بمناسبت نخستین جشنواره
نمایش‌های سنتی درتهران - ۵ تا ۱۲ فروردین ماه ۶۸

نمایش

جشنوارهٔ نمایش‌های سنتی

۵ تا ۱۲ فروردین ماه ۶۸

نخستین جشنواره نمایش‌های سنتی

تهران ۵ تا ۱۲ فروردین

۱۳۶۸

انتشارات نمایش

فهرست

نمایش تخت حوضی علی نصیریان ۳

امور اجرائی نمایش های تخت حوضی، علی نصیریان ۱۴

گریز در نمایش های سنتی، داود فتحعلی بیگی ۲۷

سیاه بازچه کسی است؟ ۳۰

سکوت سیاه برصحنه ۳۲

شیرین کاری های سیاه جذاب است ۳۴

من با شادی دیگران شادم ۳۶

مردم سیاه بازی می‌خواهند ۳۹

واژه های نمایش سنتی ۴۲

برنامه های جشنواره ۵۳

نمایش
«تخت حوضی»

ازتماشای نمایشهای شیرین ومسحورکنندهٔ دسته‌های روحوضی درسه‌چهار عروسی خانوادگی خاطرات هیجان‌انگیزی بجامانده.

با وجودی‌که درآنزمان کار این دسته‌ها را حقیر می‌شمردند همیشه آرزو می‌کردم روزی بتوانم روش کارآنها را در تئاتر امروز ایرانی مورد استفاده قراردهم.

پس ازآنکه چنین امکانی فراهم شد ازمطالعه وممارست دراین زمینه کوتاهی نکردم. اولین کارم‌نمایشنامهٔ «سیاه» بودکه برمبنای شخصیت کمیك واصلی این دسته‌ها یعنی «سیاه» نوشته شده است.

پس از آن برمبنای «پهلوان‌کچلك» شیرازکه نوعی خیمه‌شب بازی است با تعداد معینی عروسك نمایش «پهلوان‌کچل» را نوشته واجراکردم وبعد با استفاده از روال نمایشهای عامیانه قصهٔ «امیرارسلان» را به‌روی

صحنه آوردم ونیز نمایشنامهٔ «خطرمرگ» استعمال دخانیات ممنوع» را با استفاده ازهمین سبك اجرا کردم ولی همیشه آرزو داشتم فرصتی دست دهد تا بطورجامع روال کار نمایشهای تخت‌حوضی را درتئاترامروز ایران‌مطرح سازم وفکر ساختن «بنگاه تئاترال» ازهمینجا شروع شد.

«بنگاه تئاترال»که شکل گسترش یافته «پهلوان کچل» است نمایشی است ساخته وپرداخته ذهن خود من ولی روال‌کار وشخصیتهای نمایش از خیمه‌شب بازی ونمایشهای روحوضی گرفته شده.

قصد ساختن یـك کارکاملاً مستند نداشته‌ام بدلیل آنکه اساساً روش کارما در بوجود آوردن نمایش با روش کار دسته‌های مطرب متفاوت است واین ازصداقت بدوراست که‌چنین ادعائی شود.

آنها سبك‌کارخود را بنا به‌ضرورت وبا توجه به‌امکانات خویش‌بطور ناآگاهانه‌یافته‌اند وخیلی ساده وبدون تمرین قبلی با تعریف قصه‌ای‌ومحول ساختن نقشها به‌بازیگرانی کـه هریك‌کلیشه‌وار در ارائه آن نقشها تخصص داشته‌اند نمایش خود را اجرا می‌کردند ویك نمایش هیچ‌دوشبی نبوده است که شبیه هم‌باشد. درصورتیکه ما تمام این‌کارها را آگاهانه انجام میدهیم. متن داریم، تمرین می‌کنیم وکارمان تم و ریتم مشخص دارد. آنها روی تخت حوض حدودی بـرای بدیهه‌سازی نمی‌شناختند در صورتی که ما با توجه به‌محدود بودن زمان بازی و داشتن تم و ریتم معینی سعی‌کرده‌ایم اینکار را درتمرینها انجام دهیم‌وهنگام بازی زیاده‌روی‌نکنیم.

احتمالاً این سئوال پیش می‌آیدکه چرا با افعال گذشته از آنها یاد می‌شود مگر چنین دسته‌هائی دیگر وجـود ندارد؟ درکمال تأسف بایدگفت نمایشهای تخت‌حوضی تقریباً ازبین رفته وآنچه موجود است کارهای‌بی‌رمق و رونقی است‌که نمی‌تواند قابل اشاره باشد.

یکی‌ازدلایل توجه من به‌اینکونه‌کارها حفظ سنتهای نمایش‌روحوضی بطورآگاهانه است.

گروه سنتی «تخت‌حوضی» یا «روحوضی» دسته‌های «تئاترال» بودندکه در عروسیها و جشنها نمایش میدادند و چون روی حوض را با الوار می‌-

پوشاندند وفرش می‌کردند این مطربها روی صحنه‌ای‌که روی حوض‌ساخته شده بود بازی درمی‌آوردند به‌مطربهای روحوضی معروف شده‌اند.

علت اصلی بوجود آمدن این دسته‌ها ویا خوشمزه‌ها ومقلدهااحتیاج مردم باین جماعت بمنظور سرگرم‌کردن میهمانها درجشنها وعروسیهابوده و هدف این بازیگران که با صندوق شادمانی‌شان دعـوت می‌شدند چیزی جزاین نبوده‌است مگرعقده‌گشایی وهجوافراد وبازگوکردن مطالبی‌که‌بطور جدی هرگز نمیتوانست مطرح شود. پس ازتماس بیشتربا فرنگ و بوجود آمدن تماشاخانه‌هائی‌کـه ازلحاظ معماری بسبك اروپائی بود ایـن نمایشها به‌این تماشاخانه‌ها راه پیداکرد. بدین معنی‌که صحنه ازسالن جدا بود،پرده داشت وبرای تماشاکنان ردیفهای صندلی چیده بودند. درشرایط تازه طبعاً تغییراتی در این نمایشها پدید آمد. مثلاً دکور به‌نمایش اضافه شد، طـول نمایش محـدود شد، مقیـد به‌تقسیم‌بندی به‌چند پرده شد درصورتی‌کـه در عروسیها برروی حوض خیلی طولانی بود از سرشب که شروع می‌کردند تا صبح طول می‌کشید و صرفنظرازقسمتهای‌کوتاه فکاهی ورقص‌ونمایشهای کوچك وآواز وبحرطویل واین قبیل‌کارهای مقدماتی‌که بعدازظهر وپس‌از آنکه آفتاب ازمیان حیاط می‌رفت شروع می‌شد و دوسه ساعت‌طول‌داشت. نمایش اصلی لااقل چهارپنج ساعت طول می‌کشید.

نمایش تخت حوضی سبك وسنتی داردکه صادقانه بایدگفت می‌تواند مکتبی برای نمایش امروز ایران باشد چه در زمینهٔ نوشتن نمایشنامه چـه درمورد به صحنه‌گذاشتن آن.

نمایش تخت حوضی نمایشی مستقل وخالص‌است واسیر ادبیات‌نیست وکیفیت غنی نمایشی دارد جوهر شیوه این نمایش در تقلید و بازی مبالغه شده هرحرکتی نهفته است. بازیگر نمایش‌نمایش تخت حوضی باغلو دربازی حتی لباس وگریم خود سعی می‌کند به تماشاکن چیزی را نمایش دهدکـه شکل هجو شده زندگی معمول خود اوست. تلاش او در این بازسازی این است‌که اولاً تماشاگر را بخنداند و بعد او را متنبـه سازد. و این حاصل نمیشود مگر با مبالغه وجدا ساختن نمایش از زندگی معمولی.

زندگی معمولی چیزی است و نمایش چیزدیگری. نمایش خیلی پررنگ ورونق‌تر از زندگی است نمایش پررمز وراز است. نمایش خندهٔ آور ومحور کننده است نمایش هجو ومضحکه است نمایش نیش وانتقاد است. درزندگی معمولی شاید نتوان خیلی ازحرفها را زد وخیلی ازمسایل را مطرح کرد ولی درنمایش چون مضحکه وتقلید است می‌توان گفت:

درنمایش روحوضی این هجوومضحکه اساس کار است. نمونه برجسته آن غلام سیاه وحاجی یا ارباب است که با صاحب و سرور خود درگیریهای فکاهی دارد و دراین درگیریهاست که عقده گشایی می‌کند. بسیاری ازدردهای خود وطبقه خود را مطرح میسازد. ظلم و جور ارباب را محکوم میکند. البته به‌شیوهٔ فکاهی و بصورت هجو کردن ارباب مثل نفهمیدن حرفهای او ویا عوضی فهمیدن حرفهایش، بازی با کلماتی که او بکاربرده و یا دست انداختن افراد خانواده‌اش.

بازیگر نمایش تخت حوضی با تماشاکن تماس مستقیم دارد وبسیاری ازحرفهایش را مستقیماً به‌مردم می‌گوید ویا در مواردی که ایجاب کندآنانرا شاهد می‌گیرد.

درنمایش تخت حوضی بین بازیگر و نقش فاصله هست و همیشه سعی میشودکه این فاصله حفظ شود.

بازیگر نمایش تخت حوضی درطول نمایش مرتب درحال درآمدن از نقش وبازی کردن نقش است واین کار را با اعتقاد به اینکه نمایش است‌مجاز می‌داند چراکه خود را از نمایش ونقش جدا میداند. حرف آخر اینکه:

چرا ما به‌اصل خود بازنگردیم. چرا ما نمایش را رها کرده‌ایم. چرا ما بازیگران و بازی سازها بازی را ترك کرده‌ایم. چرا شعر را فراموش کرده‌ایم. چراگذشته‌ایم کلماتی که جایشان درکتاب است بصحنه بازی‌حمله کنند وجوهر نمایش را بی‌رنگ سازند. آیا نمایش و بازی برای ما آنقدر شورانگیز نبوده است که رهایش ساختیم تا ادبیات سوای شعر نمایشی تمام آنرا ببلعد.

پس بازگردیم به نمایش وایمان بیاوریم به‌بازی وشعرکه شوق‌انگیز

«بنگاه تئاتر ال»

با آواز جمعی بازیگران شروع میشود. در این آواز آنان خود را بعنوان «عمله جات طرب» معرفی می‌کنند. افراد بی‌غم و دردی‌که به سیم آخر زده‌اند وقصد هجوکردن خود وجامعه خود را دارنـد ولی در اصل نوعی عقده‌گشایی میکنند. شکستن آغاز می‌شود.

پهلوان‌جوان رادرمیان‌میگیرندوبارنگ شوخ وشنگ که از بازیهای حاجی فیروزهای نوروزی است میرقصند. این رقص و آواز شاد وشنگول‌رفته رفته خشن‌میشود تاجائیکه پهلوان جوان از پادرمی‌آید.

وروره جادوکه جادوگر وبدطینت است وارد میشود و با فرونشاندن چهل خار درقلب پهلوان جوان او را به خوابی بی‌انتها دچارمیسازد.

ولی هرطلسمی هرقدر پیچیده وسخت رمز ورازی برای گشودن‌دارد. رازگشودن این طلسم عشق است. تنها عشق می‌توانـد این جوان خواب بخواب شده را بیدار سازد وحیات واقعی بخشد. اینجاست‌کـه دختر قصه برای‌گشودن این‌طلسم وارد بازی میشود. دراینجا ازیك قصه عامیانه ایرانی بنام «سنگ صبور» استفاده‌کرده‌ام.

دخترطلسم را پیدامیکند و رازگشودن آنرا درمی‌یابد. ولی بایدچهل روز با دانه‌ای بادام وانگشتانه‌ای آب روزه بگیرد دعائی بخواند و روزی یك خار ازقلب پهلوان جوان بیرون‌کشد تا پس ازاین ریاضت جوان بیدار شود. دراینجا پهلوان جوان ودختر قصه را رها میسازیم ومی‌پردازیم بـه معرفی پهلوان‌کچل و دارو دسته‌اش‌که جماعتی لوده وعشرت طلب هستند واین همان جامعه‌ای است‌که پهلوان جوان ودختر قصه درآن هستند.

پهلوان‌کچل‌که شخصیت او ازخیمه شب بازی گرفته شده با قیافـه مضحك وشکم‌گنده خود مرد لوده وزیرك وعشرت طلبی است‌کـه عده‌ای مطرب وتقلید چی‌دور خود جمع‌کرده و روزگار را به‌عیش و عشرت می‌گذراند ومخارج این عده را باگوش بری وکلاهبرداری تأمین میکند.

مبارك غلام‌سیاه پهلوان کچل همان شخصیت معروف «سیاه» نمایشهای تخت‌حوضی است. اینها احتمالاً همان سیاهان آفریقائی بوده‌اند که درگذشته به سواحل جنوبی ایران آمده‌اند و بعد عنوان غلامان زرخرید بخانه‌اعیان واشراف راه‌یافته‌اند ویا بوسیله اربابان‌خود ازاماکن مقدس‌که درسرزمین‌های عربی بوده است خریداری وبه‌ایران آورده شده‌اند.

این افرادکه با لهجه مخصوص بخود حرف می‌زنند واین بجای‌خود بامزه وشیرین است‌درعین حال‌که به‌اربابان خود وفادارند ولی‌عقده‌مندند پرتوقع وفضولند ودرخیلی ازمسائل خصوصی زندگی وکسب وکار ارباب خود دخالت میکنند و نیش میزنند و با وجودیکه ترسو هستند هیچکس از گزند نیش هجوآنها درامان نیست.

این مقلد مهم بازیهای تخت‌حوضی از عوامل پراهمیت این نمایشها است.

پس ازمعرفی دار و دسته پهلوان‌کچل، بازی نوکر وارباب بمنظور معرفی ارتباط آنها آغازمی‌گردد. دراین صحنه آنها یکدیگررا هجومیکنند.

این یکی ازصحنه‌هائی است‌که دراکثر نمایشهای تخت‌حوضی وجود دارد.

پس ازاین صحنه پهلوان‌کچل خودرا بصورت عابد وزاهدی‌درمیآورد وبرای‌گوش‌بری راه می‌افتد.

پهلوان‌کچل ومبارك مسیری را طی میکنندکه درطول آن ازمکانهای مختلف می‌گذرند. طرز رفتن آنهـا از جائی بجائی تنها باگشتن بدور یك صندلی نشان داده میشود ونیز بازگوکردن این‌که الان درکجا هستند. این تمهید درسراسرنمایش‌برای تعویض صحنه‌ها ویا ازجائی بجائی رفتن‌فراوان بچشم میخورد. این همان سادگی و صفائی است‌که نمایش به‌آن نیاز دارد، این همان بازی است. این همان چوبی است‌که کودکان بجای اسب برآن سوار میشوند ومیتازند. این‌همان تخیل‌پرباری است‌که نمایش برآن‌استوار است.

پهلوان کچل و مبارك بالاخـره بخانه حاجـی عمده‌التجار میرسند و

بمنظور گوش‌بری قصدرفتن باین خانه را میکنند.

صحنه بعد معرفی حاجی وزن حاجی و پسرلوس عزیز دردانهٔ آنها «شلی» است حاجی یا ارباب یا عمده‌التجارکه شخص ثروتمند و با عزت و شوکت ومرد محترم ومتینی است از شخصیتهای مهم و بامزه اینگونه نمایشهاست بخصوص هنگامیکه این آدم بسیارمحترم توسط سیاه یا دیگران هجو میشود.

زن حاجی‌که درگذشته به‌دلیل‌عدم‌شرکت زنهادرنمایش بدلایل‌مذهبی و اخلاقی مردها نقش آنرا بازی می‌کردند یکی‌دیگر ازعوامل فکاهی‌وشادی آفرین این نمایشها است چرا که اساساً وقتی مردی به طرزی مبالغه آمیز تقلید زنها را دربیاورد خود بخود خنده‌آور است‌حتی بعدها هم که زنها به‌نمایش راه یافتند باز نقش زن حاجی را مردهای «زن پوش» بازی می‌کردند.

«شلی» یا پسرحاجی‌که فرزند عزیز دردانه ولوس این خانواده است باکارهای‌کودکانه‌ای‌که به سن وسالش نمی‌آید موجبات خنده‌آورشدن‌نمایش را فراهم می‌آورد. پهلوان‌کچل ومبارك وارد خانه‌حاجی میشوند او از بلای ورور جادو مینالند.

حاجی اظهارمیکندکه خود او نیز به‌بلای ورور جادو دچار است پسرش «شلی» خاطرخواه دخترهمسایه «نوش‌آفرین» شده‌که آن طفل‌معصوم درطلسم جادوگر نابکار ورور جادو اسیراست.

پهلوان‌کچل و مبارك بدروغ دستورهائی برای رهائی ازاین طلسم میدهند وکیسه حاجی راخالی میکنند ومیروند.

پهلوان‌کچل درحال رقص بمکانی دیگر وارد میشود. جوانی نزد او میآید وتقاضا میکند خواهرش را از طلسم ورور جادو نجات دهد. جوان پوش‌که اغلب پسررقاص‌دسته نیزهست سعی دارد خیلی جدی باشد ولی از گزند متلکهای پهلوان‌کچل‌که به رگ غیرتش برخورده خواهر این‌جوان‌در طلسم ورور جادو بماند مسئله را از دیدگاه ناموسی و خانوادگی نگاه

می‌کند وتصمیم میگیرد برخلاف روال زندگیش اینبار به جنگ ورور جادو برودگرچه تردید داردکه پس ازگذشت سالها بتواند بجنگد.

صحنه بعدمبارك می‌آید وهرچه‌سعی میکند پهلوان را ازرفتن به‌جنگ ورورہ جادوبازدارد نتیجه نمیگیرد وبدنبال پهلوان بطرف قصرورورہ جادو براه می‌افتد.

صحنه بعد بازمیگردیم به پهلوان جوان ودخترقصه.

دخترقصه ازتنهائی شکوه میکند و آرزو میکندکاش کاروانی ازاینجا عبور می‌کرد ومیتوانست همدمی بیابد.

پهلوان کچل و مبارك وارد میشوند و با ورورہ جادو برخورد میکنند.

ورورہ جادو، جادوگر نابکاری است ولی‌همانطورکه قبلاً تذکردادم حتی‌شخصیتهای تاریخی‌واساطیری‌که قاعدتاً باید جدی باشند دراین‌نمایشها مورد تمسخرقرار میگیرند و یا خود موجبات هجوخویش را فراهم‌میآورند.

دراینجا هم ورورہ جادو باقرواطوار وارد میشود وهمراه سازوضرب با پهلوان‌کچل ومبارك میرقصد.

ورورہ جادوکه به قصد نشان دادن خود آمده بود فرارمیکند. دیو که‌یکی ازعوامل ورورہ جادوست بسراغ آنها می‌آید ولی پهلوان کچل با گرز خود اورا ازمیان میبرد. بعد نوبت به بزن بکش میرسد که باز از عوامل بدی وزشتی میباشد.

او را دستگیرمیکنند وطی گفتگوئی معلوم میشود تنها راه ازمیان برداشتن ورورہ جادو بخنده انداختن اوست اگر اورا بخنده اندازند دود میشود وبهوا میرود.

پهلوان‌کچل تصمیم میگیرد بدنبال دار ودسته لوده و مطرب خود برود وبرای جنگ با ورورہ جادو آنها را بسیج‌کند.

مبارك التماس میکندکه مرا تنها نگذار ولی پهلوان گوشش بدهکار نیست ومیرود. مبارك تنها میماند.دراینجا به‌تمهید ساده‌وبامزه این‌نمایشها

باید اشاره کنم.

مبارك بسادگی میتواند دنبال پهلوان راه بیفتد برود ویا پهلوان میتواند او را ببرد ومجدداً با دارودسته مطرب بازگرداند ولی آنوقت تکلیف نمایش چه میشود.

بنابراین مبارك با وجود ترس فوق العاده از ورورہ جادو بسادگی در صحنه باقی میماند وطی بازی کوتاهی با ورورہ جادو برخورد میکند البته بدون اینکه او را بشناسد وبعبارت بهتر تظاهر میکند که او را نمیشناسد تا پهلوان برگردد ومجدداً بازگردیم بخط اصلی نمایش.

ورورہ جادو بسراغ مبارك می‌آید وخود را پیرزنی فقیر معرفی میکند.

ورورہ جادو دمق میشود و به تماشا کنان میگوید: انگار آن جذابیت گذشته را ازدست داده.

بهتر است درسر ووضعش تجدید نظری بکند وقول میدهد سر ووضع خود را درست کند ودرحالیکه ماسك خود را برمیدارد میرود.

مبارك تنها مانده ازآنجاکه یکی ازخاصیت‌های او فضولی است، تصمیم می‌گیرد به داخل اتاق های قصر ورور جادو برود و سروگوش آب بدهد ببیند چه خبر است.

دراینجا باید مجدداً به سادگی وتمهیدهای ابتدائی ولی پربار وغنی نمایشی اشاره کنم.

گردش در اتاقها که تعداد آنها هفت تاست با برداشتن قدمهای بلند وگردش دایره‌وار مبارك انجام میگیرد. یعنی هرقدمی که برمیدارد نشانه رفتن به یك اتاق است و البته توضیح میدهد: اتاق اول پر از ظرف و ظروف نقره، اتاق دوم پر از طلاجات اتاق سوم پر از . . . . تا اتاق هفتم که پهلوان جوان با بوته خار برقلب وارد میشود و برجای خود میخوابد. در اینجا مبارك با واقعیت روبرو میشود. رفتن به شش اتاق اول

فانتزی را تصور میکردند ولی در اتاق هفتم جوانی‌رشید و زیبا خوابیده او بوته‌ای‌خار برقلب دارد . در اینجا مبارك نقش لوده و مسخره خود را رها میکند و رو در روی این واقعیت قرار میگیرد. پهلوان جوان را لمس میکند و میگوید من او را میشناسم. خیلی وقتها دیدمش، از خیلی پیشها، ازهزارها سال پیش. این طلسم راهم میشناسم و شعری از مولوی‌میخواند.

پهلوان‌کچل و دارو دسته مطـرب باآلات و ابزار خنده و طرب و صندوق بنگاه تئاترال درحالی‌کـه آوازی جمعی میخوانند وارد میشونـد. مبارك و پهلوان جوان بیرون میروند. چون مکانی دیگر هستند. دراینجا دختر قصه باکاروان شادی حرف میزند وازتنهائی شکـوه می‌نماید و تمنا میکند دختری که همراه‌کاروان است نزد او بیاید پهلوان‌کچل از او می‌پرسد آیا تو همان نوش‌آفرین نیستی و بعد از او دعوت میکندکه بـه کاروان‌آنها ملحق‌شوند.آنها باآوازجمعی به راه می‌افتند وروز جادوکه سر و ریخت‌خود را عوض‌کرده به‌همراه همدستش بزن‌بکش وارد میشوند واین گروه را به‌جادوئی دچار میسازند.

دارودسته اطواری که راحت شده‌اند در حالی‌که آواز جمعی حاکی از پیروزی میخوانند وارد میشوندگفتگوی‌کوتاهی است بین پهلوان کچل و مبارك که بیشتر بازی با ظلمات و بده بستان نوکر اربابی است دراینجا نمایش خنده آوری را شروع میکنند.

دونفر از بازیگران خود دا شیرین و فرهاد معرفی میکنند دوتن از قهرمانان یك افسانهٔ عاشقانهٔ ایرانی صندوق بنگاه تئاترال را باز میکنند لباسهای تازه میپوشند و ادای نمایش شیرین و فرهاد را در می‌آورند البته بصورت اپرا و بمنظور خنداندن وروره جادو. وروره جادو نه‌تنها ازخنده نمیمیرد بلکه بسیار هم خوشحال میشود.

پهلوان‌کچل به او میگوید قرار بود سرکار با خندیدن دودبشین هوابرین ما زحمت‌کشیدیم بنگاه تئاترال راه انداختیم یك اپرای اپرائی اجراکردیم تا ازخنده روده برتون‌کنیم.

ورورہ جادو جواب میدهد: ابداً اینطور نیست اتفاقاً خانمی است اهل خنده و از پهلوان‌کچل و دارو دسته‌اش دعوت میکند برای همیشه در قصر او بمانند و برنامه‌های فکاهی‌شان را اجراکنند.

پهلوان جوان در حالیکه هنوز خارهای افسون برقلب خود دارد وارد میشود ومیان این جماعت لوده وفراموشکار و فرصت‌طلب میگردد. بهرکس رومیکند از او رو میگرداند در پایان جماعت درحالیکه به آواز شادی خود ادامه میدهندصحنه را ترك میکنندو پهلوان‌جوان راکه‌بخوابی بی انتها دچار است تنها میگذارند. فقط مبارك است‌که او را در می‌یابد و می‌شناسد، از نقش خود بیرون می‌آید و بالای‌سرش میرود ولی یکی از بازیگران برمیگردد و او را هم با خود میبرد. مبارك درحالیکه میرود چشمش بدنبال پهلوان جوان است و دستش او را می‌طلبد. او راکه نیکی و پاکی و انسانیت است.

علی نصیریان

امور اجرایی نمایش‌های تخت حوضی

وقتی بانیان این‌مجلس ازمن خواستند مطالبی درزمینهٔ کار اجرائی نمایشهای تخت‌حوضی بیان کنم فکر کردم من‌که پژوهشگر این رشته نیستم و بیشتر در کار اجرای این‌گونه نمایشها تجربیاتی داشته‌ام ولی‌وقتی‌ابرازعلاقه شد به‌سبب‌همین تجربه، دراین رشته سخنها شرکت کنم بعلت علاقه‌ای‌که همیشه به‌این نمایشها داشته و دارم وازبچگی عاشق تماشای نمایشهای روحوضی وتعزیه ونقالی و معرکه‌گیری بوده‌ام و براثر مشاهدهٔ همین چیزها به‌نمایش وبازیگری علاقه پیداکردم، برسبیل ادای دین، مطالبی را دراینجا بیان می‌کنم‌که شاید برای اهلش جالب باشد ولی یادآوری می‌کنم‌که این مطالب برداشت ونظرشخصی من دراین زمینه است ولاغیر.

* بازیگری در نمایشهای تخت‌حوضی بربنیاد بازیهای دلقکی یك‌نفره استواراست و این براثر مایه و استعداد در تقلید بمعنای نوا درآوردن ولودگی بوده است. به‌لوده‌هاومسخره‌های

معروف واسم و رسم‌دار اشاره می‌کنم که پیش‌کسوتان این حرفه بوده‌اند.

درخانواده، محله یا شهر افراد شوخ‌طبع ومستعدی در امر مضحکه و لودگی بوده‌اند که با ادا و اطوار و مسخرگی دیگران را میخندانده‌اند. واینکار را با تقلید لهجه و حرکات و سکنات وطرز صحبت اشخاصی‌که نزد بیننده معروف بوده یعنی تماشاگر با نقاط ضعف وقابل تنقید اوآشنا بوده انجام می‌دادند. این اشخاص بطور نهادی حاضرجواب، بذله‌گو وشوخ‌طبع بوده‌اند وهمیشه هم هستندکسانی‌که بدون اینکه بازیگرنمایش باشند در بین خانواده یا همکاران و همشهریان بعنوان آدمهای شوخ طبع وچکه معروفند. وبعد براثراستمرار درلودگی وشهرتی‌که دراین امرپیدا می‌کردندرفته‌رفته به‌مجالس ومحافل‌راه پیداکرده وبرای کار مطربی برگزیده می‌شدند.

این لودگی‌ها وقتی از محیط خصوصی خارج شد و در مجامعی که‌حالت عمومی داشت اجراگردید رفته‌رفته ازتفنن بیرون آمد وبطرف حرفه رفت. ولی اشخاصی‌که بطرف حرفه بازیگری کشانده شدندبسائقهٔ ذوق‌وعشق به‌کارنمایش وبازیگری‌پرداختند بطوریکه حتی درپاره‌ای از موارد حرفهٔ قبلی خود را رها کردند چون از زندگی باگروه بازیگران وبودن درهیئت‌های تئاتران وشرکت در نمایشها بیشترلذت می‌بردند. وبرخلاف آنکه تصور می‌شودصرفاً بخاطردستمزد بجانب بازی‌وبازیگری روی‌آورده‌اند توجه وتلاششان بیشتر بخاطر ذوق و شوق شخصی بوده است. این در ذات وجوهر کاربازیگری است.

استاد این اشخاص مستعد در کار بازی و تقلید جامعه بوده است یعنی مردمی‌که دور و برشان زندگی می‌کردند.

لهجه ولحن وحرکات وسکنات برجسته و درخور تقلید اشخاص هم عواملی بوده است که مایهٔ بازیهای شاد آنهامی‌شده. این بازیگران با دیدوحساسیت‌های طنزآلودی که داشتند بامسایل و مردم دور و برخود روبرو می‌شدند ونکات برجسته و درخور مسخره‌کردن را انتخاب ودر سینه حبس‌کرده و بعد بموقع بروز می‌دادند. البته با زیاده‌روی و اغراق. و این طبیعی است چون لازمهٔ کار،لودگی وتقلید است‌وبابعبارت دیگرنقاط ضعف ودرخور تنقید اشخاص رامی‌گرفتند وبزرگ می‌کردند وبا ادا واطوار و زیاده‌روی دست می‌انداختند. رفته‌رفته پاره‌ای ازاین تقلید چیها درنقشهائی جاافتادند وتخصص پیدا کردند. باین معناکه در اثر تکرار حرکات و سکنات پاره‌ای از مردم در نقش آنها ماندگار شدند. چون‌که این نقشها با شکل وشمایل وروحیه آنها تناسب بیشتری داشت. البته این شیوه وقتی چهره‌کردکه این بازیگران گردهم آمدند وهیئت و دسته نمایش براه انداختند.

درکار مطربی هرکس درنقش یا نقشهای معینی تخصص داشت. این بازیگران ادای‌کسی را درمی‌آوردندکه می‌شناختندو دیده بودند وبه‌ذوقشان نزدیك بود. چون‌کارشان براساس‌داشتن الگوبود. ولی این موضوع ازجهت دیگرهم اهمیت داشت و آن این بود که بیننده آنها هم آن شخص را می‌شناخت. وقتی مردم می‌دانستندکه فلانی ادای فلان حاجی یا تاجرکاشی یا فلان‌شیخ را درمی‌آورد وآن شخص را می‌شناختند وبا طرز صحبت کردن لهجه و حرکات و سکناتش آشنا بودند بازی خیلی شیرین‌تر و دلنشین‌تر می‌شد. حتی در پاره‌ای از موارد بدلیل عقده‌گشائی فوق‌العاده مؤثر بود. چون که درپاره‌ای ازمواقع ازآن شخص ناراحتی هم داشتند وهنگامی‌که می‌دیدند اورا دست‌انداخته‌اند و بقول معروف مچل کرده‌اند دق‌دلی‌شان خالی می‌شد چون‌بطور

جدی‌هرگزممکن‌نبود دربارهٔ شخص مورد نظراینگونه تنقیدشود. این نکته درمورد بازیهای شاد تقلیدچیها وبازیگرهای اولیه این حرفه بسیار مهم است. حتی درمورد نقش سیاه باید بگویم که‌این نقش ازکلیه جهاتی که ما می‌شناسیم یکدست ویکنواخت نبوده و همیشه یك‌جور بازی نمی‌شده ودرهرنمایشی وباب هرمجلسی‌فرق می‌کرده وبازیگرنقش سیاه این نقش را همیشه بـا یك لهجه ویك نوع طرز رفتار بازی نمی‌کرده.

نقش سیاه‌های مختلف را بالهجه‌ها و حرکات و سکنات متفاوت بازی می‌کرده البته باتـوجه به‌مجلسی کـه نمایش درآن برقرار بوده واین‌کار بدلیل تقلید غلام سیاه‌های زرخریدمختلفی که در خانواده‌های بزرگ خدمت می‌کردند بوده است. بعبارت دیگربازیگر، تقلید غلام‌سیاه مشخص ومعینی را درمیآورده‌چون همانطورکـه قبلاً گفتم استاد ایـن بازیگران ومقلدان طبیعت و زندگی بـوده و بازی نقش سیاه در نمایش روحوضی یا سیاه‌بازی عبارت بوده است از درآوردن نوای غلام‌سیاههای زرخریدی که درخانهٔ بزرگان خدمت می‌کرده‌اند.

این بردگان‌که از آفریقا به‌سواحل ایران‌آورده شده و یا ازاماکن متدس خریداری شده، زن ومرد بعنوان کنیز وغلام درخانهٔ اعیان و اشراف خدمت می‌کردند، طبیعی است‌کـه زبان فارسی را درست‌نمی‌دانستند وپس ازاینکه مدتی درایران‌میماندند کم و بیش چیزهائی یاد می‌گرفتند ولـی معانی لغات را خـوب نمی‌فهمیدند وکلمات را درست تکلم نمی‌کردند ولهجهٔ بخصوصی داشتند وتك‌زبانی حرف میزدند. در نتیجه‌گفتگویشان خنده‌آور می‌شد. مخصوصاً باآن صورت سیاه وشکل وشمایل غریب وآن لهجهٔ مخصوص بیش‌ازپیش ریخت وقیافهٔ خنده‌آوری‌پیدامیکردند. علاوه براینها این غلامها پرتوقع وفضول هم بودندودرهرکاری دخالت می‌کردند. حرف‌زدن بی‌موقع یا دخالت نابجا ویا عوضی

فهمیدن دستورات ارباب، موقعیتهای خنده‌آوری بوجودمیآورد. ایـن شخص بدلیل ایـن امتیازات برجسته و درخور مضحکه از پایه های اصلی کار تقلید شد و برخی از افـراد مستعدکـه فرصت مشاهدهٔ لحن و لهجه و طرز رفتار این اشخاص را داشتند شروع کردند به‌درآوردن ادای آنها ورفته‌رفته آنقدر جاافتاد و شیرین وخنده‌آور شدکه از اشخاص اصلی وپایه مهم نمایشهای شاد شد وبازیگران برجسته‌ای دراین نقش پیدا شدند ولی نکتهٔ درخـور اهمیت همان بازی کردن نقش غلام سیاههای مختلف بـود. در مهمانی فلان‌شخصیت تقلیدغلام‌سیاه شخصیت دیگری راکه‌حضار می‌شناختند درمی‌آوردند در نتیجه تأثیربازی و نمایش دو چندان می‌شد.

چون‌که تماشاگران باخصوصیات غلام‌سیاه مورد بحث آشنا بودند وبعضی‌که بازیگر شروع به‌بازی می‌کرد از لهجه و حرکات وسکناتش متوجه می‌شدند کـه این زرخرید فلان شخص است و بعد وارد درگیری این غلام سیاه با ارباب، زن ارباب و بطورکلی خانواده ومسایل مربوط به‌آن خانواده می‌شدند.

درحالی‌که امروز چنین امری مصداق ندارد بدین معنا کـه وقتی نقش سیاه بازی می‌شود اساساً تماشاگر نمی‌داند ایـن شخص بازی‌چرا سیاه‌است؟ چرا لهجه مخصوص دارد؟ چرا فضول است؟ چراکلمات راعوضی می‌گوید؟ چرا پرتوقع وزودرنج است؟ نه‌بازیگراین‌نقش ونه‌تماشاگرآن هیچکدام‌ازچگونگی این‌شخصیت آگاهی ندارند و تصور می‌کنند تنها بدلیل سنتهای نمایشی این شخص صورت خود را با دوده سیاه‌کرده لودگی ودلقکی‌می‌کند.

درپاره‌ای ازموارد هم‌بعضی ازلوده‌ها نقشی‌راکه‌به‌عهده می‌گرفتند وادا واطواری‌که درمی‌آوردند همان بودکه خودشان بودند باقدری زیاده روی ولودگی روی حوض نمایش می‌دادند. بعبارت دیگربازیگر خاصیتهای نقشی راکه بعهده می‌گرفته خود

داشته. فی‌المثل اگر نقش چلاقی را بازی می‌کرد درزندگی عادی هم همانگونه بود واساساً همان خصوصیات خنده‌آور بودکه‌بایش را به‌بازی و نمایش کشانده بود و یا به‌عبارت دیگر بدلیل این خصوصیات و اودگی از جانب سردسته‌ها وبابازیگران وعوامل نمایش برای کار مطلوبی انتخاب می‌شد.

یا زن‌پوش اغلب در زندگی معمولی همان‌گونه رفتار می‌کرد یعنی نوای زنها را درمی‌آورد یـا لااقل بایدگفت زمینهٔ پذیرش این نقشها را فراوان درخود داشتند وبعد براثر لودگی و اغـراق درآن حالات موقعیتهای خنده‌آوری ایجاد می‌کردند. کیفیت فراگیری بازی و بازیگری براساس تقلید بوده. اساتید و پیش‌کسوتان ادا واطوارها وبازی را از طریق تقلید مردم و دور وبرخود آموختند ونقش‌ها را خلق‌کردند، دیگران‌که پس‌ازآنها آمدند از پیش‌کسوتان تقلید کردند و آموختند همان روش سینه به‌سینه.

فی‌المثل اساتیدی‌کـه نقش سیاه را بازی‌کـردند براثر مشاهدهٔ غـلام سیاههای زرخرید اعیان واشراف وتقلید لهجـه و رفتارآنها این شخصیت را خلق کردند وکسانی‌که بعد آمدند از این اساتید تقلیدکردند وبراثر استعداد ومشاهدهٔ مکرر کار اساتید دراین حرفه مهارت پیداکردند، چون مدرسه ودرس وتعلیمی در کارنبود. بگذریم ازاینکه نمایش در ایران هیچگاه متکی به‌درس وتعلیم نبوده وهمیشه استعدادها بوده‌اندکه گهگاه نفسی‌دمیده‌اند وشور وحالی ایجادکرده‌اند. بعد البته این بازی‌نقش سیاه شکل گرفت و بـرای خـود بازی مهمی شد و دیگران شخصیت لهجه و حرکات وسکنات و رقص و آواز اورا ازکسانی‌که غلام سیاهها را تقلیدکرده بودند ازطریق نگاه‌کردن یادگرفتند.

مثلاً من خودم بعلت دیدن مکرر ذبیح‌اله ماهری در چند

عروسی ومهدی مصری در تئاتر شاهین به‌بازی نقش سیاه علاقه پیداکردم وشروع کردم به‌تقلید آنها وسعی‌کردم حرکات و لهجه وبازی وشکل‌کار را از آنها بیاموزم. نحوه فراگیری این نقشها اینگونه‌بوده است. ولی درمورد بدیهه‌سرائی باید بگویم‌موضوع آنطورکه جلوه داده شده نیست.

ایـن بازیهای شادی‌آور پس‌ازآنکه از حالت دلقکهای یك‌نفره بیرون آمد و شکل نمایش وهیئت نمایشی بخـودگرفت چارچوب وقرار ومدار پیداکرد وبدانگونه‌که تصورمی‌رودبدون چارچوب‌وآمادگی قبلی نبوده‌است‌که بازیگران روی تخت‌حوض بروند وهرکه هرچه درچنته داشت بیرون بریزد. ازلحاظ تقسیم نقشهاوتخصص درایفای نقش نظیرتعزیه هرکس متخصص‌نقشهای معینی بوده است. فی‌المثل در تعزیه بعضی‌ها امام‌خوان هستند بعضی‌ها مخالف‌خوان. درنمایشهای تخت‌حوضی هم بعضی‌ها در نقش زن‌پوش تخصص داشته‌اند بعضی‌ها در نقش سیاه و پاره‌ای ازمواقع هم لوده‌هائی‌که بالهجه‌های قزوینی وکاشی ونهاوندی بازی‌می‌شد ظاهرمی‌شدند. بعضی‌جوان‌پوش بودندورقاص‌وبرخی دیگر وزیرپوش وحاجی‌پوش. درنتیجه بعلت‌کارکردن دریك نقش و نقشهائی نزدیك به‌آن درآن نقش از هرلحاظ جا می‌افتادند و تخصص‌کامل پیدا می‌کردند ومی‌دانستند چگونه حرف بزنند،چه حرکاتی داشته باشند و یا چه‌زبانی را بکار ببرند. طرح و توطئه نمایش را هم‌که ازقبل پیش‌بینی می‌کردند، حتی قرار ومدار رفت وآمدها وتعویض صحنه‌ها را هم دقیقاً معین می‌کردندکه چه‌وقت چه‌کسی برود وپس ازچه‌کلامی چه‌کسی بیاید وازاین قبیل، حتی گاهی اوقات‌که بازیگری خلاف وعده و قرار و مدار قبلی دیر یا زود می‌آمد ومی‌رفت دعوا ومرافعه راه می‌افتاد ولی البته‌روی تخت‌حوض بدیهه‌سرائی هم می‌کردند بخصوص تکه‌پراندن و

ومزه انداختن باب مجلسی که دعوت داشته‌اند از شیرین کاریهای آنان بوده. بدیهه‌سرائی کار همهٔ بازیگران نبوده وفقط پاره‌ای‌از استعدادها درنقشهای معینی بوده‌اندکه درقالب وچارچوب‌نمایش وباب مجلس شوخ‌طبعی می‌کردند وکارشان شیرین ودلنشین بود و جنبه خلاقه داشت این موضوع باب مجلس نکتهٔ مهمی است چون ازمسایلی است‌که سخت مورد توجه آنان‌بوده وهمیشه‌قبلاً تحقیق می‌کردندکه مجلس چگونه است ومدعوین از چه طبقه و قشری هستند چون اساساً بازی برمحور طبع وروحیه مجلس‌می‌چرخید وگاهی‌کـه اشتباهی در اینمورد رخ می‌داد بدین معناکه مطلب نابجا ویا شوخی نامطلوبی درنمایش مطرح می‌شدکه‌باب طبع مجلس نبـود بین هیئت بازیگران و صاحب مجلس اختلاف می‌افتاد وگاه کار به‌دعوا و مرافعه می‌کشید ولـی تعبیر بدیهه سرائی بمعنای اینکه همه‌چیز روی تخت‌حوض خلق شود البته درست نیست. حتی پاره‌ای از هیئت‌ها تمرین یا بقول خودشان پراتیك هم داشته‌اند. ولـی آنچه در اینجا باید بگـویم و نقطهٔ حساس‌کار بازیگری‌آنهاست عشقی است که‌بکارخود داشتندبمعنای لذت بردن ازحرفهٔ خود. ارضاء شدن ازکار بازیگری وشوری‌که زمینهٔ خلاقیت را بوجود می‌آورد. وهمین شوروحال بودکه‌جداً ازقالب وچارچوب پیش‌بینی شده جلوه و جلای دیگری بکارشان میداد، بسیاری از بازیگـران نمایشهـای روحـوضی از استعداد فوق‌العاده وحساسیتهای‌کاربازیگری بمعنای تام وتمام‌برخوردار بودند. با تأسف نسل حاضربا این استعدادها آشنا نیست چـون کارآنها را ندیده است وتصور می‌کند سخن برسرکارهای بی‌رمق و رونقی است‌که امروز درگوشه وکنار ارائه می‌شود وچون‌کار اساتید را ندیده قادر نیست مقایسه وقضاوتی بکند واین عشق‌و شوری راکه من مطرح می‌کنم نمی‌تواند درك کند چراکه شاهد

خلاقیت ودرخشش آدمهایی‌که از سرشب تا نزدیك صبح با شور واشتیاق بازی می‌کردند نبوده است.

این جداً برای آدمهائی‌که ندیده‌اند اینها چه می‌کردند حس‌شدنی نیست. مردم ازشام وخورد وخوراك دست می‌کشیدند وبای بازی ونمایش‌می‌نشستند. نمایشی‌که هفت هشت ساعت‌طول می‌کشید. نگهداشتن وسرگرم‌کردن مردم طی این مدت شوخی نیست: آنهم درشلوغی عروسی خانه. ببینید اینها چه جوهر و نفسی داشتندکه این مردم را نه تنها سرگرم می‌کردند بلکه از همه چیز جدا می‌کردند و بدنبال نمایش و بازی می‌کشاندند و هیچ عاملی نمی‌تواند اینکار را بکند مگر استعداد، مگر عشق و علاقه به حرفه بازیگری واین درذات و جوهر این حرفه است و همین جرقهٔ خلاقیت آنان بوده است. آنها از دورهم بودن در صورتخانه لذت می‌بردند و با بودن با هم و داشتن یك زندگی مشترك دربشت صحنه بقول‌خودشان عشقی داشتند خلاصه عشقی بودند. اهل حس وحال بودند همان خصوصیاتی که هراستعدادی در زمینه هنر باید داشته باشد. این عشقی بودن و زندگی کردن بیرون ازبازی و دربازی با یکدیگر آنقدرانس والفت ومناسبات دقیق و درست بازیگری ونمایشی بین آنان ایجاد کرده بود که موجب شکوفائی کارشان میشد تا بدانجا که برایشان مشکل بود باکسی‌که اخت نیستند کار کنند. کارمی‌کردند ولی نه آنطور که خودیها مقابل یکدیگر قرار می‌گرفتند. این موضوع با هم بودن و یکدیگر را شناختن و به‌استعداد وجوهر وقوت وضعف هم‌آشنا بودن‌کیفیت فوق‌العاده‌ای بکارشان میداد بدلیل این آشنائی بده بستانها و بدیهه‌سرائیها را درچشم واحساس یکدیگر میخواندند و باعث تبلور یکدیگرمیشدند چیزی‌که باین سادگی درکارنمایش نمیتوان بآن رسید.

دراثر مداومت درحرکت وعمل بازیگران نمایشهای تخت

حوضی علاوه برآمادگی درایفای نقش شوخ طبعی وارائه‌قالبهای شناخته شده بدن آماده وانعطاف پذیری پیدا کرده بودند. بدین معناکه ازطریق‌تکرار ومداومت وتجربه بدنهای راحت وآماده‌ای داشتند و دربعضی موارد حتی‌کارهای خارق‌العاده‌ای می‌کردند. فی‌المثل ازدیوار راست یا درخت تبریزی‌کهن و بلند خانه بدون پیش بینی قبلی بالا میرفتند وشیرین‌کاری می‌کردند. و یا حرکاتی انجام میدادندکه بدنهای معمولی وغیرآماده ازانجام آن عاجز است.

باتوجه باینکه نمایشهای روحوضی‌همیشه همراه باموسیقی ورقص بوده است بازیگران این‌نمایشها ازلحاظ آشنائی باموسیقی و رقص هم آمادگی داشتند و درمواقع ضروری از این مهارتها استفاده میکردند.

بعضی مواقع حتی استعدادهای فوق‌العاده از لحاظ آشنائی به موسیقی ایرانی و یا صداهای خوب هم دربین آنها پیدامیشد. یا استعدادهائی در زمینهٔ رقص دیده میشد که علاوه برآشنایی با رقصهای‌مختلف بدنهای نرم وفوق‌العاده‌ای داشتند. مثلاً اغلب بازیگری‌که نقش‌سیاه را بازی می‌کندگاه‌گداری آوازهم میخواند یا جوان پوش سوای بازیگری و برو رو وجوانی ومقبولی باید در رقص هم مهارت داشته باشد وجابجا اگرلازم بود رقص نماید واین ازامتیازات اینگونه نمایشهاست.

بمعنای دیگرنمایش‌تخت حوضی‌نمایشی‌کامل‌بوده است وبازیگران این‌نمایشها بازیگرانی بوده‌اندکه درهمهٔ این‌رشته‌ها، تقلید، رقص و آواز مهارت داشته‌اند. پس‌کار بازیگری در این دسته‌ها باین سادگیها هم‌که تصورمیشود نبوده. باید چندشرط اساسی درشخص جمع باشد تا دراین هیئت‌ها پذیرفته شود وکارش‌گل‌کند. استعداد و جوهر تقلید و بازی درآوردن، تخصص درتقلید نقشی معین،

گرمی دهان، شیرینی صورت، شوخ طبعی و خوشمزگی، سرعت انتقال وبدیهه سرائی، داشتن صدای خوب، آشنایی با موسیقی، داشتن بدنی آماده. و

کارشان نتیجه مطلوب نمیداد مگر آنکه همه اینها درشخص جمع باشد. البته وقتی همه این امتیازات در شخص جمع بود کارش خیلی گل می‌کرد وخواستاران وطرفداران بیشماری پیدا میکرد. برداشت این بازیگران از بازی ونمایش عبارت بوده است ازتقلید واغراق درآن برای شیرین ساختن نمایش و تأثیربیشتربربیننده. تقلید زندگی ساده ومعمولی برای آنها جالب نبود تقلید چیزی جالب بودکه برجسته باشد و درخور بزرگ‌کردن، مسخره‌کردن و دست انداختن وهمیشه این را درنظرداشتندکه نمایش با زندگی فرق دارد. نمایش‌کیفیت وشکل هجو شدهٔ زندگیست وهمیشه هم شخصیت خودشان‌را ازنقشی‌که‌بازی می‌کردندجدا نگهمیداشتند. نظیر تعزیه. ومیدانیم‌که تعزیه ونمایشهای روحوضی در بسیاری ازموارد اجرائی بهم شباهت دارند.

نمایش تخت حوضی نمایشی مستقل و خالص است و اسیر ادبیات نیست وکیفیت غنی نمایشی دارد. جوهر شیوهٔ این نمایش در تقلید و بازی مبالغه شدهٔ هرحرکتی نهفته‌است. بازیگر نمایش تخت حوضی با غلو دربازی حتی‌لباس وآرایش خود سعی می‌کند به‌تماشاگر چیزی را نمایش دهدکه شکل هجوشدهٔ زندگی‌معمولی خود اوست. تلاش او دراین بازسازی اینست که اولاً تماشاگر را بخنداند و بعد او را متنبه سازد. و این حاصل نمیشود مگر بامبالغه وجدا ساختن نمایش از زندگی معمولی. زندگی معمولی چیزی است ونمایش چیز دیگری. نمایش‌خیلی پر رنگ و رونق‌تر از زندگی است. نمایش پر رمز و رازست. نمایش تمثیل است نمایش خنده‌آور و مسحورکننده است. نمایش‌هجو ومضحکه‌است.

نمایش نیش و انتقاد است. در زندگی معمولی شاید نتوان خیلی از حرفها را زد وخیلی ازمسایل را مطرح کرد ولی درنمایش‌چون مضحکه وتقلیداست می‌توان گفت. درنمایش وبازی تخت حوضی این هجو و مضحکه اساس کار است.

نمونهٔ برجسته آن غلام سیاه حاجی یا ارباب است که با صاحب و سرور خود درگیریهای فکاهی دارد ودراین درگیریهاست که عقده‌گشایی میکند وبسیاری از دردهای خود و طبقه خود را مطرح می‌سازد وظلم وجور ارباب را محکوم می‌کند البته بشیوهٔ فکاهی و بصورت هجوکردن ارباب مثل نفهمیدن حرفهای او یا عوضی فهمیدن حرفهایش یا بازی با کلماتی‌که او بکار برده و یا دست انداختن افراد خانواده‌اش وغیره.

بازیگر نمایش تخت حوضی با تماشاگر تماس مستقیم دارد و بسیاری ازحرفهایش را مستقیماً بمردم می‌گوید و یا درمواقعی که ایجاب‌کند آنانرا شاهد می‌گیرد. درنمایش تخت حوضی بین بازیگر ونقش فاصله هست. و بازیگرهمیشه سعی می‌کند که این فاصله راحفظ‌کند. بازیگر نمایش تخت حوضی‌درطول نمایش‌مرتب درحال درآمدن ازنقش وبازی‌کردن نقش است و این‌کار را با اعتقاد باینکه نمایش است مجاز می‌داند چرا که خود را ازنمایش ونقش جدا میداند مثل شبیه خوانی.

جای تأسف است‌که تئاتر ما بدنبال این سنتهای نمایشی شکل‌نگرفت بلکه ازآن بکلی جدا شد وحتی آنرا طردکرد.چون آنهاکه تئاتررا ازفرنگ اقتباس‌کردند وبرای ما بهارمغان‌آوردند فکرکردند اینگونه نمایشها دون‌شأن ماست و باید ادای فرنگیها را دربیاوریم. بهمین جهت هم نه تنها شیوه‌های اجرائی بلکه محل اجرای نمایشهای مذهبی ونمایشهای شاد را هم رها کردیم و درتئاتر جعبه‌ای محبوس شدیم و پای بند پاره‌ای از قرار و

مدارها و شرایط تصنعی تحمیلی شدیم که دست و پـایمان را در پوست گردو گذاشت وهیچ لازم نبود تحمل کنیم درحالیکه شرایط کار نمایشی خودمان آزادتر، راحت‌تر و بـا خلق و خوی مردم سازگارتر بود. ازلحاظ کار بازی وبازیگری هم وضع بهمین‌منوال بود. چون شگردهای بازی تخت حوضی‌وشیوه‌های اجرائی‌نقشها با کنار رفتن اساتید رفته رفته بدست فراموشی سپرده شد و حتی توسط دسته‌هائی‌که بعدها بوجود آمد تحریف شد وتغییرشکل‌پیدا کرد. فقط ظاهر کار اساتید را گرفتند ولی ازاصل وجوهرشیوه ـ های کار تخت حوضی ازلهجه ولحن وحرکات و تصویرکلی نقشها بدور افتادند. بدلیل ازبین رفتن اصل وکم مایگی وعدم آگاهی. همان بلائی‌که برسر تعزیه ونقالی آمد برسرنمایشهای روحوضی هم آمد و هنگامیکه این بنده‌گفتم بیائیم برگردیم بـه خودمان. بیائیم راههای خودمان را دنبال‌کنیم قصدی جزاین نداشتم کـه شاید این آب رفته بجوی بازگردد چون ایمان دارم کـه از ایـن نمایشها با تمام ضعف وسستیهایش تئاتر ایرانی زنده‌ای درارتباط با مردم بوجود می‌آید.

با استفاده ازکتاب " پشت‌صحنه تئاتر " نوشته علی نصیریان نشراندیشه ، تهران۱۳۵۷ ص ۱ تا ۳۱ .

گریز در نمایش‌های سنتی

یکی از مباحث قابل توجه در ساختار نمایشهای سنتی ایران که میتواند در درام‌نویسی نوین ایرانی کاربرد داشته باشد «گریز و تعلیق» است که با توجه به نوع نمایش، شیوه‌ها و اشکال و مقاصد آن متفاوتند.

«گریز» اصطلاحا به آن بخشی از نمایش گفته میشود که توجه را از داستان اصلی به داستان یا نکته‌ای معطوف میدارد بظاهر جدا ولی در باطن و معنا مربوط و متصل.

(گریز به کربلا) مشهورترین نمونه‌ایست که ضرب‌المثل گشته و آن اختصاص به برخی تعزیه‌های فرعی دارد.

در این گونه تعزیه‌ها داستان ربطی به واقعهٔ کربلا ندارد، اما به بهانه‌ای و ذکر حادثه‌ای بدان ختم میشود.

در اغلب این متون گریز به کربلا بصورت ذکری از مصائب سیدالشهدا (ع) و یاران و اهل بیتش نمود میکند، لیکن در متن و اجرا آنچه می‌آید روایتی است که آورنده‌اش بیشتر موارد جبرئیل امین است و بعضی راوی.

در برخی مجالس همچون سلیمان و بلقیس گریز از مجلس عروسی سلیمان نبی و ملکهٔ سبا، به اجرای مجلس عروسی قاسم می‌انجامد که مدخلش چنین است:

سلیمان:

آیا جن و پری و وحش و انسان
جوان و پیر از دانا و نادان
همه رخت سیه در بر نمائید
همه رو جانب منبر نمائید
بیارید دوستداران وفادار
شبیهی از عزای قاسم‌زار

از اینجا ببعد «گریز» انجام میگیرد. بساط عروسی قاسم نوکدخدا چیده میشود و تعزیه خوانان در لباسی نو مجلسی تازه (یعنی عروسی حضرت قاسم) میخوانند و

از مصائب کربلا یاد می‌کنند. همانگونه که در مجلس سلیمان و بلقیس عروسی بهانهٔ «گریز به کربلا» است در تعزیه‌های دیگر نیز سببی برای گریز وجود دارد.

درتعزیه ـ افکندن حضرت ابراهیم علیه‌السلام به آتش ـ بهانهٔ «گریز» «آتش» است. بعد از آنکه جبرئیل نازل میشود و خطاب به ابراهیم خلیل عرض می‌کند:

کار رفت از دست ابراهیم زار
کاری اگر داری بمن کن آشکار
شعلهٔ آتش همین دم بیکران
سوزدت از پای تا سر جسم و جان

ابراهیم (ع) پاسخ میدهد:

من ندارم با تو کاری جبرئیل
کار دارم با خداوند جلیل

جبرئیل (به شیوه گریز و تعلیق) میگوید:

یک خلیل دیگری دارم به یاد
شیعیان از دل برآرید آه و داد
یادم آمد یک خلیل بینوا
از حسین سلطان دشت کربلا
هاتف: این خلیل آتش گلستان شد برایش
جبرئیل: آن خلیل آتش بگیرد خیمه‌هاش

در مجلس درویش بیابانی بهانه «گریز» بهشت و جهنم و در تعزیه‌های هابیل و قابیل و ذبح اسماعیل کشته شدن و قربانی فرزند است و در نزول زهره ـ ترویج فاطمه زهرا (س) با مولا علی (ع) ـ پیراهن، که علاقمندان میتوانند جهت اطلاع بیشتر در مورد چگونگی «تعلیق و گریز» در متون یاد شده به کتاب تعزیه «نمایش مصیبت» که به اهتمام آقای دکتر جابر عناصری و توسط جهاد دانشگاهی به چاپ رسیده است مراجعه نمایند.

در نمایش تخت حوضی و پرده خوانی نیز از شیوهٔ «گریز» بهره جوئی میشود لیکن به قصد تذکار و تنبیه و طنز و مطایبه.

«گریز» در دو شکل نمایشی فوق فی‌البداهه صورت می‌گیرد و سبب آن تقارن مسائل و معضلات روز است با آنچه در صحنه بازی میشود یا توسط پرده خوان نقل میگردد.

فی‌المثل سیاه قصد آن دارد جهت تظلم به کارگزاری مراجعه نماید. دربان از وی عریضه میخواهد و سیاه ناچار به عریضه نویسی مراجعه میکند تا دادخواستش را بر صفحه‌ای بنویسد. به میان آمدن عنوان عریضه و کاغذ را میتوان بهانه کرد و گریزی زد به مشکل کمبود کاغذ و سوء استفاده‌ای که بعضی ناشران از این معضل می‌نمایند.

در قسمتی از یک نمایش تخت حوضی که نگارنده در سال ۶۴ دیده است صحنه‌ای بود که در آن از شگرد «پرحرفی» استفاده و گریزی به مسئله (ارز) زده میشد. شخصی میخواست بگوید عرض کنم ولی سیاه مهلت نمیداد و به میان حرفهای او می‌پرید و کلامش را قطع میکرد تا جائی که آن شخص عصبانی شد. سیاه پرسید: چرا عصبانی شدی؟ جواب داد: من که تو عرض موندم. سیاه گفت: خیال کن ارز هم گرفتی کجا میخوای بری بهتر از اینجا؟

ملاحظه میفرمائید که بهانهٔ «گریز» تشابه کلمه عرض با ارز بوده و چون امروزه بعضی ها در کار

قاچاق ارز هستند فی‌البداهه پای آنها به میان کشیده شده است.

لازم به یادآوریست که «گریز» در نمایش تخت حوضی ارتباطی با اصل داستان و زمان واقعه ندارد و این اشتباه است که با دیدن چند «گریز» که از خاصیتهای این نوع تئاتر است اصل قصه را که فی‌المثل در زمان خوارزمشاهیان اتفاق افتاده با امروز تطبیق دهیم چرا که این نوع نمایش نمیتواند خود را درگیر تمثیل و فلسفه نماید چه اگر چنین شد از توده‌ٔ مردم جدا میافتد.

پرده خوان نیز از همین گونه تطابقها بهره میجوید با این تفاوت که خود تمام نقشها را بازی مینماید.

برای مثال اوزنی را در روی پرده نشان میدهد که در آتش جهنم میسوزد گناهش اینست که خود را از نامحرم نپوشانده مانند زنی که خود را از دید رفته‌گر و آب حوضی و تعمیرکار لوله و.... محفوظ نمیدارد.

یا گرانفروشی را نشان میدهد و میگوید مثل بعضی از رانندگان تاکسی مشهد است که از فلکه تقی آباد تا فلکه آب دوکورس کرایه میگیرند.

سخن در این باب مجال بیشتری می‌طلبد لیکن بهمین بسنده می‌کنیم تا فرصتی دیگر.

مشهد مقدس

دوم اردیبهشت ماه ۶۶

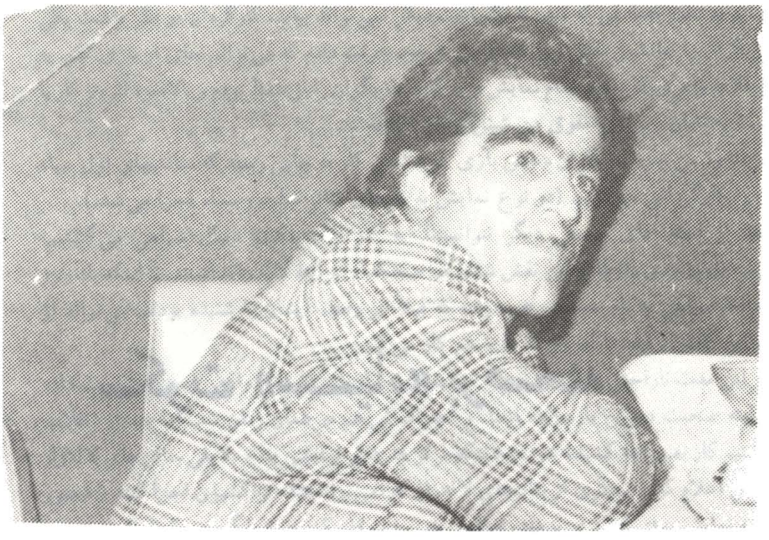
تذکر ـ شاهد مثالهای موجود در متن مقاله از کتاب تعزیه «نمایش مصیبت» برگرفته شده است.

«سیاه باز» چه کسی است؟

گفتگو با سید مصطفی عرب زاده

از ۱۸ سالگی وارد کار هنر شدم و نزدیك به ۳۴ سال است که فعالیت می کنم. ابتدا خوانندهٔ مجلسهای سنتی بودم، بعد به تئاتر شاهین نزدیکی از استادان مشغول به کار شدم. آنجا هم پیش پرده می خواندم. و بعد نقش فرهاد را بازی می کردم. یك شب آقا مهدی ـ که نقش سیاه را بازی می کرد ـ نیامد و من سیاه شدم. بعد از آن نقش سیاه را بازی کردم تا الآن. مدت چهار سال در مجالس میهمانی کار سیاه بازی می کردیم و شب تا صبح در عروسی ها بودیم تا اینکه وارد تئاتر لاله زار شدیم. بعد از آنجا به تئاتر دهقان و بعد به محلی که در میدان قزوین در کنار سینمایی درست کرده اند، مدت یکسال کار کردم. تا بالاخره به تئاتر به لاله زار برگشتم.

در انموقع برای نمایشهای سیاه بازی متن مکتوبی وجود نداشت و نمایشها شب تا صبح بود. ساعت هفت بعد از ظهر تماشاگر می آمد، اول موزیك می زدند، بعد ارکستر شروع می کرد و خواننده ای می خواند و آرتیست می رقصید، ـ بعد از آن پیش پرده خوانی و شام تا ساعت ۱۲ که تازه نمایش سیاه بازی شروع می شد. در بین کار، بازیگران و سایرین برای استراحت کوتاه به «صورتخانه» ـ محل گریم و عوض کردن لباس ـ می رفتند، نزدیك انقلاب بود که یکروز روی صحنه، صدای تیراندازی شنیدیم و نمایش بهم خورد، دیگر کار نکردیم تا سال ۵۹ـ۵۸ که به تئاتر ملت آمدیم بعداً از طرف ارشاد اسلامی آمدند تا به کار سیاه بازی رسیدگی شود و زیر نظر ارشاد شروع به



کار در تالارهای سنگلج، فرهنگسرای نیاوران و هتل ها کردیم. در حال حاضر طبق متن نوشته شده کار می کنیم. خوب اینطوری راحت تر هستیم اما کار به قول معروف به خودما نمی چسبد و از حضور ذهن سیاه برای حاضر جوابی و خوشمزگی کمتر استفاده می شود. البته موقع کار جاهایی را با نظر کارگردان درست می کنم. منتها کار صرفاً روی متن است. الآن در نمایشهای سیاه بازی «حاجی» جایی ندارد. در عوض ارباب را گذاشتیم و از ساز و آلات موسیقی هم استفاده ای نمی شود. در بعضی از نمایشها نیز بازیگر زن داریم. گهگاهی هم در عروسیها برنامه اجرا می کنیم

ـ فکر می کنید نمایشهای سیاه بازی از چه زمانی شروع شد؟

عرب زاده اولین سیاه «ذبیح اله خان» بود. او در کفاشی کار می کرد. یکروز که می رفت برای اوستا کفاش نان بخرد، غلام سیاه نوکری را می بیند. و بعد شروع می کند به تقلید از سیاه، نوك زبانی حرف زدن. به نظر من مبتکر اصلی ذبیح اله خان بود.

ـ نظر شما در رابطهٔ با برگزاری جشنواره سنتی چیست؟

عرب زاده نمی دانم این جشنواره را برای چه برگزار می کنند. با این وجود بد نیست مردم بفهمند کی «سیاه باز» است و کی «سیاه باز» نیست. و اگر برنامه ای مثل جشنواره ترتیب می دهند حداقل از قدیمیها قدردانی بشود، آنها زحمت کشیدند و اقلاً ده میلیون تماشاگر را خنداندند. مثلاً آقای یوسفی با ما بود تا اینکه دیگر نتوانست به کار ادامه دهد. هیچکس پهلوی او نیست و دیگه کاری با او ندارند.

تقاضای دیگر من از مسئولین اینست که مکان مشخصی را برای اجراهای سیاه بازی در نظر بگیرند. تا گروههایی که واقعاً این کاره هستند به فعالیت خود ادامه دهند.

سکوت «سیاه» برصحنه

گفتگو با کامبیز صفری

کار سیاه بازی را از تئاتر جامع بارید سال ۱۳۴۱ شروع کردم. قبل از ورود به لاله‌زار کارهای متفرقه با گروههای آزاد داشتم و به خاطر کارتجربی به لاله‌زار رفتم. انتخاب «جامع باربد» به این دلیل بود که، دیدم تئاترهای دیگر به اتراکسیون بیشتر اهمیت می‌دهند ولی تنها تئاتری که در آن زمان فقط به نمایش اهمیت می‌داد و صرفا بخاطر نمایش فروش داشت، تئاتر «جامع باربد» بود.

اولین باری که با کارسیاه بازی آشنا شدم، استاد یوسفی نقش سیاه را بازی می کرد و من در نمایشهای کمدی سفیدکار می کردم ولی خصوصیات اخلاقی و کارهای روی صحنه آقای یوسفی، مرا به کار سیاه بازی علاقمند کرد. ایشان تنها سیاهی بود که می شنیدیم مبتذل کار نمی کند. یوسفی کاراکتر واقعی یك سیاه را در صحنه بازی می کرد. روی صحنه کاملا سکوت می کرد و بازی در سکوت او با وجود فیزیکی که داشت بسیار زیبا بود، به موقع حرفش را می‌زد و هر کلامی که از دهانشان بیرون می‌آمد، غیر ممکن بود تماشاگر نخندد.

اولین بار در سیاه بازی نقشهای معمولی را باز می کردم. آن زمان بازیگرهای درجه یك نمایشهای سیاه بازی برای بازیگران جدید ـ چه سابقه قبلی در سایر نمایشها را داشتند و چه نداشتند ـ راهی باز نمی کردند تا اینها بتوانند اگر استعدادی دارند، نشان دهند. من نیز به عنوان سیاهی لشکر کار می کردم. تا اینکه یکی از بعد از ظهرها آقای ناصر گیتی جاه که نقش اول را در کمدی سفید را داشتند، تاخیر کردند. او تنها هنرپیشه متعهدی بود که هیچوقت دیر نمی کرد بالاخره

فهمیدیم به علت تصادفی که شده تا یکساعت دیگر نمی‌تواند بیاید، کارگردان در نظر داشت یکی از بازیگران را جانشین نقش وی کند و من به خود جرئت دادم که می‌توانم جای او بازی کنم. به دلیل علاقه وافری که داشته تمام نمایش و حرکات بازیگران را از حفظ بودم و بالاخره آنروز کار با موفقیت به پایان رسید و حقوق من شش تومان اضافه شد.

از آنروز من جزو بازیگران «نقش بازی کن» شدم. کار به جایی رسید که سانسهای اول سیاه بازی را کارگردانی می‌کردم. (دو نوع نمایش به نام‌های تئاتر سفید و سیاه اجرا می‌شد.).

بعد از آنکه آقای یوسفی دیگر نتوانستند به کار ادامه دهند، دنبال سیاهی می‌گشتیم. هنرپیشه‌های زیادی داوطلب این نقش شدند اما هیچکدام شرایط لازم را نداشتند. تا اینکه یك روز خبر دادند سیاهی به نام مصطفی عرب‌زاده که قبلا نیز وصف ایشان را شنیده بودند، می‌تواند از عهده این نقش برآید. تا امروز که ما با هم کار می‌کنیم.

در این مدت ناراحتی ما از این بود که نمایشهای سیاه بازی ارزش واقعی خود را از دست داده بود. البته صحبت در این باره زیاد است و اعتراضاتی هم در همان زمان شد. اما بعد از انقلاب نگذاشتیم کار به بیراهه کشیده شود. زمانیکه مرکز هنرهای نمایشی بنابه دلایلی سالن‌های لاله‌زار را تعطیل اعلام کرد، بسیاری از تئاترهای لاله‌زار که نمی‌توانستند اتراکسیون اجرا کنند و مجبور بودند به نمایش بهای بیشتری بدهند، فعالیت خود را متوقف کردند. تنها گروهی که فعالیت خود را در سالنهای خارج از لاله‌زار ادامه داد، گروه آزاد نمایش تهران بود. من به عنوان کارگردان و آقای عرب‌زاده به عنوان سیاه در تالار سنگلج با نمایش «بت» فعالیت را شروع کردیم. البته استاد سید حسین یوسفی به علت کهولت سن نمی‌توانستند سیاه شوند و نقشهای کوچکی را در نمایش داشتند و تجربیاتشان را در اختیار گروه می‌گذاشتند. در این مدت نمایشهای زیادی به روی صحنه آوردیم از جمله: قوچ، سفری به فرنگ، معما، مرگ موش، کمدی آخ و.... در همه نمایشهای ذکر شده مصطفی عرب‌زاده نقش سیاه را به عهده داشتند به استثناء کمدی آخ که «محمدیکه» این مهم را به عهده گرفت و اگر به وضعیت ایشان رسیدگی شود می‌توانند یکی از بهترین سیاههای آینده باشند.

ـ نظر شما در رابطه با برگزاری جشنواره سنتی چیست؟

صفری ـ این دومین قدم مثبت است که در راه بهبود نمایشهای سنتی سیاه بازی برداشته می‌شود. قدم اول ارزش و بهادادن به نمایشهای سیاه بازی بود که توانست در سالنهای رسمی به روی صحنه بیاید. و حالا با برگزاری جشنواره کارهای سیاه بازی به طور مشخص مطرح می‌شود و با کوشش بازیگران و گروههای نمایشی سیاه بازی می‌تواند ارزش واقعی خودش را حفظ کند. قدرت بازیگری باید جایگزین هجو و کلمات رکیك و... شود و مسائل نو و جالب‌تر و خوشمزه‌تری را مطرح کرد.

تنها درخواست من به عنوان کسی که ۲۲ سال کار سیاه بازی کرده‌ام و بعد از انقلاب تمام وقت خود را صرف این کار کردم اینست که مسئولین فقط به وضع آقای یوسفی رسیدگی بشود و حداقل تا زمانیکه زنده هستند از ایشان قدردانی به عمل بیاید. و از تجربیات سیاهانی چون آقایان محمود یکتا، مصطفی عرب‌زاده، سیدحسین یوسفی، سعدی افشار استفاده بشود.

شیرین کاری‌های «سیاه» جذاب است

گفتگو با محمود رجبی شمیرانی (محمود یکتا)

محمود رجبی شمیرانی معروف به محمود یکتا با ۴۷ سال سابقه کار در تئاتر سنتی ایران یکی از با سابقه‌ترین سپاهان ایران است. آنچه وی از زندگی هنریش می گوید:

در سال ۱۳۲۰ در ۱۴ سالگی کارهنریم را به شکل غیر رسمی آغاز کردم. آنچه مرا شیفته این هنر کرد، بازی زیبای سیاه باز معروف ذبیح الله ماهری بود که در یکی از مجالس عروسی دیدم. زیر نظر این استاد سیاه باز شروع به کار کردم و به مدت ۱۵ سال از تجربه‌ها وراهنمایی‌های او بهره جستم. قبل از آقای معیر از اولین کسانی بود که این هنر را رواج داد. محل اجراهای وی قهوه خانه‌ای در چهار راه حسن آباد که در ماههای رمضان شبها نمایش‌هایش را اجرا می کرد. پس از آن تئاتر سیاه بازی در گلوبندك وسپس سرچشمه سعادت ادامه یافت وکم کم به لاله‌زار رسید.

وی در ادامه بیوگرافی خود می گوید:

«بیشتر کارهای سیاه بازی در مجالس جشن‌ها اجرا می‌شد. اما بعد از مدتی گروه ما زیر نظر استاد ذبیح الله ماهری در تئاتر دروازه قزوین شروع به کار کرد ودر همین اوان با مهدی مصری آشنا شدم. حدود ۱۵ سال از تجربه‌ها وراهنمایی‌های استاد ذبیح الله بهره جستم و۱۵ سال نیز با مهدی مصری کار کردم. در این میان با هنرمندانی چون اسدالله قاسمی، اکبر سرشار، عباس‌مؤسس، که دو نفر اخیر از گردانندگان گروه بودند، کار می کردم.

یکی از هنرمندانی که در آن زمان نقش زن را به زیبایی ایفا می کرد، اکبر حاج عابدی بود. محمود یکتا در جواب این سئوال که آیا زن نقش سیاه را داشته است یا خیر می گوید: خیر. اما به نظر من می تواند داشته باشد. همانطور که نوکر سیاه می شود. کلفت هم می تواند نقش سیاه را اجرا کند.»

وی در ادامه صحبتهایش می گوید:

پس از یافتن تجربه وبازیهای بسیار مانند: زیارت خانه خدا، بلورك‌چشمه نوش، بیژن ومنیژه، آرشین مالآلان، یوسف وزلیخا، چهار درویش و... با آقای مهدی صناعی در تئاتر لاله زار شروع به کار کردم. این موضوع حدوداً به ۱۵ سال پیش مربوط می شود وحالا دیگر من در کارم تبحر پیدا کرده واستاد بودم.

از بازیگران دیگر که با من کار می کردند: عزیز نوابی، ورشوچی، محمود گلهایگانی، غلامرضا حاجیان وچند تن دیگر بودند.

وی در جواب این سئوال که چه چیز در سیاه بازی شما را جلب کرد می گوید:

«شیرین کاری‌های سیاه شخصیت سیاه، است که جذاب است.» ودر باره شخصیت سیاه اینچنین می گوید:

«سیاه ساده دل اما در عین حال منتقد است. حاضر جواب است. در کارها دخالت می‌کند، اصرار وسماجت می‌ورزد. بذله گواست، لهجه دارد واساس کار سیاه، بداهه سازی است. وکلاً بگویم هر کسی نمی‌تواند سیاه شود. صورتش را سیاه کند وادعای سیاه بودن داشته باشد. سیاه بودن تن می‌خواهد. هنر می‌خواد. باید باز جرو زحمت سیاه بودن را طی سالها تجربه کرد تا یك سیاه با تجربه وپخته شد. در فن سیاه بازی، هر سیاهی کارش با سیاه دیگر متفاوت است هر کدام در کار خود یك قلقی دارند، هر کدام یك لهجه، یك نوع راه رفتن وحرکات خاص خود را دارند که کارشان را زیبایی خاصی می‌دهد. ومن می‌توانم تقلید حرکات تمام آنها را انجام دهم واین باعث افتخار من است.»

ـ بعد از انقلاب چه کردید؟

«عمده کار من قبل از انقلاب بوده است. بعد از انقلاب به این هنر ارج نمی‌گذارند وبدست فراموشی سپرده شده است. البته در امکان ارگانهای مختلف. در حضور جانبازان، پاسداران، در بهشت زهرا اجراهایی داشته‌ایم اما بسیار اندك. در حال حاضر گروه ۴ نفره هستیم با شرکت آقایان محمود گلهایگانی، حسن خوشرو، کارلو، ومن که اجراهای خصوصی برگزار می‌کنیم».

ـ نظرتان راجع به گروههای جدید تئاتر سنتی چیست؟

« هیچکدام از این گروهها، کاردان نیستند وحتی در پی آموختن هم نیستند، همه بی تجربه‌اند البته مایه این کار را دارند اما پی گیر آن نیستند. باید در پی یادگیری به دنبال پیران این هنر باشند. همانطور که سعدی افشار کار مرادید وگفت «من با دیدن کار تو عاشق سیاه بازی شدم» وبه آن پرداخت، آنها هم می‌توانند بیایند واز پیش کسوتان این هنر تعلیم بگیرند. حتی اگر کلاسهایی در جهت یاد دادن تئاتر سنتی برای علاقه‌مندان برگزار شود کمك بزرگی خواهد بود. آنها باید با راه حل وروش اصولی این فن آشنا شوند. این نوع نمایش روح دارد، انتقاد می‌کند، محتوی دارد. این نوع نمایش در میان خنده وشوخی حرفهای بسیاری می‌زند.

من که عاشق سیاه بازی هستم ومی‌توانم با آن به مردم انسانیت، محبت ودوستی حتی مذهبم را یاد بدهم چرا باید با ۴۷ سال سابقه در تئاتر سنتی، مجبور شوم در فیلم بازی کنم تا از نظر مالی تامین شوم.

اگر به این هنر ارج وبها داده شود وهنرمندان آن از نظر مالی تامین گردند. تئاتر سنتی هیچگاه از بین نخواهد رفت. باید از استعدادها وتجربه‌های پیران این هنر مانند من استفاده کرد چون چند سال دیگر با از بین رفتن ما افسوس خواهند خورد.

محمود یکتا در مورد اولین جشنواره تئاتر سنتی می‌گوید: «ما از برگزاری این جشنواره خوشحالیم. ما مردم را دوست داریم. ما می‌آئیم تا تئاتر را زنده کنیم. می‌آئیم تا بگوئیم تئاتر سنتی واقعی چیست. وباید مسئولین نیز همکاری کنند. باید از این هنر حمایت وپشتیبانی شود. ما دیدیم که از خیمه شب بازی تجلیل بعمل آمد. اما تاکنون به سیاه بازی اهمیت چندانی داده نشده. باید کسانی که عمرشان را در این کار گذاشته‌اند دستگیری شوند.

در حال حاضر تنها کسانی که با سابقه بسیار در این کار هنوز در قید حیاتند، سید حسین یوسفی، عرب زاده، محمود یکتا هستند. باید از این پیران سیاه قدر دانی بعمل آورد.»

من با شادی دیگران شادم.

گفتگو با مجید افشار

حدود سالهای ۴۲ـ۴۳ کارم را از بدو ورود به دبیرستان در محیط آموزش و پرورش و در نواحی مختلف تهران آغاز کردم. و از آنجایی که امکانات آموزش و پرورش برای کار صحنه کم بود، تمام کارهای نمایش را با همکاری بازیگران انجام می‌دادیم. نمایشهای برجسته‌ایی که تا قبل از سال ۵۰ اجرا کردیم. نمایش سرباز، وسوسهٔ گناه ـ مرگ، بام بی کبوتر بود. که اکثراً نمایشهای کمدی بودند. از سال ۵۰ به بعد براثر مشاهدهٔ نمایشنامه‌های سیاه بازی و علاقهٔ زیادم به نقشهای کمدی در تئاتر، به سیاه بازی روی آوردم. این نمایشنامه در اولین کارم را با نام «هزار و یک شب» در موزهٔ آب انبار اجرا کردم. این نمایشنامه در موزهٔ آب انبار که از سال ۴۷ تبدیل به موزه و سپس محل اجرا شده بود از استقبال بی نظیر مردم برخوردار شد و من به همراه گروهم، نمایشنامه‌های بعدی را نیز در همین محل به اجرا درآوردیم. همکاران من عبارتند از آقایان: خشایار، محمدی و نعمت زاده، نمایشهای بعدی که همه دارای چهارچوب نمایش سیاه بازی بودند سه معما، ناماد ری، نادرشاه، استخدام و تعدادی دیگر.

درکنار این اجراها در مجالس و جشنها نیز اجرا داشتم.

این روال اجرایی تا اول انقلاب و تعطیلی موزه ادامه داشت. تا چند سال اوائل انقلاب، چون امکان و موقعیت اجرای تئاتر سنتی نبود، سیاه بازی از جنب و جوش افتاد و در واقع متوقف شد، و اجراهای من محدود به مجالس شد.

با گذشت چندسال تعدادی از گروههای تئاتر سنتی شروع به فعالیت مجدد کردند. و گروه ما نیز در سال ۶۴ نمایشنامهٔ چشمه سحرآمیز نوشته و کار آقای پرویز پرورش را در تالار هنر به صحنه برد.

و پس از آن نمایشهای بازی سازان نوشته و کار حسن عظیمی که در ششمین جشنواره شرکت داشت، آرزوهای طلایی نوشته و کار حسن عظیمی، آژانس بین المللی نوشته محمد پورثانی و

کارگردانی بنده که در هفتمین جشنواره شرکت داشت، را به صحنه بردیم.

ـ آیا در این مدت با پیش کسوتان تئاتر ارتباط داشتید؟

افشار ـ ارتباط صحنه ایی خیر، ارتباط حضوری بله داشته ام، از آنها آموخته ام، بازی هایشان را دیده ام و سعی کردم که تجربه هایشان را به کار بندم. این جزء یکی از افتخارات و آرزوهای من است که بتوانم روزی در کنارآنها بـه روی صحنه بـروم، تمام دست انـدرکاران این هنـر، خصوصـاً پیش کسوتان، برای ما عزیز و قابل احترامند قابل ذکر است که هر کدامشـان در اجرا شیـوه خاص خـود دارند. و به همین خاطر برای من عزیز هستند. مثلاً سید حسین یوسفی را به خاطر ریزه کاری هایش و حفظ اصالت تئاتر سنتی که در کارهایش دیده می شود، دوست دارم. آنها بودنـد که این هنـر را تا بـه کنون زنده نگهداشتند. اما آنچه من معتقدم این است که بازیگران هنر باید روی صحنـه تجربـه کند. مدرسه و دانشگاه این هنر صحنه است، چون کار سیاه، کار بدیهه سازی است و مستلزم تجربه.

ـ چه چیز شما را به طرف این هنر جذب کرد؟

افشار ـ آنچه باعث شد که من سیاه شوم علاقهٔ من به کار کمدی و شاد کردن مردم بود، من شادم با شادی دیگران.

ـ آیا فکر می کنید تنها خنداندن کافی است؟

افشار ـ خیر، خندهٔ تنها خیر، تئاتر درس زندگی است. در درجهٔ اول آنچه مهم است انتقال معنی و محتوی نمایشنامه است و در کنار آن خنداندن.

ـ شخصیت سیاه را چگونه می بینید؟

افشار ـ سیاه سمبل قشری از مردم ستم کشیده و درد کشیده است که با بذله گویی و شوخ طبعی و لودگی از ستمکار، انتقاد می کند. تا بدین طریق بتواند حق مظلوم را از ظالم بگیرد.

در اوایل انقلاب به این هنر توجه نمی شد و به هیچ وجه از آن یاد نمی شد تا اینکه دست اندرکاران درصدد برگزاری اجرای دوباره شدند و به این هنر جان و روح دوباره بخشیدند.

ـ تفاوت سیاه بازی قبل از انقلاب و بعد از انقلاب از نظر شما چیست؟

افشار ـ این هنر بعداز انقلاب با شیوه ای خاص شروع به کار کرد. در گذشته در نمایش از سیاه به عنوان یك غلام، بردهٔ قابل خرید و فروش یاد می شد.

اما بعد از انقلاب سیاه به عنوان یك قهرمان و سمبلی از خوبی ها و پاکی ها دیده می شود. این دگرگونی اساسی در شخصیت سیاه بود.

اصولاً کار سیاه در نمایشنامه بذله گویی و شوخ طبعی است. بیان طنز و آنهم طنزی تلخ است. که الان نیز این خصوصیت به قوت خودباقی است. در سیاه بازی قبلاً موزیك بود، اما الان حرکات و بازی سیاه جای آن را پر کرده است. البته اخیراً در تئاتر سنتی شروع به استفاده از سازهای اصیل کرده اند.

ـ نظرتان راجع به برگزاری جشنواره سنتی چیست و چه نمایشنامه هایی برای اجرا در این جشنواره دارید؟

افشار ـ یکی از کارهایی که باعث زنده نگهداشتن تئاتر سنتی است، برپایی جشنواره است. بعد از ۲ سال اجرای سیاه بازی در دههٔ فجر، جشنواره ایی مختص این هنر قرار داده اند و این نشانگر توجه مسئولین به این هنر است و نشان دهندهٔ این مسأله که این هنر جایی برای خود باز کرده است.

ما نمایشنامهٔ کوزهٔ شکسته به عنوان نمایش جدید و نمایش آژانس بین المللی و بازی سازان را در این جشنواره شرکت داده ایم.

و اما آخرین صحبت بنده که شاید قطره ایی از این دریا با شم این است که باید این هنر را با حفظ سنتهای خود با زمان حال مطابقت داد و در آن مسائلی مطرح کرد که برای تماشاچی قابل هضم باشد.

من از تمام کسانی که برای برگزاری این جشنواره زحمت کشیده اند تشکر می کنم.

مردم «سیاه بـــازی» می خواهند

گفتگو با حسن عظیمی (کارگردان نمایشنامه «کُوزه شکسته»)

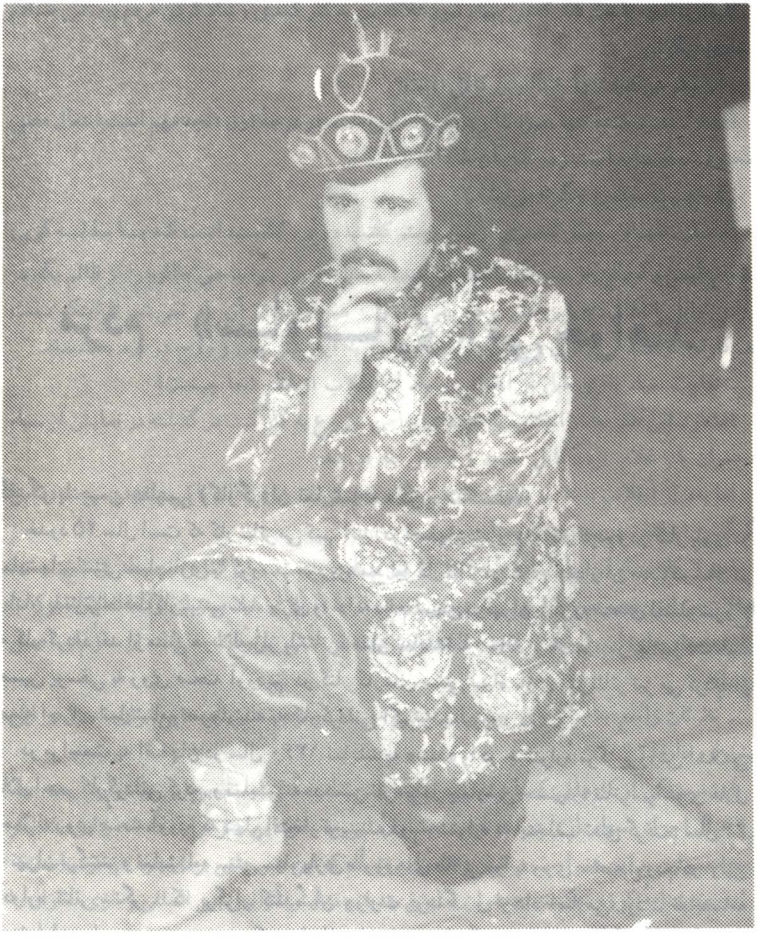
حدود ۲۵ سال است که کار تئاتر می کنم. ابتدا در اصفهان شروع به کار کردم و در کنار بازی در نمایشهای سنتی سیاه بازی با گروه مرحوم فرهمند نیز کار تئاتر می کردم. بعداز آن مدت دو سال در آبادان با تئاتر حافظ کار سنتی سیاه بازی را ادامه دادم. سپس در تهران با گروه سعدی افشار شروع به کار کردم. بعد از مدتی در لاله زار با تئاتر دهقان نمایشنامه «حاکم و سه دزد» را با شرکت سید حسین یوسفی به روی صحنه آوردیم. در کنار کارهای سنتی سیاه بازی کار تئاتر نیز می کردم، از جمله اجرای نمایشنامه «مروارید» به کارگردانی اکبر زنجانپور.

در مراجعت به اصفهان در سال ۱۳۶۰ نمایشنامه «سند» را در جشنوارهٔ مرکز پرورش اسلامی هلال احمر کارگردانی کردم. و نمایشنامهٔ «دهمین نفر» را در چهارمین جشنواره تئاتر سراسری هلال احمر به روی صحنه آوردم که دیپلم افتخار نویسندهٔ دوم جشنواره به اینجانب تعلق گرفت. سال ۶۴ به تهران برگشتم و نمایشنامه سنتی سیاه بازی «آرزوهای طلایی» را به روی صحنه آوردم. در اولین یادوارهٔ تئاتر سنگر ـ که برگزار کنندهٔ آن وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود ـ نمایشنامهٔ «مرزداران» را به روی صحنه برده که دیپلم افتخار بهترین بازیگر و تقدیر نامه کارگردانی را گرفتم. سال ۶۶ نمایشنامهٔ سیاه بازی «بازی سازان» را در جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر اجرا کردیم. این نمایش بعد از ۵ ماه اجرا هم اکنون بر روی صحنه است.

جهت شرکت در جشنوارهٔ سنتی نمایشنامه «کوزه شکسته» را براساس شعری از پروین اعتصامی با شکل و شیوه ای خاص در جهت دست یافتن به هدفهایی که کارهای سنتی سیاه بازی دارد، تنظیم کرده ایم.

ـ نظر شما دررابطه با برپایی این جشنواره چیست؟

عظیمی ـ قبل از هر چیز تشکر می کنم از برگزار کنندگان جشنوارهٔ سنتی به دلیل کار شایسته ای



که در رابطه با برنامه‌های سنتی سیاه بازی پی‌ریزی کرده اند. هنر سیاه بازی از بین توده های مردم برخاسته و تئاتری است که همیشه و در هر شرایطی تماشاگر خاص خود را از قشرهای مختلف مردم داشته، اما به دلایل مختلفی این هنر هرز رفت. در حال حاضر شکل و شمایلی که به برنامه‌ها داده شده به اضافه همکاریهای صمیمانه‌ای که مسئولین مرکز هنرهای نمایشی، شورای بررسی برنامه‌های سنتی سیاه بازی با این گروهها دارند، خونی دوباره در رگ و پی بیجان این سنت به حرکت درآمده است. بدون اغراق و به جرئت می توان گفت که با برپایی این جشنواره مسئولین

محترم مرکز هنرهای نمایشی نهایت محبت را درهر چه بهتر بارور شدن این سنت انجام داده اند و به امید اینکه این جشنواره همه ساله ادامه داشته باشد. مسأله دیگر اینکه در این جشنواره می بایست از پیش کسوتان تئاتر سیاه بازی تجلیل به عمل آید و چه خوب است به این مسائل توجه بیشتری شود. چرا که آقای سیدحسین یوسفی بعد از آقای ذبیح اله ماهری و مهدی مصری با گوشت و پوست و استخوان سعی کرد این کار را زنده نگهدارد و به حق تا زمانیکه توان داشت که روی صحنه برود، کار کرد.

ـ در حال حاضر وضعیت تئاتر سنتی سیاه بازی را چگونه می بینید؟

عظیمی ـ آنچه مسلم است کیفیت کارها در حال حاضر به مراتب بهتر از سالهای قبل از انقلاب است که دلیل خاصی دارد. در گذشته اتراکسیون در تئاترها جای بسیار زیادی داشت و تئاتر سنتی سیاه بازی زیر چکمه اتراکسیون خورد می شد، بیشتر در حاشیه قرار داشت و بود و نبودش مسأله ای نبود. کمتر اتفاق می افتاد که به برنامه سیاه بازی مستقلاً توجهی بشود. درست یادمه ـ حدوداً سالهای ۵۲ـ۵۱ بود ـ توجه کوچکی به این نمایشها شد و نمایشهای «بلورك و چشمه نوش» با بازی سعدی افشار، «چهار درویش» با بازی سید حسین یوسفی و «بیژن و منیژه»، در تالار مولوی بدون اتراکسیون و مستقلاً به روی صحنه رفتند و با استقبال بی نظیر تماشاگران روبرو شدند که اینها جرقه هایی بودند که زده شد و در حد همان جرقه تمام شد. دیگر اینکه در حال حاضر نویسندهٔ گروه، نمایشنامه را می نویسد و بازیگران از روی متن کار می کنند. من سالهای سال است که در کنار بسیاری از پیش کسوتان تئاتر سنتی بودم و چیزهای زیادی از آنها یاد گرفتم. تجربه به من ثابت کرده که سیاه بازی نیاز به متن از قبل آماده ندارد و کاری فی البداهه است. بازیگر باید توانایی خلق کلام و میزانسن را داشته باشد، متأسفانه چون آن تعدادی که اخیراً به کارهای سنتی سیاه بازی روی آوردند فاقد این خلاقیت هستند به ناچار از متن استفاده می شود که البته این مسأله محسناتی هم دارد. اصولاً بازیگر کارهای سنتی باید آن خلاقیت و استعداد را که در کار تئاتر و سینما کمتر بدان نیازمند است، داشته باشد. سیاه بازی یك کار رودررو است. مثلاً در «بازی سازان» بیست دقیقهٔ اول نمایش در میان تماشاگران اجرا می شود.

ـ شما علت نوشتن متن را عدم توانایی بازیگر می دانید در صورتیکه آقایان یکتا و عرب زاده از بازیگران کهنه کار و با استعدادی هستند؟

عظیمی ـ یك سری کارها کلیشه شده است که نه مسئولین می پذیرند و نه مردم. مثلاً می گویند «فلان قطعه را بازهم فلانی کار می کند». البته در بعضی از متنها و قصه‌ها که قصه‌ساز به سراغ تیکه ای قدیمی برود. وجود متن و کار جدید این مسائل را حل می کند و من منکر توانایی این آقایان نیستم.

در پایان صحبتهایم از مسئولین می خواهم در درجه اول تا آنجا که ممکن است و صلاح می دانند بازیگر سیاه بازی را تحت حمایت خود قرار دهند. سیاه بازی تئاتری ست که مردم می خواهند. در این چند سال بخصوص از سال ۶۶ تا حالا نشان داد که مسئولین نیز می خواهند این تئاتر زنده بماند.

سهیلا احمدی فرد

واژه های نمایش سنتی

بقال بازی

مجموعه‌ای از مضحکه ها و تقلیدهایی که شخصیت اصلی اش یك بقال پولدار و مسخره بود. این بازیها به وسیلهٔ بازیگران تقلید اجرا، و به مناسبت مجلس خوشمزگیهای بسیار در آن گنجانده می شد. از نمونهٔ این نمایشها که بخشی از متن آن باقی مانده است «بقال بازی در حضور» است. نویسندهٔ این متن شناخته نشده است.

پهلوان پوش

بازیگر تقلید که نقش پهلوانان را بازی می کرد.

تخت

صحنهٔ بازی در قهوه خانه ها که تماشاگران برگرد آن می نشستند. صحنهٔ بازی در خانه‌ها. این صحنه با گذاشتن تخت یا الوار برروی حوض خانه‌ها آماده می شد. سپس روی آن را با فرش یا چیز دیگری می پوشاندند و تماشاگران برگرد آن می نشستند. سکو اصطلاح دیگری است برای اصطلاح تخت.

تقلید،

(۱) الفاظ و اعمال کسی را نشان دادن.

[فرهنگ نظام]

(۲) عنوان کلی همهٔ نمایشهای شادی آور غیر مذهبی که در حدود میانهٔ دوران صفویه (۹۰۵ هـ. ق/۱۴۹۹م ـ ۱۱۳۵ هـ . ق/۱۷۲۲م) از ادامهٔ مضحکهٔ لوتیهای مطرب دوره گرد پیدا شد. کارلوتیهای بازیگر به طور معمول یافتن بهانه‌هایی برای تقلید لهجه و ویژگیهای مردم شهرها و روستاها و سرگرم ـ کردن تماشاگران بود. برای نمونه، بازیها به این ترتیب اجرا می شد که چند نفر از شخصیتهای قشرهای گوناگون مردم را نشان می‌دادند که به یکدیگر برخورد می کردند و پس از

احوالپرسی کوتاهی اختلاف میانشان پیدا می‌شد. آن وقت حرفشان به دعوا و دعواشان به مسخره کردن لهجه و ویژگیهای یکدیگر می کشید و داستان با زد و خورد یا فرار و تعقیب به پایان می‌رسید. در سالهای آخر دوران صفویه این دسته‌ها در چند شهر به ویژه در اصفهان و شیراز در چند قهوه خانه پاتوقی یافتند. در این قهوه خانه‌ها گاهی نمایشی می‌دادند و گاهی هم به خانه‌های مردم قشرهای میانه و پایین دعوت می شدند تا در جشنهایی مانند عروسی و نام گذاری و ختنه سوران و مانند اینها شرکت کنند. به این ترتیب این دسته‌ها رفته رفته، به کار خود همه گونه تنوع بخشیدند و کم کم شخصیتی تازه، به نام سیاه در بازیهایشان پیدا شد. در این سالها نقش زنان را جوانان تازه سال بازی می کردند، زیرا داشتن رقاص و بازیگر زن در دسته‌ها ممنوع بود. از سویی دیگر در چند شهر بزرگ گروههایی از کولیها ماندگار شدند و بازیهای مطربی را رواج دادند. با پایتخت شدن تهران در دورهٔ آغا محمد خان قاجار و سلسلهٔ قاجاریان (۱۲۱۰ هـ . ق/۱۷۹۲م ـ ۱۳۴۴ هـ .ق/۱۹۲۵م) بیشتر دسته‌ها به پایتخت تازه رو آوردند و قهوه خانه‌ها پاتوقشان شد. محل بازی در مجلس اشراف یك تکه قالی بود که در گوشه ای از تالار خانه می انداختند و بازی فرع سرگرمیهای آسانتری بود که برای مهمانان فراهم می شد. صحنه، در قهوه خانه‌ها یك یا دو تخت چوبی بود که در گوشه ای از باغچه یا در میان قهوه خانه بر پا می کردند. در خانه‌های مردم، صحنه را تختهای چوبی تشکیل می‌داد که بازیگران روی حوض میان حیاط می‌بستند و فرش می‌کردند. بازی در قهوه خانه‌ها مقدمهٔ پیدایش تماشاخانه‌های رسمی شد و اصطلاح «نمایش تخت حوضی» یا «روحوضی» از تقلیدهایی که برحوض خانه‌ها بازی می‌شد سرچشمه می‌گرفت. شخصیتهای نمایشهای تخت حوضی بیشتر عبارت بودند از: حاجی، نوکرش (سیاه)، زن حاجی یا بی بی، کلفت (که اگر سیاه بود جمیل نام داشت) و پسر حاجی یا شلی. در سالهای آخر دوران قاجار و همزمان با آغاز جنبش مشروطه دسته‌های مقلد تهران در پاتوقهایی مانند باغ ایلچی، قهوه خانهٔ نایب علی، قهوه خانهٔ قتلگاه، قهوه خانهٔ پستخانه، قهوه خانهٔ امامزاده زید و قهوه خانهٔ سید ولی برنامه داشتند. آنها میان مردم دورهٔ پرفعالیتی را فراهم کرد که در میانهٔ پادشاهی احمد شاه (۱۳۲۷ هـ ق /۱۹۰۹م ـ ۱۳۴۴ هـ ق /۱۹۲۵م) به تشکیل نخستین تماشاخانهٔ رسمی انجامید. در همین زمان کم کم دسته‌ها دکه‌هایی به نام «بنگاه شادمانی» ترتیب دادند. این دکه‌ها مرکزی برای مراجعهٔ مردم و دعوت از گروهها به خانه‌ها بود. این دسته‌ها مرکزی برای مراجعهٔ مردم و دعوت از گروهها به خانه‌ها بود. این دسته‌ها در خانه‌ها انواع رقص و آواز، خیمه شب بازی و نمایش تخت حوضی را نمایش می‌دادند. نخستین بنگاه شادمانی گویا در ۱۳۰۱ هـ ش /۱۹۲۲م در پاچنار بر پا شد. در طی سالهای ۱۳۱۰ هـ ش /۱۹۳۱م ـ ۱۳۲۰ هـ . ش /۱۹۴۱ چندین تماشاخانه تشکیل شد. این تماشاخانه‌ها توقفگاههای وسیله‌های نقلیه یا کاروانسراها یا قهوه خانه‌هایی بود که با تغییراتی به شکل تماشاخانه در می‌آمد. «تئاتر سعادت» یکی از این محلها بود که برای نخستین بار زنی را در تقلید شرکت داد. نام این زن شالمانی گل بود. شاید به علت وجود زن در این گروه تقلید بود که عده‌ای به این تماشاخانه ریختند و آن را آتش زدند. پس از شالمانی گل زنان دیگری مانند ملوك مولوی و پری گلوبندکی به دسته‌های تقلید پیوستند. به سبب مخالفتهای عقیدتی و مشکل هزینهٔ اجاره و غیره این گونه تماشاخانه‌ها دوامی نمی‌آورد. صحنه در برخی از این تماشاخانه‌ها سه طرفه

بود و روی آن از دورنما استفاده می شد. کم کم پردهٔ حایل میان صحنهٔ بازی و تالار تماشاگران و نیز یك زمینهٔ نقشی به عنوان صحنه آرایی به صحنه اضافه شد. بخش کردن نمایش به چند صحنه از عنصرهای دیگری بود که در این تماشاخانه‌ها از نمایشهای فرنگی به عاریه گرفته شد. همزمان با این تغییرات و دگرگونیها در پایتخت، در بیرون از تهران تقلید همچنان دوره گرد مانده بود و در شهرستانهای بزرگ هم کار تقلید به مرحلهٔ گشودن تماشاخانه و دکهٔ شادمانی نرسید. در شیراز قهوه خانه‌های بزرگ به شکل قهوه خانه‌های اصفهان و تهران که بتواند تماشاخانه باشد وجود نداشت؛ اما حوالی محلهٔ یهودیهای این شهر محل رفت و آمد تقلیدچیها بود. از همین حوالی بود که در شیراز این دسته‌ها به خانه‌ها دعوت می‌شدند. در اصفهان صحنهٔ بازی گاه در قهوه خانه ها و گاه خانه‌ها بود. در آذربایجان که تعصبها دامنه دارتر بود مطربها و بازیگران کولی مکان مطمئن و ثابتی به دست نیاوردند تا در آنجا ماندگار شوند. تنها در تبریز یك کوچه بدنام به نام قره چیلر کوچه سی، مرکز تقلیدچیها و مطربان کولی شد. در حدود سال ۱۳۱۰ هـ‌ش /۱۹۳۱ م ادارهٔ سیاسی و شهربانی دوران رضاشاهی از تقلیدچیهای تماشاخانه دار خواست که طرحی از نمایش هایشان را به روی کاغذ بیاورند تا پس از اطلاع این اداره از چند و چون کار به آنها اجازهٔ نمایش داده شود. این اجباری بود به کل مغایر با روح تقلید، زیرا که پایه های تقلید را آفرینش حضوری تشکیل می داد و نوشته‌ای از پیش تعیین شده نمی توانست وجود داشته باشد. به این ترتیب جمعی از مانعهای سیاسی و اخلاقی تقلید را که یك پایه اش انتقاد بود عقیم کرد و نمایش از مضحکهٔ تند انتقادی به مضحکه هایی شبه اخلاقی بدل شد. از حوالی جنگ جهانی دوم به بعد، با از میان رفتن تدریجی قهوه خانه ها تقلید یك مرکز اصلی خود را از دست داد. در همین حال تماشاخانه های ته شهری با فقر مالی خود نتوانستند در آغاز عصر نو پابرجا بمانند. در سالهای پس از ۱۳۳۰ هـ ش /۱۹۵۱ م تنها سه تماشاخانهٔ ته شهری توانستند برای مدتی دراز خود را حفظ کند و آنها هم سرانجام برچیده شدند.(سیاه؛ نمایش آسیایی)

*** تقلیدچی،**

اصطلاحی که برای بازیگر تقلید بکار می‌رود.

(ـ تقلید)

*** تقلید زنانه،**

(۱) در دوره قاجار (۱۲۱۰ هـ. ق /۱۷۹۲ م ـ ۱۳۴۴ هـ. ق /۱۹۲۵ م) پا به پای دسته های مطرب مردانه چند دسته مطرب زنانه هم وجود داشت. این دسته ها از چند صندوق کش ونوازنده و رقاصهٔ زن تشکیل می شد. اینها به مجلسهای زنانه و گاه به بزمهای مردانه دعوت می شدند. در این دسته ها رقصهای مردانه را زنان با جامه مردانه اجرا می کردند و انواع بزکها و تردستیهای مردانه را داشتند. رقص و آوازهای این دسته ها در مجلسهای زنانه بی پرده تر و تندتر بود. کم کم این دسته‌ها به رقصها نوعی حالت داستانی دادند و سپس گفتگویی که به آواز بود به آن اضافه شد و نخستین طرح یك تقلید زنانه را شکل داد. تقلید زنانه ایرانی با باز شدن پای زنان به روی صحنه تماشاخانه ها و شرکت آنها در نمایشهای تخت حوضی به سرعت از میان رفت.

(ـ بازیگر زن؛ تقلید)

(۲) هنگامی که زنها به مناسبت مهمانی و یا جشن در جایی گرد می‌آمدند، چند نفر از آنها که در لودگی و تقلید و شیرین زبانی از دیگران چیره‌دست‌تر بودند، داستانهای عامیانه‌ای را که برخی ساخته خودشان بود و برخی دیگر را از رقصهای داستان دار مطربان آموخته بودند، بازی می‌کردند. همه بازیگران و تماشاگران این نمایشها زنها و بچه‌ها بودند و به همین سبب موضوع نمایشها هم مربوط به زنان بود. اگر گاهی در نمایشی شخصیت مرد وجود داشت، نقش او را هم یك زن بازی می‌کرد. هر چند که صحنه آرایی در این بازیها وجود نداشت اما از بزك و جامه استفاده می‌شد. شخصیت مردها را نزدیك به واقعیت می‌ساختند و در مورد زنها از بزك و رنگ آمیزی چهره تا حد مبالغه و افراط استفاده می‌کردند. بازیها را چند نفر زن بازدن دایره و دنبك و غیره و حاضران مجلس همراهی می‌کردند. گذشته از آزادی مفرط نمایشی، پرده دری، و ریشخند مردان از عنصرهای موجود در این بازیها بود. این تقلیدها دستنوشته نداشت و بازیگران طی قرارهایی عمل می‌کردند که بین خود می‌گذاشتند. این تقلیدها را کسانی به یاد دارند که هنوز هم در مجلسهای خصوصی بازی می‌کنند. نمونه این تقلیدها عبارتند از: آبجی گلبهار، آبجی نسا، آی توبه باغ رفته بودی، آقو چرا زن اسدی، بشکن بشکنه، خاله رورو، خاله ستاره، عموسبزی فروش، فاطمه خانم، قنبر سیما، کیه کیه در می‌زنه، مشتی صنم گفت، مورچه‌داره، هووهوو دارم هووه و غیره.

جوان پوش

اصطلاحی که برای اشاره به بازیگری به کار برده می‌شد که نقش جوانان یا شاهزادگان را در تقلید ایرانی بازمی می‌کرد.

حاجی

یکی از شخصیتهای خیمه شب بازی و تقلید ایرانی که کم و بیش در تمام این نمایشها حضور دارد.

خلیفه پوش

اصطلاحی برای بازیگر تقلید ایرانی که نقش خلیفه را بازی می‌کرد.

دست پوش

اصطلاحی که برای بازیگر تقلید ایرانی بکار می رفت.

دسته

اصطلاحی که برای یك گروه بازیگر تقلید یا تعزیه بکار می رود.

دلقك،

۱ـ عنوان کلی مسخرگان و مقلدان و ظریفان و نکته گویان. اینها در ایران در مجلس خلیفه‌ها و سلطانان و حاکمان حضور داشتند و به مسخرگی و
خوشمزگی می‌پرداختند تا اربابشان را شاد کنند وخستگی از تن او بیرند. شاید اصطلاح دلقك را نام

مسخره ای طلحك یا تلخك نام آمده باشد. این شخص گویا معاصر سلطان محمود غزنوی (۳۸۹ه.ق /۹۹۸م ـ ۴۲۱ هـ ق / ۱۰۳۰ـم) بوده است. ازدیگر دلقکان دوران گذشته می توان از اشعب طماع، ابوالحسن خلیع (در دوره رشید عباسی)، وابوالعنبس (در دوره متوکل عباسی دهمین خلیفه از خلفای عباسیان) (۲۳۲ هـ ق /۸۴۷م ـ ۲۴۷ هـ ق /۸۶۱م) نام برد. دلقکان مجلس متوکل شهرت زیادی داشتند. می گویند یکی از مسخرگان او با نام عباده مخنث، بالشی بر شکم می بست وپیش روی خلیفه می رقصید. از مسخرگان ونکته گویان اصفهان در دوره دیلمیان (۳۲۰ هـ ق /۱۰۲۹ـم ۴۴۸ هـ ق /۱۰۵۶ـم) وغزنویان (۳۶۶ هـ ق /۹۷۶ م ـ ۵۸۳ هـ ق /۱۱۸۷ ـم) ابوالفوراس بود. در میان دلقکان شاه عباس (۹۹۶ هـ ق /۱۵۸۷ ـم ـ ۵۳۸ هـ ق /۱۶۲۸ ـم) نام کچل مصطفی وکچل عنایت یا کل عنایت مشهورند. لوطی صالح شیرازی از مسخرگان ودلقکان بنام شیراز در زمان زندیه (۱۱۶۳ هـ ق /۱۷۴۹ م ـ ۱۲۰۸ هـ ق /۱۷۹۳ م) بود. او بعدها به تهران آمد. کریم شیره ای، اسماعیل بزاز، شیخ شیپور وشیخ کرنا، وهمچنین حسین دودی وحسن گربه از دلقکان دوره قاجار (۱۲۱۰ هـ ق /۱۷۹۵ م ـ ۱۳۴۴ هـ ق /۱۹۲۵ م) بودند که تقلیدهایی هم ترتیب می دادند.

(تقلید)

در کشورهای دیگر هم کوتوله‌ها وناقص الخلقه‌ها وابلهان در خدمت تفریح وشادی حاکمان ودرباریان بودند. این گونه سرگرمی تا سده هجدهم در دربارهای کشورهای اروپایی معمول بود. دلقکها همه ابله یا ناقص العضو نبودند، بلکه مردانی نکته سنج وبذله گو هم اغلب، به عنوان دلقك و ابله مورد حمایت رجال قرار می گرفتند. آنها هم گذشته از خواندن ورقصیدن ولودگی وبامزگی، اخلاق و احوال محیط خود وبه ویژه خصلتهای طبقه بالانشین را هم ریشخند می کردند وآن چه را که گفتنش به زبان جدی ممکن نبود به شکل هزل وشوخی بیان می کردند.

(۲) یك شخصیت نوعی که در بسیاری از نمایشها به ویژه در نمایشنامه‌های الیزابتی پیدا می شود. دلقك در این نمایشنامه‌ها دارای دو چهره متمایز است:

(الف) شخصیتی خنده آور وخوشمزه است وبیشتر دیگران را نادیده می گیرد وگاه به گاه یك روستایی است. خنده آوری این شخصیت نه از هوش وحواس جمع یا تدبیر که از ساده دلی وتعبیرهای دنیویش حاصل می شود. ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴ م ـ ۱۶۱۶ م) در کمدیهایش نقشهای گوناگونی برای این دلقك نوشت. برجسته ترین این دلقکها عبارتند از: «بوتوم» در نمایشنامه «رویای شب نیمهٔ تابستان» (۱۵۹۵/۹۶)، «دگبری» در «دردسر بسیار برای هیچ» (۱۵۹۸/۹۹ م) ودلقك بی نام در «افسانه زمستان» (۱۶۱۰/۱۱ م). جز این شکسپیر نقشهای کوچکتری از این دلقك بر برخی از تراژدیهایش مانند «اتللو» (۱۶۰۴/۵ م)، «هملت» (۱۶۰۱/ ۱۶۰۰ م)، «آنتونی وکلئوپاترا» (۱۶۰۶/۷ م) برای صحنه‌های خنده آور نوشت.

(ب) دلقك بی توجه به نامش شخصیتی است با هوش وبذله گو که در نمایشهای شکسپیر در بهترین شکل نشان داده می شود. او به طور معمول دلقکی همراه با در خدمت اشراف زاده ای است وهمیشه با بذله گویی‌اش شخصیتهای دیگر را تفسیر یا افشا می‌کند. «فست» در «شب دوازدهم» (۱۵۹۹/۱۶۰۰م) نوشته شکسپیر یکی از بهترین این نمونه‌هاست و«توچستون» در

«هر طور که بخواهید» (۱۵۹۹/۱۶۰۰ م) نمونهٔ دیگری است. شکسپیر در دلقك «شاه لیر» (۱۶۰۵/۶ م) هنرمندانه‌ترین این گونه دلقکها را تصویر می‌کند. «دلقك» در «لیر» خود دیگری است از شاه، یعنی آوای درون آگاه او است در ره سپردنش به سوی دیوانگی.
(نمایش الیزابتی)

دلقك بازی

در اصطلاح عوام هرگونه مسخره بازی و لودگی را در جمع دلقك بازی می‌گویند.

دیوپوش

اصطلاحی برای بازیگر تقلید که نقش دیو و مانند آن را بازی می کرد

زن پوش

اصطلاحی برای بازیگر تقلید در ایران که با پوشیدن جامهٔ زنانه و عوض کردن صدا به جای شخصیت زن بازی می‌کرد.

سیاه،

یك شخصیت نوعی در تقلید ایرانی. گمان می‌رود که آمد ورفت تاجران تا ساحل افریقا، باز شدن پای مزدوران و بازرگانان اروپایی، وارد کردن گروهی برده از کرانه‌های حبشه و زنگبار به خلیج فارس برای ساختن بنا به وسیله پرتغالیها، وجود کولیهای دربدر آسیایی و به ویژه هندی که سرزمان دوره گردی و مطربی و رقص و تقلید بود، از مهمترین عاملهایی باشند که شخصیت سیاه را شکل داده‌اند. بعدها در دوره مغولان در نقالیها به چهره سیاه برمی‌خوریم که خادم مجلس طرب و کارگر و غلام است و سرانجام در عمله طرب پیدا می‌شود و یکی از رقصهای دسته‌های مطرب را انجام می‌دهد و مسخرگیهای بالبداهه می‌سازد. از همین راه است که به تقلید وارد می‌شود و به ویژه در داستانهایی که اساس آن تمسخر لهجه و ظاهر آدمهاست جایی پیدا می‌کند و کم کم شخصیت کاملی در تقلید می‌شود که غلام یا نوکری زیرك و در عین حال ساده است. جز اینها، سیاه مدتها جزو دسته‌های دوره گرد نوروزی خوان و میرنوروزی بود که با نامهایی مانند حاجی فیروز و آتش افروز و جز آن گاه با بزك و گاه با صورتك به خواندن و رقصیدن و مسخرگی می‌پرداخت. بنظر می‌رسد که تعزیه و به ویژه تعزیه مضحك یا شادی‌آور هم در شخصیت‌پردازی نهایی «سیاه» بی تاثیر نبوده است. در تعزیه هم شخصیت قنبر، یعنی غلام حبشی حضرت علی (ع) دیده می‌شود که نسبت به ارباب خود همان وفاداری و فداکاری را دارد که در تقلید می‌بینیم. بخشهای مربوط به قنبر بسیار مضحك است. او هم، بذله‌گو و شوخ و رند است. اضافه کنیم که در برخی از تقلیدها نام سیاه نمایش، قنبر است. بعدها سیاه تقلید، ویژگیهای سیاه خیمه شب بازی را که عبارت از تحرك، بی بند و باری، رندی و حتی صراحت زننده بود، به تقلید وارد کرد.

نیز~ تعزیه، تقلید؛ نوروزی خوان، شخصیت قالبی.

○ **سیاه بازی،** ← تقلید.

○ **سیاه پوش،**

اصطلاحی برای بازیگری که در تقلید ایرانی نقش غلام سیاه را بازی می‌کرد.
(← تقلید؛ سیاه)

سیاه پوش

اصطلاحی برای بازیگری که در تقلید ایرانی نقش غلام سیاه را بازی می کرد.
شاه پوش (شال پوش) اصطلاحی برای بازیگر تقلید که نقش شاه یا سردار یا خلیفه و مانند اینها را بازی می کند.

شال کش

صندوق کش.

شلی پوش

اصطلاحی برای بازیگر تقلید که در نقش شخصیتهای بی عرضه و بی دست و پا بازی می کند.

شیرینکاری و خوشمزگی

شیرینکاری و خوشمزگی هنگامی روی می‌دهد که بازیگری هنگام اجرای یك نمایش، صحنه ها یا عبارتهایی را جابه جا یا تحریف کند تا تماشاگران را بخنداند یا نکته ای را در بارهٔ رویدادی ـ بین بازی ـ گوشزد کند. گاهی هم بازیگری گفته ای را فراموش می کند و بازیگر دیگر عبارتی را بالبداهه می گوید تا سکته اش را بگیرد.

شیشه باز

بازیگری که با حفظ تعادل شیشه هایی را بر بدن خود نگه می‌داشت و در همان حال می‌رقصید و شیشه ها را به هوا می‌انداخت و با آنها بازی می کرد. شیشه باز دلقکی رقاص و شیرینکار در خیمه شب بازی و گاهی در تقلید ایرانی هم بود.

صندوق

جای نگهداری عروسکها وابزار کار خیمه شب بازی در نمایشهای عروسکی.

صندوق شادمانی

صندوق شادمانی یا صندوق کابلی محل نگهداری وسیله های مورد نیاز در اجرای رقص و بازی و تقلید بود. این صندوق را یك پادو به نام صندوق کش یا شال کش حمل می کرد و جلوتر از بازیگران به خانه‌ها می برد. شال کش کار تهیهٔ نیازهای دسته‌های مطرب و تقلیدچی را هم انجام می داد.

صورتخانه

بخشی از محلی که عروسکهای خیمه شب بازی را در آن نگهداری می کردند. محلی که بزك و تغییر جامهٔ تقلیدچی ها در آنجا انجام می گرفت.

عمله تقلید

اصطلاحی برای تمام کسانی که به گونه‌ای در اجرای تقلید شرکت می کنند.

عملهٔ طرب

اصطلاحی برای مطرب، خواننده، رقاص، نوازنده و یا هرشخص دیگری که در گروههای مطرب و تقلیدچی نقشی دارد.

کچلك بازی

یك اصطلاح برای مضحکه‌ها یا تقلیدهایی که شخصیت اصلیش مردی کچل و مسخره بود.

لوده

اصطلاحی برای بذله گو و مناسب خوان و شیرینکار و رقاص که گاه در دسته‌های مطربی ایرانی پیدا می‌شد. در برخی از بخشهای ایران، لوده به پسر جوانی گفته می‌شد که با جامهٔ زنانه در دسته‌های مطربی رقصهای زنانه می کرد. لوده اصطلاح دیگری به همین معنی است.

لوده بازی

اصطلاح اصلی لوده بازی (فارس) از فارسیر لاتین که به معنی انباشتن است، سرچشمه گرفته است. این ریشه به ظاهر، به بالشتك یا لایه‌ای گفته می‌شد که بازیگران کهن لوده برای برآمده کردن شکم و سینهٔ خود بکار می بردند. کم کم این اصطلاح به شخصیت لوده گفته شد و سرانجام به لوده بازی اطلاق گردید. لوده بازی یك شکل کمدی اغراق آمیز است که هدفی جز خنداندن تماشاگر ندارد. لوده بازی انگیزهٔ کار را نه از محك زدن شخصیت بازی یا یك شیوهٔ تفکر ویژه، بلکه از عمل تند، تأثیرهای بصری و قراردادهای بی‌تناسب مربوط به طرح نمایش که شامل گره افکنیهای پر سر و صدای نمایشی و دستکاری غیر منطقی طرح می‌شود، بیرون می‌کشد. شخصیتهای اصلی لوده بازی، دلقکها، یا شخصیتهایی هستند که در جریان عمل به یك دلقك تبدیل می‌شوند. موضوع اصلی خنده، نقطه ضعفهای اخلاقی شخصیتها و کند ذهنی و نادانی آنهاست. شخصیتهای کمدی، در کل یك موجود واقعی را نشان می‌دهند؛ اما به خاطر سرشت ویژه و ویژگیهای اخلاقی شخصیتهاست که تماشاگر را به خنده وامی‌دارند؛ در حالی که دلقکهای یك «لوده بازی» چنان در سبك مغزی و یك بعدی بودن برجسته‌اند که جز مسخره همه چیز هستند. جوزف وود کروچ می نویسد: «در کمدی متعالی، ما در کل به خودمان، اما در لوده بازی به دیگری می‌خندیم.»

لوده بازی یکی از کهن ترین شکلهای کمدی است. منتقدان و نمایشنامه نویسان در طی سده‌ها، آن را نوعی کمدی سبك دانسته‌اند؛ اما لوده بازی یکی از عامیانه ترین شکلهای سرگرمی نمایشی بوده است. لوده بازی نیای کمدی متعالی است که از نمایشهای کوتاه و لوده بازی در یونان، به سدهٔ پنجم پیش از میلاد می‌رسد. همین بازیهاست که کمدی کهن نویسانی چون آریستوفانس (۴۴۵ پ‌م ـ ۳۸۵ پ‌م) از آن الهام گرفتند و لطیفه‌ها و مسخرگیها را، مانند شیوهٔ ساده و شادی آورش اقتباس کردند.

(← کمدی کهن؛ لوده)

کمدی نویسان رومی و از جمله برجسته ترینشان پلوتوس (۲۵۱ پ‌م ـ ۱۸۴ پ‌م) به شکل قابل توجهی از لوده بازیها یونانی تأثیر گرفتند. جز این، آنها سرچشمهٔ غنی دیگری در لوده بازیهای بومی بدوی که در میدانگاه بازارهای جنوبی ایتالیا، به ویژه درکامپانیا بازی می شد، یافتند که منبع الهامشان شد. این لوده‌بازیهای آتلانی (شهری که سرچشمهٔ اصلی این گونه لوده بازیها بود) که به آن فابولا می گفتند، شامل داستانهای خنده آور بالبداهه‌ای بود که مجموعه‌ای از نقشهای مست، شکم پرست، غول بیابانی، ابله و ترسو را تشکیل می‌داد. این نقشها را گروه بازیگرانی که صورتکهای درخور شخصیتهایشان به چهره می‌زدند به اجرا درمی‌آمد. بدیهه سازیها، با طرح تمهیدهای سنتی کمدی، چون هویت اشتباهی، جامهٔ مبدل، خود را به جای زنی جا زدن و توطئه و

دسیسه شکل می‌گرفت. هدف تمام این تمهیدها به طور ثابتی، خنداندن تماشاگر بود. رفته رفته شیوه، شخصیتها، و طرحهای آزاد؛ اما به هم گره خوردهٔ این لوده بازی روستایی و همچنین لوده باز ی یونانی، به وسیله کمدی نویسان رومی و تماشاگرانشان چنان محبوب شد که شکلهای دیگر در صحنه‌های رومی ناپدید شدند.

(← کمدی رومی؛ لوده بازی آتلان)

در نمایشهای رمز و راز و معجزه که در سدهٔ شانزدهم در میدانگاه بازارهای اروپایی اجرا شد، لوده بازی پرسر و صدا، یك عنصر عامیانه شد و در سدهٔ شانزدهم، کمدی هنرمندان در ایتالیا بسیاری از شخصیتها، شگردهای کار و سنتهای لوده بازی روستایی آتلانی را دوباره زنده کرد. گروههای دوره گرد، این نمایش دوباره زندگی یافته را در سراسر بقیهٔ اروپا گستردند. آنها، در انگلستان، جای پایشان را بر کارهای ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴م ـ ۱۶۱۶م(حتی در جدی ترین نمایشنامه هایش، باقی گذاشتند و سپس در فرانسه مولیر[5] (۱۶۲۲م ـ ۱۶۷۳م) که به احتمال در بسیاری از لوده بازیهای کهن بازی کرده بود، عنصرهای بسیاری از آن را به وام گرفت و لوده بازی را به سطح والای هنری رساند. با وجود همهٔ اینها، یعنی جان دوباره یافتن بسیاری از عامیانه ترین لوده بازیها هرگز به روی کاغذ نیامد.

(← کمدی هنرمندان؛ نمایش معجزه؛ نمایش رمز و راز)

لوده بازی در سده های هجدهم و نوزدهم عامیانه باقی ماند. بر روی صحنهٔ انگلیسی زبان، اغلب هنگامی که پرده بالا بود و پیش از اجرای یك تراژدی یا نمایش بلند سبك، یك لوده بازی کوتاه روی صحنه می‌رفت.

یکی از نمونه‌های لوده بازی که دارای همان بی‌پردگی و زشتگویی لوده بازیهای میدانگاه ـ بازارهای آتیك (وابسته به شهر آتن) و آتلان بود نمایشواره های متنوع آغاز دههٔ بیستم در فرانسه و انگلستان بود. از استادانی که لوده بازیهای کلاسیك کاملی نوشتند می توان از نیکلا گوگول (۱۸۰۹م ـ ۱۸۵۲م)، و.س. گیلبرت (۱۸۳۶م ـ ۱۹۱۱م)، جرج برناردشاو (۱۸۵۶م ـ ۱۹۵۰م) و اسکاروایلد (۱۸۵۴م ـ ۱۹۰۰م) نام برد.

لوده بازی در سدهٔ بیستم نه تنها در تماشاخانه‌های تجارتی برادوی امریکا و وست اند انگلیس و تماشاخانه‌های بولوار پاریس اجرا می‌شود، بلکه در کاباره ـ تماشاخانه‌های پیشرو در کنار نمایشهای سوررآلیستی وجودگرا و پوچی محبوب مردم باقی مانده است.

(← پیشرو؛سوررآلیسم؛ نمایش پوچی؛ نمایش وجودگرا)

در حال حاضر لوده بازی با پیدایش واسطه‌ای مانند تلویزیون بیشتراز هر زمان دیگری تماشاگر پیدا کرده است.

(← کمدی بکوب بکوب؛ و دوویل)

مبارك

نام شخصیت سیاه در تقلید ایرانی و شخصیتی در خیمه شب بازی «شاه سلیم»

مقلد

اصطلاحی ده برای بازیگر تقلید به کار می رفت. تقلیدچی اصطلاحی دیگر به همین معنی است.

مناسب خوان

اصطلاحی برای لوده یا مقلدی که در مناسب خوانی چهره دست است.

مناسب خوانی

بدیهه گویی یا پراندن واژه ها یا متلکهایی مناسب با موقعیت مجلس در لحظهٔ مناسب. مناسب خوانی از کارهای لوده یا تقلیدچی و بازیگر است.

نمایش تخت حوضی

شاخه‌ای از تقلید ایرانی که برروی حوض خانه ها بازی می شد. صحنه در این نمایش یك یا دو تخت بود که برروی حوض می زدند وروی آن بازی می کردند. این اصطلاح ازوجود این نوع صحنه سرچشمه گرفت.

نمایش شادی آور

رجوع شود به تقلید

وزیر پوش

اصطلاحی برای بازیگر تقلید ایرانی که نقش وزیر یا سفیر یا شخصیتهای دیگر سیاسی را بازی می کرد.

به نقل از «کتاب نمایش» فرهنگ واژه ها اصطلاحها و سبك های نمایشی نوشته خسرو شهریاری، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۵

برنامه هائی که درنخستین جشنواره نمایش‌های سنتی درتهران به اجرادرمی آیند:

بقال بازی (رمال وعطار)

برداشتی ازنمایش‌های سنتی اصفهان

تنظیم کننده : غلامرضا قضاوی

(گروه تئاتراصفهان فیلم)

هفت سین

نوشته : مهدی ممیزان

(گروه تئاتراصفهان فیلم)

مرده خور

برداشتی ازنمایشنامه " ولپن " اثر" بن جانسن "

تنظیم کننده : مهدی ممیزان

(گروه تئاتراصفهان فیلم)

سلطان مبدل

نوشته : داودفتحعلی بیگی

کارگردان : نصرت‌الله زمانپور

(گروه تئاتر اداره فرهنگ وارشاد اسلامی کاشان)

میرزا عبدالطمع وجنگ جهانی

نوشته : داودفتحعلی بیگی

کارگردان : محمدجوئیان

(گروه تئاتر اداره فرهنگ وارشاد اسلامی ساری)

جیجک علیشاه

کارگردان : عطاء صفرپور

(اداره فرهنگ وارشاد اسلامی گرگان)

آقا مقبوله

نوشته : مرحوم غلامحسین سرکوب

ویرایش : اسکندررفیعی

(گروه تئاتر اصفهان فیلم)

کمدی خبردار

نوشته : حسین جعفری

کارگردان : بهاء الدین صفری

(گروه آزادنمایشی تهران)

شب امتحان

نویسنده وکارگردان : بهاء الدین صفری

(گروه آزادنمایشی تهران)

شهروارونه

نوشته وکارگردانی : جوادانصافی

(گروه آزادنمایشی تهران)

کوزه شکسته

نویسنده وکارگردان : حسن عظیمی

(گروه آزاد نمایشی تهران)

نمایشگاه پوستر و عکس

به مناسبت نخستین جشنواره نمایش‌های سنتی
در تهران از اول فروردین ماه تا دوازدهم
فروردین ماه ۱۳۶۸ نمایشگاهی از پوسترها و
عکس‌های گروههای سنتی تهران در تالار وحدت
برگزار می‌شود. در این نمایشگاه صدها عکس و
پوستر به نمایش درآمده است.

ورود برای عموم به نمایشگاه نیز آزاد است.

۲۰۰ ریال