۱

گاه‌نامه سووشون

شماره نخست: تئاتر در ایران

نشریه کانون تئاتر دانشگاه فردوسی
تیر ماه ۱۴۰۲

بسم الله

گاهنامه‌ی سووشون

نشریه‌ی دانشجویی هنرهای نمایشی و تئاتر

شماره‌ی نخست، تیرماه ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: کانون تئاتر دانشگاه فردوسی مشهد

مدیر مسئول: سید علیرضا بحرالعلومی فرد

سردبیر: یاسمین سادات ریاضی مظلومی

شماره مجوز: ۱۴۰۱۶۴۹۵

ویراستاران: سعید صمصامی، مریم کفاش طوسی

نقاش و طراح جلد: غزل سادات ریاضی مظلومی

صفحه‌آرا: سبحان جوی

طراح لوگو: علی زاده هادی

راه‌های ارتباطی ما:

اینستاگرام: fumtheatre

کانال تلگرام: fumtheatre

ادمین تلگرام: fum_theatre

هیات تحریریه: مریم تلافی، مهرداد سقاء خراسانی، نازنین کوثری مقدم، عباس بهرامی، کمند نجارزاده، محمدصادق قربانی، پگاه لقمانی، فاطمه جغتایی، فرید قادری، پارسا مشایخی فرد، زهرا بیژن یار، سجاد دهنوی، فائزه جغتایی

فهرست مطالب

تاریخچه	**۱**
نمایش در ایرانِ پیش از اسلام	۱
کارگاه نمایش	۵
خوشا شیراز!	۸
نخستین نمایشنامه نویس ایران	۱۱
زنان	**۱۵**
ورود زنان به ادبیات نمایشی	۱۵
رد پای زنان در تئاتر	۱۹
مشاهیر	**۲۱**
شاهرخ غریب در وطن	۲۱
زندگینامه ی محمد لطفی مقدم	۲۳
بررسی آثار	**۲۵**
بررسی ریشه های تاریخی و فرهنگی در نمایشنامه ی مرگ یزدگرد	۲۵
گلدان، بهار و عروسک	۲۸
ادبیات خلاق	**۲۹**
عمیقا متوفی	۲۹
اقتباس	**۳۱**
اقتباس شکسپیر در ایران	۳۱
هملت-کیخسرو	۳۴
رومئو ژولیت	۳۸
مطالعه بیشتر	**۴۰**
ارزش و اهمیت تئاتر در ایران و بررسی مخاطبان تئاتر	۴۰

سخن سردبیر

▪ یاسمین سادات ریاضی مظلومی / دانشجوی اقتصاد

همانگونه که می‌دانیم، «رسانه» یا «media» ابزاری برای ارتباطات انسانی است که همواره در طول زمان در پی انتقال مفاهیم در فرم‌ها و اشکال گوناگون بوده است.امروزه در عصر رسانه و ارتباطات، سرعت رشد و تکوین فرم‌های رسانه شگفت‌انگیز است، آن‌چنان که درمورد آینده‌ی آن تنها می‌توان دست به گمانه‌زنی‌هایی مبهم زد. بسترهای نوین رسانه تمام توجه مخاطب را معطوف به خود کرده‌اند و موجب فراموشی و رنگ باختن بسترهای قدیمی‌تر شده‌اند. هنر و به خصوص هنر نمایش را می‌توان به عنوان شکلی از رسانه در نظر گرفت. از دیدگاه برخی فعالان در عرصه‌ی نمایش، کاربرد رسانه در وادی هنر، حکایت از موجودیتی دارد که میان آنچه هنرمند انجام می‌دهد و آنچه بیننده در می‌یابد، متجلی است؛ میان اندیشه و تحقق آن. تئاتر، شکلی از رسانه است که در این زمان و مکان جغرافیایی به طرز نگران‌کننده‌ای معزول و محدود شده است. این بلا تنها گریبان تئاتر را نگرفته و فرم‌های دیگری از رسانه نیز دچار سرنوشت مشابهی شده‌اند؛ مانند همین نشریات کاغذی که روزشمار مرگشان مدت‌هاست به کار افتاده. اگر در مصادیق مشابه به نمایش و نشریات کنکاش کنیم فرضیات متنوعی درخصوص علل این مهجوریت به ذهنمان متبادر می‌شود. به عنوان مثال شاید فقط دوران آن رسانه گذشته و دیگر هماهنگ با امکانات و تقاضای فعلی جامعه نیست. همچنین ممکن است رسانه‌ی دیگری که وظایف این رسانه‌ها را شایسته‌تر و آسان‌تر انجام دهد، جایگزین آن‌ها شده باشد. حتی احتمال دارد در مقطع زمانی خاص، دسترسی به این رسانه‌ها سخت و طاقت‌فرسا شده باشد. شاید دیگر رسانه‌هایی مردمی نباشند و تبدیل به آلت دست اقلیتی خودخواه و پرمدعا شده باشند. شاید دیگر شیوایی زبان، آزادی بیان و صداقت محتوا در آن‌ها غیرممکن است. و در آخر، شاید تنها در انتظار تکوین و تکاملی نوین هستند تا بتوانند پاسخ‌گوی خواسته‌های مخاطب امروزی باشند. از آن‌جا که هنر نمایش قدمتی به‌درازای تاریخ اجتماعی بشر داشته و همواره به هدف آگاهی‌بخشی، ایجاد اتحاد بین افراد و کشف و شهود عناصر مختلف زندگی کوشیده است، پذیرش پایان عمر آن دشوار می‌نماید.

کانون تئاتر، عضوی از مجموعه کانون‌های فرهنگی هنری دانشگاه فردوسی مشهد، تا به حال کارنامه درخشانی در فعالیت‌های داوطلبانه هنری دانشجویان داشته است. این کانون همگام با دیگر کانون‌های فرهنگی هنری، پیوسته در تلاش برای پر کردن جای خالی بستر آکادمیک هنر در این دانشگاه بوده. درکنار دیگر فعالیت‌های کانون تئاتر، اعم از اجرای نمایش، برگزاری کارگاه‌ها و نشست‌های مختلف، تصمیم گرفته شد که فضای کوچکی برای تحقیق، پژوهش و نوشتن درباره تئاتر ایجاد شود. هنگام شروع کار تردیدهایی شامل کم رونقی بساط نشریات، کاهش مخاطبین نشریه‌خوان، و موانع انتشار نشریه در دانشگاه وجود داشت. اما رای نهایی بر آن شد که از این فرصت برای قدم نهادن در راستای مسیری که به درستی آن ایمان داریم، استفاده کنیم و دست به تولید این نشریه بزنیم. امیدواریم آینده‌ای روشن و پایدار در انتظار سووشون باشد.

تاریخچه

نمایش در ایرانِ پیش از اسلام

▪ مریم تلافی/ دانشجوی علوم کامپیوتر

آدمی، حیوان ناطقی‌ست محکوم به روایت و چه طریقی پسندیده‌تر از قصه؟ چنین است که در مواجهه با انسان، پیش از هرچیز با حیوانی قصه‌گو روبه‌رو هستیم. یکی از نخستین اشکال قصه، نمایش است. نمایش نه از پس دیوارنگاره‌ها، که از پس تن است که راهش را به زندگی انسان باز می‌کند. بدن، نه حمل‌کننده‌ی روان، که حامل اندیشه و ایده‌های اوست و چه پرده‌ای شایسته‌تر از این یاور همیشه مومن برای نمایش؟ در نخستین آیین‌ها می‌شود ردپایش را یافت؛ میان رقص‌های دور آتش قبایل نخستین، نقش بسته بر کوزه‌های سفالی.

> «رقص به قدمت انسان است، و به قدمت آرزوی او به بیان حالات خویشتن، برای سهیم کردن دیگران در شادی‌ها و غم‌های خویش، با بی‌واسطه‌ترین ابزاری که در اختیارش داشت؛ بدنش.»
> (تاریخ مردم‌شناسی، ص ۲۹۷)

رقص کردی، از بازماندگان رقص به مثابه‌ی نمایش و میراث نمایش‌های حماسی و رزم‌گونه‌ی مادهاست. رها و پیروز. آن که حرکت را آغاز می‌کند؛ سردار است و دیگرانی که دست یکدیگرند را به صلح می‌فشارند سرباز. و سر چوپی‌کش با دستمالی در دست، پرچم سفید را پس از صلح را بالا می‌برد. اما مهم‌ترین بخش آن، دستمال و دست‌ها و تن‌ها نیست؛ پویایی‌ای است که به آن شکل و شمایل یک نمایش آیینی را می‌بخشد. پس از مادها، این اشکانیان بودند که طلایه‌دار آیین ایشان شدند. در شکل و شمایلی نوین، رقص را بازآفریدند؛ میان میدان جنگ با چوب‌بازی. نمایش در گذشته، منطبق با حال و احوال مردمان هر سرزمین حال متغیری داشته. و نمایش در دوران اشکانیان مبتنی بر شمشیربازی بوده. چنان که کودکان را از خردسالی با چوب تعلیم می‌دادند تا به وقت نیاز شمشیر به دست گرفته و از قوم و قبیله‌ی خود دفاع کنند. ایشان مردمانی عشایر، کوچ‌نشین و قبایلی جنگجو و تیرانداز بودند. بدیهی است که نمی‌توان از چنین مردمانی انتظار نمایشی غیر بدن‌مند را داشت. نمایش چوب‌بازی از رقص‌های نمادین و برگرفته از نمایش جنگی است که برای آمادگی مستمر در برابر دشمن، چابکی، چالاکی و سرعت عمل با ساز و دهل در جنگ‌ها اجرا می‌شده است.

نمایش در دوره‌ی اشکانیان با نمایش در یونان در هم آمیخت، چرا که زبان یونانی علاوه بر زبان آرامی، یکی از زبان‌های رسمی امپراتوری ایران بود. تراژدی‌های بسیاری در این دوره اجرا شد و پادشاهان پارت حتی در سفرهای خود گروهی از بازیگران را به دنبال می‌بردند چنان که آورده‌اند، اُرُد-اشک سیزدهم- سر کراسوس را هنگام تماشای نمایش *باکائه* از جانب سورنا دریافت کرد. علاوه بر این در این دوره بود که داستان‌هایی چون *یادگار زریران*، *ویس و رامین*، *بیژن و منیژه*، *رستم و اسفندیار* و... شکل گرفتند. یادگار زریران که به گوسان‌ها نسبت داده شده است، برخلاف بسیاری از متن‌های دوره‌ی باستان، سویه‌ی دینی آشکاری ندارد و پیش از آنکه متنی ادبی باشد، برای اجرا طراحی شده است. داستان جنگ پادشاه ایران، گشتاسب است با شاه خیونان، ارجاسپ. پس از این‌که گشتاسپ و خاندان او به آیین مزداپرستی- زرتشتی- رو می‌آورند، ارجاسپ، شاه خیون‌ها، در نامه‌ای که به گشتاسپ می‌نویسد از او می‌خواهد که از این دین نو برگردد یا آماده‌ی جنگ شود. چون گشتاسپ در دادن پاسخ به ارجاسپ تردید می‌کند، زریر، برادر

او، پاسخ نامه را به تندی می‌دهد و با ارجاسپ قرار جنگ می‌گذارد و فرماندهی سپاه ایران را عهده‌دار می‌شود. پس از یک ماه دو سپاه با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند و چنان‌که جاماسپ، وزیر گشتاسب، پیشگویی کرده بود، زریر و چند تن دیگر از نزدیکان گشتاسب کشته می‌شوند.

> «چهار نشانه یادگار زریران را به تعزیه پیوند می‌زند: نخست فضای غم‌گسارانه-و نه تراژدیک به معنای یونانی- دو، پاسداری از دین نو بنیاد، سومین شهادت و سوگواری برای پهلوان شهید، و سر آخر تقدیری که شب شهادت بر یارانش آشکار می‌شود.»

برای تاریخ نمی‌توان مبدأ روشنی متصور شد و اینطور به نظر می‌رسد که نمایش از همان نخستین لحظات آفرینش، همراه آدمی بوده؛ در روان و تنش. چنان که هرچه پیش‌تر به عقب برگردیم، بیشتر نمایش را بدن‌مند می‌یابیم. و در این میان است که با بازگشت به گذشته، ارتباط تنگاتنگ میان انسان و طبیعت، انسان و باورمندی‌های مذهبیش، گسستنی‌ناپذیرتر می‌شود. چنانکه از مشهورترین جلوه‌های نمایش پیش از اسلام، می‌توان تعزیه را نام برد. برخلاف باور عموم که می‌پندارند تعزیه پس از عصر صفوی و راه‌یابی روایات اسلامی بود که رواج یافت، تعزیه‌خوانی ریشه در باورهای اسطوره‌ای ایرانیان دارد. از ایرج و برادرکشی راهش را پیدا می‌کند تا سیاوش و پسرکشی رستم و بعدتر در عاشورا جای پایش را محکم می‌کند.

> «تعزیه از به ناحق کشته شدن ایرج، سیاوش و تجلی سیمای معصوم، سوگ و اندوه آنان در قالب حرکات نمایشی و مویه‌های حزن‌انگیز در تاریخ فرهنگ ایران شکل گرفته است. سوگنامه و چهره‌های معصوم آنان از قعر اسطوره‌ها بیرون آمد، با روح و آرمان مردم پیوند خورد، از مرگ ناجوانمردانه‌شان به تلخی یاد کردند و در سوگ‌شان به تعزیت نشستند که با کلام حزن‌انگیز از درون برمی‌خاست.» (تاریخ نمایش، تئاتر و اسطوره در عهد باستان، فصل چهارم: ایران، حماسه‌ی ایرج، ص ۲۲۸)

جنگ‌های ایران و توران، یکی از اصلی‌ترین محوریت‌های شاهنامه را تشکیل می‌دهند. جنگی که از اختلاف میان سه برادر آغاز می‌شود. فریدون را سه پسر بود؛ سلم، تور و کوچک‌ترین ایشان، ایرج. آن‌ها را به ظاهر شدن اژدهایی آزمود. و براساس نتیجه‌ی همین آزمون سرزمینش را میان پسرانش تقسیم کرد. توران و چین را به تور، روم و خاور را به سلم و ایران و دشت سواران را به ایرج داد. تور و سلم به ایرج رشک بردند، او را به جنگ خواندند و وقتی سر باز زد، سر از تنش جدا کرده و برای پدر فرستادند. تخت پادشاهی ایرج را خاک سیاه ریختند و چنین شد که ایران به سوگ نشست. «در اساطیر و حماسه، در اوستا و شاهنامه، اهورائیان و ایرانیان کشتار را آغاز نمی‌کنند اما چون ستیزه‌جویان می‌تازند دیگر نابودی آنان، راستی و داد، نظام و ناموس هستی است.» (سوگ سیاوش، ص ۳۶). و چنین است که منوچهر، پادشاه پیشدادیان، فرزندِ دخترِ ایرج، ماموریت می‌یابد انتقام خون پدربزرگش را از سلم و تور خون‌ریز و بدطینت بگیرد. و همین نمایش در دوره‌ی کیانیان با عنوان کین *سیاوش* بازآفرینی می‌شود. سیاوش، پسر کی‌کاووس، شاه ایران، در پی دسیسه‌های سودابه، همسر پدرش از دربار گریزان می‌شود و وقتی پدر در میانه‌ی جنگ با توران، بر بدعهدی پافشاری می‌کند و حاضر به آتش‌بس نمی‌شود، تورانیان بهش پیشنهاد امان‌نامه می‌دهند. اما طی دسیسه‌ی کرسیورز، برادر افراسیاب، شاه توران، تورانیان سیاوش را می‌کشند و سر از تنش جدا می‌کنند. از خون او، گیاه خون‌سیاوشان می‌روید.

> «هرساله در سالروز کشته شدن سیاوش افزون بر اجرای تعزیه، سوگواران به صورت دسته با حمل علم و کتل به سمت قتلگاه سیاوش حرکت می‌کردند. بر پایه مدارک برجای مانده برخی از سوگواران با ضربه زدن به خود،

به یاد خون سیاوش از اندام‌هایشان خون جاری می‌کردند. هیئت نوازندگان در نوحه‌خوانی سوگواران را همراهی می‌کرد. این مراسم چند روز ادامه داشت سپس مراسم ادای نذر به یاد جوان شهید و غذا دادن به سوگواران انجام می‌شد.» (تاریخ نمایش، تئاتر و اسطوره در عهد باستان، فصل چهارم: ایران، اسطورهٔ سیاوش و سودابه، ص ۲۴۸)

تعزیه را می‌توان جانشین بر حق تراژدی در ایران کهن خواند؛ هردو با دو نیروی خیر و شر در ستیزند، به زندگی شاه و شاهزادگان می‌پردازند و گرچه شر همیشه در ظاهر پیروز است، این حق- مظلوم- است که ماندگار می‌شود. همانطور که تراژدی با گذر زمان تکامل یافت، تعزیه هم بنا به شرایط گاه حتی لحن طنز به خود گرفت و ستمگران را مورد انتقاد و نکوهش قرار داد. گرچه داستان سیاوش ابتدا راهش را با تعزیه به نمایش باز کرد، اما اثر ماندگارتری هم تا امروز از خود برجای گذشته؛ حاجی فیروز با چهره‌ای سیاه و لباسی قرمز. چهره‌ی سیاهش نماد بازگشت از جهان مردگان و لباس سرخ او نماد خون سیاوش است که به ناحق ریخته شده و سرود و شادی او، شادی و سرور زندگی مجدد. چرا که طبق اساطیر ایرانی کی‌خسرو، پسر سیاوش، نماد بازگشت خود سیاوش است که در روز ششم فروردین کین پدر را با کشتن افراسیاب می‌گیرد. اینطور به نظر می‌رسد که برخلاف امروز، نمایش در زندگی مردمان گذشته نه در حاشیه، که یکی از محوریت‌های روزمره‌ی آنان بوده است. آنچه از رقص نمایش محور دیروز در امروز باقی مانده، بخشی از رسمی کهن است که تحت عنوان چهارشنبه‌سوری شناخته می‌شود.

«آیین گرامیداشت و پرستش آتش نزد اقوام آریایی محترم شمرده می‌شد و برپایی آن چنان‌که از نقش سفال‌ها برمی‌آید با رقص‌های دسته‌جمعی نیایشی گرداگرد آن، چهره‌آرایی عجیب، ایجاد صداهای خاص برگزار و در پرستشگاه‌ها با شکوه ویژه‌ای برگزار می‌شده است.» (تاریخ نمایش، تئاتر و اسطوره در عهد باستان، فصل چهارم: ایران، رسم چهارشنبه سوری، ص ۲۲۰)

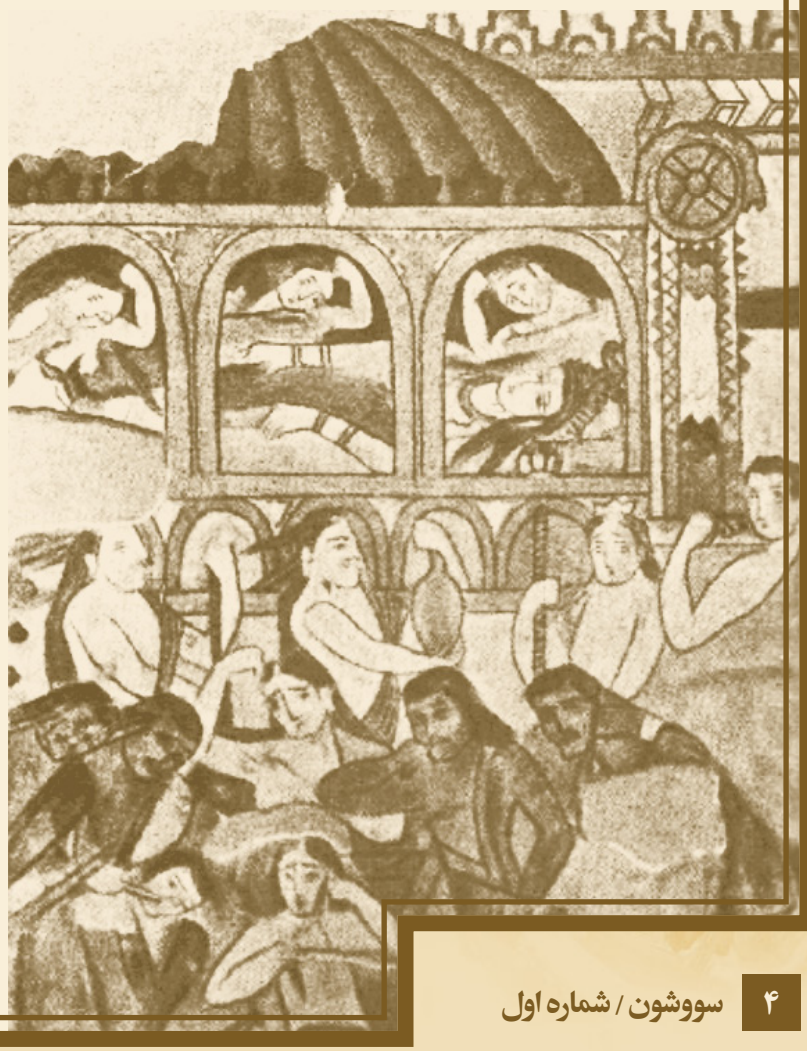
عروس گلی، با چهره‌آرایی‌های عجیبش از رسوم به جای مانده‌ی چهارشنبه سوری است. نمایشی سیار و میدانی که تحت عنوانی امروزی‌تر می‌توانیم آن را نوعی نمایش خیابانی بخوانیم. این نمایش که هشت نقش اصلی دارد، امروزه در برخی مناطق استان گیلان همچنان اجرا می‌شود. موضوع نمایش حول محور دعوای پیربابو، پیرمردی با لباس کهنه و غول، مردی با کلاهی از ساقه‌های خشک برنج بر سر، بر سر نازخانم یا همان عروس گلی است که درنهایت به گرفتن کشتی میان این دو منجر می‌شود.

مردمان دیروز هر صبح به قصد نمایش و یکه‌تازی در کارزار زندگی از خواب برمی‌خاستند و هرشب، با فکر به ایزدان و الهه‌های آسمان به خاک می‌رفتند. همان آنانی که مراسم‌های عبادت‌شان از آناهیتا تا تیشتر کم از نمایش نداشته. در عصر ساسانیان نمایش بار دیگر به گونه‌ای تازه دگرگون می‌شود. پتواژگویی نامی‌ست که ساسانیان به هنرهای نمایشی خود دادند. «کلمه‌ی بازی که در اصل پهلوی «واژیک» است، در عصر شاهنشاهی ساسانیان هر تفریح و تماشا و صنعتی را که شایان توجه باشد بازی می‌گفته‌اند.» (بنیاد نمایش در ایران، ص ۲۲ و ۲۳)

متداول‌ترین شیوه‌ی نمایش در این دوره نقالی بوده. چرا که عامه‌ی مردم اجازه‌ی سوادآموزی نداشتند و نقالی این امکان را فراهم می‌کرد تا هرکس با هر سطح از سواد به قدر وسع خود از آن بهره بجوید. در این دوره هرنوع روایت و نمایشی، از الگویی فرابشری برخوردار بود. در همین دوره بود که بهرام‌گور از دربار شنگل، حکمران هندوستان درخواست کرد تا گروهی خواننده و نوازنده و بازیگر به نام کولی به ایران بفرستد تا این کولی‌ها در سراسر ایران پخش شوند و مردم را سرگرم کنند.

«اگر حمزه‌ی اصفهانی هم یک دروغگوی بی‌چشم و رو نباشد، در وقایع‌نامه‌ی خود نوشته: «بهرام گور فرمان داد مردم ایران‌زمین نیمی از روز را کار کنند و نیم

دیگر را به آسایش و خوش گذرانی بپردازند.» راست و دروغش پای حمزه‌ی اصفهانی، لاس‌وگاسی بوده آن موقع ایران. بهرام‌گور روزی گروهی از مردم را دید که خوش‌گذرانی نمی‌کردند. گفت: «مگر من شما را باز نداشته بودم از پرهیز از شادخواری و پای‌کوبی؟» احتمالاً وزارت رقص و پای کوبی هم داشته‌ایم و آن موقع آن گروه که از ترس داشتند زهره‌ترک می‌شدند، پیش پایش به خاک افتادند و گفتند: «رامشگران و خنیاگران خواستیم به زیاده از صد سکه، اما نیافتیم.» بهرام احتمالاً درحالی‌که داشته جایی میان دو پایش را با تانی می‌خارانده فرمان داد تا دوات و خامه آوردند و به پادشاه هند نامه نوشت با خطاب «پدرسگ سیاه سوخته» و او بی درنگ دوازده هزار رامشگر و خنیاگر، یعنی یک پنجم تشکیلات بالیوودش را برای بهرام پیشکش فرستاد. بهرام آن‌ها را در کشور پراکند تا هی فقط با خودشان تناسل کنند و بر رقم شادخواران بیفزایند.» (ناتمامی، زهرا عبدی، ص ۱۰۱)



آنچه اشاره شد تنها بخش کوچکی از نمایش پیش از اسلام در ایران بود. اما نمایش در این دوران تنها به موارد گفته شده محدود نمی‌شود. و گستره‌ی بزرگ‌تری را در بر می‌گیرد. زمانی که از نمایش در دوران پیش از اسلام در ایران صحبت می‌کنیم، نباید دمی از عنصر خیال، اسطوره و چه بسا ادیان باستانی ایرانیان غافل شویم. بسیاری از متونی که امروزه تحت عنوان نمایشنامه از دوران باستان برجای مانده‌اند، پیش از آن‌که متنی ملودرام، حماسی و یا تراژدیک باشند، متنی دینی هستند. علاوه بر این، نمایش در دوران باستان، نه تنها در ایران که در هرجای جهان پیوند تنگاتنگی با امور روزمره‌ی مردمان باستان داشته و همواره در مرکز زندگی ایشان قرار داشته. بدیهی است که وقتی از نمایش‌های قبل از اسلام صحبت می‌کنیم، نباید توقع تماشاخانه‌هایی چنان که امروزه شاهد آن هستیم را داشته باشیم. چه بسا بسیاری از امور باستانی همچون آیین بزرگداشت نوروز را، بتوان به عنوان یک جشنواره‌ی ملی خوانش کرد که نمایش بخشی از آن را تشکیل می‌دهد. با این حال نباید از این مورد هم تخطی کرد که نمایش پس از اسلام همواره وام‌دار نمایش پیش از اسلام است چرا که آینده‌ی هر ملت روی شانه‌ی گذشته‌ی ایشان ایستاده است. بدون آگاهی از میراث‌مان، چطور می‌خواهیم از آن پاسداری کنیم؟

کارگاه نمایش

■ مهرداد سقاء خراسانی/ کارشناس تئاتر کاربردی

در انتهای بن‌بست کلانتری، ساختمان ساده و اجاره‌ای کارگاه نمایش هنوز سرپاست. گرچه حالا تبدیل به واحدهای فرسوده‌ی تولیدی شده، اما روزگاری محلی بود برای جوانان هنرمندی که همزمان با تحولات هنری اروپا، دست به خلق آثاری پیشتاز و بدیع می‌زدند. محلی که با کم‌ترین امکانات، تجربیات دست اول تئاتری را ارائه می‌داد. از آن تجربه‌ها اسناد و مدارک زیادی باقی نیست و همگی به نوعی از بین رفته و یا در آرشیوهای شخصی مخفی مانده‌اند. اما عکس مشهور کارگاه نمایش همچنان باقی‌ست تا گواهی بر آن روزهای درخشان باشد. همان عکسی که بهمن جلالی در نوروز ۵۲ از اعضای کارگاه ثبت کرد و تا به امروز از مهم‌ترین تصاویر تاریخ تئاتر ایران است. این عکس پنجاه‌ساله بهانه‌ای‌ست برای یادآوری یک رویداد مهم که غافلگیرانه آمد و لختی درخشید و ناگهان در دل تاریکی زمان محو شد: «کارگاه نمایش».

در سال ۴۸ طی فراخوانی، تلوزیون ملی ایران از اهالی تئاتر دعوت کرد تا به عنوان نماینده‌ی ایران در جشنواره‌ی هنر شیراز شرکت کنند. در بین بزرگانی که دعوت شدند، جوانی به نام آربی اوانسیان هم دیده می‌شد. متنی در دست داشت و معتقد بود متن تازه و بکری‌ست؛ *پژوهشی ژرف و سترگ... از عباس نعلبندیان*. از سوی دیگر بیژن مفید با جوانانی تازه‌کار، نمایش *شهر قصه* را پرورش می‌داد. این دو اثر به دومین جشن هنر شیراز راه یافتند. اجرای این دو نمایش مخالفت‌های زیادی را به همراه داشت. عده‌ای از اهالی تئاتر با این رویه‌ی نوگرا مشکل داشتند. همچنین برخی از هنرمندان سیاسی از جمله سعید سلطان‌پور این فعالیت‌ها را زیر لوای بی‌نظری و در پوشش بورژوازی می‌دیدند و آن را نکوهش می‌کردند. بیشتر مخالفت‌ها معطوف به متن نعلبندیان بود. منتقدین بسیاری همچون هوشنگ حسامی نقدهای تندی نوشتند. اما به هرحال، اجراها به قدری موفق بودند که تصمیم گرفته شد به قصد گردهم‌آیی و فعالیت این نسل جدید و متفاوت از هنرمندان، کارگاه نمایش تشکیل شود. آیین‌نامه‌ی کارگاه به دست خجسته کیا، فریدون رهنما و اوانسیان نوشته شد. شعار کارگاه که هدف اصلی شکل‌گیری آن هم بود، روی بروشورها چاپ شد: «کمک به نویسندگان، بازیگران، کارگردانان و طراحان برای خودآزمایی‌ها و تجربه‌هایی خارج از محدودیت‌های متداول حرفه‌ی نمایش».

کارگاه نمایش، بستری شد برای هنرمندانی که ایده‌هایی تازه داشتند، اما جایی برای اجرای آن ایده‌ها پیدا نمی‌کردند، بستری برای ایده‌های غیرمتداول، بستری برای استعدادهای موجود، اما خاموش. شورای کارگاه در ابتدا تشکیل شده از بیژن صفاری، عباس نعلبندیان، ایرج انور، شهرو خردمند و آربی اوانسیان بود. کارگاه نمایش فعالیت خود را با نمایش *ادیپ .../ادیپ* در سال ۴۸ آغاز کرد. همان‌طور که اشاره شد، هدف کارگاه تجربه‌ورزی راه‌های نوین تئاتر بود و اعضا به مرور با روحیه و خط فکری یک‌دیگر آشنا شدند و کسانی که هم‌سلیقه بودند با هم تشکیل گروه‌های کوچک‌تر را دادند. در ابتدا سه گروه شکل گرفت:

۱. «گروه تجربی» به سرپرستی ایرج انور و شهرو خردمند شروع به کار کرد. هدف اصلی پرورش بازیگر و تجربه‌اندوزی درخصوص فنون نوین بازیگری بود و گروه کار خود را با تمرینات بیان و بداهه‌سازی شروع کرد.

۲. «گروه کوچه» به سرپرستی و نویسندگی اسماعیل خلج کارش را شروع کرد. این گروه پیش از تاسیس کارگاه، بدلیل نبود محل تمرین، تمرینات خود را در کوچه‌ها برگزار می‌کرد. خلج سبک جدید تئاتر قهوه‌خانه‌ای را پرورش می‌داد و در نمایشنامه‌هایش به جای تیپ‌سازی، شخصیت‌هایی ملموس و پرداخت‌شده‌ای را به وجود آورد.

۳. «گروه بازیگران شهر» به سرپرستی آربی اوانسیان شکل

گرفت که در ابتدا هدفش با جشن هنر پیوند خورده بود. اعضای گروه معمولاً به صورت شبانه‌روزی در کارگاه به تمرین می‌پرداختند و متن‌هایی از نویسندگان ایرانی و خارجی را به شیوه‌های نوین اجرا می‌کردند.

دلیلی وجود نداشت که گروه‌ها هم‌مسیر باشند بلکه هر گروه مرام و اندیشه‌ی متفاوتی داشت و به جای ایجاد تعارض، این گوناگونی موجب برداشت‌های متکثر تئاتری در کارگاه می‌شد. مهم‌ترین مسئله کیفیت آثار بود. در تاریخ تئاتر ایران، این اولین نمونه‌ی همکاری دسته‌جمعی افرادی بود که هم‌نظر نبودند. انتقادات زیادی به نمایش‌های کارگاه می‌شد. مهم‌ترین آن‌ها فاصله‌ی فرهنگی بین آثار و مخاطب عام تئاتری بود. گفته می‌شد که اعضای کارگاه نمایش نظر مخاطب را لحاظ نمی‌کنند و اجراها قابلیت برقراری ارتباط با جامعه را ندارند. در نقیضه‌ی این مدعا چندین نشانه بود. اول این که کارگردانان کارگاه دست روی هر متن که می‌گذاشتند، سعی می‌کردند اندیشه و جان‌مایه‌ی آن‌را به زبان موقعیت روز بیان کنند. همچنین کارگاه پرسش‌نامه‌هایی طراحی کرد تا پس از اجرای هر نمایش، مخاطب بتواند نظر صادقانه‌اش را درمورد اثر بیان کند. این نظرات به دقت مورد بررسی قرار می‌گرفت. مهم‌تر از همه گروه کوچه بود که به تنهایی خط بطلانی بر همه‌ی این انتقادات بود. آدم‌های نمایشنامه‌های خلج از طبقات زیرین اجتماع بودند و نمایش‌ها اغلب ملهم از حکایت مردمی بود که به حاشیه رانده شده بودند. زبان نمایش او، زبان جنوب شهر بود. اکبر رادی، خلج را نویسنده‌ی بهترین نمایشنامه‌های معاصر با زیبایی‌شناسی خالص ایرانی معرفی می‌کند و او را هم‌طراز با چوبک در ادبیات داستانی می‌داند. برخلاف انتقادات و شایعه‌هایی که ساخته شده بود، کارگاه به تماشاگر می‌پرداخت و او را زیر نظر داشت. اما حاضر نبود که تابع سلیقه‌ی مخاطب باشد و به نوعی سعی می‌کرد سلیقه‌ی مخاطب را ارتقاع دهد.

پروسه‌ی عضویت‌گیری یکی از مهم‌ترین دست‌آوردهای کارگاه نمایش بود. با کمک این روش که مدت‌ها در اروپا رایج بود، کارگاه می‌توانست اجراها را از قید ممیزی‌ها و مجوز گرفتن خلاص کند. کارگاه نمایش نزدیک به ۴۵۰۰ نفر عضو داشت که اول هر ماه بروشور اجراهای ماه بعد را دریافت می‌کردند. این افراد دیگر بلیط نمی‌خریدند و با پرداخت مبلغی صاحب کارت عضویت می‌شدند. دیگر نظارتی بر کارها اعمال نمی‌شد و محدودیت‌های محتوایی از بین رفته بود و گرچه کارگاه زیر نظر تلوزیون ملی ایران اداره می‌شد، دیگر فضای مستقل خود را داشت. قدمی بزرگ برای خصوصی‌سازی تئاتر.

تا سال ۵۲، کارگاه سیزده برنامه را برای اجراهای پیوسته در شب‌های مختلف آماده کرد و بدین‌گونه برای اولین‌بار به صورت حرفه‌ای در ایران تئاتر رپرتوار شکل گرفت. این به بازیگر امکان داد که بتواند بصورت همزمان در نقش‌های مختلف برای مدتی طولانی به اجرا بپردازد، بدون این‌که در اجراها تداخلی رخ دهد و گوناگونی نقش‌ها لطمه ببیند. تئاتر رپرتوار، عضویت‌گیری، اجرای جنرال و هپنینگ بخش کوچکی از ماحصل فعالیت کارگاه نمایش برای تئاتر ایران بود.

در آذر ۵۲، گروه تجربی از هم پاشید. انور هدف کارگاه را تجربه کردن می‌دانست و عطش به اجرا درآمدن تمرین‌ها را دور شدن از مسیر و هدف کارگاه تفسیر کرد. به همین دلیل، برای جلوگیری از فرمایشی شدن اجراها، تصمیم گرفت که از کارگاه خارج شود. گروه جدیدی به نام «گروه اهرمن» به سرپرستی آشور بانی پال بابلا در سال ۵۲ شکل گرفت که قرار بود جایگزین گروه تئاتر تجربی شود. آشور، هنرمند بحث‌برانگیز آن روزها، نمایش‌های بسیار نوآوری به وجود آورد. از مهم‌ترین خلاقیت‌های او، مسئله‌ی تعامل با تماشاگران آثارش بود. خیلی‌ها معتقد بودند نوع تئاتر گروه اهرمن تفاوت ویژه‌ای با دیگر آثار کارگاه دارد. اما هدف وجود کارگاه همین گوناگونی بود.

با گذشت سال‌ها آتش مخالفت‌ها به جای خاموشی، هر لحظه بیشتر شعله‌ور می‌شد. مخالفت هنرمندان و مطبوعات، دشمنی اداره‌ی تئاتر، نقدهای تند و مخالفت‌های بی‌دلیل منتقدین و دوسیه‌سازی حرفه‌ای‌ها نشان می‌داد که موج گسترده‌ی مخالفت‌ها پیش از انقلاب ۵۷ شروع شده بود. موانع، موانع، موانع! با وجود همه‌ی این‌ها، کارگاه به فعالیت خود ادامه داد. اوایل سال ۵۵ نسل جدید نویسندگان، کارگردانان و بازیگران در کارگاه اعلام موجودیت

کردند. تلاش‌های چندساله‌ی کارگاه داشت به ثمر می‌نشست و بهنام ناطقی نوشت: «کارگاه نمایش دارد می‌شکفد.» اما دقیقاً زمانی‌که امیدهای تازه می‌شکفت، اتفاقات غیرمنتظره‌ای رقم خورد. از سویی اعتراض همگانی به وجود کارگاه نمایش بیش از همیشه بود. نکته‌ی مهم دیگر، رویدادهای مهم سیاسی و اجتماعی بود که تمام فعالیت‌های جامعه را تحت‌الشعاع قرار می‌داد. فضای کارگاه نمایش با رکود و رخوت نسبی روبه‌رو شد؛ زمزمه‌های ناخوشایندی از زبان کسانی که سال‌ها به عنوان دست‌اندرکار و بازیگر در کارگاه بودند راجع به تعطیلی کارگاه شنیده می‌شد. تولیدات و برنامه‌ها به حداقل میزان خود رسید. نعلبندیان و خلج نمی‌نوشتند، آشور درگیر خودش شده بود، اوانسیان دائما در مبارزه با مطبوعات بود و صفاری، تک و تنها از پا درآمده بود. گروه بازیگران شهر در تابستان ۵۶ از هم پاشید. چهار عضو از آنان یعنی آربی اوانسیان، سوسن تسلیمی، صدرالدین زاهد و فردوس کاویانی با جدایی از کارگاه نمایش، تئاتر چهارسو را در نزدیکی تئاتر شهر دایر کردند. آخرین فعالیت کارگاه، نمایش *چاه* به کارگردانی رضا قاسمی در سال ۵۷ بود. حکم تعطیلی کارگاه نمایش در فروردین ۵۸ امضا شد و سراج تمام آن جسارت‌ها و سال‌ها پیشروی در وادی تئاتر به یک‌باره خاموش شد. اهالی کارگاه همه در بهت و حیرت دلیلی می‌جستند و نمی‌یافتند. مأمنی که تمام تجربیات دست اول تئاتری آن زمان را در خود داشت، یک‌باره کارش به سر رسید. این پایان کارگاه نمایش بود.

کارگاه نمایش نخستین مرکز تئاتر تجربی در ایران و مشابه اسلاف خود در جهان غرب بود. آثاری خلق شد که مخاطبان را در بهت فرو برد و منتقدینی را که هنوز به معیارهای تئاتر قرن نوزدهم خو گرفته بودند خشمگین ساخت. دست‌آوردهایی داشت که امروزه باید از آن‌ها درس‌های فراوان گرفت. آدم‌هایی را پرورش داد که همچنان از آن‌ها به عنوان غول‌های صحنه یاد می‌شود. کارگاه نمایش دیگر تکرار نشد، اما یک قطعه عکس از اعضای آن موجود است که اعتلای تئاتر را صدباره و هزارباره در ذهن بیننده تکرار می‌کند.

خوشا شیراز!

■ نازنین کوثری مقدم/ دانشجوی علوم کامپیوتر

خوشا شیراز و وضع بی‌مثالش
خداوندا نگه دار از زوالش
(حافظ)

در هر کوچه و خیابان که قدم می‌زنی نفسی از تاریخ، فرهنگ و هنر ایران زمین، درونت جاری می‌شود و شهر همچون جواهری در آغوش کوه‌های بلند، می‌درخشد. طبیعت زیبا و خیره‌کننده‌اش آدم را مسحور می‌سازد و در تابستان، آفتابی گرم و تماشایی، آتشی سوزان در دل می‌اندازد. شیراز، شهرِ راز، راوی داستان‌هایی از تاریخ، فرهنگ و هنر ایران است و همواره میزبان دنیایی پر از افسانه و داستان‌های شگفت‌انگیز بوده است.

> «شیراز شهر خوبی بود. شیرازِ ناز، شیرازِ کوچه‌های تنگ، شیرازِ سنگ‌های سرد شبستان، شیرازِ کهنه افرا و استوانه‌های نور ظهر در بازار، شیرازِ چشم‌های عزیز، شیرازِ ظهرِ تابستان و تکه‌های برف که می‌شد مکیدشان.»
> (مدّ و مه؛ ابراهیم گلستان)

توسعه فرهنگ ایران و مدرن‌سازی جامعه با تاکید بر حفظ ارتباط با گذشته‌ی باستانی پیش از اسلام، سبب شد تا حکومت، پس از جریان یافتن انقلاب سفید، برگزاری جشن هنر را در دستور کار خود قرار بدهد. برگزارکنندگان به دنبال یک شهر با تاریخچه‌ی غنی از فرهنگ و نمادهای زیبایی بودند. نخست، اصفهان در نظر گرفته شد. اما به دلیل اینکه بیشتر نمادهای آن شامل اماکن مذهبی مانند زیارتگاه‌ها و مساجد بود، رد شد. زیرا برگزاری اجراهایی از قبیل موسیقی و تئاتر پیشرفته در این شهر از نظر برخی از اعضای جامعه‌ی اسلامی نامناسب تلقی می‌شد. سپس شیراز مورد بررسی قرار گرفت و با رضایت، پذیرفته شد. به گفته‌ی سرپرست رسمی جشنواره: «شیراز به عنوان سرزمینی از طبیعت و فرهنگ، یک جعبه‌ی جواهر از گل‌ها، بلبل‌ها و عشق بود. این شهر الهام‌بخش خلاقیت‌ها و انتخابی ایده‌آل برای برگزاری جشنواره بود.» شیراز شهری غنی از فرهنگ و هنر، که مزار شاعرانی همچون حافظ و سعدی در نزدیکی بسیاری از فضاهای نمایش قرار داشت و حافظیه نیز، محل برگزاری اکثر نمایش‌های سنتی بود. از طرفی تخت جمشید نماد شکوه و عظمت ایران، در نزدیکی شیراز قرار داشت.

خوشا شیراز و خاک دلستانش
نسیم دلکش و عنبرفشانش

عروس ملک ایران است شیراز
شگفتی‌ها، ز عهد باستانش
(قاسم رسا)

برگزاری جشن هنر شیراز در یازده تابستان متوالی، فرصتی بی‌بدیل برای بازدیدکنندگان و به ویژه دانش آموزان به منظور تشویق آن‌ها به هنر مدرن بود؛ زیرا در اوایل تعطیلات تابستانی برگزار می‌شد و با ارائه‌ی تخفیف یا رایگان بودن برخی از رویدادها، این امکان را به آن‌ها می‌داد تا از این رویداد فرهنگی دیدن کنند. جشن هنر، موسیقی و تئاتر و رقص معاصر، کلاسیک، سنتی و آوانگارد را از سراسر جهان به نمایش می‌گذاشت و با اعطای آزادی تجربه به عموم مردم، سعی بر ساخت یک فضای فرهنگی دموکراتیک داشت و نماینده‌ی هویت ملی به شمار می‌آمد. کنسرت افتتاحیه‌ی جشن شیراز با حضور ارکستر موسیقی اتاق تلویزیون ملی ایران و با مجموعه‌ای از آثار موسیقی کلاسیک و اجرای قطعه‌ای جدید از نوازنده‌ی ایرانی، مرتضی حنانه برگزار شد. این اجرا، این امکان را فراهم آورد تا گروه اتاقی تلویزیون ملی ایران به عنوان گروهی که می‌توانستند قطعات کلاسیک را اجرا کنند و در عین حال به اجرای قطعات جدید از سازندگان محلی و بین‌المللی بپردازند، شناخته شود.

این جشن سعی بر شناساندن هنر ایران به مردم جهان و آشنا کردن مردم ایران با هنر هنرمندان سایر نقاط جهان، شروع به کار می‌کند و

به این منظور سعی بر ساختن پلی بین هنر شرق و غرب دارد تا سنت و نوآوری را درآمیزد. جشن هنر شیراز از طرفی نقشی بزرگ در شکوفایی هر چه بیشتر هنرهای نمایشی و خلاقیت در ایران داشت و از طرف دیگر، به خاطر بیگانه بودن یکی دو نفر از دست‌اندرکاران این سازمان با فرهنگ و اعتقادات اکثریت قریب به اتفاق مردم ایران و بی‌اعتنایی کامل ایشان به این مسائل، به اعتقاد برخی از صاحب‌نظران، از جمله سر آنتونی پارسونز، سفیر کبیر وقت بریتانیا در ایران، که در کتابش به نام غرور و سقوط به آن اشاره می‌کند، به عنوان سرآغازی برای سقوط سلسله پهلوی محسوب می‌شود. چرا که محک این افراد برای انتخاب برنامه‌هایی که بر می‌گزینند تنها جنبه‌ی هنری و یا نوآوری این برنامه‌ها بوده، از نظر اجتماعی و حتی از نظر سیاسی نیز کوچک‌ترین توجهی به مسائل جاری مملکت ندارند.

در برنامه‌های این جشن آثاری به چشم می‌خورد که از نظر تنوع به راستی حیرت‌انگیز است. در این جشنواره از مراسم جادویی ساکنین پنهان‌ترین لایه‌های جنگلی آمازون و همچنین از مراسم آیینی دورافتاده‌ترین نقاط تبت گرفته، تا مدرن‌ترین و در برخی موارد، تا گستاخانه و لجام گسیخته‌ترین شیوه‌های هنری موجود در جهان غرب نمونه‌هایی به اجرا گذاشته می‌شود. جشن هنر شیراز برای اولین بار در تاریخ نمایش جهان موفق می‌شود تا یک نمایش «نو» ژاپنی را برای علاقه‌مندان از سراسر جهان به نمایش در بیاورد.

مطرح شدن نمایش‌های ایرانی برای خارجیان و فراخواندن تازه‌ترین شیوه‌های نمایش شرق و غرب، جشن هنر شیراز را به محلی برای تبادل نظرات در مورد انواع و اقسام شیوه‌های کهن و جدید نمایشی، با حضور بزرگان دنیای فرهنگ و هنر مانند ارکستر ناسیونال فرانسه، پرژی گروتوفسکی، آندره گریگوری، پیتر بروک و ... بدل کرد. پس از مدت‌ها انتظار، جشن هنر شیراز با جادوی شگفت خود، طلسم را باطل کرد و نمایش سنتی تعزیه که به عنوان یکی از شکوفایی‌های قدرتمند فرهنگی ایران به شمار می‌رود، جهت شناساندن آیین‌های مذهبی و سنتی ایرانیان به جهان، به اجرا در آمد. پیش‌تر این نمایش که به دلیل برخی تفکرات، از صحنه محو شده بود و در شهرها و روستاهای ایران، به صورت مخفیانه اجرا می‌شد.

در پنجمین سال جشن هنر، پیتر بروک و میشلین روزن، پس از تأسیس مرکز بین‌المللی تحقیق در تئاتر در پاریس، برای برپایی نمایش *اوگاست* ـنوشته‌ی تد هیوزـ در پرسپولیس، با گروهی بین‌المللی از بازیگران به ایران آمدند که در میان آن‌ها فردی ایرانی به نام محمدباقر غفاری حضور داشت. به دستور رضا قطبی، رئیس وقت تلویزیون ملی ایران، پیتر بروک با همراهی محمدباقر غفاری و چند تن دیگر به تماشای تعزیه‌ی *مسلم* در یکی از روستاهای خراسان نشستند. این تجربه باعث الهام آقای بروک برای نوشتن یک مقاله در مجله‌ی پارابولا درباره‌ی اهمیت تئاتری تعزیه شد. او بر این باور بود که:

> «در ایران تئاتر فوق‌العاده باقدرتی وجود دارد به نام تعزیه، که تنها تئاتر دنیای اسلام محسوب می‌شود. این تئاتر مبتنی است بر مرگ شهیدان پیشوای اسلام که توسط روستاییان در برخی اوقات سال برای خود همان روستا اجرا می‌شود. این شکل از تئاتر توسط شاه در سالیان درازی ممنوع شد. با وجود این تعزیه در سیصد یا چهارصد شهر و روستا در یک زمان به طور مخفیانه همچون یک رسم و آیین اجرا می‌شد. یکی از اجراهای بسیار مهیج، شورانگیز و تاثرآوری که در زندگی‌ام دیده‌ام، در یک روستای کوچک ایران بود که شهادت سومین امام را نمایش می‌دادند. ماسه خارجی بودیم که چنین افتخاری نصیب‌مان می‌شد تا در جمع روستاییانی که برای تماشای نمایش آمده بودند، قرار گیریم. نمایش در فرمی بسیار ساده و مردمی اجرا شد و نیز بسیار تاثیرگذار بود. تماشاگر می‌دانست واقعه‌ای در قرن‌های گذشته رخ داده که اینک دوباره زنده و بازسازی می‌شود. شهید بار دیگر در برابر چشمان‌شان پدیدار می‌گشت و آنان به طور عمیق می‌گریستند، چنان می‌گریستند که ما در فغان مردم یک شهر پس از بمباران شاهدش بودیم. اجرای آن نمایش در فرمی بسیار ساده ولی در عین حال با یک مضمون کاملا واقعی و طبیعی همراه بود. سال‌های متعدد پیرامون تعزیه، به ویژه به سبب

موفق بودنش، سرو صدای بسیاری ایجاد شد تا اینکه در نهایت شاه و مسئولان کشوری به تکاپو افتادند تا با فراهم کردن جشنواره‌ی بین‌المللی هنر و با گنجاندن برنامه *تعزیه بزرگترین گنجینه ملی ایران*، ژستی لیبرال‌منشانه از خود به جهانیان بنمایانند. من در آنجا شاهد بودم که چگونه ممکن است تنها در یک شب جماعتی را از چند کیلومتر دورتر به آنجا کشاند و فرم طبیعی را به کلی ویران ساخت.»

پس از آن، به اجرای تعزیه در جشن هنر توجه ویژه‌ای می‌شود و محمدباقر غفاری به دستور رضا قطبی موظف به برگزاری چندین تعزیه می‌شود. در قسمتی از مصاحبه‌ی ایشان با چلکوفسکی می‌خوانیم:

«با استفاده از بهترین بازیگرانی که در سفرهایم در روستاها و شهرهای کشور دیده بودم، تیم بازیگران خود را برای اجرای تعزیه در جشنواره تهیه کردم. ما برای آماده‌سازی به شیراز سفر کردیم و سه ماه و نیم، ده ساعت در روز و شش روز در هفته کار کردیم. من هفتاد و پنج بازیگر، موسیقی‌دان و افراد اضافی، ده اسب، شتر و گوسفند داشتم. ما هفت نمایش را در دو صحنه اجرا کردیم: حسینیه مشیر در شهر شیراز و یک باغ در روستای کفترک که خارج از شهر واقع شده بود، برای بیش از ده هزار نفر از بینندگان. من فرصتی را داشتم تا نمایش‌های شبیه‌سازی موسی و درویش سیراب را اجرا کنم که داستانی از مثنوی رومی بود و همچنین نمایش گرفتاری جنّی را اجرا کردم که یک کمدی در مورد عروسی سلیمان با ملکه سبا بود که در آن از ماسک‌ها برای نمایش پرندگان و حیوان استفاده می‌شد.»

آخرین جشن هنر در حالی برگزار شد که تکیه آن، بر تئاتر بود. نمایش جنجالی *خوک، بچه، آتش* که خود یکی از جرقه‌های انقلاب اسلامی به شمار می‌رفت را گروه اسکوات از مجارستان در یک مغازه در خیابان به صحنه کشید. طولانی‌ترین نمایش جهان به نام کوهستان که با اجرای رابرت ویلسون کارگردان و نویسنده‌ی آمریکایی تئاتر در شیراز، بدون وقفه در هفت شبانه روز به اجرا در آمد. صحنه‌ی این نمایش سیار طراحی شده بود و از پشت محله‌ای به نام باغ تکیه هفت تنان در دامنه کوه چهل مقام آغاز می‌شد و بالا و بالاتر می‌رفت. در شیب این کوه سن تئاتر ساخته شده بود و جایگاهی برای سیصد و پنجاه نفر تماشاچی در هر ساعت از شبانه روز، در نظر گرفته شده بود. سرپرست رسمی جشنواره در اختتامیه‌ی اولین جشن هنر شیراز، هدف از برگزاری این مراسم را چنین عنوان کرد:

«جشن هنر در تخت جمشید بزرگترین رویداد هنری سال‌های اخیر است و من فکر می‌کنم با ابتکاری که در انتخاب محل ـ شیراز و تخت جمشید ـ شده، جشن هنر شیراز عنوان مهم‌ترین فستیوال تاریخ را پیدا کند. جشن هنر در شیراز بزرگترین قدمی است که در زمینه شناساندن هنر ایران به دنیای خارج و آشنا ساختن مردم کشور ما با پدیده‌های تازه هنری برداشته شده است.»

با بروز حوادثی که منجر به انقلاب اسلامی شد، مسئولان وقت جهت پایان دادن به «اعتراض گروهی از مردم» و آنچه «تحریکات عوامل مخالف و مخرب»، «درج مطالب و مباحث جنجالی در نشریات» و «بهره‌برداری و تبلیغات سوء» بیان می‌شد، مصلحت را در توقف جشن هنر دیدند. گرچه جشنواره هنر شیراز دورانی طلایی در تاریخ ایران بود و هنرمندانی از سراسر جهان با نگرش‌ها و رویکردهای مختلف و با حمایت و هدایت افرادی همچون رضا قطبی، فرخ غفاری، بیژن صفری (رئیس کارگاه تئاتر)، عباس نعلبندیان (مدیر تئاتر کارگاه و یکی از بزرگترین نمایشنامه‌نویسان ایران) و سرپرست رسمی جشنواره همراه بودند و سال‌های متوالی حامی و شرکت‌کننده‌ی این جشنواره بودند، راه یافتن بسیاری از نمایش‌های ایرانی به خارج از کشور نیز، دست‌آوردی ارزشمند در آن دوران محسوب می‌شد.

نخستین نمایشنامه‌نویس ایران

▪ عباس بهرامی/ دانشجوی ادبیات نمایشی

از سال‌های دورتر هنر نمایش به شکل مذهبی و تعزیه در جای جای ایران وجود داشته و همچنان هم دارای ارزشی والا است. اما در این مقاله هدف بررسی جنبه‌ی مکتوب و ادبی نمایش، یعنی نمایشنامه آن هم به سبک و سیاق اروپایی خود و شناخت نخستین نمایشنامه‌نویسان ایرانی است. به ترتیب میرزا فتحعلی آخوندزاده و سپس میرزا آقا تبریزی بنیانگذاران نمایشنامه‌نویسی در ایران هستند که در ادامه به معرفی این دو شخصیت و آثارشان می‌پردازیم.

بخش اول: نخستین نمایشنامه نویس ایرانی: میرزا فتحعلی آخوندزاده

سال ۱۱۹۰ خورشیدی میرزا محمدتقی (پدرِ میرزا فتحعلی آخوندزاده) از کدخداییِ روستای خامنه تبریز برکنار شده و بدون همسر و فرزند به نوخه [واقع در جمهوری آذربایجان امروزی] می‌رود. در نوخه با برادرزاده‌ی آخوند ملاعلی اصغر ازدواج می‌کند. سال ۱۱۹۱ فرزند او به دنیا می‌آید و نامش را فتحعلی می‌گذارند. سال ۱۱۹۳ میرزا محمد تقی همراه همسر و فرزندش به خامنه باز می‌گردد. سال ۱۱۹۵ همسر نوخه‌ای میرزا محمد تقی به علت ناسازگاری با همسر اهل خامنه، جدا می‌شود و همراه فرزندش، فتحعلیِ چهار ساله، به نزد عمویش آخوند ملاعلی اصغر بر می‌گردد که در آن زمان مقیم مشکین اردبیل است. سال ۱۱۹۶ آغاز تربیت و آموزش و تحصیلِ فارسی، عربی و علوم دینیِ فتحعلی توسط آخوند ملاعلی اصغر. همزمان ایران در جنگ با روسیه شکست می‌خورد و با انعقاد عهدنامه گلستان، قراباغ، باکو، شِروان و بخشی از طالش از ایران جدا می‌شود. سپس فتحعلی و مادر و عموی مادر به نوخه کوچ می‌کنند. سال ۱۲۰۴ کوچ به گنجه. فتحعلی به نام فرزندِ آخوند شناخته شده و او را آخوندزاده می‌نامند. ایران در جنگ دوم با روسیه شکست می‌خورد و طبق عهدنامه‌ی ترکمن‌چای گنجه همراه ایروان و نخجوان از ایران جدا می‌شوند و فتحعلی آخوندزاده برای همیشه آن سوی رود ارس، مرز جدید دو کشور باقی می‌ماند. حوالی سال ۱۲۱۰ به اصرار ملاعلی اصغر، فتحعلی در گنجه شروع به آموختن علوم دینی می‌کند. در این زمان با غزل‌سرایی به نام میرزا شفیع آشنا می‌شود که به او تعلیم خط می‌دهد. تصمیم فتحعلی عوض می‌شود. او آشنایی با دانش و فرهنگ جدید را به جای روحانی شدن انتخاب می‌کند. سال ۱۲۱۲ به نوخه بر می‌گردد و در یک مدرسه‌ی روسی تازه تاسیس به آموزش زبان روسی مشغول می‌شود. سال ۱۲۱۳ به تفلیس سفر می‌کند و به فرمانروایِ روسیِ گرجستان معرفی می‌شود و به عنوان شاگرد مترجم زبان‌های شرقی در قفقاز به خدمت دولت درمی‌آید. سال ۱۲۱۴ قتل قائم‌مقام فراهانی به فرمان محمدشاه قاجار. سال ۱۲۱۷ فتحعلی جوان قصیده‌ای در رثای الکساندر پوشکین می‌سراید. سپس اجرای کمدی‌های مولیر در تماشاخانه‌های روسی توجه او را جلب می‌کند. سال ۱۲۲۴ افتتاح تماشاخانه‌ی تیاتر روسی در تفلیس. سال ۱۲۲۷ در ایران محمدشاه می‌میرد و ناصرالدین شاه قاجار به تخت می‌نشیند. سال ۱۲۲۹ در این سال میرزا فتحعلی آخوندزاده نخستین نمایشنامه‌اش را می‌نویسد و از این پس تا سال ۱۲۵۷ مشغول نگارش آثار خود شامل نمایشنامه، داستان، نقد، ترجمه و... می‌شود که در بخش بعدی به آن‌ها می‌پردازیم. سال ۱۲۵۷ مرگ.

» معرفی آثار

۱۲۲۹ خورشیدی: نمایشنامه - حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر - نخستین نمایشنامه آخوندزاده و در واقع نخستین نمایشنامه‌ی نوشته شده توسط نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی، اما به

زبان ترکی. این نمایشنامه در چهار مجلس نوشته شده است که یک سال بعد ترجمه روسی آن نیز در روزنامه‌ی قفقاز چاپ می‌شود.

۱۲۳۰: نمایشنامه - حکایت موسی ژوردان حکیم نباتات و مستعلی شاه مشهور به جادوگر- نمایشنامه‌ای در چهار مجلس.

۱۲۳۰: نمایشنامه - سرگذشت وزیرِ خانِ لنکران - نمایشنامه‌ای درچهار مجلس.

۱۲۳۱: نمایشنامه - حکایت خرسِ قولدور باسان [خرسِ دزدافکن] - نمایشنامه‌ای در سه مجلس.

۱۲۳۲: نمایشنامه - سرگذشت مرد خسیس - نمایشنامه‌ای در پنج مجلس.

۱۲۳۵: نمایشنامه - حکایت وکلای مرافعه - نمایشنامه‌ای در سه مجلس.

۱۲۳۶: داستان - حکایت یوسف شاه سرّاج؛ یا ستارگان فریب خورده.

۱۲۳۶: انتشار مجموعه‌ای به نام - تمثیلات - که شامل هر شش نمایشنامه و داستان ذکر شده است.

۱۲۳۷: نگارش - الفبای جدید-

۱۲۴۲: نگارش - مکتوبات کمال الدوله... - و - رساله ی ایراد - که نقدی است بر تاریخ روضة‌الصفای ناصری.

۱۲۴۴: ترجمه‌ی - مَثَلِ حکیم سیسموند - در فن معاش، از کتاب ژان سیسموندی به ترکی.

۱۲۴۴: ترجمه‌ی - تفهیم حریت - اثر جان استوارت میل. (تاریخ اتمام این اثر مشخص نیست.)

۱۲۴۴: نگارش - عقیده‌ی حکیم یوم [هیوم] انگلیسی -(تاریخ اتمام این اثر مشخص نیست.)

۱۲۴۶: نگارش نقدی بر روزنامه‌ی - ملّتی - و شعرِ سروش اصفهانی.

۱۲۵۰: نگارش نقدی بر نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی.

۱۲۵۴: نگارش نقدی بر رساله‌ی - یک کلمه - از مستشارالدوله.

۱۲۵۵: نگارش نقدی بر - مثنوی مولوی - به ترکی و فارسی.

۱۲۵۶: نگارش - مسایل مکتب و تدریس - به ترکی.

مروری مختصر بر مهم‌ترین اثر آخوندزاده (وکلای مرافعه): داستانِ این نمایشنامه در شهر تبریز رخ می‌دهد: آقامردان، وکیل عدلیه برای بالا کشیدنِ پولی که به ارث از مرحوم حاجی غفورِ تاجر به سکینه خانم خواهرش می‌رسد، شروع به پاپوش دوزی می‌کند. او با بندوبست‌هایی که با «اهل محکمه‌ی مرافعه» دارد و همین‌طور با تراشیدن شاهدهایی دروغین و حتی جا زدن یکی از افراد خود به جای وکیلِ سکینه خانم، می‌خواهد وانمود کند که از مرحومِ حاجی غفور بچه‌ای به جا مانده است که ارث به او می‌رسد. این وکیل با جعل این موضوع که حاجی غفور از کلفت خود که در صیغه‌ی وی بوده، بچه‌ای به جا گذاشته است و با شرط و شروطِ لازم با کلفتِ حاجی و گرفتن نیمی از ارثیه، می‌خواهد کودکی غیر را به حاجی غفور نسبت دهد. در صحنه‌ی آخر، شاهدها حاضر به دادن گواهی دروغ نمی‌شوند. و پرده از توطئه‌ی آقامردانِ وکیل و دستیارانش برداشته می‌شود.

چرا مهم‌ترین اثر؟ دلایلی وجود دارد که این اثر را مهم‌ترین اثر آخوندزاده نامیده‌اند. وکلای مرافعه که آخرین نمایشنامه‌ی میرزا فتحعلی نیز هست مهم‌ترین تجربه‌ی او در ساختِ طرح و شخصیت‌های چندبُعدی و شکل دادن به یک موقعیت و نیز مهم‌ترین جلوه‌ی شخصیت زن در آثار آخوندزاده است. درونمایه‌های اثر هم با توجه به چندلایگی آن، شامل اجتماعی‌ترین مضامینِ نویسنده است. زیرا که در آن «فرد»های انسانی با ذهنیت‌های فردی و اجتماعی‌شان، رو در روی هم قرار گرفته‌اند و ارتباطاتشان صرفا بر مبنای مصالح صنف یا ملیت و... نیست. اولین نمایشنامه‌نویس ایرانی، عاقبت موفق شده است «فرد انسانی» و «شخصیت نمایشی» بنویسد.

بخش دوم: نخستین نمایشنامه به زبان پارسی

» معرفی آثار

۱۲۵۰خورشیدی: نگارش چهار نمایشنامه توسط میرزا آقا تبریزی به نام‌های:

- طریقه‌ی حکومت زمان خان بروجردی
- سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان
- حکایت کربلارفتن شاه‌قلی میرزا
- حکایت عاشق شدن آقا هاشم خلخالی

۱۲۵۲: آغاز نگارش «رساله اخلاقیه» که نمایشنامه‌ی «حکایت

مرشد کیمیاگر» بخشی از آن است. در واقع این نمایشنامه‌ها نخستین نمایشنامه‌هایی هستند که به زبان پارسی نوشته شده‌اند. زیرا میرزا فتحعلی آخوندزاده که در بخش نخست به او پرداخت شد، علی رغم ملیت و ریشه‌ی ایرانی تبار، تمام نمایشنامه‌هایش را به زبان ترکی خلق می‌کرد. از این رو میرزا آقا تبریزی نخستین نمایشنامه‌نویسی است که به زبان پارسی می‌نویسد.

تولد در تبریز. نام پدرش محمدمهدی است. در مورد تاریخ تولد و زمان و مکان مرگ میرزا آقا تبریزی اطلاعی در درست نیست. برای محققان نیز غیر از آنچه در دو نامه‌ی کوتاه میرزا آقا به آخوندزاده آمده و اشاراتی که او در مقدمه و موخره‌ی نمایشنامه‌هایش و در «رساله اخلاقیه» آورده، منبعی جز تخمین و حدس و گمان باقی نمی‌ماند.

۱۲۲۲خورشیدی: [احتمالاً] سفر به فرانسه، همراه چند تن دیگر برای تحصیل، در دوره‌ی محمد شاه.

۱۲۳۰: تاسیس دارالفنون و [احتمالاً] استخدام میرزا آقا همراه گروهی دیگر از تحصیل‌کردگان فرانسه به عنوان مترجم برای استادان اتریشی که جهت تدریس علوم جدید در دارالفنون استخدام شده‌اند.

۱۲۳۶: شروع خدمت در سفارت‌خانه‌ی ایران در بغداد و استانبول، در دوره‌ی سفارت میرزا حسین خان مشیرالدوله. دریافت نشان سیاسی «مجیدیه» از دولت عثمانی.

۱۲۴۳: بازگشت به تهران و استخدام در سفارت فرانسه در تهران، به عنوان منشی اول سفارت.

۱۲۴۹: قصد ترجمه‌ی نمایشنامه‌های آخوندزاده از ترکی به فارسی، به سفارش شاهزاده جلال‌الدین میرزا؛ و سپس انصراف از ترجمه.

۱۲۵۰: نگارش چهار نمایشنامه‌ی ذکرشده.

۱۲۵۲: آغاز نگارش «رساله اخلاقیه».

۱۲۵۳: پایان نگارش «رساله اخلاقیه».

۱۲۶۲: کار در سفارت‌خانه‌ی ایران در استانبول، در زمان سفارت میرزا محسن خان معین الملک.

از زندگی میرزا آقا تبریزی - نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی زبان - چیزی بیش از این نمی‌دانیم و همین قدر هم که می‌دانیم، مدیون غیر ایرانیان است. باعث تاسف است که آثار میرزا آقا تا سالیان سال در حبس دست‌نوشته‌های پنهان باقی ماند و پس از چند دهه - زمانی که شاید خود او دیگر زنده نبود انتشار تک و توکِ آثارش به نام نویسنده‌ای دیگر - پرنس ملکم خان ناظم الدوله - آغاز شد. این آثار حتی به نام ملکم خان به چند زبان نیز ترجمه و شناخته شد و تصویرِ گنگِ مردی - که یک دستش کاغذ و به دست دیگر قلم - تا سال‌ها در سایه روشن اوراق زمانه، ناشناخته ماند. در نیمه‌ی دهه‌ی پنجاه قرن بیستم میلادی بود که پژوهش‌های آن سوی مرزها اثبات کرد این نمایشنامه‌ها از آنِ مردی - گمشده در تاریخ - میرزا آقا تبریزی بوده است. در سال ۱۹۵۵میلادی »آ. ع. ابراهیموف «پژوهشگر آذربایجان شوروی با انتشار آرشیو اسناد و نامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، پرده از روی این ابهام چندین ساله برداشته و معلوم کرد که این نمایشنامه‌ها متعلق به شخصی به نام - میرزا آقا تبریزی- است و میرزا ملکم خان در این مورد نقشی نداشته است. در آرشیو آخوندزاده، علاوه بر نامه‌هایی که میرزا آقا تبریزی به میرزا فتحعلی نوشته و در آن‌ها به معرفی خود پرداخته، مکتوبی انتقادی از خود آخوندزاده هم وجود دارد که بر نمایشنامه‌های میرزا آقا، توسط آخوندزاده نوشته شده است. همین‌طور چهار نمایشنامه هم به خط خود میرزا آقا در این آرشیو موجود است.

مروری مختصر بر مهم‌ترین اثر میرزا آقا تبریزی (طریقه‌ی حکومت زمان خان بروجردی): نمایشنامه شامل چهار مجلس است. داستان در شهر بروجرد اتفاق می‌افتد: زمان خان حاکم بروجرد می‌شود و برای این‌که در آغاز خود را پیش مردم، حاکمی عادل جلوه دهد، دستور می‌دهد که از دزدی و دغل و شراب و [روسپی‌گری] جلوگیری شود. برای همین منظور فراش‌باشی نیز "وارطانوس" ارمنی را احضار کرده و به وی دستور می‌دهد که از فروش شراب خودداری کند. ارمنی ابتدا با خواهش و تمنا و سپس با دادن رشوه فراش‌باشی را نرم کرده و او را راضی می‌کند که به کارش ادامه دهد. بعد از مدتی، زمان خان با بی‌پولی رو به رو می‌شود و دستور می‌دهد راه حلی پیدا کنند. فراش‌باشی برای حل مشکل تصمیم می‌گیرد که کوکبِ فاحشه را

به جان حاجی رجبِ تاجر بیندازند تا به این وسیله بتوانند حاجی رجب تاجر را خوب سرکیسه کنند. [مجلس سوم] به رد و بدل شدن نامه‌های دعوت بین کوکب خانم و حاجی رجب اختصاص دارد که بالاخره برای شبِ یکشنبه قرار دیدار می‌گذارند. شبِ یکشنبه، همین که حاجی رجب وارد خانه‌ی کوکب شده و می‌نشیند، فراش‌ها به داخل خانه می‌ریزند. ده‌باشی پس از گرفتن قول جبران مافات، از جانب حاجی رجب، آن جا را ترک کرده و کوکب نیز با ایجاد یک صحنه‌ی ساختگی، حاجی رجب را وادار می‌کند که سیصد تومان پول برای حق السکوت به حاکم حواله کند. در واقع نمونه‌ای از «بازی در بازی» در این نمایشنامه وجود دارد. این نکته به عنوان درونمایه‌ای سراسری در کل این داستان تنیده شده و از ورای مجموعه‌ی این نقش بازی کردن‌های آدم‌های داستان است که تصویر ریا -به عنوان موضوع مرکزی نمایشنامه- کامل می‌شود. همین نقش بازی کردن‌های تو در توی شخصیت‌ها برای هم، خود شاهدی‌ست بر دشواری‌های فنی شخصیت‌پردازی که میرزا آقا از عهده‌اش بر آمده و شخصیت‌هایی خلق کرده که تخت و تک‌بعدی نیستند.

نمایشنامه‌های آخوندزاده، به لحاظ قالب اجرایی که متن‌ها پیشنهاد می‌کنند، بازتابی‌اند از اجرای تئاترهایی که او بر صحنه‌های تفلیس می‌دیده است. این تئاترها اغلب شامل اجرای کمدی‌های مولیر و آثار نظیر آن، از نظر سبک و دوره و مضامین و امکانات صحنه‌ای بوده است. پس دانش میرزا فتحعلی از هنر نمایش، محدود به خواندن آثار نبوده است. او با نمایش از طریق صحنه آشنا می‌شود و حتی دانشش به آن اندازه می‌رسد که خود بعضی از آثار نمایشنامه‌نویسان فرنگی، همچون مولیر را به زبان ترکی ترجمه کرده و به نمایش می‌گذارد. بنابراین آخوندزاده علاوه بر دانش نظری، به طور عملی و از طریق -بر صحنه آوردن نمایش- که چیزی شبیه و نزدیک به -کارگردانی- بوده، از امکانات صحنه و بازیگری آگاه شده است. میرزا آقا تبریزی اما به گواهی آثارش و همین‌طور به شهادت مقدمه‌ای که بر نمایشنامه‌های خود نگاشته، هرگز یا دست کم تا زمان نوشتن آثار نمایشی خود، تجربه رفتن به تئاتر و تماشای اجرای نمایش را نداشته است. او در مقدمه آثارش نوشته است که تنها از طریق نوشته‌های آخوندزاده با تیاتر آشنا شده. او در سال ۱۲۴۹ خورشیدی به سفارش شاهزاده جلال‌الدین میرزا برای ترجمه نمایشنامه‌های آخوندزاده از ترکی به فارسی اقدام می‌کند اما منصرف می‌شود. سپس درست یک سال بعد و در سال ۱۲۵۰ نخستین نمایشنامه‌اش را می‌نویسد. شاید اصلی‌ترین دلیلی که میرزا آقا تبریزی از دیدن اجرای نمایش‌های تئاتر محروم بوده، عدم وجود تماشاخانه در ایران، در آن زمان بوده است. به همین خاطر است که او در دوران ایران عهد ناصری، ناچار بوده تئاتر را از نوشته‌های آخوندزاده تصور کند و نمایشنامه‌هایش را با تجسمِ خوانده‌ها و شنیده‌هایش بنویسد. ضمنا دیده‌ها و تجربه‌های او از نمایشی که پیش چشمش امکان عرضه داشت و از قبل آن را می‌شناخت، منحصر بود به -تقلید- و -تعزیه-. در نتیجه او -شاید ناخواسته و ندانسته- به تجربه‌ها و آزمایش‌هایی دست زده که امروز برای ما مفید است. تجربه‌هایی در تلفیق سنت‌های نمایش روایتیِ شرقی -چون تعزیه و تقلید- و سنت‌های تئاتر اروپایی، بر حسب تجسم از روی شنیده‌ها و خوانده‌هاست.

در این پژوهش ضمن معرفی دو نمایشنامه‌نویس پیشرو ایرانی دریافتیم که آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده از نظر تاریخی متاخرتر از آثار میرزا آقاتبریزی بوده، اما آثار او به زبان ترکی خلق شده است و میرزا آقا تبریزی بعد از او دست به نوشتن نمایشنامه می‌زند و آثارش به زبان پارسی خلق می‌شود. نکته‌ی جالب توجه دیگری در مورد آخوندزاده این است که او علاوه بر پیشرو بودن در نمایشنامه‌نویسی، آغازگر نقد نمایشی در ایران نیز بوده است. که این خود مسئله‌ای ارزشمند و تاثیرگذار در ادبیات نمایشی ایران است و همان‌طور که ذکر شد او نقدهایی بر نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی هم نوشته و در آن زمان نامه‌هایی بین این دو شخصیت رد و بدل شده است که این خود نکته قابل توجهی از وجود تعامل بین این دو نمایشنامه‌نویس برجسته است. در پایان باید گفت این دو شخصیت ارزشمند هرگز در تاریخ ادبیات نمایشی ایران فراموش نمی‌شوند و همواره جاودان خواهند بود.

زنان

ورود زنان به ادبیات نمایشی

▪ مهرداد سقاء خراسانی/ کارشناس تئاتر کاربردی

گرچه امروزه شخصیت‌های زن جزء لاینفک ادبیات و ادب فارسی هستند و حضور پررنگشان بدیهی پنداشته می‌شود، اما در حقیقت، سن این حضور سده را به دو نرسانده و این شخصیت‌ها، تازه‌واردان ادبیات فارسی هستند. تا پیش از دو قرن پیش، حضور شخصیت زن در ادبیات، بی‌حضور قهرمان مرد معنایی نداشت و این مخلوق تک‌بعدی ابزاری بود که یا موجبات وصال قهرمان با پروردگارش را میسر می‌کرد و یا به موجب مکرش قهرمان را به زیر می‌کشید. بیشتر در ادبیات غنایی و گاهی هم عرفانی حق حضور می‌یافت و جز زیبایی زنانه‌اش و حضوری منفعلانه چیزی برای بازتاب نداشت. معشوقه نام گرفت و چیزی جز موضوع عشق نبود؛ مثلاً در اشعار حافظ، تصویرسازی‌هایی قدرتمند از معشوقی بی‌هویت اما زیبا ارائه می‌شود. حتی اگر شخصیت زن مجالی می‌یافت که جز زیبایی‌اش کارکرد روایی هم داشته باشد، یا وسوسه‌گر و فریب‌دهنده بود و یا حالتی آسمانی و غیرقابل دسترس با وجوهی نمادین داشت.

یکی از مهم‌ترین دلایل این سنت ادبی، انحصارگرایی ادبیات توسط یک طبقه اجتماعی بود. پیش از مشروطه، زبان رسمی در انحصار اشرافیت بود و طمطراق این زبان، تنوع و گوناگونی آن را از بین برده و به ساختاری تک‌صدا

گرفتارش کرده بود. نویسنده، مردی بود از طبقه‌ای خاص، حامی ارزش‌هایی خاص و دارای زبان نوشتاری مخصوص. آثار او نه بازتاب خواست عوام هم‌عصرش بود و نه زبان آن‌ها ارائه می‌داد و مهم‌تر از همه، زن در آثارش شخصیتی فرعی بود.

در ادبیات کهن همچون حماسه‌ی *شاهنامه* یا پاره‌ای از منظومه‌های نظامی، زن شخصیتی کنش‌گر و چالش‌زاست که شخصیتش تحت‌الشعاع امیال و افراد داستان نیست؛ اما نمونه‌ی این شخصیت‌ها انگشت‌شمارند و چند صباحی بیشتر مهمان صفحات تاریخ ادبی ایران نیستند. در حدفاصل عصر نظامی تا عصر مشروطه شخصیت زن به تدریج تقلیل یافته و رفته‌رفته فراموش می‌شود تا جایی که بازتاب زن در آثار ادبی، زنی است خانه‌نشین که تنها به موجب نسبتش با مرد داستان شناخته می‌شود. حتی عیار زنانگی‌اش بسته به الگوی رفتاری‌اش با یک مرد سنجیده می‌شود. مثلاً شخصیت زن خوب، زنی‌ست که طبق میل مردش عمل می‌کند، تمکین‌گر است، مادر خوبی‌ست و ... ولی شخصیت زن بد، زیاده‌خواه است، بدعنق است، فاسق است و... مسلماً این شکل نمود به او مجال ورود جدی به عرصه‌ی روایت را نداده و همیشه در داستان ظهوری کم‌رنگ و فرعی داشته و همیشه غیر متغیر با کارکردی ثابت و بدون تحول، بی‌عمل و تابع رفتار شخصیت اصلی مرد بوده است.

واژگونی این سنت‌های ادبی حاصل تلاش‌های ارزشمند جمال‌زاده در ادبیات داستانی، یوشیج در شعر و مقدم در نمایشنامه‌نویسی بود. اما پیش‌تر از این اقدامات، حتی پیش‌تر از صدور فرمان مشروطیت، اقداماتی در جهت این سنت‌شکنی‌ها رخ داد که امروزه کم‌تر به آن پرداخته می‌شود. اقداماتی از طریق و به زبان تئاتر. برخلاف ادبیات سنتی که سایه‌ی مطلق‌نگر نویسنده از نوشته وسیله‌ای برای ابلاغ تک‌صدایی اندیشه می‌سازد، تئاتر گستره‌ای از صداهای گوناگون است و در آن هر شخصیت منطق، دیدگاه و فردیت متمایزِ خود را داراست که الزاماً هیچ‌کدام قرار نیست با نظر نویسنده یکی باشد. از سوی دیگر تنوع زبانی در تئاتر آن را متمایز از زبان فصیح و تکراری راوی ادبیات سنتی می‌کند. در تئاتر، نوکر زبانی عامیانه‌تر دارد و از گنجینه‌ی غنی مصطلحات عامیانه استفاده می‌کند. همان طور که دکتر همگام تدریس زبانی شبه علمی دارد و عادت اظهار فضل ادیب در زبانش هویداست. شخصیت‌ها با آهنگ اجتماعی خودشان، اندیشه‌ی بخصوص خودشان را بیان می‌کنند.

در عصر قاجار که اوج اقتدار نظام تک‌صدایی بود، اولین تلاش‌ها برای خلق نمایشنامه صورت گرفت و پیشگام تمرین و استقرار گفت‌وگو شد و عرصه‌ی اجتماعی و فرهنگی پس از آن را آماده‌ی نهضت مشروطه و نوگرایی ادبی کرد. با ورود تئاتر به ایران، برای نخستین بار در فرهنگ مکتوب ایرانی، نظام هرم‌وار اجتماعی نفی شد، قاعده و رأس هرم اعتباری برابر دریافت کرد و قالب دیالوگ شاه و گدا را مقابل هم قرار داد و همین، بذر تفکر برابری انسان‌ها در اجتماع را که پیش‌زمینه‌ی انقلاب مشروطه است در ادبیات جدید مطرح کرد. ساختار قالب تئاتر، ذاتاً مبتنی بر گفت‌وگوست و تئاتر، تمرین دموکراسی‌ست. با تئاتر، مردم عادی برای اولین بار در زبان فارسی، موضوع آثار هنری مکتوب شدند و عوامی که امکان حضور یافتند، دیگر مانند گذشته فردیتشان در عالم مثال محو نشد، بلکه ماهیتی زمینی و اجتماعی پیدا کردند، از دست تقدیر رها شده و علتی بر معلول‌های محیط اطرافشان شدند. هم‌چنین تئاتر سبب شد که شخصیت زن، به عنوان موجودی اجتماعی و تصمیم‌گیرنده، پس از هزار سال دوباره احیا شود.

برای مثال فتحعلی آخوندزاده، نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی، سیمای زن در آثارش را از نو طرح می‌زند. زن در آثار آخوندزاده، برخلاف ادبیات رسمی پیش از خود، در سایه‌ی مردان به کلی محو نشده بلکه به سیاق ادبیات غیررسمی و عامیانه‌تر حضور آشکارتری دارد. مثلاً شخصیت سکینه‌خانم در نمایشنامه‌ی *حکایت وکلای مرافعه تبریز* از اولین نمونه‌های زن قدرتمند در هنر و ادب فارسی‌ست. با این‌که این شخصیت فقط در مجلس یکم حضور دارد، اما ساخت و پرداخت و عرض اندام این شخصیت چنان محکم و متمایز است که در تمام مدت نمایش فراموش نمی‌شود. او از حرف زدن عاجز نیست و توان دفاع از حقوقش را دارد و مشکلاتش را خودش حل می‌کند. شخصیت مقابلش، مردی با این عقیده که:

«همه می‌دانند، پیشه‌ی زنان زاییدن است» در مقابلِ سکینه‌خانم و سرکشی‌اش لشکرکشی می‌کند، اما در نهایت شکست می‌خورد. شخصیت زن دیگری در نمایشنامه با نام زینب وجود دارد که همیشه همراه برادرش است. او برخلاف سکینه‌خانم به همراهی مردی به عنوان قیّم نیاز دارد و به دام توطئه و میل‌ورزی مردان نمایش افتاده. آخوندزاده با پی‌ریزی خصوصیات این دو زن، توانمندی یکی را ستایش کرده و به نقد انفعال دیگری می‌پردازد.

پس از آخوندزاده، نوبت می‌رسد به میرزاآقا تبریزی که با جهان‌بینی متفاوتش، از درونمایه‌های اخلاقی و پندآمیز ادبیات گذشته، گذر کرده و با بینشی واقع‌بینانه، عرف و هنجارهای مسلط بر جامعه را به چالش می‌کشد. نمایشنامه‌های تبریزی سوژه‌هایی را به صحنه می‌آورد که هرچند تا بدان هنگام وجود داشتند، اما ناپیدا بودند و صدایی از آن‌ها به گوش نمی‌رسید. فراست زن‌های آثار او در ادبیات پارسی تحولی انقلابی‌ست. مثلاً در نمایشنامه‌ی *حکایت عاشق‌شدن آقا هاشم خلخالی به سارانام، دختر حاجی پیرقلی و سرگذشت آن ایام* او نمایشنامه را برخلاف سنت ادبی روایت‌های عاشقانه‌ای از این دست آغاز می‌کند. حتی در بهترین نمونه‌های گفتگو میان عاشق و معشوق در ادبیات فارسی، معشوق طرف گفت‌وگو نیست، بلکه پاسخگوی پرسش‌های عاشق است و در واقع گفتگوی عاشق و معشوق جز حدیث نفس عاشق و مفاوضه‌ای با خویشتن خویش نیست. در اثر تبریزی، این بار به جای مرد عاشق که غالبا شروع‌کننده‌ی گفتگو با زن است، این سارا است که آقا هاشم را موردخطاب قرار می‌دهد. نمایشنامه این‌گونه آغاز می‌گردد:

سارا خانم: آقاجان!

آقا هاشم: بلی قربان!

سارا خانم: آخر تا کی من میان دخترهای محل سرشکسته شوم و از آن طرف غصه‌ی تو را بخورم ...

سارا به عنوان زنی که مردی را دوست دارد در موضع شرم، انکار و پنهان‌سازی قرار ندارد و بی‌هیچ پرده‌پوشی و ترس از رسوایی، از علاقه‌اش سخن می‌گوید. گویی به جای معشوقه بودن نقش عاشق را برگزیده. عشق تنها در عاشق حضور دارد و معشوق، پیوسته موجودی منفعل است که در عرصه‌ی شعر تنها به عنوان طرف خطاب عاشق حضور پیدا می‌کند. اما در این اثر نقش‌های عاشق و معشوق در هم ادغام شده و جنسیت آن‌ها را از هم متمایز نکرده است. همچنین این عشق نه حال و هوای عرفانی و نمادین دارد و نه تصویرگر هوای نفسانی و فریب‌کاری زن است بلکه بروزی این‌جهانی و دوسویه دارد. سارا دیگر یک لیلی اثیری یا اغواگر نیست، بلکه فردیتی این‌جهانی دارد که در راه هدفش روی عرف و شرع زمانه‌اش پا می‌گذارد. همین بستری‌ست برای بروز مشخصات شخصیت سارا، تا جایی که به عنوان نیروی پیش‌برنده‌ی داستان، نقش پررنگ‌تری از آقاهاشم دارد. سارا تسلیم نمی‌شود تا مردان اطرافش سرنوشتش را رقم بزنند و حتی از کلیشه‌ها فراتر رفته و از ثروت دیگر خواستگارش چشم‌پوشی می‌کند، زیر بار ازدواج اجباری نمی‌رود، بر خواست خود پا می‌فشارد تا به عشقش برسد.

سارا در برابر خودخواهی پدرش به مقابله برمی‌خیزد و همچنین به سنت و خرافات مادرش به دیده‌ی تردید می‌نگرد. *سارا به عنوان زنی کنش‌گر و سنت‌گریز، نماینده‌ی زنانی است که برای تحقق حقوق و خواستشان مبارزه می‌کنند. تبریزی با نمایش تقابل و تضاد فکری میان سارا و شخصیت زنان فرعی داستان*، تابوی تصویر زن در ادبیات را با ارائه‌ی دگرگزینه‌ای در برابر الگوی کهن درهم می‌شکند و به همین طریق سیمای زن در ادبیات فارسی را متحول می‌گرداند. نیز همچنین در نمایشنامه‌ی «طریقهٔ حکومتِ زمان‌خانِ بروجردی و سرگذشتِ آن ایام»، میرزاآقا تبریزی بدون موضع‌گیری اخلاقی، اولین شخصیت روسپی در نمایشنامه‌نویسی فارسی را ارائه می‌دهد. کوکب، شخصیتی بسیار پرداخته، دقیق و چندبعدی دارد، زبان خودش را دارد و از جمله‌ی مهم‌ترین شخصیت‌های زن خلق شده در تمامی ادبیات آن قرن و حتی پیش از آن است که مبتلا به فرافکنی کلیشه‌ای نویسنده‌ی مرد نشده و سراپا زن است و زنانه رفتار می‌کند. برای نمونه، حسادت زنانه‌ی کوکب نمونه‌ای مثال‌زدنی از زنانگی شخصیت‌های زن آن دوران است.

گونه‌ی ادبی نمایشنامه به عنوان محفلی برای شنیده شدن صداهای گوناگون، به تبریزی فرصت پیش رفتن از جهان تک‌صدای گونه‌های ادبی پیش از خود را داد و او از این بستر به عنوان حربه‌ای برای در هم کوبیدن

مناسبات متحجرانه فرهنگ اجتماعی و حکومت استبدادی زمانه‌اش استفاده کرد. تبریزی پیشگام استفاده از زبان عامیانه در ادبیات فارسی‌ست، زبان عامه در این آثار به معنای بهره‌وری از فرهنگ و گنجینه‌ی لغات عامه است. هیچ اثر ادبی آن زمان، حتی نامه‌های شخصیت برجسته‌ای چون قائم مقام فراهانی نمی‌تواند تصاویری روشن‌تر و کامل‌تر از آن‌چه در آثار میرزاآقا آمده است، از زبان مردم روزگار به دست بدهد.

تلاش‌های آخوندزاده و تبریزی پیشقدم مشروطیت بود و زمینه‌های مشروطیت را فراهم کرد. همچنین آن‌دو پیش از مشروطه در زمینه‌ی خلق آثار مکتوب نمایشی همت گماشتند. اما بعدها و به برکت وجود مشروطیت، لزوم اجرای نمایش حس شد و گروه‌های مختلفی شکل گرفت. در دوران مشروطیت و پس از آن، تئاتر کاملاً در خدمت مشروطیت بود. در عصر مشروطه، احقاق حقوق زنان همچنان برای روشن‌فکران مسئله بود و عده‌ای از آنان مانند مؤیدالممالک فکری ارشاد و یا کمال‌الوزاره محمودی به زبان تئاتر، راه آخوندزاده و تبریزی را ادامه دادند و آگاهانه در دفاع از زنان نوشتند.

مؤیدالممالک در نمایشنامه «عشق در پیری» مساله ازدواج اجباری را به ورطه نقد می‌کشد. در این اثر، طاووس‌خانم که تحت اراده‌ی والد تن به ازدواج اجباری داده، در پایان با اراده‌ی خویش به زندگی‌اش پایان می‌دهد و این جنس از تحول شخصیت، یادآور شخصیت نورا در نمایشنامه «خانه عروسک» هنریک ایبسن است.

در همان سال‌ها، کمال‌الوزاره هم نمایشنامه‌هایی می‌نویسد. مهمترین دست‌آورد او، تصویر زنان در آثارش است. تنها این مهم نیست که او در آثارش حامی و مدافع حقوق زنان است. مهم‌تر این است که شخصیت زنان در ساختمان آثار او در تعیین سرنوشت خود به اندازه‌ی مردان توانمند هستند. او در آثارش گواهی‌دهنده‌ی ستمی‌ست که بر زنان می‌رود. برای مثال، او در نمایشنامه «اوستاد نوروز پینه‌دوز»، چندهمسری را مورد انتقاد قرار داده و همچنین زنان را تشویق می‌کند که به جای انفعال و رجوع به خرافات، دست به عمل زده و خردمندانه تصمیم بگیرند.

در پایان باید اشاره کرد که نمایشنامه برای نخستین بار در ادبیات فارسی بستری شد تا صدای حقیقی و اجتماعی زن شنیده شده و شخصیت زن با خودابرازگری بی‌ریا راه دیگری برای دیدن جهان را برای ما فراهم کند. این قدم اول و همچنین عامل اصلی حضور زنان در بستر تئاتر بود. شخصیت‌های زن باید توسط بازیگران زن بر صحنه تجلی می‌یافتند. در ادامه زنان توانستند به عنوان اجراگرانی ماهر توانمندی خود را نشان دهند و به مرور در سمت‌های کارگردانی، نویسندگی، طراحی و ... به موفقیت برسند. حالا وقت آن رسیده بود که زنان به دست توانای خودشان از خویشتن و مسائل خویش بنویسند و آن را به نمایش بگذارند. امید است که زنان جامعه ایران، همان‌طور که بر صحنه‌ی نمایش هویت و آزادی خود را یافتند، بتوانند در صحنه‌ی اجتماعی نیز به این مهم دست یابند.

هیچ اثر ادبی آن زمان، حتی نامه‌های شخصیت برجسته‌ای چون قائم مقام فراهانی نمی‌تواند تصاویری روشن‌تر و کامل‌تر از آن‌چه در آثار میرزاآقا آمده است، از زبان مردم روزگار به دست بدهد.

رد پای زنان در تئاتر

▪ کمند نجارزاده/ دانشجوی زبان و ادبیات انگلیسی

> «سرسختی‌ای در من است که نمی‌گذارد تحت تاثیر دیگران بترسم. هرچه بخواهند مرا بترسانند شجاعتم بیشتر می‌شود.»
> (غرور و تعصب-جین آستین)

در حال حاضر زنان در تئاتر یا تماشاگر هستند و یا اجرا کننده. اما روزگاری زنان حتی اجازه‌ی تماشاگر بودن را هم نداشتند و نقش زنان را در تئاتر، مردان بازی می‌کردند. شاید خنده‌دار به نظر برسد اما واقعیت است. رفته رفته و با مقاومت و تلاش، زنان ایرانی هنرمند و هنردوست توانستند در عرصه‌ی تئاتر حضور پررنگی پیدا کنند .

پس از بازگشت ناصرالدین شاه از فرنگ، دستور داد سالنی بزرگ به سبک سالن‌های تئاتر اروپایی بسازند و این اولین شروع تئاتر در ایران است. سپس اولین تماشاخانه ایران بدون اجازه حضور زنان تاسیس شد. از مهم‌ترین مسائل در تئاتر جایگاه زنان بود و روشنفکران و فعالان این حوزه سعی داشتند که مخاطب‌های خود را درباره رفتار و منش شان با زنان به فکر بیندازند. زنان ایرانی قبل از پا گذاشتن به صحنه‌های تئاتر در ترجمه نمایشنامه‌ها نیز حضور داشتند. برای مثال یکی از این افراد تاج‌ماه آفاق الدوله بود که نمایشنامه نادرشاه از نریمان نریمانف را از ترکی به فارسی ترجمه کرد و در سال ۱۲۸۵ شمسی با اسم نامه نادری در تهران به چاپ رساند و این از شجاعت است که زنان همیشه سعی در فعالیت داشته‌اند و حاضر به محبوس کردن هنر خود نبوده‌اند.

اولین کسی که در تئاتر ایران پا به صحنه گذاشت دختری ارمنی به نام آشخن، دختر کشیش پاپازیان است که اولین گروه تئاتر در تبریز را تشکیل داده بود. او در نمایش دادگاه عدل حضور داشت که نمایشنامه آن را پدرش با اقتباس یکی از کمدی های شکسپیر نوشته بود. اقلیت ارمنی‌ها نقش بسزایی در تئاتر ایران داشتند. اما اولین حضور رسمی زن ایرانی در تئاتر برمی‌گردد به سال ۱۲۹۴ شمسی، ملوک حسینی با نام مستعار در تماشاخانه کمدی ایرانی سید علی نصر پا به صحنه گذاشت. اما نقطه نظرات زیادی وجود دارد و در جای جای تاریخ چیزهای محوی درباره اولین حضور زنان پیش از این نیز هست. همان طور که بهرام بیضایی گفته است: «تماشاخانه سرچشمه سعادت به سرپرستی امیر سعادت اولین تماشاخانه‌ای است که زنان در آن به روی صحنه رفتند، زنانی از جمله مارشال گلی و بعد از او بانوان دیگری مانند ملوک مولوی و پری گلوبندکی و...»

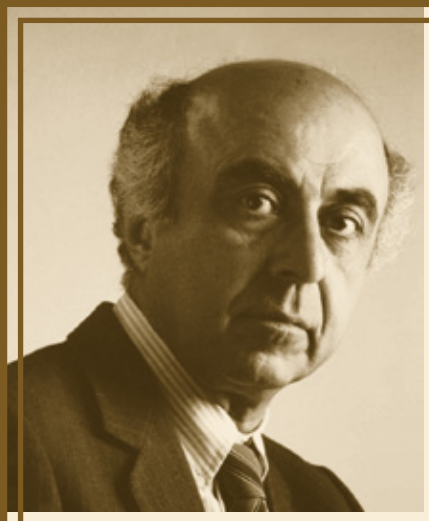
قریب به یقین همین دلیلی بوده که افراد تند رو و متعصب به تماشاخانه سرچشمه سعادت رفتند و آن جا را به آتش کشیدند. سال‌های پس از قاجار زنان کمی راحت تر به فعالیت خود ادامه دادند اما همچنان با گذر کردن از فیلترهای زمانه. در سال ۱۳۱۴ کانون بانوان تشکیل شد که به پیشرفت زنان کمک زیادی کرد و نقطه عطفی بود. اما زنان همواره مانند قبل توهین می‌شدند و به آن‌ها تهمت‌های بدی زده میشد آن هم فقط به خاطر عشقشان به هنرشان و این تازه قسمت آرام ماجرا برای شان بود. آن‌ها توسط خانواده به سختی تنبیه می‌شدند و به اجبار سعی در از یاد بردن هنر خود و رویای پا به صحنه گذاشتن داشتند. فضای تعصبی خانواده‌ها در دوره‌ی قدیم اصلا بستر مناسبی برای رشد و هنر در دختران نبود. غالبا بازیگری در تئاتر را مطربی و بی‌بند و

باری می‌دانستند و با ذهن‌های کوچکشان آزادی‌های زنان را نیز کوچک و کوچکتر می‌کردند. نگاه سنتی جامعه طوری بود که برای تسلیم نشدن عشق و علاقه زیادی می‌طلبد اما این زنان ما بودند که توانستند و همواره می‌توانند. با نزدیکی به دهه‌ی ۲۰ زنان آزادی‌های بیشتری به دست آوردند. لرتا هایراپتیان تبریزی، بانوی ارمنی اهل ایران نیز از اولین بانوانی که به شکل حرفه‌ای‌تر در عرصه تئاتر فعالیت می‌کرد. از فعالیت‌های او می‌توان به بازی در نقش دزدمونا در نمایش اتللو به کارگردانی پاپازیان اشاره کرد. از دیگر بانوان آن دوره می‌توان توران مهرزاد با نام اصلی فاطمه بزرگمهری را نام برد که فعالیت خود را از سال ۱۳۲۳ آغاز کرد. توران مهرزاد همانند بسیاری دیگر از بانوان به دلیل شرایط بد جامعه و فرهنگی و سخت‌گیری‌های زمان، نام مستعار برای خود اختیار کرد. عبدالحسین نوشین نام توران را برای او برگزید و مهرزاد هم به دلیل به دنیا آمدن توران در مهر برای او انتخاب شد. فلور انتظامی یا فاطمه روستایی نیز از دیگر بانوان تئاتری در آن دوران است. او در سال ۱۳۳۰ در تئاتر سعدی و در نمایش «از طبع خارج شد» به روی صحنه رفت. مهین دیهیم یکی دیگر از بازیگران تئاتر نوشین نیز با نام خانوادگی همسرش فعالیت می‌کرد. او در نمایش تاجر ونیزی در تئاتر فرهنگ به روی صحنه رفت. و این گونه می‌رسیم به اولین زن کارگردان ایرانی. مهین اسکویی که مانند دیگر بانوان نیز از نام همسرش استفاده می‌کرده، اولین زن کارگردان در ایران است. به احتمال زیاد بانوان کارگردان دیگری قبل از او بودنه اند اما متاسفانه اطلاعات ثبت شده‌ی زیادی از آن‌ها موجود نیست.

مهین اسکویی نیز از اولین زنانی است که کلاس‌های بازیگری برگزار می‌کرد و آموزش می‌داد زیرا در روسیه سیستم عملی استانیسلاوسکی را آموزش دیده بود. زنانی که نام برده شدند مانند توران مهرزاد، فلور انتظامی، مهین دیهیم و مهین اسکویی همه همکاری‌هایی با عبدالحسین نوشین در یکی از تماشاخانه‌های فرهنگ، تئاتر فردوسی و یا تئاتر سعدی داشتند. عبدالحسین نوشین که همسر لرتا نیز بود به این افراد پیشنهاد داد که برای فعالیت آسوده‌تر و دور بودن از ظن و گمان، مردان و زنان این گروه تئاتری با یکدیگر ازدواج کنند و به همین ترتیب عزت الله انتظامی با فلور، خاشع با توران مهرزاد، فریدون دیهیم با مهین دیهیم و مصطفی اسکویی با مهین اسکویی ازدواج کردند. بله متاسفانه شرایط فرهنگی حاکم بر جامعه و خانواده‌ها طوری بود که بعضی از این زنان هنرمند برای ادامه فعالیت خود با آرامش بیشتر، مجبور به ازدواج می‌شدند و یا برای خود نام مستعار انتخاب می‌کردند تا هویت اصلی آن‌ها پنهان بماند و با فعالیت در حوزه‌ی هنری مورد علاقه‌شان نام خانوادگی‌شان خدشه‌دار نشود! جنگیدن با عرف جامعه و چیزهایی که در قالب معیار برای آن ها تعریف شده بود، خانواده‌ی متعصب و افراد تعصبی که بعضی اوقات خطری برای جان زنان شمرده می‌شدند، محدودیت‌های جامعه و قانون‌های ناعادلانه و هنری که بعضا جرم محسوب می‌شد، همه این‌ها را می‌توان جزئی از ناهمواری‌هایی دانست که زنان برای حضورشان در تئاتر گذرانده‌اند. جنگیدن با این مشکلات مانند جنگ با ضحاک می‌مانست و عزم فریدونی نیاز داشت به همین ترتیب آرام آرام جنبش‌های زنان به وجود آمدند تا مسیر را هموارتر کنند.

سیر عظیمی از آن دوره‌ها تا به الان رخ داده و شجاعت زیادی طلبیده. در حال حاضر شرایط حاکم این گونه نیست و با همه جبرها وضعیت بانوان در این حوزه بهتر شده و ما همه آن را مدیون روشن‌فکران، هنرمندان، ادیبان، عدالت‌خواهان و زنان سخت‌کوش بوده‌ایم و نه هیچ کس دیگر. و همچنان راه طویلی برای از بین بردن تک‌تک تبعیض‌های جنسیتی پیش روی ماست اما تاریخ به ما نشان می‌دهد که هر چیزی ممکن است و ما هیچوقت از تلاش خود و قدم گذاشتن در این راه پا پس نمی‌کشیم و افتخار می‌کنیم به تمام زنان ایرانی که در دوره‌های مختلف، به روی صحنه درخشیده‌اند.

مشاهیر



شاهرخ غریب در وطن

▪ مریم تلافی/ دانشجوی علوم کامپیوتر

شاهرخ مسکوب، نخستین کارشناس برجسته‌ی اتلاف وقت، که زبان فارسی را وطن نامید. «ایرانی بودن با همه‌ی مصیبت‌ها به زبان فارسی‌اش می‌ارزد. من در یادداشت‌هایم آرزوی زبانی را می‌کنم که وقتی از کوه صحبت می‌کند به سختی کوه باشد و وقتی از جان یا روح، از سبکی به دست نتواند آمد.» مردی از نصف جهان، نافرمان از همه‌چیز. شاهرخ جوان ابتدا می‌خواست طلبگی بیاموزد اما بعدها سر از دانشکده‌ی حقوق درآورد و برای به دست آوردن اطلاعات سیاسی، فرانسه آموخت و اولین تجربه‌ی نویسندگی‌اش را در همین مسیر، با تفسیر اخبار خارجی در روزنامه‌ی *قیام ایران* آغاز کرد. اندکی پس از آن، به صورت جدی به فعالیت‌های ادبی پرداخت و کتاب‌های بسیاری نوشت. نوشتن برای مسکوب، تسکین بود. عبادتی روزمره که به *روزها در راه* انجامید. اثری که نه تنها تسکینِ وی شد، که بعدها ارزشی تاریخی نیز پیدا کرد. برای ما، مردمان امروز، برای دانستن از روزهای تاریکی که هیچ‌کس شجاعت سخن گفتن از آن را نداشت.

«پنج شش ماه است که می‌خواهم نوشتن این یادداشت‌های روزانه را شروع کنم. شاید نزدیک به یک سال از وقتی که نوشتن *مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار* را برای سومین بار شروع کردم آن‌وقت مثل مردی بودم که تنگی نفس دارد و از کوهی بالا می‌رود. تمرین نداشتم و ندارم و نوشتن دیگر از کشتی و جفتک چارکش کمتر نیست، تمرین می‌خواهد. فکر کردم کمترین فایده‌ی این یادداشت‌ها آن است که ورزشی است. به علاوه اگر آدم چشم‌های بینا داشته باشد بسیاری چیزها می‌بیند که شایسته‌ی نوشتن است. اما برای دیدن باید به فکر آن بود و نوشتن یادداشت، خود تمرینی است برای دیدن، یاد می‌دهد که آدم چشم‌هایش را باز کند. از همه‌ی این‌ها گذشته، کسی چه می‌داند شاید بعد از سال‌ها بعضی از این نوشته‌ها به کاری بیاید و ارزش آن را داشته باشد که به دست دیگران برسد. به هرحال امروز شروع کرده‌ام و مثل هر کار دیگری که برایم اهمیتی داشته باشد مدت‌ها تردید کردم، با فکرش کلنجار رفتم و سبک و سنگین کردم. در این مواقع مثل آدمی هستم که بخواهد در آب سرد بپرد مدتی دو دل است و بعد دل به دریا زدن. می‌خواهم راحت و ساده بنویسیم؛ این دیگر شرح بر ادیپ و پرومته یا مقدمه بر رستم و اسفندیار نیست، پیشامدهای روزانه است-از زشت و زیبا- شهر فرنگی است که آدم از صبح تا غروب تماشا می‌کند. و چه بسا مبتذل و گذراست. اما زندگی لبریز از همین مبتذلات است.»

تسکین دیگرش، شاهنامه بود. شاهنامه‌ای که نخستین بار در کلاس دهم از زبان مرشد زورخانه شنید و دلبسته‌ی آن شد. دور شدن از جهان اساطیری دشوار بود. هر زمان روزگار بر او سخت می‌گرفت، به شاهنامه و نوشتن پناه می‌برد. همین شد که در ایرانِ پس از کودتای ۲۸ مرداد، نطفه‌ی *مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار* را در زندان بست. شاهرخ حامی حزب توده بود اما پس از وقایع مجارستان وفاداریش به آن را از دست داد. چندی نگذشت که او هم به جرگه‌ی پشیمانان پیوست و راهی دیار غربت شد. او درد انسان امروز را فهمید، بارها از بیچارگی نسلی که بیچارگی‌شان دامن‌گیر ما شد، گریست و از اسطوره‌ها افسانه‌زدایی کرد؛ چهارچوب‌های گذشته را درهم شکست و از نو خلق کرد.

«امروز نیز، ما به فراخور زندگی روزگارمان از رستم و اسفندیار چیزی می‌فهمیم. درد مشترک ما با آنان چیست؟ آیا می‌توانیم با کتایون و پشوتن همدل و همراز باشیم؟ و بیزار از گشتاسپ؟ آیا سیمرغی روزی به یاری ما درماندگان خواهد شتافت؟ و آیا روزگار بدپرداز، هنوز در کمین جان نیکان است؟»

سال اشک پوری، وقتی یکی از نزدیک‌ترین دوستانش را ازدست داد، داستان سیاوش را تسلی یافت. در جهان اساطیر پناه گرفت و از سیاوخش نوشت؛

«جهان حماسه به زیستن می‌ارزد. سیاوش دوست چنین جهانی است. اما تنها به گذران بی‌هدف آن چنگ زدن، این را نمی‌خواهد. او زاهدی روی از همه دنیا برتافته و نظر همه در آخرت افکنده نیست؛ اما منش او چیزها و کارهای حقیر را برنمی‌تابد. در گمان او خور و خواب تنها طریق دد است، بر این بودن آیین نابخرد است.»

با این حال تا آخرین لحظه آرام و قرار نیافت و با نگارش اثری دیگر، دینش را به پوری ادا کرد. احساسی که نسبت به مادرش نیز داشت. حسن کامشاد، دوست و همراه روزهای غربت، ادای دینش را به مادر مسکوب، با جمع‌آوری نوشته‌های پراکنده‌اش و انتشار آن‌ها تحت عنوان *سوگ مادر* کامل کرد. شاهرخ پس از شصت سال با *ارمغان مور* به شاهنامه، یاور همیشه مومنش، بدرود گفت.

مسکوب را می‌توان اولین جستارنویس ایرانی خواند. مردی که همیشه در ابهام به سر می‌برد. از جایی شروع می‌کرد و از جایی دیگر سر درمی‌آورد. اطاعت از چیزی که می‌خواند بر او واجب نبود؛ آمده بود تا از ندانستن بنویسد و بر ندانسته‌ها آگاه شود. دوسال پس از انقلاب اسلامی به دعوت داریوش شایگان به فرانسه مهاجرت کرد. در آن‌جا مدتی به پژوهش مشغول شد و پس از بسته شدن مرکز مطالعات اسلامی پاریس در کنار خواهرزاده‌اش به عکاسی پرداخت. پراکنده می‌خواند و می‌نوشت تا زمانی که کار نیمه‌وقتش هم متوقف شد و در نوشتن سکنی گزید. او یک اعتراف‌باز حقیقی بود؛ مردی که تا منتشر نمی‌کرد، تسلی نمی‌یافت. کلماتش می‌چسبیدند به پوستش و همچون زالو خونش را می‌مکیدند. پس بهر تسکین می‌نوشت و برای رهایی منتشر می‌کرد. زمان همچون باد از او گذشت و درنهایت بازی زندگی را به مرگ باخت.

«این‌که انسانی چنین فرزانه و چنین دلبسته‌ی میهن ناچار باشد در دیار غربت و آن هم در سنین سالخوردگی با چه دغدغه‌هایی برای گذران زندگی دست و پنجه نرم کند و ساعات گران‌بهایی را که می‌توانست صرف خلاقیتی به راستی ستایش‌انگیز کند، در چه دویدن‌های جان‌فرسایی به آتش بکشد. آیا از همه‌چیز گذشته، ستمی بر ما و بر فرهنگ ما نبوده است؟»

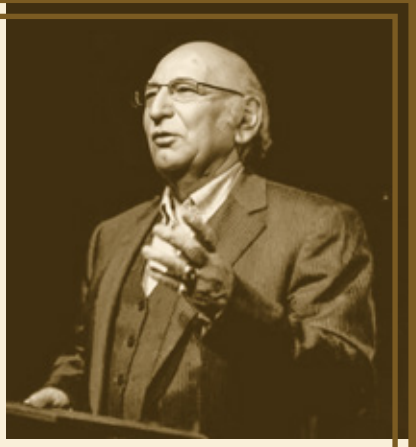
زندگینامه‌ی محمد لطفی مقدم

■ محمدصادق قربانی/ دانشجوی علم اطلاعات و دانش‌شناسی

محمد لطفی مقدم در سال ۱۳۱۵ ه.ش. در سبزوار متولد شد. دوران ابتدایی و سیکل خود را در سبزوار و متوسطه را در مشهد گذراند. در کلاس دوم دبیرستان به خاطر آشنایی با حسین صفی‌آبادی، هنرمند موفق سبزواری، در چند نمایش بازی کرد. تا زمانی که ماشاالله وحیدی برای چند شب اجرا به همراه گروه خود از مشهد به سبزوار آمد. به دلیل اینکه بازیگر نوجوان‌شان نیامده بود، صفی آبادی، لطفی مقدم را معرفی کرد که با دو سه روز تمرین توانست برایشان بازی کند و اینگونه بود که فعالیت حرفه‌ای او آغاز شد. لطفی مقدم در مصاحبه‌ای شروع فعالیت خود را اینگونه بازگو می‌کند: «کار نمایش را از سبزوار در سال ۱۳۳۳ با بازی در نقش محصلی در نمایشنامه‌ی *مکافات* شروع کردم و تئاتر را با گروه تئاتر سبزوار و بعد از آن با گروه دانشجویان هنرهای دراماتیک، تئاتر را ادامه دادم.» مدت‌ها بعد برای ادامه تحصیل به دوره‌های تربیت معلم در تهران رفت. زمان بیکاری برای سرگرمی به لاله‌زار برای دیدن تئاتر می‌رفت. یک روز هنگامی که به دیدن تئاتر پارس با بازی اصغر تفکری و به کارگردانی صمد صباحی رفته بود، آگهی پذیرش هنرجو را دید، و به دنبال آن خود را معرفی نمود، بعد از حدود دو ماه تمرین و آموزش‌هایی که از طرف صمد صباحی دید با نقشی کوچک در تئاتر *ملکه‌ی صحرا* به همراه ملکه رنجبر به روی صحنه رفت. پس از اتمام دوره‌ی تربیت معلم به تدریس در مدارس پرداخت، اما هیچ‌گاه عشق به تئاتر را فراموش نکرد و به همراه حسین صفی‌آبادی در مناسبت‌های گوناگون و ژانرهای مختلف با دانش آموزان مدرسه تئاتر کار می‌کرد. در سال ۱۳۴۴ در کنکور نفر سوم شد و همزمان با ورود به دانشگاه در مدرسه دکتر صورتگر هم تدریس می‌کرد و به ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی تئاتر پرداخت. در سال ۱۳۴۸ به عنوان دانشجوی ممتاز دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک تهران فارغ‌التحصیل شد. از آنجاکه فکر می‌کرد در آموزش و پرورش تأثیرگذار نخواهد بود، خود را به فرهنگ و هنر منتقل کرد و از آنجایی که به مشهد علاقه و اطلاعاتی مربوط به هنرمندانش داشت، به مشهد بازگشت. در سال ۱۳۴۸ لطفی مقدم به ریاست اداره‌ی امور هنری و ادبی اداره‌ی کل فرهنگ و هنر خراسان منصوب و به مشهد منتقل شد. در زمان آمدن وی بود که سه خانه‌ی فرهنگ به وجود آمد. وزارت فرهنگ در آن زمان تصمیم گرفت در چند شهر مانند مشهد مرکز آموزش تئاتر تاسیس کند، به همین خاطر لطفی مقدم مرکز آموزش تئاتر را تاسیس و خود سرپرست و کارشناس آن شد. همچنین با رادیو و تلویزیون نیز همکاری داشت. به اعتقاد لطفی مقدم، با این کار حرکتی بنیانی در تئاتر ایران شکل گرفت و باعث شد هر کس که به تئاتر علاقه داشت از طریق این مرکز می‌توانست وارد این عرصه شود. هدف اصلی مرکز متمرکز کردن در تعلیم و آموزش به هنرمندان و علاقه‌مندان به این رشته بود. فریدون صلاحی زمانی که لطفی مقدم وارد مشهد شد در روزنامه‌ی نوای خراسان درباره‌ی او اینگونه نوشت:

> «لطفی مقدم چند صباحی در آموزش و پرورش مشغول تدریس بود، سپس چندی قبل دوره‌ی دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک تهران را با درجه دانشجوی ممتاز به پایان رسانید. فعالیت‌هایی که در این زمینه داشته، اعزام به جشن هنر شیراز به مدت دو سال به هزینه‌ی دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک تهران و بارها به خاطر فعالیت‌های پر ثمرش مورد تشویق مقامات عالیه قرار گرفته. گو این که در چند سال اخیر به وسیله‌ی بعضی از گروه‌های هنری برنامه‌های نسبتا خوبی هم روی صحنه‌ی داشته است.»

همچنین در مصاحبه‌ای که با لطفی مقدم داشت، وی بیان داشته که: «ما در قدیم تئاتر نداشتیم و اصولا این هنر را تازه پذیرفته‌ایم و چه خوب است که پخش این نوع گفتارها همچنان در برنامه‌های رادیو خراسان مخصوصا برنامه‌ی جوانان که پرشنونده‌تر است، ادامه داشته باشد.» با کوشش‌هایی که از طرف لطفی مقدم انجام گرفته، این نوع فعالیت‌ها همچنان ادامه‌دار است. مسئله‌ی مهمی که در آن زمان باید به آن توجه می‌شد نبود سالن برای وزارت فرهنگ بود که وزارت فرهنگ مجبور بود از سالن‌های ادارات استفاده کند. لطفی مقدم گروه هنرجویان مرکز آموزش تئاتر را ملزم به آشنایی با مهارت‌های عملی و اجرایی تئاتر پس از فراگیری آموزش‌های لازم کرد. اعضای آن عبارتند از: حیدرنژاد، نجاتی، کاظم خجسته کاشانی، قطب پیرودین، خورشیدی، صفار، مرادیان، برومند و مستشاری. لطفی مقدم علاوه بر



بازیگری، نویسندگی و کارگردانی هم انجام می‌داد. یکی از نمایشنامه‌هایش به نام *افسانه دیروز* که در اردیبهشت ماه ۱۳۴۹ به اجرا درآمد و روزنامه‌ی نوای خراسان پس از اجرا به تعریف و تجزیه تحلیل آن پرداخت .یکی از مسئولیت‌های سرپرست مرکز آموزش تئاتر خراسان نظارت بر تئاترها بود. یکی از آن‌ها سانسور است. لطفی مقدم درباره سانسور در تئاتر می‌گوید:

«آن زمان کمیسیونی مرکب از نماینده‌ی استانداری، شهربانی و اداره‌ی فرهنگ و هنر، آثاری که قرار بود به نمایش گذاشته شود را تصویب می‌کردند. یادم هست نمایندگان استانداری فرمانداری و شهربانی خیلی فنی قضیه را بررسی نمی‌کردند. در واقع گیر می‌دادند که مثلا اینجا چرا اسم فلانی آمده است، بنا را گذاشته بودند بر سانسور. من قانون آن کمیسیون را تقریبا منحل کردم. هر کاری که قرار بود روی صحنه برود شخصا بازبینی می‌کردم. به شهادت آن چیزی که موجود است من هیچ کاری را سانسور یا متوقف نکردم. ادارات و دانشگاه‌ها از این قاعده مستثنی بودند، خودشان کاری را تصویب و احیانا اجرا می‌کردند.»

یکی از تحولات مهم نمایش مشهد در سال ۱۳۵۰ ایجاد سالن تئاتر بود چرا که محل مناسب تمرین تئاتر، عمده‌ترین مشکل هنرجویان بود که اینک برطرف شده است. آفتاب شرق برای آشنایی بیشتر با این برنامه با لطفی مقدم مصاحبه کرد و وی در این باره گفت:

«در حال حاضر یکی از مشکلاتی که ما از بدو شروع به کار با آن دست به گریبانیم، عوارض حاصل از فروش بلیط برنامه‌های نمایشی است. باید به این مسائل اشاره شود مبلغ ناچیزی که از عواید فروش بلیط نمایشنامه‌ها به عنوان عوارض اخذ می‌شود، برای شهرداری مشهد فوق‌العاده ناچیز است. ولی برای گروه‌های نوپای این شهر که گاهی اوقات حتی هزینه‌ی دکور آن‌ها نمی‌شود، زیاد است و امید که این بار مشکل عمده‌ی گروه‌های هنری این شهر مورد توجه مسئولین شهرداری قرار گیرد و در راه از بین بردن این مشکل گامی برداشته شود.»

لطفی مقدم در سال ۱۳۵۴ به ریاست اداره فرهنگ و هنر گرگان و گنبد منصوب و در نخستین جشنواره‌ی تئاتر شهرستان نمایشنامه‌ی *بنداب* و در دومین جشنواره، هرچه بگندد را به روی صحنه برد. لطفی مقدم تاثیراتی زیادی بر تئاتر مشهد گذاشت و این تاثیرات بیش از همه از لحاظ سازماندهی و علمی کردن تئاتر بود. حسین زاهدی نامقی نمایشنامه‌نویس مشهدی در این باره گفته است:

«تا قبل از ایشان ما آدم تحصیل کرده‌ی تئاتری نداشتیم تا تئاتر را به معنای آکادمیک آن بفهمد. آن چیزی که در پیشکسوتان تئاتر آن روزگار خراسان دیده می‌شد آن بود که بیشتر تئاتر را به صورت تجربی آموخته بودند. ولی استاد لطفی مقدم که آمد یک سری مبانی علمی را وارد این حیطه کرد. شاگردانی آموزش پیدا کردند که بعد از مدتی هرکدام در دهه‌ی پنجاه با سلیقه‌های گوناگون تئاتر مشهد را پوشش دادند. این تنوع در شکل و محتوا هر نوع سلیقه‌ای را در جایگاه مخاطب پاسخ می‌داد.»

لطفی مقدم در سال ۱۳۵۸ به عنوان معاون اداره کل فرهنگ و هنر خراسان منصوب و سپس به سرپرستی این اداره مشغول و درسال ۱۳۶۰ از سمت اداری به افتخار بازنشستگی نائل آمد. اما فعالیت‌های تئاتری آن تا ۲۵ سال ادامه داشت .آخرین نقش وی در تئاتر به عنوان رابط در نمایشنامه‌ی هرچه بگندد در سال ۱۳۵۵ در دومین جشنواره‌ی تئاتر و سمینار شهرستان‌ها بود. از جمله نمایشنامه‌هایی که لطفی مقدم کارگردانی کرده است می‌توان به *اردشیر شاه*، *بیژن و منیژه* و هرچه بگندد اشاره کرد. از دیگر نمایشنامه‌های لطفی مقدم می‌توان به این آثار اشاره کرد: *بیژن و منیژه*، *سد*، *انفجار*، *افسانه دیروز*، *قالی زمان*، *میراث*، *تیمسارتنها*، *تعارف*، *امیدآباد*.

بررسی آثار

بررسی ریشه‌های تاریخی و فرهنگی در نمایشنامه‌ی مرگ یزدگرد

▪ پگاه لقمانی/ دانشجوی مهندسی کامپیوتر

> «پس یزدگرد به سوی مرو گریخت و به آسیابی درآمد. آسیابان او را در خواب به طمع زر و مال بکشت.»
> تاریخ!

ابهام، آغاز تجربه است. در مرگ یزدگرد تاریخ و حتی آنچه واقعیت نامیده می‌شود، از صافی ذهن هنرمند می‌گذرد و این حقیقت را به اثبات می‌رساند که: "به راستی کدام واقعیت است که ذهن آدمی، در ساخت آن دخالت نداشته باشد؟"

مرگ یزدگرد را میتوان یکی از معروفترین آثار بهرام بیضایی، نمایشنامهنویس، پژوهشگر، فیلمساز و کارگردان ایرانی دانست. این نمایشنامه، اولین بار در پانزدهمین شماره‌ی فصلنامه‌ی *سیاست و هنر* *کتاب* جمعه به سردبیری احمد شاملو منتشر شد و سپس در سال ۱۳۵۹ توسط نشر *روزبهان* و بعدتر در دهه‌ی ۷۰ توسط نشر *روشنگران و مطالعات زنان* به چاپ رسیده و در سال ۱۳۶۰، نسخه‌ی سینمایی‌اش توسط خود بیضایی، ساخته شده است. با نگاهی به آثار بیضایی می‌توان فهمید آنچه بیشترین مشغولیت بیضایی را تشکیل می‌دهد، احساس دوگانگی در شخصیت آدم‌هاست. مسائلی همچون هویت و تاریخ، پس از این شکل می‌گیرد. همه‌ی این‌ها در تکنیکی نمایشی به نام «بازی در بازی» خود را در این اثر نشان می‌دهد. استفاده از این تکنیک و

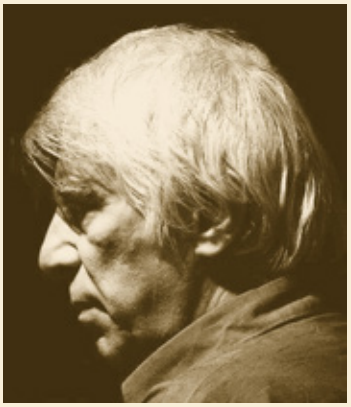
دیالوگ‌هایی که تکه‌تکه و پشت سر هم می‌آیند و روایت‌هایی که یکدیگر را نقض می‌کنند و آدم‌هایی که به جای هم حرف می‌زنند، بر اهمیت بی‌اعتباری روایت این راویان، اضافه می‌کند. سابقه‌ی تاریخی این تکنیک از نمایش شرقی آغاز شده و در نمایش ایرانی تعزیه، استمرار می‌یابد. در مرگ یزدگرد، قتل یزدگرد و کشف قاتل، این نظر را برای بیضایی حاصل می‌کند که هر شخصیت در لحظه‌های مختلف، نقش‌ها و در اصل هویت جدیدی بیابد و در آخر با تعمیم اثر، به کل تاریخ شک کند. مسلما تاریخ به این مفهوم دیگر ترتیب رویدادها نسبت به یکدیگر نیست. بیضایی به دنبال مسئله‌ای دیگر در تاریخ است. تاریخ و گذشته در مرگ یزدگرد صورتی زنده و در بیشتر مواقع صورتی آزاردهنده دارد تا حدی که مرزهای زمان حال را نیز می‌شکند.

خاستگاه *مرگ یزدگرد* یا *مجلس شاه‌کشی* به سقوط ساسانیان بر می‌گردد. دولت ساسانی نزدیک به چهارصد سال در ایران حکومت کرده و انحلال آن به معنی پایان نظام پادشاهی ایران باستان تلقی می‌شود. ساسانیان از یک خاندان روحانی برخاستند و به همین جهت از نخستین روز به عبارتی «دین و دولت قرین یک‌دیگر» شدند. در جامعه‌ی ساسانی آیین‌های خشک طبقاتی فرمانروا بود. زیرا که دین زرتشت آن زمان پشتیبان این جامعه بود. شاهان ساسانی در سکه‌های خود، خویشتن را «بغ» به معنی خدا خوانده و صاحب همه چیز و همه‌کس بودند. موبدان پس از شخص پادشاه تواناترین مردان کشور به حساب می‌آمدند. در چنین دولتی که روحانیان اختیارات بسیار داشتند بنا به نظام طبقاتی روحانیت فقط به طبقه موبدان اختصاص داشته و کسی که موبدزاده نبوده نمی‌توانسته موبد شود. دین زرتشت در این دوره دست‌خوش تعبیرات مختلف و خودخواهی‌های طبقات ممتاز جامعه بود. در چنین جامعه‌ای عدالت معنایی نداشت و مردم طبقات پایین هیچوقت فرصت رشد نداشته و در محرومیت به سر می‌بردند. در بطن این جامعه که خفقان و سرکوب و نارضایتی سرتاسر آن را احاطه کرده اعراب به ایران لشکرکشی می‌کنند، سپاه ایران شکست می‌خورد. یزدگرد سوم فرار کرده تا لشکری گرد هم آورد و بتواند در جنگ دوباره با تازیان پیروز شود. در حین فرار به مرو می‌رسد و به خانه‌ی آسیابانی پناه برده و آسیابان به طمع لباس و جواهرات او را در خواب می‌کشد. بیضایی درباره منشا اصلی ایده‌ی مرگ یزدگرد می‌گوید:

> «فکرهای اصلی آن مربوط به سال‌ها پیش بود. از معلم پرسیدم جز یزدگرد و آسیابان چه کسی آنجا در آسیاب بود؟ چون یزدگرد که کشته شده و در آن لحظه هم که خواب بوده و نمی‌توانسته بعد از مرگ ماجرای کشته شدن خودش را تعریف کرده باشد. آسیابان هم که دیوانه نیست برود بگوید من او را در خواب به طمع زر و مال و جامه‌های او کشتم. پس این کیست که به ما می‌گوید آسیابان در خواب یزدگرد را به طمع زر و مال و جامه‌هایش کشت؟ معلم فقط گفت: بنشین! و من البته نشستم ولی سال‌ها بعد متوجه شدم که ننشسته‌ام.»

داستان نمایشنامه از جایی آغاز می‌شود که همراهان یزدگرد به خانه‌ی آسیابان رسیده و با جسد یزدگرد سوم روبرو شده‌اند. انگشت اتهام به سوی آسیابان دراز شده و همراهان، دادگاهی تشکیل می‌دهند تا مجازات آسیابان، زن و دخترش را مشخص کنند. در همین حال سپاه تازیان در حال نزدیک شدن است و این سوال در هر لحظه از نمایش تکرار می‌شود که پادشاه را چه کسی کشت؟

اسطوره، با آدمی زاده شده، تغییر و تحول پیدا کرده و در پیکره‌ی داستان‌ها و حکایات و همراه با آثار هنری و ادبی تداوم یافته است. بیضایی با تسلط همزمان بر تاریخ و پیش از تاریخ اسطوره دست بر روی یکی از آیین‌های نمایشی می‌گذارد: «شاه‌کشی.» شاه‌کشی آیینی است که در آن پادشاه پس از رسیدن به پیری و از دست دادن توان و نیروی باطنی یا پس از طی یک دوره‌ی زمانی خاص از سلطنت خلع می‌شد و در مقابل دیدگان مردم به قتل می‌رسید یا خودکشی می‌کرد. شاه در اسطوره، باید صاحب دو ویژگی باشد؛ نخست فرّه ایزدی یا نیرویی جادویی که از او حمایت کند و دوم خردورزی، جنگ‌آوری و استادی. به روزگار پیری، شاه هر دو ویژگی را از



دست می‌دهد و آنگاه بود که او را در مراسمی آیینی به قتل می‌رساندند. در مرگ یزدگرد، پادشاه با گریختن از مقابل دشمنان از شجاعت بی‌بهره و در عین حال فرّه‌ی خود را نیز از دست داده است. به همین دلیل شاه ترسان فرّه از دست داده می‌رود تا به فرجام نهایی خود، کشته شدن رسد و خواهان خودکشی است.

جسد مجهول و تمثیلی پادشاه از همان آغاز، انگار ما را با نعش گنگ تاریخ و ظاهر ساختگی شاهان و شاید بشریت رودررو می‌کند. زندگی برای آسیابان، چنان که خود نیز بر زبان می‌آورد، سراسر خوابی آشفته است و برای پادشاه، آشفتگی زمانی آغاز می‌شود که خوابش پاره می‌شود. «او خواب است و دارد ما را خواب می‌بیند.» این مفهوم پیچیده در تمام نمایشنامه به عبارت دیگر، لب کلام است که از زبان دختر آسیابان شنیده می‌شود. هیچ حقیقت مطلقی وجود ندارد، هر کس واقعیت را از دریچه‌ی نگاه خود می‌بیند و خیال خود در سر می‌پروراند. در پرداختن به مسائل تاریخی و اسطوره‌ای، بیضایی به دنبال نقالی صرف یک داستان، مانند چگونگی مرگ آخرین پادشاه ساسانی نیست؛ او به روشنی نابسامانی‌ها و بی‌عدالتی‌های آن دوران را متذکر می‌شود. بیضایی می‌خواهد مخاطب را به تفکر وا دارد تا به دنبال ریشه‌یابی بی‌عدالتی باشد و راه حل آن را در وهله‌ی نخست، ایجاد تحول در اندیشه می‌داند. این کار با دگرگونی در بینش آسیابان و همسرش به جایگاه شاه در جامعه صورت گرفته است. آن‌ها دیگر شاه را نماینده‌ی خدا در روی زمین نمی‌دانند که سرپیچی از او، عذاب الهی را به دنبال داشته باشد. سخنان زن آسیابان، باعث می‌شود که سرکرده شاه نیز، اسطوره‌ی قهرمان، یزدگرد را که شاه شاهان است و دارای فره ایزدی، با فرار به زیر سؤال بکشد. در دورانی که تاریخ را مردان روایت کرده و زنان در روایت‌ها منفعل بوده‌اند، زن آسیابان به پا خاسته و در میان نگاه تحقیرآمیز و مردسالار جامعه با سخن‌هایش در برابر تابوها ایستادگی می‌کند. زن آسیابان در شرایطی که هر لحظه ممکن است هر سه اعدام شوند بدون هراس سخن گفته و طغیان می‌کند: «آسیابان: از این گفتن چه سود؟ زن: و چه زیان؟»

بیضایی می‌خواست زبان کهن، امروزی شود. به بهانه‌ی جدید بودن، سنت را رها نمی‌کند؛ بلکه از آن به شیوه‌ای خلاقانه استفاده می‌کند تا پیامی را که در یک رخداد تاریخی نهفته است برای مخاطب معاصر خود معنادار و مرتبط کند. همانطور که خود او می‌گوید: «شاید گذشته همان امروز است و همان فردا است و بدون درک آن، درک چهره‌ی مردم امروز و مشکلات گریبان‌گیر ما و ریشه‌های اصلی این مشکلات ناممکن است.» مرگ یزدگرد کلاس تاریخی است که میان اسطوره‌ها و منابع می‌گردد و بیضایی آن را ساخت به عنوان مبارزه‌ای فرهنگی با آنچه به محدود ساختن فرهنگ برخاسته بود.

> «من تا آنجا که در توانم بود کوشیدم مردم گذشته را آنچنان که بودند، چون ریشه‌های آنچه ما هستیم ببینم. مردمانی زنده و زندگی کرده و دست به گریبان با سختی‌های روزمره‌ی خودشان، نه چون سربازانی چوبی که لب باز نمی‌کنند مگر به اخلاقیاتی که ما می‌خواهیم.»

بیضایی با این اثر آهنگ هویت‌باختگی یک ملت را می‌نوازد. ملتی که «آنچه بر او وارد شده، چنانش در هم کوبیده که خود نمی‌داند کیست.» آهنگ ستم‌دیدگی و تلاطم ملتی که طنین آن از تمام موانع مستند تاریخی می‌گذرد و هیچ‌کس را یارای جلوگیری از آن نیست، آهنگ آرمانی ایستادگی و آگاهی ملتی که بار دیگر در نیروی زاینده و بارور زن تمثیل می‌یابد، آنگاه که پادشاه در هنگامه‌ی توفان بیدارگری، دیده بر حقیقت می‌گشاید و می‌بیند که پادشاهی است با پرچم وحشت، سپاه تنهایی و دشمنی که پریشانی مردمان است، پس فرو می‌ریزد و به آخر می‌رسد. «کشنده‌ی پادشاه را نه اینجا، بیرون از اینجا بیابید، پادشاه پیش از این به دست پادشاه کشته شده بود.»

گلدان، بهار و عروسک

▪ فاطمه جغتایی/ دانشجوی کارشناسی اقتصاد

زیر غباری از آثار فاخر ایرانی دو نمایشنامه از یک نویسنده یافتیم که حالا تقریبا به فراموشی سپرده شده، به گونه‌ای که گویی هیچ وقت وجود نداشته. یکی گلدان و دیگری بهار و عروسک، نمایشنامه‌هایی راجع به عشق‌های متفاوت در گلدان جبروت سنت، در کالبد، پدرزمین‌گیر فرمان می‌رانند و در قسمتی از این نمایشنامه اینگونه آمده: «راسته که میگن هر کسی یک ستاره داره؟ فقط چیزهایی رو که به هیچ‌کس نمی‌تونه تعلق داشته باشه عادلانه تقسیم می‌کنند.» گویی در این نمایشنامه عدل خاکی، ستاره‌های افلاکی را به تساوی بین آدمیان بخش کردند و هر تنی هم یک ستاره دارد و این دختر و پسر هم عاشق هم هستند اما دست و پای‌شان از درون بسته است و در عوض نمایشنامه‌ی دیگری سیر و سلوک عشق مدرن زوجی‌ست که شیفته و دیوانه‌ی تئاتر هستند، به گونه‌ای که در حال اجرا روی صحنه، دارند نقش بازیگران تئاتر را بازی می‌کنند و حال مرد عاشق، سراغ معشوق را برای بازی تئاتر جدید گرفته است. همانطور که از سبک جدیدی که میان هم‌نسل‌های تئاترهای زمان خود دارد، قرار بود این نمایشنامه پیشگام و آفریننده‌ی نسل جدیدی از تئاتر سرزمین‌مان باشد و به سبب همین هدف راه‌های زیادی را طی کرد، هرچه که بود نمایشنامه نبود. «چین نعره کشید.» این اولین جمله‌ای است که بعد از سکوت ناگهانی منتقدان توسط جلال آل احمد وضعی را دگرگون کرد که آبان پر کنایه‌ی او بر مذاق موافقان فرسی خوش نیامد و باعث جواب‌گویی‌هایی میان این دو می‌شود و این اولین نقطه‌ی آغاز جنجال پر کشش منتقدان می‌شود که بخش عمده‌ای از حملات به خاطر شیوه‌ی متفاوت نگارشش است که با متون روزگار خود هیچ شباهتی ندارد. او همگام با نویسندگان فرانسه این شیوه را پیش گرفته بود که خیلی باب میل مردم نبود. از طرفی دیگر، نقادان موافق اینطور دفاع می‌کنند که چرا بکت و یونسکو نویسندگانی برحق هستند اما فرسی نویسنده‌ای ناحق و این جنجال‌ها با گلدان شروع و سه سال بعد با بهار و عروسک تکرار می‌شود و اینکه در آخر این جنجال به کجا کشیده می‌شود را می‌توان اینگونه معنا کرد که شاید این آثار که حال در عرصه‌ی ادبیات دراماتیک ما بحثی جاری و گشاده دارند در زمان اشتباهی پا به اجرا گذاشته شدند و نتیجه‌ی کلی را زمان مشخص می‌کند و حال، بهمن فرسی با خیلی از آثار با شکوه خود با نشریه‌ای مصاحبه می‌کند و می‌گوید که نمی‌خواهد حرف بزند. خیلی از کارهای دیگری هم انجام داده و نزدیک به چهارصد مقاله نوشته شده که همه‌ی آن‌ها را دور ریخته و او دیگر نمی‌خواهد حرف بزند و می‌گوید من را در کتاب‌هایم پیدا کنید و پس از انقلاب، کتاب‌هایی را در لندن به چاپ رسانده. البته به زبان فارسی و البته که زیر انبوهی از خاک و غبار پنهان شده؛ اما از آثار او نمی‌شود چشم‌پوشی کرد. شاید مهمترین کارهایی که در تاریخ درام ایران در سبک ابزورد نوشته شده است کارهای بهمن فرسی باشد اما تئاتر ابزورد کمی زود وارد ایران شد. در آن دوره بستر اجتماعی برای اجرای آن فراهم نبود. حتی در اروپا هم خیلی در مقابل اجرای این نوع نمایشنامه‌ها مقاومت شده بود و چون نمایشنامه‌های ابزورد در پایان شروع و در پایان تمام می‌شوند و نمی‌توانیم به کنش‌های نمایشنامه‌های ابزورد همانند کنش‌های نمایشنامه‌های رئالیستی نگاه کنیم، از طرفی هم نمی‌توان نمایشنامه‌های ابزورد را بی‌معنا خواند و هر کاری که بخواهیم بتوانیم انجام دهیم. تقریبا بعد از ۱۰ سال از نوشتن نمایشنامه‌ی در انتظار گودو این اثر در ایران بسیار بی‌معنی به اجرا درآمد. زیرا کارگردان نتوانسته بود متن را بفهمد تا یک فرم بسازد و از این رو این نمایشنامه و بسیاری از نمایشنامه‌های ابزورد دیگر در بهترین حالت فقط چشم‌نواز و سرگرم‌کننده بودند. اما در دهه‌های اخیر بستر مناسب‌تری در ایران برای اجرای این نوع نمایشنامه‌ها فراهم شد اما چند نمایشنامه‌نویس بیشتر نداریم که بشود کارهایشان را در دسته‌ی نمایشنامه‌های ابزورد قرار داد و مانند هر تئاتر ابزورد دیگری، دارای لحن خاصی بدانیم و اگر آن همانگونه اجرا نشود یک نمایشنامه‌ی رئالیستی بیشتر نیست و از این رو فرسی از نویسندگان راه‌گشا برای نسلی از نویسندگان روشنفکر و نوگرا به شمار می‌رود، کسانی با روحیه‌ی عصیانگر که می‌خواهند راهشان را از ادبیات عامه جدا کنند و نقد تفکر را آمیخته با آثارشان سازند. فرسی خود درباره نگاهش به تئاتر در جایی اینگونه بازگو کرده است که:

«تئاتر اساسا میدان برخورد باورها، احساس اندیشه‌هاست و به گمان من تئاتر، یک جنگ تن به تن است میان صحنه با خودش و از طرف دیگر صحنه با تماشاچی و در قدم بعدی با دنیای بیرون. پا که از سالن بازی بیرون گذاشتی داستان همگامی‌ای کوتاه با تو دارد، فکر اما بری از زمان با تو همراه است و در بیداری و خواب و رویا و تداعی.»

حال سال‌ها از اجرای نوشته‌های این پایه‌گذار از یادرفته می‌گذرد اما آثار با ارزش او توسط نشریه‌ای به نام بیدگل فرسی به چاپ می‌رسد و طرفداران خاص خود را دارد.

ادبیات خلاق

عمیقا متوفی

▪ فرید قادری/کارشناس روانشناسی

به تاریخ اواخر دی ماهی، پس از سه شبانه روز لرزیدن و به هم پیچیدن بر روی تشک، کاغذ و قلمی بر دست گرفتم، تا واقعه یا گو خاطره‌ای نقل کنم تا بماند بر کاغذی نوشته، و این به زبانی درخورش گویم که هرچه من‌باب این واقع هست از شطح و رمزگویی گریزی نیست. که من منم آدمی از اهالی دهی بر مرز افغانستان، شبی از شب‌های میانه‌ی دی، در حوالی ساعت دو شب، حالتی به من عارض شد، با دشواری و به هم کشیدن تن و دست و پا لرزان از تشک خیزی برداشتم و از پنجره بیرون را نگر کردم. در تاریکی و ظلمات شب سگ ولگردی دیدم که به دو پا نیم‌خیز شده، دم راست کرده و خور خور می‌کند. پنجره آیینه‌ای شد تماما شفاف. آیینه بشکست. صدای لولای در آمد و من چشمانم در هم پیچید و گو دستی گردنم را برگرداند که بنگر. نگریستم. سپیدپوشی دیدم گو که خوابی یا وهمی واقع. دستم را گرفت و کشید. در دم خود را بر سر کوهی یافتم، تاریک و سرد و آن سرمای زمهریر به تمامی مانند تیری تیز بر استخوان‌هایم بوسه می‌زد. طبق عادت مردمان عادی، با ترس و صدای به هم خوردن دندان‌ها به اطراف نگاه کردم، هیچ، تاریک و تنهای صدای جیر جیر می‌آمد و صدای خزیدن جانوری مانند ماران از دور، انگاری از درون کوه. ناگهان کوه مانند انسانی با آن مرد سپیدپوش هم‌کلام شد و فریادی برآمد که: «اناالحق» و در کوهستان پیچید و کوهستان مانند ماربچه‌ای کش آمد و دستان را بالا کشید و پولک‌های اندامش کشان‌کشان برهم می‌خورد و پاسخ داد که: «حق حق». چشمانم تازه به تاریکی عادت کرد که سکویی دیدم دایره‌ای شکل و نقشی بر بالای آن، سه دایره و نقطه بر اوسطش .مرد سپیدپوش بانگ زد: «آدمیان نفی کنند باب‌برانی را در میان آن و مرا گمراه خوانند، آنگه که سر من بر میانه دایره بینند، دادی کشند که او بود که رفت و من همان

نقطه باشم بر اوسط دایره‌ها.» مرد سپیدپوش لبانش را بر گوشم نزدیک کرد و با پچ‌پچی گفت: «در پس این دایره، دایره‌هایی‌ست.» گفتمش: «مگر دیوانه شده‌ای، این نه دایره‌ای از آن حق، که داریست به قصد جانت.» که دو دستش را بر پیشانیم گذاشت و صدای فلس‌ها بر سرم پیچید و من مانند بچه‌ای یک ماهه به خواب شدم. اسبی آمد با سواری بر آن، خواندمش که: «به کجا می‌روی ای دوست، که من نیز طالب اسبی چنین سزاوارم.» رویش را در هم کشید و گفت: «به بزدلی که تو باشی نتوان سوار چونان اسب شد.» و به دو پای اسب بلند شد و خاکی به اطراف پیچاند. و سوار به کلامی بلند گفت: «انی انا الله، لا اله الا انا، فاعبدونی» گو که کافر باشد یا که اینکه دیوانه. که ناگهان سرش دیدم اوفتاده بر زمین و خنده‌ای زند بر دست‌ها و پاهای سوار که: «شما چونان متصلید بر تن، پس بر همان تن بمانید که فانیست، ولکن، من منم، حق، پس شما در سمت منید و امید به قرب الا انا.» و اسب شیهه‌ای بلند کشید. شروع کرد سر را زیر سم‌هایش له کردن که دوباره صدایی آمد مانند صدای بچه‌ای یک ماهه که از ضربه‌های تیغ زجه می‌کشد. پس ترسیدم نکند این چشم‌ها فریب می‌دهد و آن سر، بچه‌ای بود. نعره زدم: «رحم و مروت نباشد گرفتن بچه‌ای زیر سم‌ها.» و سوار که گویی از اعماق خالی تنش صدا می‌آمد بانگ زد:

«مرغ دلی که تو باشی سوار بودن را برای چه؟ این‌ها نه واقع است که ما مردمانی هستیم خورده ازل و ابد و فریاد *هَل مِن* مزید سر می‌دهیم، این صداها نیز نه از آن بچه‌ای یا سری بی‌تن، که صدای زجه‌های توست برای سواری گرفتن.»

که ناگهان لرزی بر تنم افتاد و گو که ماری بر گردنم بپیچد احساس خفه شدن کردم. که سر را بالا گرفتم تا فریادی زنم. ماهی دیدم با نوری آنچنان تابان و گرم که لذت نگاه بر ماه دهانم را ببست و لرزش از تنم برفت. تصویری بر ماه دیدم، تصویر سری بی‌مو، با چشمان و گوش‌های خالی و پوک انگاری که خلأ در آنجا منزل کرده بود و رویش را بر من کرد و نعره‌ای زد: «صم بکم عمی فهم لایعقلون.» دو لب‌هایم به هم بسته شد، انگار دستی به زور لبانم را بدوزد و ماه سرم را بر خویش بخواند تا تصاویر را ببینم. اولی تصویری زنی ایستاده بر میانه، و مردان در اطرافش، جام‌ها را از خون گلوی زن پر کرده و می‌خورند. دومی چادری پاره‌پاره که بچه متصل به بند ناف در خون می‌غلتد و مادر را صدا زند و سومی مردی با داسی بزرگ بر دوش که با هر ضربه، سه سر گاو بر زمین می‌اندازد و گاوان نعره می‌کشند .که ناگهان سوار بی‌سر مشعلی آتش زد و به بالا گرفت بر آسمان که: «سوختن را برگیر که تو فریبی» و آتش آسمان را برگرفت و گو آسمان آیینه‌ای باشد آتش بر زمین افتاد و کوه را سرخی سوزناک آتش سوزان کرد. سواری تماما سیه‌جامه با کلاه‌خودی زرین با افسار اسب در دست بر آتش شد و کوهستان پر شد از صدای هلهله‌ی زنان و نعره کشیدن مردان گو که تمامی عالم بر بساطی فریاد کشان می‌رقصند. بعدی پیرمردی ریش‌دار با ردایی بر تن و عصایی بر دست قدم زنان به درون آتش رفت و هر دو ناپدید شدند. سوار بی‌سر رویش را بر من کرد و بانگ زد: «بر آتش رو گر دروغ یا فریبی نیستی، تا سوار بر اسبی کنمت درخور» که آثار عرق و لرزش دندان‌ها بر من افتاد و تته‌پته‌کنان گفتمش: «من از نژاد خاکم. ترس لانه من» که سوار و آتش تماما محو شدند و صدای ماران به من نزدیک‌تر، و از به هم خوردن و سریدن پولک‌هایشان گوش‌هایم را محکم گرفتم. سه مار بر اطرافم چمباتمه زدند و هر کدام قصد کردن به گزیدن که از خواب پریدم. خود را گوشه‌ای دیدم از کوه، به دو زانوش سته و مرد سپیدپوش در نوک قله کوه، به تمامی لباس‌هایش را بدر کرده و تنی پون برف سپید دارد. سرش را بر دار دیدم. گفتمش: «مگر چه در دایره دیده‌ای؟» گفت: «در قدیم‌الایام آتشی بود، الآن آنگونه نیست، که معراج مردان بر سر دار است. و من آن نقطه‌ام بر میانه دار که از سیاهیم نوری برکشد جهان را. پس من همان نقطه خواهم ماند.» کوه مانند پولک‌های ماری پوست‌انداخته به خود پیچید و سر مرد را در هم پیچاند و دار به شمایل ماری درآمد و به دور گردن مرد چرخید و چرخید و چرخید و از دو گوش داخل شد و چشمانش را از حدقه بدر آورد. که ناگهان سوی نگاه مرد به من افتاد و من ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل لغزیدم.

اقتباس

اقتباس شکسپیر در ایران

▪ پارسا مشایخی فرد/ دانشجوی ادبیات انگلیسی

> All the world's a stage, and all the men and women merely players.
> «همه‌ی دنیا یک صحنه‌ی "تئاتر" است و مردان و زنان تنها بازیگران آن»

بی‌شک جهان پرتره‌ای از تراژدی است. نقاش ما کسی است که آن را کمدی‌ای بیش نمی‌خواند. درحالی که همراه با آن می‌گرید و با هر جمله‌ی آن مسرور می‌شود. حدود ٤ قرن از سروده شدن اشعار و نمایشنامه‌های نابغه‌ی انگلیسی می‌گذرد. هیچ‌کس نمی‌تواند تاثیر شگرفی که ویلیام شکسپیر بر ادبیات و نمایش در جهان گذاشت را کتمان کند. این اتفاق همراه بود با زایش بسیاری از ایده‌ها و خلق آثاری که همگان را به حیرت وا می‌دارند. تاثیری که شکسپیر بر ادبیات نمایشی ایران گذاشت بر کسی پوشیده نیست. وجود او اتفاقی نو بود که بر کتاب تاریخ هنر رقم زد. به‌گونه‌ای که گذشت روزگاران هیچ خاک و غباری را بر جلد آن روان نمی‌سازد. اما به راستی این پرسش مطرح می‌شود: چرا شکسپیر؟ چرا ما هنوز هم شکسپیر می‌خوانیم؟

برای پاسخ به این سوال باید به خود او و تاریخ مراجعه کنیم. کندوکاو در تاریخ ورود آثار شکسپیر و ترجمه‌ی آن‌ها کمک شایانی به ما می‌کند. البته شکی نیست که شکسپیر خود ما را با آثارش راهنمایی می‌کند و می‌گذارد که مخاطب در جای‌جای آن رخنه کند تا بتواند تک‌تک کلمات را با پوست و گوشت خود احساس کند. بررسی آثار او لازمه‌ی دقت و ممارست فراوان است. به گمانم راهکار درست در این گستره آنست که بررسی مؤلفه‌های قابل تبدیل از فرهنگ و ساختار تئاتری آثار شکسپیر، با برداشت‌ها، نتایج و انتظارات از اجراهای مدرن آثار این نویسنده که در ایران صورت گرفته، قیاس شده، مورد ارزیابی قرار گرفته و در دسترس قرار گیرد. از این رو در این مقاله به بررسی سیر نمایشنامه‌های شکسپیر و اقتباس آن‌ها در ایران می‌پردازیم.

شکسپیر در ایران

نمایشنامه‌های شکسپیر در سه دهه‌ی اخیر در ایران مورد توجه بسیاری از افراد قرار گرفته است. اکثر کارگردانان ایرانی این نمایشنامه‌ها را با ساختار نئوکلاسیک و اقتباس‌های گوناگون

به عرصه‌ی اجرا درآورده‌اند. نمونه شاخص این اقتباس‌ها را می‌توان در *مکبث* و *لیرشاه* از آرش دادگر، *تبار خون* و *باغ مرگ* از آتیلا پسیانی و... جستجو کرد. در بیشتر اقتباس‌هایی که از نمایشنامه‌های شکسپیر در ایران انجام گرفته، می‌توان به آن‌هایی اشاره کرد که بیشتر مورد توجه منتقدان و علاقه‌مندان به تئاتر بوده‌اند. تلاش‌های بسیاری در این راه انجام شد که به نوعی همراه بود با مدرنیزه کردن نمایش‌های شکسپیر. البته در این بین رویکردهای هر فرد با توجه به محتوا و مفاهیمی که از آثار شکسپیر دریافت کرده، متفاوت بوده است. اکثر غریب به اتفاق نمایشنامه‌های شکسپیر که با شیوه‌های تازه‌ای در صحنه‌های تئاترهای ایرانی اجرا شده‌اند، با استقبال مردم مواجه شده است. این رویکرد که به آن مدرنیزه کردن می‌گوییم، بیشتر از خود اثر با استقبال علاقه‌مندان مواجه می‌شود. اما نکته مهم این است که در فرآیند اقتباس و تغییر نمایشنامه به شکل و شیوه مدرن، تبدیل ساختار نمایشنامه اصلی معمولاً با ضعف‌ها و قوت‌هایی همراه بوده و در حوزه‌ی آداپتاسیون محتوا، با وجود تمام تلاش‌ها، مناسبات فکری و ایدئولوژیکی ایرانی بعضاً در تعارض و تضاد با مبانی محتوایی نمایشنامه‌های شکسپیر قرار گرفته‌اند. بنابراین تحقیق و پژوهش یا حتی بازنگری و توجه در مورد اقتباس‌های صورت گرفته از نمایشنامه‌های شکسپیر در ایران، مراحل، شیوه‌ها و چگونگی اقتباس می‌تواند ضمن ارائه‌ی راه‌کاری برای اقتباس مطلوب‌تر، تصویری از مشترکات و افتراق‌های محتوای غربی و شرقی را در نمونه‌هایی مشخص به دست دهد. همین تعارض‌ها و تشابه‌ها هم می‌توانند راه‌کار مناسبی برای استفاده بهتر هنرمند شرقی از متون بزرگ نمایشی غرب نیز ارائه نمایند.

اقتباس‌های جدید از نمایشنامه‌های شکسپیر در تئاتر مدرن ایران همواره دو حوزه‌ی مهم ساختار و محتوا را دست‌خوش برخی تغییرات کرده است. هنرمندان ایرانی در تلاش هستند تا فرم و ساختار مناسب و هماهنگ با اشکال ایرانی نمایش را تغییر دهند و در اغلب اقتباس‌ها، با تخلص و امروزی کردن برخی مؤلفه‌ها، تا اندازه‌ای به این هدف دست پیدا کرده‌اند. اما آنچه مشاهده می‌شود، چیز دیگری است؛ در فرآیند اقتباس آنچه بیشتر تغییر پیدا کرده و تازه می‌شود، انطباق محتوای نمایشنامه‌های شکسپیر با مناسبات فکری، فرهنگی و اجتماعی ایرانی است. به همین دلیل هم هست که تسلط مذهب و سیاست حاکم بر فکر و ذهن ایرانی دخالت زیادی در اقتباس‌های مدرن طی سال‌های اخیر داشته است. بر همین اساس *هملت* با نگاهی کاملاً مذهبی و *مکبث* و *لیرشاه* با تأکید بر محتوای سیاسی آن‌ها بومی‌سازی شده و در تئاترهای ایرانی به اجرا درآمده‌اند.

در این مسیر مذهب تک‌خدایی ایرانی و سیاست‌های رادیکال، بیشتر در اقتباس‌های ایرانی از متون شکسپیر دخالت داشته‌اند. به عبارتی، مفاهیم کلاسیک و نئوکلاسیک در دنیای مدرن بسیاری از اقتباس‌های ایرانی همچنان شبیه به مفاهیم کلاسیک هستند و این مسئله مهم‌ترین ویژگی اقتباس‌های مدرن در نمایش‌های شرقی و ایرانی است. به نظر می‌رسد این فرضیه که مناسبات فرهنگی، مذهبی و اجتماعی حاکم بر جامعه و تفکر ایرانی، مهم‌ترین دشواری‌ها را در فرآیند اقتباس، پیش روی هنرمندان ایرانی قرار داده است و می‌توانند برای رسیدن به نتایج مهم‌تر و ارائه‌ی راهکارهای مناسب برای اقتباس و ایرانیزه کردن متون غیر ایرانی، بستر تحلیل و پژوهشی جدی قرار بگیرد. شکسپیر از نخستین کسانی بود که ایرانیان در دوره‌ی ناصری با آثارش آشنا شدند. پیش از او مولیر راهش را به سرزمین حافظ و سعدی باز کرده بود. این آشنایی سبب خیر برای هنر ایران بود و تاثیری دیرپا را در پی‌داشت. ورود شکسپیر در ایران تقریبا همزمان با دغدغه‌های تجددطلبانه واقع شد. ظاهرا میرزا صالح شیرازی که برای تحصیل به انگلستان اعزام شد از نخستین کسانی بود که از شکسپیر سخن گفت. میرزا فتحعلی آخوندزاده نیز از شیفتگان شکسپیر بود. آخوندزاده درباره شکسپیر می‌نویسد: «در میان ملت انگلیس چند صد سال قبل از این شاعری پیدا شد شکسپیر نام، که مصائب سلاطین انگلیس را به رشته نظم کشیده به طرزی موثر که در حالت سماع، شنونده هرقدر سنگدل باشد از گریه خودداری نمی‌تواند کرد.» مطبوعات دوره‌ی مشروطه به وفور

دست به چاپ آثار شکسپیر می‌زدند و او را با القابی نظیر «یکی از اعاظم شعرا» و «اساتید ارباب نظم و نثر» می‌ستودند. پس از مشروطه آثار شکسپیر همچنان مطبوع سلایق بود و حتی اجرا می‌شد. اما در نخستین ترجمه‌های کامل آثار شکسپیر باید از عمادالسلطنه و ناصرالملك نام برد. این دو با همتی ستودنی به ترتیب، *مجلس تماشاخانه: به تربیت آوردن دختر تندخوی* و *داستان غم‌انگیز اتللوی مغربی در وندیك* را ترجمه کردند. آثاری که امروز به نام *رام کردن زن سرکش* و *اتللو* می‌شناسیم. حسینقلی سالور ملقب به عمادالسلطنه از نوادگان نواده محمدشاه قاجار بود که علاقه‌ی وافری به فرهنگ داشت. اما درباره‌ی ابوالقاسم خان قره‌گوزلو همدانی ملقب به ناصرالملك گفته‌اند او نخستین ایرانی‌ای بود که برای تحصیل وارد دانشگاه آکسفورد شد. او در ایران و در حوزه‌ی سیاست تا مقام نایب‌السلطنه احمدشاه ارتقای مقام یافت. با این حال جالب است که نخستین نسخه‌ی کامل ترجمه‌ی او در سال ۱۲۹۶ خورشیدی در پاریس چاپ شد. ناصرالملك ادبیات را می‌شناخت و با درکی عمیق می‌دانست که ترجمه‌ی چنین آثاری کاری سخت دشوار است. او در پیشگفتار ترجمه‌ی خود می‌نویسد:

> «ترجمه‌ی ناقصی را که در این اوراق مسطور گشته به چیزی نتوان شمرد، جز آنکه اول ترجمه‌ای است از یك منظومه‌ی شکسپیر به این زبان. هرگاه با همه‌ی بی‌رنگی که در انعکاس نظم به نثر ناگزیر است، اندك نشانه‌ای از اصل دهد، امید آنکه دانشمندان ایران را مایل سازد که پاره‌ای از دیوان این شاعر بزرگ را به فارسی درآورند یا سخنوران آن سرزمین موزون را برانگیزد که به روشنی افکار او پی به معانی بدیع برده و الفاظ دری را به سبك او به رشته‌ی نظم کشند و بوستان ادبیات فارسی را با گل‌های نوشکفته آرایشی تازه بخشند.»

از همین رو او زبانی کهنه را برگزیده است. ناصرالملك پس از این اثر *بازرگان ونیزی* را نیز به فارسی برگرداند. عبدالحسین نوشین و به‌آذین نیز بعدها دست به ترجمه‌ی شکسپیر زدند. علاقه‌مندی به شکسپیر پس از این نیز با اقتباس از کارهای او و بازنویسی آثارش به شکل حکایت و داستان ادامه یافت. علی‌اصغر حکمت از جمله کسانی بود که دست به چنین تجربه‌ای زد و پنج *حکایت از ویلیام شکسپیر* را چاپ کرد. اما دوره‌ی مدرن‌تر این ترجمه‌ها با عبدالحسین نوشین آغاز می‌شود. این کارگردان نامی زمان خود در سال ۱۳۱۹ نمایشنامه *اتللو* و در ۱۳۲۹ کمدی ***هیاهوی بسیار برای هیچ*** را منتشر کرد. *مکبث* در سال ۱۱۳۰ با مقدمه‌ی موریس مترلینگ، *هملت* در ۱۳۳۳، *تراژدی قیصر* یا *جولیوس سزار* در سال ۱۳۳٤ و... یکی پس از دیگری ترجمه شدند. نکته‌ی جالب اینجاست که به زودی همه ضرورت ترجمه‌های بهتر را دریافتند و دست به ترجمه مجدد آثار زدند.

در حال حاضر بیش از هشت ترجمه از *اتللو* و *هملت* وجود دارد. بزرگ‌ترین مجموعه آثار شکسپیر در سال ۱۳۸۹ توسط انتشارات سروش چاپ شد. در این مجموعه که توسط علاءالدین پازارگادی ترجمه شده، ۲۷ اثر شکسپیر گنجانده شده است. همچنین می‌توان به ترجمه‌های داریوش آشوری اشاره کرد که سعی کرده تا وزن درونی متن اصلی را در زبان فارسی بازآفرینی کند. با این وجود به نظر می‌رسد که ترجمه‌ی آثار شکسپیر همیشه جزو چالش‌هایی دشوار بوده. ما هنوز که هنوزه با آن دست و پنجه نرم می‌کنیم. هرچه که به جلو حرکت می‌کنیم، آثار شکسپیر برای‌مان رنگ و بویی متفاوت دارد. دیدگاه منتقدان و مترجمان نسبت به آثار او با گذشت نسل‌ها تغییر پیدا کرده است. و همچنان ما در حال بازتعریفی از شخصیت رقابت‌جوی شکسپیر می‌باشیم. تسلط وصف‌ناپذیر و نبوغ ادبی بی‌مانند او ما را در اوج رها می‌کند و می‌گذارد لحظه‌ای محو تماشای شکوه و حیرت نمایش شویم. او روایات را طوری بر صفحه‌ی کاغذ نقش می‌بندد که گویی سالیان سال است که همگان با آن آشنا هستند. شکسپیر نه تنها به عنوان کسی که در ادبیات نقش پدری مطمئن را ایفا می‌کند، بلکه او آدمیان را بهتر از هر کس دیگری می‌شناسد. کافیست که به شعرش گوش کنید.

هملت-کیخسرو

▪ زهرا بیژن‌یار/ دانشجوی روانشناسی

ناقوس مرگ به صدا درآمده، مردی رفته و مردی مانده، او مردی‌ست جوان که ناامید فریاد می‌زند: «بودن یا نبودن مسئله این است» و حالا برایش چه کسی مانده که دست روی شانه‌های عزادارش بگذارد، جز انتقام چرا که خونی ریخته شده و زمین تشنه‌ی خون دیگری‌ست، باید یک بار دیگر به سوال هملت نگاه کرد، این خونی که روی زمین از رگ نازکی بیرون می‌آید، گناهکار است یا بی گناه، شاید مسئله این است. انتقام کهن الگویی است که بی اهمیت به مرزهای نقشه و تاریخ تقویم در هر زمان و جغرافیایی، قلبی را در سینه‌ای بی‌تاب کرده و قصه‌ی خود را ساخته است؛ هملت شکسپیر و کیخسرو فردوسی هم هر دو از همین دست کاراکترها هستند، پسرانی که از قلب عدالت‌خواهی بیرون آمده‌اند و با خنجری طلایی از نفرت پدرکشتگی که کودکان یتیم را تشنه‌ی خون قاتلان کرده است. هرچند که داستان کیخسرو و هملت تفاوت‌های زیادی با هم دارند اما هر دو زاییده‌ی مادرانی با کهن‌الگوی خونخواهی پدر هستند، همانطور که گفته شده، شباهت بین داستان کیخسرو و هملت آنقدر زیاد است که بعضی پنداشته‌اند که داستان کیخسرو، اصل داستان هملت است. مختاری، حماسه در رمز و راز ملی.

هملت داستانی اقتباسی از روی اساطیر اسکاندیناوی به نام آملت است، یک روایت شخصیت‌محور که دوربین نگاهش را روی شانه‌ی شخصیت اولش گذاشته و او را با نامه‌ای سیاه، اسرافیل‌وار از شهر زنده‌ها به شهری می‌کشاند که پدرش بی‌جان زیر سنگینی زمین، خاک می‌شود. کلادیوس، عموی هملت، پدر او را با رویای رسیدن به تاج یاقوتی دانمارک به قتل می‌رساند و خود به تخت می‌نشیند، او که حالا پس از مرگ برادر بزرگش به پادشاهی رسیده، با همسر بیوه‌ی او، مادر هملت ازدواج می‌کند و زمانی هملت باز می‌گردد که عموی خود را بر تخت پادشاهی کنار مادرش می‌بیند، تختی که با رویای نشستن بر آن بزرگ شده بود و حالا متعلق به قاتل پدرش شده است. این اتفاق در جغرافیای دیگری برای کیخسرو رخ می‌دهد، سیاوش، پدر او مرد پهلوانی بود که هم در ایران، زادگاهش و هم در توران، مردم او را می‌پرستیدند، هرچند سیاوش بعد از داستان رودابه و کی‌کاووس به توران کوچ کرد و افراسیاب پناهگاهش شد اما طولی نکشید که قلم فردوسی با دشمنی خونی‌اش از توران به سراغش بیاید و توران را که پناهگاه سیاوش بود تبدیل به قتلگاهش کند. افراسیاب زمانی شانه‌های پناه سیاوش شده بود که او ترک وطن کرده بود، دخترش، فرنگیس را به همسری سیاوش درآورده بود و بخشی از ملک آب و اجدادی‌اش را تبدیل به تخت حکومت پسری ایرانی کرده بود، با این حال هیچوقت نتوانست ترس خود از سیاوش را فراموش کند چرا که سرش پر از قصه‌های مادربزرگی بود که توران را ویران اما کنار ایران نمی‌دید، دشمنی‌ای که خونش با هیچ خونی پاک نمی‌شد.

افراسیاب، سیاوش را با قلبی که از کینه‌ای تاریخی می‌تپید به قتل رساند و از خون سرخ جوانی روی خاک، قصه‌ی اشک‌باری ساخت به اسم سوگ سیاوش، قصه‌ای که کیخسرو با آن بزرگ شد. گمان بد افراسیاب به سر بریده سیاوش ختم نشد، او خوابی دید که روزی پسری از شکم فرنگیس به دنیا می‌آید که ستون‌های سنگی توران را روی سرش تبدیل به خاکستر می‌کند. پیران، وزیر افراسیاب، که از ظن‌های پادشاه کشورش آگاه بود، شبانه فرنگیس و کیخسرو کوچک را از قصر خارج کرد و کیخسرو که شاهزاده کوچک ایران و توران بود را به دست شبانی سپرد تا جلوی ریخته شدن خون دیگری را بگیرد و رگ‌های ظریف نوزاد را از خنجر بدبینی افراسیاب در امان نگه دارد.

تمام آنچه که گفته شد و بر هملت و کیخسرو گذشت تنها مقدمه‌ای بود برای شروع داستان خون‌باری از درد انتقام، این دو داستان هر دو تحت تاثیر فرهنگ‌های سرزمین‌شان و

خالقشان تفاوت‌های مفهمومی بسیاری دارند. اما این شباهت و اشتراکات داستانی علی‌رغم کیلومترهای جغرافیایی، شاه کیانی ایران را کنار شاهزاده جوان دانمارکی می‌آورد جوری که هر دو برای نجات یافتن از وسوسه‌ی ریختن خونشان برای قاتلان، دست به نمایش جنون می‌زنند. در داستان فردوسی، افراسیاب که نگران از زنده ماندن فرزند شیرخواره‌ی سیاوش بود با گذشت چندین سال هنوز هم از ترس آن کابوس شبانه که پهلوانی کیانی بیاید و خاکی را که برای خون پدرش در آن نغمه سووشون می‌خوانند، خاکستر کند، رهایی نیافته بود. برای همین به پیران دستور داد که کیخسرو را از بالین چراگاه به قصر بیاورد. پیران که می‌دانست افراسیاب با هر بهانه‌ای می‌خواهد صحنه‌ی قصر را صحنه‌ی خون کند، به کیخسرو می‌گوید که خودش را به دیوانگی بزند.

وز آنجا بر خسرو آمد دمان
رخی ارغوان و دلی شادمان

بدو گفت کز دل خرد دور کن
چو رزم آورد پاسخش سور کن

مرو پیش او جز به دیوانگی
مگردان زبان جز به بیگانگی

مگرد ایچ گونه به گرد خرد
یک امروز بر تو مگر بگذرد

شاهنامه/ فردوسی

کیخسرو هم روبه‌روی افراسیاب سیاه‌باز، نمایش طنزی می‌شود که نقشش پسرک دیوانه‌ی شبانی است که صدای خنده پادشاه توران را از حماقتش بلند می‌کند.

بپرسید کای نورسیده جوان
چه آگاه داری ز کار جهان

بر گوسفندان چه گردی همی
زمین را چه گونه سپردی همی

چنین داد پاسخ که نخچیر نیست
مرا خود کمان و پر تیر نیست

بپرسید بازش ز آموزگار
ز نیک و بد و گردش روزگار

بدو گفت جایی که باشد پلنگ
بدرد دل مردم تیزچنگ

سه دیگر بپرسیدش از مام و باب
زایوان و از شهر وز خورد و خواب

چنین داد پاسخ که درنده شیر
نیارد سگ کارزاری به زیر

بخندید خسرو ز گفتار اوی
سوی پهلوان سپه کرد روی

در نمایشنامه‌ی شکسپیر هم این جنون اختیاری به شکلی دیگر روایت می‌شود؛ هملت نیز وقتی به عمارت پدری‌اش باز می‌گردد از ترس اینکه کلادیوس، او را مانند پدرش خطری برای تخت و تاج دانمارک بداند، خودش را به جنون می‌زند تا ترحمی بخرد برای پسرک دیوانه‌ی یتیم که از گذر روزگار چیزی نمی‌فهمد. او با همین دیوانگی نمایشی، هم می‌توانست از عمویش در امان باشد، هم بی‌آنکه کسی به او چشم بدوزد، نقشه‌ی انتقامش را پیش ببرد. هرچند که این نمایش شیدایی برای هملت به اندازه‌ی کیخسرو به یک صحنه ختم نمی‌شود و ادامه پیدا می‌کند، برای همین است که تحلیل‌های زیادی از دیوانگی هملت نوشته شده، نگاهی که می‌گوید هملت هیچگاه دیوانه نبوده، بلکه رخت جنون را در نمایشی به تن می‌کند که بهترین نقش است برای خون‌خواهی پدرش، در حالی که او آگاهانه و زیرکانه کارهایش را انجام می‌دهد و حتی این بین از معشوقه و دوستانش نیز برای رسیدن به هدفش سواستفاده می‌کند. اما دیدگاه دیگری نیز وجود دارد که معتقد است نقش هملت در دیوانگی در نهایت به حقیقتی منجر می‌شود که در پس تردیدها و ترس‌ها از او یک مالیخولیا می‌سازد. این نگاه شاید برآمده از دیالوگ شکسپیر باشد، صحنه دوم ازپرده پنجم نمایشنامه، آنجا که این شاهزاده بی‌قرار، غمگینانه می‌گوید: «جنون هملت، دشمن این بینواست.»

یکی دیگر از شباهت‌های ابیات فردوسی با نمایشنامه شاعرانه شکسپیر، اشاره هر دو اثر به دشمنی‌های تاریخی است، داستان هملت در واقع در یک جغرافیای پر تنش روایت می‌شود، زمانی که هملت بعد از عموی خود با شمشیر زهرآلود می‌میرد، فورتینبراس، شاهزاده‌ی جوان نروژی با لشکرش به دانمارک می‌رسد و درحالی که بالای سر تن‌های بی‌جان و سرد جنازه‌های قصر نشین دانمارکی می‌ایستد، یکی از مهم‌ترین دیالوگ‌های داستان شکسپیر را به زبان می آورد: «این اجساد را بردارید، هملت جوان خوبی بود، اما او مرده است. اکنون من پادشاه شما هستم. کنون به یاد می‌آورم که بر این تاج و تخت حقی دارم».

دانمارکی‌ها در یک نبرد درونی یکدیگر را به کام مرگ می‌فرستند و علی‌رغم تمام این ستیزهای خانوادگی

برای رسیدن به تاج، در نهایت مردی از خون نروژی است که بر تخت پیروزی می‌نشیند، مردی از خون دشمن همیشگی مرزهای دانمارک. این ماجرا در کیخسرو بسیار پررنگ‌تر است چرا که در داستان فردوسی سرزمین دشمن، به عنوان کاراکتری فرعی وارد صحنه نمی‌شود، بلکه فردوسی این عداوت تاریخی را تبدیل به طرفین نبرد می‌کند و پشت قصه‌ی پسری یتیم که انتقام پدرش را می‌خواهد بگیرد، دیواری بتنی می‌سازد از نفرت دیرینه ایران و توران. در داستان کیخسرو، این پسران نیستند که می‌جنگند، بلکه این خاک‌ها و سرزمین‌ها هستند که گلاویز هم شده‌اند. این دشمنی‌های تاریخی بی‌درنگ باعث می‌شود که داستان فردوسی هم مانند تراژدی شکسپیر تبدیل به گورستانی بشود با جنازه‌هایی روی هم افتاده که مردگان آن‌ها زنده‌ترین افراد هستند. اما این تفاوت در نوع نگاه فردوسی و شکسپیر است که از یکی حماسه‌ی کیخسرو و از دیگری تراژدی هملت می‌سازد. هملت یک کاراکتر انسانی است، او قهرمان یا پهلوانی بی‌عیب و نقص نیست، او آدمی است با تمام عواطف و خطاهای انسانی. او می‌ترسد، اشتباه می‌کند و تردید دارد و همین مهم‌ترین ویژگی شخصیتی است که شکسپیر خلق کرده. هملت هنگامی که باز می‌گردد بین دوراهی‌ای می‌ماند که تا پایان همراه اوست، تردید او تردید میان خویشتن داری و پرده دریدن است، اینکه سکوت کند و بگذارد روزگار همینطور بر چرخ خود بگردد یا انتقام خون پدرش را بگیرد، همین تردید است که یکی از مهم‌ترین مونولوگ‌ها را در آثار شکسپیر خلق می‌کند:

> «بودن یا نبودن، مسئله این است. آیا شایسته‌تر آن است که به تیر و تازیانه‌ی تقدیرِ جفاپیشه تن در دهیم، یا این که ساز و برگ نبرد برداشته، به جنگ مشکلات فراوان رویم تا آن دشواری‌ها را از میان برداریم؟ مردن، آسودن، سرانجام همین است و بس؟»

اما این تردید در کاراکتر کیخسرو وجود ندارد، خون‌خواهی کیخسرو عمل اخلاقی است که حتما باید صورت گیرد، روایت او تنها داستان مردی نیست که بی‌گناه کشته شده بلکه پدر او اسطوره‌ای غم‌انگیز است که مانند اشکی گوشه‌ی چشم ایرانیان خشک می‌شود. کیخسرو پهلوانی است که نه برای انتقام بلکه برای کاشتن عدالت آمده آن هم در خاکی که هر سال در آن لاله اشک سیاوش می‌روید فردوسی در این حماسه اخلاقی جایی برای دودلی کاراکتر قهرمانش نمی‌گذارد، تنها یک راه درست وجود دارد و آن هم از مجازات افراسیاب می‌گذارد.

هرچقدر که گستره‌ی این خون‌خواهی در داستان کیخسرو وسیع است و داستان یک پدرکشی را تبدیل به حماسه‌ی عدالت می‌کند، در داستان هملت ما با یک دیوار نقاشی بدون قاب از انبوه پهلوانی‌ها و حماسه‌آفرینی‌ها روبه‌رو نیستیم. هملت یک دعوای درون خانوادگی است، یک تابلوی ساده روی دیوار سفید موزه. این تفاوت انگیزه را

می‌توان به نوع شخصیت‌پردازی آثار نیز نسبت داد. فردوسی، کیخسرو را کوهی از فضایل و پهلوانی می‌سازد، مردی که حتی در کودکی، شایستگی و لیاقتش مثل زنگوله‌ای در گردن، همه‌ی چشم‌ها را به سوی خود می‌کشد. کیخسرو همچون هملت هرگز دست‌خوش نوسانات احساسی وجود خویش نمی‌شود، او حتی با اینکه از شاهان است اما به دنیا دل نبسته است؛ چندان که او خود اینگونه بیان می‌کند:

چه بندی دل اندر سرای سپنج
چه نازی به گنج و چه نالی ز رنج

درحالی که در تراژدی هملت، شکسپیر از این تیپ‌سازی قهرمانی گذشته است. او دنبال کاراکتری است که علاوه بر گوشت و پوست و استخوان، از شخصیت انسانی هم برخوردار باشد. هملت او نه قهرمانی است که مانند کهن‌الگویی سینه ستبر کرده از پس مه، شجاع دل بربیاید و شمشیر طلسم شده را از سنگ بیرون بکشد نه پهلوانی است که به دنبال یک حماسه اخلاقی، خون بریزد. او از پس سوگ پدر به دنیا می‌آید، کسی که بند نافش را با تردید بریده‌اند. این رویکرد متفاوت شکسپیر، پایان هملت را اینگونه رقم می‌زند، مهمانی هملت که قرار بود صحنه‌ی مرگ گلادیوس باشد، تبدیل به یک گورستان خانوادگی می‌شود. خون در رگ بی‌گناهان و گناهکاران یکی پس از دیگری خشک می‌شود و پرده‌ای نمی‌ماند از این نقالی انگلیسی جز تابلوی نقاشی‌ای سرخ از نبرد دو پسر برای انتقام پدر.

یکی از بزرگ‌ترین تفاوت‌های هملت و کیخسرو در واقع در تحسین کردن یا تحسین نکردن اعمال کاراکترهایشان دیده می‌شود، فردوسی در تمام داستان، انتقام کیخسرو را تحسین می‌کند، از دیدگاه فردوسی کیخسرو برای مردم جنبه سرمشق دارد. جوری که شکست او چون فتحی وانمود می‌گردد و تقریبا همه اتفاق نظر دارند که حق با پادشاه بوده است. اما شکسپیر به دنبال تایید هملت و اعمالش نیست، این پایان خون‌بار می‌تواند تنبیه پدرانه‌ای باشد برای هملتی که در راه خون‌خواهی پدر، دست به هر کاری می‌زند. در نگاه متفاوتی از تراژدی هملت، فارغ از اینکه هملت در نمایشنامه‌ی *پارتوگونیست* شکسپیر است، گفته می‌شود که این تراژدی در واقع داستان سه پسر است در کین‌خواهی پدر. هملت که پدرش توسط عمویش برای رسیدن به قدرت کشته می‌شود، فورتینبراس، شاهزاده نروژی، که پدرش در نبردی با پدر هملت به کام مرگ می‌رود و در آخر برادر اوفیلیا که پدرش توسط هملت به قتل می‌رسد. هملت و لایریتس، برادر اوفیلیا، هردو با فکر و خیال ریختن خون قاتل پدرانشان شمشیر به تن روزگار می‌کشند و سرنوشتی ندارند جز دو جسد جوان و ناکام بر تخته‌ی سنگ مرمر قصر. نبرد یتیمان به مرگ‌شان منتهی می‌شود، هر دو زخمی از شمشیرهایی زهرآلود بر پهلوی ناعدالتی جهان دراز می‌کشند و جان می‌دهند، در حالی که فورتینبراس، قهرمانانه، چکمه چرمش را روی تخت دانمارک می‌گذارد. شکسپیر سعادتی را برای هملت به جای نمی‌گذارد بلکه مرگ را برای پسران انتقام و تخت را برای پسر فاتح قلم می‌زند. رنج انتقام، پسران را از پای درمی‌آورد. شاید این حرفی است که شکسپیر در پس این داستان پر تب و تاب می‌خواهد بر زبان آورد، انتقام رنج‌آور است.

> «از انتقام هیچ نمی‌ماند جز رنج، هملت وکیخسرو هر دو در رنج باقی می‌مانند، هرچند که نوع رنج این دو با هم متفاوت است؛ هملت از نگرفتن انتقام رنج می‌برد وکیخسرو از گرفتن آن.»
> (علیرضا باوندیان)

پس از تمام حوادث گمان می‌شود که بر روح کیخسرو سایه‌ای از مصیبت افتاده است و آن همه خون به ناحق ریخته شده بر وجدانش سنگینی می‌کند. او نه در جام جهان‌بین بلکه خود با چشم خود می‌بیند که چگونه برای کین‌خواهی و بازخواست عدالت، بر روی خانواده مادری‌اش شمشیرکشیده است. همین حس پوچی بعد انتقام است که کیخسرو را به خاک می‌کشاند. او پس از تمام آن گردباد اتفاقات و سرخی خون، در نهایت خود را خالی از هدفی که برایش بزرگ شده بود، می‌بیند و دیگر دلیلی برای زنده ماندنش پیدا نمی‌کند. در آخر این رنج باعث می‌شود پادشاه ایران در جوانی، تخت را ترک می‌کند و به خلوت پناه می‌برد. هملت نیز که مرگ او به موازات انتقامش است، با چشمانی باز می‌میرد در حالی که تاناتوس، خدای مرگ یونان، روحش را از تنش جدا می‌کند و فرصتی برایش نمی‌ماند تا جان دادن دستانی را ببیند که بوی خون پدرش را می‌دهند. با مرگ تمام این هیاهوها فرو می‌خفتد و آنجاست که شکسپیر می‌گوید: «مابقی همه خاموشی است.»

رومئو ژولیت

▪ سجاد دهنوی/دانشجوی حقوق

در جایی به نام نجد، قیس عامری به لیلی علاقمند می‌شود. البته قرار نیست این عشق به وصال برسد طوری که قیس را مجنون بیابان‌ها خواهد کرد. مانع اصلی پدر لیلی است. بعد هم که لیلی با غیرمجنون ازدواج می‌کند و زودتر از مجنون می‌میرد. در جایی به نام ورونا رومئو به ژولیت علاقمند می‌شود. رومئو هم قرار نیست به ژولیت برسد. مانع اصلی اختلاف دو خانواده‌ی رومئو و ژولیت هستند. بعد هم که رومئو و ژولیت خودکشی می‌کنند.

در هر دو اثر آن چه که تعادل اولیه را از بین می‌برد، عشق است و آن چه که پیش‌برنده‌ی قصه است تضادِ مولود از عشق است. پس در نوع تضاد با هم مشترک اند. بعضا عقل و عشق در ادبیات با هم تضاد گرفته شده و شاید به همین دلیل است که نام اغلب عاشقان مجنون است. در حالی که این تضاد جعلی یا در نقد تعریف خاصی از عقل است. آیا این اصل عقلانی است که من مهم‌تر را به مهم ترجیح بدهم؟

در قصه‌ی لیلی و مجنون هم مجنون، لیلیِ مهم‌تر را به خانه‌ی مهم، خوابِ مهم و خیلی چیزهای مهم ترجیح داده. مادری که عاشق فرزند خود است و به خواب نیاز دارد و خواب برایش مهم است وقتی می‌بیند کودکش بی تابی می‌کند و کم مانده از ضجه گلو پاره کند، از خوابِ مهم برای فرزند مهم‌ترش می‌گذرد تا او را به آغوش بکشد و آرام کند. آیا این انتخاب، غیر عقلانی است؟ پس تضاد بین عقل و عشق نیست، بلکه بین شخصیتِ عاقلِ فارغ با شخصیت عاقلِ عاشق است. تضاد در لیلی و مجنون بین عاقلِ عاشق و جامعه‌ی عاقلِ فارغ است. در رومئو و ژولیت هم تضاد بین شخصیت و جامعه است. جامعه‌ای که عشق رومئو را درک نمی‌کند. رومئو عاشق دشمن خود شده و این از امکانات عشق است که محدودیتی ندارد و فراتر از تمام مرزبندی‌های سیاسی، اجتماعی و ... جاری می‌شود. پس تنش دراماتیک روی عشق بنا می‌شود و برخلاف تصور رایج، عشق، سکون‌آفرین و مخدر نیست. در لیلی و مجنون اصلا کلاس درس خاستگاه عشق آن‌ها است. اما در رومئو و ژولیت عشق از ضیافت آغاز می‌شود. (که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها) پس عشق تنش‌آفرین است. در تنش دراماتیک هم وجود تکنیک‌هایی نظیر پیشایند ضروری است. پیشایند یعنی عطش به آن چه در آینده اتفاق می‌افتاد. مثلا نوفل به مجنون قول می‌دهد که با حمله به قبیله لیلی، او را به عقد مجنون در آورد. جنگ شکل می‌گیرد اما نوفل سرانجام تسلیم صلح می‌شود و دوباره مجنون به سرزمین تنهایی بر می‌گردد. یا رومئو تصمیم می‌گیرد خودش را به جسد ژولیت برساند و بعد زهر بنوشد و خودکشی کند. مخاطب انتظار آن چه اتفاق می‌افتد را می‌کشد. در هر دو اثر از این تکنیک در موارد زیادی استفاده شده.

در تحلیل شخصیت‌ها باید به مختصر اکتفا کنیم. لیلی مویی شبیه به لیل (شب) دارد و دارای رخساره‌ای گندمگون است. آن طرف ژولیت سفید اندام است با موهای طلایی. هر دو شخصیت هم در نسب به قبیله‌های معروفی بر می‌گردند. آنچه لیلی و ژولیت می‌خواهند وصال است. مانع آن‌ها نیز قبلا اشاره شده است. اما این دو چه کاری انجام می‌دهند یا حاضرند انجام بدهند که مانع برطرف شود و به خواست خود برسند؟

عین همین انگیزه و مانع در مجنون و رومئو هم هست و برای آن‌ها هم سوال بالا مطرح است. در پاسخ باید گفت از اقتضائات پیرنگ عاشقانه وجود یک عاشقِ فاعل و یک معشوقِ منفعل است. طبیعتا این تقسیم‌بندی در مقام مقایسه است و به تسامح عاشق‌تر را عاشق و معشوق‌تر را معشوق نامیدیم. حالا عاشق و معشوق در دو اثر کدامند؟

در لیلی و مجنون، عاشق مجنون است و در رومئو و ژولیت، عاشق ژولیت است (نه رومئو). این مجنون است است که می‌خواهد موانع را حل کند و به لیلی برسد. قیس حتی نامش را هم در راه عشق می‌بازد و مجنون می‌شود. همینطور این ژولیت است که به کشیش مراجعه می‌کند و شربت مرگ می‌نوشد تا عشقش را حفظ کند، پس در اثر نظامی، عاشق یک مرد است و در اثر شکسپیر عاشق یک زن. این تصور غلطی است که عاشق اثر شکسپیر را رومئو بدانیم. ظاهرا خود شکسپیر هم رومئو را عاشق می‌داند. ولی به نظرم رومئو نه تنها در راستای حل موانع عشق عمل نمی‌کند، بلکه با عملش که قتل باشد مانعی دیگر می‌سازد. البته در ادامه به موارد دیگری از شباهت و تفاوت دو اثر اشاره می‌کنیم.

هر دو اثر اقتباسند. لیلی و مجنون اقتباس از اخبار و افسانه‌هایی که نقل محافل بوده و رومئو و ژولیت اقتباس از شعری ایتالیایی در قرن شانزدهم. هر دو اثر با مرگ عاشق و معشوق به پایان می‌رسد ولی در چگونگی مرگ مختلفند. مجنون در حالی که قبر معشوق را در آغوش گرفته، جان داده در مقابل رومئو با شمشیر آخته بر جسد ژولیت افتاده. بعد از مرگ مجنون پدر و مادری نیست که دور او را بگیرند ولی پس از مرگ رومئو پدران و مادران می‌آیند و حتی این مرگ به صلح دو خانواده منجر می‌شود. رومئو و مجنون در فراق پس از بیدار ماندن در شبی دراز و هزار راز و نیاز به خواب می‌روند و رویایی می‌بینند و بعد از بیدار شدن به فکر فرو می‌روند. رویای مجنون پرنده‌ای است که بر تاج او گوهر می‌گذارد و رویای رومئو این است که خود را مرده می‌بیند تا اینکه ژولیت می‌آید و با بوسه‌ای روح بر جسم بی جان رومئو می‌دمد. (جسارتا ای کاش این خواب را ژولیت می‌دید. در صحنه‌ی آخر این خواب برای ژولیت تعبیر می‌شود. آنجایی که رومئو رسیده و ژولیت از خوابِ مرگ بر می‌خیزد.)

در هر دو اثر عقد و ازدواج دختر بدون کسب اجازه از دختر مطرح است. در هر دو اثر ما شاهد حکم مجرمیت هستیم. با این تفاوت که جرم مجنون عشق اوست و این باعث رسوایی قبیله‌ی معشوق شده و جرم رومئو قتل اوست. همین طور خانواده‌ها در مقام مانع برای هر دو عشق ظاهر می‌شوند و پدران لیلی و ژولیت پس از مرگ فرزندانشان اظهار ندامت و پشیمانی می‌کنند به حساب این که ماهی را هر وقت از آب بگیری تازه است. البته به شرطی که در آب نمرده باشد. رومئو و مجنون در مقطعی عشقِ خیالی دارند. رومئو قبل از دیدنِ ژولیت و مجنون پس از سالها جدایی از لیلی. هم لیلی پیغامبر دارد و هم ژولیت. پیغامبر ژولیت دایه است و پیغامبر لیلی نامه و نامه رسان. لارنس و نوفل هر دو می‌خواهند کمک کنند ولی هردو در رساندن عاشق و معشوق به هم ناموفق اند. شکسپیر و نظامی در بیان مطالب و حالات و حتی توصیف نوع پوشش از طبیعت بهره گرفته‌اند. طوری که گوشواره لیلی آفتاب است و از این دست تشبیهات و استعاره‌ها.

در پایان باید به این نکته اشاره کرد که نظامی تنها راوی لیلی و مجنون نیست، همان طور که شکسپیر تنها راوی رومئو و ژولیت نیست. بعد از نظامی و شکسپیر در قالب شعر و نمایشنامه از این دو اثر اقتباس‌های زیادی شده و بر اساس آن‌ها آثار زیادی نوشته شده است و نوشته می‌شود.

مطالعه بیشتر

ارزش و اهمیت تئاتر در ایران و بررسی مخاطبان تئاتر

▪ فائزه جنتایی/ دانشجوی جامعه شناسی

تئاتر یک شکل تعاملی است که از طریق عمل، کلام و نمایش، ایده‌های جامعه‌ای را به تماشاگران منتقل می‌کند و احساسات، اندیشه و تفکرات آن‌ها را تحریک می‌کند. تئاتر اروپایی در دوره‌ی ناصرالدین شاه به ایران آمد. قبل از آن نمایش‌ها به صورت کوچه‌بازاری و روحوضی بودند به این علت به دستور ناصرالدین شاه، برای اجرای تئاتر مدرن، اولین سالن نمایش در دارالفنون تهران تاسیس شد. تئاترهایی که در این سالن نمایش به اجرا در می‌آمدند به صورت خصوصی تنها برای خاندان شاه و درباریان بود و کم‌کم سالن‌های تئاتر دیگری در مکان‌های دیگر تاسیس شد و مردم، بیشتر با فضا و نوع اجرای تئاتر اروپایی آشنا شدند.

این که بخواهیم بدانیم مخاطبان تئاتر در دهه‌های بعدی تئاتر چگونه بوده است، منابع و اسناد معتبری نداریم که به صورت واضح و صریح وضعیت مخاطبان و فروش بلیط را داشته باشند، اما ساخت و تأسیس سالن‌های اجرای متفاوت در دوره‌ی قاجار و پهلوی نشان می‌دهد که مردم بعد از آشنایی با تئاتر از این هنر حمایت لازم را کرده‌اند. با اینکه دور از انتظار درباریان بود اما حمایت‌های لازم انجام گرفت زیرا اعتمادالسلطنه در خاطرات خود نوشته است که اسماعیل بزاز برای بازی در تئاتر، ۴۰۰ تومان دریافت

کرده است. این اجراها دوام چندانی نداشت چون وضعیت اجتماعی پذیرای این هنر و بازیگر حرفه‌ای تئاتر نبود. اما بعدها در عمارت مسعودیه و لاله‌زار ساخت این سالن‌های تئاتر ادامه پیدا کرد. همچنین سالن دارالفنون نیز بازسازی شد و مردم بیشتر از قبل از آن استقبال کردند.

بعد از گذری که به سیر تاریخی تئاتر زدیم، می‌خواهیم به این موضوع بپردازیم که اکنون تئاتر ایران چه جایگاهی بین مخاطبان ایرانی دارد. برای درک بهتر از قشرها و افرادی که اکنون به تئاتر می‌روند، می‌خواهیم به مقاله‌ای بپردازیم که آقای دکتر حاجی محمد احمدی و خانم فاطمه کریم‌وند با نام *بررسی عوامل تاثیر گذار بر جذب مخاطبان تئاتر شهر تهران* در سال ۱۳۹۴ منتشر کردند، که یک پژوهش پرسشنامه‌ای بین ۳۸۴ نفر از تماشاگران تئاتر سالن‌های تئاتر تهران است. به همین دلیل این مقاله می‌تواند به ما اطلاعات بسیار خوبی را بدهد. اما نکته‌ی قابل توجه این است که این پژوهش در تهران، پایتخت کشور، انجام شده است و آمار به صورت نمونه‌گیری به دست آمده ولی به دلیل افراد زیادی که در این گزارش شرکت کرده‌اند ما می‌توانیم از وضعیت مخاطبانی که به تئاتر می‌روند مطلع شویم. در این مقاله ذکر شده است که میانگین رنج سنی افراد تماشاگر تئاتر بین ۱۶ تا ۳۶ سال است. همچنین اکثریت آن‌ها از طبقه‌ی متوسط رو به بالا هستند و نکته مهم و قابل مشاهده‌ای که در این مقاله هم ذکر شده، کاهش مخاطبان است که به صورت آشکار مشاهده می‌شود. اما بیاید بپردازیم به افرادی که به تئاتر می‌روند و ببینیم چه کسانی هستند. به طور کلی از بین ۳۸۴ شرکت‌کننده می‌توان مخاطبان را به سه دسته تقسیم کرد؛ دسته‌ی اول شامل روشنفکر آنی می‌شود که به تئاتر می‌روند، دسته‌ی دوم شامل دانشجویان می‌شود که از گذراندن اوقات فراغت خود در تئاتر لذت می‌برند و دسته‌ی سوم شامل استادان می‌شود و همچنین تمامی این افراد بیشتر به دلیل گذراندن اوقات فراغت خود به تئاتر می‌روند. دلایلی که باعث جذب این افراد به تئاتر می‌شود زنده بودن اجرا و صداقت و نداشتن سانسور در تئاتر است. همچنین برانگیخته شدن احساسات آن‌ها که باعث خاص جلوه کردن تئاتر می‌شود.

می‌دانیم که مهم‌ترین عنصر در تئاتر مخاطبان هستند و تئاتر کاملا وابسته به تماشاگران است. این مخاطبان هستند که تعیین می‌کنند تئاتری ادامه پیدا کند و یا کنسل شود. همچنین اغلب نمایشنامه‌ها نیز بر اساس سلیقه و اجتماعی که مخاطبان در آن زندگی می‌کنند نوشته می‌شود. پس نمی‌توان نسبت به مخاطبان تئاتر بی‌توجه بود و تنها به عوامل ساخت و اجرای تئاتر پرداخت. حتما شما نیز متوجه شده‌اید که در اطرافیان‌تان خیلی کم کسانی پیدا می‌شوند که به تئاتر بروند. در مقاله آقای دکتر محمد احمدی و خانم فاطمه کریم‌وند هم آماده است. که می‌تواند دلایل متعددی داشته باشد؛ از جمله مشکلات اقتصادی، عدم توجه لازم به تئاتر، شیوع بیماری‌های خطرناک که باعث بسته شدن تئاتر شده است و محدویت‌هایی که در اجرای تئاتر وجود دارد. یکی از اطلاعات مهمی که در حین مطالعه این مقاله مشاهده می‌شود این است که کم‌ترین قشری که به تئاتر می‌آیند سالمندان و نوجوانان هستند. بهتر است توجه شما به این موضوع بیشتر جلب شود که نوجوانانی که نسل آینده‌ی کشور را تشکیل می‌دهند نسبت به تئاتر علاقه‌ای نشان نمی‌دهند، آن وقت آینده‌ی تئاتر چه خواهد شد اگر دیگر علاقه به تئاتر نباشد.

اکنون بیاید به این موضوع فکر کنیم که چه علتی دارد تئاتر باقی بماند و چرا تئاتر حائز اهمیت است و باید برای جذب مخاطب آن تلاش شود. همانطور که در اول متن هم آورده شد تئاتر می‌تواند احساسات، اندیشه و تفکرات مردم را تحریک کند. از همین رو، میزان تاثیرگذاری‌ای که تئاتر زنده روی افراد دارد را نمی‌توان با دیگر رسانه‌ها مقایسه کرد. همچنین تئاتر این قابلیت را دارد که بسیاری از اتفاقات و حرکات‌های اجتماعی را به مردم برساند و به صورت زنده و نمایشی، مردم را از وضع حاضری که دارند مطلع کند. پس بهتر است نسبت به حاشیه رفتن تئاتر و مشکلات از این قبیل بی‌تفاوت نباشیم و در کنار مشکلات دیگر به این موضوع هم توجه لازم بشود.

نقاشی تکیه دولت اثر کمال‌الملک

برخی می‌گویند در تمامی جهان نمایش از مناسک مذهبی آغاز گردیده و به مرور زمان اشکال مختلفی به خود گرفته و استقلال اجرایی پیدا کرده است. از تئاتر نو در ژاپن تا اپرا در ایتالیا، تئاتر همیشه آمیخته با آیین بوده است و حتی آیین را می‌توان شروع کننده هنرهای نمایشی دانست.

کهن‌ترین نمایش در ایران را می‌توان مراسم سوگ سیاوش یا سووشون دانست، که در ابتدا از سنگ نوشته‌ای با قدمت سه هزارساله پیدا شده و داستان آن در شاهنامه نیز آمده است. نکته ای جالب در این مورد آن است که همچنان در مناطقی همچون هرات تا مازندران، سووشون زنده نگه داشته شده است. مکان برگزاری مراسم سوگ سیاوش، همچون ورزشگاهی بوده است که مردم دور آن جمع شده و به تماشای این نمایش می‌نشستند.

سووشون به مرور زمان تبدیل به نوع مرسوم و رایج تعزیه شده است. لباس رزم باستانی پوشیدن و اجرای نمادین وقایع حماسه‌ها برای مردم عادی به قصد زنده نگه‌داشتن روح حماسه، ریشه در هنر و فرهنگ ایرانی دارد. این نوع سوگواری و گردهمایی را کمتر در سرزمین‌های دیگر می‌بینیم. در داستان باستانی، سیاوش پس از گذار از آتش و دلگیری از پدر، به دیار غریب رفته و ناجوانمردانه کشته می‌شود. مردم بخارا به سوگ سیاوش می‌نشینند، جامه سیاه بر تن کرده و نوحه می‌خوانند...