کتاب نمایش

سال پنجم شماره ۱۳ دی ۱۳۸۱

● گذر نمایش در تاریخ ایران ● تآتر لاله‌زار گهواره رشد تآتر ایران ● شاهرخ مشکین‌قلم، جادوگر صحنه ●
● بهمن فرسی در نهمین شبهای تآتر کلن ● یوزف سوبودا، صحنه‌پرداز جادویی ● زهره و منوچهر در صحنه ●
● آشنایی و گفتگو با وندی واسرشتاین ● ساختار و روند تولید تآتر در آلمان ● رنگ و پندار ● تآتر مستند(۳) ●
● پژوهش‌های تآتری ● تآتر اصفهان ● هدایت یا نه هدایت ● تک‌گویی‌های واژن ● عشق، هنر و زمانه‌ی ما ●
● به دنبال رد پای زنان در آثار فیلمسازان خارج از کشور ● تاثیر سینماگران تبعیدی آلمان بر ... (۳) ● نمایش حقیقت یا عشق با احتیاط ●

صادق هدایت

اصغر نصرتی

جمشید ملک‌پور

مسعود مدنی

عزت کوشه گیر

عباس کوشک‌جلالی

بهروز قنبرحسینی

بهمن فرسی

قدرت اله شروین

ایرج زهری

علی رستانی

داریو فو

شهلا حمزاوی

نیلوفر بیضایی

عزیزاله بهادری

اشتاین باور

هانس پتردُل

ایوا انزلر

حمید احیاء

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 یک کپی از اصل و ذکر ماخذ آن ارسال دارید.

۳- برای پرهیز از حروف‌نگاری دوباره، 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 آدرس های پستی یا اینترنتی ما بفرستید!

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

۵- از بازگرداندن نوشته‌ها معذوریم.

آنچه در این شماره می‌خوانید:

نکته‌ها و اشاره‌ها	۳	سیزده هم عددی ست	اصغر نصرتی
		نامه به دوست و هنرمند گرامی ...	عباس کوشک‌جلالی
از اینجا و آنجا	۵	خبرهای تآتری	
مقاله ها	۱۱	گذر نمایش در تاریخ ایران	جمشید ملک‌پور
و	۲۱	تآتر لاله‌زار، گهواره‌ی رشد تآتر ایران	عزیزاله بهادری
مقوله ها	۲۹	یوزف سوُبودا، صحنه‌پرداز جادویی	حمید احیاء
	۴۱	دستمزد هنرپشه	**داریو فو** / ایرج زهری
	۴۵	تآتر مستند (۳)	نیلوفر بیضایی
	۵۷	تک‌گویی‌های واژن	ایوا انزا / عزت گوشه‌گیر
	۶۷	ساختار و روند تولید تآتر در آلمان	هانس پتردُل / اصغر نصرتی
	۷۳	صادق هدایت	خلیل موحد دیلمقانی
	۷۴	هدایت یا نه هدایت	بهمن فُرسی
	۷۶	پژوهش های تآتری	صادق هدایت
	۸۱	تآثیر سینماگران تبعیدی آلمان بر ...	اشتاین‌باور / مسعود مدنی
	۹۴	نمایش حقیقت یا عشق با احتیاط	مسعود مدنی
گزارش	۹۷	بهمن فرسی در نهمین شبِ تآتر کلن	اصغر نصرتی
	۱۰۵	زهره و منوچهر در صحنه	اصغر نصرتی
نقد	۱۱۵	عشق، هنر و زمانه‌ی ما	بهروز قنبرحسینی
گفتگو	۱۲۲	آشنایی و گفتگو با وندی واسرشتاین	لاوری وینر / شهلا حمزاوی
	۱۴۳	شاهرخ مشکین‌قلم، جادوگر صحنه	نیلوفر بیضایی
سخنرانی	۱۵۷	به دنبال رد پای زنان در آثار سینمایی	نیلوفر بیضایی
ادبیات نمایشی	۱۷۱	رنگ و پندار	علی رستانی
متفاوت	۱۸۳	در تآتر اصفهان (خاطرات)	قدرت‌اله شروین

طرح روی جلد: اردشیر محصص

به مناسبت سدمین سال تولد صادق هدایت

برگرفته از کتاب وغ وغ ساهاب (کتاب چشم‌انداز)

کتاب نمایش

جُنگ تآتری ایرانیان

سال پنجم، شماره ۱۳، دی ۱۳۸۱

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: info@ketabenamayesh.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**

بهره گیری 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.

نکته ها و اشاره‌ها

- **سیزده هم عددی‌ست!**

با خودم فکر کردم اگر شماره جدید ما که عدد ۱۳ را بر پیشانی دارد، ۱۰۰ سال پیش چاپ می‌شد، با آن چه برخوردی می‌کردیم. یکباره به یاد نحسی عدد ۱۳ نمی‌افتادیم و آن را به نحوی رفع و رجوع نمی‌کردیم که تا ضمن حفظ خاصیت آن از ظاهری دیگر برخوردار باشد؟

هنوز هم بسیاری از پلاک خانه‌ها در محله‌های قدیمی ایران، برای عدد ۱۳ از ۱+۱۲ استفاده می‌کنند تا خانه را هرجوری شده از نحسی این عدد به دور دارند! همین سیزده‌بدر خودمان که سالهاست در بستر فرهنگی ایرانی‌ها رخت پهن کرده از همین باور سرچشمه می‌گیرد. و هر سال هم که از عمرش می‌گذرد، مردم بیشتر به سراغش می‌روند. تازگی هم وسیله‌ای شده برای «نافرمانی‌های مدنی» مردم در مقابل رژیمی که خود نوعی مبلغ و مدافع خرافات است.

راستی که عجب زمانه‌ای شده است. باور خرافی شده بلای جان حکومت خرافی! باز هم می‌گویند در عصر پیشرفت علم از معجزه خبری نیست!

اما هرچه باشد عدد ۱۳ دیگر آن ترس و واهمه‌ی خرافی گذشته‌ی خود را با خود همراه ندارد. چرایی موضوع بود که در این مدت، مرا حسابی به خود مشغول کرد. امروز دیگر بسیاری می‌دانند که یکی از دلایل باور به خرافات یافتن توجیه امور نادانسته‌ی وقایع طبیعی و اجتماعی بوده است. چرا که اگر به قول بهمن فرسی تا هزار سال پیش مردم نمی دانستند که از چه روی زلزله یا کسوف و امثالهم اتفاق می‌افتد، امروز دانش عمومی جامعه به حدی رسیده که دیگر کسی با رخ‌دادن وقایع طبیعی چون سیل و زلزله، به باورهای خرافی پناه نمی‌برد و به همین خاطر از نحسی! عدد ۱۳ هم دیگر بسان گذشته نمی‌ترسند. ولی این تنها بخشی از واقعیت است. بخش دیگر واقعیت در تکرار نحسی‌های از نوع دیگر است که جایی برای نحسی‌های «کلاسیک» نمی‌گذارد.! یعنی اگر دیروز مردم تنها گه‌گاه در زندگی عادی خود شاهد امری بودند که نحس و بد یوم محسوب می‌شد، امروز با آنچه در همین کشور ایران مکرر رخ می‌دهد، دیگر باورشان را به پدیده‌ای مثل نحسی عدد ۱۳ از دست می‌دهند.

همین چند وقت پیش خواندم که **علی رفیعی**، کارگردان معروف ایرانی را به جرم اجرای نمایش شازده احتجاب به دادگاه احضار کرده‌اند و حتا برایش توبیخ شغلی دو ساله تعیین کرده‌اند! اگرچه مجوز نمایش نیز از صافی سانسور محافظه‌کار وزارت ارشاد گذشته و همه چیز به خوبی و خوشی و قانونی انجام گرفته بود!

باز در خبرها خواندم که **گوهر خیراندیش** به جرم این که به هنگام تقدیم جایزه به علی عصمتی‌زمانی، بوسه‌ای هم نثار او ساخته، به دادگاه احظار شده است! می‌بینید! وقتی این همه نحسی دور و بر انسان حضور داشته باشد، دیگر مجالی برای نحسی عدد ۱۳ باقی می‌ماند؟! از همین رو در روزگار ما دیگر «باور»ی برای نحسی عدد ۱۳ باقی نمانده و باید به راستی به فکر نحسی‌های بزرگتری بود! آری امروزه دیگر ۱۳ هم عددی‌ست بسان عددهای دیگر!

اصغر نصرتی

• نامه به دوست و هنرمند گرامی، اصغر نصرتی!

با تشکر از نوشته پرمحبت تو در کتاب نمایش، ش. ۱۲، ص. ۳، تذکر نکته‌ای ضروری می‌دانم. آن را برایت می‌نویسم، در صورت پسند لطف کرده و اقدام به انتشار آن در کتاب نمایش کن. مجبورم بخشی از نوشته‌ات را تکرار کنم تا نوشته قابل فهم شود و مجبور به مراجعه به مرجع نباشی.

در نوشته طنزآمیزت نوشته بودی:

" 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 ...

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."

باید بگویم که من از ابتدای قبول این مسوولیت، می‌دانستم که وظیفه نه چندان آسانی را تقبل می‌کنم، اما استمرار یک حرکت فرهنگی، آن هم در خارج از کشور، جایی که متاسفانه بسیاری از ایرانیان روشنفکر و هنرمند ما، هدفی جز پرخاش به دیگری ندارند، برایم آنقدر مهم بود که حاضر شدم، توانایی بسیار ناچیزم را در اختیارت گذارم و مطمئن باش تا زمانی که این نشریه- که فکر می‌کنم متاسفانه تنها نشریه تآتری خارج از کشور باشد که به شماره سیزدهم‌اش رسیده است- کمکی برای بهبود وضعیت فرهنگی خود بخواهد، در صورت امکان و بدون هیچگونه پاداشی به یاری‌اش خواهم شتافت. این عمل من نه تنها به خاطر توست، که عزیزی، بلکه به خاطر احترام به فرهنگ کشورمان است که تو نیز با اقدام شایسته‌ات در باروری آن می‌کوشی.

اصغر عزیز، می‌دانم که انتشار چنین مجله‌ای بسیار دشوار است. بعضی کسان را که در گذشته چنین تجربیاتی کردند و با شکست روبرو شدند، از نزدیک می‌شناسم. در کار بزرگی که می‌کنی برایت موفقیت آرزو می‌کنم و باز می‌گویم که کمک من- اگر بشود آن را کمک نامید- برای به سامان رساندن این مجله در اختیارت خواهد بود. و این در حالی‌ست که نقطه نظرات ما در بسیاری موارد با هم همخوانی ندارد و در بعضی نکات حتا کاملا با یکدیگر متفاوتند. و همین تنوع در نظرات است که زیباست.

موفق باشی.

عباس کوشک‌جلالی

از اینجا و آنجا

ارتباط هنر خانه و غربت عنوان نهمین برنامه از شب‌های تآتر کلن بود که توسط کتاب نمایش در روز ۲۵ اکتبر سال جاری در شهر کلن برگزار شد.

در این شب **بهمن فُرسی**، مهمان برنامه، در بخش نخست "نیسُخنرانیِ" کوتاهی با عنوان «تکلیف "داخله" و "خارجه"» درباره‌ی وضعیت و رابطه‌ی هنرمندان ایرانی داخل و خارج از کشور داشت. در بخش دوم برنامه، وی به روخوانی یکی از نمایشنامه‌های به چاپ نرسیده‌اش «برگه‌ی هویت»، پرداخت. (نگاه کنید به بخش گزارش)

کابارت ادبی نمایشی بود که **حسین سروری** در تورنتو و مونترآل به ترتیب روزهای شنبه دوم و یکشنبه سوم نوامبر اجرا کرد. این نمایش تولید گروه تآتر «اکنون» در کانادا بود. (به نقل از روزنامه‌ی شهروند در کانادا)

جشنواره کوچک هنر ایرانی در حرکت از دوم تا سوم نوامبر ۲۰۰۲ در دو شهر هلند با ارایه‌ی برنامه‌هایی چون فیلم، سخنرانی و نمایش برگزار شد. برگزارکننده‌ی این جشنواره **بنیاد ایرانیِ در حرکت** به مدیریت **مسعود والا** است. در این جشنواره همچنین دو نمایش، یکی از فرانسه «زهره و منوچهر» و دیگری «خرسندآپ کمدی» به روی صحنه رفت.

«فرار از» عنوان کتابی از **بهمن ارمیتی** ست که در زمینه‌ی ادبیات نمایشی در سوئد توسط انتشارات نیک (تابستان ۲۰۰۲) به چاپ رسیده است. این کتاب دربرگیرنده‌ی دو نمایشنامه با نام‌های «فرار از چیتی» و «فرار از خود» است.

(برگرفته از کیهان لندن) شماره‌ی ۹۳۲)

زهره و منوچهر نمایشی‌ست که در سال جاری نخستین بار در پاریس و در پی آن در دوم و سوم نوامبر ۲۰۰۲ در دو شهر هلند به روی صحنه رفت.

این نمایش روزهای ۲۰، ۲۱ و ۲۲ دسامبر در فرانکفورت (آلمان) اجرا شد و قرار است که ۲۳ و ۲۴ فوریه ۲۰۰۳ در شهر کلن اجرا شود. نمایش براساس منظومه‌ای به همین نام از **ایرج میرزا** است که توسط **شاهرخ مشگین‌قلم** و به همراهی **صدرالدین زاهد** و **عزیزالله بهادری** برای صحنه تنظیم و بازی شده است. موسیقی زنده‌ی نمایش را نیز **فرید فدافی** به عهده دارد. (نگاه کنید به بخش نقد)

شب شعر، نمایش و نقاشی عنوان دهمین برنامه‌ی شب‌های تآتر کلن بودکه در روز ۱۳ دسامبر در شهر کلن برگزار شد.

در این برنامه شهلا آقاپور و حسین دریانی مهمان‌های کتاب نمایش بودند. برنامه ترکیبی از نمایش، شعرخوانی و نقاشی بود.

Gott liebt Punks نام تازه‌ترین کار نمایشی **فرهاد پایار** است. این نماشنامه که به زبان آلمانی اجرا شد، از ۲۲ نوامبر ۲۰۰۲ به مدت شش شب در «تآتر پنجره‌های شکسته» به اجرا در آمد. نمایش مذکور برداشتی آزاد از «فرشته‌ای به بابیلون می‌آید» اثر فردریش دورنمات است. از فرهاد پایار در دوسال گذشته نمایش‌های «در برزخ» و «دون کیشوت» را دیدیم.

استاد دیلمقانی ، عکس از کتاب نمایش

گرامی‌داشت استاد خلیل موحد دیلمقانی؛ دوستداران تآتر در لس‌آنجلس، جهت بزرگداشت و تجلیل از خدمات استاد خلیل موحد دیلمقانی، نشستی را در روز جمعه ۲۱ فوریه ۲۰۰۳، در تآتر «مورگان ویکسُن» تدارک دیده‌اند. در این مراسم که شماری از پژوهشگران و هنرمندان تآتر، موسیقی و شعر شرکت خواهند کرد، به مدت سه برنامه‌های متنوعی چون فیلم، موسیقی و سخنرانی ارائه خواهد شد.

عکس از اختر قاسمی

نگاهی به تاریخ نمایش در ایران عنوان سخنرانی خانم نیلوفر بیضایی در انگلیس بود که به دعوت و کوشش **انجمن ادب و هنر** در روز ۲۸ دسامبر در لندن برپا شد. علاقمندان برای اطلاع از محتوای این سخنرانی می‌توانند به سایت گویا در بخش خبرها مراجعه کنند.

روخوانی عنوان برنامه‌ای است که مجله «آرت» و گروه تآتر ثالث در کلن برای روزهای ۲۴-۲۶ ژانویه ۲۰۰۳ تدارک دیده است. در این برنامه قرار است که سه نمایشنامه‌ی «عاقبت قلم فرسایی»، «خانه روشنی» و «این یکی به آن یکی در»، از آثار غلامحسین ساعدی، را برای علاقمندان روخوانی شود. نمایشنامه‌های ذکر شده را کیومرث مبشری، رحیم فتحی‌باران، افشن بهمنی و رحیم لفتوی‌زاده خواهند خواند.

مصطفی رحیمی نویسنده، نمایشنامه‌نویس و مترجم ایرانی روز نهم مرداد در گذشت. مصطفی رحیمی را اهل تآتر به پاس چندین نمایشنامه نوشته و ترجمه شده‌اش می‌شناسند. «آناهیتا» (۱۳۴۹)، «تیاله» (۱۳۵۴) و «دست بالای دست» (۱۳۵۶) از آثار نوشته شده و «ننه‌دلاور و فرزندان او» و «آنکه گفت آری و آنکه گفت نه» از جمله ترجمه‌های وی به شمار می‌روند. علاوه بر این آثار، وی در زمینه فلسفی نیز آثاری از خود باقی گذاشته است.

حافظ عنوان برنامه نمایشی تازه‌یی از **گروه تآتر ساعدی** در فرانسه است که گروه آن را براساس اشعار حافظ تنظیم شده. در سال گذشته این گروه، نمایشی از همین نوع بر اساس اشعار خیام به صحنه برد.

گروه یکی از اهداف خود را با اجرای چنین نمایش‌هایی شناساندن فرهنگ ایرانی به مردم فرانسه می‌داند.

پروین ملکوتی دوبلور و بازیگر تلویزیون و سینما درگذشت. وی یکی از نخستین زنانی بود که از طریق دوبله به تلویزیون و سینما راه یافت.

ملکوتی با سریال **قمر خانم** به شهرت رسید و در سریال **دایی‌جان ناپلئون**، در نقش عزیز خانم، به حق خوش درخشید. در پی این دو نقش بود که وی به سینما نیز راه یافت.

برگرفته از مجله جوانان شماره ۸۰۱

خواستگاری نمایش تازه‌یی از مرتضی عقیلی‌ست که با همکاری میری، شهناز تهرانی و ... در ماه‌های اکتبر و نوامبر در آمریکا به روی صحنه رفت. از عقیلی در سال‌های گذشته با همکاری هوتن دو شو- نمایش در صحنه‌های اروپا و آمریکا اجرا شد.

نان و شراب و دموکراسی نمایش تازه‌یی از **مسعود اسدالهی** است که با همکاری **داریوش ایران‌نژاد** و **فهیمه واحدی** به زودی در آمریکا به روی صحنه خواهد آمد.

باران سنگ نام نمایشی است به کارگردانی **داوود غلامحسینی**. این نمایش را **شکوه میزانگی** نوشته و گروه «بازیگران شهر» به روی صحنه برده‌اند.

در نمایش شیلا وثوق، کیوان فتوحی، شهریار طاهرخانی، ژیلا کاشف، شیدا پگاهی، داوود غلامحسینی و نادره سالارپور عهده‌دار نقش‌ها بودند. موسیقی این نمایش را سوسن کوشادپور، لباس را ژیلا کاشف و عکس‌ها را شهریار طاهرخانی به عهده داشتند.

این گروه برنامه نمایشی آینده‌ی خود را «پرده در پرده» در نظر گرفته که به زودی به تمرین آن خواهد پرداخت.

نخستین فستیوال فیلم در تبعید- کلن تلاش تازه‌ی بود «کانون فیلم- تاتر روند» بود که از ۲۷ تا ۲۹ سپتامبر با نمایش چندین فیلم و دو سخنرانی (بصیر نصیبی و نیلوفر بیضایی) برگزار شد.

از جمله فیلم‌های به نمایش گذاشته شده «مخملباف بدون حجاب»، «دلفین»، «فرستاده»، «سیاهی لشگر» بودند.

کانون فیلم کلن به کوشش **مسعود مدنی** در ماه‌های اکتبر و دسامبر ۲۰۰۲ با نمایش ۵ فیلم اصلی و چندین فیلم کوتاه به برنامه های خود تداوم بخشید. این کانون برنامه‌های نمایش فیلم خود را یکشنبه‌های دوم و چهارم هر ماه در شهر کلن و در محل همیشگی خود (Allerweltshaus) برگزار می کند.

زناشویی آنارشیستی که برداشتی از نمایشنامه «زناشویی آزاد» اثر **داریو فو** ست بار دیگر در کلن در سه ماه پایانی سال ۲۰۰۲ (سپتامبر، اکتبر و دسامبر) اجرا شد.

این نمایش را علیرضا کوشک جلالی ترجمه و کارگردانی کرده و در آن شاپور سلیمی و ژاله شعاری بازی می‌کنند. نمایش در سال گذشته نیز در شهرهای هامبورگ و کلن به روی صحنه رفته بود.

قاضی ربیحاوی برنده‌ی جایزه ادبی کشور نروژ گشت. این جایزه که عمر ۶۸ ساله دارد اینبار نصیب یک نویسنده‌ی ایرانی برای نوشتن یکی از نمایشنامه‌هایش گشته است. مبلغ جایزه‌ی مذکور ۵۰ هزار کرون نروژی است.

(به نقل از کیهان چاپ لندن، شماره ۹۳۳)

جمشید ملک‌پور

گذر نمایش در تاریخ ایران

در ایران نیز همچون بسیاری از کشورهای دیگر، آیین‌های نمایشی و یا نمایش‌واره‌های فردی و گروهی وجود داشته است که قدمت برخی به دوران پیش از اسلام برمی‌گردد و برخی نیز در دوران استقرار اسلام و پس از آن شکل رفته‌اند. از جمله این نمایش‌ها می‌توان به نقالی، عروسکی، تعزیه و تخت‌حوضی اشاره کرد که خود از درون برخی آیین‌ها و سنت‌ها که ظرفیت نمایشی داشتند برون آمدند.

دو شکل مهم نمایش آیینی ایران را بدون شک باید «تعزیه» و «تخت‌حوضی» دانست. تعزیه که ریشه در درون آیین‌های سوگواری داشت با رواج شیعی‌گری در دوران صفویه عناصر داستانی خود را باز یافت، در دوران زندیه نخستین شکل اجرایی خود را تجربه کرد و بالاخره در دوران قاجاریه به تکامل رسید و چنان محبوب گردید که تماشاگاه مهمی چون «تکیه دولت» با آن معماری یگانه، حداقل در خاور میانه، برایش ساخته شد.

«تخت حوضی» که شکل کمدی نمایش سنتی ایران است، ریشه در نمایش‌های فردی و بازی‌های سنتی دارد که حتی در دوران ایران باستان نیز نشانه‌هایی از آنها یافت شده است. اما این نمایش هم حدودا از دوران صفویه شروع به شکل‌گیری کرده و سپس در دوران زندیه و قاجاریه به عنوان یک شکل مستقل نمایشی صورت خندان نمایش را به معرض تماشا می‌گذارد. اگر همین جا قصد به مقایسه کنیم، تعزیه را می‌توان شبیه به نمایش‌های مذهبی- مسیحی قرون وسطا، و تخت حوضی را به نمایش‌های «کمدی دل‌آرته»ی ایتالیایی یافت که اتفاقا شباهت‌ها گاه از حد متعارف خارج شده و این شبهه را ایجاد می‌کند که نکند به راستی کسانی و یا جریاناتی این دو شکل نمایشی را از اروپا به ایران آورده باشند. همچون نمایش‌های مسیحی که اکثرا داستان‌ها حول محور به صلیب کشیدن حضرت عیسی مسیح دور می‌زند، نمایش‌های تعزیه نیز راجع به شهادت امام حسین هستند. هر چند در هر دو نوع نمایش می‌توان مضامین دیگری را هم یافت که اگر چه در ارتباط با شهادت عیسی مسیح و یا امام حسین نیستند اما باز به گونه‌یی نمادین با این شخصیت‌ها ارتباط داده شده اند.

نمایش روزگار ما که می‌توان از آن به عنوان «نمایش ارسطویی» و یا «نمایش

اروپایی» یاد کرد و من بیشتر «نمایش جهانی» را در این رابطه می‌پسندم، از دوران قاجارها در ایران آغاز می‌شود. انتقال نمایش جهانی از طریق مکتوب یعنی (نمایشنامه) صورت می‌گیرد. تنها به دنبال آن است که اجرا به شیوه‌ی صحنه‌ی اروپایی آن هم تحت تاثیر تیپ ها و خصلت‌های سنتی ایرانی آغاز می‌گردد.

بنابراین باید گفت که نمایش جهانی با نهضت ترجمه و اقتباس آثار اروپایی - و خصوصا فرانسوی- در ایران شروع شد و این درست مصادف با زمانی است که ایران از نظر حفظ هویت ملی و فرهنگی خود در ضعیف‌ترین موقعیت ممکن قرار داشت. در این راستا ابتدا نمایشنامه‌های «مولیر» و سپس «راسین»، «کرنی» و «شکسپیر» به فارسی برگردانده شدند و در اختیار اهل سواد قرار گرفتند. اما آنچه به‌راستی چرخ نمایشنامه‌نویسی در ایران را به حرکت درآورد، نمایشنامه‌های میرزافتحعلی آخوندزاده بود که نه‌تنها شیوه‌ی نمایشنامه‌نویسی بلکه انتخاب مضمون را نیز به علاقمندان آموزش می‌داد.

مجموعه نمایشنامه‌های آخوندزاده، در سال ۱۲۸۸ هجری قمری با ترجمه‌ی میرزاجعفر قراجه‌داغی از ترکی به فارسی ترجمه و منتشر می‌گردید.

کمدی‌های ساده‌یی که حول مضامین اخلاقی - اجتماعی دورمی‌زدند و طبیعتا «خرافات» را به‌عنوان مهمترین معضل اجتماعی آن روزگار هدف انتقاد خود قرار می‌دادند و این معضل را ناشی از جهل و نادانی می‌دانستند. معضلی کهَ دولت و ملت هر دو به یکسان گرفتار آن بودند.

مهمترین تاثیر انتشار آثار آخوندزاده تشویق و ترغیب یک ایرانی برای نوشتن نمایشنامه به زبان فارسی بود. این شخص «میرزاآقا تبریزی» بود که بنا به گفته‌ی خودش با خواندن آثار آخوندزاده دست به قلم برده و نمایشنامه‌هایی به همان سبک و سیاق منتها با مضامین انتقادی- اجتماعی (و نه اخلاقی به سبک آخوندزاده) می‌نوشت و سنگ بنای نمایشنامه‌نویسی را در ایران بر زمین می‌گذاشت. اما آثار او به دلیل انتقادی بودن و به دلیل استبداد و ارتجاعی که در آن زمان بر ایران حاکم بود، بدون نام نویسنده پخش می‌گشت و سبب شد تا بسیاری، سال‌های زیاد آنها را منسوب به میرزا ملکم‌خان بدانند که اندیشمند و قلم‌زنی ناراضی بود و مقالات انتقادی بسیاری در آن دوران می‌نوشت که اما به دلیل زندگی‌کردن در خارج از ایران از شلاق و قلاده و تیغ جلادان حکومتی در امان بود. این چنین بود که تا سالیان سال نام و چهره‌ی نخستین نمایشنامه‌نویس ایران در هاله‌یی از ابهام قرار داشت.

با شروع انقلاب مشروطه و برقراری حکومت مشروطه و تاسیس پارلمان فضای سیاسی و فرهنگی جدیدی در کشور ایجاد شد، هر چند که استبدادیون

همچنان بر مراکز قدرت فرمان می‌راندند. همین فضای شبه آزاد مشروطیت به گسترش هنر نمایش کمک فراوان کرد. تا جایی که میرزارضاخان طباطبایی نایینی نخستین روزنامه‌ی نمایشی ایران را با عنوان «تیاتر» انتشار داد و روشنفکران و مشروطه‌خواهان شروع به نوشتن نمایشنامه و تشکیل تروپ‌های هنری برای اجراهای آنها کردند؛ هرچند که این افراد شناخت چندانی از این هنر نداشتند و بیشتر به خاطر اهداف آموزشی- اجتماعی آن به این هنر گرایش پیدا می‌کردند و آن را یکی از وسایل "تجدد" برای مبارزه با جهل و بیسوادی و اختناق می‌دانستند.

بهترین خصیصه‌ی نمایش دوران مشروطه را باید در ستیز آن با استبداد دانست و در این راه کسانی همچون نسرین‌الدوله و محقق‌الدوله پایمردی کردند و محقق‌الدوله نخستین گروه نمایش ایران یعنی «تیاتر ملی» را هم تاسیس کرد. متاسفانه این گروه و گروه‌هایی که پس از آن در این دوره تاسیس شدند به سرعت به طرف اجرای نمایش‌های اقتباسی از آثار مولیر رفتند و همین رسمی شد برای نمایش ایران که تا سالیان دراز به شدت -چه از لحاظ ساختار اجرایی و چه از لحاظ تکنیک نمایشنامه‌نویسی- تحت تاثیر نئوکلاسیک‌های فرانسوی قرار بگیرد و برای سالیان حتی بازیگران در روی صحنه به لهجه‌ی فرنگی حرف بزنند. در هر حال و در پیروی از سنت ناپایداری و بی‌فرجامی در کوشش‌های فرهنگی در ایران، با فوت محقق‌الدوله «تیاتر ملی» هم از هم پاشید. اما گروه‌های دیگری، هر چند کوتاه مدت، شکل گرفتند و راه به هر صورت ادامه یافت، تا این که «رضاخان میرپنج» با کودتای ۱۲۹۹ بساط قاجار و مشروطه را برهم‌چید و خود بعدا به عنوان رضاشاه پهلوی بر تخت سلطنت جلوس کرد.

در دوران سلطنت رضاشاه پهلوی (۱۳۰۴-۱۳۲۰) اگرچه گام‌های محکم و مثبتی در برخی از امور اجتماعی و سیاسی و اقتصادی برداشته شد که از آن جمله تاسیس ارتش دایمی، راه‌آهن سراسری، تاسیس دانشگاه، آزادی زنان برای تحصیل و کار را باید نام برد، اما متاسفانه این حرکت‌های مثبت که باید تاثیراتش بر حوزه‌های فرهنگی مشهود می‌شد، به دلیل تاسیس یک رژیم پلیسی، به نتایج خوبی نرسید. نظام پلیسی که در دوران رضاشاه پهلوی ایجاد شد، بیشترین ضربه را بر فرهنگ و ادب وارد ساخت و نومیدی و یاس را جایگزین شور ملی کرد که در آغاز بسیاری به آن دل بسته بودند.

دوران رضاشاه پهلوی را باید آغاز تشکیل گروه‌های نمایشی به صورت جدی - و نه حرفه‌یی - دانست و نمایشنامه‌نویسانی پدیدار شدند که به‌تدریج فن نمایشنامه‌نویسی را نیز آموخته بودند. علی نصر کمدی ایران را پایه‌گذاری کرد و خود به نوشتن و اجرای بیش از هفتاد اثر پرداخت. آثاری که ماهیتاً سُبُک و

اخلاقی بودند. ظهیرالدینی که بهره هم از نمایش سنتی داشت و هم نمایش ارسطویی را می‌شناخت، «کمدی اخوان» را تاسیس کرد که اجراهایش بیش از هر گروه دیگر رنگ و بوی بومی داشت. اسماعیل مهرتاش پایه‌ی «جامعه‌ی باربد» را گذاشت و با کمک نمایشنامه‌های آهنگین رضاکمال شهرزاد سنت نمایش‌های موزیکال را رواج داد. اما در کنار همه‌ی این شخصیت‌ها باید از همین رضاکمال شهرزاد نام برد که استعداد، دانش و عشق به هنرنمایش را یک جا در خود داشت و به نوعی جانش را نیز بر سر آن گذاشت. شهرزاد که با نوشتن نمایشنامه‌های رمانتیکی چون «هزار و یکشب و عباسه پیشرو» به ایران وارد شد، با علاقه و پشتکار هنرمندان نمایش را گرد هم می‌آورد و تشویق به اجرای نمایش می‌کرد. در کنار او باید از میر سیف‌الدین کرمانشاهی نام برد که تآتر را در روسیه خوانده بود و استانیسلاوسکی را می‌شناخت و اولین کسی بود که هنر کارگردانی را در ایران به شیوه‌ی درست و هنری آن مطرح ساخت و خصوصا دانش جدیدی از هنر تزیین صحنه را به معرض تماشا گذارد. او نیز چون شهرزاد به دلیل یاس و نومیدی و فشار دستگاه امنیتی خودکشی کرد و چهره‌ی سیاهی از موقعیت فرهنگی ایران در آن دوران را به نمایش گذاشت. در همین دوران بود که برای نخستین‌بار نمایشنامه‌هایی نوشته و اجرا می‌گشت که زبانزد خاص و عام شدند و هنر نمایش را به طور جدی در فرهنگ ادبیات و هنر ایران مطرح ساخت. «جعفر خان از فرنگ آمده» نوشته‌ی حسن مقدم را باید به عنوان نمونه ذکر کرد که غرب‌گرایی افراطی و نیز سنت‌گرایی افراطی را به یکسان به باد انتقاد می‌گرفت.

با آغاز جنگ جهانی دوم و هواداری پنهان و آشکار رضاشاه پهلوی از هیتلر و آلمان نازی و عدم اجازه‌ی عبور متفقین از ایران برای رساندن کمک نظامی به شوروی، نیروهای متفقین از شمال و جنوب به ایران حمله کرده و رضاشاه را به تبعید فرستادند و محمدرضا پهلوی را به جای او بر تخت سلطنت نشاندند. این تغییر و تحول سیاسی سبب شد تا برای مدتی از فشار دیکتاتوری کاسته شود و نوعی دموکراسی نیم‌بند در کشور استقرار یابد. این آزادی سبب شد تا یکباره هنر و ادبیات ایران تکان بزرگی بخورد و خصوصا هنر نمایش به عنوان مطرح‌ترین شکل هنری در جامعه بسط و گسترش یابد و پایه‌های نخستین تآترهای حرفه‌یی ریخته شود. این دوران را باید «دوران طلایی نمایش ایران» محسوب کرد که حدودا از سال ۱۳۲۱ آغاز و تا سال ۱۳۳۱ ادامه پیدا کرد. سالی که C.I.A آمریکا با یک کودتای نظامی ساختمان نوبنیاد و لرزان دموکراسی ایران را ویران ساخت. این حرکت آمریکا را باید نوعی جنایت فرهنگی هم به‌حساب‌آورد. یعنی آمریکا با هنر ایران در آن زمان همان کاری را کرد که حکومت طالبان در

افغانستان با آثار هنری و بشری کرد. پدیده‌یی که «جنایت بر علیه فرهنگ»، (Crime against Culture) لقب گرفته است. چرا که با کودتای ۱۳۳۲ نمایش ایران هم به یکباره از هم پاشید و فصلی سرد و راکد برای آن آغاز شد.

در دوران پر حاصل دهه‌ی بیست گروه‌های نمایشی حرفه‌یی چون سعدی، فردوسی، باربد و نصر پا گرفتند و به اجرای نمایش‌های ایرانی و فرنگی پرداختند. کارگردانان بزرگی چون نوشین، مهرتاش، رفیع حالتی و اسکویی صحنه‌ی نمایش را با آثار خوبی پر کردند. نمایش‌های رفیع حالتی نوید رونق نمایشنامه‌نویسی ملی-بومی را می‌داد و زنان برای نخستین‌بار به عنوان "هنرمند" در جامعه برای خود جایگاه ویژه‌یی یافتند. بازی‌های درخشان لرتا، توران مهرزاد و مهین اسکویی هنوز هم در خاطر کسانی که آن نمایش‌ها را دیده اند باقی مانده است.

اما دریغ که کودتای ۱۳۳۲ بساط دمکراسی و نمایش حرفه‌یی نوپای ایران را در هم کوبید و لاله زار (برادوی ایران) را تبدیل به خیابان کافه‌ها و کاباره‌ها کرد. دوران فطرت که از سال ۱۳۳۲ آغاز و حدودا تا سال ۱۳۳۸ به طول انجامید، دوران پراکندگی، سرگشتگی، تبعید و ازنفس‌افتادن هنرمندان تآتر ایران بود. در این دوران البته باید به کوشش‌های مصطفی اسکویی و خصوصا شاهین سرکیسیان اشاره کرد که همچنان و با سرسختی بسیار در آموزش علاقمندان، هر چند در خلوت، مشغول بودند. کسانی که در دهه‌ی چهل ناگهان درخشیدند و دوباره جانی تازه به نمایش ایران دادند، اکثرا از شاگردان این دو بودند. بنابراین نقش اسکویی و سرکیسیان در آموزش هنرمندان ایران انکارناپذیر است.

دهه‌ی چهل فضای فرهنگی به یکباره تغییر کرد. سالهای نومیدی و یاس و فشار ناگهان حاصل داد و ادبیات و هنر ایران چون ققنوسی سر از خاکستر بر داشت. البته شکوفایی هنر و ادبیات در دهه‌ی چهل ارزان به دست نیامد و بسیاری قیمت گزافی برای آن پرداختند که کمترین آن تبعید شدن، زندانی شدن و خانه‌نشین شدن بسیاری از نویسندگان و هنرمندان بود. در شکوفایی هنر و ادبِ دهه‌ی چهل بدون شک باید از تاثیر جلال آل احمد، غلامحسین ساعدی، احمدَ شاملو و متفکرانی چون داریوش آشوری و خصوصا امیرحسین آریان‌پور نام برد. دهه‌ی چهل را بعد از دهه‌ی بیست من درخشان‌ترین دوره‌ی نمایش ایران می‌دانم. چرا که در این دوره بود که نمایش ایران یکباره صاحب چندین نمایشنامه‌نویس و کارگردان شایسته شد؛ غلامحسین ساعدی، اکبر رادی، بهرام بیضایی، بهمن فرسی و علی نصیریان را می‌توان از جمله‌ی آن نمایشنامه‌نویسان ذکر کرد. با تاسیس «کارگاه نمایش» در اواخر این دوره در واقع نمایش ایران توسط سه مرکز نمایش اداره و تولید می‌شد. «اداره برنامه‌های تآتر» که بیشتر آثار ایرانی را به روی صحنه

می‌برد و کارگردانان خوبی چون عباس جوانمرد، جعفر والی، داود رشیدی، رکن الدین خسروی و علی نصیریان را در اختیار داشت و «کارگاه نمایش» که با هدف تجربه و دستیابی به شکل جدید نمایش تاسیس شد و در آنجا عباس نعلبندیان به عنوان نمایشنامه‌نویس و آربی آوانسیان به عنوان کارگردان، موثرترین چهره‌های آن بودند. مرکز سوم دانشگاه تهران بود که دو چهره‌ی شاخص آن حمید سمندریان و پری صابری بودند و بیشتر نمایش‌های شناخته شده‌ی اروپایی و آمریکایی را به معرض تماشا می‌گذاشتند.

اداره‌ی برنامه‌ی تآتر با بهره‌گیری از آثار نمایشنامه‌نویسان بومی چون ساعدی، رادی، فرسی و بیضایی آثار بسیار خوبی در تالار سنگلج به نمایش می‌گذاشت. مشکل اداره‌ی برنامه‌ی تآتر اما این بود که به دلیل یک سیستم استبدادی که در آن از طریق یکی دو تن از کارگردانان ایجاد شده بود، جرات تجربه‌کردن و دست‌یافتن به شکل‌های جدید نمایشی از میان رفته بود و بعد از چند سال کارها تکرار آثار قبلی گردید و در این زمینه حتی به نمایشنامه‌نویسی ایران نیز لطمه وارد ساخت. چرا که اگر آثار با کیفیت بهتری اجرا می‌شدند، نمایشنامه‌نویسان نیز از شیوه‌ی اجرایی بدیع آثار خود سود جسته و نمایشنامه‌های بهتری می‌نوشتند.

در کارگاه نمایش داستان اما از گونه‌ی دیگری بود. کارگاهی که در آغاز با هدف تجربه و دست‌یابی به بیان‌های هنری متفاوت پایه‌گذاری شده بود و در این راه موفقیت‌هایی هم کسب کرده بود، ناگهان با ورود و تسلط نیروهایی چون آشور بانی‌پال تبدیل به محلی برای برگزاری بالماسکه‌هایی شد که نه جامعه‌ی هنری از آن بهره می‌برد و نه ملت آن را می‌فهمد. عباس نعلبندیان، هر چند در یکی دو اثر خود موفق به تجربه‌ی زبان دیگری شد، اما او نیز گرفتار مدرن‌گرایی افراطی گردید و پایان خوشی نداشت. در این میان تنها دو نفر بیشترین سهم از لحاظ خلق آثار هنری را در کارگاه نمایش داشتند. یکی آربی آوانسیان بود که برای نخستین‌بار معنی جدید و درستی از هنر کارگردانی را با اجرای آثارش عرضه کرد و دیگری اسماعیل خلج که نمایشنامه‌هایی با رنگ و بوی بومی نوشت که از ساختار نمایشی محکمی هم برخوردار بودند. در هر صورت این دو مرکز به همراه دانشگاه تهران در دهه‌ی چهل و سپس پنجاه آثار فراموش نشدنی را در روی صحنه‌های تماشاخانه‌های تهران به معرض تماشا گزاردند. «چوب به دستهای ورزیل» به کارگردانی جعفر والی، «بلبل سرگشته» به کارگردانی علی نصیریان، «در انتظار گودو» به کارگردانی «داود رشیدی»، «کرگدن‌ها» به کارگردانی حمید سمندریان، «کالیگولا» به کارگردانی آربی آوانسیان، «گلدونه خانم» به

کارگردانی اسماعیل خلج، «آنتیگونه» به کارگردانی علی رفیعی، «مرگ در پاییز» به کارگردانی عباس جوانمرد را از جمله اجراهای خوب نمایشی دهه‌ی چهل و سالهای آغازین دهه‌ی پنجاه باید ذکر کرد. بهترین مانع اما در سر راه گسترش این نوع نمایش‌ها را در این دوران و خصوصا اوایل دهه‌ی پنجاه باید در دولتی بودن این مراکز دانست. زیرا همان قدر که این مراکز از دولت به دلیل حمایت مالی و پرداخت حقوق سود می‌بردند، به همان اندازه هم به دلیل کنترل، و مهم‌تر، تحمیل مدیریت‌های نالایق آسیب می‌دیدند و این امر دولت را هر چه بیشتر تشویق می‌کرد تا به کنترل و به اصطلاح دولتی‌کردن هنر نمایش بپردازد. دهه‌ی پنجاه را باید دهه‌ی خودباختگی فرهنگی، دهه‌ی اعتراض و دهه‌ی سرکوب نمایش ایران نام نهاد. از یک‌سو کسانی که تن به خودباختگی فرهنگی داده بودند، از امکانات وسیع مالی و اجرایی برخوردار بودند و بدون داشتن حس تعهد در مقابل هنر و مردم به تولید آثاری می‌پرداختند که نه شیوه‌های بدیعی را به نمایش می‌گذاشت (بر خلاف آثار آربی آوانسیان که به‌هرحال از لحاظ بصری زیبا بودند.) و نه جنبه‌ی انتقادی داشتند (برخلاف کارهای سعید سلطان‌پور که در مخالفت با نظام شاهنشاهی به اجرا درمی‌آمدند). کسانی هم که در اداره برنامه‌های تآتر در دهه‌ی چهل آثار درخشانی را بر صحنه برده بودند، در دهه‌ی پنجاه بیشتر درگیر اختلافات درون‌گروهی بودند و به‌هرحال به عنوان «کارمند دولت» مجبور به پذیرفتن خط‌مشی‌های دولتی بودند که از طریق وزارت فرهنگ و هنر به آنها ابلاغ می‌شد و کم‌کم بی‌اشتها نسبت به تحولات هنری جهان نمایش شروع به تکرار رنگ پریده‌ی آثار قبلی خود کردند. کارگاه نمایش که قرار بود «کارگاه» نمایش باشد از محل کوچک خود به تآتر مجلل شهر منتقل شد و بیشتر به اجرای بالماسکه‌های مضحکی پرداخت که کسانی مثل آشور بانی‌پال طراح آنها بودند. این وضعیت ناامیدکننده چنان شدت یافت که وزیر دایم‌العمر وزارت فرهنگ و هنر که با هلیکوپتر به محل کارش می‌آمد، مجبور گردید تا مدیر انتصابی اداره‌ی برنامه‌های تآتر را برکنار کرده و یکی از هنرمندان لایق آن اداره - علی نصیریان - را به مدیریت بگمارد. نصیریان اگرچه تلاش بسیار کرد تا خونی تازه در رگ‌های اداره وارد کند، اما دیگر دیر شده بود و انقلاب اسلامی پشت در اداره‌ی برنامه های تآتر هم ایستاده بود و سال ۱۳۵۷ را انتظار میکشید تا داخل شود.

در این میان نویسندگان و هنرمندانی هم که نمی‌خواستند تن به این خود باختگی بدهند یا از کار برکنار شدند و یا به زندان افتادند و شکنجه شدند. غلامحسین ساعدی و سعید سلطان‌پور دو نمونه‌ی دردناک وضعیت نمایشی ایران در دهه‌ی پنجاه بودند که بارها و بارها به زندان افتادند و شکنجه شدند. درهرحال

در آغاز این دهه تنها «انجمن تآتر ایران» بود که مستقل از حکومت و بدون حمایت مالی از ارگان‌های دولتی هر از گاهی اگر فرصتی می‌یافت دست به اجرای نمایش می‌زد. چهره‌های اصلی این گروه سعید سلطانپور، ناصر رحمانی‌نژاد، محسن یلفانی و محمود دولت آبادی بودند که توسط نویسندگانی چون سیاوش کسرایی ، امیرحسین آریانپور ، فریدون تنکابنی و خسرو گلسرخی هم حمایت می‌شدند. این گروه یک گروه سیاسی بود. افراط در سیاسی کارکردن نه تنها سبب به زندان افتادن افراد گروه می‌شد بلکه فرصت تجربه‌اندوزی و تحول را هم از گروه می‌گرفت و هنرمندان آن فرصت نمی‌یافتند تا آثار درخشانی را از لحاظ هنری به صحنه ببرند. در هر صورت اجرای نمایشنامه‌ی چهره‌های سیمون ماشار به کارگردانی سعید سلطانپور در آن سالها به یاد ماندنی است.

سالهای ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۰ را باید سال‌های پرکار نمایش در ایران محسوب کرد. زیرا به دلیل تغییر حکومت و جا به جایی نهادها و به عبارتی جا نیفتادن نهادهای دولتی که همیشه خود را متولی هنر می‌دانستند و می‌دانند، فضای هنری و ادبی باز هم اجازه‌ی تولید آثار را، بی‌آنکه سانسور دولتی در کار باشد، به هنرمندان داد. دهها نمایش همزمان در تالارهای شهر به صحنه می‌رفت و تماشاگران پرخروش انقلابی را به تماشای خود دعوت کرد. اما نمایش‌ها بر خلاف آنچه که در دهه‌ی بیست اتفاق افتاد، به طرف استقلال فرهنگی و اقتصادی نرفتند و حرفه‌یی نگردیدند و همچنان در مراکز دولتی و با پول دولت به معرض تماشا درمی‌آمدند و کارها را هم بیشتر آثار سیاسی- انتقادی تشکیل می‌دادند که تیغ انتقادی آن‌ها متوجه حکومت سرنگون شده‌ی قبلی بود و نشانی از نقدونظر در باره‌ی آنچه وجود داشت و آنچه که احتمالا می‌آمد در آنها دیده نمی‌شد. اگر سانسور دولتی هم وجود نداشت فقط به دلیل آن بود که حکومت جدید هنوز تکلیف خود را با نهادهای دولتی به‌جامانده از حکومت قبلی روشن نکرده بود. اما حتی این دوره نیز دوام نیاورد و با حمله‌ی عراق به ایران و سپس درگیری‌های مسلحانه‌ی گروه‌های داخلی، به راه اندازی وزارت ارشاد اسلامی و دستگاه‌های سانسور آن، نمایش ایران یکبار دیگر دچار خفگی شد. کارگاه نمایش که کاملا بسته شد و اداره‌ی برنامه‌های تآتر با خروج اکثر اعضایش به تدریج تبدیل به ساختمان ارواح گردید و دیگر کاری در آن صورت نمی‌گرفت یا اگر هم می‌گرفت - به پایمردی آنهایی که مانده بودند، از قبیل فرهاد مجدآبادی، اکبر زنجانپور، ایرج راد، منیژه محامدی ، هادی مرزبان و چند تن دیگر که هیات‌های نظارت جلوی اجرای آن‌ها را میگرفت.

نداشتن تعریف مشخص از جایگاه تآتر در ارتباط با مذهب و نظام جدید،

جنگ عراق با ایران که بیشترین بودجه و نیروی انسانی کشور را مصروف خود می‌کرد، عدم برنامه‌ریزی فرهنگی، تغییر روسایی که برخی از آنها حتی یک نمایش در سراسر عمرشان ندیده بودند و بالاخره تعرض گروهی از جوانان علاقه‌مند به هنر به هنرمندان و مراکز هنری برای بیرون‌راندن هنرمندان قبلی و برای جایگزین کردن خود، فضای تیره و تاری را برای نمایش ایران به وجود آورد. در همین سال‌ها دو حادثه‌ی تلخ دیگر هم برای نمایش ایران رخ داد. یکی اعدام سعید سلطانپور کارگردان و دیگری خودکشی عباس نعلبندیان نمایش‌نویس بود که پرونده‌ی دردناک این سال‌ها را تکمیل کرد.

نمایش ایران پس از انقلاب حدودا از نیمه‌ی دهه‌ی شصت و خصوصا با انتصاب علی منتظری به سرپرستی مرکز هنرهای نمایشی و با فعالیت‌های او از طریق مجبورساختن دولت برای اختصاص بودجه‌ی بیشتر برای تآتر و نیز نظارت کمتر بر نمایش‌ها و خصوصا دعوت از هنرمندان قدیمی چون حمید سمندریان و رکن الدین خسروی تکانی تازه خورد و این سیر تحولی همچنان ادامه یافت تا این که محمد خاتمی به ریاست جمهوری برگزیده شد و عطاالله مهاجرانی نیز پُستِ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی را به دست گرفت. این تحول را من بیشتر در اثرَ تحولات اجتماعی و سیاسی و فرهنگی و اقتصادی می‌دانم که در طی این سال‌ها شکل گرفتند. خصوصا شکل گرفتن نسل جوانی که خواسته‌هایش متفاوت با نسلی بود که در مقابل قدرت ایستاد و انقلاب کرد، اما اینک خود قدرت را در دست داشت و ظاهرا هم از داشتن آن لذت می‌برد. بنابراین آزادی به دست آمده را بخشش از سوی دولتمردان فرهنگی نمی‌دانم. اما به هر حال تاثیر شخصیت‌های فرهنگی چون خاتمی و مهاجرانی را نباید نادیده گرفت. چرا که آنها شروع به زدن حرف‌هایی کردند که بسیاری از هنرمندان سال‌ها بود که در گوش یکدیگر زمزمه می‌کردند، اما جرات بازگویی آشکار آن را نداشتند.

اما متاسفانه در سال‌های اخیر می‌بینیم که نمایش ایران که می‌بایست از این فرصت طلایی برای ابراز وجود به عنوان یک هنر مستقل و ملی استفاده کند، این بار نیز تحت تاثیر برنامه‌ریزی های غلط فرهنگی مرکز هنرهای نمایشی و با به کارگیری دوسه کارگردان صاحب نام نهضت نمایش‌های «عشقی» و «عرفانی» را به راه انداخت و از تآتر «گیشه»یی ساخته است که در هیچ کجای دیگر سراغ نمی‌توان گرفت. اینبار دولت از طریق مرکز هنرهای نمایشی، دارد نمایشی را می‌سازد که خود می‌خواهد و نه آن چه را که ملت و هنرمند ملت آرزو دارد. نمایشی که آیینه‌ی هویت ملی و فرهنگی کشور، و صحنه‌ی بررسی مسایل اجتماعی و هنری آن باشد.

اما نمایش پس از انقلاب اسلامی دستاوردهای خوبی هم داشته است که از آنها نباید گذشت. نخست از امر «پژوهش» می‌نویسیم که در دوران پیش از انقلاب به راستی ضعیف و منحصر به کارهای قدیمی یکی دو تن از محققان بود. حمایت‌های فرخ غفاری، جلال ستاری و رضا سیدحسینی از محققان را نباید نادیده گرفت. چنان که برای تدریس در دو دانشکده‌ی تآتری کشور - هنرهای زیبا و دراماتیک - حتی یک جلد تاریخ نمایش جهان هم وجود نداشت و این سوآل را برمی‌انگیخت که پس آن همه اساتید فرنگ‌رفته به راستی چه می‌کردند؟ مگر می‌شود دانشکده‌ی تآتر داشت و لیسانس تآتر صادر کرد و حتی یک جلد تاریخ نمایش نداشت؟ پس از انقلاب امر تحقیق بسیار گسترده شد و دهها عنوان کتاب تحقیقی راجع به نمایش ایران و جهان به چاپ رسید و از این رو نمایش ایران هم اکنون نسبت به کشورهای دیگر خاورمیانه از جایگاه خوبی برخوردار است.

اتفاق مثبت دیگر پذیرفته شدن تآتر به عنوان یک عامل فرهنگی و به عنوان یک حرفه از طرف اقشار سنتی جامعه است که می‌دانیم تعدادشان به مراتب بیشتر از افرادی است که به هر حال با مدرنیته ارتباط بیشتری دارند. از یاد نبریم که دانشکده‌های تآتری ایران، در پیش از انقلاب به سختی ده دانشجوی دختر برای کلاس‌های خود می‌گرفتند. چرا که متقاضی چندانی وجود نداشت. اما اینک نزدیک به هزار دانشجوی دختر در موسسات گوناگون تآتری مشغول آموزش هستند که این خود می‌تواند سرمایه‌ی بزرگی برای آینده‌ی تآتر ایران باشد. نمایش اینک دیگر اختصاص به یک گروه خاص - همچنان که پیش از انقلاب بود - ندارد و طبقات مختلف جامعه به یکسان خواستار آن هستند. اینک تنها چیزی که باقی می‌ماند آینده‌ی آن است که متاسفانه باید بگویم که آن را نه هنرمندان تآتر بلکه وقایع سیاسی کشور تعیین خواهد کرد.

نمایش ایران - آنگونه که مرتبا در روزنامه‌ها می‌نویسند و هنرمندان آن را تکرار می‌کنند - تنها بودجه و سالن نمی‌خواهد. نمایش ایران «استقلال» می‌خواهد. نمایش ایران باید از شر نظارت به طور کامل رهایی یابد تا امنیت شغلی و هنری آن تضمین گردد. نمایش ایران گروه‌های حرفه‌یی مستقل می‌خواهد تا در جریان یک زندگی هنری به نتایج هنری هم برسند و این ها میسر نمی‌شود مگر آن که «دولت» در ایران بالاخره جایگاه اصلی خودش را پیدا کند و به این نتیجه برسد که متولی ملت و مملکت نیست و تنها «کارگزار»ی است که ملت او را برای مدت معینی به استخدام در آورده تا به نفع حقوق او و رفاه او کار کند. آنگاه است که نمایش هم همچون بسیاری دیگر از نهادها، ضمن استقلال خود همگام با دولت و نه در مقابل دولت و نه در زیر بار دولت، در بسط و گسترش فرهنگ در جامعه مشارکت خواهد داشت.

عزیزالله بهادری

لاله‌زار گهواره‌ی رشد تآتر ایران

گفتارم را با این بیت حافظ شروع می‌کنم:

روندگان حقیقت به نیم جو نخرند قبای اطلس آنکس که از هنر عاریست

این شعر را زنده یاد **عبدالحسین نوشین** دستور داد بر سردر «تآتر فردوسی» در لاله‌زار حک کردند و اکنون که آن تآتر معروف چندین دهه است که به سینما تبدیل شده، هنوز هم آن شعر بر سردر آن باقی است و یاد و خاطره‌ی درخشان نوشین را در اذهان زنده می‌کند.

باز با اجازه می‌خواهم گفتارم را به یاد و به افتخار عبدالحسین نوشین شروع کنم. زیرا نوشین به حق شخصیت برجسته‌یی در تاریخ تآتر ایران است. او پایه‌گذار تآتر جدی، نوین و مترقی ایران است. سبک کارش با گذشتگان دوران خودش فرقی فاحش داشت. در انتخاب نمایشنامه و تمرین‌ها وسواس بسیار داشت. سوفلور را حذف کرد. تمرین‌ها حداقل سه ماه (سایرین یک هفته یا دو هفته) طول می‌کشید. انضباط را برای تمرین، برای صحنه و برای سالن به شدت اجرا می‌کرد. پشت صحنه همه — کارگران و کارکنان و هنرمندان - می‌بایستی درجا راه می‌رفتند. سر ساعت در سالن بسته می‌شد و بعد از شروع نمایش هیچکس حق ورود به سالن را نداشت. در نتیجه تماشاگرانی که به این تآتر می‌آمدند به طور کاملا متفاوت به این تآتر نگاه می‌کردند و احترام و ارزش دیگری برای آن قایل بودند. در هر حال نوشین بنیانگذار گهواره‌یی شد که در بستر آن تآتر مملکت ما رشد و جهش ناگهانی کرد. او به طفل شیرخوارِ تآترِ آن‌زمان جان تازه بخشید و باعث تغییر و تحرک این هنر نوپا گردید.

نمایشنامه‌هایی که نوشین به روی صحنه آورد، از جمله عبارت بودند از «مستنطق»، «ولپن»، «مردم»، «پرنده‌ی آبی»، «سرگذشت» و غیره که همگی با

استقبال بی‌نظیری از طبقات مختلف مردم روبه‌رو شد. چنین استقبالی تا آن‌زمان در تاریخ تآتر ما سابقه نداشت. از همین رو کار تآتری نوشین نقطه عطفی در تاریخ تآتر ایران به شمار می‌رود.

باید گفت که نوشین ستاره‌یی بود که در آسمان تاریک تآتر آن‌زمان ناگهان درخشید و به اصطلاح ماه مجلس شد. به پیروی از سبک کار و روش او سایر تآتری‌ها نیز به دست‌وپا افتادند و سعی در بهبود کارشان، چه از لحاظ فرم و چه از لحاظ محتوا، به عمل آوردند.

اما برای آنکه نظر اجمالی به تآتر ایران، آنهم تآتر به سبک اروپایی آن، بهتر و راحت‌تر دنبال شود، کار بررسی را بر اساس تآترهای ایجاد شده در تهران قرار داده ام. تآترهای ایجادشده از بدو زایش تآتر به سبک اروپایی در ایران را می‌توان بدین قرار ذکر کرد:

۱ ـ تآتر دارالفنون
۲ ـ تآتر در منازل و محافل خصوصی
۳ ـ تآتر ملی (اولین تآتر دایمی در لاله‌زار)
۴ ـ تشکیل گروه‌های تآتری
۵ ـ تماشاخانه تهران (دومین تآتر دایمی در لاله‌زار)
۶ ـ تماشاخانه هنر (سومین تآتر دایمی در لاله‌زار)
۷ ـ تآتر فرهنگ
۸- جامعه باربد
۹- تآتر فردوسی
۱۰- تآتر گیتی
۱۱- تآتر شهرزاد
۱۲- تآتر بهار
۱۳- تآتر کشور
۱۵- تآتر سعدی
۱۶- تآتر سنگلج
۱۷- تآتر شهر
۱۸- تآتر مولوی.

البته بعد از سال‌های ۱۳۲۵ دو تآتر دیگر هم برپا شد که مخصوص نمایش‌های روحوضی و سیاه‌بازی بودند. یکی از اینها در نزدیکی سینما ....، یعنی تقاطع خیابان سیروس و اسماعیل‌بزاز (مولوی) و دیگری هم در دروازه قزوین قرار داشت و کارکنان آنها همان دسته‌های روحوضی بودند. زمانه عوض شده بود.

دیگر عروسی‌های سنتی کمتر برپا می‌شد و جشن‌های ختنه‌سوران و عروسی‌ها بیشتر در باشگاه‌ها و با ارکستر برگزار می‌شد. و اینها برای خودشان در محله‌های پایین شهر مکانی درست کرده بودند و به‌اصطلاح تآتر می‌دادند.

تآتر دارالفنون

در زمان ناصرالدین شاه و به امر او در دارالفنون اولین تآتر به سبک اروپایی ساخته شد که می‌گویند گنجایش ۳۰۰ نفر تماشاگر را داشت و نمایشنامه‌ها هم از مولیر ترجمه و اقتباس می‌شد. اغلب ترجمه‌ها کامل و وفادار به مضمون نبودند و نمایش‌هایی هم که گه‌گاه بر روی صحنه می‌آمدند، کاملا جنبه‌ی آماتوری داشته و خاص معدودی از درباریان و اشراف تهران بودند. از همین رو توده‌ی مردم به این نمایش‌ها راه نداشتند. بعد از مدتی این تآتر تعطیل و تخریب شد.

مصطفی اسکویی در کتاب «پژوهشی در تاریخ تآتر ایران» علت تعطیل شدن این تآتر را چنین روایت می‌کند: کمبودهای هنری و بی‌اطلاعی و بی‌تجربگی بازیگران تجددطلب طبیعتا نمی‌توانست پاسخگوی انتظارهای نمایشی تماشاگران محدود و تمنیات تفریحی و تفننی شاه باشد. به همین علت استمداد از تقلیدچیان درباری و مطربان روحوضی [مانند کریم شیره‌یی و اسمعیل بزاز] که مآلا زمینه‌ی بی‌حرمتی هنر و هنرمند را فراهم می‌آورد، برای نقاشباشی الزامی شد. ... در هر حال جدا ماندن، ناتوانی هنری و میان‌داری مقلدان و مطربان که بهترین مستمسک در دست افراد "فناتیک" بود، سال ۱۲۶۷ش. موجب تعطیل و سپس تخریب نخستین تالار کامل العیار «تآتر دارالفنون» شد. (چاپ اول ص. ۹۲ و ۹۳)

تآتر در منازل و محافل خصوصی

بعد از تخریب تآتر دارالفنون عده‌یی از جوانان تآتردوست و روشنفکران و تجددخواهان آن زمان با تشکیل گروه‌ها و انجمن‌هایی جهت اجرای تآتر و اعمال شوق و ذوق تآتری خود نمایشنامه‌هایی می‌نوشتند. یا اینکه از آثار خارجی ترجمه و اقتباس می‌کردند و در منازل و محافل شخصی نمایش می‌دادند. از جمله‌ی این اشخاص، افراد سرشناسی مثل **ذکاءالملک فروغی**، **سلیمان‌میرزا اسکندری**، **عبدالله مستوفی**، **سیدعلی‌خان نصر** و **ظهیرالدوله** را باید نام برد.

فعالیت نمایشی این انجمن‌ها کاملا جنبه‌ی آماتوری و خصوصی داشته و بیشتر به منظور کسب اعانه و جمع‌آوری پول برای امور خیریه بوده است.

بعد از شهریور بیست، در سال ۱۳۲۲ یک نمونه از این قبیل محافل را من خود شاهد و ناظر بودم و آن کلوپ خصوصی «جامعه باربد» بود که در آن عده‌یی

عضو بودند که اغلب آنجا ورق‌بازی می‌کردند و بودجه‌ی کلوپ هم از حق عضویت این اعضا تامین می‌شد و هر چندماه یک‌بار هم یک پرده تآتر، یا یک پرده تابلوموزیکال و یا یک کنسرت روبه‌راه می‌کردند و مقداری هم کارت یا بلیط‌های همت عالی میان افراد علاقه‌مند پخش می‌کردند. مبلغ جمع آوری شده را هم، ظاهرا یا باطنا، صرف امور خیریه می‌کردند. البته بعدا این کلوپ جامعه باربد تبدیل به یک تآتر دایمی به سرپرستی **مرحوم اسمعیل مهرتاش** در خیابان لاله‌زار گردید که به شرح آن بعدا خواهم پرداخت.

تآتر ملی، اولین تآتر دایمی در لاله‌زار

به روایت **معزدیوان فکری** که از پیش‌کسوتان تآتر است، برای اولین‌بار در سال ۱۳۰۰ در خیابان لاله‌زار جنب بالاخانه‌ی مطبعه‌ی «فاروس» تابلویی بالا می‌رود که روی آن نوشته شده است «تآتر ملی» . این تآتر که گنجایش ۵۰ تماشاچی را داشته و از گیشه‌ی فروش بلیط برخوردار بوده و تماشاچیان برای دیدن نمایش می‌بایستی پول می‌پرداختند، اولین تآتر دایمی تهران محسوب می‌شود.

موسس این تآتر **عبدالکریم محقق‌الدوله** بود که خودش هم نمایشنامه می‌نوشت و هم ترجمه و اقتباس از پیس‌های مولیر می‌کرد و به کارگردانی خودش بر روی صحنه می‌آورد.

سیدعلی‌خان نصر و **عنایت‌الله شیبانی** با او همکاری داشتند. پیس افتتاحیه‌ی این تآتر «بازرس» اثر گوگول بود که **نادر میرزا** نامی که عضو وزارت امور خارجه بود آن را ترجمه کرد و چون جنبه‌ی انتقادی داشت و منعکس‌کننده‌ی رشوه‌خواری، فساد، و حقه‌بازی‌های دستگاه دولتی زمان نیکلای اول روسیه بوده‌است، با اقبال عمومی مردم روبه‌رو شد.

این تآتر گویا ۵ سال فعال بوده و در این مدت جمعا بیست نمایشنامه‌ی ایرانی و ترجمه در آن به روی صحنه می‌روند که حدودا ۱۴ الی ۱۵ تای آن ترجمه از آثار خارجی، مخصوصا مولیر، بوده است. نمایش‌ها از این قرارند:

بازرس؛ ..... ترجمه از گوگول
کورش کبیر؛ ..... اثر عبدالکریم محقق الدوله
تربیت ناقص؛ ..... اثر عبدالکریم محقق الدوله
ارباب اعیان؛ ..... ترجمه از مولیر
طبیب عشق؛ ..... مولیر
مزاحم یل سرخر؛ ..... مولیر
همبستر منفعل؛ ..... مولیر

ناخوش خیالی؛ ..... مولیر
گیج ـ اسکاپن؛ ..... مولیر
بوالهوسی مکرر؛ ..... مولیر
میرزا کمال الدین؛ ..... تارتوف، ترجمه ذکاءالملک فروغی
عروس بی‌جهاز؛ ..... مولیر
عروس وکیل باشی؛ ..... بومارشه
احساسات جوانان ایرانی؛ ..... افراسیاب آزاد
لورا و شهرستانک؛ ..... معزدیوان فکری
مسیو ژردان؛ ..... فتحعلی آخوند زاده
حکیم و مست‌علیشاه؛ ..... آخوند زاده
جادوگر؛ ..... آخوند زاده
خرخر؛ ..... ترجمه از ترکی

در هر حال این تآتر گهواره‌یی بود که به مدت ۵ سال با برنامه‌های متنوعی که بر روی صحنه آورد، به رشد کودکی تآتر ایران کمک لازم را نمود و باعث و موجد علاقه‌ی مردم به تآتر جدید گردید. دست‌اندرکاران آن با وجود عدم اطلاع کافی از هنر تآتر و امکانات بسیار محدود آن زمان با همّت و علاقه و پشتکار به تجربه‌های خود افزودند و توده‌ی مردم را با سبک نوینی از نمایش و سالن و صحنه آشنا کردند. با مرگ محقق الدوله ادامه‌ی کار این تآتر هم پایان پذیرفت.

نکته‌ی قابل توجه و دقت در این بررسی اینست که طفل شیرخواری که در بستر این گهواره‌های تآتر به رشد خود ادامه می‌داد، همیشه از شیر مادر که نمایشنامه‌ی ایرانی باشد، محروم بود و بیشتر با شیرخشک خارجی، پیس‌های ترجمه، تغذیه می‌شد.

ما درام‌نویس یا ادبیات نمایشی نداشتیم. با وجود ادبیات غنی و کهنسال خود از ادبیات نمایشی برخوردار نبودیم. و اگر کسانی هم در این راه ذوق‌آزمایی کردند، خیلی معدود بودند و از تکنیک این کار اطلاع چندانی نداشتند. البته این خود مبحث جداگانه‌یی است و بحث جداگانه‌یی را می‌طلبد.

بعد از تعطیل تآتر ملی، گروه‌هایی مثل «کمدی اخوان»، «کمدی ایران»، «کلوپ موزیکال»، «جامعه باربد»، «استودیو درام کرمانشاهی»، «تآتر نکیسا»، «تآتر مرکزی»، «ایران جوان»، «تآتر صنعتی» و غیره به وجود می‌آمدند.

از میان این گروه‌ها دو گروه کار و فعالیت‌شان در روند رشد تآتر و تجربه‌های بازی و سیاه‌مشق‌های نمایشی سهم بسزایی داشتند؛ یکی از آنها «کمدی ایران» به سرپرستی **سیدعلی‌خان نصر** بود و دیگری «استودیو درام کرمانشاهی» به

سرپرستی میرسیف‌الدین کرمانشاهی.

کمدی ایرانی؛ سید علی خان نصر

بعد از تعطیل تآتر ملی، سیدعلی‌خان نصر کمدی ایران را تاسیس کرد. به این ترتیب که در خیابان لاله‌زار هتلی بود به نام **گراند هتل**. در آنزمان مساله‌ی سالن نمایش یکی از مشکلات اولیه بود. آقای نصر صاحب این هتل را تشویق و ترغیب کرد تا سالن رستوران هتل را طوری برپا کند که به کار تآتر هم بیاید و به این طریق صحنه و سالن گراند هتل مکانی برای اجرای تآتر شد و نمایشنامه‌های بسیاری توسط خود او و رژیسورهای آن‌زمان بر روی صحنه آمد. در باره‌ی استاد علی‌خان نصر و خدماتش در زمینه‌ی رشد و پیشرفت تآتر باید گفت که ایشان در واقع یکی از دولتمردان والامقام آن‌زمان بودند و سمت های سفیر و وزیر و غیره را هم به عهده داشتند ولی عشق و علاقه و دلبستگی به تآتر با وجودشان عجین بود. ایشان سال‌ها به بازیگری پرداختند و نمایشنامه نوشتند. در سفرهایی که به اروپا می‌کردند، با تآتر آنجا آشنایی پیدا کرده و بسیاری از آثار نمایشی را ترجمه و یا اقتباس کرده و بر روی صحنه می‌آوردند. به روایتی ایشان ۵۰ نمایشنامه ترجمه، اقتباس و یا نوشته اند؛ در سال ۱۳۱۷ اولین هنرستان هنرپیشگی را تاسیس کردند و نامداران تآتر چون **محمدعلی جعفری**، مصطفی اسکویی، **هوشنگ سارنگ، پرویز اعظمی، زاهد، نقشینه، بهشتی، مجید محسنی، رضا رخشانی، نصرت کریمی، حمید قنبری، عصمت صفوی، ایران قادری، هورفر، ایران دفتری، پرخیده، جهان‌بخش** و بسیاری دیگر از شاگردان ایشان و از فارغ التحصیلان اولین دوره‌های این هنرستان بوده اند.

خلاصه اینکه آقای سیدعلی‌خان نصر نقش مسلم و بسزایی در پیشبرد تآتر ایران داشته و به‌حق عده‌ی زیادی از دست‌اندرکاران تآتر او را پدر تآتر ایران نامیده اند.

استودیو درام کرمانشاهی

همزمان و همتراز با آقای نصر مرد با کفایت و با ذوق و با استعدادی دیگری بود به نام میرسیف‌الدین کرمانشاهی. او که در قفقاز و مسکو در رشته‌ی تآتر تحصیلات و تجربیاتی داشته، به ایران می‌آید. کرمانشاهی پس از ورود به ایران ابتدا در تبریز در تآتر شیروخورشید مشغول کار می‌شود. بعد به تهران می‌آید. ابتدا در جامعه‌ی باربد و سپس در گروه نکیسا فعالیت تآتری خود را آغاز می‌کند. مدتی بعد خودش مستقلا در لاله‌زار محل فعلی سینما «ایران» به ساختن سالن و

صحنه‌ی تآتر اقدام می‌کند و اسم آنرا هم می‌گذارد «استودیو درام کرمانشاهی» و عده‌یی از هنرپیشگان و نویسندگان با ذوق را هم دور خود جمع می‌کند و تحت نظر و روش منضبط و متفاوت خویش کار هنر تآتر را پیش می‌برد.

می‌گویند کوشش دایم و پرشور کرمانشاهی و دلبستگی و احترام عمیق او به هنر تآتر در بین هنرپیشگان و همکاران دوران خودش زبانزد همگان بوده است. به خصوص کار دکورسازی حرفه‌یی را او در تآتر باب کرد و خودش دکورساز هنرمندی بود. پیس «لیلی و مجنون» را برای اولین بار با سبک خاص و دکوراسیون مجلل و زیبایی بر روی صحنه آورد و حیرت و تحسین تماشاچیان را برانگیخت.

حتی می‌گویند دکورهای نمایشنامه‌ی «سم زندگیم» که خود بر روی صحنه آورده بود، از شاهکارهای عصر محسوب می‌شد.

در گذشته در تآتر، دکورسازهایی داشتیم که در روسیه آموزش و تجربه آموخته بودند. بعد از کرمانشاهی می‌توان از برادران **سروری** نام برد که ارمنی الاصل بودند. بعد هم **خاکدان** که آذربایجانی بود و تا همین چند سال پیش هم فعالیت داشت. وی در دکورهای عظیم سینمایی هم تخصص داشت. دکورهای سریال هزار دستان یکی از هنرورزی‌های وی محسوب می‌شود.

کرمانشاهی هنرمندی مترقی و درعین‌حال بسیار حساس و زودرنج بود. می‌گویند در اثر اختلاف با صاحبان تآترها و گروه‌های دیگر و رقابت‌های نامشروع که در کار او اخلال می‌کردند، به دست خویش به زندگی‌اش خاتمه داد.

تآتر کرمانشاهی در زمان خود بستر آزمایش و کارگاهی بود برای بروز استعدادهای جوان آن دوره و چهره کردن نامدارانی چون خانم لُرتا، خانم چهره آزاد، پرخیده، خانم دفتری، حسین خیرخواه، علی‌اصغر گرمسیری، علی دریابیگی، آقا رفیع حالتی و سایرین.

ادامه دارد

شب گرامی‌داشت و تجیلی از استاد گرانقدر تآتر ایران
خلیل موحددیلمقانی

نویسندگان، هنرمندان و دوستداران استاد خلیل موحددیلمقانی به همراهی اعضاء کانون تآتر، مجلس گرامی‌داشتی به پاس پنجاه سال خدمات صادقانه و پُربار ایشان به تاتر مدرن ایران، برپا خواهند داشت. استاد خلیل موحددیلمقانی، پایه‌گذار کانون تآتر در لس‌آنجلس، علاوه بر سال‌ها کارگردانی تآتر، بیش از چند دهه در زمینه‌ی تاریخ تآتر ایران پژوهش کرده است. در این سال‌ها، تعداد زیادی از هنرمندان تآتر و سینمای ایران از گنجینه‌ی آموخته‌های وی بهره برده‌اند.

ما دوستداران تاتر، دوستان و شاگردان ایشان با برپایی این مجلس گرامی داشت، سال‌ها تلاش صمیمانه و بی‌وقفه‌ی ایشان را ارج می‌نهیم و آرزو داریم که سالیان سال از خرمن داشن تآتری ایشان بهره‌مند گردیم.

در این شب گرامی‌داشت دوستان هنرمند با موسیقی و آواز، شعر، تآتر و عَبوری از خاطرات، درَ کنار شما خواهند بود.

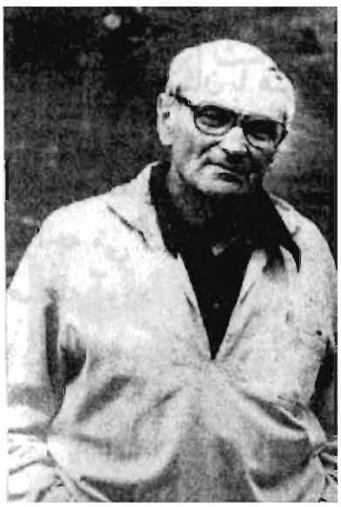
زمان: جمعه ۲۱ فوریه ۲۰۰۳

مکان: Morgan Wixson Theatre, 2627 Pico Blvd. Santa Monica

تلفن اطلاعات و رزو: (۸۱۸) ۷۰۸-۱۵۰۷
(۳۱۰) ۳۱۴-۷۷۰۲

حمید احیاء

یوزِف سوُبودا- صحنه‌پردازی جادویی!



دنیای تآتر یکی از بزرگترین هنرمندان خود را از دست داد. **یوزِف سوُبودا**[1]، طَراحِ صحنه و یا به عبارتی صحیح‌تر صحنه‌پرداز اهلِ جمهوری‌چک، در ماه آوریل سال ۲۰۰۲، اندَکیَ قبل از اینکه هشتادمین سالگرد تولد خود را جشن گیرد، از دنیا رفت. نوشته‌ی زیر به معرفیِ این هنرمند بسیار گرانقدرِ سده‌ی بیستم میلادیَ مي‌پردازد.

سوُبودا، صحنه‌پرداز جادویی

یوزف سوُبودا در طول شصت‌وآَندی سال فعالیت هنری خود برای بیش از هفتصد نَمایش، اپرا، باله، و همچنین فیلم و تلویزیونَ و نمایشگاه صحنه‌پردازی کرده است. این کمیت عظیم و حیرت‌آور است - اما اهمیت کار سوُبودا نه در این کمیت، بلکه در کیفیت آثار و تاثیرِ گرانی است که نظرات او بر هنر و تکنیک صحنه‌پردازی در نیمه‌ی دوم قرن بیَستم داشته است این کیفیت و تاثیر، نام او را برای همیشه در کنار دیگر پیشگامان تاریخ تآتر غرب حفظ خواهد کرد.

سوُبودا در سال ۱۹۲۰ در شهر کوچکی در نزدیکی پراگ به دنیا آمد. پدرش نجار، کابینت‌ساز و مبل‌ساز بود. او دوسال از سال‌های نوجوانی خویش را در کارگاه کوچک پدرش گذراند و استاد این حرفه گشت. او در سال ۱۹۳۹ دبیرستان را در رشته‌ی هنر به اتمام رساند و در دانشکده‌ی فلسفه‌ی دانشگاه چارلز پراگ قبول شد. اما پراگ در این سال به اشغال آلمان نازی درآمد و دانشگاه بسته شد. با بسته‌شدن این دانشگاه سوُبودا به هنرستان نجاری و مبلمان رفت و تا سال ۱۹٤۱ که از این هنرستان فارغ‌التحصیل شد، موفق گشت که چندین طرح مبلمان در مجلات مربوط به دکوراسیون به چاپ رساند. او تحصیلات هنرستانی خود را تا سال ۱۹٤۳ در رشته‌ی معماری داخلی در هنرستانی دیگر ادامه داد و

---

[1] Josef Svoboda

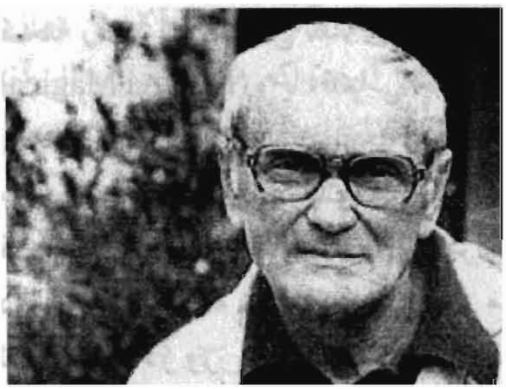
سپس بعد از پایان جنگ و قیام ۱۹٤٥ پراگ، تحصیلات دانشگاهی خود را در رشته‌ی معماری آغاز نمود. او از آنجا که باور داشت یک معمار باید به همه‌چیز آگاه باشد، همزمان در رشته‌ی فلسفه و تاریخ هنر نیز در دانشکده‌ی فلسفه مشغول به تحصیل شد.

سوُبودا اما از پانزده‌سالگي به دو رشته‌ی دیگر نیز علاقه‌مند بود و در آنها فعالیت داشت. او از این سن به نقاشی و طراحی صحنه پرداخت تاجاییکه در حدود بیست‌ویک سالگی موفق شد دو نمایشگاه از آثارش ارایه دهد. وی در سال‌های هنرستان با هنرمندان تآتر پراگ آشنا گشته بود و با برخي از آنان گروهي نیمه‌حرفه‌یی به نام «آنسامبل نوین» در تآتر موزه‌ی پراگ تاسیس نموده بود. اگرچه فعالیت تآتري در این سال‌های اشغال سخت بود و همه‌چیز با سانسور مواجه می‌گشت اما سوُبودا موفق گشت که با این گروه چندین کار خوب به روی صحنه آورد.

آغاز فعالیت حرفه‌یی در تآتر

با پایان‌گرفتن جنگ‌جهانی‌دوم در ماه مه ۱۹٤٥ او همراه با تحصیل معماري فعالیت تآتری خود را به صورت حرفه‌یی آغاز نمود. سال‌های ٥۰-۱۹٤٥ سال‌های رشد و شکوفایی فعالیت‌های هنری نسل او و سال‌های تاسیس جمهوری سوسیالیستي چکسلواکی بود. او در آغاز این‌دوره با چندتن از همراهان خود از گروه «آنسامبل نوین» گروه تآتر «گراند اپَرای پنج مه» را در بزرگترین تآتر پراگ تاسیس نمود. سوُبودا در این گروه که از دو بخش تآتر و اپرا تشکیل می‌شد، موفق شد که بهترین کارهای اوایل زندگی هنری‌اش را خلق نماید. او در این تآتر با "آلفرد روداک" و "وسلاو کاسلیک" که هردو از کارگردان‌های ادامه دهنده‌ی سنت تآتر آوانگارد قبل از جنگ چکسلواکی بودند، کار مي‌کرد. این سنت که شدیدا تحت‌تاثیر کارگردانان آوانگارد روس مانند **میِرهُلد، واختانگُف و تایروف**[1] بود از صحنه‌های باز و آزاد و غیرسنتی استفاده کرده و عناصري از مکتب‌های کوبیسم و کانستراکتیویسم و سوررآلیسم را به همراه گرایش‌های سیاسی- اجتماعی مترقي با خود حمل می‌نمود. آثار سوُبودا در این سال‌ها از تمام این عناصر تاثیر گرفته و موج دوم گرایش‌های آوانگارد تآتر چکسلواکی را نمایندگی می‌نمود. گرایش‌های او به کُلاژ و تلفیق عناصر مختلف و تخیل او در ارایه‌ی جلوه‌های ویژه با استفاده از آموخته‌های معماری را می‌توان از همین زمان در صحنه‌پردازی-های او دید.

با تغییر رژیم در سال ۱۹۴۸ تمام تآترها نیز مانند دیگر ارگان‌های فرهنگي و تجارتی و صنعتی ملی گشتند و تحت کنترل دولت درآمدند. به دنبال این موضوع کمک‌های دولتی به تآتر افزایش پیداکرد و شبکه‌ی بزرگی از تآترهای رپرتوار مرتبط به هم به وجود آمد. "گراند اپرای پنج مه" تحت پوشش "تآتر ملی پراگ" قرارگرفت و سوُبودا نخست به عنوان معاونت کارگردان فنی و سپس در سال ۱۹۵۰ همزمان با دریافت مدرک خود در معماری به عنوان کارگردان و مدیر بخش فنی تآتر ملی پراگ انتخاب گشت. او تا سال ۱۹۹۱ ریاست این تآتر را به عهده داشت.



بعد از دریافت مدرک معماري سوُبودا علاقه‌مند شد که به معماری بپردازد. او تصور مي‌نمود که با روی‌کارآمدن رژیم نوین سوسیالیستی، این رشته از دست فشارهای سوداگرانه و تجارتیِ جامعه‌ی بورژوازی رهايي پيدا خواهد کرد و معماران فرصت خواهند یافت که حداکثر خلاقیت خود را به‌کار برده و این هنر را در خدمت جامعه قرار دهند. معماری برای سوُبودا چیزی بیشتر از یک شغل پردرآمد بود؛ او به این رشته عشق مي‌ورزید. اما به زودی مشخص شد که رژیم جدید فشارهای مبتنی بر دکترین شبه هنری سوسیال رآلیسم (رئالیسم سوسیالیستی-کتاب‌نمایش) خود را به معماری نیز بسط خواهد داد که نتیجه‌ی آن ساختمان‌های بیروح و یک‌شکل و خالی از تصور و تخیل هنری مورد تایید مسوولان خواهد بود. این موضوع با ایده‌آل‌های معمار جوان مغایرت داشت. سوُبودا دید که در تآتر آزادی‌های خلاقانه‌ی بیشتری خواهد داشت. از اینرو با ناراحتی معماری را کنار گذارد و به طور تمام‌وقت خود را در اختیار تآتر قرار داد و ایده‌ها و آموخته‌های خود از معماری را در صحنه‌پردازی به‌کارگرفت. او برای همیشه بر این اعتقاد باقی ماند که بهترین وسیله‌ی آماده شدن یک صحنه‌پرداز، مطالعه‌ی معماری است، چرا که یک معمار باید فضا را حس کند و با تکنیک‌های ساختمانی آشنا باشد.

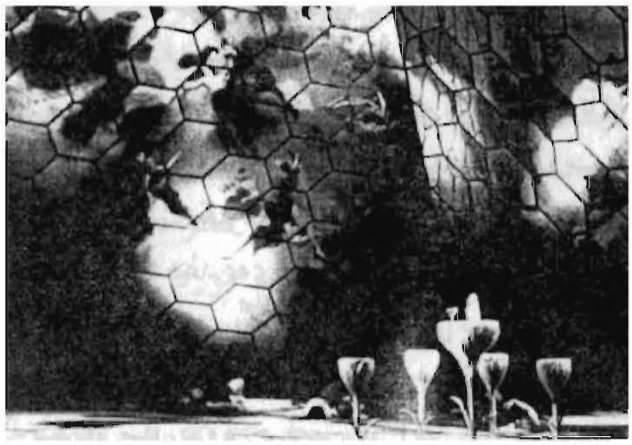
سوسیال رآلیسم فرمایشی و تجربه با عوامل تکنیکی

در سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۵٦ دگماتیسم استالینیستی در تمام شئون زندگی اجتماعی- سیاسی نفوذ داشت و هنر می‌بایست که از مکتب سوسیال رآلیسمِ فرمایشی پیروی می‌نمود. در این فضا تآتر چکسلواکی از تکنیک‌های ناتورالیستی استفاده می‌کرد و تخیل هنری کمتر در آن به چشم می‌خورد. تکنیک‌های فردگرا و تجربی به عنوان فرمالیسم مورد انتقاد قرار می‌گرفت و اجازه‌ی رشد پیدا نمی‌کرد. در این دوره سوُبودا صحنه‌پردازی حدود شصت نمایش و اپرا را به عهده داشت که تنها تعداد معدودی از آنها نشاَن از خلاقیت او داشتند. یکی از این نمایش‌ها «فرمان یازدهم» به کارگردانی **رادوک** بود که در سال ۱۹۵۰ به روی صحنه رفت. این نمایش نطفه‌ی آغازین فرم تآتری بود که بعدها نام «*لترنا مژیکا*» (Laterna Magica) و یا «فانوس جادویی» به خود گرفت. کارهای او در این دوره به خاطر استادی و مهارت در تکنیک و عظمت پروژه‌ها و یا رآلیسم مردمیِ آنها مورد تحسین قرار می‌گرفت، هر چند که بارها نیز برخی از کارهای اُو با برچسب فرمالیست، و یا زیاده از حد روشنفکرانه، مورد انتقاد قرار گرفتند. سوُبودا در این دوره موفق شد که بخش تکنیکی تآتر ملی پراگ را سازمان دهد و آن را مدرنیزه نماید. او کادر ورزیده و آگاهی مرکب از سیصد نفر تکنسین و مهندس و طراح و غیره به وجود آورد و برای هر یک از عوامل مختلف صحنه از قبیل نجاری، ماشین آلات و ابزار، عکاسی، لباس و غیره کارگاه و آزمایشگاه جداگانه‌یی تاسیس نمود. این عوامل و آزمایشات بعدها این امکان را در اختیارَ او گذاشتند که بتواند ایده‌های خود را به بهترین نحو پیاده کند. کادر او لامپ‌هایی اختراع کردند که می‌توانست نور سفید بتاباند. لامپ‌ها و پروژکتورهایی اختراع نمودند که می‌توانست نور را به جای مخروطی به صورتی استوانه‌یی پخش نماید. آنها سطوح منعکس‌کننده و شبه‌منعکس‌کننده‌یی به وجود آوردند و آینه‌های خاصی درست نمودند که می‌توانَست تغییر حجم دهد و اشکال مختلف به وجود آورَد. سوُبودا انواع و اقسام شیوه‌هایی را که بتوان با آنها پرده‌هایی از نور ساخت، مطالعه نمود و بعدها موفق شد که با به‌کار بردن این تکنیک‌ها و با نور و تصویر و رنگ افکت‌های جادویی خود را ایجاد نماید. او در این دوره در آکادمی هنرهای زیبای پَراگ به کارگردان‌ها درس صحنه‌پردازی می‌داد و همراه با تدریس اصول طراحیِ صحنه و صحنه‌پردازی در زمانی که حتی استفاده از یک پرده‌یَ سیاهَ فرمالیستی و یا بدبینانه تلقی می‌شد، به مباحثی از جمله آزادی بیان در تآتر اشاره می‌نمود.

بعد از کنگره‌ی بیستم حزب کمونیست شوروی و انتقاد از استالینیسم، دگماتیسمِ رسمی اندک‌اندک فروریخت و هنرمندان فضای نسبتا بازی برای خلق آثار هنریِ خود پیدا نمودند. این دوره نه تنها برای سوُبودا بلکه برای کل تآتر چکسلواکی دوره‌ی بسیار شکوفایی بود. در این دوره با برداشته شدنِ فشار رسمی محسنات حمایت دولتی خود را نمایان ساخت. هنرمند تآتر به دلیل حَمایتَ دولتی نظری به گیشه نداشت و می‌توانست بدون دغدغه‌ی مالی فعالیت خود را انجام دهد. ایده‌های هنری و خلاقانه که سال‌ها سرکوب گردیده و در زیرِ بیانی پنهانی و سمبولیک گم گشته بودند، ناگهان میدانی پیدا کرده و حضوری جهانی یافتند. در اواخر دهه‌ی شصت تآترهایی که بیش‌از سد گروه حرفه‌یی در آنها کارمی‌کردند، در چکسلواکی وجود داشت. هر تآتری در هر فصل تآتری به طور نسبی دوازده نمایش به صورت رپرتوار به روی صحنه می‌آورد که تقریبا نیمی از آنها نمایش‌های جدید بودند. این گروه‌ها همگی غیرانتفاعی بوده و حدود دوسوم بودجه‌ی آنها توسط دولت تامین مِی‌گشت.

لترنا مژیکا – فانوس جادویی

سوُبودا در این دوران تجربیات خود را با نور و حرکت صحنه و پروژکتورهای خاص، به سطحی بسیار پیچیده ارتقا داد. او در سال ۱۹۵۸ در نمایشگاه جهانی بروکسل با ارایه‌ی دو فرم نمایشی جدید به نام‌های «لترنا مژیکا» و «پلی اکران»(Polyekran- چندپرده‌یی) غرفه‌ی چکسلواکی را موفق‌ترین غرفه نمود و جایزه‌ی بهترین طراحی نمایشگاه را از آن خود نمود. *لترنا مژیکا* که با صحنه‌پردازی اعجاب‌انگیز سوُبودا به روی صحنه آمد، توسط **میلوش فورمن** نوشته و توسطَ **رادوک** کارَگردانی گشته بود. در این اثر که در صحنه‌ی کوچکی اجرا می‌شد، سه پروژکتور سینما و یک پروژکتور اسلاید و وسایل صوتیِ استریوفونیک بازیگران و یا مجریان برنامه را همراهی می‌کردند. فیلم‌ها وَ اسلایدهایی از بازیگران در رابطه‌یی خلاقانه و زنده و چندجانبه با بازیگران حاضر در صحنه بر پرده‌هایی پخش می‌شد و از تلفیق همه‌ی این عوامل با یکدیگر یک اکسیون نمایشی واحد به وجود می‌آمد که خیره‌کننده بود. پیش از این اسلاید و فیلم بارها و بارها در تآترهای مختلف مورد استفاده قرارگرفته بودند، اما رابطه‌ی زنده و حساب‌شده‌ی بین بازیگران و این عوامل هیچگاه به این‌صورت خلاقانه ایجاد نگشته بود. فرم تآتری *لترنا مژیکا* بعد از این نمایشگاه رشد پیدا کرد و لقب "تآتر معجزه‌ها" به خود گرفت و تکنیک‌های استفاده شده در آن چه توسط خودِ



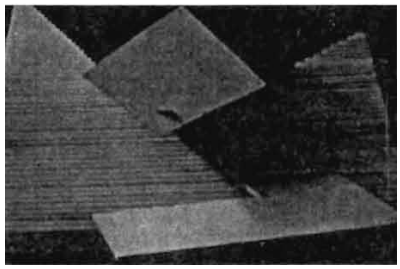
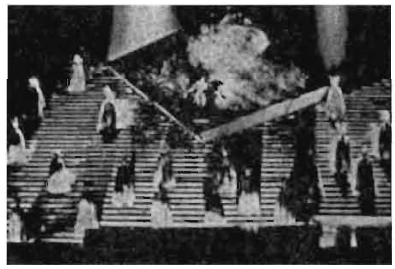
سوُبودا و چه توسط هنرمندان دیگر در اقصی نقاط دنیا مورد استفاده قرار گرفت. این فرم چنان مورد استقبال قرار گرفت که "تآتر ملی پراگ" تآتر خاصی به همین نام تاسیس نمود. این تآتر در سال ۱۹۹۲ از تآتر ملی جدا شد و خود به تآتری مستقل تبدیل گشت و اکنون یکی از دیدنی‌ترین تآترهای پراگ محسوب می‌گردد. سوُبودا که تا آخر عمر ریاست این تآتر را به عهده داشت، هرروز در این تآتر به تجربیات جدیدی دست می‌زد و از تکنیک‌های تازه‌تری استفاده می‌کرد. او در چند سال اخیر به تجربه با هولوگرافی و پخش فیلم بر صحنه بدون وجود پرده دست‌زده و از آنها برای صحنه‌پردازی استفاده کرده بود.

اسوبودا از سال‌های آغازین دهه‌ی شصت به شهرتی جهانی دست یافت و تا انتهای عمر در اکثر شهرهای دنیا از جمله نیویورک، لندن، آمستردام، سائو پائولو، بروکسل، فرانکفورت، مسکو، مونیخ و غیره کار کرد و در دانشگاه‌های بسیاری به آموزش صحنه‌پردازی پرداخت، هرچند که پایگاهش همیشه در پراگ بود و همواره مسوولیت مهمی در تآتر ملی پراگ بر عهده‌ی او بود. شاید بتوان گفت که او تقریبا تمامی نمایش‌ها و اپراهای معروف دنیا را صحنه‌پردازی کرده است. از میان صحنه‌پردازی‌های به یادماندنیِ او می‌توان از نمایش‌های *مرغ دریایی*، *هملت*، *رومئو و ژولیت*، *آخرین نفرات*، *سه خواهر*، *خانه‌ی برنارد آلبا*، *شاه‌لیر*، *فیزیکدان‌ها*، *مرگ پیشه‌ور*، و *ننه‌دلاور* نام برد. او همچنان با بسیاری از کارگردان‌های معروف غیرچک همچون لورنس الیویه، بالنشتین، جورجیو استره‌لِر، و دورِنمات کارَ کرده است.

طراحی صحنه و یا صحنه‌پردازی

سوُبودا مایل نبود که از اصطلاحِ طراح صحنه و طراحی صحنه برای معرفیِ خود و حرفه‌ی خود استفاده کند. او دو اصطلاحِ آلمانیِ Ausstattung / Bühnenbildner - و معادل چک آن Výprava - و همچنین اصطلاحِ

Decorateur فرانسوی و Stage Designer انگلیسی- که همگی معنای طراح صحنه را می‌دهند، رد می‌نمود و اعتقاد داشت که کلمه‌ی Scenographer (که صحنه‌پرداز نزدیک‌ترین معادل فارسیِ آن است) تعریف بهتري از حرفه‌ی او را ارایه می‌دهد. او معتقد بود که کارش صحنه‌پردازی است و تفاوت طراح صحنه و یا دکوراتور با صحنه‌پرداز را در این می‌دید که طراح صحنه بیشتر با تصاویری دو بعدی و ایستا و تزیین و دکوری سطحی سر و کار دارد، ولی صحنه‌پرداز با کل اجرا و با تمام ریتم و حرکت و حس آن. او طراحی صحنه را با ساختن قابی برای

نمایش در رابطه می‌دانست ولی صحنه‌پردازی را شریکی در کل پروسه‌ی خلاقانه‌ی اجرای نمایش تلقی می‌نمود. صحنه‌پرداز از دید او کسی نبود که تنها طرح زیبایی بر روی کاغذ می‌کشد. صحنه‌پرداز به اعتقاد او استادی بود که با استفاده از آخرین پدیده‌های مکانیکی و الکترونیکی و جدیدترین وسایلِ بصری، با توجه به نیاز کلی نمایش، صحنه‌یی خلق می‌کند که دایما در حالِ حرکت درونی و بیرونی- حسی و بصری می‌باشد. سوُبودا به فضای تآتر به عنوَان نقاش نگاه نمی‌کرد بلکه به عنوان یک معمار به این فضا می‌نگریست و کاملا به دینامیسم آن توجه داشت. او در مصاحبه‌یی می‌گوید:

"من تصویری ایستا نمی‌خواهم بلکه چیزی می‌خواهم که رشد می‌کند، که حرکت دارد، البته نه لزوما یک حرکت فیزیکی، بلکه صحنه‌یی که دینامیک است و قادر به بیان روابط و احساسات و لحظاتِ در حال تغییر می‌باشد، هرچند که این مهم شاید تنها از طریق تغییر نور به دست آید." (ص ۲۷ *The Scenography of Josef Svoboda*)

این بینش و اهمیت دینامیسم و حرکت در کارهای سوُبودا باعث گشت که شیوه‌ی کار او به *صحنه‌پردازی متحرک*(Kinetic) معروف گردد. در این صحنه‌پردازی دکور با امکانات حرکتی خود رابطه‌های بین عوامل مختلف در نمایش را محکم‌تر نموده و دَر هماهنگی و تلفیق با حرکات و میزانسن‌های مشخص بازیگران، تصویری یگانه و یکدست از کل نمایش به دست می‌دهد. نمونه‌ی این شیوه را می‌توان به زیبایی در صحنه‌ی نهایی اپرای *کارمن* که در سال ۱۹۷۲ در اپرای متروپولیتن نیویورک به رهبری **لئونارد برنشتاین** اجرا گشت، دید: صحنه کاملا سفید است. سراسر صحنه با یک کفپوش پف‌کرده‌ی سفید پوشانده شده و کارمن نیز سراپا سفید پوشیده است و تنها گلی سرخ در دست دارد. لحظه‌یی که به کارمن شلیک میشود، او به روی فرش می‌افتد و ناپدید می‌شود؛ هیچ خونی وجود ندارد، تنها گلی سرخ.

سوُبودا اعتقاد داشت که صحنه‌پرداز باید از تمام عناصر تکنیکی آگاهی داشته باشد. او بر این باور بود که عدم آگاهی از عوامل و عناصر تکنیکی باعث محدودیت در کار صحنه‌پرداز می‌گردد و آگاهی از آنان راه را برای خلاقیت او می‌گشاید. او خود با استفاده از پیشرفته‌ترین دستگاه‌های حرکت صحنه، کنترل الکترونیکی، نور، پروژکتور، و پرده‌های پروژکتور به فضای صحنه شکل می‌داد وَ مدام در حال تجربه نمودن روی مواد مختلف و ساخت "المان"های صحنه‌یی جدید بود. او در نمایش کمدی «حشره» که در فصل تآتریَ ۱۹۶۵ در تآتر ملیَ پراگ به‌روی صحنه آمد، با استفاده از آیینه‌های خاصی که از پلاستیک و روکش نقره‌یی ساخته بود، صحنه‌ی اعجاب‌انگیزی به وجود آورد. این نمایش با طنز به زندگی انسان از نگاه یک حشره می‌پردازد. سوُبودا سال‌ها به فکر صحنه‌پردازی برای این نمایش بود اما هیچگاه از ایده‌های خود راضی نبود تا اینکه آیینه‌یی درست نمود و با استفاده از آن توانست ایده‌ی نمایش را ارایه دهد. در صحنه‌پردازی او دو آیینه‌ی عظیم هشت‌درهشت متری به صورتی کج در بالای صحنه قرار گرفته بودند که تمثیلیَ از چشمان حشره بودند. هر آیینه به شکل لانه‌ی زنبور به بخش‌های مختلف تقسیم گشته بود. کف صحنه با فرش‌های چند رنگ که تغییر پیدا می‌کردند، پوشیده شده بود و نور از بالا به کف صحنه و بازیگران انداخته می‌شد. در طول نمایش بازیگران و رنگ‌ها و وسایل صحنه به تعداد

بخش‌های موجود در آیینه‌ها منعکس می‌شدند و با این کار تصاویر متعدد کل فضا را پر کرده و نمایانگر زیبایی از دنیای شلوغ انسان و حیوان بودند.

در سال ۱۹۶۵ در «اپرای شهر بوستن» سوُبودا در ادامه‌ی کار خلاقانه‌ی خود با پروژکتور از پخش زنده‌ی تلویزیون بر پرده‌یی بزرگ در تداخل با اعمال صحنه استفاده نمود. در این اپرا مانیتورهای عظیم با نشان دادن همزمان تصاویر خوانندگان و همسرایان رابطه‌ی جادویی بین آنها و تصاویرشان بر روی صحنه به وجود آوردند. او از مانیتور تلویزیون در صحنه‌پردازی اپرای *پرومته* که در سال ۱۹۶۸ در شهر مونیخ به روی صحنه رفت، نیز به نحو خیره‌کننده‌یی استفاده نمود. او خود در مصاحبه‌یی پیرامون این صحنه‌پردازی چنین می‌گوید:

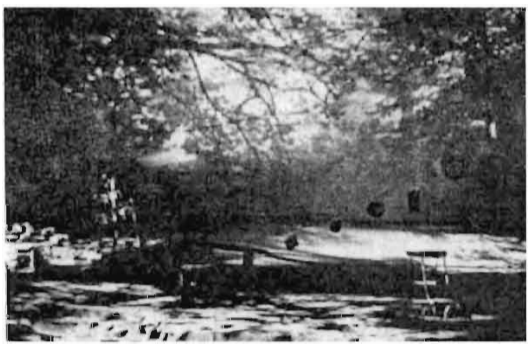
"مشکل اصلیِ هر اجرایی از *پرومته* این است که قهرمان داستان برای دو ساعت‌ونیم بی‌حرکت بوده و گفتگو بر اکسیون غالب شده است. در اینجا خطر واقعیِ اینکه حوصله‌ی تماشاگر سر رود وجود دارد. هرچند که در این مورد موزیک عالی اورف(Orff - آهنگساز این اپرا) وجود داشت، اما مساله این بود که چگونه باید چنین موزیکی به نمایش درآید. موزیک اورف برای من تصویری از فلز را تداعی می‌کرد- فضا و زوایای فلزی. من پله‌های استفاده شده در ادیپ را به خاطر آوردم- برای من پله همیشه در نمایش یونانی نقش کلیدی بازی می‌کند- و از آنها در اینجا استفاده نمودم منتها آنها را با سطحی فلزی پوشاندم. من برشی در بالای پله‌ها ایجاد کردم و استوانه‌ی لوزی شکلی را که حدود پانزده متر طول آن بود، در این بریدگی قرار دادم. سطح بالای این استوانه سطح فلزی- سنگ مانندی بود که پرومته بر آن میخ (زنجیر) گشته بود. این استوانه به آرامی تا ارتفاع نه متری از کف سالن بالا می‌آمد و گروه همسرایان بر روی پله‌ها که حدود پنج متر پایین‌تر از پرومته بود، قرار داشتند. ما تصاویری برروی پله‌ها و بر روی سنگ که سطحی زنگ‌زده و زمخت و برجسته داشت، می‌انداختیم. اما وسیله‌ی اصلی ما استفاده از یک تصویر عظیم تلویزیونی از صورت پرومته بود که بر روی سنگی که او بر آن زنجیر شده بود، انداخته بودیم. به عبارت دیگر ما پرومته را درون تصویر صورت خودش می‌دیدیم و با اینکار قادر گشتیم که رنج و درد او را به صورتی عظیم منعکس کنیم. برای اینکه این تکنیک حداکثر تاثیر را داشته باشد، ما آن را تنها در لحظاتی خاص به کار می‌بردیم. در انتهای اپرا ما از ده‌ها پروژکتور کم ولت استفاده کرده بودیم که تاثیر خاص خود را داشت. من قاب صحنه را با پروژکتورهای کم ولت که بر روی سنگ و پرومته می‌تابیدند، پوشانده بودم. در پایان اپرا نور این پروژکتورها اندک اندک زیاد شده و همزمان با آن سنگ پایین کشیده می‌شد. مقدار نور این پروژکتورهای مخصوص به صورت دردآوری زیاد می‌شد و در این نور کورکننده تصویر تلویزیونی محو می‌گشت و سنگ تبدیل به آینه می‌گشت. تماشاگر تقریبا برای یک دقیقه قادر به دیدن نبود. در این مدت تمام دکور- سنگ و پله‌ها- ناپدید می‌گشتند و تنها فضای خالی‌یی برجای می‌ماند؛ پرومته در آتش نور از بین رفته بود."

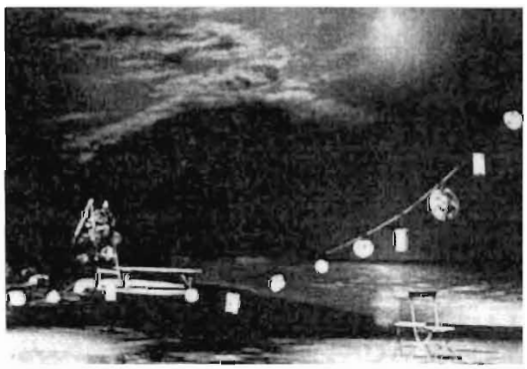
(*The Scenography of Josef Svoboda* -ص ۱۰۶)

آنگونه که در این صحنه‌پردازی دیده می‌شود، سوبودا استفاده‌ی گسترده‌یی از نور میکرده. او عاشق نور بود و اعتقاد داشت که نمی‌توان بدون نور فضای تآتری به وجود آورد. او به مناسبت هفتادمین سال تولدش یک تآتر عروسکی هدیه گرفته بود و بلافاصله برای این تآتر صحنه ساخته و نورپردازی کرده بود. سوُبودا در این مورد می گوید که:

" من همه‌ی نقش‌ها را بازی کردم، دکور را عوض کردم، اما چیزی که واقعا می‌خواستم انجام دهم این بود که با جلوه‌های نوری (بازی با نور) تماشاگرانم را به حیرت اندازم."

سوُبودا برای نمایش *سه خواهر* به کارگردانی لورنس الیویه با آویزان کردن ریسمان‌های سفت کشیده شده از سقف صحنه‌های بسیار زیبایی به وجود آورده بود. چندین ردیف از این ریسمان‌ها در مکان‌ها و سطوح مختلف قرار گرفته بودند و با تاباندن نورهای گوناگون بر آنها تصاویر متعدد و زیبای مختلفی همچون دیوار و جنگل آفتابی و غیره خلق گشته بود.



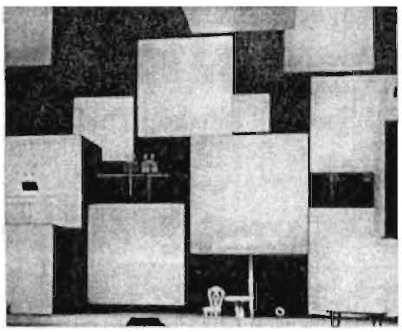


سوبودا و پیش کسوتانش

سوبودا در طول عمر هیچگاه از تجربه‌کردن و پیش‌بردن تکنیک‌های خود دست نکشید و هر روز اثری جدید و تکنیکی تازه خلق نمود. خلاقیت هنری و کشفیات تکنیکی او باعث گشته که او را ادامه دهنده‌ی تفکر هنرمندان دهه‌ی بیست میلادی مکتب *باوهاوس* (Bauhaus) که به "تلفیقی نوین از هنر و تکنوژی" اعتقاد داشتند، بدانند. نظرات و کارهای او همچنین به تئوری‌ها و آثار بزرگان تآتر نیمه‌ی اول قرن بیستم اروپا، کسانی مانند **آپیا**(۲)، **کریگ**(۳)، **پیسکاتور**(٤)، و همچنین آوانگاردهای تآتر بعد از انقلاب شوروی ربط داده شده است. اما این رابطه‌ها احتیاج به تعریف دارد. به عنوان مثال او کمتر از آپیا و کریگ به تئوری پرداخته اما در استفاده از تکنیک و مهارت در به کارگیری مواد پیچیده و همچنین تجربه‌ی عملی از آنها جلو زده است. نظریه‌ی دینامیسم صحنه و استفاده‌ی او از وسایل مکانیکی کارها و نظرات مایرهولد و

تایروف را تداعی می‌کند. اما برتری قابلیت‌ها و استادی تکنیکی سوُبودا و تکیه‌ی او بر روی تلفیق صحنه‌پردازی با ایده‌ی خاص نمایش عمق احساسی بیشتری به کارهای او می‌بخشد و وضوح آشکار حرکات مکانیکی موجود درکارهای مایرهولد و تایروف در آثار او به چشم نمی‌خورد. همچنین استفاده از فیلم و اسلاید در صحنه او را به پیسکاتور ربط می‌دهد اما سوُبودا با تلفیق و هماهنگی تصاویر سینمایی و اسلاید با حرکات و احساسات بازیگر صحنه‌پردازی پیچیده‌تر و عمیق‌تری ارایه می‌دهد. به طور خلاصه می‌توان گفت که آثار و نظراَت سوُبودا تلفیقی است متفکرانه و استادانه از کل تئوری‌ها و تجارب عملی تآتر مدرن بدون پیروی کردن از شیوه و مکتبی خاص. او اعتقاد داشت شیوه‌ی کار باید از طریق حل مشکل هر اجرای خاص و مشخص خود را نشان دهد. در این مورد نه تنها نویسنده و متن نمایش بلکه کارگردان و بازیگران و ساختمان تآتر همگی در نوع شیوه‌ی به کار گرفته شده در صحنه‌پردازی تاثیر می‌گذارند.

از نظر سوُبودا کارگردان خوب کسی است که از صحنه‌پردازی آگاهی داشته باشد و صحنه‌پرداز خوب کسی است که کارگردانی بداند و عواملی از قبیل



میزانسن و حرکت و ریتم و نیروی بازیگران را خوب بشناسد. او همچنین بر این اعتقاد بود که:

"کل تیم باید در طول تهیه‌ی نمایش برداشت دست‌جمعی‌یی از فضا، حرکت، ریتم و زمان داشته باشد. در طول تهیه‌ی یک نمایش چندین چیز مهم اتفاق می‌افتد: شکل‌گرفتن خلاقه‌ی فضاهای مختلف و به وجود آمدن روابط خاص بین عناصر جزء با کل، بین اشیاء و موضوع، بین اکسیون صحنه و شاید فیلم و یا تکنولوژی (استفاده شده‌ی) دیگر. بدون به وجود آمدن این روابط و انجام داوطلبانه‌ی هر یک از این عناصر نمی‌توان نمایشی را به روی صحنه آورد." (ص.۱۴ *The Secret of Theatrical Space*)

سوُبودا به تمام معنی "هنرمند تآتر" بود؛ تلفیقی از هنرمند، دانشمند، و انسان تآتری.[۲]

---

[۲] عکس‌های مندرج در این مقاله که نمونه‌هایی از طراحی‌های صحنه توسط سوبودا است، همگی توسط نویسنده مقاله برای کتاب نمایش ارسال شده اند.

پانویس‌ها:

۱. وسوُلد میرهولد(۱۹٤۰-۱۸۷٤ -Vsevolod Meyerhold)، اوژن واختانگف (۱۹۲۳-۱۸۸۳ -Eugène Vakhtangov) و الکساندر تایروف(۱۹۵۰-۱۸۸۵ Alexandre Taïrov- کارگردانان روسي اوایل قرن بیستم بودند که نظریات آوانگاردشان تاثیر مهمي در تآتر غرب داشته است.

۲. آدولف آپیا (۱۹۲۸ - ۱۸٦۲- Adolphe Appia) صحنه‌پرداز، کارگردان، و نظریه‌پرداز سوییسي . (در باره نظرات آپیا مراجعه کنید به مقاله‌ی اندیشه ادبی و اندیشه تآتری به قلم صدرالدین زاهد در شماره قبلی کتاب نمایش- توضیح از کتاب نمایش)

۳. ادوارد گُردُن کریگ (۱۹٦٦-۱۸۷۲Edward Gordon Craig) بازیگر، صحنه‌پرداز، کارگردان، و نظریه‌پرداز انگلیسي.

٤. اروین پیسکاتور (۱۹٦٦-۱۸۹۳ Erwin Piscator) کارگردان و نظریه‌پرداز آلماني.

منابع :

1 - Burian, Jarka. ***The Scenography of Josef Svoboda.*** Connecticut: Wesleyan University Press, 1977

2 - Svoboda, Josef, ***The Secret of Theatrical Space.*** Translated by J.M. Burian. New York: Applause, 1993

دو کتاب فوق حاوی مجموعه‌ی جامعي از تصاویر کارهای سوُبودا هستند.

3 – http://www.timesonline.com

۴- گزیده‌یی از کتابشناسی سوُبودا به زبان‌های مختلف در سایت زیر آمده است:
http://www.olats.org/pionniers/pp/svoboda/bibliographie.shtml

داریو فو[1]

ترجمه‌ی آزاد از: ایرج زهری

«دستمزد هنرپیشه»[2]

امروز وقتی از دستمزد هنرپیشه حرف می‌زنیم، منظورمان تنها هنرپیشگان حرفه‌یی است. در گذشته شمار هنرپیشگان حرفه‌یی بسیار کم بود. بیشتر آماتورهایی بودند، که مزدی دریافت نمی‌کردند، یا کسانی بودند که هر از گاه به هنرپیشگی رو می‌آوردند. نمایشنامه‌ی «ماندراگولا» Mandragola اثر **ماکیاولی** Machiavelli (۱۵۲۰) و «کاندلایو» Candelaio اثر **جوردانو برونو** Giordano Bruno، (۱۵۸۲) دو اثر مهم عصر را، نه هنرپیشگان حرفه‌یی که غیرحرفه‌یی‌ها اجرا کردند. آورده اند که خود ماکیاولی در نمایشنامه‌ی خود نقش «لاکلیسیا» La Clizia را بازی می‌کرده است. بیشتر بازیگران در گروه شکسپیر آماتور بودند و برای یک‌بار بازی، انعام می‌گرفتند. و اگر در مهمانی بزرگان بازی می‌کردند، هدیه‌یی (نظیر خلعت در عصر قاجار- م.) به آنها داده می‌شد. تفاوت دیگر با عصر ما اینست که بیشترین اجرای یک کمدی موفق به ۳۰ بار نمی‌رسید، آنهم نه پشت سر هم، بلکه در طول ۲ تا ۳ سال. اگر نمایشی یک هفته، پشت سر هم اجرا می‌شد، اتفاق مهمی محسوب می‌شد. اجرای «هاملت» از ۲۰ بار تجاوز نکرد، «شاه لیر» از این کمتر و «جوابِ های هوی است» Measure for Measure (1604) تنها ۵ اجرا داشت.

حتی زندگی هنرپیشگان موفق هم از راه تآتر نمی‌گذشت و می‌بایست برای روز مبادا شغلی زیر سر داشتند. **فلامینیو اسکالا** Flaminio Skala در ونیز مغازه‌ی عطرفروشی داشت، بعضی‌ها پارچه‌های حریر و اطلس می‌فروختند، در عروسی‌ها آواز می‌خواندند، به سفارش بزرگان برای مجالس جشن و ساز و آواز آنها برنامه‌ریزی می‌کردند از جمله **روزانته** Ruzzante نمایشنامه‌نویس و بازیگر و کارگردان، از پایه‌گذاران کمدیا دل‌آرته، در خانه‌های اشراف ونیز بازی می‌کرد.

دستمزد هنرپیشگان بیشتر به صورتِ جنسی بود: پارچه، جواهر و گاه سکه‌ی

---

1 - Dario Fo

۲ - برگرفته از کتاب: Dario Fo,Kleines Handbuch des Schauspielers, Verlag der Autoren, Frankfurt 1989

طلا یا نقره، به هرحال نه خیلی بیشتر. کار آن دسته از هنرپیشگان سکه بود که در خدمت امیر و بزرگی بودند. آنها حقوق ماهانه می‌گرفتند. از آن میان مولیر است، که می‌دانیم با چه گرفتاری‌ها روبرو بود.[۳]

بازیگران سیار، دلقک‌ها، میم‌ها همیشه و همه‌جا اجازه‌ی چادرزدن، بساط پهن‌کردن و اجرای نمایش را نداشتند. از یک‌سو شهرداری‌ها و از سوی دیگر کلیساها مانع کار آنها می‌شدند. در کتابخانه‌ی ملی استراسبورگ اسنادی از سال‌های ۱۴۵۰ تا ۱۴۹۰ میلادی موجود است که موضوع، حداکثر مدت اجرا و ورودیه‌ی گروه‌های نمایش سیار را نشان می‌دهد. بر پایه‌ی این اسناد، کلیسا در روزهای ویژه‌یی از سال، از اصناف می‌خواسته است که با کمک گروه‌های نمایشی، صحنه‌هایی از زندگی قدیس و حامی شهر را به نمایش بگذارند. نحوه‌ی کار چنین بوده است، که هر صنف می‌بایست یک صحنه از زندگی قدیس را به نمایش درآورد. برنامه این‌گونه بود که اول دسته‌ی عزاداری راه‌می‌افتاد. به مجردی که به محل از پیش تعیین شده می‌رسید، نمایش گروهی که وابسته به یکی از صنف‌ها بود، بازی خود را شروع می‌کرد. با پایان نمایش، دسته دوباره راه می‌افتاد و به محل معین دیگر می‌رفت. آنجا گروه نمایش وابسته به صنف دوم کار خود را اجرامی کرد، قَس علی ذالک.

به گروه‌ها در این چند روز جا و غذا و هدیه داده می‌شد. وظیفه‌ی هنرپیشه می‌شود گفت: کارگردانی برنامه‌ی مذهبی بود. اگر هنرپیشه-کارگردان در کار خود با موفقیت روبرو می‌شد، اصناف و خانواده‌های ثروتمند، هرکدام به چشم‌همچشمی هم، آنها را بیش از یک‌هفته مهمان می‌کردند و با هدیه از آنها قدردانی می‌کردند.

در قرون وسطی، در هر شهر، همچنانکه امروز هم در والنسیا Valencia (اسپانیا) و سی‌یه‌نا Siena (ایتالیا) معمول است، کمیته‌ی برگزاری کارناوال انتخاب می‌شد. هریک از اهالی شهر به میل خود مبلغی، زیر عنوان مالیات برای اجرای کارناوال، به کمیته می‌پرداخت. کمیته با رای مخفی هنرپیشه‌یی را انتخاب می‌کرد که می‌بایست با توجه به ویژگی‌های شهر، کاریکاتور کاردینال، شهردار یا

---

[۳] کاردینال مازارن و همکاران او بیش از ۳ سال مانع نمایش عمومی «تارتوف» شدند. به دستور شخص شاه، لویی چهاردهم، نخست کوتاه‌شده‌ی تارتوف، با نام «فریبکار» و دوسال بعد،-۱۶۶۹- نمایشنامه با همان نام اصلی و کامل در تآتر کاخ سلطنتی Théâtre du Palais Royal اجراشد. (مترجم)

شاهزاده را، بازی می‌کرد. برای نمونه در لمباردی، Lombardie، ایتالیا در جشن «مسخره ها» هنرپیشه‌یی برای اجرای کاریکاتور کاردینال انتخاب می‌شد. او باَ صورتک کاریکاتوری کاردینال به کاتدرال می‌رَفت. کاردینال شخصا ردای خود را به او می‌پوشانید. هَنرپیشه پشت منبر می‌رفت و در ضمنِ خطبه‌یی در باره‌ی اخلاق، خطبه‌ها و اعمال کاردینال را به سخره می‌کشید.

اگر هنرپیشه در کارش میان تماشاگران موفق بود، کاردینال مربوطه می‌بایست بعد از این مواظب خطبه خواندنش می‌بود. چرا که اگر شنوَندگانش راضی نبودند، برایش شیشکی می‌بستند. آورده اند که کاردینال گوییدو بره‌شیا Guido Brescia پس از آنکه هنرپیشه‌ی مشهوری او را بدینگونه مسخره کرده بود، دیگر تمایلی به خواندن خطبه از خود نشان نداد. او سال بعد خواست این سنت را به هم بزند که مردم کاتدرال‌اش را به آتش کشیدند. کاردینال از شهر فرارکرد و عاقبت با این شرط که دستورش را ملغی کند، مردم او را به شهر برمی‌گردانند.

به سخره کشیدن کاردینال‌ها و شاهزاده‌ها برای هنرپیشگان سخت گران تمام می‌شد. آنها می‌بایست شبانه، پس از شروع کارناوال و با حمایت مردم و با صورتک وارد شهر می‌شدند و پس از پایان نمایش با اسکورت روستاییان، مخفیانه از شهر فرارکنند. اگر غفلت می‌کردند و گیرمی‌افتادند، تکه‌یَ بزرگ‌شان گوش‌شان بود! به همین جهت هنرپیشه‌ها برای این نوع قراردادها پول خوبی می‌گرفتند.

درست برعکس بود حال و روز هنرپیشه‌های یونان باستان.آنجا هنرپیشه‌های حرفه‌یی "هنرمزد" بالایی می‌گرفتند. برعکس، هنرمزد نویسندگان بسیار ناچیز بود، چندانکه کفاف زندگی‌شان را نمی‌داد. شاید به این دلیل بود که برخی از آنها در نمایش خود نقش اول را بازی می‌کردند.[۴]

۱۱ سپتامبر ۲۰۰۲

۳- ایسخیلوس Aischylos (۴۵۶-۵۲۵) که مشاور سیاسی و نظامی و سوفوکلس Sophokles (۴۰۶-۴۹۶) که مشاور اقتصادی دولت بودند، نیاز اساسی به هنرمزد نداشتند، اوریپیدس Euripides (۴۰۷-۴۸۰) و اریستوفانس Aristophanes (۳۸۵-۴۵۰) شغلی در دستگاه‌های دولتی نداشتند و در نمایشنامه‌های خود بازی می‌کردند. (مترجم)

پیام «کتاب نمایش» و جمعی از هنرمندان تئاتری

به مناسبت تجلیل از استاد خلیل موحد دیلمقانی

بسیار خرسندیم که به این وسیله برگزاری شب بزرگداشت استاد خلیل موحد دیلمقانی را به ایشان، برگزارکنندگان و حاضران در این برنامه تبریک بگوئیم. کوشش‌های صادقانه و دست‌آوردهای

ارزشمند استاد دیلمقانی در زمینه اجرای نمایش و آموزش تآتر در ایران، برای دست اندرکاران و علاقمندان تآتر، پوشیده نیست؛ تلاش‌ها و دست آوردهایی که خارج از کشور نیز با ایجاد «کانون تآتر» در آمریکا و برگزاری شب‌های نمایش‌خوانی و بحث و گفتگو در باره تآتر و نگارش نقد و مقاله‌های تحلیلی در مطبوعات برونمرزی ادامه یافته است. صداقت، آگاهی و مداومت استاد دیلمقانی در راه عرضه نمایش و اعتلای تآتر ایران، احترام برانگیز و ستودنی ست.

با احترام و علاقه فراوان ، سلامتی و فعالیت روزافزون ایشان را در عرصه زندگی و تآترایران آرزومندیم!

کتاب نمایش

حمید احیاء (بازیگر و کارگردان)، سیروس افهمی (بازیگر و کارگردان)، نیلوفر بیضایی (کارگردان و نمایشنامه‌نویس)، عزیزاله بهادری (بازیگر و کارگردان)، حمید جاودان (بازیگر و کارگردان) ایرج جنتی‌عطایی (کارگردان و نمایشنامه‌نویس)، منوچهر رادین (بازیگر و نمایشنامه‌نویس)، کمال حسینی (بازیگر)، رکن‌الدین خسروی (کارگردان)، محمود خوشنام (روزنامه‌نگار)، صدرالدین زاهد (بازیگر و کارگردان)، قدرت‌اله شروین (بازیگر و کارگردان)، کاظم شهریاری (بازیگر و کارگردان) بهروز قنبرحسینی (کارگردان و نمایشنامه‌نویس)، سپیده کوشا (بازیگر و کارگردان) فرهاد مجدآبادی (کارگردان و نمایشنامه‌نویس)، محمد مطیع (بازیگر تآتر و سینما)، اصغر نصرتی (مدیر مسوول کتاب نمایش) و احمد نیک‌آذر (بازیگر و کارگردان) و محسن یلفانی (نمایشنامه‌نویس).

نیلوفر بیضایی

تآتر مستند (۳)

طبق قولی که در شماره‌ی پیش داده بودم، در این شماره و شماره‌ی آینده که آخرین قسمتِ این بحث خواهد بود، به تحلیل چهار نمایشنامه از پتر وایس که ساختاری مستند دارند خواهم پرداخت و در پایان با اشاره به نقدهایی که بر تآتر مستند وارد شده است، یک نتیجه‌گیری کلی خواهم کرد. در این شماره دو نمایشنامه‌ی "آوازهای پوپِنس لوزیتانی" و "بحث ویتنام" را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

مورد اول: "آوازهای پوپنس لوزیتانی"[1]

موضوع این نمایشنامه‌ی مستند سیاست دولت پرتقال در آنگولا و موزامبیک و استثمار خشونت‌آمیز آفریقایی‌ها توسط آنها و همچنین تحت فشار قرارداشتن مردم پرتقال توسط دولت در دهه‌ی شصت است. وایس همچنین حمایت "ناتو" را از دولت پرتقال مورد نقد قرار می‌دهد. وایس در این نمایشنامه نیز بهَ تاثیرات مخرب سیستم‌های دیکتاتوری بر مردم می‌پردازد. در مقایسه با نمایشنامه‌ی "محاکمه" که در آن به رنج قربانیان رژیم هیتلر می‌پردازد، در "پوپنس" به طغیان ستمدیدگان برضد استثمار و ستم پرداخته می‌شود. اگر "محاکمهَ" را به عنوانَ مقطع درگیری با "گذشته" در نظر بگیریم، در "پوپنس" موضوع اصلی "جهان سوم" است. این نمایشنامه درست در مقطع بحث‌های علنی و عمومی و حرکات اعتراضی برعلیه جنبش‌های ضداستعماری نوشته شده است.

از آنجا که وایس در مورد منابع مستندی که در این نمایشنامه بدانها استناد شده است، اطلاعات دقیقی نمی‌دهد، برخی منتقدین درستیِ این ادعای وایس را که جهان غرب از دولت پرتقال حمایت کرده است، مورد تردِید قرارداده اند.

در این نمایشنامه پتر وایس به نقطه‌نظرات مارکسیستی کاملا نزدیک شده و استثمارکنندگان را مورد حمله قرار می‌دهد. در اینجا دیگر مثل "محاکمه"، قاتلین در عین حال قربانی نیستند بلکه خط جدایی میان موضع "استثمارکننده" و "استثمارشونده" کاملا محسوس است.

---

[1] Gesang vom lusitanischen Popenz

درباره‌ی متن

این نمایشنامه از یازده صحنه‌ی کوتاه تشکیل شده است. پنج صحنه‌ی اول تشکیل‌دهنده‌ی اکت [پرده] اول هستند و شش صحنه‌ی بعدی، اکت دوم را تشکیل می‌دهند.

در صحنه‌ی اول "پوپنس" در یک پیش‌درآمد معرفی می‌شود و به تماشاگر اطلاعاتی در مورد اصول اولیه‌ی سیاست حاکم بر پرتقال داده می‌شود. صحنه‌ی دوم به تاریخ "میسیون احیای تمدن" پرتقال در آفریقا می‌پردازد. در صحنه‌های سه تا پنج شرایط زندگیَ و کار در آفَریقا (به عنوان مستعمره‌ی پرتقال) نشان داده می‌شود.

در حالیکه در اکت اول مردم آفریقا و پرتقال به عنوان قربانیان سیاست استثماری دولت پرتقال معرفی می‌شوند، در اکت دوم نشان داده می‌شود که چگونه مردم سیاه‌پوست آنگولا برای طرح خواسته‌های خود و رهایی از یوغ استعمار در صدد تشکیل جنبش‌های آزادیخواهانه برآمده اند. در صحنه‌ی هفت به زیربنای اقتصادی سیاست استعماری پرتقال پرداخته می‌شود. صحنه‌ی هشت آغاز مبارزات مسلحَانه و تلاَش دولت پرتقال همراه با دولت‌های عضو ناتو برای سرکوب این مبارزات را به نمایش می‌گذارد. صحنه‌های نه و ده به امکانات سیاسی و اقتصادی پرتقال و کشورهای همراه می‌پردازد و در صحنه‌ی آخر نشان داده می‌شود که در کشور پرتقال نیز یک جنبش اپوزیسیون در مقابل حکومت در حال شکل‌گیری است.

شخصیت‌پردازی

وایس در این نمایشنامه از شخصیت‌پردازی فردی تک‌تک فیگورها کاملا اجتناب می‌کند. در مقایسه با نمایشنامه‌ی "محاکَمه" درَ اینجا وایس قدم دیگری در جهت تشریح غیرفردی‌بودن خصایل فیگورها برمی‌دارد. هدف وایس روشن ساختن این نکته است که "پوپَنس" (که در واقع همان آنتونیو سالازار، رییسِ وقت رژیم فاشیستی پرتقال استَ) به عنوان سیاستمدار به تنهایی مسوول سیاستَ حکوَمتش نیست بلکه "ماسکی" است که کاربرد سیاسی و اجتماعی یک گروه را نمایندگی می‌کند. شخصیت "پوپنس"، به عنوان یک دیکتاتور، زمانی برای مردم روشن می‌شود که دفاع از منافع سیاسی خود را به عنوان هدف برمی‌گزیند. وایس تغییرپذیری رابطه میان حاکم و مردم تحت حاکمیت را آنجا نشان می‌دهد که فیگور پوپنس را سرنگون‌شده می‌نمایاند. در اینجا پیش از هرچیز فاکت‌های عینی

تک‌تک ایستگاه‌های سرکوب غیرانسانی نشان‌داده می‌شود و نه تحلیل درگیری روانی "فرد" با نتایج این سرکوب‌ها.

وایس از طریق استفاده از هر بازیگر در چند نقش بر روی قابل تعویض بودن موقعیت افراد در شرایط گوناگون و قابل تکرار بودن وقایع انگشت می‌گذارد. در نگاه حاکم بر این نمایشنامه مبارزه نه برای رسیدن به مقاصد فردی بلکه برای تامین منافع جمعی انجام‌می‌گیرد. با اینکه دراین‌نمایشنامه امکان‌هرگونه "هم‌ذات‌پنداری" مسدود شده، اما از طریق تحریک احساس تماشاگر، نوعی حس همدردی از وی طلبیده می‌شود. با اینهمه فیگورهای به نمایش درآمده از حیطه‌ی تجربه‌ی روزمره‌ی زندگی تماشاگر دور می‌مانند.

اجتناب از "شخصیت‌پردازی" فردی مهمترین پیش‌شرط اجرای تکنیک "طراحی سیاه‌وسفید" است. تمرکز بر روی فاکتورهای اجتماعی به نویسنده این امکان را می‌دهد که "خوب" و "بد" را از یکدیگر کاملا جدا کند. بدین ترتیب "طرح انقلاب" از بطن همین غیرفردی‌ساختنِ طراحی فیگورها متولد می‌شود.

خصلت الگویی نمایشنامه

در این نمایشنامه "سالازار" یا "پوپنس" به نام نامیده نمی‌شود بلکه به او "خائن" گفته می‌شود. کشور پرتقال نیز "لوزیتانی" نامیده می‌شود (لوزیتانی نام یکی از استان‌های سابق رومی پرتقال است.) در حالیکه کشورهای آنگولا یا موزامبیک نام برده می‌شوند.

دلیل این امر این است که وایس نمی‌خواهد تک‌نمونه‌ها را محکوم کند بلکه هدف اصلی او به زیر علامت سوآل بردن سیاست استعمارگر و یا نشان دادن خصلت الگویی یک نمونه برای نمونه‌های بسیار دیگر است.

به همین دلیل نیز در بازگویی نمایشی تاریخ‌های مشخصی ذکر نمی‌شوند. به جز دو مورد: استثمار پانصدساله و ۱۵ مارچ ۱۹۶۱ (آغاز مبارزات آزادیخواهانه). موضوع اصلی این نمایشنامه نه پرداختن به درگیری میان فرهنگ اروپایی و آفریقایی است و نه پرداختن به مساله‌ی نژادپرستی بلکه نشان‌دادن تضاد منافع طبقاتی است.

شکل اجرایی

تفسیر اسناد که به صورت مکالمه‌ی مستقیم با تماشاگر اجرا می‌شود، در اینجا یکی از مهمترین پایه‌های نزدیک‌شدن خصلت آموزشی و آژیتاتیو نمایشنامه را

تشکیل می‌دهد. و هدف سیاسی نویسنده نیز همین است. اما در اینجا فقط به بازتاب‌دادن نظرات نویسنده بسنده نمی‌شود بلکه مرتب بر منابع مستند انگشت گذاشته می‌شود. علاوه بر تفاسیر در این نمایشنامه از پرنسیپ در مقابلِ یکدیگر قراردادن "تز" و "آنتی‌تز" به شیوه‌ی "تکنیک مونتاژ" استفاده می‌شود. وایس ادعاهای نمایندگان سیستم‌های استعماری را از طریق نشان‌دادن وضعیت سیاسی و اجتماعی مردمِ تحت ستم مورد تردید قرار می‌دهد. در اینجا نشان داده می‌شود که ادعای دولتمردان و یک اقلیت صاحب قدرت مبنی بر اینکه حقانیت خود را از "خدا" و به جهت نمایندگی "ارزش‌های والا" به دست آورده اند، چیزی نیست جز نمایندگی و حفاظت از امتیازات سیاسی و اجتماعی این اقلیت.

تغییر سریع موضوعات در این نمایشنامه برای تماشاگر این خطر را در پی دارد که به دلیل تعدد موضوعات، بخش‌های مهمی از روال نمایشنامه و محتوا را از دست بدهد. به همین دلیل نیز بخش‌های مهم، بعضا توسط گروه کر در آوازها، تکرار می‌شوند. در عین‌حال وایس در این اثر نیز از عناصر نمایشی فراوانی استفاده کرده است. از جمله: آواز، رقص و پانتومیم. دینامیک شکل اجرایی بر اساس تاکید بر شکل‌گیری یک نیروی فراگیر سیاسی، یعنی جنبش‌های آزادیخواهانه در آفریقا و پرتقال، طرح‌ریزی شده است. استفاده از پرولوگ، اپیلوگ، ماسک و صحنه‌های نمونه‌وار جای‌گرفته در کل نمایشنامه از یکسو باعث درگیرشدنِ تماشاگر با نمونه‌هایَ مشخص می‌شود و از سوی دیگر از ایجاد این ذهنیت درَ تماشاگر که آنچه در صحنه اتفاق می‌افتد، از زندگی او جداست، جلوگیری می‌کند. نمایشنامه با یک پرولوگ آغاز می‌شود. در این پرولوگ به شیوه‌ی تآتر خیابانی / بازاری از پرده‌ی قرمز ابریشمی استفاده شده و همچنین بازیگران مستقیما با تماشاگران صحبت می‌کنند. هدف از این شیوه فعال‌کردن تماشاگر در داوریِ ماجرا و در عین‌حال ایجاد یک فاصله‌ی منقدانه با اوست. روال بازی در اینَ نمایشنامه روال اپیک است. گزارش و تفسیر اساس فضای نمایشنامه را تشکیل می‌دهند در حالیکه دیالوگ میان بازیگران و یا صحنه‌های نمونه‌وارِ جای‌داده شده در روال نمایشنامه، تنها بخش محدودی را در برمی‌گیرند.

مثلا در صحنه‌یی که "آنا"، یکی از فیگورهای نمایشنامه، حضور دارد، وی به صورت مستقیم با تماشاگر حرف می‌زند و در همین‌حال پشت سر او کارگری را می‌بینیم که به اردوگاه کار اجباری برده می‌شود. این تصویر به صورت "سایه بازی" اجرا می‌شود. به عبارت دیگر پشت پرده دو بازیگر به صورت پانتومیم موقعیت را بازسازی می‌کنند و جلوی پرده بازیگر دیگری حرف می‌زند.

مثال دیگر صحنه‌ی دیالوگ میان "پوپنس" و رییس بانک است. در اینجا گفتگوی میان ایندو مرتب توسط تفاسیر افشاگرانه‌ی یک مفسر قطع می‌شود.

با استفاده از ماسک کاربرد اجتماعی هریک از فیگورها مشخص می‌شود. مثلا "پوپنس" ماسک لاشخور به صورت دارد و رییس بانک ماسک روباه. در همین صحنه در جایی که ایندو با یکدیگر می‌رقصند، هردو در حین رقص تلاش می‌کنند تا به جیب دیگری دستبرد بزنند.

فرم بازی‌ها در این نمایشنامه با استفاده از شیوه‌های فاصله‌گذاری و تغییر نقش (هربازیگر چند نقش را بازی می‌کند) شکل‌گرفته است. اینکه در دستور کارگردانی بر این نکته تاکید شده که گریم، لباس و ماسک نباید در جهت متفاوت نشان‌دادن نقش اروپایی از نقش آفریقایی استفاده شود، نشان‌دهنده‌ی خصلت "ضد تخیلی" نمایشنامه است.

در مقایسه با نمایشنامه‌ی "محاکمه" که در آن تعویض نقش تنها در میان افراد گروه قربانیان (بازیگران نقش قربانی) انجام می‌گیرد، در این نمایشنامه نظرات، جایگاه‌ها و رفتارها در هردو گروه استثمارگران و استثمارشوندگان تغییر می‌کند.

"آوازهای پوپنس لوزیتانی"، نمونه‌یی در "تآتر مستند"

با وجود اینکه در این نمایشنامه عنصر گزارش و تکیه بر فاکت‌های واقعا موجود اساس کار را تشکیل می‌دهند، خود نمایشنامه به هیچوجه غیرتآتری به نظر نمی‌آید. زبان نمایشنامه در یک تغییر و تبدیل میان نثر و شعر- ترانه‌های ریتمیک در نوسان است و در عین حال با استفاده از گروه کر(خوانندگان) که برخی نکات را با آواز تکرار می‌کنند، عنصر زبان شکل زنده‌یی پیدا می‌کند. استفاده از عناصر فولکلور در حین اینکه فضای نمایشنامه را "خودمانی" می‌کند، بازتاب دهنده‌ی روحیه‌ی مردم تحت ستم نیز هست.

در عین حال نکات زیر اساس مستند این نمایشنامه را برجسته‌تر می‌سازد:

کلیه‌ی مواد و اطلاعات استفاده شده در این نمایشنامه از اسناد موجود برگرفته شده و از نگاه و نقطه‌نظر اجتماعی/سیاسی نویسنده پرداخته شده است.

وایس از اضافه‌کردن تجربه‌های ناشده و وقایع خیالی اجتناب می‌کند.

سرنگونی "پوپنس" و همچنین رقص "پوپنس" با رییس بانک اختراعات نویسنده نیستند بلکه در واقعیت نیز اتفاق افتاده اند، اما نوع پرداخت صحنه‌یی آنها مسلما از درک هنری و زیبایی‌شناسانه‌ی نویسنده و کارگردان و همچنین از دیدگاه سیاسی خاص وی نشأت گرفته است.

نگاهی انتقادی به نمایشنامه‌ی «آوازهای پوپنس ...»

این نوع نمایشنامه از این دیدگاه حرکت می‌کند که میزان و نوع اطلاعاتی که تماشاگر در مورد موضوع مورد بحث نمایشنامه دارد، ناقص و بخشا اشتباه است. برای همین نیز در کلیه‌ی بخش‌های نمایشنامه، از سخنان «پوپنس» گرفته تا حرف‌های ژنرال، از تفسیرها گرفته تا... تلاش می‌شود تا موردبه‌مورد واقعیت مورد نظر نویسنده فاش و برای تماشاگر روشن شود. همین نکته باعث می‌شود کهَ تماشاگر وقت و فضایی نیابد تا به خود بنگرد و با پیشداوری‌ها و حس‌های خود برخورد کند. به عبارت دیگر وایس نشان نمی‌دهد که چگونه به این جایگاه و نقطه‌نظر سیاسی رسیده است و «واقعیت» را از بطن اسناد بیرون کشیده است. پس وایس از این پیش‌فرض حرکت می‌کند که اسنادی که در دسترس داشته با واقعیت منطبق بوده اند. با این شیوه شاید بشود اطلاعاتی را در اختیار تماشاگر گذاشت. اما آیا اثبات حقانیت و انطباق اطلاعات نمایشنامه با واقعیت نیز ممکن است؟

نتیجه اینکه آن دسته از تماشاگران که از نظر سیاسی با نویسنده همنظرند، نظرات خود را تاییدشده می‌یابند. اما آنان که یا با نویسنده همنظر نیستند و یا در نگاه خود به موضوع مرددند، با مقدار زیادی اطلاعات روبه‌رو می‌شوند که تنها به آشفتگی ذهنی می‌انجامد. ارنست بلومه[1] در نقد این اثر می‌نویسد : "یک دیدگاه تنها زمانی می‌تواند به حقانیت برسد که نتیجه‌ی درگیرشدن جدی با یک دیدگاه دیگر باشد. دقیقا همین درگیری در آثار وایس قابل انجام نیست. چرا که دیدگاهَ مخالف را از پیش مردود فرض کرده و آن را قابل برخورد نمی‌داند. به عبارت دیگر وایس در حین اینکه نمایندگان دیدگاه مقابل را در نمایشنامه شرکت می‌دهد، به نظرات آنها وزن قابل برَخوردی نمی‌دهد. وزنی که اگر وجود می‌داشت، منجر به عکس‌العمل تماشاگر می‌شد..."

مورد دوم: «بحث ویت نام» (Viet- NAM Diskurs)

در دوران جنگ جهانی دوم در ویتنام یک جنبش کمونیستی به وجود آمد که در سال ۱۹۴۵ به تشکیل یک جمهوری تحت رهبری **هوشی مین** انجامید. در همانسال فرانسه به ویتنام حمله کرد تا از "حق داشتن مستعمره" در کشورهای هندوچین دفاع کند. فرانسه در سال ۱۹۵۴ در این جنگ شکست مفتضحانه‌یی

1. Ernst Blume

خورد، که به دنبال آن ویتنام به دو کشور تقسیم شد: ویتنام شمالی به ساختاری کمونیستی و ویتنام جنوبی که از حمایت آمریکا برخوردار بود. پس از اوج گرفتنِ جنبش کمونیستی در ویتنام جنوبی آمریکا وارد میدان شد و در دهه‌ی شصت به ویتنام حمله کرد.

پتر وایس در پایان دهه‌ی شصت تصمیم گرفت که با تآترش به حمایت از ویتنام بپردازد.

ساختمان نمایشنامه‌ی "ویت- نام"

نمایشنامه از دوقسمت تشکیل شده است که هر قسمت ۱۱ مرحله دارد. (عدد ۱۱ یادآور ساختمان "کمدی الهی" است که در قسمت‌های پیش بدان پرداختیم).

هدف اصلی در قسمت اول ترسیم وضعیت ستمدیدگانی است که در انتظار رهایی هستند (بخش "بهشت"). با اینهمه هدف در اینجا نشان‌دادن رنج‌های ستمدیدگان نیست بلکه نشان‌دادن پتانسیل قیام مردمی.

در قسمت دوم به سیاست آمریکا و همراهانش یعنی قدرتمداران پرداخته می‌شود. این قسمت به بخش "دوزخ" کمدی الهی نزدیک است که نشان‌دهنده‌ی قدرتمداران است. بخش "برزخ" که میان دوزخ و بهشت است و نشان‌دهنده‌ی آلترناتیو است، در هردوقسمت وجوددارد. (مردم ویتنام با وجود تحملِ شکست‌ها مبارزه را ادامه داده اند). این تقسیم‌بندی همانطور که بعدا نشان خواهیم داد، به دلیل پایه‌ی غیردیالکتیکیِ تقسیم به سه دنیا، آنطورکه وایس در نظر دارد، برای پرداختن به شرایط پیچیده‌ی اجتماعی مناسب نیست.

تیتر اصلی نمایشنامه بسیار طولانی است و از ساختاری اپیک برخوردار است که مرکز ثقل را از ستمدیدگان به ستمگران منتقل می‌کند:

تیتراصلی نمایشنامه: *بحث در باره‌ی پیش‌زمینه و روال نبرد آزادیخواهانه‌ی طولانی‌مدت در ویت‌نام به عنوان مثالی برای نشان‌دادن ضرورت مبارزه مسلحانه‌ی ستمدیدگان برضد ستمگران همچنین تلاش‌های ایالات متحده آمریکا برای نابود ساختن پایه‌های انقلاب.*

ساختمان نمایشنامه بر اساس استفاده از "کُلاژ" بنا نهاده شده است. در اینجا با یک موضوع اصلی روبروییم که از تعداد زیادی موضوعات فرعی تشکیل شده است.

قسمت اول

در بخش اول از قسمت اول به جنگ ویتنامی‌ها با چینی‌ها بر سر تقسیم اراضی پرداخته میشود. این جنگ به پیروزی چینی‌ها منتهی می‌شود. نویسنده در اینجا به سرهم‌کردن وقایع منفرد اکتفا می‌کند. به عبارت دیگر روند اجتماعی تحلیل یا توضیح داده نمی‌شود بلکه خود واقعه در جملات کوتاهی گزارش داده می‌شود. موضوع این بخش نشان‌دادن روند شکل‌گیری اراده‌ی جمعی در نبرد برعلیه سلطه‌ی بیگانه و برای رهایی است و در عین‌حال بیان این نکته که با قطع سلطه‌ی بیگانه استثمار و بهره کشی از انسان‌ها به خودی خود از بین نخواهد رفت. با وجود اینکه اوضاع زندگی مردم بهتر شد، اما در انتها تنها یک سلطه‌گر جای خود را به سلطه‌گر بعدی داد. هرچند دهقانان توانستند جلوی نفوذ هلند و پرتقال را بگیرند، اما مبارزه را تا مرحله‌ی رسیدن به خواسته‌هاشان ادامه ندادند. آنها به رهبری دل بسته بودند که به آنها خیانت کرد و همراهان سابق خود را کنار گذاشت. به همین دلیل نیز صاحب‌امتیازان سابق که مردم آنها را رانده بودند، اینبار توانستند با پشتیبانی فرانسه دوباره پیروز شوند و بدین ترتیب فرانسه توانست کلیه‌ی حقوق معامله در ویتنام را به‌دست‌آورد و دوران "سلطه‌ی استعماری" فرانسه بر ویتنام آغاز شد.

وایس موفق نمی‌شود دلایل تاریخی شکست جنبش دهقانان را روشن کند. او تنها به تاکید بر تناقضات میان خواسته‌های دهقانان و اهداف زمینداران اکتفا می‌کند. به همین دلیل نیز نویسنده نمی‌تواند نشان دهد که دهقانان به دلیل ضعف خواسته‌های سیاسی و اقتصادیشان قادر به جایگزین ساختن یک سیستم جدید نیستند.

از سوی دیگر از آنجا که وایس هیچ دلیلی برای خیانت‌های مکرر رهبر دهقانان ارایه نمی‌دهد، این تصور ایجاد می‌شود که تاریخ تنها از یک روال تکرارشونده‌ی جایگزینی یک ستمگر به جای ستمگر دیگر تشکیل شده است. همین نکته باعث می‌شود که روند شکل‌گیری مبارزات بعدی منطق وجودی خود را از دست بدهد.

سر انجام در بخش ششم این قسمت به شکل‌گیری سرمایه‌داری و وخیم‌تر شدن وضعیت دهقانان می‌رسیم. وایس در اینجا از نشان‌دادن نقش مثبت سرمایه‌داری در انحطاط فئودالیسم صرفنظر می‌کند. به عبارت دیگر از اینجا به بعد به نمایش رشد آگاهی مردم اکتفا می‌کند، بدون اینکه به تغییر شرایط اجتماعی که این خودآگاهی نتیجه‌ی آن است، اشاره‌یی بکند.

بخش هفتم نشان می‌دهد که دهقانان و کارگران در مبارزه برعلیه فرانسه شانسی ندارند و در قسمت هشتم سرانجام آگاهی سیاسی مردم به حد لازم می‌رسد. در عین‌حال نشان داده می‌شود که چگونه سربازان ویتنامی در جنگ جهانی اول در کنار فرانسویان و برضد مردم و منافع خود می‌جنگند. وایس برای نشان‌دادن نمونه‌یی از چگونگی نبرد برای منافع خود از مثال انقلاب اکتبر روسیه بهره می‌جوید. بدون اینکه روشن کند، راه ویتنام به کجا ختم خواهد شد. در پایان این قسمت نتیجه‌گیری می‌شود که پیروزی انقلاب اکتبر به یمن شجاعت روس‌ها ممکن شده است. سوآلی که در اینجا پیش‌می‌آید، این است که آیا ویتنامی‌ها به دلیل "ترسو بودن" شکست خوردند؟

در قسمت نهم دو فاکتور مهم رشد انقلاب، یعنی رشد آگاهی سیاسی و ارگانیزاسیون قوی، نشان‌داده می‌شود. در جنگ جهانی دوم ژاپنی‌ها جای فرانسویان را می‌گیرند و به همین دلیل جهت مبارزه به سوی ژاپنی‌ها تغییر می‌کند. در پایان قسمت یازدهم جنگ یک ملت آگاه با قدرت‌هایی ترسیم می‌شود که خواهان ایجاد شرایطی برای بازگشت فرانسویان هستند.

یکی از تفاوت‌های این نمایشنامه با نمایشنامه‌های قبلی وایس در این است که در اینجا وقایع تاریخ با رعایت تقدم زمانی بازگو می‌شود. هدف نویسنده این است که روند شکل‌گیری آگاهی سیاسی در ویتنام را که تاریخ آن کشور نقش مهمی در آن بر عهده دارد، نشان دهد.

پرداخت "فیگورها"

هیچیک از "ستمگران" در این نمایشنامه نشانه‌های مشخص شخصیتی و فردی ندارند و قابل تمایز نیستند. تفاوت شکل حکمرانی نیز تنها بر اثر پیش‌شرط‌های متفاوت اجتماعی تبیین شده است. این نوع ساده‌انگاری در اکتفا به نشان‌دادن تضاد میان ستمگر و ستمدیده باعث می‌شود که جایگاه‌های تاریخی وقایع و افراد از نظر پنهان بماند و این تصور ایجاد شود که در یک روال یکنواخت تنها جای قدرتمداران با یکدیگر تعویض شده است. برعکس در جاییکه به قدرتمداران سلطه‌گر بیگانه پرداخته می‌شود، اهداف و وسایل به‌کارگرفته‌شده توسط آنها کاملا روشن نشان داده می‌شود. تاکید بر اینکه قدرتمداران ویتنامی در جاییکه منافعشان ایجاب کند، دست در دست بیگانگان می‌گذارند، نشان می‌دهد که در وهله‌ی اول، نه ملیت بلکه منافع طبقاتی و اقتصادی نقش بازی می‌کنند.

یکی از ابزار وایس در اینجا در تاکید او در دستورکارگردانی و در چند

مورد است که بازیگرانِ نقشِ ویتنامی‌های مقتدر با گروهِ بازیگرانِ نقشِ بیگانگان به یکدیگر می‌پیوندند.

در حین اینکه مقتدرین در مراحل تاریخی گوناگون مرتب جای خود را به دیگری می‌دهند، مردم تحت ستم همواره یکسان باقی می‌مانند. بدین ترتیب هسته‌ی اصلی نمایشنامه را پیشرفت ویتنامی‌ها از موضع ناظران غیرفعال به مبارزان فعال تشکیل می‌دهد.

برخلاف نمایشنامه‌ی «پوپنس» وایس در این نمایشنامه یک خط داستانیِ برگرفته از تاریخ را دنبال می‌کند. در اینجا نیز وایس به توضیح فاکت‌های تاریخیَ اکتفا می‌کند. به طور کلی در قسمت اول معنای اصلی مبهم می‌ماند، چرا که این قسمت پایه‌ی منطقی برای رسیدن به قسمت دوم ندارد.

قسمت دوم

در این قسمت به تلاش‌های ده‌ساله‌ی آمریکا برای نابودکردن جنبشِ مبارزاتی ویتنام پرداخته می‌شود. به جای نشان‌دادنِ خلاصه‌شده‌ی وقایعِ تاریخی، به شیوه‌یی که در قسمت اول استفاده شده، در اینَ قسمت بسیار مشخص‌تر و بر پایه‌ی برهانی و عکس‌العملی به مساله پرداخته می‌شود. به عبارت دیگر در قسمت دوم به مقوله‌ی "بحث" آنگونه که در تیتر نمایشنامه آمده، وارد می‌شویم. در اینجا در بحث‌های میان مقامات آمریکایی نشان داده می‌شود که اهمیت جنگ ویتنام برای آمریکا، پیش از هر دلیل اقتصادی یا حتی حمایت از فرانسه، سرکوب‌کردن جنبش مردمی و بدین ترتیب ازبین‌بردن امکان سلطه‌ی کمونیسم بر ویتنام است. به عبارت دیگر این جنگ جنگی است میان کاپیتالیسم و سوسیالیسم. در اینجا نشان داده می‌شود که آمریکا حاضر به پذیرفتن راه میانه نیست و به همین دلیل نیز قرارداد ژنو را امضا نمی‌کند، با این بهانه که در ویتنام حقوق بشر رعایت نمی‌شود. در حالیکه دلیل اصلی این مخالفت این است که آمریکا می‌خواهد خطر کمونیسم را از بین ببرد و منافع سیاسی و اقتصادی خود را در ویتنام تامین کند.

وایس در اینجا کلیه‌ی اهداف پشت پرده و مذاکرات پنهانی را فاش می‌سازد. نمایشنامه با فراخوان به مبارزه برعلَیه امپریالیسم با این جملات به پایان می‌رسد: "ما تنها آغاز را نشان دادیم، اما مبارزه همچنان ادامه دارد."

پرداخت نمایشی

در این نمایشنامه نیز از تکنیک مونتاژ استفاده می‌شود، با این اهداف:

در مقابلِ یکدیگر قراردادنِ ادعاها برای اذهان عمومی و اهداف مخفی نگاه‌داشته‌شده در پس آن.

از آنجا که وایس بر این اعتقاد است که تماشاگر تحت تاثیر دروغ‌های آمریکا قرار دارد، تلاش می‌کند تا از طریق تکنیک مونتاژ اطلاعاتی را که تماشاگر از طریق منابع آمریکایی در اختیار دارد، بی‌اعتبار و گمراه‌کننده نشان دهد.

ابزار نمایشیِ دیگرِ مورد استفاده در این نمایشنامه عبارتند از:

- موسیقی وَ گروَه کر (دو گروه کر که یکی از آمریکا دفاع می‌کند و دیگری به آمریکا حمله می‌کند.)

در عین حال ازگروه کر برای شکستن و قطع ناگهانی صحنه‌ها و وقایع و نیز برای نشان‌دادن تضادهای درونی فیگورها استفاده می‌شود.

- رقص و پانتومیم برای نمایش صحنه‌های جنگی و گزارش‌ها
- تکنیک «طراحی سیاه‌وسفید» که هم در طراحی صحنه و هم در طراحی لباس‌های بازیگران به کار رفته است.
- تعویض نقش
- گزارش از طریق بلندگو
- استفاده از «نورهای متمرکز» به هنگام معرفی فیگورها توسط خود آنها
- طرح‌ریزی هردوقسمت نمایشنامه بر پایه‌ی "ضدتخیلی" استوار است.
- طرح نور از آغاز تا پایان نمایشنامه بر اساس نور ثابت پرداخته شده است

نگاهی انتقادی به نمایش «ویت نام»

اگر بخواهیم هردوقسمت این نمایشنامه را به عنوان یک مجموعه در نظر بگیریم، دچار این تردید خواهیم شد که آیا اصولا این مجموعه در ذهن تماشاگر، به عنوان یک واحد مرتبط، جا خواهد افتاد یا نه. وایس در قسمت اول موفق نمی‌شود که تفاوت ماهوی دولت هوشی مین را با دولت‌های مقتدر پیشین نشان دهد. کیفیت نوین انقلاب پس از جنگ جهانی دوم و جایگاه ملی آن در روایت وایس نه از بطن تاریخ که از ضرورت تقابل با تجاوز آمریکا به دست می‌آید. از آنجا که در نمایشنامه روند شکل‌گیری مبارزات ویتنام بیشتر بر پایه‌ی ارزشگذاری اخلاقی استوار است، جنبه‌ی سیاسی- اقتصادی پروسه‌ی تاریخی در خفا باقی می‌ماند. به دلیل ضعف قسمت اول پایه‌های قسمت دوم نمایشنامه نیز سست می‌شود و خط ارتباطی ایندو از بین می‌رود.

با اینهمه نباید فراموش کرد که اهمیت زمانی و روشنگرانه‌ی این نمایشنامه در دورانی که بسیاری از اطلاعات از مردمِ اروپا دریغ می‌شد، تاحدی بود که توانست بر افکار عمومی تاثیر فراوانی بگذارد. نکته‌ی مثبت دیگر حضور شخصیت‌های تاریخی (ادن، چرچیل، کندی...)[۲] و استفاده از تکنیک محدودشده‌ی تعویضِ نقش است که از طریق آن تماشاگر به عنوان قربانی سیستم اطلاعاتی غلط به طورِ مستقیم مخاطب قرار می‌گیرد. با اینهمه نمی‌توان منکر شد که تراکم اطلاعات ارایه‌شده در نمایشنامه باعث محدودشدن امکانِ بازسازیِ صحنه‌یی و طراحیِ یکنواخت نمایشنامه شده است.

ادامه دارد

منابع استفاده شده:

1- H.J. Fiehbach, Die Herausbildung von E. Piscators politischem Theater In Weimarer Beitraege 13 , 1967
2- G. Ruehle, Theater der Republik, Frankfurt, 1967
3- H.L. Arnold , Peter Weiss, Muenchen, 1973
4- B. Barton, Das Dokumentartheater. Stuttgart, 1986
5- V. Canaris, Ueber, Peter Weiss. Frankfurt, 1970
6- H.H Hilzinger, Die Dramarturgie des dokumentarischen Theaters, Thuebingen, 1977
7- Martin Walser, Ein weiterer Tagtraum vom Theater. Frankfurt, 1968

[2] Eden, Churchill, Kennedy ...

نویسنده: ایو اِنزلر

تلخیص و برگردان: عزت گوشه‌گیر

حرفهایی در باره‌ی نمایشنامه‌ی «تک‌گویی‌های واژن»[1]

تآتر آمریکا در دو دهه‌ی اخیر، میدان وسیع و متنوعی برای تجربه‌های گوناگون نمایشی در ژانرهای فکری و عملی به‌ویژه تک‌گویی‌نویسی بوده است. این شیوه‌ی نمایشی بُعد گسترده‌یی در آثار نمایشنامه‌نویسان زن، نه تنها در آمریکا بلکه در جهان یافته است.

از آنجایی که دَر طول تاریخ از رشد و تحول زبان زنان پیوسته جلوگیری به عمل می‌آمده و زنان به دلیل ساخت پدرسالارانه از عرصَه‌های گوناگون هنری جدا نگه داشته شده اند، زنان هَنرمند برَ آن شده اند تا حرف‌های نگفته‌یَ قرن‌ها را بدون انقطاع، با فرم‌های تازه و شیوه‌های بیانی نوین، بیرون بریزند. در این کوشش زنان در جستجوی یک روش زنانه‌نویسی، برَ اساسِ نوشتنِ خالص و لایزال تن و روان، و همچنین روشِ خواندن متون ادبی و فلسَفی بوَده اند. بدین‌گَونه است‌که ساختارها و چارچوب‌های اَنتظام‌یافته‌ی مردانه اکنون کهنه قلمداد شده و شیوه‌های نوین بیانی ملهم از زبان غریزه، زبانِ جسم و تخیلِ نامتناهی، در آغاز زایش است.

شکسَتن شالوده‌های کَهنه آنتی‌تزیَ است مبتنیَ بر شکفتگی زبانِ زنانه که طبعا سنتزِ شکوفان و پُرباری در جهان خواهد داشت. سنتزی زاییده از وَحدت و تضاد تقابلَ‌های دوگانه. زبان نوینی که از آمیختگیِ عاشقانه و چالشِ جداگانه‌ی زبانَ زنانه و زبان مردانه به دَنیا خواهد آمد. راین سیکسو، جولیا کریستوا و مارگریتَ دوراس، پیشَروانِ رمان‌نویسیِ نوین در فرانسه، از پیشگامان جنبشِ زبانِ نوین در جهانند. مارگریتَ دوراس درَ فیلم‌ها و رمان‌هایش از جمله: «هیروشَیما عَشق من»، «کامیون»، «زن گفت ویران کن» و «آوای هند» به بیان بلاانقطاع زن، با تاکیدی آگاهانه، انگشت می‌گذارد. وی می‌گوید: "زنان هرگز خود را بیان نکرده‌اند. ادبیات زنان ادبیاتی جسورانه و صریح است."

نمایشنامَه‌ی «تک‌گویی‌های واژن» کوششی است در این روند. این نمایشنامه که

---

[1] Vagina monoloues; Eve Ensler, Villard, New York, 1998-2001.

شامل ۱۸ تک‌گویی و ۱۸ توضیح‌نامه‌ی کوتاه و بلند توسط نویسنده است، بر اساس ۲۰۰ مصاحبه از زنان تدوین شده است. بعضی از توضیحات از دایرةالمعارف زنان و کتاب‌های مختلف نویسندگان زن برداشت شده اند. در هر تک‌گویی موضوعی جدید مطرح می‌شود. با زبان و لهجه‌ی منطقه‌یی و فضای زیستی و محیطیِ ویژه‌یی که زنان آن فضاها را زندگی می‌کرده اند.
نمایشنامه که در سال ۱۹۹۷ نوشته شده، تا به امروز به شیوه‌های گوناگونی بر صحنه آمده است. از اجراهایی با بیش از حدود ۳۰ بازیگر از اقوام و نژادهای مختلف تا اجراهایی با سه بازیگر متشکل از زنانِ رنگین‌پوست (سیاه، سفید، قهوه‌یی) تا اجراهای تک‌نفره.
گوناگونی اجراها نشان‌دهنده‌ی آزادی، رهایی و عوامل بالقوه‌ی نیروهای نهانیِ متن است که به‌کارگردان و بازیگر امکان باروری و خلاقیت‌های نوین را می‌دهد.
این نمایشنامه حدود ۵ سال است که علاوه بر صحنه‌ی تآتر آپولوی شیکاگو، در بخش تآتر دانشگاه‌ها اجرا می‌شود و هنوز هم تماشاگران بیشماری را از شهرهای مختلف به تماشای خود می‌کشاند.

این نمایشنامه نه تنها حرکتی است امیدوارکننده علیه نیروهای ویرانگرِ وسایلِ ارتباط جمعی در کنترل قدرت‌گرایان جهانی، بلکه راهی است برای رسیدن به آزادی و عشق از طریق دانش‌اندوزی در بُعد هنری.

ایو انزلر Eve Ensler نمایشنامه‌نویس، برنده‌ی جایزه‌ی تآتری «اُبی» Obie، اهل نیویورک و از بنیانگذاران جنبش جهانی «روز واژن» V-Day(Vagina-Day) برای پایان‌دادن به خشونت علیه زنان است. در ۱۴ فوریه ۱۹۹۸ در «روز عشاق» valentine's day اولین «روز واژن» به وقوع پیوست. ۲۵۰۰ نفر به همراه ووپی گلدبرگ Whoopi Goldberg، سوزان ساراندون Susan Sarandon و گلوریا استاینم Gloria Steinem و شمار بسیار دیگری از بازیگران زن روبه‌روی سالنِ هَمرستاین Hommerstein Ballroom در شهر نیویورک جمع شدند تا نمایشِ «تک‌گویی‌ها...» را اجرا کنند.[۲]

در آن شب سدهزار دلار جمع‌آوری شد تا روز جهانی «واژن» به کار خود ادامه دهد. این اعانه‌ها به منظور کمک به زنان مختلف برای امور گوناگونی از

---

[۲] از جمله فعالین جنبش «روز واژن» خانم جین فوندا است که در ماه دسامبر ۲۰۰۲ به حمایت از جنبش فلسطینی‌ها و اعتراض به سرکوب آنها توسط اسرائیل از مقر عرفات دیدن کرد.
(کتاب نمایش)

جمله: دانش‌اندوزی، بهداشت، قربانیان تجاوز و خشونت و جنگ جمع‌آوری شده و به کشورهای مختلف ازجمله افغانستان (به جمعیت انقلابی زنان افغانستان Rawa)، کنیا، کرواسی، کوسوو در یوگسلاوی پیشین و چچن فرستاده شده است.

در پیشگفتار کتاب (۱۹۹۸ و ۲۰۰۱) مقاله‌یی از گلوریا استاینم، فمینیست مشهور آمریکایی، آمده است که ترجمه‌ی بخشی از آن را در زیر می‌خوانید:

"من از نسلِ «اون پایین‌ها» هستم. «اون پایین‌ها» استنادی است که زنان خانواده و فامیل به اندام جنسی زن، خواه اندام‌های درونی یا بیرونی، نسبت داده اند. یعنی این که واژه‌های مربوط به اندام جنسی زن به ندرت بر زبان آورده می‌شد، آنهم با هیس‌هیس و زمزمه‌وار. دلیل بر زبان نیامدن این واژه‌ها این نبود که آن‌ها نسبت به واژه‌هایی چون «واژن»، «فرج»، «کُس» و «کلیتوریس» بیگانه بوده اند، بلکه برعکس، این زنان معمولا یا آموزگار بوده اند و تدریس می‌کرده اند و یا احتمالا کسانی بوده اند که بیشترین دسترسی را به اطلاعاتِ مربوط به این اندام‌ها داشته اند.

همین زنان خودشان را حتا آزادیخواه، آزاد و یا straitlaced می‌نامیدند. یکی از مادربزرگ‌های فامیل که از طریق نوشتن مقالاتی با نام مستعار برای کلیسای متعصب پروتستان، امرار معاش می‌کرده، خود اذعان داشته که حتا به یک کلمه از نوشته‌هایش هم اعتقادی نداشته است. او بعدها نیازهای مالی خود را از طریق شرط‌بندی در مسابقات اسب‌سواری برطرف می‌کرده است. مادر بزرگِ دیگر، زنی آزادیخواه بود که در مبازات حقوق برابر بین زن و مرد، سهم عمده‌یی داشت. او یک دانش‌اندوز و حتا یک کاندیدای سیاسی در مجمع کلیمی‌ها بود.

مادر من اما قبل از تولدم، یک گزارشگر روزنامه بود و همانطورکه ما، یعنی دو دخترش را بزرگ می‌کرد، با غرور به کارش ادامه می‌داد و ما را با مسایل روشنفکرانه‌ی دوران خود آشنا می‌کرد. من به خاطر نمی‌آورم که او حتا یک واژه یا اصطلاح که مربوط به بدن زن باشد و بار کلامی شرم‌آور و قبیحی داشته باشد، به زبان آورده باشد. و من خیلی از این بابَت سپاسگذارم. شما در این نمایشنامه خواهید دید که بسیاری از دختران با یک بار مسوولیت بزرگتر بزرگ شده اند. به‌هرحال، من واژه‌هایی نشنیدم که در اصل نزدیک باشندَ و در عین حال بار کمتر افتخارآمیزی داشته باشند. برای نمونه، من حتا برای یکبار واژه‌ی کلیتوریس را نشنیدم. این مربوط می‌شود به سالهایی که تا آنموقع نمی‌دانستم که زنان دارای اندامی ویژه در بدن هستند که آن اندام هیچ کارِ دیگری انجام نمی‌دهد. به جز حسِ لذت‌جوییِ خالص. (اگر چنین اندامی بی‌همتا در بدن مردان موجود بود،

می‌توانید تصور کنید که چه چیزهایی ما در باره اش می‌شنیدیم و چه حقانیت و توجیهاتی برای آن به وجود آورده می‌شد!) در نتیجه زمانی که من یادگرفتم که صحبت کنم یا واژه ها را هجی کنم و یا از بدنم مراقبت کنم، به من گفته شد که می‌توانم نام تمام قسمت‌های دیگر بدنم را هجی کنم و یا در باره‌شان صحبت کنم، به جز یک قسمت که نامش می‌بایستی در فرهنگ واژگان بیانی حذف می‌شد. این موضوع مرا از حس حمایت عاری کرد علیه واژه‌های شرم‌آور و جوک‌های زننده در حیاط مدرسه و بعد علیه اعتقادات عمومی که مردان، خواه معشوق باشند خواه پزشک، در باره‌ی بدن زنان بیشتر می‌دانند تا خود زنان.

در آغاز، من با یک نگاه لحظه‌یی به این دریافت رسیدم که بایدَ برای رسیدن به آزادی، دانشِ تن را خود بیاموزم. زمانیکه بعد از کالج برای دوسال به هند سفر کردم، در معابدَ مقدس هندویان، برای اولین‌بار لینگام Lingam را دیدم. سمبلِ آبستره‌یی از اندام جنسی مرد. من همچنین Yoni را دیدم. سمبلی از اندام جنسیَ زن. یک شکل گُل‌گونه. سه‌گوش و مثلثی یا یک شکل بیضیِ بادامی با دوگوشه‌ی تیز. به من گفته شد که هزاران سال پیش، این نمادَ بسیارَ قدرتمندتر مورد ستایشِ ستایشگران قرار گرفته بوده است تا نماد مردانه. این اعتقاد بعدها به Tantrism تَبدیل شد که اعتقاد مرکزی‌شان این استَ که مرد قادر نیست به کاملیت روحانی برسد، مگر با یگانگیِ عاطفی و جنسی با انرژی والای روحانیِ زن. این اعتقادی بود بسیار عمیقَ و گسترده که بعضی از جداسازان وَ مطرودکنندگان زن (زن‌زدایان) در مذاهب توحیدی و یکتاپرست (که بعدا شکل گرفتند) در سنت‌هایشان حفظ کردند. با اینکه چنین اعتقاداتی حاشیه‌یی بودند (و هنوز هستند) و به وسیله‌ی رهبران مذهبی، به عنوان فساد عقیده تکذیب شدند، اما این اعتقادات به شیوه‌های دیگر به راه خود ادامه دادند.

برای مثال: مسیحان عارف سوفیا را، به عنوان روح مقدس زنانه، ستایش می‌کردند و مریم ماگدالَنا را خردمندترین پیرو و شاگرد مسیح می‌دانستند. مذهب بودیسمِ تنتریک Tantric Buddhism هنوز دانش مذهبی خود را اینگونه می‌آموزَانَد که بودایی بودن در اندامِ جنسیِ زن نهفته است. صوفیانِ اسلامی اعتقاد دارند که فقط می‌توان از طریق فراوَشی Faravashi، روح زنانه، بَه فنا یا شور و جذبه در تصوف دسترسی یافت. شکینا shekina در عرفان یهودیت، نمونه‌ی دیگری است از شکتی shakti، روح زنانه‌ی خدا. و حتا کلیسای کاتولیک اشکال مختلفی از مریم مقدس را به نمایش گذاشته است که بیشترین تمرکز روی مادر است تا پسر.

در کشورهای زیادی در آسیا، آفریقا و دیگر نقاط دنیا، جاییکه هنوز خدایان در طرح‌های زنانه و شکل‌های مردانه ترسیم و تعریف می‌شوند، سیمای محراب ها ترسیمی است از جواهری در اندرون گل نیلوفر آبی و تصویرها و تمثال‌های دیگر از «لینگام» در «یونی». در هندوستانَ الاهگان هندو، دورگا Durga و کالی Kali، تجسمی هستند از قدرت‌های زایندگی و مَرگ، آفرینش و انهدام در «یونی».

زمانیکه به امریکا برگشتم، دریافتم که هنوز هند و ستایشگران «یونی» به نظر می‌رسد که از طرز تفکر امریکاییان در باره‌ی بدن زن بسیار فاصَله دارند. حتا انقلاب جنسی در سال‌های ۱۹۶۰ کاری در جهت ارتقای دانش و فرهنگ در این زمینه نکرده، جز اینکه زنان را برای مردان قابل دَسترس‌تر کرده است. واژه‌ی «نه» در سال‌های ۱۹۵۰ فقط با واژه‌ی مشتاق و متداوم «آری» معاوضه شد. این معاوضه، تا جنبش فمینیستی در سال‌های ۱۹۷۰، آغاز پیدایش یک آلترناتیو بود نسبت به همه چیز، از مذاهب پدرسالارانه گرفته تا نظریه‌ی فروید، از دوگانگی فکر و عملِ جنسی گرفته تا استاندارد مجرداندیشیِ پدرسالارانه و کنترل سیاسی و مذهبیِ بدنِ زنان به عنوان منبعی برایَ تولید مثل.

سال‌های آغازینِ این کشف برای من با حس خاطره‌انگیزی از «خانه‌ی زن» که بنیانگذار آن جودَی شیکاگو Judy Chicago در لُس‌آنجلس است، نمادین شد. بدینگونه که هر اتاق در آن «خانه»، آفرینشِ خلاقانه‌یی بود از آثار هنریِ یکی از زنانِ هنرمند. و در همانجا بود که من برایَ اولین بار «نماد زنانه» را درَ فرهنگ خودَم کشف کردم. برای مثال شکلی را که ما قلب می‌نامیم، قرینه‌سازی می‌شود با اندام جنس زن. این شکل، طی قرن‌ها تسلط و کنترلِ مردانه در طول تاریخ، قدرت جنسی و جنسیتی زن را به رومانس تنزل داده است.

و یا زمانَی که به همراه بتی دادسون Betty Dadson (در نمایشنامه با او آشنا خواهید شد) در یک کافه در نیویورک نشسته بودم و سعی میکردم، خودم را خونسرد نشان بدهم، وقتی که او با هیجانی همچون قوه‌ی الکتریسیته و با حسی شورانگیز ماجرای خودارضایی‌اش را به عنوان یک عملِ آزادیخواهانه برایم توضیح می‌داد.

یا وقتیکه در مجله‌ی ام اس MS که همیشه روی جلد آن جملات و علامات شوخی آمیز و لطیفه‌گونه درج می‌شد، به جملاتی برمی‌خوریم مثل: الآن ساعت ۱۰ شب است. می‌دانید کلیتوریس شما کجا قراردارد؟ یا در همان زمان‌ها فمینیست‌ها روی دکمه‌ها و بلوزهایشان می‌نوشتند «Cunt Power» که ارزشِ ازدست‌رفته‌ی این واژه را دوباره به دست بیاورند، من می‌توانستم تجدید و استردادَ

یک قدرت باستانی را تشخیص بدهم. با تمام این احوال واژه‌ی هندواروپایی Cunt از عنوان الهه‌ی کالی به نام Kunda یا cunti استخراج شده است و هم‌ریشه‌ی واژه‌ی Kin (خویشاوند- تبار) و Country است.

در سه‌دهه‌ی اخیر جنبش فمینیستی، فمینیست‌ها با آشکارشدن این حقیقت که در طول تاریخ خشونت‌های زیادی بر بدن زنان رواداشته شده است، در خشم عمیقی بوده اند. این خشونت‌ها در شکل‌های مختلفی نمود داشته است. از جمله تجاوزجسمی، شکنجه‌های جنسی در دوران بچگی، خشونت ضد همجنس‌گرایان، شکنجه‌های جسمی زنان، توهین‌های جنسی، تروریسم علیه آزادیِ بارداری یا جنایات بین‌المللی در حذف اندم‌های جنسی زنان.

با آشکارشدن این تجربه‌های پنهان، با علم به اینکه خشم، تبدیل به حرکت‌های مثبت برای کاهش خشونت گردد، سلامت روانی و بهداشت جسمی زنان، موجب نجات نیمی از افراد بشر شده است.

بخشی از موج طغیانی و جزر و مد خلاقی که از انتشار این انرژی، یعنی بیانِ حقیقت، به نتیجه رسیده است، نوشتن و اجرای این نمایشنامه است.

وقتیکه برای اولین‌بار به دیدن اجرای نمایشنامه‌ی ایو انزلر (با بازیگری خودش) رفتم، روایات محرمانه در این نمایشنامه (که چکیده‌یی است از مجموعه‌یی مبتنی بر بیش از ۲۰۰ مصاحبه با زنان) تبدیل به شعر برای تآتر شده است، فکر کردم: من اینها را قبلا می‌دانسته ام. این سفری است از بیان حقیقت که ما در سه‌دهه‌ی گذشته آن را تجربه کرده بوده ایم. زنان تجربیات خصوصی و محرمانه‌شان را به تمامی با وی در میان گذاشته اند. از سکس تا زایش، از اعلان غیرصریح جنگ علیه زنان تا آزادی و رهایی نوین در عشق. در هر تک‌گویی، در هر صفحه‌ی نمایشنامه، یک بیان قدرتمند از آنچه که نباید گفته بشود، وجود دارد، همانطوریکه در پشت هر صحنه‌ی داستان همین کتاب چیزی وجود دارد. یک ناشر قبل از چاپ کتاب، پول آن را تماما به ایو انزلر پرداخت کرد. سپس با اندیشه‌یی هشیارانه و معتدلانه به وی این آزادی را داد تا کتاب و واژه‌ی V را به هر کجای دیگر که می‌خواهد ببرد. (با تشکر از انتشارات ویلارد Villard که تمام واژه‌های زنان را چاپ کرد. حتا واژه‌های عنوان کتاب را)

اما ارزش نمایشنامه به خاطر اینست که نمایش به ماورای تطهیر گذشته‌یی می‌رود که پر از طرزتلقی و برخوردهای منفی است. نمایشنامه حرکتی است به سوی آینده در اهدای ارزش‌های شخصی و محکم به انسان. من فکرمی‌کنم خوانندگان مرد، همچون خوانندگان زن، بعد از خواندن نمایشنامه نه فقط با خود

احساس آزادی خواهند کرد بلکه در ارتباط با یکدیگر نیز با یک آلترناتیو روبرو خواهند شد، در مقابل ارزش‌های قدیمی دوگانه‌ی پدرسالانه‌ی زنانه- مردانه، بدن- فکر، جنسی- روحانی، که همه‌ی اینها در بخش‌بندی خود جسممان ریشه دارد. «در بخشی که ما در باره‌اش صحبت می‌کنیم» و یا «بخَشی کَه ما در باره‌اش صحبت نمی‌کنیم».

اگر یک کتاب با واژه‌ی «واژن» در عنوان آن هنوز به نظر می‌رسد که یک راه طولانی باید برود تا از چنین پرسش‌های فلسفی و سیاسی بگذرد، من قدری بیشتر همت می‌کنم تا یک کشف دیررسیده‌ی دیگری را هم به آن‌ها نشان بدهم.

در سال ۱۹۷۰ وقتی که در باره‌ی موضوعی در کتابخانه‌ی کنگره پژوهش می‌کردم، به یک تاریخ مبهم از معماری مذهبی برخوردم که به نظر می‌رسید که یک امر مسلم است از یک دانش عمومی.

تزیین سنتیِ اغلبِ معماری‌های پدرسالانه برای پرستشگاه‌ها، تقلیدی است از جسم زنانه. یکَ درِ ورَودی وجود دارد. یک لب بالایی و لب زیرین، یک واژن مرکزی به طرف محَراب، دو تخمدانِ تراش‌داده و هلالی در هرطرف، و بعد در مرکز مقدس، یعنی محراب یا رحمَ، جایی که معجزه رخ می‌دهد و مردان به آفرینش و زایش می‌رسند. با اینکه این مقایسه برای من نوین بود، اما همچون پرتاب سنگی بود در چاه. بسیار در این زمینه فکر کردم. مرکز آیین مذاهب پدرسالار یکی اینست که در آن مردان قدرت «یونیِ» خلقت را متصرف می‌شوند با زایش نمادین و سمبولیک.

جای تعجب نیست که رهبران مذهبی (مردان) اغلب می‌گویند که افراد بشر در گناه زاده شده اند. زیرا که ما در موجودیت زنانه زاده شده ایم. تنها با اطاعت از قوانین پدرسالارانه می‌توانیم دوباره در مردانَ و بوسیله‌ی مردان زاده شویم.

جای شگفتی نیست که کشیشان و کاهنین، تقلیدی از مایع سیال تولد را روی سرمان می‌پاشند. به ما نام جدید می‌دهند و قول می‌دهند که ما دوباره در یک زندگی ابدی بی‌پایان به دنیا خواهیم آمد. جای شگفتی نیست که کشیشان مرد می‌کوشیدند زنان را از محراب دور نگه‌دارند و آنان را از کنترل قدرت باروری خود محفوظ بدارند. به طور نمادین یا واقعی این حرکت تماما وقف شَده استَ برای کنترل قدرتی که بدن زن را مهار می‌کند.

از آن‌زمان تا کنون، من هرگز همان احساسِ بیگانگی را نمی‌کنم وقتی که وارد یک ساختمان مذهبی پدرسالارانه می‌شوم. برَعکس، من وارد راهروی واژن می‌شوم. نقشه می‌چینم که محراب را دوباره از کشیشان پس بگیرم.

اگر سرنگون‌کردن حدود ۵هزارسال پدرسالاری به‌نظر یک حرکت دستوری مهم می‌آید، فقط رویَ این موضوع تمرکز کنید که در این راه طولانَی، قدمیَ برداشته اید تا به خود احترام بگذارید.

من به این موضوع فکرکردم، وقتی به دختران کوچک نگاه می‌کردم که هرکدام قلب‌هایی در دفترچه‌های مدرسه‌شان می‌کشیدند، حتا وقتی که بالای حرف i به جای نقطه، یک قلب ترسیم می‌کردند، من در شگفت بودم که آیا این دختران مجذوبِ این شکلِ بدویِ اولیه هستند زیرا که بسیار شبیه بدن آن‌هاست؟ من به این موضوعَ دوباره فکر کرَدم وقتی که به حرفهای یک گروه بیست‌نفره از دختران ۹ تا ۱۶ساله گوش می‌دادم که آنها تصمیم گرفته بودند یک مجموعه از واژه‌هایَ مربوط به اندام جنسی خود درست کنند. بعد از گفتگوهای بسیار «بقچه‌ی قدرت» power bundle بهترین واژه برای آنان بود. مهمتر از هرچیز، بحث‌وگفتگو با سروصدا و خنده توأم بود: چه راه طولانی اما خجسته و فرخنده‌یی بود از واژه‌ی زمزمه‌وار و هیس‌هیس‌گونه‌ی «اون پایین‌ها» تا بیان واژه‌های امروز، به عریانی.

آرزو می‌کنم که «پیشینه»مادرانم می‌دانسته اند که بدنشان مقدس بوده است. با کمک صداهای جسارت‌آمیز و واژه‌های صادقانه‌ی این نمایشنامه اعتقاد دارم که مادر بزرگ ها، مادران و دختران آینده، زندگی خودشان را بهبود خواهند داد و جهان را اصلاح خواهند کرد.»

از میان تعداد زیادی از تک‌گویی‌های نمایشنامه، تک‌گویی «واژن من دهکده‌ی من است» را برای ترجمه انتخاب کرده ام. هریک از تک‌گوَیی‌ها حَاوی توضیحی است از سوی نمایشنامه‌نویس. آنچه در زیر می‌خوانید، توضیحی است که پیش از تک‌گویی مذکور آمده است.

«در سال ۱۹۹۳ همینطور که در خیابان منهتن نیویورک قدم‌زنان از کنار روزنامه‌فروشی ردمی‌شدم، ناگهان تصویر روی جلد روزنامه‌ی Newsday مراَ عمیقا برآشفت. جمله‌ی روزنامه تصویر ۶ زن جوان را نشان می‌داد که تازه از کمپ تجاوزشدگان در بوسنی برگشته بودند. در چهره‌شان یاس و وحشت آشکارا دیده می‌شد و دردناک‌تر اینکه حسی از چیزی تازه‌شکفته و شیرین، چیزی پاک و معصوم، در پشت چهره‌شان برای ابد ویران شده بود. در داخل روزنامه تصویر دیگری چاپ شده بود از گروه عظیمی از زنان جوانی که اخیرا با مادرانشان در یک ورزشگاه، دایره‌وار، ایستاده بودند و هیچکدام از آنها به دوربین عکاسی نگاه نمی‌کرد.

این دو تصویر مرا برانگیخت و به خود گفتم که باید به دیدار این زنان بروم. در سال ۱۹۹۴ با حمایت و پشتیبانی لورن لوید Lauren Lloyd به مدت دوماه به کرواسی و پاکستان رفتم و با زنان پناهنده‌ی بوسنی مصاحبه کردم. این مصاحبه ها در کمپ‌ها، کافه‌ها و مراکز پناهندگان انجام می‌گرفت. پس از آن دوبار به بوسنی سفر کرده ام.

بعد از اولین سفرم، وقتی که به نیویورک برگشتم، در خشمی افزون بودم، از اینکه در سال ۱۹۹۳ در مرکز اروپا، حدود ۲۰ تا ۷۰ هزار زن، تحت یک طرح و تدبیر سیستماتیک جنگی مورد تجاز قرارگرفته اند و هیچکس در دنیا هیچکاری برای خاتمه‌ی اینَ هتاکیِ وحشیانه نکرده بود. نمی‌توانستم این بی‌اعتنایی را بفهمم! دوستی به من گفت که مَن نباید از موضوع متعجب باشم چرا که در همین کشور آمریکا هرساله ۵۰۰ هزار نفر زن مورد تجاوز قرارمی‌گیرند، و ما عملا در جنگ هم نیستیم! این تک‌گویی بر اساس داستان یکی از این زنان نوشته شده است. من در همینجا می‌خواهم از او تشکرکنم که داستانش را با من قسمت کرد. من به روان و قدرت او احترام می‌گذارم. همانطوریکه به تمام زنانی که ملاقاتشان کرده‌ام حرمت می‌نهم. زنانی که در جنگِ بیرحمانه و قساوت‌بار یوگسلاوی، از مرگ رسته اند.

این قطعه برای زنان بوسنی نوشته شده است.

«واژنِ من دهکده‌ی من است!»

واژن من سبز بود، مزرعه‌ی صورتی‌رنگ نرم پرآب،... ماده‌گاو ماغ می‌کشد، آفتاب می‌تابد آرام، دوست‌پسرم مرا لمس مَی‌کَند با تکه بوریایی نرم و طلایی رنگ.

{چیزی بین دوپای منست. نمی‌دانم آن‌چیز چیست. نمی‌دانم آنجا کجاست. لمس‌اش نمی‌کنم. نه حالا، نه هیچوقت دیگر، نه از آن‌زمان تاکنون}

واژن من بذله‌گو و پرسروصدا بود. واژن من نمی‌تواند منتظر بماند. واژن من خیلی حرفَ‌ها برای گفتن دارد. خیلی حرف‌ها. واژه‌ها حرف می‌زنند. از تلاش بازنمی‌مانند. نمی‌توانند بازبمانند. آه. آره ... آه ... آره ...

{نه از زمانیکه خواب دیده ام که یک حیوان مُرده با یک نخِ ماهیگیری سیاه ضخیم به پایین تنِ من دوخته شده. و بویَ بد حیوان مُرده نمی‌تواند از تنَ من جدا بشود. وَ گلویش چاک خورده اَست وَ از آن خونی

می‌چکد روی تمام لباس‌های تابستانی من.}

واژن من تمام ترانه‌های دختران را آواز می‌خواند. تمام آوازهای زنگوله‌های بزها را. آوازهای تمام مزارع وحشی پاییزی را. آوازهای واژن، آوازهای خانگیِ واژن.

{نه از زمانیکه سربازان لوله‌ی یک تفنگ ضخیم را در اندرون تنِ من فروبردند. بسیار سرد، میله‌ی بسیار سردَ آهنی می‌خواهد قلَبم را بشکافد. نمی‌دانم که آیا آنها می‌خواهندَ شلیک کنند یا توی مغز من فروکنند. ۶ نفر از آنها، دکترهای عظیم‌الجثه، هیولاوار با صورتک‌های سیاه، بطری‌هایی را هم به اندرون تنِ من فرومی‌کنند، چوب‌هایی هم فرومی‌کنند و دسته‌ی یک جَارو رَا.}

واژن من شناور در آب رودخانه. می‌پاشد آب شفاف و تمیز را روی سنگ‌های آفتاب سوخته، می‌ریزد آب روی سنگ‌های کلیت می‌ریزد آب بارها و بارها.

{نه از زمانیکه صدای پاره شدن پوست را شنیدم و صدای گوشخراش ترکیدن لیمو را، نه از زمانیکه تکه‌یی از واژن من پاره شد و افتاد توی کف دستم، تکه‌یی از لب واژن من، نه از زَمانیکه واژن من تقارن لب‌هایش را از دست داده اَست.}

واژن من یک دهکده‌ی زنده‌ی پرآب مرطوب. واژن من شهر من است.

{نه زمانیکه آنها با بوی مهوعَشان همچون بوی مدفوَع و گوشت دودزده، یک‌به‌یک برای هفت روز تمام، اسپرم کثیفشان را درونَ تن من ریختند. من رودخانه‌یی چرک‌آلود و زهرآگین شدم و با جریان این رودخانه، تمام محصولات خشکیدند و ماهی‌ها جان سپردندَ.}

واژن من یک دهکده‌ی زنده‌ی پرآب مرطوب.
آنها تصرفش کردند. سلاخی‌اش کردَند و آتشش زدند.
حالا من لمس‌اش نمی‌کنم
به دیدارش نمی‌روم
حالا جایی دیگر زندگی می‌کنم
نمی‌دانم آنجا کجاست!

xxxx

هانس‌پتر دُل/گونتر اِرکن
برگردان: اصغر نصرتی

از کتاب تا صحنه[1]
(۱)
(چگونگی سازماندهی، ساختار و روندِ تولیدِ تآتر در آلمان)

من گمان می‌کنم، تآتر قدیمی یا جدید وجود ندارد.
فقط تآتر خوب و بد وجود دارد.
فدریکو گارسیا لورکا

بخش نخست: سازماندهی

- **مقدمه**

وقتی نخستین اجرای یک نمایش با تشویق تماشاگران و دریافت آخرین پالتو از رختکن تآتر به اتمام می‌رسد و تماشاگران ساختمان تآتر را ترک می‌کنند، یک واقعه‌ی نمایشی به پایان رسیده است. واقعه‌ای که تماشاگران را در دو، سه و شاید چهارساعت متحیر، عصبانی یا خسته کرده است.

کمتر کسی به فکرش می‌رسد که برای این واقعه‌ی گذرا ماه‌ها تدارکات و برنامه‌ریزی ضرورت داشته و علاوه بر بازیگرانِ صحنه، نزدیک به چهارصد نفرِ

[1] این مقاله برگردان بخشی با عنوان **Vom Buch zur Bhüne** از کتاب زیر است.

Theater *Eine illustrierte Geschichte des Schaupiels*; Hans Peter Doll/Günther Erken, Belser Verlag, Zürich 1985.

است. (مترجم)

دیگر در پشت صحنه، با توجه به بزرگی و اهمیت تآتر، مشغول بوده اند تا یک چنین شب تآتری را برای تماشاگران ممکن کنند.

• سیستم تآتر آلمان

بیشتر تآترهای آلمان در مالکیت عمومی هستند. شهر، استان و انجمن‌ها مجریَان قانونی این تآترها هستند. تآتر خصوصی در آلمان خیلی نادر است.

سیستم تآتر آلمان دارای پایه‌های ساختارمندی است که تقریبا برای سد تآتر، از کونستانس تا شلسویگ یکسان است و آن عبارت است از: برنامه‌ریزی نیروی انسانی (مسوول تآتر، امور اداری، سولیست، ارکستر، کُر، بالت، صحنه‌پَردازی، تکنسین‌ها)؛ اجراهای متفاوت جدید و دوره‌یی، کمک‌های مالی توسط صندوق عمومی و تآترها و همچنین تماشاگران (آبونمان، انجمن‌های تآتری و تآتر مردم).

اکثر تآترها مدل ترکیبی ارایه‌ی برنامه‌ها؛ موزیک - تآتر (اپرا، اپرت، بالت) و «تآتر کلامی» (بازیگری) را دَر پیش می‌گیرند. در برخی شهرهای بزرگ، سازمان تآترها بر اساس نوع کار تفکیک شده اند. مثلا در برلین، هامبورگ، دوسلدُرف، کلن، مونیخ و فرانکفورت اپراها و تآترها کاملا جدا از یکدیگر به کارَ خویش مشغولند. اندک شماری از شهرهای متوسط (برای مثال هاگِن و گُتینگِن) تنها دارای تآتر موزیکال و یا «تآتر کلامی» هستند.

این سیستم تآتری بر چه اساس مالی استوار است؟ تآتر آلمان پیش از همه هدف‌های هنری، و نه تجاری، را دنبال می‌کند. برای آنکه این سیستم بتواند هدف‌های هنری را ترجیح دهد، به پول بیشتری از آنچه توسط فروش بلیط به دست می‌آید، نیاز است. این مبلغ کسری بودجه توسط صندوق دولت تامین می‌شود. البته نخستین گام توسط تماشاگر تآتر با خرید بلیط برداشته می‌شود.

آزادی هنری برای تآترورزان از یک‌سو و بلیط ارزان با سوبسید دولتی از سوی دیگر دو ستون اصلی سیاست‌گذاری تآتر آلمان است. این شیوه‌ی دولتیِ تآتر که می‌توان آن را تا قرن ۱۹، حتی بخشا تا قرن ۱۸ دنبال کرد، موجب حسرتَ کشورهای صاحب تآتری چون انگلستان، فرانسه و آمریکا شده است. چرا که در این کشورها تقریبا فقط تآتر خصوصیِ انتفاعی و تنها تعداد کمی تآتر وجود دارد که از کمک‌های دولتی برخوردار هستَند، وجود دارد.

بودجه‌ی دولتی هرسال توسط مجلس شهر یا مجلس استان تصویب می‌شود. به همین جهت بایستی در تآتر آلمان نه تنها امور هنری بلکه امور اقتصادیَ تآتر برنامه‌ریزی و بررسی شود.

اکنون در این ارتباط می‌توانیم به برخی آمار توجه کنیم. «اتحادیه صحنه‌ی آلمان»[2]، که متشکل از علاقه‌مندان، تآترورزان، مسوولین و مدیران تآتر است، سالانه آماری ارایه می‌دهد که ما در اینجا برای نمونه فصل‌های تآتری سال‌های ۱۹۸۴/۱۹۸۳ بررسی می‌کنیم:

در سال‌های مذکور ۱۰۰۰ نمایش توسط ۸٤ تآتر عضو اتحادیه‌ی صحنه، به معرض نمایش درآمده اند. علاوه بر این باید ۱۶۰۰ اجرای بعدی هر نمایش را به این تعداد افزود. این آمار نمایش‌های کودکان - نوجوانان، اجراهای موزیکال (که توسط گروه‌های تآتر کلامی، برای سالن تآتر شهر خود یا به عنوان مهمان به صحنه‌ی شهرهای دیگر رفته اند) و ۳۰۰۰ نمایش سالانه‌ی گروه‌های «دوره‌گرد استانی» را در بر نمی‌گیرد. بنابراین می‌توان مجموعه‌ی رقم اجراهای نمایش‌های تآتر کلامی را نزدیک به ۲۰۰۰۰ دانست.

در سال‌های مذکور نزدیک به پنج ملیون و هشتصد هزار تماشاگر این نمایش‌ها را در سالن‌های تآتر دیده اند. این آمار نشان‌دهنده‌ی اشغال ۷۱درصد ظرفیت سالن‌ها توسط تماشاگران است. هزینه و سوبسید تآتر کلامی به علت پیچیدگی و چندگانگی عرصه‌ی کار نمی‌تواند دقیقا برای هر بخش، مشخص و تدقیق گردد. اما مجموع مخارج جاری برای همه‌ی سالن‌های عمومی تآتر برای سال ۸۴-۱۹۸۳ رقم گردکرده‌ی یک میلیاردوهشتصدمیلیون مارک بوده که از آن یک‌ونیم‌میلیارد برای نیروی انسانی و ۳۰۰ میلیون مارک برای وسایل تآتر صرف شده اند. درآمد سالن‌ها ۳۰۰ میلیون مارک بوده و کسری درآمد، یعنی یک‌ونیم‌میلیارد مارک، از سوی دولت به شکل سوبسید جبران شده است.

> نمایش نزد ملت‌های باهوش و متمدن از ارزش بالایی برخوردار بوده است. نمایش به درستی همچون آموزشگاهی‌ست که در آن انسانها از حماقت، افراط و فساد به راه فرزانگی رهنمون می‌شوند. یونان و روم دو ملت باهوش و متمدنی بودند که هنر تآتر را همواره می‌ستودند...
>
> فریدریکا کارولینا نوی‌برین

• ساختار اداری و مدیریت

در تمامی تآترهای آلمان همواره ساختار همانندی را می‌بینید. این ساختار

[2] Der Deutsche Bhünenverein

به‌سان دوران «تآتر محوطه‌یی»[۳] هنوز هم هرَم‌گونه است و به سه بخشِ بزرگِ وظایف تقسیم می‌شود: **هنری، فنی و اداری**.
(مقایسه کنید با نمودار صفحه‌ی بعد).

در راس تآتر مدیر آن قراردارد که از سوی مسوول حقوقی (شهر یا استان) تآتر برای مدت حداقل سه تا پنج سال به این مقام منصوبَ می‌شودَ. وی مسوولیت هنری، سازماندهی، و اکثرا نتایج اقتصادی تآتر را به عهده دارد. وی پاسخگویَ برنامه‌های نمایشی تآتر است و بایستی که بخش اختصاص بودجه و مسوولین حقوقی را مطلع سازد. او همچنین گزینش و تامین نیروی بخش هنری تآترَ (کارگردان، بازیگر) را نیز به عهده دارد. به طور معمول مدیرَ تآترهای امروزَ هیچ تصمیم استخدامی یا مالی را بدون مشورت و بحث با مسوولین مربوطه‌ی آن بخش (کارگردان، طراح صحنه، دراماتورگ، مسوول اداری) انجام نمی‌دهد. تصمیم نهایی و حقوقی در اکثر موارد به عهده‌ی مدیر تآتر است. مدیران تآترها عمدتا از کارگردانها یا فارغ‌التحصیلان رشته‌ی «ادبیات و علوم تآتری» Theaterwissenschaft و در اندک‌مواردی از بازیگران تآتری انتخاب می‌شوند.

> تآتر جزیره‌ی دیگری است برای کشف. آنقدر در این کار عرصه‌های فروان، امکانات و گونه‌های نمایشی متنوع وجود دارد که آدمی نمی‌تواند در طول زندگی خویش به همه‌ی انها اشراف و تبحر بیابد. پتر اشتاین

انسان باید تآتر را ابتدا به عنوان یک محل تولید ببیند. مانند هزاران مرکز تولید خصوصیَ (کارگاه‌ها و کارخانه‌های کوچک) که هدف اصلی آنها تولید است. تولید تآتر «هنر» است. برای آنکه این تولید عملی شود، تنها نیاز به کارگردان، طراح‌صحنه و پیش از همه بازیگر نیست، بلکه علاوه بر اینها تعداد فراوانی کارگران فنی و افزارمند ورزیده ضروری‌ست. در این کار باید به دیگر شروطی همچون ایجاد ساختار تولید و سازماندهی با عملکرد دقیق، توجه کرده و آنها را احیا کنیم. بدَون همهَ‌ی این عوامل، نیروها و پدیده‌های تولیدی امروزه امر حساس و چندلایه‌ی تولید «تآتر» میسر نمی‌شود.

---

[۳] Hoftheater، این واژه در آلمانی از دو کلمه «هوف» به معنای حیاط یا محوطه و تآتر شکل گرفته است. و به امکان و شکلی از ارائه تآتر در آلمان و بخشا در اتریش اتلاق می‌شود که در نیمه دوم قرن ۱۸ رایج بود. ممکن است واژه «تآتر محوطه‌ای» نام مناسبی برای این تآتر نباشد، اما من در اینجا یک ترجمه تحت‌الفظی از آن ارائه داده‌ام. اما شاید بتوان این تآتر را به لحاظ تعلقات طبقاتی و مخاطب (تماشاگر) «تآتر اشراف» یا «تآتر نجبا» نامید. چرا که اجرای این تآترها همواره در حیاط وسیع قصرها یا قلعه‌های بزرگ اشراف آن دوره بوده صورت می‌گرفته است. صاحبان تآترها نیز همان اشرافی صاحب قلعه/قصر بوده‌اند. تا آنجا که من می‌دانم در فارسی واژه‌ای برای این تآتر وجود ندارد. (مترجم)

ساختار تآتر در آلمان

مدیر تآتر					
بخش اداری		بخش هنری	بخش فنی - تکنیکی		
امور ساختمانی	امور جاری	گروه نمایش	گارگاه‌ها	پوشاک	صحنه
سرایدار	کارگزینی	**کارگردانی**	فلزکاری	خیاطی زنان	تکنسین صحنه
کارگران فنی	محل تولید تآتر	**طراحی صحنه**	نجاری	خیاطی مردان	تکنسین‌های ماشین‌آلات
نگهبان	دفتر اشتراک	**طراحی لباس**	نقاشی	خیاطی لباس زیر	نورپرداز
مسوول رختکن	صندوق روزانه	**دراماتورگی**	مجسمه‌سازی	رختکن (کشیک شبانه)	پخش صدا
تحویل‌گیرنده‌های لباس	بودجه	**دفتر تولید**	تزیینات صحنه (رنگ، موکت، کاغذدیواری)	هنرهای دستی صنایع ظریف	وسایل صحنه
نظافتچی‌ها	صندوق کل	**بازرسی**	تسلیحات (شمشیر، تفنگ، چاقو و غیره)	کلاه‌سازی	
غذاخوری (اکثرا در دست پیمانکار)	دفتر حقوق کارکنان	**سوفلور**		کفاشی	
	آرشیو	**بازیگران**		رنگرزی	
	خرید			انبار پارچه	
	نقیله موتوری			**صورتگری**	
				صورتک	
				کلاه‌گیس	
				گریم (برای اجرا)	

توضیح:

به مناسبت سدمین سال تولد صادق هدایت اهل قلم و رسانه‌های گروهی یاد او را گرامی داشتند. کتاب نمایش نیز سعی داشت در این گرامی‌داشت سهمی داشته و دین خود را به این نویسنده‌ی ایرانی ادا کند. از همین رو و به همین خاطر مایل بودیم برخی اظهار نظرهای اهل تآتر را در باره‌ی نمایشنامه‌های اندک هدایت درج و منعکس کنیم. تا هم در حوزه تآتر مانده باشیم و هم در باره‌ی هدایت سخنی گفته باشیم. سهم ما در این گرامیداشت اندک بود و تنها توانسیم به این دو نظر کوتاه از آقای موحد دیلمقانی و بهمن فرسی اکتفا کنیم، بعلاوه‌ی چند نوشته‌ی کوتاه از خود صادق هدایت در باره تآتر که آنها را نیز بر این گرامی‌داشت افزودیم. در این تلاش قصد نداشتیم از صادق هدایت نمایشنامه‌نویس بسازیم و موقعیت ویژه‌ای برای او در این عرصه دست‌وپا کنیم. حتا قصد مقایسه آثار نمایشی او با دیگر نمایشنامه‌نویسانِ به نام یا گمانم ایرانی هم نبود. تنها ادای دینی به این نویسنده بود و بس.

متاسفانه حجم مطالب تآتری و کثرت مقالات ارسالی به کتاب نمایش از سویی و عامل محدودیت صفحات کتاب نمایش از سوی دیگر مانع از آن شد که در این شماره توجه بیشتر به آثار نمایشی صادق هدایت شود.[1]

---

[1] عکس این صفحه برگرفته از کتاب از کتاب «وغ وغ ساهاب»، انتشارات جاویدان است.

کتاب نمایش

خلیل موحددیلمقانی

صادق هدایت

صادق هدایت (۱۳۳۰-۱۲۸۱)، دو نمایشنامه به نام‌های «پروین دختر ساسان» (۱۳۰۹) و «مازیار» (۱۳۱۲) نوشت و یک خیمه‌شب‌بازی به نام «افسانه‌ی آفرینش».

نمایشنامه‌های هدایت نسبت به نوول‌های او ضعیف‌ترند، به ویژه نمایشنامه‌ی پروین دختر ساسان بسیار سانتی‌مانتال و شعارگونه است و شخصیت‌های بازیش آدم‌های کاغذین و بی‌بُعد و عمق‌اند. مازیار بهتر و پخته‌تر است به ویژه پرده‌ی دوم آن خوب پرداخت شده است و خود به تنهایی می‌تواند یک نمایشنامه‌ی تک‌پرده‌یی موفق باشد. مازیاری که صادق هدایت پرداخته، آن قهرمان برجسته‌ی تاریخی نیست، یک آدم معمولی است که اسرار شخصی خود را هم نمی‌تواند مخفی نگهدارد و همین دهن‌لقی او را لو می‌دهد و گرفتار می‌کند ...[1]

۱- برگرفته از بولتن «کانون تآتر» در آمریکا زیر نظر خلیل موحددیلمقانی به‌تاریخ ۲۵ اکتبر ۱۹۹۹.

۲- طرح صفحه از اردشیر محصص، برگرفته از کتاب وغ وغ ساهاب اثر صادق هدایت، به کوشش ناصر پاکدامن، انتشارات «کتاب چشم‌انداز». (کتاب‌نمایش)

بهمن فُرسی

هدایت یا نه‌هدایت!

می دانم چرا این فکر پیش آمده است که صادق هدایت در کسوت یک «ویژه‌نامه» یا چیزی در حدود آن به چارسوق نمایش پاگشا بشود. یک علت آن این است که **علی نصیریان** چل‌سال پیش «محلل» و «مُرده‌خورها»ی هدایت را به صحنه کشاند. البته با همانقدر دستاکری به قصد تبدیل «داستان» به «نمایش» که از او ساخته بود. چل‌سال پس از آن هم، در نخستین فستیوال تآتر ایرانیان در پاریس، **صدرالدین زاهد**، با برداشتی فن‌شناسانه «لوناتیک ـ هوسباز» هدایت را به قالب نمایش درآورد.

خود هدایت هم که یکی دو ارتکاب تحت عنوان «راز آفرینش» و «پروین دختر ساسان» به نیت نمایش دارد که نتیجه‌ی آن نه‌چندان نمایش بلکه تنها بهره‌گیری از «قالب گفت‌وشنود» برای بیان مقصود نویسنده از کار درآمده است.

اما، این علت‌ها به کنار، هدایت در اصل نویسنده‌ی پیشگام و اثرگذار در داستان کوتاه است. چندگامی هم جستارگر است. یکی دو وجب هم مترجم. با این پیش‌درآمد، صاف و پوست‌کنده بگویم که هواکردن هدایت زیرگذر تیارت وطنی نشانه‌ی کمبود موضوع در پاتیل مطبوعات، یعنی در این موضع و مورد چنته‌ی «کتاب نمایش» است. یا به این معناست که چون درامنویس معتنابهی نداریم، پس نمایش را در خورجین نویسنده‌ی نامدار پی‌جویی کنیم. اگر همین باشد آنچه که در کله‌ی کتاب نمایش گذشته و آن را به ارتکاب ویژه‌نامه‌ی هدایتیه! واداشته، پس باید در گوشی خدمت ایشان هرای! کشیده شود که در اشتباه‌اند. زبان فارسی، دست‌کم پنج دهه‌ی مستمر است که در «داخل» و بیش از دو دهه است که در «خارج» بسیار اثر نمایشی پس انداخته و کتاب نمایشِ نوعی حالاحالاها می‌تواند ذره‌بین‌اش را ـ اگر دارد ـ روی آنها میزان، و برونسَازه و درونمایه‌شان را کالبد شکافی و جُرم‌شناسی کند.

از سوی دیگر البته، گوش نامحرم نشنود، وقتی شخص معتبری مانند خودمان!! می‌نویسد "حالاحالاها" محل داریم برای میزان‌کردن ذره‌بین‌ها، و کالبد شکافی و جُرم‌شناسی دراماتیک، این سخن، گونه‌یی اعتراف ضمنی‌ست به این واقعیت که هنر درامنویسی وطنی هنوز مسیرهای هموار و عرصه‌های شیارکشی و جدول‌بندی شده ندارد. پس، یک نشریه‌ی نمایشی می‌تواند اندیشه‌ی آبرسانی به صحنه‌های وطنی از سایر سرچشمه‌ها را نیز مطرح کند.

به عبارت دیگر و باز هم روشن‌تر، به جای موضوع «جای هدایت در تیارت

وطنی» یا چیزی در این حدود که اشاره‌ی مستند و صریحی نیست، و سایر همقطاران هدایت در سرحلقه‌ی داستان‌نویسی نوین ایران، یعنی **جمالزاده** و **علوی** و **چوبک** و حتی **آل احمد** هم همانقدر می‌توانند ادعای «جا» داشته باشند و از سوی دیگر چون بسیاری آثار در خزانه‌ی ادب بومی مانندی شاهنامه و منظومه‌های نظامی و «ویس‌ورامین» و «سمک عیار» و «داراب‌نامه» و حتی «امیرارسلان» و «رستم‌التواریخ» هم در تیارت وطنی می‌توانند جاهای فراخ و بلند طلب کنند، پس، موضوع جستار کتاب نمایش، می‌تواند و باید قابلیت‌های نمایش در آثار گوناگون گنجینه‌ی ادب بومی باشد، که موضوعی‌ست اساسی و در خور جستارگری. و می‌ماند برای جویندگان جوان امروز و فردا. دست اسطوره‌ی هنر نمایش هم به همراهشان.

اما حالا که اندر جا و مکان هدایت در تیارت وطنی دم نزده‌ام، پس بگویم که وامدار شدن به هدایت، هرچند با مرده‌خورها و محلل آغاز و تقریبا به همان ختم شده است، سببی نداشت جز آن که آدم‌های داستان هدایت به «زبان گفتار» و «زبان عامیانه» سخن می‌گفتند. که می‌شد عینا آن را در روی صحنه بازگو کرد. ولی همین زبان، تیارت وطنی را مبتلای عارضه‌هایی کرد:

یک) این عارضه که شکسته‌نویسی یا شکسته‌گویی معمول در زبان گفتاری را در صحنه‌ی نمایش به افراط‌های نامعقول و گاه مضحک کشاند.

واژگان فارسی در مواردی، ساخت و طبیعتی دارند که شکسته‌گویی یا شکسته‌نویسی را برنمی‌تابند. و دو صورت گفتاری و نوشتاری آنها همان است که هست. مثلا واژه‌ی «عرفان» می‌ایستد در برابر دهانی که بخواهد آن را به صورت «عرفون» بگوید. در حالی که واژه‌های «ایران» و «تنبان» به روانی و بی‌هیچ مقاومت راه به «ایرون» و «تنبون» گفته‌شدن می‌دهند.

«عرفون» گفته‌شدن واژه‌ی «عرفان» در روی صحنه اعمال زور مثلا روشنفکرانه است. این اَعمال زَور نه تنها «زبان همگانی» برای صحنهَ نمی‌آفریند بلکه مشکل توده‌ی فارسی‌زبان را، دوتا می‌کند. یعنی نه معنای آن را پس از شنیدن می‌فهمد، و نه در کتاب لغت «عرفون» را پیدا می‌کند.

دو) این عارضه که «زبان عامیانه» که در داستان هدایت در دهان صاحب اصلی خودش، یعنی «تیپ»هایی از توده‌ی مردم عامی جای داشت، در اثر درامنویس وطنی، بر اثر ندانمکاری یا سهل‌انگاری، در موارد بسیار، «زبان گفتار» را پس زد و سراسر به جای آن نشست.

چاره‌جویی برای خلاصی از این عارضه‌ها هم بازمی‌ماند برای آیندگان. اگر هم ترجیح می‌دهند به جای چاره‌جویی و رهیابی فقط پخت کنند، خود دانند.

××××

صادق هدایت

پژوهش‌های تآتری[1]

• تآتر ایرانی خیمه‌شب‌بازی

تآتر خیمه‌شب‌بازی در ایران به اسم خیمه‌شب‌بازی نامیده می شود. «منظره‌ی چادر دشت» و معمولا در شب موقعی که نخ‌های متصله به عروسک‌ها که به وسیله‌ی آن‌ها عروسک‌ها به حرکت درمی‌آیند، [دیده نمی‌شوند،] نشان داده می‌شود. منظره‌ی خیمه‌شب‌بازی روی سطح زمین در چادر چهارگوشی که به وسیله‌ی طناب و میخ آهنی که در انتهای طناب وصل است، به عمل می‌آید. ارتفاع دیوارهای چادر ۱۷۰ سانتی‌متر و عرضش ۱۹۰ سانتی‌متر است. دیوار عقبی و پهلویی چادر و همچنین سقف آن سطح و بدون عقبه می‌باشند. دیوار جلویی که در مقابل نظرکنندگان است، از کف زمین و سرتاسر عرض چادر با یک بریدگی که ارتفاع آن تقریبا در حدود ۵۵ سانتی‌متر است، ساخته می‌شود. چندین‌بار عمیق‌تر (۶۰ سانتی متر از پرده‌ی جلویی) در پرده‌یی با پارچه‌ی سیاه پوشیده شده و ملیله‌های ابریشمی کوچک که به آن دوخته شده است، در چادر قرارمی‌گیرد. منظره‌ی عروسک روی سایه‌ی سیاه پرده‌ی داخلی که حرکت نخ‌های عروسک را مخفی می‌کند، به عمل می‌آید. قسمت داخلی چادر که در آن مکان اپراتور و صندوق عروسک‌ها استقرار یافته اند، از انظار به وسیله‌ی همان پارچه‌ی داخلی مستور می‌شوند. کف داخلی چادر از قسمت دیوار چادر جلویی تا پرده‌ی داخلی وسط چادر با پارچه‌ی سفیدی که روی آن بازی عروسک‌ها به عمل می‌آید، مفروش می‌شود.

---

[1] «پژوهش‌های تآتری» عنوانی است که به سه مطلب تآتری صادق هدایت داده‌ایم. مطلب را از کتاب «فرهنگ عامیانه مردم ایران» (گردآورنده جهانگیر هدایت، نشر شمه، تهران ۱۳۷۸) برگرفته‌ایم و عنوان‌های اصلی مندرج در کتاب را در بخش‌بندی مقاله حفظ کرده‌ایم. عکس مندرج در مقاله نیر از روی جلد همین کتاب اخذ شده است.

(کتاب نمایش)

عروسک‌ها از عقب پارچه وسط چادر در قسمت جلویی پارچه وسط چادر جهت بازی هدایت می‌شوند. مقدار نخ‌های سیاه که به عروسک‌ها متصلند در اثر کمی و زیادی حرکت هر عروسک مختلف استقرار شده نخ‌های اصلی به سر و شانه‌ی عروسک‌ها وصل می‌گردند. هنگام بازی نخ‌هایی که متصل به عروسک می‌باشند، به چوب‌هایی که در دست اپراتور است، وصل می‌گردند. عده‌ی عروسک‌های جهت بازی در ۷۰ تا ۸۰ شکل تشکیل می‌یابد. قد عروسک‌ها مختلف و از ۲۰ تا ۳۵ سانتی‌متر می‌باشند.

ساخت عروسک‌ها اکثر از چینی و قسمتی از آن از چوب و پارچه ساخته می‌شوند. البسه‌ی عروسک‌ها را خود اداره‌کننده در خانه می‌دوزد. ساخت هیکل و البسه‌های عروسک منوط به تاثیرات آن‌زمان است، به‌طوری که خود نگارنده در این تابستان مشاهده نمود. قزاق‌ها با کلاه مدل اخیری که سربازی است در ایران مرسوم شده در بر داشتند. شاه و سفرا و نمایندگان خارجه با اتومبیلی که جهت بازی تعیین شده، ایاب‌وذهاب می‌شوند. برای راحتی اپراتور خیمه‌شب‌بازی پارچه‌یی به جلوی چادر تا موقع شروع به بازی نصب می‌شود. هنگام بازی ارکستری که از ضرب‌گیر و کمانچه زن و یک پسربچه‌ی قاشق‌زن تشکیل یافته، مترنم است. آرتیست‌ها دو نفرند. یک نفر در چادر نشان‌دادن تآتر قرار گرفته و به جای عروسک‌ها با سوتی که در دهان خود قرار دَاده مذاکره می‌نماید، و دیگری آرتیستی است که در پهلوی چادر استقرار یافته و با عروسک‌ها صحبت کرده و دمبک را در حال نشستن چمباتمه می‌زند و در بعضی مواقع هم شرکت در بازی را عهده‌دار می‌شود. تصنیفَ‌هایی که هنگام بازی که هردو آرتیست می‌خوانند، مطالب و موضوعش مختلف است. مثلا آوازهای ملی و آوازهای قدیمی و آوازهایی را که مطرب‌های عمومی در خانه‌های طهران می‌خوانند و در خانه‌های شهرنو شنیده می‌شود و تصنیف‌هایی که تازه مد می‌شود، می‌خوانند. تصنیف‌ها تا اختتام بازی خوانده نمی‌شوند بلکه انتهای آن تا شروع به بازی بیشتر نمی‌شود. خیمه‌شب‌بازی هم مانند تآتر پهلوان یزدی، عروسک‌ها تمام بدیهیات را می‌گویند. گفتار و رفتار عروسک‌ها با ناشایستگی و ظاهرفریبی کاملی توام است. قسمت‌های تآتر خیمه‌شب‌بازی ایران که در آن از لحاظ فنی زیاد کار کرده شده است، قسمت رقص و بازی‌های خطرناک و کشتی‌گیری پهلوانی می‌باشد. عنصر بازی‌های خیمه‌شب‌بازی مختلف‌النوع است: رقص (کاملا نزدیک به رقص رقاص‌های ایرانی است)، تنبیه با چوب لادار، شرکت در عزاداری، چرخیدن شخصی که حجله با چراغ زیاد روی سرش می‌گذارد، مشق پلیس‌های سوارکار، کارهای خطرناک، ازدواج و انواع و اقسام بازیهای دیگر. زبان عروسک‌ها با ناشایستگی شنیده می‌شود. تآتر خیمه‌شب‌بازی اکثر برحسب دعوت در خانه‌ها

عملی می‌شود. اجرت و مزد عروسک‌دار پیوسته از نُظار بازی طلب می‌شود و اغلب در وسط بازی درخواست تنخواه می‌شود. و به همین سبب از شروع تا اختتام بازی چند دفعه جهت دریافت اجرت بریده و متروک می‌شود. اغلب پول را بدین وسیله طلب‌می‌کنند. موقعی که اتومبیل سفرای خارجه و شاه داخل در محوطه‌ی بازی شد، اتومبیل متوقف شده و جهت صرف چایی و تغییر ذائقه‌ی راننده‌ی اتومبیل پول جمع‌آوری می‌شود و تا پول مطلوب جمع نشود، اتومبیل از جای خود حرکت ننموده و بازی ادامه پیدا نمی‌کند. همچنین هنگامی که شخصی مولد بچه را زاییده و ماما جهت بریدن ناف بچه درخواست تنخواه می‌نماید و یا پس از اختتام مشق‌های خطرناک گاهی و یا به خوبی انجام دادن رقصی درخواست وجه جهت عهده‌داران رقص می نمایند[۱]. طهران اکتبر ۱۹۲۷

• پهلوان کچل - تآتر ایرانی

پ. آ. گالونف

در ایران دو نوع تآتر عروسک است. یکی نوع (گینیول Gignolle) که عروسک را انگشتان بازیگر که از زیر در سر و دست‌های عروسک گذاشته به حرکت می‌آورد. این تآتر به نام پهلوانی که در این پیس بازی می‌کند پهلوان کچل نامیده می‌شود.

نوع دیگر تآتر عروسکی ایرانی خیمه‌شب‌بازی‌ست که عروسک‌های آن به وسیله‌ی بندهایی که از بالا به دست و پای عروسک‌ها بسته شده، به حرکت می‌آیند.

پهلوان کچل را بیشتر در روز بازی می‌کنند و خیمه‌شب‌بازی را در شب که بندها در روشنایی مصنوعی دیده نمی‌شود. خودسکو A.Chodzko در مقدمه‌ی کتاب خود موسوم به تآتر ایرانی (Théâtre Persan) (صفحات ۱۴- ۱۹) چندصفحه راجع به پهلوان کچل نوشته و موضوع مختصر یک پیسی را ذکر کرده است.

در ادبیات ایران تقریبا ذکری از تآتر مدنی به استثنای چند اشاره به وجود تآتر ایرانی تقریبا در قرن ۱۲ در نظم ایرانی نیست.

ما تصورمی‌کنیم علت را باید در این موضوع تجسس نمود که این تآتر در

---

۲ - گمان بر این است که صادق هدایت در موقعیت خاصی به این مطلب دست یافته چون روی سرنامه‌ی وزارت جنگ و با عجله و انشایی که خالی از اشکال هم نیست، موضوع را یادداشت کرده و دقیقا این یادداشت (طهران ۱۹۲۷) مربوط به متجاوز از هفتادسال قبل است.

اوضاع زندگی ایران معمولی بوده و به آن در مجامع علمی و ادبی ایران هنوز هم با دیده ملاحظه می‌نگرند و آنرا قابل توجه یک مطالعه‌ی سطحی هم نمی‌دانند. من فقط در "فتوت‌نامه‌ی سلطانی" که از اثرات مقاوله‌نامه‌ی صوفیه و به قلم حسین کاشفی (در ۱۵۰۴ فوت کرده) نوشته شده، فصلی پیداکردم که در باب عروسک بازان نوشته و اصل و ترجمه آن ذیلا شرح داده می‌شود. در متن نسخه‌ی خطی که طرف استفاده‌ی من بود، افتادگی‌هایی دارد.

به طوری که از این تالیف مستفاد می‌شود، در آخر قرن ۱۵ چند نوع تآتر عروسک در ایران وجود داشته: نوع گینیول و ماریونت (آیا اگر لغات خیال‌بازی که در متن نسخه‌ی خطی دیده می‌شود، اشاره به تصورات موهوم باشد، همان نوع قراگوز ترکی نخواهد بود؟)

تآتر ایرانی پهلوان کچل مثل کلیه‌ی تآترهای مثل خود دارای جنبه مستهجنی است که مجبور کرده در محل‌های خیلی بی‌پرده نقطه بگذارم.

در این تآتر که مثل تآترهای حالیه‌ی ایران بازیگران تآتر دائما umipolosopist (بازیگران این تآتر دو نفرند. صاحب آن که پهلوی خیمه ایستاده و در محاوره و گاهی که در بازی شرکت می‌کند و معاون آن که شاگردش باشد. شخص اخیرالذکر در خیمه نشسته به عوض عروسک صحبت می‌کند.

• صاحب تآتر - لوطی رمضان

لوطی رمضان در طهران متولد شده. پدرش کربلایی محمد نقال بوده و لوطی رمضان در بچگی مقدار زیادی از نقل‌های پدر را گرفته بود.

در طفولیت لوطی رمضان را به شاگردی به کفش‌دوزی سپردند. در این موقع آشنایی لوطی رمضان با درویشی که شاعری می‌کرده و در سخن‌وری‌ها شرکت می‌جسته شروع می‌شود. درویش به استعداد و هوش فوق‌العاده لوطی رمضان جوان پی‌برده، او را دعوت می‌کند که در سخنوری‌ها با او شرکت جوید. لوطیَ کفاشی را دور انداخته با شوق وافری دست‌به‌کار جدید می‌زند و برای هر مجلسی از درویش ۲- ۳ قران می‌گیرد.

لوطی رمضان قدری پول جمع‌کرده برای زیارت به مشهد و از آنجا به کرمان می رود. لوطی که تمام وجه صرفه‌جویی خود را خرج کرده بود، برای اعاشه‌ی خود به عنوان درویش در کوچه‌ها گردیده، مداحی می‌کند. پس از چندی موفق می‌شود به سمت شاگردی خدمت یک نفر حقه‌باز کرمانی را بنماید. پس از مرگ حقه‌باز دارایی او منجمله لوازم حقه‌بازیش به ارث به لوطی رمضان می‌رسد. لوطی رمضان چندسال در شهرها گردش کرده به حقه‌بازی اشتغال داشته، بعد در طهران

به سمت شاگردی لوطی عظیم در عروسک‌بازی شرکت‌می‌کند. لوطی رمضان در هرنوع تآتر عروسک: پهلوان کچل و خیمه‌شب‌بازی قریب بیست‌سال کار می‌کند. علاوه بر این هنوز هم حقه‌بازی می‌کند و در سخنوری‌ها شرکت می‌نماید.

• صحنه‌ی عروسک

صحنه‌ی تآتر عروسک عبارت از خیمه کوچکی‌ست که از چهار تخته پرده‌ی دوخته شده به چهارچوب ساخته شده است. ارتفاع چادر قریب یک‌ونیم متر و سر ندارد. این چادر به توسط طناب‌هایی که سرشان دارای فیش‌های کوچک آهنی‌ست، بر زمین استوار گردیده. در یک سمت چادر که طرف تماشاچیان است، از بالا تخته‌ی باریکی که کف صحنه باشد، می‌گذارند. این تخته دارای چند سوراخ برای [ ] می‌باشد. در وسط پرده سوراخ کوچکی تعبیه گردیده که در موقع لزوم عروسک از آنجا نمایان می‌شود.

صورت‌ها را معمولا عروسک‌باز خودش می‌سازد. سر و نیم تنه‌ی آنها از چوب گاهی هم از مقوا است. در موقع بازی صورت‌ها را به این ترتیب بر هر دو دست می‌پوشانند که انگشت سبابه و وسطی در سر و بنظر و خنظر در یک آستین و شست در آستین دیگر جای گیرد.

شخصی که داخل چادر نشسته عروسک‌ها را به حرکت می‌آورد و به عوض آنها با سوت‌سوتکی که در دهان دارد، صحبت می‌کند.

• تماشاچیان - جمع آوری پول

نمایش تآتر عروسک معمولا در میدان‌های شهر داده می‌شود. در تهران بر اثر تعقیب پلیس پهلوان کچل رفته‌رفته از میدان‌ها رخت بربسته و به دعوت اشخاص به خانه‌های آنها می‌رود. فقط در دو سه نقطه‌ی اطراف تهران هنوز اجازه داده می‌شود نمایش بدهند. تماشاچیان خیابانی از عملیات و ظرافت‌گویی عروسک لذت می‌برند. یکی از مواقع جالب‌توجه نمایش جمع‌آوری پول از تماشاچیان است. صاحب تآتر عروسک باید خیلی زرنگی و خوش‌صحبتی به خرج دهد تا بتواند تماشاچیان را مجبور به پول‌دادن نماید. نمی‌شود به عطای به طور دلخواه پس از ختم نمایش امیدوار بود. لذا جمع‌آوری پول در حین نمایش به عمل آمده، نمایش برای این منظور چند مرتبه قطع می‌شود. صاحب عروسک قبل از شروع به بازی می‌گوید.[۲]

۲ دنباله‌ی مطلب را صادق هدایت ننوشته است چون بقیه‌ی برگ کاغذ خالی است و مطلبی در آن نوشته نشده است. (توضیح گردآورنده)

۳ این نوشته نیاز به برخی راست‌گردانی‌ها داشت که ما بنا به دلیل حفظ امانت از این کار اجتناب کردیم. (توضیح کتاب نمایش)

باربارا اشتاین‌باوئر ـ گروچ[1]

برگردان: مسعود مدنی

تاثیر سینماگران تبعیدی آلمانی بر فیلم‌های سری سیاه آمریکا

(قسمت سوم)

• نور موضعی

نورافکن‌های موضعی در صحنه‌ی تآترهای بیانگرایانه (اکسپرسیونیستی) و هم در سینمای خاموش آلمان به‌کار می‌رفت. در ابتدای سینمای خاموش آلمان، در فیلم «کابینه‌ی دکتر کالیگاری» از صفحه‌های سوراخ‌دار در جلوی منبع نوری استفاده شد. این تکنیک به عنوان انتقال تصویری محور بیانی استفاده شده، که قاعده‌ی آن چنین بود که در آشوب جهان فقط یکٌ‌چیز مشخص است و آن از میان‌بردن رابطه‌های معنی‌دار میان انسان و سایر اشیا است.[22] نور موضعی دارای این قابلیت بود که اشخاص داستان را از فضای اطرافشان جدا کرده و به این طریق ویژگی‌های عاطفی آنان را مرئی می‌کرد. در فیلم «دست‌های اورلاک» (۱۹۲۴) دایره‌ی نوری که معشوقه‌ی اورلاک در آن دیده می‌شود، وحشت زن را از پیرمرد تصویر می‌کند. نورهای موضعی در فیلم «نوسفراتو» (۱۹۲۲) فضای خوفناک و تهدیدآمیزی در طول فیلم ایجاد می‌کنند. «جوناتان» دری را باز می‌کند و در جلوی او طرح خوفناک خون‌آشام در نور عمودی آشکار می‌شود. جوناتان به‌این موجود شیطانی نگاه می‌کند و از ترس به اتاق خود می‌دود، نوسفراتو در نوری بسیار متمرکز به دنبالش می‌آید.

در سری سیاه نیز اثر نوری چراغ موضعی به کار گرفته می‌شود. نورپردازی لکه‌یی چهره‌ی زن پیشگو در فیلم «وزارت ترس» (۱۹۴۵) در تاریکی به صورت نقاب درخشانی درمی‌آید و تابش تهدیدآمیز آن تمامی شرکت‌کنندگان در این

---

[1] Barbara Steinbauer-Grötsch

جلسه را تحت تاثیر قرار می‌دهد. نورافکن موضعی در فیلم «خانم شبح» (۱۹۴۴) برای بیان جدایی و درماندگی در صحنه‌های زندان میان محکوم و منشی به کار گرفته می‌شود. در فیلم «غرامت مضاعف» (۱۹۴۸) آنتونی مجسمه‌یی نورانی را در صحنه‌ی تآتر کاملا تاریک نصب می‌کند. این مجسمه‌ی نورانی استعاره‌ی تصویری از جدایی و تنهایی‌ست که بازیگر از آن رنج می‌برد و در نهایت در زیر فشار آن در هم می‌شکند. یک مورد به‌کارگیری استاندارد نور موضعی به عنوان بیان تصویری ویژگی‌های روانی شخص داستان تقریبا در هر فیلم سری سیاه دیده می‌شود. به عنوان مثال در یک اتاق تاریک‌شده، دو شخصیت ناپیدا، قاتل و قربانی، نشسته اند، آن هم در نور رَنگ‌پریده‌ی چراغ سقفی. مجموعه بیان‌گر آنست که ایندو زندانی ترس، جدایی و یاس خویش هستند. فقط برای لحظه‌یی نور تند صورت آن‌ها راَ روشن می‌کند و بعد دوباره شب همه جا حاضر که آن‌ها را دربرمی‌گیرد.

شخصیت‌هایی که در نور موضعی قرار می‌گیرند، در سینمای خاموش آلمان غالبا یادآور حیوانات وحشت‌زده هستند که گویی یک نیروی نامریی آنان را تسخیر کرده و سپس به گوشه‌یی رانده باشد. به عنوان مثال شخصیت «سزار» خواب‌گرد در فیلم «کابینه‌ی دکتر کالیگاری» یا «ماریا» در فیلم «متروپولیس» (۱۹۲۷) که در راه فرار از «روت وانگ» لحظاتی در ستون نور چراغ دستی‌اش دیده می‌شود. در فیلم «آخرین مرد» (۱۹۲۴) دربان سابق وقتی تلاش می‌کند اونیفورم دربانی‌اش را پنهانی بردارد، در نور موضعی دیده می‌شود.

در فیلم‌های سری سیاه هم شخصیت‌های اول داستان، اعمال ناپیدایشان از طریق نور موضعی ناگهان مورد توجه قرار می‌گیرد، این شخصیت‌ها هم چون تعقیب و تحریک شده‌ها نمودار می‌شوند. به عنوان نمونه شخصیت اول فیلم «مرا سرسختانه ببوس» (۱۹۵۵) «کریستینا» که از یک مرکز روانی فرار کرده است. زن خانه‌دار فیلم «لحظه‌ی شجاعت» (۱۹۴۹) که مورد تطمیع قرار گرفته و شخصیت اول فیلم «شب و شهر» (۱۹۵۰) که همچون افراد مفلوج که گویی نور موضعی او را به گوشه‌یی رانده و فرار را غیرممکن می‌کند.

نورپردازی دراماتیک و تصویری از طریق نور موضعی در فیلم‌های سری سیاه غالبا با انگیزه‌ی جست‌وجو نیز مرتبط است. خواه کارآگاه فیلم «قاتل محبوب من» (۱۹۴۴) یا نیروی دولتی فیلم «فراری» (۱۹۴۷) یا «ولگرد» (۱۹۵۱) یا شهروند عادی در فیلم «در میان زنده‌گان» (۱۹۴۱)، «زن دوم» (۱۹۵۱) یا «خانه‌ی کنار رودخانه» (۱۹۵۰) در همه‌ی این فیلم‌ها شخصیت‌های سری سیاه در زندگی سرگردان هستند، تلاش‌های بی‌سرانجام آنان، واقعیت را به گونه‌ی قیاسی درک‌کردن، این

همه در نور لرزان یک چراغ‌قوه‌ی دستی یا نور رنگ‌پریده‌ی چراغ‌های جلوی اتومبیل که تاریکی سیاه شب را می‌شکافند، بازتاب می‌یابند. این مورد به‌ویژه در فیلم «برخورد» (۱۹۴۵) ساخته‌ی **کورتیس برنهاردت** دیده می‌شود. «ریچارد» که همسرش را همراه با اتومبیل به اعماق دره فرستاده، در پایان فیلم به محل جنایت برمی‌گردد. اتفاقات عجیبی که اخیرا پیش آمده، مرگ همسرش را زیر سوآل برده و او را به بحران گرفتار کرده است. وی برای آنکه از مرگ همسرش مطمئن شود، نور چراغ‌قوه‌ی دستی‌اش را روی تکه‌های خردشده‌ی اتومبیل می‌گرداند. در این جا تاریکی به صورت استعاره‌یی از افکار مغشوش او درمی‌آید. رقص بی‌هدف شعاع نوری در تاریکی بیان خوبی برای جست‌وجوی مایوسانه‌ی او به دنبال واقَعیت اَست.

- **دوربین ذهنی متحرک**

گفته‌ی **بلابالاش** که هر نقطه‌نظر تصویری بیانگر یک نقطه‌نظر روحی است[۲۳]، به‌ویژه در مورد حرکت دوربین سری سیاه صدق پیدا می‌کند. حرکت دوربین هم چون نورپردازی، هستی و شرایَط آگاه شخصیت را آشکار می‌کند. به این ترتیب فیلم‌های سری سیاه، به بیان تصویری سینمای خاموش آلمان بازهم بیشتر نزدیک می‌شوند.

کابینه دکتر کالیگاری

تا زمان فیلم «آخرین مرد» (۱۹۲۴) دوربین در نماها در سینمای آلمان فاقد حرکت بود. دوربین در ترکیب صحنه‌پردازی، نقشی حاشیه‌یی داشت. بیشتر خود را با اصل صحنه‌پردازی تآتری منطبق می‌کرد. گرچه اندازه‌ی تصویری در فیلم‌ها، میان‌دور، نیمه‌دور و نزدیک تغییر پیدامی‌کرد، اما موقعیت دوربین در غالب فیلم‌ها در حین فیلم‌برداری نما عوض نمی‌شد. این عدم حرکت دوربین از یک‌طرف به دلیل محدودیتَ فنیِ امکان تحرکت دوربین طی فیلم‌برداری و از طرفی از نظر بازتاب جهت‌گیری هنَری فیلم نسبت به جنبه‌ی نمایشی نقش مهمی داشت. دوربین به‌ویژه در فیلم‌های اولیه‌ی سینمای خاموش آلمان نقش بیننده‌ی تآتر را تقلید می‌کرد، که نباید نقطه نظرش در تمام طول فیلم عوض می‌شد. اما این که طرز نگرش انقلابی در پرسپکتیو، عناصر بیانگرایانه‌ی تصویر، طرح نوری یا دکور را می‌شد شامل کار

دوربینی نیز کرد، تا اواسط دهه‌ی بیست به ندرت شناخته شده بود. **مورنایو** با فیلم «نوسفراتو» (۱۹۲۲) به صورت پراکنده از نقطه‌نظرهای ذهنی اما بی‌حرکت دوربین استفاده کرد.[۲۵] اما این **کارل فروند** فیلمبردار بود که همراه با مورنایو و نویسنده‌ی فیلم‌نامه، **کارل مایر**، در «آخرین مرد» زمینه‌ی تصویری جدیدی را کشف کردند، به این طریق که دوربین را ضمن فیلمبرداری حرکت دادند یا به عبارتی آن را آزاد کردند. و به این ترتیب دوربین ذهنی متحرک در فیلم پدیدار شد. اکنون دوربین می‌توانست هر موقعیتی که شخصیت اختیار می‌کرد، نیز اختیار کند و برای این مقصود هر حرکت دلخواه را نیز انجام دهد. دوربین اکنون می‌توانست دنیا را از نقطه‌نظر انسان نشان دهد ویک تجربه‌ی کاملا ذهنی را به صورت یک تجربه‌ی تصویری قابل لمس درآورد.[۲۶]

در فیلم آخرین مرد، مستیِ دربانِ پیر بعد از میهمانی از طریق دوربین نقطه‌نظری و متحرک نشان داده می‌شود. در این فصل دوربین کاری بیشتر از ارایه‌ی ساده‌ی واقعیت انجام می‌دهد. نقطه‌نظر ذهنی دوربین، توام با حرکت آن در تمام جهات، به صورت بیان تصویری شرایط فیزیکی شخصیت داستان تفسیر می‌شود. این فصل نماینده‌ی شرایط ذهنی شخصیت است.[۲۷] همچنین در فیلم «واریته» (۱۹۲۵) ساخته‌ی **دوپان** نماها و فصل‌های نقطه‌نظری متعددی با دوربین متحرک فیلمبرداری شده است. در ابتدای فیلم، دوربین ذهنی، ناراضی بودن شخص اول داستان از زندگی و خانواده‌اش را، یک مجموعه‌ی نمایشی کوچکِ سیار که او آن را با بدبختی اداره‌می‌کند، نشان می‌دهد. نمای فیلمبرداری شده نشان‌دهنده‌ی نقطه‌نظر او، روی تنها بازمانده‌های حقیر زندگی‌اش و واگن سیار، محل زندگی‌اش، چرخش می‌کند. در این نما درمانده‌گی موقعیت او و میل به این که همه چیز را بگذارد و برود، احساس می‌شود. احساس شخصیت درلحظه‌یی که متوجه می‌شود معشوقه‌اش با یکی از نمایشگران سیرک رابطه دارد و به او خیانت می‌کند، ازطریق نمای نقطه‌نظری تصویر شده است. دوربین در این نما، توازن خود را از دست می‌دهد و شروع به چرخش می‌کند. این حرکت معادل تصویری احساس مرد است. به‌این طریق که او در واقعیت نیز اتکایش را در زندگی از دست می‌دهد. در اوج تصویری و احساسی فیلم نیز از دوربین نقطه‌نظری متحرک استفاده شده است. موقعی که شخصیت خیال می‌کند، رقیبش را در سرازیری به سوی مرگ می‌راند. دوربین این بخش را از دیدگاه مرد فریب‌خورده که روی بند و نگاهش به طرف تماشاگران است، نگاه می‌کند. تماشاگران، شوکه از این موقعیت، سعی‌دارند خود را کنار بکشند.

درفیلم‌های سری سیاه نیز از ابتدای پیدایش از شیوه‌ی دوربین ذهنی، هرچند

به صورت پراکنده، مثلا در فیلم «عقاب مالتوس» (۱۹۴۱) استفاده شده است. در ارتباط با امکانات اپتیکی دوربین، به‌طورمثال عدم وضوح عدسی، همچون سینمای خاموش آلمان، به عنوان تفسیر تصویری موقعیت بی‌هوشی استفاده می‌شود: این شیوه یادآور تاثیر بیان‌گرایی‌ست. چرا که از طریق زیبایی‌شناسی کارگردانان، نویسندگان، تکنسین‌های آلمانی مختلف مهاجر به آمریکا در سال‌های بیست و سی است که درنهایت اینان مجرایی برای بیان تازگی‌های سبکی و روانشناسانه در فیلم‌های سری سیاه می‌یابند که درجهت بیان این فیلم‌ها به دلیل بودجه‌ی اندکشان باید استیلیستیک و مختصر و مفید باشد.[۲۸]

طی سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۷ دوربین ذهنی متحرک به صورت گسترده در فیلم‌های سری سیاه به کار گرفته می‌شود. خصوصا کورتیس برنهاردت در فیلم «برخورد» (۱۹۴۵)، «تسخیرشده»(۱۹۴۷) و «دیوار بلند» (۱۹۴۷) از این تکنیک به دفعات استفاده می‌کند تا شرایط مردد و دوگانه‌ی شخصیت‌های خود را به صورت تصویری بیان کند، نماهای نقطه‌نظری در فیلم «تسخیرشده» از نظر کارکرد کاملا با نمونه‌های سینمای خاموش آلمان برابری می‌کنند. برنهاردت صحنه‌ی ورود شخصیت زن داستان را به بیمارستان از دیدگاه دوربین ذهنی نشان می‌دهد. لوییس روی‌یک برانکار متحرک، از میان راهروهای کلینیک گذرانده می‌شود و آنچه وی از محیط اطرافش می‌بیند، دوربین آشکار می‌کند. سقف کاملا روشن، پنکه‌ی سقفی که به گونه‌یی تهدیدآمیز روی سر او می‌چرخد و چهره‌های ناآشنا که روی او خم می‌شوند. این نمای نقطه‌نظری متحرک که طولانی هم هست، برگردان تصویری روحیه‌ی آشفته‌ی لوییس است. در فیلم «برخورد» ریچارد، شخص اول داستان، بعد از تصادفی سخت، از حالت بی‌هوشی درمی‌آید. دوربین ذهنی درک نامطمئن او را در تصویر بسیار درشت نشان میدهد. به این ترتیب فیلم بین فصل قبلی رویا که فقط در ذهن ناآگاه او می‌گذرد و واقعیت که او به‌تدریج خود را در آن می‌یابد، پلی می‌زند. **فریتز لانگ** در راستای مشابه، یک نمای نقطه‌نظری متحرک را در فیلم «وزارت ترس» (۱۹۴۵) به کار می‌گیرد. در این نما وقتی شخص اول داستان، بعد از حمله‌ی موشکی از بی‌هوشی درمی‌آید، ابتدا درک درستی از واقعیت اطرافش ندارد. پرسپکتیو از شکل اصلی خارج شده و حرکات نوسانی دوربین حالت فوق را تصویر می‌کند. در «قاتل محبوب من» (۱۹۴۴) و «آتش متقاطع» (۱۹۴۷) دوربین ذهنی متحرک مست بودن شخص اول داستان را نشان می‌دهند و در «تعقیب» (۱۹۴۶) نقاط ضعف روحی او را.

در فیلم «دیوار بلند» برنهاردت دوربین ذهنی‌اش را یک‌گام فراتر در جهت

تکنیک بیان داستانی به‌کار می‌گیرد. استون کنت، سرباز سابق که به قتل همسرش متهم است، سعی دارد ازطریق روان ـ دارویی، آخرین برخوردش را با همسرش در ذهن بازسازی کند. مرد، زن را در خانه‌ی کارفرمایش می‌بیند، دعوایی بین زن و شوهر درمی‌گیرد. نماهای نقطه‌نظری متحرک و کوتاهی نشان می‌دهند، چگونه کنت به همسرش نزدیک شده و شروع به خفه‌کردن او می‌کند. درست در این زمان مرد بی‌هوش می‌شود و حافظه‌اش قدرت یادآوری لحظات بعدی را ندارد. دوربین ذهنی در این فصل تنها امکان ورود به رویدادهای گذشته است. در این لحظه فیلم روایت داستان را متوقف می‌کند. درست در لحظه‌یی که قدرت درک کنت بازمی‌ایستد، شرایط روایتی همه‌دان و همه‌جا حاضر درهم‌می‌شکند و تنها واقعیت موجود، واقعیت حقیقی - واقعیت موجود درک انسانی[۲۹]- را آشکار می‌کند. در این راستا می‌توان دو فیلم دیگر سری سیاه را نیز که در آن‌ها دوربینِ ذهنی در سطح یک وسیله‌ی روایتی ارتقا می‌یابند، نام برد. یکی فیلم «خانمی درَ دریاچه» (۱۹۴۷) ساخته‌ی **روبرت مونتگمری** که بازگشت به گذشته، گفتار روی تصاویر و نقطه‌نظر روایت‌کننده‌ی شخص اول را با دوربین متحرک ترکیب می‌کند. همچنین در فیلم «گذرگاه تاریک» (۱۹۴۷) که چند ماه بعد از «خانمی در دریاچه» به نمایش درآمد، سی دقیقه‌ی اول داستان از طریق دوربین ذهنی فیلمبرداری شده. در هر دو فیلم دروبین ذهنی بیانگر یک حالت روحی نیست بلکه فقط یک امکان ذهنی برای ورود به داستان است، امکانی که دیدمان را از واقعیت رویداد محدود می‌کند.

Dhis GLN For Hier

- **نمای بسیارنزدیک**

اصطلاح انگلیسی "Close-Up" در لغت به معنای "نزدیک‌ترشدن" است و به نقطه‌نظر دوربین برمی‌گردد. در مقابل اصطلاح آلمانی به معنای "تصویر بزرگ" بیشتر به اندازه‌ی تصویر ضبط شده برمی‌گردد. باید خاطرنشان کرد که در سینمای خاموش آلمان به این عنصر کیفی، در اصطلاح ایزنشتین، اهمیت خاصی داده شده است. در سینمای خاموش آلمان تصاویر بزرگ از شخصیت‌های اصلی داستان نقش نمایشی مهمی دارا هستند. چرا که در مرحله‌ی

اول وظیفه‌ی این تصاویر نشان‌دادن و نمایش نیست که بیشتر ارایه‌ی یک مفهوم، نشانه‌ی چیزی‌بودن و برجسته‌کردن آن است.[۳۰]

مفاهیم «تجرد» و «در فضا قرار گرفتن» که مورخ هنرشناس **ویلهلم ورینگر** به خصوص در نقاشی اکسپرسیونیستی آن را مورد توجه قرارمی‌دهد، در نمای بسیار نزدیک معادل سینمایی خود را می‌یابند. همچون نور موضعی، تصویر نزدیک نیز می‌تواند چهره‌ی شخصیت را از محیط اطراف آن جداکند. نزدیکی دوربین به شخصیت به تماشاگر امکان‌می‌دهد به درجه‌ی بالایی با احساس‌های او همانندی کند. چرا که تماشاگر در این موقعیت نه شاهد یک شخصیت از گوشت و پوست که شاهد گونه‌یی بیان انسانی، یک احساس، یک موقعیت روحی، یک قصد و یک اندیشه است. احساس، موقعیت روحی، قصد و یا اندیشه، هرچند کارگردان تلاش کند آن‌ها را از طریق ویژگی‌های مکانی سدها بار مورد تاکید قراردهد، پدیده‌های مکانی نیستند.[۳۱]

درست در نقطه‌ی مقابلِ "نمای نزدیک" ایده‌آلی در فیلم‌های آمریکایی، در سینمای آلمان دهه‌ی بیست، جای نمای نزدیک را نماهای نزدیک با نورپردازی موضعی نمایشی و از روبه‌رو می‌گیرد. از طریق این نوع فیلمبرداری و نورپردازی چهره‌ها دچار ازشکل‌افتادگی می‌شوند. به طور مثال در فیلم «سایه» ساخته‌ی **آرتور روبیسن** (۱۹۲۳) که شوهر متوجه خیانت همسرش می‌شود و زنش را بی‌رحمانه ازمیان‌می‌برد، دوربین تصویر نزدیکی از صورت مرد را نشان‌می‌دهد. منبع نورپردازی در این جا یک شمع سوسوکننده است که از پایین به او می‌تابد. به این ترتیب ظاهر طبیعی چهره ازدست‌می‌رود. به حدی که چهره‌ی مرد به‌صورت یک ماده‌ی شکل‌پذیر درمی‌آید که نور، بزرگنمایی تصویر و هنر بازیگر آن را به صورت بیان حالت روحی شخصیت درمی‌آورد. انزجار و نفرت، میل انحراف‌آمیز و خشونت بی‌قیدوبند و تمامی طیف امیال نهفته در این تصویر شکل می‌گیرد. در فیلم «واریته» (۱۹۲۵) یک تصویر نزدیک از **امیل‌یانینگز** در نقش عاشق مست موقعیت روحی مملو از محبت و علاقه‌ی او را قبل از آن که رقیبش را بکشد، تصویر می‌کند. مورنایو نیز در فیلم «آخرین مرد» غالب مواقع تلاش‌می‌کند تا دنیای حسی شخص اول داستان را تصویرکند. رویای دربان مست از طریق نماهای نزدیک مرد در حال خواب، که نماهای ناخودآگاه رویا روی آن‌ها چاپ شده، نشان داده می‌شود. در فیلم «جعبه‌ی پاندورا» (۱۹۲۹) ساخته‌ی **پابست** در نماهای بسیار نزدیکی از شخصیت زن فیلم، نیروی سرکش جنسی زن و همچنین قاتلش بازتاب یافته اند. در چشم‌های مرد نفرت از موقعیت روحی‌اش دیده می‌شود.

کارکرد بیان‌گرایانه‌ی نمای نزدیک در سینمای خاموش آلمان و در تولیدات

اولیه‌یی چون «دیگری» (۱۹۱۳)، در فیلم‌های متعدد سری سیاه دوباره خود را نشان می‌دهد. به این ترتیب سری سیاه یکی از قراردادهای هالیوود را که استفاده از نماهای نزدیکی است که به ستاره‌های زن هالیوود زیبایی و فَرازَمینی اعطامی‌کند، زیر پا می‌گذارد. به این ترتیب سری سیاَه با استفاده از اینگونه نماهای نزدیک، ستارگان زن را همچون ستارگان مرد به دنیای واقعی بازمی‌گرداند.[۳۲] در فیلم «موعد، صبح زود» (۱۹۴۶) فیلمی پر از طرح‌های نورپردازی، نماهای بسیار نزدیک از **سوزان هایوارد** چهره‌اش را که ترس و نفرت فراگرفته است، نشان می‌دهد. در فیلم «شب و شهر» (۱۹۵۰) چهره‌ی شخصیت مرد اول داستان را در یکی از نماهای از نظر بیان‌گرایی همانند مورد فوق می‌بینیم. نمای نزدیک **ورونیکا لیک** در «کوکب آبی» (۱۹۴۶) نیروی درهم‌شکننده‌ی جذابیت جنسی او را به تصویر می‌کشد. زیبایی چهره‌ی او همچون **لوییز بروکز** خونسردانه و در عین حال خطرناک است. کورتیس برنهاردت در فیلم‌های «تسخیرشده» (۱۹۴۷) و «دیواربلند» (۱۹۴۷) از نماهای بسیار نزدیک، توام با نور موضعی از روبه‌رو استفاده می‌کند تا زندگی درونی شخصیت‌ها را تصویرکند. همچون سینمای خاموش آلمان در اینجا چهره‌ی شخصیت‌های داستان به آیینه‌ی وضعیت روحی تبدیل می‌شود؛ «مایوس» (۱۹۴۷) و«آن‌ها شب‌ها زندگی می‌کنند» (۱۹۴۸).

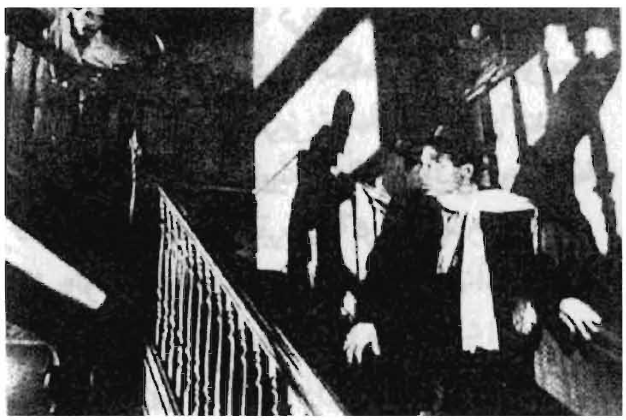
در نمای بسیار نزدیک، رابطه‌ی فضایی شخصیت با سایر شخصیت‌ها و فضای اطرافش ازبین‌می‌رود. این انتزاع کامل شخصیت از فضای اطرافش جهت‌یابی و منطق فضا را می‌شکند. در فیلم «کی لارگو» (۱۹۴۸) **کارل فروند** با نمای بسیار نزدیکی درگیری روانی میان روکو و معشوق سابقش را نشان می‌دهد. به این ترتیب است که با فوران نفرت، تحقیر و امیال انحرافی در چهره‌ی شخصیت در اینجا جهان خارجی کاملا مفهوم خود را ازدست‌می‌دهد. در فیلم «جنون اسلحه» (۱۹۵۰) **جوزف ال لوییس** زوج کلاهبردار در حال فرار را که از دست تعقیب کنندگان هرچه بیشتروبیشتر به درون مه برآمده از مرداب فرومی‌روند، در تمام مدت در نمای نزدیک نشان می‌دهد. دَر اینجا چهره‌ی مه‌گرفته‌ی دو شخصیت معادل تصویری گمگشتگیِ واقعی در زندگیشان است.

بَیلی وایلدَر در انتهایَ فیلم «سانست بلوار» (۱۹۵۰) به آشکارترین صورت قرارداد نمای نزدیک به گونه‌ی آمریکایی را زیرپا می‌گذارد. نورما که بعد از کشتن عاشق جوانش به صورت کامل درک خود را از واقعیت اطرافش ازدست داده است، مجموعه‌یی از خبرنگاران و تصویربرداران تلویزیونی را به جای گروه فیلم‌برداری می‌گیرد. او می‌گوید: "آقای میلر من برای نمای نزدیک آماده هستم." و به این ترتیب از کنار پلیس و روزنامه‌نگاران به طرف دوربین گام برمی‌دارد. اما

نورما به جای آن که درخشش یک ستاره را داشته باشد، چهره‌اش از شکل افتاده است، از وضوح دوربین خارج است، نور تند آن را از شکل انداخته است. این نما قبل از آن که چهره‌ی نورما کادر را پر کند، غروب می‌کند. وایلدر به این ترتیب از یک طرف پریشانی ذهنی شخصیت زن را نشان می‌دهد و ورای آن با عدم به‌کارگیری نمای نزدیک به صورت قراردادی آن از آن به عنوان یک وسیله‌ی بیانی استفاده می‌کند.

- **ترکیب تصویری بیان‌گرایانه**

در سینمای خاموش آلمان، ترکیب تصویری بیان‌گرایانه، همراه با دوربین ذهنی متحرک، بیشتر از طریق صحنه‌پردازی بیان‌گرا صورت‌می‌گیرد. دکور نقاشی شده‌ی دوبعدی در «کابینه‌ی دکتر کالیگاری» و «از صبح تا نیمه‌شب» (۱۹۲۰) یا «کابینه‌ی آدمک‌های مومی» (۱۹۲۴) تنگاتنگ با راستای هنرهای تصویری زمان، در خط‌های برجسته‌ی مایل و بالارونده ارایه می‌شود. این **ارسن ولز** بود که در فیلمش، «همشهری کین» (۱۹۴۰)، پویایی صحنه‌پردازی بیان‌گرا را در مورد دوربین به‌کاربست و به این ترتیب برای سینمای سری سیاه ، راهی به انبوهی از امکانات جدید تصویری بازنمود. ولز در فیلم دیگرش «خانمی از شانگهای» (۱۹۴۸) و به‌خصوص در «ضربه‌ی شیطان» (۱۹۵۸) به دفعات از زاویه‌ی مایل دوربین استفاده‌می‌کند. این تکنیک، همچون نمای بسیار نزدیک، آشفتگی، بی‌جهتی وآشوب فکری شخصیت اصلی را نشان می‌دهد. کورتیس برنهاردت نیزاز زاویه مایل دوربین در فیلم «برخورد» (۱۹۴۵) استفاده می‌کند. بعد از آن که میسون همسرش را می‌کشد، شاهد مورد عجیبی است که او را از مرگ زنش نامطمئن می‌کند. وقتی برای‌یک دوست روانکاو تعریف می‌کند که نامه‌هایی از زن مرده‌اش دریافت کرده ، دوربین مایل که تصویری نزدیک از مرد گرفته، این احساس عدم اطمینان را نشان می‌دهد. در فیلم «خانم شبح» (۱۹۴۴) **رابرت سیودماک** از دوربین همراه با موسیقی انفجاری فی‌البداهه‌ی جاز و دوربین مایل، دنیای به هم ریخته‌ی شخصیت را نشان می‌دهد. این نمای مایل در زمانی که



Stranger

شخصیت زن داستان ازیک سوءقصد جان سالم به در می‌برد، بار دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد.

دوربین مایل، همراه با زاویه از پایین و به ویژه با زاویه از بالا به استانداردهای فیلم‌های سری سیاه تعلق دارد. الگوهای آلمانی این تکنیک‌ها را در زبان سینمایی باید در فیلم‌های **فریتزلانگ** و **مورنایو** جست‌وجو کرد. در فیلم «فانتوم» (۱۹۲۲) و «نوسفراتو» (۱۹۲۲) این نوع زاویه‌ها، تجسم وضعیت روحی شخصیت‌ها هستند. در فیلم «آخرین مرد» در ابتدای فیلم دوربین با زاویه‌ی اندکی از پایین نشان دهنده‌ی اقتداری‌ست که دربان پیر به دلیل یونیفورم در خود احساس می‌کند. وقتی دربان بالاخره ازدست‌دادن مقام دربانی را می‌پذیرد، دوربین که از زاویه‌ی بالا او را فیلمبرداری می‌کند، این ازدست‌دادن مقام و اعتبار را به‌تصویرمی‌کشد. همچنین **دوپان** در فیلم «واریته» مدام از زاویه‌ی بالا و پایین دوربین استفاده‌می‌کند. در فصلی که در باغ زمستانی می‌گذرد، تماشاگران، هنرمندان را از پایین نگاه می‌کنند، دوربین به گونه‌یی متناوب زاویه‌ی دید تماشاگران را اختیار می‌کند، و هنگامی‌که هنرمندان بندباز در ارتفاع بالا به تماشاگران نگاه‌می‌کنند، زاویه‌ی دوربین از بالا به سوی تماشاگران، فضای دلهره‌آور را مریی و محسوس می‌کند.

به ویژه در سینمای خاموش آلمان دهه‌ی بیست زاویه‌ی بالا و پایین در رابطه با پلکان مورد استفاده قرار می‌گیرد. مورنایو تحت تاثیر کارکرد استعاری پلکان در نمایش‌های **لئوپولدیسنر** [۳۳] در فیلم «نوسفراتو» و «تارتوف» از پلکان استفاده‌ی تصویری می‌کند. نیروی شخصیت شارلاتان مذهبی بر روی میزبانش از طریق زاویه‌ی پایین نشان داده می‌شود. در این تصویر شارلاتان را بر لبه‌ی بالایی پلکان می‌بینیم. ترس میزبان در پایین از این میهمان خوفناک از طریق دوربینی که به بالا و مرد مذهبی می‌نگرد، تصویر شده است. همچنین در فیلم خاموش دیگر، «اسفالت» (۱۹۲۹) و «پلکان عقبی» (۱۹۲۱) ساخته‌ی **یسنر** و یا «جعبه‌ی پاندورا» نماهایی از پلکان وجود دارد که در آن‌ها از زاویه‌ی بالا و پایین به عنوان استعاره‌یی از شرایط روحی شخصیت‌ها استفاده شده است.[۳۴]

در فیلم‌های سری سیاه هم نماهای بی‌شماری از پلکان از زاویه‌ی بالا و پایین دیده می‌شود. در فیلم «بیگانه‌یی در طبقه‌ی سوم» (۱۹۴۹) وقتی شخصیت اصلی بیگانه‌یی را در پلکان می‌بینند، یک زاویه از پایین، تهدیدی را که شخصیت را تجسم می‌کند، تصویر می‌کند. در فیلم «آتش متقاطع» (۱۹۴۷) **ادوارد دیمیتریک** از دوربین بیان‌گرا در رابطه با پلکان استفاده می‌کند تا شرایط روحی شخصیت اصلی‌اش را تصویر کند.[۳۵] در فیلم «پلکان مارپیچ» (۱۹۴۶) ساخته‌ی **سیوداک**، نمایی وجود دارد که ظاهرا مستقیما از سینمای خاموش آلمان گرفته شده است.

ترس از قاتل که همیشه شخصیت زن داستان در خود احساس می‌کند، از طریق یک زاویه بالای دوربین بیان شده. درحالیکه پیچ‌های بی‌پایان پلکان به عنوان آشفتگی روحی زن نمودار می‌شوند. در فیلم «پنجره» (۱۹۴۹) پلکان شخص را به سوی خطر می‌راند، در فیلم «ترس ناگهانی» (۱۹۵۲) پلکان به معنای یک فاجعه‌ی مرگبار است. فریتز لانگ نیز در فیلم «وزارت ترس» (۱۹۴۵) و «خانه‌ی کنار رودخانه» (۱۹۵۰) از این تکنیک بیانی استفاده کرده است. نزد لانگ ، و در فیلم بازساخته‌ی **جوزف لانگ** «ام» (۱۹۵۰) و در بسیاری از تولیدات بی‌شمار دیگر، پلکان در رابطه با زاویه از بالا و پایین به صورت ویژگی مورد علاقه‌یی برای بیان کوتاه و فشرده‌ی دنیای درونی شخصیت‌های داستان‌های سری سیاه درمی‌آید.

یک مورد دیگر زاویه از بالا که نتیجه‌ی آن نمای زاویه‌ی بالا از دور است، که نمای خاص سری سیاه است[۳۶]. این گونه نما در فیلم‌های «آتش متقاطع» (۱۹۴۹) و «گرمای بزرگ» (۱۹۵۳) و در تقریبا هر فیلم دیگر سری سیاه دیده می‌شود. سینمای خاموش آلمان در دهه‌ی بیست این تکنیک بیانی را کشف کرده بود. نمای از زاویه‌ی بسیار بالا به عنوان استعاره‌یی از "ازدست‌رفته‌گی" شخصیت چیزی است که **پابست** در پایان «جعبه‌ی پاندورا» (۱۹۲۹) به‌کارمی‌گیرد. **جوزف اشترن‌برگ** درهم‌شکستگی پروفسور «راتز» را در فیلم «فرشته‌ی آبی» (۱۹۳۰) در یک زاویه از بالا به این ترتیب نشان می‌دهد که مرد در امتداد کوچه‌ها شبانگاه از مقابل مرگ می‌گریزد. **فریتز لانگ** در فیلم «خیابان اسکارلت» (۱۹۴۵) فیلم را با نمایی به شیوه‌ی فوق تمام‌می‌کند. بسیاری از فیلم‌های سری سیاه با نمای از زاویه بسیار بالا تمام می‌شوند، یک زاویه‌ی بیانی و جبرگرا که به قربانی درمانده‌ی داستان از بالا می‌نگرد تا آن را به عنوان موشی در یک هزارپیچ نشان دهد.[۳۷] زاویه‌ی بالای دوربین این نزول در تعیین سرنوشت شخصی و ناتوانی در عمل در شخص اول داستان را که در تاریکی شب گم شوند، به گونه‌ی تصویری نشان می‌دهد.

- **مکتب آلمانی‌هالیوود؟**

بی‌شک بدون سینماگران تبعیدی برخاسته از حوزه‌ی فرهنگی و زبانی آلمانی، شکل‌گیری فیلم‌های سری سیاه آمریکایی شاید مسیر دیگری اختیار کرده بود. ارتباط‌های تصویری میان سینمای خاموش آلمان دهه‌ی بیست و سری سیاه در این میان کاملا آشکار است. **ریموند بورد** و **اتین شامتون** از این رو از نوعی مکتب آلمانی هالیوود سخن می‌گویند[۳۸]. برچسب مکتب آلمانی شاید کمی اغراق آمیز باشد، اما بیانگر نوعی خودآگاهی در بازنگری مجدد به مفاهیم زیبایی

شناختی‌ست که بی‌شک به صورتی که در فیلم‌های سری سیاه به‌کارآمده، نزد سینماگران تبعیدی موجود نبود، بلکه بیشتر به‌نظرمی‌رسد تنوع و تاثیر مستقیم و غیرمستقیم وابستگی‌های سبکی میان سینمای آلمان دهه‌ی بیست و سینمای سیاه از طریق تجربه‌ی تبعید و مهاجرت، نگرش بدبینانه در طول جنگ جهانی دوم - که بخش بزرگی از مردم آمریکا را هم فراگرفته بود و در نهایت به عنوان کاتالیزاتوری(واسطه‌یی) برای شکل‌گیری ویژگی‌های سبکی نقش مهمی بازی می‌کرد – و در مجموع همه‌ی این‌ها تاثیرگذار باشند. تلاش برای تصویری کردن مداوم دنیای درونی شخصیت‌های داستان، در سینماگران تبعیدی که بیش از همه در فیلم‌های سری سیاه از طریق نورپردازی نمایشی و هدایت دوربینی ارایه می‌شود، معادل ازدست‌دادن دنیای بسته‌ی جهانی - انسانی شخصیت‌های اصلی فیلم‌هایشان و شاید شخصیت‌های خودشان است.

Pandora

پی‌نویس‌ها:

22. Lotte Eisner : Die dämonische Leinwand. , a.a. O:, S. 47.
23. Béla Balázs: Einstellung zur Einstellung " In: Schriften zum Film. Band 2: Der Geist des Films: Artikel und Aufsätze 1926-1931. Berlin (DDR): Henschel; München; Hanser; Budapest; Akadémiai Kiadó 198, S. 291.
24. Axel von Cosart: Kino-Theater des Expressionismus: Das Literarische Resüme einer Besonderheit. Essen: Die blaue Eule 1985, S. 89.

۲۵. در "نقطه‌نظر" نقطه‌نظر دوربین و نقطه‌نظر شخصیت‌ها روی هم می‌افتند. دوربین به صورت وسیله‌یی درمی‌آید برای آن که " عمل درک شخصیت و مورد درک شده را به وضوح نشان دهد."

Vgl. Klaus Kanzog: Einführung in die Filmphilologie, Bd. 4; hrsg v. Ludwig Bauer, Elfiede Ledig u. Michael Schaudig.)

26. Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Frankfurt am Main : Fischer 1979 (1932) S.133f.
27. Edward Branigan: Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin, New York u. Amsterdam: Mouton 1984, S. 90
28. J.P_ Telotte: Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir. Urbana u. Chicago: University of Illinois Press 1989, S. 17.
29. Julio Moreno, " Subjective Camera and the Problem of Film in the First Person". In: Quaterly of Film, Radio and Television, 7 (1953) S. 351f.
30. Sergei Eisenstein: " Dickens, Griffith und wir" In: Ausgewählte Aufsätze. Aus dem Russischen von Lothar Fahlbusch mit Einführung von R. Jurenew (DDR) : Henschel 1960, S. 210.
31. Béla Balázs: " Das Gesicht des Menschen: Die neue Dimension" In: Der Film . Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien: Globus 1980 (1972) S.53.
32. Vgl. Janey A. Place u. L.S. Peterson, " Some Visual Motives of Film Noir" In: Film Commnet 10.1 (1974) S. 31.

۳۳. لئوپولدیسنر در اجرای "ویلهلم تل" (۱۹۱۹) پلکانی را جایگزین دکور واقع گرایانه‌ی صحنه می‌کند. توسط این پلکان در حقیقت صحنه تقسیم می‌شود. به اطاق‌ها ویک طبقه بندی از شخصیت‌های نمایش.

34. 22.Lotte Eisner: Die dämonische Leinwand. , a.a. O:, S. 118.
35. Michael Walker : " Film Noir: Intriduction" In: Ian Cameron (Hg) The Movie Book of Film Noir. London: Studio Vista 1992, S. 28f.
36. Vgl. Janey A. Place u. L.S. Peterson, " Some Visual Motives of Film Noir"a.a. O., S. 32.
37. ebd
38. Raymond Borde und Étienne Chaumeton: Panorama du film noir américain (1941-1953) . Paris: Flammarion 1988 (1955) , S. 58.

پایان

مسعودمدنی

نمایش حقیقت (یا عشق؟)، با احتیاط

یادداشتی بر فیلم نیمه‌ی پنهان، ساخته‌ی تهمینه میلانی

کانون فیلم در کلن طبق روال همیشگی خود در دومین یکشنبه‌ی هر ماه فیلمی از سینمای ایران را برای علاقه‌مندان پخش می‌کند. یکشنبه ۱۳ اکتبر فیلم «نیمه‌ی پنهان» برای شماری از علاقه‌مندان به نمایش درآمد که نوشته‌ی زیر به این مناسبت و در این ارتباط به چاپ می‌رسد. کتاب نمایش

داستان این فیلم - به نوعی زندگی نامه‌یی از تهمینه میلانی- در دیدار اول برای بسیاری از هم‌نسل‌های میلانی خاطرات سال‌هایی از یک گذشته‌ی پرتلاطم، سالهای انقلاب را که تا همین چند سال پیش هرگونه اشاره به آن در رسانه‌های رسمی جمهوری اسلامی نوعی تابو به شمار می‌آمد، زنده می‌کند و به دلیل همین تابوشکنی هم کارگردان به حبس چند هفته‌یی هنگام نمایش فیلم باید تن می‌داد.

شخص اول فیلم نمونه‌ی نوعی نسل چهل‌ساله‌یی‌ست که در سالهای انقلاب دوران بیست‌سالگی و شکل‌گیری شخصیت را پشت سر گذاشته و در یک جمع‌بندی از خود در آستانه‌ی چهل‌سالگی (و یا نوعی بحران میانسالگی) زندگی خود را برای تماشاگر روایت می‌کند. اما این سرنوشت در واقع میانگینی از نسلِ ازدست‌رفته‌ی زنان انقلاب را به نمایش می‌گذارد. در مفهوم گسترده‌ترِ روشنفکرانی که در میانه‌ی انقلاب می‌رفتند که فرم بگیرند ولی در هیاهوی سرکوب‌ها نتوانستند شکل واقعی و آزاد خود را بیابند.

داستان فیلم در دو سطح می‌گذرد. زنی میانسال که از عشق ازدست‌رفته و ناکام خود حرف می‌زند. این رابطه‌ی عشقی در زمانی اتفاق می‌افَتد که دوطرف این رابطه در جریان فعالیت‌های سیاسی چپ درگیر هستند. کشش آقای روزبهَ جاوید، روشنفکر و نویسنده‌ی کنونی کَه سال‌های کودتای ۲۸ مرداد در جریان

حزب توده بوده و اکنون به روشنفکران مستقل با گرایش چپ پیوسته - به سودابه که در جریانات جنبش چپ نوین سال‌های انقلاب است. به طور کمرنگی روایت بده و بستان‌های این دو گروه قوی سیاسی آن‌سال‌ها با یکدیگر هم هست. عشق آقای روزبه جاوید به سودابه در واقع به دلیل شباهت سودابه به دختری‌ست که آقای جاوید در زمان کودتای سال ۳۲ در حزب با او آشنا شده است. آن عشق هم ناکام می‌ماند. همچون این عشق. میلانی تفسیر عمومی روشنی از تحولات تاریخی این گروه‌های سیاسی ارایه می‌دهد. دو خط قوی جنبش چپ ایران - جنبش کهن و جنبش نوین چپ - در آن‌سال‌ها نتوانستند با هم همیار و همپیوند شوند و این ناکامی در جریان سال‌های انقلاب اخیر هم رخداد و تاریخ خود را تکرار کرد. فیلم به تقریب با روشنی بی‌سابقه‌یی (در مقایسه با سایر فیلم‌های سینمای ایران) این تحولات را: انشعاب سازمان فداییان به اکثریت و اقلیت - و تاثیرات حزب توده را بر آن نشان می‌دهد، بی آنکه هیچ کدام را در نظام ارزشی قرار دهد.

در زمینه‌ی عاطفی شاهد زنی هستیم که هیچ‌گاه نتوانسته شخصیت واقعی خود را آشکار کند، چراکه همواره نیروهای مختلف و سرکوبگر جامعه‌ی اسلامی او را تحت فشار قرار داده اند. او در هنگام انقلاب جرات نمی‌کند به سود یک عشق خودخواسته تصمیم بگیرد و از این رو به یک ازدواج نیمه‌سنتی و قراردادی در جامعه‌ی اسلامی تن می‌دهد. شوهرش اکنون قاضی دفتر رییس‌جمهوری است که طرفدار آزادی‌های مدنی در چارچوب قانون اساسی جمهوری اسلامی‌ست. شخص حزب‌اللهی که در زمان تعطیلی دانشگاه مانع ادامه‌ی تحصیلش بود، اکنون در دفتر رییس‌جمهوری اصلاح‌طلب قراردارد. فیلم بی‌آنکه شعار سردهد، بسیاری حقایق ریز و درشت آن زمان - زمان انقلاب- و این زمان - زمان اصلاح‌طلبی- را نشان می‌دهد. آن هم با درنظرگرفتن شرایط محدود سینمای ایران، با شجاعت و روشنی. این امر به خودی خود شایسته‌ی تحسین است.

از طرف دیگر، در پیش‌زمینه، داستان عاطفی یک عشق ناکام بیان می‌شود. زنی که خود را سوخته و شکست‌خورده می‌داند، تصمیم دارد با بیان خاطراتش و شناساندن خویشتن خویش به شوهری که هفده‌سال با او زندگی کرده و هنوز او را نشناخته — دست‌کم در سرنوشت زنی ناشناس که در آستانه‌ی اعدام است و به تقریب یادآور خود اوست، موثر افتد. این زن، همه‌ی هم‌نسلی‌های او را نمایندگی می‌کند. در تصویر تاریک پایانی زنی بی‌چهره در زیر چادر شروع به بیان خاطراتی می‌کند که در حقیقت همان خاطرات سودابه است. (که ای‌کاش نه با صدای سودابه - نیکی کریمی - بلکه با صدای زن دیگری بیان می‌شد) یکی از گویاترین و موثرترین تصاویر فیلم.

تهمینه میلانی در مجموع به موفقیتی نسبی دست می‌یابد. هرچند در اجرای تصویریِ فیلم دشواری‌هایی وجود دارد که من بیننده را بسیار می‌آزارد. این دشواریَ برمی‌گردد به نمایش مقوله‌ی عشق در فیلَم‌های ساخته شده در جمهوری اسلامی. در این فیلم هم با یک عشق جسمانی سروکار نداریم.

در شرایط سینمایی که اندازه‌ی درشت‌نماهای بازیگران زن فیلم را اداره‌ی سانسور ارشاد اسلامی تعیین می‌کند (و نه کارگردان) و یک قاعده‌ی عملی و نانوشته می‌گوید: هرچه زیبایی بازیگر زن بیشتر باشد، درشت نماهای ارایه‌شده باید از فاصله‌ی دورتری فیلمبرداری شوند، فیلم تهمینه میلانی به تقریب به یک تابوشکنی بزرگ دست می‌زند: نزدیک‌ترین تصاویر ممکن از نیکی کریمی به درستی تب‌وتاب هیجان او را برای یک عشق ناممکن در چهره‌ی بازیگر نشان می‌دهد (هرچند این تصاویر برای ما تماشاگران اروپاییِ فیلم هنوز به اندازه‌ی کافی پُرتب‌وتاب به نظر نمی‌آیند). اما آیا با همه‌ی این‌هَا، توفندگی یک عشقِ استثنایی - هرچند افلاطونی و غیرجنسی- در جریان داستان به‌راستی به منَ تماشاگر منتقل می‌شود؟ به‌ویژه آقای روزبه جاوید با آن چهره‌ی سنگی‌اش. او که همیشه در فاصله‌ی مطمئنی از شخصیت سودابه قرار دارد، چگونه می‌تواند عشقِ بزرگ زندگی‌اش را به من تماشاگر منتقل کند؟ به ناچار باید این همه را به نشانهَ و اشاره برای خود تفسیر کنیم و دشواری‌های عمده‌ی فیلم را نه بر عهده‌ی کارگردان که به عهده‌ی اداره‌ی ارشاد اسلامی بگذاریم.

اما از جانب دیگر هرچند در فیلمِ تهمینه میلانی گروه‌های فشار جمهوری اسلامی در اجرای ماموریتِ برهم‌ریختنِ بساط گروه‌های سیاسیِ دیگر به خوبی نشان داده می‌شوند، درمجموَع تصویر رقَیقی از تحولات عمده‌یَ دیگرِ آن دوران ارایه می‌شود. پرسش اینجاست: آیا از تمامی جنایات سنگَینِ رخ‌داده دَر سال‌های انقلاب و پس از آن اشاره‌یی در فیلم می‌بینیم؟ از دستگَیری‌های گروهی، از زندان‌های مملو از جوانان و دگراندیشان و از محاکمه‌های چنددقیقه‌یی و از تیرباران‌های گروهی چطور؟ حتی اگر بپذیریم که سازنده‌ی فیلم، با نهایت تلاش برای حفظ بی‌طرفی، خواسته تصویری عینی از آن سال‌ها را به ما نشان دهد، آیا تصویر ارایه شده - متقاعدکننده است؟

با اینهمه در ارزیابی پایانی باید بگویم که به نظر من، این فیلم تا کنون نزدیک‌ترین و واقعی‌نماترین تصویر سینمایی از انقلاب ایران است که کارگردانی در چارچوب سینمای امروز ایران به ارایه‌ی آن جرات کرده است.

اصغر نصرتی

بهمن فُرسی
در نهمین "شب‌های تآتر کلن"

نهمین شب از شب‌های تآتر کلن اینبار مهماندار بهمن فرسی نمایشنامه‌نویس، داستان‌نویس، کارگردان و بازیگر بود. شب‌های تآتر کلن برنامه‌یی‌ست که از سال ۲۰۰۰ به ابتکار کتاب نمایش و با همیاری برخی علاقه‌مندان برپا و برگزار می‌شود. از این شب‌ها تا کنون ۹ شب برگزار شده و هر بار یک هنرمند ایرانی از یکی از کشورهای اروپایی دعوت شده اند. بروشور اینبار برنامه اهداف و انگیزه‌های این شب را چنین معرفی می‌کند:

"... هدفی در پی آشنایی با هنرمندان ایرانی، قدردانی و ارج نهادن به فعالیت هنری آنهاست. از آنجا که این هنرمندان در سراسر اروپا وآمریکا و دیگر کشورها پراکنده به سر می‌برند، کتاب نمایش با برگزاری این شب‌ها بر آن است که پیوند و نزدیکی بیشتری میان هنرمندان و تماشاگران مهیا کند.

ما بر آنیم که شاید از این طریق رابطه و همکاری هنرمندان تآتری را در این نشست‌ها افزایش دهیم و تماشاگران و علاقه‌مندان تآتر را از کار و کوشش یکدیگر و از کم‌وکیف آن مطلع سازیم. ما می‌خواهیم امکاناتی مهیا کَنیم تا کوشش‌های هنرمندان تآتر هرچه وسیع‌تر معرفی و عرضه شوند. بی‌شک موفقیت ما در گرو همکاری هنرمندان و حمایت تماشاگران علاقه‌مند به هنر تآتر است و امیدواریم تماشاگران با ابراز عقاید و طرح پیشنهادات و بیان انتظاراتَ خویش ما را در موفقیت هر چه بیشتر این شب‌ها مدد رسانند.

هشت شبی را که کتاب نمایش تا کنون با همیاری گروه تآتر چهره برگزار کرده بدین قرارند:

۱) **یادداشت‌های روزانه‌ی یک دیوانه؛** (نمایش ویدیویی)
نویسنده: نیکلای گوگول، کارگردان: رکن‌الدین خسروی
بازیگر: هومن آذرکلاه (مهمان برنامه)
تاریخ برگزاری: ژوئن ۲۰۰۰

۲) **داستان زال؛** (نقالی)
طومار نویس: رضا دانشور، نقال: حمید دانشور (مهمان برنامه)
نوازنده‌ی ضرب: عزیزالله بهادری (مهمان برنامه)
تاریخ برگزاری: ۱۱ اوت ۲۰۰۰

۳) **شتر قربانی؛** (نمایشنامه‌خوانی)
نویسنده: ابراهیم مکی
نمایشنامه‌خوان‌ها: ابراهیم مکی و حمید جاودان (مهمانان برنامه)
تاریخ برگزاری: ۱۳ اکتبر ۲۰۰۰

۴) **آرش کمانگیر؛** (نقالی)
نویسنده: سیاوش کسرایی، نقال: سیروس افهمی (مهمان برنامه)
تاریخ برگزاری: ۸ دسامبر ۲۰۰۰

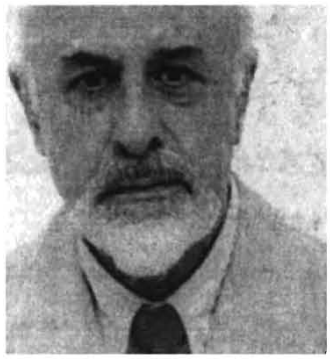
۵) **بازگشت به تراژدی؟؛** (سخنرانی و گفتگو)
سخنران: محسن یلفانی (مهمان برنامه)
تاریخ برگزاری: ۹ فوریه ۲۰۰۱

۶) **زندگی، آه زندگی؛** (نمایش)
نویسنده و کارگردان: منوچهر رادین
بازیگران: منوچهر رادین و شهرزاد نیک‌بین (مهمانان برنامه)
تاریخ برگزاری: ۷ آوریل ۲۰۰۱

۷) **تآتر و ماسک؛** (نمایش و گفتگو)
ایده و طراحی: حمید جاودان (مهمان برنامه)
بازیگران: حمید جاودان و پوران فدایی
تاریخ برگزاری: ۲۸ سپتامبر ۲۰۰۱

۸) **تقابل هنر و سیاست؛** (سخنرانی و شعرخوانی)
سخنران: منوچهر نامورآزاد (مهمان برنامه)
تاریخ برگزاری: ۷ دسامبر ۲۰۰۱

مهمان نهمین شب کتاب نمایش بهمن فرسی بود. در بروشور برنامه بهمن فرسی خود را چنین معرفی می‌کند:



"بهمن فرسی در ۱۳۴۰ با انتشار و اجرای نمایشنامه‌ی «گلدان» پا به عالم تآتر فوق حرفه‌یی گذاشت. فوق حرفه‌یی را وضعیتی بدانید که در آن تآتر فکر و ذکر است و نه تنور که نان هم از آن در بیاید.

گلدان به سبب شیوه‌ی بیان و نحوه‌ی اجرا، نه تندی سیاسی یا تیزی جنسی، هیاهوی کاملا بی‌سابقه برانگیخت. آل‌احمد پرهیاهوترین قلمزن وقت خبر از هبوط پیامگزاری نونهاد در تیارت بومی داد. الباقی معاریف سببی و نسبی هم کتبا و شفاها ابراز تفقد یا تنفر بسیار فرمودند.

همزمان با «گلدان» فرسی «چوب زیر بغل» را هم منتشر کرد. این نمایشنامه هفت سال بعد به کارگردانی نویسنده در دانشگاه تهران و انجمن ایران و آمریکا، دوشب روی صحنه رفت. کمتر از گلدان جنجال آفرید. اما در خبر است که پس از اجرای نمایش، بیرون از محوطه‌ی انجمن، یک کتک‌کاریِ نوعی!! داشت می‌آفرید که در نتیجه دوستان نویسنده را با لباس مبدل!! از پشت صحنه در بردند.

پس از آن فرسی «صدای شکستن» و «بهار و عروسک» و «آرامسایشگاه» را چاپ زد و به صحنه برد که هر کدام به سهمی برای مدعیان اسباب حرف شدند. ردِ این جنجال‌ها را در نشریـــات آن روزگار می‌توان یافت. قولِ شبه محققانِ گذشته در باره‌ی فرسی و کارش غالبا بی‌گوهر و نا مربوط است و نه در خور مراجعه باشد که هنرجویان صافی نهادِ آینده قدم سنجیده در این راه بردارند. و هر خراطی خیال نکند که خباز است.

جز این‌ها فرسی نمایشنامه‌ی «دو ضرب‌در دو مساوی بی‌نهایت» را نوشت که آن را برای تلویزیون آداپته، و خود نقش اول آن را بازی کرد. و «پله‌های یک نردبان» و «موش» را نوشت که منتشر شدند، اما به صحنه نیامدند.

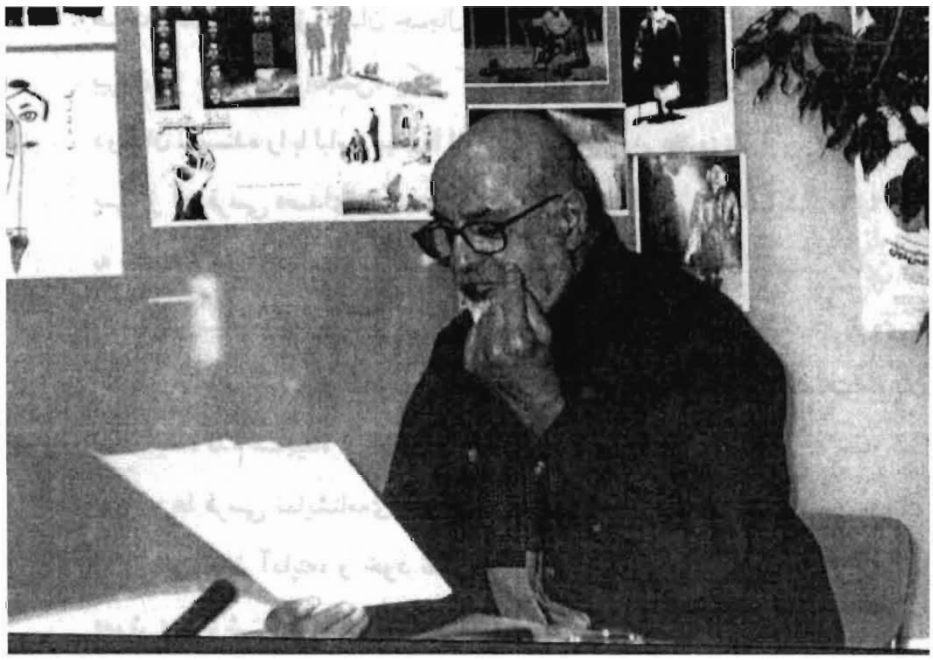
فرسی یک‌سالی پیش از انقلاب ترک دیار کرد و در پایتخت تآتر جهان: لندن، رخت افکند که هنوز هم رختش همانجا افکنده است.

در این سالیانِ ترک، فرسی مجموعه‌ی نمایشنامه‌های کوتاهش را با عنوان «سقوط آزاد» منتشر کرده. نمایشنامه‌های «این زندگی مال کیه»، «خطه‌ی انقلاب» و «نه پایان شکایت» را از درامنویسان انگلیس به فارسی برگردانده که منتشر نشده‌اند. نمایشنامه‌ی

بلندی هم با عنوان «یا خزینه یا خندق» نوشته، و آداپتاسیونی از «چراغ آخر» صادق چوبک پرداخته که هر دو در تاقچه! اند و نه در انتظار ظهور هرگونه حفرت و گشایش هرگونه فرج.

دیگر عملیات فرسی در چارچوب هنرهای نمایشی عبارت بوده اند از بازی در نمایش تلویزیونی «رومئو و ژانت» برای اسماعیل شنگله. و بازی در فیلم‌های «پستچی» و «دایره‌ی مینا» برای مهرجویی. و بازنویسی و به صحنه آوردن «گلدونه خانوم» در لندن که اصلا یاد خوشی از آن ندارد. و نوشتن یا ترجمه‌ی نقدها و بررسی‌ها جهتِ دادنِ آگاهی به درغربت‌افتادگانِ به تقصیر یا بی‌تقصیر.

پرداختن به سایر زمینه‌های هنری هم که فرسی در آنها فعال بوده و هست، حتما از حوصله‌ی این نشستِ جمع‌وجور بیرون است، و بماند برای طالبان، که خود بجویند، و باشد که بیابند."



بهمن فرسی در حین نمایشنامه‌خوانی، عکس از کتاب نمایش

برنامه با حضور جمعی از هنرمندان و علاقه‌مندان ساعت هشت شب در محل همیشگی (Allerweltshaus) آغاز شد. در ابتدای برنامه مجری برنامه ضمن اظهار تاسف از مرگ نویسنده‌ی توانای ایرانی **احمد محمود** حاضرین را به یک‌دقیقه سکوت دعوت کرد. مجری از جمله افزود: احمد محمود نویسنده‌ی روزهای درد و سختی ملت ایران بود و در دو اثر «همسایه‌ها» و «داستان یک شهر» سرنوشت دو

نسل جانباخته و آرمانگرا را توصیف کرده است. ما سال‌ها با «همسایه‌ها»ی او سختی زندگی و دلتنگی‌های ایام را تحمل کردیم. یادش گرامی باد.
برنامه با سخنرانی کوتاه بهمن فرسی ادامه یافت. وی که به سخنرانی خود عنوان "**ارتباط هنر خانه و غربت**" داده بود، سعی بر آن داشت که رابطه و توازن فرهنگی میان ایرانیان خارج و داخل کشور را مورد بررسی قرار دهد.
در پی تنفس کوتاهی بخش دوم برنامه با یک نمایشنامه‌خوانی ادامه یافت. نمایشنامه‌ی فرسی «**هویت مستعار**» نام داشت و در دو چشمه(پرده) تنظیم شده بود. این نمایشنامه زندگی مردی را نشان می‌داد که نه تنها نامش «ماضی» بود، بلکه خودش نیز سال‌ها بود که در گذشته می‌زیست و به گذشته تعلق داشت. "ماضی" که قدری هم دچار پریشان‌خاطری و تشتت افکار بود، مدام در لابه‌لای خاطرات تودرتوی خود غرق می‌شد و از این شاخ به آن شاخ زندگی شخصی و سیاسی- اجتماعی کشورش (ایران) می‌پرید. و در عین حال هرگز درخواست چای از همسر، ریختن مکرر تاس و گفتگو با حریف تخته‌باز - که کسی سوای خود او نبود - آنی در طول نمایش فراموشش نمی‌شد. نمایشنامه‌ی «هویت مستعار» از جمله نمایشنامه‌های به چاپ نرسیده‌ی فرسی‌ست. این نمایشنامه که عملا یک تک‌گویی(مونولوگ) است، بازگوکننده‌ی سرنوشت شخصی‌ست که روزگاری همراه بسیاری دیگر در سرنوشت سیاسی- تاریخی کشورش شرکت کرده بود. گرچه در نمایشنامه زندگی شخصی "ماضی" مورد توجه قرارگرفته است، اما پس‌زمینه‌ی تاریخی- سیاسی آن حوادث کودتای ۲۸ مرداد و ازهم‌پاشی شبکه‌ی نظامی حزب توده‌ی ایران و اعدام افسران آن حزب است.

در چشمه‌ی یکم نویسنده شخصیت ماضی را چنین معرفی می‌کند:

ماضی : بنده رفیق ماضی هستم. یعنی ماضی شماره یک. یعنی در پنجاه‌وچندسالگی خودم. یعنی ماضی شماره دو و آدم مهم‌تر این بازی که صورت هفتادوچند سالگی بنده باشن، بعدا خدمت می‌رسند. (درنگ) عرض به خدمتتون، که این پیشوند «رفیق» (درنگ) که نشسته جلو نام خانوادگی، و اسم کوچک بنده‌رو، که توی جلد «مفاتیح»، ابوالفضل به انتخاب مادر، ولی در شناسنامه، «پیران» به میل و اراده‌ی پدر (درنگ) تا وقتی در قید حیات بودند، بنده جویا نشدم از مرحوم، که ایشون چه رقم ارادتی به صدراعظم افراسیاب داشته، که اسمش رو روی پسرش گذاشته (درنگ) به اختیار خودم اگر می‌بود، شاید می‌گذاشتم ریگ. یا این که برگ. (درنگ) این اسامی البته همین الساعه بر سبیل غلغل مغز به ذهن و زبان بنده جاری شد. (درنگ) بشریت آقای من در خط دُمُکراسی هنوز انقدر پیشرفت نکرده (درنگ) که فرصت به خودش بده، و مثلا انتخاب نام قطعی و رسمی شخص، به اختیار خودش، مثلا در چارده سالگی صورت بگیره. بله؟ (به جهات مختلف در سالن بازی توجه می‌کند.) غرض ... این پیشوند رفیق که نشسته جلو نام خانوادگی و اسم کوچک بنده‌رو به کل از هستی ساقط کرده، یادگار دورانی‌ست که بنده‌م مث بقیه سوار باد سیاست بودم. (درنگ) در افلاک خیالات و آرزوهای ... (درنگ) عرض نمی‌کنم خام

(درنگ) یا محال (درنگ) ... پرواز می‌کردیم. (درنگ) احدی از آحادمون هم یخبندان، سِقط و سقوط، یا ایست و افتی توی راه نمی‌دید.

آقای "ماضی" که هم از گذشت زمان می‌نالد و هم از تغییر زمانه، نمی‌تواند بر این دگرگونی که با گام‌های خسته‌ی او همراه نیست، خرده نگیرد و شکایت نکند، پس از ما می‌پرسد:

بابا ما کی تو ولایت خودمون با قرار قبلی تلفنی (ور رفتن با خُرد و ریز تخته نرد) آقای من، خویش و قوم بودن، دوستی و آشنایی، مگه امور اداریه که پیش‌آگهی تلفنی و فاکسی می‌باس براش صادر شه؟ (درنگ. بی‌صدا می‌خندد.) یه وقت هم می‌دیدی بد می‌شد سرزده رفتن خونه‌ی مردم. (درنگ) مثلا آقای خونه با نون زیرکباب، یا خانوم خونه با معلم‌سرخونه‌ی نورچشمی (دنبال کلمه‌ی مناسب می‌گردد) چه عرض‌کنم، مثلا در حال اجابت واجبات حیات بودند. (به چشم حریف زل می‌زند) تازه، بودند که بودند آقای من! آدم سرزده نرفته که مچ بگیره که! (بیخودی تاس می‌ریزد) زندگی بشر پر از نقل و حکایت همین اجابت واجباته (مهره‌ها را توی تخته تاقباز می‌کند) شتر دیدی، ندیدی! درنگ‌کن، روتو بکن اون‌ور، برو رد کارت. (درنگ) آقایی و بزرگ‌منشی به یک معنا یعنی همین دیگه، بله؟

جمعی از تماشاگران برنامه، عکس از کتاب نمایش

سراسر نمایشنامه گفتگویی‌ست میان دو "ماضی" که یکی در زمانی بسیار دور مانده و آن دیگری که امروزش را با حکایت‌های دیروزش معنا می‌بخشد. یعنی یکی از ماضی‌ها از نوع "ماضی بعید" و دیگری از جنس "ماضی مطلق" است. گرچه هر دوی آنها در کنش و تفکر یکی بیش نیستند. ماضی امروز در زمانِ بازنشستگیِ فکری، خاطرات گذشته را نشخوار می‌کند.

ماضی: این عکس شیرخورگی بنده‌س. تو بیرمنگام ما چندی‌به‌چند یه نمایشگاه بین‌المللی چاپ برگزار میشه. این همسایه‌ی چاپچی ما پارسال بنده‌رَم به زور کشوند به سیاحت در نمایشگاه. یه ماشین کپی اونجا دیدیم، (درنگ) یعنی صنعت چاپ به معنایی که بنده و جنابعالی ازش داریم دیگه منقرض شده. یا اینکه شده کارخونه‌ی چاپ. باقیش همه‌ش کپی‌یه (درنگ) به ما گفتند این ماشین به عرض یک‌وبیست تا طول چندصدمتر، یعنی تا جایی که توپ کاغذش قد بده، می‌تونه درجا هرعکس رو بزرگ کنه و از اون ورش کپی چاررنگ بده بیرون. همسایه‌ی چاپچی ما پیله کرد که باید یه‌نمونه واسه‌ما دربیارن. این عکس شیرخورگی بنده‌م که در اصل سیاـسفید بوده اما نظرم نیس چه کسی یه‌رنگ‌هایی روش مالیده، معلوم هم نبود از کی ته کیف پول بنده بست نشسته و فراموش شده بود، شد پایه‌ی کار. (درنگ. نگاه و فکر می‌کند) این عکس آقای من صندوق حکمته. همین کون‌برهنه، زبونشو اگه دریافت کنن، خودش تاریخ ناطقه. کارل مارکس و زیگمون فروید ناطقم هست. (درنگ) توی این عکس شیش ماهه‌م بنده. الانشم که بنده به خودم نگاه می‌کنم، می‌بینم هنوزم شیش ماهه‌م. یعنی هنوزم یه مادر پنهون و آشکاری باید از اون پُش‌مشتا دس پس کمرم بذاره و حمایتم کنه، تا به قایده چند ثانیه عکس انداختن، ثبات و قرار داشته باشم. (بی‌صدا می‌خندد) واسه همینم بوده از قرار، که اون دقایق آخر، جانشین کورش کبیر هی می‌رفته پشت خط. می‌خواسه ببینه دس کاخ سفید پس کمرش هس یا نه.

گریزهای فکری "ماضی" با فرازونشیب زندگی سیاسی گذشته‌ی او و کشورش گره خورده است. او که روزی به‌نوعی از همفکران افسران توده‌یی بوده و امروز مردی عافیت‌نشین گشته، با کاهلی فکر و آسودگی خاطر به قضاوت دیروز می‌نشیند. اما قضاوت امروز او، همانطور که خود نیز بارها و بارها تاکید می‌کند، با قید یک "از قرار" همراه است.

ماضی: سروان عقاب رو زیر شکنجه آش و لاش می‌کنن از قرار (درنگ) بنده این قید "از قرار" رو در صحبت هرگز فراموش نمی‌کنم. حکم قاطع که نداریم آقای من. یعنی دیگه نمی‌بینه آدمیزاد مورخ عاقل مستقل حق‌گو در جوانب! در نتیجه اسیر شایعات و مسموعات و خبرجاتیم. (پس از ریختن تاس، ماتش می‌برد) جف شش هیچکاره. (ازنو تاس می‌ریزد و بازی را ادامه می‌دهد) مقصود این که، در موردی از موارد، اگه بنده سهوا از قلم انداختم، سرکار لطفا این قید "از قرار" رو در بندبند سخن منظور بفرمایید.

این "از قرار" دو حسن بزرگ برای "ماضی" نمایش دارد؛ هم ادعای کمبود "قضاوت مورخ مستقل عاقل و حق‌گو"ی او را توجیه می‌کند و هم بی‌اعتباری قضاوتش را در نزد شنونده می‌پوشاند.

"ماضی" در زمان عافیت به قضاوت دوران هولناک گذشته نشسته است. او نرد تخته را به آسانَی نبرد اجتماعی دیده و تاس در دست خویش را با تاسِ سرنوشت‌سازِ حوادث سیاسی آن دوران یکسان انگاریده است.

ماضی: یه روایت دیگه‌م هس که سروان آذرخش واسه سروان شاهین که مسوول تشکیلاتی کل درجه‌دارا و مامور در تیپ کوهپایه بوده، وسیله سروان اژدر پیغوم زبانی خودکشی می‌فرسته. شاهین پیغومو که از اژدر میشنوه، کلتشو میذاره رو شقیقه‌ی خودشو و خلاص. (درنگ. تاس می‌ریزد و بازی نمی‌کند) نگرونی آذرخش این بوده که اگه شبکه‌ی درجه‌دارا کشف بشه، محض زهرچشم گرفتن از کل آرتش، بی‌دریغ از دم درو بشن."

نمایشنامه در انتها با این جمله‌ی پرمعنا پایان می‌گیرد:

ماضی: فاصله‌ی چندونی نیس. خیال داشتیم عِصیان کنیم. رسیدیم به نسیان.

به راستی چه‌کسانی می‌خواستند عصیان کنند و از آن میان چه‌کسانی کارشان به نسیان کشید، سخنی‌ست بس جای بحث و اختلاف که به قول فرسی "بماند برای طالبان، که خود بجویند و باشد که بیابند."

آیا رنج "ماضی" ما از سرنوشت نسلی‌ست که با همه‌ی عصیان و جانفشانی خویش به فراموشی سپرده شد یا اینکه شماری عصیان خویش را به نسیان سپرده‌اند؟ رنج او برای "چرا مردگان" است و یا رنجور از ادعاهای عافیت‌طلبانه‌ی نسل "چرا زندگان"!؟

بهمن فرسی و ایرج زهری در بخش پرسش و پاسخ برنامه

خواندن نمایشنامه‌ی یک ساعته‌ی فرسی چنان با شیوایی نثر و گرمی کلام او همراه بود که آنی لذت و علاقه‌ی شنونده از نمایشنامه کاسته نمی‌شد. تلاش آن شب فرسی نوعی اجرا بود. اجرایی که در حد امکانات و حوصله‌ی آن شب رضایت بسیاری را به خود جلب کرد. آری می‌توان به جرات گفت که فرسی نمایشنامه‌ی «هویت مستعار» را آن شب نخواند، بلکه اجرا کرد.

برگزاری سومین قسمت برنامه که به پرسش و پاسخ میان حاضرین و بهمن فرسی اختصاص داشت، به آقای ایرج زهری سپرده شد. بدین طریق شب‌های تآتر کلن نهمین شب خود را به پایان رساند و علاقه‌مندان را به شرکت در برگزاری دهمین شب خود (در ۱۳ دسامبر ۲۰۰۲) دعوت کرد!

اصغر نصرتی

زُهره و منوچهر در صحنه!

«زهره و منوچهر» تازه‌ترین کار نمایشی شاهرخ مشکین‌قلم در پاریس است. زهره و منوچهر برداشت و تنظیم منظومه‌ای با همین نام از شاعر مشهور ایرانی ایرج میرزا است که مشکین‌قلم از آن با بازی خود و دو هنرمند دیگر مقیم فرانسه، صدرالدین زاهد و عزیزالله بهادری نمایش جانداری برای صحنه ساخته است. نوشته‌ی زیر گزارشی از اجرای دوم نوامبر این نمایش در هلند است.

نام نمایش: **زهره و منوچهر**
نویسنده: **ایرج میرزا**
کارگردان: **شاهرخ مشکین‌قلم**
بازیگران: **عزیزالله بهادری (نقال)**
صدرالدین زاهد (منوچهر)
شاهرخ مشکین‌قلم (زُهره)
موسیقی: **فرید فدافی**

مقدمه

سالها پیش رسم بر این بود که هرگاه موضوع بحران تآتر در ایران مطرح می‌شد شماری این پرسش را طرح می‌کردند که آیا نباید برای رهایی از این بحران متکی به ادبیات کلاسیک فارسی شد و با تکیه بر این ادبیات نمایشنامه‌های فارسی نوشت؟ این بحث برای مدت‌ها به قوت خود باقی ماند. به ویژه اینکه شماری علت بحران تاتر ایرانی را نبودن ادبیات نمایشی ملی و نداشتن ارتباط میان ادبیات نمایشی و ادبیات منظوم و منثور کلاسیک ایرانی می‌دانستند و هنوز هم شماری چنین می‌پندارند. این بحث به ویژه زمانی موضوعیت یافت که مقوله‌ی «تآتر ملی» طرح و مهم گشت. به هر صورت کمترین حاصل این بحث در آن سال‌ها این بود که انگیزه‌ی نگارش و اجرای چندین نمایشنامه را ایجاد کرد که در آنها داستان و موضوع و ... متکی به ادبیات کلاسیک ما بودند. بررسی ظرفیت نمایشی ادب فارسی هنوز هم ادامه دارد و در این باره بسیاری از جمله **جلال ستاری**، مقالات و نوشتارهای کوتاه و بلندی را

رقم زده‌اند.[۱]

از این زاویه و بر اساس این مقدمه‌ی نسبتا طولانی در باره ظرفیت نمایشی ادب داستانی ایرانی می‌توان انتخاب منظومه‌ی زهره و منوچهر را توسط مشکین‌قلم اقدامی مثبت تلقی کرد.

داستان نمایش:

زُهره که از افلاکیان است برای تفریح به کره‌ی خاکی قدم گذارده و در سیر و سیاحت خود بر حسب تصادف چشمش به منوچهر که مشغول شکار است، می‌افتد. در یک آن نه یک دل که سد دل عاشق منوچهر می‌شود. اما منوچهر نه راه و رسم عاشقی می‌داند و نه حاضر است تن بدین بلا دهد. این وادی را سوزان و جانفرسا می‌داند. از شاه و شیخ می‌ترسد! اما جویندگان را ره به یابندگی‌ست. زهره در یک کشمکش طولانی به هدف خویش نایل می‌آید و عاقبت تن و جان منوچهر را به آغوش می‌کشد و کام دل از او می‌گیرد. و نگار رویا رخُ داده باشد، دگربار به فلک بازمی‌گردد و منوچهر را با مزه‌ی یک لذت سوزان آنی برای همیشه تنها می‌گذارد. حاصل این دیدار برای زهره تنها کام گرفتن نیست، بلکه می‌خواهد راه و رسم عاشقی را به منوچهر بیاموزاند و مزه‌ی آن را به او بچشاند.

نمایش:

نمایش با توجه به ویژگی امکانات تآتر برونمرزی با صحنه‌پردازی مختصر طراحی شده است؛ میزی در جلوی صحنه، سمت راست قرار دارد که مردی در سکوت و سر به زیر پشت آن نشسته است. باید هنوز لختی منتظر بود تا دانست که این مرد همان نقال نمایش، است. مقابل میز نقال در آنسوی صحنه، میزی برای مجری موسیقی برپاست تا نمایش را همراهی کند. در عمق صحنه بر روی پرده‌های سالن تزئیناتی دیده می‌شود که قرار است در فضاسازی نمایش بکار آید!

در وسط صحنه منوچهر به خواب رفته تا با نخستین سخنان نقال بیدارباش خود و آغاز نمایش را بشنود. نقال بیش از این ما را منتظر نمی‌گذارد و با صدای رسا و جاندار، نفس گرم خود را به بیت بیت شعر ایرج میرزا می‌دمد. شعر جان می‌گیرد و در صحنه جاری می‌شود:

---

[۱] از جمله می‌توان به مقاله‌ی نسبتا مفصل جلال ستاری با عنوان «ظرفیت نمایشی ادب داستانی ایران» در فصلنامه‌ی تآتر (سال اول شماره اول بهار ۶۷) مراجعه کرد.

صبح نتابیده هنوز آفتاب — وا نشده دیده‌ی نرگس ز خواب
تازه گُل آتشی مُشک بوی — شسته ز شبنم به چمن دست و روی
منتظر حوله‌ی باد سحر — تا که کند خشک بدان روی تر
ماهرخی چشم و چراغ سیاه — نایب اول به وجاهت چو ماه
صاحب شمشیر و نشان در جمال — بنده‌ی مهمیز ظریفش هلال
نجم فلک عاشق سردوشی‌اش — زهره طلبکار هم آغوشی‌اش ...
کرده منوچهر پدر نام او — تازه‌تر از شاخ‌گل اندام او

منوچهر از خواب برمی‌خیزد تا روز خوش خویش را به شام رساند. وی از بهر شکار آماده می‌شود. پس:

"اسب طلب کرد و تفنگ و فشنگ — تاخت به صحرا پی نخجیر و رنگ"

به واقع صحنه‌ی اصلی یا مکان واقعه همان محل شکار منوچهر است که باید زهره به آنجا از فلک فرود آید. هنوز لختی از مشغله‌ی شکار منوچهر نگذشته که زهره پیدایش می‌شود و با حضور او کشمکش نمایش نیز آغاز می‌گردد. نقال حضور زهره را توجیه می‌کند:

شاهرخ مشکین‌قلم و صدرالدین زاهد

"از طرفی نیز در آن صبحگاه
زهره مهین دختر خالوی ماه
الهه‌ی عشق و خداوند ناز
آدمیان را به محبت گداز
پیشه‌ی وی عاشقی آموختن
خرمن ابناء بشر سوختن
خویشتن آراست به شکل بشر
سوی زمین کرد ز کیهان گذر

زهره با تن نازی و کرشمه‌ی شایسته‌ی الهه‌ی عشق وارد صحنه می‌شود. او بسان یک ماهی و چه بسا مانند پری دریایی افسانه‌ها به درون صحنه می‌خرامد. موسیقی آمدنش را با آوای زیبای خویش خبر می‌دهد و صدای نقال در میان نوای موسیقی و ورود زهره گم می‌شود. زهره پیراهنی زیبا و بلند به تن دارد. این تن آموخته و نرم شاهرخ مشکین‌قلم است که از آن در نمایش به نیکی بهره می‌گیرد. در این نمایش نقش زهره را یک مرد بازی می‌کند که در نگاه نخست غیرمتعارف اما در مسیر و روند نمایش مطبوع و پذیرفتنی می‌شود. با آمدن این فرشته‌ی عشق و خبر فرودش توسط نقال فضای صحنه پر از گل می‌شود.

صحنه خبر از لحظات عاشقانه می‌دهد و تماشاگر کنجکاو است تا بداند این پری‌چهره کیست که به دیدار منوچهر می‌آید.
زهره کارش آموختن عشق و عشق‌ورزی است. او الهه‌ی عشق است و می‌خواهد که به انسان خاکی راه و رسم عشق بیاموزاند، اما انگار او همواره در فلک به چنین اموری رسیدگی کرده و اکنون که به زمین آمده تا از نزدیک با انسان آشنا شود، خود دچار وضعیت جدیدی شده است.

"گفت به خود خلقت عشق از من است — این چه ضعیفی و زبون گشتن است
من که یکی عنصر افلاکیم — از چه زبونِ پسر خاکی‌ام
الهه‌ی عشق منم در جهان — از چه به من چیره شود این جوان
من اگر آشفته و شیدا شوم — پیش خدایان همه رسوا شوم"

انگار اما زهره هم نمی‌داند که حتی الهه عشق نیز گریزی از آتش عشق ندارد. نمیتوان عاشق بود و نسوخت و رسوا نشد. و اگر کار نخست آسان به نظر می‌رسد، اما به قول حافظ چه مشکل‌ها که در پی ندارد.

"عشق نهم در وی و زارش کنم — طرفه غزالی است شکارش کنم
دست کشم بر گل و بر گوش او — تا بپرد از سر او هوش او
جنبش یک گوشه‌ی ابروی من — می‌کِشدش سایه صفت سوی من"

منوچهر شانزده ساله نه تنها چندان با راه و رسم عاشقی آشنا نیست، بلکه وجودش را برای یک مرد با تفنگ و فشنگ که اهل شکار و جنگ است نیز بی‌مورد، ناشایست و پردردسر می‌داند. از همین رو هر چه در طول نمایش کشش عاطفی زهره به منوچهر بیشتر می‌شود، واهمه‌ی منوچهر از آتش عشق افزایش می‌یابد. عشق اما در درون زهره زبانه می‌کشد و تمام وجود او را دربرگرفته و این را او در لرزش دست و تن نشان می‌دهد.

"این همه بشنید منوچهر از او — هیچ نیامد به دلش مهر از او
روح جوان همچو دلش ساده بود — منصرف از میل بت و باده بود"

از همین رو زهره راه و رسم دیگری برای دلبری در پیش می‌گیرد و چه بسا متوسل به توصیف لذت آنی و پایاپای می‌شود:

نیست در این گفته‌ی من سوسه‌ای — گر تو به من قرض دهی بوسه‌ای
بوسه‌ی دیگر سر آن می‌دهم — لحظه‌ای دیگر به تو پس می‌دهم ...
از لب من بوسه مکرر بگیر — چون که به آخر رسد از سر بگیر

زهره حتی در فکر این هم هست که عشق‌ورزی و کام‌گیری را به او بیاموزاند:

ور تو ندانی چه کنی، یاد گیر — یاد از این زهره‌ی استاد گیر

باز پیروزی چندانی به زهره دست نمی‌دهد. پس به فکر تهدید، نفرین و تحریک می‌افتد:

گر تو نداری صفت دلبری مرد نیی صفحه‌ای از مرمری

اما منوچهر نیز واهمه‌ها و دشواری های خود را دارد و می داند که لذت آنی با زهره همه‌ی حیات او نیست. با رفتن زهره او دوباره گرفتار غضب زمانه خواهد شد.

دیده و دانسته نیفتم به چاه کج نکنم پای خود از شاهراه
شاه‌پرستی ست همه دین من حب وطن پیشه و آیین من
بیند اگر حضرت اشرف مرا آید و بیرون کند از صف مرا
گر شنود شاه غضب می‌کند بی‌ادبی را شه ادب می‌کند
هرچه میان من تو بگذرد باد به شاه خبر می‌برد

نقال با صدای رسا دوباره به میدان می‌آید و نمایش را به مرحله‌ی دیگری از کشمکش می‌رساند.

الغرض آن انجمن آرای عشق ماهی مستغرق دریای عشق
آتش مهر ابد اندوخته در شرر آتش خود سوخته
گرچه از او آیت حرمان شنید بیش شدش حرص و فزون شد امید
گفت جوان هر چه بود ساده‌تر هست به دل‌باختن آماده‌تر
مرغ رمیده نشود زود رام دام ندیده است که افتد به دام

از این شعله اما منوچهر را گریزی نیست. چرا که زهره آنقدر می‌گوید و بر گوش منوچهر می‌خواند تا عاقبت دل او را قدری به دست می‌آورد. منوچهر که خلاصی می‌خواهد به دادن به یک بوسه رضایت می‌دهد که تا شاید از بلا جان برهاند.

گر به یکی بوسه تمام است کار این لب من آن لب تو هان بیار
گر بکشد مهر تو دست از سرم من سر تسلیم به پیش آورم
گرشوی از من به یکی بوسه سیر خیز، علی‌الله، بیا و بگیر

خطای منوچهر از همین جا شروع می‌شود. او که تا اینجا مقاومت کرده و تن به بلای عشق نسپرده، در دام تمنای زهره گرفتار می‌شود و نمی‌داند که روی آوردن به عشق، پشت کردن به عقل است. از سوی دیگر چشیدن لذت تن و جان زهره دیگر مجال انتخاب دیگری به او نخواهد داد. از همین رو نقال شرایط جدید را چنین توصیف می کند.

عقل چو از عشق شنید این سخن گفت که: یا جای تو یا جای من
عقل و محبت به هم آویختند خون ز سر و صورت هم ریختند

چونکه کمی خون ز سر عقل ریخت جست و زمیدان محبت گریخت
گفت برو آن تو و آن یار تو آن به کف یار تو افسار تو

عقل که از سر منوچهر پر کشید، عشق خرامان در دل او جان گرفت. او زخود بی‌خود شد و بر غمزه‌های زهره گرفتار. زهره هم که همین را می‌خواست از جای برخاست و آهنگ بوسه کرد. بوسه‌هایش یکی اندر پی دیگری بر لب‌های منوچهر جای گرفت.

زهره پی بوسه چو رخصت گرفت بوسه‌ی خود از سرفرصت گرفت
همچو جوانی که شبانگاه مست کوزه آب خنک آرد به دست
زهره یکی بوسه ز لعش ربود بوسه مگو آتش سوزنده بود

از اینجا دیگر این منوچهر بود که گرفتار شده بود . او بود که دام و شکارچی را نشناخته بود. بسیار به سادگی به دام و شکارچی نگریسته بود و حال بایستی که رنج بلا را تحمل می‌کرد. کار زهره به پایان رسیده بود. آنچه می‌خواست در جان او دمیده بود و منوچهر از آن رهایی نداشت. از همین رو زهره با افتخار پیروزی خویش را جشن گرفت.

گفت برو کار تو را ساختم در ره لاقیدات انداختم
بار محبت نکشیدی، بکش زحمت هجران نچشیدی، بچش
چاشنی وصل ز دوری بود مختصری هجر ضروری بود

نقال پایان نمایش را خبر می‌دهد. درماندگی منوچهر را توصیف می‌کند. او می‌داند که چه بر سر وی آمده و زهره با او چه کرده است. آرام آرام ما را با هجران و رنج آن آگاه می‌کند.

زهره چو بنمود گردون صعود باز منوچهر در آن نقطه بود
مست صفت سست شد اعصاب او برد در آن حال کمی خواب او
از پس یکی لحظه ز خمیازه‌ای جست ز جا بر صفت تازه‌ای
چشم چو زان خواب گران برگشود غیر منوچهر شب پیش بود ...
خواست رود دید که دل مانع است پای هم البته به دل تابع است
عشق شکار از دل او سلب شد رفت و شکار تپش قلب شد
هیچ نمی‌کند از آن چشمه دل جان و تنش گشته بدان متصل

نقال پایان نمایش را با دوبیت عبرت‌آموز ایرج میرزا خاتمه می‌دهد و نمایش را به نوعی با عشق تراژیک و نافرجام اما لذتبخش به آخر می‌رساند

آه چه غرقاب مهیبی است عشق مهلکه‌ی پر ز نهیبی است عشق
غمزه‌ی خوبان دل عالم شکست شیردل است آنکه از این غمزه رست

پایان سخن

نکته اول: منظومه‌ی زهره و منوچهر برخلاف بسیاری از آثار منظوم عاشقانه، پرداخت و برداشتی عینی و زمینی از عشق و عاشق و معشوق دارد. ایرج میرزا برخلاف بسیاری از شاعران دیگر که سعی دارند انسان زمینی و عشق ملموس آن را جنبه آسمانی و چه بسا عرفانی و دست‌نایافتنی تصویر و تفسیر کنند، نگاهی عینی و زمینی به عشق دارد. با آنکه یکی از طرفین ماجرا، یعنی زهره را که سمبل عشق و عشق‌ورزی‌ست، از آسمان به زمین‌می‌کشاند، نیازها و بهره‌گیری‌های آنها را از یکدیگر به درستی زمینی می‌بیند و تصویر می‌کند. از سوی دیگر ایرج میرزا ارضای تمنایات روحی و معنوی آنها را با ارضا نیازهای ملموس جنسی پیوند می‌زند. در اصل وی در این اثر به نوعی به «تابو»های گفتاری پشت کرده و آنچه را که لذت انسانی محسوب می‌شود بیان و توصیف می‌کند. ایرج میرزا عشق آسمانی را به زمین کشانده و بدان عینیت و مادیت بخشیده است. اگر از این نگاه کار را بنگریم، نحوه‌ی پرداخت مشکین‌قلم جلوه پیدا می‌کند. چرا که او به نیکی این برداشت عینی از عشق را به خوبی شناخته و پرداخت نمایش را در این راستا سامان بخشیده است. از همین‌رو مشکین‌قلم تن‌نازی‌های زنانه، جلوه‌گری و عشوه‌گری را هر جا که لازم آمده به کار گرفته، بی‌آنکه بخواهد به زور به نمایش تحمیل کند و یا آن را به سطح نازلی سوق دهد.

نکته دوم: بحث بهره‌گیری از ادب فارسی گرچه جذاب و لازم به نظر می‌رسد و عملی ساختنِ چنین کاری از وظایف ضرور تآتورزان ایرانی‌ست، اما همه‌ی آثار منظوم و منثور فارسی به یک اندازه و مقدار از خاصیت و کیفیت نمایشی برخوردار نیستند. همانطور که صدرالدین زاهد خود به نیکی در مقاله‌ی «اندیشه ادبی و اندیشه تآتری»[۲] بیان کرده، تفاوت اصلی و عمده‌ی آثار ادبی و آثار نمایشی تنها در بیان گفتگویی ـ دیالوگ‌بندی ـ نیست. ضعف اصلی که در نمایش زهره و منوچهر بیش از همه به چشم می‌خورد، کمبود ظرفیت نمایشی منظومه‌ی زهره و منوچهر است. گرچه این اثر به خوبی و به راحتی به ما امکان دیالوگ‌بندی می‌دهد. اما از آنجا که هر دیالوگی ظرفیت نمایشی ندارد و اگر هم برخی از دیالوگ‌ها نمایشی باشند، هنوز به یک ساختار نمایشی دست نیافته‌ایم. با دیالوگ‌بندی هنوز کار دشوار نمایشی‌کردن آثار ادبیات منظوم و یا منثور

---

[۲] این مقاله در شماره دوازدهم کتاب نمایش به چاپ رسیده است.

کلاسیک فارسی به پایان نرسیده است.

نکته سوم: نمایش با حضور سه هنرمند آشنا و با تجربه در عرصه‌ی تآتر از شانس بزرگی برخوردار شده است. همانطور که در بالا نیز اشاره شد، نقش نقال را عزیزالله بهادری به عهده داشت. بهادری را اهل تآتر و سینما از گذشته می‌شناسند. وی در جوانی با سری پرشور از مکتب نوشین بهره و تاثیر گرفت و بعدها تا سال‌ها با محمدعلی جعفری کار نمایش کرد. در سال‌های اقامت در فرانسه یکبار دیگر به تآتر روی آورد و آنچه اندوخته‌ی گذشته‌اش بود، نیرو و فکر امروزش کرد و تا کنون تا آنجا که من به یاد دارم در سه نمایش، تلاش و تجربه‌ی خویش را به معرض قضاوت گذاشته است. بهادری از حافظه‌ای خوب و از بیان گرمی برخوردار است. با عشق و علاقه‌ای هم که به نقالی و پرده‌داری نشان می‌دهد، کار و بیانش در صحنه به دل می‌نشیند. وی در این نمایش نیز از حضورذهن و هوشیاری دائمی بسیار برخوردار بود و با سپردن تقریبا ۴۰۰ بیت شعر یکبار دیگر علاقه و توانایی خویش را در حافظه‌ی خوب نشان داد. بهادری عملا صحنه‌گردان نمایش بود و به عنوان نقال نه تنها بخش بخش نمایش را با زبردستی به هم پیوند می‌زد، بلکه هر جا هم که احساس می‌کرد نمایش به بازوی کمکی او نیاز دارد، تا جان و روحی تازه بیابد، با کلمه یا مزه یا اشاره‌ای نمایش را با تماشاگر پیوند دوباره می‌زد.

اهل تاتر ، به ویژه آنها که تآتر دهه‌ی ۵۰ را در ایران دنبال کرده‌اند، صدرالدین زاهد را می‌شناسند. وی از بازیگران کارگاه نمایش و بعدها از بانیان تآتر چهارسو، با همکاری آربی آوانسیان و دو تن دیگر، بود و در نمایش‌های بسیاری ایفاگر نقش و عهده‌دار مسوولیت کارگردانی شد. در مدت اقامت خویش در فرانسه نیز چندین نمایش را با خون دل به روی صحنه برد و مدت‌هاست که یکه و تنها در فکر برپایی کارگاه تآتری در پاریس است.

صدرالدین زاهد در نمایش دشواری بیشتری داشت. او قرار بود منوچهر ۱۶ ساله‌ای را در صحنه نشان دهد. وی بایستی جوانی، تندرستی، تنومندی و در عین حال بی‌خبری منوچهر را از عشق و عاشقی تصویرکند. با گریم و لباس مناسب زاهد، بخشی از کار انجام گرفته بود، اما در صحنه در مجموع پیرتر و جاافتاده‌تر از نقشش عمل می‌کرد. با اینهمه هوشیاری زاهد و شناختش از بیان نمایشی به خوبی قابل رویت بود و توانست از این طریق همواره این نقصان را جبران کند. هرگاه نوبت او می‌شد، نمایش ریتم سریع‌تری می‌گرفت و دیالوگ با بیان نمایشی بیشتری همراه می‌شد. زاهد با دیالوگ به خوبی و به هوشیاری عمل می‌کرد و هرکلمه را بنا به بار و معنای آن با کنش و رفتار صحنه‌ای خویش منعکس می‌کرد.

از همین رو وی در بسیاری از موارد مانع روایی شدن صرف نمایش می‌شد. ای کاش زاهد هوشیاری حرکت در صحنه را نیز به کمال می‌رساند و مانع ماسکه شدن زهره در دو مورد نمی‌شد.

در صحنه‌ای از نمایش که قرار است منوچهر برای رهایی خود بوسه‌ای به زهره دهد، جایی که نقال ایستاده اگر خطای خود او نباشد، چندان درست نیست. بهتر آن بود که در سمت چپ می‌ایستاد تا تصویر بوسه ستانی زهره از منوچهر از زیبایی بیشتری برخودار می‌شد.

از راست به چپ: بهادری، زاهد و مشکین‌قلم

شاهرخ مشکین‌قلم در گفتگویی با کتاب‌نمایش می‌گوید که کار جدی تآتر در خارج از کشور را با **آریان منوشکین** آغاز کرده و مدتها در گروه او فعال بوده و در بسیاری از نمایش‌های وی در نقش‌های کوچک و بزرگ ظاهر شده است. اما آنچه در جامعه فرهنگی ایرانی‌ها نام و شهرتی برای مشکین‌قلم به پا کرده، استعداد و توانایی او در هنر رقص بوده و هست. این توانایی ابزار دست‌آموز وی است که در بسیاری از موارد، از جمله در این نمایش نیز از آن به خوبی بهره گرفته بود. مشکین‌قلم نیز بسان زاهد از دشواری نقش برخوردار است. او که به قول قدیمی‌ها "زن‌پوش" بود، می‌بایستی نقش زهره را در صحنه ایفا می‌کرد. وی توانست با تنی راحت و نرم عشوه‌گری‌ها و تن نازی‌های زنانه را به خوبی بیان کند. اما عشوه‌گری‌های او شکل مبتذل نمی‌گرفت. زهره‌ی مشکین‌قلم تنها وسیله‌ی ارضای نیازهای مرد نبود. او خود نیز نیازهایی داشت که جسورانه آنها را دنبال می‌کرد. آنچه ما در تآتر برونمرزی تا کنون شاهد بودیم بیان دو سیمای افراطی از زن بوده است. شماری حضور زن در جامعه را تنها از دیدگاه منزه‌پنداری توصیف می‌کنند و همه جنایات و ندانم‌کاری‌ها و ستم‌های اجتماعی را برگرده‌ی مرد می‌گذارند و زن را تا آنجا که زورشان می‌رسد به عرش اعلا می‌رسانند و چه بسا تنها در جستجوی سیمای اساطیری او هستند. شماری هم تنها هم و غمشان بهره‌گیرهای زودگذر، گیشه‌ای و کلیشه‌ای از زن در تآتر است. گرچه مشکین‌قلم به عنوان کارگردان برداشت خود را از مقوله‌ی زن تا حد زیادی

مدیون ایرج میرزاست، اما هوشیاری او در اجرای نقش زهره نشان می‌دهد که وی نخواسته از موقعیت «زن‌پوش» برخلاف برخی، استفاده‌های مبتذل و رایج کند. گرچه من واژه «زن‌پوش» را در اینجا بکار می‌برم، اما این واژه در معنای کلاسیک خود نمی‌تواند دقیقا با نقش مشکین‌قلم همخوانی داشته باشد. زمانی که هنوز آمدن زن به روی صحنه از «گناهان کبیره» محسوب می‌شد و هنوز به فکر آخوندها نرسیده بود که با حجاب اسلامی آمدن زن به روی صحنه را نیز «شرعی» کنند، مردان در نقش زنان ظاهر می‌شدند. این بلا از تعزیه به تآتر ما نازل شد و تا مدت‌ها به عمر خود ادامه داد تا اینکه جسارت برخی از زنان و حمایت جامعه سبب حضور زن در تآتر گشت.

حالا من نمی‌دانم مشکین‌قلم به چه دلیل فنی یا عقلی نقش زهره را خود به عهده گرفته است. اما به هر دلیل که باشد، او در این نقش به خوبی اثبات کرد؛ که وجود مرد در نقش زهره از زیبایی نقش نمی‌کاهد. و الزاما با چنین کاری نباید در ابتذال و تقلیدهای بی‌مزه درغلتید.

از اینها که بگذریم می‌ماند بیان مشکین‌قلم که به نظر من همواره بیشتر متوجه وزن و ادعای درست اشعار بود تا مواد بازی. از همین رو آنجا که مشکین‌قلم قرار بود چیزی را با زبان تن بگوید بسیار موفق‌تر از زمانی بود که متوسل به زبان کلامی می‌شد. زبان کلامی او بیشتر در حد ادعای درست وزن و قافیه باقی می‌ماند و به یک کنش نمایشی نمی‌انجامید.

گرچه با یکی دو صحنه (مانند سینه‌زنی منوچهر!) و موسیقی (ترانه) نتوانستم تماس ملموس و منطقی بیابم و گرچه در مواردی برخی از ابیات توسط زهره نادرست بیان شد، اما من نمایش زهره و منوچهر را با اشتیاق تمام تماشا کردم و از نمایشی زنده با سه بازیگر و نوازنده‌ی هوشیار آن لذت بسیاری بردم. و همانطور که در پایان نمایش به وجد آمدم و سد آفرین نثارشان کردم، اینجا نیز یکبار دیگر بدین تلاش خوب نمایشی سد آفرین می‌گویم.

در این اجرا نیز یکبار دیگر متأسف از حضور اندک تماشاگران شدم. ای کاش تماشاگر ایرانی این زحمت را به خود می‌داد و از نزدیک شاهد این تلاش نمایشی می‌شد تا فرق نمایش و "نمایش‌گونه" را از نزدیک می‌دید! تماشاگر نفسِ گرم هر نمایش است و حضور او ضمن ارج نهادن بر این تلاش نمایشی، موجبِ انگیزه‌ی ادامه‌ی کار را برای گروه نمایشی است.[۳]

---

[۳] نقل اشعار این نوشته از کتاب «ایرج میرزا» (چاپ البرز، در فرانکفورت ۲۰۰۲) انجام گرفته است. عکس نخست نوشته ارسالی گروه نمایش و عکس دوم از کتاب‌نمایش است.

بهروز قنبرحسینی

عشق، هنر و زمانه‌ی ما

لابوته؛ عکس از مجله تئاتر امروز

"اندازه‌ی یک چیز"[1] عنوان یکی از آخرین نمایشنامه‌هایی‌ست که **نایل لابوته**[2]، نمایشنامه‌نویس معاصر انگلیسی، در سال ۲۰۰۱ نوشته و در همان سال در لندن این نمایش به روی صحنه رفت. این نمایشنامه در تاریخ بیست و چهارم نوامبر در شهر کلن آلمان اولین شب اجرای خود را پشت سر گذاشت. آنچه که در زیر می خوانید گزارشی از اجرای آن شب و همچنین معرفی نویسنده و خلاصه‌ای از این نمایشنامه است.

خلاصه نمایشنامه:

دانشجوی جوانی به اسم «آدام»[3] که بر اثر اتفاقی، در محل کارش ـ موزه ـ با خانمی به نام «اولین»[4] آشنا می‌شود. این آشنایی از آنجا آغاز می‌شود که *«اولین»* خودش را به یک مجسمه نزدیک کرده و «آدام» از او می‌خواهد که فاصله‌اش را با مجسمه حفظ کند. «اولین» نه تنها از این کار امتناع می‌کند، بلکه می‌خواهد با قوطی رنگی بخشی از مَجسمه را رنگ بزند. مجسمه پیکر انسان لختی است که بر اثر اعتراض مردم شهر بر روی آلت تناسلی‌اش برگی آویزان کرده‌اند و این عمل به نظر «اولین» بر خلاف هنر است. او جمله‌ای از اسکار وایلد را می‌گوید: "پدیده‌ایَ در هنر حقیقی است که خلاف آن پدیده نیز حقیقی باشد." و از آنجا نتیجه می‌گیرد که آن برگ نه تنها حقیقی نیست، بلکه سانسور است. «آدام» درمی‌یابد که «اولین» دانشجوی هنر است و از اینجا آشنایی این دو آغاز می‌شود. این آشنایی باعَث می‌شود که «آدام» آرام آرام خودش را تغییر دهد. او مراقب تغذیه‌ی خود است و بدین سبب به وزن ایده‌آل می‌رسد. از جویدن ناخن‌هایش دست برمی‌دارد، مدل موهایش را عوض می‌کند. «اولین» از او می‌خواهد در توالت مردانه با هم سکس داشته باشند، «آدام» این کارَ را می‌کند. او خودش را به

---

[1] Das Maß der Dinge (The shape of things). معیار ما برای ترجمه تیتر نمایش نام آلمانی آن بوده است.

[2] Neil LaBute

[3] Adam

[4] Evelyn

دست جراح می‌سپارد تا بینی‌اش را عمل کند. حتا حاضر می‌شود در حین آمیزش جنسی با «اولین» در رختخواب از آنها فیلم گرفته شود. مدل لباس‌اش را عوض می‌کند و بَه طور کلی در طول زمان آشنایی و دوستی با «اولین» آدم دیگری می‌شود. «فلیپ»[5] و «جنی»[6] که از دوستان قدیمی «آدام» هستند، این تغییر رفتار و لباس را در او به خوبیَ می‌بینند و با تعجب بسیار آن را بازگو می‌کنند. «فلیپ» و «جنی» یکدیگر را دوست دارند و می‌خواهند با هم ازدواج کنند. «جنی» «آدام» را از َدانشگاه می‌شناسد. آنها یک‌بار به طور اتفاقی همدیگر را در پارک می‌بینند و می بوسند. «فلیپ» از ماجرا باخبر می‌شود و آن را با آدام درمیان می‌گذارد. رابطه‌ی آن دو به تلخی می‌گراید. در دیدار «اولین» با «جنی»، معلوم می‌شوَد که «اولین» و فلیپ نیز همدیگر را بوسیده‌اند. در نهایت «آدام» از «اولین» معذرت خواهی می‌کَند و «اولین» از او می‌خواهد که َرابطه‌اش را با آن دو قطع کند، آدام می‌پذیرد چرا که معتقد است که عاشق «اولین» است و هر کاری که او بگوید، باید انجام دهد. «اولین» در تمام این مدت َمشغول کار روی پروژه‌ی پایان نامه‌ی دانشگاهی خود استَ. در روز ارائه‌ی پروژه‌ی «اولین»، همه حضور دارند؛ فلیپ، جنی و آدام.

اولین و آدام؛ صحنه آشنایی در موزه

«اولین» از پروژه‌ی تحقیقی خوَد با همه‌ی مدارک تهیه شده، مانند عکس، فیلم وَ غیره، سخن می‌گوید و دفاع می‌کند. او در حین ارایه پروژه‌ی خود مطرح می‌کند که هنرمند خالق است و هنر را خلق می‌کند و مدعی می‌شود که به عنوان یک هنرمند آدامِ جدیدی را خلق کرده است؛ انسانی که تمامی رفتارش را تغییر داده و حاضر استَ هر کاری بکند. او از آدام به عنوان مصالحِ خارجی پروژه‌اش نام می‌برد. این چنین است که که او ثابت می‌کند که هنرمند خَالق است! سخنرانی «اولین» به پایان می رسد. همه می روند و آدام با او تنها می‌شود. اولین از او مَی‌خواهد که پروژه‌اش او را بفهمد. اِولین می‌رود وَ آدامِ تنها به دیدَن فیلم‌های ویدئو مشغول می‌شود.

---

[5] Philipp
[6] Jenny

نمایشنامه " اندازه‌ی یک چیز" به هنر می‌پردازد و به خالق آن که هنرمند است. آنجا که «اولین» در بخشی از سخنرانی در هنگامَ ارائه‌ی پروژه‌اش از «آدام» به عنوان مصالح خارجی یاد می‌کند، این سوال مطرح می‌شود که مرز هنر تا کجاست؟ در دوره‌ای که رسانه‌های ارتباط جمعی قدرت بزرگی هستند و هنر یکی از پایه‌های اینَ قدرت محسوب می‌شود، هنر به راستی تا کجا حق ورود به زندگی بشر را دارد. چنانکه «لا بوته» در نمایشنامه‌اش نشان می‌دهد یک هنرمند با پروژه‌ی هنریش می‌تواند انسانی را دگرگون کند. «اولین» هنرمندی است که به چیزی جز پرَوژه‌ی هنری خود نمی اندیشد و تمام رابطه‌اش با «آدام» نیز بر پایه‌ی این قصد است. او نمونه‌ی کامل انسانی است که به چیزی به جز هدفش نمی‌اندیشد و در این راه نه به عشق اعتقاد دارد و نه به روح یک انسان. او خود را خالق می‌پندارد و با خونسردی تمام هر آنچه می‌خواهد با مخلوق خود می‌کند، انگار مخلوق او ـ آدام ـ برایش چیزی جز خمیر یک مجسمه نیست و این اوست که به این مجسمه شکل می‌دهد و روح خود را در آن می‌دمد. «آدام» قربانی تفکری است که خود را محق برَ این جهان می داند. او ساده‌لوحانه جهَان را هنوز با دید انسانی خود می‌نگرد، دیدی که در آن اعتماد هست، عشق، دوستی و ... هست.

در باره‌ی نویسنده

نایل لابوته نمایشنامه نویس معاصر آمریکایی در اوایل سال ۱۹۶۰ در دیترویت، ایالت میشیگان بدنیا آمد. او در دبیرستان علاقه‌اش را به تاتر و سینما نشان داد و تحصیلاتش را در رشته‌ی تاتر و سینما درکالج بیرگهام دنبال کرد. او تحصیلات آکادمیک‌اش را در دانشگاه کانزاس و نیویورک دنبال کرد و سرانجام در رشته‌ی ادبیات دراماتیک در دانشگاه سلطنتی لندن تحصیلاتش را به پایان رساند. در طول زمان دانشجویی‌اش پروژه های فراوانی را کار کرد که بعدها این پروژه‌ها در ساخت فیلم‌هایش به او کمک فراوانی کردند. او اولین فیلم خودش را در سال ۱۹۹۷ به نام «در کمپانی مردها» ساخت. این فیلم توانست جایزه‌های فراوانی را از آن خود کند، از جمله جایزه‌ی بهترین فیلم در جشنواره‌ی "«سن دانس»"، بهترین سناریو در جشنواره نیویورک و جایزه‌ی بهترین فیلم مستقل خارجی در جشنواره‌ی «تسالولیکی». بعد از موفقیت این فیلم «لابوته» توانست فیلم بعدی خود را در سال ۱۹۹۸ به نام «دوستان شما و همسایه‌ها» را بسازد که این فیلم نیز با موفقیت روبرو شد و جایزه‌ی طلایی جشنواره‌ی «سن سباستین» را از آن خود کرد. او در همان سال فیلم بعدیش را برای تلویزیون با عنوان «روز استقلال» ساخت.

(بقیه در صفحه ۱۲۰)

او با پندار خود هر آنچه را که معشوقش می‌خواهد انجام‌می‌دهد، بی‌آنکه بداند معشوق او خود را خالق می‌داند و نه معشوق. «آدام» بی‌آنکه بداند، تمام رابطه‌ی او با «اولین» تنها در بستر یک پروژه‌ی دانشگاهی جریان دارد خود را تمام و کمال در اَختیار «اولین» گذارد. رابطه‌ی «جنی» با «فلیپ» نیز خالی از اشکال نیست. جنی نیز همچَون «آدام» خود را کاملا در اختیار معشوق «فلیپ» می‌گذارد. جنی اجازه می‌دهد که فلیپ به جای او تصمیم بگیرد و تصمیم فلیپ را برای هر دو مفید می‌داند. این رابطه نیز با شکست روبرو می‌شود. فلیپ مظهر قدرت مردسالاری با عقاید مذهبی است و جنی زنی است که خود را مجبور به قبول این قدرت می‌کند.

نمایشنامه‌ی "اندازه‌ی یک چیز" نمایشنامه‌ی مدرنی است که از معضلات انسان امروز می‌گوید. انسانی که گاه بی‌آنکه خود بداند اسیر قدرت هنرمندانی است که در بستر رسانه‌های گروهی خود را خالق جهان می‌دانند و هر آنچه که می‌خواهند انجام می‌دهند. «لا بوته» در نمایشنامه‌ی خود این سوال را مطرح می‌کند که مرز هنر کجاست و هنرمند تا کجا می‌تواند در روح انسان وارد شود. به نوعی دیگر، هنر در این عصر، نه همچون قرن هیجدهم به زیبایی‌های جهان می‌پردازد و نه همچون اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به فقر و واقعیت زشت جهان و نه حتا همچون اواخر قرن بیستم به پوچ‌گرایی هم به نوعی بها می‌دهد و موضوع خود می‌کند. هنر در این عصر فراتر از اینهمه را می‌خواهد، او روح انسانی را به گونه‌ای نشانه می‌رود که برده‌وار گوش به رسانه‌های گروهی دهد، با نگاهی به تبلیغات و پدیده‌های تبلیغی و استفاده هنر در این بستر به خوبی می‌توان متوجه این موضوع شد. این درست همان برخوردی است که «اولین» با «آدام» می‌کند و او را برده‌وار به دنبالَ خود و اهدافش می‌کشد. از نگاه دیگر به «آدام» و رفتارش با اولین می‌توان به بحث دیگری پرداخت و آن قدرت عشق در عاشق است. «آدَام» عاشق هر آنچه را که «اولین» می‌گوید انجام می‌دهد، او قربانی قلب ساده و عاشق خود می‌شود. این قَربانی شدن و به دنبال معشوق رفتن در چند عصر گذشته عملی کاملا انسانی و

جنی و فیلیپ از دوستان آدام

شرافتمندانه بود، ولی در این عصر و زمانه ساده‌لوحی تلقی می‌شود. به بیان دیگر می‌توان با صدای بلند در این نمایشنامه پرسید که بر سرجهان و این زمانه چه آمده است که چنین رفتاری، ساده لوحی تلقی می‌شود؟ آیا تغییر رفتار در «آدام» بعد از آشنایی‌اش با اولین عملی غیر عادی است؟ به راستی چند انسان همچون «آدام» هنوز در جهانَ ما باقی‌ست؟ ساده‌لوحانی!! که قربانی این جهان زمخت و این عصر بی‌روح می شوند.

اجرای نمایشنامه:

جنی و آدام دور از چشم اولین و فیلیپ زمزمه‌های عاشقانه می‌کنند.

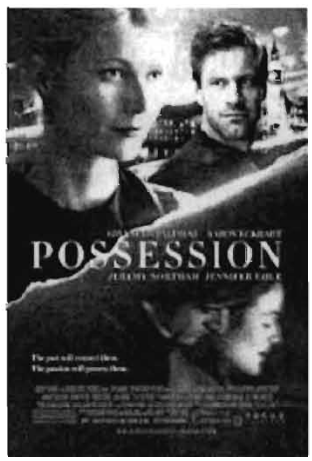
نمایش «اندازه‌ی یک چیز» برای اولین بار در اوت سال ۲۰۰۲ در سالزبورگ به روی صحنه رفت. این نمایشنامه در شماره‌ی هفتم مجله معتبر آلمانی‌زبان «تاتر امروز»[7] در ماه ژوئن ۲۰۰۲ به چاپ رسید. از آن تاریخ به بعد این نمایشنامه در بسیاری از شهرهای اروپایی، از جمله وین، بوخوم و کلن به روی صحنه رفته است. همانطور که در بالا نیز ذکر شد، این نمایشنامه در تاریخ بیست و چهارم نوامبر به کارگردانی **دوسان داوید پاریزک**[8] در یکی از سالن‌های تاتر شهر کلن (Schlosserei) به روی صحنه رفت. «پاریزک» علی رغم جوانی خویش، -سی سالگی- از کارگردانان مهم چکسلواکی است و با یکی از نمایش‌های **ورنر شواب**، از نمایشنامه‌نویسان مشهور اتریشی به عنوان کارگردانی صاحب سبک و خوش فکر در سطح اروپا مطرح شده است. این نمایشنامه دومین کار صحنه‌ای پاریزک در آلمان است. در این نمایش **فرانسیسکا والسر**[9] در نقش «اولین»، **آلکساندر خوآن**[10] در نقش آدام، **سباستین هرمان**[11] در نقش فیلیپ و **لیلیان اشتفن**[12] به روی صحنه رفتند. این نمایش همچون متن نمایشنامه از اجرای

---

7 Theaterheute.
8 Dusan David Parizek
9 Franziska Walser
10 Alexander Khuon
11 Sebastian Herrmann
12 Lilian Steffen

مدرنی برخوردار بود. استفاده از نور آبی در سراسر نمایش نشانی از فضای سرد داشت و در طراحی صحنه حضور پلاته‌های عمودی، افقی و حتی مورب نشانی از عدم تعادل در روابط آدم‌ها به شمار می‌رفت. بازیگران با جابجایی این پلاته‌ها فضای مختلفی از جمله اتاق کار، اتاق خواب، پارک و ... ایجاد می‌کردند. تمام بازیگران در ضبط‌صوتی خاطرات روزانه خود را باز می‌گفتند. همچنین در طول نمایش دوربین ویدئویی حضور داشت و جابجا بازی بازیگران به روی پرده می‌رفت. پاریزک از صداهای نخراشیده همچون سمباده زدن بر چوب، صدای مته بر چوب و ... استفاده کرده بود تا فضای خشن و نخراشیده‌ی روابط آدم‌ها را نشان دهد. بازی بازیگران همه یکدست و بسیار حساب شده بود، فرانسیسکا واسلر در نقش «اولین» در طول نمایش، خونسردی و بی‌عاطفه بودنش را از دست نداد و از آن سوَ نیز «آلکساندر خون» در نقش «آدام» هموار آدمی بود یکسره در بند عشق و بی‌اراده‌گی از هره‌اش گرفته تا حرکاتش و حتا راه رفتنش به چشم می‌خورد. بازیگران نقش جنی و فلیپ نیز هر کدام در ارائه‌ی نقش‌هایشان موفق بودند. همچنین گاه و بیگاه بازیگران در سکوت با استفاده از حرکات دست و یا صورت - میم - استفاده کرده تا حس لحظه‌ای را به تماشاگر منتقل کنند.

"پرستار بتی" موفق‌ترین فیلم او به حساب می‌آید، او این فیلم را در سال ۲۰۰۰ بر اساس سناریویی از جان.س. ریچارد ساخت. جایزه‌ی طلایی فستیوال "کن در این سال به این فیلم اختصاص یافت. همچنین او در این سال نمایشی را به نام «ضربه‌ی سخت» برای برادوی نوشت که در همین سال تبدیل به فیلم شد.



آخرین فیلم لابوته «دارایی» است که در سال ۲۰۰۲ با شرکت هنرپیشه معروف هالیوود گیت پالترو به روی پرده رفت. این فیلم تاکنون پربیننده‌ترین فیلم لابوته به شمار می‌رود.

لابوته نمایشنامه‌ی دوم خودش «اندازه‌ی یک چیز» را نیز در همین سال نوشت. این نمایشنامه تا کنون با اجراهای فراوانی روبرو شده است.

اجرای نمایش " اندازه‌ی یک چیز" یکبار دیگر ثابت کرد که هنر مدرن ـ تاتر مدرن ـ تنها با ساده‌گویی در این زمانه حرف خود را می‌زند، حذف اضافه گویی‌ها، حاشیه‌ها، عدم استفاده از دکورهای مجلل و آنچنانی و ... باعث می‌شود. که تماشاگر راحت‌تر با نمایش ارتباط برقرار کند. نمایش با اتمام سخنرانی اولین به پایان می‌رسد و پاریزک این سوال را در ذهن تماشاگر باقی می‌گذاردَ که بالاخره بر سر «آدام» چه آمده و یا چه می‌آید؟ آیا به راستی «آدام» که قربانی یک پروژه هنری شده است، می‌بایست خود را به تمامی در اختیار «اولین» می‌گذاشت؟ عاشق بودنش آیا گناه او بود؟ و یا «اولین» این حق را داشتَ که از انسانی به مثابه‌ی یک موش آزمایشگاهی استفادهَ کند؟آیا عشق در این زمانه تنها وسیله‌ای برای رسیدن به اهداف دیگر ماست؟ پاریزک به خوبی نمایشنامه‌ی لابوته را شناخته و با استفاده از نور آبی، صداهای نخراشیده، پلاته‌های چوبی و ... فضایی سرد و خشن را در نمایش ایجاد کرده است، فضایی که به گونه‌ای نشانگر زمانه و عصر ماست و به راحتی می توان این سوال را مطرح کرد که " بر سر این زمانه و عصر چه آمده است؟"[۱۳۰]

---

[۱۳] عکس‌های نمایش کلاوس لف‌بورِ (Kalaus Lefebvre) هستند. پوستر فیلم‌های لابوته را نیز از صفحه اینترنتی وی برگرفته ایم. (کتاب نمایش)

کتاب‌های رسیده

وغ وغ ساهاب
اثر: صادق هدایت
کتاب چشم‌انداز

راه کن از قندهار می‌گذرد
اثر: بصیر نصیبی
مجموعه مقالات

ترجمه و تلخیص: شهلا حمزاوی

آشنایی و گفتگو با وِندی واسِرشتاین[1]

• آشنایی

وندی واسرشتاین نمایشنامه‌نویس معاصر آمریکایی به سال ۱۹۵۰ در بروکلین و در خانواده‌یی لهستانی‌تبار یهودی و نسبتا مرفه متولد شد. خود او معتقد است که ترکیب فضای تربیتی- فرهنگی داخل و خارج خانه در شکل‌گیری شخصیتی و هنری او قطعا نقش داشته است.

تحصیلات ابتدایی و متوسطه را وندی در مدرسه‌ی دخترانه‌ی ممتاز منطقه‌ی مانهاتان و تحصیلات دانشگاهی‌اش را در کالج‌های صاحب‌نام مونت‌هولیوک Mount Holyoke و سیتی‌کالج گذراند. در سال ۱۹۷۳ بلافاصله پس از دریافت فوق‌لیسانس اولین نمایشنامه‌ی طنز خود را نوشت که درَ همان‌سال هم در تآتر کوچکی در برادوی به اجرا درآمد.

در همین رابطه آندره بیشاپ Andre Bishop منتقد ادبی و مدیر تآتر پلی‌رایتز هوریزونس Playwrights Horizons می‌گوید:

"وقتی نمایشنامه‌ی «هر زنی توانش را ندارد» را به روی صحنه بردیم، هرگز فکرش را نمی‌کردم که این آغازی است برای آثار موفق‌تر بعدی او. از لحاظ شخصیتی هم نمی‌شد پیش‌بینی کرد که دختر جوان و نامطمئنَ آن سال‌ها فمینیستی مطمئن و متعادل و یکی از مطرح‌ترین نمایشنامه‌نویسان معاصر شود. زنی که مدت‌هاست با آثارش هم ما را می‌خنداند و هم عمیقا به فکر وامیدارد. آن سال‌ها حضور استعداد در او کاملا احساس می‌شد. اما طریقه‌ی به‌کارگیری این استعداد مهم بود. واسرشتاین این را دریافت. او گرچه در ابتدا پرکار نبود، اما اَز همان آغاز حتا می‌گفت از دوران مدرسه نوشتن برایش امری جدی و مسوولانه محسوب

---

[1] Wendy Wasserstein

عکس‌های این گفتگو را از صفحه‌ی اینترنتی خانم واسرشتاین برگرفته‌ایم. (کتاب نمایش)

می‌شد، و من می‌دانم که در عین شخصی بودن ظاهری نگاهش، ذهنی تحلیل‌گر و ردیاب داشته است.»

زن‌های نمایشنامه را واسرشتاین اغلب از میان همگنان و طبعا با قدری کمک تخیل خود انتخاب می‌کند. زنانی که اغلب تحصیلکرده هستند، از درک فرهنگی بالایی برخوردارند و ضمنا برازنده و جذابند اما در همه‌ی زمینه‌ها موفق نیستند. نه به لحاظ آنکه توانایی‌اش را ندارند بلکه به این جهت که از توانایی‌شان استفاده‌ی کافی نمی‌کنند یا انتظارات اضافی از خود دارند. به هر حال این زنان گویی زندگیشان ترکیبی از گذارها و برزخ‌ها است. باید توانست این برزخ‌ها را از سر گذراند. حرکت حتا اگر از کوره‌راه‌ها هم باشد، باز بهتر از بی‌حرکتی‌ست. اگر راه برای این زن‌ها هموار نشد و تحقق آرزوها به نسل اینها وصلت نداد، امید برای آیندگان قطعا بیش از نسل‌های گذشتگان خواهد بود.

منتها اغلب این زن‌ها در چارچوب تعاریف «زن متعارف» در جهان مردانه نمی‌گنجند. اینها موجوداتی ظاهرا متناقض هستند که مردها را مبهوت می‌کنند، می‌خندانند ولی کمتر خسته می‌کنند. اگرچه به آنها تن نمی‌دهند، سرِ ستیز هم ندارند.

واسرشتاین به مسایل انسانی می‌پردازد، فقط با تاکید بیشتر بر روی انسان مونث. این زن‌ها علیرغم ضعف‌ها و نارسایی‌هایشان در موارد لازم باید بتوانند واقعا با قدرت عمل کنند. به این ترتیب حتا اگر این عملکرد برای نسل خودشان کارساز نباشد، بیوگرافی بهتری برای نسل بعدی فراهم کرده‌اند. به همین دلیل نمایشنامه‌های واسرشتاین تهدیدی برای جهان مردانه نیست، نگاهی دیگر به مسایل زنان است و فراخونی در جهت طلب همدلی از مردان.

واسرشتاین چنان به ذکر جزییات وقایع شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش می‌پردازد که پس از هر اجرا اغلب تماشاگران انگار آدم‌های نمایشنامه را با خود به خانه می‌برند. هم‌هویت شدن با شخصیت‌های تآتری یعنی با افرادی که ظاهرا ربطی به ما و زندگیمان ندارند هم، خود نوعی به‌بازی‌گرفتن تماشاگر است. چه بسا با فاصله‌گرفتن از خود و مسائلمان مشترکاتی با سایر انسان‌ها بیابیم، وضعیت‌های دیگری را تجربه کنیم و چه‌بسا در نگاهمان به عنوان مرد تجدیدنظر کرده و بیاندیشیم که «زن» هم از ماست و نه بر ما!

واسرشتاین پس از به پایان رساندن دوره‌ی نمایشنامه‌نویسی در دانشگاه ییل Yale در سال ۱۹۷۶ به نیویورک بازگشت و از آن پس تا کنون در این شهر به زندگی و نوشتن ادامه می‌دهد.

اهم آثار نمایشی وی بدین قرارند:

۱- "زنان غیرمتعارف و دیگران" (Uncommon women and others)، ۱۹۷۷.

۲- "آیا شاعرانه نیست؟" (Isn't it romantic?)، ۱۹۸۳.

۳- "داستان‌های زندگی هایدی" (The Heidi chronicles)، ۱۹۸۸. یک‌سال پس‌از نگارش این اثر، نویسنده نخست برنده‌ی جایزه‌ی تونی آوارد[۲] Tony Awand شد و در پی آن جایزه‌ی پولیتسر[۳] Pulitzer را نیز از آن خود کرد.

۴- خواهرانِ رُزنزویگ (The sisters Rosensweig)، ۱۹۹۲.

۵- دخترِ یک آمریکایی (An american daughter)، ۱۹۹۷ .

۶- و چندین آثر نمایشی موزیکال که معروفترین آنها در دهه‌ی اخیر «شیکاگو» بود.

آنچه در اینجا آمده برگردان و تلخیصِ مصاحبه‌یی از این نمایشنامه‌نویس با خانم **لاوری وینر** Laurie Winer، خبرنگار و منتقد هنری آمریکایی است که مترجم آن را از کتابی با عنوان Playwrights at Work به فارسی برگردانده است.

• گفتگو

"مصاحبه‌ی حاضر حاصل دو نشست طولانی است. اولی در ابتدای دهه‌ی نود که تازه نمایشنامه‌ی «خواهران رزنزویگ» در برادوی به روی صحنه رفته بود و دومی در اواخرِ دهه‌ی نود در طول تمرین نمایشنامه‌ی «دخترِ یک آمریکایی» انجام شده است.

قرارملاقاتِ نخستِ ما در خانه‌ی خانمِ

۲- جایزه‌ی تونی آوارد یکی از جوایز هنری آمریکا است که از سال ۱۹۴۷ به تولیداتِ تآتر تلویزیونی تعلق می‌گیرد. این جایزه به احترام و یاد ماری‌آنتوانت پری Mary Antoinette Perry، مدیر و بازیگر تآتر نیویورک (۱۸۸۸-۱۹۴۶) شکل گرفت. (کتاب نمایش)

۳- جایزه‌ی پولیتسر از سال ۱۹۱۷ در آمریکا سالانه به فعالین ادبی در آمریکا تعلق می‌گیرد. این جایزه بر اساس ایده و ثروتی شکل گرفت که ژوزف پولیتسر (۱۸۴۷-۱۹۱۱)، روزنامه‌نگار و ناشرِ مشهور آمریکایی، در وصیتنامه‌ی خویش در سال ۱۹۱۱ از خود باقی گذاشته بود. (کتاب نمایش)

واسرشتاین بود. آپارتمان قشنگی داشت و اتاقی که در آن نشسته بودیم، پنجره‌هایش رو به پارک نیویورک بازمی‌شد. در همان ابتدا، زمانیکه متوجه نگاه تحسین‌آمیز من شد، با لحن طنزآلودی گفت: "منظره‌یی که خیرش به من نمی‌رسه. یا فرصتش نیست یا اصلا امکان استفاده‌اش در من نیست."

پرسش: در مورد نمایشنامه‌ی «خواهران رُزنزویگ» خواهران شما چه نظری دارند؟

پاسخ: من که به هیچ‌کدوم از اعضای خانواده‌ام نمایشنامه رو نشون ندادم. چون هرکی می‌خواد نظر بده. و اونوقت اگه شمام به شنیدن این نظرها تمایلی نداشته باشید، مشکل پیش میاد. شما که دنبال مشکل نیستین و در واقع می‌خواین با نوشتن امتیاز بگیرین و دوستتون داشته باشن، نه اینکه با ایراد حالتون رو بگیرن! مادرم در سن چهل‌سالگی من چی‌داره به من بگه. مثلا: "آره وندی خوب بود، اما متوجه مرگ مادَره تو نوشته‌ت شدم." اصلا نمی‌خوام. یعنی نمی‌خواستم تا نخستین شَب اجرای نمایشنامه کسی در جریان نمایشنامه قرار بگیره. فقط سَندی خوَاهرم ازبس گفت می‌خواد اونو ببینه، بالاخره گفتم: "خیله خب بیا ببین. اما نمیخوام فردا فوری بهم زنگ بزنی و نظرت رو بگی. ضمن اینکه می‌دونم نظرت منفی‌یه. اما، اَعَم از منفی یا مثبت، نظری نمی‌خوام بشنوم." ظاهرا خواهرم تا تآترو دیده بود، پسنده‌یده بود. روز بعد دسته‌گلی برام فرستاد، همراه با یادداشتی به این مضمون: "نظری در کار نیست!"[۴] نفهمیدم کار خواهرم بود یا طرف از گروه گل‌فروشانی بود که بلدند از نظریات فروید در مورد مجردها استفادَه‌ی تخصصی بکنند و اساسا به ارسال اینجور دسته‌گل‌ها عادت دارند. اما در مورد مادرم، حرف‌ها و نکته‌هایی که می‌پَروَرند، تمومی نداشت. صداش اغلب تو گوشمه که به بچه‌های فک‌وفامیل می‌گفت: "شماها اگه نخواین مث وندی پیردختر بشین، باید تا جوونین عروسی کنین." آدم از حرفاشَ مبهوت می‌موند. یه جوری جذابیت و بامزه‌گیِ خودش رو داشت و داره. مادرم در نوع خودش، باآنکه درسِ درستی نخونده و خیلی هم کتاب‌خون نیست، جالبه و فکر منسجم و رَوحیه‌ی هنرمندانه‌ای داره! مطمئنم که تحت شرایطی متفاوت، مادرم هنرمندِ

۴- در اینجا واسرشتاین با ترکیب دوکلمه‌ی انگلیسی comment و commitment نوعی طنز ایجاد می‌کند. (توضیح مترجم)

مطرحی می‌شد. در واقع مادر من به نسلی از همگنانش تعلق داره که تمامی ذکاوت و خلاقیت خودشان رو در خدمت به خانواده گذاشته اند و البته انتخاب دیگه‌یی هم نداشتن. با اینهمه با اینکه پا به سن گذاشته، هنوز هم جسما و روحا روبه‌راهه و کلی بااستعداد و روشنه. من هم علاقمندی‌ام به نوشتن و هنر تآتر رو از او دارم. در مورد پدرم چیز زیادی نمی‌تونم بگم، جز اینکه دوتایی‌شون با هم خیلی جورند. با اینکه اون مرد ملایم و کم حرفی‌یه، اما یه جوری انگار همدیگه رو تکمیل می‌کنند و با هم خوب کنار میآن.

پرسش: از سال‌های زندگی در خانه‌ی پدرومادرتان با شادی و خوشی یاد می‌کنید؟

پاسخ: بله، بهم خوش می‌گذشت. کارهای عجیب و غریبِ مادرم همیشه سرگرمَم می‌کرد. اون سال‌هایی که زن‌ها به بَرو روشون خیلی می‌رسیدند، مادرم موهاش رو جوری کوتاه می‌کرد که کله‌ش می‌شد شبیه برتولت برشت! ضمنا با برادرم خیلی جور بودم. سندی خواهرم زود از خونه‌مون رفت. وقتی شش‌سالَم بود، اون نوزده‌ساله شد و عروسی کرد و از خونه رفت. تا سال‌ها در انگلیس زندگی کرد. بعد که جدا شده بود، دوباره به خونه برگشت. برای ما وقت می‌گذاشت و گاهی هم منو با خودش می‌برد گردش. گاهی هم به دلایلی که من سر در نمی‌آوردم مسایلی رو یا نمی‌گفت یا جور دیگه‌یی به مادرم می‌گفت. من هم صداش رو درنمی‌آوردم. خود من هم گاهی احساس می‌کردم که راست‌گفتن هیچ حالی نمی‌ده. پس گاهی مطالب رو با تخیلم چاشنی می‌زدم! حتا یه دفعه از خودم در آوردم و به مادرم گفتم که قراره تآتر بازی کنم، تو نمایشنامه‌یی که خودم نوشتم. تاریخش رو هم تعیین کردم. بعدش اون روز موعود با لباسی که مادرم برام دوخته بود، راهی مدرسه شدیم، یعنی اون هم با من اومد. با اون هیبت وارد شدیم به جایی که نه تآتری تو کار بود و نه ما جایی توش داشتیم ... اما مادرم از رو نرفت و کلی دروغ‌های منو ماستمالی کرد! گفت حتما اون‌یکی بچه‌اش بوده و نه «وندی»! اما امان از وقتی که رسیدیم خونه. با جیغ و فریاد چنان داستانی از دروغ‌پردازی هایَم ساخت که تا امروز هم باهاش مساله دارم و هر وقت دروغی از دهنم در می‌ره، جدی می‌ریزم به هم ...

پرسش: «خواهران رزنزویگ» اولین کار مورد تایید خودتونه؟

پاسخ: بله از لحاظ ساختار همینطوره. وقتی نمایشنامه رو تماشا می‌کنم، احساس می‌کنم سال ۱۹۵۸ هستش و در برادوی به تماشا نشسته‌ام. یا لااقل در تخیلم آرزو می‌کنم که این چنین می‌بود. اون سال‌های برادوی رو یادم هست «خواهران رُزنزویگ» از اون نوع کارهایی هستش که از اول تا آخر موفق جلو میره. هنرپیشه‌ها هرکدوم داستان زندگی‌شون رو میگن و از مردم تاییدیه و کف‌زدن‌های مکرر می‌گیرن. ضمنا اون از هر نمایشنامه‌ی دیگه‌یی که تاکنون نوشته‌م سخت‌تر بوده.

پرسش: آیا نمایشنامه‌ها حضورشان را از پیش مطلع می‌کنند و شما هم به نوعی در درونتون اعلام آمادگی برای نوشتن می‌کنین؟

پاسخ: به نوعی بله. «خواهران رُزنزویگ» ترکیبی شد از «شاعرانه نیست؟» و «زن‌های غیرمتعارف». اما اون دو نمایشنامه مانند سه برش‌هایی از داستان زندگی هم‌نسلان خودم بودند. منتهی در این یکی تصمیم گرفته بودم، دیگه راجع به نسل خودم ننویسم. گرچه جنبه‌های اتوبیوگرافیک هنوز قدری درش ملموسه. اما تاکید کار روی زندگی خود من نیست. در واقع خواستم تمام جنبه‌های علاقه‌مندی خودمو با این نوع کار رآلیستی که عشقم به چخوف هم جزوش هست، نشون بدم. ولی آخرش کُل کار برام رفت زیر سوآل.

پرسش: اما انگار حالا که راجع به اون صحبت می‌کنید، آنچنان هم از لحاظ احساسی ارضاتون نمی‌کنه؟

پاسخ: بخش پایانیِ نمایشنامه برام سخت بود. وقتی سرانجام بهش پایانی، به زعم خود، مناسبَ رو دادم، احساساتی شدم و اشکم دراومد، که البته اینهم واکنش درستی نبود. زمانی در یک دانشگاه کارگاه نمایشی ترتیب دادم و روی همین نمایشنامه کار کردیم. باز به بخش پایانی که رسیدیم، اشکم دراومد. بعد تا مدت‌ها فکرکردم؛ آخه تا کی هی احساساتی بشم و اشکم در بیاد؟ همین امروز که تو تاکسی نشسته بودم، دوباره باز به فکرِ آخرین دیالوگ صحنه‌ی پایانی میان «سارا» و «مرو» (Merv) افتادم و بعدَم اصلا کل کار یه‌دفعه رفت زیر سوآل. آخه چَطور میشه که این دختر و پسر فقطَ یکبار با هم همبستر میشن و بعد انقدر با هم جور درمیان؟

پرسش: اون آهنگی که سارا واسه‌ی خودش زمزمه میکنه، راجع به دختری یهودی‌یه. در اون لحظات تماشاگرانِ یهودی با سارا همنوایی می‌کنند. زمزمه‌ی سارا که به‌نوعی هم نیاز بهَ داشتنِ هویت و هم بی‌نیازی رو

میروسونه، برای تعداد کثیری از تماشاچیان در واقع لحظات هم‌هویت شدنه و همزمان به‌جاآوردن فقدان هویت. اولین کلمات آهَنگین سارا جمعیت رو میخندونه. چونَ با لهجَه‌ی جالب و آشنایی که شاید جدی گرفته نمیشه، آواز رو سرمیده. اما همینجا احساسات تکان‌دهنده‌یی در دلِ مردم شکل میگیره و قضیه جدی میشه.

پاسخ: گو اینکه نمایشنامه کمدی تلقی شده و من هم مخالفتی ندارم، اما در واقع قضیه غم‌انگیز یا اقلا بسیار جدی‌ست و نه خنده‌دار و فکاهی. مطلبی رو هم که شما به حق روش انگشت گذاشتین، درست در دل نمایشنامه جا داشت و همون حال و هوای لازم رو ایجاد کرد.

پرسش: یکی از لحظات تکان‌دهنده در این نمایشنامه موقعی است که گورجس Gorgeous یک دست لباس شانل Chanel اصل دریافت می‌کنه. چرا این صحنه باید تا این حد تکون‌دهنده تصویر بشه؟

پاسخ: خیال می‌کنم این مربوط میشه به سال‌هایی که من مدرسه بودم و هی می‌شنیدم که لباس بزرگترها این یا اون مارک رو داره، یعنی اصلش یا بدلش رو خریده اند. بعد گاهی از خودم می‌پرسیدم، حالا مثلا فرقش چقدره. یعنی اصل و بدل یا اینکه پس از مدتی بدلی داشتن، به خودِ اصل رسیدن، چه احساسی به آدم میده؟

پرسش: به این مطلب تا اونجا که می‌دونم توجه چندانی نشده یا راجع به اون کمتر نوشته شده. ولی اینو شما در نمایشنامه به مثابه تاییدی از عشق و دوستی و ایجاد یه‌جور ارضای معنوی مطرح کردید.

پاسخ: زمانی با دوستَ خاخامی گپ می‌زدیم و از هر دری سخن می‌گفتیم. وقتی مطلب به ظَواهر زندگی و بعد زن و تصویری از خود رسید، گفتم، من تا بچه بودم، هرگز به این فکر نیفتادم که تا این‌حد زشت و غیرخواستنی هستم. اما از دوازده سیزده‌سالگی به بعد با دیدن فیلم‌های سینمایی به‌تدریج درمی‌یافتم که مردها هرگز جذب دخترانی که کمترین شباهت به من داشتند، نمی‌شدند. در این فیلم‌های سینمایی موجودات موسیاه یا یهودی عملا حضور نداشتند. اون روزها به این نتیجه نمی‌رسیدم. اما بعدها این جمع‌بندی به خشمم می‌آورد. حالا

احتمالا مسایل در حال تغییرند. اما اون زمان که من کودکی را پشت سر می‌گذاشتم، دختران فهمیده کمتر در فضاهای هنری دیده می‌شدند. اگر هم فهمیده بودند، بیشتر از نوع کارمند جماعت بودند تا هنرمند.

پرسش: متوجه شدم که کلمه‌ی «دختر» رو زیاد به کار می‌برین ...

پاسخ: سال‌ها این‌جوری صدام می‌کردن. منهم خودم رو یه دختر یهودی می‌دونم. شایدم به این دلیل که گاهی مفاهیم معانی دقیق خودشون رو در ذهنیت ما ندارن. یعنی معنی مطلوب رو گاهی خودمون بهشون می‌دهیم. در پنج سال اخیر (نیمه دوم دهه‌ی ۹۰) در فمینیسم نگاهی طنزآلود شگل گرفته. زن‌های پا به سن می‌تونند مسایل رو به درستی ببینند و جنبه‌ی طنز اون رو لمس کنند.

زن‌های جوون‌تر که زمانی هم معتقد بودند برای فمینیست متعهد بودن باید ضد ازدواج و ضد شوخی و تفریح و با پاهای پُرمویَ مردانه بود، حالا در حال تغییرند. سال ۱۹۹۲ که با یکی از همین نوع فیمنیست‌های دبش برخوردی داشتم، با خودم گفتم بدبخت این زن. و لابد او هم درباره‌ی من همین فکر رو میکرد! اما در واقع فمینیسم در نوشتن مطالب خیلی بیشتر راهگشایم بوده تا اونکه صرفا فعالیتی سیاسی محسوب بشه. نوشتن یک نمایشنامه در مورد زن‌های میانسال خود حرکتی است سیاسی، اگرچه با ظاهری فمینستی.

پرسش: تصویرکردن زن‌های پا به سن رو کار مهمی می‌دونین که باید انجام بدین؟

پاسخ: به نوعی بله. درباره‌ی نمایشنامه‌های من گفته میشه که بیشتر سرگرم کننده، از نوع کمدی تجارتی، هستند. اما من اغلب فکر کردم و گفتم که: "شماها درک کافی ندارین. اینا در خودشون حرکتی سیاسی دارن." از «خواهران رزنزویگ» در تاریخ برادوی استقبال بی‌نظیری شد. به این ترتیب دیگه کسی نمی‌تونه نمایشنامه‌یی رو در برادوی به دلیل اونکه نویسنده‌اش زن بوده و یا راجع به زنها است پس بزنه.

پرسش: تغییرات تآتری رو از زمان شروع کارِتون تاکنون چگونه ارزیابی می‌کنین؟

پاسخ: جالب اینکه دوتا از موفق‌ترین نمایشنامه‌ها هم‌زمان به روی صحنه رفتند؛ «خواهران رزنزویگ» من و «فرشتگان در آمریکا» نوشته‌ی **تونی کوش** (Tony Kush) که اولی در مورد سه زنِ بالای چهل و در کنارش دومی

در باره‌ی مردی هموسکسوئل بود. چنین ترکیبی را پنج‌سال قبلش در آمریکا به سختی میشد تجسم کرد که روی صحنه بره.

پرسش: در صحبت‌هاتون گاهی تصویری عصبانی، و چه‌بسا عصبانی‌کردن دیگران، از خودتون ارایه می‌دهید. تقریبا مانند برخی از تیپ‌هایی که در نمایشنامه‌ها تون هستند.

پاسخ: نمایشنامه هنر من محسوب میشه و نه افشاگر وجودم. در خلق اثری موفق، یعنی جاسازی محتوا و مطلبی که در ذهن دارم، در قالب مورد نظرم، همواره سعی کرده‌ام طنز جایگاهی داشته باشه. طنز، شوخی ویا قدری به‌ظاهر غیرجدی‌گرفتنِ مسایلِ جدی، پوششی است بر روی خشم. می‌خوام بگم، ضمن طرحِ مسایلِ سخت نباید سخت‌گرفت.

پرسش: شما کار خودتون رو در ابتدای سال‌های هفتاد با افرادی مانند **کریستوفر دورانگ** Christopher Durang، بیل فین Bill Finn و سایرین آغاز کردین. از آن سال‌ها چه به یاد دارید؟

پاسخ: وقتی در دانشگاه ییل Yale بودم، نمایشنامه‌یی به «پلی‌رایتس هوریزونس» Playwrights Horizons فرستادم. زمانی بود که تازه به خیابان چهل‌ودوم منتقل شده بودند. طبقه‌ی بالای ساختمان هنوز سکس اینستیتوت تکنولژی بود، طبقه پایین هم بوی ادرار میداد و روی دیوارها عکس رقاص‌ها بود. جای جالبی شاید نبود. اما ملاقاتم با **آندره بیشاپ** André Bishop در این مکان بود. نمایشنامه رو به اونها دادم و اونها خوندنش و گفتند که روی صحنه می‌برند. اما دست آخر اون‌رو به تآتر فونیک Phonik دادم. تصورم این بود که اونجا موفق‌تر میشه. از اون به بعد بود که آندره مصمم شد که پلی‌رایتسPlaywrights رو تبدیل به جایی بکنه که هر نمایشنامه‌نویسی به اون راه پیدا کنه.

پرسش: چگونه شد که پلی‌رایتس اینهمه استعداد جدید رو با اونکه خودش هم جدید بود، تونست جذب کنه.

پاسخ: بیشترش به خاطر آندره بیشاپ بود. کاری که اون کرد، ایجاد فضایی بود که در اون میشد همه خودشون رو سهیم بدونند. انگار که تآتر خودمون بود. مساله‌ی رقابت در کار نبود. نمی‌دونم که هرگز تآتر دیگه‌یی بوده که این چنین عمل کرده باشه. مثلا یکی از همین همدوره‌یی‌ها **تِد تالی** Ted Tally بود که نمایشنامه‌ی «سکوت بره‌ها» رو نوشت که برنده جایزه‌ی اسکار هم شد. به‌هرحال به خاطرِ خودِ آندره بود که خیلی نازنین بود. یادم می‌آد، پدرم می‌گفت: نمی‌فَهمم چطور میشه جوون فارغ‌التحصل هاروارد محل کارش یه همچین جایی باشه.

پرسش: آندره بود که شما ها رو دور هم جمع می‌کرد؟

پاسخ: اون محلی رو در اختیار ما گذاشت که می‌شد نمایشنامه‌خونی کرد. اولین نمایشنامه‌ام قبل از تحصیل در دانشگاه ییل با عنوان «هیچ زنی توانش را ندارد»، اونجا خونده شد.

پرسش: هرگز ندیدمش!

پاسخ: هرگز هم نخواهید دیدش. نمایشنامه‌ی ناجوری بود. زمانی بود که درس‌می‌خوندم و دوره‌ی‌نمایشنامه‌نویسی‌رو هم‌نزد **اسراییل هورووِیتس**[۵] Israel Horovitz می‌گذروندم. یه روز مادرم به کلاس رقص **جون تیلور** June Taylor می‌ره. کلاس رقص بچگی من. میره سراغ مسوول اطلاعات. طرف می‌پرسه: "وندی چطوره؟" مادرم میگه: "چه می‌دونم. دانشگاه حقوق که نمی‌ره. دوست‌پسر حقوق‌دان هم که تو کار نیست. خانم داره نمایشنامه می‌نویسه." و مسوول اطلاعات هم می‌گه: "دختره‌ی خُل‌وچل ... نمایشنامه‌ش رو بدین من تا تو پلی‌رایت هوریزون نشون بدهم، ببینم چی میشه. آخه من اونجا هم کار می‌کنم." مادرم هم «هیچ زنی توانش را ندارد» رو بهش داده. باب ماس Bob Moss مسوول اون تماشاخانه بود و یک روخونی هم اونجا انجام شد. اما همین.

پرسش: نسل شما ونسل قبلی نسبت به مقوله‌ی تلویزیون برخوردهای متفاوتی از خود نشان دادید.

پاسخ: درسته. نسل ما دیگه حتا کمتر به تماشای تآتر میره. ما در اصل اولین

۵- نمایشنامه‌نویس آمریکایی که با نمایشنامه‌های بلند و چند پرده‌ای خود در دهه ۸۰ و ۹۰ به اروپا نیز راه باز کرد. «ماکریل» از مشهورترین نمایشنامه‌ی او ست. (کتاب نمایش)

نسلی بودیم که با تلویزیون بزرگ شدیم. بنابراین نوعی که من می‌نویسم، از خودم شروع شد. من جور دیگه‌ش رو بلد نبودم و شایدم نمی‌خواستم. وقتی در کمیته‌یی که تآتر دانشگاه ییل را ارزشیابی می‌کرد، قرارگرفتم، یه روز یک دانشجو واردی گفت: "باید یه کارِ آوانگارد کرد. کاری که جدی و جالب باشه. به نظر من این کار، همَ هنره، هم خلاقیت می‌خواد و هم فن که باید اون رو یاد گرفت."

پرسش: شما اون رو یاد گرفتین؟

پاسخ: بله. مثلا در نوع کاری که من ارایه می‌دادم، با صحنه‌های کوتاه و برش‌وار ... تو این جور تآتر تداوم ایجاد انگیزه در تماشاگر مشکله.

پرسش: و باید دلایل مناسب و کافی برایش باشه. نه اینکه مثلا حالا تلفن زنگ می‌زند! یا طرح مسایل تکراری.

پاسخ: دقیقا. و این بسیار مشکله. من معمولا از لحاظ ساختار مساله‌رو می‌بینم. اما «خواهران رزنزویگ» کار خیلی سختی بود. یعنی ساختارش این جوریه که چهار صحنه در پرده‌ی اول نمایش هست و سه‌تا هم در پرده‌ی دوم که من احتمالا دوتای اول راَ باید در هم ادغام می‌کردم.

پرسش: نوعی نارضایتی خودتون رو از پایان نمایشنامه نشون می‌دید. یعنی نمی‌خواستین اینجوری تموم بشه؟ که «مرو» و سارا برای هم شعر بخوانند. به نظرتون پایانی از این دست برایَ نمایشنامه نامناسب بود؟

پاسخ: در اصل برخورد دیگه‌یی با قضیه داشتم و فکر می‌کردم خوندن شعرِ مثلا «واسه خودم و دلبرم» جالبه. بعد یکدفعه دیدم انگار آقا «مرو» درونَ کل کار جاخوش کرده. جوونی‌یه که وارد زندگی سه خواَهر شده و همه‌ی ماجرا رو جور دیگه‌یی کرده و عوض اینکه ابعاد وسیع‌تری به کار بده، جا رو تنگ کرده.

پرسش: چون این پرسش پیش‌می‌آد که اساسا نمایشنامه در مورد چیه و کی چی‌رو داره؟

پاسخ: بله مساله سر این بود که مردی تو ماجرا خودش رو مطرح کنه. واسه‌ی

سارا «مرو» نماینده‌ی این تغیر و تنوع‌ست، اما جواب مساله‌اش نیست.

پرسش: آیا هیچوقت هنگام نوشتن، هنرپیشه‌یی رو در نظر میگیری؟

پاسخ: گاهی، اما در نهایت اونا بازیگران نمایش نمی‌شن. مثلا به جولی اندروز فکرمیکنی یا حتا به کسانیکه هنوز نمیشناسیشون.[۶]

پرسش: یکبار گفته بودین برای نوشتن اشتیاق نشونش میدین، چون یه‌جور راه رهایی تونه، رهایی از خودتون.

پاسخ: من در مورد «خواهران رُزنزویگ» در ابتدا غمگین شده بودم. آدم‌هایی مثل «مرو» و گورجس جالب هستند و نوشتن درباره‌ی اونها لذت داره، بودن باَهاشون خوبه. همزیستی باهاشون هم همینطوره. اونوقت بعدش ... روی صحنه کشف می‌کنین که دیگه داستان از دست شما خارجه. شما باید ساکت بشینین و بذارین اونا حرف بزنن. روزی رو بعنوان نمونه یادم می‌آد که جمله‌یی از طرف گورجس در مورد دیزراییلی نوشتم. بعد خنده‌ام گرفت و با خودم گفتم: بفرما این دیگه واسه خودش مستقل شد. دیگه فقط خواهرم نیست. اگه فقط با آدم‌های واقعی تو زندگیِ واقعیتون بخواین باشین و اونا رو توی نوشته منعکس کنین، بی دخالتِ تخیل‌تون، اصلا عمل نمی‌کنه و فقط فشار بیخودی‌یه.

پرسش: اگه شَخصیت موردنظر شبیه خودتون باشه چی؟ آیا در مورد خودتون اونچه می‌دونین از ابتدا همونطور می‌نویسین یا در طول نوشتن، یعنی در طول کار، اون رو اونجور که می‌خواین می‌پرورونین؟

پاسخ: همیشه آسونتره که آدم راجع به خودش هم از اون تصویری که دیگران ازش می‌تونن داشته باشن، استفاده کنه. یعنی فکر کنه دیگریه که داره راجع بهش می‌نویسه. مثلا صدای نویسنده در این نمایشنامه در گفتگوی جوفری Geoffrey با فنی Pfeni شنیده می‌شه، وقتی در مورد هنر ناب و نمایشنامه‌ی خوب صحبت میشه. اونجا من خودم هستم. نویسنده داره صحبت می‌کنه و جالب اینکه کلمات از دهان یک مرد انگلیسیِ "دوجنسی"[۷] در می‌آد.

پرسش: میشه توضیح بیشتری در این باره بدین.

پاسخ: اغلب آدم ویژگی‌های شخصی خودش رو از دیدگاه‌ها و جنبه‌های مختلف می‌بینه و در غالبِ شخصیت‌های نمایشنامه می‌پرورونه و

۶- در اجرای نخست این نمایشنامه مریل استریپ در نقش اصلی ظاهر شد.

[7] Bisexual

منعکس می‌کنه. این‌جوری بهتره. لزوما هم این نیست که آدم با یکنفر کلا هم‌هویت باشه. جنبه‌هایی از من در همین مرد انگلیسیه. فاصله گرفتن‌ها، آسیب‌پذیری‌ها، نیاز به راه گم‌کردن و سرانجام همین توانایی دوجنسی بودن رو در او پذیرفتن. جنبه‌های دیگه‌ی من در ساراست. منهم مثل او دختر یهودی بودم و در همه‌ی عمر درگیر مسایل مبتلا به او. با اونکه در واقع کوچ‌کردن خانواده به مناطق مسکونی طبقات بالا خیلی سریع و در سن‌های پایین زندگی من اتفاق افتاد، اما من سختی‌های در پس این معیارهای ظاهری را همواره دیده‌ام و به اون خوکرده‌ام.

پرسش: آیا بیشتر تمایل دارید در باره‌ی مطالبی بنویسید که خودتون می‌دونید؟

پاسخ: فکر می‌کنم بله. در باره‌ی چیزهایی که با دیدن و شنیدن کسب کرده‌ام. خیلی اهل خوندن نیستم، یعنی دچار قدری نارسایی و عدم تمرکز ذهنی هستم. اما بیشتر درباره‌ی آدم‌ها و مواردی که دیده، شنیده و تجربه کرده‌ام، می‌نویسم. شخصیتی مانند مرو را در این نمایشنامه از سال‌های بچگی می‌شناسم. این‌جور آدم‌ها و نَحوه‌ی زندگی و زبانشون متعلق به اون سال‌ها است. حرف‌ها و خرافاتشان خوب به یادم مونده و تصویرهای عجیبی از اونا در ذهن دارم.

پرسش: به نظرتون تصویرها مانند خواب و خیال بودند یا واقعیت داشتند؟

پاسخ: قدری خواب توام با خیالات. اما کلا من حافظه‌ی خوبی برای صحبت‌های دیگرون دارم. معمولا حرف دیروز مردم رو بیشتر از گفته‌های امروز خودم به یاد دارم. شاید به همین دلیل من راجع به آدم‌هایی که می‌شناسم، می‌نویسم!

پرسش: آیا نمایشنامه‌های شما با تصویر شروع می‌شن؟

پاسخ: با احساس. مثلا در مدتی که در لندن زندگی می‌کردم و داستان‌های زندگی هایدی رو می‌نوشتم، «خوهران ...» شروع شد. تو فکر آمریکاَیی‌های خارج از کشور بودم. یِکی بِهِم گفته بود که قیافه‌ی شما، عین شوهرخواهرم، تیپیک یهودیه.

پرسش: در لندن چه می‌کردین؟

پاسخ: از یک بورس فرهنگی استفاده می‌کردم و خیلی از اون دوره لذت می‌بردم. در اتاقی در محله‌ی نل‌گوین Nell Gwyn لندن بودم، واسه اینکه به هر حال در جاهای جمع‌وجور بهتر می‌تونم کار کنم. موقعیتی

ناب بود در مقایسه با مثلا اتاق مطالعه‌یی مجلل. یعنی هرگز نخواسته ام در فضاهای فانتزی و زیبا کار کنم.

پرسش: چرا، چون فکر می‌کنین اینها نوعی ظاهرفریبی‌ست؟

پاسخ: یا شایدم اینکه شرایط بی‌عیب و نقص رو واقعی نمی‌دونم. نوشتن شاید یادآور سال‌های مدرسه است و عشق ... که باید در رو به روی خودم می‌بستم و می‌نوشتم.

پرسش: پس وقتی در لندن «داستان‌های زندگی هایدی» رو می‌نوشتین، «خواهران ...» هم تو ذهنتون شکل می‌گرفت.

پاسخ: نمایشنامه از همان شبِ تلفن به منشیِ برادرم آماده‌ی شکل‌گیری شد و باید دست‌به‌کار نوشتنَ در زمانی بعَدی می‌شدم. اون شب با خودم می‌گفتم بفرما! این از من که دارم از بورس چهارهزار دلاری این گروه زنان به اصطلاح مردمیِ چپ‌گرا استفاده می‌کنم و برادر بنده که به مناسَبت تولد چهلمین سالَش دوستاشو به رستوران گرون «آنابل» دعوت کرده. ضمنا شب انتخابات مارگرت تاچر هم بود. اینَجوری بود که پرداختن به این فکر آمریکایی در شرایط خارج از کشور در من قوت گرفت.

پرسش: در مورد «دختر یک آمریکایی» چطور؟ موضوع اون چه‌جوری به ذهنتون راه یافت؟

پرسش: معمولا موقعی که یه تآتر رو تمام می‌کنم. به فکر بعدی هستم. اون زمان مسایل زنان میانسال برایم مطرح شده بود. از ننی گیت Nanny gate گرفته تا هیلری کلینتون. شاید چون خودم چهل‌ودوساله شده بودم و بر این تصمیم که بچه‌دار نشم. پس نمایشنامه‌یی شد، هم شخصی و هم سیاسی. البته از «خواهران ...» جدی‌تر از کار دراومد. نمایشنامه‌های من، مساله‌ی سن و سال، به اون معنا ندارند. یعنی شده که از سر یک نسل پریده ام. به هر حال نزدیک‌تر به داستان‌های زندگی هایدی از کار دراومد. اما شاید به نوعی غمگین‌تر.

پرسش: دختر یک آمریکایی شما به نظر می‌آد از همه سیاسی‌تر شده. آیا این به دلیل راه‌یافتن و دعوت‌شدن مکررتون به کاخ سفید در این سال‌های اخیره؟

پاسخ: بیشتر از رفتن مکرر به تماشای تآترها و شرکت در بحث‌ها و میزگردها بود. و اینکه هنرمند قاعدتا طالب آزادی هست و سیاست در تآتر هم

بحث بعید و دور از ذهن به نظر نمی‌آد. وقتش بود به مسایل داخلی آمریکا فکر کنم و حرفام رو از طریق تآتر بگم. البته به کاخ سفید هم می‌رفتم.

پرسش: فکر می‌کنین هنرمندان جدا مردم و با نیازهای متفاوت از آنها هستند؟

پاسخ: نمی‌دونم. احساس خوشبختی که در اون اتاق بالای گاراژ وقتی با «مرو» و «گورجس» سرگرم بودم داشتم، فراموشم نمیشه. با اون رُب‌دوشامَ به تن و ماشین‌تحریر به بغل. در اون شرایط، آرامش درونی دارم. آرامش و شعفی بی‌کمترین محدودیت زمانی. وقتی «زن‌های غیرمتعارف» را می‌نوشتم و بیست‌و هفت سالم بود، همین احساس رو داشتم. سال پیش هم همینطور. البته نوشتن ناآرامیِ خودش رو هم می‌آره. اما من اغلب با درونم فقط در اون مواقع در صلحم.

پرسش: می‌تونین قدری در باره‌ی احساسی که در خلوت نسبت به اثر و کار خودتون دارید و احساسی که در جمع، در حضور تماشاگران و افراد تآتری بهتون دست میده، قدری صحبت کنید؟

پاسخ: مرحله‌ی بسیار خسته‌کننده‌یی است. باید آراسته بود و با لباس و رفتاری مناسب. حتا باید مراقب غذاخوردنتون باشین. اما ضمنا بهترین مقطع هم هست. به خصوص اگه بازیکنان نمایش پرسش‌های منطقی مطرح کنند یا آدمی که قبولش دارین از نمایشنامه‌تون خوشش آمده باشه و تعریف کنه. البته کارگردان‌هایی مثل **دان سالیوان** هم برام مطرح‌اند. او یکی از موجودات معدودی‌ست که ذهن تحلیلی و تآتری رو باهم داره. برای همین هم من به همه‌ی جلسات تمرین او می‌رم. در چنین جلساتی من نمایشنامه‌ام رو واقعا تجربه می‌کنم. وقتی دان سالیوان میگه: "این خط عمل نمی‌کنه، من درجا تغیرش می‌دم. به این ترتیب هردو در این جلسات حضور فعال داریم.

پرسش: در چه مرحله‌یی نمایشنامه‌رو به دیگران نشون می‌دین؟

پاسخ: معمولا وقتی اون رو تا آخر نوشتم. گاهی پیش از اونکه اونو به کسی نشون بدم، صفحه‌هایی رو ده‌ها بار بازنویسی می‌کنم. شاید این نوعی عدم اعتماد به خودم باشه، اما از وررفتن با کار و چلاندن آن خوشم می‌آد. تا اینکه دست آخر پایان و مهلتی برای اتمام کار قایل شوم و تمومش کنم. مثلا «هایدی ...» و «خواهران ...» باید تا تولدم تموم میشد. روز تولدم با خودم گفتم: "دیگه دارم مریض می‌شم. باید پُستش کنم."

پرسش: وقتی شنیدید که برنده‌ی جایزه‌ی پولیتسر Pulitzer شدید، کجا بودید.

پاسخ: تو خونه‌ام بودم. رُب‌دوشام به تن داشتم و سرگرم نوشتن بخشی از «دختران مجرد» بودم. قبلش شایعه‌یی بود مبنی بر برنده شدن «دیوید هوانگ». به هر حال من پیش از این از نوع برنده‌های حرفه‌یی جوایز نبودم. شاید چون نه اونقدر ظاهری فریبنده داشتم و نه اونقدرها آکادمیک به نظر می‌اومدم. از اونجایی که در دوران مدرسه هم هرگز شاگرد ممتاز محسوب نمی‌شدم و بعدها هم روشنفکر به اون معنای متعارفش نبودم، راحت این قضیه رو پذیرفته بودم که جایزه‌بردنی نیستم! باری اون‌روز تو خونه بودم که مارک تیلبودو Mark Thibodeaux زنگ زد و گفت: "جایزه‌ی پولیتسر رو بردین." من گفتم: "با این جور چیزا شوخی نکنین." گفت: "نه، جدی می‌گم. جایزه رو بردین." من باز ادامه دادم که: "یکی من جایزه رو بردم، یکی هم شما لابد شاه شدین! این جور شوخی‌ها درست نیست." گفت حالا به مادرتون یه زنگ بزنین." این کارو کردم. چون فکر کردم اگه مادرم واقعا اسمم رو از رادیو شنیده باشه، فکر می‌کنه حالا چی به سرم اومده. مثلا مُردم یا چی! وقتی تلفن کردم، اولین سوآلش این بود که: "خوب این جایزه از جایزه «تونی» بهتره؟ فکرکردم بفرما، تبریکی که تو کار نیست. فقط داره قشنگ نقب می‌زنه و زیر پام رو خالی می‌کنه. وقتی دیدم حالم رو داره می‌گیره، فکرکردم باید قطع کنم. گفتم مادر بهتره به برادرم زنگ بزنی، اون بهت توضیح می‌ده. بعدش دیگه زنگ تلفن بند نیومد. انگار دستگاه راه افتاده بود، دنبال من و دور اتاق‌ها! عصرش به اتفاق دوستان همکارم، **والتر شاپیرو** Walter Shapiro و **آندره بیشاپ** André Bishop، برادرم «بروس» و خواهرم «ساندرا» رفتیم به هتل «چهار فصل» و شبش رفتیم تآتر. **ادوارد آلبی** اونجا بود. بهم گفت برم رو صحنه و جوابی به تشویق مردم بدم. وقتی گفتم خجالت می‌کشم، گفت "آخه آدم نمی‌دونه یه همچی چیزی باز تو زندگی اتفاق می‌افته یا نه. باید از موقعیت استفاده و از مردم تشکر کرد. بالاخره رفتم رو صحنه.

پرسش: آیا جایزه پولیتسر مهمتر از «تونی» بود؟

پاسخ: پاسخ به این پرسش دشواره. اینها دو جایزه‌ی متفاوتند. بردنِ جایزه‌ی پولیتسر واسه من هدف نبود. اما واسه اعتماد به نفسم خوب بودَ. ... ولی در مورد جایزه‌ی تونی قضیه فرق می‌کرد. چون می‌دونستم بردنش نقش

مهمی در تداوم موفقیت تجاری نمایشنامه داره. یادم می‌آد وقتی جایزه‌ی تونی رو بردم، با آندره بیشاپ تو تماشاخونه میون مردم نشسته بودم. وقتی تونی رو بردم، نمی‌دونستم چه‌جوری برم رو صحنه. یعنی نگران سر و وضعم بودم. وقتی رفتم بالا در واقع یه عالمه مرد محاصره‌ام کرده بودند. می‌خواستم فقط بگم: "اینهمه مرد و فقط اینقدر وقت! ولی اصلا نمی‌شد اینجور واکنش نشون بدم و شوخی کنم. هیچ کاری نکردم، چیزی نگفتم. چون اولین زنی بودم که چنین جایزه‌یی رو برای یک نمایشنامه می‌برد. البته این نیاز رو داشتم که به چنین موقعیتی یه جوری حال و هوایی از تشخص بدم. یه کاری باید می‌کردم. یعنی به قول «کریستوفر دوران» قضیه‌ی استقبال از نمایشنامه جوری اتفاقیه که باید قدر دونست؛ هم از نظر مادی و هم معنوی.

پرسش: فکر می‌کنین از انواع دیگرهنرهای مشابه اتفاقی‌تره؟

پاسخ: خوب اگر مثلا تلویزیون رو در نظر بگیرین، عرضه و تقاضا جوری تنظیم شده که می‌تونین از این راه نونتون رو در بیارین. اما اگه حتا با قرارداد هم بنویسین، باز پولی به اون صورت درنمی‌آد و نمیشه روش حساب کرد.

پرسش: اونوقت فکرمی‌کنین اهداف نمایشنامه‌نویس باید از نگاهش‌ناب‌تر باشه؟

پاسخ: به نوعی بله. البته بازم بستگی داره به نگاه مشخص شمای نویسنده‌ی نمایشنامه یا فیلم‌نامه، به مسایل دوروبرتون. در مورد مثلا من، صدای آدما و نحوه‌ی صحبت‌کردنشون واسَم بسیار جالبه. اگر قرارشه من فیلمنامه‌یی بنویسم که در اون سه‌تا خواهر یعنی سه‌تا زن بالای چهل و یک مرد بالای پنجاه نقش داشته باشن، صدا و صحبت اونا مهمه. اگه بتونین کارگردانیِ کار رو هم خودتون به عهده بگیرین، اونوقت دیگه واقعا موفقین.

پرسش: به عبارت دیگه دارین می‌گین نمایشنامه‌نویس تلویزیونی کارش از نمایشنامه‌نویش تآتری کم‌اهمیت‌تره، ولی پول‌سازَتره؟

پاسخ: نه لزوما. از نظر فنی دو نوع مهارت مختلف محسوب می‌شن. اما ما می‌دونیم که خیلی از نمایشنامه‌نویس‌های تلویزونی دلشون می‌خواد کنترل کار دست خودشون باشه و عملا بتونن در کارگردانی نقش داشته باشن.

پرسش: بسیاری از نویسندها با دریافت جوایز و سخنانی که درباره‌شون ایراد

میشه و کلا ازدست‌دادن زندگی خصوصی‌شون بر اثر موفقیت، دل خوشی ندارن. احساس من اینه که شما اما لذت می‌برین و میشه گفتَ که این رو پاداشتی برای زحمات ساعت‌های تنهاییتون میدونین؟

پاسخ: بخشی از وجودم بر این باوره کهَ نویسنده‌ی تآتر همونقدر مستحق تایید و ارزش‌گذاری‌ست که هر نویسنده‌ی دیگه‌یی. این رو هم می‌دونم که اگه می‌خواین آدما رو به تماشای نمایشنامه‌تون جلب کنین، باید خودتون رو در اجتماعات نشون بدین. من در واقع درونا آدم خجولی هستم. پس باید خودم رو در وضعیت‌هایی بگذارم تا به عنوان شخصیتی مطرح بشم. باز می‌دونم که این شکل از شهرت، کار زندگی تون رو راه نمی‌اندازه، بلکه فقط التیامی‌ست برای وقتی حالتونَ خرابه و افسرده هستین و هیچ نوع ارضایی تو خودتون و تو کاراتون نمی‌بینین. در چنین وضعیتی یه‌دفعه در مسیر مطب روانپزشک‌تون یکی به شما می‌رسه و می‌گه: "چه جالب. شما خانوم فلانی هستین. نمی‌تونم بگم واسه‌تون چه ارزش و احترامی قایلم!" اون وقت شما می‌خواهین با تشکر بگین چه خبر خوبیه. چون من که واسه‌ی خودم هیچ ارزشی قایل نیستم." اما بعدش خب احساس می‌کنین وضع و حالتون تفاوت کرده. حتا می‌خواین از خودتون بپرسین "چی کم دارم؟" بله در این صورت گاهی نیاز و علاقه به دیدنِ آدما رو در خود دارم. از دیدنشون خستگی‌م درمی‌ره.

پرسش: شما به خوشرویی معروف هستین. آیا به عنوان یک زن میشه مدام خوشرو بود؟

پاسخ: کلا ترکیبی از رفتار با محبت و با متانت رو بسیار می‌پسندم. شاید گفته میشه که باید صراحت بیان بیشتری داشت. منتها شخصا از اول آدم آسیب‌پذیر بوده و هنوز هم هستم. طاقت صراحت رو، حتا به شوخی، کمتر دارم. چیزی که ازش رنج می‌برم و کاش میشد تغیرش داد، اینه که هر چیز آزارم میده و به آسونی احساس می‌کنم ضربه می‌خورم و بدجوری بهم برمی‌خوره.

گاهی به طنز فکر می‌کنم کاش آدمای اینجوری، از ظاهرشون میشد فهمید که چقدر حساسند و بلکه مردم تکلیفشون رو می‌فهمیدند و کمی ملاحظه‌شون می‌کردند. در مورد من که کمتر چنین چیزی رو میشه فهمید. چون همیشه سعی می‌کنم با مردم رفتاری با مدارا داشته باشم. چیزی که در مورد نمایشنامه‌هام هم مصداق داره و مورد ایراد قرار می‌گیره. منتها من ضمن اینکه در مواقعی صراحت بیان، و حتا گاهی بیان تهاجمی رو تحسین می‌کنم، اغلب امیتازات زن‌بودن رو، یعنی اصطلاحا تربیَت زنانه‌یی رو که به ما زن‌هاَ دادن و نه به مردها، می‌پسندم. مقصودم ادا و عشوه نیست، بلکه لطافت و زیبایی در رفتار زنانه‌ست. به عبارت دیگه مطالبی که باید در نوشتن نمایشنامه‌ها مطرح باشه، به زعم من هم نشون‌دادن بی‌عدالتی ها و خشم بشریه و هم تشخصی در انسان‌ها. یعنی نمایوندن زشتی‌ها و زیبایی‌ها در کنار هم.

پرسش: آیا از ابتدا می‌دونستین نمایشنامه‌نویس می‌شین؟

پاسخ: از اول عاشق تآتر بودم. اما اینکه اونو به عنوان حرفه‌ی اصلیم یعنی واسه آینده ببینم و از اول جار بزنم، خوب نه. یعنی اگه اون کار رو می‌کردم، عجیب بود! منتهی از بچگی با عروسکام تآتر بازی می‌کردم و باهاشون، در تخیلم عالمی داشتم. اما بعد فکر کردم باید درس بخونم و وکیل دادگستری بشم. بعدش هم اگر ازدواج کردم که کار نمی‌کنم ... هنوز فکر می‌کنم جالبه که در زمانی که من بزرگ شدم، خَیلی چیزها جور دیگه‌یی شکل. گرفت. مطمئنم اگر مثلا سال ۱۹۵۵ مدرسه رو تمام میکردم، دیگه باید ازدواج می‌کردم. چون همه باید تشکیل خانواده می‌دادند. هیلری کلینتون هم به نسل من تعلق داره و اونم وقتی درساشو تمام کرد، باید تشکیل خانواده می‌داد. به هر حال مادرم منو به مدرسه‌ی عالی بسیار مطرح اون سال‌ها فرستاد. از اونجا به بعد احتمال می‌دادم همسر آینده‌م نمایشنامه‌نویس میشه و من هم باید اون زن تحصیل‌کرده مشوق او و عاشق تآتر جلوه کنم. اما در عرض یه دوره‌ی چهارساله همه‌چیز تغییر کرد. نسلی که ما بودیم، باید این دوره‌ی برزخ رو پشت سر می‌گذاشت. و چنین شد که من نمایشنامه‌نویس شدم، یعنی زمانه‌یی که من در اون شکل گرفتم، این امکان رو به من داد.

پرسش: در مدرسه‌ی شما تمایلات ضدیهودی حس میشه؟

پاسخ: دختری را به یاد دارم که تو تعطیلات نمی‌خواست من خونه‌شون برم،

چون پدرش میل نداشت با یهودی‌ها معاشرت کنه. اونها در ماساچوست بودند. من از بروکلین اومده بودم. منطقه‌یی که همه در اون یه جوری در اقلیت بودند. یعنی یا یهودی بودند یا سیاه‌پوست. البته من همه رو نمی‌شناختم. در دوران مدرسه عالی در «مونت هولیوک»[۸] بود که برای اولین‌بار خودم رو در فضایی مسیحی با درخت کاج کریسیمس می‌دیدم. اینجا دیگه مردم بیشتر مسیحی بودند و کمتر یهودی و به این ترتیب آدم حس می‌کرد یهودی‌ست و جدا از بقیه. اما بقیه بیگانه نبودند. گو اینکه با این احساس به تدریج طوری خوگرفتم فکر کردم چه بهتر که نباید سعی کنم انسان خاص و متفاوتی باشم. اغلب دوستانم مسیحی بودند و من بیگانه بودم. تنها یک دوست یهودی داشتم که بعد ها مارکسیست ـ لنینیست شد و متخصص زنان.

پرسش: نویسندگان مورد علاقه‌تون چه کسانی هستند؟

پاسخ: چخوف، ایبسن، اسکار وایلد، شکسپیر، کریستوفر دوران، لانفورد ویلسن، آگوست ویلسن و تینا هو و .... برای زنانی هم که موزیکال می‌نویسند، تحسین زیادی دارم.

پرسش: و سوآل آخر؛ آیا هرگز با مادرتون دوتایی به تماشای نمایشنامه‌یی از خودتون نشستید؟

پاسخ: مقصودتون اینه که کنارش بشینم. خدا نکنه![۹]

××××

[۸] از کالج‌های گران و بسیار مطرح آمریکا.

[۹] عکس‌های این گفتگو را از صفحه‌ی اینترنتی وندی واسرشتاین برگرفته‌ایم. (کتاب نمایش)

برگه‌ی اشتراک

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

نام و نام‌فامیل:

آدرس کامل پُستی:

تلفن:

فاکس:

لطفا مشخصات خود را به خط لاتین و خوانا بنویسید!

ارتباط بانکی:

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

ارتباط پُستی:

NAMAYESH
Postfach 103661
50476 Köln, Deutschland

نیلوفر بیضایی

شاهرخ مشکین‌قلم، جادوگر صحنه

مقدمه

اجرای نمایش «زُهره و منوچهر» در فرانکفورت (۲۰ تا ۲۲ دسامبر ۲۰۰۲)، به کارگردانی **شاهرخ مشکین‌قلم** و با بازی خود او، **صدرالدین زاهد** و **عزیزالله بهادری**، بهانه‌ای شد تا من که این کار را قبلا یکبار در پاریس دیده بودم، سه بار دیگر و هر بار با همان کنجکاوی و علاقه‌ی بار اول ببینم. چنین پدیده‌ای اصولا نایاب است و کمتر نمایشی است که اشتیاق دوباره و چند باره‌ی دیدن آن در آدم، آنهم منِ تآتری که مسلما تماشاگر سختگیری نیز هستم، ایجاد کند. از همان نخستین‌بار که کار را دیدم براین اعتقاد بودم که‌این نمایش هم به لحاظ متن و هم از نظر فرم اجرایی ظرفیت این را دارد که دو نوع تماشاگر را یعنی هم قشر روشنفکر و سخت‌گیر را و هم مردم عادی و به عبارت دیگر عامه را به سوی خود جلب کند. تجربه‌ی اجرای فرانکفورت این را در عمل به من ثابت کرد. کار هم از لحاظ پرداخت و کیفیت اجرایی و هم در پرداخت محتوایی بسیار جذاب است؛ هم می‌خنداند، هم به تعمق وامی‌دارد، هم متاثر می‌کند، هم نشاط می‌آورد و هم "تو"ی تماشاگر را در نگاهت به عشق، به زن و نیروی زنانه، به جنگ و مرگ به زیر علامت سوال می‌برد. در پایان حس می‌کنی که جادوی صحنه و تنها جادوی صحنه است که ناممکن را ممکن می‌سازد. صحنه‌ای که همه چیز در آن درست بکار گرفته شده که زنده است و زندگی در آن جریان دارد تا با مرگ و هر آنچه مرگ‌آور است به نبرد برخیزد و از این نبرد سربلند بیرون‌آید.

شاهرخ مشکین‌قلم، عکس از کتاب نمایش

«زهره و منوچهر» متنی است ازایرج میرزا که او خود آن را از «ونوس و آدونیس» شکسپیر اقتباس کرده است. با اینکه متن در بسیاری جاها ترجمه‌ی جمله به جمله‌ی شکسپیر است، ایرج میرزا آن را بر اساس طبع تماشگر ایرانی تغییر داده و از آن‌یک اثر مستقل ساخته است. زهره، الهه‌ی آسمانی، خسته از کار خویش در تعلیم عشق به جهانیان، به زمین خاکی پای می‌گذارد و عاشق «منوچهر»، جوان رزمجو و بدنبال نشان رزمی، می‌شود. عشقی زمینی. زهره در آرزوی همبستری و عشق‌ورزی با منوچهر است، اما منوچهر از "مکر زنان" فراری است و قدرت مردانه‌ی

جنگی خویش را در خطر می‌بیند. رشته‌ی کلام بدست زهره است، شخصیتی نامتعارف که بر خلاف شخصیت‌های سربزیر و تو سری‌خور زن در داستان‌های ایرانی، جسور است و در کار رسیدن به یگانگی با معشوق. به لحاظ اجرایی چندین فرم نمایشی در یکدیگر ادغام شده‌اند و از نقالی تا رقص و پرده‌خوانی و ... در نمایش و هر یک بجا و در هارمونی کامل بکار گرفته شده‌اند. تصاویر، حرکات و استفاده از ساده‌ترین ابزار، قید مکان و زمان را در هم می‌ریزد و از این نمایش یک اثر هنری زیبا و گیرا می‌سازد. شاهرخ که کارگردان کار نیز هست در نقش «زهره»، صدرالدین زاهد از بازیگران و استادان قدیمی‌تآترایران که تجربه‌ی «کارگاه نمایش» را در سال‌های پیش از انقلاب در بازیگری دارد و تحصیل‌کرده‌ی تآتر و مدتی استاد تآتر در تهران بوده است، در نقش «منوچهر» و عزیز الله بهادری، از قدیمی‌ترین پیشکسوتان تآتر که از سال ۱۳۰۵ از جامعه‌ی باربد تا تروپ **جعفری** و تروپ **نوشین** و بعد از آن بر صحنه‌ی تآتر حضور داشته است، در نقش «ایرج» یا نقال و راوی بازی می‌کنند. سه نسل تآتری بر روی‌یک صحنه، اجرایی فراموش نشدنی و احترام برانگیز به تماشگر عرضه می‌کنند. شاهرخ مشکین‌قلم متولد آوریل سال ۱۹۶۷ است. اینک بخوانید گپ تآتری من را با شاهرخ که همسن و هم‌نسل من است و من بسیار خوشحالم که تصمیم گرفته برای‌ایرانیان و بزبان فارسی کار کند. امیدوارم قدر حضورش در عرصه‌ی تآتر فارسی زبان خارج از کشور دانسته شود.

×××

نیلوفر: شاهرخ جان، از کارنامه‌ی هنری‌ات بگو.

شاهرخ: زندگی هنری من را شاید بشود به دو دوره تقسیم کرد. دوره‌ی اول، دوره‌ی عشق غریزی من بود به رقص که از کودکی‌ام آغاز می‌شود. مادرم تعریف می‌کند که از همان سه یا چهار سالگی می‌رقصیده‌ام و برایم مهم بوده که از اول تا آخر موسیقی را برقصم. همچنین اینکه تحمل کس دیگری در کنارم، وقتی می‌رقصیده‌ام برایم غیر ممکن بوده است. یعنی می‌خواسته‌ام همه‌ی نگاه‌ها به سمت من باشد و همچنین می‌ترسیده‌ام که طرف مقابل، حرکت مرا خراب کند. به عبارت دیگر در صحنه تک رو بوده‌ام. البته بعدها این روش را تغییر داد و خودم را به کار دسته جمعی صحنه‌ای عادت دارم. خلاصه اینکه هیچ دوره‌ای را در زندگی‌ام بخاطر نمی‌آورم که نرقصیده باشم. از طرف دیگر بخاطر علاقه‌ی شدید پدرم به موسیقی سنتی، با این موسیقی بزرگ شده‌ام. آنچه در این موسیقی برای من همیشه جالب بوده، نه خود موسیقی، بلکه بیشتر شعری بوده که همراه آن خوانده می‌شده. این کنجکاوی من برای اینکه متن آواز را بفهمم، کنجکاوی من را نسبت به ادبیات فارسی

برانگیخت. برای من جالب بود بدانم حس خواننده چیست و چرا این حس بوجود می‌آید و بعد اینکه من در رقص چگونه می‌توانم این حس را منتقل کنم. اینها کنجکاوی‌های اولیه‌ی من بود و دوران غریزی رقص. من از همان موقع که می‌رقصیدم، شدیدا حساس بودم که کسی دست نزند یا سر و صدا نکند. چون ما در ایران فرهنگ "دست زدن" نداریم. تماشاگر خارج از نت دست می‌زند. وحشت من این بود که این خارج دست زدن، باعث بشود که من در ریتم خودم به اشتباه بیافتم. نکته‌ی دیگر اینکه حتی اگر کسی سرفه می‌کرد، عصبی می‌شدم. یعنی هر عاملی که مرا از دنیای حرکت و رقص، و تماشاگر را از توجه به این رقص دور کند، عصبی‌ام می‌کرد.

دوره‌ی دوم، یعنی دوره‌ی آغاز جدی و حرفه‌ای از همان زمان آموزش و تحصیل در دانشگاه در رشته‌های تاریخ هنر و تآتر بود که من توانستم رقص را در یک کادر قرار دهم و از حرکت به پیام یا صدا تبدیل کنم و از حالت رقص بودن صرف بیرون بیاورم. یادگیری تآتر به من کمک کرد که همه‌ی این فرم‌ها به معنا تبدیل شوند. این مدرسه هنوز هم ادامه دارد و تا ابد هم ادامه خواهد داشت. خوشبختانه استادهای من در رشته تآتر کسانی بودن که یک "آکتور" را بعنوان یک اکت می‌دیدند. یعنی از حرکت او استفاده می‌کردند و به عبارت دیگر کلام را در دهان این حرکت قرار می‌دادند. یکی از شانس‌های من این بود که پس از تحصیل بلافاصله وارد یکی از بزرگترین و مهمترین جوامع تآتری این قرن شدم، یعنی با کار **آریان منوشکین**[1] آشنا شدم. تازه دیدم که تمام

---

[1] Ariane Mnouchkine یکی از مهمترین کارگردان‌های تئاتر در قرن بیستم است. وی گروه تئاتر «خورشید» Theatre du Soleil را در سال ۱۹۶۴ بنیانگذاری کرد. او از آن هنگام تا کنون ←

فضایی که در ذهن من از کودکی شکل گرفته بود، در آنجا هست. آریان توانست تمام وجود مرا کنترل کند و از آن لحظه بود که رقص من دگرگون شد. ما آنجا باید دوره‌های اموزشی رقص را هم می‌گذراندیم. آشنایی با فولکلور مثل رقص‌های نمایشی اندونزی «باریس» Barris و «توپنگ» Topeng و همچنین هند مثل «کتک» Katak، «کاتاکالی» Katakali و همچنین حرکت در تآتر «نو» No Theater و «کابوکی» Kabuki از ژاپن را آموختم. تمام اینها حرکاتی بودند که روی یک داستان می‌گردند. ریشه‌ی تآتر و رقص اما در حقیقت «کاتاکالی» است.

نیلوفر: ... که بنظر من فوق‌العاده است، چه از نظر حضور قوی صحنه‌ای بازیگران و چه از نظر نمایشی و اجرایی.

شاهرخ: برای من در کاتاکالی مهمترین نکته در تمرکز است که در مرحله‌ی گریم انجام می‌شود. می‌دانی که آرایش صورت در کاتاکالی، حداقل یکساعت طول می‌کشد. وقتی داری این خطوط را روی صورتت ترسیم می‌کنی، حس می‌کنی که به مرور آدم دیگری می‌شوی. این همان مرحله‌ی دگردیسی ست. برای همین وقتی با این آرایش به روی صحنه می‌روی، دیگر غیرممکن است که حتی ذره‌ای از خود شخصی‌ات در نقش وجود داشته باشد. چون در این حداقل یک ساعت در آینه شاهد این تغییر قالب خود هستی. نکته‌ی فوق العاده‌ی دیگر در کاتاکالی، تاکید مداوم بر روی عنصر "سکوت" و "بی‌حرکتی" است و می‌دانی که مثلا بازیگر نقش شاه به مدت ۱۰ دقیقه فقط با حرکت حداقل چشم از نقطه‌ای به نقطه‌یَ دیگر، تماشاگر را مبهوت می‌کند. حرکت چشم به جهات مختلف در کاتاکالی و نفوذ نگاه بازیگر بسیار مهم است و بازیگران قبل از اجرا در چشم‌هایشان دانه‌های ماسه می‌ریزند و چشم‌ها را می‌گردانند تا چشم‌ها غرق در خون بشود (برای بازی شخصیت‌های منفی و دیوان). در کاتاکالی عنصر بازی مهمترین هسته‌ی کار است و

برخی از درخشان‌ترین اجراهای نمایشی را با بازیگران این گروه، که در هر دوره انتخاب می‌شوند به شیوه‌ی تجربی به روی صحنه برده است. تئاتر منوشکین سیاسی است بدون اینکه در دام "پیام" و "پند" گرفتار شود. شیوه‌ی بداهه‌سازی، استفاده از شیوه‌های نمایش در شرق (کاتاکالی و...)، تجربه در فرم، بکارگیری خلاقیت بازیگران (آفرینش کلکتیو) از مشخصه‌های کاری اوست.

هیچ چیز واقعی وجود ندارد. آنچه نیجینسکی[1] در غرب برای رسیدن بدان تلاش کرد، در کاتاکالی در ابتدای دوره‌ی آموزش به هنرجویان یاد داده می‌شود. من همه‌ی اینها را می‌بایست می‌آموختم. همین‌ها باعث شدند که نگاه زیبایی شناسانه‌ی من به حرفه‌ام کاملا تغییر کند. مفهوم زیبایی برای من دگرگون شد. مثلا به این رسیدم که آدمِ کریه‌چهره یا جذامی، چگونه می‌تواند زیبا جلوه کند. یا در رقص می‌توانی در حین فاصله‌گیری از تعریف رایج از زیبایی، معنای دیگری را از زیبایی انتقال بدهی. بعد هم به دنیای تراژدی یونان و بعد شکسپیر راه‌یافتم. اصولا من شاید بخاطر اینکه از شرق می‌آیم، همیشه تمایل بیشتری بسمت تراژدی داشته‌ام. اما از آنجا که در بطن یک تراژدی تمام عیار، همیشه یک عنصر بی‌پایان کمیک نهفته است، تخصصی که من یافتم در ایجاد همین لحظه‌های کمیک بود، آنهم در اوج واقعه‌ی تراژیک. در چنین حالتی، خنده‌ی تماشاگر، خنده‌ای هیستریک است و نه از سر بی‌خیالی. تماشاگر نیاز به خندیدن پیدا می‌کند، برای اینکه دوباره بتواند بگرید.

نیلوفر: چطور وارد گروه آریان منوشکین شدی؟

شاهرخ: بسراغ «آریان موشکین» رفتم و در نهایت پررویی به او گفتم: "جای من روی این صحنه چه خالی بود!"

نیلوفر: چه سالی بود؟

شاهرخ: سال ۱۹۹۱ بود. در همان دوره گروه آریان از او جدا می‌شد و آریان دنبال‌یک سری جوان می‌گشت که هم کار رقص کرده باشند و هم کار تآتر. من در یک دوره‌ی آزمایشی دوماهه‌ی «تآتر خورشید» شرکت کردم. آریان از میان ۲۰۰۰ متقاضی به ۹ بازیگر نیاز داشت و من یکی از انتخاب شدگان بودم.

در همان سال با آریان روی مجموعه‌ی «آتریدی‌ها»[2] (شامل تریلوژی

---

[1] واتسلاو نیجینسکی Waslaw Nijinsky رقاص و طراح رقص مشهور روسی که سال ۱۸۸۸ در کیف به دنیا آمد و در لندن به سال ۱۹۵۰ زندگی را ترک گفت. وی از سال ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۳ یکی از مطرح‌ترین طراحان رقص در «بالت روس» پاریس بود. (برگرفته از Großes Lexikon)

کتاب نمایش

[2] Les Atrides

اشیل: آگاممنون، کوافورها، اومنیدها[3] و اثر «ایفی ژن در اولیس» از اوریپید[4]) کار کردیم. در «اسطوره‌ی آفرینش» (قسمت چهارم) که «اومنیدها» نام داشت، خدایان انتقامجوی خون ریخته شده‌ی مادران یا خدایان زیرزمینی که در لابلای موهایشان مار قرار گرفته بود، از زیر زمین با سگ‌های خونخوارشان می‌آمدند. در آنجا تمام گروه «کُر» به سگ تبدیل می‌شد. صحنه‌ی بی‌نظیری بود. در آن قسمت من در نقش «آتنا» بازی کردم و این اولین تجربه‌ی کار حرفه‌ای برای من بود. می‌دانی که در تآتر آریان «رقص» نقش مهمی دارد. بعد از این کار روی یک متن معاصر با آریان کار کردیم که «شهر پیمان شکن» نام داشت و نوشته‌ی **هلن سیکسو**،[5] نویسنده‌ی فمینیست فرانسوی، بود. موضوع این نمایش، فاجعه‌ی انتقال‌ایدز در فرانسه (۱۹۹۲) از طریق تزریق خون‌های حامل ویروس ایدز به بیماران، بود. کاری بود سیاسی، اما در آن از شخصیت‌های اسطوره‌ای هم استفاده شده بود. تمام وزرای وقت مثل فرانسوا میتران، همراه با شخصیت‌های اسطوره‌ای روی صحنه بودند. من در نقش‌یک شخصیت اسطوره‌ای بازی می‌کردم که «خدای شب» و یک پیرزن ۹۰۰۰ ساله بود. یکی از زیباترین نقش‌های زندگی‌ام، همین نقش بود. در نقش دو بال داشتم و فاصله‌ی هر قدم من پنج سانتیمتر بود. در قبرستان می‌رفتم و با وجود اینکه هیچ مانعی وجود نداشت، از در رد نمی‌شدم، بلکه از دیوار بالا می‌رفتم. در این نقش، من از رقص و

شاهرخ مشکین‌قلم در نقش تارتوف
عکس از گردون شماره ۵۲-۵۴

[3] Agamemnon, Die Choephoren , Eumeniden von Aischylos
[4] Iphigenie in Aulis von Euripides
[5] Helene Cixous: Die Meineidige Stadt (La ville Parjure)

حرکت استفاده می‌کردم. آرایش من برای این نقش، هر بار ۲ ساعت و نیم طول می‌کشید و تا پانصد چروک بر صورتم نقاشی می‌کردم، موهای کم پشت داشتم و بسیار نحیف بودم. وقتی روی صحنه بودم، حتی نزدیکترین کسانم هم مرا نمی‌شناختند. نقش دیگرم «آپولو» (خدای عشق) بود که در عین حال یک شخصیت منفی نیز بود. یعنی با وجود تصویر مثبت، ذات این خدا منفی بود، چون به «کاساندرا» تجاوز کرده بود. این تجربه هم برای من بسیار پربار بود که می‌بایست جوانب مثبت یک شخصیت منفی را منتقل کنم. آخرین کاری که با آریان کردم، «تارتوف» مولیر[6] بود. من در نقش «تارتوف» بازی می‌کردم. جالب بود که شخصیت تارتوف با من (شاهرخ) کاملا در تضاد قرار داشت و من باید تمام آن خصلت‌هایی را که از آن متنفر بودم، بازی می‌کردم و قابل باور هم شدم. یعنی من باید هر آنچه را که در واقعیت نبودم، در صحنه می‌بودم. خصلت‌های تارتوف از جمله ضد زن بودن، زن را تحقیر کردن و از او سوءاستفاده کردن، وقیح بودن، تمام آن چیزهایی بود که با من هیچ سنخیتی نداشت. اما همین شخصیت کریه، یعنی تارتوف با همه‌ی زشتی ظاهری و رفتاری‌اش، لحظاتی انسانی داشت. با اینهمه وقتی از صحنه بیرون می‌آمدم علاوه بر "حس تلخ همیشگی‌ام" (که هر بار اجرایی به پایان می‌رسد و من باید صحنه را ترک کنم، در من بوجود می‌آید)، حس تلخ دیگری نیز داشتم و آن اینکه هر شب خودم را سرزنش می‌کردم که چرا این نقش را بازی کردم. این حس را من در هر ۲۱۰ اجرا داشتم. تنفر من نه از نقش، که از خودم بود. از نقش نمی‌توانستم متنفر باشم، چون روی صحنه مجبور بودم در قالب تارتوف فرو بروم. اما پس از پایان اجرا از خودم متنفر می‌شدم که چگونه به خودم اجازه داده‌ام، به شخصیتی اینچنین منفور، روی صحنه اینقدر بها بدهم.

این حس در تمام مدت با من بود و باعث شد که اواخر اجراها، حال روحی‌ام بکلی به هم بخورد. طوری که «آسم» گرفتم و مجبور بودم قرص‌های قوی بخورم. بعد از پایان اجراهای تارتوف، از گروه آریان بیرون آمدم و یک واکنش دفاعی نسبت به تآتر پیدا کردم. تا مدت‌ها نمی‌خواستم در مورد تآتر حرف بزنم. می‌گفتم دیگر در تآتری بازی

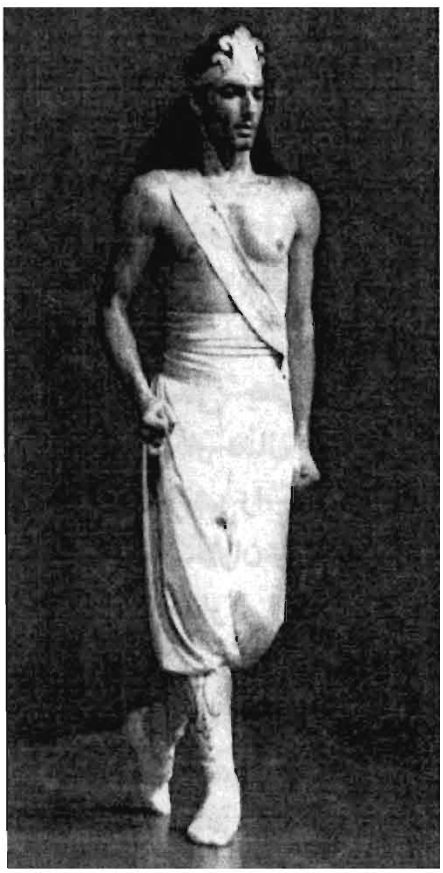
---

[6] Tartuffe von Molieres

نخواهم کرد و از این به بعد فقط خواهم رقصید. در همین دوره بود که به سوی رقص افسانه‌ها و نشانه‌های ایرانی رفتم و یک کمپانی رقص درست کردم. کلاس‌های رقص گذاشتم که متاسفانه ایرانی‌ها زیاد در آن شرکت نداشتند، چون انضباط خاص چنین دوره‌هایی را نداشتند و تربیت سخت و دیسیپلین کاری که خود من در این سال‌ها در اروپا و شرق آموخته بودم، با اخلاق آنها جور درنمی‌آمد. ایرانی‌ها اکثرا با تاخیر می‌آمدند یا به دلایل احمقانه غیبت می‌کردند که من اصلا تحمل آن را نداشتم. گروه رقص من «نکیسا» نام دارد، (به یاد نکیسا، خدای شعر و موسیقی و رقص در اسطوره‌های‌ایرانی)، اما متاسفانه هیچ ایرانی بجز خودم در آن نیست. فقط اروپایی‌ها ماندند. آنچه اهمیت دارد این است که من توانستم در همین اروپایی‌ها حسی را القاء کنم و علاقه‌ای را به اساطیرایرانی ایجاد کنم که در هیچ ایرانی نبود. مثلا «کارین»یکی از رقصندگان من که اسپانیایی است و در تمام کارهایم با من می‌رقصد، وقتی حرکت می‌کند، خود من هاج و واج می‌مانم که او چگونه می‌تواند این ارتباط زیبا را با داستان‌های ایرانی برقرار کند. بگذارید یک مثال بزنم؛ رقصی را طراحی کرده بودم بنام «رویای یک شب ایرانی» که در آن از صدای شجریان که اشعار حافظ را خوانده بود، استفاده کرده بودم. دراین رقص «کارین» به تنهایی حضور داشت. پس از پایان رقص، **نعمت آزرم** آمد سراغ «کارین» و شروع کرد به تعریف و تمجید از رقص او و اینکه او چگونه در حرکات خود، لحظه به لحظه، معنای شعر حافظ را بازگو می‌کند. کارین که فارسی نمی‌فهمد، به زبان فرانسه از آزرم معذرت خواست که حرف‌های او را نمی‌فهمد. آزرم گفت: "اینکه مایه‌ی آبروریزی است که این بانو زبان مادری خود را نمی‌فهمد!" ناچار شدم به او توضیح بدهم که این بانو اصلا ایرانی نیست! یعنی وقتی کارین می‌رقصد، فراموش میکنی یا اصلا باور نمی‌کنی که او ایرانی نیست و این به خاطر درک قوی او از حس و موسیقی است. کارین وقتی می‌رقصد، اشک می‌ریزد و این حس را به تماشاگرش منتقل می‌کند. خوشبختانه من با کارین خیلی خوب کار می‌کنم و از آشنایی با او و از این همکاری بسیار خوشحالم. بهر حال من رقص‌های دیگری نیز بر اساس «خسرو و شیرین» یا «هفت پیکر» و «سهراب و گُردآفرید» تنظیم کرده‌ام. هر چه بیشتر بسراغ اسطوره‌های ایرانی رفتم، به زبان شعر نزدیکتر شدم.

نیلوفر: در صحبت‌هایت گفتی و من پس از اجرای «زهره و منوچهر» در فرانکفورت، شاهد بودم که تو وقتی اجرایت بپایان می‌رسد و موقعی که تماشاگری که جادوی حضور صحنه‌ای تو شده، با آن احساسات وصف ناشدنی تشویقت می‌کند و برایت دست می‌زند و هورا می‌کشد و به احترامتان از جای برمی‌خیزد، چهره‌ات بسیار غمگین است. از این "حس تلخ همیشگی" کمی بیشتر برایم بگو. بگذار دقیق‌تر بگویم. پیش از رفتن به روی صحنه و بعد از پایان اجرا چه حسی داری واین حس وقتی در تآتر بازی می‌کنی قویتر است یا وقتی می‌رقصی؟

شاهرخ: فرقی نمی‌کند. در تآتر از چیزی بنام «موسیقی درونی» بهره می‌گیری و در رقص از موسیقی بیرونی. در تآتر، چیزی مثل حسی که به تو دست می‌دهد، وقتی گوش‌هایت را محکم با دستت فشار دهی ناگهان همه چیز تغییر می‌کند. ریتمی در درونت، در بدنت ایجاد می‌شود. ناگهان حس می‌کنی بدنت گرم شده و همه‌ی دریچه‌ها باز می‌شوند. صداها تغییر می‌کنند و ناگهان همه چیز تبدیل به موسیقی می‌شود. البته این در حالتی است که بین درون تو و موسیقی بیرونی یک هارمونی وجود داشته باشد. اگراین هارمونی نباشد، همه چیز را دفع می‌کنی. من در همه‌ی کارهایی که بازی می‌کنم، وقتی دارم حرف می‌زنم، همه چیز برایم به آهنگ تبدیل می‌شود. حس عجیبی است که متاسفانه قابل وصف نیست. قبل از اینکه به روی صحنه بروم، دلهره و دل پیچه‌ی عجیبی دارم و ده بار باید به دستشویی بروم. برای همین سعی می‌کنم قبل از بازی، معده‌ام خالی باشد، که البته کمک زیادی نمی‌کند! فرقی نمی‌کند ۲۰۰ بار کاری را انجام داده باشم



یا اولین اجرایم باشد. در همه حال، پیش از اجرا این دلهره‌ی عجیب را دارم. وقتی این حس را نداشته باشم، که بندرت پیش می‌آید، حس وحشتناک‌تری دارم و ترس عجیبی از اینکه اشکالی در کار وجود دارد. از صحنه که بیرون می‌روم، یعنی وقتی اجرا به پایان می‌رسد، بدترین لحظه‌ی زندگی من آغاز می‌شود. وقتی مردم دارند دست می‌زنند، موقعی است که من در حال خارج شدن از شخصیت نمایشی که بازی کرده‌ام، هستم. مثل‌اینکه اثر یک ماده‌ی مخدر قوی در تو به پایان برسد و به دنیای عادی بازگردی. وقتی مردم دست می‌زنند، یعنی تمام شد. آن زندگی کوتاه صحنه‌ای، دیگر نیست. اینجاست که به من حالت افسردگی عجیبی دست می‌دهد. خیلی‌ها به من می‌گویند، چرا وقتی مردم اینقدر برایت ابراز احساسات می‌کنند، لبخند نمی‌زنی و مثل ماتم زده‌هایی. وقتی پس از پایان اجرا به پشت صحنه می‌روم، تبدیل به هیولای وحشتناکی می‌شوم. سر همه داد می‌زنم. هر حرکتی، هر حرفی، هر صدایی، دیوانه‌ام می‌کند. وقتی به میان مردم می‌آیم، با آنها نیز بد برخورد می‌کنم. دست خودم نیست. از خودم متنفر می‌شوم. از کارم متنفر می‌شوم. هیچ وقت از کارم راضی نیستم. وقتی مثل مورد «زهره و منوچهر»، هم بازیگر باشی و هم کارگردان، آنوقت مشکل چند برابر می‌شود. وقتی از خودت راضی هستی، از کار بازیگران دیگر راضی نیستی، وقتی از آنها راضی باشی، از کار خودت راضی نیستی. از همه راضی باشی، از بیننده راضی نیستی، از بیننده راضی باشی، از نور راضی نیستی. یعنی من آنقدر حساس می‌شوم که همه چیز آزارم می‌دهد. انگار دنبال بهانه می‌گردم. بارها سعی کرده‌ام این حس‌های عجیب و غریبم را کنترل کنم، اما نشده. و من بهمین خاطر برخی از بهترین همکاران و روابطم را از دست داده‌ام.

بگذار برایت خاطره‌ای تعریف کنم. در نیویورک در باغ «جک لاریسون» که به باغ گیاهان نایاب معروف است، یک «شب صوفی» برگزار شده بود که قرار بود هنرمندان مختلف از رقصنده تا خواننده و موزیسین، پشت سر هم وارد شوند و در مسیری از مقابل تماشاگران که همه از کله گنده‌های شهر بودند، مثل الیزابت تایلور، ریچارد گیر و ... بگذرند. من در صحبتی که پیش از برنامه با **رابرت ویلسون** که یکی از مسئولین برنامه بود، داشتم، تاکیدم بر این بود که بطور پیوسته و پشت

هم وارد و خارج شوند تا برای تماشاگر فرصتی برای دست زدن و قطع روال برنامه باقی نماند. متاسفانه گروه‌ها این مسئله را رعایت نکردند و هر هنرمندی که می‌خواست وارد شود آنقدر طولش می‌داد تا تماشاگر برای گروه قبلی و برای خودش دست بزند. من که هنوز نوبت ورودم نرسیده بود، داشتم آن پشت از عصبانیت منفجر می‌شدم. وقتی گروه قبل از من وارد صحنه شد، من برای‌اینکه کسی فرصت دست زدن، پیدا نکند، بلافاصله وارد صحنه شدم و به رقص پرداختم. **سوسن دیهیم** که قرار بود پشت سر من با آواز وارد شود، نیامد یا دیر آمد. چون او هم منتظر دست زدن بود، و من بدون موسیقی و آواز و در سکوت مطلق، شاید ۵ دقیقه تمام رقصیدم. فقط صدای خش خش برگ‌ها بود و صدای آب روان. در حین رقصیدن، من می‌گریستم. لباسی بلند و به رنگ شیری بر تن داشتم و با هر چرخش من دانه‌های اشکم بسوی تماشاگران پرتاب می‌شد. من توانستم موقعیتی بوجود بیاورم که تماشاگر دست نزند. وقتی از صحنه خارج شدم، همینطور گریه می‌کردم. وقتی دوست دخترم به پشت صحنه آمد، همینطور سر او داد می‌زدم که چرا صحنه را ول کرده و بسراغ من آمده، که چرا تمرکز تماشاگر را بهم زده و ... به تماشاگر بی‌شعور بورژوا و به زمین و زمان فحش می‌دادم. اما آن رقص یکی از بهترین اجراهای من شد. بعد از پایان برنامه همه بدنبال من می‌گشتند، تا بگویند، زیباترین لحظه‌ی زندگیشان، لحظه‌ی رقص من بوده است. با اینهمه، بداخلاقی و پرخاش من به دوست دخترم و اینکه او را از خود راندم، باعث قهر یکساله‌ی ما با یکدیگر شد. ژاله که از دوست‌های خوب من است، در مورد من چیزی گفت که هر چه فکر می‌کنم، می‌بینم واقعیت دارد: "برای شاهرخ لحظه فاصله گرفتن از اوج حضور صحنه‌ای‌اش در پایان نمایش و به آدم روزمره بدل شدن، مرگ‌آور است."

نیلوفر: اما شاهرخ جان، بگذار بدون تعارف نکته‌ای را برایت بازگو کنم. تو در زندگی عادی هم آدم روزمره نیستی. هر حرکت دست یا سر یا حتی راه رفتن عادی‌ات، روزمره نیست و بقول «آندره آیکی» از همکاران تآتری آلمانی‌ام که به توصیه‌ی من در پاریس بدیدن کار تو آمده بود، شاهرخ در زندگی عادی هم هر حرکتش دنیایی است. تو با آن موهای بلند تا کمر و لباس‌های بلند که به دامن می‌ماند و در ظرافت و نوع

گفتارت، جذابیتی هنرمندانه‌داری که جنسیت ندارد و دقیقا مشخص است که اینها ادا نیست، بلکه خود شاهرخ است بعنوان یک اثر هنری.

شاهرخ: جالب است. این اولین بار است که در مورد من، یعنی شاهرخ، از سوی یک ایرانی (یعنی تو) اینگونه اظهار نظر می‌شود. من در زندگی شخصی از همان کودکی همیشه مورد تهاجم دیگران بوده‌ام. مثلا برادرانم یا جامعه‌ی شرقی مرا مسخره می‌کردند که مثلا من "مرد" (به آن معنایی که آنها می‌فهمند) نیستم. ایرانیانی که با من برخورد شخصی داشته باشند، یعنی قبل از اینکه مرا روی صحنه دیده باشند، نگاهی تحقیرآمیز به من دارند. مثلا از من می‌پرسند:"کارتون چیه آقا شاهرخ." وقتی می‌گویم:"رقص". می‌گویند:" یعنی کار دیگه‌ای نمی‌کنی؟" یعنی در ذهنشان کار من کار پستی است یا در نظر آنها توانایی کار "مهمتری" را ندارم. یعنی این هم شد کار؟ برای همین و در چنین جامعه‌ای با تعریفی که از "مرد" و شغل "مردانه" هست، این نگاه برایم بسیار کمیاب است. مثلا اروپایی‌ها که مرا در زندگی شخصی می‌بینند همین نگاه تو را دارند و سریع حدس می‌زنند که یک آرتیست باشم. اما از نگاه یک ایرانی که کاری از من ندیده و اتفاقی با من برخورد می‌کند، با وجود اینکه لباس‌هایی که من می‌پوشم کاملا ایرانی است، مثلا ترکمنی است؛ یا گیوه است یا لُنگ یا عبا. اما با من مثل یک موجود عجیب و غریب برخورد می‌کنند.

نیلوفر: برگردیم به «زهره و منوچهر». متن بسیار جسورانه است. زبان زن که زهره است بسیار مستقیم و اروتیسم موجود در آن بدون اینکه در سطح بماند، جذاب است. در حین اجرای شما من متوجه حیرت مردم از اینکه ایرج میرزا صد سال پیش چنین متن جسورانه‌ای را اقتباس کرده است، بودم. اما آنچه تماشاگر را مسخ کرده بود و جادویش می‌کرد، به گمان من جذابیت فوق‌العاده‌ی تو در نقش «زهره» بود و اینکه اصلا از زن بودن نه تنها ابایی نداشتی، بلکه به بخش زنانه‌ی وجودت آنچنان عشق می‌ورزیدی که به راحتی به تماشاگر منتقل می‌شد. بگمان من اما جدا از ارزش متن، اجرای تو با همه‌ی نشانه‌ها و لحظه به لحظه حرکات خارق‌العاده‌ی بند بند بدنت (که حالا می‌دانم بخاطر آشنایی و تسلط تو بر کاتاکالی و زبان نشانه‌ها در نمایش است) در حین گفتار باعث می‌شد که حتی اگر بنا می‌بود، کلمه‌ای حرف نزنی، باز هم مفهوم لحظه به

لحظه‌ی محتوی را بتوانی با زبان بدنت بازگو کنی. یعنی تو برای کلمه به کلمه‌ی متن یک معادل یا نشانه‌ی حرکتی یا بدنی داشتی. نکته‌ی فوق‌العاده‌ی دیگر استفاده‌ی تو از نگاه و چشمانت بود که تا اعماق وجود تماشاگر آنچنان نفوذ می‌کرد که انگار جادوی تو شده بود. تماشاگری که از آغاز حضور تو بر صحنه مدام پچ پچ می‌کرد که این بازیگر زن است یا مرد، دیگر برایش جنسیت واقعی تو مهم نبود، بلکه تو را بعنوان «زهره» (الهه‌ی آسمانی) باور کرده بود و مسخ تو شده بود. یعنی مجموع آموخته‌ها و تجربه‌های حرفه‌ای تو در حد بازتولید این آموخته‌ها نمانده بود، بلکه از آن بسیار فراتر رفته و تو به این معناها در عمل حرفه‌ای‌ات چیزی افزوده‌ای که آن این مایه‌ی خلاقه‌ی خود تست و در ضمیر ناخودآگاه‌ات عمل می‌کند. نتیجه همان درخشش صحنه‌ای است که به حق مو بر اندام تماشاگر راست می‌کند.

شاهرخ: خودم به‌این نکته‌ها که می‌گویی واقف نبودم. اما مسلم است که هر قدر زمینه‌ی دانسته‌های آدم تنوع بیشتری داشته باشد، توانایی‌ها هم بیشتر می‌شود. برای همین من از شاگردان رقصم در وهله‌ی اول می‌خواهم که چندین نوع رقص را بیاموزند و بعد به سراغ من بیایند. چون هر رقصی با یک قسمت از بدن بیشتر سر و کار دارد و من از آنها می‌خواهم که بتوانند بند بند بدنشان را به اراده‌ی خود حرکت بدهند. در تآتر هم باید اینطور باشد. اگر دقت کرده باشی، من روی صحنه خیس عرق هستم. چون در تمام مدت جزء جزء بدنم در حرکت است و مورد استفاده قرار می‌گیرد. مثلا همین الهام گرفتن از کاتاکالی در بازی نقش زهره را تو الان داری به من می‌گویی، ولی من آگاهانه از آن استفاده نکرده‌ام. در فرانسه به بازیگر تآتر می‌گویند، اول باید برود دنیا را ببیند و با همه‌ی شاخه‌های نمایشی آشنا بشود تا ببیند تآتر فقط این نیست که به روی صحنه و در یک فضای محدود باشد. عامل دیگری که قدرت بازیگر را چند برابر می‌کند، استفاده از ماسک است. چون ماسک باعث می‌شود که بازیگر مجبور شود هر حرکتی را برای واضح ساختن آن دو برابر کند. وگرنه بیننده نمی‌فهمد که تو کجا را نگاه می‌کنی و چه می‌کنی. شاید مشکل هنرمندان ایرانی این باشد که خودشان را به یک شاخه‌ی هنری که در آن تحصیل کرده‌اند، محدود می‌کنند و فکر می‌کنند که تمام است، همه چیز را می‌دانند! این دقیقا روی صحنه می‌شود نقطه‌ی

ضعف. برای همین من به بچه‌ها همیشه می‌گویم باید بروید و همه‌ی شاخه‌های رقص را یاد بگیرید. خود من هم این کار را کرده‌ام و هنوز هم ادامه می‌دهم. مثلا من با وجود اینهمه آموزش که دیده‌ام، وقتی به اولین کلاس رقص‌های بومی‌آفریقایی رفتم، تمام بدنم گرفت. دیگر نمی‌توانستم حرکت کنم. آنجا متوجه شدم، منی که فکر می‌کردم بدنم آنقدر قوی و تعلیم دیده و حتی خداگونه است، در مقابل کار آفریقایی‌ها هیچم. مهمترین نکته این است که تآتر و رقص یعنی آموزش، آموزش و باز هم آموزش. تا زنده‌ایم باید بیاموزیم. هر قدر هم بیشتر بیاموزیم، انعکاسش را روی صحنه بیشتر می‌بینیم.

اثر: ایرج میرزا **کارگردان: شاهرخ مشکین‌قلم**

زهره و منوچهر

بازی: عزیزاله بهادری، صدرالدین زاهد و شاهرخ مشکین‌قلم

زمان: یکشنبه ۲۳ و دوشنبه ۲۴ فوریه ۲۰۰۳

مکان: ARKADAS Theater, Platen Str. 32, Köln-Ehrenfeld

ورودی: ۱۰ و ۱۵ یورو

نیلوفر بیضایی

به دنبال ردِ پای زنان
در آثار فیلمسازان خارج‌ازکشور

همانطور که در خبرها نیز خواندید، از ۲۷ تا ۲۹ سپتامبر ۲۰۰۲ به کوشش کانون فیلم - تآتر روند در شهر کلن «جشنواره سینمای در تبعید» برگزار شد. در این جشنواره نمایش چندین برگزاری دو سخنرانی (بصیر نصیبی و نیلوفر بیضایی) از جمله برنامه‌های ارائه شده بود. آنچه در زیر می‌خوانید متن سخنرانی نیلوفر بیضایی در این جشنواره است.(کتاب نمایش)

مقدمه

ما ایرانیان که طبق آمارهای موجود، اما نه چندان دقیق، تعدادمان به چهارمیلیون می‌رسد، به طور متوسط ۱۵ سال است که از کشورمان خارج شده ایم. برخی به دلایل مشخصا سیاسی و برای نجات جان، برخی به دلایل اقتصادی و برخی نیز به دلیل فشارهای اجتماعی. آنچه مسلم است اینکه به هردلیلی وطنمان را ترک کرده باشیم، داوطلبانه و به انتخاب بدینجا نیامده ایم. بسیاری بر این گمانند که دلبستگی ما اینجایی‌ها به وطن کمتر از ماندگان بوده و به همین دلیل ترک میهن برایمان ساده‌تر. اما از نگاهی دیگر نیز می‌توان شهامت بسیاری از ما را در گرفتنِ تصمیمی اینچنین حیاتی، یعنی ترک جایی که در آن متولد شده‌ای، زبانش را وَ مردمانش را می‌شناسی به قصد مقصدی نامعلوم، به جایی که نه خانه‌یی در آن داری و نه کاشانه‌یی، نه زبانش را بلدی و نه مردمانش را می‌شناسی، قابل تحسین دانست. بسیاری از ماندگان که ملاحظات و ترس از آینده‌ی نامعلوم تا کنون در ایران نگاهشان داشته است، هنوز که هنوز است، در حال سبک‌سنگین کردن شرایط برای ترک وطن هستند. وطنی که ویران شده است، وطنی که چهره‌ی امروزی‌اش با تصویری که ما در رویاهایمان از آن داریم، فرسنگها فاصله دارد، که سختی‌ها آن انسان‌های پر عاطفه‌ی انساندوست مهربانش را به موجوداتی بدل کرده که برای گذران زندگی و سیرکردن شکَم خویش می‌توانند بسیار نامردمیها در حق همنوعانشان روا دارند و....

قصد من در اینجا اما مقایسه و ارزشگذاری نیست بلکه طرح این سوآل است که ما اینجایی‌ها در این سال‌های زندگی غربت باهمه‌ی سختی‌هایش و تنهاییهامان

با وجود مشکلات و سنگ‌هایی که اینجا جلوی پایمان انداخته شده است، چه کرده ایم، چه تغییراتی کرده ایم، به چه دست یافته ایم و به چه نه، نگاهمان به یکدیگر چگونه است و آیا اصلا یکدیگر را می‌بینیم؟ این رابطه‌ی عشق و نفرت چیست که اینچنین فضای زندگی ما را پر کرده است، که با هم نمی‌توانیم باشیم و بی‌هم نیز نه. آیا این حس شرمساریِ تاریخی است که تمام وجودمان را پر کرده است و ما را از یکدیگر دور می‌سازد؟ آیا این هویت دوگانه یا بی‌هویتی است که آزارمان می‌دهد؟ آیا خود را در آینه‌ی دیگری می‌بینیم و چون از تصویری که می‌بینیم راضی نیستیم، رسم آینه شکنی را در پیش گرفته ایم؟ آیا همچنان از خود فرار می‌کنیم و اگر اینچنین است تا به کی؟ انسانی که بداند از کجا آمده و برای چه آمده و به کجا می‌خواهد برود، مسلما زیر پایش محکم‌تر است. اما برای رسیدن به این نقطه برای ما که از سرزمین تاریخ تحریف شده و حال تحریف شده و آینده‌ی نامعلوم می‌آییم، ساده نیست. برای ما که به خاطر جبر زمان و مطلق‌نگری قدرتمداران و هراس از تفتیش و تحقیر و بربادرفتن سر سبز، چه در عرصه‌ی زنَدگی خصوصی و چه در صحنه‌ی اجتماع، همواره آموخته ایم، دوپهلو سخن بگوییم و آنچه در سر داریم، نگوییم و اگر هم بگوییم، طوری بگوییم که به عبای این‌وآن برنخورد، که مبادا به خشم آیند و مجازاتمان کنند، زندگی و اعلام حضور، ساختن و پیش‌رفتن حتا در جوامع آزادی غربی نیز ساده نیست. اگر به‌راستی بسیاری از ما پیش‌رفته ایم، اگر تنها تحصیل و گرفتن مدرک و احتمالا برخورداری از یک رفاه نسبی شروط کافی پیش‌رفتن هستند، پس چرا جامعه‌ی ایرانی خارج‌ازکشور اینچنین آشفته و بی‌ثبات است. وضعیت کنونی ما در خارج از کشور، ما که هرقدر هم در جوامع اروپایی حل بشویم، باز به دلیل مشخصه‌های مشترک به یکدیگر نیازمندیم، مرا به یاد ترکیب فروشگاه‌های ایرانی در بسیاری از شهرهای اروپا می‌اندازد. در گوشه‌یی چند کتاب بی‌ربط و خاک خورده در قفسه‌یی، در گوشه‌ی دیگر خیارشور و ماست و بستنی ایرانی، چند قدم آنطرف‌تر کیف و کفش و وسایل صنایع دستی مورد علاقه‌ی اروپاییان و اینها همه در آشفتگی محض و بدون کمترین هارمونی یا مناسبتی با یکدیگر. از یکسو بر "اصالت ایرانی"مان که خود آشفته‌بازاری است منحصر به فرد و از بافت‌های تفکر و چارچوب‌های کاملا سنتی گرفته تا زبان مشترک در آن جای می‌گیرد، تکیه می‌کنیم و از سوی دیگر با معیارهای کاملا مادی گرا از لباس و آداب فرنگی گرفته تا تلویزیونهای بزرگ سونی و پیشرفته‌ترین دستگاه‌های صوتی که به قیمت خون دل، اما باید داشته باشیم. در بُعد سیاسی و فرهنگی کم‌کم صلاح کشورمان

را از دید غربی‌ها تحلیل می‌کنیم. خود نیازهای جامعه‌مان را از نگاهی بیگانه می‌نگریم و بسیار زود فراموش می‌کنیم و برای همین مرتب خود را تکرار می‌کنیم و مرتب در دایره‌یی به دور خویش می‌چرخیم و باز به نقطه‌ی آغاز بازمی‌گردیم.

از یکسو چشم به میهنِ از دست رفته داریم و بی‌صبرانه روز بازگشت را انتظار می‌کشیم و از سوی دیگرَ سهم خود را در آمدن آن روز فراموش می‌کنیم و نادیده می‌گیریم. از یکسو چشم به تولیدات فرهنگی داخل داریم که هرقدر هم تولیدکنندگانشان در کار خویش صادق باشند، مانع سانسور و سد ارشاد و نظارت یا از آنها آثاری بی‌خطر می‌سازد و یا به طور مشروط این آثار را به محصولات صادراتی تبدیل می‌کند که چون پسته‌ی اعلا فقط مصرف خارج‌ازکشور دارند تا ایرانیان خارج به بازگشت تشویق شوند و اروپاییان نیز از دمکراتیزه شدن ایران مطمئن. و ما نه تنها سهم خود را در تغییر نادیده می‌گیریم بلکه به تشویق این تزویر نیز می‌پردازیم. به جای حمایت از تولیدات فرهنگی و هنری خارج‌ازکشور که اکثرا بی‌پشتوانه و تنها به حمایت تماشاگر و خواننده‌ی ایرانیِ اینجایی متکی هستند، به دیدن فیلم سانسورشده می‌رویم و اگر کتاب‌خوان باشیمَ، در مهد آزادی کتاب سانسورشده می‌خوانیم و به دیدن تآتر سانسورشده می‌رویم. آیا بدینوسیله گمان می‌کنیم، داریم از هنرمندان داخل حمایت می‌کنیم یا از سانسوری که بدانها اعمال می‌شود؟ اینچنین است که ناشرین‌مان در خارج‌ازکشور یکی پس ازدیگری ورشکست می‌شوند و چاپ کتاب‌های تحقیقی و ادبیات و شعرِ تولیدشده توسطِ هنرمندان ایرانی خارج‌ازکشور که تعدادشان کم نیست، روزبه‌روَز کمتر می‌شود.َ درهای تآترهای فارسی‌زبان خارج‌ازکشور به‌تدریج بسته می‌شود و سینمای هنوز پانگرفته‌ی ایرانیان خارج‌ازکشور با وجود استعدادهای جوان تحصیلکرده در این رشته‌ها از بین می‌رود. و این دقیقا همان چیزی است که این حکومت می‌خواهد. دو دهه است که این حکومت دارد تلاش می‌کند، چهره‌ی ایرانیان خارج را مخدوش کند. آنها را بی‌وطن و بی‌هویت بخواند. سرنوشتشان را غم انگیز تصویر کند. آثارشان را مبتذل بخواند و بدین ترتیب فکر ترک وطن را از سر آن میلیون‌ها که دیگر تحمل فشار را ندارند، خارج کند.

آیا ما به‌راستی در جستجوی هویت خویش بوده ایم؟ اگر می‌بودیم شاید قدری بیشتر در آثار هنری اینجایی‌ها که بسیاریشان در جستجوی این گم‌کرده اند، که بدون هیچ پشتوانه و دستمزدی کارمی‌کنند و می‌آفرینند، تامل می‌کردیم. چرا که آثار اینان حاصلِ به‌جان‌خریدن سختیِ تحملِ درد کاوش در بیوگرافی‌های فردی تبعیدیان است. مَجموعه‌یی ازَ این بَیوگرافَی‌هاَ سازنده و ثبت‌کننده‌ی

بیوگرافی اجتماعی این دوران سخت دوری ناخواسته از سرزمینمان است. بخشی از «امروز» ما نتیجه‌ی تجربه‌هایَ تلخ‌وَشیرینِ دیروز مشترکمان با آنهاست که مانده اند و بخشی تضاد تجارب "دیروز" ماستَ با آنچه اینک در جوامع آزاد تجربه می‌کنیم. انعکاس این تجارب در آثار هنری خارج‌ازکشوری‌ها یعنی در آثار مکتوب و مصور تنها اسناد قابل مراجعه برای آیندگان است. تجارب امروز ما، تناقض‌هامان و سردرگمی‌هامان، سرنوشت‌های نامعلومان، خشممان، جنونمان، اشک پنهانیمان، تنهاییمان و در عین‌حال تلاش‌هامان برای رساندن صدای اعتراض مردممان، برای گفتن آنچه در ایران نمی‌توانستیم بگوییم، آزادیَمان در انتخاب نوع پوشش و شکل زندگی و برقراری رابطه‌ی عاطفی و اجتماعی و باز تجربه‌ی ملموس "جهان سومی بودن" در جهان" اول"، درگیری‌هامان با پیشداوری‌های موجود در ذهن اروپاییان، ایزوله شدنمان، فرورفتنمان، آموختنمان و نیز نیاموختنمان، دریافت تلخمان از نتایج زندگی طولانی در سایه‌ی دیکتاتوری که کمترین نتیجه‌اش تبدیل‌شدن خودمان به دیکتاتورهای کوچک است، غم دوری از میهنمان، حس گناهمان، نفرتمان از خویش و در نتیجه از دیگری، اینها همه باید بازگو شوند. چون هیچیک از ما در این تجربه‌های تلخ و شیرین تنها نیستیم. تاریخ تبعید ما بخشی از تاریخ سرزمینمان است که باید، باید و باز هم باید ثبت شود. برای یافتن هویت خویش باید از تحریف تاریخ و بیوگرافیمان دست برداریم. باید به صراحت بگوییم و از گفتن نهراسیم. از درگیرشدن با خویش و اطراف فرار نکنیم. اگر در جستجوی آینده‌یی بهتریم، "راهی به جز اینمان" نیست.

آنها که در ایرانند، از تزویر و دروغ، از سانسور بیزارند. هرچند که به ناچار سال‌هاست با آن زندگی می‌کنند و بخشی از زندگیشان شده است. آنها به همین دلیل به دنبال آثار تولیدشده توسط اینجایی‌ها هستند. می‌خواهند بدانند که ما در مهد آزادی چه می‌کنیم و چه می‌گوییم و دریغ و درد که راه‌ها یکطرفه اند و آثار ما جز در محافل اندک، آنهم به طور مخفی، امکان دیده‌شدن و خوانده‌شدن نمی‌یابند. از سوی دیگر آنها که اینجایند، یا به استقبال سانسور و سانسورچی می‌روند و یا به دنبال آثاری که تنها برای مصرف خارج‌ازکشور تولید می‌شوند. اما از داخلی‌ها دریغ !

دقیقا به همین دلایل تجسس در آثار هنری ایرانیان خارج‌ازکشور اهمیت پیدا می‌کند. در میان شاخه‌های هنری شاید سینما یکی از مشکل‌ترین حرفه‌ها باشد. داستان و رمان را می‌شود نوشت و اگر امکان چاپش نبود، در کشوی میز بایگانی کرد، به امید روزی که چاپ شود. پول تهیه‌ی رنگ‌وبوم نقاشی را می‌شود با

صرفه‌جویی پس‌انداز کرد. اما هنرهای تصویری و گروهی، یعنی تآتر و سینما و به خصوص سینما، را بدون وجود سرمایه و سازمان تبلیغاتی و بازاریابی برای جذب بیننده و وجود گروهی متخصص نمی‌توان سرپا نگاه داشت. به همین دلیل شاید فیلمسازان ایرانی در خارج که اکثرشان جوانند و تحصیلکرده‌ی فیلم، شرایطی سخت‌تر از دیگران داشته باشند. چرا که فیلم را باید ساخت. از این نظر وضعیت فیلمسازان ایرانی مشابه بسیاری از فیلمسازان اروپایی است که با وجود استعداد و توانایی، شانس یافتن امکان کار مداوم را نیافته اند. از سوی دیگر از آنجا که موضوع کار این فیلمسازان تجاری نیست بلکه با تجربه‌ی تبعیدشان ارتباط مستقیم دارد، امید پیداکردن سرمایه‌گذارانی که حاضر به ریسک باشند را نیز از دست می‌دهند. مَشکل دیگر این است که پخش‌کنندگان و خریداران فیلم نیز در این سال‌ها به دلیل سود سیاسی و تشویق دولت‌های اروپا و آمریکا روی فیلم‌های تولید داخل سرمایه‌گذاری می‌کنند که می‌دانند با رعایت موازین اسلامی و دولتیَ ساخته شده و در نتیجه باعث درگیرشدن با دولت ایران نمی‌شود بلکه دولت از آن حمایت نیز می‌کند و حتا در این سرمایه‌گذاری‌ها شریک نیز می‌شود. دولت ایران دو دلیل برای این حمایت‌ها دارد: یکی تبلیغ بازشدن فضای ایران به قصد تَشویق ایرانیان متخصص برای بازگشت و دیگری تاثیرگذاری بر افکار عمومیِ اروپا و سایر قاره‌ها و تغییر چهره‌ی دولت ایران از "تروریست" به "دمکرات".

پس فیلمسازان خارج به‌ناچار یا به‌عنوان فیلمبردار و مونتور به استخدام تلویزیون درآمده اند و یا پس از ساختن یکی‌دوفیلم به دنبال کارهای دیگر رفته اند. بخش دیگر نیز، برای یافتنِ شانسِ کار، پناهندگی‌ها را پس‌دادند و به ایران رفتند که در این میان موفق‌ترین نمونه‌ها، بی‌استعدادترین‌هایند که با ساختن فیلم‌هایی تواب‌گونه در باره‌ی بازگشت به وطن اسلامی در جستجوی هویت خویش و همچنین درباره‌ی سردرگمی و "انحراف اخلاقی" ایرانیان خارج به دلیلِ قرارگرفتن تحت تاثیر فرهنگ فاسد غرب در ایران برای خود امتیاز کسب کردند. با اینهمه تعداد فیلم‌هایی که ایرانیان در خارج‌ازکشور ساخته اند، کم نیست و حتا در این میان چند اثر درخشان نیز داریم.آنچه در این فستیوال به نمایش درمی‌آید تنها بخش اندکی از انبوه این فیلم‌هاست.

چرا رد پای زنان؟

فیلم‌ساختن در خارج‌ازکشور با وجود همه‌ی موانعی که در بالا بدان اشاره شد، یک امتیاز دارد: عدم وجود سانسور و نظارت. می‌دانیم که زنان از همان آغازِ

انقلاب اسلامی بیش از هرقشر دیگری تحت فشار بوده اند. از قانونگذاری گرفته تا ایجاد شرایط مساعد برای تحت فشار قراردادن زنان در خانه و اجتماع یکی از اصلی‌ترین مشغله‌های حکومت اسلامی بوده است. این فشار مسلما در عرصه‌ی هنری نیز به همان میزان بر زنان و یا در مورد زنان شدید بوده و هست. اگر از تک نمونه‌های تبلیغاتی که برای مصرف خارج‌ازکشور ساخته می‌شوند، بگذریم، که میزانشان حتا به یک‌درسد تولیدات سینمایی داخل نیز نمی‌رسد، نگاه غالب در سینمای ایران همچنان همان است که بوده. موجوداتی درجه دو که نیازمند حامی و کنترلچی و راهبر و قیم اند، جایشان در کنار همسر است و در خانه است و وظیفه‌شان بچه‌داری. به این تصویر یک تصویر دیگر نیز افزوده شده است. یعنی زنانی که سروگوششان می‌جنبد و تحت تاثیر تبلیغات غرب ادعای حقوق می‌کنند. اما "به حمدالله" سرانجام سر عقل می‌آیند و به جایگاه اصلیشان بازمی‌گردند.

این نگاه که عینا همان بازسازی نگرش و موضوعات "فیلم فارسی" زمان شاه است، از همان آغاز شکل‌گیری حکومت اسلامی از یکسو توسط دولتیان و ارشادیان تبلیغ و تشَویق می‌شد و از سوی دیگر حتا بسیاری از فیلمسازان غیراسلامی نیز نه تنها بدان تن دادند بلکه حتا آن را تایید نگاه خویش یافتند و ازَ آن استقبال کردند. به عبارت دیگر جمهوری اسلامی که به بهانه‌ی "مبتذل"بودن سینمای پیش از انقلاب، تا سال‌ها به دشمنی علنی با این حرفه می‌پرداخت، پس ازَ استقرار و با شعار حذف "ابتذال" همان نگاه مبتذل را، منتها با حذف صحنه‌های اروتیک و اضافه‌کردن روسری و چادر به هنرپیشگان زن، به گونه‌یی دیگر بازتولید کرد. چون مشکلش با "ابتذال" درحقیقت بدن زن بود که باید پوشیده می‌شد، و شد. منتها با این نگاه که زن محتاج قیم است و اگر هم ادعا کند که نیست، سرنوشت تلخی در انتظار اوست. یا با این که زن زاده شده تا به جان همسر و فرزندان دعا کند، نه تنها مشکلی نداشت بلکه آن را تقویت نیز کرد. چرا که ذهنیت نهفته در پس "فیلم فارسی" زمان شاه نیز دقیقا ریشه در همین تفکر مذهبی و سنتی داشت.

در مورد نقش زن در سینمای ایران من دو مقاله‌ی تحقیقیِ چاپ‌شده دارم و همچنین جمیله ندایی و بصیر نصیبی نیز هریک از زاویه‌یی بدانَ پرداخته اند.

برای من بررسی این نکته مهم بود که فیلمساز ایرانی در جوامع آزاد که سدهای سانسور و ارشاد وجود ندارند، چگونه به زن می‌نگرد و همچنین این که زنان به خود و هویت خویش چه نگاهی دارند. به همین دلیل از میان فیلم‌های فیلمسازان تبعیدی چند نمونه را برگزیده ام که هم از نظر تنوع ژانر و هم به دلیل

تنوع موضوع نمایانگر گرایشات هنری فیلمسازان خارج‌ازکشور هستند. در عین حال لازم می‌دانم که به فیلم‌هایی که در این فستیوال برای نمایش انتخاب شده اند، نیز اشاره‌یی بکنم. پس هدف من در قسمت بعدی مسلما نقد نخواهد بود بلکه بیشتر معرفی است. متاسفم که نمونه‌های خوب فیلم‌های تبعیدیان تا کنون این امکان را نیافته اند که به طور گسترده در اروپا و آمریکا به نمایش در بیایند و متاسف‌ترم که بسیاری از ایرانیان مقیم خارج حتا از وجود چنین فیلم‌هایی نیز بی‌خبرند.

پس این شما و این نمونه‌هایی از انبوه فیلم‌هایی که یا توسط زنان ساخته شده اند و یا در موضوعشان به "زن" پرداخته می‌شود.

«معنای شب» ساخته‌ی مصطفی(شورش) کلانتری

کلانتری یک فیلمساز کُرد ایرانی است که تحصیلات سینمایی خود را در مدرسه‌ی سینمایی آمستردام به پایان رسانده و فیلم کوتاه داستانی «معنای شب» پایان نامه‌ی تحصیلی اوست. کلانتری در این فیلم به دختر نوجوانی به نام فاطمه می‌پردازد که با خانواده‌اش که از عرب‌های مهاجر هستند، در هلند زندگی می‌کند. خانواده‌ی او بسیار مذهبی است و به همین دلیل دختر ناچار به رعایت اعتقادات خانواده است. فاطمه اما یک راز دارد. او آرزوی بالرین شدن دارد و برای همین مخفیانه به کلاس باله می‌رود. او به ناچار هویت خود را تغییر داده و در مدرسه‌ی باله همه او را "لیلی" می‌نامند و ملیتش را هلندی می‌پندارند. این دوهویتی بودن به ناچار، زندگی اندرونی و بیرونی بالاجبار، برای ما ایرانیان که از جامعه‌ی اسلامی ایران می‌آییم، کاملا قابل لمس است. در یکی از اولین پلان‌های فیلم برادر فاطمه را می‌بینیم که در سردخانه‌ی قصابی پدر با یک دختر هلندی سکس انجام می‌دهد. پدر که از این نکته باخبر می‌شود، نه تنها عکس‌العمل منفی نشان نمی‌دهد بلکه لبخند پنهانی‌اش نشانه‌ی راضی بودن او از بلوغ و گرایش پسرش به جنس مخالف است. اما زمانی که راز فاطمه برملا می‌شود، او را در خانه حبس می‌کنند و پدر و برادر او را مانند یک زندانی با دهان بسته به صورت مخفی به سوی مقصدی نامعلوم می‌برند. آنچه در چهره‌ی پدر می‌بینیم، غمی عظیم است و نگاه او گویای تناقضی است که در درون خویش دارد. تناقض میان عشق به فرزند و وظیفه‌ی شرعی مجازات وی و همین نکته است که مانع درغلطیدن فیلم به ارایه‌ی تصاویری سیاه‌وسفید می‌شود. نکته‌ی جالب دیگر حس گناه و ترس از مجازات خدا و امام است که فاطمه در اثر داده‌های تحمیلیِ مذهبی با خود حمل

می‌کند. این حس را در قالب تصویرِ امامی شمشیربه‌دست می‌بینیم که لیلی را که آن خود دیگرِ فاطمه است، تعَقیب میَ‌کند. امام شمشیربه‌دست یکبار در اوایل فیلم به خوابَ او میَ‌آید و یکبار دیگر در پایان، هنگامیکه او تصمیم به فرار می‌گیرد. فاطمه سرانجام موفق می‌شود بگریزد تا شاید اینبار خود سرنوشت خویش را رقم زند. زیباترین صحنه‌ی این فیلم آنجاست که فاطمه در اتاقش مخفیانه تمرین باله می‌کند. او برای اینکه خانواده‌اش متوجه نشوند، صدای قرآن را بلند می‌کند و در عین حال واکمَنی به گوش دارد که از آن موسیقی کلاسیک پخش می‌شود. در این تصویر فاطمه را می‌بینیم که با آوای قرآن باله می‌رقصد. پرداخت این تصویرِ کوتاه، چه به لحاظ پرداخت و چه از نظر ایده و محتوا، بسیار هنرمندانه است.

«حق مرد، زجر زن» ساخته‌ی مهرانگیز دابویی

مهرانگیز دابویی فارغ‌التحصیل یک مدرسه‌ی سینمایی در برلین است. وی در دهه‌ی هفتاد به آلمان آمده و چند فیلم مستند تلویزیونی را که برای کانال ۱ و ۲ تلویزیون آلمان ساخته است، در کارنامه‌ی هنری خود دارد. تا آنجا که من خبر دارم تمرکز موضوعیِ آثار خانم دابویی بر مساله‌ی زندگی مهاجرین ترک در آلمان بوده است. فیلمِ «حق مرد، زجر زن» با نگاهی تیزبین و موشکافانه زندگیِ خانواده‌های ترک مهاجر را که به عنوان کارگر میهمان و اکثرا از شهرهایَ کوچک و دهات تَرکیه به آلمان آمده اند، دنبال می‌کند. موضوع فیلم در وهله‌ی نخست زندگی و موقعیت زنان ترک در چارچوب‌های تربیتیِ کاملا مذهبی و سنت گراست. وضعیت این زنان که با وجود زندگی در جامعَه‌ی آزادی چون آلمان مانند زندانیان با آنها رفتار می‌شود، نداشتن حق انتخاب همسر، موظف بودن به اطاعت بی‌قیدوشرط از فرمان‌های پدران و برادران که خود را حافظ ناموس خانواده می‌دانند، نداشتن حق معاشرت با جنس مخالف و در عین حال طغیان این زنان، عدم رضایت آنها از این بی‌حقوقی را به دنبال داشته اند و زنانی که در این فیلم با آنها مصاحبه شده بی‌پروا آنها را بازگو می‌کنند. اما در این مسیر به زنانی نیز برمی‌خوریم که جبر درونی‌شده و تحمیل‌شده‌ی تربیت اسلامی را توجیه می‌کنند. چندین تن از این زنان یا دست به خودکشی زده اند و یا در لحظه‌هایی قصد آن داشته اند که با پایان‌دادن به زندگی‌شان نقطه‌ی پایانی بر رنجی که می‌کشند، بگذارند. یکی از آنها زنی است که در ابتدای فیلم در یک نمای درشت از زندگی خود می‌گوید و در طول فیلم هرچه اطلاعات ما از سرنوشت او بیشتر می‌شود، دوربین نیز به همان نسبت اطلاعات تصویری بیشتری از مکانی که زن در

آن قراردارد (تخت بیمارستان)، به ما می‌دهد. دابویی مستندسازی تواناست که نگاه جستجوگرش را با تصاویری قوی به نگاه ما تبدیل می‌کند. اما نه از موضع دانای کل بلکه به عنوان جوینده‌ی "چرایی" و "چگونگی" زندگی تلخ زنان گرفتار در چارچوب‌های پدرسالار. همچنین دابویی، با وجود زن‌بودن، توانسته است به مکان‌هایی که تنها مردان به حضور در آنها مجازند، راه پیداکند و نگاه و طرزفکر آنها را از زبان خودشان بازگو کند. آنها خود را محق می‌دانند که با زنانشان اینچنین رفتار کنند. چرا که دین اسلام حق کنترل و زندانبانی را به آنها داده است. در پلانی که با چند جوان ترک در کافه‌یی مصاحبه می‌شود، همه می‌گویند که روابط جنسی‌شان را با زنان آلمانی برقرار می‌کنند. اما ازدواج را تنها با دختران باکره‌ی ترک می‌توانند تصورکنند. و اینکه به هیچوجه حاضر به ازدواج با دختر ترکی که باکره نباشد، نیستند. تنها یک جوان در میان آنها هست که با این نظر موافق نیست که دیگران به تمسخر او می‌پردازند.

فیلم "حق مرد، زجر زن" فیلمی تکان‌دهنده است. با تصاویری و پرداختی هنرمندانه و من را مرتب به یاد سرنوشت زنان میهنم می‌انداخت که زندانبان‌هاشان از حمایت قانون نیز برخوردارند.

«یادداشت‌های چین» ساخته‌ی جمیله ندایی

جمیله ندایی، فیلمساز و منتقد فیلم مقیم فرانسه، در سال ۱۹۹۵ در کنفرانس جهانی زنان در پکن حضور داشته و با دوربین شخصی خود بخش‌هایی از آنچه در این کنفرانس گذشته را به تصویر کشیده است. برخلاف رسانه‌های مطبوعاتی اروپایی که در گزارش‌هایشان بیشتر بر انعکاس بخش دولتی این کنفرانس تاکید داشته اند، جمیله بیشتر گروه‌ها و تشکل‌های غیردولتی زنان را که نه ملزم به رعایت قواعد دولتی و رسمی اند و نه تعهدی به رعایت دیپلماسی دارند و به همین دلیل زبانشان صریحتر است و واقعیت‌های زندگی زنان را بی‌پرواتر طرح و نقد می‌کنند، دنبال کرده است. قسمتی از فیلم به برخوردهای زنان مسلمان و زنان لاییک بر سر ارتباط اسلام با فوندامنتالیسم و اصولا چگونگی برخورد اسلام با جنسیت برمی‌گردد. زنان ایرانی تبعیدی که خود درددیده‌ی اسلام سیاسی هستند، به حق، در بحث‌ها و جلسات غیردولتی برای روشنگری در مورد نگاه و قوانین ضدزن اسلامی بسیار فعال بوده اند. می‌دانیم که در آنسو، در سالن‌های بزرگ بخش دولتی، زنان چادری فرستاده‌ی جهوری اسلامی برای تبلیغ زن‌دوست‌بودن اسلام آمده بودند و همراهان جاسوس آنها در بخش غیردولتی مرتب از

دوربین‌هایشان برای شناسایی زنان تبعیدی استفاده می‌کردند. اینسو تمام زندگی، آنسو تمام مرگ.

«زنان تن‌فروش» از مسلم منصوری

مسلم منصوری، سازنده‌ی فیلم «شاملو» چند سالی است که به جمع تبعیدیان پیوسته است. ما در این همایش فیلمهای «محاکمه»، «زنان تن‌فروش» و «آوارگان جنگ» را از او می‌بینیم. ماتریال‌های مستند این فیلم‌ها را در ایران تهیه کرده و امیدوار است که با به‌دست‌آمدنِ امکان مالی بتواند آنها را مونتاژ و تبدیل به فیلم‌های مستند کند.

«رها» ساخته‌ی فرخ مجیدی

فرخ مجیدی در دانمارک زندگی می‌کند و فیلم «رها» را اواخر دهه‌ی هشتاد ساخته است. شخصیت اصلی فیلم یک زن بازیگر است به نام رها که ناچار به ترک ایران شده و در دانمارک تقاضای پناهندگی کرده است. در تمام طول فیلم مشکلات و درگیری‌های او از مشکل اقامت گرفته تا نگرانی‌اش از آینده‌ی نامعلومی که در انتظار اوست و موازی با آن علل فرار او از ایران، فشارهایی که سانسورچیان حکومت اسلامی به دلیل زن بودن، شناخته شده بودن و در عین حال اسلامی و "خودی" نبودن بر او وارد می‌شده، بازجویی‌ها، توهین‌ها، به هم ریختگی زندگی خانوادگی‌اش در اثر تهدیدها، حس عدم امنیت، همه و همه بازگوکننده‌ی دلایلی هستند که این زن را به تبعید رانده اند. سرگذشت رها در عین حال نمونه‌یی از سرنوشت‌های مشابه و تلخ بسیاری از هنرمندان تبعیدی امروز است که زمانی در ایران بسیار شناخته شده و مورد احترام بودند. در ایران ریشوهای بی‌سواد و بی‌اطلاع از هنر برای او تصمیم گرفته اند و اینجا نیز تصمیم‌گیرندگان در مورد سرنوشت او کارمندان اداره‌ی مهاجرتند. فیلم رها بازگوکننده‌ی بیوگرافی آندسته از هنرمندان و روشنفکران تبعیدی است که در ایران در حرفه‌ی خود سرشناس بوده اند.

«به آفتاب سلامی دوباره خواهم کرد» و «پرتره مریم هوله» از منصوره صبوری

منصوره صبوری، فیلمساز مقیم آمریکا دو فیلم مستند ساخته که در یکی به **فروغ فرخزاد** و در دیگری به **مریم هوله** می‌پردازد. با وجود اینکه به نظر می‌رسد

قصد فیلم معرفی فروغ فرخزاد به مخاطب غیر ایرانی است، به گمان من فیلم برای مخاطب ایرانی که احتمالا فروغ و اشعارش را بشناسد نیز افق‌های تازه‌یی را می‌گشاید. صبوری موفق می‌شود علاوه بر معرفی اشعار فروغ و تاثیر او بر شعر معاصر ایران در مورد تاثیراتی که شخصیت فروغ فرخزاد، زنی مدرن در جامعه‌یی سنت گرا، که با شهامت تمام قیدها و اجبارهای پیدا و پنهان را نادیده گرفته و به جای کلی‌گویی و مبهم‌گویی و یا تقلید زبان مردانه موفق می‌شود به زبانی منحصر به فرد خویشتن خویش را به عنوان زنی با تمام نقاط قوت و ضعفش، نیازهایش، عشق ورزی‌اش و حس‌های نهانش بیان کند. فروغ جزو نمونه‌های استثنایی است. شاعری است که علاوه بر تاثیری که بر روند شکل‌گیری شعر معاصر گذاشته، بر روند اجتماعی نیز تاثیر گذاشته است. فروغ بدون اینکه بداند یا اینکه بخواهد حتا در عرصه‌ی جهانی نیز جزو پیشگامان جنبش زنان به شمار می‌رود. بسیاری از زنان تحت تاثیر فروغ بود که شهامت یافتند، خود را و خواسته‌ها و نیازهای خود را به زبان بیاورند. همانطور که گفتیم فیلم دیگرصبوری پرتره‌یی است از یک شاعرِ جوان ساکن ایران به نام مریم هوله. مریم هوله شاعری تواناست و با زبانی صریح وَ معترض و ذهنی ژرف به صدای معترض نسل جوان ایران بدل شده یا خواهد شد. شاید او تولد دیگر فروغ است و یا اینکه خود خود خودش است همانگونه که فروغ بود.

چهار فیلم گزارشی از پانته‌آ بهرامی

پانته‌آ بهرامی فارغ التحصیل رشته‌ی ژورنالیسم دانشگاه دورتموند است. او تا کنون چندین فیلم گزارشی و مستند درباره‌ی زنان و مشکلات آنان ساخته است. در این فستیوال فیلمهای «به کسی تعلق ندارم»، «موقعیت برابر برای زن و مرد»، «فاحشه گری» و «ما، جنبش نوین زنان» را از او می‌بینیم. پانته‌آ در هریک از این فیلم‌ها از پرسپکتیوی به زنان پرداخته است. در فیلم «موقعیت برابر برای زن و مرد» چند خانواده‌ی آلمانی را برگزیده و دنبال کرده است: زنانی که پس از تولد فرزندانشان به اشتغال خود ادامه داده اند و همسرانشان که برای نگهداری از فرزندان مرخصی گرفته اند و خانه دار شده اند. با وجود اینکه در آلمان نیز هنوز این نکته عادی نشده است، اما پانته‌آ از طریق این نمونه‌ها نشان می‌دهد که امروز دیگر عرصه‌ی خانه و نگهداری از فرزندان تنها متعلق به زنان نیست. در این نمونه‌ها تقسیم مسوولیت بر اساس جنسیت انجام نگرفته بلکه بر این اساس که هریک درآمد بیشتری داشته باشد، به اشتغال خود ادامه می‌دهد.

در فیلم «فاحشه گری» به زنان خیابانیِ شهر دورتموند پرداخته می‌شود و همچنین به این نکته که مددکاران اَجتماعیَ چگونه تلاش می‌کنند تا برای این زنان امکانات بهداشتی، مشورتی و غیره را فراهم کنند. در این فیلم بدین نکته می‌رسیم که با وجود به رسمیت شناخته شدن فاحشگی به عنوان شغل، اکثر زنان فاحشه به اجبار و به خاطر فشار اقتصادی از یکسو و نداشتن تحصیلات و یاَ پایان‌نامه‌ی کارآموزی به این شغل روی آورده اند. یکی دیگر از دلایل فحشا اعتیاد به مواد مخدر و نیاز به پول سریع برای تامین مواد مخدر است. در فیلم «ما، جنبش نوین زنان» پانته‌آ پای صحبت زنان جوان و همچنین زنانی از نسل گذشته نشسته است. هدف او جستجوی نتایج جنبش‌های اعتراضی زنان که در دهه‌های شست و هفتاد رخ داد و نتایج این جنبش برای زنان امروز است. پانته‌آ فیلم جدید دیگری نیز تحت عنوان «اسلام، هویت من یا دلیلی برای فرار» ساخته است. اینَ فیلم درفستیوال **فِمیناله** در کلن نمایش داده شده است. فمیناله قدیمی‌ترین فستیوال فیلم زنان است که در سال ۱۹۸۳ توسط دانشجویان دختر رشته‌ی فیلم در شهرَ کلن بنیانگذاری شد. در این فستیوال علاوه بر نمایَش فیَلم‌های فیلمسازان زن جلسات بحث و گفتگو و همچنین کارگاه‌های فیلمسازی برگزار می‌شود.َ این فستیوال سه هدف اصلی را دنبال می‌کند: معرفی فیلم‌هایی که توسط زنان ساخته شده اند به یک مخاطب گسترده. و نیز این فستیوال ارگانی است برای بررسی موقعیت زنان در عرصه‌ی فیلم. هدف دیگر فستیوال فیلمِ زنان بحث درباره‌ی تغییرات در استتیک فیلمسازی به جهت نزدیکتر شدن بَه پرسپکتیو زنان است .

«سنگ» ساخته‌ی مهناز تمیزی

مهناز تمیزی، فیلمساز ایرانی مقیم هلند است که تحصیلات سینمایی خود را در آکادمی فیلم آمستردام به پایان رسانده است. فیلم «سنگ» پایان‌نامه‌ی تحصیلیِ اوست. فیلم با یک تصویر تکان‌دهنده آغاز می‌شود. زنی را تا شانه در چاله‌یَ دفن‌کرده اند و یک روحانی، پاسداران الله و همراهانشان به نام "خداوند بخشنده‌ی مهربان" سنگ‌های ریزودرشت را به سوی او پرتاب‌می‌کنند. در میان این جماعت مرد جوانی نیز حضور دارد. آخوند سنگی به او می‌دهد و از او می‌خَواهد که آن را به سوی زن پرتاب کند. اما او سنگ را در جیبش پنهان می‌کند. پس از این تصویرِ آغازین مرد جوان که از ایران گریخته و به هلند پناهنده شده است، دنبال می‌شوَد. در فلاش‌بک‌های تصویری، می‌بینیم که او همان کسی است که با زن رابطه داشته و همراه او دستگیر شده است. او با وجود اینکه از ایران دور شده

است، نمی‌تواند تصویر سنگسار زنی را که به او عاشق بوده است، فراموش کند. عکسی از زن و سنگ دو همراه زندگی و رویای مرد می‌شوند. او توانایی برقراری ارتباط با هیچ زن دیگری را ندارد و در ذهنش و در خواب‌های آشفته‌اش مرتب تصویر سنگسار زن برایش تداعی می‌شود. در خواب فریاد می‌زند و در بیداری ساکت است. برای او آغاز یک زندگی معمولی و ایجاد ارتباط با اروپایی‌هایی که تجربه‌ی خشونت بدین شکل فجیع را ندارند، غیرممکن است و برای همین همخانه‌ی هلندی‌اش را ترک می‌کند. به سوی مقصدی نامعلوم.

«سلاما»: ویدیو کلیپ ساخته‌ی بهزاد بهشتی پور

بهزاد بهشتی پور، فیلمساز ایرانی مقیم آلمان است که ویدیو کلیپ سلاما را بر اساس ترانه‌ی به همین نام از یک خواننده‌ی الجزایری مخالف با اسلام‌گرایی و با صدای او ساخته است. این خواننده جزو هنرمندانی بود که در سال‌هایی نه چندان دور در لیست سیاه تروریست‌های اسلامی الجزایر قرار داشت. بهشتی با مونتاژی ماهرانه از تصاویری که به یکدیگر قطع می‌شوند و یا روال یکدیگر را قطع می‌کنند، در یکسو تصاویری از زنان "فتنه گر" (از دیدگاه اسلامی) را در برابر تصاویر بی‌شمار قتل و مرگ و جنگ و پاسدار و فاشیست و هرچه در خدمت مرگ است و با زن و نیروی زنانه در تخاصمی ابدی قرار دارد، می‌گذارد. و باز ما را به یاد این عبارت از شعر نادرپور می‌اندازد که: "اینسو تمام زندگی آنسو تمام مرگ"

«دلفین» ساخته‌ی فرهاد یاوری

فیلم دلفین را فرهاد یاوری، یک فیلمساز جوان ایرانی مقیم آلمان، ساخته است. فیلم در سال ۱۹۹۷ ساخته شده و تا جایی که من به خاطر دارم، در همانسال در تلویزیون و مطبوعات آلمان مورد بحث و تشویق قرار گرفت. یاوری با اراده‌یی خستگی‌ناپذیر چندین سال به دنبال تهیه‌ی بودجه برای ساختن فیلمی بوده که سال‌ها آرزوی ساختنش را در سر داشته است، اگر اشتباه نکنم بخش اصلی بودجه‌ی این فیلم توسط سرمایه‌گذاران خصوصی و افرادی تامین شده که فرهاد جوان توانسته است اعتماد آنها را به خود جلب کند.

فیلم دلفین فضایی سوررآلیستی دارد و ترکیبی است از تصویر و موسیقی، بدون کلمه‌یی دیالوگ. همین مشخصه است که باعث می‌شود توانایی‌ها و قدرت خلاقه‌ی یاوری در خلق سینمای ناب هنری و نه تجاری به حد کمال خود را نشان

دهد. با اینهمه فیلم تنها به فرم که بسیار هنرمندانه پرداخته شده، بسنده نکرده و در پرداخت محتوا نیز بسیار موفق است. دخترک دیوانه و دنیایش، رویاهایش، حس شاعرانه‌اش و جهان گسترده‌ی درونش که با دنیای بی‌رحم بیرون بی‌ارتباط است. آیا به راستی این دَخترک است که دیوانه است یا دنیای اطراف که بدون اینکه فیلم لحظه‌یی در تصویر سازی بدان بپردازد، مرتب با تمام ابعاد خشن‌اش در ذهنِ ما تداعی می‌شود. دخترک در فضایی بسته زندانی است. آبی آب، رهایی، زندگی، رویا و در مقابل آن پرستارانی که نمادی از زندانبان و کشندگان رویایند. ایمان دختر به رویاهایش منجر به سهیم‌شدن پسر جوان و مرد جاروکش در این رویا می‌شود. در جاهایی از این فیلم بی‌اختیار به یاد فیلم «دیوانه از قفس پرید» افتادم .شاید فیلم دلفین ادای احترامی باشد به سینما به‌عنوان هنر ناب تصویرسازی. اما پیش از هرچیز گرامیداشت همه‌ی انسان‌هایی که از رویاهایشان دست نمی‌کشند و زندگی برایشان مفهومی فراتر از زندگی روزمره دارد. انسان‌هایی که مرزی نمی‌شناسند و دنیای فراخ ذهنشان ما را به باور آزادی رهنمون می‌سازد.

مجله‌های رسیده:

آفتاب؛ شماره ۵۵-۵۶
مدیر مسوول: عباس شکری

تلاش؛ دوره دوم- شماره ۹
مدیر مسوول: فرخنده مدرس

علی رستانی

رنگ و پندار

آدم‌ها:

رسول ۳۷ ساله
امیر ۴۵ ساله
دختر ۳۰ ساله

صحنه اتاقی‌ست کوچک و محقر. امیر در گوشه‌ی صحنه خوابیده است. وسایل صحنه به هم ریخته. رسول وارد می‌شود.

رسول: (با تمسخر) بخواب. بخواب که از کار دنیا فقط خوابیدن رو خوب یاد گرفتی!

لحظه‌یی در صحنه می‌گردد. گویی چیزی را می‌جوید.

امیر ... امیر.

امیر خوابیده است. رسول می‌رود سراغش. او را تکان می دهد.

امیر پاشو ببینم. گرفتی مثل خرس خوابیدی!

امیر بیدار می‌شود. نیم‌خیز در رختخواب.

امیر: چیه سروصدا راه انداختی، نمی‌ذاری بخوابم.

رسول: پاشو خجالت بکش. نمی‌ذاری بخوابم. مرد حسابی ساعت شش بعد از ظهره. چی‌چی رو نمی‌ذارم بخوابی. تمام روز رو گرفتی خوابیدی، یعنی تمام زندگی رو توی خواب گذروندی.

امیر: خب پاشم چکار کنم. خسته‌ام، تمام بدنم درد می کنه.

رسول: بی‌خود برای من آه و ناله نکن. اینقدر بخواب تا بترکی. فقط می‌خوام بپرسم چرا نرفتی خرید بکنی؟ آخه هیچی تو خونه نداریم! فردا هم که یکشنبه است و تعطیل. پس چی باید بخوریم. حالا من هیچی. خودت می‌خوای چی‌چی کوفت بکنی؟!

امیر: چکار کنم. خوابم برد. آخه دیشب اصلن نخوابیدم.

رسول: می‌دونم نخوابیدی. آنقدر وول خوردی و سروصدا کردی که منم نخوابیدم. وقتی روز می‌خوابی، معلومه که شب خوابت نمی‌بره. نمی‌ذاری منم بخوابم.

امیر از رختخواب بیرون می‌آید.

امیر: بذار یه آبی به سروصورتم بزنم. تو یه چایی درست کن تا من برم دو تا ساندویچ از مغازه‌ی ترکا بخرم و بیام.

امیر از صحنه بیرون می‌رود. رسول می‌نشیند روی صندلی. روی میز مجله است. برمی‌دارد و سرگرم می‌شود. لحظه‌یی بعد امیر برمی‌گردد.

امیر: چایی درست نکردی؟

رسول: حالش‌رو ندارم. خودت درست کن.

امیر: رفتی دوباره تو مجله. خب چی نوشته. با صدای بلند بخون منم گوش کنم.

رسول: سربه‌سرم نذار. حوصله ندارم. بذار ساکت باشم.

[سکوت]

رسول با صدای بلند می‌خندد.

امیر: چی شده، زده به سرت، چرا می‌خندی؟ مگه دیونه شدی!

رسول: جونِ تو ببین چه دنیا مسخره‌ایه. یارو نوشته با هرکسی که باشه حاضَرم ازدواج کنم.

امیر به طرف رسول می‌آید و به مجله نگاه می‌کند.

امیر: کی نوشته حاضره با هرکسی ازدواج کنه؟!

رسول: ایناهاش. گوش کن. دختری هستم سی‌ساله. خوش‌برخورد و خوش‌رو. با اندامی مناسب. صدوشصدونه سانتیمتر قد. اهل زندگی و خانواده. آماده ام با مردی خوش‌اخلاق و اهل خانواده ازدواج کنم. شرایط سنی مطرح نیست.

امیر: کو! کجا نوشته؟

رسول: ایناهاش اینجا نوشته. بعدشم تو که نمی‌تونی بخونی. آلمانی نوشته. چرا می‌پرسی کجا نوشته؟ می‌بینی. برو اول آلمانی یاد بگیر تا بتونی بخونی.

هر دو ساکت می‌شوند. رسول باز هم مجله می‌خواند. امیر می‌رود تا جلوی صحنه.

امیر: یعنی می‌شه!

رسول: چی یعنی می‌شه؟

امیر: می‌گم یعنی یه دختر آگهی می‌ده که می‌خواد ازدواج کنه!

رسول: معلومه که می‌شه. خب اینم یه جورشه. هر کسی باید به یه شکلی یه کسی رو پیدا کنه.

امیر: چه جوری می‌شه باهاش تماس گرفت؟!

رسول: خب معلومه آدرسش اینجاس. باید نامه براش نوشت.

امیر: آدرس دختره؟

رسول: نه. یه آدرس که البته آدرس همین مجله‌س. باید برای این آدرس نامه بنویسی. بعد اونا نامه‌ی تو رو برای دختره می‌فرستن. اگه دختره قبول کرد، نامه می‌نویسه به مجله. بعد مجله اون نامه رو می‌فرسته برای تو. خلاصه یکی‌دوبار که نامه نوشتین، یه قراری با هم می‌ذارین. بعدش می‌رین همدیگه‌رو می‌بینین. اون وقت اگه از همدیگه خوشتون اومد، چندبار ملاقات و بعدشم حتمن ازدواج دیگه ...

امیر دوباره به طرف رسول می‌رود.

امیر: می‌گم بیا براش نامه بنویسیم.

رسول: برای کی؟!

امیر: برای دختره دیگه.

رسول: آخه که چی بشه؟

امیر: خب نامه بنویسیم که بیاد تا باهاش آشنا بشیم.

رسول: باهاش آشنا بشیم .(با تعجب) یعنی چی باهاش آشنا بشیم. دختره می‌خواد یکی‌رو پیداکنه که با اون ازدواج کنه.

امیر: خب منظورم همینه دیگه.

رسول: منظورت چیه؟ باهاش ازدواج کنیم!

امیر: آره دیگه. اگه اونم قبول کنه، خب ازدواج می‌کنیم.

رسول: عزیز من چرا خنگ‌بازی درمیاری. دختره آگهی داده که اگر کسی رو گیرآورد، بره سراغ ازدواج و بگیر و ببند. آن وقت تو می‌گی باهاش ازدواج کنیم. اون که نمی‌خواد دوتا مرد پیداکنه. یه‌مرد. اونم برای ازدواج.

امیر: می‌دونم. خب ...

رسول: خب که چی؟

امیر: خب من باهاش ازدواج می‌کنم.

رسول: آهان ... تو باهاش می‌خوای ازدواج کنی؟

امیر: آره دیگه. اون فقط می‌خواد با یه‌نفر از ما ازدواج کنه. اون یه‌نفر... اون یه‌نفرم خب منم.

رسول: باشه. من حرفی ندارم. برو باهاش ازدواج کن. اصلن به من چه که می‌خوای چکار کنی.

[سکوت]

امیر: می‌گم، می‌شه تو براش یه نامه بنویسی؟

رسول: تو می‌خوای با اون ازدواج کنی و من براش نامه بنویسم؟!

امیر: آخه تو که می‌دونی، من نمی‌تونم آلمانی بنویسم.

رسول: چرا. خیلی خوب می‌دونم که جنابعالی نمی‌تونی آلمانی بنویسی.

امیر: خب، برای همینم تو باید لطف کنی و برام یه نامه بنویسی.

رسول: اومدیم و من نامه بنویسیم. نامه بره و به این خانم برسه. بخونه و قبول کنه که تو اون رو ببینی. بعدش چی می‌شه؟

امیر: خب می‌رم و می‌بینمش.

رسول: واقعن که خیلی خنگی بابا. دست هرچی خره از پشت بستی. ببینم اگه بری و ببینیش، می‌خوای با چه زبونی باهاش حرف بزنی؟ با زبون کرولال‌ها!

امیر: خب تو کمکم می‌کنی. مگه تو رفیق من نیستی؟

امیر از صحنه بیرون می‌رود. با دوتا لیوان چای برمی‌گردد.

می‌گم تو حالا نامه رو بنویس تا بعد ببینیم چی می‌شه.

رسول کاغذ و قلم برمی‌دارد.

رسول: خب، بفرما. بگو ببینم چه باید بنویسم.

امیر: بنویس دیگه. یه‌چیز قشنگ و خوب سرِهم‌کن و بِنویس. تو که بلدی. همیشه می‌نویسی.

رسول شروع می‌کند به نوشتن. امیر سرک می‌کشد و نوشته‌های او را می‌بیند.

رسول: داری می‌خونی!

امیر: نه، دارم نگاه می‌کنم. ببین می‌گم خوشگل بنویس. این همه هم خط‌خطی نکن. خوبیت نداره. دختره فکرمی‌کنه من آدم کثیفی هستم.

رسول: اطاعت می‌شه سرکار. دستور دیگه‌یی نیس؟ مرد حسابی این که می‌نویسم، چک نویسه. خب معلومه که بعدن درستش می‌کنم و

توی یه کاغذ تمیز می‌نویسم. چرا اینقدر ایراد می‌گیری؟

امیر: ناراحَت نشو. خواستم یه حرفی زده باشم.

امیر چایی می‌نوشد. رسول می‌نویسد.

رسول: می‌گم ... گوش کن تا برات بخونم.

امیر: (خوشحال) بخون.

رسول: با سلام. مردی هستم چهل‌وپنج‌ساله. اهل خانواده. خوش‌برخورد. تحصیلکرده. خوش‌اندام. آگهی شما را در مجله خواندم. آماده ام تا با شما به قصد ازدواج آشنا بشوم. لطفن با من تماس بگیرید. منتظر نامه‌ی شما هستم.

امیر: می‌گم، می‌خوای این چهل‌وپنج‌سال رو خط‌بزن.

رسول: چرا؟

امیر: می‌گم شاید خوشش نیاد. فکر کنه که یه وقت من پیرم.

رسول: خب من حقیقت را نوشتم. بعدشم دختره نوشته که سن‌وسال براش مطرح نیس.

امیر: نمی‌دونم... باشه هرچی که خودت فکر می‌کنی. فقط آخرش بنویس امیر و بده من امضاش کنم.

رسول: امضا نمی‌خواد. اسمم نمی‌خواد. بذار فعلن ببینیم دختره اصلن جواب می‌ده یا نه.

صحنه خاموش می‌شود. لحظه‌ی کوتاهی می‌گذرد. دوباره صحنه روشن می‌شود. امیر روی صندلی نشسته و نقاشی می‌کند. رسول وارد می‌شود.

رسول: سلام. چکار می‌کنی؟

امیر: مگه نمی‌بینی، دارم نقاشی می‌کنم.

رسول به طرفش می‌رود و نقاشی او را نگاه می‌کند.

رسول: چرا نقاشیات اینقدر عبوسن؟ چرا همش رنگ‌های تیره استفاده می‌کنی؟

امیر: چه‌می‌دونم. وقتی زندگی آدم سیاه باشه، نقاشیاشم تیره و سیاه می‌شه. راستی چندتا نامه اَومده. اون‌جاس، روی میز.

رسول نامه‌ها را برمی‌دارد. آن‌ها را می‌خواند.

رسول: نگاه‌کن، دختره نامه داده.

امیر: کو؟ کو؟ ببینم عکسشم فرستاده؟

رسول: نه بابا توام. گفتم که نامه رو فرستاده دفتر مجله. در اصل نامه رو دفتر مجله برای ما فرستاده. بذار بخونمش.

[سکوت]

رسول: جون تو دختره شماره تلفن داده.

امیر: بیا بهَش تلفن کنیم. زودباش!

رسول: خیله‌خب بابا، چرا هول شدی. الان زنگ می‌زنم.

رسول تلفن را برمی‌دارد و شماره می‌گیرد.

الو، الو. سلام. من رسول هستم... بله من نامه رو نوشتم... بله بله... نه... باشه... درسته. ما میتونیم همدیگه رو ببینیم... خب باشه. شما یه وقتی رو بگین... کی؟... دوشنبه بعد از ظهر ساعت شش‌ونیم... کجا؟... توی «نویَمارکت» ایستگاه قطار... باشه باشه... خداحافظ... به امید دیدار.

گوشی را می‌گذارد. خوشحال است.

رسول: باهاش قرار گذاشتم.

امیر: آره. اما چرا اسم خودتو گفتی؟!

رسول: چکار کردم؟

امیر: بهش گفتی که اسمت رسوله!

رسول: پس باید چی می‌گفتم. خب اسم من رسوله دیگه.

امیر: اما تو به اون نامه نوشتی که بیاد با من آشنا بشه. با من ازدواج کنه.

رسول: خب بیاد بکنه. مگه من جلوش رو گرفتم.

امیر: آخه وقتی تو بهش می‌گی که رسول هستی، معلومه که می‌یاد با تو آشنا می‌شه.

رسول: برو بابا توام دلت خوشه. اصلن به من چه مربوطه. برو خودت هر غلطی که می‌خوای بکن.

رسول روی صندلی می‌نشیند. امیر از صحنه خارج می‌شود.

[سکوت]

امیر برمی‌گردد.

امیر: برات چایی گذاشتم.

رسول ساکت است. سیگاری آتش می‌زند.

می‌گم ... نمی‌خواد خودتو ناراحت کنی، من که قصدی نداشتم.

رسول: معلومه که باید ناراحت بشم. من دارم برای تو با دختره قرار می‌ذارم. بعد یادم رفته و اسم خودم رو گفتم. اون‌وقت تو مسخره‌بازی در می‌یاری که چی!

امیر: خب معذرت می‌خوام. صبرکن برم برات چایی بیارم تا حالت بیاد سر جاش.

از صحنه خارج می‌شود. لحظه‌یی بعد با دو لیوان چایی می‌آید.

کار خوبی کردی که باهاش قرار گذاشتی. اصلن بگو ببینم دیگه بهش چی گفتی؟ آخه خیلی حرف زدی!

رسول: هیچی. سلام و احوال‌پرسی معمولی. فقط قرار شد دوشنبه بعد از ظهر برم ببینمش.

نور صحنه کم‌کم می‌رود. دوباره نور می‌آید. رسول جلوی صحنه با شاخه‌یی گل رز قرمز ایستاده است. عقب صحنه امیر در حالی که سیگار می‌کشد، نشسته است.

[از اینجا نمایش سوررآلیستی پیش می‌رود. یعنی تمامی قرارهای رسول را امیر پیش خود تجسم می‌کند- در این لحظه دختر وارد صحنه می‌شود.]

رسول: سلام. روز به‌خیر، شما؟

دختر: سلام. من سارا هستم. حال شما خوبه؟

رسول: آهان سارا! اسم شما ساراست؟ چه اسم قشنگی. سلام خانم سارا.

کم‌کم صدای هردو خاموش می‌شود و فقط آن‌ها پانتومیم بازی می‌کنند. نور صحنه کم‌کم می‌رود. لحظه‌یی بعد نور می‌آید. امیر در صحنه نقاشی می‌کند. رسول وارد می‌شود.

امیر: چی شد؟ دیدیش؟ خوشگل بود؟ می‌خواستی یه عکس ازش بگیری. راستی چی به هم گفتین؟

رسول: عکسِ چی ازش بگیرم؟ من که دوربین نداشتم. مگه دیوونه‌یی؟

امیر: خب چی بهش گفتی؟

رسول: هیچی. حرفای معمولی زدیم. بد نبود. اسمش ساراس. می‌دونی. خیلی جالبه. باباش ایرونی بوده. برای همین اسمشو گذاشته سارا. یه‌خورده فارسی بلده.

امیر: فارسی بلده؟ خب دفه‌ی دیگه خودم می‌رم سراغش. دیگه نمی‌خواد تو بری.

رسول: چی رو خودم می‌رم سراغش؟ گفتم یه‌خورده فارسی بلده. دوسه

تا کلمه. سلام، بابا، مامان و خداحافظ. مگه می‌خوای همه‌چی رو خراب کنی؟

امیر: چی رو خراب کنم؟ می‌خوام باهاش حرف بزنم. بهش بگم که دلم می‌خواد با اون ازدواج کنم.

رسول: بفرما آقاجون! راه بازه و جاده دراز. برو هرچی دلت می‌خواد بهش بگو. من دیگه هیچ کاری به کار تو ندارم.

روی صندلی می‌نشیند. مجله را برمی‌دارد و ورق می‌زند.

[سکوت]

امیر: بابا توام عجب موجودی هستی. اصلن نمیشه باهات حرف زد. زود قهر می‌کنی. خب خیال کردم که می‌تونه فارسی حرف بزنه. چرا بی‌خودی خودتو عصبانی می‌کنی؟

رسول: آخه تو که نمیذاری آروم باشم. نرسیده حال آدم رو می‌گیری.

[سکوت]

رسول مجله را ورق می‌زند. امیر بی‌هدف در صحنه راه می‌رود.

امیر: چرا پس حرف نمی‌زنی.

رسول: چی بگم؟ مگه می‌شه با تو حرف زد؟ ساکت باشم بهتره.

امیر: میخوای برات چایی درست کنم؟

رسول: نه. نمیخوام. خسته‌ام می‌خوام بخوابم.

امیر: حالا دوباره می‌بینیش! بازم باهاش قرار گذاشتی؟

رسول: آره. فردا.

رسول سرش را روی میز می‌گذارد.

امیر: (خیلی آرام) رسول بهش گفتی که اسمت امیره؟ بهش گفتی که من می‌خوام باهاش ازدواج کنم؟

نور صحنه می‌رود. لحظه‌یی بعد نور می‌آید رسول و سارا جلوی صحنه روی صندلی و پشت میزی نشسته اند. عقب صحنه امیر در حالی که پشت به تماشاگران دارد، ایستاده و سیگار می‌کشد. صدای موسیقی آرامی به گوش می‌رسد. پانتومیم اجرا می‌شود. لحظه‌یی بعد نور صحنه می‌رود. دوباره نور می‌آید. امیر نقاشی می‌کند. رسول وارد می‌شود. امیر ساکت است.

رسول: سلام. نمردم و دیدم که از رنگ‌های روشن هم توی نقاشیات استفاده می‌کنی.

امیر: دیدیش؟

رسول پشت میز می‌نشیند. سیگاری آتش می‌زند. امیر پامی‌شود و می‌آید جلوی صحنه.

پرسیدم دیدیش، چی گفت؟ چیکار کردین؟

رسول شروع به حرف‌زدن می‌کند. کم‌کم صدایش ضعیف می‌شود. صدای موسیقی آرامی پخش می‌شود. دختر وارد صحنه می‌شود. امیر جلوی صحنه است. دختر می‌رود سراغش. دستش را می‌گیرد. به هم نگاه‌می‌کنند. و بعد با صدای موسیقی می‌رقصند. دست در گردن هم. رقصی عاشقانه. والس. لحظه‌یی می‌گذرد. دختر از امیر جدا می‌شود و می‌رود. و او ناله می‌کند.

امیر: رسول ... چرا بهش نگفتی که اسم تو امیره! چرا بهش نگفتی که تو اون رو برای من می‌خوای! چرا بهش نگفتی که دوست دارم با اون ازدواج کنم، دلم می‌خواد اون زنم بشه!

رسول: چی داری می‌گی! چرا با خودت حرف‌میزنی. مگه دیوونه شدی!

امیر: داشتم با تو حرف‌میزدم. یعنی نشنیدی که چی می‌گفتم!

رسول: معلومه که نشنیدم! آخه تو اون‌جا واستادی داری با خودت وزوز می‌کنی. چطوری من می‌تونم بفهمم که چی می‌گی؟

امیر: می‌گم دختره خوشگله، مگه نه؟ مهربونه، مگه نه؟ دستاش گرمه، مگه نه؟ قشنگ راه‌می‌ره؛ قشنگ می‌رقصه، مگه نه؟

رسول: تو از کجا می‌دونی که اون خوشگله و مهربونه و خوب راه‌می‌ره و خوب می‌رقصه و دستاش گرمه! مگه تو اون رو تا حالا دیدی؟

امیر: آره. من اونو دیدم. همیشه می‌بینم. همیشه بهش فکر می‌کنم. همیشه با منه. چه تو باشی و چه تو نباشی (در این حال می‌رود سراغ یکی از نقاشی‌هایش. آن را برمی‌دارد و به رسول نشان می‌دهد.) نگاش کن. ایناهاش. این رنگ روشن! می‌بینیش. اون توی نقاشیای منه. توی قلبم. توی رویاهَام. ببین چه خوشگل کشیدمش. (یکباره نقاشی را کنار می‌کشد) نه، نمی‌خوام ببینیش. نمی‌خوام نگاش کنی. نمی‌خوام بری سراغش. تو خودت خوب می‌دونی که اون چقدر قشنگه. خوب می‌دونی که اون مال منه.

رسول: فکرمی‌کنم که دیوونه که بودی، اما دیوونه‌تر شدی. داری شعر سرهم می‌کنی. این مسخره‌بازی چیه که راه انداختی؟ داری نقش

بازی می‌کنی یا منو فیلم کردی!

امیر بی‌جواب می‌رود و ولو می‌شود روی رختخوابش. سیگاری آتش می‌زند. رسول هم سیگاری آتش می‌زند.

[سکوت]

امیر: فردا باز هم می‌بینیش!

رسول: آره. چطور مگه؟ ایرادی داره یا اینکه خودت می‌خوای بری سراغش.

امیر: نه، نه. هیچی. فقط بعدش برام تعریف‌کن که چی به هم می‌گین. چکار با هم می‌کنین.

نور صحنه سایه‌روشن است. رسول به دنبال سارا می‌رود. خندان از یک‌طرف می‌آیند و از طرف دیگر می‌روند بیرون. دوباره به صحنه می‌آیند. دست در دست هم و لی‌لی‌کنان؛ و خارج می‌شوند. دوباره می‌آیند. دست در گردن هم. و امیر در تمام این لحظات نیم‌خیز در عقب صحنه حرکات آن دو را می‌پاید. نور کاملن می‌رود. امیر فریاد می‌کشد.

امیر: رسول ... چرا بهش نگفتی که اسم تو امیره. چرا بهش نگفتی که اون مال منه. چرا بهش نگفتی که دوستش دارم. می‌خوام باهاش ازدواج کنم.

صحنه روش می‌شود. امیر و رسول در رختخواب هستند. رسول سراسیمه از رختخواب بیرون می‌آید. می‌رود سراغ امیر.

رسول: امیر. امیر. پاشو. چرا داد می‌کشی؟ چرا تو خواب هذیون می‌گی؟!

امیر بیدار می‌شود. و می‌گرید.

امیر: بهش نگفتی؟ هان، بهش نگفتی؟

رسول: چی رو بهش نگفتم؟!

امیر: بهش نگفتی که اسم تو امیره. نه؟

رسول: خب ... نه، نگفتم. آخه اسم من که امیر نیس.

امیر: بهش نگفتی که دوسش دارم. نه؟

رسول: امیر دوباره زده به سرت. آخه لامسب تو اون رو اصلن ندیدی. چطوری می‌تونی دوسش داشته باشی.

[سکوت]

امیر: فردا می‌ری سراغش؟

رسول: نه، نمی‌رم.

امیر: (متعجب) نمی‌ری؟! یعنی می‌خوای بگی که نمی‌خوای دیگه ببینیش؟!

رسول: آره. فکرمی‌کنم این طوری بهتره. اون وقت هم خیال تو راحت می‌شه هم من می‌تونم نصفه شبی کپه‌ی مرگم رو بذارم و بخوابم.

[سکوت]

هردو سیگار می‌کشند.

امیر: میدونی چیه؟

رسول: نه، نمیدونم!

امیر: میگم آخه این‌طوری که نمی‌شه. حتمن اون منتظرت می‌مونه. خیلی بد می‌شه. گناه داره. آخه اون که کاری به تو نکرده که دیگه نمی‌خوای بری سراغش.

رسول: عجب گیری کردم من! پاک شدم مسخره‌ی تو! اگه برم سراغش، تو گریه و ناله می‌کنی و هزارتا فیلم درمی‌یاری. اگه نرم، می‌شم بدترین آدم دنیا. آخه من از دست تو چکار کنم؟ سرم رو بکوبم به دیوار تا تو راحت بشی!

[سکوت]

امیر: آخه مگه تو قرار نیس که دوباره ببینیش؟

رسول: چرا.

امیر: کی؟

رسول: واَسه چی می‌پرسی؟

امیر: هیچی. فقط ازت خواهش‌می‌کنم که حتمن بری پیش اون. خواهش می‌کنم. من اصلن دلم نمی‌خواد که سارا ناراحت بشه. می‌فهمی چی دارم می‌گم. حالا بهم بگو کی می‌ری پیشش. هان، کی؟

رسول: آخر هفته.

نور صحنه می‌رود. لحظه‌یی بعد نور چشمک زن روشن می‌شود. با صدای موسیقی شادی رسول و سارا همه‌جا می‌دوند، می‌خندند، می‌رقصند. و با هم هم‌آغوش می‌شوند. دوباره صحنه تاریک می‌شود. ناله‌ی امیر به گوش می‌رسد.

صحنه روشن می‌شود. امیر تابلوهایش را با کاردک رنگ پاره می‌کند. می‌شکند. رسول وارد صحنه می‌شود.

رسول: چکار می‌کنی، مگه دیوونه شدی؟

امیر: چکارش کردی؟ چی شد؟ می‌گم چکارش کردی؟!

رسول: آروم باش. برو بشین.

امیر: بهش نگفتی. هرچی که بهت گفتم، بهش نگفتی؟ هان!

رسول: میگم برو بشین تا حالت خوب بشه.

امیر: چی شد... چکارش کردی؟

رسول او را بغل می‌کند و به طرف صندلی می‌برد.

رسول: بهت می‌گم برو بشین. مگه نمی‌شنوی.

امیر: بگو! (نالان) برام تعریف کن! مگه تو قول ندادی که همه‌چیز رو برام بگی؟

رسول سیگاری آتش می‌زند و به امیر می‌دهد. بعد خودش هم روی صندلی می‌نشیند.

رسول: مگه برات مهمه؟ مگه فرقی می‌کنه؟ فکرکن که من برات تعریف کنم، اما دروغ بگم. بعدش راضی می‌شی! خوشحال می‌شی؟

امیر: آره برای من فرق می‌کنه. برام خیلی مهمه.

از جا بلند می‌شود و می‌آید جلوی صحنه.

رسول: شاید این رو خیلی زودتر از اینا باید بهت می‌گفتم. می‌دونی چیه، تو باید سارا رو فراموش کنی. اصلن... اون به درد تو نمی‌خوره. می‌فهمی چی می‌گم؟ باید فراموشش کنی!

امیر جلوی صحنه ایستاده است. در حالی که کاردک رنگ را در دست دارد. و صحنه تاریک می‌شود.

قدرت‌الله شروین

در تآتر اصفهان

(خاطره‌ها ۷)

یکی از نمایشنامه‌هایی که چندین بار در تآتر سپاهان به روی صحنه آمد، «معروفه» بود. داستان این نمایش طبق معمول یک داستان خانوادگی بود. در طی سال‌هایی که این نمایش به روی صحنه آمد، بازیگران متفاوتی رل جوان اول آن را بازی‌کردند که آخرین‌بار نصیب بنده شد. داستان نمایش بدینگونه بود که جوانی بنام جمشید با دختری آشنا می‌شود. او پس از حامله شدن دختر به تهران فرار می‌کند و وارد دانشگاه می‌شود. دختر هم از ترس خانواده از خانه می‌گریزد.

در پرده‌ی دوم دختر با بچه‌ی کوچکش در تهران جمشید را یافته و از او می‌خواهد که به او کمک کند. ولی جمشید او را از خود می‌راند و دختر جوان با بچه اش در تهران سرگردان می‌شوند.

در پرده‌ی سوم دختر در «شهر نو» به کار مشغول است و پسرش که اکنون جوانی هیجده‌ساله شده مرتکب قتل می‌شود.

در پرده‌ی چهارم جوان در دادگاهی محاکمه می‌شود که رییس دادگاه جمشید پدر اوست. جمشید در آخر نمایش به عنوان مقصر اصلی خود را بهَ دادستان تسلیم می‌کند.

در قسمت آخر پرده‌ی چهارم فضای بسیار دراماتیکی به وجود می‌آمد که بعضی از تماشاگران و حتی خود بنده که بعنوان رییس دادگاه آن بالا نشسته بودم هرشب گریه می‌کردیم. کارگردان برای اینکه لطمه‌یی به این فضای دراماتیک وارد نشود حتی آقای ارحام صدر را که نوکر خانواده‌ی دختر و یکی از شهود اصلی بود، از صحنه خارج می‌کرد.

اما درست در اوج این فضای دراماتیک، زمانیکه وکیل مدافع جوان با شدت از موکل خود دفاع می‌کرد، ناگهان مردم شروع می‌کردند به خندیدن. اینکار چند شب ادامه یافت و ما هرشب سعی می‌کردیم علت آنرا بیابیم و موفق نمی‌شدیم.

اجرای این نمایش مصادف بود با ایام تعطیلی نوروز. به همین جهت عده‌یی از هنرمندان به اصفهان آمده بودند. از جمله آقای «مُصفا» هنرمند بسیار ارزنده‌ی

تآتر که حدود پنجاه سال پیش «خسیس» مولیر را در تآتر تهران با چه قدرتی بازی کرده بود، مهمان آقای ارحام صدر بود. طبق معمول هرسال، آقای نصرت‌الله وحدت و خانواده هم به اصفهان آمده بودند. آقای مصفا گفت، من امشب علت خنده‌ی مردم را در این صحنه پیدا می‌کنم. هنگام اجرای نمایش خود در یکطرف پشت دکور صحنه ایستاد و آقای وحدت در طرف دیگر. این دو حرکات بازیگران این صحنه را با دقت زیر نظر گرفتند.

درسَت در لحظه‌ی مشخص تماشاگران باز شروع به خندیدن کردند. پس از پایان نمایش همگی پشت صحنه جمع شدیم. آقای مصفا گفت: علت خنده را پیدا کردم. بعد به مرحوم رجایی که نقش وکیل مدافع را بازی می‌کرد گفت: تو چرا هنگام دفاع دست به سر و گوش آن جوان می‌کشی؟ مگر نمیدانی مردم اصفهان نکته‌بین هستند و این محبت ترا را نسبت به جوان طور دیگری تلقی می‌کنند؟ مرحوم رجایی گفت: فکر نمی‌کنم خنده‌ی مردم به این علت باشد. آقای مصفا گفت: فردا شب دست به سر و گوش جوان نکش تا بفهمی! مرحوم رجایی فردا شب این عمل را انجام نداد و خنده‌یی هم در کار نبود.

کتاب‌های رسیده

دفتر کانون نویسندگان ایران در تبعید
شماره ۱۵، سپتامبر ۲۰۰۲
ویراستار: منصور خاکسار

کتاب انجمن‌های فرهنگی و اجتماعی
لیست و آدرس مجموعه انجمن‌های فعال در شهر کلن

Ketabe **NAMAYESH**

5. Jahr, Nr.:13, Januar 2003

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:
info@ketabenamayesh.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

5. Jahr, No. 13
Januar 2003

نشر چهره
1998 ۱۳۷۶
Tschehreh