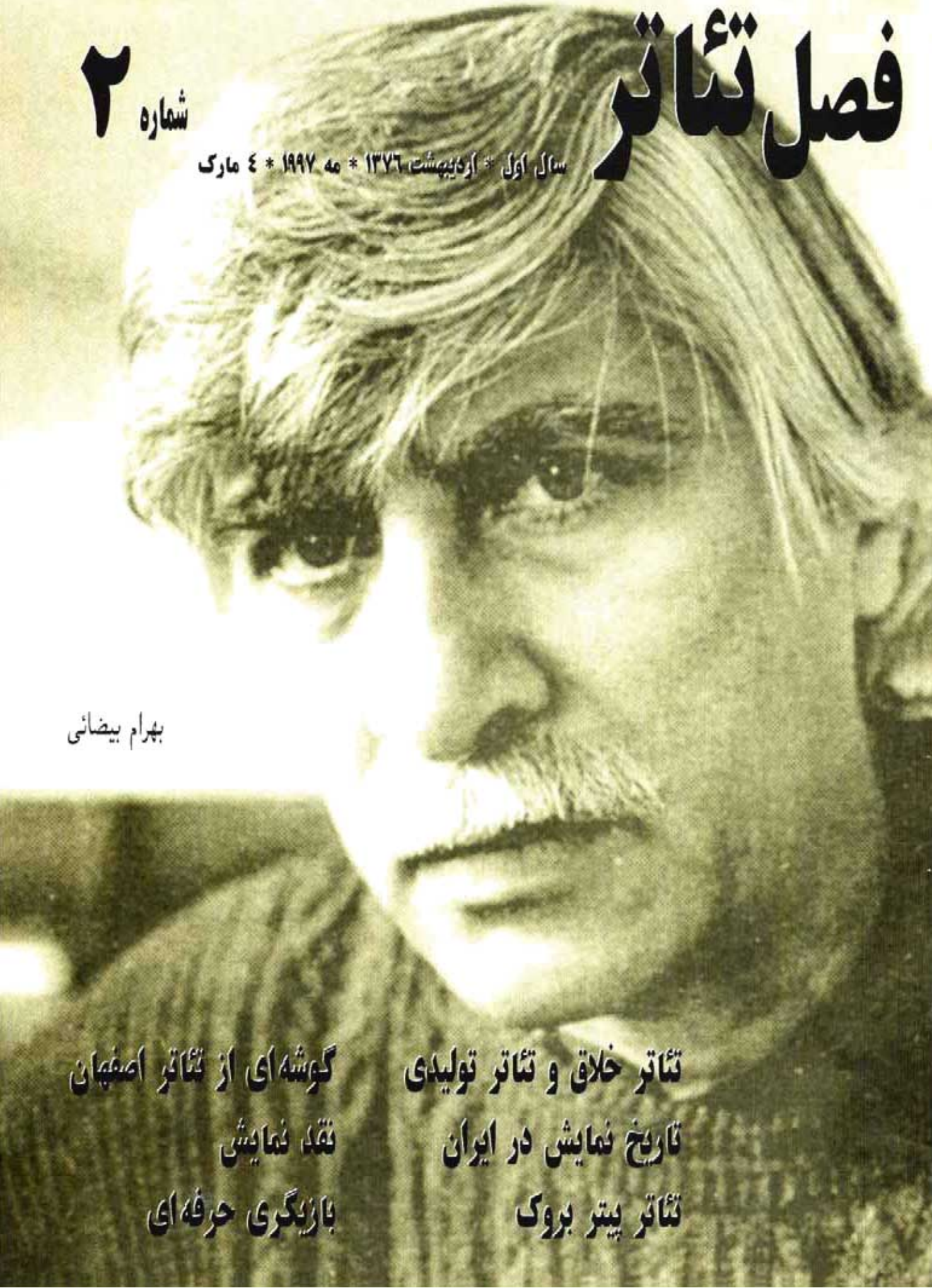
فصل تئاتر

شماره ۲

سال اول * اردیبهشت ۱۳۷۶ * مه ۱۹۹۷ * ٤ مارک



بهرام بیضائی

تئاتر خلاق و تئاتر تولیدی

تاریخ نمایش در ایران

تئاتر پیتر بروک

گوشه‌ای از تئاتر اصفهان

نقد نمایش

بازیگری حرفه‌ای

چاپخانه سحر

تنها چاپخانه ایرانی در شهر کلن

در کلیه امور چاپ ما آماده خدمت هستیم.

- حروفچینی فارسی و لاتین
- حروفچینی ، صفحه بندی و چاپ مجلات، کتاب، تقویم
- چاپ انواع بروشور، سرکاغذ، اوراق تجارتی، پوستر، کاتالوگ برگه های تبلیغاتی برای معرفی کالای شما
- در چاپخانه سحر همه کارها بصورت حرفه ای انجام میشود. قبل از انجام کلیه امورتبلیغاتی با ما مشورت نمائید.

تلفن: ۰۲۲۱/۷۳۰۸۸۲
فاکس: ۰۲۲۱/۷۳۹۰۰۰٤

Aquino Str. 7-11
50670 Köln

« فروشگاههای زنجیره ای محسن »

عرضه مستقیم محصولات غذایی
از ایران
کیفیت عالی و قیمت مناسب
توزیع کننده
برنج سوپر باسماتی
برنج شرقی
کلی و جزئی

شعبه مرکزی
Köln
Weißhaus str. 26
im Extramarkt
Tel.: & Fax: 0221 - 420 17 78

شعبه ۲
Köln - Marsdorf
im Extramarkt
Tel.: 02234 - 27 24 95

شعبه ۳
Liblar (Erftstadt)
im Extramarkt
Tel.: 02235 - 417 23

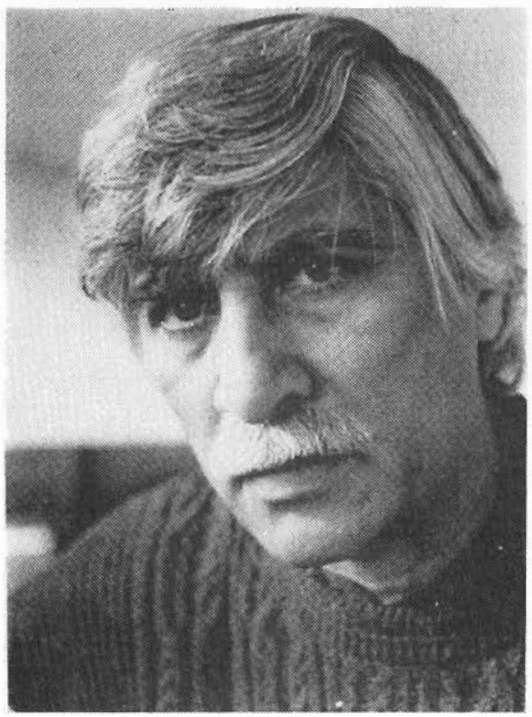
شعبه ٤
Krefeld (Gartenstadt)
im Extramarkt

سخنی کوتاه

استقبال از شمارهٔ اول فصل تئاتر ما را دلگرم‌تر و امیدوارتر از سابق کرد. بخصوص تماس‌های همکاران و هنرمندان تئاتر که ما را بیش از پیش مشوق شدند. خوشبختانه تا امروز مطالب و نظریات جدیدی به مجله رسیده و ما انتظار داریم که با وسعت دامنه آنها سطح مجله را تا حد ممکن بالاتر و بالاتر ببریم. و البته زمانی چنین فکری عملی و شدنی‌ست که هر چه بیشتر از هر سوی جهان، نگرش‌ها، نظریات و تجربه‌های همکاران هنرمند برای درج در مجله فرستاده شود. اطلاع داشتن از اوضاع و چگونگی تئاتر ایرانیان خارج از کشور در تمام نقاط جهان به همهٔ ما یاری می‌رساند تا در بهبود و کمک به تئاتر فکر و عمل کنیم. البته این پراکندگی با همه منفی بودنش حسن‌هایی هم دارد، برای معرفی تئاتر جهان شاید خود این پراکندگی بهترین موقعیت است که هنرمندان تئاتر ایرانی در هر نقطهٔ جهان که هستند و از نزدیک با تئاتر محل اقامت خود آشنا شده‌اند دیگران را هم در جریان موقعیت تئاتری کشورهای مختلف جهان بگذارند.

یکی دیگر از اهداف مجله اینست که تمام فعالیتهای تئاتری ایرانیان چه به زبان فارسی و چه به زبانهای دیگر دنیا را معرفی کند. ولی متأسفانه به‌علت دسترسی نداشتن به مشخصات کامل همهٔ اجراها و فعالیت‌های تئاتری، این عمل بدون کمک علاقه‌مندان و گروهها و فعالین تئاتر خارج از کشور غیر ممکن است. لذا از همه کسانی که مایلند در این زمینه ما را یاری کنند، خواهش می‌کنیم با ارسال آفیش و بروشور کارهای انجام شده خود و یا دیگران، ما را در معرفی آثار به‌صحنه رفته و فعالیت‌های تئاتری کمک و راهنمایی کنند. به‌امید همکاری بیشتر و موفقیت برای تمام گروههای تئاتری و فعالین و علاقه‌مندان تئاتر.

فصل تئاتر



عکس روی جلد بهرام بیضائی هنرمند تئاتر و سینما
(برگرفته از مجله پویا - پاریس)

مطالب مندرج در این شماره

٤	بهرام بیضائی هنرمند تئاتر	اکبر یادگاری
٦	تئاتر خلاق و تئاتر تولیدی	اکبر یادگاری
١٠	سیر نمایش در ایران	علی اصغر عسگریان
١٤	یادداشتهای روزانه تمرینات «واقعه کارمن»	صدرالدین زاهد
١٧	گوشه ای از تئاتر اصفهان	مهوش برگی
٢٢	نگرشی بر نمایشنامه معمای ماهیار معمار	
٢٦	نقد تئاتر «کی آنجاست» پیتر بروک	مهستی شاهرخی
٢٩	بازیگری حرفه‌ای	
٣٢	نمایشنامه آنتیگون	رجب محمدین
٣٦	تئاتر خارج از کشور	اکبر یادگاری

فصل تئاتر
مجلهٔ ویژهٔ هنر تئاتر

* سال اول، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ١٣٧٦ برابر ماه مه ١٩٩٧
* هر سه ماه یک‌بار منتشر می‌شود
* نشریه مطالب نویسندگان را عینن چاپ خواهد کرد، روشن است که هر نویسنده نگرش شخصی خودش را نسبت به مطالب دارد
* مسئولیت هر مطلب در این نشریه به‌عهدهٔ نویسندهٔ آن است
* نقل و یا برداشت از نوشته‌های فصل تئاتر با ذکر مأخذ و نویسنده آزاد است
* مطالب دریافت شده پس فرستاده نمی‌شود

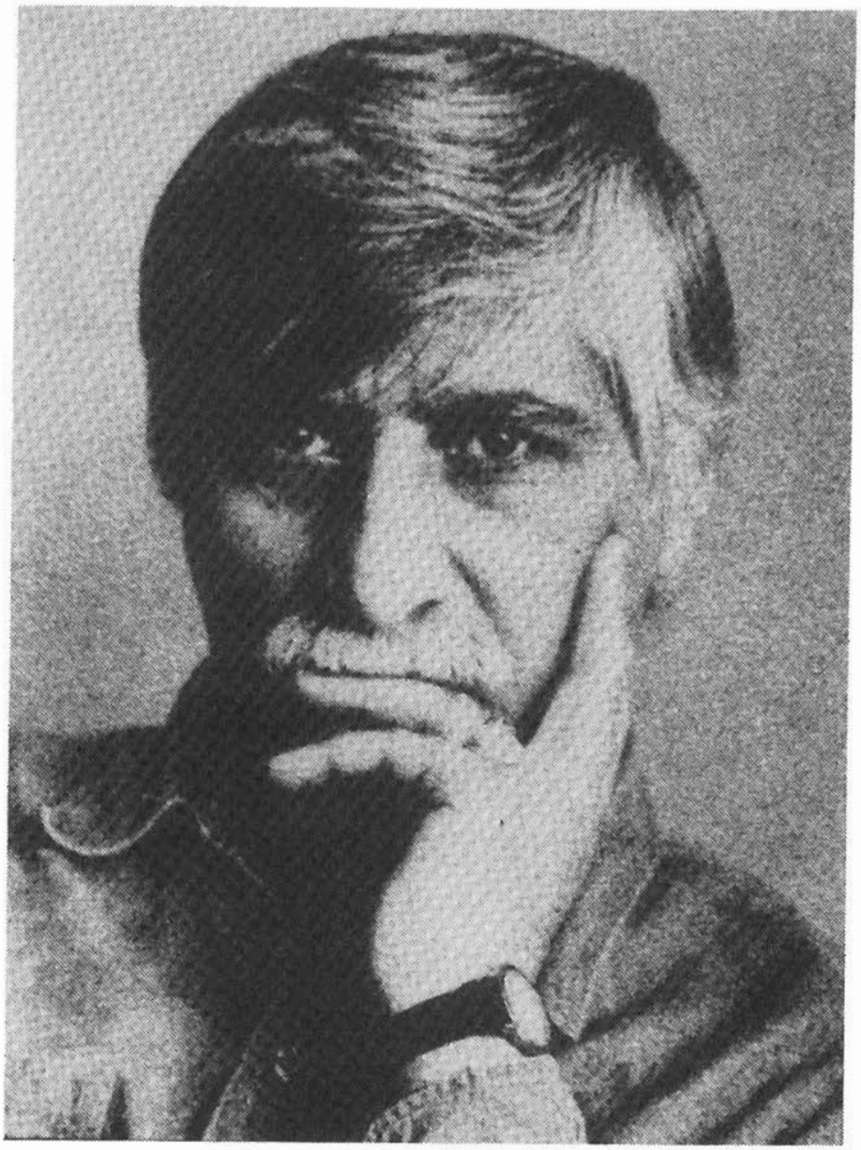
نشانی پستی فصل تئاتر

Tamascha Theater - (Fasle Theatre)
Postfach 90 08 08 - 51118 Köln
Germany

IMPRESSUM

Fasle Theatre
Die Theaterzeitschrift
im 1. Jahrgang
Mai 1997
Gegründet von
Akbar Yadegari
Mahvash Bargi
Ali Asghar Asgarian
Herausgegeben vom
Aras Verlag

بهرام



بهرام بیضائی یکی از پرکارترین و سرشناس‌ترین نمایشنامه نویسان ایران است که آثار نمایشی او درتناتر و در تاریخ نمایشنامه نویسی ایران نقطه عطفی محسوب می‌شود. این آثار نه تنها به‌لحاظ نگرش‌های فلسفی و یا تاریخی و آئینی بلکه به‌لحاظ روش خلاقش در ایجاد فضاهای نمایشی و همچنین توجه بسیار در ایجاد زبان نمایشی دارای اهمیت‌های ویژه‌ای هستند. بهرام بیضائی با شناخت دقیق پیشینه نمایش در ایران توانسته تلفیقی از نمایش سنتی ایران و تناتر غرب را در غالب آثاری بوجود آورد که تا بحال در زمینه نمایشنامه نویسی ما سابقه نداشته است. او که در بالابردن توان نمایشنامه نویسی در ایران سهم بسزائی دارد هنوز هم با نوشتن آثاری جدید در این توان‌بخشی فعال‌ست. بیضائی علاوه بر ادارهٔ تناتر تا زمان انقلاب مدت چند سال در دانشگاه تهران مشغول کار تدریس تناتر بود و در همین دوران بطور جدی بساختن فیلم های بلند سینمائی پرداخت. او شهرتش را که سالهاست جنبه جهانی پیدا کرده از راه سناریو نویسی و کارگردانی سینما بدست آورد. ولی در زمینهٔ تناتر با وجود اجراهای متعددی از آثارش، بجز میان جمعی از تناتریان و روشنفکران، هنوز شناخته شده نیست و بسیاری از بینندگان فیلم‌هایش هم نمی‌دانند که او یکی از فعال‌ترین نمایشنامه نویسان ایران است.

از بهرام بیضائی جز اجراهای بعضی آثارش که بیشتر در دههٔ چهل توسط گروه‌های اداره تناتر و همچنین بعد ها انجام گرفت، اکثر نمایشنامه هایش هنوز به‌صحنه نرفته‌اند. آثار کم پرسوناژ و آسانش از دیرباز توسط گروههای تازه‌کار تناتری بارها و بارها با اجراهایی ضعیف به‌صحنه رفته و او تا بحال یکبار هم اعتراضی در این زمینه نکرده و گمان نکنم بکند. در عوض بیضائی به‌خودش و آثارش سخت‌گیر است. او آثار بسیاری نوشته که در آنها نشانه‌های خلاقیت کم نیست.

به‌عنوان کارگردان تناتر اگر همان نمایش مرگ یزدگرد را هم به‌صحنه برده باشد کافی‌ست که او را در ردیف بهترین کارگردانان تناتر مدرن ایران بدانیم. در زمینه تحقیق تناتر علاوه بر مقالات و

بیضائی

نمایشنامه نویس و کارگردان تئاتر

اکبر بادگاری

نوشته های پراکنده در مجلات، و کتابهای نمایش در ژاپن، و نمایش درچین باید از کتاب مهم او «نمایش در ایران» نام برد که هنوز هم با ارزش ترین اثری ست که در این زمینه نوشته شده و خود مرجع مهم بیشتر تحقیقاتی است که در مورد تئاتر ایران انجام گرفته و می گیرد.

بهرام بیضائی یکی از صمیمی ترین و پرکارترین نمایشنامه نویسان ایران است که با علاقه ای غیر قابل تصور با وجود مشغولیات خود در رشتهٔ سینما همچنان به نوشتن نمایشنامه هایی جدید می پردازد و با اینکه می داند آثارش بعد از زحمات بسیار اگر هم به چاپ برسند تعدادی معدود از آنها به فروش خواهد رسید و به اجرا درآمدن آنها را باید امری نا ممکن دانست هیچگاه دست از نمایشنامه نویسی برنداشته. اینها همه نشانه فداکاری و از خودگذشتگی هنرمندانی ست که در تاریکترین و سخت ترین موقعیت تئاتر ایران هنوز می کوشند تا برای این هنر آثاری بیافرینند و به آن جانی تازه ببخشند.

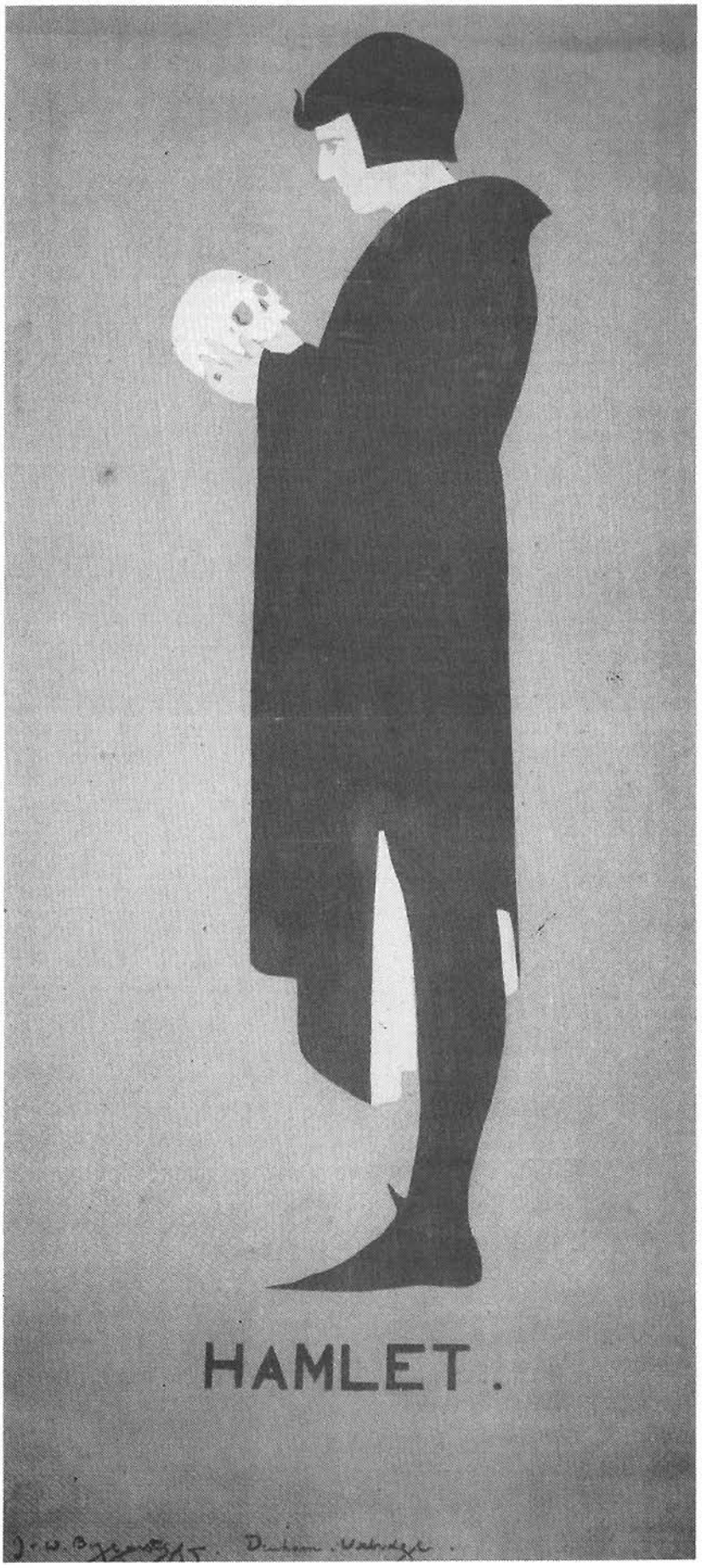
در سالهای ۵۸ یا ۵۹ روزی یکی از همکاران در ادارهٔ تئاتر مرا صدا زد و گفت، در پاگرد پله های طبقهٔ آخر اداره که حالت یک انبار کوچک را داشت پرونده ها و عکسهایی از گذشته تئاتر را دیده که روی هم ریخته شده بودند. با چند نفر از همکاران دیگر کنجکاوانه رفتیم و تراژدی ترین صحنه را در برابرمان دیدیم. عکسهای اجراهای مختلف از تئاترهای ایران که همه می توانستند امروز یاد آور بخشی از تاریخ گذشته تئاتر ایران باشند درهم برهم و بعضی مچاله شده و یا پاره و بهم ریخته، برای دور ریختن رویهم تلنبار شده بودند. ما کنجکاوانه میان عکسها و نامه ها محو خواندن و دیدن شده بودیم، یکی از مطالبی که آنروز نظر مرا جلب کرد نامه هایی بود که بر رد نمایشنامه های مختلف تایپ شده و جدید بهرام بیضائی نوشته بودند و به خود نمایشنامه ها وصل بود. متأسفانه این ممنوعیت اجرائی برای نمایشنامه های ایرانی بزرگترین لطمه به رشد تئاتر ایران را زده و نمایشنامه نویسی ما را بخصوص که خود از کم درآمدترین حرفه ها و یا بهتر است بگوئیم از بی درآمدترین و مشکل ترین حرفه هاست همیشه دچار رکود کرده است. برای رد و قبول یک اثر هنری هیچ معیاری وجود ندارد و تنها گذشت زمان و برخورد با اثر هنری در جامعه هنری ست که می تواند آنرا قابل پذیرش و یا رد کند. و تا وقتی این مسئله درک نشود و معیارهای ما برای رد یا قبول یک اثر هنری شخصی و یا ذهنی و یا اندیشه ای و سیاسی و غیره باشد بهیچ وجه دارای هنری بالنده و خلاق نخواهیم شد.

ما امروز در گوشه و کنار جهان بشکل پراکنده کسانی را داریم که در راه پیشرفت تئاتر از هیچگونه فداکاری و صرف وقت و نیرو و استعداد و حتا مال خود دریغ ندارند و با همه سختی ها می کوشند در این کار و حرفه مثمر ثمر باشند. در این کار موفقیت ها و ناموفقیت ها همیشه وجود داشته و دارد، ولی آنچه را که جامعه فرهنگی ما می پسندد اینست که هر اثر هنری را باید به معرض تماشا گذاشت تا بتوان به ارزش واقعی آن پی برد نه اینکه با در پس پرده نگاه داشتن این آثار آنها را به نابودی محکوم کرد. ای بسا اگر چنین بود تا بحال کسانی که در زمینه های مختلف هنر تئاتر مشغول بودند رشدی چند برابر آنچه را که دارند داشتند. و ای بسا با رشد متقابل تماشاگران ما امروز دارای تئاتری بودیم که تصورش هم برایمان ممکن نیست.

ما از زحمات بهرام بیضائی که با همه سختی ها با کارهایش توانسته در تئاتر ایران اثراتی ژرف بگذارد قدر دانی می کنیم و موقعیتی را برای او آرزو می کنیم تا بتواند باز هم با تمام نیروی خلاقه و تجربه های با ارزشش آثاری دیگر به آثار هنری ما بیفزاید.

اکبر یادگاری

تئاتر خلاق و تئاتر تولیدی



با اینکه قبول می‌کنیم تئاتر را نمی‌توان به انواع مختلف تقسیم کرد، ولی برای بررسی آن ناچاریم این تقسیم بندی را که فقط در تئوری ممکن است و عملن غیر ممکن بپذیریم و تئاتر را به دو دسته تقسیم کنیم. این تقسیم بندی که سال‌هاست در تئاتر جهان رایج است نمی‌تواند مطلق باشد و در واقع هیچ تئاتری را نمی‌توان در این تقسیم بندی بطور عملی قرار داد، به‌این معنا که اگر تئاتری به‌نوع اول تعلق داشته باشد بدون شک بخشی از آن به نوع دوم متعلق خواهد بود و بر عکس تئاتری که به‌نوع دوم متعلق است بخش‌هایی از آن به‌نوع اول متعلق خواهد بود. ولی آنچه مسلم است اینست که بطور کلی می‌شود گفت وقتی درصد بزرگی از یک تئاتر متعلق به‌یکی از این دو نوع باشد می‌توان آنرا در آن قالب بررسی کرد.

تئاتر را به دو دسته تقسیم کرده‌اند. نوع اول دارای دو بخش است. که بخش اول آن تولید تئاتر است. این نوع تئاتر درست مثل هر کار تولیدی، با شرایط خاص تولید آماده نمایش می‌شود. یعنی تهیه کننده نمایش را انتخاب می‌کند و یا تم نمایش را به‌نویسنده نمایشنامه سفارش می‌دهد.

کارگردان و بازیگران استخدام می‌شوند و کار تولید را در محل تمرین آماده شده شروع می‌کنند. طرح‌ها از قبل معین شده، نوع اجرا. نحوهٔ ارائه و حتا بازی بازیگران مشخص شده، زمان تمرین‌ها در سالن تمرین برای مدت معینی که با تولید همخوانی داشته باشد معین می‌شود و تئاتر به‌طوری که پیش بینی می‌شود در سالنی که از قبل تعیین شده در دکور ساخته‌شده‌ای که از همان روزهای اول طراحی و سپس به‌موقع خود ساخته می‌شود به‌صحنه می‌رود. در مورد تئاترهاتئاترهای ایرانی هم که با روش تولیدی به‌صحنه برده می‌شوند شیوهٔ کار به‌نوعی همانگونه است، با این تفاوت که چون شیوه تولید ما ساده‌تر است، با امکانات کم و بسیار بسیار پایین‌تر انجام می‌گیرد. این شیوهٔ تولیدی درست مثل تولید هر کالایی به‌روش بازار عمل می‌کند. لذا بخش دوم این تولید هم مثل هر کالای تولید شده‌ای که برای سود دهی به‌بازار روانه می‌شود، فروش است. در واقع تمام این مراحل تولید انجام گرفته تا به‌فروش و سود دهی برسد و اگر این سود دهی در کار نباشد چنین تئاتری هرگز به‌صحنه نخواهد رفت. این نوع تئاتر سابقه‌ای بس طولانی در تئاتر جهان دارد که به‌صدها سال پیش برمی‌گردد. این تئاتر با شیوه خاص خود در تئاتر ایران هم جای خود را باز کرده و دارای سابقه‌ای طولانی است. هدف این نوع تئاتر جز فروش کالای خود یعنی نمایش تولید شده‌اش نیست.

در اینجا تبلیغات و نوع تولید و مصرف کنندگان آن نقش‌های بسزائی دارند. در دنیایی که تولید و مصرف نقش اساسی زندگی بشر را رقم می‌زند تئاتر تولیدی هم مثل لباس، لوازم خانگی و یا وسایل سرگرمی و غیره مورد مصرف عمومی واقع می‌شود.

و اما نوع دوم تئاتر نوعی‌ست که در دو مرحله انجام می‌گیرد، مرحله اول آن آماده کردن نمایش است. به‌این معنا که بعد از انتخاب کردن نمایش برای اجرا، کارگردان هیچ برنامهٔ از پیش معین شده‌ای ندارد. هنرپیشگان برمبنای مدت معینی استخدام نمی‌شوند، بلکه مدت کار آن‌ها در این تئاتر تا زمانی معین می‌شود که کار آماده اجرا بشود. بنابراین، تمرین نمایش بر مبنای مدت معینی صورت نمی‌گیرد، بلکه وقت را برای به‌صحنه بردن آن باز می‌گذارند. با این شیوه چون نتیجهٔ کار از قبل معلوم و مشخص نیست نمی‌توان آماده کردن و اجرای نمایش را به زمان معینی محدود کرد، چه ممکنست در مدت کوتاهی و یا ممکنست در مدتی طولانی به‌نتیجه برسند و نمایش آماده شده را به‌اجرا درآورند. در این مرحله، تمرین‌ها برای خلق اثری نمایشی صورت می‌گیرد که در آغاز هیچکس تصور روشنی از آنرا ندارد. در این نوع تئاتر تمرین ها برای جا انداختن صحنه‌های از پیش تعیین شده و تکراری که تماشاگران را به‌آن عادت داده‌اند نیست. در تمرین ها همه چیز باید خلق شود و از طریق نیروی خلاقه گروه است که صحنه‌های نمایشی شکل خودشان را پیدا می‌کنند و تا به چنین هدفی نرسند آنرا بارها و بارها تمرین خواهند کرد. کار در این نوع تئاتر بر اساس خلاقیت جمعی‌ست. و امکان بروز خلاقیت باید برای همه امکان پذیر باشد. با چنین شیوه‌ای، تئاتری که خلق می‌شود تئاتری نو و جدید است. کاری‌ست که تازگی را با خود در تمام جنبه‌هایش همراه دارد. درست برخلاف تئاتر تولیدی که معمولن در نتیجه تقلید صحنه‌ها و تقلید بازی‌هایش از تئاترهای دیگر، برای ما تازگی‌اش را از دست داده است. ولی در تئاتر خلاق ما امکان پیدا می‌کنیم به‌فضاهایی که خاص این نمایش است و برای خود منحصر به‌فرد می‌باشد آشنا شویم، فضاهایی که تا بحال مانند و نظیرش را ندیده‌ایم. و در واقع اساس این نوع کار را همین خلاقیت‌ها که در خلال کار به‌مرحله نهایی رسیده است تشکیل می‌دهد. خلاقیتهایی که به تولد و آفرینش منتهی می‌شود. این زایش و این آفرینش است که اینگونه تئاتر را همیشه تازه و بی‌همتا می‌کند. و می‌توان گفت شیوه عملی این نوع تئاتر در دو مرحلهٔ آمادگی و تولد انجام می‌گیرد.

در روش تولید تکه‌های سرهم بندی شده و مونتاژ است که نقش اساسی را دارد. یک کارخانه ماشین سازی در سال تعداد معینی ماشین‌های یک شکل که گاه تشخیص آنها از همدیگر ممکن نیست را می‌سازد و برای مصرف آماده می‌کند، تقلید و تکرار کارهایی که بارها در صحنه دیده می‌شود، درست مثل همین سری سازی‌های تولیدی شبیه هم و منتاژ صحنه‌های مختلفی است که ما تا بحال صدها بار آنها را به شکل‌های مختلف در چنین تئاترهایی دیده‌ایم و به‌علت نبود هیچ تازگی در آن خسته کننده و حتا آزار دهنده می‌شود. و بدون شک کارکنان چنین تئاترهایی هم فقط از سود بردن آن لذت می‌برند، نه از راه هنر آن. درست مثل هر فروشندهٔ کالائی که سود حاصله و درآمد کار خوشحالش می‌کند و خود را موفق می‌داند. ولی در تئاتر خلاق، تمام هزینه‌ها و کار و نیرو در خدمت آفرینش صحنه‌هایی قرار می‌گیرد که حتا برای خود هنرمندان آن تئاتر هم تازگی دارد. برای آنها جذاب و جالب است. هدف این تئاتر فقط فروش و بالابردن درآمد نیست. درآمد آن تا حدی مطرح است که بتوان با آن به‌کار ادامه داد. ملاک موفقیت این نوع تئاتر جنبه‌های خلاق هنری آن است نه مقدار فروش آن. در اینجا شکست مالی و یا موفقیت مالی هیچ ربطی به‌موفقیت هنری و یا شکست هنری ندارد. ای بسا که بسیاری از آثار هنری شکست مالی خورده‌اند و یا برعکس، چه بسیار آثاری وجود داشته و دارند که هنری نبوده ولی به‌لحاظ مالی موفق بوده‌اند. البته هستند آثاری هم که هنرمندانه و خلاق بوده‌اند و موفقیت مالی هم داشته‌اند. ولی به‌ندرت. خلاصه اینکه ملاک موفقیت هنری یک تئاتر با موفقیت مالی آن مرتبط نیست و موفقیت مالی و یا شکست آن دلیل هنری بودن و یا نبودن یک تئاتر نمی‌تواند باشد.

یکی از مسائل مهمی که در بین این دو نوع تئاتر وجود دارد، استفاده‌ای است که تئاترهای تولیدی از آفرینش صحنه‌های زیبا و جدیدی که در تئاترهای خلاق، خلق می‌شود می‌برند و از آنها تقلید و در واقع سودجوئی می‌کنند و از این طریق سطح کارشان را ولو بدون روح و ظاهر پسندانه بالا می‌برند و به‌تئاترهای خود جلوه‌هایی به‌ظاهر نو می‌بخشند. این جلوه‌های تقلیدی برای بسیاری از تماشاگرانی که با هنر پیشرو زمان در تماس نیستند خود جالب توجه و نو است. شاید به همین خاطر است که همیشه به تئاترهای تجربی و یا کارگاهی، روشنفکری و یا به‌هر اسمی که آنرا بنامیم دولت‌ها و یا شرکت‌های بزرگ تجاری کمک مالی می‌کنند تا بر جا بمانند و بتوانند به‌کار خلاق خود حتا در گمنامی ادامه دهند تا تئاترهای تولیدی از طریق تقلید، کارهای آنها را با امکاناتی وسیع‌تر به‌تماشاگران تئاتر عرضه کنند. «البته باید گفت این عمل ملیح کمک کردن به‌تئاتر فقط در کشورهای پیشرفته ممکن است. و در مورد چگونگی آن و اینکه چرا باید چنین کمکهایی وجود داشته باشد بحث مهمی وجود دارد» در اینجا با اشاره‌ای کوتاه برای روشن‌تر شدن مطلب که چگونه نوگرایی از تئاترهای پیشرو

به تئاترهای تولیدی وارد می‌شود مثالی می‌آورم. بعد از اختراع برق و استفاده از منابع نوری در تئاتر، ابتدا برای نشان دادن فضاهای هر چه واقعی‌تر سعی براین بود که پرژکتورها را در معرض دید تماشاگران قرار ندهند و زمانی که پرژکتورها از مکان تماشاگران و از توی سالن به طوری که دیده می‌شدند به صحنه نور تابانیدند امری بود بسیار نو و خلاق، ولی امروزه دیگر حتا در تئاترهای مدرسه‌ای هم امری عادی‌ست. در واقع این جلوه و شکلی را که تئاتر امروزه دنیا به خود گرفته بیشتر نتیجه خلاقیت و آفرینش گروههایی بوده که در تئاترهای کوچک و در شرایطی بسیار سخت و بدون سود دهی تجربه کرده و به وجود آورده اند.

برای دریافت تفاوتهای اساسی بین این دو نوع تئاتر می‌توان تفاوت تمرین‌های این نمایش‌ها را مورد بررسی قرار داد و برای این منظور می‌پردازیم به شیوه‌های متفاوت تمرین‌های آن‌ها و بررسی اختلافاتشان با همدیگر.

در تئاتر تولیدی هنرپیشگان دیالوگهایشان را حفظ می‌کنند و بر اساس میزانسن‌های کارگردان روی صحنه کارهایی را که لازم باشد انجام می‌دهند. ستاره سازی و ژستهای معین برای حالات معین از اساس بازیگری آنها محسوب می‌شود و در هر دوران بازیگری بخصوصی مورد توجه این بازیگران قرار می‌گیرد. بطور مثال زمانی هنرپیشهٔ این نوع تئاتر فکر کردن را همیشه با گذاشتن انگشتانش بر شقیقه‌هایش نشان می‌دهد و یا عصبانی شدن خود را با مشت گره کردن. خنده هایش همیشه تکرار یک نوع خنده است و یا غمگین شدنش که همیشه عین هم است چه به‌هنگام از دست دادن عزیزی و یا گم کردن پولی مختصر. راه رفتن و یا نشستن و برخاستن مثل هنرپیشه معروف دیگر و یا حرکات مخصوص او را تقلید کردن در هنگام بازی اساس کار اوست. در این صورت از آغاز هر صحنه بازی بازیگر را می‌شود تا آخر حدس زد و گاه می‌شود بازی یک بازیگر را در نمایشی بکل پیش بینی کرد. و وقتی تمام بازیگران دچار این مشکل باشند باعث می شود تمام تئاتر را هم که همه چیزش مثل بازیگری‌اش کلیشه است پیش بینی کرد و در نتیجه کار را خسته کننده و آزار دهنده یافت. دیدن چند تئاتر با این مشخصات ما را شاید از تئاتر دور کند. و آیا این احساس پیش نمی‌آید که ما از تئاتر زده شویم. آیا این همان احساسی نیست که باعث می‌شود ما به تئاتر نرویم؟ و البته درست بر عکس، در تئاتری که فضایش جدید و هماهنگ و نو است ما را به‌خود جذب می‌کند و ما نسبت به‌آن احساس دیگری پیدا خواهیم کرد، به آن دل می‌دهیم و با آن ارتباطی عمیق برقرار می‌کنیم و با شرکت در خلاقیت‌های آن خودمان را به‌فضاهای تخیلی جدیدی وارد می‌کنیم.

ولی هستند کسانی و بسیارند این کسان که به‌علت ندیدن تئاتر و آشنا نبودن با آن از هر چه که برای اولین بار در صحنه می‌بینند غرق لذت می‌شوند. برای این تماشاگران هر تئاتر کهنه و هر بازی ابتدایی تازگی دارد و هر میزانسن و حتا حرکات ساده بازیگران برایشان حیرت آور خواهد بود. کهنه ترین و ابتدایی ترین صحنه ها و بازی بازیگران هر قدر هم قرار دادی و بی‌مایه باشد، برای آنها جذاب و

نمایش افسانه زمستان « شکسپیر» کارگردان «پتر زادک»

رویایی‌ست. و ما به چنین کسانی که تماشاگران تازه تئاتر هستند حق می‌دهیم از تئاترهای تولیدی و غیر خلاق هم لذت ببرند، برای آنها تمام لحظاتی را که تا بحال نظیرش را ندیده اند لذت بخش است و کلیشه و تقلید برایشان معنی ندارد. هر لحظه کلیشه‌ای در تئاتر که برای ما آزار دهنده و تکراری‌ست برای او خلق لحظه است. چون او چنین صحنه و چنین بازی و لحظه‌ای را تا بحال در تئاتر ندیده. ولی به زودی او هم تماشاگر تئاترهای متفاوتی خواهد بود که شبیه یکدیگرند. یا به آنها عادت می‌کند و او هم مقلد می‌شود و یا اینکه این نوع تئاتر برایش خسته کننده می‌شود و در او دلزدگی ایجاد می‌کند و این مسئله مهمی است که نباید بهیچ وجه نادیده گرفته شود. هستند عده‌ای تماشاگر هم که به‌چنین تئاترهایی عادت می‌کنند و بخاطر سرگرمی‌ها روزمره توجهی به‌تکرار مکررات آن درست مثل تکراری بودن زندگی خودشان نمی‌کنند. و این‌ها کسانی هستند که در هر کجا که سرگرمی بیشتر را عایدشان کند تئاتر رفتن را در برابر آن ترک خواهند گفت. اینها تماشاگران همیشگی و ثابت تئاتر به‌حساب نمی‌آیند و هر کجا که به‌آنها هیجان و یا تفریح بیشتری نصیب کند به‌آنجا رو خواهند برد.

از طرفی باید گفت، تماشاگران و نحوهٔ نگرش آنان به‌تئاتر می‌تواند در رشد و یا عقب ماندگی تئاتر نقشی بسزا داشته باشد ولی همین تماشاگران ساده می‌توانند با استقبال از هر نوع تئاتری راه رشد آنرا باز کنند و یا با عدم استقبال آنرا با شکست مواجه کنند و یا آنرا به‌بیراهه بکشانند. این تماشاگران با کمال تأسف به‌علت ساده پسندی و عادت کردن به همان کلیشه‌ها سخت می‌توانند با تئاترهایی ارتباط برقرار کنند که دارای صحنه‌های پیچیده‌تر و جذاب‌تری باشد. تئاتر از نوع خلاق بدون شک تماشاگری را می‌تواند به‌خود جذب کند که او هم با این پدیدهٔ آفرینش و صحنه‌های نو قدری آشنا باشد و بتواند آنها را درک کند، و این خود پیچیدگی‌های وضع تئاتر و تماشاگر تئاتر در جامعهٔ امروز بشری‌ست.

با اینهمه امروزه هر تئاتری طرفداران خود را دارد. با اینکه هنوز درصد بسیار بالائی از تماشاگران تئاتر نه تنها بین ما ایرانیان بلکه در سراسر دنیا همین تماشاگران ساده هستند و برای هنر تئاتر بیشتر جنبه سرگرمی را قائلند تا هنری آن، هستند کسان و گروه‌هایی هم که برای به‌صحنه بردن تئاتر خلاق تلاش می‌کنند و از لذت خلاقیت آن نمی‌توانند چشم بپوشند. و همین گروهها هم تماشاگران خود را دارند که فقط به‌اینگونه تئاترها علاقه‌مندند، تماشاگرانی که فقط به‌جنبه‌های سرگرمی تئاتر نمی‌اندیشند بلکه به‌جنبه‌های هنری آن بیشتر توجه دارند. و لذت از دیدار صحنه‌های جادیی هنرمندانه را به‌تنها لذت بردن از سرگرمی ترجیح می‌دهند.

ولی آنچه برای تئاتر مهم است اینست که باید به‌وسعت تماشاگران و همچنین به کیفیت کار خود گسترش دهد. در واقع باید گفت که با بالا بردن سطح هنری و تکنیکی تئاتر و همچنین بالا نگه‌داشتن تعداد تماشاگران از طریق به‌صحنه بردن تئاترهای زیباتر و هنرمندانه‌تر می‌تواند تئاتر همیشه خودش را به‌سطح بالاتری ارتقاء دهد. و این وظیفه صنفی گسترش وضع تئاتر را هیچ هنرمندی نباید نادیده بگیرد و یا به آن کم بها بدهد.

به کلبه ما خوش آمدید.

رستوران پارسا در قلب شهر کلن

با بهترین مواد غذائی و آشپز درجه یک ایرانی
از شما و مهمانان محترمتان در یک فضای گرم و دلنشین پذیرائی میکند.

رستوران پارسا

ما علاوه بر تحویل ناهار و شام در منزل و محل کار شما پذیرائی از مهمانانتان را در منزل، محل کارو مجالس با کارآمدترین همکاران خود بعهده میگیریم .

برای شما
آخر هفته های خوبی
را تدارک دیده است!

آسایش، آرامش و محیط گرم خانوادگی هدف اصلی کارکنان ماست!

PARSA RESTAURANT
Am Rinkenpfuhl 51 50676 Köln Tel.: 0221/ 240 22 22

به بهرام بیضایی

نگاهی گذرا به

سیر تاریخ نمایش در ایران

«قسمت دوم»

علی‌اصغر عسگریان

نیمایوشیج می‌گوید: «هم اکنون در مازندران و گیلان رقص با صورتک معمول است.» از دیگر نمایش‌های این دوران - جشن «کوسه برنشین» یا «برنشستن کوسه» است که پس از اسلام هم به‌صورت بازی «میر نوروزی» باقی ماند و هنوز هم در برخی دهات دور افتاده ایران اجرا می‌شود- این نمایش چنین است: «آذر ماه به‌روزگار خسروان اول بهار بوده است و به‌نخستین روزی از دی، از به هر فال. مردی بیامد کوسه، بر نشسته بر خری و به‌دست کلاغی گرفته و به‌بادبیزن «بادبزن» خویشتن باد همی زدی و زمستان را وداع می‌کردی و از مردمان بدان چیزی یافتی و به‌زمانه ما به‌شیراز همین کرده‌اند. ،، نقل از: التفهیم- ابوریحان بیرونی.

مورد قابل مثال دیگر مربوط به‌رسمی است که در روز پانزدهم دی ماه معمول می داشتند و آن ساختن پیکره‌ای بود و سپس چون سلطانی گرامی داشتن آن و عاقبت قربانی کردنش و درین روز صورتی سازند از عجین (خمیر) یا از گِل و در رهگذران بنهند و او را خدمت کنند چنانکه ملوک را آنگه به‌آتش بسوزند. «عجایب المخلوقات. چاپ تهران ۱۲۸۳ قمری»

شاید بازی مزبور که حامل نوعی حالت انتقامجویی نسبت به‌پادشاه می‌بوده، صورت دیگری از نمایش کشتن گئوماتای مغ پادشاه دروغین دوران هخامنشی بوده است. در این صورت می‌توان گفت که ماجرای گئوماتا به‌تدریج بهانه‌ی جالبی برای روحانیون مغ آن عصر شده بود که به‌وسیله آن و با تحریک مردم- عکس العمل های هجو آمیز خود را نسبت به‌پادشاهان نشان دهند. در هر حال این بازی همچنان ادامه داشت تا ابوریحان بیرونی خبر منع و یا قطع آن را در زمان خود (قرن چهارم و پنجم) به‌ما می‌دهد:

« . . . . . و به روزگار ما به‌سبب نزدیکی‌اش به‌شرک و گمراهی ترک شده است.» اما این بازی هیچگاه ترک نشد بلکه رنگ مذهبی به‌خود گرفت و به‌صورت جشن و بازی «عمر سوزان» درآمد. اما در شکل جدیدش دیگر نمی‌توانست حامل آن

صحنه زن های رقصنده از نقاشی‌های کوشک خاقانی از کتاب گروبه

روحیه گذشته باشد، پس این روحیه تقریبا" در همین دوره به بازی دیگری منتقل شد. به بازی «برنشستن کوسه» و مقارن همین روزهاست که کوسه برنشستن تبدیل به «میر نوروزی» یا «پادشاه نوروزی» می شود.

مدرک مهم دیگری که از زمان ساسانیان داریم موضوع ورود دوازده هزار یا ده هزار یا شش و یا پنج هزار بازیگر و مطرب کولی از هندوستان به ایران است در زمان بهرام گور (۴۲۱ - ۴۳۸ میلادی) این بازیگران در ایران پراکنده شدند و بازیگری و خوانندگی و نوازندگی و نمایش دادن بازی های عروسکی را ارائه دادند و بازی های این دوره گردان بی شک بعد ها یکی از ریشه های محکم نمایش در ایران شدند.

در پایان بخش هنر نمایش پیش از اسلام باید به این نتیجه رسید که کنده کاری هایی که تصاویر آن ها شامل گونه ای تسلسل داستانی است و نیز پیشرفت موسیقی داستان دار درباری به ویژه در عصر درخشان ساسانیان - یا رقص هایی که طی آن ها داستان های کوچکی نموده می شده است و حتی وجود نقالی، نشان دهنده آن است که حس تجسم بخشیدن یا بازی نمودن «نمایش دادن وقایع در آن روزگار به چهره های گوناگون وجد داشته است. با این همه چگونگی نمایش پیش از اسلام را نمی توان دقیقا" تعیین کرد و مشخصاتش را برشمرد. زیرا همه ی آن نمایش ها یافته نشده اند و نه امید هست که یافته شوند. مدارک بی شماری طی این همه قرن ها از میان رفته است و یا زیر خاک پهناور ایران مدفون شده است. اما بر اساس آنچه سر از خاک برآورده حکم اینست که در ایران آن اعصار هم مثل همه ی دوره های بعد، نمایش در میدان دید بزرگان و هنرمندان و به ویژه ادیبان به عنوان هنر و یا وسیله ی بیان همیشه جدی به حساب نمی آمده است. هیچگاه رسمیت فرهنگی نداشته و تقریبا" در دست عوام بوده است. - شاید مردم لزوم آنرا بیشتر حس می کرده اند و گاه به طور جدی به آن می پرداختند - ولی چون واقعه نگاران بالا نشین نسبت به آنچه مربوط به مردم عادی بوده است اعتنایی نداشتند. کسی آنها و نمایش های آن را ضبط نکرده است و این روال ویژگی دوره بعد از اسلام است که تا به امروز هم ادامه دارد چیزی که همیشه یک جوینده ی آثار نمایشی ایران باستان انتظار دارد اینست که از آن روزگار دستنویس نمایشنامه ای بیابد و این انتظار با دانستن اینکه پایه ی نمایش ایران عوام بوده اند نا به جاست. زیرا اساس نمایش های نمایشگران عامی که دانش نوشتن نداشتند بداهه گویی و آفرینش حضوری بوده است نه نسخه های از پیش آماده شده و این نمایش ها سینه به سینه و نسل به نسل با تغیراتی تکرار می شده است تا روزی فراموش شود. وقتی ما امروز از نمایش های تخته حوضی قرن حاضر مان نسخه ای یا نمایشنامه ای در دست نداریم خود به خود نباید متوقع باشیم که از ایران پیش از اسلام نمایشنامه داشته باشیم.

* * * * * *

نمایش پس از اسلام در ایران:

بر اثر حمله عرب، ادبیات کهنسال ایران به دست غارتگران بی فرهنگ و بی مایه آتش گرفت و از پس این حریق نکبت بار هرگز تا کنون یک مبنای اصیل ایرانی در هنر ما به وجود نیامد.

در مناطقی که کاملا" تحت نفوذ عرب ها قرار گرفت به علت تعصب و محدودیت های مذهبی میراث هنری ایرانیان و به ویژه ساسانیان حفظ نشد و اگر نمونه های جالبی هم به جا مانده بود بعدها به علت عدم توجه مسلمانان و سستی و کم دوام بودن مصالح در مقابل عمل تخریب زمانه نتوانست مقاومت کند و با همان خصوصیات و اهمیت محفوظ بماند. تنها شعر حماسی. نقاشی و ادبیات ما در نواحی دور از عرب ها مانند: بیزانس. ارمنستان. گرجستان. ایران شرقی. آسیای مرکزی و هند به جای ماند و به تدریج رنگ محلی گرفت و رشد و نمو کرد. شعار معروف: مسلمانان نباید کتابی غیر از قرآن داشته باشند و به زبانی غیر از زبان عربی تکلم کنند. نویسندگان و سرایندگان پهلوی زبان را به کلی خاموش ساخت و آنانرا از طریق فارسی نویسی به راه کتابت عربی برد و مجبورشان کرد تا تمام تفکرات و تراوشات مغزی خود را به خط عربی ثبت کنند. بر اثر این کار و به علت تظاهر نابجای عده ای از ایرانی نماها زبان و نثر عربی در فارسی اثر و نفوذ شدید و عمیق و بادوام کرده و از این رهگذر ادبیات، هنر و آثار خاص ایران قربانی استیلای عرب شد.

به گفته ی عباس اقبال آشتیانی: تمام آثار ایرانی را تعصب از میان نبرده بلکه با تمام کوششی که قوم ایرانی در حفظ شئون و شعائر قدیم و آثار و آداب اجدادی خویش داشتند باز دست جماعتی از خیانت پیشگان عجم به محو آثار مزبور آلوده است. یعنی کاسه های گرم تر از آش که به اقتضای میهمان نوازی همه وقت در مرز و بوم بوده اند برای تملق و خودنمایی یا با اغراض شخصی در انقراض آداب و آثار قدیمه به عرب -فاتح- کمک کرده بلکه در بعضی موارد از ایشان هم پیشتر رفته اند.

در هر حال مذهبی که با حمله اعراب در ایران حاکم شد نمایش را نمی شناخت و نداشت تا آنرا به ارمغان آرد یا فتح کند. آنچه در اینجا مانع نمایش شد واسطه های مذهب یعنی روحانیون و علمای دین بودند که از سر تعصب با تفسیر یک آیه یا خبر و صدور انواع و اقسام احادیث بی معنا و ریشه، شبیه سازی را طرد کردند.

به ظاهر حرف این بود که خلق یا ایجاد هر شخص و شکل دیگری رقابتی است با دستگاه ایجاد خلقت، یا ناشی از اعتقاد به این که عالم وجود ناقص است. بدین گونه پیکر سازی. شبیه سازی و نمایش لغو و نهی شد. اما به تمامی از میان نرفت و ذوق سازندگی یا بازیگری طی دو سه قرن راه های دیگری، گر چه بسته تر، برای پیروزی پیدا کرد.

ایرانیان میهن پرست و اصیل برای بیداری هموطنان و آمادگی برای مبارزه با فجایع عرب ها متوسل به هنر خنیاگری شدند و ضمن آواز و رقص که با حرکات و تجسم حالات، احساسات مختلف بشری را نمودار می ساختند. تخم نفرت و کینه عرب ها را در دل ایرانیان می پروراندند. چون پادشاهان اسلامی (خلفا) و روحانیون و مسلمانان متعصب به این موضوع پی بردند. خنیای ایرانی را بر ضد منافع خود تشخیص داده و تحت عنوان «غنا» آن را حرام کردند.

شادروان ملک الشعرای بهار در مجله تعلیم و تربیت شماره ۱۱ بهمن ماه ۱۳۱۳ می نویسد: «بعد از اسلام انواع خنیاگری ها و بازی ها از میان رفت و از خاصیت ادیان غیر آریایی یکی همین منع بازی ها و رقص و سرودهاست در صورتیکه از خواص ادیان آریایی خاصه دیانت های قدیمی مانند. برهمایی. بودایی. مهرپرستی. زرتشتی. مانوی یکی رقص و ساز و انواع ورزش ها و بازی هاست»

چه در اوستا و چه در نامه های موجود در فارسی میانه (پهلوی) و چه در ادبیات زرتشتی مزدایی که از سده ی پنجم هجری به بعد به فارسی جدید نگاشته و نوشته شده سوگ و شیون و مویه و گریه و زاری نکوهش شده و از اعمال و کردار اهریمنی شناسانیده گشته است و همواره راستی گرایان را از گرایش و انجام آن برحذر داشته اند و به عکس شادی. جشن. شادخواری. که موجب سازندگی، روشنایی،

کار و کوشش، بالندگی و نمو، شهد و شیرینی است که به پیشبرد زندگی و دوام و بقای آن یاری می رساند تشویق و همواره ترغیب و برانگیخته و تاکید شده است. چون گریه و مویه و زاری و خواری، زندگی، پیشرفت و تلاش و نمو و بالندگی را متوقف می کند و این یکی آن را می گستراند.

بعد از اسلام شاید تصوف و عرفان ایرانی و نه اسلامی که ریشه در همان اندیشه های مزدایی پیش از اسلام داشت اولین پدیده ای بود که به مدد آن پیاز هنرهای مصور و مصوبات را تا اندازه ای نیرو داد و در حمایت و تشویق مجالس «سماع» که خاص صوفیه و اهل عرفان بود، موسیقی، آواز خواندن و رقص رشد و نمو کرد. «دکتر غنی» در کتاب تاریخ تصوف در اسلام صفحه ۳۹۲ می نویسد: «صوفیه سماع را آرام دل عاشق و غذای جان و دوای درد سالک می شمرند و معتقدند که ترانه ی دلنواز رباب و بانگ جانسوز نی سبب جمعیت حال و آرامش روح عارف و آواز خوش و ترانه موزون نشانه ای است از عالم ارواح و پیکی است که از عالم قدس مژده آسمانی می رساند.»

اما وجود برخی واژه های نمایشی در نوشته های بین قرن های چهارم تا هشتم نشان دهنده ی وجود برخی نمایش ها یا خرده نمایش هایی درآن دوره هاست. گرچه تشریح کننده آنها نیست زیرا این واژه ها را توده ی مردم ایجاد کرده بودند و خود به خود اصطلاح های ایشان مفاهیم وسیع داشت و نه دقیق. امروزه از نظر ما مهمترین این واژه ها لفظ «تماشا» است که به مجموعه ی خرده نمایش هایی اطلاق می شد که در تجمع عصرانه ی مردم - در میدان ها - بازی می شد است. و عبارت بود از بازی های مسخرگان و رقص و آواز هجوآلود مطرب های دوره گرد - انواع معرکه و یا هنگامه ها - بازی های دلقکان و لوده ها و لوتی ها، به رقص آوران جانورانی چون خرس و گرگ و غیره و واداشتن آنها به تقلید بندبازی. چشم بندی و کارهای سایر بازیگران منفرد و کلا" به اجرا کنندگان این بازی ها در زبان مردم «لوتی» و در زبان ادبی «بازیگر» می گفته اند. چنانکه فردوسی می سراید:

به بازیگری ماند این چرخ مست
که بازی نماید به هفتاد دست

و یا نظامی :

مپندار کز بهر بازیگریست
سراپرده نی این چنین سرسریست

و یا نظامی چند بار هم از یک رقاص و بازیگر به نام «شیشه باز» یاد می کند.

برون آمد ز پرده سحر سازی
شش اندازی به جای شیشه بازی

و بعد در این دوره چند تن از دانشمندان عرب و ایرانیان عربی نویس مانند: فارابی. ابن سینا. ابن رشد. و ابو بشر حتی دانش نظری نمایش یونانیان را طی ترجمه و شرح کتاب «بوطیقا» (de Poetica) ی ارسطو به دانش پژوهان عصر خود معرفی کردند. اما نمایش های مردم به این ها کاری نداشت، زیرا اصلا" نه مردم می دانستند که بین دانشمندان چه می گذرد و نه دانشمندان پرداختن به نمایش و مردم را شایسته ی خود می دیدند و از آنها خبر داشتند. با چنین غربت و دوری بود که نمایش در سطح عامیانه خود باقی مانده بود. - نه مرده بود و نه احیا می شد - فقط گاهگاهی در ده دوری به لب های مردمی متروک لبخندی می آورد و می گذاشت. در چنین دوری و غربت هنوز کولیان دوره گرد بازی های خود را داشتند و بازی های ایشان اساس خیلی از نمایشات شادی آور بعدی شد و با چنین گمنامی بود که مردم هر ولایت معمور جشن های نمایشی سده های پیش را تکرار می کردند و گر چه روزگاری یکی دو پادشاه مانند مردآویج زیاری «نیمه اول قرن چهارم هجری» کمر به ترویج این جشن ها و یاد آوری یادگارهای باستانی بستند ولی اینها همیشه در حالی، بسته و محدود باقی ماند. چنانکه از جشن های آتش افروزی و پرنده سوزی پیش از اسلام امروزه تنها جشن و آتش بازی چهارشنبه آخر سال به جا مانده است.

از مقوله این جشن ها خصوصا" دو تا هست که باید از آنها یاد کرد، یکی دسته «کوسه» است که پس از اسلام هم ادامه خود را حفظ کرد و در قرن های پنجم و ششم با تغییر کوچکی در شکل و هنگام برگزاری بدل به دسته «میر نوروزی» یا «پادشاه نوروزی» شد که همچنان تا نیم قرن پیش در شهرهای آباد و امروزه در ولایات دور افتاده جاری بوده و هست. میر نوروزی مردی ناموزون و کریه چهره یی بود که در روزهای نوروز برای مضحکه و شادی چند روزی بر تخت پادشاهی می نشست و به جای پادشاه یا امیر واقعی حکم های مسخره یی صادر می کرد. برای مصادره ی اموال فلان شروتمند یا به بند کشیدن فلان زورمند. این بازی ظاهرا" برای تفریح و خنده بوده است، ولی در عمق آن می توان نمونه ای از عکس العمل های کینه جویانه مردم زیر دست را نسبت به زبردستان دید. دسته میرنوروزی با حفظ همین روحیه ی هجوآلود مایه ی نمایشی هم داشت و با شبیه سازی های لازم و قرارهای قبلی برای

یکی از تعزیه خوانان در تعزیهٔ خروج مختار

اعمال و اجرا. کسی که به سال ۱۳۰۲ شمسی این ماجرا را در بجنورد دیده آن را چنین یادداشت کرده است:

«در دهم فروردین دیدم جماعت کثیری سواره و پیاده می گذرند که یکی از آنها بالباس فاخر بر اسب رشیدی نشسته، چتری بر سر افراشته بود، جماعتی در جلو و عقب او روان بودند. یک دسته هم پیاده به عنوان شاطر و فراش که بعضی چوب در دست داشتند در رکاب او یعنی پیشاپیش و جنبین و عقب او روان بودند. چند نفر هم چوب های بلند و راست داشتند که بر سر هر چوبی سر حیوانی از قبیل گاو و یا گوسفند بود. یعنی استخوان جمجمه حیوان و این رمز آن بود که امیر از جنگی فاتحانه برگشته و سرهای دشمنان را با خود می آورد. دنبال این جماعت انبوه کثیری از مردم متفرقه روان بودند و هیاهوی بسیار داشتند، تحقیق کردم گفتند که در نوروز یکنفر امیر می شود که تا سیزده عید امیر و حکمفرمای شهر است و بعد از تمام شدن سیزده دوره امارت او بسر می آید . . . گویا در یک خانواده این شغل ارثی بود.»

به ظاهر این بازی بسیار مورد توجه مردم بوده و خیلی از بازی های مضحک دیگر از همین دسته برخواسته است. خصوصا" بازی های دسته دوره گرد موسوم به «نوروزی خوان ها» شامل دلقک ها چون «حاجی فیروز» و «آتش افروز» و «غول بیابانی» که به نظر می رسد در اصل از ملازمین و مسخره کنندگان کوسه و شاه نوروزی بوده اند و بعد از آن دسته ها جدا شده اند و تا به امروز هم در ایام عید با پوشش رنگین و چشمگیر با چهره هایی به رنگ سیاه یا با صورتک، بازی های مسخره و خنده آوری در می آوردند، همراه با رقص های تند و نواختن ساز و خواندن اشعار هجوآلود و بدیهه گویی و مناسبت خوانی با لحن و لهجه ای شیرین و مضحک.

جشن دیگری که ادامه یافت «جشن شاه سوزی» بود که ریشه آن قبلا" در جشنواره «مغ کشی» پیش از اسلام است و پس از اسلام چون ممنوعیت یافت به قیافه جشن عمر کشان درآمد. رسم دیگری که مایه های نمایشی داشت به راه انداختن دسته های عزاداری بود که در دوره اسلامی صورت مذهبی به خود گرفت. برگزاری دسته های سوگواری در ایران سابقه ای طولانی دارد و ماجرای نوحه بر مرگ سیاوش از این مقوله است و هیچ بعید نیست که این سنت نتیجه همان روحیه عزاداری باشد که حین انتقال برخی عناصر فرهنگ بین النهرین به ایران به سرزمین ما رسیده باشد. اما دسته های عزاداری اسلامی بر استنتاج خیل ها از جمله کتاب «احسن القصص» از زمان عضدالدوله دیلمی (نیمه دوم قرن چهارم هجری) آغاز و یا علنی شد و در زمان صفویه و بعدها قاجاریه توسعه یافت و شکل های تازه تری پیدا کرد که هنوز هم بقایای آن ها را می توان در ایران دید و مراسم «تعزیه» یا «شبیه گردانی» و یا «شبیه خوانی» شکل تبلور یافته این مراسم مذهبی است.

تعزیه در واقع نمایشی بوده است که در اصل بر پایه قصه ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصا" وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد، ولی به زودی گسترش یافت و همه ی جنبه های داستانی و تفننی فرهنگ توده ها را شامل شد.

از هنگام تسلط اعراب بر ایران، ایرانیان همیشه فرصتی می جستند تا خود را از این سلطه رها کنند و پیدایش نهضت های مقاومت و فرقه های ایرانی که دشمنان دستگاه مرکزی قلمروی عربی اموی و بعدها حتی عباسی بودند از نتیجه این کوشش هاست و یکی از بهانه های این مخالفت خوانی موضوع غصب خلافت بود توسط افرادی که از خاندان پیامبر نبودند و مهمتر آنکه شهربانو همسر امام حسین ایرانی و یکی از دختران یزدگرد سوم بود، در هر حال جانبداری از خاندان رسالت همیشه یک سرپوش مذهبی بود برای نهضت های سیاسی ضد عربی ایرانیان، زیرکانه ترین استفاده از این سرپوش را صفوی ها کردند در آن هنگام که با رسمی کردن مذهب شیعه و برانگیختن احساسات مذهبی مردم بر علیه عثمانیان سنی مذهب، وحدتی به این سرزمین دادند.

صفوی ها که می خواستند این علم را بر پا نگاه دارند از شعر و معماری مذهبی گرفته تا دسته های نمایشی مذهبی حمایت می کردند و از طرفی به تدریج ابر اثر پیدایش ثبات و آرامش نسبی یک طبقه متوسط و حتی مرفه بازرگان و کاسبکار به وجود آمد که به پیروی از اقتضای زمان شاید برای نمایش اعتبار خود و شاید هم به قصد ثوابکاری و جلب آمرزش اخروی کمک های مالی فراوان به اینگونه دسته های مذهبی که هرسال توسعه می یافت می کرد. به همین دلیل در پایتخت صفویان یعنی اصفهان کار دسته گردانی به منتهای عظمت خود رسید. ادامه دارد

گروه تئاتر تماشا

نمایشنامه خوانی

تئاتر سیاه بازی

مبارک و پهلوان کچل

نویسنده: علی نصیریان

کارگردان: مهوش برگی

بازیگران:

محمود میرزائی

رضا رشیدپور

نرگس نصیری

فرود حیدری

مهرداد هدایتی

اکبر یادگاری

شنبه ۷ یونی ۱۹۹۷

ساعت ۷ بعد از ظهر

در مرکز هنری نوا

Stolberger Str. 1
50933 Köln
Tel.: 0221 / 546 56 57

یادداشت‌های روزانهٔ تمرینات

«واقعهٔ کارمن»

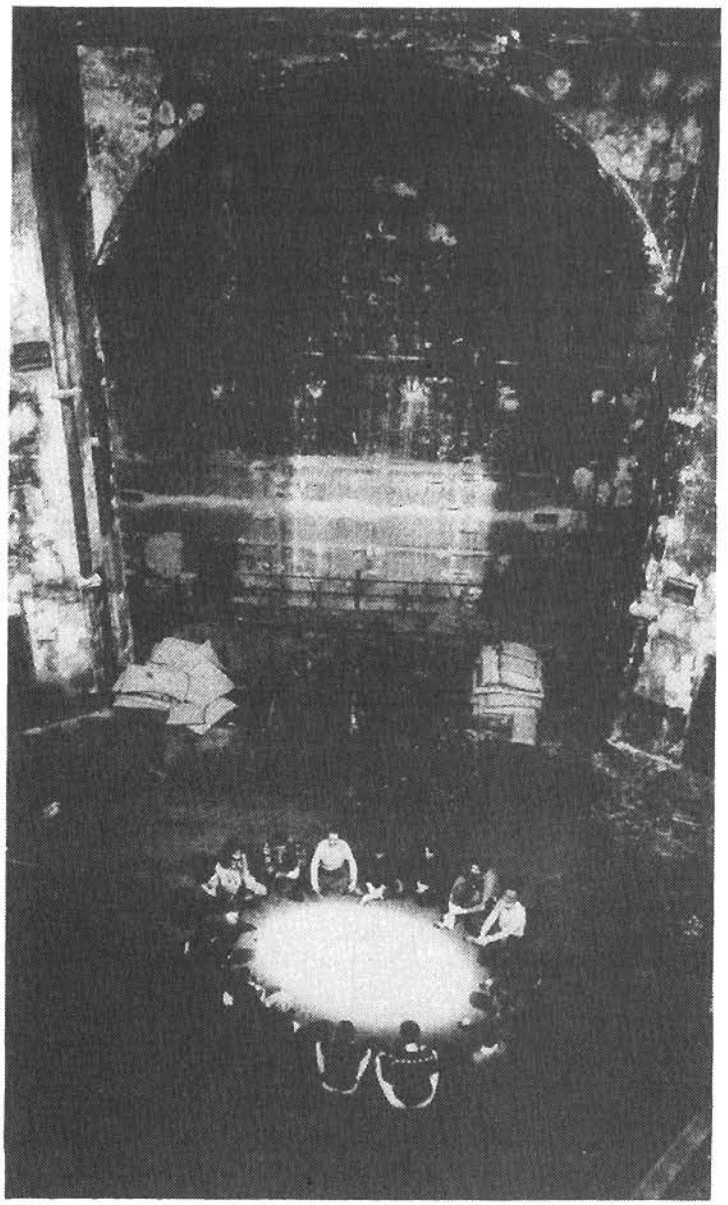
La tragedie de Carmen

به کارگردانی پیتر بروک

میشل روستن

ترجمه: صدرالدین زاهد

نویسنده این یاداشت‌ها میشل روستن که از دست‌اندرکاران تاتر و کارگردان اپرا یا تاتر غنائی معاصر است. درباره یاداشت‌هایش می‌نویسد: در طول تمرینات «کارمن» من هر روزه یاداشتهائی برمی‌داشتم، نوشته‌هائی سریع از کار روزانه که انجام می‌شد. آنچه در اینجا می‌آید چکیده‌ای است از این یاداشت‌ها که در پایان کار به پیتر بروک داده شد. (م . ر)



تمرین گروه پیتر بروک در تئاتر بوف‌دو نور پاریس

سه‌شنبه اول سپتامبر ۸۱

امروز اولین روز قرار ما برای تمرین «واقعه‌ی کارمن» در تاتر بوف دو نور Bouffes de Nord پاریس است. تمام اعضای گروه حاضر هستند به‌غیر از دو خواننده مرد که قرار است چند روز آینده به ما به‌پیوندند: سه انگلیسی، یک سوئدی، یک آمریکائی، یک زن اسراییلی و چهار فرانسوی. سه تن از هنرپیشگان گروه دائمی پیتر بروک هم با ما هستند. همینطور گروه دکور و نور، گروه فنی و پیانیست گروه. قبل از هر چیز، قبل از معرفی و بحثی، کار دسته جمعی بدنی انجام می‌دهیم. یک ساعت برای آمادگی بدن اختصاص داده شده. موریش به نِشو Mauric Benichou یکی از هنرپیشه‌گان دائمی گروه بروک این کار را رهبری می‌کند. این یکساعت نه تنها برای آمادگی بدنی است؛ بلکه ما را متمرکز می‌کند و اولین ارتباط ها را بین ما به‌وجود می‌آورد. اگر بخواهیم بدرستی از این کار صحبت کنیم باید بگویم این کار ورزش ژیمناستیک نیست، بلکه یک نوع نرمش بدنی است که با ملایمت انجام می‌شود، کاری است که بدن را در وضعیتی درست و متناسب قرار می‌دهد. این کار با شرکت همگان در دایره

انجام می‌گیرد. سپس، بدون وقفه، به بازیها و تمرینات جمعی می‌پردازیم. قبل از هر چیز این تمرینات برای زنده نگه داشتن دایره ای است که زده‌ایم، و ما را نسبت به هستی خود حساس و دقیق می‌کند. گروه با هم ریتم یا ضربی را می‌آفرینند. برای این کار باید گوش‌ها را باز کرد و برای جواب دادن باید فرز و چابک بود. حرکتی از نفری به نفر دیگر داده می‌شود و به‌این ترتیب دایره را طی می‌کند. حرکتی از چپ می‌آید، من آنرا به نفر دست راستی خود واگذار می‌کنم. سپس حرکتی دیگر می‌آید. به‌این حرکات که در دایره می‌چرخند، آواها و ضرب‌هائی اضافه می‌شوند. سپس، حرکات، اصوات و ضرب‌های دیگری از جهت مخالف می‌آیند و تمام اینها در دو جهت دایره بدون وقفه می‌چرخند؛ سریع و سریع‌تر. گاهی دو عمل رویهم می‌افتد. قاطی می‌کنیم، دست و پا چلفتی هستیم. قادر نیستیم که دایره را زنده نگه داریم. آمادگی جواب دادن به آنچه را که از سمت چپ یا راست می‌آید را نداریم.بالاخره همه چیز متوقف می‌شود. یک نفر سوال می‌کند. نه، شرط این است که اول انجام دهیم، تن به بازی بسپاریم. بعد بحث خواهیم کرد. هدف این است که ریتمی را که مختص دایره ما است پیدا کنیم. نباید ارتباط و گفت و شنودی را که در حال شکل گرفتن است مختل کرد. با هم غذای مختصری در تاتر می‌خوریم، پیتر از موقعیت استفاده کرده و نکاتی را در باره نمایش «کارمن» توضیح می‌دهد. توضیحاتی که به‌هیچ وجه جنبه‌ی تجزیه و تحلیل نمایشی از قبل تعیین شده را ندارد. بلکه یک نوع راهنمائی است. به‌عنوان مثال پیتر از کولی ها صحبت می‌کند و از اسپانیا. برای بازی کردن یک کولی باید واقعاً یک کولی شد؛ با وجود این باید از جنبه های فلکلوریک (توده‌ای) آن پرهیز کرد. بایستی که روی دهقانان باسک Basque در قرن گذشته کار کرد، با وجود این امروزی بود. باغ آلبالو (کار قبلی پیتر بروک) نمایشی روسی بود، بدون آنکه اثری از فلکلور روس در آن باشد؛ متعلق به‌زمانی دیگر و با وجود این امروزی بود. سپس پیتر می‌گوید: از اپرای بیزه Bizet ما فقط یک وجه اساسی را نگه می‌داریم. شخصیت های مرکزی و جوهر نمایشی را. تمام جنبه‌های قرادادی و لایه های اپرا - کمیک که جوهر نمایش را پوشانده اند حذف می‌کنیم. باین ترتیب فقط کارمن می‌ماند و دون خوزه Don Jose اِسکا می‌یو Escamillo و میکائلا Micaela برای این دو نفر آخری قدرت واقعی شخصیتشان را در نمایش جستجو می‌کنیم. میکائلا یک شخصیت ضعیف و ظریف نیست، یا اسکامیلو یک گاوباز بنجل بی‌قدر و قیمت. اینها یک سنت شده است. ما می‌توانیم در آنها چیز دیگری جستجو کنیم. همینطور در موسیقی نمایش، ما می‌توانیم آن چیزی را بخصوص مد نظر قرار دهیم که کارمن در عاشق خویش می‌بیند. آن چیزی که میکائلا یا دون خوزه از ریشه های عمیق سر زمینی خویش دارند؛ سنت های فرهنگی و اجتماعی دهقانان باسک یا کولی ها.

کار روزانه را با خواندن حکایت کارمن نوشته‌ی مه ریمه Merimee بپایان می‌رسانیم. در طول تمرینات ما بارها و بارها به‌این متن باز می‌گردیم. متنی که از انسجام و ایجاز فوق‌العاده ای برخوردارست، متنی که ما را از سنت های زرق و برق دار اپرا به‌دور نگه می‌دارد. هر بازیگر یک یا دو صفحه از متن را به‌فرانسه یا به‌انگلیسی می‌خواند، و نوبت را به دیگری می‌دهد.

چهارشنبه ۲ سپتامبر

تمرینات تقریباً از ساعت ۱۲ تا ۱۹ است، با یک تنفس کوتاه در ساعت ۱۵ برای آشامیدن و یا خوردن چیزی کار روزانه را با تمرینات بدنی شروع می‌کنیم. سر، بازو، صورت، عضوهای مختلف، و تمام بدن که باز و رها می‌شود. سپس، با دایره ای که زده‌ایم بازی می‌کنیم، آنرا بهم می‌ریزیم، و

اجرای نمایش «کارمن» کارگردان «پیتر بروک»

سریع آنرا می‌سازیم. سریع و سریع تر، تا جائی که ممکن است. ما صداها و حرکاتی را در دایره به حرکت وا می داریم، در دو جهت مختلف. برای اینکه بتوانیم حرکتی را از دست چپ بگیریم و آنرا به نفر دست راستی خود بدهیم، و در پی آن حرکتی دیگر را، و زمانی بعد آوائی را که از دست راست می‌آید، و غیره . . . ؛ بدن باید نه تنها جزئیات حرکات را در دایره دنبال کند، بلکه باید ضرب و قوه محرکه‌ی حرکات مختلف را در تمام دایره مد نظر داشته باشد. البته گروه هنوز دست و پا چلفتی است. گاهی هماهنگی‌ای پیدا می‌شود، میزان و ضربی شکل می‌گیرد، از بین میرود، دوباره پیدا می‌شود. سپس، به بازیهای دیگری می پردازیم. مثلا" هر بازیگر باید جایش را در دایره با دیگری عوض کند و نفر دوم با نفر سوم و الی آخر . . . سرعت عوض کردن بتدریج افزایش می‌یابد و این جابجائی بدون هیچ تصنع و ادای تاتری و با سادگی تمام انجام می‌گردد. آنگاه به تمرینات دیگری می پردازیم. تمرینات تجزیه و جدا کردن دو حرکت از یکدیگر. دست و بازوی خود را تا جائیکه ممکن است کشیده و صاف نگه دارید، در عین اینکه بقیه بدن باید کاملا" حالت راحت و آزاد داشته باشد، و غیره.

همه دور پیانو جمع می‌شویم و اولین روخوانی نمایش «واقعه‌ی کارمن» را می‌گیریم، عینا" مثل دیروز که متن مه‌ریمه را گرفتیم. از اول تا به آخر و هر خواننده‌ای به نوبت می خواند. برای اولین بار متن منتاژ (سر هم بندی!) شده پیشنهادی را می آزمائیم. جای آوازها به نسبت متن اصلی عوض شده است. آوازهای دسته جمعی (کُر) حذف شده است. و متن کلامی (متن کلامی را در مقابل متن آوازی قرار داده‌ام «مترجم») منحصر شده است به زونیگا Zuniga ، لی یاس Lillas ، پاس تیا Pastia و گارسیا Garcia (که این آخری مستقیما" از حکایت مه‌ریمه به متن ما آمده است). در واقع متن ما هنوز کامل نیست و خیلی چیزها به صورت خلاصه ذکر شده است. متن کلامی هنوز نا کامل است. در این روخوانی خوانندگانی که با هم یک رُل را دارند (سه کارمن و سه دون خوزه، دو میکائلا و دو اِس کامی یو) هر کس بنوبت می خواند؛ البته با خوف و دلهره‌ای بسیار. این اولین بار است که همدیگر را می شنویم.

پنج شنبه ۳ سپتامبر

مطابق معمول هر روز کار گرم کردن بدن و تمرینات دیگر را در دایره انجام می دهیم. و این بازی همیشگی ژستی که یکی از ما انجام می دهد و آنرا به بغل دستی خود داده و او آنرا به دیگری و غیره و غیره. درست مثل بازی بچه‌ها: «رد کن بیاد!» به این ژست، ژست‌ها و حرکات دیگر اضافه می‌شود و همه اینها با سرعتی بیشتر از دیروز و پریروز در دایره می چرخند، با راحتی و نرمشی بیشتر. همانند بازی بچه‌ها در اینجا نیز گاهی حرکتی -از این دست به آن دست که می‌شود- کمی تغییر شکل می دهد. دو حرکت که رویهم می افتد قاطی می‌کنیم، یکی را فراموش می‌کنیم. دوباره بازی از سر گرفته می‌شود. باز تردید به وجود می‌آید، یکی بازی را قطع کرده و می پرسد: ممکن نیست این ژست‌ها را از پیش معین کنیم؟ اینطوری آنها را می‌شناسیم و شکلشان را تغییر نمی دهیم. آیا امکان ندارد حرکات را از هم جدا کرد و از قبل آنها را تمرین کرد تا اشتباهی پیش نیاید؟ درمقابل این تمایل که همه چیز «به بهترین نحو» انجام شود، پیتر پیشنهاد می‌کند: خود را رها کنید، بگذارید که بدن شما بدون قید و بند وارد بازی شود، بازی را زندگی کنید. خود را از قید و بند قواعد از پیش ساخته و پرداخته شده آزاد کنید، آنگاه خواهید دید که قاعده و قانونی ناگفته و غیر مرئی - و زنده پدیدار می‌گردد که حاصل خلاقیت دسته جمعی افرادی است که در این دایره خود را به بازی‌ای زنده سپرده‌اند. تمرینات و بازی‌های دیگری را انجام می دهیم. نمی دانم آنها را چگونه بنامم: بازی‌های متنوع و گوناگونی ست که نه تنها جنبه‌ی مفرح و سرگرم کننده دارند بلکه جنبه‌ی آموزشی را نیز دارا می باشند، جنبه‌ی خود آموزی. تمرینات یا بازی‌هایی روی صدا که در دایره می چرخند، روی صدا و حرکت، روی حالت و ژست‌های مختلف. بعد از یکساعت تمرین بدنی، این بازی ها ساعت دوم تمرین را پر می‌کنند. فاصله و یا تنفسی بین این دو ساعت نیست. گاه گاهی ساعت اول ناخودآگاه به ساعت دوم وصل می‌شود. خیلی به ندرت راجع به آنچه انجام می دهیم حرف می‌زنیم. ولی به رأی العین شاهدیم که از ورای این تمرینات زبانی مشترک بین ما شکل می‌گیرد.

کلوئه اُبولنسکی Ckloe Obolenski که عهده دار لباس و دکور است با خود مقدار زیادی عکس‌های مختلف آورده است: از کولی‌ها، از گروه‌های رقصنده اسپانیائی، از دهقانان. یکی از این عکس‌ها قصنده‌های فلامنکو Flamenco را با نوازندگان و تماشاچیان نشان می دهد. هر کدام از ما شخصیتی از عکس را انتخاب می‌کند. این کار از آنچه در نگاه اول به نظر می‌آمد سخت تر به نظر می‌رسد. آنهائی که نگاه می‌کنند وضعیت بدنی را تصحیح می‌کنند بدون آنکه وارد مباحث روان‌شناسانه روی موقعیت یا نیت و قصد شخصیت عکس شوند، فقط و فقط وضعیت بدنی را مَد نظر دارند: حالت دست را درست می‌کنند، شدت یک حرکت را جستجو می‌کنند، و غیره. آنگاه روی لحظاتی چند قبل از گرفتن عکس و بعد از گرفتن عکس کار می‌کنیم. سرچشمه‌ی یک حرکت اتفاقی فکر نشده) کجاست؟ این حرکت اتفاقی و غریزی به کجا ختم می‌شود؟ این بازی تا بدانجا ادامه پیدا می‌کند که قسمت بزرگی از عکس را با هم می‌سازیم.

بعد از ظهر روی متن کار می‌کنیم. ماری یوس Marius (مسئول موسیقی برنامه و یکی از اقتباس کنندگان متن) می خواهد که همه چیز بسادگی گرفته شود، متن کلامی و متن آوازی، که ما فقط روی نت‌ها، روی ریتم و بیان و ادای جمله‌ها کار کنیم، بدون آنکه تحت تأثیر سنت‌های اجرائی متداول باشیم. خودمان را از آنچه سنت معمول است آزاد کنیم. بعنوان مثال ماریوس پیشنهاد می‌کند: بجای اینکه متن آوازی شخصیت گاوباز Toreador ، چنانکه معمول است، مجلل و فاخر و شاهانه گرفته شود، بیشتر روی لحن مردمی Lied آن کار شود. صحنه‌ای بدیهه سرائی می‌شود. اس کامی یو با کمرونی و خودداری آوازی پر احساس برای کارمن زمزمه می‌کند، آوازی لطیف و عاشقانه، و عشق بازی می‌کنند. تمرینات روزانه طوری برنامه ریزی شده اند که ما متن آوازی را دو یا سه ساعت بعد از تمرینات بدنی و تاتری شروع می‌کنیم. بعضی از خوانندگان گلایه می‌کنند که بدون گرم کردن صدایشان برای آواز خواندن دچار مشکل هستند. پیتر اصرار می ورزد و می خواهد که این جنبه بکر و طبیعی صدا را نگه دارد. خوانندگان باید قبل از شروع به کار، تمرینات فنی صدا و آوازی خود را انجام داده باشند. بنظر من مسئله‌ی گرم کردن صدا نباید کمک به گرم کردن روحیه‌ای کند که سنت آواز خوانی Belcanto (با مهارت و به زیبائی خواندن) با آن لاجرم همراه و همگام است. ادامه دارد

گوشه‌ای از تئاتر اصفهان

مهوش برگی

نمایش در اصفهان قدمتی طولانی دارد و ریشه‌اش به تعزیه در زمان آخرین سالهای سلطنت پادشاهان صفوی بر می‌گردد. ولی تأتر معاصر اصفهان را باید از سالهای ۱۸۸۸ میلادی بحساب آوریم. زمانی که عده‌ای از جوانان ارامنهٔ جلفا گردهم می‌آیند و «باشگاه تأتر» را تأسیس می‌کنند و در یکی از مدارس مرکزی جلفا به اجرای نمایش به زبان ارمنی می‌پردازند. اما چندین سال بعد در پناه کار مداوم به اجرای اولین نمایشنامهٔ فارسی زبان نیز مبادرت می‌کنند. این نمایشنامه «حاج عبدالنبی» نام دارد که نوشته هاراتون هواردانیان است. نکته جالب اینجاست، این نمایشنامه که به سبک غربی به روی صحنه می‌رود یک نمایشنامه فرنگی نیست، بلکه ریشه در سنت‌های ما دارد و داستانی بومی برگرفته از نقش حاجی در نمایش‌های روحوضی است. و از این زمان تا اجرای تأتر به سبک غربی بصورت ترجمه و اقتباس حدود چهل سال می‌گذرد. که بیست سال اول در آن سوی رودخانه و در جلفا ماندگار می‌شود، چه در آنجا تأتر رونقی بیشتر دارد. و بیست سال دیگر تا زمانی که اولین هنرپیشه فارسی زبان اصفهانی به جلفا راه می‌یابد و درهای تأتر را به سوی این طرف رودخانه باز می‌کند طول می‌کشد، و کار ترکیب ریشهٔ تأتر مردمی معاصراصفهان از پیوند دوشاخهٔ غربی و سنتی بسرعت انجام می‌پذیرد. چنانکه نمایشنامه خسیس مولیر به کارگردانی محمد میرزا رفیعی با توجه به سلیقه خاص اصفهانی که دوست دارد مسائل و مشکلات جامعه را با دید طنز و غیر مستقیم ببیند به روی صحنه می‌رود، قهرمان نمایشنامه هارپاگون به نام ایرانی «میرزا عبدالغنی» نامیده می‌شود و بر تن بازیگران نیز لباسهای ایرانی پوشانده می‌شود. بر اساس همین خواست طبیعی مردم است که هنرمندان در نمایشهائی که اصلوب غربی دارد نقش‌های حاجی، نوکر، زن حاجی، دخترحاجی، طبیب قلابی و دیگر نقش‌های نمایش های روحوضی را که در آن زمان در جامعه نقش فعال دارند وارد می‌کنند، با این تفاوت که حاجی نمایش متن از پیش نوشته شده ای را از بر می‌کند و نوکرش آنقدر بیسواد نیست که کلمات را اشتباهی تلفظ کند، صورتش را سیاه نمی‌کند و از آفریقا نمی‌آید بلکه صرفا" اصفهانی است. در مقایسه با تأتر روحوضی باید گفت که این تأتر بطرف کمدی ظریف تری می‌رود. همزمان با این

تراژدی اتللو در تئاتر اصفهان - پران «دزدمونا» ، کلارا «امیلیا»
«از کتاب تأتر مردمی اصفهان نوشته دکتر پرویز ممنون»

نوع کار نمایش یک نوع نمایش دیگر نیز در اصفهان رایج می شود که تلفیقی از ذوق و سلیقه ملی و مردمی همراه با تکنیک تأتر غربی است و «اپرت» خوانده می شود، که بیشتر در سالهای ۱۲۹۶ تا ۱۳۱۵ شمسی بدست استادان معروف اصفهانی ساخته و نواخته شده اند و اکثر آنها بر داستانهای فردوسی استوارند، مانند رستم و سهراب، رستم و اشکبوس، بیژن و منیژه و همین طور اپرت رستاخیز که ساخته و پرداخته مرحوم عشقی است باید نام برد. با وجود اینکه این آثار در رشد تأتر اصفهان نقش مؤثری دارد ولی به دلیل ادامه نیافتن کم کم فراموش می شوند، اما ترکیب تأتر غربی و تأتر سنتی جای خود را همچنان دارد. تأتری که اولین بار با نام «حاج عبدالنبی» به روی صحنه رفت تلفیقی از (کمدی - درام) بود که در تهران نیز شکل گرفته و دو گروه تماشاگر پیدا می کند، تماشاگر تأتر روشنفکرانه غربی و تماشاگر تأتر روحوضی همراه با آتراکسیون که در لاله زار اجرا می شده است و به تأتر «لاله زاری» معروف است، با اختلاف شدید از نظر فرهنگی در بین دو گروه تماشاگر. تا زمانی که طوفان شدید آتراکسیون بناهای تأترهای لاله زار را فرو می ریزد و از تأتر فقط شکل بی محتوایی باقی می ماند و بقیه تماما" رقص و آواز و شعبده بازی است، تأتر اصفهان هم قربانی می دهد، ولی خود را بزودی از دامان آتراکسیون بیرون می کشد.

دکتر پرویز ممنون استاد و یکی از محققین برجسته تأتر که در شناسایی تأتر سنتی ایران و بخصوص اصفهان سهم بسزائی دارد در مورد تأتر اصفهان مطالب بسیار ارزنده ای را بصورت کتاب و مقالات متعددی ارائه داده است. ایشان در زمان استادی خود یک سفر چند روزه را برای ما دانشجویان تئاتر دانشگاه تهران جهت آشنائی با تئاتر اصفهان تدارک دیدند و بسیاری از مطالب مهم تأتر اصفهان را در مکانهای آنجا با توضیحات کامل بیان کردند و با دیدن اجرای تأتری از گروه ارحام صدر و حتی دیدار یکی از تأترهای در حال تخریب آنجا تاریخچه تأتر اصفهان را توضیح دادند که جای جای این نوشته را مدیون کوشش های بی دریغ ایشان در این زمینه هستیم. دکتر ممنون در کتاب تأتر مردمی اصفهان می نویسد: با اینهمه نباید گمان کرد برنامه دوره طلائی تأتر اصفهان فقط در برگیرنده مضامین سنتی است. . . . من تا روزی که نقد اجرای «فاوست» گوته را در یکی از جراید اصفهان نخوانده بودم باور نمی کردم که فرهمند و گروهش این اثر را به صحنه آورده باشند. . . . آن توانایی و همت و اندیشه است که در اجرای تأتر روشنفکرانه هم از مردم دور نمی افتد، که هزاران تماشاگری را فراهم می آورد که «حاج عبدالغفار» و هم بینوایان را تماشا می کنند.»

در سبک تأترهای شادی آور و سنتی نیز اصفهان دارای قدمتی طولانی است، از زمانی که نمایش های معروف «بقال بازی» و «حاج آقا سورمه ای» بعد از آمیخته شدن با تأتر اصفهان شکل و رنگی تازه به خود گرفته و بر آن تأثیر می گذارد. همانطور که می دانیم یکی از اساسی ترین کار نمایش های رو حوضی حاضرجوابی و بذله گویی و حضور ذهن بازیگران است که این خصلت در بازیگر اصفهانی بیشتر وجود دارد و از معروفترین آنها باید از دائی جواد و رشتی زاده یاد کنیم. رشتی زاده یکی از اولین کسانی بود که نقش نوکر اصفهانی را که تلفیقی است از نوکر و غلام سیاه روحوضی، بازی کرده است. نمایش روحوضی در اصفهان با استقبال خوب تماشاگران روبرو شد، همین عامل بود که بازیگران معروف آن زمان مانند حسین حوله فروش، احمد بزاز، ذبیح زرگر، حاج عابدین، درگاهی و محتشمی را به اصفهان می کشاند. کم کم دسته های روحوضی محبوبیت خاصی در میان مردم پیدا می کنند که مهمترین آنها دسته مرحوم غلامرضاخان سارنج، دسته جلال خان، دسته مکسبی ، دسته کچوئی می باشد. آنها نه فقط در جشن ها و عروسی ها شرکت می کردند، بلکه در فضای باز و کافه های مصفا به اجرای نمایش می پرداختند. این گروهها علاوه بر سرگرم کردن مردم در نمایش هایشان به انتقاد از مسائل روز و بازگو کردن کمبودها می پرداختند.

در دهه های بیست و سی است که دو گروه معتبر تأتری «تأتراصفهان» به مدیریت ناصر فرهمند و با همکاری دکتر دخانی، دکتر حیدران، مهدی ممیزان، عزت الله نوید و «تأتر سپاهان» به مدیریت علی صدری با همکاری رضا ارحام صدر«پر بیننده ترین بازیگر تأتر اصفهان»، عیوقی، همت آزاد و وحدت به کار می پردازند. «تأتراصفهان» به لحاظ داشتن بازیگران متعدد و همینطور از لحاظ تعداد بانوان بازیگر مانند کلارا، پژمان، کشتی رانی، بیدار، پران و ملس همت آزاد از موقعیت بهتری برخوردار بود، تا زمانی که محمد علی رجائی همراه خانواده اش به دعوت علی صدری از کرمان به اصفهان می آید وی مردی کوچک اندام

صحنه ای از نمایش بینوایان تئاتر اصفهان
«از کتاب تأتر مردمی اصفهان»

چاپ

MEGA DRUCK

کلن

با کیفیت عالی و قیمت مناسب

* کتاب
* کارت ویزیت
* سر نامه
* بروشور
* مجله
* اعلامیه های تبلیغاتی

و سایر سفارشات چاپی

طراحی کامل کارهای چاپی

با جدیدترین سیستم کامپیوتری

برنامه های

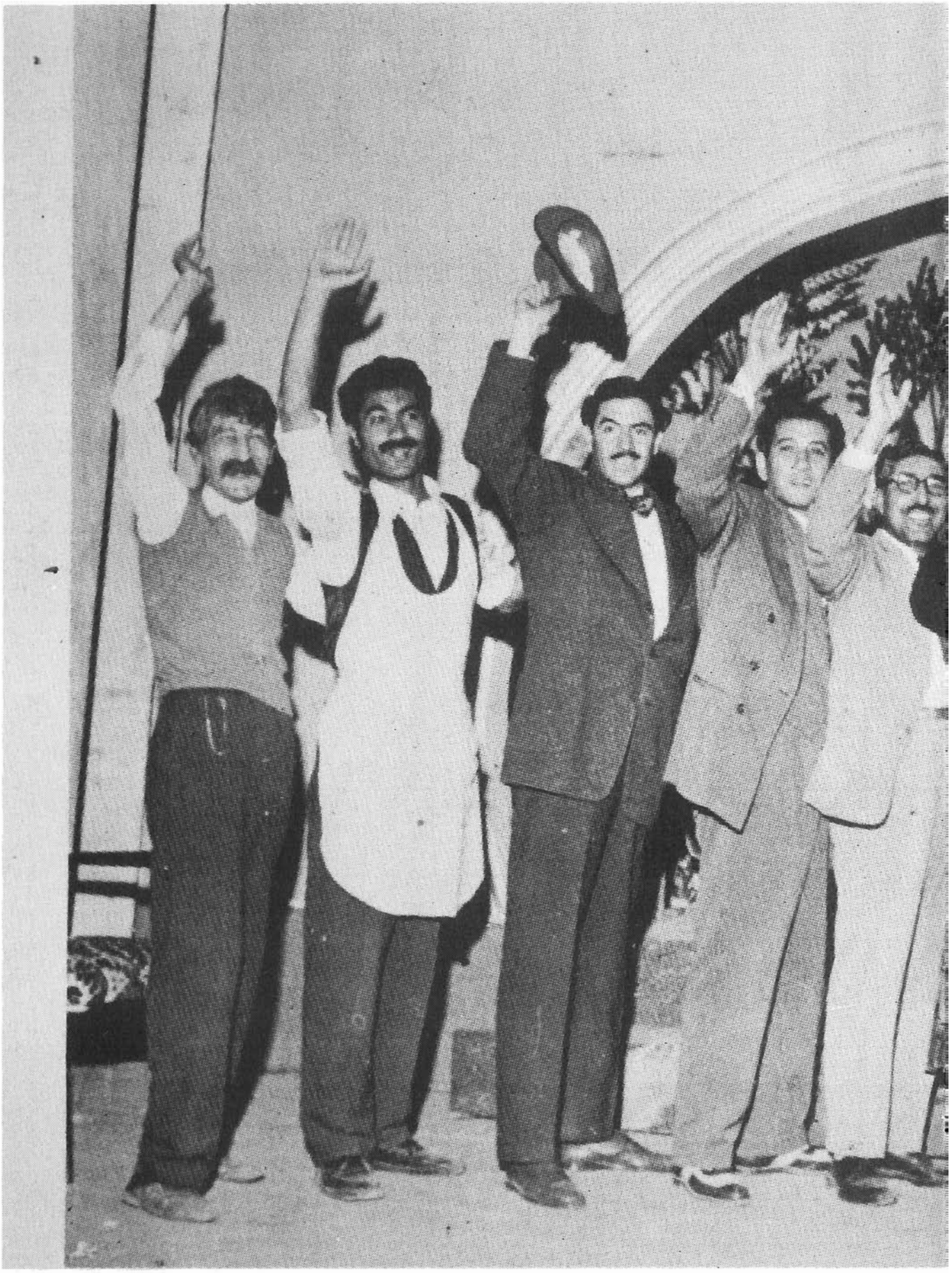
لاتین و فارسی

Dürener str. 346
50935 Köln
Tel.: 0221 - 430 27 22
Fax: 0221 - 430 50 35

سرور رجائی . محمد میرزا رفیعی . نصرت الله وحدت در نمایش درآغوش لیره
«از کتاب تأتر مردمی اصفهان»

و سیه‌چرده با سواد و اهل کتاب و قلم است که نثری شیرین و طبعی شاعرانه دارد و تأتر اصفهان بیش از همه مدیون او و خانواده اش است. در آغاز زندگی اش کارمند است ولی به لحاظ عشق وافر به تأتر آنرا رها کرده و در نخستین تأترهایی که در تهران آغاز به کار کردند با صورتی سیاه کرده نقش غلام سیاه را بارها جان می بخشد، او از تهران با همسر و دخترانش راه افتاد و از این شهر به آن شهر به کار تأتر پرداخت و با تمام سختی ها و مرارت ها جنگید. عشق به تأتر سراسر زندگی او و خانواده اش را گرفته بود، خانواده رجائی به تنهایی قادر بودند چرخهای یک تأتر را بگردانند، پدر نویسنده و کارگردان و بازیگر و سرپرست گروه، بزرگترین دختر «فروغ» و دومین دختر «سرور» بازیگر و کوچکترین دختر «ژاله» که در سن چهار سالگی به روی صحنه رفته و پیش پرده هایی را که پدر می نویسد و آهنگ آنرا می سازد می خواند. مادر نیز مسئولیت مالی و دوختن لباسها را به عهده دارد. رجائی ها با وارد شدن به اصفهان همکاری خود را با تأتر سپاهان شروع کردند و به آن جانی دیگر بخشیدند. از میان دختران فروغ بعد از مدتی با وحدت ازدواج کرده و از کار تأتر به صورت مستقیم دور می ماند اما ژاله و سرور به کار خود ادامه می دهند. سرور در تأتر سپاهان به نقشهای گوناگونی جان می بخشد، او زندگی تأتری را از طفولیت در کنار پدری آزاده و روشنفکر به عنوان فرزند و همکار آغاز کرد و بعد از مدتها به تهران آمده تا در اداره تأتر به کار بپردازد، غیر از او هنرمندان دیگری هم مثل خانم دیانا که از تأتر اصفهان به تهران آمده، مدتها روی صحنه های تهران همراه گروههای اداره تأتر به کار بازیگری پرداخته و در سریالهایی مختلف تلویزیونی ایفای نقش کرده به استخدام اداره تأتر درآمده بودند. ولی پس از مدتی همه این هنرمندان مثل صدها هنرمند دیگر برای همیشه از صحنه تأتر دور می مانند. تأتر اصفهان علاوه بر فعالیت در محدوده خود، هنرش را همراه هنرمندان دست پرورده اش به تمام ایران شناساند و بسیاری از هنرمندان تأتر اصفهان را به تأتر ایران معرفی نمود. ولی جایگزین نشدن هنرمندان جدید بجای آنها و عدم امکانات فعالیت هنرمندان قدیم توان تأترهای اصفهان را از بین برد و در نهایت آنرا دچار سقوط نمود. سقوطی که می توانست قابل پیشگیری باشد.

نمایش «عمه خانم» تئاتر سپاهان ممتاز . ژاله رجائی . دیانا . مهپاره . سرور رجائی (عمه خانم)



. مهدی ممیزان . جهانگیر فروهر . رضا ارحام‌صدر . قربانی . علی‌محمد رجائی

نگرشی بر نمایشنامهٔ معمای ماهیار معمار

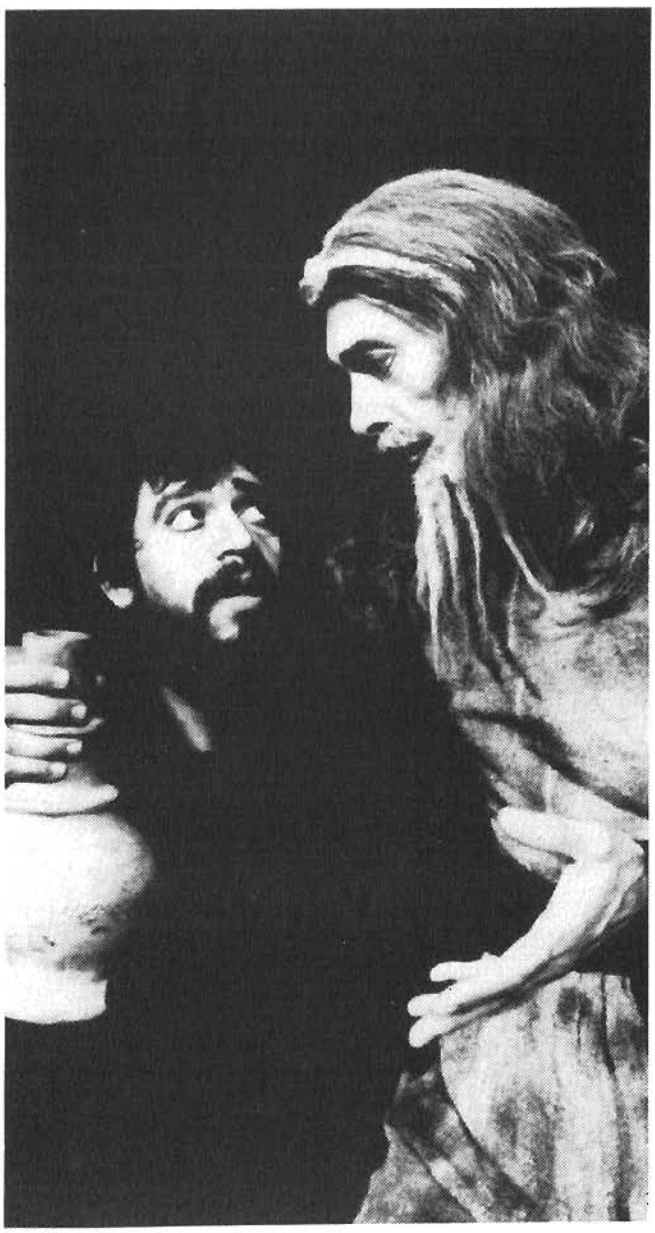
نوشتهٔ رضا قاسمی

اکبر بادگاری

من این بنای شگفت که کردم به خون دل کردم، و این هر کسی نتواند دانست. بگذار مرگ من عبرتی باشد مردمان را تا بدانند که هر کار شگفت پدید نیاید مگر که جان بر سر آن رود.
(معمای ماهیار معمار - صحنهٔ نهم)

رضا قاسمی که تحصیلاتش در رشته تئاتر دانشگاه تهران است از چند سال پیش در پاریس اقامت کرده و تا مدتی هم در آنجا تحصیلش را در رشتهٔ تئاتر ادامه داده. اولین اثر نمایشی او در کارگاه نمایش به صحنه رفت و بعد ها که در اداره تئاتر مشغول کار شد چند اجرا از کارهایش را در تئاتر شهر تهران به کارگردانی خودش به صحنه برد. او جزو انگشت شمار نمایشنامه نویسان خوب ماست که شناختش از صحنه نمایش بسیار عمیق و آگاهانه است.

نمایشنامه معمای ماهیار معمار که در سال ۱۳۶۵ در سالن اصلی تئاتر شهر به صحنه رفته یکی از زیباترین و شاید شگفت‌ترین نمایشنامه های اوست. (به‌علت خارج از کشور بودن متأسفانه این اجرا را ندیدم) برای نگرش به‌این نمایشنامه ابتدا خلاصه‌ای از آنرا می آوریم تا بتوانیم بهتر به آن بپردازیم. ماهیار قصر خورنق را برای پادشاه بنا کرده ولی هنگامی که زدن طاق قصر را باید آغاز کند، ناگهان از شهر می‌گریزد. تمام مملکت را بدنبال او می‌گردند و نمی‌یابندش. در این میان هیچ معماری قادر نیست کار او را به‌پایان برد تا اینکه پس از هفت سال ماهیار به شمایل معماری هندی به‌قصر در می‌آید و مدعی تمام کردن قصر می‌شود، او توضیح می‌دهد که باید هفت سال این بنا می‌ماند تا نشست بکند و سپس قادر باشد تحمل سقفی را بنماید که بی‌ستون باشد و در این میان مدعی می‌شود ماهیار چنین امری را می‌دانسته و چون هفت سال گذشته بدون شک همو بزودی پیدا خواهد شد. پادشاه که او را شناخته برای اینکه قصرش بی‌همتا بماند و ماهیار نتواند قصری نظیر خورنق برای دیگری بنا کند دستور به قتلش می‌دهد. ولی ماهیار که همیشه طرفندی در آستین دارد دم از قصری می‌زند در دل این قصر که هیچکس راه آن نمی‌داند و شاه که در این هنگام درکار قتل فرزند به‌جرم سوء قصد به‌اوست می‌باشد از ماهیار می‌خواهد که راه مخفی قصر در دل قصر را به‌وزیر بنمایاند، ماهیار به‌اتاقی می‌رود که همه آینه است و در میان شگفت همگان در میان پرتو نور لرزان مشعل ها از آینه عبور می‌کند و به‌کاخ دیگر می‌شود. و چون از هر طرف آینه‌ها می‌شکنند تا راه بیابند هیچ نیست جز سنگ



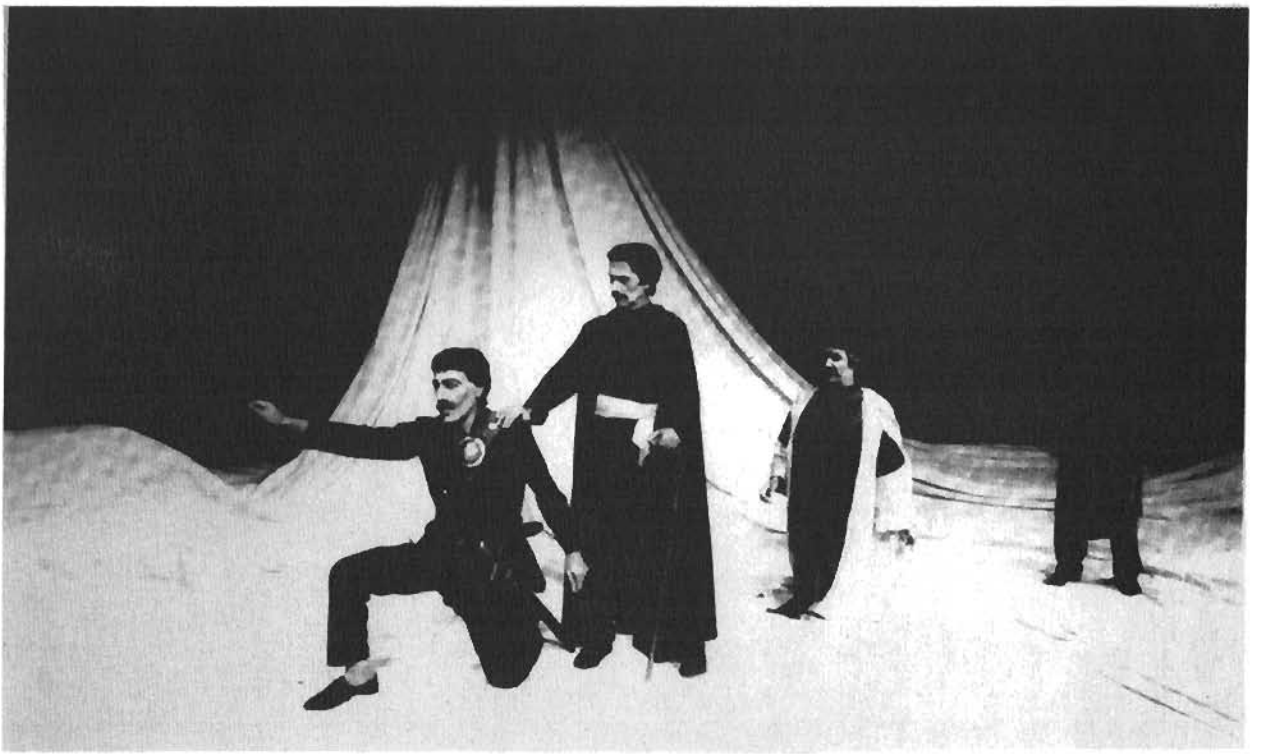
پرویز پور حسینی - حسن پور شیرازی در معمای ماهیار معمار

سخت چون خارا، و شاه، کیخسرو وار دیهیم پادشاهی می‌گذارد و خود نه در آینه که در بیابان ناپدید می‌شود.
نمایشنامه در ده صحنه نوشته شده که هفت صحنه آن فرار و سرگردانی ماهیار است، و سه صحنه دیگر که فرجام کار شاه و ماهیار است. ماهیار هفت سال که در هفت صحنه آمده سرگردان و فراری است، بی‌شک این هفت سال ما را به‌یاد هفت وادی عشق می‌اندازد و صحنه هفتم که در گورستانی می‌گذرد یاد آور وادی فناست؟ فنایی که سر در جاودانگی دارد.
ماهیار در پی چیست؟ در پی کمال کارش؟ یا در پی کمال خود؟ این دو چنان در هم شده‌اند که ماهیار و کارش را از هم جدا نمی‌توان دید. ماهیار و سرنوشت او پیوندی ناگسستنی با ساختن و تمام کردن قصر خورنق دارد و در پایان هم هر دو بهم می‌پیوندند. با گذر ماهیار از آینه ای در قصر هموست که روح قصر خورنق می‌شود و قصر خورنق است که چون جسم یا گور او را در بر می‌گیرد ولی اینجا مرگ نابودی نیست جاودانگی ست.
تو گفتی در جهان دو گونه معماراست. اینان بی‌گمان از گونه نخست اند. که از عمارت جز جسم نبینند.(صحنه چهارم)
اینچنین است که عمارت من جان دارد و با ساکن خویش سخن می‌گوید. و چون موجودی است رها شده قرارو آرام دارد و به‌ساکن خود نیز قرار آرام می‌دهد. (صحنه چهارم)
ماهیار بدون اینکه کاری کند تا ثمری داشته باشد ماهیار نیست. تمام زندگی او در کاری خلاصه می‌شود که خلق او باشد و به‌او و به‌زندگی او معنی بدهد. زمانی که گریز است و در تعقیب او هستند باز هم خانه می‌سازد یکپارچه از سفال.
بیم است مرا از آن که در این هستی گذرا، مگسی باشم که به دمی آید و به‌دمی دیگر برود بی‌آنکه از خود بر این جهان اثری نهد. (صحنه نهم)
ماهیار چه تعبیری از رهایی و آزادی که تم درونی و اصلی دارد؟ ماهیار در اجتماعی گرفتار است که از او نمی‌پرسند چرا قصر را به‌پایان نمی‌بری بلکه به او امر می‌کنند و اطاعت نکردن به معنی مرگ است. او با ترفند گریز، از پس این مشکل برمی‌آید، ولی آزادی و رهایی دیگری هم وجود دارد که فقط به خود او مربوط است و در درون اوست، برای رسیدن به‌این آزادی چه می‌تواند بکند. ماهیار همانطور که عمارتی را با اجزای پراکنده‌اش به‌جای خود می‌آورد تا آنرا از از زندان پراکندگی اجزای خود رها کند، بفکر است تا خود را نیز رها کند و این رهایی را در خود و با تغییر خود، درست چون عمارتی می‌بیند. عمارتی رها و با آرام و قرار که ماهیار از او قرار می‌گیرد و آرام. پس او با ساختن عمارتی که رها باشد و آزاد خود را به‌رهایی می‌رساند. در واقع هنرمند رهایی‌اش در گرو رها بودن و آزاد بودن کار اوست.
زیباترین و نمایشی‌ترین صحنه این نمایش صحنه هفتم یا صحنه گورستان است. حیفم آمد از این صحنه فقط یادی بکنم و یا در موردش چیزی بنویسم بدون آنکه خود صحنه را بطور کامل بیاورم، در انتهای این صحنه نگاه کوتاهی به‌شکل و پرداخت نمایشی آن می‌اندازیم.

(صدای هق هقی از بیرون او را به‌خود می‌آورد، همان طنبور نواز را می‌بینیم که شوریده و ماتمزده نزدیک می‌شود و ترسان و سوگوار کمی دور از ماهیار بر زمین می‌نشیند. نابیناست و نه طنبوری اوراست)

ماهیار آدمیان بهره‌ی مرگند. سالی صدهزار جان خود را بر سر جنگ کنند، صدهزار در سر طاعون، و صدهزار در سر وبا. و اینان جز آن صدهزارند که از صفرا میرند یا سودا. و اینان جز آن صدهزارند که از گرسنگی جان بدهند. و اینان جز آن صدهزارند که به غضب پادشاه گرفتار شوند یا خشم شحنه‌ای یا بغض گزمه‌ای. با اینهمه سالی صدها

سوسن تسلیمی در نمایش «نامه‌ها» نوشته و کارگردانی رضا قاسمی



هادی اسلامی - پرویز پور حسینی - آتش تقی پور - اسماعیل پور رضا در معمای ماهیار معمار

هزار پای در این عالم خاک می‌نهند و خورشید و ماه همچنان در گردش خود ایام رقم می‌زنند. این ناله و افغان هم اگر در ماتم پدری است یا فرزندی، شایسته چونان تو برنایی نیست، نگاه کن! مه همه جا را گرفته و چرخ همچنان می چرخد.

شیرویه اختیار این گریه نه با من است. از بیدادی که با او رفت دلم پاره می‌شود.

ماهیار از صدها هزار کس که روی در نقاب خاک کنند، همه مرگشان مرگ بیداد است. چند کس را مرگ از داد است؟

شیرویه آخر ای شیده مرا . .

ماهیار نام من از کجا دانی؟

شیرویه گفتند به شرق گورستان مردی است که در نقر سنگ بیداد می کند.

ماهیار آه ای دستان من، تا چند بیداد؟

شیرویه چه گفتی؟

ماهیار گفتم تا در این گوشه‌ی گورستان قلم بر سنگ می زنم، هرکس که مرا پرسد یا پدر مرده‌ایست یا فرزند مرده. یا شویی‌ست که سنگ برای گور زن خواهد یا زنی برای گور فرزند. عالم خاک عالم آمدست و عالم شد. گریه از چه کنی؟

شیرویه انگار همنشینی با سنگ خوی تو دگر کرده. آخر این گریه در ماتم پدر است.

ماهیار تو پاس خاطر خو نگاه می‌داری، او را که رفته است چه سود از زاری؟

شیرویه هر چه هست ای شیده قلم بر سنگ نه تا زمانه اگر از خاتطر منش ببرد، از خاطر سنگ نتواند.

ماهیار (بر می خیزد و شروع می کند به نشان دادن سنگ ها) سنگ چه باش؟ مردی با جاه بود یا فلکزده؟ سنگ مرمر باشد یا خاره؟ و خط چه باش، نسخ یا تعلیق؟

شیرویه پریشان دماغم ای شیده، هر چه خواهی کن، اما جانب من نگاهدار که مرا سکه، سکه فرمانبران است، نه فرمانروایان.

ماهیار او را چه نام بود؟

شیرویه ماهیار

ماهیار عجب! شعر هم خواهی که بر سنگ بیاید؟

شیرویه تا شعر چه باشد.

ماهیار این چطور است؟ (دست او را می گیرد و در کحالیکه قلم سنگتراشی را مثل دشنه‌ای در هوا تکان می دهد، به شیوه تعزیه خوانان او را دور می رداند و می خواند)

فریاد که از شش جهتم راه ببستند
آن زلف و رخ و خط و عارض و قامت

شیرویه این حکایت حال من است. چیزی بنویس که او را حکایت زندگانی باشد.

ماهیار این چطور است؟ (با شیطنتی جنون آمیز و به آهنگ «کرشمه» می خواند) مهندس فلکی راه دیر شش جهتی (مثل نقالان) چنان ببست . . .

شیرویه آری، آری این حکایت حال اوست.

ماهیار پدرش را چه نام بود؟

شیرویه کاووس

ماهیار (زهرخندی می زند) عجیب است. شغل او؟

شیرویه معمار.

ماهیار (شگفت‌زده و مظنون برپای می شود) سال او؟

شیرویه چهل.

ماهیار از کدام ولایت؟

شیرویه خجند.

ماهیار (او را بر زمین می زند و قلم سنگتراشی را به حالت تهدید

بالا می برد) تف بر تو ای نابکار! بگو کدامی و از کیانی یا هم اینک جان تو بخواهم گرفت!

شیرویه مرا رها کن ای مرد. این چه شورش است که ناگاه درگرفته ای؟

ماهیار چه کسی ترا فرستاد؟

شیرویه کسی از خویشان.

ماهیار او را چه نام است؟ کانون؟

شیرویه این مرد چه می گوید؟

ماهیار ترا چه پاداش است که جان مرا به هرزه بر باد خواستی داد؟

شیرویه خدایا از دست زمانه بنالم یا از دست این مرد؟

ماهیار سوگند به آسمان که اگر راست گویی ترا امان بدهم.

شیرویه از من چه می خواهی؟

ماهیار ترا چه کس فرستاد؟

شیرویه کسی از نزدیکان.

ماهیار به چه پاداشی فریفت؟

شیرویه انگار تنهایی و گورستان خاطر ترا پریشان کرده، آخر چه کسی پاداش دهد به مردی پدر مرده که سراغ از کسی می گیرد که سنگ نیکو تراشد؟

ماهیار پس نامم از کجا دانستی؟

شیرویه کیست که شیده ی سنگتراش را نشناسد؟

ماهیار (او را می زند) مرا به سخره می گیری؟

شیرویه ای ستم پیشه به ناروا چرا باید زدن؟

ماهیار تا بگویی از کجا دانستی که من کیستم!

شیرویه از آنجا که گفتند به شرق گورستان است و ظاهر چنین است و بالا چنان.

ماهیار و چه کس فرستاد؟

شیرویه خدایا، جان من بستان یا ستم این سنگتراش دیوانه از من بردار.

ماهیار اما این نشان ها که از پدر دادی خود نشانی من بود. (ناگهان بر می گردد. جز مه هیچ چیز در اطراف او نیست) ای ماهیار، دست در گریبان که افکندی؟ مردی پدر مرده یا روحی سرگردان که در این مه شناور است؟ بنشین، بنشین و سنگی بتراش برای معماری که نامش ماهیار است و سال از به چهل می رسد. یا خود بگریز که از بی خردی سوزنی را که در کاهدانی گم شده بود به دست خود برملای مردمان کردی. (صدای طنبور دوباره به گوش می آید. ناگهان مر بنا از گوشه ای دزدیده سرک می کشد. نور بسرعت می رود)

فضای مه آلود و وهم زده گورستان و تخیل ماهیار که در آن تخیل کسی را می بیند که سنگ قبر خود او را سفارش می دهد و طنبور نواز، صحنه را پر توان کرده. قاسمی که خود نوازند چیره دست سه تار است بخوبی فضای موسیقی را در چنین صحنه ای درک کرده و توانسته دامنه تخیل این صحنه را این چنین وسیع تر کند. سنگتراشی و گورستان و استفاده از وسایل سنگتراشی برای تهدید و چرخش دیالوگ های ساده اما نمایشی که درگیری ماهیار را با شیرویه و از طرفی با خودش می نمایاند ما را هر دم در میان دو جریان وادی مرگ و زندگی می چرخاند. و وهم همهٔ واقعه در نظر ماهیار و در واقع در نظر تماشاگر ما را به فلسفه کار نزدیکتر می کند. در صحنه آخر، گذر ماهیار را از آیینه، از زبان وزیر می شنویم ولی در این صحنه ما همه زندگی و مرگ را یکباره

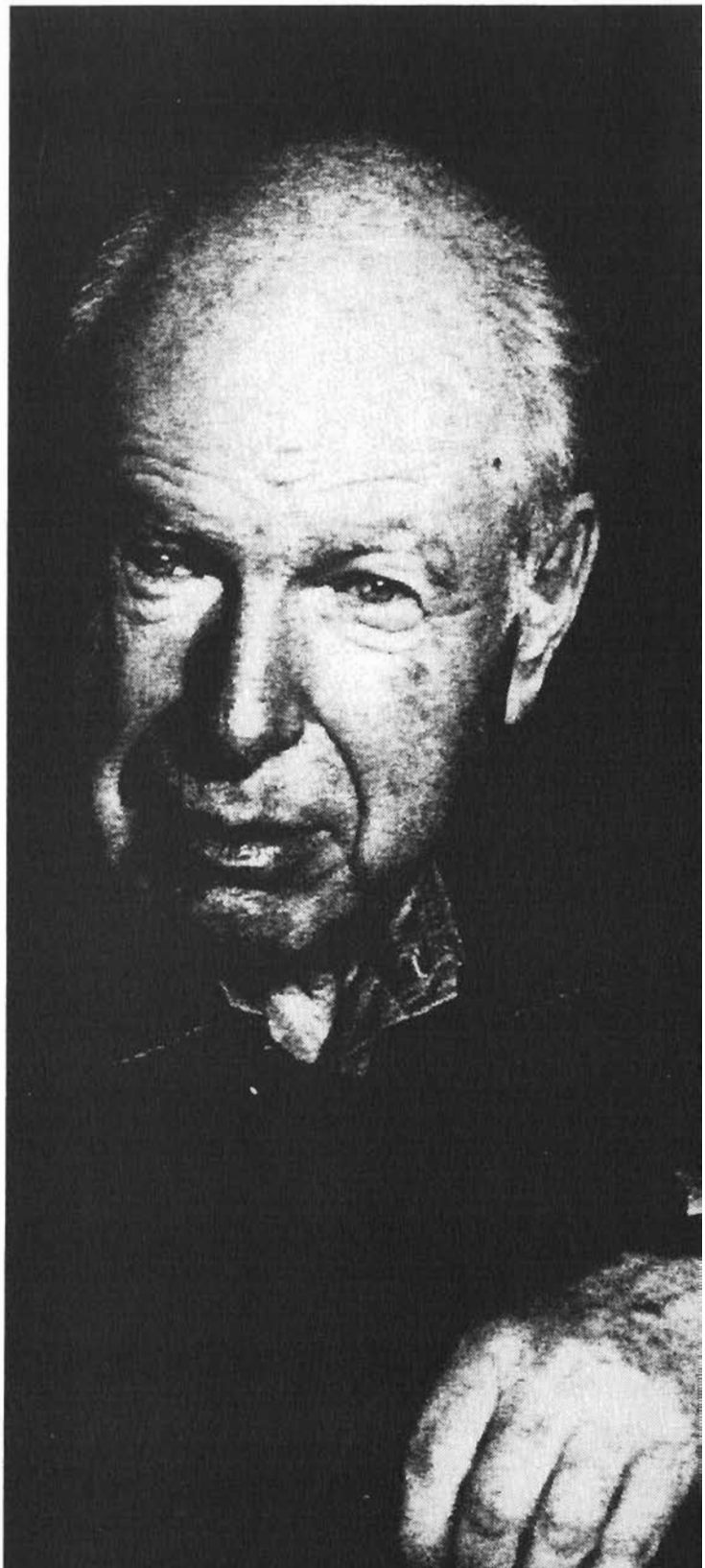
تانیا جوهری در معمای ماهیار معمار

می بینیم که به سادگی خاصی بیان می شود و پیچیدگی را در پس خود پنهان دارد که گویی از پس مه در صحنه دیده می شود، همان مهی که نویسنده هم به وجود خارجی آنهم در صحنه اشاره می کند. آیا همه زندگی تخیلی بیش نیست؟ و مرگ چه ساده در پی ماست. و به زبانی دیگر در واقع با ماست و ما منتظریم تا فرزندی از راه برسد و سنگ قبر ما را به خودمان سفارش دهد. و آیا اصولن چنین کسی وجود دارد؟ رودر رویی ماهیار در اینجا نه با کس دیگر که در اصل با خود است. صحنه از کششی پرجوش و خروش برخورداراست. دیالوگها علارغم پیچیده بودن موضوع برای بیان آن به سادگی و راحتی بکار رفته اند و هیچ کلامی نیست که ما را آزرده و از فضای نمایش دورکند. و این زیبایی و سادگی کلام برای بیان مفاهیم پیچیده و پیچیدگی های زیبای نمایشی در طول نمایش از قلم نمی افتد. در واقع برای ساختن فضاهای نمایشی از ساده ترین کلمات استفاده شده و این نمایشی شدن نمایش است که در این صحنه کشش صحنه ای ایجاد می کند نه بیان مطلب با کلمات. و وجود همین عناصر نمایشی چه در صحنه و چه در دیالوگ هاست که این اثر را هر چه با ارزش تر می کند.

* * *

نقدی بر نمایش کی آنجاست؟

«هملت»



پیتر بروک

تراژدی هملت، عمیق‌ترین و فیلسوفانه ترین نمایشنامهٔ شکسپیر است، چرا که بنابر عقیده ویلسن(Wilson) هر چه بیشتر آنرا بررسی کنیم، در آن اسرار بیشتری می‌یابیم. تراژدی هملت بدینگونه آغاز می‌شود:

السینور. میدانی در برابر کاخ فرانسیسکو در محل نگهبانی برناردو بر او وارد می‌شود.

(نیمه شب است، تنها برناردو در برابر قصر به کشیک شبانه‌اش مشغول است. ناگهان بنظرش می‌رسد که شبحی در میان تاریکی حرکت می‌کند) برناردو (فریاد می‌زند): کی آنجاست؟ Who's there ? اولین جمله‌ایست که تراژدی هملت با آن آغاز می‌شود و حالا همین کلمات سادهٔ آغازین نام آخرین نمایش پیتر بروک (Peter Brook) را بخود گرفته است. "کی آنجاست؟" در واقع یک پژوهش تناتریست که پیتر بروک با همکاری ماری هلن آستین (Marie - Hele`ne Estienne) و ژان کلود کریر (Jean - Claude Carrie`re) در «مرکز تناتر بین‌المللی پژوهش تناتر، که پیتر بروک آنرا در سال ۱۹۶۸ در پاریس پایه‌گذاری کرده و مرکب از هنرپیشه‌گان ملل گوناگون است تا به بررسی و پژوهش در بارهٔ طرح وسیع تناتر چیست بپردازد» انجام داده است و بر اساس متن‌هایی از آنتون آرتو(Antoin Artaud)، برتولت برشت (Bertold Brecht)، گوردن گریک (Gordon Craig)، میرهولد (Meyerhold)، استانیسلاوسکی (Stanislavski) و زآمی (Zeami) کار مستقل و جدیدی از خود عرضه کرده است. پیتر بروک در اجرای این نمایش قطعاتی از تراژدی هملت شکسپیر را با اشاراتی مستقیم به نظریه‌های صحنه‌گردان‌های بزرگ قرن و مهم‌ترین بحث‌های نظریه‌های تناتری در هم آمیخته است. کی آنجاست؟ پژوهشی در بارهٔ وظیفه و کار هنرپیشه و نقش تناتر در تاریخ جهان امروز است.

بروک معتقد است که: «خوشبختانه در تناتر هیچ کاری را نمی‌توانیم به‌تنهایی انجام بدهیم. آماده کردن یک نمایش، در واقع همفکری یک گروه با همدیگر است. بازیگری به منزلهٔ همبستگی داشتن با دیگرانست. ولی کارگردان‌ها، دور از چشم تماشاگران در تنهایی غریبی به‌سر می‌برند و در این انزوا فرسوده می‌شوند.» بروک از خود می‌پرسد پس تکلیف ما چیست؟ او در جستجوی یافتن پاسخی برای این پرسش، تناتر صد سال اخیر (تناتر قرن بیستم) را مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد. بروک نظریات مختلف در جهان تناتر شرق و غرب و بالاخره نظریه‌های مهم

کارگردان پیتر بروک

مهستی شاهرخی

تئاتری قرن را برای اجرای نمایشی مثل هملت در زمان امروز مطرح نموده و با دقت و موشکافی تک تک آنها را به آزمایش می گذارد.

می دانیم که بازاندیشی نمایش و باز نویسی آثار بزرگان ادب کاریست که سابقهٔ دیرینه دارد. اسناد تاریخی نشان می دهند که قبل از شکسپیر، توماس کاید Tomas Kyd تراژدی هملت، شاهزادهٔ دانمارک را نوشته و در آلمان بروی صحنه آورده است. اینطور بنظر می رسد که شکسپیر تراژدی هملت را بازسازی و بازنویسی کرده است. در زمینهٔ نمایشنامه نویسی معاصر نیز می توان از ژان آنوی نام برد. آنوی زمانی به مطالعهٔ تراژدی های یونان پرداخته بود و نمایشنامهٔ آنتیگون اثر سوفکل را به شکلی نوین باز اندیشی و باز نویسی و بالاخره امروزی کرده بود. آنوی همین تجربه را روی نمایشنامه رومئو و جولیت، اثر دیگری از شکسپیر انجام داده بود. او با بازنگری، بازاندیشی و بازنویسی این نمایشنامه، رومئو و ژانت را نوشته بود و این دو شخصیت مشهور، این عشاق نامدار را به قرن بیستم آورده بود و فاجعهٔ عشق در قرن بیستم و عصر حاضر را مطرح کرده بود.

منتخب شخصیت ها و قهرمان نمایشنامه های شکسپیر و دیگرگون نمودن آنها، متفاوت نشان دادن این چهره های آشنا در عالم نمایش نیز هیچ کار تازه ای نیست. (یعنی همان کاری که شکسپیر با هنرمندی بسیار در مورد نویسندگان قبل از دوران الیزابتن بکار برده است) در میان منابع فارسی می توان به ترجمهٔ نمایشنامهٔ معاصر «روزانکرانتز و گیلدنشترن مرده اند» اشاره کرد. در این اثر نویسنده با ادغام بخشی از داستان نمایشنامهٔ هملت شکسپیر و تئاتر پوچ، سعی در خلق کاری نوین با مفهومی جدی و امروزی دارد.

در نمایش "کی آنجاست؟" پیتر بروک زمان حال (انتهای قرن بیستم) و زمان شکسپیر (دورهٔ الیزابتن) را در هم می آمیزد. او برپایی نمایش را از دل قرارداد های متداول بیرون می کشد و همچنانکه پیش از این، در کتاب فضای خالی اظهار کرده بود: «اگر شما می خواهید صدای نمایشنامه ای شنیده شود، باید صداهای آنرا بیابید و از آن بیرون بکشید و در اختیار خود گیرید.» بروک از مرزهای جغرافیای داستان، دانمارک (محل وقوع نمایشنامهٔ هملت شکسپیر) عبور می کند، او حتی از انگلستان (وطن شکسپیر نویسندهٔ نمایشنامه و همچنین وطن پیتر بروک کارگردان نمایش)، آلمان، اروپا، ژاپن، آسیا و آفریقا فراتر می رود و محل وقوع تراژدی هملت را در جغرافیای روح انسانی قرار می دهد. در نمایش "کی آنجاست؟" دیگر زمان، زمان شکسپیر نیست، بلکه زمان امروز و اینجاست. «اوفلیا شلوار جین به پا دارد و هملت جوان سیاه پوستی است با گیسوان بلند. صحنه خالی خالی است. گاهی چند صندلی و گاهی هم هیچ. و این فضای خالی با نمایش پر می شود. تئاتری بدون دکور. تئاتری بدون لباس های مجلل. تئاتری بدون پرده های مخمل منگوله دار.

صحنه تختهٔ چهارگوش بزرگی ست که بی اختیار نمایش تخته حوضی سعدی افشار و گروهش را در پنج سال پیش بر روی همین صحنه (تئاتر بوف دونور Boffes du Nord) تداعی می کند. پیتر بروک بر روی همین صحنهٔ عریان چهارگوش مرزهای تراژدی و قومی را فرومی ریزد. هدف بروک دستیابی به تئاتری انسانی است. تلاش او در جهت رسیدن به تئاتری بدون جنگ های عقیدتی و زودگذر است. بروک خواهان تئاتری صلح جو و کمال طلب است. تئاتری که برگیرندهٔ شکسپیر، استانیسلاوسکی، برشت، میرهولد و دیگران باشد: تئاتری برای همهٔ فصول.

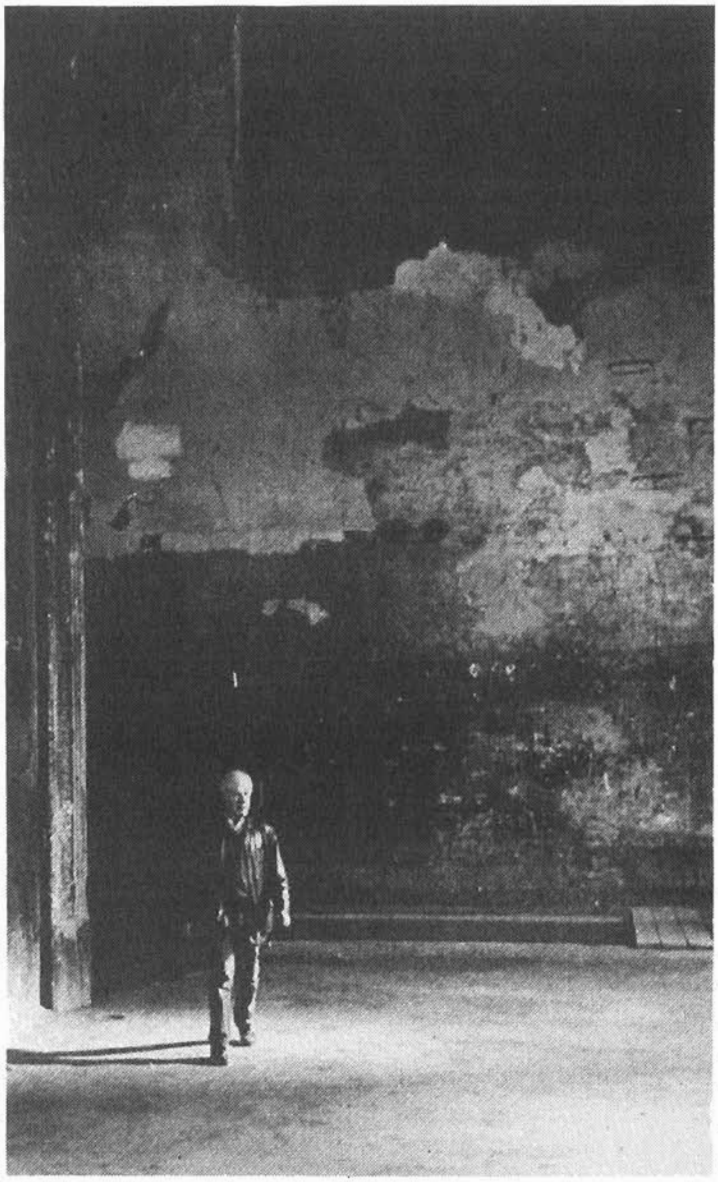
صحنه هایی از نمایش کی آنجاست؟ به عمد به زبان های مختلف اجرا می شود: فرانسه (زبان اصلی - چرا که نمایش در فرانسه به روی صحنه می آید)، انگلیسی (زبان اصلی نمایشنامه و شکسپیر و همچنین زبان مادری پیتر بروک)، آفریقایی (زبان مادری دو تن از بازیگران)، ژاپنی (زبان مادر یکی از بازیگران) و آلمانی (زبان مادری یکی از بازیگران)، حتی شعری هم به زبان فارسی (زبان مادری نوازنده) زمزمه می شود. با این حال همه چیز در خدمت زبان مشترک و یگانهٔ متن قرار گرفته است و رشتهٔ حوادث داستان هرگز از کف نمی رود. همچنانکه هملت در نمایشنامه شکسپیر می گوید: "کلمات، کلمات، کلمات" (پردهٔ دوم، صحنهٔ دوم) برای پیتر بروک نیز دیگر واژه ها کافی نیستند. "واژه ها"، "کلمات"، "The words" یا "Les mots" امروزه دیگر جوهر درونی خود را از دست داده اند. (چیزی که هملت، شکسپیر و بروک، هر سه بر روی آن با هم تفاهم دارند) نیرویی که در "واژه" یا "کلمه" نهفته است، از دست رفته است. در جهان تئاتر دیگر کلمات بیان کنندهٔ منظور نمایش نیستند. نمایش زبان خاص خود را می طلبد. از زبان یکی از بازیگران داستانی در بارهٔ سالن های تئاتر در آلمان می شنویم: "در سالن های تئاتر آلمان، بر روی دیوار می نویسند: "در تئاتر، حرف زدن ممنوع است". «جمله ای که آنرا بر دیوار سالن های تئاتر در آلمان می آویزند و خطاب به تماشاگران بکار برده می شود تا در طول اجرای نمایش سکوت را رعایت کنند و باهمدیگر حرف نزنند» بازیگر یا در حقیقت پیتر بروک این پند را به بازیگران تئاتر توصیه می کند و خود نیز آنرا بکار می گیرد. دیگر در سالن تئاتر حرف زدن ممنوع است. فقط وفقط بازی است که اهمیت دارد. امروزه در تئاتر همه چیز در خدمت حساس کردن "گوش ویژهٔ تماشاگر برای تعقیب وقایع داستان و حرکات بازیگران قرار می گیرد. هنر بازیگری در واقع تجسم بخشیدن به تلاطم های درونی انسان است. هنرپیشه گی احضار کردن روح پدر هملت بر روی صحنهٔ تئاتر و نشان دادن آن روح ناآرام به تماشاچی است. در تراژدی هملت روح بر روی صحنه ظاهر می شود. این که این روح «روح پدر هملت» واقعی است یا نه؟ چندان مهم نیست. مهم فکر و روح نمایش است که باید و باید القاء بشود. هدف بازیگر باید باوراندن این روح «روح پدر هملت» باشد. باوراندن: این همان مبحثی است که در جهان ادبیات به "Make believ" مشهور است. بازیگر به کمک نیروی خیالپردازی، مانند کودکی که عروسک خود را نوزادی می پندارد، بازی را آغاز می کند. بازیگر به مدد

تخیل خویش، دیگران (تماشاگران) را نیز وارد بازی می‌کند. ما از همان ابتدای نمایش، قواعد بازی را می‌پذیریم (همانطور که کودک در هنگام بازی، عروسک خود را نوزادی می‌پندارد) و بازی را (نمایش را، تئاتر را) باور می‌کنیم. تخیل بازیگر، تخیل ما (تماشاگر) را هدایت می‌کند. بازی است دیگر، مگر نه؟

تراژدی هملت، نمایشی‌ست که معمولاً" سه ساعت و نیم طول می‌کشد. البته در دورهٔ رستوراسیون (۱۶۶۰) قطعاتی از نمایشنامه‌های شکسپیر را کوتاه و خلاصه کرده بودند، ولی به مرور نمایشنامه‌های شکسپیر حالت کلام مقدس را بخود گرفت و خلاصه کردن و یا از مکالمات طولانی نمایش کاستن به شجاعتی بی‌نظیر نیاز داشت. گر چه امروز پیتر بروک از پس و پیش کردن صحنه‌ها و یا کوتاه و مختصر نمودن داستان هیچ ابایی ندارد. در پایان نمایش "کی آنجاست؟" ما (بازیگران و تماشاگران و بروک) همگی با هم قواعد سنتی، فرمول‌های کهنه تئاتری و آغاز و پایان قالبی نمایش را همراه با سیستم‌های منجمد و متحجر رفتارهای تئاتری (چارچوب‌های دست و پا گیر تئاتر گذشته) را به شکلی تمثیلی در میان شوخی و طنز و گاهی هم اشک به خاک می‌سپاریم و همراه اوفلیا با همهٔ آن‌ها وداع می‌کنیم. نمایش "کی آنجاست؟" با خروج نهایی "اوفلیا" از صحنه (پرده چهارم، صحنهٔ پنجم) به پایان می‌رسد. پیتر بروک برای اجرای نمایش "کی آنجاست؟" همهٔ شگردها و فوت و فن‌های بازیگری در تئاتر غرب و شرق را بکار می‌گیرد و آزمایش می‌کند. تئاتر متعلق به انسان است و همهٔ این شیوه‌ها و شگردهای بازیگری باید در خدمت به نمایش در آوردن تضادهای انسانی و فراز و نشیب‌ها و هزارتوها و پیچیدگی‌های روح و شناخت قلمروهای درونی انسان باشد.

به عقیدهٔ بروک وفاداری بازیگر و هنرمند در عالم تئاتر به "کلمات" و "The words" و یا متن و یا حتی به سبک و دوره و زمان و مکان نیست. وفاداری بازیگر یا هنر پیشهٔ تئاتر، در هنگام اجرای نمایشنامه‌ای چون تراژدی هملت، وفاداری به هستهٔ اصلی نمایش و مغز اثر است. همچنانکه می‌دانیم در تراژدی هملت شکسپیر، پدر هملت بدست برادرش ناجوانمردانه به قتل رسیده است. تراژدی هملت با حس ظهور روح ناآرام و آشفتهٔ پدر هملت در نیمه شب آغاز می‌شود (روحی که برخی او را به‌چشم می‌بینند و بعضی‌ها هم نه، اصلاً"، او را نمی‌بینند). به عقیدهٔ بروک جنایتی (برادر کشی) در جائی صورت گرفته است و مهم‌ترین نقش بازیگر باید تنها و تنها القاء حس روح باشد. باوراندن این روح ناآرام. در جهان تئاتر و از طریق نمایش، در طول مدت دوساعت، کار هنرپیشه باید تلاش برای بیدار کردن وجدان خفتهٔ تماشاچی باشد. مگر نه اینکه هملت در پردهٔ سوم، صحنهٔ دوم، از گروه بازیگران و هنرپیشه‌گان تئاتر دعوت می‌کند تا صحنهٔ جنایت را در برابر مجرمان اصلی باز سازی کنند و به نمایش درآورند؟ مگر نه اینکه هملت، داستان قتل فجیع پدر خویش را به‌صورت یک تراژدی باستانی می‌نویسد و آنرا به دست گروه هنرپیشه‌گان می‌دهد تا بازیگران آنرا نمایش بدهند؟ مگر نه اینکه بازیگران صحنهٔ جنایت را بازسازی می‌کنند. در ابتدا به شیوهٔ نمایشی بی‌کلام و سپس همان نمایش را به شکل یک تراژدی باستانی با کلام اجرا می‌کنند؟ آنها در ابتدا با ایماء و اشاره صحنهٔ مسموم کردن پدر هملت را به‌روی صحنه می‌آورند. تئاتر است دیگر. مگر نه؟ هملت در فاصلهٔ بین دو نمایش برای تماشاگران (قاتلان اصلی نیز بین تماشاگران نشسته‌اند) توضیح می‌دهد: «بازیگران نمی‌توانند رازی را پنهان بدارند همه را خواهد گفت»

"The players cannot keep counsel, they` ll tell - all."



پیتر بروک در مرکز تئاتر بین‌المللی پژوهش‌های تئاتری

هملت اضافه می‌کند: "داستان واقعی است." پس هنرپیشه‌ها راز واقعیت را روی صحنه افشاء می‌کنند. در دنیای بروک، جنون هملت، جنون افلیا، جنون هر هنرپیشه یا هر بازیگریست. جنون آنها، جنون هر انسان و هنرمند داغداریست که در جستجوی حقیقت گام برمی‌دارد. روح پدر هملت نیز در تئاتر بروک، تجسم روح ناآرام و مشوش انسان است. انسانی که بر او بی‌عدالتی رفته است. روح پدر هملت تمثیل وجدان انسان است که از جنایت و گناه بر روی کرهٔ زمین رنج می‌برد و آسوده نمی‌تواند باشد.

در پایان باید از موسیقی خیال انگیز و هنرمندانهٔ محمود تبریزی‌زاده گفت که از ابتدا تا انتها، در تمام لحظات نمایش، بازی هنرپیشه‌گان را با چیره دستی رنگ‌آمیزی می‌کند. و بالاخره، کلام آخر اینکه فضای خالی پیتر بروک فضایی‌ست که اصلاً" و ابداً" خالی نیست بلکه فضای عمیق و متفکرانه است که با همبستگی، تفاهم، یاری و هنرمندی گروه، سرشار و گاهی هم لبریز می‌شود.

پاریس مارس ۱۹۹۶

بررسی و شرح بر کتاب

بازیگری حرفه‌ای

«قسمت دوم»

نویسندگان

Melissa Bruder
Lee Michael Cohn
Medeleine Olnek
Nathaniel Polak
Robert Previto
Scott Zigler

ترجمهٔ احمد دامود

ا. ی

در بخش اول بررسی کتاب بازیگری حرفه‌ای که حاصل یادداشت‌هایی از تمرین‌های آموزش‌های تابستانی کارگاه بازیگری دیوید ممت با نام *(Practical Asthetics Workshop)* که تحت حمایت دانشگاه نیویورک شکل گرفته توضیح دادیم که کتاب مذبور از دو بخش مهم تشکیل شده، بخش اول که بزرگترین بخش این کتاب محسوب می‌شود، بخش تکنیک است، که در مورد رویدادهای جسمانی و صحنه و ابزار حرفهٔ بازیگری حرف می‌زند. در این بخش، رویدادهای جسمانی را بطور خلاصه آوردیم و در ادامه می‌پردازیم به قسمت‌های دیگر تکنیک.

قسمت دوم : تحلیل صحنه.

حالا که «رویداد» را برای صحنه انتخاب کردید. با پرسیدن سه موضوع زیر از خود، همیشه خودتان را به‌این رویداد که در جهت اهداف نویسنده باشد هدایت کنید.

۱ - شخص بازی عملن چه کاری انجام می‌دهد.

۲ - در این صحنه رویداد اصلی، از آنچه که شخص بازی انجام می‌دهد چیست؟

۳ - این رویداد برای من مثل چیست؟ مثل این است که . . .

۱ - شخص بازی عملن چه کاری انجام می‌دهد.

شخصیت (Character) مورد نظرتان را برای بازی مورد بررسی قرار بدهید، این شخصیت در هر صحنه ممکنست چیزهایی بگوید یا اعمالی انجام بدهد که بعضی از آنها متناقض با یکدیگر به نظر بیایند. و حالا شما باید از میان همه آنها عمل واحد و مشخصی را که تمام گفته‌ها و اعمال او را در بر می‌گیرد پیدا کنید. و در یک جملهٔ دقیق بنویسید که این شخصیت چه کاری انجام می‌دهد. برای روشن شدن مطلب مثالی می‌آوریم. مردی وارد اتاقی می‌شود و پیپ خود را برداشته به‌دنبال توتون می‌گردد و آنرا در کشوی میز خود می‌یابد. سپس پیپ را پر می‌کند و کبریت بر می‌دارد. تا اینجا آنچه را که شخص بازی انجام می‌دهد آماده شدن برای کشیدن پیپ است. حالا اگر در خلال این کار بنشیند و یا موزیک گوش کند عمل وی همانست که گفته شد. و این نشستن و یا موزیک گوش کردن هم بخشی از آماده شدن برای پیپ کشیدن است.

گر چه ممکنست این کار ساده بنظر بیاید ولی برای یافتن رویدادی خوب در هر صحنه امری حیاتی است. و به‌شما کمک می‌کند تا در ادامه تحلیل‌ها با اهداف نویسنده نمایشنامه هماهنگ باقی بمانید. لازم نیست آنچه را که شخص بازی انجام می‌دهد برای شما هیجان انگیز باشد، فقط کافی‌ست که جواب شما در مورد اینکه او عملن چه کاری انجام می‌دهد صحیح باشد.

۲ - در این صحنه رویداد اصلی، از آنچه که شخص بازی انجام می‌دهد چیست؟

قدم بعدی انتخاب رویداد اصلی یا ماهیت چیزی است که وی در این صحنه انجام می‌دهد. رویداد، جنبه اصلی چیزی است که شخص بازی انجام می‌دهد. با مثالهایی که در کتاب آمده این یادآوری را به ما گوشزد می‌کند که اگر رویداد اصلی نمایشنامه انجام یک ریسک است بازیگر باید در طول نمایش تمرکز خود را بر آن بنا بگذارد و اگر بطور مثال عشق هم در این نمایشنامه وجود دارد نباید تمام نمایش را عاشقانه بازی کند که هدف اصلی نمایشنامه بکلی دستخوش پریشانی و در نهایت گم شود. بازیگر با این تمرکز بر رویداد اصلی خود را در دنیایی می‌یابد که به‌گونه‌ای واقعی عمل کردنی است. نه در دنیای محو و غیر واضح احساساتی که خارج از کنترل اوست. بنا براین رویداد اصلی آن چیزی است که، پس از آن که هرگونه اندیشه‌ای را در بارهٔ آنچه که به نظر شما نویسنده در مورد چگونگی احساس شخص بازی در هر لحظه بیان کرده است از سر بیرون کردید، در صحنه باقی می‌ماند. و آن کاری است که شخص بازی برای انجامش می‌کوشد. بازیگر احتیاج ندارد که به‌تماشاگر یادآوری کند که شرایط محیطی نمایش چیست. بنا براین آنچه که می‌ماند تا او انجام دهد این است که بخشی از صحنه را که گفتگوها به آن نپرداخته‌اند ترسیم کند. یعنی با عمل جسمانی رویداد اصلی را به‌سرانجام رسانیدن. چکیده آنچه را که شخص بازی در صحنه‌ای انجام می‌دهد بازیگر باید به‌عنوان رویداد اصلی مورد نظر قرار دهد و با تمرکز کامل برای نشان دادن آن کوشش کند.

البته برای هیچ صحنه‌ای رویداد اصلی مشخصی تعیین نشده است. بلکه این شما هستید که تصمیم می‌گیرید که بهترین رویداد برای هر صحنه چیست. بکار گرفتن یک رویداد خوب در محدوده متن، به‌بازیگر، و بنا براین به‌نمایش، زندگی خواهد بخشید.

هر بار فقط یک رویداد را می‌توانید اجرا کنید، بنابراین رویدادی را که انتخاب می‌کنید باید برای تمامی صحنه مناسب

شخصیتهای بازیگران کمدی

باشد. اگر نمی‌توانید چکیده صحنه را در یک رویداد بیاورید، یا به‌تحلیل بیشتر صحنه نیاز دارید، بنا براین یا صحنه باید به‌اجزای کوچکتری برای رویدادهای متفاوت قسمت شود، یا اینکه رویداد به‌چند بخش تقسیم شود. یک بخش از رویداد، واحد منفردی از رویداد است و تغییر بخش نقطه‌ای است که وضعیت جدیدی در همین رویداد آغاز می‌شود، تغییر بخش تنها زمانی حادث می‌شود که یک تکه اطلاعاتی جدید مطرح می‌شود، یا حادثه‌ای اتفاق افتد که شخص بازی کنترلی بر روی آن ندارد و سرنوشت آن حادثه ایجاب کند که او آنچه را که انجام می‌داده است تغییر دهد. این مطلب نباید با اجرای یک رویداد به صورتهای مختلف و یا بکار گرفتن ابزار متفاوت برای یک رویداد اشتباه شود.

رویداد نباید یک بازنویسی ساده از پاسخ شما به سئوال اول شخص بازی که عملن چه کاری انجام می‌دهد باشد، زیرا به این ترتیب هرگز قادر نخواهید بود باور کنید که شما همان شخصیتی هستید که نقشش را بازی می‌کنید. اگر شما باور کنید که راستی شخصیتی هستید که آنرا بازی می‌کنید قوه ادراکه شما در برابر این توصیه طغیان خواهد کرد. شما نمی‌توانید به‌ذهن منطقی خود حقه بزنید. هدف رویداد جسمانی این است که برای تمرکز شما چیزی جالب تر، مهم‌تر و دلپذیرتر از سعی باور کردن نکات غیر واقعی متن در اختیارتان بگذارد. در واقع باید برای توضیح بیشتر مطلب کتاب گفت، ممکن نیست شما باور کنید که در غالب کس دیگری که نقش او را بازی می‌کنید هستید، در تمام لحظات شما باور می‌کنید که دارید کاری انجام می‌دهید که بازی یک نقش است و در هنگام تمرین و حتا اجرا این فکر در سر شما قطع نمی‌شود. لذا اینکه بازیگر بتواند خودش را شخصیتی بداند که نقشش را بازی می‌کند غیر ممکن است. حتا شما به‌هنگام بازی هم نمی‌توانید فکرتان را از مسائل صحنه و بازی بازیگران و مشکلات کار بیرون کنید. و این نشان دهنده این است که شما همیشه خودتان هستید و با مشکلات خودتان دست و پنجه نرم می‌کنید، و عملن کس دیگری شدن حتا در یک لحظه هم ممکن نیست و اگر انجام پذیر باشد بدون شک برای بازیگر جز خطر روانی چیزی در بر ندارد.

هرگز نباید نگران خلق شخصیتی که بازی می‌کنید باشید، زیرا قسمت اعظم این کارتوسط متن برایتان انجام شده است.

یک رویداد خوب به شما کمک می‌کند که شخصیتتان بر نقش تأثیر بگذارد، زیرا آنچه را که دقیقن انجام خواهید داد خود انتخاب کرده‌اید. یافتن رویدادی مناسب و حفظ آن در طول صحنه بسیار مهم است. این پر قدرت ترین ابزار کارتان به‌عنوان یک بازیگر است.

۳ - این رویداد برای من مثل چیست؟ مثل این است که . . .

سومین مرحله در تحلیل صحنه به‌استفاده از تخیل بازیگر مربوط می‌شود. به‌طوریکه خواهید دید عبارت «مثل اینکه» در خدمت چند هدف بسیار مهم قرار می‌گیرد و اتمام منطقی روند تحلیل است. این کار به‌بازیگر کمک می‌کند تا به درک کاملتری از رویدادی که برای یک صحنه معین انتخاب کرده است برسد، همچنین درک روشنتری از نتایجی که اجزای ناقص

رویداد به‌وجود می آورد به‌بازیگر می‌دهد. «مثل اینکه» نباید بیش از دو - سه جمله ساده باشد. تا بتوانید آنرا آماده و در دسترس خود نگه دارید. ولی اگر «مثل اینکه» ای خیلی ساده، مانند «مثل اینکه با مادرم دعوا کردم» در نظر گرفته شود، بی‌تأثیر خواهد بود.

رویداد: به‌دست آوردن آنچه حق من است.

«مثل اینکه»: از زن پدرم بخواهم که اموال پدرم را که برای من و خواهرم به ارث مانده و او قصد دارد آنها را تصاحب کند به‌ما برگرداند.

رویداد: نشان دادن به‌یک زیر دست که چه کسی رئیس است.

«مثل اینکه»: منشی جدید من روز اول دارد شرایط خودش را به‌من گوشزد می‌کند و من به‌او می‌گویم بهتر است از شرایط من پیروی کند وگر نه او را اخراج خواهم کرد.

تحت هیچ شرایطی نباید این «مثل اینکه» را روی صحنه بازی کنید. «مثل اینکه» جانشینی برای نمایش نیست. این خلق شماست که هم رویداد را مشخص کنید و هم موتور درونی خود را به‌کار وادارید.

هنگامی که «مثل اینکه» شخصی خود را به‌کار گرفتید، گفتگوهای صحنه و فعالیت‌های جسمانی همراه آن، ابزاری هستند که به‌سادگی در انجام رویداد به‌شما کمک می‌کنند.

در طول تاریخ بازیگری همیشه این بحث مهم وجود داشته است که آیا بازیگر باید در تمام لحظات آنچه را که ظاهرن شخصیت نمایشی او حس می‌کند، خود نیز حس کند یا نه. حرف آخر این است که به‌نظر تماشاگر چگونه می‌آید. نکته مهم این است که بازیگر نه‌برای تجربه شخصی یا به‌نمایش گذاشتن خویش در برابر تماشاگران، بلکه برای کمک به‌بازگو کردن داستان است که به‌روی صحنه قرار می‌گیرد. در اینجا باید به توضیحی بسیار مهم توجه کرد و در مورد این جمله بازگو کردن داستان را در کتاب مورد توجه قرار داد و آن اینست که بدون شک وظیفه تئاتر بازگو کردن داستان نیست و داستان می‌تواند در نمایش وجود داشته باشد و می‌تواند نداشته باشد، لذا باید گفت در برابر تماشاگران وظیفه بازیگر، بازگو کردن نمایش است. برای توضیح بیشتر باید به مطالبی رجوع شود که تفاوت بین هنر نمایش و هنرهای غیر نمایشی را توضیح داده‌اند، اگر هدف بازیگر بازگو کردن داستان نمایش باشد، در این صورت می‌تواند این وظیفه را داستان خوانی خواند نه بازیگری. برای اینکه از مطلب کتاب زیاد دور نمانیم به ادامه مطالب می‌پردازیم. تماشاگر نمی‌داند که شما در تحلیل صحنه خود گفته اید که چه می‌کنی. تماشاگر با این ذهنیت به‌تئاتر می‌آید که داستان آنرا باور کند، بازیگر به تئاتر می‌آید که در بازگو کردن داستان کمک کند. و این کار را با حقه زدن به خود به شکل باور کردن چیزهایی که می داند حقیقت ندارند انجام نمی‌دهد. بلکه با بکار گرفتن ابزاری برای خلق یک توهم، داستان را تکامل بخشیده و به‌انجام می‌رساند.

کار بازیگر این نیست که حقیقت زندگی شخصی خود را بر صحنه بیاورد. بلکه کار او استفاده از صداقت خود برای رفع نیازهای معینی از نمایش است. ما دریافته ایم «مثل اینکه» هاییکه بر پایهٔ آرزوی نوعی کمک به‌شخص دیگری قرار گرفته باشند هم بسیار مؤثرند و هم انجامشان دلپذیر است.

برای خلق یک «مثل اینکه» ی خوب باید تخیل خود را به‌کار گیرید.، و چرا وقتی می توانید تخیل قوی‌تری را به‌کار گیرید از تخیل ضعیف‌تری استفاده کنید. چیزی را

انتخاب کنید که واقعن این خواست را در شما به وجود آورد که به رویدادی که برای صحنه برگزیده اید عمل کنید. وقت بیشتر صرف کنید تا به این کشف برسید که واقعن به چه چیز اهمیت می دهید، چگونه کاری است که اگر امکانش را داشتید عاشقانه انجامش می دادید. به عبارت دیگر بازی و تفریح کنید. هر چه «مثل اینکه» ی شما بهتر باشد، رویدادتان قوی تر است. و به این ترتیب تمامی قدرت شما وارد کار خواهد شد.

۳ - حقیقت لحظه

بازیگر به سادگی می تواند در ذهن خود تصمیم بگیرد که یک صحنه دقیقن چگونه باید بازی شود، اما این، نه هدف تحلیل متن است و نه امری دلخواه در موقع اجراست. مشکل اجرای رویداد به مواجهه با آنچه که عملن در شخص دیگر اتفاق می افتد، مربوط می شود. شما نمی توانید رویداد خود را به صورت کلی اجرا کنید، بلکه باید خود را با پاسخی که از طرف مقابل دریافت می کنید هماهنگ سازید. این امر محتاج شجاعت بسیار و ناشی از این واقعیت است که هرگز قادر نیستید بدانید که در لحظه بعد چه اتفاقی خواهد افتاد. شما باید بیاموزید که هر لحظه را با آغوش باز بپذیرید و بر طبق آنچه که رویدادتان به شما دستور می دهد، عمل کنید. به گفته سنفرد میسنر (Sanford Meisner) «آنچه که مانع انجام وظیفه شما می شود، وظیفه شماست»

او فرضیه «دری که جیر جیر می کند» را مطرح کرده و می گوید. اگر رویدادتان این است که بدون اینکه دیگران متوجه شوند شما وارد اطاقی می شوید، ولی به هنگام باز کردن در صدای جیر جیر آن بلند می شود، مقابله با این صدا، مشکل اصلی شما با رویدادتان است. اگر این صدا را که مناسب با رویداد شما نیست ندیده بگیرید بلافاصله تماشاگر متوجه می شود که شما حقیقت صحنه را ندیده گرفته اید. و در نتیجه شما در واقع بازی خود را قطع کرده و از تماشاگر تقاضای بخشش کرده اید. و در پی لحظه ای هستید تا بازی را از سر بگیرید.

همین اصل در مواجهه با افراد و بازیگرانی که در صحنه وجود دارند صدق می کند. و همانطور که جیرجیر کردن در مشکل حقیقی شما برای بی صدا وارد شدن به اطاق بود، شخص دیگری که در صحنه وجود دارد نیز مشکل حقیقی برای پیشبرد رویدادتان است. زیرا همانگونه که قبلن متوجه شدیم، انجام موفقیت آمیز یک رویداد خوب به وجود بازیگر مقابل بستگی دارد، در هر لحظه ای از صحنه باید بر اساس رفتار بازیگر مقابلتان، بهترین راه را برای کامل کردن رویداد خود بیابید.

انگیزش های آنی خود را نه سانسور کنید و نه در مورد آنها قضاوت کنید. به آنچه که در درون شما می گذرد، بدون نگرانی در مورد اینکه آیا با صحنه مناسبت دارد یا نه، عمل کنید. لحظاتی پیش می آید که سرانجام بعضی از انگیزش های آنی شما در تقابل با رویدادتان قرار خواهد گرفت. از ارائه هر چیزی که به نظرتان در لحظه ای معین به رویدادتان کمک می کند، نهراسید. بدون سانسور یا قضاوت در مورد انگیزش های آنی خود به آنها اجازهٔ بروز بدهید.

ما توصیه نمی کنیم که انتخابهای خود را بر اساس عکس العمل های احتمالی تماشاگر تنظیم کنید. به عکس، به عنوان بازیگر باید با صراحت عمل کنید. اگر بخواهید به گونه ای از پیش تعیین شده به رویداد خود عمل کنید، معمولن ناگزیر از نادیده گرفتن حقیقت لحظه خواهید شد. برای اینکه بر روی صحنه صادقانه زندگی کرده و رویداد خود را به طور مؤثر اجرا کنید، باید بیاموزید که هر لحظه را، نه آنگونه که دوست دارید اتفاق بیفتد، بلکه آنچنانکه عملن اتفاق می افتد با آغوش باز بپذیرید. باید قبل از اینکه فکر کنید عمل کنید. منظور ما اینست که باید بر اساس آنچه که در درون شما اتفاق می افتد و همزمان با حدوث آن در درون خود، بدون قضاوت کردن در مورد انگیزش آنی، عمل کنید. این کار باید در خانه شما انجام گیرد. زمانیکه روی صحنه هستید نباید برای سئوال از خود، یا ارزیابی حالتی که صحنه در شما ایجاد کرده است، وقت صرف کنید. اگر وقت خود را به منظور درک عقلانی آنچه که بر صحنه می گذرد صرف کنید،

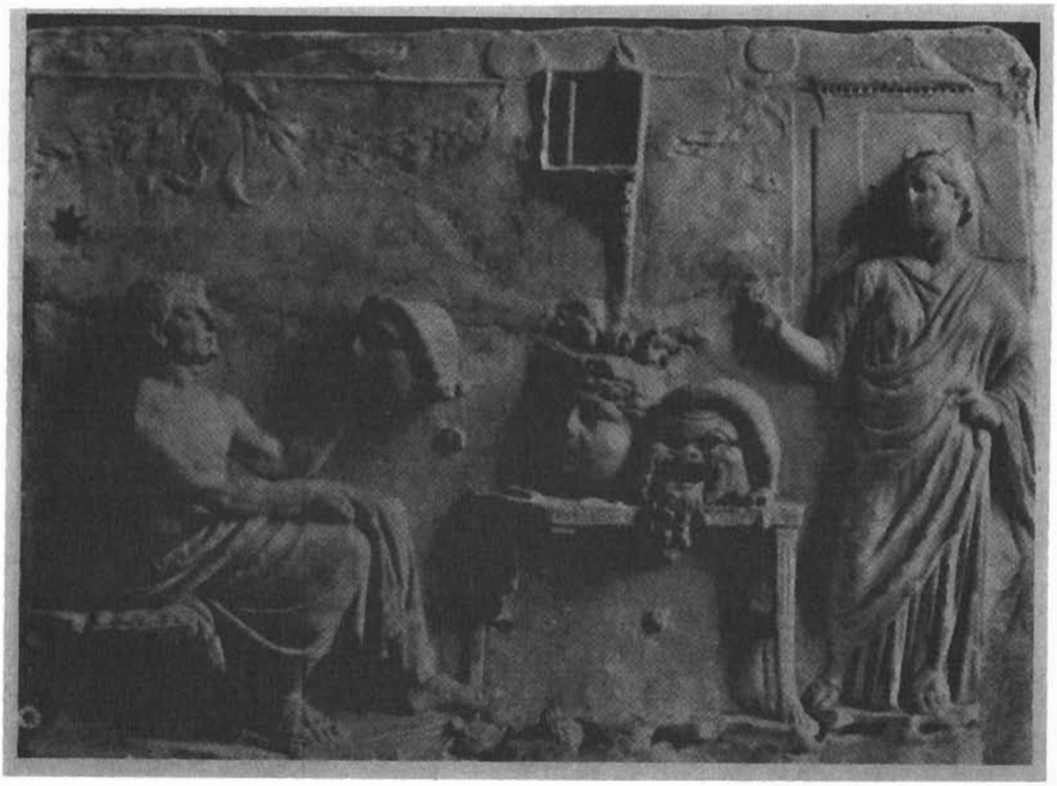
انگیزش آنی از دست می رود و توجه شما به خودتان معطوف می شود به این ترتیب قادر نخواهید شد رویدادتان را به نحوی مؤثر ارائه نمائید، زیرا دیگر نقطه اصلی تمرکزتان بر آنچه که در بازیگر مقابل می گذرد نیست. اگر این عادت را در خودتان گسترش دهید که تمرکز خویش را بر روی شخص دیگر بگذارید، فعالتر خواهید بود تا اینکه خود آگاه شوید. در نتیجه آنچه را که انجام می دهید با صحنه و بازیگران دیگر که بر روی صحنه هستند تطابق دارد.

در هر نوع فعالیت دشوار گهگاه ممکن است که تمرکزتان منحرف شود، در مورد بازیگری نیز این موضوع صادق است. چرا که بازیگری بر اساس «حقیقت لحظه ها» به مدت دو ساعت هر شب از نظر جسمی و روانی کاری طاقت فرساست. در چنین لحظاتی که تمرکز شما منحرف می شود، توجه خود را با ظرافت به شخص دیگری که در صحنه است معطوف کنید. حتا با تجربه ترین بازیگران نیز به لحظاتی دچار می شوند که تمرکزشان کاهش می یابد، در چنین لحظات پر دغدغه بدترین کار اینست که خود را سرزنش کنید. واگر بجای سرزنش توجه خود را به طور مداوم به جای اصلی متمرکز کنید سرانجام توجه تان قدرت بیشتری پیدا می کند و کمتر منحرف می شود. به خاطر داشته باشید که تمرکز مثل یک عضله است و آموزش دادن آن تفاوتی با تمرینات سختی که یک ورزشکار برای تقویت عضلات خود می دهد ندارد. تنها راه بالا بردن تمرکز و قدرت خود برای زندگی در لحظه ها، تمرین مجدانه آنست. بر اثر تمرین، توجه کردن به شخص روبرویتان عادت می شود و در لحظاتی که نمی دانید چه باید بکنید توجه به بازیگر روبرو بهترین راه حل است. همیشه کلید این امر که چگونه اجرای رویدادتان را دنبال کنید، در دست شخص دیگری ست که در روی صحنه حضور دارد.

اگر بازیگر مقابل شما هیچ چیز هم به شما ندهد، همین هیچ چیز زندگی این صحنه را تشکیل می دهد. کار شما ارزیابی کار بازیگر مقابلتان نیست، همانطور که در مقابل خودتان نیز نباید چنین ارزیابی کنید. هرگز احساس نکنید که به اندازه کافی هیجان ندارید. اگر رویداد خود را بطور کامل انجام می دهید و لحظه به لحظه با آن زندگی می کنید، نقش خود را ایفا کرده اید. در مقابل این وسوسه که به خاطر جذاب کردن صحنه حالتهای ساختگی به خود بگیرید مقاومت کنید. اگر چنین کنید عادت به پذیرش دروغ و ریاکاری را در خود پرورش خواهید داد. ادامه دارد

عشق آنتیگون

رجب محمدین



نقش برجسته منائدر که صورتک جوانی را در دست گرفته

رجب محمدین کارگردان تئاتر و سینما فارغ‌تحصیل رشته تئاتر هنرهای زیبا از دانشگاه تهران است. از همان اوان دانشجویی به کارگردانی پرداخت و هر سال نمایشی را به‌صحنه می‌برد. بعد از فارغ‌تحصیلی به فیلمسازی پرداخت و چند فیلم سینمائی او علاوه بر اکران‌عمومی سینماهای ایران به جشنواره‌های جهانی راه یافتند. رجب محمدین سه سال است که در هلند اقامت دارد و مدتی است که در آمستردام ساکن شده است. او علاوه بر اینکه در تلاش است تا موقعیتی برای ساختن فیلم سینمائی فراهم کند به نوشتن نمایشنامه‌هایی چند پرداخته و از عکسهایی که تهیه می‌کند نمایشگاه عکاسی ترتیب می‌دهد.

* * * *

تمام حقوق محفوظ و هرگونه استفاده اجرائی و یا نقل همه و یا بخشی از این نمایشنامه منوط به اجازهٔ کتبی نویسنده است.

بازیگر:
آنتیگون
زمان:
خیلی دور. چه گذشته دور، چه آینده دور.
مکان:
شهر تبای

صحنه

«اتاقی که یک چهارچوب در بسوی تماشاگران دارد. بر بالای صحنه طنابی آویخته، دستگاه فاکسی گوشه اتاق. میزی و فنجان قهوه‌ای روی آن. کاردی بر یک سینی. سلاح گرمی بر دیوار. تعدادی تلویزیون مدار بسته در چند گوشه صحنه با دوربین هایشان رو بسوی داخل صحنه. در هر کدام از تلویزیون‌ها به‌فراخور جای ایست بازیگر و فاصله و زاویه دوربینها، همزمان تصویری مختلف از بازیگر نقش دیده می‌شود.»

* * *

آنتیگون:
ما با رویاهامون زندگی می‌کنیم. بدون رویا ما مرده‌های متحرکیم. ما با آرزو به دنیا می‌آئیم، با رویا زندگی می‌کنیم و با حسرت می‌میریم. اما من، آنتیگون، دیگه هیچ حسرتی یا آرزو یا حتا رویائی به‌دل ندارم. آماده مرگم، اما به چه گناهی؟ و نامزدم هایمون بیرون این در نگاه داشته شده تا پس از من بمیره. چرا؟ طبق روایت اساطیری آنتیگون در غاری زندانی و با پیراهن خود طنابی درست می‌کنه و خودش رو می‌کشه و هایمون بیرون غار پس از دریافت خبر مرگ آنتیگون با شمشیری خودش رو می‌کشه هایمون عشق من، صدای من رو بشنو، این حکم توسط دستگاه رسیده. بشنو. «آنتیگون به‌جرم سرپیچی از فرمان کرئون حاکم شهر تبای زندانی و محکوم به‌مرگ با دستان خودشه. پس هایمون نامزد او از مرگ معشوق دیوانه و خودکشی خواهد کرد» هایمون، چرا من رو نکشتند؟ برای اینکه در ظاهر دستشون به‌خون دختری آلوده نباشه؟ پس اگر من خودکشی کنم همه چیز مسیر عادی خودش رو طی می‌کنه؟ هایمون تو چرا باید بمیری؟ چون عاشق منی؟ عشق من ما دو نفر تمام سالهای دانشکده و بعد از اون گمان می‌کردیم جهان برای شادابی ما ساخته شده. من و تو عاشقانه می‌دویدیم و باد گیسوان پریشان ما رو نوازش می‌کرد. هنوز طاعون به‌شهر حمله نکرده بود. هنوز کرئون به‌قدرت نرسیده بود. حالا همه تماشاگران منتظرند تا من با این طناب، با این خنجر، یا طبق روایات اساطیری با پیرهن خود طنابی بسازم و خودم رو بکشم، بعد تو خودکشی کنی تا تراژدی کامل بشه، تماشاگران به‌خونه‌هاشون برسند با خاطری آسوده از اینکه این واقعه در زمانی تاریخی اسطوره‌ای رخ داده و اونها شکار چنین عاقبتی نمی‌شن. سربازان و نگهبانان هم آسوده به‌خوابگاهشون برند. گور کن هم جسد ما دونفر رو چال کنه و دستمزدی بگیره. همه آسوده خاطر بشن که مجرم اصلی آنتیگون سرکش و یاغی مرده. دوباره جهان بر نظم خودش قرار می‌گیره و کرئون هم از یک دردسر راحت بشه تا شاید سالها بعد یک قربانی دیگه در نوبت اتهام قرار بگیره. هایمون همیشه من و تو هم خیال می‌کردیم هیچوقت نوبت قربانی شدن ما نمی‌رسه، ما دوان از کوچه‌های پیچ در پیچ می‌گذشتیم، بیرون شهر کنار رودخانه، یک قهوه داغ می‌خوردیم و شاد برمی‌گشتیم. من به‌گیسوانم گل بهار نارنج می‌زدم و هنوز طاعون به‌شهر حمله نکرده بود. کنار معبد پانته‌آس می‌نشستیم و ساندویچی را گاز می‌زدیم. بیشتر غروب‌ها پس از کلاسهای دانشکده دوان از میدان «اومونیون» به‌خیابان «آتناس» می‌رفتیم. به‌کوچه‌های «پلاکا» می‌رسیدیم و می‌رقصیدیم. هایمون، تو چقدر رقص دوست داشتی. من در بیابان در پی گلی تازه روئیده می‌دویدم و آرزو داشتم پدر مادرم دست نوازش بر سر فرزندان من و تو بکشند. اما امروز بی هیچ فرزندی، بی هیچ کامی از جهان در انتظار مرگم. مرگی از پیش تعیین شده، بدون هیچ وکیل مدافعی. زنده بگور در اینجا و تو خنجری بر گلویت گذاشته‌اند و امکان حرکت و حتا کلامی رو از تو گرفته‌اند. در شادی پر آرزوی ما ناگهان طاعون رسید. همه به‌فکر چاره افتادند. راهی به‌نجات نبود، همه در بیچارگی به‌ذلت افتادند، معبدپانته‌آس پر آدم شد. و آنگاه تیرزیاس اون پیشگوی کور مورد پرسش همه قرار گرفت. اما درمانی برای نجات نداشت. هایمون میدونی چقدر از تیرزیاس متنفرم؟ اگه همه دنیا و تاریخ و اساطیر اون رو هوشیار و روشندل و آگاه تاریخ بدونند، من از اون نفرت دارم. چون زندگی رو سیاه می‌بینه. سخنش همه بر پایه تقدیری سیاه و نفرت انگیز بود. او اعلام کرد که به‌سبب یک گناه بزرگ طاعون به‌شهر حمله کرده و تا زمانی که گناهکار شناخته، رسوا، کور و از شهر رانده نشه طاعون در شهر قربانی خواهد گرفت. همان روز ادیپ حاکم شهر تبای اعلام کرد که همه بگردند و گناهکار رو پیدا، رسوا، کور و از شهر تبعید کنند. و از همون لحظه فاجعه آغاز شد، هایمون چه وحشتناک که همه دنبال گناهکاری بگردند تا قربانی‌اش کنند. همه دیگری رو متهم می‌کردند. همه هراسان بودند مبادا انگشت اتهام بسوی اونها نشونه بره. همه برای اینکه در بازجویی‌های احتمالی بتونند جواب مناسب بدند و تبرئه بشن شروع به‌بازجوئی و محاکمه همدیگه کردند. با هراس و پچپچه به‌کوچکترین خطای زندگیشون اعتراف کردند و خودشون رو با بزرگترین گناهکاران تاریخ هم جرم دونستند. همه شخصیت پاک انسانی خودشونو زیرپا گذاشتند و همه جاسوس همدیگه شدند. هیچکس حتا یک لحظه امان نداشت و هیچ حرکتی از هزاران چشم پوشیده نبود. نفرین بر تیرزیاس کوردل. احساس ذلت، حقارت، ترس، گناه، مرگ و نکبت همه رو گرفته بود. هایمون ما از این احساس گناه همگی عصبانی بودیم! از این تسلیم همگی به‌یک فرمان نفرت داشتیم. در خیابان از سرهای فروافتاده مردمی ترسان و نگران که هم شکار و هم گرگ همدیگه شده بودند نفرت داشتیم. در خیابان آتناس می‌دویدیم به «آکروپلیس» رسیدیم. با گیسوان پریشان در باد. انگورهای سیاه رسیده بودند. انارهای سرخ را می‌فشردیم. می‌مکیدیم، تفاله‌ها را به‌طرف طاعون پرتاب می‌کردیم. کنار رودخانه مردی می‌خواست با غرق شدن، گناهان بیشمار خودش رو که بنظرش از همه جنایات تاریخ سنگین تر بود پاک کنه. من دویدم، فریاد زدم نه. نه. اما اون در آب غرق شده بود. من اشک ریزان و فریاد زنان برگشتم. با گیسوان پریشان در باد. و خواستی آرامم کنی. ما عصبانی به‌شهر برگشتیم. با فریادی علیه این احساس گناه بزرگ همگی علیه خودکشی جمعی شهر. اما چرخ عظیم نفرت اینبار هم قربانی خودش رو گرفته بود. متهم بزرگ پیدا شده بود. ادیپ، فرمانروای شهر تبای، کسی که فرمان تجسس بزرگ رو داده بود، به‌عنوان گناهکار اصلی گرفتار شده بود. شهر نفرت فرو خفته و حقارت سرکوب شده‌اش رو نثار ادیپ کرد. قصه ای باور نکردنی به‌همه گفته شده بود. همه حتا خود ادیپ و همسرش ژوکاسته هم این قصه رو باور کرده بودند. گفته‌اند دروغ هر چه بزرگتر باورش برای همه راحت تر؟ و همه باور کردند که ادیپ نادانسته پدر خودش رو کشته بعد با مادر خودش ازدواج کرده و از مادر خودش دو دختر و دو پسر پیدا کرده. هایمون آیا واقعیت داشت؟ آیا همدستی کرئون با تیرزیاس نبود تا ادیپ رو از حکومت خلع و کرئون به‌قدرت برسه؟ اگه همه اساطیر و تاریخ این قصه رو باور کنند من باور ندارم هایمون. اما مهم نبود واقعیت چیه. مهم اینه که همه باورش کردند. مهم شایعه یک گناهه. اونقدر که حتا ادیپ حتا ژوکاسته همسرش هم گناه رو باور کردند. چند روزی خود ما هم باور کردیم. یادته؟ و حالا می‌فهمم چطور یک لحظه یک شهر فریب می‌خورند. شهر یک قربانی می‌خواست و اینبار قرعه به‌اسم ادیپ افتاده بود. همه مردم ناگهان تبدیل به‌فرشتگان پاکدامن شدند و همه تقصیرات به‌گردن ادیپ افتاد. هایمون من قبول دارم که همیشه حاکمان گناهکاران اصلی هستند

اما مردمی که حکومت ستمگرانه اونها رو قبول می کنند چی؟ این خودش جرم نیست؟ خونبهای باور همگان از گناه بزرگ در شهر، چشمان کور ادیپ، خودکشی ژوکاسته، تبعید حاکم دیروزی و محکوم امروزی بود. هیچکس جرأت نکرد اون محکوم کور و بی پناه رو حتا تا غار تبعیدگاهش در «کلتوس» همراهی کنه، حتا دو پسران او. فقط یکی از دخترانش همراه پدرش رفت. بعد همه نفسی به راحتی کشیدند. همه شامشون رو در آرامش خوردند. جهان بر مدار خودش چرخید و کرئون به حکومت رسید. نظامیان بر تبای حاکم شدند، هایمون پس از مرگ ادیپ همه با خوشخیالی گمان کردند تا ابد شهر تبای در آسایش و آرامش بسر خواهد برد. حتا من و تو هم گمان کردیم عصر تازه ای شروع شده، عطر گلهای بهارنارنج بر گیسوانم بوسه های گرم تو رو معطر می کرد. آسمان آبی روشن بود و کبوترهای سپید بر دشت پرواز می کردند. اما همیشه حاکمان برای بقای حکومت نیاز به ترس مردم دارند و قربانی می طلبند. ترس از خرابکارهای داخلی و دشمنای خارجی. و از دو برادر من یکی به دفاع از حکومت پرداخت و دیگری به مخالفت سر برداشت و در تعقیب و گریزی شبانه دو برادر دست به خون هم شستند، هر دو کشته شدند. بدستور کرئون برادر سر بفرمان حکومت ما، با تشریفات کامل نظامی بخاک سپرده شد و مراسم عزاداری بزرگی برایش برپا کردند. اما فرمان برای جسد برادر مخالفم این بود. «جسدش در بیابان بماند تا لاشه اش بپوسد، و هیچکس حق گریه و یا به خاک سپردنش را ندارد که جزایش مرگ است» هایمون اونها برای من دو برادر بودند. هر دو زندگی یافته از بطن یک مادر، بزرگ شده در یک اتاق و یک گهواره و سپس هر دو بر خاکی خونین. زیر نور کور کننده خورشید، خاک و بیابان و خار و خارا. و نعش برادر بر خاک و بوی عفن در فضا و همه ترسان. ترسان. ترسان. ای ننگ بر این ترس همگان. و مویه های من. من بر جسد کدام برادر اشک می ریختم که دیگری از آن محروم باشه.؟ من بر خلاف فرمان کرئون برای برادر دیگرم هم گریه کردم و بر جسدش خاک ریختم و اون رو دفن کردم تا از حمله کفتارها و لاشخورها در امان بمونه. تا بوی عفن جسد موجب نفرت کسی از زندگی و سابقه برادرم نشه. تا موجب عبرت کسی نشه. هایمون من مرده پرست نیستم. من فقط ترسان و اسیر قانونی ظالمانه نشدم. و کرئون فرمان داد تا گناهکار پیدا و به مرگ مجازات بشه. و چون همدستی نداشتم رازم فاش نشد. اما کرئون نمی تونست به مردم واقعیت رو بگه. پس باید مجرمی پیدا می کرد. سرباز بینوائی متهم شد. مدام انکار می کرد اما انکارش از دفن جسد برادر من، مورد قبول نشد و حکم مرگ گرفت. اما مجرم من بودم هایمون. می تونستم چیزی نگم و امروز خوشحال از اعدام سرباز گناهکار من و تو در رستورانی راحت، دو عدد پیتزا و نوشابه خنک بخوریم. اما من به جرم خودم اعتراف کردم. می گم جرم نه گناه چون جرم مخالفت با قانون حکومته و گناه ضدیت با سرشت پاک انسان. من گناهکار نبودم بلکه مجرم و قانون شکن بودم. تو آمدی و سربازان اجازه دیدار ندادند. لحظه ای در راهروهای دادستانی از زیر چشمبند همدیگه رو دیدیم و نگهبان ما رو از هم دور کرد. هایمون الان برات می گم چرا اعتراف کردم در حالیکه یکنفر دیگه دستگیر و محکوم شده بود. برای اینکه همه بفهمن با حکومت کرئون هم می شه علنی مخالفت کرد. برای اینکه ترس ها بریزه. شاید روزی دیگر، زمانی دیگر یه نفر دیگه نترسه. من دختری سر به اطاعت نبودم و الان به این جرم می میرم، که در سرزمینی متولد شده ام که فقط بی شرافتی و گناه تبلیغ می شه، من باید تقدیری رو گردن بگیرم که دیگران برای من ساخته اند. تقدیر ترس از حکومت ها رو. هایمون ما در جهانی زندگی می کنیم که برای زندگی یک انسان هیچ ارزشی قائل نیستند. من مرگ رو باور ندارم، هنوز باور ندارم. من و تو عاشقانه زندگی می کردیم. عشق من هایمون من. خسته ام، نگذار گریه کنم. خرفی بزن تا آرام بگیرم. نگذار بغض پنهان من به زاری بی پایانی تبدیل بشه. هایمون آیا من برای عاشقی حرف می زنم که مرگ همه وجودش رو گرفته؟ که دهانش رو گرفته اند؟ و حتا نمی گذارند دهن به فریاد باز کنه؟ فقط خنجری به گلو داره که پس از مرگ من شاهرگش بریده بشه؟ پس من گریه می کنم. بهتره اشک های تلخ من سیلابی ویرانگر بشه. هایمون من تقدیر ترس رو باور ندارم، من مرگ رو باور ندارم، گریه های من اینجا رو ویران می کنه و همه ما زیر آوارها خواهیم مرد. هایمون بهتره چیزی بگی. بشنو هایمون. صدای ساعت صدای ضربه های ساعت رو می شنوی؟ ساعت چنده؟ من باید زودتر خودکشی کنم. مرگ در می زنه. توی این سرزمین مرگ هر دم در می زنه. در این گوشه جهان همیشه مرگ سایه انداخته. در این گوشه زمین ما به دنیا می آییم که فقط بمیریم. به ما اجازه کشف و لذت زندگی رو نمیدن. من می خواستم زندگی رو کشف کنم. من، آنتیگون. بله منم. آنتیگون. مجرم اصلی، یک مخالف بزرگ و نوزاد زنده ام. زنده مثل بچه تازه متولد شده افتاده بر جهان هستی. نگاهم بر ستارگان دور دست و سرم بسوی آسمان و دستهایم به جستجوی تو. هایمون این دستان با من چه کردند. دستهای دو برادرم در تعصبی کور به خون یکدیگر شسته شدند. اما چرا؟ چرا دستهای ادیپ پدرش را کشتند؟ چرا دستان ژوکاسته پسرش را به عنوان شوهر در آغوش کشیدند. چرا دستهای من برادرم را دفن کردند؟ هایمون چرا ما زاده شدیم. عشق من چرا؟ مگر چه گناهی کرده ایم؟ که باید در شهری متولد شویم که فقط طاعون و مرگ و وبا و جنگ و برادر کشی و حسرت و حقارت و خفقان و ترس و احساس گناه از زنده بودن بر اون حاکمه؟ شهر من شهر تبای، شهر نفرت آدم ها از زندگی و از یکدیگر. چرا هایمون؟ جواب بده. چه کسی پاسخ مرا خواهد داد. شهر تبای سرزمین میله هاست. میله های ترس میله های مرگ میله های خفت و حقارت و تسلیم و اطاعت کور. در شهر تبای میله ها در درون آدمها رشد می کنند. حتا نه بیرون آدمها. حتا نه گرداگرد خانه ها و شهر. درون آدمها، هایمون من نمی خواهم که بترسم، بر گیسوان عطرآگینم که پر از شکوفه های بهارنارنج شده بوسه ای بزن تا آفتاب رو در چشمانت ببینم. هایمون عصر بهار بود. من از کلاس بیرون دویدم و تو در زمین چمن دانشکده کنار درخت کاج منتظرم بودی، با هم دویدیم و همراه دیگران در خیابان اوراق آزادی رو در آسمان شهر رها کردیم تا کبوترهای سپیدی برای آینده بشن. هایمون من علیه حقارت برخاستیم. اما جذام ترس و خودفروشی در تاریخ این شهر لانه کرده بود. هایمون بر گیسوانم بوسه ای بزن. اونروز شهر تبای پر از بهار نارنج بود و ما می دویدیم با گیسوان پریشان در باد. و امروز بوی تند باروت و انارهای له شده و کاج های شکسته و نارنج های گندیده. باز هم ضربه ساعت. نه من دیگه به ساعت نگاه نمی کنم. بهتر بود از اینجا می گریختم اما به کجا؟ اگر بگریزم این دستها، این چشمان، این پاها، این خون و گوشت و استخوان با من خواهند بود. سرگذشت و تاریخ من با من خواهند بود. مثل سایه. حتا در تاریکی ها. هایمون من از این بندهای تاریخی خسته شده ام. من چه گناهی دارم که در هر گوشه جهان باید همین آنتیگون باشم؟ می خواهم خودم باشم بدون هیچ رشته و پیوند و بندی، هایمون عشق من حرفی بزن. نفسی بکش. . . . . فریاد کن. هایمون هر لحظه انتظار برای من ابدیتی است

ومن هزاران لحظه است که در انتظار فریادی هستم. هایمون من منتظر نگاه روشن تو هستم. از ازل منتظر بودم. نگاه روشن تو و حسادت زنانه من. من از نسل زنانم. و شیفته نگاه زنده تو، فقط به‌من. من در این عشق و نگاه سرکش و شاد می‌شم. هایمون دانشکده ما تمام شده بود. مدتها از دوران ادیپ گذشته، من و تو از تأتری بیرون آمدیم. کمتر کسی در خیابان جرأت رفت و آمد داشت. در پارکی زیر مجسمه آتناس روی نیمکتی بیتوته کردیم. تو سیگاری آتش زدی و نگاه تو بر نگاه من هر دو نفرمان به جویبار کوچک کنار نیمکت. ناگهان صدای پای سربازان و چند لحظه بعد من و تو در بازداشت. به چه جرمی؟ هیچکس، هیچکس، هیچکس، هرگز، هرگز باور نخواهد کرد که در این گوشه جهان در شهر تبای نشستن دو نفر روی نیمکت جرمی عظیم است. هایمون ما با چه حیله ای از بازداشتگاه گریختیم. هایمون فریاد بزن بگذار خونت با فریادت بدیوار سیمانی بپاشه. شاید در هزاره های بعد باستانشناسان لکه ای خون بر دیواری سیمانی پیدا کنند و به‌واقعیت تاریخی تو پی ببرند. هر چند برای من و تو چه سود. حتا اگه همه تاریخ بر سوگ ما گریه کنه. گرچه میدونم در این لحظه هیچکس، هیچکس، هیچکس حتا نمی‌دونه شهر تبای کجاست یا بود. تا چه رسد به‌تاریخ زندگی من و تو. از این تماشاگران چه کسی خبر دارد شهر تبای کجا بوده که از رنج من و تو خبر داشته باشه. هیچکس حتا یک لحظه رنج ما رو نخواهد فهمید، چون کره زمین در برابر ابدیت تنها لحظه ای زود گذره. در حالی که رنج ما ابدیتی است. چشم هیچ ستاره ای در کهکشان نه شهر ما بلکه گاه زمین را نخواهد دید. هایمون، عصر سه‌شنبه آخر پائیز از کلاس فلسفه بیرون اومدی. چه شاد و پر غرور با چشمانی که خورشید رو به‌مبارزه می‌طلبید با نوازش انگشتانت در خرمن گیسوانت که گوئی همه کهکشان رو نوازش می‌کنه و قدمهائی محکم بر فراز جهان. بدون حضور انسان، جهان هستی بی‌معناست و ما با حضور خود به‌همه ستارگان و کهکشان و جهان هستی معنا می‌بخشیم و همه و همه از نگاه ما معنی و ارزش می‌گیرند. من مفتون جمله‌های جذاب تو، لابلای ستونهای ساختمان دانشکده می‌چرخیدم و امروز باد در بیابان و مرگ روبرویمان. هایمون ما امروز از جهان هستی به‌بیرون پرتاب شده‌ایم، جهان هستی ما رو نخواسته، شاید هم ما در برابر نظم کهن جهان سر به‌اطاعت نیاوردیم و تاوان سرکشی ما عقوبتی جانگداز بود. ما محکوم شدیم تا با مرگمان زندگی‌مان رو معنی کنیم. اما چرا؟ چرا من آنتیگون سرکش و مغرور باید پشت دروازه جهان هستی بی اجازه تصمیمی بمیرم. و اکنون با دستی بیرون مانده از تابوت می‌میرم. شاید هم نه تابوتی ونه گوری. هایمون این حکم الان رسید. بر این کاغذ نوشته شده. «آنتیگون زیاد وقت گرفتی، زودتر خودت را بکش، مأموران کفن و دفن منتظرند. چون زن و فرزندشان سر سفره شام چشم براهشونند» هایمون مگر من چه مهلتی برای زندگی داشتم. همه زندگی ما فاصله‌ای کوتاه از گناه پدر و مادر تا قبره. اما من این لحظه کوتاه رو دوست دارم. من باید زندگی رو کشف کنم. من درد و رنج رو تحمل می‌کنم. اما هرگز مرگ رو نه. شاید در موقعیتی مرگ افتخاری باشه اما چنین مرگی از پیش تعیین شده افتخار نیست. حقارته. و من آدمی حقیر نبودم. من هیچگاه منتظر دستوری از بالا نبودم تا اطاعت کنم. شنبه‌ای بود، از کوه پائین می‌اومدیم. سرود خوان و پرامید. با گیسوان پریشان در باد. عطر بهار نارنج هوا رو پر کرده بود. گفتیم وقتی به‌شهر برسیم بوی عطر بهار نارنج پنهان در گیسوان ما خیابانها رو عطر آگین می‌کنه، چند لحظه بعد تو از کوه افتادی، با سری شکسته و خونبار، در درمانگاهی پائین کوه سرت رو پانسمان کردند و تو بر شانه های من تکیه زدی و من ترو تا شهر بردم. دوست داشتم سنگینی‌ات رو بیشتر بر شانه‌ام می‌انداختی، وقتی رسیدیم خیابانها پر از سرباز بود، هایمون آیا عطر بهار نارنج در مه کوهستان رویا بود؟ هایمون گفتمت ما با رویا زندگی می‌کنیم و امروز من در رویای باران هستم. ما در خیابان می‌رفتیم و تو به‌نگاهی مؤمنانه آبشار عشقت رو در نگاه من می‌ریختی. باران بود و زمزمه و پارکی بی‌دیوار خلوت و خیس و تازه، چرا باران نمی‌باره هایمون؟ چرا باران همه چیز رو نمی‌شوره و نابود نمی‌کنه. تو عاشق رقص بودی. آنسوی آبشار کوه، بر تخته سنگها می‌رقصیدیم و چه هراسی از نگاه نابهنگام سربازان. چه آرزو داشتی در رقصی پر شتاب همراه موسیقی‌ای پر تنش جانمان با هم یگانه و بسوی دورترین ستارگان پرواز کنه. و در بازگشت زیر باران کنار رودخانه نشستیم. کوله‌بار و اسلحه را زیر درختان گذاشتیم و قهوه ای داغ نوشیدیم، به‌چند تار موی سپید در گیسوانمان نگاه کردیم. زمان بر ما گذشته و در نگاه هم آرزوئی را خواندیم. زمانه‌ای موهایمان به‌سپیدی دندانهایمان باشد و فرزندان برومند و نوه‌های شیرینمان در باغ بازی کنند و ما از دست عروسمان قهوه داغ بگیریم. و این حکم رسید تایمون، آنتیگون باید تماشاگران زودتر به‌خانه‌هاشان برند. مأمور مرگ فرصت ندارد و سربازان خسته شده‌اند. پس زودتر خودکشی کن. هایمون آیا جهان منتظر مرگ منه؟ آیا ستارگان دیگر به‌زمین چشمک نمی‌زنند و خیره مانده اند. آیا اسبها دهن باز کرده اند و شیهه‌ای بیرون نمی‌دهند؟ آیا گنجشکها در لحظه بریدن از لب جوی آب به‌انتظار مرگ من خیره مانده اند؟ آیا دیگر زمین نمی‌چرخه؟ اگر چند لحظه دیگر من زنده بمانم نیروی حاصل از ایستادن کرات ناگهان با فشاری جهان رو منفجر خواهند کرد؟ پس الان من خواهم مرد. هرچند دیگر، هیچ، هیچ، هیچ، پس از چند روزی حتا نزدیکترین آشنایان نامی از من بخاطر نخواهند داشت. پس من الان قهوه زهرآگین رو می‌نوشم. با کارد رگ خودم رو می‌زنم. طناب رو به‌گردن خودم می‌اندازم و با اسلحه مغز خودم رو پریشان می‌کنم تا از همه این سلاحهای مرگ استفاده کرده باشم. چون الان سیمانها منتظرند تا خون تو بر آنها بریزند. زنبورهای عسل در هوای بسوی کندو معلق مانده‌اند. گنجشک لب جوی آب مانده. بوسه‌ای چرب از لبان مردی فربه بر لبان زنی عشوه‌گر ماسیده. زنی در لحظه وضع حمل مانده تا پس از مرگ من نوزادی بیاورد و شام فرزندان گورکن مأمور کفن و دفن بر سر سفره ماسیده و تماشاگران خسته به‌انتظار گشوده شدن درها خیره مانده اند. و انرژی حاصل از توقف یک لحظه جهان فشرده شده و ناگهان چون فنری منفجر و نظام کهن جهان واژگون خواهد شد. حالا این سلاح. من آماده مرگم، هایمون، زنده مادن ما فریادی است علیه نظم کهن جهان. علیه اسطوره و تاریخ پر از اطاعت مرگ. هایمون، فریاد بزن. بگذار با زنده ماندن ما جهان منفجر شود. شاید پس او انفجار جهان، دیگه مرگی تقدیری برای کسی رقم نخورد. هایمون فریاد بزن شاید زندگی جهان مثل باران بر آب رودخانه تازه بشه. هایمون ما فرزانه ترین عاشقان زنده جهان هستیم. پس عشق رو فریاد کن. فریاد بزن هایمون. چی؟ تو فریاد زدی هایمون؟ فریاد عشق بود یا مرگ؟ هایمون بیشتر فریاد بزن تا بفهمم فریادت از مرگ بود یا عشق. یا مرگی عاشقانه که تو به‌جرم عشق من محکوم شدی، فریاد بزن که ما عاشقیم. هایمون. عشق. ما زنده‌ایم. فریاد کن.

پایان

سال ۱۳۷۲ خورشیدی

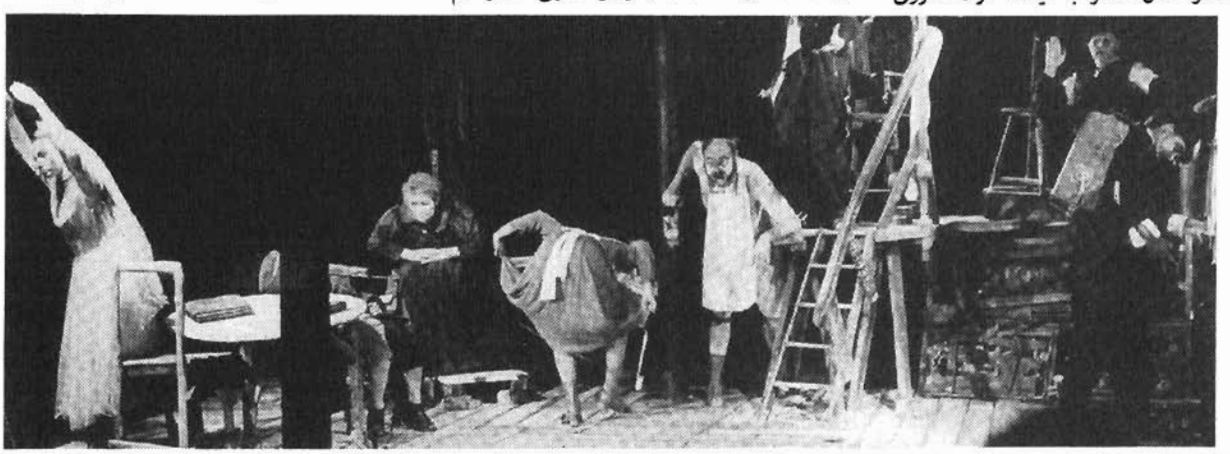
تئاتر خارج از کشور

اکبر بادگاری

شاید برای اولین بار است که در تاریخ تئاتر ایران طیف های وسیع نمایش های ایرانی در سراسر کشورهای مختلف جهان به صحنه می روند. همه نوع تئاتر با همه نوع اندیشه و شکل و شمایل، با همه طرز سلیقه از خسته کننده ترین تا سرگرم کننده ترین، موفق ترین و ناموفق ترین، هنرمندانه ترین، با تجربه ترین تا ابتدایی ترین تئاترها. شاید این یک موقعیت استثنائی است که نصیب تئاتر ایران شده، ولو برای جمعی از جمعیت ایرانیان خارج از کشور. شاید به همین خاطر مشکل می شود تعداد کثیر گروههای تئاتری خارج از کشور را شماره کرد. چرا که همین موقعیت باعث شوق و علاقه بسیاری شده که در تئاتر ذوق آزمایی بکنند. تعداد نمایش هایی که در سال به صحنه می روند سر به صدها می زند و مردم ما در خارج از کشور بیشتر از سابق تئاتر رو شده اند، تئاتر ما که تماشاگران مشخص و اندکی را در بر می گرفت این روزها در سالن های بزرگ و کوچک انبوه تماشاگران را در خود جای می دهد. در تاریخ تئاتر ایران زمانهایی وجود داشته که استقبال از تئاتر بسیار وسیع بوده چه در موقعیتی که سالن اجرا اجاره می کردند و چه موقعی که دارای تئاترهای ثابت شده بودیم. ولی فرق اساسی آن تئاترها با این موقعیت برای تئاتر این بوده که در آن زمان به علت جوّ آزاد موقت، هنرمندان تئاتر با اینکه آزادانه روی صحنه می رفتند امیدی به فردای تئاتر و اجازهٔ اجراهای بعدی را نداشته اند، کما اینکه در واقع هم همیشه همینطور بوده و بعد از مدتی که عمر آزادی نسبی اجتماعی به سر رسیده تئاتر را هم با آن به تعطیل و یا لااقل نیمه تعطیل کشانده اند. ولی در خارج از کشور چنین امری وجود ندارد. اگر در این شرایط بخصوص تئاتر راه خودش را باز نگه دارد و خودش باعث پراکندن تماشاگرانش نشود می تواند به رشد و تکامل خود برسد. ممکن است این رشد کند باشد، ولی این رشد یک رشد واقعی و با ارزش است. و از این راه تئاتر می تواند اثرات بسیار مهمی بر جامعه فرهنگی و اجتماعی ما ایرانیان بگذارد.

در جایی که هیچ بهانه ای برای توقف در امور هنر نیست، مگر مشکلات مالی که مشکل همیشگی هنر است. وظیفه هنرمندان تئاتر خارج از کشور بسیار حساس و مهم جلوه می کند. هنرمندان تئاتر باید بدانند اگر آفرینش هنری را، به علت وقتگیری و سخت بودن از کارشان حذف کنند و مدام به تکرار مکررات بپردازند و نمایش های شبیه به هم به صحنه ببرند بزودی نه تنها هنر تئاتر را ضربه پذیر خواهند کرد بلکه شغل خودشان را هم از دست خواهند داد و رونق نسبی تئاتر هم از میان رخت برخواهد بست. تماشاگر محال است از تئاتری که برایش تازگی ندارد و کهنه شده است استقبال کند. پس باید برای هر کاری نیروی مناسب و کار لازمه را بکار برد تا در آن موفقیت لازمه را بدست آورد. دیدن و برخورد با هنر جهانی دیدگاه تماشاگران تئاتر ایران را در خارج از کشور دگرگون کرده و اگر تا چند مدتی با تئاتر عقب افتاده و بدون هنر و تکنیک سر کند بالاخره سرخورده خواهد شد و روی از تئاتر بر خواهد تافت. باید توجه عمیقی به نسل جوان که در خارج از کشور و با فرهنگی بسیار قوی در زمینه تئاتر بزرگ می شود بکنیم، این نسل با هنر تئاتر بسیار دقیق تر و بنیادی تر و نزدیک تر آشنا می شود.

اگر بزرگترین نیروی هر گروه تئاتری صرف اجراهای شتابزده نمایش هایش بشود و تمرین و رشد تکنیکی و هنری تئاتر به فراموشی سپرده شود، آیا باز هم می توان به پیشرفت تئاتر امیدوار بود؟ وقتی اکثر گروههای تئاتر هیچ تلاشی برای بهبود کیفیت کارشان نکنند و باز هم بیشتر هنرمندان تئاتر خودشان را از کار تئاتر کنار بکشند، چگونه می شود گفت که پیشرفت در کار تئاتر صورت خواهد گرفت. و به همین خاطر است که در این میان گروههائی هم هستند



صحنه ای به کارگردانی آلنوی وودرنز

که آشفته بازاری می‌کند. البته منکر زحمات و پیشرفت‌های تئاتر خارج از کشور نمی‌توان و نباید شد، بلکه اگر به بررسی وضع موجود می‌پردازیم از این نظر است که برای حتا ذره‌ای بهبود و بهتر کردن وضع کنونی و آینده تئاتر تلاش بیشتری کنیم. موفقیت‌های اجرایی چند گروه تئاتر دلیل بر موفقیت کل تئاتر نیست. و بدون شک باید موفقیت را در جنبه‌های مختلف هنری و تجاری و تکنیکی بررسی کرد. در این میان متأسفانه در اثر ملاحظاتی هیچکس در مورد وضع موجود و راه بهبود آن و اشکالاتی که ممکن است تئاتر را به سقوط بکشاند حرفی نمی‌زند و شاید با خوشبینی می‌خواهند جای هر کوششی برای بهبود وضع موجود را پر کنند. باید در بهترین وضعیت تئاتر هم به فکر بهبود آن بود و در مقابل مشکلات آن چاره اندیشی صنفی کرد. گمان نمی‌کنم اگر تئاتر خارج از کشور اسیر تعارفات و ملاحظات و روابط و از همه مهمتر اسیر بدبینی‌ها بشود بتواند به نفع جامعه هنری ایرانیان خارج از کشور قدم‌های مثبتی بردارد. یکی از کمبودهای اساسی در تئاتر خارج از کشور نداشتن ارتباطات صنفی‌ست که باید با کنار گذاشتن بسیاری از مسائل و مشکلات و تنگ نظری‌ها امکانات ارتباطات وسیع صنف تئاتر را به‌وجود آورد تا هنرمندان تئاتر و علاقه‌مندان به‌این هنر پشتیبان تئاتر باشند. درست کردن آینده‌ای روشن و موفق برای تئاتر کار یکنفر و یک گروه و دو گروه نیست، کاریست که تجربیات و فکر جمع گروههای تئاتری در نقاط مختلف جهان را با تجربیات ذیقیمت آنها می‌خواهد، کاریست که فقط با همکاری و همیاری هنرمندان تئاتر در سطحی وسیع می‌تواند انجام گیرد. هنری که حاصل کارش، یعنی نمایش به‌صحنه رفته، کاری جمعی‌ست و فقط از راه تفاهم و کار با همدیگر انجام می‌گیرد چطور می‌تواند به‌رشد کلی خود امیدوار باشد بدون اینکه به‌کار و حرکت دیگران توجه داشته باشد. وقتی هنر فردی مثل نقاشی را هنرمندانش با جمع شدن گرد همدیگر تبدیل به هنر جمعی می‌کنند، و این ضرورت را در کارشان احساس می‌کنند، چرا باید تئاتر که هنرش در واقع نشان دادن روابط انسانهاست و بدون این روابط نمی‌تواند به‌صحنه برود در این مورد کوتاهی کند. امیدواریم برای حل این مشکل راهی عاقلانه و به دور از مسائل شخصی بیابیم.

* * *

نمایش

به علی گفت مادرش روزی . . .

سرودهٔ فروغ فرخزاد

کارگردان فرود حیدری

بازیگران تائیس فرزان
رضا رشید پور
فرود حیدری

Theaterstück: (Persisch)

Zu Ali sagte die Mutter einmal . . .
Text: Forough Farohkzad

Regie: Forod Heidari

Darsteller:
Tais Farzan
Reza Raschidpour
Forod Heidari

گروه تئاتر تنها
Theatergruppe Tanha

Fr. 02. Mai 1997 20 Uhr

Iranisches Musikzentrum NAWA Köln
Stollbergerstr 1 - 50933 Köln
Tel.: 0221 - 546 56 57

چاپخانه رضائی

انواع چاپ در هر اندازه

کتاب
جزوه
کارت ویزیت
سر نامه
مجله
و دیگر سفارشات چاپی

Druckservice SÜLZ

Grafenwerth str. 29
50937 Köln
Tel.: 0221 / 46 50 80
Fax: 0221 / 430 31 30

((شب های نوا))

جمعه اول هر ماه در مرکز هنری نوا

NAWA

مرکز هنری نوا

کلاس های آموزش سازهای ایرانی

کاست های منتشرشده :

۱ - گل باران — آهنگ های محلی خراسان
سیما بینا - اجرا: گروه نوا

۲ - کنسرت سیما بینا (۱۹۹۶)
موسیقی لری شیرازی بختیاری

۳ - در خیال — آواز: محمدرضا شجریان
آهنگساز: مجید درخشانی

جزوه نت موسیقی:

راک ها در دستگاه ماهور برای ویلن
از رحمت اله بدیعی

دخترک زولیده — از استاد علینقی وزیری
تنظیم برای ویلن: رحمت اله بدیعی

NAWA e. v.
Stolberger Str. 1
50933 Köln
Tel.: 0221 / 546 56 57

کنسرت:

محمدرضا شجریان
محمدرضا لطفی
عبدالنقی افشارنیا
همایون شجریان

در ماه مای ۱۹۹۷

نامه ها

. . . از اینکه بالاخره کسی همت کرد و مجله ای تئاتری راه انداخت خوشحال شدم. امیدوارم که این فصلنامه رابطی باشد بین هنرمندان ایرانی در غربت. . . . . .

پاریس - صدرالدین زاهد

* * * * *

. . به شما تبریک می گویم که در این راه قدم گذاشته اید، چنانچه کاری از من برآید دریغ نخواهم کرد. و اگر فکر می کنید که تولید چند شمارهٔ آینده حتمی است، لطفاً نام مرا در لیست مشترکین بگذارید.

خیلی خوشحالم از اینکه یادی از فاطمه نشوری کرده اید (کاش بیشتر به او و همدردانش می پرداختید و کمتر به مطالب آموزنده). علت خوشحالیم: دو سال پیش کتاب تاریخ نمایش در گیلان نوشته فریدون نوزاد را خواندم و از سرگذشت ایشان مطلع شدم. از هر که پرسیدم که خانم فاطمه نشوری کیست نمی دانست (همچنانکه خودم تا آنموقع نمی دانستم) خیلی متأسف شدم و از اینکه پیشگامان و راهگشایان این هنر تا این حد ناشناخته مانده اند. به همین خاطر سهم ناچیز خودم را به این صورت ادا کردم (درجوف نامه بروشور اجرای نمایشی برمبنای زندگی فاطمه نشوری نوشته فرهاد پایار وکارگردانی میترا زاهدی درخانه فرهنگهای جهان برلین ارسال شده - فصل تئاتر) از راه دور می بوسمتان و برایتان آرزوی موفقیت روز افزون می کنم

ارادتمند فرهاد پایار

* * * * *

آقای محمدرضا کیانفر یک جلد کتاب «آیندگان» خودرااز برلین به عنوان هدیه برای مجله ارسال و نوشته اند. چناچه جهت توزیع نشریاتتان در برلین نیازمند همکاری باشید با کمال میل آماده همکاری می باشم. (باکمال تشکر. فصل تئاتر)

* * * * *

دوستان عزیز نشریهٔ «فصل تئاتر» با سلامهای صمیمانه! «شمارهٔ ۱» را خریدم و خواندم، بدون هیچ تعارفی برای شمارهٔ اول عالی بود، نقایصی داشت که در شماره های بعد حتماً بر طرف خواهد شد، خواهشمندم شماره های دیگر را برایم بفرستید و چگونگی پرداخت حق اشتراک مجله را! خسته نباشید دستتان را به گرمی می فشارم.

اشتوتگارت . آ. اسحاقی

* * * * *

بسیار خوشحالم که شما دست به کار مشکل نشر مجله ای به نام فصل تئاتر زده اید. هر که اهل کار است می داند این چه کار مشکلی است آنهم در این آشفته بازار و در زمینه ای که همیشه مورد تهاجم و تجاوز و یا بی اعتنائی بوده و هست. و متأسفانه هنوز هم از طرف ما ایرانی ها آنطور که باید و شاید درک و فهم نشده و به پایه ی دیگر هنرها تماشاچی ندارد. الحق که خطر کرده اید، جسارت و همت به خرج داده اید. دست مریزاد که خوب شروع کرده اید. مقالات متعدد و مختلف شما حتا برای منی که چندان ناآشنا به این عرصه نیست جالب و خواندنی و آموختنی است. امیدوارم که غیر از اهل تئاتر که مستقیماً با این هنر سروکار دارند دیگران هم این نشریه با ارزش را که ارزش و اهمیتش بیشتر از کمبودش حس می شود به دست گیرند، بخوانند، با آن رابطه برقرار کنند و این ارتباط به گسترش و عمق شناختی همگانی در زمینه ی هنر تئاتر (به سهم خود) و حتا به همکاری متقابل بیانجامد. امیدوارم با همکاری اهل فن و خوانندگان عمر این نشریه دوام یابد و به کیفیت آن هر بار افزوده شود که برای شروع باید آنچه که در این اولین شماره آمده را تحسین کرد. یک تنه و یا با تنهای اندک حتا اولین شماره را در این سطح بیرون دادن خود کاری بوده است درخور تحسین که امید است کاستی نگیرد. بویژه اشاره می کنم به مقاله نقش زنان در تئاتر ایران و سیر تاریخ نمایش ایران. که امیدوارم از این دست همیشه و در هر شماره از این نشریه پیدا شود. امیدوارم همه و همه و بویژه بانوان، این قبیل مقالات را بخوانند و با آن برخورد عمیق تری داشته باشند. دستتان را می فشارم موفق تر باشید

ارادتمند محمود میرزائی

* * * * *

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
به زودی:
http://clubliterature.org/

«بزرگترین مرکز پخش کتاب»

۱ خاطرات محرمانهٔ علم ۲جلد زرکوب ۹۷۰ صفحه ۴۰ مارک
۲ پاسخ به تاریخ محمدرضا پهلوی ۴۶۰ صفحه ۲۵ مارک
۳ رویداد ها و داوری‌ها (خاطرات مسعود حجازی) ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۹
زرکوب ۸۰۰ صفحه ۲۷ مارک
۴ پژوهش (نقد خاطرات ارتشبد فردوست) سپهبد مبصر ۲۰ مارک
۵ کلاه گوشه نوشیروان باستانی پاریزی زرکوب ۵۷۰ صفحه ۲۰ مارک
۶ تاریخ سیاست خارجی ایران از هخامنشیان تا امروز
غلامرضا بابانی زرکوب ۹۶۰ صفحه ۳۵ مارک
۷ خاطرات دو سفیر آخرین سفرای آمریکا و انگلیس در ایران
سولیوان و پارسونز / طلوعی زرکوب ۵۹۰ صفحه ۳۰ مارک
۸ قدرت‌های جهان مطبوعات مارتین واکر مترجم م. قائد ۴۵۰ صفحه ۲۰ مارک
۹ مادر پرل بارک / محمد قاضی ۲۷۵ صفحه ۱۰ مارک
۱۰ زنبق هرمان هسه / طالبانی ۴۰ صفحه ۵ مارک
۱۱ آرمانشهر زیبائی دکتر حمیدیان ۲۰۰ صفحه ۷ مارک
۱۲ اطلس تاریخی جهان از عصر حجر تا جنگ جهانی دوم
مک ایودی زرکوب ۸۰۰ صفحه ۳۰ مارک
۱۳ خاطرات زندان پارسی پور ۲۳ مارک
۱۴ حرفها و معناها در سینمای ج. ا. نیک آذر ۶۵ صفحه ۵ مارک
۱۵ یک مجلس سیاه بازی سلطان نمایشنامه اکبر یادگاری ۵۲ صفحه ۵ مارک
۱۶ جای پای شعر دکتر همایونفر ۴ جلد ۱۴۰ مارک
۱۷ داستان انقلاب از قتل ناصرالدین شاه تا بختیار نویسنده طلوعی
زرکوب ۶۵۰ صفحه ۳۵ مارک
۱۸ فرهنگ لغات آلمانی فارسی - فارسی آلمانی پنبه‌چی ۲ جلد ۴۰ مارک
۱۹ تاریخ کیش زرتشت (هخامنشیان) مری بویس ترجمه صفی‌زاده ۴۳۸ صفحه ۲۲ مارک
۲۰ اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی دکتر عفیفی زرکوب ۶۶۰ صفحه ۲۲ مارک
۲۱ شاهنامه فردوسی متن کامل چاپ مسکو زرکوب ۱۳۷۰ صفحه ۴۵ مارک
۲۲ گزارش سقوط سبز فریدون احمد ۲۰۰ صفحه ۱۵ مارک
۲۳ زنان ونوسی مردان مریخی گری ترجمه لوئیس عندلیب ۳۵۰ صفحه ۱۵ مارک
۲۴ نقد آثار جلال آل‌احمد دستغیب ۲۷۵ صفحه ۱۰ مارک

۱ کنسرت مرتضی ، هایده
۲ طوقی بهروز وثوقی. ملک مطیعی
۳ فرستاده پرویز صیاد. مری آپیک
۴ تنگسیر بهروز وثوقی. فنی زاده
۵ رضا موتوری بهروز وثوقی
۶ آرامش در حضور دیگران ثریا قاسمی. اکبر مشکین
۷ ماه عسل بهروز وثوقی. گوگوش
۸ دایره مینا انتظامی. نصیریان. فروزان
۹ سوته دلان بهروز وثوقی. جمشید مشایخی
۱۰ مظفر پرویز صیاد. مری آپیک
۱۱ دشنه بهروز وثوقی. فروزان
۱۲ گوزن ها بهروز وثوقی. قریبیان
۱۳ قیصر بهروز وثوقی. ملک مطیعی
۱۴ صمد در راه اژدها پرویز صیاد
۱۵ صمد به مدرسه می‌رود پرویز صیاد
۱۶ کاف شو پرویز صیاد. مری آپیک
۱۷ دائی جان ناپلئون در ۷ نوار
۱۸ سریال ایتالیا ایتالیا در ۳ نوار

۱۹ سری نوروزی طنین ۷۶ + صمد به جنگ می‌رود
۱۰۰ مارک
۲۰ سری نوروزی جام جم ۷۶ + صمد به جنگ می‌رود
۱۰۰ مارک

آخرین نوارهای CD
و نوارهای کاست موسیقی و فیلم را
از ما دریافت کنید

BEHNAM
Postfach 100521
65005 Offenbach
Germany

Tel.: 069 - 84 13 05
0177 - 277 58 08

بزرگترین مرکز پخش کتاب
آمادگی همکاری با کلیه فروشگاهها و کتابفروشی‌ها و مراکز فرهنگی را دارد

«هزینه پست در سراسر آلمان با اجرای پیشنهادات به‌عهده ما می‌باشد»

گروه تئاتر تماشا
THEATERGRUPPE TAMASCHA

نمایش

زندگی قمرملوک وزیری

آغاز اجراها

پائیز ۱۹۹۷

نویسنده و کارگردان :

اکبر یادگاری

بازیگران:

مهوش برگی
رضا رشیدپور
فرهاد فرنیا
فرود حیدری
مهرداد هدایتی
ارس یادگاری
اکبر یادگاری

موسیقی:

مجید درخشانی