# به چیستی ها خوش آمدید.

**http://chistiha.com**

**لینک گروه:**

**https://t.me/joinchat/Aesof0Ja90QD1mvfXRUa1w**

**آدرس سایت:**

**www.chistiha.com**

**لینک کانال:**

**@TirdadPhilosophyChannel**

**نشانی وبلاگ:**

**/http://chistiha.blogfa.com**

**مؤسسه ی آموزش عالی کمال الملک**

# جزوه ی کارگاه نمایشنامه نویسی 3

**گروه ادبیات نمایشی**

**تألیف: معصومه بوذری**

**بهار** 96

| زمان بندی درس تمثیل شناسی | | | |
|---|---|---|---|
| ردیف | جلسه | تاریخ | شرح درس |
| 1 | جلسه اول | | شرح وظایف دانشجویان / سبک نویسندگی درام نویسان ایرانی |
| 2 | جلسه دوم | | انواع سبک: رئالیسم [واقع گرایی] |
| 3 | جلسه سوم | | انواع سبک: ناتورالیسم (به عنوان شاخه ی زیرین رئالیسم) |
| 4 | جلسه چهارم | | انواع سبک: اکسپرسیونیسم [تعبیرگرایی] |
| 5 | جلسه پنجم | | انواع سبک: سوررئالیسم (به عنوان شاخه ی فراسوی اکسپرسیونیسم) |
| 6 | جلسه ششم | | آثار نمایشی در ایران پیش از اسلام؛ کتاب نمایش در ایران: بهرام بیضایی |
| 7 | جلسه هفتم | | نمایش در ایران پس از اسلام؛ کتاب تئاتر و هنرهای نمایشی: دکتر جلال سخنور |
| 8 | جلسه هشتم | | نمایش ایرانی بعد از آشنایی با تئاتر غربی؛ نمایشنامه نویسان ایران: منصور خلج |
| 9 | جلسه نهم | | سبک در آثار درام نویسان معاصر: محمد رحمانیان |
| 10 | جلسه دهم | | سبک در آثار درام نویسان معاصر: محمد یعقوبی |
| 11 | جلسه یازدهم | | سبک در آثار درام نویسان معاصر: بهرام بیضایی |
| 12 | جلسه دوازدهم | | سبک در آثار درام نویسان معاصر: نغمه ثمینی |
| 13 | جلسه سیزدهم | | تصحیح اولیه طرح ها و پروژه های دانشجویی |
| 14 | جلسه چهاردهم | | تصحیح ثانویه پروژه های دانشجویی |
| 15 | جلسه پانزدهم | | تصحیح نهایی پروژه های دانشجویی |
| 16 | جلسه شانزدهم | | آمادگی برای آزمون کتبی |

| پروژه عملی |
|---|
| نگارش یک نمایشنامه با ویژگی های نمایشنامه ایرانی، یا اقتباس از یک اثر دراماتیک ایران معاصر |

| امتیازها | |
|---|---|
| پژوهش (تحقیق درباره سبک آثار یک نویسنده؛ و کنفرانس) | 6 نمره |
| پروژه عملی (نگارش یک نمایشنامه با ویژگی های نمایشنامه ایرانی، یا اقتباسی) | 7 نمره |
| آزمون کتبی (از جزوه؛ پاسخ به هفت سؤال از ده سؤال در جلسه آزمون نهایی) | 7 نمره |

**مقدمه**

این واحد درسی، به صورت کارگاهی، و به منظور شناخت و آگاهی دانشجوی رشته ی ادبیات نمایشی با تکنیک ها و سبک های نمایشنامه نویسان ایرانی به منظور بکارگیری اصول نمایشنامه نویسی ایرانی، در متن های نمایشی خود می باشد.

**درس سه واحدی**: یک واحد نظری، دو واحد عملی

**هدف:** نگارش نمایشنامه بر مبنای شگردهای روایی متون نمایشی ایرانی

**شرح درس:**

- فنون و تمرین های نمایشنامه نویسی بر مبنای متون نمایشی پیش از اسلام

- فنون و تمرین های نمایشنامه نویسی بر مبنای متون تعزیه

- فنون و تمرین های نمایشنامه نویسی بر مبنای شگردهای نمایش های شادی آور ایرانی

- فنون و تمرین های نمایشنامه نویسی بر مبنای شگردهای نقالی

- فنون و تمرین های نمایشنامه نویسی بر مبنای شگردهای پرده خوانی

- نگارش یک نمایشنامه به عنوان کار پایان ترم

**منابع**:

1- خاکی، محمد رضا - تعزیه نامه های کتابخانه ی ملک، مؤسسه ی فرهنگی گسترش هنر، تهران، 1381

2- عناصری، جابر - ادبیات نمایشی مذهبی، مرکز هنرهای نمایشی، تهران، 1372

3- بیضایی، بهرام - نمایش در ایران، نشر کاویان، 1344

4- افشاری، مهران - هفت لشگر (طومار جامع نقالان) پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، 1377

5- واعظ کاشفی سبزواری، ملاحسین - فتوت نامه سلطانی، به اهتمام محمد جعفر محجوب، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، 1350

# فصل اول

# آشنایی با متون کهن در ایران

در مقدمه کتاب "هنر نمایش در ایران؛ تا سال 1357" تألیف دکتر تاجبخش فنائیان (انتشارات دانشگاه تهران، 1386) چنین می خوانیم:

تئاتر ایران مسیر پر پیچ و خمی را پیموده: نمایش های تعزیه - معرکه - سیاه بازی - پرده خوانی - خیمه شب بازی - نقالی و ... هر یک مضامین و قراردادهای خود را داشته و ده ها سال به حیات پرشور خود، در شهرها و روستاهای ایران ادامه می دادند. با ورود تئاتر اروپایی به ایران در اواخر سلطنت ناصرالدین شاه قاجار، و حمایت دربار و روشنفکران متجدد از این تئاتر، روند رشد انواع نمایش های ایرانی متوقف ماند و امکان هرگونه نوآوری در این باره از دست رفت.

## نمایش واره ها در ایران باستان

تاریخ بخارا از مراسمی یاد می کند که مغان و زرتشتیان در اغلب شهرهای ماوراءالنهر بر سر مزار سیاووش انجام می دادند. در این مراسم که بامداد هر نوروز برگزار می شد جماعتی عظیم از دوستداران سیاووش، با درفش ها، پرچم ها، و اطعام سوگواران، به شبیه سازی ظلمی که بر سیاووش رفته پرداخته، به این ترتیب بر مزار وی عزا می گرفتند و سوگواری می کردند.

انگیزه ی برگزاری این مراسم هر ساله، یادآوری و دفاع از حقیقت و پاکی و انسانیتی بود که سیاووش مظهر آن به شمار می رفت.

همچنین در کتاب "ربیع المنتخبین" از نمایشی به نام کوسه برنشین که در زمان ساسانیان هر سال در آغاز فصل بهار، بر پا می شد سخن به میان آمده، که در آن مردی کوسه و زشت صورت را سوار بر خری می کردند و او تحت حمایت سربازان و سپاهیان شاه، در حالی که با تبختر شاهانه خود را باد می زد و ترانه هایی مبنی بر رسیدن فصل گرما سر می داد به مردم فرمان می داد تا او را با برف و یخ خنک کنند و مردم نیز موظف بودند چنان کنند که او می خواهد. این نمایش که به میر نوروزی تغییر نام داد تا اواخر قرن نهم هجری در شهرها و ولایات ایران برگزار می شد.

## نمایش های سنتی - مذهبی

در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم کمال الدین حسین واعظ کاشفی (متوفی به سال 910 ه.ق) در مسیر تجربیات خود پیرامون انواع نمایش های پرده خوانی، لعبت بازی، مداحی، نقالی و معرکه، دو کتاب به نام های فتوت نامه سلطانی و روضةالشهدا را تألیف کرده است. اسناد و نظریات ملا حسین واعظ کاشفی، درخصوص سنت های روایی، تا حدود زیادی روشنگر مسیر تحول نمایش گرایی در اواخر قرن نهم است. وی در فتوت نامه سلطانی با گرایشی متصوفانه، درباره تجربه های جاری قصه گویان و لعبت بازان آن زمان، شرایط فنی و مفاهیم اخلاقی کار آنها را بررسی کرده و تأویل و تفسیر و ارزش یابی آنها اقدام کرده است.

مشاهدات و نظرات مولانا حسین واعظ کاشفی درباره ی جریان نمایشگران این زمان منبع اطلاعاتی - تاریخی ارزنده ای است... معرکه یا هنگامه حاکی از رابطه ی بین فرد و جمع و راوی و جمعیت است که به طور خاص مفهوم هنرنمایی برای تفرج را دارد.

*مداحی:*

در رابطه با مدح، مداحان و غزلخوانان، در شرح "اهل سخن از معرکه گیران" چنین می گوید: «مداحان این حال دارند که پیوسته مناقب اهل بین خوانند و با یاد و سخن ایشان اوقات گذرانند اگر پرسند مداحان بر چند وجه اند؟ بگوی بر چهار وجه:

وجه اول جماعتی که مدح حضرت رسول و اهل بیت ایشان را به قوت طبع خود انشاء کنند و جوهر روایات و خکایات و مناقب و مراتب ایشان در رشته ی نظم کشند.

دویم گروهی که منظومات اکابر خوانند و سخنانی که دیگران نظم کرده اند، ادا می نماینده و فایده به خلق می رسانند. اگر این جماعت نباشند فی الواقع فایده ی سخنان غره علی العموم به همه کس نمی رسد و این طایفه را راویان خوانند و ایشان از جمله ی مداحانند.

اگر پرسند که مداحی چند نوع است؟ بگو سه نوع

اوّل آنکه همه منظومات خوانند. خواه به عربی و خواه فارسی، و ایشان را مداح ساده خوان خوانند.

دویم آنکه همه نثر خوانند و معجزات و مناقب را به نثر ادا کنند و آن قوم غراخوان باشند.

سیم آنکه نثر و نظم در یکدیگر خوانند. گاه معنی مقصود را به نثر باز گویند و نظم آنرا در عقب دارند. گاه برعکس این طایفه را مرصع خوان گویند و کمال فضل ایشان از دو قوم دیگر باشد.

معرکه:

همچنین واعظ کاشفی، فصل دیگری را در کتاب فتوت نامه سلطانی به معرکه اختصاص داده و تأکید دارد که معرکه ریشه در تاریخ قبل از نهم هجری داشته است، و درباره ی واژه ی معرکه این گونه توضیح می دهد:

بدان که معرکه در اصل لغت "حرب گاه" را گویند... و در اصطلاح، موضعی را گویند که شخصی آنجا بازایستد، و گروهی مردم، آنجا بر وی جمع شوند و هنر که داشته باشد به ظهور رساند و این موضع را معرکه گویند.

واعظ کاشفی، تمام هنرهای روایی را با عنوان "معرکه" یا "هنگامه" شناسایی و تفسیر کرده است. او معتقد است که رکن اساسی معرکه، فیض رساندن است، و اسطوره را پشتوانه ی تعریف خود و پشتیبان واقعیت خارجی این تعریف قرار می دهد:

اگر پرسند که معرکه از کی باز پیدا شده است؟ بگوی از زمانی که آدم صفی علیه السلام ملائکه را تعلیم اسماء می داد...

و این صورت چنان بود که چون خدای تعالی، آدم را بیافرید فرشتگان او را به غایت حقیر دیدند بر حال او طعنه کردند.

خدای تعالی از ایشان نپسندید و آدم را تاج اصطفاء بر سر نهاد و علم اسماء جمیع مخلوقات تعلیم داد.

پس خداوند خواست که حجر ملائکه به ایشان نماید. همه را فرمود تا در میدان وسیع در زیر عرش جمع آمدند و مسمیات را بر ایشان عرضه کرد و گفت شما بر آدم اعتراض کردید اگر راست می گویید نام های این مخلوقات را بگویید ایشان عاجز ماندند.

پس خدای تعالی، آدم علیه السلام را فرمود که نام های اینها را بگوی با ملائکه تا تنبیهی شود و دانند که شرف هرکس به اوست. پس در محلی که چنان معرکه ی عظیمی در هم آمده بود آدم (ع) برخاست و هنر خود نمود و نام هر یک از مخوقات را یاد کرد.

حاصل سخن آنکه "معرکه" از آدم صفی الله مانده و آدم به "علم" اهل آن معرکه را مطیع خود ساخت.

او اهل معرکه را به سه طایفه ی "اهل سخن" ، "اهل زور" و "اهل بازی" تقسیم می کند. سپس مداحان، بساط اندازان، قصه خونان، افسانه گویان، سنگ گیران، طاس بازان، لعبت بازان و قصه بازان را در زمره ی معرکه گیران می گنجاند.

*نقّالی*:

یکی دیگر از اشکال نمایش سنتی ایران، نقّالی است. در رابطه با سرآغاز اجرای این گونه ی نمایشی در ایران اطلاع دقیقی در دست نیست؛ ولی اشارات برخی از منابع می رساند که نقّالی به ویژه پس از اسلام در بین مردم جایگاه ویژه ای پیدا کرده است. و نقّالان حماسه های رزمی و بزمی را برای مردم بازخوانی می کرده اند. امّا نقّالی به ویژه از دوران صفویه به بعد ابعاد گسترده ای

پیدا کرد. چنانچه در بعضی از منابع این عهد، اشاراتی به این عنصر نمایشی رفته و حتی از نقّالان بنام این عصر، صحبت شده است.

نقّال، نقل کننده ی داستانهاست برای مخاطبانی که سینه باز کرده اند و فکر را از هرگونه مشغله ی دیگر تهی نموده اند، تا سینه پذیرای لذتِ زیباییِ گفتار و رفتار بازیگرِ هزار نقشِ نمایش صحنه های عشق و نبرد، و درد و حماسه باشد؛ و فکر آماده ی درک حقایق سترگ هستی، و تمیزدهنده ی نیکی از بدی، و خیز از شرّ.

اینهمه امّا توسط تنها یک بازیگر ورزیده ی خوش ذوق خوش بیان نرم رفتار انجام می گیرد... که همه ی قهرمانان بزرگ را و همه ی ماجراهای شگرف را و همه ی زمانها و مکان های دوردست را روی سکوی کوچک قهوه خانه و پیش چشم تماشاگران مسحور، نقش می بندد.

*لعبت بازی یا نمایش عروسکی:*

شکلی از نمایش های سنتی وجود داشته با عنوان "لعبت بازی" که شامل انواع نمایش های عروسکی می شده است. تشریح جنبه های فنی و فلسفی این نوع نمایشی تا رابطه ی انسان و فلسفه ی خلقت او پیش رفته بود.

مولانا حسین واعظ کاشفی، درباره ی این شاخه از هنر نمایش سنتی ایران چنین می گوید:

بدان ای عزیز که در کار لعبت بازی، درویشان صاحب دل، تأمل ها فرموده ان، و بسی حقایق برایشان منکشف شده است... اولاً بباید دانست که هر چیز که در عالم صورت ظهور می کند اگرچه در لباس هزل باشد امّا به حسب حقیقت جدّ بود.

عزیزی گفته است که روزی به هنگامه ی لهوی حاضر شدم، شفعی را دیدم نشته و چادری در سر کشیده و دو صورت در زیر چادر نگاه داشته، گاه به زبان یک دختر بچه سؤال می کند و سپس با آواز مردی بالغ بلند آواز پاسخ می گوید و باز خود جواب می گوید به زبان صورت دیگر... این ضعیف در آن متعجب شدم. صاحب دلی در آن هنگامه دست بر من زد و گفت: ... تو می پنداری که بازی بازی است؟ نه جدّ است و صاحب جدّ پوشیده است در حجاب بازی کننده.

پس از اینجا معلوم می شود که لعبت بازی اشارت به توحید افعال است که مرتبه ی اول باشد از مراتب توحید.

در این مرتبه این معنی بر سالک منکشف گردد که هیچ فعلی در صدر مظاهر ظاهر نمی شود و الا از قادر مختار و در مثال چنین داند که صدر عالم بر قبال لعبتی چندان که استاد کامل بر حسب خیال، دقایق ایشان را از باطن تحریک می دهد و افعال خود تمام می نماید.

اگر پرسند که شرط لعبت بازی چیست؟ بگوی آنکه بدین سخنان که گفتم دانا باشد و به همین صورت مجاز سر فرود نیاورد و از حقیقت با بهره گردد.

اگر پرسند که مخصوص لعبت بازان چیست؟ بگوی خیمه و پیش بند و بازی خیمه در روز توان کرد و بازی پیش بند در شب.

و پیش بند صندوقی را گویند که در پیش آن خیال بازی می کنند. و در روی بازی به دست حرکت کنند و در شب بازی رشته را متحرک سازند.

و ایضا نمایش های سایه بازی، خیمه شب بازی، جی جی وی جی و فانوس خیال زو نمایش های حاصل خیال و خیال برانگیز؛ و در عین حال باز نشانه ای همان تفکر افلاطونی مبتنی بر عالم مثل است که خیام نیز در شعر زیبایی بدان اشاره دارد:

که فانوس خیالی عالمی حیران در او  مردمان چون صورت فانوس سرگردان در او

*تعزیه:*

نمایش تعزیه که در سوگ امام حسین (ع) و یاران وفادار او، هرساله از اوّل تا دهم ماه محرم به یاد مصائب آن بزرگواران در طول سفر به کوفه و اقامت در کربلا و سرانجام شهادت جانگدازشان در صحرای گرم و سوزان آن دیار در اقصی نقاط شیعه نشین اجرا می شود از نظر هدفمندی و ریشه های آیین بی ارتباط با سوگ سیاووشان یا کین سیاووش نیست. این نوع نمایش که از نگاه غربی، اغلب به غلط تراژدی نامیده می شود در قانونمندی های اجرایی با تراژدی تفاوت های ریشه ای دارد. که همان نام تعزیه به معنای عزاداری براین آن مناسب تر است.

از عمده ترین تفاوت های تعزیه و تراژدی این است که اشخاص تراژدی مانند انسان های معمولی و زمینی دچار خطا و اشتباه می شوند که ارسطو آن را خطای تراژیک یا هامارتیای قهرمان می نامد. آنچه موجب کاتارسیس یا تزکیه ی تماشاگر می شود اشکی است که بر سرنوشت قهرمان خطا کرده می ریزد و یا اندوهی است که از سرنوشت فاجعه بار آن خطای انجام شده به وی دست می دهد. در حالی که ما در تعزیه شاهد هیچ خطا یا اشتباهی، از جانب قهرمان یا قهرمانان اصلی نیستیم؛ سهل است از این حقیقت مطلعیم که ائمه ی اطهار از هرگونه خطا و اشتباهی مبرّا بوده و همین اطلاع از بی خطایی آنهاست که ما را مطمئن می سازد که آنها جایگاه رفیعی در بهشت دارند.

پس اشکی که که می ریزیم نه به دلیل احساس همذات پنداری با قهرمانان نمایش - که رسیدن به چنین درجه ای از مقام انسانی تنها در شأن معصومین است - بلکه به خاطر مظلومیتی است که جبهه ی حق در این دنیای باطل، در مقابل اکثریتی که راه باطل را می پسندند و در آن گام می زنند دچار آن است. مگر تا زمانی که صاحب زمان (عج) در جهان مادی ظاهر شود و ریشه درخت تناور و پرشاخ و برگ بطلان را برکَنَد. تا آن زمان، گریستن درمان درد پیروان معصومین است.

همچنین در تراژدی، با انسان های زمینی، هرچند در قالب اسطوره ای سروکار داریم. انسان هایی که کنش ها و واکنش هایشان براساس خصوصیات روانی منحصر به خود که آنها را از دیگران متمایز می کند، بی آنکه برتری بخشد شکل می گیرد و از این نظر برمبنای روانشناختی، قابل بررسی و ارزیابی اند. در حالی که اشخاص نمایش تعزیه هرچند در جهان مادی و متناسب با مناسبات زمینی آن هم در شکل آرمانی آن زندگی می کنند و پای در زمین دارند امّا از آنجا که سر بر آسمان می سایند و آنچه می اندیشند و به آن عمل می کنند فقط در راستای خواست خداوند است از نظر روانشناختی قابل ارزیابی و بررسی علمی نیستند. بنابراین به عنوان حق مطلق در مقابل باطل مطق و یا خیر مطلق در برابر شرّ مطلق به عنوان اموری کلی اما متضّاد در صحنه حاضر می شوند. این است که تعزیه در مسیر خود قصد دارد وجهِ حقّانیِ روح ما را در مقابل وجهِ شیطانیِ ما قرار داده و با جانبداری از وجه حقانی و گریستن بر مظلومیت آن به تضعیف نهایی وجه شیطانی روح ما و همچنین جبهه ی شیطان در بیرون از ما و در داخل اجتماع همت گمارد.

<u>بخش هایی از فتوت نامه سلطانی</u>:

آنچه در پی می آید، برگرفته از صفحات 135 و 204 آن کتاب است:

اگر پرسند که اول کسی که او را فتی گویند و مظهر و منبع فتوت او بود کیست؟ بگوی اول نقطه ی دایره ی فتوت ابراهیم خلیل بود صلواةالله علیه و آله و او را ابوالفتیان خوانند یعنی پدر جوانمردان و او اول کسی بود که از دنیا و لذات آن مجرّد گشت و از زینت و ثروت دوری گزید و از قوم و قبیله عزلت اختیار کرد و از اوطان و اقران روی برتافت و تعب سفر و کربت غربت را برای خدای تحمل فرمود و درشکستن بتان و برهم زدن بازار عباد ایشان دلیری نمود تا به حدی که دشمنان به فتوت بر او گواهی دادند که: سمعنا فتی یُذکرهم یُقال له ابراهیم. پس مظهر فتوت و سرچشمه ی آن ابراهیم خلیل باشد، و مؤسس این قواعد و مشیّد ارکان آن ذات شریف او.

اگر پرسند که بعد از ابراهیم فتوت به که رسید؟ بگوی به اسماعیل و اسحاق رسید و به واسطه ی فتوت بود که اسماعیل امر خدای را در قربان کردن گردن نهاد و گفت یا أبت افعل ما تؤمَر. ای پدر بکن آنچه تو را فرموده اند و اکابر در این باب اختلاف کرده اند که فتوت ابراهیم علیه السلام زیادت بود یا از آن اسماعیل (ع)؟ اکثر بر آنند که فتوت اسماعیل زیادت بود برای آنکه ابراهیم (ع) به قوت فتوت فرزند را قربان می کرد و اسماعیل علیه السلام به قوت فتوت جان فدا می فرمود. ابراهیم پسر درمی باخت و اسماعیل سر در می باخت. بیت:

فرق است از آن که او پسر دربازد  یا آنکه به یاد دوست سر دربازد

پس فتوت از اسماعیل صلب به صلب می رفت تا به حضرت حبیبت الله صلی الله علیه و سلم و علی آله رسید و هرگز فتوت از آن خالی نبود که یا نزدیک نبی ظهور می کرد یا نزدیک ولی، و جایز نباشد که فتوت عماری عزّت جایی نهد که از این دو مرتبه خالی باشد؛ بلکه از هر جا که سر برزند یا دعوت خانه ی نبوت بود یا خلوت خانه ی ولاید. از نبی به ولی رسد چنانکه از محمد صلی الله علیه به علی رسید که درِ شهرستان علم بود که: أنا مدینة العلم و علی بابها.

اما از اسحاق فتوت به یعقوب رسید و از او به یوسف، تا به قوت فتوت طریق عفت نگاه داشت تا نام فتوت بر وی فتاد که: تُراود فتیها عن نفسهِ؛ و بعد از آن فتوت از پیش موسی ظهور کرد و از او به وصی او یوشع بن نون رسید؛ و دیگر در امت موسی علیه السلام نزدیک اصحا کهف ظاهر شد والله اعلم. (صفحه 135)

باب سوم؛ فصل اوّل) در بیان نقیب

بدان که دو جماعت را از نقیب چاره نیست. یکی سادات را (که جواهر اصداف) نبوت و ولایت و زواهر ابراج فتوت و هدایت اند. چه نقیق نسب شریف ایشان را امتیاز می کند و صحیح و فاسد آن را به معیار علم و دانش از یکدیگر جدا می سازد. تا اگر کسی به کذل و زور خود را بدین دودمان عظیم الشأن باز بسته باشد به حکم لعن الله الداخل فینا بلانسبت او را زجر کرده خارج سازد و آن را که نسبت بنوت به صاحب نبوت ثابت دارد رعایت فرموده به منصبی که لایق او داند متعین گرداند.

دویم طایفه ی اهل طریق که سالکان مسالک یقین و ناهیجان مناهج تمکین اند چه نقیب آنجا ضرورت است که نقد اقوال و افعال این طایفه را بر محک امتحان زند تا آن که کامل عیار باشد در بازار اعتبار سکه قبول یابد و آن که بی عیار باشد در بوته ی خجالت گداخته ی آتش ندامت گردد. بیت:

خوش بود گر محک تجربه آید به میان  تا سیه روی شود هرکه در او غش باشد (حافظ)

اگر پرسند که نقیب چه معنی دارد؟ بگوی نقیب در لغت عرب شناسنده را گویند و آن کس که طلب شناسایی می کند چنانچه در صحاح آورده که: ألقیب العریف و هو شاهد القوم؛ یعنی نقیب شناسنده است و اوست گواه قوم و ضمان ایشان؛ و در اصطلاح نقیب آن را گویند که تفحص حال ها کند و به غور امور رسد چنانچه نقیب سادات متفحص احوال نسب است و نقیب طایفه ی متفحص احوال حسب و گفته اند نقیب را از منقبت گرفته اند و منقبت به معنی فضیلت است، یعنی نقیب آن کس است که او را فضایل بسیار جمع شده باشد.

اگر پرسند که نقابت اهل طریقت را که شاید؟ بگوی آن کس که ده صفت وی را جمع باشد: اول آنکه عالم باشد. دویم آن که عامل باشد. سیم آنکه راه رفته باشد. چهارم آن که راهنمای باشد. پنجم آن که ناصح باشد. ششم آنکه نیک خواه باشد. هفتم آنکه سخی بود. هشتم آنکه خوش خوی باشد. نهم آنکه حق گوی باشد. دهم آنکه سترپوش باشد.

اگر پرسند که آداب نقابت چند است؟ بگوی هشت: دو ادب تعلق به دل نقیب دارد و آن تعظیم فرمان خدای است و شفقت تمام بر آفریدگان خدای، و دو ادب تعلق به جان نقیب دارد: طاعت خدای و یاری دادن خلق خدای و دو ادب تعلق به بدن نقیب دارد: اقرار به توحید و رسالت و امامت و چرب زبانی و رفق با خلق، و دو ادب تعلق به نفس نقیب دارد: صبر کردن بر حکم خدای تعالی و حلم نمودن با خلق خدای. (صفحه 204)

# فصل دوم

# گذری در تاریخ نمایش در ایران

**نمایش های پیش از اسلام**

در کتاب "نمایش در ایران" اثر بهرام بیضایی، چنین می خوانیم:

معمولاً چنین گمان می رود که غریزه ی غیر آگاه نمایشگری در بشر پیش از تاریخ در اجتماع های قبیله ای بروز کرده است. به هنگام بازگشت غروب وابستگان به یک قبیله یا طایفه گرداگرد آتشی که آنرا برای بدست آوردن گرما و یا ترساندن جانوران افروخته بودند جمع می شدند و به رقص های ستایش با حرکات و آرایش های عجیب و صداهای ترس آور می پرداختند، نقش هائی که از رقص های دسته جمعی به گرد آتش و نظایر آن بر تکه های سفال بدست آمده وجود چنین اجتماع هایی را در یاران تأیید می کند. اینگونه مجلس ها که تحریک کننده ی روحیه ی جنگاوری مردان بود گاهی به نمایشی از جنگ و شکار بدل می شد که در آن چند تن با صورتک جانوران می گریختند و چند تن دیگر به نشانه شکارچیان تعقیبشان می کردند تا عاقبت طی قرارهای پیش خود جانور بخاک می افتاد، و این نشانه ی آرزو و میل شکارچی به غلبه ی مدام بر شکار بوده است. رقص های ستایش نیز گاه با پوشش و چهره آریی غریب یا صورتک همراه بوده است. بر تکه سفال کوچکی که تاری آنرا حوالی نیمه اول هزاره دوم پیش از میلاد قرار داده اند تصویر دو تن از اجراکنندگان یک رقص دسته جمعی با صورتکهای بز کوهی دیده می شود که بین خود شاخه هایی با برگهای متقارن دارند. نقش این رقص که طبعاً باید گرداگرد ظرف سفالین تکرار شده باشد ظاهراً نشان دهنده ی یک اندیشه ی مذهبی رایج در آن دوره هاست که توسط تصاویر دیگری هم بارها بازگو شده است و آن ماجرای ستایش درخت زندگی است توسط دو بز کوهی. نظیر این نقش ها و صورتکها در بخش هایی از ایران قدیم از جمله خوارزم بدست آمده است.

آنچه که بعد در این اجتماع های قبیله ای آغاز شد نقالی بود. نقالی که یک شکل بیان و نمایش فردی است شاید پس از پیدایش و توسعه ی عنصر کلام پیدا شد و رشد یافت، چنانکه برخی آنرا در کنار سرودها و رقص های ستایش، قدیم ترین و ساده ترین شکل نمایش و مقدمه ی پیدایش نمایش های چند نفری می دانند. در اجتماع های غروب اهل قبیله می نشستند و به آنچه رئیس یا پهلوان یا جادوگر قبیله، در شرح جنگهایی که دیده است مردان کرده اند و نزاع با حیوانات وحشی در شکار و خاصه عوامل ظاهراً عجیب طبیعت می گفت گوش می دادند.

شرح اعمال قهرمانی و قهرمانان و داستانهای مردان و کارهای فوق انسانی شان به این ترتیب در چنین مجامعی به شنوندگان منتقل می شده است و برخی از این شنوندگان بعدها به نوبه ی خود چنین داستانهایی را در چنین مجامعی برای دیگران نقل کردند و برای کسب یا حفظ امتیاز، و داشتن تماشاگران بیشتر، بر حرکات نمایشی و بیان کننده ی خود و نیز حوادث افزودند و طی زمان هرکس با ذوق و مایه ی خود وسعتی به این مرحله داد. بدین قرار بود که هم یک تماشای تازه و ماندنی پیدا شد و هم اساطیر توسعه یافت و سینه به سینه رفت تا به روزگاری رسید که کاتبان آنها را ثبت کردند.

نتیجه باید گرفت که چندین مشخصه ی اساسی نمایش، بعدها از این اجتماع های پیش از تاریخ به نمایشگران دوره های تاریخی منتقل شد - چون شبیه سازی، بکاربردن صورتک، افزودن بازی و حرکات القاء کننده به کلام، به وجود آوردن قراردادهای نمایشی، نیز باید گفت جای بازی این نمایش ها که عرصه ی میان حلقه مردم بوده است طبیعی ترین شکل صحنه است، که امروزه صحنه ی گرد می خوانندش.

از دوره ی مبهم افسانه ای به تاریخی چند چیز را یاد کرده اند:

1- **جام گیتی نما**. جام گیتی نما، نه به عنوان نمایش؛ بلکه به عنوان ابزاری که نماینده ی پیشرفت شگفت انگیزی در نمایش نوری بوده است. و گویند این جام تصاویر یا سایه های تصاویری را نشان می داده است.

2- **سرودهای اوستا**. سرودهای اوستا و مراسمی که این سرودها خوانده می شد؛ قطعاً توسط مغ ها انجام می شدش و خصوصاً آوازهای متقابل ایشان که در آن دو دسته خواننده آیه های مقدس را سؤال و جواب می کردند دارای ترتیب نمایشی بوده است.

3- **تعزیه مردم بخارا بر سوگ سیاوش**. مراسم سوگ سیاوش پایه ای در افسانه و دنباله ای در واقعیت دارد. نویسنده یتاریخ بخارا، ابوبکر محمد بن جعفر النرشجس، چنین نقل می کند: مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه هاست چنانکه در همه ی ولایت ها معروف است و مطربان آنرا سرود ساخته اند و قوالان آنرا گریستن مغان خوانند و این سخت زیاد از سه هزار سال است.

فهرست نمایش های ایرانی پیش از اسلام:

- **آیین‌های ستایش**: خواندن سرودهای دینی، سرودهای اوستا و حرکات موزون از جمله آیین‌هایی بود که در جشن‌هایی مانند *مهرگان*، *سده*، *نوروز* و نظایر آن وجود داشت. و در آن ستایش پروردگار و شخصیت‌های اسطوره‌ای به همراه حرکات موزون انجام می‌شد.
- **قوالی:** در کنار حرکات موزون و سرودها، نقل داستان‌ها نیز رواج داشت. در اجتماع‌ها، اهالی می‌نشستند و به آن چه پهلوانی در شرح جنگ‌ها می‌گفت گوش می‌دادند. هر چند قوالی در واقع نقل داستان، به آواز و یا همراه موسیقی بود، اما همین قوالی منجر به قصه سرایی و بیان نمایشی یک داستان می‌شد.
- **سوگ سیاوش (سیاوشان):** سیاوش پسر کیکاووس پادشاه ایران نمادی از پاکی است که به فتنه گرسیوز و به دست گروی زره کشته شد. با کشته شدن او هر معصومیت در ایران است که با توطئه ساله مراسمی که نوعی عزاداری بود برگزار می‌شد، که به عنوان مویه بر مرگ سیاوش و یا سووشون مشهور است. مردم مناطق مختلف ایران این آیین را برگزار می‌کردند. هنوز هم در جنوب ایران این آیین برپا می‌شود. این آیین پس از اسلام به شکل تعزیه دنبال شد.
- **مغ کشی:** این مراسم که در دوران هخامنشی پاگرفته است، با یاد قتل گئومات مغ بر تخت نشست برگزار می‌شد. مغ کشی نمایشی سیاسی و تبلیغاتی بود.
- **نمایش میرنوروزی:** این نمایش نمایانگر ستایش و سپاس از بهار بود که به مرور به نمایش *نوروزی خوانی* تبدیل شد.
- **آتش افروزی:** از جمله رسم‌های ایرانیان، افروختن آتش و پایکوبی در اطراف حلقه‌های آتش بود. آنچه از این رسم مانده تنها افروختن بوته هاست و دیگر بازی‌هایی که در شب سه شنبه آخر سال (چهارشنبه سوری) برگزار می‌شود.

**نمایش های پس از اسلام**

در کتاب "نمایش در ایران" اثر بهرام بیضایی، چنین می خوانیم:

پس از اسلام، تا قرنها، نمایش در سطح عامیانه ی خود باقی مانده بود، نه مرده بود و نه احیا می شد. فقط گاهگاهی در ده دوری به لبهای مردمی متروک لبخندی می آورد و می گذشت. در چنین دوری و غربت هنوز کولیان دوره گرد بازیهای خود را داشتند و بازیهای ایشان اساس خیلی از نمایش های شادی آور بعدی شد. و با چنین گمنامی بود که مردم هر ولایت معمور جشن های نمایشی قرنهای پیش را تکرار می کردند؛ و گرچه روزگاری یکی دو پادشاه چون

مردآویج زیاری (نیمه ی اول قرن چهارم ه) کمر به ترویج این جشنها و یادآوری یادگارهای باستانی بستند، ولی اینها همیشه در حالی بسته و محدود باقی ماند؛ چنانکه از جشنهای آتش افروزی و پرنده سوزی پیش از اسلام امروزه تنها جشن و آتش بازی چهارشنبه سوری بجا مانده است.

از مقوله ی این جشنها دو تا هست که باید از آنها یاد کرد: 1) جشن کوسه که بدل به دسته ی میرنوروزی گردید و 2) جشن شاه سوزی (دیبمهر) که از جشنواره ی مغ کشی پیش از اسلام مانده بود.

نمایشهای میرنوروزی و دسته های عزاداری، نمایشهای دفیله ای (روی سن) هستند. امّا نمایشهای دیگر در دسته ی "تماشا" جای می گیرند: کچلک بازی، بقال بازی، تخت حوضی ...

در "تماشا" تقریبا اغلب اوقات سرگرمیهای معمول با واژه ی عام "معرکه" مشخص می شود: چشم بندی؛ شعبده بازی، بندبازی، ریسمان بازی، به نزاع و رقص و تقلید وادار کردن حیوانات، عملیات زورگیری و پهلوانی، قوّالی، نقالی، شیشه بازی و ...

در برابر بازیهایی را که بیشتر دارای روح تمسخر خصوصیات انسانی بود مانند کارهای مضحک بازیگرانی چون غولک و صورت باز دلقکی مسخره ها، رقص و آواز هجو آلود دلقک ها و مطرب های دوره گرد و نمایش های بی گفتار رقصی و غیر رقصی ساده و خنده آورشان را با عنوان عمومی تقلید جدا می کردند، و عامل انواع را "مقلد" یا "تقلیدچی" می گفتند. از انواع تقلید چند تایی به تدریج عنوان مستقل پیدا کرد، چون "مسخره بازی"، "دلقک بازی"، "لال بازی" و غیره.

چیزی که مردم در مسخره بیشتر دوست می داشتند مایه ی انتقادی او بود. زیرا مسخره در قالب طنز و هزل انتقادهایی از طبقه ی بالا می کرده است و استتقبال مردم از مسخره بیشتر بخاطر آن بود که او را زبان خود می دیدند.

از طرف دیگر بنا به قرائنی که از رفتار مسخرگان درباری با اشراف داریم معلوم می شود که سیاست شاهان ایجاب می کرده است که بگذارند اینان صراحت و بی پروایی خود را حفظ کنند و حتی به نظر می رسد صحنه سازیهایی که طی آنها مسخره درباریان با نفوذ را بیش از حد ریشخند می کرده یا به طور غیر مستقیم نادرستی هایشان را آشکار می ساخته به تحریک شخص شاه بوده است، تا از این راه معایب اطرافیانش را گوشزد کند یا حدودشان را به آنها یادآور شود.

در دوره ی صفویه، دو نوع بازی در کنار هم پیش می رفت: 1) داستانی که بهانه ی رقص و آواز بود و 2) رقص و آوازی که بهانه ی داستان.

بعدها نمایش های خنده آوری که توسط چند تقلیدچی بازی می شد با عنوان "تقلید" و "مضحکه" از رقص و آواز جدا شد ولی این تمایل به رقص چندی به صورت نمایش تخته حوضی درآمد.

# فصل سوم

# رابطه ی نمایش و جامعه در ایران و غرب

دکتر جلال سخنور، در کتاب "تئاتر و هنرهای نمایشی"، در مقابل تئاتر غربی که خاستگاهش درام یونان باستان است، از تئاتر مردمی سخن می گویند که از گونه های آن نمایش قومی است؛ و متعلق به یک جامعه و فرهنگ ملی و قومی بوده است. تعزیه در ایران نیز چنین ویژگیی دارد:

**تئاتر مردمی:**

**1- نمایش قومی:**

نمایش قومی در جوامع غیر صنعتی سراسر دنیا وجود دارد و آگاهانه به مثابه پدیده ای منزوی و مجزّا از چنین جوامعی زنده نگاه داشته می شود. در نمایش قومی بازیگران افراد غیر حرفه ای و عادی جامعه ند. در عین حال ممکن است اعضای خانواده ای در ایفای نقش های خاص چنان مهارت یابند که پس از پدر، پسر عهده دار بازیگری شود. لباس ها و وسایل هنر نمایش به عنوان متعلقات جامعه، اغلب برای استفاده ی مجدد چندین نسل نگهداری می شوند. این نمایش ها فصلی است و معمولاً هر سال در تاریخی مشخص، اجرا می شو؛ با تغییراتی بسیار جزئی که گاهی در آنها بوجود می آید. نمایش قومی جنبه ی سنتی دارد و کلاً با حوادث مهم زندگی بدوی مرتبط است. مثلاً موجد امید و اطمینان، باروری محصولات و توفیق در امر کشاورزی می گردد. دیالوگ و اعمال نمایشی نیز سنتی است و تا هنگام افول یا زوال این گونه نمایش نوشته نمی شود. اجرا بدین ترتیب است که یا مردم در مکان معینی گرد هم می آیند و یا بازیگران از روستایی به روستای دیگر می روند و اجرای نمایش را با فواصل زمانی در فضای آزاد یا داخل مناز تکرار می کنند.

نمایش نجواگونه ی بازیگران انگلیسی، نمونه ی مستندی از چنین نمایش های قومی است که متن آن را به صور گوناگون ثبت کرده اند. محور اصلی نمایش یک یا چند قتل است. شخصیت ها شامل قهرمانی اس که گاه سنت جورج یا شاه جورج نامیده می شود و حکیمی که مرده را زنده می کند. بابانوئل هم گاهی در این نمایش ها ظاهر می شود. علم مردم شناسی، مشوّق بسیاری از منتقدان و محققان بوده است تا اثرات چنین نمایشنامه هایی را بر آثار نماشی پیچیده تر و تکامل یافته تر بیابند و رابطه ی گسترده ی قدرت نمایش را در پیوند با این نمایش های بدوی توضیح دهند. ارسطو چنین بررسی هایی را پایه گذاری کرده و معتقد است که خاستگاه نمایش کلاسیک یونان فستیوال های فصلی بوده است.

**2- نمایش مذهبی غربی**

نمایش مذهبی قرون وسطی، مبتنی برا روایات مذهبی یا افسانه های قدیسین است. این که آیا نمایش های مذهبی نتیجه ی تکامل سرودهای کلیسایی (مثلاً سرودهای مراسم شب عید پاک) است یا بیان خودانگیخته ی غریزه ی نمایشی؛ نکته ای است که اهل فن در پاسخ آن به توافق نرسیده اند. شاید در انگستان اولین نمایشنامه ی معجزه ی غربی "آشفته ساختن جهنم" مربوط به اواخر قرن سیزدهم و یا اوایل قرن چهاردهم باشد.

در نمایش معجزه نه تنها کمبود مطایبه نیست؛ بلکه در تاریخ درام به دلیل معرفی رویدادها و حدادث ضمنی مضحک جلب توجه می کند.

نمایشهای اخلاقی، آثار دراماتیک منظوم قرون وسطایی بود که در آنها پرسوناژهای انجیلی نمایشنامه معجزه جای خود را به تجسم کیفیات انتزاعی همچون گناهان و فضایل می بخشید.

به طور کلی نمایشنامه های مذهبی قرون وسطی در غرب، هدف خداوند را از آفرینش انسان و راز خلقت تا رستاخیز و بازگشت مسیح دنبال می کند. هدف آنها آموزش حقایق دینی و تثبیت عقاید مذهبی عوام بود و هر ساله در تعدادی از شهرها تحت نظارت اتحادیه ی شهر و کشیشانی که عهده دار فراهم ساختن متن نمایش بودند اجرا می شد.

**3- تعزیه در ایران**

تعزیه به مفهوم شبیه خوانی حزن آور، در ایران سابقه ای بس طولانی دارد که به پیش از اسلام می رسد. یکی از اولین نمودهای تعزیه در ایران، تعزیه ی خون سیاووش است. به روایت شاهنامه ی فردوسی، سیاووش فرزند کیکاووس از پادشاهان کیانی بنا به عللی از پر خود می گرید. به توران زمین می رود و در آنجا با دختر افراسیاب به نام فرنگیس ازدواج می کند. امّا بدگویی گرسیوز از سیاووش نزد افراسیاب، به مرگ سیاووش منجر می شود. طی مراسی مردم ایران و موبدان به نوحه سرایی در مرگ سیاووش می پردازند. در این مراسم که در زمان های بعدی به صورت نمایشی از حمل عماری بر دوش چند تن و نقّالی نقالان و نوحه سرایی تماشاگران درآمده است، احتمالاً پرده گردانی هم وجود داشته است و یک شبیه قسمت هایی از زندگی سیاووش را بازی می کرده است. نوحه خوانان هم مویه هایی که در این باب سروده بودند می خوانده اند.

امّا به طور کلی تعزیه مرثیه ای است بر خون به ناحق ریخته شده ی شهیدان از هابیل تا معصومان شیعه و در آن تنها یک چیز نمود می یابد: جنگ حق و باطل. تعزیه با نمایش سنتی ایران اسلامی - و تنها شکل نمایشی که در ادبیات فارسی و عرب مشترک است - در حدّ فاصل زمانی قرن یازده تا سیزده هجری شمسی عمومیت بیشتری داشته است. تعزیه مستقیماً از مایه های مذهبی و رخدادهای تاریخ اسلام الهام می گیرد. در این میان واقعه ی کربلا بیشتر از همه مورد توجه عامه بوده و اجرا شده است. مراسم عزاداری مربوط به فاجعه ی کربلا در ده روز اول محرم انجام می شود. روز دهم یا عاشورا که روز شهادت حضرت امام حسین (ع) است دارای بیشترین اهمیت است. صحنه ی اجرای تعزیه معمولاً شامل یک تابوت، محلی برای تأمین نور صحنه، سلاح های جنگی حضرت امام حسین (ع) و پرچم یا "علم" است. گروهی از جوانان با هماهنگی نوحه سر می دهند و در همان حال گروهی دیگر از پسران، در لباس زنانه، نقش سوگواران را بازی می کنند.

تعزیه در فضای وسیع و باز توسط گروههایی که با البسه و ساز و برگ خود از دهکده ای به دهکده دیگر سفر می کنند نیز قابل اجراست. محل سنتی طرح شده برای اجرای تعزیه "تکیه" نام دارد. این محل غالباً به سه بخش تقسیم می شود که عبارت است از: یک حیاط، یک فضای سرپوشیده، و اتاق های پشتی. فضای حیاط به "عباسیه" موسوم است و در آنجا متن های مربوط به حضرت عباس (ع) علمدار حضرت امام حسین (ع) اجرا می شود. فضای سرپوشیده "حسینیه" نام دارد و اکثر اجراهای سنتی در آنجا صورت می گیرد. اتاق های پشتی به "زینبیه" موسوم است و به نام حضرت زینبت (س) خواهر حضرت امام حسین (ع) اشارت دارد.

از آنجا که متون تعزیه سینه به سینه نقل شده و از نسلی به نسل بعد رسیده؛ در هر اجرا متنی متفاوت دارد. ولی هر اجرایی، احادیث و روایات مذهبی خاص خود دارد. جوهر این متون طی سالها به موجودیت هود ادامه داده و مفاهیم نمادین قربانی شدن و شهادت را ادائه می دهد.

در روزگاران گذشته، نوعی تاریخ نویسی به نام مقتل نویسی مرسوم بوده است. این متقل ها که به ذکر حوادث و مصائبی که بر خاندان حضرت رسول اکرم (ص) رفته می پرداخت، خود زمینه ای دراماتیک برای نمایش تعزیه بوده است. از حماسه های دینی که عامل پیدایش تعزیه بوده است، *خاوران نامه* را می توان نام برد.

خاوران نامه، منظومه ای است سروده ی مولانا محمدبن حسام الدین مشهور به ابن حسام، از شعرای قرن نهم. و موضوع اصلی آن، سفرها و جنگ های حضرت علی است به سرزمین خاوران و جنگ با قباد پادشاه خاور زمین و دیگر وقایع.

در زمینه ی مقتل نویسی و حماسه های دینی، شعرا و نویسندگان بسیاری وجود دارند که اسامی برخی از آنان عبارتند از: محتشم کاشانی، کمال غیاث شیرازی، وصال شیرازی، کاتبی ترشیزی. امّا مهمترین آنها ملا حسین واعظی کاشفی سبزواری است و کتاب معروف او روضةالشهدا که نقش مهمی در پیدایش هسته ی نمایشی تعزیه از جنبه ی داستان پردازی داشته است. این کتاب، نقل مجالس دینی شد و عده ای که صوتی خوش و لحنی سوزناک داشتند با خواندن آن

مردم را به گریه و زاری وامی داشتند. رفته رفته در لحن و آهنگ خواندن این کتاب تغییراتی داده شد و در روزگاران بعد از حفظ خوانده شد. و روضه خوانی نام گرفت.

روضه و روضه خوانی همراه با آیین های عزاداری که با روی کار آمدن دولت صفویه در قرن دهم هجری رواج یافت در بسته شدن نطفه ی نمایشی تعزیه نقش والایی داشت. روضه خوانان اکثراً با دستگاههای موسیقی ایرانی آشنا بودند و برای زیبایی کلام و تأثیر بیشتر آن از آموخته هایشان یاری می گرفتند. با رسمیت یافتن تشیع در دوره صفویه، مراسم عزاداری و روضه خوانی جنبه ی تشریفاتی و رسمی یافت؛ و با مراسمی دیگر چون سینه زنی و نوحه و ندبه و نیز به راه افتادن دسته های سینه زنی در کوی و برزن ها و حمل علائم مختلفی چون علم و کتل و اسب و نعش و طبل همراه شد و ای مراسم نیز کم کم راه را برای پیدایش هنر ملی و مذهبی تعزیه هموار کرد.

مراسم مذهبی و از جمله تعزیه در دوره ی نادرشاه - که سنّی مذهب بود - رو به افول نهاد. ولی باز در دوره ی زندیه رواج یافت و در دوره قاجاریه این هنر به حدّ کمال رسید و برای اجرای آن تکیه ها و حسینیه های متعددی ساخته شد که بعضی از این تکیه بیست تا سی هزار نفر را در خود جای می داد و بزرگترین و باشکوه ترین آنها تکیه دولت به دستور ناصرالیدن شاه به تقلید از ساختمان آلبرت هال لندن ساخته شد. در آن زمان (حدود سال 1285 ه.ق) در تهران بیش از سی تکیه دایر بود.

<u>عناصر ساختاری تعزیه</u>

**الف) شعر**: تمامی گفتگوی تعزیه به صورت شعر است. در ایران اسلامی شاعران تمام عواطف و اندیشه و کل فرهنگ و ذوقیات خود را در آن جاری ساخته اند و اوج شعر ایرانی نیز مقارن با پدیدار شدن اشعار مذهبی در ایران است.

**ب) نقّالی**: تعزیه هنری روایتی است. و نقال باید در بیان روایت، به جنبه ی نمایشی کار توجه کند. یعنی بر صدای خود مسلط باشد، به تناسب مضمون و موقعیت سخن گوید و حتی حالات و دگرگونی های چهره ی خویش را به تناسب سخنانی که می گوید و حالاتی که دارد تغییر دهد. لحن کلام تعزیه خوانان هم از نقالان گرفته شده است و دارای دو جنبه است:

یکی حدیث گفتن با بیان غمناک آوازی و در دستگاه موسیقی معین که منظوم خوان ها اکنون آن را در تعزیه بکار می برند با شیوه ی روایی و نقالی مذهبی؛ و دیگری بیان مطنطن و پرتحرک و پرطمطراقی که امروزه اشقیا خوان ها با شیوه ی نقالی حماسی در تعزیه به کار می برند.

**ج) موسیقی**: با آنکه غنا در اسلام جایز نیست تعزیه خوان ها همواره مجاز به حفظ موسیقی اصیل ایرانی در پناه مذهب و احساسات دینی بوده اند. کوس، دهل، کرنا، سرنا، سنج، شیپور، نی، قره نی، و طبل از سازهای تعزیه است. امام خوان ها در مایه های متین مثل پنجگاه و نوا می خواندند.

حضرت عباس (ع) و حرّ ریاحی برای اظهار و ابراز شجاعت در رجزخوانی، چهارگاه می خوانند. عبدالله بن حسن گونه ای از راک می خواند که راک عبدالله نام گرفته است و اگر در ضمن تعزیه، اذان گفته می شد، حتماً به آواز کردی بود.

**د) عزاداری**: علاوه بر جنبه غنی نمایش، جنبه خاص تعزیه، عزاداری است. وقتی به شهادت و شعائر مربوط به حضرت امام حسین (ع) بنگریم می بینیم که مبتنی بر دو مفهوم اساس "قربانی" و "شفاعت" است. ایمان و اعتقاد مردم به داشتن شفیعی چون حضرت سیدالشهدا (ع) در روز قیامت، در دعاها و عباداتشان نمود پیدا می کند. هر مراسم عزاداری می تواند از واقعه ی کربلا تأثیر پذیرفته باشد و قربانی شدن حضرت امام حسین را به یاد انسان بیاورد. این واقعه به سبب تأثیر زیاد به صورت یادبودی در خاطره ی نسل های پیاپی تجدید می شود و شیعیان را به دستیابی اهدافشان امیدوارتر می سازد.

به عنوان تماشاگر تعزیه به نحوی ملموس، فاجعه ی شهادت حضرت امام حسین (ع) یا حضرت عباس (ع) را به یاد می آوریم. در سوگ قربانی شدن آنان شریک شده و عمق اندوه خواهری چون حضرت زینب (س) را هنگامی که

برادرش با شقاوت در برابر چشمانش به قتل می رسد حس می کنیم و عزاداری ما تعزیه خوانها را در کار خود تشویق می کند و باعث اعتلای تعزیه می گردد.

**ه) کاربرد اشیاء تزئینی و نمادین**: برای تعزیه خوانی از اشیاء مختلف استفاده می کنند:

الف) ابزار و تجهیزات رزمی (شمشیر، سپر، سنج، دهل، اسب، کرنا، خنجر و غیره)

ب) عوامل تزئینی مثل آب (نماد رود فرات)، شاخه نخل (نماد درخت و نخلستان) و میدان (نماد جنگ و کارزار). در تعزیه پیوند دلپذیری بین این اجزاء بوجود می آید.

**ی) پیوند بازیگر با متن و تماشاگر**: تعزیه در میان مردم خوانده می شود و صحنه نیز در وسط میدان است. از آن جهت که تماشاگر خود را در متن وقایع احساس می کند؛ ارتباطی عمین بین تماشاگر و بازیگر برقرار می شود. در ضمن بین متن تعزیه و بازی، هماهنگی کامل وجود دارد. حالات و حرکات تعزیه خوان مطالب متن تعزیه را القا م یکند. در تعزیه نامه ها تعزیه سرایان صحنه و نحوه ی بیان را شرح نداده اند؛ لی تعزیع را چنان سروده اند که هر تعزیه خوان هشیاری به سهولت می تواند نقش و موقعیت و نحوه ی بازی خود را از متن دریافت کند و بین متن تعزیه و تعزیه خوانی و صحنه با استفاده از اشارات و حرکات دست و صورت خود، هماهنگی کامل ایجاد کند.

در تعزیه موارد بسیاری نهفته است. از جمله این موارد که ذیلاً ذکر می شود:

- فداکاری: (واقعه ی کربلا به جهانیان می فهماند که عده ای اندک با فداکاری هر کار بزرگ را می توانند به عهده بگیرند.)
- اقدام: (امام حسین و یارانش در اقدام به خدمت و حضور برای هرگونه خدمت اقدامی به موقع و بدون تأخیر انجام دادند.
- مقاومت: در برابر خطرهای بسیار و تحدید جان و ویرانی خانمان در راهی بی آب و آبادانی مقاومت کردند.
- سلحشوری و آئین:سلحشوری همراه با آئین از روح نظامی گری و نیروی جنگی می آید که در جهت اعتلای اندیشه ی دینی باشد. و در این واقعه، روحیه ی سلحشوری با اعتلای آئین و دین یکی شده است.

واقعه ی کربلا صرفاً به صورت هنر روایتی تعزیه بیان نمی شود. در بسیاری از مناسک و باورها این واقعه به شکلی پررنگ حضور دارد: - مراسم نذر - سفره ی حضرت ابوالفضل (ع) - سقّاخانه - پنجه (نماد دست حضرت عباس و پنج تن آل عبا) - تکه های پارچه و قفل هایی که به ضریح ها می بندند. - چراغدانهای میان گنبد و گلدسته ها - دانه به کبوتران حرم - سینه زنی - زنجیرزنی و ... سایر وجوه "هنر زنده" که در آن انسان مطابق اصول الهی زندگی خود را منظم می کند.

# فصل چهارم

## تئاتر و اضطراب بشر

در اینجا با بهره گیری از کتاب "تئاتر و اضطراب بشر" نوشته ی پیرامه توشار، (ترجمه دکتر افص وثوقی، ناشر: جهاد دانشگاهی، 1366) به ذکر مطالبی پیرامون تئاتر در دنیای مدرن و نسبت آن با اندیشه ی نوی و اضطراب انسان معاصر می پردازیم:

اولین آثار تغزلی:

همگان در این نکته متفق القول اند که تئاتر زائیده ی برخی مراسم مذهبی و اجتماعی است و منشأ خود آن مراسم تمایل آدمی است به شرکت در احساسات خدایان تا از این راه خود را در قدرت آنان سهیم سازد.

حال سؤال این است که چگونه اوراد و ادعیه ناگهان به صورت مکالمه و گفتگو درمی آیند. باید توجه داشت که خدایان، بین خود به دو دسته ی نیکخواه و بدخواه یا بهتر بگوییم خدایان خوب و خدایان بد تقسیمی شوند. و به گمان من گفتگوی نمایشی ناشی از این تضاد است. در نمایش یکی سخن می گوید و دیگری پاسخ می دهد. یکی نه می گوید و دیگری آری. و حاصل این مکالمه ایجاد دودلی [و اضطراب] و عدم اطمینان به آینده است. همان چیزی که جوهر عمیق هر درامی است.

اضطراب در عصر جدید:

اولین نشانه های اضطراب عصر جدید را در قلمرو تئاتر می توان از انقلاب کبیر فرانسه به بعد مشاهده کرد. منظور آن نیست که آثار نمایشی عصر جدید را تنها آثاری به حساب آوریم که در آن به کلیسا تاخته اند و یا خالی از مضامین مذهبی و ماوراءالطبیعی هستند. در حقیقت سلب تقدس از کشیش ها و رهبانان مسیحی زمینه ی نوعی سرکشی تمایلات جنسی قرار می گیرد که خود نشانی از آشفتگی درون انسان هاست. در این عصر علیرغم اثار متعدد فکری و فلسفی، افکار و عقاید اکثریت عظیمی از فرانسویان همچنان در چهارچوب دنیایی تنگ محبوس است.

تئاتر دوره ی انقلاب را می توان تئاتر عقده گشایی نامید که در آن بدوی ترین غرایز انسانی فرصت نمایش یافتند. تئاتری ست به مهنای واقعی کلمه کفرآمیز و ضد مذهب. نمایش های این عصر سرشار از صحنه های هیجانات دیوانه وار است. در نمایش های این دوره، مسأله ی اساسی "رهایی از چنگال تابو" هاست. و تقریباً همیشه چهره ی کیش عیاشی سمبل این آزادی جنسی قرار می گیرد. یکی از نمایشنامه های این عصر آنقدر در این مقوله پیش می رود که به مسأله ی ازدواج پاپ اعظم می پردازد.

اوتوپی در ئاتر کلاسیک:

هنگامی که تراژدی های یونان و روم و تراژدی های قرن 17 را با آثار نمایشی معاصر مقایسه می کنیم به روشنی متوجه این نکته می شویم که در آثار قدیم وقایع زندگی روزمره بسیار به ندرت در جریان نمایش نقشی دارند. آثاری که در آنها تقریباً همیشه خدایان، شاهان و شاهزادگان اند که در صحنه ظاهر می شوند. تراژدی اعتنایی به حیات مادی قهرمانان و گزارش مشغولیات روزمره ی آنها ندارد و به این ترتیب قهرمان تراژدی در موقعیتی مشخص و ممتاز و غیرواقعی قرار می گیرد؛ در موقعیتی که می توان آن را عالم اوتوپی نامید.

در تئاتر یونان باستان، پیوند و رابطه ی میان شخصیت های نمایش، سرشار از حقیقت و صداقت است. امّا در تئاتر فرانسه ی بعد از انقلاب کبیر، روابط میان اشخاص (اگر نگوییم مزورانه) لااقل می توان گفت غیرواقعی است. در تراژدی یونان، صمیمیت و صداقتی که تمام انسانها - حتی شاه و رعیت - را به هم پیوند می دهد آشکار است. حال آنکه قهرمان تراژدی فرانسه بیشتر به سان مجسمه ی باشکوهی است با زیبایی انکار ناپذیر، فوق بشری، و تقریباً ملکوتی؛ امّا همین شکوه و جبروت وی را از انسانیت بی پیرایه ی روزمره به دور می سازد.

اوتوپی در تئاتر رمانتیک:

نهضت رمانتیسم از طریق مخالفت با اصول مکتب کلاسیک موقعیت خود را استحکام بخشید. اما در حقیقت این مخالفت با مکتب پیشین غالبا به منظور اظهار بدعت و نوآوری صورت می گرفت وگرنه رمانتیسم در ارزیابی مکتب کلاسیک دچار تناقض گویی آشکار می شد.

ویکتور هوگو در بیانیه ی مشهورش تحت عنوان دیباچه ی کرامول، نویسندگان کلاسیک و جانشینان آنها را به باد استهزاء می گیرد که چرا سعی دارند واقعیات را بیارایند؛ وقار و نجابت بخشند و سپس عرضه کنند و در دنباله ی این عیبجویی با تمسخر می پرسد: «مگر نمی دانید که هنر باید طبیعت را اصلاح کند؟ باید انتخاب کرد؟» امّا این اظهارات مانع از آن نمی شود که خود هوگو در آخر بیانیه اش "انتخاب و خلق واقعیات برتر" را تأیید نماید.

از مدتها پیش منتقدین این نکته را یادآور نشده اند که مبشر روانتیسم نه شکسپیر؛ بلکه تئاتر عوام است (ملودرام) لیکن مکتب رمانتیسم از قبول تئاتر عوام به عنوان سلف خود ننگ دارد - به علت سبک سطحی و ابتدایی، جنبه های روانی بدوی و ساده ی روح سازگاریش با اجتماع و سیاست حاکمه؛ خصوصیاتی که نسل ملامتگر و عیبجوی سالهای 1830 را آزرده خاطر می ساخت.

مایه های رئالیسم در تراژدی:

رئالیسم عبارت است از گرایش به سوی توصیف و نمایش عینی عوامل مادی طبیعی و احساسات بشری. بعضی از صاحبنظران گمان کرده اند که این میل و گرایش می تواند به طور کامل برآورده شود و به همین جهت هنرمندان را همواره ترغیب نموده اند که جهان و انسان را همان گونه که هست بنمایند.

حقیقت این است که در توصیف و نمایش هر چیزی که در حضور نیست، هنر نخواهد توانست جز تقلیدی کم و بیش کامل کاری صورت دهد.

ناتالی ساروت منتقد فرانسوی به خوب این نکته را بیان کرده است:

«رئالیسم خالص و مطلق همیشه خطر آن را دارد که ما را گمراه کند و فریب دهد زیرا بدون شک در برابر رئالیسم خالص ممکن است همان احساسی به ما دست دهد که به پرندگان فریب خورده ی تابلوهای زوخیس دست می داد. می دانید که این نقاش با چنان استادی خوشه های انگور را بر پرده نقاشب ترسیم کرده بود که می گویند پرندگان فرود می آمدند و بر پرده ی نقاشی نک می زدند.»

مایه های رئالیسم در کمدی:

زمانی که ما قربانی سرنوشت در مصیبتی نظیر مرگ می شویم، دوستان و آشنایان ما با اغماض عجیبی بر خطاهای ما نابینا می شوند و در غم و سرنوشت ما شریک می گردند. امّا آنگاه که وضع برگردد این اغماض و خطاپوشی به واقعیت گرایی و روشن بینی بی رحمانه ای تبدیل می شود. در قلمرو تئاتر می توان گفت که انسانها در وضع نخستین به مثابه تماشاگران یک تراژدی هستند. و د روضع ثانوی به مثابه ی تماشاگران کمدی. یک کمدی انسانی که در آن نه خدایان دستی دارند و نه فرشتگان. از این رهگذر است که نمایش کمدی همواره واقعیت گراتر است از تراژدی. و در واقع، کمدی از مایه های رئالیستی بیشتر بهره برده است.

تئاتر و رسالت اجتماعی:

امروزه می بینیم که اغلب ممنوعیت های اجتماعی به دنبال تظاهرات گروههایی است با تمایلات اجتماعی خاص و قدرت حاکمه اجازه نمی دهد که اصول معین و یا سازمان اجتماعی معینی مورد حمله قرار گیرد.

بزرگترین کمدی نویسان تاریخ تئاتر، آریستوفان و مولیر، هر دو به خلق آثار پرداخته اند که رسالت آنها رسوا کردن نابسامانی های اجتماعی و مباره با آن است. اگر هم امروزه از آثاری نظیر صلح، ابرها، مجمع زنان، پارسای ریایی، مردم گریز، و دون ژوآن، به عنوان شاهکار یاد می کنیم به علت این است که این ننمایش ها آنچنان در باز کردن مشت سردمداران جامعه، رسالت خود را به انجام رسانده اند که اکنون نیز ما از تماشا و مطالعه ی مضامین آنها احساس لذت و سبکباری می کنیم.

**تئاتر و سیاست**

برتولت برشت به راحتی متوجه این نکته می شود که: "وقتی ما در تئاتر مثلاً خود را در رنج های قهرمانی نظیر فدر همدرد و شریک احساس می کنیم، دیگر قادر نخواهیم بود درباره ی او دست به قضاوت بزنیم. آن وقت فدر قهرمانی خواهد بود از نظر اجتماعی، غیر قابل دفاع. و این سخن در الفبای مارکسیستی به معنای آن است که فدر دشمن طبقاتی ما است. آیا می توان تصور کرد که در بحبوحه ی جنگ، آن زمان که توپها و هواپیماهای دشمن، دوستان و عزیزان ما را قتل عام می کنند ما سعی کنیم با دشمنانمان آنگاه که در زیر بمباران هواپیماهای ما جان می سپارند احساس همدردی کنیم؟

البته به طور کلی، در آثار برشت به تناقضاتی برمی خوریم که ناشی از تضاد دو نیاز مختلف است: نیاز شاعری که به زیبایی ایمان دارد و نیاز تئوریسنی که زیبایی برایش اهمیت اولی ندارد.

برشت را به دلیل چنین تضادی نمی بایست ملامت کرد. زیرا او انسانی است با دو شخصیت متفاوت: از یک سو نیاز هنری لحظه ای او را رها نمی کند و از سوی دیگر روح طغیان و مبارزه او را به سوی عمل می کشاند و گویی وجود وی در میان این دو کشش شقه می شود. در نتیجه ی این روح دوگانه است که برشت توانسته است نمایشنامه هایی بنویسد که در عین آنکه به حالت و دیدگاه سنتی تماشاگر تحول بخشید، برای تأثیر او به همان منابع عاطفی سنتی روی آورد. به قول ژان لاکروا معنای جهان و کمال فضیلت از دیدگاه برشت در یک چیز است: نیکی.

باری، در ورای همه ی فرمول ها و تئوری ها، هیچگاه نباید خود اثر هنری را با فرم و پیامی که دارد فراموش کرد - اثر هنری که با زیبایی خاص خود، در برابر اضطرابی جاودانی، برای انسان آرامشی جاودانی جستجو می کند.

# فصل پنجم

## اکسپرسیونیسم در تئاتر

در اینجا ضروری می دانیم با یکی از مهمترین سبک های تئاتر معاصر آشنا شویم. از دیدگاه تحلیل و مقایسه ی آثار نمایشی، سبک اکسپرسیونیسم، نقطه ی مقابل رئالیسم تلقی می شود. رئالیسم اگر بیشترین نزدیکی با واقعیت را دارد، اکسپرسیونیسم دورترین موقعیت را. برای درک بهتر نموداری مشابه ترام های یازده گانه ی رنگ در چاپ برای خاکستری های میان سفید خالص تا سیاه خالص را به یاد آورید. در یک سو رئالیسم و در سوی دیگر اکسپرسیونیسم.

شما می توانید ناتورالیسم را زیرشاخه ای از رئالیسم ترسیم کنید؛ و سمبولیسم را شاخه ای فراز رفته از اکسپرسیونیسم.

<u>تاریخچه ی اکسپرسیونیسم در تئاتر</u>:

اکسپرسیونیسم از واژه لاتین expression برآمده که به معنای " بیان / تعبیر" است.

و اکسپرسیونیسم، جنبش و مکتبی است که سعی داشته به اِبرازِ عمیق درونیات بپردازد؛ آن هم از راه تلقی شخصی و منحصر به فرد هنرمند از واقعیتها، واقعیت هایی که از سوی دیگران دروغین نامیده می شود.

در واقع آثار اکسپرسیونیستی تبلور تجریدی ذهن پدید آورندگانش بوده است. تبلوری از واقعیتها، و نیز بدون هیچ تمکینی به حقایق خارجی که در آن دوران. آثار اکسپرسیونیستی چیزی نبوده جز مجموعه ای از بی عدالتی ها، تشویش ها، سرخوردگی ها و تنش های حاد اجتماعی. این تبلور ذهنی از طریق ادراک حسی هنرمند و اهمیت دادن به فرم، شکل خارجی به خودش می گرفت، فرم برای بیان ذهنیات انفرادی همان هنرمند. به عبارت دیگر از طریق در هم شکستن ظاهر واقعیت در ذهن، و سپس، عینی و بیرونی کردن ادراکات ذهنی هنرمند در قالب فرم هایی تازه و رازگونه که عموماً اغراق آمیز و پرخاشجویانه ظاهر می شدند. به طور مثال استفاده از شیوه ی بزرگنمایی اعمال بازیگر یا طراحی های تند و افراطی و پرتضاد صحنه و نور و لباس و گریم و موسیقی و غیره.

در سال های آغازین قرن بیستم اکسپرسیونیسم بی شک ادامه دهنده ی سیر تکاملی مکاتب دیگر هنری است، از جمله سمبولیسم، ناتورالیسم و امپرسیونیسم، و به رغم همه ی تفاوت ها در جهان بینی و نیز در ارائه تکنیک ها و اشکال بیرونی، انسان موضوع محوری آنهاست.

اما اکسپرسیونیسم در تئاتر سه دوره را به طور مشخص طی کرد:

اکسپرسیونیسم آغازین یا اکسپرسیونیسم پیش از جنگ(1910-1914)،

اکسپرسیونیسم میانی یا اکسپرسیونیسم دوران جنگ(1914-1918) که زیر فشار شدید سانسور قرار گرفت،

و اکسپرسیونیسم پسین یا اکسپرسیونیسم پس از جنگ(1918 تا 1925).

شرایط پیدایش اکسپرسیونیسم برمی گردد به اوضاع اجتماعی- سیاسی کشور آلمان در انتهای قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم که در شکل گیری مدرنیسم و به ویژه اکسپرسیونیسم بسیار تعیین کننده بود.

تاریخ شکل گیری تئاتر اکسپرسیونیستی باز می گردد به دهه های ابتدای قرن بیستم. به زمانی که تعداد تجربه های نو و تازه بر صحنه های تئاتر بی سابقه بود، به خصوص آثار فرمالیستی. اما این که اکسپرسیونیسم در تئاتر، نه در بخش نمایشنامه نویسی بلکه در اجرا و صحنه پردازی، به طور دقیق چه زمانی شروع شد به راستی نمی توان تعیین کرد. برخی از منتقدان هنری اعتقاد دارند از سال 1910 آغاز شده و در سال 1920 هم به پایان رسیده، برخی دیگر اما پایان آن را سال 1925 می دانند و برخی دیگر هم سال های دیرتری را برای بسته شدن دفتر اکسپرسیونیسم در تئاتر قائلند.

اگر این مکتب را فقط اجراهای صحنه ای ندانیم حق با گروه آخر است، زیرا از سال 1930 رفته رفته ترجمه و چاپ و نشر آثار مکتوب اکسپرسیونیست ها به خصوص نمایشنامه رونق می گیرد. هرچه هست نباید تردید کرد که اوج شکوفایی این تئاتر در دهه ی دوم قرن بیستم در کشور آلمان و اتریش بوده، و البته نمایشگران کشورهای دیگر اروپایی هم به خصوص فرانسه به این ژانر گرائیدند و در برابر نئورومانتیک ها و ناتورالیست ها قرار گرفتند.

در فرانسه این گرایش تئاتری به طور گسترده مطرح نشد و هنرمندان فرانسوی در آن عصر عمدتا در شعر و به خصوص نقاشی به عنوان پست امپرسیونیست، فوویست و یا سورئالیست مشهور شده بودند، همینطور در تئاتر.

از ویژگی های بارز تئاتر اکسپرسیونیستی برخلاف تئاتر های بی رمق و کلیشه ای عصر ویلهلمی، انعکاس آرزوهای انسان برای دستیابی به یک زندگی نوین بود، و تا آنجا پیش رفت که انقلاب اجتماعی را ضروری می دانست.

به کمک تئاتر اکسپرسیونیستی تماشاگران می توانستد ذهنیات خود را به حرکت وادارند و آن را دگرگون سازند.

ویژگی متفاوت این فرم نمایشی، بیشتر در اسلوب هنری بود.

در این مقطع از تاریخ آهنگ پرشتاب صنعتی شدن و رونق گرفتن ناگهانی مبادلات تجاری همه پدیده ها را تحت تاثیر و مورد توجه خودش قرار داده بود. به خصوص پس از پایان جنگ جهانی اول با نزدیک به یک میلیون کشته - گرسنگی و بیکاری و فقر و فلاکت در آلمان بیداد می کرد و مردم دسته دسته در خیابان ها تلف می شدند، و اعتصاب ها و تظاهرات کارگری هم افزایش یافته بود، ارزش پول صدها برابر کمتر شده بود، کشورهای متخاصم توطئه می چیدند و... ، در برابر همه ی چنین حوادثی آن چه در واکنش هنرمندان اکسپرسیونیست پیش از هرچیز به چشم می آمد: نوعی خشم یا تندروی در امتناع از پذیرش شرایط موجود. به عبارت دیگر آنها ادامه ی چنین روند اجتماعی – سیاسی – اقتصادی را برای انسان خطرناک می دانستند و آینده را ناروشن و بدون امنیت پیش بینی می کردند. به همین دلیل دعوت به دگرگونی یا انقلاب توسط اکسپرسیونیست ها تنها راه گریز از آن فضای بسته و بن بست اجتماعی بود، البته نه انقلاب در عرصه ی سیاسی و ارکان قدرت، بلکه بیشتر در روح و روان آحاد جامعه.

انسان در ناتورالیسم موجود یا سرشتی است که میراث و معلول شرایط محیطی به حساب می آید، اما در اکسپرسیونیسم این چنین نیست، در آن جا انسان عبارت است از انرژی روح و روان، یا سرشت درون، که هنرمند جوهر نفس او و خود را در هستی و شرایط محیطی می قبولاند.

انسان در آثار اکسپرسیونیستی مخالف سرسخت اقتدار است؛ اقتدار واقعیت های بیرونی، اقتدار به معنای صنعتی شدن جامعه، و فرهنگ و اخلاق مصری در آن. آنها در کل به فرهنگ بورژوازی و اخلاق برآمده از آن باور نداشتند.

از طرف دیگر اکسپرسیونیسم با طی کردن هر مرحله ی تاریخی خود، دیدگاهش به انسان و جامعه تغییر می کرد، و رادیکالتر می شد. در دوران پیش از وقوع جنگ تلاش برای بیداری جامعه داشتند، به خصوص در ادبیات و نمایشنامه نویسی، که واقعا تغزلی است، یا کوشش در جهت آگاهی و تشویق توده ی مردم در شرکت رویدادهای سیاسی- اجتماعی و حتی جنگ. اما چند سال از جنگ نمی گذرد که این پدیده در ذهن آنها تغییر ماهوی داد و نوع توصیف ها تغییر کرده و جنگ به عنوان ماشینی نکبت بار برای کشتار توده های مردم مورد انتقاد شدید قرار گرفته است.

جالب آن که این دگرگونی یا تغییر موضع هنری به هیچ وجه هنرمندان این مکتب را به یأس و سرخوردگی مبتلا نکرده، و بیشتر به طرف رادیکالتر شدن سیاسی سوق داده است، آن هم از نوع چپ افراطی اش که در برابر نمایندگان جنگ طلب سرمایه داری ایستادند و تا آنجا پیش رفتند که در جمهور وایمار خواهان سوسیالیستی شدن آلمان شدند.

همین طور در مرحله ی آخر اکسپرسونیسم که درونمایه ی اصلی تئاتر، چه برصحنه ها و چه در نمایشنامه ها، هشدار جدی بود از به قدرت رسیدن ناسیونال- سوسیالیسم. آنها خطر فاشیسم را پیش از هرکسی تهدیدی برای آزادی و مردم آلمان می دانستند. نمونه ی آن، نمایشنامه های ارنست برلاخ Ernest Berlach و ارنست تولر و برتولت برشت است که با روی کار آمدن نازی ها در سال 1933 آثار اینان طعمه ی آتش شد. و خود ایشان را به مثابه *هنرمندان منحط و فاسد* یا سربه نیست کردند و یا روانه ی شکنجه گاه و تبعید.

ویژگی های بارز اکسپرسیونیسم بر صحنه:

ایجاد زبان خاص، کاهش کلام، تمرکز بر جسم و ژست های بازیگر، و نیز فرم های صحنه ای. چنان که در بخش بازیگری گاهی نزدیک به پانتومیم می شو د. شیوه ای که اکسپرسیونیسم در تئاتر- چه در نمایشنامه نویسی و چه در اجرا- پیش گرفت و در هر مرحله ی سه گانه ی آن هم به کار رفت عبارت بود از: لیریک یا غنایی، اپیک یا حماسی، و دراماتیک یا نمایش های تهییجی. و هر سه این ویژگی ها را باید در دو حوزه ی مجزا بررسی کرد: نمایشنامه نویسی و اجرا.

زبان اکسپرسیونیستی در نمایشنامه نویسی مثل جسم بازیگر در این ژانر نقش پراهمیتی داشته است. سادگی- هم در نگارش و هم در گویش- از ویژگی های این زبان بوده که سعی دارد نه تنها از شیوه های رایج و موروثی رمانتیک و کلاسیک دوری کند بلکه از زبان فضل فروشانه و پر از تصنع دوران باروک و تئاتر دربار ویلهلمی نیز بسیار فاصله بگیرد. زبان اکسپرسیونیستی در واقع عبارت است از بیان ساده ی درون انسان، همان طور که در برخی آثار نویسندگان دوره ی "توفان و فشار" در قرن هجدهم آلمان دیده می شد؛ مثل آثار لنتس و بوشنر، به خصوص نمایشنامه ی "ویستک"، چه در شخصیت پردازی، چه در نوع گویش پرسناژها: موجز، محکم، ساده. اما پر معنا و مفید.

از نمونه های ساختارشکنی در نوشتن یک نمایشنامه به طور مثال می توان در از بین بردن بافت منطقی متن مثال آورد. یا دینامیک کردن و به محرک درآوردن زبان از طریق به کارگیری انبوهی از افعال حرکتی. یا استعاری نوشتن،

یا به رمز نوشتن، آن هم با دلالت ضمنی، و با ساختن واژه های جدید. و نیز با تکه پاره کردن روابط طبیعی و کسل کننده میان واژگان.

همچنین استفاده ی تلگرام گونه از واژه ها: کوتاه، و با حذف قرینه ها. یا ایجاز در زبان از طریق حذف حرف تعریفها، پیشوند ها،پسوندها، و واژه های به اصطلاح رفو شده یا دست کاری شده.

دفرمه کردن انسان ها نیز اساس و شالوده ی یک نمایشنامه ی اکسپرسیونیستی است. هرچند انسان در این آثار به عنوان ابژه یا موضوعی اصلی و عینی مطرح می شود و اشیاء به عنوان سوبژه یعنی موضوع فرعی، اما شخصیت پردازی در قالب فرم و شکل انجام می شود، آن هم با شکستن وحشت زندگی در کلان شهرها. البته همراه با به کارگیری طنز در زبان.

زبان اکسپرسیونیستی در بخش اجرا، کارگردانی، صحنه پردازی، و به خصوص بازیگری در واقع بر اساس شکستن همه ی ساختارهای سنتی درتئاتر بود. کارگردانانی مثل لئوپلد یسنر، ماکس راینهارت، کارل سوکمایر، و گوستاو هارتونگ توانستند دنیای دگرگون یافته ی درون شخصیت ها را به شکلی گویا و به کمک نوع بدیع بازیگری و جسم بازیگر بر صحنه قابل رویت سازند.

از هر عنصری بدون هیچ گونه محدودیتی نهایت بهره را بردن شاخصه ی اکسپرسیونیسم است: رقص، موسیقی، پانتومیم، نور، دکور، گریم، لباس و غیره.

البته محور اصلی صحنه های اکسپرسیونیستی بدن بازیگر است. در نتیجه اعمال بازیگر با حرکات رقص در آمیخته و شکل تازه ای از تجسم تجریدی، موزون و در عین حال اغراق آمیز مفاهیم به خود می گیرد.

از سوی دیگر شیوه ی گفتار و بیان بازیگر هم از خشکی و پرطمطراقی درآمده و مانند نقاشی های اتودیکس و پل کله و کاندینسکی پر از رنگ های تند و متضاد شده است که از واریاسیون های گوناگون حسی برخوردار بودند.

همه ی اینها از طریق زیر پا گذاشتن اصول سنتی و متداول زیباشناسی به دست آمده که در نهایت به هنر دفرمه شدن انجامید.

توالی و تسلسل صحنه ها، وهمچنین اعمال و حوادث نمایش از هیچ نظم و قاعده ای تبعیت نمی کند، بلکه یک اجرا تشکیل شده از همه چیز: از قطعه های کرال، سکوهای انتزاعی، نور و سایه های تند، ماسک و لباس های تندیس وار، و از همه مهمتر به کارگیری نشانه یا عنصر رنگ برای بیان بسیاری از مفاهیم.

چنین تأکیدی بر عناصر روی صحنه بیشتر به این دلیل بوده است که فاصله ای آگاهانه بین تماشاگر و بازیگرایجاد شود و در نتیجه مخاطب به ورطه ی احساس خالص یا تئاتر ناتورالیستی نغلتد. این روش را بعدها اروین پیسکاتور و به خصوص برتولت برشت پی گرفتند و آن را وسعت بخشیدند که به تئاتر حماسی منجر شد.

http://hiroteatr.mihanblog.com/post/710

منابع: منابع این جزوه از کتابهای معرفی شده در کلاس، و از منابع اینترنتی اخذ شده است.