

# نمایش

نشریه تخصصی تئاتر  
دوره جدید - شماره ۲۰۰  
سال هجدهم - اردیبهشت ۹۵



عکس روی جلد:  
ابراهیم حسینی

صاحب امتیاز: انجمن هنرهای نمایشی ایران  
مدیر مسئول: مهدی شفیعی  
سر دبیر: نصرالله قادری  
معاون سر دبیر: دکتر مهدی نصیری  
دبیر تحریریه: مرجان سمندری معطوف  
مدیر اجرایی: علیرضا لطفعلی  
مدیر روابط عمومی: ستاره افشون  
مدیر هنری: سهیلا یوسفی  
مدیر بخش بین الملل: علی اکبر طرخان  
ویراستار: شیرین رضائیان  
حروفنگار: شیما تجلی  
دبیر عکس: فهیمه حکمت اندیش

با تشکر از: اختر تاجیک  
اشتراک و توزیع: علیرضا لطفعلی - ناصر خالدي

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ کوثر  
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سیلان شمالی، پلاک ۱۸ (۸۸۴۲۹۵۵۳)

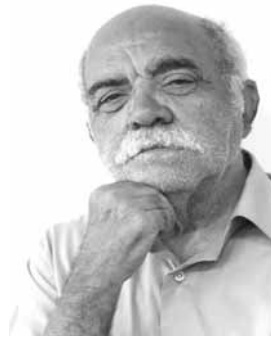
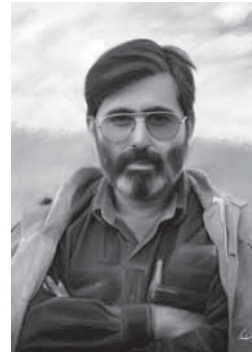
همکاران این شماره: محبوبه صادقی، نگین کهن، سولماز  
غلامی و مریم منظمی اسلامی

رای و دیدگاه مندرج در مطالب، لزوماً مبین دیدگاه رسمی  
مجله نمایش نیست  
نمایش در چاپ و ویرایش مقالات مجاز است.  
کلیه مطالب تنها به صورت تایپ شده تحویل گرفته می  
شود.

آدرس: تهران، خیابان کریم خان زند، خیابان استاد نجات الهی،  
خیابان ارشد، پلاک ۱۰، طبقه دوم، واحد ۳  
تلفن: ۸۸۹۴۶۶۶۹

نشانی تارنما: [www.namayesh-pub.ir](http://www.namayesh-pub.ir)

رایانامه: [namayesh\\_magazine@yahoo.com](mailto:namayesh_magazine@yahoo.com)



## فهرست

### ورودیه

- ۳..... چینی نازک تنهایی او
- ۴..... راز سر بسته ی ما بین...
- ۵..... ابتدای سخن / آیا تئاتر زنده می ماند؟ / شهید سید مرتضی آوینی
- ۷..... تئاتر جهانی / تاریخچه ای از روز جهانی تئاتر
- ۸..... پیام روز جهانی تئاتر کودک و نوجوان به قلم هنگامه مفید
- ۱۳..... روی صحنه تئاتر ایران
- ۱۹..... نیم نگاه / محبوبه صادقی
- ۲۱..... مخاطبان و ماهنامه نمایش / شیرین رضائیان

### گفت و گو

- ۲۳..... گفت و گو با فریده فرجام / نخستین زن نمایشنامه نویس ایرانی / نگین کهن

### نگاه ویژه: تئاتر و شاهنامه فردوسی

#### مقاله

- ۲۸..... نمایش در کلام بهین نامه ی باستان
- ۳۰..... معاصر سازی داستان های شاهنامه فردوسی در اجرای تئاتر / دکتر حسین فرخی
- ۳۳..... نقاط مشترک و نقش اجتماعی حماسه ملی یوگسلاوی و شاهنامه فردوسی / مهدی نصیری
- ۳۷..... توانمندی های نمایشی داستان های شاهنامه فردوسی / سمیه کی ماسی

### گفت و گو

- ۴۷..... گفت و گو با دکتر قطب الدین صادقی / نمایش، آثار حماسی و شاهنامه فردوسی

### نقد تئاتر

- ۵۲..... نقد نمایش "کوبین" / سهم انسان از زندگی / مهدی نصیری
- ۵۴..... نقد نمایش "رقص مرگ بی لالا" / آتش زیر خاکستر / سولماز غلامی
- ۵۶..... نقد نمایش "چمدان" / چمدان خالی / رفیق نصرتی
- ۵۸..... نقد نمایش "هنرپیشه نقش دوم" / پیامدهای نظام بسته و دیکتاتوری / رضا آشفته
- ۶۰..... نقد نمایش "مراسم قطع دست در اسپوکن" / خشونت مفرح و خون آلود در مراسم قطع دست در اسپوکن / آزاده فخری

### نقد کتاب

- ۶۱..... نقد کتاب جادوی گفتار / بیان آسلاان پرتکلف و نا آوا شناختی / سعید مجیدی

### تحلیل نمایشنامه

- ۶۴..... نقد و بررسی .....  
نمایشنامه "چهار هزار مایل" / مهره های به هم ریخته شطرنج زندگی / حسن پارسایی

### مقاله

- ۶۷..... بیت های بهارانه: متون نمایشی مینیمالیستی / عبدالرضا فریدزاده
- ۷۰..... تئاتر کشورهای در حال توسعه / نمایش در جامائیکا / هیدی بانوب / قاسم غریفی
- ۷۱..... شناخت شخصیت نمایشی از دریچه ای دیگر / عباس شادروان
- ۷۵..... آشنایی با یک نویسنده / جرارد ریموند / حسن شمس

### بین الملل

#### در گستره تئاتر جهان: آلمان

- ۷۸..... حس خوشایند / جی کلی نستراک / مریم منظمی اسلامی
- ۸۰..... نگاهی تاریخی به نمایشنامه های آلمانی در ایران / مژگان لطفیان
- ۸۲..... درآمدی بر طراحی های صحنه جان هارتفیلد در تئاتر آلمان / مریم منظمی اسلامی
- ۸۳..... چگونگی سازماندهی، ساختار و روند تولید تئاتر در آلمان / هانس پتردل و گونتر ارکن / محمد بابایی
- ۸۴..... تئاتر کارگری در آلمان / محمدبابایی

### نکوداشت

- ۸۷..... زندگی نوشت استاد خسرو شجاع زاده
- ۸۸..... "خسرو" بی که من می شناسم / نصرالله قادری
- ۹۰..... گفت و گو با استاد خسرو شجاع زاده / یک تئاتری هستیم...

### کتاب گزاری

- ۹۴..... معرفی تازه های کتاب نمایش
- ۹۶..... انتهای سخن / راز جاودانگی و تئاتر! / سردبیر



## چینی نازک تنهایی او

سال‌ها در تنهایی و خلوت ماند. هرگز نخواست چیزی بگوید. من شاهد بوده‌ام که آکادمی و مسئولین آن چه بی‌حرمتی‌ها که به او نکردند. به حرمت سکوتش، و به فرمان او هیچ نمی‌گویم. یک جهان سخن دارم و خاموش می‌مانم. می‌گیریم، مانده ابر بهار. بلکه دلم روشن شود. اما هیچ نمی‌گویم. این تنها صداست که می‌ماند. اما سکوت، اعتراض استاد بود. بیایید بیندیشیم چرا خواست در تنهایی و سکوت به پرواز بی‌بازگشت برود.

نصرت‌الله قادری

زد، عجب روزگاری شده از جوان‌ها عکس می‌گیرند ولی از پیرها عکس نمی‌گیرند. دکتر عنصری به او گفت که هر تعداد بخواهد از او عکس می‌گیرد. اما پیرمرد آن را مشروط بر گرفتن عکس دسته‌جمعی با خانواده خود و در لباس‌های نو دانست. دکتر عنصری نیز از آنها خواست تا لباس محلی آذربایجان را بپوشند. چند لحظه بعد عکسی زیبا و مردم‌شناسانه به‌وجود آمد. او استاد ممتاز دانشگاه تهران بود و در کنار پژوهش‌های فراوان بیش از ۴۰ کتاب در زمینه فرهنگ ایران به رشته تحریر درآورد که در آنها از نگاهی جامعه‌شناسانه و مردم‌شناسانه به تئاتر و تعزیه ایرانی می‌نگرد.

ایشان حدود ۱۲۰۰ مقاله و ۳۴ کتاب نگاشته‌اند که ۲۰ عنوان از آنها کتاب‌های پژوهشی هستند که از آن جمله می‌توان به «شبه‌خوانی کهن الگوی نمایش‌های ایرانی»، «شناخت اساطیر ایران بر اساس طومار نقالان»، «مراسم آیینی و تئاتر»، «مردم‌شناسی و روان‌شناسی هنری» اشاره کرد.

دکتر جابر عنصری در ۲۸ فروردین ۱۳۹۵ درگذشت و در بهشت زهرا تهران به خاک سپرده شد. گفته شده است که وی وصیت نموده آیین دفنش به سادگی برگزار شود و مراسم ختمی برای او گرفته نشود و هزینه‌های مربوطه صرف امور خیریه شود. روح بزرگش قرین آرامش

استاد تعزیه‌شناسی در دانشکده هنرهای زیبای تهران، دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر، دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس تدریس کرده است. او سرپرست برخی گروه‌های تحقیقی مردم‌شناسی و مسئول تحقیقات ایلی و عشایری نیز بود و در کنار تدریس و مسئولیت‌های اداری، تحقیق در زمینه ادبیات عامه، شبه‌خوانی و تعزیه را ادامه می‌داد.

مهم‌ترین علاقه جابر عنصری ادبیات عامه، شبه‌خوانی و تعزیه بود. وی در این راه اعتقاد کاملی به پژوهش میدانی و مصاحبه داشت، چنان‌که بیشتر عمر خود را صرف تحقیق در روستاهای گوشه و کنار ایران کرد و این روش را ابزاری برای ارتباط نزدیک‌تر با واقعیت می‌دانست. تکنگرایی درباره روستای جچین اولین پژوهش چاپ شده جابر عنصری (۱۳۴۵) بود که از سوی مجله هنر و مردم به عنوان یکی از تحقیقات نمونه انتخاب شد.

وی از دوره تحقیقات میدانی خود در گوشه و کنار ایران خاطرات تلخ و شیرینی دارد. یکی از آنها زمانی رخ داد که وی با یک دوربین عکاسی جدید و مدرن به یکی از روستاهای آذربایجان شرقی رفته بود. در آنجا به پیرمردی که در حال کشاورزی بود برخورد. وی به دلیل اینکه می‌داد پیرمرد را ناراحت کند، بدون اینکه از وی عکسی بگیرد به سرعت از کنار وی گذشت و از چند جوان روستایی که در آن نزدیکی بودند عکس گرفت. پیرمرد که این صحنه را دید، فریاد

دکتر جابر عنصری، استاد دانشگاه و تعزیه‌شناس در سال ۱۳۲۴ در یک خانواده فرهنگی - مذهبی در اردبیل به دنیا آمد و به دلیل علاقه پدرش به ائمه اطهار و اجرای مراسم تعزیه و شبیه‌خوانی در منزل وی، جابر به تعزیه علاقه‌مند گردید. پدرش یکی از مردان سرشناس اردبیل و در نظر مردم بسیار محترم بود. خانه او هر ساله محل برگزاری مراسم تعزیه و شبیه‌خوانی بود. از این رو در همه جای آن آلات و ادوات شبیه‌خوانی و تعزیه به چشم می‌خورد.

وی تحصیلات ابتدایی و دبیرستان خود را در اردبیل گذراند و سپس به خاطر عشق به ادبیات عامه، در سال ۱۳۳۹ راهی تهران شد و ادبیات را در دارالفنون زیر نظر استاد جلال‌الدین شریفیان آموخت. در سال ۱۳۴۲ تحصیلات دانشگاهی خود را در رشته فلسفه و علوم تربیتی در دانشگاه تهران آغاز کرد و در این رشته تحصیلات خود را تا دکترا ادامه داد. پس از گرفتن درجه دکترا از دانشگاه تهران و گذراندن دوره تخصصی مردم‌شناسی در انگلستان، با تکیه بر پژوهش‌های قلبی خود به تحقیق درباره خاورمیانه، جنوب غرب آسیا و بویژه مسائل فرهنگی ترکیه و ایران و افغانستان پرداخت و در سال ۱۳۵۶ به ایران بازگشت.

دکتر جابر عنصری در سال ۱۳۵۶ در دانشکده هنرهای دراماتیک مشغول به تدریس شد و در سال ۱۳۷۷ درجه استادیاری گرفت و تا سال‌های اخیر به تدریس مشغول بود. از این گذشته وی به عنوان

## راز سرپسته ما

### بین...

مهدی نصیری

بارها و بارها در همین چهارراه ولیعصر دیده بودم. صبح با همان کت و شلوار طوسی تیره از چهارراه ولیعصر بار کتابها را به دوش می‌کشید تا به کلاس درس بیاید. با همان کتابها آرام آرام می‌آمد تا آنچه را که برایمان می‌گوید از روی صفحات کتابهایش ورق بزند. با عشق و علاقه این کار را می‌کرد. لذت می‌برد. این لذت و اشتیاق را همان لحظه که کتاب را برایمان می‌گشود از روی لبخندش می‌شد خواند. در برق چشم‌هایش می‌شد دید. درسش را شروع می‌کرد. با همان صدای بم و سنگین که در آن عشق و اشتیاقی ابدی و غریب موج می‌زد می‌گفت و می‌گفت و به نقطه اتصال نظرات که می‌رسید نام کتاب و شماره صفحه و پاراگراف و خط آن را از برمی‌گفت و گهگاه کتاب‌های نایابی را که عاشقانه دوست می‌داشت ورق می‌زد و به ما نشان می‌داد. بیشتر از هر چیز سطرها و واژه‌های خواندنی را دوست می‌داشت. واژگان همان کتاب‌هایی را که شبها از میان قفسه‌های کتابخانه‌اش انتخاب می‌کرد و برای کلاس درس فرمایش، هربار از خیابان زرتشت تا چهارراه فلسطین به دوش می‌کشید و تنها می‌آورد.

استاد جابر عنصری را می‌گویم که مهربان بود. معلم را می‌گویم که آن روزها دلش پر از اشتیاق بود و عشق. دلی را می‌گویم که به قدر شیشه‌ای نازک بود. پیش از آنکه شاگردش باشم سختی بسیار کشیده بود. از رنج تنهایی و دشواری‌های تحصیل زیاد برایمان می‌گفت. اما همه این دشواری‌ها را با لذت تعریف می‌کرد. می‌گفت که اشتیاق آموختن چطور دشواری‌ها را برایش به لذت تبدیل کرده و می‌خواست که ما هم این لذت را تجربه کنیم.

می‌دانستم که دشواری‌ها و سختی‌ها را تحمل کرده اما نامهربانی‌ها را تحمل نمی‌کند. همان سال‌ها و به خاطر پایان‌نامه‌ام، همراه با یک همکلاسی اردبیلی که هم‌مهری استاد بود آنقدری به او نزدیک شدم که تا اندازه‌ای حساسیت‌هایش را بشناسم. یادم هست که

در مراسم ختم برادرش صابر عنصری چطور می‌گریست. یادم هست دلش رنجیده بود از بی‌مهری‌هایی که اهل هنر با برادرش کردند. خیلی رنجیده بود. همان روز که بخشی از تعزیه حضرت علی‌اکبر(ع) را در مراسم ختم صابر اجرا کرد را می‌گویم. همان روز که با چشم‌های خیس و صدای بغض‌آلود از اهل هنر گلایه می‌کرد که خیلی زود صابر را فراموش کرده‌اند.

استادم، معلم جابر عنصری دل نازکی داشت. حق می‌دهم که رنجیده باشد. بعضی آدم‌ها زودتر می‌رنجند. برخی دل نرم‌تری دارند. او که همه شاگردانش را حتی تا سال‌ها بعد از تحصیل به اسم می‌شناخت و حتی کوچک‌ترین خاطرات را سال‌ها بعد به خاطر می‌آورد مگر می‌شود بی‌دلیل تنهایی را برگزیده باشد. کسی که دانشجویانش را عاشقانه دوست داشت و در دانشگاه و خانه و خیابان با ما بود مگر می‌شود یکباره تصمیم به تنها شدن گرفته باشد؟! می‌دانم که معلم رنجیده بود. از همه ما! بله معلم مهربان فرهنگ و هنر حساس بود و زود می‌رنجید. حق هم داشت. معلمی که بی‌هیچ اغراق و تعارفی عاشق لحظه به لحظه کلاسش بود و درسش را هر شب قبل از کلاس برای شاگردانش آماده می‌کرد، در برابر مهر معلمی و کاری که عاشقانه انجام می‌داد از شاگردانش از دانشگاه از همکاران و از دوستانش توقعاتی داشت. توقعاتی که به جا بود اما برآورده نشد و چقدر دل نازک و حساس استاد در همه این سال‌ها رنجید. چه اندازه مهربانی‌ها که می‌شد ببیند و ندید. معلمی را می‌گویم که بیشتر از چهل سال عاشقانه آموخت و نوشت و آموزش داد. در میان همه بزرگداشت‌ها و تجلیل و تقدیرهای فرهنگی به‌راستی سهم این مهربان معلم فرهنگ ایرانی کمتر از بزرگی‌اش بود. استاد جابر عنصری تقدیر و تجلیل‌اش را در کلاس‌های درسش و از شاگردانش می‌گرفت، اما در زمانه‌ای که خیلی‌ها بیشتر از سهمشان بزرگ داشته می‌شوند، معلم تعزیه ایران خیلی بیشتر از اینها باید بزرگ داشته می‌شد. در انبوه برنامه‌ها و جشنواره‌ها و مراسم تأثیر همه‌ی سال‌های گذشته، مقام استاد جابر عنصری به عنوان یک معلم و پژوهشگر هنر یک بار توسط کانون ملی منتقدان تئاتر ایران در سال ۱۳۸۱ و یکبار توسط دبیرخانه بیست و چهارمین جشنواره تئاتر فجر در سال ۱۳۸۴ بزرگ داشته شد، و در همه این سال‌ها چقدر فرصت افتخار کردن به چون او بی

کمتر از آنچه باید غنیمت شمرده شد. یادم هست همان سال‌های ۸۳ و ۸۴ برای انجام گفت‌وگو و تهیه مطلب برای نكوداشت‌اش در ماهنامه صحنه بارها و بارها از او درخواست دیدار کردم و هر بار نشد. مهرداد ابروان عزیز که به او خیلی نزدیک بود و استاد نصرالله قادری هم همان سال‌ها تلاش کردند و انجام نشد. تا همین سال گذشته هم چندین و چند بار از استاد خواهش کردیم که برای تهیه مجموعه مطالب و گفت‌وگویی در قالب نكوداشت در ماهنامه نمایش به خانه‌شان برویم اما باز هم نتوانستیم. درست است که نیازی به این نوشتن‌ها و بزرگ داشته شدن‌ها نداشت اما می‌دانم که انتظار کم مهری را هم نمی‌توانست داشته باشد. هیچ‌وقت نشنیدیم که از بی‌مهری‌ها در مورد خودش گلایه کند. اما می‌دانم که بی‌مهری‌ها دلش را سخت می‌آزد. یادم هست که بعد از مراسم ختم برادرش صابر عنصری از اینکه برادرش سال‌های پایانی عمر را در تنهایی گذرانده گلایه کرد. نه درباره خودش اما از بی‌مهری اهالی هنر به صابر سخت رنجیده بود. می‌گفت صابر به گردن خیلی‌ها حق داشت اما سال‌های آخر عمرش را تنها در مغازه‌ای کوچک گذراند.

حالا چطور می‌شود معلمی با آن همه مهربانی، استادی با آن دل شکننده خواسته باشد تنها مهمان خاک شود؟! می‌دانم که رنجیده بود. می‌دانم که چرا خواسته بدون هیچ مراسم و برنامه‌ای از میان ما برود! می‌دانم! شنیدم که خانواده استاد گفته‌اند: «کاری که در دوران زندگی او انجام نشد، نیازی نیست که بعد از مرگ او هم انجام شود!» می‌دانم که این رنجش خاطر از دل مهربان استاد برآمده است.

می‌دانم که برای استادم شاگرد خوبی نبوده‌ام و از آن همه عشق و مهربانی که در کلاس‌های درس از او گرفته‌ام چیزی به او برنگردانده‌ام. این را حالا می‌گویم که خیلی دیر شده است. کاش آن روز برگردد که مهربان‌ترین لبخندش را به خاطر دارم. ظهر هشتم اردیبهشت سال هزار و سیصد و هشتاد چهار را به خاطر می‌آورم که بعد از کلاس «جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی» کتاب تازه چاپ شده «شناخت اساطیر ایرانی» را برایم هدیه آورده بود و بیت شعری که در صفحه نخست آن کتاب برایم نوشته بود:

راز سرپسته ما بین که به دستان گفتند  
هر زمان با دف و نی بر سر بازار دگر

# آیا تئاتر زنده می ماند؟



به قلم شهید  
سیدمرتضی آومینی

در عهد ماضی و روزگاری که «سوره» منتشر می شد، من دبیر بخش تئاتر سید شهیدان آل قلم بودم. دو ویژه نامه مستقل تئاتری منتشر شد. سید عزیز ما سرمقاله شماره اول را نوشت. شماره سوم مصادف شد با شهادتش. سوره هم با او شهید شد. در بحث طبیعت به یادکرد او که یآوری بزرگوار و دارای شرح صدر بود، سرمقاله این شماره را به قلم او می خوانیم. «آیا تئاتر زنده می ماند؟» یادش گرامی

سردبیر

تئاتر در روزگار ما معضلی است و نه فقط برای ما، که در سراسر عالم؛ مگر برای آنان که تئاترشان ریشه در سنت و یا اساطیر داشته است. بعضی ها معتقدند که تئاتر دیگر مرده است؛ من از آنان نیستم، اما از سر انصاف باید بگویم که چندان هم زنده نیست.

بعد از نود سال که از تولد سینما می گذرد، تئاتر هویت مستقل خویش را به ناچار در عرصه هایی می جوید که سینما در آن راه ندارد. تئاتر چاره ای جز این ندارد که خود را در آنجا که سینما نیست پیدا کند. هنرهای سنتی نیز به بلیه ای دیگر که از یک لحاظ به ما نحن فیها ارتباط دارد گرفتار آمده اند. سفالگر که دیگر بازاری برای هنر خویش نمی یابد، خود را در باب طبع توریست ها می آراید و تن به ابتدالی می دهد که با این انفعال ملازم است. آیا بر سر تئاتر ما نیز همین آمده است؟ سینما مشتریان تئاتر و رمان را زدیده است و در سالن های تئاتر جز خود اهل تئاتر و روشنفکرانی که لایه لای کهنه ها و عتیقه ها در جست و جوی حس نوستالژی هستند، دیگر کسی باقی نمانده است. روشنفکر مآبان، یعنی آنان که تنها آنچه را که نمی فهمند تحسین و تقدیس می کنند و از هر آنچه آنان را به خود مشغول کند به عالم «پیچیدگی و انتزاع» می گریزند، اکنون روی به تئاتر آورده اند. سینما مخاطبان خویش را در میان «ساده ترین مردمان» بسته است و بنابراین، هرگز به طور عام نمی تواند روی به پیچیدگی و انتزاع بیاورد، مگر سینمایی که آن را «سینمای هنری» می نامند و مخاطبانش «از ما بهتران» اند و از ما بهتران کسانی هستند که از هنرمندی و تفکر فقط به پز و پرستیژ آن بسنده کرده اند و همین است که آنان را به جای رسوخ در علم، به سوی پیچیدگی متظاهرانه رانده است. پیچیدگی متظاهرانه روشنفکری سرابی است که در ظاهر خود را عمیق و پر راز و رمز می نماید، اما در باطن توهمی بیش نیست. این متاع فقط به درد پز و جلوه فروشی می خورد و لاغیر، و اگر انسان از جلوه فروشی مستغنی شود خواهد دید که دیگر هیچ چیز جز رسوخ حقیقی در علم او را راضی نمی دارد. پس اگر سینما مخاطبان خویش را از میان ساده ترین مردمان برگزیده، سینمای روشنفکرمانه سطحی ترین مردمان را مخاطب خود گرفته است، و هم اینان بیشترین مخاطبان تئاتر نیز هستند.

تئاتر امروز ایران به تبع تئاتر غرب و به حکم ضرورت هم سخنی با این جماعت - که ذکرشان

گذشت - در مردابی از اسنویسم مفرط، مستغرق در فرالیسم و مناظرات پیچیده متظاهرانه و متفلسف شده است. تفکر فلسفی در ظاهر برای غیر اهل فلسفه پیچیده است و روشنفکران این مرز و بوم را همین ظاهر است که فریفته است... و از جانبی دیگر، حتی آنجا که به تبع سلیقه روز، تئاتر ما نیم نگاهی از سر عنایت به فرهنگ ایرانی انداخته، باز هم نگاه او آن گونه است که یک سیاح و یا مستشرق غربی به ایران می نگرد. چنین تئاتری نمی تواند با مردم مخاطبه کند، و تا چنین باشد، تئاتر محتضری است که مرگ را انتظار می کشد. ... و اما روی آوردن به مردم لزوماً با ابتذال همراه نیست، اگرچه تفرعن روشنفکرمانه حکمی جز این دارد. آنها برای حفظ ظاهر سنگ مردم را به سینه می زنند، اما حتی در این مقام نیز می توانند سخن از «ناآگاهی مردم و رسالت تاریخی روشنفکران که قیادت عوام الناس به سوی بهشت موعود زمینی است» بگویند؛ تو گویی انقلاب فرانسه صورت نوعی همه انقلاب های دیگری است که در جهان روی می دهد و در هر خراب شده ای، هر کس ریشی پروفیسوری و یا سیبیلی استالینی گذاشت و یا در عالم وهم، بین خود و ژان ژاک روسو و یا اصحاب دائره المعارف نسبتی برقرار کرد، فوراً باید او را گرفت و بر صندلی صدارت نشانند! رسوخ در عالم دشوار است و مراتب مناسبی دارد، اما تظاهر به علم که دشوار نیست؛ هر کس سه چهار ماه جدول روزنامه ها را حل کند، آن قدر اطلاعات عمومی خواهد داشت که بتواند در عالم وهم، رسالت سنگین قیادت مردم (!) را بر عهده بگیرد.

آبشخور تئاتر - به معنای عام - همان سرچشمه آداب و سنن و آیین های مردمی است و در هر جایی از سیاره خاک که این مولد مادر خویش را انکار نکرده، تئاتر نیز زنده است، شاید «کابوکی» مثال مناسبی باشد.

و اما ما ینفع الناس فیمکت فی الارض یعنی که در روی این سیاره هر آنچه به نیازی ذاتی در وجود انسان جواب نگوید پایدار نمی ماند؛ و چگونه جز این باشد؟ لفظ «نیاز» را به مفهومی که در فرهنگ و زبان رسانه ای مصطلح است به کنار نگرفته ام چرا که در این فرهنگ، نیاز بشر متوجه «استمرار وضع موجود» است و کمال موهومی که آن را در بهشت زمینی لذت و فراغت می جوید... و اما معلوم نیست که نفع انسان نیز در همان باشد

که او خود می طلبد. تشنه ای که سراب را بهشت می انگارد نفع خویش را در وصول به همین مطلوب موهوم خود می بیند. یعنی که اشتباه در آنجا روی نمی دهد که تشنه ای خود را گرسنه بینگارد - و اصلاً لفظ «تشنه» بر کسی اطلاق می شود که طلب آب عین وجود اوست - بلکه اشتباه در آنجا رخ می نماید که تشنه ای در طلب آب، سراب را بدل از واحه ای سرسبز می گیرد و پای طلب در طریق آن می نهد. می دانم که در این دو قرن اخیر، چگونه دیکتاتورها با همین استدلال مردمان را فریفته اند، اما مگر لیبرالیسم با استدلالی وارونه این، مردمان را به کام دیکتاتوری پنهان در پس نقاب دموکراسی نکشاده است؟ اگر دیکتاتورها با این استدلال که مردم خود قدرت تشخیص نیازهای واقعی خویش را ندارند وجود خود را توجیه کرده اند، دموکراسی غربی نیز عرش دیکتاتوری خویش را بر بنیان سخیف ترین نیازهای بشر امروز بنا کرده است.

چه نسبتی بین انسان و تئاتر وجود دارد؟ ارسطو پیدایش تراژدی را به مناسک مذهبی پرستش دیونیسوس و یا باکوس باز می گرداند. درباره صحت و سقم این سخن روا نیست که دچار تردید شویم. حیات انسان را بدون پرستش و آیین ها و مناسک نمی توان معنا کرد. وضع بشر در این روزگار در تمام طول حیات او بی سابقه است؛ علم به اسباب جایگزین شرایع گشته است و بشر در عالم وهم خود را مستغنی از مذهب می بیند. این بی نیازی اگر چه توهمی بیش نیست، اما عالم مناسک را ویران کرده است و انسان که از طریق مناسک خود را در افق این جهان معنا می کرده است، مطرود از آسمان و رها شده و سرگردان، حتی نمی داند که در انتظار چیست - و البته این سرگردانی لازمه تحقق دوران تازه ای است که فرا می رسد. یک چند فلاسفه جای انبیا را گرفتند، تعقل محض جایگزین تعقل مذهبی شد. فلاسفه مردمان را به مذاهب فلسفی و ایدئولوژی ها فراخواندند تا پوزیتیویسم صورتی متعارف به خود گرفت

و اوتوبی علمی جانسین بهشت آسمانی شد و بشر را در عالم وهم و برای ایامی چند از این آرمان فطری مستغنی کرد.

چنین امری جز در عالم وهم امکان پذیر نیست و لاجرم دیر نمی‌باید. چنین شد و دیر نپایید و آن دوران دیگر به سر آمده است و انسان، خسته از جست و جویی بی‌حاصل، به تدریج در می‌یابد که قرن‌ها نقش حقیقت را در سراب می‌جسته است. شریعت نسبت میان انسان و حقیقت خود اوست و مناسب صورت مثالی و متنزل شریعتند که حقیقت آن را پاس می‌دارند، وجود بشر رابط میان عوالم غیب و شهادت است و این سرگردانی که اکنون به آن دچار شده، مکافات گناه نخستین اوست. تا آنگاه که بشر وجود خود را در ابزار و اسباب بجوید راه سفر به آسمان حقیقت را نخواهد یافت. با آپلو نیز جز تا ماه نمی‌توان رفت و سفر حقیقی جز با انقطاع از اسباب ممکن نیست... و اگر انسان را برای سفر به آسمان‌ها نیافریده‌اند، این میل پرواز در درون او از جفا آمده است، و این ندایی که او را از درون به آسمانی فراتر از همه آسمان‌ها فرا می‌خواند؟

انسان می‌داند که حقیقت وجود او در مقامی فراتر از این تعلقات روزمره زمان فانی است. او چون به درون خویش می‌پردازد، خود را سرمدی و جاودانه می‌یابد و چون پای در طریق معیشت می‌نهد، راه را پوشیده در مناسبات فناپذیر زمان و مکان می‌بیند. انسان نیازمند رشته‌های محکمی است که او را به اصل آسمانی اش پیوند دهند، که اگر این رشته بریده شود وجود او چون خاکستری در باد پراکنده خواهد شد.

انبیا اخبار غیب را بر انسان‌ها باز می‌گویند؛ شعرا نیز. شعرا تلامبزرالرحمانند و قلیشان لوحی است قابل قلم وحی. شعر انسان را از زمین تفصیل برمی‌کند و به معراج عالم اجمال می‌برد. موسیقی الحان بهشتی را محاکات می‌کند و عوالم ناگفتنی را باز می‌سراید. تئاتر نیز ریشه در آیین‌ها و مناسب دارد و انسان در آیین‌ها و مناسب تجریبات آسمانی خود را محاکات می‌کند و خاطرات ازلی خود را باز می‌جوید و از عاقبت خویش می‌پرسد و جواب می‌گیرد. داستان، مجرد از آنکه آن را به مفهوم رمان بگیریم و یا به معنایی که قصه در گذشته‌ها داشته است، می‌تواند صورت‌های مثالی حیات انسانی را پدید آورد، که اگر چنین باشد، انسان در قصه خود را باز خواهد یافت و مبدأ و معاد خویش را باز خواهد شناخت؛ در شخصیت‌های مثالی آن خود را باز خواهد دید در نسبت با دیگر انسان‌ها و در وقایع مثالی آن صورتی کلی از زندگی انسانی را باز خواهد جست و این چنین، از بند تعلقات روزمره زمان فانی و عادات و ملکاتی که حجاب حقایق هستند خواهد رست و تزکیه خواهد شد. کاتارسیس که ارسطو آن را غایت تراژدی می‌داند به این معنا نیست، اگر چه این لفظ را به اشتباه «تطهیر» و «تزکیه»

ترجمه کرده‌اند. ارسطو در کتاب «سیاست» این لفظ را به معنای «رهایی از رنج» نیز آورده است و تفسیر مناسب با تفکر غالب در این روزگار آن است که کاتارسیس را به معنای غیراخلاقی آن بازگردانیم. ارسطو غایت تراژدی را آن می‌داند که بشر را از رنج ترس و شفقت و از این چرخه بی‌حاصل که در این عالم به آن گرفتار است رهایی بخشد و آنچه امروزی‌ها از هنر می‌طلبند نیز همین است، اگرچه در معنایی بسیار نازل‌تر. هنر امروز به بیان اوهام و عوالم فردی محدود شده است و هنرمند دیگر نماینده «هن تاریخی بشر» و یا «حیثیت کلی انسانی» نیست. او تجریبات شخصی و تعمیم‌ناپذیر خود را باز می‌گوید، آن هم به زبانی که مخاطب خاص دارد و مردمان در نمی‌یابند. بشر امروز خود را گم کرده است و هر چه هست، همین گمگشتگی است که در آثارش محاکات می‌شود. شعرش شعر گمگشتگی است و موسیقی‌اش نوای گمگشتگی. در داستان‌ها نیز همین گمگشتگی را حکایت می‌کند بی‌آنکه خود بر آن آگاه باشد. در نمایشنامه‌ها نیز. «در انتظار گودو» حکایت گمگشتگی بشری است که حتی دیگر نمی‌داند در انتظار چه باید باشد. اگر انسان خود بر این گمگشتگی آگاهی یابد، این دوران به سر خواهد رسید و حکمت حدوث چنین عصری نیز در همین جاست. چاره‌ای نیست مگر آنکه انسان نخست ورطه عدم خویش را بیابد تا در قیاس با آنچه نیست، خود حقیقی خویش را باز شناسد، آن سان که سپیدی را در تعارض با سیاهی می‌توان شناخت. حیات انسان امروز هزار تویی است که راه جز به سرگردانی نمی‌برد و رمان نو حکایتگر همین سرگردانی است که بشر فلک زده خود را در آن تکرار می‌کند. همراه با تنزل شأن هنر و هنرمند، تئاتر نیز در پیوند با رمان‌نویسی و دیگر هنرها عرصه بیان اوهام و عوالم شخصی و تعمیم‌ناپذیر هنرمندان منفصل از مردم شده است، اگرچه در این میان چه بسا خودآگاهانه یک تجربه جمعی و تاریخی است که محاکات می‌شود: «مسخ» کافکا، «گرگدن» یونسکو، «در انتظار گودو»... حکایت‌گر یک تجربه جمعی و تاریخی هستند، تجربه‌ای از یک دوران تاریخی می‌توان با اطمینان گفت که سپری شده است. با پیدایش سینما، تئاتر غرب، خزیده در مفاک یک انزوای تاریخی، ناگزیر شده است که به عرصه‌های بسیار محدود و تنگ برای حیات خویش اکتفا کند. تاریخ هنر مدرن تاریخ تحول تئاتر نیز هست و اکنون تئاتر غرب، منفصل از مردم، گرفتار یک اسنوبیسم مفرط، و محفوف در فرمالیسم پیچیده‌ای که حجاب خرق‌ناپذیر معنا و محتواست، لحظات احتضار خویش را طی می‌کند. اما برای ما اقوامی که در تاریخ غرب شریک نشده ایم دوران اضمحلال غرب با ظهور دیگر باره خورشید هوبت ما از محاق غربت ملازمت خواهد داشت.

دانایی میراث یونانیان نیست و من لازم نمی‌دانم که حتماً برای درک هنرنمایش متوسل

به ارسطو شویم. ریشه تئاتر در آیین‌های نمایشی است که تجریبات آسمانی و خاطرات ازلی را محاکات می‌کنند و راه عبور از زمان فانی به عوالم سرمدی را باز می‌گویند. تئاتر شرقی می‌تواند با رجعت به سوابق تاریخی و ملی خویش زنده بماند و در این طریق، پیش از هر چیز باید عنان تقلید را از گردن باز کند و زنجیرهای رعب و شیفتگی به غرب را از دست و پای خویش بردرد. معرفت نسبت به تئاتر غرب و سیر تحولی که پیموده است مقدمه خودآگاهی ماست، اما این معرفت باید از منظر تفکر مستقل ما حاصل آید نه از آن طریق که غربیان خود خویش را معرفی کرده‌اند.

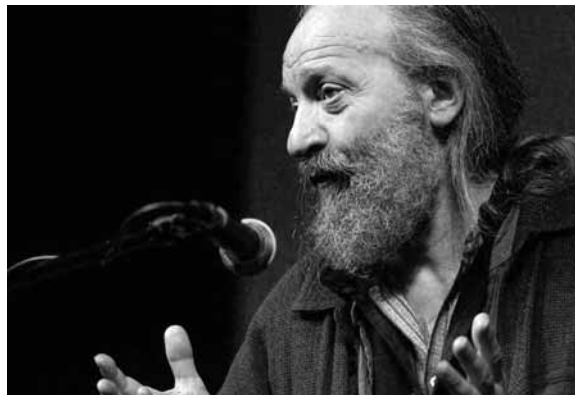
پیشینه تئاتر بومی ما در تعزیه، سوگ سیاوش، نقلی و پرده‌خوانی، نمایش‌های روحوضی و خیمه‌شب‌بازی محدود می‌شود. تئاتر ما در رویکرد به این سوابق ملی باید از تکرار در قالب‌های تجربه شده گذشته پرهیز کند و جایگاه خاص خویش را در فرهنگ امروز و تاریخ فردا بیابد. منظر نگاه ما به تئاتر بومی نیز باید تغییر کند. ما خود را هنوز از نگاه توریست‌ها و مستشرقین می‌نگریم و اگر چنین باشد، تعزیه و یا نمایش روحوضی نیز در پله اسنوبیسم و روشنفکرانمای خفه خواهند شد. حضور تعزیه و یا سیاه‌بازی در جشنواره‌های تئاتر اروپا از چنین منظری انجام می‌گیرد و از این منظر، تعزیه که باز آفرینی تمثیلی تراژدی کربلاست، به کلکسیون مظاهر نوستالژیک تمدن‌های فراموش شده باستانی خواهد پیوست و یا همچون هنرهای دستی و روستایی، به کالایی که جز به مذاق اشراف و مستشرقین و توریست‌ها خوش نمی‌آید تبدیل خواهد شد.

هنر امروز منفصل از مردم است و هر جا مخاطب هنر مردم باشند هنر از اسنوبیسم دور خواهد شد و راهی برای خروج از لایبرنت روشنفکرانمای خواهد یافت. هنر نمایش اگر ریشه در خاک فرهنگ و ادب این مرز و بوم بدواند، عرصه‌های دیگری نیز برای ادامه حیات خواهد یافت، چنان که در سال‌های آغازین پیروزی انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی چنین شد و گروه‌های نمایشی خودپرورده‌ای از میان مردمان پایین دست سر برآورد؛ اما این نهال‌های نازک مورد بی‌مهری باغبان واقع شدند و از تشنگی خشکیدند. تئاتر امروز ایران مصداق شجره‌ای است که ریشه در عمق خاک ندارد و به طوفانی نه چندان شدید فرو خواهد افتاد... دوران جلوه فروشی طواس پیر غرب گذشته و آن شیفتگی جنون‌آمیز که ما را از تأمل و تفکر در خودمان باز می‌داشت فرو نشسته است. عهد بشر با خدا تجدید گشته است و اگر تئاتر از مقتضیات این تجدید عهد تاریخی غفلت کند، سر از بستر این بیماری برنخواهد داشت و خواهد مرد؛ و اما نفع الناس فیمکث فی الارض.

# روی خط خبرها

## تئاتر جهانی

### تاریخچه‌ای از روز جهانی تئاتر



بعد از دو جنگ خانمانسوز جهانی که موجب نابودی هزاران انسان بی‌گناه شد، سازمان ملل متحد با سیاست ایجاد صلح، دوستی و میانجیگری میان کشورهای تنش‌زا و همچنین تلاش برای رسیدن به یک آرامش جهانی تشکیل شد. این سازمان پس از انسجام و به‌دست آوردن اعتبار بیشتر، به بسط و گسترش ارگان‌های وابسته پرداخت و در این بین بنیاد فرهنگی جهانی به نام یونسکو را تشکیل داد. بنیاد فرهنگی یونسکو که در زمینه‌های مختلف علمی، فرهنگی و هنری فعالیت دارد، در زمینه‌های هنر تئاتر - به‌عنوان یکی از بهترین عوامل ایجاد صلح و دوستی و نیز وسیله و امکان بیان عقاید و اندیشه‌ها و احساسات بشری - انستیتو بین‌المللی تئاتر (ITI) را در ۱۹۴۷ بنیان نهاد.

این ارگان و نهاد جهانی وظیفه رسیدگی، سازمان‌دهی و سامان‌دهی به وضعیت تئاتر کشورها را دارد و به ظاهر در هر کشوری دفتر نمایندگی دارد. در سال ۱۹۶۲ بنا به پیشنهاد نماینده کشور فلاندر در سازمان ملل متحد، مقرشد یک روز از روزهای سال را به نام روز جهانی تئاتر انتخاب و نامگذاری کنند و در چنین روزی یکی از چهره‌های نام‌آور تئاتر دنیا بیانیه‌ای با اهداف بشردوستانه، صلح و آلبینه تئاتر و انسان‌ها بنویسد که به مردم جهان ابلاغ و اعلام گردد، و نیز مراکز تئاتری کشورها طی مراسمی از این هنر و دست‌اندرکاران آن تقدیر و تجلیل به عمل آورند. زمان برگزاری این گرامیداشت ۲۷ ماه مارس میلادی انتخاب شده است.

به نظر اروپاییان ریشه تئاتر در آیین‌ها، جشن‌ها، نیاپیش‌ها و جشنواره‌های یونانی است و مشهورترین این جشنواره‌ها به نام و برای بزرگداشت دیونوسوس، یکی از خدایان اساطیری یونان باستان با عناوین و کارکردهای مربوط به باروری زمین و طبیعت، در اوایل فصل بهار برگزار می‌شده است. بدین سبب این روز برای برگزاری روز جهانی تئاتر مناسب تشخیص داده شد و روز ۲۷ مارس هر سال که مصادف با هفته اول فصل بهار است (۷ فروردین در تقویم خورشیدی) به نام روز جهانی تئاتر نام‌گذاری شد.

اولین بیانیه روز جهانی تئاتر در تاریخ ۲۷ مارس ۱۹۶۲ توسط ژان کوکتو نماینده نویس و فیلمساز معروف فرانسوی صادر شد و از آن پس در سال ۱۹۶۳ آرتور میلر، ۱۹۶۴ اسر لارنس الیویه و ژان لویی بارو، ۱۹۶۵ (به پیشنهاد ITI) مقرر شد که پیام روز جهانی تئاتر در هر کشور به صورت جداگانه توسط یکی از بزرگان تئاتر آن کشور صادر شود. ۱۹۶۶ رنه ماتو، ۱۹۶۷ هلنا وایگ، ۱۹۶۸ میگل آنجل آستوریاس، ۱۹۶۹ پیتر بروک، ۱۹۷۰ ادیتمتری سستا کوپچ، ۱۹۷۱ پابلونرودا، ۱۹۷۲ موریس بیژار، ۱۹۷۳ اوچینو ویسکنتی، ۱۹۷۴ ریچارد برتن، ۱۹۷۵ آلت استورت، ۱۹۷۶ اوژن یونسکو، ۱۹۷۷ رادو بلیگان، ۱۹۷۹-۱۹۷۸ پیام ملی، ۱۹۸۰ یانوش وارمنسکی، ۱۹۸۱ پیام ملی، ۱۹۸۲ لارس آف مالمپورگ، ۱۹۸۳ آمادو مته‌ترام بو، ۱۹۸۴ میخائل تزراف، ۱۹۸۵ آندره اویس پیرینی، ۱۹۸۶ اوله سوینکا، ۱۹۸۷ آنتونیو گالا، ۱۹۸۸ پیتر بروک، ۱۹۸۹ مارتین اسلین، ۱۹۹۰ کریل لاورف، ۱۹۹۱ فریدریکو مایور، ۱۹۹۲ جرج لاولی، ۱۹۹۳ ادوارد آلبی، ۱۹۹۴ واتسلاو هاول، ۱۹۹۵ امبرتو اورسینی، ۱۹۹۶ سارا لا وانوس، ۱۹۹۷ جیونینگ اوک کیم، ۱۹۹۸ به مناسبت پنجاهمین سالگرد تاسیس (ITI) پیام مخصوصی شامل

برگزیده پیام‌های سارا لاوانوس، میگل آنجل آستوریاس، آلت استورت، ادوارد آلبی، نرودا، جرج لاوالی سوینکا، آرتور میلر، هلنا وایگل، واتسلاو هاول، جیونینگ اوک کیم، پیتر بروک، ژان کوکتو منتشر شد. ۱۹۹۹ ویلگدیس فونوگادوتیر، ۲۰۰۰ مایکل ترمپلی، ۲۰۰۱ لاکوی کامپانیس، ۲۰۰۲ گریس کارناد، ۲۰۰۳ تانکرود دورست، ۲۰۰۴ فتحیه العسال، ۲۰۰۵ آراین منوشکین، ۲۰۰۶ ویکتور هوگو، راسکن باندا، ۲۰۰۷ شیخ سلطان بن محمد القاسمی، ۲۰۰۸ رابرت لیپیچ، ۲۰۰۹ آگوستو بوآل، ۲۰۱۰ جودی دنچ، ۲۰۱۱ جسیکا کاوا، ۲۰۱۲ جان مالکویچ، ۲۰۱۳ داریو فو، ۲۰۱۴ برت بایلی، ۲۰۱۵ کریستوف ورلیکوفسکی این پیام را نگاه‌شدند.

و اما پیام روز جهانی تئاتر در سال ۲۰۱۶ را کارگردان اهل روسیه، آناتولی واسیلیو، کارگردان و بنیانگذار مدرسه هنرهای دراماتیک مسکو نوشته است. متن پیام به این شرح است:

«ایا ما به تئاتر نیاز داریم؟»

این سؤالی است که هزاران حرفه‌ای ناامید از تئاتر و میلیون‌ها مردم خسته از آن از خود می‌پرسند.

برای چه به آن نیاز داریم؟

در دورانی که صحنه در مقایسه با میدین شهر و اماکن عمومی که تازدی‌های واقعی و اصیل در آنها در جریان است، بدین‌سان ناچیز و بی‌اهمیت به نظر می‌رسد.

تئاتر برای ما چیست؟

بالکن‌هایی با روکش طلا، مبل‌های مخملی، کولیس‌های سرخ، صداهای پرطنین، یا برعکس، چیزی که به ظاهر ممکن است به کلی متفاوت به نظر برسد؛ بلکه باکس‌هایی آغشته به گل و خون، با توده‌ای از بدن‌های عریان و خشمگین درون آن.

چه می‌تواند به ما بگوید؟

همه چیز! تئاتر همه چیز به ما می‌گوید. اینکه چگونه خدایان در آسمان‌ها سکونت دارند و زندانیان در سیاه‌چال‌های فراموش شده جان می‌بازند. چگونه شعله هوس زبانه می‌کشد و عشق تبه می‌شود. چگونه در جهان به انسان‌های خوب نیازی نیست و فریب، فرمانروایی می‌کند. چگونه مردم در آپارتمان‌ها زندگی می‌کنند در حالی که کودکان در اردوگاه‌های پناهندگان و ادار می‌شوند به بیابان بازگردند و از عزیزان خود جدا شوند. تئاتر می‌تواند درباره تمامی این موارد سخن بگوید.

تئاتر همیشه بوده و خواهد بود. اکنون، در این پنجاه یا هفتاد سال اخیر، به طور مشخص مورد نیاز است. زیرا از میان تمام هنرهای دیگر، تنها تئاتر است که دهان به دهان، چشم به چشم، دست به دست و بدن به بدن منتقل می‌شود. نیازی به واسطه میان انسان‌ها ندارد. تئاتر روشن‌ترین وجه روشنایی است، و به شرق یا غرب یا شمال یا جنوب تعلق ندارد. نه، تئاتر خود منشاء نور است که از چهارگوشه جهان می‌تابد و برای همگان قابل شناسایی است، چه با رویکرد دوستانه، چه خصمانه.

و ما به تئاتری نیازمندیم که همواره متفاوت باقی بماند. ما به اشکال مختلفی از تئاتر نیاز داریم؛ از میان تمامی اشکال و شیوه‌های ممکن تئاتر، بیش از همه شکل باستانی آن، شیوه‌های تئاترهای آیینی نباید در تضاد با «تئاتر ملت‌های متمدن» قرار بگیرد. فرهنگ سکولار امروزه هرچه بیشتر تضعیف می‌شود و به اصطلاح «اطلاعات فرهنگی» به تدریج جایگزین هویت‌های واقعی موجود می‌شود و آنها را از میدان به در می‌کند، همچنان که امید ما را برای دیدار آنها. اما اکنون می‌توان آشکارا دید: تئاتر دره‌ایش را باز می‌کند. پذیرش آزاد برای هر کس و همه کس.

لعنت به گجت‌ها و کامپیوترها! به تئاتر بروید، تمامی ردیف‌ها را در سالن‌ها و بالکن‌های تئاتر پر کنید، به کلمات گوش دهید و به تصاویر زنده نگاه کنید! این تئاتر است که روبروی شماست، از آن غفلت نکنید و هیچ فرصتی برای شرکت در آن را از دست ندهید. شاید ارزشمندترین فرصتی باشد که در زندگی‌های بیهوده و شتاب‌زده‌مان در آن مشترک هستیم.

ما به همه گونه‌های تئاتر نیاز داریم.

تنها یک تئاتر است که به یقین مورد نیاز هیچ‌کس نیست: تئاتر بازی‌های سیاسی، تئاتر سیاست‌زده، تئاتر سیاست‌مداران، تئاتر بیهوده سیاست. آنچه ما یقیناً نیاز نداریم تئاتر وحشت روزمره است، چه فردی و چه جمعی. آنچه ما نیاز نداریم تئاتر اجساد و خون در خیابان‌ها و میدان‌ها، در پایتخت‌ها و شهرستان‌هاست، تئاتری ساختگی از درگیری خصمانه میان مذاهب و اقوام...»

# پیام روز جهانی تئاتر کودک و نوجوان به قلم هنگامه مفید



جهان نمایش کودک و نوجوان هم بر این اصل پایبند است با این تفاوت که اگر بی‌ثباتی و ناپایداری انسان را در برابر ناملایمات زندگی توصیف می‌کند، نیروی فائق شدن بر آن را نیز در او بر می‌انگیزد. نمایش بزرگسالان مستقل است و نیازی به

آموزش ندارد. نمایش بزرگسالان برای انسان‌هایی است که هویت خود را یافته و شخصیتشان شکل گرفته است.

همچنین تماشاگر بزرگسال می‌تواند خوب را از بد تمیز دهد.

نمایش کودک و نوجوان برای مخاطبینی است که شخصیت آنها قوام نیافته و به آن مرحله از آگاهی نرسیده‌اند که بتوان آنها را در گزینش راه و رسم زندگی آزاد گذاشت و انتظار داشت خوب و بد خویش را بدون کمک گرفتن از دیگران بشناسند.

از این رو، هنرمندان عرصه‌ی نمایش کودک و نوجوان وظیفه‌ی خطیری برعهده دارند. آنها مسئول مستقیم نتایج آثاری هستند که به وجود می‌آورند.

کودکانی که برای اولین بار به دیدن نمایش خودشان می‌آیند تماشاگران نوجوان سال‌های بعد خواهند بود. تئاتر کودک و نوجوان همگام با مخاطب خود پویا و جویاست.

هنرمند تئاتر کودک و نوجوان می‌داند که وظیفه‌ی تفریح و سرگرم نگهداشتن مخاطبان‌ش را وسایل دیگر ارتباط جمعی انجام می‌دهند. نمایش وظیفه‌ی دیگری دارد که سرگرمی جزء کوچکی از آن است. تفکر، اندیشه و نشان دادن راه خلاصی از مشکلات آینده، بزرگ‌ترین وظیفه‌ی تئاتر کودک و نوجوان است.

دوستان هنرمند و گرامی بهارتان مبارک. از درگاه خداوند منان سربلندی و موفقیت شما را آرزومندم

چشم امیدتان اول به خدا و بعد به خودتان باشد.

با آرزوی پشتیبانی، همدلی و مددسانی تمامی تشکلهای تئاتر کودک و نوجوان در سراسر کشور پهناور و عزیزمان ایران.

با تقدیم احترام

هنگامه مفید

بهار ۹۵

هنگامه مفید هنرمند شناخته‌شده تئاتر، تلویزیون و سینمای کودک و نوجوان در آستانه برپایی نخستین جشن روز جهانی تئاتر کودک و نوجوان پیام این روز را نوشت.

برای اولین بار است که پیام روز جهانی تئاتر در ایران از سوی یک هنرمند تئاتر کودک و نوجوان و برای هنرمندان این عرصه نوشته می‌شود. هنگامه مفید در این پیام آورده است:

«اولین دوره‌ی جشن تماشاگران (نخستین جشن روز جهانی تئاتر کودک و نوجوان) با دبیری هنرمند برجسته، محبوب و گرامی جناب آقای حمید جبلی و نظارت و سرپرستی جناب آقای دکتر رحمت امینی، بر تمامی هنرمندان عرصه‌ی نمایش کودک و نوجوان، نمایش عروسکی، خیابانی و نمایش‌هایی که مخاطب کودک و نوجوان دارند، مبارک باد.

تئاتر، این هنر برجسته‌ی انسانی بیش از نیم قرن است که برای اتحاد و امید به پایداری صلح در جهان، از میان هنرهای دیگر برگزیده شد تا پیام‌آور آشتی و همدلی و همبستگی هنرمندان در چهار گوشه‌ی جهان باشد. هنرمندان تئاتر کودک و نوجوان ایران هم، با آرزوی صلح و امنیت جانی و امکانات رفاهی برای تمامی کودکان و نوجوانان جهان، این روز را صمیمانه تبریک می‌گویند.

دوستان عزیز و هنرمندم

زحمات بی‌دریغ و علاقه‌ی شما به تئاتر کودک و نوجوان قابل تحسین است.

تماشاگر شما لیاقت بهترین‌ها را دارد. صحنه، موسیقی، نور، بازی‌ها، کارگردانی و البته قصه‌ی خوب با ساختمان درست و زبانی روشن و استوار بر منطق و استدلال قابل درک برای او. تئاتر مرکز تجربیات جمعی است و شما هنرمندان حرفه‌ای تئاتر کودک و نوجوان با علم و تجربه‌ی کافی متخصص آن هستید.

مدیران محترم دولتی، جشنواره‌های فیلم و تئاتر بزرگسالان برایشان جذاب‌تر است. در هر جشنواره‌ای که مخاطب کودک و نوجوان دارد، پیام‌های گرمشان را دریافت می‌کنید ولی کمتر پیش می‌آید که حتی برای دلگرمی به دیدن آثار شما بیایند.

چشم امید داشتن به حامیان مالی غیر هنری هم کاری است بی‌هوده! زیرا بازار آنها خریدار فرهنگ و هنر نیست.

این روز، روز اتحاد هنرمندان نمایش است و تئاتر عمیق‌ترین، موثرترین و مستقیم‌ترین وسیله‌ی ارتباطی انسان‌ها با یکدیگر می‌باشد.

تئاتر کودک و نوجوان هم بر همین‌یاور شکل گرفته است ولی با تئاتر بزرگسالان تفاوت‌هایی دارد:

جهان نمایش، اسرار جنبه‌های زندگی را نمایان می‌سازد و هر بار از اسطوره و افسانه نمایش نوین برای دریافت مفهوم هستی ارائه می‌دهد.



**حداکثر اعتبار بخش هنر به تئاتر اختصاص داده شد**

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در پایان دیدار از اجرای نمایش بازار عاشقان به کارگردانی هادی مرزبان ضمن خسته نباشید به گروه اجرایی گفت: توقع ما از جامعه تئاتر این است که هر چه بیشتر هنرشان را عرضه کنند و این هنر نه تنها در ایران بلکه در خارج از کشور عرضه شود.

علی جنتی در خصوص برنامه‌های این وزارت خانه برای تئاتر نیز گفت: «وظیفه ماست که به هنر نمایش کمک کنیم. سال گذشته را سال تئاتر اعلام کردم. با توجه به تنگنای مالی که وجود داشت اقداماتی هم انجام شد. قدری از این اقدامات در بازسازی تئاتر شهر و توجه ویژه به احداث سالن تئاتر در برخی استان‌های کشور دیده شد که احساس کردم شور و نشاط ایجاد شده است. امسال نیز به معاونت هنری دستور داده‌ام که حداکثر اعتبار هنر را به تئاتر اختصاص بدهند.

جنتی درباره نمایش بازار عاشقان نیز گفت: «این تئاتر خیلی زیبا بود. در طول دو سال و نیم که در این مسئولیت هستم و تئاترهای مختلف دیده‌ام یکی از بهترین تئاترها بود. به خصوص از نظر محتوا و شکل کار موزیکالی که داشت، تئاتر جذاب و ارزنده‌ای بود. پرداختن به شخصیت‌های ادبی تاریخی کشور همچون مولانا ارزش بسیاری دارد.

گفتنی است: علی جنتی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، مهدی شفیعی مدیر کل هنرهای نمایشی، دکتر اردشیر صالحپور، دکتر فرهاد ناظرزاده، پیمان شریعتی، منیژه محامدی، محمد اسکندری، جهانگیر کوثری و جمعی از هنرمندان تئاتر به تماشای نمایش بازار عاشقان به کارگردانی هادی مرزبان نشستند.



**تحول در تماشاخانه‌های خصوصی**

شورای سیاست‌گذاری تماشاخانه ایران‌شهر به منظور حمایت از گروه‌های تئاتری در اولین اقدام خود حق‌السهم ۲۰ درصدی این تماشاخانه تئاتری از فروش گیشه آثار نمایشی را حذف کرد.

یکی از مصوبات شورای سیاست‌گذاری تماشاخانه ایران‌شهر در سال ۹۴ و اقدامات این شورا در سال ۹۵ در راستای حمایت از تولید و اجرای گروه‌های نمایشی در این مجموعه، حذف ۲ درصد حق‌السهم تماشاخانه است تا به این ترتیب گروه‌های نمایشی با کاهش دغدغه‌های مالی با اطمینان خاطر و خلاقیت بیشتری به تولید آثار بپردازند.

از زمان شکل‌گیری شورای سیاست‌گذاری تماشاخانه ایران‌شهر و حضور مجید رجبی معمار به عنوان رئیس این تماشاخانه تئاتری، در ماه‌های پایانی سال ۹۴ موضوع حذف درصد حق‌السهم تماشاخانه ایران‌شهر در دستور کار این شورا بوده و چند گروه نمایشی نیز از این تسهیلات استفاده کردند.

**هنرمندان افغانستانی در فرهنگسرای جوان قم**

نمایش «ازدواج» به نویسندگی و کارگردانی ابراهیم حیدری با موسیقی محلی افغانستانی در قالب یک برنامه شاد و سرگرم‌کننده توسط انجمن هنرمندان و فرهنگیان قلب آسیا در فرهنگسرای جوان قم روی صحنه رفت.

انجمن هنرمندان و فرهنگیان قلب آسیا با تلاش جمعی از فرهنگیان، هنرمندان و فرهیختگان افغانستان کار خود را آغاز کرده است که هدف این انجمن ارتقای سطح فرهنگی و اجتماعی هموطنان عزیز است، ضمناً این انجمن به صورت کاملاً مستقل اداره می‌شود و به هیچ نهاد، سازمان و ارگان خاصی وابسته نیست.

گفتنی است: انجمن قلب آسیا پیش از این نیز اجراهای خوبی در استان البرز و به ویژه شهرستان پاکدشت داشته است و با استقبال مخاطبان ایرانی و افغانستانی بسیاری روبه‌رو شده است.

همزمان با ایام عید باستانی نوروز ۹۵ برگزار می‌شود.

**تئاتر ازدواج**  
جذاب، تماشایی و خانوادگی

برنامه‌های متنوع فرهنگی و هنری  
موسیقی محلی افغانستانی  
اجرای سرود شیدیه‌سازی  
نمایش حرکات زمینی

با هنرنامه‌ی هنرمندان  
**قلب آسیا**  
نویسنده و کارگردان  
ابراهیم حیدری



### برترین‌های تئاتر کودک و نوجوان

نخستین جشن روز جهانی تئاتر یکشنبه ۸ فروردین با حضور چهره‌های فعال در عرصه تئاتر کودک و نوجوان همچون مرضیه برومند، حمید جبلی، رضا بابک، آزاده پورمختار، هنگامه مفید، داود کیانیان، هوشنگ مرادی کرمانی، منصور خلج حضور و مهدی شفیعی مدیرکل هنرهای نمایشی و پیمان شریعتی معاون مدیرکل هنرهای نمایشی در تالار هنر برگزار شد. مدیرکل هنرهای در این مراسم گفت: در سال جاری ۲۰ درصد سهم انجمن هنرهای نمایشی از فروش آثار، برای تبلیغ به گروه‌های تئاتر کودک و نوجوان تعلق می‌گیرد. اگر ما آثار خوبی همچون گذشته در ژانر تئاتر کودک و نوجوان در تماشخانه‌ها به صحنه ببریم به طور یقین هم کودکان و هم خانواده‌ها از این هنر نمایشی استقبال خواهند کرد. این رویداد هم به نفع تئاتر امروز ما خواهد بود و هم در آینده منجر به افزایش مخاطب این هنر نمایشی ارزشمند می‌شود.

وی افزود: سال گذشته مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی حمایت‌هایی از تئاتر حوزه کودک نوجوان و نمایش‌هایی در تالار هنر که به صحنه رفتند به عمل آورد. تا پیش از آغاز تعطیلات سال نو توانستیم تمام مطالبات گروه‌های نمایشی را هم پرداخت کنیم.

مدیرکل هنرهای نمایشی اظهار کرد: فکر می‌کنم حداقل کاری که در سال ۹۵ بتوانیم برای گروه‌های نمایشی انجام دهیم این است که آن ۲۰ درصدی را که معمولاً به انجمن هنرهای نمایشی از فروش آثار تعلق می‌گیرد، برای تبلیغ کارهای هنری به صحنه رفته در اختیار گروه‌ها قرار دهیم. هدف از این کار توانمندسازی تئاتر به ویژه حوزه کودک و نوجوان است.

در ادامه دکتر رحمت امینی مدیر موسسه تماشگان، برگزارکننده این مراسم، به معرفی این موسسه و هدف از برگزاری جشن روز جهانی تئاتر پرداخت و گفت: اعتقاد داریم که تئاتر کودک و نوجوان به دلیل تأثیری که بر نسل آینده می‌گذارد یکی از مهم‌ترین تئاترهاست.

در ادامه ضمن تقدیر از آرش صادقیان به خاطر فعالیت و اجرای نمایش برای کودکان بیمارستان «مفید» هادی ایازی قائم مقام وزیر بهداشت ضمن تبریک سال نو به همه حاضران و فعالان تئاتر کودک و نوجوان گفت: متأسفانه آمار تلخی داریم. حدود ۹۰ هزار بیمار سرطانی داریم که از این تعداد حدود ۳ هزار و ۵۰۰ نفر، کودک مبتلا به سرطان هستند که به اعتقاد من تئاترهای خوب می‌توانند به این کودکان بیمار کمک کنند و به آنها روحیه بدهند تا بتوانند با بیماری خود مبارزه کنند. ما باید به وسیله ابزار هنر به این بیماران کمک کنیم زیرا ابزار هنر در روند بهبود بیماری آنها نقش بسزایی دارد.

قائم مقام وزیر بهداشت با آرزوی اینکه برگزاری جشن روز جهانی تئاتر کودک و نوجوان سالیان سال استمرار داشته باشد، یادآور شد: دکترهاشمی وزیر بهداشت سلام رساند و از شما هنرمندان تئاتر خواست تا کمک کنید که در درمان بیماران موفق باشیم.

در ادامه این مراسم برگزارندگان تئاتر کودک و نوجوان که از طریق نظرسنجی توسط هنرمندان و فعالان این حوزه انتخاب شده بودند معرفی شدند و از حمید ملاحسینی کارگردان نمایش «یک سیب برای دو نفر»، امیرمشهدی عباس نویسنده نمایشنامه «ژنرال‌ها»، علیرضا دری و مزگان مولایی به عنوان بازیگران مرد و زن تئاتر کودک و نوجوان، رامین کهن آهنگساز، حمید بوربور طراح صحنه و سهیلا جوادی طراح لباس تئاتر کودک و نوجوان تقدیر به عمل آمد.

همچنین در بخش معرفی برگزیده‌های تئاتر کودک و نوجوان نیز سینا بیلاق بیگی طراح صحنه برگزیده، روشنگ کریمی طراح لباس برگزیده، عبدالله آشنانی آهنگساز برگزیده، حامد مدرس بازیگر مرد برگزیده، فاطمه خدایدلو بازیگر زن برگزیده، هادی حسن‌علی نمایشنامه‌نویس برگزیده و فریبا دلیری کارگردان برگزیده شدند. جایزه ویژه به محمد اعلی برای نمایش «کدو زری» اهدا شد. جوایز هر بخش را یکی از هنرمندان پیشکسوت و چهره‌های محبوب کودک و نوجوان اهدا کرد.

در این مراسم مریم کاظمی به عنوان چهره برگزیده سال ۹۴ در زمینه فعالیت مستمر، علمی و تأثیرگذار در زمینه تئاتر کودک و نوجوان معرفی شد و نشان ویژه تماشاگران را از آن خود کرد.

### انتخابات خانه تئاتر

هیأت مدیره جدید خانه تئاتر با ترکیب اعضای که معمولاً در ده سال گذشته در هیأت مدیره این تشکل حضور داشته‌اند، دوباره انتخاب شدند.

در مجمع عمومی سالانه این تشکل صنفی که روز شنبه ۲۸ فروردین‌ماه با حضور بیش از ۱۵۰۰ نفر از اعضای پیوسته و وابسته خانه تئاتر در سالن اصلی تئاتر شهر برگزار شد، ایرج راد با ۵۶۱ رأی، اصغر همت با ۴۹۵ رأی، عزت‌الله انتظامی با ۳۷۱ رأی، بهزاد فراهانی با ۴۵۸ رأی، مریم کاظمی با ۳۳۸ رأی، کاظم هژیرآباد با ۳۶۶ رأی، حمیدرضا نعیمی با ۳۵۴ رأی به عنوان اعضای اصلی هیأت مدیره انتخاب شدند.

همچنین سهراب سلیمی با ۳۳۲ رأی، محمد بهرامی با ۲۷۴ رأی و حمید مظفری با ۲۴۹ رأی به عنوان اعضای علی‌البدل انتخاب شدند.

مهدی قلعه با ۵۰۱ رأی به عنوان بازرس اصلی و هادی عامل هاشمی با

۱۱۵ رأی به عنوان بازرس علی‌بدل این دوره از انتخابات هیأت مدیره انتخاب شدند.

اسامی کاندیداهای هیأت مدیره بدین شرح بود: ابراهیم اثباتی، خسرو احمدی، بیژن (حسین) افشار، عزت‌الله انتظامی، محمدحسین بنایی، محمد بهرامی، رضا دادویی، سامان خلیلیان، ایرج راد، امیر رضازاده، محمدعلی ساریان، سهراب سلیمی، حمید صفایی، محمدحسین علایی، ژاله کاظمی، مریم کاظمی، شکرخداگودرزی، بهزاد فراهانی، حسین محب‌اهری، حمید مظفری، علیرضا ناصحی، حمیدرضا نعیمی، کاظم هژیرآباد، اصغر همت.

اسامی بازرسین: علیرضا درویش، سی هادی عامل هاشمی، فریبرز قربانزاده، مهدی قلعه، هادی نوید.



با پرداخت حداقل ۲۰۰۰ تومان تئاتر ببینید

طرح «بلیت تئاتر برای همه» از سوی گروه تئاتر «دیماک» در راستای تحقق گفتمان «تئاتر برای همه» همزمان با اجرای نمایش «بازی یالتا» اجرا شد.

گروه تئاتر «دیماک» به مناسبت فرا رسیدن اردیبهشت تئاتر ایران و در راستای تحقق گفتمان «تئاتر برای همه»

طرح «بلیت برای همه (هر چه مقدور هست)» را اجرا کرد.

مطابق این طرح، تمامی علاقمندان به تماشای تئاتر بالای ۱۶ سال می‌توانند با پرداخت حداقل ۲۰۰۰ تومان یا بیشتر (هرچه در توانشان است) روزهای جمعه ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶ اردیبهشت ماه ساعت ۱۷ به تماشای نمایش «بازی یالتا» به کارگردانی لوون هفتوان بنشینند.

بر این اساس این اثر روزهای جمعه دو اجرا خواهد داشت.

نمایش «بازی یالتا» نوشته بریان فریل نویسنده شناخته شده ایرلندی است که به طراحی و کارگردانی لوون هفتوان از ۲۵ فروردین ماه ساعت ۲۰ در سالن کنش معاصر واقع در میدان فلسطین، خیابان طالقانی به سمت وصال، بین خیابان سرپرست و فریمان، پلاک ۵۴۲ به صحنه می‌رود.

وحید رهبانی، شادی کرم‌رودی و منی منادی‌زاده بازیگران این نمایش هستند.



خاکسپاری در سکوت

دکتر جابر عنصری تعزیه‌شناس و استاد فلسفه دانشگاه که مدتی در یکی از بیمارستان‌های تهران بستری بود صبح روز ۲۸ فروردین چشم از جهان فرو بست. اهالی رسانه پس از برگزاری مراسم ساده تشییع و خاکسپاری وی، از درگذشت پدر تعزیه ایران مطلع شدند. این پژوهشگر نامی از چندی پیش به علت بیماری در یکی از بیمارستان‌های تهران بستری بود.

آناهیتا عنصری فرزند زنده‌یاد عنصری امروز یکشنبه در این رابطه گفت: پدرم صبح روز شنبه ۲۸ فروردین چشم از جهان فرو بست. بنا به وصیت خودشان، هیچ‌گونه مراسم تشییعی برای ایشان برگزار نشد و تنها با حضور اعضای خانواده و بسیار ساده، رهسپار دیار ابدی شدند و پیکر ایشان به خواست خودشان و بدون اینکه کسی مطلع شود، به سرعت به بهشت زهرا(س) منتقل و در یکی از قطعات عادی آن به خاک سپرده شد.

دختر زنده‌یاد عنصری تاکید کرد: پدرم به هیچ وجه مایل نبود که کسی برای خاکسپاری او هیچ‌گونه کار خاصی انجام دهد و ما هم مطابق وصیت او عمل کردیم. ایشان تنها چند نفر را اسم برده بود که دوست داشت در خاکسپاری او باشند و همین‌گونه هم شد. کاری که در دوران زندگی او انجام نشده بود، نیازی نبود که بعد از مرگ او انجام شود. حتی بنا به درخواست پدرم، هیچ‌گونه مراسم یادبودی از سوی خانواده ایشان برگزار نمی‌شود. پدرم دو مرکز خیریه را به ما اعلام کردند که برای همیاری با آن مراکز، هزینه مراسم یادبود صرف امور خیریه خواهد شد. پدرم حتی از ما خواسته‌اند که نام این دو موسسه را هم به کسی نگوئیم.



چهارمین جشنواره تئاتر طنز ققنوس

رضا اوژند رئیس اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی میناب با اشاره به توانمندی‌های هنری در میناب از برگزاری جشنواره تئاتر طنز ققنوس برای چهارمین سال متوالی در این شهرستان خیر داد و گفت: حضور گروه‌های نمایشی میناب در جشنواره‌های مختلف ملی و منطقه‌ای گواه بر توانایی هنرمندان در میناب است. مجموعه فرهنگ و ارشاد اسلامی با بهره‌گیری از همه ظرفیت‌ها به دنبال جلب رضایت‌مندی هنرمندان پرتلاش میناب است. وی در ادامه از هنر نمایش به عنوان یکی از کاربردی‌ترین هنرها نام برد و افزود: هنر نمایش و تئاتر زبان گویایی دارد و دارای ویژگی‌های خاصی است که با ذهن و فکر مردم به گونه زیبایی ارتباط برقرار می‌کند. در واقع طنز یکی از شاخه‌های تئاتر است که از دیرباز به عنوان یکی از محبوب‌ترین و پرمخاطب‌ترین مدل‌های ارائه تولیدات هنری، جایگاه ویژه‌ای بین مردم دارد.

رئیس اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی میناب در ادامه با تشریح اهمیت و جایگاه هنر نمایش در پیگیری مطالبات جامعه، اظهار داشت: مهم‌ترین مشکلات، معضلات و آسیب‌های جامعه را می‌توان از پنجره هنرهای نمایشی مورد بازخورد مردم در جامعه قرار داد.

وی با بیان اینکه جشنواره تئاتر طنز ققنوس یک رویداد ارزشمند هنری در میناب

است، افزود: این جشنواره توانسته هر ساله با تولید آثار فاخر گام بلندی در راستای جذب مخاطب بردارد.

همچنین حبیب‌الله ناصری دبیر اجرایی جشنواره تئاتر طنز ققنوس ضمن تقدیر از تلاش‌های اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی هرمزگان هدف از برگزاری جشنواره تئاتر طنز ققنوس را گرامی‌داشت میلاد حضرت علی‌اکبر(ع) و روز جوان ذکر کرد و گفت: شناسایی استعدادها و هنری و کشف هنرمندان ناشناخته از دیگر اهداف این جشنواره است.

چهارمین جشنواره تئاتر طنز ققنوس با موضوع آزاد، معضلات اجتماعی شامل آسیب‌های ماهواره، اعتیاد، ازدواج جوانان و طلاق، بحران آب و خسارات وارد شده به دشت و جلگه میناب از ۲۷ اردیبهشت ماه به مدت دو روز در میناب برگزار می‌شود.



## جلسه نشست پرسش و پاسخ تئاتر دانشگاهی

صبح روز ۲۹ فروردین نشست رسانه‌ای نوزدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر دانشگاهی با حضور فضل‌الله ایرجی کجوری، مدیر کل فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم، بهنام نوایی دبیر جشنواره، گلاره ریحانی مدیر امور هنری، امین مجرد مدیر امور اجرایی، رضا بصیرزاده مسئول بین‌الملل و بابک احمدی مدیر روابط عمومی در سالن کنفرانس مجموعه تئاتر شهر برگزار شد. در ابتدای این نشست فضل‌الله ایرجی با اشاره به درگذشت جابر عناصری پژوهشگر و تیزه‌خوان ایرانی و عرض تسلیت گفت: امروز در آستانه برگزاری نوزدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر دانشگاهی هستیم، بدون شک برگزاری این جشنواره حکایت از آن دارد که این رویداد ارزشمند می‌تواند به حمایت از فضای فرهنگی کمک کند. از همین رو برگزاری این جشنواره از اهمیت بالایی برخوردار است اما فارغ از بحث اهمیت آن باید یادآور شوم که در میان همه هنرها تئاتر اهمیت زیادی دارد از همین رو ما در رویکرد جشنواره‌های فرهنگی خود تئاتر را نیز دخیل کردیم. مثلاً در جشنواره رویش و یا جشنواره رضوی در کنار بخش‌های گوناگونی که دارد تئاتر را نیز در نظر گرفته‌ایم و یک بخش ویژه برای آن داریم. در کنار اینها تلاش کرده‌ایم تا در فعالیت‌های درون دانشگاهی نیز همواره به تئاتر توجه کنیم تا این هنر ارزشمند و مردمی نیز مورد حمایت قرار بگیرد. در ادامه نشست، گلاره ریحانی به عنوان مدیر امور هنری جشنواره، گفت: نوزدهمین جشنواره تئاتر دانشگاهی در ۹ بخش برگزار می‌شود و ما شاهد اجرای ۲۱ اثر صحنه‌ای خواهیم بود که از آن میان ۸ اثر به عنوان مهمان در جشنواره حضور خواهند داشت. همچنین با توجه به اینکه در این دوره از برگزاری جشنواره تأکید بر جریان پژوهش مد نظر سیاست‌گذاران است، شاهد ۳ اثر پژوهشی نیز خواهیم بود.

ریحانی درباره داوری جشنواره نیز گفت: ما سعی کردیم از جوان‌ترها برای این امر استفاده کنیم زیرا یکی دیگر از اهداف

ما در برگزاری این جشنواره برقراری ارتباط بیشتر با دانشگاه و دانشگاهی‌ها بود. متأسفانه در دوره‌های پیش همواره شاهد حضور داورانی بودیم که از بستر دانشگاه فاصله داشتند اما با ترکیب داوری که امسال شاهد آن هستیم امکان ارتباط و تعامل بیشتری میان شرکت‌کنندگان وجود خواهد داشت.

رضا بصیرزاده مسئول بین‌الملل جشنواره نیز طی سخنانی اظهار داشت: در این دوره برای اولین بار سایت جشنواره به دو زبان اطلاع‌رسانی می‌کند و در بخش کارگاه‌های آموزشی نیز در این دوره شاهد حضور اساتیدی از ایتالیا، انگلستان، بلژیک، فرانسه، اسپانیا و ایسلند خواهیم بود. در این بخش تمرکز اصلی بر روی بدن بازیگر و کارکرد آن در هنگام اجرا است.

بصیرزاده در ادامه با اشاره به سه اجرا در بخش بین‌الملل که به دعوت جشنواره از گروه‌های خارجی صورت گرفته است، گفت: سه اجرا از کشور انگلستان و فرانسه خواهیم داشت و در بخش تجربه‌های اجرا نیز یک نمایش از کشور بلژیک به روی صحنه می‌رود. البته اساتید سخنرانی‌هایی بعد از اجرا خواهند داشت تا از تجربیات و کارهایی که انجام داده‌اند برای شرکت‌کنندگان صحبت کنند. آنها در صحبت‌هایشان از روند کارگاه‌ها خواهند گفت و همچنین کمپانی‌های مطرحی که با آنها در ارتباط هستند و کار می‌کنند را برای دانشجویان معرفی می‌کنند. این نمایش‌ها جزو آثار درجه یک هستند و به صورت تک‌پرسوناژ به اجرا می‌رسند.

امیر مجرد مدیر امور اجرایی جشنواره که یکی از وظایفش هماهنگی سالن‌ها و با پیگیری اسپانسر برای این دوره از جشنواره بود، از فعالیت‌هایی که تا به این لحظه انجام داده است و بازخورد مناسبی دریافت نشده با نگاه انتقادی گفت: متأسفانه وضعیت اقتصادی فشار اصلی را در بخش فرهنگ وارد کرده است. به همین دلیل ما برای برگزاری جشنواره در این دوره اسپانسر نداریم و تنها شهرداری حمایت‌هایی کرده است که این حمایت‌ها در ارائه سالن و در اختیار قراردادن امکاناتی است که بابت آنها باید پول دریافت می‌کرد ولی این کار را انجام نداده است.

وی در ادامه افزود: با این وجود هنوز ما از کار و فعالیت ناامید نشده‌ایم و همچنان به دنبال اسپانسر برای جشنواره هستیم. همچنین باید بگویم ما در این دوره به صورت عاملانه به سمت تماشاخانه‌های خصوصی رفته‌ایم زیرا متأسفانه دانشگاه‌ها با وجود اینکه این جشنواره یک جریان و اتفاق دانشگاهی است با ما هیچ‌گونه همکاری نکرده‌اند و پیش از هر چیز به دنبال منافع مالی خود بودند. سالن استاد سمندریان، انتظامی، مولوی کوچک و بزرگ و پلانوهایی یک و دو در مجموعه تئاتر شهر و تماشاخانه‌های خصوصی باران و ارغنون نیز جزء سالن‌هایی هستند که برای برگزاری این جشنواره در اختیار ما قرار گرفته‌اند.

مجرد در ادامه گفت: ما همه تلاش خود را کرده‌ایم تا برای اولین بار اوایل اردیبهشت ماه یعنی مدتی پیش از برگزاری جشنواره جدول جشنواره را ارائه کنیم و بیلت فروشی آن را نیز انجام دهیم. همچنین باید بگویم افتتاحیه این دوره از جشنواره ۲۵ اردیبهشت در گالری خانه هنرمندان برگزار می‌شود. هفته اول یعنی تا ۳۰ اردیبهشت به تجربه‌های اجرا و کارگاه‌ها اختصاص دارد و از ۳۱ اردیبهشت نیز بخش صحنه‌ای جشنواره شروع به کار می‌کند و ۸ خرداد شاهد برگزاری اختتامیه جشنواره خواهیم بود. در طول جلسه عنوان شد، بودجه این جشنواره ۳۰۰ میلیون تومان است.

طی برگزاری این نشست رسانه‌ای اصحاب رسانه سوال‌های انتقادی مطرح کردند از جمله اینکه چرا نباید جشنواره تئاتر دانشگاهی در دل دانشگاه‌ها برگزار شود؟ آیا این‌گونه، شور و هیجانی که مد نظر است از دانشگاه‌ها حذف نمی‌شود؟ چرا در دوره قبل جشنواره، آثار برگزیده غیر از آثار دانشگاه تهران نتوانسته‌اند اجرای عموم داشته باشند؟ آیا این نشانه قدرت دانشگاه و کنار گذاشتن حق و حقوق افراد برگزیده نیست؟ چرا برگزیدگان برخی از جشنواره‌ها مانند خوارزمی توسط وزارت علوم حمایت‌های بسیار امیدبخشی مانند بورسیه و دکتری و ادامه تحصیل در مراتب بالاتر می‌شوند؟ این پرسش در حالی مطرح شد که ایرجی با لحن خاصی گفت: «آن که علمی است».

همچنین لوح تقدیر به پیروز موسوی مدیرعامل شرکت پایانه‌های نفتی ایران به دلیل حمایت از برپایی جشن روز جهانی تئاتر کودک و نوجوان اهدا شد.

## دکتر رحمت امینی، رئیس شورای ارزشیابی و نظارت تئاتر شد



طی حکمی از سوی مهدی شفیع مدیرکل هنرهای نمایشی دکتر رحمت امینی به عنوان سرپرست ارزشیابی و نظارت بر نمایش و دبیر شورای مرکزی این اداره تعیین شد. در این حکم آمده است:

«نظر به تخصص و تجربه جنابعالی و همچنین عضویت شما در شورای مرکزی نظارت بر نمایش به موجب این حکم به عنوان «سرپرست ارزشیابی و نظارت بر نمایش و دبیر شورای مرکزی» منصوب می‌شوید.

تلاش و تدبیر در ارتقا سطح کیفی آثار نمایشی در چهارچوب ضوابط و قوانین شورای عالی انقلاب فرهنگی، روز آمد کردن و تسهیل در امور مرتبط با ارزشیابی و صدور مجوز آثار نمایشی و تعامل با هنرمندان در جهت تسریع فرایندها از اهم وظایف شما در این دوره است. امید که با تدبیر و تامل در امور محوله در رسیدن به اهداف والای فرهنگی کشور موفق و موید باشید.

مهدی شفیع

مدیر کل هنرهای نمایشی»

رحمت امینی، دکترای مطالعات عالی هنر از دانشگاه تهران، نویسنده، کارگردان و مدرس تئاتر است که در سوابق مدیریتی خود دبیری جشنواره تئاتر فجر، مدیریت شورای نظارت و ارزشیابی بر نمایش، مدیریت هنرهای نمایشی حوزه هنری را دارد.

دکتر رحمت امینی در جهاد دانشگاهی، حوزه هنری، دانشگاه آزاد اسلامی و دانشگاه تهران دارای سوابق متعدد علمی و مدیریتی بوده و حضور در شورای داوری و انتخاب آثار بسیاری از جشنواره‌های تئاتر را در پرونده کاری دارد.

ایشان پیش از این رئیس مرکز هنرهای نمایشی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی بود.

# روی صحنه تئاتر ایران

اجرای عمومی یکی از دغدغه‌های اصلی هنرمندان در عرصه تئاتر است زیرا آنها معتقدند تئاتر از طریق اجرای عمومی می‌تواند به استقلال مالی، ارتقای سطح کیفی و ارتباط هر چه بیشتر با مخاطب برسد. از همین رو مراکزی که در کشور متولی تئاتر هستند همواره تلاش می‌کنند تا به واسطه تامین اجرای عمومی، از نمایش‌های تولید شده و گروه‌های تئاتری حمایت کنند.

## سیاه کوچولو

نمایش «سیاه کوچولو» نوشته سیاوش عالی‌پور به کارگردانی میلاد هارونی و بازی شکیبا ظاهری، پگاه صادقی، فاطمه نامری فرد، نجمه باوی، محبوبه نبی الهی، سحر صبوری، هستی رستگاری، مرجان جهانبانی، نازنین حبیب زاده، پگاه مرثیه زاده، فرنوش اقبال منش، مستوره کائیدی، کوثر ایکدر، شیوا طهماسبی، اسما براتی، غزل شاهین فر، آیدا قاسمی، پرنیان کوهزاده، جیران حسام و سجاد ایرانی اصل، کاری از گروه تئاتر لومینو برای گروه سنی نوجوان از ۵ تا ۲۰ فروردین ماه در تالار آفتاب اهواز به روی صحنه رفت.

داستان نمایش ماجرای یک بچه ماهی است که برای دیدن دنیایی بزرگتر و بهتر محل زندگی خود را ترک می‌کند و در این مسیر با اتفاقاتی روبه‌رو می‌شود.



## استنا و قاعده

نمایش «استنا و قاعده» نوشته برتولت برشت با کارگرانی مشترک سعید میرزایی و علیرضا محبت، دراماتورژی سعید میرزایی و بازی جعفر برقی کیوان، علیرضا محبت، سعید میرزایی، حمید نصرت پور، فرزاد برهمن، نسرين عسگرپور، زهره شهناز، مهسا کرد، نیلوفر کرانی زاده، هانیه مفلح، نیوشا شهیدیان و شاهین میر شکاری از ۱۹ تا ۲۶ فروردین در پلاتو مجموعه تئاتر شهر به روی صحنه رفت.

این نمایشنامه به نمایشنامه‌های آموزشی برشت تعلق دارد که در عین کوتاهی از پرمغزترین و نغزترین آثار او است و نیکی را در جامعه سوداگر جزء استثناها به حساب می‌آورد. استثنا و قاعده سفر تاجری است که با دو همراه خود به سوی سرزمینی به نام اورگا (در آسیا) می‌رود تا در آنجا زودتر از رقیبانش به نفت دست یابد. گذشته از یک راهنما، از جمله همراهان او باربری است که بارونه اش را حمل می‌کند. تاجر مرتباً باربر را شلاق می‌زند و آن را امری کاملاً «طبیعی» می‌داند. مگر «حق» او نیست که زودتر از رقیبانش به مقصد برسد...



## ادبسه

نمایش «ادبسه» نوشته امین طباطبایی به کارگردانی آرش دادگر، دراماتورژی مهدی تاج الدین و بازی حسام منظور، کامبیز امینی، امین طباطبایی، عمار عاشوری، آرش دادگر، نگارعبیدی و سیاوش دادگر از ۱۶ فروردین تا ۱۷ اردیبهشت در سالن حافظ به روی صحنه رفت.

این نمایش به سفر بازگشت اولیس قهرمان تروا به خانه می‌پردازد و این شعر حماسی را در دوره‌های متفاوت زمانی به نمایش می‌گذارد.



## روز عزیز مرده

نمایش «روز عزیز مرده» نوشته محمد چرمشیر با کارگردانی و بازی مژده رحمان زایی، کاری از گروه تئاتر نیمکت از ۲۴ فروردین تا ۲ اردیبهشت در تماشاخانه انوشیروان ارجمند مشهد به روی صحنه رفت.

این نمایش داستان زنی در خانه است که احساس می‌کند کارهای روزمره خود را انجام می‌دهد، ولی به تدریج به این نتیجه می‌رسد که امروز یک سری چیزها تغییر کرده و در نهایت متوجه می‌شود که مرده است.



گفتنی است این نمایش موفق به دریافت تقدیرنامه در بخش کارگردانی، بازیگری، طراحی لباس و پوستر و بروشور و دیپلم افتخار بهترین موسیقی، بهترین طراحی نور و بهترین طراحی صحنه از بیست و پنجمین جشنواره تئاتر استانی رضوان در بخش تجربه‌ها شده است.

## کسوف

نمایش «کسوف» نوشته ایوب آقاخانی به کارگردانی مهران سلیمانی پاک با بازی صحرا رضاییان، امیربهادر اورعی و مهران سلیمانی پاک با حمایت شهرداری مشهد ۱۵ و ۱۶ فروردین ماه در فرهنگسرای فناوری و رسانه مشهد به صورت رایگان به روی صحنه رفت.

«کسوف»، داستان عشق و درد است. داستانی که روایت همیشه بشر در بند شرایط دشوار اجتماعی را نقل می‌کند. به همین دلیل هم هست که بیش از آنکه با ساختار قصه‌اش قصد جلب و جذب توجه مخاطب را داشته باشد، به واسطه حس انسانی و عمیق با مخاطب درگیری و ارتباط ایجاد می‌کند.

این اثر نمایشی توانست با به دست آوردن هفت عنوان جایزه، نمایش برگزیده بیست و دومین جشنواره تئاتر استان خراسان رضوی و با کسب چهار عنوان جایزه، نمایش برگزیده بیست و چهارمین جشنواره تئاتر منطقه‌ای کشور شود و در بخش مسابقه ایران سی و یکمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر نیز اجرا شود.



## آز خادتی رجب

نمایش «آز خادتی رجب» به نویسندگی و کارگردانی سید رضا مظلوم و بازی علیرضا فرشیدفر، مهدی نجفی، سیدرضا مظلوم، مصطفی رضایی، سحرزعفرانیه، آتنا مهاجر و برداردان قرایی از ۱۲ فروردین در فرهنگسرای سیمرخ نیشابور به روی صحنه رفت.



این نمایش داستان رجب است. او که خانواده‌ی پولدار روستایی دارد با پدرش مراد برای مداوا به دکتری در شهر مراجعه می‌کند و عاشق منشی دکتری می‌شود. این منشی شرایطی برای ازدواج خود با رجب می‌گذارد که...

### پیرمرد و ببر

نمایش «پیرمرد و ببر» نوشته علی خاکبازان به کارگردانی پیمان رجب شاهی و بازی علی سلیمی، امید مجتهدی، علیرضا حاصلی مراد، زهره اخلاقی، نهال دل زنده، شیدا لطفی و پیمان رجب شاهی از ۱۵ فروردین تا ۱۵ اردیبهشت در آمفی تئاتر سوده به روی صحنه رفت. این نمایش داستان پیرمردی را روایت می‌کند که با ببری مواجه می‌شود که در قفس شکارچی گرفتار شده و تظاهر می‌کند گربه است. پیر موفقی می‌شود پیرمرد را فریب داده و از قفس رهایی پیدا کند که این رهایی جان پیرمرد و سایر حیوانات جنگل را به خطر می‌اندازد و حالا پیرمرد برای نجات جان خود دست به دامان حیوانات جنگل و در نهایت چوپان می‌شود.



### اندر حکایت ناکامی ببری خان در ولایتعهدی شاهی که سرخپوش بود اما...

نمایش «اندر حکایت ناکامی ببری خان در ولایتعهدی شاهی که سرخپوش بود اما...» نوشته نوشین تبریزی به کارگردانی سلما محسنی اردهالی و سینا یلیاق‌بیگی با بازی مریم آشوری، فهیمه باروتچی، علی باروتی، بهرام بهبهانی، هنگامه سازش، فرزانه عاقلی و محمدرضا مالکی، کاری از گروه تئاتر سنجاق قفلی از ۸ فروردین تا ۱۵ اردیبهشت در تماشاخانه سنگلج به روی صحنه رفت. این اثر که پیشتر در پانزدهمین جشنواره عروسکی تهران - مبارک روی صحنه رفته بود در تلاش است مسائل عصر ناصری را از دید «ببری خان» گریه‌ی مشهور ناصرالدین شاه بازگو کند. ببری خان برای نوازش ماجرای وارد شدن به کاخ شاه را تعریف می‌کند و در ادامه ماجرای وابستگی شاه به ببری خان، ارتباط ببری خان با کنسول انگلیس، کنسول روس، ملیچک، خود ناصرالدین شاه و زنان حرم‌سرا، از دید این گربه روایت می‌شود. ببری خان برخی وقایع و حوادث را پس و پیش و اشتباه روایت می‌کند (و به گمانش همین درست است!) و انجام برخی کارها را به نام خودش تمام می‌کند. وی عقیده دارد سعی داشته راه درست را به شاه و اطرافیانش نشان دهد اما آنها بوده‌اند که زبان وی را متوجه نشده‌اند و مملکت را به باد داده‌اند. در هر صورت ببری خان گریه‌ی ویژه‌ای است. زبان انسان‌ها را می‌فهمد و به گمانش انسان‌ها نیز زبان او را می‌فهمند و فقط برخی خود را به آن راه می‌زنند.



### اورمو (ormo)

نمایش «اورمو» به نویسندگی و کارگردانی علی مرتضوی فومنی و بازی پریسا قاسمی، مهیار وقاری و بهرام نوری کاری از ریگ تی‌آرت از ۱۵ تا ۲۷ فروردین در خانه موزه استاد عزت الله انتظامی به روی صحنه رفت. این نمایش داستان میترا یا مهر در اسطوره‌های ایرانی، زاینده‌ی روشنایی است که از دل سنگ زاده شده... اورمو با دست‌مایه قراردادن زایش میترا از دل سنگ، نبردش با «گاو» و «تاورگتونی» گاوکشی یا آیین قربانی گاو مقدس و پیکرگردانی دو اسطوره‌ی دیگر، اورفوس، ایزد جان‌بخش سنگ با نوای موسیقی و مورفوس، ایزد خواب و خلسه و رویا، داستان یک «اسیدپاشی» را با نگاهی به زن اساطیری و زن امروز، بازمی‌نمایاند.



### بهمن کوچیک

نمایش «بهمن کوچیک» به کارگردانی مهران نائل و بازی محمد بحرانی، امیر سلطان احمدی، مهدی شاهپوری و مهران نائل کاری از گروه تئاتر بیدل از ۱۵ فروردین تا ۵ اردیبهشت در سالن استاد انتظامی خانه هنرمندان به روی صحنه رفت. این نمایش حاصل کار گروهی و بر اساس بداهه‌پردازی، داستان سیگار، برگ خردکرده‌ی توتون است که در کاغذ نازکی پیچیده می‌شود. برای کشیدن، یک طرف آن را آتش می‌زنند و از طرف دیگر - که معمولاً فیلتر دارد - هوا را به درون ریه‌ها می‌کشند که به آن «پُک زدن» می‌گویند. نیکوتین موجود در دود توتون باعث خوشحالی می‌شود. سیگارها اسم‌های مختلفی دارند. یکی‌شان «بهمن» است. وقتی مدل کوچکش باشد به آن «بهمن کوچیک» می‌گویند. سیگار برای سلامتی خیلی بد است و خیلی هم ضرر دارد. سیگار اعتیادآور است و عامل اصلی سرطان هم شناخته شده است. این چیز خطرناک اگر نام یک آدم باشد، دیگر خیلی بدتر است.



### فصل بهار نارنج

نمایش «فصل بهار نارنج» نوشته محمود نظری به کارگردانی غلامرضا عربی و بازی ندا سلیمانی، علی بلبللی، مریم دهبیم بخت، حجت‌الله سنگانه، بابک محمد زاده، محسن رستمی، حمید رضا کیانی خواه و شیمیا شوری از ۱۶ فروردین تا ۱۶ اردیبهشت در خانه نمایش اداره تئاتر به روی صحنه رفت. این نمایش که با موضوع دفاع مقدس اجرا می‌شود درباره دختری به نام گلی است که همسرش حمید به جبهه رفته و منتظر بازگشت اوست ولی ماجرای دیگری در انتظار این زوج خواهد بود.



### سالی بیداری

نمایش «سالی بیداری» به نویسندگی و کارگردانی امیرحسین دیانتی و بازی داریوش علیزاده، پگاه محمودوند، مهیار پوربابایی و مطهره امیر رودباری از ۱۹ فروردین تا ۱۲ اردیبهشت در سالن ارغنون به روی صحنه رفت.



### مضحکه شبیه قتل

نمایش کم‌دی ایرانی «مضحکه شبیه قتل» به نویسندگی و کارگردانی حسین کیانی و بازی شهرام حقیقت دوست، سروناز نانکلی، حبیب دهقان‌نسب، علیرضا آرا، الهام پاوه نژاد، مسعود میرطاهری، رویا میرعلمی و ویسا جوان از ۱۲ بهمن تا ۳۰ فروردین در تماشاخانه باران به روی صحنه رفت.

این نمایش روایت یکی از پرمخاطره‌ترین مقاطع تاریخ ایران است؛ کشته شدن ناصرالدین شاه به دست میرزا رضا کرمانی، آغازگاه مقطعی تاریخی است. تاریخ نگاری جدید نیز به این رویداد مهم کم توجه نبوده است. پس از این رویداد است که در جامعه دو دسته به وجود می‌آید، دسته‌ای که خواهان برجای ماندن شرایط موجودند و دسته‌ای دیگر که خواهان تجدیدند. کاراکترهایی در این نمایش حضور دارند که نمایندگان چنین تفکراتی‌اند.



## لیلی نام تمام دختران ایران زمین است

نمایش «لیلی» نام تمام دختران ایران زمین است» به نویسندگی و کارگردانی امیر مهندسین و بازی کاوه ابراهیم، علیرضا جعفری، فردین شاه حسینی و هادی احمدی از ۵ فروردین تا ۱۰ اردیبهشت در تماشاخانه باران به روی صحنه رفت.

این نمایش درباره چند سرباز است که در یک روستای دور افتاده در اهواز مصادف با دوران جنگ ایران و عراق مشغول گذراندن دوران خدمت سربازی هستند. در یکی از روزها، باد پیراهنی زنانه را به آن منطقه می‌رساند و آنها با دیدن آن لباس عشق و علاقه خود را در آن می‌بینند و هر یک سعی می‌کنند تا این پیراهن را که برای آنها یادآور تمام زنان و مادران ایرانی است، به دست آورند اما در گیرودار رقابت برای به دست آوردن این پیراهن به این موضوع مهم پی می‌برند که اگر پای عشق به میان بیاید می‌توان صلح را هم حاکم کرد.



## مضحکه غول چراغ جادو

نمایش کمدی «مضحکه غول چراغ جادو» به نویسندگی و کارگردانی مهدی ملکی و بازی فرید نوزاد صدیق، علیرضا قربانزاده، مهدی ملکی، محمود ساعی، امید احمدی، ناصر کلاته، محمود زلفان و اشکان هورسان از ۱۰ تا ۳۰ فروردین در تماشاخانه استاد جمشید مشایخی به روی صحنه رفت.



این نمایش داستان غولی است که برای تنوع برنامه ارباب خود از چراغ جادو بیرون آمده و در آفتاب می‌رود، اما گیر می‌کند و از اطرافیان خود می‌خواهد که او را نجات دهند؛ ولی در آخر اتفاق دیگری روی می‌دهد.

## مرگ طبله که به بند صدش بلند

نمایش «مرگ طبله که به بند صدش بلند» نوشته اشکان صادقی به کارگردانی پویان درزی با دراماتورژی احسان بدخشان و بازی ژاکلین آواره، امیر جنانی، پویان درزی، دریا مرادی دشت و نوید نوروزی از ۱۵ فروردین تا ۳ اردیبهشت در سالن استاد انتظامی خانه هنرمندان به روی صحنه رفت.



این نمایش گروه‌سکی درباره ی مرگ است و داستان آن در دو دنیای مردگان و زنده‌ها رخ می‌دهد. سه نفر از شخصیت‌های ما مرده اند و در قبر قرار گرفته‌اند. بخشی از نمایش ماجرای آنهاست و بخش دیگر در فضای بالای قبرها می‌گذرد.

## ناگهان بیت حلبی

نمایش کمدی «ناگهان بیت حلبی» نوشته امیرعلی نبویان به کارگردانی کورش سلیمانی و بازی مسیح کاظمی، وحید آقاپور، محمد طیب طاهر، رامین سیارذشتی، ارسطو خوش رزم و محمدرضا آزادفرد از ۱۵ فروردین تا ۱۷ اردیبهشت در تماشاخانه سنگلج به روی صحنه رفت.



«ناگهان بیت حلبی» یک کمدی اجتماعی است که با زبانی موزون و آهنگین سفر فانتزی و تخیلی امیرکیبر به دنیای امروز را روایت می‌کند.

## بازار عاشقان

نمایش «بازار عاشقان» نوشته محمد ابراهیمیان به کارگردانی هادی مرزبان و بازی فرهاد قائمیان، شهرام عبدلی، محمد حاتمی، فرزانه کابلی، ایرج راد و همراهی صادق توکلی، محمد اسدی، بهمن روزبهانی، محمد علایی، مجید غفاری، شیوا سرمست، محمدباقر مرادی، فائقه شالوند، علی عمرانی، بهار جهانگیر، احسان عباسی، پریسا ذوالفقاری، میلاد محمدی پور، نوشین نامی، اکبر داوودی، نادره محمدی، حسن عسگری، مریم افشار، شاهین علیپور، راضیه ده پائینی، آیه قبادیان، احسان مردخواهی، مصطفی مظفری، رضوان جعفری، رویا سلامت، مهرازم شجاع، حاتم میرزایی، علی مهربان، سجاد احمدی نیا، شایان قنادزاده، مریم آقا براری، فاطمه سایان کارگردی، سمیه کارگر، سودابه صفری، گلریز ابراهیم، رضا جلالوند، پانته‌آ باراحمدی، محبوبه وطن، پونه علیا، صدف الماسی، محمد کمانی، مینو سعادت‌مند بحری، امیررضا دلیری، بهارک شهپازی، علی اکبر محمدیارلو، رها احمدی، ثمینه حسینی و معصومه آدمگی از ۷ فروردین تا ۱۵ اردیبهشت در تالار وحدت به روی صحنه رفت.

این نمایش روایتی از داستان شیفتگی مولانا و شمس است؛ آن روزگار که مردمان قونیه خشمیگن از تاثیر شمس تبریزی بر روی شیخ شهرشان، مولانا، او را به دادگاه کشانده و کمر به محاکمه و اعدامش بسته‌اند. شمس و مولانا و حلاج در میان مردمی که از شناخت حقیقت و درک عشق عاجزند به کافر و گمراه بودن محکوم می‌شوند. در بخشی از نمایش «بازار عاشقان» محاکمه‌ی شمس را در دادگاهی در شهر قونیه می‌بینیم، دادگاهی که قاضی و شاهدانش گویی چشمان‌شان رو به حقیقت بسته است و فهم‌شان از درک گفته‌های شمس و مولانا، شیخ شهر، عاجز.



## انگشتی ژنرال ماسیاس

نمایش «انگشتی ژنرال ماسیاس» نوشته ژوزفینا نیکلی، ترجمه همایون نوراحمر به کارگردانی مهدی پاشایی و بازی شیوا خسرومهر، کوروش خزایی اصل، مجیا علیزاده، مهدی پاشایی و مهدی زمین پرداز از ۲۰ فروردین تا ۲۵ اردیبهشت در سالن ارغنون به روی صحنه رفت.

این اثر ماجرای ژنرال بلندپایه ارتش است که اسیر انقلابیون شده و قرار می‌شود به جای اعدام شدن با انقلابیون معامله کند. به این ترتیب قرار می‌شود دو نفر از انقلابیون که قصد کسب اطلاعاتی دارند به منزل ژنرال ماسیاس رفته و با ارایه انگشتی از جانب وی از همسر ژنرال کمک بگیرند و او به آنها پناه دهد. راکوئل همسر ژنرال ماسیاس زنی به شدت آرمان‌گرا و طرفدار ارتش فدرال است و اعتقاداتی دارد که به خاطر آن جنگ و کشتار را مجاز می‌شمارد. از همینجا چالش بین این زن و انقلابیون آغاز می‌شود که پایان خوشی نخواهد داشت.



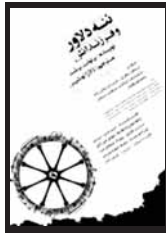
## گرگ‌های دوست نداشتنی

نمایش «گرگ‌های دوست نداشتنی» به نویسندگی و کارگردانی علیرضا جعفری مرام با بازی احمد خیرآبادی، محیا سالاری، سحر صفر پور و پارسا پولادوند از ۵ فروردین تا ۱۰ اردیبهشت در سالن گوشه فرهنگسرای نیاوران به روی صحنه رفت. این اثر پشت صحنه قصه‌ها را روایت می‌کند که در آن گرگ‌های بدجنس داستان‌های مختلف به اتفاقات ناگوار و وضعیتشان اعتراض می‌کنند و در این میان مادر بزرگ که راوی نمایش است به دنبال چاره‌ای می‌گردد تا قصه‌ها به هم نریزند و مشکل گرگ‌ها هم حل شود.



## ننه دلاور و فرزندانش

نمایش «ننه دلاور و فرزندانش» نوشته برتولت برشت ترجمه دلارا نوشین به کارگردانی امیر دژاکام و بازی حسین محب اهری، مه لقا باقری، امیر کربلایی‌زاده، مرتضی رستمی، حمید فلاحی، علی محمد رادمنش، حسین شهبازی، هدیه آزاده، ابوالفضل جمشیدی، آزاده نوبهار، سنا رضایی، معصومه رحمتی، محمد رحیمی، شبنم ابریشمی، صادق ملکی، حامد پورمحمد، مجید رسام، لیلا حقانی، عارف عباسی، مرثین واقفی، عاطفه بدیعی و محمود صفری از ۸ تا ۳۱ فروردین در سالن چهارسو مجموعه تئاترشهر به روی صحنه رفت. این نمایش داستان آنا است که با سه فرزند خود در زمان جنگ با یک گاری دستی دستفروشی می‌کند، اما هر سه فرزند خود را از دست می‌دهد زیرا...



## ظندگی زندگی

نمایش «ظندگی زندگی» به نویسندگی و کارگردانی کوروش سلمانی در پلاتو آفتاب بندرعباس به روی صحنه رفت. ظندگی زندگی حکایت زندگی آدم‌هایی از طبقه متوسط جامعه است که سعی می‌کنند خود را به هر شکلی با قواعد زندگی مدرن همراه کنند. قوانین زندگی خود را زیر پا می‌گذارند و برای رسیدن به جایگاهی که در زندگی امروزی به آن رفاه می‌گویند تلاش می‌کنند و قواعد و ضوابط انسانی، اخلاقی و اجتماعی را به چالش می‌کشند.



## چمدان

نمایش «چمدان» به نویسندگی و کارگردانی فرهاد آئیش و بازی شقایق فراهانی، مانده طهماسبی، رامین ناصر نصیر، شبنم فرشادجو، حمیدرضا نعیمی، بهناز نازی، نقی سیف جمالی، خسرو پسیانی، مهسا طهماسبی، بهنام دارابی، عزالدین توفیق، عرفان برزین (بازیگر خردسال) و فرهاد آئیش از ۲۰ بهمن تا ۳۱ فروردین ماه در سالن اصلی مجموعه تئاتر شهر به روی صحنه رفت.



این نمایش که اقتباسی از نمایشنامه ای به همین نام نوشته کوبو آبه با ترجمه فرهاد آئیش است در دو قسمت به روی صحنه رفت. قسمت اول داستان دو انسان است که دربارہ یک راز پنهان در خانه (چمدان) دست به گریبان هستند... قسمت دوم داستان انسان‌هایی است که وارد ناکجاآبادی شده‌اند، اما نمی‌دانند از کجا آمده و به کجا می‌روند و هر کدام چمدانی بر دست دارند، تا اینکه...

## مثل شلوار جین آبی

نمایش «مثل شلوار جین آبی» نمایش برگزیده چهارمین فستیوال مونولیو ۱۳۹۲ به نویسندگی، کارگردانی و بازی احسان گودرزی از ۱۵ فروردین تا ۱۵ اردیبهشت در تئاتر مستقل تهران به روی صحنه رفت. این نمایش موضوعی عاشقانه دارد و با ساختاری غیرخطی و سیال ذهن زندگی مردی عاشق را روایت می‌کند که بعد از کشته شدن همسرش در حیرانی زندگی می‌کند.



## هویت پروانه‌های مرده

نمایش «هویت پروانه‌های مرده» اثر برگزیده هجدهمین جشنواره تئاتر دانشگاهی به نویسندگی و کارگردانی احمد سلگی با بازی سها آردم، آیدا توتونچی، مهران میری و امیرمسعود واعظ تهرانی از ۱۷ فروردین تا ۱ اردیبهشت در سالن بزرگ تالار مولوی به روی صحنه رفت. این نمایش داستان چهار بازیگر است که در ابتدای ورود تماشاچیان به سالن نمایش و قبل از آمدن نور زندگی خود را مرور می‌کنند.



## شاهزاده خانم بد ترکیب

نمایش «شاهزاده خانم بد ترکیب» نوشته اوراند هریس با ترجمه حسین فدایی حسین به کارگردانی مریم کاظمی و بازی حسین محب اهری، مریم کاظمی، میترا کریم‌خانی، هایده حسین‌زاده، شراره طیار، پریسا فلاح زاده، نازنین صفا، مسعود مهرابی، سعید قره داغلی، شیما میرمهدی، نرگس صفامنش، مهدی رمضان‌زاده، مریم علیپور، پویا ششپری و ماندانا عبقری و مهرداد زمانی از ۸ تا ۲۴ فروردین در تالار هنر به روی صحنه رفت. در داستان ما شاهزاده خانم بدترکیب دارای درون و رفتاری بد است و این باعث می‌شود زشت و ناخوشایند به نظر برسد. تصمیم او برای تغییر، ما را به حرکت وا می‌دارد تا با او همراه شویم و ببینیم آیا موفق خواهد شد بدی‌هایش را دور بریزد و زیبا شود. این اثر نمایشی، فلسفه و مفهومی عمیق را در خود دارد و مزیت آن در رساندن پیام خود به طور غیر مستقیم از طریق داستانی جذاب و شخصیت‌های دوست‌داشتنی است.



## ساعت بیست

نمایش «ساعت بیست» به نویسندگی و کارگردانی سید علی موسویان با بازی مهرخ افضل، فاطمه امینی، حسین پور کریمی، محمد زوار بی‌ریا، فریبا شاهسون، سروش طاهری، علی طاهری، علیرضا مهران، آرزو نبوت و مهدی نصرتی از ۹ تا ۲۰ فروردین در سالن قشقایی مجموعه تئاتر شهر به روی صحنه رفت. این نمایش داستان خانواده ای است که می‌خواهند به مسافرت بروند و هیچ کس حاضر به نگهداری پدر علیل خانواده نیست. با برملا شدن رازی همه چیز به هم می‌ریزد.





## سوراخ

نمایش «سوراخ» به نویسندگی و کارگردانی جابر رضانی، دراماتورژی محمد چرمشیر و بازی آتیلا پسیانی، هوتن شکیبا، داریوش موفق، وحید آقاپور، هانی عبدالمجید و روح‌اله حق‌گوی لسان کاری از گروه «سوراخ تو دیوار» از ۱۷ فروردین تا ۱۰ اردیبهشت در تئاتر مستقل تهران به روی صحنه رفت.



جابر رضانی می‌گوید: این نمایش سومین گانه از سه گانه «سرگ و دوشیزگی» است که پیش از آن دو گانه اول را با عنوان «اسکس» و «صدای آهسته‌ی برف» به صحنه بردیم، اما «سوراخ» در شیوه اجرایی و روایی هیچ ارتباطی با دو نمایش قبلی ندارد.

## کله پوک‌ها

نمایش «کله پوک‌ها» نوشته نیل سایمون، ترجمه شهرام زرگر به کارگردانی هومن رهنمون و بازی محمد حسین میربابا، محمد اقبال رجبی، سمیه الیاسی، حسن بصیری، محمد طایفه، عباس کربلایی، هدیه درویشی، مسعود شیرخانی، فریده فکری، امیرحسین فاتحی، هنگامه قدیمی، نوا ابوالقاسم، مهتاب کیوان جو، محمد رضا مفتاحی، پیام سپاهی فرد، مونا حیدری، آرزو دانایی، صائب کریمی، یارا رودبار و عماد آقا رفیعی از ۲۵ فروردین تا ۲۵ اردیبهشت در سالن اصلی تالار محراب به روی صحنه رفت.

«کله پوک‌ها» یکی از آثار شاخص نیل سایمون، نویسنده معاصر آمریکایی در حوزه طنز اجتماعی است که برای نخستین بار در دهه ۷۰ منتشر شد. سایمون برخلاف دیگر آثارش فضای این نمایشنامه را غیرآمریکایی شکل داده است. ماجرای این نمایشنامه در روستایی دور افتاده در کشور اوکراین به نام «کولینچیکف»



رخ می‌دهد. در سال ۱۸۹۰ میلادی، لئون تولچینسکی، معلم ۳۰ ساله به این دهکده وارد می‌شود و درمی‌یابد که اهالی دچار نفرینی شده و کارهای خلاف عقل و وارونه انجام می‌دهند یا به عبارتی کله‌پوک شده‌اند. او...

## اثر پرتوهای گاما بر روی گل‌های همیشه بهار ساکنان کره ماه

نمایش «اثر پرتوهای گاما بر روی گل‌های همیشه بهار ساکنان کره ماه» نوشته پل زیندل، ترجمه شهرام زرگر به کارگردانی محسن حاج نوروزی و بازی سحر صفریان، سهیلا امینی، زهرا علینژاد و زینب حسینی از ۱۰ تا ۱۵ اردیبهشت در سالن استاد فنی‌زاده مرکز آفرینش منشور هنر به روی صحنه رفت.

این نمایش روایت زندگی دختری نوجوان به نام تیلی است. او که در کنار مادری آشفته حال و خواهری صرعی زندگی می‌کند از پروژه علمی‌اش به عنوان تنها تکیه‌گاه زندگی‌اش یاری می‌جوید. وی به بررسی



تأثیر پرتوهای گاما بر گل‌های همیشه بهار می‌پردازد. نمایشنامه برای مضمون علمی‌اش لایه‌های روانی و روابط عاطفی شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد. گفته می‌شود نویسنده از تجربه‌های کودکی خودش در خانه‌ای بدون پدر با مادری عصبی و خواهری صرعی و علاقه به گل‌های همیشه بهار یاری جسته است.

## طرب‌نامه مبارک (خیمه‌شب‌بازی)

نمایش شاد و موزیکال «طرب‌نامه مبارک» (خیمه‌شب‌بازی) به کارگردانی آنا نمکچیان و عروسک‌گردانی و صدایشی مونا نمکچیان، سهیل پورجعفر، آنا نمکچیان و امید ملانوروزی از ۲۵ تا ۲۷ فروردین در تماشاخانه دراما به روی صحنه رفت.



این نمایش به شیوه‌ی تلفیقی (ادغام خیمه‌شب‌بازی و پرده‌خوانی) با محوریت شخصیت اصیل مبارک و با بهره‌گیری از موسیقی اصیل ایرانی و اجرای زنده نوازندگان به روی صحنه رفت.

## زندگی پوست‌های شکلاتی

نمایش «زندگی پوست‌های شکلاتی» به نویسندگی و کارگردانی نازنین والاجم با بازی رضا بهرامی، مریم میرعابدی و فرزین محدث از ۲۴ فروردین تا ۲۴ اردیبهشت در تماشاخانه هامون به روی صحنه رفت.

فضای این نمایش تحت تأثیر فضای جنگ است. سلطه‌ی نظامی و افکار شبیه نازی پس از جنگ جهانی دوم. جهانی در روزمرگی‌ها و در روند یک درمان روانی. درمان روانی که به شیوه‌ی گروه درمانی تجربه می‌شود... مرد مجری، برنامه تلویزیونی خود را با آشفته‌گی‌ها و خطوط قرمز اجرایی بر صحنه می‌برد و نامه‌ی یک زن را می‌خواند که می‌خواهد با مردی طلاساز ازدواج کند. زن از احترام به مردگان و ترس از قضاوت دیگران می‌گوید و به هم خوردن ازدواج دومش را با مرد طلاساز به گردن هر کسی به جز خودش می‌اندازد. افسر اتریشی، اولین همسر زن بوده و به دلیل رفتن بر روی مین به جای یک افسر نازی آلمانی مرده است. او پس از مرگ عاشق بهشت و رهایی آنجا شده است و حاضر نیست به زمین برگردد برای همین خودش را از ماجرای ازدواج زن کنار می‌کشد.

زن همچنان به دلیل به هم خوردن ازدواجش با طلاساز، در فکر انتقام از اطرافیانش است و خود را مقصر نمی‌داند. تنها کسی که به فکر فرار از این وضعیت می‌افتد، مرد مجریست که او هم به خاطر داستان زندگی خودش تن به گروه درمانی داده و در این درمانگاه اسیر شده است... زن تحت شرایطی حاضر می‌شود به بازی خودش پایان دهد... و بار دیگر چرخه‌ی گروه درمانی به دلیل حضور و انتقام مرد مجری از همسرش به راه می‌افتد...



## فرار از زندان ۲

نمایش «فرار از زندان ۲» به نویسندگی و کارگردانی عباس عبدالله زاده با بازی مقصد اسلامی و افشین غیائی از ۱۹ فروردین تا ۱۷ اردیبهشت در سالن گوشه فرهنگسرای نیاوران به روی صحنه رفت.



فرار از زندان ۲، یک کمدی موقعیت است که ماجرای دو زندانی افغان را در شب فرارشان از زندان روایت می‌کند.

## بیهوهای غمگین سالار جنگ

نمایش «بیهوهای غمگین سالار جنگ» نوشته محمد امیر یاراحمدی به کارگردانی شهاب الدین حسین پور و بازی گلاب آدینه، شیرین بینا، مونا فرجاد، حمید رحیمی، محمد صدیقی مهر و حمیده مستعان از ۲۶ فروردین تا ۲۶ اردیبهشت در سالن استاد سمندریان مجموعه تماشاخانه ایرانشهر به روی صحنه رفت.



این نمایش داستان خانه، خاندان و سرنوشت سه زن بیهو «محمدتقی خان سالار جنگ» را روایت می‌کند که پس از مرگ همسرشان با پیشکار دغل باز و ریاکار و چپاولگرش مواجه می‌شوند...

## یافت‌آباد

نمایش «یافت‌آباد» به نویسندگی و کارگردانی سید محمد مساوات و بازی احسان بهلولی، نوشین کریمی، محمد علی محمدی، رومینا مومنی، تینو صالحی، لیندا کیانی، حمیدرضا محمدی و پوریا رحیمی سام از ۲۶ فروردین تا ۲۶ اردیبهشت در سالن استاد سمندریان مجموعه تماشاخانه ایرانشهر به روی صحنه رفت. کارگردان این نمایش می‌گوید: «یافت‌آباد» یک نمایشنامه رئالیستی است که زمان آن به همین روزهای ما نزدیک است و ماجرای آن در یک خانه روایت می‌شود.



## تشپ کال

نمایش «تشپ کال» نوشته رولد دال به کارگردانی مرجان پورغلامحسین و بازی بیتا بهارلو، فاطمه پورهاسمی، رودابه کاشانی، گلنوش طاهری، مژگان حامدی و پیمان فاطمی کاری از گروه پویه از ۱۹ فروردین تا ۳ اردیبهشت در سالن موج نو به روی صحنه رفت.



این نمایش داستان آقای هویی است که دلباخته همسایه‌اش خانم سیلور است و خانم سیلور دلباخته الفی لاکشت کوچکش. آقای هویی برای رسیدن به خانم سیلور تنها کاری که می‌تواند بکند به دست آوردن دل الفی است. اما آیا آقای هویی موفق می‌شود...

## رنگ رنگ نقاشی

نمایش «رنگ رنگ نقاشی» نوشته عباس دوست قرین، کارگردانی بهرام دوست قرین و بازی رامین خزایی، مریم الهامیان، شیما لطیفی، مرتضی عبداللهی، یاسمین زارعی و صالحه اسدی از ۱۸ فروردین تا ۱۸ اردیبهشت در تالار هنر به روی صحنه رفت.

رنگ، رنگ، نقاشی که برنده جایزه یونیسف جهانی نیز شده از جمله نمایشنامه‌های مدرسه‌ای برای اجرای دانش‌آموزان مقطع ابتدایی تنظیم شده است که در قالب نمایش عروسکی و با ترکیبی از نثر ساده و آهنگین اجرا می‌شود. موضوع نمایش، تابلوی نقاشی نیمه کاره یک روستاست که تنها نیمی از آن رنگ‌آمیزی شده است. پسرزن، مرد چوپان و پسرک فلوت زن و چند پسرچه دیگر در قسمت رنگ‌آمیزی شده و مردی ژولیده با دختر چوپان و یک پسرک نیمه کاره و چند پسرچه در قسمت رنگ نشده، طرح‌های تابلو و شخصیت‌های نمایشنامه را تشکیل می‌دهند...



## حساب پرداخت نمی‌شه

نمایش «حساب پرداخت نمی‌شه» نوشته داریو فو ترجمه زنده یاد جاهد جهانشاهی به کارگردانی کاوه مهدوی و بازی مهسا مهجور، شهرام قائدی، علیرضا مهران، فرامرز قلیچ خانی، معصومه شیخ زاده و غزاله جزایری از ۱۸ فروردین تا ۱۲ اردیبهشت در سالن سایه مجموعه تئاتر شهر به روی صحنه رفت.



داستان این نمایش در خصوص زنی است که برای خرید روزانه به سوپرمارکت رفته و متوجه می‌شود که قیمت‌ها نسبت به ماه قبل چند برابر شده، در برخورد با مدیر سوپرمارکت مردم عصبانی شده و سوپرمارکت را غارت می‌کنند، مدیر سوپرمارکت شکایت کرده و پلیس وارد عمل می‌شود...

## دو نقطه خط صاف

نمایش «دو نقطه خط صاف» به نویسندگی و کارگردانی کیمیا کاظمی و بازی نیکان راست قلم و شهاب مهربان از ۲۴ فروردین تا ۱۲ اردیبهشت در تئاتر باران به روی صحنه رفت. این نمایش داستان دانش‌آموزی است که معلم خصوصی ادبیات خود را در اتاق زندانی کرده است. او گمان می‌کند معلم از مادر گمشده‌اش با خبر است.



گفتنی است: این نمایش در اولین دوره جشنواره تئاتر دانشگاهی باران خوانش شد و به عنوان اثر برگزیده بخش نمایشنامه‌خوانی، نمایشنامه‌نویسی، برگزیده بازیگری زن و کاندیدای بازیگری مرد انتخاب شد.

## پلیس

نمایش «پلیس» نوشته اسلامیر مروژک به کارگردانی امین یزدانی نژاد و بازی مهان راد، کیوان جدیری، ساره شاندیز، سپیده لاریجانی، سایه معینی، امین موحدی پور، محمد هدایت زاده، شهاب عباسیان، نگین تبرا و سعید کرمی از ۲۱ فروردین تا ۱۰ اردیبهشت در تماشاخانه کلاسیک به روی صحنه رفت.



این نمایشنامه از جمله آثار شاخص مروژک و اولین متن بلند وی نیز به حساب می‌آید که در سال ۱۹۶۰ به نگارش در آمده است. مروژک در این نمایشنامه سیستم‌های سیاسی کمونیستی زمان خود را که بخش بزرگی از شرق اروپا را اشغال کرده بودند به چالش می‌کشد و بدون جانبداری و قضاوت سعی می‌کند دیدگاه طنز و تند خود را در نمایش به تصویر درآورد.

## اسلحه ناموس منه

نمایش «اسلحه ناموس منه» به نویسندگی و کارگردانی احسان گودرزی با بازی مرتضا درویش از ۱۵ فروردین تا ۱۵ اردیبهشت در تئاتر مستقل تهران به روی صحنه رفت.



# نیم نگاه

تئاتر هنری بنیادین است که به واسطه حضور زنده هنرمند بر صحنه و تاثیرگذاری سریع بر مخاطب از دیگر هنرها متمایز می‌شود. صاحب‌نظران بر این عقیده‌اند که اگر قرار است جایگاه فرهنگی جامعه‌ای را در یک دوره تاریخی مشخص مورد ارزیابی قرار دهیم، ناگزیر باید منزلت تئاتر و هنرمندان این عرصه در نگاه برنامه‌ریزان و مخاطبان آن جامعه را ارزیابی کنیم. آنچه در ادامه این مطلب می‌خوانید ارزیابی برخی از هنرمندان ما به عنوان بخشی از این مخاطبان و برنامه‌ریزان تئاتر کشور از وضعیت کنونی تئاتر شهر و کشورشان است.

داریم نمایش «خانم» نوشته امیرحسین طاهری را برای اجرای عموم آماده کنیم. این نمایش برداشتی آزاد و روان‌شناسانه از نمایشنامه «کلفت‌ها» نوشته ژان ژنه است. می‌خواهیم این نمایش را تا پایان خرداد ماه به روی صحنه ببریم. اجرای نمایش «زندگی در رادیکال رزلب و شامپو» اجرای پیشین گروه نمایش پلک بود.



## حمیدرضا سلیمانی / سیستان و بلوچستان

ما منتظر هستیم

حمیدرضا سلیمانی رئیس سابق انجمن نمایش استان سیستان و بلوچستان در گفت‌وگو با مجله نمایش

وی افزود: کارگردانی این نمایش را من و آقای پیمان کرم‌زاده به صورت مشترک با هم انجام می‌دهیم. ما هم برای آماده‌سازی و اجرای این نمایش و سایر نمایش‌هایی که روی صحنه می‌بریم مانند همه گروه‌ها و هنرمندان تئاتر در جای جای این کشور در شرایط حاضر با مشکلات و مسائل گوناگونی مواجه هستیم. از جمله اینکه ما بازیگرهای توانا و آموزش دیده در شهرستان‌ها نداریم که به اعتقاد من این از بزرگ‌ترین معضلات تئاتر در شهرستان‌ها است. اما با تمام این مشکلات گروه اجرایی ما هیچ‌گاه دست از تلاش و فعالیت در عرصه تئاتر برنداشته‌اند و از این پس هم تمام تلاش خود را می‌کنند تا تئاتر استان را هر چه بهتر و آن‌گونه که شایسته آن است به کشور معرفی کنند تا همگان بدانند هیچ محدودیتی در استان مانع به روی صحنه آمدن نمایش نخواهد شد.

این کارگردان تئاتر یادآور شد: متأسفانه بیشتر گروه‌های تئاتری در لرستان برای حضور در جشنواره‌ها خصوصاً جشنواره استانی کار می‌کنند و کمتر اجرای عمومی نمایش را مدنظر قرار می‌دهند زیرا نبود بودجه مناسب برای اجرا و عدم تبلیغات کارآمد باعث می‌شود تا آثار نمایشی که به روی صحنه می‌روند در یکی دو روز اول خود با بحران بی مخاطبی مواجه شوند. اما با تمام این مشکلات من معتقدم باز هم کورسوی امید تئاتر لرستان روشن است و امیدوارم در آینده‌ای نزدیک این کورسو به منبعی از نور تبدیل شود.

وی در خاتمه افزود: من و خانم پگاه فزونخواه بعد از اجرای نمایش «حکایت فین» به روایت جن جین» در سال جاری تصمیم

محبوبه صادقی



## امیرمحمد حسنونند / لرستان

همچنان استوار

امیرمحمد حسنونند کارگردان، بازیگر و از اعضای گروه نمایشی پلک در لرستان به مجله نمایش گفت: گروه نمایشی پلک در جدیدترین برنامه‌های خود قصد اجرای نمایش «حکایت فین» به روایت جن جین» نوشته ابوالفضل حاجی علی خانی که به تازگی در تهران به روی صحنه رفته است را برای اجرای عمومی در سطح استان و همچنین برای جشنواره فجر استانی دارد. در حال حاضر تمرین خود را شروع کرده‌ایم.

در این نمایش چهار جن به همراه دوست آدمیزادشان گوشه‌هایی از زندگی امیرکبیر را در حمام فین کاشان روایت می‌کنند.

گفت: به تازگی نام گروه همان را که «مانا» بود به گروه نمایش «وانوشه» تبدیل کردیم. در این گروه هم هنرمندان با تجربه و قدیمی مانند سلمان صالح زهی، سید مهدی هاشمی، سید ابوالفضل هاشمی، آناهیتا ریسباف حضور دارند هم تعدادی از هنرمندان جوان که ما در این گروه هر ساله نمایش‌هایی را به قصد اجرای عمومی در استان و سایر شهرهای استان آماده اجرا می‌کنیم. برای سال جدید هم تا الان اجرای دو نمایش بزرگ را در برنامه خود قرار داده‌ایم. یکی از این نمایش‌ها «یعقوب لیث صفاری» نوشته سید مهدی هاشمی از اعضای برجسته گروه ما است.

وی افزود: از آنجا که تا کنون کسی در آثار خود به یعقوب لیث صفاری نپرداخته است، ما وظیفه خودمان دانستیم تا این کار را انجام بدهیم. خوشبختانه متن ما مورد تأیید قرار گرفته و ما پیش از تعطیلات نوروز تمرین‌های خود را آغاز کرده ایم ولی به دلیل اینکه مسائل مالی هنوز مشخص نشده است منتظر هستیم. به محض اینکه این مورد حل شود حتماً تمرین‌ها را از سر خواهیم گرفت و تاریخ دقیق اجرای عمومی را هم مشخص خواهیم کرد ولی پیش از اجرای عمومی تصمیم داریم این نمایش را در جشنواره استانی سیستان بلوچستان و بعد از آن در چابهار و شمال استان سیستان و بلوچستان اجرا کنیم.

سلیمانی درباره حمایت اداره کل ارشاد سیستان و بلوچستان از اجراهای عمومی گفت: متأسفانه تا کنون اداره کل ارشاد در سیستان و بلوچستان هیچ کمکی برای اجراهای عمومی به ما نکرده است تا جایی که دیگر آمیدی به حمایت آنها نداریم. حتی آن زمان که من مسئول انجمن نمایش استان بودم بخش عمده جشنواره‌ها را با توجه به اعتبارات شخصی خودمان برگزار می‌کردیم و ما هر سال تنها بخشی از بدهی‌های سه سال قبل را دریافت می‌کردیم. برای اجرای نمایش «یعقوب لیث صفاری» هم دوستان ما در بنیاد یعقوب شناسی قول‌هایی به ما داده‌اند ولی تاکنون عملی نشده و ما منتظر هستیم.

رئیس سابق انجمن نمایش سیستان و بلوچستان در ادامه گفت: من بنا به علاقه‌ای که به کار با بچه‌های معلول دارم در اسفند ماه سال گذشته یک نمایش با نام «هامون من، تفتان تو، ایران ما» که یک کار فرم بود را در جشنواره معلولین کویر

در مشهد اجرا کردیم که توسط اساتیدی همچون دکتر قطب‌الدین صادقی، رضا صابری و وحید لک مورد داوری قرار گرفت و در چهار بخش متن، کارگردانی، موسیقی و پوستر و بروشور رتبه‌هایی به دست آورد. امسال تصمیم دارم یک نمایش دیگر را هم با همان بچه‌ها آماده اجرا کنم هرچند کار سختی است زیرا این بچه‌ها شرایط خاصی دارند.

گفتنی است: اجرای نمایش «تکیه در دولت» به کارگردانی آناهیتا ریس باف آخرین کار گروه وانوشه در سال گذشته بود.



### امید الماسی‌نیا / منطقه آزاد قشم قشم در سال گذشته و سال پیش رو

امیدالماسی‌نیا دبیر انجمن هنرهای نمایشی منطقه آزاد قشم در گفت و گو با مجله نمایش گفت: در سال ۹۴ انجمن نمایش در قشم کارهای بسیاری انجام داد، از جمله اینکه در ابتدای سال دومین اردیبهشت تئاتر جزیره قشم را با حضور استاد یدالله آقاعباسی و همه‌ی هنرمندان عرصه هنرهای نمایشی از حوزه‌های بازیگری و کارگردانی برگزار کرد. ما از این فرصت استفاده کردیم و کلاس‌های آموزشی در زمینه بازیگری را توسط مهمانان این برنامه برای علاقه‌مندان برپا کردیم که بالغ بر ۵۰ نفر در این طرح شرکت کردند. در این مراسم طی گزارشی از سوی رئیس انجمن هنرهای نمایشی شعبه منطقه آزاد قشم عملکرد سال گذشته و همچنین برنامه‌های سال آینده به سمع و نظر حاضرین رسید و همچنین معاونت محترم فرهنگی، اجتماعی و گردشگری حجت الاسلام والمسلمین سید مهدی موسوی اجاق طی سخنرانی بر اهمیت تئاتر تأکید کردند و در پایان از کمیل جعفری و سمیه قاسم بلوچی به عنوان فعالین برتر تئاتر شهرستان و مجید جعفری، مهدی زارعی، موسی مومن نسب، ابوطالب

احدی، اکبر ریسی، حامد ماهیگیر، محدثه اسحاقیان، مطهره مشهدی و نرگس پورگیوی به عنوان فعالین عرصه نمایش شهرستان تجلیل به عمل آمد.

وی افزود: برگزاری دومین جشنواره تئاتر جزیره قشم در مهرماه ۹۴ همزمان با برگزاری جشنواره تئاتر استانی سراسر کشور از دیگر کارهای انجمن نمایش استان بود؛ دبیرخانه جشنواره پس از بازبینی ۸ اثر نمایشی متقاضی حضور در این جشنواره، ۵ نمایش «میان عقل و نفس» به نویسندگی و کارگردانی آقای علی ذاکری از جزیره هرمز، «گهواره‌ای برای دریا» به نویسندگی و کارگردانی آقای عبدالرسول دریا پیمان از جزیره هرمز، «ما چهار نفر بودیم» به نویسندگی آقای مرتضی شاه کرم و کارگردانی آقای کمیل جعفری از جزیره قشم، «ارباب ملک» به نویسندگی و کارگردانی آقای ابوطالب احدی از جزیره قشم و «آخرین چهارشنبه ماه» به نویسندگی و کارگردانی آقای امید الماسی‌نیا از جزیره قشم را به عنوان آثار منتخب خود معرفی کرد که در نهایت بعد از برگزاری این جشنواره، نمایش‌های «آخرین چهارشنبه ماه» به نویسندگی و کارگردانی امید الماسی‌نیا و «ما چهار نفر بودیم» به نویسندگی مرتضی شاه کرم و کارگردانی کمیل جعفری به جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر راه یافتند.

الماسی‌نیا در ادامه در خصوص برنامه‌های انجمن نمایش منطقه آزاد قشم در سال ۱۳۹۵ هم گفت: برگزاری گارگاه‌های آموزشی برای گروه‌های نمایشی در زمینه‌های: بازیگری، کارگردانی و نویسندگی، برگزاری سومین جشنواره تئاتر استانی، فرستادن هنرمندان به مرکز هنرهای نمایشی برای شرکت در کارگاه‌های آموزشی، حمایت از گروه‌های نمایش جزیره قشم برای اجرای عمومی، برگزاری جشنواره تئاتر ساحلی خلیج فارس، برگزاری جلسات نمایشنامه‌خوانی با حضور گروه‌های فعال و دعوت از گروه‌های لارک، هرمز، سلخ، طولا و هنگام برای اجرای عمومی در قشم در دستور کار ما قرار دارد.

ما چهار نفر بودیم به کارگردانی کمیل جعفری نمایشی بود که در سال گذشته با حمایت از انجمن نمایش منطقه آزاد قشم اجرای عمومی خود را پشت سر گذاشت.

# مخاطبان و ماهنامه نمایش



شیرین رضائیان

در نقد هم به نقاط ارزنده و مثبت توجه می‌شود هم به نقاط ضعیف و مشکل آفرین. معمولاً انسان‌ها و سازمان‌ها، افرادی که نقدشان می‌کنند را دوست ندارند. حال اینکه نقد نیروی بزرگی است و انسان و سازمان‌ها را به سوی تکامل می‌کشاند و اگر از تو و سازمانت نقد نمی‌شود مطمئن باش که در راه اشتباه هستی. آنان که کارهایشان نقد می‌شود خواه ناخواه به نقد توجه می‌کنند و خود را اصلاح می‌کنند حتی اگر ادعا کنند تحت تأثیر قرار نگرفته‌اند. از آن جایی که همه از ستایش شدن و مورد توجه قرار گرفتن خوششان می‌آید، از انتقاد نفرت دارند. با این وجود مجله نمایش در بخش مخاطبان و ماهنامه نمایش پذیرای انتقادات و پیشنهادات مخاطبان این مجله و علاقه‌مندان به هنر نمایش است تا شاید بتواند به این وسیله صدای آنها را به گوش مسئولین و سیاست‌گذاران تئاتری برساند و مطمئن است این اتفاق تنها با همراهی و همکاری همه هنرمندان تئاتر می‌افتد و حتماً در بهتر شدن مجله خودتان ما را یاری می‌دهد.

## سلمان فارسی صالح زهی

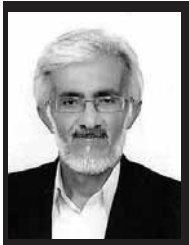
خسته نباشیدی جانانه به یاران دست اندرکار

ه‌وحق مددی، مولانظری.

سلام، سلامی به عطرزیبای بهاران، باطعم گس

نمایش.

مجله وزین و ارجمند نمایش به نظر حقیر تنها نامه زیبای هنر نمایش ایران زمین است که با همت و تلاش یارانی خوش قریحه و لطیف اندیشه و اهل فن، دیده‌گان مشتاق اهالی نمایش را بر سفره دیدار خویش می‌نشاند، تا دوستداران و عاشقان هنر فرهمند نمایش

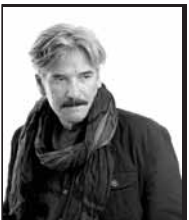


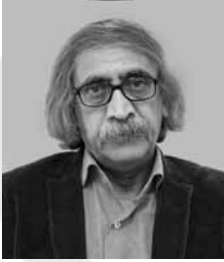
بخوانند و ببینند و لذت ببرند، بیاموزند و بیاموزانند و در نهایت این انس و آشنایی خانواده نجیب نمایش ایران و سایر علاقه‌مندان و هنرمندان بشود خاطراتی سرشار از یاد و یادمان و کتابی دیگر نقش بندد در ذهن و یاد خوانندگان و بخصوص تأثیران ایران در هر ماه، معرفی کتاب‌های نو و سبک‌های گوناگون و متنوع نمایشی، نقدها و نظرات، تحقیق و پژوهش، ارائه ایده‌هایی نو و بازگشایی پرونده نمایش‌های جلیل در گذشته و حال، پاسداشت بزرگان تئاتری سفر کرده، و تکریم نام نیک نیکان نمایش، عکس‌های یادگاری از بازیگران و کارگردانان و نویسندگان از زمان‌های دور، بازگشایی و بازخوانی پرونده نمایش‌های موفق و خلاصه هر آنچه مربوط به هنر عزیز و دوست داشتنی تئاتر است همه و همه در مجلدی گرانسنگ با عنوان: مجله نمایش یکجا جمع گشته با همت دوستان عاشق تا بگویند که: تئاتر ایران چه خوب است بزرگ است، عزیز است، ارجمند است و هنوز نفس می‌کشد و اخبار مجله هم حکایتی دارد که: فانوس رنگ رنگ و زیبای صحنه در تئاتر ایران هر چند، گاه: کم‌سو، گاه بی‌سو، و گاه نور افشان، همچنان روشن است و نور می‌پاشد به اطراف و اکناف ایران و جهان... و خسته نباشیدی جانانه به یاران دست‌اندرکار مهربانان و گرانقدران مجله نمایش: دست‌های کاونده و گلستان درد نکند، به امید روزی که مجله نمایش علاوه بر ایران عزیز در تمام کشورهای جهان بر دکه‌های مطبوعاتی بدرخشد و اگر مسئولین عزیز اندکی تبلیغ آن هم از نوع تلویزیونی را چاشنی مجله نمایش کنند، آنوقت می‌شود: عالیترین مجله نمایش دنیا... .

## رضا صابری

باید با قامت تمام ایستاد و حمایت کرد

همچنان تئاتر در کشور ما در مواجهه‌ی با سایر کوشش‌های هنری در نزد مردم و مسئولان ذریبط هر کدام به نوعی کم اهمیت و دغدغه‌آمیز نیست؟! در رسانه‌های معتبر، تئاتر در حد چند خبر کوتاه! و گاه به گاه نمایش آثاری تکراری، کهنه و بی‌هدف در یکی از شبکه‌های تلویزیونی... همچنان تئاتر در کشور ما از کمبود تئوریسین، مدیران فهیم و دلسوز و شایسته رنج





### علی رضایی جادوی نمایش

اگرچه خرمای مجله نمایش بر نخل می‌درخشند، اما به دست کوتاه ما شهرستانی‌ها نمی‌رسد. کاش برای توزیع کشوری آن فکری اساسی می‌شد. می‌گویند جوینده یابنده است اما ما هرچه می‌گردیم در این دیار پیدایش نمی‌کنیم.

هرچند در این سن و سال آرد خود

را بیخته و الک خود را آویخته‌ام، اما بر ذهن و زبانم جادوی نمایش فرمانروایی می‌کند. از این‌روست که مجله رزق روحم شده، با آن حال و هوای دیگری می‌یابم.

مقاله‌ها و نقدهایش راهگشایند و خبرها مزده رسانند که چراغ نمایش در گوشه و کنار سوسو می‌زند و از حال و روز این خانواده بزرگ تا حدودی باخبر می‌شوم.

مجله را که پیدا می‌کنم مثل صندوق مادر بزرگ‌ها در هم می‌ریزمش. به دنبال نقلی، کلوچه‌ای، نخود و مویزی، هرچند تلخ باشد و از همه مهم تر، بوی هنری که بادهای غربت از فضای خانه روده‌اند. مجله نمایش فرصت است برای واکاوی هنری که مادر همه هنرهای این دیار است.

مجله تخصصی که کاربلد است و راهش را پیدا کرده و همین امتیاز بالای جانش هم شده است که فرمود: «دشمن طاووس آمد پر او»

قصه این مجله قصه یک مویز و چهل قلندر است. هر گروه و دسته‌ای آرزویی دارند. شهرستانی‌ها انتظار دارند پنجره‌ای به سوی آنها باز شود و چشمی آنها را ببیند. مرکز نشین‌ها شاید حوصله دیدن این دلخوشی شهرستانی را نداشته باشند. یکی سفره دلش را پهن می‌کند، دیگری به دنبال مرهمی برای زخم‌هایش می‌گردد و هرکسی از ظن خود به تماشا می‌نشیند. در واقع به تماشای خود می‌نشیند و نسبت به آنچه که پیش رو می‌بیند خود را می‌سنجد و به یاد داستان کریمی خداوند می‌افتد که: «کریمخان زند به تماشای ساخت ارگی نشسته قلیان می‌کشید متوجه شد کارگر بنایی به او نگاه می‌کند و رو به آسمان آه می‌کشد، او را خواست و موضوع را جویا شد. کارگر بی‌نوا با اکراه گفت و کیل مرا عفو کند با خودم می‌گفتم خداوند تو که آن بالا نشست‌های کریمی، این وکیل هم که صاحب این مملکت است کریم است، من بیچاره خشت کش هم که آرزویم زدن یک پک به قلیان است نامم کریم است و...»

مجله نمایش از منظر دید این کریم‌ها به بوته نقد کشیده می‌شود.

هنرمند شهرستانی که اگر یک صندلی شکسته برای نمایش خود پیدا کند خدا را شکر می‌کند، به سراغ این مجله می‌رود، کارگردانی که سالن اصلی تئاتر شهر را هم برای اجرایش کم میبندد این مجله را ورق می‌زند، روی میز ارباب قدرت هم همین مجله قرار می‌گیرد، «تا یار که را خواهد و می‌لش به که باشد»

با این توقع و انتظار است که مجله باید راهی به سوی دل‌ها باز کند و فانوسی در گذرگاه هنر نمایش بیاویزد.

برای من شهرستانی این نور فانوس اگرچه ستاره سهیل است اما راه می‌نماید و به یادم می‌آورد که بنای این ارگ را کریم‌های خشت مال و خشت کش برافراشتند پس همان‌ها نیز باید از گزند روزگار در امانش بدارند.

مجله نمایش در بازتاب این آرزوها و ارائه راهکارها نقشی ارزنده دارد. از این‌روست که به خانواده این مجله خسته نباشید می‌گویم و آرزو می‌کنم در این بازتاب قلمشان نلرزد و نلغزد.

می‌برد؟؟ لذا تئاتر همچنان با توجه به گستردگی، جهانشمولی و اهداف انسان خواهانه‌اش برای توده‌های مردم کشور ما (تماشاگران واقعی تئاتر) شناخته نشده باقی مانده!!

در این شرایط پیچیده، مجهول و غم‌انگیز انتشار مجله‌ی نمایش فرصتی است که باید دیده بشود. از مهم‌ترین ویژگی‌های مجله‌ی نمایش همین که مستمر و منظم منتشر می‌شود.

اما مناسبانه به طریق نا منظم و محدود به دست اهل‌اش می‌رسد!!

مدتی است در طرح و آب و رنگ جلد و صفحه بندی، تیرها، سو تیرها و جانشانی تصاویر سعی می‌شود که مجله انضباط کیفی خودش را پیدا کند.

با آنکه مجله‌ی نمایش نظیر سایر مجلات و روزنامه‌های دولتی مجله‌های حاشیه‌ای، مناسبانه بیشتر در کشوی میز مدیران بعضا نالایق به ویژه در شهرستان‌ها خاک می‌خورد و عجیب آنکه به طرز لجوجانه‌ای از در اختیار گرفتن مجله به خوانندگان واقعی‌اش پرهیز می‌شود!!

همچنان: مجله‌ی نمایش را می‌توان در یک نگاه جدی و بی‌تعارف ارگان فعالیت‌های تئاتر پایتخت بر شمرد!!

همچنان تئاتر شهرستان به رغم تلاش مدیران در حاشیه‌ی مجله جا خوش کرده!! و اما و همچنان: مقدمه‌ی سردبیر از بخش‌های مهم، فاخر و ماندگار مجله است.

مجله‌ی نمایش در صحنه‌ی پر رقابت مجلاتی وزین و فاخر با جلد‌های پر رنگ و لعاب و چشم‌نواز، حجم و رنگ و طرح و تیرهای جاذب و خواندنی در پیشخوان ده‌ها به شدت کم رنگ، بی‌روح و فقیر است!!

با این همه خدا قوت دستشان درد نکند.

باید با قامت تمام ایستاد و حمایت کرد. . .

### اکبر آئین

#### چند خط در باب مجله نمایش



حالا دیگر مجله نمایش برای همه اهالی تئاتر به یک خوراک ماهانه تبدیل شده است و آنها که یک حس نوستالژی به نسل اول این مجله دارند باید خوب یادشان مانده باشد که تنها ارتباط بچه‌های تئاتر با همدیگر فقط از طریق این مجله بوده و بس.

سال‌ها گذشت چند بار پوست عوض کرد. هر از گاهی نیز چاپ نمی‌شد. بیشتر اوقات دو ماهانه بیرون می‌آمد. خیلی اتفاقات دیگر در این مسیر طولانی برایش افتاد اما از رو نرفت و همچنان چاپ می‌شد. حالا این بماند که با تغییر مدیریت‌ها سمت و سو عوض می‌شد یا اینکه گاهی به نظر می‌رسید مجله دیگر برای همه نبود اما باز خوب بود که چاپ می‌شد. خلاصه آنقدر زیر و رو شد تا رسید به جایی که الان شماره ۱۹۹ آن در دست ماست و کیفور خواندنش می‌شویم.

مجله هر چه بخواهی دارد از گفت‌وگو گرفته تا مقالات قدیمی و جدید و اخبار روز و نقد نمایش‌های روی صحنه و نقد و تحلیل کتاب و اخبار تئاتر شهرستان که برای ما شهرستانی‌ها شاید مهم‌ترین بخش باشد. چرا که به نظر می‌رسد این عدالت هیچگاه در هیچکدام از جنبه‌های خبری و تبلیغاتی مجلات، برنامه‌های تلویزیونی، برنامه‌های رادیویی و حتی نگاه خود مرکز تمام و کمال برقرار نبوده است. حالا این میان مجله نمایش است که به تئاتر شهرستان‌ها می‌پردازد چرا نباید خوشحال باشیم؟ از همین رو با زبان بی‌زبانی می‌خواهم بگویم دم مدیر مسوول، سردبیر، بچه‌هایی که قلم می‌زنند و بچه‌هایی که مجله را آماده چاپ و نشر می‌کنند گرم...

گفت‌و‌گو با بانو فریده فرجام

## نخستین زن

# نمایشنامه‌نویس ایرانی

نگین کهن



در طول تاریخ ایران زنان و مردان بسیاری بوده‌اند که اتفاقات مهمی را رقم زده‌اند و سرچشمه شکل‌گیری رخداد‌های قابل توجهی بوده‌اند. اتفاقاتی که بدون شک، ایجاد آنها به هیچ عنوان بدون دغدغه نبوده و به ثمر رساندن آنها نیازمند پشت سر گذاشتن سختی‌ها و کار طاقت‌فرسا بوده است. بی‌گمان ایجاد چنین روندی و خلق نخستین آثار بسیار سخت‌تر بوده و با واکنش‌های متفاوتی روبه‌رو شده است. در این میان، حضور زنان در دوره‌های تاریخی مختلف و فعالیت آنها دشوارتر بوده است. نخستین کسانی که توانسته‌اند اولین گام‌ها را در مسیر خواسته‌هایشان بردارند، از اندیشه و تفکر خاصی برخوردار بوده‌اند و زمینه‌ای برای افراد دیگری که می‌خواهند در این مسیر حرکت کنند به وجود آورده‌اند. فریده فرجام یکی از این افراد است. او نویسنده کودکان، نمایشنامه‌نویس، داستان‌نویس، شاعر، سناریست، کارگردان سینما و تئاتر است. سه نمایشنامه‌اش: «تاج‌ماه»، «عروس» و «هوای مقوایی» ۵۱ سال پیش، توسط سازمان‌های کتاب‌جیبی در ده هزار نسخه به چاپ رسید.

فرجام سال‌هاست که در خارج از ایران زندگی می‌کند. اما این روزها در آپارتمانی ساده در ایران سکونت دارد. آپارتمانی که می‌توان در گوشه‌ی آن، کاغذ و کتاب‌هایی را دید که نشان می‌دهد صاحب این خانه هیچ‌گاه از علایق خود دور نمی‌ماند.

**از شروع فعالیت‌های خود در این عرصه بگویید؟**

سال‌ها پیش برای تحصیل دوره‌ی دبیرستان به پاریس رفتم. در مدرسه بود که با آثار نویسندگان کلاسیک فرانسه و نمایشنامه‌نویسانی مانند «کرنی»، «راسین» و «مولیر» آشنا شدم (به راحتی می‌توان متوجه تاثیر این آموخته‌ها بر یک نوجوان ۱۵ ساله شد). در دبیرستان پاریس این

نمایشنامه‌ها جزء درس ادبیات بودند. من آنها را می‌خواندم، تجزیه و تحلیل می‌کردم و به معلم ادبیات می‌دادم. این نمایشنامه‌ها به شعر هستند. به سبک شعر «دوازده پایه‌ای» شعر کلاسیک فرانسه. همان وزنی که «نیمایوشیچ» گرفت و به نام خودش وارد شعر فارسی کرد. این وزن، حرف‌زدن و مکالمه را در شعر روان و آسان می‌کند. ما می‌بایست در کلاس ادبیات این اشعار را از حفظ می‌خواندیم و معنی می‌کردیم. این دانش در ضمیر آگاه و ناخودآگاه من ماند! در بازگشت به ایران (زمان مصدق) داستان‌های کوتاهی برای مجله‌های فردوسی، خوشه و بامشاد نوشتم. در همان زمان تحقیقاتی هم درباره دوره قاجاریه داشتم. فکر نوشتن «تاج‌ماه» در ذهن من به‌وجود آمد و کم‌کم شکل گرفت.

**در دانشگاه هم تئاتر خواندید؟**

در دوره لیسانس دانشکده زبان و ادبیات فرانسه، در تهران استادی به نام «پرفسور کوپین‌بی» داشتم که یکی از اساتید دانشگاه «بیبل» آمریکا بود. دانشگاه «بیبل» یکی از بزرگ‌ترین مراکز آموزش تئاتر است و هنرمندان معروفی مثل «مریل استریپ» از آن فارغ‌التحصیل شده‌اند. در آن واحد درسی، تئوری تئاتر، تاریخ تئاتر، بازیگری، کارگردانی و نمایشنامه‌نویسی و سایر رشته‌های مربوط به تئاتر را می‌آموختیم. از بین نمایشنامه‌هایی که نوشته می‌شد، چهار اثر به مرحله اجرا

می‌رسید. یکی از آنها نمایشنامه‌ای بود که من نوشته بودم. نمایشنامه‌ای که خودم هم در آن بازی کردم و جایزه بهترین بازیگر را گرفتم. بعدها، نمایشنامه‌ی «عروس» را نوشتم. داستان این نمایشنامه را بسیار دوست داشتم زیرا برگرفته از آدم‌هایی بود که در فضای فرهنگی ما وجود داشتند. داستان زنی که شوهرش می‌خواهد بچه داشته باشد و با زن جوان‌تری ازدواج می‌کند. خلاصه در سال ۱۳۴۳ نمایشنامه‌هایی را به سازمان کتاب‌های جیبی، به آقای مجید روشنگر و افکاری ارائه دادم. آنها از من خواستند تا نمایشنامه‌ی جدیدی بنویسم تا همه را در قالب یک مجموعه به چاپ برسانند. من نمایشنامه‌ی «هوای مقوایی» را نوشتم. این کتاب به نام «تاج‌ماه، عروس و هوای مقوایی» آن سال در ده هزار نسخه به چاپ رسید. کاری بی‌سابقه که بسیار مورد توجه قرار گرفت. سال ۱۳۴۵ نمایشنامه‌ی «خانه بی‌بزرگ‌تر» را نوشتم که توسط آقای جعفر والی در تئاتر سنگلج کارگردانی شد. این نمایشنامه قرار است در مجله‌ی انجمن نمایشنامه‌نویسان به چاپ برسد. سال ۱۳۴۷ نمایشنامه‌ی «نان سنگک» را نوشتم که در آن زمان غیرقابل چاپ و اجرا بود و انتشارات مروارید آن را به زودی چاپ می‌کند. نمایشنامه «عروس» توسط آقای جعفر والی و دیگر کارگردان‌ها در تلویزیون ایران چندین بار اجرا شد. نوشتن نمایشنامه برایم زمان‌بر بود چراکه همیشه برای نوشتن وقت می‌گذارم و برایم اهمیت دارد که آثارم به بهترین نحو شکل بگیرند. من دیالوگ‌نویسی را در فرانسه آموختم. تکامل شخصیت‌ها، افکار،

روابط، تضادها و فلسفه‌ی زندگی. اینها در دیالوگونویسی شکل می‌گیرد. در این سال‌ها، برای کودکان هم نوشتیم: داستان‌های قدیمی را جمع‌آوری می‌کردم. به سفارش بنگاه فرانکلین «حسنی» را نوشتم که انتشارات سخن آن را چاپ کرد. داستان‌های دیگری نوشتیم «مهمان‌های ناخوانده» با نقاشی‌های خانم جودی فرمانفرمایان. این کتاب اولین کتاب انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بود و برای شروع کار انتشارات سال ۱۳۴۵ به کانون داده شد. کتاب دوم من «گل بلور و خورشید» بود که پلاک طلای نمایشگاه «پلونیای» ایتالیا را برای داستان و دیپلم افتخار را برای نقاشی‌های نیکزاد نجومی به دست آورد. این کتاب جایزه یونسکو در ژاپن را هم گرفت. من نخستین نویسنده ایرانی هستم که جایزه بین‌المللی گرفته است. من اولین نویسنده‌ای بودم که در کانون شروع به کار کرد. البته سال ۱۳۴۸ کانون استعفا دادم.

**خانم فرجام برای بسیاری از ما چگونگی انتشار «مهمان‌های ناخوانده» جذاب است. اینکه چطور نوشته شد، چطور طراحی و منتشر شد. قبل از اینکه به ماجرای استعفاي شما از کانون بپردازیم می‌شود بیشتر از مهمان‌های ناخوانده صحبت کنید؟**

آقای منوچهر انور و آقای کاظمی در موسسه انتشارات فرانکلین کار تالیف و ترجمه کتاب برای کودکان و نوجوانان را از حوالی سال‌های ۱۳۳۷-۳۹ شروع کرده بودند. آخرین این داستان‌ها «حسنی» (با نقاشی غلامعلی مکتبی) نوشته من بود. آقای انور نویسنده و سر ویراستار موسسه فرانکلین، داستان دوم را به من سفارش دادند که این داستان «مهمان‌های ناخوانده» بود. خانم جودی فرمانفرمایان، همسر آمریکایی آقای حافظ فرمانفرمایان آن را مصور کرد. قرار بود کتاب در سال ۱۳۴۰ به چاپ برسد اما موسسه فرانکلین به چاپ کتاب برای کودکان ادامه نداد. آقای انور، کتاب‌ها و از جمله «مهمان‌های ناخوانده» را تحویل گرفتند و فرانکلین را ترک کردند. در آن زمان این کتاب‌ها در قطع مستطیل همراه با تصویر منتشر می‌شدند. یکی از کتاب‌های این مجموعه «کدوی قلقله‌زن» بود. علاقه آنها بیش‌تر به چاپ داستان‌های قدیمی ایرانی بود. خانم فرمانفرمایان برای تصویرسازی کتاب دوربینی به دست گرفته و به روستا رفت. شروع به عکاسی کرد تا بتواند تصاویر دقیقی از طاقچه‌ها و معماری خانه خلق کند. شاید برایتان جالب باشد بدانید که پیر زن قصه هم خانمی است که به عنوان دایه در این خانواده خدمت می‌کرد. یادم هست که یک روز آقای حافظ فرمانفرمایان به من

گفت: خانم فرجام، این کتاب شما زندگی ما را به هم ریخته است. گفتم: چرا؟ گفت: ما نمی‌دانیم از دست این دایه چه کار کنیم. تازگی‌ها هر وقت از او می‌خواهیم کاری را انجام بدهد، می‌بینیم نشستته ژست گرفته تا جودی از او نقاشی کند. یادم هست که به او گفتم: مهم نیست. دایه قرار است جاودان بشود!

**چطور مهمان‌های ناخوانده در اختیار کانون قرار گرفت؟**

در سال ۱۳۴۵ از طرف کانون دعوت به کار شدم. هم نویسنده داستان کوتاه و نمایشنامه‌نویس بودم، هم داستان «حسنی» پیش از این از من در نشر سخن منتشر شده بود. تجربه همکاری با شورای کتاب کودک، مطالعه و کار در کتابخانه مونیخ را در پرونده‌ام داشتم. همچنین با دو زبان فرانسه و انگلیسی آشنایی داشتم. هدف کانون تاسیس کتابخانه برای بچه‌ها بود. با تجربه‌ای که داشتم به خانم امیرارجمند (اولین مدیرعامل کانون) پیشنهاد دادم و گفتم که ما باید یک واحد انتشارات در کانون داشته باشیم؛ با تولیدات اندک و بد کتاب‌های کودکان، کتابخانه‌های کانون را با چه کتاب‌هایی می‌خواهید پر کنید. ایشان گفتند: ما که کتابی نداریم. به او گفتم که کتاب «مهمان‌های ناخوانده» را شش سال قبل نوشته‌ام. می‌توانیم از آقای انور خواهش کنیم که آن کتاب را در اختیار کانون بگذارند. آقای انور هم در نهایت بزرگواری کتاب را به کانون دادند. این طور بود که در اسفند ۱۳۴۵ انتشارات کانون با چاپ کتاب «مهمان‌های ناخوانده» شروع به کار کرد.

**ما بعضی جاها عنوان می‌شود که اولین کتاب کانون را فرح دیبا نوشته است؟**

بعد از استعفاي من از کانون و ترک ایران، خانم امیرارجمند در تاریخ انتشار داستان دست برده بودند و در ثبت کانون نمره یک را برای «دخترک دریا» و نمره دو را برای «مهمان‌های ناخوانده» گذاشتند. البته این دستبرد حالا در کانون و کتابخانه‌های مرجع کانون تصحیح شده است. فرح دیبا چند سال قبل از تاسیس کانون کتاب «پری دریایی» نوشته هانس کریستین اندرسن را به نام «دخترک دریا» ترجمه و نقاشی کرده بودند؛ وقتی که تصمیم به تاسیس کانون گرفتند، خانم امیرارجمند و هما زاهدی این کتاب را به حراج گذاشتند و به شخصیت‌های آن زمان فروختند تا به قول خودشان کانون را راه بیندازند. وگرنه از سال ۱۳۴۴ تا سال ۱۳۴۵ هرگز حرفی از انتشارات کانون و انتشار کتاب «دخترک دریا» نبود. این کتاب توسط وزارت فرهنگ آن زمان چاپ و پخش شده بود. در این زمینه رجوع کنید به مصاحبه‌ی خانم امیرارجمند با روزنامه‌های آن

سال. (تهران جورنال انگلیسی ۱۳۴۵) او در این مصاحبه می‌گوید که ما می‌خواهیم کانون را وسعت بدهیم. زیر عنوان اولین کتاب می‌گوید که اولین نویسنده و درام‌نویسی که به کانون ملحق شده فریده فرجام است و اولین کتاب منتشر شده «مهمان‌های ناخوانده» است. زمانی که خانم امیرارجمند با خبرنگار تهران ژورنال مصاحبه می‌کردند کتاب «دخترک دریا» روی یکی از طبقات کتابخانه کوچک کانون بود. می‌دانید چرا در این مصاحبه ایشان نگفتند که دخترک دریا اولین کتاب کانون است؟ زیرا من و دیگران آن جا نشستته بودیم و ایشان جرات دروغ گفتن نداشتند. بعدها در مدارک کانون قبل از انقلاب، کتاب فرح دیبا اول و کتاب «مهمان‌های ناخوانده» دوم نوشته شد. گفته شد اولین نویسنده‌ای که به کانون ملحق شد آقای م. آزاد بود و اولین کتاب، کتاب «دختر دریا». از جایزه «گل بلور و خورشید» هم هیچ صحبتی نشد. این تعویض تاریخ‌ها و کتمان حقیقت را من با اطلاع‌رسانی و مدرک جبران کردم. من نویسنده بودم و می‌خواستم در کانون کتاب‌های خوب برای بچه‌ها چاپ شود. می‌خواستم شخصیت فردی و استقلال نویسنده‌ی ام حفظ شود. خانم امیرارجمند تصمیم گرفتند که کتاب را برای جایزه‌ی سلطنتی بفرستند؛ من مخالفت کردم. کتاب «مهمان‌های ناخوانده» از طرف شورای کتاب کودک جایزه‌ی کتاب سال و جایزه‌ی سلطنتی را گرفت اما من آن را رد کردم و طی نامه‌ای مبلغ آن را هم به کانون بخشیدم. مدتی بعد از کانون استعفا دادم.

**چرا استعفا دادید؟**

به تدریج مشکلاتی پیش آمد. از همه نگران‌کننده‌تر این بود که فساد دربار به محیط فرهنگی کانون کشیده شده بود. اگر کسانی هستند که با خواندن این مطلب آشفتگی می‌شوند، به آنها پیشنهاد می‌کنم که مصاحبه خانم امیرارجمند با رسانه‌های خارج از کشور را بخوانند و ببینند که کوچک‌ترین نشانه‌ی این فساد، دروغی است که ایشان درباره اولین نویسنده و اولین کتاب کانون می‌گویند و نگران عواقب این کمبود اخلاقی نیستند.

**خانم فرجام «ماهی سیاه کوچولو» هم در زمان حضور شما توسط کانون منتشر شد؟**

بله، صمد پهرنگی و زندگی‌اش خیلی عظیم‌تر و جالب‌تر از کتاب‌هایش بود. معلمی بود که زندگی و جوانی‌اش را در یک روستا گذاشت تا بتواند به بچه‌ها سواد یاد بدهد. من به عقاید سیاسی‌اش کاری نداشتم ولی وقتی داستان‌های آن روستا را تعریف می‌کرد من از خودم خجالت می‌کشیدم. فکر می‌کردم که ما این جا نشستیم و این همه ادعا داریم. بعدها که خودم به روستاها رفتم وضع بدتر را دیدم. فکر کردم دیگر نمی‌خواهم نویسنده باشم. اصلا کدام



سوال را به خودش بدهد.

**ز اقامت در خانه برتولت برشت بگویید.**

بعد از مطالعاتی که در مورد ساختمان و نوع اجرای متون نمایش سنتی ایران، به خصوص تعزیه داشتیم، چند طرح نمایشی نوشتیم. تا اینکه سال ۱۳۴۹ به دعوت گروه تئاتر عروسی «نان و عروسک» به پاریس رفتیم. در این مدت در منزل خانوادگی «برتولت برشت» اقامت داشتیم. این سفر برای من تجربه‌ی پرارزشی بود. بعد از کار با گروه «نان و عروسک» به آمستردام رفتیم. در امتحان ورودی «آکادمی فیلم و تلویزیون هلند» شرکت کردیم. در آن سال ۱۰۰۰ نفر شرکت کرده بودند. فقط ۳۵ نفر قبول شدند که من جزء آنها بودم. امتحان ورودی چهار روز طول کشید و بسیار هم سخت بود. بعد از چهار سال فارغ‌التحصیل شدم. فقط ۱۸ نفر در آخر چهار سال این مدرسه را به پایان رساندند که من جزء آن ۱۸ نفر بودم. فارغ‌التحصیلان این آکادمی فوراً می‌توانستند جزء «سندیقای کارگردانان سینما» بشوند. این امتیاز مهمی بود. یکی از نخستین فیلم‌هایی که ساختم درباره کارگران مهاجر ترک بود. اینکه زنان و مردان مهاجر با چه مسائلی روبه‌رو می‌شوند. چرا دهات و شهرشان را ترک می‌کنند. برای ساختن این فیلم به ترکیه و دهات آناتولی رفتیم. این فیلم به زبان ترکی و با زیرنویس هلندی بود که سال ۱۹۷۲ در فستیوال فیلم «وتردام» به نمایش درآمد و با استقبال بسیاری روبه‌رو شد. این فیلم با زیرنویس آلمانی سال ۱۹۷۵ به فستیوال «اوبرهاوزن» رفت. فیلم «با دست‌های مبارک‌شان» درباره زنان کارگر ترک است که به فستیوال «داینبورگ» اسکاتلند و حقوق بشر در «استراژبورگ» فرانسه رفت. فیلم «کودکان در گذشته و حال» درباره‌ی کار و استثمار کودکان است. ساختن این فیلم چهار سال طول کشید. این فیلم‌ها در «انستیتو بین‌المللی تحقیقات تاریخ اجتماعی» در آمستردام نگهداری می‌شوند و محققین تاریخ اجتماعی می‌توانند آنها را ببینند. این فیلم به فستیوال پاریس رفت و اکنون در مدارس نشان داده می‌شود. فیلم‌های دیگری ساختم که به فستیوال‌ها دعوت شدند. «با مهر فراوان... ماریا» در آمریکا، جایزه تماشاچیان را گرفت. فیلم‌های دیگری برای تلویزیون و تهیه‌کننده‌های آزاد کارگردانی کردم و سناریوهای متعددی نوشتیم. تدریس در دانشگاه دولتی «boise» آیداهو و آموزش کارگردانی سینما و کارگردانی آکتور یکی دیگر از فعالیت‌هایم در این حوزه بود.

**در این سال‌ها در کنار فعالیت‌های سینمایی تئاتر هم کار می‌کردید یا تئاتر را رها کردید؟**

به هیچ وجه تئاتر را رها نکردم. در تمام این سال‌ها، کار تئاتر را دنبال کردم. در کنسرواتوار «لی استراسبرگ» در رشته کارگردانی تئاتر و کار با آکتور تحصیل کردم. درواقع ما بیشتر انواع تئاتر را کار می‌کردیم، اما دقت و تاکید بیشتر روی «متداکتینگ» بود. با در نظر

**می‌شد؟**

وقتی که من به سفارش آقای انور برای فرانکلین کتاب می‌نوشتیم در خصوص داستان‌های قدیمی و فولکلور ایرانی، محتوا برای ما خیلی مهم بود. در داستان قدیمی حسنی، در پایان او به ثروت می‌رسد و صاحب جاه و مقام می‌شود، اما ما آخر داستان را تغییر دادیم. حسنی، با ثروتش مدرسه می‌سازد و انسانی نیکوکار می‌شود. با سر ویراستار، جلسات متعددی برگزار می‌کردیم و ساعت‌ها درباره محتوا بحث می‌کردیم. مسئله دیگری که برای کتاب مهم بود نثر و زبان آن بود. در خصوص زبان فارسی وسواس بسیاری وجود داشت. کلمات در این کتاب ریتم دارند. باید این ریتم در کل داستان رعایت می‌شد. یکدستی متن خیلی مهم بود. جملات باید روان و قابل تلفظ و بدون دست‌انداز نوشته می‌شدند. کلمات با ریتم در کنار هم می‌نشستند. این مسایل در آن زمان بسیار مطرح بود. من می‌نوشتیم و بعد با سر ویراستار در میان می‌گذاشتم و دوباره می‌نوشتیم. یک سال روی این کتاب کار کردم.

**فکر می‌کنید دلیل موفقیت کتابی مثل «مهمان‌های ناخوانده» در تمام سال‌ها، رعایت این موارد بوده است؟**

باید مصفاناه صحبت کنیم؛ داستان این کتاب یک قصه قدیمی و قشنگ است که همه دوستش دارند. داستان مال من نیست، دلیل بعدی موفقیت آن تصویرهای کتاب است. تصویر پیرزن، حیوانات، فضا و رنگ‌ها و بعد روابط دوستانه این حیوانات، آن سفره صبحانه در کنار سماور. یک بار آقای جوانی در یکی از جلسات معرفی کتاب با شوق به من گفت: وقتی بچه بودم همش خداخدا می‌کردم که این حیوانات با هم بمانند و با هم زندگی کنند. این حس شاید دلیل موفقیت باشد و دلایل دیگری که من نمی‌دانم.

**واقعیت دارد که پایان‌بندی داستان «مهمان‌های ناخوانده» جور دیگری بوده است؟**

شما چه پایان‌بندی را شنیده‌اید؟

**اینکه مهمان‌ها، پیرزن را از خانه بیرون می‌کنند!**

آن داستان «مهمان‌های ناخوانده» که در فرانکلین تهیه و بعدها به کانون پرورش فکری داده شد داستان همیشگی، اصلی و تکراری قدیمی ایرانی است. این حق نویسنده است که داستان‌های قدیمی را به میل خودش بازنویسی کند. اما هدف از این تغییر چیست؟ نویسنده باید جواب این

بچه‌ای می‌خواهد یا می‌تواند کتاب‌های مرا بخواند؟ صمد بهرنگی داستان ماهی سیاه کوچولو را نوشت. اصل داستان روسی یا آذری است و ماهی قرمز رنگ است. من با اجازه خودش داستان را کامل کردم چرا که مثلاً بعضی جاها جمله‌ها فارسی نبودند. آقای فرشید مقالی هم نقاشی‌های آن را کشید.

**و در همان زمان هم «گل بلور و خورشید» را نوشتید؟**

بله، همزمان با ماهی سیاه کوچولو بود.

**و هر دو اثر در پولونیا جایزه گرفتند؟**

بله، ماهی سیاه کوچولو برای تصویرسازی پلاک طلا گرفت. گل بلور و خورشید هم برای داستان پلاک طلا و برای نقاشی دیپلم افتخار گرفت؛ نقاشی‌هایش توسط نیکزاد نجومی ترسیم شده بود.

**این جایزه بعد از مرگ آقای بهرنگی داده شد؟**

بله، متأسفانه صمد کتاب را ندید. قرار بود یک نسخه برای او بفرستیم. اما خودش گفت می‌آیم تهران. دو روز بعد من در روزنامه خواندم که فوت کرده. برای ما نوشته بود دلم برای ماهی سیاه کوچولو تنگ شده می‌آیم آن را ببینم اما نیامد. بعضی گروه‌ها شایع کرده بودند که ما بدون اطلاع و بدون رضایت صمد داستانش را چاپ کرده‌ایم. صمد خودش داستان را آورد و بارها آمد به کانون و با من درباره‌ی آن صحبت کرد. بعد از فوتش ما دستمزد داستان را برای خانواده‌اش فرستادیم.

**بعد از اینکه از کانون بیرون آمدید چه کردید؟**

خب در واقع فشاری از روی دوشم برداشته شده بود. انتشارات پوپک را درست کردم و چهار کتاب در قطع چهارگوش چاپ کردم. بعد همراه یک گروه به لرستان، کردستان و مناطق غربی کشور رفتیم. در آنجا داستان‌های محلی را جمع‌آوری کردم و البته با وضعیت واقعی و اسفناک کودکان ایرانی آشنا شدم.

**داستان‌نویسی برای کودکان را هم ادامه دادید؟**

در هلند یک سری داستان نوشتیم. داستان‌های فولکلور ایرانی را به انگلیسی نوشتیم و به هلندی ترجمه کردم که در ضمیمه یک روزنامه با نقاشی‌های آقای نورالدین زرین کلک منتشر شد.

**در آن زمان برای شکل‌گیری و انتشار یک داستان موفق و قابل قبول چه مرحله‌ی طی می‌شد؟ مثلاً جلسات داستان داشتید، یا یک اثر قبل از چاپ به نقد گذاشته**



گرفتن تجربه کارگردانی، نویسندگی و موافقت لی استراسبرگ به عضویت «اکتوز استودیو» درآمد. شاید بدانید «اکتوز استودیو» یکی از بزرگ‌ترین مراکز تئاتری دنیا است و بازیگران معروفی مثل «ابرت دنیرو»، «آل پاچینو» و «داستین هافمن» و کارگردانان معروفی در آن عضویت دارند. در نیویورک و هالیوود با آکتورهای بلندپایه استودیو، کار کردم. در طول سال‌ها، نمایشنامه‌هایی با سبک‌های مختلف از نویسندگان معروف فرانسه، روسیه، ارمنستان و ایران کارگردانی کردم. با هنرمندان بی‌ظنیری مانند «آنی چاپلین» دختر چارلی چاپلین، الیزابت آندرسن، یوحنا ترشخ و... در تئاتر دولتی آمستردام کار کردم. در هلند، آلمان، آمریکا و... در تئاتر دولتی آمستردام کار کردم. حتی یکی از نمایشنامه‌های آخوندزاده به نام «خرس و راهزن» را با هنرپیشگان شکسپیرین کار کردم. نمایشنامه «هوای مقوایی» به انگلیسی و هلندی ترجمه شد و آنها را در تئاتر «نس» آمستردام کارگردانی کردم. صحنه‌هایی از نمایشنامه «عروس» به زبان انگلیسی در اکتوز استودیو در برابر «داستین هافمن» ستاره سینما و تئاتر توسط آکتورهای اکتوز استودیو آمریکا اجرا شد. کلاس‌های «استلا آدلر» و جلسات کار اکتوز استودیو و لی استراسبرگ دو پیشوای تئاتر مدرن و همکاری با نویسندگان و هنرپیشگان والامقام و هنرمند، تجربه‌گران‌بهای برای من بود. من تنها کارگردان ایرانی هستم که در اکتوز استودیو پذیرفته شد و با اعضا آن همکاری کرد.

**از اجرای نمایش «زندگی گالیله» بگوئید.**

نمایشنامه این اثر و ترجمه انگلیسی که داشت بسیار سخت بود، بعد از مدتی ترجمه دیگر این اثر از «دیوید سر» که بسیار روان‌تر بود را پیدا کردم. در متن اصلی ۷۹ کاراکتر وجود داشت که در این ترجمه تبدیل به ۳۰ کاراکتر شده بود. براساس آن نسخه کار کردم. تهیه‌کنندگی و کارگردانی این نمایش را بر عهده داشتم و آن را با بیش از ۳۵ هنرمند و تکنسین به صحنه بردم. برای این اجرا مطالعات بسیاری روی آثار «برشت» داشتم. طراحی نور، لباس و صحنه این نمایش نیز بر عهده خودم بود. کاری که نتیجه آن هم بسیار مورد توجه قرار گرفت.

**خانم فرجام چرا زنان در آثار شما بسیار پررنگ‌تر دیده می‌شوند؟**

به دلیل اینکه من یک زنم. بیشتر شخصیت‌هایی که در نمایشنامه‌های من وجود دارند، زن هستند و اتفاقات اصلی را رقم می‌زنند. البته مردها هم هستند زیرا باید باشند!

**آخرین کاری که در ایران انجام دادید چه کاری بود؟**

آخرین کاری که در ایران انجام دادم نمایشنامه‌خوانی نمایشنامه «عروس» به نفع زنان بی‌سرپرست در زندان قصر بود. اجرایی که برایم بسیار ارزشمند و پرخاطره بود.

**نمی‌خواهید در این فرصتی که ایران هستید کار کنید؟**

چرا دلم می‌خواهد در ایران فعالیت داشته باشم، درس بدهم و کار کنم. اما آنگونه که شنیده‌ام کار کردن و اجرای تئاتر این روزها بسیار سخت است. من برای کارهایم بسیار وقت می‌گذارم. در کارگردانی و درس دادن بسیار سخت می‌گیرم. در خارج از ایران به راحتی هر کسی نمی‌تواند مقابل دوربین یا روی صحنه برود. افرادی که در این حیطه فعالیت می‌کنند، عمرشان را در این راه می‌گذارند.

**فضای تئاتر ایران را چگونه ارزیابی می‌کنید؟**

سال‌های زیادی از ایران دور بودم، بنابراین متأسفانه شناختی از نمایشنامه‌نویسان ایران ندارم. در این مدت به تماشای نمایش‌هایی چون «مجلس انتقام‌جویی هملت»، «باغ آلبالو»، «موش در پیت حلبی» نشستیم که برایم بسیار قابل توجه بود. آنچه می‌توان از این فضا برداشت کرد مثبت است، زیرا اکنون جوانان بسیاری دانشجوی تئاتر در مراکز آموزش عالی‌اند. تئاتر دیگر متعلق به طبقه خاصی نیست و عموم مردم و طبقه متوسط جامعه به تماشای آن می‌نشینند و این مسئله از اهمیت بسیاری برخوردار است. ما هنرمندان و بازیگران درخشانی در حد جهانی داریم که با وجود شرایط

سختی که در این حیطه حاکم است اکنون مشغول فعالیت‌اند. تئاتر هنری است که تفکر و روابط انسانی را مدنظر قرار می‌دهد، اینکه جامعه ما به تئاتر روی آورده است، نشانه‌ی مثبتی است! **بن روزها چه کار می‌کنید؟**

به تازگی مجموعه نمایشنامه «تاجماه، عروس و هوای مقوایی» دوباره توسط انتشارات مروارید چاپ شده است. در جلسات بررسی کتاب شورای کتاب کودک شرکت می‌کنم تا بیشتر با ادبیات کودک امروز آشنا شوم. دیگر اینکه دو داستان کودکان و نمایشنامه «نان سنگک» را برای چاپ آماده می‌کنم. اما مهم‌ترین کاری که این روزها انجام می‌دهم ادیت آخرین نمایشنامه‌ام است که درباره‌ی «سین دخت» مادر رودابه است. زنی که به نظر من مهم‌ترین زن شاهنامه است. زنی باهوش، مدیر، شجاع و صلح دوست، مثل زنان امروز ایران.

# نگاه ویژه: تئاتر و شاهنامه فردوسی

نمایش در کلام، بهین نامه ی باستان  
هوژسنگ جاوید



معاصر سازی داستان های شاهنامه فردوسی در اجرای تئاتر  
دکتر حسین فرخی



شاهنامه فردوسی و اشتراکاتش با نمایش یوگسلاوی  
مهدی نصیری



توانمندی های نمایشی داستان های شاهنامه فردوسی  
سمیه کی ماس



# نمایش در کلام بهین نامه‌ی باستان



هوشنگ جاوید

برهیچ کس پوشیده نیست که ادب نوشتاری و شعر، مفاهیم را بیان و به آن جان می‌بخشد، و نمایش‌گونه‌های ناپیدا را در برابر ذهن مخاطب قرار می‌دهد. ارسطو ادبیات را آینه‌ای می‌داند که در برابر طبیعت قرار داده می‌شود و شعر را نمایش کردار افراد بشر می‌داند، چرا که پدیده‌ای است از روح انسان و برگرفته از عواطفش که با تمام کیفیات نفسانی بشر پیوند دارد، چونان عشق، احساس، ترس، کشش، ستایش، کرنش، بزرگ‌منشی، غرور، تمایل به نبرد و... نظامی عروضی می‌گوید که شاعر با شعر معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند (چهار مقاله، مقالت دوم).

سینای حکیم در کتاب شفای خود این تعریف را به این‌گونه ارائه می‌دهد که: الشعر کلام مخیل مؤلف من اقوال ذوات ابقاعات متفقه، و متساویه مکرره علی اوزان متشابهه الخواتیم. یعنی شعر را با همه‌ی صناعتش به نقش‌ها تشبیه می‌کند و پیکره‌ها، نگارنده‌ی قاموس اللغة می‌نویسد: موضوع شعر، اندیشه و خیال و بیان تأثرات قلبی گوینده است.

شعر گرچه زاده‌ی انفعالات و تأثرات شاعر است، و همین‌طور تصور زنده‌پنداری بشر، اما هنگامی که با پند و حکمت آمیخته می‌گردد و داستانی را بیانگر می‌شود، مخاطب را به فضای درکی ژرفی می‌برد تا در پایان او را به فضیلتی آراسته گرداند و احتمال لغزش را از بین برده او را به بلندای خرد و درک رساننده و مرتبت والاتری برای او ایجاد کند، به همین سبب شعر روایی در قالب وصفی جایگاه ژرفی در میان جامعه‌ای می‌یابد که همواره خواستار شنیدن سخن نو هستند، چرا که آیین این است: سخن نو آر که نو را حلاوتی دگر است.

شعر بهین‌نامه‌ی باستان هم رزمی است چرا که مشوق کارهای دلبرانه است و هم بزمی است چرا که احساس و تخیل را بیان می‌کند و با سوز و گداز ویژه‌ای که پند نیز در آن نهفته، سخن خود را برای مخاطب بیان می‌کند. آنچه که فردوسی حکیم در بیانش گنجانده نشانگر آن است که به فرهنگ مردم، دانش زمان، تاریخ، موسیقی، نقاشی، فنون رزم‌آوری و حتی فنون سخنوری به‌طور کامل آگاه بوده است و شاهنامه را چون سازی کامل آراسته و به صدا درآورده است. به‌عنوان نمونه: در بیان حکمت‌آمیز نمایش سحرگاهی طبیعت، قرن‌ها پیش از سعدی، فردوسی با بیانی نمایشی مخاطب را به توجه کردن به هیجان طبیعت در سحرگاه رهنمون می‌شود و می‌گوید که در آواز پرندگان صدای قهرمانان خود را بشنوید:

نگه کن سحرگاه تا بشنوی / ز بلبل سخن گفتن پهلوی

همی نالد از مرگ اسفندیار / ندارد بجز ناله زو یادگار

ز آواز رستم شب تیره ابر / بدرک دل شیر و چنگ هژبر

این گوشزد حکمی را در داستان رزم اسفندیار و رستم انجام می‌دهد، چشم‌نواز است هنگامی که صدای رعد را در شب‌های تیره‌ی بارانی به صدای رستم پهلوان

تشبیه می‌کند و در فرهنگ مردم خراسان هنوز به رنگین‌کمان پس از باران، تیرکمان رستم می‌گویند، یعنی تشبیهات آمیخته با حماسه در ذهن مردم جامعه خوب نشسته بوده است.

او هنگامی که به سخنوری و داستان‌پردازی که خود گونه‌ای نمایش تک نفره به شمار می‌آید اشاره می‌کند، نشان می‌دهد که به‌طور کامل این فن را می‌دانسته و به همین سبب است که ضمن انتقاد از کار دقیقی شاعر، می‌گوید برای انجام این کار یعنی نقل داستان‌های تاریخی باید هم طبع روانی داشته باشی و هم صدایی خوش:

چون بند روان بینی و رنج تن / به کانی که گوهر میابی مکن

چو طبعی نداری چو آب روان / مبر دست زی نامه‌ی خسروان دهان گر بماند ز خوردن تھی / از آن به که ناساز خوانی تھی او در مورد حرکات لازم به هنگام ادای کلام در زمان سخنوری هم سخنان و دستورات لازم را می‌دهد و به گونه‌ای تبیین چگونگی نمایش نقلی را آغاز می‌کند که در دوره‌های بعد از او به تکامل می‌رسد:

زبان و دلت با خرد راست کن / همی ران از آن سان که خواهی سخن

کمان دار دل را زبانت چو تیر / تو این داستان من آسان مگیر گشاده بَرَت باشد و دست راست / نشانه بنه زان نشان کت هواست

زبان در سخن گفتن آژیر کن / کمان خرد را سخن تیر کن (که تو در ذهنت می‌پروری)

یعنی در زمان نقلی کردن باید برای توجه دادن بیشتر با حرکات دست در هوا و شیوه‌های به‌کارگیری صدا نقش را به درستی به اجرا درآوری.

حکیم توس فنون رزمی را به اندازه‌ی هنر، سخت می‌داند و زیبا و از آن ستایش‌هایی می‌کند که هر مخاطب را ناخودآگاه به همذات‌پنداری با قهرمان داستان وامی‌دارد. نمایش‌گونه بودن واژگانی که در کنار هم حرکات و رفتار قهرمان را می‌سازند و شکل می‌دهند از بخش‌های چشمگیر این اثر است.

در داستان بیژن و منیژه که عاشقانه‌ی حماسی بسیار زیبایی است، صحنه‌ای زیبا از رفتن بیژن به نابودسازی گرازها در ارمنستان را ترسیم می‌کند. وقتی به محل استقرار گرازها می‌رسند بیژن نقشه می‌کشد و به گرگین می‌گوید تو در خروجی این منطقه

لب شاه ایران پر از خنده گشت / همه  
کهنتران خنده را بنده گشت  
کردویه با این نمایش حیل‌گرانه حکومت  
ری را از خسرو پرویز طلب کرد چون همسر او  
شده بود.

در بهین‌نامه‌ی باستان درمی‌یابیم که  
ایرانیان برای انجام نمایش‌های آیینی از  
فضای عمومی ویژه‌ای به نام جشنگاه بهره  
می‌برده‌اند که در تمامی گستره‌ی ایران پهناور  
در تمام ایالات وجود داشته:

چو هنگامه‌ی تیرماه آمدی / گه میوه و  
جشنگاه آمدی [در بیان اقامتگاه‌های خسرو]  
بدان باغ رفتی به نوروز شاه / دو هفته  
بیودی بدان جشنگاه [کیخسرو در باغ سیاوش]  
دهی خرم آمد به پیشش به راه / پر از باغ  
و میدان و پر جشنگاه

در پایان سخن به مطلب برتلس مستشرق  
نامور روسی اشاره می‌کنم که می‌گوید:  
فردوسی تاریخ ایران را در یک نمایش تراژیک  
نشان می‌دهد که شامل سه بخش است:

افسانه

تاریخ

پهلوانی

بنابراین هر یک از سه پرده‌ی تراژدی  
می‌بایستی طبعاً به مراحل جداگانه تقسیم  
شود که مقدمات زد و خورد را فراهم ساخته و  
کار را تمام می‌کند.

در قسمت اول: مهم‌ترین دقیقه‌ی این زد و  
خورد مبارزه‌ی ایران است با ضحاک ستمکار  
که تخت و تاج باستانی را به چنگ آورده.

در پرده‌ی اول که درعین حال مقدمه‌ی  
پرده‌ی دوم است، پرده‌ی مبارزه‌ی پهلوانی  
زمین است، ایران طرفدار یزدان و توران  
طرفدار اهریمن است و به جای فریدون یک  
پهلوان جدید وارد میدان می‌شود که همان  
رستم شکست‌ناپذیر است.

با مرگ دو پهلوان (اسفندیار و ارجاسب)  
قسمت دوم خاتمه می‌یابد، از اینجا به مرحله‌ی  
سوم که سخت‌ترین مرحله کار است می‌رسیم،  
یعنی قسمت تاریخی شروع می‌شود که در آن  
آهنگ مخالفی نواخته می‌شود، اینک زیر پای  
اردوی اعراب، آوازی شنیده می‌شود که ظهور  
سوشیانس دادگستر را خبر می‌دهد. آیا این  
ستاره از کجا باید طلوع کند؟

بدیهی است از بین همان جمعی که  
همیشه مورد موهبت یزدان بوده، یعنی از  
بزرگان ایران زمین و شاید از میان همان  
سلسله‌ی سامانیان، فردوسی با صدایی رعدآسا  
فریاد می‌زند که شما همیشه مظهر و پشتیبان  
نیکی بوده‌اید، آماده باشید (هزاره‌ی فردوسی،  
جمعی از دانشمندان، ص ۱۸۸، نشر دنیای کتاب،  
۱۳۶۲).

بدانیم که حکومت کلام بر اذهان جامعه  
بسیار پراهمیت است، چرا که معانی را به ادراک  
نزدیک می‌کند و پیاداست که عامل انتقال  
اندیشه است. در یابیم آنچه را که می‌نویسیم  
و به عنوان نمایشنامه به جامعه ارائه می‌دهیم.

همی خورد باید کسی را که هست / منم  
تنگدل تا شدم تنگدست

اگر خود نژادی خردمند مرد / ندیدی به  
گیتی همی گرم و سرد  
بیزاد و به سختی و ناکام زیست / بدین  
زیستن زار باید گریست

سرانجام خاکست بالین اوی / دریغ آن دل و  
رای و آیین اوی

با این سخن پیر توس درمی‌یابیم  
که هنرمندان نمایش در آن زمان هم با  
همه‌ی توانایی‌هایشان زندگی را به سختی  
می‌گذرانده‌اند تا جایی که باید به حال آنان  
گریه می‌کردند!!

همین که فردوسی در شاهنامه به ما  
می‌گوید که در دربار احمد ابن سهل سرخسی در  
عصر سامانی در مرو آیین داستان‌گزار (نقالی)  
انجام می‌شده بسیار اهمیت دارد چرا که ریشه  
این هنر را به هزار سال پیش می‌رساند:

یکی پیر بُد نامش آزاد سرو / که با احمد  
سهل بودی به مرو

که جا نامه‌ی خسروان داشتی / تن و پیکر  
پهلوان داشتی

دلی پر ز دانش سری پُر سخن / زبان پُر  
ز گفتارهای کهن

به سام نربمان کشیدش نژاد / بسی داشتی رزم  
رستم به یاد

فردوسی می‌گوید که از او سخنوری را یاد  
گرفته و بعد به تاریخ‌نگاری منظوم روی آورده است:  
بگویم سخن ز آنچه زو یافتیم / سخن را یک  
اندر دگر باقتیم

اگر مانم اندر سپنجی سرای / روان و خِرد باشدم  
رهنمای

سر آرم من این نامه‌ی باستان / به گیتی بماند  
ز من داستان

چشمگیر و شایان نگرش است که بدانیم  
حکیم توس در شاهنامه به نمایش‌های من  
درآوردی مصلحتی اشاره می‌کند که بعدها در طول  
زمان به صورت کنایه و ضرب‌المثل در یاد جامعه  
مانده و سینه به سینه نقل گردیده مانند کنایه‌ی  
«گر به رقصانی» که حکایت نمایشی چشم‌نوازی در  
شاهنامه دارد و ایجادکننده‌ی آن خواهر بهرام چوبینه  
به نام کردویه است. داستان بدین شکل است که

در یک جشن بهاری در فروردین ماه کردویه برای  
رسیدن به مقصود خود چنین عمل می‌کند:

بیاورد کردویه پس گرنکی  
که پیدا نبود گریه از کودکی [یعنی قواره‌ی

گریه به اندازه‌ی یک کودک بود]

بر اسبی نشاند ستامی به زر / به زر اندرون  
چند گونه گهر

فروهشته از گوش او گوشوار / به ناخن پر از  
لاله کرده نگار

[چیزی شبیه لاک‌زدن امروزی]

به دیده چو فارو، به رخ چون بهار / چو می  
خورده و چشم او پر خمار

[چیزی شبیه ریمل و خط ابرو کشیدن برای  
گریه]

همی تاخت چون کودکی گرد باغ / فرو هشته  
از اسب زرین جناغ



بایست، هر کدام از گرازها را که نتوانستم بکشم و  
فرار کرد تو بکش. کیخسرو هنگامی که گرگین را  
با بیژن همراه می‌کند به گونه‌ای سخن می‌گوید  
که نشان از مهارت فردوسی بر هنر رزم‌آوری دارد:  
بدو گفت خسرو که ای پره‌نر / همیشه تویی  
پیش هر بد سپر  
کسی را که جا چون تو کهنتر بود / ز دشمن  
بترسد سبکسر بود  
حال ببینیم بیان نمایشی فردوسی را از نقشه‌ی  
بیژن به گرگین:

چو من با گراز اندر آیم به تیر / برو تا به  
نزدیک آن آبیگر

بدان چونکه از بیشه خیزد خروش / تو بردار  
گرز و به جای آر هوش

هر آن کو بیاید ز چنگم رها / به یک زخم از  
تن سرش کن جدا

یک دیالوگ زیبای پارسی در نمایش کلمات  
و واژگان.

آشنایی حکیم توس با نمایش و فنون  
بازیگری نیز در شاهنامه‌اش بیان گردیده

چندان که او به هنگام تنگدستی و تنگدلی که  
در زمان نوشتن داستان پادشاهی کیسخر داشت،

تمام وضعیت معیشت و زندگی بازیگران هنرمند  
دوره‌ی خویش را بیان می‌کند. مسائلی که او بیان

می‌دارد به گونه‌ای است که تا این زمان (۱۳۹۵)  
را در برمی‌گیرد و شامل حال هنرمندان نمایش

می‌گردد:

به بازیگری ماند این چرخ مست / که بازی  
برآرد به هفتاد دست

زمانی به باد و زمانی به میخ / زمانی به  
خنجر، زمانی به تیغ

زمانی به دست یکی ناسزا / زمانی خود آرد  
ز سختی رها

زمانی دهد تخت و تاج و کلاه / زمانی غم و  
خواری و بند و چاه

# معاصر سازی داستان های شاهنامه فردوسی در اجرای تئاتر با نگاهی به تراژدی رستم و اسفندیار



می‌کند. سماجت و پی‌گیری اسفندیار سرانجام گشتاسپ شاه را وادار می‌کند که با خدعه و نیرنگی که وزیرش طراحی کرده است، وعده سلطنت را به اسفندیار در مقابل دستگیری رستم بدهد. خواسته‌ای که می‌داند ناشدنی است. «رستم را دست بسته به بارگاه بیاور و از آن پس سلطنت از آن توست». این شرط و شروط پادشاه برای اسفندیاری است که از حکومت، گسترش دین بهی را می‌خواهد. از سویی رستم دستان با آن همه اقتدار و پهلوانی و آوازه‌ای که در سراسر ایران زمین دارد، حاضر نمی‌شود دست بسته توسط اسفندیار به بارگاه شاه برده شود. درگیری رستم و اسفندیار باعث مرگ شاهزاداهای چون اسفندیار می‌شود و گشتاسپ با مرگ پسرش و به بهای خون او همچنان بر تخت می‌نشیند و رستم نیز پادافره گنااهش را می‌دهد؛ کشته شدن توسط برادرش شغاد.

## یک تراژدی دردناک

داستان رستم و اسفندیار یکی از تراژیک‌ترین داستان‌های شاهنامه است که تمامی عناصر تاثیرگذار یک درام را در خود جای داده است. در سه راس این ماجرا، گشتاسپ، رستم و اسفندیار قرار دارند که هر کدام به نوعی فاجعه را رقم می‌زنند و هر کدام اطرافیانی دارند که در شکل‌گیری این داستان حزن‌انگیز نقش دارند. گشتاسپ و وزیر حيله پردازش

فرهنگ عامه می‌تواند تئاتری ملی و ایرانی را رقم بزند. نمایشنامه‌ها و اجراهای متعددی در طی سال‌های سپری شده، برگرفته از شاهنامه و با نگاه متفاوت و گاه دقیقاً براساس متن شاهنامه در ایران به صحنه رفته است که هر کدام در دوره خاص خود به نوعی توانسته‌اند با مخاطب ارتباط لازم را برقرار کنند. هنرمندان تئاتر چه در ایران و چه در اقصی نقاط جهان همواره با بهره بردن از قصه‌های بومی و اسطوره‌ای و افسانه‌های کهن خود توانسته‌اند نگاه متفاوت و تازه‌ای در اجرا داشته باشند. معاصر سازی در تئاتر براساس منابع کهن ادبیات یکی از شاخه‌های اصلی فعالیت هنرمندان تئاتر است. در این نوشتار سعی بر آن است که با بررسی داستان رستم و اسفندیار به نمونه‌ای از معاصر سازی در متن و اجرای یکی از تراژدی‌های مهم شاهنامه پرداخته شود و مولفه‌های تاثیرگذار مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

## خلاصه داستان

اسفندیار که سال‌ها به انتظار جانشینی پدر و تکیه دادن بر تخت سلطنت، رشادت‌ها و پایداری‌های بی‌شماری از خود بروز داده است، با وعده و وعیدهای پدر مواجه می‌شود و شکایت نزد مادرش کتابون می‌برد. کتابون به او دلداری می‌دهد و از او می‌خواهد تا صبر پیشه کند. گشتاسپ شاه همچنان با وجود کهولت سن، حاضر نیست به راحتی سلطنت را به پسرش اسفندیار واگذار کند و به بهانه‌های مختلف او را از تاج و تخت محروم

## مقدمه

شاهنامه حکیم بزرگوار ابوالقاسم فردوسی طوسی یکی از شاخص‌ترین آثار ادبیات ایران زمین است که همواره در نزد ایرانیان جایگاهی والا و گران سنگ



دکتر حسین فرخی\*

دارد. داستان‌های منظوم شاهنامه بعد از قرآن کریم و دیوان حافظ شیرازی در کنار بوستان و گلستان سعدی و البته مثنوی مولوی، شمع محفل ایرانیان بوده و هست. شاهنامه‌خوانی در روزگار گذشته مهم‌ترین گفتمان خانواده‌های ایرانی به شمار می‌آمد و در تمامی روزها و خصوصاً شب‌های بی‌شماری که اعضای خانواده دور هم جمع می‌شدند، در کنار سرگرمی و گذران اوقات فراغت، مفهومی اخلاق‌گرایانه و پند و اندرز و آموزشی را در درون جامعه ایرانی لبریز می‌کرد. داستان‌های حماسی شاهنامه و سرگذشت‌ها و افسانه‌های تاریخی و حکومت پادشاهان و قصه‌های رستم و اسفندیار و بیژن و منیژه و سودابه و سهراب و اکوان دیو و... از مهم‌ترین جنبه‌های تاثیرگذاری فرهنگ در میان جامعه ایرانی هستند. جنبه نمایشی موجود در شاهنامه فردوسی قابلیت‌های فراوانی برای تبدیل شدن به نمایشنامه و در نهایت اجرای تئاتری دارند که به واسطه استفاده از فرهنگ ایرانی و باورپذیر بودن آن و رنگ و بوی سنت‌ها و

می‌کند. طبیعی است که در شیوه اجرایی، حتی اگر کارگردان سعی بر آن داشته باشد تا به تمام و کمال نمایشی کلاسیک و منطبق بر شرایط دوره تاریخی اثر را به صحنه ببرد، باز هم می‌تواند به شیوه‌ای در اجرا مخاطب را درگیر با شرایط امروزی او کند. در تجربه اجرایی تراژدی اسفندیار سعی بر آن شد که این معاصر سازی هم در متن و هم در اجرا شکل گیرد. جمع و جور کردن و به نوعی خلاصه کردن اشعار شاهنامه در مرحله نخست و تبدیل آن به دیالوگ‌هایی که بازیگران در چالش‌های کلامی خود بیان می‌کنند، ارتباط مخاطب را با روند داستان راحت‌تر و سهل‌الوصول‌تر می‌کند. اگر چه اجرای نمایشنامه منظوم هم ویژگی خاص خود را دارد، اما به نثر کردن اشعار شاهنامه در قالب دیالوگ‌ها بر باور پذیری کاراکترها و قصه روایت شده می‌افزاید. این تغییر و تحول و بازنویسی شبیه این است که واژه‌ها و داستان و اشخاص بازی را از دنیای افسانه و اسطوره و خیال و تاریخ به دنیای زمینی نزدیک‌تر کنیم تا ملموس‌تر باشند. حال برای اینکه نوع روایت ریشه‌های سنتی و فرهنگی خود را داشته باشد، استفاده از عنصر نقالی را نیز به شیوه بیان متن و اجرا می‌افزاییم تا به نوعی وفاداری خود را به شاهنامه و حفظ جوهره درونی آن از دست ندهیم. اجرای نمایش از لحظه‌ای آغاز می‌شود که دو بازیگر با لباس‌های امروزی، یکی اسفندیار و دیگری رستم، در جلوی پرده صحنه تالار وحدت در نوری که آوانسن را روشن می‌کند، رو در روی هم قرار می‌گیرند. چهره در چهره هم، برمی‌گردند و به سبک دوئل غربی‌ها از هم دور شده و ناگهان به یکدیگر شلیک می‌کنند. هر دو گشته می‌شوند. پرده باز می‌شود و در فضای صحنه دو کتاب بسیار بزرگ شاهنامه به ارتفاع سه متر و پهنای دو متر دیده می‌شود. یک پودس با ارتفاع پنجاه سانتیمتر و پهنای دو متر که روی آن یک صندلی قرار دارد، کل فضای صحنه را در ساده‌ترین شکل آن و با حداقل اکسسوار تعریف می‌کند. فضایی که متکی بر استفاده از عناصر المانی است. آغاز نمایش با نقل

اشاره شد، نخستین گام در نگاه کارگردان و تحلیل و برداشت او از داستان اتفاق می‌افتد. نمایشنامه مورد نظر در واقع بازنویسی بود که زبان نظم اشعار را به نثر تبدیل کرده بود و در تنظیم آن برای اجرا سعی کردیم کیفیت زبان را تا حدودی برای تماشاگر به روزتر و قابل فهم‌تر کنیم. در یادداشت کوتاهی که در بروشور نمایش آورده بودم به نوعی اهداف اجرا را بیان کرده بودم: «دوست ندارم داستان رستم و اسفندیار را محدود به شاهنامه بدانم، محدود به جنگ و درگیری میان دو پهلوان در یک مقطع زمانی خاص. بیشتر به این فکر می‌کنم که تراژدی اسفندیار یک درد انسانی است. جنبه‌های حسی و انسانی و عاطفی آن بیشتر به دلم می‌نشیند تا جنبه‌های اسطوره‌ای و تاریخی آن. شاید شاهنامه بهانه‌ای باشد برای زدن حرفی از ته دل که در همه زمان‌ها و در همه مکان‌ها بروز پیدا می‌کند. در تراژدی اسفندیار، گشتاسب شاه در پی نگهداری تاج و تخت حتی حاضر به کشتن فرزند خود اسفندیار (از طریق جنگ با رستم) می‌شود. اسفندیار درصدد جهانی کردن دین زرتشت، بدون اینکه مسیر را در نظر بگیرد، صرفاً بخاطر به دست آوردن هدف، چشم بسته گام به پیش می‌گذارد. رستم نیز حاضر نمی‌شود لحظه‌ای از پلکان صلابت و قدرت و نام و نشان پهلوانی خود کوتاه بیاید. برخورد این دو دیدگاه ناخواسته که هر کدام قداستی برای خود دارند، فاجعه را رقم می‌زند و در نهایت منجر به نابودی هر دو قهرمان داستان می‌شود. تراژدی اسفندیار تجربه‌ای است در راستای پرداختن به متون کهن ایران، با این دید که شاید بتوان به جنبه‌های انسانی آن، ورای ابعاد سنتی و توریستی و ملی آن پرداخت.»

#### شیوه اجرایی

در اجرای تراژدی‌های کهن استفاده از مضمون و محتوای انسانی اثر و سعی در تبدیل آن به مضامینی که در زمان معاصر کاربرد داشته باشد و یا بتواند شبیه سازی شرایط دوران معاصر را در خود داشته باشد، تأثیر بسزایی در همذات‌پنداری مخاطب ایجاد

جاماسب در یک سو، اسفندیار و مادرش کنایون در سویی دیگر و رستم و زال و سیمرغ در یک سوی دیگر در یک کنش و درگیری دراماتیک داستان را به سمت و سویی رهنمون می‌کنند که فرجامی شوم در بردارد. فرجامی که خروجی نهایی‌اش مرگ دو قهرمان و حسرت و اندوه و پشیمانی دیگران است. اگر بپذیریم که در تراژدی فرجامی شوم و تقدیری از پیش تعیین شده از بالا و از ناحیه خدایان، سرنوشت قهرمانان را در صحنه هستی به تصویر می‌کشد و رقم می‌زند، در داستان رستم و اسفندیار این تقدیر ناخواسته از هر سه راس این مثلث تراوش می‌کند و تقدیری است که بازی انسان‌ها در آن رقم می‌خورد. جنگ قدرت از مهم‌ترین زمینه‌هایی است که درام‌های بیشماری را در فرهنگ‌های متفاوت در جهان ایجاد می‌کند و داستان رستم و اسفندیار نیز بر مبنای همین درگیری شکل می‌گیرد. فزون خواهی و قدرت طلبی گشتاسب و در واقع زیاده خواهی و حریص بودن او و سیری ناپذیر بودنش در قدرت طلبی، میل به قدرت و استفاده از آن برای گسترش یک معنی و مفهوم دینی (گسترش دین زرتشت) از ناحیه اسفندیار و باور بر این نظریه که تنها با به دست آوردن حکومت است که می‌توان به گسترش دین پرداخت و کوتاه نیامدن از جایگاه شهرت و اسم و رسم پهلوانی از ناحیه رستم، سه عنصری هستند که تراژدی را رقم می‌زنند. این حوادث و این ارتباطات و این سه راس شکل دهنده داستان اتفاقاً از عناصری هستند که در تمامی زمان‌ها و مکان‌ها جاری بوده و قابلیت تام و تمامی برای معاصر سازی داستان شاهنامه دارند.

اجرای نمایش «تراژدی اسفندیار» نوشته علی چراغی بر اساس اشعار شاهنامه حکیم طوس به کارگردانی و بازنویسی اینجانب در تالار وحدت تهران در سال ۱۳۶۹، نمونه‌ای از معاصر سازی اجرا را در معرض دید مخاطب قرار داد. در این اثر از مرحله بازنویسی متن تا مولفه‌های اجرایی سعی شد با استفاده از دستمایه‌هایی که بتوانند مخاطب را به داستان نزدیک‌تر کنند، به نوعی هم در متن و هم در استفاده از فرم، اجرای بازیگران، صحنه‌آرایی، نور و طراحی لباس و استفاده از مولتی‌مدیا (چندرسانه‌ای) به سمت و سوی اجرایی مدرن و معاصر حرکت کنیم. همانطور که



بی‌آنکه بر خورد فیزیکی دو مبارز دیده شود، با حرکات مینیمال قدرت هر دو و میزان زور و توانشان برای مخاطب به تصویر کشیده می‌شود و در برخورد نهایی و جنگ اصلی، از فضای نقالی استفاده می‌شود. دو نقال مکرر که گیرند. مردم جمع می‌شوند و پرده سفید نقالی با بازی سایه رستم و اسفندیار جان می‌گیرد و نبرد نهایی در سایه اتفاق می‌افتد. وقتی اسفندیار تیر می‌خورد، نور پرده سایه گرفته می‌شود و اسفندیار با پارچه‌ای سرخ که بر چشمانش بسته شده به درون صحنه می‌آید. در پی او رستم، افسرده و پشیمان وارد صحنه می‌شود. بازی سایه جان می‌گیرد و نقالان و مخاطبان نیز بخشی از سرنوشت تراژیک داستان را رقم می‌زنند. رستم بر بالای تن نیمه جان اسفندیار می‌ایستد. اسفندیار نشسته جان می‌دهد و مخاطبان نیز همزمان پارچه‌های قرمز را بر چشم می‌زنند. در اینجا بازیگران که مخاطبان نقالان هستند از داخل صحنه امتداد می‌یابند و تماشاگران نیز خود را در این تراژدی سهیم می‌بینند. در تابلوی پایانی جنازه اسفندیار بر دوش مردم در دربار شاه گشتاسب دیده می‌شود. همه در حزن و اندوه. کتابیون به جلوی صحنه می‌آید و جز او و دو جوان امروزی کسی دیده نمی‌شود. دو جوان چون صحنه آغازین نمایش به سمت هم حرکت می‌کنند و قبل از اینکه دست در دست یکدیگر بگذارند تا نبردی دیگر را آغاز کنند با فریاد «نه» کتابیون مواجه می‌شوند که پژواک آن تا تاریخ صحنه به گوش می‌رسد.

#### جمع‌بندی

داستان‌های کهن این قابلیت را دارند تا به واسطه خمیرمایه‌های معنایی که دارند، بتوانند خلاء موجود در رفتارها و اخلاقیات جامعه را پر کرده و به نوعی در گسترش فرهنگ ایرانی و اسلامی ما موثر واقع شوند. ادبیات کهن ایران زمین سرشار از راز و رمزهای ناگفته‌ای است که با نگاه امروزی هنرمندان و خلاقیت و بازسازی‌ها و معاصر کردن مضامین و اجرا دریای بیکرانی از مفاهیم را در عصر بحران زده معانی پیش روی هنرمندان خواهد گذاشت. بازگشت به سنت‌های کهن ایران زمین و دست انداختن بر گنجینه سرشار از مفاهیم آن می‌تواند راهی تازه باشد برای برون رفت از وضعیت تلخ فرهنگی جامعه و غرق شدن در دنیای مجازی پر شتابی که آدم‌ها را در یک خلوت بیمارگونه به کام خود می‌کشد. شاهنامه فردوسی، منطق‌الطیر عطار نیشابوری و مثنوی مولوی آثاری هستند که می‌توان با معاصر سازی آنها به زبان تازه‌ای در تئاتر ایران رسید.

\* استادیار دانشگاه هنر تهران. نویسنده و کارگردان سینما، تئاتر و تلویزیون



دو نقال شروع می‌شود. یکی میانسال و دیگری کمی جوان‌تر از اوست. با نقل نقالان، توسط دو بازیگر زن که نقش ندیمه‌ها را بازی می‌کنند صفحات شاهنامه باز می‌شود و با نقاشی‌های قهوه‌خانه که روی هر صفحه توسط استاد بزرگ نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای استاد چلیپا، نقش بسته است وارد فضای نمایش می‌شویم. دربار گشتاسب شاه. فضای داخلی قصر در دیدار اسفندیار و مادرش کتابیون، دیدار زال و رستم، نخجیرگاه، دیدار رستم و اسفندیار، فضای دربار در زمانی که اسفندیار توسط موبدان زرتشتی در آب غسل داده می‌شود و... صحنه‌های نمایش با نورپردازی و استفاده از یک فضای مینیمالیستی که از پس زمینه تصویری مولتی مدیا هم سود می‌برد در ساده‌ترین شکل ممکن عظمت و جایگاه تاریخی فضای شاهنامه‌ای را در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد. استفاده از خطوط و نقش و نگارهای مینیاتوری و پیروی از هنر نگارگری ایرانی در طراحی فضا با کمک طراحی لباس استادانه سرکار خانم ادنا زینلیان که بر اساس نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نگارگری ایرانی لباس‌هایی به شدت زیبا و مینیمال را طراحی کرده بودند، مجموعه‌ای باورپذیر را در معرض دید تماشاگران قرار داده بود. این ترکیب با نگاه مدرنی که از اجرا به لحاظ تطبیق شرایط زیست انسان در دنیای معاصر و تطبیق آن با شخصیت‌های اساطیری شکل گرفته بود تا حدود زیادی می‌توانست مفاهیم روز جامعه را نیز در بر بگیرد.

این ترکیب بندی و چیدمان صحنه‌ای که در لایه لایه مکان نمایش یکدیگر را با نقوش و رنگ و حتی نوع طراحی و خطوط و فضا پوشش می‌داند، معجونی را شکل می‌داد که برای مخاطب باورپذیر بود. در بازنویسی متن نیز کولاهایی اتفاق می‌افتد که بر اساس منطق مدرن روایت در اجرا هم به گروه اجرایی و هم به مخاطب این امکان را می‌دهد که به سادگی و با استفاده از برش‌ها و ایماژهای تصویری بتواند حجم انبوه داستان شاهنامه را با همه ابعاد زمانی و مکانی آن در یک اجرای یک ساعته پیش رو داشته و درک کند. داستان گنبدان دژ که اسفندیار را در آنجا زندانی می‌کنند، در یک نور موضعی و باز گشت به گذشته در ذهن اسفندیار جان گرفته و در یک روایت مینیمال در معرض دید مخاطب قرار می‌گیرد. داستان‌های اصلی دیگری نیز وجود دارند که باید برای مخاطب آنها را در کوتاه‌ترین زمان ممکن بیان کرد به گونه‌ای که لطمه‌ای هم در اصل روایت ایجاد نشود؛ برخورد رستم با زال و پس از آن دیدار آن دو با سیمرغ و آشکار شدن راز رویین تنی اسفندیار. در شاهنامه و درگیری پهلوانان در اشعار مختلف، نوعی بیان حماسی وجود دارد که ابهت و عظمت کاراکترهایی چون رستم و اسفندیار را بیان می‌کند. نقالی تا حدود زیادی کمک می‌کند تا این جایگاه پهلوانی در رفتارها و گویش نقال بروز پیدا کند. اما در اجرای صحنه‌ای نشان دادن درگیری و رزم دو پهلوان شاهنامه‌ای، چه بسا که موجب نیشخند مخاطب نیز شود. پیدا کردن بستری که هم روایت را باور پذیر کند و هم بتواند ابهت حضور دو پهلوان را تجسم درست بخشیده و عینی کند در یک نگاه رئالیستی در اجرا، قطعاً ما را به بیراهه خواهد کشاند. در اجرای تراژدی اسفندیار با استفاده از نقل نقالان و تصویر سازی در پس زمینه، چه با تصاویر و نقوش نقاشی و نگارگری ایرانی و بازی سایه تا حدود زیادی از درگیری مستقیم بین دو پهلوان در روی صحنه جلوگیری شده بود. در نخستین رودرروی رستم و اسفندیار و در دیالوگ‌هایی که بین آن دو برقرار می‌شود با استفاده از مجموعه‌ای از حرکات پهلوانی شکیل کنترل شده،



## نقاط مشترک و نقش اجتماعی حماسه

### ملی یوگسلاوی و شاهنامه فردوسی

با تاکید بر ویژگی‌های ادبیات دراماتیک و حماسی این دو اثر



چاکاچیچیر

ملت‌های ایران و یوگسلاوی در گذشته تاریخی خود، نکات مشترک و همسانی دارند. هر دو کشور از نظر وضع جغرافیایی، همیشه مورد تاخت و تاز و هجوم ملت‌های دیگر بوده‌اند. ولی با وجود دوران‌های درازی که ملت‌های این دو سرزمین زیر سلطه بیگانگان به سر بردند، باز هم موفق شدند در تمام مدت چیرگی بیگانگان، قومیت و احساسات ملی خود را حفظ کنند و بالاخره در فرصت مناسب به آزادی و استقلال ملی دست یابند. بدون شک یکی از عناصر مهم برای حفظ رسوم و آداب و احساسات ملی دو ملت در طی قرن‌ها، حماسه ملی بوده است؛ می‌توان آن را قهرمان گمنام ارتش‌های مقاومت و مبارزه دو ملت نامید.

نقش اجتماعی حماسه‌های ملی ایران و یوگسلاوی بسیار بزرگ و مهم است و کمتر ملتی در جهان وجود دارد که حماسه ملی آن در تاریخ سیاسی و فرهنگی کشورشان چنین نقش مهمی ایفا کرده باشد. نقش و نفوذ حماسه‌های ملی ایران و یوگسلاوی در تاریخ سیاسی و فرهنگی دو کشور به اندازه‌ی مساوی مهم و کاملاً همسان است.

بعد از اینکه صرب‌ها در قرن چهاردهم از ترک‌ها شکست خوردند، صربستان و ایالات دیگر یوگسلاوی به امپراطوری عثمانی ملحق شد و کم و بیش پانصد سال زیر تسلط ترک‌ها باقی ماند. حکومت جدید برای مردم این ایالات از نظر طبقه اجتماعی و دین و فرهنگ ملی کاملاً بیگانه بود. در زمان این حکومت، مسیحیان که عثمانیان آنان را رعایای بی‌دین خود می‌شمردند، فاقد همه‌گونه حقوق و امتیازات اجتماعی بودند و غیرمسلمانان اجازه آمیزش با مسلمانان را نداشتند. نه تنها غیرمسلمانان بلکه طبقات فرودست جامعه مسلمین نیز رعیت به‌شمار می‌آمدند. «رعیت» مسلمان از نظر اقتصادی و اجتماعی در تنگنا بودند ولی رعیت نامسلمان را قانون به رسمیت نمی‌شناخت. قانون بین رعایای مسلمان و غیرمسلمان تفاوت می‌گذاشت. رعیت مسیحی، از دیگر مردم آنچنان دور افتاده بود که با گذشت روزگار، دارای آداب و رسوم و شیوه خاص زندگی گشت. رعایای مسیحی در روستاها می‌زیستند. روستاها مسکن و مأوای دهقانان ستمکش

و استثمار شده و تولیدکننده خوراک بود. در صربستان دهقانان نماینده واقعی ملت صرب بودند. این دهقانان روستانشین در دامان خویش عواطف مردانه و احساسات وطن پرستی حقیقی را پرورش می‌دادند. همیشه جنبش‌های ملی صربستان برای برانداختن فرمانروایی ترکان از روستاها آغاز می‌گشت. روستاها بودند که سنت‌های ملی و شخصیت نژادی متمایز ملت صربستان را در طول فرمانروایی ترکان زنده نگه داشتند. واقعیت این بود که سازمان دولتی ملت صربستان برای مدت طولانی از بین رفته بود، ولی حیات قومی و ملی با تمام سنن و رسوم در گوشه و کنار سرزمین صربستان پابرجا و استوار بود. ملت صربستان نمی‌توانست در مقابل نیروی ترکان با نیروی اندک خود مقاومت و ایستادگی کند ولی برای حفظ اصالت ملی خود سخت از سنن قدیم خود پیروی می‌کرد. سنن و داستان‌های قدیمی به دهقانان صربستان توانایی می‌داد که در روزگار فرمانروایی ترکان، ایمان و اصالت ملی خود را حفظ کنند. مهمترین و بزرگترین قسمت این سنن و روایات در اشعار رزمی و حماسی صرب‌ها نگهداری شد. سازندگان این اشعار نه تنها از شوربختی مردم در دوران تسلط عثمانیان سخن می‌گویند بلکه برای مبارزات آینده با ترکان راه‌های تازه‌ای به ملت‌های خود ارائه می‌دهند و از ترکان با نام ستمگرانی یاد می‌کنند که مردم تنگدست و درمانده را در بند کشیده‌اند.

زندگی رعایای غیرمسلمان در زیر حکومت ترک‌ها بسیار دشوار بود. علاوه بر مالیات معمولی برای ملت‌های زیردست از قبیل «حقوق شریعت» که شامل مالیات زمین (عشر و خراج) و مالیات سرانه (جزیه) و مالیات‌های دیگر بود و «رسوم عرفیه» که سلطان به مردم می‌بست و ریشه آن به روزگاران قبل از عثمانیان می‌رسد، دولت عثمانی چند مالیات و عوارض دیگر نیز به رعیت نامسلمان صربستان تحمیل کرد. دشوارترین آنها «خراج خون» و «حق شب اول عروسی» بود.

خراج خون این بود که دولت عثمانی هر چهار سال یکبار کودکان ذکور مسیحی را از سراسر امپراطوری عثمانی بویژه از ایالات بالکان گرد می‌آورد و پس از ارشاد به اسلام برای سربازی تربیت می‌کرد. این دسته از سربازان ترک را «ینی چری» (سپاهیان نخبه) می‌نامیدند. آنان را برای ورزیده شدن به کارهای سخت بدنی وامی‌داشتند. آنان در

آغاز تابع مقررات سختی بودند از جمله فرمانبرداری بی‌چون و چرا، پرهیز از هرگونه تجمل، اجتناب از زناشویی و همه‌علایق خانوادگی. جیره آنان بسیار ناچیز بود و همین امر پس از چندی آنان را به قانون شکنی واداشت و با گذشت زمان آنان به تعدی و زورگویی پرداختند و در ایالات بالکان ستمکاران عمده رعایا آنان بودند و حتی از فرمانبرداری نسبت به سلطان سرکشی می‌کردند. ستمکاری‌ها و زورگویی‌های آنان در اشعار حماسی یوگسلاوی به خوبی منعکس شده است.

حق «حجله عروسی» چنین بود که هر گاه کسی از رعایای غیر مسلمان ازدواج می‌کرد ابتدا باید صاحب آن فرد با عروس همبستر می‌شد. تنها با قبول این شرط جوانان رعیت مسیحی می‌توانستند زن بگیرند... گذشته از این مسیحیان حق نداشتند از شهر و قریه مسلمان نشین سواره عبور کنند و مجبور بودند که هر وقت به مسلمانان نزدیک شدند از اسب پیاده شوند. همچنین مجاز نبودند در نزدیکی محل زندگی مسلمانان آواز بخوانند و یا با صدای بلند حرف بزنند. از این روی مسیحیان خانه‌های جداگانه داشتند و بیشتر در روستاها و دشت‌ها و کوه‌های سخت گذر زندگی می‌کردند. در این مکان بود که مردم صربستان ناچار شدند برای حفظ هستی خویش، جوامع مشایخی کهن و سازمان‌های اجتماعی قرون وسطی را تجدید کنند و بدین صورت به وضع اجتماعی قبل از پیدایش حکومت‌های ملی فئودال خویش بازگردند. این خانواده‌ها در جوامع قبیله‌ای و قومی و شیبانی کهن زندگی می‌کردند و زندگی مشترک را وسیله ایمنی شخصی و اقتصادی تلقی می‌کردند. در این شرایط سخت زندگی بود که مقاومت روحی و معنوی در مقابل بیگانگان پیدا شد. وسیله این مقاومت مسلماً سنن و آداب و روایات قدیم صرب‌ها بود و اشعار رزمی و حماسی آنان نقش موثری در قومیت و ملیت آنان داشت. بدون هیچ شکی، اشعار رزمی بود که به دهقانان صربی که نمایندگان واقعی ملت صربستان بودند توانایی داد که در روزگار فرمانروایی و ظلم و ستم ترکان، ایمان و اصالت ملی خود را حفظ کنند. تمام اشعار حماسی که قبل از تسلط بیگانگان بر صربستان ساخته شده و اشعاری که در زمان اسارت صرب‌ها سروده شده، جنبه وطن‌خواهی و نوع دوستی و ارائه راه‌های مبارزه با

اشغالگران بیگانه را داشته است.

حماسه‌خوانان با ساز ابتدایی یک تار (گوسله) با خواندن اشعار رزمی درباره دلیری‌های اجداد قهرمان خویش روحیه مردم ستمدیده را تقویت می‌کردند و به آنان امید روزگار بهتری را می‌دادند. در حماسه ملی، حماسه‌سرایان، پهلوانان واقعی و گمنام را براساس سنن و یادگارهای گذشته‌ی پرافتخار خود به طور مبالغه‌آمیز بزرگ و والا می‌نمودند و این روش در روزگار اسارت در سینه‌های مردم امید به آینده بهتر و حس اطمینان به خود و محافظت از خود را ایجاد می‌کرد.

به لطف روح حماسه ملی، مردم ایالات یوگسلاوی موفق شدند که اصالت ملی خود را تا رسیدن به آزادی حفظ کنند. به همین دلیل حماسه ملی یوگسلاوی اهمیت بسزایی در هویت و بقای ملت این سرزمین دارد. حماسه ملی یوگسلاوی که آفریده قریحه و روح همان ملت است در سده‌های اسارت، نقش مدافع معنوی داشت، مانند سپر نامرئی از آن مردم حمایت می‌کرد و به آنان جان تازه می‌داد. نقش و تاثیر حماسه ملی باعث شد ملت ستمدیده در تمام مدت حکومت و ستم و ظلم بیگانگان ناامید و مأیوس نشوند و در حالی که دشمن ستم می‌کرد، ثروت ملی را می‌گرفت، خانه‌ها را خراب می‌کرد و بچه‌ها را تغییر ملیت می‌داد، این حماسه مردم را توانایی و طاقت می‌بخشید. ملت یوگسلاوی تا دیرگاهی وحدت ملی نداشت ولی تاثیر حماسه مشترک ملی بود که صرفنظر از تفاوت‌های قبیله‌ای و سیاسی و مذهبی توانست وحدت معنوی را میان آنان حفظ کند. آنجا که نزدیک بود حس ملیت در طول روزگار اسارت از بین برود، حماسه ملی آن را تجدید می‌کرد. حماسه ملی با اصول والای اخلاقی و احساسات بلند پروازانه، در سینه‌های مردم وجد و جنب و جوش نسبت به اجداد و افتخارات گذشته به‌وجود آورد و احساسات میهن پرستی و از خود گذشتگی ایجاد کرد. با قوه معجزه آسای حماسه ملی، در جوانان آرزوی تقلید از دلیری و پهلوانی‌های قهرمان ملی تحریک می‌شد و آنان را تشویق می‌کرد که خودشان به خاطر وطن و هدف‌های بزرگ دیگر فداکاری کنند. در طول قرن‌ها، در دوره‌هایی که موضوع وحدت سرزمین‌ها و ایجاد دولت و وحدت ملی جزو مسائل روز به‌شمار می‌آمد، به حماسه ملی توجه می‌شد. خلاطه کلام حماسه ملی یوگسلاوی یکی از عناصر مهم ایجاد اتحاد و پیوستگی ملت‌های یوگسلاوی به شمار می‌رود.

وضع سیاسی و اجتماعی ایران به وضع صربستان بسیار شبیه است. در ایران نیز با جنگ بزرگ قادسیه به سال ۶۳۷ (۱۴ هجری) و جنگ نهاوند معروف به فتح الفتوح به سال ۶۴۱ (۲۱ هجری) کاخ بزرگ شاهنشاهی ایران فروریخت و ملت ایران از سیادت به بندگی و اسارت افتاد. بعد از غلبه عرب در نهاوند، ایرانیان به تدریج در مملکت و ولایات، استقلال سیاسی را از دست دادند و اگر نهضت‌های مخالف ضد اعراب پیدا می‌شد از طرف خلفای عرب با شدت هر چه تمام‌تر قلع و قمع می‌گردید. پیروزی‌ها و فتوحات پیاپی مسلمانان، اعراب را اندک اندک غره و خودبین ساخت تا به جایی که ملل مغلوب را به چشم بندگی نگاه می‌کردند.

مخصوصاً در زمان امویان معامله عرب با ملل مغلوب جنبه معامله خواجه با بنده را داشت. همه ملل مغلوب را موالی و محکوم به فرمانبری و سرافکنندگی می‌شمردند. معامله خلفای اموی و اعراب با چنین روشی نسبت به ایرانیان شدیدتر و غیرانسانی‌تر بود. برای تکمیل بررسی‌های خود درباره اوضاع ایران در این دوره و طرز رفتار اعراب بیابانی سخنی چند از دکتر ذبیح الله نقل می‌کنم: «معامله عرب دوره اموی با این طبقات معامله خواجه با بنده بود. آنان خود را صاحب حق و احسان نسبت به موالی می‌شمردند زیرا معتقد بودند که آنان را از کفر و گمراهی رهانیده‌اند. موالی، از کتیه و القاب محروم بودند. اعراب با آنان در یک ردیف راه نمی‌رفتند. در مجلس ایشان مولی می‌بایست بر پای ایستد و چون یکی از موالی مردی از آنان را پیاده می‌دید بر او بود که از اسب فرود آید و اعرابی را برنشانند و خود در رکاب او پیاده رود. در جنگ‌ها جزو پیادگان باشد و از غنایم بهره‌ای نگیرد...» این حال بر ایرانیان دشوارتر بود زیرا این مردم صاحب حس ملی بودند چنانکه توجه آنان به موضوع ملیت و علاقه به ایران از قدیمی‌ترین آثار ادبی و مذهبی آنان یعنی از اوستا گرفته تا آخرین آثار معروف عهد ساسانی در همه جا به نحوی کامل، آشکار است. روایات ملی ایرانیان نیز چنانچه آگاهیم به صورتی بود که ایشان را به گذشته خود مغرور و از حال ناراضی می‌ساخت و از این گذشته، هنوز باد عظمت و بزرگواری عهد ساسانی از خاطر ایشان نرفته بود و با این کیفیات تحقیرهای تازیان بر آنان سخت گران می‌آمد. از این رو ایرانیان به اقتضای طبع بلند خود در جستجوی راه‌هایی برآمدند که تا حد ممکن غرور ملی و شرافت اجتماعی خود را حفظ کنند. آنان به قول دکتر صفا برای مقابله با غرور و کبریای عرب سه راه پیش گرفتند:

«۱- قیام سیاسی که به وسیله ابومسلم

عاقبت بین پیشرفت روز افزون غزویان و نفوذ تازیان و از میان رفتن حس ایران پرستی را می‌دید، به خوبی متوجه خطرها و زیان‌های چنین تحول و رخدادهایی بود و می‌دانست که احتمال دارد قرن دیگر داستان‌های ملی و توام با آن احساسات ملی و قومی ایرانی متروک شود. از این روی فردوسی برای ایرانیانی که در نتیجه اختلاط با عرب و ترک و اقوام دیگر از فکر و اندیشه ملی خود بیگانه شده بودند و چیزی که مایه اجتماع و واسطه اتحاد قومی ایشان باشد نداشتند، شاهنامه را سرود.

هر چند فردوسی داستان‌ها و تاریخ ایران را شخصاً جمع‌آوری نکرده است و از کتابی که قبل از او فراهم آمده بوده، بهره برده است، اما او احیاکننده آثار گذشته ایرانیان است. چون اگر فردوسی شاهنامه را نظم نکرده بود، احتمال قوی می‌رفت که این روایات مانند بسیاری از کتب فارسی و عربی از میان برود. از این روست که شخصیت فردوسی مظهر قومیت و ملیت ایرانیان شده است و مسلماً تا زمانی که در جهان اسم ایران و ایرانی وجود دارد نام شاعر بزرگ، فردوسی هم که تمام عشق و علاقه قلبی خود را برای وطن خویش وقف کرده جاویدان خواهد ماند. اگرچه تمام روایات و داستان‌هایی که درباره‌ی گذشته ایران است و کتاب تئری که شاهنامه از روی آن به نظم درآورده شده آمیخته با احساسات میهن پرستی و ملیت و قومیت ایرانی است، ولی فردوسی این احساسات را به زیباترین و جاندارترین شیوه مجسم کرده است.

موضوع عمده جنگ‌های شاهنامه فردوسی دشمنی با اعراب و تورانیان (ترک‌ها) است. این موضوع هیچ اتفاقی نیست و از قدیم‌ترین روزگار ایرانیان و سرزمین آنان مورد تهاجم ملل سامی و قبایل وحشی از شمال بوده است.

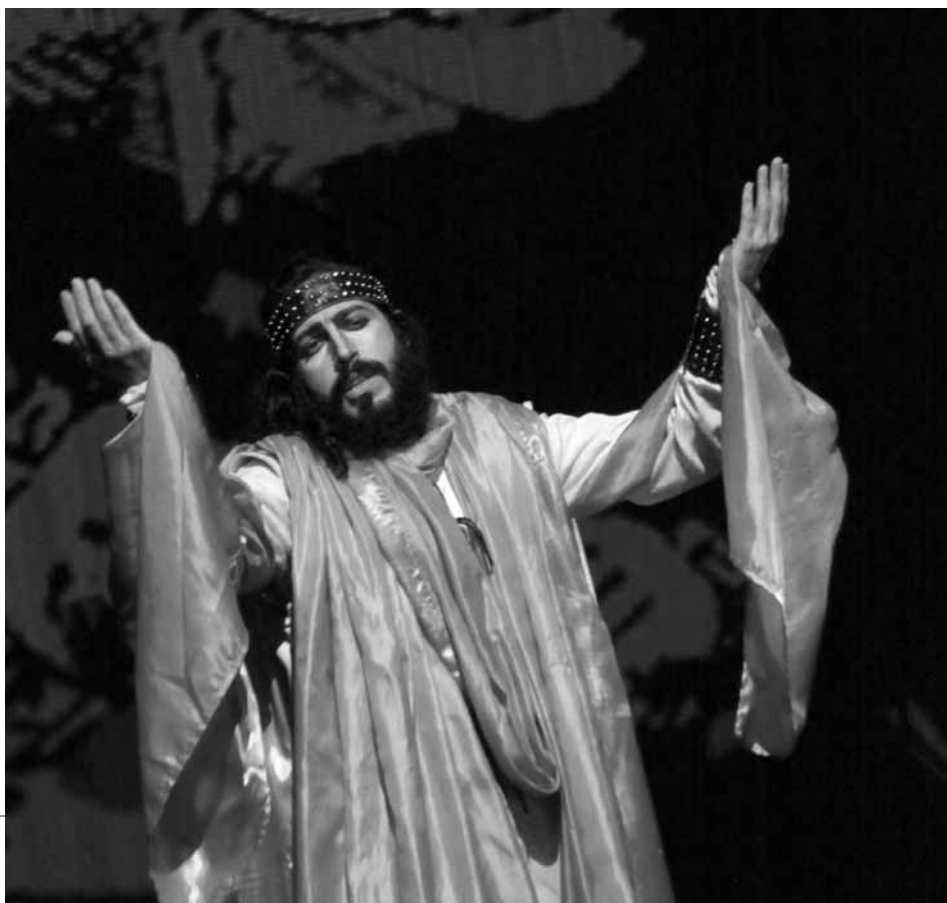
از این رو عجیب نیست که در میان ایرانیان از روزگار قدیم تا زمان فردوسی تمایلات ضد تورانی و ضد سامی وجود داشته باشد. این تمایلات در دوران تسلط خلفای مستبد عرب و سلاطین متعصب ترک در ذهن مردم و بزرگان ایران رسوخ کرد و آنگاه در داستان‌های ملی و سپس در شاهنامه فردوسی انعکاس یافت. به قول استاریکف «چنین به نظر می‌رسد که فردوسی از گذشته کهن و گاهی اساطیری سخن می‌گوید، اما وضع موجود زمان، واقعیت روح معاصر در منظومه وی منعکس می‌گردد». وقتی که فردوسی یورش‌های لشکریان افراسیاب تورانی و یا ضحاک و سعد بن وقاص را وصف می‌کند، وصفی که او از گذشته می‌نماید - بر اثر وضع موجود زمان و احساسات شخصی او - حملات

شاهنشاهان ساسانی و دوره فرمانروایی آنان مجسم می‌گردید. به دنبال این واقعیت در میان ایرانیان نهضت عجیبی برای احیا و ابقای تاریخ ملی پیدا شد و بخصوص برای احیای پهلوانان قدیم ایران علاقه خاصی به وجود آمد. ایرانیان ناله‌های خود را در لفافه حماسه‌های آتشین سر می‌دادند و بالاخره همزمان با فردوسی استقلال و حریت سیاسی ایرانیان بعد از حکومت عرب شکوفا شد. این روح ایرانی در زمان فردوسی در مغز ایرانیان رسوخ پیدا کرد. با توجه به این مطلب که شاعر و نویسنده ملی، نماینده روح ملت است و از طرفی تحت تاثیر محیط خود پرورش می‌یابد، مسئله ملیت و وطن پرستی فردوسی روشن‌تر می‌شود.

در عصر فردوسی محافل ایرانیان دایر بود. انجمن‌های ایرانی نژاد مخصوصاً در خراسان به وجود می‌آمد. فردوسی هم ایرانی بود، ایرانی پاک بود، استقلال خواه بود و وطن خود را به شدت دوست می‌داشت. فردوسی به این محافل رفت و آمد داشت و سخن‌ها و گفت‌وگوهایی که در این مجامع و انجمن‌ها مطرح می‌شد همه از تاریخ باستان و افتخارات پدران گذشته و مجد و عظمت نیاکان و فتوحات درخشان آنان در روزگار پیشین بود. فردوسی شخصیت خود را در بچوچه این زمزمه‌ها و نغمه‌های وطن پرستانه پرورش داد. علاوه بر این می‌دانیم که چون فردوسی شاهد انقلاب‌های خراسان و پریشانی احوال سلسله ایران دوست سامانیان بود و با دیده

آغاز شد و بعد از غدر و خیانت عباسیان نسبت به ابومسلمه خلیل و ابومسلم نیز... به شدت ادامه داشت تا با ایجاد دولت‌های مستقل ایرانی پایان یافت. ۲- قیام علیه آیین اسلام و تمعد در تخریب آن که فی الواقع نوعی مقاومت منفی به حکومت اسلامی بود و در عصر اول عباسی با شدتی عجیب شیوع داشت و با مقاومت سخت خلفا مواجه بود. ۳- قیام اجتماعی و ادبی که به وسیله دسته‌ای به نام شعوبیه صورت گرفت. ظهور این دسته از عهد اموی است و اینان... می‌گفتند که اسلام... تفاخر بین احزاب و قبایل را ممنوع ساخته و بزرگی و بزرگواری افراد را نیز تنها از طریق تقوی و پرهیزکاری دانسته است...»

از آنچه گفته شد معلوم می‌شود که قوم ایرانی با آنکه مغلوب و مقهور دشمن شده بود از وقتی عرب سرزمین ایران را مسخر کرد تا اواسط قرن چهارم هجری (۱۰ میلادی) که عهد دقیقی و فردوسی است در مورد تسلط بیگانگان همیشه مقاومت می‌کرد. بازماندگان کسانی که در قادسیه و نهاوند از تازیان شکست خورده بودند، سخت می‌کوشیدند که از موجودیت خود پاسداری کنند. دوران استعمار و استبداد تازیان نسبت به ملت ایران، آنان را متوجه افتخارات گذشتگان و پدران خود می‌ساخت به طوری که در ذهنشان یکباره فر و بزرگی





دوره بعد هم از آغاز انقلاب بورژوازی سال‌های ۱۹۱۱-۱۹۰۶ در ایران توجه و علاقه به این منظومه، چه از طرق محافل حاکمه و چه از طریق توده‌های مردم رو به افزایش رفته است.»

#### منابع:

۱. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، تهران ۱۳۴۲، صفحات ۲۰-۱۹.
۲. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات ایران، جلد اول، تهران ۱۳۴۲، صفحه ۲۶.
۳. استاریکف، فردوسی و شاهنامه، ترجمه فارسی، تهران ۱۳۴۶، صفحه ۳۵۷.
۴. استاریکف، فردوسی و شاهنامه، صفحه ۲۷۹.
۵. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، تهران ۱۳۴۲، صفحه ۱۵۴.
۶. ملک الشعرا بهار، سبک‌شناسی، جلد اول، تهران ۱۳۳۷، صفحه ۲۳۴.
۷. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، تهران ۱۳۴۲، صفحه ۱۶۰.
۸. تاریخ سیستان، تهران ۱۳۱۴، صفحه ۲۰۹-۲۱۰.
۹. ملک‌الشعرا بهار، سبک‌شناسی، جلد اول، تهران ۱۳۳۷، صفحه ۲۳۵.
۱۰. ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، تهران ۱۳۴۲، صفحه ۱۶۳.
۱۱. محمدعلی فروغی، مقام فردوسی و اهمیت شاهنامه، مقاله در هزاره فردوسی، صفحه ۵.
۱۲. سعید نفیسی، فردوسی و روحیات ایرانیان، مجله باختر شماره ۱۱ و ۱۲، صفحات ۸۵۴-۸۵۵.
۱۳. آ.آ. استاریکف، فردوسی و شاهنامه. ترجمه فارسی، رضا آذرخشی، تهران ۱۳۴۶، صفحه ۲۷۸.

بیگانگان را که موجب رنج و نابودی ایران زمان او است، به خاطر می‌آورد. شکایت فردوسی از بلیات و ویرانی‌های ناشی از تهاجم تورانیان و اعراب قدیم را، معاصرین وی احساس می‌کردند زیرا مربوط به ترکان و اعراب زمان آنان بود. محمود غزنوی نیز به خوبی می‌توانست درک کند که نیش و طعنه فردوسی متوجه چه کسانی است و از همین روی نیز با شاعر میهن‌پرست ایرانی دوستی نداشت. در زمان فردوسی، ایران و مخصوصاً خراسان، عرصه جنگ‌های داخلی امیران سامانی و تهاجم دسته‌های ترکان بود. فردوسی که مهر و شوق بسیار به هموطنان خود داشت از اینکه وحدت و بزرگواری قوم ایرانی از مدت‌ها پیش زوال یافته بود سخت آزرده خاطر بود و آرزوی بزرگ وی که از شاهنامه استنباط می‌شود آبدی و استقلال و ایجاد ایران بزرگ بوده است.

ایران شاهنامه و یا به عبارت دیگر ایرانشهر (مملکت ایران) چیست؟ جغرافیای ایران در شاهنامه از سمت شرق محدود است به رود سند و از سمت غرب به ماورای دریای مدیترانه، و از سمت جنوب تا قلب جزیره عربستان و آن طرف دریای سرخ. نقشه شگفتی است، ایرانی‌ها را ذوق زده می‌کند، آتش غرور و نخوت ملی را در دل آنان می‌افروزد؛ ولی با توجه به واقعیت کنونی و حتی تاریخی، بدیهی است که این مطلب کمال آرزوی شاعر است و جنبه واقعی نداشته است. این مطلب به عنوان انعکاس تمایلات جهانگیری امپراطوران ساسانی در شاهنامه وارد شده است. وحدت مملکت ایران شعار ساسانیان و هخامنشیان بوده است. در تاریخ متاخرتر قرون وسطی، تقسیم و تجزیه ملوک الطوائفی یا سلطه سیاسی کشورگشایان ترک و مغول نگذاشت این کلمه مفهوم واقعی داشته باشد، ولی آرزوی شاعر و همفکران او چنین ایران بزرگ و متحدی بوده است.

فردوسی با صدای رعد آسا فریاد می‌زند و می‌گوید: شما که همیشه مظهر بزرگی و پشتیبان نیکی بوده‌اید، آماده باشید تا روزگار سعادت و بزرگی خود را دوباره تجدید کنید. این است مقصود حقیقی شاهنامه و پیام فردوسی به هموطنان خویش. مقصود وی که بس بزرگ ولی غیر قابل اجرا بود. صدای شاعر در طول قرن‌ها طنین‌انداز گردید. هر وقت موضوع وحدت سرزمین‌های ایرانی و ایجاد دولت ملی به میان می‌آمد با جدیت به منظومه فردوسی توجه می‌شد؛ چنانکه گویی شاهنامه مظهر ملیت و پرچم وحدت و آزادی است. توجه ملت ایران در اوقات مختلف به شاهنامه برای رسیدن به هدف‌های مختلف بوده است.

در قرن پانزده میلادی (نهم هجری) در دوران تیموریان در آسیای مرکزی به خصوص بایسنقر و سلطان حسین بایقرا به منظور ایجاد وحدت کشور توجه خاصی به شاهنامه فردوسی نموده‌اند و چند نسخه شاهنامه از این دوران در دست است. در سده شانزدهم میلادی (دهم هجری) در دوره ترکیب یافتن دولت صفویه توجه به فردوسی و منظومه او شدت یافت. استاریکف می‌گوید: «مخصوصاً وفور و تنوع نسخه‌های خطی شاهنامه اعم از کامل یا منتخبات آن، گواه این امر است. می‌توان خاطر نشان ساخت که حتی در هندوستان در قرن‌های ۱۶ و ۱۷ میلادی - در دوره تشکیل دولت مغول - توجه و علاقه به شاهنامه زیاد شده است. در

## توانمندی‌های نمایشی داستان‌های شاهنامه فردوسی



عکس: عاطفه آرائی

سمیه کی ماسی

گاه گفت‌وگو وظیفه‌ی اطلاع‌رسانی دارد و در ایجاد کشمکش بی‌تأثیر است، اما در انتقال اندیشه‌ی داستان مؤثر است، مانند زمانی که افراسیاب خیر سر برداشتن سهراب را می‌شنود: **چو بی‌رستم ایران به چنگ آوریم / جهان پیش کاووس تنگ آوریم** / وز آن پس بسازیم سهراب را / ببندیم یک شب بر او خواب را

رجزخوانی نیز از نمونه گفتارهایی است که در شاهنامه استفاده شده و باعث گسترش کشمکش و در نتیجه پیشبرد حادثه و ایجاد حرکت در بسیاری از داستان‌های حماسی شاهنامه شده است. رجزخوانی «رستم و کشانی» از نمونه رجزخوانی‌های موفق شاهنامه به شمار می‌رود. در این رجزخوانی، دو پهلوان این‌گونه سعی در خالی کردن ته دل یکدیگر دارند:

**خروشید کای مرد رزم آزمای / هم آوردت آمد مشو باز جای**  
**کشانی بخندید و خیره بماند / عنان را گران کرد و او را بخواند**  
**بدو گفت خندان که نام تو چیست / تن بی‌سرت را که خواهد گریست؟**  
**تهمتن چنین داد پاسخ که نام / چه پرسى كزین پس نبینی تو کام**  
**مرا مادرم نام مرگ تو کرد / زمانه مرا پتک ترک تو کرد**

کشانی بدو گفت بی‌بارگی / بکشتن دهی سر به یکبارگی  
 تهمتن چنین داد پاسخ بدوی / که‌ای بیهوده مرد پرخاش جوی  
 پیاده ندیدی که جنگ آورد / سر سرکشان زیر سنگ آورد  
 به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ / سوار اندر آیند هر سه به جنگ  
 هم اکنون تو را ای نبرده سوار / پیاده بیاموزمت کارزار

رستم، اسب کشانی (اشکبوس) را به خاک می‌غلطاند. رستم از تیر باران کشانی جان به در می‌برد و تنها با یک تیر، ضد قهرمان داستان (کشانی) را به زانو می‌افکند و پس از آن، زیباترین گفت‌وگو بین قضا و قدر خلق می‌شود:

**قضا گفت گیر و قدر گفت ده / فلک گفت احسنت و مه گفت زه**

### نقش گفت‌وگو در بازسازی شخصیت

همان‌گونه که می‌بینیم گفت‌وگوها، علاوه بر ایجاد کشمکش و پیشبرد حرکت داستان، در گسترش شخصیت نیز نقش اساسی ایفا می‌کنند. در مقابل گفت‌وگوهای پرصلابت کاووس و رستم که از آغاز با رجزخوانی همراه است، گفت‌وگوهای شیرین و گودرز بسیار خواندنی است. این گفت‌وگو، دو شخصیت پیر و سال خورده و حکیم را به تصویر می‌کشد (گسترش

شخصیت) شخصیت‌هایی که آرام آرام داستان را با گفت‌وگوهایشان به فاجعه نزدیک می‌سازند. پیران ابتدا به گودرز چنین می‌گویند: **به تنها من و تو برین دشت کین / بگردیم و کین آوران هم چنین** / ز ما هر که او هست پیروزبخت / رسد خود به کام و نشیند به تخت  
**اگر من به دست تو گردم تباه / نجویند کینه ز توران سپاه**  
**به پیش تو آیند و فرمان کنند / به پیمان روان را گروگان کنند**  
**وگر تو شوی کشته بر دست من / کسی را نیازم از انجمن**  
**مرا با سپاه تو پیکار نیست / بریشان ز من نیز تیمار نیست**  
**چو گودرز گفتار پیران شنید / از اختر همی بخت وارونه دید**  
**و گودرز، پس از حمد خداوند، به پیران این‌گونه پاسخ می‌دهد:**  
**زخون سیاوش به افراسیاب / چه سود است، از داد سر بر متاب**  
**که چون گوسفندش بیرید سر / پر از خون دل درد و خسته جگر**  
**پس از آن، گودرز به یاد پیران می‌آورد که سیاوش به سوگند او (پیران) سر داده است و گفت‌وگویش را این‌گونه ادامه می‌دهد و به فاجعه نزدیک می‌سازد:**  
**مرا حاجت از کردگار جهان / برین گونه بود**

که روزی تو پیش من آبی به جنگ / کنون آمدی نیست جای درنگ  
شناخت ویژگی‌های گفت‌وگو در شاهنامه به اقتباس گر امکان  
می‌دهد که در تلخیص، بازنویسی و بازآفرینی داستان، از شیوه‌های فردوسی  
در به کارگیری گفت‌وگو استفاده کند.

### قهرمان سازی (شخصیت‌پردازی)

می‌یابد، برای مدتی سیرت اهریمنی را به یک سو می‌نهد و نهایت اکرام  
را در حق او می‌کند و حتی دخترش فرنگیس را به وی می‌دهد. که ظاهراً  
علاوه بر ویژگی‌های مهرانگیز سیاوش، عواملی سیاسی و تبلیغاتی و رقابت  
با کاووس نیز در این امر مؤثر بوده است. اما بعد به تدریج و در اثر  
بدسگالی فزاینده‌ی گرسوز بدبین می‌شود و بدین سان مقدمات فاجعه‌ی  
قتل او فراهم می‌گردد. اسفندیار چنان‌که می‌دانیم تحت تأثیر عوامل  
متضاد، رفتارها و واکنش‌هایی ضد و نقیض از خود بروز می‌دهد، چرا که  
تنزل و تلون، ویژگی ثابت اوست تا لحظه‌ی مرگ که حقایق بر او عیان  
می‌شود و یکسویه می‌گردد».

### قرینه‌های شخصیتی در داستان‌های شاهنامه

یکی از خصوصیات شاهنامه (خصوصیت عمومی داستان‌های سنتی)  
در شخصیت‌پردازی وجود قرینه‌هایی در اشخاص داستان است. به عنوان  
مثال در جنگ‌های ایران و توران درحالی‌که زال و گودرز راهنمایی شاه  
ایران را به عهده دارند، ویسه و پیران راهنمای شاه تورانیان هستند. یا در  
داستان رستم و اسفندیار، درحالی‌که زال، رستم را راهنمایی می‌کند، پشوتن  
راهنمایی اسفندیار را به عهده دارد.

در شاهنامه بعد از پهلوانانی چون «گرشاسب»، «سام»، «قارن»،  
«قباد کاوه»، «آواگان»، «شیروی»، «شاپور» و پدرش «نستوه»، «شیدوش»،  
«تلیمان» و «سرویمنی»، مرکز ثقل قهرمانی‌ها از شاهان اساطیری به  
پهلوانان منتقل شده و شاه و پهلوان به دو شخص تفکیک می‌شود که  
شاه در مرکز به کار اداره‌ی مملکت و صدور فرمان‌ها می‌پردازد و جز به  
ندرت در لشکرکشی‌ها شرکت نمی‌کند. از این پس تا پایان عصر پهلوانی،  
تنها موردی که شاه و پهلوان در وجود یک تن گرد می‌آید، کیخسرو  
است؛ با این فرق که نقش پهلوان به قوت خود باقی است و زال، رستم  
و دیگر پهلوانان در امور حضور فعال دارند.

### خلاقی و خصوصیات شاهان در شاهنامه

شاهان آرمانی دارای قدرت پیشبینی‌اند: فریدون سرنوشت ایرج را  
از پیش می‌داند، منوچهر به نوذر می‌گوید که سپاه در زمان او حمله  
خواهد کرد... کی قباد در خواب می‌بیند که تاج را دو باز سپید بر سرش  
می‌گذارند. آگاهی کیخسرو هم به صورت جام معروف تجلی می‌کند.  
هنگامی که شاه تحرک نشان دهد، پیروزی در پی دارد؛ همچون  
تحرک کاووس در نبرد مازندران.

در دوره‌ی آشوب داخلی یا جنگ خارجی، شاه جوان و دلاور لازم است و  
در دوره‌ی بازسازی، شاه پیر و آرامش طلب؛ مثلاً برای تسخیر کاخ ضحاک،  
فریدون جوان به میدان می‌آید و همین‌طور بعد از پیروزی کیخسرو،  
گشتاسب زامدار آرامش کشور می‌گردد.

### شاهان پیروز، خراج را به اقشار تهیدست می‌بخشند.

شاهان آرمانی زیاده‌طلب نیستند (فریدون، منوچهر، کی قباد و  
کیخسرو).

شاهان بی‌هنر محرک حمله‌ی اجانب به کشورند؛ بیدادگری جمشید در  
نیمه‌ی دوم پادشاهی‌اش باعث چیرگی ضحاک می‌شود. سبک سری نوذر،  
حمله‌ی پشنگ تورانی را به دنبال دارد و اعمال دور از خرد کاووس باعث  
حمله‌ی افراسیاب به ایران می‌گردد. هم چنین له‌راسب و گشتاسب نیز  
باعث حمله‌ی ارجاسپ به ایران می‌شوند.

شاهان فرمند، معمولاً نشانه‌هایی جسمانی که مؤید پیوند آنان با  
عوالم آسمانی است، دارند؛ مثلاً خاندان کی قباد، خالی بر بازو دارند و  
هم چنین سیاوش، فرود و بالاخره کیخسرو.

شاهان نازپرورده، غالباً بد می‌شوند همچون کاووس، نوذر و گرشاسب.  
شاهان خوب همچون منوچهر و کی خسرو با پهلوانان میانه‌ی خوبی  
دارند.

### ویژگی‌های کلی پهلوانان شاهنامه

- پهلوانان آمیزه‌ای از تهور و متانت و چاره‌گری هستند.
- پهلوانان عاملی بی‌اراده نیستند.

خلق عینی اشخاص تخیلی در ادبیات داستانی را شخصیت‌پردازی  
می‌گویند. اما شخصیت‌پردازی به شیوه متداول عبارت است از: معرفی  
شخصیت با روایت مستقیم، شناساندن شخصیت از طریق گفت‌وگو و  
شخصیت‌پردازی در قالب اعمال شخصیت. بر این اساس، شخصیت، فردی  
است که خواننده در خلال مطالعه داستان با خصوصیات جسمانی، روانی،  
عادات و اخلاق خاص او و جایگاه اجتماعی‌اش به خوبی آشنا می‌شود.

### تقسیم‌بندی شخصیت‌ها در ادبیات دراماتیک

در شناخت انواع شخصیت‌هایی که در تاریخ ادبیات دراماتیک به آنها  
پرداخته شده است، می‌توان تقسیم‌بندی چهارگانه‌ی قابل‌شد که شاید  
کلی‌ترین تقسیم‌بندی ممکن از انواع شخصیت ادبیات دراماتیک باشد. این  
تقسیم‌بندی عبارت است از:

- ۱- شخصیت اسطوره‌ای
- ۲- شخصیت افسانه‌ای
- ۳- شخصیت رئالیستی
- ۴- شخصیت مدرن.

### وجه تمایز شخصیت‌پردازی شاهنامه

پیداست که شخصیت‌های داستان‌های پهلوانی شاهنامه از دو نوع  
اول هستند، به همین دلیل در یک تقسیم‌بندی کلی‌تر اصولاً برای  
نقش‌آفرینان داستان‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای به جای شخصیت از واژه‌ی  
قهرمان استفاده می‌شود. اما با اینکه شخصیت معمولاً در قالب حماسه و  
اسطوره نمی‌گنجد و مبحث ادبیات کهن عموماً با قهرمان و ضد قهرمان  
همراه است، فردوسی در برخی از داستان‌های پهلوانی شاهنامه، با نمایاندن  
خصوصیات درونی قهرمانان از تیپ سازی دور و به شخصیت‌پردازی نزدیک  
شده است.

ورود فردوسی به دنیای درونی شخصیت‌ها، یکی از وجوه تمایز  
شاهنامه نسبت به بسیاری از آثار کهن است. این مهم در کنار توصیف  
گاه دقیق‌تر خصوصیات جسمانی شخصیت‌ها برای شرکت در کشمکش‌ها  
و ثبت شدن در خاطر خواننده، تأثیر فراوان دارد. توجه فردوسی به توصیف  
ویژگی‌های درونی قهرمان‌ها در آثار پژوهشگران دیگر نیز انعکاس یافته  
است. چنان‌که در کتاب «درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی» می‌خوانیم:  
«شاهنامه از لحاظ دقت در ترسیم خصوصیات اشخاص به ویژه  
جنبه‌های درونی، در رأس همه‌ی متون داستانی سنتی فارسی، اعم  
از منظوم و منثور قرار دارد. بی‌آنکه بخواهیم شاهنامه را استثنایی در  
داستان‌پردازی گذشته قرار دهیم، باید بگوییم که فردوسی گاهی، فقط  
گاهی و تا حدودی، از توصیفات کلی سنخی به جانب ترسیم خطوط دقیق  
شخصیتی متمایل شده است. البته این مطلب در مورد برخی از مهم‌ترین  
قهرمانان مثل رستم، اسفندیار و گشتاسب، آن هم از لحاظ توصیفات مربوط  
به جنبه‌های درونی آنان صدق می‌کند».

سعید حمیدیان مبنای متغیر شخصیت در رفتار بعضی شخصیت‌های  
داستانی را این‌گونه تبیین می‌کند: «گرایش تقریبی قهرمانان شاهنامه  
به واقعیت از لحاظ ویژگی‌های نفسانی، به رغم تمامی خصوصیات  
خارق‌العاده‌ی جسمانی از قبیل ابعاد و نیرو و رشد جسمانی و هم چنین  
دلیری‌ها و کردارهای غریب آنها، تنها تا حدی است که آنان را در نظر  
ما قابل درک و لمس پذیر کند. همه‌ی قهرمانان شاهنامه ایستا نیستند.  
برخی خواه برای برهه‌ای محدود و خواه تا پایان عمر دگرگونی می‌پذیرند،  
اما به دلایل و انگیزه‌هایی که مشخص و معقول است. مثلاً افراسیاب  
در سال‌های نخستین اقامت سیاوش در توران در اثر مهری که به دلیل  
شایستگی‌های شاهزاده‌ی جوان از جمله خوشخوبی و هنرمندی او به وی

دارد. افسول ستاره‌ی اقبال رستم بعد از مرگ اسفندیار و کشته شدن افراسیاب به دست کیخسرو نیز نتایج طبیعی این اعمال است. داستان فرود نیز حکایت دیگری از جدالی انسان و سرنوشت را به تصویر می‌کشد، جدالی که بازنده‌ی اصلی آن انسان است. با اینکه فرود به ایرانیان دل می‌بندد و به توصیه مادرش، جریره، از جنگ با خویشان خود می‌گریزد، اما طوس او را به سستی بیبوده می‌کشد. شاید اگر سردار دیگری جز طوس به کلات می‌رفت، داستان زندگی فرود این‌گونه غمگانه نوشته نمی‌شد. اما فرود، این پهلوان شجاع و مغرور که خون سیاوش را در رگ و تن خود دارد، در مقابل خیره سری‌های طوس چاره‌ای جز انتخاب مرگ و تن سپردن به تیغ ندارد. و بالاخره جریره باید با به آتش کشیدن دژ و مرگ جانسوز خود، شایستگی همسری سیاوش و مادری فرود را به اثبات برساند. چنان‌که رستم باید با به جان خریدن خطر، در کسوت بازرگانان به سرزمین توران پا بگذارد. داستان بیژن و منیژه با برخورداری از پیرنگی زیبا، حادثی نفس‌گیر و خصوصاً انتهای خوش، از قابلیت‌های زیادی برای تبدیل شدن به یک اثر جذاب برخوردار است. صحنه ورود دادخواهان شهر ارمان و داوطلب شدن بیژن برای کشتن گرازان بعد از سکوت دیگر پهلوانان و صحنه نجات یافتن بیژن به دست جهان پهلوان رستم و جنگ و گریز رستم، از نمایشی‌ترین صحنه‌های تصویر شده در داستان‌های شاهنامه به شمار می‌روند. اما در میانه‌ی این داستان نیز حوادث جذابی رخ می‌دهد؛ حادثی که غالباً بر محور جسارت و خامی بیژن، کینه‌ی افراسیاب نسبت به ایرانیان، وفاداری منیژه به بیژن و شجاعت و زیرکی رستم دور می‌زند.

اگر بیژن تنها داوطلب کشتن گرازان است، دلیلش آن است که جوان است و جویای نام و اگر این همه ساده دلی از خود نشان می‌دهد، علتش آن است که به اندازه‌ی جسارتش خام است و تازه کار. پس در چارچوب شخصیت بیژن جز این عمل منطقی نمی‌نماید: «فردوسی در داستان بیژن و منیژه برای منطق بخشیدن به داستان، بسیار استادانه عمل کرده است. وی این داستان را به صورت جداگانه سروده و در جایگاه فعلی قرار داده است... خواننده در سطح منطق ظاهری داستان، با طرحی قوی و استادانه روبروست، اما می‌توان جلوه‌هایی نادر از عدم استحکام طرح را نیز در این داستان دید. به عنوان مثال اگر کردار سپاه آراستن را برای نبرد با افراسیاب از داستان حذف کنیم، خدشه‌ای در کلیت داستان وارد نمی‌شود. اینکه رستم در این صحنه میمنه را به اشکش و میسره را به رهام و زنگه می‌دهد و خود با گویو در قلب سپاه جای می‌گیرد، در ساختار منسجم داستان، از جنبه‌ی علت و معلولی مستحکم برخوردار نیست و این نکته با در نظر داشتن این قاعده که در طرح داستان، هر حادثه‌ای باید زاینده اجباری در منطق داستان باشد، سازگاری ندارد. با این وجود، باید

### تمایز طرح و پیرنگ

آنچه پیرنگ را از طرح و چارچوب متمایز می‌سازد، این است که پیرنگ علاوه بر خلاصه داستان، رابطه علی حوادث را نیز بیان می‌کند. با این وصف شاید تعریفی که «کنی»، استاد دانشگاه مهنتن از پیرنگ ارائه داده، بهترین تعریف باشد: «وقتی از پیرنگ سخن می‌گوییم، منظورمان چیدن حوادث تاریخی در توالی زمانی نیست. برای نویسنده، کارهای دیگر مهم‌تر است. او با ترتیب و تنظیم حوادث داستان خود طبق ضرورت‌ها (به غیر از ضرورت زمانی) پیرنگ را خلق می‌کند؛ به عبارت دیگر پیرنگ نه تنها ما را از روابط زمانی حوادث آگاه می‌کند که عنصری مؤثر در آشکار نمودن روابط علی داستان نیز محسوب می‌شود».

بر اساس تعاریفی که از پیرنگ ارائه شد، داستان‌های پهلوانی شاهنامه از پیرنگ‌های همسنگی برخوردار نیستند. چگونگی قرار گرفتن حوادث در برخی داستان‌های این اثر، ناقص یک پیرنگ خوب است، اما در دسته‌ی دیگر از داستان‌ها این‌گونه نیست. هرچند این داستان‌ها عموماً خصوصیات یک قصه‌ی اسطوره‌ای را دارند و نباید در پی تطبیق آنها با عناصر داستانی مدرن بود، اما طرح و توطئه در معدودی از داستان‌های شاهنامه آن چنان محکم است که گویی فردوسی آنها را بر اساس خصوصیات تکنیکی داستان‌های امروزی طرح ریزی کرده است. در این مواقع، حوادث داستان‌های شاهنامه با نظمی شگفت‌آور کنار هم چیده شده‌اند و رابطه‌ی علی به نحوی مقتضی آنها را به هم پیوند داده است.

### جدالی انسان یا سرنوشت در شاهنامه

در هر حال نقطه‌ی مشترک هر دو دسته از داستان‌های پهلوانی شاهنامه، بی‌ارادگی انسان در مقابل تقدیر است، چنان‌که گویی تقدیر، ریشه‌ی علی همه حوادث به شمار می‌رود. پهلوانان بی‌هموردی چون رستم، اسفندیار، سهراب، سیاوش و... که در مقابل با حوادث سترگ داستان سرفراز از میدان بیرون می‌آیند، به گونه‌ی غیر قابل‌تصوری در مقابل تقدیر ضعیف و بی‌اراده‌اند و پیشاپیش در مقابل آنچه تقدیر رقم می‌زند (قوانین اجتماعی بر جامعه) سر تسلیم فرود آورده‌اند:

سام باید از میان پهلوانی و رسوایی، یکی را برگزیند. او پهلوانی را انتخاب می‌کند و این‌گونه زال را از خود می‌رانند. رستم باید خنجر بر تهی‌گاه فرزند بنشانند که می‌نشانند. اسفندیار با همه‌ی دل‌بستگی‌هایش به رستم و درحالی‌که جهان پهلوان ایران زمین را تا سر حد عشق دوست می‌دارد، به مصاف او می‌رود و رستم با اینکه می‌داند کشتن اسفندیار نابودی خود او را در پی دارد، با پیروی از رسم جهان پهلوانی دست به بند نمی‌دهد و اسفندیار را به خاک درمی‌غلطانند و این همان قانونی است که افراسیاب را با آگاهی از عواقب وخیم کشتن سیاوش، به قتل پروده رستم (سیاوش) وامی

— پهلوانان، دانشورند.

— پهلوانان آینده نگر هستند.

— پهلوانان پرکار و در عین حال تودار و کم حرفند.

— پهلوانان، اهل مشورتند.

— پهلوانان، آمیزه‌ای از اعتقاد دینی و رزم‌آوری‌اند.

— پهلوانان، وظیفه‌ی آباد داشتن سرزمین، بخشیدن مال و... را هم به عهده دارند.

— پهلوانان، شأن و جایگاهشان آن قدر بالاست که پس از پیش آمده‌های ناگوار با وجود آنها، امید بهبودی هست.

— گاهی حتی شاهان هم در برابر پهلوانان بزرگ، کوچک نشان داده می‌شوند.

— گاه پهلوانان، فردی را به شاهی بر می‌گزینند.

— پهلوانان عصر حماسی بی‌استثنا با شاه بدکردار می‌سستیزند و جان خود را در مقابل شاهان خوب، خوار می‌دارند. آنان هیچ گاه شاهی را برای خود نمی‌خواهند.

— مرگ در بستر برای پهلوان ننگ است و آنان تا آخرین نفس از خود پایمردی ابراز می‌دارند.

— پهلوانان ناموس پرستند. به حفظ پرچم که مظهر وحدت و مایه‌ی نیروی ملی است، اعتقاد دارند. غم خوار پهلوانان دیگرند و به هنگام فترت یاور مملکت‌اند.

— مدبر و اهل خردند. مایه‌ی رونق و آبادی ملک و بالاخره دارای سرشت دوگانه‌ی خاکی افلاکی‌اند.

— منافع شخصی را فدای منافع عمومی می‌کنند.

### قابلیت‌های نمایشی داستان‌های شاهنامه (طرح

درام)

### پیرنگ (طرح و توطئه)

پیرنگ یا طرح و توطئه، اصطلاحی است که بعضی آن را معادل چارچوب یا طرح نیز در نظر گرفته‌اند. با این حال باید دانست که پیرنگ، نه چارچوب و نه طرح است. «پیرنگ مرکب» از دو کلمه‌ی پی + رنگ است.

«پی» به معنای بنیاد، شالوده و پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش. بنابراین روی هم پیرنگ به معنی بنیاد، نقش و شالوده‌ی طرح است. پیرنگ طرحی است که نقاشان بر روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند. پیرنگ در حقیقت نقشه، طرح، توطئه، یا الگوی حوادث در یک نمایش، شعر یا اثری از ادبیات داستانی است که علاوه بر آن در برگیرنده‌ی ساختار رویدادها و شخصیت‌های داستانی نیز هست؛ به گونه‌ای که حس کنجکاوی خواننده را برانگیزد و باعث تعلیق در تماشای خواننده گردد. پیرنگ در روند حرکتش در زمان و مکان موجب بروز سؤال‌هایی در سه زمان می‌گردد؛ چرا آن اتفاق افتاد؟ چرا این دارد اتفاق می‌افتد؟ در آینده چه اتفاقی خواهد افتاد و چرا؟



از اهمیت خاصی برخوردار است، زیرا علاوه بر آنکه می‌تواند تنش‌های روانی مطلوبی را در جریان درام ایجاد کند، ضمیر مکنون شخصیت‌ها را نیز برملا می‌کند. درام‌های دیالوگه و متکی بر گفت‌وگوهای نمایشی این قابلیت را دارند که موقعیت‌های بحرانی را توسط برهان و ادله‌ی کلامی شخصیت‌ها به موقعیت‌های مستحکم تبدیل کنند و در این حالت، دیالوگ، عنصری در خدمت رفع تنش‌های درام است، اما عکس این حکم نیز صادق است، یعنی گفت‌وگوها گاهی موقعیت‌های ساکن و ایستا را به لحظات تنش‌زا و بحرانی تبدیل می‌کنند. در این حالت، دیالوگ، عنصری است که توسط جدل

و سفسطه به رد آرای شخصیت مقابل می‌پردازد و درام را از موضع نظم به موقعیت بی‌نظمی و اختلال می‌کشاند. وضعیت سومی نیز در این میان وجود دارد که ناشی از عدم اصطکاک گفت‌وگوها با یکدیگر است. در این حالت که در درام‌های موسوم به «بازورد» روی می‌دهد، پرسوناژها هر یک کلام خود را می‌گویند، بدون آنکه توجه کنند که این کلام پاسخ حرف‌های طرف مقابل است یا خیر. بدین ترتیب انگار همه حرف می‌زنند، بدون آنکه کسی مخاطبش دیگری باشد».

در راستای بررسی گفت‌وگو در ادبیات کهن باید توجه داشت که بعضی جملات در موقعیت خاص، ارزش دراماتیک فوق‌العاده‌ای پیدا می‌کنند: «... سخن دراماتیک با مآخذ مکالمات روزمره، سخنی است که همواره سنگینی خاصی روی آن احساس می‌شود و به عواملی جدا از آنچه که مطرح نموده، بستگی دارد، چرا بعضی کلمات کیفیتی عادی دارند و چگونه دراماتیک می‌شوند؟»

#### گفت‌وگو سبب تقویت طرح

معمولا در گفتار خوب و دراماتیک باید شخصیت‌گویی، مخاطب و همچنین موضوع مشخص باشد و مهم‌تر از همه اینکه گفت‌وگو باید طرح را تقویت کند. به عنوان مثال در این جمله: «تو فکر می‌کنی که من رستم هستم. اگر می‌خواهی پیغامت را به رستم برسانم»، اطلاعاتی در مورد سخنگو، شخص مخاطب و موضوع یعنی شخص مورد بحث ارائه می‌شود. هم چنین این جمله می‌تواند در ارتباط با جملات دیگر باعث تقویت طرح گردد. فردوسی در داستان‌های شاهنامه، از عنصر دراماتیک گفت‌وگو به خوبی سود جست. در گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستانی او، توصیف، معرفی شخصیت، کشمکش... به روشنی هویداست. در داستان رستم و سهراب،

#### عمده‌ترین خصوصیات پیرنگ داستان‌های شاهنامه

در مجموع عمده‌ترین خصوصیات پیرنگ داستان‌های شاهنامه را می‌توان این‌گونه بر شمرد:

- ۱- رشته‌ی علیت در اپیزودهای شاهنامه نسبت به داستان‌های سنتی (اعم از منظوم و منثور) استوارتر است.
- ۲- طراحی داستان‌ها عموما سنجیده است.
- ۳- سیر رویدادهای داستان به سمت اوج، بسیار آرام و منطقی است.
- ۴- در مواردی که طرح داستانی، ساده و تکراری است، تنها راهی که فردوسی برای خروج داستان از یک نواختی ملال‌آور اختیار می‌کند، تنوع بخشیدن و درج توصیفات گوناگون است.

#### گفت‌وگو

در گفتار روزمره، گفت‌وگو و مکالمه، غالبا به یک معنا به کار می‌رود و بعضی از واژه‌ی مکالمه برای عنصر دراماتیک گفت‌وگو استفاده می‌کنند، درحالی‌که بعضی دیگر گفت‌وگو و مکالمه را دو مقوله‌ی جداگانه می‌دانند. مکالمه تنها به اطلاعات می‌پردازد درحالی‌که یک گفت‌وگوی خوب در معرفی‌گویی، ایجاد کشمکش، زمینه‌چینی و توضیح صحنه و فضا سازی و هم چنین در انتقال فکر و اندیشه مؤثر است.

گفت‌وگو چنان در حرکت داستان تأثیر دارد که درباره‌ی آن گفته‌اند نگارش گفت‌وگو یعنی نگارش درام. پس اگر اقتباس گر بر تکنیک‌های گفت‌وگو نویسی مسلط باشد، بی‌شک با مطالعه‌ی داستان مورد نظر در خواهد یافت که گفت‌وگوهای آنچه اندازه دراماتیک هستند. و اگر جملات فاقد روح درام هستند، چگونه در بازآفرینی به گفت‌وگوهایی دراماتیک تبدیل خواهند شد.

«صحنه‌های گفت‌وگو در متون دراماتیک،

توجه داشت که داستان بیژن و منیژه، بخشی از یک حماسه‌ی بزرگ است و وجود چنین صحنه‌هایی در یک اثر حماسی اجتناب‌ناپذیر است. شاید هم فردوسی به سبب رعایت امانت و حذف نکردن بخشی از اصل داستان این صحنه را شرح داده باشد. در صحنه‌ای دیگر از داستان، بعد از نبرد بیژن با گرازان، به مورد دیگری از بی‌منطقی برمی‌خوریم. بیژن و گرگین صرفا برای جنگ به بیشه ارمان رفته‌اند. اما در آنجا:

چو از جنگ و کشتن برداختند  
نشستن گه رود و می‌ساختند

که معلوم نیست، چنین اسباب عشرتی را در چنان بیشه‌ی غریبی چگونه فراهم کرده‌اند. جلوه‌ای دیگر از بی‌منطقی در طرح داستان بیژن و منیژه را باید با توجه به وقایع قبل از داستان بررسی کرد و آن، انگیزه‌ی نبرد میان ایران و توران در این داستان است. داستان بیژن و منیژه از آنجا که دارای ساختاری مستقل از داستان‌های دیگر است، انگیزه‌ی درونی برای نبرد بین دو جناح متخاصم دارد. در این داستان، کینه جویی رستم از تورانیان، تنها به دلیل اسارت بیژن در آن سرزمین صورت می‌گیرد و هر چند چندین بار به قتل سیاوش توسط افراسیاب اشاره می‌شود، اما این امر انگیزه‌ی نبرد ایران با توران نیست و همین نکته با حقانیت ایرانیان در این نبرد که در جای جای داستان به طور ضمنی به آن اشاره شده است، تناقض دارد.

با پیش چشم داشتن جایگاه داستان در شاهنامه، به بی‌منطقی دیگری نیز بر می‌خوریم: می‌دانیم که ظهور زردشت در شاهنامه مدت‌ها پس از ماجراهای داستان بیژن و منیژه واقع شده است، اما در داستان مذکور، به کرات به مطالبی می‌رسیم که مربوط به آیین زردشتی هستند و از آن جمله است آفرین خوانی رستم خطاب به کیخسرو که در آن از تمامی امشاسپندان زردشتی یاد می‌شود».



تواند جهان خود ز من زنده‌ای / به کینه چرا  
دل برآنگده ای

و بالاخره زاری و درماندگی یل سیستان بعد  
از شناختن سهراب، که به واقع نمایشی از دریدن  
جامه، کندن موی و پاشیدن خاک بر سر است:  
همی گفت کای کشته بر دست من / دلیر  
و ستوده به هر انجمن

این گفت‌وگوها علاوه بر اینکه خواننده  
را در توصیف شخصیت یاری می‌دهد، در بیان  
کشمکش‌ها و پیشبرد حرکت داستانی نیز  
مؤثرند. گاه لحن پرخاش جویانه، آرامش داستان  
را به هم می‌ریزد و حادثه را پیش می‌برد.

### قابلیت‌های نمایشی داستان‌های شاهنامه (قوه تجسم)

در شاهنامه، وصف و نقل، قوه‌ی تجسم  
صورا را به شدت تحریک می‌کند و قابلیت  
در خدمت عمل، حرکت و تصویر درآمدن را  
به میزان بالایی دارا هستند.

یکی تنگ میدان فرو ساختند / به کوتاه  
نیزه همی باختند

گرفتند زان پس عمود گران / همی کوفتند  
آن بر این این بر آن

به زه بر نهادند هر دو کمان / ز کلک و ز  
پیکان نیامد زیان

غمی شد دل هر دو از یکدیگر / گرفتند زان  
پس دوال کمر

وصف و نقل در این جا به مانند یک  
دستور صحنه‌ی صریح موجز و صحیح است

که اولاً موقعیت و فضای صحنه را مجسم  
می‌کند و دوم موجب ایجاد دقیق عمل  
صحنه‌ای (عمل دراماتیک) می‌شود: مدتی  
نیزه بازی و رسیدن به نتیجه، سپس جنگ

شاهنامه، حماسی است و داستان‌ها و  
ماجراهای غنایی، آن را از وحدت نینداخته است.  
البته لحن این بخش از شاهنامه هم با لحن  
داستان‌های عاشقانه‌ی محض مثل ویس و  
رامین، خسرو و شیرین ... متفاوت است. در  
داستان رستم و سهراب نیز لحن به موقع  
گفت‌وگو را یاری می‌دهد. صلابت سخن رستم

در گفت‌وگو با سران سمنگان، این چنین در  
لحن پرخاش جویانه‌اش نمودار می‌شود:

ور ایدون که رخشم نیاید پدید / سران را  
بسی سر بخوادم برید

و لطافت کلام، در شبی که تهمینه خود را  
به رختخواب رستم می‌رساند، این گونه نرم و

آرام بر پرده‌ی گوش می‌نشیند:

چنین داد پاسخ که تهمینه‌ام / تو گویی که از  
غم به دو نیمه‌ام

و خشم سهراب در این گفتار:

که من چون ز همشیرگان برترم / همی باآسمان  
اندر آید سرم

ز تخم کی‌ام وز کدامین گهر / چه گویم چو  
پرسد کسی از پدر؟

گر این پرسش از من تو داری نهان / نمانم تو  
را زنده اندر جهان

نخوت کاووس در این گفتار:

که رستم که باشد که فرمان من / کند پست  
و پیچد ز فرمان من

اگر تیغ بودی کنون پیش من / سرش کندمی  
چون ترنجی ز تن  
هیبت رستم در این پاسخ:

من آن رستم زال نام آورم / که از چون تو شه  
خم نگیرد سرم

ز مصر و ز چین و ز هاموران / ز روم و ز سگسارم  
و ماژندران

جگر خسته‌ی تیغ و تخش مند / همه بنده در  
پیش رخش منند

وقتی رستم از خواب بر می‌خیزد و جای رخس  
را خالی می‌بیند، چنین به گفت‌وگوی با خود  
(مونولوگ) می‌پردازد:

همی گفت کاکنون پیاده دوان / کجا پویم از  
ننگ تیره روان

... چه گویند گردان که اسبش که برد / تهمت  
بدینسان بخت و بمرد

هر چند داستان رستم و سهراب، بخشی از  
یک حماسه‌ی بزرگ است و پیش از آنکه رستم

به سمنگان رود، تولد او، دلآوری‌های نوجوانی و  
سلحشوری‌های جوانی‌اش را در ضمن روایت‌ها و

گفت‌وگوهای دیگر داستان‌ها دیده‌ایم، اما در  
داستان رستم و سهراب نیز به عنوان یک اپیزود

مستقل از کلیت شاهنامه، گفت‌وگو وظایف  
متفاوت خود را ایفا کرده و در معرفی شخصیت،

نمایش صحنه، فضا سازی، ایجاد کشمکش و  
انتقال اندیشه‌ی داستان مؤثر است. پس از آنکه

شاه سمنگان رستم را به آرامش دعوت می‌کند  
و از او می‌خواهد که مهمان سمنگانیان باشد،

تنش اولیه داستان به پایان می‌رسد. در حقیقت  
گفت‌وگوهای این بخش از داستان، لحظات

بحرانی داستان را به موقعیت‌هایی ایستا و ساکن  
تبدیل می‌کند.

طی این گفت‌وگو، خواننده،  
برتری قدرت رستم و ضعف دیگر

شخصیت‌ها را در مقابل او حس می‌کند و با  
عامل جدال (دزدیدن رخس) و صحنه‌ی داستانی

(کاخ شاه سمنگان) آشنا می‌شود.

### یاری لحن به گفت‌وگوی داستان

از دیگر مواردی که شاهنامه را از سایر  
متون داستانی کهن متمایز ساخته، لحن آن

است. فردوسی لحن دلخواه را به سریع‌ترین  
و طبیعی‌ترین وجه ممکن به خواننده

انتقال می‌دهد. لحن سراسر داستان‌های



با گرز و باز هم بی نتیجه‌گی، بعد از آن جنگ با تیر و کمان و بی‌گزند ماندن دو پهلوان، و در آخر کشتی میدانی یعنی گرفتن دوال کمر و... و سوم حالات کلی و شخصیت را توصیف می‌کند (چنان‌که معمول دستور صحنه و دستور بازی است) و وارد جزئیات بیهوده نمی‌شود و در عین حال توازن نیرو را به خوبی در کل ادبیات و نیز در مصراع چهارم بیان می‌کند. رستم پس از یک دور جنگیدن با سهراب:

بخورد آب و روی و سر و تن بشست / به پیش جهان آفرین شد نخست  
همی خواست پیروزی و دستگاه / نبد آگه از بخشش هور و ماه  
و یا:

چنان دید گودرز یک شب به خواب / که ابری بر آمد ز ایران پر آب  
بران ابر باران خجسته سروش / به گودرز گفتی که بگشای گوش  
به توران یکی شهریار نو است / کجا نام او شاه کی خسرو است

#### شاهنامه و قابلیت تبدیل شدن به اثری نمایشی

مجموع اینها، به اضافه‌ی روابط دقیق علی و معلولی که باعث ایجاد منطق محکم و بسیار باورپذیر در سراسر داستان‌های شاهنامه شده است (چنان‌که امور غیرعادی و غیرطبیعی مانند جنگ با دیو سپید، حضور زن جادو، وجود سیمرغ و... را نیز باورپذیر می‌کند)، عناصر و ویژگی‌های دراماتیکی هستند که به داستان‌های شاهنامه، قابلیت تبدیل شدن به اثری نمایشی را می‌بخشد. البته در شناخت و تشخیص این عناصر و ویژگی‌ها، از ریتیم و ضرب مناسب و لحن و فضابندی مساعدی که داستان‌ها دارند و برای انتقال به درام به کمترین تغییرات نیازمندند، نمی‌توان صرف نظر کرد.

برخی نویسندگان نیز برای نشان دادن قابلیت‌های نمایشی داستان‌های پهلوانی شاهنامه، دست به خلق فیلمنامه‌ها و نمایشنامه‌هایی با الهام از این داستان‌ها زده‌اند. این دسته از نویسندگان، در حقیقت عناصر دراماتیک داستان‌های شاهنامه را در عمل به نمایش گذاشته‌اند. پژوهشگر دیگری برای نشان دادن عناصر دراماتیک یکی از داستان‌های شاهنامه، این سؤال را مطرح کرده است که آیا اصولاً داستان رستم و سهراب ظرفیت بازآفرینی به صورت تراژدی را دارد؟ او سپس به نقل از لاروس می‌نویسد: «تراژدی شعری است درامی که شخصیت‌های برجسته و مشهوری را در حین

عمل نشان می‌دهد و با نمایش مبارزه‌ها و رنج‌های انسانی و فاجعه‌هایی که به نتایج متعددی منجر می‌شوند، ایجاد هیجان و تأثیر شدید می‌کند».

داستان رستم و سهراب دارای این ویژگی‌هاست؛ یعنی دو پهلوان نامی با تمام فزون‌خواهی‌هایشان رو به روی هم قرار می‌گیرند، فاجعه‌ای به دست تقدیر تکوین می‌یابد و کشته شدن پسر به دست پدر، ایجاد تأثیر و هیجان می‌کند.

#### رکان تراژدی

ارسطو برای تراژدی اجزایی قائل شده که آن اجزا یعنی داستان، اخلاق، گفتار، فکر، صحنه آرایشی و آواز نیز در داستان رستم و سهراب وجود دارد. منظور از داستان، ترکیب وقایع است. اخلاق، صفاتی است که به قهرمانان نسبت می‌دهند. فکر، سخنانی است که قهرمانان در اثبات نکاتی می‌گویند و مراد از گفتار ترکیب کلام منظوم است. «این چهار جزء یا چهار رکن تراژدی در داستان رستم و سهراب وجود دارد. صحنه‌آرایشی و آواز، دو جزئی است که داستان رستم و سهراب فاقد آن است و نویسنده‌ی تراژدی باید بر اساس اندیشه و به ابتکار خود این دو جزء را بر آن بیفزاید و با ترکیب آنها سایر اجزای داستان را روی صحنه به صورت عمل و نمایش درآورد».

البته برخلاف نظر این پژوهشگر، فردوسی در بعضی موارد، صحنه را با توصیف جزئیات شرح داده است. از جمله دلکش‌ترین و مؤثرترین اجزای تراژدی (از نظر ارسطو، هنر شاعری، ص ۷۳) تغییرات ناگهانی و شناسایی است که هر دو از اجزای داستان شمرده می‌شوند. تغییرات ناگهانی آن است که در داستان، وضعی به وضع مخالف آن تحول یابد. بر اساس نظر ارسطو، این تحول براساس احتمال و یا به حکم ضرورت پیش می‌آید. اما «شناسایی، تحولی است ناگهانی از دانستن و نشناختن به دانستن و شناختن و در بین اشخاصی که باید در داستان به خوشبختی یا بدبختی برسند، صورت می‌گیرد و به دوستی یا دشمنی می‌انجامد».

نادعلی همدانی دو عامل تغییرات ناگهانی و شناسایی در داستان رستم و سهراب را چنین بررسی می‌کند: عامل تغییرات ناگهانی در داستان رستم و سهراب: — رستم برای تفریح و رفع دلنگی به نخچیر می‌آید، اما اسبش گم می‌شود و همین واقعه، وضع را عوض می‌کند و یک شبه رستم را صاحب زن و در غایت امر،

صاحب یک فرزند می‌کند. نطفه فاجعه همین جا بسته می‌شود.

— رستم و سهراب سه بار می‌جنگند و پیروزی سهراب ختمی است، ولی فرصتی که سهراب به رستم می‌دهد، یک تغییر دیگر در داستان به وجود می‌آورد.

— بار سوم وضع دگرگون می‌شود و رستم، سهراب را بر زمین می‌زند (مهم‌ترین تغییر ناگهانی) و بی‌درنگ خنجر را در پهلوی او می‌نشانند و بلافاصله هم عظمت فاجعه روی می‌نماید و رستم و سهراب هر دو به شناسایی می‌رسند.

با این اوصاف، داستان رستم و سهراب، یکی از دلکش‌ترین اجزای تراژدی، یعنی تغییرات ناگهانی را در زیباترین و متنوع‌ترین شکل آن داراست. عامل شناسایی در داستان رستم و سهراب:

رستم بلافاصله پس از شکافتن پهلوی سهراب، با شنیدن نام خود از زبان او و دیدن نشانه‌های خویش، فرزندش را می‌شناسد؛ یعنی از نشناختن و دانستن به شناختن و دانستن می‌رسد. سهراب هم در همین لحظه به معرفتی که در جستجوی بوده، دست می‌یابد. این از یک نظر، زیباترین نوع شناسایی است، زیرا با تغییرات ناگهانی همراه است. همین شناسایی بعد از فاجعه نیز در تماشگر (یا خواننده) حس ترحم و ترس و وحشت را برمی‌انگیزد. چنین نتیجه‌ای از ویژگی‌های تراژدی است.

#### شناسایی در تراژدی از دید ارسطو

ارسطو به چند نوع شناسایی اشاره می‌کند:

- ۱- شناسایی از راه علامت و نشان
- ۲- شناسایی بر اثر تعقل و اندیشه
- ۳- شناسایی که از وقایع داستان حاصل می‌شود.

از دیدگاه ارسطو بدترین نوع شناسایی، از راه علامت و نشان است. او معتقد است که این نوع شناسایی از همه به هنر دورتر است. شناسایی در رستم و سهراب هم از همین نوع است؛ یعنی رستم با دیدن مهره‌ی یادگاری خود، سهراب را می‌شناسد. ارسطو ضمن آنکه فاجعه را جزو سوم داستان می‌نامد، معتقد است که وقایع تراژدی باید با مرگ و خونریزی همراه بوده و دردناک باشد. ارسطو معتقد است که هدف اصلی یک تراژدی، تزکیه (کاتارسیس) است و لذت تراژیک نیز از طریق فاجعه ایجاد می‌شود؛ فاجعه‌ای که حس رجم و ترس را برمی‌انگیزد. از طرفی می‌دانیم که مناسب‌ترین نوع فاجعه برای تراژدی،

ضحاک کشته شده‌اند و اکنون در صد نجات جان هجدهمین فرزند خود است. ضحاک از کاوه می‌خواهد که به عدالت ضحاک شهادت دهد، ولی کاوه نمی‌پذیرد. این کشمکش بالاخره به شوریدن کاوه علیه ضحاک منجر می‌شود. جالب اینکه این دو داستان موازی هم پیش می‌روند؛ یعنی فریدون و کاوه، در یک نقطه از داستان با هم تلاقی می‌کنند. در انتها، ضحاک به دست مردمانی که زیر پرچم مردی آهنگر گرد آمده‌اند، از سلطنت خلع شده و در کوه البرز زندانی می‌شود». همان‌گونه که محمد خیری می‌گوید، اقتباس‌گر می‌تواند فیلمنامه‌اش را با موتاژ موازی زندگی فریدون و کاوه و پسرانش (که اتفاقاً هر دو در نقطه‌ی مقابل ضحاک قرار دارند) آغاز کرده و با توجه به عناصر غنی دراماتیک این دو داستان، آنها را به مسیری هدایت کند که در نهایت به سرنگونی ضحاک بینجامد.

#### تفکیک عناصر و اجزای داستان

قدمعلی سرامی نیز پژوهشگری است که به بررسی عناصر و اجزای داستان‌های شاهنامه پرداخته است. او در جواب به این سؤال که شکل‌شناسی داستان و ادبیات داستانی چگونه است، می‌نویسد: «برای این نخست باید نوعیت داستان‌های مورد بررسی خویش را مشخص کنیم؛ یعنی تعیین کنیم که داستان‌ها بزمی‌اند یا رزمی، فلسفی‌اند یا عرفانی، اساطیری‌اند یا تاریخی، تخیلی‌اند یا واقع‌گرا... سپس باید داستان را به اجزایی که از آنها ترکیب شده‌اند، تجزیه کنیم و به مقایسه و مقابله اجزای متناظر با یکدیگر بپردازیم. مشابهت‌ها و مباحث‌هایشان را دریابیم و دلایل قوت و ضعف هر یک را پیدا کنیم». هر داستان قابل تفکیک به عناصر و اجزای زیر است:

- ۱- گفتارها ۲- کردارها ۳- پندارها ۴- قهرمانان ۵- زمان ۶- مکان ۷- آرایه‌ها ۸- شیوه‌ی نقل ۹- شگردها و مناسبات اجزا با یکدیگر ۱۰- منطق حاکم بر مناسبات کردارها و قهرمانان.

هر یک از اجزای بالاتر نیز به نوبه‌ی خود در چهره‌های گوناگون ارائه می‌شوند. گفتار یک داستان می‌تواند به گونه‌های گفت و شنود (دیالوگ)، تک‌گویی (مونولوگ)، پرسش و پاسخ، مناظره، رایزنی گروهی با یکدیگر، نیایش، رجز خوانی، سخنرانی، پیام‌گزاری، نامه‌نگاری، مرثیه‌خوانی، اندرزگویی و فرمان

در مقایسه‌ی شاهنامه‌ی فردوسی و مثنوی معنوی می‌گوید: «جنبه‌ی نمایشی مثنوی معنوی نسبت به شاهنامه کمتر است، زیرا در داستان‌های شاهنامه، خواننده با مفاهیم عینی و قابل لمس سر و کار دارد، ولی در داستان‌های مثنوی معنوی با معانی عمیق عرفانی و فلسفی روبروست که البته قابلیت به تصویر کشیدن این مفاهیم، نسبت به داستان‌های شاهنامه کمتر است».

هنگامی اثری را دارای عناصر دراماتیک می‌دانیم که طبیعتاً خصوصیات یک اثر نمایشی را در خود گنجانده باشد. مثلاً داستان مورد نظر باید دارای یک یا چند قهرمان و ضد قهرمان باشد که ضد قهرمان ممکن است نیروهای ماوراء الطبیعه باشد. یک اثر نمایشی دارای یک زمان تاریخی مشخص است (در شاهنامه‌ی فردوسی زمان اسطوره‌ای ارائه می‌شود). از طرفی، داشتن یک مکان جغرافیایی خاص، زمینه‌های ظهور بحران، کشمکش، تعلیق، گره‌افکنی و گره‌گشایی و درون‌مایه مناسب هم از دیگر خصوصیات یک اثر دراماتیک است که همه‌ی این ویژگی‌ها را در شاهنامه می‌بینیم.

#### قابلیت نمایشی شدن داستان‌های احساسی

مطلبی که همواره از طریق مطالعات آکادمیک اثبات شده و ادبیات نمایشی در طول تاریخ با آن مواجه بوده، این است که هر داستان که در آن مسئله‌ی عاطفی و احساسی انسان‌ها مطرح شود، یعنی احساس در آن قوی‌تر باشد، قابلیت نمایشی خواهد داشت. این عامل را ما در داستان‌های رستم و سهراب، رستم و اسفندیار و سیاوش به خوبی می‌بینیم. علاوه بر اینها چنین داستان‌هایی، خصوصاً داستان سیاوش، شاهکار شاهنامه فردوسی، دارای وحدت موضوع و در برگیرنده‌ی جنبه‌ی تأثر انگیزی قصه است.

محمد خیری داستان ضحاک و کاوه آهنگر را نیز از داستان‌های زیبا و نمادین شاهنامه فردوسی می‌داند: «این داستان از دو بخش مجزا تشکیل شده است؛ بخش اول داستان فریدون و دیگری داستان کاوه آهنگر است. داستان اول با خواب ضحاک در مورد زوال پادشاهی‌اش به دست فریدون آغاز شده، با ماجراهای جالب مخفی کردن کودک از سوی فرانک و جست‌وجوی سربازان ضحاک برای یافتن فریدون ادامه یافته و به نجات فریدون منتهی می‌گردد. داستان دیگر، داستان زندگی کاوه است؛ آهنگری که هفده تن از پسرانش به دست

فاجعه‌ای است که میان کسان یک خاندان روی دهد. فاجعه‌ای هم که در داستان رستم و سهراب رخ می‌دهد، مناسب‌ترین نوع فاجعه برای یک تراژدی است، زیرا در این داستان خون‌پسری پهلوان به دست پدری پهلوان ریخته می‌شود. پس داستان رستم و سهراب، جزو سوم داستان یک تراژدی را نیز در قوی‌ترین و مناسب‌ترین و مؤثرترین شکل داراست. ارسطو در ادامه‌ی خصوصیات تراژدی می‌گوید: «قهرمان تراژدی باید شخصی برجسته و از کسانی باشد که بخت و نام و مقامی بلند دارند و نباید به حد اعلی نیک سیرت و دادگر باشد و باید به بدبختی برسد، نه به علت بد سیرتی و تبه‌کاری بلکه بر اثر خطایی که از او سر زده است».

رستم با چنین الگویی کاملاً قابل تطبیق است. او پهلوانی است صاحب منصب که لقب تاج بخش دارد، زیرا کیقباد و کیکاووس را خود به تخت شاهی و سلطنت نشانده است. از طرفی گرچه خدایپرست و خردمند است، ولی یک موجود اهورایی نیست، زیرا نسب به مهراب کابلی می‌برد که او هم از نسل ضحاک ماردوش است و پدرش هم زال است. پس خمیره‌اش آمیزه‌ای است از نیروهای اهورایی و اهریمنی، در این میان خطای رستم، از اوست که این نقص تراژدی رستم و سهراب به شمار می‌رود.

#### برتری داستان‌های نمایشی شاهنامه

محمد خیری، نویسنده‌ی کتاب «اقتباس برای فیلمنامه» هم در بحث خود درباره‌ی عناصر دراماتیک داستان‌های شاهنامه، ضمن آنکه این کتاب را یکی از معتبرترین متون ادبیات کلاسیک می‌نامد، می‌گوید: «این کتاب دارای ویژگی‌های تصویری و عناصر نمایشی و یا به عبارتی سرشار از عناصر دراماتیک است. این امر هم از نقطه‌نظر تعریف آکادمیک داستان مبنی بر وجود مقدمه، متن و نتیجه و هم از نظر نوع نگاه انسانی به مسائل و رویدادهایی که یک انسان در زندگی‌اش احتمالاً با آن مواجه می‌شود، صادق است؛ یعنی این خصوصیات، شاهنامه را در شمار آثاری قرار داده که به بهترین شکل ممکن، و در حد اعلی، ویژگی‌های نمایشی را در خود جای داده است و این امر تفوق داستان‌های شاهنامه بر متون دیگر ادبی را کاملاً آشکار ساخته است». او ضمن آنکه خمسه نظامی و داستان‌های مثنوی معنوی مولوی را به عنوان آثاری نام می‌برد که از نظر غنای عناصر دراماتیک در رده‌ی بعدی قرار دارند،

و گونه‌های احتمالی دیگر باشد. قهرمانان داستان هم از دیدگاه‌های مختلف قابل طبقه‌بندی هستند و مثلاً می‌توان آنها را به گونه‌های طبیعی، مابعدالطبیعی، یا به طبقات اجتماعی‌شان: شاهان و شاهزادگان، پهلوانان، موبدان، وزیران، افراد عادی و... تقسیم کرد. مروری بر چندین نگاه در استخراج عناصر دراماتیک داستان‌های پهلوانی شاهنامه، نشان می‌دهد که این داستان‌ها از اهمیت فراوانی برخوردارند و همچنین از قابلیت انطاف فراوانی نیز برای اقتباس بهره‌مندند.

#### قابلیت‌های نمایشی داستان‌های شاهنامه

(افسانه)

#### افسانه

قصه‌ها، افسانه‌ها و اسطوره‌های ادبیات کهن ایرانی، پشتوانه‌ی غنی ادبیات نمایشی به شمار می‌روند. موضوعاتی همچون عشق، نفرت، حسد، خشم، آز، پاک دامنی، آلودگی، خیانت، ساده دلی و... موضوعات عمومی همه‌ی عصرها و همه نسل‌ها بوده و هست. در واقع رمز ماندگاری این آثار، نوشتن از درد مشترک همه‌ی انسان‌هاست. اما علاوه بر توجه به مسائلی که در ظرف زمانی خاص نمی‌گنجد، شیوه‌ی بیان (ساختار) این نوشته‌های گران‌سنگ نیز از مهم‌ترین عوامل ماندگاری آنها به‌شمار می‌آید و در میان این بازمانده‌های ارزشمند، داستان‌های شاهنامه از قابلیت‌های نمایشی شگرفی برخوردارند. بی‌دلیل نیست اگر طی قرون متمادی، شرح داستان‌های شاهنامه رونق بخش مجالس نقلی بوده و نقاشان این دیار، هزاران طرح را با الهام از شاهنامه

بر دیوار قهوه‌خانه‌ها و سپیدی اوراق کتاب‌ها نقش زده‌اند و بی‌شک از میان سه دوره‌ی اسطوره‌ای، پهلوانی و تاریخی شاهنامه، داستان‌های پهلوانی سهم بسزایی در ماندگاری حکیم طوس داشته است. بر این اساس، بخش اسطوره‌ای یا پیشدادی شاهنامه از ظهور کیومرث آغاز شده، به پایان دوره‌ی فریدون ختم می‌شود. دوره‌ی پهلوانی نیز از پایان دوره‌ی اسطوره‌ای شروع می‌شود و با مرگ رستم به دست شغاد و سلطنت بهمن خاتمه می‌پذیرد. دوره‌ی تاریخی شاهنامه نیز پس از تحول نظام پهلوانی، پیدایش نظم تاریخی و تغییر لقب بهمن به اردشیر (اردشیر دراز دست) آغاز می‌شود و تا پایان شاهنامه ادامه می‌یابد.

#### نمایش و عنصر نمایشی

درام از واژه یونانی گرفته شده است. این واژه به معنی نمایش دادن، نمایش، کاری که نمود می‌یابد، تقلید انسان در حال انجام دادن کاری، عمل، هم‌چنین به معنی نمایشنامه‌های جدی (اعم از آنکه پایان شاد یا غم‌انگیز داشته باشند) است. پیدایش درام به یونان پیش از دوره‌ی میلاد مسیح باز می‌گردد. ارسطو ضمن ارائه تعریف تقلید، «سوفوکل» و «آریستوفان» را از شمار کسانی می‌داند که به نوعی تقلید می‌کردند و چون این دو، اعمال و اطوار اشخاص را در حال عمل و حرکت نمایش می‌دادند، آثارشان را درام خوانده‌اند. او قوم «دوریان» را مبدع لفظ درام برمی‌شمارد، زیرا قوم «دوریان»، لفظ حاکمی از فعل و عمل را «دران» می‌گفتند و لفظ «درام» از آنجاست. ارسطو می‌نویسد: «هومر اولین

کسی بود که راه و رسم کمدی را به شاعران بعد آموخت و هزل را به صورت درام درآورد». از قرن نوزدهم، اروپاییان لفظ درام را برای نمایشنامه‌هایی به کار بردند که به زندگی مردمان متوسط می‌پرداخت. امروزه عموماً واژه‌های درام و نمایش، همین طور دراماتیک و نمایشی را به یک معنا به کار می‌برند. با این حال باید به تفاوت‌های ظریف آنها آگاه بود. واژه‌ی دراماتیک به هر چیزی که به تئاتر مربوط باشد، یا برای تئاتر باشد، یا منشأش از تئاتر باشد گفته می‌شود. مثل اثر دراماتیک، سبک دراماتیک و... اما واژه «نمایش» همه‌ی آنچه را که واژه‌ی دراماتیک القا می‌کند، شامل نمی‌شود. «اصولاً نمایش در فارسی مفهوم وسیع‌تری دارد. در فارسی هر چیزی را که به معرض تماشا گذارده می‌شود، با نمایش بیان می‌کنند؛ مثلاً رقص و آواز و عملیات اکروباسی را هم نمایش می‌گویند و ترکیباتی مثل نمایشگاه که این، وسعت مفهوم کلمه را نشان می‌دهد. درحالی‌که درام حالت اختصاصی‌تری دارد و صرفاً به تئاتر تعلق دارد».

#### تفاوت یک اثر دراماتیک با غیر دراماتیک

با این اوصاف و با چشم پوشی از اختلاف نظری که پژوهشگران بر سر واژه‌ی دراماتیک و نمایش دارند، مراد از عناصر دراماتیک ادبیات داستانی در این پژوهش، عناصری است که اثر ادبی را جالب توجه، مهیج، متحرک و نمایشی می‌سازند. اصلی‌ترین تفاوت یک اثر دراماتیک با یک اثر غیر دراماتیک را نیز در نمایشی و تصویری بودن، داشتن حرکات و وجود



فرد و هستی، جامعه با جامعه دیگر، جامعه با طبیعت و پاره‌های از جامعه با پاره‌ی دیگر خود تقسیم می‌شود.

به عنوان مثال، نیروی پهلوان باعث تضاد او با طبیعت می‌شود و نیروهای طبیعی فوق‌العاده یا نیروهای مافوق طبیعی بر سر راهش قرار می‌گیرند. مثال: رستم و سهراب، برای یافتن اسب مناسب به رنج می‌افتند (چاه شغاد نیز از دیگر نمونه‌هاست) اسفندیار رویین تن که در برابر رستم قرار داده می‌شود با اژدها (دیو) و... درگیر است. به طور کلی به دلیل قدرت روحی و جسمی پهلوان، همواره ضد قهرمان‌های طبیعی، انسانی، اجتماعی و روانی نیز در مقابل او بسیار قوی انتخاب می‌شوند. مجموع اینها موجب می‌شود که پهلوان، مدام در کمکش‌های مختلف دراماتیک درگیر شود.

#### جمع خصال نیک و بد در پهلوانان شاهنامه

سهراب: دلیر و جنگجو و قدرتمند، اما خام و بی‌تدبیر. دارای عاطفه اما بدون اندیشه.

طوس: دلیر و جنگ آزموده و مجرب، اما کم خرد، کینه توز و کم تدبیر.  
اسفندیار: مبارز، جنگ آزموده، فرهیخته، متعالی و قدرتمند و دیانت خواه، اما قدرت پرست و... به دلیل نمونه وار بودن شخصیت‌ها در شاهنامه، به تعبیر عبدالرضا فریدزاده خصائل پهلوان و ضد قهرمان‌ها نیز، کلی، نمونه‌وار، و بنابراین استثنایی و در عین حال هر زمانی‌اند و توانمندی لازم برای تعمیم و عبور به ذهن‌ها و زمان‌های دیگر را هم دارند.

به دلیل همین نمونه‌واری، وقایعی که پهلوانان شاهنامه در آن شرکت دارند، درشت و کلان، و بنابراین نوع کشمکش‌های آنان نیز درشت، کلان و فراگیر و برای هر ذهن و زمانی جذاب است: در چاه شدن بیژن- هفت خان رستم- هفت خان اسفندیار- ماجرای سیاوش- کشته شدن سهراب- تراژدی اسفندیار- زال و رودابه- سیمرغ و زال- سیمرغ و رستم- رستم و اشکبوس- تهمینه و رستم- و... در تمامی این وقایع، اول، فردوسی موفق شده است اصل دراماتیک مهم توازن نیروها میان قهرمانان را به خوبی رعایت کند، دوم، نوع کشمکش‌ها و چیدن موانع

درگیری میان آنها می‌شود. مثال: وقتی که اسفندیار موقعیت خاص رستم را با خود مقایسه کرده، گمان می‌کند که رستم حاضر می‌شود که او دست‌اش را ببندد. اما پاسخ رستم چنین است.

که گفتت برو دست رستم ببند؟ \*\*\*  
نبنده مرا دست، چرخ بلند...

و تضاد و کشمکش اوجی دیگر می‌گیرد. کسانی اوصاف به دست آمده را درک می‌کنند و دیگر اوصاف و خصائل را از انتظار دارند و نبود یا کمبود آن اوصاف و خصال دیگر، درشت جلوه می‌کند و آنان که از پهلوان توقع دارند، این را بر نمی‌تابند و همین باعث درگیری و کشمکش آنان با پهلوان می‌شود.

اوصاف به دست نیامده، باعث کشمکش پهلوان با خودش می‌شود، زیرا دو گونه اوصافش با هم در جدال و ستیز و رویا رویی قرار می‌گیرند. مثال: وقتی که رستم با تمام راستی و پاکی و صدقش، پس از شکست از سهراب، به او دروغ می‌گوید: رسم ما این است که سه بار کشتی بگیریم. از سوی دیگر، خصال خوب پهلوان برای برخی کسان حسدانگیز می‌شود و برای زبونان و پست همتان موجب ترس و این حسادت و ترس، آنان را به توطئه علیه پهلوان تحریک می‌کند که خود موجب ایجاد کشمکش می‌گردد. مثال: اسفندیار به دلیل ترس یا حسدی که نسبت به برتری‌های او وجود دارد، به جنگ با رستم برانگیخته می‌شود تا به دست رستم از میان برداشته شود. این همان نیروی متضادی است که وقتی به عرصه‌ی عمل درآید باعث کشمکش می‌شود، کشمکشی که از دیدگاه محقق دیگر از نظر سمت و سو به بیرونی، به لحاظ اهمیت به فرعی و اصلی و از نظر انواع به هفت نوع تضاد فرد با خودش، فرد با فرد دیگر، فرد و جامعه،

عنصر داستان در اثر مورد نظر می‌دانیم؛ به عبارت دیگر عناصری که به خواننده یاری دهد تا شخصیت‌ها، وقایع و... را آن گونه که هست، در ذهن خود مجسم سازد.

#### عناصر نمایشی داستان‌های پهلوانی شاهنامه

کدام ویژگی‌ها، قابلیت مبدل شدن به اثر نمایشی را به داستان‌های شاهنامه می‌بخشد؟ پژوهشگران برای تبیین این موضوع از شیوه‌های گوناگونی سود جسته‌اند. قبل از پرداختن به ده عنصر دراماتیک داستان‌های پهلوانی شاهنامه، برای نشان دادن آرای مختلف در این زمینه، شیوه‌های مختلف استخراج عناصر دراماتیک از شاهنامه مرور می‌گردد. عبدالرضا فریدزاده نمونه‌های عینی عناصر دراماتیک در داستان‌های پهلوانی شاهنامه را این گونه توصیف می‌کند: همین که در داستان‌های شاهنامه درباره پهلوانان و ماجرا و سرنوشتشان سخن به میان می‌آید، موجب می‌شود که هر داستانش قابلیت تبدیل به اثری دراماتیک را داشته باشد؛ چرا که هر پهلوان از حیث ساختار شخصیتی، ظریف «شخصیت دراماتیک» بودن را داراست. پهلوان، آدمی است تلاشگر برای رسیدن به انسان و انسانیت، و انسانیت یعنی کسب پاره‌ای از خصال و اوصاف پروردگاری در حد ظرفیت انسانی (که می‌دانیم ظرفیت کمی نیست). پهلوانی که برخی از این اوصاف و خصال را به دست آورده، یقیناً برخی دیگر را یا به دست نیآورده و یا کمتر به دست آورده است. همین داشتن و نداشتن، بهترین عامل برای ایجاد کشمکش میان پهلوان با موقعیت، با خود، با دیگران و با جامعه و با طبیعت می‌شود.

کسانی اوصاف و خصال به دست آمده را درک نمی‌کنند و در مقام مقایسه او با خود خویشتن برمی‌آیند و این موجب تضاد و





بر سر راه قهرمان، قدرتمندانه، روانکاوانه و جامعه شناسانه انجام گرفته است، سوم، موضوعات، مضامین و درون مایه‌ها، چنان که اشاره رفت کلان، فراگیر و همیشگی اند و کهنه و واپس مانده در زمان خود نیستند: عشق پاک دلدادگان - عشق پلید نامادری به پسر خوانده - جاه طلبی - قدرت خواهی - جدال پدر و پسر - ستیز بر سر دین - تعصب افراطی - خرد ورزی و تعادل - امتحان پس دادن برای احراز شایستگی یا بی‌گناهی - گناه - توبه - اتهام - تبرئه - دین پروری - راستی - پاکي - نیک اندیشی - شجاعت - حسادت - رذالت - حیا - گذشت - شادخواری و شاد زیستی و غم زمانه را به هیچ گرفتن - غیرت - جوانمردی - وطن دوستی - تجاوز - دفاع - جهان بینی عرفانی - ایثار و...

#### فنون دراماتیک شاهنامه

تمامی درون مایه‌ها، مضامین و موضوعات مطرح شده در شاهنامه، دغدغه‌های همیشگی فرزندان بشر (هر دو دسته نیک و بد) بوده و هست و این البته ناشی از جهان بینی دینی فردوسی است. می‌دانیم که جهان بینی دینی موجب دل مشغولی انسان به جدا کردن درست و نادرست و ترجیح خیر بر شر می‌شود. از دیگر سو، اینکه فردوسی برای قهرمان نقاط وضعی در نظر گرفته و حتی برترین پهلوانان اثر او هم یک هامارتیا (نقطه ضعف، پاشنه آشیل، چشم اسفندیار) دارند، کارش را از دیدگاه فنی دراماتیک برجسته‌تر کرده است. داشتن هامارتیا یکی از اصول تراژدی است تا قهرمانی برجسته و نیک در اثر آن به افول و نزول رسد و افول و نزول او باعث ترس و شفقت در مخاطب شود؛ ترس از اینکه مبدا خود به سرنوشت قهرمان دچار آید و شفقت به خاطر اینکه حیفش آید، آدمی این همه نیک، افول کند. این ترس و شفقت توأم است که باعث کاتارسیس (تزکیه) مخاطب خواهد شد، چرا که او را به بررسی، نقد و اصلاح خود وا می‌دارد. مثلاً قدرت پرستی اسفندیار و هم چنین چشم آسیب پذیرش (که اولی باعث فریب خوردن و دومی باعث نابودی‌اش می‌شود)، موجب مرگ دلخراش او می‌شوند.

او در شاهنامه همتایی ندارد، مگر رستم، ابر پهلوان شاهنامه. اسفندیار تمام قدرت‌های روحی و جسمی را دارد، ولی همین دو هامارتیای درونی و برونی او را نابود می‌کنند و ترس و شفقتی بسیار قوی و مؤثر در مخاطب ایجاد می‌شود. در

شاهنامه، کشمکش‌ها در آن واحد چند گانه‌اند و این از خواص یک درام خوب است. مثلاً در داستان رستم و سهراب، دو نوع اصلی کشمکش عینی (جنگ دو نیروی قوی یعنی رستم و سهراب) و کشمکش ذهنی (تلاش برای شناختن طرف مقابل) وجود دارد. به علاوه، شکل کشمکش سهراب با مادرش، سهراب با گردآفرید، سهراب با هجیر، سهراب با رستم با کیکاووس و...، کشمکش جمع با جمع (سپاه ایران و توران) و کشمکش فرد با طبیعت یا ماوراء الطبیعه (ضعف رستم در برابر سهراب، ضعف اسفندیار در برابر تدبیر سیمرغ و...) را یک

جا می‌بینیم و با دقیق‌تر شدن در داستان، کشمکش‌های دیگری نیز کشف می‌شود.

#### گفت و شنودها

در شاهنامه، بسیاری از گفت و شنودها دراماتیک هستند. از سویی فضا سازی، موقعیت، ساختار شخصیتی افراد، میزان اهمیت واقعه، و حس و حال گوینده را القا می‌کنند و از دیگر سو، روال گفتار چنان است که احساس نمی‌شود حرف کس دیگر (صاحب اثر) در دهان گوینده گذاشته شده است.

رستم به اشکبوس:

مرا مادرم نام مرگ تو کرد / زمانه مرا پتک ترگ تو کرد

پیاده مرا زان فرستاده طوس / که تا اسب بستانم از اشکبوس

کشانی پیاده شود همچو من / بدو روی خندان شوند انجمن

گفتگوی سهراب و مادرش:

سهراب:

پی کام او تاج بر سر نهیم / همه کشور ایرانیان را دهم

تو را بانوی شهر ایران کنم / به زور و به دل جنگ شیران کنم

تهمینه:

ز گنج و ز فرمان و رأی سپاه / تو داری، برین

بر فزونی خواه

یکی تاج دارد پدر بر پسر / تو داری دگر لشگر و بوم و بر

چو او بگذرد تاج و تختش تورا ست / بزرگی و اورنگ و بختش تورا ست

سخنان رستم به سپاه، پیش از پیروزی سپاه توران:

کنون گر همه پیش یزدان پاک / بغلیم با درد یک یک به خاک

سزاوار باشد که او داد زور / بلند اختر و بخش کیوان و هور

مبادا که این کار گیرد نشیب / مبادا که آید به ما بر نهیب

پس از پیروزی، در مورد سپاه شکست خورده‌ی توران:

به گنج و به انبوه بودند شاد / زمانی ز یزدان نکردند یاد

سپه بود و هم گنج آباد بود / اسگالش همه کار بیداد بود

#### منابع

حنیف، محمد، قابلیت‌های نمایشی شاهنامه، انتشارات سروش، چاپ اول ۱۳۸۴  
فروغ، مهدی، شاهنامه و ادبیات دراماتیک، وزارت فرهنگ و ارشاد، ۱۳۵۴  
حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، نشر مرکز، ۱۳۷۲



گفت‌و‌گو با دکتر قطب‌الدین صادقی

## نمایش، آثار حماسی و

### شاهنامه

ثریا پناهی

حماسه را در آثار نمایشی ایران از گذشته تاکنون چگونه ارزیابی می‌کنید؟

پیش از هر چیز یادآوری می‌کنم در تاریخ درام در یونان باستان، اولین تراژدی‌های یونانی بر اساس حماسه‌ها نوشته شده‌اند. بسیاری از تراژدی‌هایی که در یونان به نگارش درآمده و اجرا شده‌اند، همه مبتنی بر حماسه‌های متعددی هستند که پیشتر از سیتیه (Sytyh)‌ها یا دولت شهرهای وقت یونان وجود داشته‌اند. مثل حماسه «ایلیاد و ادیسه» و یا داستان خانواده آتریدها که منشا تراژدی‌های «آگاممنون» (Agamemnon) و «الکترا» هستند و تراژدی‌های «ادیپ شهریار» و «آنتیگون» هم برگرفته از حماسه «خانواده لابداسیدها» (Labdasydha) است که در اصل حماسه یا افسانه‌های شهر تب (Thebes) یا تیبای است.

بسیار جالب است که از نظر روند کار و تاریخ تحولات هنری، حماسه مقدم بر نمایش بوده است. هگل در کتاب زیبایی‌شناسی خود (که مقدمه آن را دکتر محمود عبادیان ترجمه کرده است و ۴ جلد آن را پس از مرگ هگل شاگردان او جمع‌آوری کرده‌اند) نظریه‌ای را مطرح می‌کند که فوق‌العاده است. او می‌گوید: «آثار ادبی، همزمان با تاریخ تحولات اجتماعی به‌وجود آمده‌اند». او اعتقاد دارد که زمان آفرینش و پیدایش حماسه در بامداد تمدن است، در آن هنگام مسائل بزرگ جمعی، همچون مسائل گروهی، ملی، جنگ‌های بزرگ، جابه‌جایی‌ها و مهاجرت‌ها مطرح بوده است. به‌نظر هگل این جابه‌جایی‌ها، جنگ‌ها و تحولات بزرگ به بهترین شکل ممکن جدال انسان با جهان بیرون را نشان می‌دهد، یعنی آنچه در حماسه بسیار اساسی است، تعارض همه سویه و بی‌پایانی است که بین انسان و جهان بیرون بر سر مسائل حیاتی مانند آب و خاک در حال رخ دادن است. او سپس می‌گوید: هنگامی که زمان پیش می‌رود و ارزش‌های اجتماعی ماندگار و ثبات مطرح می‌شود، در آن وقت در دل شهرهای با فرهنگ‌های پیشرفته کم‌کم روان‌شناسی فردی رشد می‌کند. او اعتقاد دارد که در مرحله اول یعنی بامداد تمدن، روان‌شناسی فردی وجود ندارد. به همین دلیل مثلاً شما در حماسه رستم و سهراب می‌بینید که

توجه شما قرار گرفته است؟

ما در فرهنگ ایرانی ابتدا حماسه‌های بزرگ داریم مانند آثار فردوسی و دقیقی. در مرحله بعد شاهکارهای تغزلی نظامی و سعدی را به وجود می‌آوریم و مدت‌ها بعد به تعزیه و نمایش می‌رسیم. من سال‌هاست که تحقیق می‌کنم و معتقدم در جوهر، خود تعزیه هیچ ارتباطی به فرهنگ عرب ندارد؛ اسطوره‌شناسی ایرانی را اگر مطالعه کنید، می‌بینید آن تثویت و دوگانه پنداری که میان اهورا و اهریمن است در حماسه هم عیناً تکرار می‌شود. آنجا هم ایران و انیران است، ایران و توران است، رستم و افراسیاب است. یعنی یک طرف حق و نیک و خیر است و یک طرف باطل و شر و نابودکننده است. بسیار جالب است همان الگوی نخستین که در اسطوره‌شناسی وجود داشت، منتقل می‌شود به حماسه و بعد عیناً در درام هم به تکرار می‌رسد و در تعزیه دوباره اتفاق می‌افتد. همان قالب است، آنجا امام خوان است اینجا اشقیبا. این با آواز می‌خواند آن دیگری فریاد می‌زند. اولی به روی سکوی می‌رود، دیگری دور سکوی می‌چرخد و حق ندارد به روی سکو برود و این یعنی جهان، معنا و شخصیت ازلی این دو دسته آدم متعلق به دو دنیای متضاد و به کل متفاوتی است که مرزی قاطع از ازل تا به ابد بین آنها فاصله انداخته است.

با این تعبیر و تفسیر می‌توان گفت تعزیه بی‌آمد حماسه است و حماسه بی‌آمد اسطوره‌های ما است؟

بله، به همین دلیل اگر وقایع جانگداز مربوط به سال ۶۱ هجری هم نبود، بالاخره ذهنیت اسطوره ساز ایرانی برای آن جانشین دیگری پیدا می‌کرد. مانند داستان سیاوش. زیرا این قالب فکری اسطوره‌ای و فلسفی ما است و هزاران سال است تغییری نکرده است. خوب به یاددارم به هنگام انقلاب یکی از شعارهای اصلی این بود: دیو چو بیرون رود فرشته درآید. در سیاست هم این جانمایه تکرار می‌شود؛ در آنجا نیز یک طرف کاملاً حق است و طرف دیگر کاملاً باطل. بنابراین اسطوره، حماسه، نمایش و سیاست دارای یک ساختار یگانه‌اند و در عمل با وجود ظاهر متفاوت خود یکی می‌شوند. این را از آن رو گفتیم که تاکید کنیم اگر ما در درام به

رستم و حس او نسبت به سهراب تا لحظه جنگ با وی هیچ معلوم نیست و هیچ جا وجود ندارد یعنی رستم در طول ۱۴ سال حتی یک بار هم اسم او را به زبان نمی‌آورد و یک بار هم دلش برای فرزندش تنگ نمی‌شود و تنها لحظه‌ای به یاد او می‌افتد که با او می‌جنگد. این یعنی وجه حماسی سبزه دو کشور و دو پهلوان مطرح که به خاطر سرزمین شان می‌جنگند؛ بنابراین در حماسه اساساً روان‌شناسی بسیار کم رنگ و درون آدم‌ها ضعیف است. مطابق فرضیه هگل بعدها که شهرهای پیشرفته، تمدن ماندگار و یکجانشینی مطرح می‌شود، درون آدم‌ها به شکوفایی می‌رسد و نفسانیات و عواطف و احساسات فردی رشد می‌کند. هگل اعتقاد دارد در اینجاست که تغزل به‌وجود می‌آید. آثار تغزلی همیشه مؤخر است، مقدم بر حماسه نیست. حماسه اول به‌وجود می‌آید و بعد تغزل بر اساس رشد روان‌شناسی درونی و رشد فردیت پدیدار می‌شود. مثلاً «ویس و رامین» اصلاً با جدل انسان با جهان بیرون کاری ندارد. تمام تلاش و نبرد آدم‌های منظومه فخرالدین اسعد گرگانی برای این است که چطور این دو آدم عاشق و شیدا به یکدیگر برسند. هم نبرد بیرونی و هم نبرد درونی برای حل این مسئله است. یعنی همه چیز تحت‌الشعاع ریزه‌کاری‌های روان‌شناسی فردی قرار می‌گیرد و این بهترین نماد مرحله دوم است. مرحله سوم که فوق‌العاده‌تر است و هگل اعتقاد دارد هر فرهنگی شایستگی خلاقیت و دستیابی به آن را ندارد، درام است. او اعتقاد دارد درام مرحله یا شکل پیشرفته‌ای است که از ترکیب و پیوند حماسه با تغزل به وجود می‌آید. به همین دلیل درام شکل تکامل یافته‌تر و مرحله آخر این روند ادبی فرهنگی - هنری است. در اینجا، در یک درام خوب، قهرمان هم با جهان بیرون و دیگران می‌ستیزد و هم با خودش در درون می‌جنگد. یعنی اگر قهرمان علاوه بر آدم‌های دیگر و جهان بیرون، در درون هم با خود درگیر نشود، نقص بزرگی وجود دارد و آن درام اصلاً درام ناقصی است. من به این نظریه هگل بسیار علاقه‌مندم و در رساله دکتری خودم هم آن را با فرهنگ ایرانی تطبیق داده‌ام و به آن اشاره کرده‌ام.

این نظریه چه ویژگی دارد که آنقدر مورد

حماسه‌ها بازگشته‌ایم، اتفاقی نیست. بعدها در دوره مشروطه متفکران، منتقدان و روشنفکران این را فهمیده‌اند که زبان درام هم وجود دارد. البته درست‌تر این است بگوییم از دارالفنون به بعد.

## چرا؟

زیرا به نظر من دارالفنون است که زمینه ساز انقلاب مشروطه می‌شود. تجدد و روی آوردن به مدرنیته هم به یاری علم صورت می‌گیرد و در آن زمان علم و هنر روز را برای نخستین بار در دارالفنون آموختند. از این رو در این زمان رویکرد ما به داشته‌هایمان کمی علمی شد و در نتیجه برای اولین بار تاریخ و تفکر مدرن و تاتر را کشف کردیم! مثلاً مردم نمی‌دانستند کورش چه کسی است؟ تخت جمشید تلی از خاک بود. در سفرنامه مادام دیولافو (M. Jane Divlavo) به این مسئله اشاره شده است که در آن هنگام مردم فکر می‌کردند مقبره کورش آرامگاه مادر سلیمان است و آنجا را مقدس می‌پنداشتند. اصلاً نمی‌دانستند هخامنشی‌ها چه کسانی بودند؟ کی زیسته‌اند و از کجا آمده‌اند؟ آنچه که ما در آن دوره دوباره کشف کردیم حماسه و نوعی ناسیونالیسم ناشی از آگاهی بر تاریخ گذشته بود و بعد ناکارآمدی فرهنگ سیاسی - ایدئولوژیک دینی و سیاسی قاجار.

**رویکردهای مربوط به حماسه در آثار نمایشی ایران از انقلاب مشروطه به این سو در چند دوره صورت می‌گیرد. به این بررسی و تقسیم‌بندی آن اشاره کنید.**

در آثار نمایشی که درباره شاهنامه در دوره اول آفرینند، جهان در قبضه‌ی قدرت‌های سلسله‌های کهن ما بود. شاهان ما بسیار متمدن، متفکر، انسان دوست و کشورگشا بودند و رویکرد ما به تاریخ و حماسه برای اثبات همین بود. پهلوانان ما همچون شاهان همه نیک، پیروز، شریف و بقیه دنیا یک مشت مردمان وحشی شکست خورده تصویر می‌شدند. به همین علت از گذشته یک تصویر ایده‌آلیست غریبی ساختیم. رویکردی هم که به شاهنامه داشتیم در راستای همین ناسیونالیسم ایده‌آلیست و افراطی بود. بنابراین شاهنامه و حماسه را در حد یک سند غیرقابل انکار برای این گذشته پر افتخار تلقی کردیم. آثاری که در آن دوره آفرینند آثار خوبی نبود، پر از جعل، تخیل و دروغ بود و چون تحت‌تأثیر این ایده‌آلیسم نمی‌دانستند که از نظر فنی با این ماده خام و بزرگ و با این موضوع جذاب چه کار کنند، راه عملی آن را نمی‌شناختند، جامعه بسته و بی‌تجربه و کاملاً بی‌ارتباط با فرهنگ زنده و پویا بود و البته این ریشه در فرهنگ صفوی داشت. در دوره صفویه، نقالان با تشویق دستگاه حکومتی و خلق آثاری چون **حمزه‌نامه**، **حسین‌گرد شیبستری** و **اسکندرنامه** و **رموز حمزه** یک مجموعه داستان‌های مذهبی در تبلیغ ایدئولوژی تازه‌ی خود به وجود آوردند و بعدها همین فرهنگ تبلیغی، فرهنگی فتوالتی،

کردن باید زبان تغییر کند، نوع شخصیت‌پردازی، نوع پیشبرد ماجرا و جدل باید عوض شود و نویسنده باید از زوایای خاص و تازه به ماجرا نگاه کند. در حالی که در آثار جدید ایرانی بر مبنای شاهنامه، هیچکدام از این ویژگی‌ها وجود نداشت. تنها خود اشعار را می‌آوردند. دقیقاً دنباله‌ی نقالی بود و خلاقیت در نمایش وجود نداشت. تنها نوعی تنظیم بود که اشعار را خرد می‌کردند و در دهان بازیگران می‌گذاشتند. تا اینکه به دوره پهلوی می‌رسیم و این شتاب بیش از اندازه می‌شود.

## علت این شتاب در دوره پهلوی چه بود؟

در این دوره روش احیای شاهنامه و بازسازی آن به شکل نمایش تبدیل به یک ارگان تبلیغی نیرومند برای مشروعیت بخشیدن به خانواده پهلوی شد. پهلوی مدعی بود ضد قاجار است و ماجرای شاهنامه با روح نظامی‌گری رضاشاه و عظمت‌های ایران باستان انطباق کامل داشت. در نتیجه امکان و فرصت‌های بسیار زیادی به طرفداران نمایش‌های مبتنی بر شاهنامه داد و به زودی هزاره‌ی فردوسی را هم برگزار کردند و اشعار بسیار زیاد درباری فردوسی سرودند. با این سیاست و حمایت رسمی، اندک اندک آثاری با الهام از شاهنامه نوشته شد. آثاری که دیگر رنگ و بوی اعتراضی نداشت و به شدت تبلیغی بود.

توجه داشته باشید آثار نمایشی دوره اول که با انقلاب مشروطه شروع شد و یک جنبه اعتراضی داشت، در این دوره دیگر جنبه‌ی پروپاگاند (تبلیغاتی) یافت و ناگهان نظام حاکم مدافع آن شد. نظام حاکم قبلی مدافع شاهنامه نبود و روشنفکران منتقد این کار را می‌کردند. حال در دوره پهلوی کسانی به این کار دست می‌بازیدند که در خدمت نظام بودند و این یک تغییر گفتمان آشکار است. کم کم رویکرد به شاهنامه و حماسه از نقد به تبلیغ تبدیل شد و نظام حاکم هم همه نوع امکانات در اختیار فعالان این نوع هنر قرار داد. به مرور از فرهنگستان زبان و ادب پارسی تا لاله زار آثار زیادی نوشته شد. مثلاً در لاله‌زار معروفترین آنها آقای صادق‌پور بود که **بیژن و منیژه** را کار کرد (جالب است بدانید که او خود نقش رستم را بازی می‌کرد و در صحنه چاه بیژن، باید سنگ بسیار بزرگی را جابه‌جا می‌کرد که تماشاچیان او را به سخره گرفتند و او در پاسخ آنان سنگ را زمین گذاشت و گفت: برای مبلغ اندکی که پرداخت کرده‌اید توقع دارید سنگ واقعی جابه‌جا کنم؟). افرادی نظیر کورش سلحشور و حتی صادق هدایت (**پروین دختر ساسان**) آثاری نوشتند که واقعاً به سود و نفع نظام پهلوی تمام شد. این موج در دوره اوج قدرت رضاشاه که به آن دوره سانسور یا دوره سیاه می‌گویند (و از ۱۳۰۹ ش شروع می‌شود) شدت گرفت.

**مگر این سانسور و محدودیت‌ها صرفاً پیرامون تعزیه و اجرای آن نبود؟**

نخبر، این سانسور تنها به شخصیت‌های سیاسی مثل آن ۵۳ نفر چپ‌گرا محدود نمی‌شد، بلکه در تنگ کردن فضای کار هنری و حتی محدود کردن کار گروه‌های روحی‌نیز دیده می‌شد. این گروه‌ها که گروه‌هایی آزاد و مردمی بودند، کارشان مبتنی بر بداهه‌سازی بود و اساساً متنی نداشتند. به

به شکلی بسیار خام‌تر به دوره‌ی قاجار رسید که اوج سرنگوی و سقوط فرهنگی دوره قاجار در شخصیت امیر ارسلان نامدار تجلی پیدا می‌کند. امیر ارسلان نامدار، مردی است که به خاطر خال گونه‌ی دختری به ماجراجویی شبه حماسی می‌پردازد و با موجوداتی چون دیو و مادر دیو و آدم‌هایی مانند شمس وزیر و قمر وزیر که همگی نماد خرافات، جادو و جنبل‌اند روبه‌رو می‌شود. امیر ارسلان پهلوانی برخاسته از باورهای عوامانه و بسیار مرتجع است که حتی زیبایی‌شناسی‌اش هم عقب مانده است. مثلاً برای نمونه می‌توان به بخش توصیف فرخ‌لقا از زبان او اشاره کرد که تشبیهات و تصاویری بسیار سخیف و مبتذل‌اند. دریغ از ذره‌ای شناخت اصول پهلوانی یا ارزش‌های اجتماعی، ذره‌ای شناخت اسطوره‌ها. می‌توان گفت این قبیل آثار، نماد سقوط سنت حماسی و پهلوانی است و به بهترین شکل ممکن بازتاب انحطاط فرهنگ دوره‌ی است که شخصیتی چون امیر ارسلان را قهرمان ملی خود می‌دانست.

**از چه دوره‌ی دوباره به سراغ شاهنامه می‌روند؟**

نکته مهم این است، در دوره‌ی که امیر ارسلان نامدار قهرمان ملی است عده‌ای تصمیم می‌گیرند سراغ شاهنامه و حماسه بروند. به راستی این کار بزرگی است و راه حلی فرهنگی و مبتکرانه برای اینکه سرانجام از بن‌بست خرافات و دگماتیسم کور هزار ساله بیرون بیایند. اولین راه برون رفت از آن شرایط، قبل از آن شاهنامه اغلب متعلق به خواص بود. مردم خیلی شاهنامه نمی‌خواندند. از آن زمان به بعد شاهنامه در سطحی وسیع، دوباره نزد مردم احیا شد و بعد نقالان از هر طرف سر بر آوردند و در قهوه‌خانه‌ها به وفور شاهنامه خوانی می‌شد. نکته دارای اهمیت این بود که روشنفکرانی که به سمت این آثار آمدند، با دراماتیزه کردن (تبدیل به ماجرای نمایش کردن) آثار آشنا نبودند و شیوه‌های فنی آن را نمی‌دانستند در نتیجه عین خود قصه را تنظیم و ماجرا را دوباره بازگو و عین همان اشعار را میان قهرمانان تقسیم می‌کردند و آنها نیز همان را مو به مو بیان می‌کردند. حتی زمانی که آقای فروغی نمایشنامه‌نویس، «شیدوش و ناهید» را نوشت، نتیجه کارش دقیقاً نظیر همان الگوی اولیه شاهنامه شد. یعنی همان اوزان شعری فردوسی را به کار برد. آثار فراوان دیگری که در آن دوره خلق و اجرا شدند دقیقاً به همین ترتیب بودند. یعنی ویژگی مشترک همه آنها ساختار دراماتیک بسیار ضعیف و به کارگیری عین ایبات فردوسی بود که هر بار میان شخصیت‌ها تقسیم و تکرار می‌شد. مثل رستم و سهراب، رستم و اسفندیار و سایر داستان‌های قهرمانی که تنها تنظیم خود ماجرا بود و دخل و تصرف چندانی در اصل ماجرا نمی‌کردند و دراماتیزه نشده بود و تبدیل به نمایش نگردیده بود. آن زمان یونانی‌ها حماسه‌هایشان را دراماتیزه کردند. خوب می‌دانستند برای دراماتیزه



یک گرایش، گرایشی کاملاً تجاری - تفننی یا بهتر است بگوییم با رویکرد پست مدرنیستی. یکی از اصول زیبایی‌شناسی پست مدرنیست‌ها این است که آثار فرهنگی گذشته دیگر هیچ قداستی ندارد و شما آن را می‌توانید در کنار عوامانه‌ترین موضوع‌های روز بگذارید و برای بهره‌برداری تبدیل به کالا کنید. در اینجا روح قدسی پاک می‌شود و همه چیز به کالایی فرهنگی تبدیل می‌شود. در آن سال‌های اول انقلاب که بیشتر مخاطبان خسته و افسرده و طالب نوعی سرگرمی و شادی از دست رفته بودند، جنبه سرگرمی بخشیدن به نمایش‌های شاهنامه‌ای که سرشار از رقص و موسیقی بود، کاری درست و جذاب بود یعنی در دل روایت یک حماسه این گرایش به سرگرمی را هم گنجانده بودند. بعدها این روش برای ایشان نوعی سبک و عادت شد و حتی در اجرای برخی نمایش‌های یونانی نیز تکرار شد. یعنی در میانه ماجرای تراژدی‌های یونان باستان نیز نوبت به نوبت رقص‌های محلی کردی، تربت جام و بجنوردی و سیستانی می‌گنجانند و این روش کم‌کم تبدیل به زیبایی‌شناسی نمایش‌های تجاری شد که ترکیبی است همیشگی از موسیقی و رقص با داستانی کوتاه. اغلب غلظت دو عنصر اول چنان بود که گاه به‌نظر می‌رسید داستان تنها بهانه‌ای است برای مقصودی دیگر و ارائه یک برنامه سرگرم‌کننده. این گرایش کم‌کم تبدیل به فرهنگ فراگیر نمایش‌های تجاری شد؛ برای نمونه نویسندگانی چون کارگردانی چند کار با عنوان «دندون طلا» و «زن‌کشی» اجرا کرد که باز ترکیبی از رقص و موسیقی بود. یا نویسندگانی دیگر نمایش‌های «شیخ‌صنان» و «سلامان و ابسال» را با همین شیوه به صحنه برد و همگی این آثار نوعی آتراکسیون بود؛ نمایشی سرگرم‌کننده با ترکیبی از موسیقی و رقص با چاشنی قصه‌ای که برای مخاطب آشنا و سرگرم‌کننده است و در ضمن هیچ ابداع دراماتیکی هم در آن وجود ندارد. هیچ عمق و واکاوی فکری در ژرفای اثر نیست و کلاً هیچ برداشت جدیدی در بر ندارد. یعنی این آثار به‌هیچ‌وجه به یک خوانش جدید روی نمی‌آورند، بلکه خود قصه را و عیناً همان اشعار را در دهان بازیگر می‌گذارند. پس یک وجه نمایش‌هایی که براساس شاهنامه بعد از انقلاب به روی صحنه آمدند، وجه سرگرمی و تکرار بی‌دخول و تصرف قصه و برداشت است. ناگفته نماند این وجه سرگرم‌کننده کم‌کم با استقبال مسئولان نیز روبه‌رو شد.

گرایش دیگر به نظر من گرایش کسانی است که رویکردشان بر اساس خوانش جدیدی از حماسه و فرهنگ گذشته است، مثلاً من در «هفت‌خان رستم» برای اولین بار این را مطرح کردم که چرا در جامعه ما از هزاران سال پیش گرایش غالب در سطح کلان نوعی اقلیت‌کشی است؟ برای چه کاوس به مازندران حمله می‌کند؟ و چرا با مردم مازندران که مردمی با فرهنگ و پیشرفته و دانایند همانند دیو رفتار می‌کنند؟ در برداشت نمایشی ما از هفت‌خان رستم، رستم ناگهان در پایان هفت مرحله متوجه می‌شود که کاوس شاه فریبش داده است و او آمده است تا غارت و مظلوم‌کشی کند. به همین دلیل در هفت‌خان رستم ما مفاهیم سنتی را واژگون کردیم و نشان دادیم که رستم سنتی نه یک پهلوان آگاه و مردمی

آنان دستور داده شد که خلاصه‌ای از داستان نمایش خود را بنویسند تا در صورت تصویب، اجازه اجرای آن را داشته باشند و مجوز متن بعد از تصویب به آنان ابلاغ می‌شد. خلاصه چنان فشاری بود که برخی از روشنفکران این دوره مثل رضا کمال شهزاد خودکشی کردند. اما آثاری که بر اساس شاهنامه و تاریخ ایران باستان نوشته می‌شد اصلاً سانسور نمی‌شد. حتی به مجریان آن حقوقی هم پرداخت می‌شد و امکاناتی در اختیارشان قرار می‌گرفت و تشویق هم می‌شدند. در ابتدای دوره پهلوی دوم مدتی این روش مسکوت ماند زیرا عرصه و میدان هنر و سیاست در دست گروه‌های چپ‌گرا بود (هر چند این گروه‌های چپ‌گرا هم چند نمونه از این کارها انجام دادند. از جمله نوشین) اما بعد از کودتا یکبار دیگر این دور شاهنامه‌گرایی و سخن گفتن از ایران باستان شدت گرفت. به خصوص در سالیانی که قیمت نفت ناگهان افزایش یافت، با این سرمایه‌ی ناگهان به دست آمده و هنگفت، علاوه بر وارد کردن محصولات خارجی، به توسعه فرهنگ و هنر از جمله ایجاد خانه‌های فرهنگ در سرتاسر ایران اقدام کردند و چند جشنواره مانند جشن هنر به پا کردند که بارها آثاری از این دست هم در آن ارائه شد. به‌ویژه جشنواره‌های برگزار شد به اسم «جشنواره طوس» که آقای دکتر ضیاءالدین سجادی دبیر آن بود و چند سال فعالیت داشت و اساس کار این جشنواره الهام گرفتن از شاهنامه و فرهنگ‌های وابسته به شاهنامه از جمله نقالی بود و نیز سنت‌هایی مانند آیین زورخانه و هر آنچه که از حماسه برمی‌خاست. نمایش‌های جدید بسیاری نیز بر اساس شاهنامه نوشته و اجرا شد که همگی رنگ و بوی تجریمی و شکل و شمبالی امروزی داشتند.

#### این شرایط تا چه زمانی ادامه داشت؟

تقویت این فرهنگ زیاد طول نکشید و دو سه سال بعد از آن انقلاب شد. در تمام دوره پهلوی رویکرد به حماسه نوعی پشتوانه ایدئولوژیک نظام بود، ولی هر چه به جلو آمدیم، از دوره پهلوی اول تا به انقلاب، تحول در خلاقیت‌های نمایشی خودآگاه‌تر و خلاقانه‌تر شد. یعنی در کنار افرادی که این تبلیغات را انجام می‌دادند و از شاهنامه به عنوان بلندگوی تبلیغاتی در راستای تقویت فرهنگ به اصطلاح ملی سود می‌بردند، کسانی هم پیدا شدند که آثاری آفریدند برگرفته از شاهنامه اما نه در چارچوب تبلیغ فرهنگ رسمی. از شاهنامه الهام گرفته بودند اما کارشان مدرن بود. مثلاً بیژن مفید نمایشنامه‌ای به اسم «سهراب، اسب، سنجاقک» بر اساس داستان رستم و سهراب نوشت ولی نگرش او اصلاً در دفاع از نژاد و تاریخ گذشته و ایرانیست و این قبیل آرمان‌ها نبود، بلکه نقدی کوبنده علیه نظام پهلوی بود. قهرمانش سهرابی بود که عاشق پروانه بود، جوانی لطیف در رویارویی با پدر پیر جنگ جوی که ژنرالی پیر و متعفن بود. یعنی تقابل نسل جدید با نسل پیشین را از طریق ستیز سهراب جوان با ژنرال پیر شاهنامه مطرح می‌کرد. اگر دقت کنید درمی‌یابید که این نقدی است علیه نظام ملتاریستی شاه و وضع موجود نظام پهلوی. این دیگر اثری تبلیغی مانند «تازیانه بهرام» نوشته آقای سلحشور نیست که فقط هدفش ستایش فرهنگ تجریدی ایران کهن باشد. بنابراین به مرور هر چه که به زمان معاصر نزدیک‌تر می‌شویم، رویکرد به شاهنامه، رویکردی خودآگاه‌تر با برداشت‌های جدیدتر می‌شود و حتی می‌توان گفت بسیار انتقادی‌تر. یعنی برداشت نمایشی جدید با آن تحلیل تازه، نسبت به اصل قصه نیرومندتر می‌شود زیرا نخله‌های فکری یا گرایش‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی نوینی را با خود همراه می‌آورد. این نوعی دگردیسی است که بی‌تردید بسیار درست طی شده است. آخرین مرحله از انقلاب به این سو است. در این زمان مقاومت‌ها شدید شد. یعنی انقلابیون جدید که ایده‌آشان در فرهنگ عربی و اسلامی و به‌ویژه فرهنگ شیعی بود، به فردوسی گرایش زیادی نداشتند. موردی مانند الهام گرفتن از آیین‌های زورخانه که در دوره صفویه به میزان زیادی با تبلیغات شیعه ادغام شده بود یک استثنا است. در آن هنگام نقیب (نقیب الممالک) سمتی مهم در دربار صفویه داشت و کسی بود مانند وزیر ارشاد کنونی. در آن دوران همه اصناف و حرفه‌ها حتی نقال‌ها، مارگیرها و معرکه‌گیران، زمانی مجوز کار می‌گرفتند که ابتدا برای مذهب جدید و سیاست رسمی به تبلیغ بپردازند. بر این اساس تمام اصول زورخانه را بر پایه اشعار مدح امامان شیعه اثنی عشری استوار کردند. از ابتدا این‌گونه نبود و این اشعار همه مربوط به فرهنگ صفویه است چون فکر می‌کردند زورخانه و فرهنگ آن یک ارگان تبلیغی است. یک جور فرهنگ ایجابی و تأییدی است. سلبی نیست. تأیید ارزش‌هایی است که نظام دوست دارد. در دهه اول انقلاب هم در تئاتر اتفاقی خیلی بزرگی نیفتاد چون دوره جنگ و بحران‌های بزرگ اجتماعی بود. بعد از آن کسانی پیدا شدند که رویکردشان به شاهنامه و نقل حماسه در آثارشان به نیت زنده‌نگهداشتن فرهنگ و روح ملی بود تا نگذارند در زیر موج تبلیغات همه‌جانبه رادیو و تلویزیون و مطبوعات به کل فراموش شود. بنابراین به شاهنامه به‌عنوان یکی از سرچشمه‌های هویت ملی در راه ایجاد یک تئاتر ملی نگاه کردند. مرتب به شاهنامه رجوع کردند و از آن برداشت‌های جدید ارائه دادند. آنچه در این دوران نوشته شده است بسیار بهتر، دراماتیک‌تر و انتقادی‌تر و به‌ویژه نوین‌تر است. شخصیت‌پردازی جدید است. میزانشن جدید است. طراحی صحنه جدید است. یعنی کاملاً از بعد حماسی دور شده و ارزش‌های دراماتیک نوین و زیبا یافته و دیگر تکرار مو به موی اثر فردوسی نیست و از بعد تبلیغی هم به کلی دور شده است.

در حال حاضر چند گرایش وجود دارد؟

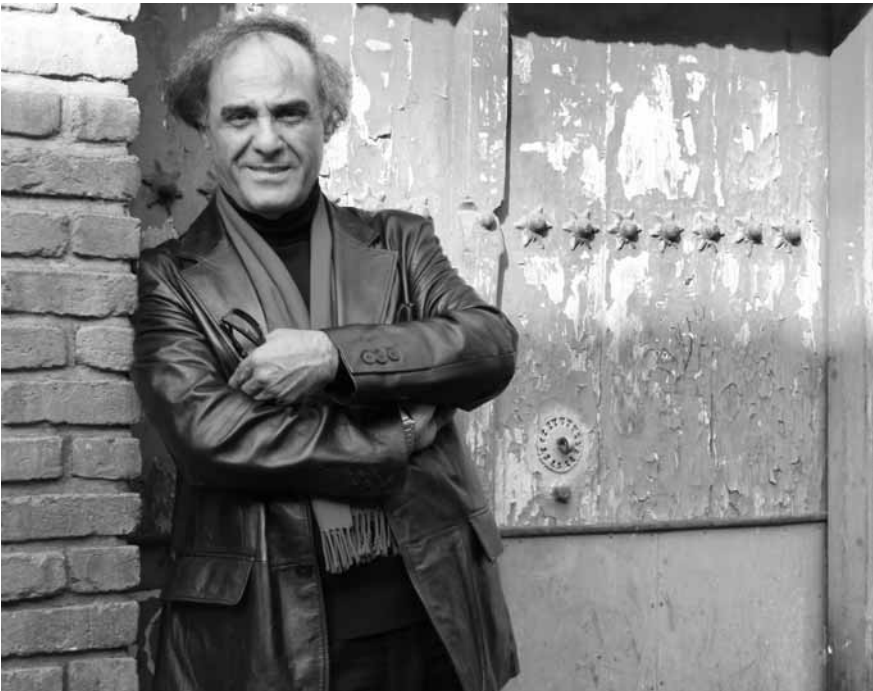
که مهره کاووس و یک شعبان بی‌مخ کهن و قدیمی است، یک پهلوان عضله است و اندیشه ندارد. با اینکه گفته می‌شود هفت خان از کارهای پهلوانی دوران خامی و جوانی اوست، اما اینها همه بهانه‌تراشی است و واقعیت ندارد. او آلت دست قدرت است. در اصل گرفتاری او ناشی از آن فره ایزدی است که برای شاه قائلند و رستم باید مطیع او باشد. ما این تحلیل و نگارش را به هم زدیم و در قالب تئاتر آن را اجرا کردیم. متن آن موجود است. نمایش آن نیز در آرامگاه و در پیشگاه فردوسی پانزده روز اجرا شد. نکته دیگری که در این اثر به آن پرداختیم این بود که چطور در سنت‌های اجتماعی خود در همه دوران‌ها همواره دسته‌جمعی اشتباهی را مرتکب می‌شویم و در نهایت منتظریم تا کسی بیاید و ما را نجات دهد. این مسئله را مطرح کردیم که چرا در این فرهنگ مردم دسته‌جمعی خطا می‌کنند بعد منتظر می‌شوند یک نفر ناجی آنها شود. این نکته مرا متوجه مسئله‌ی روان‌شناختی جمعی در این سرزمین کرد که ما همیشه منتظر ناجی هستیم، چون خودمان فقط خراب‌کاری می‌کنیم و قدرت ابداع نداریم. در هفت خان رستم اگر رستم به تنهایی به داد کاووس شاه و پهلوانان در بند نشتابد همه آنان تلف می‌شوند. بدیهی است این برداشت نوین فکری با یک ابداع شکلی تازه همراه بود. از این رو در نمایش ما تنها یک راوی وجود نداشت، بلکه در صحنه‌های مختلف تک‌تک قهرمانان روایت می‌کردند. مثلاً یک جا کیکاووس روایت می‌کرد. جایی دیگر رستم. این ترفندی بود برای اینکه به «خرده روایت» بها بدهیم و از «کلان روایت» فاصله بگیریم. زیرا در کلان روایت همیشه یک خوانش واحد از یک چیز می‌شود، اما موقعی که خرده روایت در کار آید زوایای مختلف حقیقت دیده می‌شود و همه چیز جنبه نسبی به خود می‌گیرد. در خرده روایت «هفت خان رستم» به تعداد هر شخصیتی که نوبت بازی‌اش می‌شود، روایتی گنجانده شده است به گونه‌ای که حتی رخش روایت می‌کند. حتی بازیگر ازدها هم روایت می‌کند. یعنی در شکل هم نوآوری داشتیم و می‌خواستیم بگوییم خودمحوری و تک‌محوری نباید فرهنگ غالب باشد و این باید دیر یا زود شکسته و خرد شود. تا آنجایی که من باخبرم، در تاریخ این تجربیات مطرح نبوده و واقعاً کسی به آنها نپرداخته است. تجربه دیگر ما در نمایش «یادگار زریران» بود. در اینجا نیز سه بازیگر در نقش «بستور» بازی می‌کردند. یک بازیگر دوران کودکی، دیگری دوران جوانی و بازیگر سوم دوران پیری بستور را بازی می‌کرد و علاوه بر آن نحوه روایت نمایش به شکل یک فلاش‌بک (بازگشت به گذشته) بود. ابتدا زریر پیر و زخمی به صحنه می‌آید و تعریف می‌کند چه شد و بر ما چه گذشت. وقتی روایت می‌کند، شاهان و پهلوانان اندک اندک بر صحنه

می‌افتد، از بامداد و لحظه‌ای که زریر به میدان جنگ می‌رود تا شامگاه که جنگ تمام می‌شود. از هنگامی که بستور هفت ساله به دنبال پدرش است و هیچ پهلوانی جرات آن را ندارد به جست‌وجویش برود و این تنها اوست که با شجاعت سوار بر اسب پدر می‌شود و می‌رود تا او را بیابد. تا زمانی که جنگ به پایان می‌رسد. یعنی از صبح تا غروب و در عرض یک روز بستور هفت ساله به هفتاد سالگی می‌رسد و میدان جنگ او را در طی یک روز به اندازه هفتاد سال پیر می‌کند. در این فاصله و در طی هفت مرحله او به دنبال قاتل پدرش به میدان می‌رود تا امری روحی را به قول هگل به امری حسی تبدیل کند و این نکته یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های دراماتیزه کردن هر اثر حماسی و روایی است. در نسخه نمایشی ما بستور خردسال اصلاً به ایرانیان کاری ندارد و تنها در جست‌وجوی قاتل پدرش است و نمی‌خواهد کسی را وادار خود بکند. ایده جدید است. زیرا اغلب در فرهنگ و جامعه ما وقتی کسی کاری را انجام می‌دهد، اولین نیت وی آن است که دیگران را مدیون خود کند. این رفتار و منش تبدیل به نوعی اندیشه و باور شده است و ما قصد برهم زدن این نوع نگاه و فرهنگ را داشتیم. ده سال پیر شدن کودکی که صبح به میدان می‌رود و غروب یک پیرمرد بازمی‌گردد، شکلی نوین از بازی با زمان است و از جمله تکنیک‌های جدیدی است که اثر را به روز می‌کند.

یکی از بحث‌هایی که همیشه به آن اعتقاد داشته‌ام این است که پیشرفت در تاریخ هنر و تاریخ ادبیات وجود ندارد و هرچه روی می‌دهد بر اساس دگرگونی است. به همین دلیل باورم بر این است که عیناً تکرار کردن روایت و سخن مثلاً فردوسی خردمندانه نیست. بهترین آن را خود فردوسی گفته است. فردوسی حرفی را زده است که پیش از وی حرفی دیگر بوده است. یعنی آنچه او نوشته با خداینامه یکی نیست و خداینامه عیناً شبیه واقعیت‌های تاریخی هم نیست، سرشار از دگرگونی و تحریف است. یعنی تا پیش از اینکه به شاهنامه تبدیل شود، دو بار تغییر کرده است. در اینجا کاری که ما انجام داده ایم لازم‌ه فرهنگ دوران معاصر است، یعنی شرایط اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی دوران ماست که به یک اثر روح جدید می‌دهد. به این نکات باید در کار توجه کرد، زیرا در غیر این صورت نتیجه‌ای که به دست می‌آید کاری است تکراری، بی‌مزه و بی‌خاصیت و تکرار مکررات. در جایی ما باید چیزی به این گذشته بیافزاییم و من به دنبال آن هستم. آنچه ما افزوده ایم فقط از حیث محتوا نیست بلکه از نظر شکل و ساختار نیز هست. در کارهایی که تاکنون به آن پرداخته‌ایم، سعی ما بر این بوده است تا محتوا، شکل و جهان‌بینی را عوض کنیم. خوب به یاد دارم در آغاز وقتی برای نخستین بار خواستیم در پیشگاه فردوسی هفت خان رستم را اجرا کنیم، فردوسی‌شناسان متعجب بودند، کم‌کم برای آنان توضیح دادم و آنان با شنیدن تحلیل‌های من از آن استقبال کردند و متوجه شدند که این تنها راه تحول است و تکرار مو به موی همان دانسته‌ها و همان تفسیرهای کهن هیچ اهمیتی ندارد. باید کاری دیگر انجام داد که رنگ و بوی زمان خود ما را داشته باشد و تصویری از دوران خود ما باشد.

**شما برای نزدیک کردن آثاری مانند بهرام چوبیه به زبان نمایش، چه کاری انجام دادید؟**

در این سال‌ها در یافتیم حماسه می‌تواند وارد حوزه شناخت مسائل و فرهنگ روز، یعنی وارد حیات اجتماعی این روزگار هم بشود و باید جنبه‌های جامعه‌شناختی



فروش بیشتر سود برده‌اند.

به نظر می‌رسد نمایش رستم و سهراب اثر فرید پایا که در بهار سال ۱۳۹۱ فرانسو و به زبان فرانسه با همکاری بازیگران فرانسوی اجرا شده است را نیز می‌توان در زمره بازیافت - که جناب عالی به آن اشاره کردید - قرارداد. در این باره نظر شما چیست؟

آنچه برای ما همواره دارای اهمیت است، داشتن وجدان بیدار نزد شخصیت‌های فرهنگی و هنری است، زیرا کار و هدف این روش‌اندیشان خلاق نه شرکت کردن در قدرت یا متوسل شدن به آن بلکه به قول ژان پل سارتر، انتقال موهبت فرهنگ از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر، از نسلی به نسل دیگر و از جامعه‌ای به جامعه دیگر است. اصلاً کسی که خلاق است و در عرصه‌های فرهنگی - هنری فعالیت می‌کند، باید فارغ از هر نوع سود و زیان مادی باشد. چند نفری هستند که از این نوع کارها می‌کنند و تصاویری آگاهانه و تحلیلی از دوران ما را در کارهای خود مطرح می‌کنند. یکی از جدی‌ترین این افراد بهرام بیضایی است با کارهایی چون: سهراب کشتی، سیاه‌پوش خوانی و آرش. رویکرد بیضایی به حماسه و شاهنامه رویکردی بر اساس خوانش خاص خود او و همواره برخوردار از لحنی انتقادی است. ادبیات حماسی ما این ظرفیت را دارد که تبدیل به آثاری دیگر شود، به زایش برسد و کارهای جدید از آن خلق شود. این پویایی به نظر من بسیار ارزشمند است.

**درباره آثار نمایش تطبیقی چه نظری دارید؟**

بند در دوره کارشناسی ارشد دانشکده هنر و معماری چند سالی است ادبیات تطبیقی تدریس می‌کنم و یکی از موضوع‌هایی که همواره به آن می‌پردازم آثار مبتنی بر فرزندکشی است. در این زمینه ۸۳ مورد در جهان داریم که به همه آنها نمی‌توان پرداخت. من تنها به ۴ مورد آن اشاره می‌کنم که عبارتند از: ادیپ و پدرش، لیچینگ و لی نوجای چینی، کوهلین ایرلندی و رستم و سهراب ایرانی. دغدغه ما این است که هر کشور و هر فرهنگی از این موضوع چه دریافتی دارد؟ برای چه فرزندکشی را مطرح می‌کنند؟ و از مقایسه آنها به این نتیجه می‌رسیم که دیدگاه ما نسبت به انسان و جهان و جامعه چیست و افق‌های فکری ما و آنها چه تفاوت‌ها و چه شباهت‌هایی با هم دارد.

**به نظر شما تا کون سینما نیز مانند تئاتر درباره حماسه فعال بوده است؟**

در سینما کار زیادی انجام نشده است. چند فیلم از تاجیکستان دیده‌ام و چند فیلم نیز در دوره پهلوی دوم ساخته‌اند که در مجموع چندان قابل توجه نیستند. سینماگران ما اصلاً به سمت این نوع موضوع نرفته‌اند زیرا چگونگی تلفیق حماسه با سینما را آسان نیافته‌اند. اساس سینما عینیت‌گرایی است. لنز همه چیز را واقعی نشان می‌دهد. سینما مثل تلویزیون با بودجه‌های معمولی‌اش بیشتر به دنبال موضوع‌های ملموس و ماجراهای کوچک و واقعی می‌گردد. پس حماسه که اساساً مبتنی بر اسطوره و نماد و آیین‌های کهن است، با سینمای دارای روش‌های معمول اصلاً هماهنگ و متناسب نیست. حماسه مانند موضوع‌های مذهبی بخش بزرگی از ناخودآگاه قومی انسان‌ها را تشکیل می‌دهد و مخاطب در حافظه عاطفی و با تخیلات خود، یعنی تخیلات فردی و قومی اینها را کامل تصور می‌کند زیرا مبتنی بر باورهایی است که به آسانی به تعریف در نمی‌آید. فیلم‌هایی از این سنخ دست کم باید در حد تخیل مردم باشد. مثلاً سال‌ها پیش فیلمی از پازولینی دیدم با عنوان انجیل به روایت متی. در این فیلم مسیح یک انقلابی است. پازولینی در این فیلم از زاویه‌ای مرام‌گرایانه که دگرگونی اجتماعی و بنیادی را در پی دارد به موضوع پرداخته است. همچنین چند فیلم از کاکویائیس، کارگردان بزرگ تئاتر و سینمای یونان دیده‌ام مانند «ایفی ژنی» و «الکترا» که فوق‌العاده خوب بودند. فقط حماسه نبودند و تمام ارزش‌های اسطوره‌ای تراژدی‌های یونان را نیز با خود به همراه داشتند. بدبختانه در فرهنگ سینمای ایران آثاری از این دست هنوز ساخته نشده‌اند زیرا فیلم‌سازان ما کمتر دانش تئاتری و از آن کمتر دانش ادبی دارند و این امر باعث می‌شود تا اغلب موضوع‌های آنان فراتر از زندگی معمول و روزمره نباشد.

پی نوشت:

۱. عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی

را از دل داستان‌های آن استخراج کرد. مثلاً هنگامی که بهرام چوبین را اجرا کردم در آن پیامی یافتیم کاملاً نوین که نشان می‌داد چطور مردم زمان از قهرمان محبوب خود حمایت صد در صد می‌کنند و زنده باد، زنده باد می‌گویند و چگونه ناگهان او را رها می‌کنند و همان مردم قاتل قهرمانان خود می‌شوند. همیشه در تاریخ مردم به دنبال کسی می‌گردند تا آرزوهایشان را برآورده کند ولی به محض آنکه دریابند آن شخص قادر نیست این آرزوها را تحقق بخشد و بیهوده در پی او بوده‌اند، بی‌رحمانه او را رها می‌کنند تا نابود شود و تا اطلاع ثانوی در لاک تنبلی و فلاکت و بی‌وفایی خود می‌خزند تا ابر مرد دیگری از راه برسد. نمونه‌های تاریخی آن بهرام چوبین، بابک خرم‌دین و مصدق است.

**از اجرای نمایش مویه جم هم بسیار شنیده‌ایم. کمی هم در این باره صحبت می‌کنید؟**

مویه جم هم یکی دیگر از نمایشنامه‌هایی است که براساس شاهنامه و اسطوره جم نوشته و کار کرده‌ام. در این اثر به دنبال این بودم که بفهمم چرا رهبران جامعه در مرحله نهضت پیشرو، مترقی و محترم‌اند اما هنگامی که به ثبات و اقتدار می‌رسند، خودکامگی پیشه می‌کنند، از مردم دور می‌شوند و سقوط می‌کنند. در نمایش مویه جم اسطوره جم همزمان تبدیل به فردی امروزی و ماجراجوی امروزی شخصی شده بود: ستایش عشق و نکوداشت زنی که راهنما و یاور جم بود و در پایان با مویه‌ای عاشقانه برای او نمایش به پایان رسید. اثر دیگری که نوشته‌ام و هنوز اجرا نشده است آخرین رویای رستم نام دارد و در آن برادرکشی در فرهنگ ایرانی را تحلیل کرده‌ام و کوشیده‌ام تا راه وصل این ماجرا به جامعه امروزی خودمان را پیدا کنم. تردید ندارم هرگونه توفیق در این راه بدون دانش نظری درام و یا پشتوانه کار عملی و تجربی ناممکن است. خوشبختانه کم نیستند نویسندگان و هنرمندانی که این روزها در زمینه حماسه کار می‌کنند و می‌نویسند. منابع حماسی ما به ویژه شاهنامه هنوز منبع فیاضی است و می‌تواند الهام بخش صدها کار درخشان باشد.

**در این چارچوب طرح و اندیشه دیگری در دست دارید؟**

بند در حال حاضر پرونده شاهنامه فردوسی را بسته‌ام و رفته‌ام سراغ شاهنامه کردی. پژوهش‌های اخیر نشان می‌دهد منشا همه حوادث شاهنامه مربوط به غرب ایران و مربوط به فرهنگ ماد است و همه پهلوانان شاهنامه متعلق به حوزه تمدن زاگرس‌اند. مثلاً دوستان پژوهشگر ما در حال حاضر ۱۲ نسخه رستم و سهراب را جمع‌آوری کرده‌اند، نسخه‌هایی کتبی و شفاهی که قرن‌هاست وجود دارد و به روشنی نشان می‌دهد همه قهرمانان و وقایع پهلوانی از غرب ایران به شرق رفته است. من در حال حاضر روی دو سه موضوع آن کار می‌کنم و مشغول نوشتن نمایشنامه براساس آنها هستم.

**آیا گونه‌های دیگری از رویکرد به شاهنامه و حماسه در تئاتر معاصر ایران سراغ دارید؟**

موضوع یا جنبه‌ای که در حال حاضر زیاد به آن پرداخته می‌شود، بازیافت نام دارد. در این مورد می‌توان مثلاً سریال چهل سرباز/چهل تن را نام برد که به گونه‌ای برای تبلیغات مسائل سیاسی روز ساخته بودند و در حکم نوعی تبلیغ برای فرهنگ رسمی بود زیرا ملی‌گرایی در اینجا اصلاً موردنظر سازندگان نبود. همین ایده و مقصود را هم برای ساختن برخی آثار نمایشی و سینمایی به کار می‌برند و با ساختن آثاری حماسی درباره جنگ هشت ساله با عراق، برآند تا برابر دشمن بیش از هرچیز مذهب رسمی و نظام سیاسی خود را برتر و برحق جلوه دهند.

نوع دیگر این بازیافت اجرای کمیک و بازاری کردن حماسه‌های بزرگ مانند رستم و سهراب یا یادگار زریران است. این اقدام نوعی عوام‌گرایی، بی‌خاصیت کردن، نقیضه و هجو کردن است که منافی غیر از تقدیس ارزش‌های فرهنگی ملی را در پی دارد. گروه‌های بازاری و به اصطلاح لاله‌زاری چه قبل و چه بعد از انقلاب همواره از این حماسه‌ها برای خلق نمایش‌های عوامانه کمیک و ایجاد خنده و

نقد نمایش «کوپن»

نویسنده: سپیده خمه‌نژاد

کارگردان: سیدجواد روشن

## سه‌م انسان از زندگی



به عنوان یک نویسنده در نظر گرفته یک سوم سهم مستخدم‌اش است. این وضعیت کنایه‌آمیز همه آن چیزی است که کوپن را برای مخاطب امروزی تئاتر جذاب و تأثیرگذار می‌کند.

واقعاً اگر زندگی را سهمیه‌ای می‌کردند چه اتفاقی برای ما و زندگی‌مان می‌افتاد؟ آیا واقعاً دولت‌ها تأثیری بر سهم ما از زندگی‌مان دارند؟ جایگاه اجتماعی و انسانی ما در جامعه چه ارزش و اعتبار و مرتبه‌ای دارد؟ سیاست‌ها چه اندازه بر سهم ما از زندگی اجتماعی تأثیر گذاشته‌اند؟ دارا بودن حقوق یکسان در یک جامعه چگونه می‌تواند به چالش کشیده شود؟ در شرایطی که حق زنده بودن سهمیه‌ای شده باشد زندگی کردن چقدر می‌ارزد؟ همه این پرسش‌ها و البته پرسش‌های بسیار دیگری که می‌توان مطرح کرد را «کوپن» می‌تواند در ذهن مخاطبان‌ش به وجود آورد. پرسش‌هایی که البته نوع روایت و شیوه پرداخت داستان اجازه می‌دهد تا به شکل مطلوب در اندیشه مخاطب مورد تردید قرار بگیرند.

«سپیده خمه‌نژاد» در تبدیل (و نه انتقال) داستان «مارسل‌امه» موفق عمل کرده است. نتیجه آنکه در مورد «کوپن» با یک نمایشنامه قدرتمند مواجه هستیم که همه قوت‌های یک درام با کیفیت را با خود به همراه دارد و در ضمن مخاطب و اندیشه‌اش را به چالش وامی‌دارد.

کارت زندگی مقرر کرده و هر فرد بنا به شغلی که دارد اجازه دارد تعداد مشخصی از روزهای ماه را زندگی کند. در این داستان یک روز زندگی کوپنی می‌شود و در پایان نیز کارت‌ها برچیده می‌شود و طرح دولت خاتمه می‌یابد.

«سپیده خمه‌نژاد» این داستان را به خوبی مورد اقتباس قرار داده است. او در اقتباس دراماتیک از یک داستان کوتاه، نخست راوی درام را همان راوی داستان قرار داده و در ضمن پیرنگ داستان را هم به عنوان پیرنگ اصلی برای درام‌اش انتخاب کرده است. در واقع می‌توان گفت که پایه‌ریزی درام براساس ساختار اثر اصلی صورت گرفته است. اما کار دشوار «سپیده خمه‌نژاد» پس از طراحی ساختمان درام، پرداخت ساختار است. تازه اینجاست که مولفه‌ها و ویژگی‌های دراماتیک از ادبیات داستانی جدا می‌شود. همین جاست که نویسنده به خوبی توانسته بین دو گونه ادبی تمایز قائل شده و ساختاری دراماتیک برای داستانش طراحی کند.

«کوپن» داستان و البته روایت جذابی دارد. یک روز صبح دولت طرحی که برای کوپنی شدن زندگی تصویب کرده است را اجرایی می‌کند. نویسنده و قهرمان داستان خبر را از مستخدم‌اش می‌شنود و بلافاصله بعد از این اتفاق عجیب متوجه می‌شود که تعداد روزهایی که دولت برای زندگی او

«کوپن» یکی از نمایش‌های خوب آخرین روزهای سال ۱۳۹۴ بود که در تالار تغییر شکل داده شده‌ی سایه اجرا شد. نمایش «سیدجواد روشن» دستمایه‌ی موضوعی جسورانه‌ای داشت و از همین روی مورد توجه

قرار گرفت. «کوپن» علاوه بر این در ساخت و پرداخت هم نمایش کم‌اشتباه و تقریباً کاملی بود. این نمایش پیش از هر چیز، به خاطر جذابیت داستان آن مورد توجه قرار گرفت و در ادامه با پرداخت و اجرایی جذاب توجه تماشاگر را به خود جلب کرد و بالاخره با در اختیار داشتن نکته‌های تکنیکی و محتوایی مناسب توانست تماشاگرش را با رضایت از سالن بدرقه کند. نمایشنامه «کوپن» براساس داستان کوتاه «کارت» نوشته «مارسل‌امه»، توسط «سپیده خمه‌نژاد» اقتباس شده است. در داستان «کارت»، راوی داستان، یادداشت‌های روزانه نویسنده‌ای به نام «ژول فلگمون» است. همان روایتی که البته از داستان به نمایشنامه هم راه یافته است. داستان نمایش هم به نوعی توسط یادداشت‌های قهرمان نمایش روایت می‌شود. در داستان «مارسل‌امه» دولت برای زندگی آدم‌ها



مهدی نصیری

را در برخورد با تماشاگرش دارد. نمایشنامه و اجرای «کوپن» در این محدوده زمانی تقریباً همه قواعد یک اثر هنری خوب را رعایت کرده‌اند. اما از این به بعد یکباره داستان کشش و جذابیت‌اش را از دست می‌دهد. کیفیت کنش دراماتیک کاهش پیدا می‌کند. رخدادها و رویدادهای دراماتیک به کمترین اندازه در ساختار اجرا و متن می‌رسند و البته عمق نداشتن صحنه تالار تازه بازسازی شده سایه نیز هم چون یک دلیل دیگر، به گونه منفی به این کاستی‌ها افزوده می‌شود تا یک سوم پایانی نمایش افت قابل توجهی نسبت به پیش از آن داشته باشد.

در واقع می‌توان گفت که ریتم و ضرباهنگی که سرعت اجرا، صحنه بندی، نورپردازی، موسیقی، بازیگری و... می‌سازد، در طول مدت زمان اجرا از آغاز تا پایان یکسان است. نکته اما این جاست که نسبت‌های ذکر شده با کیفیت دراماتیک دو سوم ابتدایی نمایش در تناسب است. اما آنجا که نمایشنامه در یک سوم پایانی کیفیت دراماتیک‌اش را از دست می‌دهد، اجرا می‌بایست با تغییر نسبت‌ها و ضمن جبران کاستی‌های نمایشنامه، تناسبی دیگر را به وجود می‌آورد.

اما راه دیگری هم برای رهایی از کاستی‌های اجرا در یک سوم پایانی آن وجود دارد. نمایشنامه «سپیده خمه‌نژاد» می‌توانست ظرف زمانی مناسب تری را برای روایت داستانش انتخاب کند. به بیان دیگر مدت زمان روایت می‌توانست کمی کوتاه‌تر شود. برای نمونه زمان زیادی که به ویژه با نزدیک شدن به پایان، صرف تکرار کنش‌های کم‌مایه می‌شود می‌توانست کاهش یابد و به جای آن انرژی و کیفیت دراماتیک بیشتری در این گستره مورد پرداخت قرار بگیرد. کوپن تقریباً در بیست دقیقه پایانی‌اش با افت کیفیت درام و قدرت کشش و ضعف کنش‌مندی روبه‌روست. مشکلی که می‌شد با فشردن زمان و افزایش کیفیت کنش‌های دراماتیک تا اندازه‌ای آن را کاهش داد.

پی نوشت:

۱. عضو کانون ملی منتقدان تئاتر ایران

اما نکته دیگر در مورد نمایشنامه «کوپن» این است که کیفیت و ویژگی‌های دراماتیک در آن ثابت نیست. در واقع درام با وجود آنکه بسیار خوب شروع می‌شود و به خوبی عناصر و مولفه‌های یک نمایشنامه قدرتمند را با خود به همراه دارد، در همه لحظات این روند کیفی را دنبال نمی‌کند. در واقع می‌توان گفت که در طول روایت نمایشنامه دچار افت کیفیت دراماتیک می‌شود. این افت کیفیت دقیقاً از زمانی شروع می‌شود که داستان دیگر چیز تازه‌ای برای مطرح کردن ندارد. در صحنه‌های ابتدایی اتفاقات و رویدادهای بسیاری پشت سر هم و به صورت فشرده با لحن جذاب و گیرای طنز روایت می‌شوند. در ادامه اجرا، با وجود در اختیار نداشتن اطلاعات تازه یا جذابیت‌های کنش مند به واسطه انرژی و توان درام در همان صحنه‌های نخستین، باز هم تماشاگرش را با اندیشیدن نسبت به وضعیت نمایشی با خود همراه نگاه می‌دارد. اما در صحنه‌های نزدیک به پایان دیگر این کشش و جذابیت دراماتیک به حداقل می‌رسد. چنین روندی به طور مستقیم، اجرا و کلیت نمایش را تحت تاثیر قرار داده است.

کارگردانی «کوپن» به طور مستقیم تحت تاثیر ویژگی‌های متن است. اجرا از آغاز پایه‌های جذابیت و تازگی داستان، وضعیت نمایشی، لحن کمیک و کنش‌های دراماتیک پیش می‌رود. نمایش «جواد روشن» به ویژه پیش از یک سوم پایانی آن، ریتمی پیوسته و جاندار از کیفیتی نمایشی است که می‌توان آن را تحت تاثیر قدرت متن و کارکرد عناصر اجرایی دانست. مهم‌ترین ویژگی اجرا، ریتم و ضرباهنگ سازی خوب آن است. البته این ضرباهنگ در یک سوم پایانی تا اندازه‌ای دچار لکنت و کندی می‌شود. در واقع تاخیر در روایت رویدادها و کاهش کیفیت دراماتیک مهم‌ترین چیزی است که اجرا برای ادامه روند مطلوب روایی به آن نیاز دارد. روندی که تقریباً در یک سوم پایانی نمایش، اجرا را دچار اشکال کرده است. «کوپن» تا دو سوم زمان آن، نمایش پرکشش، کنش‌مند، خوش ریتم و جذابی است. در این گستره بیشتر رخدادها تعریف می‌شوند. در همین گستره اجرا و پیش از آن نمایشنامه پر از کنش‌های داستانی و ژرف ساختی است. در همین گستره طنز بیشترین کارکرد را دارد. و بالاخره اینکه در این گستره، اجرا بیشترین انرژی و توان ارتباطی



## نقد نمایش «رقص مرگ، بی لالا» طراح و کارگردان: یاسر خاسب

### «آتش زیر خاکستر»

که با مخاطب سخن می‌گوید. شیوه اجرایی خاسب در این نمایش همانند دیگر اجراهایش مبتنی بر فرم و بدن است. نمایشی کاملاً انتزاعی و فیزیکی. هرچند که خاسب تلاش دارد از پیچیدگی‌ها حذر کند، اما اگر تماشاگری با ایده‌ها و اجراهای او آشنا نباشد، برای فهمیدن به دنبال مفاهیم پیچیده می‌گردد. همین امر موجب سردرگمی‌اش می‌شود و متأسفانه نه داستان و نه اجرا پاسخی به سوالات تماشاگر تا انتهای نمایش نمی‌دهد.

اگر تماشاگری نمایش «بی لالا»ی خاسب را در سال گذشته ندیده باشد و چیزی درباره‌ی آن نشنیده باشد، مسلماً متوجه خیلی از نشانه‌ها و ارجاعاتی که او امسال در نمایش «رقص مرگ، بی لالا» آورده است، نمی‌شود. در اینجا سوالاتی ایجاد می‌شود: تکلیف تماشاگرانی که بدون هیچ ذهنیتی با نمایش «رقص مرگ، بی لالا» مواجه شده‌اند چیست؟ این تماشاگران از کجا متوجه شخصیت‌ها شوند؟ از کجا بدانند شخصیت نارنجی‌پوش، سفیدپوش و سیاه‌پوش چه کسانی هستند و قرار است چه کاری انجام دهند؟ و از همه مهمتر از کجا بدانند که شخصیت بیمار چه مشکلی دارد؟

شخصیت بیمار در نمایش «رقص مرگ، بی لالا» به خاطر نوع بیماری‌اش یعنی سرطان دچار تخیل و وهم می‌شود که خاسب به عنوان کارگردان به خوبی برای ایجاد چنین فضایی از نشانه‌ها، نور، فرم و زبان بدن استفاده کرده است. اما تماشاگر تا آنجایی همراه می‌شود که

اجرا کرد، اشاره کنیم. چرا که این نمایش یاسر خاسب، ادامه نمایش «بی لالا» است که مرحوم ریحانی در آن بازی کرده بود. نمایش «بی لالا» آخرین اجرا و بازی ریحانی پیش از آنکه دارفانی را وداع بگوید است. در واقع خاسب جدال بین بودن یا نبودن ریحانی را قبل از فوتش به نمایش درآورد. بعد از گذر یک سال، خاسب با نمایش «رقص مرگ، بی لالا» آمده تا روایت دیگری از زندگی مرحوم ریحانی را به نمایش بگذارد.

همانطور که گفته شد در نمایش «بی لالا» مرحوم ریحانی در نقش بیمار با سرطان دست و پنجه نرم می‌کرد همانگونه که در عالم واقع انجام می‌داد. هرچند که سرطان کل بدنش را فرا گرفته بود اما او با آمیدی که داشت به زندگی‌اش ادامه می‌داد تا اینکه سرطان همچون خرچنگ، آنقدر بر جاننش چنگ انداخت که مجبور شد با مرگ برقصد! نمایش «رقص مرگ، بی لالا» نمایشی است از مرگ، از نبودن و از ناامیدی. بیمار بالاخره مرگ اجتناب‌ناپذیرش را که همچون آتشی زیر خاکستر است، می‌پذیرد. سرطان آنقدر پیشرفت می‌کند که حتی وقتی امید در شیپور می‌دمد، دیگر کار از کار گذشته و بیمار چندان فرصتی ندارد. البته در این نمایش، نقش زنده یاد ریحانی را مایکل اولفیک از کمپانی سوش آلمان بازی می‌کند.

نمایش‌های خاسب یا داستان ندارند یا اگر هم دارند خیلی ساده و انتزاعی هستند. دیالوگ در آثار او کارکردی ندارد و این فرم و بدن است

مقوله مرگ که از دیرباز پدیده غیرقابل‌گریزی برای بشر بوده است، گاهی موجب خلق آثار هنری ماندگاری در دنیا شده است. از آنجایی که هنرمند برای خلق یک اثر هنری به نیرو محرکه‌ای نیاز دارد، گاهی مرگ اطرافیانش را موضوعی برای آثارش قرار می‌دهد.

یک سالی است از فوت زنده یاد بهرام ریحانی می‌گذرد؛ کارگردان و بازیگر توانمند پانزدهمین سال با سرطان دست به گریبان بود. داستان نمایش «رقص مرگ، بی لالا»، داستان مرحوم ریحانی و دیگر انسان‌هایی است که درگیر بیماری سرطان هستند. بیماری که برای زنده ماندن و زندگی کردن تلاش می‌کند. نمایش بر پایه وهم و خیال بیمار، در روزها و ساعت‌های پایانی زندگی‌اش است. او تلاش دارد با عناصر چهارگانه (آب، هوا، خاک و آتش)، چهار خلط (صفرا، سودا، بلغم و خون)، امید و ناامیدی، مرگ و زندگی دست و پنجه نرم نکند. به تعبیری دیگر با بیماری نجنگد بلکه کنار آمده و حتی شاید برقصد.

ابتدا باید به نمایش «بی لالا» که یاسر خاسب آن را پیش از نمایش «رقص مرگ، بی لالا» در سی و سومین جشنواره تئاتر فجر



سولماز غلامی<sup>۱</sup>

موسیقی متفاوتی را با تلفیق سازهای مختلف شرقی و غربی همچون ویلنسل، سنتور، کمانچه، گیتار، نی، انواع سازهای کوبه‌ای و... ساخته که به جرأت می‌توان گفت در کمتر نمایشی این همه ظرافت و توجه به اهمیت موسیقی دیده شده است. اما حضور نوازندگان با سازهای مختلف در صحنه گاهی بیش از اندازه توجه تماشاگر را به خود معطوف می‌کند. همین امر موجب می‌شود که مخاطب به طور ناخودآگاه از نمایش فاصله بگیرد و جذب نوازندگی و ایجاد افکت‌های مختلف گروه موسیقی شود. نکته دارای اهمیت دیگر در مورد موسیقی این است که افکت صداها، صداسازی نشده‌اند و نوازندگان به طور زنده آنها را با سازهایشان ایجاد و اجرا می‌کنند.

هرچند که باید بر دقت و انتخاب درست یاسر خاسب در طراحی صحنه و نور و بخصوص موسیقی دستمیزاد گفت اما در برخی از نشانه‌های استفاده شده در بازی‌ها و بخصوص متن این اتفاق نیفتاده و متأسفانه الکن مانده است، مثل شخصیت‌پردازی‌ها که تماشاگر برای شناخت آنها دچار سردرگمی می‌شود. مثلاً شخصیتی که خود خاسب آن را بازی می‌کند، مشخص نیست که آیا روح بیمار است؟! و اگر روح هست چرا سیاه است؟! آیا ناامیدی درون بیمار است؟! یا شخصیت خرچنگ مفهوم بیماری سرطان را دارد؟! آیا تماشاگران متوجه این قضیه می‌شوند؟! آیا شخصیت سفیدپوش، امید است؟! آیا گلبول سفید است که در برخورد با خرچنگ هیچ شانس ندارد؟! آیا او فرشته است؟!!

اینکه تماشاگر را به حال خود رها کنیم تا به تنهایی جوابی برای سوالاتش بیابد، شاید در ابتدا برایش جذاب باشد ولی در ادامه در خلایبی قرار می‌گیرد که شاید دیگر راغب نباشد اینگونه نمایش‌های فیزیکی را ببیند.

هرچند که بازیگران - مایکل اولفیک، احمد مطوری، پردیس زارع، ساناز نجفی و همچنین خود یاسر خاسب - گاهی در شناساندن شخصیت‌ها به تماشاگران، چندان موفق عمل نمی‌کنند اما نباید بدن‌های آماده و بازی‌های خوبشان در ارائه فرم را نادیده گرفت.

به نظر می‌رسد که برای تمام جزئیات حرکتی و فرمی نمایش «رقص مرگ، بی لالا»، هم زمان گذاشته شده و هم فکر شده است. نمایشی است کم نقص و شهادت گروهی برای رشد و پیشرفت نمایش‌های فیزیکی که در کشورمان کمی غیرمتعارف است، در آن دیده می‌شود. نمایشی است که به نظر می‌رسد گروه «بدن دیوانه» آن را نه تنها برای زنده نگاه داشتن یاد و خاطره دوست و همکارشان بهرام ریحانی اجرا می‌کنند، بلکه برای یاد و خاطره دیگر هنرمندانی همچون مصطفی عبداللهی و مجید بهرامی که در اثر بیماری سرطان جان خود را از دست داده‌اند نیز اجرا می‌کنند.

پی نوشت:

۱. عضو کانون ملی منتقدان تئاتر ایران

بتواند معنایی را از دل اجرا بیرون بکشد و وقتی که درگیر پیچیدگی‌های روایت می‌شود، دیگر برایش دال و مدلول‌ها معنایی ندارند و به بن بست معنایی می‌رسد. همچنین خاسب از اسطوره که زبان رمز و نماد است بهره برده و از شخصیت مار که موجودی زنده است به عنوان نماد سلامتی و شفا استفاده کرده است، اما از دست او نیز کاری بر نمی‌آید و خرچنگ قوی‌تر از مار است.

خاسب به عنوان طراح، به خرچنگ، تاریکی و روشنی یا سفیدی و سیاهی یا امید و ناامیدی، شخصیت انسانی داده اما مار حضور واقعی دارد. سوالی که ایجاد می‌شود این است که چرا مار را مستثنا قرار داده؟ اگر مار نیز همانند خرچنگ نمادین می‌بود مبارزه و یا همان رقص خرچنگ و مار از نظر فرم بهتر اجرا نمی‌شد؟ به تعبیری می‌توان گفت بین شخصیت‌ها جنگ و مبارزه‌ای در نمی‌گیرد بلکه آنها به‌طور کاملاً نمادین باهم می‌رقصند، چرا که رقصیدن در این نمایش، نماد قدرت است و شخصیت‌ها برای نشان دادن قدرت‌هایشان به جای جنگ با هم می‌رقصند که در این رقصیدن «بی‌مار»ی بر «بامار»ی غلبه می‌کند. مار در افسانه‌های کهن یونان باستان موجب نجات شهر رُم از بیماری طاعون شد. مردم به نشانه سلامت از مار نگهداری می‌کردند و به کسانی که زیاد دچار مریضی می‌شدند «بی‌مار» می‌گفتند.

خاسب در بیشتر کارهایش نه از طراحی گریم خاصی استفاده می‌کند نه از طراحی صحنه و لباس. چرا که همه چیز را در فرم و زبان بدن بازیگر خلاصه می‌داند و آنچنان با ابزارهای ساده فضا سازی می‌کند که بدون برخی از عناصر نمایش، محتوا و مفهوم خود را به تماشاگر منتقل می‌کند. هدف خاسب از حذف و یا به حداقل رساندن، رسیدن به کمال ظرافت در بازیگری است. هنر خاسب همانند آن چیزی است که کریگ به آن معتقد بود: «... هنری که کم می‌گوید و بیشتر از همه هنرها نشان می‌دهد...» اما آیا خاسب در آثار خود به درستی از متد وسولد امیلویچ میرهولد (بیومکانیک) پیروی کرده است؟! چرا که میرهولد به عنوان مبتکر این سبک از بازیگران حرکت می‌خواست نه احساس و عاطفه. احساسی که گاهی در بازی برخی از بازیگران شاهدش هستیم!

خاسب در این اجرا نیز تلاش کرده از طراحی صحنه، لباس و گریم بهره‌ای نبرد تا همه چیز مثل برخورد با سرطان سخت و بی‌روح جلوه کند. از دکور فلزی و انتزاعی به اشکال هندسی گرفته تا نورپردازی سرد و بی‌روح و البته گاهی هولناک.

اجزاهای کارگردان نمایش «رقص مرگ، بی لالا»، به شدت متکی بر موسیقی و نور است. موسیقی در آثار او، بخصوص در نمایش «رقص مرگ، بی لالا»، یک ملودی مستقل از پیش ساخته شده نیست، بلکه ترکیب صداهای آکوستیک با موسیقی الکترونیک است. این صداسازی‌ها اگر با اجرا همراه نباشند به تنهایی قابل شنیدن نیستند و برای مخاطب مفهومی ندارند، اما کاملاً پویا و منطبق بر اجراست تا حدی که ریتم نمایش را تا انتها حفظ می‌کند.

علی سینا رضانی طراح صدا و آهنگساز نمایش «رقص مرگ، بی لالا».



## نقد نمایش «چمدان»

کارگردان: فرهاد آبیض

# چمدان خالی



کلمه‌ی پیشتاز شوخی ناموجهی می‌کند.

۳

کسی توقع ندارد هر تئاتری در این شهر روی صحنه می‌رود حادثه‌ای در عالم تئاتر باشد یا روح آرتو را رستگار کند. بالاخره طبقه خرده بورژوازی شهری هم تفریح لازم دارد. چقدر هاپر استار برود، چقدر رستوران آن هم با این هزینه‌های گزاف برای غذاهای ناسالم. خوب دیدن فیلم و تئاتر و کنسرت موسیقی هم باید جزو سبب خانوار باشد. هم تفریحات ارزانی‌اند هم سالم. در پاسخ به این تقاضا لابد باید عرضه‌ای هم باشد. خوب عده‌ای عزیز هنرمند هم باید در تکاپو برای تولید این محصولات سالم فرهنگی برای همشهریان خرده بورژوازی مان باشند. تا اینجای کار نه ایرادی دارد نه کسی می‌تواند گلایه‌ای بکند. حالا اینکه چرا برای طبقه بینویان، کارگران و تهیدستان شهری ما تئاتری نیست و در جامعه‌ی هدف محصولات فرهنگی ما، این طبقه اصلاً وجود ندارند، بماند. حرف بر سر این است که امر بر این عزیزان هنرمند مشتبه نشود. اگر محصول فرهنگی سالمی برای دو ساعت تفریح همشهریان تولید می‌کنند که هم خنده‌ای بر لبان آنها می‌نشانند هم با کمترین هزینه اوقات خوشی را برایشان فراهم می‌کنند، آن را به جای پیشتاز و آوانگارد و غیره جا نزنند و مقولات فلسفی عظیمی را به زور بار نمایش‌شان نکنند و همچون جناب آبیض در بروشور ادعا نکنند: «برای نوشتن این نمایش

همان ویژگی‌های آشنایش (با این تفاوت که از آن شوخ‌طبعی برخی آثارش مانند کله شیری نیز بی‌بهره است) به نمایشنامه چمدان خودش پیوند می‌دهد که روایت آخرازمانی جماعتی است چمدان به دست که در ناگجا آبادی گیر افتاده‌اند.

این سرهم‌بندی عجیب آبیض بدون بنیان زیبایی‌شناختی منسجمی، بازتولید همان گرایش مبتذل به کیچ است که در نخستین نگاه به سالن پذیرایی تازه به دوران رسیده‌ها خودنمایی می‌کند. ترکیب مبیل استیل با آباژور روکوکو و فرش ابریشم کاشان و قلیان با عکس مظفرالدین شاه و کپی‌های حال‌به‌هم‌زنی از یکی از کارهای امپرسیونیست‌ها بر دیوار و در نهایت آخرین مدل ال‌ای‌دی سونی و گجج بری‌های پیش ساخته.

۲

در بروشور نمایش آمده است «درباره‌ی پیش‌تازی این اجرا. سعی کردیم پیش از اجرای نمایش از طریق دنیای مجازی و دیگر رسانه‌ها، کلمه‌ی چمدان را در اذهان مخاطبان احتمالی مان جاری کنیم. پس با مفاهیم و نگاه‌های متفاوت به چمدان، دست به دامان انیمیشن، عکس، شعر، موسیقی و ویدئو کلیپ شدیم».

وقتی اثری ادعای پیش‌تازی می‌کند، بعد برای توجیه وجوه فرمال‌اش دست به دامان «دست به دامان» می‌شود احتمالاً یا کلمه‌ی پیش‌تازی را خوب متوجه نشده است یا دارد با



رفیق نصرتی

چمدان آخرین کار فرهاد آبیض «سرهم‌بندی» شده‌ای است که گستره‌ای از متون و فرم‌های هنری و ارتباطی را به خدمت می‌گیرد تا پیامش را منتقل کند؛ از داستان کوبه آبه‌ی ژاپنی تا بازنویسی نمایشنامه‌ی قدیمی از خود آبیض بگیرد تا ویدیو اینستالیشن پویا آری‌ن‌پور و انیمیشنی از سروش رضایی. اجرای آخر آبیض با پیش‌نمایش همان ویدیو اینستالیشن آری‌ن‌پور شروع می‌شود؛ حجمی مکعبی که از سرهم کردن انبوهی چمدان ساخته شده است و به رنگ سفید درآمده است و همچون پرده‌ای برای اکران ویدیویی عمل می‌کند که محتوایش استحاله‌ی آدم‌ها و چهره‌ها به چمدان است. اجرای روی صحنه‌ی کار آخر آبیض با اقتباسی از داستان چمدان کوبه آبه‌ی ژاپنی شروع می‌شود که روایت رابطه‌ی پیچیده‌ی دو دوست است در قالب شیوه‌ای که یادآور ریالیسم جادویی است. زنی به دیدار دوستش رفته است، زن میزبان از وجود چمدانی مرموز در منزلشان خبر می‌دهد که روح مردگان همسرش را در خود نگه می‌دارد و برخورد با این چمدان مرموز پرده از لایه‌های پنهان روابط زن و شوهری میزبان و رابطه‌ی غیرشفاف زن مهمان با همسر دوستش برمی‌دارد. آبیض درام اقتباس شده از این داستان آبه را پس از انیمیشنی دو دقیقه‌ای از سروش رضایی با





هنوز قلم به دست نگرفته بودم که دیدم بشر را! دیدم بشر را همچون مهاجرانی چمدان به دست گمگشته، در پی اینکه کیستند، از کجا آمده‌اند و به کجا می‌روند». جناب آیش اگر می‌نوشتند «تیراتی با موضوع چمدان... بشتابید و خوش باشید»، چه ایرادی داشت؟ سوالات و مقولات فلسفی را هم بگذارند برای اهل فن. چه کاری است آخر؟! در ضمن خیام با آن عظمت‌اش می‌پرسید از کجا آمده‌ام، آمدنم بهر چه بود و فلان! اما جناب آیش احتمالاً ناخواسته با نوعی خوداستعلائی متفرعن می‌نویسد: «دیدم بشر را... گمگشته در پی اینکه کیستند، از کجا آمده‌اند و به کجا می‌روند». این همه از بالا نگاه کردن به بشر لازمه‌ی رفتن به ارتفاعی است که موجب تنگی نفس می‌شود. از ما گفتن.

۴

از این روی عرض می‌کنم که مشخص نیست مسئله‌ی جناب آیش دقیقاً چیست؟ اگر گمگستگی بشر است که انیمیشن سروش رضایی آن وسط چه می‌کند؟ اگر چمدان است و چمدان برای ایشان یادآور گمگستگی و غربت و نوستالژی است، آن داستان کوبه آبه بینوا با آن فضای مالخولیایی‌اش آن وسط چه می‌کند؟ نکنند مثل آن دور از جان ایشان تازه به دوران رسیده‌هایی که ذکر خیرشان شد می‌خواهد همه‌ی اسباب و اثاثیه منزل را بکند توی چشم مهمان؟ خب اسباب و اثاثیه‌ی یک تئاتر، انبوه ایده‌هایی است که از لحظه‌ی نخست تا آخرین شب اجرا به ذهن خالقان و عوامل اثر می‌رسد اما در انضباطی آهنین و بی‌رحمی سازنده‌ای باید از بسیاری از آنها چشم‌پوشی کنند تا ایده‌ی بنیادین همچون الماسی خوش‌تراش درآید؟ اینکه هر چه درباره‌ی ایده‌ی اصلی نمایش به ذهن خودمان و همسایه‌ها و فالورها برسد را وارد کار کنیم می‌شود چمدان.

۵

بخش پایانی نمایش چمدان، که حدود هفتاد دقیقه است به ظاهر بخش اصلی کار است. لته‌هایی در کناره‌های صحنه به دری بزرگ در مرکز عمق صحنه ختم می‌شود و هزارچندگاهی باز می‌شود و عده‌ای از آن وارد می‌شوند. اینجا نمادی ناکجاآبادی از دنیایی است که بشر در آن چمدان به دست سرگردان است. پرسوناژهای تیبیکال نمایش قرار است هر کدام یادآور قشری از این بشر سرگردان باشند. دکتر ضابطیان، مهندس ناطقیان، پسر، خیاط و زنش، آقای سرهنگ‌زاده و خانم پالتو پوستی و غیره. حالا هفتاد دقیقه بنشینید پای حرف‌های صدها پاره‌ی غنا این جماعت با آن بازی‌های مضحک و اداهای نخ نما و زور زدن برای خندانن مخاطب. و در این بین از همه‌ی آنچه تاترهای بدنام شده‌ی گلریز دارند نیز بهره می‌برد در نتیجه هم شوخی‌های نخ نما کوچکی بازاری، هم آواز و عروسی و حرکات موزون به میزان مجاز. و گمگستگی و رنج بشر دستاویزی می‌شود برای مضحکه‌ای که نه تنها مایه‌ای برای تفکر ندارد بلکه چنان مبتذل جلوه می‌کند که عصبی‌ات می‌کند. البته بودند کسانی که گویا لذت می‌بردند و قهقهه می‌خندیدند. اما بعید می‌دانم حتی این جماعت هم بیذیرند این اثر حرفی یا ایده‌ای درباره‌ی گمگستگی و سوالات فلسفی بشر دارد. آنها هم می‌پذیرند چمدان خالی است.

پی نوشت:

۱. عضو کانون ملی منتقدان تئاتر ایران

نمایش

شماره ۱۰۰ سال هجدهم آذرماه ۱۳۹۵  
نشریه تخصصی تئاتر دوره جدید

۵۷

2. assemblage





## پیامدهای نظام بسته و دیکتاتوری

نقد نمایش «هنرپیشه نقش دوم»

نویسنده: بهرام بیضایی، کارگردان: افشین زمانی



رضا آشفته

هنرپیشه نقش دوم با آنکه به پیامدهای نظام بسته و دیکتاتوری پهلوی دوم می‌پردازد، اما در قالب و شیوهی ارائه بسیار مدرن است و آنچه در آن مطرح می‌شود قابل ملاحظه است. این شیوهی اجرایی با آنکه در فیلم‌ها و تئاترهای بهرام بیضایی بارها تکرار شده است اما هنوز هم نوآورانه می‌نماید زیرا چندان وقعی به آن گذاشته نشده است و هنوز تبدیل به امری عمومی در ایران نشده است.

افشین زمانی کارگردان مقلدی است و بر اساس فیلم و تئاترهای بیضایی بر آن است تئاتری را به صحنه بیاورد که لیاقت پردازش آن را از منظری شبیه به کارهای نویسنده‌اش داشته باشد.

در هنرپیشه نقش دوم فضا خالی است درست مثل تئاترهای شرقی و تعزیه خودمان که در آن سعی می‌شود بازیگران امکان بازی‌سازی و فراتر از آن فضا‌سازی را دامن بزنند. این هم شیوهی مینی مالیستی است که در آن حداقل ابزارها در خدمت است تا بشود تئاتر را به جریانی رودررو در مواجهه با مشارکت بیشتر اذهان مخاطبان پیش برد. در این نوع تئاتر تخیل تماشاگر جزء جدایی‌ناپذیر از اجرا می‌شود چون باید مکان و حس‌ها و حالت‌ها را در بازخورد آنچه تماشایی است، تصور کند. پنداری کارآمد که نتیجه‌اش تئاتری تاثیر گذار و

مشارکتی خواهد بود تا اینکه همه چیز آماده و هضم‌پذیر به کار آید. همانطور که بهرام بیضایی در اجرای نمایش افرا یا روز می‌گذرد، از عنصر نور به شکل برجسته‌ای در فضا‌سازی و القای میزانشن‌ها و مفاهیم استفاده کرد و در آنجا نیز ترکیب‌بندهای بازیگران نقش موثری در ایجاد تصاویر و فضا‌سازی داشت، در اجرای هنرپیشه نقش دوم نیز افشین زمانی از این قاعده بهره‌مند می‌شود زیرا اگر نور در آن تکاپو نداشته باشد، به دلیل تکراری شدن حرکات و بلا تکلیف بودن آدم‌ها، ضربه‌نگ کند می‌شود و در کل آنچه می‌بینیم غیر قابل تحمل می‌گردد. نور عنصری برجسته است و در عین حال از نظر فلسفی دربرگیرندهی انتقاد اجتماعی و سیاسی است و در واقع یک گام فراتر نیز برداشته می‌شود و به آن ابعاد فلسفی و هستی‌شناسانه نیز داده می‌شود. چنانچه در آغاز قرن بیستم نیز آدولف آپیبا به نور التفات ویژه‌ای نشان داد و این آمادگی را در تئاتر دنیا ایجاد کرد که از منظر این عنصر بشود شیوه‌های بهتری برای درک حقایق جایگزین کرد. نور مقابل تاریکی است و کارآمدی‌اش در برجسته‌سازی مفاهیم و القاگری مفاهیم فراتر از آنچه در سطح قابل درک است، ما را به ناشناخته‌ها رهنمون خواهد شد. در اینجا کافی است با تغییر نور متوجه تغییر زمان و مکان و فراتر از آن تغییر حس و حالت و در واقع فضا‌سازی باشیم. گاهی نشست و برخاستن‌های معمولی و گاهی نیز خیزش و

جنبش و تکاپوی مبارزه جویانه که در هر دو حالت نور واسطه‌ی بهتری برای ارائه یک فضای مفهوم دار است، برای میزانشن‌ها در نظر گرفته شده است که بشود مخاطب را متوجهی جریانات تراژیک کرد.

نمایش کاملاً سیاسی و اجتماعی است و نگرشی انتقادی به مسئله‌ی کوچ روستاییان به تهران، پایتخت ایران دارد که در آن به دنبال کار و ایجاد رفاه و زندگی می‌گردند. حالا در گیرودار این زندگی بهتر دچار رویدادهای ناگواری می‌شوند. از آنها در یک گروه سوءاستفاده می‌شود که در قالب آنچه مورد نیاز است حضور داشته باشند. اینان بازچه دست کسانی هستند که به اقتضای جامعه و سیاست باید رنگ عوض کنند و هدف ایجاد یک رویداد دلخواه برای صاحبان قدرت و جاه است. در مقابل اندک دریافتی‌ای خواهند داشت که بتوانند در حاشیه‌ی شهر به ظاهر احساس امنیت کنند! اما باز هم تهدیدهایی هست، حتی برای اینان که خود بازچه‌اند. هر چند به مرور آگاه می‌شوند و این کار را که با شرافت انسانی شان و ساده دلی روستایی شان همخوانی ندارد تاب نمی‌آورند.

بهرام بیضایی اگر در برخی از آثارش در دل تاریخ و حتی آن سوتر در میان اسطوره‌ها، انسان ایرانی را کنکاش می‌کند که تراژدی‌اش را نمایان کند، این بار معاصر‌سازی می‌کند و در روابط اجتماعی چند دهه‌ی پیش بر آن است دلایل سقوط و تراژدی حکومت شاهنشاهی را آشکار کند.

جوان ترها نیازمند یادگرفتن هستند و باید از روی دست این و آن کار کنند تا بتوانند شیوهی خودشان را بیابند. در این سالها دیده‌ایم جوانانی که به نام تئاتر تجربی چقدر خود را بیچاره کرده‌اند و در دام قواعد من در آوردی افتاده‌اند که راه بیرون رفت از آن زمانبر است. آموختن قواعد و شیوه‌ها سالها زمان می‌برد و بدون تسلط و اشراف بر آنها نمی‌شود پای به گذرگاه‌های نوین گذاشت. بدیهی است که نوآوری و خلاقیت در دایره‌ی معلومات با پرزاشی دگرگونه ممکن خواهد شد. در ایران باید بیش از هر چیزی ساختارهای کلاسیک مهم جلوه کند زیرا در باز پرداخت و تلفیق این گونه‌ها و شیوه‌هاست که نوآوری اتفاق خواهد افتاد. اگر بیضایی در دهه ۴۰ اتفاقات خوشایندی را به نام تئاتر ملی رقم زده است ما نیز در دهه‌ی ۹۰ باید جایگزین‌هایی داشته باشیم تا همچنان بتوان به تئاتر ملی پر و بال داد. ما همچنان تئاتر ملی داریم اما در گیرودار ندانم‌کاری‌ها از آن غفلت کرده‌ایم. هنوز خلاقیت در دامنه‌ی پردازش تئاتر ملی وجود دارد و افراد ماجراجو از پس آن برخوانند آمد چنانچه در همین سال ۹۴ محمد مساوات با تولید و اجرای بیضایی نشان داد که دوست دارد در تئاتر ملی هم جستجو کند و هم به دنبال تغییر و دگرگونی در فرمول‌های جاری در آن است. او در تلفیق این شیوه‌ها و با دیدگاه‌های میرهولد به نکات قابل‌تاملی رسیده است. دیگران هم چنین امکانی دارند که در بازآفرینی و پرداخت دوباره این شیوه‌ها امکان نوآوری را فراهم کنند.

پی نوشت:

۱. عضو کانون ملی منتقدان تئاتر ایران



جسمانی جدی گرفته می‌شد. به هر تقدیر اجرای ارزشمند نیازمند رعایت درست تمام موارد تکنیکی است و وقتی چنین نکته‌ی مهمی با غفلت مواجه می‌شود، ترکیب و زیبایی‌شناسی درست دچار خدشه می‌شود. از موارد دیگر می‌شود به رابطه‌ی بلقیس با مردی اشاره کرد که نقطه‌ی مقابلش قرار گرفته اما به این زن عشق می‌ورزد. این رابطه هم هنوز جای پرداختن دارد تا به لحاظ حسی نیز عشق مشهود باشد که تحولات پایانی رقم بخورد و پیامدش این همه ماجراجویی باشد. همچنین نقش‌های کوچک‌تر نیازمند بازنگری در توان اجرایی هستند که حضور کم‌رنگ اینان نیز نباید بی‌رنگ جلوه کند. هر بازیگری حتی در یک رفتار و گفتار مشخص می‌تواند در صحنه تکان دهنده و موثر باشد و از هم نشینی این تابلوهاست که ما شاهد یک کلیت پر از تاثیر خواهیم بود.

بعضی از کارشناسان معتقدند که جوان‌ها به جای گام برداشتن روی ردپای بزرگان بهتر است راه خود را بیابند، اما این گفته اغلب اشتباه از کار در می‌آید تنها به این دلیل که

او ستم را پیکان تیزی می‌کند که در پرتاب شدن به سوی ستمکشان سمت و سوی غریب و ناباورانه‌ای می‌یابد که برآیندش همانا انقلاب ۵۷ است چون آن حکومت مردم را نمی‌فهمد و گامی برای بهتر شدن زندگی‌شان بر نمی‌دارد. اگر برمی‌داشت که حال و روزش آن نمی‌شد!

این جدال و کشمکش انسان با جامعه که فرآیندی بیرونی و خطی دارد، در اینجا با تحركات مردم و گروه‌های وابسته به حکومت نمایان می‌شود که در آن جنبش‌های کارگری، دانشجویی و آموزگاران بررسی می‌شود. گروه‌های فشاری شکل می‌گیرند که مانع از تحقق آشوب و طغیان گروه‌های معترض باشند، درحالی‌که معترضان نسبت به ستم‌های وارد بر خویش کنش‌مند هستند و خواستار تغییر قوانین هستند که بشود شرایط بهتری را برای بودن در این وضعیت‌ها تعریف کرد.

افشین زمانی مدام میزانشن‌هایش را - چه با حرکات ریز و چه درشت - در واکنش این افراد به رویدادها می‌چیند و از هم می‌باشد. نور هم یک واسطه است که

بشود با کمترین امکانات موجود آنچه باید را ایجاد کرد. فضا حماسی و انقلابی است و این خود تکاپوی بسیار و ضرباهنگ بالا و باشتاب می‌خواهد و موفقیت عمده‌ی کار هم در استقرار چنین فرآیندی در اجراست که می‌شود متن بیضایی را با الزامات و امکانات اجرایی درست تماشا کرد. بازیگران از نظر حرکتی به درستی هدایت شده‌اند اما ایراد عمده در بیان‌های برخی از بازیگران تازه‌کار و هنرجو است که هنوز آمادگی لازم را برای بیان صحنه پیدا نکرده‌اند. ای کاش این مهم نیز به اندازه‌ی آمادگی



## نقد نمایش «مراسم قطع دست در اسپوکن»

نویسنده: مارتین مک دونا

کارگردان: دانیال خجسته



## خشونت مفرح و خون آلود در مراسم قطع دست در اسپوکن<sup>۱</sup>

از صندلی‌های ناراحت سالن ارغنون هم که بگذریم، در آخر دوباره برمی‌گردیم به نقطه قوت نمایش یعنی متن و نویسنده آن. نمی‌توان گفت این اقبال بلند مارتین مک دونا<sup>۲</sup> است که موجب شده نمایشنامه‌هایش هم در ترجمه و هم در اجرا با اقبال عموم و خواص ایرانی روبرو شود. این سرنوشت قطعی نوشته‌های کم تعداد ولی پرتوان او در تمام دنیا است. مک‌دونا در ۲۷ سالگی، پس از شکست دومین کسی است که همزمان چهار نمایشنامه‌اش در سالن‌های تئاتر لندن روی صحنه رفته است.<sup>۳</sup> او کسی است که به راحتی خشونت را به «دیدنی» و «تماشایی» - متأسفانه در معنای لذت‌بخش آن! - تبدیل می‌کند، آنچه که از آن به «کمدی سیاه» تعبیر شده است.

کمتر نمایشنامه‌ای را می‌توان سراغ داشت که با اعضای بریده و خون آلود یک انسان بتواند لحظاتی مفرح و اعجاب‌انگیز برای مخاطبش - حتی در نسخه نوشتاری - ایجاد کند؛ تفریح یا وحشتی اعجاب آور، هم در قوت متن و هم در ایجاد صحنه‌های بدیع، خنده‌آور و دور از ذهن.

پی‌نوشت:

### 1. A Behanding in Spokane

۲. مترجم: بهرنگ رجبی؛ نشر بیدگل، ۱۳۹۳

### 3. The Beauty Queen of Leenane

### 4. The Pillowman

۵. نگاه شود به پانویس ۲، ص ۲۹ در متن اصلی.

۶. مارتین مک‌دونا (Martin McDonagh) نمایشنامه‌نویس، فیلمنامه‌نویس و فیلمساز ایرلندی - بریتانیایی است

۷. «روایتگر مردمی سرکوب‌شده»، گفت‌وگو با مارتین مک دونا. روزنامه اعتماد، ۶ آبان ۱۳۹۴. بازبینی‌شده در ۵ اسفند ۱۳۹۴.

کلمه متداول افادار انگلیسی جزو ترفندهایی است که از قبل در ممیزی کتاب به کار گرفته شده و متن را آماده اجرای بی‌حرف و سخن کرده است. ولی ترفندهای اجرا که می‌بایست نقش کارگردان را نه فقط صرفاً به عنوان اجراگر جزء به جزء متن در طول نمایش - بلکه بیش از آن - نشان دهد به واقع در این نمایش دیده نمی‌شود. صرف تبدیل نسخه‌های نوشتاری به نسخه‌های دیداری البته برای مشق‌های اولیه کارگردانی و دست و پنجه نرم کردن خوب است ولی از کارگردان نمایشی مثل آنسفالیت انتظار می‌رود نقشی پررنگ‌تر در شیوه‌ارایه و اجرا داشته باشد. گرچه وجود اجراهای دیگر - از کارگردانان دیگر - از متن مک دونا (ملکه زیبایی لی‌نین<sup>۳</sup> و یا مرد بالشی<sup>۴</sup>) سطح توقع را در بازیگری هوشمندانه شیوه‌اجرای متفاوت توسط کارگردانان بالا می‌برد.

بازی بازیگرانی مثل فرزین صابونی و مجتبی رحیمی به دلیل شیوه تهاجمی متن مک دونا و احتیاج به غلظت و اغراق در لحظه لحظه آن، ناگزیر خوب از کار درآمده است. خانم الهه افشاری با اینکه با سعی بسیار، تغییر میمیک‌های چهره‌اش را به مرز قابل قبولی رسانده است ولی متأسفانه در فن بیان و ادای دیالوگ‌ها نمره خوبی نمی‌گیرد. او که قرار است بازیگر تنها شخصیت مونث و طبق متن نمایشنامه «دختر زیبای بیست و دو ساله، لزان و عصبی»<sup>۵</sup> نمایش باشد، با تپق زدن و در نتیجه از دست دادن ریتم در بیان دیالوگ و صدای نیخته و خامش از وزن دیالوگ‌ها واقعا کم می‌کند. به هر روی اگر سعی کارگردان به اجرا بردن نمایشی شسته رفته مطابق متن و دلچسب برای - حتی - مخاطب عام باشد می‌توان گفت که نمایش قطع دست در اسپوکن از این نظر برای یک غروب دلچسب نمایش خوبی است ولی به عنوان کاری ویژه با مختصات درخور توجه قطعاً جایی در فهرست افتخارات کارگردان این نمایش نمی‌تواند داشته باشد.

ورود به سالن تماشاخانه ارغنون، ورود به صحنه‌ای است که بنا به گفته کارگردان نمایش، سعی شده تا طراحی آن مینی‌مال باشد. تماشاگر در این سالن به نوعی بخشی از حاشیه‌ی صحنه و بسیار نزدیک به ماجرا است. با توجه به توضیح، صحنه موجود در نمایشنامه<sup>۶</sup> در دید مخاطب صحنه‌ای مختصر و مفید است و اتاقی معمولی در یک هتل ارزان قیمت را به خوبی القا می‌کند. ولی نکته مهم وجود حتمی و اجباری در، کمد و یک پنجره کوچک به راه‌پله اضطراری هتل است که این آخری پا به پای بازیگران در طول نمایش نقش ایفا می‌کند و متأسفانه در این شکل از طراحی صحنه - واقعا - می‌لنگد،

به طوری که با هر بار ورود و خروج بازیگران از طریق این پنجره - و به خصوص بازیگر هیکل مندی مثل فرزین صابونی - بازیگران دیگر بایستی دیوار هتل را نگه دارند تا روی تماشاگران نیفتد. به هر حال چون رویکرد نمایش رئالیستی است و کارگردانی هم مبتنی بر آن بوده، مخاطب انتظار چنین فاصله‌گذاری‌های نامکی را ندارد که نتیجه مستقیم طراحی بد برای ایستایی و پایداری این دیوار است.

سیاوش بهادری‌راد پیش از این، نمایش را طی چهار شب در بخش «به علاوه جشنواره تئاتر فجر» در همین سالن به اجرا درآورده بود. درباره کارگردانی اتفاق خاصی نیفتاده است. البته که نمایش باید خوب اجرا شود و شده است. از این امر بدیهی که بگذریم نمایش بسیار وفادار به متن است و در واقع، این هنر مارتین مک دونا است که طوری می‌نویسد که به سختی می‌توان دیالوگی را تغییر داد یا جابه‌جا کرد، زیرا ریتم به کارگرفته شده در دیالوگ‌های او حتی در ترجمه دارای شخصیت نمایشی هستند. استفاده از کلمات «لغنتی» و «کوفتی» به جای



آزاده فخری

نمایش

شماره ۳۰۰ | سال هجدهم | اردیبهشت ۹۵

۶۰

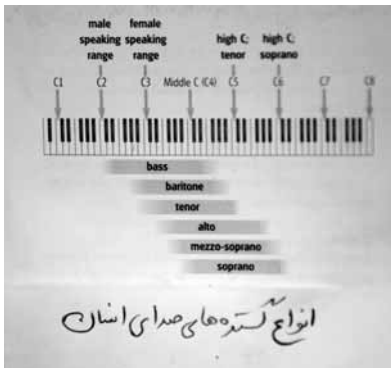
هستند!

انجام این تمرینات که «تقویت فرکانسی واکه» (ص ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۶۷) نامگذاری شده‌اند، بدون تعیین و آموزش گستره‌ی صدای هنرجو (باس، باریتون، تنور و...) بسیار آسیب‌زا هستند. مثلاً اگر طبق دستور کتاب (ص ۱۵۰) با پیانو و صدای آن کلیدهایی که مشخص نیست مربوط به کدام گستره‌ی صدایی می‌باشند، با واکه‌ی [e] به تمرین پردازیم پس از مدتی قطعاً صدا دچار مشکل خواهد شد. حال به بررسی بیشتر تمرین تقویت فرکانسی (ص ۱۵۴) می‌پردازیم که آمده است:

۱. یک اکتاو موسیقی را در نظر بگیرید.



۲. حال اکتاو را با ترکیب [mi] بخوانید.



ضمن آنکه استفاده از واژه «گام» برای این تمرین صحیح‌تر است، مسئله این است که هنرجو کدام گام را که نزدیک به صدایش باشد روی کلیدهای پیانو انتخاب کند؟ زمانی که هیچ گونه توضیحی پیش از این در مورد «گستره‌های صدا» داده نشده است!

ب- تمرین‌های «تقویت عضلانی زبان» با ویژگی‌ها و عملکرد زبان همخوانی ندارند. این تمرینات که در صفحه (۲۳۰) توضیح داده شده‌اند، باعث ایجاد یا رشد برخی ویژگی‌های عضلانی در زبان می‌شوند، که نه تنها به فصاحت و روانی گفتار کمکی نمی‌کنند، بلکه باعث گرفت‌وگیر و انقباض (Tense) در عضله زبان می‌گردند که در نتیجه به عدم روانی فراگویی و گفتار می‌انجامد، چراکه سفتی و بزرگ و عضلانی شدن، برخلاف فیزیولوژی و آناتومی این عضله است. و برعکس هرچه تمریناتی در راستای انعطاف و چابکی و نرمی و شلی زبان انجام دهیم، این عضله بهتر عمل

همگونی جلوگیری کنند.

باید گفت که این فرایندها جزو ویژگی‌های «جهانی» بیشتر زبان‌های دنیا از جمله زبان فارسی است و ضمن آنکه حذف آن از زبان گویشوران یک زبان امکان‌پذیر نیست، با شناخت و به‌کارگیری بهتر آنها می‌توان بازیگران را در باورپذیرتر کردن برخی نقش‌ها راهنمایی کرد. به‌طور مثال در صفحه (۲۸۲) هشدار داده شده: «تولید کلماتی که جابه‌جایی در همخوان‌های آنها رخ می‌دهد مانند «گلف» به جای «فقل» نشان از میل به تبدیلی اندام‌تان بوده و باید تقویت شوند».

ضمن آنکه این‌گونه جابجایی‌ها و موارد دیگری مثل «عقش کردی» به جای «عشق کردی» یا «عسک» به جای «عکس» و «استلخ» به جای «استخر» و غیره، بعضاً در گفتار افراد عادی رخ می‌دهد، به صورتی اغراق آمیز ویژگی گفتاری افراد طبقه‌های خاص از اجتماع (لمپن‌ها) است.

پس این‌گونه ادای واژگان، صرفاً عملی فیزیولوژیک و بر اثر تبدیلی اندام گفتار نبوده و با نگرش و ذهنیت افراد نیز ارتباط دارد. جالب‌تر آنکه در سنت‌های نمایشی ایران این فرایندها بسیار کاربرد داشته و هنرمندان «سیاه‌باز» به خوبی و با استفاده از همین ترندها شادی را بر لبان مردم می‌نشانند.

و در ادامه با استناد به نظر «جورج یول» دانشمند مطرح زبانشناس، دلیل متقنی در رد سخن اَبسالان ارائه می‌دهم که کاربرد این فرایندها را ناشی از تبدیلی نداشتن و دقیقاً کاربرد این الگوها در تمرینات را متصنع و پرتکلف شدن بیان می‌داند:

«نیاید این فرایندها را ناشی از سهل‌انگاری یا تبدیلی بدانیتم، در واقع پرهیز از کاربرد دائمی الگوهای منظم همگونی و حذف و [جابه‌جایی] که در گفتار عادی رواج دارند، موجب می‌شود که گفتار بیش از حد تصنعی شود. بررسی این روندهای صوتی (فرایندهای واجی) برای دستیابی به مجموعه‌ای از قوانین ناظر بر چگونگی تلفظ نیست، بلکه کوششی در راه رسیدن به درک قاعده‌مندی‌ها و الگوهای است که زیربنای کاربرد واقعی و عملی صداهای زبان قرار می‌گیرند.»<sup>۱-</sup>

ج- دیدگاه کهنه و سنتی‌ای که در پی زبان معیار است، چه در حوزه زبانشناسی و چه در حوزه فن‌بیان، همان‌طور که مؤلف کتاب جادوی گفتار مثلاً در صفحات (۳۲۳ تا ۳۲۹) به‌دنبال آن است، سرانجام به بیانی پرتصنع و متکلف ختم خواهد شد. از سویی این مسئله با عدم شناخت دقیق مؤلف از مفاهیم زبان، گویش، لهجه و سبک‌های گفتار نیز مرتبط است که نمونه‌های آن را می‌توان در صفحه (۳۲۸) که از اصطلاح «تهرانی زبان‌ها» استفاده شده، یا در (ص ۳۲۳) که از اصطلاح «گویش پایتخت» و «لهجه اصیل تهرانی» و دوباره چند سطر پایین‌تر از «گویش تهرانی» استفاده شده است، دید.

۲- اشکال در برخی تمرینات کتاب

الف- تمرین‌های «تقویت فرکانسی واکه» بدون تعیین و آموزش گستره‌های صدا آسیب‌زا

## بیان اَبسالان پر تکلف و

### ناآشناختی

(نقدی بر کتاب «جادوی گفتار»، آرش

اَبسالان، نشر تجربه نو، ۱۳۹۳)



متکلم را تا کسی عیب نگیرد سخنش صلاح نپذیرد.

(سعدی)

این نوشته، چهارمین نقد از سلسله نقدهای نگارنده بر کتاب‌های فن بیان است که به صورت پیوسته در شماره‌های پیشین مجله نمایش منتشر شده‌اند. درباره‌ی ضرورت و اهمیت نقد کتاب‌های فن بیان در همان مقالات نیز مطرح کردم که از آنجایی که بیشتر این کتاب‌ها سعی دارند به صورتی کاربردی و با تمریناتی عملی صدا و بیان افراد را پرورش دهند، اگر احتمالاً ضعف یا خطایی علمی در آنها رخ داده باشد، مشکلاتی جدی برای استفاده‌کنندگان در پی خواهند داشت که در برخی موارد جبران‌ناپذیرند.

۱- بیان پرتکلف و تصنعی نتیجه‌ی دیدگاه و الگوهای تمرینی کتاب

الف- هرچند مؤلف محترم نقطه‌ی عطف تحقیقاتش را در صفحات (۳۸۴، ۳۸۷) بنیان گذاشتن الگوهای تمرین بیان می‌داند، اما به علت ضعف دانش در شناخت فرایندهای همگونی، حذف، جابجایی و گونه‌های مختلف زبان، و از سویی دیگر طراحی تمریناتی بر پایه این فرایندها با دید و شناختی ضعیف از کاربرد آنها باعث می‌شود تا گفتار پرورش یافته با این الگوهای تمرینی به ورطه‌ی بیانی پرتکلف و تصنعی سوق پیدا کند. بیانی که اصولاً جایگاهی در آموزش‌های جدید بیان تئاتری و سخنوری ندارد.

الگوها، خوشه‌ها و قاعده‌مندی‌هایی که اَبسالان از کتاب ارزشمند «آواشناسی زبان فارسی» در فصل‌های (۲، ۳، ۴) یا برخی جداول آخر کتاب کپی‌برداری و برای تمرین ارائه کرده است، الگوها و قواعدی صرفاً برای توصیف و شناخت بهتر آواهای زبان هستند نه الگوهایی برای تمرین فن بیان.

امروزه از علوم آواشناسی و زبان‌شناسی در جهت ارتقای علمی آموزش فن بیان استفاده شده است. البته با شناختی عمیق از دو حوزه، همچنین با روش‌شناسی درست در کشورهایمانند انگلستان و ایالات متحده، این امر صورت پذیرفته است.

ب- تمرینات دیگری که بیان را به سمتی متکلف و تصنعی سوق می‌دهند، در فصل چهارم (بخش دوم) با عنوان «اختلالات» ارائه گردیده‌اند. تمریناتی که می‌بایست از رخ دادن فرایندهای آوایی مانند حذف، جابجایی و

خواهد کرد.

پس اگر طبق دستورترین (ص ۲۳۰) : «آن قدر زبان را پشت دندان‌ها فشار دهیم تا پایه‌های زبان درد گیرد و در نتیجه این فشارها عضلانی شود»، نه تنها به بیانی بهتر نخواهد انجامید، بلکه به این عضو بدن و عملکردش نیز آسیب وارد می‌شود.

این ضعف شناخت عضله زبان و عملکردش در توضیحات دیگر مؤلف صفحه (۲۳۱) آشکارتر می‌گردد، که حتی «به دنبال ابزاری برای دمبل زدن زبان همانند بازو می‌گردد و چون چنین ابزاری وجود ندارد، باید بیشتر به انقباض خودش تکیه کرد».

۳- ضعف در دسته‌بندی و توصیف علمی عناصر گفتار

در فصل پنج، بخش چهارم «متن گفتار» صفحه (۳۵۱)، بحث «عناصر تولیدی گفتار و ده عنصر آن» توضیح داده شده است و توضیح چند مورد از همین عناصر نیز در بخش بعدی بخش پنجم یعنی «درست خوانی» آورده شده است که در ادامه بخشی از همین توضیح و دسته‌بندی غیرعلمی در صفحه (۳۵۱) را می‌آوریم تا بعد به نقد آن بپردازیم:

«عناصر تولیدی گفتار به تعبیری ساده، شیوه‌های اجرایی در لحن هستند که چگونگی استفاده از آنها شاخص تقویت هدف یا اثرگذاری گفتار است. این عناصر عبارتند از: ۱- تأکید ۲- ریتم (سرعت) ۳- تمپو (ضربان) ۴- مکث (توقف) ۵- سکوت ۶- آهنگ (زیروبمی) ۷- کشش ۸- شدت (کوتاهی و بلندی) ۹- هارمونی ۱۰- پیرایه‌ها (تزئینات کلامی)».

الف- ارزش و صحت علمی مطالب یک اثر (نظری - عملی) با تعریف و طبقه‌بندی درست عناصر و مقولات موضوع تأیید می‌شود. از سویی دیگر، این مطالب در اشتراکات و تشابهات می‌بایست با محتوای علوم مرتبط نیز همخوانی و هماهنگی داشته باشد، به بیانی «علم اساساً عبارت است از طبقه‌بندی واقعیت‌ها و در نتیجه، شناخت سلسله‌مراتب و نسبت آنها به یکدیگر»<sup>۴</sup>.

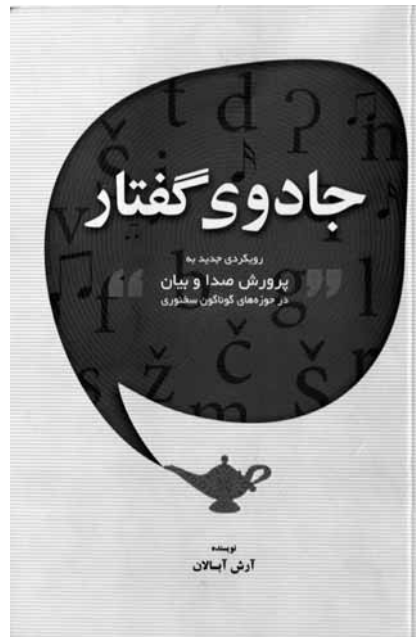
تعاریف و دسته‌بندی عناصر زبانی که آبسالان ارائه داده است، با وجود ادعای

علمی بودن و بهره‌گیری از علوم زبانشناسی و آواشناسی، با تعاریف و طبقه‌بندی این علوم مطابقت و همخوانی نداشته و از جنبه‌ی آموزش فن بیان نیز دسته‌بندی‌ای گمراه‌کننده و مبهم است. مثلاً معلوم نیست «شدت» که در آواشناسی جزو ویژگی‌های فیزیکی صداست و از عناصر زبرنجیری گفتار فارسی نیز به‌شمار نمی‌رود، بر چه اساس و معیار علمی و آموزشی در کنار سایر عناصر زبرنجیری گفتار قرار داده شده است؟ و یا «هارمونی» که طبق تعریف مؤلف در صفحه (۳۶۹) - به‌کارگیری متناسب عناصر گفتاری و غیرگفتاری است - چگونه در دسته‌بندی اصلی (ص ۳۵۱) جزو «عناصر تولیدی گفتار» قرار داده شده است؟ جدا از غیرعلمی بودن این‌گونه دسته‌بندی از نظر آموزشی درک درستی از عناصر مختلف صدا و زبان را برای

مخاطب به همراه نخواهد داشت. ضمناً چرا این عناصر به‌صورتی پراکنده در بخش‌های نامرتب چهارم (متن گفتار) و پنجم (درست‌خوانی) آورده شده‌اند؟

ب- دسته‌بندی و به‌کاربردن عنوان «عناصر تولیدی گفتار»، صرفاً در مورد تعدادی از عناصر تولیدی گفتار و خطاست. مگر آن عناصر آوایی که اتفاقاً در فصل‌های سوم و چهارم کتاب نیز توصیف شده‌اند، جزو عناصر تولیدی گفتار نیستند؟ آیا غیر از این است که این عناصر آوایی (صامت‌ها و مصوت‌ها و هجاها) نیز تولید اندام‌های گفتار هستند!

اما ریشه‌ی این اشتباهات، در مطالعه و برداشت سطحی و غیردقیق آبسالان از دسته‌بندی و توصیف آواها در کتاب «آواشناسی زبان فارسی» دکتر ثمره و اتکای صرف بر همین تک منبع است. برداشت سطحی به این دلیل که محقق ارجمند دکتر ثمره در پیشگفتار کتابش (ص ۱۰) متذکر شده‌اند که «این کتاب کوششی است صرفاً در زمینه شناخت و توصیف



- واحدهای زنجیری گفتار»

و آبسالان بدون توجه به نکته فوق، همچنین نداشتن دانش کافی در شناخت و دسته‌بندی عناصر زنجیری و زبرنجیری گفتار و اتکایی که صرفاً بر کتاب مذکور داشته است، چنین اصطلاحات و دسته‌بندی‌های مبهم و غیرعلمی را به‌وجود آورده است.

ج- در مورد نامگذاری و دسته‌بندی تمرینات کتاب نیز، تعدد و تشتت و حتی عدم پایبندی مؤلف به همان دسته‌بندی‌ها وجود دارد، که نه تنها از جنبه آموزشی مشکلاتی برای مخاطب ایجاد می‌کند، بلکه بنابر تعریفی که در (بند - الف) از علم ارائه شد، این دسته‌بندی‌ها کاملاً غیرعلمی است و از سویی عدم جامعیت، خطاها و استنتاج‌پذیری و تعدد دسته‌جات آن، مبنای این نظریه را از اعتبار ساقط می‌کند. در ادامه بسیاری

از عناوین این تمرینات را که در کتاب آمده و اتفاقاً حوزه‌هایی مشترک دارند را ذکر می‌کنم : «تنفسی، صدا، گفتار، بیان، پایه، عملی - مگر بقیه عملی نیستند! - کمکی، زبان‌ساز، زبان‌ورز، زبان‌پیچ، زبان‌تاب». مشکل این دسته‌بندی‌ها تا آنجاست که مؤلف نیز دسته‌بندی خود را رعایت نمی‌کند، مثلاً در فصل دو بخش دوم، که قرار است فصل تمرین‌های صدا، یعنی تمرین با مصوت‌ها باشد، نوشته شده: «حرف «گ» را مرتب تکرار کنید». مگر «گ» صامت نیست؟ یا باز چند سطر پایین‌تر «گفتن ممتد «تی» یا در صفحه (۱۳۸) «بگویند نگ (ng)»، و نمونه‌های فراوان دیگر که نقض دسته‌بندی‌های تعریف شده است و مشکلات و سردرگمی‌هایی برای یک هنرجوی مبتدی در پی دارد.

۴- ضعف علمی شناخت آناتومی و فیزیولوژیک اندام گفتار

الف- در مقدمه‌ی کتاب صفحات (۱۳- ۱۵)، مؤلف ضمن ارائه طرح‌هایی از دو تنبک با اندازه‌های متفاوت و مقایسه‌ی ویژگی‌هایی صوتی آنها با یکدیگر نتایجی می‌گیرد که این نتایج با صدای برآمده از دو قفسه‌ی سینه متفاوت انسان مشابه در نظر گرفته می‌شود. مقایسه‌ها و تشابهات غیرعلمی که در ادامه به نقد برخی از آنها می‌پردازم:

- در نظرخواهی که از دو نفر از سازندگان مطرح ساز (آقایان رضا خورشادی - نوازنده و سازنده تنبک - و حجت چودکی) که دانش خوبی نیز در علم آکوستیک سازها دارند، داشتیم. معلوم شد اندازه‌ی تنبک تأثیری در زیروبمی صدای آن ندارد، بلکه این نوع تراش دهانه یا لبه و کیفیت پوست به‌کاررفته در تنبک است که نقش اصلی در تعیین زیروبمی صدای آن را بر عهده دارد. افزون‌براین، متغیرهای مهم دیگری نظیر کیفیت انگشتان نوازنده، شدت ضربات نواختن، جنس چوب یا ماده سازنده‌ی تنبک نیز در کیفیت حجم، بلندی و ارتفاع صدای آن نقش دارند.

- این نظر مؤلف در صفحه (۱۴) که «قفسه‌ی سینه‌ی بزرگتر برای تولید صوت مناسب‌تر خواهد بود» کاملاً اشتباه است. زیرا در این صورت می‌بایست افراد یا بازیگران ریزنقش و کوچک‌جثه از صدای بی‌کیفیت‌تری برخوردار باشند. در حالی که صدای هر انسانی زیبایی‌های خاص خود را داشته و با نگاهی به تاریخ هنر آواز، نمایش و سینما نیز، چنین سخنی رد می‌شود. همچنین دلیل دیگر در رد مطلب بالا رابطه‌ی اندازه‌ی سازها و کیفیت تولید صداشان است، مثلاً اگر سازهای ارکستر سنفونیک - به‌ویژه خانواده‌ی ویلن‌ها (آلتو، سل، کنترباس) - را از نظر صدا و اندازه با یکدیگر مقایسه کنیم، ضمن شباهت‌های بسیارشان، درمی‌یابیم هر کدام صدای زیبا، مناسب و خاص خود را تولید می‌کنند و صدای ساز بزرگتر (کنترباس)، هیچ مزیت یا برتری نسبت به صدای سازهای کوچکتر هم خانواده خود ندارد، و همین‌سان انسانی با قفسه‌ی سینه‌ی بزرگتر صدای مناسب‌تری تولید نمی‌کند.

مشو غره بر حسن گفتار خویش

به تحسین نادان و پندار خویش  
در این بخش با نگاهی برگرفته از نقد روانکاوانه از اثر به ذهنیت مؤلف اثر یعنی ذهنیتی خودستایانه و کاذب می‌پردازم، که در صفحه (۴۱۴) ادعا نموده‌اند: «فهرست مطالعاتی‌ام طولانی است و تقریباً تمام کتاب‌های منتشر شده در حوزه پزشکی و ادبیات و زبان‌شناسی و... را مطالعه کرده‌ام»، اولاً معلوم نیست این سه نقطه پایانی ادعای ایشان شامل چه حوزه‌های دیگری نیز می‌شود، در ثانی عمر و وقت بسیار نیاز است تا فقط و فقط بتوانیم کتاب‌های ادبیات و شعر ایران را بخوانیم، حتی بزرگانی چون علامه همایی و ملک‌الشعرای بهار نیز با آن آثار و پژوهش‌های گسترده چنین ادعایی ننموده‌اند و یقیناً این ادعا با «دو دهه تحقیق (ص ۱۲)» ایشان میسر نیست، و اشکالات برشمرده شده در این نقد، خود نشان‌دهنده میزان مطالعه اندک و در مواردی نشان از مطالعه سطحی ایشان دارد. شایان ذکر است، اهمیت و کیفیت یک پژوهش کاربردی، صرفاً به تعدد آثار خوانده شده ارتباط ندارد، بلکه به کیفیت خوانش آثار و نحوه تفکر مؤلف نیز ارتباط دارد. البته با وجود برخی استدلال‌ها و اشکالاتی که در بندهای پیشین این نقد ذکر شد، می‌توان ادعا کرد که مؤلف کتاب جادوی گفتار، نه تنها بسیاری از آثار زبان‌شناسی و آواشناسی منتشر شده را نخوانده‌اند، بلکه بنابر بندهای (۱-۳-۵) این نقد، همان تک مأخذ اصلی‌شان (۴۱۴) را نیز به‌دقت مطالعه نکرده‌اند.

دیداری است که در خط به کار می‌رود و رابطه آن با صداهای زبان رابطه‌ی پیچیده‌ای است»<sup>۴</sup>. مؤلف جادوی گفتار در همان صفحه (۱۲۱) و در ادامه تعریف صامت، اشتباه فاحش‌تری کرده که از عدم شناخت ناشی می‌شود و چنین می‌نویسد:

«وقتی یک صامت پارسی چند گونه نوشتاری داشته باشد، آن گونه‌ها زیر مجموعه گونه پارسی محسوب شده و همخوان نام می‌گیرند.»

متأسفانه مؤلف محترم نمی‌دانند که «همخوان» معادلی برای «صامت» یا همان Consonant است که دکتر صادق کیا آن را بر ساخته است. ضمناً در صفحه (۲۱) همان تک منبع اصلی مورد ارجاع ایشان - آواشناسی زبان فارسی - نیز صامت و همخوان برابر نهاده‌اند. از سوی مؤلف محترم به این تعریف اشتباه خود نیز باور نداشته و در بسیاری صفحات فصل سوم کتاب همخوان را به همان مفهوم رایج به کار برده‌اند. حال بماند که مطلب فوق (آن‌گونه‌ها زیر مجموعه گونه پارسی محسوب شده) ایراد نگارشی نیز دارد و معلوم نیست مخاطب چگونه می‌تواند از این آشفتگی سر در آورد؟! چنین خطاها و اشتباهات علمی، در حوزه «دستور و دستورنویسی» برای زبان فارسی نیز مسبوق به سابقه است که دکتر باطنی نقدهایی بر آنها نگاشته‌اند، بنده نیز به عنوان استناداتی تاریخی در ارتباط با کاربرد همین مباحث در حوزه‌ی فن بیان و کتاب جادوی گفتار به آن ارجاعاتی داده‌ام. پس همخوان دانستن گونه‌های نوشتاری یک صدا - که اصطلاح علمی آن «نویسه» است - ریشه در این دارد که:

«نویسنده بین الفبا و دستگاه صوتی زبان فرقی نگذاشته و یا سعی کرده صداهای زبان را از روی حروف الفبا توجیه کند»<sup>۷</sup>  
ب- تشبیه ابهام‌فزای صامت‌ها به غارهای بی‌صدا

نویسنده کتاب سعی داشته به تقلید از استاد بزرگ تئاتر «پیتر بروک» در نامگذاری بخش‌های کتابش از تشبیه استفاده کند و عنوان فصل سوم کتابش را «صامت‌ها غارهای بی‌صدا» نام نهاده است. اما این تشبیه نه تنها وجه مشابهت آموزنده و درستی ندارد، بلکه خود عامل ابهام و گنگی بیشتر درک صامت شده است. مثلاً صامت‌ها چه شباهتی به غار آن هم از نوع بی‌صدایش دارند. و این خطاست که آوا یا صدای همخوان‌ها را نشنیده بگیریم و صرفاً بر غلطی مصطلح تکیه کنیم. اما اگر پیتر بروک در (ص ۱۱۱) «صدا را به کوهستانی با غارهای فراوان تشبیه کرده و خواسته به درون حفره‌های آن نفوذ کنید»، می‌توان برایش وجه مشابهت و مصداق‌های خوبی یافت، مثلاً حفره‌های سینوس‌ها، حفره‌ی دهان و بینی به غارهای کوچکی شبیه‌اند که یادگیری انتقال یا نفوذ صدا به درون آنها در تغییر کیفیت صدا بسیار اهمیت دارد.

۶- ادعایی کاذب

ب- ضعف علمی در شناخت و عملکرد دیافراگم: آنچه که در صفحات (۱۲۳ و ۲۶) نوشته شده؛ علت جریان هوای بازدم بالارفتن یا حرکت دیافراگم و پایین افتادن دیگر عضلات به دلیل وزن‌شان (ص ۲۸) می‌باشد، اشتباهی علمی در مورد عملکرد دیافراگم است، زیرا اصولاً دیافراگم نقشی در عمل بازدم نداشته و جریان هوای بازدم «عمدتاً به علت خاصیت الاستیکی (Elastic Recoil) بافت ریه‌هاست»<sup>۵</sup>.

- خطای دیگری که ریشه در عدم شناخت دقیق مؤلف از آناتومی و فیزیولوژی اعضای مؤثر در تنفس و گفتار دارد، در مورد میزان تأثیر و عملکرد دیافراگم در صفحه‌ی (۲۶) رخ داده، آنجا که به صورت مؤکد و برجسته نوشته شده: «حرکت دادن دیافراگم به سمت پایین یا به اصطلاح «عمق بخشیدن به دیافراگم»، تنها راه افزایش فضای تنفسی و تقویت صوت است». در رد مطلب بالا به‌طور مثال می‌توان با انجام تمرینات اصلاح حالت بدن (posture) یا کار روی عضلات بین‌دنده‌ای و تمریناتی دیگر، فضای تنفسی و صدا را تقویت کرد.

- دوباره تأکید بیش از حد و گمراه کننده در مورد نقش و اهمیت دیافراگم در صفحه (۲۲) و (۴۷) صورت گرفته است، مثلاً در (ص ۲۳) نوشته شده: «در فرآیند پرورش صدا، بدون توجه به عضله دیافراگم هر تمرینی بدون کارکرد است».

در رد مطلب بالا نیز می‌توان به برخی تمرینات مرتبط با انعطاف و چابکی زبان اشاره کرد که ارتباط مستقیمی با دیافراگم و عملکردش ندارند، هرچند کسی نیز منکر نقش مهم هوای دم و بازدم به عنوان موتور محرکه‌ی عمل گویایی نیست.

- ضمناً ظرفیت شش‌ها را نیز برحسب مترمربع، آنچنان که در (ص ۲۶، سطر ۶) آمده است، اندازه‌گیری نمی‌کنند، بلکه بر حسب لیتر یا مترمکعب می‌سنجند.

۵- اشتباه در توصیف و تعریف صامت‌ها (همخوان‌ها)

الف- در تعاریف یا توضیحات صفحه‌ی (۱۲۱) در مورد صامت و آواهای زبان چند اشتباه جدی رخ داده که ضمن ایجاد آشفتگی و ابهام برای مخاطب، کاملاً غیر علمی هستند؛ به‌طور مثال نوشته شده است که:

«مانده آواها را تابع اصول و قواعد الفبایی زبان، حرف بی‌صدا (Consonant) یا صامت می‌نامند. اگرچه ما در خط فارسی ۳۲ حرف الفبا داریم اما در گویش فقط ۲۳ صدا به کار می‌بریم». اولاً، گفتار فارسی ۲۹ صدا یا آوا یعنی ۲۳ صامت و ۶ مصوت دارد. در ثانی آواها را تابع اصول و قواعد الفبا نامگذاری نمی‌کنند، ضمن اینکه نظام نوشتاری زبان شامل (الفبا و حروف و خط) و نظام گفتاری زبان شامل (صامت و مصوت و آوا) دو دستگاه مجزا با قواعد خاص خود هستند که روابطی بسیار پیچیده نیز با یکدیگر دارند. در تأیید این سخن، مطلبی از دکتر باطنی (زبان‌شناس برجسته) می‌آورم که: «الفبای هر زبان مجموعه‌ی نشانه‌های

منابع

۱. باطنی محمدرضا، نگاهی تازه به دستور؛ نشر آگاه، ۱۳۶۶.
۲. ثمره یدالله، آواشناسی زبان فارسی؛ مرکز نشر دانشگاهی، چ پنجم ۱۳۷۸.
۳. نجفی ابوالحسن، درباره‌ی طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی؛ انتشارات نیلوفر، ۱۳۹۴.
۴. یول جورج، نگاهی به زبان، ترجمه‌ی نسرین حیدری؛ انتشارات سمت، ۱۳۸۹.
۵. یول جورج، بررسی زبان، ترجمه‌ی اسماعیل جاویدان و دکتر حسین وثوقی؛ انتشارات مرکز ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۷۰.

پی نوشت:

۱. یول، جورج، نگاهی به زبان، ترجمه نسرین حیدری؛ انتشارات سمت، ۱۳۸۹، ص ۷۴
۲. یول، جورج، بررسی زبان، ترجمه اسماعیل جاویدان و دکتر حسین وثوقی؛ نشر مرکز ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۷۰، ص ۸۴
۳. اکتا به نت یا صدایی با فرکانس دو برابر یک نت اولیه گفته می‌شود، مثلاً نت اکتا (هرتز ۴۴۰=۴) می‌شود (هرتز ۸۸۰=)
۴. نجفی، ابوالحسن، درباره‌ی طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی؛ انتشارات نیلوفر، ۱۳۹۴، ص ۱۰
۵. زمانی، پیمان و دیگران، نورولوژی، آناتومی و مکانیزم گفتار؛ نشر پات، ۱۳۸۰، ص ۱۸۵.
۶. محمدرضا، باطنی، نگاهی تازه به دستور؛ نشر آگاه، ۱۳۶۶، ص ۵۶.
۷. باطنی، محمدرضا، نگاهی تازه به دستور؛ نشر آگاه، ۱۳۶۶، ص ۵۶

نقد و بررسی نمایشنامه «چهار هزار مایل» اثر «ایمی هرتزاگ»

## مهره‌های به هم ریخته شطرنج زندگی

حسن یارسایی<sup>۱</sup>

معمولاً نامتعارف و خاص بودن شیوه شروع موضوع هر نمایشنامه‌ای، برای مخاطب پرش‌زاست و او را در مورد اینکه نویسنده در کل چه در سر دارد و چگونه ارتباط داده‌های اولیه‌ای را که گاهی ممکن است چندان گیرا و مهم هم نباشند، به حوادث و یا موقعیت‌های شاخص و تاثیرگذار معینی نشان می‌دهد، به تفکر و کنجکاوی وامی‌دارد. باید گفت ساده‌ترین داده‌های موضوعی اولیه هم گاهی در نوع خود معماگونه جلوه می‌کنند و نبوغ و هنر نمایشنامه‌نویس هم در این است که از بطن یک موضوع ساده به موضوعی نامتعارف و غیرقابل انتظار شکل دهد و ثابت کند که زندگی تا چه حد پر رمز و راز، شگفت‌انگیز و قابل تأمل است. این رویکرد گرچه در ابتدا احتمالاً به سبب کم اهمیت بودن ظاهری موضوع، ذائقه

حسی و ذهنی مخاطب را پس می‌زند، اما اگر نویسنده در آنچه قبلاً به آن اشاره شد موفق بشود، همه چیز با تعلیق‌زایی و گیرایی مضاعفی جبران خواهد شد و مخاطب به محض دریافت و درک این موضوع با انگیزه بسیار نیرومندی پیگیر روند ادامه موضوع و نیز مجذوب شیوه شکل‌گیری نهایی ساختار اثر خواهد شد. باید یادآور شد در این رابطه مواردی هم وجود دارد که نامتعارف بودن و متمایز شدن نمایشنامه از تعاریف فوق برکنار می‌ماند و اثر به شکل متناقض و پارادوکس‌داری با سادگی شروع می‌شود و با سادگی هم به پایان می‌رسد و در این میان تأکید بر «بی‌فراز و فرودی» و «عاری‌بودن اثر از هرگونه شگفتی» عملاً دغدغه‌زا می‌شود و جزو ساختار اثر می‌گردد.

«ایمی هرتزاگ» در صحنه اول نمایشنامه «چهار هزار مایل»<sup>۲</sup> صرفاً به آمدن یک جوان بیست و یک ساله به خانه مادر بزرگش می‌پردازد. این جوان که «لیو جوزف کانل» نام دارد مدت‌ها از همه دور بوده و این بار مسافتی بسیار طولانی را با دوچرخه پیموده و در ساعت سه نصف شب به‌طور غیرمنتظره‌ای پیش مادر بزرگش آمده است. او مجذوب و شیفته «زندگی در سفر و بیرون از خانه» است و بی‌اعتنا به عکس‌العمل‌های عاطفی مادرش - که در نمایشنامه هم حضور عینی ندارد - در همان صحنه اول نشان می‌دهد که دنیایی جداگانه و خاص خود دارد. «ایمی هرتزاگ» در این صحنه، اطلاعات زیادی به مخاطب عرضه نمی‌کند و در حقیقت از کاربرد این صحنه برای آشناسدن با روحیات لیو و کنش‌های عاطفی مادر بزرگش (ورا) استفاده می‌کند و مخاطب از روی دیالوگ‌های لیو و مادر بزرگش پی می‌برد که با موقعیتی ساده و ظاهراً راکد روبه‌روست و البته نویسنده هم هیچ کد و نشانه دقیق و سراسر اولیه‌ای از یک موضوع یا حادثه حتی احتمالی به او نمی‌دهد و عملاً همه چیز به صحنه دوم و صحنه‌های بعد موكول می‌گردد:

ورا: شنیدم چی گفتی، گوش کن، این - این رفتار تو منو گیج کرده، نمی‌فهمش، خونواده‌ها همه نگران بودن، حدس می‌زنم تو می‌دونستی. پدر و مادرت - لیو: متاسفم که بقیه رو نگران کردم، اما چیزی نبود که مسئولیتی در قبالت داشته باشم. ورا: باید خبر می‌دادی. باید به مامانت خبر می‌دادی. نگران بود - واقعاً نگران بود... (لیو خرچین اش را برمی‌دارد، می‌رود تا دوباره سر جایش بگذارد)

لیو: (به گرمی، تقریباً دوستانه) مامان بزرگ ورا!! دیدنت خیلی خوشحال‌کننده بود!

ورا: چی؟ - تو -

لیو: اوضاع خوبه، فکر نمی‌کنم هیچ‌کدوم از ما درباره حقیقت اینکه الان لحظه خوبی واسه بودن من اینجا نیست، احساس بدی داشته باشیم.

نمایشنامه‌های برتر جهان - ۱۱۹

## ایمی هرتزاگ



# مایل

نامزد نهایی جایزه پولیتزر سال ۲۰۱۳  
برنده جایزه بهترین نمایشنامه‌ی آمریکایی اوبی ۲۰۱۲  
نمایشنامه‌ی برتر سال ۲۰۱۲ به انتخاب مجله‌ی تایم

مترجم: معین محب‌علین

ورا: تو می‌خوای - کجا می‌خوای بری؟

لیو: یه چادر دارم و اجاق صحرایی و عاشق بیرون خونه زندگی کردنم، پس مشکلی پیش نیاد (ص ۱۱ و ۱۲).

پرده دوم نیز به‌گونه‌ای درجایی پیش می‌رود (البته در رابطه با متن فارسی اثر باید گفت که ترجمه اثر مشکوک به «بدترجمه شدن» یا «حذف و جرح و تعدیل» است). توجه بیشتر «ایمی هرتزاگ» روی «چگونه گفتن» و «چگونه نشان دادن» موضوع است. به همین دلیل به‌طور تلگرافی گاهی به نکته‌ای اشاره می‌کند و سپس دنبال نکته دیگری می‌رود. شیوه و سبک او همانند وارد کردن ضربه‌های کوتاه مقطعی به‌خاطر یک ضربه نهایی احتمالی است. او خیلی هنرمندانه بین ضربه‌های مقطعی و نهایی یا احتمالی موردنظر فاصله می‌اندازد (و البته این ضربه نهایی و احتمالی هم هرگز واقعیت پیدا نمی‌کند). نکته مهم اینجاست که ترفند هوشمندانه و عامدانه فوق خلی طبیعی و باورپذیر از کار درمی‌آید و روند ساختاری اثر همواره برخلاف انتظار مخاطب، از «سادگی به سادگی» است. در پرده اول ظاهراً به داده‌های اندکی در مورد مادر لیو که در صحنه حضور ندارد و واکنش‌های معمولی و غیرهیجانی لیو نسبت به او روبه‌رو می‌شویم. لیو بیست و یک ساله قبل از آنکه به دیدن مادرش برود، به دیدن مادر بزرگش آمده است. تمایل او برای ملاقات با مادرش، حالتی اتفاقی، احتمالی و حتی ممکن نشدنی دارد. به نظر می‌رسد که بین آنها فاصله افتاده است. نویسنده این موضوع را به‌گونه‌ای ضمنی و نسبتاً تلویحی به‌طور غیرمستقیم بیان کرده است. ضمناً مادر بزرگ لیو عمیقاً با لیو رابطه برقرار می‌کند، اما لیو صرفاً بنا به توانایی و فرصت زمانی محدودش در کنار او قرار گرفته است:

ورا: من و اون دیگه دوست نداریم از سیاست حرف بزنیم. حرفام به این ختم می‌شد که مامانت



را برای همیشه راضی نگه نمی‌دارد و دیدارش با ورا در اصل، مسکنی مقطعی و نوعی جایگزینی موقتی برای جبران محبتی است که از طرف مادر، پدر و دیگران باید به او ابراز می‌شود. لیو سرگردان است و آخرین ترفند روحی و روانی او برای زنده ماندن و اظهار رضایت نسبی از زندگی‌اش، فقط «جابه‌جا شدن» و مقطعی کردن زندگی‌اش در اینجا و آنجا است. او یک مسافر است و بیشتر به خودش می‌اندیشد و محبت و نیز بی‌مسئولیتی همزمانش نسبت به دیگران هم از همین علت سرچشمه می‌گیرد. اساساً یکی از قربانیان چپ‌گرایی شرایط و نگرش جدید است و به‌طور متناقضی زیاد قصد کنار آمدن با دیگران را ندارد و دیگران هم چندان روی او حساب نمی‌کنند، چون روش خاص، فردی و انزواگرانه‌ای برای زندگی کردن دارد (ص ۱۱ و ۱۲).

بیشتر خانواده‌هایی که اعضای از آنها به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم مورد اشاره و توصیف قرار می‌گیرند، زندگی خانوادگی منسجم و یگانه‌ای نداشته‌اند. آنها جدایی‌ها و پیوستن به دیگری را زیاد تجربه کرده‌اند. زندگی هر فرد پر از ورود و خروج عشق‌های مقطعی و دوره‌ای بوده و این موضوع آنها را در چرخه‌های عاطفی‌شان، سرگردان، تنها و از هم دور کرده‌است. این موضوع در مورد پدر لیو، پدر بزرگش و مادر بزرگش (ورا) کاملاً صدق می‌کند (ص ۴۹ و ۱۵۰).

استفاده از داستانک‌های درون‌متنی به‌عنوان بخش موضوعی خود متن، جزو سبک ابتکارآمیز «ایمی هرتزاگ» در نمایشنامه «چهار هزار مایل» است. این داستان‌گونه‌ی ضمنی که در رابطه با وضعیت عاطفی پرسوناژ لیو نقش اساسی و بازتابی دارد، به‌گونه‌ای واقعاً توصیفی و گیرا از زبان ذهن خود او و به قلم هنرمندانه نمایشنامه‌نویس روایت می‌شود:

... صدای اومدن تراکتوری از پشت سرمون اومد، به گمانم کار میکا بوده، می‌خواست نماهای پنجره رو بگیره و تراکتور صدش بلندتر شد و نزدیک‌تر اومد و ازمون رد شد. از این تراکتورهای «تایسن» با جوجه‌های پر سر و صدا عقب‌باش که پرهاشون تو هوا پخش بود. پرها افتادن رو دست و بالم. داد زدم میکا، بهم گفت به جعبه و جوجه‌ها نیگا کن، برگشت بهم نیگا کرد، دست چپاش رو دسته دوچرخه و دست راستش رو دوربین مزخرف حرفه‌ای‌اش و بهم نیگا کرد و می‌خندید و می‌خواست چیزی بگه، اما عقب تراکتور از اتاق جلو باز شد و رفت ته جاده. (سکوت) قبل از اینکه آمبولانس برسه، خانمی از «تایسن» اومد. من متوجه نشدم. هنوز دوربینم تو دستم بود. گفتش «متأسفم آقا مجبورم دوربینت رو مصادره کنم». مجبور بود سرم داد بزنه تا صداشو وسط اون همه جیک‌جیک جوجه‌های خسته و علیل بشنوم. گفتم بهترین دوستم زیر سه هزار جوجه‌اس. گفت می‌دونم ناراحتی، ولی برای هر دو من بهتره الان دوربینت رو بدی. نمی‌تونستم بهش برسم. دفن شده بود،

ورا! منم پیروم و ذهنم بسته و داغونه. مگه نه؟

لیو: شما پیر هستی، اما می‌تونی انتخاب کنی که قدیمی فکر نکنی (ص ۳۳ و ۳۴).  
تنهایی، بی‌پناهی، پناه‌جویی و کمک‌طلبی عاطفی از همدیگر، حین ناسازگاری و بی‌حوصلگی ذاتی شده برخی از پرسوناژها، جزو درونمایه اثر است و نه تنها در مورد لیو، بلکه در رابطه با پرسوناژ مادر بزرگ (ورا) هم صدق می‌کند. ورا که تنها و پیر است، با همسایه‌اش دوست شده و دوفری از دور به‌وسیله تلفن و یا از نزدیک، تا حدی مواظب احوالات و اتفاقات زندگی همدیگرند (ص ۱۷ و ۱۸).

با اشاره نویسنده به این موضوع، آشکار می‌شود که به شکل هنرمندانه‌تری مخاطب را از طریق معلول‌ها به علت‌ها می‌رساند و این البته از لحاظ روند پیشبرد موضوع، روایتی غیرخطی تلقی می‌گردد که با ویژگی ثانویه‌ای هم همراه شده است: او از طریق خود پرسوناژها به درون زندگی آنان راه باز می‌کند و از روی آوردن به شکل ساده‌تر کار که عبارت از شکل‌دهی حوادث، موقعیت‌ها، موضوع و شناخت همزمان پرسوناژها یا منتقل کردن چنین شناختی به بخش‌های نهایی‌تر نمایشنامه است، خودداری می‌کند. یعنی فرمول شیوه تحلیل، ارزیابی و روایت دراماتیک موضوع برعکس شده و از «پرسوناژها» آغاز و در نهایت به حوادث و موقعیت‌ها ارجاع داده شده است.

در صحنه چهارم به‌نظر می‌رسد رابطه نامتعارف و نادرستی بین لیو و یک وجود داشته و دارد. البته آشکارا توضیحی در مورد اینکه رابطه آنها قبلاً چگونه بوده، داده نشده است. این ابهام مضمونی و نوشتاری ممکن است در رابطه با حذف بخشی از متن و یا اساساً منوط به ذهنیت‌های احتیاطی مترجم بوده باشد. یعنی به مهم‌ترین نشان دادن برخی مفاهیم غیراخلاقی برگردد که به گمان او جزو ممیزی بوده و مانعی برای چاپ اثر ایجاد می‌کرده است. در کل، مشخص نیست که نوع رابطه قبلی و فعلی یک و لیو تا چه حد عمیق بوده و هست. ضمناً این ابهام‌ها در بخش‌های دیگری از متن هم وجود دارد.

بک: باید برم.

لیو: بذار لمس‌ات کنم.

بک: نه

لیو: داری فراموش می‌کنی با هم چطور بودیم.

بک: نه. (یک به آرامی عقب‌عقب می‌رود و دور می‌شود) وقتی بهت اخم نمی‌کنم، یعنی نگرانتیم. نمی‌خواهم کسی باشی که هر دفعه بهت فکر می‌کنم، عصبانیم می‌کنه.  
لیو: بسیار خب بک، می‌رم دانشگاه.

بک: لعنت به تو

لیو: یکی از ما چهار نفر به همه چیزی که اعتقاد داشتیم، پشت کرده و اون نفر من نیستم (ص ۴۶).

لیو گرچه از بودن با مادر بزرگش لذت می‌برد، اما واقعیت آن است که چنین موقعیتی او

چقدر رفتارش با پدرش ناامیدکننده بود. منظوم الکی سر سیخ کردنش نبود. فقط از بحث‌های سیاسی خوشم نمی‌اومد - بعدش می‌زد زیر گریه و از همیشه رأی دادنش به دموکرات‌ها حرف می‌زد، جوری که... بهتره ما درباره‌اش صحبت نکنیم.

لیو: توی خیلی از بحث‌های جین چیزایی متوجه شدم.

ورا: بین خودمون بمونه. منم نفهمیدم. (دقیقه‌ای کوتاه از یکدیگر لذت می‌برند) اما همیشه دوست داشتم چون بچه آخرم بود، وقتی من و جو تصمیم گرفتیم با همدیگه ادامه بدیم، فقط دو سالش بود. اونم خیلی وابسته منه.

لیو: خیابون بیست و سوم نزدیک اینجاس؟

ورا: آره، می‌تونی پیاده بری. کلیدای جو رو بهت می‌دم (ص ۳۴).

در صحنه سوم، داده‌های روشنفکرانه‌ای که به‌عنوان پس‌زمینه‌های فرهنگی و سیاسی خانواده به‌طور مقطعی در صحنه اول و دوم مطرح شده‌اند، کارکرد روان‌شناختی، سیاسی و فرهنگی تری پیدا می‌کنند. نویسنده به اینکه لیو ناخواه‌اش را بوسیده و دیگران هم عمل زشت او را دیده‌اند، اشاره می‌کند و سپس به شکل ضمنی، چنین حادثه‌ای را به روشنفکر مآبی و بی‌بندوباری به‌ظاهر آزاداندیشانه لیو ربط می‌دهد. لیو همچنان کار نادرست و غیراخلاقی‌اش را همچون یک امر عادی تلقی می‌کند. اینجا دیگر تأکید «ایمی هرتزاگ» بر کتاب‌های زیادی که در دکور و طراحی صحنه وجود دارد، کارکرد نشانه‌ای پیدا می‌کند. ضمناً نوع تفکر لیو و مادر بزرگش هم که چپی و مارکسیستی معرفی شده، به این نشانه‌واری اضافه شده است. نویسنده در این رابطه، ضمن اشاره به رفتارهای ناهنجار اخلاقی و اجتماعی دیگری (ص ۳۶ و ۳۷)، تصاویری - هر چند کوتاه - از شرایط اخلاقی جامعه چندملیتی آمریکا ارائه می‌دهد تا مخاطب با تفکر و تربیت و وضعیت پرسوناژها بیشتر آشنا شود. این داده‌ها عملاً تحلیل و شناخت پرسوناژها را از سطح به عمق می‌برد و رفتار، عادات و تفکراتشان را با جامعیتی فراگیرتر و عینی‌تر به نمایش می‌گذارد:

لیو: فکر کردن به مسائل جامعه خودمون سخته، اینکه بوسیدن نشونه عشق دوطرفه‌اس، اشتباه و مخربه.

ورا: خودت بهتر می‌دونی

لیو: نمی‌دونم ماما بزرگ و نمی‌خوام که بدونم (مکث)

ورا: ربکا متوجه قضیه شده. درسته؟

واسه همین تو خودشه؟

لیو: بک می‌دونه. اونجا بوده. اونم لیلی رو بر حسب تصادف که خیلی خوشگل بوده، بوس می‌کنه. نه، ربکا تو خودش نیست، اون روشنفکرتر از این حرفاس.

امبولانس لعنتی کجاس؟... (ص ۶۱)

در این اثر مادر بزرگ به عنوان حلقه رابطه پرسوناژها نقشی محوری و اساسی دارد. او با وجود تشنگی فکری و ناتوانی جسمی، دائم در حال کار و فعالیت نشان داده شده و حضورش بیشتر برای نشان دادن فاصله و خلأ بین او و نسل بعدی - یعنی نوه‌اش لیو- است. نویسنده خیلی خوب نوع تفکر و نگرش متضاد این دو را نسبت به مفهوم واقعی زندگی به تصویر درآورده است (ص ۶۵ و ۶۶).

نویسنده از پیر بودن و بهره می‌گیرد تا زبان و دیالوگ‌های او را متناسب با شرایط جسمی و روحی‌اش گاهی و در موارد محدودی به‌طور منقطع و بدون تمرکز شکل‌دهی کند و چون با شنیدن این گونه زبان و بیان که از تناسب موضوعی و ساختاری درخوری هم برخوردار است، مخاطب هرگز به درک و تحلیل آنی کاملی نمی‌رسد، عملاً یک کنش‌ورزی ذهنی ایجاد می‌شود که همانند یک کنش دراماتیک عمل می‌کند. مبنای شکل‌گیری آن هم «عصبی شدن» او هنگام شنیدن دیالوگ‌های او و تلاشی است که برای درک و ارتباط‌دهی مفاهیم نسبتاً منقطع دیالوگ‌های او می‌کند و البته چیزهای ناگفته دیگری هم وجود داشته که او را به‌خاطر موقعیت جسمی، روحی و ذهنی‌اش آنها را بر زبان نیاورده و همین هم سبب فعال‌سازی بیشتر ذهن مخاطب می‌شود. این شاخصه از ویژگی‌های نمایشنامه «چهار هزار مایل» اثر «ایمی هرتزاگ» است، چون حس «هم موقعیت‌شدن عاطفی» مخاطب را نسبت به او برمی‌انگیزد:

ورا: خودت ماهی می‌گرفتی؟

لیو: آره. یا قلاب. یا سرنیزه

ورا: جلف نیستن؟

لیو: چرا

ورا: گرفتنت سخت نبود؟

لیو: چرا تیزن، پدرسگا. میکا خوب می‌گرفت.

(مکث) وقتی نیزه می‌خوردن، می‌ومدن رو آب. (مکث)

ورا: چی کار می‌کنه؟

لیو: کی؟

ورا: فراموش کردم از چی حرف می‌زدیم (مکث)

لیو: منم همین‌طور. (بیشتر به یکدیگر نگاه

می‌کنند)

ورا: می‌دونی پدرت هیچ‌کاری برام انجام نداد

(مکث)

لیو: چی؟ پدر من؟

ورا: آره. جو

لیو: جو، پدر بزرگم بود.

ورا: آه، باشه (ص ۴۸ و ۴۹).

نمایشنامه «چهار هزار مایل» یک اثر «ایستگاهی»

و «درجایی» است. موضوع در یک مکان معین شکل می‌گیرد و پرسوناژهای دیگر هم به نوبت به پرسوناژهای این مکان اضافه می‌شوند و سپس همه چیز از طریق دیالوگ‌های آنها عرضه می‌گردد. در این اثر هیچ تعمد و ذهنیتی برای حادثه‌سازی وجود ندارد و کنش‌زایی دراماتیک نمایشنامه به‌طور متناقضی برآیند «بی‌کنشی» و معمولی بودن آدم‌ها و زندگیشان است. مادر بزرگ که یکی از پرسوناژهای محوری اثر به‌شمار می‌رود، همه فعالیت‌اش به‌خاطر چیزی است که موقعیت پایانی عمرش بر او تحمیل کرده و البته در تحلیل و ارزیابی نهایی، زنی مهربان، دلسوز، سرد و

گرم چشیده و با تجربه است و به سهم خود با یک تنهایی تحمیلی هم روبه‌روست. او بهانه اساسی و محوری نویسنده برای رهیافت و شناخت نسبی پرسوناژهای دیگر به‌حساب می‌آید، زیرا عملاً علتی برای آشنایی مخاطبان اثر با موضوع و پرسوناژها است. در قیاس با پرسوناژ لیو که به تناسب جوان بودنش ذهنیت و شتابی سریع و گذرا دارد و سطحی به زندگی می‌نگرد، او - یعنی ورا - بسیار واقع‌بین و دوراندیش است، اما سن و سال زیاد و شرایط جسمی‌اش، در ارتباط‌گیری گفتاری و ذهنی او با دیگران به‌تدریج اختلال ایجاد کرده و می‌کند. از طرفی دیگران هم همه سرگرداند و دنبال نوع و شیوه اجتناب‌ناپذیر زندگی خاصی هستند که جامعه و شرایط آن برایشان رقم زده است و کلاً همگی به مهره‌های به‌هم‌ریخته روی یک صفحه شطرنج می‌مانند. هیچ حادثه مهم و باشکوهی در زندگی پرسوناژها وجود ندارد. تنها حادثه زندگی آنان همانا خود زندگی است که چندان هم بر وفق مرادشان نبوده است و آنها هم به سبب تنهایی محتومی که گریبانگیر آن بوده‌اند، از پس تغییرش برنیامده‌اند و هنوز هم بر نمی‌آیند. هیچ‌کدام در حد قابل‌قبولی به هم شبیه و یا با هم جور نیستند و برحسب ضرورت و جبر موقعیت همدیگر را می‌بینند و سپس به راه خود می‌روند.

پایان نمایشنامه اساساً شبیه «پایان» نیست و یک حادثه معمولی دیگر برای ادامه یافتن احتمالی همزیستی عادی «لیو» و مادر بزرگش است و البته نشانگر تأکیدی ضمنی بر ایستایی و بی‌رونقی محتوم زندگیشان هم هست که فقط با مرگ خاتمه می‌یابد. لیو و مادر بزرگش برای اجرای یک سخنرانی که مطالبش را از سایت درآورده‌اند تمرین می‌کنند. متن سخنرانی به جین، یعنی همان دوست و همسایه مادر بزرگ که تازه از دنیا رفته است، مربوط می‌شود. زندگی این زن همسایه همانند زندگی مادر بزرگ باز در نوع خودش معمولی، پر از دغدغه و تا حدی بی‌نتیجه بوده است. قرار شده لیو متن را در پایان مراسم مرگ جین بخواند. این حادثه موقعیت مادر بزرگ، را به موقعیت لیو نزدیک‌تر کرده است، زیرا لیو هم قبلاً هنگام دوچرخه‌سواری با دوستش میکا، او را در یک تصادف دردناک از دست داده است (ص ۶۰ و ۶۱) و اکنون دیگر هر دو تنها و بی‌کس‌اند و قاعدتاً هر کدام آخرین بار و یاور برای طرف مقابل محسوب می‌شوند. زندگینامه جین آنها را در نوبت این تنهایی قرار داده است (ص ۷۷ و ۷۸).

با مردن جین، ورا تنها تر و بی‌پناه‌تر می‌شود، چون امکان دارد که لیو از ترک کردن او منصرف نشود و در نتیجه، نسل فعلی، نسل قبلی را به حال خود رها کند و از آن بگسلد. حتی اگر او پیش مادر بزرگش بماند، این همراهی و همزیستی بسیار کوتاه خواهد بود. هدف «ایمی هرتزاگ» از آوردن متن سخنرانی در نمایشنامه، همانا شباهت نسبی زندگی و موقعیت جین به زندگی ورا بوده و خواسته است بر این نکته به‌طور غیرمستقیم تأکید بیشتری بشود که ورا هم در آینده نزدیکی با چنین سرنوشتی روبه‌رو خواهد شد و ضمناً این آدم‌ها و زندگیشان چقدر آسان و راحت نادیده گرفته می‌شوند.

نمایشنامه «چهار هزار مایل» اثر «ایمی هرتزاگ» که از لحاظ موضوعی کلاً به رابطه موقت لیو و مادر بزرگش ورا و زندگیشان می‌پردازد، در سطحی بسیار معمولی و عادی می‌گذرد و هم‌زمان از وجوهات روایی و داستانی برجسته‌ای برخوردار نیست و به گزارشی مستند از وقایع عادی، گذرا و تقویمی زندگی شباهت دارد، اما باید ادغان داشت که این اثر ساختارش را از خود زندگی گرفته و از لحاظ کنش‌زایی عاطفی و ذهنی به غایت هنرمندانه و خلاقانه است، زیرا «ایمی هرتزاگ» سراغ موضوع و آدم‌هایی رفته که حتی تصور هم به ذهن دیگران خطور نمی‌کند. او هرگز به مخاطبان‌ش دروغ نمی‌گوید و نمایشنامه آشکارا نشان می‌دهد که نویسنده دغدغه‌اش جامعه، انسان و مسائل مربوط به آنهاست. او می‌کوشد نوع نگاه‌ها و رویکرد پرسوناژها و گوناگونی تعلقات ذهنی و عاطفی پرسوناژها را به تصویر بکشد. پرسوناژها هم ساده و تک‌ساحتی‌اند و ژانر اثر «درام خانوادگی و اجتماعی» با نگره ضمنی در رابطه با آسیب‌شناسی فرهنگی، اخلاقی و سیاسی جامعه است.

سادگی «طرح» نمایشنامه به حدی است که همه چیز همچون یک گزارش عینی، بدیهی و معمولی ناتوالیستی از زندگی مقطعی پرسوناژها به‌نظر می‌رسد، اما در اصل به‌طور متناقض و پارادوکسیکالی نشانگر یک انتقاد ضمنی سیاسی و انسانی هنرمندانه است که در آن از لحاظ موضوعی بر پراکندگی، آشفتنگی، جدایی و سرگردانی اعضای خانواده و بی‌کسی پرسوناژهایی که هرگز در انتخاب‌های خود موفق نبوده‌اند تأکید شده و عملاً همه چیز به شرایط اجتماعی جامعه معاصر و چند ملیتی آمریکا ارتباط پیدا کرده است.

پی نوشت:

۱. عضو کانون ملی منتقدان تئاتر ایران

۲. هرتزاگ، ایمی، چهار هزار مایل، ترجمه معین محب‌علیان؛ انتشارات افراز، ۱۳۹۴



## بیت‌های بهارانه: متون نمایشی مینیمالیستی

مقاله «بیت‌های بهارانه: متون نمایشی مینیمالیستی» در شماره ۱۹۹-۱۹۸ و در ویژه نامه بهاری نمایش منتشر شد. اما انتشار این مقاله به دلیل مشکلات فنی و گرافیکی با مشکلاتی همراه بود. با پوزش از نویسنده محترم مقاله دوباره در این شماره منتشر می‌شود.



عبدالرضا فریدزاده

زبان لری متشکل از سه شاخه لری - لکی - بختیاری است. قوم لری را سه تیره‌ای می‌سازند که هر یک به یکی از این زبان‌ها سخن می‌گویند.

این قوم در پهنه‌ای شامل لرستان، ایلام، چهارمحال و بختیاری و بخش‌هایی از کرمانشاه و کردستان و استان همدان به سر می‌برند و بر پایه پژوهش‌ها، بازماندگان قوم «کاسی» یا «کاسیت» هستند که «عصر مفرغ» یا «عصر طلایی هنر» را در جهان رقم زده‌اند و ردشان دست‌کم تا شش هزار سال پیش در تاریخ مشخص است.

اشعار عامیانه به مفهوم سروده‌هایی که در زمان‌هایی به درازای تاریخ در میان این قوم باذوق سروده شده و بر زبان اسلاف و اخلافشان جاری بوده است و بی‌که سراینده‌شان معلوم باشند، در عین سادگی و روانی بسیار زیبا و عاطفی و عمیق‌اند و بویژه دارای ظرفیت‌های بسیار بالای بصری و نمایشی. این اشعار تابلوهایی زنده و پویا چون تابلوها و صحنه‌های یک تئاتر بزرگ با پرسناژهای بسیار، و بیشتر جوانب زندگی هر سه دسته این مردم اعم از زیست مادی و عاطفی و اعتقادی را در نگاه خواننده و شنونده به‌گونه‌ای ملموس به نمایش می‌گذارند.

از این میان، اشعار شادایانه که به سورها و جشن‌های مردم لری مربوطند، بخشی وسیع را تشکیل می‌دهند که بهاری‌ها و اشعار مربوط به نوروز و آداب آن و نیز مربوط به عواطف و نیازها و آرزوهای مردم در ایام نوروز و بهار، شاخه‌ای پربر از همین سوریه‌ها و شادایانه‌ها به شمار می‌آیند.

نظر به تحرک و پویایی که بهار پس از رخوت زمستانی در جزء به جزء طبیعت و در یکایک افراد قوم ایجاد می‌کند، مضامین این سوریه‌ها و شادایانه‌های بهاری، ریتم و ضرباهنگ و میزانشی پویا و رو به اوج را ترسیم و تصویر کرده و هر یک با چند واژه محدود

همه عناصر سمعی و بصری صحنه‌ای پویا را در مجموعه‌ای منسجم و دارای فرم و رنگ و حجم با تمپوی درونی و بیرونی مناسب به مخاطب پیشکش می‌کنند.

در این نوشتار به مناسبت نوروز و بهار ۱۰ نمونه از اشعار بهارانه انتخاب و بازسرایی شده‌اند. در بازسرایی این نمونه‌ها کوشش بر آن بوده که جنبه‌هایی از زندگی عاطفی و اجتماعی قوم لری (در اینجا برای رعایت اختصار، تنها شاخه لک زبان) که نمایشی‌تر و بصری‌ترند و عناصر نمایشی بارزتری دارند، که در نهاد هر شعر نهان و مستترند، آشکار شوند، یعنی آنچه که با خواندن هر شعر شادایانه بهاری در ذهن فردی لری چون نگارنده تداعی می‌گردد، بازنمایی شود به گونه‌ای که گویی آن را بر صحنه تئاتر زندگی این مردم می‌بیند. به عنوان مثال وقتی در نخستین شعر بهارانه‌ای انتخابی به خانم‌های گردآمده در اطراف استاد خالکوب (که خود خانمی مسن‌تر و مجرب است) در کنار سرچشمه اشاره می‌شود، از کلام و ظاهر شعر تنها همین حلقه به‌سختن خانم‌ها به‌گرد آن استاد به قصد خالکوبی را درمی‌یابیم، اما این شعر (که همچون بیشتر این‌گونه اشعار، تک‌بیتی است، و نشان بارز شناخت دقیق فن «ایجاز» به عنوان یکی از مهم‌ترین مباحث بنیانی هنر بویژه ادبیات است) «خطوط سفید» فراوان نیز دارد که همین کلام مختصر و موجز، ذهن خواننده و شنونده را به خوانش آنها هدایت می‌کند: خالکوبی برای یک سورا است؛ بیشتر خانم‌ها جوانند؛ لباس‌ها، جشنواره‌ی رنگ بر سر سرچشمه به پا کرده‌اند؛ این یک جمع و بزم زنانه است و دارای آداب و سرودها و آواها و حرکات جمعی موزون ویژه خود (یعنی جشنی که «پیش‌جشن» به شمار می‌آید، و جشن اصلی، فراگیر و همگانی است که زنان دهکده را چنین گردآورده تا برای برپایی‌اش خود را آراسته کنند)؛ استاد خالکوب، سیار است و دهکده به دهکده می‌رود و زنان را برای جشن فراگیر آراسته می‌کند، و گرنه در خانه‌اش در دهکده کار خود را انجام می‌داد؛ هوا خوش است و خرم که هم به او مجال سیر و گشت داده و هم به زنان فرصت ساعاتی گرد آمدن به شادی، فارغ از کار

و به دور از حضور مردان و... اما این نمایش دل‌انگیز که متنش همان تک بیت مختصر است، در ذهن مخاطب لری با ظرایف و جزئیات دقیق‌تر و آشکارتر به اجرا درمی‌آید زیرا این نمایش را بدون واسطه و از نزدیک لمس کرده است. جزئیاتی چون: نوع خال‌هایی که استاد می‌گوید؛ محل خال‌ها (که بیشتر چال وسط چانه است و روی پیشانی در فاصله دو ابرو)؛ نوع سرودها و آواها؛ نوع پایکوبی و حرکات جمعی؛ طیف‌های دقیق سنی خانم‌ها؛ و حتی نوع درختان و گیاهان کنار سرچشمه و...

چنانکه آمد، در اینجا تنها ابیاتی به‌گویی لکی گزینش شده‌اند و هدف آن است که به برخی امور و جوانب زندگی و آداب در جشن‌های «پیش بهاری» (پیش نوروزی)، نوروزی، و پسانوروزی در میان مردم این تیره از قوم لری و به عواطف و کردارشان در این سه مقطع اشاره گردد، که در عین «کاراکتریکال» و ویژه بودن، چندان «تیبیکال» و همه‌گیر و همه‌فهم و زود دریافت‌اند که می‌توان در نمایش‌های بسیاری با تم‌های بومی (و در صورت آگاهی به قواعد بوم شناختی و بوم پژوهی و دانستن چگونگی هدایت جویبارهای زلال آداب بومی به سوی دریاچه فرهنگ ملی، در نمایش‌هایی با تم‌های غیربومی) از آنها بهره‌یابی کرد، و نمایش بومی و ملی کشور را غنا و زیبایی افزون‌تر بخشید. این کاری است که برای داشتن نمایش ملی اصیل و مستقل و با هویت، با بهره‌گیری از همه فرهنگ‌های اقوام ایرانی باید انجام شود، و ضرورتی است که در بسیاری کشورها به درستی فهم شده و با پرداخت صحیح به آن نتایج مثبت و مؤثر داده است.

در تئاتر ما در مقاطعی - از جمله یکی دو دوره جشنواره فجر، و حتی با اختصاص جشنواره‌هایی به آثار بومی - کوشش‌هایی در این مورد انجام شده که به دلیل نبود راهکار علمی و عدم درک عمیق ضرورت‌ها، هم از سوی گردانندگان و هم از سوی هنرمندان، فرجامی نیکو نداشته و تنها مبالغه‌نگفتی هزینه هدر داده‌اند. نمونه موفق چنین کوششی در هنر موسیقی، کار بزرگ استاد ابوالحسن صباست در گردآوری برخی نغمه‌ها و

ای برازنده خانمها  
پریان آدم رخسار  
که گرد آمده‌اید با سرودی  
بهشتی و  
حرکات دلچسب دست در دست  
در کنار سرچشمه  
در واپسین روزهای زمستانی  
برای خالکوبی بر چانه و پیشانی  
تا دلنواز، آراسته، عطرآگین  
بهار را به پیشواز بروید  
خانمها، پریان خوش آوا  
التماسی دارد این شیدا  
از نهانگاهش، پشت صخره‌ی دور از

چشمه  
که شرم در پس آن پنهانش کرده  
استاد خالکوب را بگوید  
چانه‌ی دسگبرونم را  
با سوزنش زیاده نیازارد  
وقتی ستاره‌ی شش پر  
می نشاند بر چال آن چانه؛  
خانمها، پریان کنار سرچشمه  
در زیر سایه‌ی سدر و سنجد  
این دستمال من  
که به عطر نسترن‌ها آغشته است  
یکی از شمایان با مهر  
بیاید از سر صخره بردارد  
وقتی که نیش سوزن استاد  
اشکی به چشم دسگبرونم آورد  
اشکش را که عطر نوبهاران با آن  
است  
با دستمالم برگیرد  
خانمها، پریان خوشخرام آدم  
رخسار  
ای کاش محرامنم بودید  
تا خود میانتان کنار نازارم باشم  
ای کاش!

-----  
واژه‌ها:  
دسگبرو = نامزد  
نازار = نازنین، دلنواز، زیبا  
\*\*\*

بیت دوم: «خوشال و کُری دازه  
دسگبرو / کَلو کج مینی رُی و  
هسیرو»  
ترجمه واژه به واژه: خوشا به حال  
پسری جوان که او را نامزدی ست،  
کلاهش را کج می‌نهد و می‌رود  
منزل پدرزن و مادرزن  
بازسرای:

خوشا، خوشا به حال دلش آن کُر  
خوشا، خوشا به آن سر پرسودا  
خوشا به وقت خوش در پیشش  
جوان شادمان بالاترز  
که دستگیرو دارد  
می‌پرسی ز کجا می‌دانم؟  
از آن کلاه نو  
که کج نهاده است بر سر،  
از چشم‌هاش، که جای مردکمان

دو شعله آتش گُرگُر دارد  
خوشا به حال دلش آن کُر  
که می‌رود به خانه‌ی هسیرو  
با دستمال عطرآگینش  
که جعبه‌ای کوچک و، گلوبندی را  
در آن گره زده است  
هی، گوش کن!  
این تپ تپ از پس کدام در  
می آید  
در کوچه  
که عطر عید و سبزه و گل در آن  
در رفت و آمد است؟  
پا تند کن پسر، هی!  
پا تند کن که قلب دسگبرونت  
آزده است جناقش را  
چنین که باغیان به بر آن می‌کوبد  
پا تند کن  
جوان کج کلاه بالاترز  
پا تند کن!

-----  
واژه‌ها:  
کر = پسر جوان  
بالاترز = بلندبالا، خوش قامت  
هسیرو = خسوروا، والدین همسر، پدر  
و مادرزن

\*\*\*  
بیت سوم: «خدا بینت د دو گل ژوهار /  
اول اسب و زین، دوم زن و مال»  
ترجمه واژه به واژه: چه خوش است  
که خدا دو گل بهاری عطا بکند: اول  
اسب جوان زین کرده، دوم همسر و  
خانه‌ای (یا ثروتی). «مال» به هردو  
معنای خانه و ثروت است)  
\*بازسرای:

بدهد خدای حکیم، بدهد  
به حق این قرآنش، به حق سفره‌ی  
هفت سین  
که هفت نعمتش در آن است  
خدای قادری، که در ید کفایت دارد  
مردم، و سرنوشت‌هاشان را  
چه چیز می‌طلبم من  
در این دعای از بن جان؟  
در این دعای سر سال؟  
بخشیدن دو گل  
گل‌هایی از بهار کرامت می‌خواهم  
دو گل که رنگین تر باشند از هر گل  
با عطر خوش‌تر از هر بستانی  
آی که خدا عطا بکند  
خدای هر دو جهان  
به حق آخرین رسول و معصومانش  
گلی که اسب جوان زین کرده ست  
برای شخم، برای کوفتن خرمن  
و تاخت در رقابت جشن بهار آینده  
با اسب‌های دهکده‌ام  
و گلی که همسر نازار است و  
خانه‌ای پر نعمت، پروتق  
آی که خدا عطا بکند نیکویی را  
برکت را و دل خرم را  
با آن دو گل در این بهار آمده از راه  
به هر جوان آرزو به دلی  
در روستای من و  
هر روستای دیگر  
که خدا را در دل می‌خوانند

کنار هفت سین‌ها  
آی که خدا عطا بکند  
\*\*\*  
بیت چهارم: «هر جنسی خاصه گُلی  
بَنوشه / بمارکت بو بالات بی‌خوشه»  
ترجمه واژه به واژه: هر پارچه که زیبا  
باشد گل بنفش دارد، مبارکت باشد که  
خوش آراسته ست قد و بالایت را  
بازسرای:

رنگ بنفش زیبا نیست  
مگر که رنگ پارچه‌ای باشد  
و پارچه‌ی بنفش زیبا نیست  
مگر گل بنفش بر آن باشد  
گل بنفش زیبا نیست  
مگر که نقش پارچه‌ای بشود  
گل بنفش  
که نقش پارچه بشود، زیبا نیست  
مگر که پارچه پیرهن بشود  
و پیرهن که بنفش،  
و با گل بنفش باشد، زیبا نیست  
مگر که بر تن دسگبرونم  
چنانکه می‌بینی هست  
مبارکش  
مبارکش  
مبارکش باشد یار  
پیراهن بنفش، بنفش گلدار  
در اول بهار

\*\*\*  
بیت پنجم: «هرکی بای بوش  
دوسمک رسی / مزگانا میمی جفتی  
ارسی»  
ترجمه واژه به واژه: هرکه بیاید  
و بگویدم که عزیزم از راه رسیده  
است، مزدگانی می‌دهمش یک  
جفت کفش.  
\*بازسرای:

بدوم!  
بروم آن بالا  
روی بلندترین بام دهکده  
به جاز، بانگ بردارم، جالار  
جاری از انتظار، از سر مشتاقی:  
- آهای... های... های... مردم!  
شوریده‌ام... شیدایم... دلتنگم...  
مجنون...  
زمین نفس کشیده آشکارا و  
بهار می‌رسد از راه  
و ایل باز خواهد گشت از کوچ  
هرکس خیر بیاردم که  
چون خرمنی گل بهاره، لیلایم  
بر قاطر کهر  
در آستان دهکده پیدا شد  
نقل و نبات، دستمال و دهانش را  
پر خواهد کرد  
و کفش کار کفشگران شیراز  
به دست خوبش در پایش خواهیم  
کرد  
بروم!  
ببرم دل تنگم را آن بالا  
روی بلندترین بام  
- آهای... های... های... مردم  
ها... ی!

واژه‌ها:

نفس کشیدن آشکارا = در باور لرها زمین دو بار در زمستان نفس می‌شد. یکی «نفس دزده» در حوالی چهل و پنجم فصل، دیگری نفس آشکار در حدود یکی دو هفته مانده به نوروز.

\*\*\*

بیت ششم: «ایمرو وی سویره دوسمک دیمه / ژ مردن بتر دیوونه بیمه»

ترجمه واژه به واژه: امروز در این سور، این جشن بهارانه، دیده ام نازارم را؛ از مرده بدتر بود احوالم، دیوانه بودم پیش‌تر از دیدارش بازسرای:

بهار جان قدمت خیر که سور و پایکوبی آورده‌ای برای دهکدهام برای خرد و کلان و، برای نازارم که با قدم‌هایی نرم خرام خرام خرام چوان کبک به سوی حلقه‌ی جشنش کشانده‌ای رنگین‌تر و نمایان‌تر از زیبایی در جمع دختران، نگین زمره، در حلقه‌ای از نقره همراه دختران و زنان کل می‌کشد برای «بازنه»‌ها

بین، بین! شایاش داد نازارم پس دستمال به دستش دادند او می‌زند گرهی دیگر بر سریند و می‌رود به سر صف غوغای ساز و دهل آنک... بهار جان! سرچوبی چنین، کجای جهان خواهد بود؟! حالم چقدر خوب است آن حال زارتر از مرده، دیوانگی، و پریشانی، از دوری... اکنون به شکر دیدار بر فرش سبز، که هدیه‌ات به مردم ماست هزار سجده به جا می‌آرم سپس میان بازنه‌گان خواهم بود سرچوبی من و قلم، او قلبم که در میان سینه «سه پا» می‌رقصد

بهارجان! نبری از خاطر مهمان خاص من و او در «دستگرونی» خواهی بود

\*\*\*\*\*

\* واژه‌ها:

شایاش = پولی که به دستخوش به رقصندگان داده می‌شود از سوی بیننده‌ها بازنه = رقصنده

سرچوبی = سردهسته رقص گروهی که هدایت ریتم و حرکات با اوست

سه پا = گونه‌ای رقص لری دستگرونی = (دستگرونی) جشن نامزدی

\*\*\*

بیت هفتم: خدا خدام بی وهار پوینم / بافه بافه گل ژ نو پچینم» ترجمه واژه به واژه: خدا خدا می‌کردم بهار را بینم، دیگربار بغل بغل گل پچینم.

بازسرای: خدا... خدای بهار! چگونه شکرگزارت باشم آهای خدای بهار بنامت به قدرت و کرامت که خاک، یخ، و مهریانی را درمی‌آمیزی با یکدیگر و دسته دسته گل رنگین می‌آفرینی در باغ، در کوه در دشت و کشتزاران گل‌ها را بغل بغل به خانه خواهیم برد

بافه‌هایی برای زخم که گلاب بگیرد از آنها برای جامه و موهایش بافه‌ای برای پرپر کردن که لای جانماز و قرآن بگذارم بافه‌هایی بسیار برای رنگین کردن پشم‌ها پشم‌های گوسفندانم که دخترم از آنها قالیچه‌ی جهیزش را خواهد بافت خدا... خدای بهار در هر نماز دعاها می‌کردم برای دیدن بهاری دیگر تا کشت و کار بیازام سرمایه‌ای ببندوم برای عقد دخترکم (که دستگرونیش در آرزوی اوست و او در آرزوی دستگرونیش) در زمهریر بعد چگونه شکرگزارت باشم خدا... خدای دعاها و حاجت‌ها

\*\*\*\*\*

\* واژه‌ها:

قالیچه‌ی جهیز = هر دختر لری قالیچه‌ای به دست خود می‌بافد و روی جهیزش می‌گذارد هم به نشانه‌ی هنر و شایستگی‌اش، هم به عنوان بخشی از جهیز

\*\*\*

بیت هشتم: «دسمال دسکت بیلا دوان بو / یکی اوریشم یکی کتان بو»

ترجمه واژه به واژه: دستمال دست را دوتا کن به گاه پایکوبی، یکی دستمال ابریشم، دیگری دستمال کتان.

بازسرای: سرچوبی! سرچوبی نازار، آ... ی! دستگرونی، ای یار!

نگذار یکی بماند دستمالی که می‌چرخانی بر سر دست در پایکوبی بهارانه دو تاش کن

دو دستمال رنگین که بچرخند به آوی ساز و دهل (دو بال یک پروانه، که شیداوش گرد سر گلی که تویی می‌چرخد تا بالاگردانت باشد)

این دستمال ابریشم را در پیش پایت می‌اندازم بردار نازار کنار دستمالت بگذار پروانه را به رقص آر تا بچرخد به گرد سریندت چنان که من به دور وجودت می‌گردم.

دوتاش کن آن دستمال نارنجی را چون ما دو تن به کنار همدیگر آی سرچوبی، سرچوبی که مردمان رسته از زمهریر بی‌مروت را بر فرش سبز چمن می‌چرخانی در جست و خیز بهاری، دستگرونی، ای نازار جوانی تو، چابکی ات همواره برقرار

\*\*\*

بیت نهم: «تویله دار بُوین ار تووه دیمه / گذرگای علی (ع) گل داسی خیمه»

ترجمه واژه به واژه: بنگر، تکدرخت جوان را بنگر در دره‌ی دیمزار، گویی علی (ع) مولایم گذری کرده بر آن و خیمه وار چتر گل به سر آورده.

بازسرای: علی ای مرتضا علی (ع) ای مولا سرمشقا خیره‌ای، ای چشمه‌ی برکات تو را به راه می‌دیدم ای کاش و دامن قیامت را می‌بوسیدم

عطر بهشت از آن می‌بویدم وقتی خرام خرام از دیمزار دره گذشتی و جای هر قدمت گل‌ها و سبزه‌ها روییدند در دیمزار دره زیارتت می‌کردم کاش وقتی که دست کشیدی

بر تک درخت خشک و چتر برگ بر سر آورد و جای جای چتر سفید و سرخ و صورتی گل‌هایی مثل تبسم فرشتگان خدا، زیبا های مولا جان... مولا ای پشتوانه‌ی رنج مردم قوت زانو‌ها، بازوها از کشتزارها مان آفت را، قحطی را از گله‌ها مرض را از جان مردم رخت را و فقر را از آبادی دور کن فرسخ‌ها فرسخ علی‌ای مرتضا علی (ع) ای مولا نذر کرامت بر تکدرخت دره دخیلی می‌بندم

\*\*\*

بیت دهم: «گل غمچه داسی کوی تا بیاوون / آرا دوسمک پجو و باوون» ترجمه واژه به واژه: کوه تا دشت تا بیابان غنچه‌های گل دمیده اند؛ طبیعت همه جا را خرم و زیبا کرده و هوا را خوش، تا عزیزم آسوده برود به دیدار مادر و پدرش.

بازسرای: تا چشم رس رنگ در رنگ غنچه‌ی گل‌هاست در بیابان، در کوه، در دشت (کلمات عطرآگین فرشتگان که ترانه خوانده‌اند در پیشواز بهار) همسر، همسر نازارم چادر عروسی بر سر کن و کفش سرخ قشنگ را در پا به عزم خانه‌ی پدری در روستای بالادست

زمهریر ظالم بار خود بر بسته ست در راه، برف و کولاک و سرما نیست هوا خوش است و خوشبو و فرش رنگارنگی از گل در طول راه زیر عبورت یهن همسر، همسر نازارم که از پس زمستانی بدخو و در بهار خوش خلق طاقتت تاقی دیدار است پا تند کن، به راه برو برادرم برسد

و به او بسپارم خانه را و گوسفندان را به دستبوس و عید مبارکی می‌آیم قاطر را بردار سواره و سبک برو نازارم زنبیل هدایا را هم بگذار با خودم خواهم آورد



## تئاتر کشورهای در حال توسعه

# نمایش در جامائیکا

نوشته: هیدی بانوب

را تحقیر نمی‌کرد و خود را برتر از آنها نمی‌دانست. شخصیت‌های این نمایش و موضوع نمایش و دیالوگ‌هایش همه از گفتمان اهالی روستا و به‌طور بداهه بود. این دیالوگ‌ها بیشتر به‌وسیله مردم بی‌سواد به‌وجود می‌آمد.

پولین استون در این رابطه می‌گوید: «اگر می‌خواهی بدانی بی‌سواد هستی، نظریه و بیانیه صادر نکن بلکه به حرف‌هایشان گوش بده... ساعت‌های زیادی به حرف‌هایشان گوش بده». در نهایت نمایشنامه‌های کوتاهی برخاسته از تجربه‌های شخصی خود کشاورزان و صیادان آفریده می‌شد. کشاورزان و صیادان از جای برمی‌خاستند و صحنه‌های کوتاهی ایجاد می‌کردند. آنها عناصری باورنکردنی و شوخی‌هایی با گویش‌های روستایی به‌وجود می‌آوردند. علاوه بر این دانشجویانی که برای محو بی‌سوادی داوطلب شده بودند نمایشنامه‌های کوتاه می‌نوشتند و کارگردانی می‌کردند. این نمایشنامه‌ها با اجرای این ابیات پایان می‌پذیرفت:

من جیبم را پر از پول کردم

دزد جیبم را زد

من سرم را با نیازهای زیادی انباشتم

از تصمیم و دانایی و شناخت

و راحت و آسوده نشستم

چرا که درد نمی‌توانست

آنچه را که در سر من است بزد.

در جزیره‌ی جامائیکا نزدیک به ۵۰۰ هزار بی‌سواد وجود دارد، نه می‌توانند بخوانند نه بنویسند. آنها نیمی از جمعیت را تشکیل می‌دهند که پانزده ساله هستند، این قانون «تئاتر برای پیشرفت» کاری بسیار دشوار است با این حال پولین استون و یاران جوانش با ایمان و عزمی راسخ، راهکارهای جدیدی برای از بین بردن این معضل دارند. این راهکارها نقشی سترگ و مؤثر در زندگی کشاورزان و صیادان دارد و فقط برای خواندن و نوشتن نیست.

محو بی‌سوادی تنها یک وسیله است و غایت نیست چرا که دولت جامائیکا برای تحقق مساوات تلاش می‌کند. هدف رسیدن به استقلال است. استقلال برای ملتی که هرگز از آن بهره نبرده است. هدف تنها توانایی زیستن در فقر نیست، بلکه قدرتی است که زندگیشان را دگرگون کند و آینده جامائیکا را بسازد. و در این میان تئاتر برای پیشرفت نقشی اساسی و خاص ایفا می‌کند و بسیاری از آرزوها و آرمان‌های جامائیکا را تحقق می‌بخشد.

مجله مرکز جهانی تئاتر، پژوهشی درباره‌ی محو بی‌سوادی در جهان به‌وسیله تئاتر منتشر کرد. این تجربه را خانم پولین استون در سال گذشته انجام داد. او از تئاتر ملی به‌عنوان عاملی تبلیغاتی سود برد و همه ارتباطات نمایشی را به‌کار گرفت تا مرکزی با عنوان «تئاتر برای پیشرفت» زیر نظر هیأت ملی یونسکو در جامائیکا تأسیس کند. او توانست با تلاش شخصی خود کمک



قاسم غریفی

دولتمردان را فراهم سازد و بسیاری از جوانان را راضی کرد تا در این راستا با تئاتر ملی همکاری کنند و تئاتر را در بیش از چهل شهر و روستا در نقاط مختلف جامائیکا گسترش دهند. او اقدام به تأسیس سالن‌هایی در شهر «کینگستون» به‌وسیله کشاورزان و صیادان نمود.

هدف تأسیس «تئاتر برای پیشرفت» کمک و تعاون است. کمک به بی‌سوادان که اهمیت باسوادی را به آنها بفهماند و تشویقشان کند که برای محو بی‌سوادی به مدارس و دیگر مجامع بپیوندند. این مسئله نیاز به تلاشی فراگیر و زنده در روستاهای جامائیکایی داشت. او دست کمک به طرف تلویزیون و سینما دراز نکرد چرا که کشاورزان جامائیکایی تئاتر را ترجیح می‌دادند و از تماشای شیخ لذت می‌بردند و از خنده منفجر می‌شدند.

این تئاتر برای پیشرفت، نیاز به لباس، صحنه و اکسسوارهای پیچیده نداشت. آنها بازار یا زمین‌های ورزش را انتخاب می‌کردند، ماشینی کرایه می‌کردند، دره‌ایش را باز می‌کردند و آن را به صحنه تئاتر تبدیل می‌کردند. یک صندلی و میز ساخته شده از علف کافی بود. برای تبلیغات یک بلندگو داشتند تا اعلام کنند می‌خواهند یک نمایش نیم ساعته اجرا کنند و مردم برای تماشا جمع می‌شدند. شنبه شب‌ها صدها نفر جمع می‌شدند، می‌خندیدند، فریاد می‌زدند و بی‌وقفه کف می‌زدند.

از موارد مهم این تئاتر این بود که هرگز تماشاچی

# شناخت شخصیت نمایشی از دریچه‌های دیگر



عباس شادروان

در این مقاله ضمن آنچه ارجاعات و منابع بهره‌وری به زبان آلمانی است، برای آرایه دیدگاهی دیگر برای شناخت شخصیت‌ها ی نمایشی، از نام‌ها و آثاری ذکری به میان می‌آید که فرض نگارنده بر آشنا بودن خواننده با آنها نهاده شده است تا بدین ترتیب از درازه‌گویی و پریشان بافی پرهیز شود.

این مختصر در پی تلنگری است و هرکجا خواننده‌ای خواست آگاهی بیشتری دریابد، وی به بازخوانی دوباره اصل آثار و این سوده برای آموزش و آزمون تطبیقی دعوت می‌شود. باشد تا در آن ضیافت نگارنده از یاد نرود.

## آغاز کلام:

شناخت شخصیت در گستره‌ی تئاتر، چه با گرایش نمایشنامه‌نویسی یا گرایش بازیگری و کارگردانی، همواره ارزش پایه‌ای دارد. بنابراین آگاهی از پارادایم‌های شناساننده نیاز همیشگی تلقی می‌شود. تاکنون سرآغازهای گوناگونی برای پیکاوای شخصیت‌های نمایشی<sup>۱</sup> برای رسیدن به شناختی بارآور و نتیجه بخش آرایه شده است، همچون سرآغازهای: کندوکاو در موقعیت روان شناختی، موقعیت خانوادگی، موقعیت شغلی، موقعیت سیاسی یا شناخت خاستگاه اجتماعی و پایگاه کنونی شخصیت در اجتماع و موقعیت اقتصادی برای نیل به رفتارشناسی، ریخت‌شناسی، زبان‌شناسی و... که به راستی همبستگی شاخه‌هایی چنین متنوع می‌تواند شجره‌ی شخصیت را به درستی ترسیم کند.

به گفته‌ی «گوستاو فریتاگ»<sup>۲</sup> ساختاردرام بیرون از دو پیمایش فرارونده و فروبرنده نیست. هدف این پویش، شناخت شخصیت از این دریچه است. ولی پیش از آغاز راه، نیاز به روشننگری پیرامون واژگان یاور در این زمینه است که در این جستار به طور کلی برای بیان

منظور نوع تراژدی، چه از گونه‌ی کلاسیک، نیوکلاسیک یا معاصر در نظر گرفته شده است و از آن جا که زوال، حکم نهایی در تراژدی قلمداد می‌شود، واژه‌ی «کاهندگی» برای ادای روند رسیدن به زوال به کار رفته است. امید آنکه واژگان «فرارونده»<sup>۳</sup> و «فرورونده»<sup>۴</sup> در توضیح متن روشن شوند.

برای رسیدن به مقصود، نخست شخصیت‌های نمایشی به دو گونه بخش می‌شوند:

### ۱- شخصیت نمایشی پویا (فعال)<sup>۵</sup>

### ۲- شخصیت نمایشی ایستا (منفل)<sup>۶</sup>

#### ۱. شخصیت نمایشی پویا:

برای شناخت چنین شخصیتی، ناچار به کرد و کار وی توجه می‌شود تا او در جریان کش‌مکش‌ها برای دست یازیدن به بلند پروازی‌ها، یا نزدیکی به آرمان‌های بی‌چون و چیرا، و همزمان فراهم کردن دره‌ی هلاک به عیان دیده شود. این روند کاهندگی دنبال می‌شود تا زوال رخ نماید. سپس می‌توان چنین دوری کرد که کوشندگی برون از اندازه‌ی این گونه شخصیت‌های نمایشی، خود زمینه‌ساز بلا و غمباری زندگی هستند و چشم‌گشایی به روی چنین ویژگی‌ای، شخصیت را در ابعاد گسترده‌تری می‌شناساند. نمونه‌وار «مکبث»<sup>۸</sup> اثر شکسپیر، شخصیتی فعال دارد؛ زیرا او جدای از آنچه سپه داری رزم آور است، پس از فتنه‌ی «لیدی مکبث»، دمی از پا نمی‌نشیند تا کامش برآید و تنها مرگ او را از تکاپو باز می‌دارد و مکبث با کوشایی خود به استقبال مرگ می‌رود. نمونه‌ی دیگر از این دست، «آنتیگونه»<sup>۹</sup>ی سوفوکلس است. او وجود خود را چون شمع می‌سوزاند تا جهان تاریک برادر مرده‌اش درخشان شود و آنقدر به آرمان‌های خود پایبند است که در برابر دستور ناروای «کرونوس» مبنی بر پیش‌گیری از دفن پیکر بر زمین مانده‌ی برادر، استقامت می‌کند تا در این راه ذره ذره از پای درمی‌آید. این نکته شایان توجه است که با وجود وجوه مشترک در میان شخصیت‌های نمایشی پویا، چگونگی کردار<sup>۱۰</sup> آنها را از یک دیگر متمایز می‌سازد. گاه کردار آنان دم به دم اوج می‌گیرد

و تنور سوزان سرنوشت را گذاخته‌تر می‌کند و چون پیمان‌ه شان پر شد، سرنگون می‌شوند و رنگ تراژیک برسیمای زندگانی پاشیده می‌شود؛ گاه تلاش اینان در برابر نیروی قهار سرنوشت بی‌مایه می‌نماید و بی‌نشان از هرگونه فراری، کتف بسته در شوم بختی خود می‌سوزند. براساس این نگرش، خود این گروه به دو بخش متمایز می‌شود:

الف - شخصیت‌های نمایشی پویای فرارونده

ب - شخصیت‌های نمایشی پویای فرورونده

۱- الف: شخصیت‌های نمایشی پویای فرارونده: این گونه شخصیت، ضمن آنکه به درام، ساختاری فرابرنده می‌بخشد، دارای چنان ویژگی‌ای است که ناآگاهانه با هرگامی که به سوی کمال مطلوب<sup>۱۱</sup> برمی‌دارد، گردن خود را بیشتر به داس مرگ نزدیک می‌کند. در درون این گونه اشخاص، شور و سرمستی از فناپذیری، آنان را به پرتگاه نزدیک‌تر می‌سازد و با وزش نخستین باد نامالایم کارشان تمام می‌شود و آنها این چنین زمینه‌ی کاهندگی در تراژدی را فراهم می‌آورند. «مکبث» نمونه‌ای گویا بر این مدعا است: او هر گامی که برمی‌دارد، خویش را بیشتر قرین موفقیت می‌بیند. هر چند در پاسی از زمان از لحاظ روانی پریشان می‌شود، ولی از لحاظ بدنی نیرومند باقی می‌ماند و با ولع تاج شاهی برسر می‌گذارد و باز پیش‌تر می‌راند تا به ریش سرنوشت پوزخند بزند، چرا که به او چنین وعده داده شده است:

شیخ دوم: خونخوار و جسور و مصمم باش و به قدرت بشر بخند. چون هرکس که از مادر زاده شده قدرت آزار مکبث را ندارد (شکسپیر- ۱۳۷۸-ص ۱۳۳۸).

.....

شیخ سوم: هرکس آزرده و مضطرب باشد و هر کجا دسیسه کارانی پیدا شوند، مکبث هرگز مغلوب کس نخواهد شد تا روزی که جنگل بیرنام Birname wood برضد او قد برافرازد و خود را برقرار تپه‌های دنسی نین Dunsane برساند (ص. ۱۲۳۹).

.....

مکبث با این پیش داوری باور می‌کند که می‌تواند «در مقام شامخ خود عمر طبیعی خویش را طی» کند و «آخرین نفس را به موقع



هردم هولناک‌تر می‌شود از او سر نمی‌زند و گامی بر نمی‌دارد و فرآیند این انفعال و مانایی، کاهندگی در متن حکایت است.

«اودیپ شهریار» نیز مانده‌ای بی‌نوا از همین تیره است که با کنجکاو یافتن پاسخی برای پرسش‌های خود، گام به گام خویش را در باتلاق سرنوشت غرق می‌کند و دیگر به راستی توانی برای سر دادن ساز ناکوک ندارد. او با پرسش‌های ویرانگر خود، تمامی کردارها را روان می‌کند، ولی خود کتف بسته زیر آوار پیشانی نیشته‌ها، ویران می‌شود.

در این سوده می‌توان شخصیت‌های نمایشی کلاسیک و نیوکلاسیک را با نمودار زیرین نشان داد:

۱- پویا:

الف - فرارونده - کاهنده = مکبث - فرورونده  
- کاهنده = آنتیگونه

۲- ایستا- مانا:

کاهنده = هملت، اتللو، اودیپ شهریار این الگوی شناساننده برای شناخت شخصیت‌های نمایشی، نه تنها در جولانگاه‌های مذکور کاربرد دارد بلکه آثار نمایشی معاصر را نیز می‌توان در این چهارچوب مورد شناسایی قرار داد. برای رسیدن به این منظور که شخصیت‌های نمایشی امروزی نیز در این چهارچوب می‌تواند بهتر و کاربردی‌تر شناخته شود و امکان عملی بیشتری برای دراماتیزه کردن آنها فراهم ساخت، نمونه‌هایی از نمایشنامه‌های معاصر به این دریچه دعوت می‌شوند؛ برای نیل به مقصود، چند شخصیت نمایشی در آثار قرون نوزدهم و بیستم، با این روش شناسایی و آرایه می‌شود. نمونه وار:

در نمایشنامه‌ی «دشمن مردم»<sup>۱۷</sup> اثر «ایسن»<sup>۱۸</sup>، دکتر «استوک مان»<sup>۱۹</sup> شخصیت نمایشی پویای فرارونده‌ی کاهنده است. او با باوری درخور ستایش در برابر تهدید بزرگ آلاینده‌های محیط زیست و نابودی سکنه، قد راست می‌کند؛ ولی هرچه پیش می‌رود و هرچه بیشتر بر باورش پای می‌فشارد، زمینه‌های کاهندگی و درماندگی را بیش از پیش فراهم می‌کند. او که به پشتوانه‌ی توده‌ها، علم طغیان برافراشته است، به جایی می‌رسد تا با بانگ رسا بگوید:

دکتر: ... آخرین کشف من همین است. (صدایش را بلند می‌کند). خطرناک‌ترین دشمن حقیقت و آزادی، اکثریت انبوه اجتماع است! اکثریت اجتماع دانستید! (ایسن - ۱۳۵۵ - ۱۱۶)

و سپس چنین ادامه می‌دهد:

دکتر: اکثریت هیچ وقت حق ندارد. - می‌گویم هیچ وقت! این یکی از آن دروغ‌هایی است که افراد آزاد فکر فهم باید با آن مبارزه

خود» بکشد (ص. ۱۳۳۹). پس مکبث شخصیت نمایشی فعال فرارونده‌ای است که دمامد زمینه ساز کاهندگی می‌شود.

۱- ب: شخصیت‌های نمایشی پویای فرورونده: چنین شخصیتی، ضمن آنکه به درام، ساختاری فرورونده می‌بخشد، می‌داند نیروی درگیر با او، چه دوری‌ای نسبت به کردارش دارد و تا چه اندازه مخوف و توانمند است، ولی با این همه خود را به گرداب فنا پرتاب می‌کند و از در ستیز برمی‌آید تا به باور خود، حرمت گذاشته باشد. هرچه زمان بیشتر در کارزار سپری می‌شود، آفتاب عمر او چلاک‌تر روی به غروب همیشگی می‌گردد. شخصیت‌هایی این چنانی زیاده‌خواهی ندارند. آنها پایبند قاموس خانواده و جامعه هستند، و گر سررشته‌ی امور را در جهت پایداری این قوانین به چنگ گیرند، زهی سعادت! ولی زهازه که چرخ و فلک در کار برهم زند چنین سعادت شده‌اند. «آنتیگونه» نمونه‌ای از این گونه شخصیت‌های نمایشی را آرایه می‌دهد. او از آغاز بر حکم نهایی خود که همان مرگ است آگاهی دارد ولی از در سازش در نمی‌آید: کرئون: تو چندان گستاخی که قانون مرا به هیچ می‌گیری؟

## ۲. شخصیت نمایشی ایستا:

چنین شخصیت‌های نمایشی با دست کشیدن از عمل موثر، زمینه را برای کاهندگی در درام فراهم می‌سازند. شط زمان که بی‌پروا بر در و دیوار می‌کوبد و از هر روزنی بی‌محابا فرو می‌ریزد و قیل و قال و گردوغبار راه می‌اندازد، بر این گونه اشخاص بی‌هوده می‌گذرد. اینان مانا هستند و به هردلیلی که قابل شناسایی است، دچار رخوت شده‌اند. نمونه‌ها بسیارند:

«هملت»<sup>۲۰</sup>، «اتللو»<sup>۲۱</sup>، «اودیپ شهریار»<sup>۲۲</sup> و...

«هملت» با شک فلسفی خود به کاراگری مانا تبدیل می‌شود که تا آخرین دم زندگانی توان نبرد و رویارویی بی‌پروا با نیروهای پلید عنکبوت صفت را ندارد که به دورش تارتیده‌اند و دایم توطئه‌ی دورافتنی و نابودی‌اش را در سر می‌پروراند. کردار او برای افشای راز خون آلود مادر و عمویش، توأم با عاقبت اندیشی و احتیاط است، ولو آنکه در پشت پرده کسی هم به تیغ شمشیر وی از پای درآید، باز بانگی بر می‌زند که برخاسته از این خوی انفعال است: «موش، موش!»

«اتللو» به گونه‌ای دیگر دست و پا بسته در کوران فتنه‌گری‌های «یاگو» سرگردان می‌ماند و هرگز عملی در جهت خلاف موجی که یاگو به سویش روان ساخته است و در بستر روان زمان

خود» بکشد (ص. ۱۳۳۹). پس مکبث شخصیت نمایشی فعال فرارونده‌ای است که دمامد زمینه ساز کاهندگی می‌شود.

۱- ب: شخصیت‌های نمایشی پویای فرورونده: چنین شخصیتی، ضمن آنکه به درام، ساختاری فرورونده می‌بخشد، می‌داند نیروی درگیر با او، چه دوری‌ای نسبت به کردارش دارد و تا چه اندازه مخوف و توانمند است، ولی با این همه خود را به گرداب فنا پرتاب می‌کند و از در ستیز برمی‌آید تا به باور خود، حرمت گذاشته باشد. هرچه زمان بیشتر در کارزار سپری می‌شود، آفتاب عمر او چلاک‌تر روی به غروب همیشگی می‌گردد. شخصیت‌هایی این چنانی زیاده‌خواهی ندارند. آنها پایبند قاموس خانواده و جامعه هستند، و گر سررشته‌ی امور را در جهت پایداری این قوانین به چنگ گیرند، زهی سعادت! ولی زهازه که چرخ و فلک در کار برهم زند چنین سعادت شده‌اند. «آنتیگونه» نمونه‌ای از این گونه شخصیت‌های نمایشی را آرایه می‌دهد. او از آغاز بر حکم نهایی خود که همان مرگ است آگاهی دارد ولی از در سازش در نمی‌آید: کرئون: تو چندان گستاخی که قانون مرا به هیچ می‌گیری؟

آنتیگونه: زئوس هرگز چنین نخواست است...

عدالت ایزدان زیر خاک،

چنین قوانینی برای مردگان نهاده است.

و من گمان ندارم که فرمان تو

بتواند اراده‌ی مردی را

برتر از آیین ایزدان بدارد،

برتر از آن قوانینی که اگر چه نا مَدون است،

ولی این قوانین از آن امروز و دیروز نیست.

هیچکس آغازشان را نمی‌داند.

آنها جاویدان هستند...

سزاوار است که از ترس مردی،

شایسته عقوبت ایزدان گردم؟

حتی بدون فرمان تو، برای مرگ آماده‌ام.

به گمان من، مرگی زودرس

برایم موهبتی خواهد بود... (سوفوکلس - ۱۳۵۲ -

ص. ۲۵۸ و ۲۵۹)<sup>۲۳</sup>





کنند. اکثریت افراد یک کشور کی‌ها هستند؟ مردم هوشیارند یا جماعت؟ تصور نمی‌کنم شکی داشته باشی که فعلاً در سراسر جهان، اکثریت، اکثریت مطلق دایم‌التزاید، بامردم کودن و کم‌فهم است!! (۱۱۷)

و این پایان فراروندگی، برای سقوطی دلخراش نیست؛ وی کماکان جسورانه برای تنور گرم کاهندگی، هیزم پشته می‌کند. دکتر استوکمان، این زبان سرخ توده‌ها، آرام بیرق مبارزه جویی فرو می‌افکند و در محقق تنهایی فرو می‌رود و در کم‌خانه‌های تنهایی است که از او می‌شنویم:

دکتر: ... نگاه کنید، کشف من این است. بگذارید به شما بگویم:

قوی‌ترین فرد عالم کسی است که از همه تنهاتراست! (۱۶۳)<sup>۲۰</sup>

وی با عطش سیراب‌ناپذیرش، همان اندازه که فرا می‌رود، شیب کاهندگی را نیز تیزتر می‌کند!

«افسوس و اندوه برعقابان و پلنگان،» که آنان را شکاری خرد و ماهگان، به دره‌ی هلاک و به خاک می‌کشد!

در نمایشنامه‌ی «مرگ دستفروش»<sup>۲۱</sup> اثر «میلر»<sup>۲۲</sup> باردیگر شخصیت نمایشی‌ای به نام «ویلی لومان»<sup>۲۳</sup> رودرو رخ می‌نماید که وی کارمند کوشای بانکی است و باهمه‌ی سخت‌کوشی و با تمامی آمال و آرزوهای پاکش در عالم رویا درپی کامروایی خود و خانواده‌اش به تکیه بر خاسته است و گمان می‌کند با تلاش هرچه بیشتر و با کمک همپالگی‌هایش اوضاع را سازگار با شرایط خود و خانواده‌اش خواهد ساخت. ولی در عمل هرچه بیشتر آویزان فرسوده‌تر و ناتوان‌تر، گره از گره باز می‌شوند تا کاهندگی به سرانجام نهایی خود می‌رسد. در نهایت تلاش او رسیدن به این یقین است که جامعه‌ی آمریکا را پوسته پوسته بشکافد. بدین ترتیب او شخصیت فعال فرارونده‌ی کاهنده است. هر چه بیشتر می‌کاود و می‌جوید، گامی خود و اندیشه‌هایش را با زوال بیشتر همبستر می‌کند! اینان در بستر نمایشی چنین است که نمی‌کاوند تا راهی ز سنگ خارا باز بگشایند؛ اینان پویش‌گرانی هستند که کاهندگی خود و موقعیت را ایجاد می‌کنند و به «ترازادی» دامن می‌زنند.

در «مرغ دریایی»<sup>۲۴</sup> اثر «چخوف»<sup>۲۵</sup> رنگ این رنگین‌کمان به گونه‌ای دیگر رخ می‌نماید. «ترپلف»<sup>۲۶</sup> می‌خواهد همچون «تریگورین»<sup>۲۷</sup> نویسنده‌ی پراوازه شود. ولی بختک ناامیدی چنان برسینه‌ی آرزوهایش سنگینی می‌کند که او را منفعل می‌سازد و در نهایت خود را با تیر از پای در می‌آورد. در مقابل او «نینا»<sup>۲۸</sup>

ولادیمیر: شلوارت را بکش بالا.

استراگون: چی؟

ولادیمیر: شلوارت را بکش بالا.

استراگون: (متوجه می‌شود شلوارش پایین افتاده است.) درست است

(شلوارش را بالا می‌کشد)

ولادیمیر: خوب؟ برویم؟

استراگون: آره، برویم.

(از جای خود تکان نمی‌خورند.) پرده. (بکت - ۱۳۵۶-۱۱۶)<sup>۲۹</sup>

این دو شخصیت نمایشی نمونه‌وار در اثری معاصر، منفعل و کاهنده هستند.

هر مقال، جایی و احوالی دارد. دادن سر مشق، به معنای دانستن تمام مشق نیست. چه بسا از دل این گفته‌ها، چندان‌ی گفته بیرون بزند. با همه‌ی بی‌حوصلگی تسری یافته در ندادن مشق، نوشتن آن و بی‌خاصیتی تمق و اندیشه، تنها تکه نا بجا بر کرسی خردورزان، راه خرد و اندیشه کور می‌شود. در پایان، برای داشتن برگه‌ای قابل انطباق، وضعیت شخصیت‌های نمایشی در آثار معاصر در نموداری ترسیم می‌شود:

۱- شخصیت‌های پویا:

الف - فرارونده - کاهنده=دکتر استوکمان،

ویلی لومان، نینا

ب - فرارونده - کاهنده = ترپلف

۲- شخصیت‌های ایستا:

مانا - کاهنده = استراگون و ولادیمیر، اولگا،

ماشا و ایرنا

فرایند:

قرار دارد که آرزومندانه به بازیگری می‌اندیشد و هرگز مرعوب «ایرینا نیکولاینا آرکادینا»<sup>۳۰</sup> هنرپیشه‌ی استخوان خردکرده‌ی تئاتر نمی‌شود و برای رسیدن به هدف، تن به بسیاری کارها می‌دهد؛ سرآخر او با از کف دادن خویشتن، در هاله‌ای چرکتاب از کامروایی و ناکامی و همچنان با آرزوی هنرپیشه‌ای بزرگ شدن، ترپلف را وداع می‌گوید:

ترپلف: (غمگین) تو راه خودت را پیدا کرده‌ای، می‌دانی به کجا می‌روی ولی من هنوز در آشوب رویا و تخیلاتم غوطه می‌خورم. نمی‌دانم چه فایده دارد.

ایمانی ندارم و حرفه‌ای را نمی‌شناسم.

نینا: (گوش می‌دهد.) ساکت... من می‌روم. خداحافظ. وقتی هنرپیشه‌ی بزرگی شدم، بیا و مرا ببین. قبول می‌دهی؟ ولی حالا... (دست او را می‌فشرد) دیر شده، دیگر نمی‌توانم روی پایم بایستم... خیلی خسته‌ام، گرسنه‌ام... (چخوف- ۱۳۵۱-۱۲۷)<sup>۳۱</sup>

در مرغ دریایی، ترپلف شخصیت نمایشی ایستا و فرارونده‌ی کاهنده و نینا پویا و فرارونده‌ی کاهنده است. برای هرچه بیشتر نزدیک شدن به این حالات ایستایی و پویایی، لازم است ترمی در اختیار قرار داده شود تا با تمام جزئیات به آن پرداخته شود.

ولی وضعیت شخصیت‌های نمایشی در «سوگسنادنامه»<sup>۳۱</sup> «در انتظار گودو»<sup>۳۲</sup> کاملاً منفعل، مانا و فرارونده‌ی کاهنده است. زیرا «استراگون» و «ولادیمیر» دو شخصیت نمایشی‌ای هستند که از آغاز در گذرگاهی بیرون شهر زیر یک درخت در شامگاهی به یکدیگر رسیده‌اند - این خود قابل تفسیر است که آیا هرگز از هم جدا شده‌اند؟ - و می‌خواهند پس از لختی استراحت، بروند. کجا؟ مهم نیست؛ زیرا دیگران هم نمی‌دانند. اهمیت در چند دیالوگ و آپسین لحظه است:

استراگون: خوب؟ برویم؟

- 23 . Willy Loman  
 24 . die Mowe (the Seagull {Chayka}) (1896)  
 25. Anton Tschechow (Tchekov) (۱۸۶۰ - ۱۹۰۴) نویسنده روس  
 26 . Treplev  
 27. Trigorin  
 28. Nina  
 29. Irina Nikolayevna Arkadina  
 ۳۰ . چخوف، آنتون، مرغ دریایی، کامران فانی، ۱۳۵۱، اندیشه، تهران، چاپ دوم  
 ۳۱ . تعبیری است که آقای سیروس طاهباز در برگردان پای عنوان نهاده است: در انتظار خود، ساموئل بکت، سیروس طاهباز؛ ۱۳۵۰، امیرکبیر، تهران، چاپ دوم، ص ۹  
 ۳۲ . warten auf Godot (Waiting for Godot) (۱۹۵۳) نویسندهی ایرلندی تبار که به فرانسوی و انگلیسی می نوشت.  
 ۳۳ . بکت، ساموئل، نمایشنامه‌های بکت ۱، نجف دریابندری، ۱۳۵۶، جیبی، تهران منبع به زبان آلمانی:  
 Muller , Gottfried – Dramaturgie des Theater, des Horspiels und Films – Der Verlag: Konrad Triltsch Wurzburg – Berlin – 1962  
 این اثر با عنوان «دراماتورژی تئاتر و نمایش رادیویی» توسط نگارنده ترجمه شده و توسط نشر قطره به چاپ رسیده است. مطالعه‌ی این اثر برای درک بیشتر از اهمیت ایجاد دریچه‌های نوین برای شناخت شخصیت‌های نمایشی خالی از فایده نیست.  
 مولر، گوتفرد، دراماتورژی تئاتر و نمایش رادیویی، عباس شادروان، ۱۳۹۲، قطره، تهران، چاپ دوم

- 2 . der Charakter (character)  
 ۳ . Gustav Freytag (۱۸۱۶ - ۱۸۹۵) نظریه پرداز و منتقد نامدار آلمانی که «هرم فریتاگ» او در زمینه‌ی ساختارشناسی درام، شهرت فراوان دارد.  
 4 . ansteigende Linie  
 5 . fallende Linie  
 6 . der aktive Charakter  
 7 . der passive Charakter  
 ۸ . Macbeth (۱۶۰۵ - ۱۶۰۶م). اثر شکسپیر (۱۵۶۴ - ۱۶۱۶م)  
 ۹ . Antigone (حدود ۴۴۱ پ.م). اثر سوفوکلس (۴۹۶ - ۴۰۶ پ. م)  
 10 . die Handlung (action)  
 11 . die Idee  
 ۱۲ . شکسپیر، ویلیام، مجموعه آثار نمایشی، دکتر علاالدین بازارگادی؛ ۱۳۷۸، چاپ اول، سروش، تهران، جلد دوم  
 ۱۳ . سوفوکلس، افسانه‌های تباہی (آنتیگونه)، شاهرخ مسکوب؛ ۱۳۵۲، خوارزمی، تهران  
 ۱۴ . Hamlet (۱۶۰۰ - ۱۶۰۱) اثر شکسپیر  
 ۱۵ . Othello (۱۶۰۴ - ۱۶۰۵) شکسپیر  
 ۱۶ . Oedipus Rex/Konig Oedipus (حدود ۴۳۰ - ۴۲۵ پ.م). اثر سوفوکلس  
 17. Ein Volkfeind (Enemy of the people) (1883)  
 18. Henrik Ibsen (۱۸۲۸ - ۱۹۰۶م). نمایشنامه‌نویس نروژی  
 19 . Otto Stockmann  
 ۲۰ - ایسن، هنریک، دشمن مردم، ا.ج.آریان پور؛ ۱۳۵۵، اندیشه، تهران، چاپ ششم  
 21 . der Tod eines Handlungsreisender (Death of a Salesman) (۱۹۴۹)  
 ۲۲ . Arthur Miller (۲۰۰۴-۱۹۱۵ م). نمایشنامه‌نویس آمریکایی

آشنایی با الگوی ارایه شده می‌تواند دامنه‌ی شناخت از شخصیت‌های نمایشی را گسترش دهد و با بهره‌گیری از این روش و ایجاد نمودار، امکان مطالعه‌ی تطبیقی را نیز مهیا می‌سازد. آیا بزرگان تئاتر امروز، برای به روز کردن برداشت‌های خود از آثار بگذشتگان، رنج این مطالعه را نکشیده‌اند؟ آیا تمامی نوآوری آنان، به سوی نامی بی‌شناسنامه، «پست مدرنیته»، بی‌همه‌ی این سخت کوشی‌ها بوده است؟ آیا بی‌خبر بودن از شناسنامه‌ی خودی، خود به خود، شناسنامه‌ی جعلی به کار نمی‌آورد؟ داشتن شناسنامه خود به خود امتیازی نیست؛ هر که گامی در این بادی برمی‌دارد، انگار که از بطنی تولد پیدا می‌کند، دارای برگه‌ای برای شناسایی ست؛ ولی جعل نام و هویت فیزیکی و رفتاری و... که شناسنامه نمی‌شود!

مانند آنچه در مقایسه‌ی دو نمودار ارایه شده، مکتب و دکتر استوکمان و ویلی لومان و نینا در یک نوع شخصیت نمایشی گنجداند که اینک می‌توان برخی خصایل و منش‌های آنها را با یک دیگر بررسی کرد و سنجید و به فرآیندی نوین رسید. آیا به راستی هملت و استراگون و ولادیمیر در پاره‌ای منش‌ها و کنش‌ها قابل قیاس نیستند؟

چشمان غبار گرفته اگر شسته شود تا تاریخ گذشته ولی به روز را با آن چه خود می‌آفریند قیاسی کند، چنان چه منصف بیاید، خودش را از جناح شخصیت‌های پویای کاهنده‌ی فرورونده تشخیص می‌دهد!

پی نوشت:

## 1. Paradigm



## آشنایی با یک نویسنده

جرارد ریمنوند



مترجم: حسن شمس

کشف کرد که شارلوت جاسوس دون پایه‌ای برای پلیس مخفی آلمان شرقی بوده است؛ یک پلیس مخفی ترسوی آلمان شرقی که شاید به دوستان نزدیک خود نیز خیانت کرده باشد. این خود شارلوت بود که پرونده‌های پلیس مخفی آلمان شرقی را «برای یک روز» در دسترس رایت قرار داد. رایت می‌گوید: «نمی‌دانم چرا او پرونده‌ها را به من داد. شاید چون فکر می‌کرد همه را اغفال کرده و این مسئله برایش اتهام برانگیز نیست، یا شاید به دنبال نوعی بخشش بود، البته اگر به مجرمیت خود آگاهی داشت. اما پرونده بسیار شگفت‌انگیز بود.»

رایت، نگران از فاش‌سازی دور از انتظار و ناتوان از پرداختن به پروژه شارلوت، خود را به نوشتن قلم پرها سرگرم کرد که در کارگاه تئاتر نیویورک به صحنه رفت. او بر اساس این نمایشنامه، فیلمنامه‌ای اقتباس کرد که پنج سال بعد نامزد جایزه «گلدن گلوب» برای بهترین فیلمنامه شد، اما شارلوت که ثابت کرده بود ترسو نیست همچنان می‌خواست قهرمان صحنه برادری شود.

رایت معتقد است: «شارلوت عمیقاً انسانی شبیه به هر یک از ماست. او سازش‌هایی کرده که منجر به این زندگی سنت‌شکنانه شده است. او از موضع خود و همچنین از هویت به شدت استثنایی خود در هر دو رژیم بدنام و رسوایی آمیز محافظت کرده است. این دستاورد بزرگی است و ساده‌لوحی است اگر فکر کنیم او توانسته آن را با کمترین قربانی - که عظمت این موفقیت را انکار می‌کند - به دست آورد. نه. او آن اعمال چشمگیر را با هزینه‌ای به شدت دردناک به انجام رسانده است. در ابتدا نمی‌خواستیم با این مسائل روبرو شوم، اما بعد فهمیدم که هدف اصلی نوشتن این نمایشنامه قهرمان‌پرستانه بیشتر تبلیغاتی است تا هنری.

خلاقه‌ای را در پیش گرفت که راه را برای اولین اجرای رایت در برادری هموار کرد.

بیشتر مردم رایت را از فیلم «قلم پرها» که در سال ۲۰۰۴ ساخته شد، می‌شناسند؛ فیلمی درباره «مارکی دوساد» که از نمایشنامه خود که در آف برادری اجرا شد، اقتباس کرده بود. او می‌گوید: «زمانی که برای اولین بار شارلوت را ملاقات کردم یکی از تاریک‌ترین دوره‌های زندگی‌ام را می‌گذراندم؛ نویسنده‌ای متولد دالاس که برای نوشتن نمایشنامه به تگزاس در نیویورک گریخته، پس از آن یک دوره مایوس‌کننده را با کار در تلویزیون ساحل غربی گذرانده بود، سپس برای نوشتن نمایشنامه به نیویورک بازگشته و از حقوق بازنشستگی پدر و مادرش پول قرض می‌گرفت تا سر پا بماند». در همین زمان بود که شارلوت - که نام اصلی‌اش لوتار برفلد<sup>۱</sup> بود - را کشف کرد.

«می‌خواستیم نمایشنامه‌ای درباره او بنویسیم چون مثل بسیاری از مردان و زنان در این کشور فقدان یک الگو و فهمی آندوهیار و واقعی را در تاریخ خودمان حس می‌کردم. به نظرم او نگاه گذرای مسحورکننده‌ای به گذشته مکتوم عرضه می‌کرد. او به شدت نامتعارف و عجیب و غریب بود». اما داستان شارلوت پیچیده‌تر از آن از آب درآمد، بسیار پردردسر. در واقع یک نمونه توان‌فرسا از موانع نویسندگی بود که رایت با آن درگیر شد.

شارلوت پذیرفت که برای نمایشنامه‌ای که قرار بود درباره زندگی‌اش نوشته شود، حرف بزند. بین اگوست ۱۹۹۲ و ژانویه ۱۹۹۳ رایت دائماً در رفت و آمد به برلین بود تا بیش از پانصد صفحه دست‌نویس را - که از روی نوار پیاده شده بود - ضبط کند. در این دوره روشن شد که شارلوت رازی را پنهان می‌کند. پیش از آنکه اخبار به مطبوعات آلمانی برسد، رایت

داگ رایت<sup>۱</sup> نمایشنامه‌نویس آمریکایی برای نگارش نمایشنامه «من همسر خودم هستم»<sup>۲</sup> در سال ۲۰۰۴ برنده جوایز تونی و پولیتزر شد. پیش از آن او را با نمایشنامه «قلم پرها»<sup>۳</sup> که اقتباسی سینمایی هم از آن صورت گرفت، می‌شناختند. از آثار دیگر او می‌توان به «آب‌نیاتان را باز کنید»<sup>۴</sup> و «خاطرات یک گیشا»<sup>۵</sup> اشاره کرد. در اینجا گزارش «جرارد ریمنوند»<sup>۶</sup> را درباره «من همسر خودم هستم» می‌خوانید. در این گزارش ریمنوند به نحوه برخورد رایت با موضوع نمایش خود و خلق شکل اجرای تازه که بر بازسازی رابطه دوجانبه نویسنده و سوژه روی صحنه استوار است، می‌پردازد.

داگ رایت، نمایشنامه‌نویس آمریکایی، پس از فروریزی دیوار برلین و اتحاد دو آلمان از یک دوست روزنامه‌نگار که ساکن یکی از شهرهای تازه متحد بود، نامه جالبی دریافت کرد. در نامه به یک «شخصیت حقیقی» اشاره شده بود. کسی که احتمالاً استثنایی‌ترین و نامتعارف‌ترین فردی است که در طول جنگ سرد به دنیا آمده است. این موضوع اشتیاق رایت را برانگیخت و او را به حومه روستایی در برلین شرقی سابق کشاند تا با «شارلوت فن مالدورف»<sup>۷</sup> ملاقات کند؛ یک کلکسیونر اشیای عتیقه که لباس زنانه می‌پوشد و به شکل غریبی از دوره نازی‌ها و پس از آن از رژیم کمونیستی جان سالم به در برده، درحالی‌که هم هویت منحصر به فرد و هم مجموعه عتیقه‌های گرانبهایش را حفظ و حراست کرده است.

رایت تعریف می‌کند: «او ما را برای صرف شام به زیرزمین خانه‌اش برد و داستان زندگی‌اش را بازگو کرد. آن شب فهمیدم که می‌خواهم او را روی صحنه به نمایش بگذارم». پس از آن، روند

با خودم گفتم اگر واقعاً او را دوست داری باید بتوانی همه واقعیات زندگی او را تحمل کنی. به نظرم بهترین راه احترام گذاشتن به شارلوت، نشان دادن تمام و کمال او با تمام تناقض‌هایش بود. به همین دلیل بود که من از زاویه دید خودم داستان را روایت کردم تا تماشاگرانم در این سفر اکتشافی با من سهیم باشند. فکر می‌کنم در ابتدا یک قهرمان را کشف می‌کنند. سپس با کمی موشکافی می‌فهمند این طور نیست، او فقط یک انسان است مثل همه ما.»

متن «من همسر خود هستم»، اولین بار در کارگاه سان دنس تیتز شهر یوتا شکل گرفت. از رایت دعوت شد تا رونوشت مصاحبه‌های خود را با شارلوت به آنجا ببرد و سعی کند نمایشنامه‌ای از آنها دریاورد. «من هیچ دید درستی از فرمی که باید شکل می‌گرفت، نداشتم و فکر می‌کردم طمع زیادی است که تا زمان پایان نگارش نمایشنامه، با بیش از یک بازیگر صحبت کنم». بنابراین از مویسس کافمن<sup>۱</sup> برای کارگردانی و همچنین جفرسون میس<sup>۲</sup> به عنوان بازیگر دعوت کرد تا به سان دنس بیایند. کافمن پیش از آن استعداد خود را در اقتباس از یک نوشته برای نمایشنامه نشان داده بود. میس نیز یکی از افراد گروه بازیگران فیلم قلم پرها بود. رایت درباره شروع کار می‌گوید: «مویسس می‌گفت تو مقدار زیادی ماده خام داری که می‌خواهی به نمایشنامه تبدیل شان کنی، ولی آنها دست تو را بسته‌اند. پس بگذار کمی خشن و دیوانه باشیم و بگذاریم اوتوها بر اساس موضوعی که در اختیار داریم، شکل بگیرد. ما این کار را کردیم و ناگهان او مرا متوجه امکانات تئاتری با ریشه‌های کاملاً نو و جدید این موضوع کرد. فکر می‌کنم اگر جفرسون و مویسس پافشاری نمی‌کردند این نمایشنامه شکل نمی‌گرفت.»

میس به خاطر می‌آورد: «برایم دور از انتظار بود که او از من خواست در نمایشنامه‌ای که هنوز نوشته نشده بود، بازی کنم. من فرصت بازی در نقش یک مرد زن‌پوش ۶۵ ساله آلمانی را قاب زدم». در اولین روز تمرین رایت از میس خواست که از روی نوشته‌ها بخواند، و او صدای خود را ابتدا برای پرسش سؤال‌های نویسنده و سپس برای جواب‌های شارلوت عوض می‌کرد. رایت می‌گوید: «من این‌ها گذار قابل توجه شخصیت‌ها را شنیدم و فکر کردم خدای من! شارلوت باید از مردان متفاوت زیادی تقلید کند تا داستان خود را بگوید. کشف این نکته در روز اول تمرین، حس شهودی در من به وجود آورد که باید یک نمایشنامه تک پرسوناژ بنویسم. بعد از سه هفته کار سه نفره اولین پرده این نمایشنامه شکل گرفت. برای میس که پیش از این در تئاتر محلی مشغول کار بود، بازی در نقش شارلوت، یکی از بزرگ‌ترین شانس‌های پرونده کاری‌اش بود. هنگام نگارش متن فهمیدم این نمایشنامه فقط درباره شارلوت نیست. من یک سمفونی برای یک هنرمند واقعی می‌نوشتم. در یکی از تمرین‌ها از او پرسیدم به چند لحن

می‌توانید صحبت کنید؟ او گفت که می‌تواند حدوداً به دوازده لحن صحبت کند. گفتم خب یک کنفرانس مطبوعاتی بین‌المللی ترتیب می‌دهیم و تو نقش همه آدم‌ها را بازی کن. امکانات فوق‌العاده او به عنوان بازیگر همیشه یک منبع الهام قابل اعتماد است.»

میس، عضو پیشین کمپانی تئاتری سی تی «(SITI) آن بوگارت» که پیش از آن در پیس‌های تئاتری مشترکاً همکاری می‌کرد، در خلق «من همسر خود هستم» کمک شایانی کرد و در قالب حدود چهل شخصیت به علاوه نقش اصلی ظاهر شد و تمام صحنه را خود به دست گرفت که تجربه‌ای استثنایی بود. او می‌گوید: «بسیار عجیب است که در اولین تجربه در برداری کاملاً تنها باشی». البته این نکته نیز چندان معمول نبود که باید در نقش داگ رایت نمایشنامه‌نویس نیز ظاهر می‌شد. رایت در این باره می‌گوید: «به شدت از اینکه خودم را در نمایشنامه گذاشتم، دستاچاه بودم. می‌خواستم نمایشنامه به بررسی عمیق سوی دیگر کاراکنر برسد. می‌خواستم سؤال‌های بنیادینی درباره چگونگی گزارش ما از تاریخ برسم و اینکه چطور انگیزه‌های مورخان، ما را به سمتی می‌برد که چیزی را به خاطر بسپاریم و چیزی را نه. برای پرسش سؤال‌هایی به این اهمیت به مورخی نیاز داشتیم که به شکل یک کاراکنر ارائه شود. همچنین فکر می‌کردم اگر می‌خواهم آنقدر متکبر باشم که شارلوت را در نمایشنامه‌ام بگذارم و او را به یکی از شیوه‌های دراماتیک و تعیین‌کننده ارائه دهم پس باید این جرأت را نیز داشته باشم که خود را هم به نمایش بگذارم و این حضور، مرا مجبور می‌کرد صادق و نسبت به هردویمان منصف باشم. میس معتقد است: «بازی در نقش داگ رایت مشکل بود. فکر می‌کنم اینکه نقش کسی را تقلید کنی که در دنیای واقعی او را نمی‌شناسی و به اندازه کافی برایت غریبه است، آسان‌تر از تقلید دست دوم از کسی است که او را می‌شناسی. شناخت داگ رایت، به بهترین وجهی که می‌توانستیم، جهت دادن به نقش او را چالش‌برانگیز می‌کرد، اما او کاملاً با دید باز به این ایده نگاه می‌کرد و در حقیقت ابتدا به صورتی کاملاً مازوخیستی مرا تشویق می‌کرد از مسیر کاریکاتورگونه ناشیستی بگذرد تا به آن چیزی برسیم که مناسب صحنه باشد». رایت می‌خندد و اضافه می‌کند: «به جفرسون گفتم می‌توانی تمام تلفن‌های کاری مرا جواب بدهی و سر قرارهایم حضور داشته باشی.»

پرده دوم نمایشنامه که در پلی هوس لاجالا سن‌دیه‌گو شکل گرفت، تغییر جهت نویسنده در داستان شارلوت فن مالدورف را نشان می‌داد. «فکر می‌کردم در پرده اول سعی بر این بوده که او را از زبان خودش روایت کنم و پرده دوم در واقع

شروعی است برای نگاه کردن واقع‌گرایانه‌تر به او. او تریبون خودش را داشت، بعد از آن من هم تریبون خودم را به دست آوردم». میس نیز موافق است که: «تئیسر نقطه تمرکز در پرده دوم برای کمک به طبیعت نامطمئن تاریخ است. ما همیشه درباره نوشتن تاریخ به عنوان یک عمل خلاقانه صحبت می‌کردیم که حقیقتاً نیز چنین است. من هیچگاه تا به این حد از ابهام داستان‌هایی که ما به عنوان عامه مردم تعریف می‌کنیم آگاه نبودم. حدی که در آن همه ما خودمان را خلق می‌کنیم و از خلال اسطوره‌هایی که می‌سازیم از خودمان محافظت می‌کنیم. این نکته‌ای است که در سطوح شخصی و البته ملی نیز صدق می‌کند.»

رایت می‌گوید: «تا جایی که به داستان‌گویی شارلوت مربوط بود، فرافروشی همیشگی در تمام قصه‌های او بود. نوعی سبک دقیق و سنجیده. هنگام مصاحبه با او احساس می‌کردم او گرامافونی است پر از داستان. می‌گفتی درباره‌ی بدرت چیزی بگو و او یک قصه تحویل می‌داد. کمتر می‌شد از خلال حرف‌هایی که می‌گفت چیزی فهمید و بیشتر از سکوت‌های مؤثر و طفره‌روی‌های نگاهش چیزی دستگیر می‌شد. گاهی اوقات به طور ذهنی در میانه داستان تو را امتحان می‌کرد تا بداند چطور می‌توانی بخشی از زندگی او را ساختگی بخوانی؟» در هر حال شارلوت و رایت رابطه عمیقاً دوستانه‌ای با یکدیگر پیدا کردند. حتی پس از اینکه مصاحبه‌ها پایان یافت، رایت به نامه‌نگاری با شارلوت ادامه داد. اسناد و عکس‌هایی را که می‌خواست، دریافت می‌کرد. «من برای آوریل ۲۰۰۲ بلیت هواپیما داشتم که بروم و او را برای تأیید قسمت‌هایی از داستان ببینم، اما او پیش از آنکه بتوانم راهی این سفر شوم از دنیا رفت.»

پی نوشت:

1. Doug Wright
2. I Am My Own Wife
3. Quills
4. Unwrap Your Candy
5. Memories of A Geisha
6. Gerard Reymond
7. Charlotte Von Mahlsdorf
8. Lothar Berfeld
9. Moises Kaufman
10. Jefferson Mays



بین الملل

## در گستره تئاتر جهان آلمان

به بهانه حضور هملت در جشنواره تئاتر فجر /  
چی کلی نستراک / مریم منظمی اسلامی



نگاهی تاریخی به نمایشنامه‌های آلمانی در ایران  
مژگان لطفیان



درآمدی بر طراحی‌های صحنه‌های جان هارتفیلد در تئاتر  
آلمان  
مریم منظمی اسلامی



چگونگی سازماندهی، ساختار و روند تولید تئاتر در آلمان  
محمد بابایی



نگاهی مختصر به تئاتر کارگری در آلمان  
محمد بابایی



# هملت HAMLET

به بهانه حضور هملت آلمانی در جشنواره تئاتر فجر تهران - بهمن ۹۴

## حس خوشایند

مصاحبه‌گر: چی کلی نستراک<sup>۱</sup>

روی صحنه است نه بیشتر. به گمان من این همواره برای «شخصیت» لحظه‌ای بزرگ و از طرف دیگر نمادی برای دیوانه شدن است.

شبی که من اجرا را دیدم، شما ناگهان اجرا را متوقف کردید و از دو خانمی که می‌خواستند برای لحظاتی سالن را ترک کنند پرسیدید کجا می‌روند و آن قدر به کوییدن پاهایتان بر زمین ادامه دادید تا برگشتند.

این مسئله همیشه اتفاق می‌افتد و هر بار هم نحوه‌اش با دفعات پیش متفاوت است زیرا بداهه روی می‌دهد. واژه «تفریح» در زبان آلمانی با واژه «گفت‌وگو یا دیالوگ» مترادف به کار می‌رود. تئاتر به این دلیل مردم را به وجد می‌آورد که در لحظه اتفاق می‌افتد. شما به عنوان تماشاگر می‌توانید بر روند اجرای آن اثر بگذارید.

اگر فریاد بزنید و چیزی بگویید شیوه بازی بازیگران را تغییر خواهید داد. این چیزی است که بسیاری بازیگران از آن فرار می‌کنند. اما من تلاش می‌کنم تا مردم را از این واقعیت آگاه کنم: «همانطور که آنها مرا می‌بینند، من هم آنها را می‌بینم». مردم با خیال راحت در جایگاه تماشاگران می‌نشینند و فکر می‌کنند ناشناس و جزوی از یک گروه بزرگند. حالا اگر شما از روی صحنه به سمت کسی اشاره کنید و از او بپرسید «نظر شما چیست؟» یا «حالتان چطور است؟» آن وقت مردم احساس می‌کنند حضور دارند.

در برخی از نمایش‌هایتان که بالانویس انگلیسی داشتند دیدم شما در میان نمایش، اجرا را متوقف می‌کنید، نگاهی به بالا می‌اندازید و متن انگلیسی را بلند بلند می‌خوانید.

همه این بالانویس‌ها را می‌بینند و به نظرم لحظه‌ای که به عنوان بازیگر بگویید: «من هم آنها را می‌بینم»، اعترافی بسیار صادقانه کرده‌اید و حس خوشایندی به بیننده دست می‌دهد. گنجاندن این صحنه در اجرا همیشه لذت بخش

چرا لارس آیدینگر<sup>۲</sup> بازیگر ساختار شکن آلمانی علاقه به شکستن دیوار چهارم دارد.

لارس آیدینگر بازیگر آلمانی روز ۲۱ ژانویه ۱۹۷۶ در برلین آلمان به دنیا آمد. وی در فوریه ۲۰۱۶ به عنوان یکی از اعضای هیئت داوران بخش مسابقه اصلی شصت و ششمین جشنواره فیلم برلین انتخاب شد.

لارس آیدینگر جزو بازیگران بسیار مشهور و مهم تئاتر آلمان است. وی همچنین از آن دست بازیگرانی است که به ساختار شکنی در این رشته می‌پردازند. لارس در سال ۲۰۰۰ عضو گروه تئاتر «شابونه»<sup>۳</sup> برلین شد. این بازیگر ۴۰ ساله در تئاتری مثل «هدا گابلر» یا «هملت» در دستشویی خرابکاری می‌کند یا جای دیگری از نمایش در حال خوردن خاک و گل است یا مثلاً تماشاگران را سرزنش می‌کند. او به همراه گروهش نمایش هملت را از سال ۲۰۰۸ در جهان و به تازگی هم در ایران روی صحنه اجرا کرده است.

لارس در زمان چاپ این مصاحبه برای تعطیلات آخر هفته و ایفای نقشی در تارتوف<sup>۴</sup> مولیر به کارگردانی مایکل تالهایمر<sup>۵</sup> برجسته، در کانادا به سر می‌برد. نمایش مذکور برای افتتاحیه جشنواره ترنس امریک<sup>۶</sup> اجرا شد.

این مصاحبه را لارس با منتقد تئاتر چی کلی نستراک از طریق اسکایپ انجام داده است. این بازیگر هنگام انجام مصاحبه سر صحنه فیلم برداری در اشتوتگارت بوده است.

چند سال پیش تعدادی از نمایش‌های شما و تولید گروه شابونه را در برلین دیدم. مخصوصاً تئاتر هملتتان بسیار به نظرم جذاب آمد. نخستین بار بود که نه تنها هملت را دیوانه می‌دیدم بلکه بازیگر نقشش هم به نظرم مچنون می‌آمد.

مقداری از این شکل اجرا ایده کلی تولید بود یا بهتر بگوییم به ایده تبدیل شد. شکسپیر با این موتیف بسیار بازی می‌کند که شخصیت نمایشش یکمرتبه فکر می‌کند که تنها «بازیگری»



مترجم: مریم منظمی اسلامی

تئاتر

نشریه تخصصی تئاتر دوره جدید  
شماره ۳۰۰ | سال هجدهم | اردیبهشت ۹۵

۷۸



بوده است.

بیشتر آثاری که از شما دیده‌ام را کارگردان هنری شایسته یعنی توماس اوسترمایر ساخته است. کار کردن با مایکل تاله‌ایمر در تارتوف چگونه بود؟

تجربه بسیار متفاوتی داشتیم. به نظرم بداهه پردازی در این اثر تقریباً غیرممکن می‌نمود. فرم کار از پیش تعیین شده بود. اما این حرفم اصلاً معنای منفی ندارد. کار، سبک مدارانه‌تر و رسمی‌تر بود. فضای چندان‌ی برای شکستن قالب در آن وجود نداشت.

آیا این فرم باعث می‌شود احساس کنید محدود شده‌اید؟

از آن لذت می‌برم، زیرا بسیار متفاوت‌تر از آن شیوه‌ای است که قبلاً کار کرده‌ام. اما چنانچه این فرم همیشگی تئاترم می‌بود به گمانم ناامید می‌شدم. من به تجربه در جنبه دیگر هم نیاز مبرم دارم.

کلی: شنیده‌ام که مردم «اوسترمایر» و «تاله‌ایمر» را دو کارگردان در دو قطب کاملاً مخالف توصیف می‌کنند.

لارس: به نظرم مایکل تاله‌ایمر روی صحنه به رئال اعتقاد ندارد، اما توماس بر روی موقعیت‌های رئال تأکید بسیار دارد. او همواره به دنبال لحن صحیح است. مادام که کار به نظرش درست یا رئال نیاید حس خوشایندی نخواهد داشت. در مورد مایکل باید گفت که شاید افکارش بیشتر شبیه موسیقیدان‌هاست و ریتمیک می‌اندیشد. او نوازنده درام یا همان طبل است و به گمانم دنبال ضرباهنگ و احساس در کار است.

آیا از اینکه تاله‌ایمر برای کارگردانی تارتوف به شایسته پیوست حیرت زده شدید؟

بله، چون او و توماس در ابتدا با هم سر جنگ داشتند. مایکل با اثری در گروه تئاتر آلمانی برلین به نام **امیلیا کالوتی**<sup>۸</sup> موفقیت چشمگیری به دست آورده بود. این اثر در سال ۲۰۰۸ به جشنواره استراتفورد راه یافت. خب همه ما در ابتدا به آنها حسادت کردیم. هرکس رفت و نمایش را دید نظری منفی درباره‌اش داشت. اما وقتی من به خانه برگشتم، تصاویری که او خلق کرده بود و نحوه اجرای بازیگران در ذهنم حک شدند. تاله‌ایمر قدرت این را دارد که تصاویری بیافریند که فراموششان نکنید.

شما در جشنواره ترنس امریک دی جی هم هستید. آیا این کار را به سبک تارتوف انجام می‌دهید؟

من با شکل و شمایل خودم دی جی گری می‌کنم. دی جی چندان قابل‌ی هم نیستم. ترجیح می‌دهم بیشتر تفریح کنم. نمایش تارتوف در آلمان با بالانویس انگلیسی و فرانسوی به روی صحنه رفته است.

هملت

نویسنده: ویلیام شکسپیر

کارگردان: توماس اوستر مایر

تولید مشترک جشنواره‌های آتن و آوینیون فرانسه

طراح صحنه: یان پاپلوم<sup>۹</sup>

طراح لباس: نینا وتزل<sup>۱۰</sup>

موسیقی: نیلز اوستندورف<sup>۱۱</sup>

دراماتورژ: ماریوس فان ماینبرگ<sup>۱۲</sup>

طراح نور: اریش اشنايدر<sup>۱۳</sup>

طراحی صحنه‌های مبارزه: رنه لی<sup>۱۴</sup>

هملت: لارس آیدینگر

گرترو؛ افیلیا: جنی کونینگ<sup>۱۵</sup>

پولونیوس: روبرت بیر<sup>۱۶</sup>

هوراشیو: سباستین شوارتز<sup>۱۷</sup>

مدت اجرا: ۱۶۵ دقیقه بدون میان پرده

لائرتس: فرانز هارتویگ<sup>۱۸</sup>

تورنگاری هملت

آتن جولای ۲۰۰۸، آوینیون جولای ۲۰۰۸، زاگرب سپتامبر ۲۰۰۸، بارسلونا دسامبر ۲۰۰۸، پاریس ژانویه/ فوریه ۲۰۰۹، ساریوو فوریه ۲۰۰۹، آمستردام دسامبر ۲۰۰۹، سیدنی ژانویه ۲۰۱۰، چین تاییه مارس ۲۰۱۰، بخارست آوریل ۲۰۱۰، مسکو سپتامبر ۲۰۱۰، سئول اکتبر ۲۰۱۰، ریمز (فرانسه) دسامبر ۲۰۱۰، رنس (فرانسه) آوریل ۲۰۱۱، بوینس آیرس سپتامبر ۲۰۱۱، سانتیاگو شیلی اکتبر ۲۰۱۱، لندن دسامبر ۲۰۱۱، کلرمونت فوریه ۲۰۱۲، کرایوا (رومانی) می ۲۰۱۲، استانبول می ۲۰۱۲، هسینگر آگوست ۲۰۱۲، لوزان اکتبر ۲۰۱۳، دوبلین سپتامبر ۲۰۱۴، تیانجین ژوئن ۲۰۱۵، تهران ژانویه ۲۰۱۶.

منبع: نشریه کانادایی گلوب آند میل<sup>۱۹</sup>

www.schaubuehne.de

پی نوشت:

1. J. Kelly Nestruck
2. Lars Eidinger
3. the fourth wall: دیوار چهارم اصطلاحی در تئاتر و به معنی وجود دیواری خیالی میان بازیگران و تماشاگران است. این دیوار با سه دیوار پشت سر و کناره‌های صحنه «چهاردیواری» تشکیل می‌دهد.
4. Schaubühne
5. Tartuffe
6. Michael Thalheimer
7. TransAmériques
8. Emilia Gallotti
9. Jan Pappelbaum
10. Nina Wetzel
11. Nils Ostendorf
12. Marius von Mayenburg
13. Erich Schneider
14. René Lay
15. Jenny König
16. Robert Beyer
17. Sebastian Schwarz
18. Franz Hartwig
19. www.theglobeandmail.com

# نگاهی تاریخی به نمایشنامه‌های آلمانی در ایران

مژگان لطفیان



تئاتری او به نام «تئاتر ایک» (روایتی یا حماسی) منتشر شد. یادآوری این نکته لازم است که بیشتر مترجمان آثار برشت را از زبان‌های دیگر به فارسی برگرداندند؛ دکتر مصطفی رحیمی نمایشنامه‌های «تنه دلاور و فرزندان او» و «آن که گفت آری و آن که گفت نه» را از فرانسوی ترجمه کرد، عبدالرحیم احمدی «زندگی گالیله» را از انگلیسی به فارسی برگرداند و محمود اعتمادزاده (به آذین) نیز «استنا و قاعده» را از فرانسوی به فارسی درآورد.

## تأثیر تحصیل کردگان

رویداد دیگری که در دهه ۱۳۴۰ برای تئاتر ایران اهمیت داشت، ورود افرادی بود که با ادبیات نمایشی آلمانی تماس دست اول داشتند و با فنون صحنه‌ای تئاتر آلمانی آشنا بودند.

## یرج زهری

در این سال‌ها ایرج زهری، اسماعیل سنگله، رضا کرم رضایی و عباس غفوریان که در آلمان یا اتریش تحصیل کرده بودند، آموخته‌های خود را به جامعه تئاتری ایران عرضه کردند. ایرج زهری در معرفی تئاتر آلمان، از گئورگ بوشنر، نمایشنامه‌نویس انقلابی اوایل قرن نوزدهم آلمان تا پتر هاندکه، نمایشنامه‌نویس نوآور اتریشی نقشی بارز ایفا کرد.

زهری «وویتسک» و «مرگ دانتون» دو اثر مهم بوشنر را ترجمه کرد و در «انستیتو گوته تهران» به روی صحنه برد. او همچنین چند نمایشنامه کوتاه از کورت گوتمر را به فارسی برگرداند که به کارگردانی رکن‌الدین خسروی برای تلویزیون اجرا شدند.

اسماعیل سنگله که با «رادیو و تلویزیون ملی ایران» همکاری داشت، به اجرای رشته‌ای از آثار نمایشی نویسندگان آلمانی دست زد. رضا کرم رضایی، بازیگر تئاتر و سینما پس از تحصیل در رشته تئاتر در مونیخ به ایران برگشت. او به ترجمه تعدادی نمایش دست زد و برخی از آن‌ها را برای «تلویزیون ملی ایران» کارگردانی کرد.

رضا کرم رضایی چند نمایشنامه از برشت را به فارسی برگرداند، از جمله «ارباب پوتیلا و نوکرش ماتی»، «تورانخت»، «قیمت آهن چنده؟» و... او همچنین نمایشنامه «بیدرمان و آتش‌افروزان» اثر مهم ماکس فریش را ترجمه و منتشر کرد. او چند سال بعد فرانتس کسافر کروتس را با چند نمایشنامه به تئاترهای ایران معرفی کرد: «کار خانگی»، «کلبه والدین» و «شخص سوم». برخی از این نمایشنامه‌ها به روی صحنه رفت.

## نقش حمید سمندریان

حمید سمندریان که در اوایل دهه ۱۳۴۰ خورشیدی پس از تحصیلات تئاتر در هامبورگ به ایران برگشت، با تلاشی خستگی‌ناپذیر به معرفی تئاتر آلمانی

تا آستانه انقلاب ۱۳۵۷، برتولت برشت برترین چهره تئاتر آلمان در ایران بود. امروزه با گسترش مبادلات فرهنگی میان ایران و آلمان، تئاتردوستان ایرانی تصویری به مراتب متنوع‌تر از تئاتر آلمان به دست آورده‌اند.

در دوران مشروطه، روشنفکران فرهیخته ایران با فرهنگ و ادب آلمان آشنا شدند و به سنت تئاتری نیرومند آن به دیده تحسین نگاه کردند. درام‌های آلمانی از اولین آثار نمایشی بودند که به زبان فارسی ترجمه شدند.

فریدریش شیلر، نخستین شاعر و درام‌نویس آلمانی بود که اثری از او به فارسی برگشت. میرزا یوسف خان اعتصام‌الملک (۱۳۱۶-۱۲۵۳ خورشیدی) نمایشنامه «خدعه‌ی عشق» اثر شیلر را از زبان فرانسوی به فارسی برگرداند و در سال ۱۲۸۶ خورشیدی در «مطبعه‌ی فاروس» (تهران) به چاپ رساند. این نمایشنامه یکی از نخستین آثار ادبی غرب بود که به زبان فارسی در آمد.

در دهه‌های بعد و با رواج نهضت ترجمه، محمدعلی جمالزاده، بزرگ علوی و عبدالحسین میکده، بیشتر آثار پراهمیت شیلر را به فارسی برگرداندند.

از تراژدی «فاوست» و سایر درام‌های معروف یوهان ولفگانگ گوته نیز ترجمه‌هایی به فارسی منتشر شد، اما اجرای قابل‌اعتنایی از این آثار صورت نگرفت. برای اجرای برخی از آثار کلاسیک آلمان، مانند «دون کارلوس» نوشته شیلر و «فاوست» اثر گوته، تلاش‌هایی صورت گرفت، اما آثاری هم‌ارج آنها پدید نیامد.

تأثیر ادبیات نمایشی و فنون صحنه‌ای کشورهای آلمانی‌زبان در ایران بیشتر به دهه ۱۳۴۰ برمی‌گردد. در این دهه بود که برخی از آثار نمایشی آلمانی به زبان فارسی منتشر شد.

## برتولت برشت

در سال ۱۳۴۱ نخستین اثر برتولت برشت به زبان فارسی منتشر شد: «در انبوه شهرها» با ترجمه‌ای نه چندان رسا از عبدالرحمن صدریه. باید گفت که برشت تا سالیان دراز، یگانه نماینده‌ی واقعی تئاتر آلمان در ایران بود. تا پایان دهه ۱۳۴۰ نه تنها بسیاری از نمایشنامه‌های برشت به فارسی در آمد، بلکه مقالات و نوشته‌هایی نیز درباره شعر و تکنیک‌های



در ایران همت گماشت. او با فنون صحنه‌ای تئاتر آلمان به خوبی آشنا بود و کوشید در کسوت مربی و استاد تئاتر، آزمون‌ها و آموزه‌های خود را به شاگردان بیشمار خود در آموزشگاه‌های هنری ایران منتقل کند. سمندریان در سال ۱۳۴۶ با ارائه اجرایی نو و به یادماندنی از «آندورا» نوشته ماکس فریش، تماشاگران ایرانی را با آخرین دستاوردهای هنر تئاتر آشنا کرد. در این اجرا سعید پورصمیمی در نقش اصلی (آندری) بازی دلنشینی عرضه کرد.

سمندریان به ویژه به آثار فریدریش دورنمات، درام‌نویس سوئیسی علاقه‌مند بود و بیشتر آثار او را به فارسی برگرداند و برخی از آن‌ها را روی صحنه تئاتر یا در تلویزیون اجرا کرد، مانند «هرکول و طوبله اوجیاس» و «ازدواج آقای می‌سی می‌سی».

وی در سال ۱۳۵۱ با کارگردانی دو اثر از دورنمات در «تالار مولوی» (سالن نمایش وابسته به دانشگاه تهران)، هنردوستان را با شگردها و فنون مدرن تئاتری آشنا کرد. در نمایش «ملاقات بانوی سالخورده» هنرنمایی جمیله شیخی در اجرای نقش اصلی برجسته بود. سمندریان دو سال بعد در «تالار مولوی» نمایش «بازی استریندبرگ» را کارگردانی کرد که در آن محمدعلی کشاورز بازی استادانه‌ای ارائه داد.

#### تئاتر مدرن

در دهه ۱۳۵۰ تئاتردوستان ایرانی رفته رفته با نمایندگان تئاتر آوانگارد آلمان آشنا شدند. در سال ۱۳۵۱ آربی اوانسیان، کارگردان نوجوی ایرانی، سه نمایش از پتر هاندکه، نمایشنامه‌نویس نوآور اتریشی را در «کارگاه نمایش» به روی صحنه برد: «دشنام به تماشاگران»، «یک قطعه برای گفتن» و «معلم من پای من». این نمایشنامه‌ها را عباس نعلبندیان از زبان انگلیسی ترجمه کرده بود.

#### پتر وایس

از پتر وایس، نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۹۸۲-۱۹۱۶) اجرایی دیدنی از «بازجویی» به کارگردانی پرویز صیاد در تئاتر شهر به روی صحنه رفت. با این نمایش که توسط شریف لنگرانی ترجمه شده بود، تئاتردوستان با نمونه خوبی از «تئاتر مستند سیاسی» آشنا شدند.

در سال ۱۳۵۴ رجب محمدین در تالار مولوی با امکانات دانشجویی اجرای جالبی از نمایشنامه رادیویی «برج» نوشته پتر وایس ارائه کرد. محمدین سال بعد نمایش «سانتاکروز» اثر ماکس فریش را با همان شرایط اجرا کرد.

در خرداد ۱۳۵۵ نمایشنامه «بیرون جلوی در» نوشته ولفگانگ بورشرت (۱۹۴۷-۱۹۲۱) به همت دانشجوین رشته هنرهای نمایشی «دانشکده هنرهای زیبا» در تالار مولوی به روی صحنه رفت. این اثر را چند سالی پیش‌تر هوشنگ بهشتی، احتمالاً برای کار در رادیو ترجمه کرده بود. محمد کوثر، از مدرسان تئاتر در دانشکده هنرهای زیبا، نمایشنامه «زن نیک سچوان» را با امکاناتی درخور و با بازی سوسن فرخ‌نیا در تالار مولوی به روی صحنه برد.

در سال ۱۳۵۶ داریوش فرهنگ در «تئاتر شهر» تهران اجرایی شایسته از نمایشنامه «دیوار چین» اثر ماکس فریش ارائه داد. به ویژه نقش آفرینی مهدی هاشمی در این نمایش خاطره‌انگیز بود. فرهنگ، سال بعد در همان تئاتر نمایشنامه «دایره گچی قفقازی» اثر برتولت برشت را به روی صحنه برد.

#### تب برشت در ایران

از اوایل دهه ۱۳۵۰ با وارد شدن جامعه به فضایی ناآرام و ملتعب، آثار گوناگون برتولت برشت، با شعار تحول‌خواهی و پیام مبارزه انقلابی محبوبیت یافت. به ویژه تک‌پرده‌های «ترس و نکبت رایش سوم»

از انقلاب ۱۳۵۷ تئاتر تا نزدیک دو دهه کم رونق بود. سالن‌های نمایش کمابیش به تکرار اجراهای پیشین بسنده کردند. سانسور گام‌های تازه و تجارب نوجوانه را طرد می‌کرد.

در اواخر دهه ۱۳۷۰ زندگی فرهنگی جامعه متحول شد و رنگ شاداب‌تری به خود گرفت و تئاتر نیز از این دگرگونی سهمی برد. برخی از چهره‌های تازه‌ی تئاتر مدرن آلمانی برای نخستین بار به هنردوستان ایرانی معرفی شدند. در این راستا می‌توان از هاینر مولر، توماس برنهارد و پتر تورینی نام برد.

از برخی نمایشنامه‌های مدرن هاینر مولر مانند مأموریت و «ماشین هملت» چندین ترجمه منتشر شد و اجراهای گوناگونی به روی صحنه رفت. از پتر تورینی، نمایشنامه‌نویس اتریشی دو نمایشنامه به روی صحنه رفت: نمایشنامه «آخر خط» به کارگردانی سهراب سلیمی در سال ۱۳۸۲ در تئاتر چهارسو به اجرا در آمد. نمایشنامه «بچه کشی» در سال ۱۳۸۸ در «تالار مولوی» به روی صحنه رفت. هر دو نمایشنامه را علی امینی نجفی ترجمه کرده است.

علیرضا کوشک جلالی کارگردان مقیم آلمان، در سال‌های اخیر چند اثر از کارل فالنتین، الیاس کانتی، اینگه‌بورگ باخمان را در ایران برای اجراهای تئاتری یا تلویزیونی کارگردانی کرده است.

در چهارچوب «جشنواره تئاتر فجر» مبادلات تئاتری میان ایران و آلمان قوت گرفته است. در همین رابطه برخی از چهره‌های سرشناس تئاتر آلمان مانند پتر اشتاین و روبرتو چولی با آثار نمایشی خود به ایران سفر کردند و با تئاتری‌های ایران به گفت‌وگو نشستند.



# درآمدی بر طراحی‌های صحنه جان هارتفیلد<sup>۱</sup> در تئاتر آلمان

مریم منظمی اسلامی



این موضوع بر بازده و ارائه کارهایش اثر منفی نهاد و بدین ترتیب کار هارتفیلد در صنعت مونتاژ عملاً تعطیل گردید. در عوض او به

سر و شکل جدیدی از احساس و عاطفه در کارش برای تئاتر دست یافت. از آن به بعد هارتفیلد در تولیدات تئاتر آلمانی و کامرسپیل مشارکت کرد. او همچنین با آنسامیل برلین هم همکاری داشت.

حس و درک هارتفیلد از تئاتر هرگز باعث نمی‌شد که وی این نکته را فراموش کند که انسان مرکز هر اتفاقی است که در کشور روی می‌دهد. اصل «شورانگیزی» و «اجبار» در دکورهای هارتفیلد راه به جایی نمی‌برد.

«پیام» همواره از اهمیت بیشتری نسبت به «تأثیر» در آثار وی برخوردار بوده است. محتوا و جوهر نمایش همواره برای وی هسته مرکزی باقی ماند. ترجمه این دو عنصر یا به بیان عامیانه، طراحی صحنه و آشکار و ملموس نمودنش، از اولویت‌های کاری او بود. هارتفیلد برای رسیدن به این هدف امکانات و اسباب تئاتر و همچنین شاهکارهای فناوری صحنه را تمام قد به خدمت می‌گرفت.

طراحی صحنه هارتفیلد در عین سادگی از فراوانی نیز بی بهره نبود و آن جا که سادگی از اعتبار اثر می‌کاست او به فراوانی و گوناگونی روی می‌آورد.

آن جا که جنبه واقع‌گرایی اثر نمایشی بر موجودیت هنری آن می‌چربید، هارتفیلد به سراغ سبک‌ها و ساخته‌های صنعتی می‌رفت. دکورهای هارتفیلد همواره هم‌گواه مشاهدات تیزبینانه اوست و هم حکایت از وسعت قوه خیال وی دارد. تخیلی که هرگز فریبش نداد و باعث نشد تا کاری سطحی ارائه دهد و در تصویرپردازی و نمایشگری صرف غرق شود. در آثار هارتفیلد همواره با چشم پوشی از جزئیات شخصیت‌پردازی

جان هارتفیلد در نوزدهم ژوئن ۱۸۹۱ در برلین به دنیا آمد و در ۲۶ آوریل ۱۹۶۸ بدرود حیات گفت. گفته می‌شود وی نخستین هنرمندی بود که از هنر به عنوان سلاحی ضد نازی و همچنین ضد فاشیست بهره برد.

پدر و مادر جان فعال سیاسی بودند و شاید به همین دلیل او را که با نام هلموت آسدا می‌زدند همراه برادرش ویلند و دو خواهرش لوت و هرتا آدر جنگل رها کردند. چهار فرزند مدتی همراه عمویی در شهر کوچک ایگن<sup>۲</sup> زندگی کردند.

وی در ۱۹۰۸ در مدرسه هنر و صنایع‌دستی سلطنتی باوارین<sup>۳</sup> مونیخ به تحصیل پرداخت. آلبرت ویسگربر<sup>۴</sup> و لودویگ هولویت<sup>۵</sup> از تأثیرگذاران متقدم در این مدرسه بودند.

او در پشت نویسی عکسی که در ۱۹۱۲ گرفته، نامش را «هلموت» نوشته اما زمانی که در برلین زندگی می‌کرد نام خودش را به انگلیسی ترجمه کرد و از «هلموت هرزفلد» به «جان هارتفیلد» تغییر نام داد. هلموت همراه برادرش و جرج گراس<sup>۶</sup> در سال ۱۹۱۷ انتشارات ملیک - وولاگ<sup>۷</sup> را تأسیس کردند. در سال ۱۹۲۰ جان هارتفیلد و جرج گراس تجربه جدیدی از تلفیق عکس‌ها با هم به دست آوردند که بعدها نامش را «فوتومونتاژ»<sup>۸</sup> گذاشتند.

حرفه جان هارتفیلد به عنوان طراح صحنه، لباس، پوستر و آگهی تبلیغاتی در تئاتر آلمانی، دورانی نزدیک به نیم قرن را دربرمی‌گیرد. کار وی به عنوان طراحی جوان به طور اتفاقی الهام‌بخش همکار و دوست گرمابه و گلستانش یعنی برتولت برشت در پدید آوردن تکنیک و شیوه‌ای نو و هیجان‌انگیز در تئاتر شد.

پس از بازگرداندن اجباری هارتفیلد به قلمرو حکومت آلمان شرقی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ وی دچار فقدان خروجی برای کارهای مونتاژی سیاسی و همچنین فقدان هدف در مورد انتقاد به حزب نازی شد و

در فرآیند صحنه‌پردازی، حس کلیت اثر برجسته می‌شد. هارتفیلد صرفنظر از میزان به‌کارگیری نقاشی پرده پشت صحنه، دکور، تجهیزات و اثاثیه صحنه، همیشه می‌کوشید بدون پرت کردن حواس تماشاگر از حرکت و عملی که روی صحنه در جریان است، محیط پیرامون آن حرکت و عمل را نیز برای او ملموس کند.

وی با پیوند دادن فضا و بازیگران و گروه‌ها و سطوح به یکدیگر، طراحی صحنه را به‌صورت جزئی از حرکت در می‌آورد. هارتفیلد به عنوان طراح صحنه همیشه یار نویسنده، کارگردان و بازیگر بود.

وقتی به آثار جان هارتفیلد و زندگی حرفه‌ای او توجه می‌شود، تصور این نکته که وی چه تعداد هنرمند، گرافیست، صاحب صنعت چاپ، مؤسسه تبلیغاتی، کارگردان، نویسنده و غیره را در قرن حاضر تحت تأثیر قرار داده و چه تعداد از هنرمندان حوزه‌های نام برده و نبرده از کارهای او برای خلق آثار خود الهام می‌گیرند کار دشواری است.

منبع:

[www.johnheartfield.com](http://www.johnheartfield.com)

پی نوشت:

1. John Heartfield
2. Helmut Herzfeld
3. Lotte and Hertha
4. Aigen
5. Royal Bavarian Arts and Crafts School
6. Albert Weisgerber
7. Ludwig Hohlwein
8. George Grosz
9. Malik-Verlag
10. photomontage.

# چگونگی سازماندهی، ساختار و روند تولید

## تئاتر در آلمان

نویسندگان: هانس پتر دل / گونتر ارکن

مترجم: محمد بابایی



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

کمتر کسی به فکرش می‌رسد که برای این واقعه‌ی گذرا ماه‌ها تدارکات و برنامه‌ریزی شده و علاوه بر بازیگران صحنه، نزدیک به چهارصد نفر دیگر در پشت صحنه، با توجه به بزرگی و اهمیت تئاتر، در تلاش بوده‌اند تا یک چنین شب‌تئاتری را برای تماشاگران ممکن کنند.

### سیستم تئاتر آلمان

بیشتر تئاترهای آلمان، مالکیت عمومی دارند. شهر، استان و انجمن‌ها مجریان قانونی این تئاترها هستند. تئاتر خصوصی در آلمان خیلی نادر است.

سیستم تئاتر آلمان دارای پایه‌های ساختارمندی است که تقریباً برای صد تئاتر، از کونسرت تا شلسویگ یکسان است و آن عبارت است از: برنامه‌ریزی نیروی انسانی (مسئول تئاتر، امور اداری، سولست، ارکستر، بالت، صحنه‌پرداز، تکسین‌ها؛ اجراهای متفاوت جدید و دوره‌ای، کمک‌های مالی توسط صندوق عمومی و تئاترها و همچنین تماشاگران (آبونمان، انجمن‌های تئاتری و تئاتر مردم).

بیشتر تئاترها مدل ترکیبی ارابه‌ی برنامه‌ها: موزیک - تئاتر (اپرا، اپرت، بالت) و تئاتر کلامی (بازیگری) را در پیش می‌گیرند. در برخی شهرهای بزرگ، سازمان تئاترها بر اساس نوع کار تفکیک شده‌اند. مثلاً در برلین، هامبورگ، دوسلدرف، کلن، مونیخ و فرانکفورت اپراها و تئاترها کاملاً جدا از یکدیگر به کار خویش مشغولند. اندک شماری از شهرهای متوسط (برای مثال هاگن و گتینگن) تنها دارای تئاتر موزیکال و یا تئاتر کلامی هستند.

این سیستم تئاتری بر چه اساس مالی استوار است؟ تئاتر 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 تأمین می‌شود. البته نخستین گام توسط تماشاگر تئاتر با خرید بلیط برداشته می‌شود.

آزادی هنری برای تئاترورزان از یک سو و بلیط ارزان با سوبسید دولتی از سوی دیگر دو

ستون اصلی سیاست‌گذاری تئاتر آلمان است. این شیوه‌ی دولتی تئاتر که می‌توان آن را تا قرن ۱۹، حتی تا قرن ۱۸ دنبال کرد، موجب حسرت کشورهای صاحب تئاتری چون انگلستان، فرانسه و آمریکا شده است، چرا که در این کشورها تقریباً فقط تئاتر خصوصی انتفاعی وجود دارد و تنها تعداد کمی تئاتر هستند که از کمک‌های دولتی برخوردار می‌گردند.

بودجه‌ی دولتی هرسال توسط مجلس شهر یا مجلس استان تصویب می‌شود. از همین روی بایستی در تئاتر آلمان نه تنها امور هنری بلکه امور اقتصادی تئاتر برنامه‌ریزی و بررسی شود. اکنون در این ارتباط می‌توانیم به برخی آمار توجه کنیم. «اتحادیه صحنه‌ی آلمان» که متشکل از علاقه‌مندان، تئاترورزان، مسئولین و مدیران تئاتر است، سالانه آماره‌ی ارابه‌ی می‌دهد که ما در اینجا برای نمونه فصل‌های تئاتری سال‌های ۱۹۸۴/۱۹۸۳ را بررسی می‌کنیم:

در سال‌های یاد شده، ۱۰۰۰ نمایش توسط ۸۴ تئاتر عضو اتحادیه‌ی صحنه به نمایش درآمده‌اند. علاوه بر این باید ۱۶۰۰ اجرای بعدی هر نمایش را به این تعداد افزود. این آمار نمایش‌های کودکان - نوجوانان، اجراهای موزیکال (که توسط گروه‌های تئاتر کلامی برای سالن تئاتر شهر خود آماده شده‌اند یا به عنوان مهمان به صحنه‌ی شهرهای دیگر رفته‌اند) و ۳۰۰۰ نمایش سالانه‌ی گروه‌های «دوره‌گرد استانی» را در بر نمی‌گیرد. بنابراین می‌توان مجموعه‌ی رقم اجراهای نمایش‌های تئاتر کلامی را نزدیک به ۲۰۰۰ دانست.

نمایش‌نزد ملت‌های باهوش و متمدن از ارزش بالایی برخوردار بوده است. نمایش به درستی همچون آموزشگاهی است که در آن انسان‌ها از حماقت، افراط و فساد به راه فرزندی رهنمون می‌شوند. یونان و روم دو ملت باهوش و متمدنی بودند که هنر تئاتر را همواره می‌ستودند...

### فریدریکا کارولینا نوی برین

در سال‌های یاد شده، نزدیک به پنج میلیون و هشتصد هزار تماشاگر این نمایش‌ها را در سالن‌های تئاتر دیده‌اند. این آمار نشان‌دهنده‌ی اشغال ۷۱ درصد ظرفیت سالن‌ها توسط تماشاگران است. هزینه و سوبسید تئاتر کلامی به علت پیچیدگی و چندگانگی عرصه‌ی کار نمی‌تواند دقیقاً برای هر بخش مشخص گردد. اما مجموع مخارج جاری برای همه‌ی سالن‌های عمومی تئاتر برای سال ۸۴-۱۹۸۳ رقم گرد کرده‌ی یک میلیارد و هشتصد میلیون مارک بوده است که از آن یک و نیم میلیارد برای نیروی انسانی و ۳۰۰ میلیون مارک برای

وسایل تئاتر صرف شده است. درآمد سال‌ها ۳۰۰ میلیون مارک بوده و کسری درآمد، یعنی یک و نیم میلیارد مارک، از سوی دولت به شکل سوبسید جبران شده است.

### ساختار اداری و مدیریت

در تمامی تئاترهای آلمان همواره ساختار همانندی را می‌بینید. این ساختار به‌سان دوران «تئاتر محوطه‌ای» هنوز هم هرگز گم‌شده است و به سه بخش بزرگ وظایف تقسیم می‌شود: هنری، فنی و اداری.

در راس تئاتر، مدیر آن قرار دارد که از سوی مسئول حقوقی (شهر یا استان) تئاتر برای مدت حداقل سه تا پنج سال به این مقام منصوب می‌شود. وی مسئولیت هنری، سازماندهی و بیشتر نتایج اقتصادی تئاتر را به عهده دارد. وی پاسخگوی برنامه‌های نمایشی تئاتر است و بایستی بخش اختصاص بودجه و مسئولین حقوقی را مطلع سازد. او همچنین گزینش و تأمین نیروی بخش هنری تئاتر (کارگردان، بازیگر) را نیز به عهده دارد. به طور معمول مدیر تئاترهای امروز هیچ تصمیم استخدامی یا مالی را بدون مشورت و بحث با مسئولین مربوطه‌ی آن بخش (کارگردان، طراح صحنه، دراماتورگ، مسئول اداری) انجام نمی‌دهد. تصمیم نهایی و حقوقی در بیشتر موارد به عهده‌ی مدیر تئاتر است. مدیران تئاترها بیشتر از کارگردان‌ها یا فارغ‌التحصیلان رشته‌ی «ادبیات و علوم تئاتری» Theaterwissenschaft و در اندک مواردی از بازیگران تئاتری انتخاب می‌شوند. تئاتر جزیره‌ی دیگری است برای کشف.

آقدردر این کار عرصه‌های فراوان، امکانات و گونه‌های نمایشی متنوع وجود دارد که آدمی نمی‌تواند در طول زندگی خویش در همه‌ی آنها کارآمد شود.

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

منبع: پتردل، هانس - ارکن، گونتر، تا صحنه، ۱۹۹۸ نگاه‌های مختصر به تئاتر



## تئاتر کارگری در آلمان

ترجمه: محمد بابایی

روزانه انجام می‌شد. اما بعدها به وسیله‌ای تهییجی - تبلیغی تبدیل شد و وارد جنبش کارگری گردید. به همین خاطر تئاتر کارگری عملاً عهده‌دار کار حزبی گشت که در آن سوسیالیسم و اهداف اجتماعی و سیاسی «کانون عمومی کارگران آلمان» را همراه با اندیشه‌های فردیناند لاسالس تبلیغ می‌کرد. گاهی هم همچون کتاب و جراید وسیله‌ای برای اطلاع‌رسانی می‌شد. این نمایش‌ها در قالب تک پرده‌هایی تنظیم می‌شدند که در آن پرسشی طرح و پاسخی نمایشی بدان داده می‌شد یا مفهومی تجریدی در بیانی ساده و قابل لمس به تصویر نمایشی کشیده می‌شد. موضوعات آموزشی این نمایش‌ها بیشتر ترزا و اهداف مهم سوسیالیسم بود و به ناچار در انتخاب و پرداخت نمایش بیشتر به سوی «ادبیات نمایشی جانبدارانه» گرایش داشت و به همین خاطر اهمیت مقله‌ی هنری و زیبایی‌شناسانه‌ی این نوع انتخاب‌ها در درجه دوم قرار می‌گرفت. همانطور که در نمایشنامه‌های «شیطونک» و «مرغابی» از «جین باپتیسته شوایستسر» می‌بینیم، تماشاگر در شکلی ساده با مفاهیمی چون تئوری ارزش اضافه کارل مارکس و ضرورت استقلال زنان، آشنا و مانوس می‌شد. هنگامی که مجلس آلمان در اکتبر سال ۱۸۷۸ موفق به تصویب «قوانین سوسیالیستی» گشت، بسیاری از جنبش‌های کارگری و سوسیالیستی ممنوع شدند. به همین خاطر از سر ناچاری همه‌ی فعالیت‌های کارگری از هم پاشید و تئاتر کارگری هم از کار عملی باز ماند چرا که نهادهای اساسی که این فعالیت‌ها را پشتیبانی می‌کردند غیرقانونی شده بودند. در این دوره که تا سال ۱۸۹۰ طول کشید، به جای تئاتر کارگری سابق، نوعی از انجمن‌های تفننی با نام‌هایی که حساسیت‌برانگیز نباشد، مانند «عمو

تئاتر کارگری در واقع بیشتر در بستر کشورهای صنعتی، آن هم از نوع پیشرفته‌اش می‌توانست به وجود آید و رشد کند. کشور آلمان بنا به دلایل مختلف سیاسی - اجتماعی که در زیر خواهد آمد، یکی از این کشورها و چه بسا یکی از مهم‌ترین بسترهای رشد تئاتر کارگری بود که ما در این بحث بیشتر به آن توجه می‌کنیم. البته این بدان معنا نیست که در دیگر کشورها از جمله و به ویژه آمریکا، انگلستان، فرانسه و شوروی سابق (به دلیل وقوع انقلاب اکتبر) از این جوش و خروش تئاتری خبری نبوده است! شاید بررسی موضوع تئاتر کارگری آن هم به طوری که شامل بیشتر کشورهای صنعتی و غیر صنعتی بشود، شایسته‌ی یک کتاب مفصل و یا یک پایان‌نامه دانشگاهی باشد، ولی برای عملی گشتن کار، توضیح و روشن شدن واژه همین مقدار و کشور آلمان را به عنوان نمونه، کافی دانستم.

### آلمان

در آلمان نخستین گروه‌های تئاتر کارگری، یعنی گروه‌هایی که تئاتر توسط خود آنها تولید و برای آنها نمایش داده می‌شد، در اواسط قرن نوزدهم ایجاد شدند. پیدایی این نوع تئاتر به «انجمن تربیت کارگران» برمی‌گشت که در پی انقلاب ۱۸۴۸ توده‌ها را به فعالیت‌های اجتماعی کشانده بود و همچنین کارگران صنعتی و فنی را در آگاهی بخشی شغلی و سیاسی یاری می‌کرد. در ابتدا میان تئاتر کارگری و آمانور شباهت‌های بسیار بود، با این تفاوت که در نوع کارگری صحنه‌های زندگی روزمره با تصاویر زنده را بر تیپ‌سازی و صحنه‌های مضحک ترجیح می‌دادند. در آغاز این تئاتر شکلی از انواع مشغله‌های دوران فراغت بود و برای گریختن کارگران از کار سخت و تکراری

پیش از آنکه واژه‌ی «تئاتر کارگری» را معنا، توصیف و تفسیر کنیم، لازم است چند نکته را توضیح دهیم: تئاتر کارگری در هر معنا و شکلی که در نظر بگیریم، پدیده‌ای کاملاً سیاسی است و از همین رو با احزاب و جنبش‌های اجتماعی و کارگری هر کشور در پیوندی انکارناپذیر است.

در میان جریان‌های سیاسی، احزاب کمونیست بیش از همه احساس وظیفه و حساسیت نسبت به این مقوله داشته‌اند و به همین خاطر حمایت و تقویت و حتی ایجاد این نوع تئاتر را سبب شده‌اند. اگرچه گاهی هم احزاب سوسیال دموکرات در کوتاه مدت کارهایی کرده‌اند - و آن هم بعضی در رقابت با حزب کمونیست آن کشور - اما به محض اینکه حزب کمونیست غیر قانونی یا دچار سستی شده است، احزاب سوسیال دموکرات نیز یا دیگر رقیبی به ادامه‌ی کار نشان نداده‌اند و یا اینکه مسیر محتوایی این تئاتر را تغییر داده‌اند. از همین رو توضیح و معنا بخشی تئاتر کارگری، آن هم در گذشته‌ی تاریخی خود، به نوعی به سرنوشت احزاب کمونیست آن کشورها وابسته بوده و همین هم شاید از نقطه ضعف‌های آن بوده است! تئاتر کارگری در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به عنوان شکل ویژه‌ای از هنر نمایش، از درون تئاتر آمانور/ غیرحرفه‌ای در اروپا و آمریکا، در ارتباط با احزاب، جریان و کلوب‌های کارگری سربرآورد. هدف شکل بخشی این نوع تئاتر بر دو پایه استوار بود: از یک سوی قصد جبران کمبودهای دانش کارگران بر حق و حقوق خود و در همین راستا آشنایی با سنت و اندیشه‌های انقلابی و مبارزاتی را داشت و از دیگر سو می‌خواست ضمن آشنا کردن کارگران با هنر تئاتر، تئاتر مستقلی که توسط خود آنها شکل گرفته و برای خود آنها نیز تولید هنری کند را ایجاد کند.

در این کشور در مدت کوتاهی چند صد گروه تئاتری در آلمان شکل گرفتند به طوری که رقم آنها را برای آن دوره از تاریخ تئاتر آلمان تا ۶۰۰ گروه دانسته‌اند. از مشهورترین این گروه‌ها می‌توان از «بلندگوی سرخ»، «فلزکار»، «موشک‌های سرخ» و «ستون چپ» نام برد. این گروه‌های تئاتری در غذاخوری‌ها، خیابان‌ها، محوطه‌های وسیع یا بر روی کامیون‌ها به اجرای نمایش خود می‌پرداختند. اینها معمولاً در لباس‌های کارگری و با مکعب‌های سبک و قابل حمل به عنوان وسیلهٔ صحنه، برای تبلیغ ایده‌آل‌ها و اهداف سیاسی حزب کمونیست آلمان در شهرها و روستاها، نمایش‌های خود را به معرض تماشا می‌گذاشتند.

بحران اقتصادی - اجتماعی جمهوری وایمر و همچنین نقش برجسته‌ی اروپین پیسکاتور دومین علت بالندگی تئاتر در این دوره بود. پیسکاتور با به کار گرفتن سبک و سیاق تازه و وارد کردن برخی امکانات و عناصر نمایشی، از جمله عنصری از سیرک و تئاتر عوام پسند، تئاتر کارگری را به مرحله حرفه‌ای‌تر نزدیک کرد. در نمایش‌های «جنگ جشنواره‌ی سرخ» در سال ۱۹۲۴ و «با این وجود» در سال ۱۹۲۵ شاهد این خلاقیت و روح تازه در تئاتر کارگری هستیم. کارهای پیسکاتور «تک پرده‌های پیوسته» ای بودند که در موضوع متنوع اما در محتوا پیوستگی درونی داشتند. نمایش‌های وی ترکیبی بودند از صحنه‌های طنز کوتاه، کره‌های تهییجی، فیلم‌های مستند و حتی نوعی خواندن بیانیه و یا سخنرانی. اینها همه در پی یکدیگر در یک اجرا می‌آمدند. گرچه پیسکاتور از عناصر اجرایی سیرک‌ها و یا تئاترهای عوام پسندانه استفاده می‌کرد، ولی به کار خود محتوای سیاسی و آن هم از نوع جانبدارانه‌اش می‌بخشید و اینگونه کیفیت کار خود را از دیگر انواع اشکال نمایشی مشابه جدا می‌کرد.

این دوره از تئاتر کارگری که از سال ۱۹۱۹ آغاز می‌شود، در شکل اجرایی اهداف سیاسی - انقلابی را آشکارتر دنبال و بیان می‌کند. تئاتر کارگری در این سال‌ها وسیله‌ی تهییج و تبلیغ جنبش کارگری می‌شود و توسط هنرمندان کمونیست و گاه سوسیالیست حمایت و یا راهبری می‌گردد. شماری از گروه‌های تئاتری متأثر از انقلاب شوروی، برتولت برشت را سرچشمه‌ی الهام و سرمشق خود می‌دانستند زیرا معتقد بودند که برشت شاخص‌های تئاتر مردمی را که رو به فراموشی بوده، دوباره زندگی بخشیده و وارد هنر نمایش کرده است. البته

می‌توان نمونه‌های «بازی جمعی» و «بیان کر» را نام برد. در نمایش‌های «بازی جمعی» که با ایجاد نوعی احساسات کاذب روحانی همراه بود، انبوهی از کارگران در صحنه حاضر می‌شدند و به بیان نمایشی جمعی خود می‌پرداختند. برای نمونه می‌توان آنچه در جشن سندیکای لایپزیک در سال ۱۹۲۰ اجرا شد و یا نمایش‌های ارنست تولر با عنوان «تصاویری از انقلاب فرانسه»، «جنگ و صلح» و «بیداری» را نام برد.

اما شکل «بیان کر» که سخت از جنبش جوانان جامعه متأثر بود، نمایشی بود که در آن اشعار به شکل کر دکلمه می‌شد و با همراهی حرکت‌های ریتمیک بدن بازیگران اجرا می‌گشت. در این نمایش‌ها سعی می‌شد که تماشاگران را در فضایی کاملاً روحانی و عاطفی قرار دهند. مهم‌ترین نویسنده و حامی این شکل نمایش را می‌توان برونو شونلانک دانست که با سازمان جوانان حزب سوسیالیست آلمان نمایش‌هایی چون «رهایی»، «شهر بزرگ» و «انسان تقسیم شده» را به روی صحنه برد. البته در شکل «بیان کر»ها نمونه‌های استثنایی وجود داشت که برای تئاتر انقلابی پرولتاریا نیز مفید واقع می‌شدند که می‌توان برای مثال از گوستاو وانگتهایم با نمایش «کر کار» و برتا لاسک با اجرای «روز پرولتاریا» نام برد.

#### جمهوری وایمار

دو عامل مهم سبب ایجاد نقطه عطف و انگیزه‌ی فزاینده و تحرک بالنده در تئاتر کارگری آلمان گشت: رخ دادن انقلاب اکتبر شوروی با پیامدهای مثبت هنری آن و بحران اقتصادی - اجتماعی آلمان با تأثیر انکارناپذیر اروپین پیسکاتور!

انقلاب شوروی سبب شد که گروه‌های تئاتری فراوانی در راستای تبلیغ اندیشه‌های کارگری - کمونیستی ایجاد شوند و به آلمان سفر کنند و یا شهرت و تأثیر کارشان به این کشور برسد. از میان این گروه‌ها و بیش از همه به خاطر تأثیرات انکارناپذیرش بر تئاتر کارگری آلمان، «پیراهن آبی‌ها»ی مسکو بودند که از شیوه‌های تهییجی - تبلیغی برای اهداف حزب کمونیست شوروی بهره می‌گرفتند و چند صباحی هم به عنوان گروه مهمان به آلمان سفر کردند و در چندین شهر آن به اجرای نمایش‌های خود پرداختند.

نقش مهم گروه تئاتری «پیراهن آبی‌ها» که در سال ۱۹۲۷ به آلمان آمدند را از اینجا می‌توان فهمید که پس از حضورشان

بی خیال» «انجمن کله پوک‌ها» و غیره شکل گرفت زیرا هر نوع نمایش تهییجی و آموزشی (برای کارگران) ممنوع بود. با این همه توسط همین امکانات محدود سنت تئاتر سیاسی (کارگری) تداوم یافت!

البته بسیاری از نویسندگان با نوشتن نمایشنامه‌های تاریخی که موضوع آن در ظاهر به دوران رفرم برمی‌گشت (مانند مانفرد ویتیز در نمایشنامه‌ی «الریش کلبه‌ها» یا فریدریک بوس در «قدیمی‌ها و جدیدی‌ها») می‌کوشیدند از چنگال اداره‌ی سانسور گریخته و با زبان و شکلی پوشیده انتقاداتی نسبت به زمانه‌ی خود بکنند و ایده‌های سوسیالیستی را همچنان گسترش دهند.

اما وقتی دوباره محدودیت‌های اجتماعی در سال ۱۸۹۰ برچیده گشت، حزب سوسیالیست آلمان (SPD) چندان رغبتی به ادامه‌ی تئاتر کارگری به شکل سال‌های قبل از ممنوعیت نداشت. تدابیر فرهنگی حزب سوسیالیست آلمان ازین پس از این قرار بود که به نحوی کارگران را به داخل «فرهنگ عمومی» جامعه بکشد و در آن حل کند. این هدف را حزب سوسیالیست با پایه‌گذاری «صحنه مردم» و تعیین بودجه برای آن و همچنین سازماندهی کارگران برای دیدن نمایش‌های حرفه‌ای دنبال می‌کرد.

ولی وجود حزب کمونیست و جدایی راه آن در سیاست‌های فرهنگی از حزب سوسیال دموکرات، نه تنها کار را برای رسیدن به این هدف دشوار می‌کرد، بلکه سنت تئاتر کارگری را همچنان به شکل سابق، گرچه کمی محدودتر، سرپا نگه می‌داشت.

عاقبت دو دستگی در جنبش کارگری توسط حزب سوسیالیست و کمونیست آلمان در پی جنگ جهانی اول، سبب انشعاب تئاتر کارگری گشت. از این پس تعریف و انتظار از تئاتر کارگری دو سو و مسیر متفاوت در پیش گرفت؛ درحالی‌که حزب سوسیالیست تئاتر کارگری را محدود به خدمت در جشن‌های حزبی و تفریح عمومی می‌دید، حزب کمونیست آن را بخشی از نبرد سیاسی می‌دانست و به عنوان تئاتر انقلابی پرولتاریا می‌نگریست. این دو نگرش متفاوت به تئاتر کارگری به واقع از نوع نگاه به جنبش کارگری سرچشمه می‌گرفت. از این پس نه تنها تئاتر کارگری با دو مدعی روبرو شد، بلکه این دو مدعی نگرش‌های خود را به عرصه‌های اجراء ادبیات نمایشی و حتی نهادهای تئاتری نیز گسترش دادند. از اشکال تئاتر کارگری حزب سوسیالیست

باید اضافه کرد که به نظریات تئاتری برشت (مقوله‌ی فاصله‌گذاری و تفکیک عاطفه و هوشیاری مدام تماشاگر...) که اوایل دهه‌ی بیست شکل گرفته بود، در اواخر جمهوری وایمار از سوی حزب کمونیست انتقادات فراوان شد. چرا که به‌گمان آنها، این نظریات تا حدی برخلاف نگرش حزب و گروه‌های تهیجی - تبلیغی تئاتر بود. نگرشی که تنها قالب و محتوای مشخصی را انقلابی و درخور تئاتر کارگری می‌دانست: در یک سو سرمایه‌داری، سوسیال دموکرات‌ها و سندیکاها قرار دارند و در سوی دیگر پرولتاریای همیشه پیروز! همانطور که گفته شد از اواخر دهه‌ی ۲۰ تا اوایل دهه‌ی ۳۰ تئاتر کارگری محتوای رادیکال‌تری به خود گرفت. در همین سال‌ها بود که «تئاتر انقلابی - پرولتاری» مرتبه و نقش برجسته‌ای در کل تئاتر کارگری ایفا کرد. در این رابطه «کلکتیو سوسیالیستی» نقش مهمی داشت. در این کلکتیو گروه‌های تئاتری همچون «گروه ۱۹۳۱»، «دسته‌ی نمایش جنوب - شمال»، «کلکتیو بیسکاتور» حضور داشتند. اینها نیز همچون دسته‌های تبلیغی - تهیجی سیار بودند اما اجرای نمایش‌های پیچیده‌تری را به عهده می‌گرفتند. از نمونه فعالیت‌های این کلکتیو می‌توان از نمایش‌های «دریانوردان کاتارو» و «سیانکلی» از فریدریش ولف، نمایش «تله موش» از «گوستاو فون واگنهایم»، پتر مارتین لامپلس (۱۸۹۴-۱۹۶۵) با نمایش «قیام در خانه‌ی تربیتی» و سر آخر تئودور ییلویرس با نمایش «قلم قیصر» نام برد. اعضای

کلکتیو سوسیالیستی معمولاً از هنرپیشه‌های حرفه‌ای بیکار شده شکل می‌گرفت که در صورت دقت در تعریف دقیق و انتظار از تئاتر کارگری، نمی‌توانستند بازگوکننده و بازتابنده‌ی خواسته‌های تئاتر کارگری باشند. اگرچه که همگی در سندیکای معروف به «اتحادیه‌ی تئاتر کارگران آلمان» هم عضو بودند.

با به قدرت رسیدن هیتلر در سال ۱۹۳۳، سرنوشت تئاتر کارگری همچون احزاب کمونیست و سوسیال دموکرات با غیرقانونی شدن، پیگردهای پلیسی، زندان و تبعید رقم خورد. به همین خاطر نه تنها تا پایان جنگ جهانی دوم از این نوع تئاتر دیگر خبر و اثری نیست، بلکه بازسازی و حیات دوباره‌ی آن نیز بعد از ۱۹۴۵ کاری بس دشوار بود.

#### آلمان شرقی

حادثه‌ی جنگ جهانی دوم منجر به دو تکه شدن آلمان گشت و آنچه روزگاری ایدئولوژی حزب کمونیست بود، نصیب آلمان شرقی شد و تدابیر فرهنگی که آرزوی آنها بود در آنجا فرصت عمل یافت. حمایت دولتی از تئاتر کارگری در آلمان شرقی براساس برداشت‌های سیاسی و ایدئولوژیک آن کشور امری طبیعی بود. از همین رو بخشی از وظایف کل نظام محسوب می‌شد. البته در آلمان شرق این نوع تئاتر در تدابیر برنامه‌ریزی سالانه‌ی تئاتر کشور و در نحوه‌ی اجرایی کار، چندان تفاوتی با تئاتر حرفه‌ای نداشت. با این تفاوت مهم که در اینجا دیگر از نقش مخالف‌خوانی علیه

حکومت هم خبری نبود. از آن مشخصه‌ای که تا دیروز ویژگی تئاتر کارگری به‌شمار می‌آمد، دیگر در آلمان شرقی اثری نبود.

#### آلمان غربی

در آلمان غربی تئاتر کارگری تا دهه ۶۰ به فراموشی سپرده شد و تنها در پایان دهه‌ی ۶۰ قرن بیستم بود که با پاگرفتن تئاتر خیابانی و تئاتر آموزشی جانی دوباره گرفت. بدین معنا که با پیوند خود به این دو شکل تئاتر و با تکیه به سنت گروه‌های تئاتری تهیجی - تبلیغی، تئاتر کارگری گرچه نه همچو گذشته، دوباره راه مستقل و مشخص و منحصر به خود را پیدا کرد. با این همه تئاتر کارگری در این دوره عمر چندان طولانی نداشت و خیلی زود فعالیت آن کاهش یافت و پایان گرفت، چرا که در این دوره این تئاتر عمدتاً توسط دانشجویان شکل می‌گرفت و تاثیر و نفوذ کلامی در کارگران نداشت. با این همه فعالیت این دوره‌ی تئاتر کارگری را هم نمی‌توان بی‌هوده دانست چرا که این تلاش‌ها منجر به شکل‌گیری گروه‌های آزاد تئاتری شدند.

منبع: [www.theatrefolk.com](http://www.theatrefolk.com)

پی نوشت:

۱. خلاف نام آن عملاً تصمیم مجلس علیه همه نوع اندیشه‌های سوسیالیستی بود.
۲. البته در اینجا از گفتن علل فراموش شدن تئاتر کارگری در این سال‌ها اجتناب شده است اما به اشاره می‌توان از عللی چون کشمکش‌های سیاسی، جنگ سرد و از همه مهم‌تر غیرقانونی شدن حزب کمونیست... نام برد.



# نکوداشت



عکس: فهیمه حکمت اندیش

## مروری بر زندگی استاد خسرو شجاعزاده

خسرو شجاعزاده (یکه شجاعزاده) سال ۱۳۲۴ در بندر ترکمن متولد شد. او دوره بازیگری را به همراه علی حاتمی و هوشنگ مرادی کرمانی در هنرستان هنرهای دراماتیک نزد دکتر مهدی فروغ، دکتر جلال ستاری، استاد داوود رشیدی، استاد حمیدسمندریان، استاد رکن‌الدین خسروی گذراند و با بازی در نمایش «مترسک‌ها در شب» نوشته بهرام بیضایی به کارگردانی دیلمقانی کار حرفه‌ای خود را در عرصه تئاتر و سینما آغاز کرد.

سپس در اداره تئاتر استخدام شد. او عضو گروه تئاتر امروز به سرپرستی داوود رشیدی بود اما در طول سال‌ها فعالیت حرفه‌ای خود با بزرگانگی همچون عباس جوانمرد، علی نصیریان، عزت‌الله انتظامی، جعفروالی، رکن‌الدین خسروی و دیلمقانی همکاری کرد و در صد نمایش به روی صحنه رفت.

شجاعزاده در این سال‌ها علاوه بر بازیگری گاهی به عنوان

کارگردان، نمایشی روی صحنه می‌برد که از آن جمله می‌توان به اجرای نمایش‌های «باغ‌وحش شیشه‌ای» نوشته تنسی ویلیامز در تالار وحدت و «آدم خوابش می‌گیره» نوشته علی نصیریان در خانه نمایش اشاره کرد.

وی بازی در سینما را از سال ۱۳۴۸ با بازی در فیلم گاو به کارگردانی داریوش مهرجویی آغاز کرد. خودش می‌گوید: در همان سال‌ها بود که در سینما با کارگردانی مانند هژیر داریوش، منوچهر طبیب، داریوش مهرجویی، بهرام بیضایی، کیانوش عیاری، هوشنگ حسامی، حسین حقیقی، قویدل و چندین کارگردان دیگر همکاری کردم و سپس در سریال‌هایی مانند «هشت بهشت» و «خانه، محله، مدرسه» بازی کردم.

همچنین می‌توانیم او را اولین تهیه‌کننده و کارگردان نمایش‌های مذهبی به مناسبت اعیاد مختلف در صدا و سیما بدانیم.

او تنها فردی است که به انتخاب هنرمندان، ریاست اداره تئاتر را در دوره ریاست حسین سلیمی در مرکز هنرهای نمایشی پذیرفت و از جمله فعالیت‌های ارزشمند این هنرمند پیشکسوت می‌توان به شرکت او به همراه ۹۰ نفر از هنرمندان در خط اول دفاع مقدس به عنوان سرپرست و کارگردان اشاره کرد.

## نکوداشت هنرمند فرهیخته و یگانه خسرو شجاعزاده



نصرت‌الله قادری

# «خسرو»یی که من می‌شناسم

خاموش نمی‌شوم. من کودکی بودم خُرد که بر صحنه دیدمش. نوجوانی بودم که در پرده نقره‌ای دیدمش. و همیشه در کنار «نام»‌های بزرگ، و همیشه در نقشی که برانزنده او بوده است، و همیشه گزیده‌کار، و همیشه ماندگار و درخشان. همیشه همین‌طور است، در هر حرکتی کلی حساب صابون هم هست که به مرور زمان خواهد پاشید. نباید نگران این حساب‌های تو خالی بود که همیشه زینت‌المجالس هستند. آنهایی که کمپلکس دیده‌شدن دارند، به محض دیده نشدن مثل حساب می‌ترکند. اگر از آنها مجسمه‌هایی از فولاد و سیمان هم بسازند، می‌پاشند. و هیچ‌کس بهتر از خودشان نمی‌داند که چقدر حساب‌اند. اما خسروی من پویک سپیدی است که از دل گیتی آمده، سمعی کرده، آوازی خوانده، خوش درخشیده و پرپرش کرده‌اند. او در هر پرش باز پویک می‌شود. او نسبتی با دروغ ندارد. ریاکار نیست. نان به نرخ روز نمی‌خورد. این‌ه نشده است. عقده خوددیگری نیست. ندارد. خوش رقصی نمی‌داند. مثل خسرو است. و از تنهایی و جنگل و فراموشی خلقان نمی‌ترسد. محتاج نگاه مردمان نیست. سائل دیده شدن و درخشیدن نیست. نور، نور است. می‌درخشد. هست. چه بخواهی، چه منکر شوی. هر نور گذرایی روی سطح دریا منعکس می‌شود، از میان آب‌نبوه شاخ و برگ‌های جنگل می‌گذرد، ولی هرگز به عمق دریا نمی‌رسد. به دل جنگل نمی‌رسد. فقط بر سطح می‌درخشد و در زیر این سطح تاریکی است. اما نور، نور است. به هر طریقی راهی خواهد یافت، از دل ظلمت خواهد گذشت، به نور خواهد رسید. وصلت نور با نور. رقص نور در نور، لحظه ملاقات نور با نور غوغایی است که هر چشمی نمی‌بیند و هر گوشه‌ای نمی‌شنود. باید لیاقت داشت. و این رقص، ذات رقص است. رقص نور در نور در دل ظلمت. رقص در تنهایی و سکوت. رقص در دل جنگل که فقط آسمان گواه آن است. رقص بر فراز

می‌شوند. اصلاً مهم نیست. مهم این است که به هر قیمتی «زنده» نبوده‌ای، اما برای **زندگی بهای گزافی پرداخته‌ای**.  
خسروی من به **شخصیت** خودش بیشتر از **آبرویش** اهمیت می‌دهد. چرا که می‌داند **شخصیت** او **جوهر** وجود اوست و باقی **عَرَض** است. و آبرو تصورات دیگران نسبت به اوست. او جوهر است و نسبتی با عَرَض ندارد. او عاشق است. وقتی عشق فرمان می‌دهد، محال سر تسلیم فرود می‌آورد. این خسرویی که من می‌شناسم در قاب حقیقی عکس بزرگ هنرهای نمایشی در بهترین نقطه طلایی آن ایستاده است. اما از هنگامه‌ای که آن عکس بزرگ نرم‌نرمک به فرمان نانوشته‌ای و بنا به مصلحت کوچک و کوچک‌تر شد، خسرو و خسروها حذف شدند و به یاری تکنیک فتوشاپ دیگرانی در قاب نشستند که همه‌گونه رقصی را مشق کرده بودند و خوش رقصی آنها خلقان را خوش آمد. آنهایی که زوزه کشیدن در دل شب را نیاموخته بودند به انزوا پناه بردند و سکوت کردند. و چه لذت سُکرآوری دارد این سکوت، در دل غوغایی که زینت‌المجالس‌ها به پا کرده‌اند. او مانده‌ی درخت سیب قبل از آنکه بمیرد، زیباترین شکوفه‌هایش را داده است. شکوفه‌هایی که در این غوغای پر صدای زوزه‌ها پرپر می‌شوند و زیر پاهای بی‌رحم لهیده می‌شوند اما هرگز نابود نمی‌شوند. باز از دل خاک سر برمی‌دارند. باز می‌بالند و شکوفه می‌دهند. باز در چشم خورشید می‌نشینند. باز در تنهایی سکوت می‌کنند. و چه لذت اهورایی دارد این سکوت مردان بزرگ، که فریادی به بلندای گیتی است. و می‌دانم که خسروی من در سخن شناخته نمی‌شود. و می‌دانم:

**سخن سایه‌ی حقیقت است  
و فرع حقیقت.**

**چون سایه جذب کرد،  
حقیقت به طریق اولی.**

و به این باور است که می‌گوییم و

ماه را فقط باید تماشا کرد و رفت. «خسرو» را فقط باید تماشا کرد، غوغایی است. «خسرو»، ملک، پادشاه، کسری، قیصر، هر پادشاه صاحب شوکت، مشهور، نیک‌نام، بلند آوازه است. او در جهان اوستایی **هاسرو** / **Haosravah** و به پهلوی **هوسرو** / **Husraw** است. خسرو به زبان فارسی به معنای، «نیک آوازه»، «دارای شهرت خوب» است. خسرو صاحب شوکت نیک‌نام بلند آوازه‌ی من غریب و تنهاست. بعضی از خلقان که بر سر هر سفره‌ای حاضرند و همیشه زینت‌المجالس بوده و هستند و خواهند بود، **دیوانه‌اش** می‌خوانند. راست می‌گویند.  
**آدم‌های حقیر، انسان‌های والا را دیوانه می‌پندارند. چرا که این انسان‌ها سرشت نامعقول‌تری داشته و به سمت چیزهای استثنایی جذب می‌شوند. چیزهایی که هیچ جذابیتی برای بسیاری از مردم ندارند.**

او می‌داند که نیاز نیست انسان بزرگی باشیم؛ انسان بودن، خود نهایت بزرگی است. می‌توان ساده بود ولی **انسان** بود. او می‌دانست، می‌داند که خلقان از او توقع ندارند که هنگام مرگ مانند قو آوازی حزن‌انگیز سر دهد. او فقط باید نقش خود را مطابق با متن ایفا کند. و نقش موفق این است که در دل شب با گرگ‌ها زوزه بکشی. خسروی من هرگز زوزه کشیدن نیاموخته است. او هر صبح و غروب زیر تک‌درخت غریب افتاده در جنگل!!! می‌نشیند و آواز می‌خواند. او نیک آموخته است که **بمیرد، پیش از آنکه بمیرد.** او «مرگ آگاه» مرگان‌دیشی است که بهای «زندگی» را به «زنده» بودن نپرداخته است. من صدای غربت‌زده‌اش را مدام می‌شنوم که با خود می‌گوید: «در سکوت بمیر، هیچ‌نگو، سربلند و باوقار بمیر، مانند قو آوازی تأثرانگیز آغاز کن، سفره دل خود را برای «یار» بگشا. زندگی کن. اما هرگز زوزه نکش. فراموشست می‌کنند. منکرت



روزه‌هایی که او بود و ما نبودیم. به روزه‌هایی که در کنارش تئاتر را بو می‌کردیم. به روزگارانی که تئاتر و تئاتری قدر و قیمتی داشت. به وقتی که هیچ نداشتیم و رانده می‌شدیم و بودیم. به هنگامه‌ای که در رزم دفاع مقدس پشت خاکریز تئاتر را زندگی می‌کردیم. وقتی که در کوچه پارس، در آن ساختمان لرزان مشغول تمرین بودیم. وقتی که ادب بود و آدابی بود و مهربانی بود و مهربانان بودند و خسرو بود.

خسرویی که من می‌شناسم بوی تئاتر می‌دهد. معنای بازیگری است. مفهوم هنرمندی است. ذات آدمیت است، خسرو است، خسرو شجاع‌زاده. آخرین باری که دیدمش در مراسم رونمایی کتاب نازنینی دیگر که جمشید است، بود. من باز بوی تئاتر را استشمام کردم، و لحظه‌ای هر سه بی‌صدا گریستیم. اشک‌ها در گرد و خاکی که به پا شد به گل نشست. گل، دل شد. و من باز احساس کردم که هنوز دارم زندگی می‌کنم. هنوز تئاتر می‌نوشم. هنوز بوی تئاتر تازه است و ما زندگی می‌کنیم. و من صدایی را می‌شنوم که غمگانه می‌خواند:

همیشه همان...

اندوه همان:

تیری به جگر نشسته تا سوفار

تسلای خاطر همان:

مرثیه‌ای ساز کردن -

غم همان و غم واژه همان

نام صاحب مرثیه

دیگر...

غلغله می‌کنند. صدا گم می‌شود و من پایان این آواز غمگین را می‌شنوم:

... و شاعران

از بی‌ارزش‌ترین الفاظ

چندان گناه واژه تراشیدند

که باز جویان به تنگ آمده

شبیوه دیگر کردند،

و از آن پس

سخن گفتن

نفس جنایت شد.

خسرویی که من می‌شناسم، ماه است. ماه را فقط باید تماشا کرد و رفت. او تا دیر در دل آسمان شب می‌درخشد چه ما بخوایم، چه نخواستیم. به ماه نگاه کنید. به خسروی من نگاه کنید. او خسرو شجاع‌زاده است.

والسلام

سکوت و جنگل پناه می‌برد، که می‌داند چقدر تخمیل یک زندگی بی‌درد بر یک روح دردمند جزرآور است.

خسرویی که من می‌شناسم، آزاده است. اهل ربا و چاپلوسی و نان به نرخ روز خوردن و به مصلحت سخن گفتن و دم جنابیدن و مدیحه‌سرایی نیست. خودش است. وقتی که بتواند باشد هست، تا احساس کند بودنش مجازی است، رها می‌کند. مهربان است. ظریف و شکننده و در عین حال مقاوم و استوار است. بسیار دوست‌داشتنی و برگزیده است. دشنام و بهتان بسیار شنیده است. همه به ظاهر دوستش دارند و بسیاری خنجرهایی در مشت پنهان کرده‌اند که از قفا ناکارش کنند. او فقط به کار فکر می‌کند. به شرافت، به شخصیت و به اینکه چقدر با خودش صادق است. می‌داند که دنیای سپنجی وفا ندارد. به آنچه به کذب درباره‌اش می‌گویند، گوش نمی‌دهد. به ناراستی درباره کسی سخن نمی‌گوید. صداقتش نقطه قوت او، و چشم اسفندیار است. و از همین همارتیا مورد هجوم قرار می‌گیرد. اما نمی‌تواند به مذهب دروغ درآید. ساده است. مثل نسیم، مثل ماه، مثل پوپک، مثل خودش. پیچیده است. هزار تو دارد، از هزار دالان باید بگذری و باز به دلش راه نمی‌یابی. آن‌قدر صمیمی است که با مردم عادی اشتباهش می‌گیری. هرگز هیبتی غیرعادی از خودش نساخته است که به چشم بیاید. خوانده است. زحمت کشیده است. آموزش دیده است. پای درس استاد زانو زده است. تمرین و ممارست کرده است. عرق ریخته است. کاربلد است. آنک در دل سکوت ایستاده است و خیره به ما می‌نگرد و می‌خندد. دقیق که می‌شوی نمی‌فهمی می‌خندد یا می‌گرید. مثل لیخند ژوکوند مرموز است. آنجا در دل سکوت ایستاده است و خاموش فریاد می‌زند:

هوا بس ناجوانمردانه سرد است...

آی...

دمت گرم و سرت خوش باد!

سلام را تو پاسخ گوی، در بگشای!

منم من. سنگ تپیا خورده‌ی رنجور،

منم، دشنام پست آفرینش، نغمه

ناجور.

نه از روم نه از زنگم، همان بیرنگ

بیرنگم،

بیا بگشای در. بگشای، دل‌تنگم.

سکوت. سکوت و هیچ صدای پایی نیست. سکوت. سکوت و چشم‌ها دریده از پشت در نگاهت می‌کنند و هیچ پاسخی نیست. و خسروی من می‌خندد و مهربان در دل سکوت گام می‌زند و می‌رود. حتی به پشت سرش هم نگاهی نمی‌کند. و ما، آنهایی که می‌شناسیمش، بغض در گلو، خاموش، به این سکوت نگاه می‌کنیم. به

ابرها و آسمان‌ها، رقص عقاب تیزپرواز. رقص بر فراز باران. خسرو من همیشه تنها بر فراز می‌ایستد، همیشه از سرپناه می‌گریزد، چرا که خسرو است، خسرو شجاع‌زاده. باران که می‌بارد همه پرنده‌ها به دنبال سرپناهند، اما عقاب برای اجتناب از خیس شدن بالاتر از ابرها پرواز می‌کند. او، عقاب من می‌داند که زندگی تعداد نفس‌هایی نیست که می‌کشی. بلکه زندگی لحظه‌هایی است که نفست را در سینه حبس می‌کنی. از همین روی است که به گدایی نقش نمی‌رود. مدام در این دفتر و آن دفتر نمی‌چرخد. به هر بهانه‌ای و در هر واقعه‌ای دخیل نمی‌شود که دیده شود. آرزوی «هاوایی» و «پاریس» در سرش نیست. چراغش همین جا می‌سوزد. هاوایی‌اش خلیج همیشه فارس و خزر ایران است. او خسرو ایران است.

با همت باز باش و با کبر  
پلنگ / زیبا بگه شکار و پیروز به  
جنگ

کم کن بر عندلیب و طاووس  
درنگ / کاینجا همه آواست و آنجا  
همه رنگ

و صادقان نقد دل را از کان حقیقت  
جویند و زر خالص اخلاص از آنجا  
حاصل کنند و سکه‌ی شهود بر  
وی نویسند، حسین منصوروار سر  
در بازند، ابا یزیدوار از عین عشق،  
سکه‌ی «سبحانی ما اعظم شانی»  
بر آرند. نه هر کس این زر را تواند  
دید و نه هر دل این درد تواند  
کشید. محمدی باید تا از چمن  
یمن این گل چیند که «آنی لا ید  
نفس الزحمن من قبل الیمن».

باید بازیگر باشی تا بدانی که وقتی صحنه است و پرده است و تو نیستی و آن که نباید باشد بر پرده و صحنه است، چه رنجی بر جان می‌گذرد. چه خونی از روح روان می‌شود و چه زخمی بر دل می‌نشیند که ناخوب شونده است. خسرویی که من می‌شناسم بازیگر است و این همه زخم بر جسم و روح و جانش هست و سکوت کرده است و خودش را ارزان نمی‌فروشد. نه که نمی‌تواند، نه که دوره‌اش تمام شده است، نه که نمی‌خواهندش. نه! نمی‌خواهد به هر قیمتی دیده شود. او را سائل نساخته‌اند. گلش از سرشت دیگری است. او نمی‌تواند با آنهایی که هم سرشت او نیستند خو بگیرد. نه که نمی‌خواهد. آرزو دارد که هم سرشت او شوند، نمی‌توانند و او هم استعداد سائل شدن را ندارد. پس می‌گریزد به

دکتر فروغ در اداره هنرهای دراماتیک استخدام شدم. همانجا با گروه‌های مختلف تئاتر کار می‌کردم و بعد از مدتی وارد تلویزیون و بعد سینما شدم.

قبل‌تر از اینکه وارد هنرستان هنرهای دراماتیک شوید هم در این زمینه کاری انجام داده بودید؟ نه به هیچ وجه. تا آن زمان هیچ‌گونه فعالیتی نکرده بودم.

یعنی یک دفعه تصمیم گرفتید وارد هنرستان هنرهای دراماتیک شوید و تئاتر بخوانید؟

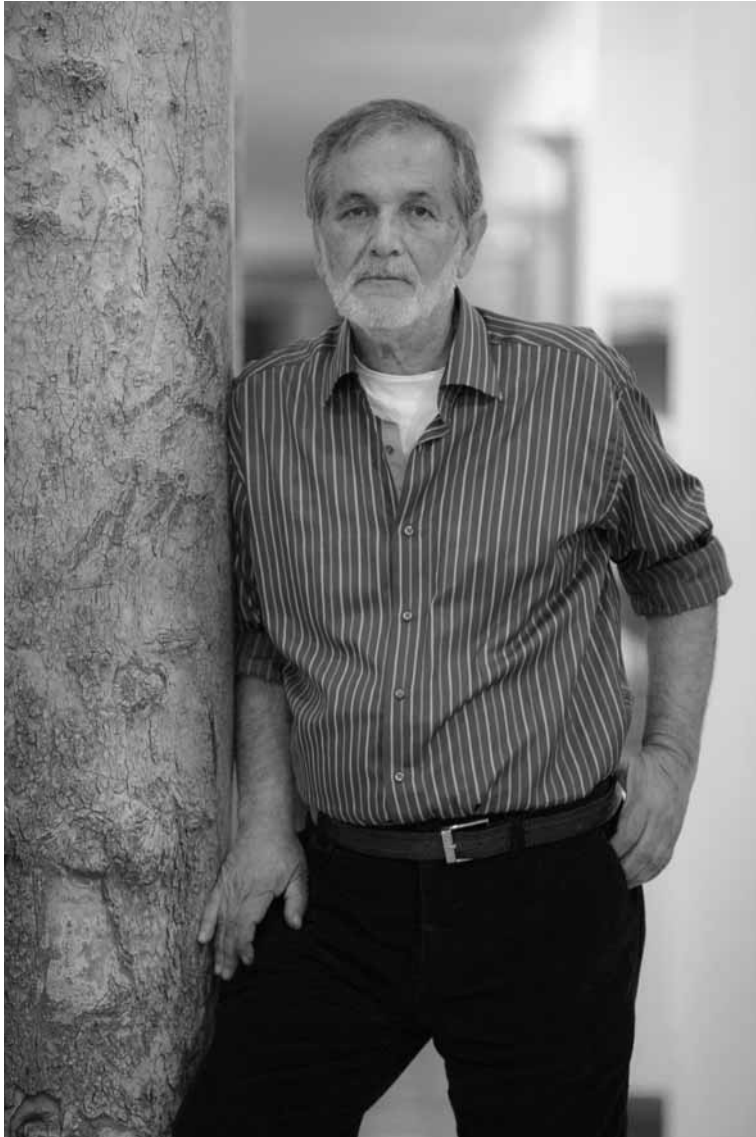
آن زمان ایرج قادری که یکی از بستگان ما بود در سینما کار می‌کرد. با وجود اینکه همیشه برای من ژست می‌گرفت، هر وقت او را می‌دیدم دوست داشتم در این باره با او صحبت کنم. یک روز برادرش سرهنگ هوشنگ قادری که شوهر خواهر من بود گفت: «اگر خیلی دوست داری وارد سینما شوی در هنرستان هنرهای دراماتیک اسمت را می‌نویسم». خلاصه ایشان من را در هنرستان ثبت نام کردند و من توانستم وارد هنرستان شوم و آموزش ببینم.

بعد از اینکه در اداره هنرهای دراماتیک استخدام شدید چه کارهایی انجام دادید. جزء همان گروه‌هایی بودید که برای آموزش به علاقه‌مندان به سایر شهرها و استان‌ها فرستاده می‌شدند یا بیشتر کار اجرایی می‌کردید؟

دوره‌های آموزشی که می‌فرمایید بعدها باب شد. آن زمان که من در اداره هنرهای دراماتیک استخدام شدم، وارد گروه می‌شدیم و تئاتر کار می‌کردیم. خاطرم هست آن زمان آدم‌های مهمی مانند علی نصیریان، عزت‌الله انتظامی و جمشید مشایخی به عنوان کارمند رسمی در اداره هنرهای دراماتیک کار می‌کردند. در واقع من کاملاً شانس و به واسطه دوستی با دکتر فروغ وارد اداره شدم و در کنار این افراد به صورت رسمی استخدام شدم و شروع به فعالیت کردم.

آموزش‌های شما در هنرستان هنرهای دراماتیک به چه صورتی بود؟ بیشتر چه درس‌ها و واحدهایی را می‌گذراندید؟

آموزش‌های ما آن زمان مانند آموزش‌های دانشگاهی در دو بخش تئوری و عملی خلاصه می‌شد. واحدهای درسی ما هم همان دروسی بود که بعدها در دانشکده هنرهای دراماتیک تدریس شد. البته ناگفته نماند که اگر کسی می‌خواست وارد این هنرستان شود در ابتدا دکتر فروغ از او امتحان می‌گرفت تا ببیند آن فرد در چه زمینه‌ای استعداد دارد. مثلاً دکتر فروغ به مرادی کرمانی که اتفاقاً هم کلاس من هم بود و می‌خواست بازیگر شود به دلیل اینکه در بازیگری خیلی بی‌استعداد بود گفت به دلیل اینکه استعداد نویسندگی دارد بهتر است در این



## گفت‌وگو با استاد خسرو شجاع‌زاده

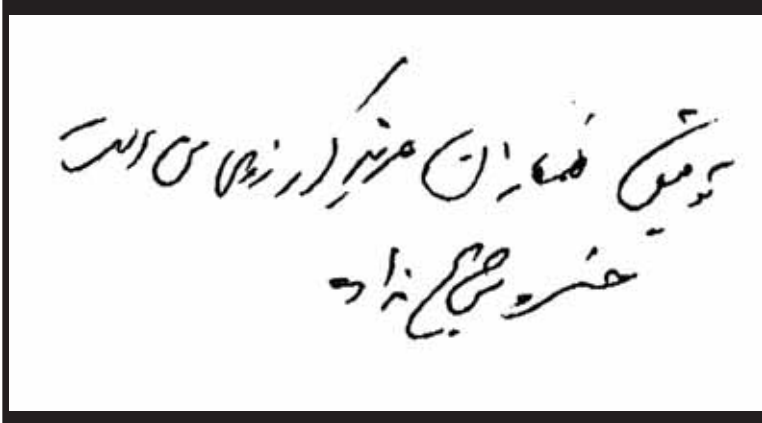
■ نگین کهن

### من یک تئاتری هستم...

مدتها بود نامش را می‌شنیدم. بیشتر از خوبی‌هایش می‌شنیدم، اما هر چه تلاش می‌کردم کمتر ردی از او می‌یافتم تا اینکه در مراسم رونمایی از کتاب «روز اول ماه مهر هرگز نیامد» نوشته دکتر جمشید ملک‌پور او را دیدم. نمی‌شناختمش، وقتی دکتر ملک‌پور او را به اسم صدا زد کنجکاو شدم. از نصرالله قادری پرسیدم، گفت: «خسرو شجاع‌زاده»...

آقای شجاع‌زاده از چه زمانی فعالیت در تئاتر را آغاز کردید؟

سال ۱۳۲۹ بود که در هنرستان هنرهای دراماتیک ثبت نام کردم و دوره بازیگری و کارگردانی را به مدت سه سال زیر نظر اساتیدی همچون حمید سمندریان، داوود رشیدی، دکتر مهدی فروغ، جلال ستاری و رکن‌الدین خسروی گذراندم و بلافاصله بعد از آن توسط



افراد به جریان تئاتر سخت می‌گرفتند. همانطور که گفتم به بهرام بیضایی که واقعا آدم با استعدادی بود و همه او را قبول دارند سخت می‌گرفتند و حتی پنج شش کار او را رد کردند. نمی‌دانم، شاید به نسبت کسانی که آن موقع بودند، ایشان را به عنوان آدم با استعداد قبول نداشتند. خاطریم هست آن موقع پرویز صیاد به دکتر فروغ التماس می‌کرد با ماهی سیصد تومان او را به عنوان بازیگر یا نویسنده در اداره تئاتر استخدام کنند و حتی حاضر بود هر کاری که ایشان می‌گویند انجام بدهد ولی هیچ وقت دکتر فروغ خواسته او را قبول نکرد زیرا معتقد بود بی استعداد است. واقعا آن زمان در اداره تئاتر پارتی بازی نبود. همانطور که گفتم افراد را سخت به اداره تئاتر راه می‌دادند یا اگر کسی را راه می‌دادند کارش را تایید نمی‌کردند.

می‌فرمایید کارهای بیضایی را هم برای اجرا تایید نمی‌کردند اما استعداد بهرام بیضایی که همان موقع به همه ثابت شده بود و با همین افراد در گروه هنر ملی بود حتی با عباس جوانمرد هم نسبت داشت...

آن زمان که من از آن صحبت می‌کنم هنوز بیضایی با جوانمرد نسبتی نداشتند. همانطور که گفتم بهرام بیضایی تازه خودش را از ثبت احوال به اداره تئاتر منتقل کرده بود. بعد از آن بود که بیضایی توانست استعداد و شعور خود را در نویسندگی ثابت کند و وارد گروه هنر ملی شود. آن زمان در اداره تئاتر گروه‌های مختلفی کار می‌کردند. داوود رشیدی و عباس جوانمرد هر کدام یک گروه مستقل داشتند. علی نصیریان، جعفر والی و عزت‌الله انتظامی هم با هم در یک گروه بودند تا اینکه علی نصیریان رئیس اداره تئاتر شد و گفت: «من شش ماه رئیس می‌شوم اگر نتوانستم برای

شما در اداره تئاتر بیشتر با چه کسانی تئاتر کار می‌کردید؟

من تنها کسی هستم که با همه گروه‌ها و افرادی که در اداره تئاتر بودند کار کردم مثلا با بهرام بیضایی تمرین می‌کردیم، سپس آماده اجرا می‌کردیم اما اجازه نمی‌دادند کار کنیم.

چرا؟

به خاطر اینکه معتقد بودند بهرام بیضایی بی استعداد است.

چه کسانی چنین اعتقادی داشتند و اجازه نمی‌دادند کار کنید؟

آنهايي که رأس کار بودند خاطریم هست یک نمایش را تقریبا شش ماه تمرین می‌کردیم و وقتی آماده اجرا می‌شدیم آنها می‌آمدند و می‌گفتند کارتان به درد نمی‌خورد و اجازه اجرا به ما نمی‌دادند.

برخی‌ها امروز می‌گویند آن موقع اداره تئاتر دست یک عده‌ی خاصی بود که اجازه نمی‌دادند کسی جز خودشان و آدم‌های منتسب به خودشان تئاتر کار کند. این دعاها درست است؟

نه، دقیقا اینجوری نبود. درست است که به یک سری از افراد اجازه نمی‌دادند کار کنند، ولی اگر کسی را می‌دیدند که در زمینه تئاتر استعداد دارد، حتی اگر در کیش یا خاف هم بود او را می‌آوردند و به او کمک می‌کردند. البته هر کسی را به اداره تئاتر راه نمی‌دادند یعنی اصلا نمی‌گذاشتند از در اداره تئاتر داخل بیاید. مثلا یکی از هنرمندان عزیز وقتی جمشید مشایخی می‌آمد، با او وارد اداره تئاتر می‌شد و با او هم از اداره خارج می‌شد.

نمی‌خواستند آدم‌هایی که صلاحیت ندارند وارد اداره تئاتر شوند یا اینکه می‌ترسیدند اینها جای آنها را بگیرند؟

در اصل می‌خواستند آدم‌های با صلاحیت وارد تئاتر شوند. به همین دلیل برای ورود

زمینه آموزش ببیند و چون احساس می‌کرد من استعداد بازیگری دارم به من گفتند سر کلاس‌های بازیگری بروم. معمولا آن زمان ما برای بازیگری ادای بازیگران فیلم‌های فارسی را درمی‌آوردیم به خاطر اینکه چیزی بلد نبودیم و از نظر ما بازیگری همان چیزی بود که از آنها دیده بودیم. بعدها کم‌کم دیدیم ماجرا چیز دیگری است و قضیه خیلی جدی‌تر از این حرف‌ها است.

بعد از اینکه دوره هنرستان را تمام کردید وارد دانشگاه شدید یا اینکه احساس کردید همان دوره آموزشی که گذراندید برای اینکه بخواهید در این زمینه کار کنید، کافی است؟

تصمیم داشتم وارد دانشگاه بشوم و به دلیل اینکه دوره هنرستان را با موفقیت گذرانده بودم به اصرار دکتر فروغ بدون کنکور وارد دانشکده هنرهای دراماتیک شدم و درسم را ادامه دادم، اما به دلیل اینکه در حوزه اجرایی بیشتر فعال بودم خیلی وقت درس خواندن نداشتم و بیشتر شبها درس می‌خواندم. من جزء دانشجویان اولین دوره دانشکده هنرهای دراماتیک بودم و در کلاسی که من درس می‌خواندم حدود بیست یا بیست و پنج نفر بودیم.

اساتید شما در دانشکده چه کسانی بودند و چه چیزهایی به شما آموزش می‌دادند؟

به دلیل اینکه دانشکده هنرهای دراماتیک تازه تشکیل شده بود چیز زیادی به ما یاد نمی‌دادند. در مورد اساتید هم به غیر از آن چند نفر که در هنرستان هم بودند، بیشتر کسانی که تدریس می‌کردند چیزی بلد نبودند که به ما یاد بدهند. مثلا آقای دیلمقانی در دانشکده ما تدریس می‌کرد که به دلیل اینکه تئاتر را به صورت عملی بلد نبود آموزش‌های او ارزش تحصیلی را پایین می‌آورد.

ما ایشان که خودشان هم به صورت عملی تئاتر کار می‌کردند...

بله درست می‌فرمایید ایشان تئاتر کار می‌کردند اما اغلب کارهایشان تماشایی نداشت و منتقدین هم کارهای ایشان را به دلیل خوب نبودن می‌کوبیدند. به همین دلیل شروع به تدریس کردند که در تدریس هم خوب نبودند. در کنار این افراد کسانی مانند بهرام بیضایی هم بودند که خیلی خوب بودند و دوره‌ای که ایشان به عنوان رئیس دپارتمان دانشکده انتخاب شد، کلا همه چیز عوض شد. البته همانطور که می‌دانید بهرام بیضایی خودش لیسانس ندارد و پیش از اینکه وارد تئاتر شود در ثبت احوال کار می‌کرد اما به قدری خوب بود که رئیس دپارتمان دانشکده شد.

تئاتر کاری انجام بدهم، استعفا می‌دهم». توانستند کاری انجام بدهد؟

نه آنچنان که تصور می‌شد.

**چرا؟ به خاطر اینکه ریاست ایشان با ماجرای انقلاب و تعطیلی اداره تئاتر همزمان شد؟**

نه، ایشان دو دوره رئیس اداره تئاتر بود. اولین بار قبل از عظمت ژانتی که آدم بسیار خوبی بود. عظمت ژانتی که از آمریکا آمده بود رئیس اداره تئاتر شد و واقعا هم برای تئاتر و بچه‌ها کار کرد. همان زمان بود که اداره تئاتر رونق گرفت. عظمت ژانتی واقعا آدم با شخصیت، با سواد و مودبی بود. هیچ وقت یک صدای بلند از ژانتی نشنیدم. با همه خوب بود.

**شما از چه زمانی توانستید از گیر و دار این دعوایها رها شوید و کار خودتان را انجام بدهید؟**

در واقع زور اینها به من نمی‌رسید به خاطر اینکه من در گروه داوود رشیدی بودم. داوود رشیدی هم آدم کاملا موجهی بود. همانطور که می‌دانید پدر داوود رشیدی سفیر ایران در ژنو بود و آدم مهم و با نفوذی بود، به همین خاطر کسی زورش به او نمی‌رسید و تلاش می‌کردند با او مقابله نکنند. اما بقیه همه از خانواده‌های معمولی و متوسط جامعه بودند، پدر خود من در راه‌آهن کار می‌کرد. پدر یکی دیگر از بچه‌ها پرتقال فروش بود... همه به غیر از داوود رشیدی و خانم تاییدی که پدرش سرلشکر بود از طبقه متوسط رو به پایین جامعه بودند.

**طرح ارزشیابی هنری چرا ارائه شد؟**

با این طرح تصمیم داشتند هنرمندانی که آن زمان کار می‌کردند و مدرک تحصیلی نداشتند را از نظر هنری درجه‌بندی کنند و به آنها مدرکی معادل دکترا بدهند که با ماجرای انقلاب مصادف شد و یک عده دیگری تصمیم گرفتند این کار را ادامه بدهند.

**به همان شکل ادامه پیدا کرد؟**

نه متأسفانه، این تیم برای اجرای این طرح که طرح بسیار خوبی بود کسانی را که لیسانس یا فوق لیسانس داشتند را مورد ارزشیابی قرار دادند در صورتی که همانطور که گفتیم تا پیش از آن این طرح برای کسانی بود که مدرک تحصیلی نداشتند و قرار بود تجربه و کارهایشان با کسانی که لیسانس یا فوق لیسانس دارند، برابر شود.

**فرمودید در گروه داوود رشیدی بودید. فقط با ایشان کار می‌کردید؟**

من از همان ابتدا وارد گروه داوود رشیدی شدم و معتقدم امروز هر چیزی که دارم از او دارم. من وارد گروه رشیدی شدم به خاطر اینکه معتقد بودم تنها کسی که می‌تواند به خوبی و درست کار کند داوود رشیدی است. من با همه گروه‌ها

و افراد تئاتر کار می‌کردم اما بیشتر از همه با داوود رشیدی کار می‌کردم و عضو ثابت گروه او بودم. بعد از آن هم کلا تئاتر را رها کردم و وارد سینما شدم زیرا تئاتر درآمدی برای ما نداشت. البته سینما هم شرایط بهتری نداشت مثلا با بیضایی یک کار انجام دادیم که قرارداد ما ۴۵ روزه بود اما حدود یک سال و نیم در اسالم درگیر آن بودیم و در نهایت برای یک سال ۲۰ هزار تومان به من دادند. یعنی روزی یک قران و این یعنی هیچ. همیشه سعی می‌کردم اینجوری کار نکنم و با کسانی که پول ساز هستند کار کنم.

**بیشتر از تجربیات خود با داوود رشیدی بگویید.**

همانطور که می‌دانید داوود رشیدی در فرانسه درس خوانده بود. وقتی به ایران برگشت به جای حمید سمندریان مسئولیت هنرستان هنرهای دراماتیک را پذیرفت و سمندریان هم به دانشکده رفت. آن زمان آدم‌های با استعداد و خوبی مانند علی حاتمی، پرویز فنی‌زاده و فرزانه تاییدی بودند که یک دوره از ما جلوتر بودند. ما آنها را قبول نداشتیم آنها هم ما را قبول نداشتند. ما معتقد بودیم آنها خیلی سنتی هستند و واقعا هم اینجوری بودند. داوود رشیدی روش‌های جدیدی با خودش از فرانسه آورده بود و به ما آموزش داده بود.

**با وجود اینکه در تئاتر شرایط خوبی داشتید و با افرادی مانند داوود رشیدی کار می‌کردید چرا تئاتر را رها کردید و به سینما رفتید، تنها به این دلیل که در تئاتر پول نبود تصمیم گرفتید وارد سینما شوید؟**

درواقع من خودم نرفتم، یک دفعه دیدم در سینما هستیم. بیست سالم بود که یک روز هژیر داریوش با من تماس گرفت و با هم قرار گذاشتیم. به من گفت می‌خواهم یک فیلم بسازم و از من خواست تا برایش بازی کنم. من هم قبول کردم. این کار تمام نشده بود که در فیلم سوزن‌بان با منوچهر طیاب همکاری کردم. همین طوری فعالیت‌هایم را ادامه دادم تا اینکه منوچهر انور گفت می‌خواهد «شهرقصه» بیژن مفید را به صورت فیلم ضبط کند. از من خواست تا با او همکاری کنم اما چون بیضایی گفت این کار را نکنم من هم نکردم، ولی اشتباه کردم.

**خرین باری که تئاتر کار کردید چه نمایشی بود؟**

آخرین تئاتری که کارگردانی کردم نمایش «باغ وحش شیشه‌ای» بود که در تالار وحدت آن را اجرا کردیم.

**از چه زمانی در تئاتر کارگردانی هم کردید؟**

یادم نیست دقیقا چه سالی بود ولی خاطرم هست اولین نمایشی که شخصا کارگردانی کردم نمایشنامه‌ی «رویا» نوشته علی نصیریان بود که به صورت تله تئاتر آن را ضبط کردیم. به دلیل اینکه تجربه

خیلی خوبی بود یک نمایشنامه دیگر از علی نصیریان به نام «استعمال دخانیات» را نیز کار کردم. درواقع بیشتر تله تئاتر کار کردم تا نمایش صحنه‌ای، البته برای صحنه هم نمایش «باغ‌وحش شیشه‌ای» و «آدم خوابش می‌گیره» را در اداره تئاتر کار کردم.

**از چه زمانی رئیس اداره تئاتر شدید؟**

بعد از انقلاب در دوره ریاست حسین سلیمی در مرکز هنرهای نمایشی، من مدتی رئیس اداره تئاتر شدم. البته می‌توانم بگویم من تنها رئیس اداره تئاتر بودم که بچه‌ها خودشان با اکثریت آرا انتخاب کردند. یعنی هم بچه‌های اداره تئاتر به من رای دادند و هم مسئولین من را به عنوان رئیس اداره قبول داشتند. درواقع ما ۵ نفر بودیم. بچه‌ها می‌خواستند یک نفر از ما را به عنوان رئیس اداره تئاتر انتخاب کنند که از آن میان من با ۱۴۰ رأی به عنوان رئیس اداره تئاتر انتخاب شدم.

**با توجه به اینکه تنها رئیس اداره تئاتر بودید که با حداکثر آرا انتخاب شده بودید چرا از اداره تئاتر رفتید؟**

درواقع من آمده بودم که کار کنم و برنامه‌هایم را هم ارائه دادم، اما بعد از یک مدت دیدم من را به عنوان سرایدار آنجا گذاشته‌اند. یعنی انگار فقط به دنبال یک آدم قابل اعتماد بودند که از ساختمان و وسایل آنجا مواظبت کند. دیدند من از قدیمی‌ها هستم پس می‌توانم یک سرایدار خوب باشم و گرنه اصلا بحث ریاست مطرح نبود. به همین خاطر سه دفعه استعفا دادم اما هر بار استعفای من را قبول نکردند تا اینکه دفعه آخر حسین سلیمی به من گفت حالا که استعفای تو را قبول نمی‌کنند خودت برو. واقعا حسین سلیمی مرد خوبی بود. هنوز یادم هست در اداره تئاتر که آن زمان در موردش خوب حرف نمی‌زدند نماز می‌خواند. آمده بود که برای تئاتر و بچه‌های تئاتر کار کند. من لذت می‌بردم از اینکه می‌دیدم چقدر تئاتر برای او ارزش دارد.

**در دوره دکتر منتظری هم تئاتر کار می‌کردید؟**

آن زمان من به عنوان برنامه ساز در تلویزیون بودم و آقای منتظری با همان موتور معروفش پیش من می‌آمد. خیلی آدم مثبت و خوبی بود. وقتی مدیرکل مرکز هنرهای نمایشی شد، دوستان لطف کرده بودند و من را به دلیل غیبت‌های متوالی از اداره تئاتر اخراج کرده بودند، در صورتی که من برای اینکه در تلویزیون کار کنم برگه داشتم. وقتی آقای معادی خواه را بیرون کردند فکر کردند من فامیل او هستم و من را هم بیرون کردند. خلاصه معاون آقای منتظری در مرکز هنرهای نمایشی به من قول داد اگر به اداره تئاتر

نرسد. اخبار تئاتر جز ناراحتی چیزی برای من ندارد. مثلا سال‌هاست می‌بینم یک عده‌ای خانه تئاتر را قرق کرده‌اند و کن آن هم نیستند. من عضو این خانه هستم اما تا حالا یک کارت به من نداده‌اند.

**با این وجود چرا هنوز عضو این خانه هستید؟ به جریان صنف بودن آن معتقد هستید یا به خاطر سمش که فکر می‌کنید خانه خودتان است؟**

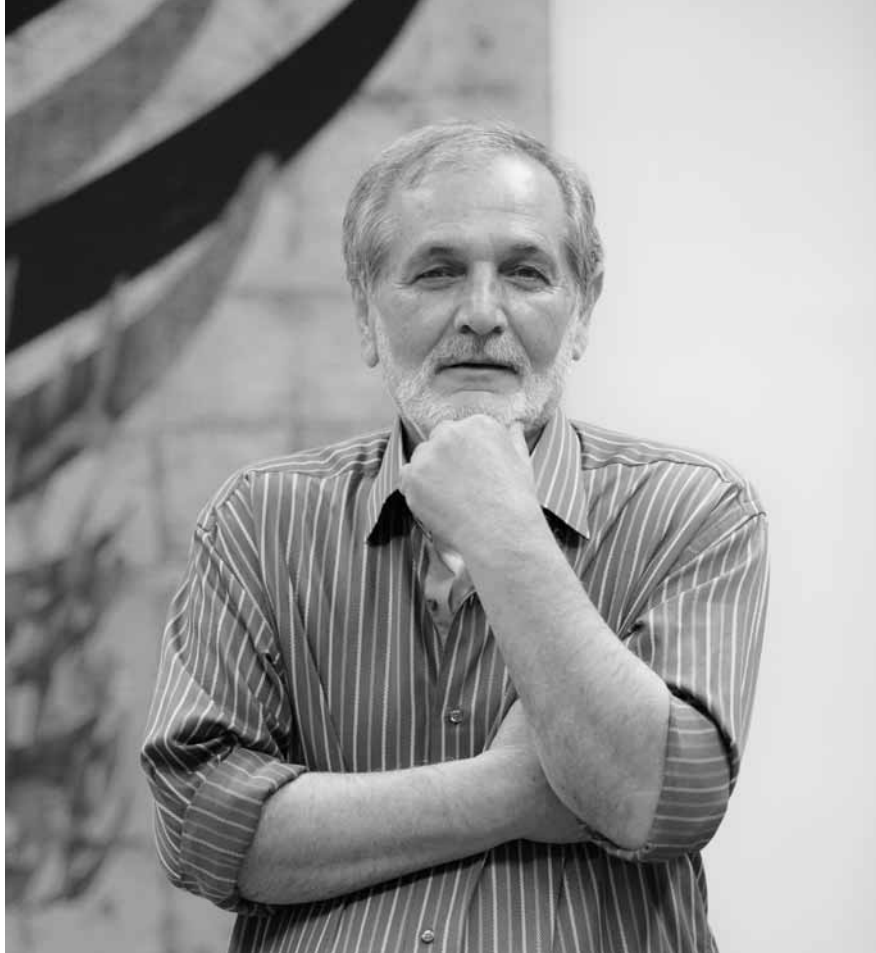
صنف بودن که خیلی چیز مهمی است وگرنه خانه کجا بود؟ خیلی وقت‌ها که حتی به ما اجازه ورود به خانه تئاتر را هم نمی‌دهند. با این وجود خانه تئاتر یک جریان صنفی است که همه ما در آنجا دور هم جمع شده‌ایم و با هم سنخیت داریم. زمانی حداقل آنجا همدیگر را می‌دیدیم اما همین را هم از ما گرفته‌اند. سال‌هاست ایرج راد به عنوان مسئول آنجا نشسته است اما هیچ اتفاقی به نفع ما نمی‌افتد. نه اینکه ممکن است از این آدم بهتر بیاید، نه، به هیچ وجه. خود من معتقدم در شرایط حاضر بهتر از این آدم نداریم اما این دلیل نمی‌شود که همه چیز دست ایشان باشد. نمی‌دانم اما می‌گویند اینها هم در خانه تئاتر زد و بند می‌کنند. البته بعید هم نمی‌دانم. خاطرم هست یک بار برای انتخابات به خانه تئاتر رفته بودیم که وسط رای‌گیری برق‌ها رفت، گفتند بروید ما خودمان آرا را می‌شماریم و اعلام می‌کنیم. گفتیم اینکه انتخابات نشد. گفتند همه جا همین است. در این شرایط و با این آدم‌ها چه کار کنیم؟ اما اگر شرایط طبیعی شود، آدم‌های طبیعی سر کار بیایند، همه چیز واقعی باشد و اجازه بدهند همه کار خودشان را بکنند، همه ما از خدا می‌خواهیم تئاتر کار کنیم.

**پیش‌تر فرمودید آن زمان اجازه نمی‌دادند هرکسی وارد اداره تئاتر شود. اما امروز خیلی‌ها بدون اینکه شرایط آن را هم داشته باشند خودشان را بازیگر می‌نامند. فکر می‌کنید اگر شرایط همین‌گونه ادامه پیدا کند به کجا خواهیم رسید؟**

به همین جا که الان رسیده‌ایم. البته اگر همین جور بخواهد ادامه پیدا کند شرایط بدتر هم می‌شود. خیلی از افرادی که مانند من سال‌ها در تئاتر کار کرده‌اند هر چقدر هم که تئاتر را دوست داشته باشند کم‌کم کنار می‌روند و ترجیح می‌دهند دیگر کار نکنند. باید برای اینها فکر اساسی کرد. با این وجود من برای تئاتر آینده روشنی نمی‌بینم.

**به عنوان آخرین سوال، شما جزء کسانی هستید که سال‌ها در تئاتر زحمت کشیده‌اید با این وجود امروز ترجیح می‌دهید حتی از اخبار خوب یا بد تئاتر هم دور باشید. هیچ وقت پشیمان نشدید از اینکه این راه را انتخاب کردید؟**

نه، به هیچ وجه پشیمان نیستم. حتی حاضرم به عنوان سیاهی لشکر کار کنم همان طور که اولین بار هم به عنوان سیاهی لشکر کار کردم؛ «مترسک‌ها در شب» نوشته بهرام بیضایی به کارگردانی دیلمقانی بود که من در آن یک جمله داشتم: «بابا گرازاها به شالیزار زدن». هنوز هم آن دیالوگ را حفظ هستم. الان هم حاضرم برای گفتن همین یک جمله سر صحنه بروم ولی به شرطی که سلامت باشد. ناگفته نماند اگر یک بار دیگر هم به دنیا بیایم باز هم تئاتر کار می‌کنم. اگر وارد تئاتر نمی‌شدم معلوم نیست چه بر سر من می‌آمد. جالب است بدانید در محل ما نام پنج نفر خسرو بود. خسرو دزده، خسرو کفتر باز و... به من می‌گفتند خسرو درام برای اینکه تئاتر کار می‌کردم. مطمئن باشید اگر وارد تئاتر نمی‌شدم یکی از همان‌ها بودم. به همین خاطر با همه مسائل و مشکلاتی که وجود دارد خوشحالم از اینکه یک تئاتری هستم.



بروم و کارم را انجام بدهم کار من را درست می‌کند. من هم قبول کردم و فردای آن روز ساعت ۷ صبح به اداره تئاتر رفتم و دوباره در اداره تئاتر استخدام شدم تا اینکه بازنشسته شدم.

**با وجود همه کارهایی که کرده‌اید و علاقه‌ای که به تئاتر دارید چرا مدت‌ها است که تئاتر کار نکرده‌اید؟**

آخر کلام تئاتر؟ با چه چیزی؟ با چه کسی تئاتر کار کنم؟ اصلا نمی‌دانم امروز با چه کسی طرف هستیم. در همه جای دنیا می‌دانند کسی که هنرمند است باید جا و جایگاه محکمی در جامعه داشته باشد. ولی انگار اینجا کسی این آدم‌ها را نمی‌خواهد. به همین خاطر من با همه علاقه‌ای که به تئاتر دارم همه چیز را کنار گذاشته‌ام. البته دوستان نسبت به من لطف دارند و از من برای کارهایشان دعوت می‌کنند ولی خودم دیگر نمی‌توانم کار کنم به خاطر اینکه ضعف دارم و انرژی لازم را برای بازیگری ندارم. برخلاف خیلی‌ها که فکر می‌کنند بازی کردن خیلی راحت است من معتقدم کار خیلی سختی است. بازیگر حداقل باید بدن ورزیده و بیان خوب داشته باشد تا بتواند از پس آن بر بیاید. امروز هرکسی را می‌بینم می‌گویند من بازیگر! مگر می‌شود؟ نمی‌دانم این همه بازیگر از کجا آمده‌اند؟ من هنوز بعد از این همه سال کار و تجربه جرات نمی‌کنم بگویم من بازیگر هستم، اما اینها به راحتی از بازیگری صحبت می‌کنند بدون اینکه شرایط اولیه آن را داشته باشند.

**دوست دارید دوباره تئاتر کار کنید؟**

چرا که نه، همه زندگی من تئاتر بود. چرا نصرالله قادری تئاتر کار نمی‌کند؟ فکر نمی‌کنم هیچ کس به اندازه این آدم تئاتر را دوست داشته باشد اما واقعا چرا تئاتر کار نمی‌کند؟ چه کسی را بهتر از او می‌توانند پیدا کنند؟ حالا من را قبول ندارند می‌گویند طاغوتی هستم اما او که آدم خوبی است، چرا کار نمی‌کند؟ پاسخ این سؤال‌ها را خودم می‌دانم؛ تنها به خاطر اینکه شرایط مناسب نیست.

**این روزها چه کار می‌کنید؟**

هیچ، بیشتر شمال هستم. در یکی از روستاهای شمال زندگی می‌کنم.

**چقدر در جریان اخبار و وقایع تئاتر هستید؟**

هیچ، اصلا پیگیری نمی‌کنم. سعی می‌کنم چیزی هم نفهمم. درواقع به همین خاطر در شمال زندگی می‌کنم، برای اینکه چیزی به گوشم



## معرفی کتاب‌های «انتشارات بوتانشر» و «ادیبان» و «انتشارات پر تهران شهر»

سهیلا یوسفی

علی صابر رضایی متولد ارومیه، فارغ‌التحصیل رشته حقوق از دانشگاه تهران است. او از سال ۱۳۴۷ با مقوله تئاتر آشنا شد و پس از مطالعاتی، اولین نمایشنامه خود به نام «ایستگاه اتوبوس» را در سال ۱۳۵۳ نوشت و در سال ۱۳۵۴ نمایشنامه «میسوینرنگی» را نگاشت که در مسابقه استانی مقام سوم را به دست آورد. وی به دلیل ادامه تحصیل و مشغله کاری، چندین سال فرصت فعالیت عملی نیافت تا اینکه در سال ۱۳۷۰ انجمن نمایش نقده را به همراه چند تن از هنرمندان شهر تاسیس کرد و به کارگردانی نمایش «ایستگاه اتوبوس» پرداخت. رضایی از آن زمان تاکنون هر سال یک نمایشنامه نوشته و کارگردانی کرده است: نمایشنامه «قیزل پاپاق» به زبان آذری ۱۳۷۱، نمایشنامه «کابوس‌های آقای پاک سرشت» ۱۳۷۲، نمایشنامه «فرار در پائین» ۱۳۷۳، نمایشنامه «در انتظار لحظه‌ها» ۱۳۷۴، نمایشنامه «عروس قره پاپاق» ۱۳۷۵ و... را نوشته است. او تاکنون بیش از ۵۰ نمایشنامه نوشته است که از این میان پنج مجموعه نمایشنامه با عنوان‌های «کابوس‌های آقای پاک سرشت»، «در محاکمه یک مجرم»، «تولد یک حباب»، «موش کور» و «اصلی و کرم» به دو زبان فارسی و ترکی توسط انتشارات «ادیبان» واقع در شهرستان ارومیه چاپ شده‌اند. همچنین نمایشنامه «جام آخر» که مجموعه هفت نمایشنامه بر اساس داستان‌هایی از ادبیات کهن ایرانی از عطار نیشابوری، عبید زاکانی و مولوی است، «چهار نمایشنامه‌ی اقتباسی از چهار اثر بزرگ جهان» و نمایشنامه‌های «اتوبوس ایستگاهی»، «سونا خاتین و کیم گوردو کیم گورمه دی»، «بازی‌های توقف ممنوع و رویای آخر»، «گول آغا» و «ملک محمد» توسط «انتشارات بوتانشر» منتشر گردیده‌اند.



وی پنج عنوان نمایشنامه «عشق گمشده»، «رویای پشت بام»، «اندر حکایت آدمها و موشها»، «فرار از سایهها» و «ماجرای درخت نارون» را نیز نوشته است که به دلیل اینکه چاپ کتاب در ارومیه باعث می‌شد توزیع آن به طور کامل بر عهده نویسنده باشد، چاپ آنها را به «انتشارات پر تهران شهر» وابسته به موسسه فرهنگی و هنری سپرد و قرار شد نیمی از کتابها توسط نویسنده و نیم دیگر توسط ناشر در سطح تهران توزیع شود.

این نویسنده با تجربه ترجیح می‌دهد نمایشنامه‌هایی بنویسد که به مسائل روز جامعه بپردازند و معتقد است نمایشنامه باید برای اجرا به پختگی لازم برسد تا در برخورد با بیننده از استقبال خوبی برخوردار شود.

او معتقد است نمایشنامه نباید تاریخ مصرف داشته‌باشد، یعنی نمایشنامه‌ای که صرفاً مقطع زمانی و یا پیام و محتوای محصور به زمان نگارش را در بگیرد برای چاپ مناسب نیست.

او می‌گوید: من به عنوان مولف و شخصی که برای القای یک تفکر نمایشنامه می‌نویسم حق دارم بدون اینکه خدش‌های به اصل تاریخ وارد شود اعتقادات شخصی و برداشت خودم را از تاریخ در متن رسوخ بدهم، از همین رو در آثاری که بنا بر موضوعات تاریخی یا داستان‌های کهن به رشته تحریر درآورده‌ام با تمام احترام به تاریخ و اصالت واقعه‌ها، به گونه‌ای برداشت شخصی خودم را از تاریخ ارائه داده‌ام. مثلاً نمایشنامه «عشق گمشده» درباره‌ی اسکندر است. در تاریخ، اسکندر با حمله به ایران، تمام تاریخ و گذشته ایران را با خاک یکسان کرده است ولی در نمایشنامه من عزت و افتخار ایران، تمام زیبایی‌های ایران که در قالب شخصیت «پروشات» آمده به تصرف اسکندر در نمی‌آید.

# راز جاودانگی و تئاتر!

در فرهنگ‌نامه لغت فارسی، «جاوید»، «جاویدان»، «جاویدانه»، «جاود»، «جاودان» و «جاودانه» به معنی «همیشه» آمده است. جاودان یعنی همیشه پایدار و باقی، دایم و پاینده، دایمی، حیات باقی، همیشه پاینده و همیشگی. واژه **جاودانگی** دلالت به نوری بیش از اندازه ثابت دارد که همواره می‌درخشد و این شاید بدان معنا تعبیر شود که آنچه با جاودانگی مرتبط است، از زمان زایش تا کنون هیچ حرکتی نکرده و تحول ناپذیر است. مفهوم «جاوید»، تلویحاً با مفهوم **ثبات** همبسته است. اما راز جاودانگی در زایش مکرر و نو شدن است. هر لحظه می‌میرد و بلاز زاده می‌شود و در این چرخه تکامل می‌یابد.

**هر نفس نو می‌شود دنیا و ما  
بی‌خبر از نو شدن اندر بقا  
عمر همچون جوی نو نو می‌رسد  
مستمری می‌نماید در جسد  
پس مرا هر لحظه مرگ و رجعتی است  
مصطفی فرمود دنیا ساعتی است (حضرت مولانا)**

تئاتر به‌هیچ‌وجه **ابدی** نیست. بلکه امروزی و اکتونی است. تئاتر می‌خواهد که امروزی‌نانه باشد و در پرتو زمان حال و برای بهروزی و فردای بهتر هر لحظه نو می‌شود، به شرطی که ذات آن ادراک شود و به «جوهر» آن توجه داشته باشیم. اگر فقط در این مقوله به «عرض» گرفتار شویم، حقیقت پدیده ناپدید می‌شود. منظر ما نباید «**یعلمون ظاهراً من الحیوه الدنیا و هم عن الآخره هم غافلون**» باشد. ظاهرینی، مجازگیری، و حذف معاد و غفلت از «پایان»، ما را یا گرفتار یأس فلسفی می‌کند و یا گرفتار چنبره مجاز می‌شویم و حقیقت پنهان می‌ماند. تئاتر در تعامل با **گیتی** قابل ادراک است. اگر در دایره تنگ خاکی تعبیر شود از ذات خود تهی خواهد شد. در برخورد با تئاتر باید گیتی‌نگر بود. ادراک راز جاودانگی تئاتر، دوری از **الیناسیون / alienation** در همه ابعاد گوناگون و حتی بیگانه از هم است. مقوله الیناسیون یک فاجعه‌ی نوع انسانی است. الیناسیون مقوله‌ای جامعه‌شناسانه است، اما فلسفی هم هست، مردم‌شناسانه و روانکاوانه هم هست. **الینسه شدن** در روستا اولیه به معنی «جن‌زده شدن» است. اما این مفهوم ژرف‌ساخت‌های عمیقی دارد. جن‌زدگی چه معنایی دارد؟ جن‌زدگی یعنی **جن**، که یک شخصیت غیرانسانی است، در وجود انسانی **من** حلول می‌کند و **شخصیت** مرا که به‌وسیله همنشینی عقل و احساس خلق شده بود زایل می‌سازد و خودش به جای آن می‌نشیند. وقتی جن به این صورت در من حلول کرد، من خودم را نه دیگر آن انسانی که هستم، بلکه این جن احساس می‌کنم. پس در تکرش به هر پدیده‌ای نه از منظر شخصیت انسانی خود که از نگاه جن به ماهیت آن پدیده توجه می‌کنم و تعبیری که از پدیده‌ای می‌دهم، تعبیر **من** نیست، بلکه در حقیقت تعبیر آن جن است. این دیگری یا جن، که شخصیت غیرانسانی دارد، چگونه در انسان حلول می‌کند؟ وقتی انسان با جن ارتباط پیدا می‌کند و با او مراد دایمی دارد کم‌کم در من انسانی او رسوخ پیدا می‌کند و جانشین من می‌شود. این مقوله در تکرش سطحی، مخصوصاً چون با واژه «جن» طرح شده است، مقوله‌ای عوامانه و خرافی به نظر می‌رسد. برای نفی و تحقیر مقوله می‌توان گفت که: برای رهایی به رمال‌ها و دعانویس‌ها مراجعه کنید تا سلامت یابید. در حقیقت به این وسیله ماهیت پدیده را مبتذل می‌کنیم و به ارتجاع و جهل نسبت می‌دهیم تا از شر آن راحت شویم. و به واقع امر منکر آن می‌شویم. این زاویه دید مربوط به مفهوم **لمپنیسم فرهنگی** است که در ساحتی روشنفکرانمایانه برای پاک کردن صورت مسئله ارایه

می‌شود. مقوله الیناسیون و الیناسیون فرهنگی فقط از طرف علمای دین، متافیزیسی‌ها، ایده‌آلیست‌ها، علمای اخلاق و معتقدان به ماوراءالطبیعه ارایه نشده است. چپستی این پدیده از سوی فیلسوفی به نام **هگل** هم مورد کنکاش قرار گرفته است. این مفهوم در **ماتریالیسم دیالکتیک**، در **سوسیالیسم معادی** قرن نوزدهم و در جهان فلسفه عصر حاضر هم طرح شده و مورد اعتقاد و قابل طرح در همه مکتب‌های فلسفی و جامعه‌شناسی مدرن است. **من** به‌عنوان یک موجود انسانی، دارای نیازهای مختلف و استعدادهای گوناگون هستم. اگر زندگی تقسیم شده و سنگین و فشرده‌ی حاصل نظم و ماشین و سرمایه‌داری و تولید و مصرف متضاد، مرا در وضعیتی قرار دهد که تک‌ساختی شوم، از «من» دور می‌شوم و در «خود»، «دیگری» را احساس می‌کنم که «من» است. به این شکل «من» الینسه می‌شود. بدل به ابزار پدیده‌ای می‌شود که دایماً با آن سر و کار دارد و آرام آرام چون از «من» فاصله گرفته و بدل به **ابزار** شده است، در ادراک ماهیت پدیده عاجز می‌ماند و شبه پدیده را به جای پدیده می‌بیند، همچنان که دیگری حلول کرده در خود را به جای «من» احساس می‌کند. دچار **بحران** می‌شود. اگر این بحران همگانی شد، دیگر به‌عنوان بحران ادراک نمی‌شود؛ بلکه ذات حقیقت می‌شود. حال اگر کسی گرفتار این بحران نبود، او را بیمار و جزء آدم‌های زیادی جامعه می‌شناسیم که باید حذف شود. در حقیقت به وسیله لمپنیسم فرهنگی، «رسانندیشی» را نفی و حذف می‌کنیم. راز جاودانگی تئاتر در ادراک همین مسئله ساده است. تئاتر در نسبت با انسان معنا می‌یابد و پدیده مجردی نیست که در ماهیت خود حیات داشته باشد. این امری ظاهراً پدیده‌ی و پذیرفته شده است. حقیقت انسانی هم هرگز یک مسئله مجرد و ناب نیست. بلکه کارکرد زیست آدمی در طول حیات گیتی‌مدار است که تمامیت ندارد. ما این مسئله را **بدنه حقایق** می‌نامیم که در آن هر کس چنان عضوی نقش فعال و پویای خویش را ایفا می‌نماید. پویایی و فعال بودن عناصر اصلی این بدنه هستند. در ادراک این بدنه آنچه مهم است **نفس زیستن** و **زندگی کردن** و دوری از **زنده بودن** است.

انسانی که زندگی کردن را فهمیده است، ابتدا دریافته است که چیست؟ و پدیده‌های پیرامونی خود را هم در مفهوم چپستی پدیده ادراک کرده است. «زیستن» انسان فقط به خاطر ذات و جوهر «دانستن» نیست. هستی انسان فراتر از «اندیشه» است. اما اندیشه یاری‌دهنده آدمی است که به ذات و جوهر «پدیده»‌ها پی ببرد. مقوله‌ی فرا اندیشه مقوله‌ای است که در جهان تنگ کلمه تبیین نمی‌شود، اما آدمی آن را ادراک می‌کند.

راز جاودانگی تئاتر نسبتی با «فرا اندیشه» دارد. اما اندیشه لازمه ادراک این راز است. راز جاودانگی تئاتر در اولین گام گریز از بحران عمومی است. لمپنیسم فرهنگی که نسبت نزدیکی با الیناسیون دارد، بحران شخصی را بدل به بحران عمومی می‌کند، که به‌صورت یک حالت عمومی رفتار اجتماعی، اخلاق، بینش و اندیشه و ادراک و روحیه‌ای خاص درآمده است که دیگر به‌صورت بحران فهم نمی‌شود. بلکه بدل به حقیقت می‌شود. برای ادراک این مسئله حکایت آشنایی را مرور کنیم:

**فردی وارد دهی شد و دید که تمام اهالی آن ده دایماً خودشان را می‌خاراندند. تعجب کرد. در پی کشف واقعه بود. پس به قهوه‌خانه‌ای رفت و ابتدا به «دین» این مردم خارش می‌پراخت. او هنوز در اولین گام «حس» کردن واقعه بود و تا «احساس» و «ادراک» فاصله‌ای زیاد داشت.**

**ناگهان دید مردم ده دورش حلقه زده‌اند. کندخدا و خان و ملا و گرمه آمده‌اند که او را بگیرند و به «شفاخانه» ببرند. چرا! چون او فردی بود که اصلاً خودش را نمی‌خاراند. پس بدون تردید به مرض خارش نداشتن گرفتار شده بود و باید مداوا می‌شد.**

وقتی که راز جاودانگی تئاتر در نو بودن نهفته است و ما منکر آن نیستیم، پس هر کاری را که نو باشد انجام می‌دهیم تا تئاتر جاویدان بماند. روزآمد شود. هر چند که این عمل با «جوهر» تئاتر نسبتی نداشته باشد و فقط خویشاوندی ظاهری با «عرض» پدیده داشته باشد. این بحران از زمانی بدنه حقایق تئاتر را گرفتار کرد که شبه هنرمندان که عاجز از خلق هنر بودند، وارد این میدان شدند. این شبه هنرمندان به یاری لمپنیسم فرهنگی، «بردیای دروغینی» ساختند و به مردم قبولاندند که او بردیای واقعی است.

شبه هنرمندان کنشگران و فرایندهایی هستند که دوست ندارند کسی اینکه در برابرشان بگیرد و «من» واقعی‌شان را رودر رو به آنها بنمایاند. به همین دلیل در ژست هنرمندی و روشنفکری، عملی کاملاً لمپنیستی از خود بروز می‌دهند تا حقیقت در حجاب بماند. بحث لمپنیسم به‌طور جدی نخستین بار در آثار **مارکس و انگلس** در دومین کتاب مشترکشان به نام **ایدئولوژی آلمانی** ارایه شد. لمپن‌ها گروهی هستند که به هرج و مرج و اغتشاش اجتماعی دامن می‌زنند اما حرکاتشان خاستگاه ایدئولوژیک ندارد. عمل آنها بیشتر محصول افسردگی و یأس است. علت پیدایش این عمل منکسر است. لمپن‌ها در هر شکل خود، در صورت از دست رفتن حس هویت اجتماعی، رشد هنرهای اجتماعی، انسجام فرهنگی، قومیتی و خانوادگی و همین‌طور واگرایی فرهنگی، بی‌هویتی، افسردگی، بیم از آینده و... خلق می‌شوند، رشد می‌کنند و نقطه آغاز خطری برای جامعه محسوب می‌شوند. از دیدگاه مارکسیستی، فرهنگ محصول ایدئولوژی است. ایدئولوژی و فرهنگ در مقابل زیربنای اقتصادی، رو بنا محسوب می‌شوند. پس لازمه فهم فرهنگ، فهم منافع طبقه حاکم و در نهایت فهم روابط تولید و زیربنای اقتصادی است. از دیدگاه مارکس کار ویژه اصلی فرهنگ توجیه منافع طبقات است. شخص مارکس، فرهنگ را در مفهوم محدود آن یعنی **کار فکری** در نظر می‌گیرد. او همچنین به مفهومی اشاره می‌کند که با مفهوم کلی و عام فرهنگ متناظر است. مارکس آن را شیوهی تولید یا فراماسون اجتماعی نامیده است.

لمپنیسم فرهنگی در برخورد با تئاتر، از روی عدم ادراک راز جاودانگی دست به ویرانگری و قلب حقیقت پدیده می‌زند. تئاتر یا هر پدیده‌ای که منافع او را تامین کند - این منافع فقط منافع مادی نیستند. هر چند که منافع مادی برای او از اهمیت بالایی برخوردار است. شهرت‌طلبی، سلطه‌گری، خودشیفتگی و... منافی هستند که برای لمپن فرهنگی مهم‌اند. - اصیل است و هر چه غیر اصیل است او را به خطر اندازد، بدلی است و باید نابود شود. ذات تئاتر با **دیالوگ** همبستگی دارد. لمپن فرهنگ از دیالوگ گریزان است و عاشق منولوگ است. او منولوگ را به جای دیالوگ ارایه می‌دهد و در مواجهه با دیالوگ به عنوان «جدل» و «سفسطه» از مصاف با آن می‌گریزد و با مظلوم‌نمایی، عریه‌جویی، پارانکسی، جمع کردن طومار، تظاهرات و در شکل حاد آن با تحریک عوامل خدوبه‌خود سوزی، یا حذف فیزیکی رقیب که با شروع ترور شخصیت همگام است، از برقراری دیالوگ برای آشکار شدن چپستی پدیده می‌گریزد. راز جاودانگی تئاتر در ستیز دیدگاه‌هاست. دیدگاهی که مخالف وضع موجود و در پی ایجاد وضع موعود، به ستیز با دیدگاه موافق وضع موجود و مخالف وضع



موعود می‌ایستد. لمینیسیم فرهنگی برای مرگ راز جاودانگی تئاتر در نقش مخالف وضع موجود، اما در واقع مدافع وضع موجود، وارد صحنه می‌شود. تئاتر متراقد فرهنگ است. ما باید قدرت برقراری دیالوگ با مخالف را داشته باشیم. در این امر خط قرمزی متصور نیست. نمی‌توان گروهی، فردی یا انگاره‌ای را مطلق کرد و در حد اسطوره بالا برد و بعد قداستی برای او ساخت که نقدناشدنی است و اگر کسی جرأت کرد و بر این برساخته دروغین نقدی وارد کرد، به بهانه اینکه مرض و کینه دارد حذفش کرد یا به شفاخانه فرستاد. لمینیسیم فرهنگی در مواجهه با راز جاودانگی تئاتر، تئاتری که در نسبت با من انسانی فهم می‌شود، هر درگذراندیشی ضد اسطوره‌های برساخته را با آشوبگری و جنجال و در شکل نوین با مظلوم‌نمایی و سیاسی بازی از میدان به در می‌کند و چون بحران را همه‌گیر ساخته است، حامی و هوادار دارد و با تکیه بر فهم اکثریت و صد البته به این بهانه، با تحریک احساس اکثریت، تعقل را به قربانگاه می‌فرستد. تئاتر همنشینی عقل و احساس است. این ترفند پدیده‌ای نو و امرزین نیست. قدمتش به دنیای کلاسیک می‌رسد. سقراط اندیشه‌ورز را با همین اسلحه شهید کردند. لمین فرهنگی وقتی به این نتیجه می‌رسد که توان هم‌اوردی در صحنه **دیالوگ و بدنه حقایق** را ندارد، به سفسطه روی می‌آورد و رقیب را به سفسطه‌گری متهم می‌کند. سقراط حکیم در رساله «**هیپیاوس بزرگ**» افلاطون وقتی با هیپیاوس به دیالوگ می‌نشیند و بحث به ماهیت **زیبا** می‌رسد، هیپیاوس ادراکی از زیبا ندارد و چون در مباحثه نمی‌تواند دیدگاه خود را بیان کند، به ناچار متوسل به سفسطه می‌شود. لمین فرهنگی که مصداق روشن الیناسیون انسانی است، وقتی به نتیجه دلخواه خود نرسد شبیه هیپیاوس عمل می‌کند. هیپیاوس وقتی در دیالوگ ناتوان می‌ماند به سقراط می‌گوید:

«**سقراط عزیز، عیب اینجاست که تو و امثال تو، همه‌ی امور را یک جا در نظر نمی‌آوری بلکه خود را به اجزاء کوچک مشغول می‌داری و مثلاً موضوع «زیبا» را از دیگر امور جدا می‌کنی و به‌دست می‌گیری و با بحث و استدلال قطعه‌قطعه می‌کنی و در نتیجه کل هستی و ارتباط موزونی که میان اجزاء آن هست، از نظر پوشیده می‌ماند. کارتان به جایی می‌رسد که خیال می‌کنید ممکن است دو چیز با هم دارای خاصیتی یا وضع و حالی باشند ولی هر یک از آنها به تنهایی فاقد آن باشند و یا هر یک از دو چیز به تنهایی دارای خاصیتی باشد ولی آن دو با هم آن خاصیت را نداشته باشند، و این خود بهترین دلیل بی‌خردی و سادهلوحی شماست. کار بزرگ و زیبا آن است که آدمی هر وقت در دادگاه‌ها یا انجمن شهر یا در نزد مقامات دولتی کاری دارد بتواند فصیح و زیبا سخن بگوید و شنوندگان را شیفته خود سازد و بزرگ‌ترین جایزه‌ها را به‌دست آورد، نه جایزه‌های حقیر و ناچیز، یعنی بتواند جان و مال خود و دوستانش را حفظ کند. مرد باید به آن کارها دل ببندد نه به این موشکافی‌های بی‌معنی و خنده‌آور، تا به دیدمی مردمان ابله و ناتوان ننماید.»**

ریشه الیناسیون انسانی در این نکته است. آدم و کارش چنان یکی شود که آدم بدل به ابزار شود و «من» حذف شود و من در ابزار کار تجلی پیدا کند. کار بزرگ از ساحت لمینیسیم فرهنگی به‌دست آوردن مادیت و شهرت و شیفته کردن مخاطب و کسب جایزه است. هر چند که درباره

**آن مقوله ادراکی نداشته باشی. عدم ادراک اصلاً مهم نیست. شبه ادراک مهم است. شیفته کردن مهم است. کسب موفقیت کوچک که بزرگ به چشم می‌آید مهم است.** اما سقراط و هر آن کس که با «بدنه حقایق» نسبتی دارد و نوری از انوار جاودانگی تئاتر بر او دمیده است نمی‌تواند چنین سهل‌اندیش و سادهلوح و سطحی‌نگر باشد. نمی‌تواند به روزمره‌گی خو کند. او با جاودانگی نسبت دارد. پس ترجیح می‌دهد که متهم شود، حذف شود، اما از جاودانگی گیتی‌مدار دست برندارد. سقراط وقتی دلایل هیپیاوس بزرگ را می‌شنود، در پاسخ او می‌گوید:

**هر گاه به دانشمندی چون تو می‌رسم و می‌خواهم درد پنهان خود را بگویم پیش از آنکه درد مرا بشنود، زبان به دشنام و سرزنش می‌گشاید و می‌گوید: «سقراط دست از سخنان بیهوده بردار». اما آن مردی که در درون من است و این سوالات را مطرح می‌کند، می‌گوید: «شرم ندری که درباری کارهای زیبا سخن می‌گویی در حالی که نمی‌دانی زیبا چیست؟ تو که از ماهیت «زیبا» بی‌خبری چگونه می‌توانی گفتار یا کردار زیبا را از زشت بازشناسی؟» چه بسا هم شما و هم این مرد مرا سرزنش می‌کنید... شاید صلاح من در این است و گمان می‌کنم همنشینی با هر دوی شما برای من سودمند بوده است. زیرا اکنون به معنی آن مثل معروف پی می‌برم که می‌گوید:**

«**زیبا دشوار است.**»

ادراک راز جاودانگی **دشوار** است. آنهایی که به خوشی‌های حقیر و موفقیت‌های گذرا و کسب درآمد و شهرت و داشتن مرید و کسوت مرادی و طرح مدام در مجالس و محافل و... دلخوش داشته‌اند، در دایره تنگ زندگی سه‌پنجه گرفتارند که آنها را از اندیشه گیتی‌مدار بیگانه ساخته است. و کسی که با اندیشه نسبتی ندارد، هرگز به «فرآندیش» نخواهد رسید. او شاید بتواند با ایجاد بحران و بهره‌گیری از موج ایجاد شده شبه اندیشه را به جای اندیشه غالب کند اما در دایره گیتی موفقیتی ندارد. او البته شده است، چه آن را بفهمد، چه منکرش باشد.

الیناسیون حالتی است که در آن شخصیت واقعی انسان زایل می‌گردد و شبه شخصیت بیگانه‌ای (انسان، غیرانسان، شیء، ابزار کار...) در آن حلول می‌کند و انسان غیر را من احساس می‌کند. شبه تئاتر را تئاتر، مرگ را جاودانگی و غیر را خود احساس می‌کند. من حقیقی از ذهن او زوده می‌شود. فرهنگ خودی محو می‌شود و شبه فرهنگ غیر و نه ذات فرهنگ غیر در ذهن او رشد می‌کند و به این وسیله، شبه فرهنگ غیر او را الینه می‌کند. احساس می‌کند که مثلاً **پیتر بروک شرق** است و به مریدانش توصیه می‌کند که با این نام بخوانندش، دست به نوآوری می‌زند و آثار مخیرالمقول می‌آفریند که هیچ نسبتی با تئاتر ندارد و چون نه خودش آنها را می‌فهمد و نه دیگری ادراک می‌کند، احساس جاودانگی به او دست می‌دهد. به یک نمونه توجه کنیم. اگر «گروتوفسکی» در نهایت کارش به **فراتئاتر** می‌رسد، در ابتدا مرحله **اجرا** و سپس **تئاتر لابراتوار** را طی کرده است و به این رام رسیده است. اساتید بزرگی داشته است و بعد از آموختن، عمل کردند، دست به تجربه‌گرایی زده است. ناگهان شب خوابیده و صبح بیدار شده باشد و دست به اعجاز بزند. ادراکی از تئاتر دارد. آن را تبیین می‌کند. صاحب نظریه است. الینه نشده است. به همین دلیل وقتی پیتر بروک درباره او می‌گوید: «**گروتوفسکی بی‌همتا است!**» مغرور نمی‌شود، به آن نمی‌بالد. افتخار نمی‌کند. جاودانگی او در راز جاودانگی تئاتر است. او الینه **هدف** نشده

است. عمل ما می‌تواند به وسیله هدف الینه شود. به‌عنوان مثال به این نمونه عنایت کنید:

**دختر زیبایی، با حرکات بسیار ظریف و ژست بی‌نهایت زیبایی، دستش را دراز می‌کند و یک جام آب را از روی میز برمی‌دارد، و بعد آن را با حرکات و همان لطافت رفتار، به لب‌هایش نزدیک می‌کند.**

تا وقتی که این دختر به اعمالش و حرکاتش «خودآگاهی» ندارد و فقط احساس «من»، «تشنه» و «آب!» را دارد، هرگز خودش را حس نمی‌کند. درحالی‌که لحظه به لحظه در حال تصمیم گرفتن هم هست. اما خودآگاهی ندارد. این فرد، یعنی این دختر زیبا به وسیله «هدف» یعنی «آب را برداشتن و خوردن» الینه شده است. چرا؟ چون خودش دارای حرکاتی و در حال انجام اعمال و اطوار و ژست‌هایی است که آن اعمال و اطوار و ژست‌ها را درنی‌یابد. بنابراین «خود» را نمی‌یابد. به بهانه جاودانگی که هدف است نباید الینه شویم.

راز جاودانگی تئاتر شاید جرأت رودررویی با «من درون» است که سقراط هم در گفت‌وگو با هیپیاوس به آن اشاره می‌کند. در سالی که بیانیه تئاتر با سرآغاز «**ایا ما به تئاتر نیاز داریم؟**» شروع شده است، خوب است که مای تئاتری از خود بپرسیم:

- تئاتر چیست؟
- صفات میزه تئاتر چیست؟
- چگونه با دیگر انواع هنر تفاوت پیدا می‌کند؟
- و بپرسیم:
- انسان چیست؟
- ماهیت معرفت انسان چیست؟ - معرفت‌شناسی -
- ماهیت شناسایی و بازنمایی چیست؟

- و بپرسیم:
- از کجا آمده‌ام؟
- چرا زنده‌ام؟
- به کجا می‌روم؟
- و بپرسیم:
- چرا در مدار تئاتر عمل می‌کنیم؟
- و به پرسش‌های سطحی‌تر و ساده‌تری هم بپرسیم:
- کارگردان، نویسنده، دراماتورژ، بازیگر... کیست؟ چه خصایص و صفتهایی دارد؟
- و بپرسیم:

- تئاتر خصوصی چیست؟ سالن تئاتری چه مشخصاتی دارد؟ اقتصاد تئاتر چیست؟
- و بپرسیم:
- ما کجای تئاتر گیتی، تئاتر جهان، تئاتر منطقه، تئاتر ملی، تئاتر بومی ایستاده‌ایم؟
- نهایت سخن را با ادراکی که صاحب این قلم از «اصول علم جدید» اثر **گیامبا تیستاویکو** دارد، مزین کنیم:

راز جاودانگی تئاتر در پروسه مدام «خلق» و «مخلوق» شدن است. به شرطی که ادراکی از «انسان اولیه» و تئاتر اولیه داشته باشیم. انسان اولیه، زمانی که درست ارزیابی شود، نه به‌صورت کودکی جاهل و وحشی، بلکه موجودی است که ذاتاً و به لحاظ کاراکتر، پاسخگویی و برخوردش با جهان و کیتی شاعرانه است. او دارای شهودی به نام «عقل شاعرانه» است. تئاتر و راز جاودانگی تئاتر در شهود عقل شاعرانه نهفته است. شاید، فقط شاید از این طریق بتوان به نوری از انوار ذات پدیده تئاتر رسید. در غیر این صورت شاید، و فقط شاید مشغول «بازی» به مفهوم بازی و نه درام هستیم. لحظه‌ای مکث کنیم. سکوت کنیم. تأمل کنیم. ببیندیشیم. راز «تیروانا» در این لحظه «سکوت» است. هر که هستیم، هر کجا هستیم، هر مقامی در دنیای تئاتر داریم، لحظه‌ای فقط لحظه‌ای سکوت کنیم. اجازه دهیم تئاتر سخن بگوید و از «بازی» دست برداریم تا صدای تئاتر را بشنویم. همین. فقط همین.

والسلام/ نصرالله قادری

## جناب آقای دکتر رحمت امینی

انتصاب جنابعالی را به عنوان سرپرست ارزشیابی و نظارت بر نمایش و دبیر شورای مرکزی ارزشیابی و نظارت تبریک عرض می کنیم. امید که با تدبیر و تامل در امور محوله در رسیدن به اهداف والای فرهنگی کشور موفق و موید باشید.

از طرف سردبیر و هیئت تحریریه مجله نمایش

## جناب آقای کوروش زارعی

انتصاب شما را به عنوان مدیر مرکز هنرهای نمایشی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی تبریک می گوئیم. امید است با توجه به آشنایی و شناخت جناب عالی نسبت به اهداف مقدس هنر انقلابی و تئاتر و نقش موثر مدیریت جهادی در عرصه فرهنگ و هنر در این مسئولیت موفق و سربلند باشید...

از طرف سردبیر و هیئت تحریریه مجله نمایش

بی شک اندوه و غم از دست دادن آن عزیز بزرگوار در واژه ها نمیگنجد، از همین رو ما نیز تنها میتوانیم درگذشت بانو ثریا حکمت بازیگر توانمند عرصه سینما و تلویزیون را به جامعه هنری و هنرمندان عزیز تسلیت عرض کنیم.  
برای بازماندگان ایشان صبر و شکیبایی و برای آن عزیز در گذشته غفران و رحمت واسعه الهی را خواستاریم.  
یادشان گرامی

از طرف سردبیر و هیئت تحریریه مجله نمایش

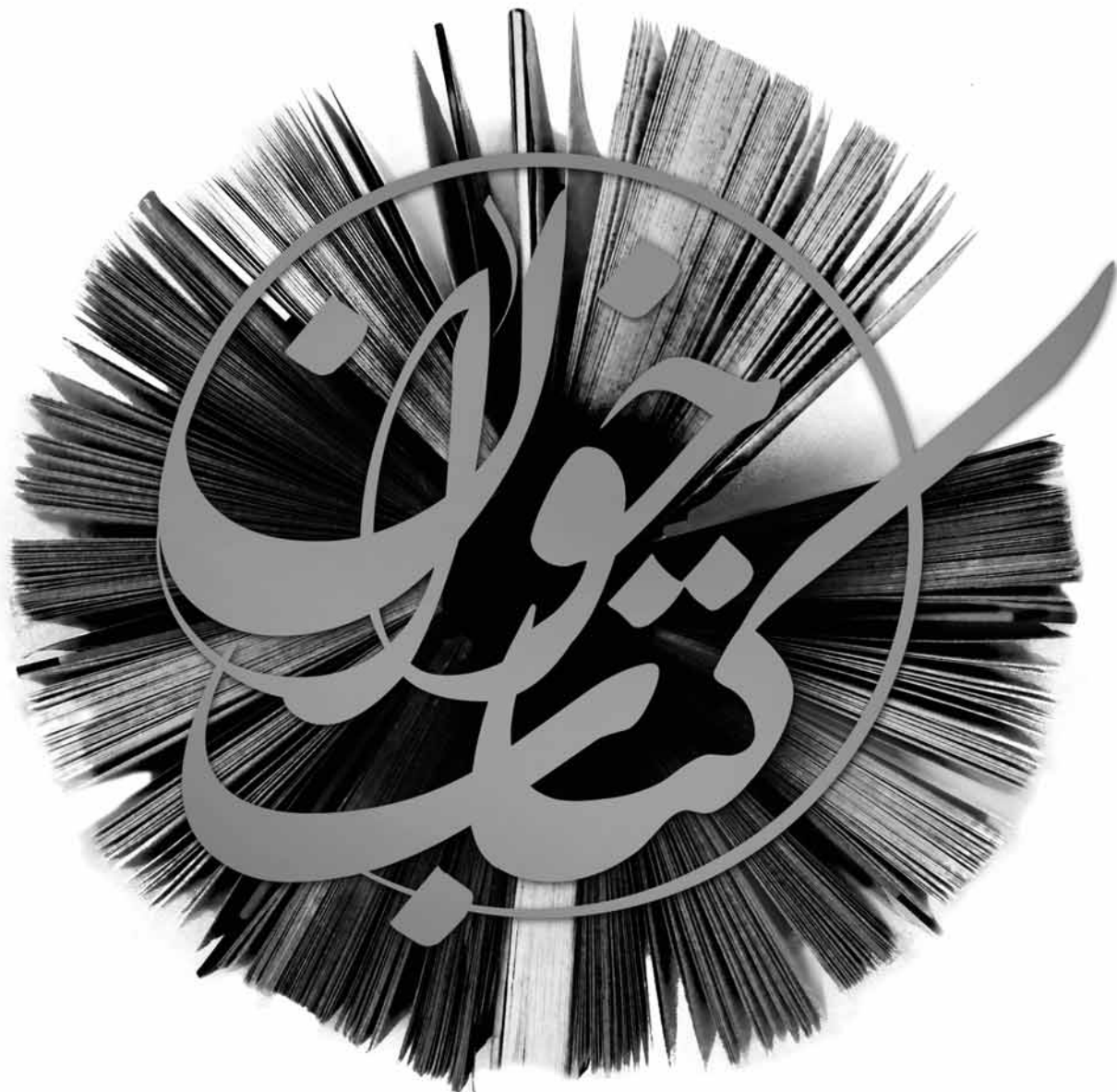
درگذشت پژوهشگر، نویسنده و استاد ارزشمند فرهنگ عامه و نمایش ایرانی و از صاحب نظران برجسته شبیه خوانی، استاد جابر عناصری، جامعه نمایش ایران و دانشگاهیان حوزه فرهنگ و هنر را در سوگ نشاند. واژه ای برای تسلی خانواده بزرگ هنر و خانواده محترم ایشان نداریم جز واژه کوچک تسلیت... روحشان شاد یادشان گرامی  
از طرف سردبیر و هیئت تحریریه مجله نمایش

درگذشت دکتر جابر عناصری استاد ممتاز و یگانه را به جامعه تئاتر و دانشگاهی ایران تسلیت گفته و از درگاه ایزد منان برای خانواده و دوستداران ایشان طلب صبر می نمائیم.

از طرف انجمن هنرهای نمایشی ایران

درگذشت پژوهشگر، نویسنده و استاد ارزشمند فرهنگ عامه و نمایش ایرانی و از صاحب نظران برجسته شبیه خوانی، استاد جابر عناصری، جامعه نمایش ایران و دانشگاهیان حوزه فرهنگ و هنر را در سوگ نشاند. بی گمان آموزه های ارزنده و کتب آن معلم بزرگ یادگار مانا و گران بهایی برای دوستداران فرهنگ ناب اسلامی و ایرانی و پژوهشگران این عرصه خواهد بود.

از طرف مدیر کل هنرهای نمایشی



کتاب خوان عنوان نشست هایی است که به منظور به اشتراک گذاری کتاب های خوانده شده و باهدف ترویج و تبلیغ مطالعه در قالب معرفی کتاب برگزار می گردد. این جلسه در فضایی صمیمی تلاش دارد تجربیات مطالعاتی افراد کتابخوان را برای سایر علاقمندان کتاب و کتابخوانی به اشتراک گذارد. این نشست ها در سطوح استان و شهرستان برگزار می گردد. افرادی که در این نشست ها به ارائه و معرفی کتاب ها می پردازند کلیه اقشار جامعه اعم از کتابداران، نویسندگان، فعالین رسانه حوزه کتاب، اعضای کتابخانه های عمومی و سایر علاقمندان خواهد بود.

برای کسب اطلاعات بیشتر به پورتال نهاد کتابخانه های عمومی کشور مراجعه فرمایید.

[www.iranpl.ir](http://www.iranpl.ir)



**Criticizing the play “A beheading in Spokane” by Martin McDonagh, Directed by Danial Khojasteh**  
**A desirable bloody violence in “A beheading In Spokane”**

**Gathered & Prepared by: Azadeh Fakhri**

Entering the Arghanun theater hall is an antery to a stage designed, as the director mentioned, minimal.

The audience in this hall is a part of the stage and very close to the story. Regarding to the explanation, the stage of the play is a small room in a cheap hotel as the audience’s imagination. However, the important thing is the presence of the door of the closet and a small window to the emergency exit of the hotel. The stage design is completely inappropriate so that in every in and out of the small window other actors have to hold the wall of the hotel not to fall down over the audience. Since the story and directing based on the play is realistic, the audience will not expect this kind of funny actions resulted directly from a defective designing...



**Criticizing & rewing the play “4 thousands Miles” By Emmy Herzog**

**Scambled chess pieces of the life**

**Gathered & prepared by: Hassan Parsai**

Unusual and unique start of a play is a method of directing which creates thinking and questions in the mind of the audience, the question of what the writer is trying to say and what is going to happen. The simplest datas of the subject are sometimes meaningful in the drama. That is the power of play writing that can make a simple subject an unusual unexoected story and show that the life is full of explendid, bearable and full of secret things. This approach will withdraw the emotional and mental taste of the audience due to the unimportant auoerficial subject. But if the writer successes on what mentioned already, it will be compensated, and the audience follows the process of the story willingly and will be attracted by the final structure of the play. In this case, we have to mention things that it will skip the unusual lity and uniqueness of the drama. The play starts simply with a contradiction and paradox and ends simply. The focus on the “Non-up & down” and lack of any amazement is practicaly a matter, which is a part of the structure of the play...



**Criticizing the play” Dance of the death without lullaby” directed by Yaser Khaseb**

**The fire under the ashes**

**Prepared and arranged by: Solmaz Gholami (a member of Iranian National Theater Critics Institute)**

Death is inevitable for the men so far, which caused to create everlasting artistic works. Since artists need motivation to create such works, they use the death of people around as subject of their creations. It is now a year from the death of late Bahram Reyhani, a director and a capable actor of pantomime who had been suffering from cancer for many years. The story of the play is the story of the death of Bahram Reyhani and others who suffer from cancer, the patients who tries to live; the story of the play forms based on the illusion of a patient at the last hours of their life. He tries not to suffer in his life by using 4 elements (water, air, soil, fire), 4 humorus (bile, yellow bile, mucus,blood), hope and hopelessness, death and living, in other words, not to fight against his disease, but accept it and dance. First, we should mention the play “without lullabay” directed by Yaser Khaseb presented in the 33rd Fadjr International Theater Festival, since this play (Death...) is the continuation of “Without Lullabay” in which Bahram Reyhani acted for the last. In fact, Yaser showed the struggle of Reyhani for being alive or not in his performance, Lullaby. Now after a year, Yaser Khaseb is going to show another part of Reyahani’s life in his play”Dance of the Death...”



“Briefcase” the latest work of Farhad Ayish, is assembled with a mixture of text and related artistic forms to transfer the message, from the Japanese story to re-writing the old dramas, from Ayish to video installation of Pooya Ariyanpour and an animation by Sroush Rezaei. The latest play of Ayish starts with the video installation of Ariyanpour. A cube made by lots of black & white briefcases used as a curtain for video projection that shows the changes of people and faces on briefcase. The play is an adaptation of a Japanese story “Briefcase” written by Kobo Abe. It narrates a complicated relation of 2 friends in a way that reminds us the magical realism. A woman visits her friend. The host woman mentions a magic briefcase in her house, which holds the souls of her husband’s dead relatives. To face the magic briefcase, the secret of relationship between the host woman and her friend’s husband will be revealed. Ayish mixes this adapted drama to his play “Briefcase” by a start of a 2 minutes animation by Soroush Rezaei; showing the wondering of some people with briefcases in their hands.



### Recognition of dramatic character in a different view

Gathered & prepared by: Abbas Shadravan

Besides popular methods of recognition of dramatic characters, we can use a kind of prototyping of active and passive frames for analyzing and recognition. It is definitely related to Gustav Frytag’s theory. The writer, firstly tries to give meanings of key words and their usages, presents the model as a window towards recognition of characters by means of some examples and diagrams. In this article, references and resources are in German language, we tried to use familiar names and works to the readers in order to recognize dramatic characters so as not to be long and vague. The article is a tiny and just a drop to promote readers to re-read the original works for more information and learning and comparative trial.



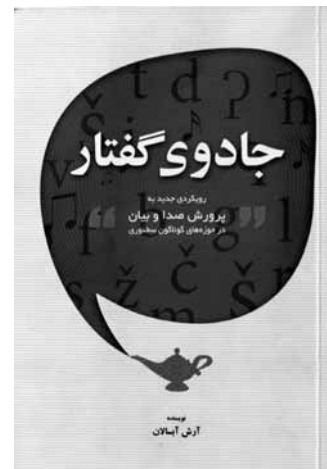
### Bayat Absalan

Dutiful & Unfamiliar to Phonology

(Criticizing the book “The Magic of words” compiled by Arash Absalan, Tajrobe Publication 1393)

Gathered & prepared by: Saeed Majidi

The article you read now is the forth of a series of criticizing about “Expression Technique” books “published in the previous editions of Namayesh magazine. I talked about the necessity of criticizing of expression technique books there. Since most of these books are trying to train people paracally by practicing voice and expression, so if there were a scientific mistake, we would encounter great and irrecoverable problems. The book “Magic of Words” is not an exception at all, it is necessary to be revising and criticising because of years in use of training voice technique of theater artists. The author of “Magic of Words” has been the instructor of Voice Technique for years, which makes it more important to be criticising carefully. In this article, based on the linguistic sciences, physiology, and phonology and by careful re-reading of the book (Phonology of Persian Language-Dr. Samare) as the main source of the book “The Magic of Words,” I tried to mention some mistakes in methodology and criticise the scientific ones. Moreover, to uncover some serious problems in training methods and the probable perils they may cause...



## Abstract

### Special View: Shahnameh & Theater

Shahnameh of Hakim Abolghasem Ferdosi is one of the most conspicuous works of Iranian Literature, which has had special position among Iranians. Poetry stories of Shahnameh have been popular among Iranians after Holy Qoran, Bustan & Golestan of Sa'adi, Hafiz and also Molavi. Shahnameh reading was popular among Iranian families in the past while they got together at night or in special ceremonies as entertainment, time spending, advice or exhortation in Iranian societies. Epic stories of Shahnameh and the stories of historical legends, ruling of kings, stories of Rostam and Esfandiar, Bijan and Manijeh, Sudابه and Sohrab and Demons and ... in Shahnameh have influenced Iranian societies a lot. The dramatic aspects of these stories in Shahnameh have had potential to become a drama to be performed as theater plays with the taste of popular and believable tradition and culture which leads to Iranian, national theaters. There are many different plays made based on Shahnameh in Iran in the past which could relate to the audience. Theater artists in Iran or where else could have different new views in their performances with the use of folkloric mythical stories and old fables. Using ancient sources in contemporary literature was one of the main activities of these artists...



This is why Namayesh Magazine looked on the importance of Shahnameh in Theater and published some articles as Plays in words, Ancient Behin Nameh written by Hooshang Javid, Shahnameh stories in contemporary theater written by Dr. Hosein Farrokhi, Dramatic Potentials of Shahnameh written by Samiyeh Kaymasi and Talks to Dr Ghotboddin Sadeghi.

### Germany: In International Level

About the Islamic revolution of Iran in 1978, Bertolt Brecht was the most famous theater face in Iran. Today by increasing cultural exchanges between Iran & Germany, Iranian theater fans made a more various image of theater than Germany. In constitutional arena, Iranian great intellectuals became familiar with the German literature & culture, and admired its great theatrical tradition. German dramas have been the first dramatic works translated into Persian.

Fredrich Schiler was the first German playwright and poet, one of his works translated into Persian. Mirza Yusof Khan Etesamolmolk translated the drama "Craftiness of Love" written by Schiler from French into Persian and in 1880 "Pharos Press" was published in Tehran. This drama was one of the first western literary works translated into Persian. In the next decades along with the translation prevalence, Mohamad Ali Jamalzadeh, Bozorg Alavi, Abdolhosein Meykade translated most of Schiler's works into Persian. The influence of dramatic literature and staging technology of German language countries in Iran turns back to 1940s. In this decade, some of German dramatic works translated into Persian & published.

This is why we try to review "theater of Germany" by some contents published here as: -Presence of Hamlet from Germany in the Fajr International Theater Festival

-Tehran – Bahman 94 written by J. Kley Nestrak

- An introduction about stage designing of John Hartfield in German theater translated by Maryam Monazami Islami

- Historical view German dramas in Iran written by Mojgan Latifian

- How to organize, structure and production process of theater in Germany

- A concise look to the labor theater in Germany & Iran gathered and translated by Mohamad Babaei...



### Criticizing the play "Briefcase" by: Farhad Ayish

#### Empty briefcase

Gathered & prepared by: Rafiqh Nosrati (a member of Iranian National Theater Critics Institute)

You read here:

## Table of Contents

### Introduction

4... First word/ does the theater remain alive? / The murder of Morteza Avini

5... The secret of uncovered things between

7... World Theater/ the history of World Theater Day

8... The message of World Theater Day for Children & Youth by Hengameh Mofid

13... On the stage of Iran Theater

19... Half a look/ Mahboubeh Sadeghi

21... Namayesh monthly Magazine and the Audience/ Shirin Rezaian

### Interview

23... Talks to Farideh Farjam/ the first Iranian female playwright/ Negin Kohan

### Special View: Theater & Shahnameh

#### Article

28... The play based on the ancient Behin Nameh (stories)

30... Shahnameh stories in contemporary theater/ Dr. Hossein Farrokhi

33... Shahnameh & its common things with Yugoslavian play/ Mahdi Nasiri

37... The Dramatic Potentials of Shahnameh/ Somayyeh Kaymasi

#### Interview

47... Talks to Dr. Ghotboddin Sadeghi/ The play, Epic works and Shahnameh

### Theater Critics

52... Criticizing the play "Coupon" / a portion of Life for human/ Mahdi Nasiri

54... Criticizing the play "Dance of the death without lullaby" / the fire under the ashes/ Solmaz Gholami

56... Criticizing the play "Briefcase" / an empty briefcase/ Rafiq Nosrati

58... Criticizing the play "Second role actor" the outcome of a closed system and dictatorship/ Reza Ashofteh

60 ..... Criticizing the play "A beheading in Spokane" / a desirable bloody violence in "A beheading in Spokane" / Azadeh Fakhri

### Criticizing Books

61... Criticizing the book "The magic of words" / Bayat Absalan Dutiful & Unfamiliar to Phonology / Saeed Majidi

### Analyzing Drama

64... Reviewing & criticizing the Play "4 thousands Miles" / Scrambled chess pieces of the life/ Hassan Parsaei

### Article

67... Spring Rhymes: Minimalistic drama/ Abdolreza Faridzade

70... Theater in developing countries/ Plays in Jamaica/ Heidi Banob/ Ghasem Ghorafi

71... Recognition of dramatic character in a different view/ Abbas Shadravan

75... Knowing a writer/ Gerald Raymond/ Hassan Shams

### International

#### Germany: in International Theater Level

78...: a favourite feeling/ J. Kelly Nestruck/ Maryam Monazami Eslami

80... Historical view German dramas in Iran/ Mojgan Latifian

82... An introduction about stage designing of John Hartfield in German theater / Maryam Monazami Islami

83... How to organize, structure and production process of theater in Germany/ Hans Petersen & Goner Ercan/ Mohammad Babaei

84... Labour Theater in Germany/ Mohammad Babaei

### Memorials

87... About the life of Master Khosro Shojazadeh

88... The Khosro I know/ Nasrollah Ghaderi

90... Talks to Master Khosro Shojazadeh/ I am a theater man

### Book Introducing

94... Introducing new Namayesh (Drama) books

96... Final words /the secret of everlasting & theater/ Editor



# Namayesh

## The Theater Specialized Magazine

New Edition-No.200

Year 18th (Apr & May 2016)

Concessionaire: Dramatic Arts Center of Iran

The Manager In charge: Mahdi Shafiee

Editor in Chief: Nasrollah Ghaderi

Executive Editor: Dr. Mahdi Nasiri

Editorial Secretary: Marjan Samandari Maetuf

Executive Manager: Alireza Lotfali

Head of Public Relations: Setareh Afshun

Head of International Relations: Ali Akbar Tarkhan

Text Editor: Shirin Rezaian

Art Manager: Soheila Yosefi

Typist: Shima Tajalli

Photography: Fahimeh Hekmatandish

Thanks to: Akhtar Tajik

Subscription & Distribution: Alireza Lotfali - Naser Khaledi

Lithography, Printing, Binding: Kosar Printing

Address: Kosar Printing,#18,North Sabalan,Shahid Ghodduzi St.(Tel:+982188429553)

Those who helped us in this Edition:

Mahboubeh Sadeghi, Arduan Zeyni Sogh, Araz Barseghian & Gholam Hosein Dolatabadi

Any point of views printed in the magazine do not show the official view of the magazine.

It is approved to edit and print the essays by Namayesh.

All Essays should be typed to be accepted.

Address: Namayesh Magazine, C, Second Floor,#10,Arshad St.,Ostad Nejatollahi St.,Karimkhan Zand Ave., Tehran (Tel:+982188946669)

Website: [www.namayesh-pub.ir](http://www.namayesh-pub.ir)

Email: [namayesh\\_magazin@yahoo.com](mailto:namayesh_magazin@yahoo.com)