«فصل سوم»

«فصل سوم»

«ستایش ناسیونالیسم»

طرح مسئله

مقصود از **ستایش ناسیونالیسم**، تحلیل و بررسی آن جریان های مشخص سیاسی ـ تئاتری است که با رُشد بورژوازی ووقوع انقلاب مشروطه، ظهورشان درجامعه ی تئاتری و در میان هنرمندان تئاتری جوامع شهری آن دوران، درایران ناگزیر می نمود، وبدین ترتیب نخستین پایه های تفارقات و مرزبندی های طبقاتی ـ تئاتری را، به معنای امروزی، در کشور پی ریخت؛ و لذا، از یک سو، نخستین گرایش های ناسیونالیستی، ودرادامه گرایش های افراطی ناسیونالیستی، درسبک تئاتر نوشتاری غربی ـ **بازی زبان** ***(تراژدی های ایرانی)*** را شکل داد؛ و از سوی دیگر، نخستین فرم های انقلابی ـ **بازی بدن** ***(پانتومیم ها و تئاترهای تهیجی ـ تبلیغی)*** را، در سایه ی انقلاب، درراستای ***تئاتر زحمت کشان***، تجربه نمود، ضمن آن که هر دو گرایش به مبارزه علیه استبداد فئودالی ***(فصل اول)*** و انتقاد، و حتی حمله به طبقه ی استثمارگر جدید، بورژوازی ***(فصل دوم)***، در قالب کمدی ها و نمایش مسائل حادّ اجتماعی ـ سیاسی روز و دیروز، ادامه می دهند.

میدان عمل این جریانات، گستره ای از حوالی **انقلاب مشروطه (1906م.)** تا تأسیس **سلسله ی پهلوی** (1925م.) را دربر می گیرد.

***

دو جریان درهم بافته

درفاصله ی زمانی اوج گیری **انقلاب مشروطه** (1900م. به بعد) و فرار شاه مستبد، «محمدعلی شاه»، به روسیه تزاری (1909م.)، و در ادامه ی روندهای مبارزات سیاسی ـ اجتماعی در جامعه ی شهری کشور، «**دو جریان درهم بافته ی تناتری**» (**A** و**B**)، هم زمان، بر صحنه پدیدارمی گردند: **(A)**، ادامه و تکامل **سومین گام** به سوی آشنائی با تئاتر غرب و توسعه ی آن درایران، یعنی «برصحنه بردن متون نمایشی برگردان، ایرانیزه و مسخ شده، و نیز، متون اصیل نگارش یافته؛» **(B)**، ادامه و تکامل **دومین گام** به سوی آشنائی با تئاتر غرب و توسعه ی آن، یعنی «تقلید ـ بهره گیری ازفرم ادبیات نمایشی غرب <نمایشنامه نویسی گری و نقادی گری> درجهت طرح مشکلات و مسائل جامعه ی ایرانی».
اکنون، با توجه به عناصر و شرایطی که انقلاب مشروطه را آفرید[1]، اهداف ناسیونالیستی سه گانه ی این دوجریان درهم بافته چنین بودند:

I) بیداری وروشن گری مردم، برای رسیدن به انقلابی دوم که این، عمدتاً، هدف روشن فکران و هنرمندان جناح چپ بود ـ امید به آینده.

II) بیداری و روشن گری مردم، به خاطر تجدید عظمت دوران گذشته، و این، عمدتاً، هدف روشن فکران و هنرمندان جناح راست بود ـ امید به گذشته.

III) بیداری و روشن گری مردم، برای رسیدن به شرایطی بینا بینی ازچپ و راست که این، عمدتاً، هدف روشن فکران و هنرمندان جناح میانه (دمکرات ها) بود ـ امید به حال، به آن چه که درحال وقوع است.

A - «جریان درهم بافته ی اول» ***(برصحنه بردن متون نمایشی):***

با توجه به ضرورت تولید نمایشنامه های نوشته، برگردان، ایرانیزه و مسخ شده، این «جریان درهم بافته ی اول» بود که روند شکل گیری نخستین گروه های تئاتری کشوررا، براساس ذهنیت تئاتر غربی، کوشا ادامه داد، ضمن آن که، فراموش نکنیم، گروه های تئاتر سنتی، از قبل، در جریان، و بعد از انقلاب مشروطه، وجود داشتند و دارند.... که شامل گروه های نمایشی **«تعزیه»**، **«تئاتر عروسکی»** و **«تقلید»** می شوند. بدین گروه ها در **کتاب های اول** و **سوم** تحقیق حاضر پرداخته شده است.
باری. گروه های تئاتری مورد بحث را که اکثراً غیر حرفه ای بودند، می توان، از جهت تعلقات فرهنگی ـ ملیتی آنان، تا پایان «عصر قاجار» (1925م. /1304ش.) در مجموع در **دو کاتگوری** تقسیم نمود: **«گروه های نمایشی ایرانی»** و**«گروه های نمایشی مهاجران».**

کاتگوری یک: «گروه های نمایشی ایرانی»
(شناخته ترین)

تهران

1 «انجمن اخوت» سال تأسیس حدود1899م.، بنیان گذار«علی خان ظهیر الدوله».
2 «شرکت علمیه فرهنگ» سال تأسیس حدود 1909م.،ازبنیان گذاران: «محمد علی فروغی»، « سلیمان میرزا اسکندری».
3 « تئاتر ملی » سال تأسیس حدود 1910م.، از بنیان گذاران: « سیدعبدالکریم محقق الدوله»، «سیدعلی خان نصر».
4 «شرکت نمایش ایرانیان» سال تأسیس حدود 1910م.، بنیان گذار: «گروه تئاتر زرتشتیان».
5 «شرکت نمایش ارشاد» سال تأسیس حدود 1915م.، بنیان گذار: «مرتضی قلی خان فکری» (مؤیدالملک).
6 «کمیته ی جوانان ایرانی»سال تأسیس حدود 1915م.، بنیان گذار:«افراسیاب آزاد».
7 «کمدی ایران» سال تأسیس حدود1920م.، بنیان گذار: سید علی خان نصر».
8 «کانون ایران جوان» سال تأسیس حدود 1921م.،ازبنیان گذاران: «رضا کمال شهرزاد»، «حسن مقدم».
9 «کلوب موزیک» سال تأسیس حدود1922م.، بنیان گذار:«علی نقی وزیری».
10 «کمدی اخوان» سال تأسیس حدود 1924م.، بنیان گذار: « محمود ظهیرالدینی».

تبریز

1 «آکتورال خیریه» سال تأسیس حدود 1912م.، از بنیان گذاران: « حاجی خان چلبی».
2 «آکتورال تبریز» سال تأسیس حداد 1917م.، از بنیان گذاران: «رضا خان قلی زاده».
3 «آکتورال آذربایجان» سال تأسیس حدود 1919م.، از بنیان گذاران: «بیوک خان نخجوانی».
4 « کتورال طالشیچیان» سال تأسیس حدود 1919م.، از بنیان گذاران: «مگردیچ طاشیچیان».
5 « آکتورال عبرت » سال تأسیس حدود 1921م.، از بنیان گذاران: «جبارباغچه بان».
6 «گروه آرین» سال تأسیس حدود 1923م.، از بنیان گذاران: «یحیی آرین پور»،
و از بازیگران: خانم «گیزا شاه گلدیان» و «آرشالوس».

رشت

1 «مجمع امید ترقی» سال تأسیس حدود 1910م.، بنیان گذار: « میرزا حسن خان ناصر».
2 «رجاء آدمیت» سال تأسیس حدود 1911م.، بنیان گذار: « میرزا عبدال کریم نائنی».
3 «دسته ی محمدیه» 1916م.، سال تأسیس بنیان گذار: « عبدالمجید فرشاد».
4 « هیئت تئاتر آزاد » سال تأسیس حدود 1916م.، بنیان گذار: « جهانگیرسرتیپ پور»
کار گردان وبازیگرمهم آن: «دایی نمایشی ـ محمد حسین».
5 «انجمن فرهنگ» سال تأسیس حدود 1918م. (1915م.)، ازبنیان گذاران: «نیک روان»
«میرزا حسین جودت» «کریم کشاورز».
6 «انجمن فردوسی» سال تأسیس حدود 1919م.
7 «ترقی ایران» ؟
8 «جمعیت اخوت» 1923م.
9 «مجمع آزاد ایران» ؟
10 «انجمن گلشن» 1924م.
11 «جمعیت معارف پژوهان نسوان» 1923م.
12 «مجمع پیک سعادت نسوان ؟
13 «انجمن آئینه عبرت» 1924م.

مشهد

1 «سالن غفاری» سال تأسیس حدود 1911م.، بنیان گذار: « اعتبارالسلطنه غفاری» ازفعالان:
«رضا آذرخشی»، «مریم گرجی»م.
2 «سالن باغ ملی» سال تأسیس حدود 1918م.، ازبنیان گذاران: «کلنل محمد تقی خان پسیان».

اصفهان

1 «باشگاه تئاتر» سال تأسیس حدود 1888م.، بنیان گذاران: ازارامنه ـ جلفا

2 « شرکت علمیه » سال تأسیس حدود 1917، از بنیان گذاران: « مزین السلطان، «مصطفی فاتح»

کاتگوری دو: «گروه های نمایشی مهاجران»

1 «گروه های نمایشی» ارامنه ی تبریز، اصفهان، تهران و.....
2 " " " ترکی
3 " " " قفقازی
4 " " " روسی [2]

بدیهی است، کاراکتر نمایشی این گروه ها و در پی آن کاراکتر اجتماعی ـ سیاسی آن ها (در نام اکثرگروه ها که به جای خود)، از یک سو با آثاری که برصحنه می بردند متعیّن می شد، که این خود نیزبرگردانی بود سیاسی ـ تئاتری از نیازها وضرورت های روز جامعه، یعنی مبارزه علیه استبداد فئودالی در راستای بورژوازی و ستایش ناسیونالیسم؛ و از سوی دیگر، با اعضای مؤسس و تشکیل دهنده ی گروه ها، که اکثراً تیپ های تحصیل کرده ی اداری طبقهٔ متوسط به بالای جامعه بودند. این اعضاء، چنان که در فصل آتی خواهیم دید، اغلب جذب دستگاه اداری رژیم پهلوی خواهند شد یا قربانی رژیم!
سبک نمایشی و شیوه ی مسلط در تولیدات این گروه ها، همان کمدی بود و همان «مولیر» و همان روش و راه «اقتباس گری» که در«سومین گام ها» گفته آمد، ضمن آن که بدعت ها و گام های اصیلی رخ داده وبرداشته می شد، بدین قرار: (a)«اقتباس گری» دامنه ای گسترده تر یافت و برخی ترجمه های اصیل ظاهرشده از «شکسپیر»، «دوما»، «شیللر» را هم، در کنار اقتباس ها، برصحنه بردند؛ و از سوی دیگرنخستین مجله ی تئاتر ونقدهای متنوع تئاتری پدیدارگردیدند. (b) نخستین کمدی نویس های اصیلی که پس از «آخوندزاده» و «میرزا آقا تبریزی» سر برآورده اند، آثارشان تولید می شود. (c) درراه ستایش ناسیونالیسم، نمایشنامه های افراطی به وفور نگارش یافته، و نخستین نمایشنامه های تاریخی (تراژدی ها) نوشته وترجمه شده را برصحنه می برند. (d) اولین اپرت واپراها، وهم چنین نمایشنامه های موزیکال توسط گروه های مهاجران، معرفی می گردند. (e) نخستین نمایش های تهیجی و خیابانی را تجربه می کنند. (f) در برابر تجربیات نوشتاری تئاتر غربی (بازی زبان)، اولین تجربیات فیزیکالی تئاتر(بازی بدن/ پانتومیم) را به یاری انقلاب برای کمک به انقلاب می آزمایند.
ساختمان تئاترها و صحنه ی آن ها نیز، دامنه ای از فرم های ابتدایی ـ دایره گرفته تا فرم های متنوع بورژوایی (قاب عکسی) را می پوشاند؛ ضمن آن که در تئاترهای تهیجی ـ خیابانی، صحنه ی متحرک و تماشاگر ثابت، و صحنه ی ثابت و تماشاگر متحرک را نیز، تجربه نمودند؛ و در این رابطه حتی از صحنه و کاراکترهای نمایش های عروسکی ـ سیاسی هم، دریغ ننمودند (به کتاب سوم مراجعه شود).
به هرحال، سبک و شیوه ی مسلط درتولیدات، حتی صحنه آرایی پرده ها و هر چه که بود، جهت غالب شان، تمامی، کوشش تب آلودی بود برای ایجاد سیستمی که ما آن را دیروز وامروز، سیستم پارلمانتاریستی غربی، ویژه ی بورژوازی، درچهار چوب ناسیونالیستی، می نامیم. و مگر اکثریت

گروه های نمایشی، و دررأس شان «انجمن اخوت» بخوان « نخستین انجمن فراماسونی ایرانی » به رهبری « سید علی خان ظهیرالدوله » [3] چنین نمی اندیشیدند، از تئاتر به عنوان وسیله ای برای مبارزه و نیل به اهداف شان استفاده نمی کردند؟:

درمنزل مرحوم ظهیرالدوله روبروی بانک ملی، کوچه اتابک، حزب دموکرات نمایشی را تدارک دید که در آن دموکرات ها نقش حزب خودرا در پیش رفت هدف های مشروطه خواهان مجسم می کردند. قبل ا نمایش مخالفین حزب دموکرات عده ای را فرستادند وپرده ی جلوی صحنه را آتش زدند که شایدبتوانند مانع اجرای نمایش آن ها بشوند. در مدت کوتاهی که متجاوز از 24 ساعت نبود، «دکترمزین» به اتفاق «میرزا علی خان» ناظم مدرسه ی کمال الملک برای صحنه مزبورپرده ی جدیدی را تدارک و نقاشی کردند و روی آن شعله های سربه فلک کشیده ی آتش را ترسیم نمودند تا تماشاچی پی به حقیقت امر ببرند و مخالفین حزب دموکرات را بشناسند. [4]

باری. فئودال ـ بورژوازی بیدارشده، طالبان ازراه رسیده ی تقسیم قدرت و امتیازات ویژه، و حتی اغلب قریب به اتفاق روشنفکران صادق جناح راست و میانه که جملگی بدنه ی اصلی خیزش های هنری ـ تئاتری (اجتماعی ـ اقتصادی ـ سیاسی که به جای خود) کشوررا تشکیل می دادند، اگرهم به دفاع از توده ها سخن می گفتند که بسیارهم می گفتند، خواست ومقصودشان، درتحلیل نهایی، تقسیم عادلانه ی قدرت و ثروت میان توده ها نبود و نمی توانست باشد، بلکه میان خود و طبقه اشان بود؛ چنان که شد: «مجلس (شورای ملی) اززمان ایجادش، معرّف منافع اشراف زمین دار، بازرگانان، گروه های مذهبی و شاه بوده است» [5]؛ یا به سخن دیگر: «در اثنای انقلاب مشروطه، انگلستان از قشرهای بالایی طبقه ی بورژوازی و قبایل جنوبی حمایت می کرد، در صورتی که روسیه ی تزاری حامی مرتجعین و قبایل شمالی بود» [6]. پس چه کسی و کسانی باید از منافع توده ها دفاع می کردند؟ خودشان، خود توده ها (کارگران، دهقانان، زحمت کشان)! و خود توده ها هنوز سازمان نایافته بودند، تشکیلات، حزب نداشتند. پس تشکیلات تئاتری ـ گروه تئاتری هم، نداشتند. پس جریان «تئاتر همچون وسیله ای برای مبارزه» هنوز بازیگر ـ کاراکتر واقعی خودرا نیافته بود، هنوز برای نیازمندش نبود، در دست نیازمند واقعی اش (توده ها) نیافتاده بود! پس هنوز بالقوه بود، هنوز در آینده بود، هم چون انقلاب اش! و چه کسی است که این حقیقت را انکارکند، آن گاه که ایده های اش را انکارمی نمودند و حضور حتی سایه وار موقت اش را مُخل حرکت تئاتری کشور می دانستند:

مجمع (انجمن) فرهنگ از درون منفجرگردید. چون افرادی مانند رضا روستا، محمدعلی شریفی، کریم کشاورز، روحی کرمانی (نیکروان) و عده ای دیگر علاقمندی زیادی برای مرام و مسلک بلشویکی نشان می دادند و این با نظراکثریت افراد مخالف بود... دریغا! انجمنی که می توانست برای گیلان منشاء اثرات زیادی

باشد رنگ سیاسی به خود گرفت[7].

هم چنین:

وقتی از آقای محمد نشوری در مورد تغییر نام انجمن (جمعیت تهذیب اخلاق) پرسش هایی نمودم، لبخند تلخ و تأثر آوری زد و گفت: «داستان این تغییرنام می تواند چشم (باطن نسل جوان)را باز و بازترکند و به هر که برای پیوستن به بنیادشان اظهار علاقه نمود و براستی هم ***هنرمند*** *بود، ندیده و نشناخته اعتماد نکنند..... باید بدانند مار هرقدر خوش خط و خال تر.... به همان نسبت زهر آگین تر.....!» یاللعجب، اولین چیزی که در این پرونده (مرحوم امینی رئیس دایره اطلاعات وقت نظمیه) جلب نظر می کرد یک قطعه عکس محمد شورشیان (ازبازیگران جمعیت تهذیب اخلاق) در لباس افسری یا سربازی بلشویک ها بود، به طور خلاصه پرونده، اورا یک نفرجاسوس تبعه روس معرفی می کرد*[8].

از سوی دیگر، و به راستی و مهم تر، خود ذهنیت تئاتری (غربی - نو) در کشور نیز، هنوز بالقوه بود، بالقوه معرفی شده بود، چه برای بازیگراش و چه برای تماشاگراش (و حتی، چه برای کارگردان اش)! و دوباره، چه کسی است که این حقیقت را انکار کند؟! برای بازیگراش، چرا که آیا نگاه و کار «محمود آقا ظهیرالدینی» (1935م.- 1899م.) کمدین ژنی - مردمی آن زمان غیر ازاین بود، آن گاه که «نوشین» درباره ی او نوشت:

در شرایط محدود آن زمان برای جوان با استعدادی چون ظهیر الدینی، فعالیت صحیح و متدیک هنری به سادگی امکان نداشت. درآن عصرخاموش و تسلیم، حتی این وسائل ابتدایی موجودکسب هنر، همین مدرسه ی ناقص تئاتر، همین چند تئاتر دائمی، همین فیلم های کم و بیش هنری و بخصوص، پییس ها و کتاب های مربوط به تئاترکه اینک دردسترس هنرجویان است، یا نبود و یا با اشکال فراهم می شد.

ازاین روبرای جوان مشتاقی چون او تنها راهی که باقی می ماند مشاهده و مطالعه ی همان دلقک بازی ها، تعزیه ها، خیمه شب بازی ها و تئاترهای ناقص و تقلیدی غیردائمی آن زمان بود.... محمود آقا از تئاترمعنایی جز تقلید طبیعت نمی شناخت. از همین رو، عالی ترین خصیصه ی هنری او، تقلید بود که از لهجه های محلی می کردو دراین زمینه استعداد عجیب ازخود نشان می داد. غیر از تقلید لهجه های محلی، در گریماس، و در تقلید صدای خوانندگان، و کپی برداشتن ازتیپ های جالب اجتماع ید طولایی داشت. در بازی رل ها، و تنظیم نمایشات، بر اجرای اصول و

قوانین تئاتر اروپا زیاد پای بند نبود. طبق روش معمول آن روز کوشش نداشت که خود و آکتورهای دیگر در تمام شب های نمایش، جملات وصحنه های واحدی را اجرا کنند. معتقد بود که فقط باید رل را به آکتور فهماند و دیگر اورا به حال خود باقی گذاشت تا هرچه در چنته دارد به هر طریق که به خواهد بیان کند؛ حتی اگر هرشب کلمات و جملات متغیری بگوید و اعمال و رفتار متغیری انجام دهد نا مطلوب نیست.
به طورکلی نمایشاتی که بوسیله ی محمود آقا یا بازی می شد ویا به روی صحنه می آمد، کمدی هایی بود که درزبان فرانسه به آن ها فارس می گویند و عده ای از پییس های مولیر نیز از این قبیل است(9).

و چه برای تماشاگرش، آن گاه که «دائی نمایشی» (1925م. - 1870م.) بازیگر صحنه های واقعی بزرگ (صحنه ی انقلاب، انقلاب مشروطه)، ناگزیر بود در مقابل مشتی تماشاگر بی حوصله (بخوان بی فرهنگ ـ ناآشنا به فرهنگ تئاتری)، درصحنه ای خُرد بازی کند:

(این کسی که امروز ریش های سفید شده خودرا شب های شنبه تراشیده و رنگ گریم را به صورت مالیده رل خسیس یا احمق ریاست طلب مولیر را در مقابل ***یک عده تماشاچی بی حوصله*** *بازی می کند،یک وقتی درانقلاب مشروطیت درکمیته های سری انقلابی یک رل دائمی مهمی را بازی می کرد که با رلهای تئاتر امروز خیلی فرق داشت.)*(10)

و حتی، چه برای کارگردان اش، که دراین جا نگاه کارگردان اش که «نوشین» باشد به تئاتر روزو دوره اش، که بدان در فصل آتی خواهیم پرداخت.
باری. بازگردیم به بدعت های نخستین گروه ها و گام های اصیل شان؛ و از آن جا که به نکته های ***a. b. c*** این بدعت و گام ها، در مبحث بعدی **(B ـ جریان درهم بافته ی دوم) درمجموع** خواهیم پرداخت، این جا ضروری است به نکات ***d. e . f*** آن ها، که در چهار چوب بحث کنونی اند، انفرادی پرداخته شود؛ وما، از مادر ـ بدعت های آن دوران، یعنی از***(f)***، از **پانتومیم** ها شروع می کنیم:

(f) پانتومیم ها:

بدیع ترین بدعت نمایش دوران مشروطه (و انجمن اخوت) که در سایه و به یاری پتانسیل انقلاب ظاهر و انجام شد، معرفی نوعی هنر نمایشی به نام پانتومیم بود... که شایسته تر و جامع تراست آن را با ترمینولوژی تاریخی ـ نمایشی تراش، یعنی **اکت بدن، بازی بدن** دربرابر **بازی زبان** (نمایشنامه) متبارزش کنیم *(Pan – T. o. MIME Pan پیشوند > Pant > جمع* ـ ازریشه ی یونانی به معنای اتحاد / *MIMO < MIME* ازریشه ی یونانی به معنای حرکت بدن، **بازی بدن** ـ بازیگر بازی بدن ـ > O بی معنااست وفقط برای

زیبایی تلفظ و هارمونی آمده است[11]. زیرا، این تبارزکه یک تبارزتولیدی است، ناشی ازدو شیوه ی متفاوت زندگی و تولید دریک جامعه طبقاتی است. حال بگذارید «آرنولدهاوزر» *(ARNOLD HAUSER)* ودیگران هرچه که می خواهند درباره ی «پانتومیم» بگویند[12]! اما، واقعیت امر، تاریخ تحلیلی **بازی بدن** # «پانتومیم» چیزدیگری است؛ و آن این که: دو شیوه ی بیان تئاتری، یعنی **بازی بدن** و **بازی زبان**، درآغازازیکدیگرجدائی ناپذیربودند، لیکن، به مرورکه تقسیم کار، ودرنتیجه تقسیمات طبقاتی پدید آمدند، این دو شیوه نیز، از یکدیگرجدا گردیدند، تا جائی که تئاترطبقات محروم و زحمت کش، عمدتاً، توسط **بازی بدن** و تئاترطبقات حاکم توسط **بازی زبان** متمایز شدند. این اتفاق به دلیل کار یک نواخت دائمی و مکانیکی طبقات محروم زحمت کش که فرصت توسعه و تکامل **کار ذهنی** را کم تر دارند، رخ داد.*[13]

جریان تاریخی فوق، نه تنها در تئاتر آسیا و اروپا، بلکه، در تئاتر توده های زحمت کش و عقب افتاده ی هرپنج قاره قابل دیدن است. ویژگی مورد بحث، به عنوان مثال، در تئاتر اروپا، از طریق فرم های تئاتری توده ای، نظیر «دوریان میم»، «میم های قرون وسطایی»، «کمدی دلارته»، و«تئاترهای عروسکی» قرون هیجده ،نوزده و بیست اروپا، قابل ردّ یابی است؛ ودرتئاترآسیا، ازطریق تئاترهای سنتی چینی، ژاپنی، هندی، ایرانی، تبتی و...، که درآن ها ارجحیت **بازی بدن** بر **بازی زبان**، بی گفتگو است. از سوی دیگر، همگام با تئاتر توده های زحمت کش، تئاترهای اشرافی ـ رُمی ـ اروپایی هم، به تقلید و با بهره گیری ازتئاترزحمت کشان وجود داشتند و دارند، نظیرپانتومیم ها تاریخی ـ افسانه ای که «آرنولد هاوزر» ازآن ها سخن می گوید، یا «ماسک درباری» *(The court Masque)* قرن هفدهم انگلیس (ترکیبی از هنرباله، اپرا و میم) که همانند تئاتر زحمت کشان، اساساً جاذبه ی بصری در آن ها ذاتی است. اما، این همانندی صوری است، چرا که عدم کار تولیدی، و به خصوص **کارِیدی**، درنزد اشرافیت وطبقات بهره کش، هم چون زهرکشنده ای، درمورد این قبیل فرم های نمایشی، عمل می کرد (و می کند). و مثالی دراین باره، بی شک «مولیر» و «بن جانسون» *(1637م. – 1572 م.- BEN JONSON)* کمدی نویس بزرگ انگلیسی هم دوره ی «شکسپیر» می تواند باشد: در حالی که « مولیر » بهره ی بسیاری از « کمدی دلارته » برد، «ماسک درباری» قسمت اعظم نبوغ «بن جانسون» را تلف کرده، و چرا؟

برای پاسخ بدین سئوال، نخست باید روشن شود که دریک جامعه طبقاتی چه کسانی تولید کننده و آکتورواقعی اند، طبقات حاکمه یا توده های زحمت کش.

و اکنون، سئوال دیگری که مطرح می شود چنین است: آیا دوره یا دوره هایی بوده، هستند، و یا خواهند بود که **بازی بدن** و **بازی زبان**، دوباره، با یکدیگر ترکیب ویا درکنار و دوش به دوش هم، کارکرد یکسان و مشابهی داشته باشند؟ و پاسخ مثبت و قطعی است!

آری. این دوره یا دوره ها، بازتاب **انقلابات اجتماعی**، یعنی تحولات و تغییرات کیفی در ساختار جوامع انسانی هستند. هر زمان که جامعه ای در آستانه ویا در درون انقلابی اجتماعی قرارگیرد، روند مطابقت **بازی بدن** و **بازی زبان**، و یا اتحاد دوباره ی **بازی بدن** و**بازی زبان**، تشدید می گردد، ودرنتیجه، جامعه به اوج پتانسیل های هنری ـ تئاتری خود نزدیک تر می شود، چرا که روند تاریخی محو و نابودی استثمارطبقاتی (و طبیعتاً جنسی ـ زنانی، چنان که درمبحث آتی، «تئاترهای تهیجی ـ تبلیغی »، مثال اش را خواهیم دید)، در آن جامعه، تشدید شده است. صحّت این نظریه را ما، به مقیاس های

بسیار گسترده، در شکوفائی دوران های تئاتری، تحت لوای انقلابات اجتماعی، درجوامع و اعصار مختلف تجربه کرده ایم، و «پانتومیم ها»، ی «انجمن اخوت» دردوران «انقلاب مشروطه» نمی تواند استثناء باشد! نمی تواند استثناء باشد آن گاه که براین نظریه ی ژرف و بی گفتگو انقلابی دکتر «آریان پور» هم، توجه شود که بحران ها (انقلابات) اجتماعی موجب بروز شکاف هایی در طبقه ی حاکم می گردند و لذا، مجال مناسبی برای رخنه ی فرهنگ عوام (زحمت کشان) درفرهنگ طبقات دیگررا فراهم می آورند [14]. ازسوی دیگر، روشن فکران واشرافیت بیدارشده ی طبقات حاکم نیز، چنان که دیدیم، به انقلاب روی آورده (می آورند). و دراین حالت «ظهیرالدوله» و«رجال خوش نام و روشنفکر واصلاح طلب اش» ناگزیرند و با شوق می پذیرند که از**بازی بدن** توده های زحمت کش ایرانی (که ظهور ناگزیرش در انقلاب، برگردان هنری اعمال انقلابی است)، بهره گیرند. و لذا، این **بازی بدن**، «پانتومیم های» «آرنولد هاوزر» و اشرافیت رمی ـ اروپایی یا آداپته های آن ها نیست، هر چند که نام اش را از آن ها قرض گرفته باشند، بلکه این **بازی بدن**، همان «فانتوم» (*FANTOME*)، همان «رؤیای مهیب ـ زیبا» ***(به خوان انقلاب)*** است، ترجمه ی هنری اعمال انقلابی زحمت کشان است، یعنی، به قول «لنین»: «انقلاب فستیوال ستمدیدگان و استثمار شدگان است.»[15]

آری. این همان « نیم کردار» است نه صد گفتار متون نمایشی؛ این همان «انقلاب زیبایی ـ زیبایی انقلاب است»[16] که در انقلاب مشروطه به درخشش وعدالت خواهی آمده بود تا به شاه فئودال ـ بورژواهای خوش طینت به فهماند که باید بروی، سرنگون شوی؛ نه آن که این و آن کن، آن و این کن تا بمانی! اما، فئودال ـ بورژواهای خوش طینت ما به انقلاب نپیوسته بودند تا سیستم پوسیده شاهنشاهی را سرنگون کنند، و لذا در بند نتایج اش هم شدند، و سخت هم شدند؛ زیرا بهترین شان که «مصدق» بود، بیش تر از **رضا خان** متنفربود، تا از پوسیده سیستم سلطنتی **قاجار**، از خودشان که خودش بود؛ و بدترین شان «محمدعلی فروغی» بود که دربحبوبه های انتخاب اصلح (جمهوری 1320ش. به بعد) ایستاد تا انتخاب ابتر(محمد رضا شاه) صورت گیرد. این جا، این نماینده ی فئودال ـ بورژوازی ایرانی، حتی دربرابرتئوری های «داروینی»: **انتخاب اصلح** ارباب اش، **انگلستان**، هم ایستاد تا بشود آن چه نباید می شد: **جمهوری اسلامی امروز!**

به هرحال، با توجه به سیرکوتاه **بازی بدن** که آمد، این که «انجمن اخوت» و رجال وروشنفکرانی چون «ظهیرالدوله» و «حبیب اله شهردار»، معرّف این نوع فرم نمایشی باشند باید، بی شک، تردید داشت. چرا که با توجه به ریشه ی عمیق مردمی آن که مختصر گفته آمد، اینان باید این فرم نمایشی را ازگروه های نمایشی سنّتی دوران انقلاب مشروطه، که به دلیل همین مردمی بودن شان، ناشناس مانده اند، یحتمل، ازگروه های سنّتی «خیمه شب بازی» قرض گرفته، و سپس با توجه به تب غرب زدگی مسلط، ازنظر لغوی (و نیزمحتوایی) آن را فانتوم (وهم، خیال، شبح، رؤیای روزانه ـ بخوان انقلاب ـ که هم خوفناک و هم مطبوع تواند بود (*FANTOME = PHANTOM = PHANTASMA*)، و ازنظرشکلی همان «پانتومیم» (بازی بدون حرف # بازی بدن) نامیدند!

اما، پیشنهاد نمودیم: « قرض از گروه های سنتی خیمه شب بازی» (عروسکی)، چرا که ازواژه ی «**عروسک** »، تقریباً درتمام زبان ها، ترم های سیاسی ـ هنری: «آلت دست»، «برده»، «نعش» «بازیگربی کلام ـ اراده» و...، هم، مستفاد می شود. اضافه آن که، یکی ازمعانی «فانتوم» *(PHANTOM)* به صورت صفت، «دامی» *(DUMMY)* می باشد که به معنای «آدم لال»، «نعش»، «آلت دست

دیگری» است. بنابراین، دورنیست که با توجه به بهره گیری وافرسیاسی گروه های عروسکی، دردوران انقلاب مشروطه (از این فرم نمایشی برای القاء آلت دستی، برده گی، نعشی و... حکومت وقت)، آنان (گروه های عروسکی)، این فرم نمایشی ـ سیاسی را به بازیگران «انجمن اخوت» تلقین و منتقل کرده باشند.

و اینک، خلاصه ای ازیکی ازاین گونه پانتومیم ها، **بازی های بدنی**، که دراین انجمن، به اجراء درآمده بود:

پرده بالا می رود،محمدعلی شاه که ازهرحیث مانند خودش بوده، روی تخت سلطنت آرمیده و یک جنازه در چند قدمی تخت روی زمین دراز کشیده، در این موقع پیشخدمت به شاه خبرمی دهد که سفیر انگلیس آمده پروانه ی شرفیابی می خواهد. شاه اجازه داده، سفیر وارد و به سوی شاه رفته زانوی اورا می بوسد و مطالب خودرا آهسته بدون این که کسی بشنود به عرض می رساند. پیدا است که شاه درخواست اورا پذیرفته که سفیر بسیا رشنگول شده، به سوی جنازه رفته و کلاه اورا برداشته از در بیرون می رود. طولی نمی کشد که پیشخدمت آمدن سفیر روسیه را به شاه عرض می نماید، اجازه ی شرفیابی می دهد وسفیرروس بسان همکارش شرفیاب و پس ازنجوا خندان شده به جنازه نزدیک گشته کفش او را درآورده بیرون می رود. به همین سان کسان دیگرازنمایندگان خارجه و بزرگان داخله شرفیاب، هریک چیزی از لباس و آ نچه درجنازه یافت می شد، برداشته ومی روند. سرانجام جنازه برهنه و از هستی ساقط می گردد. پس چند نفر از وطن پرستان و خیر خواهان دولت وملت آمده اجازه ی شرفیابی می خواهند و شاه را ازخواب خرگوشی بیدارو جنازه را که نقش ایران بوده نشان می دهند که چگونه برهنه و ناتوان گردیده و می فهمانند که اگر شاه پشت به پشت او دهد، به یاری یکدیگر دفع دشمن بدخواه توانند کرد. شاه متنبه شده بر می خیزد، جنازه نیز اندام راست کرده به شاه دست می دهد. هر دو پشت ها به هم داده، دراین هنگام همان اشخاص کلاه بردارو لخت کن ظاهر می گردند، این باردیگرشاه هوشیار ونیرومنداست، ازیک طرف او، و ازسوی دیگروطن با مشت و لگد، یغماگران را دورمی سازند و پرده می افتد.»[17]

به هر جهت، از نگارنده یا نگارندگان این پانتومیم یا پانتومیم ها اطلاع موثقی نداریم، اما به یقین می دانیم که درطول دوره ی مورد بحث پانتومیم های متعددی به اجراء درمی آمد؛ از آن جمله است پانتومیم «باغ شاه» نگارش «مشیرهمایون» که خود به حیث نمایشنامه نویس هابی گر، چند پانتومیم نیز، نگاشته است.

و اما، «انجمن اخوت»، واقع در باغ و منزل «ظهیرالدوله» در خیابان «فردوسی» تا سال مرگ بنیان گذارش در1924م.، برپا بود و به فعالیت هنری ـ تئاتری خود ادامه می داد؛ و از جمله اعضای آن باید از «عنایت الله خان شیبانی»، «غلامحسین درویش» و«سیدعلی خان نصر» نام برد. این انجمن درسال کودتای «محمدعلی شاه» در 1909م.، به دلیل فعالیت های ضد استبدادی و آزادی خواهانه ی «ظهیرالدوله»، همراه باغ و منزل به توپ بسته می شود و اثاث آن به غارت می رود. شرح این واقعه، درکتاب «اسناد وخاطرات ظهیرالدوله»، اززبان همسرش، «فروغ الدوله» (ملکه ی ایران)، یکی ازدختران «ناصرالدین شاه»، چنین آمده است: *(خلاصه)..... حکایتی بود که چه عرض کنم. من هم سپرده بودم این چند نفر نوکرها که هستند احمد و مسعود و میرآخور و جلودار و علی اکبر دم در بنشینند. اگر کسی خواست وارد باغ شود یا ازاین مقصرین خواستند پناه بیاورند نگذارند. شب شد خوابیدم. صبح بیدارشدیم. روزِ پُست بود. برای شما کاغذ نوشتم. ناهارخوردیم و فروغ الملوک رفت حمام. نوکرها هم همه رفتند خانه هاشان که سری زده عصربیایند. میرآخور و علی اکبر دم در باغ نشستند که کسی نیاید. پنج شش روز پیش هم هرجا قراول بود خواستند برای دورباغ شاه. قراول هم نداشتیم. گفته بودم چهارساعت و نیم به غروب مانده دندانسازبیاید و دندانم را اصلاح کند. گفتند دندانسازحاضراست. آمدم دراتاق سفره خانه چادر سرم کردم. دندانسازهنوز دورنشده میرآخور آمد پشت حصیری. سپس عُذرا را صدا کرد. گفت به ملکه ی ایران عرض کنید نترسند. روی پشت بام های انجمن اخوت، و عمارت بیرون و اندرون را تمام قزاق گرفته دو عراده توپ هم آوردند جلوانجمن انجمن اخوت، یکی جلوعمارت اندرون. وقتی میرآخور داشت این حرف را می زد یک گلوله تفنگ آمد توی سفره خانه جلو پای دندانساز. دندانساز ترسید گریخت که بنای شلیک را ازروی پشت بام به عمارت اندرونی و توی حیاط گذاشتند. من نگاه کردم دورتا دور بام قزاق ایستاده بود. به اندرون بیخود تفنگ می انداختند. تا رفتیم ببینیم چه خبراست ازآن در سفره خانه که رو به باغ است قزاق ها ریختند توی سفره خانه، تقریباً دویست نفر. آمدیم بگریزیم ازپله ها برویم، سربازهای سیلاخوری شاید هزارنفر روی پله ها و توی ایوان.*

* * *

وقتی رفتم بالا (پشت بام) دیدم جامان ازتوی کوچه بدترشد.ازآن طرف صدای توپ که یک ریز می زدند به عمارت بیرون و اندرون وانجمن اخوت وخراب می کردند و صدای تفنگ سربازهایی که شلیک می کردند و عربده می کشیدند. ازنوکرها هیچ کس نبود جز میرآخور که قزاق ها گرفته بودندش و به درخت بسته بودند. با یک قزاق گویا آشنا بوده التماس کرد بازش کردند. فراراً رفته بود خانه عمیدالدوله را خبرکرده بود، و خلاصه ازروی بام رفتیم پشت بام خانه امین السلطان. حاجی ابوالفتح خان و تمام مردهاشان متوحش توی باغ بودند. التماس کردیم که یک نردبام بگذارید ما بیاییم پایین. در خانه شما هم نمی مانیم. از در خانه شما می رویم بیرون. گفت جرأت نمی کنیم. اگرشمارا راه بدهیم خانه مارا هم به توپ می بندند.

* * *

«مکتوب ازتهران به رشت جمادی الثانی 1326قمری ـ ملکه ایران»

WWW. AZAR – ONLINE. COM (02. 09. 2011)

درکنارشرح واقعه، آن چه که دراین نامه شایان توجه است، روان شناسی جامعه ی ایرانی، آن هم به ویژه، روان شناسی اخلاق طبقه ی فئودال ـ بورژوا در بحبوحه ی انقلاب است: ریاکاری و عدم اعتماد خانواده های اشراف به یکدیگر (و دراین مورد، خانواده های «ظهیرالدوله» و «امین السلطان»

و «حاجی ابوالفتح خان) در رابطه با **الف ـ** پناه ندادن **مقصرین** ازسوی «فروغ الدوله»، **ب ـ** ترس «امین السلطان» و «حاجی ابوالفتح خان» از به توپ بستن منازل شان، و درنتیجه پناه ندادن به «فروغ الدوله»؛ که تمامی این ها، از یک سو، نمونه ایست ازبی صفتی عامّ طبقه ی فئودال ـ بورژوا، و از سوی دیگر، تأیید نقطه نظر ذکر شده ی دکتر«آریان پور» در وقوع شکاف طبقاتی، هنگام انقلاب، در درون طبقه ی حاکم (آن گاه که «شاه» حامیان ـ اشراف ـ خود را به توپ می بندد یا تسلیم می کند) و لذا، امکان نفوذ فرهنگ طبقه ی عوام در فرهنگ طبقه ی خواص! و بنابراین، در مورد کنکاش ما، احتمال قرض گیری «انجمن اخوّت» از «پانتومیم ها» **(بازی بدن)** توده ها!

(e) تئاترهای تهیجی ـ تبلیغی:

همراه ودرجواربدعت «پانتومیم ها»، بدعت ونوآوری دیگری که انقلاب مشروطه تجربه نمود که درنوع خود، حتی دردنیای هنری ـ سیاسی آن روزکم سابقه بود، و«انقلاب اکتبر» (1917م.) هم، در مقیاس عظیم و باور نکردنی آن را تجربه نمود و ازآن بهره گرفت ***(و ما نیز، بعدها، درافغانستان (1986م.) آن راعظیم تجربه نمودیم ـ زیرنویس23)***، تئاترهای تهیجی ـ تبلیغی (*AGITATION THEATR*) بود.

دوره ی انقلاب، زمان پر جوش و خروش اجتماعات انبوه، روزهای تعطیل و جشن ها، نیازمند هنرنوینی است که به رسایی و تهیج سخن رانی منادیان آزادی در اجتماعات، و به صراحت و تکان دهندگی پوسترهای سیاسی در خیابان ها باشد. مردمی که به خیابان ها سرریز می شوند وهوای آزادی را استنشاق می کنند، خواستار تماشای مبارزه و تلاش عظیم و پیروزی خود بر صحنه اند[18].

درانقلاب مشروطه، تئاترهای تهیجی ـ تبلیغی درپاسخ به این نیاز مبرم سر برآوردند. این تئاتر، فعالیت سیاسی مبارزگونه ی روزانه رابا نمایشی اقناع کننده و قابل درک آمیخت. درطول انقلاب (و پس ازآن) متعدد نمایش های تبلیغی نوشته وتولید شدند. آن ها شبیه پوستر بودند (یک اتود نمایشی) و از نظر هنری کامل نبودند، اما در خطوط عقیدتی پیام شان بسیار روشن و دقیق منتقل می شد؛ از نظر هنری کامل نبودند، چرا که ازسوئی، تجربه ی این نوع تئاتر بسیارکم بود، از سوی دیگر، یک پوستر، یک اتود وارد جزئیات نمی شود، تحلیل کاراکتر نمی کند، چون و چرا ندارد، تنها یک حرف دارد و آن تبلیغ و تهیج عمده ترین و ضروری ترین ایده وعمل روز، روز تاریخی اند[19]!

ازجهت دیگر، تئاترهای تهیجی ـ تبلیغی خود به دو دسته تقسیم می شوند[20]: ***الف،*** آن ها که فکر و اندیشه، دیدگاه هارا خوراک می دهند، نظیر نمایشنامه های آموزشی «برتولد برشت» (1898م. ـ 1958م.)؛ و دردوران مشروطه، نظیر«نتیجه علم و اثرات جهل» «دردیوان عدالت» یا «ازعشق تا وطن پرستی»، حوالی 11 ـ 1910م.، کارجمعی به سرپرستی، احتمالاً «میرزا محمود خان منشی باشی» که «انجمن فرهنگ» آن را در «عمارت مسعودیه ـ پارک ظل السلطان» برصحنه آورده بود و مدت زمان آن **پنج ساعت،** ازدوازده شب تا پنج صبح طول کشیده بود و «روزنامه ی ایران نو، شماره ی 75، سال سوم،» گزارش آن را داده است. و یا، شاید از همه جالب تر، (آن گونه که درکتاب «ادبیات نمایشی درایران» آمده است [21])، کمدی در«محکمه ی وکیل» به زبان ارمنی بوده باشد که توسط شعبه ی زنان فرقه ی «سوسیال دمکرات هچاکیان» متعلق به ارامنه درهمان «پارک مسعودیه»، به تاریخ یکشنبه پنجم ماه رجب سال 1329ق./1911م.، بر صحنه آورده شده بود ومتن ترجمه به فارسی، قبلاً، میان تماشاگران پخش گردیده بود. این تئاترها، هم چنین شامل بسیاری از نمایشنامه های تزدار ـ

روز ـ به قلم درآمده ی آن زمان، و نیزبسیاری از فی البداهه سازی های سیاسی **گروه های تقلید** و**نمایش های روحوضی** وحتی «نمایش های عروسکی ـ سیاسی» آن دوران بودند، که ما در «**کتاب سوم**» بدان ها پرداخته ایم. **ب،** آن ها که خواستار **بازی بدن** اند، خواستارعمل عملی اند، هم چون انقلاب خودش! به سخن دیگر، زمانی رسیده است که فقط باید عمل کرد، فکر قبلاً کرده شده است. این جا جای فکرنیست! فکر این جا سّم است! فکر این جا مرگ است! این جا، چنان که دربخش *(d)* خواهیم دید، دیالوگ، شعر ـ شعاراست! واین نوع نمایش تهیجی، خاصّ روزهای انقلاب است؛ خاصّ روزهای مرافعه های بزرگ: ***مرافعه های تی تانی!*** خاصّ مرافعه هائی که، این بار برخلاف **کمدی قدیم** یونانی یا **نمایش های عروسکی جاوه ای**، باید تفنگ ات را به جای «فالوس» ات بردست گیری وبردشمن نابکار به تازی! و این نوع نمایش را همیشه نمی شود درتئاترها (فضاهای سرپوشیده) بازی کرد، این نوع نمایش ها، اکثراً خاصّ بازی درخیابان ها و میدان هاست! و از این جا، ما به تقسیم دیگری از نمایش های تهیجی ـ تبلیغی می رسیم:

(1)، آن ها که عموماً برصحنه ی تماشاخانه ها و حیاطک های آراسته برای بازی، بازی می شوند با افرادی معدود، هم چون «پانتومیم باغشاه» از«حبیب الله شهردار»، یا با افرادی نسبتاً زیاد، نظیر آن چه که در « انجمن اخوت »، در سال 1909م.، بازی شد:

> *پریشب در خانه ی آقای ظهیرالدوله مجلس تماشائی که برای دستگیری آتش زدگان چارسوق خندق برپا بود، جمعیت زیادی از معارف پروران و رجال تهران حضور داشتند. سرگذشت ظالمانه ی میرزا یوسف نام کارگذار که تمام حرکات و کردار و اخلاق اش مجسمه ی ظلم و اجحاف و تقلب پارینه بود، بی کم و کاست درصحنه ی تماشا منعکس و جلوه گرگردید*[22].

(2)، آن ها که در فضای باز انجام می شوند و گهگاه با افرادی پر شمار و با شرکت حتی خود تماشاگران، نظیرآن چه که درپارک ها و ازجمله در«**پارک امین الدوله**» بازی می شد:

> *مقارن جنبش مشروطه عده ای از جوانان آزادی خواه در صدد روشن کردن افکارمردم برآمده بودند ، و بخصوص، عده ای از کارمندان وزارت خارجه و دادگستری، دور هم جمع شدند و به فکر نمایش های وطن پرستانه افتادند، و وقتی مشروطه خواهان قیام کرده بودند و صدای توپ در شهر شنیده می شد، در پارک امین الدوله نمایش های ملی و ضد استبدادی می دادند**[23].

و حرف آخرآن که، تئاترهای تهیجی ـ تبلیغی، بر خلاف کمدی ها و تراژدی ها ی مکتوب، عمری دارند. آن ها تابعی ازمتغیر زمان های (روزها ـ ماه ها ـ سال های) انقلابات اند. آن ها **گل های ساعتی** (*Passion Flowers*) انقلاب اند. لذا، برخلاف تصوّر بسیاری، آن ها نمی پژمرند، خشک نمی شوند، بلکه دوره اشان سرمی آید؛ دوره ی انقلاب که سرآمد، دوره ی آن ها نیزبه سر می آید!

(d) اُپرت ها و تئاترهای موزیکال:

در تداوم «**جریان درهم بافته ی اول**»، یعنی ***بر صحنه بردن متون نمایشی***، در طول **انقلاب مشروطه** و بعد از آن، و در جریان وقوع **انقلاب اکتبر** در روسیه (1917م.) و پایان **جنگ جهانی اول** (1918م.)، گروه های نمایشی عثمانی، ارمنی، قفقازی و آذری آن سوی **ارس**، و نیز، گروه های مهاجر روسی، عمدتاً، در چهارچوب نمایش های موزیکال فولک خود و کمدی های مولیری و گوگولی، به عنوان ایرانی یا مهمان یا مهاجر، در کشور فعال بودند. در راستای همین فعالیت ها و مهاجرت ها بود که این گروه ها، عنصر ـ فرم جدید و خوش رنگی ازهنرهای نمایشی غربی (نه تئاتر مورد بحث ما)، یعنی «اُپرا»، «اُپرت» و «تئاترموزیکال» را معرفی و عرضه می دارند. البته این سخن بدین معنا نیست که هنرمندان و تماشاگران ما با نوع دیگر و سنّتی این عنصر ـ فرم جدید که همان **تعزیه** باشد، و حتی برخی ازانواع موسیقایی **تقلید** (که نوعی اُپرت می بود)، بیگانه بودند؛ چرا که حتی خود **گوشه ها** در **تعزیه ها**، نیزمی توانند نوعی سنّتی ازپیش درآمدها (اورتورها)ی اُپرایی، اُپرتی و نمایش های موزیکال به حساب آیند؛ بلکه، این سخن بدین معنی است که جذابیت و اقبال آنی و همه گیر این فرم های نمایشی جدید، در نزد ایرانی شهر نشین، می تواند ناشی ازدو عنصرذاتی آن، یعنی **موسیقی** و حرکات استیلیزه **(رقص)** باشد که آن را به تئاتر توده ها، یعنی **بازی بدن** که در بخش « پانتومیم » ها ذکرشد، نزدیک تر و آشناتر می کند. و بدین دو عنصر (موسیقی و رقص)، هرگاه دو ویژگی دیگر از تئاتر توده ها، یعنی عُنصر**کمدی** و عُنصر**فولک** را اضافه کنیم، آن گاه دلیل نفوذ و تأثیر آنی و بی واسطه ی «اُپرا» و«اُپرت» ها و«تئاترموزیکال» اولیه و نوظهور، درجامعه ی شهری ایرانی، نظیر«مشدی عباد»، «اصلی وکرم»، « آرشین مال آلان »، « لیلی و مجنون»، «شاه عباس وخورشید بانو» از«عزیز حاجی بکُف» (1948م. ـ 1885م.) را می توان فهمید. و بدین علّت بود که در کنار توانائی های شخصی و ذاتی«رضا کمال شهرزاد» (1938م. ـ 1898م.)، درام های غنائی اش«پری چهرو پری زاد»،« عزیز و عزیزه » و «عباسه» مورد استقبال قرار گرفت.

و هم چنین بود درمورد «علی نقی وزیری» و«کلوب موزیک» اش (تأ سیس 1301ش./ 1922م.) و آثارش، هم چون «گلرُخ» و «رؤیای مجنون».

به هر جهت، در این جا اضافه کنیم: هر چند نمایش موزیکال با درام منظوم تفاوت دارد؛ (یکی موزیک و آلات موسیقی دارد، و دیگری، هم می تواند داشته باشد و هم نداشته باشد)، اما هر دو ژانر، در ریشه های تاریخی خود، در ایران، به***نمایش تعزیه*** و در غرب به ***تئاتر کلاسیک یونان*** می رسند که هم موسیقی داشتند ـ دارند، و هم آلات موسیقی؛ و هنوز یک عُنصر حیاتی که هر دو (نمایش موزیکال و درام منظوم) هم، مشترک داشتند، و آن عُنصر **شعر ـ نظم** بود، که هم اکنون بدان خواهیم ،پرداخت.

ازاین رو، شایسته است دراین جا، از «علی محمدخان اویسی» (متولد تهران ـ 1884م.) نام برده شود، چون او ازجمله نخستین افرادی بود که به نمایش (درام) منظوم، درایران، روی آورد و براساس داستان «خسرو و پرویز» از«نظامی گنجوی» و استفاده ازاشعار این منظومه ی غنایی ـ تراژیک، نمایشنامه ی «سرنوشت پرویز» را، با اضافه نمودن اشعاری از خود، به صورت نمایشنامه دوباره سازی نمود و در سال 1912م. آن را منتشرساخت. درادامه راه او دیگرانی چون «میرزا ابوالحسن فروغی» (1959م.ـ 1883م.) با «شیدوش و ناهید» (1917م.)، «تقی رفعت» (1921م.ـ 1889م.) با

«خسرو پرویز» (1920م.)، و «کاظم زاده ایرانشهر» (1883م.- 1961م.) با «رستم و سهراب» (1921م.)، بخت خودرا ناموفق آزمودند! می گوییم ناموفق، زیرا، دیالوگ ـ نظمی را که اینان درآثارشان به کارگرفتند، دقیقاً، نقطه مقابل دیالوگ ـ نظمی است در هنر تئاتر که هم اکنون، تحت عنوان **عُنصر پنجم**، بدان خواهیم پرداخت. معهذا، از میان این سه تن (و تعدادی دیگر که بعدها نوشتند، از جمله «ارسلان پوریا» که در «**جلد سوم**» این «**کتاب دوم**» در مورد او نیز خواهیم نوشت)، «تقی رفعت» موفق ترین بود. زیرا، چنان که دربخش **B** ***(جریان درهم بافته ی دوم)*** خواهیم گفت، **الف ـ** او بنیادین، از نقطه نظر فرم، در جستجوی زبان نو ـ منظومی در جوامع شهری ـ انقلابی مان بود؛ **ب ـ** او بنیادین، از نظر محتوی، آینده گرا بود! و دریغا که عمرکوتاه اش مجال شکفتن اش را گرفت!

باری. اضافه بر چهار عُنصر فوق (موسیقی، رقص، کمدی، فولک)، عُنصر یا ویژگی پنجمی نیز دلیل موفقیت آنی و همه گیراین فرم های نمایشی (اُپرت ها و نمایش های موزیکال) در نزد شهروندان ایرانی می بود، و آن کلام ـ دیالوگ شعری، یا شعر، یا به طورکلی، عُنصر نظم است که، در واقع، جوهره ی درام، یا «ادبیات نمایشی» فرهنگ غربی است. بنابراین، درکارما، بحث یا فصل درام منظوم، بحثی جدّی و جدیدی نیست، همان طورکه، حتی تجربه ی درام منظوم ***«قتل در کاتدرال»*** نگارش « ت. س. الیوت » ***(T.S. ELIOT .1888م. - 1965م)*** را هم، درغرب، محققین جدّی نمی گیرند و اغلب آن را تجربه ای شخصی می انگارند. و این سخن بدین معنا است که : صرف نظر از هنر شاعری که هنرغالب ایرانی است و مورد پسند هر ایرانی، در***«ادبیات نمایشی غرب»***، از «آشیلوس» گرفته تا «شکسپیر» و «برشت» و «مایاکوفسکی»، و حتی تا «ساموئل بکت»، نه تنها برجسته ترین و زیباترین نمایشنامه ها به نظم نوشته شده اند (از نظم دیترامبی «تئاترآتنی» گرفته تا نظم سپید نمایشنامه های «دوره ی الیزابتن»، تا نظم دوازده هجایی آثار« نئو کلاسیک فرانسوی »، تا نظم « فوتوریستی» نمایشنامه های «مایاکوفسکی» و در ادامه، تا نظم حماسی «برشتی» و نظم سیاه «تئاترپوچی»)، بلکه خود نمایشنامه نویسان نیز شاعران برجسته ای بوده اند، و هستند؛ از«سوفوکلس» گرفته تا «لوپه دووگا» و«کالدرون»، تا «شکسپیر» و«بن جانسون»، تا «راسین» و «کرنی» و «مولیر»، تا «گوته» و«شیللر» و «کلایست»، تا «موریس مترلینگ» و«برشت» و«مایاکوفسکی»، وحتی «گارسیا لورکا»، که هرچند اکثر نمایشنامه های اش به نثراند، اما طبع شاعری شاعر ـ نمایشنامه نویس، قانون ـ ویژگی یک قطعه ـ شاه کار نمایشی را نیز، که هم اکنون ازآن سخن خواهیم گفت، دارند.

به سخن دیگر، در «ادبیات نمایشی غرب» یک نمایشنامه (یک شاه کار نمایشی) را، حد اقل تا میانه های قرن بیستم، اکثراً، یک شاعر نابغه به قلم درآورده است؛ و برعکس! به عبارت دیگر، یک نمایشنامه ی شاه کار، یک قطعه (PIECE) شعرشاه کار نیز، می باشد؛ و بالعکس! یک قطعه شعر شاه کار، یک نمایشنامه (FIECE) شاه کارنیز، هست! وچرا؟! علت چیست؟ آیا علت، **ازیک سو**، درمؤجز بودن طبیعت شعرنیست؟ آیا هرچه کلام مؤجزتر، انتقال پیام (اندیشه ـ دیالوگ) از مغز به اندام های حرکتی سریع تر نمی باشد، و درنتیجه حرکت (عمل ـ بازی) در صحنه پالایش یافته تر ـ روان تر، پس تماشائی ترنیست؟ به سخن دیگر، یک تئاتر یک جلسه ی «دیس کورس» ***(DISCOURSE)*** نیست؛ یک تئاتر واقعی یک سکوی خطابه نیست، **بازی کلام** نیست، **بازی بدن** است؛ یعنی تو بازیگر با بدن ات صحبت می کنی، پیام (اگر پیامی هست) با بدن ات آن را منتقل می کنی، با بدن ات نشان می دهی؛ ودراین جا اشتباه نشود، البته که اُرگان های صوتی ـ شنوایی (شامل حلق و نای و گوش و...) نقش

دارند، بازی دارند، چون جزئی، ارگانی از ارگان های پنج گانه ی بدن اند، **نقش بدن** اند! و لذا، این جاست که گفته ی «مایرهولد »، هرچند افراطی، مُهر خودرا می کوبد که ***« کلام تزئینی است بربادبان حرکت»***[24]، به گفته ی دیگر، کلام موجی ـ تحریری ازریتم کار ـ بازی است! و **ازسوی دیگر**، آیا ریتم کار نمی تواند جوهره ی شعر ـ موسیقی باشد؟ آیا کارگر ـ خلّاق گر از ریتم کار به شوق نمی آید؟ نمی خواند؟ روان تر ـ بیش تر تولید نمی کند، عمل (اَکت) نمی کند؟ آیا «مولوی» مان در ***«بازار آهنگران»*** ازصدای ریتمیک چکش آهنگران به رقص ـ سُرایش درنیامد؟! و آیا بدین علت نیست که امروزه (دیروزه که به جای خود، آن گاه که بشر خواندن اش بخشی از کارش بود) در کارخانه ها برای تولید بیش تر، یا برای حفظ و بالا بُردن سطح کار ـ تولید، در هنگامه ی کار، یا فُرجه های استراحتی، موزیک پخش نمی کنند تا ریتم کارازدست نرود؟ تا زمان تنفس هم، پروسه ای ازکار، ازادامه ی کار ـ عمل باشد؟ به سخن دیگر، هنگام کار، هنگام عمل (ACT)، کلام صدای عمل می شود؛ و عمیق و دقیق تر**:** کلام **تحریرِ** حرکت ـ عمل می شود؛ و **تحریر**، چنان که در***« کتاب اول ـ تعزیه»***، در ***بخش موسیقی*** آورده ایم، آستانه ی شعر ـ موسیقی است، **آنِ** شعر ـ موسیقی است، جوهر شعر ـ موسیقی، **آنِ** عمل است، **آنِ** تعزیه است، آستانه ی تعزیه است! و چنین بود که تعزیه نامه ها از **گوشه** ها، از **تحریر** ها، برآمدند، از صدای ***کار*** برآمدند؛ و مگر کار، کار ـ تمرین نباید کرد تا بتوانی خوب تحریر کنی، خوب بخوانی، خوب بازی کنی، خوب بسازی، خوب مبارزه کنی، خوب بیافرینی، خوب زیبائی آفرینی؟! و چنین بود که آن فرم های نمایشی منظوم ـ موسیقایی **دوره ی مشروطه**، تأثیرشان، و در نتیجه موفقیت شان **آنی** و **همه گیر** بود، چرا که هر چه بر صحنه بود حرکت بود، عمل بود، بازی بود، **رَنگ و رِنگ بدن** بود![25] زیبایی بود، انقلاب بود، آفرینش بود! و عمیق تر! از آن جا که «کار شعر دگرگونی و انقلاب است»، و از آن جا که «هنگام انقلابات **بازی فکر** سمّ است و **بازی بدن** نوشدارو»، پس دیالوگ انقلابی می شود، کلام مؤجز، مختصر، برقی می شود، پس دیالوگ شعر و شعر شعار و شعارشعور می شود، پس نداهای موسیقایی پدیدار می شوند؛ یا به سخنی دیگر، تحریرهای دراماتیکی، یا، ریتم های حرکتی ـ عملی، ریتم های کارزار ـ انقلابی ظاهر می گردند! و این جا، دیگر کلام خود تئاتر و تئاتر خود انقلاب شده است[26].

ازهاری گوساله/ بازهم بگو نواره

نوار که پا نداره/ ای مردک بدکاره!

***

خامنه ای حیا کن/ سلطنت رو رها کن

مجتبی تو بمیری/ رهبری رو نبینی!

و سخن آخر.... هرچه دیالوگ ندائی ـ حیاتی تر، تئاترهم زیباتر! و برعکس! پس با یک **انقلاب مشروطه ای** تو می توانی «میرزا محمود خان کمال الوزاره» داشته باشی، و با یک **انقلاب سوسیالیستی** «برتولد برشت!»

B- (جریان درهم بافته ی دوم) *(تقلید - بهره گیری از فرم ادبیات نمایشی غرب):*

این جریان، درمجموع تا زمان انقلاب مشروطه، زیرسایه ی «مولیر» ماند و نتوانست خودرا ازنفوذ وی خارج سازد.
آن گاه که شاه فئودال - مستبد، ناگزیربه فرارازکشور شد (1909م.) و ساختار اجتماعی - سیاسی جامعه ی شهری تا حدودی دگرگون گردید، اگر چه «مولیر» با قدرت و حضور همیشگی اش باقی ماند، لیکن او دیگر به مذاق روشنفکر - هنرمندان متمایل به چپ و راست (و حتی میانه) خوش نمی آمد. روشنفکران و هنرمندان ایرانی اهل تئاتر، نظیر«محمدعلی خان نصر»، آن گونه که خاطرنشان کرده اند و ما دوباره آن را تکرارمی کنیم، بدرستی تئاتررا ابزار و وسیله ای قدرت مند و بی واسطه جهت اهداف سیاسی - اجتماعی سه گانه ی خود یافتند:

..... وقتی که مشروطه خواهان قیام کرده بودند و صدای توپ در شهر شنیده می شد، در پارک امین الدوله نمایش های ملی و ضد استبدادی می دادند.(ر.23)

برای بسیاری ازگروه ها و نیروها، با گرایش های راست و چپ (و میانه)، «مولیر» واقعاً واژگونه، سربه ته شده بود! چرا که، در تحلیل نهایی، اکثر کاراکترهای آثار «مولیر»، ابتدا ویژگی جهانی دارند و سپس ماسک کاراکترهای جامعه ی بورژوازی فرانسوی را بر چهره می زنند؛ یعنی، به سخنی، کاراکتر ملی به خود می گیرند! درحالی که نخستین هدف روشنفکران و هنرمندان تئاتر ایرانی، از دید نیروهای چپی شان، ناسیونالیسم، و سپس انترناسیونالیسم بود (نگاه به آینده)! و از دید نیروهای دست راستی هم، نخستین هدف، ناسیونالیسم بود، و سپس از طریق ناسیونالیسم، پان ایرانیسم (نگاه به گذشته). نیروهای میانه هم، اکثراً، با اعتقادات ناسیونالیستی خود، در جایی میان اومانیسم انترناسیونالیستی و پاتریوتیسم پان ایرانیستی چرخ می زدند، که مثال فردی اینان، کمی بعد، «ملک الشعرا بهار» بود که شرح مختصر آن درمقدمه آمده است.
باری. زیرچتر«مولیر» باقی ماندن وپذیرش دائمی او می توانست بسیاری از روشنفکر - هنرمندان ایرانی را **غیرفعّال** و **فاقد کاراکتر** سازد! **غیرفعّال**، زیرا: آیا حضور جهانی قدرت های استعماری در کشور، و در مورد «مولیر »، فرانسه، از سوئی مانع و مخالف تحقّق اهداف سه گانه ی روشنفکران - هنرمندان ایرانی، و ازسوئی دیگر، تبلور اجباری و تباه همین اهداف نمی بود؟! و **فاقد کاراکتر**، زیرا: آیا اصل وجود نیروهای استعماری در کشور، تجسم ناسیونالیستی خود این نیروها نبود، و درنتیجه ادامه ی پذیرش بی چون و چرای «مولیر»، معنی از خود بیگانگی این روشنفکر - هنرمندان را نمی داد؟! و بالاتر از همه، آیا جهانی بودن کاراکترهای «مولیر»، یک مانع، و انتقاد گزنده، برای رُشد بورژوازی درحال بر آمدن ایرانی نبود؟! همان بورژوازی ای که برضد نیروهای استعماری مبارزه می کرد هرسه روشنفکران - هنرمندان چپ و راست و میانه را به بهانه و توجیه ناسیونالیسم خود، استثمارنکرده بود؟! ازسوی دیگر، اکنون گام به گام «شکسپیر» و «شیللر» و دیگران ظاهر می شدند. و این قابل فهم است، چرا که، به تدریج، از یک طرف، فرهنگ استعماری انگلیس (و، ژرمنی)، در جوار فرهنگ فرانسوی در کشور، جای بازمی کردند و زبان انگلیسی (و، آلمانی)، و درنتیجه ادبیات

این زبان ها، نیز غالب می شد، تا آن جا که «روز تولد شکسپیر»، هم موضوع خبرهای هنری این دوران (15 - 1914م.) می شود؛[27] در صورتی که، در همین دوران تئاتر کلاسیک یونان («آشیلوس»، «سوفوکلس»، «آریستوفانس» و ...) را نیز شناسایی می کنند، اما به دلیل نبود قدرت اقتصادی ـ نظامی یونان، هم چو ایران در آن هنگام مستعمره، از کنار اینان به راحتی می گذرند.[28] وازطرف دیگر، مگرنه آن که این غول ـ درام نویس شریف، در اکثر تراژدی های خود، آشکار و نهان سزار و شاه و ملکه و اشراف می کشد (سزار، آنتونی، بروتوس، کلئوپاترا، مکبث، لیدی مکبث هملت، هملت پدر، گرترود، شاه لیر، ریچارد سوم و صف طویل اشراف کشی های اش، دزدمونا، افلیا، لیرتس، رومئو و ژولیت، دانکن و....)، پس « او ــ شکسپیر »، هم چون «مولیر» در دوران مبارزه با استبداد فئودالی، می تواند دردوران مشروطه و انقلاب ناسیونالیستی اش سرمشق هنری ـ تئاتری برای تراژدی نویسان ایرانی درحال ظهور، نیزباشد! غافل ازآن که دوران «شکسپیر» آغاز دوران ظهور یک ملت بزرگ، آغاز دوران بسته شدن نطفه های یک انقلاب جهانی، **انقلاب صنعتی** است، عصرروند پیدایش یک طبقه ی جدید، **طبقه ی بورژوازی صنعتی!** آری! دوران «شکسپیر»، دوران خود اوست (نه دوران روند پیدایش بورژوای فئودال ـ بازاری ایرانی!) «شکسپیر» فرزند آن عصر ــ انقلاب بود، شعر ــ تئاتر آن انقلاب، برگردان هنری ـ تئاتری، ***بازی بدن*** آن انقلاب بود! زیرا، مگر نگفته ایم که، این در جریان انقلابات است که سدهای طبقاتی فرو می ریزند، شکاف های طبقاتی برای نفوذ بازمی شوند و نیروهای بالقوّه ی جامعه بالفعل شده، و در نتیجه چشم اندازهای دوباره یکی شدن **بازی بدن** و **بازی زبان** فراهم می آید، و لذا دوران هنرمندان بزرگ و هنرهای بزرگ شان فرا می رسد. پس «هملت» خلق می شود. پس «هملت» باید می مرد، زیرا تردید کرد، زیاد فکرمی کرد! و مگر، بازهم، نگفته ایم که هنگام انقلاب فکر سمّ است، فکرمرگ است!؟ باید عمل کرد، اَکت (ACT) کرد، **بازی بدن** کرد نه **بازی زبان**، که «دو صد گفته چون نیم کردارنیست!!» و عمیق تر برویم. آری! دوران «او ـ شکسپیر» دوران تراژدی بود، دوران انقلاب بود، دوران از یک سو، مرگ بود، پس کلام هر چه مؤجزتر، لُب تر، ویران گرتر، هم چون مرگ اش، پس شعر، زیباتر، انقلابی تر، شکوفان تر، هم چون تولّدش، «تولّدی دیگر»، از سوی دیگر! به سخنی دیگر، در آن هنگامه، شعر (تراژدی) به دنیای خود، به کارخود می رسد. و دنیا و کار شعر چیست؟! *«دنیای شعر، دنیای ظاهراً ثابت **وجود** یا **بود** نیست، دنیای کون یا صیرورت است. کارشعردگرگون ساختن هستی بالفعل و تحقق هستی بالقوه است.»*[29] و در ادامه ما می توانیم بگوییم، آری! کار شعر، به سخنی دیگر، دروحله ی نخست، تخریب ـ مرگ ـ تراژدی است، سپس تولّدی دیگر ـ نوسازی ـ نوفانتزی سازی! این جا، شعر (تراژدی) ازسویی نابود می کند وازسویی می سازد! این جا، در واقع، «شعر تئوری حیات»[30] می شود. آری! چنین است دیالکتیک تراژدی ـ تئاترهای بزرگ: ***با مرگ، زیبایی ـ انقلاب را نمودن، و با زیبایی ـ انقلاب، تولّدی دیگررا ستودن، یعنی مرگ ـ انقلابی دیگررا نمودن؛*** زیرا، مگرنه آن که، به دنیا آمده ای مرده ای، باید به میری: «زمادرهمه مرگ را زاده ایم؟!» و هرکه درآن معرکه ـ دوران، ازآن ملت ـ انگلیس، غیرازاین می اندیشید، متعلق بدان دوران نبود، درمیان آن ملت جایی نداشت، چون رو در روی انقلاب و پروسه ی آن ایستاده بود! و دیدیم که «کرمول» (1648م. - 1621م. ***KROMWEL***) آن «وهابی مذهب» ***(پیوریتن - PURITAN)*** **ضدتناتر** که درپی این رو در روئی رفت، اقبال دولت اش چه زود برسر آمد و ***«رستوراسیون» (The Restoration)***، تولّدی دیگر، «دوباره ـ نوسازی»، از پی آمد: نوعی مشروطه ی تابع ***«انقلاب صنعتی»***

درحال ظهوربا شعر و کمدی اش، نه آن مشروطه ی فئودال ـ بازاری که روشنفکر ـ هنرمند ـ تئاتری ایرانی درپی اش بود؛ و ناگزیربود که درپی اش باشد، چرا که جامعه اش با ادراک یک ***«انقلاب صنعتی»*** و مداخله ی پراتیک برای خلق آن، هنوز صدها سال راه دارد. جامعه با صنعت نو، با ***ماشین*** بیگانه بود.

با این همه، روشنفکر ـ هنرمند ایرانی، درحال وهوای انقلاب مشروطه اش، به «شکسپیر» و «شیللر» و... روی می آورد و سعی درشناسایی شان می کند؛ ترجمه اشان نموده و، در پی و به تبعیت ازآنان، به اشراف و قهرمانان تاریخی ـ تراژیک فرهنگ ایرانی اش روکرده وبراساس زندگی اشان، ***تراژدی*** (اکثراً منظوم)، می نویسد، اعمال آنان را، جناح راست و بخشی میانه، عمدتاً تحسین وتمجید کرده وخواستاربازگشت شان برای نجات کشور می شود؛ در حالی که، جناح چپ و دوباره، بخش دیگری ازمیانه، کردار و استبدادشان را نقد وعیب جوئی نموده و خواستار عدم تکرار اشتباهات آنان ازسوی حاکمان روزمی گردد! غافل از آن که، دریک جامعه ی فئودال ـ بازاری وابسته به اقتصاد طبیعی و بازارسنتی، یک شاه، یک اشراف، یک نظامی می تواند خوش طینت باشد، اما یک دمکرات شود؟ هرگز! و این مُشکل نقد و اصلاح، مُشکلی بود، چنان که دیدیم، «آخوندزاده» و «میرزا آقا تبریزی» هم، یک نسل پیش، ازطریق «مولیر»، بی نتیجه، با شاه و اشراف و نظامیان زنده ـ روزخود داشتند.

از نظر ***فرم*** *(زبان و تکنیک نوشتاری و ساختاری)* نیز، این جناح راست و بخشی ازمیانه بود که بیش تربه انحراف گرائید؛ چرا که ازیک سو، ازنظر زبان به شعر ـ نظم، اما شعر ـ نظم فئودالی، متکی برابزار و فونتیک وابسته به اقتصاد طبیعی، یعنی شعر ـ نظم کلاسیک فارسی، رفت؛[31] و از سوی دیگر، از نقطه نظر تکنیک نوشتاری و ساختاری، براساس اتکاء به همان فرهنگ فئودال ـ بازاری اش، به حماسه ـ غنا ـ قصه گرائی شیوه ی آثار«فردوسی» و «نظامی» و «مولوی» و... روی آورده و در نتیجه ***شِفته*** نوشت! و آن تعدادی هم که از این جناح از زبان شعری در ژانر مورد بحث ***(تراژدی)*** دوری جست، بازهم آثارشان ازضعف وکم بود دانش نمایشنامه ـ تراژدی نویسی رنج می برد. درصورتی که، جناح چپ و دوباره بخشی ازمیانه، به دلیل آشنایی بیش تر با فرهنگ نمایشی ـ تراژیک نویسی غربی، وبه علّت تکامل جوامع شهری آن سوی «ارس»، موفق و گاهی حیرت آور، با پرهیزاز زبان، به ویژه ***شعر کلاسیک فارسی***، به کارگیری توان مندانه از فن دیالوگ نویسی، و تکنیک و ساختار صحنه پردازی، شماری آثار مثال زدنی آفریدند که در صفحات آتی، به کفایت، در راستای خط این کتاب، از آنان خواهیم نوشت.

و باز هم، از طرف دیگر، ژانر تراژدی نسبت به کمدی، ژانر تئاتری پیچیده تر ومتکامل تری است. زیرا، کمدی با طبیعت فولک خود نزدیک تر به یک جامعه ی ساده و بی تکلّف ترابتدایی است تا تراژدی با طبیعت اشرافی ـ کلاسیک خود! و شاهد، شعر ـ مثال «رو دلقکی کن و مطربی آموز تا داد خود ازمِهترو کِهتر به ستانی» است! این شعر ـ ضرب المثل، علاوه برتأکید طبیعت توده ای ـ فولک خود، روی ناخوانده ی دیگری هم دارد که درآن ***ما*** را ازمصیبت خوانی (تعزیه)، تئاتر تراژیک برای انتقام گیری منع می کند، چون ظاهراً ـ متأسفانه، امکانی درآن نمی بیند. به سخن دیگر، و بازهم با ضرب المثل دیگر: اگرچه «خنداندن مشکل تر از گریاندن است»، اما آنان که دستی به قلم درنمایشنامه نویسی دارند، بهترمی دانند که برای نگارش یک تراژدی باید ازفرهنک نمایشی (تکنیک نمایشی) والاتری برخوردار بود، چرا که تراژدی نویسی، ذهنی نویسی است، بیش تر متکی بر **بازی زبان**

است تا کمدی نویسی، **بازی بدن!** به سخن دیگر، کمدی را بیش تر می توان بدیهه سازی کرد؛ با بدیهه سازی، یک سناریوی ساده را حین بازی، گسترش بیش تر می توان داد، چرا که کمدی، **تولّد** است، «کموس » *(COMOS)* یونانی «جفت گیری» است، آغاز خلقت است، نیرو برای خلق دارد، درصورتی که تراژدی **مرگ** است، «تراگوس» *(Tragos)* « بُز ـ انسان قربانی » است، پایان خلقت است، **نیستی** است. و نیستی را نمی شود بازی کرد، چون **نیستی** (مرگ) مرده است. مرگ را تاکنون کسی رئالیستیک ـ زنده تجربه ننموده است. مرگ را باید انتزاعی، آبستره تجربه نمود؛ و این نوع تجربه محتاج ذهن و فرهنگ ثروت مند تری است! احتیاج به تکامل ذهنی بیش تر، ذهن پیچیده تری دارد، هم چو «هملت» که می اندیشد: ***«مُردن، خفتن، خفتن و شاید خواب دیدن. آری! مشکل همین جاست.»*** لذا، **تراژدی غربی** را ازکُمدی **آن** دیرتر در یافتیم، دیرتر دیدارش نمودیم! و به همین دلیل، «کُرنی و راسین»، **بازی زبان** را دیرتر از «مولیر»، **بازی بدن** کشف نمودیم؛ و «آشیل» و «سوفوکل» و.... را دیرتر از «شکسپیر» و «شیللر» و...، چون باید عمیق تر می رفتیم، عمیق تر نقب می زدیم؛ و هنوز که هنوز بود ابزار و دانش این کاوش را نداشتیم! حتی امروزهم نداریم! درغیراین صورت، درپی تحلیل های سکسولوژیکی «فروید» ی نمی رفتیم؛ درغیراین صورت، می دیدیم که «آتنی» های به خود آمده، برخاسته، انقلابی، همراه با شمشیر، چگونه با ***قلم***، با ***تراژدی*** هم، ازموجودیت فرهنگ و تمدن خود، از مرگ خود دربرابربزرگ ترین امپراتوری آن زمان، «هخامنشیان»، دفاع نمودند؛ چگونه از ***«تئاتربه عنوان وسیله ای برای مبارزه»*** سود بردند[32]: «اُدیپ» پدرکش ـ زناکار را با «شاهان هخامنشی» این کاره یکی دیدند و نوشتند که زناکاران و پدرکشان، هم از نظر ژنتیکی و هم از نظر اخلاقی ناگزیر به فنا یند؛ پس «نسل هخامنشی» و «اخلاق زرتشتی» اش ناگزیر نیز به فنا است! و بدین گونه بنیاد، مشروعیت یک نظام را زیرسئوال بردند، به فنا سپردند تا از فنای خویش جلو گیرند! معهذا، انقلاب مشروطه شناسایی «شکسپیر» و «شیللر» و «دوما» و «هوگو» و«تولستوی» و برخی دیگررا، تا حدودی ممکن ساخت. زیرا، چنان که دیدیم، هرچند تازه از خواب بر خاسته بودیم، هرچند هنوز گیج بودیم، اما جهان و هستی را عمیق تر، پهناورتر، واقعی تر، پیچیده تر، آبستره تر، ***کمیک ـ ترازیک تر*** ادراک می کردیم!

به هرحال، این شرایط و ذهنیت پیچیده ی فوق بود که بسیاری ازروشنفکران ـ هنرمندان تئاتری داخل و خارج ازکشوررا (چه فارس و چه آذری و چه ارمنی که نام و آثارشان درضمیمه آمده است) که علاقمند به نوشتن برای تئاتربودند، یاری نمود تا خودرا ازگرد و خاک «مولیر» به تکانند، به تراژدی روی آورند، در «شکسپیر»، «شیللر»، «دوما»، «راسین» و دیگران جستجو کنند و افق های جدیدی (موارد a, b, c) برای خود و تئاتر کشور بگشایند؛ بدعت ها و گام های اصیلی بردارند!

اما، تقریباً، از همان آغاز آشکار شد که شانسی واقعی برای روشنفکران ـ هنرمندان متمایل به چپ، و معدودی از میانه، که درپی روشنگری توده ها برای یک انقلاب دوم بودند، بدلایلی که درمقدمه آمده است، وجود ندارد. روند حرکت جامعه، همان گونه که ما تعقیب می کنیم، روند دیگری بود. آنان که در طیف وسیعی از سوسیال دموکرات های چپ تا بلشویک ها گرد آمده بودند، یا بی نام و نشان یا با نشان کشته شدند «میرزاده عشقی»، یا خود کشی نمودند «تقی رفعت)»، یا به مرگ مشکوک مردند «گریگور یقیکیان»، یا ناگزیر به تقیه شدند «جلیل محمدقلی زاده»، یا تعدیلی دائمی در ایده های شان نمودند «جبارباغچه بان»، یا عامل چند جانبه ازکار در آمدند «محمد امین رسول زاده»، ویا مجبوربه

فرار از کشور «ابوالقاسم لاهوتی»، که در1917م.«حزب کارگران» را بنیاد نهاد؛ و بعد، پس ازاشغال کشور توسط انگلیسی ها، حزب منحل گردید و شاعر ـ نمایشنامه نویس ناگزیر به گریز به ترکیه شد، و سرانجام از1922م. به بعد، در «اتحاد شوروی» سکونت گزید و یکی از بنیان گذاران شعر تاجیک گردید. با این وجود، این گرایش، حتی در این مرحله، آن اندازه گسترده و بنیادی بود که توانست تعدادی از اصیل ترین و درخشان ترین نمایشنامه نویسان و نمایشنامه های تاریخی ـ تراژیک این دوره را به وجود آورد، از جمله: «نریمان نریمانوف» (1925م. - 1870م.) با «**نادرشاه**» اش، «گریگور یقیکیان»(1950م. - 1880م.) با«**داریوش سوم**»، «عبدالرحیم بیک حقوردیف» (1933م. - 1870م.) با «**آغا محمدشاه قاجار**»، «ابوالقاسم لاهوتی» (1957م. - 1887م.) با «**کاوه آهنگر**»، «جعفر جبارلی» (1934م. - 1899م.) با «**ناصرالدین شاه**»، و«تقی رفعت» (1921م. - 1889م.) با «**خسرو پرویز**».

از جمله خصوصیات این مردان، علاوه بر آن که از پیش گامان موج برخاسته در نمایشنامه های تاریخی، تراژیک و منظوم بودند، چنان که درصفحات پیشین در باره ی معرفی تراژدی و «شکسپیر» و دیگران دیدیم، دید و برداشت شان هم به زندگی و رفتارهای کاراکترهای شان، برخلاف نمایشنامه نویسان، اکثراً فارس زبان گروه گرایش به راست، همواره انتقاد آمیزتر و واقع بینانه ـ مردمی تر بوده است. اینان خواستار بازگشت به گذشته نبودند، گذشته ـ باستان برای شان، صرفاً، سکوی پرش و نقطه آغازی بود! از نظر ساختمان نمایشی و دیالوگ ها (اشعار هم، آن نمایش نامه ها که منظوم اند) نیز، آثارشان مستحکم تر و مثال زدنی تراند و نشان ازکارومهارت و چشم اندازهای تاریخی گذشته تر وآینده تری دارند. این چشم اندازتاریخی را «میرزا تقی رفعت» که مؤسس وسردبیر نشریه ی «**آزادیستان**» (اُرگان «نهضت خیابانی») نیز بود، در روزنامه ی «**تجدّد**»، در پاسخ به سرمقاله ی «محمد تقی بهار»، تحت عنوان «**مرام ما**»، به مناسبت انتشار مجله ی «**دانشکده**» (1918م./ 1336ق.) چنین توضیح می دهد:

> *« از آن چیزی که شما **مسیر تکامل** می نامید و ما شنوندگان سیر فی المنام تصور می کنیم، بلی از آن نقشه بطالت و جبن دست بر دارید. تجدد به مثابه انقلاب است و انقلاب را نمی شود با قطره شمارمانند دارو به چشم جماعت ریخت..... (شما جوانان) امروز می بینید که شخصاً سعدی مانع از موجودیت شماست، تابوت سعدی گاهواره شمارا حفظ می کند. عصرهفتم برعصرچهاردهم مسلط است. ولی همان عصرکُهن به شما خواهد گفت هر که آمد عمارت نو ساخت و شما در خیال حراست کردن عمارت دیگران هستید، د ر صورتی که اگر در واقع هر که می آمد عمارت نو می ساخت، سعدی منزل به دیگری نمی توانست پرداخت..... د ر زمان خودتان اقلاً آن قدر استقلال وتجدد به خرج بدهید که سعدی ها درزمان خودشان به خرج دادند. درزیرقیودیک ماضی هفتصد ساله پخش نشوید، اثبات موجودیت نمایید.*[33]

او هم چنین، در همین روزنامه، در مقاله ای تحت عنوان « **یک عُصیان ادبی** » در همان سال می نویسد:

..... ما باید فرزندان زمان خود شویم. صدای توپ و تفنگ محاربات عمومی در اعصاب ما هیجانی را بیدار می کند که زبان معتدل و موزون و جامد و قدیم سعدی و هم عصران تقریبی او نمی توانند..... ما احتیاجاتی داریم که عصر سعدی نداشت. ما گرفتار لطمات جریان های مخالف ملی و سیاسی هستیم که سعدی از تصور آن ها هم عاجز بود.....وبالاخره ما در عهدی زندگی می کنیم که اطفال سیزده ساله مدارس امروزی در علوم و فنون متنوعه به مراتب از سعدی داناتر اند.[34]

این نمایشنامه نویسان، هم چنین، تعدادی اززیباترین نمایشنامه های اجتماعی ـ سیاسی روز و دوره اشان را ارائه داده اند، هم چون «**مرده ها**» و «**کمانچه**» ***(این نمایشنامه درضمیمه آمده است)*** از «جلیل محمدقلی زاده »(1932م. - 1866م.)، «**سویل یا انقلاب زندگی**» از«جعفرجبارلی»، و «**جهل**» از«نریمان نریمانف» که در خط و سوی «**قدرت جهل**» از «تولستوی» است.

و اما، درمورد روشنفکران ـ هنرمندان متمایل به راست و میانه ی متمایل به راست و حتی متمایل به چپ که طرف دار روشنگری مردم در راستای احیاء دوران درخشان گذشته بودند:

اینان نیز، در پهنه ی وسیعی از گروه ها و احزاب سیاسی (و غیر سیاسی) گرد آمده بودند؛ وازمشروطه خواهان تا جمهوری خواهان، ازجناح راست دموکرات ها تا لیبرال ها وفاشیست ها، ومشخص تر، ازدو حزب «عامیّون» (دموکرات ها) و«اعتدالیون» (اجتماعیون) و، طبیعتاً، با مرام نامه های متفاوت، نوسان داشتند که اکثرشان، با ظهور «دیکتاتوری رضا خانی» به آن نظام پیوسته و پست های دولتی مهمی را اشغال نمودند! بدیهی است که اینان، با توجه به روندی که جامعه داشت ، هم تعدادشان بیش تربود و هم تولیدات شان افزون تر، و حتی متنوع تر! نمایشنامه هائی که این جناح نوشتند و تولید نمودند نیز، همانند هنرمندان تئاتر جناح چپ، بر اساس دو مضمون کاملاً مشخص قرار داشت: نخستین، براساس حوادث سیاسی ـ اجتماعی روز و دوره ی اشان، و دومین، براساس تاریخ ـ اساطیر ایرانی، و به ناگزیر، غالباً بر اساس «**شاهنامه**»، و مواردی، براساس آثار «نظامی گنجوی» و.... و طبیعتاً، اکثراً، منظوم.

مثال های نخستین مضمون عبارت اند از:

«**محمدعلی شاه**» یا «**اوضاع باغ شاه**». این نمایشنامه توسط «منشی باشی بهرامی»، بلافاصله پس ازفرارشاه مستبد ـ فئودال، نوشته شد ودر باره ی طریق و شیوه ای است که **محمدعلی شاه** مسائل مملکت را حل و فصل می کرد.[35] به نظرمی رسد این نمایشنامه درمیان نخستین تولیدات «**شرکت علمیه فرهنگ**» بوده باشد؛ هم چنین یکی از نخستین نمایشنامه هائی به سبک غربی که پس از بسته شدن «**تئاتر دارالفنون**»، برصحنه تولید شده است. «**اُسطوخودس**» نوشته ی «محمدعلی خان نصر»، سرپرست «گروه کمدی ایرانی». این نمایشنامه که در ارتباط با طغیان آذربایجان در آن زمان و ناتوانی دولت وقت درپایان دادن به آن، به خاطربی تفاوتی وکاهلی نخست وزیر واعضای دولت بود، باعث استعفای

نخست وزیر وقت «علاء السلطنه» شد.[36] «**جوان وطن پرست**»، اجراء در 18 - 1917م. در رشت توسط « **گروه فرهنگ** ». در این نمایش، تضاد میان روسیه و انگلیس در ایران، تم اصلی بود.[37] و از نمایشنامه های اصیل تر و جا افتاده تر از این دست:

« **کابوس استبداد** » یا «**گناهکاران**» از «علی خان ظهیرالدوله» (1924م. -1863م.)، «**سرگذشت یک روزنامه نگار**» و «**حکام جدید و حکام قدیم**» از«مرتضی قلی خان مؤیدالممالک فکری» (1919م. - 1870م.)، «**حاجی خان ریایی**» و «**استاد نوروز پینه دوز**» از «میرزا احمدخان کمال الوزاره محمودی (1920م. - 1874م.)،«**احساسات جوانان ایرانی**» و «**سربازی وطن افتخاراست**» از«افراسیاب آزاد» (؟ – ؟).

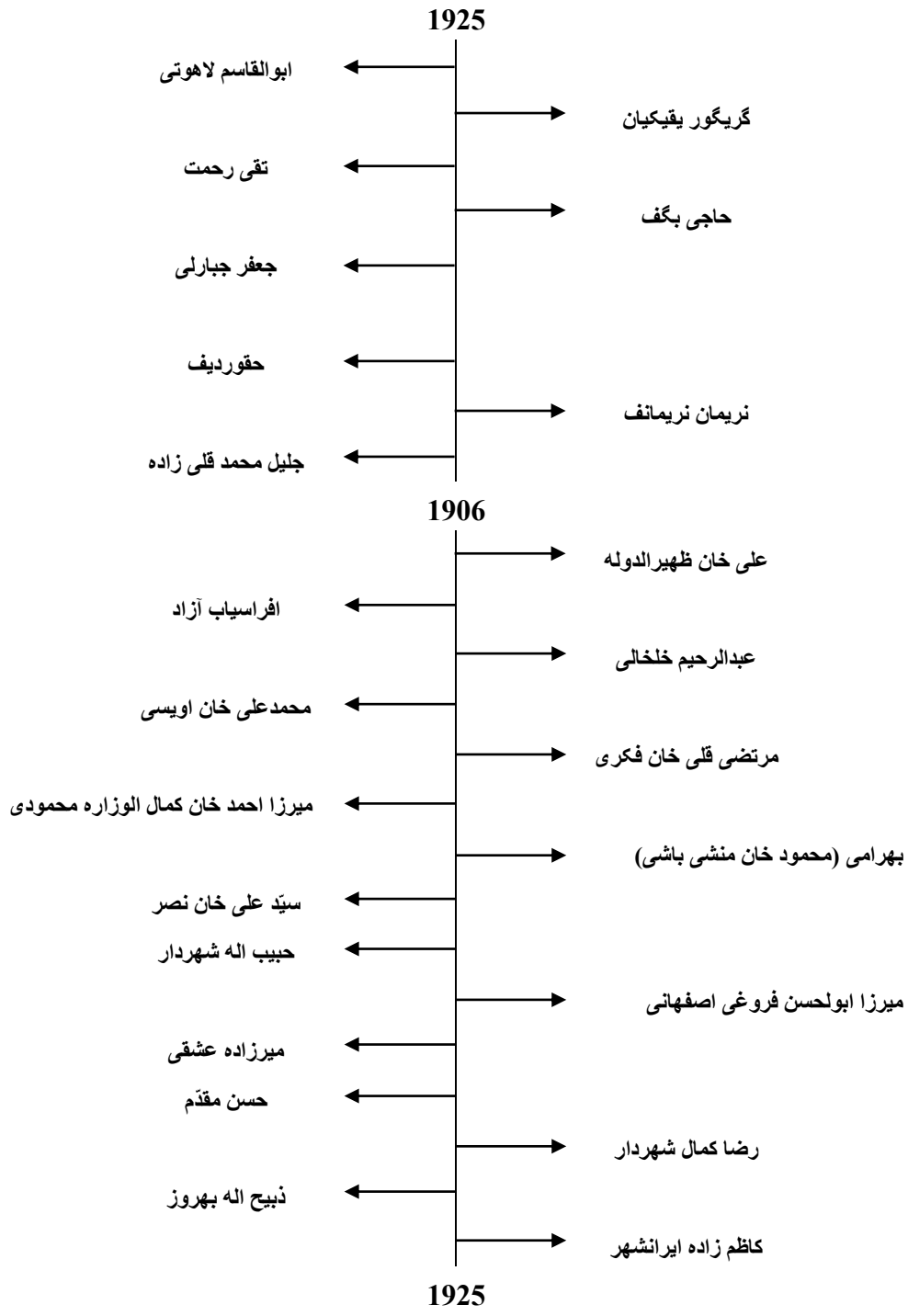
و مثال های دومین مضمون شامل اند:

«**کوروس کبیر**» و «**جمشید**» نگارش «عبدالکریم محقق الدوله» (1917م. - ؟)، بنیان گذار«**تئاترملی**»، که توسط همین گروه نیز، بر صحنه رفته است.[38] «**داستان خونین برمکیان**» اثر «سید عبدالکریم خلخالی» (؟ - 1879م.) که حوالی 1918م. به تحریر در آمده و در1925م. چاپ شده است. این نمایشنامه ازجمله نخستین تراژدی های ایرانی است. «**رستم و سهراب**» به قلم «کاظم زاده ایرانشهر» که در1922م. در برلین چاپ شده است.

اما، مشخص ترین مثال این مضمون، یعنی متن های نمایشی - تاریخی - تزدار، که درمیان نخستین اُپرت - نمایشنامه های منظوم به زبان فارسی هم قرار دارد، «**رستاخیز شهریاران ایران**» به قلم «میرزاده عشقی» (1921م. - 1894م.) است؛ شاعری که *«عشق رمانتیک اش نسبت به سرزمین مادری، دلیل تعدیل دائمی عقایداش می شد و همین، سرانجام، به قیمت جان اش تمام شد».*[39] این اثرکه حوالی سال 1918م. به نظم درآمده است، ازنقطه نظرمحتوی، صرف نظر از عشق پاک و صادقانه نسبت به سرزمین مادری، چیزی برای گفتن وایده ای برای اندیشیدن ندارد. اما، ازنقطه نظرفرم و تکنیک کار، به جهاتی، اثری قابل تأمل است؛ چرا که تکنیک آموزشی پنهان، بیگانه سازی، آن که بی گمان از ***تعزیه*** قرض گرفته شده است، چیزی نیست که به آسانی بتوان آن را فراموش کرد! به سخن دیگر، هر گاه از محبوبیت، شهرت و سرانجام قتل ناجوان مردانه ی شاعر توسط اوباشان «رضا خانی» چشم پوشی کنیم، توانایی ارتباطی - موسیقایی، وسپس تأثیرعمیق آن در اذهان توده های شهری، دلیلی است بر آن که چرا این اثر، در طول سال های توفانی 1924م. - 1919م.، بیش ازهر اثر نمایشی دیگری برصحنه رفته است.

«عشقی» آثارنمایشی دیگری هم دارد، از جمله: «کمدی حلواء الفقراء» (1921م.)، و اُپرت «بچه گدا و دکترنیکوکار» براساس نخستین مضمون، که رابطه میان عنوان و پرداخت نمایشی اشان، رابطه میان «دو صد گفته چون نیم کردارنیست» هم، نیست!

به هرحال، **الف:** هرگاه به خواهیم گرایش های نوشتاری - نمایشی و جایگاه درام نویسان این دوره را در نموداری مشخص کنیم، این نمودار که نقطه ی **مشترک اش**، برای هرسه گرایش، مسائل سیاسی - اجتماعی داغ و حادّ روز و دوره است، اکثراً در قالب ***کمدی و ملودرام***، و نقاط **انفصال شان**، دو قطب و نگاه کاملاً رودررو و متضاد از تاریخ این کشور، اکثراً در قالب ***تراژدی***، چنین خواهد بود[40]:



ب: چنان که از نمودار فوق پیدا ست، اکثر قریب به اتفاق نمایشنامه نویسان دارای گرایش چپ، متعلق به زبان دیگری اند که در رابطه با فرهنگ ایرانی، به زبان مادری اشان، دست به قلم برده اند. و در این حالت، چند مورد گفتگو پیش می آید: **اول آن که:** یک سوی افراط را بگیریم و فقط **پارس ها** را **ایرانی** بدانیم و یا بالعکس، و اکنون در این حالت، اگر متفکر ــ دراماتیستی در رابطه با فرهنگ **ایرانی** نه **پارسی**، اثری آفریده است، پس او درشمار نمایشنامه نویسان پارسی است، و یا آن اثر جزئی از ادبیات نمایشی پارسی است، باید « کریستوفر مارلو »، دراماتیست انگلیسی قرن شانزدهم میلادی را هم، که نمایشنامه ی «**تیمور لنگ**» را نوشته است، نخستین نمایشنامه نویس پارسی ـ ایرانی نامید که به زبان

انگلیسی درباره ی تاریخ مان نوشته است؛ سند آن که، «مارلو» در اثر خود، «تیمورلنگ» و سپاهیان اش را در جنگ با سلطان عثمانی «بایزید دوم»، به لحاظ اشتباه تاریخی، «**پارسیانی**» می گیرد که برابر سپاه عثمانی ـ مجموعه ای ازترک ها اعراب شمال آفریقا ـ به مصاف پرداخته اند![41]؛ و حتی بسیار بسیار دورتر، باید «آشیلوس» یونانی را، که در قرن پنجم قبل از میلاد نمابشنامه ی «**پارسیان**» را نگاشته است، چنین پنداشت، نخستین نمایشنامه نویس مان پنداشت! بنا براین، این جا هم، بُرهان بلاتکلیف «آخوند زاده» و«میرزا آقا تبریزی» رُخ می نماید؛ واین بلاتکلیفی آیا نمی تواند ناشی ازگنداب تفکرات افراطی شوونیستی امان باشد که در دوره ی **پهلوی**، چنان که خواهیم دید، چوب اش را خواهیم خورد، و حتی امروزه هم با پوششی دیگر، تحت عنوان **شیعه گری**، چوب اش را می خوریم؟! چرا که ایران، در طول تاریخ دراز مدت خود، هم چون امروز فرهنگ **آنگلو ساکسونی**، بیش تر یک **مادر ـ حوزه ی فرهنگی**، شامل مجموعه ای از فرهنگ های گوناگون، وبالطبع زبان های گوناگون، بوده است، تا محدوده ی جغرافیائی بسته ای به نام **کشور پارس ها!** این **مادر ـ حوزه ی فرهنگی** زمانی امتدادش تا **آتن** و سواحل رودخانه های **نیل** و **سند** و مرزهای **مغولستان** و نواحی حاصل خیز **دریاچه ی آرال** می رسید! و زمانی چون امروز! زمانی فرهنگ غالب در این **مادر ـ حوزه ی فرهنگی**، فرهنگ **مادی** بود، زمانی **هخامنشی**، زمانی **سلوکی ـ یونانی**، زمانی **اشکانی**، زمانی **ساسانی**، وزمان هائی فرهنگ های **عربی**، **آذری ـ ترکی**، **مغولی!** به سخن دیگروبا ترمینولوژی امروزی، این مادر ـ حوزه ی فرهنگی کارکردی **گلوبالیستی** داشت ـ دارد تا کارکرد **پارسیستی!** اما، این **مادر ـ حوزه فرهنگی** در ید قدرت هر قوم و گروهی که بود، به دلائل تاریخی که این جا جای بحث آن نیست، یک زبان رسمی مشترک داشت و آن زبان **فارسی**، ازشاخه ی هند وایرانی، شامل پهلوی قدیم، پهلوی میانه، دری و فارسی امروزی، بود![42] **<u>دوم آن که:</u>** واگراین بارسوی دیگرافراط را به گیریم، نمودار فوق به درستی نشان می دهد که مقوله بندی ما، زیر عنوان **سه شاخه ـ مکتب فکری**، در مقدمه، بسیار بجاست و شاخه ـ مکتب **سوسیالیستی** هنوز در حالت جنینی است. هنوز متفکر ــ دراماتیستی که به زبان فارسی این گونه بیاندیشد و بنویسد، اگرهم به دنیا آمده باشد، طفل شیرخواره ی بی سرپرستی است که هنوز «گروشا»ی اش در راه است.[43] **<u>سوم آن که:</u>** نمودارفوق، به روشنی دامنه ی هرچه گسترده ترنفوذ فرهنگی هنر تئاترغربی را به نمایش می گذارد. به سخن دیگر، نمودارفوق، با خیل نمایشنامه نویسان اش، درهرسه گرایش، نشانه ی غلبه ی شیوه ی هنر نمایش یونانی ـ غربی که **بازی زبان** باشد، بر **بازی بدن** است؛ **بازی بدنی** که ***ثانیاً***، هنرتئاتر بومی ـ مردمی هرجامعه ای است، ***واولاً***، برگردان، ترجمه ی هنری ـ نمایشی عمل (اکت) بی واسطه اش که کارش است. و باز هم به سخن دیگر، ازاین لحظه به بعد این ذهنیت استعماری خوره وارکه با **آخوند زاده** آغازشده است، به طور نهایی جا می افتد، که ***«چون نمایشنامه نویس نداریم، پس تئاتر نداریم!»*** آری..... و چنین شد که **تعزیه** پست شد، **تقلید** پست شد، پس هنرمندان شان نیز پست تر، پس عامل ابتذال شدند! این خوره، دریغا، هنوز هم هنر نمایش بومی امان را، اگر نه **تعزیه** که می دانیم چرا *(ر. به کتاب اول)*، **تقلید** را می خورد!

باری. درادامه ی ***«جریان درهم بافته ی دوم»*** و روند تفکر تحمیلی فوق ***(چون نمایشنامه نداریم پس....)*** است که نخستین نشریه ی تئاتری، به سبک غربی، با طبیعت دوگانه ی مثبت و منفی خود توسط یکی از مشروطه خواهان فعال، «میرزا رضا خان نائینی طباطبایی» (1927م. ـ 1872م.)، ظاهر می شود:

نشریه ای دو هفته یک بار درتهران درسال 1326ه.ق. (1908م.)،

*به نگارش وویراستاری **میرزا رضاخان نائینی طباطبایی**، که بعداً نماینده مجلس دوم شد، چاپ گردید. مضامین آن، مجموعه ای از صحنه هایی درفرم نمایشی را دربرمی گرفت که اشاره به شرایط اداری ـ اجرایی حکومت استبدادی داشت و شیوه های حکومتی اعمال شده توسط شاهزاده ها و فرمانداران رژیم. این نشریه شاید یکی ازبهترین نشریات کشوربود.*[44]

اما، استاد تئاتر ایران، « دکتر مصطفی اسکویی »، دیالکتیک ماتریالیستی پیدایش نشریه ی «تئاتر» را طور دیگری می بیند. او علت پیدایش این نشریه را در واکنش (آنتی تز) به واپس گرایی جناحی ازمجلس (دوم) نسبت به حذف لفظ تئاتر (و ایجاد اداره تئاتر)، پیشنهاد شده ازسوی «انجمن بلدیه» می بیند و می نویسد:

واپس گرایی جناحی از مجلس سبب شد که مرد روشنفکر وآزادی خواهی چون « میرزا رضا خان نائینی طباطبایی ..... که در این هنگام درتهران ساکن شده بود، و در« انجمن ادبی ایران» همراه با اساتیدی چون «وحید دستگردی» و«حسن سمعی» فعالیت ادبی داشت، اقدام به تأسیس «روزنامه تئاتر» کند.[45]

به هرجهت، و گفتیم با طبیعت دوگانه ی خود، چرا که این نشریه، از سوئی منفی، بنیاد تئاتررا **سئوال وجواب**، یعنی همان ارجحیت **بازی زبان** بر **بازی بدن** می داند، و از سوئی دیگر مثبت، چرا که برضرورت **سئوال وجواب**، که همانا یکی ازباب های شناخت وآگاهی است، پای می فشارد.[46]
واکنون، در همین راستا، ما شاهد ظهور نخستین **نقّادان تئاتر** به سبک غربی هستیم، که اینان نیز، اکثراً، هم چون پیش آهنگ خود، «آخوند زاده»، درجهات دوگانه ی فوق راه گشائی می کنند؛ بدین معنا که ازیک سو، غالباً، نگاه به متن، **بازی زبان**، دارند تا به اجراء، **بازی بدن**، وازسوی دیگر، بیش تر برقدرت تهذیب اخلاقی این هنر، بر طبقات حاکم، انگشت می گذارند تا قدرت سیاسی ـ طغیانی آن، بر طبقات محروم، آن چنان که، برای مثال به حیث نقّاد، «شیللر» در قرن هیجدهم، «چرنیشفسکی» در قرن نوزدهم و «آناتولی لوناچارسکی» در قرن بیستم، در اروپای توفانی آن قرون، تأکید می ورزیدند! از منظردیگر، **نقّادان ما** در این دوره، به درک نسبی دراماتیست و متن نمایشی نزدیک شده بودند، اما، به ادراک کارگردان و کارگردانی، نور و نور پردازی، تکنیک صحنه و صحنه پردازی، و به طور کلی، تئوری های انقلابیِ چگونه پیاده نمودن یک نمایشنامه بر صحنه در دوره ی مورد بحث مان در جهان تئاتر، هرگز! به عنوان نمونه، به «استانیسلافسکی»، به «گوردن کریگ»، به «آدولف آپیا»، به «مایرهولد» که همگی دراین دوره، ربع اول قرن بیستم، به بلوغ و شکوفائی خود رسیده بودند، هرگز! چرا که از طرفی، هم چون احتجاجات قبلی امان، به عنوان مثال، ادراک **سیستم بازیگری استانیسلافسکی** احتیاج به **دانش روان شناسی نو** دارد، وادراک **تئوری نورپردازی آپیا** نیاز به **دانش الکتریسیته**، و ادراک **اُبر ـ ماریت کریگ** محتاج **دانش مکانیک** است، و ادراک **سیستم مایرهولد** طالب **تکنیک بیو ـ مکانیک**؛ و قدری دورتر و جلوتر برویم و از ادراک سیستم بازیگری «برشتی»، که از پی خواهد آمد، بگوییم که نیازمند

دانش دانش ها،یعنی **دانش دیالکتیک** است! واین دانش ها را ما هیچ کدام در اختیار نداریم، پس قدرت ترجمه و اعمال هنری آن ها را هم در تئاتر نداریم، تا کارگردان و کارگردانی ها، بازیگر و بازیگری ها، نور و نور پردازی ها، صحنه و صحنه پردازی ها را نقد کنیم! ازطرف دیگر، غرب با سیاستی بسیار آگاهانه ومشوقانه، «شکسپیر» وشکسپیرهای اش را صادر و تبلیغ وترویج می نماید، اما تکنولوژی پیش رفته اش را خیر، هرگز؛ حتی یک فرمول اش را! چرا که صدور اولی بردامنه ی استعمار و استثمارش می افزاید، اما صدور دومی از دامنه ی استعمار و استثمارش می کاهد! و این سیاست آگاهانه، چنان که در **کتاب دوم ـ جلدسوم (نوزایی مکتب دمکراسی غربی)** خواهیم دید، سمّ مهلک هنری خود، ودرمورد بحث ما، سمّ مهلک تئاتری خود، یعنی **تئاتر پوچی** را، درجوامع درحال توسعه، ازجمله درجامعه ی تئاتری ایرانی، پس از **کودتای سال 32**، تزریق کرده خواهد بود.

باری. ازاین ها که بگذریم، باید ازدو نقد نویس پیش گام و سزاوارطرح این دوره نام برد، که به حیث مردانی آگاه، دراین حوزه ازهنر تئاتر، کوشیدند تا **نقد هنری** را بیش تر با نگاه جامع ـ متدیک **(علمی)** به بینند، یعنی آن را ***«عمل ارزش گذاری، آگاهی دادن و ایجاد ارتباط با یک کارهنری که بخشی از تجربه ی استتیکی انسان است»***، به بینند! این دو، یکی «محمد امین رسول زاده» است که «مردی ترک نژاد از مسلمانان قفقاز بود»[47] و زندگی پر فراز و نشیب و متلونی داشت: هم هنرمند بود وهم سیاست مدار، هم چپ بود و هم راست، هم روزنامه نگار بود و هم نمایشنامه نویس، و هم مجاهد بود وهم عامل انگلیسی ها و ترک ها و آلمان ها.[48] از جمله نمایشنامه های او، تحریر به زبان مادری اش، باید از کمدی **«بلای ناگهانی»** و**«انوار درظلمات»** یاد آورد. «رسول زاده» در1954م. در شهر آنقره در گذشت.[49] و دیگری، «خان ملک ساسانی» است که «مدتی نیز مدرّس ادبیات نمایشی هنرستان **هنرپیشگی تهران** گردید.»[50] وی موشکافانه تر و پی گیرتر از هر نقد نویسی درآن دوره نوشت و به مواردی خارج از متن و اجراء نیز می پرداخت که یک **نقّاد** دوران «شکسپیر» هم می توانست گله مند ـ تماشاگرش باشد، ازجمله: ***صرف تنقلات هنگام اجرای نمایش، بوی بد دهان های ناشُسته و جامه های عوض نشده، تنگی جا وهوای آلوده ی محل نمایش، سروصداها و دست زدن های بی ربط و بی موقع، و خنده های نخاله وارگوش آزار*** ..... وهنوزبیش تر و عمیق تر: « خان ملک » به بهانه ی نقد تئاتری، به انتقاد از جامعه اش نیز می پردازد و، در همین حال، پیش گوئی پیامبرانه ای می کند؛ هفت سال قبل از کودتای 1299ش.، حدوث فاجعه ی درحال وقوع را محتمل می بیند:

> موزیک قزاق مثل هفته ی پیش در پای سن نواهای ایرانی و اروپایی نواخت، ولی دسته ای از شنوندگان، یک بی میلی مفرط نسبت به نواهایی که ازخارج آمده ظاهرمی ساختند وبرای نواهای ایرانی بی تابانه دست می زدند. کاشکی این حس درهمه جا ظاهر می شد، نه فقط درموضوع موزیک! درضمن نواهای ایرانی این نوای شعرعارف را زدند:
>
> ازخون جوانان وطن لاله دمیده | درحسرت سروقدشان سرو خمیده
>
> فوراً مثل صاعقه ای که بیاید و بگذرد به یاد شنوندگان گذشت که وطنی هم هست که خون جوانان وطن برایش روی خاک ریخته شده، اما چطوراست که اسمش فقط در تئاتردرضمن موزیک ذکر

می شود؟ نه ا زآن جوانان اسمی هست و نه از آن اقدامات اثری.
شاید چندی هم که گذشت منع کنند که چون لاله گل قشنگی
است حیف است از خون کسانی که برای وطن کشته شده اند لاله
سبزشود وشاعربیچاره را مجبورکنند که به جای لاله خار مغیلان
بگذارد وچشم ازسکته ی ملاحتی هم که واردمی شود بپوشد.[51]

به هرترتیب، جهت آشنائی بیش تر با شیوه ی نقد نویسی این نقادان پیش گام، گوشه هائی ازنقد آنان را ازدو نمایشنامه ی «مولیر»، در ضمیمه آورده ایم؛ یکی برگردان تقریباً مؤثق «**طبیب اجباری**»، تولید شده توسط **گروه تئاتر ارامنه**، به زبان فارسی در1909م. است، و دیگری ایرانیزه ی «**حُقّه های اسکاپن**»، تحت عنوان «**گیج**» که درسال 14- 1913م.، در **تئاترملی**، برصحنه آمد.

و سرانجام، آخرین مقوله ای که در این بخش محتاج یاد آوری است، ترجمه ها و آداپته های نمایشی است که تا کنون، در لابلای مقولات مورد گفتگو، از آن ها، کم یا بیش، سخن گفته ایم. انتخاب این ترجمه ها و آداپته ها که در راستای حضور نظامی و فرهنگی قدرت های اروپائی، از فرانسوی شروع و سپس به روسی و انگلیسی و آلمانی ختم می شوند، چنان که دیدیم، بستگی به کاراکتر انقلابی جامعه و پایگاه طبقاتی مترجمین ـ اقتباس گران آنان، و نیز، دانش زبانی ، سلیقه و علائق شخصی این مترجمین ـ اقتباس گران هم دارد. و هم از این روست که ابتدا، منحصراً «مولیر» ترجمه می شود و سپس «گوگول» و «شکسپیر» و «شیللر»، و در این میان، طبیعتاً، آثاری از «آلکساندر دوما»، «اوژن لابیش»، «اسکاروایلد»، «پیرکورنی»، و...؛ و نیز تعدادی اززبان ترکی، که در تحلیل آخر، این تعداد از زبان ترکی هم، نظیر ایران، جامعه و نویسندگان اش زیرتأثیر و نفوذ همان قدرت ها و تغییراتی اند که جامعه ی ایرانی، در دوران مورد بحث بود. و هم از این روست که از ترجمه های «آشیلوس» و «سوفوکلس» و «اوری پیدس» و «آریستوفانس» و.....، با وجود شناسایی نسبی ـ ابتدائی آنان و **تئاتر کلاسیک یونان**،[52] در دوران مشروطیت خبری نیست؛ هر چند که افکار این متفکر ــ نمایشنامه نویسان و قدرت تهذیب اخلاقی آثارشان، اگر بیش تر از «مولیر» و «شکسپیر» و «شیللر» و دیگران نباشد، مطمئناً، کم تر هم نیست! آری. ازتئاترکلاسیک یونانی، اُور ـ مادرتئاترغرب خبری نیست، چرا که یونان قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، هم چون ایران آن زمان، هنوز مستعمره ای بیش نیست! و همین فاکتور، در مورد هنر تئاتر دیگر جوامع اروپائی ، نظیر **اسپانیا** و **ایتالیا**، با در نظر گرفتن شرایط ویژه ی هریک از آنان، نیز مصداق و عمل کرد دارد.

باری. از این ها بگذریم، معهذا، از ترجمه ها و آداپته های زیبای ایرانیان این دوران که بر ثروت فرهنگ تئاتری کشوربسیار افزودند، نمی توان گذشت، ازجمله:

«**تمثیل تئاتر**» اثر «الکساندردوما ـ پدر»، مترجم : «شاهزاده عبدالحسین میرزا مؤید الدوله» در 1904 م. ازعربی.

«**ضحاک**» اثر «سامی بیک عثمانی»، مترجم : «میرزا ابراهیم خان آجودانباشی» در1905م. از ترکی.

«**نادرشاه**» اثر«نریمان نریمانوف»، مترجم : «تاج ماه آفاق الدوله» در1906م.از ترکی.

«**خدمه وعشق**» اثر«فردریک شیللر»، مترجم : «میرزا یوسف خان اعتصام الملک در1907م. ازآلمانی.

«**بازرس**» اثر«نیکلای گوگول»، مترجم : «نادرمیرزا آراسته» (ناصرالملک) در1909م. از روسی.

«**عروسی فیگارو**» اثر«بومارشه» ، مترجم : «میرزا سید علی خان» در1914م. ازفرانسه.
«**تاجگذاری و مرگ ناپلئون**» اثر«الکساندردوما ـ پدر»، مترجم : «محمدعلی حشمت السلطان» در1915 م.از فرانسه.
«**اُتللو**» اثر «ویلیام شکسپیر»، مترجم : ابوالقاسم خان قره گوزلو همدانی» در 1918م. ازانگلیسی.
«**بازرگان وندیک**» اثر «ویلیام شکسپیر»، مترجم : «ناصرالملک» در 1918م. از انگلیسی.
«**عشق و شرافت**» اثر «پیرکورنی»، مترجم : تقی بینش آق اولی» در 1918م. از فرانسه.
«**سالومه**» اثر«اسکاروایلد»، مترجم : « رضا کمال شهرزاد » در 1922 م. ازانگلیسی.
و آداپته ها و ترجمه های نسبتاً بسیاری ازآثار«مولیر» و«اوژن لابیش» توسط «محمد خان اعتمادالسلطنه»، «محمد علی فروغی»، «سید علی خان نصر» و«حسن ناصر ـ ناصرالملک».

* * *

نتیجه

دراین فصل نتیجه گیری ها می توانند چندگانه و متنوع باشند، بدین گونه:

الف ـ *تراژیک*: دراین دوره، با تمام جوش وخروش ها، بالا وپایین های ش، یک فصل مشترک، یک هسته ی واحد وجود داشت که درتمام طول تاریخ چند هزارساله ی این **مادر ـ حوزه ی فرهنگی** بی سابقه بوده است، و آن ایده ی ناسیونالیسم ایرانی سکولار، فارغ از تعصبات قومی ـ نژادی ـ فرهنگی، در جوامع شهری بود. از آذربایجان و ارمنستان آن سوی ارس که به ترکی و ارمنی سخن می گفتند و می نوشتند تا سواحل خلیج فارس که به عربی، از شرق که بلوچ بود و تا غرب که کرد، و در میانه، طبیعتاً، فارس ها، هرروشن فکر ـ هنرمندی که به هر زبانی می گفت و می نوشت و مبارزه می کرد، در فکر رهائی این مادر ـ حوزه ی فرهنگی **(ایران)** از زیر سلطه ی استعمار و استثمار غربی، زیرپرچم مشروطه خواهی، درچهارچوب وقالب ملی بود! و مثال ها و نمونه های آن را دراین فصل، درحوزه ی تحقیق مان **(تئاتر)** دیدیم و برشمردیم.

اما به هرحال، دردرون این قالب، مبارزه، گونه ی دیگری بود. چنان که دیدیم، گرایش های متنوعی در کاربودند، برضد یکدیگر در کارزار بودند؛ و مهم ترین آن ها طبقه ای علیه طبقه ی دیگر، و سپس مذهبی علیه غیر مذهبی و بالعکس، شیعه علیه سنی و بالعکس، ترک علیه فارس وبالعکس، ارمنی علیه ترک وبالعکس، کردعلیه عرب و فارس و ترک و بالعکس، بلوچ علیه عرب و فارس وبالعکس و..... الی آخر، که در آخر، به مبارزه ی زنان علیه مردان و بالعکس ختم می شد؛ و تازه، تمامی این ها، چنان که درمقدمه آمده است، در جوامع شهری! جوامع روستائی که خواب خود و راه خود را داشت! بنابراین، زیر لوا و پرچم آن مشروطه خواهی، در درون آن قالب ستایش ناسیونالیستی، هنگامه ی دیگری برپا بود! کارزارهای مهم تری در راه بود! به سخن دیگر، و هنری ـ تئاتری بگوئیم: هر آن چه که در تئاتر این دوره، زیر پرچم انقلاب مشروطه نوشته و بازی شد، ستایش ناسیونالیستی شد، ازهردوسوی ارس، وازهردوسوئی، **قالب ملّی** داشت،**روح ملّی** نداشت، ونمی توانست داشته باشد! درظاهر، چنان که دیدیم، اکثر قریب به اتفاق نمایشنامه نویسان در باره ی اساطیر و تاریخ پُرآوازه ـ گذشته ی ایران، در باره ی مُشکلات روز جامعه می نوشتند، اما این مقولات، در ذهن و باطن هرکس معنا ی خود و قوم خود و زبان خود، و در تحلیل نهائی، طبقه ی خود را داشت، و بنابراین آن کس، راه برون رفت خود را ارائه می داد؛ به سخن دیگر، تعدّد نظر زیاد بود، اتّحاد نظر کم بود یا اصولاً نبود! به عبارت دیگر، نفاق بود، وفاق نبود! از«نریمان نریمانوف» گرفته تا «محقق الدوله» و «یقیکیان» و« عشقی » و «لاهوتی» و «کاظم زاده ایرانشهر» و «ابوالحسن فروغی» و.....! و از «جعفرقلی زاده» گرفته تا «کمال الوزاره» و « مرتضی قلی خان فکری» و «حسن مقدم» و.....! واین جدال چند گانه ی درونی، بناگزیر، برآن هدف **مقدّم** مشروطه خواهی، که **مبارزه علیه استعمار و استثمار غربی** بود، لطمه زد و به آنان **(غربی ها)** اجازه داد تا از این نفاق بهره برند، که بردند و انتخاب خود، وطبیعتاً، در **قالب ملّی** را کردند، که «پهلوی ها» **(پدر وپسر)** بودند، که **قالب ملّی** داشتند، **روح ملّی** نداشتند! **به نام از مشروطه بر آمدند، نه به معنا!** و چون انتخاب این قالب **فارسی** بود، **فارس ها**، نا عادلانه،

از سوی دیگر اقوام این **مادر- حوزه ی فرهنگی**، زیرسئوال رفتند! غافل ازآن که **فارس ها**، نظیرهرقوم دیگری، دراین «مادر ـ حوزه ی فرهنگی»، پس از هزاران سال، روحاً، عادت به دیگر اقوام داشتند و دارند، وچون رهبران دست نشانده ی قوم خود و دیکتاتوران آن را دیدند، اکثراً، از آنان دوری گزیدند، بر آنان شوریدند!

و این تراژدی واقعی این **مادر ـ حوزه ی فرهنگی (ایرانی)** است: «**نفاق درونی، بمب ساعتی وحدت بیرونی!**» و چنین شد که لشگر، به قولی، پانصد هزار تا یک میلیونی «داریوش سوم»، مرکب از اقوام گوناگون این **مادر ـ حوزه ی فرهنگی**، در برابر سی هزار یونانی به خاک خفت کشیده شد، و چنین شد که «رستم فرخ زاد» ناگزیربود به پای لشگر متعدد اقوام خود زنجیر کشد تا ازبرابر اعراب نگریزند؛ و چنین شد دربرابر مغولان، و چنین شد دربرابر تیموریان، وچنین شد در برابر افغانان که حتی یک قوم ازدوازده قوم «قزلباش» به یاری «شاه صفوی» برنیامد .....؛ و چنین شد، چنان که اشاره شد، از انقلاب توده ـ شهری مشروطه خواه، **پهلوی ها** برآمدند: «شوینیسم پارسی»! و چنین شد که از انقلاب مردمی ـ همه اقوامی ـ گوناگون مذهبی ـ غیرمذهبی سال 1357ش./ 1979م.، **شیعه ی اثنی عشری** برآمد ، با **ولی فقیه ـ دیکتاتورش** !

وچنین شد که ازنظرهنری ـ تئاتری، وبه ویژه «**پیدایش تراژدی های ایرانی**» که بحث عمده ی این فصل بود، نمایش ونمایشنامه ها، تراژدی های خصوصاً **فارسی** زبان، هم چون، افراطی بگوییم، آثار «واگنر» و **اپرای واگنری**، از بیرون پر زرق و برق و پر سرو صدا و پرجنجال و از درون تهی و کسالت بار، از آب در آمدند، که برجسته ترین نمونه «**اُپرت رستاخیزسلاطین ایران**» از «میرزاده عشقی» بود که گفته آمد! و بالاخره، چنین شد که انحطاط نهایی این ژانر، در دوره ی «پهلوی اول» با خامه و قلم «صادق هدایت» رقم خواهد خورد که در فصل هم اکنون در پیش، مُفصل بدان خواهیم پرداخت!

ب ـ <u>کمیک</u> : همراه با «**پیدایش تراژدی های ایرانی**»، تحوّل دیگری، و این بار در زمینه ی **ژانر کمدی ایرانی**، رُخ می دهد، که در ارتباط با هنر بازیگری است و استثنایی است. این تحوّل، تلفیق خلاّقانه ی برخی ازویژه گی های نمایش **تقلید**، ازجمله **بدیهه سازی** و**کُپی سازی** (تقلید گریماس ـ صورت، آوازخوانی، لهجه های مختلف، راه رفتن و حرکت بدن ـ تیپ سازی) با نمایش های «مولیر» اند: **(برگردان، ایرانیزه، مسخ شده و ملقمه ای)**؛ نمایش هائی که جملگی، از نظر هنر بازیگری، چنان که گفتیم، ریشه در « کمدی دلارته»، **بازی بدن**، دارند؛ ***کمدی ای که از یک سو، پایه های هنربازیگری در «تئاتر پوچی» را در آینده پی می ریزند، و از سوی دیگر، اصول دیالوگ نویسی و نثر نویسی ناخودآگاه و نیمه آگاه ادبیات «پُست مدرن» غربی را خوراک می دهند.***

به این تلفیق هرگاه **رَنگ** و **رِنگی** هم از اُپرت و اُپراهای آذری، نظیر «مشهدی عباد» و «آرشین مالآلان» اضافه کنیم، آن وقت منظورمان از آن تحّول استثنایی درهنربازیگری **ژانرکمدی ایرانی**، روشن خواهد شد! این تحول استثنایی را، تا آن جا که ما اطلاع داریم، دو کمدین ژنی دوران مشروطه، تا میانه های دهه ی1930م.، یعنی «دایی تبریزی» ملقب به «دایی نمایشی»، وبه وِیژه، «محمود آقا ظهیرالدینی» (مرگ: 1935م.)، که «نوشین» در **نقد منفی** هنر بازیگری از او یاد می کند و ما آن را ذکر کرده ایم، باعث می شوند؛ هر چند که آنان از سبک ها و تئوری های مدرن و پُست مدرنی که نام بردیم مطلقاً چیزی نمی دانستند و نباید هم می دانستند، چون آنان و اینان در دو محیط کاری ـ فرهنگی ـ زمانی کاملاً متفاوتی ، از لحاظ تاریخی، می زیستند. اما، نقطه ی اشتراک آن ها با هنرمندان سبک های یاد شده، اتکاء به کنش و واکنش های غریزی ای بود که از اعماق ضمیر ناخود آگاه فوران می

کنند؛ ونیز، هوش سرشارشان در دیدن و انعکاس دادن خصوصیات مردم محیط شان. در واقع، آنان مدرک حرفه ی خودرا از جامعه اشان گرفته بودند، آنان به قول «گورکی» که «دانشکده ی من جامعه ی من است.» دانشکده شان جامعه اشان بود. و در این جا، گفتیم **نقد منفی**، زیرا «نوشین»، چه در این دوره ی مورد بحث و چه درآن دوره ی اوج هنری اش، که بدان در «جلد دوم» این کتاب خواهیم پرداخت، در شرایط فرهنگی ـ هنری ای نبود که بتواند ارزش ریشه ها و بدعت های شیوه ی بازیگری ای که «محمود آقا»، ناخودآگاه، بازی می کرد، بی اغماض به بیند و آن ها را صحیح ارزیابی کند؛ ضمن آن که، به خوبی آگاهیم، محیط کاری ـ اجتماعی که این هنرمندان ـ بازیگران در آن کار کرده ـ می آفریدند، چنان که هم اکنون اشاره شد، کاملاً با محیط کاری ـ اجتماعی که سبک های «تئاترپوچی» و «پُست مدرنیسم» را آفرید، کاملاً و بنیادی متفاوت بود واست؛ به سخن دیگر، در این جا، درباره ی ماتریال های خام ـ ناپرورده ای صحبت می شود که همیشه وجود داشته اند: آهن ناخالصی که بعدها با **کار** ماشین می شود، نفت خامی که با **کار** سوخت جت های سوپر سونیک می شود، و ....؛ به عبارت دیگر، ما در این جا، درباره ی **نبوغ** صحبت می کنیم، نبوغی که به قول «بالزاک» نود و پنج درصدش **کار**است و پنج درصدش **استعداد ذاتی!** و بدیهی است که ما در آن هنگامه ی **مشروطه خواهی** و دراین هنگامه ی **شیعه گری** در چه مرحله ای از آن خلاقیت های کاری بوده بودیم و اکنون هستیم!

به هرحال، با انتخاب آن **قالب ملّی**، این سبک هنر بازیگری هم، در هنگامه ی جنینی ضربه خورد و سقط شد! زیرا، کاراکترش که **روح همزیستی** است ضربه خورد؛ ولذا، تبدیل به مترسکی شد برای رَماندن، برای چِزاندن! چرا که، این یکی از مقاطعی بود که از آن پس، تقلید لهجه ها، به طورنهائی، ازخلاقیت هنری خود، از طنز درخشان خود، یعنی «طنز پیروزی»، به طنز تمسخرکینه وار، به طنز سیاه، یعنی «طنز شکست»، گرائید، با ***«تختخواب پروگوست # غدّارانه»***[53] ی خود، یعنی با **قالب فارسی**، با **زبان فارسی** خود، برای اندازه گیری، برای سنجش وفاداری، برای سنجش صبر ـ توان دیگر اقوام این **مادر ـ حوزه ی فرهنگی!**

آری. و «شووینیسم پارسی» که آمد، **اتحّاد** که **روح همزیستی** بود، بال برکشید! و اکنون، به تدریج، دُور، دُور « هدایت » و **«پیر مرد خنضرپیر»** ی اش شد که از دریچه **اتاق** اش، از دریچه ی **قالب ملّی** اش که «بوف کورش» اش باشد، یکی از اقوام خود، قوم عرب را «سپربلا» سازد، معلول را جای علت گیرد! چرا که «غریزه ی حیات» که «جوهر کمدی» باشد، بدو چنین حکم می کرد تا طبقه ـ قوم خود، **قاجار** را اززیر ضربه خارج کند، از «مرگ» اش که « جوهر تراژدی » است برهاند، ازکم تعهدی به مسئولیت تاریخی اش در برابر دیگر اقوام این **مادر ـ حوزه ی فرهنگی**، از کاهلی، از سُستی، از قساوت اش به کاهد! آری. **انقلاب ـ تئاتربزرگ مشروطه** ی ما می رفت تا **دربطن اش** نخستین مشق های **ژانر کمیک ـ تراژیک** را هم، تجربه کند!

ج ـ *<u>تماشاگر</u>*: دردوره ی «انقلاب مشروطه»، تماشاگر، ازسوئی تماشاگر تئاتر بود، و ازسوی دیگر بازیگر (آکتور) واقعی انقلاب که فستیوال ـ تئاتراش بود. زیرا، مگر نگفته ایم که ***«انقلاب فستیوال ستم دیدگان است!»*** به سخن دیگر، تماشاگر تئاتر دوره ی مشروطه، تحقق ادراک های زیبائی شناسانه ی خودرا در فستیوال انقلاب می دید، و فستیوال انقلاب را تحقق ادراک های زیبایی شناسانه ی خود! به سخن دیگر، برای این تماشاگر، «زیبائی انقلاب بود و انقلاب زیبائی»، انقلاب تحقق خواست های زیبا

پسندانه ی او، یعنی رهایی از استعمار و استثمار بود! بنابر این، این تماشاگر، پرده ها، صحنه ها، تابلوها، فازهای رهائی اش را درخیابان ها و درجبهه های جنگ های خیابانی و خانه به خانه ی شهرهای اش درکنار «ملک المتکلمین» ها، «تنکابنی» ها، «پیریم خان» ها «ستار خان» ها و «باقرخان» ها و «خیابانی» ها و.... از یک سو، و درجبهه های جنگلی و کوه و صحرایی اش، درکنار «میرزا کوچک خان» ها ، «کلنل پسیان» ها ، «حیدرعمواوغلو خان» ها و....، از سوی دیگر، نخست تجربه می کرد، و سپس خواهان ترجمه ی و برگران تئاتری آن ها برصحنه بود! و یا برعکس، نخست خواسته ها وایماژها و کردارها و گفتارهای زیبا پسندانه ی خودرا برصحنه می دید و سپس از آن جا، از تئاترها، مستقیماً به جبهه ها می رفت تا جان اش را برای فستیوال اش بدهد، تا تحقق آمال و آرزوهای خود را به بیند! و مگر هنرمندان تئاتری، نظیر « میرزاده عشقی »، «تقی رفعت »، « محمد شورشیان »، «گریگوریقیکیان»، «ابوالقاسم لاهوتی» و دیگران وده ها و صدها هنرمند دیگر چنین نمی کردند، و گروهی جان بر سر این راه ننهادند که تماشاگران شان، پارتیزان های شان باید نمی نهادند!؟ بدین ترتیب، تماشاگر تئاتر دوره ی مشروطه، تماشاگر انقلابی بود، انقلابی به مفهوم افراط ها و تفریط های، نه تنها دو سویه، بلکه چندین و چند سویه اش، سوپرسویه اش! این تماشاگر، جائی درتئاتر، هنگام نمایش، چنان که نمونه آوردیم، هم چون در خیابان، تخمه می شکست، بوی بد می داد، به تمسخر با صدای بلند می خندید تا، یا دشمن را حقیر شمارد، یا بازیگر روی صحنه را که بنا به میل او بازی نمی کرد، یا گاهی، به قول ما تئاتری ها، فرستاده بودندش تا نمایشی را برهم زند، یا فقط خوشش می آمد،... داشت! وگاه رجز می خواند، شور انقلابی خودرا به تئاتر می آورد! و گاه کسالت بار ساکت می نشست و دهان دره می نمود و به اطراف می نگریست تا نارضایتی خودرا ابراز دارد.

به هرحال، این تماشاگرهرچه که بود، برخلاف تماشاگر بورژوای رام شده ی مؤدب تئاترهای بورژوائی، اکثراً، به یک چیزعادت کرده بود و اغلب، یک توقع از تئاتر داشت و آن **تئاتر انقلابی**، خواست روزهای پرشورانقلابی بود که تحت عنوان های **بازی بدن**، تئاترهای تهیجی - تبلیغی (آژیتاسیون) ازآن ها نام برده وبه تفصیل دراین فصل گفته ایم! اما، نظیردو مورد **الف** و **ب** ی این نتیجه گیری، به تدریج ودر طول زمان که **قالب ملّی** بر اوضاع چیره شد و انقلاب، این «فستیوال بزرگ تئاترستم دیدگان» از اهداف خود دور گردید، دوراش گرداندند، یا به عبارت دیگر، زمانی که هنرمند تئاتراز **بازی بدن** اش به **بازی زبان** گرایش پیدا کرد، به **بازی زبان** «فستیوال ستم گران» روی نهاد، این تماشاگر، این آکتور واقعی نیز، از تئاتر روی برگرداند! و باز، به سخن دیگر، آن گاه که تماشاگر دوره ی مشروطه از عمل *(آکت)* عملی خود درخیابان ها و کوه وجنگلها نهی شد، جلو گرفته شد، فستیوال اش خودرا خورد یا خورده شد، طبقه ی فئودال و فئودال های بورژوا شده و بورژواهای سنتی بازاری به اهداف خود دست یافتند، با استعمارگران و استثمارکنندگان به توافق رسیدند، ولاجرم، به روند «فستیوال ستمدیده گان» مظنون شدند، ازآن تبرّی جستند، دیگر تئاتری نماند، معرکه برچیده شد، هرچه که بود خشک شد، تاجائی که وقتی « صادق هدایت » مانیفست های اشرافی ـ شوونیستی خود «**مازیار**» و «**پروین دخترساسان**» را انتشارداد، دیگرکسی نبود که حتی آن ها را به خواند، تا چه رسد برصحنه برند، و تا چه رسد به تماشاگری که ضمن تماشای شان تخمه شکند و برآن ها با قهقهه

به تمسخرد، تحقیرشان کند، چون «صادق خان» برای تحقیر فرهنگ اش کمربسته بود، شمشیرکشیده بود.

د ـ *گروه ها*: هر چند گروه های تئاتری دوره ی مشروطه، برخاسته از ذهنیت غربی را می توان در کاتگوری های گوناگونی تقسیم نمود، از جمله آنان که داخلی اند و آنان که خارجی، آنان که، به تعداد بسیار، ***« تئاترا وسیله ای برای مبارزه»*** می دیدند، و آنان که، به تعداد اندک، وسیله ای برای تفریح و سرگرمی، آنان که، به تعداد بسیار اندک، زنانه بودند و آنان که، به تعداد کثیر، مردانه، و....، لیکن از نقطه نظر ما، در این جا، سالم ترآن است که آن ها را بر اساس شرایط حرکت کیفی جامعه ی دوره ی مشروطه، بربنیاد **اهداف سه گانه** ی جریان های **آینده گرا، گذشته گرا و حال گرای** آغازین این فصل، مقوله بندی نمود. در نتیجه، نقطه ی اشتراک این سه مقوله، همان **قالب ملّی** *(ناسیونالیسم سکولارایرانی)*، و نقطه ی جدائی اشان همان دیدگاه های فلسفی، علمی، هنری است که موجب جدائی سه جریان نام برده می شد؛ و بر این مبنا، در این تقسیم بندی،عمر و دوام گروه ها، از یک سو، تابعی از عمر و دوام راه سه **جریان** خواهد شد، و از سوی دیگر، دراین حالت، بیش تر **عمر کلکتیوی گروه ها** مطرح اند تا **عمر هر گروه** که یکی با مرگ بنیان گذارش منحل می شود، و دیگری با قهر یک یا چند تن از اعضای اش؛ یکی بودجه کافی برای ادامه دارد و یکی ندارد، یکی آماتوراست و یکی نیمه آماتور و دیگری پروفسیونل، یکی مردانه است و دیگری زنانه والی آخر! و به راستی، آن گاه که به کنکاش در چگونگی ادامه ی **عمرسه جریان**، با **عمرکلکتیوی گروه ها** پرداخته شود، این دیدگاه های **طبقاتی** آنان است که تصمیم گیرنده طول **عمرکلکتیوی گروه ها** است. ولذا، براین اساس، طول **عمرکلکتیوی گروه ها** تابعی ازطول عمرانقلاب مشروطه می شود؛ ودراین معنا، هرچه انقلاب مشروطه روبه غروب می رود، به انحراف کشیده می شود، یا طبقه ی فئودال ـ بورژوا و بورژوازی سنتی به اهداف خود نزدیک ترمی شوند، **عمر کلکتیو ـ تئاتری** سه جریان نیز، دررابطه با تعلقات طبقاتی اشان کوتاه تر می گردد. به سخن دیگرو دقیق تر، هر چه انقلاب مشروطه و تداوم آن به سال های سرنوشت ساز کودتای 1921م. تا تأسیس «سلسله پهلوی» 1925م.، نزدیک تر می شود، از یک سو **عمر کلکتیوی گروه ها** ی تئاتری وابسته به جریان های سه گانه، به طورکلی، نقصان می گیرد،وازسوی دیگر، نخست **عمر کلکتیوی گروه ها** ی تئاتری **جریان آینده گرا**، سپس **جریان میانه**، و در آخر **جریان گذشته گرا** رو به خاموشی می روند! و بازهم، به سخن دیگرودقیق تر، هرچه دهانه ی انقلاب تنگ ترمی شود، گلوی اش فشرده تر می گردد، طول عمر **جریان های سه گانه**، و در نتیجه طول **عمرکلکتیوی گروه ها** ی تئاتری سه گانه به ترتیب ذکرشده، نقصان می گیرد! و این پروسه آن قدرادامه می یابد تا جائی که، این گروه تئاتری **گذشته گرا** است که حتی مدت ها پس از تأسیس «سلسله ی پهلوی»، هنوزهم دست به عصا می تواند به عمرخود ادامه دهد، سخت جانی می کند، با **ماسک هزاره ی فردوسی** برصحنه آید. به عبارت دیگر، و درتحلیل نهائی، این جا، رابطه ی **قالب ملّی** با **روح ملّی، فرم با محتوی** درکاراند، درکارزاراند! و این کارزاری است، جدالی است که هنوزراه درازی تا صلح اش، هم خوانی اش درپیش است!

به هرحال، آن چه که تا کنون گفته آمد یک روی قضیه است؛ روی دیگرآن که: هر چه، درطول زمان، شرایط برای ادامه ی **عمر کلکتیوی گروه ها** ی تئاتری جریان های **میانه گرا**، و به ویژه، **آینده گرا** خراب تر می شود، آنان، به صورت های فردی یا جمعی، یا به طورموقت دست ازکارمی کشند، یا به امور دیگری برای پیش برد ایده های شان متوسل می شوند، و یا سعی در نفوذ در گروه های تئاتری

گذشته گرا می نمایند، در**قالب ملّی** اشان، درکالبدشان نفوذ می کنند، **ماسک** برچهره می زنند! بنابراین، برگزاری فستیوالی هم چون «**هزاره ی فردوسی**» با **ماسک فردوسی**، ازاین دیدگاه هم، قابل تأمل است، به خصوص آن که یکی از موتورهای این جشنواره، «عبدالحسین نوشین» بوده باشد؛ کمونیستی که در بدترین شرایط خودرا حفظ نمود تا موتور بهترین شرایط تئاتری کشور، از زمان ظهور تئاتر به سبک غربی، با دوباره قد راست نمودن **جریان آینده گرا**، پس ازسقوط «پهلوی پدر»، در1941م. شود!
نمونه دیگری از این نفوذ را، و این بار از سوی **جریان میانه گرا**، در کار بسیار پر ارزش «سیدعلی خان نصر» با تأسیس نخستین مدرسه ی تئاتر، «**هنرستان هنرپیشگی**» در سال 1939م. باید دید! و این زمانی بود که دیگرحتی **عمرکلکتیوی گروه ها** ی تئاتری **جریان راست گرا** نیز، دراین دوره، به پایان رسیده بود؛ **قالب ملّی** کاملاً مسخ شده وتنها یک گروه (سازمان) فرهنگی، فرهنگ فاشیستی رژیم را تبلیغ می نمود: «**سازمان پرورش افکار!**» این سازمان با قطعه های نمایشی اسف بارش، با مسئولیت همین «سیدعلی خان نصر» مان، درواقع، نتیجه ی راه پارادوکسی تراژدی ایرانی در **قالب ملّی** است که با «صادق هدایت» به اوج خود رسیده بود! واین درحالی است که در همین سال ها، یک دخترعرب، «فوزیه» همسر شاهنشاه آینده «محمد رضا» ی، ظاهراً، **آریا نژاد** می شود! به راستی «***در زندگی زخم هائی است که مثل خوره روح را می خورند!***»

* * *

«زیرنویس های فصل سوم»

«زیرنویس ها»

1 - ن. ش. به **مقدمه.**

2 - جهت آشنایی با تاریخچه و کاراین گروه ها به مراجع زیر مراجعه شود:

- آرین پور. یحیی، **ازصبا تا نیما،** ذکرشد.
- اسکویی. مصطفی: **سیری در تاریخ تئاتر ایران،** نشر آناهیتا، (تهران، 1378ش.)
- ملک پور. جمشید،**ادبیات نمایشی در ایران (جلد دوم)،**انتشارات توس،(تهران،1363ش.)
- نوزاد. فریدون: **تاریخ نمایش درگیلان،** نشرگیلان، (رشت، 1368ش.)
- عباس خانی. روح الله ــ علیزادگان. امیر، **تاریخچه تئاتر آذربایجان،** (سایت: (www. Tabriz info. Com (04. 06. 2006
- هویان. آندرانیک، «تئاتر ارمنیان درتبریز»، **فصلنامه ی تئاتر،** شماره مسلسل: 18 و 19، دوره ی جدید، انتشارات نمایش، (تهران، 1378ش.)
- همایونی. منصور، **سرگذشت نمایش درمشهد،** فرهنگ وهنر (خراسان، 1348ش.).
- فروغ. مهدی، «نمایش»، **ایرانشهر،** جلد اول، 1963م.
- ممنون. پرویز، **سیری درتئاترمردمی اصفهان،** فرهنگ و هنر، 1356ش.

3 - بامداد. مهدی، **شرح حال رجال ایران،** جلد دوم، انتشارات زوّار، (تهران، 1357ش.)، ص 369.

4 - شیروانی.حسن، **ذکرشد،** ص ص 30 - 29.

5 - SHARABI.HB, OP. cit., p 77.

6 - مؤمنی. باقر، **ذکرشد،** ص ص 14- 13.

7 - نوزاد. فریدون، **تاریخ نمایش در گیلان،** (رشت، 1367ش.)، نشر گیلان، ص ص 99 - 98، ص 102.

8 - **همانجا،** ص ص 163- 161- 160.

9 - ن. ع (نوشین، عبدالحسین)، **مجله ی تئاتر،** شماره ی 2، (تهران، 1331ش.).

10 - ه. ج، « دائی نمایشی آرتیست»، **مجله ی فرهنگ،** سال **2**، شماره ی 5، مرداد 1304ش.، (نوزاد. فریدون، **ذکرشد،** ص ص 48 -47).

11 - WEBSTER' S NEW ENCYCLOPEDIA DICTIONARY (NEW YORK, م.1995) **.**

12 **-** HAUSER. ARNOLD**, THE HISTORY of ARTS,** LONDON, 1977, pp**.** 190 **-**191.

13 **-** گورکی. ماکسیم، **ادبیات چیست،** مترجم: معلم .....

- همچنین:

«مقدمه ای بر تاریخ سیاسی تئاتر»، (ذکرشد)، فلاح زاده .م.

«تئاتر بیو مکانیک یا تبلورکاریدی زحمت کشان درتئاتر» (ذکرشد)، ف.م.

* «فریدریش نیچه» دراین مورد (کار بدنی، خستگی زیاد فرصت اندیشیدن را می گیرد.) اشاره ای جالب، اما واژگونه ای دارد، وقتی که در رساله ی «ضد مسیح» (DER ANTI - CHRIST) می نویسد:

«خداوند و فرّاشان اش برروی زمین (روحانیان) برای مقابله با انسان هوشمند (عالم ـ دارای علم شده) برابر با خدا شده، به چاره جویی بر می خیزند و به این نتیجه می رسند که او (انسان) نباید بداند.... انسان نباید فکرکند.... پس اورا از بهشت می رانند، بیرون می کنند، چرا که (در بهشت) شادی و فراغت مجال فکر کردن برای او ـ انسان فراهم فراهم می کند.... درماندگی، دردمندی، مضیقه، خستگی مفرط (بدنی) برروی زمین مجال فکرکردن، اندیشیدن را از او می گیرد.»

NIETZSCHE. FRIEDRICH, **TWILIGHT of THE IDOLS AND THE ANTI – CHRIST** PENGUIN BOOKS, Tr. BY R. T. HOLLINGDALE (ENGLAND–2003), P. 176

14 - آریان پور. امیرحسین، **جامعه شناسی هنر**، (تهران، 1354ش.)، دانشگاه تهران، ص 154.

15 - LENIN.V.1, **COLLECTED WORKS,** VOL 9. P. 113.

16 - فلاح زاده. مجید، «رابطه زیبایی وانقلاب»، **مُدل های فرهنگی تاریخ معاصر**، «انجمن تئاترایران وآلمان، (کلن - 2005م.)، ص ص 59 - 51.

17 - براون. ادوارد، **انقلاب ایران**، مترجم: احمد پژوه، نشر معرفت، (تهران، 30 - 1329ش.)، ص ص 431 -430.

18 - **نمایش و نمایشنامه نویسی دراتحاد شوروی**، ترجمه و تدوین مجید فلاح زاده، چاپ اول انتشارات «کمیته مرکزی حزب دموکراتیک خلق افغانستان»، (کابل، دلو 63 - 1363ش.)، ص 11.

- [چاپ دوم، «انجمن تئاترایران و آلمان»، (کلن، 2003 م.) ص ص 13- 12. چاپ سوم، (بُن، 2013م.) ص 16].

19 - **همانجا**، همان ص ص.

20 - فلاح زاده. مجید، **اتودهای نمایشی**، «انجمن تئاترابران وآلمان»، (کلن، 2006 م.)، ص **3.**

- همچنین: **WWW. DIT – FORUM , COM**

21- ملک پور. جمشید، (**ذکرشد ـ جلد دوم)**، ص 48.

22 - شیروانی. حسن، **ذکر شد**، ص ص 33 - 29 (روزنامه ی «ایران نو»، شماره ی **103**، سال اول).

23 - نصر. سید علی خان، **ذکرشد**، ص 310.

**** - تجربه شخصی ـ اجرائی اتودها و نمایش های میدانی ـ خیابانی (تئاترآژیتاسیون) را شخصاً، در دو اَبر تولید، به نام های « تئاتر عظیم آشتی ملی » و «کاروا ن انقلاب»، در کابل ـ افغانستان آموزدیم! در تولید نخست (1986م.) که شاید به توان آن را عظیم ترین اجرای تئاتری قرن بیستم، پس ازتولید «تسخیرکاخ زمستانی» در«انقلاب بلشویکی 1917م.» در سال1918م.، به حساب آورد، دو هزار بازیگر و سی هزارتماشاگر شرکت داشتند! و در تولید دوم (1987م.) برروی « نه خودروی تانک بر » که در خیابان های شهر کابل در حرکت بودند، وقایع 9 سال « انقلاب ثور » (بر هر خود رو نمایش یک سال) به نمایش درآمده بود! دراین دو تجربه، به خوبی پیدا بود که دیالوگ معنائی ندارد؛ شعر ـ شعار ـ موسیقی ـ بدن، و بر روی هم بازی بدن معنی و نقش داشتند: پلاکات های عظیم متحرکی که ظاهرمی شدند، بالا می رفتند وصحنه هارا توضیح داده محو می شدند؛ جت ها و هلیکوپترها که بربالای آسمان شهر و استادیوم ظاهر شده و اعلان فرو می ریختند؛ و در داخل استادیوم، زره پوش ها و آمبولانس ها که چرخ می زدند؛ شیون ـ آژیر می کشیدند! و در میانه ی***

میدان، در زمین چمن، سرخ و سیاه (انقلابیون افغانی و طالبان های مرتجع) برهم می کوبیدند، با هم می رزمید ند! تئاتر می کردند! *(صحنه هائی از این دو تولید در «بخش تصاویر» این فصل، ضمیمه اند.)*

همچنین، علاقمندان برای دیدن پاره هائی از تولید نخست، می توانند به سایت: « انجمن تئاتر ایران و آلمان» مراجعه کنند: WWW. DIT – FORUM. COM

24-BRAUN.EDWARD,**MYERHOLD ON THEATRE** METHUEN DRAMA, (LONDON- 1991), P

25 - تجربه ی شخصی و عملی نگارنده در مورد تأثیر آنی و همه گیر نمایشات منظوم - موزیکال - اُپرتی، در رابطه با پاسخ علت ذکر شده، درسه تولید «اُپرت کاوه» (جشن آهن)، اقتباس و کارگردانی نگارنده، و نمایشات موزیکال « مشدی عباد» و «حسن کچل»، اقتباس ونگارش «عطاء گیلانی» و، دوباره، به کارگردانی نگارنده، بسیار جالب بود. هر سه تولید که با شیوه های تئاتری «مایرهولد» ی در دومین، سومین و هفتمین ***فستیوال تئاتر ایرانی - کلن*** *(2000 م. - 7 199م. - 1995م.) بر صحنه آمدند، به ویژه «مشدی عباد»، هم چون جرقه ای بود میان مشتاقان تبعیدی - مهاجر کلن - آلمان! هم چنین، در شب افتتاح « حسن کچل »، در سالن 150 نفره ی تئاتر «آرکاداش»،* ***300*** *نفرفشرده تا روی صحنه نشسته بودند، وهنوز تعدادی برابر، پشت درهای سالن و در خیابان برای اجرای دوم همان شب، انتظارمی کشیدند. سال ها پیش تر، نیزهمین تجربه را درتولید واجرای 90 نفره ی «رستم وسهراب» اقتباس و نگارش « عبدالغنی تاجیکی »، در سال 1986م.، در کابل - افغانستان آزمودیم، آن گاه که این اثر را در میدان وسیع برابر «شفاخانه نظامی کابل»، در بعد از ظهر غروبی، برای زخمیان جبهه های جنگ افغانستان بر صحنه بردیم. نمایش سه ساعته بود. تماشاگر زخمی با برانکارد آمده بود. سرباز دوپا قطع شده ازران، با چوب های زیربغل، به تماشا ایستاده بود. حتی، نا بینای جنگی، نه برای* ***رَنگ*** *کار، بل برای* ***رِنگ*** *کار، به گوش ایستاده بود.*

26 - به زیرنویس شماره ی 23 مراجعه شود.

27 - **روزنامه رعد**، تهران، 34 - 1332. ق.

28 - «.... ابتدای این تراژدی ها و کمدی ها دریونان است و نویسندگان معروف آن سرزمین ا قبیل سوفوکلیز SOPHOCLES، اسکیلوس AESCHYLUS و آریستوفانیز ARISTOPHANUS و غیره به این طر زدرام نوشته اند. اما در درام های انگلیسی شیک اسپیررا با درام های یونانی آن ها تفاوت اززمین تا آسمان است.»

سلیم. سلیمان، **ویلیام شیک اسپیر، مجله ی ادبی**، شماره ی اول، سال اول، (تهران،1336.ق) .

29 - آریان پور. امیرحسین، **ذکرشد**، ص **80.**

30 - فلاح زاده. مجید، **یک حرکت جوهری (شعر تنوری حیات)**، نشر: «انجمن تئاتر ایران وآلمان»، (کلن - 2010 م.)، ص ص 84 - 70.

31 - در مورد این مبحث (ابراز کهنه ــ معانی کهنه، ابزار کهنه ــ آواهای کهنه) به کتاب:**چرا حافظ جاویدان است**، مجید فلاح زاده، ناشر: «انجمن ایران وآلمان»، (کلن، 1995م.)،ص ص 113 - 100 مراجعه شود.

32 - مراجعه شود به **مقدمه ای برتاریخ سیاسی تئاتر (ذکرشد)**، ص ص ؟

- همچنین:

فلاح زاده مجید "Hässlichkeit und Schönheit im klassisch-griechischem Theater„

مجله ی کاوه، شماره ی 119 - 118،(کلن، 1386ش. 2007م.)

33 - «سایت آذربایجان»: WWW. AZER - ON LINE . COM « تقی رفعت، سر دبیر روزنامه ی «تجدّد» و مدیر ‘‘مجله آزادیستان’’ تبریز. **06.17.11 منبع اوریژینال:** (تقی رفعت. **روزنامه تجدد،** شماره 68، (تبریز، 1336 .ق).

34 - رفعت. تقی، «یک عصیان ادبی»، **روزنامه تجدد،** شماره ی **70** (تبریز، 1336.ق).

35 - شیروانی. ح، منصوری. پ، **فعالیت های هنری در ایران در دوران پنجاه سال سلسله ی پهلوی،** چاپ اول،(تهران، 1355 ش.)، انتشارات فرهنگ و هنر، ص 41.

36 - ثروتی.ع، **تئاتر لاله زاری،** پایان نامه « دانشکده ی دراماتیک »، (تهران، 54 - 1353ش.)، ص ص 16 - 17.

37 - شیبانی. م، **تماشاخانه های تهران از آغاز تا حال،** پایان نامه « دانشکده هنرهای دراماتیک» (تهران، 1349ش.)، ص 250.

38 - یاسمی. رشید، **ذکرشد،** ص 127.

39 - RYPKA . JAN, **OP. CIT** ., PP. 385 - 386.

40 - برای آگاهی از زندگی و آثار این نمایشنامه نویسان (و نام و مشخصات تعدادی دیگر که درنمودارمان نیامده است) به منابع زیر مراجعه شود:

- آرین پور. یحیی، **ازصبا تا نیما،** (ذکرشد)
- ملک پور. جمشید، **ادبیات نمایشی درایران،** (ذکرشد)
- اسکویی. مصطفی، **سیری درتاریخ تئاترایران،** (ذکرشد)
- آژند. یعقوب، **نمایشنامه نویسی درایران (ازآغاز تا 1320ش.)،** نشر: نی (تهران، 1373ش.)
- خلج. منصور، **نمایشنامه نویسان ایران (از آخوند زاده تا بیضائی)** چاپ اول (تهران، 1381ش.)

41. MARLOW, CHRISTOPHER TAMBELAINE THE GREAT. THE FIURST PART, ACT 3, SCENE 3, THE COMPLETE PLAY, (PENGUIN BOOKS, 1975), P. 143.

42 - خانللری. ناتل. پرویز، **تاریخ زبان فارسی،** جلداول، نشرنو (تهران، 1366ش.).

43 - «گروشا» (GROSCHAU)، دایه ی زحمت کش نمایشنامه ی **دایره ی گچی قفقازی،** از«برتولد برشت».

44. BROWN, E. G. THE PRESS AND POETRY OF MODERN PERSIA, 1 ST. ed. (CAMBRIDGE. 1914), P. 66.

45 - اسکوئی.مصطفی، **ذکرشد،** ص 215.

46 - نائینی. میرزا رضا خان، **روزنامه تئاتر،** شماره **1**، سال اول، (تهران، 1326ه.ق.)

47 - آرین پور. یحیی، **ذکرشد،** جلد دوم، ص 102.

48 - ساتسکف. ل. ف. **جدائی خواهی ناشناخته،** مترجم: حسین نوحی وند

سایت آذربایجان WWW. AZER – ONLINE. COM – 06. 03. 2009

49 - آرین پور. یحیی، **ذکرشد،** جلد دوم، ص ص، 110 - 109.

- همچنین:

روزنامه ی **ایران نو،** شماره ی 106 ،سال اول، (تهران،1327ش.).

50 - اسکوئی. مصطفی، **ذکرشد،** ص 226.

51 - ساسان. خان ملک، **روزنامه برق،** شماره ی 11، (تهران، 1292ش.).

52 - درام را البته خود «شیک اسپیر» درانگلستان ابتکارننموده

..... و نیز معلوم است ابتدای این تراژدی ها و کمدی ها در یونان است و نویسندگان معروف آن سرزمین از قبیل «سوفوکلیز»، «آریستوفانیز»، و غیره باین طرز درام ها نوشته اند. اما درام های انگلیسی «شک اسپیر» را با درام های یونانی آن ها تفاوت از زمین تاآسمان است.

«شک اسپیر» در این نوشتجات مقاصد خودرا فدای قافیه ننموده بی تکلف صفحات خودرا مملو می کند. اروپائیان کلام او را شعر می خوانند و لازمه شعررا قافیه نمی دانند. فقط به داشتن سجع و بحراکتفا می کنند واین سبک شعرکه می توان آن را شعرالمنشور نامید در ادبیات ایران ظهور ننموده است.

سلیم. سلیمان، **ذکرشد.**

53 - PROCUSTE، «پروکوست» یا «پروکروست » PROCRUSTE، راهزن افسانه ای «اتیک» (دریونان قدیم) که مسافران را غارت می کرد، آن گاه آنان را روی تخت خواب آهنی می خوابانید و اگر اندام شان درازتر ازطول تخت خواب بود، زیادی آن را می برید، و اگر کوتاه تر بود، آن قدر می کشید تا با طول تخت برابر گردد. آ. کاژدان، نی نسکولسکی، آ. آبراموویچ، ژ. ایلین، آ. فیلیپ اف، **تاریخ جهان باستان (جلد اول)** مترجمین: مهندس صادق انصاری، دکترعلی الله همدانی، محمد باقر مؤمنی، ص 45، زیرنویس **1.**

* * *

«ضمیمه های فصل سوم»

کمانچه

(تراژدی در یک پرده)

نوشته: جلیل محمد قلی زاده

ترجمه: ب. م . بهروز

«نشر همزیستی»

شخصیت های نمایش:

1 - قهرمان یوزباشی

2 - قاراش

3 - حسنعلی

4 - عزیز

5 - قاسمعلی

6 - نوروز

7 - زینب

8 - امران

- بخشی (کمانچه زن ارمنی)

* * *

در باره ی ترجمه

*«میرزا جلیل محمد قلی زاده» نویسنده ی آگاه، مبارز و انسان دوست، نمایشنامه ی **کمانچه** را در 1920م. توشته است؛ یعنی نزدیک به صد سال پیش؛ یعنی زمانی که قدرت سال های بزرگ «عثمانی» و «تزاری» برای رسیدن به اهداف شوم استعماری خود از اعتقادات دینی و مذهبی مردم «ترک» و «ارمنی» استفاده می کردند و با پراکندن تخم نفرت میان ملت ها و نیز با به جان هم انداختن آنان، می کوشیدند بر گورستان بر جای مانده از نفرت کور حکم برانند.*

«جلیل محمد قلی زاده» در این اثر کوتاه و چند صفحه ای خود، آگاهانه می کوشد با به کار گرفتن از حربه ی هنر، علف های هرز نفرتی را که دیگران با پراکندن تخم جهل و تعصب در دل و جان «آذری» و «ارمنی» کاشته اند وجین کند. او می خواهد بکوید که هنر، به ویژه هنرموسیقی، هیچ مرزی نمی شناسد.

*آن جا که تخم کور تعصب «یوزباشی» مسلمان را وا می دارد تا برای ریختن خون «بخشی» ارمنی، دشنه از نیام برکشد، زبان شور انگیز **کمانچه** تمام بافته های تعصب کور را پنبه می کند! این زبان همه ی وطن، همه ی پرده های ظاهری را کنار می زند. جان شریف آدمی را متوجه ی خودش می کند. «ارمنی» و «مسلمان» بودن آدم ها در در جه ی دوم اهمیت قرار می گیرد. موسیقی او را به آن جا می رساند که به فهمد کشتن دیگری یعنی به قتل رساندن خود. او می فهمد که این دنیای تعصب و نفرت، دنیای واقعی نیست، «دنیای لامروت!» است.*

اکنون نزدیک به صد سال از نگارش این نمایشنامه می گذرد، آیا غمی که دل «میرزا جلیل» را به درد می آورده است التیام یافته است؟ نگاهی کوتاه به دور و اطراف مان می گوید:«نه»!

*همین نکته ی ظاهراً کوچک، مرا واداشت تا با ترجمه ی **کمانچه** صدای خاموش نا شدنی جان شریف «میرزا جلیل محمد قلی زاده» را به گوش دیگران برسانم. همین!*

(ب.م. روشن)

«کمانچه»

چیزی به شب نمانده است.

در قره باغ، در دامنه کوه، در بیرون از ده و در زیر درخت ها، قهرمان یوزباشی سرکرده اسب سواران، روی چمن نشسته، پاهاش را دراز کرده و به سنگی تکیه داده است و فکر می کند.

در یک طرف،یساول اش قاراش، زین اسب را جلو خود گذاشته و با درفش و سوزن درحال دوختن آن است. در طرف دیگر حسنعلی نان و پنیررا لقمه می کند و می چیند جلوی یوزباشی. عزیز و قاسم آتش روشن می کنند. چند نفر در کناری نشسته اند وبه خوردن نان وپنیرمشغول اند. عده ای هم سرگرم انجام کارهای دیگراند. یک نفر مشغول پر و خالی کردن فشنگ در خشاب است. همه ی افراد قمه به کمر دارند و قطار فشنگ به خود بسته اند. تنها، قهرمان یوز باشی است که قطار فشنگ اش را باز کرده و در مقابل خود گذاشته است.

تعدادی تفنگ به درختی تکیه داده شده است. یک نفر غربیل پر از جورا جابجا می کند. یکی تفنگی را به درخت تکیه می دهد و یکی دیگر آن را برمی دارد و می رود. شیهه ی اسبی از فاصله نزدیک شنیده می شود. صدای شلیک گلوله ایی از راه دور به گوش می رسد.

قاراش: حسنعلی زود باش، قهرمان یوزباشی از صبح تا حالا گرسنه است.

قهرمان یوز باشی: نه قاراش، به خدا اصلاً اشتها ندارم.

حسنعلی: قهرمان یوزباشی! به بین چه میگم، توخیالت راحت باشه. تونونت را بخور، یه چایی هم دم می کنم نوش جان کن. سرتو بزار روی این چمنا بخواب. من بهت قول مردونه میدم که تا روشن شدن هوا، این ارمنی هارا از قازانچی بیرون می کنم.

قاراش : ***(رو به حسنعلی)*** حسنعلی من به میرم حرف های گنده گنده نزن! اگر تو خیلی مرد بودی، می خواستی به موقعش فشنگ به سلیمان بیگ برسونی تا زیر فشار نه مونه و اسیردست سه ـ چار تا ارمنی نشه. من حاضرم به هر چه تو بگی قسم بخورم که ***(سوزن و درفش را پرت می کند روی زمین)*** باعث و بانی به دام افتادن سلیمان بیگ و رفقایش هم از برکت وجود دوستان بی شعوری مثل توست....

حسنعلی: ***(با عصبانیت خطاب به قاراش)*** آهای قاراش، به خدا قسم، تو هار شدی و خودت هم نمی دونی که چی داری میگی! من به سلیمان بیگ....

قهرمان یوزباشی: ***(حرف های آنهارا قطع می کند و با بی حوصلگی)*** شمارا به خدا ول کنید این حرف های بی خودرو، حالا دیگه کار از کار گذشته، درواقع حسنعلی هم تقصیری نداره، من چقدر به این سلیمان بیگ بدبخت گفتم که توی آسیاب نرو!؟ من می دونستم که ارمنی اون جاست. یعنی اگه ارمنی هم نبود، سلیمان بیگ اینا نمی تونستند ازاونجا جان سالم بدر ببرند. مگه یادتون رفته که پارسال توی همون آسیاب دوازده نفر از آدم های مارو آتیش زدن؟ من می دونستم که اونجا خطرناکه.

عزیز : ***(خطاب به قاراش)*** ببین قاراش، راست گفتن که آواز دهل شنیدن از دور خوش است. بگو ببینم به نظر تو حسنعلی چه خاکی باید تو سرخودش می ریخت؟ میگی که چرا نتونسته

فشنگ به سلیمان بیگ برسونه. خوب تواصلاً می دونی که حسنعلی خودش چه وضع و حالی داشت؟ همین امروز حسنعلی با کشتن چند تا ارمنی تونسته دو سنگر اونارو در «خومار» و «قازانچی» از چنگشون دربیاره و پدرشون رو دربیاره، مگه هر چی توی جنگ پیش بیاد، مسئولش حسنعلیه؟

قاسمعلی: ***(خطاب به عزیز)*** حالا تو داری اینو میگی، من امروز...

قهرمان یوزباشی: ***(کمی صاف می نشیند و با بی حوصلگی)*** بابا شمارو به اون خدا! شمارو به اون پیغمبر! این حرف هارو ول کنید، حالا هر چی شده گذشته، بذارید کمی راحت باشیم دیگه!

حسنعلی: ***(انگار که با خودش حرف می زند.)*** یعنی خدارو شکر، چیزی که نشده. هر چیه بازم ما پدرشون را درآوردیم.

قهرمان یوزباشی: ***(یکهو ازجایش نیم خیزمی شود وبا عصبانیت خطاب به حسنعلی)*** چه جوری پدرشان رو درآوردیم؟ چرا حرف مُفت می زنی؟ ما همه اش چار ـ پنج تا ازبچه مَچه های اونارو کشتیم، حالا جوان رشیدی مثل نجفقلی رو از کجا پیدا کنیم؟ شیرزاد رو چطور؟ مصرخان رو با چند تا ارمنی میشه عوض کرد؟ آخه چرا با این حرف ها خودتون رو الکی دلداری میدین؟

(درهمین حین، یکی از افراد بنام نوروز با غربیل پر ازجو دردست، در فاصله ی کمی دورتر، متوجه یک سیاهی می شود. دست اش را سایه بان چشم می سازد، با دقت آن دورهارا می نگرد و پس از اندکی مکث)

نوروز: عزیز! عزیز بیا تو هم با دقت نگاه کن! ببین می تونی بفهمی اون سیاهی چیه؟ به نظرم شبیه آدمه....

عزیز : ***(می رود و در کنار نوروزمی ایستد و به آن طرف نگاه می کند.)*** آره نوروز، هم شبیه آدمه و هم شبیه حیون هاس! اما نه، دو تا آدمند، یکی از اونا خودشو کشوند پشت اون صخره.

نوروز: عزیز! تو بمیری ارمنیان. احتمال داره مارو دیده باشن. ببین اون یکی هم رفت پشت صخره.

(حسنعلی و قاراش هم برمی خیزند و با دقت آن طرف را می نگرند.)

نوروز: عزیز به جون تواینا ارمنی هستن.

(با گفتن این حرف ها، نوروزبلافاصله تفنگ اش را بدوش می اندازد، دهنه ی اسب را ازشاخه درخت بر می دارد وبه طرف اسب می دود. عزیزهم به پیروی از او همان کاررا می کند. جز آنها، دو نفر دیگرهم دهنه اسب هارا برداشته و می دوند قهرمان یوزباشی و دیگران هم برمی خیزند و به دقت آن طرف را نگاه می کنند.)

قهرمان یوزباشی: ***(درحالی که دستش را سایه بان چشم کرده فریاد می زند:)*** آهای به جنبید! زود باشید، عزیز اسبت رو بتازون، اسب تو از همه تندتر می ره!

قاراش: ***(با صدای بلند)*** زود باش! عجله کن! ***(به آهستگی)*** می ترسم نتونن برسند ***(و پس از کمی مکث)*** آها، مثل اینکه نوروز زبل داره می گیردشون.

قاراش: آها، عزیز خودشو رسوند. ناکس، هیچ کس نمی تونه از جلوی اسب اون دربره.

قهرمان یوزباشی: !!!، مثل اینکه یکی شون فرار کرد و از دستمون در رفت. چند تا از ارمنیای قازانچی رد شدن، می ترسم بچه هارا با گلوله بزنن.

(از راهی بسیار دور صدای شلیک تفنگ می آید.)

قهرمان یوزباشی: نه، یکی فرار کرد. اوناهاش، خودشو چپوند تو باغای قازانچی....

قاراش: آها! انگار یکی شونو گرفتن.

قاسمعلی: آره، یکی رو گرفتن، حتماً زخمی شده، و الا اون هم می تونست فرار کنه.

قهرمان یوزباشی: اما می ترسم بچه ها اونو بکشن. خوب می شد اگه زنده می آوردنش. بعد از سئوال و جواب می تونیم بکشیمش. آهای امران! زود بپر روی اسبت! زود باش، به بچه ها بگو اگه ارمنیه، زنده بیارنش.

(امران تفنگ اش را برمی دارد و ناپدید می شود. همه نگاه می کنند.)

قاسمعلی: مثل اینکه دارن میآرنش.

قاراش : آره دارن می آرن، هرکیه دارن میآرنش.

قهرمان یوزباشی: دارن میآرن.

(برمی گردد و درجای خود می نشیند.)

قاسمعلی: بذار بیارن ببینیم کیه....

قاراش : همشون دارن پیاده میان...

قهرمان یوزباشی: قاراش، اینا هرکی هستند، بنظرمیاد که غریبه ان. یا از«صاییالی» میان و یا از «چشمه باسار». اونجاها که هیچ ارمنی با پای خودش نمیره.***(ساکت می شود ونگاه میکند.)***

قاراش : ***(درحالی که بیرون را نگاه می کند)*** اوناها، عزیز داره بکوب میاد. ببینیم چه خبرآورده؟...

عزیز : ***(با خوشحالی از اسب پایین می پرد و رو به یوز باشی)*** هردو از ارمنی های قازانچی بودن. اما یکی شون شانس آورد. ناکس مثل خرگوش در رفت و خودشو چپوند توی باغ. اما رفیق شو گرفتیم. اوناها، بچه ها دارن میارنش. یوزباشی به خدا این روهم نمی تونستیم بگیریم، راه طولانی بود، این هم چونکه چلاقه و میلنگه، نتونست فرار کنه.

قهرمان یوزباشی: ما خیال کردیم که گلوله خورده.

عزیز : نه، چلاق مادرزاده! ***(لگام اسبش را به شاخه درختی می بندد.)*** اینهاش، اومدن.

(نوروز و امران یک ارمنی را که می لنگد، جلو انداخته ومی آورند ومی برند پیش یوزباشی. افراد دیگر اسب هارا جابجا می کنند. مرد ارمنی، بخشیِ کمانچه زن، درحالی که کمانچه را با کیسه اش در دست راست خود گرفته، در مقابل یوزباشی دولا و راست می شود و با ترس چپ و راست خودرا نگاه می کند.)

قهرمان یوزباشی: ***(خطاب به دوستان اش)*** اما بچه ها انگارشکارتون زیاد هم مالی نیست. ***(خطاب به بخشی)*** آهای ارمنی! تو مال کدوم دهی؟

بخشی : ***(با ترس و لرز)*** آقا من بخشی! اهل قازانچی ام.

(این طرف و آن طرف را نگاه می کند.)

قهرمان یوزباشی: اون رفیقت کی بود؟ از کجا اومدین؟

بخشی : ای آقا! رفیقم گریگور تارزن بود. اهل قازانچی. از چشمه باسار می اومدیم. درعروسی

پسر ذوالفقار برنامه داشتیم.

قهرمان یوزباشی: عجب، عجب! خیلی جالبه، شما برین تو عروسی مسلمونا پلو بخورین، پول مسلمونای احمق رو پُرکنین توی جیباتون. اون وقت ارمنی های قازانچی هم از تاریکی شب استفاده بکنن و بریزن روستاهای مسلمونارو به آتیش بکشن. بابا جان بسه دیگه! آخه بابا چه می خواین از ما؟ حیا کنین! واله من نمی دونم این چهار تا و نصفی ارمنی ترسو چی می خوان از جون ما؟! همین دیروز ارمنی های قازانچی، ازبین بچه های ساراوان چارتا از بهترین نفرات مارو کشتن. بچه هائی که اگرما چارصد تا ارمنی مثل تورو هم بکشیم عوضش درنمیاد...

بخشی : ***(می لرزد.)*** آقا بدین تون من خبر ندارم. خدا ***(دست هایش را رو به آسمان بلند می کند.)*** خونه ی آدمای مردم آزار رو خراب کنه!

(گریه می کند.)

قاراش: آره حالا گریه کن، البته که گریه می کنی، باید هم گریه کنی! چون می دونی که الان سرت رو مثل گوسفند می بریم. حالا نگاه کن، از ترس ات شدی مثل یه جوجه ی ریقو. اما به خدا اگه فرصت به دست بیاری میشی یکی از اون ارمنیایی که به خون مسلمونا تشنه هستن!

بخشی: ***(می لرزد.)*** چی بگم آخه برادر؟

قهرمان یوزباشی: آهای ارمنی! الان وارتان کجاست؟ می دونی کدوم وارتان رو می گم؟ اون که **شیرزاد** ما روکشت. اون نامردرو می گم. می دونی کجاست؟ البته بدونی هم راستش رو نمی گی.

بخشی : ***(با لرز)*** به خدا من نمی دونم.

قهرمان یوزباشی: باشه، خیلی خُب، وقتی اون سیخ هارو بذاریم رو آتیش سرخ بشند و داغت کنیم، اونوقت راستش رو می گی....

(زینب شیون کنان، با گریه و زاری خودش را می اندازد وسط، به بخشی حمله می کند و سر و صورت اورا چنگ می زند.)

زینب : اینه اون ارمنی قازانچی؟ توئی؟ توئی؟ همین الان خودم تیکه تیکه ات می کنم. با دستای خودم قیمه قیمه ات می کنم. کو پسرمن؟ کو آن پسر پهلوان من؟ کو شیرعلی من؟ چرا اونو کشتین؟ ببین، ببین ***(به سر و صورت بخشی چنگ می زند و سپس دویده و قمه را از کمر قاراش بیرون کشیده، آن را بالای سرش می گیردو رو به بخشی)*** بزنم؟ بزنم؟

(درهمان حالت بی حرکت می ماند. بخشی بر زمین می نشیند، کمانچه را با دست راستش گرفته و به پشت می بردودست چپش را می گیرد جلوی قمه وسعی می کند که کمانچه آسیبی نبیند.)

قهرمان یوزباشی: ***(خطاب به زینب)*** آخه زن حسابی تودیگه چرا مزاحم ما میشی؟ تویک زنی، برو دنبال زن بودنت!

(با سرعت می آید و سعی می کند قمه را ازدست زینب بگیرد. او هم آن را نمی دهد، خودش را خلاص می کند و درکناری می ایستد. یوزباشی قمه خودش را درمی آورد، آن را بالای سر بخشی می گیرد و رو به زینب:)

قهرمان یوزباشی: قمه رو اون جوری به کار نمی برن. نگاه کن این جوری استفاده می کنن.

(زینب به چابکی دویده و بین یوزباشی و بخشی قرار می گیرد. قاراش پیش می آید و زینب را هُل می دهد، عزیز آمده و از پشت لگدی به زینب می زند و اورا زمین می اندازد. چند نفرهم اورا می کشند و به کناری پرت می کنند. زینب گریه کنان دور می شود.)

(در این لحظه بخشی کمانچه را به طرف نوروز دراز می کند.)

بخشی: ***(خطاب به نوروز)*** نوروز، برادر! ترا قسم میدم به اون خدائی که مارو آفریده. بعد از مردن من این کمانچه رو به کسی نده. وقتی اوضاع آروم شد، زحمت می کشی و پسرک ام موگوش روپیدا می کنی واین کمانچه رو به اون می دی! می دی به موگوش پسر بخشی کمانچه زن قازانچی.

(قاراش با عصبانیت می رود، کمانچه را از دست او می گیرد، آن را بالای سر خود می برد و می خواهد آن را برزمین بکوبد. بخشی دست هایش را بالا می برد و التماس می کند.)

بخشی: فدات بشم قاراش! یه کمی دست نگهدار! وقتی من مُردم آن وقت کمانچه رو بشکن که چشمام شکستن اون رو نبینه!

قهرمان یوزباشی: این رو نگاه کن ترو خدا! عقل این ارمنی رو باش! چه علاقه ایی به یک تیکه چوب داره...

عزیز : ببین، قهرمان یوزباشی! حالا که موضوع به اینجا رسیده، بذار یه چیزی رو بگم، تواین ارمنی رو سرزنش نباید بکنی! آخه می دونی این سگ مصب چه کمانچه ایی می زنه؟ پارسال تو عروسی عبدالعلی اینا... ***(خطاب به بخشی)*** آهای! اونی که توی اون عروسی کمانچه می زد تو نبودی؟!

بخشی : بله، برادر! من بودم.

عزیز : یوزباشی، به خدا قسم، چه قیامتی به پا کرد!

یوزباشی: ***(رو به عزیز)*** راستی؟!

عزیز : به سرت قسم، عین واقعیت رو گفتم.

قهرمان یوزباشی: ***(کمانچه را بدست می گیرد، شروع می کند به درآوردن روپوش آن)*** راستی ببینم این چه جورچیزیه؟ ***(روپوش آن را درمی آورد و بر زمین می اندازد. به این طرف و آن طرف کمانچه نگاه می کند. چند نفر دیگرهم برای دیدن کمانچه می آیند.)*** آی ارمنی! مگه این چیه که این قدر بهش علاقه داری؟

(بخشی دست های اش را رو به آسمان بلند می کند و با حالت التماس باقی می ماند.)

قهرمان یوزباشی: ***(کمانچه را بسوی بخشی دراز می کند.)*** بیا بابا! بیچاره ای! حد اقل یک دفعه دیگه هم بزن!

(بخشی زود بلند می شود و کمانچه را می گیرد. خودش را به کناری می کشد و برروی زانو می نشیند. قطعه ای راتیانج از جیب بیرون می آورد و آن را به سیم های آرشه می کشد. یکی از سیم هارا که پاره شده است به هم گره می زند. بقیه سیم های کمانچه را کنترل می کند و آن را کوک می کند. روی اش را به روستای شان قازانچی می گیرد و آهی از ته دل می کشد و به زبان ارمنی می گوید:«آخ پسر قشنگم موگوش!» و پس از آن نگاه اش را به صورت تک تک آدم های اطراف اش دوخته با شور و شوق شروع می کند به نواختن در مایه راست. وقتی ازردیف راست به شکسته فارس می رود یوزباشی که چشمش به بخشی است

و گوش به صدای کمانچه، درهمان نقطه ای که ایستاده است به آرامی برزمین می نشیند. هرچه صدای کمانچه اوج می گیرد، اوهم قمه را به آرامی در نیام خود که از کمرش آویخته است، فرو می کند. همه سکوت کرده اند. بخشی نواختن کمانچه را به پایان می برد و با ترس و لرز و انتظار به صورت یوزباشی نگاه می کند.)

قهرمان یوزباشی: ***(انگار که از خواب بیدار شده است، به خود می آید. و با خشم رو به بخشی)*** آخه بابا جان، ارمنی! می تونی بگی از جون ما چی می خواین؟ ***(بخشی با تعجب نگاهش می کند، اما چیزی نمی گوید؛ دوباره با خشم و با صدای کمی بلندتر)*** از تو سئوال کردم آخه! پس چرا حرف نمی زنی؟ مگه کری؟ بگو ببینم چرا دست از سرما برنمی دارین؟

بخشی : ***(با ترس و لرز)*** آخه آقا! به خدا من که کاری نکردم.

قهرمان یوزباشی: ***(با خشم وصدای بلند)*** آره، هیچ کاری نکردی. به خدا تا جون دارم، هرکدوم تون که بدستم بیفتین، تیکه تیکه تون می کنم. تخم شماهارو باید از رو زمین بردارم.

بخشی : آخه آقا! مگه من چکار کردم؟

قهرمان یوزباشی: ***(با عصبانیت روبه دوستان اش می کند و به آرامی)*** الله و اکبر! شیطونه میگه... ***(قمه را ازجلدش بیرون می کشد. به پا می خیزد و رو به دوستان اش)*** یعنی شماها فکر می کنین که با کشتن این ارمنی چُلاق، حرص من می خوابه؟ نه که نمی خوابه، ***(بی آن که حرفی بزند کمی به ارمنی نگاه می کند.)*** اینو نگاه کن. ترا به خدا! هیچ حرومزادگی نمونده که اینا یاد نگیرن. برای شیطون هم پاپوش درست می کنن. این هم از این چُلاق!!! همچین کمانچه رو تو بغلش می گیره وغوغا راه می اندازه که نگو. حرومزاده همچین کمانچه می زنه که گذشته ها رو زنده می کنه و می آره جلو چشم آدم. الله و اکبر! ***(رو به قاراش)*** قاراش یه سیگاری آتیش بزن!

(قاراش سیگاری آتش زده بدست یوزباشی می دهد.)

(در این لحظه بخشی بازهم کمانچه را کوک می کند و به نواختن در مایه سه گاه زابل می پردازد. یوزباشی همان طور که گوش می دهد بار دیگر در همان جائی که هست برزمین می نشیند و بی اختیار همراه با نوای کمانچه، قمه اش را یواش یواش درجلد خود که از کمرش آویخته است ، فرو می کند. همه سکوت کرده اند. همه ی حواس یوزباشی به صدای کمانچه است.)

قهرمان یوزباشی: ***(بُغض کرده، خطاب به قاراش)*** قاراش! مرگ تو، بیچاره حیدر اومده وایستاده جلو چشمم. آخ آخ....

(وقتی یوزباشی این حرف هارا بر زبان می آورد، بخشی صدای کمانچه را پایین می آورد. اطرافیان همه آه می کشند. بخشی بازهم با احساس کامل می نوازد. یوزباشی که نگاهش به حرکات بخشی است، هرازگاهی به صدا می آید: «آره، این جوری... آها! همین طور...، خودشه، آفرین خودشه... خودشه، این طور، همین طور...» ***در پایان یوزباشی ناگهان ازجا برمی خیزد، قمه اش را از غلاف اش بیرون می کشد و با خشم رو به بخشی)***

قهرمان یوزباشی: آهای ارمنی! زود سازت رو جمع اش کن و گُورتو گُم کن. والا به روح پدرم، به سراین رفقا قسم، همین ساعت با این قمه، هم تورو می کشم و هم خودم رو! ***(فریاد می زند:)*** ده برو دیگه!

بخشی : ***(با ترس و لرز)*** آقا! کجا برم آخه؟

قهرمان یوزباشی: ***(فریاد می زند)*** برو به جهنم! بذار برو خونه ات!...

(بخشی با ترس و لرز به صورت همه نگاه می کند؛ بعد کمانچه و کیسه آن را برگرفته، سریع ناپدید می شود.)

همه ساکت اند و به فکر فرو رفته اند. قهرمان یوزباشی از همان جائی که ایستاده بی حرف و کلامی، به راهی که بخشی رفته است خیره می شود. پس از گذشت لحظاتی، قمه اش را بر زمین پرت کرده و انگار که با خودش حرف می زند، زیرلب نجوا می کند:)

آه... دنیای لامروت!

جلیل محمد قلی زاده 1920

نمونه ای از نقد «محمد امین رسول زاده» - بتاریخ 23 ذی حجة الحرام 1327ه.ق.

شب یکشنبه 19 در مدرسهٔ ارامنه واقع در حسن آباد دو کمه دی بتماشا گذاشته شده بود. تقریباً دو ساعت از شب گذشته بیش از دویست و پنجاه تن تماشاچی حضور داشتند. کمه دی ها بزبان فارسی بود.
پرده بالا می رود. نخست چنانچه در پروگرام مصرح بود، (طبیب اجباری) بنظر تماشاچیان میرسد. این کمه دی اثر مضحکه نویس مشهور قرن هفدهم مولیر فرانسوی است و بزبان فارسی ترجمه شده است. این کمه دی در پردهٔ اول وضع حیات زن و شوهررا می نمایاند که چگونه مردها جهیز زن را بلاحق فروخته و صرف کرده و اگرهم زن بی نوا بزبان آرد بسیاستش رسانده و چوبش میزند و بعد در ضمن همان کلمات مسخریه آمیز می فهماند که پدران همواره در شوهر دادن دخترانشان چگونه محبت لازم را که باید در میان طرفین باشد فراموش کرده و تنها نقطه نظر خودرا همان با ثروت بودن داماد خویش می دانند و این امر غلط است چرا که محبت صمیمی زن به مرد و مرد به زن بهتر از سرمایه های گزاف است و نیز در این بین مجبور شدن هیزم شکنی با قرار طبابت بضرب چوب و تجویزات مضحکش را برای امراض و بهم بافتن کلمات مغلقهٔ را که نیمچه کاران هر فنی بزبان می آورند، آکتورها می نمودند و حسن این تیاتر این بود که آکتورها تماماً همان لباسهای معمولهٔ در قرن هفدهم اروپارا دربر داشتند و در حقیقت این صحنه یک صحنهٔ تاریخی را نشان می داد. آکتورها هر چند از ارمنیان بودند ولی فارسی را زن و مرد خیلی خوب و تحسین کردنی بیان مینمودند. این کمه دی در سه پرده ختام یافته و مورد تجلیل تماشائیان گشت. *

---

* «رسول زاده. محمد امین»، **روزنامه ی ایران نو**، شماره ی 6، سال اول، 1327ه.ق.

* * *

نمونه ای از نقد «خان ملک ساسانی» بتاریخ شب دوشنبه دهم ذیحجه ی 1331ق.

(نمایش «گیج» از «مولیر» در «تئاترملی»

نمایش آن شب در تحت اسم (گیج) داده شد. این ترجمه یکی از پی اس هایی است که مولیه ر معروف فرانسوی در اوایل تئاترنویسیش درضمن سفری ترکیب نموده و پیداست که به نویسندگان ایطالیائی تقلید کرده. این پی اس بنفسه قابل تنقیداست چون نویسنده ده دوازده قسم مسخره گیها و حقه بازیهای معمولی عوامانه درآن گنجانده طوری که پاره ای از آن مسخره گیها باور نکردنی است و بیک روش ملالت انگیزی تکرار مسخره گی میشود. اگر فرانسهٔ این پی اس دلپذیراست برای آن کلمات قشنگ و کنایات لطیفی است که مولیه ر استعمال کرده ولی همین که به پارسی ترجمه شد دیگر آن لطافت و شیرینی را پیدا نمی کند و چون موضوعش مسخره گیهائی است که هیچ نتیجهٔ اخلاقی نمی بخشد لهذا چندان مفید نیست. بعلاوه آن کسی را که گیج درست کرده بعضی کارها می کند که هیچ از روی گیجی نیست و باین جهت خود مولیه ر یکی از اسامی این پی اس را (سانحهٔ غیر منتظره) گذارده ولی با وجود این نمی توان گفت که این پی اس ازتئاترهای خوب مولیراست. باری این اتفاق را مولیر در مسین (Messine) و مباشرین تئاتر ملی در بغداد قرارش داده اند. قهرمان خان تهرانی در انقلابات ایران به بغداد فرار کرده و بعد از شنیدن خبر مرگ زن و دختر خود در انجا یکسره اقامت نموده اسم خودرا حاجی سلیم گذارده و کنیزه کی جمیله نام را خریده است. میرزا هوشیار پسر حاجی جواد تاجر ایرانی و آقا رضای خویشاوندش هردو عاشق کنیزه ک شده اند. حاجی جواد خیال دارد که زبیده دختر حاجی رئوف تاجر تبریزی را برای میرزا هوشیار بگیرد ولی زبیده از اینکار ناراضی است. نسیم نوکر میرزا هوشیار برای اینکه آقایش بوصال جمیله برسداسبابها می چیند و پشت هم اندازی ها می نماید ولی اربابش که گیج است همه را ندانسته خراب می کند. مثلاً گاهی باسم اینکه جمیله فال گیراست خودرا نزد او میاندازد و در حضور حاجی سلیم برای میرزا هوشیار فال می گیرد و مطلب را ضمناً باو می فهماند اما فوراً آقای گیج وارد می شود و به حاجی می گوید که نسیم را برای خریداری جمیله فرستاده ام، حاجی هم سوء ظن میبرد و بیرونشان میکند... نسیم ده دوازده قسم حقه بازی و پشت هم اندازی مینماید ولی میرزا هوشیار همه را ضایع میکند. عاقبت پس از آنکه جاوید نامی کنیزک را می خرد معلوم میشود که جاوید پسر و جمیله دختر حاجی سلیم است آنوقت جمیله را به میرزا هوشیار میدهند و زبیده را به آقا رضا و همه به مراد دل میرسند. آقا میرزا هوشیار گیج خوب رخت پوشیده بود و در رل خویش لایق بود چون آنچه که لازمهٔ گیجی بود ادا کرد، در واقع گیج طبیعی میشد و روح مولیه ررا از خود شاد میکرد.

لباس نسیم بقدریکه با اسم او مناسب بود با رل او مناسبت نداشت. چون لباس مهتر نسیم عیاررا دربر کرده بود، قشنگ بود و منگولهٔ کلاه قرمز شده اطفال را بخنده می آورد اما نوکر حاجی زاده بغدادی نمی بایست لباس عیاری بپوشد و کیف زنانه از گردن بیاویزد. اگرچه زیاد عیارانه رفتار میکرد اما از عهده رل خویش خوب برآمد.

حاجی رئوف که صورت خودرا هم خوب ساخته بود با لهجهٔ ترکی معرب یکپارچه نمک بود که این نمایش را خوش مزه کرده بود. حاجی جواد برای اینکه پسری مثل میرزا هوشیار داشته باشد قدری جوان بود. جمیله و زبیده طوری هم صدا بودند که اگر دو نفری باهم روی سن بودند می توانستی خیال کرد یک شخص واحدند.

حاجی سلیم خوب تغییر صورت داده بود و لهجهٔ عربی مطلوبی داشت و آقا رضا هم از دیگران عقب نماند. بعلاوه لباس همه بخاطر می آورند ایرانی هایی را که پس از توقف چند روز در عربستان از بیخ عرب میشوند.

صورتهای مقوایی برای بغداد خیلی بی ربط بود. چون در آنجا هرگز با ماسک در خانهٔ کسی نمی روند که بتوانند دختر فرار بدهند. غذا خوردن حاجی سلیم و جمیله و تاجر ارمنی در شهر بغداد، درسر یک میزبکلی خارج از قوائد مشرق زمین بود و هیچ نمی چسبید. برای این پی اس پرده ای لازم است که هم خانه داشته باشد و هم کوچه ولی پرده ای که در آخر نمایشگاه مشاهده میشد یک اطاق خرابهٔ کاروانسرا بیش نمی نمود و بزحمت میشد باور کرد که آنجا کوچه است.

چون نمایش خیلی دیر شروع شده بود پنج ساعت از شب رفته ختم شد. چراغ برق که خاموش شده بود راه پلهٔ تاریک خیلی نامطلوب بود. مردم چنان تخمه و شیرینی بحرص و عجله میخوردند که گویا هرگز غذا نخورده بودند خصوصاً ژاندارمها در تخمه شکستن محشر می کردند.

تالار با سیصد نفر جمعیت خیلی گرم شده بود و اگر درهارا باز میکردند سرد میشد. خوب است که شیشه های بالای درهارا پنجره کرده ودرطول مدت نمایش بازش گذارند که هوا متصل عوض

شود. اغلب مردم برخلاف حفظ الصحه رفتار کرده بودند و با عبا و پالتو در تالار نشسته بودند. یقیناً بعد از خروج جمعی سرما خورده اند. همینطور که سیگار کشیدن در داخل تئاتر ممنوع شده کاشکی تخمه شکستن را هم ممنوع میکردند.

اینقدر بی موقع و بی ربط دست میزدند که آدم را خسته می کردند، گویا هنوز موقع دست زدن را نمی دانند. بعلاوه جمعی از این مردم از بس در همهٔ سال گریه کرده اند نمی دانند چه خنده دارد و چه ندارد و الا با این دست زدن های بی موقع و خنده های نخاله گوش های دیگران را نمی آزردند *

---

* «ساسانی. خان ملک» روزنامهٔ برق، شماره 12، ذیحجة الحرام 1331ه ق.

* * *

« تصاویر فصل سوم »

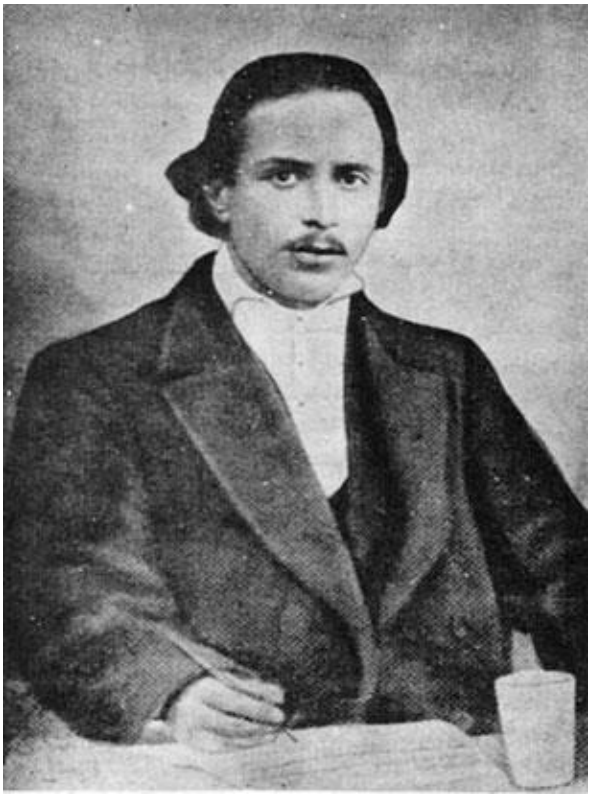
جلیل محمد قلی زاده

نریمان نریمانف

محمد امین رسول زاده

حاجی بکف

محمد تقی رفعت



میرزاده عشقی

کمال شهرزاد

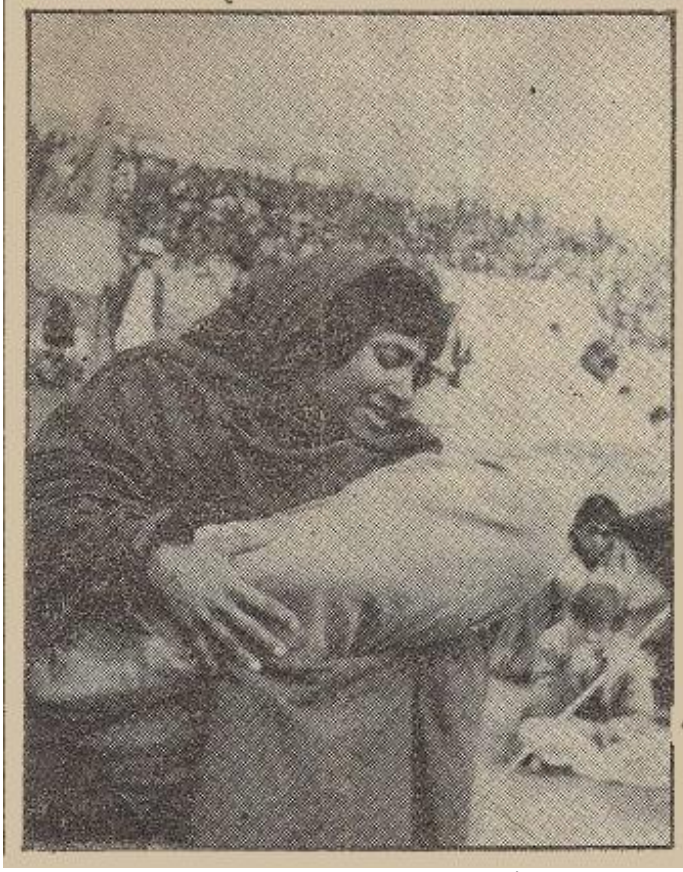
کاظم زاده ایرانشهر

اابولقاسم لاهوتی ـ همسر و فرزندان در دهه ی 1950 ـ «اتحاد شوروی»

عبدالرحیم خلخالی

علیخان ظهیرالدوله

تیاتر عظیم آشتی ملی



حلو ل سا ل ۱۳۶۶ در ج.د.ا به نام «سال صلح» با مراسم عنعنو ی و فوق‌العاده جالب و مختلف الشو ع د ر سرا سر کشور تجلیل گردید

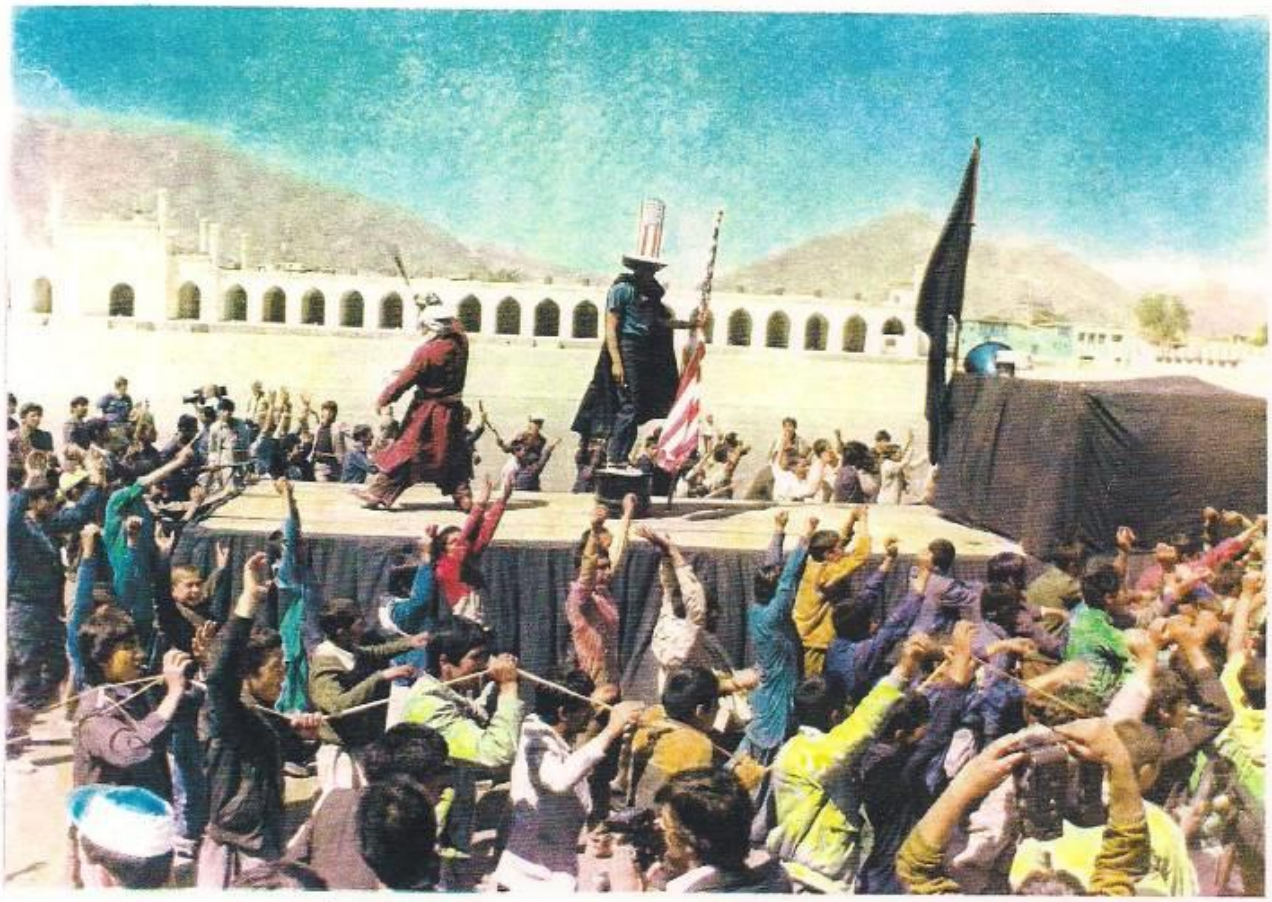
از جمله در مراسم تجلیل حلو ل سال نو و روز دهقان که روز هفت حمل درستد یوم ملی بر گزار گردید، پد یده هنری بیسابقه بنا م « تیا تر عظیم آشتی ملی » در صحن ستدیو م به نمایش گزارد ه شد

درین نمایشنا مه ،وضع کنو نی در افغا نستا ن و آن سو ی مرز تمثیل گردید ه ، رشد پرو سه مصالحه ملی علی الرغم سنگ اندا زی‌ها و دشوار ی هانشا ن داد ه شد ه و دورنمایی از آینده نیز منعکس گردید ه .

عکسها: دوصحنه ازنمایشنامه

دو صحنه از «تئاتر عظیم آشتی ملی»، کابل - 1986م.
«نویسندکان: «عالم افتخار - بهروز بهزاد»، کارگردان: «مجید فلاح زاده»

طراحی صحنه ی «تئاتر عظیم آشتی ملی» از «بهروز بهزاد» استادیوم ملی فوتبال - کابل (افغانستان) 1986 میلادی



An open-air theatre showing US atrocities against Afghan people

تابلوی سوم از 9 تابلوی تئاتر سیّار - خیابانی «نُهمین سال انقلاب ثور» درَ سرک های کابل - افغانستان، 1987م.
نویسنده و کارگردان «بهروز بهزاد»

صحنه ای از نمایش «وزیر خان لنکران» نگارش «میرزا فتحعلی آخوند زاده»، کارگردان «بهرخ بابائی»، بازیگران این صحنه از چپ به راست: «سیما سیّد، علی کامرانی، ساحل بدرود، سپیده سهیلی، شهلا تهرانی»، برلین - 2016م.
(انجمن تئاتر ایران و آلمان)