

پنجمین جشنواره نمایش‌های سنتی و آئینی



پنجمین جشنواره نمایش‌های سنتی و آئینی

میث

پنجمین جشنواره نمایش‌های مذهبی - سنتی

۱۳۷۲

با همکاری دفتر پژوهش‌های تئاتری و کانون نمایش‌های سنتی
و مذهبی

به کوشش: لاله تیان

حروفچینی: آذیش

لیتوگرافی و چاپ: بهمن

فهرست مدرجات

۵	لاله تقیان	میراث سنتی را پاس داریم
۷	داود فتحعلی بیگی	مبانی مضمونی و اسباب خنده در نمایش‌های ایرانی
۱۱	منوچهر یاری	«اصلی» و «بدلی» در «نمایش سنتی»
۲۱	صادق عاشورپور	نمایش میر نوروزی
۳۵	فتحعلی بیگی - خزانی	گفتگو با حسین درویشی
۶۵	محمد رضا ناصر بخت	هزار و یک شب یکی از منابع قصص مجالس تقلید
۷۵	آشنائی با سیاه گرگانی	
۸۷	برنامه‌های پنجمین جشنواره	

میراث‌های سنتی را پاس داریم

لالة تقیان

سنت‌ها، آداب و رسوم و آئین‌ها در میان هر قوم پایگاههای فرهنگ و تکیه‌گاههایی برای نهادهای اجتماعی‌اند. اما سنت‌ها اگر ارزشمند باشند به عنوان زیربنای حیات جامعه راه و رسمی را به مردم می‌آموزند که برآن اساس رفتارهای فردی و اجتماعی ساخته می‌شود و اگر بی‌ارزش باشند خود به خود به فراموشی سپرده می‌شوند. بنابراین در هر زمان آئین یا سنتی که زنده و پویاست می‌تواند تکیه‌گاه ساختاری نو نیز باشد.

از میان هنرهای نمایشی مذهبی و آئینی و سنتی در کشور ما که بی‌تردید در طول تاریخ انواع و اقسام فراوان داشته، تعزیه، نمایش عروسکی و تخت‌حوضی، نه تنها اصیل و دست نخورده باقی مانده، بلکه نوع خاص این نمایش‌ها دارای ظرفیتی است که می‌تواند امروز در برابری با بهترین آثار نمایشی سنتی در جهان سربلند و سرافراز خودنمایی کند. این نکته در جشنواره آدینیون سال ۹۱ با اجرای تعزیه و نمایش عروسکی بر همگان روشن شده است.

اما مساله در اینجاست که در ک ارزش و اهمیت این سنت‌ها تنها برای حفظ و نگاهداری این سنت‌ها به عنوان کاری «موزه» ای نباید مورد نظر باشد، بلکه آنچه مهم است شناخت دقیق ویژگی‌های نمایشی آنها از طریق پژوهش و مطالعه است به طوریکه بتواند بر آن اساس پایگاه تئاتری ملی باشد و براساس آن شناخت و آن ارزش‌ها کاری نو آفریده شود. این عملی است که در تمام کشورهای صاحب سنت‌های ارزشمند انجام شده و اگر امروز کشور و ملتی چون فرانسه، انگلیس، هند یا ژاپن دارای آثار نمایشی قدرتمندی هستند، آن آثار بر پایه‌های سنت‌ها و آئین‌های نمایشی شان استوار است، هرچند پدیده تازه آفریده شده نیز هست.

بنابراین حمایت از اهداف و عملکردهای کانون نمایش‌های مذهبی و سنتی هم به لحاظ حفظ ارزش‌های مذهبی و سنتی و هم به دلیل کوشش برای پژوهش و تحقیق و دستمایه قرار دادن این پژوهش‌ها در امر آموزش و خلاقیت امری است اساسی که نه فقط مسئولان امور هنری کشور، بلکه هر ایرانی علاقه‌مند به مذهب و ملیت باید آنرا بسیار جدی تلقی کند. جشنواره نمایش‌های مذهبی و سنتی تنها نشان‌دهنده بخش کوچکی از میراث ارزشمند گذشتگان ماست که اگر آن را در نیاییم نمایش در آینده نخواهیم داشت.

مبانی مضحکه و اسباب خنده در نمایش‌های ایرانی

داود فتحعلی‌بیگی

از سالهای دور تا به امروز در باب ضرورت توجه و حفظ و احیاء نمایش‌های ایرانی (ستی) به عنوان بستر پیدایش نمایش ملی سخنها رفته، ولی کمتر در خصوص چگونگی تحقیق این مهم تلاش شده است. آنچه در بدو امر لازم به نظر می‌رسد پیروی از راهی است که دیگران رفته‌اند و در حفظ آثار نمایشی خود موفق گشته‌اند و آن تدوین اصول و مبانی اجرا و نگارش این گونه نمایش‌هاست. بسیار دیده شده که گزارشاتی در خصوص نمایش‌های ایرانی منتشر گشته اما راه گشاییست، چراکه ثبت جزء به جزء تجربه (در عمل و نگارش) لازمست نه شرح نمایش و تعریف آن. این که بدانیم نمایش بقال بازی چه بوده و شخصیتها یش بقال و رشکی و ماستکی و ... خوبست ولی آیا صرف دانستن اینها ما را به فنون اجرای نمایش بقال بازی واقف می‌نماید؟ دانستن ریشه‌های پیدایش سیاه در نمایش‌های روحوضی لازمست است لیکن همین تاریخچه ما را بس است تا بتوانیم نقش سیاه را در یک نمایش سیاه بازی ایفا کنیم؟! مسلمًاً نه، گُم

شندن و فراموش گشتن تجربه اجرا یعنی خالی ماندن دست و دیگر هیچ، هر چند که یک مثنوی تاریخ و شرح و بسط هم داشته باشد. شلی و سیاه هر دو از شخصیت‌های مضمونه تحت حوضی هستند اما دو شیوه مجزا از هم برای خلق لحظات خنده‌آور دارند حال این دو شیوه چیست و چه گونه است در هیچ کجا ثبت نگشته بازی هر یک از شخصیت‌ها و تیپهای شناخته شده نمایش ایرانی دستور زبانی دارد که بدون رعایت آن موفق به ایفای نقش نخواهیم شد. گذشتگان ما از مجموعه این دستورات جزء به جزء به یک دستور زبان کلی تر برای اجرای نمایش‌های شادی آور رسیده‌اند.

به ملاحظه نکات ذکر شده است که نگارنده باور دارد ثبت و تدوین جزء به جزء تجربه گذشتگان یکی از گامهای مؤثر در راه حفظ و احیای نمایش‌های ایرانی است.

یکی از مباحث قابل توجه و درخور اهمیتی که مارا به تجربه گذشتگان راهبر می‌گردد و دستمایه‌ای خواهد بود برای آینده، شناسائی عناصر شادی آور و ثبت چگونگی کاربرد آنها در خلق لحظات مضمونه است.

تا آنجا که تحقیقات و مطالعات نگارنده نشان می‌دهد بخشی از تجربه‌های عام و خاص عناصر شادی آور در نمایش‌های ایرانی ضمن تفاوت در کاربرد و شکل اجرا، مشابهتهای ریشه‌ای با همینگونه عناصر در نمایش‌های غیر ایرانی دارند.

بخشی از عناصر شادی آور در نمایش‌های ایرانی عبارتند از: دم شبیه به مدح، مدح شبیه به دم، سخریه، تجاهل العارف بازی با الفاظ، شوخی (لفظی و عملی) عدم تناسب - حرکات مضمونه اشکال

مضحك - اغراق (در شکل، عمل و عکس العمل)
 تقلید (نوا در آوردن به مفهوم لغوی کلمه) نظیره سازی (در کلام،
 گفتار، رفتار و حتی موسیقی آوازی) اشتباه کردن و عوضی گرفتن - نعل
 وارونه زدن، وارونه کار کردن، وارونه گوئی - تضاد و تنافض گریز - سؤ
 تفاهم - تقلیب - نقص عضو - تکذیب شیوه به تأیید ردگم کردن (خود را
 به کوچه علی چب زدن) پکری (دست انداختن) کلمات متراծ /
 متضاد / متتشابه / (مثل عرض - ارز) حساسیت - تشییه طنزآمیز - هجو -
 فریب - سربسر گذاشتن عصبیت - جناس - ترس - تکرار - ظاهر
 جسمانی - همدردی عمل و عکس العمل غلوآمیز - دعا - نفرین - گریه
 - تشابه - ورّاجی - حرف تو حرف - فراموشی - لهجه - بزک و آرایش
 رنگ عوض کردن - عدم رعایت دستور زبان - ناهنجاری - پیله کردن
 کولی بازی - زد و خورد - فضولی - کلمات مجازی و کنایی و ...



«اصلی» و «بَدَلی» در «نمایش سنتی»

منوچهر یاری

در رویکرد آگاهانه به نمایش سنتی، سه گونه برخورد می‌توان داشت:

- ۱ - حفظ نمایش سنتی = با همان شیوه و شکردهای اجرایی قدماء، مو به مو و مقید به حدود و چهار چوبهای گذشته (همانطور که هندیان، «کاتاگالی» را حفظ کرده‌اند و ژاپنیان «کابوکی» را).
- ۲ - بدعت و نوآوری در نمایش سنتی = با پیوند زدن آن به دستاوردهای تئاتر امروزی (البته تئاتری که به ناگزیر ملهم از تئاتر غرب است).
- ۳ - تقلید از ظواهر نمایش سنتی = بدون شناختن شکردهای آن. به این مورد، روش «شبه سنتی» و یا «بَدَل سنتی» نیز می‌توان گفت. به نظر ما، دو مورد اول - چه بطور مجازی و چه تلقیقی از هر دو - رویکردی «اصیل» به نمایش سنتی است ولی مورد سوم، برخوردي «غیراصیل» و «بَدَلی» است.

به شرح کوتاه هر یک از این موارد می‌پردازیم؛

۱ - حفظ نمایش سنتی با همان اسلوب قدماء = برخی را باور براین است که حفظ نمایش سنتی ما خود ارزش است حتی اگر بدون نوآوری باشد، چنانکه حفظ «موسیقی سنتی» و «مینیاتور» و «خوشنویسی»، خود ارزش است.

بته نگهبانی از ارزش‌های نمایش سنتی اگر دیر نشده باشد، حداقل در مرز فراموشی و نابودی است، چراکه بازماندگان این هنر یا رخت از صحنه جهان بسته‌اند و یا در سنین کهولت و از کارافتادگی هستند بنابراین آنچه ما از ارزش‌های نمایش سنتی خودمان داریم، فقط «تاریخ نمایش سنتی» است: تطور و تحول آن در بستر زمان. که هنوز بسیاری از زوایای آن ناشناخته و پوشیده مانده است.

گذشته از ابهامات و تاریکی‌های تاریخ نمایش سنتی یمان، هنوز از فنون و شگردهای اجرایی آن، متنِ مدون و نوشته شده‌ای نداریم که قابل آموزش و آموختن و در نتیجه حفظ نمایش سنتی ما باشد. هرچه هست همان شیوه «سینه به سینه» و «شفاگاهی» و «غیر مدون» است که با از دست رفتن بازماندگان این هتر، همه چیز از دست خواهد رفت. با داشتن و مکتوب کردن شیوه‌ها و شگردهای اجرایی نمایش سنتی می‌توان آنرا قابل آموزش و تدریس ساخت و از مهلهکه نجات داد.

در اینجا اعتقاد دیگری نیز وجود دارد که می‌گوید: برای حفظ نمایش سنتی باید همان شیوه سنتی را معمول داشت، یعنی شیوه «شاگرد - استادی» یا «مرید - مرادی».

در این شیوه شاگردی نزد استاد، شاگرد یا هنرجو در سالیان متتمادی و متوالی به فوت و فن‌های اجرایی آشنا و مسلط می‌شود؛ بدون آنکه

اصرار در مدون کردن اجباری شکردها و شیوه‌های اجرایی به سبک غربیان داشته باشیم.

می‌گویند: شیوه و شکردهای نمایش سنتی ما - مثل دیگر تجربیات سینه و سینه و غیر مدون فرهنگمان - از «قالب گرفتن» و تئوریزه شدن به شدت گریزانند و به «قالب» و «تدوین» و «تئوری» گردن نمی‌نهند.

بهر حال برای حفظ و احیای نمایش سنتی چاره‌ای نداریم که هر دو شیوه را - هرچه زودتر - بکارگیریم و بیازماییم:

الف. همان شیوه «شاگرد و استادی» قدماء در شکلی غیرفرآگیر و با همان تواضع و فروتنی، بی جنجال و هیاهوی مطبوعاتی و صحنه‌ای. ب. تدوین و تئوریزه کردن شیوه و شکردهای اجرایی قدماء به روشن دکارتی (پیروی از امور بدیهی و غیر مشکوک - تجزیه مسائل - ترکیب آنها و سرانجام نتیجه گیری):

□ - جمع آوری کلیه منابع (انسانی / تصویری / صوتی / مکتوب / نقل و عقلی...).

□ - تجزیه و تحلیل منابع: کشف شکردها و فنون.

□ - تئوری ساختن بعد از استخراج و اکتشاف.

□ - آزمودن و نمونه ساختن.

شرح و بسط مورد اخیر، نیاز به تحقیقی عمیق و فراگیر دارد تا در آینده در همه ابواب نمایش سنتی به نوشتن مقالات و کتابهایی با عنوان «فنون و شکردهای اجرایی نمایش سنتی» منجر شود.

۱ - بدعت و نوآوری در نمایش سنتی: کسی یا کسانی حق دارند در کاری نوآوری کنند که آنرا بخوبی می‌شناسند.
«بدعت» از کسی ساخته است که با «سنت» آشنا و عجین باشد. اکثر

بدع‌تکرار این حقیقی، آشنا به سنت‌ها بوده‌اند و وقتی به تحجر و راکد بودنِ قولاب سنتی پی‌برده‌اند، در پی نوآوری و قالب‌شکنی برآمده‌اند و یا اقتضای بدایع و حادثاتِ روزگار آنها را به این کار واداشته است و یا شاهدِ بوده‌اند که در اثر تغافل و تساهل، حقیقی از بین می‌رفته است و آنها، مصلحانه در پی اصلاح سنت‌ها برآمده‌اند و راهی نو و بدایع گشوده‌اند تا بدین وسیله، سنت‌ها را حفظ کنند:

همانطور که «نیما» در پی اصلاح و سنت‌شکنی در شعر کهن برآمد. بهر حال کسی می‌تواند بدع‌تکرار باشد که خود در «سنت» به احتماد رسیده باشد. نوآوری و بدعت کار هر خام و «تازه از راه رسده» ای نیست، تجربه نشان داده است = نوآورانی که ریشه در سنت‌ها ندارند و بی‌پشتونه و از «گذشته بُریده» اند، جایگاه و پایگاهی در آینده نخواهد داشت و همچون حباب، با نسیمی، فراموش می‌شوند.

۳- تقلید از ظواهر نمایش سنتی:

ادای نمایش سنتی را درآوردن، بدون «شناخت» آن، ظواهر نمایش سنتی را تقلید کردن بدون آشنایی با عمق آن. بدترین لطمہ‌ای که نمایش سنتی می‌بیند و خواهد دید از همین کاسبکاری، تبلی و تساهل است.

- الف - البته دلایل این آفت بسیار است که برخی از آنها به قرار زیر است:
- الف - نداشتن مریبی و ندیدن استاد.
- ب - ندیدن نمونه‌های درست.
- ج - از ظواهر تقلید کردن.
- د - مدتی شاگردی کردن و بعد ادعای استادی داشت؛ بدون آموختن

«فوت کاسه گری!»

ه - تب نمایش سنتی (که گاه‌گاهی به دلایلی، عده‌ای را به این وادی می‌کشاند: جایزه‌ای - مدالی - سفری!)

به حال هدف این مقاله شناخت این جریان غیراصیل و بدلی است که نمایش سنتی ما به شدت از آن رنجور است؛ ولی قبل از شناخت

«غیراصیل» و «بدل»، باید «اصیل» و «سره» را شناخت؛

□ ویژگی‌های نمایش سنتی [تحت حوضی] اصیل:

۱ - شادی آور است:

این یک اصل بدیهی و غیرقابل چشم‌پوشی در نمایش سنتی [تحت حوضی] است. تمام ارزش‌های، یک نمایش تحت حوضی به این اصل وابسته است. پس اگر نمایشی این اصل اصیل را نادیده گرفت، دیگر ادعای تحت حوضی بودن را نمی‌توان داشته باشد.

۲ - موزیکال است:

رکن دیگر نمایش سنتی [تحت حوضی] موزیکال بودن آن است. گفتیم رکن است برای اینکه بسیاری از عوامل در نمایش سنتی به آن وابسته است از قبیل گذشت زمان، تغییر مکان، ایجاد فضایی شاد مناسب با روح کلی اینگونه نمایش، کمک به تخیل تماشاگر برای تجسم صحنه‌های گوناگون و...

۳ - بر «بداهه سازی» تکیه دارد:

این نیز اصلی ثابت در نمایش سنتی [تحت حوضی] است: چه در گفتگوها، چه در مزه‌پراکنی‌ها و چه در پرورش شخصیت‌ها و پیشبرد استان. ۴ - بازیگران «حرفه‌ای» هستند:

حرفه‌ای بودن به معنی «کارکشته بودن» است. بازیگران اصیل تخت حوضی از اصول، شیوه و شگردهای نمایش سنتی پیروی می‌کنند. آنان سالیان سال در این مکتب پرورش یافته‌اند و کارکشته شده‌اند. درست است که این فنون و شگردها هنوز مدون نشده‌اند ولی بازیگران حرفه‌ای تخت حوضی به سنت «سینه به سینه» و غیر مکتوب آن را حفظ کرده‌اند.

۵- وابسته به اسلوب بازی بزرگان فن است:

هریک از بازیگران نمایش سنتی [تخت حوضی]، سالیان متتمادی در محضر استادی به شاگردی و هنرآموزی می‌پردازد تا خود به مرحله‌ی استادی برسد. این تعلیم و تعلم در داخل گروه نمایشی انجام می‌گیرد نه الزاماً بصورت انفرادی. بنابراین هر بازیگری از اسلوب و شیوه‌ی بازی استادی خارج از گروه خود متأثر و ملهم است و در مواردی از اسلوب استادی خارج از گروه خود.

ما دو «مکتب بازی سیاه» را در سالهای اخیر تشخیص داده‌ایم یکی «مکتب سیاه زنده باد سید حسین یوسفی» است که برخی از سیاه‌بازان فعلی مقلد اویند و دیگری «مکتب سعدی افشار» است. پرداختن به ویژگی‌های هریک از این دو مکتب، خود مقاله‌ای است.

۶- اخلاقی و انتقادی است:

با انتقاد از اخلاقیات منحط و با سخره گرفتن آنچه که بنام اخلاق متعارف، ساری و جاری است؛ اخلاق راستین را به شیوه «تجاهل عارف» و «دم شبیه مدح» و «نعل وارونه زدن» تبلیغ می‌کند.

۷- ذاتاً، «تئاتر بی‌چیز» است:

این گونه نمایش خود را در پس دکور و صحنه آرایی و صورت آرایی مخفی نمی کند، آنچه هست، خود بازیگراند و تماشاگران. همه چیز با کمک بازیگران و تخلیل تماشاگران ساخته می شود.

۸ - در یک «مجلس» است:

نمایش ستی ما این ویژگی را از نقاشی ستی ما به ارت برده است که همه چیز در یک مجلس به «صورت» در می آید مثل صحنه آرایی مینیاتورها و پرده های قهوه خانه ای و نقالی.

۹ - بر «داستان» تکیه ندارد:

در این گونه نمایش، فقط «طرح داستان» وجود دارد که با بازی بازیگران، ساخته و پرداخته می شود و به پیش می رود.

۱۰ - محور طرح و اجرا، سیاه است:

همانطور که می دانیم نام دیگر نمایش تحت حوضی یا روحوضی، «سیاه بازی» است؛ چرا که همه چیز حول محور سیاه، شکل می گیرد و ساخته و پرداخته می شود.

۱۱ - در داستان پردازی، از داستانسرایی شرقی متأثر است: یکی از ارکان نمایش ستی ما شیوه داستانگویی و داستانپردازی آنست که دقیقاً آنرا از داستانسرایی غربی تمایز می سازد. فرم داستانپردازی شرقی؛ «تو در تو»، «قصه در قصه»، «داستان در داستان» و در یک کلام، «دوار» است.

[بر عکس ساختمان داستانگویی و درام غربی که مثلث گونه است] ساختمان داستانگویی شرقی بر «گریز» استوار است: گریز از یک قصه به قصه دیگر، از یک داستان به داستان دیگر، از یک مثل به مثل دیگر [نگاه کنید به کلیله و دمنه، مثنوی، خمسه، سندبادنامه] ارسسطو در فن شعر

معتقد است که حادثه فرعی [=گریز شرقی] بدون اهمیت و سترون است، در حالیکه در داستانسرایی شرقی حادثه فرعی، همچون حادثه اصلی، موجب عبرت و اصیل است:

چراکه بنابرینش شرقی، هیچ حادثه‌ای، تصادف نیست؛ آنچه بهنظر تصادف می‌آید، به کمک «دستی برتر» طراحی شده است. در بینهایت هر واقعه، هرچند هم که جزئی باشد، نهایتاً سبب یک تأثیر می‌شود و به صورت یک داستان درمی‌آید.

«میلان کوندرا» - رمان نویس غربی، در دفاع از این بینش و روش

می‌گوید:

«... هیچ حادثه فرعی به شکل پیشینی محکوم به این نیست که همیشه بصورت حادثه فرعی باقی بماند، زیرا هر واقعه هرچند هم جزئی باشد این امکان در آن مستمر است که دیر یا زود علت و قایع دیگر گردد و به یک سرگذشت یا ماجرا تبدیل شود...»



این بود برخی از ویژگی‌های یک نمایش سنتی اصیل؛ حال بینیم

یک نمایش بدلی از همین نوع دارای چه خصوصیاتی است:

□ ویژگی‌های نمایش سنتی [تحت حوضی] بدلی:

۱ - «اشک انگیز» و «ملودرام» است:

مرزین «نمایش شادی آور» و «نمایش اشک انگیز» و «ملودرام» را

نمی‌دانم و یا توسل به لودگی، به اکراه خنده می‌گیرد.

۲ - «موسیقی» نمی‌شناسد:

این «بدل کاران» چون به ارزش و کارکرد موسیقی در نمایش سنتی

واقف نیستند یا آنرا بکار نمی‌گیرند و یا اگر بکار می‌گیرند، ناشیانه و

مطربی است.

۳- بر متنی «ملودرام» تکیه دارد:

اکثر داستانهای این گونه نمایش‌های سنتی بدلی، یا آدابه‌های ملوDRAM شده «مولیر»ی است و یا داستانهای اشک‌انگیز هزار و یکشی!

۴- بازیگران، «ادا» در می‌آورند:

این گونه بازیگران چون از فنون و شگردهای اصیل سنتی بی‌بهره‌اند، به ناچار «ادا» در می‌آورند تا تماشاگران را به هر قیمتی بخندانند!

۵- بی‌اسلوب است:

چون در مکتبی درس نگرفته و پخته نشده است بنابراین، «من در آوردنی» عمل می‌کند!

۶- شباهات اخلاقی و شباهات انتقادی است:

با ترویج شباهات اخلاقی و انتقادی باسمه‌ای و تاریخ مصرف گذشته، عوامگریبی و فریبکاری می‌کند.

۷- بیهوده «شلغ» است:

پشت دکور و وسائل صحنه و گریم، مخفی می‌شود و گاهی حتی صحنه‌اش رئالیستی می‌شود!!

۸- پرده، پرده است:

به تقليد از تئاتر قرن نوزدهمی غرب، به پرده‌ها و صحنه‌ها تقسیم می‌شود و از روح نمایش [سنتی] فاصله می‌گیرد که همه چیز عندالمطالبه و در یک مجلس است.

۹- بر داستانی باسمه‌ای تکیه دارد:

خواه این داستان، آدابه‌ای از مولیر باشد و با یک ملوDRAM

اشکانگیز به تقلید از رادیو!

۱۰ - سیاه، شخصیّت محوری نیست:

او «یکی» می‌شود مثل دیگران؛ همه لودگی می‌کنند تا جایی که
برخی از شخصیّت‌ها، لوده‌تر و محوری‌تر از سیاه می‌شوند!

۱۱ - در قصه‌گویی، از ساختمان ملودرام غربی تقلید می‌کند:
آدابه‌ای مولیری و یا ملودرام‌های اشکانگیز!

نمایش میرنوروزی

صادق عاشورپور

میرنوروزی (بهار جشن)، (میر میرین)

کلمات فوق نام نمایشی بوده است که از گذشته‌های دور در اکثر نقاط ایران به ویژه در بجنورد، کردستان ایران و عراق و نواحی بختیاری متداول بوده، و هر سال در نوروز، مخصوص تفریح عمومی و خنده و مضحکه به اجراء در می‌آمده است.



چگونگی اجراء و عوامل نمایش میرنوروزی

چون نوروز نزدیک می‌شد، مردم علاوه بر آماده‌سازی خود برای جشن نوروزی خویشتن را برای اجرای نمایش میرنوروزی نیز مهیا می‌کردند.

بدانگونه که در تعزیه عاشورا متداول است در اینجا هم وسائل نمایش را مردم خود تهیه می‌کردند. و در اختیار گروه نمایش می‌گذاشتند،

چنانکه مصطفی کیوانفر، در این باره می‌نویسد (بزرگان شهر با علاقهٔ تمام امکانات لازم را برای امارات (امیر) فراهم می‌کرده و لباسهای گوناگون و شمشیر و خنجر و انواع وسایل موردنیاز را در اختیار وی و یارانش می‌گذاردند...) و صدیق صفیزاده نیز که بر همین اعتقاد است می‌گوید: (بزرگان شهر یا دیه جامه‌های نو و کمربند و بازو بند و اسب و چکمه و مهمیز و شمشیر و خنجر و چیزهای گرانبهای دیگر خود را در دسترس گروه میرنوروزی به نام سپرده به امانت می‌گذارند). همچنین آقای عبیدالله ایوبیان نیز این امر را تأثید کرده و متنذکر می‌شود: (اعیان و اشراف لباسهای عالی و جواهر نشان، تاج مکلّل به گوهرهای قیمتی، کمربند و بازو بند شاهانه، اسب و چکمه و مهمیز و شمشیر و خنجر و اسلحه‌های گرانبهای خود را، در اختیار امیر بهاری می‌گذاشتند. و اهالی شهر هم هر چه اسب و قاطر و زر و زیور و وسایل تربین و تشریفات داشتند برای اجرای مراسم جشن بعنوان امانت در اختیار، هیأت مدیره امیر بهاری می‌گذشتند). و این امر بیانگر آن است که این نمایش برای مردم از ارزش معنوی خاصی برخوردار بوده که حاضر می‌شدند، بهترین و گرانبهاترین اشیاء و لوازم خود را در اختیار گروه نمایش بگذارند.

و اما پس از تدارک وسایل و لوازمات صحنه نوبت به انتخاب بازیگران می‌رسید، و اهالی هر شهر، میان شهروندان یک فرد عامی و عادی یا یکی از ادنی‌الناس را به امارات و سلطنت موقتی بر می‌گزینند، و چنان می‌نماید که حاکم، امیر، یا پادشاه وقت محض متابعت از سنت عمومی در آن چند روزه خود را بر حسب ظاهر از سلطنت خلع می‌کرده و نام پادشاهی را با جمیع لوازم ظاهری آن از فرمانروایی مطلق و اطاعت عموم عمال دولت از کشوری و لشکری به میر تعویض می‌کرده و همگان

نیز در این چند روزه خود را مطیع و منقاد وی نشان می‌داده‌اند، و احکامش را هم به مورد اجراء می‌گذاشتند. چنانکه گویی پادشاه حقیقی وقت است.

این شخص مسخره در آن چند روزه یک نوع سلطنت دروغی و صوری محض که به وضوح جزء تفریح و سخريه و خنده و بازی هیچ چیز دیگری از آن منظور نبوده انجام می‌داد و احکامی صادر می‌نمود، عزل و نصب و توصیف و جنس و جریمه و مصادره می‌کرد، گنهکاران را که عبارت از دروغگویان، رباخواران، فتنه برانگیزان، لیئمان خسیسان بودند با عناوین و صور خیلی مسخره به مردم معرفی و محکوم به مجازات و ادای به پرداخت جریمه نقدی می‌کرد، و اغلب چند تازیانه هم حلال جانشان می‌کرد.

متنه از میزان جرائمی که تعیین می‌شد، یک هزارم آن اخذ می‌گردید، و اشخاصی که جلب یا احضار می‌شدند، محض متابعت از سنت عمومی چندین برابر یک هزارم جریمه را می‌پرداختند و تحف و هدایای قابل توجهی هم به نشانه احترام به دستگاه امیربهاری، تقدیم می‌کردند روز موعود یا به قول آقای ایوبیان، در نخستین چهارشنبه سال در یکی از میدانهای بزرگ شهر، میرنوروزی در حالیکه تاج مکله و یکدسته گل و پر طاووس به سر داشت، در طلوع آفتاب هنگامیکه بالای سرش پرچم و چتر می‌افراشتند بر مسند امارت می‌نشست سپس مردگرز به دستی خود را به پیشگاه میرنوروزی می‌رساند، تعظیم کرده و کسب اجازه می‌نمود تا وزیر و مأموران و خدمتگزاران آستانه میرنوروزی را معرفی کند، میر اجازه را صادر می‌کرد و مردگرز بدست، اعضای تشکیلات میرنوروزی را که از قبل تعیین کرده بود به حضور میرنوروزی

معرفی می‌نمود.



اعضای تشکیلات میرنوروزی:

اعضای تشکیلات میرنوروزی علاوه بر شخص میر عبارت بودند از:

۱ - کهن وزیر، که از بین افراد شوخ طبع و بذله گو انتخاب می‌شد، و میرنوروزی درباره مشکلات و معضلات با وی مشاوره می‌کرد و در حقیقت این شخص مشاور میرنوروزی بود.

۲ - وزیر دست راست، که احکام منطقی و معتلی که میرنوروزی صادر می‌کرد به وی ابلاغ و از سوی او به دیگران امر می‌شد و به مورد اجراء در می‌آمد.

۳ - وزیر دست چپ مجری فرمانهای مسخره و عجیب و غریب و فرامین خلاف منطق اخلاقی و اکثراً غیرقابل اجرای میرنوروزی بود، و این فرمانها از سوی میرنوروزی به وی امر می‌شد و او هم به مردم ابلاغ می‌کرد.

۴ - میرزا، چنانکه از نامش پیدا است، فردی با سواد بوده که در دستگاه میرنوروزی سمت دبیری و به عبارتی منشی‌گری داشته است.

۵ - فراشان، (سربازان) و دیگر خادمان دستگاه میرنوروزی که اگر چه تعدادشان مشخص و معین نبوده، اما وظیفه آن به خوبی معلوم و معین بوده است.

۶ - دسته خنجرزنان یا جلادان که لباس سرخ رنگ به تن می‌کرده‌اند.

۷ - دسته موزیک، که تمامی اعضای آن به طور افتخاری شرکت

می کرددند.

۸- گروه کر، (آواز خوانان) که اینان گاه به صورت گروهی آواز می خوانند و زمانی به شکل سوال و جواب که تعداد آنان گاه به صد نفر می رسیده است.

۹- دلچک که غالباً وی لباس از پوست حیوانات درنده از قبیل شیر و پلنگ و اگر یافت نمی شد، از پوست گوسفند می پوشید و انبوهی زنگوله به لباس خود می آویخته و به شانه اش و همچنان به سینه اش آینه نصب می کرد. نصب آینه بدین سبب بود که عوام معتقد بوده و هستند که آینه نشانه روشنایی است، چنانکه به هنگام بردن عروس آینه پیش وی حمل می کنند و نیز برای ورود به خانه ای تازه آینه و قرآن می برند و بعد از چند روز خود و اسباب و اثاث خویش را بدان خانه نقل می کنند این دلچک، کلاش که نوعی کفش روستایی بود به پا می کرد، و با او و اطوار خویش مردم را به خنده و امی داشت و به هر کس هرچه دلش می خواست متلک بارمی کرد مگر به میر که حق مملک گویی به میر را نداشت، میر عکس دلچکان واقعی و شاهان واقعی که حتی شاه یا حاکم نیز از متلکهای بجای آنان درامان نبودند.

۱۰- مردگرز بدست، که کوپالی سیمین و بزرگ در دست داشت و مأمور اجرای فرمانهای میرنوروزی بود.

چون میرنوروزی بر تخت جلوس می نمود، اکثریت مردم شهر برای عرض تبریک و تهنیت به میر و شرکت در جشن اگر که یک وظیفه اجتماعی و ملی برای خود می داشتند، شرفیاب حضور میرنوروزی می شدند، و به مجرد اعلام اطاعت و انعقاد قاطبه مردم، میرنوروزی با دستجات و اعضای تشکیلات خود و همگی با اسلحه های چوبی و

واقعی، با شکوه و جلال تمام در حالیکه مردم به دنبال آنان بودند، به منظور شادی بیشتر مردم، در کوچه و بازارهای بكلی تعطیل شده شهر گشت می‌زدند، و سپس برای عزل امیر یا شاه و حاکم واقعی به نزد او پیروزمند در حالیکه پرچم پیروزی و امارت خود را بر می‌افراشت، به مقر خویش بازمی‌گشت. بر سر میرسلطنت تکیه می‌زد و به شکایات مردم رسیدگی می‌نمود بدانگو که شرحش برفت



میرنوروزی نمایش ساکن یا سیار؟ (کار ناوالی)

یکی دیگر از مواردی که درباره این نمایش روشن شدنش ضروری می‌نماید این است که معلوم شود که آیا این نمایش شکلی کارناوالی داشته و یا در یک جا بطور ثابت به اجراء درمی‌آمده؟ شواهد و قوانینی که در دست است به روشنی این امر را بیان نمی‌کند، ولی گویای این واقعیت است که این نمایش در قبل از اسلام محتملاً به شکل ثابت اجراء می‌شده است، و باز چنان که می‌نماید در هر شهر، محلی خاص برای اجرایش وجود داشته که به این محل ویژه (جشنزار) می‌گفته‌اند. چنانکه در زاداسپرم آمده است:

(آنگونه پیداست که زرتشت با به سر رسیدن سی سال از زادنش فراز، که اندر ماه اسفندار سرور و زانفران بود بدان کست (ناحیه - ناحیت) که پنج روز از نوروز فراز، (پنج روز از نوروز گذشته) جشن بار بود، خوانده همی شود رفته بود، آن جایی که به پشتی (شهرت) پیدا، که مردمان از بسیاری سوی به آن جشنزار همی شدند، زرتشت چون برای رفتن به جشنزار، به رفتن ایستاده، اندر راه به دشتی تنها به خفت...) و

همین موضوع را نیز شاعر زرتشتی مذهب قرن هفتم هجری، زرتشت بهرام بُردو در کتاب خود (نداشتنامه) به شعر آورده که در اینجا نقل می‌شود:

سفندارند ماد رفته تمام
به روزی که خوانی امیرانش نام
درین روز زرتشت پاکیزه دین
درآمد سوی حدّ ایران زمین
یکی جشن بود اندر آن روزگار
بزرگان کشور فزون از شمار
سراسر بدان جشنگاه آمدند
ز شادی و رامش برآه آمدند
بدان جشنگه خواست شد زراتشت
در آمد شب و شمع گیتی بکشت
شب تیره تنها برآن ره بخت
ولیکن روان با خرد داشت جفت
مطلوب زاداسپرم و شعر بهرام پژدوگواه بر این است که این نمایش
به گونه‌ای ثابت و در جایی ویژه به اجراء درمی‌آمده است، و از آن
گذشته این نمایش در نزد ایرانیان چنان دارای اهمیت بوده که حضرت
زرتشت نیز به دیدن آن می‌رفته است.
و اما آقای دکتر مهرداد بهار نیز این جشن را همان میرنوروزی
می‌دانند و در کتاب خودشان، (اساطیر ایران) در یادداشتهای بخش دهم
یاداشت شماره بیست و یک مطلب فوق را مربوط به نمایش میرنوروزی
و اجرای آن در قبل از اسلام دانسته‌اند، و چنین مرقوم می‌دارند: (این

داستان (منظور داستان فوق) ظاهراً اشاره به آینی است که آنرا امروزه به نام میرنوروزی می‌شناسیم).

اما از نوشه‌هایی که از این نمایش بجاست، چنین برمی‌آید که این نمایش بعداز اسلام به کلی دگرگون شده و شکلی نیمه ثابت و نیمه سیار بخود می‌گیرد. چنانکه بخش‌هایی از آن در نقطه‌ای و مکانی ثابت به اجراء درمی‌آمده و قسمت‌هایی به گونه سیار در حرکت شادروان علامه قزوینی در مقاله ارزشمند خود بنام میرنوروزی در مجله یادگار از قول یکی از دوستان خود چنین نقل می‌کنند: (...، در دهم فروردین دیدم جماعت کثیری سواره و پیاده می‌گذرند که یکی از آنها با لباس‌های فاخر بر اسب رشیدی نشسته چیزی بر سرافراسته بود، جماعتی هم سواره در جلو و عقب او روان بودند، یکدسته هم پیاده بعنوان شاطر و فراش که بعضی چوبی در دست داشتند در رکاب او یعنی پیشاپیش و در جیب و در عقب او روان بودند...)، و چون علامه قزوینی توضیحی راجع به اینکه این جماعت نمایشگر، سرانجام در جایی ساکن شده و به ادامه نمایش خود پرداخته‌اند خبر نداده‌اند، نمی‌توان حکمی کلی صادر کرد ولی همین گفته به طور حدس، حکایت از سیار بودن این نمایش دارد.

اما آقای عبدالله ایوبیان در مقاله خود میرنوروزی این نمایش را نیمه ثابت و نیمه بسیار معروفی می‌کند، چنانکه می‌گوید:

(...، به محض اعلام اطاعت و انقیاد قاطبه اهالی، امیربهاری با دستجات نگهبانان خود که گاهی از چند هزار مرد تجاوز می‌کرده است، با جلال و شکوه تمام در حالیکه سکنه را به دنبال داشت به عنوان کاروان شادی در کوچه‌های معتبر شهر و بازار گشته می‌زد، در حالیکه بازار به کلی تعطیل می‌شد، برای عزل امیر و یا حاکم واقعی به نزد او می‌رفت...،

آنگاه امیر بهاری در حالیکه هرچه فیروزی امارت بهاری برابر می‌افراشت به مقر خود بر می‌گشت و بر مسند امارت خود می‌نشست و نگارنده کتاب نوروز در کردستان آقای مصطفی کیوانفر، نمایش میرنوروزی را نمایش سیار (کارناوالی) معرفی می‌کنند و می‌گوید:

((میر) و یارانش طی روزهای حکومت خود، همراه نگهبانان و دسته‌های مختلف مردم در کوچه و بازار و اماکن عمومی شهرها به گردش می‌پرداخته و فرمانهای گوناگون صادر می‌کرده‌اند).

به هر تقدیر، از اقوال و موارد فوق چنین بر می‌آید که، اگر چه نمایش میرنوروزی در قبل از اسلام ظاهرًا شکلی ساکن و ثابت داشته ولی در بعداز اسلام این نمایش شکلی تقریباً نیمه ساکن و ثابت و نیمه کارناوالی یافته است.



سرانجام میرنوروزی و حکومت وی:

چنانکه گفته آمد، میرنوروزی چون به می‌رسید، با صدور فرمانهای غیرمعمول خود به همراه دیگر عناصر همکار خویش بویژه دلقک مشغول به شاد کردن و خنداندن مردم می‌شدند زیرا که هدف از اجرای نمایش همین بود.

۱- این شادی و خندیدن فقط حق مردم بود و بس و میرزا به هیچ وجه حق کوچکترین لبخند و تبسم نداشت. چراکه اگر کوچکترین لبخندی بر لبان وی می‌نشست کارش تمام بود و عمر دولتش به پایان می‌رسید، آن هم نه پایانی چون آغاز نمایش خوش، بلکه پایانی ناخوشایند، پایانی که شاید میرزا وامی داشت که هیچ گاه تا زنده است هوس چنین کاری را نکند.

و چون چند روزی از عمر دولت میرنوروزی می‌گذشت و مردم از خنده اشیاع می‌شدند، نمایش به اصطلاح کم‌کم مزه خود را از دست می‌داد، و ای بسا که دیگر غیرقابل تحمل می‌شد و چنین بود که مردم در صدد بر می‌آمدند تا نمایش را به پایان ببرند.

لذا برای تحقق این امر دست به دامان دلچک می‌شدند، و او را وامی داشتند تا با ادا و اطوار و مزه ریختن‌ها و متعلق پراکنیهای خود میر را وادار به خنده کند بیشتر گفته شد که دلچک حق متعلق گفتن به همه عناصر حکومت میرنوروزی را داشت مگر به شخص میر چون چنین قضیه‌ای پیش می‌آمد و میرنوروزی می‌دانست که دولت متعجلش رو به انقراض است، و بدین ترتیب وحشت و اضطراب میر آغاز می‌گشت و تلاش می‌نمود که تا جاییکه برایش ممکن است از خنده و خنديدن خودداری کند.

میر لب به خنده می‌گشود و پایان ناخوش نمایش میرنوروزی را اعلام می‌کرد، پایانی که یورش همگانی مردم و دستگیری وی کتک زدنش را در پی داشت.

اما این کتک نوش جان کردن تنها سهم میرنوروزی بود و کسی به حزم و حشم وی حق هیچگونه تعدی و تعرض نداشت و آنان به سلامت پی کار خویش می‌رفتند.

ولی در بیشتر موقع، میرنوروزی چون احساس می‌کرد که عمر دولتش رو به زوال است قبل از آنکه مردم کاری بکنند، وی پیش‌دستی می‌کرد و پایه فرار گذاشته و جان خویش را از مهلکه نجات می‌داد، و به محل مقدسی یا جای امنی دور از دسترس مردم و یا خانه معتمدی پناه می‌برد، در این صورت دیگر کسی حق تعرض بر وی را نداشت، و او در

محل مزبور می‌مانست تا به اصطلاح معروف آبها از آسیاب بیفتند، پس از آن وی از محل اختفا یا به عبارتی محل بست بیرون می‌آمد و جان به سلامت می‌برد.



عمر دولت میرنوروزی چند روز بوده؟

شاید قدیمی‌ترین، سند مکتوبی که از قول حکومت میرنوروزی سخن می‌گوید همین غزل خواجہ شیراز است که می‌فرماید:

زکوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی
از این باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی
چوگل گرخرده‌داری خدا را صرف عشرت کن
که قارون را غلطها داد سودای زراندوزی
طريق کام بخشی چیست ترک کام خود کردن
کلاه سروری آن است کزاین ترک بردوزی
سخن در پرده می‌گوییم چوگل از غنچه بیرون آی
که بیش از پنج روزی نیست حکم میرنوروزی
ندام نوحه قمری بطرف جوییاران چیست

مگر او نیز همچون من غمی دارد شبازوzi...

چنانکه ملاحظه می‌فرماید لسان‌الغیب عمر این نمایش را پنج روزی می‌داند اما علامه فقیه قزوینی در مقاله‌گرانقدر خود میرنوروزی که در حقیقت تفسیر این غزل خواجہ شیراز است به نقل از دوست پژشک خود مدت زمان اجرای این نمایش را از روز عید نوروز تا سیزده نوروز یعنی مدت سیزده روز می‌داند. چنانکه می‌فرماید:

(تحقيق کردم گفتند که در نوروز یک نفر امیر می‌شود که تا سیزده

عید امیر و حاکم فرمانروای شهر است...).

پس از اینها رساله آقای عبیدالله ایوبیان است که در سال ۱۳۳۴ درباره میرنوروزی نوشته شده است، ایشان در رساله خود طول مدت برگزاری نمایش میرنوروزی را پانزده روز می‌داند و چنین می‌گوید:

(این سنت کهن ایرانی، جشن میرنوروزی دیر زمانی است که در کردستان مخصوصاً میان کردهای مکری معمول بوده و هست ولی در این اوخر از سال ۱۳۱۵ شمسی به بعد این جشن در شهر مهاباد برگزار نمی‌گردید و این رسم باستانی داشت رفته رفته متروک و فراموش می‌شد که ناگاه مردم در سال ۱۳۲۴ شمسی مجدداً در مهاباد جشن امیربهاری با شکوه و جلال خاصی برپا کردند و امیربهاری مدت پانزده روز در مهاباد امارت کرد...).

و مصطفی کیوان فر نویسنده کتاب نوروز در کردستان با استناد به فرموده حافظ طول اجرای این نمایش را پنج روزی بیش نمی‌داند و می‌گوید:

(...) و بدین ترتیب نشان می‌داد که بیش از پنج روزی نیست حکم میرنوروزی).

و صدیق صفیزاده نیز در رساله خود (نوروز در میان کردها) از همان بیت حافظ مدد جسته.

سخن در پرده می‌گوییم چوگل از غنچه بیرون آی
که بیش از پنج روزی نیست حکم میرنوروزی
و جز این سخنی درباره مدت نمایش نگفته است.
و نیز آقای فضل الله حقیقی در تحقیق خود بنام (آئین نوروزی و میرنوروزی) مدت اجرای این نمایش را به مدت پنج روز دانسته و چنین

می‌گوید:

از چند روز به نوروز مانده به نوروز شخص باکفایت و مطلعی را از طبقات پائین اجتماع معمولاً^۱ از مردم طبقه سه و از کسبه‌ای مانند کفش‌دوز و کارگر حمام و امثال آن، به عنوان امیر و فرمانروای نوروز انتخاب می‌نمود و او را در پنج اول سال فرمانروای مطلق مردم می‌ساختند...

در مجموع از اقوال فوق چنین برمی‌آید که مدت اجرای نمایش میرنوروزی بین پنج تا پانزده روز به طول می‌انجامیده، و چنانچه محتمل است دیگر تعداد روزهای اجرای این نمایش بعداز اسلام بر مبنای خاصی نبوده و فقط بستگی به حوصله مردم هر شهر و دیار داشته است.

* مقاله «نمایش میرنوروزی» بخشی از تحقیق مفصل آقای صادق عاشورپور است که متن کامل آن در فصلنامه تئاتر به چاپ خواهد رسید.



گفتگو با حسین درویشی

گفتگوکننده: داود فتحعلی بیگی

تنظیم: محمد رضا خزانی

من متولد ۱۳۰۲ هستم و از ۱۶ سالگی به این کار روی آوردم. البته آن زمان فقط پیش‌پرده‌خوانی متدالوی بود. بین پرده‌های نمایش تئاتر یا قبل از شروع سیاه بازی روحوضی این پیش‌پرده‌ها خوانده می‌شد که درباره‌اش توضیح خواهم داد. بنده فکر می‌کنم حدود ۵۱ سال است که من در کار نمایش تخته حوضی بوده‌ام تو این کار بوده‌ام تا الان.

- آقای درویشی شروع کارتان با چه کسانی بود؟

درویشی - شروع کار ما، من بودم و مرحوم حسن شمشاد و آقای نعمت‌الله گرجی. در یک روز سه نفری در تئاتر شاهین، مقابل فردوس که مال کوچک مؤدب بود شروع کردیم. ما سه نفر آنجا به عنوان کارآموز یعنی سیاهی لشگر امروزیها شروع به کار کردیم بعد از تقریباً ۱۵ روز توانستم پیش‌پرده‌ای حفظ کنم بنام پری‌پیکر که در موقع خودش یک پیش‌پرده موفقی بود. همین باعث شد که آقای مؤدب مرا تشویق کنند پیش‌پرده خوانی را ادامه بدhem. من از تئاتر مؤدب کار را شروع کردم و خیلی هم آرزو داشتم که در نمایشهای سیاه بازی که روان شاد مهدی

مصری بازی می‌کرد مقابل او باشم. اما بارها مرحوم مهدی مصری به من گفت: بچه‌جان تو دیر آمدی و زود می‌خواهی بروی به قول قدیمیهای اون زمان آنقدر شال کشی بکنی، فرمانبر باشی تا بتوانی این کاره باشی. من برای اینکه بتوانم آقای مهدی مصری را راضی کنم سعی می‌کردم نظرش رو نسبت به خودم جلب کنم. این نظر جلب کردن یک سال طول کشید هر روز می‌گفت: بچه حالا برات زوده. باز من دنباله کار را رها نمی‌کردم می‌گفتم خوب آقای مصری من کی موفق می‌شم می‌گفت بچه جون چقدر بگم زوده برات. به هر حال بعد از یکسال به من نقشی دادند. فقط من می‌آمدم می‌گفتم که قبله عالم تشریف فرما می‌شوند تو این دو تا جمله موفق بودم. از خوشحالی رفتم شیرینی فروشی سرچهارراه مولوی، آن زمان نیم من یعنی دو چارک شیرینی خریدم آوردم بین هنرپیشه‌ها تقسیم کردم و مهدی مصری گفت یک روز خواهد رسید که این بیست من شرینی بدهد بگه خدا نجاتم بده از این کار. یعنی همیشه به من می‌گفت این کار برای تو به درد نمی‌خورد، برو دنبال کار دیگری، تو جوانی از جوانیت استفاده کن برو صنعت یاد بگیر ولی علاقه داشتم که این کار را ادامه بدهم. این اولین نقشی بود که من کنار آقای مهدی مصری بازی کردم ولی آن پیش‌پرده را هر شب می‌خوندم.

- چطور شد که شما از پیش‌پرده شروع کردید یعنی قبلاً تمرين داشتید یا فهمیده بودند که می‌تونید بخونید.

درویشی - نه صدای من خیلی خوب بود و می‌رفتم به عروسیها، در کوچه هر جا می‌دیدم صندوق مطربها دارد می‌رود شب می‌رفتم سراغ آجان آن زمان که پاسبان امروز است. و جلوی در می‌ایستادند. این زمانی بود که پاسبانها کلاه دولبه را داشتن که عقب و جلو لبه داشت. من می‌رفتم

ده شاهی یا بیشتر به آجان می‌دادم و او مرا راه می‌داد. می‌رفتم تو بعد می‌رفتم به هر عنوان بود صاحبخانه را می‌دیدم. می‌گفتم من می‌توانم پیش‌پرده بخوانم. خوب اینها هم می‌گفتند بگذار این راه بفرستیم ببینیم چه کار می‌کند. من می‌رفتم اونجا پیش‌پرده‌هایی اجرا می‌کردم. کم کم سردسته‌هایی که در آن زمان بودند که بعداً اسم آنها را هم یکایک خواهم آورد چند نفر مرا شناختند که یکی از آنها مرحوم عباس مؤسس بود. عباس مؤسس در یکی از همین کارها که من التماسی رفته بودم پیش‌پرده بخوانم آخر شب بود مرا دعوت کرد، که در همین شاه‌آباد قدیم که حالا به نام جمهوری است یک کافه‌ای بود به نام کافه شهلا که شبها نمایش می‌دادند و مرحوم «عزیز گرجی» سیاه می‌شد. آن زمان «عزیز گرجی» قراق بود و به قول امروزیها سرباز، شب می‌آمد لباسش را عوض می‌کرد و لباس سیاه می‌پوشید. بعضی وقتها هم در بستان می‌آمد می‌فهمید و از سوراخی که پشت صحنه بود عزیز گرجی را به صورت سیاه رد می‌کردیم و او فرار می‌کرد. من آنجا پیش‌پرده می‌خواندم و فقط تنها دلخوشیم این بود که شب مؤسس می‌گفت شام به من بدهند اما از پول خبری نبود که بعدها فهمیدم از صاحب کافه برای من یک تومان دست مزد می‌گرفت حتی یک ریال هم به من نمی‌داد. من هم به آن شام اکتفا می‌کردم.

- در نمایش‌های تخت حوضی معمولاً چه نقشه‌ای را ایفا می‌کردید؟

درویشی - آن زمان من وسط پوش بودم.

- وسط پوش یا میان‌پوش؟

درویشی - میان‌پوش، وسط پوش یعنی کار تو مطبخ.

- هر نقشی که بدن یا هر نقشی که جا می‌موند؟

درویشی - هر نقشی که آنها می‌دادند کم می‌آوردن یکی نمی‌آمد. دیگر طوری بود که به من اعتماد پیدا کرده بودند و می‌گفتند که نقش را به درویشی بدھید بازی می‌کند و من هم به دلیل ذوقی که داشتم واقعاً سعی می‌کردم آن نقش را مطابق میل سردسته بازی کنم.

- معمولاً دسته‌هایی که آن زمان معمول بود کدامها بودند؟

درویشی - شاه بود، وزیر بود، غلام بود، شلپوشی بود، سیاه بود، حاجی بود، این شرایط آن زمان بود.

- شما آن موقع هم روی صحنه تئاترهای رسمی که به شکل تئاترهای فرنگی بود کار می‌کردید و هم با این دسته‌های به اصطلاح تقليد می‌رفتید برای مجالس عروسی برنامه اجرا می‌کردید؟

درویشی - آن زمان من هنوز به روی صحنه‌هایی که رسمی بود تا سال ۲۸ نرفته بودم و با آن دسته‌ها بود که اولین کارم را بعد از کافه شهلا در سینما تئاتر ایران در دایرة دروازه قزوین با نعمت الله گرجی شروع کردم اولین صحنه‌ای که رفتم آنجا بود.

- بخشید این کافه شهلا شما که برنامه اجرا می‌کردید همان کارها را می‌کردید که در عروسیها بود، روی تخت و سط اجرا شد یا آنجا صحنه داشت؟

درویشی - صحنه داشت ولی روال کار همان روال روحوضی بود همان کارها و همان ورجه ورجه‌ها و همان جملات.

- به نوعی کافه تئاتر بود.

درویشی - کافه تئاتر بود بله، ولی پرده و این چیزها نبود.

۱- مقصود از [دست] در اینجا تیپ‌های اصلی نمایش‌های تخت حوضی است.

- شما بفرمایید که آون زمان پاتوق این گروههای مطرب یا به اصطلاح ما تقلید که نمایش در می آوردن کجا بود؟

درویشی - مکان اولیه اینها در باغ ایلچی بود پائین تر از گذر لوطی صالح قهوه خانه بزرگی بود که البته خودم ندیدم اما شنیدم که این اولین مکان مطربهای بود. مکان دوم اینها که من باز هنوز مشغول کار نشده بودم امامزاده زید بود پائین تر از چهارسوی کوچک فعلی. من آن زمان هشت ساله بودم که می رفتم آنجا. دوست داشتم چون مطربهای می آمدن برای من تعریف می کردند دیشب چه کرده‌اند بعد از امامزاده زید اولین جایی که من به پاتوق اینها راه پیدا کردم «سید ولی» بود سید ولی هم توی بازار پاچنار که یک طرفش می خورد به بازار کفashها و یک طرف هم می خورد به خیام، و سید نصرالدین که مؤسس مرا اینجا بردا. بعد سردسته‌ها را من اینجا شناختم آنهایی که مال آن زمان بودند که نام آنها را خواهیم گفت اما آنها که قبل از اینها بودند، را می پرسیدم که قبل از مؤسس چه کسانی بودند مثل حسین حوله‌ای که خدا رحتمش کند بعد مطربهای با صاحب آنجا درگیری پیدا کردن کوچ کردن به منوچهر خانی که مقابل باب همایون فعلی است یه کوچه هست کوچه‌ای است شیشه‌گر خانه می گفتند و دست چپش در بزرگ چوبی‌ای بود و با غچه مصنایی. اینجا را می گفتن منوچهرخانی که مطربهای به آن کوچ کردند.

- همه یه جامع می شدن؟

درویشی - همه یک جا، مگر یک کدام که پاتوغ اولی قهر می کرد، دعوا می شد و بقیه هم همراه او کوچ می کردند. این اتحاد در آن زمان بین اینها بود. بعد از آنجا صاحب کافه سید ولی که بهش خیلی لطمه خورده بود مجدداً آمد اکبر خان نایب جواد، سرشار، عبدالعلی روحانی،

نصرالله سبیل، مؤسس اینها را برگرداند. سید ولی، سید ولی دری داشت که از داخل بازار پاچنار بود بعد وارد که می‌شدیم دست چپ مکانی بود که همان سید ولی بود و در آنجا مقبره‌اش بود.

– امامزاده بود؟

درویشی – امامزاده بود بله. بعد از آن یکایک آمدن به سیروس مغازه‌ای گرفتن که آن موقع سرقلی یک مغازه پنجاه تومان گرون گرونش صد تا یک تومانی بود. هزار ریال فعلی که همه دیگه آمدن و بنگاه موزیکال باز کردند از آنها یک نفر الان در سیروس باقی است که رضای عربزاده است و سیاه می‌شد.

– در فرمایشاتون صحبت از سردسته‌هایی کردید که جلوتر از شما بودند میشه خواهش کنم اسمای آن سردسته‌هایی که چه قبل از شما بودند چه با شما، و بعد از شما عنوان بکنید؟

درویشی – بله مؤید بود خدا بیامرزدش حسین مؤید، موسس، اکبر نایب جواد عبدالعلی روحانی، اکبر سرشار، عباس گوهري و حسین علی بیراز، احمد اصفهانی، محمود روحانی، سیف‌الله‌ی بود معروف به سیف‌الله‌کچل و عباس نقیبی که عباس موكول معروف بود. حاج نصرالله مولایی که ایشون غیر از سردسته‌گی اش یه هنری هم داشت که کابلی و کردی شیازی را اجرا می‌کرد و در موقع خودش کسی نبود مثل این برنامه را اجرا کنه لباسهایی که داشت منحصر به فرد بود بعد اسدالله خوشایند، حسین قناد، حسن بنا و شایانی بود که کلیمی بود البته از این دسته‌ها تقریباً چهار پنج تایی اینها را من اسمهایشان را شنیدم و خودشان را ندیدم.

– کسانی که در تاریخی که شما از آن اطلاع دارید مشهور بودند

سیاه پوشی؛ حاجی پوشی، شل پوشی، زن پوشی اینها را هم محبت کنید
اسمها یشان را بگویید؟

درویشی - اینهایی را که نام می‌برم اینها سیاه باز هستند که اولینش
اسماعیل بازار بود.

- کسانی بودند که اسماعیل بازار را در نقش سیاه دیده بودند؟
درویشی لاان کسی نیست.

- نه اون موقع که شما می‌شنیدید، از اون پیش کسوتهای شما؟
درویشی - بله بله یکیش همین آقای حسین حوله‌ای بود غلام‌رضا
خان ملت بود. حسن چاوشی و دیگران...

- چیزی راجع به شیوه کارش، طریقه کارش، شما خاطرت هست
که شنیده باشی و به یادت مونده باشه؟

درویشی - نه فقط می‌گفتن سیاه بازیش خوب بوده خوب کار
می‌کرده بعدش محمد زرگر بود که البته ایشون را من زمانی دیدم که از
سیاه‌بازی دست برداشته بود و جلوی سقاخونه نوروزخان، بود رژمه‌ی فاسی
فعلی ایشون یه قهوه خونه داشتن و با من هم دوست بود. اسدالله قاسمی
بود که بین سیاه‌بازهایی که نام می‌برم رو دوست نداشت. عزیز نوابی بود،
عزیز نوابی شاه بود من هم پسر‌بازی می‌کردم این از روی تخت با پرخاش
اسدالله قاسمی گفت که مردیکه پدر سوخته و قاسمی گفت حیف اون
لباس که تن توست برای تو باید از میدان مال فروشان لباس سلطنت بیارن
اینو گفت و از صحنه خارج شد صورتش هم پاک کرد مجلس لنگ مونر
هرچه اصرار کردن گفت من با آدمی که عفت کلام نداشته باشه کار
نمی‌کنم این اتفاق در میگون افتاد و بلند شد از میگون تا فشم پیاده آمد
ساعت یازدونیم شب رفت. او مرد مؤمن و با دیانتی بود.

- این که شما فرمودید خصوصیات اخلاقیش بود از نظر شنگر دکار چه جو ری بود؟

درویشی - زبان برگردان اسداقاسمی را از آن زمان من توانی سیاه بازیهایی که بودند و هستن نشنیدم.
منظورتون از زبون برگردان چیه؟

درویشی - فی المثل بادمجون رو بعضیها می‌گن بود مومنجون ولی بادمجان را می‌گفت با شمومجنون هیچکدام اینها توانستن اون لهجه را خوب در بیارن و بعد از قاسمی شاپور بود که این هم شاطر نانوایی تافتوانی بود هم سیاه باز بود بعد مهدی زاغی بود که این شغلش فقط همین سیاه بازی بود بعد مرحوم سید حسین یوسفی بود که البته قبل از سید حسین مهدی مصری و ذبیح الله ماهری بودند. امیر مختاری که به نام امیر آروغی معروف بود عزیز گرجی برادر همین نعمت گرجی، رضای عربزاده و بعد سعدی افشار، اسماعیل خیام، محمد یکتا، نعمت الله گرجی.

- اینها که شما اسم بُردید و یزگیهای کارشون چی بود؟

درویشی - بعضی هاشون مثل قاسمی...

- بیخشید منظورم خصوصیات شخصی نبود. تو اون نقش که می‌رفتن چه خصوصیاتی داشتن، مثلاً سیاهی که مهدی مصری خدا بیاموز می‌شد با سیاه ذبیح الله ماهری و با سیاه اسدالله قاسمی اینها مطمئناً تفاوت‌هایی داشته.

درویشی - مهدی مصری تفاوتش با سیاه بازهای دیگه این بود که عادت داشت اول برنامه بره رو تخت حوض به صندلی رو قرار می‌دادیه چند تا شعرهایی بود که مختص به خودش بود اینها رو اجرا می‌کرد بعد با

این صندلی شروع می‌کرد به کار کردن.

- این صندلی را به جای کی می‌گرفت؟

درویشی - مثلاً^۱ یه میرزایی در حجره لهجه قزوینی داشت، این هم سیاه بازی می‌کرد هم به جای اون میرزای قزوینی جواب خودش رو می‌داد یعنی دو رل بازی می‌کرد یه نیم ساعت سه ربیعی این کار رو می‌کرد حالا چرا. عروسیهای تهران روستاهای اون موقع سه روز و سه شب بود عروسیهای توی شهر از ساعت پنج بعدازظهر بود تا شش صبح چه جوری سیزده چهارده ساعت سیاه بازی بود؟ نه همش سیاه بازی نبود موسیقی هم بود.

- اینها هم می‌قصیدن و یا زنپوش بودن. برگردیم به سؤال قبل سؤال این بود که چه ویژگیهای کارهای این سیاهپوشها داشت.

درویشی - عرض می‌کردم ویژگیها بستگی داشت به ابتکار اون سیاهپوش که یکی از ابتکارشو مهدی مصری داشت که می‌آمد تنها کار می‌کرد که این برای سیاهپوشهای بعدی، مثل شده بود با یه هنرپیشه اگر دعواشون می‌شد می‌گفت برو بابا من می‌رم با یه چوب کار می‌کنم ولی نمی‌تونست جز مهدی مصری کسی این کار رو بکنه.

- این مرحوم مهدی مصری که می‌آمد با صندلی کار می‌کرد و ما هم خیلی این رو شنیدیم وقتی که سیاه بود که سیاه بود بعد وقتی به جای اربابش حرف می‌زد باللهجه قزوینی می‌رفت می‌نشست رو صندلی و تقلید اون رو در می‌آورد.

درویشی - جای صندلی، صندلی که جای یکنفر بود یعنی همون میرزا بود می‌رفت اون ور صندلی شروع می‌کرد زبان قزوینی حرف زدن می‌آمد اینور سیاهی جواب اون رو می‌داد.

- آهان الان کسی هست که اون ردیف کار مرحوم مهدی مصری رو دقیقاً بدونه که با صندلی چه گفتگوهایی می‌کرد.

درویشی - نه من فقط خودم دیدم من پسرپوش چندتای اینها بودم یکیشون همین اسدالله قاسمی بود یکیشون شاپور بود مهدی زاغی بود همین سید حسین یوسفی بود. مهدی مصری، ذبیح‌الله ماهری، علی مختاری، عزیز گرجی این رضا عرب زاده که الان هست من برای اینها پسربازی می‌کردم آن زمان اینها هر کدام شگرددی برای خودشون داشتن. - توی این سیاهپوش‌آکدامیک به اصطلاح تنها به کمدی کلام اکتفا نمی‌کردن از حرکت هم استفاده می‌کردن؟

درویشی - بله بیشتر اینها با حرکات خودشون که در آن زمان واقعاً زیبا بود این سیاه پوش‌های فعلی یه کدام اوونها را یک حرکت اوونها رو ندارن مگر رضا عرب زاده که الان هست ولی خوب هفتاد و سه چهار سالشه اما باز هم سیاه میشه سیاه بازهای قدیمی رو زنده می‌کنه.

- منظورم این بود که کدام یکی از اینها از حرکت هم برای خلق لحظه‌های خنده‌آور استفاده می‌کردن؟

درویشی - بین اینها یکی همین مهدی مصری بود ذبیح‌الله ماهری بود که علاوه بر سیاه بازی سفید هم می‌شد. نهانندی، اصفهانی، کاشی، لهجه‌های مختلف رو بازی می‌کرد که کمتر از سیاه بازیش نبود بعد توی اینها دیگه جز رضای عرب زاده کسی نداشتیم که با حرکات بدن و اون میمیکهایی که می‌گرفت مردم رو بخندونه بقیه که با همون کلام مردم رو می‌خندوند اون هم باید با نقش مقابل بخصوص خودشون باشه چرا؟ چون اینها مدتی با هم کار کرده بودن جواب و سؤال هم رو حفظ کرده بودند می‌دونستن این الان بگه ف اون میگه فرhzad سیاه بازی هم اگر بده

بستون نبود یعنی سریع جواب گفته نمی‌شد اون زمان می‌گفتند «وا افتاد». - شما از سیاهپوشها اسم بر دید حالا بفرمائید حاجی پوشایی که

شما دیده بودید و کارشون خوب بود چه کسانی بودن؟

درویشی - حاجی پوشها انگشت شمار بودن سرآمد اینها سه نفر بود که اوّلیش حسین حوله‌ای بود دومیش غلام رضا خان ملت بود سومیش حاجی دست فروش بعد غلام رضا حاجیان بود که به پای اون سه تا نمی‌رسید حسن چاوشی علی قشنگ این پنج شش تا حاجی باز اون زمان بودن که گل سربد همه حسین حوله‌ای بود.

- طرز کار حسین حوله‌ای شگردش چی بود چه شکلی با سیاه بده

بستون می‌کرد که منجر به کمدمی می‌شد؟

درویشی - حسین حوله‌ای شگردی که داشت برخلاف حاجی پوشاهای دیگه کار رو بزن و برو نمی‌کرد چون اون زمان می‌بایست ساعت دوازده که نمایش تا صبح شش ساعت وقت بود اگر می‌خواستن بزن و برو کنند مثل نمایشنامه‌های امروز سه پرده ممکن بود یک ساعت یک ساعت و نیم بشه. این حسین حوله‌ای بعد از این که سرداسته می‌آمد اعلام برنامه نمایش رو می‌کرد خوب یه زنگ‌هایی بود دسته چوبی داشت این مثلاً می‌گفت نمایشنامه ما چند لحظه دیگه با زدن زنگ شروع می‌شه اون زنگ رو از دهنۀ اطاق گریم تكون می‌داد که اون زمان می‌گفتند صورت خانه تكون می‌داد بعد اینها می‌آمدند. حالا شما حساب کنید از در اون صورت خونه تا اون که بیاد وارد حیاط بشه یه حاجی با حرکات عصا، عبا، صورت و کمر و پا می‌آمد. یه نفر الان یک ربع از اون چهارچوب در تایه دونه پله که بیاد تو حیاط طول بده نیست همچی کسی رو مانداریم این تا می‌آمد با سیاه لب حوض پاشو بگذاره روتخت

حوض یک ساعت یک ساعت و ربع این سه چهار متر راه رو می آمد و مردم می خندیدند یک شب تو یکی از مجالس بودیم پشت همین مسجد مطهری که اون موقع مسجد سپه سالار بود عروسی بود مال یکی از بار فروشها که من باز اون شب برای پیش پرده خوانی دعوت داشتم سردسته اکبر نایب جواد بود اون شب لج کرده بود با حسین حوله‌ای، حاجی دست فروش شد حاجی پوشید، حسین حوله‌ای هم عضو این گروه بود فهمید که اینها امشب اینجا هستند آمد بدون اینکه سردسته بهش بگه آمد و نشست تو صورت خونه پشمی درآورد و گوشه‌های پشم و روپاش لوله کرد و همه هم نگاهش می کردند که خوب این می خواهد چیکار کنه این که باید امشب حاجی بشه حاجی دست فروش هم نگاه می کرد این پشمها را درست کرد و گذاشت پشت گوشش.

- واسه چی پشت گوشش؟

درویشی - آهان اینها گریم رو روپاشون تیکه‌ای درست می کردن اون گوشه‌هایی که باید به بالای نزدیک گوش می رسه لوله می کردن می گذاشتند پشت گوش.

- عین این دسته‌های عینک؟

درویشی - هازیرش هم یه ریزه چسب می زدن این می چسبید.

- چسب چی بود اون موقع؟

درویشی - صمغ بود و...

- خودتون درست می کردید؟

درویشی - صمغ عربی خودمون درست می کردیم پو درش تو یه شیشه بود اون رو می ریختیم و هم می زدیم و با انگشت می مالیدیم به صورت.

- آنوقت به صورت صدمه نمی‌زد؟

درویشی - نه نه هیچ صدمه نمی‌زد فقط اگر صورت مو داشت خوب نمی‌گرفت هی مجبور بودیم با دست گریم را نگه داریم ایشون با هیشکی هم حرف نزد آمد و حاجی شد بدون سیاه حرکت کرد از در اتاق تا روی تخت حوض یک ساعت و نیم یعنی نیم ساعت هم از حاجی پوشاهای قبلیش بیشتر...

- هیچی هم حرف نزد؟

درویشی - حرف میزد خودش با خودش آمد و سط تخت حوض عباء را برداشت و قباء رو درآورد و شلوار و درآورد و گریم رو کند همون و سط تخت حوض گذاشت و داد زد حاجی دست فروش اینه حاجی پوشی یاد بگیر من رفتم از اون شب به بعد از گروه آمد بیرون.
اینو به حاجی دست فروش گفت یا به...

درویشی - نه به حاجی دست فروش گفت یعنی توقع داشت و می‌گفت تو نباید جای من بیایی. بہت هم می‌گفتن نباید قبول می‌کردي ولی من آمدم حاجی پوشی رو یادت دادم و رفتم این گروه این حاجی پوش رو می‌خواهد.

- الان فکر می‌کنید همون شیوه‌ای که مرحوم حسین حوله‌ای تو حاجی پوشی کار می‌کرد بشه به یکی یاد داد.

درویشی - نمیشه گفت نه ولی طرف می‌خواهد. اون نرمش بدن اون حرکات اینها را مدت‌ها باید تمرین کنه.

- آهان نمونه حرکات تو ذهن شما هست.

درویشی - همش هست.

- حالا می‌شه برای مصاحبه بعدی خواهش کنم ردیف کار حسین

حوله‌ای رو بگید.

درویشی - با حرف نمیشه.

- به هر حال نه با حرف ممکنه نشه ولی ردیف رو به ترتیب روی کاغذ بیارید که بعد بتونیم همون ردیف را تمرین بدیم.

درویشی - شما اگر خواستید تا اون جایی که از من برمی‌آید یک مکانی می‌گذارید من حرکات اون رو نه مثل اون من فکر نمی‌کنم خیلی بزرگتر از من هم بخوان بیان ادای اوно هم در بیارن نمی‌تونند ولی من چون دیدم حرکات اون رو برآتون انجام می‌دم شما عیناً بینید بعد اینو با زمان بیشتر رو دیگران پیاده کنید.

- خیلی متشرک. راجع به شلپوشیهایی که دیده بودید بفرمائید.

درویشی - بله می‌آیم سراغ شلپوشها. شلپوشها اولینش حبیب سلمونی بود.

- یعنی جلوتر از حبیب سلمونی شلپوشی اصلاً رسم نبود؟

درویشی - نه نبود حالا این هم چطور شد، حبیب سلمونی یه قد کوتاهی داشت لاغر، می‌خواست بگم جمعاً بیست کیلو نبود. یه لب و دهن گشادی داشت ولی بسیار شیرین و گرم یک شب تو یکی از مجالس که سردسته‌اش هم عبدالعلی روحانی بود یه برنامه گذاشتند به نام عقاب صحرایی نمایش فانتزی بود بیشتر نمایش‌های اونها همش افسانه و فانتزی بود حبیب اون شب آمده بود تا حالا هم کسی این کار رو از اون ندیده بود یه لباسی پوشید شال رو به جای اینکه به کمر بینده رو سینه‌اش بست یه خطی مثل ریش محراجی فعلی که ما می‌گیم با دوده تصویرت کشید با همون دوده سبیلی برای خودش کشید و یه کلاهی رو سرش گذاشت یه گیوه ملکی گشاد با یه شلوار گشاد کمر گشاد که در حال افتادن.

- که هی ناچاره بکشے بالا.

- درویشی - بکشے بالا بله ما هم نمی دونستیم ما هم رو تخت حوض بودیم.

- هیچ قبلًا هم ندیده بودید.

درویشی - ندیده بودیم خود من هم شاه بودم نمی دونستم که الان حبیب می خواهد بیاد چون می دونستم حبیب یه وزیره بعداً باید بیاد.

- آهان پس قبلًا وزیر بازی می کرده.

درویشی - وزیر بود آره رلهای مختلف رو بازی می کرد من یه زمانی دیدم گفتن قربان بار عالم دادیم اگر اجازه می دید بیان تو گفتم بیان اول یکی آمد و دومی هم یکی دیگه آمد و خوب شاه هم به اینها تقدی کردو رفتن من یهو دیدم یکی با یک صدای نازک از دم در شروع کرد به غُر زدن و آمدن باور کن وقتی این آمد جلوی تخت من تو نویستم دیالوگ بگم اشک از چشمam راه افتاد و از تخت آمدم پائین و رفتم صورت خانه هرچی عبدالعلی به من گفت برو تو گفتم نمی رم از اون جا دیگه حبیب سلمونی شل پوش شد و باور کنید عبوستین اشخاص نمی تو نویستند خودداری کنند خیلی نابغه بود تو این کار شل بازی کاظم شیرین سخنی که الان هست و چند نفر دیگر که از او الگو برداشتند ولی او یک چیز دیگر بود. اصلاً شده بود شهره آفاق.

- یعنی جلوتر از حبیب سلمونی هیچکس شل نمی شد؟

درویشی - نه نه اولیش همین بود.

- اصلاً پسر لوس هم تو نمایشنامه نداشتید.

درویشی - چرا، یه بچه نتر لوس عقب افتاده می آمد تو نمایش ولی چنگی به دل نمی زد نمی تو نویست مجلس رو بگیره برای ده دقیقه نه بیشتر

ولی حبیب توی نمایشهای مختلف مثلاً ماگرچی فروش داشتیم یه مردی بود ترک زبان، ترکی استانبولی، به حساب چند تازن رو می آورد به عنوان برده سر بازار برده فروشان بفروشه خوب قبل از پسر و سیاه حبیب می آمد.

- به عنوان یه خریدار.

درویشی - به عنوان یه خریدار. این وقتی می آمد با این گرچی فروش شما حساب کن یه آدم بیست کیلویی با اون جثه لاغر با این گرچی فروش سه ربع یک ساعت یک تنه کار کردن خیلی سخته.

- آخه چی می گفت چیکار می کرد چه شکرگردی به کار می برد. درویشی - همین جمله هایی که به شلی جواب می داد سیاه پوش از این وحشت داشت.

- مثلاً وارفته جواب می داد.

درویشی - وارفته، اون مثل می خواست بگه سلام عليکم مثلاً می گفت علام و سلیکم که من نمی تونم اون لهجه رو ادا کنم، تمام این جمله هاش عین سیاه بازها برگردون بود برگردون خودش.

- آهان برگردون خاص خودش یعنی برگردون اون با برگردون سیاه فرق داشت.

درویشی - فرق می کرد.

- می شه بگید از چه تکنیکی استفاده می کرد برای برگردون.

درویشی - همین فقط بالب و دهن و زبان با این جثه لاغر، با گرچی فروش افندی که یک مرد چهارشانه و بلند قد و سیبیل از بنا گوش در رفته و خنجر به کمر می آمد با اون طرف می شد یعنی می گفت بیا با من کشتنی بگیر اگر من تو روزدم زمین یه دونه از این گرجیات بده من بیرم اگر

تزدم تو منو بگوش شما حساب کن این چیکار می‌کرد که اون گرجی فروش نقش زمین می‌شد.

- چه جوری کشتی می‌گرفت؟

درویشی - عین دو کشتی‌گیری آمدن گارد می‌گرفتن روپرتوی هم حمله می‌کردن در اثر فرزی و ریزه بودن زیرپای این دره از پشت پای اینو بگیره بکشه این با سینه بیفتحه زمین همون جا می‌رفت می‌شست روی کمر اون می‌گفت افتادی زمین گرجی رو بده من ببرم این شگردهای خودش...

- اونوقت دوباره گرجی قبول نمی‌کرد این وارد یه نقش دیگه می‌شد.

درویشی - نه دیگه خواه ناخواه یه رقم بیرونیش می‌کردن دیگه بعد یک ساعت.

- طریقه حرف زدنش که همین وارتفگی بود.

درویشی - وارتفگی بود.

- لباسش هم که او نجوری بود.

درویشی - شال روی سینه و ...

- ها آنوقت شال رو از رو شلوار می‌بست.

درویشی - نه زیر بغلش.

- شال رو از روی شلوار نمی‌بست؟

درویشی - نه این شلوار همیش در حال افتادن بود این دستش هم اینور و انور شلوار بود که نیفته و اگر دست به یقه می‌شد شلوار می‌آمد پائین می‌گفت نگه‌دار. شلوارش رو می‌کشید بالا یقه این رو می‌گرفت حالا شما همین رو حساب کن بین چقدر خنده آوره.

- دیگه چه کسانی بودن از شلپوشها غیر از حبیب سلمونی...

درویشی - دیگه یکی همین کاظم شیرین سخن بود و عرضم دو سه تا دیگه بودن می آمدن ادا در می آوردن برگزار می کردن، اما شلپوشی نبود ولی شلپوش منحصر به فرد حبیب سلمونی بود.

- پس شلپوش سوای اون بچه لوس و نتر بود این بعدها پیدا شد.

درویشی - بله لوس مثلاً می آمد می گفت «بابا جون بابا جون سیاهه آمد در مدرسه زنگ زده معلمه منو زد من شلوارمو خیس کردم» لوس اینه ولی اون تو این تیپها نبود.

- شگرد کمدی کلام بچه لوس و نتر همینه که هر چی می شنوه می خواهد.

درویشی - بله.

- آقای درویشی در ادامه صحبت راجع به اون بچه لوس و نتر ما می تونیم بگیم این همون دردونه حسن کبابی بوده.

درویشی - بله تقریباً همونه دردونه حسن کبابی یا اینکه مثلاً بعضیها اصطلاحاً میگن این پسره رو هفتادختر کور دنیا آمده.

- به همین جهت لوس بارش آوردن.

درویشی - همینطور لوس بار آمده.

- شخصیتهای متفرقه و کمدی فرعی چی بوده تو نمایشهای روحوضی.

درویشی - متفرقه مثل الان بعضیها بودند به زبان ترکی فارسی کمدی بازی می کنند یا به زبان نهانندی کاشی رشتی قزوینی اینها برنامه های متفرق بود برای عروسیهایی که تو روستاها بود چون اون موقع سه روز و سه شب بود سیاه نمی تونست سه روز و سه شب از صبح بازی

کنه تا دو بعد از نصف شب این بود که بعضی از بچه ها بودن یه برنامه صبح می گذاشتند تا موقع ناهار این ترک بازی می کرد بعد از ظهر هم باز یکی دیگه یه برنامه کمدی یک پرده ای یک ساعته سه ریع اجرا می کرد.

- مثل چی؟

درویشی - مثل همین برنامه گوشت گاوی و عرضم به خدمت شما مست و نوکر دله، که من روی اون یه پیش پرده ساختم و سالهای سال اجرا می کردم انواع و اقسام از این تک پرده ها بود.

- این کمدیهای متفرقه شگرد کار کمدی شون چی بود. از چه عناصری استفاده می کردند که مردم رو بخندون. بیشتر همون لهجه بود؟

درویشی - همون لهجه بود. لهجه بود و اون حالت کمدی که اون بازیگری به خودش می گرفت اون هم باز بستگی داشت به بازیگر مقابلش اگر او قوی بود، اون کمدين رو می کشاند و کار از اون می کشید ممکن بود یه نفر فی المثل مبتدی بود یه یک ساعت کار می شد ییست دقیقه ولی اونی که حرفا ای بود برای کمدی باز کار می ساخت یک ساعت یک ساعت و نیم تک پرده ای طول می کشید.

- نقشهایی که با لهجه بازی می شد جزو شخصیتهای کمدی فرعی بودن اصل کمدی یکی همون سیاه بود بعدش هم شلی بود؟

درویشی - بله این دو تا کمدیهای ثابت برنامه ما بود.

- اون وقت اون نظرنی چی بوده اون هم کمدی فرعی بود؟

درویشی - نه اون هم تقریباً مثل همون آقایی که می آمد تک پرده را کمدی بازی می کرد این می آمد یه تکه نظرنی بازی می کرد یه اشعارهایی بود بابت نظرنیها اجرا می کرد اون زمان این برنامه بهرام و گل اندام یه با غبان داشت اون اول می آمد چون تک می آمد تو سن با بیل

شروع می‌کرد به خواندن بالهجه گفته می‌شود کار طب کردن لرزکردن عالمی را رسوا کردن صبح که می‌شه بلند می‌شم می‌آم یه دیزی عدسی می‌ذارم سرخیابون چند تا کاسه و فلفل و گلپر و نمک داد می‌زنم آی داغ داغ عدس مرحم سینه عدسی، عدس که تموم می‌شه آب آلو رو می‌ذارم رو سرم و راه می‌افقیم آب آلو و آب آلو آب آلو بعد از اون راه می‌افتم تو کوچه و بازار آب حوض کشی می‌کنم بعد از آب حوض کشی می‌رم دست فروشی می‌کنم و غیره.

- شرح حال اینهایی که به اصطلاح از روستا می‌آمدن تو شهر.

درویشی - بله این زرنگی نظریها را به حساب می‌گفت که از هر لحظه‌ای استفاده می‌کردد تا آخرش می‌رسید به همون بشکه‌های آبی که گاریهای دوچرخ بود و اسب از همون توپخانه فعلی که اون زمان می‌گفتند آب شاه می‌آمدند اینجا بشکه‌هارو آب می‌کردن می‌بردن تو کوچه‌ها می‌فروختن.

- شما در گفتگوهایتان یک بار اشاره کردید به اینکه توی نمایشها بیکه که براساس قصه‌های شاهنامه ساخته شده شرکت داشتید در گذشته از کدامیک از قصه‌های شاهنامه سیاه بازی ساخته شده و سیاه کجای کار قرار گرفته بود.

درویشی - عرضم به خدمت شما تمام نمایشنامه‌هایی که مربوط به شاهنامه می‌شد از قبیل رستم و بربزو، رستم و سهراب، آتش رفتن سیاوش، بیژن و منیزه و امثال‌هم تمام اینها سیاه داشت سیاه توی بارگاه بود و غلام مخصوص مثلًا بیژن بود یا غلام مخصوص سهراب بود که هر کجا جنگهایی که می‌رفتن این غلام همراه اربابش بود سیاه بازی اون بارگاه خودش یه بارگاهی که نمایشنامه‌اش از شاهنامه گرفته بود تو صحنه بارگاه

شاهزاده طوس بود گرگین بود گو درز بود خود شاه بود حالا یا کیکاووس بود یا کیخسرو بود. رستم اگر موقعیت بود که باید تو پا تخت باشه اگر قرار بود تو بارگاه باشه رستم بود و مثل سودابه زن رستم بود اینها همه تو این بارگاه شما حساب کنید هر کدام از این سران سه دقیقه با این سیاه کار می کردند یه پرده نمایش به یک ساعت می کشید.

- در مجموع در حقیقت غلام قهرمان نمایش بود.

درویشی - بله همراه اون همه جا می رفت همه جا همراه او بود.

- آهان همراه اون همه جا می رفت. شما راجع به نمایش‌های تخته

قلیچ چیزی شنیدید؟

درویشی - نه.

- ظاهراً این به این شکل بوده که من البته یک نمونه‌ای در نیشابور دیدم. اونها نمی‌گفتن تخته قلیچ، روحوضی می‌گفتن من لفظ تخته قلیچ را از این رضا عرب‌زاده شنیدم ولی توی همین کار این گروه را در نیشابور دیدم اونی که سیاه می‌شد یه چندتا تکه مقوا را به صورت باریک بریده بود و اینها رو در کنار هم قرار داده بود بعد همین جوری چپ و راست به سر این و اون می‌زد.

درویشی - یه باغ بزرگی بود آنور چهارراه مولوی به نام باغ فردوس اینجا شبها نمایشاتی می‌گذاشتن مثلاً به نام موسیو پیینگویه ببابایی بود سیبیلی تقریباً مثل گریم روسها اونطوری داشت روی یه سکوی بلند اینها بازی می‌کردند و اینو بازیگر مقابل بلند می‌کرد می‌کوییدش زمین به محض کوییدن زمین از پشت این مثلاً دود می‌آمد بیرون یا از گوشها یش دود می‌آمد بیرون یه تخته‌ای بود تقریباً نیم متر در پنج سانت شش سانت اینو برش داده بودند اینو اگه می‌زدن درد نمی‌آمد فقط صدا می‌داد این

تخته قلیچ هم که شما می‌گید احتمالاً منظور از همینه که بعضی از سیاهپوشها این تخته‌هارو دست می‌گرفتن.

- به نظر شما از نمایش‌های فرنگی این تخته رو قرض گرفته بودن یا از خیمه‌شب بازی چون من توی نمایش پهلوان کچل عروسکی شیراز دیدم که به اصطلاح اون شخصیت کمدی نمایش این تخته رو داره خیلیها را با همون تخته می‌زد ناکار می‌کرد.

درویشی - این تخته گفتم از همون موسیو پیپنگویی که در باغ فردوس اجرا می‌شد.

- اون نمایش خارجی بود؟

درویشی - روسی بود.

- آهان پس اینها هم از اونها تقلید کردن.

درویشی - از اون تقلید کردن.

- ما تو این نمایش‌هایی که از اون موقع مونده که مشاهده می‌کنیں که تو اینها خوشمزگیهای لوده نمایش یا سیاه نمایش یا اون شخصیت کمدی نمایش به طور وسیع نوشته نشده بیشتر رو همون چهار چوب کار نوشتن رفتن جلو فکر می‌کنید علتش چیه.

درویشی - سوژه را می‌نوشتن یعنی نویسنده که همین آقای عباس موید بود سوژه را می‌نوشت که این نمایشنامه سوژه‌اش اینه یعنی یه نمایشنامه‌ای که موید خدا بیامرز می‌نوشت احتمال داشت در ده صفحه می‌شد یه نمایش که مثل از ساعت دوازده تا شش صبح باید اجرا بشه ده صفحه بود این ده صفحه را می‌آمد می‌گفت شما سیاهید شما حاجی هستید شما پسرید شما زن حاجی هستید رل‌ها رو تقسیم می‌کردن اینها رو ابتکارات خودشون اول ده صفحه را شش ساعت بازی می‌کردن.

- این کوچک مودب و عباس موسس چه نقشی برای شکل‌گیری
این نمایشها داشتن.

درویشی - کوچک مودب خودش بازیگر بود سردهسته هم بود که
بعد آتماشاخانه شاهین را دایر کرد.

- اون هم سواد داشت.

درویشی - آره.

- خارج رفته بود.

درویشی - نه نه.

- موسس هم تحصیلات تئاتری داشت یا نه.

درویشی - موسس سواددار بود ولی بگی کلاس تئاتر دیده بود نه
چون نوازنده تار بود سردهسته هم بود.

- در رابطه با نقش ضرب تو این گونه نمایشها نظرتون چیه؟

درویشی - ضربگیر؟

- ضربگیری که همراه نمایش بود.

درویشی - بله همون ضربگیری که پای موزیک می‌نشست با
موسیک همکاری می‌کرد زمانی هم که نمایش می‌آمد تو بیشتر کار هم به
عهدۀ ضرب بود، چرا؟ هر حرکتی که سیاه می‌کرد این به تقه باید رو
ضرب میزد کمر بند می‌کشید عربها را می‌زد این باید عین ضرب زورخانه
شروع می‌کرد و با حرکات سیاه جور می‌کرد و رقصهایی که سیاه جلوی
شاه می‌کرد استکان بازی بود و رقص سیاهی باز بیشتر کار با ضرب بود
همراه موزیک سه تاساز بود می‌توNST دو ناش بره شاه بخوره استراحت
که یه ساز با این ضرب کار می‌کرد.

- اون ساز بیشتر کمانچه نبود؟

درویشی - کمانچه بود تار بود عرضم فلوت بود.
 - در زمینه نمایش و کار با نمایش فکر نمی‌کنید کمانچه بیشتر کاربرد دارد.

درویشی - کمانچه بود به خاطر اینکه اون رقص سیاه با آهنگ معمولی با خیلی سازها خوب درنمی‌آمد ولی با کمانچه اون آهنگ خیلی زیبا می‌شد این بود که بیشتر پای تحت حوض اون کمانچه بود.
 - حاجی چند جور بازی می‌شد آقای درویشی.

درویشی - چند جور بازی می‌شد؟
 - بله.

درویشی - حاجی بازیشون همون گریم و لباس و همه چیشون همون بود.
 - نه اون درست.

درویشی - ولی حرکات بدنشون فرق می‌کرد با هم.
 - نه از نظر شخصیتی مثلًا ما شنیدیم که فرض بفرمایید می‌گن حاجی بت همسون بت کار می‌کردن.

درویشی - نه نه بعضی بودن که بت بازی می‌کردن یعنی مثل اون حاجی جست و خیز و حرکت اون کارهایی که حسین حوله‌ای می‌کرد او نهانمی‌کردن اینا بت بودن رو اون بتیشون پا می‌گرفت.

- منظور از بت چیه.

درویشی - یعنی حرکتش خیلی آرام بود.
 - آرام بود یا گیج و گول بود.

درویشی - آرام بود نه اینکه مثل حسین حوله‌ای با سیاه مثلًا ورجه و ورجه داشت و حرکات پیچ و خم که به هیکلش می‌داد.

- اونوقت شگرد کمدیش باز همین بود که هر چی سیاه بار این می‌کرد این تائید می‌کرد بعد متوجه می‌شد.

درویشی - بله حرکاتی که این می‌کرد سیاه از پشت سر این حرکات این رو جور دیگه انجام می‌داد عبا از روکولش می‌افتاد نمی‌دونم عبا رو عوضی می‌انداخت تو بازار آبروی منو بردى من اینجا اسم و رسمی دارم فلان دارم.

- نه او نها درست از نظر کلام مثلًاً الان فرض بفرما سیاه به حاجی می‌گه بگو من قرتی ام به طعنه می‌گه، حاجی اول می‌گه من قرتی ام یه مرتبه متوجه می‌شه اشتباه کرده برمی‌گردد، این تکنیک از قدیم بود.

درویشی - بله اون زمان هم بود.

- محمد خان افشار رو که می‌شناختی.

درویشی - محمد خان افشار همون محمدخان نایب جواد است ایشون بازیکن نبودن نمایش بازی نمی‌کردن سرداسته بود.

- سرداسته بود چون تو این آرشیو تئاتر شهر ازش نمایش زیاد هست.

درویشی - نمایش مال خودش نیست.

- بالاخره اون پیشنهاد داده.

درویشی - نمایشهای است که مال مؤید بوده اون نمایشهاست هر کدوم اینها چند تا از این پیسها را آدابته کرده بودن برای خودشون تو اون برنامه دسته خودشون اجرا می‌شد ولی محمدخان نایب جواد همون افشار ایشون اولاً^گ که چشماش درست نمی‌دید همیشه یه تسیح بلند شاه مقصود دستش بود و جثه لاغری هم داشت توی نمایشها به هیچ عنوان ایشون بازی نمی‌کرد سرداسته هم که بود فقط سرداسته برای

سرپرستی این گروه اینها را جور کنه امشب بفرسته اینجا پول و بگیره
صبح تقسیم کنه این بود تنها سردسته‌ای بود که تو نمایشات بازی نمی‌کرد.
- آقای درویشی این تغییر و تحولات سیاسی گذشته مثل همون
کودتای ۲۸ مرداد رفتن رضاشاھ برگشتن محمد رضا شاه رفتن مصدق و
امثال اینها چه تأثیری در روند تئاتر داشت.

درویشی - منظور از تئاترهای صحنه‌ای یا روحوضی.

- نه روحوضی ما بحث‌مون فعلاً روی روحوضی است.

درویشی - تا قبل از انقلاب وضع به همان منوال بود که از قدیم
بود فقط مدرن‌تر شده بود یعنی از اون حالات آمده بود بیرون حرفه‌ایی
که اون زمان رو تخت حوض می‌زدن بعد از ۲۸ مرداد و این حرفها
خیلیش کنترل می‌شد.

- یعنی خود دسته‌های تقلید و مطرب از اوضاع احوال حکومتی
انتقاد نمی‌کردن.

درویشی - می‌کردن و همه کس نه، مثلاً مهدی مصری گاهی وقتی
از اوضاع روز انتقادی کرد فی‌المثل پرتعال شده بود کیلویی سی شی
اولش چند بود؟ کیلویی پانزده شی و چهار عباسی یعنی یک قران یه
عباسی کمتر چون هفت صنار زیاد شده بود اینها انتقاد می‌کردن موضوع
روز بود ماهی مثلاً ماهی دودی سیار بزرگ بود دانه‌ای دو ریال بعد
یک دفعه شد، سه ریال و ده شی اینها انتقاد می‌کردن رو این موضوعات.

- از دولت هم انتقاد می‌کردن؟

درویشی - بله.

- اونوقت در اون زمینه‌ها بعد مأموران حکومتی هم به سردسته‌ها
تذکر می‌دادن که اینها رو نگید.

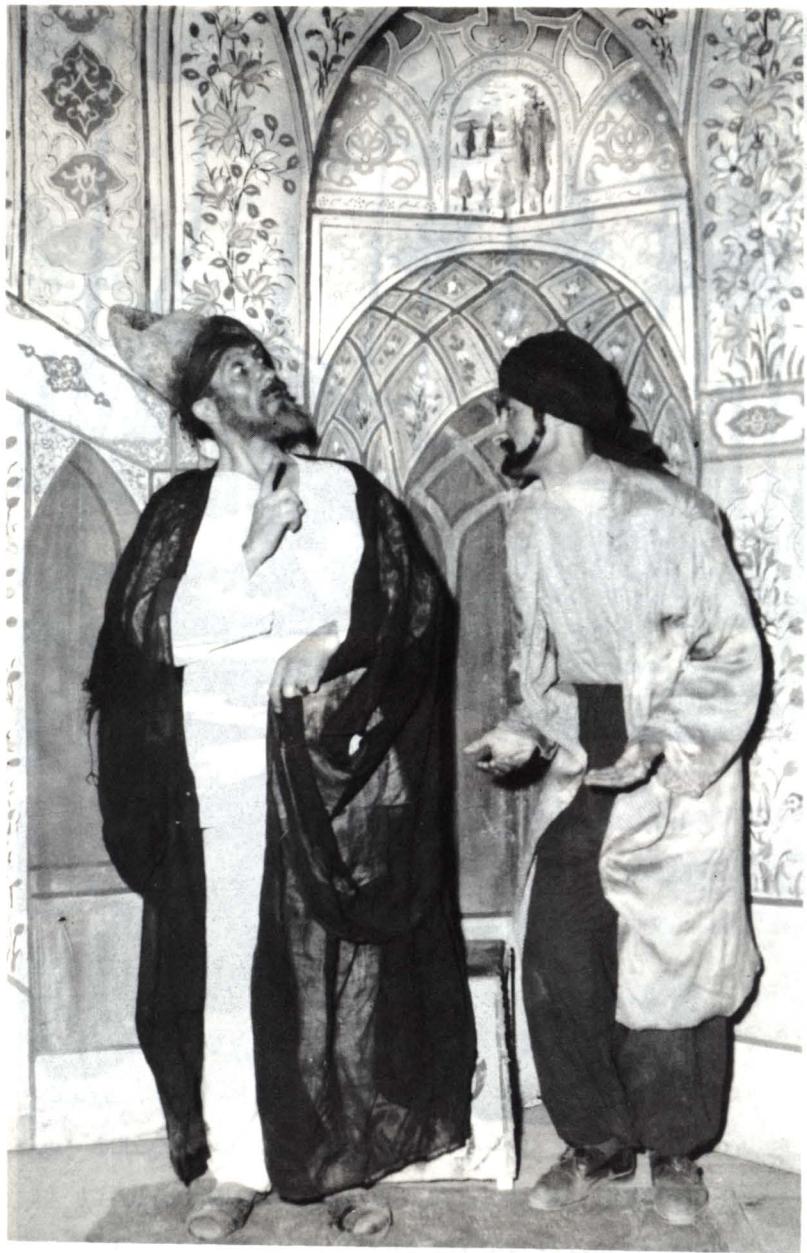
درویشی - نه نه اصلاً اینها رو به حساب نمی‌آوردن دولت اون زمان ارزشی برای اینها قائل نبود می‌گفت یه مشت مطرپ هستن شب می‌رن رو تخت حوض مردم رو بخندونن آخه بیینید همین نمایش تو همین تکیه دولت جلوی بازار هنوز هم اون راهرو اون تکیه هنوز هم هست که الان توی اون اون ته که چادر می‌زدن اون زمان یه درش هم همین شمس‌العماره است که الان اگر شما باید آثیه کاری اینهاش هست که ناصرالدین شاه و اون بالا می‌نشست و کسایی که تقلید داشتن رژه بود نمایش بود جلوی شاه اجرا می‌کردن ولی مثل تولد رضا شاه توی تکیه دولت نمایش می‌گذاشتن که همین مرحوم مهدی مصری جلوی رضا شاه دوره جوانیش کلاه پهلوی تو همون تکیه دولت برنامه اجرا می‌کرد.



نوکر دله



ساحر رمال



ساحر رمال



برادران تیرانداز

«هزار و یکشنب» یکی از منابع قصص مجالس تقلید

محمد رضا ناصر بخت

بنامی که جان جهان است و جانان ما

«گفت ایلمک جوانبخت ...»

مدهای مدیدی است که دغدغه دست یافتن به تاثری ملی، که در تمامی وجوده (متن و اجرا) بیانگر نوع نگرش، ما به جهان پیرامونمان باشد، دست اندرکاران این هنر را سرگرم خود نموده و عده‌ای را واداشته است که به تفحص در مورد پیشینه نمایشی، این سرزمین پردازند و یا با استفاده بردن از اشکال نمایش، سنتی همچون «تعزیه» و «تقلید» و همچنین بهره بردن از آئین‌های نمایشی چون «میرنوروزی»، «مراسم زار» و...، که هریک کاربردهای خاص خود را میان اقدام مختلف ساکن در این سرزمین داشته و دارند، به تجربیاتی نو دست زنند. همچنانکه آمد یکی از این اشکال ریشه‌دار نمایشی، که همواره مشتاقان نمایش ملی را بسوی خود جلب نموده نمایش‌های شادی‌آور «تقلید» است، نمایش‌هایی که در گذشته عموماً هنگام جشنها و بویژه در مجالس عروسی به اجرا

در می‌آمدند و با توجه به شکل این مراسم در آن روزگار، که گاه تا یک هفته نیز بطول می‌انجامید و هر شب از هنگام غروب آفتاب تا سحرگاه نمایشگران مشغول اجرای برنامه بودند، مدت لازم برای طرح هرگونه ماجرایی که با بازی فی الدها به بازیگران حرفه‌ای، مسلط و متخصص در نقشهای ویژه خود شکل نمایشی می‌گرفت، فراهم بود^۱ و به همین سبب است که ما در میان نمایشهای تقلید که حتی تاکنون نیز اجرا می‌شوند با قصص گوناگونی برخورد می‌نماییم، قصدهایی که به قول «بیضایی» با توجه به موضوعاتشان می‌توان آنها را در چهارگروه جای داد:

- ۱ - تقلیدهای تاریخی و اساطیری
- ۲ - تقلیدهای مربوط به زندگی روزمره
- ۳ - تقلیدهای تخیلی و
- ۴ - تقلیدهای شبه اخلاقی^۲.

بیضایی در مورد تقلیدهای تخیلی که مربوط به موضوع مورد

بحث ما هستند می‌نویسد:

«... گرچه اشخاصی و هدف بازی در آنها قابل بازشناختن بود. ولی کل بازی یک حالت زدگی و تجرد از محیط را داشت و انگار بسوی تخیل و آرزو کشیده می‌شد. از این مقوله است: چهار صندوق، هولارد هند، نوروز پیروز یا حاکم یکشیه، شیخ صنعت، شمشیر حضرت سلیمان، چهار درویش، پهلوان کچل و غیره. در این نمایشها ریشخند و انتقاد که چندان موظف و متعهد به مقابله با مادیات نبود،

۱ در تاریخ ثاثر اروپا نیز ما به نمونه‌ای از اینگونه نمایشها که بر اساس بازی فی الدها بازیگران حرفه‌ای و متخصص در نقشی ویژه شکل می‌گیرند برخورد می‌نماییم که اصطلاحاً «کمد یا دلارت» (کمدی هنرمندان) نامیده می‌شود.

۲ «نمایش در ایران - بهرام بیضایی - ۱۳۴۴ - صفحه ۱۹۹

ظرافت و پیچیدگی تقریباً شاعرانه‌ای پیدا می‌کرد و بازیها با حفظ جنبش و تحرک رنگ آمیزی درخشانی از عواطف را هم بهمراه داشت. رویهم گرچه هدف همان بود ولی تقليدهای تخیلی تا حدی محملى ظریف برای ارضای ذوقهای مجرد نمایشی بوده است.^۱

در این گروه از مجالسی تقليدهای فراوانی از متون و قصص کهن شده است یعنی همان راهی که وعده‌ای برای رسیدن به نمایش ملی پیشنهاد می‌کنند، زیرا معتقدند که اندیشه و فرهنگ یک ملت در آثار برجسته ادبی و هنری اش، تبلور یافته است.

یکی از منابع مهم تقليدهای تخیلی کتاب معروف «هزار و یکشب» (الف لیله و لیله) است که نویسنده مشخصی نداشته و در واقع مجموعه‌ای است از قصص متعلق به ادبیات شفاهی ایرانیان، عربها و هندوان، می‌باشد و معروفترین ترجمه از این کتاب که از زبان عربی به فارسی صورت پذیرفته منسوب به «میرزا عبداللطیف طسوجی تبریزی»^۲ است.

هزار و یکشب به دلیل شکل ساختاری (قصه در قصه) و تنوع ماجراهای مطروحه در آن بارها مورد استفاده قرار گرفته و این بهره‌برداری تنها محدود به هنرمندان گمنام تقليد و صاحب نامهای چون «رضا کمال شهرزاد»^۳ و «بهرام بیضایی»^۴ ایرانی و با حتی « توفیق

۱- «نمایش در ایران - بهرام بیضایی - ۱۳۴۴ - صفحه ۱۹۹.

۲- «هزار و یکشب» (ترجمه از الف لیله و لیله) - میرزا عبداللطیف طسوجی تبریزی - بهمت محمد رمضانی - کلاله فاور - ۱۳۱۵ - ۵ جلد.

۳- «رضا کمال» (۱۲۷۷-۱۳۱۶) نمایشنامه‌نویس خوش قریحه و جوان ایرانی که شیفتۀ هزار و یکشب» بود و به همین سبب نام قصه‌گوی آن شهرزاد را به عنوان خوبش افزود

الحكیم»^۵ عرب زبان نبوده است زیرا حتی کمپانی های فیلمسازی امریکایی و کمپانی های ژاپنی سازنده نقاشی متحرک (که سریال کارتونی «سندباد» شان مدتها از تلویزیون ما نیز پخش می شد) نیز از این قصص استفاده نموده اند و همه این موارد حاکی از ظرفیت بالقوه قصص هزار و یکشنب برای تبدیل به نمایش است. در واقع چنانکه «دکتر ستاری» نیز می نویسد:

«... هزار و یکشنب حاوی تئاتری در نطفه است. از سویی پرسشی و پاسخ بصورت مکالمه در آن فراوانست و بعضی قصه ها ساختار تئاتری دارند بعنوان مثال می توان نمونه ای چون داستان کنیز قوت القلوب و غانم و هرون الرشید را ذکر کرد. و از سوی دیگر شب (سحر) - من حیث یک شب نمایش - هم مدت زمانی لازم برای قصه گویی شهرزاد است و هم مقدار زمان مورد نیاز برای نقل قصه های وی.»^۶

چنانکه می دانیم در هزار و یکشنب تمامی روایات توسط «شهرزاد» قصه گو برای شهريار زخم خورده و کینه جو، که پس از خیانت همسر هر روز زنی جوان را که شب قبل با او مزاوجت نموده است بسوی

براسامی تعدادی از قصص این کتاب نمایشی نوشته است که از جمله آنها «شب هزار و یکم» می باشد.

۴- در مورد آن دسته از نمایشنامه های بیضایی که تحت تأثیر قصص هزار و یکشنب می باشد سخن گفته خواهد شد.

۵- « توفیق الحکیم» نویسنده بزرگ مصری الاصل نمایشنامه «شهرزاد» را براساس هزار و یکشنب نگاشته است.

۶- مقاله « طریف نمایشی ادب داستانی در ایران » - جلال ستاری - فصلنامه تئاتر - سال اول شماره اول - بهار ۶۷ - انتشارات نمایش.

قتلگاه می‌فرستد، نقل می‌گردد و انگیزه این روایات نیز بتعویق انداختن لحظه مرگ است تا جایی که دیگر پادشاه از عمل خویش، نادم گردد، پس شهرزاد که با آوردن قصه‌ای در قصه دیگر و یا بلافصله پس از پایان یک حکایت قصد خویش را عملی می‌سازد باید بتواند پادشاه را درگیر با حوادث جاری در روایاتش، سازد و به همین سبب قصه‌های موجود در این مجموعه همگی با ایجاد «استعجاب»^۱ و «استفهام»^۲ در خواننده وی را با خود همراه می‌سازند و با تصویر «پرده‌هایی جاندار»^۳ که در کتاب با «تغییر لحن» و «بازی ظریف»^۴ شهرزاد همراه است آنرا کاملاً برای اقتباس‌های نمایشی مناسب می‌سازند و این همان خصوصیاتی بودند که دست‌اندرکاران تقلید را واداشتند که از این قصه‌ها بعنوان یکی از منابع مهم در نمایشهای «تحت حوضی»^۵ بهره‌برداری نمایند البته چنانکه تاریخ ادبیات نمایشی ما نشان می‌دهد همواره برخورد با متون کهن از سوی دست‌اندرکاران هنر نمایش به دو گونه بوده است: اول - تبدیل این متون به نمایش بدون اضافه و یا حذف نمودن مطلبی و دوم - آفریدن اثری بر مبنای این متون اما با برداشتن کاملاً نو و بدیع که در میان تقلیدهای

۱- تمامی اصطلاحات متعلق به مقاله «ظرفیت نمایشی در ادب داستانی ایران» نوشته دکتر ستاری است.

۲- تمامی اصطلاحات متعلق به مقاله «ظرفیت نمایشی در ادب داستانی ایران» نوشته دکتر ستاری است.

۳- تمامی اصطلاحات متعلق به مقاله «ظرفیت نمایشی در ادب داستانی ایران» نوشته دکتر ستاری است.

۴- تمامی اصطلاحات متعلق به مقاله «ظرفیت نمایشی در ادب داستانی ایران» نوشته دکتر ستاری است.

۵- بعلت اینکه در جشنها و مراسم عروسی نمایشهای تقلید بر روی تخته‌ای که بر روی حوض می‌انداختند انجام می‌گرفت آنها را «تحت حوضی» نیز می‌خوانند.

تخیلی نیز این هر دو بخورد مشاهده می‌گردد اما نگرش دوم بعلت ویژگیهای خاص اینگونه نمایشها که از بازی فی‌البداهه اجرا کنندگان و قراردادهای خاص حاکم بر آن سرچشممه می‌گیرد کاربرد بیشتری دارد که اتفاقاً خود از مزیتهای اینگونه نمایشات بشمار می‌آید.

نمایشگران تخت حوضی با استفاده از این قصص نیز به واقعیات روزمره نقب می‌زدند و با زبانی تیز و گرنده روابط موجود در جامعه را به نقد می‌کشاندند، زبان تیزی که دستگاه حکومتی «رضاخان» و فرزندش را واداشت تا اجرای این نوع از نمایشات را، بر صحنه تماشاخانه‌ها، نیز چون سایر اجراهای منوط به تصویب متن در اداره، انتطباعات و دستگاه سانسور سازد و مجموعه نمایشاتی که در این زمینه (از سالهای ۱۳۰۷ به بعد) بجای مانده و منبع اصلی جهت نگاشتن مقاله حاضر است حاصل همین تصمیم است.

نمایشات تقليیدی که بر مبنای هزار و یکشنب شکل گرفته‌اند را می‌توان با توجه به چگونگی استفاده آنها از این مأخذ به چهارگروه ذیل تقسیم نمود:

۱ - مجالس تقليیدی که براساس داستان شهرزاد قصه گو (ماجرای اصلی کتاب) شکل گرفته‌اند و دو نمایشنامه زیر از آن جمله هستند:
 الف. سیاهمبازی «غروب آفتاب» یا «انتقام شهرزاد» نوشته «علی شعبانی (چپ نویس)» به تاریخ ۱۳۲۸ هش که بخوردي نو با داستان دارد و مقصر اصلی را در این ماجرا لقمان (پدر شهرزاد و وزیر پادشاه) معرفی می‌کند که همسر پیشین شاه را با بکاربردن حیله خیانتکار معرفی نموده است.

ب. «یک شب از هزار و یکشنب» نوشته «محسن فرید به تاریخ

۱۳۳۷ که با داستانی اصلی آغاز شده و سپس با نقل روایت «علی مجددالدین» (که از قصص مشهور هزار و یکشنب است) ادامه یافته و به پایان می‌رسد و این پایان به گونه‌ای است که بنظر می‌رسد قرار بر این بوده که تمامی قصص و یا تعدادی از آنها یک به یک به نمایش در آیند زیرا در پایان تماشاگر را هم چون پادشاه در انتظار باقی می‌گذارد.

شایان ذکر است که نمایشنامه «شهرزاد» نوشته توفیق الحکیم نیز که شهرتی جهانی یافته براساس قصه اصلی هزار و یکشنب نگاشته شده است.

۲- مجالس تقليدی که براساس حکایات نقل شده توسط شهرزاد

شکل گرفته‌اند و عبارتند از:

الف. «مکر زنان» نوشته «اکبر رضوانی» به تاریخ ۱۳۱۲ هش براساس دو قصه معروف «حکایت احو دنف و حسن شومان با دلیله محتاله و دخترش» و «حکایت دلیله محتاله و علی زیبی»، که با یکدیگر تلفیق شده‌اند و در آن از کمدی لهجه‌ها استفاده شده است.

ب. سیاه‌بازی «رمز عشق» نوشته «محمدخان افشار» به تاریخ ۱۳۱۲ و براساس حکایت اردشیر و حیات النفووس.

پ. «علی بابا و چهل دزد» نوشته «حسن مژگان» به تاریخ ۱۳۲۴ ت. سیاه‌بازی «ماهی طلایی» نوشته «مجید محسنی» براساس «حکایت خلیف صیاد»

ث. سیاه‌بازی «در انتظار قافله یا شکنجه» نوشته «علی بهارنژاد» به تاریخ ۱۳۳۲ براساس قسمتی از «حکایت علال الدین ابوالشامات»

ج. سیاه‌بازی «عدالت» نوشته «از هدی» به تاریخ ۱۳۴۲

چ. سیاه‌بازی «گردبند زرین» نوشته، «از هدی» به تاریخ ۱۳۴۲ (که هر دو براساس حکایات مربوط به هارون‌الرشید در هزار و یکشنب

(نگاشته شده‌اند)

البته به این چند نمونه می‌توان نمایش «چهار صندوق» را که بیضایی از آن در «نمایش در ایران» نام می‌برد و از معروفترین تقلیدهای تخیلی بشمار می‌آید، نیز افروزد. این نمایش براساس حکایت ششم از «حکایت مکر زنان» شکل گرفته است که بعلت بهره‌بردارهای فراوانی که از آن گشته در قسمت بعد نیز به آن خواهیم پرداخت.

۳- مجالس تقلیدی که در آنها یکی از حکایات موجود در هزار و یکشنب مورد استفاده قرار گرفته اما نه بصورتی که تمام قصد به نمایش درآید بلکه تنها در حد استفاده از قسمتی از آن یا بهره‌جویی از یک شخصیت خاص و یا سود جستن از موقعیت موجود در آن: از جمله این مجالس می‌توان موارد زیر را نام برد:

الف. «عمه گرگی» نوشته «اسمعیل آصف نخعی» به تاریخ ۱۳۱۰ هش براساس حکایت معروف چهار صندوق [حکایت ششم از حکایات مکر زنان] که بیضایی نیز قسمتی از نمایشنامه «دیوان بلخ»^۱ و همچنین فکر اصلی نمایش «چهار صندوق» را از آن اخذ نموده است لازم بتذکر است که نمایشنامه «چهار صندوق» با همین نام خود یکی از مجالس معروف تقلید می‌باشد که بیضایی نیز خود در «نمایش در ایران» به آن اشاره کرده است.

ب. سیاه‌بازی «شاهزاده مراکش» نوشته محمد تقی کهنموبی به تاریخ

۱۳۳۰

۱- البته لازم بتذکر است که «صبحی مهتدی» نیز در داستان «دیوان بلخ» خود که با توجه به روایات مختلف نقل گردیده این قصه را آورده است که با توجه به سایر ماجراهای «دیوان بلخ» بیضایی این روایت باید براساس روایت «صباحی مهتدی» نوشته شده باشد.

پ. سیاه بازی «توطنه یا شباهی عرب» نوشته «علی شعبانی» به تاریخ

۱۳۴۰

ت (حاکم یکشیه) یا «نوروز پیروز» که بیضایی شرحی از آن را در «نمایش در ایران» بدست می‌دهد و شخصیت زن قهرمان ماجرا (فاطمه اره) دقیقاً از «حکایت معروف پینهدوز» اخذ شده است.

نمایشنامه «سلطان مار» بیضایی را نیز می‌توان جزو این گروه از نمایشات قرار داد زیرا ماجراهای چگونگی بچه دار شدن پادشاه و وزیر دقیقاً شبیه به «حکایت سیف الملوك و بدیع الجمال» است.

۴- مجالس تقليدی که با استفاده موضع و روابط موجود در قصص هزار و یکشیب و عرضه آنها بشکل امروزی شده و یا با تاریخی نزدیکتر به عصر ما شکل‌گرفته‌اند و تعدادشان زیاد است، اما از میان مجموعه مجالسی موجود در دست ما مشخص ترین آنها که نام خود را نیز از این کتاب اخذ نموده است مجلس تقليد «فریب مرد از مکر زن» نوشته حسین‌زاده سعادت بتاريخ ۱۳۱۰ هش است.

بلی، هزار و یکشیب و نه تنها آن بلکه سایر آثار هر بار ادبیات داستانی ما امکانات بالقوه‌ای هستند که می‌توان با استفاده صحیح از آنها راه رسیدن به نمایش ملی را با سرعتی بیشتر پیمود و دست‌اندرکاران مجالسی تقليد که این قصص را مورد بهره‌برداری قرار دادند و با استفاده از جذابیتهاشان تماشاگران را شیفتۀ خود نمودند این را به خوبی دریافته بودند، آیا ما نیز در یافته‌ایم که چه گنج عظیمی را در اختیار داریم؟ آری، همت کنیم که فردا دیر است!

منابع:

- ۱ - بیضایی، بهرام «نمایش در ایران» - ۱۳۴۴
- ۲ - ستاری، جلال «ظرفیت نمایشی در ادب داستانی ایران» - فصلنامه تئاتر - سال اول شماره اول ۱۳۶۷ - انتشارات نمایش
- ۳ - طسوجی تبریزی، میرزا عبداللطیف «هزار و یکشنب» بهمت محمد رمضانی - کلاله خاور - ۱۳۱۵ - ۵ جلد
- ۴ - گوران، هیوا «کوشش‌های نافرجام» - ۱۳۵۸ - آگاه

مجموعه اسناد و مدارک نمایشی موجود در مرکز اسناد و مدارک نمایشی مستقر در کتابخانه تئاتر شهر وابسته به مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

آشنائی با «سیاه» گرگانی

عطاءالله صفرپور در شهریور ماه ۱۳۲۴ در خانواده‌ای اهل شهرت، در شهرگران به دنیا آمد. در سال ۱۳۳۴ مرحوم صدری همراه گروهش قصد داشت نمایش «التماس» را که خود نوشته بود کارگردانی کند؛ و این نمایش به بازیگری خردسال برای اجرای نقش کودک گدانیاز شد، اما از آنجاکه گروه مجری رشتی بودند عطاءالله صفرپور ۱۰ ساله را برگزیدند و این نمایش آغاز راه او بود در هنر نمایش. در آن زمان برگران گروههای نمایشی که فعالیت مستمر داشته باشند وجود نداشت و به همین دلیل صفرپور نیز توانست در سالهای بعد به بازی در نمایش‌ها پردازد. اما شدت علاوه ا او به هنر نمایش سبب شد تا خانواده‌اش برای ازی در نمایش کمدی «گدانیان» نوشتۀ علی مصدق که توسط مرحوم برخنده کارگردانی می‌شد موافقت کنند. این نمایش در سال ۱۳۳۷ در مالن مدرسه منوچهری به صحنه رفت و با استقبال زیادی رو برو شد. در سالهای ۱۳۴۲ و ۱۳۴۳ عطاءالله صفرپور توانست ارتباط گسترده‌تری با جامعه هنر شهر گران پیدا کند و در اغلب نمایشنامه‌هایی که به سرپرستی نعمت‌مند فقید مرحوم ابوالقاسم امیرالطیفی به اجرا در می‌آمد شرکت

داشت. حضور وی در کنار هنرمندان فعال و صاحب نام شهر گرگان راه و روش کار را به او آموخت و بالاخره با تشویق و پشتیبانی برادرش حسین صفرپور نمایشنامه کمدی «پشمیمان» را نوشت و در بهمن ماه سال ۱۳۴۳ در سالن دیبرستان ایرانشهر که یکی از بهترین سالن‌های نمایش در آن سالها بود به صحنه آورد. از این پس عطاء الله صفرزاده توانست به عنوان هنرمند حرفه‌ای تئاتر به فعالیت خود ادامه دهد و به عنوان بهترین بازیگر کمدی در شهر شناخته شود، که تا امروز نیز وی از بهترین هنرمندان تئاتر کمدی سنتی ایران به شمار می‌رود. صفرپور تا به حال در نمایش‌های متعددی با عنوان نویسنده، بازیگر و کارگردان حضور داشته است.
فهرست فعالیت‌های او عبارتند از:

۱- نمایش: التماس، نویسنده: مرحوم صدری، کارگردان: —، بازیگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۳۴، محل اجراء: سالن رضاشاه سابق.

۲- نمایش: گدایان، نویسنده: علی مصدق، کارگردان: مرحوم فرخنده، بازیگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۳۷، محل اجراء: سالن مدرسه منوچهری.

۳- نمایش: پشمیمان، نویسنده: عطاء الله صفرپور، کارگردان: عطاء الله صفرپور، بازیگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۴۳، محل اجراء: سالن ایرانشهر.

- ۴- نمایش: اعدام، نویسنده: مرحوم حسین صفرپور، کارگردان: عطاءالله صفرپور، بازیگر: عطاءالله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۴۴، محل اجراء: سالن ایرانشهر.
- ۵- نمایش: یک تخت برای دو نفر، نویسنده: مرحوم حسین صفرپور، کارگردان: مرحوم جاویدان، بازیگر: عطاءالله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۴۵، محل اجراء: سالن ایرانشهر.
- ۶- نمایش: تصمیم مرجانه، (سیاه بازی) نویسنده: مرحوم هدایت، کارگردان: مرحوم هوشنگ هدایت، بازیگر: عطاءالله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۴۵، محل اجراء: سالن قدیم پیش آهنگی.
- ۷- نمایش: عمه خانم (سیاه بازی)، نویسنده: مرحوم هدایت، کارگردان: مرحوم هدایت، بازیگر: عطاءالله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۴۵، محل اجراء: سالن قدیم پیش آهنگی.
- ۸- نمایش: رینگو، نویسنده: عطاءالله صفرپور، کارگردان: عطاءالله صفرپور، بازیگر: عطاءالله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۴۵، محل اجراء: سالن قدیم پیش آهنگی.
- ۹- نمایش: دردرس تلفنی، نویسنده: گارگردان: علیرضا درویش نژاد، بازیگر: عطاءالله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۴۶، محل اجراء: سالن ایرانشهر.

۱۰- نمایش: يك تومان سوراخ شده برای رینگو، نویسنده: عطاء الله صفرپور، کارگر دان: عطاء الله صفرپور، بازيگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۴۶، محل اجراء: سالن قدیم پیش آهنگی.

۱۱- نمایش: بازگشت رینگو، نویسنده: عطاء الله صفرپور، کارگر دان: عطاء الله صفرپور، بازيگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۴۶، محل اجراء: سالن قدیم پیش آهنگی.

۱۲- نمایش: آگهی ازدواج، نویسنده: گرمسیری، کارگر دان: عطاء الله صفرپور، بازيگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۴۷، محل اجراء: سالن قدیم پیش آهنگی.

۱۳- نمایش: کلاس بی سوادی، نویسنده: داود هوشمند، کارگر دان: عطاء الله صفرپور، بازيگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۴۷، محل اجراء: سالن قدیم پیش آهنگی.

۱۴- نمایش: استخدام، نویسنده: داود هوشمند، کارگر دان: عطاء الله صفرپور، بازيگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۵۱، محل اجراء: سالن قدیم پیش آهنگی.

۱۵- نمایش: امير ارسلان نامدار، نویسنده: عطاء الله صفرپور، کارگر دان: عطاء الله صفرپور، بازيگر: عطاء الله صفرپور،

تاریخ اجراء: ۱۳۵۱، محل اجراء: سالن جدید پیش آهنگی.

۱۶- نمایش: صفر علی در پاریس، نویسنده: ابراهیم آبادی، کارگردان: عطاء الله صفرپور، بازیگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۵۳، محل اجراء: سالن جدید پیش آهنگی.

۱۷- نمایش: کافور در الخلافه، نویسنده: عطاء الله صفرپور، کارگردان: عطاء الله صفرپور، بازیگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۵۴، محل اجراء: سالن جدید پیش آهنگی.

۱۸- نمایش: ما را مس کنید، نویسنده: ناصر ایرانی، کارگردان: عطاء الله صفرپور، بازیگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۵۵، محل اجراء: سالن جدید پیش آهنگی.

۱۹- نمایش: هر چه بگندد، نویسنده: پرویز حضرتی، کارگردان: لطفی مقدم، بازیگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۵۶، محل اجراء: سالن جدید پیش آهنگی - و در تهران.

۲۰- نمایش: جان ثار، نویسنده: بیژن مفید، کارگردان: عطاء الله صفرپور، بازیگر: عطاء الله صفرپور، تاریخ اجراء: ۱۳۵۹، محل اجراء: سالن جدید پیش آهنگی.

۲۱- نمایش: صدام در دام، نویسنده: عطاء الله صفرپور، کارگردان:

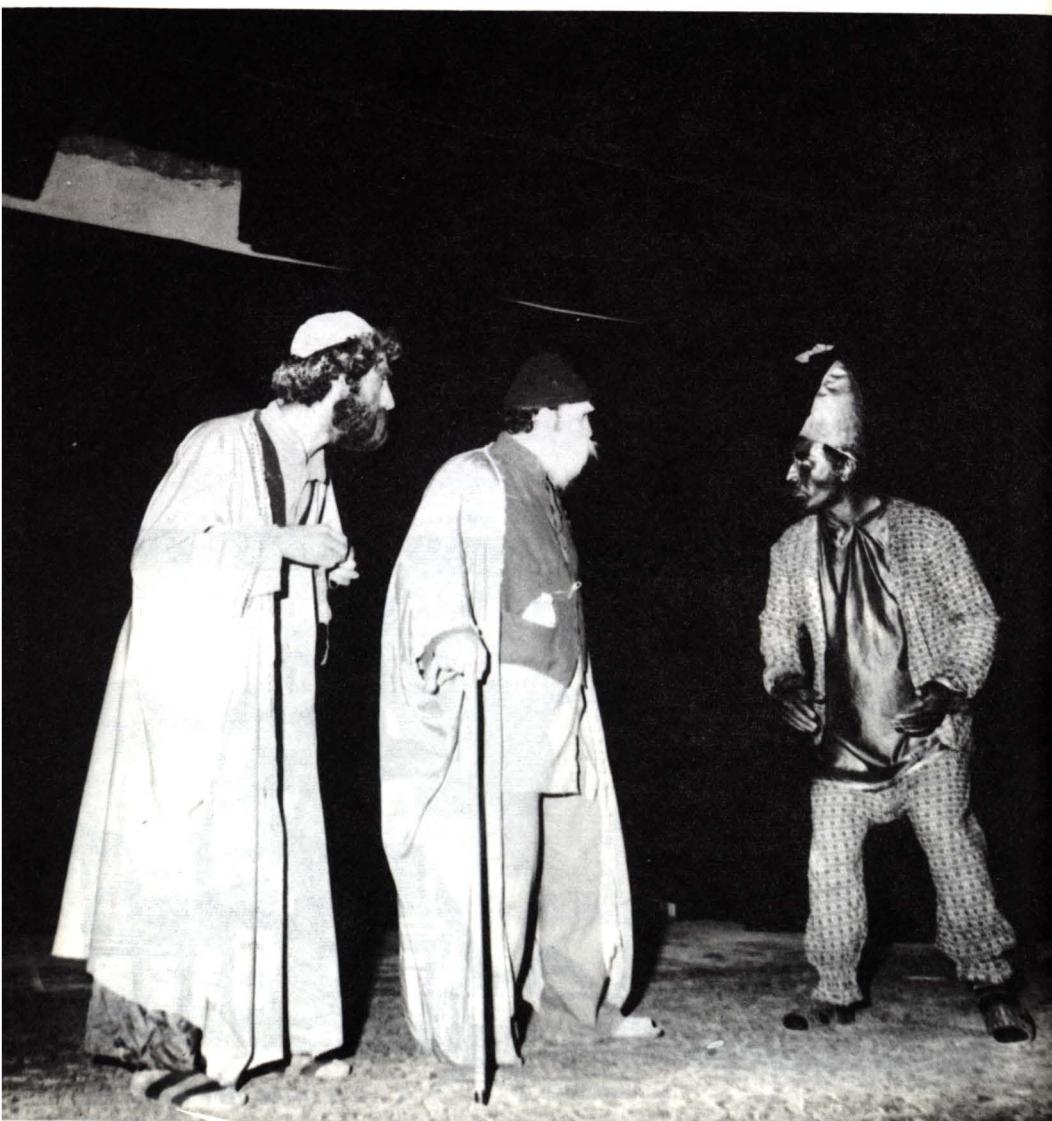
عطاء الله صفرپور، بازيگر: عطاء الله صفرپور، تاريخ اجراء: ۱۳۶۲، محل اجراء: تalar فخرالدين اسعد گرگانی.

۲۹- دعايش: جيجك عليشاه، نويسنده: ذبيح بهروز، کارگردان: عطاء الله صفرپور، بازيگر: عطاء الله صفرپور، تاريخ اجراء: ۱۳۶۴-۵، محل اجراء: تalar فخرالدين اسعد گرگانی و در شهرستانها.

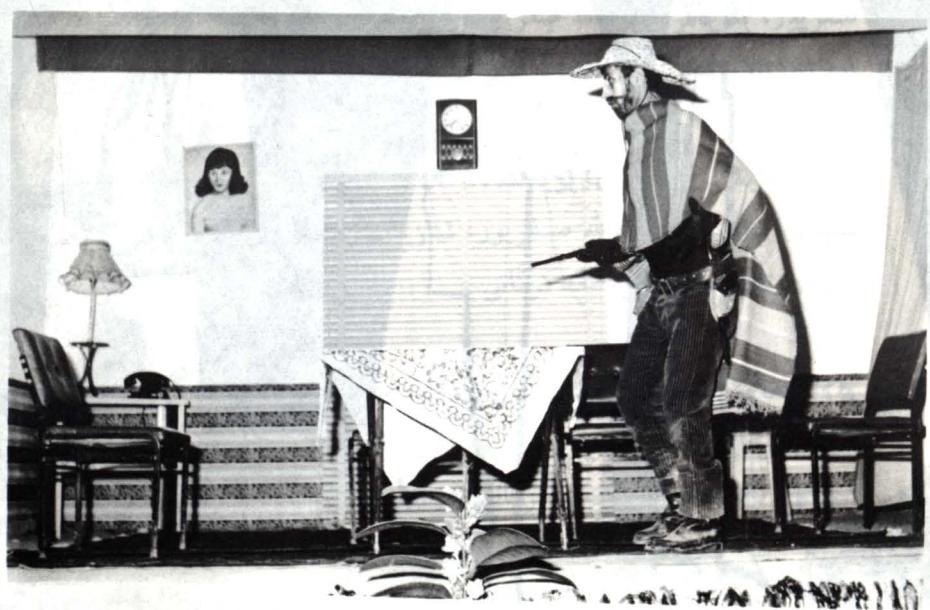
۳۰- دعايش: اتللو، نويسنده: عطاء الله صفرپور، کارگردان: عطاء الله صفرپور، بازيگر: عطاء الله صفرپور، تاريخ اجراء: ۱۳۷۱، محل اجراء: تalar فخرالدين اسعد گرگانی.

۳۱- دعايش: مکارخان، نويسنده: داود سعیدی، کارگردان: داود سعیدی، بازيگر: عطاء الله صفرپور، تاريخ اجراء: ۱۳۷۱، محل اجراء: تalar فخرالدين اسعد گرگانی.

۳۲- دعايش: جامه خيال، نويسنده: هادي نامور، کارگردان: مازندراني، بازيگر: عطاء الله صفرپور، تاريخ اجراء: ۱۳۷۲، محل اجراء: تalar فخرالدين اسعد گرگانی.



كافور در دارالخلافه



رینگوی رشت



اتلو



جان نثار



جان نثار



پشیمان

برنامه‌های جشنواره

تورب تاماشا‌سی (نمایش تورب)

انزلی

برداشت آزاد از اصل نوشته آلکسی تولستوی ترجمه اسماعیلیان کارگردان محمدرضا رضائی کاوه به صورت نظم آذری توسط وجه الله رمضانی کیوی (وجی) و غلامحسین ابراهیمی پرگو متخلص به «یالنیز» در اوایل فروردین که زمستان در حال اتمام است تورب بزرگی در مزرعه‌ای که باید محصولات روزمره و فصلی را بکارد بدون اطلاع و منظور کشاورز روستائی روئیده شده و مانع کار طبیعی کشاورز است کشاورز با فنون ستی سعی می‌کند او را از زمین بکند ولی موفق نمی‌شود و از زن خودش و پسر و دخترش کمک می‌گیرد ولی همه عوامل خانواده به صورت انفرادی به جنگ می‌روند موفق نمی‌شوند بالاخره پس از یک سری تفکرات بنظرشان می‌آید که باید همگی با هم با روشهای ستی سوق داده شده و متعدد تورب را از زمین بیرون بکشند و موفق می‌شوند و در نهایت با شعارهای ستی و فولکوریک این موفقیت را به عموم

اعلام می کنند.

بازیگران:

- ۱ - محمد رضا رضائی کاوه
- ۲ - جمشید نوبری
- ۳ - شهناز نور محمدی
- ۴ - نسرین خاله زرین
- ۵ - فاطمه کیوان
- ۶ - حسین ابراهیمی
- ۷ - مریم نژاد
- ۸ - مژگان قنبری
- ۹ - بهار خوش پسند
- ۱۰ - فرشته رزاقی
- ۱۱ - مسعود رضائی
- ۱۲ - مرتضی کیوان
- ۱۳ - فرهاد محمدی

گروه موسیقی:

- ۱ - غلام رضا قناعی (آکاردئون)
- ۲ - سیامک فتحی نیا (کلارنیت)
- ۳ - مهرداد جوانفکر (گواں)
- ۴ - سیف الله معصومی (نقاره)
- ۵ - بالا میرزا رضائی (سورنا)

۶- حسین جمشیدی (آواز)

همکاران:

- ۱- یونس رحمان پناه (تدارکات)
- ۲- حمید علیزاده
- ۳- شهلا آذرخشی (طراح لباس)
- ۴- مهدی پیشوائی (نور)
- ۵- منوچهر حقیقی (دکور)

سلطان مار

تهران

نویسنده: بهرام بیضائی
کارگردان: گلاب آدینه

بازیگران:

- ۱ - مهوش صادقی (صحنه گردن - وقایع نگار - زارع)
- ۲ - مهسا مهجور (صحنه گردن - وقایع نگار - زارع)
- ۳ - فقیهه سلطانی (سیاه)
- ۴ - لیلا پروین (شاه - دایه - دیو مردنی)
- ۵ - مهناز رجبی (وزیر - زارع)
- ۶ - مینا فنایی پور (پرچمدار - پیک - زارع)
- ۷ - رویا خلیلی (پرچمدار - دیو - زارع)
- ۸ - شیوا معبد (پرچمدار - داروغه - دیو زن)
- ۹ - فرزانه حصاری (سفیر جابلقا - دیو)
- ۱۰ - کتایون سلیمی (سفیر جابلقا - دیو)
- ۱۱ - شهلا شهرکی (فال بین - نیزه دار)
- ۱۲ - بهناز جعفری (سلطان مار)
- ۱۳ - کیانا تبریزیان (خانم نگار)
- ۱۴ - سیما تبرانداز (دستیار کارگردان)

عاق والدین یا تیمور عرب

تهران

بازنویس و کارگردان: حسن عظیمی

بازیگران:

- ۱ - سعدی افشار
- ۲ - حسن عظیمی
- ۳ - حسین رنگی وند
- ۴ - محسن مقامی
- ۵ - علی فتحعلی
- ۶ - احمد نصر
- ۷ - افسانه ذاکری
- ۸ - هما مکرمی
- ۹ - ایران عسگری فر
- ۱۰ - مجید عظیمی
- ۱۱ - علی رضا حیدری
- ۱۲ - سعید طاهری
- ۱۳ - حسین رحمانی

دزد مروارید یا علی موسلى

تهران

بازنویس و کارگردان: حسن عظیمی

بازیگران:

- ۱ - افشنین یکه
- ۲ - فرزین سمیعی
- ۳ - فاطمه شادیزاده
- ۴ - حسین رنگی وند
- ۵ - اردشیر سهرابی
- ۶ - احمد نصر
- ۷ - حسن عظیمی
- ۸ - حسین ایمانی
- ۹ - احمد محراجی

تعزیه خاتم بخشی (حضرت علی «ع»)

تهران

شیبه گردان: هاشم فیاض

بازیگران:

- ۱ - رضا حیدری (شیبه خوان حضرت علی علیه السلام)
- ۲ - هاشم فیاض (شیبه خوان زرگر - شیبه گردان)
- ۳ - جمال الدین قاسمی (شیبه خوان درویش)
- ۴ - رضا میناوندی (شیبه خوان خیاز)
- ۵ - قاسم مشکاه (شیبه خوان قاضی)
- ۶ - حشمت میناوندی (شیبه خوان پیغمبر)
- ۷ - حسن فیاض (طلی)
- ۸ - علی صدیقیان (شیپور)

جزیره اسرارآمیز

تهران

نویسنده و کارگردان: مجید افشار

امپراطوری بدرود حیات گفت، قبل از مرگ وصیت‌ش براين مبنا بود که سه فرزندش طی شرایطی خاص همسران خود را مشخص کنند و هریک از همسران به معمايی که قبلاً توسيط امپراطور طرح شده پاسخ گويند. و آن فرزندی که همسرش جواب صحيح معما را بگويد جانشين امپراطور خواهد شد.

طی مراسمی مبارک که خود يكى از همسران فرزندان امپراطور است به معماً پاسخ ميدهد و همين امر باعث می‌شود مهتاب‌بانو (همسر- مبارک) منتخب برای جانشينی امپراطور گردد... مبارک و مهتاب‌بانو جهت رهایی می‌مونی از طلس مجادوگری بهنم و روه راهی جزیره اسرارآمیز می‌شوند که در آن جزیره پرده از اين راز برداشته می‌شود.

بازيگران:

۱ - مجید افشار

۲ - اسدالله خشايار

۳ - بابک والي

۴ - بهرام عليان

۵ - نازى گذرى

-
- ٦ - فروغ علوی
 - ٧ - رضا عطّاران
 - ٨ - فرید ابوالقاسم پور
 - ٩ - عباس خسروی
 - ١٠ - علی حسینی
 - ١١ - رضا کنکاشی
 - ١٢ - محمدرضا آفاجانی

عنتر باز

سنندج

نوشته و کار: توفیق ملکی

دستیار کارگردان: کبری ملکی

نمایش عنتر باز حکایت گروهی مطرب و تقریباً نمایشگران که برای کسب روزی به آبادیهای اطراف شهر و جاهای دور می‌رود و در آبادی که نمایش را می‌بینیم با مباشر و خان بر اثر کینه گذشته که استاد عنتر باز دارد درگیر می‌شود و سرانجام خان را مضمحله قرار داده و نمایش با شادی پایان می‌یابد.

بازیگران:

- ۱ - سیروس برباری (استاد عنتر باز)
- ۲ - جلال بابازاده (شاگرد استاد)
- ۳ - یوسف اسدی (کچل یک)
- ۴ - دریا طالبی (کچل دو)
- ۵ - زاهد کریمی (عاشقان)
- ۶ - عبدالله شریعتی (نوازنده نی)
- ۷ - مظفر رحیمی (مباشر)
- ۸ - جبار هوشمندی (پاکار)
- ۹ - عبید رستمی (خان)
- ۱۰ - بهمن مرادی (چوپان)

۱۱ - فواد اسدی (عتر)

۱۲ - علی مینوسرشت (اھالی آبادی)

۱۳ - رامین زندی

۱۴ - لیلا بابایی (بازیگر تماشچی)

۱۵ - سعدالله نصیری

۱۶ - شهریار بهمنی

۱۷ - کبری ملکی (دستیار کارگردان)

من نمی‌شکنم

شیراز

نوشته و کار: احمد علامه د. سر

بازیگران:

- ۱ - احمد علامه دهر
- ۲ - علی گلزاراده
- ۳ - نادر شهسواری
- ۴ - مهدی بحری
- ۵ - مجید شناور
- ۶ - رحمت الله صمدی
- ۷ - علیرضا زارع
- ۸ - ابوالقاسم پورشکیابی
- ۹ - محمد رضا عباییان
- ۱۰ - عبدالرسول حسن نژاد
- ۱۱ - عزیز شکرریز
- ۱۲ - جعفر بابا ملک

تعزیه مارد

کاشمر

کارگردان: محمد رضا رجبزاده

نویسنده: میر عزا

بازیگران:

۱ - محمد رضا رجبزاده

۲ - رجبزاده

۳ - افتاده

۴ - افتاده

۵ - فلاحتی

۶ - فلاحتی

۷ - امینی

۸ - عبدی

۹ - طاهری

شیطان و سیاه

گرگان

نویسنده و کارگردان: عطا صفرپور

بازیگران:

- ۱ - عطا صفرپور
- ۲ - حسن رستمانی
- ۳ - محمد صمیمی
- ۴ - محمدعلی زیادلو
- ۵ - محمد ارجمند
- ۶ - پرویز صالحی
- ۷ - صفر روحی
- ۸ - سعید صفرپور

روایت اصلی و کرم

میانه

کارگردان: محمد خلیلی
گوینده داستان: ایلخان عسگری

بازیگران:

- ۱ - عباس ستاری
- ۲ - احمد نوروزی
- ۳ - علی قاسمی
- ۴ - ازبهر نیکخواه
- ۵ - حسن شکری
- ۶ - جلیل حمیدی
- ۷ - ایلخان عسگری

خان بالا

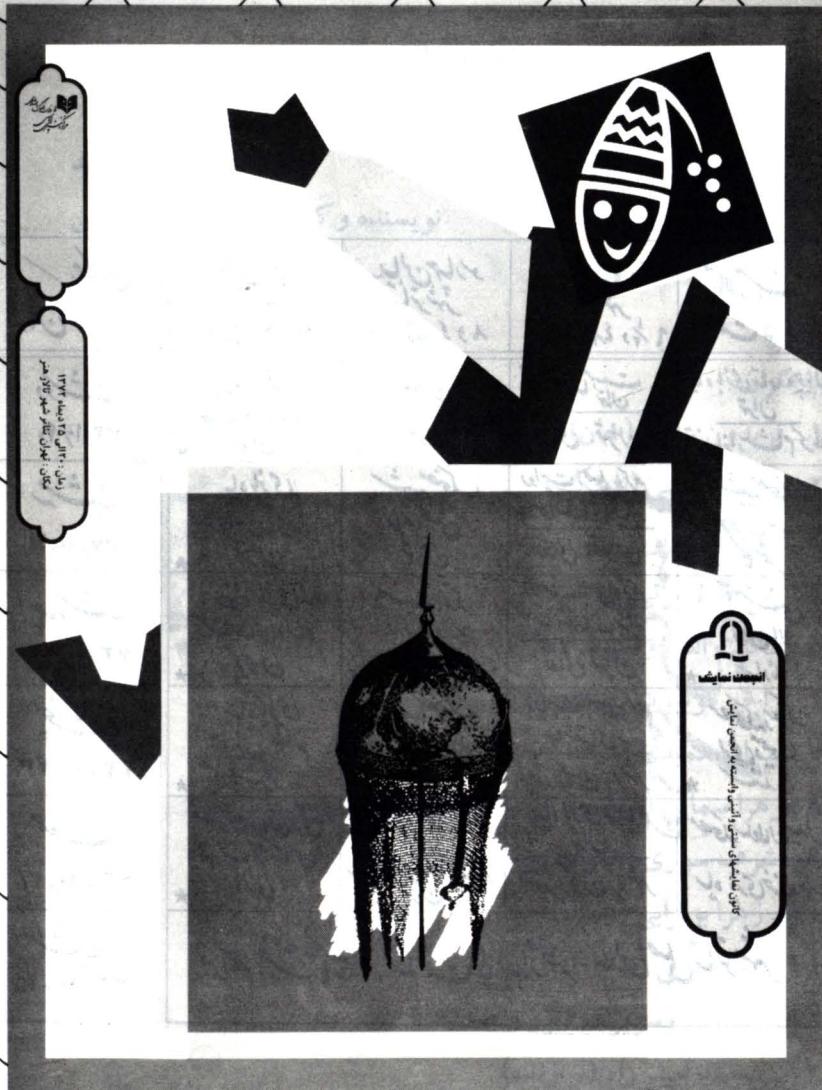
نهاده

نویسنده و کارگردان: فریدون سیفی
سرپرست گروه: مقدس عمرانی

بازیگران:

- ۱ - فریدون سیفی (خان)
- ۲ - جلیل حسینی (تلخک)
- ۳ - ایرج مجیدپور (نقی)
- ۴ - نصرالله نصرتی (مباشر)
- ۵ - محبت الله روشنفر (نقی)
- ۶ - واحد موسویزاده (جعفر)
- ۷ - پیمان حمیدی (مراد)
- ۸ - زهرا سمایی (عروس)
- ۹ - اشرف سوری (همراه)
- ۱۰ - زهرا بوترابی (همراه)
- ۱۱ - لیدا ویسی (همراه)
- ۱۲ - محمد موسویزاده (نور و صدا)
- ۱۳ - محمد امینی راد (نوازنده)
- ۱۴ - احمد امینی راد (نوازنده)
- ۱۵ - قربان سرعالی (نوازنده)
- ۱۶ - حمید سلگی (تدارکات)

مکان زمان	سالمن اصلی تا تر شر ساعت ۵ و ۷	سالمن حمار سو تا تر شر ساعت ۵ و ۸	سالمن شماره ۲ تا تر شر ساعت ۶ و ۸	تالار هنر ساعت ۵ و ۶
دوشنبه ۲۲/۱۰/۲۰	سیاه بازی عائی والدین تهران *	سلطان مار تهران *	تاشقانی سبست نقایی تهران *	سیاه بازی و چیپان تهران تغییر بنازش آشم گران
سه شنبه ۲۲/۱۰/۲۱	سیاه بازی جویله اصرار آمیز تهران *	شیشه مضمک خامنی تجشی تهران *	روايت اصلی دکم عاشقهاي میانه نقایی تهران *	شیشه همچو
چهارشنبه ۲۲/۱۰/۲۲	سیاه بازی شیطان و سیاه کرگان *	دزد مردابه سیاه بازی تهران *	دواص اصلی دکم عاشقهاي میانه نقایی تهران *	آسینسی غافل باز همادن *
پنجشنبه ۲۲/۱۰/۲۳	سیاه بازی من کنی ششم سمندان دیو *	شیشه همچو گرسار شیراز *	روايت اصلی دکم حاشقهاي میانه شدیدگان پر شر *	رصمه همچو معکر طیور تکون سندخ *
جمعه ۲۲/۱۰/۲۴	سیاه بازی زبان ترکی تورب نماشی ازتلی *	سیاه بازی طلوی و گیر سیاه خاستگار تهران *	سیاه بازی قصاص تهران *	مضمحکه سلطان بدل سیاه بازی خنده ندره *
شنبه ۲۲/۱۰/۲۵	مراحم خسته شده، ساعت ۵ بعداز ظهر، سالمن اصلی تا تر شر			



پنجمین جشنواره نمایش‌های سنتی و آئینی

