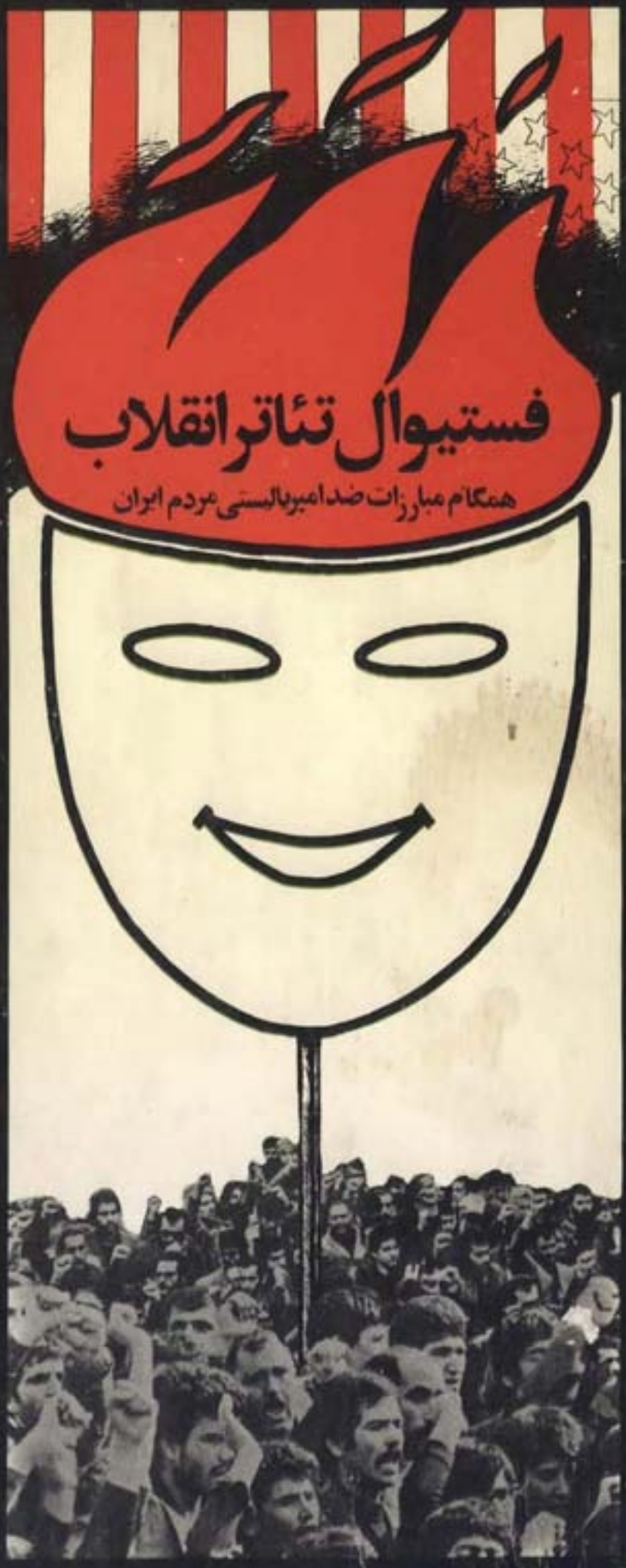
بهمن ماه ۱۳۵۹

سنگرهای هنرمندان و هنرگران تئاتر



۳

سندیکای هنرمندان و کارکنان ــ تاتر
بهمن ماه ۱۳۵۹

با همکاری:
رکن‌الدین خسروی ــ محمود افشار ــ کاوه میثاق ــ اکبر افرا

آدرس: ابتدای خیابان نوفل‌لوشاتو (چرچیل سابق ــ از طرف فردوسی)
دست راست ــ پلاک ۲۵ ــ طبقهٔ سوم تلفن ۶۷۲۸۰۴

سالگرد

انقلاب شکوهمند ایران

را به

رهبر کبیر انقلاب،

امام خمینی

و مردم قهرمان ایران

تهنیت می گوئیم

می‌خوانید:

عنوان	نویسنده	مترجم	صفحه
تئاتر رهاشده	محمود دولت‌آبادی		۳
تئاتر در انقلاب	الف . پایدار		۵
مدخلی برتئاتر ایران	مجید فلاحزاده		۸
بررسی اندیشه‌های چخوف درسه خواهر	هـ . موثق		۲۵
تائتر حماسی	والتر بنیامین	ف . مشیری	۲۹
نمایش آئینی	رکن‌الدین خسروی		۳۶
مروری برآرزوها	حسین قاسمی وند		۴۲
میرزافتحعلی‌آخوندزاده دانشمند سدهٔ نوزدهم	هـ . فرهادی		۴۵
یادی از محمود آقاظهیرالدینی هنرمندبااستعداد تئاتر ایران	م . راستان		۵۰
دانش استانیسلاوسکی	ح. کاویان		۵۶
نمایشنامه: دوچهرهٔ کارفرما	لوئی والدز	بهزاد فراهانی	۶۶

نویسندگان، پاسخگوی نوشتهٔ خویشند.

تئاتر رها شده

در کشور ما، تئاتر سرنوشت غم‌انگیزی دارد. غم‌انگیز از آنرو که هنوز نتوانسته است پرچم استقلال خود را در گستره‌ٔ جامعه و در رابطه با مردم جامعه برافراشته کند.

گمان نرود که منظور از استقلال، یعنی تجرید از هر چه هست و دیگر است، با بی‌قیدی نسبت به هر چه بجز خود است. در وجود چنین استقلالی است که هنر تئاتر میتواند رابطه‌ای سالم و بدون لاپوشانی و تزویر با مردم، با بینندگان تئاتر برقرار کند و در چنین ارتباطی بی‌پیرایه با مردم، تئاتر می‌تواند آئینهٔ نیازها و پاسخ بسیاری پرسش‌ها و طراح بسیاری سئوال‌ها باشد. در واقع تئاتر از نوع آن پرندگانی است که خو با قفس نمی‌گیرد، اگرچه همواره این پرندهٔ بس زیبا و خوش نغمه را در قید و قفس‌های گوناگون‌در بازداشت نگاه داشته بوده‌اند.

در آستانه‌ٔ بهمن، قیدها به قوت مردم شکسته شد و پرندگان بر شاخسار جنگل توفانی انقلاب به پرواز درآمدند و در این میان، تئاتر رها شده پروازی سخت شتابان و بی‌تابانه داشت. تئاتر رها شده، ناگهان حضور خود را در میان شانه‌ها و دم‌زدن‌های مردم حس کرد. پاپوش نپوشیده به میان مردم دوید. او را در پارکها و خیابانها، در میدان و در گذرگاه‌ها، مردم می‌دیدند، و با لبخندی آمیخته به‌شوق، در می‌یافتند که تاکنون از چه آشنای شوخ‌طبع و بذله‌گوی و حکمت‌جویی، دور مانده بوده‌اند و بی‌گمان از این دیدار، ذوق‌زده و شادمان بودند و هر روز بیش از پیش مشتاق و آرزومند جلوه‌های تازه این آشنا بودند..... تا اینکه ناگهان متوجه شدند که نیست!

دور دوم، تئاتر انقلاب از کوی و برزن به سالن‌ها رفت.

" بهتر نیست؟! با نور و دکور و سالن و تهویه‌ٔ مطبوع! "

" چرا! الحق که بهتر است! "

با اینهمه، مشتاقان که اکنون گروهی انبوه از آنان،قدرت ورود به سالن‌ها را نداشتند، از فیلتر گیشه و در ورودی و راهرو، خود را عبور می‌دادند و قدم به سالن نمایش می‌گذاشتند و تب تئاتر همچنان ادامه داشت: اما با قید یک مرحله.

دور سوم، دوره‌ای که نمی‌توانیم از آن به نیکی یاد کنیم. و متاسفانه با هجوم از سوی نیروهای مشکوک به نمایش‌هایی آغاز شد که قید سالن را نمی‌پسندیدند و سالنی هم در اختیارشان نبود.

هجوم بی‌شرمانهٔ نژادپرستان بعثی به میهن ما. بار دیگر ضرورت پیوندبی‌واسطهٔ مردم ما را با تئاتر در کوچه و بازار و حتی در جبهه‌های نبرد، مورد تایید و تاکید قرار داد. بدین سبب بار دیگر نمایش‌های روز، یا به عبارتی "روزبازی"* وارد خیابان‌ها و میدان‌ها شد. مضمون چنین نمایشهایی که سنت آن در آستانهٔ انقلاب و در جریان انقلاب بصورت جدید پی‌ریزی شده بود، عمدتا" ضد امپریالیستی و ضد سازشکاران بوده است. زیرا " روز بازی " بنا به ویژگی توضیحی ـ انتقادی خود،نمی‌تواند از موضع روز و روزگار ما که ثقل آن با مبارزات ضد تجاوزگری نشان می‌شود، غافل بماند.

در این رابطه و به منظور اینکه مجموعه‌ای از نمایش‌های سالهای انقلاب که عمدتا" در سمت مبارزات ضد تجاوزگری‌های امپریالیسم جریان دارد، فراهم آید و به نمایش گذارده شود، سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر بر آن شد که " فستیوال تئاتر انقلاب " را برگزار کند. برگزاری فستیوال تئاتر انقلاب، در واقع سهم‌هنرمندان تئاتر ما است در نمایش بزرگداشت سالگرد انقلاب مردم ایران. در واقع با برگزاری این فستیوال که با همکاری تمام اعضاء بخصوص همکاری هنرمندان و مسئولان تئاترهای لاله‌زار انجام می‌شود، می‌خواهد به مردم و مسئولان صدیق کشوری بگوید، هنرمندان مبارز و متعهد تئاتر که پیش از این در مبارزات ضد استبدادی از زمرهٔ پیشاهنگان بوده‌اند، با تمام توش و توان خود، در آرزوی ایرانی‌آزاد و آباد، در بطن مردم خود، مبارزات ضد امپریالیستی را تقویت می‌کنند و به پیش می‌رانند. زیرا عمیقا" بر این عقیده هستند که فقط هنگامی پرندهٔ تئاتر می‌تواند از قید و قفس‌آزاد شود، که ایران جور کشیده از قید تجاوزکار امپریالیسم و کارگزاران آن، رهایی یابد. در این راه، هنرمندان و کارکنان تئاتر جز تلاش و پویش پیگیر، جز ایمان به‌آزادی ایران و مردم ایران، هیچ چاره‌ای نمی‌شناسند. با اعتقاد به این اصل که: تئاتر می‌تواند مشعلی فراراه مبارزات ضد امپریالیستی ـ آزادیبخش مردم ما باشد. با امید.

محمود دولت‌آبادی

۵۹/۱۱/۱۲

*در نواحی خراسان به نمایش‌های عامیانه می‌گویند " شب‌بازی ". بدین مناسبت بجاست اگر نمایش‌های خیابانی را که در ارتباط با مسائل روز اجراء می‌شوند "روزبازی" بنامیم.

تئاتر در انقلاب

دو سال از انقلاب پر شکوه مردم ایران به رهبری امام خمینی می‌گذرد. طی این مدت مبارزه ضد امپریالیستی و خلقی بی‌امان ادامه‌داشته‌ودرنتیجه‌آن‌دگرگونی‌های‌ژرفی در ساختار جامعه ایجاد شده است. نیازهای ناشی از این دگرگونی‌ها بسیاربوده‌اند. در این میان نیازهای هنری ــ در کنار نیازهای اقتصادی و اجتماعی ــ جای ویژه‌ای داشته‌اند. می‌بایست به این نیازها پاسخ داده می‌شد. هم از این جهت است که وظیفه‌ای سنگین بر دوش هنرمندان متعهد و انقلابی ما قرارداشته و دارد.

در دو سال گذشته هنرمندان تئاتر تلاش بسیار کرده‌اند تا عملکردی متناسب با نیازهای یک جامعه انقلابی و در حال تغییر داشته باشند. تلاشی که پی‌آمد آن دگرگونی‌های چشم‌گیری در زمینه‌ی ارتباط تئاتر با توده‌های انقلابی بوده است. بر همین اساس است که می‌توان امیدوار بود که تئاتر انقلابی ما رفته رفته ارتباط گسترده‌تری با مردم برقرار نماید و با استفاده از امکانات وسیع‌تر به خواست‌های جامعه پاسخی شایسته دهد.

نخستین دگرگونی در تئاتر کمیت نمایش‌نامه‌های اجرا شده در این مدت است. در مقایسه با تعداد آثاری که در یک فصل تئاتری در رژیم گذشته اجرا می‌شد، می‌توان گفت که تئاتر بعد از انقلاب رشد چشم‌گیری داشته است. تنها در تهران بیش‌از ۱۵۰ نمایشنامه روی صحنه رفته است ــ با در نظر گرفتن این نکته که در حال حاضر در نیمه راه فصل تئاتری امسال هستیم.

دومین دگرگونی را باید در جهت‌گیری اجتماعی ــ سیاسی آثار اجرا شده سراغ کرد. اگردررژیم‌گذشته در کنار معدود آثار خوب نمایش، تعداد زیادی نمایشنامه‌های نامتناسب با نیازهای واقعی مردم روی صحنه می‌رفت و بودند گروههائی که تنها کارکردشان تخدیر مردم بود، از انقلاب به این سو غالب هنرمندان تئاتر کوشیده‌اند آثاری را اجرا نمایند که شایسته یک هنرمند متعهد می‌تواند باشد.

هنرمندان تئاتر با بهره‌گرفتن از " آزادی بیانی " که ارمغان و هدیه انقلاب بوده است امکان یافتند حرف و پیام خود را به گوش مردم برسانند. در رژیم گذشته تئاتر بیش از هر هنر دیگری زیر ضربه سانسور آریامهری قرار داشت. شاعر می‌توانست شعرش را برای تنی چند از آشنایانش بخواند، نقاش قادر بود آثار خود را در جمع کوچکی از نزدیکانش به نمایش بگذارد و نویسندگان ما امکان داشتند دور از چشم پلیس محمدرضا شاهی اثر خود را برای معدودی از اطرافیان‌خود بخوانند، اما خصلت جمعی آفرینش تئاتری و پیوند زنده‌ای که می‌بایست با تماشاگران داشته باشد، باعث می‌شد رژیم‌اجازه ندهد نمایش‌های انتقادی و معترضانه نامردمی‌های نظام موجود روی صحنه رود.

انقلاب بساط عریض و طویل سانسور را در نور دید. هنرمندان متعهدمجال یافتند بعد از سال‌ها وقفه و انتظار چنان که می‌خواهند با مردم سخن گویند. آزادی به دست آمده به قیمت خون هزاران‌شهید تمام شده بود و می‌بایست آن را گرامی داشت. هنرمندان تئاتر نیز چنین کردند. اما تعمیق انقلاب در عرصه‌های گوناگون به قشربندی ژرف‌تر اجتماعی و گرایش‌های گوناگون سیاسی انجامید. و بسیاری از هنرمندانی که در طول مبارزات ضد استبدادی در جبهه انقلاب قرار داشتند در نتیجه این قشربندی از این جبهه فاصله گرفتند. با این حال در دو سال گذشته همه توانستند حرف خود را بزنند و اثر مورد نظر خود را روی صحنه ببرند.

در عین حال که وجود برخی گروههای فشار اینجا و آنجا رشته‌ی استمرار و تداوم یک اجرا را قطع کرده است اما باید توجه داشت که این عامل همه جاگیر و همیشگی بوده و نباید این پدیده‌ی اتفاقی وگذرا را تعمیم داد. روند حاکم بر تئاتر وجود آزادی بیان برای تمام گروهها و شیوه‌های متفاوت تفکر بوده‌است.

سومین عامل قابل توجه در تئاتر دو سال گذشته چگونگی برخورد مردم با تئاتر است.

مردم ما چون عاشقان بی سر و دستار به تئاترها هجوم آوردند. گوئی که از ۳۰ سال‌پیش تاکنون وقفه‌ای در زندگی تئاتری جامعه وجود نداشته و انگار که این فاصله زمانی را وجود رژیمی‌دژمنش و ضد هنر پر نمی‌ساخته است. مردم همانند ۳۰ سال پیش تئاترها را پر کردند انگار که دیدن تئاتر سنتی پایدار در زندگی روزانه آنها بوده است. همه جا صف‌های طویل و انتظارهای چند ساعته برای دست یافتن به بلیط و راه یافتن به سالن نمایش به چشم میخورد. مردم این‌گونه پر شور از هنر تئاتر استقبال می‌کنند و شایسته است که، هنرمندان نیز حرمت این شور را پاس داریم و چنان که درخور است به نیازهای هنری مردمی انقلابی پاسخ گوئیم.

شاید چشم‌گیرترین دگرگونی در تئاتر دو سال اخیر پیدایش و رشد تئاتر خیابانی بوده باشد. ویژگی‌های این شکل از تئاتر قابلیت تحرک، انعطاف‌پذیری سادگی‌بیان و پرداختن به مسائل انقلابی جامعه است. اما مهمترین ویژگی‌اش آن است که این نوع

تئاتر می‌تواند در دسترس توده‌های زحمتکش که از سالن‌های نمایش دور مانده است قرار گیرد. تئاتر بعد از انقلاب در این زمینه موفقیت قابل ملاحظه‌ای داشته است. گروههای تئاتری نوپا به میان مردم رفتند. از " خاک سفید " گرفتـه تـا " جوادیه "، " نازی‌آباد " و . . . عرصه فعالیت این گروهها قرار گرفت. و آنگاه که جنگ تجاوزکارانه امریکا ـ صدام روند طبیعی زندگی را در بخشی از میهن ما دستخوش وقفه نمود همین گروهها بودند که راهی جبهه و مناطق جنگ زده شدند تا روحیه رزمندگان را تقویت کنند شور مبارزه و ایستادگی در برابر دشمن تجاوزکار را در مردم تشدید نمایند.

می‌بینیم که تئاتر از انقلاب به این سو دگرگونی‌های شگرفی داشته است. در این میان سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر که وظیفه‌اش متشکل‌کردن هنرمندان تئاتر و پاسداری از دستآوردهای انقلاب است نقشی درخور ستایش داشته است. بسیاری از هنرمندان عضو این سندیکا در دو سال اخیراینجا و آنجا فعالیت تئاتری کرده‌اند: از تلویزیون با مردم سخن گفته‌اند، به جبهه رفته‌اند و حضوری چشم‌گیر بر صحنه‌ها داشته‌اند. فستیوال تئاتر انقلاب نیز به همت سندیکا برگزار می‌شود. باید از سندیکا به خاطر این اقدام تقدیر کرد. فستیوال فرصتی مجدد فراهم کرده تا هنرمندان متعهد و وفادار به انقلاب خلقی و ضد امپریالیستی بار دیگر همگامی و همراهی خود را با مردم و انقلاب نشان دهند و هنر انقلابی خود را به داوری مردم بگذارند. هم‌چنین، برگزاری فستیوال در تئاترهای لاله‌زار امکانی فراهم آورده که انقلاب آنگونه که باید و شاید بـه تئاترهای لاله‌زار راه یابد، و امیدواریم که از این رهگذر شاهدآن باشیم که لاله‌زار بار دیگر هم‌چون گذشته‌های نه چندان دور به مرکز تئاتر پیشرو و انقلابی جامعه تبدیل شود.

امکانات جامعه انقلابی ما با وجود مشکلات بسیاری که بر سر راه آن قرار گرفته چندان نیست. باید از امکانات اندک فعلی با تمام توش و توان خود بهره گیریم و با کار بیشتر به شور روزافزون توده‌ها پاسخ گوئیم. بر هنرمندان متعهد تئاتر است که با آفرینش آثاری متناسب با نیازهای جامعه انقلابی ما نقشی شایسته در پیشبرد انقلاب خلقی و ضد امپریالیستی به رهبری امام خمینی داشته باشند.

الف. پایدار

مجید فلاح‌زاده

مدخلی بر تئاتر ایران

چکیده:

این تحقیق که در دو قسمت ارائه می‌شود کاوشی است درباره چگونگی شکل‌گیری اشکال نمایشی در ایران و شرایط سیاسی ـ اجتماعی حاکمی که منجر بافول فرمهای نمایشی سنتی، نفوذ تاتر غربی و بالاخره نفوذ تاتر پوچی در ایران گردید.

از اوائل قرن هفتم شمسی ـ سیزدهم میلادی ـ تا تقریبا" پایان قرن سیزدهم شمسی ـ اواخر قرن نوزدهم میلادی ـ باستثنای دوره صفویه ۱۷۲۲ ـ ۱۵۰۱ و دوره کوتاه زندیه ۱۷۹۴ ـ ۱۷۵۰، شهرها و جوامع شهری در ایران، بدلیل هجومها و جنگهای متعدد داخلی و خارجی و تغییر راههای تجاری جهان، بسرعت در حال تجزیه و از هم پاشیدگی بودند. این از آغاز قرن بیستم بود که شهرها و جوامع شهری دوباره شروع به رشد و توسعه نمودند. دلائل این رشد و توسعه عبارتند از: کسب دوباره اهمیت سیاسی، اقتصادی و جغرافیائی منطقه خاورمیانه، نفوذ فرهنگ مادی و معنوی غرب، بیداری وآگاهی تدریجی طبقات شهری.

در چنین شرایطی ما بتدریج شاهد شکل‌گیری سه مکتب فکری در جوامع شهری‌امان هستیم که از زمان انقلاب مشروطه، ۱۲۸۵ شمسی ـ ۱۹۰۶ میلادی ـ نهادهای فرهنگی این سرزمین را تشکیل داده‌اند. این سه مکتب عبارتند از: ۱ ـ مکتب اسلامی ۲ ـ مکتب دمکراسی غربی ۳ ـ مکتب مارکسیستی.

مکتب اسلامی بدون شک با نفوذترین این مکتب‌هاست، زیرا که مستقیما" با فرهنگ ایرانی ارتباط دارد. بنابراین ارزیابی و تحلیل فعالیت‌های تاتری این مکتب می‌باید ارزیابی و تحلیل فعالیت‌های نمایشی‌فرهنگ ایرانی ـ اسلامی می‌باشد.

از دو مکتب دیگر، تا قبل از انقلاب ۱۳۵۷ شمسی، مکتب دمکراسی غربی، مکتب حاکم‌تر و ظاهرا" ریشه‌دارتری بود، چرا که قشر حاکم و قشرهای بالائی طبقه متوسط بشدت از آن جانبداری می‌کردند وظاهرا" آنرا ترویج می‌نمودند. توسط این مکتب بود

که تاتر غربی و سپس تاتر پوچی در ایران نفوذ کردند.

مکتب مارکسیستی جوان‌ترین مکتب‌های سه‌گانه است، زیرا که بنیانهای فکری ـ اقتصادی این مکتب تا شروع قرن بیستم تقریبا" بکلی برای ایرانیان بیگانه بود. اضافه آنکه از ۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰ شمسی بدلیل رژیم دیکتاتوری رضا پهلوی، این مکتب کمترین فرصت و مجال را برای اظهار وجود داشت. این بعد از سقوط دیکتاتور در ۱۳۲۰ بود که مکتب مارکسیستی بکمک حزب توده، فضای کافی برای تنفس یافت و در نتیجه موفق به خلق پربارترین دوره تاتری جوامع شهری کشور در قرن بیستم تا زمان فعلی گردیده است.

قسمت اول:

اگر اروپائی‌ها ـ یونانی‌ها ـ در نخستین حمله بزرگشان باین سرزمین در سال ۳۳۰ ق. م، بدلائل سیاسی ـ نژادی توسط اسکندر تشویق و ترغیب بآمیزش و ازدواج با ایرانیان شدند، (۱) در دومین حمله بزرگشان، از شروع قرن نوزدهم ـ انگلیسی‌ها ـ فقط بعلت اعتقاد به نظام نژادمداری، بسرسر در کلوپ‌هایشان در داخل ایران نوشتند: " ورود ممنوع برای سگ‌ها و ایرانی‌ها ".

اگر ما در جستجوی یک نتیجه‌گیری منطقی از این دو واقعه تاریخی هستیم، منطقی‌ترین این نتیجه‌گیری میتواند انحطاط و اضمحلال یک فرهنگ ـ فرهنگ ایرانی ـ از یک سو و فساد قدرت فرهنگ انگلیسی ـ اروپائی از سوی دیگر باشد.

در دوران اخیر، انحطاط و اضمحلال فرهنگ ایرانی از قرن سیزدهم میلادی شروع شد. ایران که از قرن دهم تا قرن سیزدهم کشوری فوق‌العاده پیشرفته و قلب فرهنگ اسلامی محسوب می‌شد، از شروع قرن سیزدهم به بعد صحنه هجومهای متعدد داخلی و خارجی واقع می‌شود. هجومهای مکرر و تغییر راههای تجاری جهان، بدلیل کشف راههای دریائی جدید، از یکطرف مانع شکل‌گرفتن و تکامل نظام فئودالی در ایران می‌شود و در نتیجه جامعه ایرانی نمی‌تواند مانند جوامع اروپائی در مدتی معقول و پیروز از نظام فئودالی سر بر آورد (۲). و از طرف دیگر این هجوم‌هاوتغییرراههای تجاری،نیروهای سازنده جامعه را تا بدان حد تحلیل می‌برد که وقتی کشور بآستانه قرن نوزدهم می‌رسد، کشوری است زبون، بی‌شخصیت، و بی‌دفاع در برابر تجاوز و توهین.

اما در مورد فساد قدرتهای اروپائی. این فساد در دوره‌های‌اخیر از زمانی شروع می‌شود که فرهنگ فئودالی بتدریج تبدیل به فرهنگی مالی می‌گردد (از حوالی قرن چهاردهم به بعد) و سپس با شروع و تداوم انقلاب صنعتی (از نیمه دوم قرن‌هجدهم) بویژه در انگلستان باوج خود می‌رسد. کاوش برای سرمایه و مواد خام و سپس بازار فروش برای کالاهای تولید شده سبب می‌شود که اروپائی‌ها مبادرت به ماجراجوئی کنند (۳) نگاهی به لیست پیش قراولان اروپائی که از قرن شانزدهم باینطرف بایران مسافرت

نموده‌اند روشن می‌سازد که این پیش‌قراولان دیگر آن سیاحان و تاجران و کشیشان نسبتا" ساده و صادق دوره فئودالی نظیر پلانوکارپینی Pelano Carpiny و مارکوپولو Marco Polo که بترتیب در سالهای ۴۷ – ۱۲۴۶ و ۹۴ – ۱۲۷۱ میلادی بایران و دیگر نقاط آسیا مسافرت کردند، نیستند. اغلب این تازه واردین نمایندگان تجارت‌خانه‌ها و کمپانی‌هائی هستند که در جستجوی موقعیتی و انحصاراتی ویژه برای اربابان خود بودند. آنتونی جنکینسون Anthony Jenkinson تیپ مشخص تاجر – سیاح آن دوره نمونه‌ای از این تازه واردین است. او نماینده کمپانی تجارتی مسکوی Muscovy بود که ابریشم خام و پارچه ابریشمی را از طریق ایران – روسیه به انگلستان صادر می‌کرد. در سال ۱۵۶۱ وقتی که جنکینسون بدربار شاه طهماسب اول رسید، ادعا نمود که سفیر رسمی الیزابت اول ملکه انگلیس است. ظاهرا" با این ادعا جنکینسون قصد داشت که امتیازات تجاری ویژه‌ای از دربار صفوی کسب کند. بهر جهت او آدم خوشبختی بود، چون اگر بخاطر پا در میانی دوست و شریک ایرانی‌اش عبدالله خان اوستاجلو (بگلر بگی شیروان) نبود شاه طهماسب سر بریده وی را همچون هدیه بدربار عثمانی می‌فرستاد. (۴) کمپانی هند شرقی که در سال ۱۶۰۰ میلادی تاسیس شد مثال دیگری در مورد این پیش قراولان اروپائی است. پس از آنکه این کمپانی به شاه عباس اول ۱۶۲۹ – ۱۵۸۷ میلادی کمک نمود تا پرتقالی‌ها را در خلیج فارس شکست دهد، از طرف شاه‌عباس امتیازات ویژه‌ای دریافت داشت. اما کمپانی مزبور تقاضای مصونیت سیاسی برای کارکنان انگلیسی‌اش و انحصار صادرات ابریشم از ایران به اروپا را داشت. (۵) هلندی‌ها روس‌ها، پرتقالی‌ها، اسپانیائی‌ها مثل‌های دیگری از این دست هستند.

بهر جهت آنچه گفته شد یک وجه ماجراجوئی اروپائی‌ها در ایران بود. وجه دیگر، وجه‌سیاسی – نظامی بود. اگرچه این وجه در ابتدا – از قرن ۱۶ تا ۱۸ میلادی بدلیل قدرت نظامی ایران – بنظر بی‌اهمیت جلوه می‌کرد، لکن در قرون نوزدهم و بیستم ثابت نمود که برای کشور می‌تواند فاجعه‌آمیز باشد. نخست پرتقالی‌ها در سالهای ۱۵۰۷ و ۱۵۱۵ میلادی در خلیج فارس ظاهر شدند و جزیره ثروتمند و استراتژیکی هرمز را تصرف کردند اما همانطور که ذکر شد، بکمک انگلیسی‌ها – کمپانی هند شرقی – هرمز دوباره باز پس گرفته شد. سپس انگلیسی‌ها خودشان آمدند. امپراتوری عثمانی که در آن دوران خطر دائمی برای امپراتوری نوپای صفوی و موجودیت تازه‌پای کشورهای اروپائی بود، سبب شد که شاه اسماعیل اول ۱۵۸۶ – ۱۵۲۴ میلادی و پسرش شاه طهماسب اول سفیرانی بدربارهای اروپائی روانه دارند، و بالعکس (۶) لیکن هیچیک از دربارها – نه دربار ایرانی و نه دربارهای اروپائی – بدلائل مختلف موفق به ربودن این فرصت نشدند، در صورتیکه انگلیسی‌ها موفق شدند. (۷)

ورود بظاهر بدون انگیزه برادران شرلی The Sherley Brothers

به ایران در سال ۱۵۹۸ میلادی و کمک‌شان به شاه‌عباس‌اول در بازسازی ارتش صفوی (۸)، نه تنها پاداشی کلان برای خودشان بلکه عاقبتی خوش برای تمامی اروپا فراهم آورد. پاداشی کلان برای برادران شرلی، چون پس از خدماتشان، از طرف شاه‌عباس‌اول مقرری تمام عمری برایشان در نظر گرفته شد. این مطلب در آن زمان بقدری مهم و پر سر و صدا بود که کنایه‌ای از آن را می‌توان در نمایشنامه " شب دوازدهم " Twelfth Night, or what you will اثر ویلیام شکسپیر W. Shakespeare یافت.

فابین: من هرگز سهم خود را از این بازی با تمامی پاداش کلان شاه صفوی عوض نخواهم کرد. (۹)×

و عاقبتی خوش برای اروپا، چون از زمان صفویه به بعد امپراتوری عثمانی ناگزیر شد که در دو جبهه بجنگ بپردازد: یک جبهه آسیائی و یک جبهه اروپائی، و این مطلب بطور قابل ملاحظه‌ای فشار دائم امپراتوری عثمانی را بر اروپا کاهش داد و نتیجتا "به جامعه اروپائی این فرصت را داد که بتدریج و با کمترین وقفه به سیر تکامل خود ادامه دهد. شاید هیچ دلیلی ـ حتی نظر استاد نصرالله فلسفی در مورد فرستاده شدن برادران شرلی توسط کنت اسکس Konte d'essex بدربار صفوی برای تشویق شاه‌عباس بجنگ با عثمانی‌ها و کسب امتیازات تجاری برای انگلیسی‌ها (۱۰) ـ قانع‌کننده‌تر از خود مطالب کتاب "سفرنامه برادران شرلی" نتواند تاییدی بر اظهارات فوق باشد:

در این اوقات پادشاه (شاه‌عباس‌اول) مصمم شد که (مستر ربرت شرلی) را با پیشکشیهای گرانبها نزد ملکه انگلیس بفرستد و اظهار احترام بنماید ولی (سرآنتوان) رای پادشاه را تغییر داد و او را وادار کرد که نزد جمیع سلاطین عیسوی سفیری بفرستد و میگفت که خود ملکه از این مطلب خیلی مشعوف خواهد شد و با آن سلاطین عهد موافقت و اتحاد به‌بندد و اظهار کرد که من خودم این سفارتر را بعهده خواهم گرفت نیز بپادشاه اظهار داشت که در صورتیکه آن اعلیحضرت از اینطرف با عثمانیها در جنگ هستید منهم کاری خواهم کرد که سلاطین عیسوی از طرف دیگر بمحاربه پرداخته سلطنت عثمانیرا بواسطه این اتحاد منقرض سازیم پادشاه از این مطلب نهایت

خوشحال شد و از جهت این تدبیر خوب‌ازسر
آنتوان خیلی تشکر کرد و فورا" سفیر عثمانیرا
که برای انعقاد عهدنامهٔ صلح مابین سلطـان
عثمانی و ایران،بایران آمده بود پس فرستادو
باو امر کرد که بپادشاه خود بگوئید مـن آرام
نخواهم گرفت تا اینکه شما شخصا" در میدان
جنگ مقابل من حاضر شوید (۱۱)

و سرانجام روسهای تزاری که همیشه آرزوی فتح ایران بطورکلی و فتح سرزمین حاصل‌خیز و استراتژیک قفقاز را بطور اخص در سر می‌پروراندند، از گرد راه رسیدند. در سال‌های ۲۳ ــ ۱۷۲۲ میلادی آنان قسمت‌هائی از قفقاز را اشغال کرده و سفیر شاه طهماسب دوم را ناگزیر ساختند که مهر موافقت برسند این اشغال زند. (۱۲)

بهر جهت این نفوذ جاسوسان سرمایه‌داری در ایران، از یکطرف نه تنها مانع شد که تمامی اروپا توسط عثمانی‌ها مورد تاخت و تاز قرار گیرد و در نتیجه ــ همانطور که ذکر شد به اروپا کمک کرد تا به سیر تکامل خود ادامه دهد، بلکه سبب بیشتر انباشته شدن سرمایه در آن قاره گردید. و از طرف دیگر این نفوذ زیرکانه راه را برای مداخله مستقیم قدرتهای سرمایه‌داری در قرن نوزدهم و بیستم درایران هموار ساخت

معهذا، علیرغم تمامی این مداخلات غیر مستقیم ــ از قرن شانزدهم تا شروع قرن نوزدهم ــ هیچ نشانه معتبری از نفوذ ادبی و تئاتری غرب در ادبیات و تئاتر بومی ایران دیده نمی‌شود. برعکس، این در تئاتر و ادبیات و حتی فلسفه غربی است که عناصر ایرانی و یا عناصر آسیائی مربوط بایران سرچشمه الهام و خلاقیت برای نویسندگان و متفکرین غربی بوده است. نمایشنامهٔ "کمبوجیه" Cambyses (یکی از نخستین تراژدی ــ کمدیهای نوشته شده در زبان انگلیسی‌حوالی ۷۱ــ ۱۵۷۰) یک نمونه از نفوذ عنصر ایرانی است (۱۳) اشاره‌ای باین نمایشنامه را می‌توان در نمایشنامه "هنری چهارم" Henry the Fourth نوشته ویلیام شکسپیر ــ از زبان فالستاف Fastaff یافت:

فالستاف:

جامی از شراب سفید به من دهید تا
چشمانم سرخ‌گونه شوند و بنظر آیند که
گریسته‌ام. چون باید که به تاثر سخن گویم
ومن‌چنین‌خواهم‌کرد، بگونه‌شاه‌کمبوجیه (۱۴)

تیمور لنگ The Great Tamhurlaine نوشته کریستفر مارلو Christopher Marlowe مثال دیگری است از نفوذ عناصر فرهنگ ایرانی‌درادبیات‌نمایشی‌غرب وهمچنین‌است‌رُدگونه، شاهزاده‌خانم‌پارتی Rodogune

نوشتهٔ پیرکرنی Pierre Corneille نامه‌های ایرانی The Persian Letters نوشتهٔ منتسکیو Montesquieu و دیوان شرقی West-ostlicher Divan نوشتهٔ گوته Goethe مثالهای چهارم و پنجمی هستند، و نقاط اشتراک بسیاری است میان طبیعت ستیزنده دین زرتشتی (نزاع دائم نیروهای نیک و بد آن) با فلسفه هگل (تز و آنتی تز فیلسوف) و دست‌آوردنهائی و مشترک آنها یعنی اندیشه دیالکتیکی. مدخلی بر این اندیشه مشترک را در کتاب. برخی بررسیها درباره جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی در ایران نوشته " احسان طبری " تحت عناوین " تضاد و نبرد ضدین در مزده‌یسنه و دیالکتیک در اندیشه برخی از متفکران ایرانی " می‌توان یافت.

* * *

ایران قرون نوزدهم و بیستم، ایران قدرتهای غربی است و سه خصیصه مهم آن عبارتند از:

۱ــ تجاوز و تعدی قدرتهای غربی و اعمال نفوذشان برطبق نقطه‌نظرهای سیاسی ــ اقتصادی آنان.

۲ــ استثمار تقریبا "هشتاد تا نود درصد جمعیت کشور ــ عمدتا "دهقانان و عشایر و کارگران شهری ــ توسط نیروهای حاکم داخلی و خارجی.

۳ــ رشد جوامع شهری ــ عمدتا " طبقه متوسط ــ و مبارزه‌اشان برای کسب قدرت سیاسی و اقتصادی.

* * *

۱ ــ تجاوز و تعدی قدرتهای بزرگ:

صرفنظر از این حقیقت که از آغاز قرن نوزدهم ایران کشوری نیمه مستعمره گردیده و بنابراین تنها اسما " کشوری مستقل است، مهمترین تجاوزات و تعدیات قدرتهای ذکر شده عبارتند از: جدائی گرجستان و قفقاز در سالهای ۱۸۱۳ (معاهده گلستان) و ۱۸۲۸ (معاهده ترکمانچای) توسط روسیه تزاری. هجوم و اشغال نواحی جنوبی کشور توسط انگلیسی‌ها بتلافی محاصره هرات توسط محمد شاه و سرانجام از دست رفتن افغانستان ــ ایجاد سدی برای جلوگیری از نفوذ روسیه تزاری در هندوستان ــ در سال ۱۸۵۶ (معاهده پاریس). پیمان ۱۹۰۷ روسیه تزاری انگلیس، برای جلوگیری از نفوذ آلمان در ایران، که بر طبق آن نواحی شمال کشور در اختیار روسیه تزاری و جنوب در اختیار امپراتوری انگلیس قرار گرفت. اشغال کشور توسط نیروهای درگیر در جنگ جهانی اول ــ روسیه تزاری، انگلیس، آلمان، ترکیه عثمانی ــ. اشغال کشور توسط متفقین در جریان جنگ جهانی دوم.

شکی نیست که اعطای امتیازات متعدد اقتصادی (۱۵)، توطئه‌ودسیسه‌چینی (۱۶)، رشوه‌گیری و فساد (۱۷)، شاه‌سازی (۱۸)، بخش‌های جداناپذیر تجاوزات و تعدیات قدرتهای غربی را تشکیل داده‌اند.

فعالیت‌های فرهنگی قدرت‌ها :

بهمراه فعالیت‌های نظامی، سیاسی و اقتصادی قدرتها، موسسات و گروههائی وابسته بقدرتها در کشور فعالیت داشته و یا دارند که بنا بگفته این گروهها و موسسات، آنان بیشتر با وجه فرهنگی روابط انسانی نظیر زبان، رسوم و سنت‌های ملی، عقاید و افکار و تئاتر در ارتباطند. مهم‌ترین گروههای قدیمی وابسته بقدرتها عبارت بودند از :

۱ ـ گروه تئاتری تماشاخانه دارالفنون: این گروه به سرپرستی نقاشباشی " مزین‌الدوله " و " مسیولومر " نمایشهائی را در سالن‌تئاتر مدرسه دارالفنون به روی صحنه می‌آوردند. بازیگران تئاتر دارالفنون‌را اروپائی‌ها (اغلب قریب باتفاق معلمین فرانسوی دارالفنون) و ایرانی‌ها تشکیل می‌دادند. محمدحسن‌خان اعتماد السلطنه در خاطرات سال ۱۳۰۳ قمری ـ ۱۸۸۳ میلادی ـ می‌نویسد :

> چند شب است در مدرسه دارالفنون وزیر علوم گویا تماشاخانه باز کرده. بازیگرها فرنگیها هستند که ابدا" بازی نمی‌دانند و زبان نمی‌فهمند .اماطوطی‌وارفارسی‌یادگرفته‌اند. (۱۹)

۲ ـ گروه آلیانس فرانسز :

> آلیانس فرانسز که با شرکت عده‌ای از ایرانی‌ها و فرانسویهای‌مقیم‌تهران در محل انجمن واقع در میدان مخبرالدوله تشکیل و بین سالهای ۱۳۱۷ ـ ۱۳۱۲ نمایشنامه‌هائی بزبان فرانسه منجمله دختر شکلات فروش که قبلا" توسط ایران جوان (کانون ایران جوان ـ به فصل دوم مراجعه شود) بنام دختر قرن بیستم و بعدا" توسط تئاتر فرهنگ بنام دختر شکلات فروش داده شد.
>
> شرکت‌کنندگان اکثرا" از دیپلماتهای سفارت فرانسه بودند که افتخارا" برای انجمن کار میکردند و عوائد آن صرف خود انجمن می‌گردید. (۲۰)

۳ ـ گروه یا کمیته انجمن نمایش ایران و انگلیس:

> در سال ۱۳۲۱ سید علی نصر پدر تئاتر ایران موافقت نمود که در کمیته جدیدالتاسیس انجمن نمایش ایران و انگلیس شرکت نماید. انجمن جدیدالتاسیس درام از ریاست رجالی

مانند مرحوم اسفندیاری و علی‌اصغر حکمت نیز برخوردار بود و از این قرار شاید بتوان گفت که انجمن تئاترال جدید بطور مشروع نیز سهمی کوچک در تاریخ تئاتر ایران داشته است. کاملا" درست است که اکثر نمایشنامه ـ هائی را که این انجمن بمعرض نمایش گذاشت بزبان انگلیسی بازی می‌شد اما این نکته را هم باید در نظر داشت که در عده‌ای از این نمایشها هنرپیشگان ایرانی بازی کردند ـ و نیز انجمن چندین نمایش بزبان فارسی داد که بنده شخصا" نیز در تهیه آنها دست داشتم ـ اولین اینها نمایش یک پرده‌ای بنام انتقام مادر بقلم معزالدین فکری بود. (۲۱)

از جمله نمایشنامه‌های معروفی که در این کمیته بازی شدند می‌توان از " اتللو "، " سرباز شکلاتی " که در آن " صادق چوبک " هم بازی می‌نمود، و " دکترفاستوس " اثر کریستفر مارلو نام برد.

۴ ـ گروه تئاتر کوچک ایران:

انگلیسی‌ها و آمریکائی‌های مقیم تهران برای تهیه تفریحات نمایشی‌جهت هموطنان خود و سایر خارجیهای انگلیسی‌دان از سال ۱۹۵۰ دسته‌ای آماتور در تهران تاسیس کرده‌اند که مشغول فعالیت نمایشی است. هدف این دسته تنها تفریح از راه تئاتر است و هیچگونه نظر مادی و سودجوئی ندارند و اگر از فروش بلیط ها درآمدی عاید این دسته شود آنرا به بنگاههای خیریه اعطاء می‌کنند.

اولین نمایشنامه این دسته در سال ۱۹۵۰ بنام " حیوان مذکر " The Male Animal بود که با موفقیت درخشانی مواجه گردید و اعلیحضرت همایونی و خاندان‌جلیل سلطنت‌ا از آن دیدن کردند و اعضای گروه را مورد توجه قرار داده بادامه کار دعوت نمودند !!!

در نوامبر سال ۱۹۵۴ مجددا" تئاتر آماتور انگلیسی‌زبانهای مقیم تهران تشکیل جلسه دارد و . . .
از فعالیت‌های جالب توجه این دسته در سالهای اخیر باید از نمایشنامه "پیک‌نیک" یاد کرد که توسط پروفسور دیویدسن (به فصل چهارم مراجعه شود)درتئاترتهران‌اجراءگردید . نمایش آینده این گروه در ابتدای اردیبهشت ۱۳۳۶ در تئاتر تهران خواهد بود و قرار است آقای‌پروفسور کوئین‌بی (به فصل چهارم مراجعه شود) نیز با این دسته نمایشی روی صحنه آورد . این گروه تاکنون ۱۹ نمایشنامه بزبان‌انگلیسی‌درتهران‌اجراکرده‌است . (۲۲)

اما موسسات فرهنگی فعال قدرتهای غربی ، تا همین اواخر ، عبارت بودند از : انجمن ایران و فرانسه ، انجمن ایران و انگلیس ، انجمن ایران و آمریکا ، انستیتو گوته ، باستثنای انجمن ایران و آمریکا که تا قبل از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ شمسی صاحب یکی از مجهزترین تماشاخانه‌های کشور بود ، بقیه این موسسات به ندرت در زمینه تئاتری فعالیت داشته ودارند . برای مثال فعالیت‌های تئاتری انجمن ایران و انگلیس بیشتر محدود بود به تدریس زبان انگلیسی از طریق اجرای نمایشنامه‌های کوتاه و ساده . لیکن تئاتر انجمن ایران و آمریکا تقریبا" بطور کامل در سراسر فصول تئاتری فعالیت داشت .

بهرصورت باید در نظر داشت که فعالیت‌های بظاهر فرهنگی گروه‌ها و موسسات وابسته قدرتهای استعماری حداقل نقش را در معرفی تئاتر بمفهوم غربی و زنده آن در ایران بازی نموده‌اند . نفوذ تئاتر اروپائی بمفهوم یک نهاد هنری ارزنده غرب ، همانطور که در صفحات آینده و قسمت دوم این تحقیق خواهیم دید ، از کانال‌های دیگری اتفاق می‌افتد که از ضرورت‌های تاریخی ـ اجتماعی ناشی می‌شود ، هر چند که بدلیل شرایط سیاسی ـ اجتماعی منطقه‌ای و جهانی ، ایرانیان ، باستثنای دوره کوتاهی ، با شکل و محتوی کهنه و قلب گونهٔ این نهاد هنری ارزنده غرب آشنا می‌شوند .

(دنباله دارد)

زیرنویس برای مقدمه

1. Plutarch Alexander Plutarch's Lives. Arthur High Clough, ed., (London, 1957), PP. 504-524

۲ ـ ترکیبی از بهره‌کشی نظامهای برده‌داری وفئودالی را میتوان از حوالــی قرن سوم و چهارم میلادی تا همین اواخر در جامعه ایرانی دید. بطوریکه در کتاب تاریخ نوین ایران نوشته " م . س ایوانف " به ترجمه هوشنگ تیزابی ـ حسن قائم‌پناه (قطع جیبی) صفحه ۹ میخوانیم :

در میان فارسها و آذربایجانیها بعلت پیدایش مناسبات بورژوائی، پروسه وحدت ملی آغاز گردید و آگاهی ملی بوجود آمد. در میان سایر خلقها و اقوام و قبائل (ایرانی)، پروسه وحدت ملی آنطور که باید و شاید دیده نمی‌شد. در کشاورزی مناسبات تولیدی فئودالی حکمفرما بود و در میان قبائل چادرنشین مناسبات فئودالی ـ پدرسالاری حفظ شده بود. در نواحی جنوب شرقی یعنی در کرمان و بلوچستان و فارس هنوز بقایای برده‌داری وجود داشت.

۳ ـ

نخستین کوشش انگلیسی‌ها برای‌تجارت با ایران از راه دریا 1614: هنگامی که کارگزاران انگلیسی برای نخستین بار بدربار مغول راه یافتند، ماهوت‌هایشان بخوبی فروش رفت، و مقداری زیـــاد از انگلیس سفارش داده شد. لیکن وقتی ماهوت‌ها وارد شد کالا دیگر تازگی‌اش را از دست داده بود، و چون تقاضا کاهش یافته بود بی‌شک بازار جدیدی لازم بود. رئیس کارگزاران از یک انگلیسی بنـــام Steele که‌ازراه‌خشکی از Aleppo

به هندوستان مسافرت کرده بود، یاد گرفته بود که در ایران آنها ممکن است موفق به فروش ماهوت‌هایشان شود بدلیل آنکه ایران کشوری است سرد و مردان و زنان و کودکان پنج ماه از سال را لباسهای کلفت می‌پوشند. Steele همچنین اضافه کرده بود که ابریشم را می‌شود در ایران پنجاه درصد ارزانتر از Aleppo خریداری کرد.

Sir Percy Sykes, A history of Persia, 2nd ed., Vol.II, (London, 1921), PP. 188-189.

۴ ــ ن. و. پیگولوسکایا، آ. یو. یاکوبوسکی، ای.ب پطروشفکی، آ. م. بلنیتسکی، ل. و. استریوا، تاریخ ایران، مترجم: کریم کشاورز، چاپ چهارم، (تهران، ۱۳۵۴ شمسی)، انتشارات پیام، ص ص ۴۸۷ ــ ۴۸۶.

۵ــ همانجا، ص ص ۵۲۰ ــ ۵۱۹

۶ ــ عبدالرضا هوشنگ مهدوی، تاریخ روابط خارجی ایران، چاپ دوم، (تهران، ۱۳۵۷ شمسی)، انتشارات سیمرغ، ص، ۱۳ ــ ۱۲، ۳۵ ــ ۲۴، ۴۳ ــ ۴۲

۷ ــ برای اطلاع بیشتر در زمینه رابطه ایران در دوره صفوی با کشورهای اروپائی در ارتباط با تهدید دائمی امپراتوری عثمانی به کتاب سیاست خارجی ایران (در دوره صفویه) نوشته "نصرالله فلسفی" مراجعه شود.

8. E.G. Broune, History of Persian Literature in Modern Times, Vol.IV, (London, 1959), PP.105-106.

9. The Oxford Shakespeare Complete Works; Twelfth Night, Scene V, Act II, W.I. Craig ed., (London, 1976).

۱۰ ــ می‌دانیم که صوفی لقبی بود برای پادشاهان صفوی.

۱۰ ــ نصرالله فلسفی، سیاست خارجی ایران (در دوره صفویه)، چاپ دوم، (تهران، ۱۳۴۲)، سازمان کتابهای جیبی، ص. ۱۷۳

۱۱ ــ G. Manuaring. سفرنامه برادران شرلی (در زمان شاه‌عباس‌کبیر)، مترجم: آوانس، مقدمه و توضیحات از دکتر محبت آئین، (تهران، ۱۳۵۷) چاپ دوم، انتشارات منوچهری، ص‌ص. ۹۷ ــ ۹۶

۱۲ ــ عبدالرضا هوشنگ مهدوی، سابق‌الذکر، ص. ۱۴۲

۱۳ ــ نمایشنامه "کمبوجیه" که تفسیری آزاد از زندگی کمبوجیه ــ پسر کورش کبیر ــ

است در واقع پلی است میان نمایشنامه‌های مورالیته The Morality Plays و نمایشنامه‌های تاریخی The Chronicle Plays برای اطلاع بیشتر به مجله هنر و مردم، شماره ۹۱ دوره جدید، سال ۱۳۴۹، مقاله " ایران و درام‌نویسان بزرگ جهان " نوشته دکتر مهدی فروغ مراجعه شود.

۱۴ ــ سابق‌الذکر، The Oxford Shakespeare Complete Works, Henry the Fourth, Act II, Scene IV.

۱۵ ــ مثال:

در سال ۱۹۰۱ انحصار استخراج نفت ۵ کشور برای مدت شصت سال به ویلیام ناکس[۶] دارسی William Knox D'Arcy داده شد. شاه (مظفرالدین‌شاه) ۱۶٪ از درآمدرا دریافت می‌داشت. دارسی در ۱۹۰۹ کمپانی نفت ایران و انگلیس را بنیاد نهاد که در آن انگلیس، قبل از جنگ جهانی اول، بیشترین سهم را خریداری کرد تا سوخت کافی برای نیروی دریائی‌اش را تامین کند.

Florance Elliot, A Dictionary of Politics, 7th ed., (Penguin Books, 1977), P.377

۱۶ ــ مثال:

جونز (توماس جونز رئیس کمپانی هواپیما سازی نورثروپ) ائتلاف خود را با ایران از طریق انتخاب کیم روزولت که فعالیتش را در عربستان قبلا" تشریح کرده‌ایم ــ استحکام بخشید. کیم روزولت یکی از بازیگران جالب توجه در صحنهٔ جهانی معاملات اسلحه است. او نوهٔ تئودور روزولت است و بنظر می‌رسد که نوعی اعتماد آریستوکراتیک و خصوصیت ماجراجوئی از این رهگذر به ارث برده باشد. جاذبه‌ای تدریجی دارد که خشونت اساسی‌اش را پنهان می‌کند. کیم روزولت در دوران جنگ در او. اس. اس. (سازمان قبلی "سیا") کار کرده بود و در این سمت با ملک فیصل آشنا شده بود. او

پس از جنگ به سازمان سیا ملحق شد. کیم روزولت مانند بسیاری از دیگر دلالان اسلحه از جهان اطلاعات و جاسوسی آمده بود ولی‌در سطح بالاتری از دیگران قرار داشت. او بود که کودتای ضد مصدق را سازمان داد، کودتایی که در سال ۱۹۵۳ بار دیگر شاه را بایران باز گرداند.
البته در اعتقاد جونزو روزولت دایر بر آنکه جنگنده‌های آنها در ایران حافظ جهان آزاد است، می‌توان تردید کرد. کیم روزولت در جریان ترغیب ملک‌فیصل به خرید هواپیماهای تایگر بر اهمیت داشتن کنترل زمینی مناسب تاکید کرده بود و با اشاره به " یکی از همسایگان عربستان " که خود خلبان ماهری است (شاه) و بهترین هواپیماها را انتخاب کرده، گفته بود. ولی مطلقا" فاقد کنترل زمینی است و بنابراین با وجود آن هواپیماها در حکم شخصی نابیناست. "

آنتونی سمسون، بازار اسلحه، مترجم: فضل‌الله نیک آیین (تهران، ۱۳۵۷)، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، ص. ۲۷۴ و ۲۷۶.

۱۷ ــ مثال:

ماموریت کاپیتان ملکم، اولین ماموریت از زمان سلطنت چارلز دوم، قبل از رسیدن خبر موفقیت مهدی علی‌خان (نماینده کمپانی هند شرقی) به کلکته، تصمیم گرفته شده بود. ماموریت ملکم این بود که با در تنگنا قرار دادن زمانشاه (امیر افغانستان) بوسیله اغوای‌شاه ایران هرگونه نقشه احتمالی فرانسویها را خنثی کند، و کامیابی انگلیسی‌ها و رونق تجارت انگلیس ــ هند بایران را دوباره برقرار کند.
افسر جوان اسکاتلندی (ملکُم) که رتبه

کهتری‌داشت و ممکن است که احتمالا" با تحقیر سرکردگان ایرانی روبرو شده باشد، در وظیفه مشکلش کاملا" موفق بود. او بدقت به مطالعه خصوصیات ایرانی‌ها که بشدت مجذوب شخصیت نیرومند او شده بودند، پرداخت. و با پخش سخاوتمندانه و حتی اسرافانهٔ هدایا، محبت سرکردگان ایرانی را فراهم آورد.

Sir Percy Sykes سابق‌الذکر، ص ۳۰۱

۱۸ ــ مثال:

پس از فتحعلیشاه نوه بزرگش "محمد"، پسر عباس میرزا که قبل از این در ۳۱ ژانویه ۱۸۳۵ به ولیعهدی برگزیده شده بود، به تخت نشست. محمدعلی‌شاه در آغاز مواجه با دو مدعی سلطنت شد، عمویش " ظل السلطان " و برادرش فرمانفرما. بهرحال اینبدو غائله بدون دردسر زیادی بکمک ارتش ایران‌بفرماندهی سر هنری لیندس بتیون

Sir Henry Lindsay Bethune

پایان یافت. و اگرچه شاه دلیل کافی برای سپاسگزاری‌ازانگلیس و روسیه بجهت کمکشان داشت اما این حقیقت که این دو کشور نیرومند برای نخستین بار باینگونهٔ‌در امور داخلی کشور مداخله کردند، پیش درآمدی شوم و سابقه خطرناکی را در تاریخ کشور باعث شد.

E.G. Browne سابق‌الذکر، ص. ۱۴۶ و ۱۴۷

۱۹ ــ محمدحسن اعتمادالسلطنه، روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه، مقدمه و فهارس: ایرج افشار، (تهران، ۱۳۵۶ شمسی)، چاپ سوم، انتشارات امیرکبیر، ص ۴۱۷، (سه‌شنبه ۹ جمادی‌الثانیه سنهٔ ۱۳۰۳ قمری).

۲۰ ــ غ. فکری، " تاریخچه سی و پنج ساله تاتر ایران " سالنامه پارس، شماره ۲۱ ــ ۲۳ سال ۱۳۲۷ شمسی.

۲۱ ــ Elwell Sutton و " تاریخچه تئاتر در ایران " مجله سخن،

شماره ۵، دوره هفت سال ۱۳۳۵ شمسی.
۲۲ ـ مجله نمایش سال ۱۳۳۵ شمسی، اسفند ماه.

آنتوان پاولوویچ چخوف

ه. موثق

بررسی اندیشه‌های

چخوف

در نمایشنامه سه خواهر

احساس و برداشت چخوف از زمان خود در هنگام نوشتن نمایشنامه سه خواهر که می‌توان آنرا در انتظار فرا رسیدن انقلاب زودرس آینده خلاصه کرد ــ در سه خواهر بیان شده است (۱۹۰۱).

" بارون توزنباخ " (۱) یکی از شخصیت‌های نمایشنامه چنین می‌گوید :

" توزنباخ: . . . " وقتش رسیده، ابر مهیب‌پر رعد و برقی دارد بالای سرمان جمع می‌شود. توفان شدیدی دارد می‌آید که به زندگیمان تازگی ببخشد آره، حسابی هم می‌آید، کاملا" نزدیک شده. بساط این همه ولگردی ولاابالیگری و نفرت از کار را که جامعه ما از آن در عذابست بهم خواهد زد. من‌می‌روم سر کار و تا بیست سی سال دیگر همه زنها و مردها به کار می‌پردازند. تک‌تک ماها (۲)

در حقیقت نمایشنامه سه خواهر نشان دهندهٔ زمان‌پیش از فرا رسیدن طوفان است. چخوف فرا رسیدن طوفان را در آینده‌ای بسیار نزدیک، کاملا" احساس میکند.

یکی از نویسندگان روسیه که همزمان با وی می‌زیسته بنام " یل 'تیفسکی " (۳) درباره چخوف چنین می‌نویسد :

" در این سالها ناگهان در چخوف تغییراتی بوجود آمد. او که همیشه از سیاست گریزان بود علاقمند به ماجراهای سیاسی شد. روزنامه‌ها و مطالبی را مطالعه می‌کردکه هرگز پیش از آن به خواندن آنها عادت نداشت. معتقد شد که نه در دویست‌سال‌آینده، آنطور که بعضی از اشخاص بازی او می‌گویند زندگی خوب خواهد شد، بلکه این زندگی خوب و روشن بسیار زود فرا خواهد رسید. "

چخوف که تا یکسال قبل از انقلاب ۱۹۰۵ می‌زیست در آستانه این انقلاب بسیار هیجان‌زده بود، مشتاقانه می‌خواست که نه تنها راجع به اوضاع ادبی بلکه از وضع سیاسی و رشد جنبش انقلابی، هر چه بیشتر آگاهی بدست آورد. از نامه‌هائی که وی به ماکسیم گورکی در سالهای ۱۹۰۱ ــ ۱۹۰۰ نوشته کاملا" می‌توانیم به تغییراتی که در

افکار چخوف در آن دوران ایجاد شده بود پی ببریم.

هرگز تا آن زمان چخوف مشتاقانه کسانی را که قادر به مبارزه هستند مطرح نکرده بود و تضادی را که میان " تئوری " و " عمل " که آن روزها بسیاری از روشنفکران دچارش بودند چنین مورد بحث قرار نداده بود. با طنز به کسانی که رویاهای شیرینی از " زندگی در دویست سال آینده زیباتر خواهد شد " یعنی کسانی که قادر نیستند برای زیبائی زندگی، فردای بسیار نزدیک کوشش کنند، می‌نگریست. او برای بیان چنین طنزی از شیوه‌ای غیرقابل انتظار استفاده کرد، با گستاخی، عوامل دراماتیک و کمیک را در نمایشنامه سه خواهر با هم آمیخت. در حقیقت دو نمایشنامه آخر او یعنی " سه خواهر " و " باغ آلبالو " ترکیب بسیار جالبی است از عوامل دراماتیک و کمیک، این ترکیب زائیده این احساس چخوف بود که زندگی کهنه در شرف نابودی است، طوفانی که همه زشتی‌ها را از بین خواهد برد در راه است و بزودی فرا خواهد رسید. چخوف به کسانی که با تمسخر به‌زندگی کهنهٔ در حال اضمحلال می‌نگریستند حق می‌داد. برای چخوف پوچی، نا امیدی، ناهمآهنگی و ناسازگاری زندگی کهنه کاملا" آشکار بود. چخوف به حال‌قهرمانان خود تاسف می‌خورد و به ناتوانی آنانکه تنها درباره فرا رسیدن طوفان و خوشبختی و زیبایی زندگی آینده فلسفه می‌بافتند بی‌آنکه گامی برای مبارزه پیش نهند، با طنز می‌نگریست.

چخوف در نامه‌ای به " نمیروویچ دانچنکو " نمایشنامه " سه خواهر " را یک کمدی معرفی کرده بود ولی سرانجام وی در زیر عنوان نمایشنامه سه خواهر کلمه " دراما "(۴) را نوشت. ظاهرا" علت ناراحتی چخوف این بود که تماشاگران تنها جنبهٔ دراماتیک نمایشنامه را ببینند نه کمیک آن را و به مهمترین خصوصیت این نمایشنامه که ترکیبی است از درام و کمدی، توجهی نداشته باشند.

موضوع اصلی " مدار " (۵) نمایشنامه سه خواهرهمانست‌که‌درداستان"استپ" (۶) و نمایشنامه دائی وانیا مطرح شده یعنی نابودی زیبایی در بیهودگی‌های زندگی. می‌بینیم که چطور غنای روح، اشتیاق به کار، مهربانی، تفکر، اشتیاق شدید به یک زندگی انسانی پاک و با شکوه در این زنان یعنی سه خواهر وجود دارد و اینکه چگونه زندگی مبتذل روزمره، زندگی این سه خواهر بی‌پناه را خرد می‌کند. این زندگی بی‌ثمر و بی‌آسایش، جوانی "ایرنا" (۷) و "الگا" (۸) را می‌بلعد و شادی آنها را نابود میکند. زندگی، زیبایی را در هم می‌کوبد.

اما جز موضوع اصلی، موضوعات طنزآلود دیگری نیز در تاروپود نمایشنامه سه خواهر بافته شده‌اند. شخصیت‌های این نمایشنامه دربارهٔ زندگی آینده ــ خواب می‌بینند، در رویای آنان زیبایی و منطق وجود دارد. " و رشینین " (۹) در این باره نمونهٔ بسیار خوبی است که صراحتا" سخن می‌گوید. اما چه تضادی است میان رویاهای گستاخانه او و زندگی واقعیش که با بدبختی توام است. با هر کسی درباره همسر خود،

یک زن عامی دیوانه، خودکشی او، و درباره‌ٔ دختران بی‌چاره‌اش سخن می‌گوید. این ناامیدی او را از شکوه و عظمتی‌که درباره‌اش‌سخن می‌راند تا حد شخصیتی ناتوان و خنده‌آور پایین می‌آورد. عامل کمیک در نمایشنامه سه خواهر از تضاد میان گستاخی رویاها و ترسوئی کسی که خواب می‌بیند، به وجود می‌آید، یعنی ترسو بودن در مبارزه برای تغییردادن زندگی مبتذل خود. چخوف در این زمان بیش از گذشته با فکر روشن و دقیق خود عشق به "عمل" نه" فلسفه‌بافی " در شبی که طوفان عظیمی را نوید می‌داد، با فراست و آگاهی به کشمکش کسانی نظیر ورشینین برای آینده و در عین حال به طنز موقعیت آنان پی برد.

عشق چخوف به شخصیت‌های (کاراکتر) مورد علاقه‌اش یعنی زنان و مردان پاک و شریف، با آگاهی او از ضعف‌ها و ناتوانی‌های این شخصیت‌ها و از اینکه خود زندگیشان را بنا می‌کنند آمیخته بود. بهمین جهت است که در نمایشنامه‌هایش عوامل تراژدی و کمدی را در هم آمیخته است. گویی تردید دارد که آیا قهرمانان او به اندازه کافی توانایی شرکت در یک نمایشنامه جدی را دارند یا نه؟

حس مسئولیت درباره‌ٔ مردم روسیه که همیشه‌در چخوف وجود داشت " در این شب طولانی " به حد اعلای خود رسید. چخوف به کسانی نظیر " ورشینین " با تاسفی تراژیک نمی‌نگریست احساس می‌کرد که برای آنان راه نجاتی وجود دارد، راهی که در درون کشمکش و مبارزه نهفته است، و با وجودیکه نه شخصیت‌های نمایشنامه‌اش و نه خود وی از چگونگی این کشمکش اطلاعی نداشتند احساس می‌کرد که نیروی عظیمی آماده‌ٔ به وجود آوردن این طوفان است. کسانی که طنز چخوف را در عمق نمایشنامه سه خواهر احساس نمی‌کنند مسلما" قادر به درک انتقاد زیرکانه چخوف از کوته‌بینی و ناتوانی روشنفکران آن روزگار نیستند. جنبه طنز و انتقاد از شخصیت‌های این‌نمایشنامه قویتر از جنبه دراماتیک آنان است. به عنوان مثال " چبوتیکین " (۱۰) او بدان حد از واقعیات جدا مانده که حالت یک کاریکاتور را به خود گرفته است. خود او نیز احساس می‌کند که آدمی است غیر واقعی و شبیه سایه. چه مست باشد و چه هوشیار تکیه کلام او اینست: " ما وجود نداریم، هیچ چیز وجود ندارد، فقط به نظرمان می‌آید که وجود داریم... خوب چه فرقی می‌کند؟ "

این یکی دیگر از موضوع‌هائی است که چخوف در نمایشنامه‌اش مطرح می‌کند. یعنی اشتیاق شدید خود او به عمل و مبارزه‌ٔ حقیقی. بدون فعالیتهای اجتماعی، چیزی جز سخن گفتن و خواب دیدن در زندگی وجود نخواهد داشت و تنها با رویاها نمی‌توان وجود خود را در زندگی ثابت کرد. جمله " چبوتیکین ": " ما وجود نداریم فقط به نظرمان می‌آید که وجود داریم " اشاره‌ای است به تمام آن روشنفکرانی که تنها خواب می‌بینند و توانایی اقدام به عملی که رویاهای آنان را تحقق بخشد، ندارند.

در شخصیت " آندره پروزوروف " (۱۱)نیز طنزی قوی دیده می‌شود، خواهرانش

اطمینان دارند که او استاد دانشگاه خواهد شد، ولی آندره با وضعی تقریبا" خنده‌آور به ابتذال کشیده می‌شود. " استاد آینده دانشگاه " به " منشیگری انجمن شهر " میرسد، جایی که معشوق همسرش ریاست آنجا را به عهده دارد. و " کارهای بی‌اهمیت" خود را به عنوان " خدمات بسیار مهم " جلوه می‌دهد. البته شخصیت ورشینین و توزنباخ در مقایسه با آندره به گونه دیگر است. اما " غیرفعال بودن " و مرد عمل نبودن برای آنان در زندگی‌همان مخاطراتی را بوجود می‌آورد که منجر به نابودی آندره پروزوروف می‌شود و میتوان به روشنی و وضوح در اشتیاق ناامیدانه سه خواهر دوست داشتنی و رویای آنان از "مسکو، مسکو "(۱۲) تبسم مشتاقانه خود چخوف را منعکس دید. تنها با رویا نمی‌توان دنیای واقعی را بنا نهاد. با این احساس بود که چخوف به استقبال آن " طوفان عظیمی " رفت که برای سرزمینش شادی و خوشبختی را به ارمغان می‌آورد.

زیرنویس

---

1. Baron Toozenbach

۲ ــ نقل از نمایشنامه سه خواهر، ترجمهٔ کامران فانی و سعید حمیدیان.

3. Yel Patyersky

۴ ــ Drama بطورکلی بمعنای نمایشنامه است، ولی در اینجا مقصود نمایشنامه‌ای است که دارای جنبه‌های جدی باشد.

۵ ــ کلمهٔ "مدار"، بجای واژه "تم" انگلیسی، استفاده شده است.

۶ ــ step (بیابان) نام یکی از قصه‌های چخوف.

7. Irna
8. Olga
9. Vershinin
10. Chebutqkin
11. Prozorov
12. Moscow, Moscow

والتر بنیامین　　برگردان: ف. مشیری

تئاتر حماسی

والتر بنیامین

والتر بنیامین منتقد بزرگ قرن و دوست نزدیک برتولت برشت. اکثر مقالات کتاب " درک برشت " را در سال‌های تبعید از آلمان نازی به رشته تحریر در آورد. اما معدودی از این مقالات در زمان حیات وی به چاپ رسیدند و بیشتر آن‌ها بیست سال پس از مرگ نویسنده انتشار یافتند. تنها آنگاه بود که همه دریافتند بنیامین اولین و ژرف‌بین‌ترین منتقد آثار برشت است. مقاله زیر که تحت عنوان "تئاتر حماسی چیست؟" نوشته شده است. برخی از جنبه‌های این تئاتر را که منتقدین دیگر کمتر بدان توجه کرده‌اند مطرح می‌سازد و آن جنبه‌هائی را که همه بدان‌ها آگاهی دارند، از نقطه‌نظری بسیار نزدیک به خود برشت بررسی می‌کند.

تئاتر حماسی چیست؟

۱ ــ تماشاگر راحت

یکی از نویسندگان قرن گذشته می‌گوید: " هیچ چیز لذت‌بخش‌تر از درازکشیدن روی یک نیمکت و رمان خواندن نیست. " این نشان می‌دهد که یک کار روایتی تا چه حد به خواننده آرامش و راحتی می‌بخشد. حالا در مورد کسی که به تماشای یک اثر دراماتیک می‌رود، درست عکس این را مجسم می‌کنیم. او در نظر ما کسی است که با بند بند وجودش جریانی را دنبال می‌کند. تئاتر حماسی (که بوسیله برشت، نظریه‌پردار و

تجربه‌گر این تئاتر توسعه یافته است) بیش از هر چیز بدین معنی است که تماشاگر ــ یعنی عاملی که این تئاتر سعی در جذب او دارد ــ تماشاگری "راحت" باشد و نمایشنامه را با حالتی راحت دنبال کند. درست‌است، چنین تماشاگری همواره بصورت جمع ظاهر می‌شود، در حالیکه خوانندهٔ رمان با خودش تنهاست. گذشته از این، تماشاگر ــ باز بعنوان جمع ــ در بیشتر موارد خود را ملزم می‌بیند که در مقابل آنچه که می‌بیند جهت‌گیری کند. اما برشت معتقد است که این جهت‌گیری باید سنجیده باشد، و اگر چنین باشد طبیعتا" با حالتی "راحت" انجام می‌گیرد. و خلاصه اینکه، این جهت‌گیری گروهی است که توجهش به چیزی جلب شده است. برای جلب توجه تماشاگر، هدفی دوگانه در نظر گرفته شده است: اول، وقایعی که روی صحنه نشان داده می‌شوند: این وقایع باید به نوعی باشند که در لحظاتی معین، تماشاگر آن را با تجربیات خودش مقایسه کند. دوم، اجرا: باید قابلیت انتقال داشته باشد که این همان جنبه هنری‌اش است. (البته این قابلیت انتقال درست نقطه مقابل "سادگی" است و نیاز به هوشمندی هنری واقعی و مهارت در کارگردانی دارد.) تئاتر حماسی گروهی را مخاطب قرار میدهد که توجهش جلب شده است ولی فکر نمی‌کند مگر آنکه دلیلی برای تفکرکردن وجود داشته باشد. برشت توده‌ها را خوب می‌شناسد و می‌داند که استفاده مشروط آن‌ها از قدرت تفکرشان دقیقا" با همین فرمول مطابقت می‌کند. تلاش برشت برای جلب تماشاگران به تئاتر به عنوان یک عده متخصص ــ البته نه برای دلائل فرهنگی ــ دقیقا" نمایانگر هدف‌های سیاسی اوست.

۲ ــ حکایت (داستان)

تئاتر حماسی می‌خواهد " آنچه را که روی صحنه نشان داده می‌شود غیر احساساتی کند" بنابراین یک داستان قدیمی اغلب بیشتر بکارش می‌خورد تا یک داستان جدید. برشت‌این سئوال را در نظر می‌گیرد که آیا در تئاتر حماسی نباید وقایعی را که نشان داده می‌شود، از پیش بدانیم؟ بزعم او رابطه تئاتر حماسی با داستانش مانند رابطه یک استاد باله با شاگردش است. اولین وظیفه استاد، نرم کردن مفاصل شاگرد است، تا جائی که دیگر نرم‌تر از آن ممکن نباشد. (تئاتر چینی درست بهمین نحو عمل میکند. در " چهارمین دیوار چین " برشت توضیح می‌دهد که چرا مدیون این تئاتر است). پس اگر تئاتر نشان دادن وقایعی باشد که از پیش آن‌ها را می‌دانیم " وقایع تاریخی طبیعتا" مناسب‌ترین‌اند ". قابل انعطاف‌کردن این وقایع بوسیله نحوه خاص بازیگری، عوامل تصویری و احساسات‌زدایی انجام می‌گیرد، بطوریکه مفاصل وقایع کاملا" "نرم" می‌شوند.

بر این اساس است که برشت زندگی گالیله را بعنوان موضوع آخرین نمایشنامه‌اش انتخاب می‌کند. او قبل از هر چیز، گالیله را بعنوان معلمی بزرگ مطرح می‌سازد. گالیله نه تنها فیزیک نو تدریس می‌کند، بلکه آن را به نحوی نو می‌آموزاند. تجربه علمی در

نظر او دیگر تنها یک پیروزی برای دنیای علم نیست، بلکه پیروزی تعلیم و تربیت هم محسوب می‌شود. تاکید اصلی نمایشنامه نه بر توبه‌کردن گالیله، بلکه بر روند حماسی نمایشنامه است که در عنوان صحنه ماقبل آخر به چشم می‌خورد: " ۱۶۴۲ – ۱۶۳۳ گالیله بعنوان یک زندانی تفتیش عقاید، تا دم مرگ‌کار علمی خود را دنبال می‌کند. او موفق می‌شود کارهای اساسی خود را از ایتالیا خارج کند. "

تئاتر حماسی و تئاتر تراژیک*، از نظر گذر زمان با هم تفاوت بسیار دارند. از آنجائی که در تئاتر حماسی تعلیق بیش از آنکه در خاتمه نمایشنامه باشد در وقایع جدا از هم نهفته است. این تئاتر می‌تواند زمان‌های طولانی را در بر گیرد. (این در مورد نمایشنامه‌های میستری Mystery قرون وسطی هم صدق می‌کرد، اما شیوه نگارش "ادیب‌شاه" یا " مرغابی وحشی " درست نقطه مقابل تئاتر حماسی است.)

۳ــ قهرمان غیر تراژیک

در تئاتر کلاسیک فرانسوی روی صحنه میان بازیگران، فضائی را خالی میگذاشتند تا مبل‌های راحت تماشاگران والامقام را آنجا جای دهند. ما این را عملی بی‌جا و بی معنی می‌دانیم. تصور ما از "دراماتیک"، که تصوری تثبیت شده از تئاتر است، باعث می‌شود که اگر یک عامل سوم بعنوان " انسان متفکر " با وقایع روی صحنه پیوندی جدا نشدنی داشته باشد، آن را نیز بی‌جا و بی‌معنی تلقی کنیم. چیزی شبیه به این اغلب به ذهن برشت خطور کرده است. ما حتی می‌توانیم از این هم فراتر برویم و بگوئیم که برشت سعی کرده است انسان متفکر، یا به عبارت دیگر انسان‌هوشمند را تبدیل به یک قهرمان واقعی دراماتیک کند. و از این نقطه‌نظر است که تئاترش را می‌توان یک تئاتر حماسی‌دانست. این تلاش در خلق شخصیت گالی‌گی حمال بیشتر مشهوداست. گالی‌گی، قهرمان نمایشنامه"آدم، آدم است"خود به مثابه یک صحنه خالی است که می‌توان تضادهای جامعه را روی آن نشان داد. اگر بخواهیم فکر برشت را دنبال کنیم، حتی می‌توانیم بگوئیم که این همان مرد هوشمند است که به یک صحنه کاملا" خالی می‌ماند. در هر صورت گالی‌گی یک مرد هوشمند است. طبیعت غیر دراماتیک برترین نوع انسان ــ انسان عاقل ــ قرن‌ها پیش بوسیله افلاطون کشف شده است. او در مکالماتش این انسان عاقل را تا مرز نمایشی‌شدن می‌کشاند و در فدیاس Phaedo او را به نمایش پاسیون Passion نزدیک می‌سازد. مسیح قرون وسطایی هم، تا جائی که از پدران روحانی اولیه دریافته‌ایم، یک انسان عاقل و یک قهرمان غیر دراماتیک تمام عیار است. اما در تئاتر غیر مذهبی غرب هم تلاش برای یافتن یک قهرمان غیر تراژیک هرگز متوقف نشده است. این نوع تئاتر، اغلب پس از کشمکش‌هائی با نظریه‌پردازان خود، هر بار بنوعی از شکل اصلی تراژدی یعنی تراژدی یونانی ــ فاصله گرفته است. این مسیر مبهم اما بد پیموده شده (که می‌توان از آن به عنوان یک سنت هم یاد کرد) بوسیله هروسویتا Hroswitha ومیستری‌هاازقرون‌وسطی‌وبوسیله‌گریفیوس Gryphius

و کالدرون Calderon از عصر باروک گذر می‌کند بعدها لنز Lenz وگراب Grabbe و بالاخره استریندبرگ Strindberg این مسیر را می‌روند. صحنه‌های شکسپیری همچون تندیس‌هائی در کنار این جاده قرار دارند و گوته، در قسمت دوم فاوست Faust از این راه گذر کرده است. این جاده اروپائی اما بطور اخص آلمانی است. بنابراین صحبت بیشتر بر سر یک شاهراه است تا یک کوره راه. شاهراهی که میراث تئاتر قرون وسطی و باروک، آرام از میان آن خزیده و به ما رسیده است. این مسیر گرچه ممکن است بنظر ناهموار و کشدار برسد، راهی است که امروز نمایشنامه‌های برشت نیز از آن گذر می‌کند.

۴ ــ گسستگی‌ها

برشت تئاترش را نقطه مقابل تئاتری قرار می‌دهد که به معنای دقیق کلمه دراماتیک است و نظریه‌اش بوسیله ارسطو تنظیم شده‌است. بر همین مبناست که برشت دراماتورژی تئاترش را " غیر ارسطوئی " می‌خواند، همانطور که رایمن Riemann هندسه غیر اقلیدسی را عرضه می‌کند. این مقایسه روشن می‌کند که ما در اینجا یک رابطه رقابت آمیز میان دو شکل نمایشی نداریم، بلکه همانطوری که رایمن قضیه خطوط موازی را رد می‌کند، برشت نیز تزکیه ارسطوئی ــ یعنی تصفیه عواطف از طریق همذات پنداری با سرنوشت قهرمان داستان ــ را رد می‌کند.

توجه توام با راحتی تماشاگری که تئاتر حماسی برای او در نظر گرفته شده، دقیقا" بخاطر اینستکه هیچ تلاشی‌نشده است تا ترحم تماشاگر جلب شود. هنر تئاتر حماسی در بر انگیختن حیرت تماشاگر است نه ترحم وی. این مفهوم را می‌توان به این طریق در فرمولی جای داد که: در تئاتر حماسی تماشاگر بجای آن که خود را با قهرمان یکی بپندارد، یاد می‌گیرد که از موقعیت‌هائی که قهرمان در آن‌ها قرار می‌گیرد دچار حیرت شود.

برشت معتقد است که وظیفه تئاتر حماسی رشد و گسترش یک رشته اعمال نیست، بلکه عرضه کر ن موقعیت‌هاست. اما این عرضه‌کردن معنای " بازسازی " را که مد نظر ناتورالیست‌ها است نمی‌دهد، بلکه بیشتر مسئله بر سر پرده برداشتن از موقعیت‌هاست. (می‌توان اصطلاشح بیگانه‌کردن Verfremden را نیز بکار برد.) این پرده برداشتن (غریب یا بیگانه کردن) موقعیت‌ها، بوسیله گسستن روند وقایع صورت می‌گیرد. این مثال ساده را در نظر بگیرید: یک خانواده،ناگهان غریبه‌ای وارد خانه آن‌ها می‌شود. مادر در حال بلندکردن یک مجسمه برنزی است تا آن را بطرف دختر پرت کند، پدر در حال باز کردن پنجره است تا پلیس را خبر کند. درست در این لحظه غریبه در آستانه در ظاهر می‌شود. آنطوریکه در حدود سال ۱۹۰۰ معمول بود به این صحنه یک "تابلو" می‌گویند. یعنی غریبه با یک سری موقعیت مواجه می‌شود: چهره‌های در هم رفته، پنجره باز، اطاق در هم و برهم. البته نقطه‌نظر دیگری هم هست که معتقد

است این صحنه معمولی‌ترین صحنه زندگی یک خانواده بورژواست.

۵ــ حرکتی ■■ که قابل نقل قول کردن است

برشت در یکی از اشعارش که راجع به آموزش درام‌نویسی است می‌گوید: " تاثیر هر جمله‌ای روشن و آشکار شد و نیز آن لحظه‌ای که مردم جملات را می‌سنجیدند. " بطور خلاصه یعنی اینکه: روند عمل قطع شد. ما حتی می‌توانیم از این هم فراتر رویم و بگوئیم که قطع کردن یکی از بنیادی‌ترین روش‌های شکل دادن است. این روش از قلمرو هنر هم فراتر می‌رود. اینجا می‌توانیم به یکی از جنبه‌هایش یعنی نقل قول کردن، اشاره کنیم. نقل قول کردن یک متن، مستلزم قطع‌کردن روند متن اصلی است. بنابراین کاملا" قابل فهم است که تئاتر حماسی چون بر قطع‌کردن تکید می‌کند قابل نقل قول کردن هم هست. اینکه جملات در این تئاتر نقل قول می‌شوند مسئله مهمی نیست اینکه حرکاتی که در روند بازی بکار می‌روند، نقل قول می‌شوند مهم است.

" قابل نقل قول کردن حرکات " یکی از مهم‌ترین دستاوردهای تئاتر حماسی است. همانطور که حروفچین حروف چاپی را فاصله‌دار می‌چیند، بازیگر هم باید بتواند حرکاتش را فاصله‌گذاری کند. می‌توان مثال بازیگری را آورد که روی صحنه حرکات خودش را نقل قول می‌کند. بر همین اساس است که در " پایان خوش " می‌بینیم که کارولانهر Carola Neher، در نقش گروهبان " سپاه صلح " در یک میخانه ملوان‌ها برای جلب اعضاء جدید، آوازی می‌خواند که بیشتر مناسب آن مکان است تا یک کلیسا. او سپس‌همین‌آواز را با حرکاتش در حضور شورای " سپاه صلح " نقل قول می‌کند. یا در نمایشنامه "تدبیر" که گروهی کمونیست عملی را که در مورد رفیقی‌انجـــام داده در حضور دادگاه حزب گزارش می‌دهند. آن‌ها تنها حادثه را تکرار نمی‌کنند، بلکه حرکات آن رفیق غایب را هم بازسازی می‌کنند. آنچه که در تئاتر حماسی یک روش هنری بسیار ظریف محسوب می‌شود، در تئاتر آموزشی Lehrstuck کاربرد آموزشی پیدا می‌کند. در هر صورت تئاتر حماسی، تئاتری "حرکتی" است. هر چه بیشتر روند عمل کسی را قطع کنیم، حرکات بیشتری خواهیم داشت.

۶ــ نمایشنامه آموزشی

تئاتر حماسی همیشه همانقدر که برای تماشاگران در نظر گرفته شده برای استفاده خود بازیگران هم مد نظر بوده‌است. علت اساسی اینکه نمایشنامه آموزشی مقوله خاص خود را دارد، اینستکه سادگی استثنائی ساختمانش، رابطه متقابل میان بازیگران و تماشاگران را فراهم و تسهیل می‌کند. هر یک از تماشاگران، می‌تواند خود بازیگر شود، و مسلما" ایفای نقش یک " آموزگار " بمراتب ساده‌تر از بازی کردن یک " قهرمان " است.

در اولین نسخه نمایشنامه " پرواز لیندبرگ‌ها "، که در یک مجله بچاپ رسید، هوانورد هنوز یک قهرمان بود، و نمایشنامه برای ستایش او نوشته شده بود. نسخه

دوم ــ که بسیار ـ الهام‌بخش نیز هست ــ موجودیت خود را مدیون تصحیحات برشت است. چه هیجان شدیدی بلافاصله پس از پرواز لیندبرگ دو قاره را فرا گرفت! اما هیجان زود فروکش‌کرد. در " پرواز لیندبرگ‌ها " برشت تلاش می‌کند طیف "حادثه " را بشکند تا بتواند رنگ‌های "تجربه" را مجزا کند: تجربه‌ای که تنها از عمل لیندبرگ (پروازش) بدست آمده است و برشت تلاش می‌کند تا آن را به لیندبرگ‌ها (کارگران) منتقل سازد.

ت. ای. لارنس نویسنده " هفت ستون عقل " در مورد پیوستنش به نیروی هوائی سلطنتی به رابرت گریوز می‌نویسد که اقدام او برای انسان معاصر شبیه به اقدام کسی است که در قرون وسطی به دیر می‌پیوست. در این جمله ما همان فشاری را که در "پرواز لیندبرگ‌ها" و نمایشنامه‌های آموزشی بعدی نیز مطرح شده است تشخیص می‌دهیم. فراگرفتن تکنیک نوین، ریاضت دیرنشینان را می‌خواهد. حال این تکنیک چه برای هوانوردی باشد، چه مبارزه طبقاتی. این دومی کاملا" در نمایشنامه "مادر" منعکس است. انتخاب یک درام اجتماعی برای رد کردن عامل همدردی ــ که تماشاگران آنقدر به آن خو گرفته‌اند ــ انتخابی متهورانه است. برشت از این مسئله آگاه است و آن را در نامه‌ای منظوم که به مناسبت اجرای نمایشنامه، خطاب به تئاتر کارگران در نیویورک نوشته است بیان می‌کند: " بسیاری از ما می‌پرسند که: آیا کارگرها شما را می‌فهمند؟ آیا می‌توانند بدون مصرف داروی منفعل‌کننده همذات پنداری با دیگران، با قیام‌ها و پیروزی‌های دیگران، خودکاری از پیش ببرند؟ آیا می‌توانند اعتیاد خود را به آن وهم و همی که دو ساعت تمام به هیجانشان می‌آورد و بعد خسته‌تر از پیش رهایشان می‌کند، ترک کنند؟ همان وهمی که آن‌ها را از خاطره‌هائی مبهم و امیدهائی مبهم‌تر سرشار می‌کند؟. "

۷ــ بازیگر تئاتر حماسی باضربه‌هاوشروع‌های ناگهانی جریان می‌یابد، درست مانند تصاویری که از روی نوار فیلم می‌گذرند. شکل اصلی آن، تاثیر شدید موقعیت‌های بکلی مجزای نمایشنامه بروی یکدیگر است. آوازها، عناوین صحنه‌ها، و قراردادهای حرکتی، صحنه‌ها را از هم جدا می‌سازند. در نتیجه فاصله‌هایی بوجود می‌آیند که وهم و خیال را از میان می‌برند. این فاصله‌ها احساس همدردی تماشاگر را فلج می‌سازند. و هدف آن‌ها اینستکه تماشاگر را قادر به اتخاذ یک موضع انتقادآمیز سازنـد. (موضع انتقادآمیز در مقابل رفتاری که شخصیت‌های نمایشنامه می‌کنند و نیز در مقابل نحوه ارائه این رفتارها.) تا آنجا که به نحوه ارائه مربوط میشود، وظیفه بازیگر تئاتر حماسی اینستکه با بازی‌اش نشان دهد که خونسرد است. او نیز از احساس همدردی استفاده چندانی نمی‌کند. بازیگران تئاتر دراماتیک برای این نوع بازی آمادگی کافی ندارند. با مجسم کردن آنچه که " بازی کر ن به هنگام ایفای نقش" گفته می‌شود به مفهوم تئاتر حماسی نزدیک‌تر می‌شویم.

برشت می‌گوید : "بازیگر باید یک واقعه را نشان دهد ، باید خودش را هم نشان دهد . او طبیعتا" واقعه را با نشان دادن خودش نشان می‌دهد ، و خودش را با نشان دادن واقعه. اگرچه اینها مطابقت می‌کنند ، اما نباید بگونه‌ای مطابقت کنند که تفاوت این دو از میان برود ."بعبارت دیگر بازیگر باید بتواند با مهارت خارج از شخصیت خودش بازی کند. باید این آزادی را داشته باشد که در موقعیت مناسب فکر کند (درباره نقشش.) خطاست اگر این کار را با طنز رومانتیک مثلا" تیـــک Tieck در " بچه گربه‌ای در چکمه " مقایسه کنیم . این اثر هیچگونه هدف آموزشی ندارد و در تحلیل آخر، چیزی که در نمایشنامه مطرح می‌شود ، تفکر فلسفی نویسنده است که در حین نوشتن همواره به این می‌اندیشیده است که دنیا چقدر می‌تواندشبیه یک صحنه باشد .

در تئاتر حماسی ، دقیقا" نحوه بازی کردن است که نشان می‌دهد تا چه حد توجه به هنر با توجه به سیاست یکی‌شده است . کافی است فقط به "ترس و نکبت رایش سوم" فکر کنیم . به آسانی در می‌یابیم که بازی‌کردن نقش‌یـک اس‌اس یـا یک عضو دادگاه برای آن بازیگر آلمانی دوست که در تبعید بــه سر مـی‌برد چقدر متفاوت است از بازی کردن نقش دون‌ژوان بوسیله یک مرد خانواده اوست. در مورد اول همدردی نمی‌تواند بعنوان یک متد مناسب توصیه‌شود، زیرا انسان با قاتلین همرزمان خود نمی‌تواند احساس همدردی کند . در اینگونه موارد به شیوه جدیدی نیاز هست که در آن بازیگر از نقش خود فاصله بگیرد.نتیجه این شیوه فوق‌العاده موفقیت‌آمیز است و نام آن شیوه "اپیک" (حماسی) است.

۸ ــ تئاتر بر سکوی خطابه

تئاتر حماسی را بعنوان تئاتری با صحنه جدید زودتر می‌توان تعریف کردتا تئاتری بکلی متفاوت تئاتر حماسی موقعیتی را بررسی می‌کند که توجه بسیار کمی به آن شده است و تئاتری است بدون جایگاه ارکستر. آن دره‌ای که بازیگر را از تماشاگر ، همچون مرده از زنده جدا می‌سازد ، آن دره‌ای که سکوتش رفعت درام را رفیع‌تر و تخدیر اپرا را خواب‌آورتر می‌سازد ، آن دره‌ای که از تمام عوامل صحنه ، ریشه‌های مقدس را بیش از همه حفظ کرده است * آن دره ، در تئاتر حماسی اهمیتش را از دست می‌دهد . صحنه هنوز بالاتر است ، اما دیگر از عمقی غیرقابل محاسبه برخوردار نیست : بیشتر به یک سکوی خطابه می‌ماند . سکویی که نمایشنامه آموزشی و تئاتر حماسی ، هر دو آن را اشغال می‌کنند .

زیرنویس

* منظور نویسنده همان تئاتر ارسطویی است .

** همه جا حرکت بجای Gesture آمده است که متاسفانه معادل دقیق‌تری در فارسی برای آن نداریم . شاید "ژست" فرانسوی که تا حدودی در فارسی‌هم‌استعمال می‌شود ، رساتر از حرکت باشد .

رکن‌الدین خسروی

نگاهی گذرا
به
نمایش آئینی

در آغاز وحشت بود، وحشت بر همه جا حکومت می‌کرد و انسان میکوشید تا بر این هول و هراس خود غلبه یابد. در کشاکش همین نبرد سهمگین بود که " هنر ابتدائی " بوجود آمد. هنر ابتدائی زائیده کار بود و احتیاج انسان بزیستن. بهتر بگوئیم: " وسیله معیشت بود. (۱) "انسان‌ابتدائی گمان می‌برد در درون همه اشیاء، موجودات و گیاهان جان یا همزادی نهفته است آنی میسم (جان گرائی) واگر او بتواند همزاد را تسخیر کند بر خود شیی یا موجود یا گیاه تسلط خواهد یافت. همچنین می‌پنداشت با تقلید و حرکات یا تصویر کردن توتم‌ها (جانور یا گیاه مورد پرستش) میتواند قدرت توتم را از آن خود کند یا آنرا بر سر ترحم آورد. از تکامل این حرکات تقلیدی (Mimesis) و موزون (Rytmic) رقص بوجود آمد. رقص‌های جادوئی نخستین وسیله انعکاس احساس بشر در برخورد با نیروهای ناشناخته طبیعت است.

آشکار است که افسون تاثیری در واقعیت بیرونی نمی‌بخشید و جریان امور را دگرگون نمی‌ساخت ولی افسون در همان حال که از واقعیت بیرونی غافل میشد با واقعیت ارتباط می‌یافت اندیشه انسان را دگرگون و او را برای عمل آماده میکرد. تقلیدهای ابتدائی که از جمله تظاهرات افسونی است از زندگی واقعی انسان نشاة میگرفت. در دوران کشاورزی(تولیدخوراک)این رقص‌های مذهبی اختصاص بخدایان گیاهی یافت که از نظر معیشت اهمیتی زیاد برای قبایل داشت. ریشه نمایش‌های آئینی را باید در این مراسم جادوئی یافت.

به این معنا که نمایش‌های آئینی زائیده احتیاج انسان بود به زیستن. از معیشت او دور نبود. لذا جنبه سرگرمی و تفنن نداشت و بخاطر فرار از مرگ و ادامه زندگی بود. این مراسم نمایشی آئینی ترکیبی بود از عزاداری و شادی. عزاداری در مرگ خدا (مرگ گیاهان در زمستان) و شادی در دوباره زنده شدن او (رسیدن‌گیاهان‌دربهار). این جشن‌های‌بهاری (عزاداری و شادی) بین تمام اقوام باستانی وجود داشته است و

افسانه‌هائی که طی قرون درباره این خدایان اساطیری شکل گرفت تقریبا" غیر از پاره‌ای‌اختلافها که‌ارتباط‌با اوضاع‌حغرافیائی‌واجتماعی‌جوامع دارد شبیه بیکدیگرند. این شباهت را در خدایانی چون دوموزی، تموز، اتیس، ادونیس، دیونی سوس که ارتباط با مادر خدایانی چون:

اینانا، ایشتار ــ سی‌پل ــ اشتارته ایزیس ــ وافرودیت دارند، بوضوح میتوان دید. همچنین در آئین‌هائی که بخاطر آنان اجرا میشد. بررسی این آئین‌ها معیاری جهت سنجیدن مراسم نمایش هر قوم بما میدهد. یعنی‌اینکه ریشه نمایش‌های آئین را در مراسمی برای خدایان گیاهی بیابیم. با همین معیار است که ما میتوانیم درباره یکی از نمایش‌های آئین ایران باستان بنام " سوگ‌سیاوش " بحث کنیم. در تاریخ بخارا (که ابوبکر محمد بن جعفرالترشخی در ۳۳۲ هجری آنرا تالیف کرد و در ۵۲۲ توسط‌ابونصر قبادی بفارسی برگردانده‌شد) درباره‌سوگ سیاوش چنین آمده است:

" مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست چنانکه در همه ولایتها معروفست. و مطربان آنرا سرود ساخته‌اند و قوالان آنرا گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سالست. . . " (۲)

" اهل بخارا را بر کشتن سیاوش سرودهای عجیبست و مطربان آنرا کین سیاوش گویند و محمدبن جعفر گوید که از این تاریخ سه هزار سالست ".

نظامی گنجوی هنگام سخن از آواز باربد در بارگاه خسرو پرویز چنین میگوید:

پر زخمه راندی از کین سیاووش   پر از خون‌سیاووشان‌شدی‌گوش

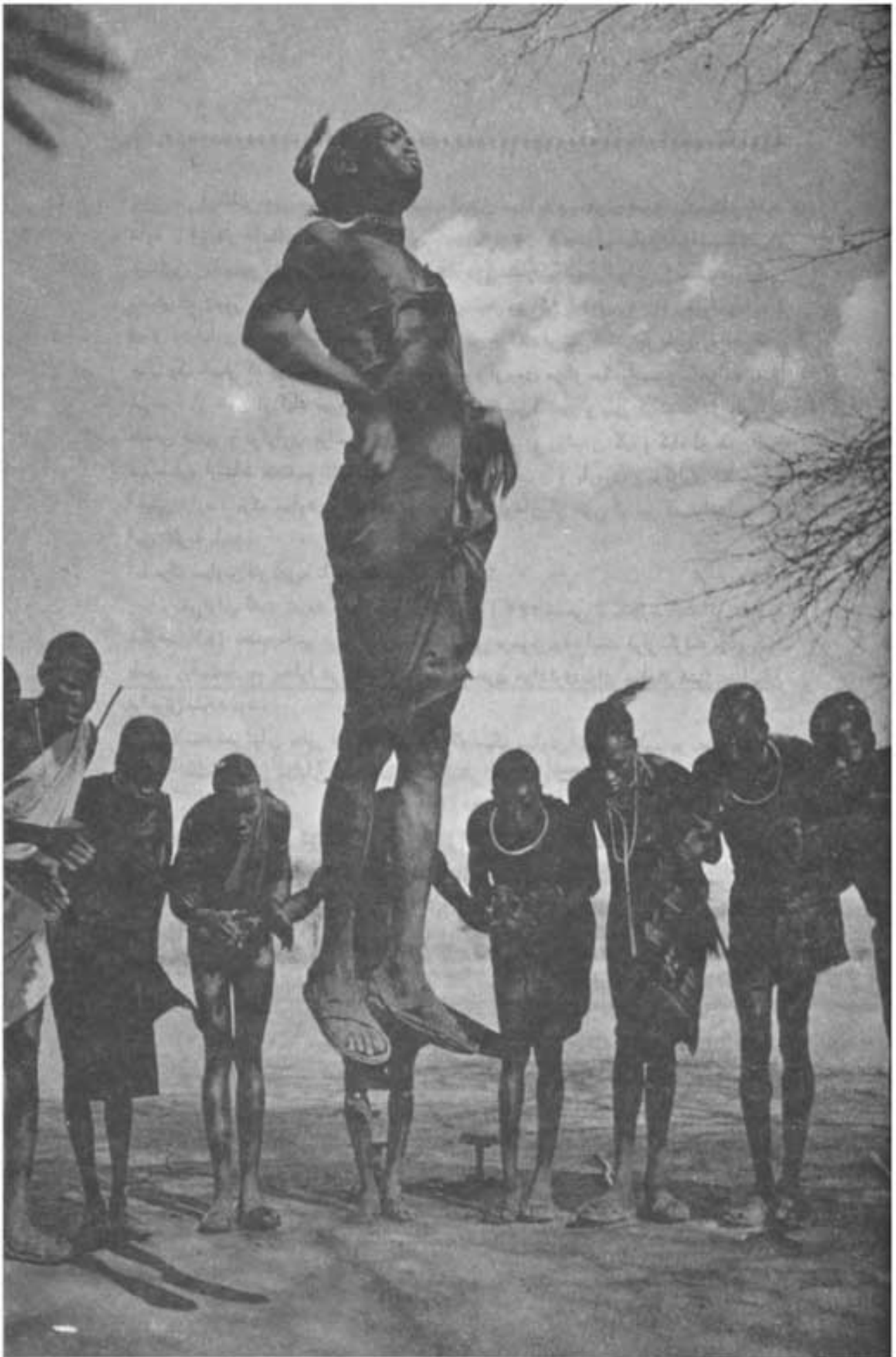
باین ترتیب روشن میشود که مراسمی بنام کین سیاوش بخاطر کشته شدن سیاوش در ایران باستان انجام میشده که تا چند قرن ابتدای پس‌از حمله اعراب بایران نیز ادامه داشته است. با کاوش مختصری پی میبریم که سیاوش چون ادونیس‌و تموز ارتباط با گیاهان دارد. یعنی از خون سیاوش نیز چون ادونیس و تموز گل میروید.

طبق روایت شاهنامه فردوسی پس از اینکه سیاوش توسط افراسیاب که شاید بتوان او رانشانه خشکسالی و زمستان دانست‌کشته میشود از خونش گیاهی بنام پرسیاوشان میروید:

بساعت گیاهی از آن خون برست   جز ایزد که داندکه آن چون برست
گیا را دهم من کنونت نشان   که خوانی همی خون اسیاوشان

ادونیس و تموز خدایان گیاهی بین‌النهرین نیز پس از اینکه توسط گرازی کشته میشوند، از خونشان لاله میروید و برای مرگ و زندگی دوباره آنان نظیر سیاوش هر ساله مراسم عزاداری بر پا میشد.

•هیپولیت (۳) Hippolyte) نیز که داستان زندگیش تقریبا" شبیه سیاوش است پس از کشته شدن تبدیل بموجودی مقدس میشود و برای او معبد می‌سازند و حالت نیمه خدائی میبابد.



مراسم آئینی باروری زمین ـ آفریقا (اوگاندا)

در اساطیر چین نیز داستانی شبیه داستان سودابه و سیاوش هیپولیت و فدر وجود دارد (۴) در داستان چینی یین‌کیائو Yin Kiao (معادل سیاوش ایرانی) پس از دستگیری بدستور پدرش سوهو Suhu (نظیر کیکاووس ایرانی) بعلت بدگمانی پدرش که تصور می‌کرد یین‌کیائو با نامادری خود سوتاکی Sutaki (نظیر سودابه) قصد عشقبازی داشته است همه اندامش را زیر خاک دفن می‌کنند جز سر اورا . در این حال یک خیش که بوسیله دهقانی رانده میشود از روی سر او میگذرانند و شاهزاده بقتل میرسد . از خون او گیاه میروید . کشته شدن ادونیس، تموز و یین کیائو معادل است با مقدس شدن و برگزاری مراسم عزاداری در مرگشان .و روئیدن گل و گیاه از خون این قهرمانان ارتباط مستقیم باپرستش خدایان ،خاصلخیزی و باروری و برگزاری نمایشهای آئینی دارد . مرگ سیاوش و افسانه روئیدن پرسیاوشان از خون او نیز نمیتواند جدا از این نظریه باشد .

آیا مرگ سیاوش در تعزیه تاثیر داشته است یا نه؟

نمی‌توان گفت تعزیه که در زمان آل بویه (۳۴۲ شمسی) بصورت ابتدائی تازه پا میگرفت (۵) تحت تاثیر مرگ سیاوش که مراسمی مرسوم بوده است قرار نگرفته باشد زیرا طبق روایت‌تاریخ بخارا در دو سه قرن اول هجری عزاداری برای سیاوش هنوز در ایران فراموش نشده بود .

البته نمی‌توان بطور قاطع حکم داد که سوگ سیاوش اثری مستقیم بر تعزیه ایرانی داشته است . لیکن میتوان پذیرفت که صرفنظر از مسائل سیاسی که کمک بپا گرفتن تعزیه کرد ،

تعزیه را حداقل در شکل (Form) اجرائی آن و طرح مسئله شهادت ادامه‌سوگ سیاوش بدانیم . همانطور که مراسم مذهبی اوزیریس مصری و دیونی سوس یونانی مرتبط با مراسم ادونیس و تموز است زیرا اصل اوزیریس‌زااز تموز بین‌النهرین و سوریه و دیونی سوس را همان اوزیریس مصری (۶) میدانند با مراسم آئینی تقریبا" مشابه.در حقیقت خاطره‌های دور مردم رنجدیده ایران از خدایان گیاهی و باروری خود و مبارزه آنان با طبیعت بخاطر زیستن ،در قالب قهرمانی مقدس نظیر امام حسین(ع) جان دوباره یافت (۷) حتی بعید نیست قمه‌زنی در تعزیه یعنی جاری شدن خون از بدن انسان شبیه آئینی باشد که در جشن سالانه و مراسم مذهبی اقوام باستانی مانند سی‌بل در آسیای صغیر و در روم قدیم انجام میشد و بنام روز عید خون معروف بود . زیرا میدانیم که قربانی‌کردن ، خون ریختن ، خون نوشیدن ، و قطعه‌قطعه کردن بدن انسان یا حیوان دیگر یا بدن خود شخص بمنزله یکی‌شدن روح انسان با خدا یا قهرمان شهید ، شرکت در رنجهای‌او و از مراسم مهم نمایشهای آئینی است (نظیر مراسم دیونی سوس و قطعه‌قطعه کردن بدن بز و نوشیدن خونش ــ سی‌بل و قطعه‌قطعه شدن بدن کاهنان بدست‌خودشان ، مراسم قوم آزتک Aztec در مکزیک که قلب آدم زنده را از سینـــه در میآورند و

داغ داغ بزیر پای مجسمه خدای خود " تزکاتلەپوکا Tezcatlepoca مظهرآفتاب " می‌افکنندوخوردن شراب بمنزله خون عیسی در دین مسیح) .

در آخرین تحلیل میتوان حدس زد که سیاووش موجودی مقدس که تجسم رب‌النوع گیاه و باروری بوده و بخاطر از بین رفتنش (مرگ‌طبیعت در زمستان) مردمان عزاداری و نوحه‌سرائی می‌کردند .

زیرنویس

---

۱ ـ دکتر ا . ج . آریان‌پور منشاء هنرها ، مجله‌ٔ صدف شماره ۳ آذرماه ۱۳۳۶ ص ۲۱۲ .

۲ ـ تاریخ بخارا (ترشخی) ، چاپ پاریس ۱۸۹۲ ص ۲۱ و ۲۲

۳ ـ هیپولیت در اساطیر یونان پسرتزه Theseus وهیپولیتا Hippolyta موضوع یکی از نمایشنامه‌های اوری پیداست . زن پدرش فدرا Pheedra عاشق او می‌شود . هیپولیت عشق‌او را نمی‌پذیرد ، فدرا خودکشی می‌کند . تزه پسرش‌را تبعید و او را نفرین می‌کند . هنگامی که هیپولیت نزدیک دریا می‌رسد ، هیولائی دریائی ظاهر می‌شود ، اسبهای ارابه رم می‌کنند و هیپولیت از اسب بزیر می‌افتد و در زیر ارابه بدنش تکه‌تکه می‌شود (هیپولیت در یونانی بمعنی کسی که بدنش بوسیله‌ٔ اسبها تکه‌تکه شد .) برای هیپولیت بعدها معبدی ساختند و مورد پرستش مردم قرار گرفت .

4. Cults and legends of ancient Iran and China, J.C. Coyogee

۵ ـ رجوع شود به تاریخ ادبیات‌ایران اثر ادوارد براون Browne جلد سوم ص ۳۰ و ۳۱

۶ ـ تاریخ هرودوت

۷ ـ درباره‌ٔ مراسم تموز ـ ادونیس، با تعزیه رجوع شود به کتاب Muhammadan Festivals by G.E. Von Grunebaum. لندن ۱۹۵۸ . این نویسنده معتقد است که تعزیه در بین‌النهرین شروع شده است .

حسین قاسمی‌وند

مروری بر آرزوها

هنرمند با آرزو آغاز میکند. برای رسیدن بآن آرزوها ادامه میدهد و با آرزومندی میمیرد زیرا آخرین لحظات هم آرزو دارد موفق باشد و در اوج محبوبیت.

مروری بر آرزوها: مرور بر آرزوهای من نیست آرزوی هر هنرمند است و انتخاب آن بعنوان مقاله‌ای،از آن جهت است که در مسیر این آرزو،زندگی یک هنرمند،یک استاد،یک بنیان‌گذار تاتر،بررسی بشود.

بیاد دارم جوان نوخاسته و آرزومندی بیش نبودم که هر روز به روزنامه‌ها و مجلات هنری و آگهی چشم می‌دوختم تا راهی‌بیابم بر رسیدن به آرزوهایم به علاقه‌ای که از بچگی در سر داشتم و میخواستم مرزی بیابم تا آغاز کنم در واقع آرزو داشتم تا اینکه...

یک روز که با کنجکاوی خاصی از لاله‌زار می‌گذشتم و با حسرت به عکسهای هنرمندان آن روز نظاره می‌کردم و آرزو میکردم که کی میشود من هم در کنار آنان باشم. حتی پا فراتر گذاشته خود را از بعضی آنان بالاتر میدانستم و بخود میگفتم من اگر بودم از آنان بهتر می‌توانستم مشهور شوم و... و بله با این خیال... ناگهان متوجه شدم اعلان کوچکی در بین عکسها بچشم میخورد و آگهی پذیرش شاگرد برای کلاس جامعه باربد است. از خوشحالی میخواستم فریاد بزنم. در اندک مدت مدارک لازم را فراهم کرده و به تاتر مراجعه کردم... به دنیای آرزوها ــ دنیائی پر از تلاش تلاش عده‌ای هنرمند. یادشان گرامی باد.

آنجا کلاس نبود ــ خانه‌ای بود با صاحب‌خانه‌ای رئوف ومهربان ــ استادی بزرگ استاد اسمعیل مهرتاش.در کنار او و دیگر استادان با جان و دل با علاقه‌ای فراوان.. ادامه دادم با خاطرات و آرزوهای بسیار که بازگوئی آن خود بحثی جداست و مفصل.

اما نکته مهم در این مقاله مروری بر آرزوهاست ــ آرزوی نه تنها من که در آغاز بودم بلکه دریافتم استاد پیر هم پس از سالها تلاش رسیدن به شهرت محبوبیت وقتی

سخن آغاز میکند. . صحبت از آرزوها میکند. . آرزوی کاری بهتر. . فردای بهتر و محبوب‌تر . اما نکته مهم. . و بهترین آرزوی اوبهترین نکته مرور بر آرزوهاست. . چه زیبا گفت:

درست این جمله حرف او و کلام اوست.

بچه‌ها من آرزو دارم چراغ جامعه باربد همیشه روشن باشد و شما تمام تلاش خود را در این راه صرف نمائید.

بله این آرزوی او بود و بجاست بگویم هنرمند با آرزو آغاز میکند و آرزومند میمیرد استاد مهرتاش تا دم مرگ هم آرزو داشت. آرزوی فعالیت. . آرزوی بازسازی جامعه باربد و ادامه کلاس و دیدار علاقه‌مندی دیگر و آرزومندی دیگر. حتی در آخرین لحظات هم که چند تن از دوستان برای بازسازی باو مراجعه کردند استاد بتصور اینکه آنان آمده تا از موقعیت استفاده کرده و میخواهند بچه‌ی او را از او بگیرند قبول نکرد زیرا معتقد بود هنرمند هرگز نمی‌میرد میخواست دوباره بپا خیزد با درد مبارزه کند خود چراغ جامعه باربد را مجددا" روشن نماید. . جائی که بناحق سوخت ولی چه میشود آتش چون شعله‌کشد تر و خشک را یکجا می‌سوزاند. . جامعه باربد نباید میسوخت زیرا با سوختن آن،ریشه‌های عمر استاد سوخت. . خانه‌اش. . آثارش. . و این سوختن آنقدر او را زجر داد که در آخرین دقایق ناچاربخاطر درمان این کار را کرد ولی افسوس که تاتر بکسی واگذار گردید که نمیخواست چراغ آنرا روشن کند بلکه میخواست حتی ویرانه‌های آنرا هم از بین ببرد...ببرد تا برای همیشه نام جامعه باربد و نام استاد محو شود.

ولی او مقصر نیست،ما مقصریم ما که حتی کوچکترین قدمی برنداشتیم.

روزی‌که خبر درگذشت او را شنیدم آنچه داشتم بخاطر یادبودش و بزرگداشت او انجام داد. در آن مجلس. . تقاضا کردم. . خواهش کردم همه دست به دست هم بدهیم چراغ جامعه باربد را روشن کنیم.

کاش تمام شاگردان استاد مروری بر آرزوهایشان بنمایند و دریابند که باید اقدام کنند باید تلاش کنند باید بازسازی نمایند زیرا بازسازی جامعه باربد جزئی از آرزوهای آنان است.

من بعنوان شاگردی ناچیز و عضو کوچکی در سندیکای هنرمندان و کارکنان تاتر میخواهم که سندیکا پیشقدم شود و در گردآوری تمام مجامع هنری اقدام نماید تا جامعه باربد بازسازی شود زیرا من معتقدم که تاتر و موسیقی کشورمان مدیون استاد مهرتاش می‌باشد زیرا آنان که موسیقی اصیل ایرانی را می‌شناسنداستاد مهرتاش را می‌شناسند زیرا آنان که تاتر ملی ما را می‌شناسند استاد مهرتاشرا می‌شناسند.

در پایان با مروری بر آرزوها، روزنه‌هائی از موفقیت بچشم می‌خورد که امید فردای ماست امروز بیشتر به تاتر می‌اندیشیم. امروز سندیکای هنرمندان و کارکنان تاتر

را می‌بینیم که تلاش‌می‌کنـــد و پا می‌گیرد که آرزوی همه هنرمندان، از دست رفته‌گان و آرزوی جامعه هنری امروز ماست. امروز همه در لوای یک نام فعالیت می‌کنیم. نه چون دیروز، لاله‌زاری، حرفه‌ای‌دانشجو.. و.. و.. امروز نشریه‌ای داریم که از آن ماست و اکنون در دست ماست و مطالعه می‌کنیم. تبریک. تبریک که می‌رویم تا هر روز به آرزوهای بهتری برسیم، بامید آنکه آرزوی گذشته‌گان را فراموش نکنیم. بامید آن روز.

آگهی تشکیل سندیکا

شمارهٔ ثبت ۱۲۹۰

بموجب مواد ۲۵و۲۶ قانون کار با توجه بمدارک تسلیمی بمنظور حفظ منافع حرفه‌ای و بهبود وضع اقتصادی و اجتماعی هنرمندان وکارکنان تئاترهای تهران، سندیکایی بنام سندیکای هنرمندان وکارکنان تئاترهای تهران که اقامتگاه قانونی آن تهران خیابان نوفل‌لوشاتو شماره ۲۵ طبقه سوم حوزه فعالیت آن شهر تهران میباشد تشکیل گردیدواسامی وسمت هریک از آقایان اعضای اصلی‌وعلی‌البدل‌هیات‌مدیره و بازرسان سندیکای مذکور که برای مدت یک سال لغایت نوزدهم خردادماه یکهزاروسیصدوشصت انتخاب شده‌اند،بشرح زیـــر میباشـــد :

۱ــ دبیر رکن الدین خسروی
۲ــ رئیس هیات مدیره محمود دولت آبادی
۳ــ نایب رئیس محمدعلی جعفری
۴ــ خزانه‌دار لطف‌اله درمنگی فراهانی
۵ــ اعضای هیات مدیره‌مسعودولدبیگیان ــ خسرو امیر صادقی ــ حسین قاسمی وند
۶ــ اعضای علی‌البدل هیات مدیره جواد خدادادی ــ عنایت‌اله احسانی ــ خلیل دیلمقانی
۷ــ بازرسان‌محمودافشاربکشلو ــ جمشیدعظیمی نژاد ــ رضا کرم رضایی

ضمناً مطابق بندسه ماده بیست اساسنامه اسناد مالی با امضای رئیس هیات مدیره و خزانه‌دار سندیکا معتبر خواهدبود.

سرپرست اداره کل سازمانهای کارگری وکارفرمایی
۱۷۹۵۱/م الف

ه. فرهادی

میرزا فتحعلی آخوندزاده

دانشمند سده ۱۹

۱۸۱۲-۱۸۷۸

نخستین آزادیخواهی که صد و چند سال پیش برای رهائی مردم از چنگال ستمگران، و هدایت آنان بسوی فلاح و نجات و برای پیشرفت آزادی، آنهم در شرایط بسیار دشوار شبانروز کوششها بکار برده، میرزافتحعلی آخوندزاده است.

آخوندزاده با نیرنگ بازی، ریاکاری و عوام فریبی شدیدا" مبارزه و دغلبازان را رسوا می‌کرد و ماهیت آنان را در نوشته‌ها و گفته‌های خود عریان میساخت.

نمایشنامه‌های آخونداف، در عصری که میزیسته بهترین وسیلهٔ تفهیم مبنی بر نجات مردم بوده است. گاهی غم‌انگیز " تراژدی " و گهی خنده‌آور "کمدی" مینوشته است.

آخونداف ستارهٔ درخشانی بود که در دوران ظلمانی، یعنی در روزگاریکه بر روسیه و ایران فرمانروایان ستم‌پیشه و چپاولگر، حکمرانی داشتند، طلوع کرد.

آخونداف بی‌پروا از منافع مردم و حفظ آن سخن میگفت و در مدافعه از منافع اجتماع حتی بجان خود نیز نمیهراسید.

نوشته‌های میرزا فتحعلی را میتوان سه بخش کرد: نخست نامه‌های کمال‌الدوله است که نمیخواسته است نامش آشکار شود. قسمتی را هم آشکارا و در پیرامون خودکامگی فرمانروایان نوشته است و چون ارباب جور و ستم با نگارشات او موافق نبوده‌اند، بجز اندکی آنهم پس از بازرسیهای دقیق بازرسان دولت‌تزاری چاپ و پراکنده نشده است!..

نوشته‌های بسیاری از نویسندگان نامی آن عصر، دوچار همین سرنوشت تلخ بود تا پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ و بوجود آمدن حکومت جمهوری آذربایجان شوروی، نام این قبیل چهره‌های درخشان از نوزبانزد مردم شد،و رهبران فرهنگ نوبه احیاء نام راد مردان فرهنگ، منجمله میرزا فتحعلی آخونداف پرداختند. هم‌اکنون در سراسر کشورهای اتحاد جماهیر شوروی نام آخونداف و رد زبانهای میلیون‌ها مردم از نژادهای مختلف است.

نوشته‌های دستی و چاپ شده آخونداف، بهمت فرهنگ دوستان آذربایجان شوروی جمع‌آوری و در انجمن ادبیات موزه تاریخی ملت آذربایجان، دفتری بنام " آرشیو آخوندزاده " ایجاد و تمام آنها را در آنجا ضبط کرده‌اند. تماشاخانهٔ بزرگ باکو بنام آخونداف نامگذاری شده مجسمه نیم تنهٔ آخونداف را در آن تماشاخانهٔ بزرگ گذارده‌اند.

نوشته‌های آخونداف‌را که تا سال ۱۹۲۲ بچاپ نرسیده بود چاپ کرده‌اند و حق این مرد دانشمند را که در دوران زندگانی خود جز براه رستگاری، خوشبخت ساختن و بیدار نمودن مردم، نرفته است، بخوبی ادا کردند.

پدر و مادر میرزافتحعلی اهل آذربایجان ایران بوده‌اند. میرزا محمد تقی پدر فتحعلی در خامنهٔ تبریز کدخدا بوده، در سال ۱۸۱۱ میلادی برابر ۱۲۲۷ هجری ۱۱۹۰ شمسی از کار برکنار شده بشهر (نوخه) قفقاز رفته است، در آنجا با دوشیزه‌ای موسوم به نعنا خانم ازدواج می‌کند و پس از یکسال، یعنی در سال ۱۸۱۲ میلادی برابر ۱۱۹۱ شمسی فتحعلی پا بعرصهٔ جهان هستی میگذارد.

میرزا محمد تقی بعد از سه سال اقامت در (نوخه) مجددا" باتفاق زن و فرزند خود به خامنهٔ تبریز بازگشت می‌کند.

در سال ۱۸۲۰ میلادی، میرزا فتحعلی بمکتب سپرده میشود، چون فرا گرفتن الفبای تازی برای این کودک هشت ساله خیلی مشکل و دشوار بوده است، فرار از مکتب را برقرار ترجیح داد و در سرگذشت خود چنین نوشته است: " از خواندن بیزار شدم و برای هر کار سخت آماده گشتم و از دبستان گریختم " و بهمین جهت یکسال عمر او تلف میشود. پدرش تصمیم می‌گیرد در تبریز اقامت گزیند، از خامنه رهسپار تبریز میشود و برای دومین بار فتحعلی را بمکتب میسپارد. ولی باز پیش‌آمد دیگری سرنوشت تحصیلی او را دگرگون میسازد!... عدم سازش نعنا خانم با زن قبلی میرزا محمد تقی شیرازهٔ زندگی آنانرا از هم میپاشد... نعنا خانم دست فرزند خود را گرفته به قره‌داغ میرود در آنجا فتحعلی را به‌آخوند حاج علی اصغر نام،عموی خود میسپارد.

این آخوند در دهکدهٔ (حورانید) ساکن بوده پس از دو سال با خانوادهٔ خود بدهکدهٔ (ولی‌بگلی) در محال "النکوت" نقل‌مکان می‌کند و در آنجا فتحعلی را به فرزندی خویش میپذیرد و رسما" پرورش و آموزش او را برعهده می‌گیرد. " نخست قرآن سپس زبانهای فارسی و عربی را بوی میآموزد ".

در سال ۱۸۲۵ میلادی آخوند باتفاق خانوادهٔ خود بقفقاز کوچ می‌کند. یکسال در شهر گنجه توقف مینماید، چون در سال ۱۸۲۶ میلادی برابر ۱۲۰۵ شمسی میان ایران و روس تزاری جنگ درگیر میشود اموال آخوند نیز در لهیب جنگ به یغما میرود. ناگزیر بشهر نوخه رهسپار میگردد.

با وجودیکه از آغاز کودکی فتحعلی حوادث گوناگون دهر کار آموزش او را در

هم می‌پیچد، ولی علی‌رغم این حادثات آخوند از پشتکار خود دست نمی‌کشید. لذا در این شهر هم آموزش فارسی و عربی را به فتحعلی دنبال میکند.

دربارهٔ آخوند حاج علی اصغر، میرزا فتحعلی چنین نوشته است:

"... این آخوند حاج علی اصغر مرد دانائی بود و از همهٔ دانشهای اسلامی بعربی و فارسی بهرهٔ بزرگی داشت مرا بفرزندی خویش پذیرفت و از این رو من در میان مردم پسر حاج علی اصغر شناخته شدم "... ناسازگاری نعنا خانم با نخستین زن میرزا محمد تقی باعث شد که فرزند میرزا محمد تقی کدخدا، به آخوندزاده معروف گشت.

چون در سال ۱۸۳۲ میلادی آخوند حاج علی اصغر عازم مکه میشود، فتحعلی را بگنجه میبرد و به ملاحسین نامی فقیه میسپارد تا در نزد او (فقه و منطق) را فرا گیرد. همزمان با تحصیل فقه و منطق " نزد سخندان و خامه‌پرداز نامی ــ یعنی میرزا شفیع نیز خط نستعلیق را یاد می‌گیرد ".

آشنائی با میرزا شفیع، برای بار دیگر در سرنوشت میرزا فتحعلی راه تازه‌ای باز میکند ــ آخوندزاده در سرگذشت خود و دربارهٔ این تلافی نیک چنین نوشته است.

"... پدر دومم میخواست که من پیشوای‌دینی شوم و از راه آخوندی زندگانی کنم، ناگهان پیش‌آمدی رخ نمود که این اندیشه را زیر و رو کرد و آن چنین است که در یکی از خانه‌های مسجد این شهر میرزا شفیع نامی زندگی میکرد. این مرد گذشته از اینکه دانشمند بود نستعلیق را هم زیبا مینوشت این همان کسی است که در آلمان دربارهٔ زندگانی و سرودهها و چامه‌های فارسی وی کتاب نوشته‌اند. من بفرمایش پدر دومم هر روز نزد اورفته خط نستعلیق را مشق می‌کردم از اینرو میان من و این مرد ارجمند رفته رفته نزدیکی و یگانگی پیدا شد روزی از من پرسید: " فتحعلی پس از اینهمه تلاش در آموختن دانشها میخواهی چه بشوی؟ " در پاسخ گفتم: " میخواهم آخوند بشوم " گفت: " تو میخواهی دو رو و پشت هم انداز شوی؟! " با خود گفتم شگفتا این چه سخنی است میرزا شفیع بمن نگاه تندی کرده گفت: " روزگار خود را برای زندگی‌در میان گروه سیاه پوچ مکن‌کار دیگری برای خود پیش‌گیر ".

" من مایه این بیزاری سخت را از آخوندی از این دانشمند جویا شدم و آنگاه برازهائیکه تا آنزمان بهیچ رو آگاه نبودم آشنا گشتم، میرزا شفیع تا روزیکه پدر دومم از مکه برگردد بسیار چیزها را بمن فهماند و پرده را از جلو چشم من برداشت. پس از این پیش‌آمد است که من از اندیشهٔ آخوند و پیشوای دینی شدن دست کشیدم ".

پس از بازگشت حاج علی اصغر مجددا" باتفاق او بشهر (نوخه) میرود. و حاجی باز بآموزش او میپردازد. در سال ۱۸۳۳ میلادی در این شهردبستان روسی باز میشود و میرزا فتحعلی یکسال هم در این دبستان بتحصیل زبان روسی میپردازد. در سال ۱۸۳۴ میلادی آخوند او را به تفلیس میبرد و در آنجا در دفترخانه " جانشین قفقاز " بنام

شاگرد مترجم پذیرفته میشود و پس از سه ماه رایگان کار کردن ده منات در ماه حقوق دریافت می‌کند.

میرزا فتحعلی در تفلیس زبان روسی یاد می‌گیرد، رفته رفته به پایه‌های سلطانی، یاوری و سرهنگی دفتری ارتقاء مییابد و بدریافت دو نشان هنر توفیق حاصل میکند.

در سال ۱۸۴۰ میلادی – یعنی در سن ۲۸ سالگی مترجم زبانهای اسلامی دفترخانهٔ جانشین قفقاز میشود. در سال ۱۸۴۵ از کار بر کنار و پس از یک سال بیکاری دوباره بهمان کار منصوب میگردد و چون در گفتگوهای اختلاف مرزی بین ایران و روس تزاری پا در میان بوده از طرف دولت ایران نشان شیروخورشید بوی اعطا میشود.

در سال ۱۸۴۸ به مترجمی " ژنرال لیوتنان شیلینک " که نامهٔ شادباش امپراطور روس را هنگام بر تخت نشستن ناصرالدین شاه بدربار ایران میآورده به تهران میآید و تا سال ۱۸۴۹ در ایران میماند و بگردش در بعضی از شهرهای ایران میپردازد با زندگی مردم ایران از نزدیک آشنا میشود. کردار و رفتار حکمرانان و راهنمایان را بدقت مشاهده میکند. و پس از بازگشت بقفقاز بکار دفتر و نویسندگی خود ادامه میدهد و در اینموقع است که نوشته‌های ادبی و فلسفی پربها از خود پدید میآورد.

سخن کوتاه، میرزا فتحعلی که با ادبیات کلاسیک و تاریخ ایران بخوبی آشنا شده بود، در تفلیس بغوررسی آن سرگرم شد و زبان روسی را هم بیشتر از پیش بخوبی آموخت باادبیات وفرهنگ بزرگ و پر بهای روس نیز آشنا شده و سود بزرگی از این فرا گرفتن زبان روسی نصیب خود ساخت یعنی از راه زبان روسی بادبیات و فرهنگ باختر زمین دست یافت و نویسندگان بزرگ فرانسه در سده هیجدهم مانند: هولباخ. دیدرو. هلوسیوس و ولتر را شناخت و بخواندن آثار پر مغز و روان پرور آنان پرداخت.

آخوندزاده در سخن‌سرائی شیوه و روش سخن‌سرایان ایران را پیروی کرد، سرودهای ترکی خود را بآهنگ بیاتی شکسته و آوازهای کوچه باغی و آواز خوانان دربدر سروده است. او در همهٔ سرود های خود چه بترکی و چه بفارسی مانند نوشته‌هایش همیشه بدنبال یک چیز رفته است و آن " نبرد باجهل و تاریکی و غارتگری است.

نمایشنامه‌های این دانشمند بزرگ را فقط با ذکر نام آنها بنظر میرسانم:

نخستین نمایشنامه را در سال ۱۸۵۰ – یعنی درس ۳۸ سالگی بنام " ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر " نگاشت. در همان سال نمایشنامه‌های دیگری بنامهای: " مسیوژردن حکیم نباتات " و " سرگذشت وزیر خان لنکران " و " حکایت خرس دزدافکن " و " سرگذشت مرد خسیس " را نوشته است. تا سال ۱۸۶۵ " حکایت وکیلان مرافعه " و " داستان ستارگان فریب‌خورده " که بسیار شیوا و دلنشین است نگاشته است.

یکی دیگر از کارهای بسیار بزرگ آخوندزاده تعبیهٔ الفبای نو است. ابتکار این گام مهم در تغییر خط محققا "باواختصاص دارد. میرزا فتحعلی سرچشمهٔ تمام آلام و بدبختیهای ایرانیان را در بیسوادی و نادانی تشخیص داده بود. و چون الفبای فارسی

را بزرگترین مانع ورادع پیشرفت سواد و دانائی مردم میدانست و مخصوصا" خود در کودکی با این مشکل گلاویز بوده است. بدین جهت سه نوع الفباء تدوین کرده است: نخست بی‌نقطه و با حروف متصل دومی هم بی‌نقطه ولی با حروف منفصل و سومی را با حروف لاتین ساخته است. چون بحث‌درباره‌ٔ ماجرای الفبای او از گنجایش این مقاله خارج است بوقت دیگری موکول می‌کنیم.

این دانشمند بزرگ و دموکرات سده‌ٔ نوزدهم با خاطری افسرده و دلی مملو از تاسف و تحسر که‌موفق نشد نامه‌های کمال‌الدوله و سه نامه‌ٔ دیگر را که تا پایان عمر خود همواره سرگرم بدانها بوده است در ایران یا در ممالک دیگر بچاپ رساند در سال ۱۸۷۸ میلادی برابر ۱۲۹۵ هجری، ۱۲۵۷ شمسی در سن ۶۶ سالگی دار هستی را بدرود گفت.

امروز نه تنها در آذربایجان شوروی نام میرزا فتحعلی آخوندزاده با احترام زبانزد عموم است بلکه در سراسر اتحاد جماهیر شوروی و خاورمیانه او را فرزند لایق و شایسته‌ٔ آذربایجان میدانند.

آنانی که با عشق بمردم زندگی هنری را آغاز و تا پایان بدان سرگرم بوده‌اند هرگز نمی‌میرند زیرا جای ابدی آنها دلهای آکنده از مهر مردم است.

میرزا فتحعلی آخوندزاده

م . راستان

یادی از

محمودآقاظهیرالدینی

هنرمندبااستعدادتآتر ایران

چهل و پنج سال پیش، در روز جمعه ۲۷ تیرماه ۱۳۱۴، هنرمند با ذوق و با قریحه‌ای در سن ۳۶ سالگی چشم از جهان فرو بست و تآتر آنروز ایران را از خصائص شخصی و خلاقیت هنری خود محروم ساخت.

این هنرمند ناکام " محمود آقا ظهیرالدینی " در سال ۱۲۷۸ شمسی بدنیا آمد.

محمود آقا، تحصیلات ابتدائی را در تهران در یکی از مدارس جدید آنزمان (مدرسه اتحادیه) بپایان رساند و در عرض اینمدت توانست عربی و فارسی را بخوبی فرا گیرد.

محمود آقا، بعد از اتمام تحصیلات‌ابتدائی، تحت‌تاثیر یک اشتیاق مفرط به هنر، وارد مدرسه صنایع مستظرفه شد و در سال ۱۲۹۸ شمسی، یعنی در سن بیست سالگی، از آن مدرسه باخذ تصدیقنامه نائل آمد.

محمود آقا، در عین تحصیل در مدرسه صنایع مستظرفه، آنچنان علاقهٔ روزافزونی به تآتر از خود نشان میداد که بزودی استادانش معتقد شدند استعداد هنری او گرایش طبیعی و خاصی به تآتر دارد و بالمال رشد و نمو این استعداد فقط وقتی سریع و بی‌وقفه خواهد بود که محمود آقا، در رشته هنری مورد علاقهٔ خود، یعنی تآتر، بکار و فعالیت مشغول شود.

مرحوم کمال‌الملک، این جوان حساس و هنرمند را در سال ۱۳۰۰ شمسی به سید علیخان نصر رئیس جمعیت " کمدی‌ایران " معرفی نمود. و از همین تاریخ است که نهال شاداب هنری محمودآقا پرورش میبابد و بارور می‌شود.

ولی چه زود سرمای جانسوز خزان زندگی، نهال بارور هنرمند ما را خشک و بیحاصل کرد! بیماری سل وجود مفید او را از صحنه تآتر آن زمان در ربود و در دل خاکهای سرد گورستان پنهان ساخت.

فعالیت‌های هنری ظهیرالدینی

در شرائط محدود آن زمان برای جوان با استعدادی چون ظهیرالدینی ، فعالیت صحیح و متدیک هنری بسادگی امکان نداشت. در آن عصر خاموش و تسلیم ، حتی این وسائل ابتدائی موجود کسب هنر ،همین‌مدرسه‌های‌ناقص‌تآتر ، همین چند تآتر دائمی ، همین فیلمهای کم و بیش هنری و بخصوص ، پیسهای و کتابهای مربوط به تآتر که اینک در دسترس هنرجویان است یا نبود و یا با اشکال فراهم میشد .

از این رو برای جوان مشتاقی چون او تنها راهی که باقی می‌ماند مشاهده و مطالعه همان دلقک بازیها ، تعزیه‌ها ، خیمه‌شب‌بازیها و تئاترهای ناقص و تقلیدی غیر دائمی آن زمان بود .

محمود آقا نخستین درس را شب عروسی خودش از نمایشی که مطربها روی حوض اجرا میکردند فرا گرفت. این نمایش اقتباس بسیار مسخره‌ای از پیس " طبیب‌اجباری " مولیربود .

دیدن این نمایش چنان در روح محمود آقا اثر گذاشت که‌چندی بعد ، با رفقای مدرسه‌اش شروع بتمرین آن کرد و در مدرسه و منازل بعرض تماشای دوستان و خویشان خود گذاشت .

بعدها او به قهوه‌خانه‌هائیکه در آن زمان نمایشاتی میدادند رفت و آمد پیدا کرد . مهمترین این قهوه‌خانه‌ها یکی زرگرآباد و دیگری کریم‌آباد . بلیطهای ورودی این " تئاتر ـ قهوه‌خانه‌ها " دهشاهی و یک قرانی بود .

محمود آقا نمایشات این قهوه‌خانه‌ها را میدید و سپس بدوستان و رفقای خود یاد میداد . باین‌ترتیب بود که کم‌کم بدست محمود آقا مجمعی از جوانان تئاتر دوست تشکیل گردید که گاه و بیگاه بدادن نمایشاتی اقدام می‌کردند .

در تمام مدتیکه محمودآقا باجرای این قبیل نمایشات اشتغال داشت تنها میدان‌دار معرکه خود او بود .

در ماه محرم و صفر که دادن نمایشات قدغن میشد ، محمود آقانمی‌توانست از تظاهر آتش درون خود صرفنظر نماید ، لذا چون‌صدای خوبی داشت ، در تمام طول محرم و صفر با رفقای خود به تعزیه‌خوانی میپرداخت و خود او نقش " حضرت عباس " و " مسلم " را بازی میکرد .

سال کودتا پیش آمد ، مرحوم میرزادهٔ عشقی ، تهیه دکوراسیونی را از خرابه‌های مدائن ، توسط مرحوم کمال‌الملک بمدرسه صنایع مستظرفه سفارش داد .

از میان هنرمندانی که متصدی ساختن این دکور بودند ، یکی هم محمود آقا بود . محمود آقا در جریان ساختن این دکور در نتیجه حادثه‌ای دو دندان خود را از دست داد .

محمود آقا در " کمدی ایران " برای اولین بار رل کوچکی را در پیس نادر شاه

بازی کرد، این پیس در مدرسه نظام بمعرض تماشا گذاشته شد، و محمود آقا، چنان استعداد و مهارت از خود نشان داد که بزودی رلهای درجه اول نمایشات بعهدهٔ او گذاشته شد.

در نمایشنامهٔ " حیله‌های اسکاپین " اثر مولیر محمود آقا رل اسکاپین را بازی میکرد. اگر در نظر بگیریم که همبازیهای محمود آقا در این نمایش آقای بهرامی (منشی باشی) و امثال ایشان بودند، به ترقی سریع و اعتبار هنری زودرس محمودآقا پی خواهیم برد.

محمود آقا، رل اسکاپین را بقدری خوب و پخته بازی کرد که بیکباره صد چندان به محبوبیت و شهرت او افزود. و همین امر باعث اشتعال آتش حسادت رقبای تنگ‌نظر او شد و سرانجام با دسائس خود، محمود آقا را از " کمدی ایران " بیرون کردند.

اما آنچه که محمود آقا رابه صحنه تئاتر کشیده بود دلبستگی او به " کمدی ایران " نبود. انگیزه او در انتخاب‌کار تئاتر علاقه و عشق مفرط او بکار هنری بود. چنانکه بعد از طرد شدن از " کمدی ایران " با کوشش خستگی‌ناپذیر خود در سال ۱۳۰۳ موسسه تآترال " کمدی اخوان " را بنا نهاد.

شهرت و محبوبیت ظهیرالدینی نتیجه مستقیم استعداد و قریحه سرشار خود او بود و بهمین جهت با تاسیس کمدی اخوان و یافتن محیط‌آزادتری برای بروز استعداد، توانست بر شهرت و محبوبیت خود و موسسه خود بمقیاس وسیع تری بیفزاید.

محمود آقا غالبا" نسخه‌های کوتاه شده‌ای از پیسهای مولیر را در کمدی اخوان بمعرض نمایش می‌گذاشت، بعلاوه خود او نیز نمایشنامه‌هائی می‌نوشت و بروی صحنه میآورد.

محمود آقا تنها باجرای نمایشات در تهران قناعت نکرد با عده‌ای از رفقای خود برشت رفت و پیسهای متعددی را که خود نوشته بود نمایش داد. در تمام این نمایشات ضمن‌ایفای رلهای اول، رلهای‌دیگری را هم که بعلت نبودن هنرپیشه مستعد، خالی می‌ماند خود بعهده میگرفت.

سرانجام در نتیجه فعالیت مداوم و فوق‌العاده برای ایفای رلهای متعدد و در اثر ضعف قوای جسمانی و بدنبال یک سرماخوردگی به بیماری خانمانسوز سل مبتلا گردید.

اما این بیماری جانکاه نتوانست عشق جنون‌آمیز او را خاموش و سرد کند، محمود آقا با سینهٔ مجروح باز هم در " تئاتر مرکزی " که توسط ارباب افلاطون شاهرخ تاسیس و بمدیریت خیرخواه اداره میشد شروع بکار کرد.

چند سال پس از این ماجرا در حالیکه شعله‌های‌جدیدی از ذوق سرشار او در حال زبانه‌کشیدن بود خود بکام مرگ فرو افتاد.

خصوصیات هنری محمود آقا :

محمود آقا از تئاتر همانی جزتقلید طبیعت نمیشناخت . از همین رو ، عالی‌ترین خصیصه هنری او ، تقلیدی بود که از لهجه‌های محلی ، می‌کرد . در این زمینه استعدادی عجیب از خود نشان میداد .

غیر از تقلید لهجه‌های محلی ، در گریماس ، و در تقلید صدای خوانندگان ، و کپی برداشتن از تیپهای جالب اجتماع ید طولائی داشت . در بازی رلها ، و تنظیم نمایشات ، باجرای اصول و قوانین تئاتر اروپا زیاد پای‌بند نبود .

طبق روش معمول آن روز کوشش نداشت که خود و آکتورهای دیگر در تمام شبهای نمایش ، جملات و صحنه‌های واحدی را اجرا کنند . معتقد بود که فقط باید رل را باکتور فهماند و دیگر او را بحال خود باقی گذاشت تا هر چه در چنته دارد بهر طریق که بخواهد بیان کند . حتی اگر هر شب کلمات و جملات متغیری بگوید و اعمال و رفتار متغیری انجام دهد نامطلوب نیست .

بطورکلی نمایشاتیکه بوسیله محمود آقا یا بازی شد و یا بروی صحنه آمد ، کمدی‌هائی بود که در زبان فرانسه بآنها " کمدی فارس " میگویندوتعدادی‌ازپیسهای مولیر نیز از این قبیلند .

خصوصیات شخصی

محمود آقا جوانی بود جسما " ضعیف قامت ، لاغر ، بلند ، پوست‌سفیدی‌داشت .

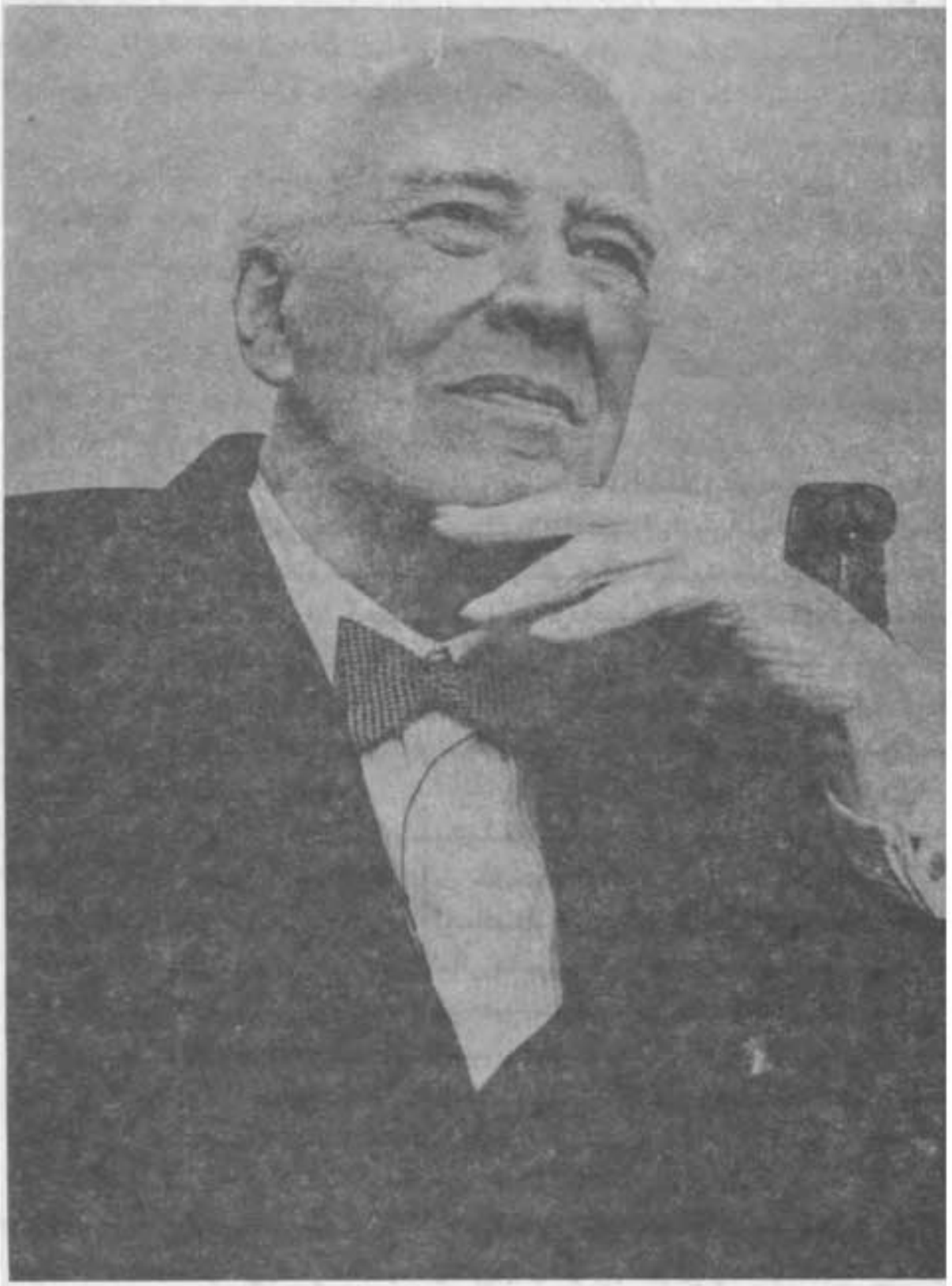
بسیار حساس و عصبانی و در عین حال دارای رفتاری مودب بود . این رفتار او همکاران وی را باحترام و اطاعت از او وامیداشت .

بسیار وقت‌شناس و دقیق بود . از شوخی و بذله‌گوئی در محضر دوستان‌ابانداشت . حتی چند ساعت قبل از مرگ هم با شیرین‌گوئیهای خود دوستانی را که بر بالینش بودند ، محظوظ میکرد .

با این حال وقتی از صحنه تئاتر خارج میشد ، دیگر از تمام آن لودگیها و مسخرگیها ، جزئی‌ترین اثری در رفتار و کردار عادی او دیده نمیشد . . .

بدیهی است که این بیوگرافی کوتاه و نارسا ، هرگز قادر نخواهد بود استعداد هنری و کاراکتر معنوی یکی از پایه‌گذاران تئاتر ایران را بنحو بارز و برجسته‌ٔ متجلی سازد .

این مختصر ، تجدید خاطره‌ای از یک مرد برجسته هنر تئاتر ایران است .



کنستانتین استانیسلاوسکی

ح. کاویان

دانش استانیسلاوسکی

در جزو نامهای مشهور تاریخ تئاتر روسی، نام استانیسلاوسکی در زمرهٔ نامی‌ترین آنها بشمار میرود. او کسی است که‌اساس تئاتر هنر مسکو را پایه‌گذاری نمود و اصول بازی و روی صحنه‌آوردنی را که به سیستم استانیسلاوسکی‌معروف است تدوین نمود.

نیکلای گرشکف یکی از بازیگران معروف و گردانندهٔ تئاتر هنرمسکو طی هفده سال معاشرت خود با استانیسلاوسکی از تمام تمرینهائی که توسط‌او رهبری میشد و همچنین از صحبتهای او با بازیگران یادداشت برمیداشت. یادداشتهای مزبور اساس‌کتاب گرشکف را که بنام " کا. اس. استانیسلاوسکی میآموزد " نامیده شده و بجائزه استالینی مفتخر گردیده است تشکیل میدهد.

این کتاب هم از لحاظ شکل و هم از لحاظ مضمون شایان توجه و ملاحظه است. در جهان ادبیات کتابهای معروفی که شامل مباحثه با اشخاص بزرگ باشد بسیار کم است. یکی از آنها کتاب مباحثات اکزمن با گوته است. این ادیب فروتن آلمانی برای مدتی با گوته در یک منزل زندگی میکرده و افکار شاعر بزرگ را دربارهٔ ادبیات، هنر و علم همانطور که در صحبتهای روزانه‌اش بیان میداشته یادداشت کرده است. با وجود اینکه اکزمن صرفا" یک نویسنده پشت کاردار بود و کمتر میتوانست هم صحبت شایسته‌ای برای گوته باشد، کتاب او هم برای طلاب محقق و هم برای خوانندهٔ عادی که مایل بکسب اطلاع درباره شخصیت گوته باشد، قابل استفاده است.

ولی منظور ما از تذکار اثر اکزمن در دنیا، بیشتر نشان دادن تفاوت کار است نه مقایسه، اکزمن گوته را در ساعات فراغت و هنگام راحتی و تفکر نشان میدهد و حال آنکه گرشکف استانیسلاوسکی‌را در عمل و لحظاتی‌که از هر جهة برای او حائز اهمیت است و در موقع کار در تئاتر، تمرین، مشاوره با پیش‌نویسان، بازیگران و گردانندگان نمایش نشان میدهد. یادداشتهای گرشکف خاطرات تصادفی نیستند بلکه آشکار نمودن جریان خلاقهٔ کار استانیسلاوسکی بیک نحو مترقی است؛بعلاوه یادداشتهای مزبور از طرف یک هم

صحبت اتفاقی تنظیم نشده بلکه از طرف مرید و شاگرد استاد بزرگی تهیه شد که خود شریک کار و سهیم نظریات او بوده است. بهمین دلیل کتاب گرشکف یک اثر تکمیلی مهمی برای آثار خود استانیسلاوسکی که بتفصیل سیستم مادی و تربیت بازیگران را بیان مینماید بشمار میرود.

ما در صفحات کتاب مزبور استانیسلاوسکی را یک هنرمند مهیج، دمکرات صادق در تئاتر، مردیکه یک فرد روسی واقعی و میهن‌پرست سرزمین شوروی باشد در می‌یابیم. بازیگر، متور آنسن، مدیر هنری و معلم، همه در شخص استانیسلاوسکی مستهلک میشوند و وجود مستقل هم‌آهنگ جالبی را تشکیل میدهند.

مولف در معرفی تصویر استانیسلاوسکی تراوشات ذوق و قریحهٔ بازیگر و متور آنسن را که مسرقانه بکار میرود و مانند جرقه‌ای روشن و خاموش میگردد، برای استفاده نسلهای آینده ذخیره مینماید، هنگام خواندن این کتاب مثل آنست که خواننده خود در تمرینها حضور دارد و استانیسلوسکی را بکار مشغول می‌بیند و او را در حال ایجاد و خلق نقشها و بازی‌های نمایش مشاهده می‌کند. کار او با بازیگران جوان بنحوی نشان داده شده که گوئی همان تعلیمی است که وی در لحظه ورود بداخل تئاتربه‌آنهاداده است.

نطق او برای دسته‌ای از بازیگران جوان که در پائیز ۱۹۲۴ وارد تئاتر هنر مسکو شدند، جدیت و ذوق مخصوص وی را در کار خود آشکار میسازد. مندرجات این کتاب همانطور که محسوس است اساس برنامه هر مطالعهٔ جدی هنری بشمار میرود

استانیسلاوسکی بجوانان مزبور اظهار داشت: " ضرب‌المثلی است که میگویند: شراب تازه در ساغر کهنه ریختن شرط عقل نیست ". بطور یقین ساغر " تئاتر هنر " از سنین بلوغ گذشته است و در حقیقت بیش از ربع قرن وجودداشته است ولی بنظر من هنوز میتواند مورد استفاده هنر نو و نسل جدید بازیگران و مدیران صحنه‌ها قرار گیرد و بقدر کافی هنوز نیرومند است.

شماها شراب تازه هستید، رسیده خواهید شد و نیرومندتر و معطرتر میشوید و از ما سنت‌های دلبستگی به افکار بلند تئاتر روسی را خواهید پذیرفت.

" سنتهای تئاتر هنر از سنتهای شبکین و گوگول ناشی میشود. "

گوگول در تئاتر وجود موسسه‌ای را می‌دید که شایستهٔ رهبری خواستها و تمایلات معنوی مردم و تلقین عالیترین اصول اخلاق و ادب است. او تئاتر را با وظائفی که کاراکتر اجتماعی داشته باشد مواجه ساخت. آنچنان وظیفه‌ای که اجتماع را از راه گفته‌های نویسندهٔ درام، که بوسیله بازی‌ها و نمایشات هنری تقویت میشود تربیت نماید.

پس از این استنباطات گوگول بود که " تئاتر هنر " خود را تماما" وقف خدمت باجتماع نمود

شبکین میخواست که استنباطات گوگول با اشکال رئالیستی بیان گردد. خود او یکی از بزرگترین هنرمندان رئالیست بود. وی کلیهٔ رسوم قراردادی را که مبنای صحیحی در زندگی ندارد رد نمود. او میخواست که بازیگر زندگی را بشناسد و بازی او روی سن انعکاس کاملی از زندگی باشد و تجسم حقیقی زندگی بصورت نمایش در آید.

طبق استنباطات شبکین، تئاتر هنر میخواهد که بازیگر شخصیت زنده و جامع در کاراکتر و رفتار باشد. " با ورود بتئاتر هنر، شما سراسر زندگی خود را وقف اجرای استنباطات این مردان بزرگ صحنهٔ نمایش روسی می‌نمائید. "

" هر چقدر مشکل هم باشد باید در هر روز و هر ساعت از کار در داخل و خارج تئاتر و در هر ساعت از زندگی خود آنها را بموقع اجرا گذارید. تنها هنگامی که پشت میز برای آرایش خود نشسته‌اید یا وقتیکه منتظر ورود به سن هستید زندگی تئاتری شروع نمیشود بلکه زندگی تئاتری از وقتی که از خواب بیدار میشوید و از خود می‌پرسید چه باید انجام دهید تاشایستگی ورود به تئاتر را با وجدانی پاک چه در تمرین‌ها یا درسها و چه در هنگام اجرای رل بدست آورید، آغاز میگردد.. از امروز ببعد تئاتر زندگی شما محسوب میشود آن زندگی که کاملا" برای هدف واحد اختصاص‌داده شده باشدو آن هدف ایجاد آثار زیبای هنری بمنظور تحلیل و ترفیع روح انسان و رشد افکار بلند آزادی، عدالت و عشق به کشور و مردم باشد. "

این عبارات شصت‌سال‌قبل‌یعنی در طی نخستین سالهای حکومت شوروی گفته شده است. امروز ما میتوانیم دربارهٔ وظائف و هدفهای تئاتر بنحوی که بیشتر با واقعیت تطبیق کند صحبت نمائیم. ولی مشکل است بتوانیم دربارهٔ اینکه تئاتر چه مفهومی برای بازیگر دارد و در تئاتریکه وقف هدفهای عالی شده است چه انتظاری از بازیگر باید داشت بیان بهتری بکنیم.

کار هنری که از طرف یک بازیگر بوجود میآید از جمله زودگذرترین آثار مخلوقهٔ انسانی است در همان طول مدت بازیو تنها در طی زمانی که بازیگر روی سن مشغول بازی است باقی میماند. ولی از طرف دیگر در هیچ شکل دیگری در هنرها، شخصیت انسانی اینطور که در تئاتر مجسم میشود با حقیقت و صحت مقرون نمی‌باشد. دلیل نفوذی که بازیگر در بیننده دارد نیز همین است و چرا یک نمایش اقناع‌کننده چنین اثر برجسته‌ای در تماشاچیان باقی میگذارد و چرا دلربائی شخص زنده‌ای که خوشی‌ها و رنجهای او در جلو چشم شما تجسم پیدا می‌کند، اینطور مقاومت‌ناپذیر میباشد و باز بهمین دلیل است که بازیگر، همیشه در تئاتر در درجه اول اهمیت قرار دارد. هر کوششی برای اعطاء مقام اول به شخص دیگر مانند رژیسور، آرایشگر یا مدیر تشریفات تنها منجر به تنزل و سقوط تئاتر خواهد گردید. هیچ نیرنگی نمیتواند بجای هنر بازیگر در نمایش مورد استفاده قرار گیرد. تئاتری که سعی میکند چنین جانشینی را برای هنر بازیگر بکار بندد بقول استانیسلاوسکی " موی دماغ " میشود. " تنها شاه و امپراطور

صحنهٔ نمایش همان بازیگر با ذوق است " این بیان استاد بزرگ را میتوان اساس "سیستم" و پایهٔ تمام آثارش بعنوان یک معلم و مدیر صحنه دانست.

در عین حال که او اهمیت بازیگر را در نمایش اثبات می‌کند بزرگترین اهمیت را نیز برای فن درام‌نویسی قائل میشود، و آنرا در حکم خاکی که از آن‌کار خلاقهٔ تئاتر میروید تلقی مینماید. وی میگوید: " کوششهای اشتراکی با نمایشنامه آغاز میگردد، بدون آن بازیگر و متور آنسن هیچکاری ندارند که انجام‌دهند ". " پی نبردن به اهمیت نمایشنامه، هنر را از مسیر واقعی خود منحرف می‌نماید " استانیسلاوسکی‌بخوبی میداند که نمایشنامه چه اهمیتی برای بازیگر، متورآنسن و بهمان میزان برای تماشاچیان دارد زیرا " زندگی و تجربیات بشر معاصر را منعکس مینماید. "

بدینترتیب نام بازیگر و نویسندهٔ نمایشنامه را پهلو به‌پهلوی‌هم میگذارد و حرف اول هر دو را با حروف بزرگ می‌نویسد. تمام یک فصل کتاب گرشکف به اثر او درباره نویسندهٔ نمایشنامه اختصاص داده شده و با این بیانات استاد بزرگ خاتمه می‌یابد:

" همیشه در نظر داشته باشید که درخشندگی نورها و دلربائی‌لباسها و وضع ظاهری نمایش و ابتکار متور آنسن نیست که به تئاتر روح میدهد، بلکه افکار نویسندهٔ نمایشنامه است که تئاتر را زنده می‌کند. هیچ چیز حتی زیرکانه‌ترین ظاهرسازی نمیتواند فقدان اندیشه‌ها را در نمایشنامه مستور نگاه دارد. بگذارید که تئاتر برای همیشه مقدس ترین تصور کلی زندگی شما، باقی بماند و هرگز اغوا نشوید که آنرا با لباس مخمل و زری ملبس نمائید... چه خوب بود اگر ما فقط میتوانستیم اینرا باخلاف خود انتقال دهیم..."

" زندگی را بشناس! " اینست خواست اساسی سیستم استانیسلاوسکی و ضروری‌ترین دستور استاد و همین فکر است که اهمیت و خصوصیت شایان توجه آنرا گرشکف در فصل موسوم به " نخستین برخوردها " تاکید می‌کند و صحبتهائی را که راجع به این موضوع با استانیسلاوسکی‌نموده است در آنجا می‌نگارد هنگام بحث درباره اثر یک متور آنسن‌فورمالیستی که شهرت زیادی در آنموقع بدست آورده بود، استانیسلاوسکی میگوید: " کجا برهبری تئاتر مشغول است؟ چه تعلیم میدهد؟ تا آنجا که من استنباط میکنم انکار هستی در هنر که خود زهر مهلکی برای دماغ جوانان است. این طریق صحنه درائی نه از دانش زندگی و قوانین طبیعت و روانشناسی انسانی، بلکه از تصویر تئاترهای غلط و محدود درام، ریشه میگیرد، و برای آنهائی که بمن تعلیم داده‌اند مانند فدوتوآ ــ یرملوآ ــ لنسکی درام از زندگی ریشه میگیرد. او زندگی را دوست‌ندارد. وی در برابر سرنوشت تئاتر روسی لاقید می‌ماند. اما من نمیتوانم افکار شبگیں، گوگول، استروسکی و چخوف را از زندگی معاصر خود جدا سازم. من خود طرفدار هر چه نور زنده است می‌باشم ولی قبل از هر چیز طرفدار رئالیسم هستم. ما باید از زندگی و طبیعت درس بگیریم، نه از فریبندگان. "

در همان فصل استانیسلاوسکی در پاسخ گرشکف که می‌پرسد مفهوم متور آنسن چیست؟ نظر عالی خود را درباره‌ٔ آن آشکار میسازد: " متور آنسن نه تنها کسیست که میتواند نمایشنامه را تجزیه و تحلیل نماید و به بازیگران دستور دهد چگونه بازی خود را انجام دهند، نه فقط کسیست که میتواند بازیگران را روی سن بنحویکه نویسنده خواسته است تقسیم کند، بلکه آن شخصی است که علاوه بر اطلاعات شغل خود عالیترین قدرت بینش و بیشترین ذخیره‌ٔ دانش را در هر زمینه دارا میباشد. وی نباید تنها یک واسطه بین نویسنده نمایشنامه و تئاتر باشد. نباید تنها مانند قابله‌ٔ ساده آن اندازه کمک کند که‌زایمان صورت گیرد، او باید فکری از خود داشته باشد و بتواند کار خود را طوری انجام دهد که تماشاچیان تهییج شوند او باید قدرت آنرا داشته باشد که به رشته‌هائی که زندگی معاصر ایجاب میکند بیاندیشند. "

خود استانیسلاوسکی درست چنین متور آنسنی بود. وی مردی بود با تبحر فراوان و تجربه‌ٔ وسیع زندگی و هنرمندی بود نافذ و متفکر.

روزی استانیسلاوسکی در حالیکه روی نیمکت خیابان وسیع گوگول نشسته بود امتحانی بدین ترتیب از شاگرد خود گرشکف نمود: " درباره این محلی که ما نشسته‌ایم چه میدانید؟ درباره وقایع امروز مسکو و سراسر جهان چه میدانید؟ درباره من چه میدانید؟

او میخواست این جوان را که میخواست با او کار کند امتحان نماید و صمیمیت، دوستی، بی‌پروائی و شایستگی او را برای‌شنیدن و گفتن حقیقت که بدون آن هیچ تماس واقعی در هنر نمیتواند وجود داشته باشد بخوبی آزمایش کند.

هر فصلی از کتاب گرشکف درباره هر اثری که باشد، عناصر اساسی سیستم استانیسلاوسکی‌را آشکار میسازد.

مثلا" نمایش " جنگ زندگی " که اقتباسی‌از داستان" دیکنز " است وگرشکف آنراتنظیم کرده، و در سال آخر تحصیل خود در استودیو "وختنگف" روی صحنه آورد. نمایشنامه مزبور در حضور استانیسلاوسکی بمعرض نمایش گذارده شد. زیرا تقریبا" تمام شرکت‌کنندگان آن نمایش بانضمام خود نویسنده می‌باید پس از فارغ‌التحصیل شدن به دسته‌ٔ تئاتر هنر مسکو ملحق شوند. هنگام تجزیه و تحلیل نمایش، استانیسلاوسکی موضوعات زیادی را مورد بحث قرار داد که پیش از همه موضوع جوانی شادابی و نشاط در هنر بود. " چگونه جوانی ابدی در تئاتر تحصیل میگردد؟ چه چیز مانع میشود که یک بازی رونق اولیه خود را از دست بدهد؟ چه باید کرد که از کهنه شدن جلوگیری بعمل آید و بازیگران نشاط خود بخودی نخستین باری را از دست ندهند. "

استانیسلاوسکی‌با ایمان بسیار قوی از آنچه در درجه اول اهمیت میباشد یعنی قصد و تمایل در هنر و هدفهای تعلیم و تربیتی تئاتر بدین نحو سخن میگوید " کسی که تصور کند که جریان بازی و در معرض نمایش گذاردن خود خاتمه کار محسوب میشود، نمیتواند

در روی صحنهٔ نمایش وجود پیدا کند و نمیتواند نمایشنامه‌ای را بمعرض نمایش بگذارد . بطور یقین هر کس باید شغل خود را دوست بدارد و آنرا با حرارت زیاد و اخلاص کامل نسبت بآن علاقه داشته باشد . ولی نه برای خاطر خویشتن ، و نه برای خاطر نشانهای افتخار . شما شغلی را که انتخاب کرده‌اید باید بدینجهت دوست بدارید که بشما فرصت میدهد که برای تماشاچیان از مهمترین و حیاتی‌ترین موضوعات زندگی آنها صحبت کنید که بوسیله افکاریکه شما روی صحنه بیان می‌کنید فرصتی دارید که تماشاچیان خود را تعلیم دهید و آنها را افراد پاکیزه‌تر ، منزه‌تر ، عاقلتر و شایسته‌تری برای اجتماع بسازید " بهمین علت است که نخستین خواست استانیسلاوسکی از یک بازیگر اینست که " به پرسش زیر پاسخ صریح و قطعی بدهد : چرا من بازیگر هستم و چرا امشب من در این نمایش بازی میکنم ؟ برای تماشاگر لازم است که همان افکاری که او را تکان میدهد بازیگر را هم بهیجان در آورد و تماشاگر هم بنوبه خود باید با همان افکاری که بازیگر هنگام بازی تکان میخورد بهیجان در آید . البته اگر افکار شما از این قبیل باشد که آیا استانیسلاوسکی امشب بتماشای بازی شما خواهد آمد یا نه و چه دربارهٔ نمایش شما فکر می‌کند بازی شما تماشاگر را تکان نخواهد داد . تنها افکار و منویات نویسنده نمایش بنحویکه شما از طریق بازی خود تفسیر می‌کنید او را تکان خواهد داد . . . نمایشنامه‌ای که برای همیشه تازه باشد و با مقتضیات روز وفق داده و صادقانه از طرف شما نمایش داده شود ، نمایشنامه‌ای که شما را نیز هنگام بازی مانند تماشاگر الهام بخشد و تهییج کند تنها این نمایشنامه است که میتواند یکاثر هنری و بازی بازیگری را با نشاط و جوان نگاه دارد . "

استانیسلاوسکی با مراجعه کامل بیک نمایش از آغاز تا پایان آن بوظائف جدیدی برای بازیگران پی میبرد و استنباطات تازه‌ای در بعضی قسمتهای نمایشنامه می‌نمود و بدینوسیله به بازیگران کمک میکرد که تفاوت بین گفتن نمایشنامه روی صحنه و زندگی کردن بارل را بفهمند . او به بازیگران میآموخت که برای پیداکردن جزئیات زندهٔ رفتار و کرداریکه موجب بصیرت یافتن به خصلت انسانی میشود در حافظه‌های خود بجستجو بپردازند . وی " طبیعت احساسات هیجان‌آمیز " را تشریح می‌کرد و ارتباط واقعی بین بازیگران را در طی یک بازی مطالعه مینمود . در خاتمهٔ تمرین آرایشی که نتیجه یک ماه کار باتفاق جوانان بود استانیسلاوسکی دروس خود را با نطقی که طی آن این حقیقت را تاکید میکرد خاتمه داد : " تنها کار زیاد است که اساس کوشش خلاقهٔ بازیگر را تشکیل میدهد ، نه خلق و خوی او ، نه تجلیل ، نه افسردگی ، نه قطع بازی و یا تصورات دیگر که میان هنرمندان منحطرمان خود بشدت معمول بوده است ."

استانیسلوسکی بجوانان آموخت که باکی از " شاگردبودن " در هنر نداشته‌باشند : " من از مسائل کلی هنر نمایش زیاد صحبت می‌کنم زیرا میخواهم نه فقط به پیشرفت

بازی شما کمک کرده باشم بلکه شما را هنرمند واقعی تربیت نمایم " .

این حقیقت قابل توجه است که استانیسلاوسکی‌در هر نمایشی که کار میکرد آگاهانه و بطور هم‌آهنگ و با پیش‌بینی زیاد عامل زیر را با هم ترکیب میکرد : در معرض نمایش گذاردن فکر واقعی نمایشنامه و نقشهای هر یک و کاراکترهای آن ، تجسس بهترین وسیله هنری موثر برای بیان ، و تربیت بازیگر .

فصلی که به اثر استانیسلاوسکی دربارهٔ کمدی مشهور " گریبایرف " (هوش‌اندوه میآورد) اختصاص داده شده دارای افکار و اشکال متعدد و همچنین نمونه‌ای از چگونگی تربیت بازیگران و متور آنسن‌ها میباشد و یکی از بهترین قسمتهای کتاب بشمار میرود .

فکر در معرض نمایش گذاردن نمایشنامهٔ " هوش اندوه میآورد " در تئاتر هنر مسکو ، دو بار بخاطرها خطور کرد و هر دو بار هم در موقع مسافرت هیئت‌بازیگران بخارج بود . استانیسلاوسکی‌هر دو مورد را با خوی تمام افراد بازیگران ، در غربت بودن و حس میهن‌پرستی که فرد روسی همیشه در خارج از کشور بشدت احساس میکند مرتبط می‌نماید . احساسات میهن‌پرستانهٔ بازیگران طلب میکرد که یک نمایشنامهٔ حماسی روسی نمایش داده شود . این همان نمایشنامهٔ " هوش‌اندوه میآورد " بود که به هوشیاری فرد روس نسبت به موجودیت و بزرگی خود حالت زنده میدهد و عقیده‌ای را که بندهوار و کورکورانه ، جهان را میهن خودمیداند و در بسیاری از نمایندگان اجتماع و شخصیت‌های رسمی حاضر در سالن خوزف که نمایش در آن اجرا میشد سرایت کرده بود شدیدا " پست میشمارد .

توجه دائم استانیسلاوسکی نسبت به تعلیم بازیگران جوان و شایستگی او در توام کردن تعلیم و روی صحنه آوردن ، یکی از خصوصیات ممتاز وی بود .

پیام و جهت داشتن هنر استانیسلاوسکی و صائب بودن نظر او در مسائلی که هنرمند با آنها مواجه میشود وی را یک متورانسن متهوری نموده بود . او را با بازیگری که تنبل ، غیرفعال ، نادان ، بی‌انضباط ، بی‌تربیت در کار و بی‌احتیاط در اخلاق بود هیچ کاری نبود . یگانگی فکر ، اخلاق و هنر در مورد خواستهائی که برای تربیت بازیگری لازم است روح سیستم استانیسلاوسکی‌را تشکیل‌میدهد و از آن فلسفهٔ معاصر تئاتر و سیستم و دورنمائی را که موافق اصول زیبائی است بوجود میآورد .

خدمت گرشکف در این‌حقیقت نهفته است که هنگام ضبط سیستم مزبور در عمل نشان داد که چگونه تئوری مارکسیسم لنینیسم را در علم زیباشناسی بمورد اجرا گذارده است . تئوری و عمل نمایش ، همانطور که در زندگی از هم جدا نیستند در کتاب او هم بطور انفکاک‌ناپذیری متحد میباشند .

استانیسلاوسکی میگوید هر هنرمندی که در جستجوی حقیقت در هنر خود میباشد ، و میخواهد از راه کوشش خود باجتماع خدمت کند ، باید سیستمی مانند آنچه که او برای تعلیم بازیگران پرورانده است بتفصیل تنظیم نماید . و در واقع دروس استانیسلاوسکی

درباره هنر تئاتر برای هر کس که در زمینهٔ هنر کار می‌کند، از هر دسته‌ای که باشد، آموزنده است.

در کتاب گرشکف فصلی است تحت عنوان " همکاری با نویسندهٔ نمایش نامه " در فصل مذکور بما نشان میدهد که چگونه استانیسلاوسکی به نویسندگان نمایشنامه‌های شوروی که آثار آنها در تئاتر هنر مسکو نمایش داده شده انتقاد و نصیحت میکرد. در میان نمایشنامه‌ها " مولیر بولگاکف " را نام می‌برد استانیسلاوسکی اشتباهات بسیاری در آن اثر پیدا کرد و اظهار داشت: " این نمایشنامه، مولیر را بعنوان یک نویسندهٔ نابغه بزرگ زمان خود و پیشرو انسیکلوپدیست‌ها فلاسفه و متفکرین نشان نمیدهد. صفحات زیادی به داستان زندگی شخص مولیر اختصاص داده‌شده ولی نمی‌توانیم تصویری از مولیر بعنوان یک نابغه که صدای خود را بعنوان مخالفت و طغیان بلند کرد ببینیم. در روی صحنه، شما شخص بیمار و تشر خورده را بما نشان میدهیدولی من بعنوان یک تماشاکنندهٔ تئاتر میخواهم برایم نشان داده شود که این نابغه در یک پرده و نیم از نمایش شما، که نابودی یک قهرمان داستان را بما نشان میداد هیچ کوششی برای مقاومت در برابر سرنوشتش بعمل نمی‌آورد. چقدر اشتباه است. شخص نباید سقوط هر انسانی را خاصه اگر نویسنده بزرگ، متفکر و شهاب‌درخشندهٔ زمان خود باشد خیره خیره نگاه کند. مبارزه‌ای که او برای زندگی خود، آثار و اندیشه‌های خود نموده حائز اهمیت میباشد نه مرگ او... برای چه مولیر زندگی کرد؟... بعقیده شما برای "ارمانده" یا فقط برای عشق باو... من ممکن است تصویر واقعی از زندگی شخص عادی ترسیم کنم ولی برای من کافی نیست،اگر آن شخص عادی هم دخترش را شوهر دهد برای من زیاد جالب توجه نیست. من هیچ مایل نیستم درباره چنین حقیقتی زیاد در فکر فرو روم. شاید بمذاق یک فرد بورژوا بد نیاید ولی این هیچ ربطی به نابغه‌ای مانند مولیر ندارد " این عبارات خطاب به نویسندهٔ نمایش ایراد شده آنها اجازه تجدید نظر را در متن نمایشنامه نمیدهند. آنها تضاد آشتی‌ناپذیر دو نقطه‌نظر را بیان می‌کنند دو عقیده نسبت بیک پرسناژ تاریخی. طرز تلقی بولگاکف اشتباه بود زیرا آن تمایلی را نشان داد که زیر سرپوش دیکراتیسم سطحی پنهان بود، تمایلی که خصلت ادبیات منحط بورژوایی است.

ملاحظات استانیسلاوسکی دربارهٔ مردم در هنر که باروی صحنه آوردن "ازدواج بومار که یا فیگارو و قطار ایوانو ۶۹ ــ ۱۴مشخص شد روشن کننده است. وی حتی در همان سالهای بیست احساس میکرد که مهمترین شعلهٔ روز تئاتر همان نمایش هنری مردم در روی صحنه است تصوریکه برای هنر تئاتر ،بیانش بسیار مشکل است.

استانیسلاوسکی‌گفت: " مردم دارند نقش خود را همانطور مانند قهرمان نمایش با همان اهمیت بازی میکنند و این البته طبیعی است قهرمانان او مردم هستند و میتوانند کارهای قهرمانی خود را تنها هنگامیکه دوشادوش توده‌ها حرکت میکنند ایفا نمایند

بهمین دلیل است که ما باید بهر فردی که ازمردم بیرون میآید بمنزلهٔ یک‌قهرمان نیرومند نگاه کنیم و باید قادر باشیم پرده‌های قهرمانی توده را بعنوان پرده‌های مردم نمایش دهیم.

در فصلی که گرشکف نمایش " قطار آهن ۶۹ ــ ۱۴ " را بیان میکند، نظریات استانیسلاوسکی را دربارهٔ پرسناژهای منفی که خود موضوع بسیار مهمی برای نویسنده نمایشنامه است می‌نگارد. استانیسلاوسکی بیان جامعی در این باره می‌نماید: " بهمان درجه که توصیف یک قهرمان زمان ما با نیروی استعداد کامل لازم است نابودی دشمن اجتماع، دولت و میهن نیز با اسلحه هنر ضرورت دارد." ما باید دشمن را گرفتار کنیم او را بشناسیم و نسبت بوی انزجار، غضب و نفرت خود را نشان دهیم تا اینکه از طریق توصیف او خوانندگان و تماشاگران بیاموزند چطور او را نابود نمایند. دشمنی که گرفتار و خلع سلاح شده، دیگر خطرناک نیست. "

بطور قطع کتاب گرشکف تنها موارد کمی از همکاریهای وسیع استانیسلاوسکی را با نویسندگان نمایشنامه ضبط کرده است و تنها کمی از اندیشه‌های استاد مزبور را درباره نمایشنامه‌ها و ادبیات برای ما نوشته است. ولی خواندن این کتاب شخص را با قوانین اساسی هنر آشنا میسازد. تجزیه و تحلیل نمایشنامه‌ها، معرفی اندیشه‌های نویسندگان، تفحص وی برای یافتن محور عمدهٔ نمایشنامه، تصدیق محاسن کاراکترها و وقایع، تمام اینها ارزش غیرقابل تخمینی برای نویسنده دارد. پیروی از کار استاد بزرگ همیشه جاذب و دلربا است و این حقیقت در کتاب گرشکف بار دیگر بخوبی مشهود است. هنگام خواندن کتاب مزبور شخص احساس میکند که بنا بر آنچه استانیسلاوسکی به بازیگران و مدیران صحنه‌ها گفته است نویسندگان را هم مورد توجه قرار داده است. زیرا آنها نیز هنگام تنظیم اثر خود بشور و دستور نیازمند می‌باشند و آنکس که کتاب مزبور را به پایان میرساند داوطلبانه باز به آثار خود استانیسلاوسکی یعنی " زندگی من در هنر " و " بازیگر مهیا میشود " مراجعه می‌کند و می‌بیند که در آنجا بسیاری از مسائل آسان‌تر و قابل فهم‌تر شده است.

استانیسلاوسکی می‌گوید زندگی آن کاراکتری که به پیش می‌رود مانند خط زنجیر بهم پیوسته است و ازینرو او خواسته است که اندیشه‌ها، اعمال و احساسات کاراکترها در نمایش، در معرض آزمایش فکر عده‌ای که نویسنده میخواهد بیان کند قرار گیرد. غفلت در هدف اصلی که بیان فکر باطنی نویسنده است در حکم شکستن رشتهٔ حیاتی است که منظور نویسنده میباشد. استانیسلاوسکی غفلت مزبور را " مصیبت " برای نمایش و کاراکترها و نویسنده نامیده است.

استانیسلاوسکی معتقد است که نویسنده باید بداند چرا پرسناژی را معرفی میکند. هدف و کار او چیست و باید هیچگاه در کتاب خود به او اجازه ندهد که در راه خود بسمت هدف، سرگردان شود. پس از آنکه از پرسناژ، از مقصد و راهی که باید دنبال

کند اطلاع کامل حاصل کرد، نویسنده باید همچنین به نظر خود نسبت باو اطمینان حاصل کند و باید متوجه باشد که خط مشی خود در رمان، داستان و یا نمایش نامه اجرا شده باشد، زیرا نویسنده است که باید بخواننده برای انتخاب پرسناژها و سرنوشت و کار آنها و نتایجی که باید از آن گرفته شود جواب دهد، نه کاراکتر.

سیستم استانیسلاوسکی برای طریقهٔ روی صحنه آوردن پرده یا بازی نقشی، فورمولی بدست نمیدهد ولی بشخص میاموزد که چگونه باید کار کرد تا هماهنگی در ترکیب و قوت افاده یعنی کاراکتر تحصیل گردد. " الهام از کار زیاد ناشی میشود "، و این صحیح‌ترین حرفی است که استانیسلاوسکی‌گفته است. مدارج عالی هنر در نتیجه کار، دانش فراوان و تجربه بدست میآید. حتی همان الهامات تصادفی که ناگهان مانند روشنائی برقی شخص را بحقیقت نزدیک میکند و آنچه را که هنرمند تاکنون برای خود کشف کرده، با یک ضربت هیچ مینماید، همان الهامات تصادفی که مورد علاقه فراوان استانیسلاوسکی بود و از نتایج آن لذت می‌برد، همان الهامات در حقیقت " تصادف " نیست بلکه در نتیجه کار جدی و با علاقه بوجود آمده است. هنگام تجسس برای شما ممکن است شخص بکشف شیئی دیگر موفق گردد که از آنچه در صدد پیدا کردن آن بود بمراتب پر ارزش‌تر و ضروری‌تر است. چنین امری چه بسا که در زندگی اتفاق می‌افتد و در هنر هم همین‌طور است.

برای هر کس که به هنر علاقمند است، کتاب گرشکف که کوشش تمربخش استانیسلاوسکی در تئاتر برشته تحریر در آورده است، چشمهٔ سرشاری از اندیشهٔ تابناک و عمیق او بشمار میرود.

نوشتهٔ : لوئی والدر ترجمهٔ : بهزاد فراهانی

دوچهرهٔ کارفرما

نمایشنامه

(در سپتامبر ۱۹۶۵ ـ/۶۰۰۰ کارگر انگورچین اعتصاب کردند در باغ‌های انگور شهر دولانودر اولین ماه اعتصاب صاحبان موسسات‌سعی کردند کارگران اعتصابی را با ترساندن به سر کار خودشان برگردانند عکس‌العمل اختناق‌آور آنان که با تفنگ‌های پر آمیخته بود با مقاومت کارگران روبرو شد و با ماشینهای ارتشی خود وادار به عقب‌نشینی شدند نیروی‌ارتش‌را در اختیار خود در آوردند و با زوزه‌های غول‌آسا و رعب‌آور شروع به جنگیدن با کارگران اعتصابی کردند آنها سعی می‌کردند با قطع مواد غذائی کارگران تنفس انقلابی آنها را در هم شکنند . فقر فراوان باعث شد که عده‌ای از این کارگران از پشتیبانی یاران اعتصابی خود سر باز زدند بیشتر انقلابیون‌شهردولانورراترک کردند و بدنبال کار در مزارع‌انگورچینی دیگر رفتند . بیشتر اعتصابیون در انتظارکارهای پائیزی نشستند و بقیه با شکستن اعتصاب به سر کار خود رفتند صاحبان‌املاک برای استخدام کارگران جوان بتکزاس و مکزیک پناه‌بردند . برای‌تجزیه و تحلیل این موقعیت استثنائی ، خصوصا " ترس کارگران اعتصابی این صحنه پشت خانهٔ سرخ که دفتر کارفرما بود بوجود آمد و سعی ما در این بود که دو چهرهٔ کارفرما را به نمایش بگذاریم (متن حاضر از سه زبان ایتالیائی ، انگلیسی و فرانسوی بدست آمده) .

کارگر : (قیچی موبری را در دست دارد وارد می‌شود با تماشاگر)

کارگر : سلام اینجا ملک خصوصی کارفرمای من است من برای هرس‌کردن باغ انگور او به اینجا آمدم . رئیس من مرا از مکزیک به اینجا آورد به اینجا یعنی شهری که آفتاب و باغ‌های انگورش بی‌نظیره و از همین راه پول فراوانی بدست میاره . خب حالا بهتر این است که مشغول کار بشوم چون رئیس من میل ندارد مرا در حال حرف زدن با غریبه‌ها ببیند (صدای وحشتناک ماشین) بله خودشه با ماشین غول‌آساش. ترجیح میدهم که مشغول کار بشم .

(کارفرما وارد می‌شود ماسکی که بر چهره‌دارد بی‌شباهت به خرس قهوه‌ای نیست .

در حال ورود صدای هواپیما ، ماشین و مگس را در می‌آورد) .

کارفرما : سلام کارگر شجاع من .

کارگر : (با لهجه) سلام رئیس (کلاهش را در دست دارد .)

کارفرما : کار سنگینه نه ، خیلی طولانیه .

کارگر : بله آقا خیلی مشکله (با انرژی به کار خود ادامه می‌دهد .)

کارفرما : اوه نه عزیز من تو بیش از اینها انرژی کار کردن داری پسرم ، بیش از اینها (کارگر سریع‌تر کار می‌کند) خیلی بیش از اینها . (کارگر با تمام انرژی کار می‌کنه .) بازم بیش از این سریع ، سریع‌تر (کارگر با تمام توانائی خود کار می‌کند . میماند .)

کارگر : نه این خیلی مشکله رئیس .

کارفرما : (با دستش که بر روی پیشانی قرار می‌گیرد باغ تصوری انگور را تماشا می‌کند . سرش را بلند می‌کند و کارگر بلافاصله با تمام نیرو به‌کار مشغول می‌شود .) تو چطور با این تبر هر شاخ و برگ اضافه را از میان درختان مو می‌بری؟

کارگر (وحشت‌زده شانه‌هایش را بلند می‌کند انرژی در او نمانده است .)

کارفرما : نگاه کن می‌خواهم یه چیزی را به تو نشان بدهم ، این شاخه اینجا را ببر (درخت موئی را با انگشت ترسیم می‌کند .) این یکی را هم همینطور (کارگر عمل می‌کند حالا این‌رو ، حالا این یکی‌رو . اینو . این یکی‌رو کارگر نزدیک است که انگشت کارفرما را قطع کند) . آه

کارگر : (ترسیده و ناگهان عقب می‌کشد .)

کارفرما : از من ترسیدی نه ، پسر شجاع و دلیر من (کارگر با سر تائید می‌کند .) خب پسرجان (کارگر ناخداگاه با سرتائید می‌کند) .

کارفرما : چطور تو نباید از من ترسی داشته باشی پسر ، من کارگرهای دهاتی‌رو دوست دارم و تو یکی از آنهائی . خب اهل کجائی .

کارگر : دهات قربان .

کارفرما : تو کامیون‌سواری‌رو تو این گردشگاههای سرسبز دوست داری . (کارگر با سر علامت منفی می‌دهد) چی؟

کارگر : من خیلی دوست داشتم آقا .

کارفرما : طبیعتا" تمام کارگرهای دهاتی من گردش با کامیون‌رو دوست دارند هیچ چیزی به اندازه سیر و سیاحت در جاده‌های طولانی آنها را خوشحال نمی‌کند دست‌ها روی کلاه‌های لبه بلند ، موها افشان شده‌در باد ، سرفراز ، خوشبخت ، یمین‌وبی‌دغدغه‌مثل یک نوزاد اوه بله من اینهارو دوست دارم دهاتی‌های خوب من کارگران مطمئن .

کارگر : (دستهایش را در روی شانه کارفرما می‌گذارد) اوه ارباب .

کارفرما : مسلم است که من دوستتان دارم ولی از فاصله سه متری پسر در تمام این

محال کارفرمائی به خوبی من وجود ندارد عده‌ای‌اشان فیلیپینی‌ها رو استخدام می‌کنند بعضی‌ها افغانی‌هارو. ولی من. ولی من دهاتی‌های خودمونو ترجیح می‌دهم.
برای همین همینـــه که اینجا اومدم و شمارو ملاقات می‌کنم حتی کمکتان می‌کنم من یک شخصیت مهم مملکتی هستم من میفهمی، بانک‌های صادرات، آزمایشگاه‌ها، فروشگاه‌ها، دانشگاه کالیفرنیا، مغازه‌های اغذیه همه اینها در دست منه. ولی نگاه کن حتی کفشهای من مدت‌هاست که واکس نخورده.

کارگر: اوه ارباب. من حاضرم کفشهای شمارو واکس بزنم (مشغول تمیز کردن کفشهای ارباب میشود.)

کارفرما: اوه نه مهم نیست، برگردسر کارت، بلند شو پسر، گفتم بلند شو. (کارگر مشغول واکس زدن است.) بالا، بس کن. بس کن (چارلی مثل یک میمون وارد می‌شود و با چکمه‌های تهدیدگر به طرف کارگر می‌رود.)

کارفرما: چارلی، نه چارلی، همه چیز روبراست پسرم. این‌یکی از کارگرهای دهاتی خوب منه میخواد کفشهای منو واکس بزنه.

چارلی: مطمئنید سرور من؟

کارفرما: مطمئنم چارلی، برگرد و مشغول بهم ریختن اوضاع اعتصاب‌گران باش.

چارلی: بله سرور من: (چارلی مثل یک میمون خارج می‌شود. کارگر ترسیده و وحشت‌زده به گوشه‌ای خیره است.)

کارفرما: بازم ترسیدی؟ من که بهت گفتم تو نباید از اون بترسی. تو زمان درازیه که برام کار می‌کنی. فهمیدی؟ من اونو استخدام کردم برای تنبیه کارگرهای گستاخ. تو اون کارگرهارو می‌شناسی تو اون کارگرها را می‌شناسی. تو با اونها صحبت کردی، اینطور نیست؟

کارگر: اوه بله ارباب.

کارفرما: چی گفتی؟

کارگر: نه رئیس اونها اعتصابی‌اند و اعتصاب از نظر من چیز مسخره‌ای است. آنها احمقهای بی‌فکری هستند. اعتصاب به هیچ دردی نمی‌خورد. آنها دست از کار کشیدن چون پیزی کار کردن ندارن.

کارفرما: عالیه، فوق‌العاده است. تکرار کن. حرفت را یکبار دیگه دم گوش من تکرار کن.

کارگر: بی‌شرفها، پست‌فطرتها کون گشادهای کثیف

کارفرما: اوه‌کارگر شجاع من.

(کارگر به زانو می‌افتد، دست به سینه می‌زند مثل یک خرگوش مطیع. کارفرما سرش را نوازش می‌کند.) پسر شجاع من (کارفرما خود را بعقب می‌کشد و کارگر جای پای او را می‌بوسد. کارفرما با چهره‌ای افتخارآمیز او را بلند می‌کند.)

کارفرما : خوب بچه کوچولو عالی شد .
کارگر . (با خوشحالی) ارباب .
کارفرما : شیطان اینجا به تو خوش می‌گذره ، نه؟
کارگر : خوش!
کارفرما : برای‌اینکه‌اطمینان‌پیداکنم درآینده برای من نگرانی به وجود نمی‌آری ، از مالیات معافت می‌کنم ، به بیمهٔ کارگران معرفیت می‌کنم . تو نباید به این مسائل فکر کنی ، مسئله مسکن نباید فکرت را مشغول کند . به تو اجازه می‌دم همین جا تو مزرعهٔ من بخوابی . سایه‌بان زیبای مفتی رایگان و مجانی . بدون اجاره ، تنفس در هوای آزاد .
کارگر : ولی موش ارباب ، موش صحرائی .
کارفرما : نمی‌فهمم ، منظورت چیه؟
کارگر : دیروز ارباب ، موش‌های صحرائی تمام لباسهام را پاره کردن . از زوزه گرگها خواب به چشمم نرفت .
کارفرما : بسه دیگه همیشه اوایل کار قدری مشکله . این مسائل موقعی که من در کوهها به شکار می‌رم برام پیش می‌آد . اونجا هم مثل اینجاست . تو در باغ استراحت می‌کنی ، همانطور که من در شکار استراحت می‌کنم .
کارگر : استراحت؟
کارفرما : بله استراحت‌مجانی .
کارگر : خیلی ممنون ارباب . واقعا" متشکرم .
کارفرما : خواهش می‌کنم . چقدر به من اجاره می‌دی .
کارگر : هیچی
کارفرما : هیچی ! اینکه عالیه ، و حالا چقدر کرایه رفت و آمد میدی . آیا من تورو مفت و مجانی سوار کامیون خودم نمی‌کنم ؟ چه در رفتن ، چه در برگشتن؟
کارگر : چرا ارباب .
کارفرما : اگر چیزی بابت کرایه می‌پردازی .
کارگر : نه .
کارفرما : هیچی ! اما خوراک ، تو چی می‌خوری پسرم ؟
کارگر . نون ، پنیر ، سیب‌زمینی .
کارفرما : پنیر و سیب‌زمینی چقدر می‌ارزه؟ ، پنیر سفید ، سیب‌زمینی زرد . بابت اینا پولی میدی؟
کارگر : نه ارباب .
کارفرما : عالیه! آیا فکر و خیالی برات میمانه؟
کارگر : نه ارباب .
کارفرما : مسلمه ، حالا به من نگاه کن ، اونها ، اون کارگرهای احمق می‌گن ، که من

آدم حریصی هستم که من خیلی پولدارم. اما گوش کن، می‌خوام یه چیزی بهت بگم. من گرفتاریهای زیادی دارم نه خانهٔ مجانی و بدون اجاره. نه غذای مفتی، نه ماشین مجانی، نه هیچ چیز دیگه. من هر چی دارم باید بابتش هی پول بدم، این ماشین‌هار می‌بینی؟ به نظر تو این لینکلن کنتینال چند می‌ارزه؟چهارصد. هزار تومان! مجسم کن! یک چک به مبلغ چهارصد هزار تومان پسرم!! سعی کن مجسم کنی، یه چمدون گنده پر از اسکناس. اسکناس درشت.

کارگر: مجسم کردنش خیلی مشکله.

کارفرما: تازه واسه چی؟ واسه یه ماشین! اینا بدبختی نیست؟!

کارگر: چرا ارباب خیلی بدبختیه.

کارگر: خدا میدونه

کارفرما: منم میدونم، چون خودم ساختمش، بالای اون تپه، مشرف به تمام باغها، حالا خوب فکر کن یه همچین قصری چند تا می‌ارزه؟

کارگر: ده تا ۱۵ تا.

کارفرما: ده تا ۱۵ تا چی؟

کارگر: چمدون پر از پول.

کارفرما: به خیالت رسیده. دو میلون فقط خرج دکور شده.

کارگر: پس دکورم داره.

کارفرما: میگم دکورش فقط ۲ میلیون. باقی‌شم دیگه خدا می‌دونه.

کارگر: شما می‌دونید...

کارفرما: شاید بیست میلیون، شایدم بیشتر یا کمی بیشتر، ۴۸ میلیون.

کارگر: نه ارباب، نمیتونم مجسم کنم.

کارفرما: بله عزیزم. می‌تونم بهت بگم اینها دردآوره، (دست به کیف پولش که در جیب در کونیش است می‌زنه) ولی آخه چرا من احتیاجی به یک ماشین این چنانی ندارم؟ دلم می‌خواد بندازمش دور.

کارگر: نه‌ارباب بدینش به من.

کارفرما: ببر زبونتو (سکوت) حالا اون قصر را نگاه کن. هیچ کس هیچ تنفس آزاد درش نمیشه کرد، اونم تنفس آزاد مجانی. نه آقا، بنظر تو اون قصر مجلل‌بااون‌استیل قدیمی خودش چند میارزه؟ اونو خودم ساختم. بالای اون تپه مشرف به تمام باغها، چند میارزه؟ سیصد و پنجاه هزار دلار.

کارگر: (سوت می‌کشد) خیلی ارباب، سر به فلک می‌کشد.

کارفرما: چی داری میگی پسر؟ این که چیزی نیست! اونجارو نگاه کن اون را می‌بینی آن کسی که خارج شد ببین! میره به طرف استخر، بیکینی با موهای بلوند.

کارگر: قشنگه.

کارفرما: میدانم، خوب میدانم، برای من ماهی ۵ هزار دلار خرج بر میداره. هر تعطیلی به مسافرت میره مسافرت به پاریس ـ لندن ـ نیویورک. این دردآوره. این زن آفت پوله. تو از این گرفتاریها نداری حالا می‌فهمی تو چرا از من خوشبخت‌تری؟ منم و این‌چیزهائی که برات شمردم. اون زن، اون ماشین اون‌قصره. این مزرعه و اون بانک (احساساتی) اون کارگرهای احمق می‌گن که من نمی‌دونم کار چیه. میگن من اونهارو استثمار می‌کنم. ولی نگاه کن به این درختان مو، کی اونهارو کاشته؟ کی هرسشون کرده؟ دست مخفی ابرها در سپیده دم زمستان، فرو کردن شاخه‌های مو در خاک سرد با ناخن‌های خونین، کار طاقت‌فرسا در گرمای کشندهٔ تابستان یا در سرمای زمستان، گرد و خاک، ابر و مه و برف و بوران (نوع سئوالهای کارفرما بگونه‌ای است که کارگر، هر آن وادار می‌شود جوابی به او بدهد.)

کارگر: شما ارباب، شما.

کارفرما: (خیلی عادی) نه! پدر بزرگ من! اون خودش را با حرارت هر چه بیشتر فرسوده کرد ولی من وارث تمام اینجا هستم.

کارگر: ولی مطمئنم که شما زحمت زیادی کشیدید ارباب.

کارفرما: همینطوره.

کارگر: بله ارباب.

کارفرما: می‌خوام یک رازی بهت بگم، بعضی وقتها، وقتی که توی دفترم خلوت می‌کنم، با خودم می‌گم، کاشکی من یک کارگر ساده باغهای انگور بودم.

کارگر: شما؟!

کارفرما: بله، مثل تو، مثل تو، مثل همهٔ کارگرها. آخ که اون گردش با کامیون، با موهای افشان شده در باد، تنفس آزاد، کار پر درآمد در قلب مزارع انگور. آواز دسته‌جمعی. دود کردن سیگار. دست زدن تو هوای خنک، زیر آسمان آبی، تماشای ابرهای گذرنده. تماشای کوهستان. گوش کردن آواز پرندگان.

کارگر: شما واقعا" حق دارید ارباب.

کارفرما: تو سندیکا را می‌خواهی چکار کنی پسرم؟

کارگر: من نخواستم ارباب!

کارفرما: پول زیاد به چه دردت می‌خوره؟

کارگر: این را میخواستم ارباب، من پول زیادی‌رو دوست دارم.

کارفرما: ببند دهنت را، تو گرفتاریهای مرا دوست داری احمق؟ تو این بدبختی‌ها را دوست داری؟ بعد از همهٔ توضیحاتی که برات دادم؟ گوش کن پسر! اگر من قدرت داشتم، اگر من قدرت داشتم اصلا" یک لحظه صبر کن. من این قدرت را دارم. (یک دور، دور کارگر می‌پیچد یا می‌چرخد، کارگر می‌ترسد.) آره من این قدرت‌رو دارم.

کارگر: خطائی از من سر نزده ارباب!
کارفرما: اون ترا خوشحال خواهد کرد. آیا این ترا خوشحال خواهد کرد، که یک روز، فقط یک روز در حای من باشی؟
کارگر: آره! ولی اوه! نه ارباب من نمی‌تونم.
کارفرما: دهنت را ببند، بده بمن اینهارو (کلاه ــ دستکش و قیچی کارگر را می‌گیرد.)
کارگر: نه ارباب، مرا ببخشید، ارباب.
کارفرما: اینطور بهتر
کارگر: ارباب (آرمش را به سینهٔ کارگر می‌زند ــ کارگر آنرا نگاه می‌کند.)
کارفرما: خب، این سیگار را بگذار گوشهٔ لبت (کارگر عمل می‌کند) حالا کبریت (سیگار را آتش می‌زند) و حالا تنفس عمیق بکش. هوای آزاد پسرم. اینطور، الان دیگه تورئیسی.
کارگر: بله ارباب (پک محکم به‌سیگار می‌زند.)
کارفرما: خوب شروع کنیم پسرم، سر بالا، چونه‌ها به جلو، تنفس عمیق (کارگر عمل می‌کند.) تو کاملا" به عنوان مدیرکل وارد دفتر ریاست می‌شی و بدین وسیله سهمی، در دولت آمریکا پیدا می‌کنی و این حق را بتو می‌دهند که هر کسی را پشت در بگذاری.
کارگر: (با حالتی بسیار محکم و با قدرتی غیر منتظره) و حالا (ناخودآگاه ترسناک می‌شود.)
کارفرما: عالیه، فوق‌العاده است ولی هنوز کافی نیست. بیا پالتوی مرا بیانداز روی دوشت
کارگر: اوه نه ارباب! این کار خوبی نیست.
کارفرما: بگیرش.
کارگر: نه ارباب.
کارفرما: گفتم بگیرش.
کارگر: چشم ارباب. (کارفرما از او دور می‌شود کارگرشنل‌بدست‌به‌صورت‌گاوبازی دست بکمر می‌ایستد.)
کارفرما: آه. اوله.
کارگر: (دور خود می‌چرخد و حالت گاوبازی را دارد که در حال جنگ است.)
کارفرما: اوله، خوب بمن نشان بده که چه حالتی داری. (کارگر پالتو را می‌پوشد.) نه‌نه، بازم یک چیزی کم داری تو به چیزی مهم احتیاج داری.
کارگر: شاید یک شلوار نو ارباب!
کارفرما: (ایده‌ای به نظرش رسیده است) یک لحظه صبر کن.

کارفرما (ماسک خود را بر می‌دارد .)

کارگر: اوه نه رئیس! اونو دیگه نه! (کارگر چهرهٔ خود را پنهان می‌کند . کارگر از زیر دستش چهره وحشتناک کارفرما را نگاه می‌کند و خنده‌اش می‌گیرد .) شما هم مثل من هستید ارباب ، چهره شما هم مثل منه :

کارفرما : می‌خواهی بگی که من شباهت به یک مکزیکی دارم ؟

کارگر. بله ارباب. (کارگر ماسک کارفرما را به چهره می‌زند و کلاه را بر سر می‌گذارد .)

کارفرما : خوب ، حالا من یکی از کارگرهای خودم هستم .

(کارگر به تماشاگران پشت کرده و ماسکش را می‌گذارد ، وقتی برمیگردد یک کارفرمای واقعی است)

کارفرما : (ناگهان از دیدن چهرهٔ کارگر می‌ترسد ولی به بازی ادامه می‌دهد .) اوه وحشتناکه ولی عالیه !

کارگر : (بزرگ منشانه ، ناگهانی خشن) در گوالا را ببند . سریع برو سر کارت .

کارفرما : حالا این دیگه خیلی عالی شد .

کارگر : بهت گفتم سریع برو سر کارت (محکم به گوش رئیس می‌زند)

کارفرما : چی ؟ چرا این کارو کردی؟

کارگر : برای اینکه ناراحتم پسرم . حرفم را شنیدی پسرم ؟ من اسم تو را دوست دارم پسرم ، خیال می‌کنم که همیشه ترا با این نام صدا کنم پسرم .

کارفرما : ولی واقعا" تو خیلی خوب یاد گرفتی .

کارگر : بهت گفتم در گوالا را ببند .

کارفرما : چه هنرپیشه‌ای (به تماشاگران) هنرپیشهٔ خوبی است ، خوب بازی می‌کند .

کارگر : دنبال من بیا پسر .

کارفرما (هر چه او می‌گوید عمل می‌کند .) بله ارباب ، در خدمتم ارباب ، من فقط به شما فکر می‌کنم ارباب .

کارگر : من ترا استخدام نکردم که فکر کنی ، من به تو پول میدم که برام کار کنی ، نگاه کن ، این‌ماشینو ببین ! این ماشین مال منه .

کارفرما : ماشین لینگال من ، تو داری جدی بازی می‌کنی ؟

کارگر : این قصر ، با اون استیل قدیمی ، بر فراز آن تپهٔ بلند ، اونرو می‌بینی ؟ اون هم مال منه .

کارفرما : قصر هم همینطور ؟

کارگر : همه مال منه .

کارفرما : (لحظه به لحظه احساس ناراحتی می‌کنه) چه نمایش افسانه‌ای .

کارگر: حالا صبر کن، خبردار بایست پسرم. (کلاه رئیس را از سرش بر می‌دارد، محکم در صورت رئیس می‌زند، سر رئیس به طرفی بر می‌گردد.) اونو می‌بینی، دختر بلوندی که از قصر من خارج شده به طرف استخر میره؟ اون دختر بیکینی پوش زیبا هان! بله اونم مال منه.

کارفرما: ولی اون زن منه!

کارگر: خفه شو، دم هنتو ببند، اون زمینو می‌بینی؟ با تمام باغهای انگور، اینها مال منه.

کارفرما: وحشی احمق، تمومش کن این بازی‌رو، زمین، ماشین، قصر، اون دختر زیبا، املاک من هستند، تو دیوانه شدی؟ پس من چطور زندگی کنم؟

کارگر: من انبار خیلی خوبی دارم، انباشته از هوای آزاد، بدون کوچکترین کرایه پرداختی، بدون مالیات، تو در اونجا می‌خوابی، خوشبخت و بی‌دغدغهٔ خاطر.

کارفرما: تو مریضی، من نمی‌تونم توی اون‌طویله زندگی کنم، اونجا انباشته از موشهای صحرائی و رطیله، و این کامیون هیچ اطمینانی بهش نیست. تو می‌خوای منو بکشی؟

کارگر: تو می‌تونی برای خودت یک ماشین بخری

کارفرما: ولی با کدوم پول، مگه تو چقدر بمن می‌پردازی؟

کارگر: ساعتی ۸۵ سنت. خوبه، نه؟

کارفرما: ولی من به تو یک دلار و بیست و پنج سنت میدادم.

کارگر: من گرفتاریهای زیادی دارم پسرم، برو از بیمه‌های اجتماعی کمک بگیر.

کارفرما: نه‌نه، تو زیاده‌روی می‌کنی و خیلی تو نقش خودت فرو رفتی. تو قرار بود که در این کار به من کمک کنی (کلاهش را بر میدارد و با قیچی به زمین می‌اندازد. با تماشاگر.) می‌بینید که این کم‌کم داره فرصت‌طلبی می‌کنه سوءاستفاده می‌کنه. ما نمیتوانیم ساعتی ۲ دلار کمتر مزد بگیریم. نه نه پسرم خیال می‌کنم که بازی دیگه بسه، ماسک منو پس بده.

کارگر: دهن کثیفتو ببند خوک.

کارفرما: قطعش کن این بازی‌رو، به اندازه کافی منو اذیت کردی، برو تو لونهٔ خودت سگ کثیف. (کارفرما سعی می‌کند که ماسک خود را پس بگیرد.)

کارگر: چارلی! چارلی!

چارلی: (مانند گرگ هاری، نعره‌کشان وارد می‌شود. کارفرما سعی می‌کند با او حرف بزند.)

کارفرما: گوش کن چارلی من، من...

چارلی: (او را به عقب پرت می‌کند.) از سر راه من برو کنار دهاتی کثیف. (می‌رود در کنار کارگر می‌ایستد.) در خدمتم قربان.

کارفرما : این سگ کثیف منو کتک زد . چارلی اون میخواد ماشین‌منو بدزده، قصر من، املاک من، حتی زن من او همهٔ اینهارو تصاحب کرده.

چارلی : (مانند گرگ هاری نعره می‌کشد .) سگ کثیف دهاتی، تو می‌خوای زن ارباب منو تصاحب کنی؟

کارفرما : چارلی، احمق این منم، رئیست، منو نمی‌شناسی؟

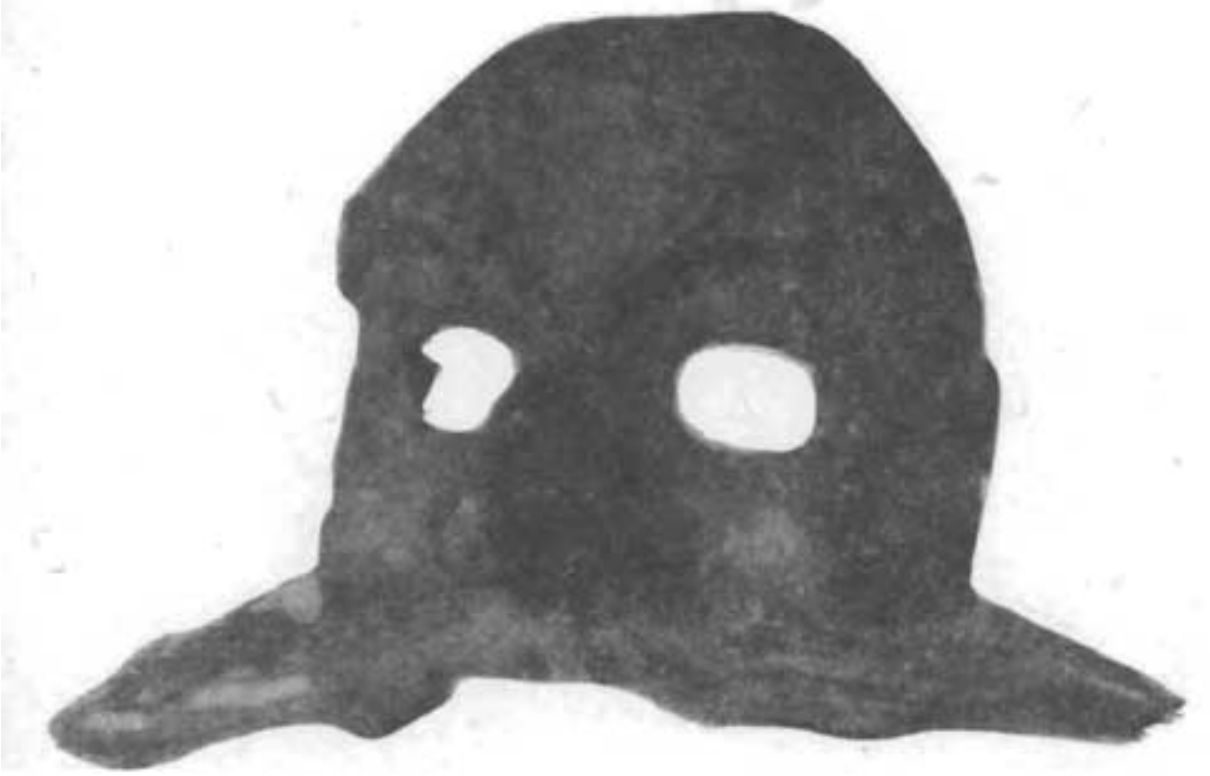
چارلی : دهن کثیفتو ببند دهاتی (در گوش او می‌زند)

کارفرما : (باگریه) این منم چارلی.

چارلی : درس خوبی بهت میدم پسر (شروع به‌زدن او می‌کند)

کارفرما : (تقریبا" بی‌پا شده است) به چارلی، این منم، کمک، نگهباناکجان؟ آهای کمک. تفنگهاتونو بردارین، این داره منو می‌کشه. (چارلی کتک زنان او را از صحنه خارج می‌کند .)

کارگر : (ماسک خود را از چهره برمیدارد . با تماشاگر . . چارلی در کنار او دستش به سینه ایستاده است) خوب این از ارباب خونهٔ او مال منه، ملکش، زمینش همه چیزش، ولی هیچکدوم از اینهارو نمی‌خوام فقط سیگار اونرو نگه میدارم بقیه چیزهارو ما بدست می‌آریم، فردا همهٔ اینها مال همهٔ ماست. شما چی فکر می‌کنید؟ (خارج می‌شود .)



تئاتر می تواند

مشعلی فرا راه مبارزات ضد امپریالیستی

مردم باشد

در سالگرد انقلاب

سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر برگزار میکنند

تهران - خیابان لاله‌زار

فستیوال تئاتر انقلاب

همگام مبارزات ضدامپریالیستی مردم ایران

سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر

۲۲ - ۲۹ بهمن ماه ۵۹

جدول برنامه‌ها

سری	تاریخ	نمایش	گروه	کارگردان	محل اجراء	ساعت شروع
الف	چهارشنبه ۲۲ بهمن پنجشنبه ۲۳ بهمن	مستنطق	جعفری	محمدعلی جعفری	تئاتر پارس	۳ ۱/۲ بعدازظهر
		کارناوال ضدامپریالیستی معتاد (شب بیست ویکم)	فیلم و نمایش پارس	محمدرضا صادقی بهروز به نژاد	تئاتر دهقان تئاتر دهقان	۳ ۱/۲ بعد ازظهر ۵ ۱/۲ " "
		بی دادگاه گفتگوی فراری ها	فقنوس خلج	شهرام گلچین منصور خلج	تئاتر ملت تئاتر ملت	۳ ۱/۲ " " ۴ ۳/۴ " "
		چاره رنجبران	انجمن تئاتر ایران	ناصر رحمانی نژاد	تئاتر نصر	۳ ۱/۲ " "
ب	شنبه ۲۵ بهمن یکشنبه ۲۶ بهمن	نبرد پهلوانان دیار خاموشان	ملت آزادی	سیروس افهمی مرتضی عقیلی	تئاتر پارس تئاتر پارس	۳ ۱/۲ " " ۵ ۱/۲ " "
		معدن	کوچ	بهزاد فراهانی	تئاتر دهقان	۳ ۱/۲ " "
		آمی وانی رودررو	پژواک اراک دهقان	فولادپور - رمضانی شهرام یکه‌تاز	تئاتر ملت تئاتر ملت	۳ ۱/۲ " " ۵ " "
		هاشیتی	آناهیتا	مصطفی اسکوئی	تئاتر نصر	۳ ۱/۲ " "
ج	دوشنبه ۲۷ بهمن سه‌شنبه ۲۸ بهمن	سی‌زوئه بانسی مرده است	پنج‌آذر	رکن‌الدین خسروی	تئاتر پارس	۳ ۱/۲ " "
		وضعیت قرمز یارکه داد	دانشجو واحد نمایش	ناصر یوسفی نژاد سعید پورصمیمی	تئاتر ملت تئاتر دهقان	۳ ۱/۲ " " ۵ ۱/۲ " "
		مجموعه‌ای سه‌گانه در دوران انقلاب زوال	همگام تهران	اسماعیل سلطانیان محمد نامی	تئاتر ملت تئاتر ملت	۴ ۳/۴ " " ۵ " "
	۲۷ بهمن ماه ۲۸	گل‌های سموم	ملت	حسین قاسمی‌وند	تئاتر نصر	۳ ۱/۲ " "
	۲۹ بهمن ماه	آن زمان فرا خواهد رسید	پویا	هرمز هدایت	تئاتر نصر	۶ " "
د	چهارشنبه ۲۹ بهمن	بزرگترین سلسله وکس روی زمین مرگ بر امریکا لوطی منتری پهلوان خجسته باد شیشه عمر کارناوال ضدامپریالیستی	انجمن تئاتر ایران پنج‌آذر آزادی آزاد جهانزاده . فیلم و نمایش	ناصر رحمانی نژاد رکن‌الدین خسروی محمدرضا کلاهدوزان کارگروهی جمشید جهانزاده محمدرضا صادقی	خیابان لاله‌زار - میدان امام " " " " " " " " " "	**تئاترهای خیابانی** همزمان و هماهنگ ۲ ۱/۲ بعد از ظهر

تئاتر می‌تواند مشعلی فراراه مبارزات ضدامپریالیستی - آزادیبخش مردم ما باشد - سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر

محل‌های دریافت بلیط: گیشه‌های تئاترهای پارس (۳۱۸۸۱۱) دهقان (۳۱۴۸۹۹) ملت (۳۰۲۴۵۵) نصر (۳۱۷۳۵۱) و کتابفروشی‌های جلودانشگاه. تلفن‌ها (۳۴۴۸۹۹)

۱۵۰ ریال