botschaft zum Welttheatertag 2002

Die *Natyasastra* ist eine der ältesten Abhandlungen über das Theater, die die Welt kennt. Sie stammt aus der Zeit um 300 vor Christus und ihr erstes Kapitel handelt von der Geburt des Dramas.

Foto: Madan Arora

Es war eine Zeit, als die Welt in moralischer Verworfenheit versunken und die Menschen Sklaven ihrer vernunftlosen Leidenschaften waren. Neue Mittel und Wege – solche, die „den Augen und Ohren wohlgefällig und gleichzeitig erbaulich waren" – mussten gefunden werden, um die Menschheit zu erheben. Also kombinierte Brahma, der Schöpfer, Elemente aus den vier *Veden*, den heiligen Texten, zu einer fünften *Veda*, der des Schauspiels. Doch da die Götter nicht über Fähigkeiten in dieser Disziplin verfügen, wurde die neue *Veda* Bharata, einem Menschen, anvertraut. Und Bharata brachte mit der Hilfe seiner 100 Söhne und einiger himmlischer Tänzer, die Brahma ihm gesandt hatte, das erste Schauspiel zur Aufführung. Die Götter halfen begeistert, die Ausdrucksmöglichkeiten dieser neuen Kunst zu entwickeln.

Das Stück, das Bharata zur Aufführung brachte, handelte vom Urkonflikt zwischen Dämonen und Göttern, deren letztendlichen Sieg es feierte. Den Göttern und Menschen gefiel das Stück, doch die Dämonen im Publikum waren zutiefst verletzt. Sie nutzten ihre übernatürlichen Kräfte und störten die Vorstellung, indem sie die Sprache, die Bewegungen und das Gedächtnis der Schauspieler lähmten. Die Götter griffen daraufhin die Dämonen an und töteten viele von ihnen.

Ketabe **NAMAYESH**
4. Jahr, Nr.:12, Juli 2002

Ketabe Namayesh erscheint
ieder vierten Monat

Herausgeber:
Asghar Nosrati (Tschehreh)

Anschrift:
Postfach 10 36 61
50 476 Köln
Germany

Telefon: **0049-221-28 70 558**
Fax: **0049-221-28 70 559**

E-Mail:
ketabenamayesh@aol.com

Internetseite:
www.ketabenamayesh.com

Preise:
Einzelheft 5,- €

Jahresabonnement:
Im Deutschland 18,- €
In anderen Ländern 20,- €

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

4. Jahr, No. 12
Juli 2002

نشر چهره
1998 ۱۳۷۶
Tschehreh