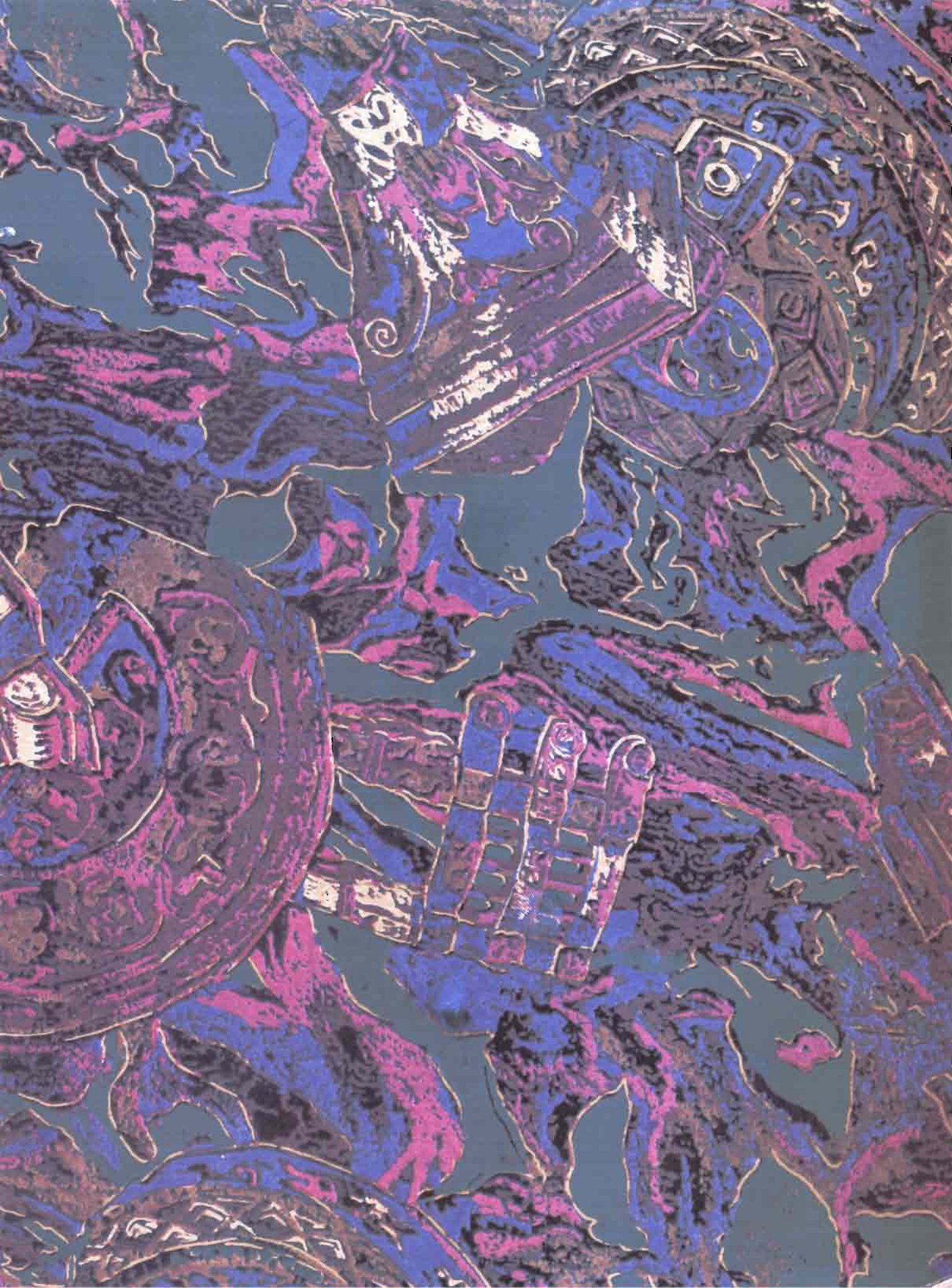
تئاتر ویژه سوره

شمارهٔ ۲ و ۳، بهار ۱۳۷۱ ۱۴۰ تومان

● تئاتر سنتی ایران/ دکتر محمود عزیزی ● اپرت نویسی/ جمشید ملک‌پور ● دیدار نمایشنامه نویسی ایران/ دکتر یعقوب آژند ● زخمه بر زخم/ نصرالله قادری ● تعزیه و تعزیه نامه‌ها/ رضا خاکی ● من نقد خلاق را باور دارم/ ژرژ بنو ● شمنیزم و پیشینه هنر درمانی سنتی در ایران/ شهره لرستانی ● تئاتر وسیله‌ای فوق العاده برای آموزش/ پیتر بروک...



سوره تئاتر

شمارهٔ ۲ و ۳، بهار ۱۳۷۱ ۱۴۰ تومان

● **مقدمه** / آیا تئاتر زنده می‌ماند؟ / سید مرتضی آوینی ۴

● **بخش اوّل** / کلام اوّل / وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم / علی ابوذری ۸ / تئاتر سنتی ایران / خلاصهٔ سخنرانی دکتر محمود عزیزی در جشنواره هنری آلمان ۱۲ / اپرت‌نویسی در ایران / استاد جمشید ملک‌پور ۱۶ / دیدار نمایشنامه‌نویسی ایران / دکتر یعقوب آژند ۲۴ / تعزیه و تعزیه‌نامه‌ها / رضا خاکی ۵۴ / من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم / نصرالله قادری ۶۴

● **بخش دوّم** / از سوی بونوئل / کولت گدار ۷۶ / مصلوبی که حالش خوب است / بندیکت ماتیو ۷۷ / زمانهٔ پوچ / کولت گذار ۷۹ / از نظم شیفتگی / کولت گدار ۸۱ / نو و کهنه / کولت گدار ۸۲ / خانه استخوانی / بندیکت ماتیو ۸۴ / آژاکس / استفان برونشویگ ۸۶ / آمفی تریون / کولت گدار ۸۸ / در مرز شکسپیر / مارک فرانسوا ۹۰ / نمایش سنتی ایران (سیاه‌بازی) / مرکز هنرهای نمایشی ۹۶ / سیاه‌بازی / گیلدا ایروانلو ۱۰۲ / ورزش سنتی ایران / گیلدا ایروانلو ۱۰۶

● **نمایشنامه** / زخمه بر زخم / نصرالله قادری ۱۱۲ / دو روایت از مجلس شبیه درویش بیابانی و حضرت موسی / رضا خاکی ۱۳۲ / چشمه آب / صادق عاشورپور ۱۴۶

● **بخش سوّم** / هنر تماشاگر / کامبیز سلامی ۱۵۴ / شمنیزم و پیشینه هنر درمانی سنتی در ایران / شهره لرستانی ۱۶۴ / جنبه‌های نمایشنامه عامیانه / صادق عاشورپور ۱۷۴ / پیرک / حمید احمدی ۱۸۰

● **گفت‌وگو** / نمایش سنتی ایران فوق‌العاده است / ماری کولن ۱۹۴ / چهارمین مرد برف / استفان برونشویگ ۱۹۶ / ملاقات با پاتریس شرو ۲۰۲ / تئاتر وسیله‌ای فوق‌العاده برای آموزش / پیتر بروک ۲۱۰ / من نقد خلاق را باور دارم / ژرژ بنو ۲۱۲

● **بخش چهارم** / کتابشناسی آثار ادبیات نمایشی ایران / دکتر یعقوب آژند ۲۱۸ / کتاب‌گزاری / محمدرضا الوند ۲۲۸ / کلام آخر / بد نگوییم به مهتاب اگر تب داریم / علی ابوذری ۲۳۸

● صاحب امتیاز: حوزه هنری
● مدیر مسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سیدمرتضی آوینی
● به کوشش: سیدمهدی شجاعی، نصرالله قادری و محمدرضا الوند
● طراح گرافیک: بهمن فیزابی
● صفحه‌آرائی: حمیدرضا رخسار، سیدهمایون موسوی
● طرح روی جلد: بهمن فیزابی عکس: حسین حیدری
■ حروفچینی: تهران‌تایمز / چاپ و صحافی جلالی / لیتوگرافی حوزه هنری
■ نشانی: تهران، خیابان سمیه، تقاطع استاد سبحانی اللهی، شماره ۲۱۳ / تلفن: ۸۲۰۰۲۳

آیا تئاتر زنده می‌ماند؟

سیدمرتضی آوینی

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. بعضیها معتقدند که تئاتر دیگر مُرده است؛ من از آنان نیستم، امّا از سر انصاف باید بگویم که چندان هم زنده نیست.

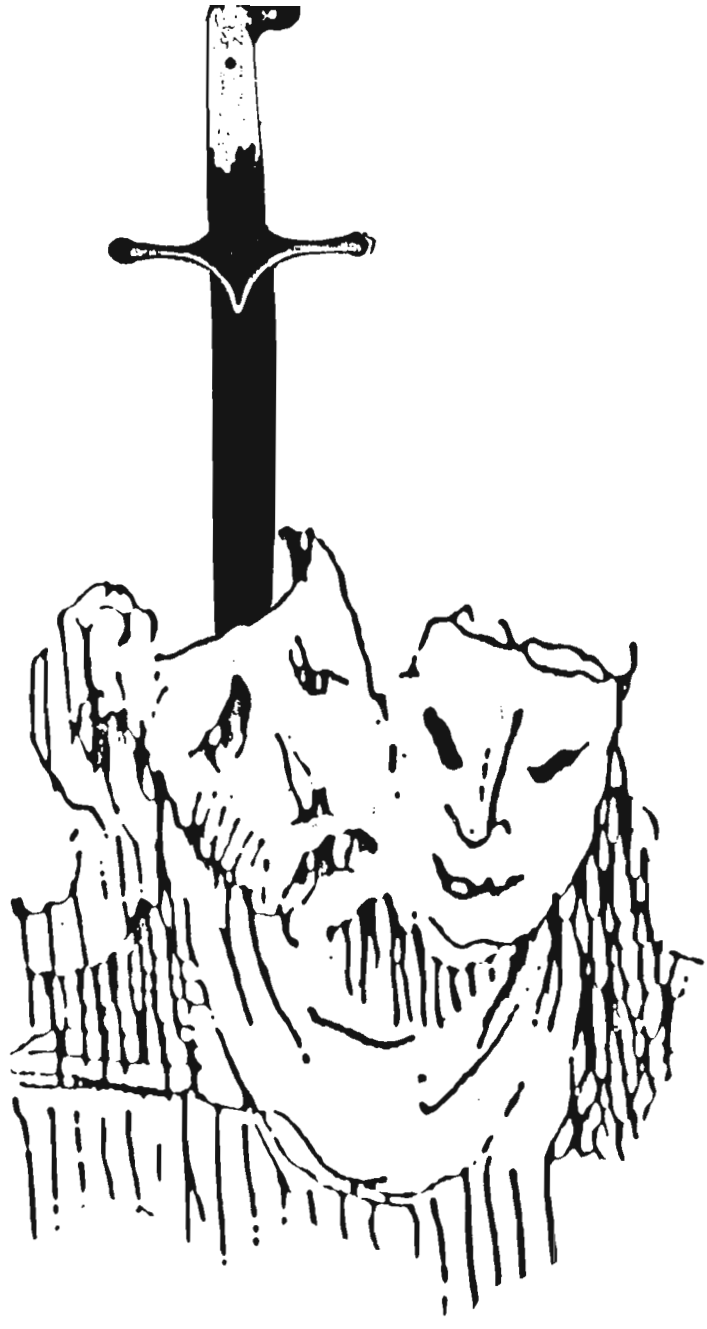
بعد از نود سال که از تولد سینما می‌گذرد تئاتر، هویت مستقل خویش را بناچار در عرصه‌هایی می‌جوید که سینما در آن راه ندارد. تئاتر چاره‌ای جز این ندارد که خود را در آنجاکه سینمانیست پیدا کند. هنرهای سنتی نیز به بلیه‌ای دیگر که از یك لحاظ به ما نحن فیه ارتباط دارد گرفتار آمده‌اند. سفالگر که دیگر بازاری برای هنر خویش نمی‌یابد خود را باب طبع توریست‌ها می‌آراید و تن به ابتذالی می‌دهد که با این انفعال ملازم است. آیا بر سر تئاتر ما نیز همین آمده است؟

سینما مشتریان تئاتر و رُمان را دزدیده است و در سالن‌های تئاتر جز خود اهل تئاتر و روشنفکرانی که لابه‌لای کهنه‌ها و عتیقه‌ها در جست و جوی حسّ نوستالژیا هستند دیگر کسی باقی نمانده است. روشنفکر مآبان، یعنی آنان که تنها آنچه را که نمی‌فهمند تحسین و تقدیس می‌کنند و از هر آنچه آنان را به خود مشغول کند به عالم «پیچیدگی و انتزاع» می‌گریزند اکنون روی به تئاتر آورده‌اند. سینما مخاطبان خویش را در میان «ساده‌ترین مردمان» جسته است و بنابراین هرگز به‌طور عام نمی‌تواند روی به پیچیدگی و انتزاع بیاورد، مگر سینمایی که آن را «سینمای هنری» می‌نامند و مخاطبانش «از مابهتران»اند و از ما بهتران کسانی هستند که از هنرمندی و تفکر فقط به پُز و پرستیژ آن بسنده کرده‌اند 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 می‌نماید امّا در باطن، توهّمی بیش نیست. این متاع، فقط به‌درد پُزدادن و جلوه‌فروشی می‌خورد ولاغیر و اگر انسان از جلوه‌فروشی مستغنی شود خواهد دید که دیگر هیچ‌چیز جز رسوخ حقیقی در علم او را راضی نمی‌دارد. پس اگر سینما مخاطبان خویش را از میان «ساده‌ترین مردمان» برگزیده، سینمای روشنفکر مآبانه «سطحی‌ترین مردمان» را مخاطب خود گرفته است، هم اینان بیشترین مخاطبان تئاتر نیز هستند.

تئاتر امروز ایران به تبع تئاتر غرب و به حکم ضرورت هم سخنی با این جماعت ـ که ذکرشان گذشت ـ در مردابی از اسنوبیسم مفرط، مستغرق در فرمالیسم و مناظرات پیچیدهٔ متظاهرانه 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 آنها که به تبع سلیقهٔ روز، تئاتر ما نیم‌نگاهی از سر عنایت به فرهنگ ایرانی انداخته، باز هم نگاه او آن‌گونه است که یك سیّاح و یا مستشرق غربی به ایران بنگرد. چنین تئاتری نمی‌تواند با «مردم» مخاطبه کند و تا چنین باشد، تئاتر، محتضری است که مرگ را انتظار می‌کشد.

... و اما روی آوردن به مردم لزوماً با ابتذال همراه نیست اگرچه تفرعن روشنفکر مآبانه حکمی جز این دارد. آنها برای حفظ ظاهر سنگ مردم را به سینه می‌زنند و امّا حتی در این مقام نیز نمی‌توانند سخن از «ناآگاهی مردم و رسالت تاریخی روشنفکران که قیادت عوام‌الناس به سوی بهشت موعود زمینی است» نگویند: تو گویی انقلاب فرانسه، صورت نوعی همه انقلابهای دیگری است که در جهان روی می‌دهد و در هر خراب‌شده‌ای، هرکس ریشی پروفسوری و یا سبیلی استالینی گذاشت و یا در عالم وهم بین خود و ژان ژاك روسو و یا اصحاب دائرةالمعارف نسبتی برقرار کرد فوراً باید او را گرفت و بر صندلی صدارت نشاند. رسوخ در علم دشوار است و مراتب و مناسکی دارد امّا تظاهر به علم که دشوار نیست: هرکس سه چهارماه جدول روزنامه‌ها را حل کند، آن‌قدر اطلاعات عمومی خواهد داشت که بتواند در عالم وهم، رسالت سنگین قیادت مردم! را برعهده بگیرد.

آبشخور تئاتر ـ به‌معنای عام ـ همان سرچشمهٔ آداب و سنن و آیینهای مردمی است و در هر جایی از سیارهٔ خاك که این مولود مادر خویش را انکار نکرده، تئاتر نیز زنده است؛ شاید «کابوکی» مثال مناسبی باشد.



فامّا ما ینفع الناس فیمکث فی الارض یعنی که در روی این سیّاره هرآنچه به نیازی ذاتی در وجود انسان جواب نگوید، پایدار نمی‌ماند: و چگونه جز این باشد؟ لفظ «نیاز» را به مفهومی که در فرهنگ و زبان رسانه‌ای مصطلح است به‌کار نگرفته‌ایم چرا که در این فرهنگ، نیاز بشر متوجه «استمرار وجه موجود» است وکمال‌موهومی که آن را در «بهشت زمینی لذت و فراغت» می‌جوید... و امّا معلوم نیست که «نفع» انسان نیز در همان باشد که او خود می‌طلبد. تشنه‌ای که سراب را بهشت می‌انگارد نفع خویش را در وصول به همین مطلوب موهوم خود می‌بیند یعنی که اشتباه در آنجا روی نمی‌دهد که تشنه‌ای، خود را گرسنه بینگارد و اصلاً لفظ «تشنه» بر کسی اطلاق می‌شود که «طلب آب» عین وجود اوست، بلکه اشتباه در آنجا رخ می‌کند که تشنه‌ای در طلب آب، سراب را بدل ازواحه‌ای سرسبز می‌گیرد و پای طلب در طریق آن می‌نهد. می‌دانم که در این دو قرن اخیر، چگونه دیکتاتورها با همین استدلال، مردمان را فریفته‌اند امّا مگر لیبرالیسم با استدلالی وارونهٔ این، مردمان را به کام «دیکتاتوری پنهان در پس نقاب دموکراسی» نکشانده است؟ اگر دیکتاتورها با این استدلال که «مردم خود قدرت تشخیص نیازهای واقعی خویش را ندارند» وجود خود را توجیه کرده‌اند، دموکراسی غربی نیز عرش دیکتاتوری خویش را بر بنیان «سخیف‌ترین نیازهای بشر امروز» بناکرده است.

چه نسبتی بین انسان و تئاتر وجود دارد؟ ارسطو پیدایش تراژدی را به مناسک مذهبی پرستش دیونوسیوس[1] و یا باکوس[2] باز می‌گرداند؛ دربارهٔ صحت و سقم این سخن روانیست که دچار تردید شویم. حیات انسان را بدون پرستش و آیینها و مناسک نمی‌توان معنا کرد. وضع بشر در این روزگار در تمام طول حیات او بی‌سابقه است: علم به اسباب، جایگزین شرایع گشته است و بشر در عالم وهم، خود را مستغنی از مذهب می‌بیند. این بی‌نیازی اگرچه توهمی بیش نیست اما عالم مناسک را ویران کرده است و انسان که از طریق مناسک خود را در افق این جهان معنا می‌کرده است، مطرود از آسمان و رها شده و سرگردان حتی نمی‌داند که در انتظار چیست؛ و البته این سرگردانی لازمهٔ تحقق دوران تازه‌ای است که فرامی‌رسد. یك چند فلاسفه جای انبیاء را گرفتند و تعقل محض جایگزین تعقل مذهبی شد. فلاسفه، مردمان را به مشایی و مذاهب فلسفی و ایدئولوژی‌ها فراخواندند تا پوزیتویسیم صورتی متعارف به خود گرفت و اتوپیای علمی جانشین 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 امکان‌پذیر نیست و لاجرم دیر نمی‌پاید. چنین شد و دیر نپایید و آن دوران، دیگر به‌سر آمده است و انسان، خسته از جست‌وجویی بی‌حاصل می‌رود تا دریابد که قرنها نقش حقیقت را در سراب می‌جسته است. شریعت نسبت میان انسان و حقیقت وجود اوست و مناسك، صورت مثالی و متنزل شریعت‌اند که حقیقت آن را پاس می‌دارند. وجود بشر، رابطه میان عوالم غیب و شهادت است و این سرگردانی که اکنون به‌آن 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 آپولو 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 کجا آمده است: و این ندایی که او را از درون به آسمانی فراتر از همهٔ آسمانها فرا می‌خواند؟

انسان می‌داند که حقیقت وجود او در مقامی فراتر از این تعلقات روزمرهٔ 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 آسمانی‌اش پیونددهند که‌اگر این رشته‌هابریده شوند وجود او چون خاکستری در باد پراکنده خواهد شد.

انبیاء اخبار غیب را بر انسانها باز می‌گویند، شعرا نیز. شعرا تلامیذالرحمان‌اند وقلبشان لوحی است قابلِ وحی؛ شعر، انسان‌را از میان زمین‌تفصیل بَرمی‌کند وبه‌معراج عالم‌اجمال‌می‌برد. موسیقی الحان بهشتی را محاکات می‌کند و عوالم ناگفتنی را باز می‌سراید. تئاتر نیزریشه درآیینها و مناسك دارد و انسان در آیینها و مناسك تجربیات آسمانی خودرامحاکات می‌کند وخاطرات ازلی خود را باز

می‌جوید و از عاقبت خویش می‌پرسد و جواب می‌گیرد. داستان ـ مجرّد از آنکه آن را به مفهوم رُمان بگیریم و یا به معنایی که قصه در گذشته‌ها داشته است ـ 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 اینچنین از بند تعلّقات روزمرهٔ زمان فانی و عادات و ملکاتی که حجاب حقایق هستند خواهد رست و تزکیه خواهد شد. کاتارسیس[۳] که ارسطو آن را غایت تراژدی می‌داند به این معنا نیست اگرچه 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 چرخهٔ 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 «من تاریخی بشر» و یا «حیثیت کلی انسانی» نیست. او تجربیات شخصی و تعمیم ناپذیر خود را باز می‌گوید آن هم به زبانی که مخاطب خاص دارد و مردمان در نمی‌یابند. بشر امروز خود را گم کرده است و هرچه 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 براین‌گمگشتگی آگاهی یابد، این دوران به‌سر خواهد رسید و حکمت حدوث چنین عصری نیز در همین جاست. چاره‌ای نیست مگر آنکه انسان، نخست ورطهٔ عدم خویش را بیابد تا در قیاس با آنچه نیست، «خودِ حقیقی» خویش را باز شناسد، آن‌سان که سپیدی را در تعارض با سیاهی می‌توان شناخت. حیات انسان امروز، هزارتویی است که راه جز به سرگردانی نمی‌برد و رُمان نو حکایتگر همین سرگردانی است، آیینه‌ای است که بشر فلک‌زده، خود را در آن تکرار می‌کند. همراه با تنزل شأن هنر و هنرمند، تئاتر نیز در پیوند با رُمان‌نویسی و دیگر هنرها، عرصهٔ بیان اوهام و عوالم شخصی و تعمیم‌ناپذیر هنرمندان منفصل از مردم، شده است. اگرچه در این میان چه بسا که ناخودآگاهانه، یک «تجربه جمعی و تاریخی» است که محاکات می‌شود: مسخ کافکا، کرگدن یونسکو، در انتظار گودو... حکایتگر یک تجربهٔ جمعی و تاریخی هستند: تجربه‌ای از یک دوران تاریخی که اکنون می‌توان با اطمینان گفت که سپری شده است.

با پیدایش سینما، تئاتر غرب خزیده در مغاک یک انزوای تاریخی ناگزیر شده است که به عرصه‌ای 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 محتوی است، لحظات احتضار خویش را طی می‌کند. امّا برای ما اقوامی که در تاریخ غرب شریک نشده‌ایم دوران اضمحلال غرب با ظهور دیگربارهٔ خورشید هویت ما از محاق غربت، ملازمت خواهد داشت.

دانایی میراث یونانیان نیست و من لازم نمی‌دانم که حتماً برای درک هنر نمایش متوسل به ارسطو شویم. ریشهٔ تئاتر در آیینهای نمایشی است که تجربیات آسمانی و خاطرات ازلی را محاکات می‌کنند و راه عبور از زمان فانی به عوالم سرمدی را باز می‌گویند. تئاتر شرق، می‌تواند با رجعت به سوابق تاریخی و ملّی خویش زنده بماند و در این طریق، پیش از هرچیز 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 تحوّلی که پیموده است مقدمهٔ خودآگاهی ماست اما این معرفت باید از منظر تفکر مستقل ما حاصل آید نه از آن طریق که غربیان، خود خویشتن را معرفی کرده‌اند.

پیشینهٔ تئاتر بومی ما در تعزیه، سوگ سیاوش، نقّالی و پرده‌خوانی، نمایشهای روحوضی و خیمه شب‌بازی محدود می‌شود. تئاتر ما در رویکرد به این سوابق ملّی باید از تکرار در قالبهای تجربه شدهٔ گذشته پرهیز کند وجایگاه 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 پیلهٔ اسنوبیسم و روشنفکر نمایی خفه خواهند شد. حضور تعزیه و یا سیاه‌بازی در جشنواره‌های تئاتر اروپا از چنین منظری انجام می‌گیرد و از این منظر، تعزیه که بازآفرینی تمثیلی تراژدی کربلاست به کلکسیون مظاهر نوستالژیک تمدنهای فراموش شدهٔ 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 هرجا مخاطب هنر، مردم باشند هنر از اسنوبیسم دور خواهد شد و راهی برای خروج از لابیرنت روشنفکرنمایی خواهد یافت. هنر نمایش اگرریشه در خاک فرهنگ و ادب این مرز و بوم بدواند، عرصه‌های دیگری نیز برای ادامهٔ حیات خواهد یافت چنانچه در سالهای آغازین پیروزی انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی چنین شد و گروههای نمایشی خود پروورده‌ای از میان مردمان پایین دست سر برآورد امّا 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 نه‌چندان شدید فرو خواهد افتاد... دوران جلوه فروشی طاووس پیر غرب گذشته و آن شیفتگی جنون‌آمیز که ما را از تأمل و تفکر در خودمان باز می‌داشت، فرونشسته 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: فامّا ما ینفع الناس فیمکث فی الارض.

پاورقی‌ها:

۱. Dionysius دیکتاتور سیراکوز در قرن چهارم پیش از میلاد.

۲. Bacchus خدای می.

۳. Katharsis

علی ابوذری

وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم

کلام اول

«چشمها را باید شست
جور دیگر باید دید.»

گریستن در سوگ زیستن برای عشق. همیشه میسّر نیست، و کرشمه‌های شمس را هرروز و همیشه، در قلب آبی آسمان نمی‌توان دید. خفاش را طاقت نور و غرقه شدن در طلایه‌هایش نیست. و هنگام که قلبها در خانه سنگیشان تپش ماشینی داشته باشند و دستهای آشنایی، در ظلمت و سرب و آهن، پی همپویی بگردند. بی‌آنکه در پنجه‌ای کره بخورند. آدمی غرقه تنهایی، تنها می‌ماند.

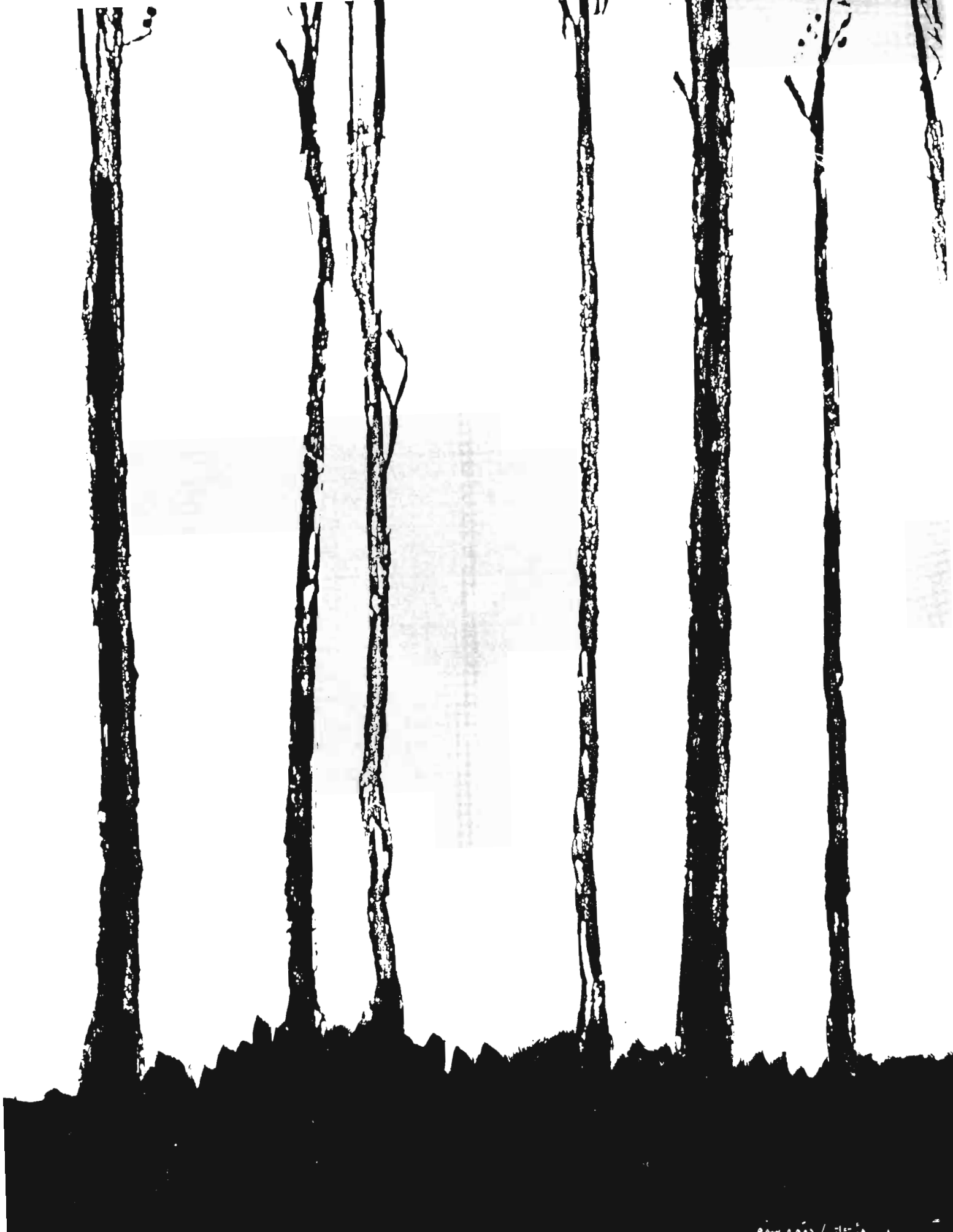
در قاب مدوّر صحنه هستی، شفق را به میعاد میثاقی رفتن و سر برخاک عبودیت ساییدن، حلاوت سکرآوری است که هرتن خاکی را توان تحمل نداده‌اند. ما هابیلیان مظلوم همیشه تاریخ، نماز صبح را در سپیده به عبادت آن «رفیق اعلی» می‌ایستیم و چون رشحه‌های سرخ خونمان از ستیغ بلند البرز، در چالش نور و ظلمت، روان است، طبیعی است که خفاشها، عبودیتمان را انکار کنند. آنانکه در حقارت تنگ قفس «من» مانده‌اند و محو سایه روشنهای «میز» در نوربردازی اکسپرسیونیستی اعجاب‌آور نفس‌اند. طبیعی است که شیطان مجسممان بدانند. آخر هر تنی و هر سری، در آینه فقط خود را می‌بیند. باید از مجاز گذشت تا به حقیقت رسید. در این بازار مکاره صحنه الوان که هرمگسی، به چالش باور و اعتقاد سرخ حسینی آمده، تا از گوشت پاکمان که به منقار مردارخواران دریده شده، نصیبی برد، چون همیشه تاریخ، تنها ایستاده‌ایم. تنها به عظمت وسترگی تنهایی «او». ما در این دو جهاد، «اکبر» و «اصغر»، باهمه نداریها، غمها، غربتها، دست تنکیها، تنکناها، بیکس بوده‌ایم. اما بی «او»، به، او همیشه و همه جا، در هرگام و در هریورشمان به لوح سیمین، با ما بوده است و در هرمناجات و دعا و هرفریاد سرخ و سفیدمان که‌ابلیس، به «جیغ» تعبیرش کرده‌است، همراهیمان کرده است. مرهم جراحت قلب همیشه زخمینمان اوست: اوست که بر پیکر لهیده از شلاق تهمتمان، مرهم می‌گذارد و بر زخممان، زخمه نمی‌کشد. ما چه ناسپاسیم، اگر او را ازیاد ببریم. کسی که برای خدا کار می‌کند، درپی صله دنیوی نیست. ما به این آیه آسمانی، باور داریم که «بهشت» رابه «بها» می‌دهند نه به «بهانه». در کارزار این صحنه، که شیطان با همه ترفند و حیله‌هایش به مقابله آمده، ما با پشتوانه «ایمان» به جهاد ایستاده‌ایم. ما پا در راه گذاشته‌ایم و باور داریم که ایستادن، کندیدن و مرداب شدن را در پی دارد، تا محو مجاز پست و میز نیستیم و تنها به «وظیفه»ای که‌داریم، عمل می‌کنیم. شاید گاه خطاکنیم که‌باورپذیر است. چرا که‌عصمت معصوم رانداریم. اما مرادمان، بلد راه است پس ایمان داریم که هرگز به بیراه نخواهیم رفت. فقط همراهان همپو در این صراط، باید بدانند که:

«چشمها را باید شست
جور دیگر باید دید.»

●

«واژه‌ها را باید شست
واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد.»

«در حین عشق ورزیدن و نثار کردن خود، در حین نفوذ در شخص دیگر، خود را می‌یابیم، خود را کشف می‌کنیم: هم خود را و هم او را. شناسایی کامل، فقط به وسیله «عمل» عشق به وجود می‌آید. این عمل، از حدود فکر و کلام تجاوز می‌کند، و این، همان غوطه‌ور شدن دلیرانه در تجربه وصل است.»: «پس اینک ای دوست من به نیکی تأمل کن که شرّ به چیزی ملحق نمی‌شود. مگر اینکه در ذات آن چیز



جنبه بالقوه وجود داشته باشد. و این جنبه بالقوه نیز خود ناشی از ماده جسمانی است و این ماده جسمانی وجودش وجودی است ناقص و آماده برای قبول فساد و انقسام و کثرت و حصول اضداد و دگرگونی و نو شدن احوال و تغییر صور. پس هرقدر که چیزی از مادیت دورتر باشد از شرّ تهی‌تر است.»

عرصه هنر امروز غرقه مادّیت، در آخرین تلاش برای بقا، روی به زهدان تولدش آورده و تئاتر، خصوصاً در رویکرد تازه‌اش، به آبشخور مراسم آیینی و مذهب بازگشته است. تئاتر خسته از انواع تجربه‌ها، بی‌آنکه به مقصود برسد، در نبرد سینما، تلویزیون، ویدئو، می‌رفت که فراموش شود و هر ترفندی برای یکی شدن با مخاطب، عقیم می‌ماند. اکنون، در آن سوی مرزها، زنده‌تر، پویاتر چون گذشته خویش، می‌رود که قلعه‌های ناممکن را فتح کند. و سردمداران این رشته هنری، با رویکردی به ریشه تئاتر، به آشتی با مخاطب نشسته‌اند. روحهای خسته، در عصر «سایبرناتیک»، در عذاب «بی اویی» فریاد برداشته‌اند و درپی ناجی، به هرسو حیران می‌دوند و تئاتر راستین، برای آرامش آنها، به آبشخور نخستش آمده است.

امروزه تئاتر، برگزاری دوباره یك مراسم آیینی است. امروزه، سردمداران سعی دارند مخاطب را «تئاتر درمانی» کنند و مخاطب، به سالن می‌آید تا آرامش بجوید. غرب، دوباره روی به شرق آورده و با بهره‌گیری از ادبیات غنی شرقی، سعی در سیراب کردن مخاطب خود دارد؛ آن هم در عرصه‌ای که امپراتوری شیطان، با حربه نفس و پورنوگرافی و همه ساحت دروغین و بظاهر زیبای زیستن، ایستاده است. شیطان عجوزه، با هفت قلم آرایش، به بازار آمده است و آخرین تلاشهای مذبوحانه خود را به کار گرفته تا از غرق شدن خویش جلوگیری کند. در این صحنه، چه مضحك است که مای جهان سومی، هنوز درگیر نفسانیات مهوّع تحمیلی شیطان هستیم. و آنهایی که بنا به «وظیفه»، پای به میدان عمل نهاده‌اند، چه تنهایند! آنها از یك سو، آماج تیرهای زهرآگین خصمی که پیکره امت را نشانه رفته است، هستند و خود را سپر بلا کرده‌اند و از سویی، مورد هجوم گرگان در لباس میش، که به ساحت دوست، از درون به مبارزه آمده‌اند. دسته دوم، گونه‌های متفاوتی دارند. بعضی باج خواهند و با وقاحت «تلکه» می‌خواهند. بعضی کاسه گدایی به دست گرفته‌اند و «نام» گدایی می‌کنند. بعضی چون سگ، فقط در پی «نان»، له‌له می‌زنند. و بعضی اصلاً با تو کار ندارند، مگر آنکه به عظمت «میز» معظم غصبی‌شان، خدشه‌ای از سوی تو وارد شود. و بعضی... و بعضی... و بعضی... والخ!

جالب اینکه همه اینها لباس دوست پوشیده‌اند. همه محاسن دارند. و همه آنها القاب طویل و درازی را یدك می‌کشند و به ساحت نداشته‌شان هیچ نمی‌شود گفت. و همین‌ها مهلك‌ترین ضربه‌ها را به پیکر نحیف تئاتر مذهبی ما وارد کرده‌اند. و دسته‌ای صادقانه و مخلص، اما ناآگاه با دفاع «بد» از «حقیقت» خوب به ویرانی آن نشسته‌اند. در این صحنه پرآشوب که مدوّر است و از همه سو، مورد هجوم هستیم، چه باید کرد؟ آیا جز با ایمان به «او» می‌توان ایستاد؟ اینجاست که آن «تنهایان» همیشه تاریخ، فرزندان هابیل، شهیدان محراب حق فقط در تمنای ذات واژه‌اند. پس:

واژه‌ها را باید شست

واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد.

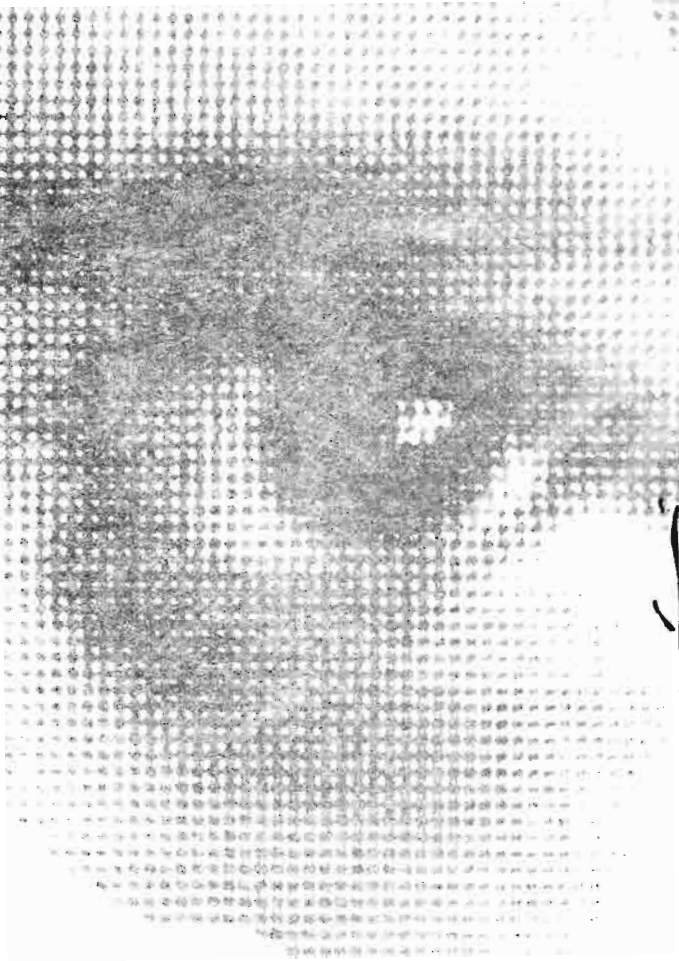
●

ساده باشیم

ساده باشیم چه در باجه یك بانك چه در زیر درخت.

«جشن عشق، جشن خون است. خودسازی و شادخواری و سوداگری نیست. عیش و عشرت نیست. قربان کردن عزیز است. فدا کردن همه چیز است. خون ریختن است، ریاضت است.» و ما هنگامی که پای در راه نهادیم و با اسلحه قلم، به این جشن میهمان شدیم، خود را آماده فدا کردن کرده بودیم. ما نیامده‌ایم که دشمنان قسم خورده اسلام را مطرح کنیم، یا آگراند یسمان نیستیم که بی‌هنران مدعی همراه را بزرگ بداریم. هردو دسته، بیهوده چشم انتظار ایستاده‌اند. ما نه مرعوب تکنیك اولی خواهیم شد و نه هراسی از زوزه‌های دومی داریم. ما را چه باك اگر طلحه و زبیر در پی بیشتر داشتن به مقابلمان بیایند! پیش از اینکه نتیجه‌های آنها حکم به ارتدادمان بدهند، شریح قاضی، حکم شهادتمان را امضاء کرده است. و «بلعم ابن باعورا» برای نفرین و زمینگیر کردنمان به کوه رفته است. اما جاءَ الحق و زهق الباطل!

خصم رو در رو، بداند که وسعت منظر نگاهمان عظمت هستی است، و ما برای آموختن، پا در راه چین هم داریم. اما پشتوانه کسی که پای در این راه نهاده، عظمت اسلام است. پس بسادگی، مرعوب نخواهیم شد. ما مسلح به اسلحه علم هستیم. منافقان بدانند که هرگز از تهمت و ناروا هراسی به دل نداریم. مولایمان را در محراب به شهادت نشاندند، درحالی که کلاغان شوم، قارقارشان عالمی را برداشته بود که مگر او نماز هم می‌خواند؟ پس بهتر است به جای این عربده‌جوییها، در پی یاد گرفتن باشند! قلم، توتم مقدس قبیله ماست وآلوده‌ای هم ،قاب صحنه را نمی‌تواند آلود. ما هرگز بی‌هنران



را علمّ نخـواهیم کرد. اگـر اینهـا، این فرصتی را که به سعایت نشسته‌اند. در پی آموختن بودند، اکنون خرده آبرویی داشتند.

تاریخ قاضی بی‌رحمی است و همیشه نادانان، نمی‌توانند دیر بپایند. و صد البته اگر اینها به حمایتمان می‌نشستند، روز عزایمان فرا می‌رسید. چونان افلاطون که دیوانه‌ای به تعریفش نشست و او گریست: که چه خطایی کرده که این را خوش آمده است. و اگر خصم به تاییدمان بیاید. باید هراسان شویم که چه خطایی کرده‌ایم، تا او را خوش آمده و ما سعی داریم فقط صراط حق را بپوییم.

نمی‌دانم هنر این دیار، به چه نفرینی گرفتار آمده است. در سرزمین از ما بهتران، هرچیزی حساب و کتابی دارد. اگر اینجا ما با حسادت و پستی، چشم دیدن از خود بهتر را نداریم، آنها با شوق و دلسوزی، بهتر از خود را پرورش می‌دهند. هرکس در آنجا مجال و آزادی دارد که حداعلای استعداد و نیروی خود را نشان دهد. برفرض محال، اگر هم این روایت غلط باشد، چه عیبی دارد که این شیوه حسنه را در پیش بگیریم؟

برای نقد و ارزیابی یك کار، راه و رسمی هست، علمی هست و خبرگانی که باید رفت و با شاگردی، شیوه آنها را آموخت. با تهمت و ناروا نمی‌توان کار مثبتی را برای همیشه منفی جلوه داد. ادبیات و هنر، غذای انسان است. هنر صحیح و مقدس، اسلحه مبارزه است. هنرمند راستین تنها همراه و همدرد آدمی، در این برهوت است. دور از انصاف و جوانمردی است که بدون صلاحیت و بی‌تأمل و تنها از راه اغراض شخصی، کاری را مورد قضاوت قرار دهیم. نویسنده و هنرمند و اثرش را مردم انتخاب می‌کنند. و زمان نگاه می‌دارد و یا از دست می‌دهد. هنرمندی که شعور شناخت درد و رگ حساس آدمیزاد را داشته باشد، خود به خود، جاویدان می‌شود. و این شعور تنها با شور به دست نمی‌آید. سالها باید زحمت کشید و زندگی را از صافی تجربه گذراند، تا آن گاه بتوان آن را انعکاس داد. این‌کار علم و هنر می‌طلبد. پس بیایید:

«ساده باشیم
ساده باشیم چه در باجه یك بانك چه در زیر درخت

●

در نبندیم به روی سخن زنده تقدیر که از پشت چپرهای
صدا می‌شنویم»

ما اینك، بعد از تجربه اولین ویژه‌نامه، دومین دفتر را گشوده‌ایم. برگ سبـزی است تحفـه درویش! در این گام، از همـه نظرات و یاری‌های همراهان صادق بهره گرفته‌ایم. دَرِ این دفتر به روی همه هنرمندان مسلمان باز است و ما دست همراهی به سوی همه آنها دراز می‌کنیم. در این وانفسای روزگار باید آگاه و مسلّح بود. ما سعی داریم هربار که به میهمانی سبز شما می‌آییم پربارتر باشیم. همگامی شما ما را امیدوار به ادامه راه نموده است. پس بدیهی است که همچنان منتظر نقد و نظرهای صائب شما باشیم. ما، در این وادی که حریم مقـدس قلم است، سعی داریم حرمت بزرگ قلم را پاس بداریم و رهرو راستین مولایمان باشیم. اگر حقی در حیطه نقد و نظر گفته شد، بیاییم به این کلمه اقتدا کنیم.

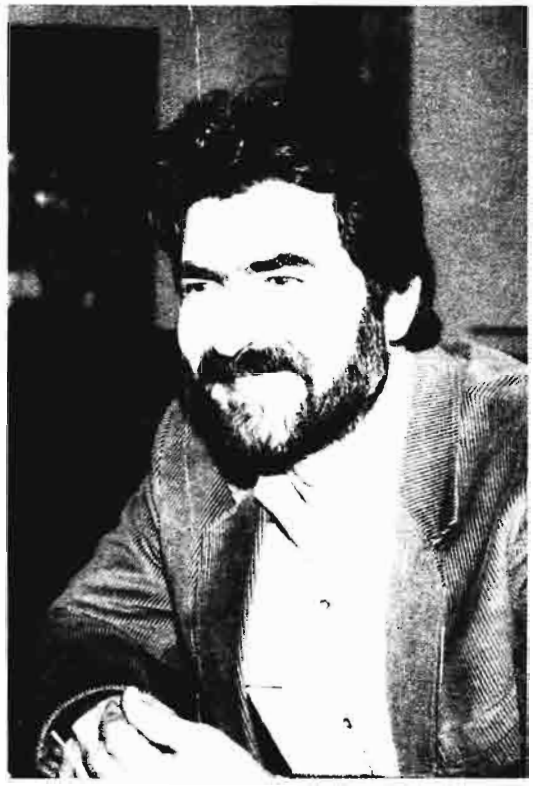
«آینه گر نقش تو بنمود راست
خود شکن، آیینه شکستن خطاست.»

و باور کنیم که همیشه نمی‌توان با جنجال زیست. ما وظیفه داریم که بیاموزیم و اگر مسلمانیم، باید پاسدار حق باشیم و اگرنه، انسان که هستیم، و انسان بودن آزادگی می‌طلبد. ما حامل کوله بار سنگین شهـادتیم. بایـد خود را مسلح کنیم. در وادی هنر، با ادا و ادعا نمی‌توان زیست. خدا کند که فردای تاریخ، روسیاه نشویم! همراهان همدل، ما پا در راه نهاده‌ایم. پس بیایید با هم:

«لب دریا برویم
تور در آب بیندازیم
و بگیریم طراوت را از آب.» □

تئاتر سنتی ایران

متن سخنرانی دکتر محمود عزیزی در فستیوال هنر ایران (دوسلدرف ـ آلمان)



صحبت کردن درباره تئاتر ایران، از آغازین نشانه‌های پیدایش تا شکل‌گیری فرمهای ثابت شناخته شده، کار ساده‌ای در چهارچوب یک سخنرانی کوتاه مدت نیست. به‌هرحال، از این موقعیت باید بهره برد و حتی اگر آگاهانی در میان شما عزیزان اطلاعات مفیدتری داشته باشند، مطالبی که به‌عرض خواهد رسید، وسیله‌ای خواهد شد تا نقطه نظرها، در تلاقی به‌یاری یکدیگر روند.

در اینجا جا دارد تا از تمام عزیزانی که در برگزاری این تجمع هنری سهمی داشته‌اند، کمال تشکر را کرده، موضوع تئاتر سنتی ایران را با پیشنهاد نقطه نظری آغاز نماییم.

تاریخ زندگی بشر، نشان داده است که انسانها به‌علت اجتماعی بودنشان، تابع مقررات زندگی جمعی گشته‌اند و از طریق تفکر، نوع زندگی اجتماعی خود را با دیگر پدیده‌های طبیعی یا اجتماعی تطبیق

داده‌اند.

تاریخ بشر نشان داده است که چگونه با حفظ و اشاعه نوع نگاه خود و بهره‌وری و پویایی این خواستگاه، توانسته است تفاوت زندگی و فکری خود را در قرون و اعصار با دیگر اقوام متمایز سازد. از طرف دیگر، ساخت هیچ آلیاژی بدون شناسایی قدرت و امکانات هریك از عناصر آن، جهت شکل بخشیدن به عنصر دیگر یا شیئی دیگر یا پدیده دیگر، امکان‌پذیر نیست مگر از گذر بازشناسی وجوه هریك از دو عنصر. و اصولاً فرهنگ و هویتی قادر است نوع دیگر را در خود جای دهـــد و در خود حل کند و یا با خود کند که خود به ارزشهای وجودی خود پی برده باشد. بر مبنای همین داده‌ها، تئاتر ایرانی، نیاز به بازشناسی ارزشهای بالنده خود دارد و در این راستا کوشش شده است تا آنجـا که ممکن است بحثی را در رابطه با پیدایش فرمهای نمایش، تاریخچه و تحول و شیوه‌های اجرایی آن مطرح سازیم. خوشبختانه، کشور ما یکی از نادر کشورهایی است که در نوع بروز هنر نمایشی خود دربردارنده ارزشهای ناشناخته و همزمان بسیار غنی و ارزشمند در جریان تاریخ تئاتر جهان است. اصلی‌ترین این فرمهـا تعـزیـه، تئـاتر روحوضی و تئاتر عروسکی می‌باشند که سعی خواهیم نمود، بحثی در رابطه با فرم ومحتوای آنها داشته باشیم.

تاریخ تئاتر معاصر ایران، نشان داده است که تا چه اندازه نوع نگاه تئاتر تزریقی و خارج از نیازهای تماشاگران عام این منطقه بوده و تا چه اندازه سودمندی آن مقطعی و ممتازگرایی بوده است و لذا تا چه اندازه مسئـولین هنـر نمایش، امروز وظیفه دارند، تا این فرمهای سنتی را حفظ و اشاعه داده و برای تحول آنها برنامه‌ریزی نمایند.

امروز که ما در سطح جهان دچار هجوم یك فرهنگ عام هستیم که این فرهنگ عام، در ظاهر قصد دارد که پوششی باشد از مجموعه فرهنگهـای جهـان ولی عمـلاً ثابت شده است که فرهنگهای تحت استضعاف، همچنان مستضعف باقی می‌مانند، مگر اینکه خود به ارزشهای هویت فرهنگ منطقه‌ای خود رسیده باشند. تا زمانی که ما، این پتانسیل حقیقی موجود را بازشناسی ننماییم همچنان در معرض خطر دریـافت یکجـانبه فرهنگهای صادراتی قرار خواهیم گرفت و طبیعی است که در آن صورت، چنانچه در حرف، موضوع تبادل هم به میان آید در عمل، سلطه آن فرهنگ است که عمل خواهد کرد. از طرف دیگـر، دنیـای پایان قرن بیستم و شروع قرن بیست و یکم دنیایی است که انسانها نمی‌توانند خارج از اراده تحولات جهانی، طی طریق کنند و این طی طریق هنگامی سلامت خود را حفظ خواهد نمود که به‌صورت حقیقی طرف این تحولات باشد و تنها به عنوان گیرنده عمل نکند. لذا زمانی ما می‌توانیم در این دیالوگ فرهنگها، سهم طبیعی را دارا باشیم که دستگاه گیرنده ما قادر به فرستادن نشـانه‌های مخصوص خود نیز باشد. حال در چنین شرایطی، آیا ممکن است که جریان تئاتر ایرانی، همچون دهه‌های گذشته، فقط و فقط گیرنده‌ای باشد که هنگام بازآفرینی مطالب و نشانه‌ها، همچون دستگاه فتوکپی نامطلوب، مطالب را ناخوانا اشاعه دهد؟

ما در موضوع هنر نمایش شاید بتوانیم این سئوال را بیان سازیم که آیا نوع تئاتر مدرن ما، به‌گونه، کارخانه، مونتاژ بوده یا خود نیز در نوع تولید نشانه‌های منطقه‌ای سهمی را عهده‌دار بوده است؟

ما در دنیای هجوم فرهنگ نمایش کشورهای ثروتمند، دچار چنین مشکلی هستیم و باید سعی کنیم از راه بازشنـاسی نشـانه‌های منـطقـه‌ای خود، لااقـل بهتـرین‌های جهان را همزبان با نیازهای منطقه‌ای خود سازیم. در این صورت است که تئاتر ایرانی می‌تواند در سطح فعالیت‌های تئاتر جهان حرف منطقه‌ای و جهانی خود را زده باشد.

تاریخ‌نگاران و محققین تئاتر، یکی از بنیانهای نمایش را در آیین به‌خاك‌سپاری مردگان می‌دانند. بر این اساس ما در دوران ایران باستـان نشـانـه‌هایی بر شکل قرار گرفتن مردگان را در کشفیات به‌دست آورده‌ایم ولی از چگونگی آیین و آداب خاك‌سپاری اطلاعات قابل توجهی را در دست نداریم. ولی تحولات مکان به خاك‌سپاری عمـلاً بیانگر نوعی آداب به‌خاك‌سپاری را به همراه دارد. مثلاً در دوران میترا ما شاهد اشاره به تقلید مرگ می‌باشیم یکی از مراحل ورود به آیین میترا تقلید مرگ است که از چگونگی این تقلید اطلاع درستی به‌دست نیامده است. در واقع هربار که قرار بود افرادی وارد آیین میترا شوند و جزء گروندگان او شوند می‌بایستی که تعداد آنها به هفت نفر برسد که هریك نمایانگر یکی از نشانه‌های جهان‌بینی میترا بود. این آیین ورود به کیش میترا را از جهاتی می‌توان مشابه آیین دیونی سوس دانست که خود نیز از نگاه بعضی از محققین جزء بنیان نمایش منصوب می‌شود. از این اشارات که بگذریم، در تاریخ تئاتر ایران ما اوراق گمشده داریم که باید تحقیق بسیار کرد. اما از پرسش؟ که بگذریم، به فرمهای شناخته شده تئاتر سنتی ایران می‌رسیم.

سه فرم تئاتر سنتی درحال حاضر درحال زندگی می‌باشند:

۱. تئاتر عروسکی

۲. تعزیه

۳. تئاتر روحوضی

رسالت این سه فرم نمایشی، گسترش فرهنگ شفاهی در ایران است. در هر سه فرم ما شاهد مسائل تاریخی، مذهبی و بالاخره،

رویدادهای روزمره می‌باشیم. افسانه نیز در این سه فرم نمایشی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

۱. تئاتر عروسکی: تاریخ دقیق پیدایش و کاربرد عروسک را نمی‌توان به‌طور مشخص بیان کرد. ولی شاید بتوان به این گفته هرودت اشاره داشت که در اولین سفر خود شاهد تلهایی از خاک بوده که رئیس قومی را به همراه غلامان او که زنده بودند، به آتش می‌کشیدند و مردمان در اطراف این تلهای آتش جمع می‌شدند. در دومین سفر، هرودت می‌نویسد که این بار به جای همراهان زنده رئیس قوم عروسکهایی به هیئت آن آدمها می‌ساختند و آنها را به آتش می‌کشیدند. این شاید از نظر تاریخی معتبر نباشد. چرا که گذر از یك سنت به سنت دیگر به عمر یك آدمی نمی‌آید. مگر اینکه اولین سفر آخرین مراحل عبور سنت قبلی به سنت جدید بوده باشد، که به‌هر ترتیب، جای بحث دارد. آنچه را که نمی‌توان مورد تردید قرار داد، این است که در رابطه با تاریخ ایران شاید این اولین باری باشد که واژه عروسك به‌طور مشخصی مطرح می‌شود. از طرف دیگر، محققین بنیان تئاتر عروسکی را به چین و مصر منسوب می‌کنند، به علاوه ایران در میان مثلث چین، مصر و هند قرار گرفته و ارتباط فرهنگی میان این اقوام تاریخ طولانی دارد و ایران نمی‌توانسته است از این شکل هنری بی‌بهره مانده باشد. ولی این مورد نیز همچون سایر موارد نیاز به بازیافتن اوراق گمشده تاریخ تئاتر ایران دارد.

تئاتر عروسکی، با شکل موجود به‌طور سنتی دارای شخصیت‌های اصلی ذیل می‌باشد:

۱. پهلوان کچل
۲. زن یا بی‌بی
۳. رستم
۴. دیو

و به فراخور موضوعات، شخصیتهای دیگری نیز وارد میدان قصه می‌شوند.

مکان نمایش به‌گونه‌ای است که در همین جشنواره (اشاره به فستیوال هنر ایران) می‌توانید از نزدیك شاهد آن باشید. بازی عروسکها از طریق عروسك گردان صورت می‌گیرد و دو نوازنده در مقابل خیمه رابط بین صحنه و نمایش می‌باشند.

عروسك گردان از «صفیر» استفاده می‌کند و مرشد که خود نوازنده نیز می‌باشد، مترجم بیان عروسك گردان است و با عروسك و مرشد مثلثی را تشکیل می‌دهند که سخنگوی آنها مرشد است. موسیقی، نقش بسیار مهمی دارد. حالات صحنه را بیان می‌کند، تغییر مکانها برعهده اوست و ریتم بازی را او تعیین می‌نماید.

موضوعات:

نمایش عروسکی در تم‌بندی می‌تواند از تاریخ، افسانه و موضوعات روز بهره بگیرد و از موضوعی همچون در درجه‌ای از تئاتر روحوضی عمل می‌کند.

تعزیه:

تعزیه فرهنگ نمایش مذهبی است. در آغاز قرار بر این بوده تا در ماه محرم و در دهه اول آن تعزیه وقایع کربلا را به نمایش بگذارد. این نمایش مردمی چنان در میان اقوام ایرانی عظمت و محبوبیت دارد که می‌توان آن‌را خارج از قید زمان در تمام فصول مشاهده نمود.

اشاره به قید زمان شد و در اینجا لازم است تا نگاهی کوتاه به تاریخ این وقایع داشته باشیم:

حضرت محمد(ص) در سال ۶۳۲ رحلت کردند و حضرت علی(ع) را به عنوان جانشین خود منصوب نمودند. ولی پس از رحلت پیغمبر اسلام، ابوبکر خلیفه مسلمین شد. حضرت علی(ع) نیز به شهادت رسید. فرزند ایشان، امام حسین سعی کردند تا راه پدر و رسول خدا را ادامه دهند. از این رو مخالفین به دور او جمع می‌شدند و از او می‌خواستند تا راه پدر را ادامه دهد. به درخواست مردم کوفه امام‌حسین(ع) به‌سوی کوفه‌حرکت می‌کنند. دشمنان، راه به روی ایشان می‌بندند. جنگ سر می‌گیرد. امام حسین به شهادت می‌رسد و تمام همراهان او در این جنگ یا شهید می‌شوند و یا به اسارت برده می‌شوند. و از این تاریخ کربلای حسینی شکل می‌گیرد. و عاشقان امام حسین این روزها را در هر کجا که باشند. به عزاداری می‌نشینند و تعزیه یکی از شیوه‌های نمایش این اندوه بزرگ شیعیان است. در آغاز کار، به‌نظر می‌رسد که کار عزاداری حسین بن علی، کار ساده‌ای نبوده است. چرا که امویان که خود باعث این قتل و کشتار بودند، نمی‌توانستند به‌راحتی شاهد این ماجرا باشند. لذا به نظر می‌رسد که عزاداران حسین در آغاز به‌طور مخفی، دور هم جمع می‌شده‌اند و شاید روضه‌خوانی در همین دوران شکل گرفته باشد و شاید بعدها برای تجسم زشتیهای کردار دشمنان امام حسین، شخصیتهای تعزیه به‌وجود آمده باشند.

لذا در جایی ربط میان نقالی، روضه‌خوانی و اضافه شدن ژست به واژه می‌تواند بنیان تعزیه را حادث گردد. هشت روز اول ماه محرم، اختصاص دارد به یکی از شهدای کربلا، روز نهم، تاسوعاست و اختصاص دارد به حضرت عباس. و بالاخره روز دهم، روز عاشورای حسینی اختصاص دارد به تعزیه امام حسین(ع). با در نظر گرفتن این موضوع که تعزیه برگرفته از آیین مذهبی است. چگونه می‌توان این فرم نمایشی را با همان عنوان که به تئاتر عروسکی می‌توان داد، نیز یك تئاتر دانست؟ در واقع آیین و تئاتر در تعزیه کاملاً از یکدیگر مجزا هستند: به عنوان مثال، یکی از وسائل صحنه که به‌طور قراردادی در تعزیه استفاده می‌شود کاه است. و تعزیه‌خوانها این نشانه را به عنوان شنهای صحرای کربلا و به علامت عزاداری بر سر می‌ریزند و این عمل در آداب و رسوم مردمان ایران، به هنگام عزاداری در سوگ عزیزانشان انجام می‌گیرد. حال اینکه در تعزیه برای اینکه این آیین از ارزش طبیعی خود خارج نشود و توهین به حساب نیاید، خاك و شن را با علامت کاه نمایان می‌سازند. خود همین جایگزینی، نشانه طبیعی آیین به نشانهٔ نمایشی، معرف تئاتر بود. این فرم نمایشی نیست؟ مثال دیگر: شمر به هنگام شهیدکردن امام حسین، می‌ایستد و به عنوان یکی از هواداران حسین، بر واقعه می‌گرید و سپس به تقلید از شمر می‌رود و امام را شهید می‌کند از این دست قراردادهای تئاتری در تعزیه بی‌شمارند. از طرف دیگر فرم نمایش تعزیه، در چهارچوب موضوعات وقایع کربلا باقی نمانده است. تعزیه در برنامه‌های خود، دیگر موضوعات را نیز به‌کار گرفته و در جایی همچون تئاتر عروسکی مسائل تاریخی و افسانه‌ای‌را نیز به‌کار می‌گیرد و از این‌رو تعزیه مضحك نیز به رپرتوار این فرم نمایشی اضافه می‌شود که در این صورت تعزیه مضحك را باید به گونه‌ای دیگر بیان کرد. چرا که دیگر

تعزیه نیست، بلکه تئاتر ناب است، ولی با همان شیوه نمایش. باید اضافه نمود که این فرم نمایشی از جهاتی بسیار ناتورالیستی نیز هست و از کنوانسیون‌های تئاتری نیز خود را بی‌بهره ننموده است. در تعزیه به هنگام نیاز و ایجاد تصور قوی از عوامل ناتورالیستی بهره می‌گیرند، مثل به‌کار گرفتن خون تازه گوسفند، برای نشان دادن سر بریده یك شهید. یا مثلاً از روده که در آن خون پر کرده باشند و با جاسازی به هنگام بریده شدن دست حضرت عباس استفاده می‌کنند.

راجع به‌قراردادها، ما قبلاً اشاره‌ای به کاربرد کاه را داشته‌ایم که حضور کاه، خود بیانگر شروع حادثه شوم است. از قراردادهای دیگر در بخش نمایش، می‌توان مثال دیگری را آورد. به هنگامی که تعزیه‌خوان با اسب یا شتر یك‌دور، دور سکو می چرخد، بیانگر طی مسافت است. طشتی آب، بیانگر رود فرات است. دست بر بالای ابرو بیانگر نگاه به دوردستها و مثال‌های بی‌شمار.

رنگ در تعزیه، تابع قراردادهای بسیار مشخصی است. لباس اشقیا از انبیا به‌طور مشخص و قابل شناخت، برای عموم طرح‌ریزی می‌شود. از قراردادهای دیگر، صدای تعزیه‌خوان‌هاست. تمام انبیاء از لحن آوازین استفاده می‌کنند و گروه اشقیاء از دکلماسیون بهره می‌گیرند.

موسیقی، در تعزیه از موقعیت استثنایی برخوردار است. بهترین موسیقی کلاسیك ایران، در تعزیه به‌کار گرفته می‌شود و به اعتباری آنچه که به عنوان موسیقی کلاسیك ایران برجای مانده از دولتی سر تعزیه است. و باز به همان نتیجه رسالت تئاتر عروسکی در تعزیه نیز برمی‌خوریم. چرا که تعزیه نیز عامل مهم فرهنگی و رابط مردمی است در دور افتاده‌ترین نقاط کشور.

تئاتر روحوضی

بنیان این فرم از نمایش نیز به‌طور مشخص، معلوم نیست. ولی قدر مسلم از شکل فعلی آن می‌توان ریشه آن‌را در نوع ساده‌تر از میان دلقکان دربار جستجو کرد. از طرف دیگر، حدود پیدایش این فرم نمایش را به قرن پانزدهم، میلادی منسوب می‌گردانند. شخصیتهای اصلی این نمایش، نمایندگان اقشار مختلف جامعه هستند.

۱. ارباب، نمایانگر قشر پرتوان، زیرك و خسیس

۲. نوکر، مردی درستکار، زیرك و معمولاً مشکلات را او حل می‌نماید. او واسطه با ارباب است، اربابی که او را استثمار می‌کند.

طبیعت او با خوش‌رویی، شادی و صفا و صمیمیت برابر است. اصلیت این شخصیت را به زنگبار و بعضی دیگر به کولی‌های هند نسبت می‌دهند.

۳. زن ارباب، شخصیتی است پرحرف و با افراد خانواده با ترشرویی برخورد می‌کند.

۴. کنیز یا خدمتکار، زن جوانی است که دلربایی را با خود دارد. زیباروست. ولی هیچ کاری از او ساخته نیست. زنی است تنبل و هیچ کاری انجام نمی‌دهد، مگر سودی در آن کار به نفع او موجود باشد.

۵. فکلی، جوانی است که روشنفکران بریده از جامعه خود را به طنز می‌گیرد.

ـ لباس شخصیتهای این نمایش، از لباسهای محلی دوخته می‌شود. به طور سنتی آن زنها از شلیته و شلوار استفاده می‌کنند که به رنگهای زنده محلی است و بالاتنه آن جلیقه دارد. پیراهن زیر جلیقه سفید یا قرمز است.

ـ شخصیتهای مرد هریك به فراخور موقعیت اجتماعی خود لباس می‌پوشند.

ـ ارباب بالاپوشی قرمز بر تن دارد که کناره‌های آن‌را با نخهای محلاتی مزین می‌کنند و معمولاً شلواری سیاه به‌پا دارد.

ـ لباس سیاه یا نوکر، از لباسهای کهنه و تنگ شده ارباب تهیه می‌شود.

ـ رنگ بر لباس نمانده است و در جای دیگر آن وصله‌های زیاد دیده می‌شود.

ـ لباس سیاه دقیقاً ما را به یاد شخصیت آرلکن دلارته کمد یا دلآرته می‌اندازد. از نظر تاریخی پیدایش این فرم نمایشی همزمان با پیدایش کمد یا دلآرته تمام ویژگی‌های منطقه‌ای خود را حفظ کرده است.

ـ متن نمایشی در این فرم وجود ندارد. معمولاً قصه‌ای را رئیس گروه انتخاب می‌کند و بازیکران بر حول این قصه بدیهه سرایی می‌نمایند. موضوع نمایش بستگی به نیاز خریدار نمایش و یا موقعیت جمع دارد که در آن جمع، نمایش برگزار می‌شود.

ـ موضوعات نمایش معمولاً طنزآمیز و به مضحکه کشیدن شخصیتهای اجتماعی است. فقط شخصیت سیاه که نماینده عامه مردم است، از این قاعده برکنار می‌ماند.

ـ موضوعات می‌توانند که وقایع تاریخی باشند یا افسانه، ولی کار اصلی آنها انتقاد از مسائل روزمره است. اضافه نماییم که حتی در موضوعات افسانه‌ای یا تاریخی زبان سیاه از انتقاد و ربط موضوعات به مسائل روز غافل نمی‌ماند.

شخصیت سیاه، براحتی هرآنچه در سر دارد به زبان می‌آورد و ارباب یا دیگر اشخاص نمایش را به‌باد انتقاد می‌گیرد. سیاه موتور اصلی نمایش روحوضی است. او خواننده خوبی نیز هست، اوست که موقعیت نمایش را تنظیم می‌کند و داستان را به سویی می‌کشاند که موقعیت سالن نمایش اجازه می‌دهد.

«گره»های داستان نیز توسط او با تماشاگران در میان گذاشته می‌شود و برای حل آنها چنانچه لازم باشد، از تماشاگران نیز کمك می‌گیرد.

مکان اجرای نمایش می‌تواند هرجایی باشد. در ابتدا تخته‌ای که بر روی حوض منازل قرار می‌دادند مکان اجرای نمایش بود و نام تخته حوضی نیز به همین مناسبت است.

ـ تئاتر ایرانی، صدمه بسیار خورده و رنج بسیار برده است. بخصوص در چند دهه اخیر و آن به‌خاطر سیاستهای فرهنگی گذشته است که سعی داشت با تمام قدرت، به مقابله هرآنچه که برگرفته از فرهنگ مردمی است، برود. سنت نمایشی که قادر است رابطه‌ای قابل درك در میان اقوام ایرانی برقرار سازد. ما آرزو داریم با سیاستهای اخیر فرهنگی، این فرمهای نمایش ایرانی، بتوانند در راستای تحولات روز، از سهم طبیعی خود برخوردار شوند. بخصوص که هر سه فرم نمایش سنتی ایران را می‌توان جزء تعاریف تئاتر کامل آورد. همان‌طور که می‌دانید، تئاتر کامل به تئاتری گفته می‌شود که دربردارندهٔ چهار عنصر اصلی نمایش باشد: دیالوگ، لحن آوازین، حرکت موزون و موسیقی و ما این عناصر را در تك‌تك فرمهای نمایش سنتی داریم.

اپرت نویسی در ایران

استاد جمشید ملک‌پور

اشاره:

مطلبی را که می‌خوانید، بحثی است از جلد سوم کتاب «ادبیات نمایشی در ایران» که جلد اول و دوم آن در سال ۱۳۶۴ چاپ و منتشر شد و جلد سوم و چهارم آن نیز آماده چاپ است. اما به عللی از چاپ آنها تاکنون خودداری کرده‌ام و ترجیح داده‌ام تا در قفسه کتابخانه شخصی‌ام همچنان «شخصی» باقی بمانند.

۱ـ مقدمه

هنر اپرا، در واقع ترکیبی از نمایش و موسیقی و شعر است که عنصر موسیقی در آن بر دیگر اجزا رجحان دارد. به عبارت دیگر، اپرا به شکلی از نمایش گفته می‌شود که در آن گفتارها به صورت «آواز» و به همراهی موسیقی تنظیم و اجرا می‌شوند. اپرا نخستین‌بار با عنوان «درام موزیکال» در دوره رنسانس به صورت یك شکل مستقل نمایشی ظهور کرد و سپس با عنوان «اپرا» شدت یافت.

به طور کلی اپراها را از لحاظ شکل و محتوا به چند دسته تقسیم کرده‌اند که مهم‌ترین آن یکی «اپرای مذهبی» است که به «اوراتوریو» شهرت دارد. در آن تنها آواز و موسیقی به صورت جمعی و منفرد به اجرا درمی‌آید. «اپرا بوف»، شکل دیگری است که تماماً کمیك است و موسیقی سبکی آن را همراهی می‌کند. در «اپرا کمیك» معمولاً داستانهای روزمره با آواز به اجرا درمی‌آید و گاه تراژدی و کمدی در آن درهم آمیخته می‌شوند. چهارمین شکل «اپرا سریا» یا اپرای جدی است که به افسانه‌ها و تراژدی‌های تاریخی می‌پردازد و بیان آن تماماً به شعر و آواز است و از دیالوگهای عادی در آن خبری نیست. و بالاخره اپرت، که با لفظ «کمدی موزیکال» هم شناخته شد، و در واقع اپرای کوچك و سبکی است که در آن از آهنگهای عامیانه و کمیك استفاده می‌شود. لازم به یادآوری است که در تمام انواع اپراها، به استثنای اپرای سریا، مکالمات عادی هم وجود دارد که طی آن آواز و موسیقی قطع می‌شود، و بازی به صورت نمایش ادامه می‌یابد.

در ایران، اما اپرت به معنا و مفهومی که گفتیم بکار برده نشده است بلکه مراد از اپرت بیشتر نوعی نمایشهای غنائی یا آهنگینی بوده که گاهی «درام موزیکال» یا «تابلو موزیکال» هم خوانده می‌شده است. این اپرتها، عمدتاً از لحاظ موضوعی به دو دسته تقسیم می‌شدند. «اپرتهای عشقی» و «اپرتهای تاریخی»، دو نوع اپرت مشهور بوده است که در ایران رواج پیدا می‌کند و هر دو با خصلتی رمانتیك به معرض تماشا گذاشته می‌شدند. منابع این دو اپرت هم بیشتر منظومه‌های ادبی کلاسیك و حوادث تاریخی بوده که غالباً با نگاهی احساسات گرایانه و به‌دور از هرگونه تحلیل و تفسیر ادبی و تاریخی عرضه می‌شدند. ایرانیان با هنر اپرت به طُرق مختلفی آشنا شدند که از آن جمله «اپرتهای قفقازی»، «تعزیه» و «نمایشهای منظوم» بوده است.

در جلد دوم کتاب «ادبیات نمایشی در ایران» توضیح دادیم که «عبدالحسین اغلوحاجی» معروف به «حاجی بگف» بنیانگذار نمایشهای غنائی در آذربایجان بود که براساس داستان‌های ادبی و تاریخی اپراهای «لیلی و مجنون»، «شیخ صنعان»، «رستم و سهراب» و «اصلی و کرم» را تصنیف کرده و در دوره مشروطه این اپراها توسط گروههای قفقازی در تهران و رشت و تبریز به معرض نمایش درمی‌آید و ایرانیان با نحوه اجرای آن آشنا می‌شوند. از سوی دیگر همچنین اشاره داشتیم که «تعزیه» خود به شعر و آواز بود که ظرفیت غنائی چنین نمایشی را نشان می‌داد. همین‌طور گفتیم که در دوران مشروطیت نخستین نمایشهای منظوم توسط «علی محمدخان اویسی» و «تقی رفعت» و «میرزا ابوالحسن خان فروغی» براساس سرودهای نظامی گنجوی و فردوسی تنظیم می‌شوند. تمامی این عوامل در رشد و اشاعه هنر اپرت در ایران مؤثر می‌افتد و اگر از قطعات اپرت گونه‌ای که در دوران مشروطیت در ایران اجرا می‌شود، صرف نظر کنیم، نخستین اپرتی که در یك شکل منظم و مؤثر در ایران اجرا شد و راه را به کسان بسیاری نشان داد، بدون شك اپرت رستاخیز شهریاران ایران در خرابه‌های مدائن بود که توسط «میرزاده عشقی» نوشته و اجرا می‌شود. این اپرت ابتدا در سال ۱۲۹۸ شمسی در اصفهان و سپس در سالهای ۱۳۰۰ و ۱۳۰۱ شمسی در تهران و مشهد به معرض نمایش درمی‌آید و در آن هنرمندانی چون «معزالدیوان فکری»، «فضل‌الله بایگان» و «عنایت

شیبانی»با عشقی همکاری می‌کنند. دکور نمایش هم که خرابه‌های مدائن را نشان می‌داد توسط «رفیع‌حالتی» ، «محمود ظهیرالدینی» و «نعمت‌الله نصیری» و تحت نظر «کمال‌الملك» ساخته می‌شود، بعد از این اپرت، اپرتهای دیگری چون دکتر ریاضی‌دان نوشته «احمد میرزا خسروانی» در سال ۱۳۰۰ شمسی و الهه نوشته مجتبی طباطبایی در سال ۱۳۰۰ به معرض نمایش درمی‌آید که با استقبال روبرو شده و راه را برای اشاعه هنر اپرت در ایران هموار می‌کنند.

به طور کلی اکثر نویسندگان و شعرا و موسیقی‌دانها و خوانندگان در این دوره شرکت فعال در اجرای اپرتها داشتند که از جمله می‌توان به این افراد اشاره کرد: کلنل علینقی وزیری، میرزاده عشقی، حبیب‌الله شهردار «مشیر همایون»، سعید نفیسی، سیدجلال‌الدین شادمان، جواد تربتی، رضا کمال شهرزاد، عباس آرین پور کاشانی، تندر کیا، میرزا سید جوادخان بدیع‌زاده، محسن علوی، احمد بهارمست، اسماعیل مهرتاش، رضا قلی میرزا (ظلی)، ملوك ضرابی، پری آقابایف، سیرانوش، ملکه حکمت شعار، روحبخش، دیانا، پرخیده،ناهید سرفراز، ادیب خوانساری، عبدالوهاب شهیدی، عباس حکمت شعار، مجید محسنی، حمید قنبری، قمرالملوك وزیری و دهها تن دیگر.

۲ـ حبیب‌الله شهردار (مشیر همایون)

حبیب‌الله شهردار ملقب به «مشیر همایون» در سال ۱۲۶۵ شمسی متولد شد، و به توصیه پدر از همان کودکی به فراگیری می‌پردازد. در محضر استادانی چون «آقا حسینقلی» و «میرزا عبدالله» و «نایب اسدالله تار می‌آموزد و پیانو را هم نزد «سالار معزز» یاد می‌گیرد. در انجمن اخوت در کنسرتها پیانو می‌نوازد و از همان جا همکاریش را با «درویش خان» و «سیدحسین طاهرزاده» آغاز می‌کند. در کلاس تئاتر شهرداری در سال ۱۳۱۵ شمسی و در هنرستان هنرپیشگی در سال ۱۳۱۸ به شاگردان نمایش،تعلیم موسیقی می‌دهد. مشاغل دولتی گوناگونی داشت که از آن جمله «رئیس محاکمات اداری شهربانی» در سال ۱۳۰۴ شمسی «رئیس شهربانی شیراز و ناحیه جنوب» و سپس «اصفهان» در سالهای ۱۳۰۷ شمسی را می‌توان ذکر کرد. به سبب آشنایی با موسیقی و شعر، اکثر آثار نمایشی شهردار را اپرتهای عشقی و تاریخی تشکیل می‌دهد.

در جلد دوم ادبیات نمایشی در ایران اشاره‌ای داشتیم مبنی بر این که در اواخر دوران مشروطیت، مشیر همایون چند قطعه پانتومیم و از آن جمله پانتومیم باغ شاه را نوشته که در انجمن اخوت اجرا می‌شود. نمایشنامه‌ای به نام بیچاره ارومی نیز که یحتمل اپرت بوده، در سال ۱۲۹۶ شمسی نوشته که همراه با کنسرت و با همکاری درویش‌خان و رکن‌الدین مختاری به نمایش درمی‌آید. در همین سال نمایشنامه دیگری به نام «دمپخت فری» نوشته که در سالن گراند هتل اجراشده است و به قول روح‌الله خالقی «وجه تسمیه نمایش برای‌آن بود که در آن موقع به واسطه کم بارانی سالهای قبل، قحطی سختی در تهران شد و برای کمك به بینوایان به جای نان، به مردم دمپخت می‌دادند». در این نمایشنامه، دائی مشیر همایون که رضا قلی خان ظلی بود، شرکت کرده و آواز می‌خواند. دیگر آثار قلمی مشیر همایون عبارت هستند از سرگذشت پروانه، رستم و سهراب، عروسی رستم،

مشاعره سیاسی و از ترکمانچای تا آبادان.

■

اپرت سرگذشت پروانه را مشیر همایون در سال ۱۳۰۰ شمسی نوشته است که در همان سال در سالن گراند هتل و با شرکت «عبدالحسین نوشین» در نقش «خسرو» و «لُرتا» در نقش «پروانه» به معرض تماشا گذارده می‌شود. این نمایشنامه، همچنین در سال ۱۳۱۶ شمسی و در جشن هفتصدمین سال تألیف گلستان و بوستان توسط وزارت معارف به اجرا درمی‌آید و متن آن در همین سال توسط انتشارات «توانا» به چاپ می‌رسد.

شهردار، داستان این اپرت را از اثر «الکساندر دومای پسر» به نام مادام اوکاملیا گرفته و آن را با اشعار سخن سرایان ایران و خصوصاً اشعار سعدی زینت کرده و موسیقی آن را هم از اپرای معروف ایتالیایی موسوم به «تراویاتا» اخذ کرده و با موسیقی ایرانی درهم می‌آمیزد.

لبرتوی «سرگذشت پروانه» که به شکل زیبایی اقتباس شد، فضایی کاملاً ایرانی یافته است در چهار پرده نوشته شده و از بهار شروع شده و تا شب نوروز آینده ادامه می‌یابد. در این سرگذشت، «پروانه» دختری است بیست ساله دارای روحی پاك و قلبی ساده که به واسطه علاقه به تجمل و زندگانی عالی با شخص ثروتمندی به نام «سالار» ازدواج می‌کند که مهری بین آنها برقرار نشده و پروانه زندگی خود را در مهمانیهای باشکوه و معاشرت با افراد زیادی می‌گذراند. در یکی از این مهمانی‌ها با «خسرو» که جوان نقاشی است آشنا شده و پس از مدتی بین او و خسرو عشقی حقیقی پدیدار می‌شود. اما پدر خسرو مانع رابطه آن دو شده و پروانه مجبور می‌شود به زندگی با سالار در کمال کراهت تن در دهد. غم و اندوه مرض سل را به جان او می‌اندازد و در شب عید نوروز در مقابل دیدگان خسرو جان می‌دهد.

اپرت سرگذشت پروانه در کمال استادی و ظرافت ساخته و پرداخته شده است و ترکیب اشعار و همراهی موسیقی ایرانی نظمی دلکش به آن داده است. همان طور که اپرت «رستاخیز شهریاران ایران» اثر میرزا ده عشقی را مهم‌ترین و تأثیرگذارترین اپرت تاریخی می‌دانیم، اپرت «سرگذشت پروانه» را هم باید مهم‌ترین اپرت عشقی دانست که به پیروی از آن اپرت‌های رمانتیك زیادی نوشته و اجرا می‌شود. اگرچه متن کامل لبرتوی سرگذشت پروانه در بخش پایانی همین کتاب آمده است، اما به خاطر آشنایی با میزانهای آهنگهای این اپرت، قسمتی از آن را نقل می‌کنیم.

«قسمت دوم»

میزان آهنگ در زمینه دشتی:

مف عو ل فا ع لات م فا عی ل فا ع لات — — — —
۱ ۲ ۳ ۴ ۱ ۲ ۳ ۴ ۱ ۲ ۳ ۴ ۱ ۲ ۳ ۴

میهمان‌ها

(یك دسته از میهمان‌ها در حین آن که از اتاق عقب به اتاق جلو می‌آیند، باتوجه به پروانه. متفقاً)

امشب براستی شب ما روز روشن است
عید وصال دوست علی رغم دشمن است
ای شاه حسن سایه ز درویش وا مگیر
ناچار خوشه‌چین بود آنجا که خرمن است

«قسمت سوم»

در آواز دشتی:

پروانه

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند
پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند
ناموس عشق و پرده عشاق می‌دَرَند
عیب جوان و سرزنش پیر می‌کنند
صد ملك دل به نیم نظر میتوان خرید
خوبان در این معامله تقصیر می‌کنند

«قسمت چهارم»

میزان آهنگ در زمینه دشتی:

+ + فا ع لا + تن+ ف ع لا + تن+ ف ع لا + تن+ ف ع لا +
۳ ۲ ۱ ۳ ۲ ۱ ۳ ۲ ۱ ۳ ۲ ۱ ۳ ۲ ۱ ۳ ۲ ۱ ۳ ۲ ۱

دکتر

(قیام می‌کند. خطاب به پروانه)
عشق باری نه طریق حکما بود ولی
چشم بیمار تو دل می‌برد از دست حکیم

سالار

(خطاب به پروانه)
ای که دلداری اگر جان منت می‌باید
چاره‌ای نیست در این مسئله الا تسلیم
(ارکستر جواب مصراع آخر را می‌دهد)

میرزا حبیب‌الله شهردار اپرای رستم و سهراب را که دقیقاً اقتباسی از شاهنامه فردوسی است، در سال ۱۳۱۳ شمسی تنظیم کرده است. در این اپرا، نویسنده برخلاف آن‌چه که در سرگذشت پروانه انجام داده، کار خلاقانه‌ای در جهت تغییر متن اصلی انجام نداده و تنها ویژگی آن استحکام خط داستان‌پردازی و تغییر برخی از ابیات و ادغام صحنه‌ها در جهت تأثیر دراماتیك بهتری است که البته همه این کارها را هم به خوبی و روانی انجام داده است. صحنه پایانی این اپرای تراژیك از لحاظ تصویرپردازی خواندنی است:

(رستم، سهراب را به زمین زده، بلافاصله با خنجر پهلوی او را می‌درانند و در همین موقع گرد آفرید با حالتی پریشان و گیسوی ژولیده، بند به گردن و دستها از جلو بسته و نواری هم جلوی دهان او بسته، پهلوی همان دیواری که شبح صورت تهمینه نمودار شده بود، ظاهر می‌شود. یك نفر سپاهی به دنبال اوست که بلافاصله یك چوبه دار در پشت دیوار به زمین نصب می‌کند. گردآفرید چشمش که از دور به سهراب می‌افتد به لرزش افتاده و تقلا و تلاش می‌کند که به او نزدیك شود. مستحفظین مانع می‌شوند. در خلال این احوال شبح صورت تهمینه نیز متواتراً روی دیوار ظاهر می‌شود.)

سهراب

(درحالی که با دست، زخم پهلوی خود را گرفته است)

دریغا که رنجم نیامد ببر
ندیدم درین هیچ روی پدر
کنون گر تو در آب ماهی شوی
و یا چون شب اندر سیاهی شوی
بخواهد هم از تو پدر کین من
چو بیند که خشت است بالین من
نژاد من از پیلتن رستم است
ز دستان سام است از نیرم است

رستم

(درحالی که کلاه خود را به زمین زده و موهای خود را می‌کند)

بگو تا چه داری ز رستم نشان
که گم باد نامش ز گردنکشان
نشیناد بر ماتمم زال سام
که رستم منم کم مماناد نام

سهراب

(درحال نزع)

بهر گونه گشتم ترا رهنمای
نجنبید یکباره مهرت ز جای
ببازوم بر مهرهٔ خود نگر
ببین ناچه دید این پسر از پدر

سهراب

(رستم خودش را به زمین زده، خاک و خاشاک را به‌سر می‌ریزد)

از این خویشتن کشتن اکنون چه سود
چنین رفت و این بودنی کار بود
پدر جستم ای گرد لشکر پناه
به‌جای پدر گورم آمد به راه

(در این موقع گردآفرید با تلاش زیاد موفق می‌شود که بند دست‌های خود را باز نماید. غفلتاً خنجر مستحفظ خود را از کمر او کشیده به سینه او فرو می‌برد که به زمین می‌افتد. گردآفرید خود را از بلندی به زمین پرتاب کرده، در همان لحظه که سهراب دارد جان می‌دهد او را در آغوش گرفته، بعد جسد سهراب را انداخته به طرف رستم می‌رود خنجر او را از کمرش از غلاف بیرون می‌آورد. رستم به تصور آن که گردآفرید قصد کشتن او را دارد با حالی پریشان سینه خود را عریان در مقابل گردآفرید نگاه می‌دارد، ولی گردآفرید خنجر را به قلب خود فروبرده به زمین می‌خورد. در تمام این احوال سپاهیان ایران مشغول سرود خواندن می‌باشند).

از حبیب‌الله شهردار دو نمایش آهنگین دیگر به جای مانده است که در ارتباط با مسائل سیاسی و اجتماعی معاصر او می‌باشند و اگرچه تاریخ تحریر هر دو بعد از سالهای ۱۳۲۰ شمسی است، اما از آن جا که در این کتاب سعی بر آن است تا کلیه آثار مشیر همایون مورد بررسی قرار گیرد، اشاره‌هایی به آنها خواهیم کرد با این توضیح که در کتاب «بنیاد نمایش در ایران» نوشته «جنتی عطائی» از نمایشنامه‌ای به نام از ترکمانچای تا آبادان نام برده شده که به نظر ما همین نمایشنامه مشاعره سیاسی باید باشد که مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

نمایشنامه تمام آهنگین عروسی رستم را مشیر همایون در دو پرده و در سال ۱۳۲۶ شمسی نوشته است. این نمایشنامه با استادی و ظرافت هرچه تمامتر وقایع اجتماعی و سیاسی تاریخ گذشته و معاصر ایران را در دل یک حادثه تاریخی- عشقی داستان شاهنامه جای داده و به تصویر کشیده است.

پرده اول نمایشنامه، همان ورود رستم به دربار پادشاه سمنگان است که در شاهنامه آمده است در انتهای پرده، رستم پس از بزمی که به افتخار او برپا کرده‌اند به خواب می‌رود و در خواب وقایع پرده دوم را می‌بینند. در پرده دوم که نقشه‌ای از ایران باستان توسط چراغهایی در انتهای صحنه خودنمایی می‌کند، حالتی رؤیاگونه دارد. ابتدا اسکندر درحالی که بیرق یونان را در دست دارد ظاهر شده و «به لشگر سکندر بود رهنمون/ همه پارس گردد چو دریای خون»، و نقشه ایران دستخوش تغییراتی می‌گردد. سپس سعد وقاص بر صحنه آمده و «مرا بر عجم بخت چیره شود/ به ساسانیان روز تیره شود». نقشه ایران باز هم تغییر پیدا کرده کوچکتر می‌شود بعد از سعد وقاص، چنگیز با شمشیر برهنه‌ای ظاهر شده و «زن و کودک و مرد گردند اسیر/ نماند در این بوم، برنا و پیر». بعد از به خاک و خون کشیدن ایران توسط چنگیز دو افسر روس و انگلیس بر صحنه آمده و ایران را بین خود تقسیم می‌کنند. «در جنگ جهانی که جهان ویران شد/ دادارز بیداد بشر حیران شد/ روزی که حساب سود آن می‌کردند/ حالی جنگ قسمت ایران شد». قسمت قفقاز و بحرین هم از نقشه ایران جدا شد. و نقشه به حدود فعلی آن می‌رسد. مام وطن نالان و زار رو به سوی آسمان می‌کند و می‌گرید «یا رب تو چرا تن ضعیف ما را/ انداخته‌ای بین دو سنگ خارا/ از دست بشد تاب و توانایی ما/ درباب پریشانی ملک دارا».

در همین هنگام خبر پیشه‌وری با بیرق سرخی پا روی قسمت آذر آبادگان می‌گذارد «به زنجان و تهران شوم کینه خواه/ همه گرد کینه بر آرم بماه». دختر آذر آبادگان فریاد برمی‌دارد که «منم دختر آذرآباد من/ پرستم ترا هم ز دل هم ز جان/ تو دانی چگونه ستم دیده‌ام/ بسی روز بد را پسندیده‌ام». و آن قدر گریه می‌کند و فغان سر می‌دهد که «ایران، ایران، ایران/ تو بودی چو باغی همیشه بهار/ شگفتی همیشه گل کامکار/ بدانسان بزرگی کی اندر جهان/ ندارد بیاد از کهان و مهان/ ایران، ایران، ایران»، که رستم از خواب بیدار شده و به اطراف خود نگاه می‌کند، اما هرچیز به حال اول خود است و او در دربار سمنگان در روی تخت خوابیده است. «یکی خواب دیدم بسی هولناک/ که لرزد هنوزم تن و جان پاک/ روانم ز اندوه درمانده شد/ تو گویی که دانش ز من رانده شد». در همین هنگام دخت شاه سمنگان، تهمینه با شمعدانی در دست داخل شده و می‌روند تا در آغوش هم «سهراب» را بزایند. سهرابی که به‌دست رستم کشته خواهد شد...

اپرت مشاعره سیاسی یا «از بمب شهریور ۱۳۲۰ تا گلوله اسفند ۱۳۲۹»، نمایش تمام آهنگین است که مشیر همایون در ۱۳۲۹ شمسی و متعاقب پیشنهاد ملی شدن صنعت نفت در سه پرده نوشته است و قهرمان آن «دکتر محمد مصدق» و اعضای جبهه ملی هستند که با پایداری در مقابل استعمار انگلیس روس، حق حاکمیت ایران

را محفوظ می‌دارند. در این اپرت، «ایران بانو» مظهر وطن، افسران سفیدپوش و قرمزپوش، نمایندگان انگلیس و روس و دکتر محمد مصدق قهرمان نجات ایران از آن مخمصه، هستند. پرده اول، تجاوز اول متفقین به ایران و مشاجره آنها بر سر تقسیم ایران و امتیازات آن را به تصویر می‌کشد.

افسر قرمزپوش

نی‌نی سخن از مرام بگذار کنار
دم درکش و احتراز کن از تکرار
گر طالب وصل و صحبت ما هستی
از گفته خویشتن بکن استغفار

افسر سفیدپوش

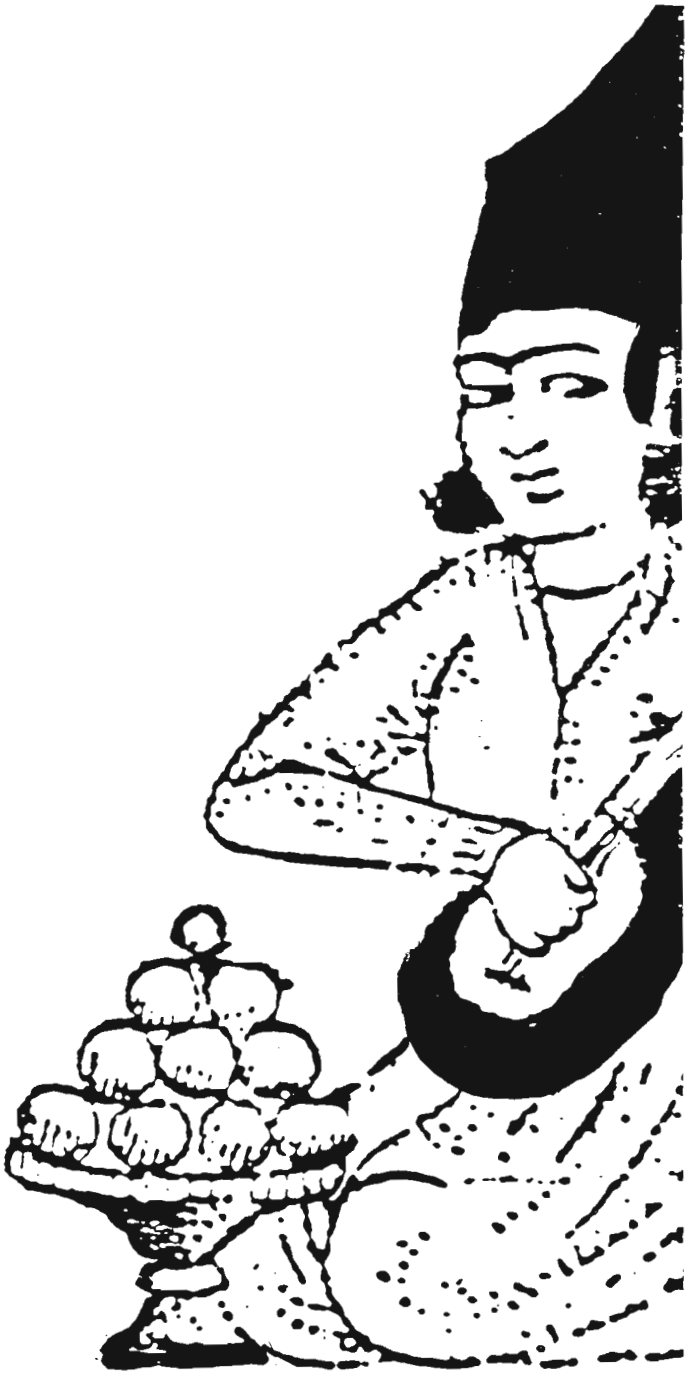
گر چشم بپوشی تو ز هند و اهواز
بخشم بتو بلغار و لهستان و بغاز
هم دیده فرو بندم اگر خواهی تو
وسعت بدهی کمی به‌خاک قفقاز
یك طرح نوین باید تنظیم شود
تا باعث آسایش اقلیم شود
من معتقدم که حاصل نفت جهان
بین همه عادلانه تقسیم شود.

در پرده دوم، دکتر محمد مصدق بر صحنه ظاهر می‌شود و سخنانی بس هوشمندانه در رابطه با ایران به مادر وطن بر زبان می‌راند:

دکتر مصدق

قرن‌ها غفلت از افکار نوین
بهر غافل نیست پاداشی جز این.
هر زمان خوانی تو با جوش و خروش
خویشتن را زادگاه داریوش
در زمان او بجز شمشیر و تیر
نیزه و بازوی مردان دلیر
نامی از طیاره و موشك نبود
گفتگو از بمب و نارنجك نبود
این چنین و آنچنان بودم چه سود
هست را درياب بگذار آنچه بود
نیمی از قرن است مشروطه شدی
از مساوات و عدالت دم زدی
سی چهل کابینه آمد روی کار
هر وزیری بار خود را کرد بار
آنقدر گفتند روزافزون دروغ
تا که در دنیا شد ایران بی‌فروغ

کشمکش افسران سفیدپوش و قرمزپوش بر سر تصاحب معادن نفت، با دکتر مصدق آغاز می‌شود و او در پاسخ افسر سفیدپوش می‌گوید:



دکتر مصدق

در نهصد و نوزده تو پختی در سر
آری هوس بلع تمام کشور
از نهضت و انقلاب افکار جهان
خود لقمه گلوگیر شدت بار دگر

و سپس همنوا با ایران بانو در انتهای پرده می‌خواند:

بین دو حریف هستی‌ام گشته تباه
در خانه دل نمانده جز حسرت و آه
منشور ملل اگر اصولش این است
لاحول ولا قوة الا بالله

در پرده سوم، ایران با نو و دکترمصدق به همراه اعضای جبهه ملی دست در دست یکدیگر در مقابل افسران قرمزپوش و سفیدپوش صف‌آرایی کرده و به صدای بلند می‌خوانند:

ما ز بیدادت به تنگ آمده‌ایم
با لب بسته از آن خون می‌خوریم

و به دنبال آن جمعیتی از زن و دختر و پسر و ژنده پوش و پابرهنه و بیمار و کور و جزامی و کچل وارد صحنه می‌شوند و به افسر سفیدپوش یورش می‌برند:

دل گرسنه، پابرهنه می‌رویم
هرکه نانی می‌دهد آنجا رویم
سیل آلامی که بر ما کرده روی
چشمهٔ آن را تو در لندن بجوی
ما گدایانیم با طبعی کریم
خرج عیش مردها را می‌دهیم
از هزاران تن یکی سالم نئیم
تیره بختیم و از آن عالم نئیم
سر کچل چشم از تراخم کرده قی
معده آب آورده پاها همچونی
این یکی مسلول و تب دارد مدام
واندگر کور است و در بینی جذام
حصبه و تیفوس و زخم و آبله
میکشد سالی هزاران عائله
سیل آرامی که بر ما کرده روی
چشمه آنرا تو در لندن بجوی
ما گدایانیم با طبعی کریم
خرج عیش مردها را می‌دهیم

افسر سفیدپوش در مقابل این همه هجوم و اعتراض تاب نمی‌آورد صحنه را ترک می‌گوید، اما آخرین هشدار را هم می‌دهد:

افسر سفیدپوش

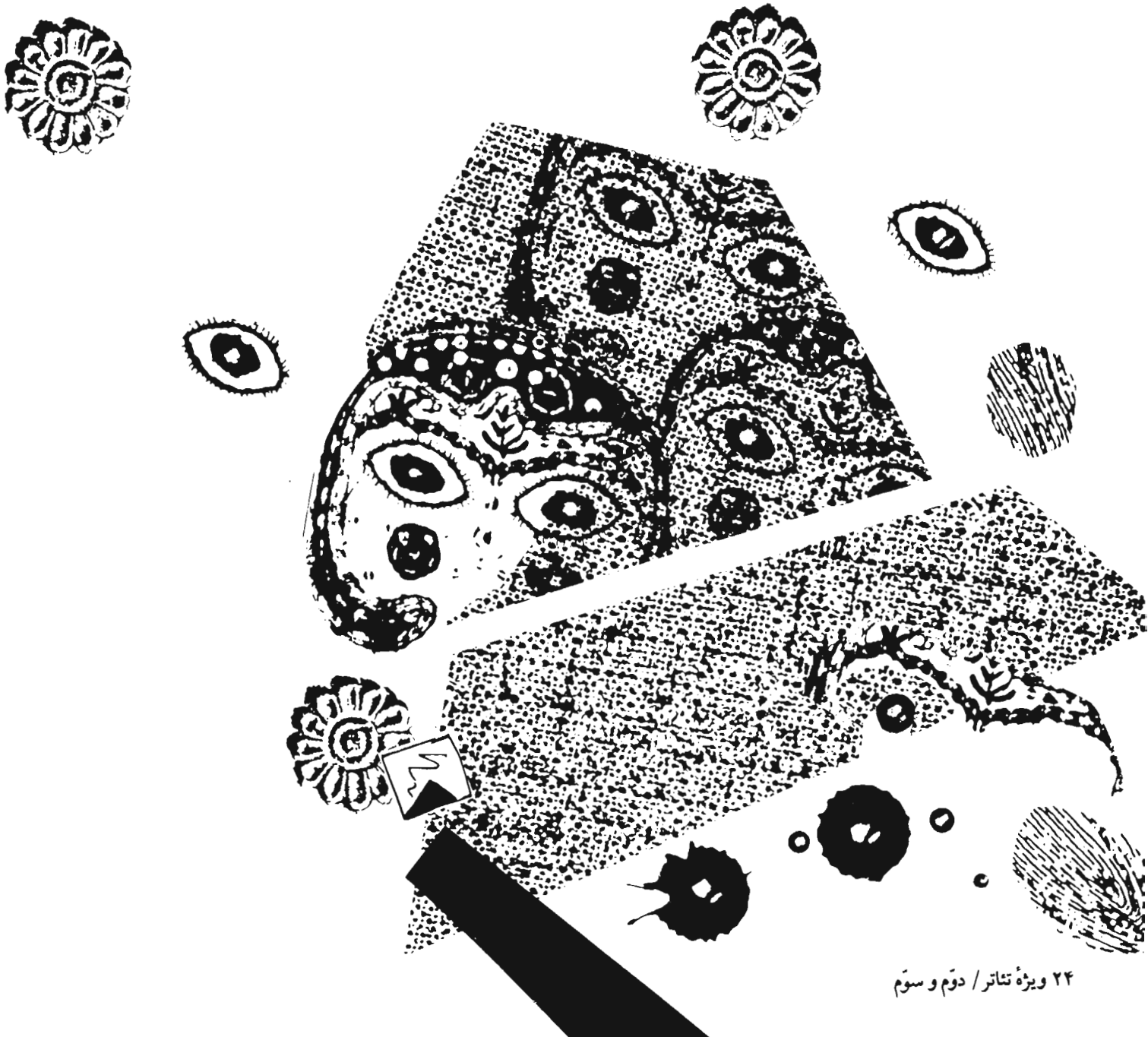
(خطاب به دکتر مصدق)
زخمی که زدی سخت از آن نالانم
ایمن منشین من از پی درمانم
اهواز ترا به خاك و خون بنشانم
تا کام دل خویش از او بستانم

دکتر مصدق و ایران بانو

مباش غره که این آسمان بی‌در و بست
نبست با کس عهدی که آخرش نشکست
با آتش آز سوختی عالم را
خود چشم تو نیز کور شد از دودش

دیدار نمایشنامه‌نویسی ایران

دکتر یعقوب آژند



(بخش دوم)
ادبیـــات نمـــایشی ایـــران در دوره مشروطیت (۱۳۰۰ـ۱۲۸۵)

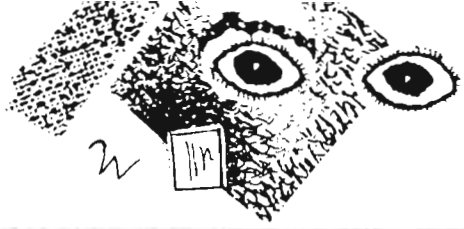
مطلبی که در ذیل می‌آید، بخش دوم کتاب «دیدار نمایشنامه‌نویسی»، تألیف و تحقیق دکتر یعقوب آژند است. بخش اول این کتاب، در ویژه‌نامه شماره یك، تحت عنوان «ریشه‌های هنر نمایش در ایران»، از نظر خوانندگان گذشت. ما بنا به ضرورت تحقیقات ارزشمندی از این قبیل، تا چاپ و انتشار کتاب، بخشهایی از آن را در ویژه‌نامه‌های خود به چاپ می‌سپاریم. ضمن قدردانی از همت تمامی محققین، امیدواریم شاهد رشد و شکوفایی نمایش در ایران باشیم.

فصل اول: ۱. زمینه تاریخی

پایـه‌هـای فکـری و سیاسی انقلاب مشروطیت، از اوایل قرن نوزدهم، یعنی، از روزگاری پی‌ریزی شد که ایران و ایرانی با غرب و غربیـان، رابـطه و منـاسبات وسیعی پیدا کردند. فکر مشروطیت، ریشه‌ای در تفکر سیاسی ایران نداشت و فکری بود که دراثر کنش و واکنشهای مختلف سیاسی ـ فکری و اجتماعی ـ اقتصادی به‌وجود آمد. از اوایل قرن نوزدهم مراوده و مسافرت ایرانیان به خارج از کشـور، به صورتهـای مختلف سیاسی ـ تجاری، تحصیل و تفنن، شدت گرفت. ازسوی دیگر، مسافرت غربیان به ایران نیز با عناوین مأموران سیاسی، تجاری، کارگزاران شرکتهای مختلف بازرگانی، سیـاح و هیأتهای مذهبی، هرچه بیشتر، گسترش یافت. در این آمد و شدها، داد و ستد فکری و فرهنگی هم صورت گرفت. غربیان، راه و رفتـار، فکر و فرهنگ خود و شیوه‌های زندگیشان را بتدریج، وارد جامعه ایران کردند. ایرانیان خارج از کشور نیز همان تأثیرات را به نوعی دیگر، در جامعه ایران، تداوم بخشیدند.

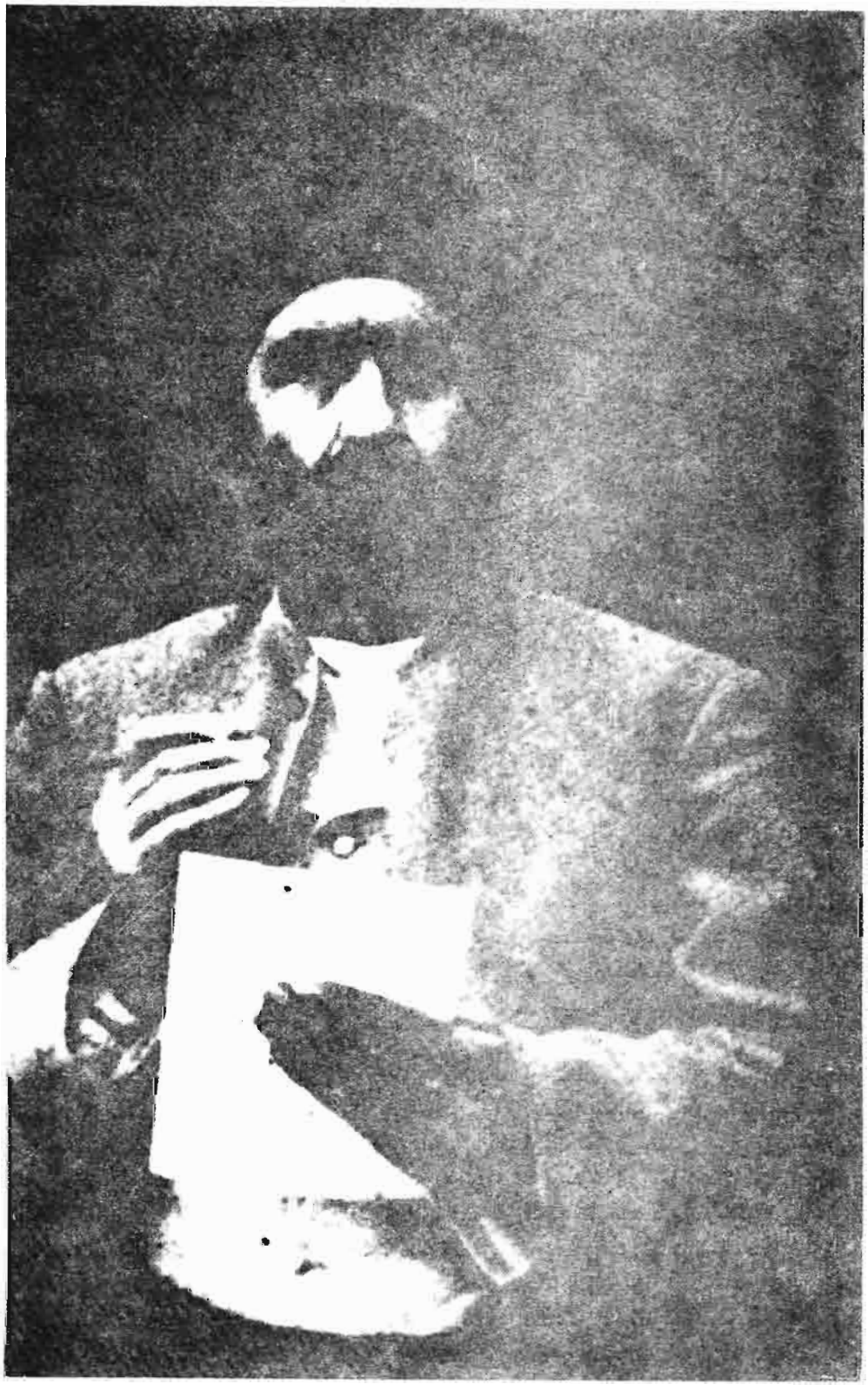
نظام سیاسی ایران در این ایام، یك نظام سنتی استبدادی بود که در رأس هرم قدرت آن، شخص شاه قرار داشت و تصمیم‌گیرنده اصلی و فعـال مایشـاء محسوب می‌شد. همه نهادها و تشکیلات کشوری و لشکری، تحت تأثیر تصمیمات و اعمال شاه بودند. این نظام، برای ایرانیانی که با نظامهای سیاسی مبتنی بر قانون اروپا آشنا شده بودند قابل تحمل نبود. جریان نوخواهی علیه این نظام استبـدادی، اول از همـه، از درون کارگزاران دیوانسالاری دوره قاجار برخاست.

محمدخان سینکی (مجدالملك)، در رساله «کشف‌الغرائب» خود، به انتقاد از شئون سیاسی ـ اجتماعی پرداخت. میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله، رساله «یك کلمه» را در باب قانون‌خواهی و تفسیر قانون اساسی فرانسه و تلفیق آن با قوانین اسلامی نگاشت. میرزا حسین‌خان سپهسالار، صدراعظم ناصرالدین‌شاه، با تأثیرپذیری از جریـانات فکری ـ سیاسی غرب، به نوگرایی در تشکیلات کشوری دست زد و با حمایت از سرمایه‌گذاری خارجیان در ایران، برای این نوگـرایـی آویـزه‌ای ساخت. میـرزا ملکم‌خان، اول، در هیئت یك دیـوانسـالار عصـر ناصری و بعدها در مخالفت با این تشکیلات روزنامه «قانون» را در لندن انتشار داد و دم از قانونخواهی زد و نظام حاکمیت ناصـری را زیـر سئـوال برد. اعتمـادالسلطنـه، روزنامه‌خوان ناصرالدین‌شاه، که چندی بود در رأس دارالانطباعات و دارالتـرجمـه همـایـونی قرار گرفته بود، با کمك‌گیری از بعضی منورالفکران این دوره، به ترجمه آثار سیاسی و فرهنگی اروپا همت گماشت و در این رهگذر، آثاری چون سرگذشت **تلماك جوان**، نوشته فنلون فرانسـوی (که حکومت عادل عاقل را تبلیغ می‌کرد)، بوسه *عذرا*، نوشته جُرج رینولدز انگلیسی (که مبارزات مشروطه‌طلبی مردم صربستان را تصویر می‌نمود)، *منطق‌الوحش*، اثر کنتس دوسگور فرانسوی (که مستبدان را زیر تیغ نقد می‌کشید)، *غرائب عوائد ملل*، تألیف رفلحـه‌بك طهـطاوی (که نظامهای حکومتی غرب را با شرق می‌سنجیـد) *طبـایـع‌الاستبـداد* عبـدالرحمن کواکبی (که ماهیت نظامهای استبدادی را تحلیل می‌کرد) به زبان فارسی ترجمه شد.



میرزا علیخان امین‌الدوله، با اندیشه سیاسی ملهم از غرب، به حمایت از افرادی برخاست که فکر ترقی‌خواهی داشتند و میرزا حسن رشدیه (بانی مدارس جدید) یکی از این افراد بود.

از اینها گذشته، تعدادی از منورالفکران این عصر، با قلم و قدم خود، به مبارزه با نظام استبدادی ناصری برخاستند. سید جمال‌الدین اسدآبادی، با فکر اسلامی و اندیشه نوخواهی با دربار ناصرالدین‌شاه، درافتاد و در این ولا، با مخالفین این دربار، راه همکاری در پیش گرفت. میرزا فتحعلی آخوندزاده، ایرانی مقیم قفقاز، با نوشتن رسالاتی، در خصوص ماهیت سیاسی انواع حکومتها و دفاع از حکومت مبتنی برقانون، گامی دیگر برداشت، وی دراین راه، از عنصر نمایشنامه‌نویسی بسیار هوده‌ها گرفت. میرزا عبدالرحیم طالبوف تبریزی ایرانی دیگر مقیم قفقاز، با انتشار رسالاتی چون **کتاب احمد**، **مسالک‌المحسنین**، **سیاست طالبی** وغیره، در باب انواع حکومتها و ازجمله حکومت مشروطه ونیز علوم، به‌تفصیل سخن راند. زین‌العابدین مراغه‌ای، با نوشتن *سیاحتنامه ابراهیم‌بیک* که یك نقادی سیاسی- اجتماعی از نهاد حکومت و جامعه ایران بود، تأثیر عمیقی درافکار عمومی ایران به جا گذاشت. میرزا آقاخان کرمانی و شیخ احمدروحی، دوایرانی معترض، به استانبول کوچیدند تا در آنجا به جرگهٔ نویسندگان روزنامه *اختر* بپیوندند و مقالات نابی درباره اوضاع سیاسی- اجتماعی ایران تحریر کنند.



در روزگار ناصری، واگذاری امتیازات ازسوی دربار به‌کشورهای غربی، سرعت بیشتری‌گرفت. غربیان برای سرمایه‌گذاری راهی ایران شدند. اعتراض مردم علیه این جریانات، صورت آشکاری به خود گرفت و به قیام پیوست. در قیام تنباکو، بعضی از نیروهای سیاسی، مستقیماً خود دستگاه سلطنت را مورد هدف قرار دادند. شبنامه‌ها بردیوار شهرها، حکایت از عمق نارضایتی داشت. این نارضایتی در ترور ناصرالدین‌شاه، به‌دست

یکی از ناراضیان این دوره، به اوج خود رسید.

پس از ناصرالدین‌شاه، پسر او مظفرالدین‌شاه هم نتوانست بر اوضاع مسلط شود. تحولات منطقه و جهانی نیز به رشد قانون‌خواهی کمک کرد. شکست روسیه از ژاپن، با آن قدرت استعماری خود، جنگهای مستعمراتی هندوان علیه انگلیسیان و تحولات سیاسی ترکیه عثمانی و آغاز دوره تنظیمات در این کشور، حرکتهای سیاسی- فکری مملکت مصر، چین و انقلاب و تحولات روسیه تزاری، رشد شتابان ترقیات جهانی که ایران از آن بی‌بهره بود، همه و همه در وجدان سیاسی و افکار عمومی آن ایام تأثیر گذاشت و بحرانهای مالی و اقتصادی و حرکت قهقرایی دولت و عملکرد غیر عقلانی آن نیز مملکت را در لبه انقلاب قرار داد. این انقلاب، با پرخاش و ستیز مردم نواحی مختلف مملکت شروع شد و بحران سیاسی سرتاسر ایران را دربر گرفت و با اعلام حکومت مشروطه ازسوی مظفرالدین‌شاه به اوج و نتیجه خود رسید و این، آغاز یک حرکت و یک تجربه جدید، در نظام سیاسی ایران محسوب می‌شد.

از سال ۱۳۲۴ هـ.ق که اعلان مشروطیت شد تا اسفند ۱۲۹۹ شمسی که کودتای رضاخان به انجام رسید، ایران گرفتار بحرانهای متمادی اقتصادی، اجتماعی و بالاتر از همه سیاسی بود. چندی از اعلان مشروطیت و مرگ مظفرالدین‌شاه نگذشته بود که محمدعلی‌شاه، با کمک مستشاران نظامی روسیه تزاری، علیه حکومت مشروطه، کودتا راه انداخت و چندی، با استبداد تمام، به حکومت پرداخت. ملیّون و مشروطه‌طلبان، از مناطق مختلف ایران، علیه او بپا خاستند و تا او را ساقط نکردند، از پا ننشستند. مجلس، بار دیگر پا گرفت و دومین دوره خود را آغاز کرد. این‌بار، گروههای سیاسی و احزاب، به جان هم افتادند و با نقطه‌نظرهای متفاوت، به مبارزه پرداختند. روس و انگلیس هم برای کنار آمدن با یکدیگر و تشکیل جبهه متفق، درمقابل جبهه متحد آلمان، ایران را وجه‌المصالحه خود قرار دادند و قرارداد «۱۹۰۷ م» را بین خود منعقد ساختند و ایران را به سه منطقه نفوذ، تقسیم کردند و برای حفظ منافع خود در ایران به دولت و مجلس ایران، التیماتوم دادند تا هیئت مالی مورگان شوستر را اخراج کند.

عملکرد و دخالت استعمار در این روزگار، در کنار عوامل دیگر داخلی، یکی از علل مهم انحراف انقلاب مشروطیت از راه اصلی خود بود. با آغاز جنگ اول جهانی، روس و انگلیس با عنوان متفقین، به ایران ریختند و آوارگی، جنگ، فقر و بدبختی و نظام‌گسیختگی سیاسی و اجتماعی و اقتصادی به‌بار آوردند. با اینکه ایرانیان، با تشکیل کمیته موقت قم و دولت ملی کرمانشاه و بعدها کمیته مجازات، درمقابل استعمارگران ایستادند و با قیامهای خیابانی و جنگلیها و قشقاییها، درصدد برآمدند تا نبض حوادث را به نفع مردم مملکت در دست بگیرند، ولی جریان حوادث، رو به‌سوی دیگر داشت و به نفع ایران و مردم ایران تمام نشد.[۱]

۲. زمینه ادبی و فرهنگی

تحولات و بازتابهای سیاسی قرن نوزدهم، در زمینه‌های فرهنگی و ادبی نیز تأثیراتی به‌دنبال داشت. جامعه ایران، رفته‌رفته، با تفکر غرب و شاخصهای آن آشنایی پیدا کرد. فکر آزادی‌خواهی و لیبرالی و دموکراسی با ایجاد حکومت مشروطه، از ابعاد وسیع‌تری برخوردار گردید. اولین چاپخانه، در ایام صفویان و به توسط ارامنه جلفا وارد ایران شد (سال ۱۰۵۰ هـ.ق). ولی کاربرد این فن، فراتر از ناحیه جلفای اصفهان نرفت. با اینکه ایرانیان مشتاق و مایل به ایجاد چاپخانه در کشور بودند. ولی فقدان امکانات، اجازه ورود آن را به آنها نمی‌داد[۲]. بعد از صفویان هم آشفتگیهای سیاسی و اجتماعی ایران رخصت نداد تا ایرانیان به فکر ایجاد چاپخانه در کشور بیفتند. تا اینکه در ایام فتحعلی‌شاه و با کمک ولیعهد او، عباس میرزا، دستگاه چاپ حروف سربی و سنگی وارد ایران شد و تعدادی از ایرانیان با این فن آشنا گشتند و به‌کارش گرفتند. گویا اولین چاپخانه در شهر تبریز ایجاد شده باشد (توسط شخصی به‌نام آقا زین‌العابدین تبریزی در سال ۱۲۳۳ هـ.ق)، از این زمان به بعد، فعالیت چاپ و چاپخانه درایران رواج و رونق گرفت و در اکثر شهرهای بزرگ ایران (تهران، شیراز، اصفهان، ارومیه و...) چاپخانه ایجاد شد و صنعت چاپ با فرهنگ ایرانی درآمیخت.[۳]

ورود صنعت چاپ به ایران، موجبات آغاز و نضج یکی دیگر از شاخه‌های فرهنگی امروزی، یعنی روزنامه‌نگاری را نیز فراهم ساخت. اصطلاح روزنامه و یا روزنامچه در ادبیات کلاسیک ایران، یک اصطلاح بیگانه نبود. گاه بعضی از کتب و رسالات، به این اسم نامیده می‌شد. ولی روزنامه‌نگاری با تکنیک و فن امروزی، از اواسط قرن نوزدهم در ایران پا گرفت.

اولین روزنامه فارسی در ایام محمدشاه قاجار، توسط میرزا صالح شیرازی منتشر شد که یک نسخه از آن در مجله «انجمن پادشاهی آسیایی»[۴] مورد ارزیابی قرار گرفته است[۵]. دومین روزنامه‌ای که در ایران انتشار یافت، یک روزنامه سریانی با عنوان «زاراریت‌بارا» بود که در ارومیه توسط هیئت مذهبی آمریکایی برای آسوریها چاپ می‌شد (سال ۱۲۶۷ هـ.ق) سومین روزنامه و مهمترین آنها، روزنامه *وقایع اتفاقیه* بود که به دستور امیرکبیر و به مدیریت حاجی میرزا جبار تذکره‌چی و مترجمی **برجس** و نویسندگی میرزا عبدالله، راه افتاد. از این روزنامه با همین نام، ۴۷۲ شماره (تا سال ۱۲۷۷ هـ.ق) منتشر شد و بعدها، جای آن را روزنامه *دولت علیه ایران* گرفت.

بعد از روزنامه *وقایع اتفاقیه*، روزنامه *آذربایجان* در تبریز منتشر شد (۱۲۷۵ هـ.ق) و *مفرّح‌القلوب* در بندر کراچی (۱۲۷۲ هـ.ق) انتشار یافت. وقتی که اعتماد السلطنه اداره روزنامه *وقایع اتفاقیه* را برعهده گرفت، ...علاوه بر اینکه آن را به روزنامه *دولت علیه ایران* تغییر نام داد، روزنامه‌های دیگری را هم با نامهای روزنامه *علمیه دولت علیه ایران*، روزنامه *ملتی* (روزنامه ملت سنیه ایران)، *ایران*. روزنامه مریخ، شرف و *شرافت* منتشر ساخت. روزنامه‌های دیگر مثل *مرآت‌السفر*، *لاپاتری* (وطن) به دو زبان فرانسه و فارسی، *اطلاع*، روزنامه *نظامیه علمیه* و *ادبیه* و *سیدالاخبار* انتشار یافت و بدین ترتیب، راه روزنامه‌نگاری هرچه بیشتر هموار گشت و روزنامه‌نگاری یکی از ارکان اصلی انقلاب مشروطیت گردید[۶].

در ایام مشروطیت دو روزنامه *صوراسرافیل* و *نسیم شمال* با نویسندگانی چون میرزا علی‌اکبر دهخدا و سید اشرف‌الدین قزوینی، در تحول نثر و نظم فارسی گام بزرگی برداشتند و تأثیر زیادی گذاشتند. از اینها گذشته، روزنامه‌های فارسی منتشره در کشورهای خارج (*اختر*، *حبل‌المتین*، *قانون*، *ثریا*، *پرورش* و *حکمت*)

در سامان دادن نثر جدید فارسی و افکار سیاسی یکپارچه، بسیار مؤثر بودند. گفتنی است که فن روزنامه‌نگاری یکی از علل و عوامل اصلی تحول تئاتر در ایران بود و حتی روزنامه‌ای به‌نام *روزنامه تئاتر*، منتشر گشته که در جای خود، از آن صحبت خواهد شد.

فکر تأسیس مدرسه دارالفنون، در سال ۱۲۶۶ هـ.ق، توسط امیرکبیر اتخاذ شد و در سال ۱۲۶۸ هـ.ق افتتاح گردید دارالفنون را باید طلیعه مؤسسات فرهنگی از نوع جدید دانست که در آن علوم، فنون و معارف جدید با الگوهای تقریباً غربی، تدریس می‌گردید. از این ایام به بعد، فکر تأسیس مدارس جدید، در بسیاری از ایرانیان پدید آمد. میرزا حسن رشدیه، در سال ۱۳۰۵، اولین مدرسه از نوع جدید را با الگوبرداری از مدارس بیروت، در تبریز ایجاد کرد. وی بعدها با تشویق و حمایت امین‌الدوله، این کار را در تهران نیز ادامه داد و افراد دیگر هم در این کار پیشقدم شدند. چنانکه بعد از انقلاب مشروطیت ایران، دارای مدارس زیادی از نوع مدارس جدید بود که برنامه‌ریزی آنها بیشتر از روی برنامه‌ریزیهای آموزشی مدارس غربی بود[۷]. بعدها این مدارس در ایام رژیم رضاشاه سر و سامان گرفت و یکپارچه و یک کاسه شد. مسئله تئاتر، در بعضی از این مدارس، جدی گرفته شد و بیشتر هنرمندان نخستین تئاتر ایران از شاگردان این نوع مدارس بودند.

ادبیات فارسی عهد مشروطیت، با تحولاتی که از سر گذراند، دارای ویژگیهایی شد که آن را از ادبیات کلاسیک فارسی مجزا کرد. بعضی از این ویژگیها و خصایص را می‌توان در ادبیات نمایشی ایران نیز سراغ گرفت.

۱. ادبیات بعد از مشروطه، تحت تأثیر تفکر دنیاگرای غرب، یکسره، زیر چتر دنیاگرایی (سکیولاریزم) رفت و آن درونمایه و خمیرمایه الهی و عرفانی که در ادبیات کهن فارسی وجود داشت، بتدریج، رنگ، باخت.

۲. ملی‌گرایی (ناسیونالیسم)، به عنوان یک ارزش و ایدئولوژی، وارد ادبیات فارسی شد و مضامین و مفاهیم خاصی پیدا کرد. این ملی‌گرایی، رفته‌رفته، محملهای خود را در تاریخ ایران باستان پیدا کرد و در عصر رضاشاه به اوج خود رسید.

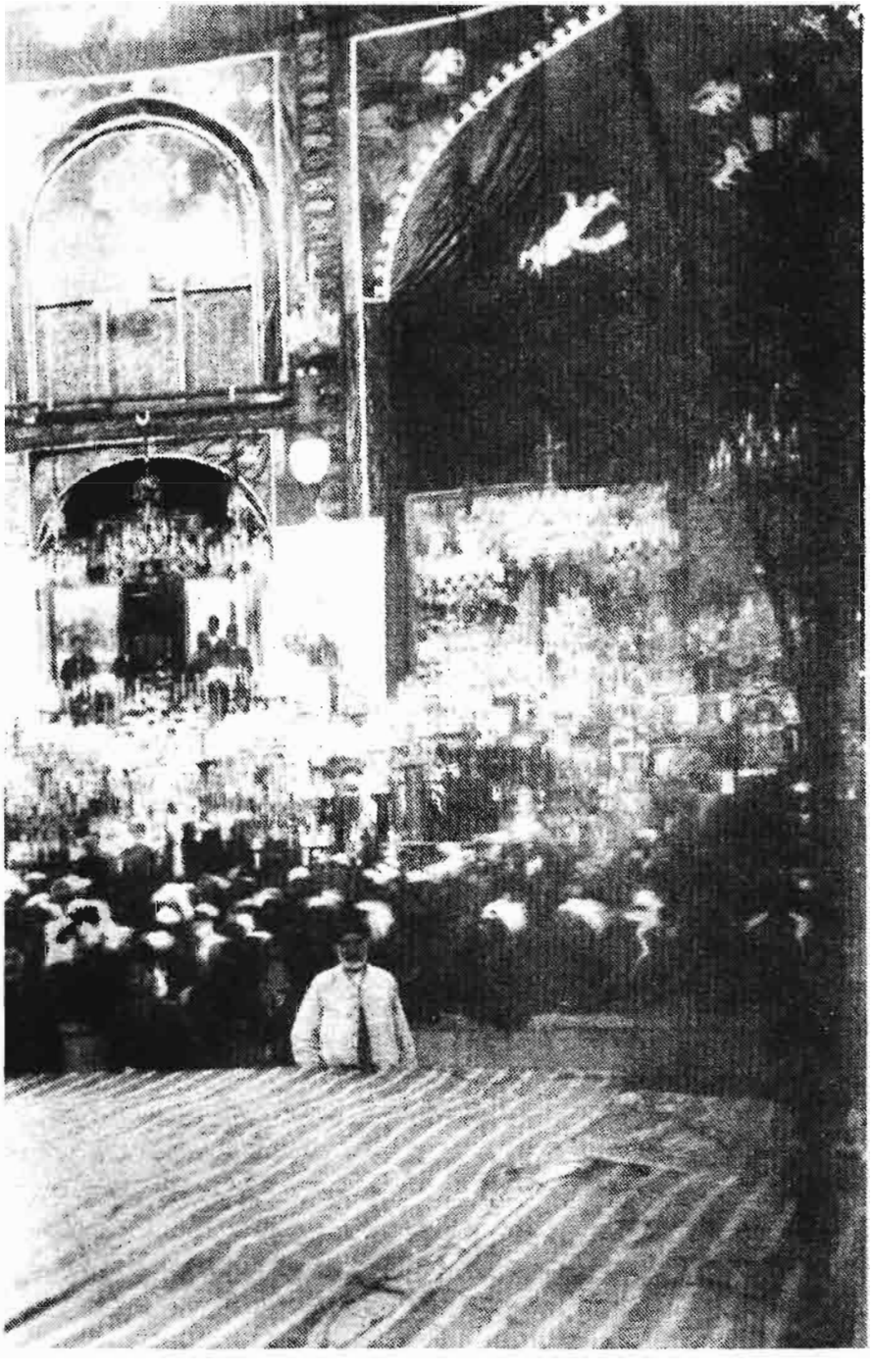
۳. مفاهیم آزادی‌خواهی (لیبرالیسم) و مضامین دموکراسی و جامعه‌گرایی وارد ادبیات گشت و همراه با موضوعات متعدد دیگر، خواسته‌ها و ضرورتهای مردم را مطرح ساخت. این شق نیز در زمینه نثر و نظم آثاری پدید آورد. تأثیر آن، من‌حیث‌المجموع، همه‌جانبه بود و ادبیات را به سوی مردمی بودن، سوق داد. همین نکته یکی از وجوه افتراق ادبیات بعد از مشروطه با ادبیات کلاسیک ایران می‌باشد.

۴. به تبع شقوق بالا، ادبیات به سیاست نزدیکتر شد و سیاست، ادبیات دوره مشروطه را یکپارچه سیاسی- اجتماعی کرد و آن را زیر سایه خود گرفت.

۵. گذشت زمان، ایدئولوژیهای دیگر را نیز وارد ادبیات کرد که یکی از آنها ماتریالیسم (مادیگرایی) بود. این جریان، بتدریج، در نسوج ادبیات بعد از مشروطیت رخنه کرد و بافت آن را تغییر داد و حتی در نمایشنامه‌نویسی هم بازتابید.

۶. از اینها که بگذریم، پدیده روزنامه‌نگاری و ترجمه آثار ادبی غرب به زبان فارسی، ساخت و بافت نثر فارسی را متحول ساخت و آن را ساده و سلیس و عامه‌فهم، کرد.

۷. پابه‌پای روانی و سادگی نثر فارسی، شعر هم تحول یافت و



صور خیال و مضامین جدیدی، وارد آن شد و به زبان مردمی و عامیانه نزدیک گشت. در شعر، از واژگان و اصطلاحات عامیانه استفاده زیادی به‌عمل آمد.

۸. نثر، به‌دلیل احتیاجات زمانه، بیشتر از نظم تحول و توسعه یافت. نثر، می‌توانست بیشتر از شعر، اطلاعات و مفاهیم و مضامین جدید را در اختیار مردم قرار دهد. نثر در چندین شعبه، ازجمله در روزنامه‌نگاری، داستان‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی و آثار تحقیقی و ادبی، به‌کار گرفته شد.

۹. قالبها و تکنیک‌های جدیدی وارد عالم نویسندگی گردید. فن و اصول قصه‌نویسی غرب اتخاذ و براساس آن، قصه‌های کوتاه و رمانهای متعدد نوشته شد. همچنین بود اخذ تکنیک نمایشنامه‌نویسی که باعث قوت و انسجام ادبیات نمایشی بعد از مشروطه گردید[۸].

فصل دوم: ۱. گروههای نمایشی تهران

در دوره مشروطیت، گروههای نمایشی متعددی شکل گرفت و تشکیل این گروهها، نه‌تنها در پایتخت، بلکه در شهرهای بزرگ دیگر نظیر تبریز، رشت، مشهد و اصفهان نیز انجام شد. در تهران گروههای تشکیل شده نمایشی، به اجرای نمایشنامه‌های متعدد سیاسی و اجتماعی پرداختند. قبل از همه، عده‌ای از روشنفکران آن ایام، شرکت *فرهنگ* را راه انداختند و در پارک اتابک و پارک امین‌الدوله، به اجرای نمایشنامه پرداختند[۹].

افراد سرشناس شرکت *فرهنگ*، پس از اجرای نمایشنامه‌ها، عایدات آنها را برای ساختن مدارس به‌کار می‌بردند (ایجاد مدرسه *فرهنگ*). شرکت *فرهنگ* در سال ۱۳۲۷ هـ.ق تأسیس شد و مؤسسین آن عبارت بودند از: محمد علی فروغی- عبدالله مستوفی- سلیمان میرزا اسکندری. از افرادی که با این حرکت همکاری داشتند، علی‌اکبرخان داور، رضا ملکی، میرزا محمدخان ملکی، محمودخان منشی‌باشی، (محمود بهرامی) را می‌توان نام برد، بعداً، سید علی نصر، خلیل فهیمی نیز به شرکت *فرهنگ* پیوستند[۱۰].

ازجمله افرادی که برای شرکت، نمایشنامه می‌نوشتند، محمد علی فروغی، عبدالله مستوفی و محمود بهرامی بودند. این شرکت برای پیشبرد کارهای خود، عماراتی بنا کرد به‌نام عمارت شرکت *فرهنگ*، که مدتی هم مدرسه دارالمعلمین مرکزی بود[۱۱] ازجمله نمایشنامه‌هایی که این شرکت اجرا کرد، نمایشنامه‌ای بود نوشته عبدالله مستوفی، که طبق اذعان خودش، در آن «اوضاع نظام قدیم و طرزی که باید در نظام جدید اتخاذ شود، بود.» او در این نمایشنامه نظام قدیم را زیر تیغ انتقاد کشیده و شروع کار نظام جدید را مترادف با افتتاح مدرسه نظام به‌شمار آورده بود. در این نمایشنامه، سید علی نصر هم بازی می‌کرد[۱۲]. جایی که «شرکت فرهنگ» برای نمایشهای خود درنظر گرفته بود، عمارت مسعودیه، در نزدیکی مجلس شورای ملی بود. از نمایشنامه‌هایی که این شرکت، به معرض نمایش گذاشت. نتیجه *علم و اثرات جهل*، *مشتری پرمدعا*، *دردیوان عدالت*، *شیادی دشمن دوست‌نما* و *از عشق به‌وطن‌پرستی بود*[۱۳]

البته گفتنی است که ظهیرالدوله، در «انجمن اخوت» خود که نوعی انجمن و محفل درویشی بوده، برنامه‌های تئاتر و موسیقی نیز اجرا می‌کرده است. خود ظهیرالدوله، نمایشنامه‌ای نوشته که در جای خود مورد بحث و بررسی قرار خواهد گرفت. در «انجمن اخوت» نمایشهای در خدمت *استبداد*، خصوصاً استبداد محمد علیشاهی و رابطه او با بیگانگان، اجرا می‌شد. مهدی بامداد، معتقد است که «انجمن اخوت» با فراماسونری ارتباط داشته و افکار و عقایدی که در آن جریان داشته در جهت تشکیلات فراماسونری بوده است[۱۴]

از شواهد و منابعی که در دست است، معلوم می‌شود که «انجمن اخوت» با حزب دموکرات نیز ارتباط داشته و در آنجا به اشاعه عقاید سیاسی و فرهنگی این حزب، می‌پرداخته و ازسوی دیگر، نمایشی که اجرا می‌شد درجهت اهداف حزب بوده است[۱۵]. از همکاران این انجمن، حبیب‌الله شهردار (مشیر همایون) بوده که چندین پانتومیم و نمایش برای انجمن نوشته است[۱۶].

پس از «شرکت فرهنگ»، شرکت دیگری به‌نام «تئاتر ملی» ایجاد گشت. بانی این شرکت، سید عبدالکریم محقق‌الدوله بوده. از اعضای دیگر آن، می‌توان انتظام‌السلطنه، میرزا هاشم بهنام، رضا آهی، احمد علی زند، اعظم‌السلطان، حاجی میرزا زکیخان، عنایت‌الله شیبانی، مشارالسلطنه قدس، آقا سید جلال‌الدین مرعشی، مغیث‌الدوله، رضا ملکی، نصرالله بهنام، یوسف مشاراعظم، حسن طبیب‌زاده، سید علی نصر، محمود بهرامی را نام برد. محل این شرکت، در خیابان لاله‌زار و در بالای چاپخانه فاروس بود.

تئاتر ملی، تا سال ۱۳۳۵ هـ.ق برپا بود. نمایشنامه‌های این تئاتر، بیشتر دارای متون اخلاقی و خانوادگی، کمدی انتقادی و تاریخی بود. از اولین پیس‌هایی که تئاتر ملی به نمایش درآورد، نمایشنامه کمدی *بازرس* نوشته گوگول بود که نادر میرزا (نادر آراسته) یکی از اعضای وزارت خارجه، آن را به فارسی درآورده بود[۱۷].

از نمایشنامه‌هایی که تئاتر ملی، بر روی صحنه برد، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد: *ارباب اعیان* نوشته مولیر، ترجمه میرزا سید عبدالکریم‌خان، *طبیب عشق* از مولیر، ترجمه همان مترجم، *تربیت ناقص*، نوشته میرزا سید عبدالکریم‌خان، *مزاحم یا سرخر*، نوشته مولیر، ترجمه میرزا علیخان، *هم‌بستر منفعل*، ترجمه احمد علیخان، *دلاک مازندرانی* از بومارشه، ترجمه میرزا علیخان، *گیج* از مولیر، ترجمه میرزا علیخان، *عروسی وکیل‌باشی* از بومارشه، ترجمه میرزا علیخان، *ناخوشی خیالی* از مولیر، ترجمه میرزا علیخان، *مرافعه*، ترجمه میرزا علیخان، *وهم*، نوشته میرزا سید عبدالکریم‌خان، *خرخر*، ترجمه سید عبدالرحیم از زبان ترکی، *نابوار موسی امیر* مکرر از مولیر، ترجمه میرزا علی‌خان[۱۸].

از آثار محقق‌الدوله، نمایشنامه‌های تاریخی *کوروش کبیر* و *جمشید*، در تئاتر ملی به معرض نمایش گذاشته شد و از آثار آخوندزاده، مسیو *ژوردان* حکیم، *مست علیشاه*، *جادوگر* و نیز نمایشنامه *لورا* و *شهر ستانک* از مؤیدالممالک ارشاد، به‌وسیله این شرکت، به مرحله اجرا درآمد[۱۹]. پس از فوت محقق‌الدوله، تئاتر ملی از تکاپو افتاد. ولی فعالیتهای این شرکت، درجهت اجرای نمایشنامه‌های گوناگون، جانی به تئاتر ایران بخشید و آن را در راه توسعه و گسترش انداخت.

شرکت کمدی ایران که در سال ۱۳۳۱ هـ.ق (۱۲۹۵ شمسی) تشکیل شد، از دل تئاتر ملی بیرون آمد. این شرکت، با اجازه رسمی وزارت معارف راه افتاد و حدود دوازده سال به فعالیت خود ادامه داد. سید علی نصر، محمود بهرامی، عنایت‌الله شیبانی و محمد علی ملکی، از هنرمندان اصلی آن محسوب می‌شدند. و هر شب جمعه،

برنـامـه‌های شادی برای مردم اجرا می‌کردند[۲۰]. «کمدی ایران» نمـایشنـامه‌های زیادی را که بیشتر کمدی- انتقادی، اجتماعی و تاریخی بودند، روی صحنه آورد. از نمایشنامه‌های آن می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

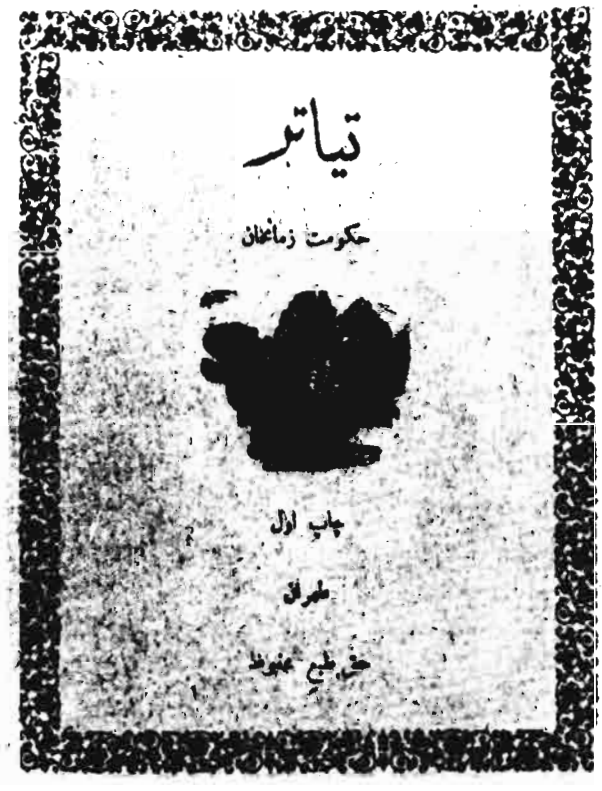
تارتـوف شرقی، *تعـد د زوجات*، *راسپوتین*، *من‌باید وکیل شوم*. *ارباب و رعیت* نوشته سید علی نصر، *رستاخیز سلاطین ایران*، از میرزا ده‌عشقی، *بیچاره ارومیه*، نوشته مشیر همایون شهردار، *دکتر ریاضی‌دان*، از احمد میرزا خسروانی[۲۱].

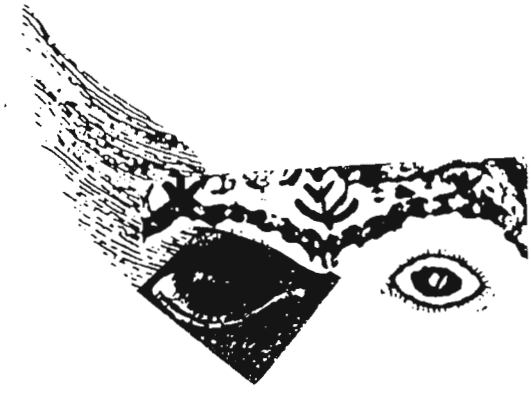
کمـدی ایران را می‌توان نخستین شرکتی به‌حساب آورد که با اصول و مقررات صحیح تئاتری، شروع به‌کار کرد و ذوق و علاقه مردم را نسبت به تئـاتـر برانگیخت. اکثـر نمایشنامه‌های آن، در مهمانخانه گراندهتل اجرا می‌شد. این شرکت، برای نخستین بار از وجود زن در نمایشنامه سود جست و این، در جای خود، جسارت و بداعتی به‌حسـاب می‌آمد. از مکتب کمدی ایران، عده‌ای هنرآموز باذوق نیز بیرون آمد. از آن جمله، محمود ظهیرالدینی بود که بهترین کمدین زمان خودش به‌شمار می‌رفت. مهدی نامدار، فضل‌الله بایگان، رفیـع حالتی، غلامعلی فکـری، علی‌اصغـر گرمسیـری، نعمت‌الله نصیری، پرورده این مکتب بودند[۲۲].

علاوه بر گروههای نمایشی مذکور، ارامنه نیز برای خود گروههای نمایشی تشکیل داده و بعضی از پیس‌های خارجی و ایرانی را به روی صحنـه می‌آوردنـد. ازجمله این گروهـهـا، گروهی بود که در مدرسه ارامنه واقع در حسن‌آباد، فعالیت می‌کرد. این گروه نمایشی پیس‌هایی چون *طبیب اجباری*، نوشته مولیر و *نادرشاه* را به مورد اجرا گذاشتند. یکی از این گروهها، نمایشنامه *فاجعه* یا *راه خونی*، نوشته *گریگور یقیکیان* را در پارک مسعودیه، همراه یك کمدی دیگر به‌نـام *در محکمه وکیل*، به روی صحنه آورد. از ویژگیهای اجرای نمـایش توسـط ارامنـه، استفـاده آزادانـه آنها از وجود زنان، در نمایشهای خودشان بود[۲۳].

زرتشتیان ایران نیز در این ایام، گروه نمایشی تشکیل داده بودند که «شرکت نمایش ایرانیان» نام داشت. این شرکت، در سال ۱۳۲۸ هـ.ق، نمایشنامه *مفتش*، نوشته *گوگول* را در پارك اتابك به مرحله اجرا درآورد. از اینها گذشته، افراسیاب آزاد، یکی از هنرمندان این عصر، یك گروه نمایشی به‌نام *نمایش آزاد* ایجاد کرده بود (۱۳۳۳ هـ.ق).

عده‌ای از هنرمندان ترکان عثمانی نیز در ایام مشروطیت وارد ایـران شده و گروههای نمایشی تشکیل داده بودند. ازجمله اینها گروه نمایشی *عثمان‌بك بکتاش‌زاده* بود که تعدادی از آثار نمایشی *نامق کمال* نویسنده نامدار ترکیه را در تئاتر ملی، به روی صحنه آورد. از معروفترین این نمایشنامه‌ها می‌توان *زوالی* چوجوق (جوان بدبخت)، *آلدانمش آداخلی* (داماد فریب‌خورده) و *وطن* یا *سیلیستریا* نام برد که بعضی از آنها به زبان فارسی ترجمه شده بود[۲۴].





۲. گروههای نمایشی شهرستانها

بعضی از شهـرهـای ایران، به دلیل ارتباط مستقیم با راههای ارتبـاطی اروپـا، در معرض آشنایی و شناخت تحولات جدید قرار داشتند: تبریز، رشت، مشهد، اصفهان، کرمانشاه، و شیراز، ازجمله این شهرها بودند. نباید فراموش کرد که این شهرها، در تکوین و تطور

هنر تئاتر ایران، سهم به‌سزایی داشتند و بعضی از هنرمندان تئاتر آنها، بعدها از مبتکران و مبدعان هنر تئاتر ایران شدند. ازسوی دیگر، هنرمندان تئاتر کشورهای همسایه (قفقاز و ترکیه عثمانی)، قبل از اینکه به پایتخت برسند، در شهرهایی‌نظیر رشت و تبریز، برنامه اجرا کرده و بعد، راهی تهران می‌شدند. همین برنامه‌ها در آشنایی مردم این شهرها با هنر تئاتر و کشش آنها به‌طرف این هنر بسیار مؤثر بود.

ترکیه عثمانی، از مدتها پیش، به دلیل نزدیکی به سرزمینهای اروپایی، با فن تئاتر آشنا شده بود و در آن نمایشنامه‌نویسان توانایی، به عرصه رسیده و آثاری خلق کرده بودند. افرادی چون احمد و فیق پاشا (۱۸۹۱ـ۱۸۲۷ م)، ابراهیم شناسی (۱۸۷۱ـ۱۸۲۹ م) عالی‌بیک (۱۸۹۹ـ۱۸۴۴ م)، احمد مدحت (۱۹۱۳ـ۱۸۴۴ م) و بالاتر از همه نامق کمال (۱۸۸۸ـ۱۸۴۰ م)، با تأثیرپذیری از فن تئاتر و نمایشنامه‌نویسی غرب، آثار پرمغز و محکمی نوشتند و در تحولات جامعه جدید ترکیه عثمانی، نقش عمده‌ای را بازی کردند[۲۵].

الف ـ تبریز:

بدیهی است که شهر تبریز، در ارتباط مستقیم با ترکیه عثمانی بود و آگاه و آشنا به تحولات علمی و ادبی و فرهنگی آن. مراکز علمی و فرهنگی اروپایی مناطق قفقاز، باکو، ایروان، و تلفیس، مورد بازدید آذربایجانیان قرار می‌گرفت. ازسوی دیگر، استانبول و شهرهای دیگر ترکیه عثمانی هم مرکز تجمع روشنفکران آذربایجانی بود. همین رفت‌وآمدها، دادوستدها و دیدوبازدیدها در آذربایجان، خصوصاً در شهر تبریز، جریان فرهنگی ایجاد می‌کرد و آن را درجهت تحولات زمانه قرار می‌داد.

هنرمندان تئاتر آذربایجان شوروی (قفقاز)، بارها به تبریز سفر کرده و نمایشنامه‌هایی در آنجا اجرا کردند، ازجمله آن نمایشنامه‌ها، نمایشنامه *اتللو*، نوشته ویلیام شکسپیر بود. البته نباید فراموش کرد که جماعت ارامنه تبریز هم در این جریان بسیار فعّال بودند و نمایشنامه‌ها و کمدیهایی را تدارک می‌دیدند[۲۶]. خاصه که تبریز، دارالسلطنه و ولیعهدنشین نیز بوده و می‌توانست ظرفیت بسیاری از برنامه‌های جدید اروپایی‌مآب را داشته باشد. چنانکه قبل از سال ۱۸۸۸ م گروهی از ارمنیان، به سرپرستی مسیو صفرازیان، اسباب نمایش پیس‌هایی را به زبان فارسی و ترکی فراهم کرده بود. این مسیو صفرازیان، گویا «از مملکت روس وارد تبریز شده و درام *اتللو* را به لغت ارمنی و در ختام درام هم، کومیدی بسیار بامزه به لغت ترکی» اجرا کرده بود[۲۷].

هنر تئاتر در تبریز همچنان ادامه یافت و شاید هم تحولات انقلاب مشروطیت، وقفه‌ای در آن ایجاد کرده است. ولی در سال ۱۹۰۹ م، نخستین تئاتر حرفه‌ای در تبریز تشکیل یافت و در سالن تابستانی باغ ملی، به افتخار ستارخان و مبارزان عهد مشروطیت نمایش ترتیب داد[۲۸].

در سال ۱۲۹۱ شمسی، چند تن از هنرمندان تبریز، گرد هم جمع آمده و گروهی به‌نام هیئت آکتورال «خیریه» تشکیل دادند. مؤسسین این هیئت، عبارت بودند از: حاجی‌خان چلبی، مهدی شفیع‌زاده، ابوالفضل مؤیدزاده، اسماعیل وکیلی، وهاب‌زاده و عظیم‌زاده[۲۹].

نمایشنامه‌های این هیئت، در محل سینما *سولی* یا صحنه تابستانی خیریه اجرا می‌شد. پنج سال بعد، یعنی در سال ۱۲۹۶ شمسی «آکتورال تبریز» تشکیل گردید. این هیئت تحت سرپرستی رضاخان قلی‌زاده، معروف به *شرقلی* قرار داشت. رضا قلی‌زاده، هنرمندی توانا بود و خود نیز، نمایشنامه و کمدی می‌نوشت و به‌موقع اجرا می‌گذاشت. درایامی که آکتورال در تبریز فعالیت داشت، تروپ‌دیگری ازسوی ارامنه تبریز به سرپرستی مگردیچ طاشچیان، تشکیل شد[۳۰]. این دو گروه، با یکدیگر همکاری نزدیک داشتند. قابل تذکر است که این گروهها گاه، برای کمک به مستمندان و بلادیدگان، نمایشهایی ترتیب می‌دادند و درآمد حاصله را در راه امور خیریه، صرف می‌کردند.

در سال ۱۲۹۸ شمسی، آکتورال تبریز، نام خود را تغییر داده و به‌نام آکتورال آذربایجان معروف شد. رضا قلی‌زاده، با همکاری بیوک‌خان نخجوانی، به اجرای نمایشنامه‌های متعدد پرداخت. قابل توجه است که فعالیتهای این تروپ، درجهت سیاستهای روزنامه تجدد خیابانی بوده است. این گروه، بعدها با نام «آرین» به فعالیت پرداخت. ازجمله نمایشنامه‌های این گروه، اجرای پیس «مرده‌ها» از جلیل محمدقلیزاده بود[۳۱]. یك گروه دیگر هم با نام «امید ترقی»، در تبریز فعالیت می‌کرد که مدیران مسئول آن ح.محمدزاده و علی علیزاده بودند. این گروه نیز در حوالی سال ۱۲۹۸ شمسی، در تبریز فعال بوده‌اند[۳۲].

در سال ۱۳۰۰ شمسی، گروه آکتورال آیینه عبرت، تشکیل یافت. این گروه، وابسته به فرقه دموکرات عامیون بوده است. شاخه حزب دموکرات در آذربایجان که در وجود شیخ محمد خیابانی و یاران او خلاصه شده بود، به امر تئاتر، توجه خاصی داشت و برای آگاهی و تهییج مردم، از این فن استفاده می‌کرد. ازجمله نمایشنامه‌هایی که این حزب در تبریز به مرحله اجرا درآورد، پیس *نادرشاه*، نوشته نریمان نریمانوف بود[۳۳]. از اعضای این گروه، جبار باغچه‌بان، جعفر ادیب، هلال ناصری و اصغر ارژنگی بودند.

ازجمله نمایشنامه‌نویسان تبریز، میرزا حسن ناجی‌بیك بود که چندین نمایشنامه تاریخی مثل داریوش، سیاوش، کیخسرو، نوشته بود. حسین جاوید هم نمایشنامه منظوم شیخ صنعان و توپال تیمور را قلم زد. از مگردیچ طاشچیان، چندین نمایشنامه باقی مانده که بعضی از آنها را یحیی آرین‌پور، ترجمه کرده بود؛ ازقبیل: *مادرزن ظالم*، *ناموس* (با ترجمه آرین‌پور)، *تاجرکدو*، *خادم بی‌هوش* یا *خادم هاج‌وواج*، *فاجعه تاریخی* از وقایع محمدسلطان صلاح‌الدین ایوبی (با ترجمه آرین‌پور) که نام دیگرکدام‌یك *از دورا* نیز داشت[۳۴].

در تبریز سالن سینما سولی و سالن تئاتر آرامیان و سالن تابستانی گروه خیریه، برای اجرای نمایشنامه ایجاد شده بود. از معروفترین نمایشنامه‌هایی که در این سالنها به نمایش گذاشته شد واستقبال عامه را نیز به‌دنبال داشت، علاوه بر پیس *نادرشاه افشار*، بایستی از پیس‌های *در راه شرف*، نوشته شیروان‌زاده نویسنده ارمنی. *وطن*، نوشته نامق کمال، اپراهای *اصلی وکرم*، *عاشق غریب*، *آرشین مالالان*، *مشهدی عباد* و *اللی یاشیندا جوان*، نوشته برادران حاجی بیگف، نام برد، که اکثر آنها به زبان ترکی اجرا شد[۳۵]. از معروفترین هنرپیشگان تئاتر تبریز که سالها در راه پیشرفت این هنر در آذربایجان فعالیت کردند، می‌توان افراد زیر را نام برد: مگردیچ

طاشچیان که از روسیه به ایران آمد و در ایران ماندگار شد، رضا قلیزاده که علاوه بر بازی در صحنه‌ها، نمایشنامه هم می‌نوشت، بیوک‌خان نخجوانی که از روسیه به ایران آمد و ماندگار شد، آقا مالف که اصلاً روسی بود و مقیم آذربایجان و علیزاده و حسینقلی کریموف[۳۶].

ب- رشت:

شهر رشت نیز مثل شهر تبریز، درجهت تحولات آن روزگار و بر سر راه فرهنگ غرب بود. گروههای نمایشی قفقاز و ماورای قفقاز، راهی رشت می‌شدند و در آنجا برنامه‌های نمایشی راه می انداختند. فعالیت ارامنه شهر هم در قلمرو تئاتر جای خود داشت. فعالیتهای نمایشی در شهر رشت، به قبل از سال ۱۳۲۸ هـ.ق می‌رسید. یعنی در ایامی که محمد علی‌شاه، علیه مجلس مشروطه، کودتا راه انداخته و استبداد صغیر برقرار کرده بود. میرزا حسن‌خان ناصر، معلم فرانسه مدرسه دولتی، ازجمله افرادی بود که در زمینه تئاتر فعالیت

داشت[۳۷]. او پیس‌های فرانسوی را به زبان فارسی ترجمه می‌کرد و ازجمله آنها گویا، مرد خسیس از مولیر بوده است. قابل توجه است که نقش زنان را در پیس‌ها، مردان بازی می‌کردند. اکثر نمایشنامه‌هایی که روی صحنه می‌رفت، جنبه اخلاقی و اجتماعی و انتقادی داشت[۳۸].

نخستین گروه نمایشی که در رشت تشکیل شد، گروه *امید ترقی* بود که در سال ۱۳۲۸ هـ.ق، توسط میرزا حسن‌خان ناصر، پا گرفت. از اعضای دیگر این گروه، میرزا یحیی‌خان کرمانی و عباس اصالت، معروف به عباسی بانکی بود. میرزا حسن‌خان ناصر، مدیر مدرسه رشدیه (از آثار میرزا حسن رشدیه) بود[۳۹]. او روزنامه *امید ترقی* را نیز انتشار می‌داد که درواقع ارگان گروه *امید ترقی* به‌شمار می‌رفت. در این نشریه علاوه بر گزارشها و مطالب گوناگون، مطالب نمایشی نیز چاپ می‌شد[۴۰].

از افرادی که با هیئت «امید ترقی» همکاری داشتند. بنیامین، اسماعیل پوررسول، شیخ علی تنها، محمد حسین‌دائی نمایشی، علی شیرازی، عبدالکریم تهرانی، کاظم خیاط، آقاخان کیائی، اسدالله‌خان کیائی، محمدخان تبریزی، مشهدی محمد آقا تحویلدار بانک روس و عبدالکریم نائینی بودند[۴۱].

گروه *امید ترقی*، حدود پنج سال فعالیت داشت و در خلال فعالیت خود، نمایشنامه‌های گوناگونی را روی صحنه آورد و عایدات آن را در راه امور خیریه به‌کار می‌برد. ازجمله کارهای ارزنده این مجمع، کمک به تأسیس دبیرستان شمس در رشت بود. حسن ناصر، نمایشنامه‌هایی از مولیر و لابیش را ترجمه کرد. او در ترجمه این آثار، بیشتر به جنبه‌های اخلاقی، اجتماعی و انتقادی نظر داشت. وی در ترویج فرهنگ گیلان و ترجمه آثار غربی، بسیار کوشا بود و از زمره افرادی بود که برای پیشرفت و توسعه تئاتر در گیلان، خدمات زیادی انجام داد[۴۲].

میرزا عبدالکریم خان نائینی، دومین گروه نمایشی را با نام *رجاء آدمیت*، در رشت تشکیل داد. این گروه، در واقع بعد از جدایی میرزا عبدالکریم از گروه *امید ترقی* به وجود آمد. عبدالله راعی، شیخ محمد قاسم انصاری، عبدالمجید فرساد و میرزا هاشم‌خان از اعضای این گروه بودند[۴۳]. میرزا عبدالکریم، خودش نمایشنامه می‌نوشت، ترجمه می‌کرد و کارگردانی پیس‌ها را به عهده می‌گرفت. این گروه نیز با اینکه به امور خیریه توجه زیادی داشت و درآمد خود را در اختیار مدارس می‌گذاشت، ولی چندی بعد، منحل شد و عبدالمجید فرساد، یکی از اعضای توانای آن به تشکیل گروه محمدیه پرداخت (۱۳۳۴ هـ.ق). هنرمندانی چون میرجاوید، احمد درخشان، رسول حسین‌زاده، شعبان، جمال شیرین، جمیل شیرین، میرزا طاهر طارمی و میرمختار با این گروه همکاری داشتند. این گروه، نمایشهایی را به نفع مدرسه‌ای به نام محمدیه، به زبان ترکی روی صحنه برد. این نمایشنامه‌ها، بیشتر از آثار نویسندگان بادکوبه، نظیر عزیزبیک حاجی‌بیکف و ذوالفقاربیک و اپرتهای مشهدی عباد، آرشین مالالان و کربلایی قباد، اصلی و کرم، شاه عباس و خورشید بانو، شیخ صنعان، کاوه آهنگر و غیره بودند[۴۴].

یکی دیگر از گروههای تئاتری که در رشت ایجاد شد و از اهمیت زیادی هم برخوردار گشت، گروه انجمن فرهنگ بود که در سال ۱۳۳۶ هـ.ق، تأسیس یافت. یکی از برجسته‌ترین اعضای این انجمن، آقا دائی نمایشی بود. این انجمن نمایشنامه‌های متعددی را از مولیر و نویسندگان قفقاز به روی صحنه آورد[۴۵]. «انجمن فرهنگ» را که با تأثیرپذیری از «شرکت علمیه فرهنگ» تهران تشکیل یافته بود، افرادی چون میرزا حسین‌خان جودت و میرزا حسین‌خان روحی کرمانی (مدیر مدرسه) راه انداختند. این انجمن یک مجله هم به‌نام مجله فرهنگ، منتشر می‌ساخت که مقالات مفید اجتماعی در آن چاپ می‌شد. از اعضای این انجمن، می‌توان به افراد زیر اشاره کرد: علی قلی‌پوررسول، حسین جودت، محمود حریری، محمدعلی خمامی، مهدی دبیری، محمدحسین دایی نمایشی، رضا روستا، کریم کشاورز، اسماعیل شبرنگ، محمدباقر گلبرگ، حسین نیکروان، نعمت‌الله فروزش، یحیی کرمانی و سید احمد نقیبی[۴۶].

نمایشنامه‌ها و پیس‌هایی که این گروه نمایشی، به‌موقع اجرا گذاشت، بیشتر همانهایی بود که گروه امید ترقی نمایش داده بود. ولی چند نمایشنامه از پیرکورنی، با عناوین *هوراس* و *سنیا* را نیز

نمایش داد. مترجمان این گروه، حسن نصر و کریم کشاورز بودند و کار تئاتر انجمن را هم آقا دایی نمایشی، اداره می‌کرد[۴۷].

ازجمله، نمایشنامه‌هایی که انجمن فرهنگ، به روی صحنه آورد، *ارنانی* و *ریبلاس* از ویکتور هوگو، *تارتوف*، از مولیر و *جعفرخان از فرنگ آمده*، از حسن مقدم و نمایشنامه‌های *عاشق دنبک*، *خیانتکار و احمق ریاست‌طلب*، بودند[۴۸].

میرزا محمدحسین‌خان دایی تبریزی، معروف به دایی نمایشی، در شهر تبریز چشم به جهان گشود و تا بیست و هشت سالگی، در تبریز به تحصیل و کار پرداخت. در انقلاب مشروطیت به مجاهدین پیوست و از سال ۱۳۱۵ هـ.ق، راهی شهر رشت شد. در این شهر ازدواج کرد و خانواده تشکیل داد. میرزا محمدحسین‌خان، اولین جشن مشروطیت را در رشت سروسامان بخشید و در ایامی که هنرمندان قفقاز، به رشت آمدند و هنرنمایی کردند، اولین نقش خود را در پیس *نادرشاه*، اجرا کرد و از این زمان به بعد، زندگی او وقف تئاتر شد. او با ایجاد گروه امید ترقی، به آنها پیوست و در اغلب نمایشنامه‌ها، نقشهای عمده را به‌عهده گرفت[۴۹].

نمایشنامه‌های *احمق ریاست‌طلب*، *داماد فراری*، *مریض خیالی* و *داماد پریشان*، ازجمله پیس‌هایی بود که آقا دایی نمایشی، بر روی صحنه آورد. آقا دایی نمایشی، بعدها با انحلال گروه نمایشی امید ترقی، وارد گروه «رجاء آدمیت» شد و در کنار عبدالمجید فرساد، به فعالیت پرداخت. جمعیت محمدیه و انجمن فرهنگ، ازجمله گروههای دیگر بود که آقا دایی نمایشی را به‌سوی خود جلب کرد. او مسئولیت تئاتر انجمن فرهنگ را به‌عهده گرفت و نمایشنامه‌هایی را که حسن ناصر از فرانسه به فارسی درمی‌آورد به روی صحنه برد[۵۰].

گروه انجمن فرهنگ که مجله *فرهنگ* را منتشر می‌ساخت در یکی از شماره‌های خود به تجلیل از خدمات آقا دائی نمایشی پرداخت و آن زمانی بود که آقا دائی نمایشی در ۱۴ آذر ۱۳۰۴ شمسی رخ در نقاب خاك کشیده بود. یك سال بعد در سالمرگ او جمعیت فرهنگ رشت مراسم یادبودی برگزار و از مجسمه وی پرده‌برداری کرد[۵۱].

ج ـ اصفهان:

درخصوص ریشه‌دار بودن هنر تئاتر در شهر اصفهان، مهدی فروغ، مطلبی دارد در *ایرانشهر* که حاکی از تأثیرگذاری اروپاییان، در آشنایی و توسعه نمایش در این شهر می‌باشد. ولی قبل از پرداختن به این مسئله، باید گفت که اصفهان از مدتها پیش، به دلیل وجود ارامنه جلفا، با فنون و علوم جدید، آشنایی نزدیکی داشت و هنر تئاتر، یکی از آنها بود. چنانکه در سال ۱۸۸۸ م. عده‌ای از جوانان ارمنی این شهر، دور هم جمع شدند و انجمنی به‌نام «باشگاه تئاتر» راه انداختند و در سالن مدرسه مرکزی ناحیه جلفا، به اجرای نمایش پرداختند. البته اجرای این نمایشها به زبان ارمنی بود[۵۲].

دوازده سال بعد، یعنی در سال ۱۹۰۰ م.، هاراتون هوردانانیان، اولین نمایشنامه به‌زبان فارسی را در همان مدرسه، بر روی صحنه برد. عنوان این نمایشنامه، «حاج عبدالنبی» بود[۵۳].

در حدود سال ۱۲۹۶ شمسی (۵ـ۱۳۳۴ قمری)، یك نفر افسر سوئدی به‌نام ماژور فولکه، ازسوی تشکیلات ژاندارمری، مأمور اصفهان شد. او با کمك تعدادی از منورالفکران و تحصیل‌کردگان اصفهان، شرکتی تشکیل داد به‌نام «شرکت علمیه» که ریاست آن را مزین‌السلطان، برعهده داشت. یکی از اهداف این شرکت، رسیدگی به تعلیم و تربیت و گسترش آن بود. این شرکت، درجهت این هدف، یك کمیسیون تئاتر تشکیل داد. اعضای این کمیسیون، عبارت بودند از: نایب علی‌خان بیطار، نورالدین استوان، ضیاءالدین جناب و مصطفی فاتح[۵۴]. یکی از نخستین نمایشنامه‌هایی که این شرکت، نمایش داد، نمایشی بود که فرق بین تعلیم و تربیت سنتی و جدید را تصویر می‌کرد. محل نمایش هم در تالار بزرگ و مهمانخانه روبه‌روی مدرسه چهارباغ بود. در این نمایشنامه، شیوه تعلیم مکتب‌خانه با مدرسه گلبهار، مورد مقایسه قرار می‌گرفت. مدرسه گلبهار، یکی از مدارس جدید اصفهان به‌شمار می‌رفت[۵۵].

دومین برنامه کمیسیون تئاتر شرکت علمیه ازسوی مدرسه *الیانس بنی‌اسرائیل* برگزار شد و ریاست آن را نیز شخصی به‌نام مسیو آدلن براسور (A.Brasseur)، برعهده داشت. نمایشنامه‌هایی که اجرا شد، یکی *طبیب اجباری* مولیر و دیگری، *فریب‌دهنده خود دوبرابر فریب می‌خورد*، بود که این دومی، یکی از کمدی‌فرسهای قرون وسطایی به‌نام پیرپاتلن وکیل بود[۵۶]. سومین برنامه این کمیسیون، اجرای نمایشنامه منظوم «رستم و سهراب»، تنظیم و تدوین کاظم‌زاده ایرانشهر بود. این نمایشنامه، در مدرسه متوسطه اصفهان و در تالار نمایش ستاره صبح‌آن، واقع در خیابان چهارباغ، به‌صورتی بسیار باشکوه و مجلل و همراه با آواز و موسیقی اجرا و چهار شب متوالی نمایش داده شد. بانی این کار، ضیاءالدین جناب مدیر مدرسه متوسطه صارمیه اصفهان بود[۵۷]. میرزاده عشقی، شاعر پرشور عصر مشروطیت، در سال ۱۲۹۶ شمسی، نمایشنامه‌های *سه تابلوی مریم* و *رستاخیر سلاطین ایران* را در اصفهان، به‌موقع اجرا گذاشت[۵۸]. این مسئله می‌رساند که در این تاریخ، امر تئاتر، به‌صورت جدی در اصفهان دنبال می‌شده است نیروهای فرهنگی اصفهان و حتی نظام‌الدین حکمت (مشارالدوله) حاکم اصفهان، از پیشقدمان هنر تئاتر و مشوقان آن بوده‌اند.

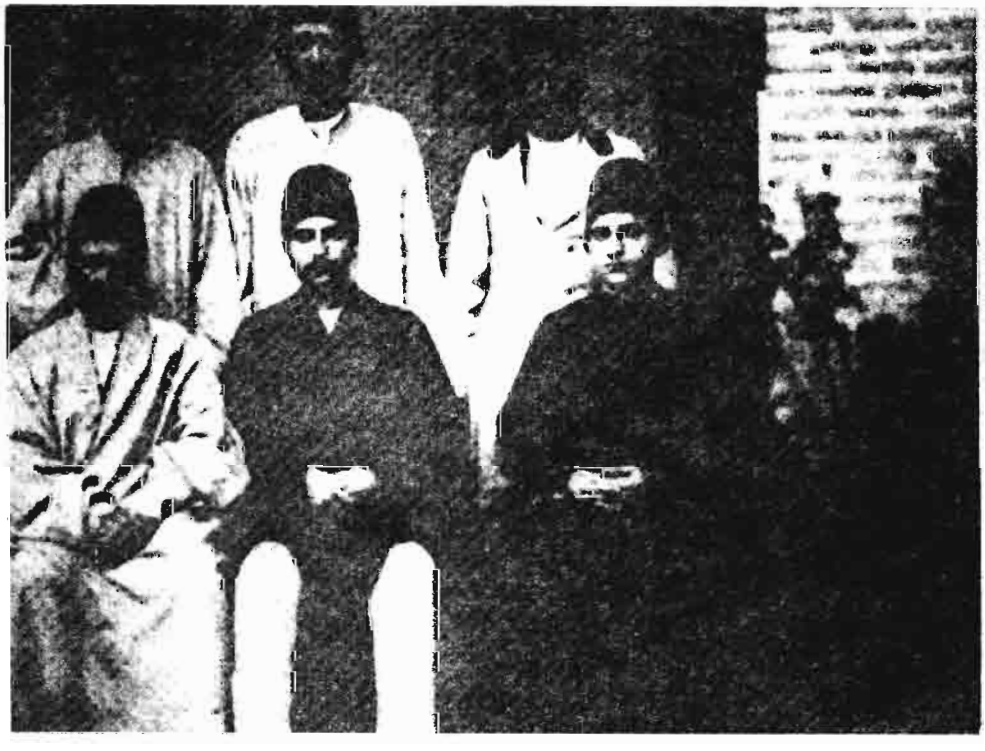
د ـ مشهد:

مشهد نیز ازجمله شهرهایی بود که هنرمندان روسی و خصوصاً قفقاز، بدانجا سفر کرده، به اجرای نمایشها می‌پرداختند. این گروهها، خصوصاً پس از استبداد صغیر، راهی مشهد شده و نمایشهای معمول آن روزگار را به‌موقع اجرا می‌گذاشتند. همین امر، در تشویق مردم مشهد به ایجاد سالنها و تالارها و گروههای نمایشی، بسیار دخیل بود. چنانکه اعتبارالسلطنه غفاری، در سال ۱۲۹۰ شمسی، سالنی ایجاد کرد که گروههای نمایشی، در آن به اجرای نمایشنامه پرداختند[۵۹]. این سالن در کوچه کنسولگری افغان، کوچه ارك فعلی ایجاد شد.

ایجاد این سالن، یکی از نخستین گامهایی بود که هنر تئاتر را در مشهد، جدی گرفت و به توسعه و گسترش آن، کمك زیادی کرد. فعالیت افرادی نظیر رضا آذرخشی، با ترجمه چندین نمایشنامه و اجرای آنها بر روی صحنه و هنرمندی افرادی چون پرویز آذرخشی، حکمی، عباسی حیدری، حبیب اژدری، مسیو اوگانف، پیشرفت تئاتر را در مشهد، هرچه بیشتر متحقق می‌ساخت. در آنجا نیز نقش زنان را طبق معمول، مردان اجرا می‌کردند، چیزی نگذشت که مادام سیرانوش و مریم گرجی، به جمع هنرمندان اضافه شدند[۶۰].

دومین سالن نمایش شهر مشهد، در سال ۱۲۹۷ شمسی، در

محل باغ ملی ایجاد شد. این سالن تابستانی بود و بیشتر در تابستانها و آن‌هم برنامه‌های کنسرت موسیقی داشت. این سالن، گویا تحت حمایت کلنل محمد تقی‌خان پسیان، که در آن ایام، استاندار و همه‌کاره خراسان بود، تأسیس یافت. در این سالن، اغلب اوقات نمایشهای پهلوانی و شعبده‌بازی نیز اجرا می‌شده است. احتمال دارد که نمایشنامه *رستاخیز سلاطین* میرزاده عشقی، در حضور محمد تقی‌خان پسیان اجرا شده باشد[۶۱]. اکثر نمایشنامه‌هایی که در آن ایام، در مشهد اجرا می‌شد، به زبان ترکی بود و توسط هنرمندان قفقازی برگزار می‌گشت و صحنه‌گردانهای آن هم روسهای مهاجر بودند. از هنرپیشگان به‌نام آن روزگار مشهد، اکبر کاظمیان، مژده، علی اکبر اژدری، مادام سیرانوش، مریم گرجی، پرویز آذرخشی و غیره بودند. کارگردان برنامه‌ها نیز قمر لیسکی نام داشت. عده‌ای دیگر که مرکب از شیخ یوسف، شیخ اسماعیل



غازیانی، میرزا علی اکبرخان جهانی، محمد علی اژدری، عماد آشفته (عماد عصار) بودند، گاهگاهی با هنرمندان مذکور همکاری می‌کردند[۶۲].

در اجرای نمایشنامه *رستاخیز سلاطین* میرزاده عشقی، در باغ ملی مشهد و در حضور محمدتقی‌خان پسیان، عارف قزوینی نیز شرکت داشت و ایرج‌میرزا هم ازجمله مدعوین این برنامه بود. در قسمتی از این نمایشنامه، عارف، با صدای بلند، این بیت را خواند که: *چو جغد بر سر ویرانه‌های شاه‌عباس ـ نشست عارف و لعنت به گور خاقان کرد*، ایرج‌میرزا، با شنیدن این شعر که توهینی به آبا و اجدادش بود، سالن نمایش را ترک گفت[۶۳].

هـ ـ همدان:

تاریخچه تئاتر در همدان با گروههای نمایشی سنتی گره خورده است، گروههایی به اجرا و تقلید نمایشهای مردمی، ازجمله سیاه‌بازی می‌پرداختند. ازجمله نمایشهای اولیه این گروهها، *نمایش دختر ترسا* بود، که گویا حال و حکایت شیخ صنعان بوده باشد که توسط گروه سلیمان جوده اجرا می‌شده است[۶۴]. دیگر گروه نایب حاجی بوده که همراه تعداد دیگری از افراد گروه خود، برنامه‌هایی را توأم با آواز، بازی همراه با موسیقی، تقلید و کمدی ارباب و نوکر، اجرا می‌کرده است. این گروه، در مراسم عروسی، نمایشنامه حسن صباح و نظام‌الملک و خیام را به نمایش می‌گذاشته است. از نمایشنامه‌های دیگر این گروه، «**لیلی‌ومجنون**» و «**یوسف و زلیخا**» بوده است. نمایشنامه «ارباب و نوکر» این گروه، اقبال عامه را برانگیخته بود[۶۵].

حوالی سال ۱۹۰۰ م. (۱۲۷۹ شمسی)، مدرسه‌ای در همدان افتتاح شد به‌نام مدرسه آلیانس، که وابسته به مؤسسه آلیانس فرانسه بود، این مدرسه، از آغاز تأسیس، اجرای نمایشنامه را سرلوحه برنامه‌های خود قرار داد. دبستان و دبیرستان ملی اتحاد (آلیانس) از سال ۱۹۰۰ م. تا ۱۹۰۶ م به مدیریت اسحاق بسام، نمایشنامه‌هایی را برروی صحنه آورد که مرد خسیس مولیر از مشهورترین آنها بوده است. مدرسه اتحاد (آلیانس) در خلال جنگ اول جهانی، برای ادامه کار این مؤسسه، نمایشنامه‌هایی ترتیب و با جمع‌آوری اعانه، به کار خود سر و سامان می‌داده است. جالب توجه اینکه نقش زنان را در این نمایشنامه، دختران دانش‌آموز به عهده می‌گرفته‌اند[۶۶].

در سال ۱۹۰۵ م یعنی، در بحبوحه انقلاب مشروطیت، کلیسای ارامنه همدان، دبستان ملی ارامنه را با نام «مدرسه نور» تأسیس کرد. در این مدرسه هم مسئله تئاتر، به عنوان وسیله‌ای برای تعلیم و تربیت، جدی گرفته شد و حتی برای تهیه هزینه ساختمان مدرسه، نمایشنامه‌ای با عنوان «رابطه ارباب و رعیت و مظالم اربابان به رعایا» ترتیب داده و به مورد اجرا گذاشتند[۶۷]. دبستان نور، پس از تأسیس، کار تئاتر را همچنان ادامه داد و نمایشنامه *وسکان پطرویچ در آن دنیا میان جهنم*، را بر روی صحنه آورد. این نمایشنامه، به زبان ارمنی و از زبان روسی، ترجمه شده بود. اکثر نمایشنامه‌ها به زبان ارمنی اجرا می‌شد. ولی بعدها از زبان فارسی هم استفاده گشت. از هنرپیشگان معروف آنها، ساموئیل داویدیان، سامسون مگردیچیان، آساتور ماداتیان را می‌توان نام برد. از بازیگران مسلمان نیز سید جلال‌الدین، فرید الدوله (گلگون) و فرید سلطان اشتهار داشتند. اکثر نمایشنامه‌ها هم از زبان فرانسه و روسی ترجمه شده بود[۶۸]. فرید الدوله که صاحب امتیاز روزنامه قرن بیستم بود، با کمک ظهیرالدوله، حاکم وقت همدان، ساختمانی برای انجمن ولایتی بنا کرد و پس از تأسیس، نمایشنامه‌هایی را در همان ساختمان، بر روی صحنه آورد. فرید الدوله، حتی در سالن قرائتخانه بقعه ابن‌سینا هم به اجرای نمایشنامه می‌پرداخت. از معروفترین

نمایشنامه‌هایی که سید جلال‌الدین اجرا کرد، «دکتر قلابی» بود.(۶۹)

و کرمانشاه (باختران)

پیشینه تئاتر در کرمانشاه، ریشه در نمایشهای سنتی داشت. در اینجا نیز، خصوصاً در روزگار قاجارها، مثل هرشهر دیگر ایران، تعزیه با شور و حال خاصی برگزار می‌شد. تکیه معاون‌الملک، معروف به تکیه معاون، یادگاری از همان ایام است. این تکیه، گویا در میانه سالهای ۵۰-۱۲۴۰ هجری قمری، توسط حسن‌خان معاون‌الملک، ساخته شده باشد. این تکیه، دارای سه صحن به هم پیوسته است: صحن حسینیه، صحن عباسیه، و صحن زینبیه، در این تکیه، هرسال پس از انجام مراسم سینه‌زنی و زنجیرزنی، مجالسی از تعزیه، به نمایش گذاشته می‌شد.(۷۰)

از دیگر نمایشهای سنتی که با آب و تاب تمام، در کرمانشاه رایج بوده، نقالی بود. بعضی از قهوه‌خانه‌های کرمانشاه، مثل قهوه‌خانه سرخاک، درب طویله و حوری‌آباد، محل نقلهای شاهنامه و حسین کرد و امیر حمزه و غیره بود. نوعی از نقالی اطراف کرمانشاه به نام «فال چهل ریگ» معروف است. این نقالی براین منوال است که عده‌ای دایره‌وار می‌نشینند و یکی از آنها نیت می‌کند تا چیزی از آینده‌اش بداند. افراد دیگر، هرکدام ریگی در مشت می‌گیرند. یکی از آنها در وسط، به بازگو کردن می‌پردازد و بازی را ادامه می‌دهد. پاسخ نقال با تنظیم و ترتیب اشکالی بوسیله چهل و یك ریگ حاصل می‌شود.(۷۱)

از نمایشهای شادی‌آور دیگر، نظیر تقلید، شبیه میرنوروزی و حاکم یك شبه، تخته‌حوضی و غیره در کرمانشاه رایج بوده است. گروه حسین ارباب، از گروههایی بود که به اجرای نمایشهای شادی‌آور معروف بوده و در مراسم شادمانی مردم، در خانه‌ها شرکت می‌کرد. از تقلیدچی‌های کرمانشاه هم، فوج لال، شهرت داشت. علینقی نوایی هم‌گروه کوچکی داشت و قطعات نمایشی اجرا می‌کرد. ولی معروفتر از همه، گروه حسین خرازی بود. خود او در بدیهه‌سرایی و تقلید، معروفیت داشت.(۷۲)

و اما تاریخچه نمایشنامه‌های جدید در کرمانشاه، به ایامی برمی‌گردد که مدارس و محافلی از نوع جدید در این شهر ایجاد شد. در سال ۱۲۶۰ هـ.ق، حاج محمد بیدل، یك انجمن ادبی راه انداخت.

در سال ۱۲۸۷ شمسی، میرزا حسینعلی مهندس، نخستین مدرسه از نوع جدید را در کرمانشاه تأسیس کرد. بعدها، جلال‌الدین میرزا، آن را با نام محتشمیه، بازسازی و میرزا حسینعلی را به مدیریت آن برگزید. مدرسه علمیه اسلامیه هم در حوالی همین ایام ایجاد گشت. در سال ۱۲۸۱ شمسی، مدرسه‌ای به نام مدرسه *آلیانس اسرائیلیت* با مدیریت مسیو سوی افتتاح شد که بعدها نام فارسی مدرسه *اتحاد*، پیدا کرد.(۷۳) این فعالیتهای فرهنگی، باعث گردید تا تعدادی از تحصیل‌کردگان جدید، به فکر ایجاد گروههای نمایشی بیفتند و به مرور هسته‌های اولیه این گروهها شکل بگیرد. نخستین گروهی که در کرمانشاه، گردهم آمدند و گروه نمایشی تشکیل دادند، گروه «هیئت تئاتر ارامنه» بود که سرپرستی آن را میرزا تقی‌خان به عهده داشت. این هیئت به مناسبت افتتاح نخستین دبیرستان شهر، یعنی دبیرستان کزازی، نمایشی ترتیب داد. سالن این دبیرستان، از محلهای مهم فعالیت تئاتری گردید. بعدها غلامرضا پارسا، به این گروه پیوست و فعالیت آن گسترش پیدا کرد.(۷۴)

از نمایشنامه‌هایی که این گروه برروی صحنه برد و با اقبال عامه هم روبه‌رو شد، نمایشنامه ناپلئون بود. پارسا، برای اجرای این نمایشنامه و تهیه وسایل صحنه و لباس از ارتش کمك گرفت. هیئت تئاترال ارامنه با کمك غلامرضا پارسا، سالها فعالیت داشت و نمایشنامه‌های به‌یاد ماندنی، برروی صحنه برد. از میان این نمایشنامه‌ها، *استاد نوروز پینه‌دوز*، اثر کمال‌الوزاره، *تاجر ونیزی*، اثر شکسپیر، *مریض خیالی*، اثر مولیر، *رستم و سهراب* فردوسی، *مشهدی‌عباد*، *آرشین مالالان* و *طبیب اجباری* مولیر را می‌توان نام برد.(۷۵)

در صحبت از تئاتر کرمانشاه، نمی‌توان بدون صحبت از میرسیف‌الدین کرمانشاهی، مطلب را به پایان برد. میرسیف‌الدین کرمانشاهی، یکی از فعالین و بزرگان تئاتر ایران، در ایام مشروطه و دوره رضاشاه بوده که در جای خود از او به تفصیل صحبت خواهیم کرد.

۳. ترجمه

آن نهضت ترجمه‌ای که در دوران قبل از انقلاب مشروطیت در قلمرو ترجمه آثار نمایشی غرب، شروع شده بود، در ایام مشروطیت - به دلیل آشنایی بیشتر با این مقوله- سرعت زیادی گرفت و آثار متعددی از درام‌نویسان غربی، به زبان فارسی برگردانده شد. حوزه ترجمه آثار نمایشی غرب، در ایام قبل از انقلاب مشروطه، در اختیار آثار مولیر بود. آن عصر را از نظر ترجمه، می‌توان «عصر مولیر» نامید. و حال آنکه در روزگار مشروطه و پس از آن، آثار شکسپیر، به زبان فارسی برگردانده شد و در واقع، عصر شکسپیر، آغاز گشت.

ایرانیان، در دوران مشروطه، آشنایی عمیقی با مقوله تئاتر پیدا کردند و از آن، به صورت رسانه‌ای برای تهییج احساسات وطنی و تعمیق شناخت اجتماعی و اخلاقی سود جستند. مسئله تقلید در آثار ترجمه‌ای همچنان ادامه یافت و مترجمین آثار غربی، این آثار را با حس و حال و هوای ایرانی تطبیق دادند و آن را مطابق با ذوق و اشتیاق ایرانی درآوردند.

منظور و هدف مترجمین از ترجمه آثار نمایشی غرب، بسط و توسعه شناخت سیاسی جامعه، تنقید ناهنجاریهای اخلاقی و اجتماعی، یعنی، همان چیزهایی بود که انقلاب مشروطیت، درپی تحقق آن راه افتاده بود. در این زمینه، علاوه برآثار نمایشی غرب، بعضی از آثار نمایشی کشورهای شرقی نیز به زبان فارسی ترجمه شد. این آثار نیز لحظاتی از نقادی سیاسی- اجتماعی و احساسات وطنی را در خود نهفته داشت. الکساندر دوما، نویسنده فرانسوی، از مدتها پیش، در ایران شناخته شده و آثاری چند از او به فارسی درآمده بود. در دوره مشروطیت، دو اثر نمایشی او ترجمه شد و هردو هم برای عبرت‌گیری شاهان از وضع شاهان اروپایی بود. اولی دروضع سلطنت لویی دهم، پادشاه فرانسه بوده که عبدالحسین میرزا مؤیدالدوله، آن را از زبان عربی با عنوان تمثیل تیاتر، به زبان فارسی درآورد.(۷۶) اعراب، این اثر را با نام برج الهائل، به عربی برگردانده بودند.

دومین اثر نمایشی الکساندر دوما، تاجگذاری و مرگ ناپلئون بود

که توسط محمدعلی حشمت‌السلطان، در سال ۱۳۳۳ هـ.ق، به فارسی ترجمه شد.[۷۷] این اثر نمایشی، اوج و حضیض زندگی ناپلئون بناپارت را به خوبی تصویر می‌کرد خصوصاً که او زاده ایام انقلاب کبیر فرانسه بود و افت و خیزهای زندگی وی می‌توانست برای ایرانیان و خصوصاً هیئت حاکمه عبرتی باشد.

میرزا یوسف خان اعتصام‌الملك، صاحب مجله بهار، در سال ۱۳۲۵ هـ.ق، یك اثر نمایشی را از شیللر، شاعر آلمانی با عنوان خدعه و عشق، به فارسی ترجمه کرد که از نظر سلامت و روانی عبارات، از آثار ماندنی این روزگار بود.[۷۸] اعتصام‌الملك از افراد فرهیخته ایام مشروطیت بود که با آثار قلمی خود در بیداری افکار و اندیشه‌های ایرانیان تأثیر زیادی به جا گذاشت. او آثاری از ویکتور هوگو، ژول ورن، لئون تولستوی و غیره ترجمه کرد. شیوه نویسندگی او سادگی، لطافت و ایجاز و اجمال را در خود جمع داشت.

شیللر، نمایشنامه خدعه و عشق را در سال ۱۷۸۴ م. نوشت. شیللر، در این نمایشنامه، عشق و سیاست را با هم تلفیق کرده و روابط و مناسبات فاسد دربار حکام ایالات مختلف آلمان را نشان داده است. مضمون این نمایشنامه، داستان عشق پرشور بارون فردیناند، پسر یکی از کنت‌های آلمان، به معلمه موسیقی خود است.

پدرش با این عشق مخالفت می‌کند و می‌خواهد دختر یکی از اعیان را به عقد نکاح پسرش درآورد. پایان نمایشنامه، بسیار غم‌انگیز است چون عاشق و معشوق اجباراً دست به خودکشی زده و می‌میرند. یوسف اعتصام‌الملك، در مقدمه‌ای براین نمایشنامه می‌نویسد:

«موضوع این کتاب اگرچه از وقایع حسی است و از مبالغه و اغراق افسانه‌نگاری عاری است ولی مقاصد بلند و نصایح ارجمند را متضمن است... شیللر در این تئاتر خواننده را به مکارم اخلاق و محامد صفات ترغیب می‌نماید. عفت و عصمت و پاکدامنی نسوان را تمجید و نادانی آنها را تقبیح می‌کند. شناعت عادات ذمیمهٔ حسد و نفاق و تزویر را به نیکوترین وجهی نشان می‌دهد.»[۷۹]

میرزا ابراهیم خان آجودانباشی (امیر تومان)، در سال ۱۳۲۳ هـ.ق، از سامی بیك عثمانی، تیاتر ضحاك را به زبان فارسی برگرداند.[۸۰] این نمایشنامه، به‌تشویق ندیم‌السلطان، وزیرانطباعات و دارالترجمه به‌فارسی درآمد. نمایشنامه ضحاك، دراین مقوله است که پادشاهی بیگانه و ظلم‌اندیش بر ایران زمین مسلط می‌شود و می‌کوشد که آیین جم را براندازد. مردم از ظلم او به ستوه می‌آیند. سرانجام مردی دلاور ـ کاوه ـ از میان آنها برمی‌خیزد و گروههای مختلف به او می‌پیوندند و ضحاك را سرنگون می‌کنند و نه ظلم می‌ماند و نه ظالم و مردم سرود شادی سر می‌دهند. فریدون، به شاهی می‌رسدبرای مردم و کاوه، سوگند یاد می‌کند که از عدل و حقانیت و انصاف و راستی انحراف نجوید و در پی رفاه و سعادت مردم باشد. نمایشنامه با فریاد شادمانی مردم تمام می‌شود که: «پاینده باد عدل، پاینده باد حقانیت، اف و لعنت باد برظلم و ظالم.»[۸۱] اهمیت این نمایشنامه، در جهت‌گیری ضد استبدادی و

ضد استعماری آن نهفته است و در آن از یك داستان اساطیری استفاده شده، تا مفاهیم جدید و متناسب با نهضت مشروطه عرضه شود. ترجمه این نمایشنامه، با نثر روان و ساده انجام شده و با اصطلاحات و تعبیرات عامیانه، تلفیق یافته و اسطوره و تاریخ را به زمان حال گره زده است.

تاجماه آفاق‌الدوله، همسر فتح‌اله خان ارفع‌السلطنه و خواهر میرزا اسماعیل خان آجودانباشی، در سال ۱۳۲۴ هـ.ق، نمایشنامه «نامه نادری» را از نریمان نریمانوف، به فارسی درآورد.(۸۲) ترجمه این نمایشنامه، علاوه برتوسیع آگاهی و شناخت سیاسی تاریخی جامعه، اهمیتش در این نهفته که یکی از بانوان تحصیل‌کرده این ایام، دست به ترجمه آن زده است و این مسئله در آن روزگار که زنان فعلاً وارد فعالیتهای سیاسی- اجتماعی و فرهنگی نشده بودند (و یا کمتر شده بودند) از بداعت خاصی، برخوردار است. نریمان نریمانوف، این نمایشنامه را در سال ۱۸۹۹ م. نوشت. نریمانوف از جمله نویسندگانی بود که تاریخ را مضمون اکثر آثار خود قرار داد و از این طریق، توانست «گذشته» را با «حال» تلفیق کند و حرفهای تازه و نو بزند. این نمایشنامه، از بافت دراماتیك محکمی هم برخوردار است.

نریمانوف، این نمایشنامه را زمانی قلم زد که ایران و ایرانی، گرفتار یك مشت شاهان بی‌کفایت و ناآگاه از مسائل جهانی و مستبد بودند. نریمانوف، در این نمایشنامه که نوعی نظیرسازی برای دوران قاجارها بود، از یك سو، بی‌لیاقتی شاهانی چون شاه سلطان حسین را نشان داد و از دیگر سو، سخت‌کوشی‌وسخت‌گیری و بیداد عصر نادری را. یعنی در نظر او این شاهان - چه وطن‌پرست آن و چه لاابالی‌اش- همسنگ بودند و برمردم، علی‌السویه، بیداد و ستم می‌راندند. نریمان نریمانوف، در این نمایشنامه، وقایع را از ایام شاه سلطان حسین گرفته و تا مرگ نادر شاه دامنه داد و در این وقایع‌نگاری دراماتیك دامنه‌دار هم توانست خوب از عهده پرداخت و ساخت دراماتیکی آن برآید.(۸۳)

ابوالقاسم ناصرالملك قراگوزلو، نایب‌السلطنه احمد شاه، دو نمایشنامه از شکسپیر به زبان فارسی درآورد که هردو، از ترجمه و متن قوی و توانایی برخوردار بود، یعنی نمایشنامه *اتللو* و *بازرگان وندیك*. ترجمه نمایشنامه **اتللو**، مدت چهار سال وقت او را گرفت و در سال ۱۳۳۶ هـ.ق. آماده چاپ گردید. *بازرگان وندیك* او هنوز به طبع نرسیده است. از نمایشنامه *اتللوی* شکسپیر، چندین ترجمه دیگر به زبان فارسی انجام گرفته. ولی ترجمه ناصرالملك، از حیث دقت و امانت و سلاست و متانت، از بهترین آنها می‌باشد.(۸۴) با ترجمه این نمایشنامه، ویلیام شکسپیر که از مدتها پیش در مطبوعات ایران مطرح شده بود، درجامعه فرهنگی ایران شناخته می‌شود. و از این زمان به بعد، آثار دیگر او بتدریج، به زبان فارسی درمی‌آید.

در همین ایام، محمدعلی فروغی، دو نمایشنامه را ترجمه و اقتباس کرد، یکی میرزا *کمال‌الدین* و دیگری *عروس بی‌جهاز* بود. این دو نمایشنامه، به وسیله تئاتر ملی، به نمایش درآمدند. از سوی دیگر، تقی بینش *آق‌اولی*، نمایشنامه‌ای از کورنی، نمایشنامه‌نویس فرانسوی، با عنوان *عشق و شرافت* به زبان فارسی برگرداند. نمایشنامه‌های قفقازی *افسانه عشق*، *اصلی و کرم*، *کمربند سحرآمیز* و غیره هم به فارسی ترجمه و به وسیله گروههای نمایشی، نمایش داده شد.

در اینجا بی‌مناسبت نیست صحبتی هم از میرزا جلیل محمد قلی‌زاده بشود که از نمایشنامه‌نویسان مبارز و آگاه ایام مشروطیت در قفقاز و نیز در تبریز بود. قلی‌زاده، همیشه خود را ایرانی می‌نامیده و به این ایرانی بودن خود هم مباهات می‌کرده است. قلی‌زاده، از همان آغاز به هنر نمایش دل بست و در ایام تحصیل خود در نخجوان، نمایشنامه‌های آخوندزاده را با کمك همکلاسی‌های خود به روی صحنه آورد. او چندی را به شغل معلمی گذراند و چون به نویسندگی علاقه‌مند بود، قلم برگرفت و به قلمزنی پرداخت و آثاری ماندنی از خود به یادگار گذاشت. او یکی از نویسندگان روزنامه فکاهی *ملا نصرالدین* بود و در واقع، گردانندهٔ اصلی آن محسوب می‌شد. این روزنامه در ایام مشروطیت، تأثیر بسیار زیادی در افکار عمومی آذربایجان به‌جاگذاشت. جلیل محمد قلی‌زاده، آثار نمایشی زیادی نوشت و اکثر آنها را منتشر ساخت شیوه او در این نمایشنامه‌ها، شیوه رئالیستی- سیاسی بود. مثلاً در نمایشنامه *کمانچه*، مسئله نزاع مسلمانان قفقاز و ارامنه قفقاز را محکوم و در حکایت قریه *داناباش*، مسائل و مشکلات روستاییان را مطرح ساخت.(۸۶)

مهمترین اثر نمایشی جلیل محمد قلی‌زاده، *مرده‌هاست* که آن را با آثار دراماتیك گوگول و مولیر مقایسه کرده‌اند(۸۷). این نمایشنامه، اول بار، در باکو و بعدها زمانی که قلی‌زاده به تبریز کوچید در آنجا به روی صحنه رفت. این نمایشنامه یك نقادی اجتماعی است که جهالت، ناآگاهی، خرافات عوام‌الناس و عوام‌فریبی و سالوس و ریاکاری عده‌ای از تردامنان جامعه آن روزگار را شدیداً مورد انتقاد قرار داده است. مرده‌ها، کنایه از مردمانی است که جز جهالت، بدبختی و کج‌بینی چیزی نصیب ندارند و گرفتار موهومات و ساده‌لوحی‌ها و خرافات شده‌اند و عده‌ای هم با تقویت این‌سنتهای سیئه، آنها را هرچه بیشتر، در این چاه ویل، غرق می‌سازند. این نمایشنامه، از نظر فن، تکنیك و قالب نیز یکی از بهترین آثار نمایشی زبان ترکی است که در ایام مشروطیت نوشته شده و حاکی از دید و بینش عمیق و آگاهی ژرف جلیل محمد قلی‌زاده از مقوله نمایشنامه‌نویسی است.(۸۸)

فصل سوم: ۱. قوالب مختلف ادبیات نمایشی دوره مشروطیت

ادبیات نمایشی دوره مشروطیت را از لحاظ قالب می‌توان به دو طبقه تقسیم کرد. ۱. نمایشنامه‌های منثور. ۲. نمایشنامه‌های منظوم. گفتنی است که خود این قوالب نیز از حیث محتوا و مضمون، به چندین طبقه تقسیم می‌شوند. قبل از همه، به بررسی نمایشنامه‌های منثور می‌پردازیم.

۱. نمایشنامه‌های منثور.

نمایشنامه‌های منثور را از نظر محتوا و مضمون، می‌توان به نمایشنامه‌های منثور سیاسی- اجتماعی و اخلاقی، و سیاسی- تاریخی تقسیم کرد.

الف- نمایشنامه‌های منثور سیاسی- اجتماعی و اخلاقی: از این سنخ نمایشنامه، قبل از همه، می‌توان به نمایشنامه «سرگذشت یك روزنامه‌نگار» نوشته مرتضی قلی‌خان فکری (مؤیدالممالك)، اشاره

کرد. این نمـایشنامه، اول بار، در روزنامه *ارشاد* منتشر شد. این نمایشنامه، یك نمایشنامه کمدی تراژدی بود. از آنجا که خود فکری، روزنـامـه‌نگـار بوده لذا توانستـه از عهـده شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی ماهرانه این نمایشنامه بربیاید[۸۹]. این نمایشنامه، در دو پرده تنـظیم شده و داستان دو نفر دوست است که از ایام کودکی، با یکدیگر رفاقت داشتند و با همدیگر در یك مکتب‌خانه درس خوانده و بزرگ شده‌اند. یکی از آنها خسرو خان زند، وارد کارهای دولتی شده و با کمك دولت برای تحصیل حقوق، به خارج از کشور می‌رود و پس از برگشت از سفر تحصیلی، با کمك دوستش میرزا یونس خان اردبیلی‌زاده، درصدد برمی‌آید که امتیاز یك روزنامه را گرفته و آن را منتشر سازد. این دو، پس از دوندگیهای زیاد، بالاخره با کارچـاق‌کنی جوانی به نام مذبـذب‌الملك، موفق می‌شوند امتیاز روزنامه زلزله را بگیرند. از آن به‌بعد، گرفتار یك مشت ارباب رجوع می‌شوند که می‌خواهند مشکلات و مسائل خود را از طریق روزنامه، حل و فصل کنند و در این راه از ارائه رشوه و کارچاق‌کنی هم ابائی ندارند.

مؤیدالممالك، با استفاده از یکی از معضلات عصر خود، یعنی مسئله روزنـامه‌نگاری و به آلاف الوف رسیدن صاحبان روزنامه و اعمال نفوذ و دسیسه‌کاری آنها، به نقادی سیاسی- اجتماعی دست زده است. با اینکه این نمایشنامه، از حیث تکنیك ایراداتی دارد و وحـدت زمـان و مکـان در آن، چنـدان رعـایت نشده، ولی از نظر شخصیت‌پردازی و زبـان شخصیتهـا، موفق است. این موفقیت نویسنده، در تسلط وی به مضمون و موضوع نمایشنامه بوده است.

از جمله نمایشنامه‌های دیگری که در مقوله سیاسی- اجتماعی (و بیشتـر اجتماعی) می‌گنجد، نمایشنامه دیگر مرتضی قلی‌خان مؤیدالممالك، تحت عنوان عشق در پیری است.[۹۰] این نمایشنامه، در چهار پرده تنظیم شده ولی تا پرده سوم منتشر گشته و کلاً دو قسمت است. در قسمت اول آن، یك روزنامه‌نگار و نمایشنامه‌نویس به نام ندیم دیوان، برای پیدا کردن سوژه و موضوع، به خانه یکی از خائنان به نام بخشعلی خان سرتیپ می‌رود و در آنجا با پسر این خان به نام فرهاد میرزا، آشنا می‌شود. قسمت دوم نمایشنامه، از اینجا به بعد، آغاز می‌گردد. در واقع، موضوع نمایشنامه ندیم دیوان می‌باشـد. فرهـاد میـرزا، مدرسـه سیـاسی را تمـام کرده و از تحصیـل‌کرده‌هاست. و دختر امیر تومان را دوست دارد. ولی امیر تومان، درصدد است دخترش را به حاج کلبعلی که ثروتمند و پیرمرد هفتاد ساله است، بدهد.

این نمایشنامه هم یك نقادی اجتماعی است و در آن، وضع زنان جامعـه تا حدی تصویر شده و از سوی دیگر، مسئله پول و ثروت مطرح گشته است. در اینجا نیز شخصیت اصلی داستان، یك نفر روزنامه‌نگار است که در کسوت نمایشنامه‌نویس، رخ می‌نماید. در خلال صحبت شخصیتهای مختلف نمایشنامه، اوضاع اجتماعی و اقتصادی مملکت و حتی سیاسی آن نیز در ایام مشروطیت مطرح گردیـده است، یعنی همان مضمون و موضوعی که در نمایشنامه نخست فکری، چهره نموده بود. در این نمایشنامه، نویسنده مقوله خود نمایشنامه و تئاتر را پیش کشیده و شمه‌ای در وجوب و لزوم آن از زبان شخصیت اول نمایشنامه نگاشته است.

یکی دیگر از نمایشنامه‌های مؤیدالممالك فکری که باز در مقوله

سیاسی و اجتماعی می‌گنجد، نمایشنامه سه روز در *مالیه* است. او این نمایشنامه را در سال ۱۳۳۴ هـ.ق نوشت، ولی به صورت خطی باقی ماند و منتشر نشد[۹۱]. این نمایشنامه، در سه پرده نوشته شده، پرده اول، در خانه میرزا ابوالخیر مستوفی، شخصیت اصلی نمایشنامه، می‌گذرد و پرده دوم، در دفتر استیفاء و پرده سوم، در خزانه عامه اتفاق می‌افتد. کل نمایشنامه، نقادی اجتماعی اقتصادی از اوضاع نابسامان اداری و مالی کشور در ایام مشروطیت است. نویسنده، در این نقادی رشوه‌خواریها، زد و بندها، دسیسه‌ها و توطئه‌ها، اختلافها و صدور دستخط های بی‌محل شاه و وزیر و عرضه القاب بیخود، به افراد بی‌لیاقت و به دنبال آن، تعیین مستمری برای آنها و خلاصه فساد حاکم بردستگاه اداری و مالی آن روزگار را مطرح ساخته است. هرپرده نمایشنامه، در یك روز می‌گذرد و داستان هرپرده، حالت «اپیزود» دارد و داستانش مجزا از قسمتهای دیگر است، هریك با اینکه از نظر معنی، در ارتباط با یکدیگر می‌باشند. نویسنده در شخصیت‌پردازی و رعایت اصول نمایشنامه‌نویسی، موفق است.

زن و موقعیت او در جامعه ایران، موضوع و مضمون اکثر نمایشنامه‌های احمد محمودی (کمال‌الوزاره) است. احمد محمودی، نمایشنامه‌های متعددی نوشت که فقط دو تا از آنها باقی مانده و بقیه، گویا چاپ و منتشر نشده‌اند، سید علی آذری که خود نمایشنامه‌نویس دیگری است- طی مقاله‌ای در مجله *تئاتر* از نمایشنامه‌های دیگر احمد محمودی صحبت کرده است.[۹۲] احمد محمودی، در نمایشنامه «میرزا برگزیده محروم‌الوکاله» زن را محور نمایشنامه قرار داده و مظلومیت او را مطرح ساخته است. میرزا برگزیده، فردی است که برای وکالت مجلس، از همه چیز خود می‌گذرد و برای ورود به مجلس، دخترش را وجه‌المصالحه خود قرار داده و او را در بین ملاکین و اربابان، به مزایده می‌گذارد. این نمایشنامه، در سه پرده تنظیم شده و نمایش اخلاقی- اجتماعی است. تأثیر این نمایشنامه، در افکار عمومی آن ایام، مسلماً زیاد بود خصوصاً که احمد محمودی، آن را در شهر مشهد و فقط برای بانوان، روی صحنه برد.[۹۳]

احمد محمودی، در نمایشنامه دیگر خود، *تی‌تیش مامانی* یا فقر عمومی نیز که اقتباسی از نمایشنامه عزیز حاجی بگف بوده، باز زن را محور نمایشنامه، قرار داده و این بار، بی‌بند و باری وآلامدی بعضی از زنان جامعه را مورد انتقاد قرار داده است. در این نمایشنامه، زن و دختر حاجی فقیدالتجار به دلیل تجمل‌پرستی، حاجی را به پرتگاه ورشکستگی می‌کشانند و خود زن و دختر هم به گدایی در کوچه و بازار می افتند.[۹۴]

احمد محمودی، در نمایشنامه «مقصر کیست» باز به نقادی اجتماعی و اخلاقی پرداخته و سرگرمی مشتی ارباب نان مردم‌خور و مفتخور و ستم‌پیشه را با نوعی طنز و طبیعت، مطرح ساخته است. در این نمایشنامه نیز وضع ناهنجار زنان جامعه، آن هم زنان روستایی، با دقت تمام تصویر شده است.

شهنواز بیك، یکی از درباریان، زن و مردی از رعایای خود را به خانه می‌آورد و با آنها شرط می‌بندد که اگر تا سه ساعت دیگر، به «قاب و قدح» دست نزنند، تمام بود و نبود خانه را به آنها خواهد بخشید. چیزی نمی‌گذرد که زن به وسوسه مرد می‌پردازد تا قاب را از روی قدح بردارد و از محتوای آن سر درآورد و در آخر هم خود را به مردن می‌زند. مرد از روی ناچاری قاب را از روی قدح برمی‌دارد و گنجشکی از درون قدح پر می‌کشد. ارباب سر می‌رسد و از ماجرا آگاه می‌شود، و زن و مرد رعیت را مرخص می‌کند. در حالی که مرد، زن را متهم به بی‌تابی و بی‌عقلی می‌کند، ولی زن که پی به منظور ارباب برده به شوهرش حالی می‌کند که ارباب محض مضحکه و تفریح ولذت از رنج دیگران چنین بازی‌ای را راه انداخته است.[۹۵]

احمد محمودی در نمایشنامه مزبور با استفاده از یك داستان عامیانه، ظلم و ستم و سرکوفتی را که اربابان جامعه برسر رعیت جماعت آوار می‌کردند. به نقد کشیده و مظلومیتِ مظلومان جامعه را بخوبی نمایانده است.

نمایشنامه «نوروزشکن یا قهرمان میرزا دلسوز» از نظر مضمون «عشق پیرانه‌سر» را مطرح ساخته و باز، «زن» شخصیت اصلی نمایشنامه است. گو اینکه شخصیت مردان، او را تحت‌الشعاع خود قرار داده است. این نمایشنامه، در سال ۱۳۳۷ هـ.ق نوشته شده و در یك پرده بود.

میرزا مقهور، پیرمرد هفتاد ساله‌ای است که در سفر اصفهان با وجود داشتن زن و فرزند، با یك دختر زاینده‌رودی ازدواج می‌کند و صاحب بچه هم می‌شود. از سوی دیگر، قهرمان میرزا دلسوز هم به حمایت از زن و فرزند و دختر میرزا مقهور برمی‌خیزد و میرزا مقهور و زن جوانش را از خانه بیرون می‌راند و بعد از چندی، با دختر میرزا مقهور ازدواج می‌کند. میرزا مقهور، پس از آگاهی از این ازدواج، شکایت به میرزا آزموده می‌برد و ماجرا را بازگویی می‌کند. این میرزا آزموده، در واقع، سمبلی از خود نویسنده (احمد محمودی) است.[۹۶]

احمد محمودی در این نمایشنامه مسئله تعدد زوجات و نتایج حاصله از آن را نقادی کرده و در هیئت میرزا آزموده می‌نویسد: «شش ماه تمام از عمرم را مصروف به نوشتن «پیس» «استاد نوروز پینه‌دوز» کردم و با چه زحمات خواستم به زبان عوام، عوام را واقف به تکالیف شرعی و عرفی و اساسی خود نموده تا بلکه این نهج آن یك مشت بیچاره که طبقه ثالثه و رابعه ملت را تشکیل می‌دهند کورکورانه در این سال و زمانه خود را به چاه نینداخته و زن متعدد اختیار نکنند. حالا مجبورم آنچه را نوشته‌ام با آب تأسف و تحسر شسته و...[۹۷]»

احمد محمودی، نمایشنامه اجتماعی- اخلاقی *استاد نوروز پینه‌دوز* را در سال ۱۳۳۷ هـ.ق، در شش پرده کوتاه نوشت که در محله بیعارآباد تهران می‌گذرد، این نمایشنامه هم مسئله چند زنی را مورد بحث و بررسی و انتقاد قرار می‌دهد.[۹۸]

ماجرا از آنجا آغاز می‌شود که اوستا نوروز پینه‌دوز که هشتش گروی نه‌اش است، با وجود داشتن دو زن و اولاد، سودای تجدید فراش، به سرش می‌زند. روزی که دم دکان‌پینه‌دوزی‌اش‌نشسته‌و مشغول پینه‌دوزی است، با عالم‌آرا خانم که برای تعمیر کفشش آمده، آشنا می‌شود. عالم‌آرا خانم، بیوه است و شوهرمرده. سر صحبت باز می‌شود. آخر سر اوستا نوروز قول می‌دهد که دو زنش را طلاق، بدهد و با او ازدواج کند. اوستا نوروز با رفیق قدیمی‌اش داش اسمال، صلاح و مصلحت می‌کند و نقشه را می‌کشند. اوستا نوروز در خانه شروع به بدخلقی و کج‌اخلاقی می‌کند و به بهانه‌ای

داد و بیداد راه می‌اندازد و به دنبالش کتک‌کاری. بالاخره کار بدانجا می‌کشد که زنها دست بچه‌هایشان را گرفته و خانه را ترک می‌کنند و به خانه فرتوته خانم می‌روند. چیزی نمی‌گذرد که زنها متوجه قضیه می‌شوند و فرتوته خانم، نقشه می‌کشد تا از ازدواج اوستا نوروز جلوگیری کند. از سوی دیگر، اوستا نوروز خانه را با پنجاه تومان گرو حاج تنزیلی می‌گذارد و سیورسات عروسی را جور می‌کند، در زمانی که بساط عیش و نوش و عروسی راه می‌افتد، فرتوته خانم همراه زنهای اوستا نوروز با چوب و چماق وارد شده، و بساط عروسی را به هم می‌ریزند.

نمایشنامه *اوستا نوروز* پینه‌دوز یکی از اولین نمایشنامه‌های اجتماعی- اخلاقی است که با اصول و اسلوب نمایشنامه‌نویسی جدید، نگارش یافته و در آن تمام لحظات و چم و خم دراماتیک، رعایت شده است. در این نمایشنامه، جهل و خرافات، ناهنجاریهای اجتماعی، کج‌تابیها و بدبختیهای تیپهای مختلفی از جامعه، مورد نقادی قرار گرفته است، احمد محمودی در ارائه اصول و تکنیک نمایشنامه‌نویسی در این اثر به موفقیت کامل دست یافته و لذا از پیشروان اصلی فن درام‌نویسی ایران گردیده است. در این نمایشنامه، شخصیت‌پردازی به حد کافی انجام گرفته و اشخاص نمایش، خصوصیات روانی و جسمی طبیعی خود را پیدا کرده‌اند. شخصیتها واقعی و دارای شناسنامه و هرکدام دارای فرهنگ خاص خود می‌باشند. در کردار، رفتار، گفتار و اندیشه‌های آنها وحدت و هماهنگی نهفته است و بالاتر از همه، اعمال این شخصیتهاست. کاری که انجام می‌دهند و آنچه که بیان می‌کنند و آنچه که فکر و تصور می‌کنند، همه سیر طبیعی خود را دارند. کشمکشی که در سرتاسر این نمایشنامه نهفته، آن را بسیار جذاب و پرکشش کرده و در تماشاگر، حالت انتظار و تعلیق را به اوج رسانیده است. داستان نمایشنامه بسیار ساده است، ولی نویسنده با آوردن شاخ و برگ در کنار مضمون اصلی آن، نمایشنامه را گسترش داده و پیچیده‌اش کرده است. از همه این اصول که بگذریم، زبان نمایشنامه مطرح می‌شود که نویسنده با استفاده از زبان محاوره‌ای عامیانه، توانسته هرشخصیتی را در جایگاه فرهنگی خاص خود قرار دهد و با واژگان و عبارات و زمان خاص آن شخصیت صحبت کند. احمد محمودی، شاید جزو اولین نویسندگانی باشد که در این جهت، کوشش کرده و توانسته زبان هرشخصیتی را با توجه به خاستگاه فرهنگی و اجتماعی آن شخصیت، بسازد و بپردازد. مثلاً در جایی که داش اسمال، صحبت می‌کند، از زبان و اصطلاحات عامیانه داش مشدیها و لوطیها استفاده شده و در جایی که حاج تنزیلی ترک حرف می‌زند، تکیه کلامها و واژگانی به کار رفته که مخصوص این نوع افراد است و شخصیتهای دیگر هم همین‌طور استفاده از زبان محاوره‌ای و عامیانه در نمایشنامه‌نویسی و داستان‌نویسی از این زمان به بعد، به صورت یك رسانه مهم به کار رفت و در دست نویسندگان بعدی نظیر جمالزاده، ذبیح بهروز، صادق هدایت و صادق چوبك و غیره به اوج هنری خود رسید.(۹۹)

از دیگر آثار احمد محمودی، *حاجی ریایی‌خان یا تارتوف شرقی* است که در سالهای قحطی ۳۶-۱۳۳۵ هـ.ق، نوشته شده و مضمون آن نیز اجتماعی و اخلاقی است(۱۰۰) احمد محمودی، این نمایشنامه را به تقلید از نمایشنامه *تارتوف مولیر*، نوشت و در آن نقادی مسائل اجتماعی و حکومتی را مدنظر داشت. هدف نویسنده، انتقاد از حکومتگرانی است که در سال قحطی، به جای دستگیری از بینوایان و نادارن، با ریا و تزویر، کیسه‌های خود را پر کرده و دنبال وجاهت ملی می‌رفتند.

موضوع نمایشنامه داستان حاجی ریایی‌خان، یکی از متمولین و اعیان و اشراف شهر است که لئامت و خساست از صفات و خصایص اوست، تا آنجا که با وجود داشتن استطاعت کافی، خانواده خود را گرسنگی می‌دهد. ولی در جامعه، با ریا و تزویر، خود را حامی و طرفدار نادارن و ناچاران جلوه‌گر می‌سازد. در این راه، حتی درسهایی هم دربارهٔ طبابت، از دکتر چاپلوس یاد می‌گیرد تا به فقرا و مستمندان، بهتر خدمت نماید. روزی به نوکر خود می‌گوید که برود از خیابان فقیری را که سه روز غذا نخورده، بیاورد تا او را طبابت و حمایت کند. نوکر، عیال خود را که سه روز است در خانه حاجی غذا نخورده، می‌آورد. حاجی ریایی‌خان در پایان نمایشنامه هم به گزارشگر روزنامه «الخیرات»، می‌گوید که برای رسیدگی به وضع بدبختیها، تصمیم گرفته به دارالایتام برود و از بچه‌ها عیادت کند. در همین زمان، دکتر چاپلوس که به اندرون خانه حاجی رفته، به او خبر می‌دهد که طفل خودش در اثر گرسنگی جان سپرده است.

نمایشنامه *حاجی ریایی‌خان*، در سه پرده و هرپرده در چندین مجلس، تنظیم شده است. یکی از اشکالات عمده این نمایشنامه که به سیر نمایشی آن لطمه زده، توصیفات شخصیتهاست که نویسنده به جای عمل، از توصیف برای شناساندن شخصیتها سود جسته است. موضوع و مضمون نمایشنامه هم چندان کششی را در بیننده برنمی‌انگیزد، گو اینکه ضایعات اجتماعی مطروحه، در این نمایشنامه که از مسئله ریاکاری و چاپلوسی، قحطی و بدبختی ناشی شده، قابل تأمّل و تعمق است. اقتباس از اسم نمایشنامه معروف *تارتوف* مولیر نیز چندان قابل انطباق با مضمون این نمایشنامه نیست. چون نمایشنامه *تارتوف* مولیر، تمام نهادهای مذهبی و اخلاقی آباء کلیسا را مورد حمله قرار داده، در حالی که مضمون نمایشنامه احمد محمودی، نقادی اجتماعی و تا حدی سیاسی است. در آن، بعضی از حکام زمانه مورد نظر بوده است. شخصیت‌پردازی نمایشنامه نیز از عمق چندانی برخوردار نیست. بعضی از محققین این نمایشنامه را از نوع نمایشنامه‌های فرس (Farce) یا کمدی سطحی دانسته‌اند که امتیاز آن فقط در نقادی اجتماعی و سیاسی‌اش نهفته است.(۱۰۱).

از دیگر نمایشنامه‌های اخلاقی- اجتماعی این ایام، نمایشنامه «احساسات جوانان ایرانی» نوشته افراسیاب آزاد است.(۱۰۲) این نمایشنامه، در چهار پرده نوشته شده و هرپرده، عنوان ویژه‌ای دارد، از جمله، *ملاقات و دیدنی*، *خروج و گردش*، *محکمه خلاف و فائده او* و *پند گرفتن جوانان* موضوع و درونمایه این نمایشنامه، فرنگ‌زدگی است و لطماتی که از این طریق، وارد بر جامعه شده است.

موضوع نمایشنامه، داستان فردی است به نام «پندار میرزا» که تحصیلات خود را به پایان برده و قصد دارد به کشاورزی و یا سربازی بپردازد. دو - سه‌تن از دوستانش که در مدارس سن‌لویی و آمریکایی، تحصیل کرده و خلق و خوی آنها را گرفته‌اند، به سراغ او می‌آیند و او را با زور و التماس به بیرون برده، وارد میخانه می‌کنند. پس از میگساری بین دو نفر از دوستان او - مسیو رحمن و میرزا بهمن- نزاع درمی‌گیرد و درپی آن، کارشان به محکمه می‌کشد. در آنجا قاضی به پند و نصیحت آنها می‌پردازد که به جای علافی و لاابالیگری، در راه سعادت وطن بکوشند.

این نمایشنامه، از حیث فن دراماتیک و نیز زبانی که برای شخصیتها درنظر گرفته شده، چندان موفق نیست. زبان کلیشه‌ای است. در جایی که پسر با مادرش به صحبت نشسته، بسیار رسمی و تشریفاتی حرف می‌زند و یا عبارات و واژگانی که سایر شخصیتهای نمایشنامه برزبان می‌رانند، بسیار دور از واقعیت وجودی آنها می‌نماید. شخصیت‌پردازی آن چندان قوی نیست.

افراسیاب آزاد، با همین سبک و سیاق نقادی اخلاقی، نمایشنامه‌های گوناگونی نوشت که اکثر آنها به روی صحنه رفت. این نمایشنامه‌ها، چندان ارزش ادبی و نمایشی نداشتند. از آنها می‌توان به نمایشنامه‌های: *تا به‌کی خودرا نشناسیم*، *دو منزل مسافرت در ایران*، *مالیخولیای قماربازی*، *گدای معقول*، *قضا و قدر*، *دسته گل و گل و بلبل* اشاره کرد. از جمله نمایشنامه‌های تاریخی او *نامه آذریان* یا *سربازی وطن افتخار است*، که در سال ۱۲۹۲ هـ.ش، منتشر گشت.

ب- نمایشنامه‌های منثور سیاسی- تاریخی:

از این سنخ نمایشنامه‌نویسی، قبل از همه، باید از نمایشنامه *حکام قدیم- حکام جدید* یا *لورا و شهرستانک* نام ببریم. این نمایشنامه، در سه پرده و در سال ۱۳۳۴ هـ.ق، توسط مؤیدالممالک فکری نوشته شده و اول بار، در روزنامه «ارشاد» منتشر گردیده و توسط تئاتر ملی، به روی صحنه رفته است.(۱۰۳) این نمایشنامه، فی‌الواقع از دو قسمت تشکیل شده، قسمت اول، ایام استبداد را می‌نمایاند و قسمت دوم، روزگار بعد از مشروطیت را. درونمایه آن نیز نقادی سیاسی است.

در قسمت اول، مزخرف‌الملک حاکم سولقان و سنگان با دادن پولی کلان به صدر اعظم و درباریان، حکم حکومت سولقان و سنگان را گرفته و راهی مرکز حکومتی خود می‌شود. در آنجا همان شیوه و سیاقی را در پیش می‌گیرد که هیئت حاکمه در پیش گرفته، یعنی نظام استبدادی راه می‌اندازد و هرچه از دستش برمی‌آید در ستم و بیداد نسبت به رعایا، فروگذار نمی‌کند. بالاخره، مردم شکایت به مرکز می‌برند. حکم عزل او از پایتخت می‌رسد و او از ترس عقوبت مردم، شبانه از محل حکومت خود فرار می‌کند.

درقسمت دوم، حکومت ناحیه‌ای دیگر به‌نام «لورا و شهرستانک»در ایام حکومت‌مشروطه تصویر می‌شود. اسم حاکم جدید، جاهدالملک است. او وقتی که وارد دارالحکومه خود می‌شود آب پاکی به روی دست مردم می‌ریزد و همان شیوه حکومتی استبدادی را در پیش می‌گیرد و شروع به بگیر و ببند می‌کند. مردم از دستش به ستوه می‌آیند و شکایت، به پایتخت می‌برند. حکم عزل او هم می‌رسد و او راهی پایتخت می‌شود و برای رسیدگی به کارش به وزارت داخله می‌رود و منتظر وزیر داخله می‌ماند. در همین اثنا، یکی از افرادی که جاهدالملک او را به عنوان زندانی سیاسی دستگیر ساخته بود، به منظور شکایت از راه می‌رسد و درگیری بین او و جاهدالملک اوج می‌گیرد. وکیل جاهدالملک از راه رسیده و قضیه را فیصله می‌دهد و با دوز و کلک و رشوه حکم برائت جاهدالملک را می‌گیرد. نمایشنامه با درگیری جاهدالملک، و حاجی محمد ترک، زندانی سیاسی، خاتمه می‌یابد.

درونمایه و محور اصلی این نمایشنامه، حکومت استبدادی است. نویسنده می‌خواهد بگوید که حکومت استبدادی قاجار، حتی با روی کار آمدن دولت مشروطه، ماهیت عوض نکرد و این بار، در لباس و هیئت دیگری چهره نمود. در واقع، خر همان خر بود، فقط پالانش عوض شده بود. نویسنده، توانسته به یکی از نکات اصلی انحراف انقلاب مشروطیت، انگشت بگذارد و آن را مطرح سازد. در انقلاب مشروطیت، هیچ‌یک از مستبدین که زمانی مردم را سلاخی می‌کردند، به مجازات نرسیدند، بلکه حتی این بار، در کسوت مشروطه‌طلبی، به حکومت هم نائل آمدند و وزیرالوزراء هم شدند و همان شیوه‌های سرکوب را این بار، در لفافه قانون و قانون‌خواهی ادامه دادند. فکری، با محور قرار دادن این موضوع، نمایشنامه *حکام قدیم، حکام جدید* را نوشته و الحق، از عهده موضوع هم برآمده است.

شخصیت‌پردازی نمایشنامه و صحنه‌پردازی آن کامل است گرچه قسمت اول آن، یادآور نمایشنامه «حکومت اشرف‌خان» میرزا آقا تبریزی است. زبان نمایشنامه نیز سلیس، روان و متضمن روح ادبی زمانه است. نویسنده، در جای جای نمایشنامه، از تعابیر و

اصطلاحات و متلها و ضرب المثلها استفاده کرده و این کار را با توجه به شخصیتهای نمایشنامه، به انجام رسانده است.

یکی دیگر از نمایشنامه‌های تاریخی که باز استبداد، محور و مضمون اصلی آن است، نمایشنامه *کابوس استبداد* یا *گناهکاران*، نوشته علی‌خان ظهیرالدوله است. این نمایشنامه، در سه پرده تنظیم شده و احتمالاً در سال ۱۳۲۷ هـ.ق، تحریر گشته است. پرده اول، در «محبس»، پرده دوم، در «دارالحکومه» و پردهٔ سوم، در یکی از کوچه‌های شهر می‌گذرد.

روزگار، روزگار استبداد است و حاکم مستبدی برجان و مال و ناموس مردم، سلطه دارد و هرچه از دستش برمی‌آید، در مورد رعایا مضایقه نمی‌کند. او مظهر حکومت استبدادی است. در کنار او حاجی آقایی وجود دارد که مظهر ملك و ثروت است و خود نیز طرفدار مشروطه و برای رسیدن به مشروطیت پول خرج می‌کند. او نیز به دنبال منافع خودش است و در واقع، روی دیگر حکومت استبدادی است. شخصیت اصلی نمایشنامه، مشهدی آزاد است که به دلیل توهین به فراشباشی که به پسر مشهدی نظر داشته، به زندان افتاده و حال، مدت هجده ماه آزگار است که در محبس، به سر می‌برد. زن و فرزندان مشهدی آزاد، به هردری می‌زنند تا او را آزاد سازند راه به جایی نمی‌برند. تا اینکه حاکم، برای زهرچشم گرفتن از رعایا، مشهدی آزاد را به جرم دزدی و راهزنی به سیاست می‌رساند و دستهایش را می‌برد و در کوچه و بازار می‌گرداند. در پرده سوم، زن و فرزند مشهدی آزاد که از فرط بیچارگی به گدایی افتاده‌اند با گدای مفلوج و دست بریده‌ای مواجه می‌شوند که همان مشهدی آزاد است.

این نمایشنامه، علاوه بر بار سیاسی و تاریخی، بار عاطفی و اجتماعی نیز دارد و ساخت و بافت آن نیز بسیار ساده می‌باشد. شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی نیز ساده برگزار شده و نویسنده از عهده آنها برآمده است. زبان آن، ساده و نرم و در وجود شخصیتهای نمایشنامه، خوب جاافتاده است.[۱۰۴]

سید عبدالرحیم خلخالی، از مجاهدین صدر مشروطیت، نمایشنامه «داستان خونین»، یا «سرگذشت برمکیان» را در سال ۱۳۰۰ـ۱۳۲۹ هـ.ق. نوشت و آن را در سال ۱۳۰۴ شمسی، منتشر ساخت.[۱۰۵] این نمایشنامه، همچنان که از اسمش پیداست. داستان برآمدن و برافتادن برمکیان را در دستگاه هارون، خلیفه عباسی می‌نمایاند. این نمایشنامه، در پنج پرده است و هرپرده هم از چندین مجلس تشکیل شده است. نمایشنامه سرگذشت برمکیان، شامل دو قسمت و یا دو طرح است. در قسمت اول، زبیده، زن هارون‌الرشید، با همکاری فضل‌بن ربیع، درصدد است تا امین را به جانشینی هارون انتخاب و هارون را نسبت به برامکه بدبین نماید. در قسمت دوم، داستان عشق و ازدواج جعفر برمکی با عباسه، خواهر هارون است. هارون، بنابه دلایل سیاسی با این ازدواج موافقت می‌کند، ولی به آنها اجازه نزدیکی نمی‌دهد. جعفر و عباسه در خفا، با یکدیگر نزدیکی کرده و حتی صاحب دو فرزند می‌شوند. این راز فاش شده و هارون دستور قتل هردو را صادر می‌کند و نمایشنامه به پایان خود می‌رسد.

خلخالی در نمایشنامه داستان خونین، برملیت ایرانی تأکید زیادی دارد و در واقع، ناسیونالیسم بر سرتاسر این نمایشنامه، سایه انداخته است. او در این نمایشنامه، ایرانیان را در مقابل اعراب قرار داده که پیروزی نهایی از آن اعراب است. خود خلخالی در مقدمه این نمایشنامه می‌نویسد: «بعد از ابومسلم، می‌توان برمکیان را در عداد ایرانیان درجه اول آن دوره قرار داد. برامکه در عصری بودند که نفوذ و استیلای خلافت عباسی در منتهای کمال بوده، تنها دولتی که می‌توانست در دنیای معمور اظهار حیات نماید، همین دولت اسلامی بود که قسمت مهم دنیا را در تحت سلطه خود درآورده بود. در چنین روزهای هولناك، برمکیان به نیروی عقل و مساعدت علم و به قوه جسارت و شهامت دربار خلافت را در دست گرفته و مصمم بودند که ایران را به هروسیله هست، از چنگال اجانب رها سازند...»[۱۰۶].

زبان نمایشنامه، یك زبان ادبی و تا حدی سنگین است و به درد نمایشنامه نمی‌خورد. ولی چون از نقاط آغازین زبان نمایش آثار تاریخی است، جای تأمل دارد. صحنه‌پردازی ساده است، ولی گاه، شخصیتها بیش از اندازه معمول حرف می‌زنند.

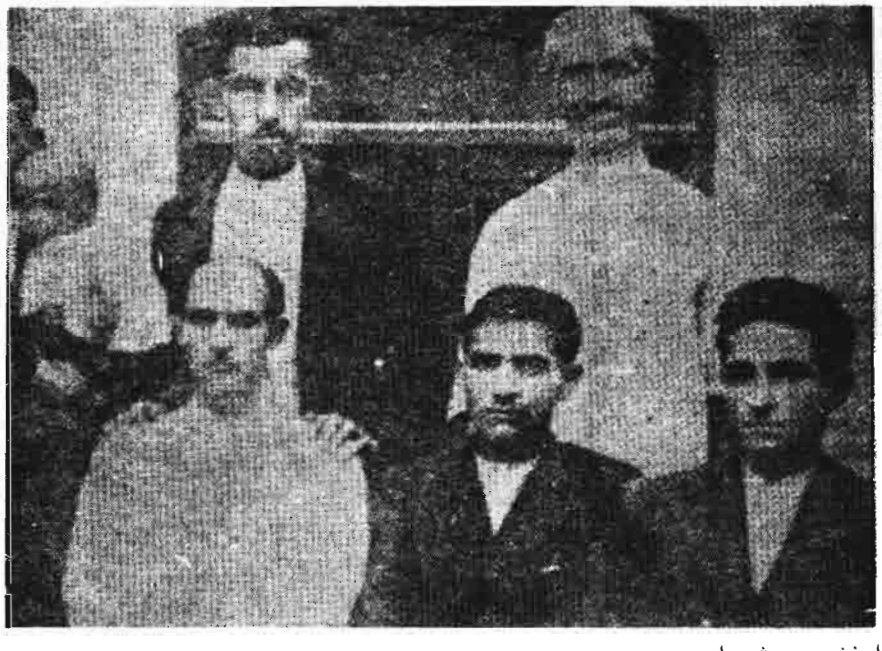
نمایشنامه *تیاتر شیخعلی میرزا حاکم ملایر و تویسرکان و عروسی با دختر پادشاه پریان* را میرزا رضاخان طباطبائی نائینی، در سال ۱۳۲۶ هـ.ق. نوشت و آن را در یازده شماره روزنامه «تیاتر» منتشر ساخت. این نمایشنامه، در آغاز در پنج پرده بوده، ولی نویسنده بعدها دو پرده دیگر بدان افزوده و قسمتی از پرده پنجم را نیز بنا به محظورات سیاسی و مذهبی حذف کرده است.[۱۰۷]

شاهزاده شیخ علی میرزا، پسر پنجم مظفرالدینشاه، حاکم ملایر و تویسرکان، به فکر سلطنت می‌افتد و اینکه چرا عباس میرزا، پس از پدرشان به سلطنت برسد و او نرسد. او در ظلم و ستم نسبت به رعایا، دست کمی از سایر شاهزادگان قاجاری ندارد. جلسه مشاوره‌ای تشکیل می‌دهد و متوجه می‌شود که برای رسیدن به مقام ولایتعهدی، پول و لشکر لازم است و او ندارد. از این‌رو، بنابه توصیه آقا بالاخان، ملیجك خود، از شیخی استمداد می‌جوید. شیخ هم با همدستی آقا بالاخان نقشه‌ای می‌چیند و به شاهزاده اعلام می‌کند که دختر شاه پریان عاشق اوست و می‌خواهد با شاهزاده ازدواج کند. برای همین منظور، باغی را در بیرون شهر انتخاب و آن را تزیین و آذین‌بندی می‌کنند. اما از روز موعود می‌گذرد و خبری از دختر شاه پریان نمی‌شود. شاهزاده پی می‌برد که شیخ، با همدستی آقا بالاخان، همه تزیینات باغ را جمع‌آوری و فرار کرده‌اند. در این نمایشنامه، استبداد و حماقت شاهزادگان و عمال حکومتی قاجار، مطرح شده و در تنظیم و تحریر آن جای پای نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی مشهود است. نمایشنامه، از حیث قالب، چندان استحکامی ندارد و در بعضی جاها، قالب قصه، برقالب نمایشی آن غالب است. و پرده‌ها نیز طبق اصول نمایشنامه‌نویسی، تنظیم نشده است. آنچه که در این نمایشنامه مهم است، نقادی سیاسی و اجتماعی و تاریخی آن است. نویسنده، توانسته بی‌لیاقتی و بی‌کفایتی هیئت حاکمه خاندان قاجار را بخوبی بنمایاند. همین مسئله موجب می‌گردد که محمدعلی شاه، در جریان استبداد صغیر دستور غارت دفتر روزنامه *تیاتر* را صادر کند. ظلم، فساد و جهل عوامل حکومت، محور اصلی این نمایشنامه است. زبان نمایشنامه، تا حدی عامیانه است و نویسنده بدون درنظر گرفتن معیاری، حرفهای خود را به شکلهای متفاوت، در دهان شخصیتهای

نمایشنامه گذاشته است.(۱۰۸)

نمایشنامه‌های منظوم.

با شروع ادبیات نمایشی در ایران، شعر و نظم نیز به کمك این شاخه از ادبیات فارسی آمد. نویسندگانی که در این قلمرو قلم زدند، قبل از همه، داستانهای بزمی و رزمی منظوم ادبیات کلاسیك فارسی را انتخاب کرده، با افزودن اشعاری از خود، آن هم برای چفت و بست صحنه‌های نمایشی، آنها را به صورت نمایشی درآوردند. البته دشواری این نوع نمایشنامه‌ها، در شخصیت‌پردازی و نیز زبان شخصیتها نهفته بود که به هرحال، آن را از حالت طبیعی و معمولی درمی‌آورد و حس و حال رومانتیك به آنها می‌بخشید. اولین نمایشنامه منظوم را باید *گزارش مردم‌گریز* از مولیر، به ترجمه میرزا حبیب اصفهانی دانست. ولی نخستین کسی که نمایشنامه منظوم، به زبان فارسی تنظیم و تهیه کرد، علی‌محمد خان اویسی بود که نمایشنامه منظوم «سرنوشت پرویز» را تدوین نمود. او این نمایشنامه را زمانی که در مأموریت بادکوبه، به سر می‌برد، یعنی، در سال ۱۳۲۴ هـ.ق. تهیه دید. الگوی این نمایشنامه او، «خسرو پرویز» نظامی گنجوی بود.(۱۰۹)

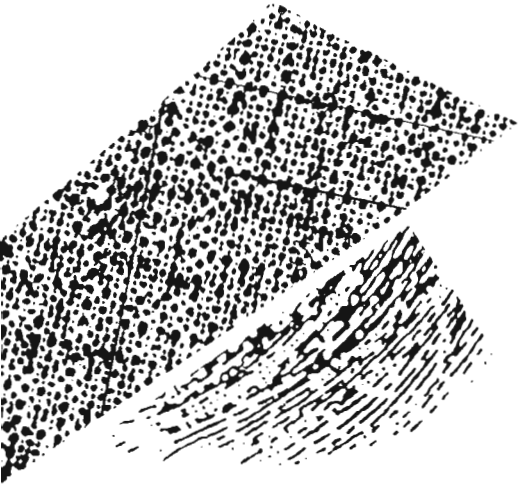


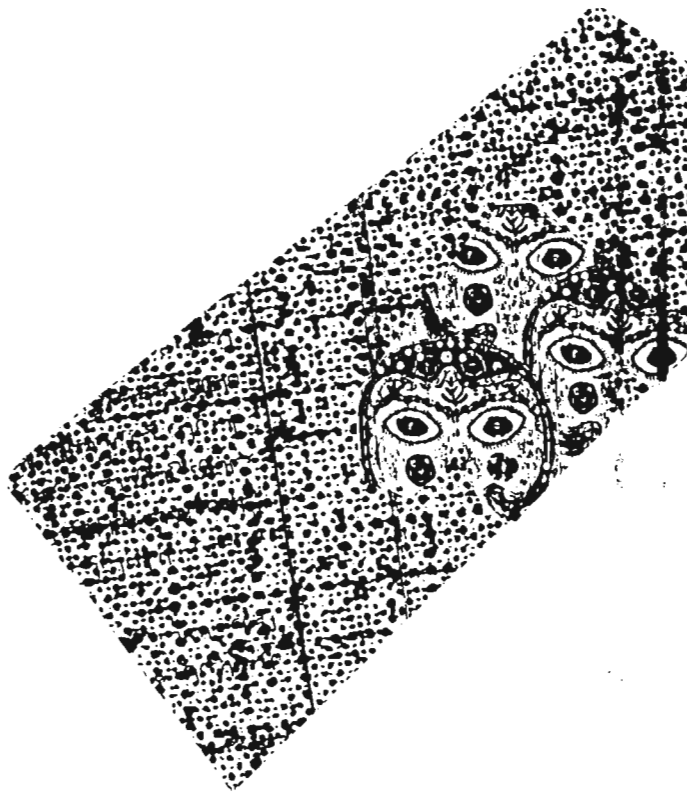
اویسی، اثر نظامی گنجوی را انتخاب و مجالس آن را تنظیم کرده و خود نیز اشعاری برای وصل مجالس مختلف سروده و در همین سروده‌ها هم نتوانسته چندان مهارتی به خرج بدهد، این نمایشنامه در دو پرده است. در پرده اول، خسروپرویز از خواب وحشتناك خود برای شیرین تعریف می‌کند، اینکه ویرانی سرتاسر مملکت را فراگرفته و پادشاهی او دستخوش زوال گشته است. در همین زمان است که نامهٔ حضرت محمد(ص) به دست او می‌رسد که او را به آیین اسلام فراخوانده است و همین، هرچه بیشتر بروحشت خسرو می‌افزاید.

در پرده دوم، شبح زردشت در خواب برخسرو ظاهر می‌شود و ویرانی و بدبختی مملکت را به او بازگو می‌کند. خسرو از خواب بیدار می‌شود، ولی پسرش شیرویه بر او وارد شده، با خنجر پدرش را می‌کشد. شیرین هم بربالین خسرو آمده، خودکشی می‌کند.

نمایشنامه سرنوشت پرویز، از لحاظ دراماتیك و اصول نمایشی، چندان موفق نیست و نویسنده نتوانسته آن فضای نمایشی را که لازمه هرنوع داستان دراماتیك است. در نمایشنامه بگنجاند و لذا، نمایشنامه، حالت تصنعی پیدا کرده است. بعید نیست که اپراهای ترکی قفقازی، در تنظیم این نمایشنامه براویسی، مؤثر افتاده باشد.

تقی رفعت، مدیر روزنامه «تجدد» و از یاران خیابانی، برای اینکه این نمایشنامه، قابل بازی برای محصلین مدارس باشد، تغییراتی در آن انجام داده و آن را در سه پرده با عنوان خسرو پرویز، بازنویسی کرده است. (سال ۱۳۳۸ هـ.ق). رفعت، پرده اول نمایشنامه سرنوشت پرویز را اصلاح و حذف و به جای آن دو پرده اضافه و آن را با اصول و قواعد فن نمایشنامه‌نویسی تنظیم کرد(۱۱۰). ولی در نمایشنامه به جای شیرین، از نرسس، شاهزاده یونانی استفاده کرده و در خاتمه نیز خسرو را نکشته، بلکه به غل و





زنجیر و زندان کشیده است. او می‌خواسته از شیرویه یك قهرمان ملی بسازد.

از دیگر نمایشنامه‌های منظوم این دوره، داستان «شیدوش و ناهید» یا داستان «عشق و مردانگی» از میرزا ابوالحسن فروغی، پسر ذکاءالملك است که در سال ۱۳۳۵ هـ.ق. به سبك *شاهنامه* سروده است.[۱۱۱] این نمایشنامه، در پنج پرده است و بافت نمایشی خوبی دارد. خصوصاً که اشعار و ادبیات آن نیز با استحکام تمام سروده شده است.

داستان شیدوش و ناهید، یك داستان بزمی و رزمی است. شیدوش، پسر قارن پهلوان ایرانی است. او در قلعه سرخ دژ، به دست کافور، پادشاه دژ، محبوس می‌شود. ناهید، دختر *کافور*، به او دل می‌بندد. *کافور* به منوچهر شاه طغیان می‌کند و به فرستاده منوچهر شاه، یعنی قباد که ضمناً عموی شیدوش هم هست، می‌گوید که اگر می‌خواهید شیدوش زنده بماند، در این طغیان او و قارن طرف وی را بگیرند. ولی قباد نمی‌پذیرد. ناهید از پدر آزادی شیدوش را می‌طلبد، ولی او زیر بار نمی‌رود. قباد، بار دیگر، به دربار *کافور* می‌آید و تقاضای آزادی شیدوش را می‌کند، ولی *کافور* نمی‌پذیرد. قباد گرز برمی‌کشد و به جان سپاهیان *کافور* می‌افتد. شیدوش هم به توسط ناهید و زندانیان آزاد شده، به کمك عمویش می‌شتابد و شکست در سپاهیان *کافور* می‌افتد و خود او هم دستگیر می‌شود. شیدوش از منوچهر شاه، می‌خواهد که *کافور* را عفو کند و به همان مقام نخستین برگرداند. منوچهر شاه، می‌پذیرد و کافور، به قلعه برگشته و مشغول تهیه و تدارك عروسی شیدوش و ناهید می‌شود.[۱۱۲]

در اینجا باید یادی هم از نمایشنامه‌های منظوم میرزاده عشقی کرد که خودش آنها را اپرا نامیده است او «رستاخیز شهریاران ایران» را در سال ۱۳۳۴ هـ.ق. زمانی که به سفر بغداد رفته بود، سرود. ساخت و بافت این نمایشنامه، بسیار ساده است. از ویرانه‌های کاخ شاهان ساسانی شروع می‌شود و شهریاران ایران زمین، یك به یك، وارد صحنه شده، به گذشته پرعظمت ایران حسرت می‌خورند و زمانی که اشباح از ویرانه‌ها محو می‌شوند، شاعر از خواب بیدار می‌شود.[۱۱۳]

منظومه سه تابلو «ایده‌آل» عشقی نسبتاً مفصل است. در این منظومه، اصلاحات اجتماعی و بهبود حال مردم، مدنظر عشقی بوده است. این منظومه دارای سبکی نقلی و روایی و اصالت مضمون است. قهرمان داستان، مرد میهن‌پرستی است که دو فرزند خود را در انقلاب مشروطیت، از دست داده و زنش دق‌مرگ شده و دخترش مریم را نیز جوانی اشراف‌زاده فریب داده است.[۱۱۴] از میرزاده عشقی، یك نمایشنامه اجتماعی و انتقادی نیز به نام «اپرت بچه گدا و دکتر نیکوکار» یا نمایشنامه «قربانعلی کاشی» در دست است.

۲. چهره‌های نمایشی دوره مشروطیت

در این قسمت، به بررسی زندگینامه بعضی از چهره‌های نمایشی دوره مشروطیت می‌پردازیم. گفتنی است که در اینجا همه این چهره‌ها را مطرح نساخته‌ایم، بلکه برخی از آنها را که از نظر ادبیات نمایشی اهمیت دارند، انتخاب و بررسی کرده‌ایم. این افراد، در شکل‌گیری نمایشنامه‌نویسی در ایران، بسیار فعال بودند. اینان با شور و حرارت، به نمایشنامه‌نویسی روی آورده و آثار چندی تحریر کردند که امروزه از آثار ماندگار ادبیات نمایشی ایران به شمار می‌روند.

۱. **مرتضی قلی‌خان فکری (مؤیدالممالك)**: مرتضی قلی‌خان، در سال ۱۲۸۸ هـ.ق. زادهشد و در دارالفنون، به تحصیل پرداخت. با زبان فرانسه آشنا گشت و بعدها با لقب مؤیدالممالك، به حکومت مازندران منصوب شد. در ایام انقلاب مشروطه، به جرگه مشروطه‌طلبان پیوست و دست به روزنامه‌نگاری زد و روزنامه «صبح صادق» را منتشر ساخت. در زمان استبداد صغیر، از ایران خارج شد و چندی را در باکو و بخارا و سمرقند گذراند. پس از بازگشت به ایران، روزنامه «پلیس ایران» را در سال ۱۳۲۷ هـ.ق راه انداخت. *پلیس ایران*، هوادار حزب اعتدالی مجلس دوم بود. از سال ۱۳۳۱ هـ.ق به بعد، روزنامه «ارشاد» را منتشر ساخت. در روزنامه *ارشاد*، به امر نمایشنامه‌نویسی توجه خاصی کرد و سه نمایشنامه از آثار خود را در آن انتشار داد. مرتضی قلی‌خان، در سال ۱۳۳۷ هـ.ق پس از چهل و نه سال زندگی در تهران درگذشت.[۱۱۵] نمایشنامه‌های مرتضی قلی‌خان فکری، عبارتند از: *سیروس کبیر* (احتمالاً در سال ۱۳۳۲ هـ.ق)، *سرگذشت یك روزنامه‌نگار* (۱۳۳۲ هـ.ق) عشق پیری (۱۳۳۲ هـ.ق)، *حکام قدیم ـ حکام جدید* (۱۳۳۴ هـ.ق)، سه روز در

مالیه (۱۳۳۴ هـ.ق). مرتضی قلی‌خان، اکثر این نمایشنامه‌ها را به توسط شرکت نمایشی عالی ارشاد که گروهی وابسته به روزنامه *ارشاد* بود، به روی صحنه آورد. نمایشنامه‌های مرتضی قلی‌خان، اوضاع و شرایط نابسامان سیاسی، اجتماعی و اقتصادی دوران قبل از کودتای ۱۲۹۹ شمسی را تصویر کرده است. مرتضی قلی‌خان فکری را بحق، باید یکی از نمایشنامه‌نویسان عصر مشروطیت دانست. او از نظر کاربرد فنون نمایشی، بتدریج، به امر نمایشنامه‌نویسی مسلط شده و در آثار بعدی خود آنها را کاملاً مراعات کرده است.

۲. **احمد محمودی (کمال‌الوزاره)**: احمد محمودی، در سال ۱۲۹۲ هـ.ق. در تهران به دنیا آمد و برای تحصیل وارد دارالفنون شد و پس از آشنایی با رشته‌های ریاضی و طبیعی و ادبیات عرب، زبان فرانسه را نیز یاد گرفت و سپس منشی وزارت امور خارجه گردید. چندی را نیز در کنار مسیو نوز بلژیکی، در اداره گمرکات، به کار پرداخت. از گمرکات به اداره خزانه‌داری منتقل شد. بعدها، پس از خدمات چندی در قزوین، از کار برکنار گشت و به تهران آمد و چندی بعد، رئیس انبار غله تهران شد، و این، در سال ۱۳۳۶ هـ.ق. بود.(۱۱۶)

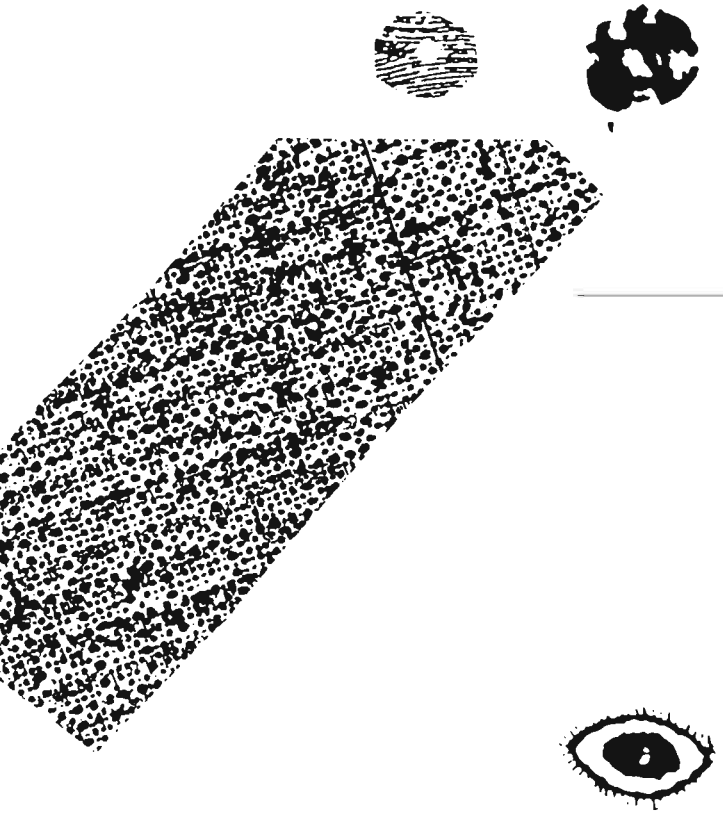
اینکه کمال‌الوزاره، جزو مشروطه‌طلبان محسوب شده یا نه، چیزی در منابع ذکر نشده است. ولی سیر زندگانی او و آثاری که از خود به جا گذاشته، می‌رساند که او از دلسوختگان بوده است. خصوصاً که متهم به شرکت در کمیته مجازات شده بود. کمیته مجازات را در سال ۱۳۳۵ هـ.ق، تعدادی از مجاهدین عصر مشروطه، راه انداختند و هدف از آن نیز مجازات خائنین به وطن و وابستگان به سیاست انگلیس بود.(۱۱۷) البته عضویت کمال‌الوزاره در کمیته مجازات در مظان تردید است. ولی او گویا سیاست و عملکرد این کمیته را تصدیق و تأیید می‌کرده و همین باعث گرفتاری او شده و چندی را در زندان گذرانده است. احمد محمودی، در سال ۱۳۴۹ هـ.ق، در ۵۸ سالگی رخت از جهان بربست.(۱۱۸)

معروفترین نمایشنامه‌های احمد محمودی، عبارتند از: *میرزا برگزیده محروم‌الوکاله*، *تی‌تیش مامانی یا فقر عمومی*، *مقصر کیست؟*، *نوروزشکن یا قهرمان میرزا دلسوز*، *حاجی ریایی خان* یا *تارتوف شرقی*، و بالاخره *اوستا نوروز پینه‌دوز*. احمد محمودی، یکی از مبرزترین نمایشنامه‌نویسان دوره مشروطه، به شمار می‌رود. او با تسلط براصول و فنون هنر تئاتر، آثاری نوشت که در ادبیات نمایشی ایران جایگاه ویژه‌ای دارند. خصوصاً نمایشنامه *اوستا* نوروز پینه‌دوز او، به دلیل دارا بودن خصوصیات قوی دراماتیک و ویژگیهای اجتماعی و اخلاقی و ادبی، از نخستین آثار کامل نمایشی کشور ماست. محمودی، در هرشغل و مقامی که بوده، دائماً با عوامل فساد مبارزه و کشمکش داشت و بارها هم از بدخواهان گزند دید.(۱۱۹)

۳. **علی‌خان ظهیرالدوله**: علی‌خان ظهیرالدوله، از خاندان قاجار بود که در سال ۱۲۸۱ هـ.ق. در تهران زاده شد و در سال ۱۳۴۲ هـ.ق. درگذشت و در گورستان ظهیرالدوله، به خاک سپرده شد. علی‌خان ظهیرالدوله، از مریدان صفی علیشاه بود که پس از مرگ وی به جانشینی او برگزیده شد. او «انجمن اخوت» را در سال ۱۳۱۶ هـ.ق تأسیس کرد و ایام ناصرالدینشاه، وزیر تشریفات خاصه همایونی بود و در ایام مظفرالدین شاه، به حکمرانی همدان و بعدها، کرمانشاه و در سال ۱۳۲۶ هـ.ق، گیلان منصوب شد. در ایام استبداد صغیر، راهی بادکوبه گشت. و پس از برچیده شدن آن، به تهران آمد و حاکم پایتخت شد.

ظهیرالدوله، علاقه خاصی به امر نمایش و صحنه داشت و خانه خود را که محل انجمن اخوت نیز بود، برای این امر اختصاص داده بود. از بعضی از اعلانات انجمن اخوت، معلوم می‌شود که نویسنده برخی از نمایشنامه‌هایی که در این انجمن داده می‌شد، خود ظهیرالدوله بوده است. یکی از معروفترین آثاری که از او باقی مانده «کابوس استبداد»، یا *گناهکاران* نام دارد. او در کار نمایشهای صامت (پانتومیم) هم دست داشته است.(۱۲۰)

۳. **سید عبدالرحیم خلخالی**: خلخالی از مجاهدین عصر مشروطیت و از ادبای اولیه ادبیات تحقیقی ایران است. وی در سال ۱۲۵۱ شمسی، در خلخال زاده شد و پس از تحصیلات مقدماتی به رشت رفت و به تحصیل ادبیات فارسی و عربی پرداخت، سپس، به خارج از کشور رفت و در رشته‌های نمایشنامه‌نویسی و حقوق مطالعه کرد و پس از مراجعت به ایران، در رشت انجمن ادبی، راه انداخت که کانونی برای آزادیخواهان و مشروطه‌طلبان گردید. او یک کمیته هم به نام «کمیته بیداری ایرانیان»، با همکاری تعدادی از همفکران خود نظیر ملک‌المتکلمین، سید جمال واعظ، صور اسرافیل، سید محمدرضا مساوات، سید حسن تقی‌زاده، میرزا سلیمان خان میکده، علی‌اکبر دهخدا و چند تن دیگر تشکیل داد. برخی این کمیته را جزو مجامع فراماسونها به حساب آورده‌اند. خلخالی، در استبداد صغیر به قفقاز فرار کرد. وقتی به ایران برگشت، در مجلس دوم جزو اعضای حزب دموکرات بود. او سردبیری روزنامه‌های *کاوه آهنگر*، صور *اسرافیل*، *مساوات* را به عهده داشت. خلخالی، از اولین



افرادی بود که به تصحیح منقح دیوان حافظ پرداخت و *نوروزنامه* خیام و *سیاست‌نامه* نظام‌الملک را منتشر کرد. از خلخالی، یک نمایشنامه در دست است به نام «داستان خونین» یا «سرگذشت برمکیان» که در آن درگیری این خاندان ایرانی‌تبار را با خلافت هارون‌الرشید، صحنه‌پردازی کرده است.(۱۲۱)

۴. **میرزا رضاخان نائینی**: میرزا رضاخان نائینی، در سال ۱۲۹۰ هـ.ق. در قریه حصار از توابع ولایات ثلث متولد شد. از دوران کودکی به فراگیری علوم ادبی و عربی پرداخت. و آن‌گاه در تهران دوره مدرسه آمریکایی را گذراند. او از همان اوان جوانی، به امر روزنامه‌نگاری علاقه‌مند شد و به فعالیت در این قلمرو فرهنگی پرداخت. چندی را در اصفهان گذراند و در انتشار روزنامه انجمن اصفهان همکاری کرد. وقتی که به تهران آمد، به انتشار روزنامه «تئاتر» دست زد و این در سال ۱۳۲۶ هـ.ق. بود. این روزنامه، نخستین روزنامه‌ای است که به هنر تئاتر پرداخته و به صورت تخصصی، دربارهٔ این هنر منتشر شده است. آخرین شغل میرزا رضاخان، مدعی‌العمومی تهران بوده است. او در سال ۱۳۵۰ هـ.ق. در سن شصت سالگی رخت به سرای باقی کشید.(۱۲۲)

میرزا رضاخان طباطبائی نائینی، با قلم و قدم در راه روشنگری اذهان و درافتادن با عمال استبداد به فعالیت برخاست. دیدگاه او نسبت به مسائل پیرامون خود، واقعگرایانه بود و با موضع تند و تلخ و گزنده، بسیاری از کجیهای زمانه را مورد انتقاد قرار می‌داد. استنباط او از تئاتر و تأثیر آن برجامعه، روشن و ساده بود و همین دیدگاه او در نمایشنامه «تئاتر شیخ علی میرزا» متبلور شده است. این نمایشنامه، تنها نمایشنامه‌ای است که از او باقی مانده است.

ادوارد براون، در توصیف روزنامه *تئاتر* طباطبائی نائینی می‌نویسد: «تیاتر نشریه‌ایست دو هفتگی که به سال هزار و سیصد و بیست و شش هجری قمری از طرف میرزا رضاخان طباطبائی نائینی که بعدها نماینده دوره، دوم مجلس شورای ملی گشت، در تهران با چاپ سربی انتشار می‌یافته است. محتویات این نشریه عبارت از صحنه‌های داستان مانند (دراماتیک) مربوط به روش دولت درباره استبداد و طرز عمل حکام و شاهزادگان در رژیم قدیم است. تیاتر را می‌توان یکی از بهترین مطبوعات ایران به شمار آورد.»(۱۲۳)

۵. **ابوالحسن فروغی**: ابوالحسن فروغی، فرزند میرزا محمدحسین فروغی، ملقب به ذکاءالملک، در سال ۱۳۰۱ هـ.ق. در تهران متولد شد. در مدرسه آلیانس به تحصیل پرداخت و به زبان فرانسه مسلط گشت و در همان مدرسه هم به تدریس مشغول شد. چندی بعد، به تدریس در مدرسه سیاسی و دارالفنون پرداخت. در سال ۱۳۲۷ هـ.ق. اثری به نام «سرمایه سعادت» یا «علم و آزادی» را منتشر ساخت. فروغی، طرح تأسیس یك مدرسه عالی به نام دارالمعلمین را تقدیم دولت کرد و با پافشاری تمام آن را راه انداخت. همین دارالمعلمین، بعدها تبدیل به دانشسرای عالی گردید، او از سال ۱۳۳۷ ق. تا ۱۳۳۸ ق مجله «اصول تعلیم» را منتشر ساخت و بعدها مجله «تربیت» را انتشار داد. سپس در سال ۱۳۳۵ هـ.ق راهی اروپا شد و در آنجا به مطالعه و تحصیل پرداخت. فروغی، چندی را هم به عنوان وزیرمختار ایران در سویس خدمت کرد. آثار متعددی تألیف و تدوین نمود. از جمله این آثار، نمایشنامه منظوم «شیدوش و ناهید» بود که با اقتباس از *شاهنامه* آن را به انجام رسانید(۱۲۴).

ویژهٔ تئاتر / دوّم و سوّم ۴۷

۱. به آثار زیر رجوع کنید: ناظم الاسلام کرمانی، *تاریخ بیداری ایرانیان*، دو جلد. تفرشی حسینی، احمد، *روزنامه اخبار مشروطه* به کوشش ایرج افشار، تهران ۱۳۵۵ ش. محمد مهدی شریف کاشانی، *واقعات اتفاقیه در روزگار*، ۳ جلد، نشر تاریخ ایران، تهران ۱۳۶۵ ش. دولت آبادی، یحیی، *حیات یحیی*، چهار جلد، تهران ۱۳۶۰ ش. کسروی، احمد، *تاریخ مشروطه ایران*. مجد الاسلام کرمانی، احمد، *تاریخ انقلاب مشروطیت...*، ۱۳۴۷ ش. ملک‌زاده، مهدی، *تاریخ انقلاب مشروطیت ایران*، ۳ جلد، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۲ ش. وزارت امور خارجه انگلیس، *کتاب آبی*، به کوشش احمد بشیری، ۸ جلد، تهران، سال ۱۳۶۴ ش به بعد. ویجویه، محمدباقر، *تاریخ انقلاب آذربایجان و بلوای تبریز*، بی‌جا، ۱۳۲۶ ش. امیرخیزی، اسماعیل، *ستارخان و قیام آذربایجان*، انتشاران تهران، تهران ۱۳۳۴ شمسی. ملک‌الشعرای بهار، *تاریخچه احزاب سیاسی ایران*، جلد اول، تهران، ۱۳۲۳ ش. شوستر، مورگان، *اختناق ایران*، ترجمه: صاحب حاج شیخ محمد حسینی، تهران، ۱۳۶۲ ش. دانشور علوی، نورالله، *تاریخ مشروطه ایران*، تهران ۱۳۳۵ ش. آدمیت، فریدون، *ایدئولوژی انقلاب مشروطیت*، انتشارات پیام، تهران ۱۳۵۵ ش. آدمیت، فریدون، *فکر دموکراسی اجتماعی در نهضت مشروطیت ایران*، انتشارات پیام، ۱۳۵۴ ش. آشوری، داریوش و رئیس نیا، رحیم، *زمینه‌های اقتصادی و اجتماعی مشروطیت ایران*، تهران، ۱۳۴۹ ش. اتحادیه، منصوره، *پیدایش و تحول احزاب سیاسی مشروطیت*، انتشارات گستره، تهران، ۱۳۶۱ ش. حامد الگار، «نقش روحانیت پیشرو در جنبش انقلاب مشروطیت»، ترجمه: ابوالقاسم، انتشارات طوس، تهران،۱۳۵۶ ش. ایرانسکی و پاولوویچ، *انقلاب مشروطیت ایران و ریشه‌های اجتماعی و اقتصادی آن*، ترجمه محمدباقر هوشیار، تهران، ۱۳۳۰ ش. ایوانف، *انقلاب مشروطه ایران*، ترجمه کاظم انصاری، تهران، ۱۳۵۷ ش. براون، *انقلاب ایران*، ترجمه احمد پژوه، تهران، ۱۳۲۶ ش. حائری عبدالهادی، تشیع و مشروطیت. رائین، اسماعیل، «انجمنهای سری و انقلاب مشروطیت ایران»، تهران، ۱۳۴۵ ش. رضوانی، محمد اسماعیل، *انقلاب مشروطیت ایران*، تهران، ۱۳۴۵ شمسی.

۲. تقی زاده، سیدحسن، *چاپخانه و روزنامه*، روزنامه کاوه، دوره جدید، شماره ۵، ص ۱۲ـ۱۱.

۳. تقی زاده، سیدحسن، *چاپخانه و روزنامه*، روزنامه کاوه، ص ۱۴ـ ۱۲. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد اول، ص ۲۳۴ـ ۲۲۸.

۴. Journal & Royal Asiatic Society, Vol..5/ 1839/ PP/ 355- 72.

۵. اقبال، عباس، *نخستین روزنامه فارسی چاپی در ایران*، مجله *یادگار*، سال اول، شماره ۷، ص ۱۷ـ ۱۶؛ مشیری، علی، *اولین روزنامه ایرانی*، مجله *سخن*، دوره ۱۴، شماره ۷، ص ۶۰۹.

۶. تقی زاده، سیدحسن، *روزنامه نگاری در ایران*، مجله کاوه، دوره جدید، شماره ص ۱۶ـ ۱۴. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد اول، ص ۲۴۶ـ۲۳۴.

۷. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد اول، ص ۲۵۹ـ۲۵۳.

۸. آژند، یعقوب، *ادبیات نوین ایران*، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳ ش. براون، *تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران در دوره مشروطیت*، ترجمه محمد عباسی، جلد دوم، تهران، ۱۳۳۷ ش. صدر هاشمی، محمد، *تاریخ جراید و مجلات ایران*، ۴ جلد، انتشارات کمال، اصفهان، ۱۳۳۶ ش. استعلامی، محمد، *شناخت ادبیات امروز ایران*، انتشارات موسسه عالی علوم ارتباطات اجتماعی، تهران، ۱۳۴۹ ش. آدمیت، فریدون، *امیرکبیر و ایران*، تهران، ۱۳۳۴ ش. Komshad/ H./ Persian Prose Literature/ Cambridge University press/ 1966. d.126 f.91 AF

۹. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد دوم، ص ۳ـ ۲۹۱.

۱۰. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۳۷. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد دوم، ص ۲۹۱.

۱۱. یاسمی، رشید، *ادبیات معاصر*، تهران، ۱۳۲۶ ش، ص ۱۲۷.

۱۲. مستوفی، عبدالله، *شرح زندگانی من*، جلد ۲، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۴ ش، ص ۴۴۳ـ ۴۴۴.

۱۳. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد ۲، ص ۳۹.

۱۴. بامداد، مهدی، *شرح حال رجال ایران*، جلد ۲، ص ۹ و ۳۶۸.

۱۵. شیروانی، حسن، *هنر نمایش*، انتشارات فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۵۵ ش، ص ۳۰ـ۲۹.

۱۶. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد ۲، ص ۳۵.

۱۷. م. پاولوویچ و ایرانسکی، *انقلاب مشروطیت ایران*، ترجمه، هوشیار، بنگاه میرمحمدی، تهران ۱۳۲۹ ش، ص ۵. نیکیتین، *ایرانی که من می‌شناسم*، ترجمه علی محمد فرهوشی، انتشارات معرفت، تهران، ۱۳۵۶ ش، ص ۱۲۸.

۱۸. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۳ و ۴۲.

۱۹. همان نویسنده، *همان مأخذ*، همان جلد، ص ۴۳.

۲۰. نصر، سیدعلی، *تأثیر نمایش در جامعه* در کتاب *سازمان پرورش افکار*، تهران، ۱۳۱۹ ش، ص ۱۶۶.

۲۱. فکری، غلامعلی، *سی و پنج سال تاریخچه تئاتر*، در سالنامه *پارس*، سال ۱۳۲۷ ش، شماره‌های ۲۳ـ۲۱، ص ۹ و ۱۴۸. جنتی عطایی، دکتر ابوالقاسم، *تئاتر در ایران*، پیام نوین، سال ۷، (۱۳۴۴ ش.) شماره ۷، ص ۱۰۲.

۲۲. فکری، غلامعلی، *سی و پنج سال تاریخچه تئاتر*، همان مأخذ، ص ۱۴۹. جنتی عطایی، تئاتر در ایران، همان مأخذ، ص ۱۰۲. الول ـ ساتن، *تاریخچه تئاتر در ایران*، در مجله «سخن»، سال ۷ (۱۳۳۵ ش.) شماره ۴، ص ۲۸۱. جنتی عطایی، *بنیاد نمایش در ایران*، انتشارات صفی علیشاه، تهران، ۱۳۵۶ ش. ص ۶۳ـ ۶۲.

۲۳. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد ۲، ص ۴۸.

۲۴. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد ۲، ص ۵۰ـ ۴۹.

۲۵. آژند، یعقوب، *ادبیات نوین ترکیه*، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴ ش، ص ۱۸۶ و ۱۸۵.

۲۶. علیزادگان، امیر، *تاریخچه تئاتر در تبریز*، مجله فصلنامه تئاتر، سال اول، شماره اول (بهار ۱۴۶۷ ش.) ص ۷۶ و ۷۵.

۲۷. همان نویسنده و همان مأخذ، ص ۷۶.

۲۸. بهرنگی، صمد، *مجموعه مقاله‌ها*، انتشارات دنیا، تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۹۳.

۲۹. همان نویسنده، *همان مأخذ*، همان صفحه؛ علیزادگان، امیر، همان مأخذ، ص ۷۸ـ۷۷.

۳۰. علیزادگان، امیر، *همان مأخذ*، ص ۷۸.

۳۱. ملک پور جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد ۲، ص ۶۰ـ ۵۹. علیزادگان، امیر، همان مأخذ، ص ۷۹.

۳۲ علیزادگان، امیر، همان مأخذ، ص ۸۰.

۳۳. علیزادگان، امیر، همان مأخذ، ص ۸۲ـ۸۱.

۳۴. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد ۲، ص ۶۱ـ ۵۸.

۳۵. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد ۲، ص ۲۹۰.

۳۶. همان نویسنده، *همان مأخذ*، همان جا، پانویس همان صفحه.

۳۷. اعظام الوزاره قدسی، حسن، *کتاب خاطرات من*، جلد اول، تهران، ۱۳۴۳ ش، ص ۲۲۶.

۳۸. نیکیتین، ب. *ایرانی که من شناختم*، ص ۸ و ۱۲۷.

۳۹. نوزاد، فریدون، *تاریخ نمایش در گیلان*، نشر گیلکان، رشت، ۱۳۶۸ ش، ص ۵ـ۳۲.

۴۰. براون، *تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران*، ترجمه محمدعباسی، جلد ۲، انتشارات معرفت، تهران، ۱۳۳۷ ش، ص ۶۳.

۴۱. نوزاد، فریدون، *همان مأخذ*، ص ۳۷.

۴۲ فخرایی، ابراهیم، *گیلان در جنبش مشروطیت*، کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۵۲ ش، ص ۵۱.

۴۳. نوزاد، فریدون، *همان مأخذ*، ص ۵۶ـ۵۵.

۴۴. نوزاد، فریدون، *همان مأخذ*، ص ۵۹ـ۵۷.

۴۵. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد دوم، ص ۲۹۰. نوزاد، فریدون، همان مأخذ، ص ۹۰ به بعد.

۴۶. نوزاد، فریدون، *همان مأخذ*، ص ۹۳.

۴۷. کشاورز، کریم، *جوانه‌های تئاتر در گیلان*، مجله رودکی، خرداد ۱۳۵۳، شماره ۳۲، ص ۶.

۴۸. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی‌درایران*، جلد دوم، ص ۶۷.

۴۹. طالبی، فرامرز، *دائی کبیر نمایش*، فصلنامه تئاتر، سال اول، شماره دوم و

سوم، تابستان و پاییز ۱۳۶۷ ش، ص ۵ـ ۱۲۳.

۵۰. حاج علی عسکری، علی، *تاریخچه تئاتر گیلان*، تهران، بی‌یاما، ص ۱۷.

۵۱. طالبی، فرامرز، *دایی کبیر نمایش*، همان مأخذ، ص ۱۳۶ـ۱۳۴، نوزاد، فریدون، *همان مأخذ*، ص ۵۴ـ ۴۷.

۵۲. ممنون، پرویز، *سیری در تئاتر مردمی اصفهان*، انتشارات فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۵۶، ص ۱۵.

۵۳. همان نویسنده، *همان مأخذ*، همان صفحه.

۵۴. فروغ، مهدی، *نمایش*، **ایرانشهر**، جلد اول، انتشارات یونسکو، تهران، ۱۳۶۳ ش، ص ۹۲۳.

۵۵. همان نویسنده، *همان مأخذ*، همان صفحه.

۵۶. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۹۲۴.

۵۷. فروغ، مهدی، *شاهنامه و ادبیات*، انتشارات هنر و فرهنگ، تهران، ۱۳۶۳ ش، ص ۳۶.

۵۸. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۷۲.

۵۹. همایونی، منصور، *سرگذشت نمایش در مشهد*، انتشارات فرهنگ و هنر خراسان، مشهد، ۱۳۴۸ ش، ص ۵، زمانی زوار زاده، محمدرضا، *نمایش در مشهد*، فصلنامه *تئاتر*، سال ۱۳۶۸ ش، شماره چهارم و پنجم، ص ۷۶ـ۱۶۵.

۶۰. همایونی، منصور، *همان مأخذ*، ص ۵، زمانی زوار زاده، محمدرضا، *همان مأخذ*، ص ۱۶۷ـ ۱۶۶.

۶۱. همایونی. منصور، *همان مأخذ*، ص ۶، زمانی‌زوارزاده، محمدرضا، *همان مأخذ*، ص ۱۶۷.

۶۲. زمانی زوار زاده، محمدرضا، *همان مأخذ*، ص ۲ـ۱۷۱.

۶۳. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۱۷۲.

۶۴. عبادی، نصراله، *نمایش در همدان*، فصلنامه *تئاتر*، سال ۱۳۶۸ ش، شماره‌های چهارم و پنجم ص ۱۲۰.

۶۵. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۱۲۱ـ ۱۲۰.

۶۶. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۱۲۷ـ۱۲۵.

۶۷. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۱۲۷.

۶۸. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۱۳۰ـ ۱۲۹.

۶۹. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۱۳۰.

۷۰. خلج، منصور، *تاریخچه نمایش در باختران*، ناشر مؤلف، تهران، ۱۳۶۴ ش، ص ۴۰.

۷۱. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۵۴ـ۵۳.

۷۲. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۷۱ـ۶۵.

۷۳. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۸۰ـ۷۹.

۷۴. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۹۰.

۷۵. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۹۲ـ۹۱.

۷۶. الکساندر دوما، *تمثیل تئاتر*، ترجمه عبدالحسین میرزا مؤید الدوله، مطبعه خورشید، تهران، ۱۳۲۳ ق.

۷۷. الکساندر دوما، *تاجگذاری و مرگ ناپلئون*، ترجمه محمد علی حشمت السلطان، مطبعه باقرزاده، تهران، ۱۳۲۳ ه.ق.

۷۸. شیللر، *خدعه و عشق*، ترجمه میرزا یوسف خان اعتصام الملک، مطبعه فاروس، تهران، ۱۳۲۵ ه. ق، و نیز نگاه کنید به آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد ۲، ص ۱۱۳.

۷۹. شیللر، *خدعه و عشق*، مقدمه، ص ۴ـ۳.

۸۰. سامی بیك عثمانی، *تئاتر ضحاك*، ترجمه میرزا ابراهیم آجودان باشی، مطبعه خورشید، تهران، ۱۳۲۳ ه.ق.

۸۱. آدمیت، فریدون، *ایدئولوژی نهضت مشروطیت*، ص ۴ـ۳۴۳.

۸۲. نریمان نریمانوف، *نامه نادری*، ترجمه تاجماه آفاق الدوله، تهران، ۱۳۲۳ ه.ق، بعدها از این اثر ترجمه دیگری با مشخصات زیر انجام گرفت: نریمان نریمانوف، *نادرشاه*، ترجمه محمد خلیلی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۸ شمسی.

۸۳. در خصوص زندگینامه و آثار نریمان نریمانوف، رجوع کنید به: حریری اکبری، محمد، *برگزیده آثار نریمان نریمانوف*، انتشارات ابن‌سینا، تبریز، ۱۳۵۶ ش، ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۱۳۰ـ ۱۲۴.

۸۴. شکسپیر، ویلیام، *داستان غم انگیز اتلو مغربی درونديك*، ترجمه ناصرالملك، مطبعه ملی پاریس، پاریس، ۱۹۱۶ م.

۸۵. فروغی، محمدعلی، *عروس بی‌جهاز*، تهران، ۱۳۱۶ شمسی.

۸۶. آبادی باویل، بهزاد، *چکیده‌ای از زندگی و افکار جلیل قلی زاده*، تبریز، ۱۳۵۶ شمسی.

۸۷. قلی‌زاده، میرزا جلیل، *مرده‌ها*، ترجمه هما ناطق و محمد پیفون، انتشارات دنیای دانش، تهران، ۱۳۵۲ شمسی.

۸۸. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد دوم، ص ۴۵ـ ۴۱، ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۱۴۹ـ۱۳۸.

۸۹. مرتضی قلی‌خان، فکری، *سرگذشت یك روزنامه‌نگار*، روزنامه *ارشاد*، سال نهم (۱۳۳۳ ه.ق)، شماره ۲.

۹۰. مرتضی قلی‌خان، فکری، *عشق در پیری*، روزنامه *ارشاد*، سال نهم، (۱۳۳۳ ه. ق.)، شماره‌های ۶ تا ۱۱.

۹۱. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۱۸۲ـ۱۷۹ (مؤید الممالك فکری، «سه روز در مالیه»، خطی، ۱۳۳۴ ه.ق.).

۹۲. آذری، سیدعلی، *کمال الوزاره محمودی کیست؟* مجله *تئاتر*، سال اول (۱۳۳۲ ش)، شماره ششم.

www.ghaem.info

۹۳. آذری، سیدعلی، *کمال الوزاره محمودی کیست؟*، مجله *تئاتر*، سال اول (۱۳۳۲ ش.)، شماره ششم.

۹۴. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۳۶ به بعد.

۹۵. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۳۹، ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۷ـ۱۸۶.

۹۶. آذری، سیدعلی، *همان مأخذ*، ص ۴۰.

۹۷. آذری، سیدعلی، *همان مأخذ*، همان صفحه.

۹۸. احمد، محمودی (کمال الوزاره): *اوستا نوروز پینه دوز*، مطبعه فاروس، تهران، ۱۳۳۷ هـ.ق.

۹۹. در خصوص بحث مفصل راجع به چند و چون این نمایشنامه، به آثار زیر رجوع شود: آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد دوم، ص ۷ـ۲۹۶، گوران، هیوا، *کوششهای نافرجام*، ص ۹ـ۱۴۵، ملک پور جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۲۰۳ـ۱۹۵.

۱۰۰. احمد محمودی (کمال الوزاره)، *حاجی ریایی خان*، مطبعه فاروس، تهران، ۱۳۳۶ ه.ق، متن این نمایشنامه در کتاب، جنتی عطایی، دکتر ابوالقاسم، *بنیاد نمایش در ایران*، ص ۱۱۵ـ ۸۴ آمده است.

۱۰۱. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد ۲، ص ۵ـ۲۹۴، ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۹۱ـ۱۸۸

۱۰۲. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۷ـ ۲۲۶؛ آزاده، افراسیاب، *احساسات جوانان ایرانی*، نسخه خطی، تهران، ۱۳۳۳ ه.ق.).

۱۰۳. مرتضی قلی خان، فکری، *حکام قدیم، حکام جدید*، روزنامه *ارشاد*، سال دهم (۱۳۳۴ ه.ق)، شماره‌های ۳ تا ۳۰، جنتی عطایی، *بنیاد نمایش در ایران*، ص ۱۷۷ـ ۱۱۹.

۱۰۴. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۲۱۳ـ ۲۰۸ (ملک پور مشخصات نسخه خطی این نمایشنامه را عرضه نکرده است).

۱۰۵. خلخالی، سیدعبدالرحیم، *داستان خونین یا سرگذشت برمکیان*، مطبعه مجلس، تهران، ۱۳۰۴ ش.

۱۰۶. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۶.

۱۰۷. طالبی، فرامرز، گلبن، محمد، *روزنامه تئاتر*، نشر چشمه، تهران، ۱۳۶۶ ش. ص ۱۳۸ـ۵۸.

۱۰۸. همان نویسنده، *همان مأخذ*، ص ۴۷ـ۴۴، ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۴ـ ۲۵۲.

۱۰۹. علی محمد خان اویسی، *سرنوشت پرویز*، اسلامبول، ۱۳۳۰ ه.ق.

۱۱۰. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد دوم، ص ۱۴ـ۳۱۳، ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۴۳ـ ۲۳۴.

۱۱۱. فروغی، ابوالحسن، *داستان شیدوش و ناهید*، تهران، ۱۳۳۵ ه.ق، جنتی عطایی، *بنیاد نمایش در ایران*، ص ۲۳۰ـ ۱۸۰.

۱۱۲. و نیز نگاه کنید به: ملک‌پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۲۴۵ـ۲۴۴.

۱۱۳. میرزاده عشقی، *دیوان کامل* مصور عشقی، انتشارات امیرکبیر، تهران، بی‌تاریخ، ص ۸۴ـ ۱۶۶.

۱۱۴. همان نویسنده، همان مأخذ، ص ۲۳۲ـ ۲۲۴. شین پرتو، *هفت چهره*، تهران، ۱۳۲۹ ش، ص ۶۱ـ۵۰. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد دوم، ص ۷۹ـ ۳۷۲.

۱۱۵. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد دوم، ص ۱۱۰. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم ص ۱۵۶ـ۱۵۵، جنتی عطایی، *بنیاد نمایش در ایران*، ص ۱۷ـ۱۶، گوران، هیوا، *کوششهای نافرجام*، ص ۴۴، ۱۴۰.

۱۱۶. آذری، سیدعلی، *کمال الوزاره محمودی کیست؟*، مجله *تئاتر*، سال اول (۱۳۳۲ ش.) شماره ششم.

۱۱۷. در خصوص کمیته مجازات و اعضای آن نگاه کنید به: سپهر، مورخ الدوله، *ایران در جنگ بزرگ*، تهران، ۱۳۶۲ ش.، ص ۳۰ـ۴۱۶. جواد تبریزی، *اسرار تاریخی کمیته مجازات*، تهران، ۱۳۶۲ ش، بهار، ملک‌الشعرا، *تاریخچه احزاب سیاسی ایران*، جلد اول، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷ ش.

۱۱۸. آرین پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، جلد دوم ص ۳۰۲ـ ۲۹۴. جنتی عطایی، *بنیاد نمایش در ایران*، ص ۱۱۵ـ۸۰. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، ص ۲۰۳ـ۱۸۳. گوران هیوا، *کوششهای نافرجام*، ص ۴۹ـ۱۴۵.

۱۱۹. آرین پور، یحیی، *همان مأخذ*، همان جلد، ص ۲۹۴. شفیعی، کمال، *یادی از نامداران تئاتر ایران*، مجله *تلاش*، سال ۱۳۴۵ ش، شماره ۳، ص ۲۳ـ۲۱.

۱۲۰. در مورد ظهیرالدوله و فعالیتهای وی رجوع شود به: افشار، ایرج، *خاطرات و اسناد ظهیرالدوله*، انتشارات امیرکبیر (جیبی)، تهران، ۱۳۵۱. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد ۲، ص ۲۰۷ـ۲۰۶.

۱۲۱. ملک پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد ۲، ص ۱۷ـ ۲۱۶.

۱۲۲. طالبی، فرامرز و گلبن، *روزنامه تئاتر*، نشرچشمه، تهران، ۱۳۶۶ ش، ص ۱۳ـ۵ (شرح احوال میرزا رضاخان نائینی).

۱۲۳. براون، *تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران در دوره مشروطیت*، جلد دوم، ص ۴ـ۳۰۳.

۱۲۴. جنتی عطایی، *بنیاد نمایش در ایران*، ص ۷۹ـ۱۷۸، و نیز مراجعه شود به مقدمه نمایشنامه شیدوش و ناهید.

کتابشناسی بخش دوم

آبادی باویل، بهزاد، *چکیده‌ای از زندگی و افکار جلیل‌محمد قلی‌زاده*، تبریز ۱۳۵۶ ش،

آدمیت، فریدون، *ایدئولوژی انقلاب مشروطیت*، انتشارات پیام، تهران، ۱۳۳۵ ش،

آدمیت، فریدون، *فکر دموکراسی اجتماعی در نهضت مشروطیت ایران*، انتشارات پیام، تهران، ۱۳۵۴ ش.

آذری، سید علی، «کمال‌الوزاره محمودی کیست؟»، مجله *تئاتر*، سال اول (۱۳۳۲ ش)، شماره ششم.

آرین‌پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، ۲ جلد، انتشارات امیرکبیر (جیبی)، تهران، ۱۳۵۷ ش.

آژند، یعقوب، *ادبیات نوین ایران*، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳ ش.

آژند، یعقوب، *ادبیات نوین ترکیه*، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴ ش.

آشوری، داریوش و رئیس‌نیا، رحیم، *زمینه‌های اقتصادی و اجتماعی مشروطیت ایران*، تهران، ۱۳۴۹ ش.

اتحادیه، منصوره، *پیدایش و تحول احزاب سیاسی مشروطیت*، انتشارات گستره، تهران، ۱۳۶۱ ش.

احمد محمودی (کمال‌الوزاره)، *اوستا نوروز پینه‌دوز*، مطبعه فاروس، طهران، ۱۳۲۶ هـ.ق.

«احمد محمودی» (کمال‌الوزاره) *حاجی ریائی‌خان*، مطبعه فاروس طهران، ۱۳۳۶ هـ.ق.

استعلامی، محمد، *شناخت ادبیات امروز ایران*، مؤسسهٔ عالی علوم ارتباطات اجتماعی، تهران، ۱۳۴۹ ش.

اعظام‌الوزاره قدسی، جسن، *کتاب خاطرات من*، جلد اول، چاپخانه حیدری، تهران، ۱۳۴۳ ش.

افشار، ایرج، *خاطرات و اسناد ظهیرالدوله*، انتشارات امیرکبیر (جیبی)، تهران، ۱۳۵۱ ش.

اقبال، عباس، «نخستین روزنامه فارسی چاپی در ایران»، **یادگار**، سال ۱، شماره ۷.

الکساندر دوما، *تاجگذاری و مرگ ناپلئون*، ترجمه محمدعلی حشمت‌السلطان، مطبعه باقرزاده، طهران، ۱۳۳۳ هـ.ق.

الکساندر دوما، *تمثیل تئاتر*، ترجمه عبدالحسین میرزا مؤیدالدوله، مطبعه

خورشید، تهران، ۱۳۲۳ هـ.ق.
الگار، حامد، *نقش روحانیت پیشرو در انقلاب مشروطیت ایران*، ترجمه ابوالقاسم سری، انتشارات طوس، تهران، ۱۳۵۶ ش.
الول‌ـ ساتن، «تاریخچه تئاتر در ایران»، مجله سخن، سال ۷ (۱۳۳۵ ش)، شماره ۴.
امیر خیری، اسماعیل، *ستارخان و قیام آذربایجان*، تهران، ۱۳۳۹ ش.
ایوانسکی، پاولویچ، *انقلاب مشروطیت ایران و ریشه‌های اجتماعی و اقتصادی آن*، ترجمه محمدباقر هوشیار، تهران، ۱۳۳۰ ش.
ایوانف، *انقلاب مشروطیت ایران*، ترجمه کاظم انصاری، تهران، ۱۳۵۷ ش.
بامداد، مهدی، *شرح حال رجال ایران*، جلد ۲، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۵۷ ش.
براون، ادوارد، *انقلاب ایران*، ترجمه احمدپژوه، انتشارات معرفت، تهران، ۱۳۲۶ ش.
براون، ادوارد، *تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران در دوره مشروطیت*، ترجمهٔ محمد عباسی، جلد ۲، تهران، ۱۳۳۷ ش.
بهار، ملک‌الشعرا، *تاریخچه احزاب سیاسی ایران*، جلد ۱، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷ ش.
بهرنگی، صمد، *مجموعه مقاله‌ها*، انتشارات دنیا، تهران، ۱۳۵۷ ش.
تفرشی حسینی، احمد، *روزنامه اخبار مشروطیت*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۱ ش.
تقی‌زاده، سید حسن، «چاپخانه و روزنامه»، روزنامه *کاوه*، دوره جدید، شماره ۵.
جنتی عطایی، ابوالقاسم، *بنیاد نمایش در ایران*، انتشارات صفی علیشاه تهران، ۱۳۵۶ ش.
جنتی عطایی، ابوالقاسم، «تئاتر در ایران»، *پیام نوین*، سال ۷ (۱۳۴۴ ش.) شماره ۷.
جواد تبریزی، *اسرار تاریخی کمیته مجازات*، تهران، ۱۳۶۲ ش.
خلج، منصور، *تاریخچه نمایش در باختران*، ناشر مؤلف، تهران، ۱۳۶۴ ش.
خلخالی، سید عبدالرحیم، *داستان خونین یا سرگذشت برمکیان*، مطبعه مجلس. طهران، ۱۳۰۴ ش.
حاج‌علی عسکری، علی، *تاریخچه تئاتر گیلان*، تهران، بی‌تاریخ.
حائری، عبدالهادی، *تشیع و مشروطیت*، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷ ش.
حریری اکبری، محمد، *برگزیده آثار نریمان نریمانوف*، انتشارات ابن سینا، تبریز، ۱۳۵۶ ش.
دانشور علوی، نورالله، *تاریخ مشروطه ایران*، تهران، ۱۳۳۵ ش.
دولت آبادی، یحیی، *حیات یحیی*، ۴ جلد، تهران، ۱۳۶۰ ش.
رائین، اسماعیل، *انجمنهای سری و انقلاب مشروطیت ایران*، تهران، ۱۳۴۵ ش.
رضوانی، محمد اسماعیل، *انقلاب مشروطیت ایران*، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۵ ش.
زمانی زوارزاده، محمدرضا، «نمایش در مشهد»، *فصلنامه تئاتر*، سال ۱۳۶۸ ش، شماره‌های چهارم و پنجم.
سامی‌بیک عثمانی، *تئاتر ضحاک*، ترجمه میرزا ابراهیم آجودانباشی، مطبعه خورشید، طهران، ۱۳۲۳ هـ.ق.
سپهر، مورخ الدوله، *ایران در جنگ بزرگ*، تهران، ۱۳۶۲ ش.
شکسپیر، ویلیام، *داستان غم‌انگیز اتللو مغربی درونديك*، ترجمه ناصرالملك، مطبعه پاریس، ۱۹۱۶ م.
شوستر، مورگان، *اختناق ایران*، ترجمه صاحب حاج محمد حسینی، تهران، ۱۳۶۲ ش.
شیروانی حسن، *هنر نمایش*، انتشارات فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۵۵ ش.
شیللر خدعه و عشق، ترجمه میرزا یوسف خان اعتصام‌الملك، مطبعه فاروس، تهران، ۱۳۲۵ هـ.ق.
شین پرتو، *هفت چهره*، تهران، ۱۳۲۹ ش.
صدر هاشمی، محمد، *تاریخ جراید و مجلات ایران*، ۴ جلد، انتشارات کمال، اصفهان، ۱۳۶۳ ش.
طالبی، فرامرز، «دائی کبیر نمایش»، *فصلنامه تئاتر*، سال اول (تابستان و پاییز ۱۳۶۷ ش.) شماره‌های دوم و سوم.
طالبی فرامرز و گلبن، محمد، *روزنامه تئاتر*، نشر چشمه، تهران، ۱۳۶۶ ش.
عبادی، نصرالله، «نمایش در همدان»، *فصلنامه تئاتر*، سال ۱۳۶۸ ش.، شماره چهارم و پنجم.
علیزادگان، امیر، «تاریخچه تئاتر در تبریز»، *فصلنامه تئاتر*، سال اول (؟ ۱۳۶۷ ش.) شماره اول.
علی‌محمدخان اویسی، *سرنوشت پرویز*، اسلامبول، ۱۳۳۰ هـ.ق.
فخرایی، ابراهیم، *گیلان در جنبش مشروطیت*، کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۵۲ ش.
فروغ مهدی، *شاهنامه و ادبیات*، انتشارات فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۶۳ ش.
فروغ مهدی، «نمایش»، *ایرانشهر*، جلد اول، انتشارات یونسکو، تهران، ۱۳۶۳.
فروغی، ابوالحسن، *داستان شیدوش و ناهید*، طهران، ۱۳۳۵ هـ.ق.
فروغی، محمدعلی، *عروس بی‌جهاز*، طهران، ۱۳۱۶.
فکری، غلامعلی، «سی و پنج سال تاریخچه تئاتر»، *سالنامه پارس*، سال ۱۳۲۷ ش.، شماره‌های ۲۳ـ۲۱.
قلی‌زاده، جلیل محمد، *مرده‌ها*، ترجمه هما ناطق و محمد پیفون، دنیای دانش، تهران، ۱۳۵۲ ش.
کسروی، احمد، *تاریخ مشروطه ایران*، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۴ ش.
کشاورز، کریم، «جوانه‌های تئاتر در گیلان»، مجله رودکی، خرداد ۱۳۵۳ ش، شماره ۳۲.
گوران، هیوا، *کوششهای نافرجام*، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۱ ش.
مجدالاسلام کرمانی، احمد، *تاریخ انقلاب مشروطیت*، اصفهان، ۱۳۴۷ ش.
محمدمهدی شریف کاشانی، *واقعات اتفاقیه در روزگار*، ۳ جلد، نشر تاریخ، تهران، ۱۳۶۵ ش.
مرتضی قلیخان فکری، «حکام قدیم‌ـ حکام جدید»، روزنامه *ارشاد*، سال دهم (۱۳۳۴ هـ.ق). شماره ۳ تا ۳۰.
مرتضی قلیخان فکری، «سرگذشت یك روزنامه‌نگار»، روزنامه *ارشاد*، سال نهم (۱۳۳ هـ.ق)، شماره ۲.
مرتضی قلیخان فکری، «عشق در پیری»، روزنامه *ارشاد*، سال نهم (۱۳۳۳ هـ.ق) شماره ۶ تا ۱۱.
مستوفی، عبدالله، *شرح زندگانی من*، جلد ۲، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۴ ش.
مشیری، علی، «اولین روزنامه ایرانی»، مجله سخن، دوره ۱۴، شماره ۷.
ملك‌پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد دوم، انتشارات طوس، تهران، ۱۳۶۴ ش.
ملك‌زاده، مهدی، *تاریخ انقلاب مشروطیت ایران*، ۳ جلد، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۲.
ممنون، پرویز، *سیری در تئاتر مردمی اصفهان*، انتشارات فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۵۶ ش.
میرزاده عشقی، *دیوان کاملی مصور عشقی*، انتشارات امیرکبیر، تهران، بی‌تاریخ.
ناظم‌الاسلام کرمانی، *تاریخ بیداری ایرانیان*، دو جلد، تهران، ۱۳۲۴ ش.
نریمان نریمانوف، *نادر شاه*، ترجمه محمد خلیلی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۸ ش.
نریمان نریمانوف، *نامه نادری*، ترجمه تاجماه آفاق الدوله، طهران، ۱۳۲۳ ش.
نصر سید علی، «تأثیر نمایش در جامعه»، کتاب *سازمان پرورش افکار*، تهران، ۱۳۱۹ ش.
نوزاد، فریدون، *تاریخ نمایش در گیلان*، نشر گیلکان، رشت، ۱۳۶۸ ش.
نیکتین، *ایرانی که من می‌شناسم*، ترجمه علی فره‌وشی، انتشارات معرفت، تهران، ۱۳۵۶ ش.
وزارت امور خارجه انگلیس، *کتاب آبی*، به کوشش احمد بشیری، ۸ جلد، نشر نو، تهران، ۱۳۶۴ به بعد.
ویجویه، محمدباقر، *تاریخ انقلاب آذربایجان و بلوای تبریز*، بی‌جا، ۱۳۲۶ ش.
همایونی، منصور، *سرگذشت نمایش در مشهد*، انتشارات فرهنگ و هنر خراسان، مشهد، ۱۳۴۸ ش.
یاسمی ـ رشید، *ادبیات معاصر ایران*، تهران، ۱۳۱۶ ش.

تعزیه‌ها و تعزیه‌نامه‌ها

به عنوان مقدمه:

چندی پیش، «ایران نامه» ویژه‌نامه تئاتر سنتی، به دستمان رسید. با سردبیر محترم آن، مکاتبه کردیم و ایشان اجازه دادند که از بعضی مطالب آن، استفاده کنیم. ما به ایشان یادآور شده بودیم که نظرات خودمان را نیز خواهیم آورد. از لطف ایشان سپاسگزاریم.

در ارتباط با مقاله «تعزیه‌ها و تعزیه‌نامه‌ها» از خود نویسنده محترم هم اجازه گرفته‌ایم. با این امید که مقاله یاد شده، سودمند افتد. باشد که نویسنده محترم، به مسائلی که در توضیحات ما مطرح شده است، توجه فرماید:

۱. مقاله «تعزیه‌ها و تعزیه‌نامه‌ها»، جز پایه احکام کلی و بدون سند و شاهد تاریخی، حکم می‌دهد و بعضی از احکام آن، جای شك و شبهه فراوان دارد و اساساً، دیدگاه نویسنده با واقعیتهای تاریخی پیدایی و حیات تعزیه، همخوانی ندارد، در ضمن چون هیچ سند و شاهدی ارائه نمی‌شود و احکام بر پایه فرضیات، استوار است، پذیرش مقاله به عنوان یك کار تحقیقی، دشوار می‌نماید.

۲. امروزه دیگر مسلم شده است که اشکال نمایشی با تکیه بر تاریخ گذشته، تکامل یافته‌اند. اما چگونگی تکامل هرشیوه، خود قابل بحث و بررسی است و دلایل و شواهد آنها متفاوت، و گاه این شواهد، در دو شکل کاملاً متضاد. اما در ارتباط با تعزیه و اینکه الزاماً از تمدن قبل از اسلام و مثلاً سوگواری «سوگ سیاوش» پدید آمده است جای تأمل بسیار وجود دارد. تعزیه، اصلاً یك نمایش آیینی است. مراسم تعزیه، به عنوان نوعی عبادت، به اجرا در می‌آید. در این مراسم، مخاطب و مجری، در یك آیین مذهبی شرکت می‌کنند و برای رضای حق، به آن می‌پردازند. بنابراین، ریشه پیدایش تعزیه رابسادگی نمی‌توان در مراسم «سوگ سیاوش» جست. و نویسنده محترم در این مقاله، بدون هیچ سند و مدرکی، مدعی این نکته است.

۳. در بخشی از مقاله آمده است: «... سقوط امپراتوری ساسانی در برابر لشکریان اسلام و تسلط مسلمانان عرب بر ایران و در پی آن، مسلمان شدن ایرانیان، به دلخواه و یا به

اجبار...» و بعد اذعان نویسنده که: «... یا به اجبار چنان اثر عمیقی برجامعه ایرانی گذاشت که موجب فراموشی یکباره و یا دگرگونی کلی و تدریجی بسیاری از ارزشهای فرهنگی ـ اجتماعی گذشته گردید.»

اگر این پذیرش حتی جای شبهه اجبار را باز بگذارد، اقرار بعدی غلط است. جامعه‌ای که به‌اجبار، تسلیم حکومت، دین و یا... جدیدی می‌شود، فوراً و یکباره باورهای خود رافراموش نمی‌کند و خودرا هماهنگ باور جدید، نمی‌سازد، بلکه باور جدید را هماهنگ با خود می‌کند. نویسنده محترم، حرکت هنر ایران را بعد از اسلام، با الگوی تولد نمایش در کلیساهای قرون وسطی، مقایسه می‌کند. علت خبط و خطای او در این است که اصلاً این دو الگو، بر پایه واقعیتهای تاریخی ـ اجتماعی قابل انطباق نیستند. برای تفحص در پیدایش تعزیه، نیاز به الگویی، کاملاً ایرانی و اسلامی داریم.

۴. نویسنده محترم معتقد است که: «... چنین معنایی موجب تسکین و تعادل روانی ـ اجتماعی مردمانی می‌شود که در عرصه زندگی واقعی جز ظلم و حق‌کشی و نامردی و نامرادی نمی‌بینند و ناگزیر در اعتراض به ظلمی که بر آنها می‌رود ناخودآگاه به صحرای کربلا «گریز» می‌زنند و نفرین زمانه‌شان را نثار خلفای غاصب و یزید پلید و شمر ملعون می‌کنند و با اعتقاد به اینکه تعادل جهان و عدالت واقعی سرانجام برقرار خواهد شد، خود را آرام می‌بخشند.»

اولاً، همچنان که نویسنده اذعان دارد، این پناه بردن، یک اعتراض به ظلم زمانه است. ثانیاً، اصلاً ناخودآگاه نیست. چرا که شیعه، باور دارد «هرروز عاشورا ـ هرزمین کربلا» است. و آگاهانه «این همانی» را جان می‌بخشد. و پناه بردن او به صحرای کربلا، نه برای تسکین، که شکلی از انقلاب و اعتراض است. گریه و دعا در اسلام، شکلی از مبارزه است و این، به باورهای مذهبی و اعتقاد مردم به امام حسین(ع)، به عنوان اسطوره مظلومیت و ظلم ستیزی، برمی‌گردد. ثالثاً: انتظار شیعه اصلاً صبر سیاه نیست. انتظار، انتظاری سرخ و پویا و محرک است و شیعه برای برقراری عدالت واقعی و ظهور منجی آخر الزمان با ظلم می‌ستیزد و این، به اعتقاد او که «وراثت زمین از آن مستضعفین است» برمی‌گردد. پس، شیعه با پناه بردن به صحرای کربلا، نه در پی تسکین خود، که در پی عصیان و اعتراض است.

۵. و اما: «با به اجرا درآمدن مجلس‌تعزیه عبدالله عفیف در سال ۱۳۴۴ شمسی، بر صحنه رسمی تئاتر ۲۵ شهریور (سنگلج فعلی)، و مجلس تعزیه حرّ در سال ۱۳۴۶ و تعزیه مسلم بن عقیل در جشن هنر شیراز در سال ۱۳۴۹ به دست پرویز صیاد، اولین گامها در جهت اجرای دوباره تعزیه برداشته شد، اما به گونه‌ای دیگر.»

نویسنده، این «گونه‌ای دیگر» را توضیح نمی‌دهد. به زعم ما، تعزیه فرمایشی دولت و جشن هنر، گونه‌ای دیگر بود. صاحب مطلب، خود بهتر از ما می‌داند که تعزیه، در روح و بطن جامعه خفقان زده ما همواره زنده و پویا می‌بوده و به راه خود ادامه می‌داده و در شهرها و روستاها اجرا می‌شده است و هیچ سدی، تاکنون نتوانسته است جلوی آن را بگیرد. جشن هنر شیراز به دلیل فرمایشی بودن، سترون ماند و نتوانست این هنر ناب را اعتلا دهد. علت آن هم ساده است؛ چون آقای پرویز صیاد، اساساً باور مذهبی اسلامی ندارد و مراسم تعزیه، بی‌باور به بار نمی‌نشیند. تعزیه‌خوانان و معین البکای ما، برای اجرای تعزیه، وضو می‌گیرند و چنان خود را مهیا می‌کنند که گویی، برای عبادت می‌روند. به محض اینکه این باور، از مراسم منفک شود، فقط فیزیک آن می‌ماند. اما روح تعزیه، در متافیزیک آن، جریان دارد.

اشتباهاتی از این دست، از محقق مقاله، که عمری را در راه تعزیه به تحقیق و بررسی سپری کرده است، بسیار بعید می‌نماید. و نگاه او قطعاً باید با نگاه یک مستشرق، تفاوتهای ماهوی داشته باشد. با این وصف، جدای از مسائل یاد شده، مقاله و دو تعزیه‌ای را که ایشان مقایسه نموده‌اند، کاری درخور ستایش و ارزش است. «سوره».

در میان سنت‌های نمایشی ایرانی از «تعزیه» یا «شبیه‌خوانی» می‌توان به عنوان کمال یافته‌ترین نمونه یاد کرد و از نظر فکر و مضمون و شکل و شیوهٔ اجرا به آن جایی ویژه داد. این نمایش ایرانی که گاه از آن به عنوان «تنها نمایش بومی جهان اسلام»[1] یاد شده است، درواقع به تمدنی گذشته‌تعلق دارد. به عبارت دیگر، ریشه‌های اولیهٔ شکل‌گیری آن را از نظر تاریخی می‌باید در آیین‌های پیش از اسلام و از آن جمله آیین‌های «سوگواری» و بویژه مراسم «سوگ سیاوش» جستجو کرد.

به نظر می‌رسد که شکست و سقوط امپراتوری ساسانی در برابر لشکریان اسلام و تسلط مسلمانان عرب بر ایران و در پی آن مسلمان شدن ایرانیان به دلخواه و یا به اجبار چنان اثر عمیقی بر جامعهٔ ایرانی گذاشت که موجب فراموشی یکباره و یا دگرگونی کلی و تدریجی بسیاری از ارزشهای فرهنگی ـ اجتماعی گذشته گردید. هنر ایرانی نیز ناگزیر می‌بایست بر مبانی اندیشه و فرهنگ جدید دینی خود را با حرکت کلی جامعه هماهنگ کند ودر چنین راستایی تنها راه سازگار کردن ارزشهای هنری قدیم در باورهای جدید و اسطوره‌های اسلامی بوده است.

گفتیم که آیینهای عزاداری ریشه در تمدنی گذشته دارد. با اینهمه، باید یادآور شویم که فاصلهٔ زمانی تکوین این آیین‌ها به شکل «نمایش» تا به روزگار ما چندان نیست و دورهٔ اوج و شکوه آن از سلسلهٔ قاجار، بویژه سالهای سلطنت ناصرالدینشاه، فراتر نمی‌رود. یعنی اینکه تعزیه به عنوان نمایش پدیده‌ای‌است‌جدید، درحالی که به عنوان آیین، بیانگر رسمی است قدیمی. به عبارت دیگر، تعزیه به عنوان نمایش، وسیلهٔ بیان احساسات، باورها و آرزوهای جامعه‌ای است فئودالی و اگر انقلاب مشروطیت ایران (۱۳۲۴ قمری / ۱۹۰۶ میلادی) را سرآغاز اولین جهشهای این جامعه به سوی زمینه‌ای پیشرفته‌تر قلمداد کنیم، می‌توان پذیرفت که تاریخچهٔ تعزیه به عنوان «نمایش» از کمی بیش از یك قرن فراتر نمی‌رود، درحالی که به عنوان مراسم و آیین‌های عزاداری چندین قرن را شامل می‌شود.

تعزیه نمایشی است که در آن آرزوها و باورهای مذهبی با دشواری‌های جامعه و بطبع خواستهای اجتماعی ترکیب شده و از نظر استتیك شکلی خاص و کم مانند پدید آورده است. به عبارت دیگر، این استتیك خاص نوع ویژه‌ای از ارتباط بازیگر ـ تماشاچی را موجب می‌شود: بازیگر نمایش تعزیه (تعزیه‌خوان) در شکلی آوازی ـ حرکتی و به مدد متنی بر پایهٔ رویدادهای تمثیلی ـ مذهبی به زبان شعر به بازگویی و یادآوری خاطرهٔ شهادت قهرمانان کربلا می‌پردازد و گاه چنان جذبه و هیجانی در تماشاچی تعزیه می‌آفریند که می‌توان از این دو به عنوان یك کُل و یا یك مجموعهٔ برانگیختهٔ احساسات مذهبی ـ اجتماعی سخن گفت.

در این میان «بازیگر ـ تماشاچی» گاه فرض نمایشی بودن ماجرا را فراموش می‌کند و یکباره قرنها فاصله را از یاد می‌برد و همه چیز و همه کس را اکنونی می‌بیند: پس همه جا را کربلا و همهٔ خونهای به ناحق ریخته را گواه ظلم اشقیا و یادآور خون به ناحق ریخته «سیدالشهدا» قلمداد می‌کند و این خود بیانگر اهمیت خاص نمایش تعزیه و ناشی از استتیك یگانهٔ آن است که توانسته در جامعه‌ای استبدادی نمایشگر غم و اندوه، جوانمردی و جوانمرگی، شهامت و شهادت قهرمانان ملتی باشد که جز به زبان اشاره و از طریق مویه بر فرجام سیاوش افسانه‌ای و یا حسین تاریخی مجاز نبوده که از غم و اندوه و یاد آرزو امید خود به آزادی سخن بگوید داستان‌های تعزیه در مجموع یادآور مبارزه‌ای است ابدی میان حق و ناحق، ظالم و مظلوم، روشنایی و تاریکی، کفر و دین و سرانجام به چنان آرزو و یا باوری پایان می‌یابد که سعادت ابدی و پیروزی نهایی از آنِ کسی است که جان در گرو حق و عدالت می‌نهد و با هرچه پلیدی و نامردمی است می‌ستیزد. خلاصه اینکه، «پایان شب سیه سفید است». چنین معنایی موجب تسکین و تعادل روانی ـ اجتماعی مردمانی می‌شود که در عرصهٔ زندگی واقعی جز ظلم و حق‌کشی و نامردی و نامرادی نمی‌بینند و ناگزیر در اعتراض به ظلمی که بر آنها می‌رود ناخود آگاه به صحرای کربلا «گریز» می‌زنند و نفرین زمانه‌شان را نثار خلفای غاصب‌ویزیدپلید و شمر ملعون می‌کنند و با

اعتقاد به اینکه تعادل جهان و عدالت واقعی سرانجام برقرار خواهد شد، خود را آرام می‌بخشند.

اما از زمان شکل‌گیری اولین مراسم و آیینهای عزاداری برای قهرمانان کربلا[۲] تا دورهٔ شکل‌گیری این مراسم به صورت نمایش (تعزیه) قرنها فاصله است. دراین فاصله انواع گوناگونی از تظاهرات مذهبی پدیدار گردیده، از «مناقب خوانی» و «فضایل خوانی»[۳] تا مرثیه‌خوانی و «نوحه‌خوانی» و، سرانجام، «روضه‌خوانی» و «تعزیه».

نمایش تعزیه که قدیمی‌ترین متنهای شناخته شدهٔ آن به حدود اواخر قرن یازدهم شمسی (هفدهم میلادی) برمی‌گردد تا اوایل سلطنت ناصرالدین شاه قاجار به عنوان نمایشی ساده و عامیانه هرساله در دههٔ عاشورا و در میان هیجان و احساسات شدید مذهبی، همراه با اشکال دیگر عزاداری (سنگ زنی، قفل زنی، زنجیرزنی، سینه‌زنی...) برگزار می‌شد؛ در سال‌های سلطنت ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ هـ.ق / ۱۸۴۸-۱۸۹۶ م) از رشد کمّی و کیفی بسیار برخوردار گردید، چنانکه گروه‌های بسیاری در سراسر ایران، بویژه در شهرهای تهران، کاشان، اصفهان، تبریز، و مشهد، به گونه‌ای پایدار به شبیه‌خوانی پرداختند.

فراوانی مجالس تعزیه‌خوانی در دههٔ محرم به اندازه‌ای بود که بنابه گفتهٔ پاره‌ای از محققان نمایش در ایران ـ از جمله بهرام بیضایی ـ تعداد مجالس تعزیه‌خوانی در تهران به حدود سیصد مجلس می‌رسیده است. چنین به نظر می‌رسد که بجز استقبال مردم،علاقه‌مندی شخص ناصرالدین شاه و رجال و اعیان نیز در گسترش و شکوه این تظاهرات تأثیر داشته است.

ساختن تکیهٔ دولت به فرمان ناصرالدین شاه نیز حکایت از علاقهٔ خاص شخص شاه به اینگونه نمایشها دارد. این تکیهٔ رسمی که جمعیتِ بزرگی را در خود جای می‌داد،[۴] محل مرکزی تظاهرات مذهبی ـ دولتی بود. بسیاری از اعیان در آن غرفه‌های شخصی داشتند و شخص شاه در ایام محرم و سایر روزهای عزا یا اعیاد مذهبی در غرفهٔ شاهی حاضر می‌شد. بسیاری از وزرای مختار و نمایندگان دولتهای خارجی نیز که در ایران حضور داشتند توفیق آن را یافتند که، به عنوان میهمان اعیان، از این غرفه‌ها به تماشای نمایش‌های تعزیه بپردازند.

پیش از ساختن تکیهٔ دولت ـ که با شکوه‌ترین و بزرگترین تکیهٔ تهران شد ـ حدود سال ۱۲۸۵ هـ.ق / ۱۸۶۸ م در تهران حدود سی تکیه بود که هریك به نام بانی آن شهرت داشت، و کمابیش هریك از آنها گنجایش سه تا چهار هزار نفر را داشت.[۵] تکیه‌های فراوان در تهران خود نشانگر استقبال هزاران نفر از مردم تهران از نمایشهای تعزیه‌خوانی در این دوره است.

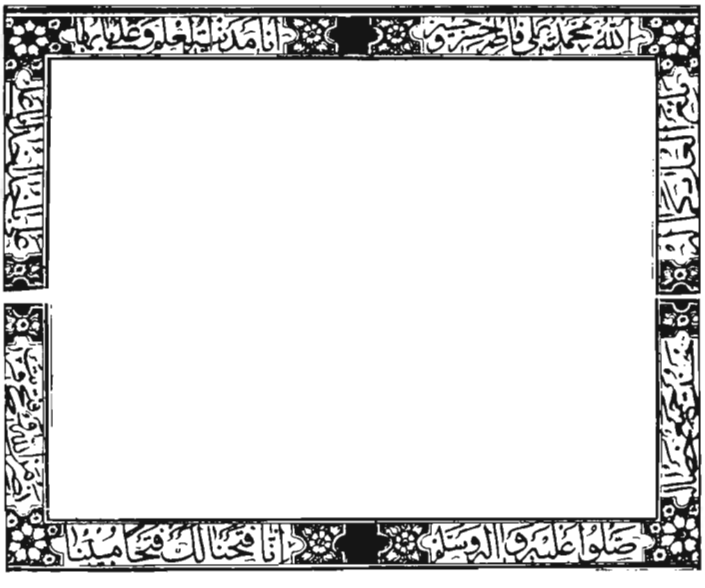
این کثرت و گستردگی نه تنها شکل و شیوهٔ اجرای نمایشهای تعزیه بلکه قصه‌ها و محتویات آنها را نیز دگرگون کرد، تا آنجا که گونه‌ای مجالس شبیه شکل گرفت که آنها را تحت عنوان شبیه‌های مضحك و یا شاد می‌توان دسته‌بندی‌کرد عبدالله مستوفی در شرح زندگانی من می‌نویسد:

«ناصرالدین شاه که از همه چیز وسیلهٔ تفریح می‌تراشید در این کار هم سعی فراوان به خرج داد و شبیه‌خوانی را وسیلهٔ اظهار تجمل و نمایش شکوه و جلال سلطنتش کرد و آن را به مقام بزرگی رساند. همین که اعیانیت در تعزیه وارد شد، نسخه‌های تعزیه هم اصلاح شد و پاره‌ای چیزها که هیچ مربوط به عزاداری نبود مانند تعزیهٔ درةالصدف و تعزیهٔ امیر تیمور و تعزیهٔ حضرت یوسف و عروسی دختر قریش نیز در آن وارد گردید؛ و برای اینکه جنبهٔ عزاداری آنهم بالمرّه از بین نرود، در مقدمهٔ یکی از حکایات نیمه تفریحی و در آخر یکی از واقعات یوم الطف به نمایش گذاشته می‌شد.[۶]»

آرتور دوگوبینو، که از جمله شرقشناسان فرانسوی است که توانسته‌ا است همزمان با دورهٔ اوج و رونق اجرای تعزیه به مشاهدهٔ این نمایش ایرانی بپردازد، در کتاب دین‌ها و فلسفه‌ها در آسیای مرکزی به بررسی و معرفی ستایشگرانه و گاه مبالغه‌آمیزی پرداخته و چنان شیفتهٔ نمایش تعزیه گردیده که آن را با تراژدیهای یونان مقایسه کرده و حتی از بعضی جهات، از جمله کشش آن برای تماشاگران و اثری که در ایشان می‌گذاشته، از نمایشهای یونانی برتر دانسته است. گوبینو بر آن بوده است که در سیر تکاملی نمایشی و تعزیه و در آینده‌ای نه چندان دور چه بسا درام ملی ایران آنهم به صورت نمایشی مستقل از وقایع مذهبی، سرانجام، از دل نمایشهای مذهبی ایران (تعزیه) زاده شود.[۷]

بنجامین نیز در کتاب ایران و ایرانیان نظری مانند گوبینو ارائه می‌دهد و چنین می‌نویسد:

«کاملاً طبیعی است اگر حکم کنیم که یك استعداد انکار ناپذیری



برای «دراما» در ایران وجود دارد که برای رسیدن به مرحلهٔ والایی از کمال مستلزم آن است که از ناحیهٔ قوانین و عرف و رسوم کشور آزاد گذارده شود.[۸]»

روشن است آنچه موجب شده گوبینو و بنجامین آینده‌ای مستقل از نمایشهای وقایع مذهبی را برای نمایشهای تعزیه پیش‌بینی کنند، وجود همان چیزهایی بوده که به نظر مستوفی هیچ ربطی به موضوعات عزاداری نداشته است و ما امروز آنها را تحت عنوان «پیش مجلس» و یا «پیش واقعه» می‌شناسیم.

«پیش واقعه»ها و یا «پیش مجلس» قطعه‌های نمایشی کم و بیش کوتاهی بودند که معمولاً پیش از اجرای مجلس یا «واقعهٔ» اصلی نمایش داده می‌شدند. به عبارت دیگر، پیش واقعه‌ها، نمایشهای گوناگونی بوده‌اند که داستان جداگانه و تمامی نداشته‌اند و در نتیجه می‌بایست به یك داستان یا واقعهٔ اصلی بینجامند. از نظر موضوع نیز همیشه حکایتی مذهبی نداشتند بلکه بیشتر موضوعهاشان رویدادهای تاریخی و یا یکسره تخیّلی بود.

این پیش واقعه‌ها معمولاً با یك نتیجه‌گیری همراه بودند که از لزوم اجرای مجلس اصلی، یعنی نمایش مصائب و شهادت شخصیت‌های اساطیری مذهب شعیه و بخصوص وقایع کربلا و خاندان سیدالشهدا حکایت داشتند. از جملهٔ این پیش‌واقعه‌ها می‌توان نسخه‌های امیرتیمور[۹]، معجزهٔ امام حسن در چین[۱۰]، و عباس هندو[۱۱] را نام برد که به ترتیب مقدمه‌های اجرای مجالس اصلی شهادت امام حسین، شهادت قاسم و شهادت حضرت عباس بودند.

اما بجز این پیش واقعه‌ها که کم و بیش شکلی جدی داشتند و

تفریح و تفنن در آنها کمتر به چشم می‌خورد، برخی نمایشهای فکاهی و مضحك و گاه ریشخندآمیز نیز به اجرا در می‌آمد که به آنها «گوشه» می‌گفتند. این گوشه‌ها کار نسخه خوانان با ذوق و شوخ طبعی بود که پیش واقعه‌ها و چه بسا واقعه‌ها را بازی می‌کردند. گوشه‌ها را در اعیاد مذهبی، جمعه‌ها، و ایام محرّم و صفر (غیر از دههٔ ماتم عاشورا) و بویژه در مواقعی که جمعیت تماشاچی آماده و بانی مجلس[۱۲] گشاده‌دست و همراه بود، در پیش درآمد یك واقعهٔ اصلی و یا به تنهایی به اجرا در می‌آوردند.

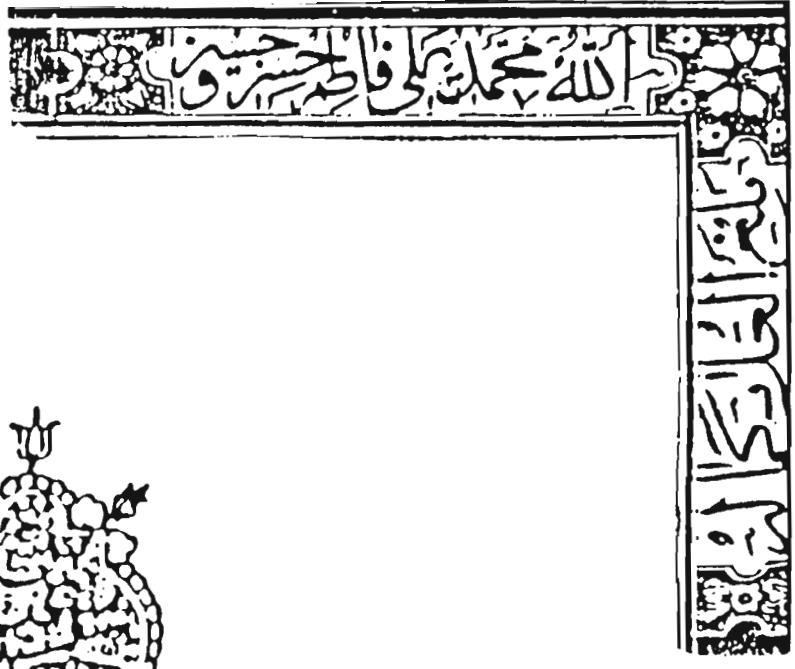
گوشه‌ها از نظر موضوع چارچوب خاصی نداشتند و جنبهٔ ذوقی در آنها قوی بود. اما از آنجا که سرایندگان آنها همان تعزیه‌خوانان و تعزیه‌نویسان بودند، در نتیجه، ضمن خنده‌دار بودن، موضوعات آنها همچنان روایات و قصه‌های اساطیر دینی اسلامی و گاه یهودی و مسیحیَ بود. اجرا کنندگان آنها نیز همان نسخه خوانان واقعه‌ها بودند، اما گهگاه لوطی‌های مطرب و تقلیدچی‌ها و مسخره‌ها را ـ که اجرا کنندگان نمایشهای تخت حوضی و بقال بازی بودند ـ نیز در بازی شرکت می‌دادند.

حضور مقلّدان بر سکوی تکیه‌ها بیش از پیش به رواج عنصر خنده در گوشه‌ها کمك می‌کرد و سبب شده بود که به تدریج حالت سرگرم کنندهٔ شبیه‌خوانی بر جنبهٔ عزاداری آن غلبه کند. این حالت سرگرم کننده و تفریحی تعزیه تا به آنجا پیش رفت که علاوه بر اجرای «شبیهِ مُضحك» که دیگر عمومیت یافته بود، در بعضی از تکیه‌ها، بویژه تکیهٔ دولت، «تقلید» هم در آورده شود. اعتمادالسطنه در روزنامهٔ خاطرات خویش به تاریخ جمعه ۷ محرم سال ۱۳۰۶ قمری می‌نویسد:

«شنیدم دیشب در تکیهٔ دولت تعزیهٔ «دیر سلیمان» بوده و سفرای انگلیسی و ایتالیا با اتباعشان آمده بودند تماشا. بعد از ختم تعزیه «اسماعیل بزّار» مقلد معروف با قریب بیست هزار مقلدین و عملهٔ طرب بودند که با ریشهای سفید و عاریه و لباسهای مختلف، از فرنگی و رومی و ایرانی، ورود به تکیه کردند و حرکات قبیح از خودشان بیرون آوردند، بطوریکه مجلس تعزیه از تماشاخانه بدتر شده بود.[۱۳]»

روشن است که با چنین اوضاعی بالا گرفتن مخالفت پاره‌ای از علما و روحانیون ـ که از دهها سال پیش بر ضَد تعزیه حکم داده بودند ـ حتمی بود. بنابراین، برای جلوگیری از مخالفت آنها تعزیه‌خوانان دست به ابداعاتی زدند و، مثلاً، با دست انداختن و به سخره گرفتن «خلفای غاصب» از طریق اجرای تعزیه‌های خنده‌آور[۱۴] همچنان به کار خود ادامه دادند. در پیش گرفتن چنین سیاستی از طرف تعزیه‌خوانان موجب شد که علمای دین از مخالفت خود دست بردارند و یا مجالس مضحك را تحمل کنند.

و اما، در این دوره که تعزیه رونق بسیار یافته و به کمال رسیده بود، واقعه‌ای همزمان در جریان بود و آن آغاز آشنایی ایرانیان با تئاتر غربی از طریق روایات مسافران از فرنگ برگشته و چاپ نخستین گزارشها دربارهٔ تماشاخانه‌های فرنگ و سرانجام ترجمهٔ نمایشهای غربی و اجرای آنها در تماشاخانهٔ مدرسهٔ دارالفنون بود که البته نه برای همگان بلکه تنها برای دربار و اعیان بود. از این پس دورهٔ جدیدی آغاز می‌شود. نهضتهای فکری تازه‌ای شکل می‌گیرد که سرانجام به انقلاب مشروطیت می‌انجامد. دورهٔ تجدّد آغاز می‌شود و یکباره در بسیاری از ارزشهای موجود تجدید نظر



می‌شود، و در این میان تعزیه‌خوانی ـ که به قول محمدتقی بهار «قابل آن بود که رفتـه ـ رفتـه آن را ترقی دهیم تا سوای تعـزیـه مورد استفاده‌های دیگر قرار گیرد.»[15] ـ رفته ـ رفته از رونق می‌افتد و در دوران رضاشاه یکباره ممنوع می‌شود. تکیهٔ دولت نیز ـ که بهرام بیضایی از آن به عنوان «عظیم‌ترین تماشاخانهٔ همهٔ اعصار ایران» یاد کرده است ـ به فراموشی سپرده می‌شود.

تکیهٔ دولت کمی قبل از آنکه آن را بکلی خراب کنند، یکی ـ دو بار مورد اسـتفـاده قرار گرفت. یك بار برای مراسم تشییـع جنـازهٔ ناصرالدین شاه به سال ۱۳۱۳ قمری / ۱۸۹۶ میلادی، بار دیگر در سال ۱۳۰۲ شمسی / ۱۹۲۳ میـلادی به عنـوان محل نمایشگاه «امـتعـهٔ وطنی»، و همـچنیـن در سال ۱۳۰۴ شمسی / ۱۹۲۵ میلادی مجلس مؤسسان در آن تشکیل شد. از ۱۳۱۲ شمسی / ۱۹۳۳ میلادی، در اثر ممنوعیّت تظاهرات مذهبی عاشورا (قمه‌زنی، قفل زنی، تعزیه‌خوانی)، تکیهٔ دولت به صورت جایی بی‌مصرف در آمد تا اینکه در سال ۱۳۲۷ شمسی / ۱۹۴۸ میلادی بکلی آن را خراب کردند و بانك ملی ایران شعبهٔ بازار را به جای آن بنا نهادند.

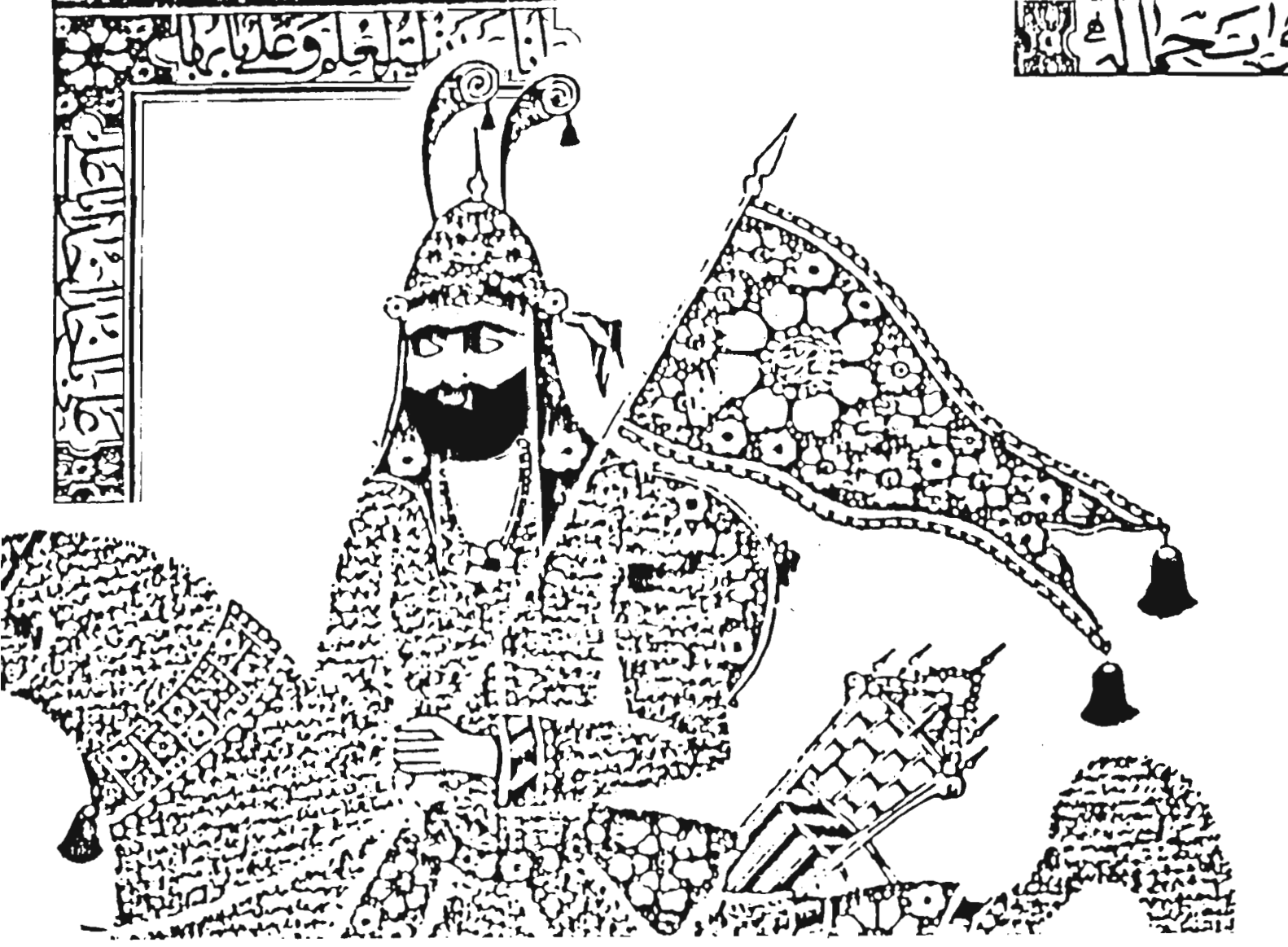
از این پس ناگـزیـر تعزیه‌خوان‌ها شهرها را رها کردند و راهی روستاهای دور افتاده شدند و زوال تعزیه را به نمایش گذاردند. دیگر نسخهٔ جدیدی نوشته نشد و آنچه هم موجود بود در صندوق‌ها به فراموشی سپرده شد. خوشبختانه مقدار زیادی از متنهای تعزیه باقی مانده که در کتابخانه‌های داخل و خارج کشور نگاهداری می‌شوند.

بجز نسخه‌هایی که نزد اشخاص وجود دارد و شمارشان روشن نیست، سه مجموعهٔ معتبر از نسخه‌های تعزیه در دسترس است که عبارتند از:

۱. مجموعهٔ چرولّی (Cerulli) در کتابخانهٔ واتیکان، که دارای ۱۰۵۵ نسخـهٔ خطی تعـزیه است و طی سالهای ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۴ توسط انریکو چرولّی، سفیر ایتالیا در ایران، جمع‌آوری شده. این مجموعه را دو خاورشناس ایتالیایی (Ettore Rossi و Bombaci Alessio) فهرست کرده و در کتابی با عنوان فهرست نمایشهای مذهبی ایرانی کتابخانهٔ واتیکان در سال ۱۹۶۱ به چاپ رسانده است.[16]

۲. مجموعهٔ تعزیه نامه‌های کتابخانهٔ مجلس شورای ملی پیشین و اسلامیِ کنونی؛ که ۲۶۰ نسخهٔ دستنویس تعزیه را شامل می‌شود. در سال ۱۳۵۵ شمسی من، رضا خاکی، با کمك و همکاری عنایت الله شهیدی کار تنظیم و شماره‌گذاری نسخه‌های این مجموعه را برای «مرکز آیینها و نمایشهای سنتی ایران» عهده‌دار شدم. این مجموعه کپی‌برداری شد و همچنین فهرستی از عنوانها و حاشیه‌نویسی‌های نسخه‌ها فراهم شد که هنوز به چاپ نرسیده است.

۳. مجموعهٔ کتابخانهٔ حاج حسین آقا ملك. این مجموعه، که به نظر ما با ارزشترین و پاکیزه‌ترین مجموعهٔ نسخه‌های تعزیه است،



دارای ۱۰۳ نسخهٔ خطی است[۱۷] و چه بسا همان مجموعه‌ای است که نصرالله اصفهانی متخلص به شهاب به تشویق میرزا تقی خان امیرکبیر گردآوری و تصحیح و تنظیم کرده است. در خصوص چگونگی گردآوری این مجموعه در تذکرهٔ گنج شایگان چنین آمده است:

«در اوایل این دولت... که وزارت ملك و امارات نظام بر مرحوم میرزاتقی خان امیرنظام که از کفاة دهر و دها ت ایام بود قرار گرفت... و از آنجا که در مجالس تعزیت و محافل شبیه ماتم و مصیبت حضرت خامس آل عبا علیه آلاف التحیة و الثناء، اشعاری که فی ما بین‌اشتباه‌اهل بیت مکالمه می‌شد غالباً سست و غیر مربوط و مهمل و مغلوط بود، میرزا تقی خان وی [شهاب] را مأمور داشته چنین گفت که: دوازده مجلس از آن وقایع را متضمناً بالبدایع و الصنایع، به اسلوبی که خواص بپسندند و عوام نیز بهرمند شوند موزون ساز.

شهاب نیز آن اشعار را چنان گریه‌خیز ساخت و بدانگونه غم‌انگیز بپرداخت که اگر دل سامع به سختی حجر موسیٰ است، استماعش را اثریست که در همان عصاست.»[۱۸]

محمد جعفر محجوب در مقالهٔ «تأثیر تئاتر اروپایی و نفوذ روشهای نمایشی آن در تعزیه» ضمن اشاره به روایت گنج شایگان یادآور می‌شود:

از آنجا که به گفتهٔ میرزا طاهر شعری، امیرکبیر در هنگام صدارت خود دستور انجام این اصلاحات در متن تعزیه را داده، پس این اصلاحات باید در سالهای میان ۱۲۶۴ و ۱۲۶۸ هـ قمری / ۱۸۵۲ـ۱۸۴۷ میلادی رخ نموده باشد.[۱۹]

اما عنایت‌الله شهیدی در این باره که متنهای منسوب به شهاب را خود وی نوشته یا نه چنین اظهار می‌کند:

«برخلاف نظر همگان شهاب اصفهانی تعزیه‌نویس، نبود، بلکه فقط شبیه‌خوان بود. به نظر من تعزیه نامه‌های منسوب به او توسط افراد دیگری نوشته شده است.»[۲۰]

متأسفانه آقای شهیدی دلیل قانع کننده‌ای برای اثبات نظریهٔ خویش ارائه نمی‌دهد. از سوی دیگر جمشید ملك‌پور نیز می‌نویسد:

«به تشویق امیرکبیر «نصرالله اصفهانی» متخلص به «شهاب» حدود شصت مجلس از تعزیه‌نامه‌ها را به نظم در آورد. هدف از این کار پالایش شعرها از لحاظ ادبی بود. این کوشش نافرجام ماند.»[۲۱]

روشن نیست که ملك‌پور نیز براساس چه سندی به «شصت مجلس» تعزیه اشاره کرده و چرا کوشش شهاب را نافرجام شمرده است.

به هرحال، همانگونه که متذکر شدیم، به نظر ما مجموعهٔ کتابخانهٔ ملك می‌بایست همان مجموعه‌ای باشد که شهاب گردآوری و تصحیح و تنظیم کرده و یا سروده است. این مجموعه که به شکل «جُنگ»[۲۲] و

به خط شکسته ـ نستعلیق نوشته شده، تا پیش ازسال ۱۳۱۹ شمسی به کتابخانهٔ شخصی شعاع الملك شیرازی تعلق داشت. سپس احمد سهیلی خوانساری آن را برای کتابخانهٔ ملك خرید و پس از انقلاب اسلامی با دیگر کتابها و اشیاءِ کتابخانهٔ ملك به کتابخانهٔ آستان قدس رضوی مشهد منتقل شد.

بجز این سه مجموعه، که مهمترین و پر نسخه‌ترین مجموعه‌های تعزیه‌اند، مجموعه‌های دیگری نیز وجود دارند که از اهمیت کمتری برخوردارند. مهمترینشان عبارتند از:

۱. مجموعهٔ خوچکو (Chodzko) شامل ۳۳ نسخه که حوالی سالهای ۱۸۳۳ تا ۱۸۴۰ میلادی خریداری شده و در سال ۱۸۷۸ میلادی پنج مجلس از آن را خوچکو به فرانسه ترجمه کرده و به چاپ رسیده است.[۲۳] این مجموعه در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود.[۲۴]

۲. مجموعهٔ پلی (Pelly) دارای ۳۷ مجلس تعزیه که سر لوئیس پلی (Sir Lewis Pelly) در سال ۱۸۷۹ بعضی از نسخه‌های آن را به انگلیسی ترجمه کرده و به چاپ رسیده است.[۲۵]

۳. مجموعهٔ لیتن (Litten) که دارای پانزده مجلس تعزیه است. این مجموعه در سال ۱۹۲۹ در آلمان به چاپ رسیده است.[۲۶]

بجز این مجموعه‌ها تعداد بسیاری تعزیه‌نامه به صورت پراکنده در دست افراد مختلف و از جمله بازماندگان تعزیه‌خوانها وجود دارد. بطورکلی با توجه به نسخه‌هایی که در مجموعه‌های شناخته شده گردآوری شده، می‌توان گفت که تعداد مجالس تعزیه، با توجه به مضامین آنها، از یکصد و پنجاه مجلس بیشتر نیست، اما از بعضی از این مجالس چند روایت وجود دارد که تفاوت آنها بیشتر در اوزان شعری، سلیقهٔ کاتبان، و یا در زبان نوشتاری و سبك ادبی آنهاست.

نمایش تعزیه تا کمی پیش از سه دههٔ پیش همچنان در فراموشی بود، و اگرچه عبدالله مستوفی،[۲۷] دوستعلی خان معیرالممالك،[۲۸] و روح الله خالقی[۲۹] از آن سخن گفته بودند، اما درواقع با انتشار کتاب نمایش در ایران بهرام بیضایی بود که به عنوان نمایشی ارزشمند دوباره مطرح شد و پاره‌ای از نظرها را به خود فرا خواند.

با به اجرا در آمدن مجلس تعزیهٔ عبدالله عفیف در سال ۱۳۴۴ شمسی بر صحنهٔ رسمی تئاتر ۲۵ شهریور (سنگلج فعلی)، و مجلس تعزیهٔ حُرّ در سال ۱۳۴۶ و تعزیهٔ مسلم بن عقیل در جشن هنر شیراز در سال ۱۳۴۹ به دست پرویز صیاد، اولین گامها در جهت اجرای دوبارهٔ تعزیه برداشته شد، اما به گونه‌ای دیگر. در سال ۱۳۵۵ شمسی / ۱۹۷۶ میلادی سمپوزیوم بین المللی تعزیه به ابتکار فرخ غفاری و کوشش پروفسور پتر چلکوفسکی تشکیل شد و نه تنها دست اندرکاران تئاتر ـ کارگردانان، تهیه کنندگان، منتقدان، کارشناسان ـ که مردمشناسان و موسیقدانان و تاریخ نگاران و جامعه‌شناسان و نویسندگان تاریخ هنر از کشورها و ملیت‌های مختلف در آن شرکت کردند و بر ضرورت حفظ و نگهداری و گسترش نمایشهای تعزیه و همچنین مطالعه و تحقیق بیشتر پیرامون آن تأکید کردند.[۳۰]

روشن است که بررسی و چاپ متنهای بسیاری که از این سنت نمایشی باقی مانده ما را هرچه بیشتر از ویژگیها و ظرایف آن آگاه می‌کند. چاپ دو روایت از مجلس شبیه موسی و درویش بیابانی نیز در راستای چنین اندیشه‌ای صورت می‌گیرد.

پاورقی‌ها:

...1. P.J. Chelkowski (ed.), «Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran», in Taziyeh: Ritual and Drama in Iran, New York: New York University Press, 1979.

۲. نخستین مراسم سوگواری عاشورا در سال ۳۵۲ هـ ق / ۹۶۳ م به فرمان معزالدوله احمدبن بویه در دههٔ اول ماه محرم در بغداد برگزار شد.

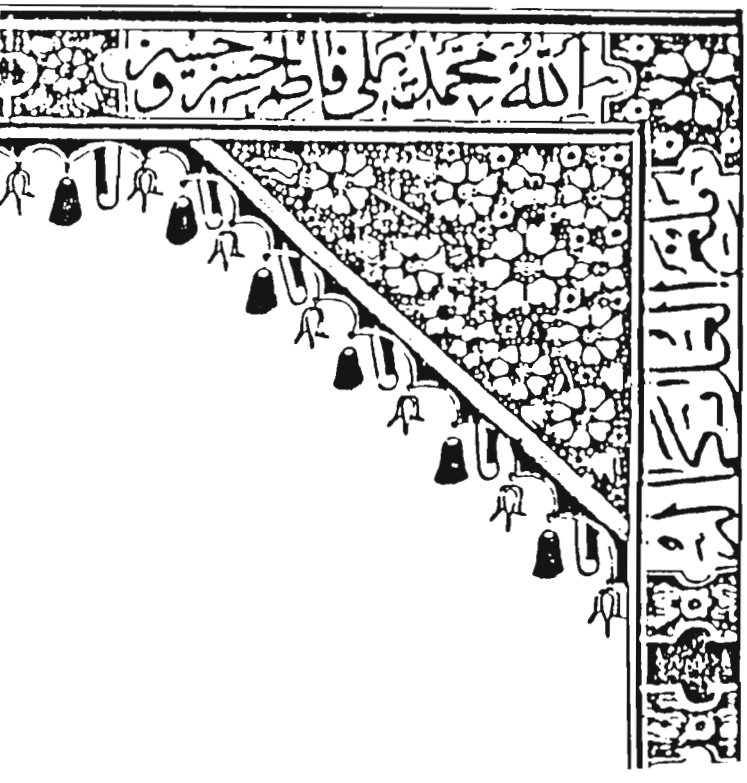
۳. از سدهٔ پنجم و ششم اسلامی کسانی به نام «مناقب خوان» به روایت داستانهای تاریخی برای عامه می‌پرداختند و چون از شیعیان بودند، امامان و اهل بیت پیامبر را مدح می‌کردند و از جنگها و دلاوریها و عدالت‌خواهی‌ها و بشر دوستی‌ها و همچنین ستمهایی که بر آنها رفته، سخن می‌گفتند. در برابر این افراد «فضایل خوان»ها بودند که دربارهٔ رستم و اسفندیار و زال و کاووس داستان می‌گفتند و رفتار و اعمال شیخین را می‌ستودند.

۴. در سال ۱۲۴۸ شمسی / ۱۸۶۹ میلادی بود که به دستور ناصرالدین شاه و مباشرت دوستعلی خان معیرالممالك عظیم‌ترین تماشاخانهٔ همهٔ اعصار ایران یعنی تکیهٔ دولت در زاویهٔ جنوب غربی کاخ گلستان با گنجایش بیست هزار نفر و صرف معادل یکصد و پنجاه هزار تومان ساخته شد. ← بهرام بیضایی، نمایش در ایران، چاپ کاویان، تهران، مهرماه ۱۳۴۴، ص ۱۲۹.

۵. ناصر نجمی، دارالخلافهٔ تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۵۶.

۶. عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، تهران، ۱۳۲۴، جلد اول، ص ۲۸۹.

۷. کنت دوگوبینو بین سالهای ۱۸۵۵ـ۱۸۶۳ میلادی، در روزگار سلطنت



ناصرالدین شاه قاجار دو بار به ایران سفر کرد. عنوان وی در سفر اول نایب سفارت و کاردار و در سفر دوم وزیر مختار دولت فرانسه در ایران بود. نگاه کنید به:
...A. Comte de Gobineau, Religions et philosophies dans l'Asie Centrale, Galimard, Paris, 1975.

۸. به نقل از مقالهٔ «پدیدار شناسی تعزیه» در تئاتر ایران، به کوشش فرخ غفاری و مایل بکتاش، انتشارات جشن هنر، تهران، ۱۳۵۷؛ و نیز نگاه کنید به:
...S.G.W. Benjamin, Persia and the Persians, London, 1886.P.407.

۹. جمشید ملک‌پور، سیر تحول مضامین در شبیه خوانی (تعزیه)، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی، چاپ اول، آبان ۱۳۶۶.

...10. M.H. Khaki, Texte du miracle du Saint Imam Hassan en Chine, Memoire de maitrise, Universite de Paris VIII, 1985.

۱۱. بهرام بیضایی، «دربارهٔ عباس هندو» در فصل نامهٔ چراغ، جلد پنجم، مهرماه ۱۳۶۳، صص ۵۱ـ۷۱.

۱۲. «بانی مجلس» کسی را گویند که بنابر نیّت و نذر مجلس تعزیه‌خوانی بر پا کند و همهٔ هزینه‌ها و دستمزد تعزیه‌خوانان را بپردازد.

۱۳. اعتماد السلطنه، روزنامهٔ خاطرات، تهران: انتشارت امیرکبیر، ۱۳۵۶، چاپ سوم، ص ۵۹۱.

۱۴. مانند درک رفتن عمر (فهرست مجموعهٔ چرولی شمارهٔ ۲۳۷)؛ خلافت عمر (همان مجموعه، شمارهٔ ۲۴۱)، عمر و ابوبکر (همان، شمارهٔ ۵۳۵) و عزاداری شیطان برای عمر (همان، شمارهٔ ۵۶۳).

۱۵. محمدتقی بهار (ملک الشعرا)، سبک شناسی، تهران، جلد سوم، ص ۳۹۹.

...16. Ettore Rossi, Alessio Bombaci, Elenco di Drammi Religiosi Persiani, cita del Vaticano, 1961.

۱۷. البته بسیاری از نسخه‌های این مجموعه دارای مضمونهای مشابه و تکراری است به عنوان مثال، از مجلس، شهادت حضرت امیرالمؤمنین هفت نسخه و یا از مجلس شهادت علی اکبر پنج نسخه و یا از مجلس شهادت حضرت امام حسین شش نسخه در آن موجود است و جز یکی ـ دو استثنا از دیگر مجالس دست کم دو روایت گردآوری شده است.

۱۸. میرزا طاهر دیباچه نگار اصفهانی (شعری)، تذکرهٔ گنج شایگان (چاپ سنگی)، تهران، ۱۲۷۳ هـ. ق.

۱۹. محمدجعفر محجوب، تاثیر تئاتر اروپایی و نفوذ روشهای نمایشی آن در تعزیه، در تعزیهٔ: هنر بومی پیشرو ایران، گردآورنده پیتر چلکوفسکی، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۶۷، صص ۱۸۵ـ۲۰۹.

۲۰. عنایت الله شهیدی، «دگرگونی و تحول در ادبیات و موسیقی تعزیه» در تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران، همان، صص ۷۱ـ۱۰۳.

۲۱. جمشید ملک‌پور، سیر تحول مضامین، همان، ص ۶۱.

۲۲. جُنگ دفتری است که در آن یك یا چند مجلس تعزیه پیوسته و به ترتیب نوشته شده باشد. در جُنگها ترتیب نوبت تعزیه‌خوانی از حیث پرسش و پاسخ رعایت شده است.

...23. A.Chodzko, Le theatre Persan, Paris: Ernest Le Roux, 1878.

۲۴. نگاه کنید: به جُنگ شهادت، مجموعهٔ ۲۳ مجلس تعزیه، به اهتمام زهرا اقبال (نامدار)، زیر نظر دکتر محمدجعفر محجوب، جلد اول، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۵۵.

...25. S.L. Pelly, The Miracle Play of Hassan and Hussein, London, 1879.

...26. W.Litten, Das Drama in Persien, Leipzig. 1929.

۲۷. عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، همان.

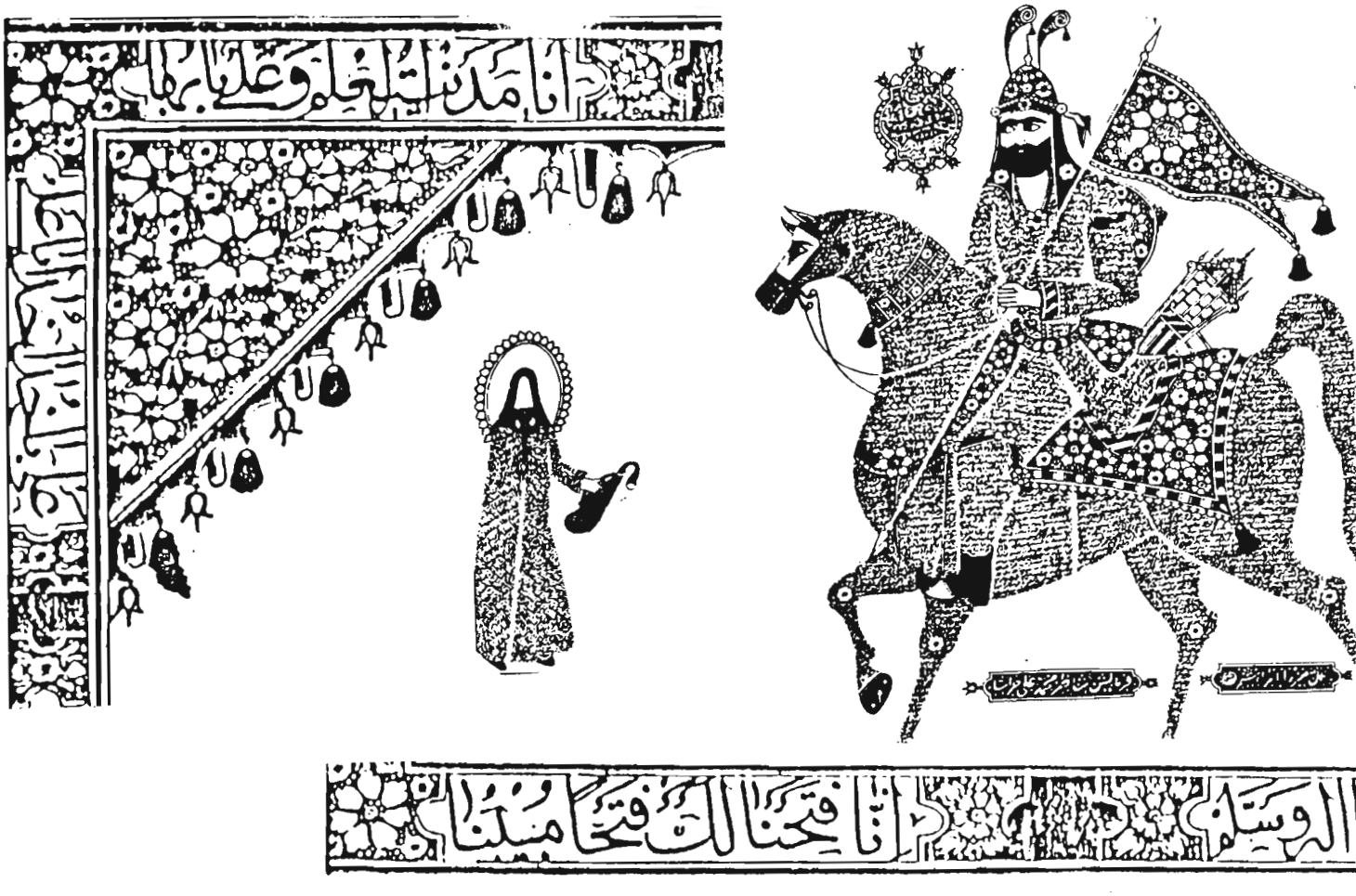
۲۸. دوستعلی خان معیرالممالك، یادداشتهایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه، تهران، ۱۳۲۷ شمسی.

۲۹. روح‌الله خالقی، سرگذشت موسیقی ایران، چاپ اول، تهران، ۱۳۳۳ شمسی.

۳۰. متن سخنرانی شرکت کنندگان در این سمپوزیوم به کوشش پرفسور چلکوفسکی در نیویورك به چاپ رسید:

...P.J. Chelkowski, Taziyeh: Ritual and Drama in Iran, Ibid.

ترجمهٔ فارسی آن به قلم داوود حاتمی در سال ۱۳۶۷ با عنوان تعزیه: هنر بومی پیشرو ایران در تهران به چاپ رسیده است (نگاه کنید به پانویس شمارهٔ ۸:۱۹)



گزارش سفر پاریس و جشنواره پاییزه

من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم!

نصرالله قادری

«در بیرون خبری نیست. هرکه به بیرون چشم بدوزد در انتظار خواهد ماند و خواهد مرد. به خود بازگرد، در آنجا همه چیز خواهی یافت، زیرا همه چیز آنجاست بیرون ظلمات است. از این چشمه‌ها جز رنج نمی‌جوشد.»

به تماشا سوگند
و به آغاز کلام
و به پرواز کبوتر از ذهن
واژه‌ای در قفس است!

بالهای قیرگون شب هنوز سینه آبی آسمان را در آغوش داشت. ستاره‌ها برایم چشمك می‌زدند. و بی هیچ دلیلی اشك به میهمانی‌ام آمده بود. ترس و تنهایی سفر اول هنوز رفیق راهم بودند. جمعه ۲۶ مهر روز ولادت حضرت امام حسن عسکری(ع)، من راهی پاریس بودم. روزهای گذشته رنج و عذابی که برای گرفتن ویزا، تهیه بلیط، تأمین ارز،... متحمل شده بودم پاك مرا فرسوده بود. همراهی صمیمانه وزارت ارشاد و اداره کل مطبوعات و انتشارات را هرگز از یاد نخواهم برد. همه چیز آماده بود و هنوز ارز نداشتیم که به لطف خانم شکوهی یکی از کارمندان زحمت‌کش بانك تجارت که روز تعطیل‌اش را بخاطر ما سر کار حاضر شد این مشکل نیز برطرف گردید. صبح جمعه ۲۶ مهر ساعت ۷ صبح پرواز داشتیم و هنوز پاسپورتها را تحویل نداده بودیم. تا وقتی مهر خروج روی پاسپورتها نقش ببندد، براستی نیمه عمر شدم.

۷ صبح ما سوار بر مرغ آهنین بال آماده پرواز بودیم. حالا دیگر مسعود هم آرام بود. حتی می‌شد راحتی آشکاری را در چهره‌اش ببینی. و من دوباره التهابم شروع شد. در آنجا بر من چه خواهد گذشت؟ می‌رفتم تا شاهد جشنواره پاییزه پاریس باشم، تا حضور نمایش ایرانی را بر عرصه‌های جهانی ببینم. تا به ملاقات بزرگان تئاتر دنیا در پاریس بروم. می‌رفتم که «پاتریس شرو»، «ژاك لاودان»، «ونسان ژوردوی»، «پیتر بروك»، «آرین منوشکین» را ببینم و با آنها گفتگو کنم. در سفر گذشته «پیتر شومان»، «جان مك گرومیك»، و... را دیده بودم. و حالا آماده و مسلح به دیدار بزرگانی می‌رفتم که خیلی از زعمای تئاتری ما مرعوب حتی نام آنهایند. اول قرار بود که همراه من محمدرضا الوند باشد. فکر کردم که هردوی ما زبان فرانسه نمی‌دانیم، پاریس را نمی‌شناسیم و آنجا آشنایی نداریم. پس بهتر است با مسعود بروم که مدتی در آنجا زندگی کرده، درس خوانده و زبانشان را می‌داند. قطعاً ره‌آورد سفر پربار خواهد بود. او منتقد و مترجم سینماست. من علاوه بر تحصیلات تئاتری، فارغ‌التحصیل سینما هستم و می‌توانیم جفت مناسبی باشیم. با اینهمه قول و قرارهایی را از ایران با او گذاشته بودم. ما در ارتباط با تئاتر به این سفر می‌رفتیم، پس می‌باید موقتاً بر علائق سینمایی خود پرده بکشیم و خود را وقف تئاتر کنیم. به‌نظر من کار ساده‌ای بود. همانطور که من سالها به ضرورت و توصیه فقط تئاتر می‌نویسم، پس حتماً او هم می‌تواند چند روزی همپایی کند. کمربندها را به دستور بستیم و مرغ آهنین بال از زمین برخاست. دلشوره غریبی داشتم و بغضی گنگ گلویم را می‌فشرد. گاهی به حکم غریزه خطر را قبل از وقوع احساس می‌کنم. اکنون همان حالت را داشتم. خودم را به رؤیا سپردم اما پروازش کوتاه بود. به ناچار دل خوش داشتم به اینکه بزرگان سینمای جهان همه دستی در تئاتر داشته و هنوز هم دارند و اصلاً مگر می‌شود که «هنردوست» باشی و از تئاتر بدت بیاید؟ مسعود آرام خفته بود. شاید خواب سالهای گذشته، سالهایی که در پاریس بوده، سالهای درس و تحصیل و... را می‌دید. به مصاحبه‌هایی که قرار بود داشته باشم فکر کردم. به اینکه چگونه می‌توانم دربرابر این نامهای بزرگ با دهان دیگری گفتگو کنم؟ به خود لعنت فرستادم که چرا فرانسه نمی‌دانم. و بعد فکر کردم مگر می‌شود همه زبانها را آموخت؟ ما که به دلیل شیوه غلط آموزش دبیرستانی و دانشگاهی حتی از تسلط بر زبان انگلیسی عاجزیم. ما که در چنبره غول زیستن گرفتاریم. چگونه می‌شود چند زبان بیگانه را آموخت؟ از همه مهمتر اینکه مسئولین فرهنگی ما اصلاً چه ارزشی برای هنری مثل تئاتر قائلند که علاقمندش را مسلح کنند. بی‌اغراق صاحب این قلم در این سیزده ساله به هر دری کوفته‌ام و جنجره‌ام زخم شده اما هنوز نتوانسته‌ام ضرورت تحصیل هنرمند مسلمان را اثبات کنم. به من نگویید دانشگاه داریم! سیستم آموزش دانشگاهی ما مشخصاً در رشته هنر چندان الکن است که پرورده‌اش طفل گیج و گولی بیش نخواهد بود. بی‌دلیل نیست که ما هنوز بعد از سیزده سال محتاج اغیاریم. اصلاً تهاجم فرهنگی یعنی چه؟ دیدم که باز زده‌ام به صحرای کربلا و چه فایده‌ای دارد؟ تنها مستمع‌اش خودم خواهم بود و تنها گریان بر سر و سینه زن نیز در این روضه خودم هستم. اگر غریب نبودم و رابطه را می‌شناختم شاید وضع بهتری بود. صبحانه رسید و مجبور شدم رشته افکارم را رها کنم. بعد از صبحانه باز قرار و مدارها را با مسعود تکرار کردم. او به من اطمینان داد. از پاریس برایم گفت. از زمان تحصیلش، از دانشگاه‌های آنجا، و از اینکه قطعاً در این سفر بیش از انتظارم موفق خواهم شد. اما من! دلم گرفته.

دلم عجیب گرفته است.
من از طعم تصنیف در متن ادراك یك کوچه تنهاترم.
بیا تا برایت بگویم چه اندازه تنهایی من بزرگ است!

* * * *

دوباره کمربندها را بستیم و گشودیم و پا به فرودگاه «اورلی» گذاشتیم. اینجا همه چیز رنگ دیگری دارد. اینجا آرامشی تحمیلی حاکم است. اینجا حجاب‌ها کنار می‌رود. اینجا غربت است. و از همان اولین گام حقارت را بر تو تحمیل می‌کنند. در این سفر کسی به پیشواز ما نیامده بود. وقتی اثاث را تحویل گرفتیم، راهی شدیم. هنگامی که برای مُهر ورود در صف طویلی به انتظار ایستاده بودم به جوانی برخوردم که نه‌تنها فرانسه نمی‌دانست، انگلیسی نمی‌فهمید، حتی فارسی را به زحمت صحبت می‌کرد، ولی برای خرید

به پاریس آمده بود. واقعاً جرأت زیادی می‌خواهد. با اتوبوس تا شهر آمدیم و بعد سوار ترن شدیم. راههای پیچ‌درپیچ مترو با کوله‌بار سنگین تُن ماهیها و وسایل دیگر عرق‌ریزان طی شد. یکبار که مسعود برگشت تا چیزی بگوید متوجه شد که زیر بار سنگین وسایل خمیده‌ام. دلش به رحم آمد و مرا در جایی گذاشت تا برود و توصیه آقای علی منتظری را به سفارت ایران بدهد بلکه بتوانیم از مکان مجانی برخوردار شویم. عده‌ای جلوی چشمان هراسان من مشغول معاشقه بودند. گروهی سرود می‌خواندند. کسی گدایی می‌کرد و... دائماً به یکدیگر می‌گفتند: «ببخشید!» از لُمپن‌ها خبری نبود. کسی با کسی کاری نداشت. هر کس به فکر خود و مشغول کار خود بود. مسعود آمد و دوباره براه افتادیم. سفارت فخیمه ما پاسخ رد داده بود. حتی از حضور ایران در این جشنواره خبری نداشت. محل اجرا و تاریخ اجرای ایران را نمی‌دانست. اطلاعاتی را که به سادگی می‌شد در کاتولوگ اخبار فرهنگی و هنری پاریس دید سفارت از آن بی‌خبر بود. و بعدها به دو چشم خود دیدم که فعالیت فرهنگی ما در آنجا چقدر ضعیف است. خانهٔ فرهنگ ما قالی‌فروشی می‌کند و درست روبروی ساختمان آن «انجمن فرهنگی ایران و فرانسه» که زیر نظر غیر اداره می‌شود به فعالیت و سم‌پاشی مشغول است و حضرات اصلاً خم به ابرو نمی‌آورند. البته می‌توانند بگویند، به‌دلیل جا ندادن، زاویه دید من کج شده. ولی هرگز نمی‌توانند منکر نشریه‌ها، نوارها، کاستها، رادیو به زبان فارسی و انبوه اطلاعیه‌های رقیب شوند. متأسفانه حتی برای جشنواره فیلمهای فارسی و حضور تئاتر سنتی ایران در جشنواره پاییزه پاریس دیگران تبلیغ کرده بودند. خانه فرهنگ ما در این ارتباط کوچکترین فعالیتی نداشت. و حتماً سفارت هم وظایف عمده‌تری دارد. به‌هر تقدیر مسعود هتلی گرفت و راحت شدم. هتلی شیک و گران‌قیمت بود و ما بیش از یک شب نمی‌توانستیم بمانیم. ناچار برای فردا باید هتلی ارزان‌تر پیدا می‌کردیم. ناهار را ساعت چهار بعد ازظهر خوردیم و بعد از نماز، او خوابید. و من در التهاب بودم که اگر محل اجرای ایران را پیدا نکنیم چه خواهد شد؟ غروب به‌راه افتادیم. مسعود مجله‌ای خرید که بعد فهمیدم همه برنامه‌های هنری پاریس را با آدرس، شماره تلفن، ساعت و همه اطلاعات مورد لزوم دیگر را می‌توان در آن یافت. شب وارد تئاتر «پیتر بروک» شدیم. گروه ایران در اینجا اجرا داشت. به مدد کارت کانون منتقدین وارد سالن شدیم. اولین روز ورود با همه سختیها برایم سخت موفقیت‌آمیز بود. سالن مملو از تماشاگر بود. بیشتر آنها ایرانی بودند. اعضای گروه اعزامی را دیدم و آشنایانی که اکنون مقیم پاریس بودند. در همین سالن بود که «ابراهیم مکی»، نمایشنامه‌نویس و استاد نمایشنامه‌نویسی خودم را دیدم. سراغش را در آمریکا داشتم. حضورش برایم غیرمنتظره بود. به دیدنش رفتم و حال و احوالی و اینکه اینجا چه می‌کند؟ فهمیدم که از همان آغاز در فرانسه بوده و همسرش در اینجا کار می‌کند و او مشغول تحصیل است. من با خود شمارهٔ اول ویژه‌نامه تئاتر سوره را برده بودم. اجرا شروع شد و قرار گذاشتیم. که پایان اجرا همدیگر را ببینیم و من ویژه‌نامه را به او بدهم. پایان اجرا غیبش زد. بعد فهمیدم چرا! در اینجا به هر ایرانی که برمی‌خوری اگر با تو آشنا باشد فکر می‌کند که برای مقیم شدن آمده‌ای و وبال گردنش می‌شوی. پس به طریقی می‌گریزد. ایرانیها در اینجا تنها و غریب هستند. و تلقی آنها از هر تازه واردی یا شقّ اول قضیه است که گفتم و یا فکر می‌کنند اگر فردا بخواهند برگردند بهتر است اطلاعات کمتری از وضع آنها داشته باشیم. بی‌دلیل نیست که در وطن برای ما ادعاها دارند. در آنجا بود که فهمیدم فلان دکتر تحصیل‌کرده مدعی، در پاریس کت و شلوار می‌فروخته است. درحالی که حضرتشان تئاتر تحصیل می‌کرده‌اند و مدعی هستند در اینجا قدرشان را نمی‌دانند و تهدید می‌کنند که برخواهند گشت و در سرزمین موعود ساکن خواهند شد ـ بگذارید خیالتان را آسوده کنم. در آن دیار برای این حضرات تحصیل‌کرده، دکترای صادراتی هیچ ارزشی و اعتباری قائل نیستند. و جز کت و شلوارفروشی کاری نخواهند داشت. و یا مثلاً در هتلی به‌کار مشغول خواهند شد. تنها ایرانی که آن‌سوی مرز هم اعتباری داشت دکتر محمود عزیزی بود. که حتی در زمان تحصیل و اقامتش هم مشغول کار هنری بوده و کت و شلوار نمی‌فروخته و در هتل ظرف نمی‌شسته است. البته من به آنهایی اشاره دارم که اکنون در ایران هستند و ادعاهای آنچنانی دارند. از ساکنین آنجا هم من جز فرخ غفاری کسی را ندیدم که مشغول به‌کار باشد. متأسفانه فقط مهاجرین ایرانی چنین وضع و حالی را دارند. مرحوم ساعدی را به‌خاطر بیاورید. نمی‌دانم چرا هنرمندان مهاجر ما که ایران برایشان قفسی تنگ بود و عرصه فراخی می‌خواستند، آن‌سوی مرزها هیچ پیشرفتی نداشته‌اند. نویسنده ما به توهم «سولژنستین» شدن تبعید خود خواسته را اختیار می‌کند و اوج شاهکارش «اتللو در سرزمین عجایب» است. فیلمساز ما به توهم «تارکوفسکی» شدن می‌رود و تازه کلی هم اعتبار از همین قفس کسب کرده و بعد از سالها به همت سرمایه یك ایرانی موفق به ساختن فیلمی می‌شود. نمایشنامه‌نویس ما می‌خواهد «یونسکو» باشد، سر از ظرف‌شویی هتل درمی‌آورد و همینطور بگیر و برو. تنها کسی که در آن‌سوی مرزها یك گروه مستقل دارد «پرویز صیاد» است که کارهای ارزان و شوهای مبتذل و همگامی با خوانندگان معلوم‌الحال و... ثمره فعالیت اوست. هنرمند ما که در این قفس تحمل از گل نازکتر را ندارد و باید لای زرورقش پیچید. آنجا انواع بی‌حرمتیها و خواریها را تحمل می‌کند. او که در اینجا بدون کار هنری مرگ خود را عربده می‌زد، آنجا به ظرف‌شویی پرداخته و هنوز زنده است. و نمی‌دانم چرا مهاجرین ایرانی نتوانستند موفق شوند؟ نکند باید به اساس قضیه شك کرد؟ و اصلاً حضرات هنرمند نبوده‌اند و به مدد بوقهای تبلیغاتی و به فرمایش، ملقب به لقب افتخارآفرین هنرمند شده‌اند. یکی از این حضرات دکتر کت و شلوارفروش که با بورسیه شاهنشاهی برای تحصیل رفته بود و اکنون برگشته و در ادعا خدا را بنده نیست و در عمل طشت رسوایی‌اش از بام فروافتاده، مدعی بودند که ما تا وقتی رژیم جمهوری اسلامی سر کار است، هنرمندیم. حالا می‌فهمم چرا این حکم را درمورد ما صادر فرموده‌اند. حضراتشان خوب می‌دانند که رژیم شاهنشاهی چگونه هنرمند فرمایشی می‌ساخته و به خورد خلق‌الله می‌داده و متأسفانه ما هنوز هم مرعوب همان نامهای ساخته شده هستیم و حتی مسئولین ما به حرمت نداشته این مدعیان تمام قد، خم و راست می‌شوند. پس برای خراب کردن این نسل بهترین شیوه همین دفاع بد است که کم‌کم ما خودمان هم باورمان شده هیچ نداریم و باید آستان‌بوس کت و شلوارفروشهایی باشیم که حتی دکترای آنها صادراتی است. و این‌را هم در پاریس فهمیدم که این

القاب را فقط برای جهان سومیها ساخته‌اند. و سارتر چه زیبا گفته که: ما آنها را در اینجا پرورش می‌دهیم و بعد به کشورشان برمی‌گردانیم و آنها پژواک صدای ما را نیمه فریاد می‌زنند و این بلندگوهای مجانی متجددینی هستند که به عنوان متمدن به ملتشان حُقنه شده‌اند. و جای بسی تأسف است که ما در این سیزده ساله نتوانسته‌ایم هنرمندان مستعدمان را مدرج به این درجات بفرماییم تا حداقل ادعای حضرات را خنثی کنیم. درحالی که من ایمان دارم اگر به‌درستی هنرمند این نسل برگزیده شود و برای آموزش برود در بازگشت، ما اعتباری بیش از حد انتظار خواهیم داشت. نسل من در میدان جنگ این مدعا را به اثبات رسانده است. نسل من مسلح به ایمان اسلام محمدی(ص) است. اگر به تکنیك آنها نیز مسلح شود قطعاً نیازمند نخواهیم بود که بلندگوهای کت و شلوارفروش را برای عرضه هنر انقلاب به عرصه‌های جهانی بفرستیم.

دیگر آقای مکی را ندیدم و چون آدرسی از او نداشتم حتی موفق نشدم مجله را برایش پست کنم. بی‌اغراق تمام ایرانیهایی که اینجا بودند همین خصلت را داشتند. یا از آدم تازه وارد می‌گریختند و یا می‌ترسیدند که حرف بزنند. البته رضا خاکی، بهرامی و فرخ غفاری اینگونه نبودند. همان روز جمعه با آرشیتکتی ایرانی بنام بهرامی آشنا شدم که در موزه لوور کار می‌کرد. این آدم با پول شخصی دست به تبلیغات گسترده‌ای برای حضور ایران در این جشنواره زد. او حتی با تلفن ایرانیهای ساکن را خبر می‌کرد که به دیدن اجرا بیایند. فعالیت این آدم مرا به حیرت واداشت. او پناهنده فرانسه بود اما هنوز ایران را و هنر ایرانی را از یاد نبرده بود. ولی متأسفانه «خانه فرهنگ» ایران که وظیفه‌اش همین است فقط فرش نفیس ایرانی را عرضه می‌کند. اولین شبی که من شاهد اجرای ایران بودم، تماشاگران که عموماً ایرانی بودند بشدت گریه می‌کردند. در همین اجرا با آقای رضا خاکی آشنا شدم و تلفن غفاری را از او گرفتم که گفتگویی با غفاری داشته باشم. خاکی در اینجا درس می‌خواند و تا چندی دیگر فارغ‌التحصیل خواهد شد. که امیدوارم برگردد. در همین سالن یك بازیگر اداره تئاتر را دیدم که پناهنده بود. هرچه سعی کردم اسمش را بخاطر بیاورم نشد. و آقای افشین که همراه گروه ایرانی اعزام شده بود و این خانم درحال صحبت با او بود نیز متأسفانه اسمش را نمی‌دانست. اما آنچه را که شنیدم واقعاً رقت‌آور بود. دلم برایش سوخت. بعد از اجرا با مترو به هتل آمدیم. بعد از نماز تلویزیون را روشن کردم. تبلیغات، پورنوگرافی و... بیداد می‌کرد از خیرش گذشتم. خستگی و برنامه‌های فردا مجبورم کرد که خواب را انتخاب کنم. بعد از هفته‌ها جنگ اعصاب و خستگی برای اولین بار آسوده خوابیدم. صبح شنبه به دفتر جشنواره رفتیم که تعطیل بود. ناچار دنبال هتل ارزان‌قیمتی گشتیم. در همین گشت و گذرها بود که کتابفروشی سلامتیان را دیدم و خلاصه نزدیکیهای ظهر یك هتل الجزایری پیدا کردیم که از فردا اطاق خالی داشت. به هتل برگشتیم و ناهار خوردیم. تن ماهیها کم‌کم به کابوسی بدل شده‌اند و آزارم می‌دهند. ظهر دوباره گشت و گذار بود و دیدن بهرامی که از وضعیت پناهندگان برایم گفت که اصلاً رضایت‌بخش نیست. گفت که آنها چقدر تنهایند و اصلاً هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند. سه نفر، سه نفر. حتی تنهایی یك حزب و گروه و مجله راه انداخته‌اند. از تأثیر اجراهای ایران می‌گفت که بسیار مؤثر بوده و تصویری که دشمن از ما ساخته را ویران کرده است. انتظار داشت که این اجراها تکرار شود. نفهمیدم چرا اینجاست! کپی‌کاری در موزه لوور که افتخاری ندارد. او که سراپا شوق و شور و عشق است و خوشبختانه استعداد هم دارد چرا اینگونه ارزان خود را هدر می‌دهد. خودش هم پاسخی نداشت. با هم به سالن بروك آمدیم. مدیر گروه صیاد را دیدم، دختری جوان که می‌خواست با سعدی افشار مصاحبه کند و تبلیغات گسترده‌ای برای اجرای صیاد براه انداخته بود. آنطور که من فهمیدم قرار بود صیاد یك برنامه به‌نام «شبی با پرویز صیاد و صمدش» در پاریس اجرا کند. این نام آخرین اثر صیاد بود. و گویا «انجمن فرهنگی ایران و فرانسه» زیانهای هنگفتی را هم در ارتباط با این برنامه متحمل شده بود. در قسمتی از بروشور تبلیغ این اجرا آمده بود: «صیاد بهمراه گروه ورزیده‌اش، با نیش زخمهای طنزآمیزش نه‌تنها نوجوانان و مادربزرگها را به مدت سه ساعت می‌خنداند!!! که روشنفکران و اصحاب قلم و سیاست و غیره را نیز از خود بیخود می‌کند... صیاد و صمدش در این نمایش شاید آیینه ایست از آفرینشهای دیروز ما، که امروزمان را خوشایند نیست! تأسف و حسرتی است از آفرینشهایی که قبل از خوشایند آمدن آفریننده، دیگران را بهره آورده و خوش‌آمده است...!» و این تنها گروه منسجم تئاتری است که فقط تا مرز ایرانیهای مهاجر بُرد دارد. شنبه را نیز به دیدن اجرای ایران می‌روم. متأسفانه فرصت مصاحبه با بروك را از دست داده‌ام. بروك به انگلستان رفته است. یك روز پیش از رسیدن ما رفته است. تقصیر با من است. وقت مصاحبه من برای روز چهارشنبه بود که نرسیدم. بروك در اینجا برای خود دم و دستگاه عظیمی دارد. یك سالن اختصاصی، گروه ثابت و دائماً در سفر است. علت پیشرفت آنها را باید در همین نکات جستجو کرد. ما هرگز در طول تاریخ تئاتر ایران به هیچ کارگردانی این فرصت را نداده‌ایم. اصلاً تئاتر برای ما مسئله نیست! برایش برنامه‌ریزی نداریم، سرمایه‌گذاری نمی‌کنیم. تئاتر ما فصلی است. اگر ما تئاتر با هویت بومی نداریم عللش را باید در عدم برنامه‌ریزی درازمدت جستجو کرد. و متأسفانه تئاتر سنتی ما سقوط کرده است. این را در اجرای «بلورك» دیدم. دیگر سیاه ما سیاه نیست! بده، بستانها و بدیهه‌سازی و... خلاقیت و در تئاتر سیاه‌بازی ما مرده

است. اگر برای غربیها و «بروك» و «کارپر» هنوز جاذبه دارد. به‌دلیل قطع ارتباط فرهنگی ما بوده است. به جرأت حکم می‌دهم که چند صباحی دیگر این جاذبه توریستی نیز ازبین خواهد رفت. گروه اجرایی فاقد خلاقیت بود. علتش را عدم هماهنگی و ارتباط پارتنرهای مقابل سیاه دیدم. کارگردان سعی دارد یك گروه آماتور را با سعدی همگام کند. اما آنها کم می‌آورند. وقتی گروه نمی‌تواند با سعدی افشار همگام پیش بیاید او نیز علیل می‌نماید. ما در تئاتر سنتی خود جز سعدی افشارها و فیاض‌ها کسی را نداریم. و اینها پیر شده‌اند. اگر خدای ناکرده فردا همینها هم بروند. باغ سبز تئاتر ما سترون خواهد بود. حرفه‌ایهای تئاتر سنتی ما حتی به تعداد انگشتان دو دست هم نمی‌رسند. گروه جوان ما فاقد خلاقیت است. ما تئاتر سنتی را هرگز جدی نگرفته‌ایم. تحصیل‌کرده‌های ما بسراغش نرفته‌اند. در گذشته هم فقط فصلی به آن نگاه می‌شد. من منکر تأثیر سفر گروههای تئاتری نیستم. اولاً به چشم خود تأثیرش را دیده‌ام. ثانیاً اثر تبلیغی خوبی داشته است. و از همه مهمتر می‌دانم که مسئولین با چه رنج و مرارتی موفق به اعزام یك گروه می‌شوند. اما برای این کار برنامه‌ریزی مدون و درازمدتی نداریم. «خیمه شب‌بازی» را در «شارل ویل مزیه» شاهد بودم و ضعفهایش را یادآور شدم. «تعزیه» را ازطریق مطبوعات خارج در آوینیون پی گرفتم و در این جشنواره هم از نزدیك دیدم. اما نباید فریب خورد. باید واقع‌بین باشیم. سیاه‌بازی ما حتی قوت گذشته را ندارد. «خیمه شب‌بازی» در همان حد توقف کرده است. و «تعزیه»، بجز عده‌ای اندك، دیگران حتی یك نسخه تعزیه را نمی‌توانند درست بخوانند. ما بیش و پیش از هر کاری نیاز به برنامه‌ریزی داریم. خیالتان را آسوده کنم حضرات مدعی که برای یك سفر خارج حتی حاضرند نقش «سایه» را بازی کنند، درحالی که با ادعا و تیتر دکترای خود خدا را بنده نیستند برایمان دل نمی‌سوزانند. آنها دروغ می‌گویند و درد تئاتر ندارند. حتی در رویکرد به نمایش بومی از روی دست فرنگیها رونویسی می‌کنند. پس لازم است که در کنار این برنامه‌های مقطعی برای درازمدت برنامه‌ریزی کنیم. با اینهمه اجرای ما در پاریس موفقیت بسیار خوبی داشت و معتبرترین مجلات به آن پرداخته بودند و بهترین ستونهای خود را به ما اختصاص داده بودند. جا دارد که از تلاشهای مسئولین در این ارتباط سپاسگزار باشیم. ولی متأسفانه بروشور نمایش بیشتر شبیه کاتالوگهای تبلیغ کالاهای مصرفی بود. با عکسهای ۴×۶ اعضای گروه اعزامی و اغلاط فاحشی که در متن فرانسه آن دیده می‌شد. اما وقتی بیاد می‌آورم که برای اعزام یك گروه چه مشکلاتی را باید متحمل شد، مجبورم چشم‌پوشیهایی داشته باشم. فقط آرزو می‌کنم که منظر نگاهمان را گسترده‌تر کنیم. و آنهایی که دستی در این کار دارند. در پی تئوریزه کردن اصول تئاتری ما باشند. اگر قرار است که در دنیا حرفی برای گفتن داشته باشیم تنها از کانال هویت تئاتر ملی است که موفق خواهیم شد. امروز در فرانسه اعتصاب است. مترو هم در این اعتصاب شرکت دارد بهمین دلیل فواصل آمدن قطارها طولانی شده است. امروز مسعود مرا جلوی تئاتر بروك رها کرد و رفت. و قرار شد بعد از اجرا برای بردنم بیاید. او صریحاً می‌گوید که از تئاتر خوشش نمی‌آید. و من متعجب مانده‌ام! زبان آدم اگر همگامی نکند چه باید کرد؟

صبح یکشنبه مجبوریم هتل را عوض کنیم. به هتل الجزایری می‌رویم که خوشبختانه نزدیك است. هنوز موفق به دیدن یك اجرای خارجی نشده‌ام. به دفتر جشنواره می‌رویم. تعطیل است. اما یکی از کارمندان در را برایمان باز می‌کند. بروشورها و آفیش جشنواره را می‌گیریم و قرار فردا را می‌گذاریم تا با دبیر جشنواره گفتگو کنیم. دفتر جشنواره برخورد بسیار خوبی با ما دارد. برایمان بلیط رزرو می‌کند و قرار فردا گذاشته می‌شود. این جشنواره برخلاف دیگر جشنواره‌هاست. نمایشهای محدودی در آن شرکت دارند اما مدت اجرای آنها زیاد است. و تمام اجراها در بعدازظهر به صحنه می‌آیند. تا غروب کاری نداریم و بهمین دلیل به دیدن مرکز پمپیدو و سینماتك می‌رویم ـ تعطیل است. نمی‌دانم چرا همه درها به رویمان بسته است. ناچاریم که به هتل برگردیم. عذاب بزرگ تنهایی، ندانستن زبان از یك سو و این درهای بسته از سویی دیگر مرا رنج می‌دهد. تن ماهیها کم‌کم بشکل هیولا درآمده‌اند. ناهار و شام ماهی. به شوخی درآمدم که: مسعود کم‌کم داریم شکل ماهی می‌شویم. عصر به دفتر «شرو» رفتیم بعد از گذشتن از هفت‌خوان دستمان به دامن منشی اول او رسید. هدف از آمدن و مصاحبه را مطرح کردیم. گفت با او صحبت می‌کند و فردا به ما پاسخ می‌دهد. اما شرمنده بود که حتی یك صندلی خالی هم تا دو هفته دیگر ندارند و بعید است که موفق به دیدن «زمانه و اطاق» شویم. غروب مانده بودم که به اجرای زورخانه بروم یا «اشیل» را ببینم. دل به دریا زدم و به تئاتر بروك رفتیم. علت حضور زورخانه را در این جشنواره نفهمیدم. این گروه ازطرف دفتر جشنواره دعوت شده بود. و طبق معمول سالن مملو از ایرانیها بود. وقتی مرشد تقاضای صلوات برای سلامتی رهبر انقلاب را داشت فقط گروه مجری پاسخ می‌داد و طبیعی هم بود. و من نفهمیدم چرا گروه و مرشد به مقطع مکانی توجه ندارند. متأسفانه تبلیغ آنها به ضد آن بدل شده بود. آن‌طور که من فهمیدم به درخواست حضرت بروك اینها را دعوت کرده‌اند و مرکز هنرهای نمایشی هیچ دخالتی نداشته است. بعد از اجرا خانم سودابه کیا را دیدم. قبلاً در ایران آشنا شده بودیم. از او خواستم که کارت یا بلیط اجرای «شرو» را برایم تهیه کند که عذر خواست. گفت: من فقط مسئول قسمت موسیقی هستم. کم‌کم ناامید شدم. بعد از اجرا از خاکی سراغ صیاد را گرفتم هیچ اطلاعی نداشت. اعتصاب هنوز ادامه دارد. به‌طرف محل اجرای «شرو» رفتیم. مقداری بروشور تهیه کردیم و متأسفانه موفق به تهیه بلیط نشدیم. پیاده راه افتادیم. به خیابان «بلوار سن‌ژرمن» رسیدیم. مسعود برایم گفت که این خیابان یکی از گردشگاههای همیشگی «صادق هدایت» بوده است. و بعد مرا به دیدن کافه‌هایی برد که روزگاری مهمترین چهره‌های سیاسی و فرهنگی فرانسه در همین کافه‌ها با مردم ملاقات می‌کرده‌اند. کافه در زندگی فرانسویان نقش مهمی دارد. بیشتر برنامه‌های خود را آنها در همین کافه‌ها برگزار می‌کنند. و «بلوار سن‌ژرمن» و کافه‌های «دوما»، «فلور» و «لیپ» کافه‌هایی بوده‌اند که «ژان پل سارتر»، «پروز»، «سیمون دوبوار»، «لوئی آراگون»، «آرتور رمبو»، «گیوم آپولینر» و... دیگر روشنفکران فرهنگی و سیاسی و هنری فرانسه در آنجا به بحث و ملاقات با علاقمندان خود می‌پرداخته‌اند. اما آنچه را که من دیدم از آن همه عظمت و فرهنگ فقط آوازهای گوش‌کرکن

گروهای پانک بود. کافه‌ها مملو از دود و بوی گند مواد مخدر است. چهره ساکنان این کافه‌ها دیگر یادآور آن عظمت نیست. جوانهایی معتاد و بی‌خبر از فرهنگ، با چهره‌هایی که نشانی از جوانی در آنها نبود و گرد افیون آنها را لهیده بود. بجای «سارتر» و... پانکهایی را دیدم بی‌هویت! و عکس «آرنولد» و عکسهای پورنو تهوع آور زینت‌بخش کیوسکها و دیوارها بود. اکنون «رمبو»، «آرنولد» و «مایکل جکسن» جانشین «سارتر»، «آراگون» و «آپولینر» شده‌اند. در «سن‌ژرمن» هویت فرهنگی محو و لهیده افیون و عربده آوازهای تهی از محتواست. به یاد سخنان «اسماعیل خوئی» افتادم: «غرب دیگر تکیه گاهی ندارد. دیگرباره شرق به آن عظمت انسانی خواهد رسید. در غرب وسیع‌ترین تیراژها متعلق به ادبیات کشتار، سینمای سکسی و تلویزیون فحشاست. ادبیات مدرن غرب، زندگی را به مفهوم لذت، منافع برتری‌جویی و هیجان تعریف می‌کند.» در فرانسه متمدن که بی‌اغراق من روزی هزار بار شنیدم که: «ببخشید» و برخوردها سنجیده و متین و آدمها به‌کار خود مشغول و شهر سگها! و هر خانواده‌ای بجای فرزند هم قلاده سگی را در دست دارد و شگفت‌آورتر اینکه پدر قلاده فرزند را در دست دارد و مادر قلاده سگی را می‌کشد. و شهر مملو از مدفوع سگ است. سوربن درحال فروریختن است و کانت به‌درستی گفته بود که: «شگفت‌آورتر این‌که در غرب اخلاق امری نایاب است.» آنها بظاهر آسوده‌اند. اما در چشمخانهٔ هر چشمی می‌بینی که آکنده از هراس و تنهایی است. آنها غرق در لذت و ثروت به یأس رسیده‌اند. گریز راهی ندارند. وقتی من در راسته کتابفروشها کتابهای «سارتر»، «شکسپیر»، «جویس» را در کنار تهوع آورترین مجلات و کتب پورنو دیدم، بخود لرزیدم، شاید تربیت شرقی من تاب تحمل اینهمه فضاحت را ندارد. اما کم‌کم باور می‌کنم که «شوپنهاور» درست گفته است که: «هرچه ظواهر زندگی بیشتر، رنج بیشتر.» فقدان اخلاق و بی‌خویشتنی در اینجا به طاعون عاطفه بدل شده است. این فقدان بیماری فراگیری است که کشنده‌تر و ویرانگرتر از بیماری ایدز است. آنها در اینجا زیسته‌اند، خو کرده‌اند. و هرچه که به چشم من زشت و عذاب آور است در چشم آنها واقعیت است. آنها به ظاهر ترسی از این بیماری ندارند. و من خوب می‌فهمم که ماهی در آب، آب را حس نمی‌کند. اما من:

من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم.

صبح دوشنبه به دفتر جشنواره رفتیم. به ما کارت دائم ندادند. خوشبختانه دبیر جشنواره بود و برای همان لحظه به ما وقت مصاحبه داد. گفت یك ربع بیشتر فرصت ندارد. مسعود هول شده بود. و می‌خواست که من عجله کنم. اما من آرام بودم. می‌دانستم که خبرنگار نباید مرعوب شود به‌هرحال مصاحبه آغاز شد. ما از ایران قرار گذاشته بودیم که پاسخها را برایم ترجمه کند. اما من اصلاً نفهمیدم چه پرسید و چه پاسخی شنید. فقط یکی‌دو سؤال را من مطرح کردم. و نمی‌دانم چه دست‌پختی به‌عمل آمده است. من سؤال علت حضور زورخانه را پرسیدم. بعد که مسعود پاسخش را گفت دریافتم که توجیه می‌کند. و تنها علت حضور همان درخواست بروك بوده است. مصاحبه بیش از نیم ساعت طول کشید. دبیر جشنواره زنی است میانه سال که دو سال است جانشین دبیر قبلی شده. بازهم موفق به دریافت بلیط اجرای «زمانه و اطاق» نشدیم. مصاحبه را در همین ویژه‌نامه خواهید خواند. ظهر من در هتل تنها می‌مانم و مسعود برای خرید کتاب می‌رود. دیگر از اینهمه درهای بسته و سدها خسته شده‌ام. در غربت اگر متکی به کسی دیگر باشی و او هم تو را درك نکند عذاب مضاعف می‌شود. در فرانسه بنا به دلیل هجوم فرهنگ آمریکایی آنها دست به یك مقابله به‌اصطلاح فرهنگی زده‌اند. حتی آنهایی که زبان انگلیسی می‌دانند حاضر به پاسخ دادن به زبان انگلیسی نیستند. و من در این میدان کاملاً خلع سلاح شده‌ام. آدمی که با خصوصیات خاص فرهنگ شرقی بزرگ شده و هنگام کار مهمترین مسئله برای او وظیفه‌ای است که آن را پذیرفته است. اگر در قفسی به بزرگی پاریس گرفتار شود و زبانش بریده باشد قطعاً عقلش را از دست خواهد داد. مصاحبه با بروك را بعلت دیر رسیدن از دست داده‌ام. دسترسی به «شرو» غیر ممکن است. او مشغول ساختن فیلم است و هنگامی که کار می‌کند حتی به تلفن مادرش هم پاسخ نمی‌دهد. به این شکل حضرات اگر شاهکار می‌آفرینند شاخ غولی را نشکسته‌اند. هرکدام از این کارگردانان چند منشی دارند. همه کارها برنامه‌ریزی شده و دقیقاً سیستماتیك پیش می‌رود. هیچ وقتی حتی برای کارهای اورژانسی هم ندارند. دقیق مثل ساعت کار می‌کنند. به دلیل همین «سیستم» منسجم است که پیشرفت می‌کنند. آنچه که در سیستم آنها کم است فقدان عاطفه است. منشی «شرو» می‌گفت برای شش ماه آینده می‌توانیم وقت مصاحبه بگیریم. پاسخی شبیه این‌را از منشی «منوشکین» هم شنیدم. اما قطعاً اگر زبان می‌دانستم موفق به مصاحبه می‌شدم. یك خبرنگار خصلتهای ویژه‌ای دارد که بعضی‌ها فاقد آن هستند. اگر آدمی مثل «مارکز» از میان همین ژورنالیستها سر برمی‌آورد یکی از دلایلش همان خصلتهای ویژه است.

به دیدن سوربن می‌رویم. سالهاست که این دانشگاه در رؤیاها و آرزوهایم جای بزرگی را به خود اختصاص داده است. همیشه آرزو داشته‌ام که در اینجا تحصیل کنم و حالا درمی‌یابم که اصلاً سوربن مادر رشته تئاتر و سینما ندارد. پس آنهمه ادعا و فخری که حضرات در ایران می‌فروختند که تحصیل کرده سوربن هستند مثل بادکنك می‌ترکد. دل درد عجیبی بسراغم آمده، شاید افراط در ماهی‌خواری است. به همین دلیل ظهر را چیزی نمی‌خورم. حالا معده اذیتم می‌کند. با یك نان شیرینی که به قیمت یك ناهار عالی در ایران برایم تمام شد خودم را آرام می‌کنم و به دیدن فیلم «زیبای جنجالی» از «ژاك ریوت» می‌رویم. سینما مملو از تماشاگر است. فیلم ریتمی کُند و خسته‌کننده دارد. شبیه فیلمهای شهید ثالث است. اما تماشاگران تا انتها با متانت فیلم را تحمل می‌کنند. من هرگز از آنها کوچکترین حرکت که نشانگر عصبیت باشد ندیدم. باتوجه به خصوصیت فیلم انتظارات خاصی را داشتم. اما دریغ! بعد از فیلم به دیدن نمایش «اشیل» می‌رویم. در حومه پاریس است اما جمعیت زیادی آمده‌اند ما دیر رسیدیم. ناچار موفق به دیدن آن نمی‌شویم و اجرایی از شکسپیر را می‌بینیم. «همانطور که دوست دارید.» بازهم وسط اجرا همراهم از سالن خارج می‌شود. این تنها موردی بود که دیدم کسی به علت خسته شدن یا عدم ارتباط با اثر سالن را ترك کند. خوشبختانه اجراهایی را که دیدم پیشترها در دوران دانشجویی آنها را خوانده بودم پس مشکل زبان زیاد آزارم نمی‌داد. اجراها بشدت

مدرن هستند. تکنیک به مفهوم تکنولوژی در آنها بیداد می‌کند. بی‌دلیل و بادلیل پورنوگرافی به اجراها تحمیل شده است. اساساً نفهمیدم چرا باید اجرای مثلاً اشیل با لباس طبیعت به صحنه بیاید؟ مدرنیزه شدن اجراها یك توهم و سرگردانی است. اما مردم فرانسه بخوبی با اجراها ارتباط برقرار می‌کنند. آنها پروسه مکاتب و نوآوریها را پشت سر گذاشته‌اند. اما هنوز هم تئاتر فرانسه در چنبره آثار کلاسیك با همان شیوه اجرایی اسیر است. تقریباً نیمی بیشتر از اجراهای پاریس را همان آثار کلاسیك تشکیل می‌دهند. هنوز «ولپن» در فرانسه اجرا می‌شود. نکته دیگری را که در تئاتر فرانسه دیدم بعد از قهر با نمایشنامه و طرد متن اکنون رویکرد شدیدی به دیالوگ و نمایشنامه در کارها دیده می‌شود. آنهایی که اجرای شرو را دیده بودند، همین نکته را یاد آور می‌شدند. نقدها هم خبر از همین رویکرد می‌دادند. بنظر می‌رسد که موج کنار گذاشتن متن درحال فراموشی است. حتی «شرو» هم در همین اجرای اخیر خود به متن و کلام ارزش بالایی داده است. نمی‌دانم که آیا این بازگشت به متن درحال حاضر تصادفی است یا هوشمندانه انتخاب شده است. برای نقادی تئاتر اینجا باید به فرهنگ خودشان مسلح بود. اما در قوی‌ترین اجراهایی که من دیدم و به اصطلاح مدرنترین اجراها هم بودند، اندامواره نمایش بهنجار نبود. بازیگری و خلاقیت کارگردانی جز در معدودی کارگردان صاحب نام اصلاً به چشم نمی‌آید. اینجا تکنولوژی بر همه عوامل و عناصر دیگر تئاتر غالب شده است. همه ضعفها را در پرتو تکنولوژی می‌پوشانند. و هنوز هم «بروك» و «شرو» و «منوشکین» مطرح‌ترین کارگردانان تئاتر هستند. در تئاتر جوانها با همه خصوصیات مدرنی که به اثر تحمیل کرده‌اند هنوز نفوذ متن و دیالوگ مشهود است. با تمامی اینها تئاتر فرانسه همگام جامعه پیش رفته و رویکرد تازه‌اش نیز همگام جامعه است. تقلید ما از آنها فقط رونویسهای ناشیانه‌ای را به‌جای خواهد گذاشت. در یکی از کتابخانه‌ها به جزوات دانشگاهی برخوردم، جزوات درسی دهه ۸۰ و آب سردی به وجودم ریخت همه آنچه را که در ایران مدعیان به ما بعنوان مدرنترین تئوریها می‌آموزند همین تئوریهای کهنه است که حتی ملکه ذهن مدرس هم نشده و بی هیچ حذفی آنها را برایمان می‌خوانند. خواننده آگاه خواهد پرسید چگونه به این نکته رسیدم دو نمونه را انتخاب کردم. یکی جدول «اکتانسیل» بود و دیگر «گریبانر»، همراهم مثالها را برایم ترجمه کرد. حضرات حتی مثالها را طبق اصل به ما ارائه داده‌اند آنها از تطابق این جداول با متون دیگر هم عاجزند. حالا می‌فهمم چرا اساتید ما فاقد خلاقیت هستند. آنها ترجمه فکر می‌کنند و نمی‌توانند پا از دایره آن بیرون بگذارند. جرأت خلاقیت و نوآوری در آنها نیست. اگر مهاجرین ما نمی‌توانند «یونسکو» و... شوند در همین نکته نهفته است. آنها چیزی را می‌دانند که صلاح بوده بیاموزند و این حرفها در جهان سوم تازه است برای خودشان که کهنه شده است و حضرات مدعی در اینجا حرفی برای گفتن ندارند. اما باید اعتراف کرد که حتی رونویسی اساتید هم ناشیانه و پر غلط بوده است. همه چیز در اینجا برای من غریب است و هر روز به کشف تازه‌ای می‌رسم. هر رازی که در اینجا گشوده می‌شود پرده‌ای از هیبت تئاتر بومی مدعی را فرومی‌ریزد. با اینهمه سخت تنها و عصبی هستم.

مرا خواب کن زیر یك شاخه دور از شب اصطکاك فلزات
اگر کاشف معدن صبح آمد، صدا کن مرا.

* * * *

چشم‌های مرا در ورشهای جادو حمایت کنید!

به دفتر «پرویز صیاد» رفتم. خیابان شانزلیزه طبقه زیر گالری پونن‌شو. فضای غریبی بود. مجله جوانان امروز که در خارج منتشر می‌شود با همان شکل و شمایل قبل از انقلاب. «اندی از کورس جدا می‌شود» دختر جوانی بشدت گریه می‌کرد که این فاجعه را چگونه می‌توان تحمل کرد. خنده‌ام گرفته بود. مدیر برنامه صیاد پرسید: چرا می‌خندی؟ وقتی دلیلش را گفتم تعجب کرد. هنرمندان! مهاجر در همان مرز ابتذال درجا می‌زنند. نشریه خدماتی تبلیغاتی «انجمن فرهنگی ایران و فرانسه» را می‌گیرم با همان اخبار خسته‌کننده. «آذر شیوا، دنیای هنر! چاه‌ها و چاله‌هایش!». «گفتگو با لیلا فروهر» و «فالگوش» در این مطلب صیاد اعتراف کرده است که قبل از انقلاب سانسور بیداد می‌کرده است. البته اشتباه نکنید مسئول این انجمن شخصی بنام حسن عباسی است. برنامه‌های صیاد هم از همین کانال اداره می‌شود. یك زیرپله کوچك و فعالیتی چشمگیر! دوباره داغم تازه شد که خانه فرهنگ ما چرا کاری نمی‌کند. با مجله‌ای بنام «رنگارنگ» روبرو می‌شوم. در آلمان منتشر می‌شود و مدیر مسئولش «علی آبادانی» است. مصاحبه مفصلی با دکتر الهیاری دارد که کارگردان فیلم «عشق من، وین» است. دکتر بشدت به فیلم «بدون دخترم هرگز» تاخته است. وقتی فیلم خودش را دیدم شرمنده شدم. فضاحت محض، با بازیگری فرخزاد!! و حضرت دکتر جناب فرخزاد را فیلسوف معرفی کرده بود. روزگار غریبی است. بعد به مرکز پمپیدو می‌رویم. ظهر سری به دفتر مجله «کایه دوسینما» می‌زنیم. ساختمان «اپرای فرانسه» را می‌بینم. و عصر به دیدار فرخ غفاری می‌رویم. محل قرار ما «کافه برزیلیا» است. اما متأسفانه چنین چیزی وجود ندارد. مسعود می‌گردد و من منتظر می‌مانم که دستی به شانه‌ام می‌خورد. «آقای قادری»؟ برمی‌گردم: حسابی ترسیده‌ام! غفاری است. خوشحال می‌شوم. مسعود هم می‌آید. بعد معلوم می‌شود که کافه را برچیده‌اند. به کافه دیگری می‌رویم. از حال و روزش می‌پرسم و بعد می‌نشینم به مصاحبه. از تئاتر دهه انقلاب خبر چندانی ندارد. فقط چند اجرایی را که به پاریس آمده دیده است. در ارتباط با تعزیه معتقد است که: «بعد از انقلاب نمایش

سنتی ایرانی میان مردم رواج پیدا کرده است. و تئاتر سنتی ما از خیابان سیروس یا محله ممنوعه آن زمان خارج شده و عامی‌تر شده است... ولی در اجرای تعزیه و نوع تعزیه‌ای که من در اینجا دیده‌ام و هم در نوع بداهه‌سازی که دیدم باتوجه به رونقی که این کار گرفته، گمان می‌کنم که کیفیت کار پایین آمده است.»

او معتقد است که ما باید سنت را به همان شکلی که هست حفظ کنیم. در ارتباط با اجرای سیاه‌بازی اخیر می‌گوید: «... باید سعی کنید روی روال سیاه‌بازهای بزرگ مثل مهدی مصری، ذبیح‌الله که تا سی‌چهل سال پیش بودند و بعد هم سعدی افشار جانشین بسیار مهمی از آنهاست، سعی کنیم آن سنت را نگه داریم. درضمن اگر می‌خواهیم چیز دیگری هم درست کنیم، درست کنیم. اما سنت را باید حفظ کرد.»

برخورد صمیمانه‌ای داشت. هنوز روی تئاتر ایران کار می‌کند. وقتی گفتم بدون ارتباط مستقیم چگونه می‌شود کار کرد گفت: از کتابها و اسناد استفاده می‌کنم. و بعد برایم داستان غریبی را تعریف کرد که به نشریه «ایران‌نامه» برمی‌گشت. برایش خیلی عجیب بود که باتوجه به عدم قانون کپی‌رایت در ایران، نامه‌ای از ایران برایش رسیده است که در آن اشاره شده باتوجه به اینکه با خط فکری شما مخالفم چند مقاله تحقیقی ارزشمند در مجله بود اگر اجازه بدهید با نقطه نظراتی که ما دربرابر آنها داریم از این مقالات استفاده کنیم. و اینکار برایش عجیب بود! وقتی پرسیدم آیا نامه را خودش دیده است؟ درآمد که: نه نامه را به آدرس ایران نامه در آمریکا پست کرده‌اند و تلفنی از محتوایش خبر شده‌ام اصل آن تا چند روز دیگر به دستم می‌رسد. گفتم: آن نامه را من نوشته‌ام. درست است که قانون کپی‌رایت وجود ندارد ولی ما مسلمانیم. و حالا اگر شما و آقای خاکی اجازه بدهید با انتقادهایی که دارم آنها را چاپ خواهم کرد. اجازه داد. وقتی هم که به ایران رسیدم سردبیر مجله اجازه کتبی را برایم فرستاده بود. دوباره به تئاتر ایران پرداختیم. پرسیدم تئاتر اجرای تعزیه در اروپا را با توجه به اینکه بر کلام استوار است چگونه ارزیابی می‌کنید؟ و او پاسخ داد که: «... اروپایی الان حاضر است بدون فهمیدن نکات یک دیالوگ تئاتر ژاپنی ببیند. تئاتر ایرانی و هندی ببیند. البته مورد تعزیه این است که آن ندا و صدایی که در ما ایرانیان و ایرانیان شیعه تعزیه ایجاد می‌کند بی‌شک در اروپایی ایجاد نمی‌شود. این ندایی که مرا به گریه وامی‌دارد قطعاً همین حالت در خارجی ایجاد نمی‌شود. ولی همان موقع که حال من دگرگون می‌شود و به گریه می‌نشینم، حس می‌کنم که این صدا برای اروپایی هم اتفاق خاص خودش را دارد و تأثیر خارجی آن را می‌شود دید.»

ای‌کاش هنرمندان ما به این باور می‌رسیدند. بله ما تنها ازطریق تئاتری باهویت منطقه‌ای می‌توانیم در عرصه‌های جهانی خودمان را مطرح کنیم و صدای انقلاب را به گوش دیگران برسانیم. ما با هنر می‌توانیم تصویر واقعی انقلاب مظلوممان را ترسیم کنیم. متأسفانه باید اعتراف کنم که سینمای ما در مخدوش کردن این تصویر بی‌تأثیر نبوده است. مسئولین باید در برنامه‌ریزی خود تجدید نظر کنند. ما باید تصویر حقیقی را عرضه کنیم نه حرفهایی که جشنواره‌پسند است. قهوه‌ای خوردیم و گفتگو حسابی گل انداخته بود. تصویری که غفاری از ما داشت حس می‌کنم عوض شد. و من از تحقیقات تئاتری که در ایران صورت گرفته سؤال کردم. پاسخ داد: «کتابها و مجلاتی که در این رابطه چاپ شده، کم‌وبیش می‌شناسم. ادعا ندارم که همه را خوانده باشم. کما اینکه امروز با یکی از مجلات روبرو شدم. /منظورم ویژه‌نامه اول تئاتر سوره است./ ولی کتابها را خواندم. یک حرف کلی دارم و آن اینکه کسانی که تحقیق می‌کنند و تاریخ می‌نویسند، اینها در مملکت ما به‌طور عجیبی تکلیفشان با خودشان روشن نیست. یعنی هم تاریخ‌نویس و هم کارگردان و هم بازیگر و هم نویسنده‌اند...

مثلاً کتابی که من خیلی خوشم آمد «ادبیات نمایشی ایران» در دو جلد از آقای جمشید ملک‌پور بود. بعد دیدم آقای ملک‌پور دارند فیلم می‌سازند. درحالیکه به گفته خودشان هنوز دو جلد دیگر از این کتاب مانده است. روی هم رفته کتاب خوبی بود، ...در اینجا یک مجله ایران‌شناسی است که تمام کتابها و مقالاتی که به زبانهای فارسی، فرانسه، انگلیسی و روسی و آلمانی و ایتالیایی درمی‌آید اینها را خلاصه می‌کنیم و چاپ می‌کنیم. من از این کتاب آقای ملک‌پور هم انتقاد و هم تعریف کرده‌ام و معایب را هم گفته‌ام. البته ایشان مطلبی هم راجع به تعزیه نوشته‌اند که آنهم خوب بود ولی الان دیگر گویا نمی‌توانند دنبال آن کارها را ادامه بدهند.»!

با حسرت از این نکته یاد می‌کرد. گفتگوی ما به درازا کشید و حتی مجبور شدیم جلسه دیگری نیز برگزار کنیم. در جلسه دوم آقای خاکی هم بود. او از من قول گرفت که گفتگو مثله نشود. و من قول دادم که اگر نشد کلاً از آن چشم‌پوشی می‌کنم. و نشد! این دو نفر تنها ایرانیانی هستند که در اینجا هنوز به کار تحقیق مشغولند و تنها غفاری است که گویا از قبل این کار زندگی می‌کند. دیگران به کاری غیر از تئاتر و تحقیق مشغولند. در جلسه دوم بود که از ویژه‌نامه تعریف کرد. گفت همه آن را نخوانده است اما آنچه را که موفق شده، در مجموع کار مثبتی بوده است. آدرس «ژان کلود کاریر» را هم به ما داد. و دیگر او را ندیدم. از «فصلنامه تئاتر» هم تعریف می‌کرد. غفاری حداقل در برخورد با ما کاملاً غیر سیاسی بود. او مشغول تحقیقاتش بود و کاری به سیاست نداشت. اما هرچند که به ظاهر شاد بود ولی در درون شکسته بود. رنج غربت او را هم از پا انداخته است.

و شب به دیدن نمایش «خانه استخوانی» می‌رویم. تا شروع اجرا فرصتی داریم که به تماشای یک سوپرمارکت می‌رویم. و من می‌ترسم که اجرا را ازدست بدهم به همین دلیل زودتر برمی‌گردم. سالن اجرا در حومه پاریس است. جایی که از معماری سنتی پاریس خبری نیست و معماری مدرن مسلط است. ساختمانهایی سر به فلک کشیده و سالن تئاتر در زیرزمینی، زیر این ساختمانهای سنگ و بتونی و آهنی است. من در میانه میدانی که گود زورخانه را می‌ماند و زیر چنگالهای ساختمانهای عظیم گرفتار است مرغ غریبی هستم که مأمن و پناهگاهی ندارد. به برخورد غفاری فکر می‌کنم که برخلاف دیگر مهاجرین بود. به‌راحتی با ما همکلام شد. و «خانه استخوانی» را «خانه عروسک» برایم ترجمه کرده بودند. من حال و هوا و تنهایی «نورا» را داشتم. همان عزلت، گوشه‌گیری، تنهایی، غربت و بیکسی! دلم می‌خواست دوربین فیلمبرداری بود و بزرگی تنهایی مرا در آن عظمت ساختمانها نشان می‌داد. اینجا از همه سو حقارت به آدم

جهان سومی تحمیل می‌شود. حقارتی برنامه‌ریزی شده که آدم را خرد می‌کند. بودنت جرمی است حتی برای خود! چه تئاترهایی را که از دست دادم چون نمی‌شد! بلیط تئاتر در اینجا حداقل ۱۲۰ فرانک است یعنی سه‌برابر بلیط سینما. اما همه ۳۰۰۰ اجرا هر شب پرمی‌روند. و خود در سالنهایی که حضور داشتم حتی در حومه پاریس حتی در محلات کارگرنشین این‌را شاهد بودم.

دیگر نمی‌توانم روزبه‌روز گزارشم را بنویسم. حالت عجیبی دارم. پس باقی سفر را، اجراهایی را که دیده‌ام، و... باید به اختصار بنویسم. و هنوز هم: من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم.

به تماشا سوگند
و به آغاز کلام
و به پرواز کبوتر از ذهن
واژه‌ای در قفس است.

چقدر دلم می‌خواهد گریه کنم. اما اشك هم همراهی نمی‌کند. دیگر مطمئن هستم که هیچ‌یك از کارگردانانی را که در لیست مصاحبه من بودند به این زودیها نمی‌توان دید. «منوشکین» را هم نشد که ببینیم. فرصت نداشت. اما در گروه او یك بازیگر ایرانی هم مشغول به‌کار بود و اتفاقاً بازی بدی هم نداشت. «اشیل» را دیدم و دوست داشتم آخرین ساخته «ویم وندرس» را ببینم. «تا انتهای جهان» ساخته‌ای اعجاب‌آور که مخاطب را به حیرت وامی‌دارد. و من شاهد بودم که همراهم تا ساعتها ادامه «کنش» فیلم را در ذهن ادامه می‌داد. خوشبختانه فیلم به زبان انگلیسی بود. لذت بردم. فیلمی زیبا، یکدست، و فراموش نشدنی. فیلمی که حرفی برای گفتن دارد. جشنواره پاییزه پاریس ۱۲ اجرا بیشتر ندارد. البته این جشنواره بخشهای دیگری هم دارد، موسیقی، فیلم از بخشهای دیگر این جشنواره‌است. جنجالهای جشنواره‌های معمول در اینجا به‌چشم نمی‌خورد. اما سعی شده که بهترین نمایشها برای آن انتخاب شوند. دقیقاً فرهنگ جامعه در این گزینش مد نظر بوده است. انتشارات، کاتالوگها، آفیش و همه برنامه‌ها سنجیده و دقیق طراحی شده‌اند. آرامش در این دفتر هم حاکم است و از جنجال جشنواره‌ها بدور است. اینجا برای خبرنگاران ارزشی بالا قائل هستند. ما وقتی کارت کانون منتقدین که وابسته به انجمن جهانی منتقدین است را نشان دادیم احترامها مضاعف شد. با اینهمه هرگز ضابطه را فدای رابطه نمی‌کنند.

اجراهای مدرن و فراوانی نمایش و فیلم آدم را چنان سرشوق می‌آورد که جز سرگردانی ثمره‌ای ندارد. اجراهای خارج از جشنواره، حتی سینماها و موزه‌ها با نشان دادن کارت کانون به ما تخفیف می‌دادند. موزه لوور را مجانی تماشا کردیم. و هر فرصتی که به‌دست می‌آمد برای خرید کتاب و مجله می‌رفتیم. و از غرایب روزگار به‌چشم خود دیدم که دختران سفید فرانسوی با پسران سیاه و پسران سفید با دختران سیاه در کنار هم زندگی می‌کردند. از آپارتاید به شکل آفریقای جنوبی یا آمریکا در اینجا نشانی نیست. اما آپارتاید به شکلی دیگر نمود دارد. فرانسویها از اعراب و ایرانیها بشدت منزجرند. و اگر فرصت دست بدهد مثل نئونازیهای آلمان این دو ملت را قتل‌عام می‌کنند. یکشب در هتلی اطراف هتل ما یك عرب را از طبقه پنجم به خیابان پرت کرده بودند. برخوردها به محض اینکه بفهمند عرب یا ایرانی هستی عوض می‌شود و دیگر آن متانت و وقار اروپایی را نمی‌بینی. این شهر آرام که سگها در آن آرامشی بیش از انسان دارند. این شهر با فرهنگ کهن که هزاران نشریه و نمایش و فیلم و موسیقی و اپرا هر هفته در آن به اجرا درمی‌آید. زیر پوست ظاهر خود چنان وحشی و درنده است که آدمی به حیرت دچار می‌شود. اینجا همه چیز دیگرگونه است. اینها در یأس مطلق، آرامش مطلق، تجمل مطلق و همه‌گونه مطلقهای دیگر آرام آرام نابودی خود را شهادت می‌دهند. سینماها را «آرنولد» و «رمبو» اشغال کرده‌اند. و پورنوگرافی بیداد می‌کند. مهاجرین ایرانی درحالی که ظاهری آرام و شیك دارند زیر پوست، کانونی از اضطراب و هراسند. در این مهد بیگانه‌پرست که هر آزاده‌ای، هر مهاجری، هر متفکری را با آغوش باز می‌پذیرند. مهاجرین ایرانی حتی ارزشی همپایه سگهایشان ندارند. اگر ماسك بظاهر آراسته آنها را پاره کنی چهره خون‌آلودشان را که انباشته از درد است خواهی دید. اگر ایرانیها در یك اجرای سیاه‌بازی هق‌هق می‌گریند، وحشت آن اضطراب را ضجه می‌زنند و به‌محض اینکه احساس امنیت کنند و آن ماسك دروغین را بردارند اعتراف می‌کنند که در جهنم زندگی می‌کنند. همه می‌خواهند برگردند. اما جرأتش را ندارند. تبلیغات علیه ما آنچنان گسترده است که به آنها مجال فکر کردن نمی‌دهد. آنها در خانه‌هایی کوچك، زیر شیروانیها، در استودیوها که شبیه خانه است با ذلت و خواری بسر می‌برند. صبحها با ماسك خندان پا به خیابان می‌گذارند و شبها در خلوت اطاقها می‌گریند. و من این گریستن در خلوت را شاهد بودم. همین اضطرابها و تحمیل حقارتهاست که نمی‌گذارد آن خرده استعدادی را هم که داشتند شکوفا شود. و اوج ترقی آنها اگر وابسته به اپوزسیون باشند مدفون شدن در «پرلاشز» است. و افتخار به اینکه بزرگانی از ادب و هنر در آنجا خفته‌اند. این شهر مدرن با فرهنگی اصیل که اسیر چنگال آرنولد و افیون و پانك است زیر پوسته به‌ظاهر متمدن خود دیوی خونخوار را پنهان کرده است. ولی به مدد سیستم، برنامه‌ریزی اصولی به پیشرفت نیز رسیده است. ظاهر آن آرام اما در بطن تهی و بی‌مغز است. ستونهایش بزودی فروخواهد ریخت. نسل جدید آن مأیوس و سرگشته است و هیچ مأمن و پناهگاهی ندارد. اگر تئاتر مدرن آنها حراف و اسیر سکس بی‌دلیل است ستونهایی چون «پاتریس شرو»، «پیتر بروك»، «ژان کلود کاریه» و... نیز هنوز پابرجایند. در رشته‌های دیگر نیز چنین است. دانشگاههای هنری فرانسه برای مدارك دانشگاهی ما اعتباری قائل نیستند و این مهم جدای از سیاست اسلام‌ستیزی و تحقیر بی‌اغراق ریشه در برنامه‌ریزی ما هم دارد. وقتی سیستم دانشگاهی ما، مشخصاً در هنر بدون برنامه، استاد مبرز، و اصول آکادمیك اداره می‌شود به رقیب اجازه تحقیر را داده‌ایم. ما همچنان که در نمایشهای سنتی ضعیف خود توانسته‌ایم آنها را به حیرت آوریم. همچنانکه هنوز هم مهمترین مراکز علمی و پزشکی آنها را ایرانیان اداره می‌کنند. در این رشته هم می‌توانیم. فقط اگر... اگر...!

نشریات تئاتری منظم، جشنواره‌های مدون، کتب تئاتری و هضم و جذب نوابغ دنیا ظاهری آراسته برای عروس دنیا ساخته است. عروسی پیر که صورتی شکسته اما به غایت زیبا و آرام دارد. و من

هر لحظه در آرزوی بازگشت هستم. بنا به هزار دلیل این سفر برایم موفقیت‌آمیز نبود. سفری پربار که بسیار آموختم اما انتظارات مرا برآورده نساخت. و نمی‌دانم چرا دائماً چهره نصیریان در فیلم «آقای هالو» هنگام بازگشت به شهر کوچکش مد نظرم بود. ایران برای من مترادف انسانیت، محبت، آرامش، همدلی، همراهی، گلاب و برادری است. روز بازگشت در فرودگاه رضا قاسمی را دیدم. کارگردان و نویسنده «ماهیار معمار» می‌گفت به مدد موسیقی روزگار می‌گذراند. و آخرین توهینها را هواپیمایی جمهوری اسلامی به ما روا داشت. پرواز به تأخیر برخورده بود و هواپیمایی که عضو قانون «یالتا» نیست. به مسافرین بدترین تهمتها را روا داشته بود.

وقتی هواپیما برخاست و من از پنجره بیرون را نظاره می‌کردم پاریس واقعاً زیبا بود. زیبا. اما من آن سوی چهره این زیبایی را هم دیده بودم. پیشرفت و عظمت و فقدان اخلاق همگام با هم رشد می‌کنند. حضور گروه ایرانی تأثیر بسیار خوبی داشت. اما تا چه زمانی دوام خواهد داشت. در تمام طول سفر به فکر مهاجرینی بودم که شب‌هنگام در خلوت اطاقهای محقر خود می‌گریند. و من چه فرصتهای طلایی را که از دست دادم. یاد مترو، اجراها، خواب بروک، شرو، منوشکین، هتل و صاحب الجزایری، سگها، لوور، پلاشز، مون مارتی که نخواستم ببینم. سن ژرمن و وندرس، یا «پاردون»های مکرری که شنیدم، یاد ماهیها، شانزلیزه، گریه مهاجرین و حضور کیارستمی در جشنواره برهنگی، یاد فعالیت اپوزیسیون و بی‌تفاوتی خانه فرهنگ، عدم اطلاع سفارت از مهمترین رویداد فرهنگی ایران در فرانسه، یاد بهرامی، قهوه، تنهایی، ترس، غربت، گریه، یاد تئاترهایی که نتوانستم ببینم و هزاران خاطره دیگر مرا پر کرده است و هنوز هم.

من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم.

تصویری که از عروس شهرهای جهان داشتم، شکست. کابوس همیشه‌ام فقدان انسانیت در اروپاست. و من زیر ماسک به‌ظاهر آرام و زیبای این عروس شهرهای جهان، مهد سارتر و یونسکو و بروک و شرو؛ چنگیز و هیتلر را دیدم. باور کنید که آنها «همه‌شان برگشته‌اند. با چنگالهای خونین و خاک‌آلود از گورستان آمده‌اند. هیچکدامشان را نمی‌توان شناخت و ناچار نمی‌توان از هم بازشناخت. همه ماسک بر چهره دارند، ماسک جانوران نوظهوری که ددان را نیز از وحشت و عجب می‌رماند. چه دنیای تیره و تباهی! نه آب، نه آیینه و نه نگاه ستاره‌ای. آنها «تنهایی»، «امید» و حتی «نوازش» خاطره‌های خوب گذشته را از دستها ربوده‌اند! روزهای پرآفتاب و داغ جوانی!

روزهایی که خدا همچون قندیلی بر سقف شبستان روشن بود و سیاهی و سرما را می‌سوزاند و آدمها زیر آن نور چه قصه‌ها که از عشق می‌گفتند و چه آرزوها که در سر می‌پختند. آرزوی فردایی که نانشان را با هم قسمت کنند، راحت نفس بکشند، دوست بدارند و خدا را که خوبی، زیبایی و حقیقت مطلق است و به این جهان معنی می‌دهد، را عاشقانه پرستش کنند! اما... اکنون آنها با چنگالهای خونین و خاک‌آلود از گورستان برگشته‌اند! از واژه‌های عشق، آزادی، برابری، آگاهی، صلح، مردم، زیبایی، خیر، حقیقت، کمال، ایمان و ارزش؛ مرثیه‌ای بسان برای «خدا» و برای «انسان»!... اکنون همه در اوج آسمان سوار بر پرنده آهنین خفته‌اند. گوشی رادیو را به گوش می‌گذارم و موج را تنظیم می‌کنم. قبلاً و در سفر گذشته تجربه‌اش را داشته‌ام. صدای ملکوتی قرآن در گوشم طنین می‌اندازد. اذا السماء انفطرت. و اذا الکواکب انتثرت. و اذا البحار فجرت. و اذا القبور بعثرت. علمت نفس ما قدمت و اخرت...

آرام می‌گیرم. سوار بر ابرها، بر بال ستاره‌ها، در آبی آسمان غوطه‌ور می‌شوم.

به تماشا سوگند
و به آغاز کلام
و به پرواز کبوتر از ذهن
واژه‌ای در قفس است.

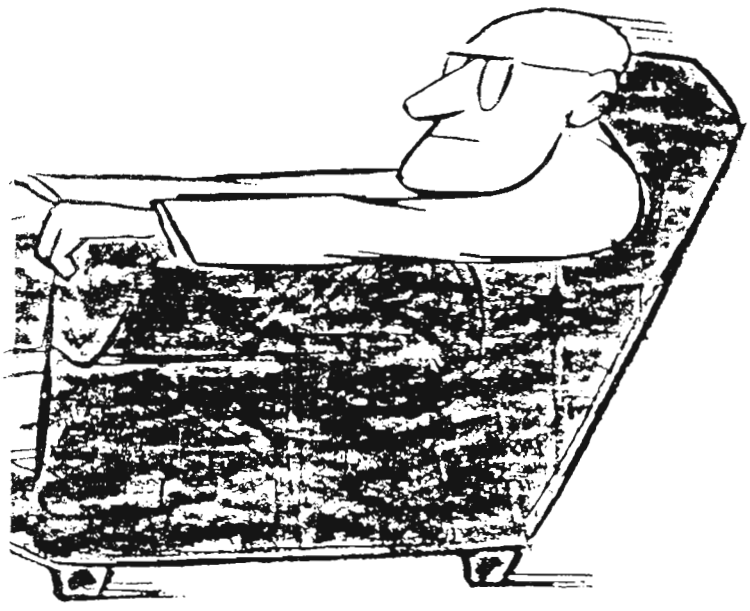
بخش دوّم

با آثاری از:
کولت گدار
بندیکت ماتیو
استفان برونشویگ
مارك فرانسوا و ...
ترجمهٔ:
ماندانا بنی اعتماد
گیلدا ایروانلو

از سوی بونوئل

بول اُژیه، یکی از افرادی است که در اتاق رفت و آمد دارد و روابط پیچیده‌ای را با زمان تنیده است. نام او در نمایشنامه «*ناشکیبا*» است که نشانه‌ای از رفتار اوست. کمدینی که از مراجع کلیشه‌ای عادی برای بازی درزمـانه و *اتاق* بهره گرفت، گاه ناگهان بی‌ثبات می‌نماید. اما بول اژیه پیش از این تجربه کار با بوتواشتراوس را داشته است. او در نمایشنامه‌های پارک به ویژه در نقش لِت در *بزرگها و کوچکها* به کارگردانی *کلودرژی*، همچون رودخانه‌ای در این جریان ایفای نقش کرده است. نقش زنی را که تلاش می‌کند خود را از نو بیان کند و تمامی طول نمایش را که کمتر از پنج ساعت نیست، با تسلط بر صحنه، در دست دارد. این بار نمایش در حدود یك ساعت و نیم است و «ناشکیبا» در بخش دوم ظاهر نمی‌شود. بول اژیه می‌خواست با پاتریس شرو کار کند. بول اژیه بارها در تئاتر نانتز وقتی پاتریس شرو مدیر آنجا بود تحت رهبری لوك بوندی در پیس «زمین بیکانه» اثر شنتزلر (و در تئاتر رنوبارو در «راه تنهایی») و در «حکایت زمستان» اثر شکسپیر اجرای نقش کرده است. بول اژیه با حساسیتش، با حدّت و با رمز و رازش، با روشنی که ظاهرا جلوه‌ای از آرامش و آمادگیش را بیان می‌دارد، بهترین بازیکر برای پاتریس شرو است.

بول اژیه درباره پاتریس شرو و بوتو اشتراوس معتقد است که آنچه در رابطه با این دو اهمیت داشت، این بود که هر دو شخصیتهایی هوشمند بودند. این واقعا بسیار مهم است. هنگامی که در خانه‌اتان در نیمکتتان نشسته‌اید، همه چیز به نظر آبستره می‌آید. اما اگر متن این نمایشنامه را با صدای بلند بخوانید، به



نظرتان کاملاً عینی هم خواهد آمد. درضمن تمرین متوجه می‌شویم که این نمایشنامه ظرفیتهای بازیگری بسیاری دارد.

پرسوناژها کاملاً زنده‌اند، واقعی‌اند. الزاماً کسی را می‌شناسیم که به آنان شباهت دارد. این نمایشنامه به نظر من بسیار آشناست. بوتو اشتراوس آن را براساس رفتارش بررسی می‌کند. من هنوز برآن تسلط کامل ندارم، وگرنه مجبور نبودم مدت شش هفته با آن کار کنم. اینکه بگذاریم نمایش مسیر آزادش را طی کند، غیر ممکن است. مسیر این زن بسیار پیچیده است و مرزهای آن نامعلوم. گاه چنین می‌نماید که هدف مشخص است و آن را می‌بینیم، اما او فرار می‌کند. بی‌حال می‌شود. گویی «کوهی جادویی است.» همه چیز را از دست می‌دهیم، پرسوناژ را هم از دست می‌دهیم. من دائماً به آن فکر می‌کنم. پیرامون آن می‌گردم. کارگردان در آنجا برای رهبری کمدینها حضور دارد. گاه به مرحله‌ای می‌رسیم که پاتریس شرو از ابداع، تخیل و تغییر عقایدش دست برنمی‌دارد.

دربرلین، کارگردانی اوک بوندی را در شوبون schaubuhne دیدم. اما از آنجایی که من آلمانی نمی‌دانستم و ترجمه آن را نیز نخوانده بودم، هیچ نفهمیدم. در هرحال کاملاً رابطه‌ای عینی بود، به خوبی می‌توانستیم آنچه بین کمدینها می‌گذرد حس کنیم. و بامزه بود. من دارم به یک نمایشنامه دیگر از بوتواشتراوس فکر می‌کنم به نام Kalldeewey. آنچه دراین میانه مضحک می‌نماید فاصله‌ای است که این استهزاء با تراژدی می‌گیرد واین سبب می‌شود که من به «بونوئل» فکر کنم، به ویژه به *جذابیت پنهان بورژوازی*، به این روشی که مردمان را از طریق عادات و وسواسهایشان محک می‌زنیم.

در فیلم *(فرشته نابودی)* نیز همین است. اتاقی است و افرادی در آن می‌روند و می‌آیند اما نمی‌توانند از آن رها شوند. بدرستی نمی‌دانیم آنها کیستند. گذشته‌شان مبهم، متغیر و رنگارنگ است. می‌توان به فیلم دیگری از بونوئل اندیشید: *شبح آزادی*. همچنین «وودی آلن». زیرا او نیز پیرامون تراژدی گردش می‌کند و ناگهان آن را به هجو و استهزاء می‌کشاند و مردمی را توصیف می‌کند که امروز در شهری هستند، اما به شیوه دیگر مردمان زندگی نمی‌کنند.

من فکر نمی‌کنم که صرف بازی در دیگر نمایشنامه‌های بوتواشتراوس کمکی به من کند. گمان نمی‌کنم. در «*بزرگ و کوچک*» من مسیری کاملا حساب شده را می‌پیمودم. در «*بارک*» من سه مونولوگ بر ضدمردان، برضد سیاهان داشتم... همواره علیه مردان، نهایتا علیه مردان... من از طریق بخشهایی، به یک سری پرسش که هیچ کس به آن پاسخ نمی‌دهد، فضولی می‌کنم. در درون من می‌گذرد. باید چنین باشد. هنوز نمی‌توانم بگویم که نمایش چه خواهد بود. گمان می‌کنم خنده بسیار خواهیم کرد خنده‌ای بلند و بزرگ. به هرحال اگر این نمایش به سبک وودی الن یا بونوئل، شوخ طبعی این یا شکفت انگیزی آن را داشته باشد. اما خود، نمایشنامه‌ای تهییج کننده است □

مصلوبی که حالش خوب است

آنوک گرنبرک، صراحتا ماری اشتوبر است که چنین جوان و بدون کوچکترین ساده‌لوحی مرکز ثقل نمایشنامه زمانه و اتاق است و پیرامون اوست که انساندوستی ویژه در حرکت است. پاتریس شرو مایل بود که با او کار کند و هنگامی که خیال داشت پلاتونوف چخوف را به اجرا دراورد، قصد ملاقات با آنوک را داشت.

«من پاتریس را ملاقات کردم، زیرا او در جستجوی زنی بود که بتواند در پلاتونوف بازی کند. من از این قضیه چندان مشعوف نبودم، مسایل زندگیم از همه چیز برایم اهمیت بیشتری داشت. هیچ تمایلی نداشتم که ده ماه وقتم را صرف تئاتر کنم. آنچه سبب خود... ری‌ام می‌شد»برایش شرح دادم. او نیز برنامه‌اش را تغییر داد و این نمایشنامه را به من پیشنهاد کرد که از مدتها پیش قصد اجرایش را داشت. در حقیقت من به خاطر این پرسوناژ، شرکت در این نمایشنامه را به عهده نگرفتم. واکنشهای من از این دست نیست. صرفا حس کردم که مایل است با من کار کند. و ملاقات من و او برخوردی ساده و بدیهی بود... در واقع من به سبب پرسوناژ نبود که شرکت در این برنامه را پذیرفتم، بلکه خود نمایشنامه بود که مرا مجذوب کرد. این نمایشنامه به گونه‌ای همزمان سربسته و پیچیده است. ماهم «شرلوک هولمز» هستیم و این شامل ماجرا می‌شد و هیچ

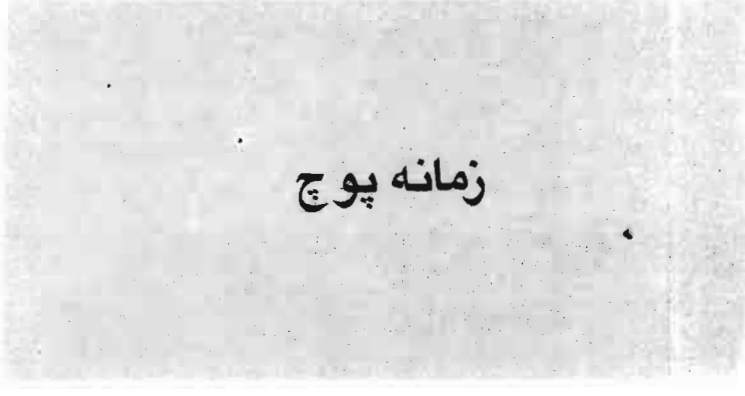
دلیلی برای فلج شدن نیست. پرسوناژها همچون کسانی رفتار می‌کنند که گویی رادعی برآنان نیست و قادر نیستند بر خود تسلط یابند و احساساتشان را کنترل کنند. زمان، کلید این نمایشنامه است، گذشته و حال بهم می آمیزند و آینده را تصور می‌کنند. اگر در تمرین نظمی رعایت نشود، این چیزیست که باید با تئاتر دیده شود. ماهم اکنون شدیداً سرگرم تمرین هستیم و این بهترین زمان تئاتر است. می‌توان گفت که در «معجونی بدوی» می غلطیم و فرمی در حال شکل گیری است. این همان چیزیست که من ترجیح می‌دهم: من اگر نقاش بودم به سختی تشخیص می‌دادم که تابلویی پایان یافته است. بازیگری از شورکمتری برخوردار است. بیش از هزاران حقیقت کوچك است که اصطلاحاً در دست داریم. تابلو پایان یافته است. هرشب وارد می‌شویم. رنگها را زنده می‌کنیم، اما تابلو پابرجاست. بازیگری از روزی دیگر عذابم نداد که به بشارتی دریافتم که صرفاً باید در برابر مخاطبین اجرا کرد. ابتدا خود را شرمگین احساس می‌کردم، شرمگین و اندکی در بند، موانعی که در متن بوتواشتراوس حس می‌شد، به سبب عمقش، لحظاتی تکان دهنده بود. و وقتی که شور زندگی از خود ساطع می‌کند، پشت سکه است. و پاتریس به قدری قوی است که من واقعاً جرئت می‌یابم. بزرگترین لذت من یکی شدن با متن است، و نه صرفاً با بخشهای آشکار آن. تقریباً باید فرم انسانی آن را از دست داد، تنها حرکت باقی است... توصیف خوشبختی کار دشواری است. زندگی ساده است، اما نه به گفتار. کسانی هستند که بدنشان را تقدیم علم پزشکی می‌کنند، من در حالی که هنوز زنده‌ام، چنین می‌کنم. علم به اینکه هم اکنون من چه هستم، چیز تکان دهنده‌ای ندارم. من قصد رهایی خود را ندارم، صرفاً کمی از خود دور افتاده‌ام.

تمامی مردم بی‌وطن ناامید نیستند. قول براین است که مسافرت نوعی فرار و فرار از خویشتن است. همچنین خود را کنجکاو نشان دادن است. احساس من کنجکاوی و شعف است. حس رعب و ترس نیست. به وقت تمرین من شناخت کاملی از کار داشتم: نمایشنامه را به زبانهای گوناگون و نیز نوشته‌های دیگر بوتواشتراوس را خواندم و اندك اندك انسجامی را دریافتم.

بوتواشتراوس بسیار قوی است. با او یك ربع ساعت شاعرانه را بسر نمی‌بریم و تازه بدیهی نیز نیست. او قوی است ولی متن او انبوهی فشرده و یکپارچه نیست. به عکس من آن را شاعرانه و گونه‌ای رقص می‌بینم. بوتواشتراوس مانند بسیاری از مولفین آلمانی که بیشترین بخش حقایق وجود خود را در رنج و درد قرار می‌دهند، نیست. اما بسیار سنگین است و نیز بسیار شکیل. و او از رعنایی برخوردار است که به 'ین سنگینی جنبه‌ای شوخ طبعانه و سبکی زیبا می‌بخشد. ناگاه برداشتمان این است که هشیار گشته‌ایم به هنگام تمرین، من این نمایشنامه را به گونه توده‌ای از مردمانی می‌بینم که همچون جهانی فشرده است، جهانی که در اتاقی جمع شده است. ما هنوز به گستردگی متن دست نیافته‌ایم. او هیچ چیز از روانشناختی به عاریت نمی‌گیرد، از این رو این ما را از عادتهایمان دور می‌سازد. من واقعاً از روانشناختی عاری هستم. این سطحی از بازخوانی است که مرا پس می‌زند، نظیر تمامی آنچه محبوس است. من ترجیح می‌دهم از غیرمتعارفی به غیرمتعارف

دیگری پیش روم. بوتواشتراوس هرگز در جایی که انتظارش را می‌کشند، نیست. بهتر است که خود را راننده ماهری نشان دهیم، زیرا او به گونه‌ای ناگهانی در درون یك پاسخ نیز مسیرش را تغییر می‌دهد. حتی در درون یك واژه. اما من می‌روم. من محتاط نیستم، زیرا ترسی ندارم. فعلاً. من یاری شده‌ام. این زنی که من نقشش را به عهده دارم، سرشار از لطف است. خداوند می‌داند آیا در او و یا پیرامون اوست که این قضایا می‌گذرد. او به نوعی ساحره است. او عاقل نیست.

«آبل گانس» تقریباً معتقد است از شدت باز کردن بازوهایمان، ناگاه می‌بینم که مصلوب شده‌ایم. ماری مصلوبی است که حال و روزگارش خوب است. اوست که روشنایی را به دست دارد، همانند شیشه‌ای است که می‌درخشد، عامل انتقال است. وظیفه‌اش با آنچه بازیگری‌اش ایجاب می‌کند قابل بررسی است. این نمایشنامه انرژی‌ها و تمایلها را در خود جای می‌دهد. هرکس از تمایلاتی برخوردار است که پاسخگوی آنچه از آن دیگری است نیست. نتیجه انزوای مطلق است. به عقیده من افراد منزوی بسیار پیش از آنانی که دقیقاً نمی‌دانند از دیگران چه می‌خواهند، اجتماعی هستند. من شخصاً زندگی را دوست دارم. اینکه آنچه بیرونی است به روی صحنه بکشانم. نه اخبار آنگونه که به روی صحنه تلویزیون مشاهده می‌کنیم. درآنجا من پوزه‌ای انسانی را حس نمی‌کنم. همه چیز باید ترجمه شود، علامتش شناخته شود. هرچه قضایا بیشتر در اطرافمان تحرك می‌یابد، بیشتر خوشبختی را احساس می‌کنیم، لذت حرکت، ابداع، نگریستن، تئاتر شما را در وضعیت گیرنده، انتظاری فعالانه، عشق اندکی وحشی و دردناك قرار می‌دهد. این قضیه بسیار کهنه و کاملاً امروزی است: تئاتری است که اطمینان می‌دهد زیرا غنا می‌بخشد.» □



تئاتر اروپا، اروپا و تئاتر. این عقیده زیبایی است خاصه که شخصیتهایی که مایل به ساختن جامعه بی‌مرز هستند. همگی هنر را به ویژه هنر دراماتیك را از دلمشغولی خود حذف کرده‌اند. از سویی تئاتر اروپا ـ همانند هر تئاتر دیگری از سوی خود بی‌آنکه به چیز دیگری جز حیات خود بیندیشد، راهش را ادامه می‌دهد. متحول می‌شود و در هوای زمانه و جنبشهای عقیدتی که جریان دارد لحظات تاریخ را می‌سازد.

تاریخ اروپا دگرگونیهای فراوانی برای آن به بار می‌آورد. دیواری ریخته، پرده‌ای بالا رفته. این کاملاً غیر قابل پذیرش است که هنرمندان کشورهایی که از سوی دیگر این پرده هستند در اینجا حضور نداشته باشند. اما فعلاً متفاوت است. در این موقتی بودن زمان حال، هنرمندان در جستجوی تصویری کمشده‌اند. هویتی که باید از نو توصیف شود. کاملاً شگفت انگیز است که چه در شرق و چه در غرب این مسئله هویت با چنین شدتی مطرح است. و آیا می‌توان آن را به شیوه‌ای روشنتر و بی‌رحمانه‌تر از ورای افسانه *آمفی‌تریون* مطرح کرد؟

وقتی که لویی پاسکوال از آمفی‌تریون کلایست با کارگردانی کلاوس گروبر دعوت به عمل آورد و یا تالار ادنون را در اختیار پاتریس شرو قرار داد تا در آنجا نمایشنامه بوتواشتراوس: *زمانه و اتاق* را در آنجا به اجرا درآورد و کریستن شیارتی نمایشهای دوگانه‌اش آژاکس و فیلوکتت را عرضه کرد و یا حوزه لویی گوفر با نمایشنامه *زندگی یك رؤیاست*. او به کسانی اندیشید که ستایششان می‌کند، به آنها امیدوار است، نه به عنوان یك مضمون مشترك و یا به مثابه پیوندی میان این نمایشها. با این حال این پیوند با همین عدم اطمینان و هراسی کم و بیش خاموش که هریك تلاشی دارند به شیوه خود آن را سر و سامان بخشند، وجود دارد.

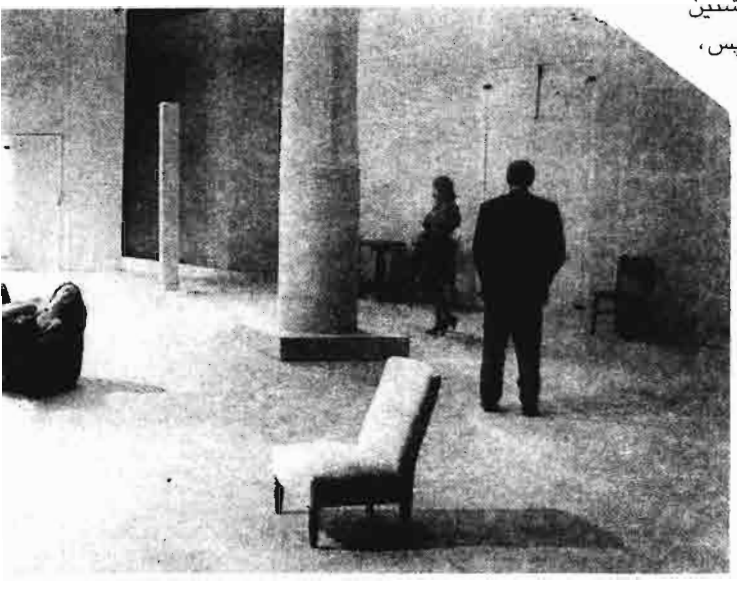
لویی پاسکوال، این که امسال به نام کریستف کلمب نامگذاری شده است را بهانه کرده که اعلام دارد اسپانیایی است و قصد دارد به آمریکای لاتین رفته و بیان کند که فرهنگش ایستا باقی نمانده، که باعث حیات، زبانها، نوشتارها، فرمها و هنرمندان غریب بسیار شده است. او سراسر قاره را برای یافتن کمدینهایی که اقتباس رمان وال انیکلان «تیرانو بندراس» ـ «تاریخ حکمفرمایان» دیوانگی‌ها، شورشها و غیره را اجرا کرده‌اند، گشته و او کارگردانی آن را انجام خواهد داد. او از فعالیت فراوان تئاترها احساس خفگی دارد. اینجا آنان را نمی‌شناسند. آنان برای سفر به قدر کفایت بودجه ندارند. باید روزی این کمبود را که به گمان موازز پرز کوتریو عظیم است، برطرف سازیم.

ما پیشداوری بسیار داریم، پیش فرض ذهنی امان بسیار است، کلیشه‌هایی که کورمان کرده است. از آمریکای لاتین آنگونه سخن می‌گوییم که از «کشورهای شرق اروپا». اما شرق اروپا منفجر شده است، تکه تکه شده است. به رغم چهل سالی که آنان دارای سازماندهی مشترکی بوده‌اند، به رغم موقعیت اقتصادی که به نحوی یك دست وحشتناك بود، در زمینه تئاتر مانند دیگر زمینه‌ها مشکلات رومانی، لهستان، بلغارستان، آلمان دموکراتیك سابق یکسان نیستند. و به ویژه راه‌حلهای آنان نیز گوناگونند. همانگونه این کشورها هریك دوران دیکتاتوری کم و بیش طولانی را گذرانده‌اند و در حالی در شرایط دموکراسی شکننده‌ای به سر می‌برند، که به نحوی دهشت بار فقیرند، اما کشورهای امریکای لاتین به یکدیگر شباهت ندارند و هریك با نوعی حسادت «هویت» خود را حفظ کرده‌اند. با این حال به نوعی، تئاترهای این کشورها و نیز تئاترهای ما در نکته‌ای مشترك هستند و این لزوم چسبیدن به واقعیت نامشهود، به یك جهانی که گفتار در آن رقت‌بار است و هرچه که گفته می‌شود، از طریق عمل نفی می‌گردد. دنیایی که درآن دختر جوانی که هزاران زندگی داشته در دیوار اتاقش فرو رفته، جایی که سربازی خشن گرفتار دامْ خدایان می‌گردد، جایی که پادشاهی با ایمان به پیشگویی، همان خطای لایوك با ادیب را تکرار می‌کند و پسرش را دور از مردان محبوس می‌کند، جایی که هراسهای یك شاهزاده دانمارکی که از افراد پیرامونش هراسناك است و یا مرد جوانی،

حکمـرانی در خطر، بشـردوستی ابـداع می‌کنـد که براساس آن می‌تواند حکومت کند، حکومت برجهانی که خود را به این حکمرانان می‌سپـارند، جایی که انقلابی به سبب گیلاسی آب حیات منفجر می‌شود. جهان غریب و نومیدانه اوبو، تمامی تئاترهای پوچی و تئاتر تمام پوچی‌ها. □

زمانه و اطاق

بوتو اشتراوس در سال ۱۹۴۴ در تورنیگ به دنیا آمد. آثار او و هایز مولی ـ نمایشنامه‌نویس معاصر آلمانی ـ بیشترین اجرا در اروپا را داشته‌اند. بوتو اشتراوس که در آغاز به عنوان منتقد در مـجـلـه Theater Hevte فعالیت می‌کرد، از سال ۱۹۷۰ با کار در Schaubühne آلمان غربی، کاملاً به تئاتر پرداخت.



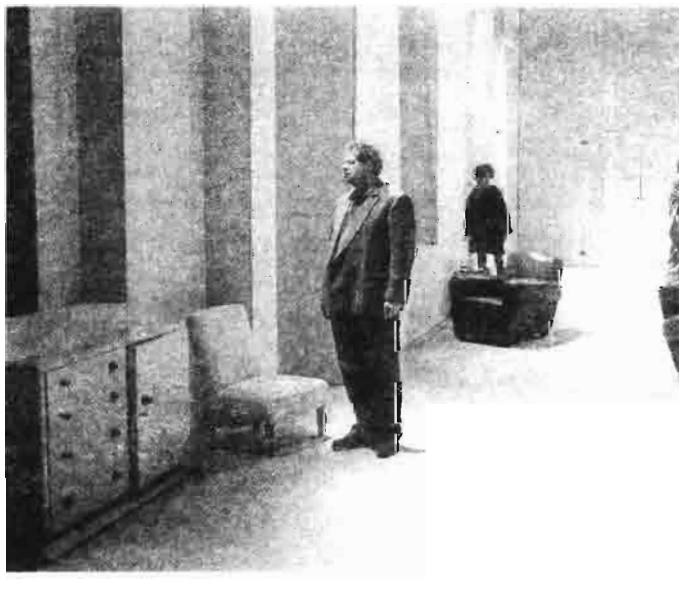
وی زمانی که به عنوان نمایشنامه‌نویس در استخدام پیتر اشتین درآمد، به ترجمه یا اقتباس ایبسن، لابیش و گورکی پرداخت. سپس، به زودی آغـاز به نوشتن نمـایشنـامـه‌هـای خود کرد. پس از دو نمایشنامه که در هامبورگ و اشتوتگارت به صحنه رفت (مالیخولیائی، صورتهای آشنا، احساسات مختلط)، نمایشنامه‌ای را اختصاصاً برای گروه Schavbühne نوشت. تریلوژی revoir ، نمایشنامه‌ای در ۴۵ پرده برای ۱۷ شخصیت است که پیتر اشتین در سال ۱۹۷۷ با موفقیتی چمشگیر آنرا به صحنه برد. از آن پس، نخستین اجرای هریـک از نمایشنامه‌های اشتراوس، یك رویه او محسوب می‌شود. علاوه برپیتر اشتین، در بین کارگردانانی که نمایشنامه‌های او را به صحنه برده‌اند، افراد زیر را می‌توان برشمرد: کلود پیمان، کلود رگی و لوك بونـدی که در سال ۱۹۸۹ نمـایشنـامه زمانه و اطاق را در Schavbühne برلن اجرا کرد.

بوتـر اشتـراوس قصه‌ها و رمانهایی نیز منتشر کرده است، از جمله: تئوری تهدید، زوجها، عابران، مرد جوان و هیچکس دیگر. □

از نظم شیفتگی

«پاتریس شرو به تئاتر بازگشته. این رویداد این فصل است. او از اینکه تئاتر را ترک کرده از خود دفاع می‌کند. او تنها سرپرستی تئاتر آمادیه در نانتر را ترک گفته بود. اما به اجرای نقشی در نمایش *در انزوای مزارع پنبه* اثر *برنار ماری کولتس*، تامارس ۱۹۹۰ پرداخته است. سپس در طرح فیلم *ملکه مارگو* شرکت نمود و بدان سبب بود که دربارهٔ پیشنهاد پیتر اشتاین برای اجرای اثری از شکسپیر، در سالزبورگ، مردد شد.»

«این طرح برایم بسیار جالب است، زیرا من آلمانی نیز می‌دانم، اما مطمئن نیستم که باریگران آلمانی را رهبری کنم. رهبری خوانندگان همانگونه که من در بیروت انجام می‌دادم، چیزی کاملاً متفاوت از اینهاست. موسیقی، زبان آنهاست. بی‌تردید من تجربه ایتالیایی خود را تکرار نخواهم کرد. در حال حاضر من روی «بوتو اشتراوس» و روی فیلمم متمرکز هستم. این فیلم باید در تابستان ساخته شود و صادقه نمی‌توانم برای سالهای طولانی در فستیوال سالزبورگ که در ماه ژوئیه برگزار می‌گردد و من به هرحال باید «دون ژوان» را در آن به صحنه آورم، خرد را متعهد سازم. انتظار برای ساختن یك فیلم حقیقتاً بسیار طولانی است. در تئاتر نیز باید انتظار کشید. شاید اندکی کمتر. اما باید به نحوی برنامه‌ریزی کرد که تمایل به انجام آن باقی بماند و برای این کار باید آنرا تصاحب کرد. و اینها همه مربوط به نظم است. در تئاتر مسئله به گونه‌ای بیولوژیك مطرح است. من به خوبی می‌دانم که روز نخست را چگونه برنامه‌ریزی کنم، من می‌توانم لحظات دشوار را برنامه‌ریزی کنم. این همان چیزی است که حرفه ما نام دارد.»



در حال حاضر پاتریس شرو نمایشش را در تئاتر ادئون اجرا می‌کند. «بار دیگر عادت کرده‌ام که به تنهایی نزد خودم کار کنم. و هیچ کاری نمی‌کنم مگر پرداختن به بوتو اشتراوس. و باقی زندگی یك تئاتر، رفتن به دیدن نمایشهای دیگر، متقاعد کردن کارگردانان دیگر جهت تولید در تاریخی که به آنان پیشنهاد می‌شود. و ایشان معمولاً آزاد نیستند و در حال اجرای نمایشنامه دیگری هستند و جرأت پذیرش ندارند. همه اینها زمان بسیاری وقت می‌گیرد. خصوصاً که پس از این همه سال دلبستگی‌ام به چنین (نوع) فعالیتهایی کمتر شده است و از این بیم دارم که به خوبی از عهده آن برنیایم.

اینجا خود را در خانواده‌ام احساس می‌کنم و مشکلی ندارم. ادئون، تئاتری به سبك ایتالیایی با دو بالکن است. ما مدت بسیاری بازی خواهیم کرد و ظرفیت را به ششصد صندلی کاهش خواهیم داد، زیرا نمایشنامه این ظرفیت را می‌طلبد. همانگونه که نمایشنامه زمانه و اتاق ایجاب می‌کند، باید احساس کنیم که همگی در یك آپارتمان قرار داریم. من احساس نمی‌کنم که این، نمایشی رازآمیز باشد. رازی که در نمایشنامه وجود دارد بیشتر از نکات مبهم و تیره‌ای که در نمایشهای دیگر و نزد مؤلفینی دیگر وجود دارد، نیست.

بوتو اشتراوس یك اخلاقگر است و تئاترش از کمدیهای آئینی شکل گرفته. تئاتر او نه آبستره است و نه پرمدعا. او کاملاً تئاتری مدرن ارائه می‌دهد. پانزده سال پیش پرسوناژهای او وجود نداشتند. به هرحال بدینگونه نبودند. آنها به دوره‌ای چسبیده‌اند، به وسواسی به دادن نشانه‌های خارجی؛ توجه بدون گوش فرا دادن... خطر، با وسوسه‌ای که در درون اتاقی میان مردمانی با کت و شلوار می‌گذرد، نوعی تمایل به تئاتر بولوار است. حال آنکه هیچ ارتباطی به آن ندارد. الگوی این کار بیشتر چخوف بوده است. من این دو نویسنده را با یکدیگر قیاس نمی‌کنم. آنها هیچ چیز مشترکی ندارند، به جز اینکه بوتو اشتراوس همان تئاتر چخوف است، اگر چخوف معاصر ما بود. با صحنه‌های گروهی و آدمهایی که می‌آیند و می‌روند و می‌گذرند... بوتو اشتراوس پیش از اینکه نمایشنامه خود را بنویسد، در Schaubühne درام‌نویس بود، او شناخت فوق‌العاده‌ای از تئاتر و قوانین آن دارد که به خوبی احساس می‌شود. این‌گونه که پیداست بوتو اشتراوس از سوی مادرش، اهل برلین است و این حقیقت دارد و خیلی مهم نیست و به حساب نمی‌آید، ما در اینجا کاملاً فرانسوی هستیم، وقتی کاری از چخوف را اجرا می‌کنیم، تلاش نمی‌کنیم که

خیلی روس باشیم. حقیقتاً برای شناخت دنیای بوتو اشتراوس ـ نمی‌گویم بازسازی‌اش ـ باید برلین، روشنفکران برلینی، میراث سالهای هفتاد و به گونه‌ای زندگی مشترک را شناخت. اما یکبار که می‌گوییم برلین، چیزی نگفته‌ایم که ما رایاری رساند یا به تماشاگران یاری کند، همه کارها باقی است. من در لحظه‌ای هستم که آنچه پیش از این می‌دانستم، پیش از اینکه شروع به تمرین کنم فروریخته است و من باید بیشتر تحقیق کنم. بی‌شك باید اعتراف کنم که من با این نمایش کاملاً راحتم و این نمایشنامه ساختاری به استواری و روشنی داراست. بوتو اشتراوس مراحل را از بین می‌برد.

موقعیتهای کمدی را به ناگاه وارد نمایش می‌کند. ناگهان وارد صحنه می‌شوند، نوشتار او چنین است. او افرادی را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد که به هم سلامی نمی‌گویند اما در جایی متوجه می‌شویم که اینان گذشته مشترکی داشته و شاید یکدیگر را دوست داشته‌اند. او از این تمایل خفته سخن می‌گوید، از این تمایلی که پس از کمّی آشنایی به آنها ثابت می‌شود.

در بخش دوم پرسوناژها با زمان بازی می‌کنند، با گذشته و حال. صحنه‌ها گویی یك سری صحنه‌های فرضی هستند. نظیر یك قصه پریان، که از نظر شیوه گفتار کاملاً تئاتری خواهد بود و در بیرون از این فضا ناممکن است. این نظم شیفتگی است. بوتو اشتراوس اطمینان فراوانی به تئاتر ابراز داشته، زیرا آن را می‌شناسد و برآن تسلط دارد. او به نحو خارق العاده‌ای در تقابل سبك و سنگین مهارت دارد. او در واقع یك جشن بزرگ تئاتری تدارك می‌بیند. «هم اکنون ما هم در حال تلاش هستیم. اگرچه نمایش زمانه و اتاق نخستین نمایشنامه از بوتو اشتراوس است که من به اجرا درمی‌آورم، اما مدّت زمانی است که گرداگرد او می‌گردم. مثلاً به تریلوژی بازگشت فکر کرده بودم، اما آنرا به خوبی درك نکرده بودم، آماده نبودم. اکنون آمادگی دارم.» □

نو و کهنه

از بیست سال پیش بدین‌سو جشنواره پائیزه پاریس، فصل تئاتریش را آغاز کرده است. البته امسال بیش از همیشه با همکاری تئاتر اروپا بازگشت «پاتریس شرو» به روی صحنه که نمایش «زمانه و اتاق» اثر «بوتو اشتراوس» را اجرا کرده، بحث انگیز بوده است. در همین جشنواره پائیزه پاریس در ۱۹۷۳ بود که پاتریس شرو، پس از چند ماهی را که در پیکولو تئاتر میلان گذرانده بود با همکاری روژه پلانشون و وبرژیلبر در (تئاتر ملی پاریس) اثر حیرت انگیز خود «نزاع» را ارائه داد. اشکال وفاداری به قراردادهای اخلاقی، اندك اندك میان جشنواره و برخی از هنرمندان تنیده شده است.

پس از ورود پاتریس شرو و درپی او بوتو اشتراوس و کلاوس گروبر و کلایست به تئاتر ادئون و عرضه نمایشش «آمفی‌تریون» جشنواره در رقابتی درگیر شده بود که هم‌زمان می‌بایست نمایش «زمانه و اتاق» را نیز در تئاتر «رنوبرو» به نمایش بگذارد. اما این شرایط توسط (خدایان) برنامه‌ریزی می‌گردد زیرا آنان خویشاوندی و تشابه غریبی بین دو نویسنده احساس می‌کنند. با دو قرن فاصله با گونه‌ای لطافت شوخ‌طبعانه، کلایست و اشتراوس هردو از هراسی کاملاً آلمانی سخن می‌گویند؛ از گونه‌ای اسکیزو فرنیای اجتماعی...

پس از موفقیت نمایشنامه *بچه‌های تنر* اثر رُوبروُلسر سال پیش، *ژوئل ژوانو* برچسب جشنواره‌ای‌اش را حفظ کرد تا نمایشش را در مرکز دراماتیك «مونترو» از سر گیرد. مهمترین دلیل آن است که این

برچسب به ویژه از نظر مادی قابل اغماض نیست. علاوه برآن اگر جنبش زیبـایی‌شنـاختی معینی حرکت نکـرده باشـد، با این حال (*خانواده‌ای ذهنی*) توصیف شده است. وقتی که به آن می‌پیوندیم گذر جشنواره گریزناپذیر است، علاوه برآنکه بهترین فصل سال را پیشنهاد کرده‌اند. برخی چون فرانسوا تانگه یا مارك فرانسوا، ژان شامپانی، پیش از این به فستیوال دعوت شده بودند. اما استفان برونشویك *واریك وینر* برای نخستین بار بود که می‌آمدند. به هرحال زیاد مهم نیست. آنچه اهمیت دارد این است که بدون آنکه به یکدیگر شباهتی داشته باشند، بدون هماهنگی، بی‌آنکه یکدیگر را بشناسند ـ شاید هم بدون آنکه تمایلی به شناخت یکدیگر داشته باشند ـ آنها گروهی طبیعی و به رغم همه چیز، استوار را تشکیل می‌دهند، همانند اعضـای خانـواده‌ای که کم یکدیگر را می‌بینند. خواهی نخواهی حضورشان در فستیوال بیانگر این است که بهم پیوند خورده‌اند. شایـد صرفـاً به این خاطر که آنهـا وقتی گردهم می‌آینـد که به حضورشان، به سادگی‌شان و به تخیّل تازه و نورس‌شان نیاز است. این خود رویدادی است. آنها اینجایند. و نه تنها آنان، فستیوال در انتظار اثرات کم و بیش انحرافی پروستریکا برای دعوت از گروههای شرق اروپا، مانند *کانتور* و *گروتوفسکی* نشد و نیز برای نخستین بار *لیوبیموف* با *تاگانکا* از مسکو در یك لحظه کاملاً یخزده از جنگ سرد حضور یافتند. بی‌تردید از این پس تبادلات سهل‌تر می‌شود، مجارها و یوگسلاوها نیز سر می‌رسند... شاید ما در اینجا آخرین نشانه‌ها، گرانبهاترین گواهان فرهنگی اعتراض‌آمیز را پذیرا شدیم. امسال دو نمایش بلغار (با ترجمه همزمان) به نام «گواه روشنایی در طاعون» اثر پوشکین و البته «اوبو» ابدی به نمایش درخواهند آمد. فستیوال همانگونه که با کشورهای شرق اروپا رفتار کرده، پس از جشنواره آونیون، از فردی ایرانی و حیرت انگیز که در فرانسه کاملاً ناشناخته است، یك کمدیا دلا آرته شرقی و گونه‌ای «داریوفو» استقبال کرده است. او «هملت» و «عروسی فیگارو» را «اجرا» می‌کند. سپس نوبت به نمایش «زورخانه» می‌رسد که در آن شاهد تمرینات بی‌نظیر جنگی به همـراه اشعـار حماسی و موسیقی هستیم. از هنگامی که این فستیـوال وجـود دارد، غنای ناشناخته موسیقی‌های جهان کشف می‌شونـد. پس از شنیدن راهبان تبتی، زنان اسکیمو، کشاورزان چینی، امروزه نوبت به بوتان است که موسیقی و رقصهای مذهبی پرجذبه و نمایشی‌اش را نگاه کنیم.

بهتر است در اینجا به کسانی ارج بگذاریم که متعلق به مکتب ونیزی‌اند و یك شخصیت بزرگ «قدیمی» فراموش شده‌اند، کلاهمان را این بار برای این سوئیسی‌های ماهر و مرموز چون برونو مدرنا و هانیز هولیگر که موسیقیدانهای فراخوانده شده به فستیوال هستند برمی‌داریم. اینها محور برنامه‌ای بسیار فشرده و ضمناً متعادل هستند.

سینما اندکی بعد به این برنامه افزوده شده است، آمیزه‌ای از ارسطو و اکتشاف: ژاك ریوت و ساتیا جیت‌رای، یك ژاپنی جوان به نام جوزو ایتامی و سپس مارلن دیتریشی.□

کولت گدار

خانهٔ استخوانی

اثر رولان دوبیار

موضوع خانه استخوانی، داستان احتضار پیرمرد بسیار ثروتمندی است که خانواده‌ای ندارد و حدود چهل تن خدمتکار او را احاطه کرده‌اند. ماجرا در خانه‌ای بسیار قدیمی می‌گذرد دور از همه و منزوی از باقی جهان و رهاشده.

این موضوع، سیاه‌تر از بسیاری از آثار کلاسیک دیگر نبوده و موضوعش مانع از آن نیست که خانه استخوانی پیسی کمدی نیز باشد.

* * *

اریك وینه و خانهٔ استخوانی

«اریك وینه» طراحی می‌کند. به روی برگی که انتخاب شده، مکعبها و چهارگوشهایی و نقطه‌هایی که بیش از آنکه به یك میزانسن شباهت داشته باشد، به یك نقشه معماری می‌ماند. اریك وینه، در مقام استاد هنرهای پلاستیك در کائن، شاگرد کنسرواتوارهای هنرهای دراماتیك مدرن، سپس در خیابان بلانش و بعد در کنسرواتوار پاریس، سال پیش برای اولین‌بار کارگردانی *خانه استخوانی* اثر رلان دوبیار را انجام داد. اثری از رلان دوبیار، زیرا او مخالف تئاتر پوچی است. «بهتر است به گونه‌ای سخن گوئیم که باید گفت، یا این که خفه شویم، این را می‌توان انتخاب کرد...»

نمایش در یك کارخانه قدیمی «*ایس له مولینو*»، می‌گذرد «من می‌خواستم تئاتر را در محلی که تئاتر نیست اجرا کنم، برای اینکه

قادر باشم بازیگران را به تماشاگران پیوند دهم.» این اریک وینه است که چنین توضیح می‌دهد. و نیز این‌کار را انجام می‌دهد. «من می‌خواهم در خرابه‌ها بازی کنم. از گزارشهای پیشرو خسته‌ام، تئاتر چیز تختی از آب درآمده، جایی که عقاید صرفاً روی صحنه شکل می‌گیرند. من مایلم مخاطبین را از راه لطف و مهربانی جلب کنم. فهمیدن، حس کردن و ثابت کردن است.» شیوه نگرشی که از بازیگران تئاتر خیابان به عاریت گرفته شده و تخیل جادویی‌اش را از شعله‌ها، آب و هوا تغذیه می‌نماید. *خانه استخوانی* بازسازی خواهد بود.

«در ایسی، دیواره‌های جزامی، سرمای زمستانی از جهان دوبیار، دنیایی فشرده و تنگ ساخته و فضایی همچون پایان قرن نوزده ارائه می‌دهد. در «دفانس» (منطقه مدرن پاریس) که همه چیز پاکیزه و باز است پایان جهان، پایان قرن ماست. جایی که سنگ در ایسی بود، آب در دفانس است. *خانه استخوانی*، همچون کشتی نوح است، تماشاگران همچون در یک کشتی که در حال غرق شدن است، مأوا می‌گیرند. اریک وینه هر تأثیر را نادیده می‌گیرد. افرادی که با او همکاری می‌کنند، حدود بیست کمدینی هستند که بیشترشان از مکاتب بزرگ دراماتیک فارغ التحصیل شده‌اند. اما آنان مایل بودند که خارج از مؤسسات بزرگ به فعالیت مشغول شوند.

همه چیز با رفتن سوزان H زنی که مرده بود و مرا تنها گذارده بود و سپس مرگ آنتوان وتیز، و سپس یک فستیوال آوینیون بدون او آغاز گشت. احساس کردم که توسط استادانم رها شده‌ام. بنابراین تصمیم گرفتم که بی‌آنکه در انتظار کمک موسسات برآیم به شیوه خود کار کنم.

اریک وینه برای اجرای نمایشنامه‌اش هشتاد هزار فرانک از دوستانش کمک مالی دریافت داشت. می‌دانم که اندکی خودخواهانه است ولی من می‌دانستم کجا می‌روم. «یک دوره مقاومت» بود. در حین تمرین، ما در این کارخانه که سنگ هم می‌ترکید به رادیو گوش فرا می‌دادیم و جنگ خلیج را دنبال می‌کردیم. اینطور در این کارخانه عقب مانده، در این دنیای سنگ یخ، اختلاف از نوع شبحی است. من نمایش آینده‌ام را به عنوان دنباله آن تصویر کرده‌ام.

این نمایشنامه، داستان هفت پسری را بیان می‌دارد که کمدی را در یک تئاتر عقب افتاده که در یک ناحیه ممنوعه رها شده که استفاده از آن به عنوان تئاتر بسیار خطرناک است ـ شاید بیروت ـ به بازی مشغول می‌شوند. آنان در آنجا گرد آمده‌اند که ارتشی تشکیل دهند و قصدشان آزادسازی کشوری است که به گونه‌ای وحشیانه اشغال شده است. من نمی‌دانم کدام کشور، از این گونه مناطق بسیار است.

این متن که از ژرژ کورتلین الهام گرفته شده، همچنین از واژه‌هایی که من دوست می‌دارم و یا دیالوگهایی و من هم می‌خواستم به آن پسربچه‌ها شبیه باشم. من نیز مانند آنان به عشق و دوستی ایمان دارم. این نیز تخت است، اما به عنوان یک اوتوپیست کهنه‌کار، من این احساس را حق خود می‌دانم. من نیز مانند آنان ذوق رازداری دارم. من نیز مایلم مخفیانه کار کنم و نمایش را به هنگامی که خواستارش هستم ارائه دهم، مانند نقاشی که ماهها دور از نگاهها کار کرده و ناگاه از تابلویش پرده برمی‌دارد. نظیر یک لحظه دردناک. □

آژاکس اثر سوفوکل

آژاکس کهن‌ترین تراژدی سوفوکل است. ساختار آن نیز یکی از غریب‌ترین ساختارهاست: همانگونه که یان کات می‌گوید پس از خودکشی آژاکس، تراژدی باید پایان می‌یافت. آژاکس مرده بود، اما جهان از حرکت بازنایستاد.

نخستین بخش روایتگر «تراژدی آژاکس»، همانگونه که «آتنا» عمه آژاکس برای «اولیس» بیان می‌کند، همچون نمایشی است دربارهٔ وحشت کشتاری رعب‌انگیز و مضحک از مردی کاملاً عقل‌باخته. از فکر اینکه اجساد خونین جانوران گردن‌زده قربانیان انسانی باشند، لرزه بربدن می‌نشیند و نیز از فکر و حیله آتنا که به آژاکس خیانت کرده، اولیس به قاتل خیالیش احساس شفقت می‌کند.

برای خدای زن (آتنا)، تراژدی آژاکس، تراژدی اخلاقی سرگرم‌کننده است. حال آنکه اولیس با پذیرش اینکه سایه‌ای یا تماشاگر خوبی باشد، احساس ترس و شفقت دارد، آژاکس دقیقاً بی‌آنکه به نظم اخلاقی آتنا تن دردهد، حاضر می‌شود که حتی سایه خود را از میان بردارد. در حالی که از دید گروه همسرایان ناپدید می‌شود ولی نه از دید تماشاگران. چنین می‌نماید در حالی بخش دوم تراژدی آغاز می‌گردد که دقیقاً با بخش نخست گسستگی دارد و از اینجا نوعی کمدی سیاسی شروع می‌شود که در آن قهرمانان جنگ «تروا» در حالی که به آژاکس دشنام می‌دهند، پیرامون بدن او گرد می‌آیند، گویی که مرده است؛ و اختلافات سابق را زنده می‌کنند؛ و بدین‌شکل بدترین جنبه آنها آشکار می‌شود. اولیس که برای تدفین جسد آژاکس به یاری آمده، اکنون بی‌آنکه رقیبی در کار باشد، همچون در یک پیس تبلیغاتی به آرامی صحنه را ترک می‌کند، و بدین‌طریق تراژدی بیرون بازی است. این ابهام سوفوکل است. در این درگیری تراژدی و سیاست و امکان رهایی از دیالکتیک آنها، جدا از راه حلی است که شاید امروز نیز به تئاتر مفهومی می‌بخشد: خودکشی آژاکس به عنوان کنش تئاتری، ژست همان اوتوپیای واقعی است.

«هنر ما، از طریق حقیقت کور شده است: روشنی از چهره اخمویی می‌رود، این حقیقت است و بس» (فرانتس کافکا)

استفان برونشویگ

آژاکس قدیمی‌ترین تراژدی باقیمانده از سوفکل محسوب می‌شود. ساختار آن نیز یکی از غریب‌ترین است. همان‌طور که یان کات می‌گوید، پس از خودکشی آژاکس، تراژدی می‌باید پایان می‌گرفت. آژاکس خود را کشته بود، اما جهان از موجودیت بازنایستاده بود.

قسمت نخست به درستی «تراژدی آژاکس» را، همان‌طور که هست، و همان‌طور که توسط آتنا برای اولیس به صحنه برده شد، بیان می‌کند: خیمه آژاکس، مانند یك تئاتر، بر خوف قتل عامی تمسخرآمیز و مضحکه «مردی آشکارا مجنون» گشوده می‌شود. از تصور اینکه به نمای خونین جانوران گلو دریده می‌توانست قربانیهای انسانی باشد، به خود می‌لرزیدم، و با اینهمه از تزویر آتنا که پس از فریفتن آژاکس توسط تصاویر دروغین، نزد اولیس نسبت به قائل تصوری‌اش ابراز ترحم می‌کند، احساس شعف نمی‌کنیم: من دلم به حال این بیچاره می‌سوزد، هرچند که دشمن من باشد، زیرا طعمه سرنوشتی ناخوشایند شده، و من به همان اندازه که به سرنوشت او، به سرنوشت خود فکر می‌کنم، زیرا ما زندگان چیزی نیستیم مگر تصاویر و سایه‌های بیهوده و پوچ.

برای dée sse رب النوع، تراژدی آژاکس یك سرگرمی اخلاقی است:

حال که چنین می‌بینی، احتیاط کن که دیگر جسورانه در مورد خدایان صحبت نکنی، و هرگز از فرط غرور به خود نبالی.

هنگامی که اولیس ضمن پذیرفتن اینکه فقط یك سایه و یك تماشاگر خوب باشد، احساس ترس و ترحم می‌کند. آژاکس، قطعاً کاستی‌ناپذیر نسبت به نظم اخلاقی آتنا، آماده می‌شود تا سایه خود را ناپدید سازد. با رهانیدن خود از دید سرنوشت، از دید حضار، به نظر می‌رسد که او تراژدی را خاتمه می‌دهد، در همان زمان که به موجودیت خود خاتمه می‌دهد. فاجعه را کامل می‌کند، در همان زمان که از آن می‌گریزد.

و من به آنجایی که باید می‌روم(...) و شما به سرعت از رهائی من آگاه خواهید شد، بدبخت که اکنون هستم.

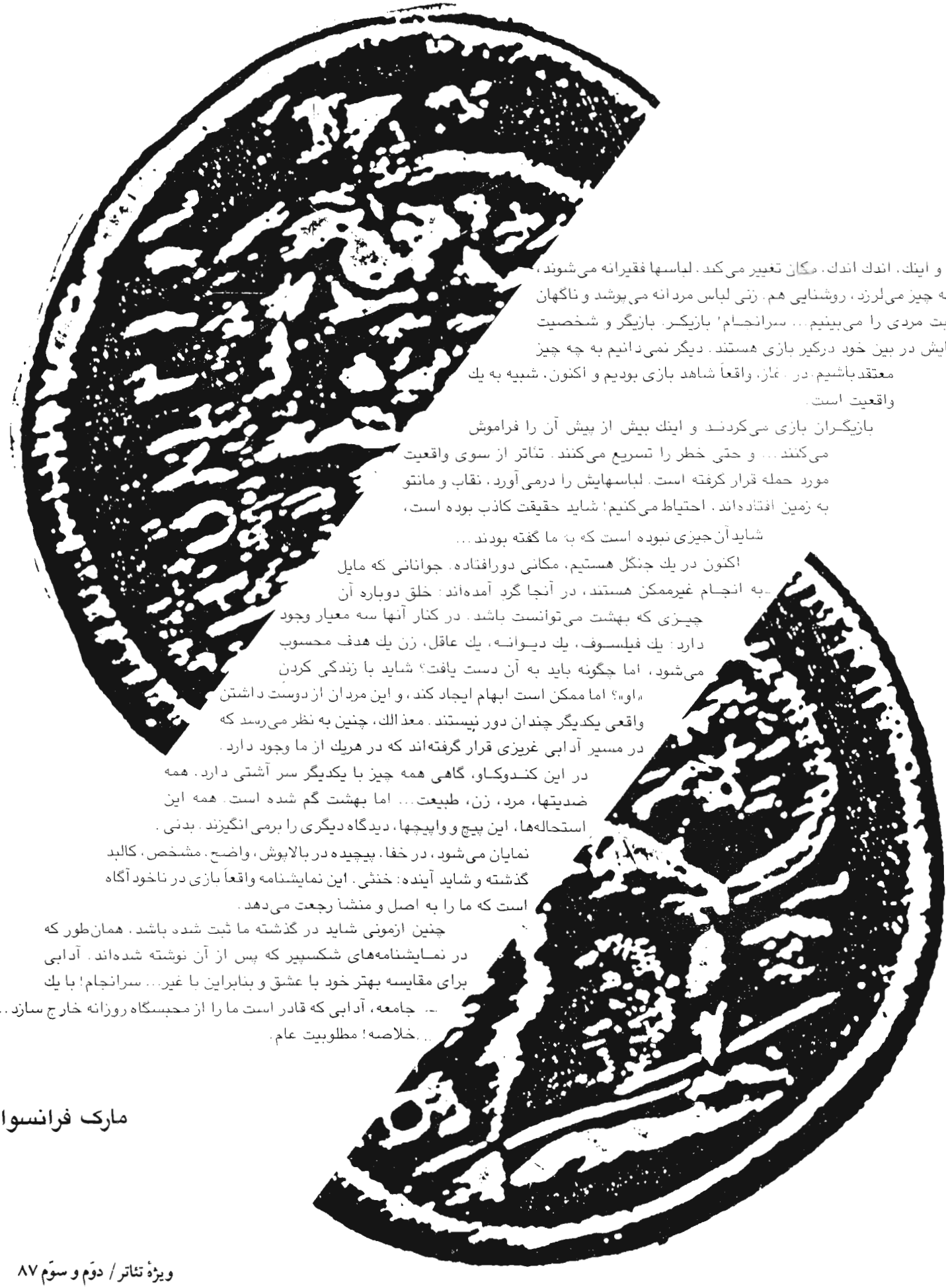
در اینجا قسمت دوم آغاز می‌شود. در بریدگی آشکارا با قسمت اول و بنابراین بسیار مورد بحث، گونه‌ای کمدی سیاسی که در آن قهرمانان جنگ تروا در پیرامون جسد آژاکس درگیر فحاشی می‌شوند. مثل اینکه مرگ او نه تنها مسأله را خاتمه نداده که مناقشات را دوباره زندگی کرده و در پست‌ترین شکلش آنرا آشکارا ساخته است.

اولیس با مختصر کردن مبارزات لفظی، و حتی با پیشنهاد کمك در به خاك‌سپاری جسد آژاکس، نقش مثبتی به خود می‌دهد:

من به Teucros اعلام می‌کنم: به همان اندازه که دشمن بوده‌ام، از این پس دوست خواهم بود. من می‌خواهم این جسد را کفن و دفن کنم، شما را یاری دهم و در ارج نهادن به بهترین مردان، چیزی را فراموش نکنم.

اکنون بدون رقیب، تجلیل‌شده نظیر شخصیت یك نمایشنامه تبلیغاتی، اولیس می‌تواند با آسایش صحنه را ترك کند: فاجعه‌ای مطرح نیست. ابهام سوفکل.

استفان برونشویگ



و اینک، اندک اندک، مکان تغییر می‌کند. لباسها فقیرانه می‌شوند، همه چیز می‌لرزد، روشنایی هم. زنی لباس مردانه می‌پوشد و ناگهان هیبت مردی را می‌بینیم... سرانجام! بازیکر. بازیگر و شخصیت نمایش در بین خود درگیر بازی هستند. دیگر نمی‌دانیم به چه چیز معتقد باشیم. در آغاز، واقعاً شاهد بازی بودیم و اکنون، شبیه به یک واقعیت است.

بازیگران بازی می‌کردند و اینک بیش از پیش آن را فراموش می‌کنند... و حتی خطر را تسریع می‌کنند. تئاتر از سوی واقعیت مورد حمله قرار گرفته است. لباسهایش را درمی‌آورد، نقاب و مانتو به زمین افتاده‌اند. احتیاط می‌کنیم! شاید حقیقت کاذب بوده است، شاید آن چیزی نبوده است که به ما گفته بودند...

اکنون در یک جنگل هستیم، مکانی دورافتاده. جوانانی که مایل به انجام غیرممکن هستند، در آنجا گرد آمده‌اند: خلق دوباره آن چیزی که بهشت می‌توانست باشد. در کنار آنها سه معیار وجود دارد: یک فیلسوف، یک دیوانه، یک عاقل، زن یک هدف محسوب می‌شود، اما چگونه باید به آن دست یافت؟ شاید با زندگی کردن «او»؟ اما ممکن است ابهام ایجاد کند، و این مردان از دوست داشتن واقعی یکدیگر چندان دور نیستند. معذالک، چنین به نظر می‌رسد که در مسیر آدابی غریزی قرار گرفته‌اند که در هریک از ما وجود دارد.

در این کندوکاو، گاهی همه چیز با یکدیگر سر آشتی دارد. همه ضدیتها، مرد، زن، طبیعت... اما بهشت گم شده است. همه این استحاله‌ها، این پیچ و واپیچها، دیدگاه دیگری را برمی انگیزند. بدنی نمایان می‌شود، در خفا. پیچیده در بالابوش، واضح، مشخص، کالبد گذشته و شاید آینده: خنثی. این نمایشنامه واقعاً بازی در ناخودآگاه است که ما را به اصل و منشأ رجعت می‌دهد.

چنین ازمونی شاید در گذشته ما ثبت شده باشد. همان‌طور که در نمایشنامه‌های شکسپیر که پس از آن نوشته شده‌اند. آدابی برای مقایسه بهتر خود با عشق و بنابراین با غیر... سرانجام! با یک جامعه، آدابی که قادر است ما را از محبسگاه روزانه خارج سازد... خلاصه! مطلوبیت عام.

مارک فرانسوا

آمفی‌تریون، اثر کلایست

در نیمه شب، کره ماه در روشنایی هراس‌انگیزش سایه مردی را طرح می‌ریزد که دو برابر شده است. «سوزی» از مدتها پیش در حالی که فانوسی در دست دارد راه می‌پیماید. نوار باریکی در پایین شلوارش دوخته شده است. در حالی که بسیار خسته است، می‌گردد، بزودی به محل زندگی «آلکمن» خواهد رسید و برای او حکایت افتخارات همسرش را توصیف می‌کند. «کلایست» با این آمفی‌تریون، لااقل به «مولیر» در طرح وفادار مانده است: برای اینکه شبی عاشقانه را با آلکمن سپری کند، ژوپیتر چهره آمفی‌تریون را به عاریت می‌گیرد و «مرکور» را که چهره خدمتکار سوزی را به عاریت گرفته، مسئول حفاظت از در می‌کند. او در واقع نمی‌دانست که آلکمن واقعاً ساده‌لوح است. ژوپیتر با حسد می‌خواهد که همچون معشوقی انسانی، دوست داشته شود. او می‌خواهد که آلکمن تنها او را به یاد آورد. نهایتاً آلکمن در کنار همسر خود باقی می‌ماند اما پسر ژوپیتر «هرکول» را به دنیا می‌آورد. با جابجایی هویتها، کلایست سرگیجه‌های تردید را با چنان دقت و مهارتی تعمیق یافته ارائه می‌دهد که گویی پوسته‌ای تنها از سطحی یکدست است، صاف، تصویری تهی، آینه‌ای کدر که چیزی را منعکس نمی‌کند.

این نظر کلاوس گروبر است. او نمایشنامه را از تمام تئوریها و پرسوناژهای ثانویه پاک کرده است. در طراحی از *ژیل* ثیو با تصویر ماه و سایه‌های درختان، با نورپردازی شاعرانه پری‌وار، همه چیز در بیان این زوجها می‌گذرد، زنی که درپی حفظ حقیقت، یعنی راه حل است. یك راه حل ممکن. آیا او می‌تواند دو نیمه‌اش را سرانجام در کنار هم گردآورد؟ این همان سویی است که کلایست به سوی آن تمایل دارد.

اما در اینجا ابتدا هراس مطلق این است که ما که هستیم؟، و خاصه آنکه سوی دیگرمان کیست، زیرا در ارتباط با دیگریست که ما خود را توصیف می‌کنیم. سایه‌روشنی تمام کنش نمایش، تمام جملات را در خود احاطه کرده است. نمایش در موسیقی آغشته به رویارویی در بیداری می‌گذرد و میان کابوس و کمدی سرگرم‌کننده در نوسان است. آمفی‌تریون *از قضیه خیابان لورسین* اثر لابیش که گروبر در فستیوال پاییز ۱۹۸۹ عرضه کرد دور نیست. حال و هوایی

مشابه آن می‌یابیم با همان پختگی حیرت انگیز خاصه هنگامی که از آنچه به سرمان آمده چیزی نمی‌دانیم و شاید یك قتل. همچنین در آن بخش مضحك نیز بکار گرفته شده است. لطیفه‌های سردی که در هراسی بسیار ابراز می‌شود و خنده‌ای تسکین یافته به بار می‌آورد. اگر پیتر سیمونیشك به لحاظ اندامش، ژوپیتری استثنایی و نیز بی‌نظیر به سبب انسانی بودنش است، در نقطه مقابل او *اوتوساندرز* خرده بورژوایی فرسوده است. اگر *ژوتالامپ* تصویر آلکمن را مانند همیشه حیرت انگیز نقش می‌زند. *ایموژن کوک* در نقش شری ـ همسر سوزی ـ گرم و مهربان است. سوزی تنها کسی است که تردیدی ندارد و همه چیز را همانگونه که هست می‌یابد. همچون راه انداختن مردمانی که خود گرفتار خویش هستند. او محور نمایش است. او بی‌تردید شوخ‌طبع است و حیله‌گر و سرشار از برادری و طنزی بی‌نظیر و خوبی و حساسیت. پرسوناژی خارق العاده و بازیگری ناب.

آمفی‌تریون. اثر مولیر. که کلایست باوفاداری کافی نسبت به ساختار. و ضمنا با بخشیدن خصوصیتی نوین به آن، اجرایش را تکرار می‌کند. خود از یك کمدی رومی اثر پلوت مشتق شده است. داستان این نمایشنامه را که در تئاتر از اقبال خوبی برخوردار بوده است. یادآور می‌شویم: «ژوپیتر»، دلباخته «آلکمن» می‌شود. او همراه با خدمتکار باوفایش «مرکور» به روی زمین می‌آید و با استفاده از غیبت آمفی‌تریون که در میدان جنگ به سر می‌برد، در

آمفی‌تریون

هیبت همسر غایب آلکمن درمی‌آید. مرکور نیز هیبت سوزی، خدمتکار آمفی‌تریون را به عاریت می‌گیرد. آلکمن، که شدیداً تحت تاثیر حدت ماجرای میدان جنگ قرار گرفته، خود را به دست شبی بلند و عاشقانه می‌سپارد. در بازگشت از جنگ، زمانی که همسران و خدمتکاران واقعی و غیر واقعی رودررو می‌شوند، آمفی‌تریون و سوزی نسبت به وجود فیزیکی و روحی خود دچار شک غیرقابل تحملی می‌شوند، تولد دوقلوها، پسر آمفی‌تریون و هرکول ـ نیم‌خدا ـ ثمره عشقهای آلکمن و ژوپیتر، پایانی نسبتاً فی البداهه به کمدی می‌دهد.

آمفی‌تریون یک کمدی اقتباسی از مولیر است. عنوان کلایست، ورای ظواهر امر، بیشتر ابهام برانگیز است تا روشن‌کننده. مسلما در این مورد هیچ رمزی باقی نمی‌ماند که نویسنده آزادانه‌تر از آنچه که یک برگردان صادقانه اجازه‌اش را می‌دهد، با نمایشنامه مولیر رفتار کند؛ ولی با وعده دادن یک کمدی. این مساله مبهم می‌ماند که نمایشنامه، اگرچه در اجزایش کمدی است، اما در جوهر چنین نیست. لازمه یک کمدی، برخورداری از پایانی خنددار است. اما، در مورد این نمایشنامه چطور؟ اگر «آه!» مرموز آلکمن، که کلایست آن را در پایان نمایشنامه گنجانده، تعبیرات متعددی را امکان‌پذیر می‌سازد، اما جایی برای یک تعبیر خاص بازنمی‌گذارد: تعبیر متکی برخنده تماشاگران در پایان نمایشنامه. اما شاید خنده تماشاگر ناشی از پرسشهای زیر باشد: ـ صدای رعد و برق و صاعقه ژوپیتر صحنه تئاتر را فراگرفته ـ با پدیدار شدن چنین غریبانه میتولوژی. آیا یک تماشاگر آگاه به اندازه کافی آماده شده است که در جمع خدایان یک بذله‌گویی ریشخندآمیز را به تماشا بنشیند؟ خدای المپ، به عنوان عاشق شبانه همسر آمفی‌تریون جلوه می‌کند. بنابراین، خبر تولد هرکول به چه درد می‌خورد؟ ژوپیتر در میان ابرها از حال می‌رود، در حالی که مرکب خدایان در قله المپ ظاهر می‌شود. آیا کلایست، در هیچ کجای دیگر بیش از اینجا، میتولوژی کلاسیک را وارونه کرده است؟ کمدی؟ تراژدی؟ یا رمز و اشاره؟ در هرحال پاسخ نهایی کلایست جای هیچ تردیدی را باقی نمی‌گذارد: آلکمن مرکز نمایشنامه را تشکیل می‌دهد. او که از سوی ژوپیتر و «در تلخترین لحظه هستی»، در مقابل آلترناتیو موحش تعیین آمفی‌تریون واقعی قرار گرفته، غلط انتخاب می‌کند... از کمدی سنتی آمفی‌تریون، به سمت درام آلکمن لغزیده‌ایم.

در مرز شکسپیر

سال پیش مارک فرانسوا اقتباس منن بسیار زیبایی از هرمان اونگار به نام *جان باختگان* را ارائه داد. او از شکسپیر بهره می‌گیرد، نه از ساده‌ترین آنها: بلکه کمدیهای وسوسه‌ای میان حکایت بیرحمانه و خنده‌ای تلخ، که براساس تغییر احساسات و تحول افراد بنا شده، و اجرا می‌شوند. هیچ کس کسی را که دوستش دارد، دوست ندارد، آنچه می‌گوید نیست یا آنچه گمان می‌کند، نمی‌باشد. این دروغ نیست، اما حکایت است، حکایت تئاتر است.

As you like it (هرطور که بخواهید) همچون حکایت سرگرم کننده‌ای مربوط به پایان قرن شانزدهم است، جایی که شاهزادگان، عشاق و چوپانانی که در قلب یک جنگل بهاری بازگشت به طبیعت و پیروزی عشق را نوید می‌دهند، می‌گذرد. این تضاد، امروزه مابین کمدی سبک و تراژدی بزرگ در پی آن نمایانده شده است ولی ما تصمیم گرفتیم که آنرا در مرز این دو قرار دهیم. از اساس درحالی که این نقشها توسط مردان اجرا می‌شد، نقش زنان منحصراً به عهده نوجوانان بود. امروزه با درنظر گرفتن اینکه نقشی مردانه پاسخگوی دلواپسی تاریخی نیست، لزوماً در جستجوی جوهری تئاتری می‌باشد. زیرا دقیقاً در این نمایشنامه شکسپیر با قراردادی بازی می‌کند. برای قهرمان زن رزالیند که برای ورود به جنگل لباس مردانه پوشیده، از بازیگر مرد خواسته شده که نقش زنی را اجرا کند که درواقع نقش مردی است (...)

ـ *مارک فرانسوا*: از نظر من As you like it ، تراژدی متفاوتی است که هملت را آماده می‌کند. بر اساس مرکز ثقل آن است که کمدی را می‌یابیم. کمدی در آنجاست، در متن. نمی‌توان تظاهر به خندیدن کرد. واژه‌های شکسپیر خودداری بار خنده هستند. اگر بخواهیم از آن نجهیم، سنگین خواهد شد. در این صورت به هیچ روی خنده‌آور نیست! انساندوستی اندوهبار است! نگاهی به شرایطی می‌اندازیم که مضحک می‌نماید و دیوانه آن را چنین می‌بیند، نگاهش همچون نگاه یک دوربین است. او کادر تراژیک را می‌بیند و از آن کمدی بیرون می‌جهد. بدون شعف بدون غم.

ـ *آن کورنو*: ما در مرز جنگل تخیل و تراژدی قرار داریم.

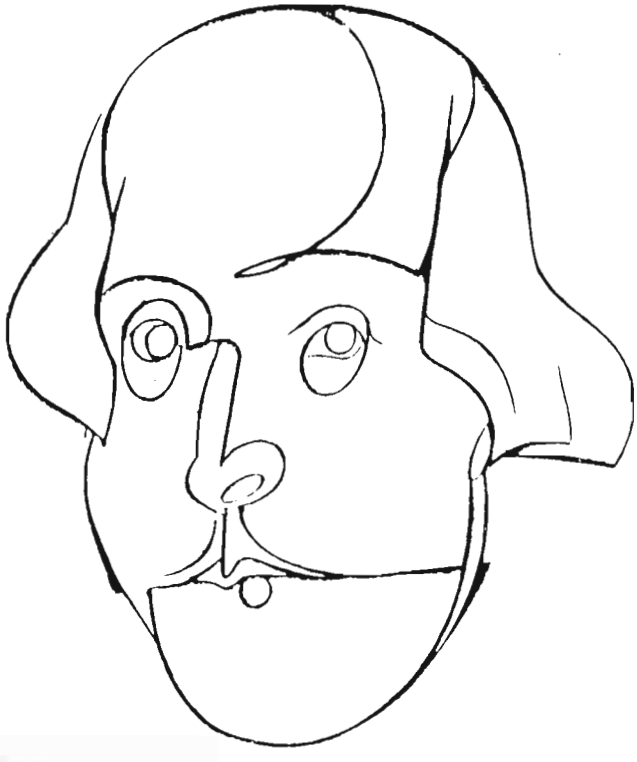
می‌توان چنین آغاز کرد: به روی سیمی در مرز واقعیت، دیوانه

Shakespearomanie

چهار نعل می‌تازد، او از کمدی می‌خندد، جنگل یخ زده است. سرود شبانی در اینجا با آوازهای فیلسوفانه و غیر منتظره بر می‌خورد و بهشت وقتی که گانی وارد می‌شد دهن کجی می‌کنـد، شاهـزاده خانمی که در تبعید است و شاید توسط جادوگری دیوانه شده، لباس مردانه می‌پوشد و در توهم است، توهمش را زنده می‌کند. حکایت بی‌رحمانه‌ای است. در برابر این نیمه خدا، خنثی آسمانی اعتراف می‌کند عشق چشمهایش را کور کرده است. بهرحال در این کویر یخ زده تعقیبی واقعی به دنبال این «ونوس حرامزاده که زائیده مالیخولیا و عذاب و دیوانگی است، درگیر است.» در این جستجو اعتماد و اطمینـان متـزلزل می‌گردد. تعـادلهـا نیز چنین است. ورطه‌ها باز می‌گردد. و رنج و درد سرریز می‌کند. بیم از دگردیسی، پرسوناژها لرزاننـد. انـدامهـا لرزانند (...) بین فریاد و نجوا. میان تمایل و توهم‌زدایی. همواره مرده‌ای در گوشه‌ای است.

ـ *مارک فرانسوا*: (...) از طریق رقص و موسیقی و آواز است که آشتی صورت می‌پذیـرد. شاید تنها از این طریق است که آشتی ممکن می‌گردد. ورای ادراک و شعور. برای رسیدن به این آفرینش، این مرکـز احسـاسی (نـه تفکر، شکسپیر به جای ما تفکر داشته است!) یگانه وظیفه ما عاطفه است. به همین دلیل بازیگر باید از این تصویر جدا شود. چیزی در او در حالت فردی باشد که در حال مرگ است. نوعی حالت عزاداری، مانند شخصی مسن که تمام خاطراتش را مرور می‌کند، بازیگر باید در انتظار لحظه نهایی باشد که به صحنه وارد می‌شود.

من رویـایم آمـادگی به این ماجرا است. این قضیه را به نفع هراسی درخشانتر حذف می‌کنم.



بچه‌های تنر

اثر رُبر ولسر

سیمون تنر: من به دنیا آمده‌ام تا هدیه‌ای باشم، همواره به کسی تعلق داشته‌ام. وقتی که تمام روز را سرگردان بوده‌ام، بی آنکه خود را متعلق به کسی بدانم، بدبخت بوده‌ام. من به تو تعلق دارم با آنکه می‌دانم تو توجه کمی به من داری. تو ناچاری به من توجه اندکی داشته باشی. هدایا عمدتاً تحقیر شده‌اند مثلاً من: اگر می‌دانستی که من چه انـدازه عمیقاً هدایا را تحقیر می‌کنم! از دریافت هدیه بیزارم. به گونه‌ای که این سرنوشت من است که هیچکس دوستم ندارد، دیگر نمی‌دانم چه می‌گویم.

دفتر بزرگ اثر آگوتاکریستوف

«حکایت عجیبی در کشوری جریان دارد که دراثر جنگی به ویرانه‌ای تبدیل شده و در دام دیکتاتوری و اشغال قوای بیگانه است. شهر مرکزی، روز و شب بمباران می‌شود. طعامی یافت نمی‌شود مادری کودکان دوقلویش را به ییلاق نزد مادر بزرگشان که «جادوگر» نامیده می‌شود می‌برد. در حالی که مردمان به اشک و ناله، خون، خیانت و شکنجه و نابودی محکوم شده‌اند این دو کودک برای خویش شیوه‌های زندگی و مرگ ابداع کرده و ترویج می‌دهند. به

همین منظور تمرینهایی سخت و وحشیانه انجام می‌دهند. آنان وقتی که تشخیص می‌دهند کاری ضروری است انجام می‌دهند، مثل طعام رساندن به کسانی که گرسنه‌اند، عفو کردن، دفاع از مظلوم، روش مخالفت آرام اما قاطع با حکمرانان مطلقه وحشت‌آفرین در تاریخ.»

از ورای این رمان بی‌نظیر دو واژه مهم را درمی‌یابیم، دو واژه‌ای که هرروزه آنها را به کار می‌گیریم: «آموختن و درک کردن». با دختر بزرگ درسی از چیزهایی فرامی‌گیریم که به ما به میراث رسیده است: درسی دربارهٔ جنگ و دیکتاتوری و برخورد آن با کودکان و بزرگسالان.

پدر اُوبو به کارگردانی بوریسلاو چاکرنیسوف

«تاکتو اوبو» که در تئاتر پشت کانال، در بلغارستان اجرا می‌شود، بی‌تردید یکی از زیباترین روایتهای «شاه اوبو» است که هرگز برروی صحنه اروپایی اجرا نشده است.

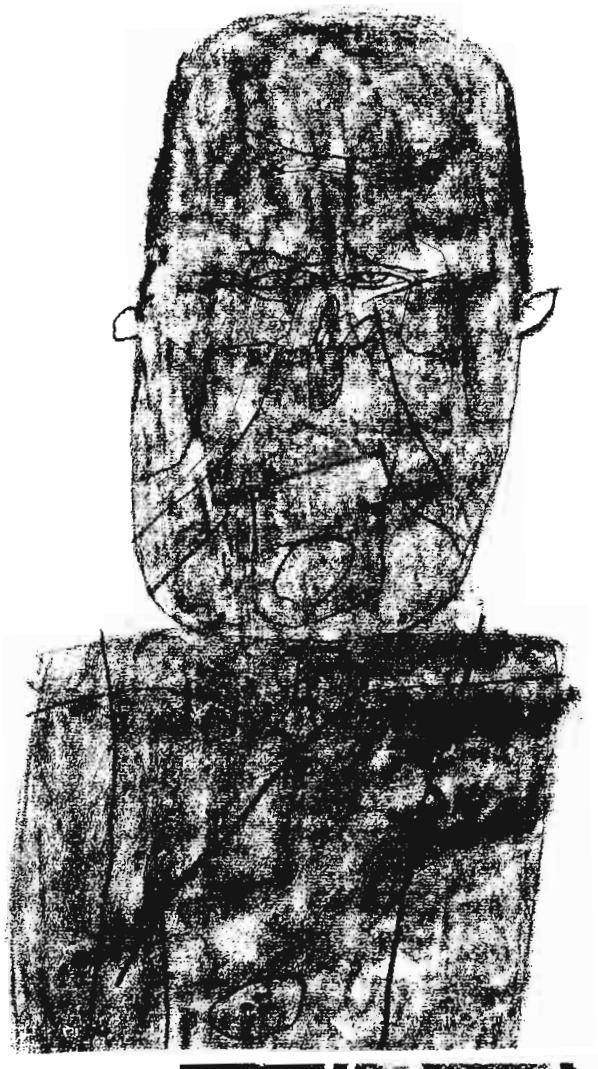
این روایت نسبتاً آزادانه از نمایشی است که همین دو سال پیش در بلغارستان ممنوع بود، با ریتمی کمدی موزیکال. شاید اپرای «شکایت از مالیات»، «تنها با یکی»، «به جهنم، حسابم را برسید»، با برگردان «پدر اوبو» است. اگر بگوییم که این دم انرژی کروه است که به صحنه می‌تابد، زیاده نگفته‌ایم. و می‌توان ان را در نمایش دیگری «Ronde» اثر شینزلر به کارگردانی چاکرنیوف بازشناخت در حالی که هم فرزانه‌تر و هم کاملتر است به شیوه اواز کودکان.

«ژان لویی تیبوده»

ایوان مخوف (سرگئی میخائیلویچ ایزنشتاین)

نمایش قدرت. مبارزه سخت یک مرد علیه یک زن، علیه مذهب و علیه سنتها

مبارزه برای وحدت روسیه و علیه فئودالیته. تنها قدرتی نامحدود می‌تواند ایوان را به پیروزی برساند. قدرتی که دشمنان، دوستان و نزدیکانش را نابود سازد. پالایش او تنها در تکمیل عملی تاریخی امکان‌پذیر خواهد شد: ایجاد یک دولت قدرتمند.



مهمانان سام

مهمانان سام یك نمایش كوچك است، «مورد استفاده نوآموزان آماتور»: یك كودك، در تعقیب سوارکاری که از صحنه آتاری‌اش فرار کرده، علی‌رغم توصیه‌های صفحه‌بازی، مدارها، حافظه‌ها و کانالها «ماشین حساب عمومی» را طی می‌کند. و به این ترتیب سفری خیالی در تاریخ، زمان، منطق و گرامر آغاز می‌شود.

(ساسکیا کوهن تانوجی)

بُز نر (Le bouc)

هنگام اقامت در کولوین، که در آنجا پدرش به کارگردان، اطاق اجازه می‌دهد، فاسبیندر با زندگی مهاجران آشنا می‌شود: استثمار، تبعیض، خشونت و همچنین تمایلات. «بزنر» از این تجربه الهام گرفته است: در حومه بزرگ مونیخ، ورود یك کارگر مهاجر، تعادل متزلزل یك گروه از جوانان را به هم می‌زند.

ورنر فاسبیندر

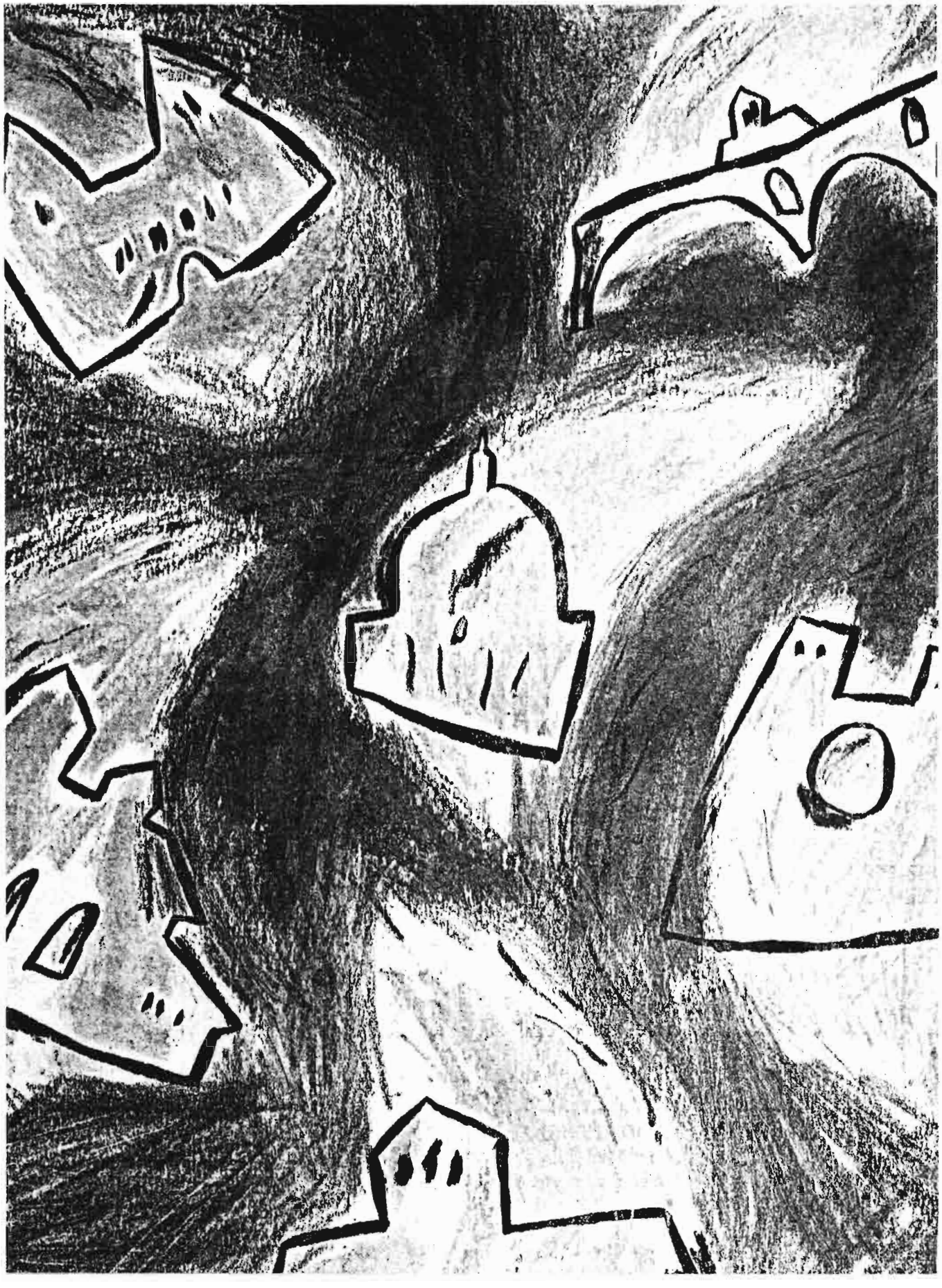
نمایشگاه رابرت ویلسون

اومبرتو اکو: هنگامی که ماکت نمایشگاه را می‌نگریم، نخستین برداشتمان این است که ساختمانی دارد، ساختمان شهری که می‌توان از حشم اندازهای گوناگون دید.

اینشتین در ساحل، کاری از باب ویلسون سبب فکر کردن به شهری می‌شود که کسی در آن جابجا می‌شود، و می‌تواند توقف کند یا توجهش به هرچیزی سرگردان است، ناظر از نگریستن به چیزی در امروز، برای دیدن چیزی دیگر تا فردا. شاید خودداری می‌کند. در این مسیر تماشاگر دعوت می‌شود تا انتخابش را انجام دهد، و مسیر خود را ترسیم کند.

رابرت ویلسون: فضا مانند ذخیره‌ای از انرژی‌هاست، چیزهایی هستند که آرام می‌رسند، ایستا هستند برخی دیگر سریع و گذرنده هستند. انعکاس بسیاری از صداها و بسیاری سطوح از تصاویر وجود دارند. فضایی سرشار از زمان است، من نمی‌گویم ابدی، اما جایی که زمان وجود دارد، فضایی از خاطره است.

«گزیده‌ای از مصاحبه‌ای با اومبرتو اکو و رابرت ویلسون»



نمایش سنتی ایران
(سیاه بازی)

در تئاتر مردمی شهر لیون، فستیوال پاییزی
پاریس و فستیوال پاییزی مادرید

نمایش روحوضی

تئاتر روحوضی، یکی از پدیده‌های نمایش ایرانی است که هنوز در زمان پیدایش آن، نقل و قولها متفاوت است. آنچه مربوط به نیاز این صفحات است، ما را بر این می‌دارد تا خلاصه‌ای از تاریخچه این نمایش و شکل اجرایی آن را به گونه‌ای فشرده بنویسیم.

پیدایش آن را به قرن پانزدهم میلادی، منسوب می‌نمایند. ازنظر تاریخی، پیدایش این شکل از تئاتر همزمان است با پیدایش کمدیا دلارته در ایتالیا. نوع کار این تئاتر،بر بدیهه سرایی استوار است. اغلب، رئیس گروه موضوعی را بیان می‌کند و شخصیتهای اصلی این نمایش، شروع به کار می‌نمایند. گروههای حرفه‌ای، حتی قادرند بعد از یک تمرین، اجرایی را در مقابل تماشاگران داشته باشند و حدود زمان اجرا را، از یک ساعت نیز بگذرانند.

در شکل روزانه کار این گروه، حول محور اصلی قصه مسائل روز طرح می‌شود و ارتباط سالن و نمایش، در شیوه کار این نوع از تئاتر، امری ضروری است. موضوعات انتخاب شده در کار این تئاتر، در دورانهای مختلف قابل تقسیم به شرح ذیل است:

۱. موضوعات روزمره
۲. موضوعات تاریخی
۳. موضوعات افسانه‌ای

شخصیتهای اصلی این نمایش، عبارتند از: سیاه قهرمان داستان، ارباب، زن ارباب، شلی (پسر ارباب) و دختر ارباب. در حالت سنتی اجرا، معمولاً این پنج عنصر، گردانندگان اصلی داستان، می‌باشند.ولی شخصیتهای دیگر نیز جهت تقویت القاء موضوع، وارد داستان می‌شوند.

در دوران گذشته که مسئله سانسور، مانع از کار گروههای روحوضی می‌شد و علی‌رغم آنکه لازم بود آنها براساس بداهه اجرا داشته باشند، این گروهها مجبور بودند تا علاوه بر اجرا، تصویب نامه مجوز قصه نمایش را نیز بگیرند. این مجوزها، در کتابخانه تخصصی تئاتر مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، واقع در تئاتر شهر موجود است و به عنوان اسناد تاریخ تئاتر کشور، نگهداری می‌شود.

موانع بیشمار در دهه‌های گذشته، وسیله‌ای شد تا فرمهای نمایش سنتی، از دور طبیعی روند رشد، خارج شوند و روشنفکران و نویسندگان و مسئولین هنرهای نمایشی، به طور کل، از موجودیت چنین نمایشهایی گریزان بودند.

در دوران مد بازگشت به فرمهای نمایش سنتی، این کار، وسیله‌ای شد تا بعضی از مسئولین وقت، فقط و فقط در چهارچوب مد روز بودن، نمونه‌هایی از این تئاتر را با ضربه زدن جانانه، وارد میدان کنند و همچون یک شیء تاریخ مصرف‌دار برای استفاده جشنواره‌ای و موزه‌ای، بلافاصله بعد از رسیدن به نیات خود، آنها را به دست فراموشی بسپارند، که چنین نیز شد. در این نگاه جدید به فرمهای نمایش سنتی، مطالبی نیز در این رابطه نوشته شد، که لازمه آن مد زمان نیز بود. به هرحال، مسئولین وقت، با هیچ مدرک قانع کننده‌ای، نمی‌توانند ثابت کنند که به فرمهای نمایش سنتی، بها داده‌اند. اگر هم چنین ادعاهایی، اینجا و آنجا صورت گرفته باشد، کذب محض است.

امروزه، پس از پیروزی انقلاب اسلامی و برنامه تحول و گسترش تئاتر کشور، با گشایش کانون نمایشهای مذهبی و سنتی مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، میدان حمایت از این فرمها، بسیار باز است. و تئاتر نصر، از این میدان باز، فرصت را غنیمت شمرده، گروه تئاتر سیاه بازی خود را برنامه‌ریزی می‌نماید. و براساس بداهه، فقط برای اجرای نمایش، مجوز دریافت می‌کند. تئاتر نصر، امید این را دارد که‌روزی بتواند، سهم طبیعی رسالت هنری خود را در رابطه با تئاتر سیاه بازی، در این روند رشد فعالیت تئاتر در کشور، صمیمانه عهده‌دار شود.

در پایان، یادآوری می‌کنیم که تئاتر نصر تهران، پس از یک دوره رکود در فعالیتها، در سال ۱۳۶۷ بازگشایی شد و امروز، با موقعیت ممتازی که در مردمی‌ترین نقطه شهر تهران دارد، فعالانه به اجرای برنامه می‌پردازد.

نکته‌ای نیز درباره «سیاه»، شخصیت اصلی نمایش سیاه، نماینده مردم است. برخلاف صورتش، قلبی سفید دارد. او به مردم، عشق می‌ورزد و خود از مردم است. قلب او، به مثابه امواج اقیانوس، می‌تپد و همچون آب دریا، شفاف و زلال است. به عبارت دیگر، سیاه در همه حال و با زبان بی‌زبانی، این فریاد را با خود همراه دارد که: رنگ چهره و خصوصیات ظاهری آدمها در حیات اجتماعی انسانها، نقشی ندارد آنچه تعیین کننده است، نیات، انگیزه‌ها و باطن هرانسان است.

«مرکز هنرهای نمایشی»

نمایش سیاه‌بازی: «سعدی هملت می‌شود»

■ تنظیم برای اجرا در سه پرده

بازیگران:

۱. سعدی افشار	در نقش	هملت
۲. حامد تحصنی	در نقش	عموی هملت
۳. زهرا برومند	درنقش	مادر هملت
۴. حسن عظیمی	در نقش	خدمتکار
۵. رضا رضامندی	در نقش	پیشکار ـ برادر سلطان

۶. احمد محرابی	در نقش	آشپز
۷. احمد نصر	در نقش	روح پدر هملت
۸. مجید فروغی	در نقش	پسر پیشکار ـ وزیر (۲)
۹. مینا مقدم	در نقش	دختر پیشکار
۱۰. محسن افشار	در نقش	سیاهبازی ساز
۱۱. محسن مقامی	در نقش	سلطان
۱۲. غلام با بوته	در نقش	وزیر (۱)
۱۳. راحله حدادی	در نقش	زن سلطان
۱۴. علی ملائی	در نقش	نوازنده ضرب
۱۵. محمدرضا آقاجانی	در نقش	نوازنده کمانچه

پرده اول

۱) شب عروسی عمو و مادر سعدی است. نوای شادی به گوش می‌رسد. خلیل خدمتکار منزل در حالی که سینی پر از لیوان شربت، در دست دارد، وارد و به طرف تالار خانه، حرکت می‌کند.

۲) در همین حال، روح پدر سعدی (که مرده است)، همه جای خانه را جست‌وجو می‌کند و از صحنه خارج می‌شود.

۳) با صدای عموی سعدی که قصد ازدواج با مادر سعدی را دارد، خدمتکارها به طرف تالار پذیرایی، حرکت می‌کنند.

۴) لیلی، نامزد سعدی، فرصت را غنیمت شمرده و طبق قرار قبلی، با سعدی به حیاط خانه می‌آید. لیلی درحال انتظار، با خود حرف می‌زند و بسیار عصبانی است.

۵) سعدی، وارد می‌شود و با خشم لیلی مواجه می‌شود، سرانجام، سعدی لیلی را آرام می‌کند و از محبت در زندگی سخن می‌گوید.

۶) در ادامه صحبت سعدی، غلام‌باشی، پدر لیلی سرزده وارد صحنه می‌گردد.

سعدی که سرگرم صحبت است متوجه ورود او نمی‌شود. غلام‌باشی (پدر لیلی)، جای خود را با لیلی عوض می‌کند، سعدی از محبت می‌گوید و دست برگردن پدر لیلی می‌برد. در همین حال، ناگهان متوجه می‌شود که چه اشتباه بزرگی مرتکب شده است. پدر لیلی که سعدی را غافلگیر کرده است، بر او خشم می‌گیرد، سعدی، برای نجات ازاین حادثه، با تغییر چهره، باعث ترس پدر لیلی می‌شود و او فرار می‌کند.

۷)خلیل، خدمتکار منزل که از دوران طفولیت با سعدی دوستی دارد، وارد می‌شود و از مرگ پدر سعدی و عروسی مادر وی حرف می‌زند. سعدی، از خدمت کار می‌خواهد که در مراسم خواستگاری او از لیلی، وی را کمک کند.

خلیل قبول می‌کند که اشعاری پیرامون محبت، برای او بنویسد.

هنگامی که سعدی می‌خواهد از نوشته خلیل، استفاده کند، نامه سعدی گم می‌شود و در اثر بیهوده‌گویی، لیلی متوجه می‌شود که صحبتهای سعدی وام گرفته از آموخته‌های خدمتکار است. به همین خاطر، لیلی عصبانی شده و با خشم از حیاط خارج می‌شود.

۸) برای بار دوم، خدمتکار، روح پدر سعدی را همراه با سعدی می‌بیند. پدر سعدی، از مرگ خود صحبت می‌کند و از سعدی می‌خواهد که انتقام قتل فجیع او را از قاتل (برادرش ـ عموی سعدی) بگیرد.

سعدی قول می‌دهد.

«پایان پرده اول»

پرده دوم

۱) مدتها از عروسی مادر سعدی و عموی او (قاتل پدرش) گذشته است. سعدی، عصبانی و ناراحت است.

۲) خدمتکار منزل، به سعدی نزدیک می‌شود و خبر می‌دهد که هنرمندان آشنای شما (هنرمندانی که سعدی به آنها علاقه‌مند است و بارها در شهر به تماشای آنها رفته‌است)، برای اجرای نمایش به‌خانه آمده‌اند.

۳) سعدی، از بازیسازان استقبال می‌کند و به آنها می‌گوید، شما چون در بداهه‌سرایی تبحر دارید، قصه‌ای را که من تعریف، می‌کنم، بازی کنید.

۴) یکی از بازیسازان، از سخن سعدی استقبال می‌کند، سعدی، داستان مرگ پدر و قتل او را توسط عموی خویش، برای او توضیح می‌دهد.

۵) هنرمندان دوره‌گرد، با نهایت مهارت، داستان قتل فجیع پدرش را نمایش می‌دهند.

در پی اجرای این نمایش، عموی سعدی و مادر او به اشتباه خود پی می‌برند.

۶) عموی سعدی که از ابتدا سعدی را دیوانه خطاب می‌کرده، سعی می‌کند او را به نحوی، از محل و مأوایش، دور کند. اگرچه مادر سعدی، با این کار مخالفت می‌کند، ولی به هرحال، او موفق می‌شود سعدی را به ناکجاآباد بفرستد.

«پایان پرده دوم»

پرده سوم

۱) میرابرام، پسر غلام‌باشی (پدر لیلی، همسر آینده سعدی) که پیشخدمت عموی سعدی است، از مرگ پدرش به دست سعدی و خودکشی خواهرش، لیلی آگاه می‌شود و از حیدرآباد (شهر فرضی)، برای گرفتن انتقام از سعدی، وارد می‌شود. عموی سعدی، میرابرام را وسوسه می‌کند که تقاص خون پدر و خواهرش را از سعدی بگیرد.

۲. مادر سعدی، از میرابرام، می‌خواهد که سعدی را ببخشد.

۳. سرانجام، میرابرام، قمه‌ای آغشته به زهر را برای انتقام از سعدی به دست می‌گیرد.

۴) خلیل، خدمتکار منزل، به سعدی خبر می‌دهد که میرابرام، با همکاری عمویش، تصمیم دارند او را به قتل برسانند.

۵) سرانجام، میرابرام و سعدی، رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند و در نبردی نابرابر، سعدی زخمی می‌شود و میرابرام، می‌میرد. مادر سعدی که به دست شوهرش (عموی سعدی)، مسموم شده، کشته می‌شود در نهایت، سعدی با حالت مجروح، رودرروی عموی خود، قرار می‌گیرد و با قمه زهرآلود، او را به قتل می‌رساند و خود نیز کشته می‌شود.

«پایان پرده سوم» پایان نمایش

● **نمایش سیامبازی: «بلورك و چشمه نوش»**

■ **تنظیم شده برای اجرا در سه پرده**

بازیگران:

۱. سعدی افشار	در نقش	فینگیلی
۲. احمد نصر	در نقش	خدیو تاوالس
۳. حامد تحصنی	در نقش	خان راتاتا
۴. محسن مقامی	در نقش	بختاورخان
۵. محسن افشار	در نقش	سردار لشن
۶. حسن عظیمی	در نقش	امیرزاده چکاوك
۷. مجید فروغی	در نقش	قازان خان
۸. احمد محرابی	در نقش	جاماسب ندیم اعظم
۹. رضا رضامندی	در نقش	شکارچی
۱۰. مینا مقدم	در نقش	بلورك
۱۱. غلام بابوته	در نقش	عاشوق
۱۲. علی مولائی	در نقش	نوازنده تنبك
۱۳. محمدرضا آقاجانی	در نقش	نوازنده کمانچه

پرده اول

۱. مکان بارگاه فرمانروای سلسله «خجندیه» (حکومتی در شمال خراسان و خوارزم و ماوراءالنهر)، خدیو *تاوالس* است. فرزند وی *امیرزاده چکاوك* و مشاوران خدیو، جلسه‌ای دارند. مشاوران متوجه ناراحتی امیرزاده می‌شوند. علت را از وی سؤال می‌کنند و امیرزاده پاسخ می‌دهد: مدت مدیدی است که هرگاه، خداوند تبارك و تعالی، به خدیو فرزندی «اناث» (دختر) عنایت می‌فرماید، وی بی‌درنگ، این کودکان بی‌گناه را به قتل می‌رساند. مشاوران در همراهی با امیرزاده می‌گویند:

ما نیز از این معما، در عجبیم. ولی هیچ کس جرأت ندارد که علت این کار را از امیر سؤال نماید.

امیرزاده می‌گوید: من از غلام خود *فینگیلی*، خواسته‌ام که پس از ورود امیر به بارگاه، با ترفندی، این سؤال را به عرض ایشان برساند.

مشاوران، از این پیشنهاد خوشحال شده و می‌گویند، فکر امیرزاده، قابل تحسین است. زیرا اگر خدیو، از غلام خشمگین گردد، ما و شما می‌توانیم با وساطت، باعث عفو غلام شویم. ولی اگر ما چنین سئوالی از امیر بکنیم، معلوم نیست که چه سرنوشتی در انتظار ما خواهد بود.

۲. خدیو، به بارگاه وارد می‌شود. درهمین حال، *فینگیلی* نیز اجازه ورود می‌خواهد و به بارگاه، وارد می‌گردد. و طبق قرار قبلی با شوخی و مزاح با مشاوران بارگاه و شخص خدیو، سرانجام، معمای قتل فرزندان دختر را از خدیو، سؤال می‌کند. خدیو، بی‌درنگ، فرمان قتل غلام را صادرمی‌کند، اما امیرزاده، وساطت کرده، می‌گوید که من از غلام خواستم تا این معما را از شما سئوال نماید.

خدیو، غلام را عفو می‌کند و به امیرزاده می‌گوید؛ چون فرزندم هستی، جواب معما را به تو خواهم داد و چنین می‌گوید:

«زمانی که من به دنیا آمدم، ستاره‌شناسان به پدرم گفتند، فرزندت، یعنی من، دارای طالعی است که اگر صاحب فرزند «اناث» شود، به فجیع‌ترین وضع می‌میرد. من برای اینکه به چنین سرنوشتی مبتلا نشوم، در بدو تولد، به قتل فرزندان «اناث» اقدام می‌کنم.

امیرزاده، خشمگین می‌شود و می‌گوید: پدر، مرگ و زندگی انسان، به دست خداوند است و ستاره‌شناسان، چیزی جز خرافات نمی‌دانند.

۳. امیرزاده، برای ثابت کردن سخنانش *بلورك* را به بارگاه فرا می‌خواند. خدیو می‌پرسد: این دختر کیست؟ امیرزاده، جواب می‌دهد: دختر شماست. هنگامی که به دنیا آمد و شما فرمان قتل وی را صادر کردید، من جلاد را از بین بردم و در خفا او را بزرگ نمودم. اکنون بیست سال از آن زمان می‌گذرد و شما نیز زنده و سالم هستید. خدیو، خشمگین شده و می‌گوید: چون از فرمان من، سرپیچی کرده‌ای، تو و خواهرت را گردن خواهم زد.

۴. مشاوران، به خدیو می‌گویند؛ ریختن خون *بلورك* در بارگاه، شوم است. *فینگیلی* از خدیو می‌خواهد، امیرزاده و *بلورك* را به وی بسپارد تا به جنگل برده و گردن بزند. خدیو، با این امر موافقت می‌کند. فینگیلی در میان حیرت مشاوران، امیرزاده و بلورك را برای کشتن، با خود به خارج بارگاه می‌برد.

پایان پرده اول.

پرده دوم

۱. مکان جنگلی است انبوه. *فینگیلی* به امیرزاده و خواهرش *بلورك* می‌گوید، برای نجات آنها، این ترفند را به کار برده است تا آنها را از بارگاه خارج سازد. بلورك، اظهار تشنگی و گرسنگی می‌کند. امیرزاده، برای آوردن آب و غذا، از صحنه خارج می‌شود. پس از مدتی، از امیرزاده، خبری نمی‌شود. *فینگیلی* نیز برای پیدا کردن امیرزاده، از صحنه خارج می‌شود.

۲. بلورك در صحنه تنهاست. ناگهان مردی جنگلی که به دنبال شکار است، با بلورك، برخورد می‌کند. بلورك، درحالی که ترسان است، اسم او را سئوال می‌کند.

۳. امیرزاده و *فینگیلی*، پس از لحظاتی به مکان قبلی خود باز می‌گردند، ولی اثری از بلورك، نمی‌یابند.

آنها برای یافتن بلورك، به جست‌وجو می‌پردازند. در همین حال، به چشمه‌ای می‌رسند. برای رفع خستگی، به داخل چشمه می‌روند تا آبی بنوشند. پس از رفع عطش بناگاه، متوجه می‌شوند که شکل آنها عوض شده و به صورت «زن» در آمده‌اند.

۴ـ در حالی که امیرزاده و فینگیلی، از وضعیت خود در تعجبند، متوجه می‌شوند که حکمران منطقه، *قازان خان* با ملازمانش برای شکار آهو و تفریح و تفرج به جنگل آمده‌اند.

قازان خان، و همراهان وی، آن دو را به جای دو زن، تصور می‌کنند و به خاطر این اشتباه، ماجراهای شیرینی در صحنه می‌گذرد.

۵. سرانجام، *جاماسب*، ندیم اعظم *قازان خان* که به علم جادوگری آشناست، حقیقت ماجرا را کشف می‌کند و متوجه می‌شود که آنها از «چشمه نوش» نوشیده‌اند. خاصیت چشمه، این است که هرکس از آن آب بنوشد، اگر زن باشد، مرد می‌شود و اگر مرد باشد، زن می‌شود.

در نهایت، امیرزاده خود را به *قازان خان* معرفی کرده و از وی درخواست کمك می‌نماید.

قازان خان، به ندیم اعظم خود دستور می‌دهد، با علم جادو، آنها را به حال اول برگرداند. آنها به حال اول، بازمی‌گردند و جست‌وجو برای یافتن بلورك ادامه می‌یابد.

پایان پرده دوم

پرده سوم

۱. مکـان، کلبه مرد جنگلی است. مرد جنگلی، با بلورك زندگی خوبی دارنـد. امیـرزاده و *فینگیلی*، وارد کلبه می‌شوند. بلورك را می‌یابند و از وی می‌خواهند به زادگاهش بازگردد. بلورك می‌گوید: «علاقه زیادی به طبیعت و جیوانات پیدا کرده و از صفا و صمیمیت این فضا، لذت می‌برد و علاقه‌ای به بازگشت ندارد.»

فینگیلی، عقیده بلورك را می‌پسندد و او نیز اظهار علاقه می‌کند که در جنگل بماند. امیرزاده، نگران است و قصد بازگشت دارد.

۲. ناگهان خدیو *تاوالس* و همراهانش وارد می‌شوند و بلورك را زنده می‌بینند. خدیو، غلام را مورد خشم قرار داده و از سـردارش می‌خواهد که بلورك را گردن بزنند.

۳. سردا سپاه، شمشیر از نیام می‌کشد. ولی پس از اندکی تأمل، شمشیر را به زمین می اندازد و از قتل بلورك، سرباز می‌زند.

۴. خدیو، خشمگین می‌شود و خود اقدام به قتل بلورك می‌کند. مرد جنگلی نیز در دفاع از بلورك، با چند ضربه تبر، خدیو را از پای درمی آورد.

۵. خدیـو، در آخـرین لحـظات زنـدگی، از همه اطرافـیان و دخترش، به خاطر اعمال زشت دوران زندگی اش طلب بخشش می‌کند و می‌میرد.

«پایان پرده سوم» پایان نمایش

سیاه‌بازی

همراه با سعدی افشار و شرکت تئاتر نصر تهران

ترجمهٔ گیلدا ایروانلو

دو برنامه:

هملت (I)

این نمایش، بازپرداخت صحنه‌هایی ملهم از تراژدی شکسپیر است: هملت و شبح، ورود بازیگران، قتل گونزاگ و دوئل نهایی. کمدی، ناشی از عدم تطابقی است که توسط دکور و لباسهای ساده مربوط به زمانهای گذشته، شکل می‌گیرد. بازی چشمگیر و حتی بیش از حد جذاب گروه تمرکز فکری سعدی افشار... نظیر کمدینهای بزرگ سینما، ـکه سبک مغزی و بی‌ارادگی خود را به شخصیت نمایشی یعنی هملت نسبت می‌دهدـ کار او را دیدنی می‌کنند.

بلورك (II)

مربوط به حکایتی شرقی

پرده نخست: پادشاهی، وحشت‌زده از پیش‌گویی راجع به مرگش که به دست یك زن اتفاق خواهد افتاد، دستور می‌دهد تا تمامی دختر بچه‌ها را به هنگام تولد به قتل برسانند. سعدی بینوا توسط مشاورین و درباریان وحشت‌زده‌ای که او را مأمور مؤاخذه پادشاه می‌کنند، دور شده است. سعدی با ساده‌لوحی ریاکارانه‌ای طفره می‌رود. یك دختر جوان که برادرش ـشاهزادهـ او را از قتل عام نجات داده، زنده مانده است: او باید بمیردـ سعدی خود را به عنوان جلاد پیشنهاد می‌کند.

پرده دوم: سعدی، شاهزاده و دختر جوان به جنگل فرار کرده‌اند: چه کسی جلاد و چه کسی قربانی خواهد بود؟ سعدی و شاهزاده به دریاچه‌ای می‌افتند که مردان را به زن تبدیل می‌کند؛ یك وحشی، شیفته دختر جوان می‌شود؛ نگهبانان پادشاه نسبت به موقعیت سعدی کینه به دل دارند.

پرده سوم (بازیافتن یکدیگر در میان جنگل) درحالی که همه‌چیز به حال عادی برمی‌گردد، وحشی زنده می‌ماند و شاه را به ضرب تبر و در مقابل نگاه سرد سعدی که چنین می‌گوید: «معمولاً هیچکس چنین رفتاری را فراموش نمی‌کند»، به قتل می‌رساند.

یک لوده شرقی

روی صحنه، نمایشی کمدی به سبک بدیهه‌گویی اجرا می‌شود. سعدی صورتش را سیاه کرده، کلاه کوچک قرمزی روی سر گذاشته، پیژامای گشاد، رنگارنگ و براقی پوشیده. به آهنگ ضرب و با حرکاتی توأم با رقص، روی صحنه حرکت می‌کند. شیوه گستاخانه‌اش، نگاه نافذش، حرکات موزونش، همراه با جذابیت ناشی از صراحتش، از او عصاره‌ای از شرارت می‌سازد.

این سعدی افشار است، بزرگترین استاد کمدی سنتی ایران: شکلی از نمایش که «سیاه بازی» نامیده می‌شود. تماشاگر ایرانی به این ماسک احترام می‌گذارد. ماسکی که برای همیشه باقی می‌ماند و نظیر ظاهر چارلی چاپلین اشتهار دارد. این لوده آراسته، این سلطان کمدی، قادر است تماشاگر بیگانه با زبان روایتی‌اش را به پیچ و خم جذابیتهایش هدایت کند.

این روایات، قصه‌های ساده و کوچکی هستند با شخصیتهای استعاره‌ای، و بدون شک آنقدر در دنیا گشته‌اند که در اولین لحظه ما را به فضاهای شناخته شده می‌کشانند. این یکی یک شخصیت «سیاه» است که با داس بلندی در دست. این طرف و آن طرف پرسه می‌زند و ماسک «مرگ» را می‌سازد. آن یکی دختری است شبیه به کولومبین (Colombine) ـ مسلما محجبه. نظیر تمامی زنان در ایران ـ او که رنجور ظلم نامادری است. سرنوشت همزاد غربی خود یعنی خاکسترنشین (سیندرلا) را متحمل می‌شود. و یا کاملا شبیه به «زیبای خفته» در یک بیشه به خواب می‌رود. در انتظار آنکه شاهزاده‌ای او را از خواب بیدار کند. با درهم آمیختن طنز و سادگی صادقانه، یک خدمتکار سیاه بینوا از او حمایت و به او مهربانی می‌کند. و این در حقیقت نیروی محرکه نمایشنامه را تشکیل می‌دهد. سعدی افشار یک دلقک فوق العاده است..

این بازیگر ماهر، که بی‌هیچ چون و چرایی مورد تحسین پیتروبروک قرار گرفته، قادر است ما را از ته دل بخنداند: نمایشی که تمام بازیهای آن تحت فرمان قریحه تیزهوشی تحلیل‌گرانه قرار دارند. موج کنایات و مسخرگیها، به شکلی همه‌گیر و مشارکت بلاواسطه، ناآشنایان با این زبان‌رانیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. به هرحال، زبان فارسی، با طنین ملایم و آهنگینش ـ که ایتالیایی شرق نامیده شده ـ به طرز غریبی به گوش آشنا می‌آید.

تنها تماشاخانه‌ای که سعدی افشار حاضر به ایفای نقش در آن است، یعنی تئاتر نصر، در مرکز لاله‌زار یعنی در مردمی‌ترین محلهٔ تهران واقع شده، و هر روز صبح پس از ساعت یازده، برنامه متناوباً، نمایشهای متنوع خود را اعلام می‌کند. تابلویی مستعمل که بر سر در تئاتر نصب شده، مدخلی شلوغ و پر سر و صدا نظیر یک بازار، سالنی با صندلیهای چوبی. تماشاگرانی که می‌خندند، حرف می‌زنند، چیز مختصری می‌خورند، چُرتی می‌زنند، بیدار می‌شوند، دوباره شروع به خندیدن، حرف‌زدن، فریادزدن، دست زدن و تشویق بازیگران می‌کنند. در سالن نمایش، صدها مرد و تنها دو یا سه زن دیده می‌شوند.

هیچکس چهره واقعی سعدی افشار یعنی چهره روزمره او را ندیده است. این هنرمند ارزنده ملی همواره پیشنهادات بازی در سینما و تلویزیون را رد کرده است، و هیچگاه اجازه نداده که از چهره بدون آرایشش عکس بگیرند. افشار همیشه در ثبات و خلوص منحصر به فرد ماسک زیسته است.

لئونتا بنتیوگلیو

دلقکها و کمدی سنتی

از زمان قبل از اسلام، شاهان ایرانی همیشه دلقکها و افرادی («دلقك» یا «مسخره») را برای سرگرم شدن در خدمت خود داشتند. شاه عباس (۱۶۲۹ـ ۱۵۸۸ م) هنرمند مشهوری را در خدمت داشت به نام کل عنایت (عنایت کچل). او دلقك با استعدادی بود و برای جلب نظر شاه، از شگردهای مختلفی استفاده می‌کرد.

می‌گویند، در قرن هفده، گروههای نوازندگان و رقاصان (مطرب) لباسها و لوازمشان را در صندوقهایی می‌گذاشتند و برای اجرای نمایشهای عاشقانه و ترانه‌های خنده‌دار که به مشاجره و فرار منتهی می‌شد، به خانه ثروتمندان می‌رفتند. لودگی بیانی که «تقلید» نامیده می‌شود پس از آن رواج یافت. ژان شاردن، تاجر و سیاح فرانسوی (بین سالهای ۱۶۶۴ و ۱۶۷۷ م در ایران بوده است)، ضمن تحسین استعداد آکروباتیستها و شعبده‌بازها، به بازیگران ماسك‌داری اشاره می‌کند که نمایشهای مضحك سه ساعته و رقصهای سرشار از «بی‌حیائی» اجرا می‌کنند. در آغاز قرن هیجده، زمانی که مسلمانان شیعه، بازیگری و رقاصی را برای زنان ممنوع کردند، پسران جوان در «لباس مبدل» جای آنها را گرفتند، و این امر ابهامات زیادی ایجاد می‌کرد.

البته، اشکال دیگری از کمدی هم وجود داشته است: «کچلك‌بازی»، «بقال‌بازی» و «روبندبازی». در شکل اخیر، بازیگران، با لباسهای بلند، روی چوب راه می‌رفتند. این نمایشها در چایخانه‌ها و در منازل شخصی به مناسبتهای ازدواج، تولد و ختنه اجرا می‌شدند. امروز در اجرای نمایشهای مردمی همیشه از ماسك استفاده می‌شود.

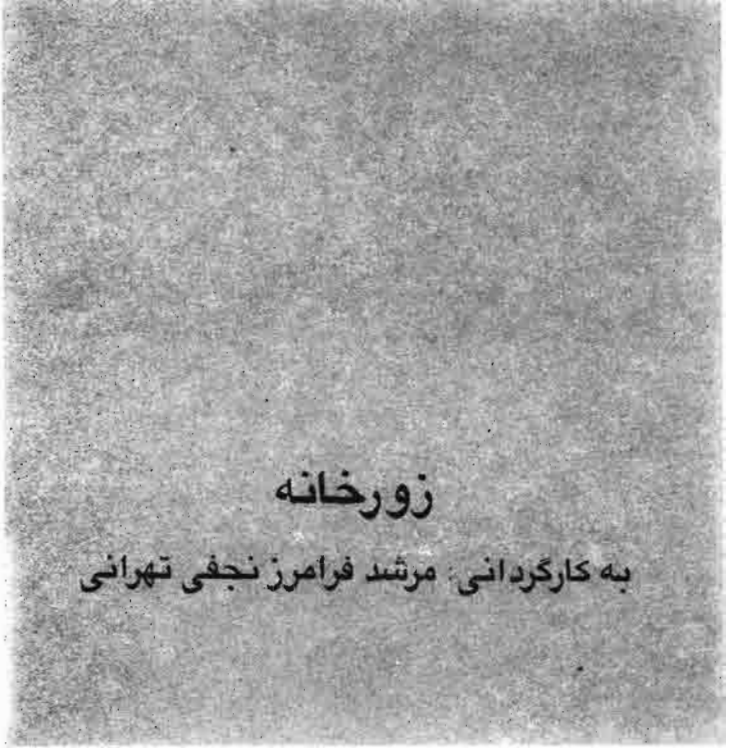
جهت ایجاد صحنهٔ نمایش مرکزی در یك محل عمومی و یا فراهم ساختن مکان لازم برای نمایش در حیاط یك خانه، حوض آنجا با تخته‌های چوبی و فرش پوشانده می‌شد. به این ترتیب است که واژه‌های «روحوضی» یا «تخته‌حوضی» به عناوین نوعی برای نمایش سنتی ایران ـ چه در شهرها و چه در روستاها ـ تبدیل شدند. شخصیت اصلی این نوع نمایش «سیاه» است که تاریخ پدیدار شدنش در این نمایشها نامعلوم است. او صورت و دستهای خود را با دوده و روغن سیاه می‌کند، و با لهجه بردگان سیاه قدیمی ایرانی صحبت می‌کند، و اغلب از کلمات ناپسند و بی‌ادبانه (کاملاً نظیر همکارانش در نمایشهای سنتی عرب یا در «کاراگوز» و «ارتا اُیونو» ترکیه) استفاده می‌کند. او، نجبا، ثروتمندان و کاستیهای اجتماعی را آزادانه به باد انتقاد می‌گیرد، زیرا، در هیبت یك «سیاه ساده و غیرمسئول» می‌تواند بسیار جسور باشد. در بین سایر بازیگران «روحوضی»، افراد را می‌توان برشمرد: پیرمرد ثروتمند، همسرش، پسرش، دخترش و خواستگار دخترش.

نظیر مورد «کمدیهای ایتالیائی» (کُمدیا دلآرته)، در اینجا نیز متن مکتوبی برای نمایش وجود ندارد. و هریك از بازیگران، در حول و حوش نقش تعیین‌شده، فی البداهه ایفای نقش می‌کنند. «شودزکو» یادآور می‌شود که از آغاز قرن بیستم، نمایشهایی که در چایخانه‌ها اجرا می‌شد، برای احتراز از برخورد با مقامات رسمی، اساساً به موضوعات تاریخی می‌پرداخت، البته با چاشنی انتقاد اجتماعی که شخصیت «سیاه» بیانگر آن بود. این شخصیت، رئیس را فریب می‌دهد، به عشاق کمك می‌کند، دلقك‌بازی درمی‌آورد و نتیجه‌ای اخلاقی به نمایشنامه می‌بخشد.

در این زمان، به موازات «روحوضی»، نمایشهای پانتومیم ـ «لال‌بازی» ـ هم اجرا می‌شد که زاییدهٔ رقص بوده است. در حوالی سال ۱۹۱۷، تماشاخانه‌هایی برای اجرای نمایشهای مردمی در تهران گشوده شد و بنابراین مرحله ناپایدار بسته، و بازشدنهایی که به فرمان دولت انجام می‌گرفت، پشت سر گذاشته شد. در آغاز، صحنه نمایش به شکل چهارگوش بود و حضار در اطراف آن قرار می‌گرفتند. سپس صحنه به شکل سه گوش درآمد. با پرده‌ای به عنوان دکور که منظره یك باغ بزرگ روی آن نقاشی شده بود. بازیگران مشهور سالهای ۲۰ عبارت بودند از اکبر سرشار، احمد معید، ببراز سلطانی، و دو سیاه ترسناك: ذبیح‌الله ماهری و مهدی مصری. بازیگران، با تماشاگران شوخی می‌کردند و هر از چندی از سوی نوازندگان همراهی می‌شدند. شخصیت جدیدی که بعداً در کمدی سنتی ایران پدیدار شد، شخصیتی بود که ایرانیان غرب‌زده ـ «فوکلی» ـ را مسخره می‌کرد. زنان، تئاتر مخصوص به خود داشتند که در آن نقش تمامی شخصیتها توسط زنان ایفا می‌شد (از جمله نقشهای مردانه). کمدیهای گستاخانه، نظیر «خاله‌رورو»، در حرمسراها اجرا می‌شد. در حوالی سال ۱۹۳۰، متون نمایشهای روحوضی مورد سانسور قرار گرفت و این امر با فی‌البداهه بودن اجرا در مغایرت قرار می‌گرفت و ضمناً از جنبه انتقادی آن می‌کاست. در پایان سال‌های ۳۰، بسیاری از بازیگران، نوازندگان و عروسك‌بازانی که در میهمانیهای خصوصی نمایش می‌دادند، در مغازه‌های خیابان سیروس تهران متمرکز شدند. طی جنبش مذهبی ژوئن ۱۹۶۳، بعضی از این مغازه‌ها (به خصوص مغازه‌های یهودیان) مورد غارت قرار گرفت، اما ویران و نابود نشد. هنگامی که در سال ۱۹۶۳ آخرین تماشاخانه نمایشهای مردمی «تماشاخانه ایران» به علت فقدان اعانات نقدی تعطیل شد، تماشاخانه «حافظ‌نو» که در محله جنوب شهر تهران واقع بود، با هنرمندی سعدی افشار در نقش «سیاه»، جای آن را گرفت. در اوت ۱۹۷۷، در جشن هنر شیراز، سمپوزیومی بین‌المللی برگزار شد و گروههای مختلف روحوضی، از تمام ایران، در آن برنامه اجرا کردند، و به این ترتیب به نمایشهای مردمی بدیهه‌گو اوج نهاده شد.

بخشی از: هنرهای/نمایشی و تئاتر در ایران

ورزش سنتی ایران



زورخانه

به کارگردانی: مرشد فرامرز نجفی تهرانی

تاریخ پیدایش این ورزش دست کم به آغاز عصر مسیحیت باز می‌گردد. هدف از آن، با نام سمبولیک زورخانه، عبارت بوده است از آشناکردن ایرانیان با هنرهای رزمی و در عین حال ـ نظیر آنچه که در سایر فرقه‌های مشابه (کندو، جودو، کاراته و غیره) باب خواهد شد ـ محترم شمردن قوانین اخلاقی و آموزش اخلاق نوع دوستی و قواعد انضباط روحی به منظور پروراندن پهلوانانی جوانمرد.

بنابراین، در طول تاریخ ایران، عرفا و متفکرین بسیاری به این ورزش پرداخته‌اند، از جمله پوریای ولی، شاعر نامی و پهلوان مشهور ایران که رئیس زورخانه بود و در سال ۱۳۲۲ درگذشت. طی قرون متمادی علاوه بر شاهزادگان، تجار و نویسندگان نیز به عضویت زورخانه درمی‌آمدند. البته، توده مردم از اصناف و حِرَف گوناگون همواره به زورخانه می‌پیوستند.

ژان شاردن، سیاح معروف فرانسوی که بین سالهای ۱۶۶۴ و ۱۶۶۷ اقامتهای متعددی در ایران داشته است، چنین می‌نویسد: «زورخانه مکانی است که برای رزم به آن می‌روند. در منازل تمامی اربابان بزرگ و به ویژه حکام، زورخانه وجود دارد و اشخاص در آنجا ورزش می‌کنند».

در روایات سیّاحان همان دوره، غالباً به نقاشیهایی برمی‌خوریم که این حرکات ورزشی را نشان می‌دهند. از گذشته تاکنون، ورزش زورخانه در ساختمانهای مدوری انجام می‌شود که در وسط آن یك گود قرار دارد. مرشد، که در زیر یك سایبان آراسته به پر نشسته و تعدادی سِلاح (کلاه‌خود، زره، سپر، شمشیر و غیره) در اطرافش آویخته شده است، طبل می‌زند. زنگ را به صدا درمی‌آورد، می‌خواند و به این ترتیب ورزش را هدایت می‌کند. در مقابل او منقلی قرار دارد که در آن، برای دور کردن چشم بد حسودان که ممکن است به ورزش پهلوانان حسد ورزند، مقداری اسفند در آتش می‌سوزد. با گلابپاش کوچکی به کسانی که مایل باشند گلاب پاشیده می‌شود. مرشد بر طبلی که از گِل پخته ساخته شده است می‌نوازد و اشعار غنائی و حماسی شاعران بزرگ ایرانی را با حرارت می‌خواند. در کنار اشعار مذهبی که در تمجید و مدح ایران شیعه و مقدسین آن سروده شده، ابیاتی نیز از شاهنامه، اثر حماسی شاعر نامی ایران فردوسی (قرن دهم میلادی) خوانده می‌شود که دربردارنده عنصر آگاهی و بیداری ملی علیه تسلط بیگانگان، است و از ایران باستان و قبل از اسلام سخن می‌گوید، و شخصیت اصلی آن «رستم»، الگوی قهرمانی برای تمامی نسلهای ایران باقی می‌ماند.

در واقع، همانگونه که خواهیم دید، اعتقاد بر این است که در زمان اشغال بیگانگان (ترکها، مغولها)، ورزشهای زورخانه، در پوشش حرکات ورزشی، آموزش مخفیانه کاربرد سلاحهای واقعی (گرز، کمان، سپر و غیره) بوده است. مبتدیانی که برای آموزش به زورخانه می‌آیند، رفته رفته پهلوان شده و احترام فوق‌العاده زیادی برای یکدیگر قائلند. به همین دلیل، قبل از آغاز ورزش و هنگام تمام شدن نوبتشان آداب احترام را برای یکدیگر به‌جا می‌آورند. این امر در عین حال نشان دهنده فروتنی و افتادگیشان در مقابل دیگری است.

یك جلسه زورخانه

یك جلسه زورخانه به ترتیب زیر اجرا می‌شود:

مرشد فرامرز نجفی تهرانی اشعار را با دکلمه و با تأکید بر کلمات می‌خواند و ورزش را با صدای طبل و زنگ آهنگین می‌کند.

در شروع، اشعار در مدح و ستایش خالق یکتا، پیامبر (حضرت محمد(ص)) و اعقاب اوست، همچنین اشعاری از شاعر ایرانی، سعدی (قرن سیزده) که موضوع آن در مورد برادری انسانها، همبستگی نژادها و ملتهاست، و نیز یك رباعی از پوریالی ولی که شش قرن قبل از «رودیارد کیپلین»، شاعر انگلیسی، مضمون شعر او را سروده است:

اگر بر هیجاناتت مسلط باشی،
یك انسانی.
اگر دیگران را خوار و خفیف نکنی،
یك انسانی.
شجاعت آن نیست که انسانی را برخاك درافکنی،
اگر دست افتاده‌ای را بگیری،
آنگاه است که یك انسانی.

حضار اشعار مرشد را با فرستادن صلوات قطع می‌کنند: بر محمد و آل محمد صلوات.

پهلوانان، با شلوارهای چرمی تنگ گلدوزی شده که تا بالای زانوهایشان می‌رسد، با صدای آهنگ وارد گود می‌شوند وزمین آن را به نشانه احترام می‌بوسند. پس از لحظه‌ای تأمل، به رهبری یك میاندار (مرشد) حرکات ورزشی را آغاز می‌کنند. حرکات اصلی عبارتند از:

● حرکت دادن سنگ

سپری‌سنگین از چوب سترگ به‌وزن ۷۰ تا ۹۰ کیلوگرم. مرشد، با استفاده از دستگاههای مختلف موسیقی سنتی ایران، تعداد دفعات بلندکردن سپر توسط هریك از پهلوانان را برمی‌شمارد و بدین وسیله حرکات ورزشی را همراهی می‌کند. مرشد، در اشعارش به درگاه خداوند، خانواده پیامبر، مقدسین و مکرمین اسلام از جمله آدم، نوح، سلیمان، داود، مسیح، موسی، ابراهیم و دیگران استغاثه می‌کند. به عنوان مثال، اشعار در ترکیب با حرکات چنین صورتی به خود می‌گیرند:

یك، خداست...
شش، شش گوشه قبر امام حسین،
نه، نوح پیغمبر خدا،
یازده، فرزندان علی ...
مرحبـــا! به چهل رسیدی، خدا قوت...

در پایان حرکات ورزشی که توسط یك پهلوان انجام می‌گیرد، مرشد از حضار می‌خواهد که با فرستادن صلوات برای ورزشکار آرزوی توفیق کنند.

● شنا: پهلوانان، با استفاده از یك تخته چوبی به طول ۷۵ سانتیمتر، و با تقلید از شنا، حرکات امواج و شناگری، با پیچ و تاب دادن به بالاتنه، بر روی زمین نرمش می‌کنند.

مرشد، با خواندن اشعار حماسی از شاهنامه فردوسی (قرن دهم)، حرکات را هدایت می‌کند. اشعار در مدح طبیعت زیبای منطقه ساحلی دریای خزر ایران سروده شده و پس از آن اشعار غنائی سعدی و اقبال (قرن بیستم) خوانده می‌شود.

● **میل و گورگه**:

توده سنگین چوبی از چوب درخت نارون که یك جفت آن ۱۵ تا ۳۰ کیلوگرم وزن دارد. میلی که از آن برای تردستی یعنی پرتاب کردن به هوا استفاده می‌شود، ۳ تا ۵ کیلوگرم وزن دارد. این بخش از حرکات ورزشی بسیار تماشایی است و ضمن اجرا، مرشد اشعار عرفانی و غنائی مولانا جلال‌الدین (قرن سیزده میلادی)، سعدی (قرن سیزده) و حافظ (قرن چهارده) را دکلمه می‌کند.

● **پازدن**:

تکان دادن پاها برای نرمش که توسط اشعار باباطاهر (قرن یازده)، مولانا و حافظ، همراهی می‌شود.

● **چرخ**: چرخش به آهنگی خاص. پهلوان بازوهایش را به طرفین می‌گشاید و با تکیه بر پای چپ و استفاده از پای راست، نظیر یك مارپیچ، به دور خود می‌چرخد.

● **کشتی**: مبارزه با دست خالی. این مبارزه یادآور مبارزات عرفا است که سرنوشت یك مبارزه را با نبرد تن به تن به معرض داوری می‌گذاشتند. با همراهی اشعار پوریای ولی.

● **کباده**: کمان فلزی دارای زنجیری به وزن ۱۶ تا ۲۰ کیلوگرم ـ به تقلید از کمان جنگی ـ و به جای زه آن زنجیری با ۶ حلقه سنگین کروی قرار دارد. پهلوان، کمان را به نشانه احترام می‌بوسد، سپس، با یك سری کش و قوسهای آهنگین، آن را از یك طرف سر به طرف دیگری می‌برد. اشعار فردوسی، پهلوانان را به شوق و هیجان می‌آورد و جایگاه آنها در جامعه را مشخص می‌سازد.

● **صلوات نهایی**:

برخیز و به زورخانه برو. در آنجا از گرز و سپر، تخته و کمان سخن می‌گویند.

آنجا عرصه مبارزه شرف است.

فنونشان همه فخرآور.

یکی با هوشیاری شیر می‌جنگد،

دیگری به مانند نهنگ شنا می‌کند.

نرمش پلنگ، قدرت فیل.

زبان، از انضباط نظامی برخوردار است. در آنجا طبل می‌نوازند، طبل جنگ.

مرشد فرامرز نجفی تهرانی

مرشد نجفی تهرانی در سبزوار از شهرستان خراسان واقع در شمال شرقی ایران، متولد شده است. او استاد آکادمی ضرب سنتی زورخانه و فدراسیون ورزش باستانی ایران است. او خالق ابداعاتی در موسیقی ریتمیك (آهنگین) ایران باستان است. او در جشنواره‌های متعدد بین‌المللی، از جمله جشنواره و نیز با موفقیت حضور داشته است. او در ایران هنرمندی بسیار مردمی است و هم‌اکنون عضو گروه زورخانه‌ای است که ضمن سفر به اروپا و اجرای برنامه، ورزش باستانی ایران را معرفی می‌کند.

نمایشنامه

- زخمه بر زخم
- دو روایت از شبیه درویش بیابانی و حضرت موسیٰ
- چشمه آب

زخمه بر زخم

«روایت برای روایت»

نصرالله قادری

پیشکش به:
روح دردمند کویری،که در زیر آوار زندگی کردن مردانه ره شهادت گزید.

* *

آدمها:
۱. زاجل*
۲. زاغ
۳. سپیدپوشان

مقدمه: «... عشق، مرغی غریب است. در هرجایی آشیانه نسازد و با هرکسی مقام نگیرد و بر هرشاخی ننشیند و با هرکسی انس نگیرد.»
«... عشق، در آخرین مرز پروازش، سراپا سرزنش می‌شود و معشوق در پرشکوه‌ترین جلوه‌اش در چشم عاشق، سراپا غرقه شکایتهای او...»
«ای صبا آنچه شنیدی ز لب یار، بگو
عاشقان محرم رازند، نه اغیار، بگو
چون حکایت کند از دوست، من از غایت شوق
باز صدبار بگویم که دگر بار بگو.
و «زاجل» در اوج تنهایی و بی‌کسی، تنها به یاد اوست که زخمه بر زخم می‌زند تا داد را از بیداد زاغ بستاند.

* Zajel : مرد بلندآواز.
* * اجرای این متن، منوط به اجازه کتبی نویسنده است.

صحنه: *کویری بی‌انتها، خشک، نمکزار و برهوت. تنها درختی خشک و تکیده، میهمان این برهوت.*
گلوگاه تنبور، بر شاخهٔ تک‌درخت در اسارت زنجیر.
پایین پای درخت، آتشی در آتشدان می‌سوزد.
میانه این برهوت، زاجل، غریب، بی‌کس، تنها، صلیب زنجیر است.
خورشید و هُرم گرما، بیداد می‌کند.
هر از گاهی، بغض تنبور، در ردای قطره اشکی فرومی‌چکد.
گه‌گاه، صدای هجوم کرکسها و دیگر هیچ!
سکوت، سکوت مرگبار کویر.

زاجل می‌نالد. اما...

از دوردستها، گاه پرواز صداهایی گرداگرد او، به حیرتش وامی‌دارد. زاجل، درپی صاحبان صدا سر به هر سو می‌گرداند. اما هیچ نشانی نیست. خلوتِ بی‌انتهای کویر است و صدای زنجیرها که النگو و خلخال دست و پای اویند.
صداها، ناجوانمردانه، زاجل را به تمسخر گرفته‌اند:

= ناله می‌کند. ناله می‌کند. می‌نالد.

اما هیچ‌کس نیست. به ناگاه، خروشی اوج می‌گیرد و صداها را محو می‌کند:

= «می‌نالد، اما نه ناله از سر ضعف و عجز. ناله؛ ناله یك مرد است. می‌نالد، آن‌چنان که شیر در شبهای عظیم کوهستان. این ناله غربت است، گریستن در زیر آوار زندگی کردن...»

تو گویی، دستی خشن، کلام مرد را درهم می‌فشارد و او خاموش می‌شود.
سکوت او میدانی است برای جولان دیگر صداها:

= ناله می‌کند. می‌نالد. ناله می‌کند. می‌نالد.

همان تک‌صدا، رهیده از خشونت دست، پرخروشتر می‌خروشد.
خروش او، درخششی می‌شود که صداهای دیگر در پرتوش می‌میرند:

= خاموشان مکرر. نمی‌دانید چه لذتی است در نالیدن! چه روشنایی و سبکیِ خوب و آسوده‌ای درپی دارد! نمی‌دانید که حتی «مرغ حق» هم می‌نالد...

خشونت آن دست ناپیدا، دگربار صدا را در حلقوم می‌فشارد و خاموش می‌کند. باز همان صداهاست که معرکه‌گردان میدان‌اند:

= ناله می‌کند. می‌نالد ناله می‌کند. می‌نالد.

چه سخت است که زنجیر برهوتی بی‌انتها باشی و حتی کرکسی را نبینی و تنها صدای کرکس، گوشت را بیازارد.
بارگران زنجیر، زاجل را عذاب می‌داد، اما عذاب بزرگتر، آنکه چالش حق با باطل را تنها از طریق صدا گواه بود. زاجل، جستجوگر آن صدای حق بود که دگربار، تک‌صدا رهیده از زندان خشونت دست ناپیدا، با خروشی رعدآسا غرید:

= جوانمرد، در خلوت خاموش خویش از سردرد می‌نالد. می‌نالد! اما نه ناله‌ای مکرر، چنانکه ما را آموخته‌اند. ناله او خروش رعد است در عزلتکده خاموشان. ناله او سروش غیب است: صوت رحمانی داوود، در...

گوییا دشنه‌ای، میهمانِ حلقوم مرد می‌شود. صدایش در سیلان خون فوّاره می‌زند و محو می‌شود.
سکوت صدای حق، میدان را برای رقیب خالی می‌کند. صداها سرمست پیروزی، هلهله‌کنان، در تدارک شادیِ خاموشیِ آن تک صدایند:

= می‌نالد. ناله می‌کند. ناله، ناله، ناله می‌کند. می‌نالد.

صداها در سرعتی فزاینده اوج گرفته، هلهله‌کنان و آرام‌آرام دور می‌شوند.
باز بالهای گستردهٔ سکوت است.
سکوت مرگبار کویر. باز زاجل است و زنجیر.
باز برهوت است و صدای کرکسها.
باز سکوت، سکوت.
ارابهٔ زمان می‌تازد. خورشید پرکرشمه و ناز در بوسه بر ستیغ کوه رهسپار است. از آن دور دستها، از آنجا که سواد شهری پیداست، صدای سم اسبان و پارس سگها، میهمانانی ناخوانده می‌شوند بر حریم سکوت.
بوسه خورشید بر ستیغ کوه، لبان سخت و سنگین کوه را به خون می‌نشاند. صدای زاغ، سوار بر صدای اسبان در حال یورتمه به‌سوی برهوت چون دشنه‌ای از ناکجاآباد برآمده، بر جان زاجل می‌نشیند.
زاجل، از زخم دشنهٔ دوست گلوله می‌شود. زنجیر بر غربت زاجل، مویه می‌کند. زاجل، صدای زاغ را توان تحمل ندارد. اما زاغ است که پیروز و سرفراز، «صدایش» را پوپک راه زاجل نموده است.

= مباد صبحی که خورشید سر برآرد و تو تنها بمانی! نباید آن روز سیاهی که در غربت بی‌کسی حتی مریدان را جرأت آنکه آبی به گلوی تفتیده‌ات بچکانند، فرارسد. اما اگر چرخ روزگار، تو را بندی این بلا کرد، من، زاغ، همراه همیشه‌ات، با تو در میعاد شفق میثاق می‌بندم که تا نهایت در کنارت باشم. حتی در آتش فراآمده از جهل هیزم خلق! در کنار تو بودن در آتش برایم گلستانی زیباست!

اسبان می‌تازند. سگان پارس می‌کنند. زاجل، غرقهٔ دردی جانکاه، مچاله می‌شود. اسبی شیهه می‌کشد. صدای سم اسبان آرام می‌گیرد. سکوت دوباره بر کویر بال می‌گستراند.
صدای پایی سکوت کویر را می‌ترکاند. صدای پای زاغ است که می‌آید.
زاجل، سایهٔ محو زاغ را از دوردست می‌بیند. آشکارا درد خود را پنهان می‌دارد و زیر لب می‌غرد:

= حتی حسرت یك آخ را بر دلت می‌گذارم.

زاجل نمی‌خواهد همپوی، همراه گذاشته خود شود. او که همپای زاغ، به فتحِ شهر عشق آمد، اکنون «بندی» زاغ است. پس گناه است که بر ناهمرهان، درد خویش را، تنهایی خود را و غربت غریب برهوت را عرضه کردن.
پیش از آنکه زاغ و زاجل، چشم در چشم شوند. سپید پوشانی شمع در دست، گرداگرد زاجل، به طواف می‌آیند. آنها سوار بر نسیم از ابر آمده‌اند، از آسمان، از نور.
تنها پاك چشمان، لیاقت دیدنشان را دارند. از این روی، زاغ از نعمت سیاحت آنها محروم است.
زاغ به زاجل نزدیك می‌شود.
سپیدپوشان، رقص‌کنان، نرم و آرام به‌سوی آتشدان می‌روند. کُندر می‌سوزانند و سوار بر بوی خوش آن، به نور می‌پیوندند.
زاغ با کبر و غرور، گرد زاجل می‌گردد و آنگاه او را مخاطب خویش می‌گیرد:

= سلام و تحیّت بر پاکترین نیك‌مردان خاك...

زاغ سخن می‌گوید، اما صدایش به گوش زاجل نمی‌رسد. زاجل، در کار بدرقه سپیدپوشان میهمان است.
ناگهان پای زاغ به زنجیر زاجل می‌گیرد و او را از آن «بدرود اهورایی» بیرون می‌آورد. چنین است که دوباره، تیرهای زهرآگین زاغ برجان زاجل می‌نشیند:

= ... در کنارت باشم. حتی در آتش فراآمده از هیزم جهل خلق. در کنار تو بودن در آتش برایم گلستانی زیباست. بریده باد زبانی که فرمان زنجیر داد! بریده باد، دستان پلشتی که کُند و زنجیر بر تو نهاد! بی‌نور باد چشمان وقیح و دریده‌ای که جرأت نظاره کردنت را در این حالت دارد. کورباد!

زاغ در برابر زاجل، سجده می‌کند. اما در همه حال سخن می‌گوید:

= عظمتِ عشق، خاموش افتاده در کویر به زنجیر و کرکسان به انتظار، سکوت، سکوت، سکوت رعب‌آور دشت. اما عظمت عشق، چه آرام بر بستر کویر جاری است. تو گویی در خلسهٔ حق محو است.

زاجل همچنان خاموش است.
زاغ بی‌تاب و از سر شوق ادامه می‌دهد:

= زاجل جاثلیق چه‌قدر آرامی. لب به سخن بگشا. دُرّ بیفشان. یار به دیدار دلدار آمده است. از شوق وصل، سختی راه را نفهمیده، کویری خشک و سوزان را له‌له‌زنان در مصاف گردباد و شن و کرکس ره سپرده. حرمت سترگ عشق را، حریم نگاه داشته و مسافتی را پای برهنه، سربی دستار، بی‌چاکر و آستان‌بوس، به دست‌بوس آمده. مهربان! چیزی بگوی.

و زاجل هیچ نمی‌گفت.

= روا نباشد عاشق را رنجاندن. موزه[۱] در گردن، به ارادت و بندگی آمده‌ام. حُرّم، توبه‌خواه و شرمنده. مرا پذیرا باش. مرا میهمان کلمه‌ای کن. حتی گدای دشنامی، درشتیِ خروشی هم هستم. تنها کلمه‌ای بگو، همین...

زاجل چشم می‌بندد. او نیک می‌داند که دوستی ندارد.

= ... نمی‌توانی؟ نمی‌خواهی؟ کویر تشنه حلقومت در انتظار آب است؟ هیهات، هیهات! سراب! بر تو چه رفته است که چنین خاموشی؟ من دلخسته را به حریم نگاهت میهمان کن. من، من به در یوزگی نگاهی این همه رنج بر خود هموار کرده‌ام. تو، تو ای روشنی‌بخش دلها، ای اهورا که آتش بر آدمی به هدیت آوردی. چرا چنین خاموش؟ روا نباشد با یاران به قهر بودن، روا نباشد غرور همراهان همیشه را شکستن. ققنوس خسته بالم، تو را چه می‌شود؟ چرا چگونه کی کجا؟ در آتشی که افروختی، سوختی؟ انتظار، انتظار، انتظار؛ انتظاری کشنده و دردآلود. چشمانم به سیاهی می‌رود. اما دریغ! دریغ از کلمه‌ای، نگاهی و نفسی مهرآمیز!

مرا گناهی نیست. ققنوس سوختهِ در آتشِ خود افروخته، که از خاکسترت ققنوسی دیگر برنیامد. به کلامی میهمانم کن. اهورا! خروشی. اهورا! مرا به کلامی میهمان نمی‌کنی؟

زاجل روی برمی‌تابد. او آنچه را که شنید باور نمی‌کند.

او سر بر خاک می‌ساید، خاموش.

آنک زاغ، سردار، رهبر، پرخروش و کینه‌جو، چهار سوی

برهوت را می‌دود و بانگ می‌کند:

= آهای! آهای! آیا جوانمردی مانده است که مرثیه موت عظمتِ عشق را بسراید؟

تنبور زنان! مکرر، زاجلی[۲] بنوازید. نگاهبانان روشنی و آتش، شعله‌ای برافروزید.

مرا توانی نیست. مرا زبانی نمانده است درخور تو. من الکنم، زبانم بخش. تا خود مرثیه سرایت باشم. جاثلیق اهورایی نظاره کن حقارت سکوت را! بنگر خاموشان بزدل خزیده به چادر زنان، سبلت از بناگوش در رفته را.

بی‌شرمان دغل‌باز ناهمراه، کنگره‌های شهر را آذین بسته‌اند.

شهر در شور شادی است. اما بی‌تو شادی را نیز غم گرفته است.

کاش تو هم بودی. روشنی‌بخش دلها، شادی انتظار تو را دارد تا غم را برهاند.

نمی‌خواهی زابلی[۳] نواز شادی روز باشی؟

مگو، مگو، مگو که آنها می‌نوازند. نوای همه شوم است. تنبور حرامیان، حرمت ندارد. تنها تو، تویی که نوایت مُسخِّر دلهاست.
خداوند قلبهای محرومان و عاشقان! راه درازی آمده‌ام. از جوانمردی به دور است که خاموش بمانی.

زاجل، مهر سکوت از لب برنمی‌دارد. زاغ سرگردان، درمانده و حیران.

و زاجل آنچه را که شنید باور نمی‌کند.

زاغ، همچنان تک‌سوار میدان سخن است:

= زاجل. پروازِ بلندِ عشق بر ستیغ کوه؛ آرام، خاموش، تکیده، تنها، خسته، تشنه، در زنجیر مانده است. آیا رمق دستانت را گرفته‌اند زبانت به کامت نمی‌گردد؟
تنها مُردگانند که خاموشند. گوییا کرکسها بیراه نیامده‌اند. مراد، مراد بزرگوار. این همه راه را نیامده‌ام که مُرده‌ای را زیارت کنم.
من به همصدایی نوای اهورایت آمده‌ام. آمده‌ام همنفس همیشه‌ات بمانم. آمده‌ام که مرا مستِ نگاهت کنی. به جرعه‌ای از مِی کلامت تشنه‌ام. سیرابم کن.

زاجل، از سر خشم زنجیرها را به خروش وامی‌دارد. سر بر خاک می‌ساید. تو گویی به تمنا از خاک می‌خواهد که گوشهایش را پر کند. او همچنان ساکت است.

پس، زاغ سردرگم، از خشم به خویش می‌لرزد:

= زاجل. ام‌الدّواهی راست می‌گفت.
تو بی‌تنبور هیچ نیستی. هیچ!
من بیراه آمده‌ام. تنبور به «دار» است. نغمه‌بخوان. آتشی دیگر برافروز. خاموشِ بی‌صدا، که زنجیر صدای توست. از فتوت به دور است. مردان حق، بی‌وسیلتی حق‌اند.
اگر تو حقی، چرا بی‌تنبور ذلیل و خاموشی؟
رواست که همه عظمتت در جان تنبور باشد؟
رسم همراهی است که مرثیه‌سرایت باشم. اگرچه من الکنم، زبان تو که گویاست کلام تو که خروش و عصیان است.
دل را می‌فریبم و به زبان خویش، اما کلام تو میهمانش می‌کنم. اگر صاحبخانه رسم میهمان‌نوازی نمی‌داند، من که نیك می‌دانم.

آنك زاغ، در قالب زاجل سخن را پی می‌گیرد:

= «من از نورم؛ از خدا. ولی اکنون رانده و از او دورم.
دشمنان بسیار بر روی من ایستاده‌اند و مرا به‌سوی مردگان می‌برند.
درود بر تو ای ذات پاك احدی! روان مرا از بدی برهان.
من خدایی هستم. از نفس پاك اهورایی زاده‌ام، درخشان،
براق، نورانی، درخشنده، خوشبو و دوست داشتنی.»

زاغ می‌خندد از سر خشم. آن‌گاه به تمسخر ادامه می‌دهد:

= ولی اکنون به بدبختی افتاده‌ام.
تو اینجا می‌پوسی. بی‌آنکه از تو نشانی بماند. میندیش که تنبورت می‌ماند. تنبور و آن درخت تکیده منفور در آتش هدیتی تو، خواهند سوخت.
زاجل! زاجل! کلامی بگو و آبی بر آتش قلبم بریز. خاموش ممان. من به ولع نیوشیدن کلام تو آمده‌ام،

زاجل، همچنان لب به روزه سکوت بسته است. زاغ آشکارا خشمش را فرو می‌خورد:

= در راه که می‌آمدم، سیاحت گذشته می‌کردم.
روزهایی که با هم بودیم. روزهای خوش یك روح، اندر دو تن. زابلی‌نواز مسخر دلها متحیرم، نمی‌دانم چرا چنین شد؟
کلمه به کلمه، کلام عشق را در مدرسه با هم مرور کردیم. با هم آموختیم. زانو به زانو در برابر استاد، گوش شدیم و بعد تنبورزنان، به فتح شهر دلها رفتیم. با تنبور اهورایی‌مان، اهریمن را راندیم. ما- تنها ما- ما ماندیم و شهر عشق، شهر با همه آنچه که در او بود، جملگی به تملك ما درآمد. ابلیس گریخت. ظلمت رفت و نور آمد. خلقان همه در شادی رجعت نور. ما می‌خواستیم عدل بگسترانیم. داد از بیداد برکشیم.
من- تو- با هم. اما تو، تو از کدام خوشه گندم خوردی که از بهشت رانده شدی؟ از چه مرا رانده‌اند؟ مگر ما با هم نبودیم؟ یك روح در دو کالبد.
تو، تو با چه حیلتی نیمه‌ام را گرفتی؟ چگونه؟
من ماندم و تخت. تو ماندی و قلب. تخت از آنِ من و قلب خلق از آنِ تو.
مگر نه اینکه با هم آغاز کردیم؟ مگر نه اینکه با نوای تنبور فتح کردیم دژ ابلیس را؟ نکند نوای تنبور من، زمار[۴] بود و از آنِ تو لحن داوود؟
چرا لب به مُهر بسته‌ای؟ نکند در چله سکوت به‌سر می‌بری؟

سکوت سنگین زاجل، زاغ را خسته و عصبی از کوره به‌در می‌برد. ناگهان گویی فکری به ذهنش می‌رسد. از شیطنت نوری در چشمانش می‌درخشد. اندکی سکوت می‌کند. بعد در قالب زاجل، سخن می‌گوید:

= زاغی مهربانم. حیرانی تو بیهوده است. چرا که: «عشق مرغی غریب است. در هرجایی آشیانه نسازد و با هرکسی مقام نگیرد و بر هر شاخی ننشیند و با هرکسی، مأنوس نشود.»

پس زاجل سر می‌گرداند. و این زاغ است که بر وی می‌نگرد. چون از سکوت او به تنگ آمده، دگرباره به تمسخرش می‌گیرد:

یاوه، یاوه، یاوه! تا چند یاوه می‌بافی؟

ای عظمتِ سترگ کوه که چندان رشد کرده‌ای که بودنت جرمی شده که تاوانش را هم باید به دشمن بپردازی و هم به دوست! تو را در سر چه می‌گذرد؟ سودای چه داری؟ جاه و جلال می‌طلبی؟ بیش از این؟
اگر به ظاهر مهتر شهرم، به واقع تویی. می‌خواهی مراد باشی؟
هوس راندن من داری؟ ای رانده از شهر عشق.
آیا من ابلیسم؟ چرا کمر به مصاف من بسته‌ای؟
حیرت‌آور است. قانونی را که با هم نوشتیم می‌خواهی طومارش را درهم بپیچی؟ شعله آتشی را که هدیت خلق آوردی چنان پرنور بود که چشمانت را کور کرد.
تو اکنون تنها لهیب آتشی، خانه سوزان. لهیب سرکش شعله‌ات دیگر نه دوست می‌شناسد، نه دشمن، سودای خدایی به سرداری؟
بیراه می‌روی جاثلیق اهورایی...

مدتی را هر دو در سکوت می‌گذرانند.

برهوت آرام است. و زمین تیره و بر زمینی تیره و آسمانی ظلمانی،

زاجل است که صلیب زنجیر و بندی دوست است.

زاغ کمی‌دور می‌شود. می‌اندیشد. سپس، پیش می‌آید در زاجل می‌نگرد و با ترحم می‌گوید:

= آه مرا چه می‌شود؟ گوییا بندیِ جنونم «سکوتت عقلم را ربوده است.»
مباد! مباد که تو در بند بمانی و من آزاد! از مروّت به دور است. کاش از مادر زاده نشده بودم و این لحظه را نظاره‌گر نبودم. تو نباید در زنجیر بمانی. آنانکه چنین کرده‌اند، جرمی عظیم بر خود و بر تو روا داشته‌اند. اگر جسم شیر در قفس می‌گنجد، مرغ جانش نه چنین است! ابلهان کوته‌اندش نمی‌دانند که مردانِ بزرگ در بند، عظمت شیران در قفس را دارند. حق این است که یا هر دو به کُند و زنجیر باشیم، یا هر دو رها.

آنک زاغ از سرِ مهرِ او را می‌گشاید، سر خُوش از کاری که کرده است ادامه می‌دهد:

= آسوده شدی؟ می‌دانم نیک می‌دانم که این زنجیر، بر تو گران نیست. تو چهار چلّه وارونه در چاه، به عزلت نشستی. تو قدرتمندترین تن خاکیِ زمینی. سگ نفس را لگام زده، درپی می‌کشی، نه آنکه در پی‌اش کشیده شوی.

آنک کنارش می‌نشیند. غبار از چهره‌اش می‌گیرد و با بغضی که بر حلقومش چنگ انداخته، کلام را پی می‌گیرد:

= دوریت آن‌قدر بر من گران بود که هنگامه وصل آنی خود را و حال را فراموش کردم. همیشه چُنین بوده‌ام. این سگ هرگز رهایم نمی‌کند.
زاجل، مرا نمی‌شناسی؟ عزیزترین یار همراهت را از یاد برده‌ای؟ نمی‌خواهی با من سخن بگویی؟ نکند تشنه‌ای؟ هرچند توان تو گرانتر از اینهاست. اما، رخصتم ده که ساقی‌ات باشم. عذرم بپذیر که لحظه‌ای تو را تنها می‌گذارم. بایدت آبی به حلقوم چکاند. این افتخار را هرگز از چنگ ندهم. چنگه بر چنگ زن خاموش.

آنک این زاغ است که درپی آب می‌رود. سکوت برهوت سیاه را می‌پوشاند. به ناگاه صدای کرکسانی ناپیدا که بی‌مهابا یورش می‌آورند.

ستیغ کوه از بوسه شمس، خونریز و زاجل، بی‌تفاوت آنچه در اطرافش می‌گذرد، چشم در چشم آفتاب خیره مانده است.

نسیمی ملایم کویر را میهمان می‌شود. و بر بال نسیم از هر سوی برهوت، سپیدپوشی شمع بر کف، جام آبی در دست به زیارت زاجل می‌آیند.

سپیدپوشان، شمع بر کف، غبار از چهره‌اش می‌شویند. سیرابش می‌کنند تیمارش می‌دهند.

صدای پای زاغ می‌آید.

سپیدپوشان حریم زاجل را حرمت نهاده، دست بر سینه، بر بال نسیم سوار گشته زاجل را به خلوت برهوت می‌سپارند. زاغ می‌آید، هراسان است. مشک آبی در دست دارد. متحیر و حیران، به هرسو سرک می‌کشد. چشم در چشم زاجل می‌نگرد:

= اینجا چه خبر است؟ این بوی بهشتی از کجاست؟ چه کسی غبار از چهره‌ات سترد؟ آوازِ پر جبرئیل را می‌شنوم؟ جای پای خضر است؟ انگار سنگها و شنها هم نوای داوودی سر داده‌اند. چه کسی به تیمارت آمد؟ گرداگرد این دشت را سگان نواله خورم احاطه کرده‌اند. زاجل از این بیش میازارم. لب به سخن بگشا. سکوت تو مرا می‌ترساند.

آنک صدای کرکسان ناپیدا، برهوت سیاه را پر می‌کند:

= زاجل کلامی بگو و این لاشخوران بی‌صفت را ندا بده که بیراه آمده‌اند. بگو که جسم متبرک تو را نمی‌توانند به چنگال بدرند و به منقار ببلعند. بگو که «زبانگیران»[۵] «زاغ‌زبان»[۶] کفر گفته‌اند.

زاغ سر به سوی آسمان برافراشته، از خشم می‌خروشد:

= آهای با شمایم. لجن‌خوران آلوده‌منقار. نور را نمی‌توان درید. نور را نمی‌توان به منقار کشید. نور را باید سرمه چشمان کرد.
این تن نه جایگاه «زِبل»[۷] و «زُخم»[۸] است، که آتشدان مُشک و عنبره و عبیر و عود است. شما را چه می‌شود؟ زمینتان گرفته است که بیراه آمده‌اید؟
خمار هوایید؟ طعام آلوده‌تان را جایی دیگر خوان گسترانیده‌اند.
بیا. بیا زاجل بزرگوارم. بنوش که عطش چند روزه‌ات فرونشیند.

پس زاغ پیشتر می‌آید. مَشک آب را بر لبان زاجل می‌ساید.

زاغ به تمنا می‌خواهد که او آب را بنوشد.
امّا زاجل سر برمی‌گرداند و مُشتی آب بر
جان برهوت تشنه می‌نشیند و فرو می‌رود.
زاغ خود می‌نوشد.

= همراز خاموشم! حالا کلامی بگو. مُهر از زبان بردار. حداقل جام مرا بشکن که بدانم هنوزت دل به من است. من دشمن تو نیستم. تو را دوست می‌دارم، بیش از خود. بیش از هرکس دیگر. بیشتر از خاتونم. اصلاً بگذار کفر بگویم، حتی بیش از خالقم!
من فنای توام. مگذار بپوسم.
زاجلم، نیک می‌دانی که نه‌تنها ناخدای قلبهای مریدان عشقی، که خدای قلب منی! چرا خاموش؟ خطایی کرده‌ام؟ بیراه آمده‌ام؟
حرفم را گوش دار. مرا گناهی نیست. مجرم تویی. اگر جنایتی رخ دهد، جانی تویی، مقتول و قاتل تویی. چرا می‌خواهی فدا شوی؟
آنک از هرسو، سپیدپوشان. شمع در دست می‌آیند. نرم و راحت. سبکبال. تو گویی بر هوا پای می‌نهند. سپیدپوشان، حرم زاجل را طواف می‌کنند.
زاغ را توان دیدن آنها نیست.

= اینجا کسی نیست. در این برهوت جز من و تو و «او» احدی نظاره‌گر نیست.
لحظه‌ای مکث می‌کند. چشم را در چشمخانه خون‌گرفته‌اش به هرسو می‌دواند، اما چیزی نمی‌بیند. مستأصل و درمانده، در پی چیزی است. گوییا صدایی شنیده است:

= زاجل، چشمانم دیگر اطاعتم نمی‌کنند. اینجا کسی هست؟ من بوی نامحرمان را استشمام می‌کنم. بگذار مطمئن شوم. هیچ‌کس نباید شاهد اقرار گناهم باشد. من می‌خواهم اعتراف کنم. من حس می‌کنم اینجا کسی هست. اینجا کیست؟
آنک زاغ برمی‌خیزد. یمین و یسار، شمال و جنوب را درپی آنها می‌دود. اما کسی را نمی‌یابد.
سپیدپوشان سوار بر بالهای نسیم معطری راه آسمان را پیش می‌گیرند.
زاغ، بی‌رمق و مأیوس، زمینگیر برهوت می‌شود و می‌نالد:

= یقین دارم اینجا کسی بود. انگار بوی دهانم او را رماند. وحشت‌آور است. مرا چه می‌شود؟ بر من چه می‌رود؟ این چه ظلمی است که بر من روا داشته‌ای؟
بیا، بیا می‌خواهم به گناهم اقرار کنم. اگر تو را هم فتوتی مانده است، اقرار کن. بیا تا آسوده شویم. می‌دانی که تو خود شهوت خشم مرا شعله‌ور کردی. زاجل تو آتش آوردی، نور آوردی. تو خانه خلقان را منوّر، امّا دلخانه‌ام را سوختی و خاکستر کردی. تو ظلمت را رماندی. ابلیس را سوزاندی. اما به چه قیمتی؟ به بهای خاکسترنشینی من!
آنک زاغ، شمشیر خویش را بر زمین می‌کوبد. دیوانه‌وار برگرد خود می‌گردد. چون رعد می‌غرد و نعره می‌کشد:

= تو تنبور می‌زدی، من هم.
تو عاشق بودی، من هم.
تو در جانِ جان مریدان بودی، من هم.
تو بی‌قرارِ فنا بودی، من هم.
تو مرادِ مرادمندان بودی. من هم.
تو خصمِ ابلیس و سرسپرده حق بودی. من هم.
تو به رَمْی شیطان رفتی. من هم.
اما تو، تو زاجل جاثلیقِ ابلیس‌صفت. تو بهتر تنبور می‌نواختی. قلبها بیش از آنکه در تملّک من باشد، در تسخیر تو بود. چشمها منتظر قدمت. گوشها محتاج نوایت.
ابلیس، ابلیس! تو شعله حسادت را در جانم شعله‌ور کردی.
هابیل! هابیل مظلوم! می‌بینی که چها کردی؟
اما خطا می‌اندیشی، اگر قابلیم می‌بینی. من تو را به سنگ حسد نخواهم کُشت.
اگر تنبور را فرمان دار، دادم، از سر مِهر بود. من خوش نداشتم که دستم را به هرُم خون پاکت آغشته کنم تا سرمای وجودم را بگیرد.
اکنون اسیر لهیبِ آتشم. بیا و جوانمردی کن و بیش از این مسوزانم.
اگر تو جای من بودی، چه می‌کردی؟ فردا که ما نیستیم. نه من، نه تو، نه مریدان. نه نامی از آنها می‌ماند، نه من. اما تو می‌مانی. مثل نور جاری می‌شوی.
مثل رود می‌خروشی. تو، بیمرگی. انگار نه انگار که مرده‌ای.
تو حتی عزرائیل را به تملک خویش آورده‌ای! پس من با این همه درد چه می‌بایست می‌کردم؟
تو ساکتی چون سنگ. چیزی بگو و مرا وارهان.
جاثلیق اگر قابیل قاتل است، هابیل هم. او بود که حسادت را در جان قابیل کاشت.
اگر ابلیس دوزخی است، خدا هم! او بود که ابلیس را گمراه کرد.

ابلیس دل در گرو «او» نهاده بود. او بود که خطا کرد. تو، تو، تو ای خائن! اگر خدا هم باشی، از این گناه رهایی نخواهی یافت.

پس زاغ، خسته فرو می‌افتد، شمشیر اندر دست، چون سنگ می‌ماند.

زار می‌نالد و شمشیر بر خاک می‌افکند:

= تو مرا واداشتی که کفر بگویم.

سکوت، لحظه‌ای سکوت مرگبار، بر دشت بال می‌گستراند،

= کلامی که جز او نباید می‌شنید، غیر شنید.

زاجل، زاجل آیا هنوز هم آنها اینجایند؟

مشتاق دیدن آنهایم. کاش می‌شد که مثل تو آنها میهمان چشمانم باشند. نمی‌خواهی شمایل آنها را برایم ترسیم کنی؟

چگونه‌اند؟ بال دارند؟ رنگشان؟ صدایشان؟

زاجل به یاد داری که یك بار گفتی: خدا شبیه عنکبوت است. آن روز که زیارتش کردی؟

هنوز این سخن در میان مانده که رعشه‌ای زاجل را فرا می‌گیرد. می‌لرزد، چون بید در باد.

= چه می‌گویم؟ تو گفتی؟ یا من گفته بودم؟ نمی‌دانم. عقل فرمانم نمی‌برد. زبان به اختیارم نیست. حیرانم، حیران. یقین که خود گفته باشم. نه؟

زاجل، اندکی آرام گرفته است. اما همچنان ساکت می‌ماند. او هنوز در هراس گزافه‌ای است که زاغ بر زبان آورده است.

زاغ که وقاحت را از حد گذرانده، اکنون وقیح و درنده‌خو چون سیلی خروشان، بر زاجل فرو می‌بارد:

= خواستم که نباشی، نتوانستم.

خواستم که بیش از این اوج نگیری، نپذیرفتی.

خواستم که هجرت کنی، نکردی.

خواستم که مرا هم بالا بکشی، نکشیدی.

مرا گریزی نماند.

سرگردان و حیران وادی تنهایی شدم. خُوره نَفس، وجودم را آکنده کرد. حیران، حیران، سرگردان، تنها، اسیر دام اُم‌الدواهی شدم.

من نخواستم. تو مرا به دامش سپردی. در برهوت ظلمت مفر نوری می‌جستم. او کور سوی نجاتم شد. مرا آموخت که بد نامت کنم و نیك آموختم.

اما من اندیشه کردم. دریافتم که: صراط او کژ بود. ولی... ولی... تو، تو ملعون. تو می‌ماندی. ناچار پذیرفتم.

آری. من مریدان را به حیلتهایی که او مرا آموخت، فریفتم. آنها در دام تزویرم، بی‌اختیار، در فرمان من، بناچار، از سر حماقت تو را زنجیر کردند.

من هرگز آنها را چنین نگفتم. این اندیشه خود آنها بود. آیا خطا کرده‌ام؟

~~آیا لغو نبود که تو بمانی و من بپوسم؟~~

خطا نبود که تو جاری شوی و من در سکوت گنداب شوم؟

مطرود! چرا دستم را نگرفتی؟ مگر خود نمی‌گفتی: «رنجی است لذتها را تنها بردن. و زشت است، زیباییها را تنها دیدن و بدبختی آزاردهنده‌ای است تنها خوشبخت بودن». پس چرا فراموشم کردی؟

پس زاغ سردرگم و حیران، برهوت بی‌انتها را می‌کاود گرداگرد زاجل می‌گردد. چندانکه فرو می‌افتد. خسته و نالان آرام می‌گیرد. آرام می‌گرید.

آن‌گاه ملتمس و حقیر می‌گوید:

= ای زیبا چون ونوس! ای پاك چون مسیح! ای معصوم به معصومیت فرشته! ای صمیمی به صمیمیت راستی! ای گرمابخش به گرمی ایمان!

چرا؟ چرا کوره سرد قلبم را نگداختی؟

چرا؟ چرا؟

صراط تو عشق بود. من هم. اما بر دلها، تنها با عشق نمی‌توان فرمان راند. مگر نه این است؟

برای ماندن، برای فرمان راندن، عشق می‌باید! اما خنجر هم. عشق آری! اما زنجیر و کُند و بند هم. عشق عالی است، امادار، هم. عشق متبرك است، اما کینه و خشم هم!

می‌بینی، می‌بینی سرنوشت مرا؟ خواستی با عشق فرمان برانی. در این تنهایی آیا کسی به سراغت آمد؟ یارانت، مریدانت، آنها که اکنون مست و خُمار افتاده‌اند، یا مست می‌اند یا خمار سجده!

چرا به سراغت نمی‌آیند؟ از خود نمی‌پرسی؟

نمی‌پرسی که چرا زنجیرت کردند و حتی آب را از تو دریغ داشتند؟

چه کسی این بندها را بر تو نهاد؟

سگان نواله‌خور من، یا مریدان جاهل تو؟

دست بدار از این اندیشه پلشت و آلوده که وجودت را پر کرده است.

جاهلان را باید وانهاد. آنها لیاقت تو را ندارند. شاید دمی پارس کنند، اما به نواله‌ای یا تیپایی، سر در آستین فرو می‌برند و خنّاق می‌گیرند!

بگذار آسوده‌ات کنم. برای آنها ابلیس یا فرشته فرقی ندارد.

گاهی که خسته می‌شوند و تکرار آنها را می‌آزارد، خروشی می‌کنند چون سیل، بی‌هدف و ویرانگر. بعد در خاك فرو می‌روند. ابلیسی در این

میانه محو می‌شود. اما قطعاً ابلیسی دیگر سر برمی‌آورد!
این قانون فرمان راندن است.
من فرشته بودم، اما ابلیس شدم. ولی هنوز هم لیاقت این را دارم که همکلام تو شوم. چرا که مرا در سر عقلی هست.
سکوت، سکوت سترگ زاجل که عظمت کوه را به مقابله می‌گیرد. زاغ پرتمنا، هنوز، سائل نگاهی است:
= نمی‌پرسی چرا این دم آخر رانیز من آمدم. من. همراه همیشه‌ات.
نمی‌پرسی چرا این همه زاری کردم؟
مریدان جُلجُل[۹] نوازت، در سماعی سُکرآور که من آموختمشان مدهوشند.
آنها دیگر سماع تو را فراموش کرده‌اند. باور کن. همچنان که رقص ابلیس را از یاد برده‌اند. نمی‌پذیری؟
زاغ، کینه‌جو چون ماری که جفت خود از دست داده، می‌خندد. زهر می‌ریزد. پیچ و تاب می‌خورد و می‌غرد:
= ساده است. مرداری که تا دیروز رقاص ابلیس بود، امروز در سماع توست. پس، فردا بیراه نیست که معلق زن هر بوزینه‌ای باشد. سالوس را طریقت این است و جاهل هم. آیا این مدعا خود، در ردّ صراط تو کافی نیست؟
آنك از دوردستها، آنجا که سواد شهر پیداست، صدای شادی می‌آید. بر طبلها می‌کوبند. در کرناهای غریو می‌دمند.
دف و دایره و هلهله، صدایش تا برهوت کویر می‌آید. زنان کِل می‌زنند. اینك زاغ! ملتهب و ناآرام می‌خروشد:
= از همراه همیشه‌ات بپذیر که در فراغت دلها عزادار نیست. احدی سیاه نپوشیده. هیچ چشمی در فراغت نگریست. بیهوده آرزو بر آرزو گره می‌زنی.
تو اینجا تنها می‌مانی، تنها. تو را کاری نیست جز اینکه امروزت را به فردا گره بزنی تا بپوسی. اینجا احدی نیست جز کرکسهای منتظر، کرکسهای جگرخوار. تو را دیگر نای نمانده است. بیا. بیا بر خود و بر من، رحم آور.
کوه، آن بلند سر بر آسمان سوده، لبها خونین بوسه آفتاب نسیمی معطر، پوپکانی سپیدپوش، شمع به دست، گلاب‌پاش، همهٔ برهوت را پر می‌کنند. سپیدپوشان در هم گره شده، باز می‌شوند، اوج می‌گیرند، اوج می‌گیرند، تا بدانجا که از دیده می‌روند.
کوه، همچنان برپا، زاجل همچنان خاموش. زاغ سردرگم و حیران، درپی گریز راهی برای نجات خویش:
= دل بیهوده بر رؤیا خوش داشته‌ای. بر مردارت حتی مشتی خاك نثار نمی‌کنند. چه رسد به عِطر و گلاب. خاموشی و سکوت در کنار همراهِ راههای سخت و کوره راههای سنگلاخ گناه است.
من خسته نمی‌شوم.
حالا از لذت غرق شادیم. اما دریغ است در این عشرت، تو را سهمی ندهم. چرا که تا اینجا را با هم آمده‌ایم. نیمه دیگر را خوش ندارم تنها

باشم. تو باید همراهم شوی.

واو- زاجل- که در مردی تمام بود، هیچ نمی‌گفت. اکنون زاغ به غرش می‌آید. از بانگ خود به ترس می‌ماند.

زاغ در برابر بی‌پایان آسمان- این خاموش- او با همه اندام خود می‌لرزد و می‌غرد:

= بد بدك بد صدا. در مغزت چه خیال خامی داری؟ آرزوی شاهد شدن؟

من این رؤیای پوچ را خاکستر می‌کنم. نخواهم گذاشت شمع محفل عاشقان باشی. من چهره لجن آلودت می‌کنم. تو را فژآگین و آلوده می‌سازم.

به قهقهه می‌خندد، اما زهرناك. دندان بر دندان می‌ساید. تو گویی کلمات را آرد می‌کند:

= اگر قرار است من فدا شوم، با هر رذالتی که هست تو را هم آلوده می‌کنم. جاهل! تو با سکوتت چهره‌ات را صدچندان از آنی که می‌خواهم می‌آلایی.

رعدی بزن- آذرخش خشمی باش. کلامی بگو. شاید رهیدی.

او- زاجل- ساکت است چون کوه، چون زمین، چون خورشید:

= باشد. تو خود خواستی. من نخواهم گذاشت سپیده فردا، نام نیکت را نظاره کند.

فردای روزگار، نه نامی از تو به نیکی می‌ماند.، و نه از من به پلشتی!

حقیر، مفلوك، به چه می‌اندیشی؟ به اینکه من تنها مالك تن‌های آنها و جانهاشان، در یَدِ قدرت توست؟ یاوه می‌بافی.

امروز دیگر چنین نیست. شاید پار پریروز، چنین بود. اما اکنون نه.

من- زاغ جاثلیق- مالك جسم و جان و روح مریدان و خلقان شهرم. حاشا! حاشا اگر گزافه گفته باشم! نکند به این می‌اندیشی که فردای روزگار، نام تو را در دفترها به نیکی نویسند و از آن من به زشتی؟ ترهّات است. دفترنویسان در تملك منند. آتش هدیتی تو نیز در اختیار من است. هر دفترنویس جسوری که کژ راه بپوید، به آتش می‌سپارمش. به آتش مقدسی که تو افروختی تا سیاهی‌ها را بسوزد و نور برافروزد.

آنك او- زاجل- که مهر به او دلی لبریز ایمان داده، چشم می‌بندد، تن به نسیم برهوت می‌سپارد، رختها به‌در کرده، برهنه شده، صلیب خاك سیاه کویر می‌شود.

خاموش و بی‌صدا. به عظمت بلند کوه، به وقار آخرین پرتوخونرنگ شمس، به قدمت آسمان، به فراخی زمین. به زلالی آب. به شکوه ایمان. سگان پارس می‌کنند.

زاغ، سرمست و مغرور، یکه‌تاز میدان، بی‌رقیب می‌تازد:

= غروب در راه است. باید بروم. امشب مجلس داریم. نمی‌خواهی میهمان من باشی؟ کینه قلبت را انباشته؟ آتشفشان پرخروش دیروز- ساکت امروز- آیا نه این است که آتش زیر خاکستر سرخ می‌کنی؟ هیهات! هیهات!

من تو را لگام خواهم زد. این آتشفشان دیگر نخواهد خروشید. هرآتشفشانی هراز گاهی، یك بار می‌خروشد بعد باید تا سالها خاموش بماند تا دوباره تجدید نیرو کند. تا آن روزگار، دیگر نه تو مانده‌ای و نه من. اگر قصد خروش بی‌گاه داری، بدان که خلقان خروس بی‌محل را که شو، است، سر خواهند برید، بی‌حُکم و فرمان. از من چه می‌خواهی؟ نه با من به مجلس می‌آیی، نه می‌روی. آرامشم را گرفته‌ای، یك مشت استخوان مجنون- چرا راه خود نمی‌گیری و نمی‌روی؟

تو را اسبی می‌دهم بادپا چون رخش. کیسه‌ای پرزر، دُرّ و گُهر. و مشعلی پرنور که چراغ راهت باشد. جانت را بردار و برو، هرکجا که می‌خواهی. هرکجا که اینجا نباشد.

زاجل در یك دل، دو مِهر نمی‌گنجد. یك ملِك یك مَلِك!

اما تو، تو ناخدای قلبها. تو ملعون؛ ملعونی که حتی تا اندرون حریم من رخنه کرده‌ای و بوی تو را در هفت توی انتهای حریمم حس می‌کنم. تو اینجایی. درحالی که در خلوت من حاضری.

تو زنجیر کویری، درحالی که دلها در سیطره توست. تو در برهوتی، اما سایه بالهای بلندت را در شهر نظاره‌گرم. رهزن دلها! ناهمراه شقی! خبیث. شوخگن. تو حتی از خاتون خلوت‌سرایم دل برده‌ای. او دیگر از آن من نیست. جسمش را مالکم. مرغ روحش در باغ جان توست. دیگر نغمه‌خوانم نیست. تسلای جانم نیست. نیشتری شده بر قلبم. تو چون طاعونی ریشه‌برانداز یورش کرده‌ای. قلبها را با تنبور مَسخره‌ات، مُسخّر نموده‌ای. چشمها به‌ظاهر آرامند، اما چون نیك بنگری، در نهانخانه، چشم انتظار تواند.

در جلوت مرا تکریم می‌کنند و خلوتشان آه و ناله و نفرین بر من است و زارزار[۱۰] تواند. انگار، من منجی آنها از ظلمت، مبدل به گرگ درنده‌ای شده‌ام که رمهٔ را چوپانم.

رمه از ترس دریده شدن، خاموش است. چشمِ برّه‌ها درپی چوپان واقعی است. این گوسفندان خاموش، گوییا هراس من دارند که نمی‌خروشند. آتش زیر خاکسترند.

رمه‌ای بره صفت که ما- من و تو- آنها را از چنگال ابلیس رهانیدیم. فرشته آنها شدیم. اما جاهلان بی‌مغز، اکنون تو را می‌خواهند. تنها تو. نه من. زاجل، بزرگ، سردار، بیا. بیا و بر من رحم کن.

او -زاجل- مردان مرد. سترگ مرد خاك، خاموش است چون الوند:

= بیا. بیا جانت را بردار و برو. همَ خود را رهانده‌ای و هم مرا آسوده کرده‌ای و هم آنها را مطمئن که دیگر چشم انتظار نباشند.

تو با این کار، رسم همرهی را هم نیك به جای می‌آوری. جوانمردی را تمام می‌کنی.

اگر بامیل خود بروی، گناه من کمتر است. من نمی‌توانم دست از مهتری بدارم. به من رحم کن. بگذار مرادشان بمانم. تو هرکجا که بروی،

مُرادی. اما من ـزاغ ـ نه. نه.
من آلوده‌ام، پلشتم. از نَفَسم، فرشتگان می‌گریزند. گوسپندان از ترس، سلامم می‌کنند. بیا به من رحم کن. مرا آسوده کن. بگذار حال که بهشت را از دست داده‌ام، دنیا را مفت نبازم.
بگذار زندگی کنم. به من رحم کن. التماس می‌کنم. ضجه می‌زنم. تمنا می‌کنم. مرا دریاب.
شقی! ملعون! سنگدل! جلاد! بر من رحمی روا دار.

آنک زاغ فژه و آلوده از نفس می‌افتد.
پلاس زمین می‌شود. اما هنوز او ـزاجل ـ
ابرمرد، ساکت و خاموش، سترگ و مقاوم،
همچنان لب از لب نمی‌گشاید:

= سوگند خورده‌ای که روزه سکوت را نشکنی؟ می‌خواهی خشم مرا شعله‌ور کنی؟ نه... نه... راه به جایی نخواهی برد. من کاسه سرت را نمی‌شکافم. از آن جام مِی نمی‌سازم. حتی تو را شمع آجین بازار نمی‌کنم.

مُثله‌ات نمی‌کنم. به‌دارت نمی‌آویزم. جسدت را نمی‌سوزانم که منصوروار، خرقه‌ات خروش نیل را آرام کند. حتی تو را نخواهم کشت. آب در هاون می‌کوبی. در کویر بی‌سرانجام، سرگردان و حیران، باد می‌دروی. این بازی کهنه شده است. ابنای تو آن را بهتر بازی می‌کردند. سکوت تو مرا نمی‌آشوبد.
من، خود استاد این درسم. به یاد داری که این کهنه ترفند را ما با هم بارها در سیاهچال ابلیس، مرور کرده‌ایم و هربار سربلند برآمده بودیم. پس می‌بینی که من نیز این ترفند را استادم.
زاجل، نارفیق. من از تبار توام، از خون تو، همخانه‌ات، هم‌ناله‌ات.
من، نه از قبیله تاتار و مغولم. هم‌زنجیر تو بوده‌ام. ما با هم نماز گزارده‌ایم. اما حالا صراطمان سوا شده. این دو راهی را ـ تخت ـ است که به‌وجود آورده، حالا در این رزم تو می‌خواهی به عرش بروی و مرا به فرش بکوبی. آیا رواست؟ این چه رنجی است که بر من روا داشته‌ای؟ من با تو به نیایش ایستاده‌ام. با تو سماع کرده‌ام. زابلی نواخته‌ام. باز هم خاموش؟ نکند کرکسها مغزت را خورده‌اند؟
من هرگز فرمان به زنجیر تو ندادم. مریدان خود چنین کردند.

زاغ، کف بر لب آورده، چهره دژم، چون پلنگی زخمی می‌غرد:

= گیرم که من آنها را فریفته باشم. اینها را چه می‌گویی؟ کرکسهای جگرخوار که نه در فرمان من‌اند. اینها در فرمان اویند. بیندیش که چه گناهی مرتکب شده‌ای که حتی «او» از تو روی گردانده است؟
بی‌آنکه درپی نجات تو باشد. یا کسی را به تیمارت مأمور کند.
در چه اندیشه‌ای؟ در نجوای «او»یی؟

و او ـ زاجل ـ پاک‌مرد، همچنان ساکت است، چون الوند، اینک زاغ، پلشت و آلوده به ردای پالوده سپید زاجل درمی‌آید تا او را به تمسخر بگیرد:

= «معبودا، اگر دوست می‌داری آن را که به تو آزار رساند،
چگونه دوست نخواهی داشت آن را که در راه تو آزار بیند؟
ملامتگرا، مرا در عشق دوست، تا کی سرزنش همی کنی؟
اگر تو نیز آنچه را من می‌دانستم، می‌دانستی، سرزنشم نمی‌کردی.
جمعی با دل خویش، نه با جسمشان، طواف دوست همی‌کنند و طواف خانه وی بی‌نیاز می‌کند.
مردمان را حجّی است و مرا حجّی در قرارگاه خویش.
ایشان قربانیانی پیشکش می‌کنند و من دل و جان خویش را...»

زاجل، همچنان ساکت است. پرصلابت، سترگ و استوار. زاغ از این ترفند نیز بهره‌ای نمی‌گیرد. پس از سر ناچاری از در دوستی درمی‌آید.

= هابیل، قاتل، تویی که با سکوتت مرا وامی‌داری آن کنم که نمی‌خواهم. اما در اشتباهی. من قابیل نیم. تو را معقول عقلی بود. نکند چنان فنای عشق شده‌ای که منزل عقل را وانهاده‌ای؟
عاشق بودن حرمت دارد. اما عاقلانه عاشق بود، بسی ارجمندتر از آن.
تو می‌خواهی مرا واداری که جنایت کنم؟ می‌خواهی مضحکه خاص و عامم کنی؟
اما من نمی‌خواهم انگشت‌نمای برهصفتان شهر شوم. هنوز داغ آن نیشت را بر دل دارم، به‌یاد نداری؟ مرا و صراطم را صراط برادر لقمان خواندی. اما تا آن روزی که داغ نیش تو را بر جگر دارم، محال است برادر لقمان شوم. لقمان حکیم!

آنک دگرباره، پلشت بدنهاد، در قالب زاجل درمی‌آید و کلام سترگ او را بر کام آلوده خود جاری می‌سازد:

= زاغکم. «هشدار که شیطان در کمین من و توست.
هرکسی را به طریقی فریبد و ما را به طریقی دیگر.
جاهلی چون برادر لقمان را که درپی تملک دلها بود، به گونه‌ای فریفت که مضحکه خاص و عام شد.

حکایتش را چنین روایت کرده‌اند:

برادر لقمان را گفتند: چرا تو به شهرت لقمان نه‌ای؟

گفت: موسم حج، شهرت او فرا چنگ آورم.

خلقان را عجب آمد.

او برای تملك آن مهم، بهایی گزاف پرداخت.

چون موسم حج برسید، برای آنکه شُهرهٔ خاص و عام شود، هنگام تجمع خلق بر گرد چاه در آنجا حاضر شد و در «زمزم» ادرار کرد.

شهره شد. اما به بدنامی.»

اما حکایت «بلعم ابن باعورا» و «برصیصای» عابد، نه به این فضیحت بود. اولی درپی داعیه رهبری هدر شد و ثانی، به خواهش نفس، به فنا رفت.

مباد! مباد که ما هم گمراه شویم و اسیر نفس!

زاجل، همچنان خاموش. چون الوند. و به شکوه شکوهمندترین بود.

زاغ ایستاده در برابرش. چون پاره ابری سیاه در برابر شمس.

آنی به سکوت می‌رود و باز زاغ سررشته کلام به دست می‌گیرد:

= حتماً سربلندی که از این امتحان پیروز به‌در آمده‌ای. گمان ندارم که من هم خطا کرده باشم.

هر رمه‌ای، چوپانی می‌خواهد و من چوپان این رمه‌ام. گیریم که گوسفندان مرا گرگ بینگارند. اما من که گوسپندی ندریده‌ام.

روز حسابرسی هم بر من گناهی نانویسند. شاید تو را اجری عظیم دهند. اما من نیز از این تَعَبی که بر خود هموار کرده‌ام، بی‌نصیب نخواهم ماند. هرچند که اندك لذتی هم برده باشم. مگر «او» مخالف لذت بردن بنده است؟

اگر چنین است «زن» و «می» و «ساقی» و «باغ» و «گل» و «گلشن» از بهر چه آفرید؟

بس است. وقت تنگ است. مجلس دارم. خلقان میهمان من‌اند.

از جوانمردی به دور است که میزبان در مجلس نباشد.

زاجل، من سعی خود، کردم. اما تو همراه نشدی. آسمان، میل به ظلمت دارد. کرکسها موقتاً می‌روند. اما ماران و عقربها می‌آیند. روزها در آزار کرکس و شبها آماج نیش مار و عقرب.

اندك‌اندك، هویدا می‌شوند. آیا نمی‌ترسی؟

همراز همراه گریزپایم. مخواه که دم آخر، به شیوه‌ای رذیلانه که نه در شأن تو و نه در مقام من است، زبانت را بگشایم. چنان که اُمّ‌الدواهی مرا آموخت.

باور کن راهش را نیك آموخته و آزموده‌ام. حیلت و فنّی می‌دانم مردافکن، مخواه که این فنّ، بر تو سوار کنم. تقاضایم را مکرر می‌کنم. آیا خواهی رفت؟

همچنان سکوت، سکوت سرشار از ناگفتنی‌ها، سکوت اهورایی پاك‌مرد، زاجل.

= همراهی می‌کنی و به تأییدم می‌نشینی؟

سکوت می‌کنی و چله‌نشین می‌شوی؟

دست از این مخاصمه مسخره برنمی‌داری؟

با من سر صلح و دوستی مجدد نداری؟

باشد تو خود خواستی، من حجاب نگاه داشتم. مجبورم کردی که پرده‌درانی کنم. اکنون که میلت بر این قرار گرفته، رازی بر تو افشا کنم که بندبند وجودت، از هم بگسلد.

آنك زاغ مستانه می‌خندد.

= گفته بودم که مرغ جان خاتونم در پرواز باغ توست. ولی خب جسمش در تملك من باشد. اما تو! خاتون، خاتونت کجاست؟ می‌دانی؟ می‌دانی؟

اینك شکافی در کوه ـ الوند ـ رعشه‌ای بر زمین.

شکافی در آسمان. و پیکر دردمند، استوار و مقاوم

زاجل، به لرزه می‌آید.

زاغ می‌خندد. می‌خندد، وحشیانه، سرمست، پیروز.

آن‌گاه، سرشار شادی می‌تازد:

= چندی است که زنجیر کویری و از حالش بی‌خبر؟ هنگام که می‌خندد، بر دو گونه‌اش گودی پدید می‌آید که آدمی هوس می‌کند از آنها شراب بنوشد.

چنین‌اش هرگز ندیده بودم. تا آن شب که مست و مدهوش شراب هفت ساله شد. و چه زیبا می‌رقصد! شبق موهایش، بلند و نرم تا کمرگاه.

چه زیباست که در جنگل موهایش سرگردان باشی. و اما بعد سپردم او را دست حرامیان.

او درچنگ حرامیانی است که چهارچله، زن، در کنار خود ندیده‌اند و به رزم بوده‌اند.

حرامیانی طرّار، تشنه و حریص. گوش به فرمان من. منتظر. فرمان می‌دهم ساقی آنها باشد.

زاجل، دردمند، تنها. خون، صورتش را گلگون می‌کند. دندان بر دندان می‌ساید. توگویی خشم را آسیاب می‌کند. زاغ، سرمست

پیروزی، بر جسم و جان او یورش می‌برد:

= نمی‌دانم آن سیمین پیکر سیاه موی چندشان را طاقت می‌آورد؟ ظریف و شکننده است و حرامیان، وحشی، درنده‌خو و حریص. آنها منتظر فتوای من‌اند. با یك اشاره، تن‌پوشش فرو می‌افتد و لعبتِ، آماده در اختیارشان قرار می‌گیرد، بی‌آنکه فریادرسی داشته باشد و یا حرامیان را تمامتی باشد. دردآور است. حتی همین حالا که تصورش را می‌کنم. بندبند وجودم می‌گسلد.

آنك او- زاجل- تناور و سربلند، بسان سرو. اما به‌ناگاه، برف زمستانی بر سرش می‌نشیند سپید. چون قویی. می‌نشیند، راست. با شعله‌های چشمانش، با اندامش که گرم می‌لرزد.

اما همچنان خاموش.

فژاگین کلام زاغ‌گلوله دردی می‌شود بر جانش. و او در خود کلاف می‌شود.

زاغ، سرمست و خوشحال از اینکه شکار را به‌بند آورده است، قارقار شومش را چون کلاغی سیاه‌پوش، به سیاهی ظلمت آوار زاجل می‌کند:

= زاری کن. ضجه بزن. تمنایم بگو. باشد که او را وارهانم.

مگر نه اینکه تو مولا، سرور و آقای اویی؟ از جوانمردی و فتوت به دور است که این‌گونه غریب و تنها رهایش کنی. او اسیر گرگهای حریص است. چوپان، منجی. برخیز.

چگونه‌ای؟ تو را چه می‌شود؟ مقابله به مثل کرده‌ام. تو دل از خاتون من بردی، اما تن او به تملکم ماند. اکنون، من تن و جان او را آلوده‌ام. می‌روم تا پیش از اینکه گرگان نواله‌اش کنند، یك بار دیگر، با این جسم خسته در کنارش آرام گیرم.

زاغ قصد رفتن می‌کند.

ناگاه زاجل استوار، سربلند و مقاوم برمی‌خیزد. می‌ایستد.

زاغ می‌ماند، هراسان.

زاجل، نگاه در نگاه دریده او و زاغ سرخوش پیروزی:

= بگو. تا به‌حال، من ضجه زدم و التماس کردم، حالا نوبت توست.

التماسم کن تا آرام گیرم. از من بخواه که نهال ظریفت را از چنگ طوفان برهانم.

لهیب آتش زاجل به خاموشی می‌گراید. فرو می‌افتد. صلیب خاك می‌گردد. اما شکوه و عظمت سکوت را وانمی‌گذارد. دُرّ کلام را به دریوزگی پلشتی نمی‌آلاید. وقار و سکوت او زاغ را می‌آشوبد.

زاغ در هراس این است که آخرین فنّ‌اش نیز کارساز نگشته است. از این‌رو می‌گوید:

= گجستهٔ پلشت! مگر تو را مردی نمانده است؟ مردان تا آخرین قطره خون، حتی با پاهایی از زانو بریده و دستانی بی‌رمق، شمشیر به دندان، به دفاع ناموس خویش می‌روند. امّا تو گویی مرد نیستی. چنان آرامی که گویی در کنار خاتون و در بُستانی. و او قدح شراب در دست و جوی آبی، در کنار شما روان است.

امّا نه.

بیدار باش. خوابت پریشان است. او نه در کنار توست. او در چنگ حرامیان من است. باشد. ساکت بمان. پرده‌ای را گفتم و نگاهی را که تمنایش را داشتم گرفتم.

پرده‌ای دیگر بگویم. باشد که کلامی را میهمان شوم.

یقین دارم که خوش نداری بشنوی که من، من...

زاجل، آرام بر بستر خاك غنوده است. امّا درونش آتشفشانی است ولیك لهیب آن شعله‌ها را پنهان می‌دارد که مبادا حریف خرسند شود.

سکوت و بزرگواری او، زاغ را وقیح‌تر کرده. از این‌رو دریده و بی‌حیا می‌گوید:

= نمی‌دانم آیا دوست داری که بگویم عطر کدام خطه را بر تن ظریف خویش دارد؟

اگر همچنان خاموش بمانی، پرده‌ها را چنان بدرانم که خالق از آفرینش آنها در شرم نشیند. مخواه که فرمان دهم خاتون را بدین جا آورند و حرامیان در نظرگاه تو عمل کنند.

میندیش که می‌هراسم، اکنون که کوس رسواییم را زده‌ای. بلندتر، یا کوتاه‌تر، فرقی ندارد.

من مقربترین بندگان بودم چون تو. اکنون که رانده گشته‌ام. بگذار منفورترین آنها باشم، چون ابلیس! گوییا سرشت من و ابلیس را با هم رقم زده‌اند.

هر دوی ما در عبودیت و نافرمانی، راه افراط پیمودیم. این را نیك می‌دانم.

اکنون تو را فرصتی می‌دهم. اگر پاسخ ندهی، درپی کاری می‌شوم که گفتم.

سکوت، سکوت پرشکوه او- زاجل- همچنان آذین برهوت است.

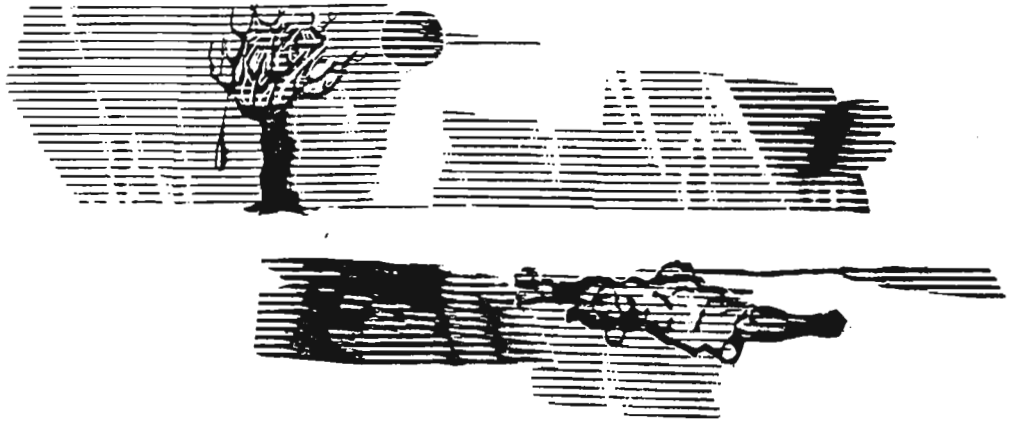
= فرصت سرآمد. باشد، می‌روم. چنان که گفتم.

زاغ می‌رود.

اینك از میان غبار و سیاهی زاجل- سایه‌ای محو- او را می‌نگرد.

درد زاجل را می‌پیچد. می‌خروشد. می‌گرید. نسیم معطر از آسمان برمی‌خیزد. سپیدپوشان. پوپکان پاکی سوار بر نسیم به تیمارش می‌آیند.
بوی عطر و عنبر برهوت را پر می‌کند، زاجل آرام می‌گیرد. ناگهان بویی مشمئزکننده از آن سوی که سواد شهر پیداست برمی‌خیزد.

پوپکان پاکی، سوار بر آخرین اشعه مِهر می‌روند. درپی آن، بوی چرکین زاغ می‌آید.
زاجل او را می‌بیند. ناگاه سر به سوی سوادشهر می‌گرداند. چشمان او در کاوش خاتون است.
اما نه.
زاغ تنهاست.
خاتون نیست.
زاجل، آرام می‌گیرد و با چشمان خویش به سجده «او» می‌نشیند. «او» که واحد است و کریم، بخشنده و بزرگوار.
= باز آمدم. حقیقتش را بخواهی. خواستم چیزی بگویم. در راه به ذهنم خطور کرد.
باشد که من، بلعم، برصیصا. شریح. کعب‌الاحبار. برادرِ لقمان. چرا تو- پاک‌مرد- پاکترین مردان، به نجاتم نمی‌آیی؟
یعنی آن‌قدر دل سیاه و آلوده‌ام؟ باور داری که روزگاریِ مقرب‌ترین بندگان بودم؟ من باور دارم که سپنج روزی، عبد شیطان شدم. منجی مرا وارهان.
سکوت متبرک زاجل، زاغ آلوده سیاه را وامی‌دارد دیگربار، کلام متبرک زاجل را بر زبان جاری کند و ردای او پوشد:
= «چه بسیار دلهایی که می‌پرستند و نیکی می‌ورزند و پرستش و تقوی و نیکی نیز در آنها زشت و آلوده و پلید است.
و چه دلهایی که عشق می‌ورزند و گناه می‌کنند و خطا و هوس و گناه نیز در آنها زیبا و پاک و زلال است.»
زاجل، بشکوه‌ترین مردان، همچنان عظمت سکوت را پاس می‌دارد. او حرمت کلام را نیک می‌داند. زاغ، همچنان کلام را می‌آلاید.
= بیا. نمی‌خواهی مرا از بیراه، به راه بیاوری؟ یعنی من ارزش آن دسته دوم را نیز ندارم؟
من، زاغ. چله‌نشین سالها. آنکه نفس را به مهار گرفته است و تنها بندی از تارهای نفس از لگامم، سر به در برده است.
من فقط در تمنای اینم که مرا چون تو دوست بدارند.
می‌خواهم که شقی نباشم. آی سعید! همین و بس.
آیا این گناه است؟ آیا به جرم این گناه، باید تاوانی چنین عظیم بپردازم که برای نیوشش کلمه‌ای از زبانت، مجبور به درشت‌گویی این‌چنین باشم.
سکوت، سکوت، سکوت پر جبروت زاجل نیک‌مرد.
زاغ دگر بار، در قالب پالوده پاک زاجل مطهر سخن می‌گوید:
= بر ما مباد که «او» بر دلهامان قفل نهد. دلهای سیاهی است،
که به هیچ رمزی گشوده نمی‌شود. بر ما مباد!
«او» خود گفته است: بترس از لحظه‌ای که قفل بر دلت نهاده شود. که دیگر تو را گریزی نیست.
و او- زاجل- سترگ و استوار، همچنان نگهبان سکوت بشکوه خود است.
= آیا تا بدین پایه سقوط کرده‌ام؟
ای بُراق سوار پرگشوده عروج. مپسند که همراهت هبوط کند. اگر تا هفتمین آسمانم نمی‌بری و هراس سوزش بال اسبم داری، مرا تا اولین آسمان ببر.
سکوت، سکوت، سکوت تو رعب‌آور است. سکوت، اُم‌الخبائث، ام‌الجنایات است. سکوت تو مرا در گناهم جدی‌تر می‌کند. خاموشی‌ات مرا در بی‌خبری می‌گذارد. از کجا بدانم که سکوت تو هشدار دهنده است؟ سکوت تو، مرا یادآور سکوت خداست. او نیز از این سکوت سودی نبرده است. سکوت او رسولانش را به مسلخ سپرد. سکوت او باعث عصیان آدم باشد. سکوت او ظلم را ریشه داد و هابیل به خون نشست. کلامی بگو و مرا وارهان.
تو ساکتی، چون خدا. تو ملعونی، ملعون.
آیا مرا جرمی است که نیای اولینم، از سر جهل، بار امانتی را که کوهها، توان تحملش را نداشتند، پذیرفت؟
شانه‌های نحیف من، توان تحملش را ندارد.
ملعون چیزی بگو. می‌دانم که سکوت تو عصیان است. اما بر من گناهی ننویسند. چرا که تو هیچ نگفتی.
ای فژه‌تر از من! کجا فرمان داده‌ام که به سرخی زبانی، سری را شمع آجین کنند؟
اِلّا زبانی که می‌باید به چلهٔ سکوت نشیند! بر کدام دهانی قفل نهاده‌ام؟
مگر نه اینکه آیین ما چنین حکم می‌دهد؟
من جاثلیق خلقانم و مجاز که چنین حکمی روا دارم. امّا اکنون.
من- زاغ- جاثلیق، فرمان می‌دهم که مُهر از لب برداری. به انتظار کلامی از تو، رنج راه بر خود هموار کرده‌ام. جسم و جان پلشت و آلوده‌ام. کلامی بگو، کلام‌دار حق.
آنک او- زاغ- درشت می‌خروشد. کف بر لب آورده. زاجل، همچنان میهمان‌دار سکوت اهورایی خود است.



زاغ آرام می‌گیرد.

زاغ، کلام حق زاجل را از دهان آلوده خود جان می‌دهد.

او با کلام مردان مرد در قالب «او» می‌شود.

= گاه آدمی با نگاهش حرف می‌زند. گاه با خروش و گاه با سکوت.

بهراس از هنگامه‌ای که خلق از ترس، سلامت گوید و در نگاه لعنتْ کند.

مباد بر ما روزی که زبانها در صندوقخانه کام پنهان شوند و تنها چاپلوسان مجیزگو، یا ابلهان جاهل، ما را تکریم کنند! بر ما مباد!

زاجل، به دل در سجده معبود است.

زاغ، لگام نفس از دست داده، پرخروش، آتشین چون اژدهایی سهمناک می‌خروشد. چنان دیو سیاه، تنوره می‌کشد که:

= توان از کفم رفت، آن‌قدر که گفتم. اما دم گرم من، در نفس سرد تو جایی ندارد. باشد می‌روم. اما... نیک می‌دانم که جان به در نخواهی برد. کرکسها، مارها، عقربها، مور و ملخ آرامت نمی‌گذارند. از تو هیچ نمی‌ماند. هیچ. ولی...

من ـ زاغ ـ همراه همیشه‌ات، حتی مرگی آسوده را از تو دریغ می‌دارم. اگر «او» کرکس و مار و عقرب و مور و ملخ بر تو ارزانی داشته و جسمت به رنج می‌دهد. من، زاغ، همدرد همیشه‌ات. روحت را نیز ذره‌ذره، لحظه‌لحظه، در رنج و تعبی توان‌فرسا و خارج از طاقت تن خاکی می‌آزارم. استخوانهای آلوده‌ات را سگان هار بیابان، نواله کنند.

من سعی خود کردم، تو همراه نشدی.

تو نه تنها برای خانه و کاشانه خود ارزشی قائل نیستی که به تاراج رفتن حیثیت و آبرو و باختن جان را هم اعتباری نمی‌گذاری.

تو خواهی مرد. مرگی شاید پاک، اما پوک، پوک!

مرگ تو، هیچ تنابنده‌ای را به حرکت وانمی‌دارد. خاموش همیشه. تنها بمان.

به این امید که: سرّ یار، جز بر سَرِ دار نتوان گفت!

بدرود. رفیق نیمه‌راه. بدرود.

ساعتی را با خود بمان تا من از کار خاتونت، فارغ شوم. آن‌گاه به قدرت خداوندی‌سوگند! می‌دهم او را در نظرگاهت، عریان به عیش بنشینند.

آن زمان خدای را بر خود گواه می‌گیرم که اگر خون بگریی، بر تو رحمی نخواهد بود.

جلادانی بر تو می‌گمارم که به زور سرکه و نمک، وادارند تا شاهد ننگ و بی‌حیثیتی خویش باشی.

می‌روم. می‌روم که جنایت کنم. می‌روم تا آتش بپا کنم.

می‌روم. می‌روم تا عرش خدا را به لرزه درآورم.

سکوتت در من شعله‌ای افروخت که دین و دنیای خلقی را به آتش کشم. باشد که رسم سکوت را براندازم.
بر مَنَت رحم نیامد. می‌روم تا نظاره‌گر باشم که بر خاتونت چه؟
ای معبود! منجی! ای روشنی‌بخش جانها! ای که بر خلقان آتش به هدیت آوردی. بدرود. بدرود.

آنك زاغ می‌رود.
آفتاب می‌رود. صدای کرکسها و پارس سگها می‌رود.
آنك تاریکی می‌آید.
صدای هلهله وکیل زدن و شادی می‌آید.
آنك زاجل در، درد می‌پیچد.
گلوله می‌شود. باز می‌شود.
ناگهان از سردرد، خشم، تنهایی، بیکسی، قیام می‌کند.
می‌خروشد، چون رعد. پلید را ندا می‌دهد. زاغ را.
اینك صدای زاجل است که در دشت می‌پیچد والوند به پژواکش می‌نشیند:

= زاغ... زاغ... زاغ...

صدایی نیست. سکوت. پاسخ الوند: زاغ...
زاجل، پرخروش، چون اروند می‌خروشد:

= زاغ... زاغ... زاغ...

پاسخی نیست. صدایی نیست. جز پاسخ الوند: زاغ...
زاجل ـ اَبَرمرد ـ دردمند، ملتهب، پرنیاز و تمنا
یك بار دیگر، پلید را، ظلمت را، سیاهی را، زاغ را، ندا می‌دهد:

= زاغ... زاغ... زاغ...

صدای پایی می‌آید، صدای تنوره دیو سیاه.
سکوت کویر ترك برمی‌دارد.
زاجل آرام می‌گیرد.
از دوردست، از عمق سیاهی، ظلمت می‌آید.
زاغ می‌آید، مغرور و پیروز.
می‌آید و به مصاف نور می‌ایستد:

= مرا می‌خوانی؟ آن هم درست، هنگامه‌ای که در کار نوشتن فرمان خاتونم؟
ناله کن. ضجه بزن. چونان زنان شوی مرده، زاری کن.
بگو، تمنایت را. بگو، بگو چه می‌خواهی ای زمینگیر محشور دَدان!
نیك می‌دانستم که به زانو خواهی آمد. ام‌الدّواهی گفته بود که توانت حتی اگر به عرش سر ساییده باشد، در برابر این فنّ، فرو خواهد غلتید.
مرا خواندی؟ تو با من حرف زدی. مجبورت کردم که مرا به کلامی میهمان کنی، حتی اگر نام خودم باشد.
من پیروز شدم. من بر تو پیشی گرفتم.
کاش این همه وقت، بیهوده هدر نداده بودم و از آغاز، به خاتون دلفریب می‌پرداختم.
گوش با تو دارم. هرچه میخواهی بگو. می‌بینی که من چون تو اشترصفت نیم.
نمی‌خواهم میانه این میدان بلا، رهایت کنم. گوشم باتوست.
می‌خواهی که خاتون را واگذارم؟ این ننگ بر تو گران آمد؟ آه خدای من!
من تو را به حرف واداشتم. تو با من حرف زدی.
به میمنت این پیروزی، قول شرف می‌دهم هرچه بخواهی بر تو ببخشم. حتی خاتونت را!
بگو. بگو چه می‌خواهی؟

آنك او ـ زاجل ـ می‌داند که زانوانش سخت می‌لرزد و نگاهش پیر می‌شود.
پس به خود می‌پیچد. چشم می‌گشاید. آسمان سیاه است.
زمین تیره. کبوتری سپیدبال، چون باد از فراز سر او می‌گذرد.
تو گویی بر کامش قفلی گران نهاده‌اند. او ـ زاجل ـ ابرمرد بسختی، لب از لب می‌گشاید و تنها یك کلمه می‌گوید. گوییا زبان جز یك کلمه فرمانش را نمی‌برد. گوییا جز آن کلمه نمی‌تواند گفت. انگار لبانش را بعد از آن کلمه می‌دوزند. او تنها می‌گوید:

= تنبورم.

زاغ خشماگین و دُژم:

= هرچه بخواهی جز تنبور. هشدار که طاقتم طاق است.

= تنبورم.
= هنوز هم سر ناسازگاری داری. گفتم تنبور را فراموش کن. جز این هرچه می‌خواهی بخواه، اجابت می‌کنم، آزادی خاتون را، بازگشت به شهر را، در معیّت من.
لحظه را دریاب، به آنچه گفتم بیندیش تنبور یا خاتون؟
چوپان، بره‌ات را دریاب. سلامت بره، با ارزشتر از نوای نی برای اوست.
اما زاجل دریغ! تنها یك کلمه را تکرار می‌کند. گویا از، ازل جز این، او را نیاموخته‌اند.
او نه حال را درمی‌یابد و نه حوصله قال دارد. ذره، ذره وجودش در تمنای تنبور است.
عظمت و بزرگی او بسی بلندمرتبه‌تر از این باشد که برای خویش چیزی را تمنا کند.
او ـزاجلـ تنها، برای «معبود» می‌خواهد.
همین و بس.
= تنبورم.
و زاغ حقیرتر از آنکه بتواند این عظمت بشکوه را دریابد.
او با تفکر حقیر خود، در تمنای رهایی تن است.
اما زاجل، جان را طالب است.
از این‌رو، زاغ چون شغالی چوب‌خورده، زوزه می‌کشد.
= گفته بودم که حکم می‌دهم آن تك‌درخت تکیده شوم را همراه تنبور به آتش سپارند. گناه از من است که تا این پایه صبر پیشه کرده‌ام. صبر من تو را جری کرده، تا بدان پایه که یار از یاد برده‌ای و در تمنای تاری بی‌قدری.
این رنج بر خود هموار می‌دارم و درخت و تنبور را میهمان آتش هدیتی تو می‌سازم.
قرار بود چاکران چُنین کنند. اکنون با دست خویش می‌کنم.
کاری‌که‌می‌باید فرودستان‌می‌کردندونه در شأن و مرتبه من است، به ناچار خود به پایانش می‌برم. تا خود آسوده و تو ناامید گردی. باشد که این ایثار، تو را به هوش آرد.
آنك زاغ به‌سوی درخت می‌رود. با نزدیك شدن او به درخت، آتش در آتشدان اوج می‌گیرد.
درخت، آرام‌آرام، در لهیب سوزان شعله‌های آتش، گرفتار می‌شود.
=آتشی افروختی که هیچ نشانی نخواهد گذاشت. نظاره کن. این آتش توست نه من. چه صدای دلنشینی دارد! گویا تنبورت از این فراق ابدی اشك می‌ریزد. من این اشك را از آغاز شاهد بودم. اشك فراق است. زاجل! تنبور و درخت؛ اسیر آتشند. هوایش را از سر به در کن.
و او ـزاجلـ همچنان ساکت.
به ناگاه، برمی‌گردد. تند. خشم‌آلود. از نگاهش
شرار خشم فرومی‌بارد. چشم در چشم زاغ می‌دوزد.
نگاهش زاغ را به لرزه درمی‌آورد.
ناگهان انفجاری در سکوت، درخشش مهری در ظلمت،
بارش عشقی بر کویر تشنه.
زاغ، ترسان، هراسان اما پوشیده:
= تو را چه می‌شود؟ چرا این‌گونه نگاهم می‌کنی؟ نگاهت نگاه دوست نیست. تو می‌خواهی حرفی بزنی؟
باز هم رخت سکوت به‌بر کرده‌ای؟ از اینجا تا شهر راه درازی است. حتی باد هم بوی آن را به شهر نخواهد برد. می‌دانم به چه می‌اندیشی. اما یاوه است، یاوه!
اینك زاغ، کلام متبرك زاجل را از دهان آلوده خود ادا می‌کند:
= «بوی گلها، بوی چوب صندل، بوی تِگرِه، بوی گلهای یاس،
همه در سوی وزش باد پراکنده می‌شوند و نه برخلاف آن‌سو.
اما بوی خوش نیك‌مردان، حتی خلاف سوی وزش باد نیز می‌رود.
بوی یك نیك‌مرد، در همه‌سو پراکنده شده، داخل می‌شود.»
آنك زاغ با خود می‌اندیشید که:
= لاف‌زن بیهوده‌گو، این لحظه را پیش‌بینی کرده بود. نکند من خطا کرده‌ام؟ ـزاجلـ یك کلمه و دیگر هیچ.
آنك زاغ سرشکسته از ترفندی که کارساز نشد و بر علیه او عمل کرد، در پی گریز راهی برای رهایی است.
الوندکوه سربلند و استوار. شمس چهره در نقاب:
زمین تیره، آسمان سیاه.
اما زاجل، سربلند و عظیم، آرام بر بستر برهوت، عظمت حق را به سجده است.
= تو سرسختی، گرانسنگی و سر سازش نداری. مرا هم کار بی‌شمار باشد. خواهم رفت.
نیك می‌دانم، این نیز کهنه فنّی دیگر بود که بر من زدی. اقرار دارم فریب خوردم.

من می‌دانم که تو در التهاب سرنوشت یاری. اما با این ترفند، ذهن مرا به کژراهه بردی.
حال بمان و با این آتشی که افروختی، شاد باش و در رقص شعله‌های آن، شاهد پیچ و تاب و گره خوردن تن سیمین خاتون، در بر یك حرامی باش.
سرنوشت تو این است که چون جغدی شوم بر ویرانه‌ای که ساخته‌ای بنشینی و ناله کنی.
من برایت جز ناله، کاری دیگر نیز تدارك دیده‌ام. و آن اینکه ساقی حرامیانی باش که همبستر خاتون تواند. لجوج! خود را تباه کردی.
و مرا هم.

آنك زاجل، سر از سجده برمی‌دارد. دردمند، خسته،
پرتوان و نیرومند. خیره بر آتش. آتش آتشدان اوج گرفته است.
بوی خوش عود به هرسو پراکنده می‌شود.
رعشه‌ای ناگهانی بر زاجل، عارض می‌گردد.
و اینك درخشش ناهید بر دل آسمان.
و اینك او ـ زاجل ـ در خلسه‌ای اهورایی، پنجه
بر حلقوم خویش می‌کشد، چنانکه زخمه را برچنگ.
آنك با زخمه او تمام اجسام کویر، به صدا می‌آیند.
نوای خوش از هرسو بگوش می‌رسد پوپکان سپیدپوش،
سوار بر رایحه عطر خوش عود، بر دامن برهوت فرود می‌آیند:
پوپکان، شمع در دست، رقصان، دست افشان، پای‌کوبان.
زاجل، عاشقانه در محضر معشوق زخمه بر حلقوم می‌کشد.
او در سماعی عارفانه، جان را پیشکش حق می‌کند.
سماع او گردبادی می‌شود که زاغ شوخگن حیران را در خود می‌پیچاند.
زاغ، زنجموره می‌کند از سردرد:

= به باور نمی‌آید. کوهها هم زابلی می‌زنند. سنگها، شنها، درختها، دارها، طنابها، آتشها، اسبها و سگها و کرکسها.
زمین و زمان و دیگران.
آنهایی که نمی‌بینمشان، اما حرکتشان را حس می‌کنم.
همه در رقصند. همه در سماع نوای ساز تواند.
زاجل، مرا نجات بده. من اسیرم. گردبادی وحشی و بیرحم، مرا احاطه کرده است. تو با من چه می‌کنی؟ تو از من چه می‌خواهی؟

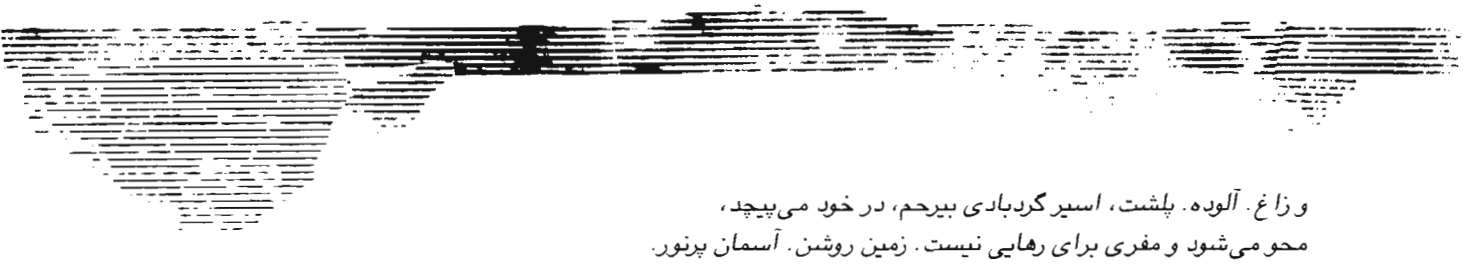
زاجل، غرقه سماع خویش. بی‌خود از خود. در فکر پیشکش همه هست خود به ابدیت بی‌انتها،
به «او» به حق.
زاغ ملتمس و عذرخواه. درمانده و گریان.

= زاجل، ام‌الدواهی گفته بود:

ای دوست ما را مترسان زدشمن
ترسی ندارد سری که بریده است.

آی ام‌الدواهی! عفریت! شیطان! کجایی که ببینی بر من چه می‌رود. تو این حیلتها بر من آموختی.
گفتی که آسوده خواهم شد. اما اکنون اسیر گردبادم.
اسیر آتشم. می‌سوزم. خاکسترم به باد می‌رود، بی‌آنکه خروشم نیلی را آرام کند.
زاجل! زاجلم بیا. بیا و مرا برهان. من خطا کرده‌ام. نفرینت را بازپس گیر.
این نفرین صواب نیست. من نمی‌خواهم بمیرم. بگذار صباحی دیگر بمانم، بگذار خطاهایم را جبران کنم. بگذار توبه کنم. مپسند روسیاه و آلوده و ناپاك، روانه دیار باقی شوم.
زاجل مرا دریاب. زاجل! زاجل! سردار! مراد! مرا، مرا دریاب.

آنك او ـ زاجل ـ سماع می‌کند.
نوایی خوش از هرسوی، برهوت را پر کرده است.
آسمان، زمین، کوه، چشمه، سنگ، آب، پوپکان
سپیدپوش، همه رقصان، دست افشان و پای‌کوبان.
و حق‌حق‌گویان در ترنم‌اند.
اینك در دل ظلمت، مهر بازمی‌گردد. طلوع می‌کند.
تو گویی غروبی نبوده است. خورشید به آسمان و زمین
روشنی می‌بخشد. سپیده‌دمان زیباست.
ابرها باران را به نرمی می‌بارند.
آنك زاجل، بلند است و سر به آسمان می‌ساید.
و هستی در پایین پای او به شادی. و او در شوق وصل یار.



و زاغ. آلوده. پلشت، اسیر گردبادی بیرحم، در خود می‌پیچد،
محو می‌شود و مفری برای رهایی نیست. زمین روشن. آسمان پرنور.
اما دیدگان زاغ تیره، ظلمانی. زاغ ترسان از مرگ می‌نالد:

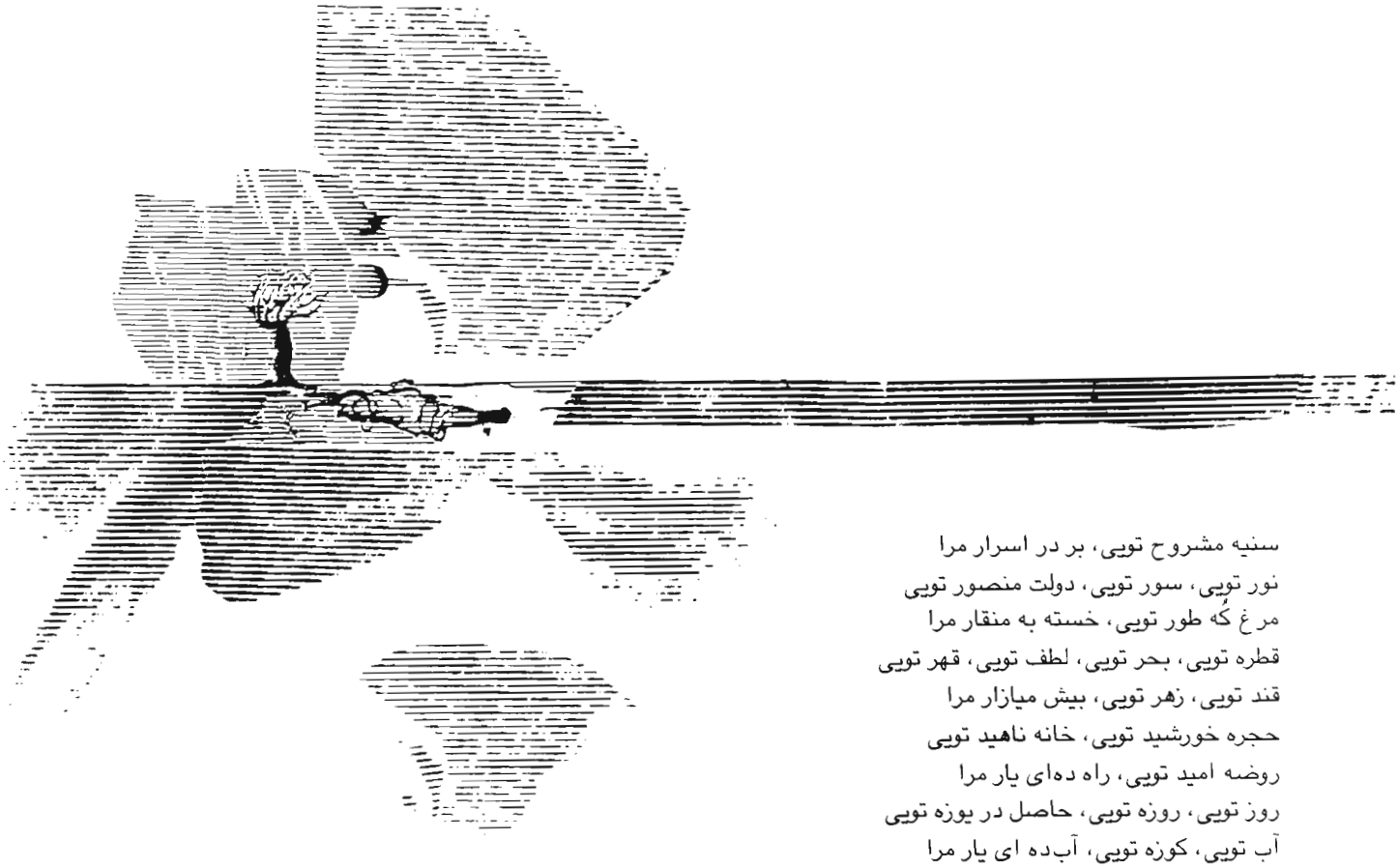
= زاجل مرا دریاب. خاتونت را بازپس می‌دهم. فرمان می‌دهم تنبوری صد چندان نرم‌تر برایت مهیا کنند. آرام بگیر. لحظه‌ای. تنها لحظه‌ای. بگو رهایم کنند. جانم را مگیر. زاجل. زاجل. آتش، آتش بیرحم است. او مرا نمی‌شناسد. تو مرا برهان.
زاجل، آتش سوزان است. مرا نجات بده.
باشد، تو امیر دلها باش. من عزلت‌نشین کلبه و بیغوله‌ها می‌شوم. چله می‌نشینم. توبه می‌کنم. زاجل... زاجل... مراد... سرور... سردار... زاجل... مرادریاب.

و زاجل را دیگرگوشی نمانده است. او فنای حق است.
او به ابدیت می‌پیوندد. پرشکوه. سترگ. روسپید.
او غرقه قربان کردن خویش در قربانگاه حق است.
او در روبش ظلمت، کوبش ظلم است. او به پیشواز نور و حق است.
زاغ غرقه آتش؛ آتشی که خود افروخت. می‌سوزد و آرام‌آرام فرو می‌افتد و ناله سر می‌دهد. او در فکر رهایی تن است.

= زاجل تنها لحظه‌ای: لحظه‌ای که بتوانم توبه کنم. زبان به فرمانم نیست. کاش می‌توانستم خالق زاجل را ندا دهم! چرا نمی‌توانم؟ چرا زبان یاری‌ام نمی‌کند؟
یقین که خالق زاجل مهربانتر از اوست. اگر، تنها اگر می‌توانستم او را ندا دهم، مرا می‌رهاند. اما افسوس. نمی‌توانم!
خد... خد... خا... مرا توان... نه محو می‌شوم. زبان به فرمانم نیست.
خاکسترم به‌باد می‌رود.
زاجل تو بیرحمی. زاجل تو ملعونی. زاجل! ای منجی دلها! چرا خاکسترم می‌کنی؟
مرادِ خلقانِ خاموش! این مویه‌گر مظلوم را دریاب.
زاجل نه تخت می‌خواهم، نه نشان! نه تکریم می‌خواهم، نه مرید! دیگر خروش خلق را از سر شادی اینکه مرا دیده‌اند طالب نیستم. فقط می‌خواهم بمانم. لحظه‌ای.
زاجل... مرا وارهان. زاجل من خطا کرده‌ام. مرا ببخش. زاجل... زاجل...

آنک آتش آتشدان، شعله بر آسمان می‌ساید.
آنک شمس، پرتو بر خاک تیره و سرد زمین می‌افکند.
آنک زاغ در خروش گردباد فرومی‌غلتد.
آنک زاجل، در شور و وجد سماع فنای حق می‌شود.
آنک بارش نرم باران، پیچش موزون نسیم در شعله‌ها
آنک پوپکان می‌خوانند:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا
یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا
نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی



سنیه مشروح تویی، بر در اسرار مرا
نور تویی، سور تویی، دولت منصور تویی
مرغ کُه طور تویی، خسته به منقار مرا
قطره تویی، بحر تویی، لطف تویی، قهر تویی
قند تویی، زهر تویی، بیش میازار مرا
حجره خورشید تویی، خانه ناهید تویی
روضه امید تویی، راه ده‌ای یار مرا
روز تویی، روزه تویی، حاصل در یوزه تویی
آب تویی، کوزه تویی، آب‌ده ای یار مرا
دانه تویی، دام تویی، باده تویی، جام تویی
پخته تویی، خام تویی، خام بمگذار مرا

آنک نور به آسمان و زمین روشنی می‌بخشد. سپیده‌دمان زیباست.
ابرها به‌نرمی می‌بارند. برهوت سبز است. شادی هست. و دُر برهوت کویر هیچ‌کس نیست.
نه پوپکان، نه زاجل، نه زاغ، نه صدای سگان و کرکسان. در برهوت کویر تنها نور است و صوتی داوودی که در طلب حق است.
نور است و صوت و دیگر هیچ.
زمین و زمان، با لحن داوودی می‌خوانند:
دانه تویی، دام تویی باده تویی، جام تویی
پخته تویی، خام تویی، خام بمگذار مرا.

بازنویسی- تهران/ زمستان ۶۸

پاورقی‌ها

۱. موزه ((mūza (e)): نوعی پاافزار، چکمه
۲. زاجلی: یکی از آهنگهای موسیقی.
۳. زابلی(Zabol): گوشه‌ای از موسیقی در سه‌گاه و چهارگاه.
۴. زمار (zemār): بانگ شترمرغ
۵. زبانگبران: جاسوسان
۶. زاغ‌زبان (za-zabān)سیامزبان، کسی که نفرینش موثر است.
۷. زبل(zebl): سرگین
۸. زُخُم(zoxm): طعم و بویی که از سفیدهٔ تخم‌مرغ خام یا از گوشت خام هنگام پختن در آب برآید.
۹. جُلجُل(jolǰl): دف، دایره
۱۰. زارازار (zār-ā-zār): به حال زاری، زارزار.

دو روایت از مجلس شبیه درویش بیابانی و حضرت موسی

رضا خاکی

پیشگفتار

مجلس شبیه موسی و درویش بیابانی اگرچه از نظر قصهٔ نمایش دارای موضوعی مستقل و تمام است و آن را به تنهایی می‌توان اجرا کرد، اما از نظر گروه‌بندی نمایشی آن را در مجموعهٔ «پیش‌واقعه‌ها» قرار می‌دهیم (برای «پیش‌واقعه» نگاه کنید به مقالهٔ «تعزیه و تعزیه‌نامه‌ها» در همین شماره به همین قلم). زیرا بنابر مضمون آن به راحتی می‌توان آن را به عنوان مقدمهٔ پیش از مجلس اصلی «شهادت امام» به نمایش درآورد.

با مطالعهٔ هریک از این دو متن می‌توان دریافت که ساختمان و مضمون آنها شباهت بسیاری با داستان «انکار کردن موسی علیه‌السلام برمناجات‌شوپان»در مثنوی معنوی، اثر مولانا جلال‌الدین، و همچنین با داستان «مهمانی کردن سنگ‌تراش خداوند را از سر صداقت» اثر عبید زاکانی دارد. و چه بسا سراینده و یا سرایندگان ناشناس مجالس شبیه موسی و درویش بیابانی از این آثار اثر پذیرفته و دست به قلم برده‌اند.

در حکایت مولوی، شوپان(چوپان) و در حکایت عبید، سنگ‌تراش، با زبانی ساده و اندیشه‌ای ساده‌تر ارادت و بندگی خود را به پروردگار عالم بیان می‌کنند و هریک به فراخور حال و روزگار خود می‌خواهند که خدای نادیده را میهمان کنند. شوپان‌می‌خواهدچارقدی بدوزد و بر سر خدا کند و سنگ‌تراش می‌خواهد خانه‌ای از سنگ بتراشد و «الله‌الغالمین» را در آن مهمان کند. در هر دو روایت موسی بر نابخردی و نادانی آنها خشم می‌گیرد و پرسش آنان را بی‌پاسخ می‌گذارد و آزردهٔخاطرشان می‌سازد. سرانجام، در هر دو قصه جبرائیل بر موسی نازل می‌شود. در حکایت مولوی چنین می‌آید که:

وحی آمد سوی موسی از خدا: «بندهٔ ما را چرا کردی جدا؟
«تو برای وصل کردن آمدی یا خود از بهر بریدن آمدی؟
«ما زبان را ننگریم و قال را ما درون را بنگریم و حال را»...

و در حکایت عبید چنین حکم می‌شود که:

گفت «یا موسی، که می‌گوید غفور: «بندهٔ ما را چرا کردی تو دور؟
«خانه و تختی برایم ساخته تخت و بالین اندر آن انداخته
«این زمانم عذرخواهی می‌کنی تو خطای خود تباهی می‌کنی»...

در نتیجه موسی به اشتباه خود پی می‌برد و طلب بخشش می‌کند و به دلجویی از آنها می‌پردازد و ماجرا به پایان می‌رسد. اما در مجلس شبیه موسی‌ودرویش‌بیابانی، برخلاف دو روایت پیشین، سر و کار موسی با بنده‌ای خشمگین و جستجوگر و عاصی است. این بار درویش بیابانگرد یکباره در عدالت پروردگار و در رحمان و رحیم بودن او شک می‌کند و می‌پرسد:

بارالها، جنت و رضوان چه‌و میزان زچیست؟ خلقت آتش چه باشد؟ کوثر و بستان زچیست
کز تو قهاری و می‌خواهی بسوزی جان خلق نام رحمان و رحیمت از چه‌و رضوان زچیست؟

موسی، رسول کبریای ذوالجلالی، که تاب و تحمل شنیدن چنین سخنانی را ندارد، در ابتدا می‌کوشد که با پند و اندرز، بیابانی راوادار به کوتاه آمدن کند و از شرّ نفس شیطانی رهایی بخشد. اما چون بیابانی از گفته‌های خود بر نمی‌گردد و از آنجا که نمی‌تواند او را قانع کند، عاقبت راه خشم و عصبیت پیش می‌گیرد که:

او خداوند کلیم است و قدیم و عادل خویش داند به من و غیر و شما یعنی چه؟

اما درویش بیابانگرد همچنان بر گفتهٔ خود پافشاری می‌کند و همان پرسشها را تکرار می‌کند. موسی، ناتوان از پاسخگویی، رنجیده‌خاطر چنین نتیجه می‌گیرد:

در بر تو ایستادن بیش از این گمراهی است می‌رود دین از کفم هم نور ایمان از ضمیر

و بیابانی نیز چنین پاسخ می‌گوید

پیغمبری که در غم امّت شریک نیست پس رتبهٔ نبوّت او از برای چیست؟

موسی را چاره‌ای جز این نمی‌ماند که دست به سوی آسمان دراز کرده، از پروردگار عالم طلب کمک کند. انکاد جبرائیل حاضر می‌شود و به موسی خاطرنشان می‌سازد که می‌باید بیابانی را از «راز پنهانی» اکاه کرد و این راز پنهانی همانا سرگذشت صحرای کربلا و قتلگاه ال عبا و ستم نیبواست موسی نیز چنین می‌کند و از میان «دو انگشت مبارک» ماجرای عاشورا را در برابر دیدگان حیرت‌زدهٔ درویش نمایان ساخته و خود بسان نقالان و پرده‌داران، مجلس به مجلس به شرح وقایع و رویدادها می‌پردازد. درویش سخت متاثر می شود و

می‌کرید:

من زبهر این شهیدان در جهان مضطر شدم همچو مرغ نیم بسمل این زمان بی‌پر شدم

حال که به «راز پنهانی» پی برده و از میان دو انگشت موسی تماشاگر ظلم و بی‌عدالتی گروه اشقیا و بی‌گناهی و شهادت خاندان مُطهّر اولیا شده، به عدالت پروردگار و حقانیت او در خلقت بهشت و دوزخ ایمان می‌آورد.

گر جهنم بهر ایشان خلق کرده کردگار یک جهنم کم بود، ای کاش بودی صدهزار

سرانجام، پشیمان از اندیشه‌ها و فکر و خیالات باطل اغازین، به درگاه خدا توبه می‌کند و بدین‌ترتیب مجلس شبیه به پایان می‌رسد.

و امّا، دو متن از مجلس شبیه موسی و درویش بیابانی که از این پس خواهند امد. اگرچه از حیث مضمون و درونمایهٔ قصه یکسانند، فرقهایی نیز دارند که به آنها خواهیم پرداخت. نخست اشاره کنیم که نمایشهای تعزیه و شبیه‌خوانی بطور کلی حاصل ذوق و فرهنگ عوام است. در سرزمینی که شعر فارسی قرنها بیانگر دنیایی از ظرافت و ذوق و هنر بوده و شعرای گرانقدر آن خالق ده‌ها منظومه و دیوان شاهکار بوده‌اند، توده و عوام نیز به نوبهٔ‌خودکوشیده‌اند تا در زمینهٔ سخن و شعر طبع‌آزمایی کنند و در این رهگذر اندیشه‌شان قالبی بهتر از نوحه‌سرایی و تعزیه‌نویسی نیافته است. بنابراین، هر نسخه‌نویسی، بنا به ذوق و توانایی خویش، مجلسی و یا مجالسی چند از تعزیه سروده است و درست به همین دلیل است که کسانی روایتهایی گوناگون از واقعه‌ای یکسان نوشته‌اند. در مورد مجلس موسی و درویش بیابانی نیز چنین است که مضمونی یکسان را دو سراینده به زبان شعر و در قالب تعزیه سروده‌اند.

در هر دو روایت شخصیت‌های اصلی نمایش موسیٰ و درویش بیابانی هستند و در روایت اول همهٔ ماجرا از طریق این دو شخصیت بیان می‌شود. امّا در روایت دوم چنین نیست. در روایت اول حتی آنجا که موسی از میان دو انگشت وقایع صحرای کربلا را در برابر دیدگان درویش هویدا می‌کند، ماجراهای آن سرزمین صورت نمایشی پیدا نمی‌کند و وقایع فقط از طریق درویش بیان می‌شوند. اکر این متن برای اجرا به کار گرفته شود، تماشاچی باید بر اساس گفته‌های درویش خود به تخیل بپردازد و یا، به عبارت دیگر، با چشم جان مشاهده‌گر موقعیت دشوار و شهادت قهرمانان وقایع کربلا گردد. درحالی که در روایت دوم چنین نیست. آنگاه که درویش از میان دو انگشت موسی به صحرای کربلا می‌نگرد، وقایع عاشورا در برابر دیدگان وی و بطبع در برابر تماشاگران به نمایش در می‌آید و واقعه‌آفرینان کربلا در قالب شبیه دوباره ظاهر می‌شوند. با مقایسهٔ این دو متن می‌توان گفت که نسخهٔ اول سهم بیشتری در نقل و روایت دارد، درحالی که نسخهٔ دوم کامل‌تر و بویژه نمایشی‌تر است.

پیش از این اشاره کردیم که وجود روایتهای گوناگون از یك واقعه، بیانگر ذوق و سلیقهٔ افراد گوناگونی بوده که در زمینهٔ تعزیه‌سرایی طبع‌آزمایی کرده‌اند. باید بیفزاییم که بجز عنصر ذوق و سلیقه عامل دیگری نیز در پیدایش روایتهای مختلف از یك مجلس نقش مهمی داشته و آن عامل تکنیکی و اجرایی و بطورکلی جنبهٔ عملی نمایش تعزیه‌خوانی بوده است. جنبهٔ عملی تعزیه به عوامل گوناگونی بستگی داشته که مهمترین آنها توان مالی بانی مجلس و محل و وسعت مکان اجرا (تکیه) بوده است. هرگاه بانی مجلس ثروتمند و دست و دل باز بوده مجلس مفصل‌تر (از نظر تعداد نسخه‌خوان و اسباب مجلس) به اجرا درمی‌آمد و اگر بانی امکانات مالی چندانی نمی‌داشته، مجلسی مختصر و کم‌خرج سفارش می‌داده است.

دو نسخه از شبیه موسی و درویش بیابانی از این نظر نمونهٔ جالبی است. نسخهٔ اول هم از نظر تعداد آدم‌ها و اسباب مجلس مختصر و کم‌خرج‌تر است، درحالی که نسخهٔ دوم آدمهای بیشتری دارد و اجرای آن هزینهٔ بیشتری می‌برد. آشکار است که نسخهٔ اول را در فضایی هرچند کوچك نیز می‌توان اجرا کرد، درحالی که برای اجرای نسخهٔ دوم می‌باید صحنهٔ وسیع‌تری داشت.

همچنین بگوییم که این دو نسخه تنها نسخه‌های موجود از این مجلس نیستند و جز این دو، روایات دیگری نیز وجود دارد: به عنوان مثال، در مجموعهٔ کتابخانهٔ واتیکان، سه روایت دیگر از این مجلس وجود دارد که در «فهرست نمایشهای مذهبی ایرانی» به شماره‌های 249/II, 603/II, 890 به‌ثبت رسیده‌اند.

در مجموعهٔ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نیز دو نسخه از این مجلس موجود است و چه بسا در مجموعه‌های خصوصی نیز نسخه‌های دیگری از این مجلس یافت شود. دو نسخه‌ای که ما ارائه می‌دهیم هر دو از مجموعهٔ «جُنگ شعاع» متعلق به کتابخانهٔ ملك است که پیش از این به آن اشاره کردیم (نگاه کنید به مقالهٔ «تعزیه و تعزیه‌نامه‌ها»). به‌گمان ما این دو نسخه از نظر زیبایی کلام و ارزش ادبی از دیگر نسخه‌ها بهتر ند.

مجلس شبیهٔ درویش بیابانی و حضرت موسی (۱)

اشخاص مجلس:

۱. بیابانی
۲. موسی
۳. جبرئیل

بیابانی:
بارالها، جنّت و رضوان چه و میزان زچیست؟
خلقتِ آتش چه باشد؟ کوثر و بستان زچیست؟
فطرتِ زقّوم و دوزخ، کوثرو باغِ نعیم،
مار و عقرب از چه باشد؟ حوری و غلمان زچیست؟
گر تو قهّاری و می‌خواهی بسوزی جانِ خلق،
نام رحمان و رحیمت از چه و رضوان زچیست؟
گر رحیمی، بندگان را رحم می‌باید کنی.
نام قهّارت چه باشد؟ آتش غضبان زچیست؟
از چه باشد چشمهٔ کافور و آبِ سلسبیل؟
ریم و غسّاق و حَمیم و آتشِ سوزان زچیست؟

موسی با بیابانی:
بیابانی، چرا در غیظ و طیشی؟
به غم آلوده‌ای، مأیوس-عیشی؟
دگرگونیّ و احوالی نداری؟
بجز اندیشه افعالی نداری؟
چرا دائم تو در فکر و خیالی؟
بیان کن از چه رو اندر ملالی؟

بیابانی با موسی:
کلیمِ کردگارِ لایزالی!
رسولِ کبریایِ ذوالجلالی!
تویی موسی و بر خلقان مُطاعی.
بدان، دارم به داور من نزاعی.
نهاده قلب من رو در خرابی.
زتو خواهم که فرمایی جوابی.

موسی با بیابانی:
ای بیابانی، مگو این حرفها، جاهل مشو!
تابعِ این نفسِ شیطانی تو بی‌حاصل مشو!
هیچ می‌دانی چه هستی؟ با که می‌داری نزاع؟
باش ساکت وز عذابِ حقّ دمی غافل مشو!

از چه داری با خدای خود نزاع؟ ای بوالعجب!
تو زراه راستی اندر رهِ باطل مشو!

بیابانی با موسی: حرفِ سردم، ای حکیمِ قادرِ ذوالمن، مزن!
آتش اندر خرمنِ جان و مرادِ من مزن!
گوش کن عرضِ مرا، قصدِ نزاعم را بدان.
گر غلط باشد مرا جز تیغ بر گردن مزن.
گر رحیم است او جهنم را چرا ایجاد کرد؟
گر بود قَهّار حرفِ جَنّت و گلشن مزن!
یا جوابی از برای این سؤال من بگو
یا تو حرفی در نزاع و اتحادِ من مزن!

موسی با بیابانی: این سؤالِ تو به درگاهِ خدا، یعنی چه؟
بازگو بهرِ من، این شور و نوا یعنی چه؟
آن‌که خود درد دهد چارهٔ آن را داند
بر اطبّا سخن از چون و چرا یعنی چه؟
او خداوند حکیم است و قدیم و عادل
خویش داند به من و غیر و شما، یعنی چه؟

بیابانی با موسی: ای کلیمِ کردگار و وی شهنشاهِ اُمم!
مَحْرَم سِرِّ خدا، وی شهریار محتشم!
یا جوابی بر من، ای موسی، که می‌دانی بگو.
چارهٔ دردِ دلِ زارِ بیابانی بگو.
گر خلایق را به جنّت می‌برد، دوزخ زچیست؟
بر رحیم بنده‌پرور عالمِ برزخ زچیست؟
گر به دوزخ می‌برد پس جنّت المأوی زچیست؟
آتش دوزخ زچه، آن کوثر و طوبی زچیست؟

موسی با بیابانی: این نزاعت با خدا باشد، بیابانی، غلط.
بحث تو با داورت از راه نادانی غلط.
چون خبر از رازِ پنهانی نداری دم مزن!
دعوی بیجای تو با فرّ یزدانی غلط.
ای بیابانی، بیا این قصه را کوتاه کن
منفعل بودن به عذر و از پشیمانی غلط.

بیابانی با موسی: ای کلیمِ حیّ داور، هرچه فرمایی درست.
می‌کنم کوته سخن، گر راه بنمایی درست.
هر سؤالی را جوابی هست، برگو بهر من.
من مریضم، ده به من اکنون دواهایی درست.
یا علاجم را بکن یا حقّ بگیرد جان من
این طریق زندگی ناید به رسوایی درست.

موسی با بیابانی گفتمت آخر عنان از نفْسِ شیطانی بگیر!
دم مزن دیگر از این گفتارهای بی‌نظیر!
در بر تو ایستادن بیش از این کمراهی است.
می‌رود دین از کفم هم نورِ ایمان از ضمیر.
نزد تو دیگر نمانم، زین نزاعت در فلک
جملهٔ کَرّوبیان افکنده‌اند سرها به زیر.
خود نئی عاقل، نه حرفِ عاقلی داری تو گوش.
بر دلت ناید اثر زین پندهای دلپذیر.

بیابانی: پیغمبری که در غمِ اُمّت شریک نیست،
پس رتبهٔ نبوّت او از برای چیست؟
پیغمبری که از همه بگزیده می‌شود
از حرفِ من برای چه رنجیده می‌شود؟
یا ربّ، جواب بندهٔ خود را بیان نما.
ردِّ سؤال بنده نباشد زحقّ روا.

موسی (مناجات): بارالها، من دلخستهٔ نالان چه کنم؟
در جوابِ سخن بندهٔ نادان چه کنم؟
من خجالت کشم از دعوی او، بارخدا.
مانده‌ام منفعل و مضطر و حیران، چه کنم؟
آگهم ساز، چه گویم به جوابش من زار؟
نه دلیلی به‌برم مانده نه برهان، چه کنم؟

جبرئیل با موسی: ایا حکیمِ خداوندِ خالقِ سُبحان!
امین بارگه کردگار عالمیان!
چنین نمود مقرر کریمِ یزدانی.
جواب ده تو مر او را زرازِ پنهانی.
جواب دعوی او کربلاست، ای موسی.
نزاع او ستم نینواست، ای موسی
بر او زمهر نما سرگذشت کَرْب‌وبلا [= کربلا]:
زمین ماریه و قتلگاه آل عبا.
عجب ـ کسی است، مبین عور در بیابانش.
به خوشدلی بنما ساکت و مرنجانش.

موسی با بیابانی: ای بیابانی، بیا این قصه را کوتاه کن!
دم مزن، ترک نزاعِ خویش با الله کن!
خویشتن را غرق اندر بحر این طوفان مکن!
مرغ دل را زآتش رنج و الم بریان مکن!
لب فروبند، ای بیابانی، تو از این گفتگو!
دعوی نار و جحیم و جنّت و رضوان مکن!

بیابانی با موسی ای کلیمِ حقّ، نکویی تا سؤالم را جواب
تا قیامت قطع این دعوا نگردد هیچ باب.
کر نکویی این سؤالم را جواب، ای مقتدا!
کی کنم دیگر رخِ خود را به درگاه خدا.
خویش را ساکت چه‌سان با حضرت موسی کنم؟
کی، بگو، تا روز محشر ترک این دعوا کنم!

موسی با بیابانی ای بیابانی، بیا تا ترک این دعوا کنم!
دم مزن دیگر، بیا تا صلح این غوغا کنم!
ای بیابانی، بیا، بنگر، چه می‌بینی؟ بگو!
سعی کن تا مبتلایت بر غم و سودا کنم.

بیابانی با موسی: من فدایت، ای رسولِ خالقِ کون و مکان!
کشتهٔ بسیار می‌بینم به خاک و خون طپان.
زان که از هر دیدهٔ من چشمه‌های خون گشود.
نوجوانانی به چشمم پاره-پاره می‌نمود.
ای کریم‌الله، بیان کن، این جوانان کیستند؟
همچو ماهی درمیانِ بحر خون از چیستند؟
آفتاب از نورِ ایشان می‌کند کسب ضیا،
بازگو با من زیاری، ای کریمِ کبریا!

موسی با بیابانی: آن جوان غرقه خون [=غرق خون] بینی؟ علیِ اکبر است.
کو شبیهِ حضرتِ ختمِ رُسُل، پیغمبر، است.
خواهری دارد، بیابانی، که نامش فاطمه است.
در مدینه چشم راهِ این شهِ مه‌پیکر است.
مادری دارد ستم‌کش، امّ لیلای فکار.
کز غمِ این نوجوان کُشته نیلی-مَعْجر است.
خواهری دارد سکینه نام، آن طفلِ صغیر،
کز غم رویش لباسِ نیلفامش در بر است.

بیابانی با موسی: ای کلیم‌الله، آتش بر دل و جانم فتاد.
کاشکی مادر مرا در عالم گیتی نزاد.
نوجوان دیگری گشته به چشم من عیان.
همچو بلبل درمیانِ خاک و خون باشد طپان.
همچونو دامادها بر دست و پا دارد حنا.
کرده در بر رخت‌های شادی از سر تا به‌پا.
با هزاران حسرت اندر خاک و خون افسرده است.
او که باشد؟ بر غمش جان در تنم پژمرده است؟

موسی با بیابانی: ای بیابانی، بدان آن قاسم نو-کدخداست.
در زمین کربلا عیشش مبدل بر عزاست.
تازه-داماد حسین بی‌کس است این نوجوان.
نورِ چشمِ مصطفی و باب زارش مجتبی است.
مادری دارد غریب و بی‌کس و بی‌خانمان.
نوعروسش بیوه از جور و جفا در کربلاست.
حجله‌گاهش کشته ویران از جفای ظالمان.
خود به‌خونِ خود طپان و رأس او بر نیزه‌هاست.
نوعروسش کرده از غم جامهٔ نیلی به بر.
او بود در حجله‌گاه و این تنش در قتلگاست.

بیابانی با موسی: اه، ای موسی، که جان ناتوان من بسوخت.
از غم داماد بی‌کس، استخوان من بسوخت.
کودکی دیدم من، ای موسی، فتاده روی خاک.
خنجر سیمین او از تیر اعدا چاک-چاک.
همچو دُرّ در خاک، در پی آبی بود.
در میان دجلهٔ خون همچو مرغابی بود.
ان بشیرالوجه را اندر جهان تقصیر نیست.
کشتن این بچهٔ صید حرم با تیر حیست؟

موسی با بیابانی: آه، واویلا! همان کودک علیّ اصغر است.
آن ضیابخش دل و جان حسین بی‌سر است.
می‌شود در دامن بابش نشان تیر کین.
می‌پرد چون مرغ بی‌سر سوی گلزار برین.
خواهری دارد، سکینه، با دوصد آه و فغان.
می‌فشاند خاک بر سر از فراغش در جهان.
او گلوچاک است. خواهر سینه‌چاک از ماتمش.
او بود خاموش و این بیچاره نالان از غمش.
باز بنگر اندر آن صحرا، بیابانی، کنون.
تا چه می‌آید به چشمت اندر آن دریای خون.

بیابانی با موسی: آه، ای موسی، کنار شطّ آبی سرخگون.
سروری دیدم فتاده در میان بحر خون.
پاره‌پاره کشته اعضای شریفش. آه! آه!
یوسفی از جور کرگان کشته، گویا، بی‌پناه.
پاره‌پاره شد تنش، ای محرم راز خدا!
بازگو با من تو اسم این جوان مه‌لقا.
کیست؟ برگو، آن جوان سرو قدّ خوش‌نشان؟
وز برای چیست باشد در میان خون طپان؟

موسی با بیابانی: ای قلندر! آن جوان،سرو ریاض حیدر است.
آن علمدار حسین بی‌سپاه و لشکر است.
هست عبّاس و برادر با حسین بن علی است،
کو چنین بی‌دست و پا از ضرب تیغ و خنجر است.
هست عبّاس علیّ. آن سرور عالی‌نسب،
در کنار شطّ آب افتاده از کین، بی‌سر است.
هم عَلَمدار است و هم سقّای آل مصطفی.
سر جدا از خنجر بیداد شمر کافر است.

بیابانی با موسی: او مگر مادر ندارد، ای کلیم حقّ، چنین
پیکرش در خاک و خون افتاده بی‌یار و غمین.
خواهری، گویا، ندارد تا چو بلبل در چمن
تا سراید در عزایش با دوصد درد و مَحَن.
مادرش گوید، جوان نامرادم! رود! رود!
غرقه‌در‌خون کودک عالی‌تبارم، رود! رود!
خواهرش گوید، برادر جان! زداغت سوختم.
سوختن پروانه‌سان بر خویشتن آموختم.

موسی با بیابانی: ای قلندر، آتشم بر جان زدی زین گفتگو.
خواهری دارد، ولی آواره و افشانده‌مو
مادر پیری بود او را به شهر خویشتن.
بی‌خبر از اینکه فرزندش فُتاده بی‌کفن.
چار فرزند عزیزش در سفر بی‌سر شدند.
مادرش، اُمّ‌البنین و خواهرش کُلثوم زار.
او پریشان در مدینه، وین‌دگر بی‌غمگسار.

بیابانی با موسی: ای کلیم حقّ، بفرما این چه دشتِ پُربلاست؟
این شهیدان کیستند و این زمین آیا کجاست؟
خاک عالم بر سرم. این عرصهٔ محشر چه بود؟
کشتن این سرور بی‌ناصر و یاور چه بود؟
بی‌سبب این بی‌کسان را، ای کلیم کردکار،
که نموده سر جدا با خنجر و تیغ شرار؟
نام جدّ و باب ایشان را بیان کن از وفا
تا شناسم جمله را، ای مقتدا و رهنما!

موسی با بیابانی: ای قلندر، این زمین کربلای پُربلاست.
این زمین مقْتل اولاد شاه اولیاست.
شامیان و کوفیان از حکم بیداد یزید
می‌زنند آتش زکین در گلشن شاه شهید.
این شهیدان جمله از اولاد پاک مصطفی.
باب ایشان مرتضی و مظهر لطف خداست.
مادر ایشان بود فرزند پاک مصطفی.
بانوی روز جزا و حضرت خیرالنساست.
سرور این کُشتگان باشد حسین باوفا.
نوگل باغ بهشت و شافع روز جزاست.
عرش و کرسیّ و زمین و آسمان و شش جهت
ای قلندر، جمله از یُمْن وجود او بپاست.

بیابانی با موسی: ای کلیم‌الله، چرا این بی‌کسان را کشته‌اند؟
جسم ایشان در میان خاک و خون آغشته‌اند؟
چیست تقصیر همین لب‌تشنگان بی‌کفن؟
نسل ایشان قطع کردند از چه، قوم پُرفتن؟
من زبهر این شهیدان در جهان مضطر شدم.
همچو مرغ نیم‌بسْمِل این زمان بی‌پر شدم.

موسی با بیابانی: ای قلندر، جمله بی‌تقصیر و بی‌جرم و سبب
در میان خون کشیدند جسم ایشان با تَعَب.
بی‌گنه، این کشتگان در خاک و خون غلطیده‌اند،
جورها و کینه‌ها از جور اعدا دیده‌اند.
آسمان از داغ ایشان گشته این‌سان نیلفام.
در میان خون نشسته جمله خلقان بالتّمام،
عرش و فرش و لوح و کرسی، آدم و جنّ و ملک
می‌فشانند خون دل از دیده‌ها تا بر فلک.

بیابانی با موسی: ای کلیم‌الله، چه باشد، گو، سزای کوفیان؟
کاین چنین ظلمی نموده بر گروه بی‌کسان؟
چون شود، برگو، مکافات گروه مشرکین؟
در جهان است این سزاها یا به روز واپسین؟

موسی با بیابانی: این مکافات، ای قلندر، می‌شود روز جزا،
در صف محشر به نزد خالق ارض و سما.
خلقت دوزخ بدان باشد برای این گروه
شد مُعیّن بهر ایشان، دان، عذاب کوه‌کوه
جمله ایشان گشته‌اند مستوجب نار جحیم.

منع باشد بهر ایشان جنّت و باغ نعیم.
لعن حقّ بر جمله ایشان تا صف روز جزا.
از صغیر و از کبیر و از غنی و از گدا
کز تو هم لعن، ای قلندر، تا بیابی بس ثواب.
لعن بر ایشان، بدان، دارد ثواب بی‌حساب.

بیابانی با موسی

ای کلیم‌الله، به من کردی تو لطف بی‌حساب.
شد دلم فارغ زفکر این خیال و اضطراب
گر جهنم بهر ایشان خلق کرده کردگار.
یک جهنم کم بود. ای کاش بودی صد هزار.
صد هزاران لعن حقّ بر قاتل شاه شهید
تا به روز حشر بر آل زیاد و بر یزید
توبه کردم من به درگاه خدای انس و جان.
ای خدا، گر توبه‌ام باشد قبولت این زمان.
جان زارم را بگیر و کن به رحمت واصلم.
سپس از لطف و کرم در باغ جنّت داخلم.

جز تو نیست در نظرم هیچکس بغیر از هو.
اقول اشهد ان لااله الاّ هو.

موسی (بر سر نعش بیابانی)

خوشا به‌حال تو بادا، ایا بیابانی!
که زیستکار شدی نزد حیّ سبحانی
زالطف حضرت پروردگار عالمیان
شدی به عرصهٔ محشر تو داخل رضوان.

مجلس شبیه درویش بیابانی و حضرت موسی (۲)

اشخاص مجلس.

۱. بیابانی
۲. جبرئیل
۳. موسی
۴. سکینه
۵. شهربانو
۶. مادر قاسم
۷. عروس
۸. امام
۹. شمر
۱۰. فاطمه
۱۱. یزید
۱۲. اهل‌بیت
۱۳. زینب

بیابانی: بزرگوار خدایا، اگرچه بی‌ادبی‌ست،
به حیرتم من از این کار و این چه بوالعَجَبی‌ست!
کسی که مظهر رحم است و نام اوست رحیم
دگر برای چه او آفریده نار جَحیم؟
کجا رحیم بسوزد کسی به آتش نار؟
رحیم را به عذاب و به دوزخ است چه‌کار؟
کسی که سوخت کسی را به نار همچو سپند
دگر خطاب رحیمیّتش چگونه کنند؟
به من شده است عجب مشکل این دو امر عظیم
کسی که خالق دوزخ بود کجاست رحیم؟
رحیم و قهر به‌هم اجتماع ضدّینند؛
شعاع و ظلمت و نیران و نور قهرین‌اند.
تو از کَرَم به من این راز را هویدا کن.
به من تو سرّ چنین مشکل آشکارا کن.

جبرئیل با موسی: سلام من به تو، یا حضرت کلیم خدا!
رسانده است سلامت مُهَیْمَن یکتا
که، ای کلیم، زخاصّان ما به صحرایی
شده‌ست سوخته جانی زفکر سودایی.
چو نیست با خبر از قدرت خدایی ما،
زبان شکوه گشوده به کبریایی ما.
بود به ما به نزاع از ره پریشانی،
گرفته از دو جهت دامن بیابانی.
برو کلیم، تو او را زما سلام رسان،
زما به بندهٔ درگاه ما پیام رسان.
نزاع بی‌جهتش را طریق اُلفت ده.
میانهٔ من و او را به صلح صورت ده.

موسی با جبرئیل: که السلام و علیك، ای جناب جبرائیل!
مُقرّب حرم کبریای ربّ جلیل.
به هرچه امر کند حضرت رُبوبیّت،
نهاده‌ام به زمین چهرهٔ عبودیّت.
سر اطاعت ما در کمند فرمانش.
هزار موسی عمران کمین‌ـثناخوانش

بیابانی (مناجات): مُهیمنا! مَلِکا! قادر و توانایی.
به خوب و زشت و بد و نیك جمله بینایی.
به من حقیقت این امر گشته است عیان
که انبیای کرام تو، ای خدای جهان،
تمام ذرهٔ خورشید نور احمدیند.
طفیل پرتو شمع رخ محمّدیند.
بزرگوار خدایا! به نور سرمدیت!
به آفتاب جهان‌تاب نور احمدیت!
به من تو کشف کن، ای کردگار ربّ مجید،
کجا رحیم و کجا دوزخ و عذاب شدید؟
دلم زوسوسهٔ این جواب پرخون است
که قهر و لطف به هم، این چگونه و چون است؟

موسی با بیابانی: سلام من به تو، ای مضطر بیابانی!
بیان نما که چرا ایستاده حیرانی؟
چه گفتگوست تو را با مُهیمن متعال؟
نمی‌شوی تو چرا منفعل از این اقوال؟
بگو به حضرت پروردگار بی‌همتا
چه مطلب است تورا؟ ای جوان، بیان فرما!

بیابانی با موسی: که السلام و علیك، ای جوان نیکوچهر!
تو کیستی که رخت هست رشك عارض مهر؟
زصورت تو هویداست نور ربّانی.
اگر غلط نکنم من، تو پور عمرانی.
زطلعت تو نشان پیمبری پیداست.
کشیده نور تُنُق از تو تا به عرش علاست.

موسی با بیابانی: منم کلیم خداوند، موسی عمران.
منم پیمبر پروردگار عالمیان.
شده‌ست امر به من از جناب ربّانی،
که من به‌سوی تو آیم، ایا بیابانی.
شده‌ست چون کرم کردگار شامل تو.
من آمدم که نمایم برون غم از دل تو.
چه لطف حضرت پروردگار هست عمیم،
تورا به خالق لیل و نهار صلح دهیم.

بیابانی با موسی: میانهٔ من و او چون به صلح ناید راست،
بگو به حضرت حقّ، حال اوّل دعواست.
سلام من برسان بر مُهیمن یکتا.
بگو که گفت چنین بندهٔ تو، ای مولیٰ!
شنیده‌ام که زاسماء حضرت سُبحان
یکی رحیم بود، دیگری بود رحمان.
کسی که نام کریمش رحیم و رحمان است،
بگو که خلقت آتش کمال نقصان است.
تو، ای رحیم، رحیمیّ خود زخود بردار
و یا بنای جهنم به آب رحم گذار.
پس اختیار یکی زین دو کار کن به صفات
که یا رحیم بود یا جحیم در عَرَصات.

موسی با بیابانی: به ذروهٔ احدیّت تو را چه گستاخی‌ست؟
که مرغ فکر تو هر دم نشسته بر شاخی‌ست.
تو را به حضرت عرشا، بگو، چه بی‌ادبی‌ست؟
نه حدّ هیچ ولیّ و نه حدّ هیچ نبی‌ست.
تو را به کار خدایی، بگو، چکار بود؟
عَبیْد را بر ربّش چه اختیار بود؟

جبرئیل با موسی: خطاب من به تو باد، ای کلیم ربّ ودود!
رسانده است پیامت مُهیمن معبود.
به حقّ من که تو او را زمن مرنجانش.
به گوشهای وی از قول رَبّنا خوانش.

به چشم او بنما دشتِ کربلا برپا.
به او معاینه صحرای کربلا بنما.

موسی با بیابانی: بیا به پیش، تو ایّ عابدِ جهان‌پیما!
بیا میانِ دو انگشتِ من نظاره نما.
بکن نظاره ببین تا چه آیدت به نظر
که تا زسرِّ حقیقت شوی تو مستحضر.

سکینه: کباب شد جگرم از عطش در این صحرا.
دگر نمانده به من تاب آه، واویلا.
زتشنگی به تنم، ای خدا، دگر جان نیست.
کسی به فکر سکینه در این بیابان نیست.
سکینه با جگرِ تشنه جان سپرد آخر.
دریغ، حسرتِ آبی به گور برد آخر.

شهربانو (با فلك): خدا، چه چاره کنم من، غریب و سرگردان؟
کجا روم؟ چه کنم من به دردِ بی‌درمان؟
از این جماعتِ بی‌دین یکی مسلمان نیست؟
دریغ و درد که یك تن در این بیابان نیست!
علیِّ اکبر من شد شهیدِ تیغِ جفا.
فُتاد با بدنِ پاره‌پاره در صحرا.
در این دیار، خدا، دست من که می‌گیرد؟
علیِّ اصغرم از قحطِ آب می‌میرد!
سکینه، طفلِ صغیرم، خدا، زتاب شده.
برای قطرهٔ آبی دلش کباب شده.

مادر قاسم: قاسمِ نوـکدخدایم، رود! رود!
کشتهٔ تیغ جفایم، رود! رود!
نوعروسم بیوه و حجله‌ـخراب.
رفته دامادم به مهدِ خون به خواب.
قاسمِ شیرین زبانم، رود! رود!
نوگلِ باغِ جنانم، رود! رود!
دیده بگشا، نوعروست را ببین.
یك دمی در حجله‌ات، مادر! نشین.
تازه دامادِ شهیدم، رود! رود!
نوجوانِ ناامیدم، رود! رود!

عروس (با فلك): دگر عروس چو من، ای خدا، که دارد یاد؟
سیه به حجله بپوشد زمرگِ نوداماد!
زخونِ شوهرِ خود دست و پا خضاب کند.
زآه و ناله دلِ نه فلك کباب کند.
کند به بالشِ خون تکیه تازه دامادش.
سرودِ عیش، خدا، شیون است و فریادش

امام (با کوفیان): خطاب من به شما، کوفیانِ بی‌پروا!
دهید جرعهٔ آبی به ما در این صحرا.
حریمِ آل محمّد تمام بی‌تابند.

به جان رسیده همه بهر جرعه‌ای آبند.
که این ستم‌زدگان اهل بیت اطهارند.
نه کافرند، زنسل رسول مختارند.
سکینه، طفل صغیرم، زصبر و تاب شده.
برای قطرهٔ آبی دلش کباب شده.
رسیده جان به لب اصغرم در این صحرا.
دهید قطرهٔ آبی به او، برای خدا!

شمر با امام: تو، ای حسین، کجا روی آب خواهی دید!
دگر تو آب روان را به خواب خواهی دید!
گلوی تشنه ببُرّیم سر زپیکر تو.
به مرگ تو بنشانم سکینه دختر تو.
حریم احمد مختار را اسیر کنم.
تمام اهل و عیال تو دستگیر کنم.
سر برهنه و پای برهنه و ناکام،
برم به تحفه حریمت بَر یزید به شام

امام (مناجات): بزرگوار-خدایا، ببین در این صحرا
چه ظلمها که به من می‌رسد از این اعدا!
برادر و پسر و اقربای من یکسر
شدند کشته زبیداد لشکر کافر.
مخدّرات رسول محمّد عربی،
رسیده جان به لب جملگی زتشنه لبی.
نه من حسین گُل گلشن رسول توأم؟
نه من ضیاء دل و دیدهٔ بتول توأم؟
گواه باش خدایا، که در زمین بلا
چه‌ها که می‌کشم از کوفیان بی‌پروا.

بیابانی: که آه! آه! چه بود آنک آمدم به نظر!
که عقل از سرم از دیدنش نمود سفر.
خدا! خدا! من محنت زده کباب شدم.
چه دیدم، آه! که یکبارگی زتاب شدم.
رسیده جان به لب من، دگر ندارم تاب.
تو ای کلیم، برای خدا، مرا دریاب!

موسی با بیابانی: بیان نما که چه دیدی؟ ایا بیابانی!
بگو، چرا چو جَرَس در خروش و افغانی؟
به من بگو که چه دیدی؟ چرا زتاب شدی؟
تورا چه شد که به یکبارگی خراب شدی؟
چرا زهر سر مویت چو مرغ موسیقار
بلند گشت خروش و فغان به زاری زار؟

بیابانی با موسی: چه‌گویم، آه! که دیدم یکی بیابانی،
ستاده بود جوانی چو مهر تابانی.
کفن چو جسم دوتُم آن جوان نموده به بر.
ستاده گردن کج در برابر لشکر.
به التماس گشوده زبان بیتابی.
کسی نداد به آن تشنه جرعهٔ آبی.
ستاده فوج زنانی زتشنگی بریان.
زتاب تشنه‌لبی جمله «العَطَش!» گویان.
به روی دست گرفته زنی به ناله و آه،
یگانه-طفل عزیزی، چه طفل! همچون ماه.
سیاه‌پوش زیکسوی حجلهٔ پرخون.
عروس بیوه و داماد او زخون گلگون.

موسی با بیابانی: همان جوان که تو دیدی که بی‌کس و تنهاست،
حسین سِبْط محمّد، رسول هر دو سراست.
زنان تشنه حریم رسول مختارند.
تمام تشنه زجور سپاه کُفّارند.
همان زنی که تو دیدی که گرم افغان بود؛
به روی دست وی آن طفل زار گریان بود؛
علیّ اصغر، فرزند شاه تشنه لب است.
زتاب تشنه‌لبی روز عمر او چو شب است.
همان جوان، که سیه‌حجله‌اش چو شام عزاست،
به نامْ قاسم و داماد سیّد الشهداست.
بیا دوباره نظر کن در آن زمین بلا.
ببین دگر تو چه می‌بینی اندر آن صحرا.

جبرئیل: طَرَّقوا! طَرَّقوا! که خیر نسا
می‌رسد در زمین کرب‌وبلا.
طرَّقوا! مادر حسین آمد!
دختر شاه عالمین آمد!
طرَّقوا! دختر رسول خدا،
می‌رسد با خروش، واویلا!
به سر کشتهٔ حسین شهید،
می‌رسد دختر رسول مجید.

فاطمه (نوحه): شود زهرا فدایت، حسینم! حسینم! جان مادر!
بمیرم از برایت، حسینم! حسینم! جان مادر!
شهید بی‌کسم، رود! حسینم! حسینم! جان مادر!
نهال نورَسَم، رود! حسینم! حسینم! جان مادر!
کجا جویم سر تو؟ حسینم! حسینم! جان مادر!
پر از خون پیکر تو، حسینم! حسینم! جان مادر!
سکینه دخترت کو؟ حسینم! حسینم! جان مادر!
حسینم! خواهرت کو؟ حسینم! حسینم! جان مادر!
به خون غلطیده اکبر، حسینم! حسینم! جان مادر!
بخواهد شیر اصغر، حسینم! حسینم! جان مادر!

بیابانی با جبرئیل: (بلافاصله با دیدن نعش به جبرئیل گوید)
بیان نما به من، ای مَحْرم حریم خدا!
زکیست این گل پژمرده اندر این صحرا؟
چرا زعمر گرامی به کودکی شده سیر؟
نخورده شیر و گلویش بریده ناوک تیر؟
کجاست مادر این طفل، ای امین خدا!

گذاشته است چرا نعش او در این صحرا؟

جبرئیل: چه گویم، آه! که یارای گفتن من نیست.
خدا گواست تو را طاقت شنیدن نیست.
نخورده‌ـشیر، علی اصغر حسین است این،
گُل کنار شهنشاه عالمین است این.
شهید گشته در آغوش باب خود زجفا.
فتاده چون گل حسرت به دامن صحرا.

فاطمه: شهید تیر جفا، جدّه‌ات به قربانت!
فدای این تن در خون و خاک غلطانت!
کجاست مادر زار تو، ای گُل حَمرا!
فکنده است چرا نعش تو در این صحرا؟

جبرئیل (با نعش امام): حسین تشنه جگر، جبرئیل قربانت
فدای این بدن چاک‌ـچاک عریانت!
فدایت، ای تن بی‌سر! بگو، چه شد سر تو؟
چرا نگشت فدای تو خادم در تو!

فاطمه (با نعش امام): حسین بی‌کسم! ای وای! آه! واویلا!
نهال نورسم! ای وای! آه! واویلا!
حسین، آه! به قربان پیکرت گردم!
سرت کجاست که قربانی سرت گردم؟
چرا نگشت فدای سر تو مادر تو!
کنم چگونه پر از خون نظاره پیکر تو؟
شهید بی‌کفنم، مادرت به قربانت!
فدای این تن در خون و خاک غلطانت!
حسین، فاطمه قربان پیکرت گردد!
فدای این تن صد چاک بی‌سرت گردد!

بیابانی با موسی: که آه! آه! که این دشت لُجّهٔ خون است.
زخون تمام در و دشت و باغ گلگون است.
فتاده است در این دشت کشتهٔ بسیار.
شده است دامن این دشت دامن گُلزار.
تنی فُتاده در آن دشت و غرقهٔ خون است.
روانه خون زتنش همچو رود جیحون است.
گمانم آنکه بود آن همان حسین شهید.
که هست نور دل و دیدهٔ رسول مجید.
زنی رسید چو خورشید با خروش و فغان
به پیش چرخ فلک جمله «طَرِّقوا!» گویان.
کشید این بدن پاره‌ـپاره را در بر.
چنان گریست که عقل از سرم نمود سفر.

موسی با بیابانی: چنین بدان تو که آن جسم سیّد شُهداست.
تن شریف حسین، نور دیدهٔ زهراست.
شهید گشته، لب تشنه، در زمین بلا.
فُتاده با بدن پاره‌ـپاره در صحرا.

برادر و پسر و اقربای او یکسر،
شهید گشته و افتاده در زمین بی‌سر.
به پیشخدمتیش جبرئیل و میکائیل
کنند خادمی او به حُکم ربِّ جلیل.
زنی که گریه‌کنان گرم شور و شین است او،
جناب فاطمه و مادر حسین است او.
بیا همی تو نظر کن در این زمین بلا.
ببین دگر تو چه می‌بینی، ای نکوسیما!

یزید با شمر: خطاب من به تو ای شمر بی‌حیای شریر!
تویی کشندهٔ فرزند شاه خیبرگیر!
تو اهل بیت حسین را به خفت و خواری
تمام با غُل و زنجیر و گریه و زاری
به همره سر فرزند حیدر کرّار
به بارگاه بیاور به خفت و آزار.

اهل بیت (نوحه): ما جمله اسیران سر و سردار نداریم.
مونس بجز از عابد بیمار نداریم.
ما بی‌کس و زاریم و پرستار نداریم.
ما غم‌زدگانیم که غمخوار نداریم.
ای وای، خدا! شمر ستمکار زکینه،
ببرید سر سرور و سالار مدینه.
گردیده یتیم از ستمش، آه! سکینه.
وز بهر پدر می‌زند او بر سر و سینه.

یزید با شمر: بیان نما به من، ای شمر بی‌حیای شریر!
که این جوان ستم‌دیده کیست در زنجیر؟
شده‌ست زرد، چرا عارضش چنین‌است؟
به من بگو، که مگر این اسیر بیمار است؟

شمر با یزید: یتیم تشنه‌لب بی‌کس حسین است این.
بَقیّةالشّیَم نور مشرقین است این.
چنین بدان تو که این مدتیست بیمار است.
علیل و زار و ضعیف است و صاحب‌ـآزار است.
بدان، یزید! زاولاد حیدر صفدر
جز این یتیم جگرخون کسی نمانده دگر.

یزید (با امام): خطاب من به تو، ای سِبْط شاه خیبرگیر!
نظاره کن به سر بابت، ای یتیم اسیر!
حسین باب تو خود را عبث به کشتن داد.
نکرد اطاعت امر مرا زروی عناد.
نمی‌نمود اگر آرزوی سرداری،
یقین که کشته نمی‌شد به این همه خواری.
نمی‌شدند عیالش اسیر اهل ستم،
سر برهنه تمامی میان نامحرم.
کسی که سیر نباشد زجان خود به جهان،
چرا خروج کند بر خلیفهٔ دوران؟
یقین کسی که نماید خلاف امر امام،
شود شهید و عیالش شود اسیر تمام.

امام (با یزید): بیا زحقّ مگذر، ای لعین بی‌ایمان!
امام کیست به حکم خدا به خلق جهان؟
بگو، علیّ ولی، شیر حقّ، امام خداست
و یا معاویه، باب تو، ولیّ خداست؟
بگو که ابن عم مصطفیٰ تویی یا او؟
مُشَرّف شَرَف «هل اتیٰ؟» تویی یا او؟
بگو که سبط پیمبر تویی و یا پدرم؟
بگو که صاحب منبر تویی و یا پدرم؟
نمی‌شوی تو خجل، ای لئیم بی‌بنیاد!
که خویش را تو بدانی امام کلّ عباد؟

یزید (با امام): یقین زعمر گرامیّ خویش سیری تو،
که در جواب سخنهای من دلیری تو؟
هنوز کینه و آشوب در نظر داری.
به من بگو، پدری دیگر، ای پسر! داری؟
گرنه است مگر خون دو چشمت؟ ای بیمار!

امام (با یزید): مگر عزیزترم من زسبط پیغمبر؟
که شد شهید زبیدادت، ای سگ کافر!
مگر عزیزترم، ای لعین! من از پدرم؟
که غرق خون سر آن شاه هست در نظرم.
مگر عزیزترم من زقاسم و اکبر؟
فُتاده‌اند به صحرای کربلا بی‌سر.
اگر که کشته شوم من هم، ای لئیم شریر!
خلاص می‌شوم از بند و کنده و زنجیر.

یزید (با جلّاد): بزن تو گردن این نوجوان، ایا جلّاد!
ورا زغصه و غم در جهان بکن آزاد!
کشان‌ـکشانش از این بارگاه بیرون بر!
جدا بکن سر او را و نزد من آور!

زینب (با شمر): بیا، برای خدا، ای ستمگر کافر!
به من ببخش تو این نوجوان خسته جگر.
که ما گروه اسیران نه محرمی داریم.
در این دیار غریب و نه همدمی داریم.
از این زیاده به ما بیکسان مکن تو جفا،
به خون ناحق این نوجوان مباش رضا.
بکن تو شرم زجدّش، جناب پیغمبر،
زخون ناحق این ناتوان بیا بگذر.

سکینه (با حضار): شما، برای خدا ای جماعت حُضّار!
زبان عجز گشایید پیش این غدّار.
که تا برادر زار مرا دگر نکشد.
برادر من دلخون بی‌پدر نکشد.

خدا گواست نه دیگر برادری دارم.
من اسیر نه باب و نه مادری دارم.
دلم خوش است به این ناتوان زار اسیر.
کنید بهر خدا التماس این دلگیر.

بیابانی (با موسی): کباب شد جگرم، ای خدا، چه حال است این!
ندانم، آه، به خوابست یا خیال است این!
دگر نمانده به من طاقت، ای کلیم خدا!
ندانم، آه! چه دیدم در این زمین بلا.

موسی (با بیابانی): بیان نما که، چه دیدی؟ چرا چنین زاری؟
چرا چو ابر بهاری زدیده خون‌باری؟
هرآنچه دیده‌ای، ای نوجوان، در آن صحرا
تمام را به من خسته‌دل بیان فرما.

بیابانی (با موسی): چنین مشاهده کردم که کافری بی‌دین،
به بارگاه نشسته زروی نخوت و کین.
زنان سوخته‌ـجانی، همه ذلیل و اسیر؛
تمام در غل و زنجیر، از صغیر و کبیر.
جوان سروقدی، ناتوان بیماری،
علیل و خسته و بی‌جان و صاحب‌ـآزاری،
به آن لعین شقی کرد گفتگو بسیار،
نمود امر به قتلش مر آن سگ غدّار.
به نوعی از دل آن بیکسان فغان برخاست
که ناله از دل پردرد قُدسیان برخاست.

موسی (با بیابانی): چنین بدان که بُوَد آن یزید شوم پلید،
که کرده است حسین را زروی کینه شهید.
اسیر کرده همه عترت رسول خدا.
به شهر شام بَرَد، آن لعین بی‌پروا.
همان جوان که به زنجیر غم گرفتار است.
گل ریاض حسین، عابدین بیمار است.
برای قاتل ایشان بود عذاب اَلیم.
خدا برای همین خلق کرده نار جحیم.

بیابانی (با موسی): مرا چه‌کار به‌کار خداست در هر باب.
تو، ای کلیم، برای خدا، مرا دریاب!
کمینه‌ـبنده‌ام و سر به خطّ فرمانم.
در این معامله از بحث خود پشیمانم.
بگو مرا زدل این عقده چون که بگشاید،
یکی کم است جهنم، هزار می‌باید.
بگو هزار جهنم دگر کند خلقت
که تا به روز قیامت به کافران لعنت!

چشمه آب

گردآوری و تنظیم:

صادق عاشورپور

به نقل از: هاشم جمور، پانزده ساله و رضا سهرابی، بیست و شش ساله، روستای پشت دربند، منطقه اسدآباد.

بازی‌ها: اژدها، دو نگهبان، دو شلاق‌زن، جماعت.

مکان اجرا : جاخرمن، بیابان

صحنه: کنار چشمه‌ای، یك کرسی مفروش و مزین وجود دارد و به روی آن، اژدهایی نشسته و صفیر می‌کشد. دو نفر، نیزه به‌دست، در طرفین اژدها، و دو شلاق به‌دست، در دو سوی چشمه. جماعتی در فاصله‌ای از چشمه، در رنج از تشنگی، له‌له می‌زنند و می‌نالند.

جماعت: آب، آب، آب...!

چند نفر: (ملتمسانه) یك نفر برود آب بیاورد. یك نفر برود آب بیاورد، از تشنگی مردیم...

چند نفر دیگر: کی جرأت این کار را دارد؟ اژدها نابودش می‌کند.

چند نفر: پس باید بمیریم؟

(گریه جمعی جماعت.)

یك نفر: اگر همت نکنیم، همگی از بی‌آبی و تشنگی خواهیم مرد.

چند نفر دیگر: اژدها، با وجود اژدها چه‌طور می‌شود همت کرد؟

یك نفر: قرعه می‌کشیم.

چند نفر دیگر: قرعه می‌کشیم؟

یك نفر: بله.

چند نفر دیگر: چه‌طور؟

یك نفر: چه‌طور ندارد. هر جوان و مرد توانای آبادی، یك «نشان» در کوزه بیندازد. آن‌وقت، یك نشان از کوزه درمی‌آوریم، مال هرکسی بود، باید برود و آب بیاورد.

(سکوت جماعت.)

یك نفر: آیا حاضر هستید، این طور کنیم؟

چند نفر دیگر: چاره‌ای نداریم. زن و بچه‌مان، دارند از بی‌آبی می‌میرند.

(قیل و قال جماعت، یکی می‌رود و کوزه‌ای آورده، در وسط می‌گذارد.)

یك نفر: (نعره می‌زند) چه کسانی حاضرند؟

(زمانی سکوت.)

یك نفر: (نعره می‌زند) چه کسانی حاضرند؟

اولی: من

(سکوت جماعت، اولی می‌رود و شیئی را در کوزه می‌اندازد.)

یك نفر: (نعره می‌زند) دیگر...؟

دومی: من

(می‌رود و شیئی را در کوزه می‌اندازد و به دنبال او چند نفر دیگر چنین می‌کنند. سکوت و انتظار جماعت. جماعت، خیره به یکدیگر.)

یك نفر: دیگر کسی نیست؟ (مکث) دیگر کسی نیست...؟

(مکث) قرعه می‌کشیم.

(همهمه جماعت، یك نفر به پای کوزه می‌رود و کوزه را برداشته، تکان می‌دهد تا نشانها با هم قاطی شوند. کوزه را که خوب تکان داد، بر زمین می‌گذارد.)

یك نفر: (نعره می‌زند) حالا قرعه می‌کشیم...

(سکوت جماعت. یك نفر، دست به درون کوزه می‌برد و نشانی درمی‌آورد و به جماعت نشان می‌دهد.)

یك نفر: مال کیست؟

(در سکوت، یك نفر پیش می‌آید.)

او: (همهمه جماعت، قیه کشیدن و شیون کردن عده‌ای زن و مرد و یك نفر که کوزه‌ای را دوان دوان، به وسط می‌آورد.)

یك نفر: لبها همه تشنه‌اند. بگیر و برو آب بیاور.

همو: (کوزه را می‌گیرد) باشد.

(همو، کوزه به دوش، حرکت می‌کند و شیون کردن عده‌ای و قیل و قال بقیه جماعت. او به سرچشمه می‌رسد. چشمهای دو شلاق‌زن به او می‌افتند و اژدها پیچ و تاب می‌خورد.)

دو نگهبان: آهای! چه می‌خواهی؟

او: آب.

(دو نگهبان می‌خندند. اژدها صفیر می‌کشد و پیچ و تاب می‌خورد. او ناگهانی، می‌زند زیر آواز و می‌خواند و آنان ساکت می‌شوند.)

او: بَر بهار اَتی دُوکانَیلُ قُلَ اَیَنْد / دِلِ هر دِلگُوُ مَیلَ وَم اَیَنَدْ (۱)

(دو نگهبان می‌خندند و اژدها صفیر می‌کشد و پیچ و تاب می‌خورد.)

دو نگهبان: جناب اژدها می‌فرمایند که با این آواز، آب نمی‌دهم...

(دو نگهبان می‌خندند. اژدها صفیر می‌کشد، و دو شلاق‌زن، شروع به زدن او می‌کنند. آن‌قدر او را می‌زنند، تا جان می‌سپارد. آنان کوزه را می‌شکنند. به دنبال آن، شیون جماعت، که به آسمان می‌رود.)

نفر دیگر: باز باید قرعه کشید.

چند نفر: (گریان) تا باز هم اژدها بکشد؟

نفر دیگر: پس بنشیند تا از تشنگی بمیریم!

یك نفر: این درست می‌گوید، قرعه کشیدن قرار ما بود.

چند نفر: قرار ما بود که یك نفر برود.

یك نفر: او رفت و برنگشت. پس باید دیگری برود.

(همهمه جماعت. یك نفر کوزه را تکان می‌دهد و بر زمین می‌گذارد. سپس، نشانی بیرون می‌آورد و همه خاموش می‌شوند.)

یك نفر: مال کیست؟

یك نفر: مال من است.

(همهمه جماعت. قیه کردن و شیون کشیدن چند نفر زن و مرد. یکی کوزه به دست، دوان دوان، پیش می‌آید و کوزه را به او می‌دهد.)

یك نفر: لبها تشنه‌اند، بگیر و برو آب بیاور.

او: (کوزه را می‌گیرد) باشد.

(کوزه را گرفته، حرکت کرده و به سوی اژدها می‌رود و به او می‌رسد.)

دو نگهبان: چه می‌خواهی؟

او: آب، آب می‌خواهم.

(اژدها صفیر می‌کشد و پیچ و تاب می‌خورد. دو نگهبان می‌خندند.)

دو نگهبان: جناب اژدها می‌فرمایند، می‌توانی اول آوازی بخوانی؟

او: بله، می‌توانم.

دو نگهبان: پس بخوان که جناب اژدها منتظر هستند.

او: (می‌خواند) کانی سَرْکانی سَرچشمَه گَل/ دِلْ شِکانِنْ خَیلی مُشکِلَ (۲)

دو نگهبان: (نعره می‌زنند) بس است دیگر! جناب اژدها خوششان نیامد.

(دو شلاق‌زن، بی‌درنگ، شروع به شلاق زدن او می‌کنند. دو نگهبان می‌خندند، و اژدها صفیر می‌کشد و او زیر شلاق، تمام می‌کند و کوزه نیز شکسته می‌شود و به دنبالش، صدای شیون و فریاد حاکی از درد و اندوه جماعت، که بتدریج، افول می‌کند.)

چند نفر: حالا چه کنیم؟

یك نفر: قرعه می‌کشیم.

چند نفر: باز هم؟

یك نفر: چاره‌ای نیست. لبها تشنه‌اند.

(قیل و قال جمعیت. یك نفر کوزه را به هم می‌زند و بر زمین می‌گذارد و نشانی از درونش بیرون می‌کشد.)

یك نفر: این مال کیست؟

دیگری: مال من.

(همهمه‌جمعیت و شیون و زاری عده‌ای. یك تن، کوزه‌ای می‌آورد و به دست دیگری می‌دهد.)

یك نفر: حاضری؟

دیگری: حاضرم.

یك نفر: لبها تشنه‌اند. برو آب بیاور.

دیگری: می‌روم.

(دیگری در میان قیل و قال جماعت وشیون و زاری عده‌ای، حرکت کرده، به سوی اژدها می‌رود و به نزدیك اژدها می‌رسد. اژدها صفیر می‌کشد و پیچ و تاب می‌خورد.)

دو نگهبان: آهای...! چه می‌خواهی...؟

دیگری: آمده‌ام آب ببرم.

(دو نگهبان می‌خندند و اژدها صفیر می‌کشد.)

دو نگهبان: جناب اژدها می‌فرمایند، اول کمی برای ما آواز بخوان، بعد آب ببر.

دیگری: باشد، می‌خوانم، (می‌خواند):

دِلِم وَك کانی قُل اَیَدَه‌بانْ/ زُی خاورژ بازی بَرَو بیابان. (۳)

(اژدها، منزجر شده، پیچ و تاب می‌خورد و صفیر می‌کشد و دو نگهبان، نعره می‌زنند.)

دو نگهبان: جناب اژدها نپسندیدند.

(دو شلاق زن، بلافاصله شروع به شلاق زدن او می‌کنند تا او نیز جان می‌دهد و کوزه را می‌شکنند و شیون و فغان جماعت، که از اوج، به حضیض می‌رود.)

یك نفر: باید بازهم قرعه کشید.

(سکوت، بر جماعت غلبه می‌کند. یك نفر، پای کوزه می‌رود و کوزه را برمی‌دارد و تکان می‌دهد. کوزه را بر زمین می‌گذارد و نشانی از آن بیرون می‌آورد و به جماعت، نشان می‌دهد. یکی فریاد می‌زند.)

یکی: مال من است.

یك نفر: هان...!

(قیل و قال جماعت و شیون عده‌ای.)

یك نفر: لبها تشنه‌اند.

یکی: می‌دانم.

یك نفر: پس برو آب بیاور.

یکی: می‌روم.

(یك‌نفر، دوان دوان، کوزه‌ای می‌آورد و به دست او می‌دهد او نیز در میان شیون و قیل و قال جماعت، به سوی اژدها می‌رود. و چون به نزدیك اژدها می‌رسد، بی‌درنگ، شروع به خواندن می‌کند.)

یکی: زیَ خاوَ جگرم وَك قُل کانی/ مَگَر تانیدَم اَرا نازانی (۴)

دو نگهبان: (نعره می‌زنند) جناب اژدها می‌خواهند بدانند، چه چیز را نمی‌دانند.

یکی: (فریاد می‌زند) جگرم خون است.

دو نگهبان: می‌فرمایند چرا؟

یکی: از خشکی چشمه‌ها و تشنگی مردم.

(دو نگهبان می‌خندند و دو شلاق‌زن، او را شلاق می‌زنند. او می‌میرد و کوزه نیز شکسته می‌شود و جماعت، شیون و زاری می‌کنند. یك نفر، کوزه را برمی‌دارد و تکان می‌دهد و نشانی از آن بیرون می‌آورد.)

یك نفر: مال کیست؟

یکی: مال من،

یك نفر: باید بروی،

یکی: می‌دانم،

(یك تن، کوزه‌ای را به میدان می‌آورد، او کوزه را می‌گیرد وشیون چند زن و مرد و هلهله مردم. او حرکت کرده، به سوی اژدها می‌رود تا به نزدیکش می‌رسد.)

دو نگهبان: چه می‌خواهی؟

یکی: آب،

دو نگهبان: آواز در برابر آب. می‌توانی بخوانی؟

یکی: بله.

دو نگهبان: پس بخوان.

یکی: (می‌خواند) اَگَر اَرَنی کانیلَ گُوراَکا/ دِلِ اژدَه‌ها بُوخُوی رِضا آکا. (۵)

(از ها صفیر می‌کشد و دو شلاق‌زن، او را شلاق می‌زنند و دو نگهبان می‌خندند. او می‌افتد و می‌میرد و کوزه‌اش شکسته می‌شود. و فریاد و شیون جماعت در اوج، که بتدریج، پایین می‌آید و عده‌ای دیگر که می‌نالند...)

عده: آب، آب...

(یك نفر پیش می‌رود.)

یك نفر: باز هم باید یکی برود.

چند نفر: تاچون دیگران که رفتند، برود و باز نگردد؟

یك نفر: امید در رفتن است و مرگ در ماندن.

چند نفر: پس، باز باید قرعه کشید؟

یك نفر: بله.

چند نفر: حال که چنین است، بکشید.

(یك نفر به سوی کوزه می‌رود و کوزه را برمی‌دارد و تکان می‌دهد و بر زمین می‌گذارد. سپس، دست به درون کوزه برده و نشانی بیرون می‌آورد.)

یك نفر: مال کیست؟

دیگری: مال من است.

دیگری پیش می‌رود، دو تن زن و مرد، به دنبالش، ضجه می‌زنند.

یك نفر: تشنه ایم.

دیگری: پی آب می‌روم.

(هلهله شادی جماعت و ضجه آن دو تن، به همراه هم. مردی کوزه‌ای به وسط می‌آورد. دیگری کوزه را برمی‌دارد و حرکت می‌کند و به سوی اژدها می‌رود. به نزدیك او می‌رسد و شروع به خواندن می‌کند.)

دیگری: زی خاوَ وجگرم پَخش اَکَم کانَیکانْ/ اَرابی مَیلی وَ کَل ناتَیدبانْ. (۶)

(دو نگهبان و اژدها در خشم می‌شوند.)

دو نگهبان: ای پس فطرت! می‌خواهی دل چشمه را به رحم آورده، به طرف خودتان منحرفش کنی؟

(دوشلاق‌زن، بلافاصله شروع به زدن او می‌کنند. دو نگهبان می‌خندند و اژدها خوشحالی می‌کند. دیگری می‌میرد و کوزه هم شکسته می‌شود و مردم، شیون‌می‌کنند و یك نفر در میان شیون مردم، پیش می‌رود و کوزه را برمی‌دارد و تکان می‌دهد و زمین می‌گذارد. سپس، دست در آن کرده، نشانی بیرون می‌آورد و بالا می‌گیرد و سکوت...)

یك نفر: (نعره می‌زند) مال کیست؟

(یك نفر از بین جماعت برمی‌خیزد. یك پیرزن و یك زن جوان، بر سر می‌زنند و شیون می‌کنند، ولی او توجهی نمی‌کند.)

او: مال من.

(پیش می‌رود. یك تن، به تندی می‌آید و کوزه‌ای می‌آورد.)

یك نفر: تشنگی بیداد می‌کند.

او: پی آب می‌روم.

(کوزه را برمی‌دارد و به سوی اژدها می‌رود. چون به نزدیکی چشمه می‌رسد شروع به خواندن می‌کند.)

او: وَهَرلایك اَچم کانی آو/ اَگَر نَبینَمد حالِم خَراوَ، مَجبُورَم بَچمَ هَرگی دُنیا. (۷)

(دو نگهبان و اژدها از آواز او به خشم می‌آیند و دو شلاق زن، او را شلاق می‌زنند.)

دو نگهبان: (می‌خندند) پس بمیر که دیگر چشمه را نخواهی دید!

(او در زیر ضربات شلاق، جان می‌سپارد و کوزه‌اش نیز

می‌شکند. فریاد جماعت بالا می‌رود و به آرامی پایین می‌آید. یك نفر، به وسط می‌آید و نعره می‌زند.)

یك نفر: ما مأیوس نمی‌شویم.

(قیل و قال نامفهوم جماعت.)

چند نفر: آیا باز هم قرعه خواهید کشید؟

یك نفر: بله... .

چند نفر: اگر این هم‌چون دیگری رفت و کشته شد، چه؟

یك نفر: دوباره قرعه می‌کشیم.

(کوزه را برمی‌دارد و تکان می‌دهد. سپس، بر زمین گذاشته، نشانی بیرون می‌آورد.)

یك نفر: صاحب این؟

(یك جوان، از میان جمع بلند می‌شود.)

جوان: منم...،

(جوان، حرکت می‌کند و یك زن پیر، تلاش می‌کند تا او را از رفتن بازدارد، ولی جوان وقعی نمی‌گذارد و پیش می‌رود. یك نفر، بسرعت، می‌آید و کوزه‌ای به او می‌دهد.)

یك نفر: برای لبهای تشنه...

جوان: آب خواهم آورد.

(هلهله‌جماعت و گریه پیرزن. جوان، به سوی اژدها حرکت می‌کند و چون به نزدیك او می‌رسد.)

دو نگهبان: (نعره می‌زنند) کجا می‌آیی؟

جوان: می‌خواهم قدری آب ببرم.

دو نگهبان: آهان ...!

(اژدها صفیر می‌کشد و پیچ و تاب می‌خورد.)

دو نگهبان: جناب اژدها می‌فرمایند، در عوض آب چه خواهی داد؟

جوان: آواز، برایتان آواز می‌خوانم.

(اژدها صفیر می‌کشد و پیچ و تاب می‌خورد.)

دو نگهبان: می‌فرمایند، بخوان.

جوان: (می‌خواند) قَورِم بَکِنَن وَرَگی کانی / گل گل نازاران پابِنَد بانی. (۸)

(اژدها صفیر می‌کشد و عصبانی می‌شود و دو نگهبان نیز به خشم می‌آیند.)

دو نگهبان: جناب اژدها، امر کردند تا قبرت را همانجایی که می‌خوای بکنن.

(دو شلاق‌زن، بی‌درنگ، شروع به شلاق زدن می‌کنند. تا آنجا که او قالب تهی می‌کند و کوزه نیز شکسته می‌شود و شیون از جماعت برمی‌خیزد. سپس، فریاد و شیون، با ناله‌های آب، آب جماعت، درهم می‌آمیزد. یکی در میان جمع جان می‌سپارد و عده‌ای، در گرداگردش، بر سر و روی خود می‌زنند و زاری می‌کنند. سپس آن عده، بلند می‌شوند و به روی جسد، خاك می‌ریزند و گروهی از جماعت، که ناله می‌کنند.)

گروه: آب، آب...!

یك نفر: دوباره قرعه، باید کشید.

دیگری: چه حاصل؟

یك نفر: شاید داشت.

دیگری: ندارد، اگر داشت آنها که رفتند، برمی‌گشتند.

یك نفر: شاید این بار، کسی که می‌رود، برگردد.

دیگری: این سفر را برگشت نیست.

یك نفر: آنها که داوطلب شدند، می‌دانستند که این سفر را برگشت نیست. با این همه، قبول کردند.

(یك نفر، پی انتظار جواب، می‌رود و کوزه را برمی‌دارد و تکان می‌دهد. و بر زمین می‌گذارد و دست در آن کرده، نشانی بیرون می‌کشد و جماعت خاموش، او فریاد می‌زند.)

یك نفر: این نشان چه کسی است؟

(یك جوان، از میان جمع برمی‌خیزد و می‌خواهد حرکت کند. زنی جوان، خود را به پایش می‌اندازد، جوان، توجهی نمی‌کند. زن جوان می‌گرید. جوان حرکت کرده، به نزدیك یك نفر می‌رود.)

یك نفر: می‌روی؟

جوان: آری.

یك نفر: سفری است بسیار خطرناك.

جوان: می‌دانم.

یك نفر: شاید بی‌برگشت.

جوان: می‌دانم،

(در این موقع، یك نفر کوزه‌ای به دست او می‌دهد و جوان حرکت کرده، به سوی اژدها می‌رود. دو نگهبان و اژدها متوجه او می‌شوند.)

دو نگهبان: جناب اژدها می‌پرسند که تو هم برای آب بردن آمده‌ای؟

جوان: آری.

دو نگهبان: اول باید قدری آواز بخوانی و دل جناب اژدها را شاد کنی.

جوان: می‌خوانم.

دو نگهبان: اگر آواز تو هم خوب نباشد، قبرتورا هم خواهیم کند.

جوان: باشد، (می‌خواند) قَورِم بکَنن اَندازَه کانی / وَ شَرطی کَسی وَلیم نَزانی. (۹)

(اژدها، ناگهانی، در خشم می‌شود و دو نگهبان، نعره می‌زنند.)

دو نگهبان: با آواز بدت قبر خودت را کندی.

(دو نگهبان می‌خندند و دو شلاق زن، شروع به زدن جوان می‌کنند. جوان می‌میرد، و کوزه می‌شکند و شیون از جماعت برمی‌خیزد. دختر جوان که خاکی را در مشت کرده، بر سر خود می‌ریزد و در همین موقع، فرد دیگری پیش می‌آید و به یك نفر...)

دیگری: نگفتم حاصلی نیست. خون او هم ریخته شد.

یك نفر: این خونها حاصل خواهند داد؟

دیگری‌وچندنفر کی، و چه‌طور؟

یك نفر: باز هم یکی برود،

دیگری‌وچندنفر: باز هم قرعه...؟

یك نفر: باز هم قرعه...

دیگری‌وچندنفر: فایده ندارد. فایده ندارد.

دیگری: بگذارید همه از تشنگی بمیرند و یکباره، راحت بشوند. دیگر، به دست اژدها هلاکشان نکن.

(یك نفر، اندوهگین می‌رود و پای کوزه می‌نشیند، سکوت بر جماعت، غالب، و جماعت، که آرام آرام زمزمه می‌کنند.)

جماعت: آب، آب، آب...

(زمـزمه‌ها هر لحظه بلند و بلندتر می‌شود و جماعت، یك صدا، فریاد می‌زنند و دو نگهبان می‌خندند.)

جماعت: آب، آب، آب...

(یك نفر، ناگهان، دیوانه‌وار نعره می‌زند و کوزه را برداشته، مانند دیوانه‌ای تکان می‌دهد. جماعت از فریاد او بهتشان می‌زند. او کوزه را به زمین گذاشته، یك نشان از آن بیرون می‌آورد.)

یك نفر: (فریادزنان) این مال چه کسی است؟

(یك نفر از میان جمع برمی‌خیزد و جمعیت را می‌شکافد و بیرون می‌آید، دفی به‌دست دارد.)

دف به دست: مال من است.

یك نفر: لبها تشنه‌اند.

دف به‌دست: در پی آب خواهم رفت.

دیگری: خیلی‌ها چون تو رفتند و باز نگشتند.

دف به دست: چه باك! من هم چون آنان. یا آب می‌آورم، یا اینکه برنمی‌گردم.

(جماعت، دگرباره، آرام آرام زمزمه می‌کند.)

جماعت: آب، آب، آب...

(نـاگهان، مرد دف به‌دست، به همراه جماعت، به دف نواختن می‌پردازد و دور می‌چرخد و صدای آب آب جماعت با آوای دف، درهم می‌پیچد و مرد دف به‌دست، بعد از یکی دو دور، به سوی اژدها می‌رود و همچنـان دف می‌نوازد. وقتی به نزدیـك او می‌رسـد، از نواختن دست برمی‌دارد.)

دو نگهبان: چه می‌خواهی؟

دف به‌دست: آب.

دو نگهبان: جناب اژدها می‌فرمایند، نخوانده و ننواخته؟

دف به‌دست: می‌خوانم و می‌نوازم.

دو نگهبان: بخوان و بنواز، تا به تو آب بدهم.

دف به‌دست: ای بچشم! (می‌نوازد و شروع به خواندن می‌کند):

باران ناواری کانَیل و شِك کِردن/ آوها و زاگان یَ وَ مالَ نیاتِن. (۱۰)

(اژدهـا و دو نگهبـان و شلاق زنـان، بتـدریـج، از خود بیخود می‌شوند. دف به‌دست، همچنان بر دف می‌کوبد تا اینکه همگی آنان بخـواب می‌روند. سپس، دف به‌دست، به کنار چشمه می‌آید. آب چشمـه را باز می‌کند. آب چشمه، به سوی مردم جاری می‌شود. اژدهـا، دو نگهبان و شلاق‌زنان، بیدار می‌شوند. از باز شدن آب، وحشت می‌کنند. آن چهار نفر، می‌کوشند آب را دوباره مهار سازند و نمی‌شود. اژدهـا، پیـچ و تاب می‌خورد و صفیـر می‌کشـد و جان می‌دهد. آن چهار نفر نیز چون او می‌میرند. دف‌زن، مجدداً، شروع به نواختن می‌کند. در این موقع، غریو و فریاد شادی جماعت، بلند می‌شود. یك نفـر، اسبی را پیش می‌آورد و به همراه جماعت، که عده‌ای از آنان، یك دفی به‌دست گرفته‌اند و می‌نوازند و می‌خوانند، به‌پیش می‌رود.)

جماعت: دایرَه‌گی دَسِم زَر زَرَه دأرَه/ اَو آوْها وَرَاَسب سُوارَ. (۱۱)

(به دف زن می‌رسند و او را سوار می‌کنند و در میان گرفته، پای می‌کوبند و دف می‌نوازند.)

پاورقی‌ها

۱. باران که فرامی‌رسد، آب چشمه‌ها می‌جوشد و بالا می‌آید. و هرکسی که با من سخن می‌گوید، از صمیم دل، مرا دوست می‌دارد.

۲. چشمه و سرچشمه، اگرچه سرچشمه گل‌آلود است، اما دل کندن از چشمه، بسیار سخت و مشکل است.

۳. دلم مانند چشمه‌ای می‌جوشید و فوران می‌کرد و خوناب جگرم، درحالی که می‌ریخت، به سوی بیابان رفتم.

۴. خون جگرم، بسان چشمه‌ای جوشان بالا می‌آید. آیا مرا نمی‌بینی؟، پس چگونه نمی‌دانی؟

۵. اگر می‌توانی چشمه را کور کن و دل اژدها را از خودت، خشنود بگردان.

۶. ای چشمـه! خون جگـرم را در درون تو پخش می‌کنم. چرا به من میلی نمی‌کنی و از آن محلی که داری، فراتر نمی‌آیی؟

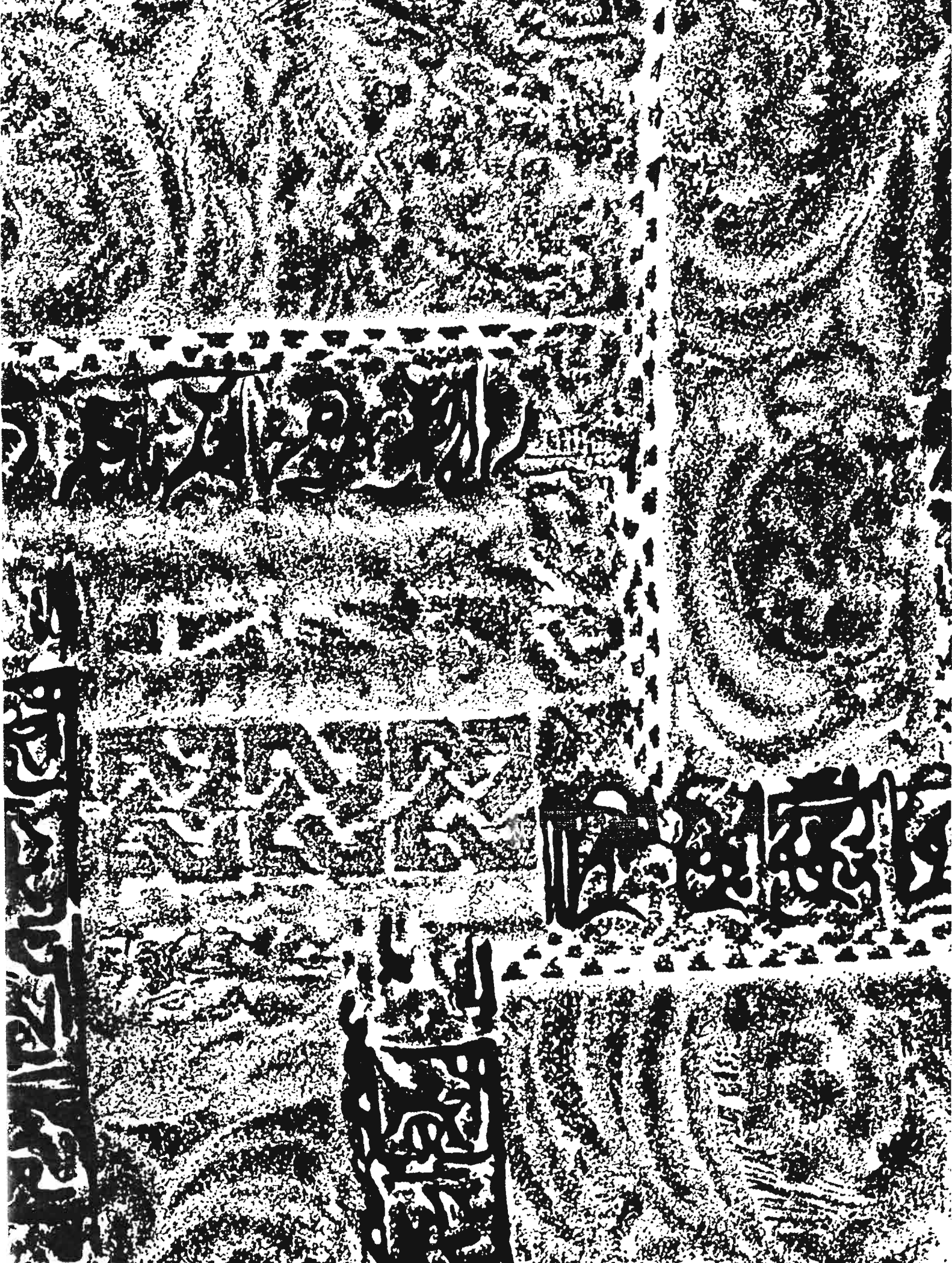
۷. هرطرف که می‌روم، چشمه آبی است. ولی با این همه، اگر ترا نبینم، بیمار شده و خواهم مرد.

۸. گورم را بکنید در راه چشمه، تا خوبان بیایند و از روی گورم بگذرند.

۹. گوری که برایم می‌کنید، به اندازه چشمه باشد. به شرطی که سپس، گمش کنید و هیچ‌کس نداند که گورم در کجاست.

۱۰. باران نمی‌بارد و چشمه‌ها همه خشك شده‌اند و آنان که برای آوردن آب، به چشمه رفته بودند، هرگز بازنگشتند.

۱۱. دفی که در میان دستان خویش گرفته و با آن می‌نوازم، آویزه دارد و آن کس که آب می‌آورد، سوار بر اسب است.



بخش سوم

- هنر تماشاگر
- شمنیزم و پیشینه هنر درمانی سنتی در ایران
- جنبه‌های نمایشنامه عامیانه
- پیرك

هنر تماشاگر در تئاتر

از نشریهٔ Théâtre public

ترجمهٔ کامبیز سلامی

هنر تماشاگر، عنوان مباحثه‌ای بسیار جالب و خواندنی است که در بین چند هنرمند و متخصص امور هنری و اجتماعی- انسانی درگرفته است. این بحث از نقطه‌نظر روانشناسی اجتماعی و همچنین بازتاب جایگاه نمایش در جوامع انسانی (بخصوص غربی)، دارای ویژگی و تازگی است. بحثی که هر آن می‌تواند هنرمند و منتقد را در محیط آشفتهٔ تئاتر به‌خود آورد.

رابطهٔ تئاتر با تماشاگرانش از دیرباز یك ارتباط مسلم تلقی می‌شد. امروز این موضوع، مسئله‌ساز شده است. هرگاه عدم ارتباط میان تعدادی از نمایشها و امکانهای موجود بخش وسیعی از تماشاگران بررسی شود، فاصله‌ای میان تماشاگران و نمایشها به چشم می‌خورد. این شکاف نشانه از اختلاف فرهنگی، اجتماعی دارد یا مربوط به فاصله‌ای است که به دنبال تمامی نوآوریها باعث می‌شود. چیزی نمانده که تئاتر معاصر از «هنر تماشاچی» کمك بگیرد، برای همین نیاز به- از چند روش- دوره یادگیری خاص است. به بیان بهتر، آیا این دوره یادگیری، آموزشی را طلب نمی‌کند؟

* * *

ژان مری‌پیم (JEAN MARIE PIMME)

آن‌گاه ما (۱) با تماشاگر، در موضع خودش، از طریق طراحی صحنه و ساختار فضای نمایشی آن را مشاهده کردیم. امشب، تماشاگر مسیر فکری‌اش را بررسی خواهد کرد. اگر مسئله هنر تماشاگر درنظر باشد، یعنی (باید گفت یعنی) مسئله آموزش تماشاگر مستلزم راهی است که باید طی شود. جامعه‌شناسی به ما می‌آموزد که تماشاگر- در اولین مسیرش- از یك سطح آموزش بالا برخوردار است. از طرف دیگر، هرکسی در گذشته کم و بیش برحسب حال خود برای ساختن **دومین آگاهی‌اش** نمایشهایی دیده است. خلاصه کلام اینکه امروز به دشواری می‌توان تماشاگری را درنظر گرفت که در برابر نمایش هیچ‌گونه آگاهی نداشته باشد، وانگهی این ناآگاهی، آیا به‌راستی وجود دارد؟

آیا برای ما تنها اساطیر، بانی ناآگاهی هستند؟ با وجود این، حداقل باید همواره دوره آموزش را گذراند. و آن دوره آموزش، جریان اجتماعی شدنی است که جامعه- در میان هرکدام از زندگینامه‌های شخصی‌مان- آن را به ما تحمیل می‌کند. آیا این دوره آموزش برای رسیدن به عصر طلایی تئاتر- یعنی تماشاگران به شکل خودکار، خودشان را تا اندازه‌ای در درك نمایشها پیدا کنند- کافی است؟ البته همیشه دور شدن از این عقیده که امروز دیگر این حالت ناآگاهی وجود ندارد، هست، ولی به این معنی نیست که بگوییم امکان خطا (خطاکاری) وجود ندارد. اما آنچه که وجود دارد به منزلهٔ موقعیتهای از پیش تعیین شده است. به عبارت دیگر، چه چیزی را باید از تئاتر آموخت؟ از کجا نیاز دوره آموزش خاص شروع می‌شود؟ آیا این دوره آموزش به مسئله هنری تفویض می‌شود، حال آنکه مشاجره، سرفصلی به نام «هنر تماشاگر» دارد؟ چند نقطه‌نظر موجود است. هنر تماشاگر، حرفه تئاتری‌ای مانند دیگر حرفه‌ها است. می‌توان تصور کرد که اثر، حتی از خودش صحبت می‌کند و کافی است که هنر تماشاگر به سطحی برسد تا تئاتر تأثیر خود را بگذارد. تئاتر نشانه شناسها در اندازه‌ای است که تئاتر، چند چیز که دارای پیام و مفهوم هست را انتشار دهد. تئاتر نشانه‌شناسها، مانند بوردیو (BOURDIEU) می‌دانند که اساس آموزشگاه‌ها در تأثیر، اهمیتش به هدایت مردم از طریق رابطه با پدیده‌های فرهنگی است.

آن ابرسفلد ANNE UBERSFELD اولین نشست سرشب را به عهده گرفت. آنچه که در زیر آمده، رونویسی و تدوین گزارش بدیهه‌گویانه، «آن ابرسفلد» است. دوره آموزش و آزادی، به قلم آن ابرسفلد. نخست یك توضیح: من، هرآنچه که به ما اجازه می‌دهد مسایل مربوط در هر زمینه را بهتر بفهمیم، مثبت می‌انگارم. وانگهی من، خودم شرکت کردن در مسابقه مشت‌زنی که میان نشانه‌شناسی و جامعه‌شناسی وجود دارد، را رد می‌کنم. از یك طرف، نشانه‌شناسی، تنها یك علم ارتباطی نیست بلکه علم نشانه‌هاست- و

این که هردوی آنها یکی نیست ـ. از طرف دیگر، من تحقیقهای جامعه‌شناسانه را چون در موضوع (نوع) خودش بسیار مفید است، تصدیق می‌کنم. از تمام روشها، همواره این، حقیقت است که سودمند است. سپس چه حقیقتی کم و بیش به خوبی استفاده شده است؟ این مسئله دیگری‌ست.

پس آیا دوره آموزش تماشاگر وجود دارد؟ آیا تئاتر را با نگاه کردن می‌آموزند؟ بی‌شك بله، همانطور که نقاشی را با نگاه کردن و موسیقی را با گوش دادن می‌آموزند. در مورد این دوره آموزش، بعضی می‌گویند: باز هم این دوره یادگیری، یك دوره آموزش غیرعلمی است. این ایراد باز هم شکاف جامعه‌شناسانه، میان آنچه را که می‌دانند و آنچه که نمی‌دانند را عمیق‌تر می‌کند و من معتقدم که این اختلاف درست است. دادن ابزارهای بسیار ساده‌ای به مردم برای درك آنچه که می‌بینند، شیوه پر کردن این شکاف است، نه عمیق کردن آن. من تجربه آموزگاری در یکی از دبیرستانهای حومهٔ جنوب را دارم که در آن‌جا اساساً باپسربچه‌ها و دختربچه‌های مدرسه‌ای برخورد داشتم که به تمامی از تئاتر ناآگاه بودند، آنها با خوشحالی ابزارهای مختصر شناسایی که به آنها داده بودم را پذیرفتند. آنها آنچه که می‌شناختند را به‌خوبی می‌دیدند. به خود می‌گفتم آنها فقط آنچه را که می‌شناسند می‌بینند.

زیرا بی‌شك هنر،تنها مفهوم را ابلاغ نمی‌کند،بلکه زیبایی نیز ارائه می‌دهد، به شرطی که ما زیبایی را فقط در جمال نبینیم ـ زیرا زیبایی بالاتر از مفهوم نیست ـ بخصوص در دنیای ما که زیبایی جزء صنایع شده است. پرورش قوه احساس امر مهمی است اما مانعی وجود دارد، باید بی‌شك یك دوره آموزش جامعه‌شناسانه ـ از بعضی روشها ـ دید، درحالی که بسیاری از تماشاچیان ـ همچون ماسکاریل (MASCARILLE)می‌خواهند همه چیز را بدانند، بدون آنکه چیزی یاد بگیرند. در سخنرانی سال گذشته که درباره فاوست (FAUST) در شهر «سن اتین» (ST ETINNE) زمانی که کارگردانی کار از دانیل بنوا (DANIEL BENOIN)بود شرکت داشتم. وقتی که وارد مشاجره‌ای در مورد مفهوم ماوراالطبیعه و علم الهی فاوست شدم ـ من به‌خوبی مطلب را دریافته بودم ـ ولی هنگامی که نظر انتقادی خودم را درباره میزانسن بیان کردم و توضیح دادم که چرا احساس می‌کنم که رنگ سیاه برای قسمتی از دکوری که مربوط به فضای داخل نمایش فاوست بود بهتر از رنگ سفید حالت را توصیف می‌کند. من حق داشتم که به شدت عصبانی شوم چرا که به خود اجازه دادم درباره نشانه نمایش، قضاوتم را بیان کنم. یك خانم ـ با این نوع از عصبانیت که بسیاری از مردم را به خود جلب می‌کنند هنگامی که به آنها نشان داده که چگونه شاعری یا شعری ساخته می‌شود ـ به من گفت که لذتش را خراب کرده‌ام. اما کمدینها، آنها، به خوبی به من فهماندند و این با آنهاست که حقیقت گفتگو را تأیید کنند. باری این نوع از گفتگو، مستلزم، عادت درست تماشاگران است. اصل زیربنایی و مسلم من، بر درك و لذت بیشتر تماشاگر استوار است. در هرحال این برای من، و معتقدم که برای اکثر مردم، درست است و این اشتباه است که آن را ضرری بر قوه احساس بشناسیم، برعکس این تحریك‌کننده است. در تئاتر، کار تماشاگر چیست؟

آن‌ماری‌گوردون در گزارشش، ادراك ناخودآگاه را با ادراك آگاهانه در مقابل هم قرار می‌دهد. در همان زمان می‌شنوم، بعضی ادعاء می‌کنند که ادراك ناخودآگاه، چیز مطرحی نیست حال اینکه چیزی است که هست. معتقدند این ادراك آگاهانه است که از شناسایی تئاتر، به طرف غنی شدن و تحریك پرشور می‌انجامد. و

خب، من معتقد نیستم، بلکه اعتقاد دارم این ادراک ناخودآگاه است که در این شناسایی نقش مثبت را دارد. نخست، قوه احساس را می‌توان تربیت کرد. سپس این دانسته‌ها به ما امکان این را می‌دهند که چیزهای بیشتر و بهتری ببینیم و نیز به دلیل دیگری، تسلط یافتن بر آن مشکلتر است. ضمیر ناخودآگاه مستقل از اصول نیست. هنگامی که ما در سالن نمایش می‌نشینیم، بی‌فوت وقت، دستورالعملهایی به ما تحمیل می‌شود که به برخی از قواعد مربوط است. همچنین فلان شکل تئاتری وجود دارد که می‌شناسیم یا نمی‌شناسیم. می‌شناسیم: زیرا نمایشهایی از قبل دیده‌ایم که از اصول و قواعد مشابه‌ای استفاده کرده‌اند. ادراک ناخودآگاه، بخصوص دو چیز را بلافاصله در برابر خود دارد: داستانی که حکایت می‌شود و اعمال عینی که به تماشا گذاشته می‌شود. ولی هردو را به‌طور هم‌زمان می‌بینیم. در هرلحظه تماشاگر با یك سری تخیل و ذهنیت، میان آنچه که می‌فهمد یا تصور خیالی که به او ارائه می‌دهند مواجه‌است‌ودرکی که از نتیجه نمایش دارد، موجود است. به عبارت دیگر از سوی نمایش، یعنی سرمایه‌گذاری کمدین نسبت به فضای نمایشی، اشیاء، همکاران و تماشاگران. باری وقتی که درك نمایش در پایین‌ترین سطح خود می‌ماند. روی تصورهای واهی دور می‌زند. هنگامی که گوش دادن و شنیدن را آموختیم و در این دو حالت قرار گرفتیم، نه در تاریخ و افسانه، بلکه همچنین تمام اندوخته‌ها از مجموعه نشانه‌های نمایشی- که کمدینها، عناصر بسیار زنده‌تر و بسیار پیچیده‌تری دنبال می‌کنند- را فراخواهیم گرفت. معنی و مفهومهایی که نمایش تئاتری ارائه می‌دهد شامل زمینه بینشی آن نیز هست و نسبت محتوای داستانی که برای ما حکایت می‌کند، بیشتر از اشکالی است که به ما نشان می‌دهد. پس یك نوع دوره یادگیری وجود دارد که باید به سطح همان ادراك ناخودآگاه برسد. اما این ادراك ناخودآگاه به طور طبیعی دربرگیرنده جنبه دوم آموزش است، این دوره آموزشی که در آینده به تجزیه و تحلیل و سپس به ادراك آگاهانه می‌رسد.

اما- از این جنبه یا آن جنبه- موضوع عبارت از تلاش برای جدا کردن تماشاگر از داستان است تا در داستان غرق نشود و بتواند نمایش را ببیند، گوش دهد و اصول نشانه‌ها را تعقیب کند (برای مثال رابطه کمدین با فضای مفهومی که بتواند این رابطه را داشته باشد). به‌طور کلی می‌توان این دوره آموزش را به عنوان یك نوع تربیت دیدن و شنیدن تعریف کرد. به تمام اینها، یك یادگیری حافظه اضافه می‌شود، شکلی از حافظه ناخودآگاه است که نشانه‌ها در جریان نمایش روی هم انباشته می‌شود و باید به دنبال کردن نشانه‌ها عادت کنیم. برای مثال عبور یك نور یا تغییر جهت نور از نور دیگر. از طرف دیگر کار تماشاگر پس از نمایش، خاتمه نمی‌یابد، گفتگو با دوستان، همسایگان، و بالاخره کارش را ادامه می‌دهد، حتی اگر بعد از نمایش تنها شود، حافظه نقش خود را ایفاء می‌کند و تمام چیزهایی که از قبل دیده است در حافظه مرور می‌کند. سرانجام مسئله تداعی معانی یعنی درك نوعهای مختلف واقعیت که نشانه‌های مختلفی برایشان فرستاده شده است پیش می‌آید. زیرا اگر تئاتر تقلید مکان یا محلی را در دنیا اجرا نکند چیز مهمی بیان نمی‌کند.

ابتدا به ساکن نمایش تئاتری، عبارت از چیزهایی است که روی صحنه اجرا می‌شود- ما را به چه فکری وامی‌دارد. زمینه ادراك انفرادی از همین نمایش چیست؟ پس به سهم بزرگ (مهم) اجتماعی اشاره می‌کنم، من معتقدم که تخیل به‌تمامی انفرادی نیست. اگر نشانهای تئاتری وجود دارد، به این دلیل است که ورای متغیرهای انفرادی، این نشانه‌ها برای تمام دنیا نیز هست، تداعی واقعیت بی‌شك زمینه‌ای است که جامعه‌شناسی، روانشناسی و واژه‌شناسی تئاتری می‌تواند به دقیقترین نحو در لمس آن کمك کنند، زیرا سه موضوع متفاوت از تجربه‌ای که تماشاگران با خود می‌آورند و عمل تداعی‌اش را انجام می‌دهند، شامل می‌شوند. و مطمئناً یك «باقی‌مانده» غیرقابل توصیف و غیر قابل دستور و تنظیم وجود دارد. چیزی دست نیافتنی که نمی‌توان یاد داد، چیزی محرمانه، چیزی که

هرکدام از تماشاگران از جبر گروه اجتماعی خود فرار می‌کنند و با این حال، چیز واجبی است. ولی باید تفاوتی بین دانستن «باقی‌مانده» وجود داشته باشد و از سوء استفادهٔ گسترش سود آن نیز به تمامی نمایش بخشید. بالاخره، به این مسئله می‌رسیم که چه کسی می‌تواند دیدن و شنیدن را آموزش دهد: نخست مدرسه. اگر بانیان، خودشان تعلیم دیده باشند، این یک مسئله حل نشدنی نیست. چه کسانی دیگر؟ منتقدان، اگر کار خودشان را درست انجام دهند، و سپس مردان تئاتر، اگر آنها نیز بخواهند کارشان را به‌خوبی انجام دهند. من معتقدم بسیاری از دست‌اندرکاران (کمدین‌ها، مدیران صحنه، کارگردان دکوراتورها و دیگر کارکنان) قبل از اتمام نمایشها با تماشاگران صحبت کنند و نیز بسیار اعتقاد به تحول تئاتری، در جهت احترام عمیق به تخصص هرکدام که خوب درک شده، دارم. نتیجه گفته‌هایم، برای تماشاگران **خواندن** مهم است- البته نباید تماشاگر را در حصار قواعد رها کرد- باید یاد گرفت که مقاومت نسبت به کشش جامعه‌شناسی، به دانستن و پذیرفتن اشکال غیرقراردادی است. بله این درست است. کلیدی برای نشانه‌های خیالهای واهی همچون این، خوب است. این بد، وجود ندارد. قانونی برای خوبی یا بدی، زیبایی یا زشتی نیست. یادگیری، احترام به آزادی است، نه در منگنه قرار دادن آن.

برنارد دورت-(BERNARD DORT)

نمی‌دانم، آیا به‌تمامی موافق با اصطلاحی که آن ابرسفلد (ANNE UBERSFLED) بکار می‌برد، هستم، اصطلاحی که گاهی خودم نیز از آن استفاده می‌کنم «خواندن تئاتر»، واژهٔ خواندن جنبه‌های مبهمی در خود دارد. وانگهی، همینطور برای واژه‌هایی همچون یادگیری، یا شکل دادن که در مورد تماشاگر به‌کار گرفته می‌شوند. **یادگیری خواندن**: (واژه یادگیری خواندن) تئاتر کمترین خط را دارد.

نخست، من به تمامی مطمئن نیستم که تئاتر یک «بیان» باشد. بله، ما باید هنگامی که تئاتر را می‌بینیم، درک می‌کنیم، حس می‌کنیم و هجی می‌کنیم، بیاموزیم، با وجود این معتقدم که تشبیه آن به «عمل خواندن» خطرناک است. زیرا بین یاد دادن تئاتر به تماشاگر و آموختن به بچه‌ها، از لحاظ چگونگی «خواندن» در مدرسه موجب تشابهی شود که این تشابه به تمامی مضر است. البته آن ابرسفلد به خوبی تفاوتشان را مشخص کرده است. خوب گفته که کلیدی برای خیالهای واهی و نشانه‌ها وجود ندارد. با وجود این من توانستم تعیین کنم که اغلب در مورد این موضوع، سوءتفاهمهایی پیش آمده است.

اگر بطور حتم باید آموزاند که چگونه تئاتررا درک کنیم، باید هم‌زمان یاد داد که چگونه «بهتر» می‌توان تئاتر را در آگاهی یافتن، از این ادراک، فهمید، اما قسمت ادراک ناخودآگاه نیز وجود دارد. تئاتر نمی‌تواند از «فوریت» بگذرد، در ترکیبی از این نوع فوریت و عمل هجی کردن است، که به نظرم یکی از قوتهای تئاتر و یکی از ضعفهایش آشکار می‌شود.

* * *

نیکول لورو (NICOLE LORAUX)

در مورد تماشاگر عهد قدیم گفته‌اند که افسانه‌ای بنیانگذار بوده است. فرض می‌گیریم که او نسبت به تماشاگر معاصر که «از قبل آگاه» است، جاهل باشد ولی من تاریخ‌شناس، در این مورد چه می‌توانم عرض کنم؟ اول آن که تماشاگر عهد قدیم را نمی‌شناسم و فقط او را از خواندن متنهای تراژیک یا کمدی یونان باستان در ذهن خود می‌پرورانم. به نظرم این متنها، تماشاگری را فرض می‌گیرد که از اول منتقد است و ابداً ساده نیست و روی آن‌چه که می‌بیند و می‌شنود، کار مهمی انجام می‌دهد. بنابراین برای تئاتر باستان تقسیم‌بندی تماشاگر و بازیگر کار درستی نیست. مردم به تناوب گردهم می‌آیند تا بحث کنند... و سپس در زمانی دیگر برخی روی پله‌ها می‌نشینند و بعضی روی صحنه می‌روند... اما امکان جابه‌جایی این دو هست، پس خودشان این فاصله را ایجاد می‌کنند. در آتن، تئاتر در پای بنای «آکروپول» صورت می‌گیرد. یعنی مکانی

در آتن که از نظر سیاسی و نمادین، از همه مشهورتر است. بازی بسیار جذابی اجرا می‌شود هنگامی که صحنه تئاتر آتن، نمایانگر... آتن است. در حقیقت توصیف صحنه، مکانی از غیر (خارج) است... ولی این غیر (خارج)، در این‌جا آتن است که در آن خود را پیدا می‌کنیم... و در عین حال باید آن را طور دیگر فرض کنیم. در این مثال، درمی‌یابیم که چگونه فاصله‌گذاری از تماشاگر آتنی خواسته شده است.

* * *

رژی دوران (REGIS DURAND)

به‌طور دقیق چه «کاری» می‌توان از تماشاگر خواست تا انجام دهد؟ با چه هدفی؟ به او صلاحیتی (حقی) بدهیم؟ برای چه کاری؟ برای اینکه از نمایش، بهتر صحبت کند یا آن را بهتر درک کند؟ برای این که از آن لذت بیشتری احساس کند؟ یا این که به تئاتر بازگردد؟ در عمل، از این دیدن و شنیدن تماشاگر است که نمایش، انرژی خود را می‌یابد. با بیان دیگر، نمایش تنها پرتو (انعکاس) انرژی دیدن و شنیدن تماشاگر است. بنابراین، چرا از تماشاگر بخواهیم که صلاحیتدار شود و هنر خود را شکل دهد تا بتواند به حدی برسد که سهم کار خود را در پدیده کلی نمایش، انجام دهد. باید گفت در کیفیت مشاهده و شنیدن است که این **صلاحیت**، این **هنر**، این **کار** انجام‌پذیر می‌شود. ولی چند نمایش از این **دید** را تماشاگران می‌آفرینند؟ من سؤالی درباره توانایی ارتباط نمایش تئاتری و تماشاگران دارم، **مسئلهٔ جذابیت**، مسئله نقش مزاحم یا الحاقی که گاهی نمایش از تماشاگر می‌خواهد که ایفاء کند. اتفاق می‌افتد ـ و این به تمامی صحیح است ـ که تماشاگر قبل از هرچیز برای اثبات موجودیت و استفاده کمدین، کارگردان و طراحی صحنه حضور دارد، و این شرم‌آور نیست چرا که بازی در یك سالن خالی از تماشاگر یأس‌آور است، پس خواسته‌های بازیگران و همچنین خواسته‌های تماشاگران وجود دارد. من معتقدم که نمایش قوی است. بعضی از توقعاتی که از دیدن یا شنیدن تماشاگران انتظار می‌رود را مدنظر داشته باشیم.

* * *

ژان مری‌پیم (JEAN MARIE PIMME)

این سؤال برای من مطرح است که واژه «کار» آنطور که در مورد تماشاگر استفاده می‌شود، آیا به درستی واژه مجازی نیست؟

آیا این واژه مخصوص، تماشاگر را در موقعیت دور از ذهن قرار نمی‌دهد و او را با آنها که به معنای عام کلمه در زندگی روزمره «کار» می‌کنند مرتبط نمی‌سازد؟

در سالن

من دوباره تماشاگر هستم، نخست تماشاگری که جلوی یك نمایش قرار می‌گیرد و سپس تماشاگری که در مقابل پدیده تئاتر است. هرگاه در برابر یك نمایش قرار بگیرم، تماشاگر هستم، که وظایفی دارم. برای مثال، سکوت کنم، تکان نخورم و غیره. اما همچنین حقوقی دارم به‌خصوص حق دیدن نمایش و تصور آن به همان شکلی که «من می‌خواهم». اگر روی صحنه «میزی» ببینم... و بعد یکی از نویسندگان نمایش به من بگوید که این «میز» نماد موضوع دیگری بوده است و من این نماد را نفهمیده باشم ـ این

ضعف بازیگران و کارگردان است، نه ضعف من، اگر کمدین در حال بیان واژه‌های متن خود باشد و ناگهان واژه‌ای در ذهن من خطور کند، تا به‌حدی که هرآنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد را فراموش کنم... و در افکار خود فرو می‌روم... و مدت ده دقیقه‌ای نه چیزی از نمایش به ذهن می‌آید و نه موضوعی می‌شنوم و این حق من است. من، آزادم. اما این را نیز قبول ندارم که بعدها به من بگویید نه اینطور نباید نمایش را ببینید، زیادی روی این یا آن جزئیات نمایش که چندان اهمیتی نیز نداشت، تأکیدی کردی. این را نیز نمی‌پذیرم که بگویند: «ما ناچار شدیم که از این شیئی استفاده کنیم چرا که چیزی که می‌خواستیم زیادی گران بود.» نه من می‌گویم که این دیگر ضعف شما است. در این باره بعداً صحبت می‌کنیم. اما وقتی که در سالن هستم، برای «خواندن» تئاتر یا در رؤیا دیدن آن، به شکلی که دوست دارم، خواهم بود، نه آن‌طوری که هنرمندان و علوم تربیتی‌ها علاقه دارند. و دوم، تماشاگری در برابر پدیده تئاتر هستم. و در این مقام، نمی‌پذیرم که مردان تئاتر برای تأیید عمل خود، سعی کنند مرا به تئاتر رفتن وادارند. یا این که مبارزه فرهنگی در تلاش آموختن به من است که چطور باید رفتار کنم. این تله‌ها را رد می‌کنم، تله‌های که شامل وجدان بد مردان تئاتر، وجدان خوب محرکهای فرهنگی یا خواسته‌های نیک علوم تربیتیها است.

برنارد دورت (BERNARD DORT)

لذت:

من گفته نیکل (نیکول نورو) را می‌گیرم. او می‌گوید. «تئاتر، از فاصله همسانها تشکیل شده است». سخن عمیقی است یک بازیگر با تماشاگر فرق دارد. زیرا بازیگر در مورد چیزهای بیشتری خطر می‌کند و بی‌اندازه ماهرتر است. من تماشاگر از اینکه روی صحنه بروم، خیلی ترس دارم و بی‌شک خراب‌کاری خواهم کرد ولی در همان زمان، خود من، بازیگر هستم. در هر لحظه، اگر دیوانه می‌شدم می‌توانستم به روی صحنه روم و آنچه که بازیگر، ایفاء می‌کند را انجام دهم.

فرانسوا اُبرال (FRANCOIS AUBRAL)

من برای کتابی که در مورد مسائل کلی خلاقیت (آفرینش) نوشته‌ام، اینجا هستم و بی‌شک با دعوت من انتظار می‌رود که من بتوانم به شکل غیرمستقیم اندیشه‌هایی در مورد تئاتر بیان کنم. اما من خیلی کم به تئاتر می‌روم. کار من، ادبیات است، و از دیدگاه سیاست فرهنگی، این مداخله به نفع مقام صحیح خلاقیت و مسائل آن است. چرا من خیلی کم به تئاتر می‌روم؟ شاید مدرسه مرا از ناآگاهی اشباع کرده باشد. شاید **رابطه صحیح** با این هنر را نیافته باشم. به‌هرحال، مداخله من در این‌جا از جنبه کلی‌تر خواهد بود. و خواهیم دید که چگونه خلاقیت می‌تواند به تئاتر بپردازد.

چه‌چیزی در پدیده زیباشناختی و خلاقیت از همه مهمتر است؟ هنگامی که مبدأ اصلی، تجربه زیبایی شناختی است، باید یک اثر هنری با من سخن گوید، نظر مرا جلب، مرا اسیر خود، و نظم داخلی مرا آشفته کند. از کلمه **جنبش** برای بیان این حالت استفاده کرده‌ام. به‌طور کلی سنت از کلمه **تحسین** بهره می‌گیرد. ولی تحسین، گذراست. بنابراین هنگامی که اثری بر من تأثیر می‌گذارد و به توان اصلی خلاقیت من بازگردد ـ توانی که هرکس در درون خود همچون نیروی **بالقوه**دار است ـ به این معنا نیست که هنرمند شدن احتیاج به بیان کردن نظریه‌های زیباشناختی دارد. زیرا این عوام‌فریبانه است.

اما در **جنبش** زیبایی شناختی چیزی مانند حسادت وجود دارد. اثر به من می‌گوید که من باید می‌توانستم خود را بیافرینم، و من در درون خویش این نیروی بالقوه را دارم. این مرا به «حرکت» وامی‌دارد. بنابراین اگر در ۳۶ سالگی، نیاز به رفتن بیشتر را نشان نداده‌ام، به این خاطر است که هرگز، نوع ارتباط را نیافته‌ام، چرا که هیچ‌گاه به من چیزی که باعث شود تئاتر، به راستی تئاتر باشد، نشان نداده‌اند. زیرا هر هنر، برای ایجاد **جنبش** باید در جستجوی امکانهای خاص خود باشد. اگر تئاتر با قدرت، خود را تثبیت نکند، می‌میرد. یعنی آنچه که اجرا می‌کند با دیگر هنرها فرق دارد. من این را از کسانی که بیش از من در مورد ویژگیهای خاص تئاتر صلاحیت دارند سؤال می‌کنم. حال آنکه، تا به آن جایی که به من مربوط می‌شود، من نه آن را هرگز در تئاتر محکم و نه در طرز حرکت آرای تئاتر دیده‌ام. وانگهی اشتباهی که تئاتر ممکن است مرتکب شود، اینکه به خودش اجازه دهد که از طریق وسایل ارتباطی جدید گمراه شود. وسایل ارتباطی جدید ـ تلفن خبرگزاری، رادیوی آزاد و غیره، و تئاتر نباید هرگز از بیان شیوهٔ جدید تقلید کند ـ؛ برای نمونه از نویسندگانی که در نوارها صحبت می‌کنند. اما برعکس برای تئاتر باید سؤالی از اختلاف و ذاتش مطرح شود. آنها برای تئاتر نیرو هستند. یعنی برای تئاتر، حتی برای دیگر هنرهایی که مانند تئاتر دارای سنت قدیمی هستند، سؤال، ادامهٔ حیات است. برای مثال وقتی که عکاسی ظهور کرد، گفته شد که این به منزله پایان نقاشی است ولی در حقیقت عکاسی باعث انقلاب و تولد نوی نقاشی شد و می‌توان گفت گرچه به نوعی ذاتش را به درستی نیافته است اما خودش را در نمایش شناخته است.

آیا باید ذات تئاتر، واقع در این ارتباطی که ما در این جا صحبت می‌کنیم باشد، در این ارتباط زنده میان من، تماشاگر و سالن، با شخصی که از روی صحنهٔ نمایش بدون واسطه با من صحبت می‌کند؟ آیا این رابطه فیزیکی مستقیم است؟

یک مسئله برای من باقی می‌ماند و آن را نتیجه تصدیق خیلی سادهٔ، این مفهوم می‌دانم که مجسمهٔ بسیار خاص و بسیار اضطراب‌آور تئاتر با زمان درارتباط است. درواقع هرگاه من درباره ادبیات یا موسیقی معاصر می‌نویسم عمل سیاست فرهنگی به یاری تمام کسانی می‌آید که یک چیز آشفته‌کننده، خراب‌کننده ـ پیشنهاد می‌دهند، اما حتی، به وسیله تشریح، آنها نمی‌توانند به فوریت تماشاگر بیابند.

اما وقتی که موضوع عبارت از تئاتر است چه می‌کنند؟ اگر یک نمایشنامه در مدت یک ماه اجرا بشود ولی هیچ تماشاگری نیابد، پس چه موقع تماشاگر، پیدا خواهد کرد؟ سیاست فرهنگی باید خطر زمان را بپذیرد ـ مانند نقاشی یا ادبیات ـ چگونه تماشاگر می‌تواند این موضوع از هنر را بپذیرد که هنر، زمانی برای تشریح ندارد؟ خب آیا هدف تئاتر به یک نمایش لذت آنی محدود می‌شود، این درواقع به معنای عوام‌فریبی نیست؟ در حقیقت شاید این عوام‌فریبی است که مرا در مورد تئاتر با مانع بزرگی روبه‌رو می‌کند.

* * *

میشلین نیکله (MICHELINE NICKLER)

پدیدهٔ رادیوهای آزاد، بسیار از مردمی که به تئاتر می‌رفتند را به خود جلب کرده است. یا در واقع وسیله‌ای یافت شده که مردم عقیده دارند با آن بهتر می‌توانند با دیگران ارتباط برقرار کنند. در هرحال شهردار به این مسئله علاقه‌مند است و می‌توانم بیان کنم که بسیاری از جوانان میان ۱۸ تا ۳۰ سالـه با بودن علاقه به این تجربه‌های رادیو- بخصوص مردان- تقاضای شدیدی به برنامه‌های غیرتئاتر یا لااقل به وسایل احساسی که اساسش، رابطه زنده و مستقیم با تئاتر هست، ندارند. تجربه‌های رادیو تأثیر بسزایی داشته و اهمیت نگاه کردن به صفحهٔ تلویزیون و اهمیت گزارشهای مستقیم، مشروط به نتیجه‌ای است که برای نمونه در مورد پیشرفت تکنولوژی خواهد بود.

در سالن: من در آن‌جا به منزلهٔ (به عنوان) تماشاگر که عادت به مشاجره دارد، هستم. نخست مسئله دوره آموزش. که نوع آگاهی سودمند است. درکی که ادراک را قویتر از حس اراده می‌داند قابل دفاع است اما در همان زمان قابل بحث و مجادله نیز هست. بعد از نمایش، بعضی دوست دارند که به تجربه و تحلیل بپردازند و برخی ترجیح می‌دهند که در مورد نمایش مشاجره کنند بی‌آن که اجباری به تجزیه و تحلیل داشته باشند. آگاهی می‌تواند از طریق تجربه، شناسایی شود. تجربه تماشاگر از تئاتر، اصل موجودیت تئاتر است.

* * *

فرانسوا اُبرال

موجودیت تئاتر یکی از مشخصه‌های خاص مربوط به تئاتر است. تماشاگر تئاتر خود را در موقعیتی که روبه‌رو با تناقض خیال و واقعیت است، پیدا می‌کند. این رابطه بسیار پیچیده خیال و واقعیت در یک نوع زندگی کاملاً خاص که می‌تواند در من رضایت یا نارضایتی به‌وجود آورد، محرک است. بنابراین شرکت در جلسه‌های پرشور و تجزیه تحلیلهای جدی از نمایش‌های مربوط به تئاتر. تنها بهانه‌ای بیش نیست. لذت من، بیشتر ذهنی است. البته نباید این دومی را با اولی (که از این اصل به تمامی متفاوت است) آمیخت. وانگهی به‌طور کلی، طرز فکر من چنین است حتی به عنوان یک معلم، باید چیزی بیاموزیم. باید یاد گرفت. بله، ولی در یک احساس نزدیک به تجربه زنده، هیجان‌آور و لذتبخش.

آن ابرسفلد

لذت تماشاگر برحسب نمایشها، بسیار پیچیده و متفاوت است. لذت از ادراک، لذت از دیدن، نمونه کاهش فعالیتهای بشری است. باری شخصیتها، می‌میرند ولی کمدینها جاودانه‌اند- دیگر ما، نه روی صندلی راحتی بلکه مرگ آن‌جا است که به سراغمان می‌آید. بالاخره

لذت جستجو برای **فهمیدن** که چگونه این محرک خود را در تئاتر می‌آفریند، جالب است.

* * *

آرین منوشکین (ARINE MENOUCHKINE)

ژان مری‌پیم در مقدمه‌اش بر این نظریه تأکید دارد که «اجرای اثری، روی صحنه برای اینکه به منزلهٔ اثر ادبی پذیرفته شود، کافی نیست». فکر می‌کنم این نظریه هم درست و هم اشتباه است. زیرا به گفته برنارد دور نیز معتقدم که لذت، اساس تئاتر است. اما دوره آموزش؟ این در همان لحظهٔ نمایش بدست می‌آید. و استاد؟ خود هنرمند است. تماشاگر وقتی که روی نیمکت یا صندلی راحتیش می‌نشیند. خطر نماینده شدن را می‌پذیرد، نماینده به این که تماشاگر به بازیگر، یك نوع اعتماد به نفس تحمیل می‌کند و از بازیگر می‌خواهد که با او همراه شود، آن‌جا، این رابطه برای من بخشی از راز و زیبایی تئاتر را هویدا می‌کند. در این لحظه که بازیگر مملو از همراهی تماشاگر در میان پیام و شعر- امیدوارم این دو اغلب با هم باشند-، در میان ماجرای شخصیت تئاتر، نفس و هیجانش، جهان و قلب بشری خویش را می‌یابد. تماشاگر طی این سفری که به همراهی بازیگر انجام می‌دهد و این دوره آموزش که هم‌زمان و جداناپذیر از جریان نمایش است- البته این مسافرت می‌تواند خطرهای آشفته‌کننده و اضطراب‌آور داشته باشد- تئاتر را می‌آموزد. و شما می‌دانید من به خود می‌گویم، چه رابطه‌ای بین تمام آنچه که در این‌جا بیان کردیم، با آن‌چه که در مدت دو، سه یا چهار ساعت میان تماشاگر و بازیگران می‌گذرد، هست؟

* * *

لوسین مارشال (LUCIEN MARCHAL)

من نه جامعه‌شناس و نه نشانه‌شناس هستم. من در انجمنی کار می‌کنم که اعضای آن نماینده تماشاگران هستند، افرادی که به نوعی از طرف مردم وکالت دارند. این سؤال برای انجمن مطرح است: چرا و چگونه باید رفتار کرد تا هنر تماشاگر توسعه پیدا کند. این سؤالی‌ست که برای ما نه به معنای اخلاقی بلکه از نظر عمل و ضرورتهای اجتماعی نیز مطرح است. برای انجام کار خودمان، ما ناگزیریم که از امکانهای علوم انسانی کمك بگیریم، البته در همان مرحله اول مانعهای موجود در این راه را نیز درنظر داریم، میشل سیمون برخی از این مانعها را به درستی یادآور شده است.

از مدرسه (آموزش تئاتر و تماشاگر) صحبت شد. باید بگویم من نیز معتقدم که باید مشکلات را از ریشه حل کرد. اما دو میلیون نفری که ما به کمك هزاران عضو انجمن، برای آنها کار می‌کنیم، تعداد بسیاریشان بیش از ۲۰ سال دارند که برای آنها مسئله مدرسه و نهادهای اجتماعی مطرح نیست و به غیر از این، مدرسه یك طبقه خاصی را بوجود آورده که در کار خود نیز موفق نبوده و زیانهایی را موجب شده است.

با این افراد چه باید کرد و آیا برای حل مشکلات باید در انتظار معجزه فوق‌العاده‌ای بود یا این که باید هم‌اکنون دست به کار شد؟

بحران اجتماعی روی مؤسسه‌های مربوط به تئاتر نیز تأثیر گذاشته است و بدیهی است که تماشاگران این را می‌فهمند، بحرانی که یك روزه پدید نیامده است. عصر ژان‌ویلار (JEAN VILAR) یك نوع بهشت گم‌شده‌ای است که دوره‌ای را به همت اصول ترقی‌خواهانه مشخص کرد. بعد از جنگ به‌طور هم‌زمان جنگ روی عملکرد تماشاگران و هنرمندان که بر محور میهن‌دوستی جمع شده بودند، تأثیر گذاشت و همچنین زندگی دیگر، به تمامی گل سرخی در میان جنگ سرد نبود.

این مفهوم، دوگانگی را به اندازه کافی تأیید نمی‌کند. این شامل یك بخش تبعیضی است که به منتهی درجه اجتماعی است. و از طرف دیگر شامل یك شکاف خاصی میان نوآوری است که از طبیعت خاصش پدید می‌آید. یك پیدایشی که همواره از انعکاس، ظهور یا تغییر محل واقعی موجب می‌شود. آمیختن این دو سطح، بی‌بهره از پایه‌های عینی یك کُنش ممکن و هدایت مستقیم است که احتیاج به کمك و اصول اخلاقی دارد. هرسطح، نتیجهٔ وسایل مختلفی برای عمل کردن است که به هیچ وجه با هیچ نوع رسالتی نمی‌توان آن را توجیه کرد.

نخست تبعیض: نمی‌توان تبعیض را تنها در نقطه‌نظر

شناسایی‌ها و اندازه شناسایی‌های فردی درنظر گرفت، این یك دام است زیرا تبعیض از کمبود ادراك و مرجعها باعث می‌شود، اما باید گفت که به‌وجود آورنده جهان‌بینی نیز است. کنش روی شکاف دیگری که مبتنی بر گسترش ذوق برای خلاقیت و نقد آن است، تأثیر می‌گذارد، اما گسترش این ذوق خطر دارد. چرا که خطر اینکه اکثر نمایشها تنها روی لذت دور بزند، می‌رود. گرچه برای اغلب مردم یك موضوع زایدی است، اما این به معنای ایجاد فقر دائمی تئاتر نیست. امکان اینکه حتی خطر خود را ورزیده کند عملاً دور از ذهن است و این مهم است زیرا اگر تماشاگران امکان آموزش خطرها را نداشته باشند چگونه آنها آزادی انتقاد را در خود پرورش می‌دهند؟ و با نگاه کردن، چگونه آزادی آفرینش را برای هنرمندان ورزیده می‌کنند؟ بدین‌ترتیب اگر خطر کردن نباشد، تماشاگر محکوم به تلف کردن وقتش می‌شود.

دخالت ما در تمام سطوح، آیا شیوه‌ای از یك عمل اخلاقی است؟ نه، باید این دخالت را با بعضی از ایده‌آلیسم‌ها و امانیستهای، ساده‌لوح پایان دهیم. ما چهار نویسنده مقدس انجیلها نیستیم، ما هیچ کلام خوبی را به همراه نیاورده‌ایم، برای ما میزهای «قمار» هنری و فرهنگی، همان میزهای اجتماعی هستند. آیا باید تماشاگر را جلب کرد؟ من این واژه را دوست ندارم. تماشاگران حقی برای آمدن و یا نیامدن دارند. امروزه بدون توسعه فرهنگی، پیشرفت اجتماعی ممکن، وجود ندارد، با وجود اینها باز مردم را خوشبخت نمی‌سازد، می‌توان برای مثال از نیاز دومین برخورد آموزش الفبای خواندن و نوشتن مردمی صحبت کرد. بعد از فروید، مارکس، سوسور (SAUSSURE) و دیگران، آموزش با ژولس‌فری است که دیگر کافی نیست.

رولاند بارت (ROLAND BARTHES) برای ما عناصری را به دلیل زیر و رو کردن رابطه‌مان با فرهنگ ساخته شده، تهیه کرده بود، چرا بهترین ما دنباله‌رو کار او نیست؟

ورزش این موفقیت و بخت را دارد. قشر وسیعی از مردم خواندن

و نوشتن را می‌دانند. در میان بهترین علاقه‌های عمومی، آنان مشاجره کردن بر سر کیفیت خط مسابقه فوتبال را می‌دانند و کشف کردن لیاقت کار هرکدام از بازیکنان را می‌شناسند، اما چرا آنان این مهارت را نسبت به تئاتر و یا نقاشی باز نمی‌یابند. این موضوع مرا به فکر انداخته است که چگونه آنان به این مسایلی که مسخره است، نزدیك می‌شوند. در این مورد بدون آنکه همواره با بوردیو موافق باشم، فکر می‌کنم او می‌تواند در کارمان به ما کمك کند.

* * *

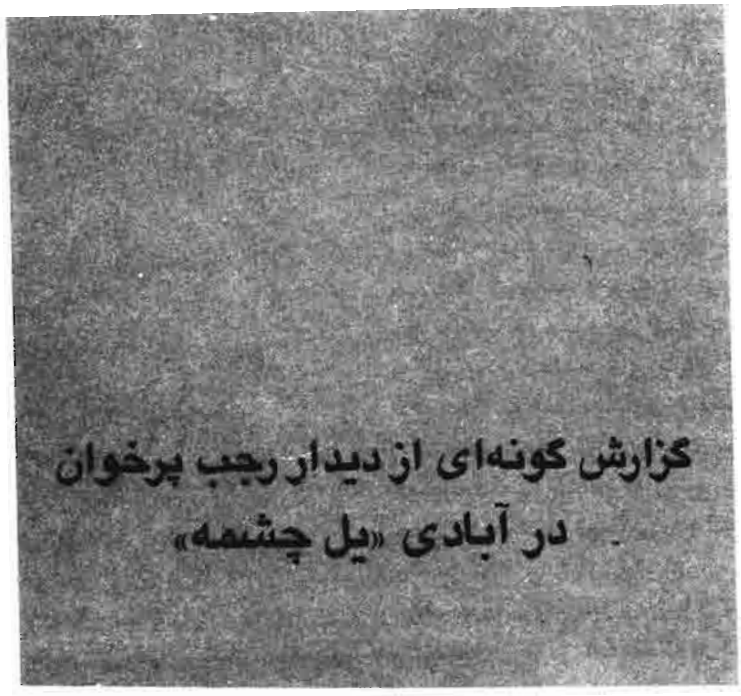
آن ابرسفلد

تماشاگر آیا خودش **آفریننده** است؟ آیا خودش نمایش را **می‌نگارد**؟ به روی چشم، باید این مطلب را همین‌جا در گیومه قرارداد. این درست است که هنرمندان ماهر، حس‌هایی را به تماشاگر منتقل می‌کنند، ولی این تماشاگر است که از هوش و قوهٔ درك خودش، حس یا احساسهای آخرین را از نمایش می‌سازد.

پاورقی:

(۱) اشاره به محفلی است که قرار است راجع به هنر تماشاگر در تئاتر بحث کنند.

شمنیزم و پیشینه هنر درمانی سنتی در ایران



رقص پرخوان و اجرای مراسم:

شهره لرستانی

اشاره:

لازم می‌دانم، همین جا و به رسم شاگردی، با احترامی درخور، از مساعدتها و راهنماییهای استاد ارجمندم، دکتر *جابر عناصری*، به خاطر سفر و تحقیق میدانی اطراف شمنیزم در ایران، و نیز از آقای *قربان دُردی طغانپور*، که عکسهای ضمیمه این مقاله، کار اوست و خانواده محترم ایشان، که با محبت تمام، پذیرای من شدند و برای دیدار مراسم پرخوانی و دیگر جادو درمانگران ترکمن صحرا، یاری‌ام دادند، قدردانی کنم.

انسان، همواره برای دستیابی به حیات جاوید و غلبه برمرگ و نیستی، به جادو، روی آورده است. در اغلب اقوام، تصور عام، براین است که آنها توسط قوای غیرقابل رؤیت (نامرئی) احاطه شده‌اند و یگانه راه واکنش در برابر این احاطه دهشتناک، توسل به گروهی از ارواح دیوها و جادوگران و نیز راه‌اندازی جشنها و مراسم مربوط به تعلیمات خاص این گروه است. گاهی دیده شده است که خانه‌های متعددی را پس از مرگ صاحبانشان، می‌سوزانند و همه ثروت شخص متوفی را از بین می‌برند. زمانی نیز قیمتی‌ترین اشیاء خود را در مقابل چند طلسم یا دعا یا تکه سنگهای خوش یمن، از دست می‌دهند.

در نقاشیهای دیواره غارها در آفریقا و همین طور حکاکیهای روی سلاحها و طبلهای قدیمی، جنگجویان را در حالی که لباس مخصوصی، مثلاً از یال و پوست شیر برتن کرده‌اند، **نشان می‌دهند**. سرخپوستان آمریکا، سلاحهای مزین به پر، به سر می‌گذارند و یا در قبایل سرخپوستی با تزیین، خود را به صورت بوفالو درآورده و رقص بوفالو انجام می‌دهند. به هرحال، افراد این قبایل با خود می‌اندیشیده‌اند که با ملبس شدن به لباس حیوانات و تقلید حرکات آنها، می‌توان برآنان مسلط بود.

اقوام بدوی، جهان را مسکن تعداد کثیری از موجودات غیرمادی می‌دانسته‌اند که بدخواه، یا خیرخواه آدمیانند و هرچه که در طبیعت روی می‌دهد، به آنان منسوب است. اقوام بدوی برای اشیاء نیز مانند موجودات، به وجود روح معتقد بوده‌اند و نیز عقیده داشته‌اند

که افراد انسانی، ارواحی دارند که می‌توانند جایگاه خویش را ترک کنند و در اشخاص دیگر حلول نمایند. این تصورات، باورهای مربوط به «آنیمیسم»[۱] را به وجود می‌آورند.

استراتژی آنیمیسم را سحر و جادو تشکیل می‌دهد. جادوگری اساساً به منزله فن تأثیر در ارواح است که از طریق: جلب کردن، خدمت کردن، مأخوذ به حیا کردن و سلب قدرت از آنها و تحمیل اراده خود برآنها و در جمیع این اقدامات، توسل جستن به تدابیری است که مؤثر بودن آنها در مورد زندگان، به اثبات رسیده است.

«سحر»، هم نحوه دیگری از تفکر آنیمیستی، است و اصلی که برآن حکومت می‌کند، «قدرت مطلق ذهنیات» است. شیوه عمل آنیمیسم، یعنی سحر، به روشنترین صورت، قصد تحمیل قوانین حاکم برزندگانی نفسانی را براشیائی که دارای واقعیت خارجی هستند، به ما نشان می‌دهد.

در هرحال، شیاطین و اشباح، چیزی جز تمایلات عاطفی برون افکنده که در تخیّل انسانهای بدوی شکل گرفته است، نیست. انسان بدوی، جهان را مسکن ارواحی می‌داند که خود آفریده وبه این ترتیب، حالات نفسانی خویش را در خارج از خود پیدا می‌کند. این تمایل به برون‌افکنی، عاملی برای سبکبار شدن است.

اصولاً یك نفر به سه طریق ممکن است «جادو پزشك» شود: یکی بوسیله حرفه خانوادگی و ذاتی. دوم بوسیله انتخاب و سوم بوسیله جست‌وجو و تلاش شخصی. اما هرراهی را که پیش بگیرد تا بوسیله جادوگران آزمایش نشود، به درجه اعلای جادوگری که همان جادو پزشکی است، نمی‌رسد.

شَمَن

شمن، لغتی است تونگوسی[۲] و از شرق شمال روسیه تا حدود فنلاند و نروژ، بیانگر جادو پزشکانی است که از پوست و شاخ گوزن برای تزیین خود استفاده می‌کردند. این یك واژه قدیمی است و به تعابیر مختلف، بیان شده است: شمن، شمشون، و در نزد یهودیان سامسون[۳] بیانگر شخصی است که دارای قدرت مافوق طبیعی است و در ارتباط با مافوق و نیاکان و ارواح، قادر به انجام هرعملی است.

خصوصیات شمن

۱. به خواب رفتن ـ خلسه: شمن برای مدت طولانی به خواب می‌رود و با عالم بالا مربوط می‌شود.

۲. افشره ـ عصاره: معمولاً شمن بدون اینکه مریض متوجه بشود ماده‌ای که خود درست کرده است، به او می‌خوراند[۴].

۳. رقص و آواز و پایکوبی: معمولاً شمن، بدون این حرکات شمن خوانده نمی‌شود.

۴. موسیقی[۵]

۵. همآوازی[۶]

۶. کاریزما (موهبت): از طرف ارواح به شمن قدرتی هبه و

بخشیده شده است.[۷] انتقال کاریزما دو صورت دارد: مادی و معنوی. معنوی قدرت درونی، نغمه‌ای است که منتقل می‌کند؛ حالت مادی انتقال قدرت نیز از طریق ارث مثلاً واگذاری شمشیر، یا گیسو به فرزندان است.

۷. مکالمه، تماشاگر

۸. حلقه- مجلس، در این گونه مراسم، معمولاً به صورت حلقه می‌نشینند و این خود تداعی‌گر این است که فرد بیمار تنها نیست و به نوعی می‌توان گفت گروه درمانی است.

۹. لباس[۸]، پوشیدن لباس خاص جزو تشریفات است و قدرت می‌بخشد.

با تمام این خصوصیات در ایران چیزی به نام شمن وجود ندارد. زیرا همان طور که گفته شد، در تمام نقاط دنیا به اقتضای محیط، شمن اسامی خاصی می‌گیرد. در ترکمن صحرا، پرخوان، خوانده می‌شود.[۹]

اساساً نام جادو پزشک، برای این گونه افراد مناسبتر است. جادو دو بعد دارد: یکی جادوی سیاه، که معمولاً علی‌رغم میل باطنی شخص، به کار گرفته می‌شود. فی المثل، جادوگر، آتش به خانه کسی می‌اندازد، خنجر در بدنش فرو می‌کند، او را به صورت هیولا درمی‌آورد و... اما جادوی سفید، برای درمان به کار می‌رود و کمتر جنبه خرافی داشته و ضایعاتی به بار نمی‌آورد. اصولاً جادو پزشکی یا جسمی است یا روحی: جسمی همان مداواهای خانگی است و روحی، بوسیله مجلس و بازی است.

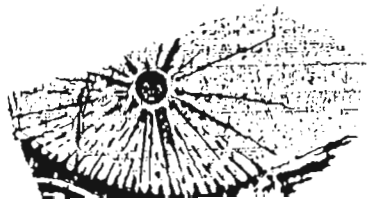
نباید از یاد برد که در غیاب طب رسمی، طب سنتی جایگزین می‌شود و بیماریهای جسمی[۱۰] را با افشره و بیماریهای روحی را همان طور که توضیح داده شد، اغلب با تخلیه روحی مداوا می‌کنند.

پرخوان

آیین پرخوان در ترکمن صحرا، آیینی است برگرفته از شمنیزم (جادو پزشکی) مردم آسیای میانه. پرخوان، به همراه سازش و با آوازی که در وصف پریها می‌خواند امراض و ارواح شدیدی را از بدن بیمار دور می‌کند. پرخوانها صاحب کرامتند.

در اوج فریادها، برای بیرون راندن ارواح شریر از دشتها و بیرون آوردن مرض از جسم بیماران، انجام مراسم ذکر (هو) نیز تاکیدی است برتلفیقی زیبا از عرفان اسلامی و آیین خاص قوم ترکمن که به زیبایی مراسم صدچندان افزوده است.

شمنیزم، در بین اقوام کوچنده، رواج دارد. آنها مدام در حال جابه‌جایی‌اند و در مسیر کوچ گرفتار گردبادها، طوفان، سیل، حمله حیوانات وحشی، بیماریهای مختلف، و غیره... و حتی دچار ناراحتی‌های روحی و روانی می‌شوند. و بناچار، در آلاچیق، تنها می‌مانند. بیمار تنها در آلاچیق گرفتار اوهام می‌شود... آن زمان به پرخوان نیاز است، تا ارواح پلید را از تن او بیرون کنند.[۱۱] در اجرای پرخوانی وجود بخشیها و نوای دوتار آنها همراه با معجونی از گیاهان محلی لازم است. در گذشته پرخوان، خود آواز می‌خواند، دوتار، می‌زده و دور بیمار می‌رقصیده است... اما امروز، همه چیز رنگ پریده‌تر است. از این همه، فقط رقص پرخوان باقیمانده و نوای دوتار و آواز دلنشین ترکمن، اینک از دستگاه ضبط صوت پخش می‌شود!



هرشب جمعه، در منزل رجب پرخوان، غوغایی است. پریها، جنها، ارواح، و تمامی اوهام وبیماران، مشتاقان واهالی دهات مجاور، به سوی منزل او می‌آیند. تا شاهد مراسم پرخوانی باشند. در دل کوهها و گذرگاهای صعب‌العبور، به یل چشمه، ماشینمان، بسختی، از جاده گلی عبور می‌کند. یکی از افراد می‌گوید: در بیابان گربه شوق کعبه خواهی زد قدم/ سرزنشها گرکند خار... دشت باز است و در این جاده خاکی، تنها یك سفینه در حال حرکت... در تنگنای جاده از دره پیشکمر می‌گذریم. از زنی روستایی، نان تازه پخته شده و هنوز داغ و سوزان و کمی خرما می‌گیریم و به راه خود ادامه می‌دهیم... جاده مارپیچ انتها ندارد. رجب پرخوان، در دل این دشتها و کوهپایه‌های دورتر از همه جا به چه مشغول است؟... می‌اندیشم حضور او هرچند ضعیف و ناتوان است، اما چه قدر برای مردم دردمند فقیر و دور افتاده این خطه لازم است...

... دشت همچون دخترکی گشاده‌رو و پرآزرم، پذیرای ما گشته و ما را از تنگناهای پرپیچ و مبهم خود، به جمع پریان و اوهام در خانه آخرین پرخوان بازمانده نسل خویش، هدایت می‌کند...

... پشت جنگل گلستان که می‌پیچیم، مه غلیظی کوهپایه‌ها و اطراف ما را فرا می‌گیرد. دیگر حتی رهگذری هم دیده نمی‌شود. کمی بالاتر در یك ده، عروسی است و دیگها بربار و شب تیره در راه... بوی خوش «جیکدرمه»، فضا را پرکرده و عطر دل انگیزش را با صفای روستاییان مشتاق پذیرایی، پیشکش می‌کند. اما شب تیره در راه است و ما به دیدار پریان می‌رویم...

... مدت مدیدی است که از آبادانی و آبادی به دوریم. ماشین، با تمام وجودش، لرزان از گلها و سنگ و کلوخ این جاده گلی که در اثر سرما یخزده و لزج است، می‌گذرد... گمان می‌کنم آن قدر از همه چیز دور شده‌ام که به هرچیزی ایمان بیاورم... می‌اندیشم انسان دردمند، بناچار، باید به چیزی پناه بیاورد و شاید برای مردم این دشتهای گسیخته دامان که حتی از ابتدائی ترینها محرومند و جغرافیای زیستیشان، آنان را به اقوامی منزوی و مطرود بدل کرده، چه آرامبخشی بهتر از نوای دوتار در دل شبهای پروهم و مه‌آلود دشت می‌توان فرض داشت... براستی اگر رقص پرخوان نبود، دردمندان این خطه که به پایان دنیا می‌ماند، بردردهای بیشمارشان، چه مرهمی می‌نهادند؟ مسئول ارشاد گنبد که از همراهان است، می‌گوید: «آنجا که رسیدیم، نترس، حتی اگر با شمشیرش به تو حمله آورد، بی‌حرکت، بنشین و مبادا نشانی از ترس بروز بدهی»... و بعد، سکوتی جانفرسا... این سکوت تمام فضای سیاره لرزان ارشاد گنبد را که به همت دکتر عزیزی و به سفارش ایشان، در اختیارم بود، فرا می‌گیرد... هرلحظه اندکی به اعماق پرظلمت این شب و راز و ابهام افسانه‌های پری‌وار، نزدیك می‌شویم ... سگهای گرسنه، ماشین را احاطه می‌کنند. به روستای عزیزآباد رسیده‌ایم. در میان هیاهوی سکان نیمه اهلی، پیاده می‌شویم. ظاهراً طی طریق، دیگر با ماشین آن هم با این گل و لای هردم فزاینده و لجن مانند، میسر نیست... کوهها در دور دست، با تاریکی مطلق شبهای خوفناکش

آمیختـــه است. چیـــزی مرا می‌خوانـد که در عین ترس، باز پیش می‌روم... صورت مهـربـان دکتـر عناصری را هنگامی که حدیث پرخوان می‌گفت، به یاد می‌آورم و کمی آرام می‌گیرم... زمین، در دل این سیـاهی با تمـام استحکـامش، اینـک به جسمی نامطمئن در زیرگامهایم بدل شده است.» می‌اندیشم که بشر، با تمام عظمتش گاهی چه قدر ضعیف است و چه نیازمند یك سقف!»...

از گذرگاههای عجیبی می‌گذریم. راههای شبیه راههای مال‌رو در کناره‌های کوهپایه‌ها، و گاهی آنچنان باریك که عبور یك نفر بزحمت، صورت می‌گیرد... در حال گذر از آن باریکه راه، می‌اندیشم و به صدای بلند می‌گویم: «اینجا آدم به وجود همه چیزهای غیرممکن هم ایمان می‌آورد» ... صدای سگها، وهم شب... سکوت دشت... مه... سوز و سرما... پاهای در گل فرو رفته تا ساق... و آن قدر به این رفتن، ادامه دادیم، که کور سوی چراغی دیدیم.

پیش از رسیـدن، چهره پرخوان را وهم آلود و دهشتناك تصور می‌کردم. اما... وقتی که او را با نگاه سبز و مهربانش دیدم و هنگامی که گرمی چای خانه‌اش، براستخوانهایم اثر گذاشت، دیگر از هیچ چیز نمی‌ترسیدم... محو او شده بودم و نگاه نافذ و مهربانش، تا اعماق وجودم پیشروی کرد. دلش نمی‌خواست حرف بزند. من هم به اصـرار همـراهان سؤالی نپرسیدم و این کار را به بعد از مراسم موکـول کردم. هرچنـد چشمانش به قدر کافی گویای درون آرام و پررازش بود... با دلواپسی غریبی، به من اجازه حضور در مراسم پری خوانی داد، آن هم به یمن وجود دوست بومی و گرانقدرم، آقای *طغانپور* و آقای *اسکندرلی*: همانها که به سفارش دکتر عناصری، رنج این سفر را به خاطر من، تحمل کرده بودند...

شماره تلفن دکتر عناصری را به رجب پرخوان دادم و او را مطمئن کردم که این تحقیق، صرفاً تحقیقی دانشجویی است و او در تهران از طریق دکتر عناصری، طرفداران بسیار دارد... وقتی که کار ترجمه صحبتهای من تمام شد، رجب پرخوان، لبخندی زد و بلند شد و گفت: شام همین جا می‌مانید.

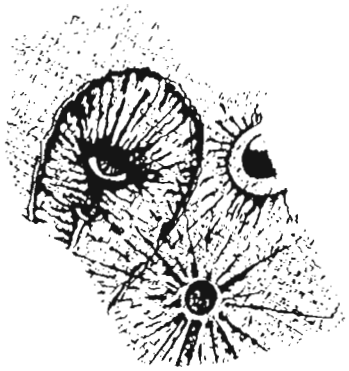
هنگامی که رجب پرخوان، از اتاق بیرون رفت، برای تعقیبش بلند شدم. همـه مانعم شدنـد و گفتند او نیاز به تنهایی دارد. از این فرصت، استفاده کردم و برای دیدار بیماران، به اتاق مجاور رفتم... سه بیمار، سهم این هفته بود... «قربان گلدی»، ایراب یازده ساله... «حسن وردی»، شصت و هشت ساله... «ماهم» دختر زیباروی بیست ساله.

فضای اتاق درمان و اجرای مراسم رجب پرخوان:

اتاقی، به اندازه ۶×۷ متر، در کف زمین، نمد پهن شده. دیوارها کاهگلی است. بخاری در گوشه اتاق با هیزمهایش... به دیوار بغل اتاق، توبره‌ای آویخته، پراز تکه پارچه‌ها... روبه روی تاقچه و در نهایت، در اتاق در سمت بخاری... به دیوارها متکا گذاشته، مردم دور تا دور نشستند. از وسط سقف و درست وسط طناب محکمی، آویزان است. در وهله اول، بسیار جلب نظر می‌نماید. این طناب تا نزدیکی زمین، رسیده و کنار بخاری، انواع وسایل بستن بیمار روانی چیده شده... گربه زشتی در میان جمعیت و ابزار پرخوانی می‌لولد و خود را به نمدها می‌مالد و ناله تهوع آوری می‌کند.

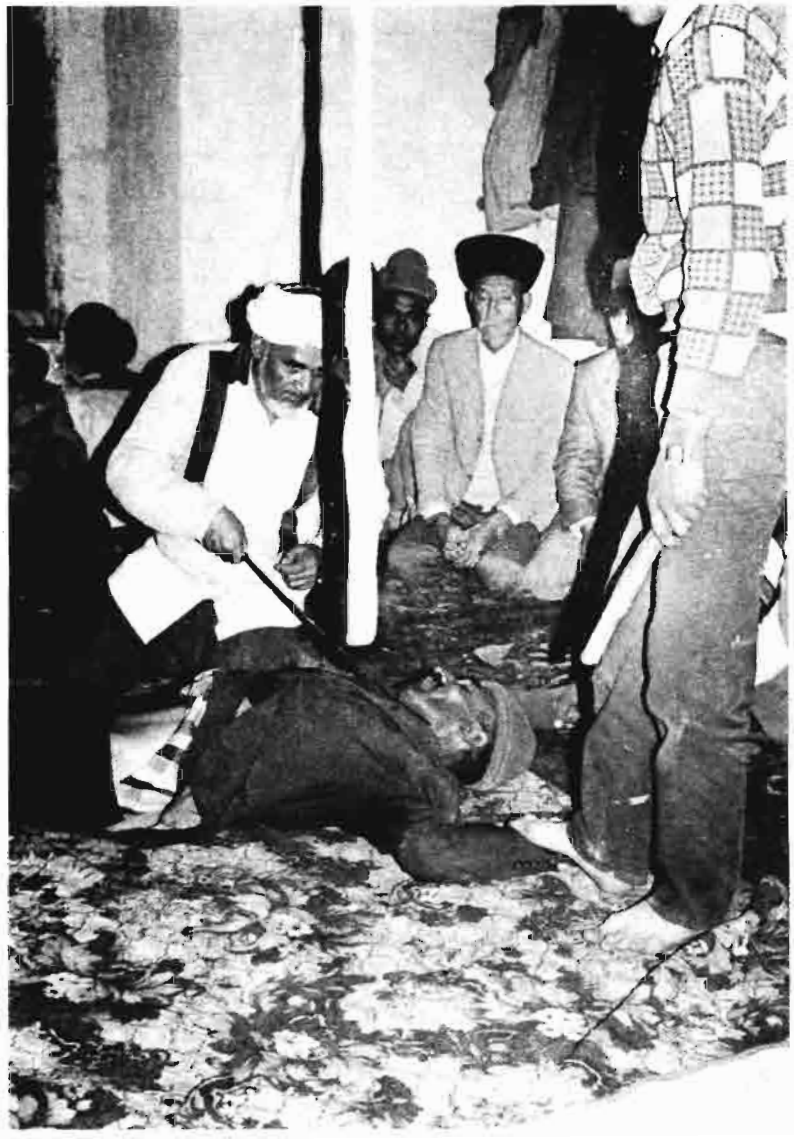
رجب پرخوان، بازمانده آخرین نسل پرخوانان باستان، زیر طناب، درست وسـط اتـاق می‌نشینـد. دستیارش لحظه‌ای پیش وسایل و شمشیرهای مراسم را به همراه آورده، ضبط صوت را راه می‌اندازد، در دستگاه ضبط صوت، آهنگ ترکمنی، شروع به نواختن‌کرد (در زمان قدیم این کار به طور زنده انجام می‌شد و خود پرخوان دوتار می‌نواخت و می‌خواند).

ابتدا در چهره رجب پرخوان، عضلات صورت به حرکت درآمد. بعد، سر و گردن و آرام، این جنبش، به شانه‌ها رسید و تمام بالاتنه را در برگرفت. سپس، انگشت سبابه و شست، اشاراتی به حاضران در جمعیت، کرد و به پشت سر و اطراف نیز. تقریباً همه افراد را یك بار، با انگشت نشان داد... چشمانش، حالت دیگری داشت. دیگر آن رجب پرخوان مهربان نبود. نوعی بیگانگی، سراسر وجودش را فراگرفته بود. یکباره، جمله‌ای به زبان ترکمنی گفت و همه شروع کردند به گشتن خودشان. بعد از مدتی، با انگشت به من اشاره کرد. حاضرین گفتند تو به همراهت دعا داری و رجب پرخوان نمی‌تواند کارش را شروع کند. دعا پنهان شد. همه صلوات فرستادند و کار، از سر شروع شد. رجب پرخـوان، دوباره آرام زیر طناب نشست. موسیقی از ابتدا شروع کرد و آرام آرام، ریتم آن در عضلات صورت و سپس شانه‌ها و کم‌کم، در تن رجب پرخوان نشست. با ریتم سومین موسیقی، حرکات به صورت پیوسته درآمد. به طوری که، حرکات، چیزی بین رقص و یك حالت عصبی خاص به نظر می‌آمد و مدام شدت می‌گرفت. و تا آنجا پیش رفت که رجب پرخوان، با یك صـوت ناگهانی، یکباره، از زمین جهید و به طرف دیگری در همان پوزیسیون نشست. دستها را بین پاهایش قلاب کرد و چند بار این پرش را به طور نشسته، در حالی که پاهایش، اطراف بدنش، روی زمین قرار داشت، انجام داد. سپس از طناب، استفاده کرده، یك چرخش به دور خود زد و آرام آرام، برشدت آن افزود تا جایی که پرخوان از طناب آویزان شد و با قدرت عجیبی، در اتاق به چرخش درآمد. فریاد زد و حاضـران خودشان را عقب کشیدند و دست زدند!... بعد از چرخش، دستیـارش شمشیر را به او رساند و او پشت گردن تمام آدمهای حاضر در مجلس را با شمشیر و چند چوب محکم می‌کوبید و این کوبیـدن با ریتم خاصی صورت می‌گرفت و با ضربـاهنـگ موسیقی، کامـلاً ارتبـاط داشت و زمانی که موسیقی قطع می‌شد، پرخوان نیز دست از کار می‌کشید و به در اتاق نزدیك می‌شد و در را می‌گشود و در بین منزل با کسی صحبت می‌کرد و بر می‌گشت به داخـل اتاق. وقتی یك بارپشت گردن تمام حاضران را با شمشیر کوبید، بعد با توبره‌ای که در گوشه‌ای از اتاق بود، صحبت می‌کرد و با دست به حاضـران اشـاره می‌نمـود... رفته رفته، قطرات عرق برصورت او نشست. چشمهایش کاملاً بیگانه بود و کمی هراس آور به نظر می‌آمد. صدای نفس نفس زدنهای رجب پرخوان، بالای سر هرفردی که شمشیر برگردنش گذاشته بود، وضعیت خاصی برای شخص ایجاد می‌کرد. چیزی بین ترس و اطمینان و بناچار، تسلیم در مقابل هرچه که پیش خواهد آمد، یگانه تصمیمی که می‌توان گرفت.



شمشیر را به پس گردن می‌گذاشت با چشمانی پریشان به دیگران می‌نگریست. سپس، به سراغ بیماران رفت. ابتدا پسربچه را نوازش کرد. بعد شمشیر را دوباره پشت و زیر گردن او نهاد و کوبید. آن گاه او را به میان جمعیت آورد و پیراهن او را بالا زد و دستور داد شمشیر برّنده‌اش را بیاورند. بعد شمشیر را بالا برد و با صدای نعره‌ای آن را برشکم پسر فرود آورد. بعد با آب دهان شکم را خیس کرد و پسرك بلند شد و هیچ احساس دردی نداشت و آرام در کنار رجب پرخوان قرار گرفت تا او اجازه نشستن بدهد.

آن گاه رجب پرخوان، به سراغ پیرمرد رفت و شمشیرش را در چشم او فرو کرد و با قدرت هرچه تمامتر سعی می‌کرد شمشیر، داخل چشم بشود و با یك پتك آهنی، به انتهای شمشیر، چندین ضربه محکم زد. با اینکه صدای برخورد نوك تیز شمشیر با کاسه چشم، به گوش حضار می‌رسید، معذالك، شمشیر، وارد چشم نشد. این کار را زیر چانه و داخل گوش چپ بیمار (پیرمرد) نیز انجام داد، آن‌گاه، به سراغ ما هم آمد و فقط در محدوده سر بیمار، همان کارها را تکرار کرد. حتی شمشیر را درون دهان گذارد، به طور افقی و از دو طرف فشار می‌آورد. مرد دیگری را در بین افراد، به وسط کشید و شمشیر را به طور عمودی، روی ناف او گذارد و فشار داد و این کار را آن‌قدر تکرار کرد و بر شدتش افزود که آثار ترس درصورت آن فرد نمودار شد و آن وقت، پرخوان دست از کار کشید. حرکات پرخوان، بیشتر به نوعی ترساندن می‌مانست. باز هم به سراغ پریهایش، به بیرون از اتاق رفت. بعد برای بار دوم، به سراغ جمعیت تماشاگر آمد. این بار با شمشیر تیز، محکم برگردنها می‌کوبید و با آب دهان، جای سوزناك برخورد شمشیر را با پوست گردن که قرمز می‌شد، التیام می‌داد (این عمل حقیقتاً سوزش را متوقف می‌کرد). پس از آنکه تمام جمعیت یك بار دیگر، پری‌زدایی شدند، سرهای همه را از اطراف فشار داد و به همه از زن و مرد، دست می‌داد. گاهی کسی در دست او پولی می‌گذاشت (بسته به وضعیت مالی فرد. ولی احتمالاً همه پول دادند).



در برخی از افراد، به چشمها نیز فشارهای شدید، به هنگام همین حرکت وارد می‌آورد، به طوری که برای لحظاتی، دچار اختلال می‌شدند. وقتی همه سرها را به اصطلاح خودش قفل کرد، درمیان بهت حاضران از در خارج شد و به اتاق برنگشت... رقص پرخوانی آن شب به پایان رسیده بود. همه حاضران، آرام، نفسی براحتی کشیدند. در چهره بیماران، نشاط خاصی دیده می‌شد. اماهمه بااینکه پرخوان، مجلس را ترك کرده بود، نشسته بودند.[۱۲]

صحبت با رجب پرخوان: اسم: رجب دردی زاده. سن: پنجاه و هشت سال.

ـ چند سال است که پرخوانی می‌کنید؟

ـ سی سال. درس طلبگی را در «گلیداغ»، نزد *عبدالغفار آخوند* خوانده‌ام.

ـ سی سال، یك عمر است. آیا در طی این سالها احساس کرده‌اید که پیشرفت نموده‌اید یا تغییری در کارتان به وجود آورده‌اید؟

ـ قبلاً مردم، زیاد باورم نمی‌کردند. ولی باور آنها ترقی در من به وجود آورد.

ـ پس، پنجاه درصد کار شما باطرف مقابلتان (مردم) است و اگر آنها ایمان بیاورند، شما می‌توانید تأثیر بگذارید، در غیر این صورت...

ـ من تأثیر می‌گذارم. اگر ایمان داشته باشند، تأثیرش بیشتر است.

ـ اگر کسی به هیچ چیز ایمان نداشته باشد، حتی به پرخوانی شما، با او چه می‌کنید؟

ـ اغلب آدمها که اول می‌آیند، اعتقاد ندارند و خب نمی‌توانند هم داشته باشند. ولی من یواش‌یواش، برآنها مسلط می‌شوم و آنها را به اطاعت خودم درمی‌آورم و اسیر خودم می‌کنم.

ـ چه شد که اولین بار احساس کردید یك نیروی عجیب دارید و می‌توانید پرخوانی کنید؟

ـ دو تا از عموهای من پرخوان بودند. وقتی من درس طلبگی می‌خواندم، پری‌ها در درس خواندن به من کمك کردند و من فهمیدم که آنها با من یار هستند و من می‌توانم درمان بکنم.

ـ اولین مریض شما که بود؟ یادتان می‌آید؟ و چه طور شروع کردید؟ و چه طور آن شخص، سراغ شما آمد؟

ـ یك دیوانه بود؛ یك زن و راه گم کرده بود. به طور اتفاقی با پای خودش آمد. من با یك همدم صحبت کردم. او گفت نگاهی به این زن، بکن و اگر می‌توانی درمانش کن. من آن را درمان کردم.

ـ آیا در اولین روزها، نیاز به کار بیشتر در خودتان حس نمی‌کردید و لازم نبود از کسی کمك بگیرید؟

ـ من هنوز هم از امامها در معالجه مریض کمك می‌خواهم.

ـ آیا شیوه کار شما و درمان شما همان است که عموها و اجدادتان انجام می‌دادند؟

ـ تقریباً.

ـ دعاهایی که می‌خواندید و حرفهایی که با پریها می‌زدید، چه بود؟

ـ نمی‌شود گفت.

ـ ولی شما با آنها حرف زدید و آنها چیزی به شما گفتند؟

ـ دستورات معالجه مریض‌ها را می‌دادند و حرفهایی با خودم می‌زدند.

ـ پریها چه شکلی دارند.

ـ خوب و بد، همه یك شکل نیستند، اما به آدمها شبیه هستند.

ـ آیا برای هرنوع بیماری، یك راه درمان دارید؟

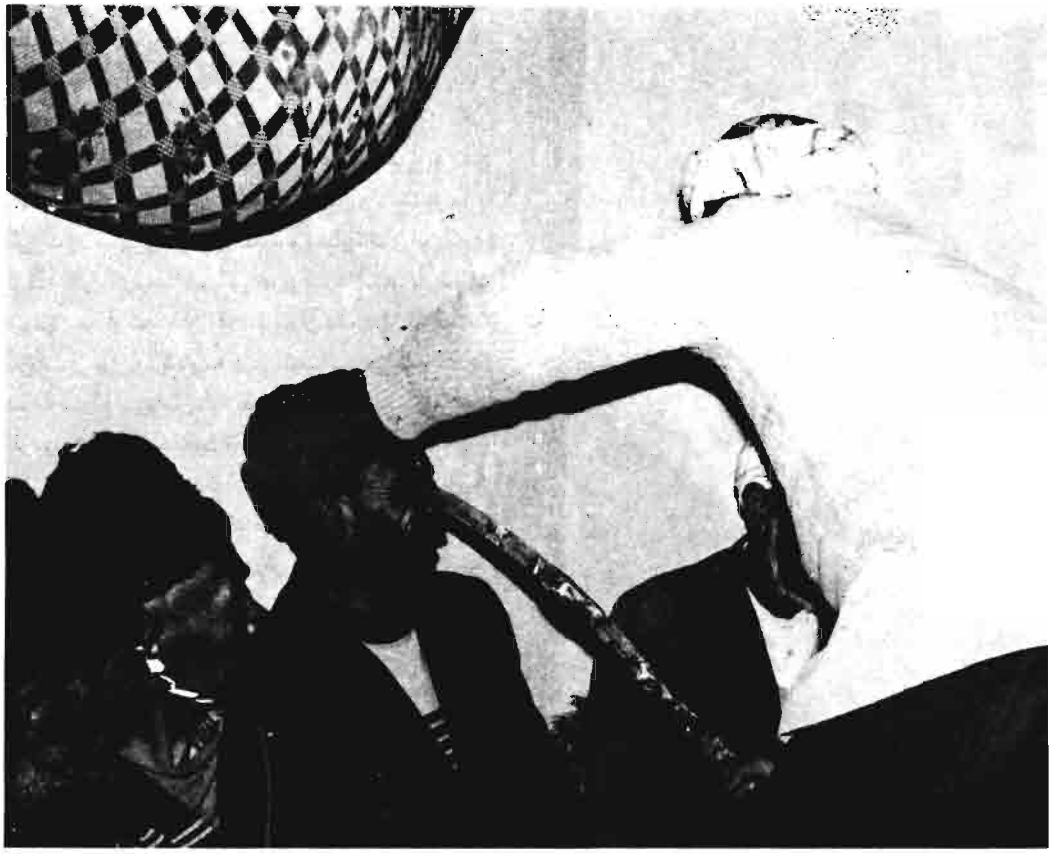
ـ من فقط سوره یاسین می‌خوانم، همین. اما زیاد می‌خوانم.[۱۴]

ـ شما شاگردی دارید که بعد از شما پرخوان باشد؟

ـ نه، کار من با شاگرد نیست. باید به کسی الهام بشود.

ـ کار شما با «ایشانها»[۱۵] چه فرقی دارد؟

ـ آنها کارشان راباتحصیل یادمی‌گیرند، ولی مال‌من، بایدحتماً الهام به کسی بشود تا بتواند پرخوان باشد.



ـ آیا زمانی در سال هست که مراسم را با شکوهتر برگزار کنید یا به شکلی، تغییری با این مراسمی که من امشب دیدم، داشته باشد؟

ـ خیر، همیشه همین است.

ـ آیا اتفاق افتاده است که در کار شما پریها و جنهای «بد»، پیروز بشوند؟

ـ معمولاً جنهای بد، از جنهای خوب می‌ترسند. آنها مثل خطا کارهایی که از پلیس فرار می‌کنند، از جنهای خوب فرار می‌کنند.

ـ آیا پریهای بد، هیچ وقت سراغ خود شما نیامده‌اند؟

ـ خیر، پریهای خوب، محافظ من هستند. ما دو نوع جن داریم؛ خوب و بد. خوبها مال من هستند. من صاحب خوبها هستم و با آنها به جنگ پریهای بد می‌روم و یا به جنگ کسی که پری بد، صاحب او

شده باشد.

ـ آیا اتفاق افتاده که این پرخوانی و مراسم شبها تا صبح طول بکشد؟

ـ خیر، همیشه همین قدر است. مگر جماعت زیادتر باشند یا دیوانه‌ها. بیشتر بستگی به تعداد افراد مشاهده کننده دارد. چون همه باید پری زدایی بشوند.

ـ پس در مورد مریضهای بدحال‌تر، مثل دیوانگان زنجیری و...

ـ دیوانه‌هایی بوده که لخت مادر زاد آمده‌اند (مترجم اضافه می‌کند آنها را با میخ و طناب و اشیایی که دیدید، به زمین می‌بندند، من خودم شاهد بودم) من آنها را با **کفگیر** داغ که روی بدنشان می‌گذارم، آرام می‌کنم و بعد، مراسم انجام می‌دهم.

ـ دوا چه طور؟ آیا چیزی به آنها می‌خورانید؟

ـ فقط غذای خانه خودم را. دوا ندارم. اگر کسی را تشخیص بدهم مریضی‌اش مال دکتر است. می‌فرستم برود پیش دکتر.

ـ برای آنها که مکرراً می‌آیند، آیا مراسمتان فرق می‌کند یا به همان شکل انجام می‌شود؟

ـ به همان شکل است.

ـ برای شروع، شما کمی مکث کردید. چرا؟

ـ برای اینکه شروع کنم، باید پریها به من دستور بدهند.

ـ معنای اشارات چه بود؟

ـ پاکی و ناپاکی را معین می‌کرد. اگر کسی بدنش ناپاك باشد، بیرونش می‌کنم.

ـ چرا با طناب، چرخ زدید؟

ـ وقتی من از طناب می‌گیرم و چرخ می‌زنم، از چرخ من بادی حاصل می‌شود و آن باد، جنهای بد را فراری می‌دهد و از دور و برجمعیت دور می‌کند.

ـ شما به آن توبره، چه می‌گفتید؟

ـ آنجا جنها و پریها با من حرف می‌زدند، من فقط گوش می‌دادم.

ـ داخل آن چه بود؟

ـ **تکه‌های پارچه. در گذشته مردم در آن پارچه می انداختند.**

ـ چرا؟

ـ **مریضهای بخصوصی که امکان آمدن برایشان نیست.** تکه‌ای از لباس شخص بیمار را به من می‌رسانند و من مراسم را روی آن لباس، انجام می‌دهم و از راه دور، آنها معالجه می‌شوند.

ـ چرا تکان می‌خوردید؟

ـ ارادی نیست.

ـ حرکاتتان چه معنایی دارد؟

ـ من باد جن و پری را بیرون کردم تا بشود مراسم را انجام داد.

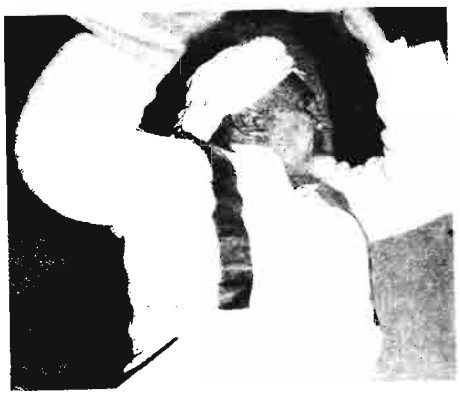
ـ شما قبلاً کجا بودید؟

ـ من در «کلیداغ» بودم، چند روستا عوض کردم[16]. نه سال است که آمده‌ام اینجا.

ـ غیر از این رقص پرخوانی که من امشب دیدم، برای این بیمارها چه می‌کنید؟

ـ آنها معمولاً یك هفته یا بیشتر، در خانه من می‌مانند و من هرروز برایشان دعا می‌خوانم و با آنها حرف می‌زنم و سوره یاسین می‌خوانم.

ـ پس شما مریضهایتان را می‌شناسید؟



ـ وقتی که دارند از پیش من می‌روند، می‌شناسمشان. ولی وقتی می‌آیند، همه را نه، مگر اینکه قبلاً آمده باشند.

ـ به من گفتند گاهی آنها را تنها می‌بینید و جماعت را راه نمی‌دهید!

ـ همان موقع برایشان یاسین می‌خوانم.

ـ در لحظه‌ای شما همه سرهای جماعت را گرفتید و فشار دادید، حتی سر مرا، چرا این کار را کردید؟

ـ من جن‌ها را بیرون کردم و سر را بستم که داخل نشود.

ـ یعنی الان با من هم همین کار را کردید؟

ـ بله، در وجود تو دیگر پری بد، نیست.

ـ آیا از مراسمی که در گوشه و کنار ایران اجرا می‌شود و شبیه کار شماست، اطلاع دارید؟

ـ نه

ـ ما در جنوب، مراسم زار را داریم و در بلوچستان گوات را...

ـ نه، من فقط می‌دانم که در ترکمن صحرا، خودم این کار را انجام می‌دهم.

ـ آیا یك پرخوان، به یك «ایشان» می‌تواند اعتقاد داشته باشد؟

ـ بله (همراهمان که ترجمه می‌کند، اضافه می‌نماید که رجب پرخوان، خود به «پوسولق ایشان»[17] اعتقاد داشته).

ـ شما در ازاء کاری که می‌کنید، پولی می‌گیرید؟

ـ من چیزی نمی‌گویم، مگر اینکه کسی خودش بخواهد بدهد. به من وحی شد که برمن حرام است که بگیرم، مگر اینکه خودشان بدهند.

ـ اگر از شما دعوت کنیم که **بیایید و همکاران دیگرتان را در دیگر نقاط ببینید، خواهید آمد؟**

ـ اگر دعوت بشوم، بله. ولی پول برای مسافرت ندارم.

در اینجا همراهان به من اشاره کردند که دیگر چیزی نپرس. رنگ صورت پرخوان، سفید شده بود و بالا آورد. کسی از اقوامش در را باز کرد و دستش را در هوا چرخاند و به صورت پرخوان زد. بعد پرخوان، صورتش را پاك کرد و در حالی که از اتاق بیرون می‌رفت، چیزی گفت. بعداً به من گفتند که رجب پرخوان، همیشه بعد از مراسم، بلافاصله می‌خوابد، چون بشدت، خسته می‌شود.

ساعتی بعد، با رجب پرخوان [18] شام خوردیم و بازگشتیم. من در حالی که این بار، از تمام آن فضاهای وهم آلود، لذت می‌بردم و **هیچ نشانی از ترس در وجودم حس نمی‌کردم، فقط به توانمندیهای بشر توانا فکر می‌کردم.**

پاورقی‌ها

۱. آنیمیسم (Animism): تئوری تجلیات روح، به معنی بهتر، نظریه موجودات غیرمادی است. در این نظریه با اعتقاد براصل جان گرایی و باور داشتن روح برای کل موجودات عالم، مواجهیم.

۲. جنوب سیبری

۳. گفته‌اند که در وجود سامسون یك موهبتی است و در موهای بلند او قدرتی نهفته است.

۴. معمولاً این افشره را در غذا یا آب شخص بیمار به او می‌خورانند. این در واقع، نوعی گیاه درمانی است. در مراسم زارباخون مخلوط نموده، یا به صورت بخورهای تخدیر کننده، می‌سوزانند و یا به صورت روغن به تن می‌مالند.

۵. عامل موسیقی از این گونه مراسم آیینی تفکیك ناپذیر است.

۶. اشاره‌ای دارم به دختران هوا و هماوازی‌های آنان که مجلس را رونق می‌دهد.

۷. بخشیها در ترکمن صحرا دارای این موهبت‌اند. اصولاً کلمه «باخشی» معنای محبت کردن و هدیه دادن و بخشیدن می‌دهد.

۸. معمولاً همراه لباس، صورتك نیز به کار گرفته می‌شود.

۹. رجب پرخوان در واقع یك شمن است، ولی خود نمی‌داند.

۱۰ بیماریهای جسمی، چیزی مثل غمباد و یا گیرکردن چیزی در گلو و یا... است.

۱۱. جهت اطلاعات بیشتر به کتاب مراسم آیینی و تئاتر تألیف دکتر جابر عناصری مراجعه شود.

۱۲. از گنبد به طرف یل چشمه، حدود سه ساعت است و در مسیر از گنبد به مینودشت به کوگل، به گالی کش، به کله خر، به کلاله، به گگ جه، به پیش کمر به عزیزآباد، به رشید آخوند و دست آخر، پس از گذراندن یل چشمه، بالای تپه‌آبادی، منزل رجب پرخوان واقع است.

۱۳. بدیهی است همکاران اهل نمایش، از این ایده می‌توانند الهام بگیرند و با پرداختی هنرمندانه، قابلیت اجرایی لازم را به وجود آورند.

۱۴. لفظ پرخوانی، دقیقاً به معنای زیاد خواندن اوراد است. اوراد را در گوش بیمار، بیش از حد می‌خوانند و بعد با رقص و خنجر، پریهای شریر را بیرون می‌کنند.

۱۵. «ایشان»، لفظ خاص ترکمن‌هاست، به معنای بزرگ، پیشوا، مرشد و مراد. مرحله‌ای از مراحل سلوك عرفانی. «ایشان»، به مرحله‌ای می‌رسد که می‌تواند مردم را هدایت کند و مشکلات روحی و معنوی آنان را مرتفع سازد. «ایشان» به سؤالهای بی‌جواب مردم از طریق ارتباط با عالم علوی پاسخ می‌دهد.

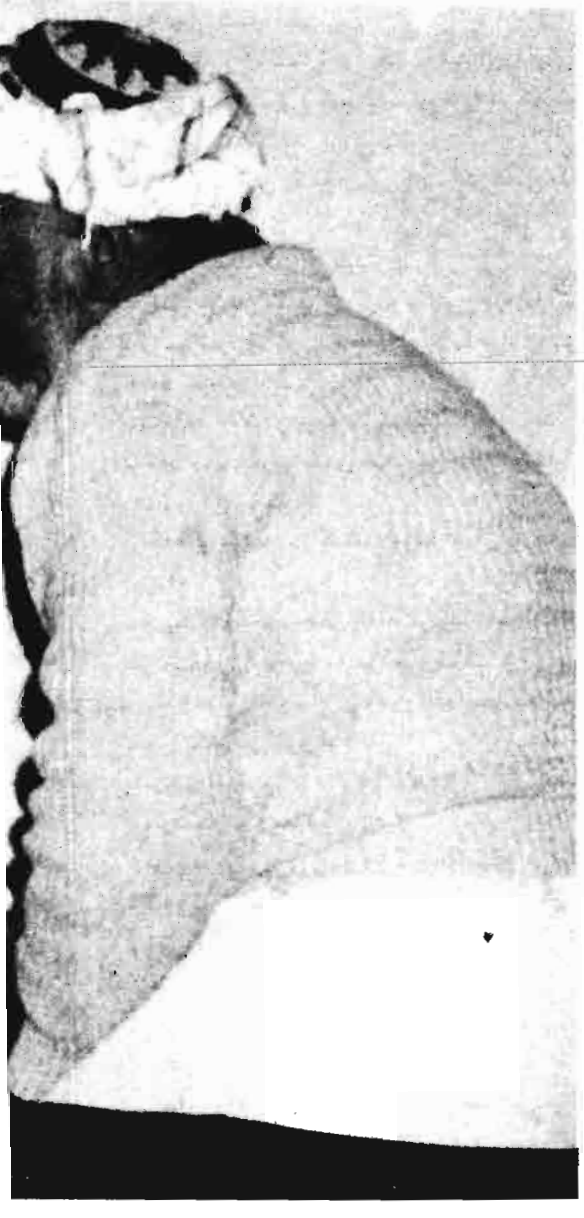
در تمام ترکمن‌صحرا فقط یك «ایشان» زن به نام «بیجان ایشان»، وجود دارد و بقیه مرد، هستند.

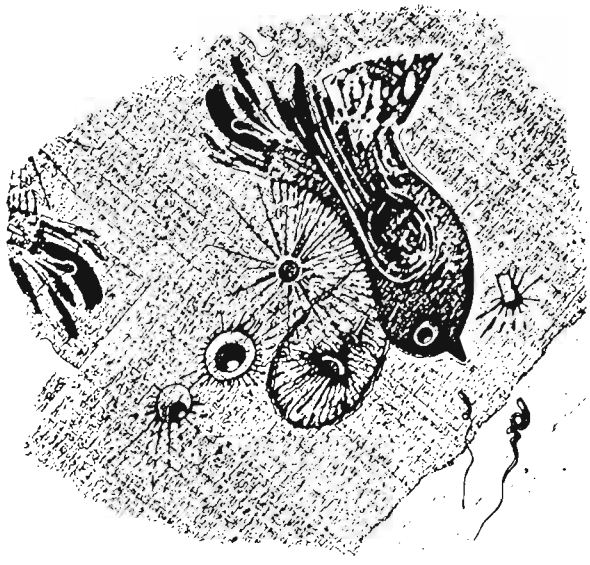
۱۶. پرخوانها معمولاً یك جا نمی‌مانند.

۱۷. «پوسولق ایشان»، شاخص‌ترین، مهمترین و باارزش‌ترین «ایشان» خطهٔ ترکمن‌صحرا و مؤسس حوزهٔ علمیه‌ای است با یکصد و پنجاه طلبه که همه شاگردان و مریدان خاص پوسولق هستند.

وی مشکلات و معضلات روحی و معنوی را از راه خواندن قرآن درمان می‌کند و به اعتقاد مردم ترکمن، صاحب کرامت است. «پوسولق ایشان» بزرگترین مقام معنوی برای ترکمن‌ها محسوب می‌شود.

۱۸. اصل این لغت، یعنی «پرخوان»، از لفظ PoR-Khan گرفته شده که از دو کلمه (پری) و (آواز) ترکیب یافته است و اصطلاحاً خاص ازبکهای خوارزم است. پرخوانها، با ساز و آوازی که در وصف پری می‌خوانند، امراضی را از بدن بیماران، دور می‌سازند. (به نقل از کتاب مراسم آیینی و تئاتر، تألیف دکتر جابر عناصری.)





جنبه‌های نمایشنامه عامیانه

صادق عاشورپور

۱. ساختمان نمایشنامه عامیانه

شکل و فرم نمایشنامه‌های عامیانه، از نظر ساختمان با آنچه که خیلی‌ها، از ساختمان نمایشنامه در ذهن خود دارند، متفاوت است. این تفاوت ساختاری، چند دلیل دارد: نخست، اینکه نمایشنامه‌های عامیانه، چون دیگر جنبه‌های فرهنگ عامه (فولکلور = FOLKLORE) غیرمکتوب است، یعنی، مخزنش سینهٔ مردم است، نه متون نوشته شده و اوراق کتابها. همین موضوع سبب شده، تا بعضی مواقع، از ساختمانی محکم و منسجم و حساب شده، برخوردار گردد، و زمانی تا پایین‌ترین حد ممکن، آشفته، کم‌مایه و پریشان باشد. دوم، اینکه یك نمایشنامه، با یك مضمون و یك محتوا، به چندین شکل از نظر عوامل عرضی، در میان مردم، معمول و متداول است؛ چونان قصه‌های عامیانه، که هرکس، بنابه ذوق و سلیقهٔ خود، در آنها دخل و تصرف می‌کند. در این نمایشنامه‌ها، دخل و تصرف، امری عادی است و این، خاصیت فرهنگ شفاهی است. سوم، اینکه نمایشنامه‌های عامیانه، عمدتاً به شکل نمایشنامه‌هایی کوتاه (**نمایشك**)، فاقد شکل بیرونی و مرسوم است و به‌جای پرده و بخش (البته جز در موارد استثنایی)، بیشتر شامل نوعی نمایشنامه‌های تابلویی است که زمان اجرای اکثر آنها، به یك ساعت هم نمی‌رسد.

۲. موضوع در نمایشنامه‌های عامیانه

در نمایشنامه‌های عوام، موضوعات مطرح شده، بیشتر جنبه طنز دارد و اغلب سعی می‌شود مصائب، مشکلات و معضلات روزمره اجتماع و مردم، در این قالب به نمایش درآید تا ضمن انتقاد از پلیدان و بیان پلشتی‌ها و پلیدیها، مردم نیز از حقایق، آگاه شوند.

۳. شخصیت‌پردازی در نمایشنامه‌های عامیانه

در نمایشنامه‌های عامیانه، کمتر به درون شخصیتها پرداخته می‌شود و جز به نمودهایی از رفتار و کردار آدمها، توجهی نمی‌شود و غیر از بده و بستان و روابط بین شخصیتها، چیز دیگری مطرح نیست. باید گفت در نمایشنامه‌های عامیانه، بیشتر آدمها تیپ هستند تا شخصیت. این تیپ‌ها؛ بر دوگونه‌اند: یکی تیپ‌های مثبت؛ که بیشتر از آدمهای معمول و گاه، پایین‌تر از معمول ولی هوشمند، تیزبین و نکته‌سنج هستند که در مواقع لزوم، با زیرکی و هوشیاری، پرده از حقایق بسیاری از امور برمی‌دارند و ابهت و صلابت کاذب پلیدان و زشت سیرتان را با ظرافت و سادگی خاص، درهم می‌شکنند و درواقع، می‌کوشند تا شخصیت مسخ‌شده انسانهای معمول و زیردست را، به آنان بازگردانند.

دوم، تیپ‌های منفی، پلید و مورد تنفر مردم و اجتماع؛ که بودن خویشتن را در گرو به بند کشیدن و استثمار دیگران و نیز نابودی آنان می‌بینند و لاجرم به‌منظور رسیدن به اهداف خود، از هیچ اقدامی روی برنمی‌تابند. ولی با این‌همه، همیشه و در همهٔ ابعاد، منکوب و مغلوب تیپ نخست می‌شوند.

۴. زبان در نمایشنامه‌های عامیانه

زبان در نمایشنامه‌های عامیانه، ویژگیهای خاص خود را دارد و زبانی است متفاوت با زبان محاورهٔ مردم. چرا که زبان در نمایشنامه‌های عامیانه، شکلی کاملاً کتابی پیدا می‌کند، آن‌هم نه به‌گونه معمول و رایج، بلکه آمیخته‌ای می‌گردد از واژه‌ها و ترکیبها و نکات دستوری کتابت و الفاظ عامیانه که بازیگر نمایش، تلاش می‌کند از آنها، زبانی کاملاً متفاوت با آنچه را که خود در روز، سخن می‌گوید، تحویل دهد. از عوامل شکل دهنده زبان در نمایشنامه‌های عامیانه، اقتضای موقعیت مجلس، موقعیت اجتماعی حضّار (تماشاگران) و فرهنگ خود بازیگران نمایش است که گاه سعی دارند، دیالوگها و منولوگها را از محاورهٔ روزانه، به‌دور سازند و زمانی، خواسته یا ناخواسته، به آن، نزدیک می‌شوند. البته در مناطق مختلف، ممکن است عواملی دیگر نیز در شکل‌دهی زبان نمایشنامه، دخیل باشند.

۵. کارگردانی در نمایشهای عامیانه

کارگردانی در تئاتر معمول و متداول، از خصوصیاتی ویژه، برخوردار است و کارگردان، در تئاتر معمول، جایگاهی خاص دارد، و در حقیقت، می‌شود گفت که نفر اول تئاتر است که در بسیاری از موارد، حرف آخر را می‌زند و دیگر عوامل، مطیع نظرات او هستند.

اما برعکس، در تئاتر عامیانه، کارگردان، چنین جایگاهی ندارد و حتی در بسیاری از موارد، اصلاً کارگردانی وجود ندارد و نمایش، به شکل همیاری و گروهی، کارگردانی می‌شود و اگر هم در نمایشی، کسی عهده‌دار کارگردانی شود، فعالیتش در حد توضیح دادن سوژهٔ نمایش است و اینکه تیپ‌ها چگونه هستند و چه باید بکنند. این کارگردانان، نه قدرت و توانایی کارگردانان معمول را دارند و نه دانش و فرهنگ تئاتری آنها را، چنانکه شاید در تمام عمر خود حتی یک‌بار هم به سالن تئاتر نرفته و تئاتر ندیده باشند ودر هنگام کارگردانی، تنها از جهان‌بینی خود، کمک می‌گیرند و توانایی کارشان به اندازهٔ شناختشان از محیط و دنیای اطراف خودشان است.

۶. بازیگری در نمایشهای عامیانه

در نمایشهای عامیانه، بازیگری، بیشتر جنبه ابداعی دارد. با شیوه‌ای خودجداساز از نقش، یعنی، قابل تمیز بودن شخصیت

بازیگر از نقش، چنانکه هنگامی‌که بازیگر یا بازیگران درحال اجرای نقش خویشند، تماشاگر، درحالی که نمایش می‌بیند، پرسوناژها را نیز از دو بعد می‌نگرد: نخست: تیپ‌های مطرح شده در نمایشها، چه مثبت و چه منفی، رابطهٔ بین این دو گروه، در طول نمایش، عمدتاً دیالکتیکی و خصمانه است. چرا که گروهی، طالب حق و حقیقت هستند و گروه دیگر، دشمنان و ستیزندگان با حق و حق‌طلبان. این بیانگر آن است که نمایش هم در پی آن است تا در محدودهٔ کوچك خویش، جهان را چنان که باید باشد، معرفی کند و بسازد؛ نه این چنین که هست. دوم: افرادی که این تیپها را بازی می‌کنند. بدون در نظر گرفتن نقشی که فی‌الحال، عهده‌دار ارائه آن هستند. چونان نقالان و قصه‌گویان، که بی‌هیچ وابستگی به افراد داستان یا قصه، آن را برای اهل مجلس روایت می‌کنند. اگر موضوع، زشت است، زشتی، از آن راویان و نقالان نیست، و اگر هم زیباست، زیبایی از آن اینان نیست. اینان تنها زشتی‌ها و زیباییها را بیان می‌کنند تا نتیجه‌ای را که از انجام این دو موضوع، به‌دست می‌آید، روشن سازند.

۷. زن در نمایشنامه‌های عامیانه

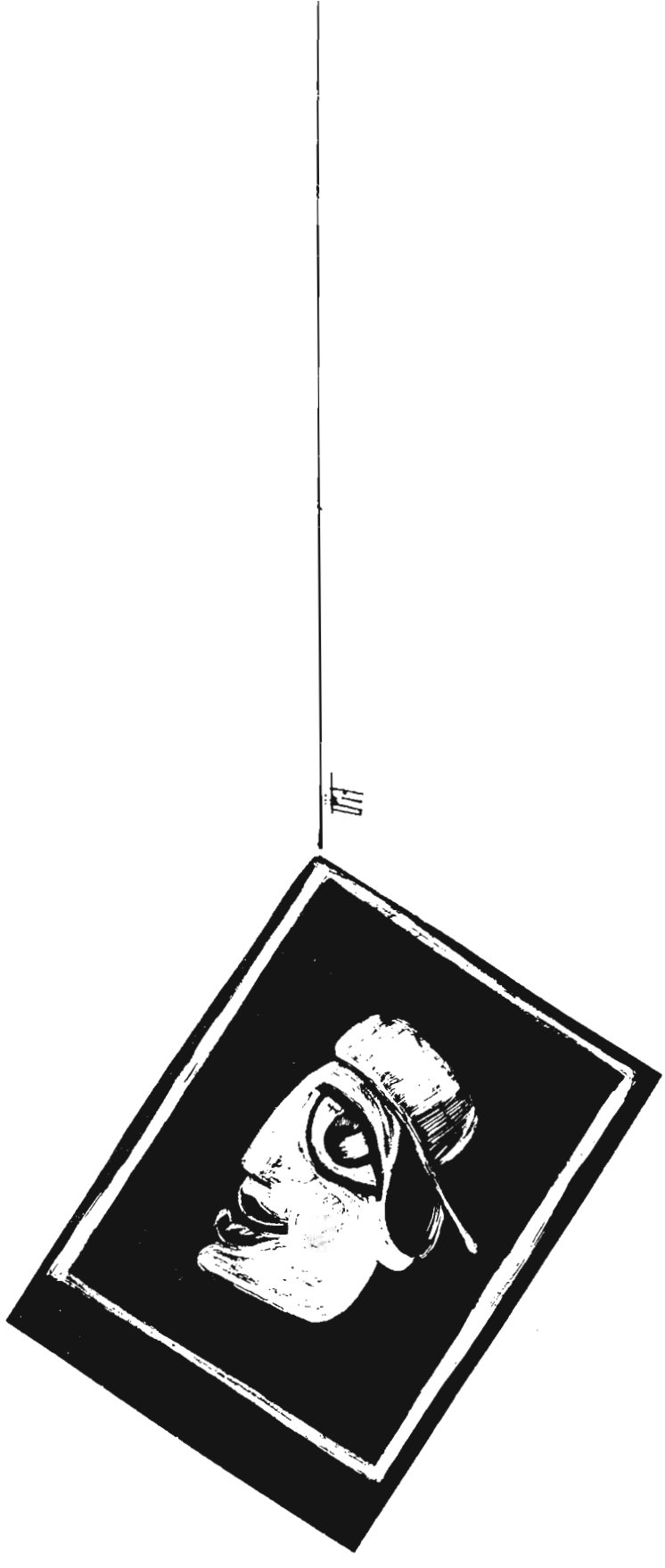
برخلاف ویژگیهای اجتماعی ما که زن دوشادوش مرد، در بسیاری از امور، سهیم و شریك است و حتی در مواردی، بر مردان نیز پیشی می‌گیرد، در نمایشنامه‌های عامیانه، زن به‌گونه‌ای دیگر و مستقل از مرد، به ایفای نقش می‌پردازد. شاید صحیح این باشد که نمایشنامه عامیانه را به دو گروه زنانه و مردانه، تقسیم کنیم و نقش زنان را در نمایشنامه‌های عامیانه مردانه، مردان ملبس به لباس زنانه، به‌عهده بگیرند. تفاوت در این است که زن پوشان، در نمایشنامه‌های عامیانه، بسیار کمدی و با شیوه‌ای خود جدا سازتر از نقش مردان، ظاهر می‌شوند. زن‌پوشان، برخلاف تعزیه، ملزم به تقلید صدای زنان و تقلید رفتار و حرکات و اعمال آنان هستند. این‌گونه نمایش و تقلید ظرافتهای زنانه، به‌وسیله مردانی با خشونت‌های خاص خود، باعث خنده نیز در تماشاگران می‌شود. عکس این موضوع نیز در نمایشهای عامیانه ویژه زنان، کاملاً صادق است و زنان در مجالس خود، به تقلید و محاکات از مردان می‌پردازند و همین نمایشها را با خصوصیات زنانه و موضوعات مربوط به خویش اجرا می‌کنند.

۸. میزانسن در نمایشهای عامیانه

میزانسن در نمایشهای عامیانه، نه در پی هدفی است و نه اینکه مفهومی دارد، و حرکات و رفت و آمد بازیگران، نه حساب شده و نه منطبق بر اصولی خاص است. هرکس بنابر تشخیص خود و برداشتی که از صحنه دارد، حرکت می‌کند و از سویی به سوی دیگر، می‌رود. مگر اینکه حرکتی خاص از بنیانهای آن نمایش باشد. مثلاً لازم باشد بازیگری از پشت، چشمان بازیگر دیگری را بگیرد یا به او حمله کند و... در این‌صورت، بعضی حرکات از قبل، تعیین می‌شود.

۹. صحنه یا محل اجرای نمایشهای عامیانه

نمایشهای عامیانه، چنانکه بعداً خواهد آمد، به‌علت ماهیت خود، در هر مکان و محلی قابل اجراست. چنانکه بیشتر اجراها، در میان اطاق یا فضاهای مشابه و در بین جمع انجام می‌شود و تماشاگران،



گرداگرد اطاق یا فضاهای دیگر می‌نشینند و بازیگران، بیشتر در وسط مجلس، به اجرای نمایش می‌پردازند.

۱۰. گریم در نمایشهای عامیانه

در نمایشهای عامیانه، گریم نسبتاً مورد توجه است. اما با این همه، با گریم تئاترهای معمول و متداول، تفاوت کلی دارد. گریم‌ها، بیشتر، شکلی برون‌نما و فاصله‌گذار دارد و از سایه‌ها و خطوط حساب شده بر روی چهره‌ها، خبری نیست و ظرافت و دقت در گریم، معنایی ندارد، و وسایل گریم آنان، خلاصه می‌شود در مقداری آرد، برای سفیدکردن و مقداری خاك ذغال یا دوده، برای سیاه کردن و همچنین، چند تکه پوست و پشم که در صورت نیاز، به‌وسیلهٔ تکه سیمی یا نخی، به سر و صورت بازیکن، به‌عنوان موی سر و ریش، به شکلی ابتدائی وصل می‌شود. در بعضی موارد، هرچه گریمور، ناشی‌تر باشد، باعث خنده بیشتر تماشاگران در هنگام اجرای نمایش می‌گردد.

۱۱. لباس و وسایل صحنه در نمایشهای عامیانه

در نمایشهای عامیانه، تغییر لباس صورت می‌گیرد. اما این تغییر لباس، به‌طور مطلق نیست. تغییر لباس، همچون گریم، شکلی برون‌نما و فاصله‌گذار دارد و علت برون‌نمایی و فاصله‌گذاری لباسها در نمایشهای عامیانه، شکل نمادین آنهاست. به‌این معنی که از جاروبی یا چوبدستی‌ای، به جای گرز، از چادری یا شمدی، به‌جای شنل و عبا و از سطلی یا قابلمه‌ای، به‌جای تاج و کلاه، و از تکه چوبی، به‌جای شمشیر، کارد یا اسلحه و نیز از چهار پایه‌ای، به‌جای تخت پادشاه و امثالهم بهره می‌برند.

۱۲. دکور در نمایشهای عامیانه

دکور در نمایشهای عامیانه، به‌علت ماهیت مجلسی بودن این‌گونه نمایشها، کاربردی ندارد و تماشاگر نمایشهای عامیانه، این موضوع را بی‌هیچ مشکلی پذیرفته است، عدم وجود دکور هم می‌تواند به جداسازی و فاصله‌گذاری کار، در این زمینه اثرگذار باشد.

۱۳. نور در نمایشهای عامیانه

در نمایشهای عامیانه، نور و نورپردازی نیز چون دکور، مفهومی ندارد. نور صحنه، همان نوری است که فضای مجلس را روشن می‌کند. خواه این نور، نور چراغ زنبوری، یا لامپ برق، در شب باشد و خواه نور خورشید، در روز.

۱۴. صدا و افکت در نمایشهای عامیانه

در نمایشهای عامیانه، صدا نیز همانند نور و دکور، کاربردی ندارد، مگر در موارد خاص، که در این صورت، بازیگران خود با دهان، اقدام به تقلید و ایجاد صداهای مورد نیاز می‌نمایند. مانند صدای وزش باد، سم اسب و مانند اینها، که این نیز عامل دیگری است برای جداسازی و سببی برای ایجاد فاصله.

۱۵. زمان اجرای نمایشهای عامیانه:

نمایشهای عامیانه، نوعی نمایش مقطعی است. زیرا چنانکه گفته شد، این نمایشها به دو علت، در همه جا و در همهٔ مواقع، مورد اجرا ندارد: اول، به سبب ساختار اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ما که در آن تئاتر، به گونهٔ کشورهای اروپایی وجود ندارد. چنانکه نمایشهای غیرعامیانه و رده بالاتر، یعنی تعزیه و سیاه‌بازی هم بیشتر مقطعی بوده است. دوم: ماهیت وجودی خود نمایشهای عامیانه، یعنی شادبودن (کمدی) که سبب می‌گردد تا نمایشهای عامیانه، بیشتر در مجالس جشن و سرور، چون عروسیها، ختنه‌سورانها و... برای تماشاگران، به اجرا درآید.

۱۶. شیوهٔ اجرای نمایشهای عامیانه:

همچنانکه نمایشهای عامیانه را از نظر مسائل هنری، فنی و لوازم صحنه با توجه به توضیحاتی که در قبل داده شد می‌توان گونه‌ای تئاتر بی‌چیز که از مدرنترین سبکهای تئاتری است، به‌حساب آورد. از نظر اجرا نیز باید این نمایشها را جزء مدرنترین شیوه‌های اجرایی در تئاتر، یعنی نمایش اپیك به‌شمار آورد. این‌گونه نمایش، در سال ۱۹۲۰ توسط برتولد برشت، نویسنده و کارگردان آلمانی، ابداع گردید. برای تعیین این امر، اشاره به نکاتی چند، در مورد اجرای این نمایشها ضروری می‌نماید. چنانکه در قسمت شخصیت در نمایشهای عامیانه، توضیح داده شد، در این نمایشها، دوگونه آدم را می‌توان یافت: الف: گونه مثبت. ب: گونهٔ منفی.

گونهٔ نخست را بیشتر آدمهایی می‌سازند، معمول و گاه حتی پایین‌تر از معمول، چون کچلان، بلهان، عقب ماندگان و یحتمل، دیوانگان. هیچ انسانی به‌خاطر حس تعالی جویی و برتری طلبی، حاضر نیست که خود را همذات افرادی با خصوصیاتی که ذکر شد، بپندارد: ضمن آنکه افراد مزبور، در نمایشهای عامیانه، کاری فوق تصور و خارق‌العاده، که دیگران بر آنان غبطه خورده و لزوماً دچار همذات پنداری گردند، انجام نمی‌دهند. بلکه کاری که آنها انجام می‌دهند، بی‌هیچ تردیدی، از تماشاگر هم ساخته است. دوم اینکه گروهی منفی، که هم جاذبه‌ای برای انسان تعالی‌جو و انسانی که به گفتهٔ قرآن، پاك آفریده شده، ندارد و هم هیچ‌کس مایل نیست به‌جای فردی قرار گیرد که شخصیتش، مورد انزجار و تنفر و تمسخر مردم و اجتماع می‌باشد.

علاوه بر دو مورد فوق‌الذکر، موارد دیگری نیز در اجرای نمایشهای عامیانه، وجود دارد که می‌تواند در ایجاد فاصله میان بازیگر تئاتر عامیانه و تماشاگرش دخیل باشد. ذکر نمونه‌هایی از این موارد، ضروری است.

اول: چون صحنهٔ نمایشهای عامیانه، فاقد هرگونه وسیلهٔ اجرایی، به شکل واقعی است و حتی چنانکه قبلاً هم اشاره شد، بدان گونه نیست که در تئاترها معمول و متداول و مرسوم است، همین امر، سببی دیگر برای کاسته گردیدن ابهت‌های کاذب و فریبندگی کار و مانعی برای حس همذات پنداری باشد.

دوم: در اجرای نمایشهای عامیانه، عدم بعد مکانی (فاصله صحنه تا سالن)، در میان تماشاگران، خود علت دیگری برای گریزاندن تماشاگر از همذات‌پنداری است. چنانکه برشت نیز بر این

امر، معتقد بوده و شرح می‌دهد که چگونه یکی از بازیگران، در حضور گروهی متخصص غربی، در یك اطاق معمولی و بدون هیچ‌گونه نورپردازی حرفه‌ای، درحالی‌که لباس رسمی شب به تن داشت، برنامهٔ خود را اجرا نمود. در چنین موقعیتی، هر نوع توهم بازیگر و تماشاگر، دربارهٔ یگانگی، به حداقل کاهش می‌یابد و شناخت سازنده و پویا از دیدگاه اجتماعی، ممکن می‌گردد. برشت، به طعنه، چنین پرداخت هنری را با «مسخ اسرارآمیز» هنرپیشهٔ غربی، برابر می‌داند و بازیگر غربی را جادوگری می‌خواند که در کار ساختن معجونی بی‌خاصیت و مقلدانه است؛ معجونی، هول هولکی برای فروش به مشتریانی دستپاچه و در تاریکی.

سوم: چون بازیگران نمایشهای عامیانه، از میان جمع انتخاب می‌شوند و در همان مکان و برای همان جمع، اجرای نقش می‌کنند، تماشاگر، به‌راحتی، می‌پذیرد که او هم مدعوی چون وی در این مجلس است و کاری را که انجام می‌دهد، حاکی از استعداد او برای گفتن حرفی، در قالب یك نمایش مضحك و خنده‌آور است. یا دادن پیامی که تماشاگر هم درگیر آن است.

چهارم: برشت می‌گوید: «بیگانه سازی به‌طور عمده در کمدی عامیانه، وجود دارد». منظور از بیگانه‌سازی، همان وقایع و رخدادهای گذشته را اکنون و اینجا، بازسازی کردن و در حقیقت، تاریخی کردن و به گذشته بردن است. توضیح برشت، مبین این امر است که بیگانه‌سازی در تئاترهای عامیانه، امری عادی و معمول به‌حساب می‌آید.

پنجم: اگر به این گفتهٔ برشت توجه کنیم که می‌گوید: «امروز بیگانه‌سازی را فقط در نمایشهای هنرپیشگان ناشی می‌بینیم»، این گفته در مورد نمایشهای عامیانه، کاملاً مصداق دارد. چرا که چنانکه شرحش رفت، بازیگران نمایشنامه‌های عامیانه، تمامی ناشی هستند.

ششم: بازیگر نمایشهای عامیانه، چون داعیه‌ای بر بازیگری ندارد، تماشاگرش با دیدن اعمال و رفتار و به‌عبارت دیگر، بازی او، به‌خوبی درك می‌کند که وی نقش کس دیگری را بازی می‌کند و صرفاً قصد تقلید دارد، تا او (تماشگر) بخندد، لذت ببرد و سرانجام، برای از میان برداشتن معضلات و مشکلات به ظاهر معمول و روزمره، از سویی و برانگیختن روحیه انتقادی و اندیشهٔ سازنده در او و آماده‌سازی وی، برای پذیرش تحول در زندگی خویش، از سوی دیگر، فکر کند و به مرحلهٔ شناخت و تمیز برسد.

هفتم: برشت، می‌کوشد تا نمایشهای خود را به تابلوهایی جدا از هم و نمایشك‌ها و بخش‌هایی تقسیم کند که در آنها، نه عمل صعودی وجود دارد و نه اوجی و نه دلهرهٔ ناشی از ساختمان ویژهٔ نمایش. تا بدین وسیله، تماشاگر را از همذات پنداری با کاراکتر، دور کند. حال آنکه این امر، چنانکه پیشتر شرحش رفت، ماهیتاً در نمایشنامه‌های عامیانه وجود دارد.

سرانجام: اگرچه نویسندگان و کارگردانانی چون، *ادوین پیسکاتور*، *فرانك ودکیند*، *آلفرد دوبلین*، *بیل شس*، و *آلفونس پاکت* و بالاخره برتولد برشت، در پی آن بودند تا به تئاتری دست پیدا کنند که تماشاگرش، شعور و تفکر خویش را به همراه پالتواش، بیرون نیاورد و به گیرهٔ جالباسی سالن انتظار، آویزان نکند و یا به‌عبارتی می‌کوشیدند تا تئاتری، به‌وجود آورند که بازیگرانش همانند آکروبات بازان، هنر خویش را مرهون و مدیون تمرین و ممارست بدانند. هنرپیشه نیز، نباید طوری بازی کند که گویی برای نخستین‌بار، این اعمال را انجام می‌دهد. بلکه باید به‌گونه‌ای بازی کند که تماشاگر جدایی او را از نقش به‌خوبی حس کند و درك نماید. این نویسندگان، برای دستیابی به هدفهای خود، به معرفی اصول و روشهایی می‌پردازند که بسیاری از آنها، همان اصول و روشهای تئاتر عامیانه است و گونه‌های دیگر تئاتر آسیا، چنانکه برشت، خود بر این امر، اعتراف داشته و می‌گوید:

از نظر سبك و تکنیك، مسئله چندان بکر و تازه‌ای در تئاتر اپیك وجود ندارد و گرایشهای آموزشی و تفسیری آن، از نمایشنامه‌های مذهبی قرون وسطی و تئاتر قدیمی آسیا، و سبك‌بازیگری پرتکلف و گزافه‌آمیز آن، مستقیماً از نمایش (نو) ژاپن، ریشه گرفته است. با این همه، این امر در تئاتر اپیك، به‌طور قطع و یقین، عملی نشده و نمی‌شود. چرا که جاذبهٔ حضور، تعلق به زمان حال و بی‌فاصلگی هنری هر اجرای نمایشی، با شکل معمول و متداول، تمام تدابیر تاریخی‌سازی و گذشته‌بری را به خطر می‌اندازد و تماشاگر مصرانه می‌کوشد، بر این تدابیر فاصله‌گذاری، چیره شود و خود را به شخصیتهای داستان، نزدیك کند.

این موضوع، بارها در نمایشهای خود برشت نیز دیده شده که با تمام احتیاطها و وسواسهای دقیق او، تماشاگران به همذات پنداری با کاراکترها پرداخته، هدف او را یکسره از دست نهاده‌اند. نمونهٔ آن، نخستین اجرای گالیله و ننه دلاور و نیز در اجراهای ارباب پونتیلا، دایرهٔ گچی، و دیگر نمایشهایی که کاراکترهای انسانی‌تری دارند، می‌باشد.

برشت، بعد از شکست اجرای ننه دلاور، به دوباره‌نویسی پاره‌ای از صحنه‌های نمایشنامه پرداخت و در مقاله‌ای، تماشاگران و منتقدان را، هردو، یکسان به‌باد انتقاد گرفت. لکن از این امر، گریزی نبود. زیرا گرایش شدید تماشاگر این عصر، به همذات پنداری، خود یکی سازی و همدردی بی‌منطق، از سه قرن توهم‌آفرینی بر صحنهٔ تئاتر، ریشه می‌گیرد و زادهٔ شست‌وشوی مغزی روزمره تبلیغاتی است، درحالی‌که انسان با شعور و روشنفکر عصر ما، هر روز، آگاهانه یا ناآگاه، به همذات پنداری هرچند سطحی با حتی مشتری، صابون، روغن، ماشین و به‌طور کلی با مصرف کننده کشانیده می‌شود چگونه می‌تواند خود را از واقعیت نوعی ننه‌دلاور، جدا ساخته و بر او دادرسی کند؟

تماشاگر قراردادی قرن ما، بر اثر سالها بدآموزی تئاتر (وهم آفرین) به انعکاسهای شرطی گوسپندوار آموخته شده است و این پذیرایی ایستا، بینش انتقادی و ژرفای اندیشه را از وی بازستانده و او را خواهان محصولاتی که بتواند هویت مشابه خود را در آنها بدون زحمت، بازیابد، ساخته است. پس آنچه در اجرای ننه دلاور، در زوریخ روی داد، تا حدودی، اجتناب ناپذیر بود.

برشت، دلتنگ و متأسف از آزمونهای ناموفق خود، به مبارزه علیه این برداشت ساده‌لوحانه برخاست. او مقالات متعددی نوشت و در آنها، سرمایه‌گذاری احساسات و عواطف تماشاگر را در کاراکتر و سوداگری کارگردان و نمایشنامه‌نویس با این عواطف، به باد انتقاد گرفت و شیوه‌های فاصله‌گذاری خویش را تکوین بخشید و با حرارت، از بازیگران گروه خود که از طرف منتقدان، به سردی متهم شده

بودند، دفاع کرد. در واقع، برشت، با پذیرفتن اینکه تماشاگر را باید بتدریج، به روش و بینش کناره‌گیری-انتقادی، آشنا نمود و عینیت لازم را در او پرورش و گسترش داد، گامی به عقب برداشت. وی قبول کرد که چون گرایش به همذات پنداری تماشاگر، با کاراکتر را نمی‌توان یکسره، انکار نمود، بهتر است آن‌را در جهت دیگری، یعنی در جهت مانندسازی با بازیگر، رهبری کرد. بدین‌سان، تماشاگر می‌تواند خود را به‌عنوان ناظر و شاهد ماجرا، به بازیگر اپیک، که شیوهٔ گزارشگر، واسطه شاهد عینی را در خویش پرورش داده است، نزدیک ساخته و همان پایگاه بیطرفی و برکناری او را نسبت به کاراکتر، اتخاذ نماید. یعنی، همان اصلی که در نمایشهای عامیانه وجود دارد و تماشاگر، بازیگر صرفاً گزارشگری را می‌بیند که واقعه‌ای را گزارش می‌کند، بی‌هیچ وابستگی به واقعهٔ مورد گزارش، چنانکه حتی در مواردی که بازیگران تصرفی در گزارش واقعه به‌وجود می‌آورند. تماشاگرانی که در کنارند و از چند و چون واقعه، آگاهی دارند، در همان حین بازی، تصرفشان را در واقعه به آنان گوشزد می‌کنند و خواهان روایت اصل واقعه می‌شوند.

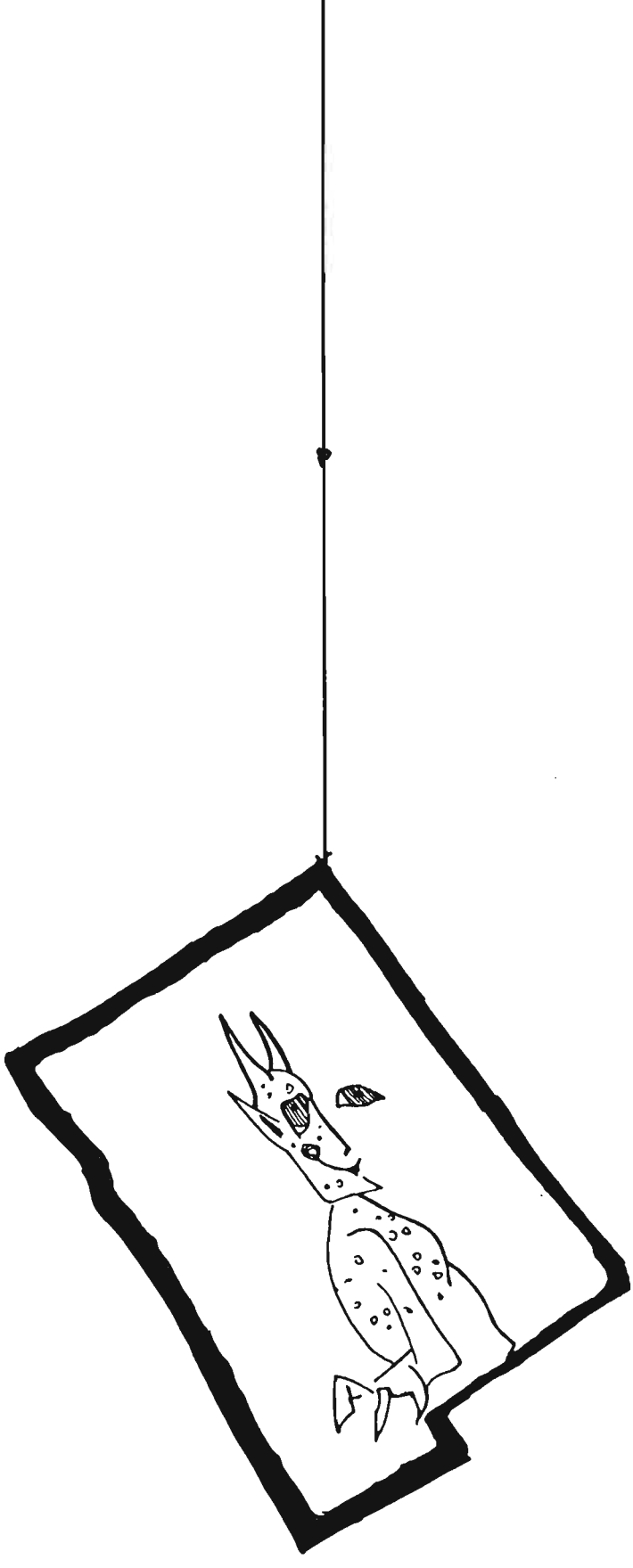
به‌هر تقدیر، اگر تماشاگر اروپایی، به گفتهٔ برشت، بر اثر سالها بدآموزی تئاتر «وهم آفرین» به انعکاسهای شرطی گوسپندوار شاد شده است و قصد و هدف برشت را درک نمی‌کند، تماشاگر تئاتر عامیانه، هرگز با چنان تئاترهایی، که منظور نظر برشت است، روبه‌رو نبوده و برای دیدن تئاتری آن‌گونه، که ایده‌آل برشت و بسیاری از نویسندگان و کارگردانان اروپایی بوده آموخته نشده است. زیرا نمایشهای آشنای او، علاوه بر نمایشهای عامیانه که خود مجری آنها بوده نمایش تعزیه و تخته حوضی است.

نمایشهای عامیانه را بی‌گمان باید فرزند این دو نوع نمایش، به‌ویژه، تعزیه دانست: دو نمایشی که بازیگرانش، گزارشگرانی هستند در کنار تماشاگران شاهد و ناظر بر ماجرا، اما بیطرف. چرا که اگر ایفاگر نقش شمر، ایفاگر نقش حسین‌ابن علی(ع) را به شهادت می‌رساند، هم شمر، هم حسین و هم تماشاگر، هر سه، برای حسین بن علی علیه‌السلام، اشک می‌ریزند و گریه می‌کنند. و سخنرانی زن پوش (زینب) در دربار یزید، که در پایان، او نیز چون امام پوش، با ایفاگر نقش امام، به‌همراه بینندهٔ خود بر مصائب و رنجهای رفته بر آن بانوی بزرگوار و دیگر اعضای خاندان عصمت و طهارت، زار می‌گریند.

در نمایشهای تخته حوضی، به‌گونه‌ای دیگر شکستن بعد چهارم به‌وسیلهٔ بازیگران و بازگشت از زمان و مکان نمایش، به زمان حال و حتی انتقاد از مسایل روز، که هیچ ربطی به زمان و مکان نمایش ندارد، خود قابل توجه است.

در خاتمه، با همه کاستی‌هایی که در این بررسی و مقایسه وجود دارد، رواست که بگوییم:

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد



پیرك

نمایشهای سنتی و عامیانه در افغانستان

نوشتهٔ حمید احمدی

پیرک

پیرک (به فتح را و سکون کاف) یا کمپیرو کمپیرک، نمایش آیینی و اساطیری است و در مناطق دری زبان افغانستان، چون بلخ، سمنگان، پروان، کابل،لوگرد، میدان، بامیان، غور، بادغیس، هرات و قندهار، هلمند، رواج دارد. مراسم سالانه پیرک در روستاها و بخشهایی که کشاورزی، رکن اصلی معیشت محسوب می‌شود، اجرایی درخور توجه دارد.

وجود نیروهای خیر و شر در جهانِ بیرون از آدمی، در زمان اساطیری، تفسیری برمبنای پیکار جادویی و صلح آیینی به خاطر دفع شرّ و جذب خیر صورت می‌گیرد و استمداد انسان از نیروهای ماوراء طبیعت و مظاهر مادی آن، برای برآوردن نیازهای خود می‌باشد. دراین گونه تجسم‌یابی، انسان، مشکلات و موانع موجوه در حیاتش را در نظر می‌گیرد.

افول ستاره زمستان و ظهور افق تحوّل سال، حیات مجدد طبیعت و باروری زمین را نوید می‌دهد. دلهره و تأمل انسان از کشت و زرْع آتی و پیش‌بینی نعمت وافر، باعث بی‌تابی روستا می‌شود. مسائل اوضاع جغرافیا، روابط حاکمه اقتصادی و برخی عوامل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، دنیایی از بیم و امید می‌شود و آدمی در این میان، چون زورق کوچك، در اوج و حضیض می‌رود. پس برای دفع نیروهای ناخوشایند و مضرّطبیعت، نیروهای پنهان در آفات گیاه و نبات و مصون ماندن دام از مرض، باید دشمن را از سویی، دفع کرد و اثرات شوم او را از زندگی و منطقه زیست، زدود و از طرف دیگر، به جذب نیروهای مفید و خوب پرداخت.

پیرك، برای چنین مراسم سالانه و روزهای بیم و امید، می‌آید؛ مراسم آیین نیاکان که تا این زمان ادامه داشته است. پیرك، ریش بلند و سفید دارد و صورتش را تاحد زیادی پوشانده است. لباسهای فراوان بلندی، پوشیده است و دستاری برسر بسته و یك چوبدستی نیز دارد. سلانه‌سلانه و جارزنان، از کوچه‌ها می‌گذرد و به هرخانه‌ای که می‌رسد، با چوبدستی، به درب خانه‌ها می‌زند. بچه‌های محل جزءِ همراهان پیرك، حساب می‌شوند. اهل‌خانه، شیرینیْ یا نقل و نبات و یا پولی را به نیّت نذر و نیاز آورده و به پیرك می‌دهند. پیرك دست به دعا برمی‌دارد، تا آن خانه، مملو از برکت شود و طویله از دام سالم و چاق فراوان و انبارها از آذوقه و از کشتِ امسال، پر شود. پیرك، نذر را گرفته، شاد و شنگول، به جست و خیز می‌پردازد و در مقابل، از سوی اهل خانه، به روی «پیرك» آب پاشیده می‌شود. پیرك، با داد و بیداد کردن، اعتراض می‌کند. گرچه پیرك غافلگیر می‌شود، اما از قبل پیش‌بینی کرده و لباس روی لباس، به حد لازم و کلاه و دستار به سرورو پیچیده است و در برابر آب پاشیدن تا جایی که می‌تواند، مقاومت می‌کند.

پیرك، توبره‌ای دارد که نذر و خیرات را در آن ریخته و در خاتمهِ مراسم به مرکز روستا، مسجد یا محوطه اجتماع می‌برد و وقف عموم می‌کند.

پیرك، یك یا، چند تن از بچه‌ها و جوانان روستا را به عنوان «توبره‌کش»، به همراه دارد، که بازار گرمی می‌کنند و در کوچه، هیاهوکنان، فضایی از شادی و امید را به‌زندگی، نشان می‌دهند. توبره، هدایای پیرك را حمل می‌کند و بچه‌ها از او نیز برابر پاشیدن آب، مواظبت می‌کنند. پیرك، در مناطق، به چهار طریقَ، نمودار اجرایی و نمایشی دارد.

الف ـ پیرك در آیین اعتقادی باروری زمین و تحول سال

در اواخر زمستان، شکست سرما و پایان چله بزرگ (روز دهم بهمن)، مناطق کوهستانی و نیمه خشك، چشم امید به خاتمه فصل انزوا دارد. وداع با زمستان و امید به بهار و تابستان، برای دام فراوان، حاصل کشت و زرع برای روستاییان مناطق کوهستانی و سرزمین خشك افغانستان، بسیار مهم است.

ب ـ پیرك در مراسم طلب باران

برخی از نقاط کوهستانی، از فقر طبیعت در فلات ایران، همیشه دچار رنج بوده و اگر خشکسالی نیز به وقوع پیوندد، دیگر در حکم فاجعه است.

در این موقع، مردم نگران و عصبانی هستند، آنان در مراسم

پیـرک، کوشـا هستند و از همین‌رو، بر پیرک، زیاد آب می‌پاشند و برافروخته، به او حمله آورده، تا سرودستارش را آشفته کنند. پیرک تعداد دستیاران خود را تا پانزده نفر جوان قوی هم می‌رساند. اینان به دورش حلقه‌وار، وظیفه حفاظت را به عهده دارند، ولی هرطور شده پیرک باید تعیین شود.

ساز زدن و هیـاهوی پیرک و همراهان، خشن و افسار گسیخته است و فضایی حاکی از ازدحام، فریاد و ناهماهنگی اوضاع محیط به وجود می‌آورد.

پیرک و افرادش و مردم، شوخی لجام گسیخته متقابلی دارند و گاه در مناطقی نیز پیرک دزدی «انجام می‌شود و باید همراهان او باج دهند تا پیرک خود را باز پس گیرند.»

گرایش پیرک در موارد الف و ب

ـ صورت سفید است. (با مالیدن آرد صورت سفید می‌شود.)
ـ ریش و سبیل انبوه و بلند. (با دقت از پنبه درست می‌شود.)
ـ لباس ژنده فراوان و بلند، دستار بزرگ به سرپیچیده و عصایی از چوب زمخت به دست دارد.

پ- پیرک (بینی خمیری) در مجالس مهمانی

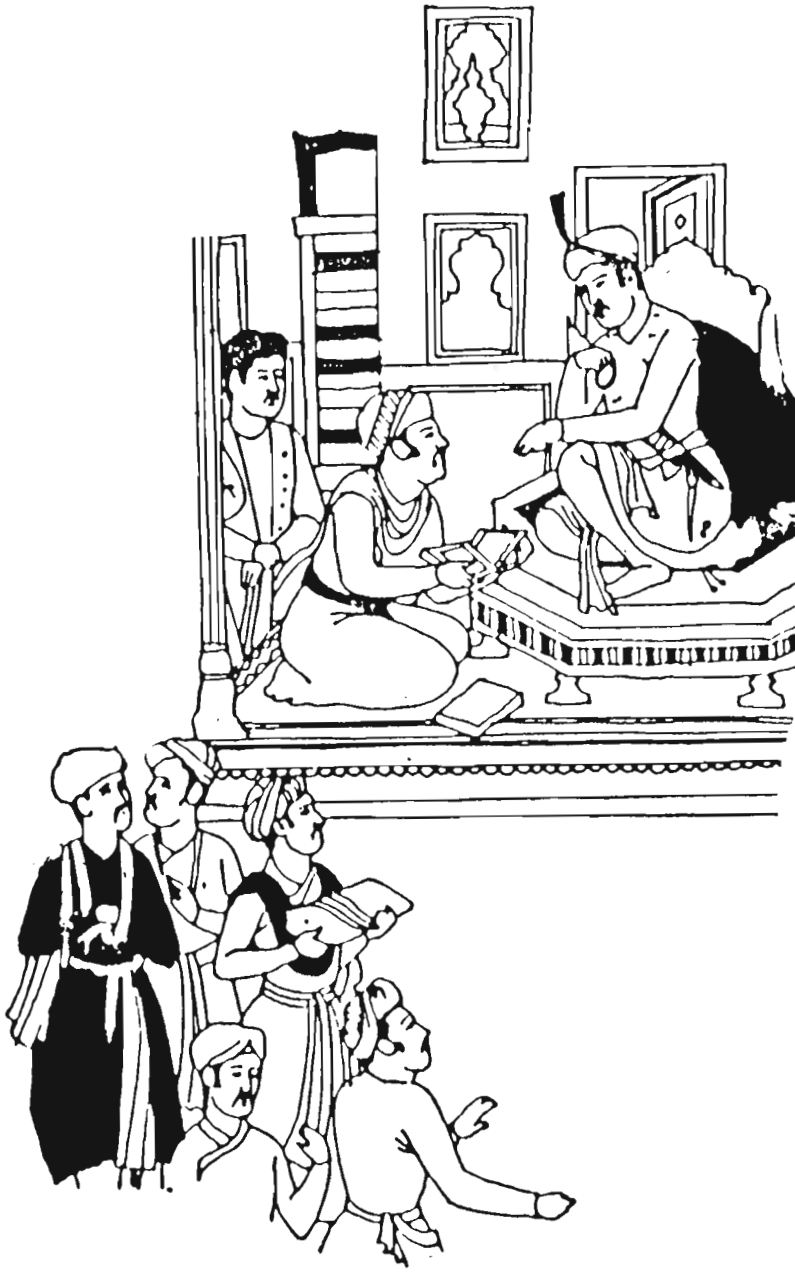
نمایش «بینی خمیری» یا «پیرک» در مجالس مهمانی، به خاطر تولّد فرزند، به منظور تربیت و هشدار به کودکان، انجام می‌گیرد. اگر در مهمانی فامیل محرم باشند، زن که عمه یا خاله و... هست، خود را به آرایش پیرک درمی‌آورد و در عنوان نمایش هم، بینی خمیری و پیرک و کمبیرک نامیده می‌شود.

بینی خمیـری، پیـرزنی است که کارش دزدیدن بچه است. در مجالس اول طرح تربیت اطفال مدنظر است. اول در بین بزرگان از بچه‌ها صحبت می‌شود و هشدار از عواقب حرف ناشنوی آنها، داده می‌شود. عاقبت لجاجت بچه‌ها به موجودی ترسناک تجسم می‌یابد، که بیشتر، رودررویی غیر مستقیم با کودک دارد و با بزرگان روبه‌رو می‌شود و بر گفت‌وگویی متقابل با آنها، درباره کودکان سربحث دارد.

پیـرک، ناگهان، زوزه‌کشان داخل می‌شود و به هرسوی مجلس می‌ایستد و دنبال بچه شیطنت کار می‌گردد. بزرگان و والدین، او را دست به سر کرده و می‌گوینـد دراین مجلس کودک خطاکـار وجود ندارد. پیرک، عربده‌کش و جستجوگر بیرون می‌رود تا در خانه‌های دیگر بچه خطاکار را پیدا کند و با خود ببرد.

آرایش پیرک (بینی خمیری)

یك بینی از خمیر نان، به اندازه بزرگ و زشت ساخته و روی بینی شخص تعبیه می‌شود.
ـ علاوه بر سبیل و ریش بزرگ و انبوه، گیسوان انبوه تا سرشانه ریخته است.
ـ صورت با مواد رنگی بیشتـر رنـگ سیاه یا زرد و کمتر سرخ است و خطوط سیاه، دور چشم اغراق می‌کند.
ـ لبـاس بلند و گشاد، آستین‌ها با دو چوب که به دست گرفته



می‌شود، بلندتر می‌نمایاند و قوزی (کُوپْ) از پارچه بر روی شانه‌ها دارد.

ـ شخص دیگر، چمباتمه‌وار، عقب پاهایش نشسته و اندام او را بزرگ و دامن کشان می‌کند.

ـ کلاه‌کاغذی بلند و بزرگ مخروطی به سر گذاشته که لبه‌های آن **با ریشه‌های کاغذی تزیین شده است. یا با چوب و شاخه برای او** شاخ بلند درست می‌کنند.

ت ـ پیرك (رمضانی)

اگر پیرك در ماه رمضان، بعد از افطار شب پانزدهم، مراسم را انجام دهد، رمضانی نامیده می‌شود. به خاطر سلامت بدن و به نیمه رساندن ماه مبارك و ارزش معنوی ماه، پیرك، به همراه دستیاران، به هرخانه سر می‌زند و نذورات مردم را جمع می‌کند. مردم به سوی او آب پاشیده و شادمانی می‌کنند. همراهان رمضانی، در توصیف این ایام، اشعاری را دم گرفته و دسته‌جمعی می‌خوانند:

«رمضـان گشته گشته باز آمد بی‌نمـازهـا، سرنمـاز آمـد»
«روسـیـاهـی، روزمخـواران گرگ سیـاه، انـگـورسیـاه»

رمضـانی، در کابل و نواحی روستایی، با جدیت و ساز و آواز انجام می‌گیرد. اجرا در شب است و همراهان که از جوانان روستا یا محله انتخاب می‌شوند، گروهی را تشکیل می‌دهند که نماینده آن محـل محسوب می‌شود. محلات یا روستاهای مجاور نیز رمضانی درمی‌آورند. مراسم رمضانی در این موقعیت، خود یك نبرد محلی و شبگردی عیاری است و هدف دزدیدن رمضانی محل دیگر است.

دزدیدن رمضانی، یعنی پیروزی و نمایش قدرت. و قیمت آزادی او، همه نذورات و پولهای جمع‌آوری شده. رمضانی، جنگ محلات و روستاهاست و دزدیدن پیرك، با جدیت انجام می‌شود.

پیرك (خرسك)، کابل

مراسم پیـرك، به نام «رمضانی کردن» است و پیرك، که آرایش پیـرمرد دارد، به نام «خِرْسَكْ» نامیده می‌شود. کلاه کاغذی برسر گذاشتن و ریسمان به کمر بستن هم جزء آرایش ظاهری پیرك است. پیرك، صورت خود را بجز چشمان می‌پوشاند، زیرا علاوه برحمله اهل خانه‌ها و آب پاشیدن، کوشش برای کنار زدن دستار از صورتش نیز بمنظور شناسایی انجام می‌گیرد.

رمضانی شدن یا «خرسك» را بچه یتیم یا جوانی، پایین‌دست از لحـاظ طبقـه اجتماعی به عهده می‌گیرد و اگر از خانه‌ای معمولی باشد، از طرف اهل خانه و اطرافیان آشنا، بشدت مورد عتاب قرار گرفتـه و به نحـوی تنبیـه می‌شود. همراهان، ضمن ساز زدن، با ضربات چوب روی پیت خالی، یا سنگ به‌هم زدن می‌خوانند:

«اشـکـنـه جان، اشـکـنـه دیـگ و کاسـه‌ش بشـکـنـه»
«رمضان رفت و باز آمد
«رمضان سی روز یاری می‌کنه شکـمهـای پر خالی می‌کنـه»
«انـگـور سیـاه، شاخ زردآلو شاخ دختـر بده، اسمش بی‌بی‌کو»
«شـاخ زردآلو، باشـه آویـزان خدا پسر بده، اسمش رمضان»

خرسك، اگر زود از اهل خانه، نذر و هدیه نگیرد، خود را به غش کردن می‌زنـد و از درد دل، به خود پیچیـده و به اغمـاء می‌رود، همـراهـان، هیـاهـو می‌کننـد و خرج جوانی و با دیـانش را طلب می‌نمایند. بادیان (Badeian) یا «رازیانه»، علاج شکم‌درد است. با گرفتن هدیه، سرمایه خرید بادیان، به دست خواهد آمد. در پایان مراسم، دزدیدن خرسكِ محله یاده مجاور، انجام می‌گیرد و شبگردی در نبردی با سلاح از تیر و کمان و چوب، تا سرحد زخمی شدن و ربودن خرسك می‌انجامد.(۱)

«پیرك» و «کوسه‌گردی» در ایران(۲)

پیـرك و کوسه‌گردی، دقیقاً کارکرد یکسان دارند، چه در مراسم نیمه زمستان و نوید تحول زمین، چه در مراسم آیینی طلب باران. نمایش آیینی پیرك، نمونه‌های فراوان در مناطق مختلف ایران دارد. مراسم «رمضانی» و «بینی خمیری»، در این مشابهت قرار می‌گیرند. با این تفاوت که از لحاظ هدف اجرا، «رمضانی» در شب نیمه ماه رمضان انجام می‌گیرد و یك نمونه مشابه آن در بیرجند، با شباهت زیادی، اجرا می‌شود.

با توجه به تاریخ و فرهنگ مشترك ایران و افغانستان، چه از لحاظ زبان و چه از لحاظ مذهبی و وقایع تاریخی، می‌گوییم مراسم «کوسه برنشین» یا «کـوسـه‌گـردی»، یکی از مراسم سنتی کهن است که ریشه‌های آن را باید در دیرینه تاریخی ـ اساطیری جست‌وجو کرد. از گذشته‌های دور، کوسه، شخصیت پیام‌آور نوروز، شادی، بهار و زنـدگـی دوبـاره اسـت. مردم قدم او را پربـرکـت و پرشگـون می‌داشتـه‌انـد. این مراسم در طی زمـان، تغییراتی نموده است. امـروزه در نقـاط مختلف حوزه فرهنگ ایرانی با نامهای گوناگون ماننـد، «کوسه»، «کوُسا»، «کوسا چوپانان»، «کوسه گلین»، «کوسه گلدی»، «کوسه بردمیدن»، «کوسه ناقالْدی» و «ناقالی کوسه» نامیده می‌شود.

تشابهات اجرایی کوسه‌گردی و پیرك:

۱. چهره‌آرایی و آرایش لباس

ـ «کوسه ناقالدی» اراك، به چهره آرد می‌مالد و چوبدستی بلند به دست می‌گیـرد و با بوتـه صحرایی، دو شاخ به سرش می‌بندد و اختلاف آن با پیرك، در کشیدن پوست بز، برسر، است.

ـ در روستاهای کردستان، چوپان پالتو درازی پوشیده و ریش و سبیلی ازپشم درست می‌کند و چکمه مهمیزدار می‌پوشد.

ـ در مهاباد، کوسه‌گردی اجرا می‌شود و چوپانان برپا می‌دارند. یك نفر را لباس سفید و بلندی می‌پوشانند و ریش و سبیلی هم برایش می‌گذارند.

ـ در «حـاجی‌آبـاد» نیـریـز (فارس)، اگر زمستان باران نبارد، چوپانها صورتشان را با آرد، سفید می‌کنند و با پشم، سبیل و ریش می‌گذارند و شاخ برسر می‌نهند. تفاوت آن با پیرك، آویزان کردن زنگ به خود است.

ـ «کوسه گلین» قشقایی: در سالهای خشك، در طوایف قشقایی، کسی را به عنـوان «کوسه گلین» انتخاب می‌کنند و او را با نمد و لباسهای گوناگون می‌آرایند و برایش شاخ می‌گذارند و صورتش را آرد می‌مالند و با پشم برایش ریش و سبیل درست می‌کنند.

موارد متعـدد اختلاف پیرك و کوسه، در نیمی از مناطق ایران، بخصـوص، شمـال غربی و غرب، استفاده از ماسك اغراق شده، پوستین وارونه و اشیائی مانند زنگوله‌وکلاه‌پوستی است.

۲. اشخاص بازیگر

ـ حداقل بازیگران مراسم «کوسه‌گردی»، «کوسه» و همراهان است و در مورد «پیرك» نیز چنین است، در بعضی مناطق ایران، «عروس کوسه»، «توبره‌کش»، «بارکش»، «نوازنده» هم دیده می‌شود.

ـ بازیگر «پیرك» و «کوسه» از گروهها و قشرهای پایین جامعه روستایی است و یا از لحاظ شغلی، مانند چوپان، مقنی، میراب، نگهبان و دشتبان است.

۳. اعمال نمایشی

«کوسه» و «پیرك»

ـ دعا برای سلامتی و فراوانی گله‌ها، وفور نعمت کشاورزی و ختم سرما و شروع بهار شادی

ـ دعا برای باریدن باران و قبولی نذور

ـ با چوبدستی به در طویله، بام خانه‌ها، منازل برای سلامتی دام و ازدیاد محصول می‌کوبد.

ـ عربده کشیدن، جست‌وخیز، حرکات مضحك و ترسناك

از لحاظ اختلاف اینکه کوسه، گاه با زنش اشعاری به مضامین فوق می‌خواند و گاه در رد و بدل دیالوگ به نثر یا نظم همراهی می‌نماید، اعمال دیگر چون حمله کوسه برای حفظ زن خود، غش کردن و نبرد با رقیب، در پیرك نیست و جز اینکه خود را از حمله دیگران به کنار کشد، کار دیگری نمی‌کند.

ـ همراهان، اغلب کودکان و نوجوانان هستند. ایجاد هیاهو، نوازندگی و حفاظت پیرك از یورش مردم، کمك به جمع‌آوری نذورات.

ـ پاشیدن آب برروی کوسه (پیرك) و حمله برای به هم زدن آرایش او از سوی مردم.

ـ در مراسم «کوسه گلین» در طوایف قشقایی، مردم بعد از دادن آرد و برنج و خرما و چیزهای دیگر به کوسه گلین، پیاله‌ای آب هم برسرش می‌ریزند.

ـ «در نرگس‌آباد» کردستان عراق، یك نوع بازی شبیه کوسه معمول است.

کوسه ابتدا، با زن خود می‌رقصد، بعد غش می‌کند و از میان مردم، کسی بر روی او آب می‌پاشد سپس او برخاسته و دوباره بازی می‌کند.

ـ در آذربایجان و کردستان، «کوسه ناقالدی» مورد حمله با گلوله‌های برفی بچه‌ها قرار می‌گیرد.

ـ در مراسم طلب باران خراسان، از پشت بام، روی یك الاغ که اطفال آن را بزك کرده‌اند و به حمام می‌برند، آب می‌ریزند.

بینی خمیری (پیرك)

بینی خمیری، شخصاً در مراسم مطرح است و از لحاظ آرایش چهره و لباس موارد تشابه با کوسه‌گردی دارد.

ـ در «حیدره» همدان، کوسه، کلاهی که به سر می‌گذارد تا سرشانه‌اش می‌رسد. چشم، ابرو و ریش مصنوعی می‌گذارد و دو شاخ هم از چوب جارو، برسر می‌نهد. یك بینی از جنس نمد برای خودش درست می‌کند که شکلی عجیب و خنده‌آور پیدا می‌کند.

ـ کوسه در «کیوی» خلخال، دارای کلاه بلند است که روی آن دو شاخ وجود دارد و یا در «تکاب»، دو تا جارو، به دو طرف سرش می‌بندند.

ـ در «کوسه گلدی» ملایر (حسین‌آباد ناظم): کوسه، کلاه بوقی برسر می‌گذارد که طول دنباله آن نیم متر است و تزیینات رنگارنگ رشته و کاغذ رنگی دارد.

ـ مراسم «عروسی گولی»، در دهات مختلف گیلان. کوسه‌گردی است و در آن «پیر غول»، Pêrqul. چهره‌اش را با دوده یا ماده دیگر سیاه می‌کند. ریش سیاه و انبوهی به چهره خود می‌بندد و کلاهی مقوایی یا پوستی بدهیبت، برسر می‌گذارد. «پیر بابو»، مانند پیر غول، خود را می‌آراید. اشخاص دیگر نمایش هم صورت خود را سیاه می‌کنند.

سرشکی» و «ماشی»، دلقك بسیار ـ در اراك: کلاه مقوایی و بوقی شکل برسر می‌گذارد[۳] و در عید نوروز با رقص و ضرب زدن حاجی فیروز، به محلات می‌آید.

رمضانی

شرح رمضانی بیرجند، خود مصداق دقیق تشابه با رمضانی افغانستان است. در بیرجند، رسم است که در شبهای ماه رمضان، چند لحظه بعد از افطار عده‌ای از جوانان بردر سرای دوستان و همسایگان خود می‌روند و شعری را به آواز مخصوص می‌خوانند. صاحب خانه پس از شنیدن صدای آنان، قدری نقل و نبات یا خوردنی دیگر، در کاسه آنها می‌ریزد و خشنود، روانه‌شان می‌سازد. اگر به آن مقدار صله، قانع نشوند و سماجت کنند صاحبخانه از درون سرا، یا از پشت‌بام کاسه‌ای آب برسر و صورتشان می‌پاشد و متفرقشان می‌کند. شعر در این مراسم این است:

بله بله، اُمَدْماهِ رَمَضُو روزه میگیرن از خرد کلوُ
رمضو نُمَد با سیصد سوار چویه وَرْدَشْتِه کَه تُو روزه بدار
روزه میگیرُم لاغر می‌شوُم گر نمی‌گیرُمْ کافر می‌شوُمْ[۴]

در مقایسه رمضانی بیرجند و مزار شریف و کابل، چند مورد محسوس است:

هردو درشب انجام می‌گیرد و آب پاشیده می‌شود. کوسه گلین طوایف قشقایی نیز این چنین است. در «سده‌سوزی» در ده بلور (Belwr) سیرجان و در اکثر دهات منطقه کرمان، گرچه جنبه‌های نمایشی آن بسیار ضعیف است، ولی نکات خاص برای وسعت مقایسه و نگرش با موارد رمضانی دارد. یکی انجام مراسم در شب است و انداختن آتش (هیزم مشتعل) به اطراف که به مناسبت پایان چله بزرگ، برای سال نیکو و دفع بلا از آدم و دام است. رفتن دسته‌جمعی چوپانها و بچه‌ها در حال شعرخوانی به طرف منازل و سماجت برای گرفتن نذر و خیرات و شیرینی است؛ وجود «آتش مقدس» در دین زردشت و ماه مبارك رمضان در اسلام، هاله‌ای مذهبی، برفراز فضای مراسم ایجاد می‌کند. در نمایش رمضانی افغانستان، حضور پیرك، محور اصلی اجراست و مراسم «کوسه‌گردی» در شب است و دزدیدن عروس کوسه، نبرد کوسه با رقیب، به خاطر حفظ زن خود و هم غش کردن کوسه، مانند اعمال نمایش رمضانی است.

در کوسه‌گردی در روستای کوهین «Kwhen» تفرش، که کوسه، در خانه مورد نظر، بعد از رقص و بازی، ناگهان غش می‌کند و زنش تقاضای یك ظرف روغن حیوانی برای زنده شدنش می‌کند.

پیرك، کمپیر، کمپیرك در ادبیات فارسی

ـ فرهنگ لغات:

کمپیر، کمپیرك: فرتوت، پیر سالخورده (فرهنگ دهخدا، معین)

کمپیر: زن فرتوت، گنده پیر: زنان پیر سالخورده، گنده پیر کابلی، پیر زالی بوده، جادوگر در کابل (برهان)

کمپیرك: بسیار سالخورده، خصوصاً پیرزن فرتوت (آنندراج)

کمپیر، کمپیرك: زن فرتوت، بودی (افغان قاموس)

پیرهك: زن، زوجه، چروکیده براثر فرسودگی، پیره کَمُو: پیر نار و زن و مکار، پیرك: دریاچه در دل کوه ـ سکّو، تیرك اصلی چادر، مامان، مادر بزرگ، قابله ـ کتاب: فرهنگ کردی به فارسی، انتشارات سروش، ۱۳۶۸.

منابع ادبی

در تاریخ، پیرك، عنوان مشاور ابومسلم بوده است (فرهنگ مصاحب) و در سده نهم هجری، نام شاهان محلی و سرداران جنگی در منطقه طبرستان و خراسان بزرگ اشاره شده است. در تاریخ، به نام سرداری برمی‌خوریم. وقتی سلطان اویس شکست خورده، به شهر کرمان مراجعت می‌کند، امیر پیرك، سردار لشکر خود را کشته شده می‌بیند. در تاریخ طبرستان نیز آمده است: چون جمیع سادات به استرآباد رسیدند، پیرك پادشاه، جهت خاطر شمس الدین غوری، سادات را منع فرمود. مردم ساری اتفاق کردند، گفتند: دمار از نهاد «پیرك» پادشاه، درمی آوریم.(۵)

در تاریخ بخارا می‌خوانیم که برای محافظت شهر از هجوم بیابانگردهای ازبك شمالی، حصاری به دور شهر کشیده شده است که اهالی آن را به طنز، کمپیر دیوار، دیوار پیرزن گویند.(۶) در اشعار شیخ محمود شبستری و میرحسینی سادات هراتی می‌خوانیم:

چیست این کهنه حقه هرمکر؟ کیست این؟ طرفه پیرکی برنا(۷)

در مثنوی معنوی مولانا، در چند مورد به کاراکتر پیرك، نزدیك می‌شویم. در حکایت گریختن باز شاه از کاخ و نشستن آن در خانه پیرزنی فقیر:

نه‌چنان بازیست کو از شه گریخت سوی آن کمپیرکو می آرد بیخت

(دفتر چهارم، ص ۷۵۶)

و در حکایت میهمانی رفتن پیرزنی که خود را زیبا و جوان می‌پندارد و سعی می‌کند که زشتی رخسار پرآبله و چین و چروك‌دار خود را با چسبانیدن اوراق کاغذ تکه‌ها پنهان دارد:

بود کمپیری نود ساله کلان پرتشنج‌روی و رنگش زعفران

چون سر سفره رخ او، توی توی لیك در وی بود مانده عشق شوی

ریخت‌دندانهاش و مو چون شیرشد قد کمان و هر حسّش تغییر شد

عشق‌شوی‌و شهوت‌و حرصش تمام عشق صید و پاره پاره گشته دام

مرغ بی‌هنگام و راه بی‌رهی آتشی بردر بن، دیگ تهی

چون‌عروسی‌خواست‌رفت‌آن‌مستخیف موی ابر و یاك کردی آن خریف

پیش‌رو آینه بگرفت آن عجوز تا بیاراید رخ و رخسار و پوز

چند گلگونه بمالید از بتر سفره رویش نشد پوشیده تر

عشرها برروی هرجا می‌نهاد چونك برمی‌بست چادر می‌فتاد

باز او آن عشرها را با خدو می‌بچسبانید براطراف رو

(دفتر ششم ص ۱۱۰۳)

اما در حکایت عاشق شدن شاهزاده برپیرزن جادوگر، مستقیم اشاره بروجود افسانه‌ای او در فرهنگ آن زمان دارد:

از قضـا کمپیرکی جادو که بود عاشـق شه‌زاده با حسـن جود
جادوی کردش عجـوزه کابلی کی برد زان رشـک، سحر بابلی
شه بچه شد، عاشق‌کمپیر زشت تا عروس و آن‌عروسی را بهشت
(دفتر چهارم، ص ۷۸۱)

و در فیه مافیه، خطاب به پسر خود «بهاءالدین»، چنین می‌گوید:
تو که بهاءالدینی، اگر کمپیرزنی که دندانها ندارد، روی چون پشت سوسمار، آژنگ برآژنگ بیاید و بگوید اگر مردی و جوانی اینک آمدن پیش تو، اینک فرس و نگار، اینک میدان، مردی بنمای اگر مردی، گویی «معاذالله»! والله که مرد نیستم و آنچه حکایت کردند، دروغ گفتند[۸]
و در داستان مثنوی، کمپیرو گنده پیر هردو اسم یکی است و ادامه داستان:

یك سیـه دیـوی و کابلی زنی گشت برشهـزاده ناگـه رهـزنی
زان سیـه‌روی خبـیث نابکـار گشت آن شهزاده مدهوش ونزار
آن نود ساله، عجوزی گنده پیر نی‌خرد هست آن ملك رانی ضمیر

و توجه مجـدداً برتأیید گنده پیرو کمپیر، در فرهنگ رشیدی و بعد توضیح «فرهنگ انجمن آرا»: «کمپیر، پیر سالخورده و فرتوت عموماً و زن پیـر خصوصاً و این لغت در اصل گنده پیر بوده که عرب آنرا غنده‌فیر معرب کرده‌اند و در کمپیر، م و نون تبدیل شده و مخفف گردید، و در خراسان بسیار استعمال نمایند.»

جدال بین جوانی و پیری، حیله و سحر پیرزن روی سیـ[illegible]حین و آژنـگ که در لغت کردی، برپیـرزن و چروکیده صورت، تاکیدی خاص، چون توصیف مولانا دارد و دلالت همه کلمات معرف در تأکید شخصیت پیرك و اینکه در «بینی خمیری»، عامل مهم، هشدار به کودکان و نوجوانان است تا از سحر و اغفال او برحذر باشند. وجود پیرزن که عامل سحر و جادوست، به کرات در قصص اساطیری و افسانه‌ای ما آورده شده است و اینکه مولانا بلخی، آن را به کار می‌برد، بی‌شك از روایـات عامه و افسانه‌های عامیانه، اخذ کرده است و آن را به نام «کمپیر کابلی» می‌خواند.[۹]

همچنین باید اشاره‌ای به هفت خوان رستم در شاهنامه فردوسی کرد. در خوان چهارم به چنین شخصیت اساطیری، یعنی «پیرزن جادو»، اشاره کرده است. رستم در مازندران است و بعد از خوان سوم (کشتن اژدها)، به مرغزاری برای استراحت و آرامش آمده و یله می‌دهد و از نشاط مناظر، به وجد، آمده و سرودی می‌خواند:

بگـوش زن جادو آمـد سرود همـان جامـه رستم و زخم رود
بیـاراست رخ را بسـان بهـار وگـرچنـد زیبـا نبـودش نگـار
بررستم آمـد پر از رنگ و بوی بپـرسید بنشست نزدیـك اوی
تهمتن به یزدان نیـایش گرفت برو آفـریـن و ستـایش گرفت
که دردشت مازنـدران یافت خوان می‌آورد با میـگسـار جوان
ندانسـت که جادوی ریمنست نهفتـه برنـگ انـدر اهریمنست
یکـی جام می برکفش برنهـاد زدادار نیـکـی دهش کرد یاد
آواز دادن از خداونـد مهـر دگـرگونه برگشت جادو به چهر
یکی گنده پیری شد اندر کمند پرآژنگ و نیرنگ و افسون و بند[۱۰]

و رستم، ذی‌الفور با شمشیر «پیر جادو» (گنده‌پیر) را می‌کشد و از خوان چهارم پیروز می‌گذرد.

محققین، در دیرینه‌ترین قصه‌های عامیانه اقوام هند و اروپایی و شرق باستان، شخصیت «پیرزن جادو» را چنین تحلیل می‌کنند: «در فرضیه آئین‌گرایی، اشخاص قصه‌ها از آئین و مناسك گرفته شده و

از جهت مثال در مراسم اول ماه ژانویه، «زیبای خفته در جنگل» نمود کار سال نو است، و پیرزن نخ‌ریس که جفت اوست یادآور عجوزه فرتوت جادوگری است که در نمایشهای مذهبی پایان ماه دسامبر، نمایشگر سال سپری شده بوده است. در پیکار قهری زنی گنده پیره و زنی جوان را نمایش داده که زن جوانسال دوك نخ‌ریسی را از دست پیرزن می‌رباید»[۱۱].

پیرك در اساطیر

با توجه به آیین اساطیری، پیرك و کوسه، دقیقا منطبق بریکدیگر هستند و اگر اختلافی وجود داشته باشد، در نحوه آرایش و فرعیات اجراست: همان‌گونه که در نواحی داخلی ایران، براثر عوامل ذوقی و محیطی خاص‌تر، از فرهنگ محلی شکل می‌گیرد. در مورد «بینی خمیری»، که پیرك تربیت شده است، به شباهت «کنده پیر» و «ساحره کابلی» نزدیك می‌شویم و بعد «رمضانی» که در بیرجند هم انجام می‌گیرد و هم اینکه در نواحی ایران، مراسم «کوسه»، گاهی در شبها اجرا می‌گردد. پیرك و کوسه‌گردی، که به منظور نشان دادن سال نو و طلب باران اجرا می‌شود در اساطیر نیز بحث مشترك و یکسانی دارند.

انسان، برای بقا، با زراعت و دامداری، باید از سویی در فراوانی نعمت آب و زمین و سلامتی و وفور دام بکوشد و از سوی دیگر، دفع عوامل شر و آفات از کشت و زرع و دام کند. آدمی در این فعالیت زیستی، باید روابط و قوانین را شناخته و با تلاش خود، بهترین حالت را یافته و فعالیت خود را برآن متمرکز کند. مانند جذب خیر و دفع شر عوامل ناشناخته که در فرهنگ اساطیری، موجودات زنده‌ای هستند و در سرنوشت انسان دخالت می‌کنند. جهان مبارزه‌ای است بین عوامل خوب و مفید و نفع بخش و عوامل بد و شر و ضرر و آدمی باید برای حیات، به تلاش خود برای پیروزی و بهزیستی ادامه دهد. نمایش آیین «کوسه‌گردی» نیز بازماندهٔ زمانهایی است که انسان به روابط علت و معلولی در رویدادهای جهان آفرینش پی نبرده است، و به همین لحاظ این‌گونه نمایشها در واقع، استمداد انسان است از نیروهای ماوراء طبیعت و مظاهر مادی آن، برای برآوردن حاجتها و طلب یاری در مبارزه با مشکلاتی که انسان در زندگی عملی با آنها روبرو می‌شود.

کوسه‌گردی، در فلات ایران، در نیمه زمستان، توسط چوپانان محل در بسیاری از روستاها با تفاوتهای مختصر برگزار می‌شود. تا به حال که در منابع متعدد رجوع شده است، حوزه‌های گزارش شده، شمال مناطق غربی و شمال غربی و به طور پراکنده، در قسمتهای دیگر ایران و نیز در مناطق شرقی ترکیه و در شمال عراق، هستند.

در ادامه تحلیل، سه عنوان دیگر را می‌توانیم از جهت دیرینه‌شناسی اساطیر، مطرح سازیم، که بدین‌ترتیب است:

۱. کوسه و توتم

کوسه، بی‌تردید، نماد یك بز نر، یا قوچ است و در گذشته دیرین اقوام شکارگر و دامدار وجود دارد و هم اینکه در اغلب مناطق کوهستانی فلات ایران، به فراوانی یافت می‌شود و در پیشینه ساکنین اولیه فلات، تا این تاریخ، قدیمی‌ترین محل سکونت انسانهای اولیه در شمال غربی ایران، شیراز، سواحل جنوبی خزر، جنوب خراسان، معرفی شده است و کهن‌ترین محل کشف‌شده که از لحاظ جهانی بی‌نظیر است، غار بلت که بدان غار کمربند نیز گفته می‌شود و در هشت کیلومتری غرب بهشهر و در سی و شش متری سطح دریای خزر واقع‌شده و آثار مکشوفه از ۱۰۰۰۰ تا ۵۶۰۰ سال قبل از میلاد دال براسکلت انسانهای دوره مزولیتیك است که به شکار غزال می‌پرداخته‌اند. در مناطق دیگر، تعداد زیادی مجسمه‌های کوچك از حیوانات اهلی، با گل خام به دست آمده است. آثار باستان‌شناسی، ثابت می‌کند که سواحل دریای خزر محل عبور گروههای انسانها از شرق به غرب و یا بالعکس بوده است و با اطمینان ادعا می‌شود که ایران و مناطق مجاور آسیای جنوب غربی، مناطق اصلی شروع تمدن بوده‌اند. زیرا انسان نئولیتیك، در تمام این منطقه از سواحل دریای مدیترانه تا ماوراء سواحل دریای خزر، همه جا پراکنده بوده است.

آریاییها که در اثر سرد شدن آب و هوای مناطقی در شمال فلات ایران، به جنوب کوچ می‌کردند. طوایف دامدار و چادرنشینی بودند که به نظام شبانی و پرورش احشام و پدرسالاری، وابستگی داشتند و اسب و گاو و گوسفند و بز و سگ پاسبان جزو دام آنها بود و چند همسری و ربودن عروس نیز جزء خصائص اصلی زندگی اجتماعی آنها به شمار می‌رفت. از طرف دیگر، گفتیم که کوسه‌گردی، در مناطق شمالی عراق و ترکیه هم رواج دارد، و هم اینکه مهاجرت اقوام آریا، از دو سوی خزر به جنوب، راه یافته است و لیست زیر، به دلایل توتم بودن کوسه، اشاره می‌کند:

- **افراد تیرد بنی سیاد** (از طایفه عمله ایل قشقایی) که جد آنها تبدیل به قوچ کوهی وحشی شده است و از این‌رو، به شکار قوچ، میش و شکارهای مشابه (یازن، آهو و بز) نمی‌روند.
- در تکامل توتمی، تضادی را در خویش می‌پروراند، هم غنیمت شکار و هم جد همه طایفه شکار توتم شکار یك پدر. در پرستش خرس که «اونك‌ها» و بسیاری از اقوام شکارچی دیگر در سیبری، به آنها اعتقاد دارند و پس از شکار خرس، توبه و انابه سر می‌دهند و از این که حیوان را کشته‌اند، طلب مغفرت می‌کنند.
- در ایران، هنگام کشتن حیوانات، حتما آب می‌دهند. شکارچی‌ها موقع بریدن سر حیوان، اغلب به چشم شکار خویش نگاه نمی‌کنند.
- طایفه مراغیان در رودبار الموت که به «کله‌بزی» معروفند، آداب و تشریفات بخصوصی در یکی از روزهای سال دارند.
- بنابر فرهنگ دهخدا، نام یکی از طوایف کرد و نیز چند ده و دهستان در مناطق کردنشین، به نام «کوسه» است و بعید نیست از ریشه‌های توتمی برخوردار باشد.
- شاید اصطلاح «ریش‌بزی»، با ریشه تاریخی و اساطیری نقش «کوسه» در این بازی‌ها با بز، بی‌ارتباط نباشد.
- نقش قوچ نیز در آثار معماری و هنرهای کاربردی دوران تاریخی پیش از اسلام ایران که به فراوانی بحث و نمونه‌دهی شده است.
- در درامهای روستاییان آناطولی و اغلب شامل عرب، فردی با چهره سیاه کرده ملبس به پوست بز یا گوسفند سیاه، سمبول شب یا زمستان است. رقیب او با تناقض آشکار، معمولا ریش سفید و لباسی از پوست گوسفند یا بز سفید دارد.[۱۲]
- در شهر «پنج کنت»، در ۵۶ کیلومتری شرق سمرقند (دره زرافشان)، در نقاشی دیواری مربوط به قرن پنجم، پهلوانی با دیوها

جنگ می‌کند، تنه دیوها به تنه انسان شبیه است و سر آنها نیز مثل سر آدمی می‌باشد ولی مثل بز شاخ دارند و پاهایشان هم مثل پاهای بز، سم دارد.(۱۳)

۲. کوسه برنشین (رکوب کوسج)

شباهت «کوسه برنشین»، که در منابع فرهنگی ما سخن از آن رفته است، با مراسم «کوسه‌گردی» و «پیرك»، هنوز از نظر تاریخی، قابل بحث است و اینکه آیا، هردو یکی است و ریشه دیرینه مشترك دارند یا خیر، محل بحث دیگر است. اما از لحاظ چند وجه مشترك نیز قابل توجه می‌باشند:

کوسه برنشین: این رسم نمایش نمادین تضاد سرما و گرماست. کوسه زشت و کریه‌منظر، شاید مظهر سر ما باشد که برمرکبی می‌نشیند و نشانه‌هایی از زمستان (مانند کلاغ) را همراه برمی‌دارد و در حالی که وانمود می‌کند از گرما در عذاب است، در میان تحقیر مردم می‌رود و جای خود را به گرما می‌دهد. بی‌تردید، کوسه برنشین، شاید در کوسه‌گردی و طلب باران، اثراتی داشته است. مانند تقلید اسب‌سواری کوسه و سوار شدن برچوبدستی خود در نمونه کردستان عراق و غیره. در حالی‌که نه از طلب باران، نشانی دارد و نه از عناصر اصلی آیین «کوسه‌گردی» در آن دیده می‌شود. اما مهمترین تشابه را باید در دو حالت متضاد دید: اول خوش‌یمن بودن کوسه پیام‌آور حیات و باروری و رحمت و نذر و هدیه دادن به او و بعد، حالت دیگر، آزار کوسه و تحقیر و تمسخر او که متعاقباً از سوی مردم اعمال می‌شود.(۱۴)

۳. آبریزان

پاشیدن آب به پیرك، چه در مراسم آغاز فرا رسیدن سال نو، چه در مراسم طلب باران و رمضانی، در مراسم و آداب پیشین تاریخ ما مصادیق فراوان دارد. علاوه برعمل مذکور، در آیین کوسه‌گردی نیز، موارد ذیل قابل توجه است.

ـ فیروز پادشاه ساسانی خراج به مردم بخشید، در خزائن گشود و آنچه از آتشکده‌ها بود به مردم یاری کرد و چنان کرد که کسی از گرسنگی نمیرد، و به «آذرخورا» رفت و نماز خواند و خواستار باران شد، باران شدید باریدن گرفت و آن را به فال نیك دانست و مردم از شادی بریکدیگر آب ریختند و این آیین در ایران ماند که در همان روز همان کار را می‌کردند و این روز را جشن گرفتند و آبریزکان نامیدند.(۱۵)

ـ جشن تیرگان یا آبریزگان، سیزدهم تیر ماه، در سراسر ایران اجرا می‌شد.

ـ آبپاشی که در نوروز مرسوم بود، در اول آذر مرسوم شد، و نیز روز اول آذر را بهار جشن می‌نامیدند و «کوسه برنشین» که علامت اول سال بود در آن روز واقع می‌شد.

ـ گویند در زمان یکی از ملوك عجم سالی باران نبارید و در این روز (تیرگان) حکما و بزرگان و خواص و عوام در جایی جمعیت نموده، دعا کردند و همان لحظه باران آمد و بدان سبب مردم شادی و نشاط کرده بریکدیگر آب می‌ریختند.

ـ روز ۳۰ بهمن، در این روز مردم آبپاشی می‌کردند به‌وسیله این عمل که منشأ آن ساحری بود می‌خواستند باران بیاید.(۱۶)

ـ پیترو دولاواله (جهانگرد ایتالیایی)ـ ۱۰۲۸ هجری، شاه عباس کبیر خود در مراسم جشن تیرگان یا آبریزان شرکت می‌کند و در مازندران و گیلان نیز اجرا می‌شود.(۱۷)

ـ عهد عباسی، طبری ۲۴۸ هجری، جزء ۱۰، روز چهارشنبه سه شب از جمادی‌الاولی رفته مطابق با شب یازدهم حزیران در بازارهای بغداد از جانب خلیفه منادی ندا درداد که در شب نوروز آتش نیفروزند و آب نریزند و نیز در روز پنجم همین مذاکره شد ولی در هنگام غروب روز جمعه برباب سعیدبن تسکین محتسب بغداد که در جانب شرقی بغداد است ندا دردادند که امیرالمؤمنین مردم را در افروختن آتش و ریختن آب آزاد گردانید پس عامه این کار را به افراط رسانیدند و از حد تجاوز کردند، چنانکه آب را برمحتسبان شهر بغداد فرو ریختند.(۱۸)

در اساطیر و آیین‌های تازه و نو کردن جهان و دور جدید در هند، رسم راژسویا «Rajasuya» (تبرك تقدیس شاه) نامیده می‌شود و ظهور و جلوس شاه جدید نزد اقوام برزگر و کشتکار به منزله حیات نو و تجدید دوره باروری است. در این مراسم، طی چند مرحله، ناگهان، شاه روی تخت به پا می‌خیزد و دستها را بالا می‌برد، و سر به آسمان می‌ساید و پاشیدن آب به مشابه باران، ابر بر سر شاه که کنایه از ریزش آبهایی است که از آسمان در کنار محور عالم ـ شاه ـ برای بارور کردن زمین نازل می‌شود.(۱۹) آب پاشیدن برکوسه و پیرك نیز می‌تواند از چنین مضمونی برخوردار باشد و اینکه شاه در اساطیر و تاریخ دیرینه نیز جلوه‌ای از خدا و انسان کامل و نیمه‌خداست و واسطه خیر از آسمان به زمین، محسوب می‌شود. این تضاد که هم‌یمن ورود کوسه و پیرك و ریختن آب براو به نحوی رفع شگون بد است، جدالی است که در همه اساطیر به چشم می‌خورد.(۲۰)

محور نمایشهای اساطیری در زمینه کشاورزی و دامداری، براساس دو رویداد اصلی می‌باشد. نخست، جدایی کشنده است که در آن، یکی از دو مبارز به قتل می‌رسد و بعد، به کمك پزشك یا جادو دوباره زنده می‌شود. مانند جشن دیونیزوس که در آن، خدای زراعت کشته می‌شود یا می‌تواند از روزهایی منشأ گرفته باشد که سلطان پیری برای احیاء دوباره خاك کشته می‌شد. بدون شك، این موضوع، نمادی از زوال یك سال و تولد سال نو است که به صورت آیین نمایشی درآمده است.

رویداد دیگر، تضاد از یك کاراکتر اسطوره‌ای، به تجسم کاراکترهای دیگر، عینیت می‌یابد و با توجه به مراحل رشد نمایشی، گام بعدی محسوب می‌شود و آن در خیلی موارد، شامل ربوده شدن یك دختر (باروری) و بازگشت دوباره او به سوی مادر، فامیل و دوستان غمدیده است. در اساطیر یونان داستان ربوده‌شدن «پرسفون» (Persephoone)، به دست «پلوتو» (Pluto) و بازگشت دوباره او نزد مادرش «دمتر» (Demeter) است، این واقعه دوره رویش سالانه گیاهی، یا زندگی پس از مرگ را همانند آنچه در الوزیس نمایش می‌دهند، نشان می‌دهد.(۲۱)

این جدال یا کشمکش، باطناً در وجود یك کاراکتر یا چند کاراکتر به صورت نمادین، همچون جدال بین مرگ و زندگی، نور و تاریکی، تابستان و زمستان، سال کهنه و نو، پدر و پسر، سلطان پیر و جوان، همواره وجود دارد. در مقوله تفسیری قضیه زیبایی را به زشتی

جلودگر ساختن و جلب ترحم که عروس مظهر زیبایی و نشانه باروری است و زشت کردن او در مراسم طلب باران و تکدی از دیگران، به معنای طلب باران کردن است و اینکه اوضاع فعلی زشت و ناپسند است و باید به وضع رحمت و سلامت و باروری مبدل شود و نبرد برای تصاحب عروس یا دختر زیبا، در واقع غلبه براوضاع تیره و ناخوشایند. محیط کشت و زرع است و در موارد کوسه‌گردی، که «کوسه» غش می‌کند و با رمضانی، از فرط درد می‌افتد و طلب نذر می‌کند و دوباره زنده می‌شود.[۲۲] جزء رویداد اولی مراسم‌اساطیری است و تصاحب عروس (باروری) نیز اخذ عوامل نیکی و رحمت ماوراء جهان است و در تحلیل اجتماعی نیز می‌توان به مبارزه برای بقاء طوایف با هم، برسر تصاحب منابع طبیعی، آب و زمین باشد که از این دیدگاه هم ما مبارزه‌ای با ورود آریاییها تا سده‌های معاصر را شاهد هستیم که اقوام کشاورز با اقوام دامدار و بیابانکرد، چگونه تصادم داشته‌اند و همیشه طوایف صحرانشین، برای کسب زمین و غنائم و استقرار، به مناطق کشاورزان حمله می‌برده‌اند. چون آریاییهای شبان و صحرانشین که به مناطق بومی ایران مهاجرت می‌کرده‌اند و در بین آنان رسم ربودن عروس بوده است که تشابه واضحی برای مراسم نبرد کوسه با دزدان عروس، محسوب می‌شود.

پاورقی‌ها:

۱. اسامی افراد مورد مصاحبه: (اهل استان و ولایات افغانستان)

سید شاه حسین (۳۷ ساله)، استان میدان (ولایت وردک)، مرکز استان میدان شهر، روستای سنگلاخ. سید محمدآقا سجادی (۲۷ ساله)، اهل سنگلاخ، ایران، تهران شهرری، حوزه علمیه برهان. نوروز علی یعقوبی (۴۷ ساله)، استان میدان، بخش آستان (بهسود)، روستای سیاه سنک. کویندگان مراسم پیرک در آیین باروری و طلب باران. سید حسین موسوی (۲۶ ساله)، استان لوگر، مرکز استان، بردکی. اهل شهرستان لوگر، محل اقامت، ایران، تهران، تجریش، حوزه علمیه چیزر کوینده مراسم پیرک تحت عنوان «بینی خمیری». محمد عیسی جوزی جان (۲۷ ساله)، استان بلخ، مرکز استان مزار شریف، اهل مزار شریف، محل سکونت فعلی «ایران، تهران، شهرری، جاده فیروزآباد، محله کوردها (حلبی آباد کوچك). کوینده مراسم ... سامی مزار شریف. محمد حسین مهاجر. اهل کابل، محل اقامت فعلی، ایران، تهران، جزء افراد محقق فرهنگ و مردم‌شناسی افغانستان در رابطه با دفتر تحقیقات فرهنگ افغانستان، زیر نظر دفتر ویژه افغانستان، وزارت خارجه جمهوری اسلامی ایران. گوینده: «خرسك» (رمضانی) در کابل و روستاهای اطراف.

۲. در تطبیق اجرا و عوامل متشکله نمایش آیینی «پیرك» با «کوسه‌گردی» به منابع ذیل رجوع شده است:

- میرشکرایی، محمد، کوسه‌گردی، نشریه صحنه معاصر(۱)، ناشر انجمن تئاتر ایران، اسفند ۱۳۵۹.

- انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم، جشنها و آداب و معتقدات زمستان، امیرکبیر ۱۳۵۲.

- صدیق، مصطفی، آداب و رسوم طلب باران در استان خوزستان، مجله هنر و مردم، شماره ۱۵۵، ۱۳۵۴.

- مراسم دعای باران در گوشه و کنار فارس، مجله هنر و مردم، دوره جدید، شماره ۸۲، ۱۳۴۸، ص ۳۶.

- میهن، مهین، گریم برای تئاتر، واحد انتشارات بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۹، بخش سوم (سیر تحول گریم در ایران).

۳. شکورزاده، ابراهیم، عقاید و رسوم مردم خراسان، چاپ دوم با تجدید نظر و اضافات، انتشارات سروش ۱۳۶۳، ص ۱۶.

۴. سید ظهیرالدین‌بن سید نصرالدین المرعشی، تاریخ طبرستان، رویان و مازندران، به اهتمام برنهارد دارن، پطرز بورگ، ۱۸۵۰ میلادی، چاپ اول، پاییز ۱۳۶۳، مقدمه از یعقوب آژند، نشر گستره و همچنین: وزیری کرمانی، احمد علی‌خان، تاریخ کرمان (سالاریه)، شرکت سهامی کتاب‌های ایران، وابسته به دانشکده ادبیات، دانشگاه تهران، ۱۳۴۰.

۵. فراری، ریچاردن، تاریخ بخارا در قرون وسطی، انتشارات توس، ص ۱۴۶.

۶. حکمت، دکتر فروغ، مقاله میرحسینی سادات هراتی و هفت گنج، راهنمای کتاب، مجله زبان و ادبیات فارسی و تحقیقات ایرانشناسی و انتقاد کتاب، شماره اول، سال هفتم، پاییز ۱۳۴۳، ص ۲۵.

۷. بلخی، مولانا جلال‌الدین بلخی، مثنوی معنوی، امیرکبیر، ۱۳۶۲، نسخه نیکلسون، چاپ نهم.

۸. الهی قمشه‌ای، دکتر حسین محی‌الدین، کزیده فیه مافیه، مقالات مولانا، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۴، ص ۶۴.

۹. زرین‌کوب، عبدالحسین، بحر در کوزه، انتشارات محمدعلی علمی، چاپ اول تهران، ۱۳۶۶، مقاله قصه و نقد حال، ص ۴۲۲.

۱۰. شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی، انتشارات جاویدان، چاپ پنجم ۱۳۶۶، خوان چهارم، ص ۶۷.

۱۱. دلاشو- م. لوفلر، زبان رمزی قصه‌های پریوار، مترجم جلال ستاری، انتشارات توس ۱۳۶۶، مقدمه مترجم، صفحه ۸

۱۲. ایضاً، میرشکرایی، محمد، کوسه‌گردی.

۱۳. مجله سیمرغ، تحقیقات ایرانشناسی و فرهنگ فارسی دری (ایران- افغانستان- تاجیکستان) زیر نظر وزارت ارشاد اسلامی، شماره ۷ و ۸ و ۹، مقاله باستانشناسی در تاجیکستان، ص ۱۳۱.

۱۴. کوسه‌گردی، سنت نمایشی چوپانی است و در نیمه زمستان در بسیاری از روستاهای ایران با تفاوتهایی اجرا می‌شود و شباهت اسمی با «کوسه برنشین» دارد و در کتبی مانند «التفهیم» و «مروج الذهب» و غیره آمده است. اما در بررسی تاریخی، آن را باید دو رسم جداگانه به حساب آورد. اگرچه موارد مشترک یافت می‌شود و در نمایش سنتی آیینی کوسه‌گردی، حالات و جلوه‌هایی وجود دارد که شباهت با کوسه‌گردی دارد و می‌توان به مواردی اشاره کرد:

الف ـ رفتار مردم و برداشت آیینی از پیرک و کوسه، که هم برشگون خوب و هم برتحقیر و آزار مثبتی است. از طرفی، شادی و دادن نذر و شیرینی و خیرات و از سوی دیگر، پاشیدن آب، **حمله برای شناسی او**، زدن با گلوله‌های برفی و بازیگر نقش او که از افراد پست و بینو انتخاب می‌شود. حتی در پیرک کابل، اگر خانواده‌ای بداند، فردی از آنها پیرک (رمضانی) شده، او را کتک می‌زنند و مورد عتاب شدید قرار می‌دهند. این رفتار، به ایذاء و آزار «کوسه» برنشسته برالاغ، در «کوسه برنشین» (میرنوروزی) شباهت دارد.

نشانی می‌دهد نمونه ذیل، گواه آشکار و جالب توجه این معنای رفتاری را که رسم سرزمینهای غربی خزر بوده است. نشان می‌دهد اصطخری روایت می‌کند:

«و پادشاه ایشان را خاقان خزر خوانند و ملك خزر چون این پادشاه را فراز کند و به خاقان خزری نشاند و چون خواهند کمی او را بنشانند او را بیارند و پارهای حریر برگلوی او بندند تا چنان گردد کی نفسش بخواهد گسستن، آنگاه در آن حال از او بپرسند کی این فلك چند گاه خواهی؟ گوید چندین سال، آن‌گاه او را رها کند و خاقان خزر باشد اگر چند ان کی گفته باشد بگذرد و نمیرد در آن وقت او را بکشند.»

این گزارش نمونه مشابه دیگر را نیز از قول راوی دیگری بیان می‌کند و در کتاب قبیله سیزدهم، آرتور کسله با ترجمه جمشید ستاری، از انتشارات آلفا، ۱۳۶۱، ص ۵۶۱ آمده است. و می‌بینیم که هم با میرنوروزی از لحاظ زمان محدود شاهی، شباهت دارد و هم از لحاظ رفتار متضاد و توأمان مردمان. حافظ نیز اشاره‌ای به این رسم می‌کند:

سخن در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیرون آی
که بیش از پنج روزی نیست حکم میرنوروزی

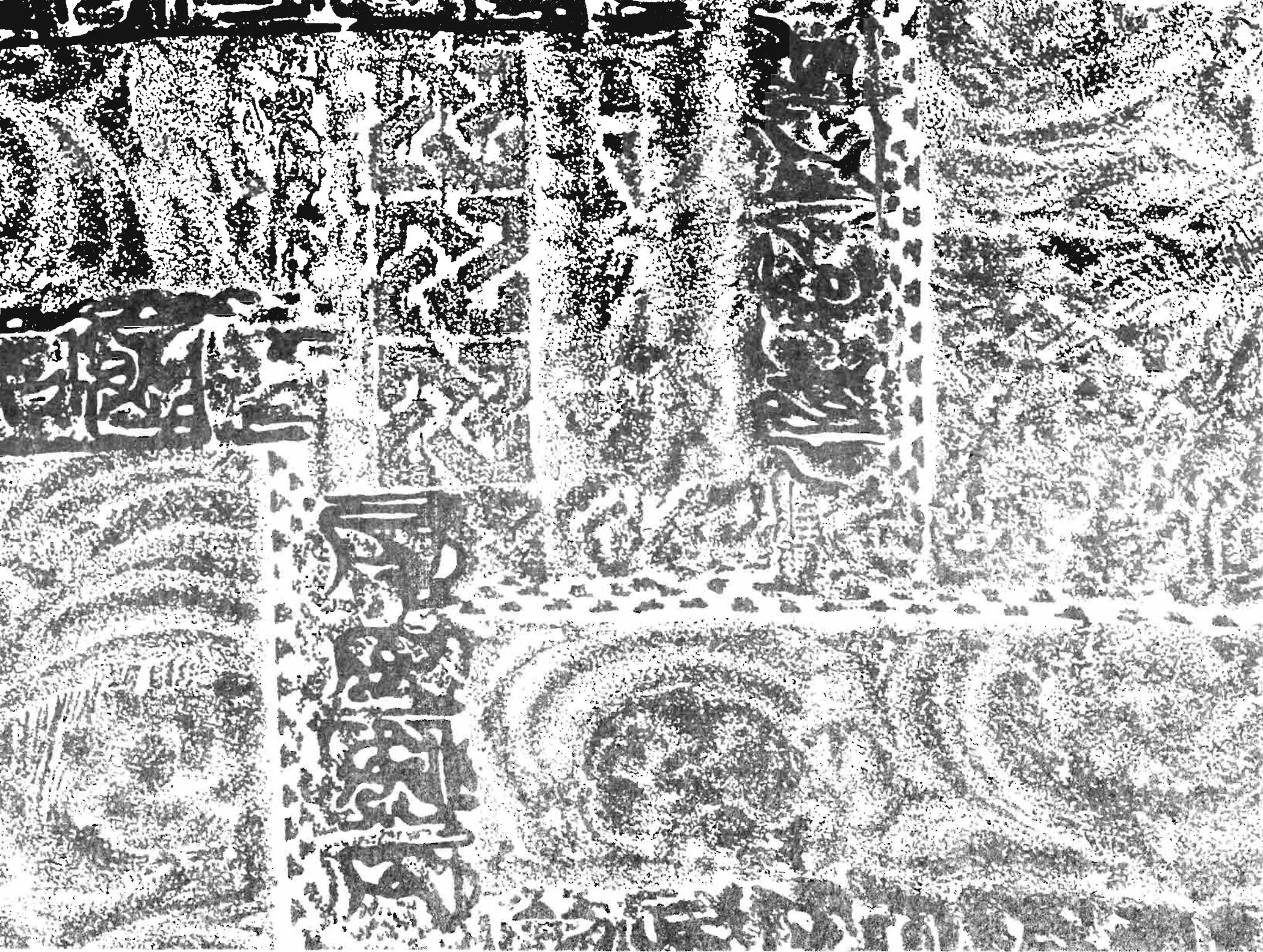
همچنین می‌توان به رسم مغ‌کشی و شادکشی در ایران و تفاسیر محققین از آن، و به مردن شاه و دوباره زنده شدن و باروری او، که در اساطیر ملل، مانند «اوزیریس» و دوباره زنده شدن، یا غیره آمده است، اشاره کرد. در تمدنهای کهن آسیای غربی، شادبانوهای شهرهای باستانی، هرسال با یکی از دلاوران شهر ازدواج می‌کردند و آن دلاور، فرمانروای شهر می‌شد، و در پایان سال، دلاور فرمانروا را قربانی می‌کردند و خون او را برگیاهان می‌پراکندند و اعتقاد داشتند که ریختن خون او برزمین، باعث رویش گیاهان خواهد شد و براین اساس، نمایشهای آیینی بخصوصی برگزار می‌شد از آنجا که جوامع کشاورز دامدار، در تمدنهای مزبور اغلب در کنار یکدیگر می‌زیسته‌اند، امکان تداخل و تاثیر این رسوم درهم وجود داشته است. (مهرداد بهار، اساطیر ایران، صفحه پنجاه و هفت. باجلان فرخی، اساطیر بابل و سور، کتاب جمعه، شماره‌های ۱۰ و ۱۱)

ریختن آب، بر روی شاه، برای مراسم باروری و تجدید حیات بعد از مرگ طبیعت و گیاه، در اساطیر به موازات شادکشی برای احیاء انجام می‌گیرد، که با ظهور و جلوس شاه جدید، آفرینش جهان، نو شدن و زندگی و آغاز رویش، چون رسم تبرك و تقدیس شاه هند، که با پاشیدن قطرات آب به مثابه باران برسر شاه کنایه از ریزش آبهایی است که از آسمان در کنار محور عالم یعنی شاه برای بارور کردن زمین نازل شده است. (چشم‌اندازهای اسطوره، میرچا الیاده، ترجمه جلال ستاری، انتشارات توس.)

از لحاظ تحقیر خاص هم باید نظری به تفاسیر و نظرات محققین نمایش در ایران داشته باشیم. مانند: مراسم مغ‌کشی (بردیای دروغی) در کودتای خود، علیه خشایارشاه هخامنشی و سردارکشی در دوره اشکانیان که تجدید واقعه کراسوس سردار رومی است که به دست سورنا اشکانی کشته می‌شود. به نمونه دیگری برمی‌خوریم که در دوران اموی است: وقتی نعمان به دست سید جلال‌الدین اشرف‌بن موسی‌الکاظم(ع) در نهضتهای شیعی قرن اول طبرستان اسیر می‌شود، او را برالاغ نشانیده و آرایش او را چون مراسم «کوسه‌گردی» ترتیب داده و در انظار، خوار و ذلیل می‌سازند: «هاشم فرمود که او را برهنه کردند و کلاه نمدی برسر او نهادند و قبا از کاغذ در بر او کرده، بر خر سوار گردانیدند و فضل عیار چهار رنگ در چپ و راست او افکند و ریسمان در گردن او کرده، قریب بیست‌هزار مرد دوره او را گرفتند و درودگویان رو به جانب حضرت سید جلال نهادند». جنگنامه حضرت سید جلال‌الدین اشرف، از چهار نسخه قدیمی در کتابخانه جمعیت نشر فرهنگ رشت، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، به تصحیح محمد روشن، انتشارات علم، رشت، اسفند ماه ۱۳۴۷، ص ۱۶۴).

نمونه‌های چنین مراسم تحقیر، فراوان تا زمان معاصر گزارش و نوشته شده است با رجوع به آثار نمایش در ایران و نوشته‌های گوناگون می‌توان از دامنه وسیع کاوش باخبر شد. برای اطلاع بیشتر در مورد سنت باستانی «کوسه برنشین»، می‌توان به منابع ذیل رجوع کرد:

ـ التفهیم، ابوریحان بیرونی، صفحه ۲۵۶، شرح لغت کوسه (برهان قاطع).
ـ نمایش در ایران، بهرام بیضایی، صفحه ۴۶.
ـ رکوب الکوسج، محمد دبیر سیاقی، مجله جلوه، بهمن ۱۳۲۵.
۱۵. معین، دکتر محمد، مزدیسنا و تاثیر آن در ادبیات فارسی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۶، یشتها، ص ۴۲۶.
۱۶. مینوی، مجتبی، تاریخ و فرهنگ، مقاله جشنهای ایرانی، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۲، ص ۵۴۱.
۱۷. جشن تیرگان، مجله هنر و مردم، شماره ۱۱۰، ۱۳۵۰، ص ۳۰.
۱۸. معین، دکتر محمد، مؤسسهٔ انتشارات معین، ۱۳۶۴، به نقل از تاریخ طبری جزء ۱۰.
۱۹. الیاده، میرچا، چشم‌اندازهای اسطوره، مترجم جلال ستاری، انتشارات توس.
۲۰. معین، دکتر محمد، مزدیسنا و تاثیر آن در ادبیات فارسی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۶.
۲۱. آند، متین، چهار سنت تئاتر در ترکیه، فصلنامه تئاتر (۳)، ۱۳۵۶، ص ۹۶.
۲۲. فرای، ریچاردن، عصر زرین فرهنگ ایران، مترجم مسعود رجب‌نیا، چاپ دوم، انتشارات سروش، ۱۳۶۳.



گفت و گو

ماری کولن
استفان برونشویگ
پاتریس شرو
پیتر بروک
ژرژبنو

نمایش سنتی ایران، فوق العاده است

گفت و گوی اختصاصی مجله سوره با دبیر جشنواره پاییزه پاریس، خانم *ماری کولن*

● **لطفاً در آغاز، درباره جشنواره پاییزه و ویژگیهای آن صحبت بفرمایید.**

■ این جشنواره از سال ۱۹۷۲ آغاز به کار کرده و هم‌اکنون، بیستمین سال خود را پشت سرمی‌گذارد. قبلاً دبیر این جشنواره، آقای *میشل‌گی* بود که دو سال پیش، فوت کرد و در این دوسال، من مسئولیت دبیری جشنواره را به عهده داشته‌ام. ما دو نفر هستیم که این جشنواره را اداره می‌کنیم: ژوزفین *مارکوویچ*، مسئول بخش موسیقی جشنواره است و من، مسئول رقص، تئاتر و سینما هستم.

● **اگر ممکن است، دربارهٔ برنامه‌های جشنوارد هم بگویید.**

■ این فستیوال، برخلاف فستیوالها، شلوغ نیست. کارهای محدود و مشخصی در بخشهایی که نام بردم؛ درآن شرکت دارند. ما سعی کرده‌ایم بهترینها را انتخاب کنیم. طول مدت اجراها در این جشنواره زیاد است. کار اصلی ما در این جشنواره و در اصل، بخش مهمی از آن، ورد اختن به هنر معاصر در شاخه‌های تئاتر، موسیقی، رقص و سینماست. در کنار این کار، نمایش سنتی هم هست. علاوه براینها، رقص، کنسرت و فیلم هم در این فستیوال حضور دارد.

● **چه کارهایی در زمینه سینما در این جشنواره، حضور دارد؟**

■ بله. کارهای مهمی داریم که از اواسط فستیوال شروع می‌شود. کارهای اصلی «ریوت» هم در فستیوال هست. همین طور «ساتیاجیت رای» و کارهای زیاد دیگر...

● **چرا و چگونه نمایش سنتی ایران را انتخاب کردید؟ تئاتر سنتی ایران، چه جاذبه‌ای برای شما دارد و چرا؟**

■ من شخصاً تمام برنامه‌های ایران را در اویتیون دیدم. در فستیوالهای دیگر هم نمایشهای ایرانی را دیده‌ام که به نظر من خیلی جالب بوده‌اند. امروزه، چندان نمایش سنتی جدی در تئاتر دنیا وجود ندارد. به نظر من، نمایش سنتی ایران، فوق العاده است. بسیاری از کارهای نمایش سنتی را در تهران دیده‌ام و با آن آشنا

هستم. من این کارها را در ماه آوریل گذشته، در تهران دیدم. هدف من، انتخاب بهترین کار برای حضور در این جشنواره بوده است.

● **چه چیزی در تئاتر سنتی ما برای شما جالب است؟ تکنیک، فرم یا محتوای آن؟**

■ همه چیز آن جالب است. نه فقط تکنیک، که بازیها، میزانسن و موسیقی هم در آن قابل توجه و جالب است. من از تئاتر سیاه‌بازی شما، کارهای زیادی را دیده‌ام: فیگارو، بلورک و...

● **آیا مسئله زبان برای شما و تماشاگر، مشکلی ایجاد نکرد؟**

■ معرفی و حضور *سعدی افشار* در کارها، فوق‌العاده است. سعدی، هنرمندی حیرت انگیز است. مشکل زبان موجود است. اما حرکات و بازی سعدی افشار، چنان خیره‌کننده است که به ما همه اجازه ارتباط کار را می‌دهد و تازه، در فرم هم فوق‌العاده است. برای ایرانیان مقیم اینجا هم بسیار جالب بود...

● **یعنی، نوستالژیک است؟**

■ بله. مسئله مشکل زبان، وجود دارد. درست مثل همه کارهای خارجی دیگری که در پاریس به صحنه می‌آید. ولی تکنیک، میزانسن، دکور و آزادی حرکات روی صحنه، تکنیک موسیقی کار و... که من خیلی آنها را دوست دارم. این نمایش در «لیون» هم اجرا شد. آنجا ایرانیان زیادی نبودند. اما باز استقبال، خوب بود.

● **چگونه این ارتباط دو طرفه، میان بازیکر و تماشاگر ایجاد می‌شود؟**

■ زیاد مهم نیست. مسئله زبان در کارهایی از این دست، زیاد مهم نیست. در هرصورت، می‌شود چیزی از اثر را دریافت و از خود کار لذت برد.

● **چگونه می‌شود در این فستیوال شرکت کرد؟**

■ ما خیلی گسترده هستیم و محدودیت عجیب و غریبی نداریم. ما نسبت به تمام فرهنگها و نمایشها، با دید باز نگاه می‌کنیم. کشور خاصی را هم مدنظر نداریم. مثلاً می‌شنویم که یك نمایش خوبی در تهران هست، یا یك کارگردان فوق‌العاده‌ای در آنجا هست. می‌رویم و کارها را می‌بینیم. اگر در خط فستیوال ما بود، از آنها دعوت می‌کنیم. ما همه کارها را در همه جای دنیا می‌بینیم. وقتی که کارها را دیدیم، بعداً می‌شود انتخاب کرد. مسئله من «تم- موضوع» نیست. من از این مسئله وحشت دارم. برنامه ایران در اوینیون و در پاریس هم تا حدی بزرگ و گسترده بود. دوستان و دست اندرکاران فستیوال، به من می‌گویند برنامه خوبی در فلان جا هست و ما هم می‌رویم می‌بینیم و انتخاب می‌کنیم. این مشورتها همیشه هست. برای ما فرم در تئاتر، اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد.

● **درباره موقعیت وضعیت کنونی تئاتر جهان، چه فکر می‌کنید؟**

■ فکر می‌کنم امروز تئاتر خسته است. تئاتر تقریباً وضعیتی مشابه سینما دارد. اگر با سالهای هفتاد مقایسه کنیم. ما در آن زمان کارهای خوبی داشتیم و در مقایسه با آن زمان، حالا نداریم. بزرگانی، در گذشته درخشیدند که مطلقاً بزرگ بودند و هنوز هم همانها هستند.

● **ممکن است نام ببرید؟**

■ الان شاید نتوانم. ببینید ده تایی بیشتر نبودند. شاید بزرگان اصیل به تعداد انگشتان دو دست هم نرسند. مثلاً *لوکا آن کنی*، پیتر *اشتاین*، *کلاروس گرنبرگ*، *روبرویلسون*، *پیتربروک*، *پاتریس شرو*، *لئو- دودن* (که‌یك روسی است وفوق‌العاده است)، پیترزنك ازآلمان و... می‌بینید به ده تا هم نمی‌رسد. در سینما هم همین طور است. در اینجا شاید کمی بیشتر باشند. اما خیلی‌ها تك فیلمی‌اند، یك فیلم خیلی عالی و همین. در سینما هم چند کارگردان واقعاً بزرگ داریم که فیلمهای خوبی ساخته‌اند. مثل تئاتر ولی من در تئاتر، وضعیت خیلی بدی را احساس نمی‌کنم. ما همچنان می‌توانیم در پاریس کار «شرو» را ببینیم.

● **مسئله یا مشکل اصلی در تئاتر اروپا چیست؟ مثلاً در سینما بیش از نود درصد فیلمها، دچار سکس و خشونت هستند. مسئله اصلی در تئاتر چیست؟**

■ بله، این درست است. همیشه هم این طور بوده است. در تمام رشته‌های هنری دیگر هم این طور است. در نقاشی، در ادبیات و... شاید این به خاطر سیستم است. سیستم تفکری تولید و مصرف، عرضه و تقاضا... اما اگر در تئاتر شما به برنامه‌های یك هفته تئاترهای پاریس نگاه کنید، هنوز هم خیلی فیلمها و تئاترهای قابل دیدن را می‌توانید ببینید. شما باید توجه داشته باشید که همیشه هنرمندان واقعی در اقلیت هستند. این، در تمام دنیا عمومیت دارد. در سینما هم هست. مثلاً کوروساوا، تك است و همین طور برگمان.

● **تفاوت جشنواره شما با دیگر جشنواره‌ها در چیست؟**

■ فستیوال پاییزه پاریس، با برنامه‌های خاصی که از سراسر دنیا جمع‌آوری شده است، یکی از فستیوالهای بسیار قدیمی است که امسال، بیستمین سال خود را پشت سرمی‌گذارد. خیلی مستقل است. خیلی شلوغ نیست. ما به کیفیت کارها اهمیت زیادی می‌دهیم. هوچیگری نداریم. جشنواره جمع وجوری است. هرچند از نظر تجاری ضعیف است. ما سعی داریم کارهای جدی را به نمایش بگذاریم.

فستیوال پاییزه، بهترینها را در تمام رشته‌ها گرد می‌آورد. در موسیقی معاصر، در رقص، که برنامه‌ها خیلی فکر شده انتخاب می‌شوند. حتی در اینجا وسواس هم داریم. ما چندین ماه، در حال انتخاب کارها هستیم. این فستیوال از اول، این گونه عمل کرده است.

● **علت حضور زورخانه در این جشنواره چیست؟ زورخانه بیشتر ورزش است و اساساً حتی یك مراسم آیینی یا نمایشی هم نیست. چرا شما مثلاً کشتی چوخا را انتخاب نکردید؟**

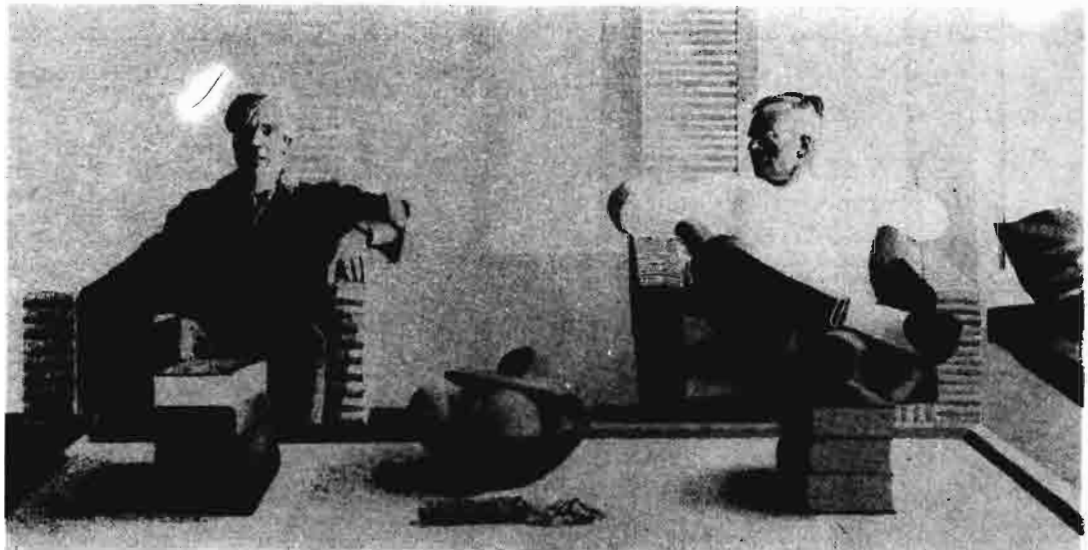
■ برای اینکه تنها نمایش ورزشی است که بار فرهنگی دارد. آیین نمایشی و فرهنگی دارد. مثلاً تعزیه هم همین طور است. تئاتر خالص نیست: تئاتر مذهبی کوچه و بازار است. نمایشی جدی است که بار فرهنگی هم دارد و بسیار اصیل است. چیزهایی مثل زورخانه، در دنیا از بین رفته است و تماشاگر اروپایی با آنها چندان آشنا نیست. باید آنها را زنده نگه داشت. من تعزیه را فوق‌العاده می‌دانم. باید این آیین‌ها و نمایشها را حفظ کرد. علت انتخاب زورخانه هم در همین راستا بوده است. من امیدوارم که کارهای خوبی را در فستیوال ما ببینید. از شما متشکرم.

● **ما هم از شما متشکریم.**

چهارمین «مرد برف»

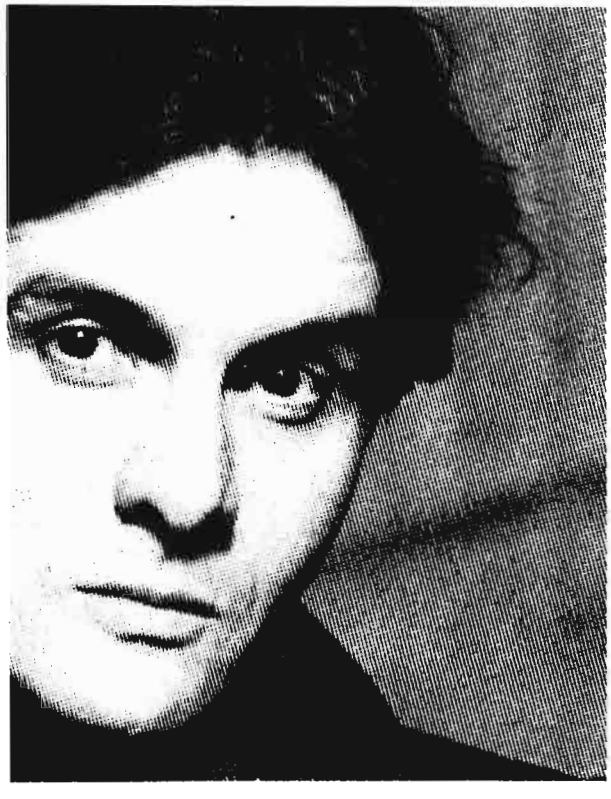
پس از تریلوژی المانی مردان برف (وونرک. طبلها در نیمه‌شب. دون ژوان از جنگ برمی‌گردد). استفان برونشویک در این فصل نمایشنامه اژاکس اثر سوفوکل را عرضه می‌کند. از نظر او، قهرمان مرد این نمایشنامه به نوعی چهارمین مرد برف را تداعی می‌کند. و این تداوم همان موضوع قبلی است.

تناتر باید از سرکردانی سخن بگوید.



فاصلهٔ درست

(مصاحبه با استفان برونشویگ)



برناردسوبل: اجرای نمایشنامهٔ مردان برف، آیا در نحوهٔ برداشت تو از کار، به عنوان یك کارگردان و مدیر برنامه، تغییری ایجاد کرده است؟

استفان برونشویگ: بدون شك، به عنوان کارگردان، ضمن کار برروی آژاکس ـ نسبت به تریلوژی بوخنر ـ برشت ـ هوروات (Büchner-Brecht-Horvath) استقلال خود نسبت به گروه را اندکی بیشتر ظاهر ساخته‌ام. مسلماً، منظور از استقلال، فردگرایی نیست.

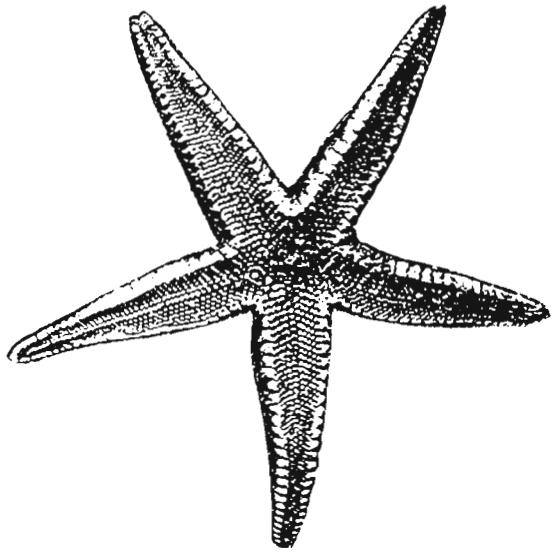
من چنین چیزی را از بازیگران هم می‌خواهم: تعهد جدی نسبت به گروه، و ضمنا ابراز فردیت خود در بطن گروه. لزوم روحیهٔ اشتراکی و اخلاق در کار نباید به عذری برای ایدئولوژی قراردادی تبدیل شود، که ممکن است آزادی خلاقیت را محدود کرده و از فردیت بازیگران بکاهد.

در هرحال، من دچار توهّم «اصالت جمع» نیستم، بلکه ساختی قابل انعطاف‌تر، آزادتر، به دور از اجبار که در آن بتوان در پیوستگی و در کوتاه‌مدت کارکرد را ترجیح می‌دهم. من تنها تمایل به کار کردن با گروهی را دارم که عناصر مختلف آن در مجموع عملکرد خوبی داشته باشند: به این ترتیب، در مورد واگذاری نقشهای یك نمایش، بیشتر به رابطه بین بازیگران و بین شخصیتها توجه دارم تا به رابطهٔ بین بازیگر و نقش.

مسلماً، امکان انتخاب مثلاً ده بازیگر که تمایل کار کردن با آنها را داشته باشم، برایم مناسبتر است... و اینکه نقشهای نمایشنامه را بین همین ده نفر تقسیم کنم. به این مفهوم که حتی اگر در اولین نگاه هیچکس به درد فلان نقش نمی‌خورد، با وجود این باید بین همین ده نفر کسی را برای ایفای آن نقش پیدا کنم.

برنارد سوبل: ایا می‌توان چنین نتیجه گرفت که گروه، حتی به طور موقتی، نسبت به انتخاب نمایشنامه ـ که در مقام دوم قرار دارد و در ارتباط با امکانات گروه معین می‌شود ـ ارجحیت دارد؟

استفان برونشویگ: من اصول خشك و لایتغیری ندارم. به یاد دارم که هنگام اجرای نخستین کارهایم، گروه کوچکی از بازیگران را همراه خود داشتم، و برای اجرای این یا آن نمایشنامه ـ که به آن تمایل داشتم ـ از خود می‌پرسیدم: «خوب، آیا گروه، به همین شکل که هست، می‌تواند آن را اجرا کند؟» این چنین است که تمرین نمایشنامهٔ دون ژوان از جنگ برمی‌گردد را چندین بار از سر گرفتم،



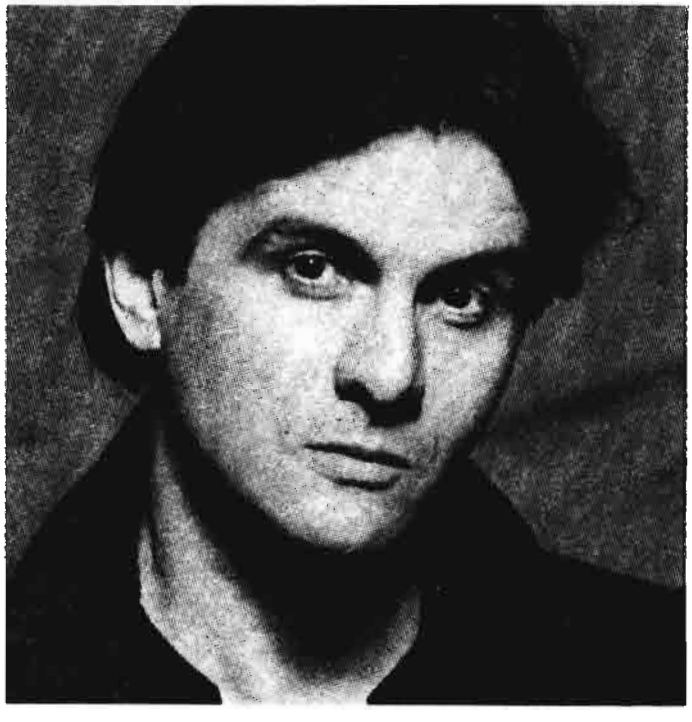
قبل از آنکه به خود بگویم: «بله، می‌توانیم در اجرایش بکوشیم!»

اما در مورد La cerisaie کاملاً به گونه‌ای دیگر عمل کردم. ابتدا تصمیم گرفتم که آن را به صحنه ببرم. در شکل کلی اجرایش کرده‌ام... اما هنوز نمی‌دانم که بازیگرانش چه کسانی خواهند بود. گروهی که تریلوژی مردان برف را با من کار کردند، اندکی متفرق خواهند شد... بنابراین، با وضعیت جدیدی روبرو می‌شوم.

برنارد سوبل: آیا مفهوم آن این است که این بار «نمایشنامه‌ای» را از قبل داری و با توجه به آن بازیگرانت را انتخاب خواهی کرد؟

استفان برونشویگ: خیر. من مثل همیشه بدون متن قبلی کار می‌کنم. امری که برای بازیگران مشکل ایجاد می‌کند... چون کاری را شروع می‌کنند که نهایت آن را نمی‌دانند.

به صحنه بردن La cerisaie، به شکلی که قبلاً بیست بار اجرا شده، و با بازیگرانی که همسن نقشها هستند، جذابیتی برایم ندارد.



در واقع، اجرای نمایشنامه، به خودی خود، چندان مرا به خود جلب نمی‌کند، بلکه آنچه که برایم جذاب است، خلق فضای نمایشی است که مطمئناً نمایشنامه تعیین‌کننده و اساسی است، اما در عین حال، می‌توان در آن فضا چگونگی انجام کار را بیان کرد... کاری که در اجرا گُم نمی‌شود و تنها «در خدمت» اجرا نیست.

در تاریخ نوین تئاتر، شیوه مسلط مونتاژ نمایشها به شکل زیر است: ۱ـ نمایشنامه‌ای را انتخاب می‌کنم، ۲ـ از آن «اقتباسی» دارم، ۳ـ این «اقتباس» را به صحنه می‌برم. آیا چنین چیزی را می‌توان تئاتر انتقادی نامید؟ من مخالفم.

- من کارم را با «اقتباس» نمایشنامه آغاز نمی‌کنم. البته نه به آن معنا که کار تئاتر به «اقتباس» نمایشنامه نمی‌انجامد. چرا، ولی پس از ورود به آن، و نه در آغاز.

برنارد سوبل: بنابراین، اگر تو نقطه نظری نسبت به نمایشنامه نداری، چگونه انتخابش می‌کنی؟ اتفاق محض؟

استفان برونشویگ: مسلماً خیر. مسئله پیچیده‌ای است. اگر این حقیقت داشته باشد که من «نمایشنامه» کاملاً آماده‌ای ندارم، با اینهمه، الزاماً دلایلی برای اجرای فلان نمایشنامه، و نه آن دیگری، دارم.

مثلاً، در حال حاضر مایلم که به نوشته چخوف بپردازم. می‌توانستم دوباره کار برروی سه خواهر ـ که قبلاً اجرا کرده بودم

و بسیار مورد علاقه‌ام است ـ را از سر بگیرم. پس اگر La cerisaie را انتخاب می‌کنم. به این دلیل است که این اثر با شدت بیشتری مرا به خود می‌خواند تا سه خواهر. علت آن، در درجه نخست، پیوند با کارهایی است که به تازگی انجام داده‌ام... در ضمن آنها، به مجموعه‌ای از سؤالات، در مورد مفهوم تئاتر در لحظه گذار از جهانی به جهان دیگر، برخورد می‌کنم.

واضح‌تر از این نمی‌توانم به تو پاسخ دهم: چیزی وجود دارد که به سختی قابل تعیین است ـ دلایلی قابل بیان، و دلایلی غیرقابل بیان ـ که مرا به اجرای این نمایشنامه «می‌خواند» و نه به آن دیگری.

برنارد سوبل: پس زمانی که تمرین با بازیگران را آغاز می‌کنی، «هیچ» مقدمه‌ای وجود ندارد؟

استفان برونشویگ: مقدمه کار با بازیگران، اساساً «طراحی پرده‌های نمایش» است، فضای بازی. اما وضعیتها می‌توانند بسیار تغییر کنند: مقدمه کم و بیش همین است...

در مورد آژاکس، ابتدا طی سه هفته کاری، به مقدماتی پرداختیم که براساس آن «طراحی پرده‌های نمایش» برایم معین شد.

در مورد تریلوژی بوخنر ـ برشت ـ هوروات، «طراحی پرده‌های نمایش» قبل از آغاز تمرین معین بود.

در مورد La cerisaie، کارگاهی ساختم و در آن طراحیهای مختلفی از پرده‌های نمایش را، که مدت زیادی در ذهن داشتم، آزمودم.

بنابراین، در مورد آژاکس می‌توان گفت که «طراحی پرده‌های نمایش» تا حدودی نتیجه نخستین برداشت اقتباسی ملموس بوده است... در عوض، «طراحی پرده‌های نمایش» مردان برف از صفر شروع شد، و به هیچ‌وجه ناشی از متن نمایشنامه نبود.

برنارد سوبل: منظور دقیق‌تر از «طراحی پرده‌های نمایش» چیست؟

استفان برونشویگ: از نظر من، «طراحی پرده‌های نمایش» برای به دست آوردن ساختار است. ساختاری متحرک که اگر نباشد، فقط یک زمینه خواهد بود. این ساختار «ابزاری برای تعریف داستان» و «به بازی درآوردن بازیگران» است، و نه ابزاری برای «به دست آوردن یک نمایشنامه».

اصل تجریدی بودن «ساختار بازی»، آزادی عمل بسیاری فراهم می‌سازد، زیرا، بنابر منطق دیالکتیکی، امکان در نظر گرفتن کار با بازیگران را ممکن می‌سازد. به عنوان مثال، برای اجرای دون ژوان از جنگ برمی‌گردد، از قبل عملکردی برای ساختار در نظر گرفته بودم. اما، با آزمودن آن در زمان تمرینها، متوجه شدم که... کارآیی آن آنچنان که باید نیست. بنابراین، ساخت را تغییر دادم.

برنارد سوبل: معیار عملکرد چیست؟

استفان برونشویگ: یک نمایش زمانی موفق است که از دید تماشاگر چیز «درستی» باشد. اما «درست» به مفهوم «آراسته» نیست برعکس، باید «فاصله» درست را یافت.

برنارد سوبل: فاصله بین چه و چه؟

استفان برونشویگ: از یک طرف، با خواندن متن یک نمایشنامه، می‌توان ذهنیتی از اجرای ایده‌آل آن در سر داشت، اجرایی خیالی، قبل از هرگونه برخورد ملموس با واقعیت. اما، از طرف دیگر، هنگامی که کارگردانی آن را آغاز می‌کنیم، هریک از هنرمندان واقعیت خاص خود را با خود همراه می‌آورند: دکوراتور، موسیقی‌دان، و کارگردان... و به این ترتیب، در مقایسه با ذهنیت یک کارگردانی ایده‌آل و خیالی، «فاصله‌ای» ایجاد می‌شود.

یک نمایش خوب، یک اجرای خوب، عبارت از نمایشی است که به هیچکس خیانت نکند، نه به متن نمایشنامه و نه به صحنه نمایش.

برنارد سوبل: و نه به سالن نمایش؟

استفان برونشویگ: شیوه کارگردانی من همواره تماشاگر را ملحوظ دارد. من بلد نیستم که بازیگران، دکور و فروع مربوطه را بدون درنظر گرفتن نگاه تماشاگر به کار گیرم. من خود نظیر یک تماشاگر عمل می‌کنم.

گاهی، می‌باید برای خود توضیح واضحات داد. دور نیست آن زمان که از خود پرسیدم: «حضور» روی صحنه چه معنی می‌دهد؟ عمل «حاضر کردن روی صحنه» چیست؟ خوب، از نظر من عبارت است از فراموش نکردن رابطه بین بازیگر و تماشاگر، رابطه‌ای ضمنی، به شکلی که بازیگر هرلحظه، برای نگاه کردن در چشم تماشاگر، بتواند رویش را به طرف سالن برگرداند. روزی که بازیگر این عمل را فراموش کند، از دید خارج شده، و در پشت دیوار چهارم سنگر گرفته است. البته، این حرف به آن معنا نیست که بازیگر باید اجباراً هرلحظه به تماشاگران نگاه کند، حتی می‌تواند هیچگاه این کار را نکند ـ بستگی به نمایش دارد ـ، اما او باید در حرکات و در نحوه گفتارش، اصل و واقعیت این ارتباط را محفوظ بدارد.

در نمایشهایی که من اجرا می‌کنم، دست کم یک بار، بازیگری هست که به تماشاگران نگاه می‌کند. که «در ارتباط» است. در ارتباط مفهومی. اجرای این نمایش همچنین مطرح کردن این سؤال برای تماشاگر است که از آن چه می‌فهمند؟

مسئله نه محبوس کردن خود در سیستم مستحکم «دیوار چهارم» است، و نه ارائه دادن درک قطعی مسائل به تماشاگر؛ مسئله عبارت است از «در ارتباط» بودن، و من واژه بهتری برای آن نمی‌یابم. من غالباً به بازیگر دستور می‌دهم: در اینجا با تماشاگر «در ارتباط» باش! یعنی از او سؤال کن: از این چه می‌فهمی؟ و نه: من پیشنهاد می‌کنم که اینطور بفهمی، موافقی؟

برنارد سوبل: در واقع، در اینجا تو به «بیگانه‌سازی» برشت خیلی نزدیک می‌شوی. یعنی نه اینکه: تماشاگر، طبیعی است که من چنین بگویم، فرقی نمی‌کند! بلکه: تماشاگر، ببین چقدر غریب است که چنین بگویم! و این شیوه‌ای مغایر با «نمایش» ساده را تعیین می‌کند.

استفان برونشویگ: با اینهمه، من ادعایی جز به روی صحنه بردن نمایشها را ندارم: لحظات اجرا در برابر تماشاگر. اما، چیزی که بیشتر مرا جلب می‌کند، فراتر رفتن هرکار از چارچوب خودش است.

به بیان دیگر، من درصدد پیشروی در تخیلات نیستم، نظیر رمان در شکل کلاسیکش. من هوادار «قصه» هستم، بازی و حضور ـ نه افسانه‌ای ـ جهان بسته از نظر تخیل.

یافتن «جایگاه خود»

برنارد سوبل: عجیب است که در نمایشنامه طبلها در نیمه شب که تو کارگردانی کرده‌ای، «خیالی‌ترین» شخصیت، به‌نحو پیش پاافتاده‌ای احساساتی‌ترین است. همان کسی که روی صحنه بیشترین غرابت را دارد: نقش این شخصیت را یك زن بازی می‌کند، با کفشهای عجیب و بال، که ظاهر افسانه‌ای و فوق تئاتری به‌او می‌دهد. وچنین هیبتی باعث می‌شود که به هرحال به سخنانش ـ هرچند با نگاه انتقادی ـ گوش دهیم، به خطابه نوع دوستانه‌اش که فی‌نفسه نیکوست و غالب اوقات آنقدر ساده به نظر می‌رسد که چندان هم ارزش گوش دادن ندارد.

استفان برونشویگ: در نمایشنامه، پیشخدمت قهوه‌خانه هیچ شانسی ندارد. مرتباً مسخره‌اش می‌کنند، به ویژه مورد تمسخر بابوش روزنامه‌نگار قرار می‌گیرد. بنابراین، ضمن کلنجار رفتن با متن نمایشنامه ـ نه برای خیانت کردن به آن، بلکه به نوعی برای غنی ساختنش ـ، تلاش کرده‌ام آنچنان صورت نمایشی به این شخصیت ببخشم که بتواند در مقابل بابوش موجودیت خود را حفظ کند. و این موجب می‌شود که در پرده سوم ابهام جالب توجهی وجود داشته باشد. ابهامی که نزد برشت جوان هم وجود داشت. و شاید نزد منهم... و نزد بسیاری از جوانان نسل من: بین ایده‌آلیسم، و نومیدی.

و این شیوه‌ای است برای «فراتر رفتن از چارچوب»، همانطور که قبلاً می‌گفتم. منظور من از به صحنه بردن «طبلها در نیمه‌شب»، صرف اجرای آن نیست، بلکه منظور من نمایش دادن و به ارزش درآوردن این ابهام است، این جدال.

برنارد سوبل: و اجرای تو از آژاکس، چگونه از «چارچوب» «فراتر» می‌رود؟

استفان برونشویگ: اولاً، چرا آژاکس را اجرا کردم؟ در آژاکس مسائل مربوط به تراژدی یونان مطرح می‌شود، اما نه کمتر یا بیشتر از سایر تراژدیها. نه، این دلیلی نبود که مرا به اجرای آژاکس تشویق کرد. ضمن یادآوری این نکته که دلیل انتخاب هیچگاه صددرصد روشن نیست، معتقدم که آژاکس در پیوستگی منطقی با نمایشنامه مردان برف قرار دارد.

اولاً، چنانچه در نظر بگیریم که مشخصه مردان برف این واقعیت است که آنها در جستجوی جایگاه خود برآمده‌اند، و از طریق خطابه‌هایشان، و منتهایشان همه چیز را درهم می‌ریزند، پس آژاکس، به نوعی، چهارمین مرد برف است.

از طرف دیگر، نظیر نمایشنامه طبلها، آژاکس نیز از دو قسمت تشکیل شده است. در طبلها، ابتدا یك نمایشنامه احساساتی اجرا می‌شود و سپس، زمانی که احساسات دیگر دوام نمی‌آورد، به یك نمایشنامه سیاسی تبدیل می‌شود. در آژاکس، علی‌الظاهر، مسئله به همین روال است: ابتدا یك تراژدی احساساتی (از ورای شخصیت تکمسا)، و سپس یك نمایشنامه سیاسی، توالی این دو «شکل»، در این دو نمایشنامه، به نظر من، به خودی خود بیانگر ماجرای کسی است که «جایگاه خود را می‌جوید». در آژاکس، جهان سیاست، بیشتر جنبه مضحکی به خود می‌گیرد. قسمت دوم نمایش را یك قصه ـ از نظر من تقریباً یك مضحکه ـ سیاسی تشکیل می‌دهد، که در آن فحاشی بسیار و استدلال سیاسی ضعیف است، به شکلی که تراژدی نمی‌آفریند، مثلاً در آنتیگون. مورد به خاك سپردن یا به خاك نسپردن جنازه، تراژدی خلق می‌کند. در آژاکس، با مرگ قهرمان، فاجعه به نوعی پایان می‌گیرد و مسئله جابجا می‌شود.

اما، شاید گفتن اینکه دو بخش وجود دارد، بیش از حد ساده‌گویی باشد: یك بخش بزرگ، سپس یك بخش کوچکتر. قبل از شروع به کار این‌گونه می‌اندیشیدم. در واقع، ابتدا یك بخش بزرگ قرار می‌گیرد، سپس، به دنبال آن، نوعی مخلوط درهم و برهم از صحنه‌هایی ناپیوسته، تك‌گویی‌های متعدد، قاصدی که معلوم نیست از کجا می‌آید تا جهش تازه‌ای به ماجرا بدهد... خلاصه اینکه ساختار بسیار «مبهم» می‌شود. و بنابراین، با سرگردان کردن تماشاگر، اعلام می‌دارد که دیگر جایگاهی برای هیچکس وجود ندارد. فقط پس از مرگ آژاکس است که نمایشنامه دوباره ساختار پیوسته‌ای به خود می‌گیرد.

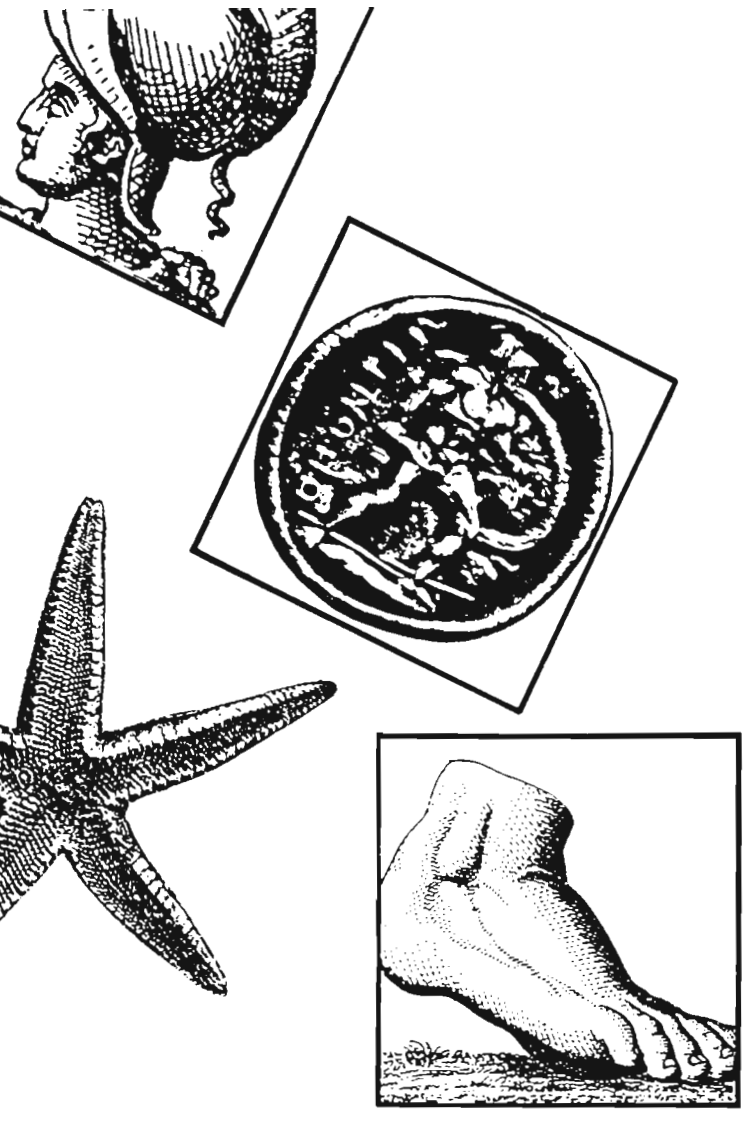
اگر به «چارچوب» بسنده می‌کردیم، می‌توانستیم در مورد آژاکس قضاوتی ارائه دهیم. فراتر رفتن از «چارچوب» دقیقاً به معنای آن نیست که چنین سهولتی را برخود روا بداریم، بلکه برعکس با مهم انگاشتن شخصیت «ضعیف» نمایشنامه، در ابهام عمیقی فرو رویم که مختص نمایشنامه ـ و در عین حال مختص اوضاع زندگی امروز ماست.

برنارد سوبل: آیا از نظر تو، چنین چیزی تعیین‌کننده عملکرد تئاتر در ارتباط با واقعیتهای جهان است؟

استفان برونشویگ: از نظر من، تئاتر نباید محل بازتاب واقعیت باشد، مکانی که تصاویر حقیقت را برای کشف رمز ارائه می‌دهد. تئاتر باید مکانی غیرقابل تخصیص و یکه باشد.

مطمئناً، تئاتر خود را در واقعیت می‌یابد، اما در مکانی «تنگ»، ناراحت ـ حتی اگر شادی‌بخش باشد، که باید هم‌چنین باشد.

در واقعیت، به طور مدام از ما خواسته می‌شود که موضع خود را معین کنیم، و ما هم اجباراً چنین می‌کنیم! تئاتر از این اجبار برکنار می‌ماند: در تئاتر، مجبور به تعیین موضع نیستیم. در هرحال، تئاتر به من، شخصاً، اجازه «کار کردن» در مورد آنچیزی را می‌دهد که موضع ـ یا فقدان موضع ـ سیاسی مرا تشکیل می‌دهد: سرگردانی.



امروز، اگر در مورد موضع سیاسی ام از من سؤال کنند، این تنها پاسخ صادقانه من است، تنها کلمه‌ای که به ذهنم خطور می‌کند: من سرگردانم.

در پایان آژاکس، با مردان سرگردانی روبروئیم که در واقعیتی سیاسی قرار گرفته‌اند و نمی‌توانند برآن مسلط شوند. مثلاًTevkros با جنازه برادر برروی بازو، باقی می‌ماند: او یك قهرمان نیست، یك کماندار کوچك است، چه می‌تواند بکند؟ به یك قهرمان تراژیك تبدیل شود؟ مصیبتی وجود ندارد. بنابراین او سرگردان است. امروز، تئاتر باید از سرگردانی سخن بگوید.

از طرف دیگر، مصیبت جدید شاید همین است: سرگردانی!

برنارد سوبل: شاید بتوان وضعیت مصیبت‌بار را در ارتباط با مفهوم «جایگاه» معین کرد. وضعیت وقتی مصیبت بار است که تو «جایگاهی» را بخواهی و جهان آن را از تو دریغ دارد. اما اگر تو محروم بودن از جایگاه را بپذیری، مصیبتی هم وجود نخواهد داشت. برشت مرتباً در این زمینه کار کرده است. در نمایشنامه «آدم، آدم است»، گالیگی، هنگامی که در فاضل‌آب رهایش می‌کنند و به او می‌گویند: اسم تو دیگر گالیگی نیست... در وضعیتی تراژیك قرار می‌گیرد. اما، به محض اینکه او می‌فهمد که دیگر اسمی ندارد... از پاره‌ای جهات غریب می‌شود، اما تمامی مصیبت را پشت سر گذاشته. تنها در صورتی در وضعیت مصیبت‌بار هستی که خود را از حرکت بازداری... و نه زمانی که در حرکت مدام باشی...

استفان برونشویگ: مسئله هم همین است که تحرك به این سادگیها نیست. آیا ما خودمان از حرکت بازمی‌مانیم، یا سایرین ما را از حرکت بازمی‌دارند؟

مسلماً، آژاکس خود را از حرکت بازمی‌دارد، و به شکلی در اشتباه است. اما، از طرف دیگر، داشتن تحرك سیاسی، نظیر ـ فاتح دمکراسی ـ به مفهوم پرداختن بهای غیرقابل تحملی است. من نمی‌توانم خود را نه در این و نه در آن وضعیت قرار دهم. من به Tevkrosنزدیك‌ترم. من یك قهرمان نیستم: پس چه می‌کنم؟ تئاتر اجرا می‌کنم!

اما، تئاتر اگر بازتاب جهان نباشد، نمی‌تواند الگویی برای واقعیت ارائه دهد. تنها می‌تواند چنین بگوید: واقعه در آنجا می‌گذرد. همین و بس. باید چیزها را «حرکت داد». به هرحال این نظر من است. امید دارم که تماشاگر هم همین نظر را داشته باشد. در غیر اینصورت، بهتر است که از کار تئاتر دست بردارم.

به بیان دیگر، مفهوم ثابتی وجود ندارد. برعکس، در تئاتر، من با تحرك بی‌نهایت مفاهیم کار می‌کنم، غیرممکن بودن ثبات آنها.

برنارد سوبل: پس، هیچگاه «جایگاه» معینی نمی‌یابیم. هیچ «جایگاهی» از قبل برای ما تعیین شده نیست و باید به دنبال آن بگردیم...

استفان برونشویگ: آژاکس، پس از آنکه ضمن تك‌گویی‌اش، در مورد انتخاب خود ایجاد شك می‌کند ـ او می‌گوید که می‌خواهد شهروند ساده‌ای باشد ـ تصمیم به خودکشی می‌گیرد: واضح‌ترین شکل برای بیان این مطلب که او جایگاه خود را نیافته.

من تلاش کرده‌ام که با قرار دادن شخصیت در حاشیهٔ صحنه، در حالی که برروی یك صندلی در برابر پرده بسته ـ گویی که دیگر هرگز نمی‌تواند در مرکز صحنه قرار گیرد ـ نشسته، این مفهوم را روشن کنم. با لباسهای شهری، شمشیر روی زانوها، او تك‌گویی خود را تکرار می‌کند. گویی درباره مفهوم آن از خود سؤال می‌کند. و نامیدن خدا می‌تواند به جستجوی مفهوم در دوردستها... شباهت داشته باشد.

از طرف دیگر، سایه شخصیت نمایش، که در یك قالب نورانی کوچك نشسته، برروی دیوار افتاده است، نظیر تابلوی مبهمی از Bacon: تصویری نسبتاً غیرقابل تشخیص... که در نتیجه مفهومش نامطمئن باقی می‌ماند.

برنارد سوبل: در اینجا، به نظر می‌رسد که تو طالب نوعی تجزیه و تحلیل دقیق تئاتری هستی. برعکس، گاه و بیگاه در جهت نوعی بی‌قاعدگی پیش می‌روی...

استفان برونشویگ: آری. درست است. من احساس می‌کنم که دو تمایل متضاد در تئاتر عذابم می‌دهم: میل به فراتر رفتن از زمینه تئاتری مفرط ـ hyperthéâtralité ـ، و میل به ناچیزگرایی در تئاتر ـ minimapisme théâtral ـ احساس می‌کنم که این تضاد برایم زندگی‌بخش است: این در مجموع یك «خروجی» از «چارچوب» است، فرصتی برای فکر که همیشه گسیخته باشد، و بنابراین همیشه زنده. (ژوئیه ۱۹۹۱)

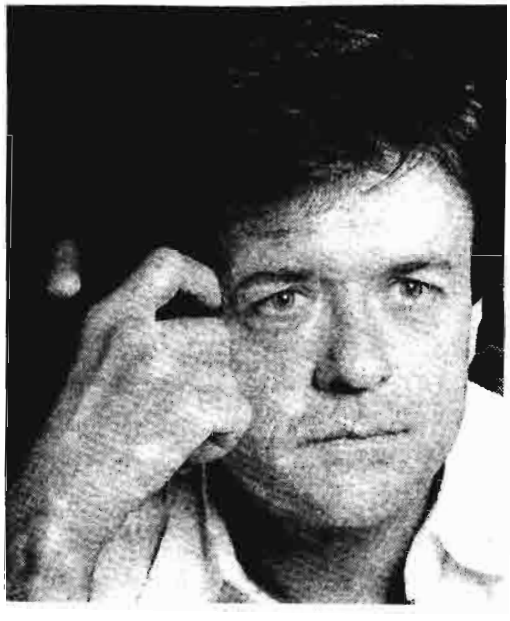
آن لوران

پاتریس شرو، پس از ترک «نانتز»، برای ساختن فیلمش به نام ملکه مارگو، تئاتر را کنار گذاشته است. اما، قبل از فیلمبرداری فیلمش، او پاییز امسال با نمایشنامه زمانه و اطاق اثر بوتو اشتراوس، به صحنه می‌آید: فرصتی برای نخستین مصاحبه، به شکل «پیلان» که «آن لوران»، برنارد سوبل را نیز به آن دعوت کرده است. تاریخ دومین مصاحبه مربوط به یك سال پیش است: این برگردان فرانسوی مصاحبه‌ای است با مجله فرانسوی «ال پوبلیکو»، که در بین مجموعه مصاحبه‌های مختص به کارگردانانی که بازیگر هم بوده‌اند به چاپ رسیده است.

ملاقات با پاتریس شرو

شرو ـ سوبل، ژوئن ۹۱

ده سال پیش، پاتریس شرو در مورد «پیرگینت» می‌گفت: «سنگین‌ترین آنها، سبك‌ترین آنها خواهد بود، داستان زندگی، حماسه‌ای خواهد آفرید که در آن ماوراءالطبیعه، دلقك‌بازی و سبك‌سری است. کوهها به پرواز درخواهند آمد و ابرها سقوط خواهند کرد. آبشارها، دریاچه‌ها و مه، صحنه تئاتر را فرا خواهند گرفت، این دیوارهای لخت که شاهد بازیگری هذیانهای ماست. ما، رؤیاها، فقر، داستانسرایی و دنیایی بدون ایمان و بدون شیطان را نشان خواهیم داد، دنیایی سخت و تاریك، زمینی خالی و یخ‌زده که در آن پیرگینت کودك، بسیار ناچیز و پیرگیت بالغ، برهنه و درحال اضمحلال است.» او می‌گفت: «تنها، نمایشهایی مرا مجذوب می‌کنند که تا ماوراء خود پیش روند و من شدیداً آرزوی مبهم توفیق در خلق نمایشی را دارم که به ما آموزش زیستن دهد. خواهان اجرای نمایش تمثیلی هستم که در آن تصورات محبوس، هیجان را دامن زنند.



زمان که می‌گذرد

دهه ۱۹۸۰ بود، یعنی ده سال پیش. دهه‌ای سنگین، سرشار از ماجراجویی و سرگیجه که در نهایت دچار شتاب‌زدگی شد. کوهها به پرواز درآمدند، ابرها سقوط کردند، مه صحنه را پر کرد. حوالی سال ۱۹۸۹ بود، زمانی که دنیا کاملاً دچار تغییر شد. کسی ندانست که ما چه بودیم، که هیچ بودیم و هرگز به کمال نرسیدیم. سوبل همواره می‌پرسید: زمان تغییر کرده و در این فاصله چه به سر تو آمده است، این چیزها به چه درد می‌خورد؟ و شرو در پاسخ می‌گفت: من همانگونه که بودم، هستم، یك هنرمند، نه یك سخنگو. در گذشته نیز نمی‌دانستم این چیزها به چه درد می‌خورد.

دو سال است که او در رابطه با ملکه مارگوا ثر الکساندر دوما، کار می‌کند و می‌خواهد از آن فیلمی بسازد. و در بازگشت، نمایشنامه زمانه و اطاق اثر بوتو اشتراوس را به صحنه می‌برد. اتفاق، واقع می‌شود و کلمه، بلادرنگ مفهومی شاعرانه به خود می‌گیرد. برخورد بین جهان دوما و اشتراوس نمی‌تواند حیرت‌انگیز نباشد. اشتراوس ماهرانه زمانهای مختلف، سطوح آگاهی و طرحهای واقعیت را دستکاری می‌کند. جهان اشتراوس مخالف نظم است. مخالف تمامی اشکال نظم، تفکر، احساسات، سلسله مراتب تاریخ. جهان او غیر منطقی نیست، بلکه ورای منطق است. جهان او محل تمامی بی‌نظمیهای سیستماتیك در منطق‌هاست. دوما، که از آغاز مرد تئاتر بوده است، با انسانها، وضعیتها و سوءتفاهمها سر و کار داشته است. جهان دوما در مخالفت با دلتنگی، موجودیت می‌یابد. در مخالفت با تمامی اشکال دلتنگی، زندگیهای خالی از ماجرا، جریانات بدون پیچ و خم، جوامع بدون کشتار، تمایلات خالی از تضاد. جهان او محل تمامی امکانات تمامی گریزها و تمامی بازگشتها است.

حتی اگر پایان دلچسب نمایشنامه‌های سابق، نزد اشتراوس وجود نداشته باشد، اما هردوی آنها (دوما و اشتراوس) اهل دسیسه

هستند، یعنی دسیسه چینی‌های ماهرانه، گاهی اوقات غیرصادقانه، سرشار از نتایج غیرقابل پیش‌بینی، زیرا هیچیک از آنها مرزی بین واقعیت و تصور قائل نیستند.

با چه درد می‌خورد؟ پس از کناره‌گیری مرموزش، شرو شاید درصدد برآمده تا بین جهان پرپیچ و خم افسانه ـ افسانه پیرگینت، افسانه نیبلونگن (Niebelungen) و نظم فوق العاده ادبیات ـ نظم کولتس ـ بیوستگی ایجاد کند. در این جهان نوین، اشتراوس می‌تواند بیان ادبی و تئاتری باشد، و دوما بیان مردمی و سینمایی. به این ترتیب، او گونه‌ای تابلوی عظیم از جهانی در حال تحول را رسم خواهد کرد، که در آن نظم و بی‌نظمی روابط جدیدی بین خود برقرار خواهند کرد و تاریخ از منطق نوینی پیروی خواهد کرد. مثل اینکه تئاتر، از طریق امکانات خاص خود، راه حل‌های مادی و ذهنی مسائلی را که انسان در رؤیا و در بیداری خشن با آن روبروست، در اختیار دارد.

آن لوران

انتخاب و اتفاق

برنارد سوبل: خوب، یک سال مرخصی چطور بود؟

پاتریس شرو: من تصمیم نداشتم کار کردن را یک سال کنار بگذارم، فقط تصمیم داشتم کارگردانی تئاتر را متوقف سازم. آنچه را که به حساب نیاورده بودم، مفهومی بود که این تصمیم من القاء می‌کرد. در واقع، در این مدت خیلی کار کرده‌ام، اما به تنهایی خیلی ناخوشایند نیست، اما باید سازماندهی شده باشد. شاید دیگر نمی‌دانستم چگونه تنها کار کنم.

برنارد سوبل: در این دوره، با دگرگونیهای عظیمی مواجه بوده‌اند. امروز مفهوم بعضی از مطالب همچون ارائه نمایشها، کارگردانی، مدیریت یک خانه فرهنگی، و انجام این قبیل برایم مشکل است. چنین به نظرم می‌رسد که تو و من در سالهای جوانیمان به پاره‌ای چیزها جلب شده‌ایم، و سپس، این چیزها ـ شاید مهم، شاید معمولی ـ تغییر کرده‌اند. آیا گذشت سریع و خشن زمان تو را دگرگون کرده است؟ غنی‌تر شده‌ای یا کم‌مایه‌تر؟ و یا بی‌تفاوت باقی مانده‌ای؟

پاتریس شرو: من همیشه در مورد مطلوبیت آنچه که هستم و آنچه که می‌کنم، شدیداً شک داشته‌ام. البته نه در حین انجام کار، چون هنگام انجام کار دوباره مطمئن می‌شوم. اما معمولاً دچار شک بوده‌ام. هیچگاه نتوانسته‌ام به سؤالاتی نظیر: آیا این مفید است؟، پاسخ دهم. آیا تئاتر هنوز به درد می‌خورد؟ آیا اجرای نمایشها فی‌نفسه امری اساسی است؟ آیا تئاتر دقیقا به دست اندرکاران آن و بعضی از مردم مربوط نمی‌شود؟ البته، دیگر تئاتر نداشته باشیم، مسائل سخت‌تری را مطرح می‌کند. نانتز همه چیز داشت به جز رفاه، اما پاره‌ای از وسایل آسایش در آنجا موجود بود: هیچوقت تنها نبودن، اتخاذ تصمیمات تا حدودی به خودی خود، امنیت مالی... به همین دلیل است که آنجا را ترک کردم. می‌خواستم مفهوم رها شدن در طبیعت را درک کنم.

وقتی خانه‌ای را ترک می‌کنیم، درصدد تهیه بیلانی از فعالیتمان در آنجا برمی آییم. ما در موردش یک کتاب نوشتیم. سؤالات فراوانند. آیا به بازیگران برای ورود به این حرفه واقعاً کمک می‌شد؟ آیا به خلق یک کارگردان جدید کمک می‌شد؟ عملاً خیر. شاید آنجا محل انجام چنین کاری نبوده است؟ پس آنجا به چه کار می‌آمده؟ رفت و آمد زیادی در آنجا انجام می‌گرفت، اما این کافی نبود. وقتی به عکسهای کتاب نگاه می‌کنیم، نمایشهای ناتمامی را به خاطر می‌آوریم که مورد تفکر عمیق قرار نگرفتند... چه چیز واقعاً مفید و مهمی وجود داشت؟ چیزی که بتواند نقطه نظر رایج در مورد مسائل را اندکی تغییر دهد.

اما، در عوض، امکان خلق آثار نویسنده‌ای نظیر برنارد ـ ماری کولته موجود بود، و این به دلایل بسیار ساده و فنی انجام‌شدنی بود. می‌دانم که اگر تئاتری متعلق به خود نداشتم، امکان خلق این اثر پیچیده‌تر می‌شد، و این خلاقیت نمی‌توانست تداوم داشته باشد، تداوم آزاردهنده‌ای که فقط با مرگ پایان می‌گیرد.

برنارد سوبل: احساس می‌کنم که مرد تئاتر بودن اجازه بهتر فهمیدن و تجربه شادمانه آنچه که اکنون می‌گذرد را به من می‌دهد. با کار روی شاه ژان، به «چیزهایی» ـ نمی‌دانم چگونه آنها را بنامم ـ دسترسی داشته‌ام که مرا یاری کرده‌اند. من آنقدر خودخواهم که بپندارم آنچه که مرا یاری می‌کند، الزاماً باید دیگران را هم یاری کند.

هنگامی که TOLLER را می‌ساختی، نام خود را در جهان ثبت می‌کردی، و اهمیتی نداشت اگر تو، قبل از هرچیز، مرد تئاتر بودی... سرنوشت مردی که TOLLER را ساخت چه شد؟ او چگونه پیر، یا جوان، یا آبدیده شد؟ امروز چگونه احساسی داری؟ نمی‌توان ۶۰۰ نفر را برای ۸۰ شب متوالی به تئاتر خواند ـ آنطور که برای نمایش زمانه و اطاق می‌خواهی عمل کنی ـ بدون آنکه چیز جالبی برای گفتن به آنها داشته باشیم.

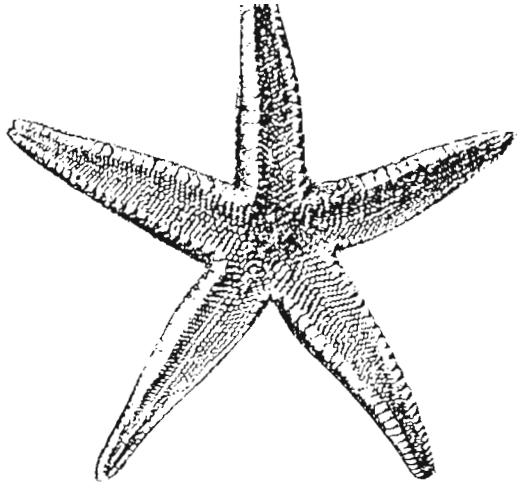
پاتریس شرو: جاه‌طلبی من از اینهم فراتر است، چون من می‌خواهم خیلی بیشتر از ۶۰۰ نفر را ۸۰ شب متوالی به تئاتر

بخوانم، دو سال است که در مورد طرح یک فیلم، ملکه مارگو، اثر الکساندر دوما، کار می‌کنم. این دو سال را نه تنها در مجاورت الکساندر دوما که در مجاورت هاینریش‌مان هم گذرانده‌ام. کار عبارت است از تصور و گفتار برای ماجرائی که ناجرای ماست. و امروزه انسان را به فکر واسی‌دارد. موضوع، سن بارتلمی و جنگهای مذهبی

است. بعدها، متوجه وجود خطی ارتباطی شدم که از کشتار در پاریس تا Toller ادامه می‌یابد. اما چرا این اثر و نه آن دیگری؟ معتقدم که فرصتهای ساختن این یا آن اثر اسرارآمیزند. Toller را تصادفاً در تئاتر Hevte کشف کردم. در مورد لیر، فکر می‌کنم که فرانسوا سیمون مرا به خواندن آن وادار کرد. نمایشهای ـمن کلمه «نمایش» را دوست دارم ـ که من اجرا کرده‌ام، همیشه ناشی از اتفاق بوده‌اند. ملکه مارگو را به این دلیل انتخاب کردم که، الزام ابداع دوباره نوعی داستان که اندکی به «کشتار در پاریس» شباهت داشته باشد را احساس کردم، حال آنکه چیزی نمانده بود که سه تفنگدار را بسازم. اینها دلایلی صددرصد فرعی هستند. همه اینها ناشی از اتفاق یا مکاشفه‌اند، اما مکاشفه‌ای که تنها بعداً متوجه آن می‌شویم. اوج لذت من در کارگردانی، سپردن خود به دست تصادف و اتفاق است، و بعد کشف پیوندها، ریشه‌هایی برای نیازم به تعریف کردن ملکه مارگو ـ چیزی که سه سال پیش هرگز تصورش را هم نمی‌کردم ـ، این برایم دلچسب‌ترین است.

آن لوران: آیا همیشه این پیوندهای منطقی را مورد تحلیل قرار می‌دهی، این روابط غامض را؟ و آیا این به غنی شدن کارت کمک می‌کند، و یا ترجیح می‌دهی ـ همانطور که قبلاً اشاره کردی ـ «به عمق نپردازی چون موجب کم مایه شدن کار می‌شود؟»

پاتریس شرو: کلیدها را در حین کار کردن می‌یابیم. زیرا اثر را مورد کندوکاو قرار می‌دهیم. متوجه می‌شویم که دوما را نمی‌شود «اینطور» بیان کرد. یا در مورد بارتلمی مقدس، باید به غور و تفحص بپردازیم. باید به مفهوم صحیح تعصب، مذهب کاتولیک، قتل عام



پروتستانها، آمیزه دسیسه‌های سیاسی، خط فاصله بین اعتقاد مذهبی و آنچه که تنها جنگ قدرت است... پی ببریم.

برنارد سوبل: در مورد منهم همینطور بوده است. هیچگاه به خود نگفته‌ام: چون فلان مسئله مرا به خود مشغول می‌دارد. پس به دنبال نمایشنامه‌ای می‌گردم که از آن صحبت کند. برعکس، چون فلان نمایشنامه را به صحنه می‌برم متوجه می‌شوم که آن مسئله مرا به خود مشغول می‌کند.

پاتریس شرو: واقعیت تکان‌دهنده آن است که در جوانی، تمایل مقاومت در مقابل چنین مکانیسمی وجود دارد. حال آنکه، در دوره دوم زندگی، رها کردن خود به دست آن دلچسب است. مثلاً رویارویی کامل با بوتو اشتراوس.

آن لوران: وقتی جوانتر بودید، «خلاق‌تر» بودید. در صورتیکه اکنون بیشتر به اتفاقات در سرنوشت اعتقاد دارید؟

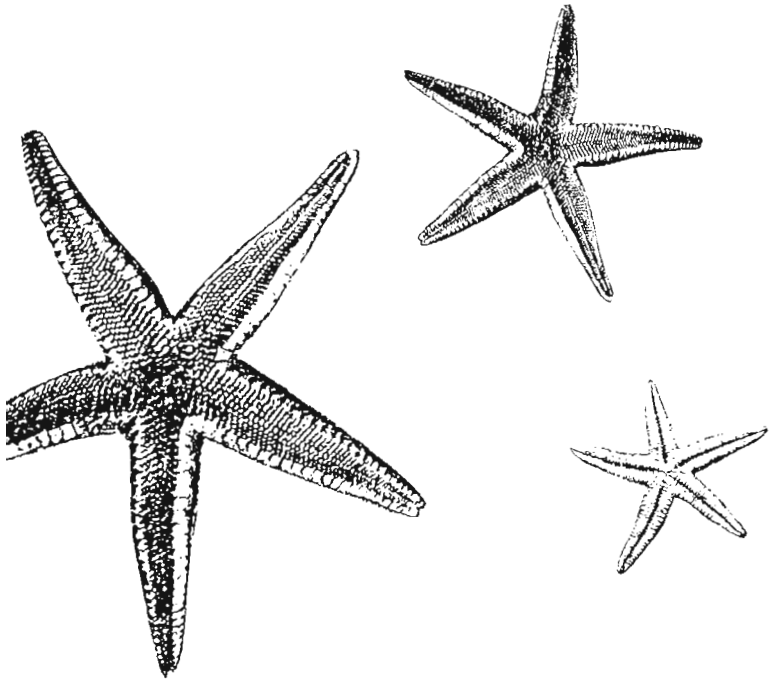
پاتریس شرو: بله، من کاملاً به اتفاق اعتقاد دارم. من معتقد به مسیری تعیین‌شده هستم. و اگر چیزهایی واقع می‌شوند، به این دلیل است که نباید واقع می‌شدند. بعضی اوقات، لذت یا هیجان لحظه‌ای. و بعضی اوقات هم دلایل عمیق موجب می‌شوند که ما انتخاب کنیم، و یا بهتر بگویم، توسط شرایط انتخاب شویم...

برنارد سوبل: آیا از نمایشهایی که اجرا کرده‌ای خاطره مهمی داری؟ آیا معتقدی که عوض شده‌ای؟ در عمق. آیا خود را غنی‌تر احساس می‌کنی. لایق‌تر برای گنجینه‌ای که شکسپیر به تو اهدا می‌کند؟ من هیچ ذهنیتی از نمایشهای ژان ویلار نداشتم. اما با پرداختن شاه جان، متوجه شدم که بهتر از سابق از عهده آثار شکسپیر برمی‌آیم.

پاتریس شرو: خاطره مهم من بیشتر از تمرینها است. و این خاطره‌ای دست و پاگیر می‌باشد. امیدوارم که عوض شده باشم. نظر من همان نظر تو در مورد هملت است. قبلاً. هرگز نتوانسته بودم تا عمق بیش روم ـ موفق یا غیرموفق. مسئله این نیست ـ، نتوانسته بودم مسئله را از آن خود سازم. من طی سالهای متمادی از کنار هملت گذشته‌ام.

آن لوران: شما هردو می‌خواهید بگویید که پیر شدن یك آموزش است؟ که انرژی جوانی الزاماً بارآوری مهمی ندارد؟

برنارد سوبل: من چنین فکر نمی‌کنم. من بیشتر احساس می‌کنم که تغییرات آنقدر سریع و خشنند که بسیاری از چیزها هم به همان شدت فرسوده می‌شوند. من فکر نمی‌کنم که پختگی، داده‌ای انتزاعی است. صرف موجودیت مردی نظیر باب ویلسون در زندگی یك کارگردان در فرانسه، چیزی نیست که بتوان از آن صرف نظر کرد. برخورد با او سؤالات متعددی را برای شخص مطرح می‌کند. ملاقات با فلان نقاش، فلان دستیار، فلان شخص که هیچ ربطی به تئاتر ندارد... این پیر شدن نیست. این برخورد و ملاقات با مردمان بیشتری است، و اجبار مطرح ساختن بیش از پیش سؤالات برای خود.



برنارد ماری کولتس

پاتریس شرو:

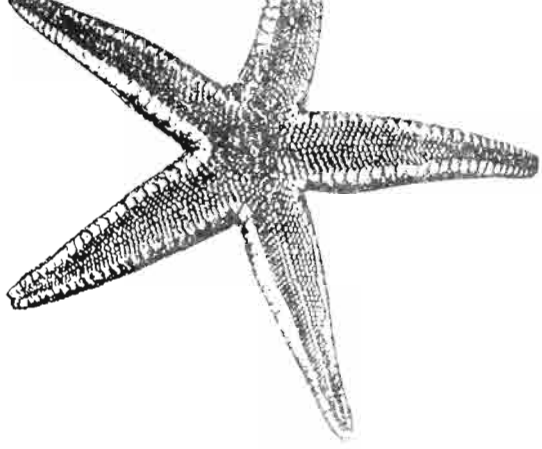
مثالی مطرح می‌کنم. ملاقات باکولتس، نقطه نظر و نحوه نمایشنامه‌خوانی‌ام را تغییر داد. حتی نحوه نگریستنم را درخیابان زیرا او کلیدهایی داشت که من فاقد آنها بودم. گونه‌ای مصالحه‌ناپذیری در زندگی روزانه که غالباً مرا شگفت‌زده می‌ساخت. او مفهوم تندی (زننده‌ای) از عدالت و بی‌عدالتی داشت، حتی می‌توانم بگویم مفهومی ناعادلانه از عدالت... من چنین نحوه نگرشی نداشتم و از نحوه تحلیل او از مسائل پیرامونش حیرت‌زده می‌شدم. عمیقاً براین باورم که با نحوه کار من در نمایشنامه‌هایش خیلی موافق نبود. شاید به چشم او من بهترین نبودم، بلکه ایرادهایم کمترین بود. هنگام تمرین با او، همیشه حضور کسی را در پشت سر خود احساس می‌کردم که کار آنچنان که باید مطابق پسندش نبود. یعنی آنچه که او می‌خواست نبود. تمرین سختی بود. او مرا درحدی که می‌خواست نمی‌یافت. یا اینکه انتخابهای درستی نمی‌کردم، زیرا با انتخابهای او ـ خیلی اساسی‌تر از انتخابهای من ـ یکسان نبود. به علاوه، او مرا مجبور به روبرو شدن با چیزهایی می‌کرد که به آنها عادت نداشتم. چنین چیزهایی است که موجب تغییر انسان در آینده می‌شود، اما تنها چند سال بعد، اولین دوره کار در نانتز. سختی دیوانه‌کننده‌ای برایم داشت. در این دوره نمایشنامه et dechiens Combat de nigo را به روی صحنه آوردم. در این نمایشنامه ابتدا می‌بایست «سفید»های کوچك و سپس «سیاه‌ها» را نشان می‌دادیم، نمایشنامه برای سیاهها نوشته شده بود. به غیر از بخشی از خانواده من که افریقایی هستند، من آمیزش خاصی با افریقا ندارم. او (کولتس)می‌توانست بگوید که تنها یك آرزو دارد، اینکه او خود یك سیاه باشد، در مصاحبه‌ای با Herré Guibeyt او شرح داد که همواره جانبدار محرومین، زنان، هم‌جنس‌بازان، سیاهان و افراد «محکوم» بوده است. اما سیاهان را ترجیح می‌داده، زیرا آنها یکباره و برای همیشه محکوم بودند. ما طی ۴ یا ۵ سال در مورد همه چیز صحبت کردیم... ظرفیت مصالحه‌ناپذیری او چیزی بود که مرا دگرگون می‌کرد... در همان فصل کاری، من Paravents را به صحنه بردم. در این کار نه تنها دوباره با ژان‌ژنه، که در تقسیم نقشها با سی الجزایری روبرو شدم. خود را برای آن آماده نکرده بودم. هنگامی که دو نمایش دفعتاً همزمان اجرا شدند، دیگر بین خیابان و پشت صحنه تفاوتی نبود. در ایستگاه اتوبوس در مقابل تئاتر، دیگر کسی نمی‌دانست چه کسی بازیگر نمایش است و چه کسی از اهالی نانتز.

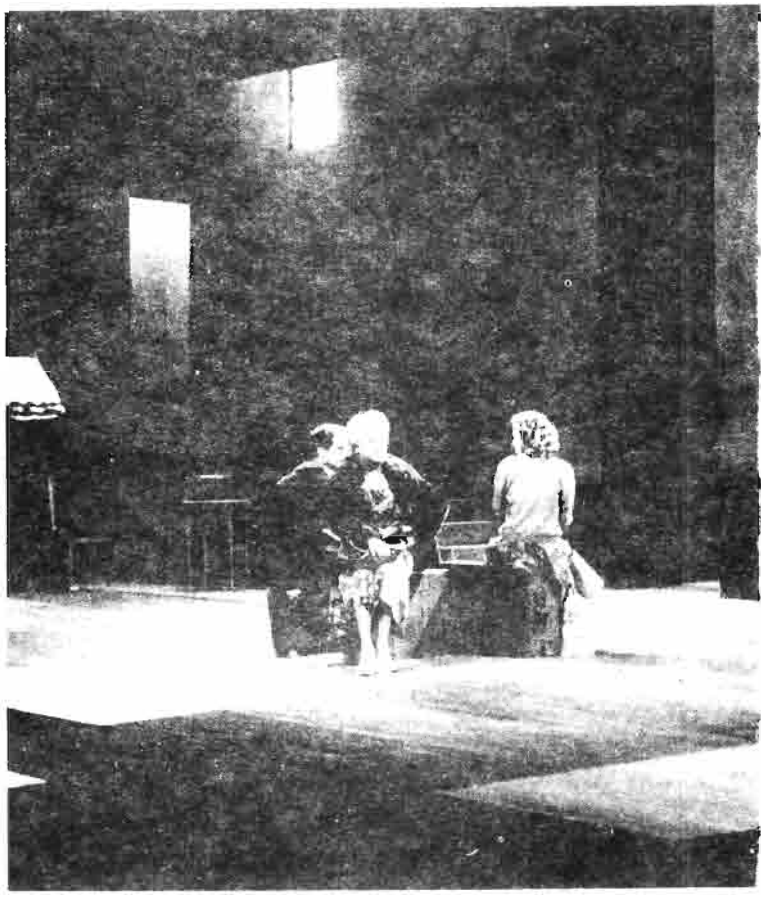
آن لوران: اگر شما ده سال قبل کولتس‌را ملاقات کرده بودید، شاید همان بازتاب را نمی‌داشت. این نیز یك تلاقی زمانی در یك چهارراه مرموز بین شخصیتهای شما دو نفر است. هردوی شما از آن تأثیر پذیرفته‌اید. اینکه توانسته تا این حد دگرگون کننده باشد، متضمن اتفاقات زیادی است، تقریباً ملکوتی، به هرحال زاییده سرنوشت است. چه کسی این ملاقات را تدارك دیده بود؟

پاتریس شرو: ده سال قبل شاید من از کنار نوشته او رد می‌شدم. نمی‌دانم. وقتی او را ملاقات کردم، تازه تصمیم به ساختن پیرگینت گرفته بودم. سؤال اساسی که با خواندن اولین نمایشنامه کولته و ملاقات با او مطرح شد چنین بود: آیا علی‌رغم تمامی خطرات تصمیم به ساختن آن می‌گیرم؟ آیا حاضرم نمایشنامه نویسنده‌ای را به صحنه ببرم که هیچ چیز در موردش نمی‌دانم؟ مدت زیادی در مورد به اجرا درآوردنش مردد بودم. تصمیم دفعتاً اتخاذ شد. آن روز که لوسین اتون به من گفت برای آزمون نمایشنامه، باید به یك «فضاسازی» مبادرت کنی. فضاسازی چیزی نبود مگر آگاهی یافتن براین امر که به یك نویسنده معاصر پرداخته‌ام. و من تصمیم به اجرای آن گرفتم.

آن لوران: سرانجام آشتی‌ناپذیری و عدالت شروع شد...

پاتریس شرو: وقت زیادی گرفت، زیرا من فوراً تصمیم به جایگزینی کولته با ایبسن نگرفتم: موضوع مربوط بود به سال ۱۹۷۹. و نمایشنامه در سال ۱۹۸۳ به صحنه می‌رفت. سه سال انتظار. بلافاصله کار را شروع کردم به ترتیبی که هربار وقت کمتری بین





نوشتن متون او و به صحنه بردنش فاصله باشد. انجام این امر برغرض برنامه‌ریزی کردن نمایشنامه قبل از خواندن آن استوار بود! آنچه که در پایان انجام می‌دادیم.

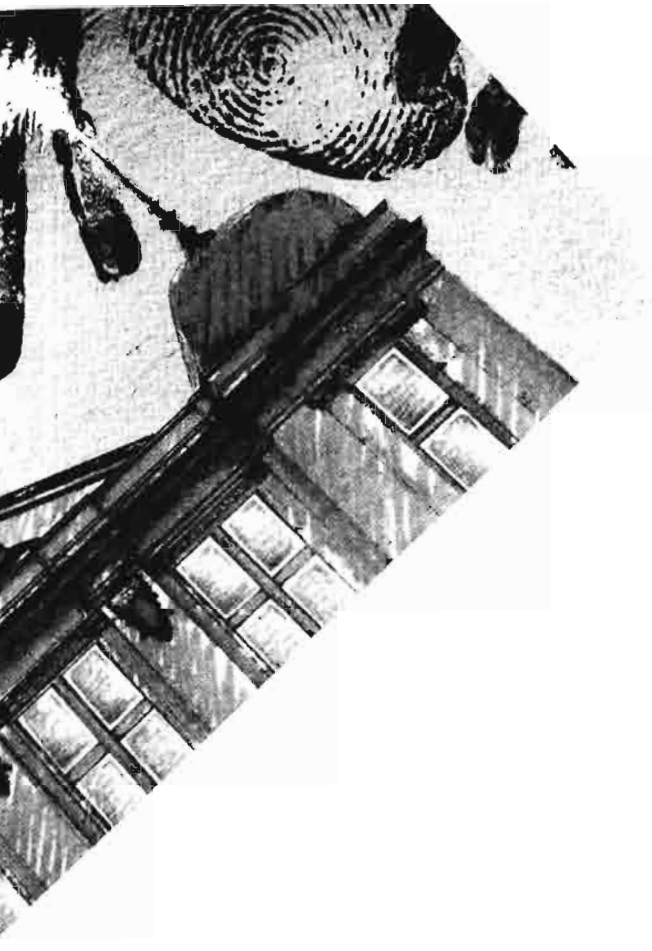
برنارد سوبل: بعضی اوقات، درخشندگی نمایشهای تو حیرانم می‌کند، و ناگهان بعدها، متوجه می‌شوم که این درخشندگی نقاط تحلیلی اساسی متن را می‌پوشاند. متنی که تو با وسواس زیادی به دقت و صحت آن پرداخته‌ای. اگر این امر در مورد Marivavr یا شکسپیر ـ که دیگر نباید چیزی را ثابت کنند ـ فرعی محسوب شود، در مورد شاعری که در قید حیات است، می‌تواند وخیم باشد، شکسپیر نیازی به شرو ندارد. حال آنکه تو اولین نفر برای کولته هستی، تو مسئولیت خیلی بیشتری داری.

پاتریس شرو: وقتی کار موفق است، مسئله‌ای پیش نمی‌آید... آما موردی بود ـ Qvai ovest ـ که در آن درخشندگی نمایش مفهوم گفتار را کاملاً می‌بلعید. Qvai ovest نمی‌توانست به گونه دیگری پرداخت شود. در عین حال، نوع دیگری از قضاوت هم وجود دارد: نمایش موفق نبود، اما از آنجا بود که «Le solitude des chepsdecoton» متولد شد، به خصوص برگردان دومش، همانی که ما ـ من و کولته ـ را رودرروی یکدیگر قرار داد. او با بازی من در آن مخالف بود. اما من به خود گفتم که مردم هنوز به اندازه کافی با متن نمایشنامه آشنا نشده‌اند، و من تلاش می‌کنم که اینکار را انجام دهم. خیلی خودخواهانه بود، اما معتقدم که موفق شده‌ام. این تکان‌دهنده است. یکی از نادر مواردی است که هنگام ورود به صحنه اطمینان کامل داشتم. متنی ظاهراً انتزاعی که توانستم آنرا به صورت ملموس درآورم. همه اینها زاییده اشتباه Qvai ovest است.

برنارد سوبل: دلواپسی آشنا کردن حضار با سرودهٔ شاعر را من واقعاً در «بازگشت به صحرا» احساس کردم. این در واقع یک نمایشنامه تاریخی نیست، اما عنصر سازنده لحظه گذار تاریخی، در آگاهی و در زندگی فرانسوی است، این یکی از نمایشهایی است که من، با سهم محدود و کوچکم، بیشترین بارآوری را به عنوان تماشاگر در آن داشتم. من متوجه شدم که در این نمایشنامه بین شما دو نفر همکاری وجود دارد که می‌تواند موجب پیشرفت سریع مسائل بشود. این امر در زمانی ـ البته هنوز هم در چنین زمانه‌ای به سر می‌بریم ـ که تئاتر ما هیچ ربطی به تاریخمان ندارد، به نظرم خیلی متهورانه آمد.

پاتریس شرو: آنچه که در «بازگشت به صحرا» برایم شك‌آور بود، سخن گفتن از جنگ الجزایر با کسانی بود که به هیچ‌وجه آن را نمی‌شناختند. من از بازیگران جوان صحبت می‌کنم. واقعاً هیچ نمی‌دانستند!

برنارد سوبل: در اینجا وسیله‌ای ابداع شده که من آنرا، ناماهرانه، مفید می‌نامم. از نظر من، احساس مفید بودن مقوله‌ای زیبایی‌شناسی است که نمی‌توان نادیده‌اش گرفت. بدون شك، این همان مسئله‌ای است که تو در ملکه مارگو و ضمن خواندن دقیق هاینریش‌مان برای خودت مطرح کردی. او دلواپس آن است که جریانات را، آنچنان که می‌گذرند، و با



احساس مسئولیت سیاسی، به فرانسویان بفهماند.

پاتریس شرو: به چه درد می‌خورد؟ این سؤال همیشه برایم مطرح است. پاسخی برای آن ندارم. تنها این را می‌دانم که آن زمان که برروی نمایشنامه‌ای کار نمی‌کنم، دیگر به خوبی نمی‌دانم کیستم. در واقع مدت تعطیلی‌ام نه یك سال، بلکه سه سال بوده است! آخرین تئاترم را در سال ۱۹۸۸ کارگردانی کردم، و از آن پس فقط آنرا تکرار کرده‌ام، در سال ۱۹۸۹ و در سال ۱۹۹۰

آن لوران: آیا ملاقات با بوتو اشتراوس، شاید با درنظر گرفتن مسئله نسلها، به ملاقات با کولته نزدیکتر نبوده است؟ ژنه، خواه زنده و خواه نه، یك کلاسیك به نظر می‌رسد، و به تعبیری شاید Müller همیشه یك کلاسیك بوده است...

پاتریس شرو: ژنه واقعاً یك کلاسیك نبوده است. تشویق در مورد Les Paravents به مراتب بیشتر از تشویش در مورد نوشته‌های کولته است. Les Paravents ، یك ماشین جنگی شیطانی علیه کارگردانان و علیه تماشاگران است.

●

بوتو اشتراوس

آن لوران: انتخاب بوتو اشتراوس و این نمایشنامه خاص «زمانه و اطاق»، پس از سه سال کناره‌گیری از تئاتر وزنه سنگینی به خود می‌گیرد.

پاتریس شرو: بیشتر به فکر اجرای پلاتونوف بودم. واقعاً تمایل به اجرای دوباره این نمایشنامه را دارم. متوجه شدم که بازیگران درخشانی را انتخاب می‌کنم، اما دقیقاً انتخاب صحیحی نبود. برای انتخاب بازیگر برای نمایشنامه‌های چخوف دقت زیادی لازم است. باید منتظر ماند تا بازیگران اوقات فراغت داشته باشند. نخستین نظرات الزاماً بهترین آنها نیستند و غیره... بنابراین، در انتخاب بازیگران مشکل داشتم، و وقت زیادی هم نداشتم. البته خاطره خوبی از کار با نوآموزان داشتم، ولی در صورت تکرار می‌باید کار بهتری ارائه می‌دادم. و این مشکل بود، زیرا کار با آنها بیشتر صورت تفریح به خود گرفته بود. معذالك، سنشان نیز برای این کار مناسب نبود، و گاهی در درك مطالب مشکل داشتند. اما چخوف اوینیون به نحو غیرقابل باوری برایم دلچسب بود. در بین تمامی نمایشنامه‌های چخوف، پلاتونوف را از همه اساسی‌تر می‌دانم. من از پلاتونوف به هملت رسیدم.

اما در مورد بوتو اشتراوس، در درجه اول، او را انتخاب کردم چون یك نویسنده واقعی است. کولتس‌را نیز به همین دلیل دوست می‌داشتم. زبان او قوانین خاصی ندارد، و این در برگردان متن، مسئله ایجاد می‌کند.

در این مورد بوتو اشتراوس و Michelvinaver مشترکند. اعجاز ترجمه Vinarer در آن است ـ که او در عین حال فوق‌العاده موزیکال و بسیار ساده می‌نویسد، اما دلایل بسیاری وجود دارد که به بوتو اشتراوس جذابیت می‌بخشد. مثلاً، باید در نظر گرفت که نمایشنامه‌های او مخلوق ذهنی تقریباً دائرةالمعارفی هستند، و این امری بسیار کمیاب و نادر نزد نویسندگان تئاتر است. نوشته‌های او از تمام آنچه که در تئاتر نوشته شد، تغذیه می‌شوند. گاهی اوقات باید استنادهای او را در شکسپیر جستجو کرد، در فاوست ـ شاید سرنوشت ماری استوبر برگردانی است از فاوست... او زنی مرموز است که از موهبتهای جادویی برخوردار می‌باشد، شاید او همان Cassandre یا Circé باشد. نمی‌دانم، اما باید به دنبال چنین استنادهایی گشت و این هیجان انگیز است.

در هرحال، اکنون اشتراوس به نظر کاملاً اساسی می‌رسد، زیرا او نویسنده‌ای فوق‌العاده مدرن است. از طرفی، او سرنوشت

شخصیتهایی را توصیف می‌کند که ۱۵ یا ۲۰ سال پیش نمی‌توانستیم ملاقاتشان کنیم، تنها به این علت که چنین افرادی وجود نداشته‌اند، و یا چنین مسیرهایی را نپیموده‌اند. ماری، عشقهایش و شیوه زندگیش در ۱۵ سال پیش وجود خارجی نداشت. او حتی شیوه بیانش هم مدرن است. همیشه باید به عنوان نمایشنامه رجوع کرد. باید اندیشید که دو مسئله اساسی نمایشنامه، دو بعد آن، زمانه است و اطاق.

آن لوران: جهانی است که در آن هیچ چیز ثابت نیست، نه فضا، نه زمان، نه هویتها.

پاتریس شرو: کسان دیگری در آپارتمان زندگی می‌کرده‌اند و مستأجران آن عوض شده‌اند. آن را به دفاتر کار تبدیل کرده‌اند و دوباره به آپارتمان. می‌توان در چنین دکوری بازی کرد. می‌توان تصور کرد که در پشت یك در واحد، اعلانی وجود دارد که در صحنه قبلی سالن غذاخوری بوده، و در صحنه بعدی دور آن دیوار کشیده شده.

آن لوران: آیا، نظیر بازگشت به گذشته، می‌توان صحنه‌های کوچکی را تصور کرد که به دنبال صحنه بزرگ «اصلی» قرار می‌گیرند؟ آنها در مقایسه با صحنه نخست، روشنایی کمتری دارند.

پاتریس شرو: در صحنه نخست، پرسشهای زمانی وجود دارد: گذشته، که بازمی‌گردد، ناگهان به طور سریع پیش می‌رود. الزاماً توالی منطقی بین علت و معلول وجود ندارد. جهت زمان را نمی‌دانیم، نمی‌دانیم آیا زمان حال، آینده‌ای نیست که به سمت ما می‌آید... در بخش دوم، صحنه‌ها بدون پیوستگی تاریخی منطقی هستند. مثلاً، صحنه بین ماری و فرانك ارتولد در صورتی می‌باید واقع می‌شد که آنها یکدیگر را در فرودگاه ملاقات کرده بودند. همچنین صحنه‌هایی مربوط به زندگی بعدی و صحنه‌هایی مربوط به زندگی قبلی وجود دارد، با استنادهایی به بیست سال گذشته، مثلاً، به زمانی که آپارتمانهای برلین به محله تبدیل شده بودند.

آن لوران: اطاق گاهی به سرسرا تبدیل می‌شود، نظیر استعاره قابلیت برگشت فضا. از آغاز نمایشنامه، دو صندلی راحتی مشاهده می‌شود، یکی به سوی خارج و دیگری به سمت داخل. عملکرد دوجانبه خارج ـ داخل، دیگری خود، استعاره‌های ناشی از پرش زمان ـ که در داستان نیز یافت می‌شود جریانات پیچیده بین شخصیتها را دامن می‌زند.

ـ پاتریس شرو: ساختاری بسیار غنی است، همه با هم ارتباط داشته‌اند، یا به نظر می‌رسد که در رابطه‌اند... اگر خود را گول نزنند... گفتگو بین آنها نامربوط است، آنها هرگز چیز مشترکی از این ارتباط فرضی به خاطر ندارند... معلوم نیست که آیا آنها واقعاً یکدیگر را می‌شناسند. آنچه که آنها تعریف می‌کنند، می‌تواند یاد یا خاطره چیزی باشد که هرگز وجود نداشته است، یك رؤیا. گفتگو به یك بازی دقیقاً نمایشی تبدیل می‌شود، مجرد، بدون ارتباط با «ماجرا». شخصیت می‌تواند پاسخ خود را «تکرار کند»، به عقب بازگردد و برای دومین بار تجربه کند.

این به نظر من فوق‌العاده است. این نامعینی که به یك ریشخند شباهت دارد. در هرحال، نمایشی است که بازیگران بسیار آسان به آن وارد می‌شوند و بقیه به سختی. تراکم زمان، هیچ مسئله‌ای برای بازیگران ایجاد نمی‌کند، زیرا آنها می‌توانند خیلی سریع تغییر هویت دهند. این حرفه آنهاست و واقعیت نمایشنامه.

آن لوران

تئاتر وسیله‌ای فوق‌العاده برای آموزش

● شما به عنوان یك هنرمند تئاتر، عملکرد نمایشی در آموزش را چگونه می‌بینید؟ آیا فکر می‌کنید که کار مفیدی است؟ اگر آری، به چه دلیل؟

پیتر بروك: پاسخ بسیار ساده است! قبل از این تئاتر دنیای جداگانه‌ای برای خود داشت، دنیایی خیالی که در آن هنر به مثابه خلة ترفندهای زیبا مطرح بود. امروز، تئاتر از این مفهوم خیالی کاملاً فاصله گرفته است. تئاتر به منشأ خود بازمی‌گردد، طبیعت واقعی خود را بازمی‌شناسد. روشی که شخص را مجاز به تظاهر آن چیزی می‌کند که در غیر چنین فرصتی، مخفی باقی می‌ماند.

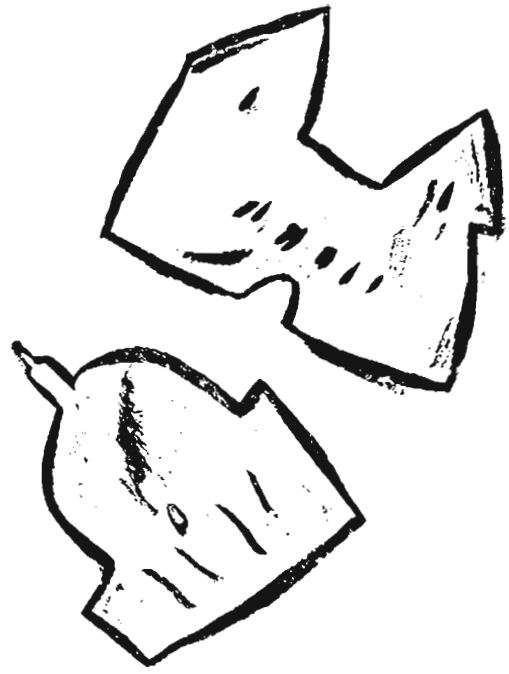
بازیگر، زمانی که در شرایط مناسب و در برابر خواستی واقعی بازی می‌کند، «بهتر» از آنچیزی است که در زندگی روزمره. او شوق‌زده بازی خود است، و هنگامی که برای بازگشت به زندگی روزمره، بازی را تمام می‌کند، دیگر صددرصد همان انسان قبلی نیست. زندگی او توسط تجربیاتش در روی صحنه تغذیه شده است، همانطور که تجربیاتش در روی صحنه از آنچه که او در زندگی می‌کند، تغذیه می‌شود. معذالك، هیچگاه نباید این دو وضعیت را با هم اشتباه کرد.

بازیگری که شخصیت نمایشی را به خود همانند می‌سازد، نیروی لازم برای ایفای نقش آن را از دست می‌دهد، برعکس، بازیگری که معتقد به آن باشد که شخصیت نمایشی هیچ ربطی به او ندارد، که مثلاً برای ایفای نقش او احتیاج به قوز یا دفاع مصنوعی دارد،... بهتر به شخصیت نمایشنامه می‌پردازد. شخصیت واقعی در درون خود بازیگر به صورت پنهان وجود دارد، به سطح می‌آید و بازیگر را به شخصیت خود تبدیل می‌کند. به این منظور، بازیگر می‌باید احترامی مطلق برای چیزی که براو رجحان دارد، قائل باشد. به این مفهوم، تئاتر برای کسی که به آن می‌پردازد، عملی مهمتر است. بنابراین، بازی کردن، پذیرفتن نقص بازی، به معنای پذیرش ارتقاء خود از ورای سرگرمی و تفریح است، و این باعث می‌شود که تئاتر یك وسیله آموزشی فوق‌العاده باشد.

دانش‌آموزش که در کلاس نشسته و مدام به درسها گوش می‌دهد، در موقعیتی نیست که مجبور به نشان دادن امکانات بالقوه خود شود. در ورزش چنین امری ممکن است. اما ورزش هم تنها بخشی از وجود انسان را شامل می‌شود. ورزش، بدن و ماهیچه‌ها را ارتقاء می‌دهد، اما ذهن، درك زندگی و احساسات را کمتر.

● ورزشکاران روشنفکر با خواندن این مطالب برافروخته

پیتر بروك: من هیچ مخالفتی با ورزش ندارم اما در ورزش تمامیت وجود مطرح نمی‌شود. بنابراین، ورزش تنهایك جنبه است، بازیگر از ورزشکار پیشتر می‌رود، زیرا او مجبور است مغز و هیجاناتش را به شیوه‌ای کاملتر در اختیار بازی قرار دهد. بدون تردید، بازیهای غریزی کودکان در ساعات سرگرمی، برخی از قابلیتها را پرورش می‌دهد، اما آنها هم محدودند. درمقابل، دانش‌آموزی «بازی می‌کند» ـ به مفهوم تئاتری بازی ـ در شرایطی قرار گرفته که در عین



حال هم خودش است، و هم در مقابل خواست تئاتر، مجبور است که «بهتر از» خودش باشد. او باید پرتحرکتر، متمرکزتر، هوشیارتر، فهیمتر و حساستر باشد.

یك بازیگر، به هیچ‌وجه نمی‌تواند در حالی که در جای خود نشسته نقشی را بیآموزد ـ درك، زمانی آغاز می‌شود که بدن وارد عمل شود ـ یك دانش‌آموز نمی‌تواند تمام آنچیزی را که دریافت می‌کند، بدون به کار گرفتن فکرش، بیآموزد. تئاتر امکان منحصر به فرد درك در حین عمل و هیجان را فراهم می‌سازد. قوانین، مزایا و منافع تئاتر در خدمت این تجربه‌اند.

من از مشاهده هنرمندان مسنی که نقشهای بزرگی نظیر «شاه لیر» و غیره را ایفا کرده‌اند، و کمترین اندوخته‌ای از آن در خود محفوظ نداشته‌اند، دچار حیرت می‌شوم. علت آن است که در آن زمان، جدایی بین تئاتر و زندگی شخصی مطلق بوده است. اگر بپذیریم که امروز چنین ایده‌ای کاملاً از اعتبار ساقط شده، پس متوجه می‌شویم که تئاتر می‌باید به بخشی از روند کلی «آموزش»، به مفهوم واقعی کلمه، تبدیل شود. عمل نکردن به آن، گذشتن از کنار یك وسیله فوق‌العاده کار است.

● تئاتر «مبحثی» آموختنی نیست، بلکه تجربه‌ای است زنده! ماشین بزرگ آموزش، علی‌رغم تلاشهایی که می‌کند، برای ادغام این داده اساسی دچار اشکال است.

پیتر بروك: تفاوت زیادی بین سنت انگلیسی و فرانسوی وجود دارد. مثلاً، در سنت انگلیسی، ورزش به عنوان مهمترین فعالیتها محسوب می‌شود، زیرا فرد را ارتقاء می‌دهد.

● همه با این عقیده موافقند که «ورزش، سلامتی است». چه استدلال قانع‌کننده‌ای در مورد تئاتر می‌توان ارائه داد؟

پیتر بروك: همان استدلال! ورزش برای سلامتی ضروری است، هنر تئاتر برای سلامتی روحی و روانی و ارتقاء فرد لازم است.

● تئاتر در آموزش، به فعالیتهایی اطلاق می‌شود که کودکان و جوانان انجام می‌دهند، تمرینشان، همچنین نمایشهایی که در آن شرکت می‌کنند. آیا شما به مسأله «جوانان تماشاگر» توجه می‌کنید؟ آیا باید کارهای ویژه‌ای برای آنها کرد؟

پیتر بروك: ما خیلی این مسئله را مورد بررسی قرار دادیم. با کودکان، جوانان معلول، کر و لالها... کار کردم. امر بینهایت مهمی است. امروز نیز، برای هرنمایش، تمرینهایمان را در مدارس انجام می‌دهیم. تنها به این دلیل ساده که آنها بهترین تماشاگر هستند.

کسانی که برای کودکان تئاتر اجرا می‌کنند، غالباً کارهایی با کیفیت خیلی خوب انجام می‌دهند، به ویژه برای کوچکترها. اما، نتیجه‌ای که از تجربه‌هایمان کسب کرده‌ایم این است که هدف یك نمایش (حتی اگر همیشه به آن نایل نشویم) گشودگی آن برتماشاگر است، به حدی که در عین حال بتواند افراد سنین مختلف را به خود جلب کند. این آن چیزی است که در سفرهایمان به افریقا شاهدش بودیم. در آنجا تئاتر یك پدیده طبیعی است، در هوای آزاد: همه در آنجا حاضرند! نمایش باید برای سطوح مختلف قابل درك باشد.

با کار برروی «مهابهاراتا»، تجربه‌های مهمی کسب کرده‌ایم. مثلاً در آوینیون، بچه‌های پنج ساله تمام شب را برای تماشای نمایش بیدار می‌مانند. نمایشنامه بسیار سنگین بود، اما تلاش کردیم به‌شیوه‌هایی بیانش کنیم که همه بتوانند یکسان آن را دنبال کنند: یك کودك... تماشاگری که تنها قصه برایش جالب است... یا تماشاگر دیگری که در جستجوی مفهوم نهفته ماجرا برمی‌آید. هرکس باید بتواند تجربه کاملی از آن داشته باشد.

● بنابراین، زمانی که نمایشهایتان را آماده می‌کنید، مشخصاً به این تماشاگران جوان می‌اندیشید؟

پیتر بروك: مسلماً اولین ملاقات را با کودکان انجام می‌دهیم، با آنها صحبت می‌کنیم و با دقت به آنچه که شرح می‌دهند گوش می‌دهیم. غالباً آنها باهوشترین تماشاگران هستند.

● اشخاص بسیاری ادعا می‌کنند که هیچ کار مخصوصی نباید برای کودکان کرد، که آنها می‌توانند «هرچیزی» را تماشا کنند. شما هم تقریباً همین را می‌گویید، اما با مشخص ساختن و تاکید براین مطلب اساسی که در هنگام کارتان مستمراً به آنها فکر می‌کنید.

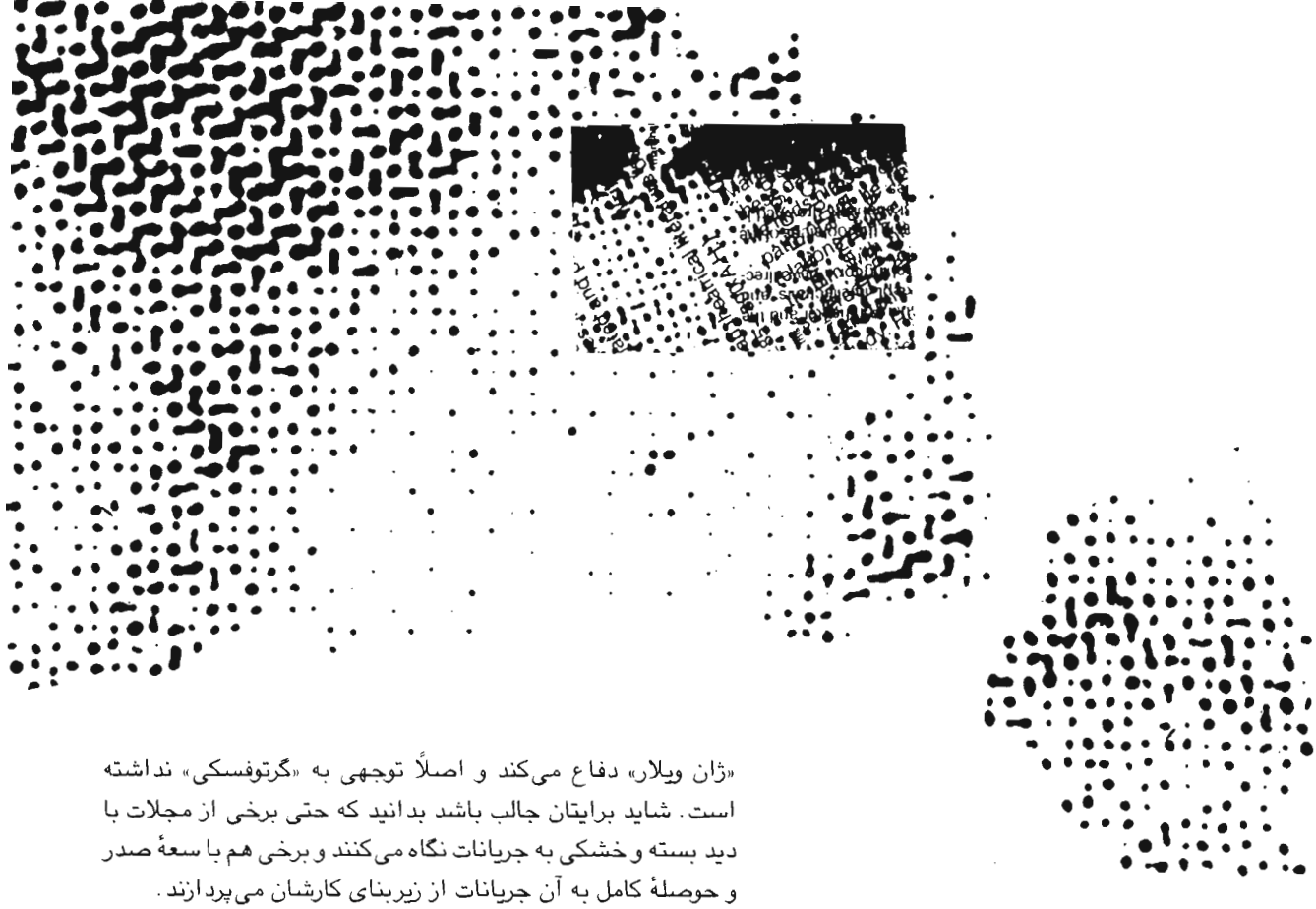
پیتر بروك: صد درصد اما مرتباً در پی این شفافیت هستیم، در کوچکترین حرکت، در کمترین طرز تلقی، شفافیتی که همه آنچه را که انجام می‌دهیم «قابل فهم» می‌کند. قابل فهم برای همه.

جمع‌آوری توسط ژان ـ گابریل کاراسو
پاریس، ۲۵ آوریل ۱۹۹۱

من، نقد خلاق را باور دارم

گفت‌وگو با ژرژ بنو رئیس کانون جهانی منتقدان تئاتر

آقای «ژرژ بنو» در ایام برگزاری دهمین جشنواره تئاتر فجر میهمان سفارت فرانسه و مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود. مجله سوره به لحاظ حضور ایشان در نقد تئاتر اروپا، گفت‌وگویی را با وی ترتیب داد که از نظرتان می‌گذرد.



الوند: به نظر شما اهمیت و تأثیر نقد در تئاتر تا چه اندازه است؟

ژرژ بنو: تأثیر نقد در همهٔ کشورها یکسان نیست. من راجع به تأثیرات نقد در بعضی از کشورهای اروپایی که خودم می‌شناسم، و به خاطر موقعیت خاصی که در میان آنها دارم، می‌توانم صحبت کنم.

الوند: با همان شناخت و موقعیت خاص خود، نظرتان را راجع به دامنهٔ نفوذ نقد در تئاتر بیان کنید.

ژرژ بنو: من از تأثیراتی که نقد باید داشته باشد صحبت نمی‌کنم، بلکه در مورد تأثیراتی که می‌تواند داشته باشد صحبت می‌کنم. از ان لحاظ به ارتباطی که بین منتقد و اثر مورد نظرش وجود دارد و مهمتر ارتباط مجله‌ای که منتقد می‌خواهد در آن بنویسد، باید توجه داشت. یکی از منتقدانی که تأثیر زیادی در تئاتر فرانسه داشته، «برنارد دورت» است. البته تأثیرات «دورت» مناسبت داشته با آن مجله‌ای که برایش می‌نوشته (Théâtre pupalaire تئاترمردمی). در آلمان هم مجله Théâtre Houḍi (تئاتر هوید) نقش مهمی دارد.

بنابراین نمی‌توان دربارهٔ نفوذ نقد، آن هم به طور یک‌جانبه قضاوت کرد. تأثیراتی که یک منتقد یا جمعی از منتقدین می‌توانند داشته باشند، بدون درنظر گرفتن مجلهٔ مورد نظرشان، اندکی سخت است. چرا که مجلات و ماهنامه‌ها غالباً از فضای بازی برخوردار نیستند. گاهی اوقات اتفاق می‌افتد که از یک اندیشه‌ای دفاع می‌کنند، و این طبعاً، دفاع از عده‌ای هنرمند خاص است. در حالی که همان مجله ممکن است به دستهٔ دیگر توجهی نداشته باشد. چه بسا که کار آنها، در همان حد، قابل بررسی و نقد باشد. به عنوان نمونه برایتان از مجلهٔ «تئاتر مردمی» مثال می‌زنم که از «برشت» و «ژان ویلار» دفاع می‌کند و اصلاً توجهی به «گرتوفسکی» نداشته است. شاید برایتان جالب باشد بدانید که حتی برخی از مجلات با دید بسته و خشکی به جریانات نگاه می‌کنند و برخی هم با سعهٔ صدر و حوصلهٔ کامل به آن جریانات از زیربنای کارشان می‌پردازند.

قادری: اگر اجازه بدهید، من سؤالی در همین زمینه دارم.

ژرژ بنو: بله.

قادری: در نقد تئاتر یک شیوه داریم که شکل و محتوا را با هم در نظر دارد. مثل ارسطو؛ و یک شیوه ساختارگرایانه که به شکل می‌پردازد. شما کدامیک از این دو شیوه را می‌پسندید؟

ژرژ بنو: من خودم شخصاً بین این دو شیوهٔ ساختارگرایانه و ارسطویی هستم. البته باید آنهارا از یکدیگر تمیز بدهم. شما فرض کنید بین آن متن‌های کلاسیک و مطالب انتقادی پیرامونشان ومطالبی که به زیبایی‌شناسی هنر نمایش اهمیت می‌دهد، فاصله و تفاوتی وجود دارد. اما امروزه به شاخه‌های خاص ساختارگرایی یا روانشناسی و یا مارکسیستی نمی‌پردازند، بلکه هدف را به پویایی فعالیت تئاتر معطوف می‌کنند. امروز دیگر سیاست تئاتر را درنظر نمی‌گیرند، بلکه اخلاقیات تئاتر را درنظر دارند. البته این اخلاقیات از دیدگاه فردی است. امروزه دیگر نمی‌توان از جنبش‌های بزرگ مارکسیستی، روانشناسی یا نشانه‌شناسی حرف زد. برعکس یک نوع انقد درونی به وجود آمده است. مثلاً یکی از نمایشها، نمایش قبلی را نقد می‌کند. وظیفهٔ منتقد این است که هرکدام را به خوبی دریابد و با زبانی راحت برای مردم، بسط و توضیح دهد. بندرت می‌توان منتقدینی را یافت که به نمایشها جهت بدهند و چیز دیگری را برآنها تحمیل کنند. منتقدینی امروزه پیدا می‌شوند که مضامین نمایشی را تجزیه و تحلیل می‌کنند و زندگی نمایش را به ارزیابی می‌گذارند. هرچند که بازگشت به مفاهیم ارسطویی دارد به وجود می‌آید. مفاهیمی مثل اهمیت دادن به داستان، شخصیت و حتی ژانر(گونه) اثر. در حال حاضر بیش از گذشته، روی ژانر آثار کار می‌کنند.

الوند: بازگشت به مفاهیم ارسطویی به چه دلیل بوجود آمده؟

ژرژ بنو: بطور کلی نمی‌توان گفت بازگشت به **این شیوه وجود**

دارد، بلکه این گرایشها بیش از بیست سال گذشته مورد توجه قرار گرفته است.

قادری: کسی که کار هنری می‌کند، قصد دارد که محتوایی را بیـان کند. اصطلاحاً حرفی را بزند. شما اثر را با خالق آن، یا جدای از آن به نقد می‌کشید؟

ژرژ بنو: بستگی دارد. ممکن است روی یك اثر نمایشی اینطور باشد و روی دیگری نباشد. من به زعم خود می‌توانم صحبت کنم. در واقـع همه چیز، همان طور که گفتم، به منتقد و آن ماهنامه یا مجله‌ای که برایش می‌نویسـد بستگی دارد. برای آثـار مختلف، تصمیم مختلی هم باید گرفت. در برخورد با یك اثر مشهور کلاسیك، من صرفاً، راجع به اثر صحبت می‌کنم. امّا وقتی یك متن کلاسیك و نویسندهٔ کم‌شهرت یا تازه‌کاری در میان باشد، سعی می‌کنم دربارهٔ سازنده و مؤلف آن نیز که تازه کشف شده‌اند، صحبت کنم. الان در غرب و اروپـا، کارگردانهای زیادی پیدا می‌شوند که در جستجوی متـون گمنـام یا فرامـوش‌شده هستند. وقتی در مورد یك متنی با سیصد سال قدمت و نویسندهٔ گمنام طرف می‌شوم، قطعاً جای بحث مفصـل‌تری را می‌بینم. در حالی که اگـر دربارهٔ یك اثر و هنرمند معاصر و گمنام هم باشد، به همین نحو با مؤثر یا خالق طرف هستم.

من راجع به اینکه نحوهٔ برخورد با متن چگونه است و چقدر به مضامین نمایشی نزدیك شده، صحبت می‌کنم. یا نمایش، چقدر به نمایشنامه نزدیك شده، و این نمایشنامه به طور یك حقیقت مجزا در نظر گرفتـه نمی‌شود، بلکـه باید صورت پویا و زندهٔ هنری آن، در نمایش هم مدنظر باشد. این جریان پویا و زنده مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.

قادری: شیوهٔ شما، تا حدی به نقد خلاق «یان‌کات» نزدیکی دارد و از یك جایی از آن کاملاً جدا می‌شود. در حالی که می‌بینیم «یان‌کات» یك «شکسپیر» تازه در نقدش می‌سازد. آیا شما هم در برخورد با نویسندهٔ جدید، همین شیوهٔ خلاقانه را دارید؟

ژرژ بنـو: من اصلاً، به نقد خلاق معتقدم. نقدی که هم تمرین قضاوت است و هم به نوعی خلق یك نوشتهٔ تازه محسوب می‌شود. نوشته‌ای کـ خودش حرف دارد. در ضمن اینکه راجع به قضاوت و دیدگاهم نسبت به اثر، وفادار هستم. من «یان‌کات» را خیلی خوب می‌شناسم و در کارم خود را پیرو او می‌دانم.

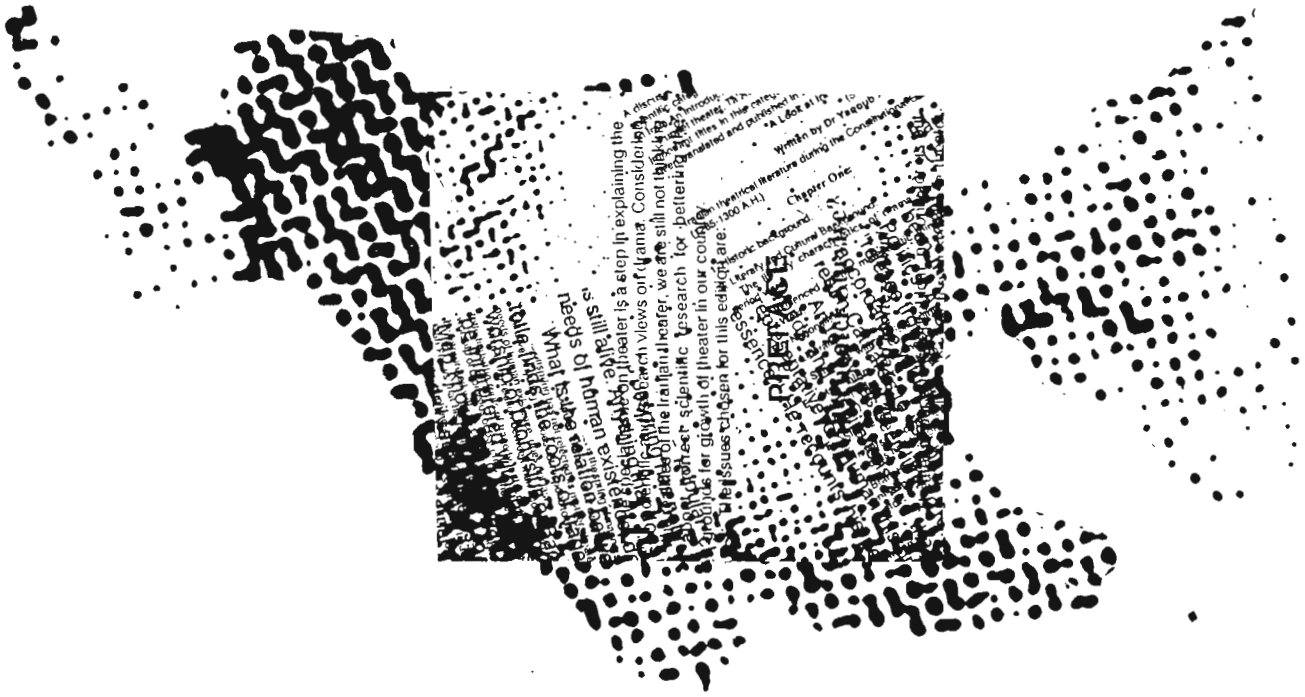
قادری: نقد به شیوهٔ «یان‌کات» در مجلات هم جایی دارد یا نه؟

ژرژ بنو: فقط در کتابهاست. کاری که من یا بسیاری از منتقدین دیگـر می‌کنند، جایگاه ویژه خود را داراست. همان‌طوری که آثار نمـایشی معـروف وجـود دارد. همان‌طور هم مقاله‌های انتقادی و تحلیلی مشهـوری وجود دارد. مثلاً کار «یان‌کات» دربارهٔ «تیتوس آنـدرونیکـوس» و اجـرای «پیتـر بروك»، طوری بود که «یان‌کات» توانست زیبـایی‌شناسی «بروك» را بفهمد و راجع به آن به تحلیل بپردازد. یکی دیگر از مقالات مشهور انتقادی، کار «رولاند بارت» دربـارهٔ «مِـرکوراژ» «برشت» بود. یا دیگری، مقالهٔ معروف «برنارد دورت» روی کارگردانی یکی از آثار «گلدونی» توسط «جرج استلر» می‌باشـد. من فکر می‌کنم همین‌ها که نام بردم، دارای ارزشهای زیادی برای نقد باشند. بطور کلی نقد ماهنامه‌ها سعی می‌کنند در همین حدود باشند. بندرت اتفاق می‌افتد مقالاتی که در روزنامه‌ها چاپ می‌شوند، تا این اندازه اهمیت داشته باشند. تأثیرات مقالات روزنامه، زودگذر است. امّا گاهی مقالات مندرج در ماهنامه‌ها، به خاطر پرداخت دقیق و تخصصی، تأثیرات درازمدت دارند، و در حد یك منبع هستند، می‌توان به آنها مراجعه کرد.

قادری: در صحبتهایی که قبلاً با شما داشته‌ام، اشاره کردم به اینکـه تئاتر فرانسه برگشته به متن و دیالوگ که اعتبار و اهمیت یافته؛ و شما جواب دادید بخاطر نیاز مردم آنجاست، به دلیل هجوم ویدئو و تلویزیون. این نوع تئاتر به نظر شما چقدر توانسته در این شیوه موفق باشد؟

ژرژ بنو: این تئاتر در هرصورت، در زمینه ملّی و فرهنگی موفق شده است. کما اینکه در کشورهای دیگری مثل انگلیس و آلمان و ایتالیا، وضعیت همینطور است. پنج شش سال است که آثاری از قبیل همان «شعر خاطراتی» که قبلاً گفته‌ام، فراوان شده است.

در این تئاتر، متن، مکان نمایش و کلاً تئاتر به منزلهٔ هنر، قابل بحث و بررسی است. یك جنبش، و یك نسلی از کارگردانهای جدید



و جوان هم وجود دارند که دوباره به زمینه‌های «تئاتر تجربی» بازگشته‌اند. یعنی همان زیربنای تئاتر دههٔ شصت. الآن تئاتر فرانسه، از یك طرف با همان «شعر خاطراتی» روبروست که دارد افول می‌کند. و از سویی با «تئاتر تجربی» برخورد کرده که در حال زندگی دوباره است.

قادری: با شناختی که من از تئاتر شما دارم، و این شناخت بیشتر از طریق دیدن فیلمهای ویدئویی برایم میسر بوده، وقتی در پاریس، از نزدیك کارها را می‌دیدم، بیشتر حضور تکنولوژی را در پس این تئاتر دریافتم. آیا این تجربه‌ای که می‌گویید، منظورتان همان تکنولوژی است یا تکنیك تئاتر؟

ژرژ بنو: تئاتر فرانسه کمتر از دیگر کشورهای اروپایی، به وسیلهٔ تکنولوژی و مظاهر آن، کار می‌کند. در حالی که مثلاً تئاتر آلمان، روی پیوندی که ویدئو و میکرفن می‌تواند در تئاتر داشته باشد، خیلی کارها کرده است.

قادری: تئاتر فرانسه بیش از اینکه روی خلاقیتهای بازیگر تکیه کند، به سوی استفادهٔ گسترده‌ای از ماشینها و امکانات صحنه‌پردازی، معطوف شده است.

ژرژ بنو: اینطور نیست. در فرانسه، برعکس، روی عمل بازیگر و اینکه از این طریق تحولی در تئاتر پیش بیاید، تکیه شده است که حتی بعضی اوقات، کارگردان در این زمینه عقب‌مانده است. اما این تأکید مورد نظر شما، در ایتالیا بیشتر وجود دارد. مسلماً این شیوه با کاری که «گرتوفسکی» در تئاتر می‌کند، و تکیه بربازیگر دارد، کاملاً متفاوت است.

الآن در اروپا یا فرانسه، روی بازیگر و ارتباطهای بین آنها، در یك بافت سنوگرافیك (معماری تئاتر) کار می‌کنند. این بافت، برپایهٔ یك فضای خالی و تو هم مجسم بازیگر بنا شده که تکنولوژی در پشت صحنه‌هایش، بطوری که برای تماشاگر مرئی نباشد، حضور دارد.

تئاتر می‌خواهد، خودش را به عنوان یك هنر دستی، به نمایش بگذارد. هنری که با اندام و فیزیك بازیگر ساخته شده است. تئاتری که برپایهٔ ارتباطات وجودی بنا شده است. برای همین، ضد تلویزیون و ویدئو است. موقعیت تئاتر فرانسه در حال حاضر، شاید یك موقعیت قدیمی فرض شود، امّا به هرحال این است.

الوند: تئاتر ایران را در این فستیوال چگونه دیدید؟

ژرژ بنو: پویایی و زندگی در آن کم‌رنگ است. سالن‌ها و صحنه‌های ضعیفی دارد. امّا من «واقعه‌خوانی جهاز جادو» را به خاطر عمق فلسفی و زبان سطحی و صادقانه‌اش پسندیدم. دریغ که این نمایش، در یك مکان غیر از تئاتر اجرا نشد. چرا که اماکن ضد تئاتر حقیقتی را به وجود می‌آورند که تئاتر قادر به خلق آن نیست. در این راستا، تئاتر «کشور تاجیکستان» [یوسف گم‌گشته] هم مرا به خود جلب کرد.

قادری: در برخوردی که با منتقدین ما داشتید، آنها را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

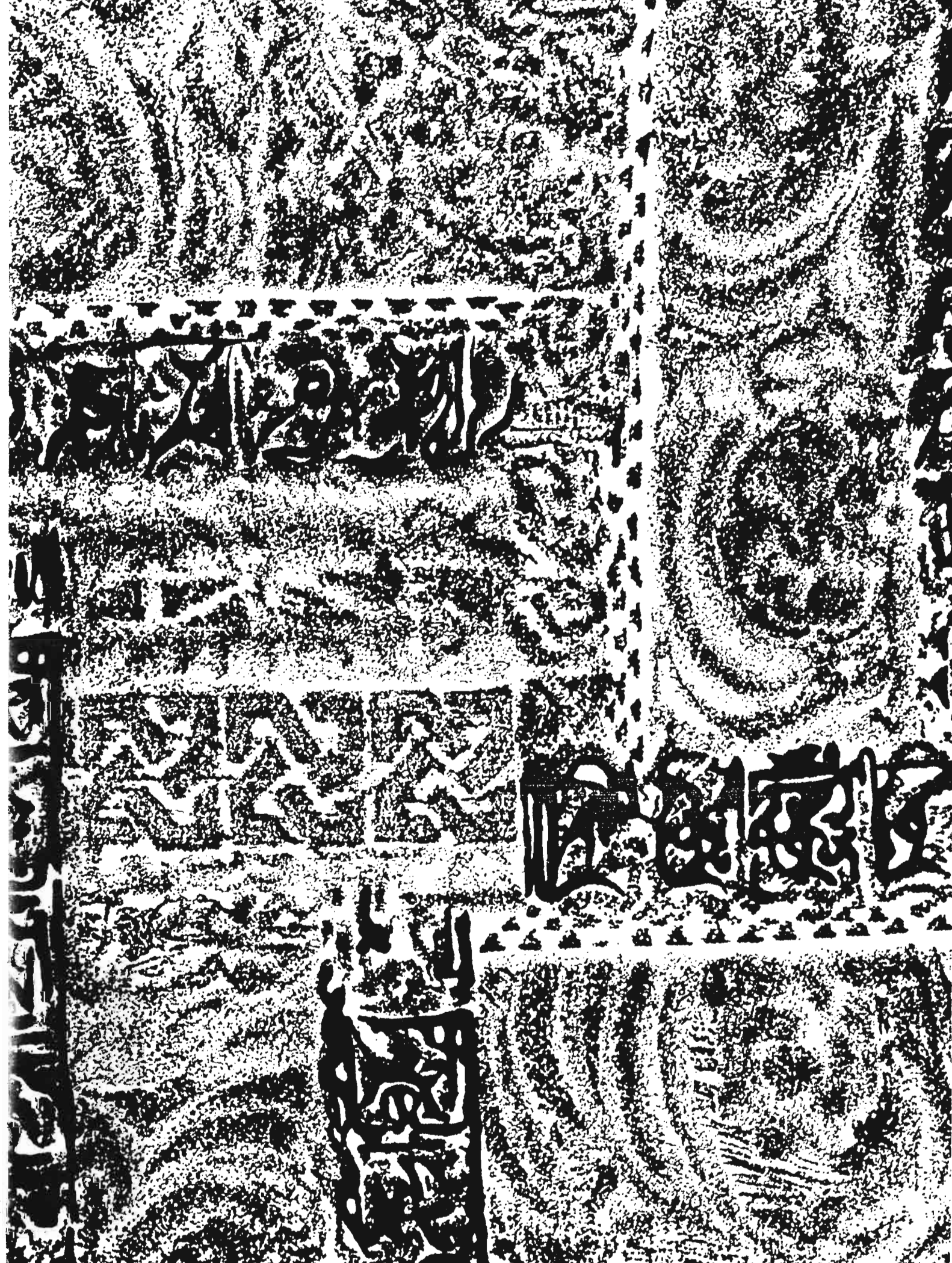
ژرژ بنو: چیزی که بیش از همه برایم جالب بود، احساس کردم منتقد زیاد هست! کمتر منتقدی با آگاهی و شناخت خوب؛ مثل شما وجود دارد که بتوان با او دیالوگ برقرار کرد. امّا منتقدینی هم بودند با اطلاعات کم که هنوز در بحث‌های کلی درجا می‌زنند. آنها خیلی چیزها را نمی‌دانند و خیلی کلی صحبت می‌کنند. و این خطرناك است. برای اینکه حالت‌های باسمه‌ای و ساختگی به وجود می‌آورند. چیزی که دیگر به عنوان منتقد تلقی نمی‌شوند. در صحبتهایی که از من می‌خواستند، لازم می‌دیدم که اوّل کمبود اطلاعاتشان را جبران بکنم. من سعی می‌کنم به حد توانم در رفع نیازهای علمی آنان بکوشم.

الوند: چنانچه صحبتی داشته باشید، می‌شنویم. و اگرنه، بیش از این وقتتان را نمی‌گیریم.

ژرژ بنو: نه. خیلی متشکرم و از این ملاقات خوشحالم.

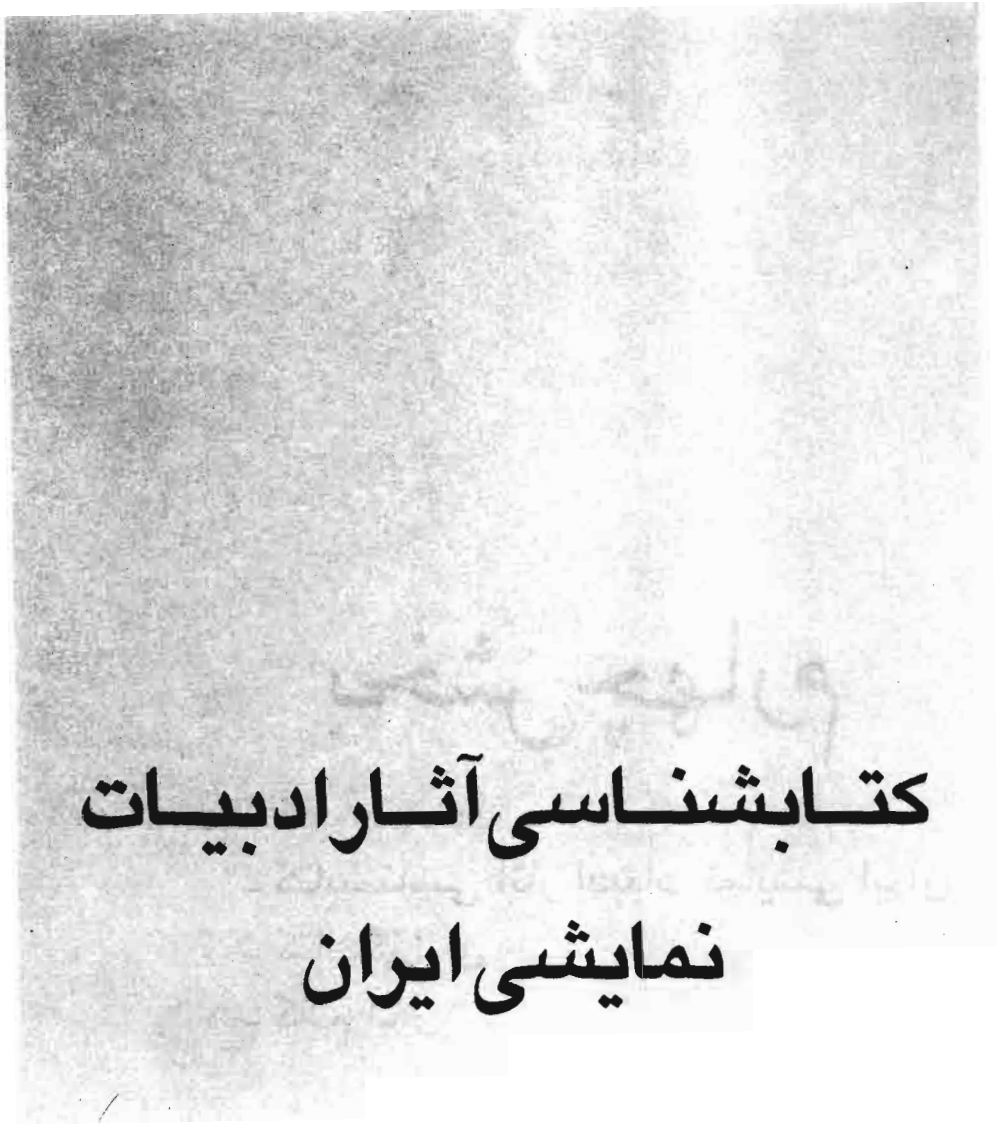
قادری: ما هم سپاسگزاریم.

ترجمه و همکاری نادر تکمیل همایون



بخش چهارم

- کتابشناسی آثار ادبیات نمایشی ایران
- کتاب‌گزاری
- کلام آخر



کتابشناسی آثار ادبیات نمایشی ایران

از اولین کوششها تا سال ۱۳۵۷

دکتر یعقوب آژند

آ

آبادی، ابراهیم، سارا، قصه‌ای از سرزمین آذربایجان، نمایشنامه در چهار صحنه، تبریز، ۱۳۵۶ ش.
آخوندزاده، فتحعلی، تمثیلات، ترجمه محمدجعفر قراچه داغی، حاوی شش نمایشنامه، تهران،۱۳۵۶ ش.
آذری، علی، اپرای زن در قرن دیگر، مشهد، ۱۳۰۸ ش.
آذری، علی، اپرای وعده زردشت، تهران، ۱۳۱۳ ش.
آذری، علی، زندگی فردوسی، تهران، ۱۳۲۶ ش.
آریا، داود، آوازخوان در انتهای غروب، نمایشنامه در دو پرده، تهران، ۱۳۴۹ ش.
آزادی، نوذر، هجرت، تهران، ۱۳۵۳ ش.
آیتی، عبدالحسین، ملکه عقل و عفریت جهل، تهران، ۱۳۱۲ ش.

الف

ابراهیم زاده، سیروس، تیارت فرنگی، تهران، ۱۳۵۴ ش.
ابراهیم‌زاده، سیروس، شبی در خون، تهران، ۱۳۵۴ ش.
ابراهیمی، نادر، اجازه هست آقای برشت؟ دو قصه نمایشی، تهران، ۱۳۴۹ ش.
ابراهیمی، نادر، رهگذر درون شب، کتاب هفته، شماره ۸۰ (۱۳۴۰ ش.) صفحه ۶۶ـ۵۱.
ابراهیمی، نادر، شهر بزرگ، کتاب هفته، شماره ۹۴ (۱۳۴۲ ش.).
ابراهیمی، نادر، وسعت معنای شب، سه قطعه نمایشی، تهران، ۱۳۵۵ ش.
اخوان، حسین، تداوم، شیراز، ۱۳۵۱ ش.
ارژنگی، رسام، مهر و مهین یا آذربایجان چگونه ترك زبان شد، تهران، ۱۳۲۴ ش.
استاد محمد، محمود، آسید کاظم، نمایشنامه در یك پرده، تهران، ۱۳۵۲ ش.
استاد محمد، محمود، شب بیست و یکم، تهران، ۱۳۵۷ ش.
اسلامی ندوشن، محمدعلی، ابرزلف و ابرزمانه، چهار پرده، تهران، مجله راهنمای کتاب، ۱۳۴۲ ش.ص ۶۲.
اعتصامی، سعید، انتحار، تهران، مجله شهریور، پیش از سال ۱۳۳۳ ش.
اویسی، علی محمد، سرنوشت پرویز، نمایشنامه منظوم در دو پرده، استامبول، ۱۲۸۹ ش.
ایرانی، ناصر، در پایان، نمایشنامه در سه پرده، تهران، ۱۳۴۹ ش.
ایرانی، ناصر، حفره، نمایشنامه در یك پرده، تهران، ۱۳۴۹ ش.
ایرانی، ناصر، سه نمایشنامه کسالت‌آور، تهران، ۱۳۴۷ ش.
ایرانی، ناصر، قتل، تهران، ۱۳۵۰ ش.
ایرانی، ناصر، ما را مس کنید، تهران، ۱۳۵۲ ش.
ایرانی، ناصر، مرده‌ها را اگر چال نکنید، تهران، ۱۳۵۶ ش.

ب

باختری، هوشنگ، قیام بابك، تهران، ۱۳۴۸ ش.
باختری، هوشنگ، گلی، تهران، ۱۳۴۸ ش.
باقری، علی، نمایشنامه ابوذر غفاری، تهران، ۱۳۵۳ ش.
بایگان، فضل‌الله، تعارفهای دروغی، کمدی در یك قسمت، مجله کارگر، دوره ۱، شماره ۱۴ـ۱۳.
بایگان، فضل‌الله، دوشیزه روستایی، مجله کارگر، دوره ۱، شماره ۲۹ـ۲۸.
بایگان، فضل‌الله، زندگی یك خانواده کارگر در پنج پرده، مجله کارگر، دوره ۱، شماره ۲ـ۳.
بایگان، فضل‌الله، صحنه‌ای از زندگی، مجله کارگر، دوره ۱، شماره ۶ـ۴.
بایگان، فضل‌الله، طبق مقررات در دو قسمت، مجله کارگر، دوره ۱، شماره ۹ـ۸.
بایگان، فضل‌الله، قمار در یك پرده، مجله کارگر، دوره ۱، شماره ۱۲ـ۱۱.
بایگان، فضل‌الله، گردش ییلاق، تهران، ۱۳۱۸ ش.
بایگان، فضل‌الله، لغزش، در یك پرده، مجله کارگر، دوره ۱، شماره ۲۸ـ۲۷.
بایگان، فضل‌الله، مالك بی‌گناه، کمدی در یك پرده، مجله کارگر، دوره ۱، شماره ۳۰ـ۲۹.
بایگان، فضل‌الله، مرخصی یك ماهه، در یك پرده، مجله کارگر، دوره ۱، شماره ۳۲.
بایگان، فضل‌الله، مضار تریاك، در سه پرده، مجله کارگر، دوره ۱، شماره ۲۳ـ۲۰.

بختیاری، م.ر.، سفر، تهران، ۱۳۵۸ ش.
بشردوست، پرویز، باغ آرزو، تهران، ۱۳۵۲ ش.
بشردوست و صفایی، منصور، عمو زنجیرباف، تهران، ۱۳۵۱ ش.
بشردوست، مجید، اولین ندا، تهران، ۱۳۵۷ ش.
بلوکباشی، علی، تازیانه آزادگی، مجله پیام نوین، دوره ۶، شماره ۴ (۱۳۴۲ ش.)، ص ۵۷ـ۰.
بنیاد، شاپور، **بیرون سبز بهار** در **از شعر تا قصه**، دفتر ۴ (۱۳۵۱ ش.) ص ۲۹ـ۱۱۲.
بهارمست، احمد، بزم بهرام گور، درام منظوم در دو پرده، تهران، ۱۳۲۲ ش.
بهارمست، احمد، رزم بیژن و هومان، تهران، ۱۳۲۱ ش.
بهارمست، احمد، روان ایران با شکست اهریمنان، تهران، ۱۳۲۵ ش.
بهارمست، احمد، نمایشنامه منظوم باستانی بیژن و منیژه، تهران، ۱۳۲۶ ش.
بهروز، ذبیح، جیجك علیشاه، تهران، ۱۳۰۱ ش.
بهروز، ذبیح، در راه مهر، شماره یك ایران توده، انجمن ایرانویج، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۸ ش.
بهروز، ذبیح، شاه ایران و بانوی ارمن، تهران، ۱۳۰۶ ش.
بهروز، ذبیح، شب فردوسی، تهران، ۱۳۴۸ ش.
بهشتی، احمد، داغ، مجله خوشه، شماره ۴۶ (۱۳۴۷ ش.) ص ۴۸ـ۳۲.
بیضائی، بهرام، پهلوان اکبر می‌میرد، در چهار پرده، تهران، ۱۳۴۴ ش.
بیضائی، بهرام، تعزیه شمر و عباس، در آرش، دوره ۱، شماره ۵ (۱۳۴۱ ش.) ص ۲۸ـ۲۶.
بیضائی، بهرام، در حضور باد، دفترهای روزن، دفتر ۲ (۱۳۴۷ ش.) ص ۶۱ـ۴۸.
بیضائی، بهرام، دنیای مطبوعاتی آقای اسراری، تهران، ۱۳۵۵ ش.
بیضائی، بهرام، سلطان مار، تهران، ۱۳۴۵ ش.
بیضائی، بهرام، سه نمایشنامه عروسکی، تهران، ۱۳۴۲ ش.
بیضائی، بهرام، ضیافت، در مجله پیام نوین، دوره ۹، شماره ۲ (۱۳۴۶ ش.) ص ۹۲ـ۷۶.
بیضائی، بهرام، فرمان، در کیهان سال، ۱۳۵۱ ش.، ص ۳۷ـ۱۲.
بیضائی، بهرام، گمشدگان، تهران، ۱۳۵۶ ش.
بیضائی، بهرام، مترسکها در شب، عروسکها، دو نمایشنامه، تهران، ۱۳۴۱ ش.
بیضائی، بهرام، مجلس دیوان بلخ، تهران، ۱۳۴۷ ش.
بیضائی، بهرام، میراث، نمایشنامه تك پرده‌ای، ضمیمه کتاب نمایش.
بیضائی، بهرام، میراث و ضیافت، تهران، ۱۳۵۵ ش.
بیضائی، بهرام، هشتمین سفر سندباد، تهران، ۱۳۵۰ ش.
بینش، تقی، مهر و آبرو، درام منظوم در هفت پرده، تهران، ۱۳۲۵ ش.

پ

پاك خو، نسرین، عمو لولو، تهران، ۱۳۵۱ ش.
پایگاه، محمد، نمایشنامه بوسهل زوزنی و ذکر بردار کردن حسنك وزیر، تهران، ۱۳۴۸ ش.
پرتو اعظم، ابوالقاسم، آرزوی کیمیاگر، تهران، ۱۳۲۴ ش.
پرتو اعظم، ابوالقاسم، بابك، تهران، ۱۳۲۵ ش.
پرتو اعظم، ابوالقاسم، قاطی پاتی، تهران، ۱۳۲۵ ش.
پزشکزاد، ایرج، ادب مرد به ز دولت اوست تحریر شد، تهران، ۱۳۵۴ ش.
پورصمیمی، سعید، **زائر**، نمایشنامه در شش مجلس، تهران، ۱۳۴۸ ش.
پورمقدم، یارعلی، آینه، مینا، آینه، تهران، ۱۳۵۶ ش.
پوریا، ارسلان، آرش تیرانداز، تهران، ۱۳۴۶ ش.
پوریا، ارسلان، تازیانه بهرام، تهران، ۱۳۴۷ ش.
پوریا، ارسلان، تراژدی افشین، تهران، ۱۳۳۶ ش.
پوریا، ارسلان، تراژدی کمبوجیه، تهران، ۱۳۳۷ ش.
پوریا، ارسلان، سرود آزادی، تهران، ۱۳۴۰ ش.
پوریا، ارسلان، ناهید را بستای، مجله نمایش، دوره ۲، شماره ۹ (۱۳۳۶ ش.)، ص ۳۶.
پوریا، ارسلان، نمایشنامه رستاخیز تبریز، (منظوم)، تهران، ۱۳۵۰ ش.

پهلوان، موسی، در راه آزادی، مشهد، پیش از سال ۱۳۳۳ ش.

ت

تبریزی، علیرضا، کمی دیرتر از شب، تهران، ۱۳۴۳ ش.
تبریزی، میرزاآقا، چهار تیآتر، تنظیم محمدباقر مؤمنی، تهران، ۱۳۵۷ ش.
تقوی، میرحسین، از نسخ تا مسخ، تهران، ۱۳۵۱ ش.

ج

جزایری، مرتضی، نروک، خرم‌آباد، ۱۳۵۲ ش.
جلالی، علی، **انقلاب مشروطیت ایران**، درام در چهار پرده، اطلاعات هفتگی، دوره ۶، شماره ۷۴ـ۲۶۴.
جلالی، علی، عتاب شیرین، در مجله اطلاعات هفتگی، دوره ۵، شماره ۲۴۳.
جلالی، محمدباقر، الگوی شهادت در صحنه‌ها، تهران، ۱۳۵۸ ش.
جمالزاده، محمدعلی، آخوند داریم آخوند، مجله سخن، دوره ۱۰، شماره ۱ (۱۳۳۸ ش.) ص ۸۸ـ۶۹.
جنتی عطایی، ابوالقاسم، نمایشنامه سربازان جاوید یا فتح سارد، تهران، ۱۳۵۲ ش.
جنتی عطایی، ابوالقاسم، **سوگنامه برای تو، بازی مردانه**، تهران، ۱۳۵۷ ش.
جوانمرد، عباس، شهر طلایی، تهران، ۱۳۴۶ ش.
جهانبگلو، مهین، ویس و رامین، تهران، ۱۳۴۹ ش.
جهانبگلو، مهین، سواری درآمد رویش سرخ و مویش سرخ و قدش سرخ و لبش سرخ و ...، تهران، ۱۳۵۵ ش.

چ

چوبک، صادق، توپ لاستیکی، ضمیمه کتاب انتری که لوطیش مرده بود، تهران، ۱۳۲۸ ش.
چوبک، صادق، هفت خط، ضمیمه کتاب روز اول قبر، تهران، ۱۳۴۴ ش.

ح

حبشی، محمدسعید، بوسه روی شنهای ساحل، شیراز، ۱۳۴۳ ش.
حجازی، محمد، محمودآقا را وکیل کنید، تهران، ۱۳۲۸ ش.
حجازی، محمد، نمایشنامه حافظ، تهران، ۱۳۳۰ ش.
حضرتی، پرویز، مویه برخاک، تهران، ۱۳۵۳ ش.
حکمت شعار، محمدرضا، دختر گل فروش یا فقر و عفت، تهران، ۱۳۳۰ ش.
حکیم، عباس، چشمه سبز، نمایشنامه در سه پرده، تهران، ۱۳۵۷ ش.
حکیم رابط، خسرو، آنجا که ماهیها سنگ می‌شوند، تبریز، ۱۳۴۹ ش.
حکیم رابط، خسرو، ایوب دلتنگ خسته خندان، تهران، فصلنامه تئاتر، شماره ۵ (۱۳۵۷ ش.)
حکیمی، محمود، فرار از ظلمت، در سه پرده، قم، ۱۳۵۵ ش.
حییم، سلیمان، یوسف و زلیخا، تهران، قبل از سال ۱۳۳۳ ش.

خ

خلج، اسماعیل، پاتوغ، به ضمیمه نمایشهای دیگر، تهران، ۱۳۵۰ ش.
خلج، اسماعیل، شبات، تهران، ۱۳۵۵ ش.
خلخالی، عبدالرحیم، داستان خونین یا سرگذشت برمکیان، ۵ پرده، تهران، ۱۳۰۴ ش.
خورشیدی، ابراهیم، قاسم و سامیه، تهران، ۱۳۵۱ ش.
خیالی، حسین، نمایشنامه در یک پرده ضمیمه کتاب بازار کفاشها، تهران، ۱۳۴۷ ش.

د

دانشور، رضا، شاهزاده و اژدها، تهران، ۱۳۵۲ ش.
داود، غ، در دادگاه عدل، در کتاب هفته، شماره ۵۴ (۱۳۴۱ ش.) ص ۲۰ـ۱۴.
دولت‌آبادی، محمود، تنگنا، تهران، ۱۳۴۹ ش.

ر

رادی، اکبر، ارثیه ایرانی، تهران، ۱۳۴۷ ش.
رادی، اکبر، از پشت شیشه، تهران، ۱۳۴۷ ش.
رادی، اکبر، افول، تهران، ۱۳۴۴ ش.
رادی، اکبر، در مه بخوان، تهران، ۱۳۵۴ ش.
رادی، اکبر، روزنه آبی، در سه پرده، تهران، ۱۳۴۱ ش.
رادی، اکبر، صیادان، تهران، ۱۳۴۸ ش.
رادی، اکبر، لبخند باشکوه آقای گیل، تهران، ۱۳۵۲ ش.
رادی، اکبر، محاق، در مجله پیام نوین، دوره ۷، شماره ۱۲ (۱۳۴۴ ش.) ص ۳۵ـ۱۴.
رادی، اکبر، مرگ در پائیز، تهران، ۱۳۴۹ ش.
رادی، اکبر، مسافران در مجله پیام نوین، دوره ۸، شماره ۷ (۱۳۴۵ ش.) ص ۶۹ـ۵۱.
راستکار، اختر، درو کشته، در شش پرده، تهران، ۱۳۵۰ ش.
راستکار، اختر، سناریو عشق و حقیقت، تهران، بی‌تاریخ.
راستکار، اختر، شناسایی، در یك پرده، تهران، ۱۳۵۲ ش.
رادین، منوچهر، ابراهیم توپچی و آقابیك، تهران، ۱۳۵۱ ش.
رجوی، کاظم، پرورش خانوادگی، تبریز، ۱۳۱۸ ش.
رحیمی، مصطفی، تیاله، تهران، ۱۳۵۴ ش.
رحیمی، مصطفی، آناهیتا، تهران، ۱۳۵۷ ش.
رحیمی، مصطفی، دست بالای دست، تهران، ۱۳۵۶ ش.
روشن، شاعری که قورباغه شناس شد، تهران، ۱۳۵۴ ش.
رونقی، فتحعلی، نمایشنامه شیر، شیراز، ۱۳۴۹ ش.
رهبر، ابراهیم، مهربانان و سه نمایشنامه دیگر، تهران، ۱۳۴۸ ش.
رهبر، محمود، در همین حوالی، تهران، ۱۳۵۳ ش.
رئیسی، محمد شفیع، دانش‌آموز محکوم، تهران، ۱۳۴۴ ش.

ز

زمانی نیا، مرتضی، دو نمایشنامه دو شهید، تهران، ۱۳۵۵ ش.
زندیه، یدالله، محاکمه، در مجله نگین، دوره ۲، شماره ۵ (۱۳۴۵ ش.) ص ۱۹ـ۱۷.
زهری، ایرج، سفر اصفهان، در مجله تماشا، دوره ۱، شماره ۳۰ (۱۳۵۰ ش.) ص ۹۷ـ۹۶.
زهری، ایرج، شب بی‌خوابی و تنهایی، در مجله تماشا، دوره ۲، شماره ۸۵ (۱۳۵۱ ش.) ص ۶ـ۹۴.

س

ساده، مهدی، وقتی سیاست بیدار می‌شود، تهران، ۱۳۵۱ ش.
ساعدی، غلامحسین (گوهر مراد)، آی باکلاه، آی بیکلاه، تهران، ۱۳۴۶ ش.
ساعدی، غلامحسین، بامها و زیر بامها، در دو پرده، تهران، ۱۳۴۰ ش.
ساعدی، غلامحسین، بهترین بابای دنیا، تهران، ۱۳۵۰ ش.
ساعدی، غلامحسین، پرواربندان، تهران، ۱۳۴۸ ش.
ساعدی، غلامحسین، پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت، تهران، ۱۳۵۳ ش.
ساعدی، غلامحسین، پیگمالیون، تهران، ۱۳۳۵ ش.
ساعدی، غلامحسین، تشنه انتقام، ویژه سینما و تئاتر، دوره ۱، شماره ۲ و ۳ (۱۳۵۱ ش.) ص ۳۰۱ـ۱.
ساعدی، غلامحسین، جانشین، تهران، ۱۳۵۱ ش.
ساعدی، غلامحسین، چشم در برابر چشم، تهران، ۱۳۵۲ ش.
ساعدی، غلامحسین، خانه روشنی، تهران، ۱۳۵۱ ش.
ساعدی، غلامحسین، در انتظار، آرش، دوره ۲، شماره ۱ (۱۳۴۳ ش.) ص ۱۱۴ـ۱۱۱.
ساعدی، غلامحسین، ده لال بازی، تهران، ۱۳۴۲ ش.
ساعدی، غلامحسین، دیکته و زاویه، تهران، ۱۳۴۷ ش.

ساعدی، غلامحسین، شبان فریبك، در مجله صدف، دوره ۱، شماره ۱۰ (۱۳۳۷ ش.)، ص ۸۰ـ۷۴.
ساعدی، غلامحسین، عاقبت قلمفرسایی، تهران، ۱۳۵۴ ش.
ساعدی، غلامحسین، عروس، آرش، دوره ۱، شماره ۳ (۱۳۴۱ ش.)، ص ۲۴ـ۱۷.
ساعدی، غلامحسین، فصل گستاخی، تهران، ۱۳۵۶ ش.
ساعدی، غلامحسین، قاصدها، در مجله صدف، دوره ۱، شماره ۶ (۱۳۳۷ ش.)، ص ۵۶ـ۴۴۸.
ساعدی، غلامحسین، کاربافکها در سنگر، تهران، ۱۳۵۴ ش.
ساعدی، غلامحسین، کلاته گل، در سه پرده، تهران، ۱۳۴۰ ش.
ساعدی، غلامحسین، لال‌بازیها، تهران، ۱۳۵۳ ش.
ساعدی، غلامحسین، لیلاجها، در مجله سخن، دوره ۸، شماره ۸، (۱۳۳۶ ش.)، ص ۸۰۳ـ۸۰۰.
ساعدی، غلامحسین، ماه عسل، تهران، ۱۳۵۶ ش.
ساعدی، غلامحسین، وای بر مغلوب، تهران، ۱۳۴۹ ش.

ش

شاه حسینی، محمود، تارون، تارون، در سه پرده، تهران، ۱۳۶۰ ش.
شاهرخ، افلاطون، مادر وطن، تهران، پیش از سال ۱۳۲۰ ش.
شریعتی، احمد، یك پرده تأسف‌آور از قیام، تهران، بدون تاریخ.
شهردار، حبیب‌الله، از ترکمانچای تا آبادان، نمایشنامه منظوم، تهران، بدون تاریخ.
شهردار، حبیب‌الله، سرگذشت پروانه، تهران، ۱۳۱۶ ش.
شهرزاد، رضا کمال، حرم خلیفه هارون الرشید یا عزیز و عزیزه، تهران، بدون تاریخ.
شهرزاد، رضا کمال، عباسه خواهرهارون، تهران، ۱۳۳۲ ش.
شجاعیان، علی، خون چشم، تهران، ۱۳۴۶ ش.
شجاعیان، علی، رستم و سهراب، شیراز، ۱۳۵۴ ش.
شجاعیان، علی، مجموعه نمایش، تهران، ۱۳۴۸ ش.
شعاعی، احمد، یا جام باده یا قصه کوتاه، تهران، ۱۳۵۷ ش.
شعاعی، حمید، شکوه رستن، تهران ۱۳۵۶ ش.
شکوهی، مهرداد، فاجعه روز ششم، تهران، ۱۳۴۹ ش.
شکوهی، مهرداد، و تا خورشید...، تهران، ۱۳۴۷ ش.
شکوهی، مهرداد، NCC 4152 ـ و برهوت، دو بازی همراه، تهران، ۱۳۵۳ ش.
شیروانی، حسین، اسرار طبیعت، تهران، ۱۳۲۶ ش.
شیروانی، حسن، زادگاه ما، تهران، ۱۳۲۹ ش.
شیروانی، حسن، ماه پیشونی در دو پرده، مجله کویر، شماره ۲ـ۱.
شیروانی، حسن، معشوقه خدا در چهارپرده، مجله قیام ایران، شماره/۴ـ۱.

ص

صابری، رضا، سایه‌های بلند، مشهد، ۱۳۵۵ ش.
صابری، رضا، عصمت، مشهد، ۱۳۵۲ ش.
صادقی، بهرام، جاده رنگ باخته در کتاب هفته، شماره ۷۹ (۱۳۴۲ ش)، ص ۴۷ـ۳۹.
صادقی، محمدرضا، جنبش، تهران، ۱۳۵۶ ش.
صادقی، محمدرضا، مشروطه خواهان، تهران، ۱۳۵۳ ش.
صدریه، عبدالرحمن، راز، در پنج تابلو، تهران، ۱۳۴۸ ش.
صدریه، عبدالرحمن، شکارچیان در یك پرده، تهران، ۱۳۵۳ ش.
صفی، برلوح کبود، تهران، ۱۳۴۱ ش.
صفی، خانه آفتاب، تهران، ۱۳۳۴ ش.
صفی، سرپوش سربی، در سه پرده، تهران، ۱۳۳۷ ش.
صفی، قایقران رود پائیز، تهران، ۱۳۵۰ ش.
صفی، کالار، تهران، بدون تاریخ.
صمدی، هوشنگ، بهار در مه، دو نمایشنامه، تهران، ۱۳۵۷ ش.

صیاد، پرویز، مستأجر، تهران، ۱۳۴۶ ش.
صیاد، پرویز، مردی که مرده بود و خود نمی‌دانست، تهران، بدون تاریخ.

ط

طالبی، فرامرز، خورشید بر بام، تهران، ۱۳۵۵ ش.
طالبی، فرامرز، شب طویل طلوع، تهران، ۱۳۵۲ ش.
طاهر میرزا، محمد، تئاتر، عروسی جناب میرزا، ضمیمه بنیاد نمایش در ایران، ص ۷۹ـ۵۱.
طبری، احسان، گئومات درام منظوم تاریخی در چهار پرده، تهران، ۱۳۵۹ ش.
طهماسب میرزا، احمد، گنجینه احمدی، تبریز، ۱۲۸۴ ش.
طیاری، محمود، داس، در مجله پیام نوین، دوره ۶، شماره ۱ (۱۳۴۶ ش.) ص ۳۸ـ۳۳.
طیاری، محمود، سرپوش، در مجله نگین، شماره ۲۳ (۱۳۴۶ ش.)، ص ۲۴ـ۲۳.
طیاری، محمود، گلبانگ، در چهار پرده، تهران، ۱۳۵۰ ش.
طیاری، محمود، مار خانگی، در سه پرده، تهران، ۱۳۵۸ ش.

ع

عازمی‌خواه، حسین، اسارت و خانم خلایق زود فراموش می‌کند، تهران، ۱۳۵۶ ش.
عرفانی، غلامعلی، دو سر پل، در مجله جهان نو، دوره ۲۵، شماره ۲ـ۱ (۱۳۴۹ ش.) ص ۴۳.
عرفانی، غلامعلی، مطبخ، مرگ همسایه، دو نمایشنامه، تهران، ۱۳۵۲ ش.
عزیزی، ناصر، سه‌ستاره، تهران، ۱۳۲۸ ش.
عسکرزاده باغچه‌بان، جبار، پیر و ترب، شیراز، ۱۳۱۱ ش.
عصار، عمار، اشتباهات خنده‌آور، تهران، ۱۳۱۷ ش.
عصار، عمار، عدالت بشر، تهران، ۱۳۱۲ ش.
علایی، امیر فرشید، حلزون، تهران، ۱۳۵۲ ش.
عین‌الملک، حبیب‌الله، اسرار سلطانی، تهران، بدون تاریخ.

غ

غریب‌پور، بهروز، کچل کفترباز، نوشته از صمد بهرنگی، تهران، ۱۳۶۰ ش.
غریب پور، بهروز، کور اوغلوی چنلی بل، تهران، ۱۳۵۸ ش.

ف

فراهانی، بهزاد، عروس، در سه پرده، تهران، ۱۳۵۶ ش.
فراهانی، بهزاد، کوچ، تهران، ۱۳۵۷ ش.
فرجام، فریده، تا جماه، عروس، هوای مقوایی، تهران، ۱۳۴۳ ش.
فرجام، فریده، خانه بی‌بزرگتر، تهران، بدون تاریخ.
فرزاد، مسعود، معلم کم‌آزار، در یك پرده، مجله افسانه، دوره ۲، جزوه ۵۳ (۱۳۰۹ ش.)
فرسی، بهمن، آرامسایشگاه، در دو پرده، تهران، ۱۳۵۶ ش.
فرسی، بهمن، بهار و عروسك، تهران، ۱۳۴۴ ش.
فرسی، بهمن، چوب زیر بغل، تهران، ۱۳۴۱ ش.
فرسی، بهمن، دوضرب در دو مساوی بی‌نهایت، در مجله اندیشه و هنر، دوره ۱۶، شماره ۲ (۱۳۴۷ ش.)،ص۱۷
فرسی، بهمن، صدای شکستن، مساوی بی‌نهایت، تهران، ۱۳۵۰ ش.
فرسی، بهمن، گلدان، در یك پرده، تهران، ۱۳۵۱ ش.
فرسی، بهمن، موش (میم و اوشین)، تهران، ۱۳۴۲ ش.
فرمانفرمائیان، ابوالبشر، نمایشنامه کلیله و دمنه، تهران، ۱۳۵۴ ش.
فروغی، ابوالحسن، شیدوش و ناهید یا عشق و مردانگی، درام منظوم، تهران، ۱۳۳۵ هـ . ق.
فروغی، محمدعلی، عروس بی‌جهاز، تهران، ۱۳۱۶ ش.
فقیری، امین، شب، تهران، ۱۳۴۹ ش.

فقیری، امین، دوست مردم، تهران، ۱۳۵۴ ش.
فکری، مرتضی قلی، حکام قدیم، حکام جدید، ضمیمه بنیاد نمایش در ایران.
فکری، مرتضی قلی، «سرگذشت یك روزنامه نگار» روزنامه ارشاد، سال نهم (۱۳۳۳ هـ . ق.)، شماره ۳ تا ۳۰

فکری، مرتضی قلی، «عشق در پیری» روزنامه ارشاد، سال نهم (۱۳۳۳ هـ . ق.)، شماره ۶ تا ۱۱
فلاح‌زاده، مجید، رستم و سهراب، نمایشنامه در سه پرده، تهران، ۱۳۵۷ ش.

ق

قاسمی، رضا، کسوف در مجله خوشه، دوره ۱۴، شماره ۳ (۱۳۴۷ ش.)، ص ۳۳ـ۳۱.

ك

کاردان، پرویز، امیر ارسلان نامدار، تهران، ۱۳۴۶ ش.
کاردان، پرویز، سیاه زنگی، مرد فرنگی، دایره زنگی، تهران، ۱۳۴۶ ش.
کاشانی میرعزا، مصطفی، بازار شام، در بررسی کتاب، تهران، ۱۳۴۷ ش.
کاشانی میرعزا، مصطفی، متن تعزیه حر، تهران، ۱۳۵۰ ش.
کاظم‌زاده ایرانشهر، حسین، رستم و سهراب، برلین، ۱۳۰۱ ش.
کریمی، مسعود، بیچاره جوانها، در دو پرده، در مجله سخن نو، شماره ۵، ص ۳۹ـ۲۹
کیا، تندر، تیسفون، اپرا در شش پرده، تهران، ۱۳۱۳ ش.
کیا، خجسته، ستایش دریا، تهران، ۱۳۴۱ ش.
کیانیان، داود، اجاق کور، در یك پرده، مشهد، ۱۳۵۳ ش.
کیانیان، داود، بچه‌ها و سگها، تهران، ۱۳۵۴ ش.
کیانیان، داود، داد و بیداد، تهران، ۱۳۵۷ ش.
کیکانلو، اسماعیل، گدایان، در کتاب سپیدار، تبریز، ۱۳۵۴ ش.

گ

گرمسیری، علی اصغر، الهه مصر، درام منظوم در سه پرده، تهران، ۱۳۱۴ ش.
گرمسیری، علی اصغر، لج و لجبازی، تهران، ۱۳۱۸ ش.

ل

لاهوتی کرمانشاهی، ابوالقاسم، کاوه آهنگر، تهران، ۱۳۲۵ ش.
للری، محمد، چهارهنگام، هیچ، تهران، ۱۳۵۰ ش.
للری، محمد، ساکت، تهران، ۱۳۵۲ ش.
طـه، منوچهر، سبز و زرد، مجله خوشه، دوره ۱۳، شماره ۲۹ (۱۳۴۷)، ص ۲۱ـ۱۹.

م

مجابی، جواد، چراغی در برابر بدل‌چینی، در مجله درباره‌سینما و تئاتر (۱۳۵۲ ش.)، ص ۱۴۵ـ۱۳۷.
محمودی، احمد، اوستاد نوروز پینه‌دوز، تهران، ۱۲۹۸ ق.
محمودی، احمد، حاجی ریائی خان یا تارتوف شرقی، تهران، ۱۳۳۶ ق.
مستعان، کاظم، صادق ممقلی داروغه اصفهان یا ...، تهران، ۱۳۰۴ ش.
معاصر کرمانی، حسن، شوخی اول فروردین یا ...، تهران، ۱۳۰۷ ش.
معاصر کرمانی، حسن، قاضی همدان، تهران، ۱۳۰۷ ش.
معینی، سعید، آخرین یادگار نادرشاه در سه پرده، مجله شرق، شماره ۱ (۱۳۰۵ ش)، ۳۱ صفحه
معینی، سعید، قاضی و اقوام، تهران، ۱۳۳۷ ش.
معینی، شاهرخ، یك مقاله و سه نمایشنامه، تهران، ۱۳۵۵ ش.
مفید، بیژن، جان‌نثار، تهران، ۱۳۵۲ ش.
مفید، بیژن، شهر قصه، شیراز، ۱۳۴۸ ش.
مفید، بیژن، ماه و پلنگ، شیراز، ۱۳۴۸ ش.

مقدم، احمد خلیل‌الله، زنگ انشاء، تهران، ۱۳۵۷ ش.
مقدم، بابا، پیاز، مجله شخن، دوره ۲۱، شماره ۲ (۱۳۵۰ ش.)، ص ۵۸ـ۱۴۵.
مقدم، حسن، ایرانی بازی، تهران، مجله فرهنگستان ، ۱۳۰۴ ش.
مقدم، حسن، جعفرخان از فرنگ آمده، تهران، ۱۳۲۱ ش.
مکی، ابراهیم، تك‌پرده، مجموعه ۱۲ نمایشنامه تك‌پرده‌ای، تهران، ۱۳۵۲ ش.
مکی، ابراهیم، فرشته شکسته بال، دو نمایشنامه، تهران، ۱۳۴۳ ش.
مکی، ابراهیم، هفت پرده، مجموعه هفت نمایشنامه تك‌پرده‌ای، تهران، ۱۳۵۶ ش.
ملاح، حسینعلی، پیرچنگی، مجله مروارید، دوره ۱، شماره ۵ (۱۳۳۲ ش)، ص ۲۰۸ـ۲۰۶.
ملاح، حسینعلی، چنگ رودکی، مجله مروارید، دوره ۱، شماره ۱ (۱۳۳۱ ش.) ص ۲۷ـ۲۴.
ملکم خان (ناظم‌الدوله)، شیخ و وزیر، تهران، ۱۳۲۵ ق.
ملکم خان (ناظم‌الدوله)، مجموعه تئاتر ملکم، برلین، ۱۳۰۰ش.
ملکی، منصور، ققنوس و بوتیمار، در مجله نگین، دوره ۲، شماره ۸ (۱۳۴۸ ش.)، ص ۹ـ۴۶.
موسویان، حمید، خدایان خوشبختی، مشهد، بدون تاریخ.
مؤمنی، باقر، تئاتر کریم شیره‌ای ، تهران، ۱۳۵۷ ش.
مهدویان، ایرج، سه نمایشنامه، تهران، ۱۳۵۵ ش.
مهدویان، ایرج، خانه در سه پرده، تهران، ۱۳۵۷ ش.
مهدویان، ایرج، زخمهای کهنه، تهران، ۱۳۵۶ ش.
مهدویان، ایرج، فصلهای گرم، در سه پرده، تهران، ۱۳۵۷ ش.
مهدویان، ایرج، صندوقدار و تبر، تهران، ۱۳۵۱ ش.
مهدویان، ایرج، طویله از روبرو، تهران، ۱۳۵۵ ش.
مهیار، خسرو، درام زندگی، تهران، ۱۳۲۵ ش.
مهیار، خسرو، کمدی فلسفه حقیقت، تهران، ۱۳۲۷ ش.
میرزاآقا تبریزی، پنج نمایشنامه، به کوشش حسین صدیق، تهران، ۱۳۵۴ ش.
میرزادگی، شکوه، دو نمایشنامه، تهران، ۱۳۵۷ ش.
میرزاده عشقی، محمدرضا، تئاتر قربانعلی، تهران، بدون تاریخ.
میرزاده عشقی، محمدرضا، رستاخیز سلاطین ایران در خرابه‌های مداین، بمبئی، پیش از سال ۱۳۳۳ ۱۳۳۲ ش.
میرمیرانی، تهمینه، منحنی هفت، باغ سایه‌ها، تهران، ۱۳۴۹ ش.
میمندی نژاد، محمدحسین، زندگی خیام، تهران، ۱۳۲۵ ش.
میمندی نژاد، محمدحسین، معروف پینه‌دوز، تهران، ۱۳۲۵ ش.
میمندی نژاد، محمدحسین، نمایشنامه فانتزی شیخ صنعان، تهران، ۱۳۳۴ ش.

ن

ناوك، آتسا، تهران، ۱۳۲۷ ش.
نصر، سیدعلی، پیس تئاتر، تهران، بدون تاریخ.
نصر، سیدعلی، سه عروسی در یك شب، تهران، ۱۳۱۸ ش.
نصر، سیدعلی، طلبکار و بدهکار، تهران، ۱۳۱۸ ش.
نصر، سیدعلی، عجب پوکری، تهران، ۱۳۱۸ ش.
نصر، سیدعلی، عروسی آحسین آقا، تهران، ۱۳۳۳ ش.
نصر، سیدعلی، گلنار و نوروز، تهران، ۱۳۱۸ ش.
نصر، سیدعلی، میرزا قهرمان، تهران، ۱۳۱۸ ش.
نصر، سیدعلی، یتیم، تهران، ۱۳۱۸ ش.
نصیریان، علی، بلبل سرگشته، تهران، ۱۳۳۹ ش.
نصیریان، علی، بنگاه تئاترال، تهران، ۱۳۵۵ ش.
نصیریان، علی، پهلوان کچل، در مجله سخن، دوره ۱۵، شماره ۵ (۱۳۴۴ ش.)، ص ۲۷ـ۵۱۰.
نصیریان، علی، کتاب تماشاخانه، تهران، ۱۳۴۲ ش.
نصیریان، علی، لونه شغال، در سه پرده، تهران، ۱۳۵۳ ش.

نصیریان، علی، هالو و چند نمایشنامه دیگر، تهران، ۱۳۵۵ ش.
نعلبندیان، عباس، اگر فاوست یك‌کم معرفت به خرج داده بود، تهران، ۱۳۴۸ ش.
نعلبندیان، عباس، پژوهشی ژرف و سترگ و نو در سنگواره‌های دوره بیست و پنجم زمین‌شناسی و یا چهاردهم، بیستم و غیره، فرقی نمی‌کند، شیراز، ۱۳۴۸ ش.
نعلبندیان، عباس، صندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز تاریك خاموش سرد بیابان نگاه کنیم، تهران، ۱۳۴۹ ش.
نعلبندیان، عباس، قصه غریب سفر شادشین شنگول به دیار آدمکشان، مردان و جذامیان و دزدان و دیوانگان و روسپیان و کاف‌کشان، تهران، ۱۳۵۱ ش.
نعلبندیان، عباس، ناگهان هذا حبیب اله مات فی حب اله هذا قیتل الله مات به سیف الله، تهران ۱۳۵۱ ش.
نوری، علی اصغر، عشاق معاصر، تهران، ۱۳۱۶ ش.
نوزاد، فریدون، در راه مکه یا شهادت خواجه نظام الملك، رشت، ۱۳۲۴ ش.
نوشین، عبدالحسین، کمدی تئاتر زن وظیفه‌شناس در زندگی، در سه پرده، تهران، ۱۳۰۹ ش.
نوشین، عبدالحسین، خروس سحر، سه پرده، تهران، ۱۳۲۶ ش.
نویدی، هدایت الله، سق سیاه، تهران، ۱۳۵۷ ش.
نویدی، نصرت الله، تامارزوها در مجله جهان نو، سال ۲۴ (۱۳۴۸ ش.)، ش ۴، ۵، ۶.
نویدی، نصرت الله، تراکتور در یك پرده، تهران، ۱۳۵۷ ش.
نویدی، نصرت الله،سگی در خرمن جا، در کتاب جگن، دوره ۱، شماره ۵ (۱۳۴۷ ش.)، ص ۳۵ـ۱۵.
نویدی، نصرت الله،مردی با دو طبق، در مجله نگین، شماره ۲۳ (۱۳۴۶ ش.)، ص ۱۷ـ۱۴.
نوین، فرید، محور مختصات، تهران، ۱۳۵۱ ش.

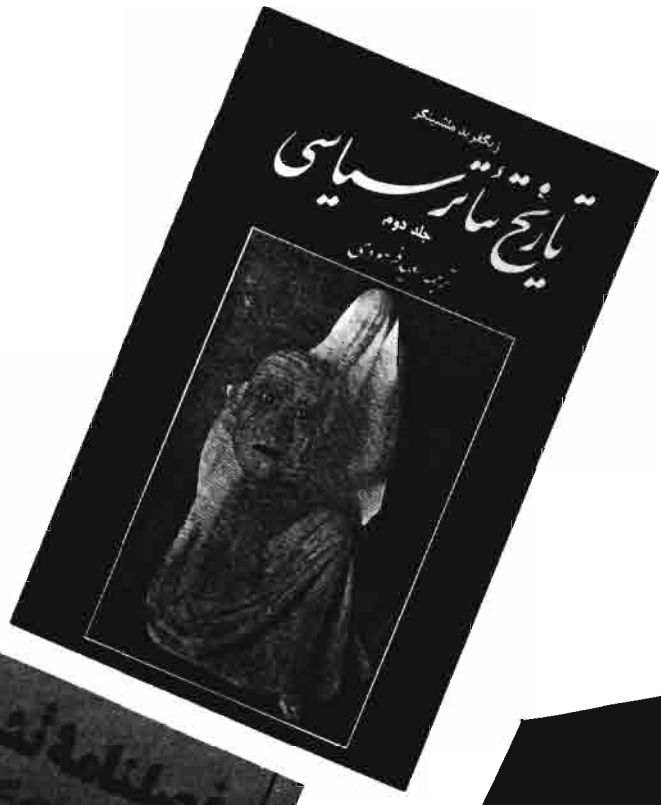
ه

هدایت، صادق، افسانه آفرینش، پاریس، ۱۳۲۵ ش.
هدایت، صادق، پروین دختر ساسان، تهران، ۱۳۴۲ ش.
هدایت، صادق، مازیار، تهران، ۱۳۴۲ ش.
هدایت، عیسی، مکتب خیام، نمایشنامه در چهار پرده، تهران، ۱۳۴۴ ش.
همایونفرخ، عبدالرحیم، عمر و لیث و سهل یا عبدالله و فاطمه، در پنج پرده، تهران، ۱۳۱۴ ش.

ی

یزدانی، منوچهر، مسافرت، تهران، ۱۳۵۵ ش.
یقیکیان، گریگور، انوشیروان عادل و مزدك، رشت، ۱۳۰۹ ش.
یقیکیان، گریگور، جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم، رشت، بدون تاریخ.
یقیکیان، گریگور، حق با کیست، در سه پرده، تهران، بدون تاریخ.
یقیکیان، گریگور، در لباس زن، رشت، بدون تاریخ.
یقیکیان، گریگور، فاجعه یا راه خونی، در یك پرده، تهران، بدون تاریخ.
یقیکیان، گریگور، میدان دهشت، رشت، بدون تاریخ.
یلفانی، محسن، آموزگاران، تهران، ۱۳۴۹ ش.
یلفانی، محسن، فراری در کتاب هفته، شماره ۹۲ (۱۳۴۲ ش.)، ص ۱۶ـ۴.
یلفانی، محسن، کارمندهای روز جمعه، در کتاب روز، دوره ۱، شماره ۱ (۱۳۴۷ ش.)، ص ۳۲ـ۱.
یلفانی، محسن، ناسازگاری، در کتاب هفته، شماره ۱۰۱ (۱۳۴۲ ش.)، ص ۱۹ـ۴.
یلفانی، محسن، مرد متوسط و تله، تهران، ۱۳۵۰ ش.
یلفانی، محسن، همراهان، در کتاب هفته، شماره ۹۷ (۱۳۴۱ ش.)، ص ۵۲ـ۳۸.

دنیای گسترده نمایش عروسکی
ترجمه و تلخیص بهروز غریب‌پور


تاریخ تئاتر سیاسی
جلد دوم

فصلنامه تئاتر
شماره‌های ۱۱ و ۱۲

کریم برای تئاتر

نوشته: مهین میهن

کتاب گزاری

محمدرضا الوند

■ نخستین ویژه‌نامه تئاتر سوره (پاییز ۱۳۷۰)

در این ویژه‌نامه، مطالبی پیرامون مباحث تئوریک و نظری تئاتر، تاریخچه‌ای از نمایشنامه‌نویسی ایران، درسهایی درباره کارگردانی در تئاتر آماتور، نمایشنامه، گفت‌وگو با صاحبنظران، ضرورت تعمیم و تعالی آموزش، کارشناسی تئاتر کودک با کودک و مطالبی دیگر در زمینه تئاتر به چاپ رسیده است.

شمارهٔ اول این ویژه‌نامه، که با برنامه‌ریزی پژوهشی خود، سعی در جمع‌آوری بهترین‌ها دارد، به کوشش سید مهدی شجاعی، نصرالله قادری و محمدرضا الوند در ۱۵۰ صفحه عرضه شده است.

همکاران این شماره، عبارتند از: دکتر محمود عزیزی، دکتر یعقوب آژند، دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، سید مهدی شجاعی، نصرالله قادری، داود کیانیان، قدرت‌الله پدیدار، صادق عاشورپور، رضا سیدحسینی، حمید سمندریان، محمدجواد عظیمی، مسعود فروتن و بهروز غریب‌پور.

■ گریم برای تئاتر

نوشته: مهین میهن

ناشر: واحد انتشارات بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی

این کتاب که درواقع تدوین و تکمیل جزوه‌های درسی مؤلف درزمینه گریم می‌باشد، هدیه‌ای است «به جوانان هنرمند شهرستان که هنرشان پربار و دستهایشان خالیست».

تألیف ارزشمند «گریم برای تئاتر» شامل بخشهای متعدد و مفصلی در زمینه‌های زیر است:

گریم چیست؟ / سیر تحول گریم در تاریخ نمایش جهان / فراگیری تکنیکهای گریم / شناخت لوازم / ابزار و رنگها / تبدیل چهره‌ها و شخصیت‌سازی نمایشی / گریم ماسک یا گریم اکپرسیون / قالب‌گیری از چهره‌ها / شناخت و روان‌شناسی چهره / نور و عوامل مؤثر در چهره‌ها.

مؤلف در مقدمه کتاب، شرح مفیدی از اساس گریم و چگونگی به‌وجود آمدن آن برای تکمیل شخصیتهای نمایشی به‌دست می‌دهد. در این بخش، تفاوت اساسی گریم و آرایش از نقطه نظر هنری، مورد مکاشفه قرار می‌گیرد. گریم در تئاتر، اولین تألیف و تحقیق به زبان فارسی در زمینه تئاتر ایران، به‌شمار می‌رود.

■ تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک

تألیف: جمشید ملک‌پور

ناشر: انتشارات واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی

چاپ اول: شهریور ۱۳۶۵.

مؤلف در مقدمه این کتاب، ضمن معرفی مباحث پیش رو، معتقد به این است که اولین کوشش جدی و مبتنی بر اصول را برای آشنایی و فهم نمایش کلاسیک، به‌دست می‌دهد. این کتاب موجز و مختصر، در زمینه تاریخ و مباحث تئوریک نمایش کلاسیک، نوشته شده است و علاقه‌مندان به هنر نمایشنامه‌نویسی می‌توانند با مطالعه آن با ویژگیهای یک متن نمایشی آشنا شوند.

این کتاب از بخشهای مفید زیر فراهم آمده است:

تطور تعاریف و مفاهیم تراژدی و کمدی کلاسیک / قهرمان در آثار کلاسیک / لذت تراژیک / وحدتهای سه‌گانه / زبان در نمایش کلاسیک / همسرایان و تحول آن در آثار کلاسیک / ساختمان تراژدی و کمدی کلاسیک / نمایشنامه‌نویسان کلاسیک یونان.

■ ادبیات نمایشی در ایران

نوشته: جمشید ملک‌پور

جلد اول: نخستین کوششها تا دوره قاجار

ناشر: انتشارات توس

این کتاب ارزشمند، تحقیقی است در شش مجلد که درحال حاضر، دو جلد آن به چاپ رسیده است. مؤلف، در زمینه اهمیت ادبیات نمایشی در ایران و مبنا قرار گرفتن آن در یونان باستان و انگلیس تأکید می‌کند که: «ادبیات و هنر» هر قوم و ملتی برپایه یکی از اشکال ادبی و هنری استوار بوده و ازطریق بازتاب ارزشهای آن اشکال است که شهرت یافته است.

در ایران نیز، ادبیات برپایه «شعر» استوار است و می‌دانیم که ادبیات شعری ایران در نوع خود یگانه و ممتاز به‌شمار می‌رود...

در ایران، بیش از سه قرن است که از عمر نخستین آثار نمایشی که همان درام‌های مذهبی ـ تعزیه باشد، می‌گذرد. ادبیات نمایشی که برپایه اصول و قواعد نمایش فرنگستان پی‌ریزی شده نیز عمرش دارد کم‌کم به حدود دو قرن می‌رسد. از تاریخ دقیق آغاز نمایش به شیوه فرنگستان در ایران اطلاع درستی نداریم، اما طبق آخرین مدرکی که یافتیم، نمایش فرنگستان می‌بایست از سالهای ۱۲۸۰ هـ.ق به بعد در ایران رواج پیدا کرده باشد...

عنوان ادبیات نمایشی را به مفهوم وسیعی برای این کتاب برگزیده و مباحثی چون «نمایشنامه‌نویسی»، «نقد» و «تئوریهای نمایشی» را در حوزه آن گنجانیده‌ایم... همچنین نویسنده در توضیح و تبیین گردآوری فوق مطالب لازم هر بخش را که شامل؛ معماری تماشاخانه، نوع اجرای نمایش، کارگردانی و بازیگری و... می‌باشد، مورد امعان نظر قرار داده است.

نویسنده در ادامه مقدمه برای توضیح هدف و انگیزه‌های نگارش

کتاب خود، به گفتار کوتاهی از گئورك لوکاچ، متوسل می‌شود. «هیچ تحلیلی از واقع‌گرایی... کامل نخواهد بود. مگر با بررسی عناصر ارتجاعی و منحطی که بر مراحل اولیه گسترش آن تأثیر می‌نهد.»

بنابر این، انگیزه‌مان بررسی و تحلیل ادبیات نمایشی ایران، از آغاز تاکنون است و قصدمان، ترسیم نموداری از آثار و ارزشهای آنها و همین‌طور طرح عوامل مخرب در راه تکامل نمایش، تا مگر بتوان بر پایه این بررسی و تحلیل، خطوط آینده نمایش را در ایران به‌طور نسبی ترسیم کرد...

درمورد شیوه نگارش و تحقیق، فقط ذکر همین نکته بس که مدارك و اسناد و آثار کم، مبهم، پراکنده و اغلب در دست افرادی است که ترجیح می‌دهند آنها را در «گاوصندوق»های خانه‌ها پنهان کنند تا اینکه به‌دست احد الناسی علاقمند بدهند. در چنین شرایطی بازهم قصدمان این بود که از آوردن نقل و قول‌های مشکوك ـ که اغلب از سر خودستایی هستند ـ پرهیز کرده و اساس را بر همان مدارك باقی‌مانده قرار دهیم. بدین ترتیب، از آوردن «حدس»ها، «گمان»ها، «باید»ها و «چنین و چنان»ها برای بررسی و تحلیل وقایع و آثار استفاده نکردیم و به همین دلیل است که مبحث «نمایش در ایران باستان» را کلاً به سبب فقدان مدارك روشن و قاطع از کتاب حذف نمودیم و...

این کتاب، در بیان ادبیات نمایشی به شیوه اروپایی است و به نمایشهای سنتی ایران نمی‌پردازد. که این خود کاری سترگ و جداگانه است. اما تنها دو فصل از کتاب را به «تعزیه» و «تقلید» که هردو از شکل‌های نمایش سنتی ایرانی هستند، اختصاص داده‌ایم. زیرا اعتقادمان بر این است که این دو شکل نمایش در یك مقطع تاریخ از نمایش فرنگستان تأثیر پذیرفته و سپس خود بر نمایش فرنگستان متقابلاً تأثیر گذاشته‌اند...

فصول متنوع و قابل استفاده کتاب ادبیات نمایشی ایران، به شرح زیر می‌باشد:

بخش اول: طغیان افکار و طلیعه نمایش فرنگستان در ایران / اوضاع اجتماعی و سیاسی و ادبی دوران قاجارها / گزارشهای ایرانیان از نمایش فرنگستان / آخوندزاده، پیشرو نمایشنامه‌نویسی و نقد نمایشی در ایران / میرزا آقا تبریزی، نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی‌زبان / تراژدی ایرانی / کمدی ایرانی / نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه در ایران.

بخش دوم: متون نمایشی

این کتاب، بحث خود را از «مقدمه‌ای بر ادبیات نمایشی در ایران» آغاز می‌کند و در ۵۳۲ صفحه به پایان می‌برد.

■ ادبیات نمایشی در ایران

جلد دوم: نوشته جمشید ملك‌پور

مؤلف در این جلد، تحقیق ادامه‌دار خود را در دوران انقلاب مشروطه تا حدود نیمه‌های دوم قرن چهاردهم هجری، پیش می‌برد این مجلد، شامل چهار بخش، با عناوین و سرفصلهای زیر است:

بخش اول: بنیاد گروههای نمایشی در ایران

گروههای نمایشی در پایتخت / گروههای نمایشی در شهرستانها / پانتومیم‌های سیاسی در دوران انقلاب مشروطه.

بخش دوم: ادبیات نمایشی آذربایجانی در ایران

«اپرا»ها و «کمدی موزیکال»های عزیز حاجی بگف / نمایشنامه‌نویسان آذربایجانی معاصر دوره مشروطه.

بخش سوم: ادبیات نمایشی دوره مشروطه

مرتضی قلی‌خان مؤید الملك فکری (ارشاد) / میرزا احمدخان کمال الوزاره محمودی / نمایشنامه‌نویسان دیگر / نمایش منظوم / نظریه و نقد نمایشی / نهضت ترجمه و اقتباس نمایشنامه.

بخش چهارم: متون نمایشی

نویسنده با مقدمه‌ای درباره «انقلاب مشروطه»، بحث خود را آغاز کرده و تا صفحه ۵۲۴، با آوردن چند نمایشنامه از آن زمان، خاتمه می‌دهد. امیدواریم هرچه زودتر بقیه این تحقیقات مفصل در جلدهای بعدی چاپ شود و به‌دست دوستداران هنرهای نمایشی ایران برسد. چرا که متأسفانه اکثر جماعت پیوسته به تئاتر، حتی دانشجو و استاد و منتقد (هم) اطلاعی از تئاتر خودش ندارد. ادبیات نمایشی در ایران، اول و آخر و تکمیل همهٔ حرفها نیست، ولیکن در جای خود منحصر به‌فرد است. برای آشنایی بیشتر با سیر بررسی‌ها در این مجموعه، از نویسنده خواستیم سرفصل ادامه کارهایی که آماده شده در اختیارمان بگذارد.

■ ادبیات نمایشی در ایران

جلد سوم: ملك‌پور

(از کودتای ۱۲۹۹ هـ.ش تا جنگ جهانی ۱۳۲۰ هـ.ش)

بخش اول: نمایش

گروههای نمایشی در تهران / گروههای نمایشی در شهرستانها / کارگردانان نمایش.

بخش دوم: اپرت‌نویسی

بررسی آثار اپرت‌نویسانی چون: حبیب‌الله شهردار / میرزادهٔ عشقی / کلنل علینقی وزیری / جواد تربتی / جلال‌الدین شادمان / ...

بخش سوم: نمایشنامه‌نویسی

بررسی آثار نمایشنامه‌نویسانی چون گریگور یقیکیان / رضا کمال شهرزاد / حسن مقدم / سیدعلی نصر / صادق هدایت / سعید نفیسی / ارباب افلاطون شاهرخ / میر سیف‌الدین کرمانشاهی / ذبیح بهروز / ...

بخش چهارم: مباحث نظری و آموزشی

شامل نقد و رسالات و کتابهای نمایشی و مدارس آموزشی

بخش پنجم: متون نمایشی

جنگ مشرق و مغرب / عباسه / جعفرخان از فرنگ آمده / پروانه / تیسفون / آخرین یادگار نادرشاه / رستاخیز شهریاران ایران.

کتابنامه

فهرست راهنما

این جلد حدود ۸۵۰ صفحه می‌باشد.

■ ادبیات نمایشی در ایران

جلد چهارم: ملك‌پور

از ۱۳۲۰ هـ.ش تا ۱۳۳۲ هـ.ش

دوره شکوفایی تئاتر لاله‌زار که درواقع تئاتر حرفه‌ای ایران در این دوره وجود داشت.

بخش اول: گروههای نمایشی

فرهنگ / فردوسی / سعدی / جامعهٔ باربد / تماشاخانه هنر /

تماشاخانهٔ تهران / ...
بخش دوم: کارگردانان نمایشی
عبدالحسین نوشین / رفیع حالتی / حسین خیرخواه / اسماعیل مهرتاش / قستانیان / علی دریابیگی / علی اصغر گرمسیری / ...
بخش سوم: نمایشنامه‌نویسی
رفیع حالتی / ابراهیم ناهید / احمد بهارمست / معزالدیوان فکری / علی‌اصغر گرمسیری / محمد شب‌پره / محمد حجازی / فضل‌الله بایگان / علی آذری / ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی / ...
بخش چهارم: متون نمایشی
خاقان می‌رقصد / آغا محمدخان قاجار / رستم و سهراب / کاوه آهنگر / محمود آقا را وکیل کنید.
کتابنامه
فهرست راهنما
این جلد از کتاب نیز حدود ۸۰۰ صفحه می‌باشد.

■ دنیای گسترده نمایش عروسکی

ترجمه تلخیص: بهروز غریب‌پور
چاپ اول: ۱۳۶۴
ناشر: انتشارات سروش

در مقدمه کتاب، صفحه هفت، می‌خوانیم، «پینوکیو، شخصیت محبوب و مورد علاقه کودکان، در اصل عروسکی چوبی بود که همچون موجودی زنده زندگی یافت. او قادر شد خود به‌خود صحبت و حرکت کند. او توانست بی‌آنکه کسی به او کمک کند تصویری واضح و آن‌چنان درخشان به‌وجود آورد که دیگران به سادگی باور کنند واقعاً او موجود زنده‌ای است. اما درواقع، پینوکیو برخلاف تمامی این تصورات جز خیال و تصور سرشار از جادو چیز دیگری نبود...»

دنیای گسترده عروسکی، آن‌چنان که از بخش مقدماتی آن برمی‌آید، تحقیق و تألیفی درباره نقش عروسک و اصولاً ماهیت آن در میان فرهنگ ملل می‌باشد.

نویسنده، بر همین مبنا، تاریخچه‌ای مختصر در باب پیدایش نوع عروسکها در فرهنگهای مختلف بشری، خصوصاً شرق و اروپا، به‌دست داده، سپس به معرفی انواع عروسکها و ذهنیتهای به‌وجود آمده پیرامون آنها، اشاره می‌کند.

این کتاب، علاوه بر این‌که قابلیت گسترده شدن و تفصیل بیشتری در هر بخش را دارا می‌باشد، منبع مفید و معتبری از لحاظ کارشناسی عروسک و نمایش عروسکی، به‌شمار می‌رود.

بخشهایی که در این اثر، درنظر گرفته شده است، عبارتند از:
نمایش عروسکی دستکشی / نمایش عروسکی نخی / نمایش عروسکی ژاپن: بونراکو / نمایش سایه‌ای / نمایش عروسکی ویتنام: موآروی نوک / نمایش عروسکی نخی چین.
در صفحه سی و دو کتاب، آمده است:

«عروسک و نمایش عروسکی در یونان، بسیار متداول و مرسوم بود، تا بدان حد که به وسیله شاعران و نویسندگان روم و یونان متونی جهت نمایشهای عروسکی نوشته شده است. در یونان تعبیر خاصی از دنیای عروسکها وجود داشته و برای متفکرین یونانی، نماد (سمبل) تقدیر انسان بوده است. چنان‌که افلاطون انسان را عروسکی می‌دانست که خداوند در نهایت مهارت و قدرت آن را آفریده و مطابق سلیقه‌اش شور و هیجان و خشم و احساسات بشری را در وی به ودیعه نهاده است. ارسطو تصور می‌کرد که خداوند بازی‌دهنده و بشر عروسک اوست که بنابر خواست و اراده‌اش وی را به جنب‌وجوش و حرکت وامی‌دارد.»

■ تماشاخانه شکسپیر

تألیف: والتر. هادجس
ترجمه: شهلا میربختیار، با مقدمه: جمشید ملک‌پور
به مناسبت دومین جشنواره سراسری تئاتر دانشجویان کشور، انتشارات واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی.

در صفحه سوم کتاب نقل قولی بدین مضمون از *هملت* آمده است:

«مقصود از نمایش آن است که آیینه‌دار طبیعت باشد... و ظاهر و باطن هر عصر و زمانی را بی‌هیچ تخلف، چنان‌که هست مجسم کند.»

مترجم در پیشگفتار خود، این‌گونه به معرفی کتاب می‌پردازد:

کتاب «تماشاخانه شکسپیر»، نوشته «سی.والتر هاجس»، از انتشارات آکسفورد لندن، چاپ سال ۱۹۷۲ میلادی است. چهره نویسنده و طراح آن در انگلیس و جهان بیشتر به عنوان محقق و طراح صحنه شناخته شده که بیش از هفتاد عنوان کتاب هم در این زمینه منتشر کرده است. در واقع، این کتاب اولین اثر مستقلی به‌شمار می‌رود که درباره تماشاخانه شکسپیر و نحوه اجرای آثار او به فارسی ترجمه شده و در اختیار علاقمندان قرار می‌گیرد.

قصد مؤلف، آن بوده تا با بیانی ساده و همراه با طراحی‌هایی زیبا، رنگارنگ و دقیق، چگونگی شکل‌گیری و تحول تماشا و تماشاخانه را از آغاز تا دوره شکسپیر توصیف کرده، سپس، ویژگیهای تماشاخانه گلوپ، جایی که ویلیام شکسپیر اکثر آثار مهم خود را نخستین بار به معرض تماشا می‌گذارد را با عنایت به دو اثر نمایشی او به تصویر بکشد. بنابراین، می‌توان گفت که این کتاب فقط درباره تماشاخانه گلوپ نبوده، بلکه سیر تحول نمایش از آغاز تا دوره رنسانس را نیز دربر گرفته، و خصوصاً اطلاعات جالبی هم درباره نمایشهای مذهبی دوران قرون وسطی به‌دست می‌دهد.

این کتاب از دو بخش، تشکیل شده است که علی‌رغم اختصار و اجمال غنی، معتبر و مفید است:

بخش اول: «نمایشهای مذهبی، اخلاقی در قرون وسطی».

بخش دوم: «تئاتر انگلیس در دوره رنسانس» مطالعه این کتاب، اطلاعات تازه‌ای را در اختیار علاقه‌مندان عالم تئاتر، خواهد گذاشت.

■ بلکان

نمایشنامه‌ای در پنج تابلو
نوشته: اکبر رادی
ناشر: انتشارات نمایش

بلبل، نماینده هزاران، انسانی است که در یک رشد ناموزون و نامتعادل، یک‌شبه، ره صدساله رفته و صاحب چنان ثروت و مقامی شده‌اند که روزگاری در حسرت پادویی آن به‌سر می‌برده‌اند. بلبل،

تصویر معتبر انسان‌نمایی است که روزی در فقر و ذلت و امروز، با استفاده از فرصتهای ناب اجتماعی، مکنت و مالی انبوه به‌دست آورده است، مثل آنهایی که اگر روزی نان خشک گدایی سق می‌زدند، امروزه، بر تخت طلایی لمیده‌اند.

نمایشنامه‌نویس، در بخشی از مقدمه کتاب خود در تبیین شخصیت اصلی نمایشنامه، می‌نویسد: «با چه عزمی رکاب کشیده! و با چه همتی در جاده‌های ما تاخت کرده است!... دگردیسی هولناکی... که در عمیق‌ترین لایه‌های هویت یك انسان رخ داده بود. تکاثر غم‌انگیزی که در منظومه‌ی تاریخ ما فقط یك بار، آن هم در ربع قرن گذشته میسر بوده است. تنها کسانی که در آن ربع قرن زنده بوده‌اند، آنها که با دو خط چشم در میان مه هنوز ایستاده بودند، صاحب این لبخندهای طلایی را در شهر دیده‌اند. آنها رویش غده را در عمق سینه دیده‌اند. و دیده‌اند که یك گیاه چگونه در سایه رشد می‌کند. و آیا این بشر همان گیاهی است که در سایه ریشه کرده است؟ یا بلبلی است که زمستانه خوانده؟ اصلاً سرگذشت او چیست؟ مگر نه آنکه انسان خوشبخت سرگذشتی ندارد؟ مگر نه جاذبه هر سرگذشتی به شوربختی نهفته آن است؟... او کیست؟ یك فرد خودساخته؟ سهامدار بانك خصوصی؟ پیمانکار لایقی است که شهرك مجللی را جنب «اوین» مقاطعه کرده؟! یا زگیل کبودی است که روی انگشت یك مقنی روییده است؟...»

تابلو اول: *شب بارانی*

گاو *آقاگل*، تنها منبع حیات اقتصادی او، در مضیقه‌ای سخت و جانفرسا، دزدیده شده است. او در ماتم این بلا به سر خود می‌زند که چه‌چاره‌ای‌گره‌گشای تلخکامی‌های اوست. *بلبل*، جوان پرجنب و جوش با ظاهری پرآلایش و پرسر و صدا در جمع اهالی پسیخان، تنها کسی است که در پشت این ظاهر معمولی و به اصطلاح عشق لاتی‌اش، ماری زهرآلود، خفته دارد. او که در همین جمع ماتمزده، شنونده و شاهد بدبختی خود و اهالی دهکده است. با دوست و همپالگی‌اش، کاسعلی، مسبب این بلای افتاده در سرنوشت آقاگل است.

بلبل، جوان پدرمرده و فرزند یك رختشوی زحمت‌کش و مردی خوشگذران، عیاش و بدطینت است. فروش مال دزدی، قادر است زندگی او را از این فضاحت، نجات دهد.

تابلو دوم: *در انتهای مه*

همان روستا، دو سال بعد. اینك بلبل، صاحب یك دکه جگرکی است. دم و دستگاهی و شاگرد و پادویی به‌هم زده است. *بمانی*، خواهر این پادو نوجوان، تابه‌حال، به امید ازدواج با بلبل، تن به هر چیزی داده است. اما بلبل که مترصد فرصتهای بهتری برای رشد زالووار خویش است، دختر را با هزار آرزوی خام، پس رانده و تمام وعده‌های خویش را به هیچ می‌گیرد. دختر خودکشی می‌کند. بلبل، فرصت را غنیمت شمرده، از دختر ترشیده و کور *حاج‌عمو*، صاحب کارخانه کلوچه‌پزی، خواستگاری کرده به این نیت تا خانه وامانده حاج‌عمو را در شهر تصاحب کند.

تابلو سوم: *زمستان شهر ما*

شش سال بعد، دکان دوچرخه‌سازی در شهرستان. بلبل، اینك صاحب مال و اموال و بروبیای بیشتری است. با هزار دروغ و ترفند و معاملات کلان و سودهای فراوان، که در کار او نقش اساسی را دارند.

تابلو چهارم: *آفتاب برای سلیمان*

نُه سال بعد، دفتر ساختمانی گلسار. بلبل آسمان جُل، حالا دیگر مقاطعه‌کاری متبحر و چالاك است. کارگران او که به علت فشار زیاد و دستمزد کم، دست به اعتصاب زده‌اند، تنبیه می‌شوند.

سلیمان، یکی از بی‌زبان‌ترین کارگران، به قصد عبرت دیگران، در توالت یخزده‌ای، حبس شده است. پس از شورش کارگران و دعوت پلیس ازسوی کارفرما، جسد سلیمان را از توالت بیرون می‌آورند.

تابلو پنجم: مکث

هفت سال بعد، در بحبوحه انقلاب، بلبل، در یك خانه مجلل، واقع در فرمانیه تهران، لمیده در یك صندلی لوئی، با سن و سالی در سرازیری کهولت، به روزگار گذشته می‌اندیشد. فرزندان او در خارج تحصیل می‌کنند. همان دختر حاج‌عمو، همسر اوست. میهمانی‌های بزرگی ترتیب داده است. ترس و تزلزل بلبل از انقلاب، به اندازه‌ای است که منجر به کشته‌شدن او به‌دست پیشخدمت خانه‌اش می‌شود. و آیا قتل بلبل، انتقام هزاران توسری خورده دیگر و پایان یك مصیبت بزرگ اجتماعی است؟

این نمایشنامه یك‌بار به صحنه آمده است و از یك زیربنای انتقادی برخوردار است. ساختمان دراماتیك اثر، در شکل خود سنجیده و حساب‌شده است. خاصیت نمایشی بودن این داستان، تجربه خوبی برای علاقه‌مندان نمایشنامه‌نویسی خوش‌ساخت است.

■ ***افسانه لیلیث***

نوشته: نصرالله قادری

دو نمایشنامه همراه/ اسفنکس/ افسانه لیلیث.

چاپ اول: ۱۳۶۹

ناشر: انتشارات برگ

● *اسفنکس*

«آن هنگام که اولین خنجر فرود آمد، مظلومیت برادرم را سرخی خونش فریاد کرد. فریادی که ـهمیشهـ در گوش تاریخ زنگ زد و فقط ـهرازگاهـ به ندایی ملکوتی به آرامش می‌رسید.

خداوند حجت خود را در تاریخ مکرر ساخت تا به یتیمی از تبار ابراهیم رسید، کسی که همه را برابر خواند، و کسی را برتر ندانست، مگر به ایمانش... امروز نیز خورشید بختمان از غربت غرب طلوع کرده است، بازهم این‌دو، مقابل هم ایستاده‌اند... باز در قلب آپارتاید بلالی فریاد می‌زند... و هنوز سایه شلاق بر سر اوست. این همه زجر برادر، کومه دردی است بر جانم و فریادی در حلقومم.

بغضم را بر کاغذ گریستم و «اسفنکس»اش خواندم. «اسفنکس» یعنی مظهر رازهای ناگشوده طبیعت و طرح معما، موجودی که بر دروازه شهر می‌نشیند و برای انسانها، معماهایی طرح می‌کند و چون انسان موفق به حل آن معما نمی‌شود او را می‌بلعد. همه نمایشنامه، فریاد مظلومیت برادران سیاه است و اینکه سیاه برای پیروزی‌اش نیازمند رهبری از تبار محمد (ص) می‌باشد. همین و بس.

«نقل از مقدمه نویسنده، صفحات ۷ و ۸ کتاب»

اسفنکس، همان‌طور که در مقدمه نویسنده اشاره شده است،

نمایشنامه‌ای است درمورد تبغیض نژادی افریقا. نویسنده با برگزیدن یك داستان غیر ایرانی، مسئله برابری و پیوند انسانهای مورد ستم را از دیدگاه عقیدتی خود، به قالب نمایشنامه درآورده است.

سرگذشت *کالالوبو* با تاثیر از شخصیت *پاتریس لومومبا*، به قلم یك ایرانی، در میان جامعه‌ای انقلابی به روایت نمایشی درمی‌آید. شخص اول یك مملکت (رئیس جمهور) در اجتماعی از سیاه‌پوستان ترور می‌شود. شخصیتهای مملکتی و امنیتی، او را به مجهزترین بیمارستان می‌آورند. دکتر کالالوبو که چندی پیش پسرش را در مبارزات سیاسی ازدست داده، به دلیل تخصص در جراحی قلب، مامور درمان رئیس جمهور می‌شود. کشمکش دکتر لوبو، دل پردرد از مرگ پسرش، وظیفه پزشکی و نفرت از رئیس جمهور، مسائلی است که این پزشك سیاه‌پوست را عذاب می‌دهد. مردم در این گیرودار، مقابل بیمارستان، دست به تجمع و تظاهرات زده‌اند. دکتر نمی‌داند چه کاری درست‌تر از همه کارهاست. رئیس سازمان امنیت، رئیس مجلس و نخست‌وزیر، در جدل با دکتر لوبو هستند. تمایل و عشق پنهانی دکتر لوبو، به دکتر *الیزابت* سفیدپوست، دل پردرد او را هرچه بیشتر نمایان می‌کند. عاقبت، دکتر الیزابت کشته می‌شود. دکتر لوبو، بعد از عمل ناپدید می‌شود و رئیس سازمان امنیت، به‌دست نخست‌وزیر بازداشت می‌شود. تمام این ماجرا، یك توطئه سیاسی بوده و نخست‌وزیر سفیدپوست برنده این ماجراست.

مبحث، تراژدی چیست، نشان‌دهنده عمق شناخت نویسنده و دلسوزی او بر جماعت مبتدی و دانشجوست. علاوه بر این، با توضیح خوبی که از تراژدی ارائه می‌دهد، مطالب آموزنده به دوراز ابهام تعاریف گذشته، به‌دست می‌دهد. نویسنده، در تفصیل بحث خویش می‌نویسد: «نویسنده این سطور بر این عقیده است که تاریخ تحول تراژدی به ما چنین امکانی نمی‌دهد که جوانب امر را ـ حتی در تعاریف ـ نادیده انگاریم. و نیز حقیر می‌پندارد که تعاریف تراژدی باید خواننده یا نویسنده مبتدی نمایشنامه را مهیا سازد تا انسان متعالی را، ورای خشونت و قتل و مرگ، بر لبهٔ تیغ زندگی، کشف یا ترسیم کند... یادمان باشد که یکی از وظایف تراژدی، «گندزدایی» است. از هگل بشنویم که می‌گوید:

«هنر هرجا که درد و رنج و مصیبت آفریدگان خویش را وصف کند، آنان را یکسره مغلوب این مصائب نشان نمی‌دهد [زیرا] آزادی ذاتی ایشان را نباید ازمیان ببرد آفریدگان هنر درمیان همه رنجهای خود، بر خویشتن مسلط می‌مانند و آزادی خود را محفوظ می‌دارند... چنان که گاه در تراژدیها می‌خوانیم چه‌بسا ستیزه و رنج به نابودی این‌گونه اشخاص بینجامد، ولی هرگز آزادی روح آنان گزند نمی‌پذیرد [زیرا] همگی به نفس خویش و هستی ذاتی خویش وفادار می‌مانند و سرنوشت خود را نتیجه اجتناب‌ناپذیر کارهای خود و از این رو زاده اراده خود می‌شمارند...»

نمایشنامه تك‌پرده‌ای اسفنکس، در سومین جشنواره تئاتر دانشجویان سراسر کشور، به کارگردانی نصرالله قادری، در آبان ۱۳۶۶ در تالار مولوی به صحنه آمد. این نمایشنامه، در اولین مسابقه نمایشنامه‌نویسی دانشجویان سراسر کشور، مقام سوم را به‌دست آورد.

● *افسانه لیلیث*

«در افسانه‌های قدیم عبری، شخصیتی هست به‌نام لیلیث Lilith. درمورد خلقت دو نظر وجود دارد. یکی اینکه آدم «دو زن داشت» که زن اولش لیلیث نامیده می‌شد. لیلیث مثل آدم از گل خلق شده بود و او ابتدا یکی از زنهای ساموئل « Sammuel » بود. ولی چون دارای طبیعتی وحشی و شهوانی بود، شوهرش را ترك کرده و به آدم ملحق شد اما از او هم اطاعت نکرد و گریخت. فرستادگان خدا نتوانستند او را نزد آدم برگردانند واو کینه خود با انتقام گرفتن از بچه‌های خردسال می‌نشاند. لیلیث در قرون وسطی به شیطان شب معروف شد و به مردانی که تنها خوابیده بودند هجوم می‌آورد و به آنها...، در تصاویر، لیلیث را بسیار زیبا و با موهای بلند نشان می‌دادند».

(نقل از مقدمه نمایشنامه)

نمایشنامه، روایت درون یك مرد ترسیده و بدبین است. *احمد* به‌شدت وحشت‌زده است و به همه چیز، حتی به‌همسر خود نیز بی‌اعتماد است. *لیلی* همسر اوست. سحر، دختر عقب‌افتاده و دیوانه، نتیجه این زندگی است. لیلی، قبل از *احمد*، با یك نظامی ازدواج کرده بود، و *امید*، پسر جوانش، حاصل این ازدواج است. تشویش و اضطراب احمد، به حدی است که خود را تنها می‌بیند. همه چیز به‌نظر او تهدید است. احمد، نمایشنامه‌ای به‌نام *لیلیث* نوشته که یکی از دانشجویانش تصمیم به اجرای آن دارد. احمد از سرانجام اجرای این پیس، بیمناك است و کارگردان را از تصمیم خود بازمی‌دارد. اما موفق نمی‌شود. *ساموئل*، پدر احمد، که نام اصلی‌اش *اسماعیل* بوده، در ایام جنگ دوم جهانی، پس از تجاوز یك افسر دشمن به همسرش، افسر را می‌کشد و می‌گریزد و احمد را که کودکی بیش نبوده، به پدربزرگش سپرده و با تنها دخترش، به خارج از مرز می‌گریزد. بعد از جنگ، دختر که بزرگ شده است، علی‌رغم میل پدرش با یك نظامی ازدواج می‌کند. اسماعیل، دیگر از او خبری ندارد. تا اینکه احمد را از روی نامش، در پای یك کتاب می‌یابد. اسماعیل، که اینك به جذام مبتلا شده است، پنهانی وارد خانه احمد شده، پس از اینکه نشان یادگاری دختر را به برادرش می‌نمایاند، لیلی سر می‌رسد و با دیدن نشان، درمی‌یابد با برادرش ازدواج کرده است.

احمد در اوج وحشت و بدبینی جان می‌دهد و نمایشنامه به حالت عادی بازمی‌گردد. همه چیز آرام است و هیچ کس از جنگ نمی‌ترسد، مگر سحر که میراث اشتباهات احمد است. نویسنده، این نمایشنامه را با بهره‌گیری از نام لیلیث و مراسم ننه *هنگوال* که در جنوب و بندرعباس، جزء مراسم آیینی بوده، نوشته است. اساس افسانه، ایرانی است، اما شکل ساختمانی نمایشنامه، متأثر از *اکسپرسیونیسم* و *نئواکسپرسیونیسم* است. افسانه لیلیث، یکی از **بهترین تجربه‌های دانشجویی در فن نمایشنامه‌نویسی، به حساب می‌آید.**

■ **فصلنامهٔ تئاتر** (شماره‌های ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۶۹)
ویژه پژوهش‌های تئاتری
به کوشش: لاله تقیان
ویراستار: جلال ستاری
مدیر فنی: دکتر محمد علی صوتی

ناشر: انتشارات نمایش- مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

این فصلنامه‌ها، حاوی مطالب ارزشمندی درباره، تحقیقات، تاریخ‌نویسی‌ها، ترجمه‌ها و تألیفات و زمینه‌های پژوهشی تئاتر است. در این شماره‌ها مطالب زیر آمده است:

تحول و گسترش تئاتر کشور، نوشته: علی منتظری / یك تصویر در دو آینه، نوشته خسرو شهریاری / تمثیلات ۱۲۷۶ و مردم گریز ۱۲۸۶، نوشته: ایرج افشار / سالن نمایش زرتشتیان و تئاتر سیروس، نوشته: آندرانیك هویان / تئاتر ایرانی، نوشته: الکساندر خوتسکو، ترجمه جلال ستاری / گفتگو با کاظم شیرین‌سخن، نوشته: داود فتحعلی‌بیگی / مجلس شهادت امام حسین(ع)، به کوشش: محمدحسن رجایی زمزه‌ای / تاریخچهٔ تئاتر در تبریز(۵)، قسمت پنجم، نوشته و تحقیق: امیر علیزادگان / تراژدی چیست؟، نوشته: بهزاد قادری / تئاتر گیلان و بازیابی چهره انسانی آن، نوشته: فرامرز طالبی / درباره اسب چوبی، نوشته: حسین کارگری / کتابشناسی نمایشهای رادیو، گردآوری: الهه‌زاده محمدی و سهیلا احمدی‌فرد.

در این مجموعه، مقاله ترجمه شده‌ای از الکساندر خوتسکو از ارزشهای خاصی برخوردار است، گوشه‌هایی از این مقاله را که علی‌رغم قدمت و خارجی بودن نویسنده‌اش، از جسارت و زیبایی خاصی برخوردار است، مرور می‌کنیم:

«ایرانیان، صاحب درام، و هنر نمایشی و ادبیاتی درامی اند و این چیزی است که ممکن است خاورشناسان را به شگفت آورد. اما ما به نوبهٔ خود، در شگفتیم که درمیان شمار کلانی دانشمند و جهانگرد که به مشاهده شرق و تحقیق دربارهٔ آن اشتغال دارند، پیش از خود کسی را نمی‌شناسیم که این واقعیت ادبی بسیار شایان اعتنا را خاطرنشان کرده باشد... مسافر اروپایی، در باب هنر درام و هرچه که به آن مربوط می‌شود، تصورات از پیش ساخته و پرداخته‌ای دارد. در نظرش، درام نخست به‌صورت تئاتر، یعنی ساختمانی که به شیوه‌ای خاص بنا شده، به سبك تماشاخانه‌های پاریس یا ناپل، با طبقه هم‌کف، لژ و اطاق مخصوص برای جمع هنرپیشگان، مجسم می‌گردد، و چون در هیچ شهر ایران، چنین بنایی با آن سبك معماری دیده نمی‌شود و نیز شنیده نشده که چنان بنایی وجود داشته باشد، بنابر این گمان می‌رود که صحنه نمایشی هم وجود ندارد... اما هیچ‌یك از این عناصر در ایران نیست. ایرانیان فقط صاحب اساسی تئاتر، یعنی متن منظوم درام‌اند.

۱- *تماشا*، مضحکه، کمدی.

مجموعه روایات درام ایرانی که تکرار می‌شوند، شامل تعزیه و مضحکه یا کمدی است. مضحکه یا کمدی را عوام ناس که لوطی نام دارند، بازی می‌کنند... تا آنجا که می‌دانیم، هیچ‌کس زحمت نگارش و ثبت و ضبط آثار این دلقك‌بازان ایران را، به خود نمی‌دهد. و چون غرض سرگرم داشتن تماشائیان و خنداندن آنان است، امیال و تمنیات و زین و رزین در آن جایی ندارند. نمایشنامه لوطی‌ها، اگر بتوان مضحکه‌شانرا بدین نام نامید، مشتمل بر لطایف و نکته‌پردازی‌ها و اشارات به اوضاع و احوال محل و وقت و نیز به اشخاص است... کچل پهلوان، مظهر مجسم قوم ایرانی است که در تمدن و فرهنگ بر همسایگانش برتری دارد، ولی سیزده قرن است که سرزمینش مدام در اشغال اقوام بیگانه است که بر آن حکومت می‌کنند و ستم می‌رانند... سرانجام اقوام فاتح با قوم مغلوب ایرانی درآمیختند و امروزه، همه با هم عبادت می‌کنند و می‌خورند و می‌آشامند و سرود می‌خوانند. و به شیوه پهلوان کچل روزگار می‌گذرانند تا کور شود هرآنکه نتواند دید!

۲- تعزیه

نخستین خصیصه کاملاً آسیایی و قرون وسطایی که در تعزیه می‌یابیم، خلوص همه کسانی است که در ساخت نمایش تعزیه، دست و همکاری دارند. از تعزیه‌گردان یا برگزارکننده مجلس و شبیه‌سازان و حتی سقایان، هیچ‌کس در اندیشه کسب سود و درآمد نیست. تماشای تعزیه برای مردم، رایگان است...

به‌نظر ایرانیان، نمایش تعزیه برای مردم، کاری است که ثواب دارد، و تعزیه‌گردان یا برگزارکننده مجلس، بدین‌گونه، از پیش، برای رستگاری روحش در آخرت می‌کوشد، مجالسی که به نمایش می‌گذارد، «خشت‌هایی است که در این دنیا می‌پزد، تا در آخرت، با آنها، کاخ خویش را بسازد.» ...اشخاص توانگر و قدرتمند، بدین‌وسیله بر نفوذ مذهبی و سیاسی خود می‌افزایند، همان‌گونه که قاضیان و مفتشان در روم قدیم، از مناصب و مشاغل و مقاماتی که به مردم می‌بخشیدند، برای رسیدن به مقام قنسولی، سود می‌بردند...»

وامّا مقاله *تراژدی* چیست؟ نیز در این فصلنامه قابل توجه می‌باشد: قادری در این مقاله با نکته‌سنجی بر یکی از مباحث مهم تئاتر کلاسیك، انگشت می‌گذارد و هشدار می‌دهد که یك محقق، باید تسلط و سابقه کافی در موضوعی که بدان پرداخته است، داشته باشد.

■ ***فصلنامه تئاتر***

ویژه پژوهش‌های تئاتری (شماره ۱۱ و ۱۲)

به کوشش: لاله تقیان و یاری استاد جلال ستاری.

در این فصلنامه، مطالبی با عنوان‌های زیر آمده است:

موزه تئاتر، نوشته: علی منتظری / بقال بازی، دوشاب الملك، تئاتر کریم شیره‌ای، نوشته: سیروس سعدوندیان / نمایشنامه‌های ملهم از شاهنامه، نوشته: فرامرز طالبی / مصاحبه با مرشد ترابی، لاله تقیان / تئاتر در ایران، گوبینو، ترجمه: جلال ستاری / چرا تعزیه‌خوانی ممنوع شد؟، نوشته صادق همایونی / تعزیه دختر هندو به کوشش: داود فتحعلی‌بیگی / تئاتر در تبریز، نوشته: امیر علیزادگان / کتابشناسی رادیو، گردآوری: سهیلا احمدی‌فرد- الهه‌زاده محمدی.

■ ***فصلنامه تئاتر***

ویژه پژوهشهای تئاتری (شماره ۱۳، بهار ۱۳۷۰.)

مقالات این شماره عبارتند از: جشنواره نمایشهای سنتی و مذهبی، نوشته: علی منتظری / تئاتر پوچی‌ما، نوشته: جلال ستاری / ذبیح بهروز و نمایشنامه‌هایش، نوشته: یعقوب آژند / جیجك علیشاه در پاکستان، نوشته: لاله تقیان / رضا کمال شهرزاد، نوشته: شعله پاکروان / تخت حوضی چیست؟ نوشته: علی نصیریان / نمونه‌هایی از سانسور نمایشنامه‌ها، نوشته: آندرانیك هویان / مجلس ورود اهل بیت به شام، به کوشش: محمد علی رجایی

زُهره‌ای / شفقت و ترس و معضل کتارسیس، نوشته: بهزاد قادری / تاریخچه تئاتر در تبریز (۷)، نوشته و تحقیق: امیر علیزادگان / کتابشناسی تعزیه، گردآوری: لاله تقیان ـ جمشید کیانفر.

■ ***تئاتر تجربی***
از استانیسلاوسکی تاپیتربروک
مؤلف: جیمرروز ـ اِوَنز
ترجمه: مصطفی اسلامیه
چاپ اول: ۱۳۶۹
ناشر: انتشارات سروش

این کتاب که درباره تحقیقات تاریخ تئاتر تجربی نوشته شده و از ارزش ویژه‌ای برخوردار است، با ترجمه نسبتاً راحتی به علاقه‌مندان و دانشجویان تئاتر، عرضه شده است. با آنکه کتاب ـ تئاتر تجربی، چون دیگر تألیفات با ارزش درباره تئاتر، در اروپا قدیمی شده است و ادامه آن از پیتربروک تا زمان حاضر نیز به نظر اروپاییان رسیده است، اما به هر جهت، ترجمه این کتاب برای هنرمندان ایرانی، جهت رفع توهمات پیرامون تئاتر تجربی، غنیمت می‌باشد. کتاب حاضر، از خصیصه تاریخنگاری و پژوهش در زمینه‌های متنوع تئاتر تجربی برخوردار است. سرفصلهای کتاب، عبارتند از:

۱. مقدمه،
۲. زندگی استانیسلاوسکی در هنر
۳. مکتب واقعگرایی
۴. میرهولد و آوان گارد روسی
۵. تایروف و تئاتر ترکیبی
۶. دستاورد و اختانگوف
۷. کریگ و آپیا ـ دیداری‌ها
۸. کوپو ـ پدر تئاتر مدرن
۹. راینهارت، پیسکاتور و برشت
۱۰. تئاتر وجد ـ آرتو، اُخلوپکوف، ساواری
۱۱. سهم رقص مدرن ـ مارتا گراهام و آلوین نیکلائیس
۱۲. دیگر تجربیات امروز ـ در آمریکا
۱۳. ریچارد فورمن، رابرت ویکسن و تئاتر نان و عروسک
۱۴. آنا هلپرین و کارگاه رقص
۱۵. گروتوفسکی و تئاتر بی‌چیز
۱۶. گروتوفسکی و سفر به شرق
۱۷. یوجینو باربا و تئاتر سوم
۱۸. کوهستانی با غارهای فراوان: پیتر بروک، آلفردو ولفسن و روی هارت.
۱۹. به سوی سال ۲۰۰۰

علاوه بر اینها، کتاب دارای پسگفتار و کتابنامه، برای مطالعه بیشتر، واژه‌نامه و فهرست راهنماست.

■ ***تاریخ تئاتر سیاسی (جلدهای اول و دوم)***
مؤلف: زیگفرید ملشینگر
ترجمه: سعید فرهودی
چاپ اول: ۱۳۶۶
ناشر: انتشارات سروش

کتاب «تاریخ تئاتر سیاسی» به علت تازگی و تاریخنگاری جامعی که دارد، از جمله کتابهای مفید و باارزش در میان ترجمه‌های خوب تئاتری است.

اهمیت تئاتر و نقش سیاسی آن از دیرباز تاکنون، بر هیچکس پوشیده نیست. اما ملشینگر، تئوریسین آلمانی، در بسط تاریخنگارانهٔ تئاتر سیاسی، مسئلهٔ سیاست را در هنر تئاتر، به نحو زیبایی بررسی کرده است. در جلد اول این کتاب، از آغاز تئاتر (تقریباً پانصد سال پیش از میلاد مسیح) تا وضع تئاتر در قرن هجدهم میلادی سخن گفته می‌شود. سرفصلهای جلد اول از این قرار است: پیشگفتار / مقدمه / پولیس آتن / اِشیل / سوفوکل اوریپید / کمدی / سیری از قرون وسطی تا عصر نوین / اسپانیا / شکسپیر / عصر شکوفایی (کرنی) / مولیر / قرن هجدهم.

جلد دوم این کتاب، حاوی این مطالب است: ویمار و انقلاب / قرن نوزدهم / گوگول و بوشنر / تئاتر مدرن (پاریس ـ برلین) / تئاتر مدرن (لندن) / تئاتر مدرن (مسکو) / انقلاب قبل از انقلابها (۱۹۹۰) / نگاهی به دوران معاصر.

■ ***تاریخ تئاتر اروپا (جلد اول، تئاتر یونان باستان)***
مؤلف: هاینتس کیندرمن
ترجمه: سعید فرهودی
چاپ اول: ۱۳۶۵

ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی

تاریخ تئاتر اروپا، یکی از تواریخ معتبر و باارزش علمی است. هاینتس کیندرمن، از جمله تئوریسینهای مشهور تئاتر اروپاست. کیندرمن در کار خود به شیوه کاملاً علمی و آکادمیك، دست یازیده است. سعید فرهودی با ترجمه دقیق این کتاب، به اعتبار علمی این اثر افزوده است. بنابراین، علی‌رغم تعدادی از ترجمه‌های بی‌ارزش که حتی به اسم تألیف در دسترس دانشجویان و علاقه‌مندان قرار می‌گیرد، برجستگی این چنین آثاری از لحاظ کیفیت، بیش از کمیت منابع تئاتری، قابل ملاحظه است. در معرفی این مجموعهٔ تاریخی در ارتباط باارزش فرهنگی تئاتر، به پیشگفتار مترجم اشاره می‌کنیم. «... اثر سترگ هاینتس کیندرمن... تاریخ مستند تئاتر یونان باستان... این اثر سالها پیش به زبان آلمانی تألیف و منتشر شده است... کسانی که کیندرمن را می‌شناسند خوب می‌دانند که وی این کتاب را برای اهل فن نوشته... چه بسا [بسیاری از زمینه‌ها] بدون توضیح [مانده است.]

کیندرمن، تقریباً تمام جزییات تئاتر باستانی یونان را تشریح می‌کند و منابع مهمی را در اختیار خواننده می‌گذارد، همچنین انواع تراژدیهای یونانی و کمدیهای یونانی و سیسیلی را با ذکر شواهد تاریخی مورد بررسی قرار می‌دهد... البته امری تصادفی نیست که لحظه تولد تئاتر مغرب‌زمین، درست هنگامی است که اساس تمامی فرهنگهای غربی در سرزمین یونان پی‌ریزی می‌شود. درست به همین جهت است که تئاتر به مثابه یکی از عوامل تکاملی این جریان فرهنگی خودنمایی می‌کند. این ویژگی سنتی، در همه دوره‌های تاریخی اروپا، به همین طریق حفظ گردیده است. تئاتر با دگرگونیها و افت و خیزهای گوناگون، تغییراتی را پذیرفته و هربار هم به صورت فعالتری در همین روند به زندگی خود ادامه داده است. تئاتر با عمر دو هزار ساله‌اش همیشه و برای هر ملت با فرهنگی نوعی ضرورت به‌شمار می‌رفته است...

اگر هدف این کتاب آن باشد که مناسبات تئاتر را در زندگی ملل و اهمیت آن را در قارهٔ اروپا نشان دهد، باید تصویر حرکت آن را، مرحله به مرحله، با روابط علت و معلولی آن در مقابل یکدیگر قرار داد و بررسی کرد تا بدین وسیله بتوان تأثیرات هنر صحنه‌ای را در دگرگونیهای فرهنگی مغرب‌زمین نیز نشان داد. ناگفته نماند که این هنر خلاق را بندرت می‌توان به ملت یا سرزمین معینی محدود کرد... دوره ما، در آگاهی یافتن از فرهنگ مشترك و گوناگون سرزمینهای اروپایی، نقش مهمی را داراست. در ارتباط با روند تکاملی شکلهای مشترك و همچنین گوناگون تئاتر اروپا، در سال ۱۹۵۵م، نمایشگاهی از سوی انستیتوی علم تئاتر دانشگاه وین با کمك کتابخانه ملی اتریش و بیست و چهار کشور دیگر اروپایی ترتیب داده شد که کار خود را با موفقیت به پایان رسانید. در واقع تاکنون این نخستین باری بود که اسناد و شواهد مهمی از تمامی روند تکاملی تئاتر اروپا به معرض تماشا گذارده می‌شد. در همین نمایشگاه بود که مؤلف اول بار به اسناد و مدارکی دست یافت که تا آن زمان در دسترس نبود...»

در این کتاب، همچنین به عناوین و مطالب زیر برمی‌خوریم: زیربنا و اساس دیونوسوسی / تئاتر و آتن / جهان‌بینی و شکل نمایشی در تراژدی / ترکیب و تکامل آن / تصویر جهان و انسان در تئاتر اشیل / اشیل کارگردان و بازیگران او / سوفکلس و برتری تیپیك / درون‌نگری و معنویت شیوهٔ نمایشی سوفکلس / ائوریپیدس و نسبیت ارزش انسان به مثابه اشرف مخلوقات / ماشین صحنه و گردش کار ائوریپیدس / ارسطو و تئاتر هلنی / شکل نمایشی کمدی و تصویر انسان در آن / کوموس آتیکه و شوخی درویائی / بی‌اعتباری شور و هیجان در تئاتر اپیکارم / برنامهٔ نمایشی کمدی در جشنهای لنه و جشنهای بزرگ دیونوسوسی / کراتس، کراتینوس، ائوپولیس / آریستوفانس، به سخره گیرندهٔ جهان، و دگرگونیهای کمدی او / شکل اجرایی کمدی باستانی / وسعت دید حرکات در کمدی «میانی» / کمدی کاراکتر، کشف منادروس / شیوهٔ دوبعدی نمایش در کمدی نو / پیروزی میموس در سیسیل.

■ ***تاریخ تئاتر اروپا (جلد دوم، تئاتر امپراتوری روم)***

مؤلف: هاینتس کیندرمن

ترجمه: سعید فرهودی

چاپ اول: ۱۳۶۷

ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی

در این کتاب، مطالبی با عناوین ذیل آمده است: مقدمه مترجم / تئاتر در امپراتوری روم / اشعار «فشنی» و «بازیهای آتلانی /

میموس / ساختار تراژدی رومی و تصویر آن از جهان / ساختار کمدی رومی و تصویر آن از انسان / زبان جهانی پانتومیم / فضاسازی و صحنه‌آرایی در تئاتر رومی / بازیگر تئاتر و هنر نمایشی در امپراتوری روم / سازمان اداری تئاتر رومی و تماشاگران بین المللی.

■ ***تاریخ تئاتر اروپا (جلد سوم، تئاتر قرون وسطی)***

مؤلف: هاینتس کیندرمن

ترجمه: سعید فرهودی

چاپ اول: ۱۳۶۸

ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی

این جلد، آخرین کتابی است که در سلسله تاریخ تئاتر اروپا منتشر شده است. این کتاب، کامل‌ترین تاریخ تئاتر قرون وسطی است. بسیاری از هنرمندان و تاریخ‌نویسان، معتقدند، دوران هزارسالهٔ قرون وسطی، نه‌تنها بر علیه تئاتر، که بر علیه تمامی مظاهر تمدن جلوه‌پرداز غرب، قد علم کرده و باعث رکود پیشرفتهای اروپا شده بود. این ادعا با مطالعه دقیق تاریخ علم، فلسفه و هنر قرون وسطی، تندروی و متجددانديشی بیش از حد تفکر بورژوایی را اثبات می‌کند. هر دوره‌ای از تاریخ، حتی سیاه‌ترین آن، زمینه‌ساز دوره‌های بعد از خود بوده است. قرون وسطی، علی‌رغم ترکتازی آباء کلیسا، به منظور قدرت‌طلبی در پناه دین فروشی، زمینه‌ساز چنان تحولات شگرفی شد که امروز صدای آن هنوز هم ادامه دارد.

هاینتس کیندرمن، در این دوره از بررسی‌های خود که خاص تئاتر مذهبی و اخلاقی است، با دقت نظر علمی و اندیشمندانه، تصویر راستین و پر ابهام تئاتر را در قرون وسطی به دست می‌دهد. مترجم در آغاز مقدمه خود نوشته است: «با آنکه اوگوستین (پدر و آموزگار بزرگ کلیسا در قرن چهارم میلادی) فریاد برآورد که «تئاترها را قدغن کنید!»، با آنکه تئاتر قرون وسطی در حدود پانصد سال از سوی کلیسای پاپ تحقیر شد و با وجود اعلام ممنوعیت تئاتر در نقاط مختلف اروپا توسط شوراهای کلیسایی، باز هم تئاتر راه پرنشیب و فراز خود را طی کرد و به امروز رسید.»

در این جلد، علاوه بر مقدمه مترجم، مطالبی با عناوین ذیل، مورد بحث قرار گرفته است:

بخش اول، تئاتر مذهبی: روند تاریخی تئاتر قرون وسطی و تصویر آن از جهان / آغاز و پیش‌درآمد بیزانسی / نمایشهای کلیسایی اروپا / بازیهای مذهبی و افسانه‌ای مناطق آلمانی زبان / شکل نمایشی نام‌گرایانه / شکل نمایشی بازیهای مذهبی فرانسوی و تصویر آن از جهان / راه ایتالیا به سوی نمایشهای مذهبی / سهم اسپانیا و پرتغال در تئاتر مذهبی / بازیهای میراکل و مذهبی انگلستان / تئاتر مذهبی هلند / آغاز تئاتر مذهبی اسکاندیناویا / سهم اسلاوها در تئاتر مذهبی /.

بخش دوم، تئاتر غیرمذهبی: شعبده‌بازان دوره‌گرد / فارس‌ها و بازیهای فاست ناخت قرون وسطی با سرفصلهای: مسائل مربوط به اصل و ریشه / بازیهای بهاره / سوترینه‌های هلندی / چشم‌انداز فارس‌های فرانسوی / بازیهای دهقانی ایتالیایی / گامهای نخستین بازیهای فاست ناخت آلمانی و اسکاندیناویایی /.

بخش سوم، سبک نمایشی بازیهای اخلاقی و تصویرش از جهان.

■ ***دیدگاه***

هرچند این گونه کتابها، برای تمامی فرهیختگان، نیاز به معرفی ندارد، اما تأکید، در مطالعه آنها، دیدگاه ما را از لحاظ اصولی و علمی کردن مباحث تئوریک، بیش از همیشه روشن می‌کند. با آن که در حال حاضر مطالب بسیاری پیرامون تحقیقات تئاتر موجود است، اما گزینش و معرفی تعدادی از برترین آنها و دقت در امور چاپ و نشر مباحث مربوط به تئاتر، از اهمیت زیادی برخوردار است. امید که محققین و دانشجویان حقیقی تئاتر، با درنظر گرفتن وضعیت کنونی تئاتر در کشور، فراهم کنندگان مباحث، دیدگاهها و تألیفات پرارزشی در زمینهٔ مواد خام نمایشی در ایران باشند.

تئاتر، هنر است، و برای محقق و دانشجو، تفنن یا خیال‌پردازی محسوب نمی‌شود. چرا که اصولاً تئاتر، حکم ضروری خود را مبنی بر استواری و پیشروی هنر در تمامی دورانهای تاریخ صادر کرده است. تئاتر، برای محقق و منتقد، زمینه‌ساز دایره وسیعی از اطلاعات و مطالعات گسترده علمی است. باشد که در کنار هر گامی، انبان مطالعات و داشته‌های وسیع دستگیرمان شود و علم بر هر چیز، حجاب حقیقت وجودمان نباشد. □

کلام آخر

علی ابوذری

بدنگوییم به مهتاب اگر تب داریم!

می‌دانی که مردم هم نژاد من، چه رنجها و چه دردها کشیده‌اند و چه سالهای بی‌نانی و بی‌رمقی را از سر گذرانده‌اند. سالهایی که همه فکر می‌کردند، ما با امید وداع کرده‌ایم. طی این سالها، ریگ روان ناامیدی، آنها را در کام خویش می‌کشید، اما هرگز نتوانست آنها را غرق کند. اما اکنون و در این مقطع از تاریخ، آنها یقین دارند که هرگز نخواهند مرد. شوق رهایی و رستگاری. بر وجودشان استیلا یافته است و اکنون همچون چشمه خورشید زنده‌اند. به همین جهت، مسئولیت تو در عرصه صحنه، بسی بزرگتر شده است. اکنون تو، هنرمند مسلمان، پیامدار چهارده قرن شهادت و شکنجه همکیشان و به قدمت تاریخ مظلومیت هابیلیان هستی. دامهایی که برایت چیده‌اند، کم نیستند. همه را استتار کرده‌اند. اگر بخواهی به خویشتن خویش، وفادار بمانی، از همه سو مورد حمله هستی. خصم نخواهد گذاشت که در صحنه‌های دیگر، خود را نمایش دهی، اگر تو ایمان آن بسیجی چهارده ساله را داشته باشی، قطعاً در بلند مدت، رقیب را ناچار به پذیرش خواهی کرد وگرنه، همه گفت و گوست.

من در ایمانت، هیچ شك و شبهه‌ای ندارم. اما هنگام که پای «عمل»، به میان می‌آید و قدرت «تکنیك» باید محتوای ذهنی تو را نمایش دهد، ناخودآگاه، به خود می‌لرزم. تو بهتر از من می‌دانی چرا. شیعه در همه تاریخ، هرگز فرصت تبیین خود را نداشته است. ما همیشه در دفاع مقدس بوده‌ایم. و در همین مقطع از زمان، هنگام که تو در میدان مبارزه بودی، رقیب در پی آموختن بود. اکنون خصم، هشیار شده و دیگر حاضر نیست تو را بیاموزد. او خوب می‌داند که تسلط تو، مرگ اوست. پس، اکنون تویی و خدایت. مثل همیشه، و نمی‌دانم چرا بازهم می‌لرزم! نکند سالهای دفاع، تو را خسته کرده باشد؟ نکند به خود مغرور شده‌ای؟ نکند اکنون که خود را صاحب همه چیز می‌دانی، آموختن را فراموش کرده‌ای. حقیقتش را بخواهی، در این میدان، موفقیت عرصه پیشین را نداری! دلیلش هم ساده است؛ مثل خود جهاد می‌ماند. جهاد اصغر آسانتر از جهاد اکبر است.

در صحنه دوم، بر صیصاها، بلعم‌ها، کعب‌الاحبارها، شریح قاضی‌ها، طلحه و زبیرها و... لغزیده‌اند. اینجا کار، بسیار مشکل‌تر است. در عرصه نخست، اگر سعادت شهادت را داشتی، رسته بودی. اما اینجا، بار امانت سرخ شهید هم بردوش توست. و دیگر خصم رو در روی تو نیست. او اکنون مثل هوا جاری است. و از همه جا می‌تواند نفوذ کند. تو اگر لگام نفس را به کف آورده باشی، سگش را در پی خواهی کشید و اگر او لگامت را به دست گیرد، به چاه ظلمت افتاده‌ای.

پس در آغاز، باید قدرت تحمل انتقاد را داشته باشی. این انتقاد را از دوست هم پذیرا باش. و هرگز میندیش که او بَدِ تو را می‌خواهد. می‌دانم و می‌دانی که نوشتن چه سخت است و در قاب صحنه نفس کشیدن و به نمایش گذاشتن آن، چه قدرمشکل‌تر! طبیعی است که بعد از تحّمل آن همه سختی، اگر کسی ایرادی به ما گرفت، رنجشی به دل بگیریم. اما اگر در پی حق باشیم، نباید این مشکل پدید آید.

پس ای عزیز:

«بد نگوییم به مهتاب،اگر تب داریم!

●

و نترسیم از مرگ

مرگ پایان کبوتر نیست.»

هنرمند اگر هنرمند باشد، هرگز نخواهد مرد. هنرمند، در واژه واژهٔ اثرش، جریان خواهد یافت. او با اثرش زنده است. و تو هنرمند مسلمان، باید در این عرصه که شیطان، قابیل‌ها را در پی بیشتر داشتن، سرمشق «آیات شیطان» می‌دهد، به مقابله بایستی. هماوردی سهل و ساده‌ای نخواهد بود. اینجا تنها واژه، عمل اسلحه توست. همچنان که برادرت به مقابله تانك رفت، تو نیز باید بتوانی بر این توّهم شیطانی پیروز شوی. اکنون، یاران اندك شده‌اند و از همهٔ آنهایی که چشم یاری داشتیم، امید بریده‌ایم. آنها که می‌بایست همراهیمان می‌کردند. سد راهمان شدند. چه بسیار دیگر که در دامهای استتار شده خصم، اسیر گشته‌اند. اکنون که تو از آن همه فن و ترفندها رهیده‌ای، باید راههای عقب افتاده را نیز جبران کنی؛ راههای دراز سالهایی را که به مقابله خصم، در دفاع مقدس بودی. گذشته را به یاد بیاور. تو با پشتوانه عظیم تعزیه، در این میدان ایستاده‌ای. یاور تو خداست. اگر ایمانت را به کارزار بیاوری، باز هم می‌توان به آن مجد و عظمت رسید. باز هم دیگران خواهند گفت: «تعزیه، هنر تمام». پس بکوش. اگر ماندی، اگر نتوانستی، اگر پیروز نشدی، فردا پاسخ برادر را چه خواهی داد؟

اکنون که دیگران، به سوی گنجینه‌های ادبی ما آمده‌اند، چرا خود نتوانیم از آنها بهره بگیریم. طبیعی است برای آموختن راه رفتن، باید زمین خورد. باید زخمی شد. اما می‌توان دوباره سرپا ایستاد. می‌شود دوباره راه افتاد. مهم نیست که در آغاز راهیم. مهم نیست که یاران اندکی داریم. مهم نیست که راه، صعب و سخت و سنگلاخ است. مهم نیست که در این شیوه مبارزه، الگو نداریم. چرا خود الگو نشویم؟ چرا باید از ریشخند و نیشخندها هراسید؟ چرا نباید به فتح قله، فکر کرد. اگر به راه بیفتیم، اگر ایمان داشته باشیم و اگر در پی آموختن رنج، سختی را بر خود هموار کنیم، اگر به مجاز، دل نبندیم. اگر اسیر توطئه‌ها نشویم و اگر... و اگر... و اگر... پیروزی با ماست. چرا که خدایمان چنین نوید داده است. پس بیاییم:

«بد نگوییم به مهتاب اگر تب داریم!

●

مرگ وارونه یك زنجره نیست.

مرگ در ذهن اقاقی جاری است.»

*

و به پایان آمد این دفتر... ولیکن نکته‌ها باقی است.

در تمامت این دفتر که بدایت دفترچهارم است، دستمان را با اخلاص، به درگاه آن «رفیق اعلی» بلند می‌کنیم و از او می‌خواهیم که هدایتمان کند:

خدایا! عقیده مرا از دست عقده‌ام مصون بدار.

خدایا! به من قدرت تحمل عقیده مخالف ارزانی کن.

خدایا! ما را همواره، آگاه و هوشیار دار، تا پیش از شناختن درست و کامل کسی، یا فکری ـ مثبت یا منفی ـ قضاوت نکنیم.

خدایا! جهل آمیخته با خودخواهی و حسد مرا، رایگان، ابزار قتاله دشمن، برای حمله به دوست مساز.

خدایا! شهرت، منی را که: «می‌خواهم باشم»، قربانی منی که: «می‌خواهند باشم»، مکن.

خدایا! مرا به خاطر حسد، کینه و غرض، عمله آماتور ظلمه مگردان.

خدایا! اندیشه و احساس مرا در سطحی پایین میار، تا زرنگیهای حقیر و پستیهای نکبت بار و پلید «شبه آدمهای اندك» را متوجه شوم. چه دوست‌تر دارم «بزرگواری گول‌خور» باشم تا همچون اینان، «کوچکواری گول زن».

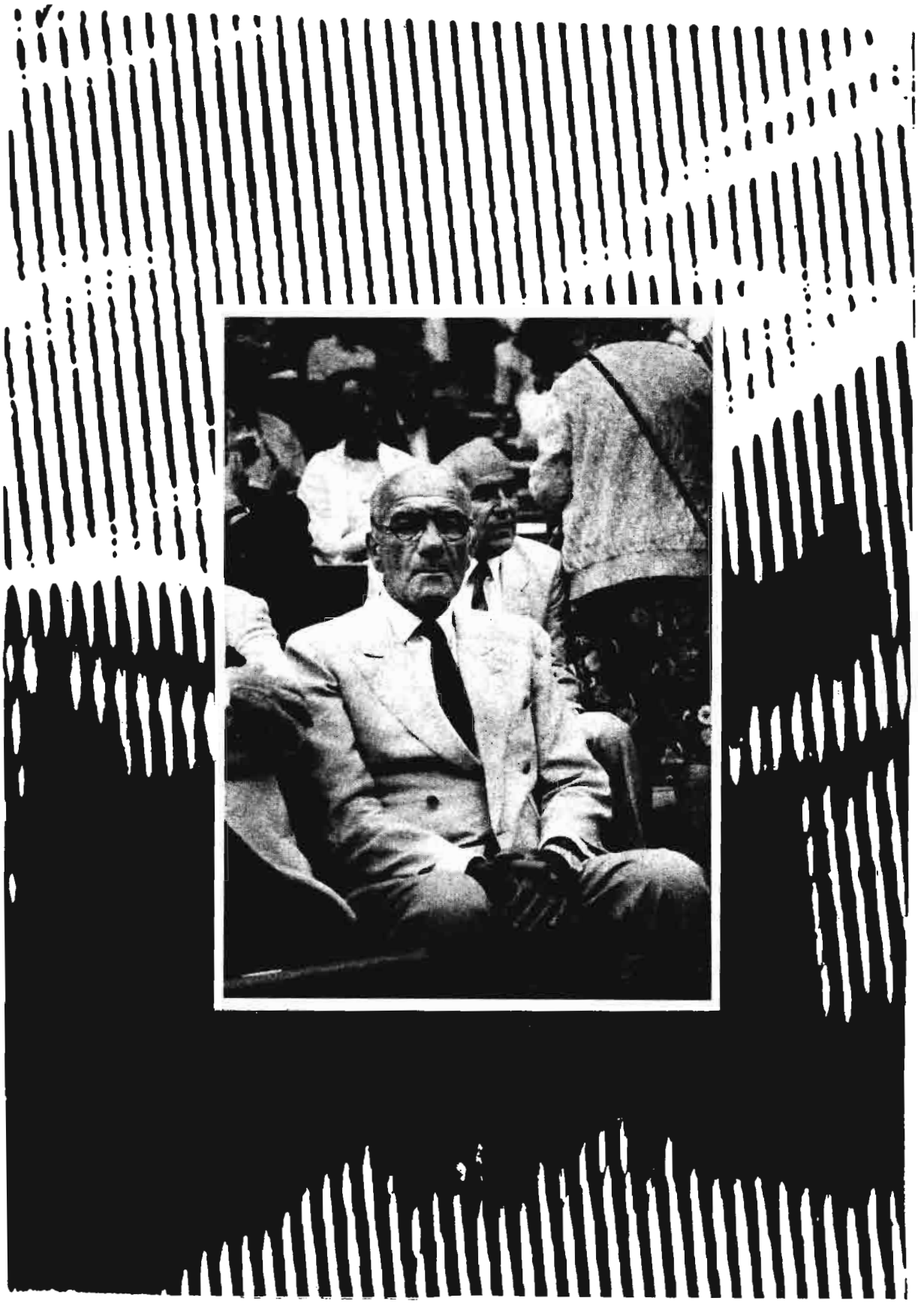
خدایا! مرا از فقر ترجمه و زبونی تقلید، نجات بخش تا قالبهای ارثی را بشکنم و در برابر «قالب ریزی» غرب، بایستم وتا همچون اینها و آنها ـ دیگران حرف نزنند و من فقط دهنم را تکان دهم!

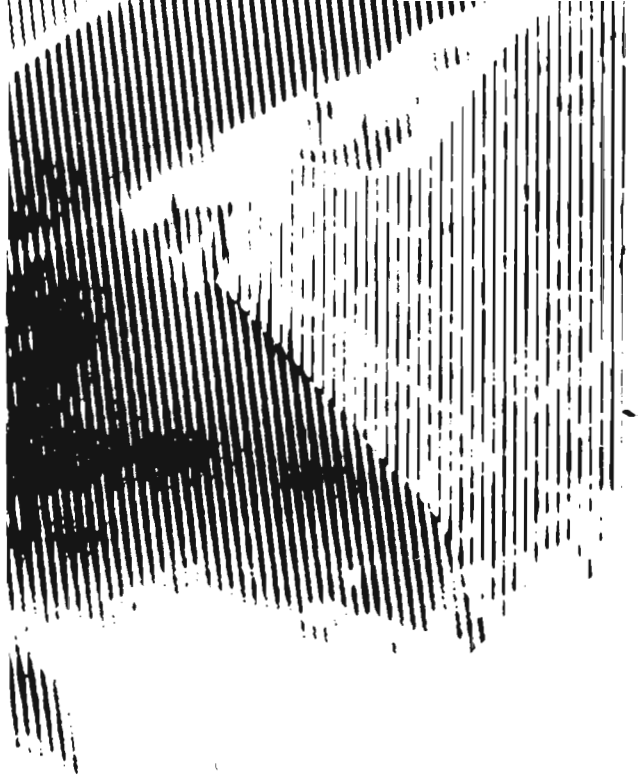
خدایا! این کلام مقدسی را که به «روسو» الهام کرده‌ای، هرگز از یاد من مبر که: «من دشمن تو و عقاید تو هستم، اما حاضرم جانم را برای آزادی تو و عقاید تو فدا کنم.»

خدایا! به من توفیق تلاش در شکست، صبر در نومیدی، رفتن بی‌همراه، جهاد بی‌سلاح، کار بی‌پاداش، فداکاری در سکوت، دین بی‌دنیا، مذهب بی‌عوام، عظمت بی‌نام، خدمت بی‌نان، ایمان بی‌ریا، خوبی بی‌نمود، گستاخی بی‌خامی، مناعت بی‌غرور، عشق بی‌هوس، تنهایی در انبوه جمعیت، و دوست داشتن، بی‌آنکه دوست بداند، روزی کن.

خدایا! رحمتی کن تا ایمان، نام و نان برایم نیاورد. قوتم بخش تا نانم را ـ حتی نامم را ـ در خطر ایمانم افکنم. تا از آنها باشم که پول دنیا را می‌گیرند و برای دین، کار می‌کنند. نه از آنها که پول دین می‌گیرند و برای دنیا کار می‌کنند.

خدایا! «چگونه زیستن» را تو به من بیاموز. «چگونه مردن» را خود خواهم آموخت. والسلام.





- One session of Zourkhaneh.

LAST PART

BIBLIOGRAPHY OF IRANIAN DRAMATIC LITERARY WORKS

(From the first efforts till 1978)

On the basis of Farsi alphabet.

Collected by Dr Yaqoub Azhand

In this bibliography, 360 plays have been placed. This bibliography is the first useful movement from the view of greater knowledge of Iranian literary works, although it may not be complete, but it has quite a potential in collection of books and knowledge of them.

THE LAST WORD

Let us not curse the moon if we have fever!

Ali Abuzari

Book writing

It is the first step in evaluating the theoretical theatrical works of Iran. In Iran, since the first word about theater on the pages of publications, until today, articles, publications, art works and tens of other types of books in the field of theater have been published. But our aim in this special issue is explanation and identification of the best of the theatrical works.

without reason pornography is imposed. Basically I did not understand why a show like Echile should come to the scene with the dress of nature? Modernization of the plays is a misunderstanding and perplexity. But the people of France very well establish relations with the plays. They have left behind the process of innovations. But still theater of France in the classic works is with the same method of implementation.

The French severely hate Iranians and Arabs. And if opportunity comes about like the German neo-Nazis they will massacre these two peoples. One night around our hotel one Arab was thrown to the ground from a fifth floor window. The treatment changes as soon as they find out you are Iranian or Arab, and no longer can you see that European dignity and seriousness. This calm city in which the dogs have more calmness than humans. This city with an ancient culture in which thousands of publications and plays and films and musicals and operas are performed weekly. Under its apparent cover it is so brutal and wild that it astounds a man. Here everything is otherwise. These people are now in total hopelessness, absolute calm, absolute everything, and are witnessing their own destruction. The cinemas are occupied by the Rambos and Arnolds, and pornography is a scar. The Iranian immigrants while on the outside they are calm and well dressed, beneath they are anxious and fearful. In this alien worshipping hub in which every free person, every immigrant, every intellectual is accepted with open arms, the Iranian immigrants do not even have the value of dogs. If you tear their apparently nice mask, you will see their faces covered with blood and pain. In a sarcastic play the Iranians are crying, have fear and anxiety, and as soon as they feel secure, they take off the false mask and confess that they are living in hell, and they want to return. But they do not have the courage. The propaganda against us is so extensive that it does not allow them even to think. They live in small houses, in tenements, in studios with baseness and extreme humiliation. Mornings they wear a laughing mask and come to the streets and at nights they cry in the loneliness of their rooms. And I have witnessed this crying in loneliness. It is these anxieties and imposition of humiliation which does not allow the little bit of abilities that are remaining to bloom and flower. The height of their progress if they are affiliated to the opposition is being buried in "plashner" and the pride that greats of art and literature are lying there. This modern city with a genuine culture which is clutched by Arnold and narcotics and punk rock, beneath its apparently civilized demeanour has hidden a monstrous entity. But with the help of the system and principled planning it has also achieved progress. Its appearance is calm but in essence it is empty and brainless. Its pillars will fall down very soon. Its new generation has lost hopes and has no refuge to seek. If their modern theater is slave of causeless sex, there are pillars like Patris Sharo, Peter Bruque, Jean Claude Carrier etc.

The picture which I had of the crown of world cities was shattered. My everlasting nightmare is lack of humanity in Europe. And under the apparently calm and beautiful mask of this city of the world, the center of Sartre and Unesco and Bruque and Sharo, I saw Chengiz and Hitler. Believe me all of them have returned, they have come with bloody and soiled claws from the graveyard. None of them can be recognized. Everyone has mask on his face, the mask of newly appeared animals which even frighten the wits out of wild beasts. What a dark and destructive world! Neither water, nor mirror and nor any star. They have robbed from the hands "hope" "love" and even "affection" of good past memories!sunny and hot days of youth!

I play with the radio band and adjust the radio. Previously in my past trips I had this experience. The Divine voice of the Quran vibrates in my ear. "Iza al-sama anfitrat.va iza alkawakib antasrat. va iza aljabar fojirat. va iza alqubur baisrat. ulimat nafs maqidmat va akhirat..."

I become calm. Riding equals, on stars, I swim in the blue sky.

To see the oath
And to start of word
And to flight of pigeon from the mind
There is a word in the cage.

- Selected material from the maim brochure of the fall festival and other annexes about new theater and new viewpoints of the festival.
- Interviews with Patris Sharo/Peter Bruque/Estefan Brunshwig
- Interview with secretary of festival Mrs.Colen(interviewers are Nsrullah Qaderi and Masoud Farasati)
- Some stuff about Ajax directed by Estefan Brunschwig.
- Time and Room written by Butu Strauss, directed by Patris Sharo.
- On the border of Shakespeare/
- Bernard Mary Colts/
- Skeleton house (Erik Vine)/
- Ivan the Terrible/ Sam's guests/ Robert Wilson's showroom/ Pa Ubu/ The big diary/ Amphitrion (Cliest)/ Children of tanar.
- Part of the French article on the traditional playwright art of Iran.
- Iranian traditional comedy and clowns/
- Siahbazi alongwith Saadi Afshar/

- Water droppers
- Sources and footnotes.

ART OF AUDIENCE

Audience the creative element in theater

Chosen from the Theater and People cultural magazine.

The art of the audience is the title of a very interesting and readable discussion which took place between several artists and specialists of artistic and social-human affairs. This discussion from the socio-psychological viewpoints and repercussions in the place of play in human societies (partiuclarly the Western) has certain special characteristics.

In this discussion Jean Marie Pimme, Anne Ubersfeld, Bernard Dort, Nicole Loroux, Regie Durand, Francois Aubral, Arine Mouckine and Lucien Marchel participate.

PART RELATED TO ACHIEVEMENTS OF PARIS AUTUMN FESTIVAL OF 1990

Report of trip to Paris

*I am afraid of the cement level of the century

written by Nasrullh Qaderi

"Outside there is no news, anyone who looks outside will be kept waiting. Return to yourself, there you will find everything, because everything is there, and outside is only darkness. From these springs nothing comes but sorrow."

...I was going to see Patris Sharo, Jacques Laudanne, Vincent Jourdoi, Peter Bruque, Arien Minoshkin and to talk with them. In the past trip I had seen Peter Shuman, John McCormick and a number of others. And now I was ready and armed to see some great persons who have influenced our own theatrical masters...I was thinking of the interviews I was going to have, thinking how I can speak against these great names in a different language? I cursed myself for not knowing French. But then I thought is it possible to learn all the languages?

...Where I was sitting and waiting, a number of people were acting perplexed, some were begging, some were singing songs ... and constantly said to one another : "Sorry!" No one had anything to do with anyone else. No one was waiting to receive us, even the embassy in Paris was unaware of the festival, nobody knew the time or place! information which could simply be found by looking at a cultural or art news catalogue in Paris, there the embassy was unaware. And later with my own eyes I saw how weak was our cultural activity there. Our cultural house was selling carpets and directly in front of it the "Irano-France Cultural Association" which is directed by aliens was spreading poison and these gentlemen did not even stir from their places..

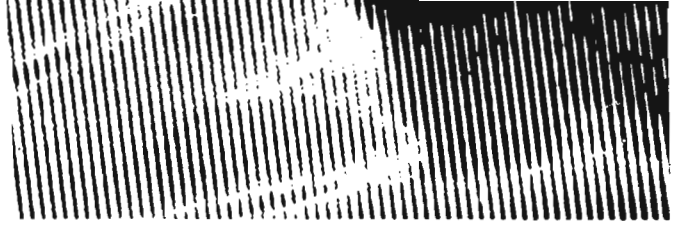
... I do not know why our immigrant artists for whom Iran was a place which was too crowded and small, did not make any progress on the other side of our borders. Our writer fancying himself "Solzhnetsyn" exiles himself and the height of his masterpiece is "Othello in the land of strangeness." Our filmmaker imagines himself to be Tarkovsky, and after years of effort through the capital of an Iranian succeeds in making his film. The script writer wants to be "Unesco", and ends up in the hotel kitchen. The only person who is independent outside our nation's borders is Parviz Sayyad, whose activities consist of writing cheap and low shows and works.

Without exaggeration, all the Iranians that were there had the same characteristic. Either they escaped from any newcomer or were afraid to speak. Of course Reza Khaki, Bahrami and Farrokh Ghaffari were not like that. One Iranian residing in Paris had launched extensive propaganda with his own personal money for participation of Iranians in the fall festival. But unfortunately the Iran "culture house" was presenting fine carpets.

In the evening I went to the office of Sharo, and after passing through much trouble we finally succeeded in gaining access to his first secretary. We discussed the aim of our coming and the interview. He said he will talk to him and respond tomorrow. But he was sorry that he did not have even one vacant chair until the next two weeks and it was unlikely that we would be able to see "Time and Room." At sunset I was deciding whether to go the show of "Zurkhaneh" or "Echile." Finally I decided to go to the theater of Bruque.

But what I saw from all that cultural greatness was the loud deafening sound of punk bands. The cafes were filled with the stench of drugs. The stagnant faces in these cafes no longer remind one of the past greatness. Addicted youths, knowing nothing of culture, with faces with no sign of youth in them, and covered with the smoke of narcotics. Instead of Sartre... and others, we saw identity-less punks! and photo of "Arnold" and sickening porno photos which decorated the kiosks and walls. Today Rambo, Arnold and Michael Jackson have replaced Sartre, Aragon and Apolins. In St. Germain the cultural identity has been effaced and there is only drugs and wild and lost sounds and cries. I remembered the words of Ismail Khoie : "The West no longer has a resting point. Once again the East will reach its human greatness." And Kant had rightly said: What is even more astounding is that in the West morality is something very rare.

The shows are intensely modern. Technique in the sense of technology speaks out loud in them. With or



religious but usually lowly educated persons, in addition to genuine cultural values, contain deep human points. Ta'zieh plays which were written over skins or parchments, since their very creation were used by the popular creativity in depicting mental pictures and religious personalities. Their performance by religious dramatists, places the Ta'ziehnamehs in the category of popular and traditional dramatic works. Of course after undergoing stages of evolution and perfection they were transformed into dirge writing and singing, elegy writing and performing and such more common forms of religious ceremonies. In general they indicate the taste and creativity of the authors of such works.

"The Religious Drama Session of Dervish of Wilderness and Moses" is a play of the same form, and has been created around the axis of two human personalities in relation with their Creator and Lover. These Ta'zieh plays are based on historic and religious traditions and tales, and aim at crystallization of the ethical values. They are moulded after their main source, i.e. the event of Karbala. The conversation among various persons (pious saints, lovers, and common people) are the dramatic basis of Ta'ziehnamehs.

SECOND PART OF ARTICLES

Shamanism and history of traditional therapy art in Iran

Selected parts of the treatise of Mrs Shohreh Lorestani.

In this article the researcher after travelling to Torkamansahra and analyzing the methods of therapy plays devotes himself to charter of "Parkhani" (pari khani) of the parkhans of Torkaman.

The chapters of this article include :

- Shaman (magician or one who does magic or magic treatment through a special method).
- Characteristics of Shaman (Porkhan particularly)
- Hypnotism/Herbal essence; usually the Shaman without the sick person realizing, makes him ingest the substance which he himself has made/music/harmony/love/conversation, audience/assembly/dress.
- Porkhan
- A report of a meeting of Rajab Porkhan from the village of Pol Cheshmeh
- The atmosphere of the treatment room and implementation of the ceremonies of Rajab Parkhan.
- Dance of Parkhan and holding of ceremonies.
- Conversation with Rajab Parkhan, the remnant of the Parkhani generation.
- Footnotes
- Aspects of common plays written by Sadeq Ashourpour
- Structure of play/subject/characterization/language/direction/acting/woman/scene/costumes and other objects of the scene/decor/lighting/sound/time of enactment of popular plays/method of enactment/conclusion

PIRAK

Pirak, or Kompir or Kompirak is a ceremonial play of traditions in the Durri speaking areas of Afghanistan like Balkh, Samnegan, Barwan, Kabul, Logar, Maidan, Bamian, Ghaur, Badghis, Herat and Qandahar and Hilmand. The annual Pirak ceremony in the villages and areas where farming is the main practice and living of people, is very interesting aspect of local life.

The motivation and creation of this custom is in its social desires, besides the explanation of ceremonies, it is discussed and analyzed. Selection of a typical personality for making the play and the method of makeup and dress, and his movement in the villages with respect to its various types is another branch of this article.

The important chapters or headings of the article are:

- Pirak in the belief of fertility of land and annual change.
- Pirak in the ceremonies praying for rain.
- Pirak in guest ceremonies.
- Decoration in Pirak.
- Ramzan Pirak on the occasion of the holy fasting month of Ramazan of Muslims.
- Pirak (Khirsak), Kabul.
- Pirak and Koosegardi in Iran.
- Similarities in enacting Koosegari and Pirak.
- Facial decoration and costume design.
- Personnel of the play.
- Actions and moves of the play.
- Pirak, Kompir, Kompirak in Farsi literature.
- Literary sources.
- Pirak in legend.
- Shark and totem.
- Shark barnishin (Rukub Kusaj)

Pourkashani, Tondar Kia, Abdulwahab Shahid and several others.

2. Habibullah Shahrdar. Life and works

I hope the later sections of this part will be published in the future.

Ta'zieh plays.

A research by Reza Khaki

(as preface) by Nasrullah Qaderi

In this preface after obtaining permission from the Iran Nameh publication office, the Iranology research magazine of America edited by Darioush Shayegan and talks with the respected writer, some of the criticisms levelled on this article have been analyzed.

Reza Khaki in this article writes about the roots of Ta'zieh and analyzes it scientifically. In continuation he has mentioned two traditions from the the oratory sessions of Moses (AS) and the Dervish. Of course on these two traditions a preface has been written.

AS PREFACE ON THE ARTICLE ON TA'ZIEH PLAYS

Concerning the article on Ta'zieh plays I have taken permission from the respected writer himself with the hope that this article will be useful. The respected writer should also note on the issues mentioned in our explanations:

- Most of the reasons of the writer in this analysis are based on guesses and this reduces the scientific nature of the research.
- Rootfinding of Ta'zieh due to a totally religious belief in the ceremonies of "Mourning of Siavash" is sufficient without any document or proof.

With respect to the mixing of the people with this religious Islamic belief, the appearance of Islam and Arab domination cannot be considered wholly on the imposition of religion. It is very clear that the record and oldness of Ta'zieh is one of the strong proofs of this probability.

Contrary to the writer Ta'zieh is not for seeking calm and treatment from cruelties, but is guarding of the revolting spirit against falsehood.

For this reason, the efforts of the Shiraz Art Festival in bringing about change in executive method of Ta'zieh plays were useless because it was in the hands of persons like Parviz Sayyad who lacked any religious beliefs. The article writer in this connection does not explain Ta'zieh in "any other way."

PLAY

Spring of Water

Collected by Sadeq Ashourpour

This play is considered one of the popular plays. Popular or folk plays are not written for the theater, because in principle no writings in this field exist. A text like "Spring of Water" whose play we will read, is in fact the oral culture of the people exuding from the corners of this land, and is compiled with the efforts of a researcher in popular subjects.

Popular or common playacting and plays are based on popular tastes and on themes of myths, history, traditions etc. and from the artistic point of view have an aesthetic value of their own. Popular plays are in fact collections of narrated texts from generation to generation by word of mouth. In the modern day of forgotten human values, they are genuine signs of the cultural identity of a nation.

Pick over a Wound

by Nasrullah Qaderi

Tradition for narration finds its roots in oral and written literature of Iran, and has reached the level of drama. It is a tradition taken from a still older tradition, and has passed a long time from mouth to mouth, from memory to memory. Today playwriting has brought the tradition into its own.

This genre due to the genuineness of tradition and enjoying the dramatic characteristics, is one of the rarest types of playwriting. "Wound over a Wound" has an Iranian base and root and has been narrated in a beautiful way.

"Religious Drama Session of Dervish of Wilderness and Moses"

written by Reza Khaki

This in fact is a copy of a religious drama of the Ta'zieh type. It is a religious drama manuscript which was lost and got out of Iran due to cultural mismanagement and slackness in guarding traditional religious values. It was kept in the museums and libraries of the world. It is one of the "Ghamnamehs" created around the axis of the Karbala tragedy, and as a result of expansion and distribution, it was divided into different branches and kinds.

Versified Ta'ziehs written mostly by faithful and

***Speech of Dr Mahmoud Azizi**
(Iranian traditional theater)
at the Iranian Art Festival
(in Dusseldorf, Germany).

A discussion on acquaintance with Iranian theater and scientific categorization of methods of traditional plays in Iran. An introduction to Iranian drama.

Puppet theater, Ta'zieh and 'Siahbazi' theater are the important titles in this categorization. The speech has been translated and published in English and German.

***A Look at Iranian Playwriting**
(Second part)
Written by Dr Yaqoub Azhand.

Iranian theatrical literature during the Constitutional Era (1285-1300 A.H.)

Chapter One:

1. Historic background.
2. Literary and Cultural Background.

The literary characteristics of drama during this period were:

- **A** Influenced by the materialistic thinking of the West.
- **B** Nationalism.
- **C** Liberalism.
- **D** Saturated with political points of view.
- **E** Materialism (after the freethinking movements which were severed from Iranian social genuineness.)
- **F** Simple formal language.
- **G** In verse and metrical works common terms and words had become prevalent.
- **H** Branching of Farsi prose in writings such as newspaper prose, story prose, research prose etc.

Chapter Two:

1. Iranian theatrical groups
2. Theatrical companies in the provinces
   - **A** Tabriz
   - **B** Rasht
   - **C** Isfahan
   - **D** Mashhad
   - **E** Hamedan
   - **F** Kermanshah (Bakhtaran)
3. Translation

Chapter Three:

1. Various frameworks of dramatic literary of the Constitutional Period.
   - **A** Prose plays - Political-Social prose.
   - **B** Versified plays.
2. Theatrical faces of the Constitutional Period
   - **A** Morteza Qoli Khan Fekri (Moyed Al-Mamalek)
   - **B** Ahmad Mahmoudi (Kamal Al-Wazareh)
   - **C** Ali Khan Zahir-al-Dowleh
   - **D** Seyed Abdulrahim Khalkhali
   - **E** Mirza Reza Khan Naini
   - **F** Abdulhassan Foroughi

- Footnotes
- Bibliography of Second Part

OPERA-WRITING IN IRAN

written by Jamshid Malekpour

Chosen from Third Volume of Iranian Theatrical Literature.

1. Preface

Operas are classified into several groups from aspect of form and content.

First religious operas (Oratorio)

Second comic operas

Third Sorya operas (serious operas), myths, tragedies etc.

Fourth operettas (musical comedies)

In Iran the meaning of operettas was mostly song performances which were at times also musical. These were also divided into various parts:

Love/historic operettas

Iranians were acquainted with the art of operettas in various ways including the Caucasian operettas, Ta'zieh, and versified plays.

Among the artists of this period are: Alinaqi Vaziri, Mirzazadeh Eshqi, Habibullah Shahrdar (Moshir Homayoun), Saeed Nafisi, Seyyed Jalaludin Shadman, Javad Torbati, Reza Kamal Sharzad, Abbas Arin

PREFACE

Will Theater Survive?

by Seyed Morteza Avini

FIRST WORD

—— Let's be faithful, content ourselves and be happy

Ali Abuzari ——

SUREH THEATER

No.2&3 / SPRING 1992

Dr. Mahmoud Azizi
Jamshid Malakpour
Dr. Yaqoub Ajand
Nasrollah Ghaderi
Reza Khaki
Shohreh Lorestani
Seyed Morteza Avini
Ali Abouzari
Mohammad Reza Alvand

Editor in chief: Mohammad Ali Zam
Editor Director: Seyed Morteza Avini
Editor Board: Seyed Mehdi Shoja'ie
Nasrollah Ghaderi & Mohammad Reza Alvand
Design and art direction: Bahman Fayzabi

1991
FESTIVAL D'AUTOMNE
A PARIS

No.2&3 / Sr

Dr. Mahmoud Azizi • Jamshi
Dr. Yaqoub Ajand • Nasro
Shohreh Loresta
Ali Abouzar