وزارت فرهنگ و آموزش عالی
مرکز آموزش و پژوهش

بولتن

سومین جشنواره سینمای تجربی

بولتن سومین جشنواره نمایش های سنتی

۳۱ - ۲۷ فروردین ۱۳۷۰

به کوشش : واحدآموزش وتحقیقات کانون نمایش های مذهبی وسنتی

بایاری : داود فتحعلی بیگی- محمدحسین ناصربخت - افسانه تاجیك

طراح وصفحه آرا : انوشیروان میرزائی کوچکسرائی

عکس :حشمت پناهی

حروفچینی : خانمها " مهنازرشیدی ، پروین مخفی "

لیتوگرافی : طوس

چاپ : سعیدنو ۳۱۷۱۶۹

مقالات منتشره الزاماً نظرات مرکز هنرهای نمایشی نیست.

نقل مطالب و عکس‌ها با ذکر مآخذ آزاد است.

خبرنامه در چاپ و ویرایش مطالب وارده مجاز است.

آدرس ما:

حیابان حافظ - خیابان استاد شهریار (ارفع) تالار وحدت - امور هماهنگی مرکز هنرهای نمایشی

سخن اول

بسم الله الرحمن الرحیم

سومین جشنواره نمایش های سنتی باویژگی هایی ازراه می رسد:

۱- نمایش های جشنواره درسه بخش ارائه می شود:
الف-نمایش های مذهبی (تعزیه)،
ب - نمایش های سنتی،
ج - نمایش های آئینی.

۲- استمراردربرگزاری جشنواره نوید بخش اصراروم‌داومت. درروند نمایش های مذهبی وسنتی است.

۳- به نحوآشکاروبارزی جشنواره امسال ازرشدکیفی مناسبی برخوردارگشته است.

٤- اجرای برنامه نمایش فی البداهه به شکل مسابقه اقدام بدیعی است که می تواندبه جذابیت های این جشنواره بیافزاید.

۵- این جشنواره میدان مناسبی است برای مشتاقان آموزش سینه به سینه وآموزش های حضوری غیرکلاسیك.

اچنین چشم اندازی کانون نمایش های مذهبی وسنتی به استقبال سومین جشنواره می رودتایک باردیگردرمصاف باآلودگی هاوشائبه ها، هسفروهماهنگ بافرهنگ امروزین جامعه به پالایش نمایش های سنتی گام برداردودرتقویت وتکریم نمایش های مذهبی وتوجه به نمایش های آئینی که زادبوم نمایش وتئاتراست کوشش های جدی به عمل آورد. همانگونه که ذکرشدوظیفه کانون دربرخوردبانمایش های سنتی، مذهبی وآئینی درعین اشتراک درکلیت آن، بایستی متفاوت باشد.

به نظرمی رسداصل حمایت ازنمایش های ایرانی که صدالبته می تواندهمه گونه باشدهمان نقطه مشترکی است که بدان اشاره شد. تفاوت هانیزبه شیوه هاونوع نمایش های سه گانه فوق برمی گردد.

درنمایش سنتی مشکل عمده مازبان رکیک وگاه عبورازمرزهای عفت کلام است که بهرحال بایستی حل شودواین ننگ ازدامن نمایش های سنتی ماپاک گردد. کمدی سفیدوسیاه وسایرنمونه های نمایش سنتی دچاراین گرفتاریند. البته درطول چندساله اخیربه طورآشکاری این مشکل کاهش پیداکرده، منتهاهنوزناارسیدن به مرزیک سلامت وایمنی ذاتی فاصله وجوددارد.درنمایش های مذهبی مشکلات بسیارکمترولی حساس تراست. تحریف بزرگترین آفت نمایش های مذهبی است. برای برطرف کردن این آفت مطالعه وآشنایی باتاریخ اسلام ازطریق منابع متقن وتاییدشده تاحدود بسیاری می تواندراهگشاباشد.
درموردنمایش های آئینی که کمترموردتوجه قرارگرفته است شایدطرح آن به شکل یک نوع نمایش مستقل درطول دوازده سال گذشته بی سابقه است. سومین جشنواره نمایش های سنتی، پیشگام طرح این موضوع است که بهرحال می توان به نمایش های آئینی به عنوان یک نمایش مستقل نگریست. اگرچه این موضوع قبل ازانقلاب باب بوده، منتهادقیقا" نکته ضعف مادرموردنمایش های آئینی ازهمین جانشاءت می گیرد: خرافه، ترویج خرافه پرستی، ارائه تصویرموهوم ازمذهب و....

اگراینهانباشدویابه نوعی بتوان درتهذیب نمایش های آئینی ازچنین بلیه ای رهاگشت آنگاه می توان امیدواربود که نمایش های آئینی برای ماکه گنجینه ای ازآنهارادراختیارداریم، سرمایه بی انتهایی است. شایدبه خاطر ضعف های پیش گفته نمایش های آئینی است که بسیاری ازصاحب نظران معتقدند. آئین ها، نمایش کامل نیستندوازآن هافقط بایدبرای غنای نمایش بهره جست.

بهرحال وظایف بزرگی پیش روی ماوهنرمندان هنرنمایش ایرانی است . امیدکه جشنواره طلیعه ای باشد برای رهنمای آن. اعتقادداریم درچنین فضایی بدون شک فرهنگ دینی مانقش اول راایفاخواهدکردواصولا" درورویکردبه آن چه ازآن "خود" است جای نگرانی نیست. بایستی هشیاربودوسره راازناسره تشخیص دادوزمانه رادرک کرد. به ارزش هاایمان داشت وباورهای مردم رامحترم شمردوبااعتقادبه توسعه فرهنگ وهنرهست گماشت. وبه راستی که هنرمندان شرکت کننده درسومین جشنواره نمایش های مذهبی وسنتی مصداق همین عبارات هستند ومابدینوسیله مقدم آنان راگرامی می داریم. حضورآنان درجشنواره وتلاش مساعی بی دریغ آنان درزمینه نمایش های ایرانی ورنج سفروتحمل مشکلات و... همه وهمه نشان ازهمت بلندآنان است. آرزو می کنیم که همیشه توفیق الهی همراه این تلاش داران باشد.
باتبریک عیدسعیدفطربزرگترین عیدمسلمین جهان این سطورراپایان می بخشم وازهمه التمای دعادارم.

والسلام-سرپرست مرکزهنرهای نمایشی
علی منتظری

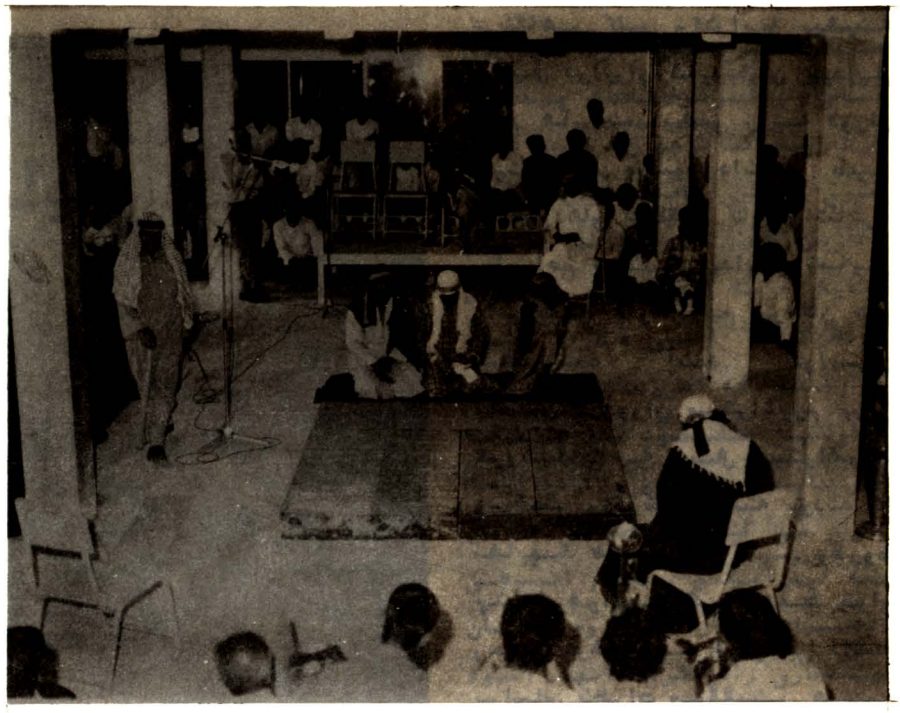
تئاترسنتی ، تکیه گاه تئاترامروز

■ لاله تقیان

حمایت وپشتیبانی ازآئین تعزیه ونمایش تخت حوضی وخیمه شب بازی، که آنهارا باعنوان نمایش های "سنتی مذهبی" می شناسیم، وبرگزاری جشنواره ای خاص برای اینگونه نمایش ها، بی تردید ارزشی بسیاردارد. اما آیاهدف ماحفظ این آثاربه صورت "موزه" است یاشناخت بهترکاربردهای آن درتئاترامروز، وتجزیه وتحلیل عناصرنمایشی آن برای اعتلای هنرنمایش!

درهردوصورت نکته مهم این است که این آثارمی بایست تکیه گاه تئاترامروزدرکشور، باشند، چراکه آنهادقیقا" برحسب نیازجامعه به وجود آمده اندوپیش ازورود تئاتراروپایی به ایران واستفاده ازالگوهاوقوانین تئاتربه مفهوم اروپائی درمیان هنرمندان تئاترومردم، این نمایش هابه مفهوم "فعالیتی فرهنگی" درجامعه اعتباروارزش اجتماعی پیداکرده بودند. بنابراین بازتاب وانعکاس فرهنگ اجتماعی مردم این سرزمین اند.

اماامروز بایدبدانیم که آئین تعزیه وشبیه سازی راازلحاظ شیوه هاوقراردادهای اجرای آن نمی توانیم اعتلابخشیم. تعزیه خود به خوددرحدوالایی ازبیان هنری است، وباتکیه براعتقادات مذهبی مردم، وازجانب خودآنان حفظ می شود. دراین مورد تاریخ تعزیه نشان داده است که باتمام کوشش هایی که سیاستمداران درطول حیات



آن، برای ممنوع ساختنش به انجام رساندند، نه توانستند ازاعتبارش کم کنندونه قراردادهایش رامخدوش سازند. چون تعزیه پیش ازآنکه "تئاتر"باشد"آئینی مذهبی "بوده است.

اما"تخت حوضی" آسیب پذیرتربوده است، چراکه نمایشی براساس بداهه سازی بودواین توانایی رادرخودداشت که به عنوان وسیله ای ارتباطی درمقابله باسیاست های روز واوضاع اجتماعی حاکم قدعلم کند، وطبیعتا" اوضاع سیاسی اجتماعی برآن تاثیری عمیق می گذاشت. به همین دلیل هم درحقیقت این نمایش زیبای ایرانی نتوانست آنطور که بایدوآنقدر که لازم بود، رشدکند. وهمینطور"خیمه شب بازی" یانمایش سنتی عروسکی ایرانی که بیشتربه صورت هنری ابتدائی باقی ماند. حتی امروز هم توجه به این هنرتنهابرای حفظ آخرین بازماندگان آن است ونه برای توسعه دادن به آن یابررسی دقیق ترفن کاروموضوع وارزش هاوبیان هنری آن!

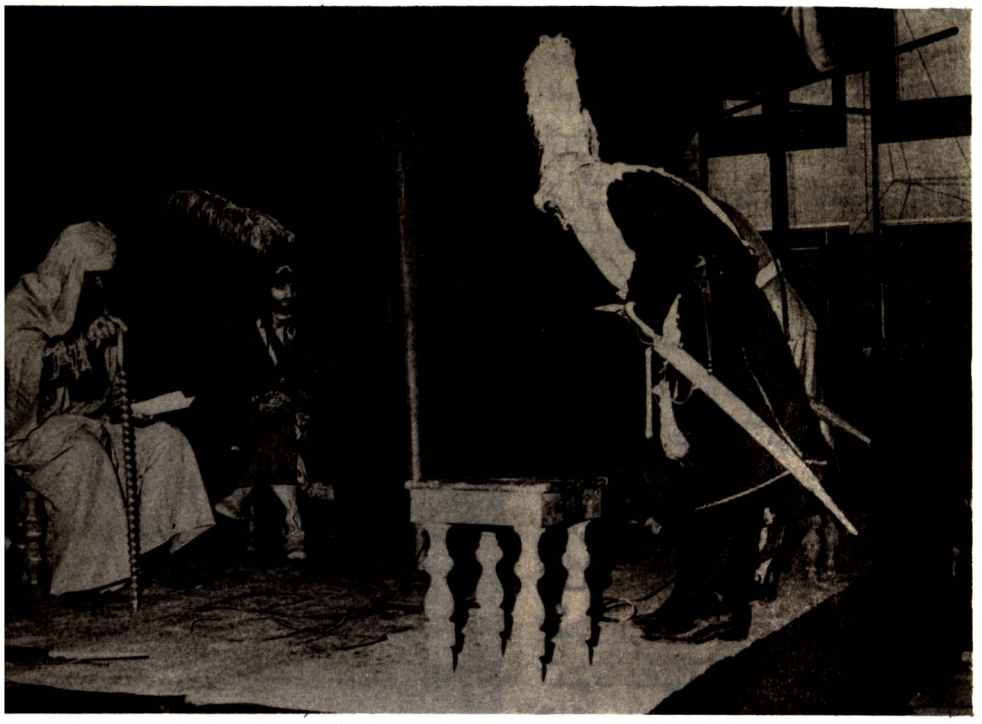
جشنواره نمایش های مذهبی وسنتی چنانکه تابه حال دیده ایم درحفظ این آثارکوشش بسیارداشته وکانون نمایش های سنتی ومذهبی برای سروسامان بخشیدن به این هنرها، ورواج مجدد آنها علاقه مندی بسیارنشان می دهد، امابه گمان من اجرای این آثاربه ویژه تخت حوضی وخیمه شب بازی، سالی یکباروخاص جشنواره ای که مدعی حفظ وحراست ازآنهاست ، کافی نیست. درکنار این اجراهامی بایست به موارد مختلف، وعناصرگوناگون سازنده این نمایش هانیزتوجه داشت.درسالهای اخیردرموردتعزیه کم وبیش فعالیت های پژوهشی جدی تری انجام گرفته است، بسیاری ازنسخ تعزیه چاپ شده ومحققان دراین زمینه به چاپ کتاب ومقاله دست زده اندوجمع آوری متون تعزیه بسیارجدی گرفته شده. امادرمورد نمایش های "تخت حوضی یاروحوضی" و"خیمه شب بازی" چنین نیست. این آثارهنوزحاوی نکات مبهم بسیاری درشیوه های اجرا، موضوع نمایش ، وقوانین وقراردادهای خوداست ودرواقع هنوزآنچه ازآنهاباقی مانده به صورت فرهنگی شفاهی درحافظه تعدادی محدود ازهنرمندان اجراکننده آن می باشد.

بنابراین امیدواریم"کانون نمایش های مذهبی وسنتی" برای برگزاری این جشنواره درسالهای آتی پیشنهادمارابپذیردکه درکناراجرای برنامه های سنتی وشبیه سازی، به جای سخنرانی های کوتاه مدت وبی نتیجه به تشکیل سمیناری پژوهشی دراین زمینه توجه کند وبرای این کارمی بایست ازهمین روزهامقدمات تحقیق وبررسی این آثارراباه افرادی موجه بسپاردکه بافرصت کافی بتوانندراین مورد مطالبی فراهم آورندویانظراتشان رابه طور دقیق وعلمی بیان دارند. بی تردید مجموعه این مباحث سرآغازی خواهدبود برای اعتلای هنرنمایش امروز ایران، وپشتوانه ای برای تاریخ تئاتر این سرزمین

پیشینه نمایش درایران

■ دکتر محمود عزیزی

درنگاهی کلی وگذرابه پیشینه نمایش درایران، شایدبتوان پیدایش فرم های نمایشی رابه دوران میتراثیزم منسوب دانست. طبق دستآوردهای محققین تاریخ تئاتر- بطوراعم-مبنای پیدایش نمایش رابرآئین هاومراسم مردگان هم کشانده اند. درایران باستان، دردوران میتراثیزم برای گروندگان به کیش میتراشروط ومراحلی رادرنظر گرفته بودند که مشابهت هایی با آئین وشروط پذیرش شوالیه گری وهفت خوان رستم درشاهنامه فردوسی داشت. براساس نظرات محققینی همچون "ویدآن گرن" آلمانی گویاتنهامعدود افرادی قادربه طی این مراحل بوده ودرپی گذر ازآزمون ها، سرانجام عنوان عضوآئین میتراثی رابه خوداختصاص می دادند. یکی ازمهمترین این مراحل "تقلید مرگ" بوده است که اصطلاحا" به آن Simulation می گویند. دراین دوره، طبق تحقیقات انجام شده برپیشانی مردگان علائمی منقوش می گردیده، که رنگ هاونوع نشانه های بکاررفته دراین نقش پردازی ها، بیانگرموقعیت اجتماعی مشخص متوفی بوده است. برطبق شیوه های تحقیق وعرضه بنیان نمایشی ازراه وطریق فوق الذکر، به گونه ای می توان اشارات مذکوررا، مراحل آغازین پیدایش درایران دانست. چراکه درپس مرحله برپائی آئین مرگ، درمراحل بعدی گرایش به کیش



میترامطرح می شود. براین اساس، وبرابرتوضیحات پیدایش درتاریخ تئاترجهان، این تحول صوری ومعنوی رامی توان نشانه آغازین تعین حدودزمانی پیدایش نمایش - به این مفهوم -درایران درنظرگرفت. ازسوی دیگربه اعتبار گزارشاتی که "هرودت"مورخ رومی دراولین سفرخود به منطقه آذربایجان امروزی داده است عنوان می کند "به هنگامی که من به این مکان رسیدم، انبوهی ازهیزم هارادیدم، ومردمان بیشماری رادراطراف آنها. انبوه هیزم هابه آتش کشیده شده ورئیس قوم وقبیله ای که مرده بود، همراه باوابستگان نزدیک زنده اش درمیان آتش هیزم هامی سوختند."

هرودت درمرحله وسفربعدی، وبه هنگام عبورازهمین منطقه، شاهد وقوع مجدد این اتفاق بوده، بااین تفاوت که این باربه جای آتش زدن وابستگان زنده فردمرده، عروسک هایی به همان هیبت راساخته ودرمیان آتش قرارداده بودند. نقل این دووقعه ازجانب هردودت البته جای اشکال دارد. به عبارت دیگرناباورانه وبعید به نظرمی رسد که وی مسافر هردوسفرذکرشده باشد چراکه فاصله زمانی تحول این سنت ازآنچه که وی درسفراول دیده، وآنچه که متفاوت بامورد اول درسفردوم دیده، به یقین فراترازمقدار عمریک انسان آن دوره بوده، وبه هرحال به نظر می رسد که یااحتمالا" هردودت چندوچون سنت گزارش داده ازسفراول راشنیده است ، ویااینکه به واقع در مقطع گذروعبورازسنت اول به سنت دوم، شاهداین اتفاق بوده است. ازسوی دیگرسنت تغییریافته استفاده ازعروسک ها، ازطریقی می تواند نشانه ای برپیدایش، وبکارگیری وسایل نمایشی درراستای حضورعروسک باشد.این هاهمه به هررو، براین بخش ازتحقیقات محققین تاریخ تئاترجهان اشارات دارند، که چنانچه قراراشدبرای بنیان نمایش درایران خط سیری مشخص کنیم، آغاز مشخص شده اش درراستای مرگ، ویابه عبارتی درگذر ازتعابیرهستی مادی ونیستی تعیین می شود. برای تعیین بنیان نمایش درایران می باید به مسائل ومراحل مختلف تاریخ اسطوره جهان نیزاشاراتی داشته باشیم.

"ژك دومزیل" اسطوره شناس قرن اخیر درتحقیقات اسطوره شناسی، اشاره براین دارد که مفهوم آغازین اسطوره جهانی است، وبه هنگام عبورازمنطقه ای به منطقه دیگر، رنگ وبوی منطقه ای به خود گرفته وبانشانه های صوری، منطقه ، وسیله ارتباط باآن قوم یااقوام می شود. برهمین مبنا، دومزیل درجلددوم کتاب اسطوره خوداشاره به این دارد که جشن شراب دیونسیوس - که ازجهاتی براساس دیدگاه محققان تاریخ تئاتر، بنیان نمایش درغرب محسوب می شود- قبل ازحضوردریونان باستان، درایران وجودداشت، وقبل ازایران درآسیای دوریاهندوستان به گونه دیگری می

زیسته است. برمبنای اظهارنظردومزیل، شایدبتوان به این نکته نیزاشاره کرد که خودآئین میترادرایران، درشماررده ای ازطبقه بندی تفکرات آئینی هندباستان قرارداشته ، وبه هنگام جابجایی منطقه ای، درایران باستان سکنی گزیده وبارنگ وبوی منطقه ای این قلمرو، آئین خودرادرآمیخته است.ازسوی دیگرمی توان گفت که جملگی مسائل وتحقیقات امروزین اقیانوس شناسی، زمین شناسی، ودانش بیولوژی، نشانه های دال بریگانگی سطح خاك بامرزی آبی رادرکره خاکی تائیدکرده، وتحقیقات دومزیل رادرراستای فراگیری ویگانگی تفکراسطوره مشفی ترمی کنند.

همچنین دررسم ورسومات باورهای متافیزیکی اقوام مختلف نظیرقوم "مایا"، آغازین مردمان امریکاکه سرخپوستان سانفرانسیسکو راتشکیل می دادند، اقوام آلاسکا، نشانه های جوهرینی را می توان تشخیص داد، که جملگی برتاءییدنظریه دومزیل دلالت دارند.

براساس گفته های بسیارفشرده وگذرای فوق، بنیان نمایش درایران رانیز، دراین راستامی بایستی جستجو کرد. ازورای داده های تاریخی که امروز دردست است، مامی توانیم نشانه هایی ازآئین های مقیم دراین منطقه رابرشمریم که برخی ازاین آئین هانتوانسته اندبه مرزعبورازنمایش آئینی به فعلیت قواعد تئاتری برسند. ازآن جمله "آئین زار"، "آئین پرخوان خوانی"، "آئین باران"و.....

دراین روند زمانی مابه مراحل حضورنشانه های اسطوره ای می رسیم، که وجه بارز آن شاهنامه فردوسی است.

ازاین تاریخ، صرفنظرازنشانه های موجود درتاریخ دوران هخامنشیان وساسانیان که موجودیت "نقال" و"دلقك دربار" رااشاره می نمایند، وقطع نظرازنشانه هایی که هنوز ارزش های تحقیقی مدونی به خود نگرفته اند، وبازقطع نظرازنشانه های تحقیق نشده ای همچون فرسك سوك سیاووش، وفرسك های یافت شده، دیگری تحت همین عنوان، مابه مقطعی ازحضورنمایش درایران می رسیم، که درراستای آن شاهد گذر ازتحولات نقالی، سپس پرده خوانی، وازآن پس پیدایش تعزیه، وازسوی دیگرنمایش روحوضی وعروسکی، می باشیم. البته باتوجه به نشانه هایی درشعرپارسی که کاربرد واژه "عروسك" رامعلوم می دارد، می توان آغاز مشفی تری رادرسوی تعیین وتکلیف پیدایش نمایش درایران ، درقرن پانزدهم میلادی، بیان کرد.

به نظرمی رسد که ماجزء نادرملت هایی هستیم که دارای یك تئاترسنتی بافرم های متنوع نمایشی می باشیم. البته دراین سطورمجال طرح وبیان تفصیلی این نقطه نظرنیست، امابه هرحال بانگاهی صوری می توان بنیان جوهری این فرم هارادرراستای نشانه های اسطوره ای کندوکاوکرد. هرکدام ازاین فرم ها، دررديف بکارگیری فرم های تاریخی، اجتماعی وتخیلی، ارزش های نمایشی مشخصی رادرقلب تاریخ خوددراختیارماگذارده اند، همچون: تئاترعروسکی (خیمه شب بازی) باتم های تاریخی، افسانه ای وانتقاد مسائل روز، وبرابرآن نمایش روحوضی بابه کارگیری این ویژگی های متفاوت موضوعی، وبرابرهردوی آنها، نمایش تعزیه، وهرسه به عنوان فرم های نمایشی به لحاظ تاریخی دوام وقوام یافته. درنمایش روحوضی ودرقصه های بدیهه سرایی وتقسیم بندی تماتیك یاموضوعی آنها، مابه داستانهای تاریخی، افسانه ای، وانتقادی - اجتماعی می رسیم، که درجملگی این موضوعات قهرمان نمایش-سیاه-بانشانه گرفتن طنزآلود وهجوآمیز وانتقادی موقعیت های فرادست واشخاص نمایش سنتی ماشکل قانونمندوتشبیت شده ای رابه خود بگیرند، ومکان هاومراکزوافراد وکارشناسانی که مسئولیت رشدکیفی شکل این نمایشهارادارند، بتوانندآنهارادررا ستای دریافت مخاطب امروزه روزتئاترقراردهند. دراین صورت است که این شکل تدوین یافته

قادرخواهدبود که بیانگررسم ورسوم نمایش ایرانی، هویت منطقه ای آن بوده ودرچهارچوب قانونمندی این فرهنگ وسنن وجغرافیا، تحت عنوان نشانه نمایش منطقه ای تقویت شود. دراین راستاودرروند تقابل میان این فرم های سنتی-منطقه ای بافرم های نوین وجهانی تئاترمعاصر، مامی توانیم شاهدتولدپدیده تئاترمدرن ایرانی باشیم. درغیراین صورت لفظ بکارگیری تئاترملی وتئاترمدرن ایرانی درشرایط حاضربه علت عدم تثبیت شکل گیری تئاترملی، واژه ای نابجاونادرست است.

این هاکه گفته شد، البته به این معنی نیست که آنچه تحت عنوان تئاترمدرن درجامعه ما، ودرشرایط حاضرمصطلح شده است، دربردارنده هیچ ارزشی نباشد.

زیرنویس

۱- همچون نقطه نظرآقای رضوانی که کتابی تحت عنوان "تاریخ تئاترایران" به زبان فرانسوی متمول یا متنفذ، وبه هررومطرح جامعه مانند همزادی باتماشاگر، تزکیه نفس مورد طلب ارسطویی راتحقق می بخشد. درخیمه شب بازی، ودرموضوع بندی های نمایشی این شکل ازنمایش سنتی نیز، می توان موضوعات تاریخی واجتماعی وافسانه ای رابرشمرد. درارتباط بانمایش تعزیه، باز می توان به گونه ای همین رده بندی راترسیم کرد، البته بااحتساب قانون مندی برگرفته ازبطن این فرم نمایشی درراستای اعتقاددینی ومذهبی وحکایات وقصص موجود دراین محدوده.

.....واما این سطوربه ایجازوفشردگی قلمی شده راباطرح این نقطه نظربه پایان می برم که علیرغم پیشینه برجسته وممتاز نمایش درایران، درحال حاضرماچیزی تحت عنوان تئاترملی نداریم. چرا؟ روشن است، تئاترملی به آن تعبیری که ازمفهوم این عنوان برگرفته می شود، بایستی حافظ میراث فرهنگی درراستای شکل ومحتوی، وبیانگرتئاترمدرن منطقه وجغرافیاوسرزمین خودباشد که به عنوان نمونه ای برای این تعریف دراینجامی توان ازکمدی فرانسه به مثابه حافظ فرهنگ نمایشی فرانسه یادکرد. برمبنای تعریف فوق الذکرمامتاءسفانه فاقد تئاترملی هستیم. به عبارت دیگرمازمانی قادربه اعلام وجود وحضور مقوله تئاترملی خواهیم بود که فرم های ودرفرانسه به چاپ رسانده، ودرآن کتاب براین نکته اشاره داشته اند که مادرایران باستان، مکان هایی داشته ایم نظیرمکان تئاترهای رومی که درآنها به بهترین

رقصندگان وبازیگران جایزه اهدامی کرده اند.

۲- لوح

۳- مثلا" این شعرخیام:
"مالعبتکانیم وفلک لعبت باز-
ازروی حقیقتی نه ازروی مجاز"
دلالت برکارکرد عنصرعروسک (لعبت) درآن دوران دارد.

اضافه کنم که درماه های اخیرودرموزه آزادی تهران ماشاهدبرپایی نمایشگاهی ازآثارکهن ایرانی قبلا" به سرقت رفته بودیم. بازیافته های این آثاربیانگرنوعی ازانواع ماسکهاوکاربرد آن درایران دوران باستان می باشد.

بقال بازی یک تقلید از دوران فئودالی

■ دکتر قطب الدین صادقی

قدمت

به‌نظر می‌رسد که استقرار رژیم ترک نژاد قاجار در سال ۱۷۹۴ میلادی ایران را که مدعیان سلطنت و میراث صفوی به مدت ۶۴ سال دچار کشمکش و جنگ و آشوب کرده بودند، یکبار دیگر ثبات و مرکزیت دوباره بخشید و به شیوه صفویان رفاهی نسبی در جامعه پدید آورد. و گرچه سلاطین آن به شهادت تاریخ از مستبدترین شاهان بودند، اما مقدمه چینان پیدایش دوره سرمایه داری نوین و تاریخ جدید ایران شدند. درهرصورت گمان ما براین است که در دوران اقتدار این سلسله است که یکبار دیگر در پرتو آرامش نسبی این سرزمین، فرصت هایی پیدا می‌شود تا فرهنگ مردم بشکفد و نمایش کمدی تازه‌های ایران یعنی "تقلید" راه خود را هموار سازد. نمایشی که به شهادت "شاردن" شکل خام ترش در دوره صفویه وجود داشته است. بقال بازی که عالیترین شکل "تقلید" پیش از دوران مدنیت جدید ایران است، تجلی کامل خود را در این محدوده تاریخی است که نشان می‌دهد.

پیش از بسط موضوع، یادآوری نکته‌ای در مورد عنوان تقلید را از هرنظر لازم می‌داند: ما نمایش های مضحک و ساده بر اساس "تیپ سازی" را به طور کلی تقلید می‌نامیم، و تقلید محصول تکامل کار دلقکان بازیگری است که به مرور از تقلید حیوانات و لطیفه‌ها به تقلید لهجه و از تقلید لهجه به "تیپ" رسیده‌اند. به‌نظر می‌رسد که ایجاد "تیپ" نشانگر تمایل آنها به خارج شدن از شوخی های جسمی و "بزن و بکوب" های فیزیکی و بی‌معنی، و گرایش به سوی انتقادهای اجتماعی است. زیرا "تیپ" فرصت "حرف" و سخن بیشتری به آنها می‌دهد و به محتوای بازی شان شکلی منسجم تر می‌بخشید، و حتی وابستگی موضوع و کار افراد گروه مجری را نسبت به دو عنصر همیشگی تقلید یعنی رقص و موسیقی کمتر می‌کرد.

ویژگی ساختار

بقال بازی که خود از انواع نمایش های تقلیدی است، به مجموعه ای از ترفندها و حوادث ریز و درشت خنده دار گفته

می‌شودکه درمرکزآنهایک بقال ، ویک " خریدار " ماست قراردارند ۰ اگرچه بایدگفت این ماجرایک شکل واحدندارد واغلب اوقات دعوابرسرماست - به‌عنوان تولیدمعیشتی یک جامعه کشاورزی سنتی وبسته - نیست ومیان فروشنده وخریدارجدل برسرچیزدیگری است ۰ درهرحال گروه‌های مختلف علاوه برماست ، گوسفند،مرباوسرشیررانیز موضوع نمایش خود قرارداده‌اند ۰ اهمیت بقال بازی تنها دراین‌نیست که کامل ترین شکل " فارس " [1] دردوران - فئودالی است ، بلکه همچون سلسله قاجارکه‌حدواسطی مابین قرون وسطی ایران وعصربورژوایی بود، بقال‌بازی نیز بهترین " واسطه " بین نمایش های پراکنده‌وبی‌شکل دلقک هاوژانرروحوضی است ۰ وهمچون قاجاریه، بقال بازی نیزیک شکل ومرحله گذرااست ۰

مجیدرضوانی که‌بقال بازی رایک‌نمایش " بسیارابتدایی وبی‌نزاکت "تعریف می‌کند،می‌نویسد : " مجریان این نمایش رقصندگان مضحک یادلقکان لوده‌هستندوآن‌را در فواصل رقص‌هابازی می‌کنند ۰ تعدادآنهاعموماً دووبه‌ندرت سه یاچهارنفراست " ۰ [2] اوهمچنین درکتاب خود "تئاتر ورقص درایران " به‌نقل ازسفرنامه " کودریافسکی " که در ۱۸۱۲ نگاشته‌است ، موضوع یک بقال راشرح می‌دهدکه نویسنده درتبریزدیده واحتمالاً قدیمی‌ترین خلاصه‌ای‌است که تابه حال دردست داریم : " پس ازبرگشتن به‌خانه ییلاقی ، مادرایوانی نشستیم تاناظرنمایشی باشیم که درایران به عنوان کمدی اجرامی‌کنند ۰ موضوع نمایشی که دیدیم کمابیش چنین بود : بازیگران دومردایرانی بودند ۰ یکی‌ازآن دوکوزه‌ای سرشیربرای فروختن داشت و دیگری که درهرصحنه‌بالباسی متفاوت ظاهرمی‌شد، برای خریدن می‌آمدوهربارکوشش می‌کردکوزه سرشیررااز فروشنده بدزدد ۰ این نمایش مضحک برای تماشاگران ایرانی بسیارسرگرم کننده بودوهمگی ،حتی خود بیگلربیک تاسر حدبیهوشی به آن می‌خندیدند،مخصوصاً درپایان نمایش وقتی که‌بقال دریافت کوزه رااز اودزدیده اندوتمام سرو صورتش توسط دزدباسرشیر، سفیدشد " ۰ [3]

این‌تقلیدباآکسیون یاعمل دراماتیک ساده، شوخی‌های - تکراری وموضوع روستایی‌را " گاسپاردروویل " نیزدرهمان سال ۱۸۱۲ و۱۸۱۳ نیزدرایران دیده ولی این باراوبجز خلاصه موضوع ،توضیحات دیگروبیشتری میدهدکه ازنظر شناخت موضوعی ووجوه اجتماعی بقال بآزی بسیار روشن ترازگزارش اولی‌است - درویل مطلب خودراچنین آغازمی‌کند : " درایران تئاتروجودنداردوآن‌چه راکه نام نمایش برآن گذارده اندعبارت ازشوخی‌های رکیکی‌است که درباغ ها یامنازل توسط اشخاص بینوا که به‌طورتصادفی ازبین عمله جات برگزیده شده اند، اجرا می‌شود ۰ دراین‌نمایشهاکه به لوده گری ایتالیاییها شباهت دارد، دزدهای ماهرومحیل بالباس های جوراجور ولهجه‌ای گوناگون ازچوپانهایابازرگانان به‌خصوص فروشندگان سرشیرومربادزدی می‌کنند ۰ این بازیگران با این‌که حرفه‌ای نیستندولی باکلمات به‌موقع وشیرین کاریهایشان صحنه‌های مضحکی به وجودمی‌آورند ۰ درعالم مقایسه می‌توان آنهاراهم‌ردیف کمدینهای درجه‌ی دوم‌اروپا دانست ۰ آنهاحرکات راباکلمات تواماًبه‌کارمی‌برندوهمین امرباعث درخشش مهارت وحاضرجوابیشآن میشود ۰ ضمنا چون‌پایه ی نمایشنامه‌هابربدیهه گویی است ، چنان چه صاحبخانه مضمون‌خاصی رادرنظرنداشته باشد کافی‌است بازیگران بین خودقبلا درباره موضوعی به‌توافق رسیده باشند ۰ ازاین‌به بعددیگرمیدان دست‌آنهااست که هرچه رابخواهندبگویندوعمل کنند،اماچنان چه کوتاه بیایند ویاگفت وشنودشان ازموضوع خارج باشدبرای همیشه شهرت خودراازدست می‌دهند ۰ دزدهابایدهمیشه‌حیله - گرترازبازرگانان باشندوبرای هرپرسشی، هراندازه هم‌که پیچیده باشد، جوابی حاضرداشته‌باشند - آن چه‌این نمایشنامه‌هارابیشترجالب توجه می‌کند این است که‌چون غیرازخودبازیگران‌کسی‌ازرموزکارشان‌آگاه‌نیست ، سرتاسر نمایش صورت بدیهه سرایی رادارد ۰ علاوه‌براین ،دزدها بایدبامهارت بهانه‌ای‌برا ی داخل شدن دردکان ویاآغل گوسفندان که ازطرف صاحبانشان مراقبت می‌شود،پیدا نمایندودرصورتی که‌دلیل موجهی نداشته‌باشند، به‌وسیله صاحبان‌مال باچوب وچماق رانده می‌شوند ۰ دراین حال تماشاگران که‌ازشادی‌درپوست خودنمی‌گنجندبازیگران را هومی‌کنندوبه‌آنهامی‌فهمانندکه‌به علت بی‌دست وپاییشان سزاواراین‌تنبیه هستندامادزدهمیشه بالباس مبدل‌دیگری برمی‌گردد ۰ من به‌چشم‌خودبازیگرانی دیده‌ام‌که‌سی دست

لباس روی هم پوشیده‌بودند. آنهاباچابکی خیره‌کننده‌ای به سرعت به‌پشت پرده می‌رفتندوبالباس تازه‌ای‌روی - صحنه می‌آمدندوهربارباالهجه متفاوتی حرف می‌زدند. معمولا نمایشنامه هاباربودن یك گوسفندویاچندکوزه سرشیرومرباپایان می‌پذیرد". [۴]

درویل درمجموع جامع ترین اطلاعات مربوط به یك " فارس " بقال بازی رابه‌مامی‌دهد. مخصوصاتنوع موضوع ونحوه انتخاب آن، پایگاه اجتماعی پست بازیگران، وسایل وابزارکار، نقش واهمیت لباس، مناسبت وچگونگی اجراونیزرابطه بازیگران باتماشاگران وصاحبانمجلس را نسبتاکامل توضیح می دهد. این‌گزارش همچنین نشان دهنده‌این‌است که‌این شکل تقلیدبایدمتکی برتمام تجربیات‌نمایشی دلقك‌های سابق الذکر باشد. زیرا روشن است که‌درپشت این صحنه، علیرغم نامنظم‌بودن - اجراها، ومحدودیت رفاه‌وامکانات، تجربیات عملی بسیار زیادی وجوددارد.

تحول

شواهد نشان می‌دهدکه عمل دراماتیك ساده‌و ساختمان کوتاه بقال بازی - گرچه به‌کندی - امابه‌مرورایام متحول شده‌وروبه تکامل رفته‌است. بدبختانه‌به‌علت شفاهی بودن فرهنگ این نمایش مردمی، ماجزء جزء تحول موضوعی وتکامل‌ساختمانی بقال بازی رانمی‌دانیم، امادرکل وبراساس دوگزارش معتبردیگرمی‌توانیم‌ادعاکنیم که بقال‌بازی به‌زودی دوجریان مشخص پیدامی‌کند. جریان اول شکلی‌ازبقال بازی است‌که‌همچنان توسط گروه‌های دوره‌گرد درروستاهای بازی می‌شود، وجریان دیگرشکلی است‌که‌توسط گروه‌های مستقردرقهوه خانه‌ها، درشهرها به اجرادرمی‌آید.

نمونه‌یاشکل روستایی آن، آنگونه که‌عبدالله‌مستوفی دراوایل حکومت ناصرالدین شاه (۱۸۴۸تا۱۸۹۶) دریك روستادیده وگزارش می کند، شکلی‌است ایستا، کمابیش دست نخورده‌باهمان سادگی موضوع، آدم های اندك‌وجنبه کمیك مردمی آن که‌هدفش بیشترازهرچیزدیگرخنداندن تماشاگران است وبس. باروحیه‌ای روستایی وبی‌هیچ بعدیاادعای اضافی. اوکه‌دریك‌عروسی روستایی یك‌گروه دوره‌گردمطرب " رقاص - نمایشگر " دیده‌است، می‌نویسد : " آنهابه‌جزرقص نمایشی دیگربه سرواجرای موسیقی " - بازی دیگری هم درمی‌آوردند. این‌بازی دکان بقال بود. شخصی به دکان بقالی مراجعه کرده هرچه ازاومی‌خواست بقال یکنواخت جواب می‌داد : " غیرازاین‌هرچه بخواهید دارم ". تابالاخره‌ازدکان دیگریك‌تغارماست خریدوحمالی صدازد. حمال ابتدامی‌خواست‌تغارماست راباطناب بسته روی پشتش گذاشته‌ببرد. صاحب کاردیدتمام ماست ها می‌ریزد، به‌اوحالی کرد. این بارحمال به‌فکراین افتادکه تغاررازیربغلش بگذاردباهم صاحب کارکه‌دیدماست‌هایش خواهدریخت، منعش کرد. بالاخره‌حمال درازکشیدوتغار راروی شکم خودگذاشته‌به‌صاحب کارگفت‌حالا یك حمال گردن‌کلفت‌صداکن مرابااین‌تغارماست به‌خانه‌برساند". [۵]

گرچه گزارش مستوفی نیازبه‌تفسیرندارداماباید‌گفت افزودن صحنه حمال وصاحب ماست، ومنتقل‌کردن بار کمیك به‌این‌بخش خودابتکاردیگروتازه‌ای دراین مجلس است.

اماآن جریان یانمونه بقال بازی که‌درشهرهاتوسط مطربهای شهری بازی می‌شود، ازنظرموضوعی نمونه پویاوزنده‌تری است‌که درارتباط دائم بامسایل اجتماعی وسیاسی قرار داردوبعدی که‌بقال بازی ازاین نظر پیدامی‌کند دراثر ارتباط نزدیك لوتیان شهربامرکزقدرت ودررابطه مستقیم باتحولات اجتماعی، خودکامگی حکام وبی عدالتی های صاحبان ثروت است‌که نمودخودرادربافت بدیهه سازی بازیگران برحاشیه‌های زمینه ساده وهمیشگی بقال‌بازی نشان می‌دهد. دراین‌باره‌یك تفسیروگزارش به قلم‌یك نویسنده ایرانی موجوداست که‌ازهرنظراستعدادوظرفیت انتقادی - سیاسی جدیدی راکه‌این تقلیددراثرنزدیکی با قدرت وشناخت آگاهانه ترجامعه‌ستم زده آن‌وقت‌بدست آورده‌اندبرخواننده آشکارمی‌سازد. میرزاحسین تحویلدار در " جغرافیای اصفهان " ضمن توصیف انواع "لوتی" های شهرمی‌نویسد : " دراین شهر لوتی چندقسم است (...) قسم دیگری لوطی‌های سرخوانچه استادبقال. حکمای قدیم بقال بازی رابنابرمصالح چنداختراع نموده‌اند. ظاهرااین بازی رادرعیش هااسباب طرب وضحك قرار- داده‌اند، وباطنامفیدفوایدبسیاری است درسیاست مدن.

منجمله امورخلاف قاعده وحساب وحرکات بی‌هنگام (۰۰۰) مبنای بازی مزبوردرآن‌بوده که‌اعمال ناشایست ازهرکس به ظهوررسدعلی‌وجوه الاقبح به تمثال لغو واقوال اشنع تقلیدازآنهانمایدکه‌نتایج رامجسم ودرنظرها مشهودومحسوس کنند" ۰

نویسنده پس‌ا زاین مقدمه‌ارسطوئی ، مثالی‌ذکرمی‌کندکه قوت استعدادبقال بازی رادرنمایش سیاسی دوره‌قاچار نشان می‌دهد ۰ اومی‌گویدبعدازآن که‌ناصرالدین شاه برای تنبیه‌جمال " باچهل عراده توپ وچهل هزارقشون " به‌اصفهان آمد : " معبرهاوقراولخانه‌های شهرجمیعا چاتمه سربازمستحفظ ، ازخان هاتفنگ می‌خواستند وازاعیان وملاهامقصر، ازساکنین بلادو دهات سیورسات (۰۰۰۰) ،ملاهای بلدبدنام، اکابروارکان متهم ،اعیان واشراف مخوف ،الواط‌خو نخوار، مفسدین مخفی، کسبه وزارعین مستاصل ، سلطان‌زمان درغضب ، عساکر آذربایجانی ترك زبان ، اصفهانی پارسی لسان ،توپچیان وسربازان قیامت به پاکردند ۰ میرغضبان خون اشرار ریخته ، برات داران‌نابلد به‌اشخاص ناشناس آویخته آحادناس به ذکر " وانفسا " گرفتار، فردی ازافرادرایارای گفتارنبود ۰عاقبت تدبیرشفاعت به دست‌تقلید این جماعت‌بودکه روزی جهت تفریح شاهنشاه مبروربقال بازی واسباب خوانچه به‌حضورمبارك بردند ۰ ازتمثال لغومانند، بی‌اعتدالیهای اتراك‌ومستحفظین ومحصلین ومستوفیان ومباشران راتمام ظاهرکردند ۰همان روزازخاصیت‌این حکمت عملی ، موکلین‌ممنوع ، متهمین معاف ، بقایابخشیده‌شد ۰همچنین دربسیاری ازموارد مهمات بزرگ ازلطایف این جماعت صورت پذیرشده است ۰ همه این الواط مناسب‌ا ن ولطیفه پردازوبدیهه‌گو وظریف وبامزه، وهریك درمضاحك مشهور، به‌نوعی که عباراتشان نوشتنی بود ۰

بااین کسب وکارغالب عری وبری ازمعاصی ومواظب نمازجماعت ومراقب‌آداب شریعت ۰ سابق زیادبودند و چندین دسته ۰ اکنون بسیارکمندوبه طهران وسایر بلاد متفرق " [۶]

بدبختانه نویسنده به‌رغم علاقه زیادی که‌برای این گروه‌وکارهایشان نشان می‌دهد، چیزی درموردجزئیات اجرایی وخلاصه های نمایشی ایشان نمی‌نگارد، واگر حدوداپانزده‌سال بعد [۷] درسال ۱۸۹۲ یك روشنفکر اصلاح طلب ، اعتمادالسلطنه، دست به‌نگارش نمایشنامه‌ای براساس طرح یك بقال بازی‌نمی‌زد شاید امروزماازثبت واقعی یك نمونه پیشرفته وکامل بقال‌بازی محروم بودیم ۰

این نمایشنامه که دوبار به چاپ رسیده است،[8] ادغام وترکیبی ساده لوحانه ازکمدی بقال بازی وفن درام نویسی غربی است، وکسی که آن را نگاشته دست کم هم با اصول نظری فرهنگ تئاتر کلاسیک فرانسه آشنا بوده وهم بقال بازی راخوب می شناخته است. وخصوصا با کارهای کریم شیره ای دلقک دربار ناصرالدین شاه که بجز دلقکی پیوسته مجالس تقلید بقال بازی در دربار ترتیب می داده، آشنا بوده است.

درهرصورت مهم اینک این است که بدانیم چهارچوب همیشگی بقال بازی صحنه دوم وسوم این نمایشنامه را تشکیل می دهدوباقی پیکره نمایشنامه شاخه هایی است که نویسنده روشنگرومعترض به آن افزوده است تابدین وسیله به بیان حرف اصلی وانتقادخودبپردازد.

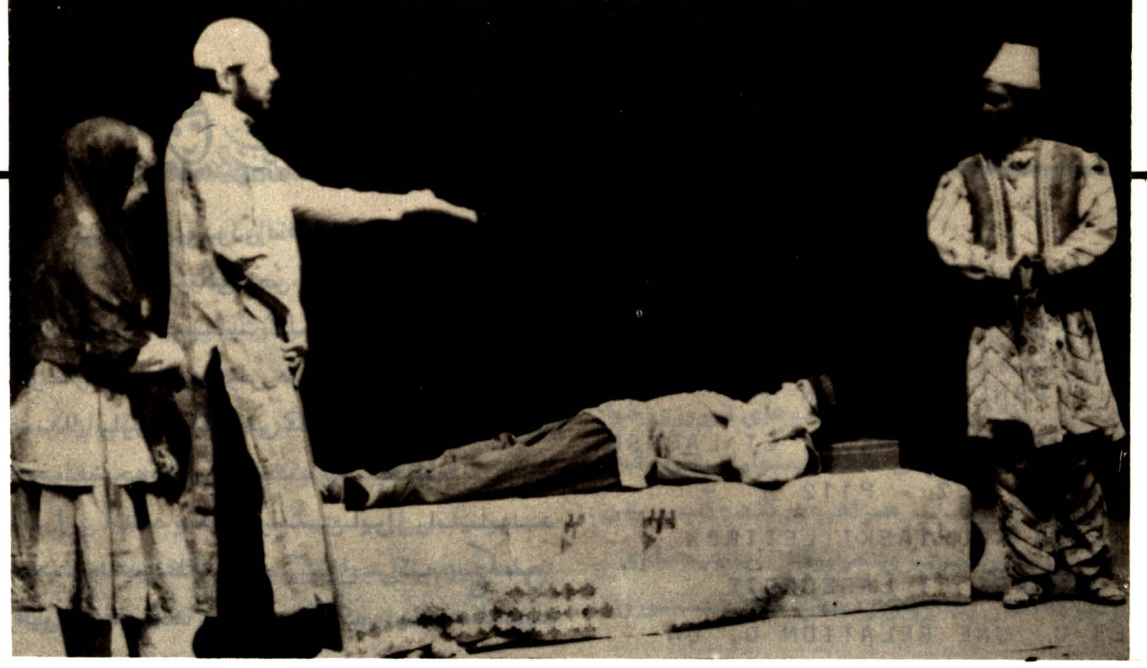
درهرحال همین مختصرنیزچهارچوب کلی یک بقال بازی، نوع بازی پرازبزن وبکوب جسمی وپویای آن، زبان بی پرده و جسور، سادگی صحنه ومحدودیت یافقرابزارنمایش که یک خوانچه بیشترنیست، ونیزتعدادشخصیت تیپ های آن را به مانشان می دهد. وفرق بزرگ آن بانمونه روستایی اش را به خوبی می نمایاند. به ویژه نشان می دهدبقال بازی با جذب تیپ دلقک های دیگری چون "رشکی" و "ماستی"[9] که متعلق به فرهنگ کمیک آئین های نمایشی پیشین اند، برتعدادتیپ های خودافزوده وازحالت محدودیت های معمولی گفتگوی دودلقک به مرور بیرون آمده است.

بدین ترتیب وخامت شرایط اجتماعی وخودکامگی رژیم دردوره ناصری چنان می شودکه بقال بازی، که ازاساس یک تقلیدمضحک است، به مرور به انتقادات کلی وموضوعات اجتماعی می پردازدودامنه شوخی هایش رابه مسایل جدی تری می کشاندکه ازهرنظر غنابخش آن است ولوتیان که مجریان بقال بازی بودند، دراثرتوفیق کاری ظاهرا این بارانتقادی رابه سایرنمایش های دیگرتقلید هم می کشانندودرمجموعه نمایشی خودکه طبعا ازمضامین دیگرنیزاستفاده می بردنداین تحول موضوعی رابسط و گسترش می دهند.

این تاثیرانتقادی رامثلا درتقلیدی که "خودسکو" در مقدمه "تئاترایرانی" خودمی آوردبه نوعی دیگر می بینیم.[10] لازم به یادآوری است که آدمها، طرح و ساختمان این تقلیددرواقع همان آدمها، طرح وساختمان "عاروس گلی"[11] است: نمایشی رقصی - آئینی که به چرخش زمین ورستاخیز بهاراشارت دارد. کاملا پیداست بازیگران مقلدبراساس یک نمایش آئینی کمیک ورقص - گونه، یک تقلیدموضوعی افزوده اندکه روح انتقادی - اعتراضی آن بسیارنزدیک به بقال بازی است ورابطه دوتیپ اصلی آن یادآوررابطه بقال ودزد. زیرا "پیر ثروتمند" همچنان دربرابر "جوان فقیر" قراردارد وجدل - همان است که بود: "جوان" تنهاباترفندوحیله است که بر "پیر" پیروزمی شودوصحنه پایانی درواقع همیشه ستایش این پیروزی نیروی جوان برثروت وقدرت پیران است.

نکته دیگری که درخورتوجه ویادآوری است، یک ویژگی دیگربقال بازی ازنوع شهری آن است که می توان آن را - استعدادیاآمادگی تیپ های اصلی برای پذیرفتن دگرگونی وتبدیل شدن به تیپ های دیگردراثربرخوردبااقشار اجتماع وطبقات آن نامید. تصورما این است که همین دوتیپ "بقال" و "دزد" بقال بازی دراثررشدطبقه بورژوا - تجاری شهرهای بزرگ، به مرورتحول یافته و تبدیل به "حاجی" بازارو "نوکر" ی می شوندکه دوتیپ پایه واساسی روحوضی بشمارمی روند. بقال ساده به مرور به مردی ثروتمندوبازاری تبدیل می شودودزدچابک وتردست به نوکری نقادوزرنگ که دراینجانیزمانندبقال بازی، در - عین جدایی وتعارض سخت بهم وابسته اند. دراین موردمی - توان به خلاصه ای ازیک بقال بازی به نام "نوروزعلی" اشاره کردکه مجیدرضوانی درکتاب خودآورده است وهویت تیپ های آن رامی توان نشان دهنده مرحله ای از تحول فوق دانست. اوکه این نمایش رادر ۱۹۲۳ درگرگان دیده است، می نویسدکه مجریان آن ازبازیگر - رقصندگان - دامغان بودندوازدوبازیگرنمایش اولی یک بقال ودومی نوکری تنبل به نام نوروزعلی رابازی می کردند:

"نوروزعلی خوابیده است وخروپفش بلنداست. ناگهان اربابش ظاهرمی شودواوراصدامی زند: "نوروزعلی، نوروزعلی." اما اوهمچنان خروپف می کند. بعدازآن که بقال اورابارها صداکردوفریادهازد، نوروزعلی سرانجام بیدارمی شود. ارباب به اودستورمی دهد تا اسبها رابیرد



آب بدهد. نوروزعلی بی‌آن که‌کمترین‌زحمتی به‌خود بدهدبانا‌سزاهایی تندجواب می‌دهدکه‌لثه‌هایش درد- می‌کند. درپاسخ اربابش که‌می‌گویدترانمی‌گویم که آب بخوری اسبهارامی‌گویم ، بنابراین لثه‌دردتوهیچ ربطی به‌آب خوردن اسبهاندارد،نوروزعلی فریادبرمی - آورد : " بدبخت‌استثمارگر، برای همین‌است که‌تواینطور پول وثروت بهم زده‌ای وصورتت سرخ وگردنت‌کلفت شده است ،چون تنهانگران اسبهایت هستی وبرایت اصلا مهم نیست که‌من هم بااسبهاآب بخورم ودرنتیجه لثه‌هایم سرمابخورندوبیفتم‌بمیرم." ارباب بیچاره جواب داد :" خوب توآب نخور" . ونوروزعلی درمی‌آید که : " برواگرمی‌توانی توجلوخودت رابگیر،من‌که نمی‌توانم ." ودوباره می‌خوابدوصدای خروپفش بلند می‌شود. بقال که‌می‌بیندنمی‌تواندهیچ کاری بکند، راهش رامی‌گیردوبیرون می‌رود. پس ازمدتی دوباره برمی‌گرددو به‌نوروزعلی می‌گوید برودهیزم بیاورد. نوروزعلی جواب می‌دهد : "هیزم‌رامی‌خواهی چه کنی ؟ " بقال می‌گوید : " می‌خواهم خودم راگرم کنم " .

نوروزعلی : " من‌که‌سردم نیست ،حسابی خودم‌را پوشانده‌ام .هرکس سردش است خودش برودهیزم بیاورد" .

بقال یك باردیگرخارج می‌شودبی‌آن که‌توانسته‌باشد این‌نوکرتنبل رابه‌کارگرفته‌باشد. پس ازآن بقال دوباره به‌درون می‌آیدوازنوروزعلی می‌خواهدتااتاق راآب وجارو کند. امااواصلا گوشش بدهکاراین حرفهانیست وادعا می‌کند که این کار، کارزنان است‌واوزن خلق نشده‌است.

بقال پس ازآن که خوداین‌کاررابه انجام می‌رساند از نوروزعلی می‌خواهدبه‌مزرعه برود برکارکارگران‌کشاورز نظارت کند. درجواب نوروزعلی فریادمی‌زند : " من‌رابه جای چه‌کسی گرفته‌ای ؟ مگرمن‌پسرتوهستم تامواظب مال وثروتت باشم ؟ من تنهایك خدمتگزارم وهیچ هم برایم مهم نیست که‌نوکران دیگرت غارتت کنند یانه. اگرازکارایشان ناراضی هستی خودت برونظارت کن . تکرارمی‌کنم من نه پسرتوهستم ونه‌سگ نگهبانت وتازه - هیچ‌چیزجای نگاه خودارباب رانمی‌گیرد" .

این‌بارنیزارباب غرولندکنان خارج می‌شود. سرانجام دربازگشت به‌خانه، بقال با اعتراض روبه نوکرمی‌کند : " بلندشووچراغ راروشن‌کن، امروزقراراست برای خواستگاری دخترم بیایند" . نوروزعلی برمی‌خیزدچراغ راازاومی‌گیردوناسزاگویان شروع می‌کندباآن‌بقال رازدن، و فریادمی‌زند : " چطور ؟ وقت‌آب دادن‌اسبهامن باید بروم ،برای آب وجاروکردن منزل من‌هستم که باید کار کنم ،آوردن هیزم‌هم که بامن‌است ، وحالاکه‌قراراست دخترت عروسی کند، اورابرای کس دیگری عقد می‌کنی ؟ انگارمن مردنیستم ویااین که مرده‌ام ،خیالت آسوده، من بهترازهرکس دیگری ازعهده این‌کاربرمی‌آیم ." . و ونوکرهمچنان بقال رابه‌بادکتك می‌گیردتااین‌که بقال ازپای افتاده‌قول می‌دهددخترش رابه عقداودرآورد، ونالان می‌افزاید : " آه‌چه‌بقال بازی ای برسرم درآوردی " .[12]

فرجام

درهرحال به‌عنوان‌ختم این‌گفتاربگوئیم که

اهمیت ورونق بقال بازی دردوره قاجار چنان‌می‌شود که حتی متفکرآرمانگرای بزرگی چون " کنت دوگوبینو " راکه شیفته‌تعزیه‌است وآینده‌نمایش ملی‌ایران رادرتعزیه می‌داند- درسفردوم خودبه‌ایران درسال ۱۸۶۲و۱۸۶۳ - تقلیدهای بقال بازی به‌فکروامی دارد۰ اوبنابه جهان-بینی ویژه‌خودنتیجه‌گیری می‌کندکه نظربه‌نظام‌فلسفی فرهنگ ایرانی آینده نمایش راستین ایران‌رابایـد درتعزیه‌جست ونه‌درتقلید : " من‌گمان می‌کنم هیچ‌کس نتواندداین‌حقیقت شك روادارد‌ملتی‌که مابین هنـدو ترکیه می‌زیدوبرای‌نظام فلسفی خودیك روش تجربی برگزیده‌است ، دارای هنرنمایش نباشد۰ اگراوبه‌بازی عروسك های قره گزویابه تقلیدهای بی نزاکتی که به‌آن "بقال بازی" یا " نمایش افرادفقیرورذل" می‌گویند ومعرکه‌گیران اجرامی‌کنند،اکتفاکند،صاحب ذوق وقریحه نخواهد بود۰نهایت اوبتواندابن تقلیدهای زمخت و بی‌نزاکت‌رابه میان پرده‌های کوتاه تبدیل کندومیان پرده‌هارابه " وودویل " [13] وشایدهم به‌کمدی‌شخصیت دست یابد (۰۰۰۰) اماقطعابه‌تئاترخوددست‌نخواهد یافت ۰ " [14]

اماواقعیت چیزدیگری است ۰برخلاف تحولات هنری اروپا، دراینجانظریات گوبینوعملی‌نشد۰ البته‌تقلید روبه تحول رفت وشکل کمال یافته‌آن‌روحوضی‌شد،وطرح ساده بقال بازی خودکم کم درمحاق فراموشی افتاد۰ اما هم‌تعزیه وهم تقلید پس ازرسیدن به‌شکل نهایی به نوعی درمقابل تحولات سریع اجتماعی متوقف شدند۰ وهیچکدام دربرابرحریف زورمند" تئاتردیالوگه " ارسطویی که‌ازاروپاآمده بود، تاب مقاومت نیاوردند۰ گناه ازکیست ؟ ضعف انواع‌نمایش سنتی خودی پس ازسپری شدن‌دوره های تاریخی خاص آنها، یانیرومندی شکل های جدیدمهاجم ؟ وراستی چگونه می‌توان‌به این اشکال‌سنتی مداومت‌تاریخی - هنری بخشیدوآنهاوزبان آنهارامعاصر کرد؟

پاسخ به‌این پرسش ، گفتاری دیگرمی‌طلبد۰

یادداشت ها

1- FARCE

2- MEDJID REZVANI:LE THEATRE ET LA DANCE EN IRAN EDITION MAISONNEUVE ET LAROSE, PARIS , 1962 - P112

3- PREYGANG KUDRIASKI:LETTRES SUR LE CAUCASE ET LAGEORGIE ,SUIVIES D, UNE RELATION D, UN VOYAGE EN PERSE EN 1812. RELATION D, UN VOYAGE EN TAURIS , HAMBOURG,1816,P.338.

به‌نقل ازکتاب مجیدرضوانی :نمایش ورقص درایران ، صفحه ۱۱۴

۴-گاسپاردرویل :سفردرایران ، ترجمه منوچهراعتماد مقدم ،انتشارات شباویز،تهران ،۱۳۶۴ ، صفحات ۲۱۳ و ۰۲۱۴

۵- عبدالله‌مستوفی : شرح زندگانی من‌یاتاریخ‌اجتماعی واداری دوره قاجاریه درسه‌جلدانتشارات زوار، چاپ سوم ، تهران ،۱۳۶۰ ، جلداول ۰ صفحه ۰۳۴۰

۶- میرزا حسین تحویلدار : جغرافیای اصفهان به تصحیح م ۰ ستوده ،انتشارات دانشگاه‌تهران ، تهران ،۱۳۴۲، صفحات ۸۶ ، ۰۸۷

۷- جمشیدملك پورمعتقداست : " متن‌اصلی (این نمایشنامه) درسال ۱۲۹۰نوشته شده وبعدهادرسال۱۲۹۹ توسط‌خودنویسنده یاکس دیگری دوباره نویسی شده‌و شخصیتی چون مجدالملك به اسامی نمایشنامه‌اضافه شده است " ۰

در :ادبیات‌نمایشی ایران ، جلداول ،انتشارات توس ، تهران ، ۱۳۶۳ ۰صفحه ۰۲۹۷

۸- الف

دکترابوالقاسم جنتی‌عطایی :بنیادنمایش درایران ، انتشارات صفی علیشا، چاپ اول ، تهران ۱۳۳۳،صفحات ۲۸تا ۵۰ بخش ضمیمه ۰

ب
تئاترکریم‌شیره‌ای ، بامقدمه وحواشی باقرمومنی، نشرسپیده ،تهران ،۱۳۵۷.

۹ـ رشکی‌وماستی که به‌ترتیب به‌معنی " سیاهی " و" سفیدی" است ،نام دوتن‌ازدلقکان جداشده‌ازدسته‌های نوروزی خوان است . فعالیت آنهابرکارفردی دلقك استواراست ودلقك راغالباتنهایك نوازنده‌ضرب همراهی می‌کند. آنان خانه‌به خانه می‌روندوباضرب وشعرورقص وبدیهه‌سازی خنده‌آورخودمژده آمدن بهاروفرارسیدن عیدنوروزرا می‌دهند.

۱۰ـ خلاصه آن تقلیدچنین‌است : دوباغبان نیمه برهنه درحالی که‌تنهامیان‌تنه خودراباپوست‌گوسفند پوشانده انداردصحنه می‌شوند. بازیگرمسن‌تربا‌قرنام داردوپیرمردثروتمندی است که دختری زیبادارد.آن که جوان‌تراست‌نجف نام دارد : مردی فقیروبسیارزبروزرنگ که همچون یك ایرانی واقعی بسیارمکاراست . صحنه نمایش باتعریف وستایش باغبانان ازمیوه‌های خود ـ شروع می‌شود. بزودی کاربه نزاع می‌کشدوبامشت وبیل به جان هم می‌افتند سرانجام باقرشکست می‌خوردو پیشنهادمی‌دهدبه‌خرج‌اوسوروساتی جورشودتاآتش درون‌را بادوسه‌جام فروبنشانند. دراینجاشوخی ومتلك وطنزهای بسیارگفته می‌شودوحتی‌ازخیام چندرباعی می خوانند. مامورخریدسوروسات نجف است .واوهربارکه‌عزم رفتن می‌کند، باقراوراصدامی‌زندتاسفارش خریدن‌چیزدیگری بدهد. این‌کارچنان تکرارمی‌شودکه‌نجف جوان ازشدت خستگی بیهوش می‌افتد. عاقبت نجف جفت‌گوشهایش راگرفته‌ومی‌گریزد. باقرکه‌تنهامانده‌است دست ورویش رابسیارطنزآمیزمی‌شویدوزاهدان‌ریایی رابه بادتمسخر می‌گیرد. سرانجام نوبت به صحنه ضیافت می‌رسد.نجف دراین‌مجلس تارمی‌نوازدوهردونوشخواری می‌کنند . سرانجام باقربه خواب می‌رودونجف که مستی اوتنها حیله‌ای عاشقانه بوده‌است، درحال نواختن‌تاربه سوی دختر باغبان می‌شتابد" .

خلاصه شده صفحات ۱۲،۱۳و۱۴کتاب تئاترایرانی اثرخودسکو: A, CHODZKO: THEATRE PERSAN, PARIS, ERNEST LEROUX EDITEUR, 1878.

۱۱ـ اجرای این نمایش غالبادرجنگل های شمال وزمان اجرای آن چندروزمانده به‌عیداست .

سه‌شخصیت‌اصلی ، دومردویك زن باچندنفرخواننده ونوازنده اعضای این رقص ـ نمایش مضحك اند.

دو مرد ،یکی بانقاب یاگریم‌سفیدولباسی ازپوست گوسفندیابزسفید (پیربابو) ،ودیگری بانقاب یاگریم سیاه‌ولباسی ازپوست گوسفندیابزسیاه (غول) برسر تصاحب زنی (جوان زن پوش)که درهمه مدت نمایش دروسط معرکه می‌رقصد،درحالی که هرکدام چوبدستی به‌دست‌چپ وشمشیری به دست راست گرفته اند، ضمن رقص وپایکوبی درحال نبردی طولانی اند.

نمایش درهمه‌مدت باموسیقی وشعروآوازهمراه است وهمراهان ترجیع بندان " نوروزمبارك بادا، سال مبارك بادا " رایك ریزمی‌خوانند. پایان‌نمایش شکست رقصنده "سفید" وپیروزی " سیاه" است . دراین حال سیاه پیروززن‌رقصنده رابغل گرفته وباخودبه درون کلبه می‌برد .

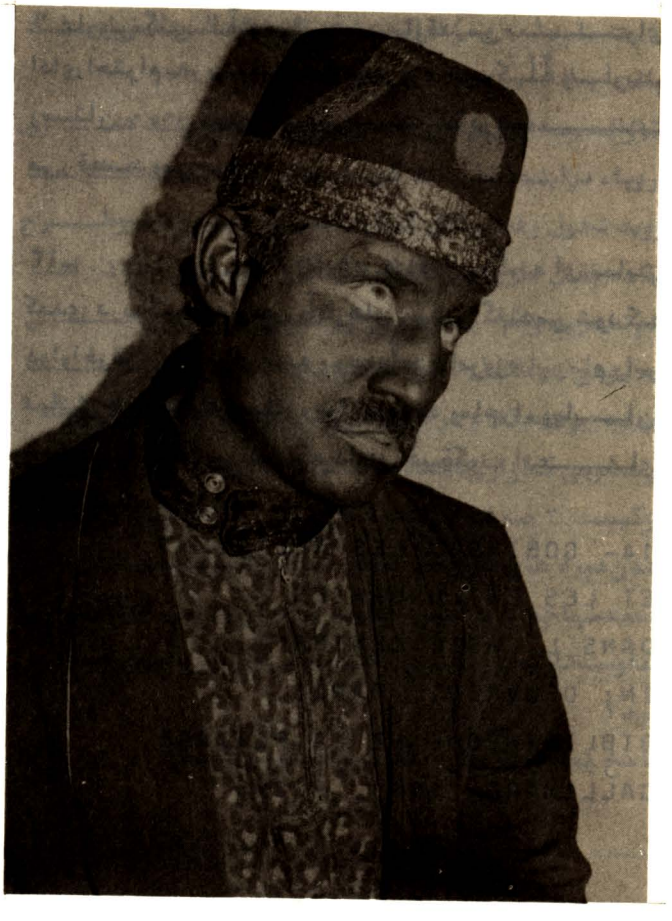
" عاروس گلی " آئینی‌است بسیارقدیمی برای ادای احترام به‌ریتم‌طبیعت وپیروزی نوبرکهنه وبهاربر زمستان . وزن کسی جززمین‌نیست که درهمه‌مدت می‌رقصد ومی‌چرخد.

۱۳ـ VAUDVILLE وودویل به‌گونه ای نمایش کمدی دربرگیرنده رقص وآوازهای مردمی گفته‌می شود که دراواخرقرن ۱۷ درفرانسه بوجودآمد. امروزه این‌نام رابر نمایش های کمیك سبك ، پرازدسیسه وماجرا، وپایان خوش بینانه ای می‌نهندکه دارای هیچگونه ادعای روشنفکرانه نباشند.

14- GOBINEAU:LES RELIGIONS ET LES PHILOSOPHIES DANS L, ASIE CENTRALE, IN: OEUVREII, PARIS, BIBLIOTHEQUE DE LA PLEIADE, GALLIMARD, 1983, P729.

قسمتی از تجربیات وخاطرات من ازآغازکارتئاتر تاپیتربروک

■ فهیمه راستکار



هنوزبه‌هنرستان هنرپیشگی می‌رفتم که دوستی مرا باشاهین سرکیسیان آشناکرد. شاهین سرکیسیان که درژورنال دوتهران کارمی‌کردبه تازگی اخراج شده بود، و مصمم به‌تاسیس یك‌گروه‌تئاتری بود. سرکیسیان بامادر پیرش تنهازندگی می‌کردوعاشق تئاتربود. نمایشنامه " جنوب " راباابروشوری که درفرانسه بازی شده بود دردست داشت . به فارسی صحبت می‌کردولی عاشق تئاتربود. زبان فرانسه وروسی وارمنی رامی‌دانست . آقای باتمانقلیچ که سینماب .ب رامی‌ساخت به اوقول داده بود. سالن تئاتری هم بسازد . درهمان‌محل گویا زیرسینماب .ب . چه دیوانگی . چه کسی به‌تئاترمی‌آمد ودیگرکدام سرمایه‌داری حاضرمی‌شد،سرمایه اش رامثل آقای عموئی که‌تئاترسعدی راداشت صرف بنای تئاتر کند؟ نمایشنامه جنوب ۲۴ هنرپیشه داشت .

من‌قضیه راباابیژن مفیدوعلی‌نصیریان وجعفروالی هوشنگ لطیف پور، پرویزبهرام ، درمیان گذاشتم . یك جوان‌ارمنی هم بودکه صدای فوق العاده ای داشت هنرپیشه خوبی هم بودولی لهجه‌شدیدارمنی داشت ما چهارنفرقسمتهایی ازنمایشنامه راشروع به تمرین کردیم بعدخانم شیخی‌آمدندوشدیم پنج نفر .

پس ازمدتی درگروه کوچك مااختلاف نظری‌پیش آمد، نصیریان عنوان‌کردکه تئاترباید‌مال خودهمان‌مملکت باشدمابابد بنویسیم بایدتئاترنویس داشته باشیم . وما می‌گفتیم تئاترجهانی‌است وفرقی نمی‌کند.

وقتی فرانك دیویدسن به‌ایران آمدکارگردان آمریکایی که درانجمن ایران وآمریکاتدریس می‌کردمن وبیژن مفید وجعفروالی ولطیف پوروپرویزبهرام به کلاس اورفتیم نمایشنامه باغ وحش شیشه ای رادرصحنه گردبازی‌کردیم ونصیریان به تنظیم نمایشنامه مرده‌خورهاپرداخت . ودر تالارفارابی درمحل وزارت ارشادفعلی به روی صحنه آمد .ماکمك هم بودیم جارومی‌کردیم ، بلیط می‌فروختیم دوخت ودوزمی‌کردیم واین اختلاف سلیقه مانع همکاری مانبود. تااینکه " گروه هنرملی " بنیان گذاشته‌شد که آقای جوانمردوبراتلوومنوچهرانورخانم نسرین رهبری خانم عصمت صفوی آقای نوری نمایشنامه‌بلبل سرگشته آقای نصیریان راروی صحنه آوردند.من درایتالیا

بودم بخاطردارم فریدون رهنما برای من نامه‌ای نوشت که تئاترایران داردشکل می‌گیرد یک نمایشنامه ایرانی روی صحنه است فوراحرکت کن ومن نه تنها به این دلیل بلکه به دلیلی دیگر به ایران برگشتم درمحافل همه جا صحبت ازنمایش بلبل سرگشته بودوبردن نمایشنامه به پاریس ۰

اداره هنرهای دراماتیک درست شده بود ۰ وگروه هنر ملی فعال بود ۰ تلویزیون ثابت آمده بودونمایشنامه‌های آقای نصیریان ازتلویزیون پخش می شدکه انتظامی آقای حسین کسبیان آقای داورفرخانم خورش ودیگران همه‌کارمی‌کردند ۰ من ازطرف آقای داودرشیدی دعوت شدم که‌آنتیگون رابرای‌تلویزیون ملی کارکنم ۰

این‌اولین باری بودکه‌من‌پس ازبازگشتم قدم درادارهٔ‌تئاتر گذاشتم وبعدنمایشنامه رویاراباآقای نصیریان بازی کردم ۰ وبعد مدت‌کمی درگروه‌های رشیدی درادارهٔ‌تئاتر فعالیت کردم ۰ درنمایشنامه‌کاپیتان قره گوزکه آقای رشیدی روی صحنه آوردباآقای بهرام بیضائی آشنا شدم ۰ به‌حق‌اگرکسی بخواهدراجع به‌تئاترسنتی وملی ما به‌داوری بنشیندیاتاریخ بنویسدبهرام بیضائی است ونه من ۰ من‌فقط خاطرات خودم‌رامی‌نویسم‌ازآنچه درگروه هنرملی‌گذشت تقریبابی‌خبرم ۰ولی می‌دانم که‌تئاترایران به‌دونفرنویسنده ایرانی مدیون است نصیریان وبیضائی ۰ زبان نصیریان درتئاترامروزماگم شده است ۰ زبان بکر وتمیزودیگرشایدبرای دوباره‌برگرداندن آن به‌تئاترملی، دیرشده باشد ۰

وقتی من‌درگروه آقای رشیدی بودم پیتربروک برای شرکت درجشن هنربه‌ایران‌آمدگروتفسکی نمایشنامه‌همیشه شاهزاده را ازبین نمایشهای کارگاهش برای‌نمایش درجشن هنرشیرازانتخاب کرده بودموضوع جشن هنرآن سال نمایش وآئین بود ۰

سال بعدپیتربروک افرادگروه خودش راآزمایش وانتخاب کردبه‌اصرارآقای مهندس قطبی نیمی ازهنرپیشگان می‌بایستی ایرانی‌بودندچون‌ایران درمرکز تجربی پیتربروک سرمایه گذاری کرده بود ۰ ماازبین تمام گروه‌های هنری آزاد و دانشگاه ۰کارگاه نمایش واداره تئاترانتخاب شدیم وآقای رشیدی ازادارهٔ‌تئاتر وآربی آوانسیان ازکارگاه نمایش بعنوان‌کارگردانهای دستیارتمرینهای صوتی ، بدنی ، وبدیهه‌سازی رابامآغازکردند ۰ سه ماه تمرین‌ازصبح تاشب ۰

خردادپیتربروک‌باگروه بین المللی‌اش که‌ازآفریقا وانگلستان وآمریکاوژاپن‌وپرتقال وروسانی ویونان بودندبه‌تهران رسیدندوماکارخودرادرباغ فردوس شروع کردیم ۰

زبان مشترک مازبان تئاتربودوبرای آشناکردن‌گروه خارجی پیتربروک سعی می‌کردآنهارابا‌تئاترملی ما آشناکند ۰ یک روزهمه باهم به‌تئاترایران یاحافظ رفتیم که آقای سعدی افشاربازی می‌کردند ۰ روش کاراین تئاتر چنین بودکه‌موضوع نمایش رایک ساعت قبل ازشروع به هنرپیشه ها می‌گفتندوتئاترفی البداهه شروع می شد سعدی افشارباطن بی نظیرش‌باکنایه‌هایش برای ما بسیارتماشائی بودتنهاتئاتری‌که درآن سانسور نبودو نمی‌توانست باشد ۰ نمایشنامه‌ای نبودکه سانسورش کنند وچه‌کسی می‌توانست جلودهان سیاه‌نمایش رابگیرداگر می‌گرفت دیگرنمایش طعمی نداشت ۰ تماشاگران نمایشنامه اکثراکلاه مخملی هاوجاهل هاوخال کوبیده‌ها بودندوبه‌شدت می‌گریستنددرصحنه‌مرگ عاشق که‌هفت تیر درنرفت عاشق افتادومردولی شاه‌که‌تیرش درنرفته بود بازآمدواوراخفه کرد ۰ این صحنه‌برای همه خنده‌آوربود ولی خانمی که‌نقش دخترشاه‌راداشت اشک می‌ریخت ،مردم‌گریه می‌کردندوسعدی افشاربه‌شاه‌که‌تیرش درنرفته بودمتلک می‌گفت ۰تراژدی وکمدی همزمآن هم جریان‌داشت واین مردان قوی هیکل‌تماشاچی اشک می‌ریختند ۰ مهم اصل مطلب بودبقیه‌حواشی کاربشمارمی‌آمد کسی‌خودش رانباخت کسی تپق نزد انگارکه بایدهمینطورمی‌شد ۰

پس ازنمایش وقتی برگشتیم پیتربروک‌به یوشی هنرپیشه ژاپنی که نقش عمده نمایشنامه اورگاست راداشت ،گفت " آرزوداشتم تومثل سعدی‌افشاربودی ۰"

من حیرت کردم ، ماچقدرخودمان رادست‌کم گرفته بودیم ۰ ماچه‌کم‌داشتیم ؟ ماچه کم داریم؟ چیزی که هنوز به‌آن فکرمی‌کنم ، تئاترایران چه چیزی کم دارد؟

سالها دل طلب جام جم ازمامی‌کرد
آنچه خودداشت زبیگانه‌تمنامی‌کرد ۰

دگردیسی پهلوانان وشاهان ازاوستا تاشاهنامه

■ علاءالدین رحیمی

مقدمه

سنت پرده خوانی بلا شك درشماریکی ازبارزترین وجوه نمایش های سنتی ماست وشایدکه یك دلیل قوی مایه ازبرای دوام وقوام تاریخی شاهنامه وشاهنامه خوانی درشوروعلاقه وافری تهفته است که روایتگران گرم چانه شاهنامه درقالب سنت پرده خوانی ودراماکنی مردمی نظیر قهوه خانه ها، درجان مخاطبان عام وخاص خویش ریخته اند.

دراین میان شاهنامه وروایت های بیشمارآن ،خواه ناخواه، ودرقدم نخست به واسطه سنت تاریخی پرده خوانی به مجموعه نمودهای نمایشی سنتی-تاریخی سرزمین ماپیوسته است، وشکی نیست که غوروتعمق وکندوکاودرهزارتوی این اثرسترگ وپربرکت ادبی، به همان اندازه ضروری وواجب است که پرداخت تئوریك ونظری به سایرابعاد ادبیات نمایشی ونمایش های سنتی وآئینی ما. جادارد یادی کنیم ازمرحوم حسن شمشاد که درسال های دور، ودردوره ای یکبارازابتداتاانتهای شاهنامه درقالب نمایش سیاه بازی عرضه کرده بود، وافسوس بخوریم که ازآن تلاش آمیخته باذوق وخلاقیت وقریحه، هیچ اثرونشانی بجانماند، هیچ!

براساس متون اوستایی و پهلوی، گی گشتاسب" آخرین شاه کیانی است.لهراسپ شاه دوپسرداشت، "زریر" که درنخستین یورش درجاسپ تورانی درپاسداری ازمرزوبوم وآئین تازه پاگرفته زرتشت جان باخت(۱) ودیگری گی گستاسپ، که به روزگار پادشاهی اوزرتشت آئین خودراعرضه کردواین پادشاه بزرگترین ونخستین حامی ومروج آئین اوبود. تنها پسرزریردرنبردمروزرتشتان ودرپی شهادت پدر، به رغم خردی، جنگی نمایان کرد وبه خونخواهی سردارمقتول ایرانی ویدرفش جادورابه خاک انداخت(۲). این پسر همان بستوراست که دراوستابست وثیری (=جوشن بسته) ودرشاهنامه "نستور"نام گرفته. گی گشتاسپ، خود چهارپسرداشت(۳). پشوتن که خردمندی فرزانه بودوازبی مرگان است واسفندیاروفرشیدوردوآخرین آنهافرشوکردکه اونیز درشمارقربانیان نخستین حمله ارجاسب به ایران زمین است(٤). اما گشتاسب شاه برخلاف آنچه درشاهنامه وتاریخ سیستان وتاریخ گردیزی آمده ازستوده ترین شاهان اوستاست. نگاهی به فروردین یشت یادآوراین نکته است که گشتاسب وخاندانش درراه گسترش شریعت زرتشتی تلاش فراوان کرده اند. اسفندیارفرزنداین شاه شناخته شده ترین پاسدار آئین مزدیسنی است که دراوستاسپنتوداته (=آفریده خردپاک) نامیده شده است. اسفندیارنیزچون پدرحامی متعصب کیش زرتشتی بود که اوستاازاوبه نیکی یادکرده وفروهرش راستوده است(۵) ولی این بزرگان پاکدین درادبیات دری چهره دگرگرده اندوازآنچه درکتاب مقدس زرتشت آمده اند بسی دورمانده اند. براستی چرا؟

درروزگار سلطه ساسانیان اندیشه مذهبی به مثابه وسیله ای برای اعمال قدرت هرچه بیشتروگسترده ترطبقه حاکم چنان بانظام ستم شاهی درهم آمیخت که دردم، طوفان پرخروش انقلاب اسلام، توان پایداری ازکف هشت. به دیگرسخن آئین مزدیسنی که درآغاز مبشرگفتاروکرداروپندارنیک بود، راه گم کرد وآمیخته با پلشتی حاکمان خودکامه درهمان مغاك تیره ای فروافتاد که کسری. سقوط تباهی اجتناب ناپذیراست. این وعده الهی است ونشانه بارز عدالت پروردگار. پس حتی پاکی وزیبایی آنگاه که بازشتی دمسازشد، جزهمراهی باسرنوشت محتوم عنصرهم بند چاره ایش نیست. پس توده به ستم خودکامگان توان باخته نیزدردنیای زلال رویاانتقام بیداد جلا دادن خودراازشاهی اسطوره ای بازگرفت. گشتاسب شاه آئین مزدیسنی به هیولایی پلشت وآدمی کش بدل می شود وپسرش برغم روئین تنی ونهادی آزاده به گناه دست انداختن به پهلوانی که تجسم آرمانهای والای ملت است برخاك مذلت می افتد. تعبیرشاهرخ مسکوب ازاین اندیشه سخت ارجمندوگویاست.

"درچنین دورانی اگرتصویرشاهنشاهی درذهن واندیشه توده مردم کمابیش مقدس بماند، درگذران روزانه زندگی دگرگونه وازآن بیگانه می شود. وبرای این دگرگونی وبیگانگی چه کسی سزاوارتراز گشتاسپ که پادشاه مقدس دینی است محبوس دست های حریص شهریاران، موبدان وبزرگان. مردم این پهلوان دنیاوآخرت فرمانروایان راازفرازگاه مردانگی فرو می کشند"(٦).

امااندیشه های مردمی یك سوتگرنیست. آنجاکه سیمرغ تخیل خلق درپرواز است تنگ نظری وکوردلی راراه نیست. رستم درحماسه ملی ایران تجسم آن چکادبلنددست نیافتنی است که خلق خودرالایق وقادربه فتح آن می دید، اگردست ناپاك گشتاسپ هاونوشیروان هابندبرپای توانمندش نبسته بود، واسفندیار، این هدیه خردپاك، رستمی دیگراست اگردل به بند تباهی نداده بود. بزرگ مردی که همای رستگاری هنگامی برسرش سایه می افکند که رهاشده اززنجیرهای روئین تنی به میان مردم بازگشته است. درست درآستانه مرگ وبدان هنگام که بادیگران برابراست.

اجرای رستم واسفندیار ازوالاترین داستان های کتاب حکیم فرزانه طوس است، حماسه ای ارجمند، نشانگراندیشه های پویای ملتی بزرگ وآزاده وهوشمند. اماتااوستااز این ماجراچیزی نمی گوید. نه ازجنگ رستم واسفندیارونه ازمرگ پسرروئین تن

گشتاسپ اسنادموجود به زبان پهلوی نیزدراین باره خاموشند "بنابه مندرجات کتب پهلوی کی گشتاسپ دوسال پس ازشهادت حضرت زرتشت ازجهان درگذشت وبهمن پسراسفندیارجانشین وی شده پادشاه ایران گردید(۷). کهن ترین آثارمکتوب فارسی ماجرای رستم واسفندیاررابامختصراختلاف یکسان عرضه می دارند، مولف تاریخ سیستان می گوید: "وپیکار که میان رستم واسفندیارافتاد، سبب آن بود که چون زرتشت بیرون آمد ودین مزدیسنان آورد رستم آن رامنکرشد ونپذیرفت وبدان سبب ازپادشاه گشتاسب سرکشیدوهرگزملازمت تخت نکرد. وچون گشتاسب راجاماسب گفته بود که مرگ اسفندیاربردست رستم خواهد بود وگشتاسب ازاسفندیارترس داشت، اورابه جنگ رستم فرستاد تااسفندیارکشته شد(۸). تعریف ابوسعیدعبدالحی بن ضحاك گردیزی(مولف زین الاخبار) نیزازاین ماجراکمابیش شبیه روایت گردیزی(۹) است. اما پیش ازاین دوابتداابوعلی محمدبن احمد دقیقی بلخی (متوفی به سال ۳۸۰ هجری) درگشتاسپ نامه ودرپی اوحکیم ابوالقاسم فردوسی طوسی (متولد ۳۲۰ تا۳۳۰ هجری ومتوفی به سال ٤١١ تا٤١٦) همین داستان رابه نظم دری آورده اند. امادقیقی که یکی ازمهمترین ماخذ اورا"یادگارزریران" پهلوی می دانند(۱۰) داستان رادردومین حمله ارجاسب به ایران ناتمام می گذارد وپس ازاواین به عهده حکیم فرزانه طوس است که ماجراراپی گیرد وبی آنکه رستم این محبوب ترین چهره آرمانی ملت خود رابه بددینی ودشمنی باآئین متهم کند یکی ازدلکش ترین وارجمندترین بخش های شاهکار عظیم حماسی خودرابیافریند وآفرین قرون واعصار ملتی بزرگ وبشکده رابدرقه راه خود سازد.

واماداستان رستم واسفندیاردرشاهنامه حکیم طوس:

اسفندیارچون کارارجاسب رابه پایان بردومیهن ازچنگ بردین تورانی باپس گرفت، پیش تخت گشتاسب آمد وازشاه خواست تابه عهد بسته وفاکند. اماشاه که قصدکناره گیری ازسلطنت نداشت وازسویی تباهی اسفندیار به دست رستم رااززبان جاماسپ پیشگو شنیده بود خیالی دیگرمی پرورید:

اگرتخت خواهی وزین باکلاه
ره سیستان گیروبرکش سپاه
چوآنجارسی دست رستم ببند
بیارش ببازوفکنده کمند

وشاهزاده جوان برغم میل باطنی والتماس مادروهمراهان راهی سیستان می شود. سفری نامیمون که فردوسی بزرگ آن رادرصحنه زیباوگویای زانوزدن شتر پیشرودردوراهی سیستان وگنبدان دژ تصویرکرده است. اگر شتررااتمثیل دودلی وشك اسفندیارووجدان آگاه اوبدانیم کشتن حیران نافرمان، قربانی کردن آگاهی وشرافت است درپیشگاه تعصب کوروحرص وآزوطمع شاهرخ مسکوب در"مقدمه ای بررستم واسفندیار" حرکت شاهزاده جوان وتلاش اورادرتسلط برتخت شاهی به انگیزه عقب زدن شاه پلشت بیدادگرواقامه شریعت راستین زرتشت وبرپای عدالت می داند، ودلیل اوبراین گمان آیات اوستاست، آنجاکه می گوید: شهریارخوب بایدپادشاهی کند. باکردارهای آئین نیك، شهریاربه مبارکه برماپادشاهی کند(۱۱)امابرغم این گمان درسراسرداستان رستم واسفندیارکمترین نشانه ای ازاین انگیزه دراسفندیارنمی بینم، اوحرکت خودرابرای گسترش دین می داند، امابه بی دینی وپلشتی شاه ولزوم کنارزدن اومعترف نیست. پس یك هدف می ماند، عشق به قدرت. مگرنه اینکه پدرش نیزپیش ازچنین کرده بود؟ بااین تفاوت که لهراسپ پیرتاج وتخت رارهاکردوبه فرزندجاه طلب خیره سرسپردوگشتاسپ چنین نکرد، ازسویی چنانکه یادآورشدم بهانه اسفندیاربرای این سفرانجام فرمان پدراست.اسفندیاربه زابلستان میرسدوپسرش بهمن رابرای ابلاغ فرمان به نزدرستم می فرستد. صحنه ملاقات رستم وبهمن نیزسخت تکان دهنده است. پسرك که درپی گشتاسپ شاه وارث تاج وتخت شاهی وبنابرروایات نه چندان روشن وغبارآلود، حلقه ارتباط میان تاریخ افسانه ای

وتاریخ مدون ایران است(۱۲)، بادیدن رستم در نخجیرگاه قصد جان اورامی کند. امااندیشه خام این جوانك، بادیدن شکوه فوق انسانی رستم درهم می ریزد وباز می ماند.اوکه تنهاراه نجات پدررامرگ جهان پهلوان می داند، ازقله کوه سنگی عظیم رابه جنبش می آورد. سنگ باصدایی رعدآسازدامنه سرازیر می شود، هرچند رستم بااشاره پاشنه آن رابه سویی می اندازد. امابرخورد رستم وشاهزاده شکلی دیگردارد.

بدوگفت من پوراسفندیار
سرداستان بهمن نامدار
وراپهلوان زوددربرگرفت
زدیرآمدن پوزش اندرگرفت

گفتگوهای رستم واسفندیارچاره سازنیست. نه رستم بازوبه بند اسفندیارمی دهدونه اسفندیارازخواسته خودبازمی گردد، پس راهی جزجنگ نمی ماند.

درنخستین روزنبرد نیزه هامی شکنند، شمشیرهاخم می شوند، کمان هازه میگسلند وبرگستوان چاك چاك می شود، اماکمترین خراشی برتن به آفرین زرتشت روئین شده اسفندیارنمی نشیند. لیك رستم، آن گاه که درپایان یك روزنبردخونبارپیاده ومانده به خانه بازمی گردد. چنان اندام اززخم تیروسنان اسفندیارخسته دارد که رهایی راجزدرگریزنمی بیند. امازال چاره ای دیگرمی اندیشد. سیمرغ!
واین سیمرغ است که رازروئین تنی اسفندیار رابه تهمتن می نماید.
دیگرروز رستم واسفندیاردوباره رودررو می شوند واین بارهردوپهلوان برابرند. چراکه رستم درتن روئین اسفندیارنقطه ای دست یافتن شناخته است. چشم های پهلوان روئینه نیست!

وامانگیزه مازاین مقدمه، فتح سخن درباره آثاری بودکه برپایه داستان رستم واسفندیاردرطول کنگره بزرگداشت فردوسی برصحنه نمایش رفته است.

پانویس

۱-۲-٤ رجوع کنید: یادگارزریران ترجمه مهرداد بهاردرپاره نخست پژوهش دراساطیرایران. انتشارات توس تهران . ص ۲۱ به بعد.

۳- رجوع کنید: یشت ها، جلددوم گزارش استادپورداود. انتشارات طهوری فروردین یشت بند ۱۰۳ وهمین کتاب ص ۲۸۸

۵- برای دریافت مفهوم درست واژه اسفندیار، رجوع کنید به مزدیسنی وادب پارسی استادمحمدمعین ج ۱ سال ۱۳٦۳ چاپ دانشگاه تهران ص ٤٤

٦- ر.ك. مقدمه ای بررستم واسفندیار شاهرخ مسکوب چاپ چهارم ۱۳۵٤ تهران شرکت سهامی کتاب های جیبی ص ۲۱

۷- ر.ك. یشت ها گزارش پورداود جلد ۲ انتشارات طهوری تهران ص ۲۸۳

۸- ر.ك. تاریخ سیستان تصحیح ملك الشعرای بهارچاپ کلاله خاور تهران ۱۳۱٤ ص ۳۵-۳٤

۹- تاریخ گردیزدی به نقل ازمزدیسنی وادب پارسی جلددوم چاپ دانشگاه تهران ص ۳۱۲

۱۰- ر.ك. ماءخذ شماره ۹ ص ۷۹

۱۱- کاشاها گزارش استادپورداود/۱۳۵٤/چاپ دانشگاه تهران ص ۱۷٦

۱۲- ر.ك. یشت هاگزارش پورداود ج ۲ چاپ طهوری تهران ص ۲۸۵

گوشه (مارد)
درتعزیه
شهادت حضرت عباس (ع)

■ داوود فتحعلی بیگی

یکی ازشخصیت های مشترک بین قصص تعزیه وپرده خوانی، "ماردبن صدیف" می باشد. ماردوصاحب همان تصویری است که درمیان پرده نقاشی توسط تمثال حضرت عباس علیه السلام ازفرق تاشکم به دونیم گشته. "گوشه مارد" ضمیمه تعزیه شهادت عباس (ع) خوانده می شود وهنگام اجرای آن وقتی است که علمدارکربلا به لشکرابن سعد حمله ورگشته وآنهارامنهزم ساخته.

طبق روایت تعزیه، ماردپهلوانی بوده که خودراهمسنگ نبردباابوالفضل العباس (ع) می دانسته وزمانی پابه میدان می گذارد که می فهمد شیرازه لشکرازهم پاشیده وکسی را یارای نبردباپورحیدرنیست. همانگونه که نقاشان درروی پرده های ویژه داستانسرایی وپرده خوانی شبیه مسخره ای از ماردبن صدیف ساخته اند درتعزیه نیزاین گوشه مضحک وخنده آوراجرامی گردد. نگارنده نخستین باردرسال های آخردهه پنجاه شاهد اجرای این گوشه به زبان ترکی درروستای سلطانیه زنجان توسط آقای "احمد بخشایشی" یکی ازتعزیه خوانان زبده آن روستابوده است. نظربه اینکه درتعزیه های شهادت حضرت عباس (ع) به زبان فارسی این گوشه خوانده نمی شود وتعزیه خوانان امروزتهران ازوجود چنین قطعه ای اظهاربی اطلاعی می کردندتصورنگارنده براین بود که گوشه ماردخاص تعزیه های ترکی است تااینکه طی مسافرت به گرمسار (به قصد بازبینی کارگروه تعزیه متقاضی شرکت درسومین جشنواره نمایشهای سنتی) این گوشه رادرمیان مجموعه آقای "رجبعلی معینیان" یافتم. تعزیه ماردمجموعه مذکورباقلم های قدیم نوشته شده وازخطی خوش برخورداراست بااینکه درزیرهیچ یك ازفردهای آن تاریخی نوشته نشده ولی بنابه گفته آقای معینیان ازنسخ باسابقه است. این تعزیه راچهارفرداست به نام های "مارد"، "حضرت عباس (ع)"، "فضول" و"ابن سعد" که درنسخ قطع ۵x۱۶ نگاشته شده وفهرست ندارد. گوشه مارد یك شبیه مضحك است که علیرغم کوتاهی متن، می تواندنشانگر فن مضحکه درتعزیه باشد. همانگونه که نقاشان پرده ازماردپهلوانی تصویرکرده اندبایال وکوپال وسبیل های ازبناگوش دررفته که بامضرب شست علمدارنینواچشم هایش ازحدقه بیرون آمده است. درتعزیه نیزبرای بازی این نقش همچون "عمروبن عبدود"، سعی می کنند یك شبیه خوان درشت اندام انتخاب کرده یاباتمهیداتی که درپوشاندن لباس به کار می برنداورابه پهلوان پرهیبتی بدل سازند که درسراپرده خودنشسته ومشغول می گساری است.

مارد:

ساقیا!کنون بیاوردربرم
ساغرلبریزراتوازکرم

تابنوشم جام می راازشعف
لشکراسلام راسازم تلف

ساقی که ازاوتحت عنوان غلام نیزیادشده است یك

پیاله ازمی (شربت آلبالو) به دست مارد می دهد وخوددورازچشم او تنگ شراب راسرمی کشدتااینکه فضول برایش خبرمی آورد.

فضول:

امیرجهان الحذرالحذر
زعباس شیرجهان الحذر

بکن فکرای ماردخیره سر
که لشکرشده جمله زیروزبر

مارد:

ایاگروه شقاوت اساس کینه شعار
چه روی داده شماراکه کرده ایدفرار

ازآن جوان دلاورایاگروه عناد

همین جوان که بودمثل شعله آذر
میان معرکه تنهاست عاجزومضطر

بلامثال اگرنازل ازسماباشد
مشخص است که یکدست بی صداباشد

فضول:

ایامارد مرتدبدسگال
چه واقع شده می کنی قیل وقال

همی خورده ای خمرآیدبه جوش
غرورات مستی ترابرده هوش

مارد:

هی هی بنماوبرهانم زکف ای ظالم ابتر
ازدست یلان لرزه فتدکوه سراسر

ازکوفه الی شام ازاین قوت بازو

پیچیده درودشت چنان شهرت مارد

ازکف برهانم بکن این لحظه تماشا
ازضربت یك ضرب نمایم به دوپیکر

ابن سعد:

هی هی به چنین حرف ایاظالم ابتر
گرشیرشوی می درد آن شیرغضنفر

گویانشناسی بگویم بشناسی
عباس بودپورعلی فاتح خیبر

مارد:

روید یك طرف ای مردم جفاآئین
شوم حریف به جنگش چه خسروپرویز

مارد که مست ازباده گساری است وبرافروخته ازغرور وخشم جنگ آوری قصدآن دارد که بی خود وزره پابه میدان کارزاربگذارد ابن سعد واطرافیان اورااز این بی احتیاطی منع می کنند.

ابن سعد:

بروسلاح جدالت بپوش ای ابتر
بروبه جنگ همان نوجوان خوش منظر

اصرار ابن سعدوانکارماردردرمتن واجرای ترکی ادامه دارد تاجائی که ماردرابه جان یزیدبن معاویه سوگند می دهند واومی پذیرد که به احترام یزید زره بپوشد.

مارد:

قبول است این حرف ای نامور
بپوشم زره جوشنم رابه بر

یکی از صحنه های نمایشی وجذاب درتعزیه زره پوشی وزره افکنی است. نگارنده تاکنون زره پوشی فارس هاراکه بی شباهت به نمایش های پهلوانی انفرادی نیست دراجرای تعزیه های خروشهادت طفلان مسلم توسط مخالفین دیده است وزره افکنی رادرتعزیه عابس وشوذب به زبان ترکی درروستای سلطانیه زنجان توسط شبیه عابس درمیدان رزم شاهد بوده است.
درتعزیه مارد زره پوشی به شیوه مضحك انجام می گیرد واین از آن روست که شبیه خوانان قصد دارند این جنگجوی مخالف اهل بیت رابه بادتمسخرگیرندبه همین جهت وقتی مارد زره می خواهد و می گوید:

مارد:

الا ای زره پوشمت من به بر
بباید شوی برتنم چون سپر

نوازید طبل ونوازیدکوس
صدایش رسید گنبد آبنوس

ازآنجاکه مست ومدهوش است بین آستین ویقه ودامن زره فرق نمی دهد وهرچه می کندزره برتنش قرار نمی گیردتااینکه غلام وتنی چندازاطرافیان به کمك آمده زره رابروی می پوشانند درحالیکه هریك به طعنه چیزی به مارد می گویند تامایه مسرت تماشاگران تعزیه ومریدان وشیعیان اهل بیت گردد. پس ازآن نوبت سرگذاشتن کلاه خوداست.

مارد:

اگرتیغ آیدچه ازشش طرف
به فرقم کله خودشو معتبر

برخی ازشبیه خوانان خودرابه پای خودمی پوشند وبعضی دیگرسرخود رامی جویند تاکلاه رابرآن بگذارند. لازم به یادآوریست که صحنه زره پوشی ماردیکی ازصحنه هائیست که تعزیه خوانان مطابق ذوق واستعداد خودهنرنمایی می کنند. به عبارت دیگردراین صحنه می توان فی البداهه ایفای نقش نمود. عاقبت شبیه ماردبه کمك دیگران خودبرسرمی گذارد وتیغ وکمندوگرز برمی گیرد.

مارد:

حمایل کنم سیف برنده را
به کتفم بیاندازم اکنون سپر

نوازید شیپور(۵) وهم کرنا
به دعوارودمارد روسیا(٦)

کمند وکمان نیزه وگرزرا
دهم هریکی رابه جایش مقر

پس از زره پوشی وحمایل کردن اسباب حرب به طور غیرمتعارف مارداسبی تندپامی خواهد تاسوارشده به میدان کارزاربرود. غلام اسب رامی آورد، رکاب می گیرد ومارد بازحمت سواربراسب می شود، لیکن وارونه. درعالم مستی دست می برد که دهانه اسب رابگیرد، دم مرکب به چنگش می آید. تازه می فهمد که اسب راسروته سوارشده، پیاده می شودتاازسمت دیگراسب راسوارشودبه امید اینکه جهت راگم نکند اماباین بارهم اشتباه اولیه صورت می گیرد.

القصه، غلام وچندنفرسیاهی لشکرراصدامی زندتااوراسوارمرکب نموده به میدان کارزارش برسانند. این شخصیت که بیننده رابه یاد پهلوان پنبه می اندازد پس ازرسیدن به میدان ومقابله باحضرت عباس (ع) رجز خوانی می کند. متاسفانه دراین متن به جای رجزخوانی مارد، دومصرع زیرآمده که مربوط به قسمت نیزه اندازی است.

مارد:

ای شاه خوش آوازخبردارخبردار
آمدبه تواین نیزه شرربارخبردار

حضرت عباس (ع):

زبان بندوبازوگشاوتوباخودملاف
به دعوازدن لاف باشد خلاف

بیاتانبرددلیران کنیم
دراین رزمگه جنگ شیران کنیم

همانگونه که ازگفتارعباس (ع) برمی آید نبایدحرف های اولیه ماردبیتی باشد که دراول آمد. باری مارددست به نیزه می برد.

مارد:

زنم نیزه بردارمت ای جناب
بسوزانمت ازتف آفتاب

حضرت عباس (ع):

بزن نیزه راای زحق بی خبر
مقابل ستادم چه شیران نر

شبیه ماردپس ازآنکه چندبارعقب جلومی رود ونیزه راسبك وسنگین می کندوبه اصطلاح پس اززمینه سازی حمله ورمی شود. اما پیش ازواردکردن ضربه ای شبیه حضرت عباس (ع) نیزه راازکف حریف به درمی آوردوموجب خنده تماشاگران می گردد. مارد که نیزه ازکف داده چشم به آسمان می دوزد تابلکه فرودآمدن آن رابیبند.

مارد:

به فرقم بنه(۷) قلعه افزود دود
بشدبرهوانیزه نامدفرود

کشم ازمیان تیغ اخگرنشار
دوپاره نمایم توراچون خیار

حضرت عباس (ع):

ندارم به تقدیرخالق دریغ
به فرقم هنرداری آورتوتیغ

شبیه ماردچند بارتیغ خودراآزمایش کرده سپس به شبیه عباس (ع) حمله می آورد. شبیه عباس (ع) درحالی که سپربرفرق کشیده مچ دست شبیه ماردرامی گیردوچنان می فشارد که تیغ ازکفش می افتد.

مارد:

کشیدی اگرازکفم تیغ تیز
نیارم من ازجنگ راه گریز

شوآماده ای سروبالا بلند
بیاندازم اکنون برایت کمند

حضرت عباس (ع):

کمندافکن وکارانجام کن
توانی مراگرکه دردام کن

بدرم زنعره سماوات را
کنم پاره بند حجابات را

شبیه مارد چند بارکمندمی اندازد تابلکه شبیه عباس (ع) را به بند آورد لیکن نمی تواند ودرآخرکمندازکف می دهد.

مارد:

کمندم اگرپاره شدازغضب
کنون غیبی جانم چه آمد به لب

ببین ای جوان گرز البرز را
بچش ای جوان لذت گرزرا

زنم گرزالبرزرامن به زور

که سهراب رالرزه افتد به گور

حضرت عباس (ع):

خبردارم ای حاتم بی فنون
بوددستهایم به که ها(۸) ستون

(مارد می گوید: "یابت اعظم" وضربه می زند).

مارد:

کجارفتی ای مومنان راامیر
ببینی(۹) که عباس شد ریزریز

چه غربال ریزدغبارجهان
نمانده براوذره ای استخوان

حضرت عباس (ع):

چه کردی زنی لاف ای بی هنر
ستادم مقابل چه شیران نر

مارد:

عجب زین حکایت که بیدادبود
مگراین جوان کوه فولاد بود

کنون نوبت ضربت ای خوش نهاد
بزن برسرم هرچه شد بادباد

حضرت عباس (ع):

رسیده به عباس نوبت بلی
کشم ازجگرنعره یاعلی

شماشیعه این دم به صوت جلی
کشیدازجگرنعره یاعلی
الله اکبر

مارد آخ بگوید وسقط شود.

بدین ترتیب صحنه ای که یادآورجنگ های تن به تن پهلوانان شاهنامه است، درحالیکه شبیه عباس (ع) کلاه خود شبیه مارد راکه به منزله سراوست برنوک تیغ زده پایان می یابد.

تهران ۷۰/۱۰/۱۰

۱- آقای رجبعلی معینیان سرپرست گروه تعزیه خوانان گرمسارمی باشد. نامبرده تعزیه خوانی راازسال ۱۳۲۸ هجری شمسی درکنارپدرش مرحوم کریم معینیان که به مدت ۳۰ سال سابقه تعزیه خوانی داشته آغاز کرده که اونیز شاگرد مرحوم ملا مهدی استادتعزیه خوانان گرمساردرهشتادسال پیش بوده است. گروه تعزیه گرمساربه سرپرستی آقای معینیان راوابستگان نزدیک خانواده ایشان تشکیل داده اند که همه ساله دردهه اول محرم درحسینیه روستای ده نمک واقع در۱۴۰ کیلومتری شرق تهران به اجرای تعزیه می پردازند.

۲- توضیحات مربوط به اجرادرمتن نیست وصرفا" به قصدشبت تجربیات اجرادرتعزیه براساس مشاهدات نگارنده درج می گردد.

۳- به دلیل نارسایی ابیات چنین به نظرمی رسد که متن ناقص است.

٤- سلطانیه امروزه مرکز بخش شده است.

۵- متن: شیفور

٦- مخفف سیاه

۷- متن: به نه

۸- متن: کها

۹- متن: به بینی

ماهم
" نمایش " داریم

(درباب مقایسه تئوریك تعزیه وتراژدی)

■ منوچهر یاری

□ این نوشته ی فهرست وار، محصول یك کاردانشجویی درسال ٦٣ است برای درس "تعزیه شناسی" که دوباره نویسی وگسترش آن، آرزوی نویسنده است تاروزی کتابی شودباعنوان "فن شعرجدید" درشناخت "تعزیه" و"مضحکه" به مشابه ی دورکن اصلی تئاترملی ما.

▲ ▲ ▲

□ هدف ازاین مقایسه ومقابله چیست؟

همه می دانیم که غربی ها، همه چیزخودرا(ازتاریخ وفرهنگ گرفته تاعلوم وفنون وهنروادب و...) ازیونان می آغازندو"رنسانس غربی ها" - به تعبیرخودشان - به معنای "تجدید حیات" و"بازگشت به عصرطلایی یونان" بوده است، درحالی که پیش ازفرهنگ وتمدن یونانی، فرهنگ های درخشانی دردنیای باستان وجود

داشته اند که تمدن یونانی، بسیاربه آنهاوامداراست وازجمله آن تمدن ها، "فرهنگ وتمدن ایرانی" است.
خوشبختانه درتاریخ نیم قرن اخیرما، پیشاهنگان فکری باتوجه دادن به "آفت غربزدگی" وطرح شعار"بازگشت به خویش"، وجدان های "خودباخته" رابه "ارزش های فرهنگ خودی"، آگاهی داده اند.
هدف ازمقایسه تعزیه باتراژدی، برای این نیست که باخوشحالی اعلام کنیم: "ماهم نمایش داشته ایم"! - که این برای فرهنگ باروری که فرزندان برومندی چون فردوسی ومولوی وحافظ ونظامی وناصرخسروواین سیناوفارابی وسهروردی وملاصدراو...رادردامان خود پرورانده، سهل بوده است - بلکه ارج نهادن به "ارزش های فرهنگ خودی" است تااحیانا" باطرح مقوله ای چون تعزیه، احساس "بیزاری" و"خودکهتربینی"به مادست ندهد.

□ **تعزیه، تنهایک "نمایش بومی - مذهبی"وفقط یک "هنرموزه ای"! نیست.**

"تعزیه، خلاصه و"چکیده تاریخ وفرهنگ ما"ست. ماهرهنری که داشته ایم - درطول عصرهاونسل ها - درتعزیه گردآورده ایم.
[وصدافسوس که این همه رانیز غربی هابه مامی شناسانند امثال "گوبینو" و"چرولی" و"چلکووسکی" !، همانطور که بر"مثنوی مولوی" مانیز، "نیکلسون انگلیسی" منت تصحیح وتفسیرداردا]
تعزیه، ازچنان امکانات وظرفیت های بیشمارمتنی واجرایی برخورداراست که می تواندبرای رهایی ازبن بست کنونی تئاتربی هویت ماوبرای دستیابی به یک "تئاتر ملی" که آرزوی همه ماست، افق های تازه ای دربرابردیدگان مشتاق بگشاید= "تعزیه، به عنوان یک سیستم اجرایی - نمایشی".

□ **مابرای دست یابی به یک "تئاترباهویت" به "شناخت تعزیه" نیازمندیم= "شناختی آگاهانه" ونه "واپسگرایانه".**

□ **مقدمه برمقایسه تئوریک تعزیه باتراژدی =**

برای شناخت ومقایسه "تعزیه"و"تراژدی"، بایدفکروبینش وخصوصیات روحی وفرهنگی انسان "شرقی"و"غربی" راشناخت. چراکه "تعزیه"، محصول بینش شرقی و"تراژدی"، مظهرفکرغربی است:

تفکرشرقی	تفکرغربی
معتقدبه استبداد	معتقدبه دموکراسی
خدامحوری	انسان محوری (اومانیسم)
آخرت گرایی	دنیاگرایی
فردگرایی	جمع گرایی- جامعه گرایی
درون گرا	برون گرا
گذشته گرا	آینده گرا
عرفانی وشهودی	عقلی وتجربی
معتقدبه مشیت الهی	معتقدبه جبرطبیعت وتاریخ
حقیقت گرا	واقع گرا
معتقدبه خدایی بی مثل	معتقدبه خدایانی در بالای المپ
انسان، عاشق خدا	انسان، رقیب خدایان
تسلیم	طاغی

[درنتیجه این روند، شاهددوجریان متفاوت در"هنرشرقی"و"هنرغربی"خواهیم بود.:

● "شرقی" دراینجابه معنی شرق جغرافیایی یانیمکره شرقی زمین است ونه بلوک شرق سابق!

"دموکراسی یونانی"، زاینده "دیالوگ" - یعنی گفت وگو- می شودو"دیالوگ"، منجربه "نمایش". ولی

"استبدادشرقی"، "حدیث نفس" - مونولوگ - می زایدو"مونولوگ"، "شعر".]

الف. تعریفات:

"ارسطو" [درفن شعر] درتعریف تراژدی می گوید:

"...تراژدی تقلیدومحاکات است ازکاروکرداری شگرف وتمام، دارای درازی واندازه ایی معلوم ومعین، به وسیله کلامی به انواع زینت هاآراسته، [دارای ریتم وآهنگ وآواز] وآن زینت هاهریك برحسب اختلاف اجزای مختلف [بعضی به وسیله وزن وبرخی دیگربه وسیله آواز]، واین تقلیدومحاکات به وسیله کرداراشخاص تمام می گردد، وشفقت وهراس رابرانگیزد، تاسبب تطهیروتزکیه (کاتارسیس) نفس انسان... گردد."

(ص ۳۷ فن شعر)

تعزیه چیست؟

تعزیه یا"سوگ نمایش"، "تشبیه" است ازعملی ایثارگرانه، [دررابطه بامیثاق الست]، دارای اندازه ای معلوم [روزعاشورا-ازصبح تاغروب]، که به وسیله کلامی موزون ومقفی، باسازوآواز [درردیف های موسیقی ایرانی] وباحرکت وعمل، "شبیه سازی" می کند، تاموجب "شفاعت" گردد.

ب. هدف ها:

هدف تراژدی:

"بایدآنچه مورد تقلیدومحاکات واقع می شود، موجب برانگیختن ترس وشفقت هم باشد".

صفحه ۵۱ - فن شعر

هدف تعزیه:

هدف غایی از"شبیه خوانی"، برانگیختن "شفقت وشفاعت" است تاآنجاکه "گریستن برشهید"، خود هدف می شود. (بنابرروایاتی که ازائمه نقل شده).

ارسطو، در"فن شعر" انگیزه ی دیگری رانیزبرای تراژدی قائل است: "مضمون تراژدی، جزء دیگری هم دارد وآن عبارتست ازداعیه الم [مصیبت]...

داعیه الم [مصیبت] فعلی یاکرداری است که سبب هلاك یاموجب الم گردد..."

فن شعر-صفحه ۵۵

ج. اجزاء وعناصر (درتعزیه وتراژدی)

ارسطو می گوید:

"تراژدی ازشش چیزترکیب می یابدوماهیت آن، بدان شش چیزحاصل می گردد...

آن شش چیز عبارتنداز:

۱- افسانه مضمون [=داستان]
۲- سیرت [=کاراکتر = شخصیت]
۳- گفتار [= دیالوگ]
۴- فکریااندیشه [= تم = ایده]
۵- منظرنمایش [= عوامل دیداری]
۶- آواز [= عوامل شنیداری/موسیقی]

صفحه ۳۸ فن شعر

اجزای تعزیه عبارتنداز:

۱- داستان مجلس ها[برگرفته ازوقایع عاشورا ووقایع مربوط به آن]
۲- سیرت [اولیاء واشقیاء]
۳- گفتارموزون ومقفی
۴- فکر [شفاعت]
۵- منظرنمایش [سمبولیك وتمثیلی]
۶- آواز [درردیف های موسیقی ایرانی]

ارسطو، درجای دیگر، اجزای تراژدی رابدین قرارشمرده است:

۱- مدخل: Prologue = پیشگفتار=درآمد
۲- واقعه عرضی ودخیل: Episode(!پیزود)
۳- مخرج : Exode = مقطع
٤- آوازه گروه خنیاگران.

صفحه ۵۵ و٥٦ فن شعر

وبه همین اعتبار "ساختارتعزیه" تشکیل شده است از:

۱- پیش خوانی
۲- پیش واقعه یا"گوشه" [که الزاما" درهرتعزیه ای نیست]
۳- واقعه اصلی
٤- واقعه فرعی یا"گریز"

ارسطودرتعریف "آوازگروه خنیاگران" چنین می گوید: "مویه نوحه سرایان، مرثیه یاشکوائیه است که گروه خنیاگران وبازیگران نمایش باهم می خوانند" /صفحه ٥٦/فن شعر. این تعریف بسیارهمخوانی داردباتعریف "پیشخوانی" درتعزیه.

د. سیرت قهرمانان [درتعزیه وتراژدی]:

قهرمان تراژدی ازدیدگاه ارسطوعبارتست از:
"کسی است که ... افتادنش به حضیض شقاوت به سبب به بهره بودن اوازفضیلت وعدالت نیست بلکه به جهت خطایی است که مرتکب شده [همچون ادیپ]....

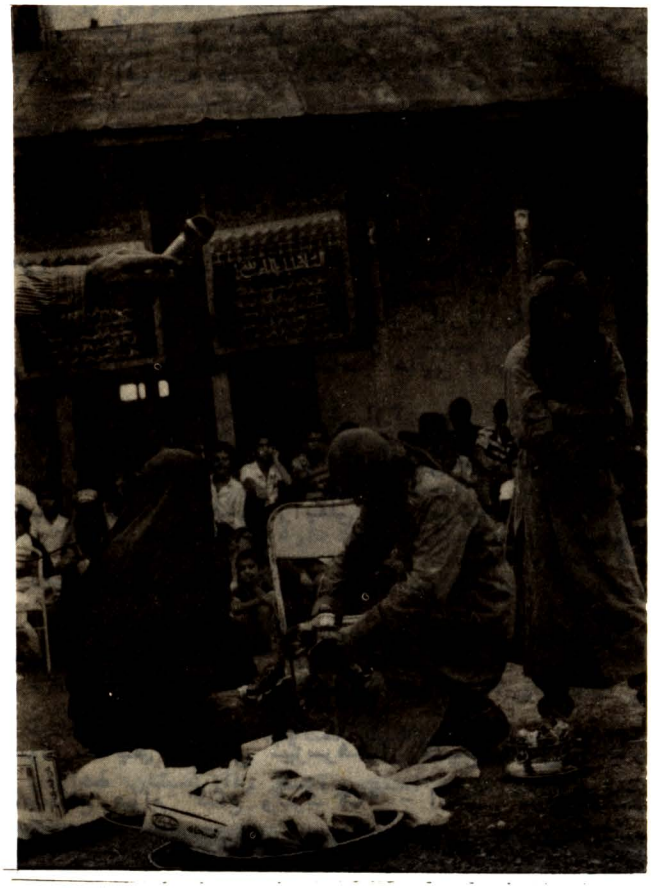
.....

انتقال ازسعادت به شقاوت باشد نه ازشقاوت به سعادت، واین تحول وانتقال هم به سبب پستی وفرومایگی طبع ونهاد قهرمان پیش نیامده باشد....

.....

خوش ترین وبدیع ترین تراژدی آن هاست که درباب سرگذشت عده ای قلیل ازخانواده ها[ی مشهور]باشدوشامل سرگذشت کسانی چون ادیپ...."

صفحه ۵۹/فن شعر



واماقهرمان تعزیه:

"روحی بزرگ است که مصیبتی بزرگ براووارد آمده است"، مظهرفضیلت وعدالت است. ازاوج عزت به حضیض محنت می غلطد، - نه به جرم خطایی که ازاوسرزده - به پاس میثاقی که درصبح ازل بسته است. ازخوش نام ترین قبایل وطوایف است: "رف خون" و "عزت تبار" دارد.

ازیادنبایدبرد:

"تراژدی" یک مرگ تعمیل شده به قهرمان است درحالیکه "شهادت درتعزیه" مرگی است که قهرمان خودانتخاب کرده است. امام حسین (ع) فرماید: "مرگ برای فرزندآدم، همچون گردنبندی است درگردن دختری زیبا".

ه. حوادث تبعی (فرعی) درتعزیه وتراژدی:

"حوادث تبعی وافسانه ها"درتراژدی:

ارسطو می گوید: "مرادازافسانه هایی که [حوادث

تبعی دیگری هم درطی آن هاداخل وعارض می شود] آنگونه افسانه هایی است که توالی وعروض حوادث تبعی وضمنی درطی آن ها، ازروی قاعده احتمال ویاضرورت نباشد..."

.....

"شاعران پرمایه هم که گاه ازاینگونه قصه هامی پردازند، برای آن است که حساب کاربازیگران نمایش رادارند: زیراچون نمایشنامه هایی رابرای مسابقات می سازندوافسانه هارابیش ازآن چه اقتضای موضوع است امتدادمی دهند، غالبا" ناچارمی شوندتوالی سلسله طبیعی حوادث ووقایع رابکلی بهم بزنند".

صفحه ۵۰/فن شعر

حوادث تبعی (گوشه - گریز) درتعزیه:

سوگ نمایش ایرانی نیزسرشارازوقایع تبعی - یابه اصطلاح عوام "شاخ وبرگ ها" - است. برای مثال: داستان درویش بیابانی، سلطان قیس، زعفرجنی وفرشتگان درتعزیه سیدالشهداء (ع). این شاخ وبرگ هاویابه اصطلاح ارسطو، "حوادث تبعی" به چه منظوری وارد واقعه اصلی شده است؟

- حساب شبیه خوانان راداشتن؟

- ویابه تعویق افکندن واقعه اصلی، به منظوردرگیرکردن بیشترتماشاگران.

و. وحدت های سه گانه (درتراژدی وتعزیه):

ارسطودرباب "وحدت زمان" درتراژدی چنین می گوید: "...حدکافی دراین مورد آن اندازه ازمدت است که درطی آن یک سلسله ازحوادث ووقایعی که برحسب احتمال یاضرورت دردنباله ی یکدیگرممکن است بیایند، قهرمان داستان را، ازشقاوت به سعادت ویاازسعادت به شقاوت بکشاند...".

صفحه ۴۵/فن شعر

درتعزیه امام حسین، درروز عاشورا:

طی یک سلسله حوادث ورویدادها که دردنباله ی یکدیگررخ می دهند،

- ازصبح تاظهر -

"حر" ازشقاوت به سعادت می رسد

- ازافسری لشکریزید به درجه شهادت - و"عمرسعد" ازسعادت به شقاوت.

- ازدرس قرآن به عملگی یزید -

▲ ▲ ▲

چنانکه می دانیم وحدت های سه گانه ارسطویی عبارتند از:

وحدت زمان ومکان وموضوع.

تنهاتعزیه ای که درآن زمان "وحدت های سه گانه ارسطویی"، رعایت شده است، "تعزیه بازارشام" "میرعزا" است [وناگفته نماند که زنده یادمیرعزاهیچگاه "فن شعرارسطو" و"وحدت های سه گانه"اش را"ندیده"و"نخوانده"بوده است]

ذ. موسیقی (درتعزیه وتراژدی):

ارسطودرفن شعر چنین می گوید:

"...اماگروه خنیاگران رابایدبه مشابه ی یکی ازاشخاص نمایشنامه تلقی کرد که [به این لحاظ] جزیی هستند ازکل ... اینها نیزبایددرعمل وکردارشریک باشند."

صفحه ۸۱/فن شعر

نوازندگان تعزیه =

- به شبیه خوانان درباب خواندن درچه گوشه وردیفی خط می دهند.

- هماهنگ بافرازوفرود تعزیه، ایجادافکت (تاثیرات صوتی) می کنند.

- برای تجسم بیشتربینندگان، ایجاد فضای نمایشی می کنند.

□ □ □

نگاهی به تراژدی پرومته (رباینده آتش) و سوگ نمایش عباس (ع) [ماه بنی هاشم]

همگونی ها:

۱- عباس (ع)، امام نیست ولی انسان معمولی (سپنجی) نیزنیست. اوازجانب مادربه اشقیاء منسوب است. پرومته نیز، "نیمه خدا-نیمه انسان"است [فرزند اورانوس وگئایاتمیس]. نه خداونه انسان وهم خداوهم انسان.

[پرومته: خداگونه است وعباس (ع):امام گونه]

۲- پرومته، رباینده آتش خدایان است برای انسان سپنجی وحضرت عباس (ع)، آورنده ی آب [سقا]برای تشنه لبان است.

۳- هم پرومته وهم عباس (ع)، ازخودگذشته اند، وآینده ی خودرابه پاس آرمانشان، فدامی کنند: عباس (ع) مغضوب اشقیاء وپرومته مطرود خدایان می شود واگرعباس (ع) بااشقیاء وپرومته بازئوس، مماهات می کرد، سرنوشتشان این نبود. [یك ناهمگونی دراین مورد بخصوص وجوددارد وآن اینست که: عباس (ع) برای آرمانی خودرافدامی کند که ازخود او، بزرگتروبرتراست = امام حسین وبقای دین. ولی پرومته برای کسانی ایثارمی کند که ازخوداو، پائین تروفروترند: انسان سپنجی].

٤- هم عباس (ع) وهم پرومته، "رنج" رابر"لذت"، و "عظمت" رابر"خوشبختی" و"فنا"رابر"بقا" ترجیح می دهند.

۵- درسوگ نمایش عباس (ع)، آنجاکه شمربه سپاه امام می آیدتاعباس رابا تطمیع ویا تهدیدبفریبد، بسیارشباهت داردباآن قسمت ازتراژدی پرومته که هفائیستوس [پسرزئوس]واوکئانوس[ایزددریا] وهرمس [پیك ایزدان] به سراغ "پرومته ی درزنجیر" می آیندتااورا"به راه آورند" تابرآستان زئوس، چهره برخاك سایدوطلب بخشش نماید: دراینجا، پرومته انتخاب خودراکرده است وآتش راازآستان خدایان

ربوده وبه انسان سپنجی سپرده است وحال صحبت برسر "به راه آوردن" و"عذرخواهی" اوست، ولی دراین برش ازسوگ نمایش عباس (ع)، لشگرظلم هنوزبه اوچشم طمع دارندودرواقع کارازکارنگذشته است: شمربه خیمه گاه امام آمده است، تابه زور تهدیدویابه شوق تطمیع حضرت عباس (ع) راازامام جداکند، چراکه بنابه روایت عباس (ع) ازجانب مادر [ام البنین] باشمرنسبت دارد وشمربه این قرابت، برای رسیدن به اهدافش دلبسته است. عباس (ع) سه راه دارد:

"سه ره پیداست -
نوشته برسرهریك به سنگ اندر
حدیثی کش نمی خوانی برآن دیگر -
۱- نخستین: راه نوش وراحت وشادی - به ننگ آغشته، اماروبه شهروباغ وآبادی: [بیعت بایزید]
۲- دودیگر: راه نیمش ننگ، نیمش نام، اگرسربرکنی غوغا، وگردم درکشی آرام :[بیطرفی]
۳- سه دیگر: راه بی برگشت، بی فرجام :[شهادت]

درتراژدی پرومته نیز، نخست "هفائیستوس" [پسر زئوس]به همدلی بارنج پرومته می پردازد، وازخویشاوندی یاد می کند. سپس اوکئانوس [ایزددریا]، پیرانه پندمی دهد وسرانجام هرمس[پیك بالدارخدایان، ازعمله واکره زئوس] به تهدیدمی نشیند ولی پرومته راه خود راانتخاب کرده است:
راه بی برگشت، بی
فرجام :[تاابدالدهر، عقابی، جگرهرروزرسته اورامی خورد - تاروزی که هرکول اورانجات می دهد -]
شمربه عباس (ع): ای علمدار، سوی لشگرماخوش باشد
ای سپه دار، سوی قوم دغاخوش باشد! [دعوت]
من که مشتاق توام کرده امازچهارطرف
بزم عیشی زبرای توبپا، خوش باشد!
اینقدر کوفته ام مشعل زرین به زمین
گشته پرنورزمین تابه سماخوش باشد!
[درمتنی دیگرشمرخطاب به عباس (ع) همی مضمون را، اینگونه تقریرمی کند:

شمرمنم که کرده ام وردزبان ثنای تو
جورجهانیان کنون می کشم ازبرای تو
که به میان لشگرم، گاه میان خیمه ها
این همه نقش می زنم درطلب هوای تو
من که غلام درگهت باشم ایا شه جهان!
کارزصدق می کنم شب همه درثنای تو
گرزحسین بگذری، شادشودزتوبیزید
گوشه تاج سلطنت می شکندبرای تو] .[تطمیع]
عباس (ع): کیست گوید به من ازراه وفاخوش باشد؟
کیست گردیده به من راهنما، خوش باشد؟
ای که تکرارکنی ازره مکاری وفن
که"علمدارسوی لشگرماخوش باشد"!
ای که نزدیك سراپرده عباس آیی
گرکه خواهی شوی ازتیغ دوتا، خوش باشد

شمر: شاهابه سروپات، سروجان دارم
این سان که به عزم جنگ، جولان دارم
برسروری سپاه فرمان دهمت
بهرتومن ازبیزیدفرمان دارم [تطمیع]

عباس (ع): ای شمربه تن تاکه سروجان دارم
ازبهرنثارره جانان دارم
بدنام مکن نزدتکو نامانم
من هم سروهم دست، فراوان دارم

شمر: ازچه دورانداختی فرمان شاه
شام را [بیزید]
رهروعاقل بره بایدببیند، چاه را

.....

ازبرادردورشوتادورگردد ازتورنج
آی اندر لشگرماوبرسرگذاراکلیل را.
بی سبب نیست که شمرآمده دراین شب تار
ورنه این وقت نه خوش بود، ملاقات زیاد
عشق خویشی توبردازدل من صبروقرار

آدمی نیست که عاشق نشودفصل بهار!

[درمتنی دیگرشمرهمی مضمون را[یادآوری خویشی را] اینگونه تقریرمی کند: چون که دارم نسبتی باتوزسمت مادرت هستم ازجان باتومن، دان، یك زبان ویك دله]. هفائیستوس (پسرزئوس) نیزدرجواب کراتوس (عمله واکره زئوس) که درمجازات پرومته تعجیل دارد اینگونه می گوید:

هفائیستوس: ... من دل آن ندارم که برادرایزدی خودرابراین خرسنگ طوفان زای به زنجیرکشم. اماچون نمی توان فرمان زئوس راناديده گرفت، به هرتقدیر ناگزیربایدانجام آن را، دل قوی دارم.

(الماءمورومعذور)! آه، ای پسر ژرف اندیش تمیس خردمند (پرومته) به خلاف خواست تووخود، بایدبازنجیری گران ترابراین صخره، دورازآدمیان به بند کشم. .....

این است پاداش تودریاری به آدمیان. توکه خودایزدی ازایزدانی، خشم آنان رابه هیچ گرفتی وبه خلاف حق!" آدمیان رابرافراشتی.....

درخویشاوندی ودوستی نیروی شگرفی است.

[شمر می گوید:

عشق خویشی توبردازدل من صبروقرار [به عباس (ع)]

آدمی نیست که عاشق نشودفصل بهار!

هرگیاهی که به نوروزنروید حطب است

گله ازدوست به دشمن، نه طریق ادب است]!

هفائیستوس می گوید: ای هنربی همتای دست های من، چه بسیارازتوبیزارم [درمجازات پرومته]

کراتوس می پرسد: بیزاری برای چه؟ بیداست که هنرتوهرگزسبب این پریشانی نیست.

هفائیستوس: بااینهمه کاش این کاربرعهده دیگری بود نه من. درجای دیگرمی گوید: پرومته، افسوس! ازرنج تودل پریشانم.

کراتوس: بازهم تردیدواندوه برای دشمنان زئوس!

هفائیستوس: منظری است که دیدارآن دردناکست.

■ ■ ■

پس ازهمدلی ! هفائیستوس، اینك نوبت اوکئانوس (ایزددریا) است که به پرومته، پندپیرانه دهد، اونیزدرآغازازخویشی وقرابت یادمی کند.

اوکئانوس: .....

بدان که ازروزگارسیاه توغمزده ام

بی گمان خویشاوندی موجب همدلی است!

.....

پرومته می بینم وازخرد کاردان توآگاهم ولی نمی توانم ازاندرزی سودمنددریغ ورزم. ناتوانی خود رابشناس وبارهروان تازه همراه شو! خودکامه ای نوفرمانرواست (زئوس).

[شمر، درغمنامه عباس(ع)، خطاب به عباس (ع) گوید:
گرزحسین بگذری، شادشودزتوییزید(رهروخودکامه ای نوباش) گوشه ی تاج سلطنت می شکند برای تو.

■ ■ ■

ای علمدار، سوی لشگرماخوش باشد
ای سپه دار، سوی قوم دغاخوش باشد! (بارهروان تازه همراه شو).
وبازشمرخطاب به سقای کربلا گوید:
هرکه نشیندزداناسخن مصلحت آمیز(اندرزسودمند!)
خودتاسف خوردوکف به کف خویش بساید -
رسم خویشی، توبجای آرکه ترسم، من ازآخر (خویشاوندی، موجب همدلی است!)
زینب آیدبه سرنعش تو، مورابگشاید.]
اوکتانوس به پرومته می گوید: اگربه اندرزمن گوش فرادهی وبه یادآری که خودکامه ای سهمناك (زئوس) به نیروی تمام فرمانرواست دیگرمشت به نیشترنمی کوبی (وبارهروان تازه - درخودت خودکامه ای نو - همراه می شوی).
شمربه عباس ع) - دربحرطویلی - چنین گوید:
دمی ای سرورمن، رهبرمن، دیده عبرت بگشا، آمده لشگرزختاوختن، چین وزماچین، ارومیه وقسطنطنیه، مکه ومصر..... همه درکوه پلنگ وهمه دربحرنهنگ، همه نی برسرجنگ، همه آماده به جنگ... به توای سرورمن گفتم ورفتم، دگرم من نه سئوالی نه جوابی بود، هیچ ندارم گله یی من. واگرجانب ماآمدی ای پیرعلمدار، همه گردیم غلامت، همه گوییم سلامت بزنیم طبل بنامت.
عباس (ع) درجواب گوید:
ای لعین بیش مکن هرزه درایی که نه من طفلم وازهرزه درایی تومن، پای کشم ازشه مظلوم، که این فکرخیال است ومحال است.
وپرومته درجواب اوکتانوس گوید:
من آن نیستم که به سبب سیاه روزی خور، خواستارتیره بختی دیگران باشم. چنین مبادا! من خودازاندهان برادرم اطلس (که ستون های آسمان وزمین رابردوش دارد) دردمندم.
[می توان اطلس (برادرپرومته) وامام (ع) رادراینجاشبیه یافت: اطلس، ستون های آسمان وزمین رابرشانه دارد وامام (ع)، باامانت امامت را، امام نیزستون عرش].

■ ■ ■

پس ازاوکتانوس، نوبت هرمس (پیك زئوس) تهدیدگراست.
پرومته درجواب اوگوید:
آیامرادربرابراین ایزدان جوان، بزدلی لرزنده ازترس می بینی؟ من ازترس بسیاربدورم. اکنون ازهمان راهی که آمده ای بازگرد...و...من شوم بختی خودرابه مقام پست تو(پیك زئوس بودن) نمی فروشم.
و عباس (ع) درجواب شمرگوید:
نمی ترسم جهان رافی المثل تیروسنان گردد
نمی ترسم سنان ازچارسوهمچون کمان گردد
نمی ترسم زبهرآب، گردستم زتن افتد
تنم پامال سم اسب، سربرهرسنان گردد.
و ....
به سقایی هفتادودوتن فخرم بوداما
زسرداری هفتادودوتن هم نیستی عارم.

■ ■ ■

ط - منابع:

۱- "فن شعر"ارسطو/ترجمه دکترعبدالحسین زرین کوب
۲- تاریخ ادیان/زنده یاددکترشریعتی
۳- درس های کلاس"تعزیه شناسی"/دکترجابرعناصری
٤- تعزیه ی حضرت عباس (ع)/ازکتاب "تعزیه درخور"
۵- تعزیه شهادت حضرت عباس(ع)/رساله ی فارغ التحصیلان هنرهای نمایشی
٦- پرومته درزنجیر/اشراشیل/ترجمه ی شاهرخ مسکوب
۷- شعرچاووشی/ازمجموعه "زمستان"/زنده یاداخوان شالث.

گفتگوبازنده یاد حسن شمشاد

شمع سوخته را....

گویی همین بعدازظهردیروزبود. درحیاط تالارمحراب، ومشغول خوش وبش گرمی بابچه های کانون نمایش های مذهبی-سنتی. به جمعشان که رسیدم استادرادیدم که به مطایبه روایتی رانقل می کرد. برق نگاه پسربچه های پرشیطنتی درکاسه چشمانش می درخشید، که برایم سخت تازگی داشت. خوش بنیه وپرانرژی وبانشاط می نمود، ازاین روهیچکس باورنمی داشت که دردومرضی جانگاه تاچندهفته دیگرآن یل تئاترسنتی راازپای درآورد. آن روزوقتی می رفت گفت: ماکه پاسوخته رسیدیم آخرخط، لااقل شماجوان هااین هنرملی را-تئاترسنتی - احیاکنید. ورفت! رفت تادربی کسی وگمنامی روزهای بیماری رخت سفرآخرت رابرتن کند. رفت تادرتربت آرامشی ابدی، خستگی یک عمرآکنده ازدردومرارت وسختی راباخاك واگویه کند.

باری، یکی دوهفته بعدباخبرشدیم، **استادحسن شمشاد پیروپیشکسوت تئاترسنتی ایران درآخرین هفته تیرماه ۶۹ رخت ازجهان بربست.**

ازاستادحسن شمشاد علاوه برنوارهای صوتی وتصویری ونقش آفرینی های هنرمندانه اش، آنچه که دردست است، همین مصاحبه ای است که به همت آقای داوودفتحعلی بیگی درتاریخ دهم آبان ماه سال ۱۳۶۶ انجام گرفته است وتوسط آقای محمدحسین ناصربخت وحسن فتحی ویرایش وتنظیم شده است باهم می خوانیم..

آقای شمشاد بفرمائیدکه ازچه تاریخی کارنمایش راشروع کردید-خصوصا"نمایش سنتی را-

● عرضم به حضورتان درحدودسال های ۱۳۲۱ بود که من علاقه به کارتئاترپیداکردم.

علت علاقه تان چه بود؟

● بنده درزمان کلاه پهلوی که این سووآن سوجشن کلاه پهلوی راگرفته بودند، یک روزدرکاروانسرای کلاهدوزهانمایشی رادیدم باشرکت مرحوم "مهدی مصری"-که البته هنوزرسما"واردکارتئاترسنتی نشده

بودومرحوم "عباس موسی"-که این هاهردوکفاش بودند- مهدی مصری سیاه شدوموسس نقش یك درویش قزوینی راداشت "حسین حوله ای"راهم ازبازارآورده بودند وایشان نقش یك حاجی رابازی می کرد. بادیدن آن نمایش بود که به کارتئاترعلاقه مندشدم. البته این جماعت بعدا" رفتندباغ فردوس - که الان زایشگاه شده است - آن موقع درباغ فردوس نمایش می گذاشتند وبستنی می فروختندبه دهشاهی ویك قران. مردم می آمدند وبرنامه راافتخاری می دیدند. بعدهااین گروه رفت به تئاترشاهین.

تئاترشاهین درکجاواقع شده بود؟

● "تئاترشاهین" که ابتدااسمش "تئاترماه"بود، درچهارراه مولوی، روبروی برزن قرارداشت مرحوم "کوچك مودب"همراه بامهدی مصری و یك افسرنیروی هوایی به نام "سروان قائدی"هرسه شریك شدندوآمدندآنجاروی "قهوه خانه عباس تکیه"، سالی تئاتری ساختند که عباس تکیه هم باآن شریك بود. این چنین بود که تئاترماه - وبعدهاتئاترشاهین - پاگرفت.

ازقدیمی های هم دوره این هادیگرچه کسانی رامی شناسید؟

● عرضم به حضورتان "غلامحسین خان ملت"رابه یادارم و"مرحوم سیداکبر"را. این هاهمه ازکاروانسرای کلاهدوزهاشروع کردند. بنده سال ۲۱ به این هاملحق شدم. رفتیم پیش یکی ازاین هاوپیشنهاددادیم به اینکه مایلیم کارتئاترکنیم. بعدمارابردند به مرحوم کوچك مودب معرفی کردند. اتفاقا" آن شب گروه آن هانمایش حسن صباح یاسه یاردبستانی راداشتند. مرحوم کوچك به من گفت که شماآیاقبلا هم کارکردی؟ بنده برحسب علاقه ای که برای وارد شدن به این حرفه داشتم به دروغ گفتم: "بله کارکرده ام". گفت: می توانی نقش حسن صباح رابازی کنی؟ گفتم: "شماسوژه اش رابگوییدمن بازی می کنم".اوقصه راگفت ،من هم نقش رابازی کردم. مهدی مصری که آنجابودبه کوچك مودب گفت: "معلومه که برای اولین دفعه است که آمده روی سن. حتما"قبلا فقط می آمده وتماشامی کرده".. خلاصه به بنده علاقه پیداکردندومرتب رل های بزرگ می دادند وهرنقشی راکه می گفتندبنده بازی می کردم. می گفتند رستم؟ من هم چون تاریخ شاهنامه راتماما" می دانستم،می گفتم: "بله بازی می کنم" وبازی می کردم وآن طور که بایدازآب درمی آوردم. یك روزرفتیم "سیدولی" خدارحمت کندرفتگان همه را"حسین آقای موید" هم آنجانشسته بود مارابردندپیش وی. درحالی که بنده شدیدا" خجالت می کشیدم که پیش نظایراوبنشینم چون به هرحال این هاهرکدام برای خودشان درآن زمان وزنه ای بودند.

این افرادهم تئاترسنتی کارمی کردند؟

● بله اصل نمایش سنتی، پیش از"عباس آقاموید"شروع شد.

آن زمان آیامتن نمایش راازقبل می نوشتند؟

● خیر. همین جوری قصه رایکی می گفت ومی رفتند روی صحنه نمایش می دادند. امادرزمان مرحوم مویداین مسئله یك صورت وچهارچوب دیگری پیداکرد. مثلا" مرحوم موید دریك ورقه یادداشت می کرد که مثلا": پرده اول بارگاه، پرده دوم جنگل، پرده سوم خانه هیزم شکن، وبعدهرکدام‌ازپرده هاراتعریف می کردومابااین تعریف می رفتیم روی صحنه نمایش می دادیم که خیلی هم بااستقبال روبرومی شد. روزی که مرحوم کوچك مودب مارابه حسین آقاموییدمعرفی کرد به اوگفت که : "این شمشادما، حسین آقاخیلی استعدادش زیاده" حسین آقاموییدهمین جوری که داشت چپق می کشیدیك نگاهی به ماکردوآقاکوچك مودب گفت: "مودب باید صحنه روخالی کرد ودادبه دست جوان ها. حالادیگه نوبت اونهاست. بایداستعدادداشته باشه،خوب قدرش رابدان".

ازدیگربزرگان آن دوره بگویید؟

آن زمان عرضم به حضورتان که مرحوم

"اکبرسرشار"، ته کمرك یك تئاتردرست کرده بود به نام **"تئاترمینا"**. همسرش خانم **"غفاری"**، وکسانی هم چون **"پیرمرادی" "جلیلوند"، "باقرچیه" و"غلامحسین ملت"**جزء این اکیپ بودند.

ازبازیگران نقش سیاه درآن دوره بگویید؟

● "اسدالله قاسمی" و"مهدی مصری" و"ذبیح الله ماهر" راخاطردارم. قاسمی ومهدی مصری همزمان این کارراشروع کردند.

حدودا" چه سال هایی؟

● تقریبا" سال ۳۰ بود ذبیح الله ماهرراهم کوچك مودب آورد وسیاه بازکرد.

ذبیح جلوترواردابن کارشد یامهدی؟

● خب ذبیح جلوترازمهدی واردابن کارشد(سیاه بازی) امامهدی زمانش شیرین ترازذبیح بود.

زمانش یازبانش؟

● نخیر، عرض کردم زمانش، درزمان گل کردن کارمهدی مصری درست مصادف بودباگرویدن واستقبال بیشترمردم به نمایش سیاه بازی. ازاین که بگذریم تفاوتی که درکاراین دونفربود این بود که ذبیح دردوره خودش زیادبه مسائل روزتوجه نمی کرد، یك چیزای عامیانه وعامه پسندی می گفت ومردم رامی خنداند. ویك چیزهایی هم می گفت که یخش می گرفت وماندنی می شد. امامهدی مصری زمانی که واردگودسیاه بازی شد، توجه کردبه مسائل اجتماعی روزوبه این ترتیب مایه های کمدی نقش خودرابامسائل ومشکلات روزمره مردم تلفیق می کرد وعنوان می کرد. یادم هست یه زمانی دریك برنامه تئاتری، یك شب **"شیراکبری"**نیامدپیش پرده بخواندومردم هومی کردند. مهدی گفت: "من میرم می خونم". مودب گفت: "آخی چی چی رومی خونی، مگه توپیش پرده خونی؟". مهدی گفت: من میرم می خونم، اگه خوندم ومردم تشویق کردن پنجاه تومن بده، اگرنه، هوکردند، من پنجاه تومن به تومی دم". خب اون موقع پنجاه تومن خیلی پول بود. مهدی رفت جلو. وماهمه مانده بودیم که حالا می خواهدچه بخواند. اعلام کردند که پیش پرده توسط قهرمان کمدی مهدی مصری خوانده می شود ومهدی رفت وبناکردبه خواندن:

"زکیسه آی زکیسه آی زکیسه
پول چایی می خوادیاروپلیسه
زکیسه آی زکیسه آی زکیسه
دیشب بارون اومدپشت بوناخیسه

مردم هم اینقدرتشویق کردند که حساب نداشت. دیگراسمی از"ناهیدشیراکبری"وشیراکبری نیامد. مهدی آمدبه مودب گفت: "بده من پنجاه تومن رو" ومودب داد.

این "زکیسه آی زکیسه" راخودش ساخته بود؟

● بله، فی البداهه می گفت، ودراین بداهه گویی موقعیت روزجامعه راهم درنظرمی گرفت. مثلا" این قطعه "پول چایی می خواهد یاروپلیسه"، همان دوره ای بود که پلیس هاحسابی حق حساب می گرفتند.

گفتیدکه ذبیح پیش ازمهدی ایفای نقش سیاه راآغازکرد؟

● بعله. تقریبا" ده، پانزده سال جلوتر. امامهدی چیزدیگری بود. یادم است وقتی مهدی مصری توبه کردکه دیگرروی سن نیایدوصحنه تئاتررابرای همیشه ترك کند، همین تئاترماه که بعدشد تئاترشاهین،رفتند وذبیح راآوردند. اماذبیح درطول اجراهاهرکارکه کردیخش نگرفت. یه شب مرحوم کوچك مودب به اوگفت: "آخه به تومی گن ذبیح، یك کاری بکن". ذبیح درحالی که لنگه گیوه اش راباعصبانیت ول کردرفت خوردبه طاق گفت "دآخه لامروت مردم مهدی رومی خوان من چیکارکنم". خلاصه عده ای مثل حسین حوله ای وتعدادی دیگرجمع شدند ورفتنددرخانه مهدی، وهرجوری بوداوراراضی کردندبه توبه شکستن وبازگشت به روی صحنه. شبی که برگشت روی

صحنه، مردم به قدری گل آورده بودند که خدامی داند.

کمی ازشگردهای روی صحنه اش بگویید؟

● یکی ازشگردهای مهدی این بود که برخلاف تمام سیاه بازهایی که رسم دارنداول حاجی یادرباری هابروند روی صحنه وزمینه رامساعدکنندبرای آمدن سیاه، امادرکارمهدی قضیه برعکس بود. مهدی اول کارتك می رفت به عنوان صندلی پاك کردن، یامثلا تخت شاه راپاك کردن واین ها، شروع می کرد به زمزمه کردن قطعه ای آوازیاتصنیف وبعدشاه می رفت ووزیرمی رفت و....به هرحال مهدی می گفت که "من (یعنی مهدی) تنهاکسی هستم که اگربازیگردیگه ای هم توصحنه نباشد، نیم ساعت تموم می تونم بایه صندلی صحنه روبهرخونم".مثلا" صندلی رومی کردارباب خودشوبعدش یه بازی ارباب - نوکری تماشایی راه می انداخت.

ازتکه کاری های مرحوم مهدی مصری چیزی به یادارید؟

● بعله، مثلا" این تکه:

"دراشرنوکری وزحمت ارباب
می کنه هرلحظه دلم کپ کپ وتاپ تاپ
مثل الاغ درزیربارم همیشه
شب هاتوی مهتاب وروزهاتوی آفتاب
غروغروغرازشب تاصبح، لندولندولندازشب تاصبح می کنه
ارباب
میگم مواجب ، میگه چه واجب
بدهکارم من به بقال وکاسب
پس باباول کن برم دنبال کارم
ازدست توزندگی دیگه ندارم
اربابی دارم خیلی مقبوره
می کشه تریاك روزی دوروره

چون که مرحوم مودب تریاك می کشید، مهدی مصری اینجوری به او گوشه می زد.

گفتید صندلی توی صحنه روبه عنوان ارباب سیاه طرف بازی خودش می گرفت؟

● آره دیگه می گفتش: "مثلا" این صندلی خودارباب یازن ارباب و..."بعددرحالی که خودارباب ناغافل می آمدپشت سراومی ایستاد، سیاه شروع می کردبه بدگفتن ازارباب که "آخه مردیکه خجالت بکش پیرشدی بروبه زن بگیریه زونی بگیر، آخه واسه خودت یه گوینده لااله الاالله درست کن. آخه اینکه نشده زندگی که تووواسه خودت درست کردی. من بنده خدامعلوم نیست که توخونه توآشپزم، نوکرم، مامورخریدم، آخه چیکاره ام؟ هرموقع هم که بهت می گم حقوق بده میگی اگه پول بهت بدم پول هاتوگم می کنی. نه پولیه، نه زندگیه، آخه این چی چیه؟ میام سرسفره غذابخورم، میگه "چه اجازه داره کوچکترکه بشینه جلوی بزرگترغذابخوره، بروکنار"ته مونده غذاروهم مثل چیزی که می خوادجلوی سگ بندازه، میندازه جلوی ما. اصلا" میدونی چیه؟ نمی خواهم بابانمی خوان این نوکری رو، قیدشومی زنم وازپیش این مردیکه لعین عنین فلان شده بهمان خورده بیسارگرفته میرم". این هاروکه سیاه می گفت وبرمی گشت یکهومی دید که ارباب پشت سرش گوش وایساده این بود که به سرعت حرفشوعوض می کردومی گفت " واقعا" که این حاجی آقاچقدرخوب آدمیه. چقدرماتعریفش روکردیم پیش شما(خطاب به تماشاگر). واقعا" این مردادگه سایه اش روی سرمانباشه مابدبخت می شیم" والی آخر.....

غیرازتکه شعری که ازمهدی مصری عنوان کردید، ایشان دیگرچه اشعارصحنه ای-داستانیی سروده بود؟

● عرضم به حضورت مهدی مصری ازاین تکه هازیادداشت، علاوه براینکه توسخنوری ها" هم شرکت می کرد.

منظورتان مباحثه ومشاعره است؟

● آن موقع نمی گفتند مباحثه ومشاعره، می گفتند سخنوری که البته یه فرقی که بامباحثه ومشاعره

داشت این بودکه به شکل آوازخوانی رودررو بود. مثلا" یکی ازدوطرف شعری رابه آوازمی خواند بعدمثلا"طرف مقابل بایدبه سرعت جوابشوبایه شعرآوازی می داد مثلا" اون یکی می گفت: "منصورواردگربرندم به پای دار" وطرف مقابل باحاضرجوابی می گفت "مردانه جان دهم که جهان نیست پایدار" وخلاصه اونقدراین حاضرجوابی دوطرف ادامه پیدامی کرد تابالاخره یکی ازدوطرف توحاضرجوابی کم بیاره وبازنده بشه. درارتباط باتکه شعرهای مرحوم مصری هم خدمتتون عرض کردم که شعرزیادداشت. ولی متاسفانه من الانه هیچکدومش غیر همون که براتون خوندم یادم نیست.

کسی روسراغ دارید که اشعارمرحوم مصری رابه یادداشته باشد؟

● خیر. من بیش ازهمه بااومانوس بودم وکارمی کردم، وقتی به یادنداشته باشم، گمان نمی کنم کس دیگری هم باشد که چیزی ازاشعاراودرخاطرداشته باشد.

چندسال بااوکارکردید؟

● تقریبا" ده سال بااوبودم. بعدش مهدی مصری تئاترراگذاشت کناروم هم رفتم آبادان.

درآبادان هم سیاه بازی کارمی کردید؟

● بعله درآبادان هم با"نعمت"کارمی کردم. البته قبلش بانعمت رفتیم اصفهان پیش **"تقی کله ای"**. یك حیاط کوچولوداشت که یك سن نمایش زده بود توش. پشت سن اتاقی بود که ماآنجاگریم می کردیم ودرآن راکه روبه سن بازمی شدبازمی کردیم ومی آمدیم روی سن. دراونجاماسیزده شب سیزده برنامه رااجراکردیم. سیزده سری داستان "امیرارسلان" اجراکردیم.

سیاه نمایش رونعمت کارمی کرد؟

● بعله نعمت کارمی کرد. روی پشت بام حیاط

زیلوانداخته بودیم ویکی پنج زاربرای پشت بام ویک یک تومان برای پائین توی حیاط می گرفتیم وآنقدرازدحام می شد که پدر "شماعی زاده"خواننده را-درزمان رژیم قبل - به اسم "نادرشماعی"می گذاشتیم جلوی درخانه برای انتظامات. تاجلوی شلوغی وهجوم مردم روبگیره تااینکه یکباراستانداروقت ماراخواست وگفت "تااول محرم بهتون اجازه میدم که نمایش بدین، بعدش بایدکاسه کوزه تونوجمع کنید". گفتم "دلیلش چیه؟" گفت "دلیل بی دلیل، اینجاظرفیت اینجوربرنامه هاروونداره" گفتم" یعنی چی ظرفیت نداره، مگه من ازیه کشوردیگه اومدم اینجا، اینجاوطن منه، سیاه بازی هم جزء نمایش های سنتی وطن منه". خلاصه گفتند اگه نرید اذیتتون می کنیم واین بودکه ازآنجاراه افتادیم رفتیم آبادان، اونم کی؟ توهنگامه درگیری ملت باانگلیسی هاوقضیه ملی شدن نفت. درآبادان هم مایک تئاترکوچک شبیه اصفهان راه انداخته بودیم، درجایی که متعلق به "حسن حجتی"بود.

کدام حسن حجتی؟

● همان که الان درخیابان فردوسی "ماشین نویسی ارژنگ"رادارد. کاررادرحیاط کوچکی که متعلق به اوبودشروع کردیم بعد به تدریج حجتی آن مکان رابه دلیل استقبالی که مردم ازنمایش های مامی کردند بزرگترکردووسعت داد. رفته رفته روی رقابت هاوچشم وهم چشمی پنج تامکان تئاتری بازشد که عبارت بود از"تئاترشهرزاد" "تئاترزابلیان" و"تئاتر فرهنگ" و"تئاترحافظ"که کارهرپنج تاهم سکه بود ومردم ازنمایش های اینهاخوب استقبال می کردند ازجمله بازیگران فعال درآن موقع درآبادان مرحوم "عزیزفرجی"بودکه پائین سن خوشمزه ترازوقتی بود که روی سن می رفت وقدیمی ترازنعمت هم بود.

خودشماآقای شمشادچه نقش هایی رابازی کردید؟

● من هرنقشی رابازی می کردم. شاه می شدم، حاجی می شدم، هارون می شدم، افراسیاب می شدم، ازرستم وازگیوتانقش یعقوب در"یوسف وزلیخا"ونقش مالک ونقش عزیزمصر هررلی روایفامی کردم مثلا" درهمین "یوسف وزلیخا" من چندتانقش دریک نمایش بازی کردم. نقش یعقوب ومالک وعزیزومصرو پیرزن کلافی.

پیرزن کلافی؟

● بعله پیرزنی است که بایک کلاف می آیدیوسف رابخردمی گوید:

پیرزالی من به خون آغشته ام
یک کلاف رسیمان رشته ام
این زمن بستان وبامن بیع کن
دست اوبردست من نه بی سخن

بعدبه پیرزن می گویند که "آخریوسف رابه هفت بارمشک ترمی خریدوتوآمدی بایک کلاف می خواهی اورابخری؟ پیرزن می گوید "می دانم که به من نمی فروشید، ولی می خواستم مادرکه اسم من هم هم ردیف باخریداران یوسف ثبت شود". ازخودم زیادگفتم اجازه بدیدازدیگران هم بگم. عرضم به حضورت که یک حبیب آقایی معروف به "حبیب شلی"بودکه "شل بازی" می کرد. کم شل پوشی بود که بعدازآقاحبیب بخش بگیره. طوری بازی می کرد که انگاری شل مادرزاده دیگه "استادمحمدلحافدوز"بودکه هیکل گنده ای هم داشت خدابیامرز، واونهم "شل پوش"خوبی بود، والبته این دوتاقبل ازامثال من وهم زمان بامرحوم موید شروع کردند. نکته دیگراین که قبل ازدوره ای که ماشروع کردیم رسم نبودکه یک نفرهمه نقش هارایاهرنقشی رابازی کند، این اززمانی که ماشروع کردیم، شروع شد. تاقبل ازآن مثلا" حسین آقای موییدیابرادرش احمدآقا، "شاه" می شدند. حسین حوله ای "حاجی "می شد. باقرچیه "باغبان" می شد. بازیگرنقش باغبان هم مثل بازیگرنقش "سیاه" ازاون اول که واردصحنه می شد بایدخودش باخودش کارمی کردوگه گاه به حضور دیگران درصحنه، نقش آفرینی می کردمثلا" موقع ورود به صحنه می گفت:

"کارتب کرده ولرزکرده - عالمی رورسواکرده ورسواعلی الله کرده شال کمرمورواکرده -

کجامنو پیداکرده میگن کاروکاسبی توتهرون نمیشه، چطورکاروکاسبی پیدانمی شه صبح که می شه یه دیگ عدس ورمی دارم میگم: عدسه وهای عدسه، آه گرم وداغه عدسه، مرهم سینه عدسه" عدس فروشی که تموم می شه باغبان کاسه شاه توت میره میاره ومیگه: "شاه توته وهای شاه توته صفرارومی بره شاه توته شاه توته وهای شاه توته، صفرارومی بره شاه توته"

شاه توت فروشی میرزاقزوینی که تموم می شدبازمی گفت: کارتب کرده ولرزکرده - عالمی رورسواکرده..." ودوباره: "میگن کاروکاسبی توتهران نمیشه امامن میرم یه سبدگلابی میارم گردن کج است گلابی - مال نطنز است گلابی - بامالج است گلابی"

بازیگرنقش باغبان این هاراکه می گفت توامان یك حرکتی هم به خودش می داد ودرهمین راسته همینطورچیزهای دیگری رامی گفت ومی خواند تاسروکله سیاه وپسرعاشق پیدامی شدوآنهاواردباغ امیرومیلك می شدند باغبان ازترس آنکه اگرامیربفهمد اوغریبه هارابه داخل باغ راه داده چه وچه هامی کندوپدراورادرمی آورد، ازآن دومی خواست که مثلا" بروندربالای درخت پنهان شوند آن هم وقتی که سروکله دخترامیردرباغ پیدامی شدوبعدبه هررودخترامیرجوان همراه سیاه رامی دیدوهردوعاشق یکدیگرمی شدندوسرانجام عروسی می کردند. بنابراین همانطورکه داشتم ازلهجه هادرنمایش تخت حوضی می گفتم ماسه جورلهجه نطنزی وقزوینی وعرضم به حضورت یکی هم لهجه شل پوش راداشتیم که مثلا" پسرحاجی شروتمندی بودوعزیزدردانه وبچه ننه ولوس ونازبود.

شماکه ازافراد نزدیك به مرحوم مهدی مصری بودید آیانمی دانید که مهدی به چه نحوعلاقمند به نمایش تخت حوضی وسیاه بازی شد وجلوترازخودش چه کسانی رادراین حرفه دیده بود؟

● خب مرحوم مصری جلوترازخودش "ذبیح"رادیده بودو"حسین شیشه بر"راامااینکه مرحوم مصری به چه نحو کشیده شد به این راه چیزچندان زیادی درخاطرم نیست. امابه حتم همان عشق وشوروعلاقه ای بوده که مرا٤٥سال تخته بنداین کارکرد.

کمی راجع به سابقه نمایش سیاه بازی وچگونگی پاگیری آن صحبت کنید؟

● عرضم به حضورتان ردپای این نمایش رامی توان درروزگار ناصرالدین شاه واحمدشاه سراغ گرفت. البته آن موقع به شکل تئاتری امروزی نبود، بلکه درعروسی هاوبه شکل فی البداهه بین افراددعوت شده به عروسی وبه درخواست صاحب عروسی می آمدند واجرامی کردند. علت این هم که به نمایش تخت حوضی معروف شد، این بودکه تخت یاتخت های بزرگی راروی حوض وسط خانه گذاشته کف تخت هارامفروش می کردند وازتخت هابه عنوان سن نمایش استفاده می کردند.

چطورشد که این نمایش مخصوص عروسی ها، کشیده شدبه صحنه تئاتر؟

● همزمان باپیداشدن تئاترفرنگی، امثال حسین آقای مویدوبرادرش احمدآقا، نمایش های تخت حوضی وسیاه بازی رابه صورت پیس ومتن درآوردندبردنددرتماشاخانه هااجراکردند.

کمی هم راجع به مرحوم سیدحسین یوسفی بگویید، آیاسیدحسین پیش ازمهدی مصری واردکارسیاه بازی شد؟

● نخیر، بعدازمهدی، سیدحسین موقعی آمد که مهدی مصری مدتی بود سیاه بازی می کردوکارش هم گرفته بود. سیدحسین آن اولها ازروی کارهای مهدی مصری روی صحنه الگو می گرفت وآن چنان درایفای نقش سیاه تحت تاثیرسیاه بازی مهدی مصری بود که خیلی هااورادرنقش سیاه برروی صحنه بامهدی مصری اشتباه می گرفتند وبطورمثال وقتی عده ای به سیدحسین یوسفی می رسیدند به اشتباه به اومی گفتند"آقامهدی حالت چطوره؟" نکته ای که

دراینجاقابل ذکراست این است که هرسیاه بازی مثلا" مهدی مصری یك سبك واستیل وردیف خاصی برای بازی خودش داشت.

منظورتان از"ردیف"چیست؟

● ببینید درفی البداهه کاری وبدیهه سرایی هرکدام ازاین سیاه بازهاشیوه بخصوصی دارند مثلا" سعدی افشار توفی البداهه کاری ناغافل چیزهایی می گه که حتی خودهنرپیشه ای که توصحنه کنارش وایساده خنده اش بگیره. یادم هست که گاهی که برای ضبط تلویزیونی به نمایش سیاه بازی می رفتیم استودیوی تلویزیون سعدی افشاربه طورفی البداهه چیزهایی می گفت که حتی فیلم بردارازفرط خنده دوربین ازدستش درمی رفت ودل ریسه می رفت.

راجع به ردیف می فرمودید واینکه هرسیاه بازی ردیف خاص خودش راداشت.

● بعله هرسیاه بازی شیوه خاصی برای خوددارد. مثلا" سعدی افشارهرچه که بازیگرنقش مقابل اوبگوید، یک چیزی درجواب آن می گوید واین حاضرجوابی آنقدرادامه پیدامی کندتابازیگرطرف مقابل به ستوه آید. بعضی دیگرازسیاه بازهایك ردیف دیگری دارند مثلا" قبلا" قرارومداربابازیگرنقش مقابل خودمی گذارند که مثلا" تواین هارابگووبعدا" فلان چیز وبعدازآن بهمان چیز رابگو، تامنهم درازای آن پرحرفی کنم یاصدارابکشم بالا یابکشم پایین وخلاصه طوری ازپیش قرارومدارمی گذارند که اگرطرف مقابل درصحنه رعایت قرارازپیش تعیین شده رانکندرشته ازدستشان درمی رود.

چطور؟

● مثلا" حتما" باید بگویی "ای نوردیده" که اوبگوید"آی نون ندیده" یامثلا" یکی درمیزند وبایدبگوید "سرورمستطاب نیستند" تااوبگوید "سردرمستراب بگوبعله". توجه کردید، اگر طرف مقابل

نگوید "سرورمستطاب"، این طرف نمی تواند بگوید "سردرمستراب".

"پرحرفی" سیاه یکی دیگرازشگردهای نقش آفرینی اوست، این راچه کسی ابداع کرده است؟

● عرضم به حضورت، دقیقا" نمی توانم بگویم چه کسی. زیرا این شگردرامن هم درکارذبیح دیدم، هم درکاراسدالله کاسبی، وهم درکارمهدی مصری. بنابراین به نظرم این تکه وشگردراآن هایی که پیش کسوت ترندابداع کرده بودند.

به نظرمی رسد آقای شمشاد، که مادرسیاه بازی یک سری تکه هاوشگردهایی داریم مثل "پشت دری"، "فرمان بردن"، "خوابیدن"، "زیرتیغ نشستن"، "پذیرایی"، حل سئوالم این است که درارتباط بابهره گیری ازاین شگردهادرگذشته رسم چگونه بود، آیامثلا" کارگردان وسرگروه نمایش قبل ازشروع آن مشخص کرد که کدام تکه کاری وکدام شگردی درنمایش مورد استفاده قراربگیرد؟

● نخیر، قضیه اینجوربود که مثلا" به من می گفتند که تونقش عزیزمصری رابازی کن، من برای اینکه سیاه رابه کاربکشم، ابتکاری به خرج داده وتودماغی حرف می زدم. مثلا" می گفتم "زلیخای عزیزم گن گن گن" ویک شانه خودم رامی بردم بالا که سعدی می آمد روی شانه من وآن رامی دادپایین بعدآن یک شانه راهمراه باتلفظ "گن گن" بالا می بردم که سعدی می آمدروی این شانه وآن رامی دادپایین ومی گفت "باباابن که دنده ابه. آخه شوهردنده ای می خواستو چیکار" والو آخر..یادم می آید که یک روز درحین بازی من وسعدی، اوگفت که "طرف مثل اینکه لوله اگزوزش گرفته" دیدم مرحوم فرهمندکه

هم بازی مابود زدتوکله خودوناراحت ازصحنه بیرون رفت. رفتم پیشش پرسیدم "چرااینطوری کردی؟" گفت "آخه شمشادجون زمان حضرت یوسف وزلیخااگزوز مگه بوده، پس آخرچرا همچین می کنید؟" بهش گفتم "خب بااین لوله اگزوزومیگه واسه خنده مردم خب اگه پیس بخواد خشک اجرابشه، که دیگه کسی نمی یاد واسه تماشا."

خلاصه این تکه کاری های فی البداهه که روی سن آفریده می شدکم نبود مثلا" توپه پیسی که من نقش رستم رابازی می کردم سنگی رابایدازدریک چاه بلندمی کردیم، من اول به تک تک سردارها گفتم بریدبلندکنید، این هارفتند ونتوانستند، بعدبه سیاه نمایش (که سعدی افشاربود) گفتم که توبروسنگ رابردار. سیاه می آمدسنگ رامثلا" سنگین وسبک می کرد، اندازه گیری می کرد وبعدمی گفت به همه بریدآن طرفتربایستید چون که می خواهم سنگ رابلندکنم وبندازم آنطرف وممکن است بیفتدروی سرتان افرادمی رفتندبه یک طرف.سیاه دوباره مشغول سنگین سبک کردن واندازه گیری می شدودوباره به سرداران می گفت: "نخیربایدبریدوایسیداونطرف" و آنها راهی به اینوروآنورمی کشید ومثلا" به من که نقش رستم راداشتم می گفت "بچه بیاوایسااینطرف". وخب همین بچه خطاب کردن رستم درتماشاگرتولیدخنده می کرد. نکته مهم قابل تذکراین است که کسی که نقش پارتنر سیاه رابه عنوان زوج وهمبازی اودرصحنه ایفامی کندموقعیت حساسی دارد، زیراکه بایددرگرم کردن وبه غلطک انداختن بازی سیاه نقش خودرابه خوبی ایفاکند. درواقع اوست که بافضاسازی کلامی یابااداواصول به بازی سیاه میدان می دهد درواقع اوبایدموقعیت سازباشد مثلا" بایدبگوید "توبراین رخ زلف مشکین راپریشان کرده ای آفتابی رابه زیرابرپنهان کرده ای" این هارادریک پیس من می گفتم وسعدی افشاردرجوابم می گفت "آفتابه مردم راکجاقایم کرده ای" توجه کردید! بایدبرایش موقعیت ساخت تاسیاه درآن موقعیت هنرنمایی کند. مثلا" من می گفتم "نازنین من"، سعدی می گفت "وازلین من" مثلا" می گفتم "بگوای سرونازمن" سیاه می گفت "ای سردرازمن" به هرحال یه تعدادازاین شگردهامثل "پرحرفی"، "پشت دری"، "فرمان بردن"، "وارونه کاری" و....ازپیش تعیین شده وقراردادی است

وبسیاری دیگرازاین شگردهافی البداهه کاری. مثلا" یادم است موقعی که دراهوازبودیم یک نمایشی داشتیم به نام "یک شب دربهشت".پسری ودختری که دراین دنیابه هم نرسیده بودند، درآن دنیابه هم می رسیدند، دراین نمایش سیاه وهمبازی اوکه من بودم نیزمثلا" درآن دنیابودیم. درصحنه ای که من باسیاه درآن دنیارودرروشدم به اوگفتم: "توبرای چی آمدی به بهشت، توکه جهنمی هستی"؟ سیاه گفت "ازکجامعلوم" من فی البداهه گفتم "ازصورت سیاهت معلومه که دود آتیش جهنم سیاهت کرده" وسیاه فی الفوروفی البداهه جواب داد "من ملک دوزخم بیچاره، اومدم قاچاق بگیرم، تویکی هم قاچاقی اومدی بهشت، اگه نه نشون بده ببینم ورقه تون کو؟ چه مجوزی دارید که اومدید اینجا؟" بعدمن دوباره فی البداهه گفتم "پس چرااینقدرکفنت کثیفه؟" وسیاه فی البداهه جواب داد "این یکی شودادم اتوبخار" وعرض به حضورت که یکدفعه سالن ازخنده زیروروورودە برشد چرا؟ چون که یادمه آن موقع دستگاه های لباسشویی واطوشویی تازه اومده بودبه ایران واین یعنی همون موقعیت شناسی فی البداهه کاری یکی ازشگردهایی که سعدی افشارتغییراتی درآن به وجودآورد شگرد "زیرتیغ نشستن" است قبلا" این شگرد اینطوربود که مثلا" مرحوم "سیدحسین یوسفی" زیرضرب مجازات شاه نمایش یک تکه آوازبرای شاه می خواندوشاه اورامی بخشید وپیشترازاومهدی مصری هم همینطور. یعنی مرحوم سیدحسین ازمرحوم مهدی مصری تقلید می کرد ولی سعدی افشارکه آمداین شگرد راتاحدزیادی تغییرداد. چه جور؟ الان عرض می کنم. مثلا" درزیرتیغ نشستن سعدی معمولا" یکی یادونفردیگرمثل پسرعاشق، یایکی دودزد (درنمایش سه دزد) درکنارسعدی زیرتیغ مجازات قرارمی گرفتند به این نحوکه مثلا" سه نفردزدرامی نشاندند زیرتیغ که مجازات کنند وسعدی که خودش یکی ازآن سه نفربود ناگهان برمی گشت وبه آن دوتادزددیگرمی گفت: آخرچرادزدی کردید؟ آخه مگه نمی دونید که دزدی کارخوبی نیست؟" آنهامثلا" می گفتند "خب نفهمیدیم یه اشتباهی کردیم دیگه" بعدسعدی که خودش یکی ازدزدهابودبه آنهامی گفت "یعنی دیگه ازاین کارهانمی کنید؟" آنهامی گفتند "نه، به خدانه" سعدی می گفت "بگوتوبمیری نمی کنم"

- "توبمیری نمی کنم"
- "داری قول میدی ها"
- "بله قول میدم دیگه نمی کنم"
- "الابد زن وبچه هم داری"
- "بله هم زن دارم وهم بچه"
- "الابدسید هم هستی"
- "بله سید هم هستم"
- قربون جدت برو پاشوبرم دیگه ازاین کارهانکنی ها. حالا فکرکنیدشاه خودش آنجانشسته، سیاه داردمی بخشد یامثلا" درفرازی دیگراز "شگرد زیرتیغ نشستن" سیاه به شاه می گوید "قبل ازمرگ وصیت دارم" شاه می گوید "خب وصیت چیه؟" سیاه می گوید "قربان قسم یادکن که یه حاجت منوبرآورده کنی"
- خیله خب، حاجتت هرچی که باشه برآورده می شه،
- قربان بگیدبه ارواح پدرم،
- خیله خب، به تربت پاک پدرم،
- قربان یادتون باشه ها، گفتیدبه توبره پاک پدرم ها،
- قسم خوردی ها،
- خیله خب بابا، حاجتتوبگو
- منونکش

یاچشمه وشگرددیگر، جلادشدن سیاه به فرمان شاه بود.

این تکه کاری هابعدازآمدن سعدی افشارباب شد، یاسیاه بازهای جلوترازاوهم، این هاراانجام می دادند؟

● نخیراین هااختصاص به سعدی افشاردارد.

آقای شمشادازقراراطلاع درسال های گذشته گویاشماودیگردوستان همکارتان تعدادزیادی ازداستان های شاهنامه رابه صورت سیاه بازی کارکرده وبه صحنه برده اید؟

● همینطوراست. عرض به حضورتان که درآن سال هامرحوم "حسین قوفلر آغاسی"نقاش گرود نمایش ماکه بالغ به بیست نفرمی شدبود. یادم هست که گفتم بروندیك شاهنامه بخرند، سپس هرشب شش، هفت پرده ازداستان های آن رافرآورده واجرامی کردیم. به نحوی که ازسلطنت جمشیدشروع کرده وتاسلطنت "بهمن پسراسفندیار"، که درواقع به منزله پایان قسمت اساطیری شاهنامه است وازآن به بعدقسمت تاریخی اش آغازمی شود هرشب داستان هایی رابه نوبت وترتیب وپشت سرهم اجرامی کردیم.

یعنی به صورت سریال؟

● تقریبا" بعله، به صورت سریالی.

آیادرحال حاضرمتن نوشته آن برداشت های نمایشی راکه ازشاهنامه کردیددراختیاردارید؟

● نه متاسفانه نوشته ای ازآن برداشت های اجراشده ازشاهنامه ندارم.

خب دراجراسیاه بازی گونه داستان های شاهنامه، شخصیت سیاه رادرچه موقعیتی قرارمی دادید؟ به عبارت دیگرسیاه رادرکجای داستان قرارمی دادی؟

● سیاه رابه عنوان یك غلام ونوکرتیزوزبروزرنگ ازش استفاده می کردم، حالا یادربارگاه جمشید یابه عنوان نوکرسهراب یاغلام بیژن و....

درضمن ازمرحوم آغاسی یادکردم بدون آنکه بگویم برای چه، ایشان که نقاش چیره دستی هم بوددرهمان وقت تابلوهای بزرگی رابه رسم سیاه قلم ازحکایات وداستان های شاهنامه می کشیدند که دربیرون محل نمایش به جای تئون وسردروغیره وذالك آن هارانصب می کردند. استقبال مردم یادم هست بی نظیربود ونهایت نداشت.

بازیگران نمایش رادرارتباط بااجرای نقش هاچگونه هدایت می کردید؟

● نقش هاراخب یك به یك برای بازیگران توضیح می دادم یادم است که نقش سیاه بیشتراین نمایش هاروهم مرحوم سیدحسین یوسفی بازی می کرد. درضمن ارکسترموسیقی هم توی سن داشتیم که فراخور هرموقعیت داستانی قطعه ای مناسب باآن موقعیت رومی نواخت.

آقای شمشاد باتوجه به تجارب ذیقیمت وسابقه ی طولانی یی که شخص شمادرعرصه نمایش های سنتی خصوصا" سیاه بازی داشته وداریدجهت مزیداطلاع علاقمندان به این شیوه نمایش درایران لطف کرده وبفرمایید که بازی درنقش سیاه مستلزم رعایت چه مشخصه هاوویژگی هایی است؟

● عرضم به حضورتان، یکی ازمشخصات بازی سیاه "دوپهلوگفتن" اوست. توجه کردید! یعنی بایداین حضورذهن راداشته باشد که بلافاصله حرفی رابرگرداند، ماست مالی اش کند. هم چنین سیاه باید "موقعیت شناس" باشد بایدبداند که سیاهی که دریك نمایش توی دربارکارمی کند باسیاهی که توی یك نمایش دیگردرخانه یك حاجی کارمی کند باهم فرق می کنندیعنی جنس بازی سیاهی که ملازم بایك پسرورشکسته است فرق می کندباجنس بازی سیاهی که ملازم بایك پسرحاجی شروتمنداست بنابراین انطورنیست که بازیگرنقش سیاه بخواهد تنهابایك جورپزواداویك جورحرف زدن ویك جورتکه انداختن به شکل واحدی درهمه نمایش هاظاهرشود. نخیر! بایدبتوانددرچهارچوب کلی ایفای نقش سیاه وبنابه موقعیت های متفاوت هرنمایش بانمایش دیگر، بازی غیریکنواخت ومتنوعی راارائه دهد.

استادشمشادضمن تشکربسیارازقبول دعوت مابرای مصاحبه، ازاین که بیش ازحدمصدع اوقات شریفتان شدیم پوزش می طلبیم وبرای همه خدمتگزاران این عرصه - نمایش های سنتی - منجمله شخص شماآرزوی خیروبه روزی بیشترمی کنیم.

● زنده باشید!

دهم آبان ماه ۱۳۶۶

توره، سنتی درحال فراموشی

■ علیرضا صمدی شادلو

توره مراسمی نمایشی بوده است که درشمال خراسان، مخصوصا" درروستاهای کردنشین درمجالس شادی (عروسی وختنه سوران) اجرامی شده است. کسانی که توره رامی گردانده اند به "عاشیق" مشهورهستند. عاشیق هانوازندگانی بوده اند که درنوازندگی دف ودهل وسرناوکمانچه مهارت داشته اند. آن ها ضمن نوازندگی، تماشاگران ومهمانان مجلس راباعملیات آکروبات وشعبده بازی سرگرم می کرده اند. ازکارهای مهم عاشقیق هااجرای نمایش های کوتاه بوده است که به تمام این مراسم درزبان کرمانجی "توره" می گویند.

تعداد توره گردان هادرهرمجلسی، از۵ الی ۸ یابیشتربوده است که این معمولا" به وضعیت مالی صاحب مجلس بستگی داشته است که چندنفرعاشیق رابه مجلس دعوت کند. عاشیق هاازیک روز الی یک هفته دریک مجلس توره بازی می کرده اند ودرتمام این مدت مهمان صاحب مجلس بوده اند. آنهامجلس جشن راازاول صبح (وقت سپیده دم) شروع می کردندوبه پشت بام می رفتند وبه مدت یک الی دوساعت دهل وسرنامی نواختند. بااین کاراهالی ازوقوع جشن اطلاع یافته وبه محل می آمدند. عاشیق هاروزراضمن نواختن دهل وسرناوکمانچه باعملیات آکروبات وشعبده بازی به شب می رساندند وشب بعدازصرف شام، توره اصلی را(نمایش های کوتاه) به اجرامی گذاشتند. مضمون این توره ها: خنده آور، شادوانتقادی بوده است. ازتوره های به

"انجمن نمایش بجنورد"

یادماندنی که هر پیرمردروستایی به یاددارد، توره "بقر(یاچاق)"، "دهقان وارباب " و"اسب چوبی" رامی توان نام برد که این آخری یک توره بدون کلام بوده است. عاشیق هاشغل عاشیقی راازپدرانشان به ارث برده اند و پدرانشان از پدرانشان، همینطورپشت درپشت عاشیق بوده اند. ومضمون توره هانسل درنسل گشته است . حسین عاشقی، معروف به حسین خان عاشق، پسر علی خان عاشق ازعاشیق های "سریوان تپه" یکی ازروستاهای عاشیق نشین "بجنورد" که اکنون ٦٥ سال ازعمرش می گذرد، ازخاطرات خودش چنین می گوید:

" به هرروستایی که برای اجرای مراسم توره وارد می شدیم، بااستقبال پرشورمردم روبرومی شدیم. بچه هامثل پروانه دورمامی چرخیدند ومنتظرمراسم بودند، ماتوره راشب اجرامی کردیم. معمولا" درحیاط یک خانه یااگرهواسردبوددریک اتاق بزرگ. برای روشن کردن محیط هم ازسوزاندن هیزم یاچراغ زنبوری استفاده می کردیم ومردم هم دورمان جمع می شدند، اززن ومردوخردوکلان. اگرمی خواستیم ادای یک مرد چاق رادربیاوریم به شکم یک متکامی بستیم ولباس گشادمی پوشاندیم یااگرمی خواستیم برای کسی سبیل بگذاریم، بازغال سبیل می کشیدیم، یاکسی رابازغال سیاه می کردیم. اگراحتیاج به این می داشتیم که کسی نقش زنی رابازی کندبه یک مردلباس زنانه می پوشاندیم، یامثلا" به جای صندلی ازامکانات موجوددرمحل ، مثل زین اسب، جهازشتر، یاپالان الاغ استفاده می کردیم. ومردم هم قبول می کردند که مثلا" این صندلی یاحتی تخت سلطنتی است".

حسین خان عاشق ازقول پدرش علی خان عاشق که دردوران خودش عاشقی توانا وماهربوده است نقل می کند: "زمانی که "سردارمعزز" یکی ازحکام دوره قاجاردر "بجنورد" می خواست برای پسرش مجلس عروسی برگزارکند، صدتاعاشق، ازبلادخراسان ازجمله "قوچان"، "شیروان"، "اسفراین"، "سملقان" و"بجنورد" جمع کرد وبین آنهامسابقه گذاشت تابهترین راانتخاب کند. این مسابقات چندروز ادامه داشت تااینکه گروه پدرم (قنبرعاشق "پدرعلی خان") مسابقه رابردومجلس توره به اوواگذارشد"..

ناصرالدین شاه نیزدر"سفرنامه خراسان" به گوشه ای ازعملیات آکروبات بازی عاشیق هاکه به پیشوازش رفته بودند اشاره کرده است وتعجب می کندازاین که این پیرمردهای ٥٠-٦٠ ساله، چگونه باچابکی معلق می زده اند.

موضوعات توره، سینه به سینه ازپدران به پسران رسیده است. دریک گروه عاشیق اکثرا" همه باهم فامیل بوده اند. یابرادربوده اندیاپسرعمو، یاپدروپسر، سرپرستی گروه همیشه بامسن ترین افرادبوده است که هم درنواختن انواع سازهامهارت داشته اند، هم درآکروبات بازی وشعبده بازی وتوره گردانی.

درکنار"عاشیق ها"، "بخشی ها"بوده اند که مجالس شادی راباخواندن ونواختن "دوتار" رونق می بخشیدند. "بخشی ها" باروایت داستان های اساطیری محلی و"هیلوکردن" (نوعی آوازمحلی)، بامهارت تمام، شجاعت قهرمانان "کرمانج" رادرجنگ ها، ازخودگذشتگی دلدادگان رادرداستان های عشقی، بازگووبازخوانی می کردند، چنانکه شنونده ازابتداخودرادرگیرماجرااحساس می کرد. "بخشی ها"نیزمثل "عاشیق ها"، بخشی گری راازپدرانشان به ارث برده اند.

راستی اگردرنوشتن این چندسطرازفعل ماضی استفاده شد، به خاطراین است که چندسالی ست، درمجالس شادی، ازتوره وتوره گردانی، ازبخشی وبخشی گری اثری نیست. عاشیق های پیر، مرده اند وپسران جوان راهی شهرهای بزرگ شده اند، دنبال لقمه نانی وکاری. بخشی هایاباغدارشده اندویاکشاورزودامداردیگر هیچ اثری نیست ، فقط یادی مانده است وخاطره ای. راستی چرا؟

تماشاگر، تئاتر، بحران

■ حسن فتحی

سالهادل طلب جام جم ازمامی کرد
آنچه خودداشت زبیگانه تمنامی کرد

بحران تماشاگر-تئاتر، بحرانی است فزاینده که تئاترامروزمازیک سوبه موازات بازارگرمی کارسینماوویدئو وتلویزیون، وازسوی دیگردردایره به صحنه آمدن دیرینه ودیرپای "تئاترترجمه" ونمایش شبه ایرانی ماءخوذ ازحال وهوای آن، باآن روبروست.

البته شکی نیست که به منظره بحران تماشاگر-تئاتر، علاوه برنگاهی منطقه ای، بایستی نگاهی جهانی نیزداشت. چراکه پدیده سینماوتلویزیون وویدئو، وتوسعه وگسترش جاذبه آنهادرطول دهه های دورونزدیک قرن معاصر، هنرتئاترراددرابعادی جهانی گرفتاربحران ساخته است. دراین ارتباط بسیاری از اندیشمندان این عرصه درغرب، چاره جوی راه هاوراه حل هایی شده اند. تادراین قرن به تاراج رفتن تماشاگرهنرتئاتر، لزوم وضرورت وجودی دوام وقوام تئاترراددرکناردیگررسانه هاوهنرهای نمایشی توسعه یافته، اثبات ومعنی کنند.

دراین چاره جویی هااندیشمندان تئاترغرب - خاصه دراروپا-برآن بوده اند تابادستیابی به سبک وشیوه های نوین ادبی واجرایی، موفق به ارائه چیزی به تماشاگروتئاترخودشوند که

سینما و تلویزیون و ویدئو از ارائه آن عاجزند. در قرن معاصر و در نزد تئاتر اروپایی، ظهور برتولت برشت و "تئاتر حماسی" او، آنتونن آرتو و "تئاتر مشقت" وی، گروتفسکی و "تئاتر فقیر" ش، تجارب نوین و نامتعارف نظایر پیتر بروک، ظهور نمایش استیلیزه و مفهوم تئاتر آلیته به ویژه در فرانسه، و نیز بروز سیستم بیومکانیک مدیرهولد در روسیه، از جمله تلاش ها و چاره جویی هایی بوده اند که قطع نظر از پیوست و ارتباط انفکاک ناپذیر آنها با پیشینه تاریخی، اجتماعی و فلسفی نمایش در غرب، نگاه و نظرجدی و محققانه ای به نمایش شرقی، و میراث غنی و پربار نمایش در شرق داشته اند.

به عبارت دیگر تمامی این تلاش ها و تکاپوها در نگاه به نمایش در شرق، در جستجوی تمهیدها، نشانه ها، و عناصری بوده اند که با برطرف نمودن و کنار زدن عوامل فاصله و دوری و جدایی میان تماشاگر با صحنه تئاتر، ارائه کننده تجربه عمیق ملموس و محسوس به تماشاگر خود باشند، که تنها و تنها در چهار دیواری سالن و صحنه تئاتر قابل حصول و وصول باشد. از همین روست که به عنوان نمونه دو مقوله ارتباطی تماشاگر-صحنه، و تماشاگر-بازیگر، در نمایش شرقی و چه در نزد نمایش خاور دور (کابوکی، نو و...)، چه در نزد سنن نمایشی هند (کاتاکالی، و...)، و چه

در محدوده نمایش های سنتی - آئینی ایران (به ویژه تعزیه و تخت حوضی)، مورد توجه و علاقه وافر محققین و اندیشمندان تئاتر غرب بوده است. "پیتر چلکووسکی" در کتاب خود از نمایش تعزیه به عنوان نمایش بومی پیشرو ایران یاد می برد. "سرلوئیس پلی" در پیشگفتار جلد اول کتابی که درباره تعزیه نگاشته است چنین عنوان می دارد که "اگر موفقیت یک نمایش به میزان تاءثیراتی باشد که بر خوانندگان و یا تماشاگران خود می گذارد، هیچ نمایشی تاکنون موفق تر از تراژدی جهان اسلام یعنی تراژدی حسن و حسین (ع) نبوده است.

"ویلیام او. بیمن" در مقاله ای به مقوله تماشاگر-بازیگر در نمایش سنتی ایران اشاره داشته و چنین عنوان می کند که "ارتباط میان تماشاگر و بازیگر در تعزیه در میان سنن نمایشی جهان بی نظیر است". "انریکو چرولی" در مقاله ای تحت عنوان نمایش ایرانی چنین عنوان می دارد که "برای تمام کسانی که فرصت و مجال تماشای تعزیه را داشته اند، نمایش حقیقی که از لحاظ عاطفی شگفت انگیز و نظرگیر است و در عین حال چشم انداز جالب توجهی به مساله تاریخی تعزیه می گشاید، منظره تماشاچیان است. بی مبالغه می توان گفت که حقیقتا" حضاری وجود ندارند. زیرا آنان که شاهد درام اند، مستقیما" در آن شرکت می جویند...".

همچنین در اشارتی بر جلوه های برجسته مقوله ارتباطی تماشاگر-بازیگر، در حوزه نمایشهای سنتی ما، خصوصا" کمدی سنتی، ذکر قول صائب استاد ملک پور در کتاب "ادبیات نمایشی در ایران" مناسبت دارد که عنصر بازیگری کمدی سنتی

را به عنوان یکی از عوامل موثردرشکل گیری انواع نمایش های کمدی-سنتی قلمداد کرده، ودرارتباط باارزش کاربازیگران این نمایش هاچنین عنوان می دارد که "آنهانه صرفابه عنوان بازی ساز، بلکه به عنوان خلق کننده قصه (متن) به شمارمی رفتند وزیباشناسی تقلیددرارتباط باتماشاگران وهنرآنهاشکل گرفته است". همچنین بسیاری به یاددارند سفربحث برانگیزپیتربروک رابه ایران، وشیفتگی بسیاراووتیم همراهش رانسبت به قابلیت هاوزیباشناسی نمایش سنتی وتکنیک کاربازیگری درعرصه کمدی سنتی (به ویژه نمایش سیاه بازی). بنابراین اگرقول نظایر"لوئیس پلی" راصائب دانسته وبراین امراذعان داشته باشیم که یکی ازعوامل اصلی واساسی موفقیت هنرتئاتردریک جامعه، مشروط ومنوط برمیزان تاثیراتی است که به مخاطبان خود می گذارد، آنگاه ارائه این حکم ونتیجه گیری نادرست وغیرمنطقی نخواهد بود که، حل بحران تماشاگر-تئاتردرجامعه مابیش ازهرچیزمنوط به میزان تدقیق وتوجه هنرمندان ودست اندرکاران هنرتئاترنسبت به نمایش های سنتی وآئینی به مثابه عصاره وچکیده فرهنگ وهنروادب وتاریخ جامعه ماست. مقوله ای که درمقایسه باطرف توجه قرارگرفتن "تئاترترجمه" ونمایش ایرانی اقتباس شده یاماءخوذ ومتاثرازحال وهواوفضای آن، هنوز که هنوزاست، وباکمال تاءسف آن چنان که شایسته وسزاواراست، مورد عنایت واهتمام جدی هنرمندان وروشنفکران قرار نگرفته ونتیجه محتوم این بی توجهی جزاین نبوده است که به عنوان نمونه فعالیت های صحنه ای کمدی سنتی ما، قطع نظرازمعدودی، ای بسازچهارچوب های نمایشی اولیه ومضمون های عمیق انتقادی اجتماعی خود دورافتاده، ودربیراهه "نمایش هتلی" سرازابتذال محافل بزمی درآورده است. به هررو آنچه که ازسیماورخسارزردوخذلان زده تئاترترجمه ای ودنباله شبه ایرانی آن درطی دوران پس ازمشروطیت تابه امروز، برخوانده می شود، مشکل ارتباطی جدی آن باتماشاگرایرانی است. این مشکل شایدازآنجارخ نموده است که به قول "ویلیام بیمن" قراردادهای سنن نمایشی، چه بخواهیم وچه نخواهیم، ولااقل تاهمین لحظه ای که این سطورقلمی می شودازعمومیت وموقع عام وجهانی وفراگیری برخوردارنبوده، وبلکه همچنان وبه گونه ای ناگزیربه انگاشته های پیچیده سمبولیسم فرهنگی، منطق، قراردادهای نمایشی هرمنطقه، علائم ونشانه ها، وتداعی معانی های فرهنگی-تاریخی ملموس هرجغرافیا، مقیدومحدودمی باشند. ازهرگذر همین قراردادهاونشانه های منطقه ای است که هنرتئاترمی تواندبامردم یک جغرافیاارتباط پویایی برقرارکند، حال گوپیام، پیامی منطقه ای باشد، یاسخنی عام وجهانی وبشریت شمول، امابه هررو برای ماایرن رهگذر، یازبان واسطه گر، چیزی جزنمایش های سنتی-آئینی ما، نتواندبود. حال درجمع بندی نکات پراکنده وبرشمرده دربالا، چنین می توان عنوان داشت که آنچه که درتئاتردوران معاصر غرب به عنوان مجموعه تلاش هایی درراه نجات تئاتر-درهمآوردی باسایرپدیده های نمایشی-ودستیابی به طرقی دراثبات ضرورت وجودی هنرنمایش بروزنموده است، درجامعه امروزه روزما، وبرای نجات تئاترمانیز، ضروری وحساس وحیاتی می نماید. درامروزجامعه مانیزسینماوتلویزیون وویدئو، دست به دست هم داده، وعلاوه بربلعیدن دم افزون هنرمندان تئاتر، تماشاگران صحنه تئاترانیز به صورتی تدریجی وخزنده می بلعند. کاربه آنجارسیده که پاره ای ازدیدگاهها ونظرات، درضرورت بودن یانبودن تئاترتردیدی جدی روامی دارند. وضع وروز بودجه عملی-ونه نظری وآماری-تئاترکشورمبین آن است که همچنان وهنوزهنرتئاتردرسطحی که سینماوتلویزیون جدی گرفته می شوند، جدی تلقی نمی شود. ازدیگرسو اگرنمایش درایران دریافتن وکسب تئوریک وعملی عناصروعواملی که فلسفه وجودی آن راتوجیه وتائیدکنند، بی نصیب

بماند، اگرهمچنان بخواهددرمیدان هایی مشغول تاخت وتاز کجداروموریزی باشد، که سینماوتلویزیون سالهای سال است آن میدان هارا، عرصه ترکتازی پرجاذبه خودساخته اند، اگرباموازین ومشخصه هایی همراه نگردد که عدیم النظیربودن وتفردوبیگانگی ومنحصربه فردی آن رادرکنارسینماوتلویزیون جلوه گرسازند، آنگاه بی شك درخوشبینانه ترین وضعیت وموقعیت قابل پیش بینی، فعالیتی خواهدشدحاشیه ای، ازسرتفنن، برای خالی نبودن عریضه، جوابگوی صرف مطالبات آماری-وزارتخانه ای، ودلخوشکنك پاره وقت های عاطل مانده مشتی جوان ازهمه جارانده ودیگرهیچ!

بنابراین، ضرورت مبرم وهدف اساسی تئاترمادراین برهه، دستیابی به اصول وویژگی هاوزبان ارتباطی ملموس وتماشاگر-آشنایی است که درحریم ارتباط تماشاگرباتئاتر، هدیه کننده لحظات وتجربه هایش به مخاطب خویش باشد که سینماوتلویزیون وویدئو ازارائه آن ناتوان وعاجزند. دراینباست که به طرس قاطع می توان چنین ادعاکرد، که وقتی نمایش درغرب برای رسیدن به چنین هدف وچشم انداز وکیفیت مطلوبی به میراث نمایشی ماودیگران درشرق نظرمی دوزد، جای صدهیهات وافسوس دارد اگرکه ماخودازمیراث نمایشی مان مهجوروغافل مانده، وهمچنان امیدبرتئاترترجمه ای بربندیم که حضورمعاصرآن خود، دستی درسفره نمایش درشرق دارد!!

سخن آخراین قلم این است که البته رویکرد مبرم وجدی به نمایش های سنتی-آئینی اعم ازتعزیه وسیاه بازی وخیمه شب بازی وبقال بازی وسایه بازی ومعرکه گیری وپرده خوانی وغیره به معنی جاخوش کردن وبست نشستن علی الدوام درمحدوده "آنچه هست" میراث نمایشی وبی کم وکاست جلوه دادن تمامیت آن نیست. هدف دراین میان، دستیابی به تئاترملی ونمایش مدرن وصاحب هویت ایرانی، وبرطرف نمودن همه موانعی است که راه حصول به این معنی رانامیسریادهوارمی سازند. وتحقق این آرزو وهدف ممکن نخواهدبود مگرازطریق اتکاء ارگانیك به نمایش های سنتی وآئینی وظرفیت تحول پذیری آن درابعادادبی، اجرائی، زیباشناختی وحتی موسیقیائی، که راه رسیدن به یك تئاترملی وصاحب هویت ودرعین حال مدرن راهموارمی سازد.

0 0 0

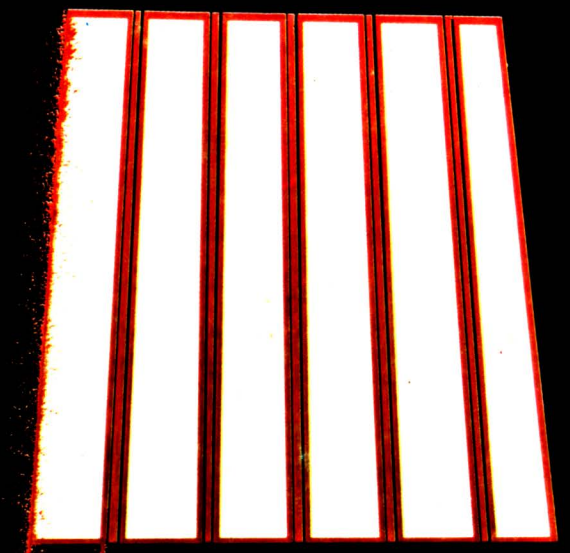
درموقعیت کنونی، مابه مفهوم تشبیت شده چیزی تحت عنوان "تئاترملی" نداریم. هرچندنمایش های سنتی-آئینی پابرجای مانده ای دراختیارداریم، که به شرط ارتباط مستمروتنگاتنگ باآن، می توان بربرخورداری از "نهادتئاترملی" درآینده ای نزدیك امیدبست. آینده ای که درطی همین سالهای دوروبرخویش، رگه هاوتراشه هاوچشمه هایی ازآن را، دراجراهایی صحنه ای نظیر"سوگ سیاووش"، "تجربه ای برنمایش مسلم"، "میرزاعبدالطمع"، "کاکاسیاه"، "بلبل سرگشته"، "شیخ صنعان"، "تقلید مجلس هفت خوان"، "معرکه درمعرکه"، و"مریم ومرداویج" کم وبیش شاهدبودیم. وامیدکه این بارقه های هرازگاه، روند وروالی شود وسرانجام نهادی باتمام ویژگی هاومشخصه های یك نمایش ملی شکل بگیرد. به مصداق "شود اما به خون جگرشود"، این مهم میسرنخواهد شدمگرباسعی وتلاشی فراگیروگسترده، ودرعین حال علمی ومحققانه دربازشناسی میراث موجودنمایشی، برطرف نمودن ابهامات وتدوین کردن واصلاح وتنقیح وبه محك تجربه زدن مستمرفرایافتها وبرداشت های بدیع ونو، درصحنه عمل، ودل بستن به همت رهپویان وپژوهشگران ومحققان بی ادعای این راه خم اندرخم وجانسوز. دست حق نگهدارشان باد.

منابع:

۱- تعزیه، هنربومی پیشروایران
ترجمه داوود حاتمی

۲- نمایش درشرق
ترجمه جلال ستاری

۳- ادبیات نمایشی درایران
تالیف جمشید ملك پور.



کانون نمایش‌های مذهبی و سنتی
«انجمن نمایش»
با همکاری
شهرداری تهران
برگزار می‌کند:

سومین جشنواره نمایش‌های سنتی

تهران ـ فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۰