

### تابوی اول

## بازیگری در تعزیه

[حسین ابوالفتحی/ بخش اول]



اگرچه تئاتر از طریق کاربرد متغیر اجزای تئاتری خود به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای عمل می‌کند، اما در سراسر تاریخ آن ، بازیگری در سلسله مراتبی متغیر جزء اساسی و غالب باقی مانده است. به همین دلیل بازیگر موضوع مهمی برای تحقیق نشانه‌شناسان بوده است. معمول‌ترین موضوع تحقیق در ترمب پویا از کل یک مجموعه از نشانه‌هاست که حامل آن ممکن است بدن، صدا و حرکات بازیگر باشد ولی می‌تواند توسط اشیای گوناگون دیگری از قبیل اجزای لباس و اجزای صحنه هم انتقال یابد. با این وجود مهمترین نکته این است که بازیگر معنای همه این چیزها را در خود متمرکز می‌کند و این کار را تا حدی انجام می‌دهد که با حرکاتش جایگزین تمام حامل‌های نشانه شود.

با این توضیح بازیگر جزء لینفک تئاتراست و حتی اوست که در بسیاری موارد تعیین کننده است که مخاطب چه تأثیری را از نمایش بپذیرد. در برخی موارد (که البته کم هم اتفاق نمی‌افتد) در نظام‌های هنری ستاره‌ساز بازیگران تئاتر که دارای نام و شهرتی هستند حتی نقش‌های بزرگ را تحت‌الشعاع نام خود قرار داده و نوعی بزرگی نقش را زیر نقش خود پنهان می‌کنند در این میان حتی بسیاری از نقش‌های تاریخی نیز دچار بزرگی ستاره‌ها شدند و تماشاچی پیش از آنکه شوقی برای دیدن نمایش داشته باشد به‌جهت دیدن بازیگر به سالن نمایش می‌رود. اما حالا می‌خواهیم نقش بازیگر تعزیه را بررسی کنیم و ببینیم آیا بازیگر تعزیه هم در هر میزان و اعتباری که هست می‌تواند نقشش را تحت تأثیر خود قرار دهد؟

بار دیگر برای تشریح موقعیت بازیگر تعزیه، به یکی از تعاریف تعزیه می‌پردازیم: «تعزیه هنری دینی است و هنر دینی هنری است که در ذیل دین محقق نشود و قالب و صورتی دینی داشته باشد، هنری که نتیجه تاریخ تقرب انسان به حقیقت مطلق است و این‌هنر هنری است که مستقیم در کنار مناسک دین شکل می‌گیرد و با آیین مرتبط است.» در واقع با این تعریف، تعزیه، پیوندی ناگسستنی میان تاریخ، دین و آیین است.

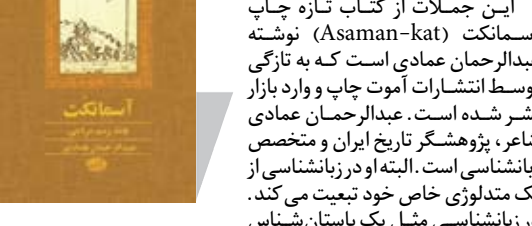
### سطر پایان

**نگاهی به کتاب آسمانک نوشته عبدالرحمان عمادی**

## تمدن دیلمی در قاب

[ایوب بی‌نیاز]

«پرسید دانا از مینوی خرد که کدام زمین شادتر است؟ مینوی خرد پاسخ داد که آن زمین شادتر است که مرد پارسی راست گفتار در آن نشیمن کند.»



است، که از دل خروارهای خاک، اشیای ناب و قیمتی که همان آداب و رسوم باشد را بیرون می‌کشد. برخی از فیلسوفان معتقدند که معضلات فلسفی از کاربرد نادرست زبان ناشی می‌شود. بین چیزها در واقعیت، اندیشه در ذهن آدمی و زبان تناظری مستقیم و منطقی برقرار است. به همین دلیل زبان و ذهن نوعی تصویر از واقعیتی تشکیل می‌دهند که در جهان یا آن متناظرند. همه واقعیت‌های جهان به این اعتبار واقعیت‌اند که می‌توانیم درباره آنها حرف بزنیم و تصورشان کنیم. ابتدا بد نیست بدانیم عنوان کتاب به چه معناست؟ آسمانکت یک واژه در زبان دیلمی است. این واژه را که در اصل می‌توان یک پدیده ناتواریستی محض دانست که در زبان فارسی صاعقه نامیده می‌شود. هماهنگونه که پژوهشگر نقل می‌کند:

«در افسانه دیلمی، فرود آمدن صاعقه را در میان آب چشمه، باعث ایجاد حربه یا گوهری مثل الماس می‌پنداشته‌اند.»
نیز در اساطیر یونان صاعقه و برق از نشانه‌ها و ابزارهای ZEOS تئوس دانسته می‌شد که پدید آمدنش را گاهی نشانه خشم و آسیب و گاهی یک فیروزی می‌شمرند.
گرتفون نوشته، کوروش در یکی از سفرهای جنگی خود هنوز از دروازه شهر بیرون نیامده بود که رعد و برق در آسمان پدید آمد. چون پارسیان پدید آمدن رعد و برق را نشانه فرخنده فالی می‌دانستند کوروش و پدرو او آن نشانه پیروزی در آن سفر دانستند.

کتاب شامل پنج مقاله است:

۱) شعری در باره آفرینش شادی برای مردم که نوزده بار در سرحط نوشتارهای تاریخ قدیم بازگوئی شده
۲) آسمانکت (Asaman-kat)
۳) آب استه در کوهستان طبرستان
۴) ستایش رام یالام در دیلم؛ نشانه‌هایی از ستایش عنصر باد
۵) کدوئی

درواقع پنج فصل کتاب به معنی پنج رسم از رسوم ایرانیان است.

جالب اینجاست که بدانیم طرح روی جلد هم خود یکی از رسوم را توضیح می‌دهد.

آئین کدوئی یعنی تیر بر گوی زدن که به نشانه مهر و عشق است.

نویسنده درصداد است تا مشابهات و اشتراکات زبانی را در زبان‌های ایران قدیم و زبان‌هایی که امروز خود به دلیل جغرافیای مستقل زبانی جدا از زبان‌های ایرانی دارند، پیدا کند و یکی بودن ریشه‌های آنها را به اثبات برساند.

او همچنین شرحی مفصل از اشتراکات زبان در کتب مذهبی و مقدس ارائه می‌دهد. در زبان‌های ایرانی و عربی اشتراکاتی می‌یابد که در کتب غیرفارسی و عربی منجمله زبان‌هایی که از آن به نام «هند و اروپایی» اسم می‌برند، یافت می‌شود. عمادی تقبی می‌زند بر فلسفه‌ای که شاید ایرانیان خیلی پیشتر از تالس و آناکسیمن در مورد آب و باد (هوا) گفته‌اند. همان گونه که می‌دانیم فیلسوفان معروف به پیش سقراطی؛ مثل امپدوکلس مدعی بودند جهان هستی از چهار عنصر آب، باد، آتش و خاک ساخته شده است و جهان را از طریق این عناصر متحرک توضیح داد. عمادی این گونه توضیح می‌دهد: آب، به عنوان یکی از مهمترین عناصر طبیعت که مایه هستی و زندگی جانداران است در جهانشناسی دیرین مردم همه جاهای فلات ایران و پیرامون‌های آن شالوده آغازین هستی گمان می‌شده و آن را مادر پدیده‌ها می‌پنداشته‌اند.



علاقه قلبی من آن بود که این نمایش را در یک خانه قدیمی اجرا کنم و تماشاگر دور تا دور صحنه بنشینند و در نمایش مشارکت کند اما اگر چنین خانه‌ای پیدا می‌کردم ممکن بود تماشاچی را از دست بدهم به همین دلیل ناچار شدیم همان فضایی که می‌خواستیم القا کنیم را بازسازی نماییم. اما جمعیت زیادی را نمی‌توانستیم به روی صحنه ببریم در نتیجه بر آن شدیم تا خود بازیگرها را دور تا دور حیاط بنشانیم ضمن اینکه در طول نمایش، بازیکنانی که کنار گود می‌نشستند تقریباً حکم مهمانان جشن را پیدا کنند و تماشاگران هم پیوسته با آنان باشند.

■ علت استفاده از زبان آر کانیک در سیاه‌بازی چه بود؟ آیا امکان تغییر زبان به زبان محاوره نبود؟ و چرا در صحنه مسافرخانه، زن صاحب‌خانه و پسرش ناگهان به زبان محاوره سخن می‌گفتند؟

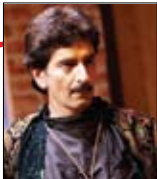
واقعیت این است که ما سعی کردیم که نمایش را به سنت تخته حوضی‌های قدیم اجرا کنیم. در آن نوع نمایش‌های تاریخی و نمایش‌هایی که از شاهنامه اقتباس می‌شود، به لفظ قدیمی سخن می‌گفتند اما سیاه و مردم کوچه و بازار به زبان محاوره سخن می‌گفتند. راه دیگری جز آن وجود نداشت. بنابراین زن صاحب‌خانه و پسرش چون از مردم کوچه و بازار بودند به زبان محاوره سخن می‌گفتند و دختر شاه و رستم همچنان به لفظ قدیم.

■ نمایش اگرچه جزو نمایش‌های بلند محسوب می‌شده، اما خسته‌کننده نبود، با توجه به این مسئله، نحوه کنترل و هماهنگی ریتم در نمایش‌های بلند چگونه است؟

این مایه خوشحالی من است. زیرا یکی از دغدغه‌های من چنین مسئله‌ای بود و همواره با خود می‌گفتم می‌بادا که به دلیل طولانی‌شدن زمان نمایش، کار خسته‌کننده شود؟ به هر حال کنترل ریتم به تغییر صحنه‌هایی که مدام تغییر می‌کنند، گفت‌وگوهای یبنگ یبنگی شخصیت‌ها-انتخاب صحنه‌ها و اینکه تا چه حد تماشاگر با صحنه‌ها درگیر شود و... مربوط می‌شود. در این نمایش چه آنجا که در قاف آخراسیاب است و چه در بخش‌های کم‌دی تلامشان هماهنگی ریتم با توجه به عناصر یاد شده بود. از سوی دیگر توانایی بازیگر، هدایت بازیگر و نحوه نگارش نویسنده را نیز می‌توان نام برد.

### ذهن هدایتگر نمایشی

اگر یک ذهن هدایتگر وجود نداشته باشد بداهه عمدتا به بیراهه می‌رود. برخی از ائودهایی که زده می‌شد، دور ریختنی بود و گاهی باید بداهه سازی‌ها را سرنه می‌کردیم و چون این برای اولین باری بود که سعی برابیم متن را می‌نوشت و متن نظرات می‌کردم تا خواسته‌هایم عملی شود در مورد روابط علت و معلولی و روابط آدمهای قصه کاملاً بخت می‌کردم تا رضایتم جلب شود؛ حتی گاهی دخالتی در نوشتار داشتم و بخش‌هایی را می‌نوشتم و پس از آن که کامل می‌شد، آن را به نویسنده می‌سپردم تا با توجه به نوع دیالوگ نویسی و ادبیات خود تطبیق داده و دخل و تصرف لازم را صورت دهد.



به طور کلی ما بیشتر از ۵۰-۶۰ عنصر کم‌دی در نمایش‌های شادی آور ایرانی پیدا کردیم که معمولاً هر جا امکان داشته باشد، از این عناصر استفاده می‌کنیم. ■ در اجرا شاهد به بازی گرفتن تماشاگر بودیم، آیا قصد داشتید سیستم «تماشاگر- بازیگر» را به کار ببرید؟

### تئاتر روایتی و شاعرانه

در نگارش نمایش تخته حوضی، روایی بودن و گونه‌ای از تئاتر روایتی بودن همچنین استفاده از طنز و مضحکه و سپس ساختارهای تئاتر روایتی و چگونگی به کارگیری عناصر مضحکه را باید دانست. از سوی دیگر عناصر گاه از ورای حضور شخصیتی همچون سیاه به کار گرفته می‌شود و گاهی از طریق شخصیت‌های دیگر که مورد مضحکه قرار می‌گیرند. در کنار این عناصر باید به صنایع ادبی مثل بحرطویل، چهارپاره و... و مسائلی از قبیل اینکه کجا می‌توان از شعر کلاسیک استفاده کرد آشنا بود. زیرا اگر یک قصه‌پردازی‌های قدیمی توجه کنیم متوجه می‌شویم ناگهان نویسنده در جایی شعر می‌نویسد.



### نوشتن به سبک نسل نو

نکته‌ای که باید توجه داشته باشیم این است که من نباید تجربه‌های خودم را در سینه نهان کنم و با خود به گور بسپریم. باید در زمان باقی مانده در بحث نویسندگی نیز همانطور که در فرآیند کارگردانی، بازی و بازیگردانی از نیروهای جوان تر استفاده کردم و دانسته‌هایم را به آنها آموختم، شیوه نگارش خود را به جوان‌ترها بیاموزم. جوان‌ها باید تجربه کنند تا بیاموزند، تنها راه هم آن است که بیاند بنشینند تا ببینند و بحث کنند تا رفته رفته سبک و سیاق این نوع نمایش را یاد بگیرند و اساساً دراماتوژی این نوع نمایش و ویژگی‌های خاص این نمایش را بیاموزند. در چنین کارهایی مباحثی همچون طنز، شخصیت سیاه، قرار و قاعده‌های این نمایش را باید بشناسند تا آرام آرام بتوانند بنویسند.

گفت‌وگو با داوود فتحلی بیگی، نویسنده و کارگردان تئاتر

# شاعرانگی نمایشی به شیوه طوطی‌نامه

داوود فتحلی بیگی یکی از کارگردانان و پژوهشگران برکار در حوزه تئاتر ایرانی که شاید بیش از بیست سال در زمینه نمایش‌های آئینی سنتی فعالیت داشته است. وی روزهای گذشته نمایش بیژن و منیژه را در تالار سنگلج به روی صحنه برد. فتحلی بیگی تا کنون فعالیت‌های اجرایی زیادی داشته است. از آثاری که خود به نگارش و کارگردانی آنها پرداخته می‌توان به «رام کردن زن سرکش»، «داوودلدار»، «راز عروسک»، «این غرقه از بهشت»، «زلیخانامه»، «پهلوان کجیل و ازدها»، «غروب مضحک مصمصا»، «بخت، و...» اشاره کرد.

[مریم جعفری حصارلو]

■ آقای فتحلی بیگی، به قصه نمایش اخیر شما بپردازیم...

نمایش ما قصه‌ای تو در تو دارد. اصل قصه، قصه بیژن و منیژه است. اما قصه فرعی دیگری هم وجود دارد که تماشاگر شاهد آن نیز خواهد بود. داستان از آنجا شروع می‌شود که یک گروه نمایشی به منزل آقا کریم می‌آیند تا به مناسبت عروسی پسر آقا کریم نمایش سیه بازی بیژن و منیژه را اجرا کنند. این گروه نمایشی خود قصه‌ای دارد که بی‌شابهت به قصه بیژن و منیژه نیست. در این قصه حاشیه‌ای شاهد هستیم که دختر صاحبخانه در سال گذشته نامزد بازیگر نقش بیژن بوده؛ پدر دختر وقتی متوجه می‌شود جوان به عنوان نقش دوم بازیگر نمایش است، نامزدی را به هم می‌زند، از سوی دیگر خودش نیز زمانی نامزدی‌اش را به این دلیل که پدر دختری که نامزدش بود یک گروه تئاتر سیاه بازی داشته، به هم زده است و از قضا سردرسته گروه سیاه‌بازی امشب همان نامزد قدیمی پدر دختر است که سالها پیش نامزدی‌شان به هم خورده است. اما در طول نمایش متوجه می‌شویم دختر کریم آقا و بازیگر نقش بیژن (هر دو) پس از گذشت یک سال همچنان به یکدیگر علاقه مندند و همچنان در رنج فراق و جدایی یکدیگر اسیرند و...

■ آیا در طراحی روایت در روایت‌ها به روش نمایش‌های ایرانی بسنده کردید و یا از روش فاصله‌گذاری برشت و یا جنبش‌های ادبی قرن بیست که توجه به روایت در روایت‌ها دارد و در پایان هم روایت پایان ثابتی ندارد، وام گرفتید؟

خیر، اساساً این روایت در روایت‌ها در سنت داستانسرای ایرانی وجود دارد، بارزترین آنها هزار و یکشب، بختیارنامه، «طوطی‌نامه» و... است. بسیاری از قصه‌ها و روایت در روایت‌ها حتی در تعزیه هم تجربه می‌شود و بسیاری از شیوه‌های روایت در روایت در جنبش‌های جدید که به غلط ادبیات مدرن مطرح می‌شود چه بسا تحت تأثیر سنت قصه‌گویی گذشتگان ایرانی بوده، چراکه می‌دانید بسیاری از آثار گذشته همچون «هزار و یکشب» به بسیاری از زبان‌های دنیا ترجمه شده و در بسیاری از کشورهای دنیا وجود دارد و بر قلمرو نمایشنامه‌نویسی و داستان‌نویسی بسیار تأثیر گذار

یک پیرمرد، از جمله آثار او هستند.
چخوف نویسنده‌ای توانا و پزشکی مهربان بود که زندگی‌اش را صرف نوشتن و پرداختن به بیماران و مردم فقیر کرد.

## چخوف در باغ آلبالو



علی قربان‌نژاد

کوتاه مشغول شد. وی در سال ۱۸۸۴ از دانشکده پزشکی فارغ‌التحصیل شد و در تابستان همان سال وقتی که به منطقه‌ای به نام «بابکیو» رفته بود با شخصی به نام «ساروین» که مدیر روزنامه پترزبورگ بود، آشنا شد. ساروین ناشر اغلب آثار چخوف در آینده شد.

## پزشک مهربان دهکده

### ستاره

اولین نمایشنامه چخوف به نام «تاگاترک» به دنیا آمد. او تحصیلات ابتدایی خود را در مدرسه یونانی کلیسای امپراتور قسطنطین گذراند و سپس در مدرسه گرامر، در شهر محل تولد خود به تحصیلاتش ادامه داد. در سال ۱۸۷۹ در دانشگاه مسکو، در رشته پزشکی به ادامه تحصیل پرداخت. در همین دوران و در ایام دانشجویی خود، برای کسب درآمد جهت گذران زندگی خود به نوشتن داستان‌های

او در نامه‌ای به دکتر روسولیمو درمورد اهمیت تحصیل در رشته پزشکی نوشته است: «هیچ کس جز یک پزشک نمی‌تواند ارزش راستین علم پزشکی و تأثیر آن بر نوشته‌هایم را درک کند...»
در سال ۱۸۹۱ سفری به اروپای غربی کرد و در همان سال «فراریان ساخالین»، «دوتل» و «زنان» را نوشت. او فعالیت‌های بسیاری برای کمک به قطعی‌زدهگان انجام داد و سازمانی را به همین منظور تأسیس کرد. چخوف همچنین به دهکده «میلخوف» برای مبارزه با وبا که شایع شده بود، نقل مکان کرد. فعالیت‌های بشردوستانه او همچنان ادامه داشت و در سال ۱۸۹۷ به خرج خود، در دهکده‌های روسیه مدرسه ساخت. از سال ۱۸۹۱ به عنوان پزشک عمومی در دهکده «میلخووا» در جنوب مسکو کار خود را آغاز کرد، به بیماریاری که در مقابل مطب او از صبح زود، صف می‌بستند، به رایگان دارو می‌داد. وی با وجود آنکه برادرش نیکلاس بر اثر بیماری سل از دنیا رفت، نسبت به این بیماری بی‌اعتنا بود و تا سال ۱۸۹۷ از مراقبت‌های پزشکی برای خود امتناع می‌کرد تا این‌که به علت وخامت حالش و بنا بر توصیه دکترش به مرکز نگهداری بیماران مبتلا به سل در دریای سیاه رفت. او در آنجا نیز به جای استراحت به جمع‌آوری اعانه جهت احداث آسایشگاه برای بیماران مبتلا به سل می‌پرداخت. سرانجام آنتوان چخوف در ماه ژوئن ۱۹۰۴ در سن ۴۴ سالگی در کشور آلمان برای همیشه چشمانش را بست.