



هنر تئاتر



عبدالحسين نوشين



انشارات اسلام



121

هنر تئاتر

هنر تئاتر



مهدی الصمیم کریمی

206JA470



11



هنر تئاتر

نوشتہ

عبدالحسین نوشین



20WA470



انتشارات ساجد

۱۱۷



مآلة منه

نوشته
زینب زینب



آثار اسامیر

هنر تئاتر

نوشته عبدالحسین نوشین

چاپ سوم (اول اساطیر): ۱۳۷۱

حروف چینی: پیشگام

لیتوگرافی و چاپ: دیبا

تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.



نوشته

۷۱۱

فهرست مندرجات

۹-۱۰۰	بخش اول: سخن و حالت
۱۱	۱- استعداد شرط اصلی کسب هنر است
۱۵	۲- سخن
۱۶	۳- ریتم
۲۲	۴- میزان تندی و کندری ریتم
۲۳	۵- تنوع ریتم
۲۵	۶- آهنگ
۳۰	۷- حالت
۳۳	۸- حالات و ادا و اطوار
۴۱	۹- شیوه کار
۴۸	۱۰- بازی در هنگام سکوت
۵۳	۱۱- نقطه‌گذاری و تعیین وقفه‌ها [در شعر]
۵۶	۱۲- اهمیت عنوان
۵۷	۱۳- تنفس
۶۲	۱۴- ادبیات فارسی و ادبیات دراماتیک
۶۳	۱۵- چرا تابحال تنها آثار منظوم را برای تمرین انتخاب کردیم
۷۴	۱۶- حروف و کلمات را نجوید
۷۷	۱۷- کشش کلمات
۹۱	۱۸- گیرائی داشتن
۹۳	۱۹- اصطلاحات و انواع پیس‌ها
۹۴	۲۰- تقسیم‌بندی پیس
۹۵	۲۱- وحدت‌ها
۹۸	۲۲- انواع پیس‌ها
۹۹	۲۳- پرسناژ سمپاتیک و پرسناژ آنتی‌پاتیک

۱۰۱-۱۴۸

۱۰۳

۱۰۷

۱۰۹

۱۱۰

۱۱۷

۱۲۲

۱۲۴

۱۲۷

۱۳۰

۱۳۰

۱۳۲

۱۳۳

۱۳۴

۱۳۴

۱۳۵

۱۳۷

۱۴۱

۱۴۹-۲۱۴

۱۵۱

۱۵۲

۱۵۳

۱۵۳

۱۵۷

۱۶۰

۱۶۳

۱۶۷

۱۶۷

۱۷۶

۱۷۹

۱۸۹

۱۹۹

۲۰۰

۲۰۱

۲۰۲

۲۱۰

بخش دوم: ژست و جنبش

۱- سه عامل اصلی

۲- تسلط بر بدن

۳- تشریح حالت ایستاده

۴- حالت ایستاده

۵- تمرین‌های عملی کم‌مدین

۶- توقف ناگهانی

۷- بالارفتن و پایین‌آمدن از پلکان

۸- افتادن

۹- از زمین برخاستن

۱۰- تشریح حرکات

۱۱- فصاحت بدن

۱۲- مراکز مختلف بدن

۱۳- سطوح مختلف بدن انسان

۱۴- پوزیسیونهای برجسته

۱۵- سلسله اول تمرین‌ها

۱۶- سلسله دوم تمرین‌ها

۱۷- ریتم [حرکت]

بخش سوم: میزانشن

۱- انتخاب پیس

۲- خواندن پیس

۳- تقسیم رله‌ها

۴- سلطه و حاکمیت صوری و معنوی

۵- کار دور میز

۶- دامنه کار متورانشن

۷- ایجاد پرسناژ

۸- تمرین در سن

۹- رابطه متورانشن و آکتور

۱۰- طرح میزانشن

۱۱- دنباله تمرین در سن

۱۲- کار اصلی متورانشن

۱۳- تمرین عمومی

۱۴- نخستین شب [نمایش]

۱۵- شیوه کار در هنگام نمایش

۱۶- پرورش نیروی تصور و تخیل

۱۷- چند سفارش

هنر تئاتر مرکب است از چند هنر مختلف: ادبیات (پیس تئاتر)، نقاشی (دکور، لباس، گریم)، موسیقی، هنر پلاستیک (رقص و نمایش حالات بدن)، معماری (دکورهای باحجم) و نیز دو فن دیگر که این مجموعه را کامل می‌سازد و آندو عبارتست از فن‌روشنائی و فن‌ماشین‌سازی سن (Mchinerie) که مقصود ساختن آلات متنوع برای ایجاد اصوات مختلف (مانند غرش رعد، خروش دریا، طوفان، ریزش باران و هزاران صدای دیگر که در طبیعت وجود دارد) می‌باشد. و همچنین ساختن هرگونه آلات و اسباب مکانیکی که برای نمایش يك پیس لازم است.

سروکار اصلی اکتور با ادبیات و هنر پلاستیک است و کار او از سه عامل ترکیب می‌گردد: سخن، حالت، جنبش. ما سخن و حالت را در بخشی و جنبش را در بخش دیگر تشریح می‌کنیم و در پایان بخش دیگری به میزانشن اختصاص می‌دهیم.

166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267	268	269	270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372	373	374	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384	385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396	397	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414	415	416	417	418	419	420	421	422	423	424	425	426	427	428	429	430	431	432	433	434	435	436	437	438	439	440	441	442	443	444	445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456	457	458	459	460	461	462	463	464	465	466	467	468	469	470	471	472	473	474	475	476	477	478	479	480	481	482	483	484	485	486	487	488	489	490	491	492	493	494	495	496	497	498	499	500
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----



بخش اول

سخن و حالت



تساك من شخص
رأى شخص



استعداد شرط اصلی کسب هنر است

بین استعداد و عشق و میل تفاوت بسیار است

هنرهای نمایشی^۱ که تئاتر از آن جمله است، جذبه خاصی دارند و برای بسیاری از اشخاص هوس انگیزند. عده‌ای از جوانان وقتی به تئاتر یا سینما یا بالت و یا کنسرت خوبی می‌روند - تحت تأثیر نیروی جاذبه سن، دکورهای زیبا، لباسهای رنگارنگ و تحسین تماشاگران غالباً آرزومی‌کنند: «ای کاش به‌جای یکی از این آرتیست‌ها بودم!»

من هرگاه توفیق یافته‌ام کلاسی برای تدریس و تعلیم فن تئاتر تأسیس کنم، از عدهٔ زیادی از شاگردان پرسشهایی نموده‌ام. مثلاً: - چطور شد بین فنون و هنرهای مختلف تئاتر را انتخاب کرده‌اید؟

- برای اینکه تئاتر را فوق‌العاده دوست دارم.
- آیا تا به حال بازی کرده‌اید یا به کلی از فن تئاتر بی‌بهره‌اید؟
- نخیر بی‌بهره نیستم. چندین بار در پیس^۲هایی که در مدرسه‌مان بازی می‌شد، شرکت کرده‌ام و همیشه رل اول را داشته‌ام.

۱- هنرهایی را که باید در حضور جمعیت نمایش داده شوند، و یا به عبارت دیگر هنرهایی که با گروه تماشاگران سروکار دارند نه با فرد، هنرهای نمایشی گویند، مانند تئاتر، کنسرت، بالت.

۲- Piece = انگلیسی، نمایشنامه: 2-

همه کس استعداد مرا تحسین می‌کرد. خودم هم می‌دانم که خیلی استعداد دارم.

— از کجا می‌دانید که «خیلی استعداد» دارید؟

— از آنجا که هر وقت بازی کرده‌ام، همه مرا تحسین کرده‌اند.

— ممکن است تحسین‌کنندگان که تقریباً همه از رموز فن بی-

خبرند، اشتباه کرده باشند.

— نخیر گمان نمی‌کنم اشتباه کرده باشند. به خود شما هم ثابت

خواهد شد که بی‌استعداد نیستم. اگر بدانید با چه شوق و عشقی به

دیدن تئاتر یا فیلم خوب می‌روم! چقدر بازیهای خوب در من تأثیر

می‌کند! هر وقت تئاتر یا فیلم خوبی را تماشا می‌کنم شب بی‌خواب

می‌شوم و دلم از شوق می‌تپد. یا وقتی به خواب می‌روم خواب آن

بازیها را می‌بینم، فردای آن شب همه رلهای آن تئاتر یا فیلم را به

تقلید بازی‌کنندگان آن بازی می‌کنم، به طوری که باعث تعجب

می‌شود. بی‌خود عرض نکردم که به خود شما هم ثابت خواهد شد که

بی‌استعداد نیستم. به همین جهت پیش شما آمده‌ام تا آن را نمایان

کنم و روزی هنرمند لایقی بشوم...

از شیوه گفتار و احساسات این جوان بر من مسلم است آنچه را

که می‌گوید راست می‌گوید: تأثیر تئاتر را در خود حس کرده است و

عشق فراوان به آن دارد. اما اشتباه او در این است که تفاوت

استعداد و عشق و میل را نمی‌داند. عشق و شوق برای کسب هر فن

لازم است، اما کافی نیست. شرط اصلی برای کسب هر هنر استعداد

است و مکمل آن شوق و عشق و پشتکار.

بسیاری اشخاص پرمایه و حساس هستند که عشق و علاقه زیاد

به ادبیات، نقاشی، موسیقی و سایر هنرهای زیبا دارند. آنها را

خوب می‌فهمند و درک می‌کنند. هر وقت در برابر زیبایی طبیعت و

یا منظره غم‌انگیز یا شادی‌آوری قرار می‌گیرند، احساساتشان به حد

اعلا تهییج و تحریک می‌گردد و مدتها تحت تأثیر آن زیبایی یا غم و

شادی هستند. اما اگر این هوس خام به سرشان بیفتد که احساسات

خود را به نظم یا به نثر یا روی پرده نقاشی یا به وسیله موسیقی بیان نمایند و یا حتی برای دوستان خود نقل کنند، دیر یا زود خود پی می‌برند و یا دیگران آنها را متوجه می‌سازند که قدرت توصیف و یا به عبارت دیگر استعداد و نیروی شاعری، نویسندگی، نقاشی و نقلی در آنها نیست.

بنا بر این فقط عشق و علاقه برای کسب هنرهای زیبا کافی نیست و هر هنر استعداد خاصی لازم دارد. آنچه که دوست ما به وجود آن در خود پی برده عشق و علاقه به تئاتر است نه استعداد. اما از طرف دیگر نمی‌توان بدون مدتی آزمایش چنین پیش‌بینی کرد که در او استعداد یافت نمی‌شود. ممکن است دارای کم و بیش استعداد باشد و یا نیز به کلی از آن بی‌بهره باشد. این موضوعی است که در نتیجه مدتی تمرین و کار آشکار می‌گردد.

اشتباه دیگر دوست ما در اظهار این مطلب است که «رلهای تئاتر یا فیلم را به تقلید بازی‌کنندگان به طوری بازی می‌کند که باعث تعجب می‌شود»، اشتباه او در این است که تفاوت تقلید و ابداع و ابتکار هنری را نمی‌داند.

بارها اشخاص مختلف به من گفته‌اند: «فلان دوست من، فرزند من اکتور معرکه‌ایست! به قدری خوب تقلید این و آن را درمی‌آورد که ما از خنده روده‌پر می‌شویم. صدای اشخاص و حیوانات را به طوری تقلید می‌کند که با اصل هیچ تفاوت ندارد».

ممکن است تقلید صدا و اطوار این و آن خود هنری باشد. نام این هنر را هر چه می‌گذارید بگذارید، اما تئاتر و هنر اکتوری نگذارید. زیرا تئاتر و هنر اکتوری مانند سایر هنرهای زیبا توصیف حالات روحی و احساسات مختلف بشریست نه تقلید صدای مردمی مشخص. ممکن است کسی صدای چهارپایان و آواز بلبل را بهتر و موزون‌تر از صاحبان آنها درآورد، اما حتماً از توصیف شاعرانه حرکات و رفتار و حالات مختلف یک چهارپا و نیز توصیف نوای بلبل به کلی عاجز است.

بودلر (Bludlaire) شاعر فرانسوی از مردار الاغی که کنار راهی افتاده يك اثر ادبی ایجاد می‌کند، در صورتی که قدرت تقلید صدای آن حیوان را ندارد. گوینده این سخنان آسمانی:
دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری

تو خود چه آدمی کز عشق بی‌خبری؟
حتماً مانند بودلر از تقلید آواز بلبل عاجز بوده است. تفاوت همینجاست که سعدی و بودلر خلاق سخند و دارای نیروی ابداع و ابتکار، و تقلیدکننده صدای اشخاص و حیوانات از این نیرو بی‌بهره است.

اینک پس از بیان چند نکته لازم، به اصول سخن و حالت و جنبش می‌پردازیم. اگرچه هنر تئاتر را، مانند نقاشی و موسیقی و مانند آنها باید با کمک عملی آموزنده آموخت، ولی در این رساله کوشش می‌کنیم با ذکر دستورهای عملی خواننده را به اصول فن اکتوری و تئاتر آشنا سازیم.

نکاتی که تذکارشان لازم است:

۱- کسی که طالب آموختن هنر اکتوریست، باید علاوه بر استعداد، دارای اندام متناسب باشد. البته مقصود این نیست که هنرجو حتماً دارای اندامی مانند مجسمه‌های یونان قدیم باشد، اگر باشد چه بهتر، ولی دست‌کم بایستی دارای بلندی پاها و بالاتنه متناسب باشد. کسی که دارای پاهای کوتاه و بالاتنه بلند است، خوش‌اندام نیست و شاید بتواند فقط رلهای کمیکی یا آنتی‌پاتیک^۱ را بازی کند، در صورتی که اکتور خوش‌اندام همیشه می‌تواند به کمک لباس و گریم مخصوص، خود را گوزپشت، یا فربه و شکم‌گنده، یا لنگ یا بیدست و یا نابینا سازد. ولی اکتور خپله و بدهیكل از بازی کردن عده زیادی از رلهای پرسناژهای مهم پیس‌ها محروم است.

۱- به‌قسمت اصطلاحات و انواع پیس در آخر بخش سخن رجوع کنید.

۲- طالب کسب هنر اکتوری اگر لکنت زبان دارد و یا نمی تواند بعضی حروف مانند: ر، ز، لام، سین، شین، قاف را صحیح و خوب ادا کند، بهتر است وقت خود را در این راه تلف نسازد، زیرا تمام کوشش او بیهوده خواهد بود.

۳- همچنین اکتور باید دارای صدائی گرم و دلنشین، قوی، باز و رسا باشد. صدای گرفته، خفه، دورگه، زیر و ضعیف برای سن خوب نیست همین طور کسانی که تودماغی حرف می زنند به کار سن نمی آیند!

۴- لهجه اکتور باید لهجه ای که در پایتخت و مرکز فرهنگ کشور متداول است باشد. بنابراین اگر هنرجو دارای لهجه ولایتی خاصی است باید با تمرین زیاد به لهجه تهرانی عادت کند.

سخن

من ترجیح می دهم، بدون اینکه قبلا مدتی به بحث درباره مسائل نظری سخن و شیوه بیان پردازیم، کوشش کنیم با تشریح دستورهای عملی به رموز بیان صحیح و زیبا آشنا گردیم و در ضمن تشریح دستورهای عملی هر جا به مسائل تئوریک برخوردیم هر کدام را در جای خود به تفصیل بیان نمائیم.

مثلا این هشت بیت شاهنامه جزئی از رل ماست:

تہمتن گز اندر کمان راند زود	بدانسان که سیمرخ فرموده بود
بزد تیر بر چشم اسفندیار	چہان تیرہ شد پیش آن نامدار
خس آمد بالای سرو سہی	از او دور شد دانش و فرہی
نگون شد سر شاہ یزدان پرست	بیفتاد چاچی کمانش ز دست
چنین گفت رستم بہ اسفندیار	کہ آوردی آن تخم زفتی بہ بار
تو آنی کہ گفתי کہ روئین تنم	بلند آسمان بر زمین برزتم
من از شست تو ہشت تیر خدنگ	بخوردم ننالیدم از نام و ننگ
بخوردی یکی چوبہ تیر گزین	نہادی سرخویش بر پیش زین ^۱

۱- نقل از خلاصه شاهنامه فروغی.

ببینیم چگونه باید این هشت بیت را صحیح و ساده بیان کنیم. نخستین کار ما باید این باشد که این ابیات را خوب درک کنیم. زیرا با هیچ مطلبی که به خوبی درک نکرده باشیم، نمی‌توانیم شنونده را تحت تأثیر قرار دهیم. این هشت بیت مربوط به یکی از صحنه‌های جنگ اسفندیار با رستم است. رستم ضربه‌های جانانه از دست اسفندیار خورده و تیرهایش به بدن اسفندیار که روئین‌تن است، کارگر نیفتاده. بدین‌جهت از سیمرغ کمک می‌خواهد. سیمرغ به او می‌آموزد که از چوب گز تیری بسازد و به چشم اسفندیار بزند تا کارگر افتد. رستم با تیر گزین به میدان آمده؛ به اسفندیار می‌گوید که با تو سر جنگ ندارم و حاضرم با تو نزد شهریار بیایم، اسفندیار که مأمور است رستم را کت‌بسته و با خواری ببرد، گفته رستم را نمی‌پذیرد. رستم چون این سرسختی را می‌بیند، بار دیگر به او می‌گوید:

که گفتت برو دست رستم ببند؟ نیندد مرا دست چرخ بلند...
سرانجام تیر گز را در کمان می‌گذارد و به چشم اسفندیار می‌زند.

دوم - باید ببینیم موضوعی را که می‌خواهیم بیان کنیم توصیفی، تحلیلی، بزمی، رزمی، کمیک، دراماتیک، استدلالی و یا احساساتی است. قطعه انتخاب‌شده توصیف یک لحظه رزم بین دو پهلوان می‌باشد.

سوم - برای احتراز از یکنواختی بیان و نیز برای اینکه بیان جاذب، رنگارنگ، ساده، با حالت و دارای آهنگهای ساده و صحیح باشد، باید قطعه‌ای را که می‌خواهیم بیان کنیم (خواه نظم باشد خواه نثر) از جهت جمله‌بندی، مکث و وقفه، آهنگ، سکون و جنبش کلام (ریتم)، بیان احساسات متنوع (حالت) مطالعه نمائیم. یعنی باید ببینیم هر جمله کجا آغاز می‌شود و کجا پایان می‌پذیرد. کدام جمله لحن خطاب، کدام یک لحن استفهام، کدام لحن تعجب و غیره، دارد. مبتدای مطلب کجا و خبر آن در کجاست. اگر جمله‌های

معترضه‌ای در کلام وجود دارد، باید آنها را نشان کنیم. برای این منظور اول قطعه منتخب را نقطه‌گذاری می‌کنیم و آهنگ خاص هر جمله را مطالعه می‌نمائیم. بدین شکل:

قطعه منتخب را ملاحظه کنید. مصراع اول خود جمله کاملی است ولی چون با دو مصراع بعد مربوط است آنرا با يك ویرگول (وقفه کوتاه) از مصراع بعد جدا می‌کنیم. مصراع دوم کاملاً مربوط به مصراع اول بیت دوم است، به طوری که اگر این سه مصراع را به نثر برگردانیم، اینطور می‌شود: تهمتن تیر گز را در کمان راند و همان‌طور که سیمرغ گفته بود، آنرا به چشم اسفندیار زد، پس جمله در آخر مصراع سوم تمام می‌شود، بنابراین يك نقطه پایان (مکث) در آخر مصراع سوم می‌گذاریم. پنج مصراع بعد، یعنی مصراع دوم بیت دوم و چهار مصراع بیت سوم و چهارم، اگرچه هر يك جمله کاملی هستند، ولی به یکدیگر مربوطند و همه توصیف تأثیر تیر رستم می‌باشند. در آخر بیت چهارم مطلب تمام می‌شود و موضوع تازه‌ای به میان می‌آید. پس هر مصراع را با يك ویرگول (وقفه کوتاه) از مصراع دیگر جدا می‌کنیم و آخر بیت چهارم نقطه پایان می‌گذاریم.

اینک بیان این چهار بیت:

آهنگ مصراع اول بساید طوری باشد که مطلب را معلق نگاهدارد. برای تشریح این مطلب يك مثال می‌زنیم. این جمله را ادا کنید. «من لباسم را پوشیدم» حتماً آهنگ بیان شما طور است که شنونده منتظر شنیدن جمله دیگری نیست. حالا همین جمله را به جمله دیگری مربوط می‌سازیم: «من لباسم را پوشیدم و راه افتادم.» البته این بار آهنگی که برای ادای جمله اول می‌گیرید، آهنگی که بار اول گرفته بودید نیست. بلکه آهنگ بیان شما طور است که جمله اول (من لباس را پوشیدم) را به حالت تعلیق نگه می‌دارد و در آخر جمله دوم آهنگ بیان شما مطلب را تمام می‌کند.

پس همانطور که گفته شد مصراع اول را تقریباً به حالت تعلیق نگه می‌داریم. در مصراع دوم آهنگ تعلیق را شدیدتر می‌کنیم. مصراع سوم خیر مطلب است بنابراین با آهنگی بیان می‌شود که مطلب را تمام کند. اما پنج مصراع بعد را، چون هر یک مطلب مستقل و توصیف جداگانه‌ای است و در عین حال همه مربوط به یک نفر است، طوری بیان می‌کنیم که هر مصراع تمام باشد و با وجود این ارتباط آنها از یکدیگر گسسته نگردد. در آخر بیت چهارم مطلب بکلی تمام است و موضوع تازه‌ای آغاز می‌گردد. اکنون با مقایسه سه مصراع اول با پنج مصراع بعد، به این نکته برمی‌خوریم که سه مصراع اول توصیف اعمال و حرکات یک پهلوان در میدان نبرد، یعنی توصیف تیر در کمان نهادن و تیراندازی رستم است. بدین جهت در این قسمت، کلام دارای جنبش است، در صورتی که پنج مصراع بعد توصیف حالت روحی و رنج اسفندیار می‌باشد و در این قسمت البته به اندازه قسمت اول حرکت و جنبش وجود ندارد.

پس از این مقایسه و پی‌بردن به تفاوتی که از جهت جنبش کلام بین قسمت اول و قسمت دوم این چهار بیت وجود دارد، برای مطالعه طرز بیان قسمت دوم نخست ریتم را تعریف می‌کنیم.

ریتم

منظور از ریتم^۱ در اصطلاح موسیقی وزن و ضرب آهنگ، و در کلام تندی و کندی سخن است. وقتی با خشم یا کسی معارضا و مشاجره می‌کنیم، ریتم سخن ما تند است. برعکس وقتی با مهربانی و ملاحظت گفتگو می‌کنیم، ریتم کلام کند است. البته این قاعده کلی است و موارد استثنائی نیز پیش می‌آید.

در ادبیات: توصیف طبیعت، وصف چهره و پیکر و خصال و پسیکولوژی قهرمانان، تشریح و تحلیل مطالب فلسفی و مانند اینها،

1— Rhitm

دارای ریتم کند است و در کلام جنبشی وجود ندارد. برعکس در توصیف رزم دو پهلوان یا در توصیف شکار و هزاران موضوع دیگر کلام پر از حرکت و جنبش است.

در شاهنامه فردوسی توصیف جمال و کمال رودابه، زال، تمهینه، منیژه، بیژن و مانند آنها را با توصیف رزم پهلوانان مقایسه کنید. در قطعات نوع اول موضوع و کلام ساکن و بیحرکت است، برعکس در قطعات نوع دوم سراسر کلام پر از جنبش می باشد.

طبع و خوی بشر چنین می پسندد که روش بیان کلام با جنبش تندتر و روش بیان سخن بدون جنبش کندتر باشد.

آیا هرگز پای معركة يك نقال خبره و زبردست ایستاده اید؟ وقتی قصه‌ای از حسین کرد یا امیر ارسلان و یا شاهنامه نقل می کند، آنجا که سخنش توصیفی است، نقال در يك طرف معركة ایستاده، آرام و با صدای بم مطلب را بیان می کند. اما همین که پهلوانی می خواهد پا به رکاب بگذارد، نقال چوب خود را زیر بغل می گذارد، دست به دست می کوپد، صدا را بالا می برد، به حرکت می افتد، از این سر به آن سر معركة می رود و با بیانی تندتر و زنده تر از پیش، جنگاوری پهلوان خود را نقل می کند و شنوندگان را مسحور سخن خود می سازد. اگر جز این باشد، شنوندگان ملول و کسل می شوند و اگر به خواب نروند، پس از مدتی خمیازه کشیدن، از دوروبر معركة پراکنده می گردند و با خود می گویند: «چه دهن یخی داشت!»

شنونده ساده‌ای که بر سر گذر یا در مسجدها پای معركة نقال می نشیند، لازم نیست به فن سخنوری آشنا باشد تا بفهمد که شیوه بیان نقال سرد و بیحالت و یکنواخت و مرده است. در این باره طبع خودش او را رهبری می کند. اگر از او پرسیده شود: به چه علت بیان نقال گیرا نیست، البته نمی تواند علل فنی ذکر کند و شیوه بیان نقال را تحلیل نماید، ولی همین قدر می فهمد و می گوید (و)

درست می‌فهمد و درست می‌گوید) که «دهنش یخ است».

اگر برعکس سخن نقال با حالت، جاندار و دارای فراز و فرود و زیرویم و ریتم متنوع و سکوت و سکون و هیجان بجاست، همان شنونده ساده مات و مبہوت، با دهن باز و سیمای شکفته، چشم به دهن نقال دوخته، اعصابش در حال فعالیت شدید است. و بر اثر هر حرکت دست سخنور و یا هرگاه که صدای نقال اوج می‌گیرد، دل شنونده به‌تپش می‌افتد و سراپا مسحور گفتار این گویندهٔ جادوبیان و جادوزبان می‌شود. اگر در این حال از آن شنوندهٔ ساده پرسید: چه رمزی در گفتار این گوینده هست که تو را اینقدر مجذوب ساخته، او نمی‌تواند این رمز را برای شما تحلیل کند. همین‌قدر جواب می‌دهد که «خوب قصه می‌گوید. دهن گرمی دارد.»

رمز این «دهن‌گرمی» همان است که بیان گوینده با حالت، جاندار، دارای فراز و فرود، زیرویم، سکون و سکوت بجا، شور و هیجان بجا، و همچنین دارای ریتم متنوع و نکات دیگر باشد که دربارهٔ هر کدام به‌جای خود بحث خواهد شد. عجالتاً موضوع ریتم در میان است.

اینک به‌عنوان نمونه از ریتم تند و کند مثالهایی ذکر می‌کنیم:

در این سه مجموعه ابیات، که هر مجموعه چند بیت از ابتدای یک غزل حافظ است، دقت کنید.

۱

زلف آشفته و خوی‌کرده و خندان لب‌ومست
 پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی دردست
 نرگش عریده‌جوی و لبش افسوس‌کنان
 تیشب مست به بالین من آمد بنشست
 سر فرا گوش من آورد و به آواز حزین
 گفت: کای عاشق شوریده‌من خوابت هست؟

عاشقی را که چنین باده شبگیر دهند
کافر عشق بود گر نبود باده پرست

۲

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرح نو در اندازیم
اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد
من و ساقی بهم سازیم و بنیادش بر اندازیم
چو در دستت رودی خوش، بزن مطرب سرودی خوش
که دست افشان غزل خوانیم و پاکوبان سر اندازیم

۳

در غم خویش چنان شیفته کردی بازم
کز خیال تو به خود باز نمی پردازم
هر که از ناله شبگیر من آگاه شود
هیچ شک نیست که چون روز بداند رازم
گفته بودی خیرم ده که ز هجرم چونی
آنچنانم که بینی و ندانی بازم
بعد از این بارخ خوب تو نظر خواهم باخت
گو همه خلق بدانند که شاهد بازم
عهد کردی که بسوزی ز غم خویش مرا
هیچ غم نیست تو می سوز که من می سازم
مجموعه اول و دوم سرورانگیز، پر طراوت و پر از جنبش و
هیجان است و هر دو سرود می و مهر و شادی است. در مجموعه دوم
مخصوصاً که شاعر در برابر لشکر غم پرچم عصیان و ستیز برافراشته
و عزم دارد با نیروی شورانگیز شراب بنیاد اندوه را بر اندازد،
جنبش و هیجان بیشتر است.
در مجموعه سوم برعکس با مضمون حزن انگیز و سوزناکی

روبرو هستیم. شاعر در روی يك زمينه تیره، اندوه هجر و سوز و گداز خود را نقاشی نموده است. به طوری که تیرگی زمینه و رنگ— آمیزی تیره موضوع بردل و جان ما فشار می آورد و سنگینی می کند. در صورتی که در دو مجموعه دیگر، زمینه روشن و تابناک و توصیف و رنگ آمیزی موضوع باصفا و پرتراوت است. در این دو، وزن و همچنین کلمات چالاک و زودگذرند. در سومی وزن و کلمات سنگین و دیرپایند.

بنابراین طبیعتاً باید ریتم مجموعه اول و دوم تندتر از ریتم سومی باشد. شما از جهت آزمایش یکبار برای کسی که تا اندازه‌ای اهل ادب باشد، دو غزل اول را کندتر و غزل سوم را تندتر از ریتم طبیعی بخوانید، خواهید دید که هیچ یک از آنان شنونده را متأثر نمی‌سازد، حتی برعکس او را ملول و عصبانی می‌کند. اگر علتش را پرسید، حتماً جواب خواهد داد: «برای اینکه شل و وارفته می‌خوانی. شیوه خواندن تو حالت ندارد، غلط و کسل‌کننده است.»

میزان تندی و کندی ریتم

در موسیقی آلتی هست به نام مترونوم (Metronome) که اندازه تندی و کندی ریتم هر قطعه موسیقی را برحسب درجه بندی آن آلت معین می‌نمایند. هر آهنگساز در ابتدای اثر خود رقمی می‌گذارد که مبین ریتم آن قطعه می‌باشد، مثلاً ۶۰ یا ۷۸ یا ۱۲۰ و غیره. ضمناً نام ریتم را در کنار آن رقم می‌نویسد. مثلاً اللگرو (تند و شاد) — پرستو (خیلی تند) — آندانتا (آرام) آندانتا کانتابیل (خیلی آرام) و دهها نام دیگر.

از این ارقام و این نامها چنین می‌فهمیم که این قطعه موسیقی باید در هر دقیقه با ۶۰ یا ۷۸ یا ۱۲۰ ضرب (مطابق با ضربه‌های مترونوم) اجرا گردد. اما رهبر ارکستر در موقع نواختن آن قطعه، مترونوم در برابر خود قرار نمی‌دهد تا حرکت دستش را با ضربه‌های آن تطبیق دهد، بلکه او بنا به تجربه فراوان و تمرین زیاد،

تفاوت ریتمهای متنوع را هر قدر هم که جزئی و ناچیز باشد، به خوبی حس می‌کند، و هر قدر کار آزموده‌تر و هنرمندتر باشد، شیوهٔ رهبری او استادانه‌تر است.

اما برای سخن، اگرچه آلتی موجود نیست تا شاعر یا نویسنده به حسب آن ریتم اثر خود را معین سازد، ولی کسی که با ادبیات زبان خود مانوس است و از فن بیان بهره‌ای دارد، از روی موضوع و شیوهٔ توصیف ریتم هر اثر ادبی را به آسانی حس می‌کند. جز این راه، راه دیگری نیست.

حالا که به اهمیت ریتم در سخن (نظم و نثر) پی بردیم، بر نوع آموز هنر است که به مطالعه مستمر و دقیق و عمیق ادبیات زبان خود بپردازد و نیز قطعاتی از آنها را انتخاب کرده، چنانکه در این رساله گفته می‌شود، آنها را تحلیل نماید تا عملاً به رموز دریافت ریتم، آهنگ، کشش و تکیهٔ کلمات، جمله بندی صحیح، توقف و سکوت بجا، خلاصه به رموز بیان شیرین پی برد (از آهنگ و سایر نکات دیگر که گفته شد در مقام خود بحث خواهیم کرد).

تنوع ریتم

ممکن است غالباً در یک قطعهٔ کوچک نظم یا نثر، مثلاً یک دو بیتی یا رباعی یا غزل یا قطعه، ریتم از آغاز تا پایان یکدست و یکنواخت باشد، ولی در قطعاتی که آرامش و سکون کمتر است و جنبش، گاهی آرام و گاهی شدید، وجود دارد. طبیعتاً ریتم نمی‌تواند یکنواخت باقی بماند و به حسب نوسان جنبش، و شدت و خفت احساسات توصیف شده در آن قطعه، تنوع می‌یابد.

ولی هیچ نوع میزان و مقیاس مکانیکی وجود ندارد که بتواند درجه تندی ریتم را (هنگام شدت جنبش و احساسات) و کندی آن را (هنگام آرامش) معین سازد. تنها کار آزمودگی، قریحه و هنرمندی منظومه‌خوان (دکلاماتور) و یا اکتور، اندازه تندی و کندی ریتم را تعیین می‌کند. اکتور باید با تمرین زیاد در موضوعهای مختلف با

تغییر و تنوع ریتم در يك قطعه نظم یا نثر آشنا گردد و همیشه رل خود را از این جهت با دقت کامل مطالعه نماید. من به هنرجویان و همکاران خود توصیه می‌کنم که برای پرورش قریحه خود در باره ریتم با موسیقی غربی آشنائی پیدا کنند و هر اندازه بیشتر برایشان مقدور است، آن را بشنوند.

حالا برگردیم به قسمت اول قطعه منتخب از شاهنامه. بنا بدانچه در تعریف ریتم گفتیم، اینک روشن است که باید پنج مصراع آخر از چهار بیت اول آن قطعه را کندتر از سه مصراع دیگر بیان کنیم. ولی این کندی نباید یکنواخت باشد - یکنواختی دشمن زیبایی و هنر است - چون این پنج مصراع از جهت احساسات و جنبش شبیه یکدیگرند، در این موارد هر منظومه‌خوان کارآزموده به حسب قریحه خود راه‌حلی برای گریز از یکنواختی پیدا می‌کند. در این مورد من ترجیح می‌دهم پس از بیان سه مصراع اول لحظه‌ای مکث کنیم، سپس مصراع چهارم را کند و با تأثر آمیخته با ابهت و وقار بگوئیم. بعد در مصراع پنجم و ششم و هفتم ریتم را اول کمی تندتر و بعد آرامتر کرده، بالاخره مصراع هشتم را کندتر از مصراع چهارم، با تأثر بیشتر و با آهنگ پایان ادا نمائیم.

قسمت دوم قطعه منتخب از شاهنامه:

پر واضح است که قسمت دوم این قطعه از جهت موضوع و نوع احساسات با قسمت اول تفاوت کلی دارد. در این قسمت پس از آنکه رستم حریف روئین‌تن خود را شکست‌خورده و زبون می‌بیند، با طعن و دشنام به او می‌گوید: دیدی در این رزم سرانجام تخم پستی و رسوائی به بار آوردی... الی آخر.

اولا این چهار بیت را نقطه‌گذاری می‌کنیم. پس از مصراع اول و نقطه، پس از مصراع دوم نقطه پایان. در بیت دوم رستم دو ادعا از گفته‌های اسفندیار را نقل می‌کند: یکی روئین‌تن بودن، دوم بلند

آسمان بر زمین زدن. بنابراین دو مصراع این بیت را با يك ویرگول (وقفه) از هم جدا می‌سازیم. در بیت سوم چون فعل خوردن - که مربوط به مصراع اول است - در اول مصراع دوم واقع شده، دو مصراع را متصل کرده هردو را يك نفس می‌گوئیم. و بالاخره دو مصراع بیت آخر را با يك ویرگول جدا ساخته، در آخر بیت نقطه پایانی می‌گذاریم. این نقطه‌گذاری به قدری ساده و روشن و طبیعی است که هرگونه استدلال زائد خواهد بود.

ثانیاً در این قسمت رستم با کینه و خشم و طعن و دشنام با اسفندیار گفتگو می‌کند، پس ملاحظه می‌کنید که از جهت بیان احساسات با پنج مصراع آخر قسمت اول چقدر تفاوت دارد. اینک پیش از تشریح شیوه بیان این چهار بیت آهنگ را تعریف می‌کنیم.

آهنگ

در هر زبان آهنگهای خاصی وجود دارد که هر کلمه یا جمله و یا چندین جمله به حسب آن آهنگها معنای خاصی به خود می‌گیرد. به طور مثال نام احمد را به آهنگهای مختلف ادا می‌کنیم:

۱- احمد برادر کوچک شماس و در اطاق پهلویی مشغول بازی است، شما او را برای ناهار خوردن صدا می‌زنید. اول با لحن ساده و با این اطمینان که احمد همین که صدای شما را شنید می‌آید، او را صدا کنید.

۲- چند لحظه می‌گذرد و احمد نمی‌آید. بار دوم او را صدا می‌زنید. غالباً در بار دوم آهنگ ادای نام احمد با بار اول کمی تفاوت دارد. در دفعه دوم حرف میم کمی کشیده‌تر ادا می‌گردد و صدا کمی بلندتر می‌شود. همین تفاوت بسیار جزئی مبین تغییر احساسات شماس و می‌رساند که از نیامدن احمد کمی متغیر شده‌اید.

۳- باز چند لحظه می‌گذرد و احمد نمی‌آید، بار سوم، چهارم

و پنجم او را صدا می‌زنید. هر بار صدا بلندتر می‌شود و به‌طور کلی آهنگ در هر بار شکل دیگری به‌خود می‌گیرد که با دفعهٔ پیش تفاوت دارد. و از این آهنگهای متنوع پیداست که رفته‌رفته خشم و خلج تنگی بیشتر شده و حوصله شما بیشتر سر رفته است.

تفاوتی که بین آهنگهای دو بار متوالی صدا زدن پیش می‌آید، به قدری جزئی است که نمی‌توان خصوصیات آهنگ را به تفصیل شرح داد. بلکه باید این تفاوت را شخصاً درک کرد. به این منظور مثلاً آهنگ بار پنجم را تکرار کنید و بلافاصله آهنگ بار سوم یا اول را با همان خصوصیات که پیشتر ادا کرده‌اید، تکرار نمائید تا تفاوت آن درک گردد.

۴- بالاخره احمد می‌آید: همین‌که در را باز می‌کند و چشمتان به او می‌افتد، می‌گوئید: «احمد چنددفعه به تو گفتم هر وقت صدات کردم زود بیا!» البته این بار آهنگ کلمهٔ احمد با دفعات پیش هیچ شباهتی ندارد. صدا به بلندی پیش نیست، هیچ حرفی کشش ندارد، روی هیچ حرفی تکیه نمی‌کنید، ادای کلمه خشک و کوتاه است. چرا این بار احمد را این‌طور صدا می‌کنید؟ برای اینکه می‌خواهید لحن کلام شما آمرانه باشد و احمد بداند اگر از این پس به حرف شما گوش ندهد، تنبیه خواهد شد.

حالا ملاحظه کنید که شما می‌توانید عین این جمله را با کمال مهربانی به احمد بگوئید. در این صورت باز به‌کلی آهنگ تغییر می‌کند. بعضی حروف و کلمات کشیده‌تر ادا می‌گردد، صدا بیشتر زیرویم می‌شود. در صورتی‌که وقتی این جمله را خشک و آمرانه گفتید، صدا یکنواخت‌تر بود. بنابراین معلوم می‌شود برای بیان احساسات مختلف در هر زبان، برای کلمه یا هر جمله و یا هر چند جمله آهنگ بخصوصی وجود دارد.

۵- همسایه پیش شما می‌آید و می‌گوید:

همسایه - برادر شما سر پسر مرا شکسته.

شما - احمد؟

همسایه — بله احمد!

شما — احمد هرگز همچو کاری نمی‌کند!

همسایه — من خودم دیدم احمد سرش را شکست.

شما — اشتباه می‌کنید! احمد از صبح تا حالا توی اطاق پیش

من بوده و پایش را از اطاق بیرون نگذاشته...

پر واضح است که در این چند جمله، هر بار کلمهٔ احمد را ادا

کنیم آهنگ تغییر می‌کند و به حسب مفهوم کلام شکل دیگری به خود

می‌گیرد. البته ممکن است باز هم مفهوم‌های دیگری در نظر گرفت و

به موجب آنها آهنگ کلمهٔ احمد را به شکل‌های دیگری تغییر داد.

این تمرین را دربارهٔ کلمات: بله، نه، چطور و مسانند آنها

انجام دهید.

به طوری که می‌بینید این مسائل بسیار ساده است و اختراع و

کشف تازه‌ای نیست. ولی درک عمیق و به کار بستن همین مسائل

بسیار ساده است که بیان منظومه‌خوان و اکتور خوب را شیرین،

دلنشین، دقیق، ظریف و پرمعنا و مفهوم می‌سازد.

چند تمرین:

۱

دوش آگهی زیار سفر کرده داد باد

من نیز دل به باد دهم هرچه باد باد

در چین طرهٔ تو دل بسی حفاظ من

هرگز نگفت مسکن مألوف ییاد باد

خون شد دلم به یاد تو هر گه که در چمن

بند قبای غنچهٔ گل می‌گشاد باد...

حافظ نهاد نیک تو کامت برآورد

جانها فدای مردم نیکونهاد باد

۲

شراب و عیش نهان چیست کار بی بنیاد
 زدیم بر صف رندان هر آنچه بادا باد
 که آگهست که کاوس و کی کجا رفتند
 که واقف است که چون رفت تخت جم بر باد...
 نمی دهند اجازت مرا به سیر و سفر
 نسیم باد مصلی و آب رکناباد
 بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم

مگر رسیم به گنجی در این خراب آباد
 در این دو غزل حافظ که از هر یک چهار بیت انتخاب شده،
 کلمه «باد» در غزل اول ردیف است و در غزل دوم قافیه و در هر
 بیت معنای جداگانه‌ای دارد. این ابیات را آهسته و با صدای بلند
 بخوانید و در هر بیت به آهنگ کلمه «باد» و تفاوت آهنگ در هر
 بیت به دقت توجه نمائید.

۳

نرگس مست نوازش کن مردم دارش
 خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد
 چشمم از آینه داران خط و خالش گشت

لبم از بوسه ربایان لب نوشش باد
 در بیت اول نوشش باد بدین معنی است: گوارایش باد، و در
 بیت دوم بدین معنی: آرزو دارم لبم از بوسه ربایان لب نوشش
 باشد. این دو بیت را مکرر بخوانید و تفاوت آهنگ کلمه نوشش باد
 را در دو بیت بسنجید.

۴

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می کنند
 چون به خلوت می روند آن کار دیگر می کنند
 مشکلی دارم ز دانشمند مجلس باز پرس
 توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می کنند

گوئیا بساور نمی‌دارند روز داوری
 کاین همه قلب و دغل در کار داور می‌کنند
 آه از دست صرافان گوهر ناشناس
 هر زمان خرمهره را با در برابر می‌کنند
 صبحدم از عرش می‌آمد سروشی عقل گفت
 قدسیان گوئی که شعر حافظ از بر می‌کنند

۵

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم
 بهار توبه‌شکن می‌رسد چه چاره کنم؟
 سخن درست بگویم نمی‌توانم دید
 که می‌خورند حریفان و من نظاره کنم
 به دور لاله دماغ مرا علاج کنید
 گر از میانه بزم طرب کناره کنم
 ز باده خوردن پنهان ملول شد حافظ
 به بانگ بربط و نی رازش اشکاره کنم
 در این دو غزل تفاوت آهنگهای «می‌کنند» و «کنم» را مطالعه
 نمائید.

۶

گر چرخ به کام ما نگرده
 گوئیم به او مطیع ما گرد
 گرگشت خوشست ورنه مادست
 هرگز قد مردمان آزاد
 در پنجه اقتدار مردان
 نبود گرهی که وا نگرده
 در این چند بیت که از لاهوتی است کلمه تا و کلمه نگرده
 دارای معانی مختلفند و بدین جهت دارای آهنگهای مختلف می‌باشند.
 آنها را چندین بار بسیار آهسته‌تر از ریتم معمولی بخوانید و تفاوت
 آهنگها را به خاطر بسپارید.
 خوانندگان خود نیز باید برای مطالعه و ممارست در ریتم و

آهنگ و مطالب دیگر که خواهد آمد از آثار سرایندهگان مختلف استفاده نمایند. در این باره به توآموزان توصیه می‌کنم که برای ممارست، شاهنامه، ویس و رامین فخرگرگانی، آثار مسعود سعدی، نظامی، سعدی (غزلیات) و حافظ را بیشتر از آثار دیگران مطالعه نمایند و در تمام عمر از آنها دست برندارند.

باز برگردیم سر قسمت دوم از قطعه انتخاب شده از شاهنامه: در پایان قسمت اول مکث نسبتاً طولانی می‌کنیم، سپس تأثیری را که در پایان شکست اسفندیار به ما دست داده بود، فراموش کرده مصراع اول را (چنین گفت رستم به اسفندیار) بدون بیان و توصیف حالتی بخصوص، مانند یک جمله معترضه، می‌گوئیم و آهنگ را به حال تعلیق نگه می‌داریم، و در آخر مصراع دوم جمله را تمام می‌کنیم. مصراع سوم و چهارم را با آهنگ اثباتی و استفهامی می‌گوئیم ولی بیان را ناتمام می‌گذاریم. بیت سوم را یکنفس و با آهنگ اثباتی و بیت چهارم را نیز با آهنگ اثباتی ادا می‌کنیم و با آهنگ پایان قطعه را به آخر می‌رسانیم.

تا بدین جا فقط از مکث و سکوت و ریتم و آهنگ صحبت کردیم و از حالت و بیان احساسات چیزی گفته نشد. اینک:

حالت

هر جمله‌ای را که بشر به زبان می‌آورد بیان‌کننده احساسات خاصی است و سیمای بشر بنابدان احساسات حالت خاصی به خود می‌گیرد. شما صبح از خانه به دنبال کار خود می‌روید، به دوستی برمی‌خورید و با چهره گشاده و بشاش به او سلام می‌کنید. آن دوست با سیمای گرفته و عبوس جواب سلام شما را می‌دهد. بدیهی است فوراً متحیر می‌شوید و به او می‌گوئید: «دوست من مگر از من رنجیده‌ای که این‌طور جواب سلامم را می‌دهی؟ یا گرفتاری و غم و غصه‌ای داری؟»

پرواضح است که سبب حیرت‌زدگی و پرسش شما از دوستان همانا دیدن حالت چهرهٔ اوست. خود شما هم وقتی دوستان را دیدید و با گشاده‌روئی و گرمی به‌او سلام کردید، خطوط چهره‌تان باز و متبسم بود. ولی همین‌که جواب سلام دوستان را شنیدید حالت صورتتان ناگهان عوض شد و حالت بهت و حیرت به‌خود گرفت. گاهی نیز حالت چهرهٔ انسان، بدون کمک سخن، خود به‌تنهایی بیان‌کنندهٔ عمیق‌ترین احساسات آدمی است.

ما به‌آسانی از دیدن حالت سیمای دیگران پی‌می‌بریم که این شخص امروز اندوهی دارد و آن دیگر مسرور است. پی‌بردن از حالت چهره به حالت روحی اشخاص به‌قدری در نهاد بشر حسی و طبیعی است که احتیاج به معرفت خاصی ندارد. همهٔ ما هنگام بازی با بچه‌ای که هنوز به‌زبان نیامده، دیده‌ایم که اگر به بچه اخم کنیم، فوراً رخسارش گرفته می‌شود، چین به لبهایش می‌افتد، بغض‌گلویش را می‌گیرد و حالت گریه به‌او دست می‌دهد. بدون اینکه چشم از چشم او برداریم، لحظه‌ای بعد رفته‌رفته حالت صورت خود را تغییر داده به بچه تبسم می‌کنیم. حالت رخسار بچه نیز به‌همراه تغییر قیافهٔ ما رفته‌رفته تغییر می‌کند و لبهای پرچین و فشردهٔ بچه مانند غنچهٔ گل شکفته می‌گردد.

بچه‌ای که هنوز به‌زبان نیامده، از تغییر حالت صورت ما به خوبی به تغییر احساساتمان پی‌می‌برد. ولی البته هنوز جنبهٔ جدی و شوخی آن‌را حس نمی‌کند. بدیهی است که این اشتباه ممکن است گاهی برای پرتجر به‌ترین بشر نیز پیش آید.

هنر چهره‌پردازی و مجسمه‌سازی جز این نیست که نقاش و مجسمه‌ساز عمیق‌ترین احساسات آدمی را در چهره و پیکر او نمایان سازند (در بارهٔ حالت پیکر در قسمت جنبش و ژست بحث خواهیم کرد). گاهی نقاش سوزناک‌ترین رنج درون و یا سرور شخصی را در خطوط روی او پدیدار می‌سازد و همه‌کس، بدون اینکه از هنر نقاشی بهره داشته باشند، از دیدن چهره‌های مختلف در پرده‌های

نقاشی به خوبی پی می‌برند که صاحب این صورت دردمند و صاحب آن دیگر دل‌خوش و مسرور است.

باری، طبع بشر چنین می‌پسندد که هر فکر و مقصودی را که به زبان می‌آوریم، حالت صورتمان مناسب با آن، و یا بهتر بگوئیم صورتمان آئینه آن فکر باشد، بنابراین خوی جبلی است که درباره کسی که هنگام بیان مقصود خویش صورتش کمتر تغییر می‌پذیرد و احساسات درونش بر چهره‌اش نقش نمی‌بندد می‌گوئیم: فلان صورت بی‌حالت و وارفته‌ای دارد. و یا برعکس: بهمان صورت با حالت گیرائی دارد.

ولی باید همیشه متوجه این نکته مهم بود که هنر (خواه نقاشی باشد، خواه مجسمه‌سازی و یا تئاتر) تقلید صرف از حالات طبیعی چهره انسان نیست و نباید باشد. هنر در بیشتر موارد از شدت حالات مختلف می‌گاهد و یا برعکس بر شدت آن می‌افزاید.

برای همه ما دست‌کم یکبار پیش آمده است که ناگهان خبر مرگ يك دوست یا یکی از خویشاوندان خود را بشنویم و سراسیمه به خانه‌اش بشتابیم. همه در آن خانه برای مرگ عزیز خود اشک می‌ریزند و موی می‌کنند و مویه می‌کنند. غالباً در این موارد پدری، مادری، خواهر یا برادری و یا خدمتکاری و یا حتی چند نفر از آنها را می‌بینیم که ناله و فریادشان از همه بلندتر است و به قدری در ضجه و زاری مبالغه می‌کنند که هر وقت چشمان به صورتشان می‌افتد، ملول و مشمز می‌شویم و شاید گاهی هم به‌خنده می‌افتیم.

همین‌طور در محافل جشن و سرور بعضی اشخاص را می‌بینیم که در نمودار ساختن حظ و لذت خود حالتی به صورت می‌دهند که کراهت و ابتدال آن نیز بیننده زیباپرست را ملول و مشمز می‌سازد. در چنین مواردی که هزاران مانند و نظیر دارد، در هنر در مثال دوم از دو کار يك کار می‌کند. اگر می‌خواهد بخصوص سبکسری، عشرت-پرستی، بیمیگی و ابتدال این اشخاص را نمودار سازد، نه فقط حالات طبیعی و جزئیات زشتیهای طبع و خوی این اشخاص را نشان

می‌دهد، بلکه گاهی نیز کم‌وبیش به مبالغه می‌پردازد و اگر هنر از توصیف این محفل جشن و سرور و آن مجلس ماتم منظور دیگری دارد، پس با توصیف خشک زشتیها منظور اصلی را از بین نمی‌برد و یا دست‌کم آن‌را ضعیف نمی‌سازد. بلکه از توصیف جزئیات زشتیها چشم می‌پوشد تا تمام توجه خواننده و یا تماشاگر را به سوی موضوع اصلی معطوف و متمرکز نماید.

هنر تقلید صرف از طبیعت نیست و مقلد طبیعت هنرمند نمی‌باشد. هنر و هنرمند تنها از طبیعت الهام می‌گیرند.

حالات و ادا و اطوار

من از آغاز جوانی عاشق هنر تئاتر بودم. در گروه کوچکی مرکب از جوانان و محصلینی که در یک محله سکنی داشتیم و ریاست آن گروه با مرحوم محمود آقا ظهیرالدینی بود، شرکت داشتم. گاه‌گاه درخانه‌های خود و یا درخانه‌آشنایان نمایشی راه می‌انداختیم و من گاهی در آنها رل بسیار کوچک و بی‌اهمیتی بازی می‌کردم. آرزو داشتم که در تهران هنرستانی برای تئاتر وجود می‌داشت تا بتوانم از راه علم و شیوه صحیح به هنر تئاتر آشنا شوم.

سالها گذشت. آقای علینقی وزیری در خیابان لاله‌زار مدرسه‌ای برای آموزش موسیقی تأسیس نمود. من که مدتی نزد استادان قدیمی موسیقی می‌آموختم، در آن مدرسه داخل شدم. روزی در راهرو مدرسه چشمم به اعلانی افتاد که خبر از تشکیل یک کلاس برای آموختن هنر تئاتر می‌داد. با شور و شوق زیاد آن‌را دو سه بار خواندم. اعلان مژده می‌داد که یکی از اکتورهای مشهور معلم کلاس خواهد بود.

در برنامه کلاس چند ماده دیده می‌شد که یکی از آنها تعلیم گریماس **Grimace** بود. موضوع گریماس در نظر من بسیار جالب و خیره‌کننده آمد و اثر عمیقی در من گذاشت. با کمال صداقت و ساده‌دلی پنداشتم آنچه را که سالهاست در طلبش هستم، اکنون

باز یافته‌ام. معنای گریماس را از فرانسه دانها پرسیدم و دانستم که بالبلولوجه و چشم و ابرو، ادا و اطوار در آوردن را به زبان فرانسه گریماس می‌گویند. برای شاگردی در آن کلاس نام‌نویسی کردم. روزهای بعد هر بار از جلوی اعلان می‌گذشتم با حسرت فراوان بدان نظر می‌انداختم و در انتظار افتتاح کلاس مدتها پیش خود مشق گریماس می‌کردم. ولی این کلاس نمی‌دانم به چه علت هرگز باز نشد.

با گذشت زمان موضوع گریماس کم‌کم از یادم رفت... زمانی که در فرانسه موفق به ورود در کنسرواتوار شدم و دو سه ماهی بود که به کسب هنر تئاتر اشتغال داشتم؛ روزی هنگام تمرین و کار، استاد ما بازی شاگردی را که روی سن تمرین می‌کرد، قطع کرده به بیان عیوب کار او پرداخت. پس از ذکر چند عیب و نشان دادن راه رفع آنها و آموختن شیوه صحیح کار، به شاگردگفت: «عیب دیگر کارت‌ان این است که من کمتر در صورت شما «حالت» می‌بینم. شما بیشتر «گریماس» می‌کنید. بدانید که حالت باگریماس و سنژری (Singe میمون است و Singerie مانند میمون ادا و اصول در آوردن) تفاوت بسیار دارد. آنچه در تئاتر برای بیان احساسات مختلف انسانی لازم است حالت نه‌گریماس. حالت صورت و بدن که متناسب با گفتار شما باشد بیننده را متأثر می‌سازد در صورتی که گریماس دلچرکین‌کننده و ملال‌آور است.»

از گفتار استاد گریماس فراموش شده به یادم آمد و دانستم آنچه در برنامه کلاس تئاتر مذکور مرا خیره ساخته بود، سراب بود نه سرچشمه زلال دانش.

بنابراینچه در تعریف حالت و تفاوت آن با ادا و اطوار گفته‌شده چنین نتیجه می‌گیریم که حالت صحیح و متناسب عاملی است لازم و بدون کمک آن سخن مانند باز بلندپروازی است که پر و بالش را کنده باشند. سخن بدون کمک حالت جست‌وخیز ناماثرانه‌ای دارد ولی پرواز آزاد ندارد.

سخن همیشه محتاج به کمک حالت است، در صورتی که حالت همیشه محتاج به کمک سخن نیست و گاهی نیز به تنهایی گویاتر از سخن می باشد.

اما ادا و اطوار همیشه زیان بخش، دل آزار و تنفر آور است. با کمال تأسف و معذرت باید بگویم که در تئاترهای شهر ما، اکتورها و اکتوریس ها - بجز عده ای معدود - دچار ناخوشی گرماس و ادا و اطوار هستند، و این موضوع معلول چند علت اساسی است: ۱- بیشتر اکتورها و اکتوریس ها از تکنیک تئاتر بهره کافی ندارند. من غالب آنها را می شناسم و می دانم عشق و علاقه فراوان داشته و دارند که رموز فن تئاتر را به خوبی دریابند، ولی متأسفانه وسیله کسب آنرا (آن قدر که در کشور ما مقدور است) هرگز در دسترس آنها قرار نداده اند. بدین جهت خودرو بار آمده اند و بهترین آنها هرچه می کنند بنا به قریحه و استعداد ذاتی و تقلید از این و آن است نه از روی اصول فنی.

۲- در این تئاترها کسانی که به نام «کارگردان» برای اداره کارهای هنری تئاتر و میزانشن^۱ پیس ها انتخاب شده اند، تنها رجحانی که به اکتورها دارند، این است که قدیمی تر از آنها هستند و دو سه ده سال در سن کار کرده اند. ولی درحقیقت بعضی از اکتورها از جهت ذوق و استعداد و تمیز خوب و بد کارها و حس انتقاد و کوشش در راه پیشرفت معنوی تئاتر به «کارگردانان» خود برتری دارند.

۳- بیشتر سوداگران صاحب تئاتر، که این هنر را یکی از راههای کاسبی خود قرار داده اند، وسیله و فرصت کافی به اکتورهای خود نمی دهند تا آنها بتوانند با تمرین بیشتر عیوب آشکار خویش را از بین ببرند. در این «تماشاخانه» ها هر پیس را چند بار بیشتر رپتیسیون نمی کنند. اکتورها فرصت از برکردن رل خود را ندارند.

1— Staging : انگلیسی، صحنه گذاری: Mise en Scene

«کارگردان» اکتورها را به حفظ کردن رل وانمی دارد و یا اصلاً بنا به شیوهٔ قدیم، خود و اکتورهایش حفظ کردن رل را ضروری نمی‌دانند در نظر آنها رپتیسسیون عبارت از این است که سوفلور پیس را جمله به جمله، و غالباً با آهنگهای غلط بخواند و اکتورها آنها را تکرار کنند. خود نمایش نیز به یک جلسه رپتیسسیون بدان شکل که گفته شد، شباهت تام دارد، تنها تفاوت این است که سوفلور از نظر تماشاگران پنهان است، نتیجه این می‌شود که تماشاگران سخن اکتور را پیش از آنکه از زبان خود او بشنوند، از زبان سوفلور می‌شنوند. بی‌اطلاعی از رموز هنر به درجه‌ای است که «کارگردان»‌ها اصرار دارند نام سوفلور را نیز در برنامهٔ تئاتر، در ردیف نام اکتورها بنویسند.

تماشاگران این نمایش‌ها از دیده‌ها و شنیده‌های خود داستانها حکایت می‌کنند. چند نفر از اکتورهای یکی از این تماشاخانه‌ها برای نقل می‌کردند که در یکی از شبهای اول نمایش یک پیس، یکی از اکتورها وقتی داخل سن شد، جای مناسبی برای خود نیافت، زیرا دیگران به کلی جلوسن را گرفته بودند. رفیق‌ما، چون می‌خواست نزدیک تماشاگران باشد تا نمای بیشتری داشته باشد، تا کنار آوان سن پیش آمد و ستونی را که در آنجا با سه پایه‌ای روی سن قرار داشت، با دو دست خود گرفته به کناری گذاشت و خود به جای ستون ایستاد. این پیشامد و نظایر آن بدان جهت است که در این تماشاخانه میزانسن به مفهوم حقیقی وجود ندارد. معمولاً بنا بر این است که هرکس، مطابق تمیز و تشخیص خویش، هر جا را بهتر و مناسب‌تر یافت همانجا بایستد و یا بنشیند، در این صورت ممکن است یکی از اکتورها هم چنین تشخیص دهد که مناسب‌ترین جا برای ایستادن او همان جای ستون است.

۴- پیس‌ها از جهت موضوع و سبک عبارت عمیق و دلنشین و گوشنواز نیست تا نخست خود اکتورها را متأثر سازد، و آنها به حسب قریحه و استعداد و فهم و تجربهٔ شخصی گلیم خویش را از

آب بیرون کشند. «کارگردان»ها در برگزیدن پیس ذوق و سلیقه و انتخاب به خرج نمی‌دهند، گاهی نیز که پیس جالب و خوبی به چنگشان می‌افتد آنرا مثله می‌کنند و روح و مفهوم را از بین می‌برند. از طرف دیگر شیوه انشای بیشتر پیس‌ها نیز سست و مبتذل است. تئاتر سبک خاصی دارد که اگر رعایت نگردد و گفتگوی پرسناژها در عین سادگی زیبا و دلپذیر و هیجان‌انگیز نباشد، عالیترین بازی بهترین اکتورها هم به هدر خواهد شد.

اینهاست علل اصلی و اساسی که هنر تئاتر را به دلتک بازی بی‌مزه‌ای مبدل ساخته و تئاتر را در کشور ما از پیشرفت باز داشته است. تا زمانی که این عوامل زیان‌بخش از بین نرود و اکتورها با پیس خوب و متورانس‌های کسارآموده روبرو نباشد، اکتور و تئاتر به مفهوم حقیقی نمی‌تواند وجود داشته باشد.

باز می‌پردازیم به چند مثال و تمرین:

۱- مقدمه منیره و بیژن از شاهنامه:

شبی چون شبه روی شسته به قیر
 نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر
 سپاه شب تیره بر دشت و راغ
 یکی فرش گسترده چون پر زاغ
 چو پولاد زنگار خورده سپهر
 تو گفتی به قیر اندر اندوده چهر
 نمودم ز هر سو به چشم اهرمن
 چو مار سیه باز کرده دهن
 هر آنکه که برزد یکی باد سرد
 چورنگی برانگیخت ز انگشت‌گرد
 فرو مانده گردون گردان به جای
 شده سست خورشید را دست و پای

زمین زیر آن چادر قیرگون
 توگفتی شدستی به خواب اندرون
 نه آوای مرغ و نه هرای دد
 زمانه زبان بسته از نیک و بد
 نبد هیچ پیدا نشیب از فراز
 دلم تنگ شد زان درنگ دراز
 بدان تنگی اندر بجستم ز جای
 یکی مهربان بودم اندر سرای
 خروشیدم و خواستم زو چراغ
 درآمد بت مهربانم به باغ
 مرا گفت: «شمعت چه باید همی؟
 شب تیره خوابت نیاید همی؟»
 بدو گفتم: «ای بت نیم مرد خواب
 بیساور یکی شمع چون آفتاب
 بنه پیشم و بزم را ساز کن
 به چنگ آر چنگ و می آغاز کن»
 برفت آن بت مهربانم ز باغ
 بیاورد رخسند شمع و چراغ
 می آورد و نار و ترنج و بهی
 زدوده یکی جام شاهنشاهی
 گهی می‌گسارید و گه چنگ ساخت
 توگفتی که هاروت نیرنگ ساخت
 دلم بر همه کار پیروز کرد
 شب تیره همچون گه روز کرد
 مرا مهربان یار بشنو چه گفت
 از آن پس که گشتیم با جام جفت
 مرا گفت آن مساه خورشید چهر
 که: «از جای تو شاد بادا سپهر

بیمای می تا یکی داستان
 ز دفتر برت خوانم از باستان
 که چون گوشت ازگفت من یافت برخ
 شگفت اندرو مانی از کار چرخ
 پر از چاره و مهر و نیرنگ و جنگ
 همه از در مرد فرهنگ و سنگ
 بدان سروین گفتم: «ای ماهروی
 مرا امشب این داستان بازگویی»
 مرا گفتم: «کز من سخن بشنوی
 به شعر آری از دفتر پهلوی»
 بگفتم: «بیارای بت خوب چهر
 بخوان داستان و بیفزای مهر
 مگر طبع شوریده بگشایدم
 شب تیره ز اندیشه خواب آیدم
 ز تو طبع من گردد آراسته
 ایامهربان یار پیراسته
 چنان چون ز تو بشنوم در بدر
 به شعر آورم داستان سر بسر
 بگویم پذیرم ز یزدان سپاس
 ایامهربان جفت نیکی شناس»
 بخواند آن بت مهربان داستان
 ز دفتر نوشته گه باستان
 به گفتار شعرم کنون گوشدار
 خود یاد گیر و به دل هوشدار
 برای آنکه قطعه انتخاب شده سبک تر باشد من چندین بیت آن را
 حذف کرده‌ام.
 اگر هنوز به گنجینه‌های گرانبهای ادبیات زبان خود آشنائی
 کافی ندارید، نخست با کمک شخص آگاهی این قطعه را چند بار



بخوانید و تحلیل کنید تا اول به لطف و زیبایی سخن پی ببرید، سپس آنرا به دقت نقطه گذاری کنید و جای مکث ها و سکوت های آنرا تعیین نمائید.

به طوری که ملاحظه می کنید این قطعه شعر از دو قسمت مشخص و معین ترکیب شده. قسمت اول آن توصیف شبی تیره و ملال آور و جان فرساست، قسمت دوم گفتگوی فردوسی با همسر مهربانش می باشد.

قسمت اول که تا بیت دهم ادامه دارد، تیره و دلگیر و غم آور است و سکون و سکوت مرگباری سراسر آنرا فرا گرفته؛ قسمت دوم برعکس دلگشا و فرح آور است و شور و هیجان زندگی بخشی در آن وجود دارد که تیرگی غم انگیز شب را به فروغ تابناک و پرشوق و نشاط روز مبدل می سازد.

بنابراین پرواضح است که ریتم بخش اول کند و ریتم بخش دوم تندتر است. بنا به اصطلاحات موسیقی این قطعه سمفونی بی است مرکب از دو موومان: ۱- ریتم موومان اول آنتدانته (Andante) آرام، و ریتم موومان دوم الگرو ویاچه (Allegro Viuace) تند و پر نشاط می باشد.

بنابراین چه که به اختصار در باره این قطعه گفته شد، پی بردن به نوع احساسات بسیار ساده است و نیز تفاوتی که بین احساسات مختلف که در دو بخش این قطعه وجود دارد، از مقایسه این دو بیت آشکار می گردد.

در قسمت اول می گوید.

بند هیچ پیدا نشیب از فراز

دلم تنگ شد زان درنگ، دراز

و در قسمت دوم.

دلم بر همه کار پیروز کرد

شب تیره همچون که روز کرد

پس طبیعی است که باید چهره گوینده هنگام گفتمن قسمت اول گرفته باشد، و هنگام قسمت دوم شکفته و متبسم. اما بدیهی است که تغییر حالت صورت از گرفتگی به شکفتگی نباید ناگهانی صورت گیرد. ساده تر بگوئیم: اگر پس از گفتمن بیت نهم ناگهان خطوط رخسار را تغییر داده متبسم گردیم، این عمل نه تنها اثر مطلوب را نخواهد بخشید، بلکه برعکس باعث خنده و استهزاء شنوندگان خواهد شد.

تغییر خطوط چهره از حالتی به حالت دیگر (بجز در مورد استثنائی) همیشه باید تدریجی باشد.

بنابراین، حالت صورت باید مانند خورشید که رفته رفته از زیر ابر بیرون می آید و تیرگی را به روشنی برمی گرداند، به تدریج در مدت گفتمن چهار پنج بیت از گرفتگی به حالت سرور و نشاط برگردد.

این قاعده کلی تغییر تدریجی از حالتی به حالت دیگر را که شامل حالت صورت و صدا و پیکر است، هرگز فراموش نکنید. البته موارد استثنائی نیز وجود دارد که باید تغییر ناگهانی باشد، مثلاً شما به حالت عادی و معمولی و یا در نهایت خوشحالی هستید، ناگاه خبر بدی که انتظار شنیدن آن را ندارید، به شما می رسد، ممکن است این خبر شما را به تعجب زیاد وادارد، ممکن است از شنیدن آن اندوه فراوان به شما دست دهد و یا شما را بسیار خشمگین سازد. در همه این احوال البته تغییر حالت ناگهانی است.

شیوه کار

پس از آنکه این قطعه شعر را به خوبی درک کردیم و تقسیم بندی و نقطه گذاریش را به پایان رساندیم، باید آن را حفظ کنیم. همانطور که در پیش اشاره شد، بیشتر اکتورهای کشور ما رل خود را حفظ نمی کنند، نه فرصت حفظ کردن را دارند و نه اصلاً آن را ضروری می دانند، ولی این فکر اشتباه محض است.

در سراسر جهان، بین اکتورها و اکتریس‌های با تکنیک، دسته‌ای روی سن فقط رل خود را (به اصطلاح تئاتر) می‌گویند، و چون با تکنیک بیان و تئاتر آشنائی کسافی دارند، رل را صحیح و شیرین و دلنشین دکلامه می‌کنند. گروهی رل خود را بازی می‌کنند و گروه دیگر با رل خود زندگی می‌کنند.

گروه اول با آنکه به‌رموز فن خود پی برده‌اند و کار آزموده و باتجربه هستند ولی حساسیتشان آنقدر نیست که تحت تأثیر رل خود قرار گیرند و تماشاگران را متأثر سازند، ممکن است گاهی نیز این نوع اکتور و اکتریس‌ها پسیکولوژی^۲ و خصال پرسناژی را که معرفی می‌کنند حس و درک نکرده باشند. این گروه رل را خوب می‌گویند، اما مثل این است که به‌گفته خود ایمان ندارند. انگار که برای تماشاگر نقل می‌گویند و زندگی و رنج و شادی شخص غایب و ناآشنائی را حکایت می‌کنند. تماشاگر به‌خوبی حس می‌کند که سخن شیرین آنها از سر زبان بیرون می‌آید نه از ته قلب. بدین‌جهت از آن سخن لذت می‌برد، اما متأثر نمی‌شود.

آشنائی به رموز فن چیزی است و حساسیت هنرمند چیز دیگر. هنرمندی که این هر دو را داشته باشد دارای نیروی آفرینش است. گروه دوم همیشه پسیکولوژی و خصال پرسناژی را که بازی می‌کنند به‌خوبی حس و درک می‌نمایند. دارای نیروی ابداع و ابتکارند. حالت‌های صحیح و ژست‌ها و جنبش‌های پرمعنی و زیبا را بر بیان شیرین و دلپذیر خود می‌افزایند و به‌کمک این وسائل ژرفنای تاریک زندگی و روح پرسناژ را روشن می‌کنند و برای تماشاگران تحلیل می‌نمایند. اما مانند روضه‌خوانها که شور و ولوله در مجلس برپا می‌کنند، همه را به‌گریه و موکندن و بر سینه زدن می‌اندازند، ولی خود از تأثر برکنارند- تماشاگران را متأثر می‌سازند و خود متأثر نمی‌شوند. به‌قدری به فن خود تسلط دارند

۱- Actrice: هنرپیشه زن.

۲- Psychology: روانشناسی.

که وقتی رو به تماشاگران هستند، احساسات و تأثرات مکانیکی سر تا پای آنها را فرا گرفته و هنگامی که به حسب بازی پشت بدانها می‌کنند گاهی با شوخی و بذله ناهنجاری همبازی خود را به‌خنده می‌اندازند و باز خود نمی‌خندند. همین‌که رلشان به پایان می‌رسد و پا از سن بیرون می‌گذارند، از پوست پرسناژ خود به‌در آمده و پوست خود را به تن می‌کشند و به‌خنده و شوخی می‌پردازند. بی‌پروا و بدون بیم و باک هر شب پا به سن می‌گذارند و با تماشاگران روبرو می‌شوند. همیشه از کار خود راضیید و بیشتر از دیگران و یا دست‌کم به اندازه دیگران از بازی خود لذت می‌برند. پس از پایان بازی راضی به‌خانه برمی‌گردند و آسوده و راحت به‌خواب می‌روند. این گروه برای نویسندهٔ پیس، اجراکنندگان ماهر و درستکار و امانت‌داری هستند.

اما گروه سوم به‌اشکال انسانی بسیار زیبایی که آفریننده پرسناژها با مشتکی کلمات ساخته و پرداخته است، جان می‌بخشند، یا بهتر بگویم، جان خود را می‌بخشند، این دسته که شمارهٔ آنها در برابر سایر همکارانشان چندان زیاد نیست. هرشب همین‌که به لژ خود می‌روند و لباس معمولی را می‌کنند، دیگر رفته‌رفته خود را فراموش می‌کنند. پشت میز گریم، هر خطی که بر چهره می‌گذارند، خطی است که بر زندگی شخصی و وجود خود می‌کشند. موجودیت خویش را معو و فنا می‌سازند تا وجود و زندگی پرسناژ در آنها تجلی کند. در این حال از مصاحبت با همکاران گریزانند، میل دارند تنها بمانند و به‌هم‌صحبتی پرسناژ که هرلحظه مانند شبی در برابرشان پدیدار می‌گردد، بپردازند. هرقدر ساعت معهود نزدیکتر می‌گردد، لرزش دلشان بیشتر می‌شود و ترس مقدسی آنها را فرا می‌گیرد. ترس از این موضوع: «آیا تماشاگران امشب از داستان «زندگی من» متأثر و برخوردار خواهند شد؟» این دلهره و حجب مدتی نیز در سن دوام دارد تا کم‌کم هنرمند با تماشاگران آشنا گردد. آن وقت دلگرمی و اطمینان نیروبخشی جای ترس و حجب را

می‌گیرد. وقتی پا به سن می‌گذارد دیگر از خود خالیند و موجود دیگری هستند و نام و صورت و پیکر و پسیکولوژی دیگری دارند. پیش از آنکه تماشاگران تحت تأثیرشان قرار گیرند، خود تحت تأثیر زندگی پرسناژ قرار دارند. در برابر چنین اکتورها و اکتریس‌ها تماشاگران رفته‌رفته از خود غافل می‌شوند و زندگی خویش را از یاد می‌برند. لحظه‌هائی پیش می‌آید که فراموش می‌کنند در سالن تئاتر نشسته‌اند و چنان با زندگی موجودی که در برابرشان قرار دارد، خو می‌گیرند که گوئی با واقعیت روبرو هستند و این واقعیت نیز مدت‌ها از خاطرشان محو نمی‌گردد.

اینها بدین شکل به پرسناژهای خود روح و زندگی می‌بخشند تا تماشاگران خود زندگی آنها را تحلیل نمایند و به ژرفای روح آنها پی ببرند.

پس از پایان تئاتر نیز مدت‌ها آثار تأثراتی که در سن‌چشیده‌اند، در آنها باقی می‌ماند و پرسناژ دست از سرشان بر نمی‌دارد. بیموده کوشش می‌کنند خانه دل را از وجود او تهی سازند، در اعماق قلب جا گرفته و بیرون نمی‌رود. ساعت‌ها در رختخواب از این دنده به آن دنده می‌غلطند و جمله‌های شورانگیز پیس از خاطرشان می‌گذرد و اعصابشان را آزار می‌دهد تا بالاخره از فرط تلاش خسته و درمانده و از خود بیخود می‌شوند...

این اشخاص نیاز فراوان به آرامش و استراحت و خواب دارند و اگر با ورزش و استراحت و خوراک مناسب به خود نیرو ندهند، چیزی نمی‌گذرد که به بیماریهای مختلف گرفتار می‌گردند و یسا دست‌کم بکلی فرسوده می‌شوند و از کار می‌افتند. بدین جهت است که در کشورهای دیگر هفته‌ای یک روز و یا اقل هر ده روز یک روز تئاتر تعطیل است و کارگران تئاتر استراحت می‌کنند و مدت تابستان تئاتر به کلی تعطیل می‌شود.

یکی از رموز تأثیر بیان این سه گروه اکتور این است که چون دل خود را به خوبی از بر دارند، کلیه حواسشان مصروف این می‌گردد

که آن را شیرین و با حالت بیان نمایند و بازی خود را با آن تطبیق دهند. اکتوری که رل خود را از بر نداند چگونه می‌تواند ریتم صحیح و مناسب و متنوع به بیان خود بدهد؟ بیان او مجموعه‌ای از کلمات و جمله‌های گسسته و از هم دررفته خواهد بود که شنیدنش هیچ مزه‌ای ندارد. اکتوری که نمی‌داند پس از جمله‌ای که بر زبان دارد، چه باید بگوید، چگونه می‌تواند حالت چهره خود را با بیان تطبیق دهد؟

آوازه‌خوان اپرایی را به نظر بیاورید که آهنگ قطعه‌ای را که می‌خواهد بخواند، از بر نداند. فقط چند بار نگاهی به آن انداخته، زحمت تمرین بسیار و از بر کردن آهنگ را نکشیده باشد و سوفلور اپرا نت‌های موسیقی را به او بگوید. آیا در این صورت این آوازه‌خوان، هر قدر هم خوش‌صدا و کارآزموده و هنرمند باشد، می‌تواند با آزادی و راحتی و اطمینان رل خود را بخواند؟ نکات ظریف و دقیق رل را رعایت کند و شنوندگان را محظوظ و متأثر سازد؟

حتی تعزیه‌خوان‌های قرن گذشته نیز به این نکته اساسی فن خود پی برده بودند و رل را یا از بر داشتند و یا نسخه رل را در دست گرفته آن را در حضور جمعیت از رو می‌خواندند.

در دورانی که هنر تئاتر، پس از سیر تحولات و ترقیات بسیار، مراحل کمال خود را می‌پیماید، بسیار تأسف‌آور است که ما ناگزیر دربارهٔ ابتدائی‌ترین مسائل آن بحث کنیم و لزوم و اهمیت از بر کردن رل را تذکار دهیم. اما ایمان راسخ دارم در آیندهٔ نزدیک هنر تئاتر در کشور ما نیز با استفاده از تکنیک و تجربیات ملل راقیه، مراحل اولیهٔ پیشرفت خود را پیموده به مرحله کمال نزدیک خواهد شد.

باری گفتگو بر سر این بود که رل و یا قطعه شعر خود را باید پس از درک کامل و نقطه‌گذاری و تقسیم‌بندی از بر کنیم. برای آنکه کارتان مطابق شیوه صحیحی باشد و زودتر به نتیجه برسید، قطعه شعر را در یک صفحه بزرگ (برای آنکه هر لحظه ورق

نزید و دستتان آزاد باشد) با خط خوب و درشت بنویسید، به طوری که بتوانید آن را از فاصله شصت همتاد سانتیمتری به خوبی بخوانید. هنگام کار نوشته خود را روی سه پایه نت موسیقی قرار دهید، در پیش آن بایستید و بدون آنکه در فکر حفظ کردنش باشید، قطعه شعر را چندبار به صدای بلند و بارعایت مکث‌ها، سکوت‌ها، آهنگهای صحیح و ریتم و حالت مناسب بخوانید. همین‌که خسته شدید دست از کار بکشید و فردا باز چندین بار تمرین کنید. پس از چند روز منظومه را تقریباً حفظ کرده‌اید، اما هنوز کافی نیست، زیرا بعضی ابیات هنوز به خوبی در خاطر شما نقش نبسته است و ناگزیرید مدتی فکر کنید تا آنها را به یاد بیاورید.

وقتی قطعه شعر را تقریباً از بر شدید، هرگاه در کوچه به گردش [می‌پردازید] یا پی کاری می‌روید و یا مشغول کاری هستید که فکرتان را مشغول نمی‌سازد و به حسب عادت انجام می‌گیرد، قطعه را در ذهن خود مرور کنید و هرکجا حافظه یاری نکرد و گیر کردید به نوشته رجوع کنید.

در ابتدا این کار به آسانی انجام نمی‌گیرد. مثلاً وقتی از خیابان گذر می‌کنید و قطعه شعر را از ذهن می‌گذرانید، بسیار اتفاق می‌افتد که حواس شما پرت می‌شود و تمرکز حواس برایتان مشکل است. اول چند بیت آن را از نظر می‌گذرانید، بعد حادثه کوچکی پیش می‌آید، و بدون اینکه شما متوجه باشید، عمل مرور ذهنی ابیات قطع می‌گردد. در انتهای خیابان ناگهان به یادتان می‌آید که مدتی راه رفته‌اید و حواستان به امور دیگر بوده است و عمل تکرار در ذهن را به کلی فراموش کرده‌اید. اما کم‌کم کار به جایی می‌رسد که هنگام عبور از خیابان، هوش و حواستان به مردم یا به چیزهای دیگر است و در عین حال عمل از نظر گذراندن رل خود به خود انجام می‌گیرد. برای خود من گاهی پیش آمده است که هنگام عبور از کوچه و خیابان مشغول مرور رل خود بوده‌ام و حادثه‌ای، مثلاً نزاع بین چند نفر، مدتی مرا به خود مشغول ساخته است. ناگهان به خود

آمده‌ام و متوجه شده‌ام که نیمی از يك پرده یا يك پردهٔ رل خود را درحین تماشای مشاخره از نظر گذراندم.

اگر رل خود را بدین طریق از بر کردید، دیگر در موقع بازی حواستان برای به‌یاد آوردن آن به‌کار نخواهد رفت و کلمات به‌آسانی و بدون فکر از مغز بر زبان جاری و ساری خواهد بود.

وقتی قطعه شعر را بدین‌شکل خوب حفظ کردید، برای تمرین در حضور دوستان و برای تصحیح در حضور استاد خود بخوانید.

بی‌مناسبت نیست در اینجا چند نکته دربارهٔ حفظ کردن رلهای بزرگ سه‌چهار پرده‌ای گفته شود. همکاران من این عادت را دارند که هرگاه می‌خواهیم خود را برای تمرین روی سن حاضرکنیم، ابتدا —مثلاً در مدت يك هفته— پردهٔ اول را از حفظ می‌کنند. بعد اقلاده روز کار می‌کنند تا پرده دوم را از حفظ شوند. همینطور برای پرده سوم و چهارم. این اسلوب کار صحیح و منطقی نیست.

من شخصاً به این شیوه کار می‌کنم: هنگامی که می‌خواهم پردهٔ اول را از برکنم، به‌جای آنکه هفت روز هر روز پنج بار پردهٔ اول را از رو بخوانم، فقط دوبار پرده اول و يك بار پرده‌های دیگر را با دقت و تعمق می‌خوانم. وقتی پردهٔ اول را به‌قدری حفظ شدم که بتوانم آنرا هنگام عبور در کوچه و خیابان مرور کنم، آنوقت هر روز اول يك بار پرده اول را از حفظ از نظر می‌گذرانم. سپس پردهٔ دوم را دوباره و دو پرده دیگر را يك بار از رو می‌خوانم. وقتی پرده دوم را هم از حفظ شدم، باز در موقع کار ابتدا پردهٔ اول و دوم را از نظر می‌گذرانم، بعد پردهٔ سوم را دو بار و چهارم را يك بار از رو می‌خوانم و کار را به‌همین شیوه ادامه می‌دهم تا تمام پیس را از برکنم. بعد هر روز تمام پیس را يك بار از رو می‌خوانم و هنگام انجام کارهایی که فکر مرا مشغول نمی‌سازد، پیس را به‌سرعت از نظر می‌گذرانم و در ذهن تکرار می‌کنم.

فایدهٔ این شیوهٔ کار این است که:

۱- اکتور همیشه روی مجموعهٔ پیس کار می‌کند نه جزئی از

کل، و بدین ترتیب به رابطهٔ پرسناژها، به تحلیل روحیات آنها و به نکات دقیق و لطایف پیس زودتر پی می‌برد و با آنها آشنا می‌شود.

۲- بر من به تجربه ثابت شده است که این اسلوب کار و وقت کمتری را می‌گیرد.

نکتهٔ دیگر اینکه بعضی از اکتورها و اکتریس‌ها عادت ندارند رل همبازیهای خود را حفظ کنند و یا این کار را زیادی و باعث اتلاف وقت می‌دانند. بعضی دیگر از دقت در رل همبازیها و تحلیل و تعمیق در آنها غافلند و به این اکتفا می‌کنند که فقط در رپتیسئون‌ها گفتار و مکالمه دیگران به گوششان آشنا گردد. دسته‌ای نیز که خود را خیلی زرنگ و کارآموده می‌دانند، تنها این زحمت را بر خود هموار می‌سازند که آخرین جملهٔ رل پرسناژی را که بعد از او باید حرف بزند، حفظ کنند.

همهٔ این شیوه‌ها نادرست و گمراه‌کننده است زیرا:

بازی در هنگام سکوت

اکتورهائی که رل همبازیهای خود را نمی‌دانند (گذشته از آنکه گاهی دیرتر و یا بسیار زودتر از موقع جواب می‌دهند و دچار اشتباهات جبران‌ناپذیر می‌گردند) هنگامی که نوبهٔ سخن با دیگران است، مانند چوب خشک، بیحالت و بیحرکت، در انتظار نوبهٔ خود می‌مانند. اکتور خوب کسی است که نه تنها هنگام سخن گفتن، بلکه مخصوصاً هنگام سکوت با سخن دیگران بازی و زندگی کند.

بازی هنگام سخن گفتن مشکل است و هنگام سکوت مشکل‌تر. پس اکتوری که رل همبازیهای خود را نداند و آمادگی قبلی نداشته باشد، چگونه می‌تواند هنگام سکوت با سخن دیگران بازی و زندگی کند؟

بشر در زندگی روزمره و روابط خود با سایرین همیشه به‌استثنای موارد غیرمترقب- رل خود را از بر می‌داند و آمادگی قبلی دارد، وگرنه زندگی برایش بسیار مشکل و حتی غیرممکن

خواهد بود.

شما صبح که از خواب برمی‌خیزید، اگر مرد مهربان و خوش-خلقی باشید، بی‌گمان با خوشروئی و لبخند و ملاطفت با همسر و فرزندان خود روبرو می‌شوید و سلام و علیک می‌کنید. اگر یک‌سار بی‌سبب برخلاف خلق و خوی خود رفتار کنید، همسرتان متعجب می‌شود و علت بی‌لطفی و خشونت را می‌پرسد.

برعکس، روزی اتفاق می‌افتد که با خلق تنگی ازجا برمی‌خیزید، با همسر خود صحبت نمی‌کنید، به فرزندانان اعتنائی ندارید و جواب آنها را به‌سردی می‌دهید، حتی نمی‌خواهید رویتان به روی همسر بیفتد، فوراً آبی به‌صورت می‌زنید و لباس می‌پوشید و از خانه بیرون می‌روید. اما این بار همسرتان از رفتار شما هیچ متعجب نیست و به‌روی شما هم نمی‌آورد.

چرا؟ برای آنکه دیروز بر سر موضوعی با هم مشاجره کرده‌اید و او می‌داند تا چند روز از این میان نگذرد و خلق تنگی شما بر طرف نگرده، گفتگو و ملاطفت و مهربانیش در شما بی‌اثر خواهد بود. در این چند روزه قهر هر وقت همسرتان با شما روبرو می‌شود، رفتار و حالاتش با روزهای پیش تفاوت کلی دارد، تا رفته‌رفته از رفتار و حالات شما پی‌می‌برد که باید آشتی جای قهر را بگیرد. دوباره حالات و رفتار هر دوی شما عوض می‌شود و به حالت عادی برمی‌گردد.

در این دو مورد که گفته شد (مورد اول: خشونت بی‌جا و بی-سبب شما. دوم: دلتنگی و قهر بر اثر مشاجره) شما دو همسر، که دو پرسناژ صحنه بزرگ زندگی هستید، چون به خلق و خو و پسیکولوژی و خصال یکدیگر بخوبی آشنائی دارید و «رل» خود را در برابر هم خوب می‌دانید و آمادگی قبلی دارید، به‌این جهت خوب بازی می‌کنید و حالت و حرکت ناشیانه‌ای از شما دیده نمی‌شود. حالات و ژستهای شما منطقی و طبیعی است - اما هنرمندانه نیست. هر زمان که در کنار هم هستید هر دوی شما با سکوت و حالات چهره

حالت قهر و دلتنگی را ماهرانه، عمیق و باتسلط و اطمینان نشان می‌دهید و بازی می‌کنید. هردوی شما از بشره و حالات و ژستهای مختلف یکدیگر پی می‌برید که در انتظار آن لحظه نجات بخش هستید که يك لبخند یا يك کلمه حرف را وسیله قرار داده دلتنگی و قهر را از بین ببرید.

غالباً در انتخاب آن لحظهٔ پسیکولوژیک مهارت به خرج می‌دهید و مخصوصاً در خود آن لحظه که برای رفع دلتنگی شروع به سخن می‌کنید، حالت صدا و چهره و بیان شما غالباً بسیار منطقی و ماهرانه است. زیرا «همبازی» خود را به خوبی می‌شناسید و بنابه تجربه و مطالعه و سابقهٔ ذهنی که دربارهٔ «همبازی» خود دارید، «رل» او و خود را بخوبی از بر می‌دانید و ماهرانه بازی می‌کنید. بی‌مهر بوده نیست که می‌گویند بشر در زندگی عادی خود طبیعتاً بازیگر ماهر است.

مثال دیگر - روزی زنی برای مخارج لازم خانه از شوهرش پول می‌خواهد. مرد جواب می‌دهد که پول ندارد اما تا يك هفته دیگر تهیه خواهد کرد. زن گفتهٔ مرد خود را باور می‌کند، زیرا از او تا به حال دروغ نشنیده، یا کمتر شنیده و یا شوهر همیشه دروغ‌های خود را با چنان مهارتی گفته که همسرش باور کرده است و چنین می‌پندارد که شوهرش مرد راستگویی است. زن می‌داند که مردش با وجود تنگدستی گاه بگاه قمار می‌کرد و برد و باختهای کلان داشت. اما شوهر به او گفته است که مدتی است از قمار دست برداشته.

همان روز، ساعتی بعد، شوهر در اطاق تنه‌است و مشغول شمردن و مرتب کردن دستهٔ بزرگی اسکناس است. ناگاه زن، بی‌خیال، داخل اطاق می‌شود. مرد زمانی متوجه زن می‌شود که کار از کار گذشته است.

طبیعی است که در چنین پیشآمد ناگهانی و غیرمترقب مرد دست و پای خود را گم می‌کند و چون آمادگی قبلی ندارد، نمی‌داند به پرسشهای همسر جز آسمان و ریسمان و پرت و پلا چه جواب بگوید.

حالت بیان و چهره و نیز حرکات و صدای مرد غیر عادی است و عدم اطمینان در آنها نمایان است.

ممکن بود این مرد چنین پیشامدی را پیش بینی می کرد و قبلاً خود را آماده می ساخت و «زل» خود را از حفظ می کرد. در این صورت بدیهی است که هرگز بدین شکل دست و پای خود را گم نمی کرد، بلکه برعکس با خونسردی و اطمینان (در بیان و حالت و حرکت) دروغهایش را به قالب می زد و زیر چشم متوجه زنش می شد تا به تأثیر دروغهای خود در او پی ببرد. اما علت سراسیمگی کنونی مرد این است که زل خود را از بر نیست و آمادگی قبلی ندارد.

البته نظیر یا شبیه این پیشامد که در صحنه زندگی روی داد، غالباً در صحنه تئاتر نیز روی می دهد.

در این حالت کار اکتور مشکل است و باید در عین آمادگی قبلی و از برداشتن زل، چنین وانمود کند که آمادگی قبلی ندارد.

ولی بدبختی آنجاست که بیشتر اکتورها و اکتریس های سن های کشور ما چون پرسناژی را که می خواهند بازی کنند، بخوبی نشناخته و روحیه و خصال او را بخوبی (و گاهی به هیچ وجه) درک نکرده اند، از این گذشته، زل خود و همبازیهای خود را خوب نمی دانند، همیشه در صحنه تئاتر به نظر تماشاگران مثل اینست که آنها در برابر پیشامد ناگهانی و غیر مترقی قرار گرفته و دست و پای خود را گم کرده اند.

بنابراین چه گفتیم بشر در روابط خود با سایر افراد همیشه (بجز در موارد متنوع استثنائی) در صحنه زندگی زل خود را می داند و آمادگی قبلی دارد. بنابراین اگر اکتور در صحنه تئاتر، به علتی از علل مختلف، رشته ارتباط معنوی و روحی خود را با سایر پرسناژها قطع کند و مانند کران و کوران در برابر آنها بایستد و از شادی آنها شاد و از رنج آنها رنجور نگردد، نه تنها اثر هنری ایجاد نکرده بلکه از حقیقت زندگی نیز جدا و دور گشته است.

اما درباره آمادگی قبلی باید این نکته دقیق را خاطر نشان

سازیم که آمادگی اکتور در صحنه تئاتر نباید برای تماشاگران مشهود و عیان باشد و به چشم بزند. بیان و حالت حرکات باید از هر جهت خالی از تصنع و تکلف باشد. اکتور هنرمند کسی است که قواعد و اصول فن خود را به قدری ماهرانه و خالی از تصنع بکاربرد که تماشاگران متوجه به کار بردن آن قواعد و اصول نگردند و پیچ و مهره کار را نبینند. کار اکتور باید صیقلی و جلاداده و دارای سادگی و حقیقت هنری باشد. (دقت کنیم: می گوئیم حقیقت هنری، نه حقیقت زندگی. زیرا چنانکه در پیش نیز گفته شد هنر تقلید از زندگی نیست، بلکه زندگی فقط الهام بخش هنر است.) اگر گفتار و رفتار ما ساده و خالی از تصنع باشد و به بیان و حرکت خود حالت خلق الساعه و ارتجاعی بدهیم، تماشاگران هرگز به این فکر نخواهند افتاد که آیا این اکتور آمادگی قبلی دارد یا خیر؟ ولی هرگاه تماشاگران در برابر اکتوری که آمادگی قبلی ندارد قرار گیرند، فوراً به این نتیجه پی می برند و چنین اکتوری هرگز نمی تواند تماشاگران خود را مجذوب سازد. از طرف دیگر، چون کسار چنین اکتور با کار همبازیهایش هماهنگی ندارد، بدیهی است به کار سایرین نیز لطمه فراوان وارد می سازد.

تمرین دیگر:

از ایرج:

قلب مادر

داد معشوقه به عاشق پیغام	که کند مادر تو با من جنگ
هر کجا بیندم از دور کند	چهره پرچین و جبین پر آژنگ
با نگاه غضب آلود زند	بر دل نازک من تیر خدنگ
از در خانه مرا طرد کند	همچوسنگ از دهن قلماسنگ
نشوم یکدل و یکرنگ تو را	تا نسازی دل او از خون رنگ
مادر سنگدلت تا زنده است	شهد در کام من و توست شرنگ

گر تو خواهی به وصالم برسی
 روی و سینۀ تنگش بدری
 گرم و خونین به منش باز آری
 عاشق بی‌خرد ناهنجار
 حرمت مادری از یاسد ببرد
 رفت و مادر را افکند به خاک
 قصد سر منزل معشوقه نمود
 از قضا خورد دم در به زمین
 آن دل گرم که جان داشت هنوز
 از زمین باز چو برخاست، نمود
 دید کز آن دل آغشته به خون
 آه دست پسر م یافت خراش

با یاد این ساعت بی‌خوف و درنگ
 دل برون آری از آن سینه تنگ
 تا ببرد ز آینه قلبم زنگ
 نه، بل آن فاسق بی‌عصمت و ننگ
 خیره از باده و دیوانه ز بنگ
 سینه بدرید و دل آورد به چنگ
 دل مادر به کفش چون نارنگ
 و اندکی سوده شد او را آرنگ
 اوفتاد از کف آن بی‌فرهنگ
 پی برداشتن آن آهنگ
 آید آهسته برون این آهنگ
 وای پای پسر م خورد به سنگ

این منظومه از جهت مضمون با مقدمه منیره و بیژن تفاوت بسیار دارد. آن قطعه بزمی (لیریک) و این دراماتیک است و دارای سه قسمت اصلی است: اول پیغام معشوقه به عاشق (از «کند مادر تو با من جنگ» تا آخر بیت نهم)، دوم توصیف کشتن عاشق مادر خود را (از بیت دهم تا آخر بیت هفدهم)، سوم گفتار مادر (بیت هیجدهم). **نقطه‌گذاری و تعیین وقفه‌ها** - با آنکه ایران ما از دوران قدیم مهد شعر و شاعری بوده و سرایندهگان بزرگ پرورنده است، امروز بین مردم عادی یا اهل ادب کمتر کسی یافت می‌شود که نظم را ساده و صحیح و دلپذیر بخواند. مخصوصاً بین شعرا و نویسندگان بیشترشان شعر و نوشته خود را بقدری بد می‌خوانند که آن را از جلوه می‌اندازند. و اگر همان قطعه را منظومه‌خوان ماهری بخواند، بسیار دلنشین‌تر است و جلوه‌اش بیشتر می‌شود.

برای منظومه‌خوانی عادت بر این جاری است که هر مصراع را، بدون اینکه در نظر بگیرند آیا معنای آن کامل است یا به مصراع دیگر اتصال دارد، جداگانه می‌خوانند و قافیه‌ها را با آهنگ نادرست و یکنواخت و ناهنجار کش می‌دهند و ابدأ ریتم و آهنگ و حالت

شعر را رعایت نمی‌نمایند.

این اسلوب به قدری رایج است که جزو سنن ملی ما شده، و ما را از کودکی چنان بدان عادت می‌دهند که هر زمان با عده‌ای هنرجو روبرو می‌شوید، ابتدا باید با زحمت بسیار آنها را به ترک این شیوه نادرست وادار کنید و سپس فن خطابه و منظومه‌خوانی و سخنگویی تئاتر را به آنها بیاموزید.

مثلاً همه کسانی که به اسلوب قدیم شعر می‌خوانند، مصراع اول بیت اول این منظومه را جداگانه می‌خوانند و که را که متصل و متعلق به مصراع اول است به کلمه کند می‌چسبانند. علاوه بر اینکه تلفظ دو کاف بدون وقفه در این مقام بسیار زشت و سنگین می‌باشد، چسباندن که به مصراع دوم غلط و ناصراب است و به لطافت کلام لطمه می‌زند. پس باید که را به مصراع اول چسباند، کمکی به آن کشش داد و پس از وقفه بسیار کوتاهی باقی مصراع دوم را گفت:

داد معشوقه به عاشق پیغام که: «کند مادر تو با من جنگ...»
بیت دوم - هر کجا بیندم، از دور کند چهره پرچین و جبین پر
آژنگ. پس از «هر کجا بیندم» وقفه کوتاهی بکنید و سپس باقی
مصراع اول را به مصراع دوم بچسبانید.

بیت سوم - با نگاه غضب‌آلود، زند بردل نازک من تیرخندنگ.
پس از «با نگاه غضب‌آلود» وقفه کوتاهی بگذارید و سپس باقی شعر
را بخوانید.

در بیت چهارم، می‌توانیم دو مصراع را از هم جدا کنیم.
در بیت پنجم، هردو مصراع را به هم متصل کرده و بیت را
بدون وقفه می‌خوانیم.

بیت ششم - مانند بیت پنجم.
اگر کمی به معنای منظومه و جمله‌بندی آن دقت کنید ملاحظه
می‌کنید که آن شیوه جدا ساختن جمله‌ها از یکدیگر و تعیین وقفه‌ها
به قدری روشن و منطقی است که احتیاج به توضیح ندارد.

اما بیت‌های هفتم، هشتم و نهم از جهت معنا به یکدیگر اتصال دارند. فقط «این ساعت، بی‌خوف و درنگ» در این میانه معترضه است و اگر آن را حذف کنیم به معنای سخن لطمه زیادی وارد نمی‌آید، ولی استحکام کلام و سختی شرط معشوقه از بین می‌رود. بنابراین سه بیت را این‌طور نقطه‌گذاری می‌کنیم:

گر تو خواهی به وصالم برسی،

باید! — (این ساعت — بی‌خوف و درنگ) —

روی و سینه تنگش بدری،

دل برون آری از آن سینه تنگ

گرم و خونین به منش باز آری،

تا برد ز آینه قلبم زنگ!

و این‌طور اجرا می‌کنیم: پس از مصراع اول وقفه کوتاه. بعد کلمه «باید» را به کلی از «این ساعت» جدا سازید. فرض کنید باقی مصراع دوم وجود ندارد و بایستی کلمه «باید» به اول بیت بعد بچسبد. بنابراین آهنگی به کلمه «باید» بدهید که پس از گفتن کلمات معترضه، به اول بیت بعد وصل شود. پشت هر مصراع بعد نیز یک وقفه کوتاه بگذارید. آهنگ کلامتان طوری باشد که جمله را تمام نکند. فقط در مصراع آخر باید آهنگی که جمله را تمام کند به سخن خود بدهید.

می‌ترسم اگر بخواهیم نقطه‌گذاری بقیه منظومه را مانند قسمت اول جزء به جزء تشریح کنیم، بیان واضح‌تر باشد. به نظر من تشریح قسمت اول برای نمونه کافی است و شما خود به آسانی می‌توانید بقیه منظومه را نقطه‌گذاری و جمله‌بندی کنید. فقط متوجه باشید که دو مصراع بیت شانزدهم را باید به موجب معنای کلام بدین ترتیب از هم جدا سازید:

از زمین باز چو برخاست، — نمود بی برداشتن آن آهنگ،

ریتم — بدیهی است که ریتم عمومی این قطعه تندتر از ریتم مقدمه منبزه و بیژن است، اما سراسر این قطعه را نباید با یک ریتم

خواند، بلکه ریتم به حسب موضوع تند و کند می شود و تنوع می یابد. همانطور که در پیش (در قسمت ریتم) نیز گفته شد، هیچ گونه میزانی در دست نیست تا بتوان به وسیله آن جزئیات ریتم را در این قطعه تعیین نمود. آنچه در اینجا می توان گفت، این است که در مقدمه قسمت اول منظومه، ریتم آهسته است (ولی نه به کندی مقدمه منیژه و بیژن) سپس رفته رفته ریتم تندتر می شود، طوری که سه بیت آخر قسمت اول به مناسبت جنبش کلام تندتر از ابیات پیش گفته می شود. در آخر قسمت اول وقفه ای نسبتاً طولانی بکنید سپس قسمت دوم را با ریتم آهسته شروع کنید، ولی از بیت یازدهم رفته رفته ریتم را تند کنید، زیرا موضوع پر هیجان و پر جنبش است. باز از آنجا که عاشق به زمین می افتد، چون جنبش کلام خفیف می گردد، ریتم را نیز کمی کندتر کنید و بیت آخر یعنی گفتار مادر را خیلی آهسته و با سوز دل بیان نمایید.

دقت کنید که ریتم همیشه باید با هیجان و جنبش کلام هماهنگ باشد. بنابراین اگر در انتخاب آن، جنبش کلام استاد و الهام بخش شما باشد همیشه ریتم بیانتان مناسب و متنوع خواهد بود.

اهمیت عنوان

این نکته را نیز همیشه به یاد داشته باشید که هر وقت می خواهید منظومه ای را در حضور جمعی بخوانید، پس از آنکه در جای خود قرار گرفتید، فوراً شروع به خواندن آن نکنید، بلکه لحظه ای تأمل نمایید تا شنوندگان متوجه شما گردند. سپس عنوان منظومه یا قطعه نثر را بگوئید و باز چند لحظه توقف نمایید تا اگر در جمعیت سروصدائی هست فرو نشینند و شنوندگان حواس خود را کاملاً متوجه شما نمایند.

اگر قطعه ای را که می خواهید بخوانید شوخ و نشاط انگیز است، از همان زمان اعلام عنوان باید گشاده رو و متبسم باشید. اگر برعکس منظومه حزن انگیز است، حالت چهره شما باید آندوهگین

باشد.

عنوان قطعهٔ ادبی مانند درآمد يك قطعه موسیقي است. همانطور که ریتم و آهنگ درآمد يك قطعه موسیقي شنوندگان را برای شنیدن تمهای غم‌انگیز یا نشاط‌بخش آن قطعه آماده می‌سازد، عنوان يك قطعهٔ ادبی نیز باید ذهن و طبع شنوندگان را برای شنیدن يك درام یا يك حکایت شوخ حاضر و آماده سازد. (این نکتهٔ دقیق و مهم، یعنی متوجه ساختن شنوندگان را حتی هنگام ایراد يك کنفرانس ادبی یا علمی، و یا يك نطق سیاسی و مانند آنها به یاد داشته باشید و رعایت نمائید. البته در این موارد به جای عنوان از کلمات خطابی بانوان و آقایان، خواهران و برادران، هموطنان و مانند اینها استفاده کنید.)

پس از آنکه این منظومه را مدتی کار کردید، نزد يك خیره و در حضور خویشان و دوستان یا در محافل خودمانی بخوانید و به عیوب بیان خود پی ببرید. بعد دو قطعهٔ دیگر اثر ایرج را به نام «شاه و جام» و «پر سردر کاروانسرائی» که یکی درام و دیگری شوخ است، کار کنید.

تنفس

نفس کشیدن بجا، حبس و ذخیره کردن نفس در سینه و به کار بردن تدریجی آن و به‌طور کلی شیوهٔ صحیح نفس کشیدن، در فن سخن‌گوئی در سن و نطق و خطابه، کاری دقیق و نسبتاً دشوار است. چهار نکته در اینجا وجود دارد:

- ۱- نفس کشیدن بجا.
 - ۲- حبس و ذخیره کردن نفس در سینه.
 - ۳- به‌کار بردن تدریجی نفس.
 - ۴- شیوهٔ صحیح نفس کشیدن.
- اینک هر يك را جداگانه تشریح می‌کنیم:
- ۱- نفس کشیدن بجا: بسا اکتور یا ناطق و منظومه‌خوان که

لحظهٔ نفس کشیدن را نمی‌دانند، از فرصت‌های مناسب که در زمان وقفه‌ها در دست دارند، استفاده نمی‌کنند، در عوض وسط جمله‌ها توقف بیجا و زنده‌ای می‌کنند و به سرعت نفس ناتمامی می‌کشند. مثلاً هنگام گفتن این بیت در اینجاها نفس می‌کشند:

داد معشوقه (نفس) به عاشق پیغام (نفس)

که کند مادر تو (نفس) با من جنگ (نفس)
با کمی مبالغه، برای نمودار ساختن مطلب، طرز نفس کشیدن بیشتر تازه‌کاران چنین است که گفته شد، و یا برعکس بعضی اکتورها چندین جمله را یک نفس به سرعت می‌گویند و این قدر ادامه می‌دهند تا از نفس بیفتند و صدایشان خفه گردد.

این عیب معلول این علت است که از پیش وقفه‌های سخن را، که مناسب‌ترین فرصت برای نفس کشیدن است، تعیین نمی‌کنند. ثانیاً رموز دیگر تنفس را نمی‌دانند. برای رفع این عیب باید قطعاتی را که برای تمرین و خواندن در محافل انتخاب می‌کنیم و همچنین رل‌های خود را از پیش نقطه‌گذاری کرده و محل وقفه‌ها را معین کنیم و در لحظهٔ سخن نفس بکشیم.

(برای تسهیل در کار، من همیشه در رلهای خود محل وقفه‌ها را بین جمله‌ها و یا در آخر آنها، با یک خط فاصل نشان می‌کنم. ولی لازم نیست که جای همه وقفه‌ها را برای نفس کشیدن از حفظ کنیم، بلکه پس از چندین بار کار دقیق و مکث در محل وقفه‌ها، عمل توقف بجا و نفس کشیدن در جای مناسب ملکه می‌شود و سپس چه هنگام رپتیسیون‌ها و چه در روی سن خود بخود اجرا می‌گردد.)

۲- حبس و ذخیره کردن نفس در سینه: بعضی از منظومه‌خوانها و اکتورها همین‌که نفس کشیدند، مانند انبانی که ناگهان بترکد و باد از آن خارج گردد، نفس خود را تند بیرون می‌دهند. این اشخاص نمی‌دانند چگونه به وسیلهٔ دیافراگم گلو خروج نفس را به ارادهٔ خود منظم و مرتب نمایند، از خروج ناگهانی نفس جلوگیری کنند و همیشه نفس را به اندازهٔ صدای متناسب با گفتار

خود بیرون دهند.

گلوی انسان مانند گلوی آلات بادی موسیقی است. اگر فشار هوا در گلوی آلات بادی موسیقی کم باشد، صدای آنها خفه و بی-طنین است. اگر فشار زیاد باشد، صدا مانند جیغ است و چندان آور. آلات زهی موسیقی نیز همچنین است. مثلاً اگر موی آرشه ویولون یا ویولونسل و یا کنترباس را از اندازه لازم شل تر کنید و به نرمی روی سیم بکشید، صدای خفه و بسی-طنینی از سیم بیرون می‌آید، سیم آواز ندارد بلکه خرخر می‌کند. برعکس اگر موی آرشه را بیشتر از اندازه لازم منقبض کنید و به سختی روی سیم بکشید، مانند الماسی که روی صفحه شیشه بکشند، صدای زقزق چندان آوری از سیم بیرون می‌آید.

فشار هوا در گلوی انسان نیز باید به اندازه لازم و کافی برای صدای متناسب با گفتار باشد. اگر بی‌جهت و نابهنگام فشار نفس را در گلو کم کنید و دیافراگم گلو را بکلی باز بگذارید، صدای شما خفه می‌شود. اگر برعکس، دیافراگم حنجره را بیش از اندازه لازم ببندید و به گلوی خود فشار بیاورید، صدای طنین‌دار شما به جیغ و زقزق رعشه‌آوری بدل می‌گردد.

پنا بر این همیشه باید در جای مناسب، به راحتی، بدون شتابزدگی و بدون اینکه شنوندگان متوجه تنفس شما گردند، یا صدای نفس فراوان شما را بشنوند (البته بجز در مورد استثنا) نفس عمیق بکشید، نفس را در سینه (نه شکم) ذخیره کنید و به اراده خود و متناسب با صدائی که هماهنگ سخن شما باشد، بیرون دهید. هرگز صبر نکنید تا انبان سینه بکلی تهی گردد و به تنگی نفس بیفتید. همیشه پیش از آنکه ذخیره تمام شود نفس بکشید.

۳- به کار بردن تدریجی نفس: همانطور که در قسمت ۲ این فصل گفته شد، اکتور باید ذخیره نفس خود را به تدریج به کار برد تا ناگزیر نگردد دمبدم و نابهنگام نفس بکشد و گاهی نیز به تنگی نفس افتد. این کار نسبتاً دشوار است و تمرین زیاد می‌خواهد.

برای ممارست در این کار گاهی طاق‌واز بخوابید و عضلات بدن را در حال انبساط کامل نگاه‌دارید، یعنی هیچ‌گونه فشار به آنها وارد نیاورید. در این حال نفس بکشید و سه بیت، چهار بیت، پنج بیت، یا بیشتر از یک منظومه را آهسته و یکنفس بخوانید. همین که حس می‌کنید ذخیرهٔ نفستان دارد به ته می‌رسد، دوباره نفس بکشید و چند بیت دیگر یا همان چند بیت اول را بخوانید. در این تمرین و نظایر آن هرگز نفس را به تنگی نیندازید و گرنه استفادهٔ لازم را نمی‌برید. بمحض اینکه حس می‌کنید نفستان دارد تمام می‌شود، نفس بکشید و تمرین را تکرار کنید.

همین تمرین را در حال راه رفتن انجام دهید.

عین این تمرین را، وقتی برای گردش به بیابان و کوهستان می‌روید، در حال دو آهسته و یا وقتی از سر بالائی کم‌نشیبی بالا می‌روید، انجام دهید.

در تمام این تمرین‌ها رفته‌رفته یاری نفس شما افزون می‌گردد و موفق می‌شوید به راحتی و بدون اینکه نفستان به تنگی افتد، شمارهٔ بیشتری از ابیات یک منظومه را یک نفس بخوانید.

۴- شیوهٔ صحیح نفس کشیدن: هنگام سخن گفتن در روی سن، مخصوصاً وقتی که بازیهای خشنی دارید و گفتارتان نیز باید با صدای بلند و قوی باشد، اگر همیشه از دهن نفس بکشید، چیزی نمی‌گذرد که گلویتان خشک می‌شود و صدایتان از قدرت می‌افتد؛ چه بسا به سرفه می‌افتید. و اگر برای نفس کشیدن حالت سیمای خود را تغییر دهید، یعنی دهن را ببندید و از دماغ نفس بکشید و دوباره حالت چهره را به حالت اول برگردانید کاری بسیار زشت و تمسخر-انگیز است. پس مسئله این است که از دماغ نفس بکشید و حالت لب و دهن را تغییر ندهید.

برای این منظور، بدون اینکه دهان را ببندید و لب و دهن را از حالت بیندازید، زبان را به جلو سق تکیه دهید، در این حال، با آنکه دهان باز است، عمل نفس کشیدن از دهن غیرممکن می‌گردد؛

زیرا زبان مانع از ورود هوا در دهان می‌گردد، پس ناگزیرید از بینی نفس بکشید. بدین‌طور، بدون آنکه هر لحظه برای نفس کشیدن از بینی دهان را ببندید و لب و دهن را از حالت بیندازید، می‌توانید به راحتی از بینی نفس بکشید.

اما اجرای این کار مدتی تمرین می‌خواهد، تا بتوانید با ظرافت و زیبایی و بدون آنکه تماشاگران متوجه شوند، نفس فرو فرو دادن از بینی را انجام دهید. این کار را مدتی جلو آئینه تمرین کنید.

تمرین دیگر:

این منظومه را که اثر ابوالقاسم لاهوتی است و از آثار منظوم ویکتور هوگو ترجمه نموده است، کار کنید.

سنگر خونین یا کودک شجاع

رزم‌آوران سنگر خونین شدند اسیر،
با کودکی دلیر، به سن دوازده.

— آنجا بدی تو هم؟ بله با این دلاوران!

— پس ما کنیم جسم تو را هم نشان تیر،
تا آنکه نوبت تو رسد منتظر بمان!

یک صف بلند شد همه لول تفنگها،

آتش جرقه زد تن همسنگران او

غلطان فتاد بر سر خاشاک و سنگها.

— اذنم بده به خانه روم، تا کنم وداع

با مادر عزیز. (به سلطان فوج گفت)

الساعة خواهم آمد. — عجب حقه‌ای زدی!

محرکوم کیستی اگر اصلا نیامدی؟

خواهی ز چنگک ما بگریزی به حرف مفت؟
 - سلطان نه! (داد پاسخ او کودک شجاع)
 - خانه ات کجاست؟ - پهلوی آن چشمه. این طرف.
 - ها پس برو! چه گول زد او را! (میان خود سر بازها
 به مسخره گفتند آن زمان.)

خرخر و ناله دم مرگ دلاوران.
 با قاه قاه خنده بدآغشته، ناگهان
 شوخی شکست، هر که به حیرت نظرکنان،
 محکوم خردسال می آمد ز پشت صف.
 آمد. میان کوچه به دیوار تکیه داد،
 آنجا که پیکر رفقاییش به خون فتاد،
 خونسرد، بی تزلزل، مغرور، ایستاد.
 - این من، (کشید عربه) خالی کنید تیر!

ادبیات فارسی و ادبیات دراماتیک

تا اینجا چندین نمونه از کلام منظوم برای تمرین نقل کردیم. اما کار ما بدینجا پایان نمی پذیرد. خواننده خود باید گنجینه ادبیات فارسی را مطالعه کند و قطعاتی متنوع برای تمرین از آن انتخاب نماید و هرگز خود را از ممارست و تمرین بی نیاز نداند. متأسفانه ادبیات ما - که درغزلسرائی، فلسفه، اخلاق، سیاست، نقاشی طبیعت، حماسه، مدح، ذم، هجو و هزل شاهکارهای جاودانی از خود به یادگار گذاشته است - از آثار درامی به سبک مغرب زمین و یونان قدیم خالی است. بدین سبب خواستاران هنر تئاتر نمی توانند به وسیله ادبیات فارسی با ادبیات دراماتیک آشنا گردند و بازبان خاص تئاتر و مکالمه صحنه ای که معرفت بدانها برای طالبان هنر سن از ضروریات اولیه است، خو بگیرند. بنابراین مطالعه ادبیات زبان مادری برای ما بیشتر از این جهت

لازم است که به زیبایی، کشش، تکیه صدا و طنین کلمات؛ و همچنین به آهنگها، به ریتمهای مختلف، به موسیقی روح افزای کلام و به تحلیل احساسات و عواطف گوناگون بشری آشنا گردیم. از این جهت البته ادبیات زبان ما بسیار غنی است.

ولی چنانکه گفتیم، آثار دراماتیک که بتواند ما را به زبان و تکنیک تئاتر و درام نویسی (دراماتورژی) کلاسیک و مدرن آشنا سازد وجود ندارد. همچنین قطعاتی که از لحاظ بیان خاص تئاتر مناسب باشد، بسیار کمیاب است. البته از این جهت شاهنامه فردوسی، غنی تر است اما مثلاً در آثار نظامی فقط باید به چند قطعه، مانند گفتگوی خسرو و فرهاد:

بهر نکته که خسرو ساز می داد جوابی همچو گوهر بازمی داد
 نخستین بار گفتش از کجائی؟ بگفت از دار ملک آشنائی...
 اکتفا کنیم و اگر با یکی از زبانهای بیگانه آشنا هستیم، از اصل دراماتورژی مغرب زمین، و گرنه از ترجمه های آنها که قابل اطمینان باشد، یاری بخوایم.

چرا تابعال تنها آثار منظوم را برای تمرین انتخاب کردیم؟

زیرا: اولاً زیبایی، وزن و موسیقی کلام منظوم کمک بزرگی به کار نوآموزان است. شاعر برای بیان مطلب خود کلمات بسیار ساده، زیبا، گوشنواز و پرطنین را دستچین نموده، مانند یک رده مروارید تابناک تلفیق کرده و وزن و ریتم دلنوازی بدانهابخشیده است. سخن موزون خودبخود زیبا و اثر بخش است. بنابراین اگر نوآموز یا منظومه خوان کارآزموده کمی ذوق و مهارت به خرج دهد و بدون آنکه بخواهد زیبایی تازه ای بدان بیفزاید، از زیبایی اصل شعر نگاهد، به آسانی می تواند شنوندگان را مجذوب سازد.

ثانیاً از جهت مفهوم، توصیف و بیان احساسات و عواطف در نظم نمودارتر است تا در نثر. بدین جهت نوآموز به آسانی می تواند

به گوناگونی احساسات و شدت و خفت آنها در يك قطعه نظم پی
ببرد و حالت‌های مناسب به چهره و بیان و فراز و فرود مناسب به
صورت خود بدهد.

زیبا خواندن يك قطعه سخن منظوم بسیار آسانتر است تا يك
قطعه نثر و گفتگوی معمولی.

شما مثلاً این بیت شاهنامه را به نثر قدیم یا جدید برگردانید
تا ببینید چون از زیبایی شکل و مفهوم سخن کاسته‌اید، چقدر بر
دشواری کار خود افزوده‌اید. آن بیت این است:

هنگامی که پرستندگان رودابه، دختر مهرباب کابلی، بانوی خود
را سرزنش می‌کنند که چرا و چگونه به مردی که پیر و سرسپید
به دنیا آمده و «پرورده مرغ باشد به کوه» دلباخته است؟ رودابه
پاسخ می‌دهد:

«بر او مهربانم نه بر روی و موی

به سوی هنر گشتمش مهرجوی»

همین‌طور نامه رستم فرخزاد به برادر خود، و یا داستان
زناشوئی رستم و تمهینه را به نثر برگردانید تا دشواری کار باز
آشکارتر گردد.

داستان این است: روزی رستم به قصد شکار بیرون می‌آید و
نزدیکی مرز توران رخشش ناپدید می‌گردد، رستم به دنبال رخش به
شهر سمنگان می‌آید. شاه سمنگان در کاخ خود از او پذیرائی می‌کند
و برایش جشنی برپا می‌سازد. رستم پس از خوردن و نوشیدن مست
به خوابگاه می‌رود.

چو يك بهره‌زان تیره شب‌درگذشت

شباهنگ برچرخ گردان به گشت

سخن گفته آمد نهفته به راز

در خوابگاه نرم کردند باز

یکی بنده شمعی معنیر به دست

خرامان بیامد به بسالین مست

پس بنده اندر یکی ماهروی
 چو خورشید تابان پراز رنگ و موی
 دو ابرو کمان و دو گیسو کمند
 به بالا به کردار سرو بلند
 دو رخ چون عقیق یمانی برنگ
 دهان چون دل عاشقان گشته تنگ
 بناگوش تابنده خورشیدوار
 فرو هشته زو حلقه گوشوار
 روانش خرد بود تن جان پاک
 تو گفتی که بهره ندارد ز خاک
 از او رستم شیر دل خیره مانند
 برو بر جهان آفرین را بخواند
 پرسید از او گفت: «نام تو چیست؟»
 چه جوئی شب تیره کام تو چیست؟»
 چنین داد پاسخ که: «تممینه ام
 تو گوئی که از غم بدو نیمه ام
 یکی دخت شاه سمنگان منم
 ز پشت هژبر و پلنگان منم
 به گیتی ز شاهان مرا جفت نیست
 چو من زیر چرخ برین اندکیست
 کس از پرده بیرون ندیده مرا
 نه هرگز کس آوا شنیده مرا
 به کردار افسانه از هر کسی
 شنیدم همی داستانت بسی
 که از دیو و شیر و پلنگ و نهنگ
 ترسی و هستی چنین تیز چنگ
 شب تیره تنها به توران شوی
 بگردی در آن مرز و هم نغوی



به تنها یکی گور بریان کنی
 هوا را به شمشیر گریان کنی
 بدرد دل شیر و چرم پلنگ
 هرآنکه که گرز تو بیند به چنگ
 برهنه چو تیغ تو بیند عقاب
 نیارد به نخجیر کردن شتاب
 نشان کند تو دارد هژبر
 ز بیم سنان تو خون باردار
 چنین داستانها شنیدم ز تو
 بسی لب به دندان گزیدم ز تو
 بجستم همی کفت و یال و برت
 بدین شهر کرد ایزد آبخورت
 یکی آنکه بر تو چنین گشته‌ام
 خرد را ز بهر هوی گشته‌ام
 و دیگر که از تو مگر کردگار
 نشاند یکی پورم اندر کنار
 مگر چون تو باشد بمردی و زور
 سپهرش دهد بهر کیوان و هور
 سه دیگر که رخشت بجای آورم
 سمنگان سراسر به پای آورم
 تو را ام کنون گر بخواهی مرا
 نبیند همی مرغ و ماهی مرا.
 سخن‌های آن ماه آمد به بن
 تهمتین سراسر شنید آن سخن
 چو رستم بدانسان پر یچپره دید
 ز هر دانشی نزد او بهره دید
 بر خویش خواندش چو سرو روان
 خرامان پیامد بر پهلوان

بفرمود تا موبدی پر هنر

بباید بخواهد ورا از پدر...

خوب دقت کنید، خلاصه مطلب این است که دختری ماهروی که ادعای پاکی و پرهیزکاری دارد و می‌گوید: «کس از پرده بیرون ندیده مرا، نه هرگز کس آوا شنیده مرا» نیمه‌شب تیره‌ای، پنهان از همه کس، به خوابگاه پهلوان مستی می‌آید و می‌گوید چون داستانهای پهلوانی و جنگاوری تو را بسیار شنیده‌ام، خود را در راه مهر تو از دست داده، برای آنکه پسری چون تو داشته باشم، پیشت آمده‌ام و اگر مرا بخواهی مال توام.

البته این رفتار از دختری پاک و پرشرم شایسته و پسندیده نیست. اما عظمت کلام فردوسی به قدری است که وقتی گفتار دختر و دلیل دلدادگیش را می‌شنویم، راستی و صفای دل و زبانش ما را مجذوب می‌سازد و رفتار این پریروی گستاخ را پسندیده و قابل تحسین می‌دانیم. هر دختری که لطافت و عظمت گفتار تمهینه را حس کند با خود می‌گوید: حق با توست، زیبای پردل! بنازم هنر و دلبری را تنها تو شایسته چنین شوهر پرهنر هستی!

حالا این سرگذشت را به نثر برگردانید و ببینید در برگرداندن و گفتن آن، برای آنکه محبوبیت تمهینه حفظ گردد و از بین نرود، چه دشواری در پیش دارید.

از این گفتار مقصود من آن نیست که درام نویسی باید منحصر به سخن منظوم باشد. خیر، برعکس بسیاری از موضوعها اصلا به شعر در نمی‌آید و باید به زبان ساده مردم امروزی باشد. بلکه می‌خواهم بگویم حالت دادن به مکالمه معمولی و بازی کردن با آن بسیار مشکلتر از دکلامه کردن و بساز آوردن يك منظومه است. روشنتر بگویم، مثلا باز آوردن و حالت دادن به چند صفحه از آثار صادق هدایت که نثرش ساده و زیباست و مطلب و مفهومش نیز عمیق و دلنشین می‌باشد، بسیار مشکل‌تر از روح دادن به يك داستان شاهنامه است.

بنابراین برای آنکه بتوانیم تیپ‌های دوره خودمان را نمایش دهیم و در سن تئاتر به گفتگوی معمولی حسن و حسین و پرویز؛ و صغرا و کبرا و فرنگیس جان بدهیم و با آن زندگی کنیم باید بیانی شیرین و با حالت و زنده داشته باشیم. همچنین از عهده نمایان ساختن عواطف مختلف و متضاد، که در نثر و گفتگوی معمولی مانند نظم آشکار و پدیدار نیست، بخوبی برآئیم. بدین منظور باید با حوصله و پشتکار فراوان قطعات بسیاری از آثار دو سه تن از زبده‌ترین نویسندگان معاصر ایران و از ترجمه‌های آثار دراماتیک غرب‌زمین را تمرین کنیم.

ایجاد هنر ملی

حالا که سخن از ادبیات و درام‌نویسی به میان است، بیان آنچه را که پانزده سال است آرزو می‌کنم، ضروری می‌دانم. برای ملت ما آن‌روز فرا رسیده است که در رشته تئاتر هنر ملی خود را ایجاد کند، تحولات عظیمی که در این چند ساله در شئون اجتماعی و فرهنگی و نیز در طرز تفکر عناصر مترقی مردم کشور ما روی داده سبب شده است که دیگر تنها ترجمه آثار دراماتیک غرب‌زمین‌تشنگی روحی ملت ما را ارضا نمی‌کند. مردم پیشرو خواهان آثاری هستند که از روحیه و خصال ملیشان مایه گیرد و بیان‌کننده زندگی گذشته و حال و بشارت‌دهنده آینده درخشان ملت باشد.

در اینجا روی سخن تنها با شاعران و نویسندگانی است که نیروی فکر و هنر خود را به خدمت مردم گمارده‌اند، زیرا از دیگران چنین کاری ساخته نیست.

من همیشه به دو سه نفر از شاعران که افتخار دوستی با آنها را دارم، گفته‌ام و در اینجا نیز تکرار می‌کنم که تنها در راه گذشتگان رفتن و از تابش خورشید نبوغ آنها خود را گرم ساختن و از ته خرمن آنها دانه‌چینی کردن، کار هنرمند نیست. وظیفه هنرمندان این است که رهروان راه ناهموار فرهنگ آینده بشری



باشند، نه اینکه در شاهراه صاف و کوبیده دیگران لنگه‌لنگان قدم بردارند و تفاخر کنند که چه خوب و زیبا می‌خرامند، گذشتگان را دورادور مشایعت کردن و آن‌را به‌خطا استقبال نامیدن، هنر نیست. به استقبال آینده شتافتن هنر است.

در داستانهای باستانی و تاریخ ملت ما زمینه‌های زیبا و پر-دامنه، مشحون از عواطف عالی انسانی، مثل داستانهای ضحاک و کاوه، بابک خرم‌دین، مقنع و ده‌با مانند آن وجود دارد. به نظر من برای پایه‌گذاری و ایجاد درام منظوم، شاعران ما باید با استفادۀ از تکنیک مدرن درام‌نویسی مغرب‌زمین، این موضوعهای عالی را - که هیچ دست‌کمی از زمینه‌های تراژدیها و درامهای شکسپیرها و راسین‌ها و کورنی‌ها ندارند- به شکل درام به نظم درآورند. پوشکین نیز برای ایجاد درام‌تورژری روس همین راه را برگزیده است.

اما شرط اصلی این کار این است که شاعران نیرومند و پسر قریحه اول به تکنیک قدیم و جدید درام‌نویسی اروپائی آشنائی کامل یابند و ساده‌نویسی شاعری مانند ایرج را سرمشق کار خود قرار دهند.

نویسندگان برعکس باید موضوع‌های خود را از زندگی مردم دوره ما انتخاب نمایند. ولی اگر هر بیمایه‌ای بخواهد به این کار دست بزند چنانکه تا به حال بیشتر چنین بوده- ابتداء درام‌نویسی از اینکه هست نیز بیشتر خواهد شد.

خلاصه آنکه تا درام‌نویسی در کشور ما ایجاد نگردد، نمی‌توان ادعا کرد که در ایران تئاتر وجود دارد. زیرا وقتی سخن از تئاتر کشوری به میان می‌آید، اول درام‌نویسی آن‌را می‌آورند. بدیهی است اگر ادبیات ملتی منحصر به ترجمه آثار ملل دیگر باشد و آن ملت از خود شاعر و نویسنده نداشته باشد، نمی‌توان گفت چنین ملتی دارای ادبیات است. شاهد پیش‌افتادگی فرهنگ هر قوم آثاری است که آفریده خود آن قوم است. پیش‌افتاده‌ترین تئاتر پایتخت ما را می‌توان شعبه کوچکی از تئاترهای طراز دوم و سوم اروپائی نامید،

ولی نام تئاتر ایران نمی‌توان به آن داد.
 اما تا درام‌نویسی ایرانی از این ابتدال نجات نیابد و
 دراماتورژی به مفهوم حقیقی ایجاد نگردد، آیا جز ترجمه و روی‌سن
 آوردن آثار ملل دیگر چاره‌ای وجود دارد؟

اینک تمرین چند قطعه نثر

طلب آموزش

از: صادق هدایت

باد سوزانی که می‌وزید خاک و شن داغ را مخلوط
 می‌کرد و به صورت مسافران می‌پاشید. آفتاب می‌سوزاند و
 می‌گداخت. آهنگ یک نواخت زنگهای آهنین و برنجی،
 که گامهای شتران با آنها مرتب شده بود، شنیده می‌شد.
 گردن شترها لنگر برمی‌داشت. از پوزه اخم‌آلود و لوچه
 آویزان آنها پیدا بود که از سرنوشت خود ناراضی
 هستند. کاروان خیلی آهسته در میان گرد و غبار از میان
 راه خاک‌آلود خاکستری‌رنگ می‌گذشت و دور می‌شد.
 چشم‌انداز اطراف، بیابان خاکستری‌رنگ و شن‌زار بی‌آب
 و علف بود که تا چشم کار می‌کرد روی هم موج می‌زد و
 بعضی جاها به شکل پشته‌های کوچک دو طرف جاده ممتد
 می‌شد. فرسنگها می‌گذشت بدون اینکه یک درخت خرما
 این منظره را تغییر بدهد. هر جا در چاله‌ای یک مشت آب
 گندیده بود، دور آن خانواده‌ای تشکیل شده بود.
 هوا می‌سوزاند. نفس آدم پس می‌رفت. مثل اینکه
 وارد دالان جهنم شده باشند.
 سی و شش روز بود که کاروان راه می‌پیمود. دهن‌ها

۱- این جمله در اصل اینست: آهنگ یکنواخت زنگهای آهنین و برنجی شنیده
 می‌شد که گامهای شتران با آنها مرتب شده بود.

همه خشك، تن‌ها رنجور، جیب‌هاتمی، پول‌مسافران مانند
برف جلوی تابش آفتاب عربستان بخار می‌شد.

ولی امروز وقتی که سردهسته مکاریها روی «تپه
سلام» رفت و از زوار انعام گرفت، گلدسته‌های طلائی
نمایان گردید و همه مسافران صلوات فرستادند. مثل این
بود که جان تازه‌ای به تن^۱ رنجورشان دمیده شد.

خانم گلین و عزیزآغا با چادرهای عبائی بور خاکست
آلود از قزوین تا اینجا در کجاوه تکان می‌خوردند. هر
روز به نظرشان يك سال می‌آمد. عزیزآغا خردو خمیر شده
بود اما با خودش می‌گفت: «خیلی خوب است چون برای
زیارت می‌روم. عرب پابرهنه‌ای، باصورت سیاه و چشمهای
دریده و ریش کوسه، زنجیر کلفت آهنین در دست داشت
و به ران زخم قاطر می‌زد. گساهی برمی‌گشت و صورت
زن‌ها را یکی‌یکی برانداز می‌کرد. مشهدی رمضانعلی که
مرد آنها بود با حسین آقا ناپسری عزیزآغا در دو لنگه
کجاوه نشستند و با دقت پولهایش را می‌شمرد. خانم
گلین، رنگ‌پریده، پرده میان کجاوه خودشان را پس‌زد،
سرش را تکان داد و به عزیزآغا که در لنگه دیگر نشستند
بود گفت:

از دور که گلدسته را دیدم روحم پرواز کرد. بیچاره
شباباجی قسمتش نبود.»

عزیزآغا که بادست خال‌کوبیده با دزن در دست خودش
را باد می‌زد، جواب داد:

«خدا بیامزدش! هرچه باشد ثوابکار بود. اما چطور
شد که افلیح شده بود؟»

— با شوهرش دعوا کرد، طلاق و طلاق‌کشی شد. بعد

۱- در اصل: کالبد

هم ترشی پیاز خورد. صبح از نصف تنه‌اش افلیج شد. هرچه دوا درمان کردیم خوب نشد. من با خودم آوردمش تا حضرت شفاییش بدهد.

— لابد تکان راه برایش خوب نبوده.

— اما روحش رفت به بهشت. آخر زوار همان وقت که نیت می‌کند و راه می‌افتد اگر بمیرد آمرزیده شده.

— هر وقت این تابوتها را می‌بینم تنم می‌لرزد. نه، من می‌خواهم توی حرم بروم، دم ضریح درد دلم را با حضرت بکنم، بعد هم يك كفن برای خودم بخرم آنوقت بمیرم.

— دیشب من شاباجی را خواب دیدم دور از حالا، شما هم بودید در باغ سبز بزرگی گردش می‌کردیم. يك سيد نورانی یا شال سبز، عیای سبز، عمامه سبز، قبای سبز، تعلین سبز جلو آمد گفت: خوش آمدید، صفا آوردید. بعد با انگشتش يك عمارت سبز بزرگ را نشان داد و گفت: بروید خستگیتان را در بکنید. آن وقت از خواب پریدم.

— خوشا به سعادتش!

قافله با جنجال می‌رفت و چاووش آن جلو می‌خواند.

چنانکه ملاحظه می‌کنید، این قطعه نثر دارای چهار قسمت مشخص و مجزاست: قسمت اول (از ابتدای حکایت تا جمله سی و شش روز بود که کاروان راه را می‌پیمود) توصیف مکان واقعه. توصیف بیابان بی‌پایان و خشک و سوزان عربستان و کاروانی که آهسته آهسته به طرف مقصود می‌رود. قسمت دوم (از جمله سی و شش روز بود... تا جمله به عزیزآغا که در لنگه دیگر نشسته بود گفت...) توصیف پرسناژهای حکایت است. قسمت سوم (از جمله از دور که گلدسته را دیدم... تا جمله قافله باجنجال می‌رفت) مکالمه پرسناژهاست. قسمت چهارم (جمله آخر قطعه) باز يك جمله توصیفی است.

این قطعه نه مقدمه يك درام است نه يك كمدی. اصل حكایت را تا آخر بخوانید. داستان شرح حال کسانی است که از هیچ گونه بدی و ناپاکی روبرگردان نیستند و چنین می پندارند که اگر يك لحظه خود را به ضریح امامی بچسباندند و يك قطره اشک بریزند دامنشان از تمام بدیهائی که کرده اند، پاک می گردد. بنابراین بیان احساسات خاصی در آن وجود ندارد. نویسنده فقط کوشش دارد کسالت و رنج و ملالی را که از مسافرت با کجاوه و پالکی در چنین بیابان سوزانی به انسان دست می دهد توصیف کند و ما را از اعمال ریاکارانه چنین اشخاص ناپاک متنفر سازد.

با آنکه قسمت اول این قطعه از جهت توصیف شبیه قسمت اول مقدمه منیژه و بیژن است، اما نباید ریتم آنها نظیر یکدیگر باشد، در آنجا موسیقی شعر به ریتم آهسته شکوه و جلال می بخشد. در صورتی که در اینجا اگر همان ریتم را به کلام بدهیم، بیانمان سست و وارفته خواهد بود.

پس ریتم قسمت اول را کمی تندتر از ریتم قسمت اول مقدمه منیژه و بیژن انتخاب می کنیم. و اما در قسمت دوم، چون نویسنده از وصف بی انتها به پرسناژهای مشخص می پردازد، دامنه توصیف تنگتر می گردد و بیان زنده تر می شود. بنابراین ریتم قسمت دوم باید کمکی تندتر از قسمت اول باشد.

قسمت سوم مکالمه معمولی و پیش پا افتاده پرسناژهای داستان است و در میان مکالمه جمله های توصیفی وجود دارد. به گفتگوی آنها باید ریتم مکالمه را داد و به نظر من گفتگوی آنها را نباید کتابی، یعنی همانطور که نوشته شده است، بیان کرد. بلکه باید، همانطور که معمول این اشخاص است، کلمات را خرد کنیم و عامیانه حرف بزنیم. مثلاً به جای «شفایش بدهد» بگوئیم (شفاش بده) به جای «برایش» (براش) و مانند آن.

اما قسمت چهارم که دو جمله توصیفی بیشتر نیست: من مخصوصاً این دو جمله را در آخر این قسمت جا دادم تا این نکته

آشکار گردد که اگر در يك قطعه حتی دو جمله یافت شود که از قسمت‌های دیگر مشخص و مجزا باشد نباید بدانها بی‌اعتنا بود. بلکه باید آن دو جمله را نیز با ریتم و آهنگ و حالت مخصوص خودشان بیان کرد.

بنابراین پس از آنکه قسمت سوم را با لحن و آهنگ و ریتم گفتگوی معمولی تمام کردیم، وقفه‌ای طولانی می‌کنیم و با ریتم آهسته و صوت و آهنگ توصیفی دو جمله آخر را بیان می‌نمائیم.

حروف و کلمات را نجوید

غالباً نوآموزان و حتی بعضی اکتورها، به سبب عدم دقت و یا به حسب عادت، بعضی از حروف را از کلام ساقط می‌کنند و یا به قدری جویده می‌گویند که به گوش نمی‌رسد. این عدم دقت یا عادت بد علاوه بر آنکه گاهی کلمه‌ای را که حرفی از آن ساقط شده است، نامفهوم می‌سازد، موسیقی و شیرینی کلام را نیز از بین می‌برد. برای عادت دادن خود به تلفظ حروف و کلمات، قطعات نظم و نثر را که برای تمرین انتخاب می‌کنید گاه‌بگاه چکشی بخوانید. یعنی مثلاً برای تلفظ حروف ب و پ و میم دو لب را روی هم به سختی و بیش از اندازه لازم فشار بیاورید. همچنین برای تلفظ دال زبان را به سق به سختی و بیش از اندازه لازم فشار دهید و نیز برای تلفظ ف و واو دندان را روی لب به سختی فشار دهید. همین‌طور سایر حروف.

البته این تمرین را همیشه با صدای بلند اجرا کنید و قطعه را گاهی بار اول بسیار تند، بار دوم کندتر و بار سوم یا چهارم با ریتم معمولی؛ و گاهی نیز برعکس بار اول چکشی و آهسته، بار دوم تندتر، و بار سوم و چهارم بسیار تند و چکشی بخوانید. ولی خوب دقت کنید که فشار روی حروف و کلمات در شما عادت ثانوی نگردد. زیرا بعضی برعکس عادت دارند که بیجا و بدون سبب روی حروف، مخصوصاً روی حروف ساکن آخر کلمه فشار

بیاورند. این نیز خود عیب دیگری است که باید از آن دوری جست. بهترین شیوه آن است که حروف و کلمات را چنان ادا کنیم که به خوبی به گوش برسند و در عین حال بیان ما خشن و زشت و زنده نباشد.

تمرین دیگر

يك قطعه از تراژدی اتللو اثر ویلیام شکسپیر

«اتللو (یکی از سرداران و نیز) دزدسونا (دختر پرابانشیو سناتور و نیز) را از خانه پدر ربوده و به همسری انتخاب کرده است، پدر دختر شکایت به سنا می‌برد و سناتورها از اتللو در این باره توضیح می‌خواهند. اتللو می‌گوید:»

اتللو - بزرگواران باشوکت و اقتدار، اینکه من دختر این پیرمرد را ربوده‌ام، راست است، اما بدائید که او را به زنی گرفته‌ام. سروته گناه من همین است. من در سخنگویی خشن هستم و از گفتار شیرین بزم‌جویان بهره ندارم، چون از هفت سالگی که بازوهای من قوتی گرفته‌اند، تا نه ماه پیش، کاری خوشتر از نبرد در میدان جنگ نداشته‌اند. از این جهان بی‌پایان جز گیرودار جنگ چیزی نمی‌دانم و اگر درباره خود گفتگو کنم نمی‌توانم داد سخن بدهم. با وجود این، اگر تاب گوش دادن داشته باشید و اجازه بدهید، سرگذشت عشقم را ساده و بی‌پیرایه بیان خواهم کرد تا بدانید با کدام دارو، کدام افسون و کدام جادو - چنانکه به من نسبت می‌دهید دل دخترش را به دست آورده‌ام.

فرماندار و نیز - اتللو هر چه داری بگو!

اتللو - پدرش مرا دوست می‌داشت، بیشتر روزها

مهمانم می‌کرد. همیشه سرگذشت زندگیم را، جنگ‌های را که دیده بودم و نیک و بدی را که به من رسیده بود، می‌پرسید. زندگی گذشته، حادثه‌های سخت، پیشامدهای هول‌انگیز دریا و خشکی، و یا اینکه چگونه در جنگ خونینی برای رخنه یافتن به یک قلعه به پای مرگ رسیده و جان پدر بردم. چگونه دشمن نابکار اسیرم کرده به بندگی فروخت، و چطور از آن بند آزاد شدم. همه این یادگارها دوباره در نظرم جان می‌گرفت و آنها را نقل می‌کردم. همچنین از سرد و گرم‌هایی که در سفر چشیده بودم، از غارهای فراخ، بیابانهای خشک، تخته‌سنگ‌های بزرگ، کوه‌های سر به آسمان کشیده و قبیله‌های آدمخوار که یکدیگر را می‌درند، حکایت به میان می‌آمد. دزدمونا به شنیدن این داستانها بسیار مایل بود و گاهی که پی کار خانه می‌رفت، به شتاب آن کار را انجام داده برمی‌گشت و سراپا گوش بود. چون این حال را از او دیدم، فرصتی به دست آورده، به وسیله مناسبی برآن داشتمش که به اصرار زیاد از من خواهش کند تا داستان جهانگردی خود را، که بی‌ترتیب شنیده بود، سراسر حکایت کنم. او خواست، من هم پذیرفتم و نقل کردم، چند بار دیدم، هنگامی که سخن به سختی‌های جانفرسا که در جوانی کشیده بودم، می‌رسید، اشک‌هایش فرو می‌ریخت. در پایان سرگذشت آه زیاد می‌کشید و می‌گفت: «داستان شگفتی است! بسیار شگفت! ای کاش نشنیده بودم!» با وجود این آرزو می‌کرد که پروردگار او را چون من مردی آفریده بود. گاه می‌گفت: «اگر دوستی داری که فریفته من باشد داستانت را به او بیاموز تا برایم نقل کند، با این داستان دل مرا خواهد ربود.» به این اشاره زبانم باز شد. او برای خطر—هائی که در روزگار جوانی بر من گذشته بود، برای هنرها

و مردانگیم فریفته‌ام شد. من برای تأثری که سرگذشتم در او می‌کرد، دل به او سپردم. این است جادوئی که به کار برده‌ام... دزدمونا آمد، بگذارید خودش گواهی بدهد.

این قطعه را به سبب شباهتی که با داستان مهرورزی ته‌مینه و رستم دارد، برای تمرین در اینجا نقل کردم تا از جهت تحلیل پسیکولوژیک برای نوآموزان مشکل نباشد. شما خود قطعات دیگری از پیس‌های اتللو - هیاهوی بسیار برای هیچ، اثر ویلیام شکسپیر - ولهن، اثر بن جونسون - در اعماق اجتماع (یا در ژرفا) اثر ماکسیم گورکی - مستنطق، اثر پرستلی، ترجمه بزرگ‌علوی - مازیار، اثر صادق هدایت - یادبزن بانو ویندرمیر، اثر اسکار وایلد - باغ آلبالو، اثر چخوف، ترجمه بزرگ‌علوی - دشمنان، اثر ماکسیم گورکی، ترجمه کریم کشاورز - کسب و کار میسز وارن، اثر برنارد شاو، ترجمه بزرگ‌علوی - انتخاب کنید و تمرین نمایید.

کشش کلمات

یکی دیگر از شرایط پاکیزه و زیبا سخن گفتن این است که کشش و ارزش هجا (سیلاب)‌های هر کلمه را بدانیم و برای دریافتن این مطلب بقدری مطالعه و ممارست کرده باشیم که اصول و قواعد آن برای ما ملکه شده باشد.

من بسیاری از ناطقین و خطیبان و منظومه‌خوانها و اکتورها را دیده‌ام که ابدأ به این مطلب مهم توجه ندارند. و چون توجه ندارند کلمات را از شیرینی و زیبایی طبیعی می‌اندازند و سخنشان سست و وارفته است. برای رفع این نقیصه مطالعه کشش هجاها امری ضروریست.

من فقط به عنوان مفتاح و راهنما نکات و اصول مهم را که برای فن ما لازم است، ذکر می‌کنم و باقی را به عهده خواننده وامی‌گذارم:

- ۱- هر کلمه از يك يا چند هجا (سیلاب) ساخته شده است.
- ۲- دو نوع هجا وجود دارد: ۱- هجای بلند. ۲- هجای کوتاه.
- ۳- حروف بر دو قسمند: بی صدا و صدادار.
- ۴- حروف بی صدا مانند ب، ت، پ، ک، ل، م...
- ۵- حروف صدادار دوتوعند: بلند و کوتاه.
- ۶- صدادهای بلند که آنها را حروف می‌گویند، سه حرف است: آ، او، ای.

۷- صدادهای کوتاه که در تلفظ وجود دارند، ولی از کتابت حذف می‌گردد نیز سه حرف است: ا، ا، یا زیر، پیش.

۸- هیچ حرف بی صدا بدون کمک يك حرف صدادار متحرک نمی‌گردد.

۹- از ترکیب يك حرف بی صدا و يك صدادار بلند يك هجای بلند ایجاد می‌گردد، مانند: پا، مو، دی.

۱۰- از ترکیب يك حرف بی صدا و يك صدادار کوتاه (که حرکات زبر، زیر پیش باشد) يك هجای کوتاه ایجاد می‌گردد، مانند: س، ش، ک. در زبان ما هجای کوتاه معنا ندارد مگر آنکه با حرف ساکن دیگری ترکیب گردد، مانند: کف، ده (به کسر دال) که (به ضم کاف).

کلمات دارای يك هجای بلند:

پا، جا، ما، رو، مو، سو، بو، شو (شوهر) گو، دی، زی (بسوی).

کلمات دارای يك هجای کوتاه:

کف، تب، دف، رف، مه (به فتح میم)، در، سر، غم، نم، من، ده، زه، به، مه، کش، در، پر، خور، که، پل.

کلمات دارای يك هجای بلند و يك حرف ساکن

پامدآ - بار، دار، خار، داس، مار، صاف، سار، جان، پار،

خام، تار، بام، کار، نار، کام، زار، رام، باد، نام، راه، جام، آزر، گاز، ماه، پاک، باز، ناز، ماش، آش.
بامد او - پور، هور، کور، گور، دور، پول، سور، مور، روی، موی، کوی، کوه، جوی، نور، بوس، زور، زود، خون، پوک، سوگت (ماتم).

بامد ای - کیش، میخ (ابر)، دیه (ده)، جیر، سیر، پیر، دیر، زیر، گیس، خیس، خویش، پیش، ریش، سیخ، میخ، تیغ، ایز (رد پا)، تیز، میز، پیه، پیچ، هیچ.

کلمات دارای یک هجای کوتاه و یک حرف ساکن

با حرکت زیر - هزل، پست، دست، قرض، فرض، هرز، عزل، مست، کشف، ظرف، چند، مرز، بست، فصد (رگک زدن).
با حرکت پیش - چست، پست، گفت، مفت، بله، پتک، سست، گرز.

با حرکت زیر - چفت، کتف، کفت، مثل، جزز، فرز، مهر، چهر، فکر، بکر، زشت، اسم، مصر.

اینک از مقایسه این چهار دسته کلمات به آسانی درمی یابیم که:
 ۱- کشش کلمات دارای یک هجای بلند بیشتر از کلمات دارای یک هجای کوتاه است، مانند: پا، مو، زی (بلند) تب، دف، غم، زه (کوتاه).

۲- کشش کلمات دارای یک هجای بلند و یک حرف ساکن مساوی کشش کلمات دارای یک هجای کوتاه و یک حرف ساکن است، مانند: جام، بوس، خویش، دست، سفت، چهر. زیرا اولی دارای دو حرف بی صدا و یک صدادار بلند است و دومی دارای سه بی صدا و یک حرکت کوتاه است. در این کلمات البته کشش روی هجاهاست که در اول کلمه قرار دارد (نه روی حرف ساکن).

۳- اگر به بعضی از کلمات یک هجائی بلند یک حرف ساکن بیفزائیم، کلمه دیگری ایجاد می گردد که کشش از کلمه اولی

بیشتر است، مانند: پا، پای-جا، جای-رو، روی-مو، موی-کو، کوی-دی، دیر-زی، زیر.

۴- هرگاه به بعضی از کلماتی که از يك هجای بلند و يك حرف ساکن و همچنین از يك هجای کوتاه و يك حرف ساکن ترکیب شده‌اند، يك هاء غیر ملفوظ افزوده شود، حرف ساکن آخر کلمه متحرک می‌گردد و کلمه دوهجائی می‌شود. مانند: بار، باره-یار، یاره، جام-جامه، نام-نامه، روی-رویه، ریش-ریشه، دست-دسته، قرض-قرضه، بست-بسته، گفت-گفته، چفت-چفته، چهر-چهره. اکنون در کشش این کلمات دوهجائی دقت کنید، به آسانی در-می‌یابید آن کلماتی که دارای يك هجای بلند بودند، حالا که دو هجائی شده‌اند نیز تقریباً کشش اولی خود را از دست نداده‌اند و کشش در همان هجای بلند باقیمانده است، مانند: باره - جامه - نامه - خامه.

اما کلماتی که دارای هجای کوتاه بودند، حالا که دوهجائی شده‌اند کشش خود را از دست داده‌اند، مانند: دسته، قرضه، بسته، گفته، چفته، چهره.

۵- از این مقایسه‌ها چنین نتیجه می‌گیریم که کشش روی هجاهای بلند است، یا به عبارت دیگر هجاهای بلند دارای کشش هستند نه هجاهای کوتاه. باز برای روشن‌تر شدن این مطلب، در کلمات دوهجائی (مربکب از يك هجای بلند و يك هجای کوتاه) جای هجاها را عوض می‌کنیم، به این معنی که در کلمات: باره، جامه، نامه، خامه، هجای بلند در اول کلمه واقع شده است، اینک کلماتی دوهجائی (یکی بلند و یکی کوتاه) می‌آوریم که هجای کوتاه در اول کلمه واقع شده باشد، مانند: سرما، پروا، رسوا، فردا، ترسا، کشتی، هستی، کربی، کرسی، گردو، پستو، کرمو.

ملاحظه می‌کنید که در این کلمات کشش نیز جای خود را عوض کرد و از اول کلمه به آخر کلمه افتاد زیرا هجای بلند در آخر کلمه است.

کلمات دوهجایی

مرکب از دوهجای کوتاه:

سرمه، لحظه، غنچه، چمن، ترمه، پنبه، دسته، صنم، سمن،
رقم، کلم، شکن، سرور، پرسش، مهوش، فندک، چهره، مهره،
دلمه، رستم، قسمت، عصمت، کثرت...
در این کلمات، چون از دوهجای کوتاه ترکیب یافته‌اند، هیچ‌یک
از هجاها کشش ندارند و به این جهت خود کلمات نیز بی‌کشش و
زودگذرند.

کلمات دوهجایی

مرکب از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه:

دانش، رامش، کاظم، کاذب، کاتب، باور، گازر، مادر، لاله،
سایه، مایه، کاغد، خارش، خواهش، کاهش، نامه، خامه، چامه،
کاسه، سازش، فاحش، مالش، ماهر...
بیژن، هیزم، ریمن، ایمن، شیون، میهن، زیور، شیشه، ریشه،
پیشه...
کوسه، پوشش، بوسه، مویه (زاری)، کوهه (قاچ‌زین)، رویه،
در این کلمات، چون هجای بلند در اول کلمه است، کشش نیز
در اول کلمه است.

کلمات دوهجایی

مرکب از یک هجای کوتاه و یک هجای بلند:

سرما، گرما، پروا، کرنا، برنا، فردا، رسوا، افسا (افسون-
کننده)، ترسا.
کری، کرسی، سختی، هستی، پستی، کشتی...
گردو، پستو، گرمو...
اما در این کلمات، برعکس، چون هجای بلند در آخر کلمه است،

کشش نیز در آخر کلمه است.

کلمات دوهجایی

مرکب از يك هجای کوتاه، يك هجای بلند و يك حرف ساکن:

پرهیز، پرویز، مشروب، معلوم، پدram...
در این کلمات، چون هجای بلند در آخر کلمه است و حرف ساکنی نیز به آن ملحق شده است؛ پس به طریق اولی کشش نیز در آخر کلمه قرار دارد.

کلمات دوهجایی

مرکب از يك هجای بلند، يك هجای کوتاه و يك حرف ساکن:

سیمرخ، گاورس، آزر، پازهر...
خوب دقت کنید با وجود آنکه در این کلمات هجای بلند در اول کلمه قرار دارد، اما کشش در ترکیب هجای کوتاه و حرف ساکن، یعنی در آخر کلمات، باقی می ماند. زیرا ارزش و کشش يك هجای کوتاه و يك حرف ساکن بیشتر از يك هجای بلند است.

کلمات دوهجایی

مرکب از دو هجای بلند:

بازو، سیما، بابا، پارو، موسی، بالا، یاسا (قانون)، زیبا، ماهی، سوری (گل)، روزی، دیزی، تازی، کوشا...
در این کلمات و مانند آنها چون هر دو هجا بلند است، هر دو دارای کشش مساوی می باشند؛ و به این جهت کلمات نیز پرکشش و سنگینند کشش این کلمات را با کشش کلمات دوهجائی کوتاه مانند چمن، صنم، رقم، شکن و پرسش بسنجید تا تفاوت آشکار گردد.

کلمات دوهجایی

مرکب از دوهجای بلند و یک حرف ساکن:

بیدار، بیمار، آمار، دادار، بیکار، کوتاه، روناس، خاموش، جاسوس، گیلاس، کانون، ماهور، ناموس، پیرار، فانوس.

در کلماتی که دارای دوهجای بلند است، هردو هجا دارای کشش مساوی می‌باشند؛ ولی در این کلمات چون کشش هجای مرکب، از یک هجای بلند و یک حرف ساکن بیشتر از کشش یک هجای بلند است، بنابراین کشش هجای اول کلمه از بین رفت و کشش هجای دوم یعنی کشش آخر کلمه باقی ماند.

کلمات دوهجایی

مرکب از یک هجای بلند، یک حرف ساکن، یک هجای بلند یک حرف ساکن:

کاردار، کارزار، پارسال، کاروان، ساریان، شارسان (شهر)، دارکوب، خانمان، جاودان، پیه‌سوز، زیرپوش، زورمند، تیزبین، تیزهوش، ناردان، ناودان، دادیار، رازدار، شاخسار، پاسدار...

در این کلمات، چون هردو جزء کلمه از لحاظ کشش مساوی هستند، کشش در هردو باقی می‌ماند. به این جهت این نوع کلمات نیز پرکشش و سنگین و دیرپایند.

این نکته را دقت کنید که در بعضی از کلمات بالا مانند: کاروان، ساریان، شارسان، خانمان، جاودان و مانند آنها، کشش جزء دوم کلمه مساوی کشش جزء اول نیست، زیرا ما در محاوره فصیح نیز آی مدی جزء دوم را مانند آی مدی جزء اول تلفظ نمی‌کنیم. تلفظ آی دوم بینابین حرف مد آ و حرکت زبر است، اما گاهی در نظم، به مناسبت وزن شعر، ناگزیر آی دوم را نیز مانند آی اول تلفظ می‌کنیم و در این صورت کشش دو جزء کلمه مساوی هم می‌گردد.

این نکات را درباره کشش کلمات به‌عنوان مفتاح و راهنمای

کار گفتیم و مطالعه کشش را در کلمات سه‌هجائی و چهارهجائی و انواع آنها به‌عهده خواننده می‌گذاریم.

باید این مطالعه را با دقت و پشتکار و دربارهٔ بسیاری از کلمات انجام داد و به‌قدری ممارست کرد تا ملکه شود و بتوان هنگام سخنگوئی در سن یا منظومه‌خوانی یا نطق و خطابه، بدون آنکه فکر و حواس متوجه پیدا کردن کشش کلمات گردد، خودبخود کشش صحیح و مناسب هر کلمه را به‌آن داد و بیان را از شیرینی نینداخت.

پس از این مطالعه به‌آسانی درمی‌یابیم چرا مثلاً کلمه پرسه بی‌کشش است و کلمه پارسی کشش دارد و اندازه کشش آن نیز نسبت به کلمات دیگر چه اندازه است. همین‌طور کلمات کلاه‌دوز و کله‌پز - مسگر و ماست‌بند، همین‌طور مثلاً این سه کلمه مرکب: کتابخانه، سربازخانه، پاسدارخانه که کلمهٔ سوم از شدت کشش ثقیل است.

من علاوه بر مطالعهٔ کشش کلمات در نظم و نثر، گاهی که از مطالعه کتابی خسته می‌شوم، به‌عنوان تفریح، بعضی از کلمات آن کتاب را انتخاب می‌کنم و بسا آنها بازی می‌کنم. به شما هم توصیه می‌کنم این بازی را با کلمات بکنید، فایدهٔ زیادی خواهید برد. آن بازی این است که یک کلمه، مثلاً آتش را انتخاب می‌کنم. بعد کلمات دیگری که مشتق از آن است در کنار آن می‌نویسم: آتش، آتشی، آتشین، آتشیبار، آتشیپاره.

پری، پریرو، پریروی، پریرویان، (گاهی هم یک کلمه ساختگی و من‌درآوردی اضافه می‌کنم) پریرویانه.

(دی)، دیو، (دیوا)، دیوان، دیوانه، دیوانه‌وار (دیوانه‌واری).
دیر، دیرپا، دیربارور، دیرآشنا، دیر و زود، دیری نپائید، دیر
آمدی ای نگار سرمست...

بعد جا عوض کردن کشش را در هجاها و در کلمات مختلف به‌دقت مطالعه می‌کنم و می‌سنجم و هر سلسله کلمه را باکشش مناسب

چندین بار تکرار می‌کنم. این تمرین برای من بسیار خوب و پرفایده بوده است.

در پایان این مبحث این نکته را ناگفته نگذاریم که رعایت کشش صحیح و مناسب هجاها و کلمات فقط برای وقتی است که لازم است در سن فصیح حرف بزنیم. والا اگر در پیسی بنا باشد عامیانه حرف بزنیم پایه بیشتر این اصول و قواعد دگرگون می‌شود. مثلا در محاوره معمولی و عامیانه دیگر به کلمه سرما کشش خاص آنرا نمی‌دهیم و می‌گوئیم:

«امروز آنقدر (آنقدر) سرما (بی‌کشش) خوردم که نگو و

نپرس.»

«اون پی‌سوز و (پیه‌سوز را) بده ببینم.»

«نه زیرپوش (بی‌کشش) دارم نه روپوش (بی‌کشش).» و مانند

اینها.

دو قطعه نثر برای تمرین

رنگرز

از ج. ب. جوان

نقل از مجله سخن

۱

بر بالای چوب‌بست بلندی رنگرز جوان آستینهای پیراهن آبی خود را بالا زده دیوارها را رنگ می‌کند. بالاتر از آنجا که او ایستاده، در طبقه سوم خانه رو برو، دختر زیبای همسایه کنار پنجره نشسته او را نگاه می‌کند و می‌خندد.

۲

رنگرز به چابکی قلم را در رنگ فرو برد و خط زرد پهنی بر دیوار کشید.

«بالاخره روزی رسید که بازوان ورزیده و چهرهٔ مردانه کارگران دل زنها را ببرد نه موهای روغن زده و لباسهای قشننگ جوانان پولدار. جای این بیچاره پسر ارباب که صبح تا شام زیر پنجره سوت می زند و گل می اندازد خالی...»

به بالا نگاه کرد. دختر چشمان سیاهش را از او پرنمی داشت و همچنان می خندید.

۳

آفتاب بهاری بر علفهای نورستهٔ روی بام می تابید، زیر پای او، توی آب سبزرنگ حوض چهار ماهی قرمز، بیحرکت، از گرمی نور خورشید لذت می بردند.

«... کی می گوید دختران اعیان متکبرند؟ راه و رسم عشق بازی را اینها می دانند. نه ناز بیجای می کنند و نه خشم بیموقع می گیرند. بی شک هم اکنون اگر دستش می رسید مرا به سینه می فشرد و می بوسید. او دیگر مثل دختر عمویم فکر این را نمی کند که من پول دارم یا نه. چشم اینها از پول سیر است...»

به بالا نگاه کرد. دختر بیشتر خم شده بود و همچنان می خندید. موهای سیاهش آنقدر بلند بود که از پنجره به بیرون می آویخت.

۴

یک قطره رنگ در حوض چکید و آرامش ماهی ها را به هم زد. چهار کیوتر سفید از زیر شیروانی درآمدند و پریدند.

«... خوشبختی چه آسان به دست می آید و مردمان غافلند. نه جستجو می خواهد نه تکاپو. فقط باید کمی انتظار کشید. اگر زندگی آنقدر شیرین است، پدر جان، تو چطور راضی شدی خودکشی کنی...»

به بالا نگاه کرد. این بار مثل اینکه دختر چیزی می-گفت یا اشاره‌ای می‌کرد، درست معلوم نبود.

۵

عرق پیشانی را با پیش‌بندش پاک کرد. رنگ را قدری به هم زد تا ته‌نشین نشود.
«... حالا که او می‌خواهد سر صحبت را باز کند، دیگر سزاوار نیست من ساکت بمانم. ممکن است گمان کند به او اعتنا نمی‌کنم. خوب است با دست بوسه‌ای به سویش بفرستم...»

قدری جابجا شد و سطل را به سر یکی از چوبها آویخت. آن وقت يك دستش را به دیوار تکیه داد و دست دیگر را به سوی لبها برد.

۶

اما ناگهان میخی سست شد و از سوراخ درآمد، تخته لرزید و یکباره دررفت و او همچنان دست به لب داشت چند لحظه در هوا ماند و بروی سنگهای کف‌حیاط سرنگون شد.

ماهی‌ها به ته آب فرو رفتند.
دختر همسایه پنجره‌را بست و رفت.

قطعه دیگر

استکان شکسته

کافه کوچک خیابان اسلامبول تقریباً پر از جمعیت بود. فقط کنار بخاری دو میز خالی دیده می‌شد. چون هوای کافه گرم بود، مشتریها دور از بخاری جامی گرفتند. آن روز از صبح زود باران می‌بارید.
پیرمردی داخل کافه شد. لبه کلاه مشکی کهنه‌اش از باران سنگین شده دور سر و صورتش آویزان شده بود و

قطرات آب از لبه کلاه به صورت و دور گردنش می‌چکید. پیرمرد قد نسبتاً کوتاهی داشت و کمی خمیده راه می‌رفت. لکه‌های گل به شلوار و پائین پالتوش، که تاروپود آن به چشم می‌زد، شتک‌زده بود. معلوم بود راه زیادی رفته‌است. پیرمرد با احتیاط از کنار میزها رد می‌شد و کوشش می‌کرد لباسش یا دستش به کسی نخورد و یا اسباب زحمت کسی نشود.

لحظه‌ای ایستاد. نگاهی به جمعیت انداخت. همین که کنار بخاری میز بی‌صاحبی دید، چهره‌اش شکفته شد و راست به طرف آن آمد. پهلوی بخاری نشست. و دودستش را به طرف آن دراز کرد. پس از آن کلاه خود را برداشت، تکانی داد و با احتیاط کنار میز گذاشت. چند قطره آب از لابلای موهای پشمکیش غلطیده به روی پیشانیش فرو ریخت. با پشت دست پیشانیش را پاکت کرد و باز دستپایش به طرف بخاری دراز شد.

لحظه‌ای بعد پیشخدمت جلو میز او آمد.

— چی میل دارید؟

— می‌خواهم یک شیرقمه بنورم.

پیشخدمت کهنه‌ای را که زیر سینی در دست چپ داشت، بیرون آورد و ریزه‌های شیرینی را که روی میز پخش بود، پائین ریخت.

— ببخشید! قیمت شیرقمه چنده؟

— شش ریال ونیم.

— شش ریال ونیم؟ گرونه.

— تقصیر من نیست. به جیب من که نمیره. شیش ریالش را از باب می‌گیره. دهشاهیش هم به من می‌رسه. ما که اینجا حقوق نداریم.

— اتفاقاً... می‌خواستم بگم... من شش ریال بیشتر ندارم... همیشه شما ده‌شاهیتون را از من نگیرید؟ پیشخدمت نگاهی از کنار چشم به او انداخت و بدون آنکه آره یا نه‌ای بگوید به طرف مشتری دیگر رفت... من و رفیقم که یک میز دورتر از پیرمرد جا داشتیم، متوجه او بودیم. موهای سفید، صورت نجیب و گیرا و ریخت موقر او نگاه مرا جلب کرده بود. ناگهان رفیقم گفت: اها! یادم آمد. فکر می‌کردم این پیرمرد را کجا دیده‌ام. چندوقت پیش در اداره روزنامه‌ای در اطاق سر-دبیر بودم، این پیرمرد آنجا آمد و می‌گفت: من فرانسه خوب می‌دانم. می‌توانم مقالات مجله‌ها و روزنامه‌های فرانسه را به قیمت خیلی ارزان برای شما ترجمه کنم. حاضرم امتحان بدهم. یک مقاله بدید من همین‌جا ترجمه می‌کنم.

دوباره پیشخدمت جلو او آمد، یک استکان بزرگ که تا نیمه آن قهوه سیاه بود و یک شیرخوری روی میزش گذاشت. پیرمرد درحالی که باوقار و ادب از پیشخدمت تشکر می‌کرد، شش ریال پول سیاه که از پیش در دستش گرفته بود، روی میز ریخت. پیشخدمت پول را جمع کرد و بی‌اعتنا از او دور شد.

پیرمرد با احتیاط شیر را سوی استکان ریخت. سه حبه قند را که کنار استکان بود در آن انداخت و مشغول به هم زدن شد. سپس استکان را به لب برد، ولی فوراً به زمین گذاشت. معلوم بود هنوز داغ است.

از طرز نشستن و حرکات و رفتار پیرمرد فهمیده می‌شد که گذشته نسبتاً بارفاهی داشته است.

در انتظار خنک شدن شیرقهوه، پیرمرد دو دست خود را به اطراف استکان می‌چسباند. بعد آنها را به هم می-

مالید و دوباره استکان را در دو دست خود فشار می‌داد. انگشتمپایش گاهی از استکان جدا می‌شدند، دوباره آنرا به سختی درمیان خود می‌فشرودند و از گرمی آن لذت می‌بردند.

ناگهان پیرمرد نگاهی به کلاه خود انداخت و آن را برداشت تا کنار بخاری بگذارد. در این میان آستینش به لبه استکان خورد و آنرا به زمین انداخت. از صدای افتادن و شکستن استکان عده‌ای از مشتری‌ها متوجه پیرمرد شدند. خانمی که نزدیک میز او نشسته بود با هول و هراس پالتوی خود را کنار کشید، ولی دیر شده بود و چند قطره شیر و قهوه به دامن پالتوش شتک زد.

پیرمرد هول‌زده و رنگ‌پریده آهسته از جا برخاست. با لبخند اسفانگیزی زیر چشم به جمعیت نگاه می‌کرد و مثل اینکه می‌خواست به همه بگوید که این حادثه عمدی نبوده است. بالاخره کلاهش را به سر گذاشت و می‌خواست راه بیفتد. صاحب کافه از پشت دستگاه بیرون آمد. پیشخدمت جلو پیرمرد ایستاد.

— پول استکان را بدید.

مرد درحالی‌که سرش را پائین انداخته بود، رنگ—

پریده و متبسم جواب داد:

— من به شما گفتم که شش ریال بیشتر پول ندارم. پیرمرد به طرف در رفت. پیشخدمت بدون حرکت در جای خود ایستاد. سیما و رفتار پر از شرم و وقار پیرمرد به هیچ‌کس اجازه نمی‌داد که جلو او را بگیرد. فریاد صاحب کافه بلند شد:

— بی‌عرضه! اگر تمام ظرفهای این‌جا را بشکنند تو همینطور می‌ایستی و نگاه می‌کنی.

در این موقع جوانی که تنها در گوشه کافه نشسته و

غرق در مطالعه کتاب و یادداشت مطالب آن بود، به پیشخدمت گفت:

— پول استکان را من می‌دم. یک شیرقموه دیگه به پیرمرد بده.

یکی از مشتریها از دم در جواب داد: مدتیست پیرمرد بیرون رفته.

جوان بی‌اختیار از جا برخاست و بدون آنکه کتاب و کاغذ خود را جمع و جور کند، به سرعت بیرون رفت.

چند دقیقه دیگر جوانک داخل کافه شد. روی شانه‌هایش خیس شده بود و قطره‌های آب باران از نوک موهای جلوسرش که مانند برگ گل داودی فتیله شده و درهم پیچیده روی پیشانی‌اش ریخته بود، به صورتش می‌چکید. او تنها بود.

بدون آنکه با کسی حرف بزند، پشت میزش نشست و به‌کار خود ادامه داد...

گیرائی داشتن

شما هم حتماً بارها صورتهای مردان و زنانی را دیده‌اید که هیچ عیب و نقصی در آنها نیست و تمام اسباب صورت به‌جای خود خوشگل و مقبول است، اما ترکیب آنها گیرائی ندارد و صاحبان این چهره‌ها هر اندازه طنز می‌کنند، قادر به دلبری نیستند.

مردم در این باره می‌گویند: «چه صورت لوس و بی‌نمکی دارد!» «چقدر بیمزه است!»، «مثل شیر برنج وارفته است.»

همچنین صورتهائی دیده‌اید و می‌بینید که حتی بعضی از اعضایشان عیب و نقص دارد، رنگ صورت نیز چندان مطبوع نیست، اما همه اینها رویهمرفته بامزه است و گیرائی دارد. مردم در این باره می‌گویند: «ژست بانمکی است»، «خوشگل نیست‌ها، زشت هم هست، اما نمی‌دونم چی تو صورتشه که دل آدم را می‌بره»، «مثل



اینکه مهرهٔ مار دارد».

این «نمی‌دانم چه» مثل این است که برای سایر ملل نیز قابل درک است اما قابل توصیف نیست. فرانسویها نیز برای این معنی عیناً مانند ما می‌گویند: **“Ila un je ne suis quoi”**

من آنقدر که مقدورم بوده است در توصیفهای شعرای متقدم و معاصر جستجو کرده‌ام تا شاید برای این گیرائی یدرک و لایوصف تعبیر و توصیف رساتری بیایم. اما یا توصیف منجز وجود ندارد و یا من نتوانسته‌ام پیدا کنم. تنها حافظ در يك بيت می‌گوید:

شاهد آن نیست که موئی و میانی دارد

بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد

در این بیت نیز چنانکه ملاحظه می‌کنید حافظ این گیرائی غیر قابل توصیف را با آن که همان «نمی‌دانم چه» است توصیف کرده.

در هر صورت این «نمی‌دانم چه» یا «آن» و یا **“un je ne suis puoi”** برای صورت و صوت و بیان منظومه‌خوان و اکتور لازم است تا بتواند شنوندگان و تماشاگران خود را مجذوب سازد. دقت کنید! خوشگلی «تذوق‌زن» اکتورها و اکتریس‌های بسی‌هنر فیلمهای آمریکائی ضرورتی ندارد. بگذار صورت زشت باشد، اما کمکی نمک یا «نمی‌دانم چه» یا «آن» روی آن پاشیده باشد.

همان‌طور که صورت لوس و بی‌نمک را با هفت دست بزک که سهل است، با هفتاد دست بزک هم نمی‌توان با نمک و گیراساخت، به‌صورت بی‌نمک اکتور هم با هیچ‌گردیم و بزکی نمی‌توان گیرائی بخشید، و اگر چنین اکتوری صاحب علوم اولین و آخرین باشد، نمی‌تواند تماشاگران را مجذوب سازد.

برعکس، اکتریس‌ها و اکتورهای وجود دارند که صورتشان زشت است ولی روی سن نمک و حالت صورت و بیان و حرکاتشان آنها را گیرا و «سمپاتیک» می‌کند.

همچنین چهره‌هایی وجود دارد که بسیار زیبا و گیراست، ولی صدای صاحب صورت بقدری سرد و بیمزه و زنده است که همین‌که

دهن باز می‌کند و به صحبت می‌آید انسان را متنفر می‌سازد. در برابر این اشخاص انسان فقط میل دارد صورت زیبایشان را تماشا کند و صوت و صحبتشان را هرگز نشنود.

اشخاص یا دارای این گیرائی قابل درک و غیر قابل توصیف هستند و یا نیستند. این «نمی‌دانم چه» جوهر ذاتی اشخاص است و اکتسابی نیست. استاد و متورآنسن اگر دم مسیحا داشته باشند، نمی‌توانند این «آن» را به طالبان هنر و اکتورهای خود ببخشند. خوشبخت اکتوریس و اکتوری که دارای صورت و بیان و رفتار بانمک و گیراست.

اصطلاحات و انواع پیس‌ها

در اینجا بخش سخن پایان می‌پذیرد، اما پیش از آنکه به بخش دیگر پردازیم، لازم است مختصری در تعریف اصطلاحات پیس تئاتر و انواع پیس صحبت کنیم.

هر پیس دارای اکسیون و انتریگ است.

اکسیون - عبارت از تم اصلی و یا عصارهٔ مطلب اصلی است که نویسنده می‌خواهد آنرا بپروراند و از آن نتیجه بگیرد. مثلاً در پیس ولپن اثر «بن‌جونسون» اکسیون عبارت است از دم و محکوم ساختن اشخاصی که معبود و مسجودشان سکهٔ پول است و برای رسیدن به آن، فضیلت و تقوی را زیر پا نهاده از توسل به هیچ‌گونه وسیلهٔ رسوا و پرفضیحت رو برگردان نیستند، حتی اگر بنا باشد در این راه شرف و آبروی خود و همسر خود را فدا سازند.

انتریگ - عبارت است از سلسله پیشآمدهای مختلف که در جریان آنها اکسیون با موضوع اصلی گسترش و پرورش می‌یابد تا در آخر به نتیجه برسد. مثلاً انتریگ همان پیس ولپن چنین است که: در روزگار قدیم، سوداگری ثروتمند و سرشناس از اهالی مشرق - زمین در شهر و نیز سکنی گزیده است و با فریب دادن آزمندان دارائی بادآورد آنها را از چنگشان بیرون می‌کشد و تصاحب می‌کند.

دامی که ولپن در راه این توانگران طماع گسترده این است که به وسیلهٔ مردی مسکاناتم، اهل ونیز، که همدم و همدست اوست، در شهر شایع ساخته است که ولپن دم مرگت است و چون وارثی ندارد، می‌خواهد دارائی بی‌حد و حصر خود را به بهترین دوستش ببخشد. این خبر، چون بوی مردار، لاشخورها را به جنب و جوش می‌اندازد: یکی تحفه‌های نفیس و گرانبها برایش می‌آورد. دیگری یگانه پسر خود را از ارث محروم می‌سازد و دارائی خویش را به ولپن هدیه می‌کند. سومی کلمبیا همسر زیبا و پاکدامن خود را، برخلاف اراده و میل زن، برای پرستاری بیمار دم‌مرگت می‌آورد. ولپن از این کار دو منظور دارد: هم ثروت آنها را تصاحب می‌کند و هم از مسخره کردن و آزار دادن آنها لذت می‌برد.

پس از آنکه پیشامدهای دیگری روی می‌دهد، سرانجام ولپن برای آنکه ضربهٔ آخر را به آزمندان فریب‌خورده بزند، نام مسکا را در وصیت‌نامه می‌نویسد و خبر مرگت خود را در شهر منتشر می‌سازد و مطمئن است که مسکا با این وصیت‌نامه نمی‌تواند مال و مکنت او را تصاحب کند. ولی فریب‌دهنده بالاخره فریب کار خود را می‌خورد، زیرا بر قاضی شهر آشکار می‌شود که ولپن همه، حتی خود او را گول زده است. بدین جهت او را محکوم به مرگت می‌کند. بدین‌طور مسکا صاحب دارائی ولپن می‌گردد و تمام آنرا به مردم مستمند می‌بخشد.

تقسیم‌بندی پیس

هر پیس ثباتر دارای سه بخش است: اول اکسپوزیسیون. دوم گره *Noend*. سوم نتیجه *Denouement* دنومان.

اکسپوزیسیون قسمت اول پیس است که در جریان آن پرسناژ—های اصلی (هر فرد از اشخاص پیس را پرسناژ می‌گویند) معرفی می‌شوند و خوانندهٔ پیس یا تماشاگر با روحیه و خصالت هر یک و روابط آنها با یکدیگر و همچنین با مقدمهٔ انتریگ آشنا می‌گردد.

ممکن است پس از اتمام اکسپوزیسیون، در قسمت گره یا دنومان نیز گاه‌بگاه با پرسناژهای تازه‌ای روبرو گردیم که فقط در جریان يك سن یا بیشتر آشکار می‌گردند. اینها پرسناژهای فرعی پیس می‌باشند (**Personnage episodique**). ابتدای اکسپوزیسیون آغاز پیس است و پایان آن جای معینی ندارد. در يك پیس اکسپوزیسیون در همان دو سه سن اول پرده اول تمام می‌شود. در پیس دیگر ممکن است تمام پرده اول و یا نیز نیمی از پرده دوم اکسپوزیسیون پیس باشد.

گره پیس جایی است که کلاف انتریگ چنان در هم می‌پیچد و گره می‌خورد که خوانندگان و تماشاگران نمی‌توانند پیش‌بینی کنند که داستان چگونه و با پیروزی کدام قهرمان و شکست کدام پرسناژ پایان خواهد پذیرفت. گره بین اکسپوزیسیون و دنومان قرار دارد، ولی برای ابتدا و انتهایش سرحد معینی وجود ندارد. دنومان قسمتی است که در آنجا نتیجه آشکار می‌شود و رفته‌رفته روشن‌تر می‌گردد تا داستان پایان پذیرد. دنومان بعد از گره قرار دارد و انتهایش پایان پیس است.

وحدت‌ها

صاحب‌نظران یونان قدیم چنین عقیده داشتند که در درام نویسی باید سه وحدت وجود داشته باشد:

۱- وحدت زمان.

۲- وحدت مکان.

۳- وحدت اکسیون.

و چنین استدلال می‌کردند:

وحدت زمان - ما که فقط مدت چند ساعت در يك آملی تئاتر برای تماشای يك داستان می‌نشینیم، در تصورمان نمی‌گنجد که قسمتی از آن داستان مثلاً در ده سال پیش، قسمت دیگر در دو سال پیش و قسمتی دیگر از آن در چند روز پیش یا در زمان حاضر اتفاق

افتد، بنابراین سراسر داستان باید در زمان واحد بگذرد؛ خواه چندین قرن پیش، خواه ده سال پیش و خواه در زمان حاضر باشد. این را وحدت زمان می‌نامیدند.

وحدت مکان - و باز برای ماکه مثلا در آمفی تئاتر آتن نشسته‌ایم، غیرقابل تصور است که قسمتی از وقایع يك درام در آتن، قسمتی در اسپارت و قسمتی دیگر در روم پیش آید. بنابراین سراسر داستان باید در مکان واحد بگذرد، خواه آتن باشد، خواه اسپارت و خواه روم. این را وحدت مکان می‌نامیدند.

وحدت اکسیون - در يك درام نباید دو تم، دو موضوع اصلی، دو اکسیون با هم جمع شوند و مخلوط گردند. درام باید دارای اکسیون واحد باشد. این را وحدت اکسیون می‌نامیدند. اینک بدون اینکه قصد داشته باشیم تاریخ تحول تئاتر را در سرزمین‌های مختلف شرح بدهیم، به دنبال این وحدتها برویم و ببینیم در دوره‌های تاریخی چه نقش اساسی در درام‌نویسی داشته‌اند:

در روم قدیم، که تئاترش اقتباسی از تئاتر یونان بود، وحدتها اهمیت فراوانی نداشتند.

در دورهٔ قرون وسطی تئاتر ابتدا از طرف کلیسا قدغن شد، سپس خود کلیسا تئاترهای مذهبی را به وجود آورد. در این دوره درامهای مذهبی که اکسیون آنها زندگی مسیح و حواریون بود، جانشین درامهای اساطیری یونان گردید و در آنها وحدتهای سه‌گانه نقش اساسی نداشتند.

در اواخر قرون وسطی، یعنی دوره‌ای که در تاریخ آن‌را دوره احیای دانش و هنر می‌نامند (دورهٔ رنسانس) تئاتر انگلستان در زمان سلطنت ملکه الیزابت ایجاد گردید و درام‌نویسی انگلستان و نیز درام‌نویسی اسپانیا به اعلا درجهٔ ترقی و تکامل رسید. در این دوره آزادی کامل از لحاظ زمان و مکان و اکسیون در درام‌نویسی به وجود آمد.

پس از رونسانس، دورهٔ کلاسیسیسم در فرانسه پیش آمد. در این زمان وحدتهای سه‌گانه دوباره جان تازه یافته از شرایط اصلی درام‌نویسی شدند. تمام تراژدیها و کمدیهای درام‌نویسان فرانسه (کورنی، راسین، مولیر...) در زنجیر وحدتهای سه‌گانه، وحدت زمان و مکان و اکسیون گرفتارند. زمان واقعه (انتریگ-پیس) از یک روز یا دو روز تجاوز نمی‌کند. مکان واقعه همیشه یک اطاق یا تالار در یک کاخ است و اکسیون پیس واحد و مجرد است.

کلاسیسیسم فرانسه در مدتی متجاوز از یک قرن در اروپای غربی دارای سلطهٔ مطلق بود. ولی در اواخر قرن هیجدهم پیس‌های شکسپیر در آلمان ترجمه شد و شعرای درام‌نویس آلمان (گوته، شیللر) تحت تأثیر آزادی کاملی که تئاتر شکسپیر داشت، قرار گرفتند و درام‌نویسی سبک دورهٔ رونسانس را دوباره مرسوم نمودند، (گوته: فاوست، اگموند؛ شیللر: گیومتل، راهزنان، دون کارلوس. خدعه و عشق. دوشیزه اورلئان، ماری استوارت، نامزد مسین...). این آزادی تمام هنرهای زیبا را تحت تأثیر گرفت و این دوره در تاریخ هنر به نام رومانتیسم معروف گردیده است.

رومانتیسم در آلمان به زودی رواج یافت، ولی در فرانسه که هنوز کلاسیسیسم با تمام قدرت سلطنت می‌کرد، نتوانست به آسانی پا برجا گردد. از نویسندگان فرانسه ابتدا دو نفر: شاتوبریان و مادام دواستال تحت تأثیر رومانتیسم آلمان قرار گرفتند. پس از آنها ویکتور هوگو شاعر فرانسوی پرچمدار رومانتیسم گردید و برای گسستن زنجیرهایی که کلاسیک به دست و پای هنر انداخته بودند، به مبارزهٔ جدی و اساسی پرداخت. ولی چنانکه گفتیم چون کلاسی-سیسم در فرانسه مدت بیش از یک قرن فرمانروائی کرده بود و دارای ریشه‌های عمیق بود، برکندن آن به آسانی ممکن نگردید. در زمان این مبارزه بسیار اتفاق افتاده است که در تئاتر کمدی فرانسوز، طرفداران رومانتیسم با هواخواهان کلاسیسیسم دست به‌گریبان شده و صندلی به سر و روی یکدیگر خرد کرده‌اند. معروف است که یک

شب در کمدی فرانسز یکی از هواخواهان کلاسیسیسم که در بالکون تئاتر بود، به عده‌ای از طرفداران رومانتیسیسم که در پائین بودند و برای يك پيس رومانتيك هورا می کشیدند، خطاب کرده گفت: اگر از این جنجال دست بردارید، خودم را از این بالکون به روی سرتان پرت می‌کنم.

مبارزه رومانتیسیسم و کلاسیسیسم مدتی در فرانسه ادامه داشت تا بالاخره به پیروزی مکتب رومانتیسیسم پایان یافت. سبک مکتب جدید رفته‌رفته به همه کشورهای سرایت کرد و از آن زمان تا به حال در درام‌نویسی وحدت‌های سه‌گانه دیگر وجود ندارد.

انواع پيس‌ها

در درام‌نویسی یونان سه نوع پيس وجود دارد: تراژدی، درام، کمدی. در قرون وسطی تراژدی یونانی به درامهای مذهبی تبدیل گردید که آنها را میستر *Misteren* می‌نامند. در دوره رونسانس دوباره انواع سه‌گانه پيس‌های یونانی تجدید شد. اما کلاسیکهای فرانسه در برقرار ساختن وحدتهای سه‌گانه بقدری راه مبالغه پیمودند که ادعا می‌کردند نه فقط وحدت اکسیون را باید رعایت نمود، بلکه اکسیون نمی‌تواند و نباید مخلوطی از تراژدی و کمدی باشد. اکسیون باید یا غم‌انگیز (تراژیک) باشد و یا خنده‌آور (کمیک) بدین جهت در درام‌نویسی کلاسیک فرانسه درام وجود ندارد و آنرا رومانتيكها دوباره احیا نمودند. در دوره رومانتيسیسم انواع دیگری به نام کمدی گریه‌آور (ملودرام) رواج یافت که به‌زودی منسوخ گردید.

اما امروز، در دوره ما، فقط دو نوع وجود دارد: کمدی و درام. نام درام نیز در این دوره عوض شده است و آنرا پيس می‌گویند.

حالا ببینیم با چه علامت و نشانه‌ای می‌توانیم تراژدی را از درام و درام را از کمدی تمیز دهیم.

تراژدی - هر پییس که دارای اکسیون و دنومان غم انگیز باشد، تراژدی است، مانند اتللو.

کمدی - هر پییس که دارای اکسیون و دنومان مسرت بخش باشد، کمدی است، مانند ولپن.

درام - هر پییس که اکسیونش تراژیک و کمیک (یعنی دراماتیک) باشد، درام است، خواه دنومان (نتیجه) آن غم انگیز باشد، خواه مسرت بخش، پس در درام شاخص فقط اکسیون است نه دنومان.

پرسناژ سمپاتیک و پرسناژ آنتی پاتیک

دو اصطلاح دیگر را تعریف می کنیم و به این بحث خاتمه می دهیم:

در هر پییس دو نوع پرسناژ وجود دارد: سمپاتیک، آنتی پاتیک، پرسناژ سمپاتیک پرسناژی است که گفتار و کردارش تحسین و مهر و شفقت ما را جلب می کند. مانند اتللو و دزدمونا در تراژدی اتللو اثر شکسپیر.

پرسناژ آنتی پاتیک پرسناژی است که گفتار و کردارش نفرت - انگیز است، مانند یاگو در تراژدی اتللو.

در تعزیه خوانی (یا شبیه خوانی) ایران پرسناژ سمپاتیک را امام خوان و پرسناژ آنتی پاتیک را مخالف خوان یا شمرخوان اصطلاح می کردند.

در این فصل مقصود فقط آن بود که این اصطلاحات را تعریف کنیم و اگر چند سطر از تاریخ درام نویسی گفته شد، از این لحاظ بود که تعریف روشن تر باشد، وگرنه تاریخ تحول درام نویسی در ادوار مختلف تاریخی و همچنین تاریخ تحول تئاتر خود بحث بسیار مفصلی است که کتابهای جداگانه لازم دارد.

عنه عامل اصلی

اکتور یا دومیلا به عامل تازات و احساسات خود را نمایان می سازد.

آدمی بیک (مخالت بیهوده)

آدمی بازی بی (ژست و جنبش)

ترکیبه این سه عامل در اکتور را تشکیل می دهد. اگر یکی از این سه عامل از بین برود، در اکتور بی ضروری و منظوم حوائج یا رقص، و یا مهم تبدیل می گردد.

همین 3 عامل بشری است که در آن سخن وجود ندارد و هر چند فقط با روشها حالت صورت و بازی بدن موحسوسهای مختلف را بیان می کند و احساسات مشروح را معبران می سازد.

پس اگر کسی ظاهر اکتور از عامل بازی بدن استفاده نکند یا

بدان آشنائی نداشته باشد، دیگر به آن اکتور قادر نام

بخش دوم

نهاد و اکتور مشهور و مشهور حوائج بی

برای ژست، مانند سخن، قرآین و قرآینین و سخنی و جود

خدا را زینت می خوانند، حالت

تعبیرند، برای ژست کاری های

سخن است و با با اقتضای سخن و احساساتی که سخن را

تاثیر به حرکت می افکند یا کردن کسی برآستد یا پاهای هر دو را

بدن حرکت ملایم یا خشکی یا خود می افکند. همین کاری به معنی سخن

که سخن خود سخن گویند است. سخن گویند نیز خود ژست و

ژست و جنبش است.

ژست و جنبش است.

ژست و جنبش است.

ژست و جنبش است.



۵۹۹ شماره

مکتب ایتس



سه عامل اصلی

اکتور به وسیله سه عامل تأثرات و احساسات خود را نمایان می‌سازد:

۱- سخن.

۲- می‌میک (حالت چهره).

۳- بازی بدن (ژست و جنبش).

ترکیب این سه عامل هنر اکتوری را تشکیل می‌دهد، و اگر یکی از این سه عامل از بین برود، هنر اکتوری به سخنوری و منظومه‌خوانی، یا رقص، و یا میم مبدل می‌گردد.

«میم **Mime** هنری است که در آن سخن وجود ندارد و هنرمند فقط به وسیله حالت صورت و بازی بدن موضوعهای مختلف را بیان می‌کند و احساسات متنوع را نمایان می‌سازد.»

پس اگر در تئاتر، اکتور از عامل بازی بدن استفاده نکند یا بدان آشنائی نداشته باشد، دیگر به آن نمایش نمی‌توان تئاتر نام نهاد و اکتور سخنور و منظومه‌خوانی بیش نیست.

برای ژست، مانند سخن، قوانین و قواعد معین و مدونی وجود ندارد. زیرا ژست نیز مانند حالت، موضوعی نیست که تحت قوانین تنظیم شده درآید. ژست گاهی جای سخن را می‌گیرد و گاهی مکمل سخن است و پنا به اقتضای سخن و احساساتی که سخن مبین آن است دست به حرکت می‌افتد یا گردن کمی به راست یا به چپ می‌چرخد و یا بدن حرکت ملایم یا خشنی به خود می‌دهد. همچنین گاهی — همان‌طور که سکوت خود سخن گویائی است — سکون نیز خود ژست پر معنا و

مفهومی است.

همیشه با صراحت کامل می‌توان گفت فلان جمله از کلام دارای چنین تکیه و آهنگ و چنان حالت می‌باشد. اما هرگز نمی‌توان گفت هنگام ادای فلان جمله دست راست باید از پهلو بالا بیاید و با بدن يك زاویهٔ چهل و پنج درجه تشکیل دهد، و نیز کف دست رو به جلو باشد و انگشتها بازگردد و فاصلهٔ انگشتها از هم دو سانتیمتر بیشتر نباشد... و مانند اینها.

اصولی که برای ژست ذکر گردیده و هر استاد تئاتر آنها را بنا به ذوق و سلیقهٔ خویش تعریف کرده، این است که: ژست مکمل سخن است و گاهی جای سخن را می‌گیرد و بیان‌کنندهٔ فکر و احساسات می‌گردد.

بنابراین ژست باید دارای معنا و مفهوم باشد، و گرنه دست را حرکت بی‌جا دادن و بدن را هردم به چپ و راست بردن و نشست و برخاست نابهنگام کردن جز زیان رساندن به سخن نتیجهٔ دیگری ندارد.

ژست باید با گفتار و رفتار پرسناژ موافق و هماهنگ باشد. بدین معنی که بازی بدن پرسناژی مانند اتللو یا ماکبث (شکسپیر) با بازی بدن پرسناژ دیگری، مثلا تیپ خسیس (مولیر) تفاوت بسیار دارد.

ژست باید دارای سادگی و حقیقت هنری باشد.

بسیاری از کسان که به حقیقت و معنای ژست پی نبرده‌اند، چنین می‌پندارند که مقصود از ژست این است: نشان دادن هر چیز که در کلام نامی از آن برده می‌شود.

بیشتر شعرا و نویسندگان ما وقتی اثر خود را می‌خوانند، برای جلوهٔ آن اثر، دستهای خود را به شیوهٔ ناهنجاری به چپ و راست حرکت می‌دهند و زمانی که مثلا از ماه و ستارگان نام می‌برند، به آسمان اشاره می‌کنند، اگرچه روز باشد. یا اگر سرسبزی و

طراوت درختان بهاری را توصیف می‌نمایند، حتماً باید به درختهای نزدیک خود اشاره کنند، اگرچه در زمستان باشیم و درختها لوت و برهنه باشند.

همچنین نوجوانان و مخصوصاً کودکان که در خانه یا دبستان به منظومه‌خوانی واداشته می‌شوند در نشان دادن آنچه که در سخن از آنها نام برده می‌شود، بسیار مبالغه می‌کنند و مثلاً اگر بنا باشد این چند بیت ایرج را بگویند:

گویند مرا چو زاد مادر پستان به دهن گرفتن آموخت
شیمها بر گاهواره من بیدار نشست و خفتن آموخت
دستم بگرفت و پایه پا برد تا شیوه راه رفتن آموخت...

در موقع ادای کلمات مرا، پستان، دهن، دست و پا، به خود و به پستان و دهن و دست و پای خود یا دست اشاره می‌کنند. و البته همچنین در موقع گفتن کلمه «خفتن» برای شیرینکاری و نشان دادن هنر خود، دو دست را به یک طرف صورت می‌چسبانند و سر را به همان طرف خم می‌کنند و چشمها را می‌بندند...

این شیوه بازی دست و بدن نه فقط جلوه و جلالی به سخن شاعر نمی‌بخشد، بلکه قدرت و استحکام و گویائی کلام را نیز از بین می‌برد، و بدان می‌ماند که پرده نقاشی استاد بزرگی را که مثلاً «پائیز» نام دارد مانند نقشه جغرافیا شرح نویسی کنیم: کنار رودخانه آن بنویسیم رودخانه، کنار جنگل جنگل، زیر درخت درخت... سخن، گرچه گفتگوی معمولی باشد، رسا و گویاست، مگر آنکه متکلم به زبانی که بدان تکلم می‌کند، آشنائی کافی نداشته باشد، پس ژست و بازی بدن اگر نتواند سخن را رساتر و گویاتر سازد و همچنین اگر نتواند آنچه را که سخن بیان نمی‌کند (و یا توانائی بیان آن را ندارد) بیان کند و دامنه تصور و تخیل ما را به ماورای سخن بگشاند، بیپوده و بدون ارزش است.

این نکته را بگوئیم و باز به اصل پردازیم:
 دربارهٔ استفاده از سه عامل اصلی (سخن، حالت، بازی بدن)
 استادان تئاتر و متورانس‌ها به سه دسته قسمت می‌شوند: عده‌ای
 برای بازی بدن اهمیت فراوان قائلند، شاگردها و اکتورهای خود
 را اکروباتهای بار می‌آورند که مانند اکتورهای ژاپونی در استفاده
 از بازی بدن فوق‌العاده مهارت دارند ولی در بیان ضعیفند. دسته
 دیگری برعکس به عامل سخن اهمیت می‌دهند و بازی بدن را در
 درجهٔ دوم اهمیت و اعتبار می‌گذارند. این دسته اکتورها گویندگان
 کم‌وبیش خوبی هستند، اما بازی‌کنان باارزشی نیستند. دستهٔ سوم
 سنتز این سه عامل را اصل قرار می‌دهند و برای هر سه عامل به یک
 اندازه اهمیت و اعتبار قائل می‌باشند.

در پیش گفتیم که برای اجرای ژست و حالت قواعد و قوانین
 معین و مدون وجود ندارد، بلکه هرکس به‌حسب ذوق و استعداد
 خویش اصول و قوانین بازی بدن را به‌رهبری استاد از طبیعت
 می‌آموزد. هیچ کتاب و رساله‌ای نمی‌تواند شیوهٔ نشست و برخاست
 و راه رفتن و حرکات دست و بدن یک کور یا شل یا جوان یا پیر یا
 کهنسال یا کاسب یا اداری و یا یک فرمانده، و یا همچنین حالت و
 حرکات بدن یک بشر را در حال خشم یا مهر یا خستگی یا اندوه و
 یا نشاط به‌طور کافی و کامل به‌ما یاد بدهد. این درس را فقط در
 دبستان طبیعت و زندگی می‌توانیم بیاموزیم. استاد و کتاب به‌وسیلهٔ
 ورزش و تمرین فقط بدن و فکر و ذهن اکتور را برای ژست آماده
 می‌سازند و او را در فراگرفتن درس‌های دبستان زندگی رهبری
 می‌کنند.

برای تشریح این ورزشها و تمرین‌ها بهتر آن دیدم که به‌جای
 مطالب ناقص و ازهم‌گسیختهٔ خود، قسمت‌هایی از رسالهٔ کوچک یک
 متورانس فرانسوی را که بهترین جزوه‌ای است که من تا به‌حال

1) — Jan Doat — L'expression corporelle du comédien. Les éditions françaises nouvelles. Bordas Frères.

در این باره دیده‌ام، برای استفاده نوآموزان ترجمه کنیم.
اینک ترجمه قسمتهائی از این رساله:

تسلط بر بدن

«پیش از شروع ورزشهای بدنی که موضوع این بخش است، باید تذکار دهیم که هدف آن نیست که باورزشی معمولی بدن را نرم یا نیرومندتر سازیم.

این ورزش (ورزش برای نرمش و نیروی بدن) را شاگرد باید پیش خود انجام دهد: در این باره هرگونه ورزش را که سبب پرورش و زیبایی بدن است به کمترین توصیه می‌کنیم، ولی او باید از ورزشهای پهلوانی که عضلات را سخت و آهنین می‌سازند، دوری جوید، مثلاً مشت‌زنی و کشتی عضلات را سفت و کوتاه و گرمی‌کند، اسب‌سواری ساق پا را کماتی می‌سازد و راه‌رفتن را خراب می‌کند، برعکس تنیس - از جهت سرعت انتقال و نرمش، شنا، شمشیربازی، از جهت حضور ذهن، دقت در عمل و ورزش بازوها و سینه - اسکی - از جهت نگهداری تعادل، بسیار مفیدند.

هدف ما این است که بدن را صاحب بیان و حالت کنیم و هر عضله یا هر دسته از عضلات را مستقل از دیگران سازیم.

تمرین ۱- پیش از آنکه به تمرین هر یک از قسمتهای بدن پردازیم باید تمام بدن را به انبساط کامل واداریم، به طوری که کلیه اعضای بدن در حال انبساط و آزادی باشند، این کار برای بعضی اشخاص آن قدر که خیال می‌کنند، آسان نیست.

بدین شکل باید بدن را به انبساط کامل عادت دهید، طاق‌واز بنوابید، چشمها را ببندید، عضلات گردن، دست‌ها، شکم و پاها را آزاد بگذارید به طوری که اگر کسی ساعد یا دست یا پای شما را بلند کند و رها سازد آن عضو مانند یک شیئی بیجان به زمین بیفتد. همچنین سر شما در برابر یک ضربه سبک مانند گوی به طرف دیگر بچرخد و شکمتان در برابر کمترین فشار دست نرم باشد و فرورود.

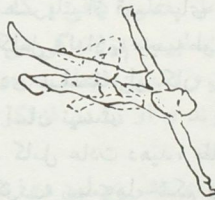
تمرین خوابیدن و بدن را به انبساط و آزادی کامل انداختن، دارای این فواید است:

- ۱- استراحت مطلق اعضا و اعصاب.
- ۲- پس از مدتی تمرین موفق می‌شوید که هر وقت اراده کنید بدن را به آسانی، نه فقط خوابیده بلکه ایستاده و نشسته نیز به حالت انبساط درآورید.
- ۳- انبساط عضلات بدن بهترین حالتی است که در آن حالت می‌توانید رل خود را کار کنید و از پرسناژی که باید در سن نمایش دهید، عمیق‌ترین القائات و الهامات را دریافت کنید.
- ۴- انبساط در روی سن وسیله تسلط بر خود و تنفس آزاد است. من یک کم‌دین و متورانس بزرگ را می‌شناسم که در لحظه ورود بعضی از اکتورهایش به سن پشت دستشان که غالباً منقبض است، می‌زند و آنها را وامی‌دارد که بدنشان را به حال انبساط درآورند.

تمرین انبساط در روی زمین را به دو شیوه انجام دهید:
اول- (ش ۱ و ۲) پاشنه پا را تا زیر لمبر بیاورید، سپس پاها را مثل دو قطعه سنگ هر قدر ممکن است دورتر بپرانید و آنها را دراز کنید.



شکل ۲



شکل ۱

تمرین ۲- این تمرین به نام «تمرین تابوت» معروف است: فرض کنید به حال انبساط در تابوتی دراز کشیده‌اید. سپس ناگهان

—گوئی می‌خواهید کف، رویه و دیواره‌های تابوت را بشکنید و بیرون بیاثید— تمام عضلات را به‌سختی منقبض نمائید، پس از چندین لحظه دوباره بیحس و حرکت به‌حال انبساط درآئید: تمرین را دوسه بار تکرار کنید.

پس از آنکه کم‌کم موفق شدید بدن را به‌حال انبساط کامل اندازید، بعد از هر بار تمرین رفته‌رفته به‌آسانی می‌توانید عضلات و اعصاب را استراحت و آزادی دهید.

تشریح حالت ایستاده — در سن تئاتر در پرتو نورافکن‌ها و در حضور صدها تماشاگر، اکتورها و کمکها باید در حال سکون دارای حالت و حاکمیت، و زنده و جاندار (دینامیک) باشند. گروه پیشماری از کمکها را در روی سن می‌بینیم که با عدم توجه و بی‌اعتنائی خود، که به‌چشم می‌زند، و همچنین با وارفتگی جسمی خود زیبایی و استحکام نمایش را از بین می‌برند و نیز، برعکس این

۱— در زبان فرانسه کسانی را که رلهای بی‌اهمیت و بدون سخن دارند مثلاً قاصدی که لحظه‌ای روی سن می‌آید و نامه‌ای می‌رساند و می‌رود و یا قراول و مانند اینها را فیکوران (Figurant) می‌نامند. در زبان فارسی اصطلاحی نظیر فیکوران از تعزیه‌خوانی قدیم باقی مانده که هنوز هم معمول است و آن را به کار می‌برند، و آن کلمه **نعش** است. مثلاً می‌گویند فلانکس در این پیس «رل نعش» دارد.

چندی پیش در مجله تئاتر (Revue théâtrale) چاپ پاریس، که گروهی از صاحب نظران و متورانس‌های به‌نام فرانسه و دیگر کشورها آن را اداره می‌کنند، سلسله مقالاتی درباره تحول و ترقی هنر تئاتر در کشورهای اروپای شرقی خواندم. در ضمن تشریح مطالب مهم و اساسی تئاتر، این نکته نیز مندرج بود که در آن کشورها بعضی از اصطلاحات تئاتر و از آن جمله اصطلاح فیکوران (نعش) را از این جهت که برای بازی‌کنندگان این رله‌ها زنده و موهن است، تغییر داده به جای آن کلمه همکار برگزیده‌اند.

من از این ابتکار پسندیده الهام گرفته فکر کردم چقدر خوب است ما هم به‌جای اصطلاح «نعش» کلمه دیگری به‌کار ببریم. تا به حال اصطلاحی بهتر از کلمه کسک به نظرم نرسید. بنابراین هم‌جا بجای «فیکوران» یا «نعش» کلمه کسک را اصطلاح می‌کنیم و بجای «رل نعش»، رل **کمکی** را بکار می‌بریم. مثلاً می‌گوئیم فلانکس در این پیس رل کمکی دارد.

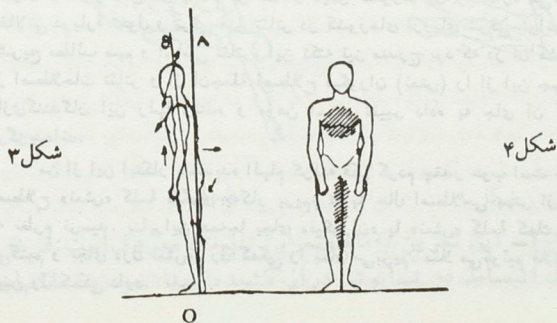
گروه، دسته‌ای از اکتورها را مشاهده می‌کنیم که هنگام سکوت و سکون یا عضلات درهم فشرده و منقبض مانند چوب خشک کوشش دارند، به‌ضرر اساس و اکسیون نمایش، دقت تماشاگران را متوجه خود سازند.

هرکه و هرچه در سن وجود دارد باید برای پیروزی درام به‌کار رود.

نه وارفته و نه درهم‌فشرده، با تمام نیروی روحی و جسمی خود، و با توجه کامل به «آنچه در سن می‌گذرد» همیشه برای احساس تأثرات پرسناژی که بازی می‌کنید، و نیز برای گوش دادن، نگاه کردن، حرف‌زدن و عمل کردن حاضر و آماده باشید!

برای این آمادگی است که ما در این‌جا حالت ایستاده را برای شما تشریح می‌کنیم. همیشه باید در پیش و پس هر تمرین به‌این حالت درآئید. ما این حالت را با اجازه شما - حالت صفر می‌نامیم. این حالت باید پایه و اساس حالات دیگری که بعدها باید به خود بگیرید، قرار گیرد: مثلاً هیکل یک پرسناژ معین، در دوره و مکان معین و با احساسات و تأثرات معین.

حالت ایستاده (ش ۳ و ۴) - بدن از نوک سر تا پاشنه پا روی خط BO قرار گرفته و نسبت به خط عمود AO کمی به‌جلو مایل است. بدین‌شکل نقطه تعادل بدن در وسط کف پا قرار دارد نه در



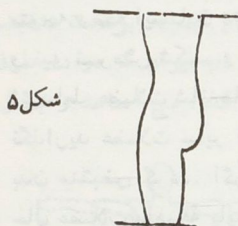
پاشنه. بدین جهت تعادل بدن از جلو به عقب استوارتر است. سر کوشش دارد با نقطه‌ای تصویری که بالایش قرار دارد تماس پیدا کند، چانه روبه پائین است و قسمت پائین لمبر متمایل به جلو است، بدین جهت:

(الف) فرورفتگی کمر کمتر می‌شود.

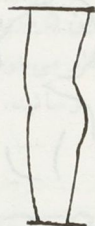
(ب) سینه به بالا و به جلو متمایل می‌گردد.

(پ) در نتیجه کمر راست می‌گردد.

در این باره شکل‌های ۵ و ۶ را مورد دقت و مطالعه قرار دهید.



شکل ۵



شکل ۶

این حالت بد است
این حالت خوب است
در این حالت ثقل بدن هر قدر ممکن است به طرف سینه متوجه گردیده و تنها عضلات درونی ساق پاها برای نگهداری و استواری بدن در فعالیتند.

باید تذکار دهیم که کلیه جزئیات این تشریح و توصیف که مطابق با کالبدشناسی و زیباشناسی است، در آینده مورد عمل قرار خواهد گرفت.

اینک این دو «حالت صفر» خوابیده و ایستاده را پایه عمل قرار داده به یک سلسله تمرین می‌پردازیم که هدف آنها این است که یک عضله یا یک گروه عضله را به عمل وادارند، در صورتی که باقی بدن آزاد و منبسط باشد. این تمرین‌ها به ما «آزادی بدن» را می‌بخشد و

ما را آماده می‌سازد که بعدها از جهت زیبایی و با حالت ساختن بدن به پیشرفت‌های سریع نایل گردیم.

تمرین ۳ - سر را به دور گردن بچرخانید ولی عضلات گردن را تنها وقتی به کار و فعالیت وادارید که باید سر را، در جریان گردش، از پائین به بالا بلند کنید. برعکس هنگام فرود انداختن سر، عضلات گردن را راحت و آزاد نمائید و بگذارید سر، مانند گلوله سنگینی، خودبخود به جلو یا به عقب فرود آید.



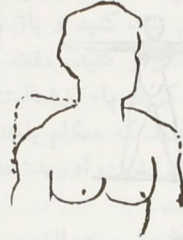
شکل ۷

هنگام اجرای تمرین همیشه متوجه وضع ایستادن و تعادل بدن و نیز نرمش شکم و آزادی و انبساط عضلات شانه‌ها باشید و نگذارید عضلات سایر قسمت‌های بدن منقبض گردد. اگر در این حال عضلات ماهیچه پایتان گاهی به فعالیت می‌افتد نتیجه آن است که بدنتان در حال تعادل صحیح نیست. (ش ۷)

تمرین ۴ - با شانه دایره‌ای - هر قدر ممکن است وسیع‌تر - رسم کنید. این تمرین را باید برای هر شانه جداگانه اجرا نمائید. مواظب باشید که سایر قسمت‌های بالاتنه، حتی گردن و شانه دیگر که حرکت نمی‌کند، مطلقاً نرم و آزاد و در حرکت دورانی شانه دخیل نباشند. هنگامی که شانه می‌گردد بازو و ساعد باید مانند دست مرده آویزان و آزاد باشد. (ش ۸ و ۹)



شکل ۹



شکل ۸

تمرین ۵ - دو دست را صلیب وار باز کرده به شدت منقبض کنید، انگار می‌خواهید سرانگشتان را به دو دیوار که در دو طرف شماست، برسانید. تمام دست: انگشتها، کف، میچ، ساعد و بازو

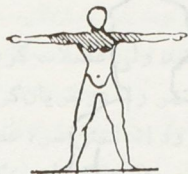


شکل ۱۱



شکل ۱۰

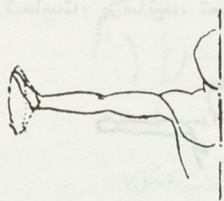
باید در انقباض شدید باشند. ناگهان از آرنج به پائین انقباض را «قطع» کنید به طوری که فقط شانه‌ها و بازوها در انقباض باشند، در صورتی که دست از آرنج دوتا و خم شده، ساعد و میچ و کف و پنجه مانند آویزی به نوسان درآیند تا بالاخره در نتیجه قوه ثقل از حرکت بازایستند. مواظب باشید که فعالیت عضلات در این حال فقط منحصر به سمت علیای بالاتنه باشد. در سراسر این تمرین عضلات گردن و شکم باید در حال آرامش و انبساط باشند (ش ۱۰ و ۱۱).



شکل ۱۲

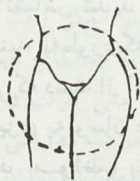
تمرین ۶ - برای داشتن تعادل بیشتر، پاها را کمی باز کنید. دستها را صلیب وار به طرفین ببرید. سپس عضلات قسمتی از بدن را که در شکل ۱۲ باهاشور نمایانده شده، به فعالیت درآورید و منقبض سازید. مقصود از این تمرین آن است که بتوانیم فقط قسمت علیای بالاتنه را بالا و پائین برده به فعالیت واداریم؛ در

صورتی که گردن و قسمت پائین بالاتنه و همچنین میان تنه از حرکت قسمت بالا بی خبر باشند. البته در این تمرین بالا رفتن قسمت علیای بالاتنه چندان مرئی نخواهد بود. (ش ۱۲)



شکل ۱۳

تمرین ۷ - دست را از مچ به پائین به حرکت درآورید و دایره ای ترسیم کنید، در صورتی که سایر قسمتهای بدن بدون فعالیت باشند. (شکل ۱۳)

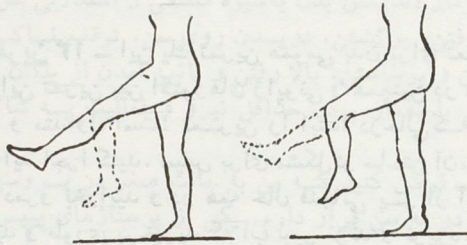


شکل ۱۴

تمرین ۸ - پاها را بچسبانید و میان تنه را به حرکت دورانی درآورید، سطح دایره گردش باید موازی سطح بدن باشد، این حرکت دورانی با رقص شکم عربی تفاوت دارد. مواظب باشید که گردن، بالاتنه، رانها و ساقها در این حرکت دخالتی نداشته باشند. (ش ۱۴)

تمرین ۹ - روی زمین به حالت صفر دراز بکشید، سپس يك پا را به آرامی بلند کنید و باز به زمین بگذارید. بعد تمرین را روی پای دیگر تکرار کنید. دقت کنید هنگامی که عضلات ران و تهیگاه برای بلند کردن پا، درفعالیتند، شکم نرم و آزاد باشد. وقتی به این نتیجه رسیدید که هنگام بلند کردن پا شکم آزاد باشد، پا را بلند کرده و به گردش درآورید؛ درحالی که عضلات شکم در حرکت پا دخیل نباشند.

تمرین ۱۰ - به حالت صفر بایستید. يك پا را به جلو بلند کنید و همان پا را از ران تا انگشتان به شدت منقبض سازید. سپس مانند تمرین ۵ از زانو به پائین را ناگهان از حال انقباض درآورید و بگذارید ساق مانند آویزی به نوسان درآید، تا بالاخره در نتیجه قوه ثقل از نوسان بیفتد. (ش ۱۵ و ۱۶)



شکل ۱۵ و شکل ۱۶

تمرین ۱۱ - پا را (از قوزک به پائین) به حرکت درآورده دایره ای رسم کنید. این تمرین شبیه تمرین شماره ۷ است. در این تمرین، چون تمام فعالیت محدود و منحصر به یکی از قسمت های نهائی بدن است،



نگهداشتن تعادل بدون انقباض بدن کاری مشکل است. بنابراین کاملاً مواظب باشید که بدن در حال تعادل و انبساط باشد. (ش ۱۷)

تمرین ۱۲ - دمر و بخوابید و دستها را زیر چانه قرار دهید. سپس سر را به نرمی به گردش درآورید. در این حال بدون اینکه گردش سر متوقف گردد، لمبها را منقبض و سپس منبسط سازید. سایر قسمت‌های بدن آزاد باشد. (ش ۱۸)



شکل ۱۸

تمرین ۱۳ - این یک تمرین عمومی بدن برای تعادل و انبساط است. این تمرین بین اکتورهای ژاپونی و همچنین در مدارس رقص معمول و متداول است: تمرین را ابتدا درحالی که روی زانو نشسته‌اید اجرا کنید. سپس برای مشکل‌تر ساختن آن، اول طاق‌واز و بعد دمر و بخوابید و در همه حال فنجان‌ی پر از آب روی دست بگذارید و طوری برخیزید که آب لپبر نزند و نریزد.



شکل ۱۹

زمانی ممکن است این تمرین را به‌خوبی انجام دهیم که بدن مطلقاً آزاد و نرم باشد، در تمام حالات تعادل کامل را حفظ کنیم، دستی که فنجان روی آن قرار دارد مانند فنر به‌کار رود و از حرکت

عمومی بدن مستقل باشد، و بالاخره حرکت عمومی بدن نرم و مداوم انجام پذیرد و ضربه ضربه و ازهم گسیخته نباشد. (ش ۱۹)

تمرین ۱۴ - سلسله اول تمرین‌ها پایان پذیرفت. سلسله دوم عبارت از این است که دو سه تمرین را باهم ترکیب کنیم. به کمک این تمرینها «آزادی بدن» کامل می‌گردد و شاگرد می‌تواند جنبش‌های مختلف را بدون انقباض بدن انجام دهد. مثلا تمرین‌های ۳ و ۱۳ را ترکیب کنید. همچنین تمرینهای ۱۱ و ۱۳. بعد می‌توانید در حالی که این تمرین‌های ترکیبی را انجام می‌دهید منظومه‌ای را نیز بخوانید.

تمرین‌های عملی کم‌دین

در این بخش هدف ما این است که مسائل مقدماتی حرکات بدن را به واسطه به‌کار انداختن بدن به شیوه منطقی و استدلالی حل کنیم و اصول راه رفتن، برگشتن، دوییدن روی سن، توقف ناگهانی، افتادن، نشستن و برخاستن، بالا رفتن و پائین آمدن از پلکان را به شیوه صحیح و با به‌کار بردن حداقل نیرو و فعالیت به شاگرد بیاموزیم.

برگشتن - فرض کنید که من به حالت صفر در پروسینیوم (اوان سن) یا در ته سن قرار دارم. یکی از پرسناژهای پییس مرا صدا می‌زند، یا وارد سن می‌گردد، باری موجبی پیش می‌آید که باعث می‌گردد من به عقب برگردم.

ابتدا سر، که عضو ادراک و اراده است؛ به سمتی که در آن جهت بدن باید گردش کند، برمی‌گردد: خواه به‌چپ خواه به‌راست. سپس شانه‌ها و بالاتنه در همان جهت به‌دنبال سر گردش می‌کنند، بعد میان‌تنه، و بالاخره ساق پاها تمام بدن مرا در همان جهت می‌گردانند.

بدیهی است که سنگینی بدن من ابتدا روی پائی که در داخل نیمدایره گردش بدن واقع است، قرار دارد. ولی همین که پای خارج

نیمدایره گردش را رسم کرد، سنگینی بدن روی آن می افتد تا پای داخل برای گردش آزاد باشد.

بدین طور پای داخل، پس از گردش، برای برداشتن قدم اول نیز - اگر لازم باشد - آزاد است، زیرا تمام ثقل بدن روی پای خارج است.

حالا این مطلب را آزمایش کنید که سر را مثلا به طرف راست و بعد بدن را به طرف چپ بگردانید؛ یا اینکه سر و بدن را در يك جهت بگردانید، اما گردش تمام بدن يك باره و در يك لحظه انجام پذیرد: مثلا شانه ها با میان تنه با هم گردش کنند یا اینکه با به کار انداختن هردو پا در يك جهت گردش کنید و فی الفور يك قدم به پیش بردارید... از این آزمایش مقصود آن است که متوجه اشکالات گردید و بدانید که شیوه منطقی همان است که گفته شد.

در نتیجه این آزمایش ها به خوبی درک خواهید کرد که به هر سمت بخواهید بگردید، برای بدن شما محوری وجود دارد که تمام بدنتان باید در حول آن محور، با حرکت مداوم و در يك جهت، گردش کند. (مقصود از حرکت مداوم این است که گردش ضربه ضربه و از هم گسسته نباشد و گاهی تند و گاهی کند نگردد، بلکه ریتم گردش یکسان باشد و بدون توقف انجام گیرد.)

راه رفتن - راه رفتن مقدماتی ترین جنبش است، با وجود این شماره اکتورهای که صحیح راه می روند، زیاد نیست. بیشتر اکتورها هنگام راه رفتن شانه هایشان با حرکت پاها به نوسان درمی آید.

ورزشهای بخش اول باید - بدون آنکه متوجه شده باشید - شیوه راه رفتن شما را بهتر کرده باشد.

خوب راه رفتن قدرت و حاکمیت اکتور را در نظر تماشاگران بسیار افزایش می دهد و بر شخصیتش می افزاید.

اینک راه رفتن را از نظر فعالیت اعضای بدن تجزیه و تشریح می کنیم: وقتی از حالت صفر به راه می افتیم (به شکل های ۲۰ - ۲۱ -

۲۲ رجوع کنید) تمایل بدن که کمی به جلوست، کم کمک افزوده می گردد، به طوری که نزدیک است تعادل به طرف جلو از دست برود در این لحظه عضلات پازانو را به جلو و به بالا می کشند (در این حال ماهیچه پای بلندشده و همچنین خود آن پا از قوزک به پائین هنوز آزاد و منبسط می باشد) بعد ماهیچه به کار می افتد، پا راست می شود و قوزک و سر پا را به طرف زمین می برد. سپس سنگینی بدن روی نوک پا که به زمین رسیده قرار می گیرد.

عضلات پای دیگر که به عقب مانده آن را به پیش می رانند تا در جلو بدن قرارش دهند، درحالی که تمایل بدن افزایش می یابد...

دقت کنید: این تشریح مختصر بیموده نیست. اگر می خواهید به شیوه صحیح راه رفتن عادت کنید و غلطهائی مانند بازکردن تمام پا در یک لحظه و روی پاشنه به زمین آمدن مرتکب نشوید، مطابق آن رفتار کنید.



شکل ۲۰



شکل ۲۱



شکل ۲۲

فقط با پایهای خود راه بروید نه با تمام بدن. در راه رفتن حرکات نابجا به بدن ندهید، فقط عضلاتی را که در لحظه معین برای حرکت لازم است، به کار اندازید. در راه رفتن مرغ دقت کنید و ببینید چگونه پائی را که از زمین برداشته آزاد و در حال انبساط نگاه می دارد.

تمام تعادل بدن‌تان باید روی پائی که موقتاً به‌زمین است، قرار گیرد.

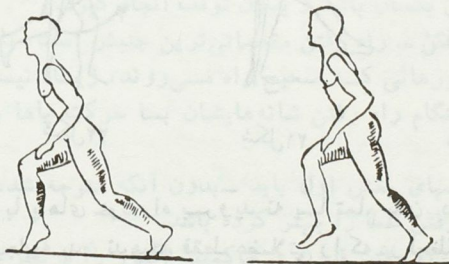
مرکز ثقل بدن را در قسمت علیای بالاتنه قرار دهید تا راه رفتنتان سبک و چابکانه انجام گیرد.

بالاتنه، گردن و دست‌هایتان، بجز حرکت عمومی بدن، نباید فعالیت دیگری داشته باشند، و نیز نباید نرمشی که ابتدای عزیمت داشتند از دست بدهند. سینه که مقر شخصیت شماست به‌منزلهٔ سکان کشتی بدن‌تان است.

اینک دو تمرین برای ممارست در راه رفتن:

تمرین اول - فرض کنید نورافکنی به‌سینه شما بسته شده و با آن باید، در تمام جنبشهای بدن هنگام راه رفتن، یک نقطه ثابت را روشن کنید.

تمرین دوم - با یک ریتم ثابت روی خط مستقیمی که به زمین کشیده شده راه بروید و شیئی را روی سر به‌حال تعادل نگاه دارید. **دویدن** - دویدن در روی سن از این جهت مشکل است که فضا بسیار محدود است و چون پس از چند قدم‌دو باید ایستاد، این موضوع باعث می‌شود که غالباً حرکت غلط و ناشیانه انجام گیرد.



شکل ۲۴

شکل ۲۳

پس برای اینکه بتوانیم خوب و ماهرانه روی سن بدویم باید

اولاً قادر به دویدن خوب و زیبا در خارج از سن باشیم، ثانیاً بتوانیم ناگهان و بدون گم کردن تعادل در وضعی که اکسیون درام ایجاب می‌کند، متوقف گردیم، باید وقتی از حالت صفر به دو می‌افتیم، تمایل بدن به جلو افزون گردد - البته تمایل به جلو خیلی بیشتر از موقع عزیمت برای راه رفتن است - بالاتنه باید جمع شده‌تر از حالت راه رفتن باشد. و نیز سنگینی بالاتنه روی تپه‌گاه‌ها، که ثقل بدن در آنجا قرار دارد، انبوه گردد.

در این حال سینه سکان، ساق پاها موتور، و ثقل در میان تنه است. (ش ۲۳)

تمایل زیادتر می‌شود، پای بلند شده (پای راست در شکل ۲۳) نزدیک است به زمین برسد تا بدن روی آن تکیه کند (ش ۲۴) زیرا به محض اینکه یک پا با زمین تماس پیدا کرد، سنگینی بدن روی آن می‌افتد، در صورتی که پای دیگر از زمین بلند می‌شود تا به جلو برود (ش ۲۵) و همین که به زمین برسد این بار سنگینی بدن را تحمل خواهد کرد. (ش ۲۶)



شکل ۲۴



شکل ۲۵

زیبائی دو در این است که گوئی بدن در حال تمایل به جلو می‌خواهد به بالا بپرد و مانند هواپیما از زمین بلند شود. بنابراین نباید پاها، که به منزله موتور می‌باشند، بدن را در سطحی موازی با

سطح زمین به جلو برانند. بلکه خیز بدن باید هم به پیش و هم به بالا باشد.

اما دستها در حالت دو - برخلاف دو ورزشی - نباید به فعالیت پاها کمک کنند، بلکه باید حاضر برای اجرای ژست احساسات و تأثراتی باشند که اکتور با آن احساسات می‌دود (مثلا دویدن در حال خوشحالی، یا ترس، و مانند اینها).

اینک چند تمرین برای ممارست در دو. روی زمین به فاصله‌های مساوی نقطه‌هایی را نشان کنید و روی نقطه‌ها بدوید. اول فاصله‌های کوتاه‌تر و بعد رفته‌رفته بلندتر باشد. مواظب باشید که در حال دو تمام بدن دارای حرکت مداوم باشد.

شیئی را پشت یک دست قرار داده دست را به جلو دراز کنید و بدوید.

دو تمرین پیش را با هم ترکیب کنید. طنابی به فاصله چند سانتیمتر بالای سر خود به خط مستقیم بکشید زیر این طناب کشیده بدوید و کوشش کنید در هر خیز به جلو و به بالا سر شما با طناب تماس پیدا کند. مقصود از این تمرین این است که خیز به بالا یکدست باشد نه اینکه در یک خیز پانزده سانتیمتر بالا روید و در خیز دیگر پنج سانتیمتر.

خط مستقیمی روی زمین بکشید و روی آن بدوید. **توقف ناگهانی** - در پیش گفتیم اگر نتوانیم در دو سریع، بدون آنکه تعادل را از دست بدهیم، ناگهان توقف کنیم و در وضع و حالی که اکسیون درام ایجاب می‌کند، قرار گیریم، هرگز به دویدن روی سن قادر نخواهیم بود.

بسیاری از اکتورها و اکتوریس‌ها در دویدن جمش‌های بدون ریتم و نامساوی انجام می‌دهند و سپس با دستپاچگی نیم قدم ناشیانه برمی‌دارند و درحالی‌که بدن زیاد به جلو یا به عقب تمایل دارد و نزدیک است تعادل از دست برود، توقف می‌کنند. این شیوه دویدن و

ایستادن که ناشیگری و عدم اطمینان از آن مشهود است، باعث اشمئزاز بینندگان می‌گردد، از این گذشته با این شیوه عمل به خوبی نشان می‌دهند که محل توقف را از پیش می‌دانستند.

توقف ناگهانی بسیار آسان است و اصول آن از این قرار است که: بدن در حال راه رفتن یا دو، همیشه روی یکی از پاها تکیه دارد و تعادل خود را روی آن قرار می‌دهد. بنابراین برای توقف آنی باید ناگهان یکی از پاها را به زمین میخکوب کرد و تمام سنگینی و تعادل بدن را روی آن قرار داد. اگر بدن در حال انبساط باشد در این حال پائی که به زمین میخکوب شده از زانو کمی خم می‌گردد، بالاتنه و میان‌تنه بنا به قانون قوه ثقل به طرف پائین فرو می‌نشینند ولی پائی که بدن روی آن تکیه دارد مانند فنر سنگینی را تحمل می‌کند. در این حال پای دیگر که آزاد است، هیچگونه فعالیتی ندارد. تمام بدن روی خطی عمود به زمین کمی فرو می‌نشیند.



توقف صحیح

توقف صحیح

هر قدر برای توقف ناگهانی بیشتر ممارست کنیم رفته رفته هنگام توقف، فرو نشستن بالاتنه و میان‌تنه به طرف زمین و همچنین جمع شدن روی خود به حداقل می‌رسد. (ش ۲۷)

ممارست در توقف ناگهان را به دو شکل انجام دهید:

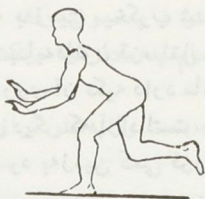
۱ - محل توقف را از پیش معین کنید.

در این حال اگر توقف نادرست انجام گیرد، نتیجه چنین می‌شود که: الف (عمل دو تدریجاً متوقف می‌گردد و به خوبی محسوس می‌شود که پا در ترمز کردن جلوگیری از حرکت بدن ناتوان است. و یا برعکس، تصمیم و اراده دهنده در متوقف ساختن بدن در لحظه و

نقطه معین - به هر شکل و به هر قیمت که باشد - بدن را از تعادل خارج می‌سازد و آن را به عقب پرت می‌کند. (ش ۲۸)

۲ - محل توقف معین نیست و شاگرد نمی‌داند در کدام نقطه باید ناگهان بایستد.

در این حال همین‌که علامت توقف داده شود، اگر شاگرد عمل توقف را صحیح انجام ندهد، تصمیم به توقف ناگهانی، دوپای او را به زمین می‌خکوب می‌کنند و سرعت دو بدن را به جلو پرت می‌کند. (ش ۲۹)



شکل ۲۹



شکل ۲۸

نکته مهم - در قسمت دویدن تشریح کردیم که جهش باید به طرف جلو و کمی به بالا باشد و پاها نباید بدن را فقط در سطحی موازی با سطح زمین به پیش برانند. اینک تذکر می‌دهیم که اگر عمل دویدن بدون جهش به بالا انجام گیرد، در توقف ناگهان و نادرست پرتاب شدن به جلو خیلی شدیدتر خواهد بود.

بالا رفتن و پایین آمدن از پلکان

بالا رفتن - بدن را به جلو خم نکنید. بدن را راست نگهدارید و حتی کمی به عقب تمایل بدهید تا پاها در بالا رفتن آزادتر باشند. شانه‌ها باید در فضا خطی تصویری رسم کنند که موازی با طارمی پلکان باشد. با توقف و مکث و پله به پله بالا نروید. تصور کنید که پاهایتان روی رکابهای دوچرخه قرار دارد. روی دوچرخه وقتی پائی

به بالا می‌رود پای دیگر خواه ناخواه پائین می‌آید. کوشش کنید عمل صعود یکدست انجام گیرد و در هیچ لحظه از زمان بالا رفتن، هیچ یک از پاها تغییر سرعت ندهد. (ش ۳۰)



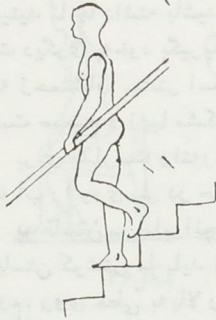
شکل ۳۰

پائین آمدن - برعکس بالا رفتن

بدن را خیلی کم به جلو مایل کنید تا پاها آزادتر باشند.

عمل پائین آمدن خود بخود دارای مفهوم سقوط و شکست می‌باشد. برای از بین بردن این احساس تمام سنگینی و حاکمیت و شخصیت خود را در قسمت علیایی سینه متمرکز سازید، و نیز چانه را کمی سر به پائین کنید، زیرا چانه سر به بالا از قدرت و حاکمیت

می‌کاهد. شانه‌ها، مانند هنگام بالا رفتن، دو خط فرضی موازی با طارمی پلکان رسم نمایند. هنگام بالا رفتن و پائین آمدن فقط از لبه پله استفاده کنید نه از تمام پهنای آن (ش ۳۱).



شکل ۳۱

اینک دو تمرین برای ممارست

در بالا رفتن و پائین آمدن.

۱- شیئی را به حال تعادل روی یکی از شانه‌ها قرار داده بالا بروید و پائین بیایید.

۲- روی زمین چند چهارپایه، صندلی و مانند اینها با ارتفاعات مختلف قرار دهید و با ریتم مساوی و یکدست راه بروید و از آنها بالا بروید و پائین بیایید.

نشستن - هنگام نشستن سنگینی و تعادل بدن را روی هردو پا بیندازید، بلکه یک پا را هر قدر بیشتر ممکن است نزدیک صندلی قرار داده سنگینی را روی آن بیندازید. پای دیگر را، که به منزله وزنه تعادل است، جلوتر از پائی که سنگینی روی آن است، بگذارید و در حال نشستن بدون اینکه آنرا بلند کنید، به جلو بلغزانید. بالاتنه هیچ گونه فعالیتی نباید داشته باشد و هر قدر ممکن است کمتر خم گردد تا نشیمن بیرون نزند و برجسته نگردد (ش ۳۲ و ۳۳)



شکل ۳۳



شکل ۳۲

بدین طریق، درحالی که سنگینی روی یک پا قرار دارد و بالاتنه و کمر راست است بگذارید بدن فرو نشیند. روی نیمه جلو صندلی بنشینید تا جا داشته باشید که اگر لازم بود بدن را به عقب بکشید و حالت دیگری به خود بگیرید. هر قدر نشستن کند و آرام باشد عضلات فعاله زحمتشان بیشتر است و نیز هر قدر صندلی کوتاه تر باشد نشست صحیح و زیبا مشکلتر خواهد بود.

برای ممارست رفته رفته صندلیهای کوتاه تر انتخاب کنید و یک پیاله آب را روی سر در حال تعادل نگاه دارید.

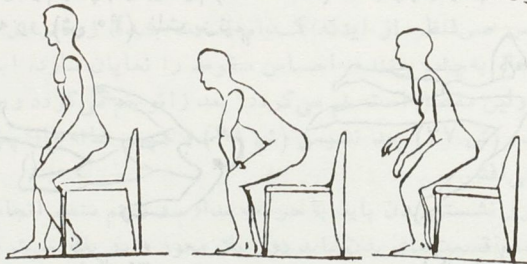
برخاستن - بنا بر آنچه که در تشریح نشستن گفته شد، در برخاستن کوشش ما باید این باشد که بالاتنه، با حرکتی ملایم و مداوم، روی خطی به بالا رود که آن خط زاویه بین پشتی صندلی و سطح زمین را نصف کند. این شیوه برخاستن تأثیر بلند شدن پیروزمندانه هواپیما را دارد، در این طرز هر قدر بالاتنه آزادتر

باشد و عمل بلند شدن با ایستادن پایان پذیرد، برخاست زیباتر و مؤثرتر خواهد بود.

شکل ۳۴ نشان می‌دهد چگونه بعضی اکتورها به وسیله فعالیت خشن و ناگهانی هردو ساق پا برمی‌خیزند و با خشونت بدن را به جلو می‌اندازند. این شیوه خاص جوانان و اشخاص لاغر است.

شکل ۳۵ طرز برخاستن اشخاص پیر یا فربه را نشان می‌دهد. در این طرز هردو ساق پا، از زانو تا قوزک، سنگینی بدن را که در حال تعادل کامل است، تحمل می‌کنند. کمر کاملاً خم شده و سر از طرفی پیش رفته است و میان تنه از طرف دیگر. رانها هیچ فعالیتی ندارند. دستها به شدت روی زانوها (نقطه اتکاء) فشار آورده بدن را در جهت خط عمود به زمین به سمت بالا پرتاب می‌کنند.

بالاخره شکل ۳۶ طرز زیبای برخاستن را می‌آموزد: سنگینی و تعادل روی یک پا (پای چپ) قرار دارد. پای راست که عجالتاً بیکار است، به عقب می‌لفزد و خود را آماده می‌سازد که پس از پایان برخاستن، هنگام ایستادن، تعادل بدن را نگهدارد. در این حال ساق چپ، که تمام فعالیت در آن تمرکز یافته، به راندن بدن به پیش و بالا مشغول است.



شکل ۳۶

شکل ۳۵

شکل ۳۴

افتادن - خواه مقصود مردن باشد، خواه بیمهوش افتادن؛ خواه زمین خوردن، در این تمرین هدف این است که به شاگرد بیاموزیم

چگونه خود را به زمین اندازد که مسخره‌انگیز و خنده‌آور نباشد (آکسیون کمیک نیست) و نیز عمل افتادن طبیعی، مؤثر و آن‌طور که میزانشن ایجاب می‌کند (به پهلو، به پشت، یا به رو) انجام یابد.



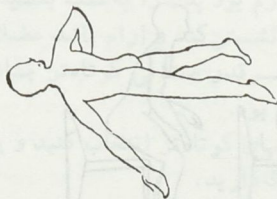
شکل ۳۸



شکل ۳۷

شکل‌های بالا فقط نمونه‌ای است برای روشن ساختن اصولی که می‌توانند صدها نوع افتادن را تسهیل نمایند.

برای سهولت تشریح - زیرا قصد ما این است که فقط نمونه‌ای به دست بدهیم - به وسیله سلسله شکل‌های بالا نشان داده‌ایم که چگونه می‌توانیم به پهلو بیفتیم (۳۷ - ۳۸) و از پهلو به پشت (ش ۳۹) یا به رو (ش ۴۰) غلت بزنیم.



شکل ۴۰



شکل ۳۹

اینک شرح اصول - سقوط به واسطه انبساط و آزادی تدریجی قسمت‌های مختلف بدن حاصل می‌گردد. (البته عمل انبساط، به واسطه تأثیر عوامل مختلف، ابتدا از قسمتی از بدن شروع می‌شود

که آن قسمت زودتر و مستقیماً تحت تأثیر آن عامل قرار گیرد: مثلاً در حال مستی اول سر از خود بیخود می‌گردد و تاب تحمل وزن و تعادل بدن را ندارد، همچنین در پیچ خوردن پا اول پاها سست می‌شود و از تعادل خارج می‌گردد...

هر کدام از قسمت‌های بدن که اول به حال سستی و «مرگک» افتد، قسمت‌های دیگر باید به دنبال آن دچار سستی گردند تا تمام بدن به سستی و انبساط کامل افتد و برای افتادن آماده شود. احساس سقوط باید برای تماشاگران، درحالی که اعضای بدن یکی پس از دیگری سست می‌گردند، مشهود و محسوس باشد.

سستی و از خود بیخود شدن نباید شامل فکر و حواس اکتور گردد. فکر و حواس باید کاملاً بجا باشد، زیرا اکتور باید یک سلسله حرکات را از روی شعور کامل انجام دهد.

برای آنکه سقوط دردناک نباشد و آسیبی به اکتور نرساند، باید بالاتنه را از ارتفاع کم به زمین انداخت، نه آنکه بدن ناگهان، مانند تنه خشک درختی، به زمین افتد. بنابراین ابتدا اولین مفصل خم می‌گردد، بعد دومی، و سپس سومی، تا آنکه تمام بدن روی زمین افتد.

پس صرفنظر از اینکه کدام قسمت بدن زودتر از دیگر قسمت‌ها، به چشم بیننده، احساس سقوط را نمایان سازد، ابتدا میچ پا که اولین مفصل است خم می‌گردد. بعد زانو خم می‌گردد و به زمین می‌رسد. (ش ۳۷) بعد نشیمن (ش ۳۸) و سپس شانه (از پهلوی) به زمین می‌افتد.

فرو نشستن بدن باید با حرکت مداوم و ریتم منظم انجام یابد. تمام قسمت‌های بدن باید دور یک محور و در یک جهت بگردند و به زمین افتند.

برای ممارست بهتر است عمل سقوط ابتدا با ریتم بسیار آرام اجرا شود. مربی باید با دقت تمام متوجه حرکات شاگرد باشد و هر لحظه که جنبش از زیبایی و حالت طبیعی می‌افتد و یا تعادل از دست

می‌رود، تذکار دهد.

از زمین برخاستن - اکتوری را، که دارای بدنی نرم و راه و روشی ورزیده و ظریف باشد، روی سن طاق‌واز بخوابانید و از او بخواهید که از زمین برخیزد. خودتان در سالن قرار گرفته متوجه حرکات او باشید و هرگاه حرکتی ناشیانه کرد و در وضعی زشت و تمسخرانگیز قرار گرفت، او را متوقف سازید و از نو شروع کنید. گمان می‌کنم بیست بار شروع کنید و به آخر نرسید. حالا ببینید اگر این اکتور دارای بدن نرم و ورزیده نباشد و نیز عضلات و مفاصلش خشک و ناتوان باشند، اشکالات تا چه اندازه خواهد بود.

حالا فرض کنیم که اکتوری روی سن طاق‌واز خوابیده، سرش به طرف سالن و پایش به طرف ته سن است. در این حال کسی از او ان سن او را صدا می‌زند و او باید برخیزد و رو به سالن بایستد. اصولی که باید رعایت گردد این است:

- ۱- فعالیت را به قسمت‌های مختلف بدن تقسیم کردن.
- ۲- همیشه بدن را در یک سمت و در حول محور بدن گرداندن.
- ۳- به جنبش خود ریتم منظم دادن و در لحظات مشکل و فعالیت شدید حرکت را کند نکردن.
- ۴- در هر وضع تعادل کامل را حفظ کردن.

اینک تشریح حرکات:

- ۱- از پشت روی یک شانه بگردید و به پهلو قرار بگیرید.
- ۲- فعالیت را از شانه به آرنج انتقال دهید.
- ۳- مثلا اگر روی شانه چپ غلطیده‌اید، آرنج چپ را به زمین تکیه داده بالاتنه را از زمین بلند کنید. در این حرکت لحظه‌ای پیش می‌آید که آرنج از زمین بلند می‌شود، در این لحظه فعالیت از آرنج به میچ و کف و پنجه دست انتقال می‌یابد، عمل بلند کردن بالاتنه را از آن لحظه به کمک میچ و دست انجام دهید. در همان هنگام که بالاتنه در حال بلند شدن است، پاها را جمع کنید. (البته پای چپ

پس از جمع شدن به حال افقی روی زمین قرار می‌گیرد و پای راست به حال قائم) این اولین مرحله است. (ش ۴۱)

متوجه باشید که درضمن بالاتنه به طرف سالن برگشته (زیرا بازی شما این است که به طرف پروسنیوم که از آنجا شما را صدا کرده‌اند، برگردید) اما هنوز کاملاً رو به تماشاگران نیستید.

۴- گردش مارپیچ بدن در یک سمت و بدون آنی توقف ادامه دارد. حالا سنگینی بدن را روی زانوی چپ بیندازید. در این حال پای راست از ثقل بدن آزاد است و می‌تواند به جلو برود. این مرحله دوم است (ش ۴۲) حالا نیم‌خیز هستید.

۵- باز بدون آنی توقف فعالیت را در پای راست تمرکز دهید. پای راست بدن را بلند می‌کنید. پس از آنکه بدن راست شد، پای چپ به کمک می‌آید. مرحله سوم (ش ۴۳)



شکل ۴۳



شکل ۴۲



شکل ۴۱

۶- بدن پس از راست شدن روی دو پا قرار می‌گیرد. البته اینها که گفته شد اصول عمومی و مقدماتی است. عین این اصول برای وقتی که اکتور خوابیده و پایش به طرف سالن است و یا به موازات رامپ (ردیف چراغهای جلو سن) خوابیده و پهلوی راست یا چپش به طرف سالن است، نیز به کار می‌رود.



شکل ۴۴

مثلا درحالی که اکتور پایش به طرف تماشاگران است، برای آنکه رو به سالن برخیزد، باید بدون آنکه به پهلو روی شانه غلت بزند، بالاتنه را به کمک آرنج رو به سالن از زمین بلند کند و پاها را جمع نماید و به حالت شکل ۴۴ قرار گیرد.

بعد درحالی که کمی بدن را به راست می گردانند، بدان شکل که در پیش تشریح شد، از زمین برمی خیزد. (گفتم بدن را کمی به راست بگردانند، زیرا بدون این گردش، فعالیت بسیار زیاد لازم است. در صورتی که این گردش برخاستن را آسان تر می کند.)

و یا اکتور موازی با رامپ دراز کشیده و دست چپش به طرف سالن است. برای برخاستن فقط باید، بدون آنکه به پهلو غلت زند، به کمک آرنج بالاتنه را بلند کند و پاها را جمع نماید. در این حال خود بخود به سمت چپ می گردد. بعد چنانکه در پیش گفته شد، برخیزد و رو به تماشاگران قرار گیرد.

دقت کنید که در تمام این حرکات، برای بلند کردن بدن از زمین، فعالیت در یک دست و یک پا تمرکز می یابد (دست راست و پای چپ، و یا دست چپ و پای راست.)

بخش تمرین های عملی پایان یافت و هدف ما این بود که فقط یک «دستور زبان ژست» در دسترس اکتورها قرار دهیم. البته این دستور بسیار مقدماتی است و جز این نمی تواند باشد. هر اکتور باید با تجربیات شخصی آنرا برای خود کامل سازد.

فصاحت بدن

در این بخش هدف این است که اکتور علاوه بر فصاحت زبان و چهره، دارای فصاحت بدن گردد.

پیش از آنکه به تمرین‌های عملی بپردازیم، چند اصل اساسی را تشریح می‌کنیم. در این بخش نیز ما ادعای آن‌را نداریم که «نسخه» ای بنویسیم تا همه کس را شفا بخشد. بلکه ما فقط متدی را تشریح می‌کنیم که برای صاحبان کم‌وبیش استعداد مفید باشد. زیرا:

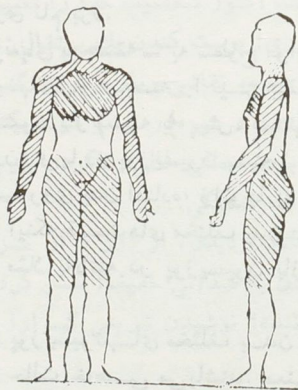
تکنیک استعداد را پرورش می‌دهد و یاری می‌کند، اما نمی‌تواند جایگزین آن گردد.

شایسته است در اینجا تذکار داده شود که این اصول اساس کار تمام کسانی است که با زیباشناسی و بیان حالت بدن انسانی سرو کار دارند، یعنی نقاشان، مجسمه‌سازان، رقاصان، اکتورها... ولی عده‌زیادی از اکتورها به این اصول داناتی ندارند. آن اصول این است:

مراکز مختلف بدن انسان - از مطالعه بدن انسان در حال جنبش چنین نتیجه می‌گیریم که بدن دارای سه مرکز است.

۱- مرکز نیرو که در ناحیه‌ای از تمپگاه تا زانو قرار دارد و تمام فعالیت‌های بالاتنه و اعضای بدن از آنجا سرچشمه می‌گیرد.

۲- مرکز شخصیت که در قسمت بالای سینه قرار دارد و مقرر



شکل ۲۵

حاکمیت (autorité) پرسناژ است.

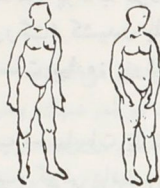
۳- ناحیه‌ای که بیشتر از سایر قسمت‌های بدن حالات مختلف را بیان می‌کند و عبارت است از گردن، قسمت‌های علیای بالاتنه و دستها (ش ۴۵).

آنچه درباره این سه مرکز گفتیم مطلق و غیرقابل انعطاف نیست، زیرا می‌توان در پاره‌ای موارد حالتی را به واسطه بالاتنه و ساق پا بیان و توصیف کرد. چنانکه می‌توان برای ایجاد سلطه و حاکمیت (autorité)، گاهی نیز به‌جای سینه از پشت بدن استفاده نمود.

سطوح مختلف بدن انسان - روبرو، پشت، نیمرخ و سه رخ (trois-quarts) پوزیسیون‌های ساده‌ای هستند که بدن آکتور در روی سن و در برابر تماشاگران به خود می‌دهد. اما پوزیسیون‌های بدن انسان همیشه ساده نیست و گاهی بفرنج می‌گردد، زیرا همیشه تمام بدن انسان در سطح واحد نیست و ممکن است مثلاً بالاتنه روبرو باشد و سر نیمرخ. در این صورت قسمت‌های مختلف بدن در سطوح مخالف قرار می‌گیرد: بین هنرمندانی که در آثار خود بیشتر از دیگران از سطوح مخالف استفاده کرده‌اند، می‌توان میکال‌آنژ را در مجسمه‌سازی نام برد.

پوزیسیون‌های برجسته - به سطوح بوازی و سطوح مخالف بدن باید پوزیسیون‌های باز و بسته را نیز بیفزائیم. ممکن است تمام بدن در پوزیسیون باز (سینه به پیش، دستها به پهلو، زانوها کمی به طرف بیرون) و یا در پوزیسیون بسته (چانه پائین افتاده، کمر خم شده، دستها روی بدن افتاده، زانوها به طرف داخل) قرار گیرد (ش ۴۶) و یا اینکه قسمت‌های مختلف بدن در پوزیسیون‌های مخالف قرار گیرند، مثلاً بالاتنه در پوزیسیون باز و پاها در پوزیسیون بسته.

سطوح و پوزیسیون‌های مختلف بدن هر یک معرف، مبین و توصیف‌کننده حالت خاصی می‌باشند. معنای این توصیف حالت همان طور که برای هنروران روشن و رساست، برای هر بیننده و



پوزیسیون باز و بسته
شکل ۴۶

تماشاگر ساده نیز رسا و روشن است. و همان مفهوم را که هنرور در این توصیف می بیند، بیننده و تماشاگر نیز همان مفهوم را می یابد.

حالت آرام، حالت مشوش، هیکل خنده آور، پیکر غم انگیز... خلاصه همه حالات را می توان با استفاده از سطوح موازی یا مخالف و پوزیسیونهای باز و بسته بیان کرد و از آب درآورد. اینک فهرست تمرین های این بخش:

سلسله اول تمرین ها

بدون آنکه لازم باشد آکتور شخصیت خود را تغییر دهد: بازی با اشیاء تصویری: پوست کندن یک پرتقال، شستن و خشک کردن ظرف، بشقاب و غیره، نقاشی، باز کردن گره نخ، ریش تراشیدن، بافتن (پول اوور و غیره)، مرتب کردن کتاب در قفسه، بردن سطلی پر از آب، بردن سطلی خالی، تا کردن پارچه. تأثرات: سرما، گرما، خستگی...

فعالیت حواس پنجگانه: دیدن، از دور و از نزدیک؛ شنیدن صدائی شدید؛ گوش دادن به صدائی خفیف؛ لمس کردن شیئی زیر، سیقلی و نرم، سوزاننده؛ نوشیدن شربت گوارا یا چسای داغ دهن سوز.

محرومیت از یکی از حواس: کوری، کوری یا یکی از اعضا.

فعالیت‌ها: پرتاب کردن يك وزنه؛ گرفتن شیئی سبك، سنگین، كوچك، بزرگ؛ كشیدن يك طناب.

احساسات ساده: خوشحالی، اندوه، ترس، خنده، تمسخر، کنجکاوی.

ترکیب احساسات یا تمرین‌های دیگر: نگاه کردن با تحقیر، تکبر، تعجب، گوش دادن با ترس، پرت کردن شیئی به حال تنفر.

ترکیب بعضی از تمرین‌ها با راه رفتن: راه رفتن يك پیر، يك كور، راه رفتن با يك بار تصویری روی دوش، راه رفتن روی سنگفرش، راه رفتن در شنزار، راه رفتن در میان يك آبگیر، راه رفتن در خار و خاشاک.

نمایش اشیاء: مانند مجسمه، مانکن، حتی درخت و مانند اینها. بالاخره نمایش اسماء یعنی: مانند افتخار، اقتدار و مانند اینها.

پس از انجام سلسلهٔ اول تمرین‌ها نوآموز با اولین اشکالات توصیف و بیان به وسیلهٔ بازی بدن آشنا می‌گردد، به صحت اصول اساسی جنبش پی‌می‌برد، به ملاحظه و مطالعهٔ جنبش‌ها و اشکال در طبیعت عادت می‌کند و نیروی تصور و ابداع خویش را پرورش می‌دهد، بالاخره و مخصوصاً قدرت و مفهوم بیان به وسیلهٔ بازی بدن براو مکشوف می‌گردد.

اما نوآموز در تمام مدت ممارست اول تمرین‌ها هیچ‌گاه نباید به آزمایش و تمرین برای تجسم خصال معنوی مانند خست، نخوت و مانند اینها دست بزند. سلسله دوم تمرین‌ها زمانی آغاز می‌گردد که شاگرد به خوبی از عمدهٔ تجسم خصال صورتی برآید (مانند تجسم هیكل و راه و روش يك مست یا يك پیرمرد...)

سلسله دوم تمرین‌ها

اینک نوآموز وارد مرحله ایجاد و آفرینش می‌گردد.

مربی برای شاگرد - یا شاگردان - خود موضوعهای بسیار ساده و صریح، بدون آنتریک مسانند تجسم اشخاص مختلف در سرسرای یک مهمانخانه، یا حالت انتظار در ایستگاه راه‌آهن، یا در سالن یک دندان‌پزشک، یا در سرسرای یک بانک... معین می‌کند.

در این تمرین‌ها شاگرد باید تغییر شخصیت یابد و عمل آکتور ایجادکننده را انجام دهد. مثلاً تیپ یک عضو اداره یا کارگر یا کاسب و مانند اینها را در ایستگاه راه‌آهن به حال انتظار ایجاد کند.

مربی باید از شاگرد بخواهد که قبلاً راه و روش و خصال معنوی و صورتی یک تیپ معین بشری را به خوبی و بادقت مطالعه نماید. و نیز باید سن و سال، طبقه اجتماعی، پیشه، و حتی مثلاً موطن آن تیپ را برای شاگرد معین و مشخص سازد. اما نباید موضوعی (تمی) را که برای تمرین ساخته و آماده کرده است، قبلاً برای شاگرد شرح دهد. فقط در آخرین لحظه، یعنی زمانی که شاگرد مطالعه و تدقیق خود را درباره آن تیپ معین به پایان رسانیده و برای تمرین حاضر و آماده است. باید تم را برایش تشریح کرد.

پس از مدت زیادی که شاگرد به اجرای تم‌های ساده و بدون آنتریک پرداخت و در آنها به خوبی ورزیده گردید، مربی می‌تواند آنتریک ساده‌ای نیز به تم بیفزاید. از این لحظه عمل **ایجاد ارتجالی** آغاز می‌گردد و شاگرد باید با دانائی کامل به کلیه خصال پرسناژی که می‌خواهد ایجاد کند، تم را ارتجالاً بازی نماید. این تمرین‌های ارتجالی سبب پرورش نیروی ابداع و آفرینش نوآموز می‌گردد.

بعدها باید سخن را به این تم‌های ارتجالی افزود. اما باید فقط آنچه را که ضروری است گفت «حرف‌زدن زیاد به بازی بدن زیان می‌رساند، کم حرف‌زدن نیز بازی را خشک و فلج می‌سازد و روح و زندگی را از آن سلب می‌کند.»

در پایان جهت جلب توجه نوآموزان و استادان، برای به‌کار بردن دقت فراوان در اجرای صحیح این تمرین‌ها، خوب است یک صفحه از کتاب "Entre Frise et Rampe" اثر الفونس دوده (Daudet) را در اینجا نقل کنیم.

الفونس دوده در این کتاب چنین حکایت می‌کند که:

«هنرمند بزرگ فردریک لومتر (Lemaitre) روزی برای شاگردش هانری لافونتن یک موضوع سنیک: یک تم دراماتیک معین کرد تا بازی تا بازی کند. فردریک درحالی‌که روی ایوان دراز کشیده بود، تنگ شرابی درپیش داشت، به شاگرد چنین گفت: «گوش کن! تو کارمند جزء اداره‌ای هستی و سه سال است زن گرفته‌ای، زنت را بسیار دوست داری و چون بت می‌پرستی... امشب شب عید تولد اوست. زن درخانه نیست. تو غیبتش را غنیمت شمرده دسته‌گلی و هدیه‌ای به خانه آورده‌ای و می‌خواهی شام گوارائی برایش آماده کنی. هنگامی‌که سفره را پهن می‌کنی و بشقابها را می‌چینی، در کشو گنجه نامه‌ای می‌یابی و از آن پی می‌بری که زنت به شیوه تنفرآوری به تو خیانت می‌کند... کوشش کن با این موضوع مرا به گریه بیاوری... «یالا شروع کن!»

لافونتن به چابکی شروع به کار کرد. بشقابها را چید و درحالی‌که لبخند می‌زد و نگاهی سرشار از مهر و عطوفت داشت، دسته‌گلش را وسط میز قرار داد... سپس، بی‌تاب و طاقت از انتظار و خوشحالی، کشوئی که هدیه را در آن پنهان کرده بود، باز کرد. نامه را دید. آن را سرسری خواند و فریاد وحشتناکی، که در آن ناامیدی و بیزاری از نیکبختی صاعقه‌زده‌اش را جا داده بود، از ته دل کشید.

لافونتن از فریاد خویش راضی بود و یقین داشت که فریادش صحیح و تأثرآور و صادقانه است. حتی هنگام کشیدن این فریاد تقریباً به گریه افتاده بود.

به جای تحسینی که از استاد انتظار داشت، نوک پای جانانه‌ای که به لمبرش خورد، به حالش آورد.

«یعنی چه! حیوان! تو زنت را می‌پرستی و کورکورانه به پاکیش ایمان داری. آن وقت همین که چشمت به این نامه می‌افتد، هرچه در آن نوشته باور می‌کنی! آیا چنین چیزی ممکن است!»

آن وقت خود فردریک سن را شروع کرد... کشو را کشید؛ نامه را دید، مدتی چشم به آن دوخت «عجب! این نامه مال کیه؟» روی نامه را دید، پشت آنرا بررسی کرد، آخرش با بی‌اعتنائی نگاهی به متن آن انداخت و چیزی از آن نفهمید. نامه را در کشو انداخت و به چیدن بقیه بشقاب‌ها پرداخت... «اما... مثل اینکه نامه عجیبیه، این نامه...» آرام به طرف نامه رفت. آنرا به دقت خواند. شانه‌ای بالا انداخت و نامه را آرام روی میز پرت کرد «ولش کن! دروغه!... ممکن نیست!... الان خودش میاد و موضوع را برای من روشن می‌کنه.» اما حالا دیگر رفته رفته دستش هنگام چیدن بشقابها می‌لرزد... تمام جانش می‌لرزد...

چشم از نامه بر نمی‌دارد... باید آنرا بار دیگر بخواند... این بار همه چیز را فهمید. گریه و بغض گلویش را گرفت، نزدیک بود خفه‌اش کند، با ناله مرگ روی صندلی افتاد...»

اینجا ترجمه چند قسمت نظری و عملی، که بیشتر به درد ما می‌خورد، از رساله ژان - دوآ (Jandoat) به پایان رسید. اینک چند

نکته دیگر درباره ژست ذکر می‌کنیم و به این بخش خاتمه می‌دهیم. چنانکه در مقدمه این بخش گفته شد و در تشریح ورزشها و تمرینها ملاحظه کردید، کتاب و استاد فقط می‌تواند به ما بیاموزد که چگونه از عضلات و اعضای بدن حداکثر استفاده را بکنیم و چگونه بنشینیم یا برخیزیم یا از پله بالا رویم که هیکل زیبا و بدن درحال تعادل باشد. اما کار بدینجا پایان نمی‌پذیرد؛ زیرا بدیهی است که نشست و برخاست یا بالا رفتن و پائین آمدن یا خنده و گریه و یا غم و شادی تنها یک نوع نیست. بلکه صدها نوع وجود دارد. هر تیپ خاص دارای راه و روش خاصی است. و باز ممکن است آن تیپ خاص در جریان اکسیون یک نمایش زمانی کمکی مثلاً خسته به نظر آید، زمانی دیگر کاملاً خسته، و در آخر بکلی کوفته و فرسوده باشد. بدیهی است که راه و روش و حرکات این تیپ در زمان مختلف به یک شکل نیست و در هر قسمت از اکسیون با قسمت دیگر تفاوت بسیار دارد. اینجاست که برای آموختن نمایش انواع بسیار زیاد و مختلف خستگی، اندوه، شادی، شرم، ترس، دلآوری، خشم، مهر، باری کلیه غرایز و تأثرات و عواطف بشری، استادی جز طبیعت ندارد.

بنابراین، همانطور که هیچ‌کس نمی‌تواند با آموختن زبان و علم عروض و قافیه و تقلید از اسلوب دیگران، یا با دانائی به ترسیم خط و ترکیب رنگ، نویسنده یا شاعر و یا نقاش به مفهوم حقیقی گردد، هیچ‌کس نیز نمی‌تواند فقط با دانائی به پاره‌ای اصول و از برکردن علم الجمال و چند رساله درباره ژست و جنبش، هزاران نوع تأثرات و احساسات بشری را به وسیله حالات و حرکات بدن توصیف کند و نمایش دهد.

نویسنده و شاعر و نقاش و اکتور... برای توصیف صحیح و دقیق و شاعرانه احساسات و تأثرات و ایجاد تیپ‌ها و خصالت مختلف و متنوع چاره‌ای جز مطالعه عمیق طبیعت ندارد. ممکن است بعضی از اکتورها بگویند که ما در دست متورانس

آلات و ادواتی بیش نیستیم، بنابراین هر طور او بخواهد ما به صدا و حرکت درمی‌آئیم و مطالعه طبیعت و آفرینش تیپ با اوست نه با ما.

این گفتار ابدأ صحیح نیست، زیرا کار متورانسن نظیر کنار رهبر ارکستر است. در ارکستر با آنکه اجراکنندگان بدون اراده رهبر و اشاره دست او هیچ حرکتی نمی‌کنند و در برابر او اسباب و آلتی بیش نیستند، اما از طرف دیگر خود نوازنده اسبابی هستند و باید آهنگی را که در پیش دارند، هر یک به وسیله اسباب موسیقی خود بنوازند. پس اگر نوازندگان توانائی جان بخشیدن به نت‌هائی که در برابرشان است، نداشته باشند، آلات ناقص و بدآهنگی می‌باشند که کار خلاقه رهبر ارکستر را فلج می‌سازند.

در تئاتر نیز متورانسن برای اجرای طرحی که ریخته اکتور را مانند اسباب و آلتی به کار می‌برد. اما از طرف دیگر اگر اکتور از عهده کار خلاقه خود، یعنی درک عمیق و سپس نمایان ساختن روح و خصال پرسیاژ پییس بر نیاید، آلت ناقصی است و با سر و صدای غلط و ناهنجارش هم‌آهنگی گروه را از بین می‌برد و به اکسیون و میزانسن پییس زیان فراوان می‌رساند. درباره کاراکتور در بخش سوم بیشتر از این بحث خواهیم کرد.

ریتم - همانطور که هر سخن ریتم خاصی دارد، هر حرکت نیز دارای ریتم خاصی است. مثلاً جنبش انسان و حیوان به‌طور کلی هنگام نشاط و شادمانی چالاک‌تر و سبک‌تر است، در صورتی که هنگام گرفتگی و اندوه سنگین‌تر و کندتر می‌باشد.

اما شادمانی و اندوه تنها یک نوع نیست، بلکه صدها نوع وجود دارد و جنبش انسان در هر یک از آن انواع ریتم معینی را داراست. همان‌طور که در بخش سخن گفتیم، هیچ میزان و مقیاس مکانیکی برای تعیین اندازه تندی و کندی این ریتم وجود ندارد، فقط ابتکار و تجربه و هنرمندی اکتور و متورانسن حلال این مسئله مهم و دقیق



است، آنچه دربارهٔ ریتم سخن گفتیم دربارهٔ ریتم حرکت نیز صادق است و باید رعایت گردد.

بعضی از اکتورهاى ما (همکاران عزیز، اجازه می‌دهید باز بگویم عده‌ای انگشت‌شمار!) کم و بیش ریتم را حس می‌کنند و رعایت می‌نمایند بدین‌جهت ژست و حرکاتشان عمیق‌تر و تأثیرش بیشتر است. عده‌ای دیگر برعکس ابتدا ریتم را حس نمی‌کنند و به‌زحمت زیاد باید ریتم هر حرکت را به آنها فهماند.

یکی از اکتورهاى تهران، که با هم (چه در کلاس و چه در سن) نسبتاً زیاد کار کرده‌ایم، با آنکه بی‌استعداد نیست، ولی دارای این نقص اساسی است که ریتم سخن و مخصوصاً ریتم حرکت را ابدأ درک نمی‌کند و از آن کسانی است که هنگام رپتیسسیون هر لحظه باید به او گفت: آرامتر، تندتر؛ نرمتر، خشن‌تر؛ سبک‌تر، سنگین؛ و باید به اصطلاح خودمانی تأثر— یا عنانش را کشید و یا مهمیزش زد. آنگاه که اکسیون پییس چنین اقتضا می‌کند که پرسناژ به تندی حرف بزند و حرکت کند، این اکتور تند حرف می‌زند، اسما... (بسیار عجیب است) خیلی کند حرکت می‌کند و یا برعکس. به طوری که من بارها از او پرسیده‌ام چگونه ممکن است حس و شعور و عکس‌العمل عصبی بدن (رفلکس) اجازه دهد که انسان در حال خشم تند حرف بزند، ولی برخلاف طبیعت بشری، گفتار و رفتارش هماهنگ نباشد و اینقدر کند حرکت کند!

البته این اصل هماهنگی سخن و حرکت اصلی مطلق نیست و گاهی نیز پیش می‌آید که انسان به تندی حرکت می‌کند، ولی به آرامی سخن می‌گوید، اما این اکتور به قدری در ادراک و به‌کار بردن ریتم صحیح و اثر بخش کندذهن است که در چنین مقامی نیز عملش برعکس است و ریتم سخن و حرکت را هماهنگ می‌کند.

برای درک ریتم و ممارست در آن، من از موسیقی اروپائی استفاده فراوان برده و می‌برم. شما هم با موسیقی غربی آشنا شوید به طوری که دقایق و ظرایف آنرا حس کنید و از آن لذت ببرید.

سپس بین آثار سمفونیک آهنگسازان رومانیتیک و مدرن قطعاتی را که بیشتر دراماتیک است، انتخاب نمائید مثلاً سمفونی شماره ۵ بتهوون، سمفونیمهای شماره ۴ و ۵ و ۶ چایکوفسکی، و یا اوور تورهای دراماتیک: اوورتور «اگمونت» و «گوریولان» از بتهوون، اوورتور «گیبوم تل» از روسینسی، اوورتور «شکارچی آزاد» و «اپرون» از وبر، اوورتور «فاوست» و «هلندی پروازکننده»... از واگنر، «تراژیک اوورتور» از براهمز، و یا پوئم سمفونیک «شاگرد جادوگر» از پل دوکا، پوئم سمفونیک «فرانچسکا - داریمی نی» از چایکوفسکی، و دهها قطعه دیگر مانند اینها. آن وقت برای هر یک از موومانهای سمفونی ای که انتخاب کرده اید، بنا به ذوق و قریحه خود، تمی که مناسب با ریتم آرام یا تند آن موومان باشد، بسازید و آن تم را، درحالی که موسیقی بازی شما را همراهی می کند، بازی کنید. فایده دیگر این تمرینها این است که شما را برای بازی رلهائی که با موسیقی همراه است، آماده می سازد.

نکته دیگری که درباره ژست باید گفته شود این است که غالباً در تئاترها اکتورها و اکتریس هائی را می بینید که یک حرکت دست و یا سر، یا بهتر بگوئیم، یک ژست را بدون دلیل چندین بار پشت سر هم تکرار می کنند. همین طور در موقع حرکت روی سن، باز بدون دلیل، چندین بار از نقطه ای به نقطه دیگر می روند و از نقطه دوم به همان نقطه اول برمی گردند. من در رپتیسئونها این اشخاص را همیشه به درویش های معرکه گیر که موقع دعایا سهراب کشی روی یک خط مستقیم از این سر معرکه به آن سر می روند و برمی گردند، تشبیه کرده ام. این عیب اساسی ناشی از این است که همان طور که در بخش سخن نیز اشاره شد - در بعضی از «تماشاخانه» های ما تمرین به مفهوم حقیقی و زیر نظر مسئولی که نسبتاً به کار خود دانا باشد، وجود ندارد، بدین جهت اکتورهای خودرو هر یک به سلیقه خویش چند ژست یا حرکت را که بر هیچ اساس و اصولی متکی



نیست، در سراسر پییس تکرار می‌نمایند. به‌طور کلی انسان یا در حال آرامش است و یا خاطری مشوش دارد. و البته انسان بیشتر حالت آرام دارد تا تشویش خاطر. بنابراین حالت آرام انسان را باید حالت عادی قرار داد و تشویش خاطر را حالت استثنا.

اگر شما در حال عادی ژستی و یا حرکتی را چندین بار به یک شکل تکرار کنید، تماشاگران را ناراحت می‌سازید و آنها بدون شک خواهند گفت: «ده! این چرا این قدر اینور اونور میره!» همین‌طور اگر هنگامی که مشوش هستید در سراسر بازی خود آرام بنشینید و حرکاتی که مبین تشویش خاطر است، انجام ندهید، باز هم تماشاگران خود را خسته و ناراحت خواهید ساخت.

پس از این بیان اینک ما حالت آرام بشر را حالت عادی و قاعده کلی قرار داده اصولی را که باید در انجام ژست و حرکت رعایت نمود، شرح می‌دهیم.

در حال عادی دو ژست و یا دو حرکت مشابه نباید دنبال هم قرار گیرد و تکرار گردد، بلکه باید ژست یا حرکت دیگری بین آنها فاصل باشد و آنها را به هم پیوند دهد.

مثلاً اگر دست را از نقطه‌ای به نقطه دیگر (از پهلو به پشت یا سینه یا پا) می‌بریم، دوباره نباید بلافاصله دست را از همان نقطه دوم به نقطه اول برگردانیم، بلکه لازم است این ژست تکرار گردد. باید قبلاً دست را از نقطه دوم به نقطه ثالثی ببریم و از آن نقطه سومی به نقطه اول برگردانیم. این ژست میانه (حرکت دست بین نقطه دوم و سوم) مانند خط رابطی دو ژست مشابه را به هم پیوند می‌دهد و حالت راحتی و آرامش به بیننده و تماشاگر می‌بخشد.

و یا مثلاً اگر دست را از نقطه‌ای به نقطه دیگر می‌بریم (از پهلو به پشت یا سینه) و باز به نقطه اول برمی‌گردانیم، در صورت لزوم تکرار این ژست، نباید دوباره بلافاصله دست را از نقطه اول به نقطه دوم ببریم (یعنی عین ژست قبلی را تکرار نمائیم)، بلکه

برای آرامش بخشیدن به تماشاگر، لازم است دست را از نقطه اول به نقطه ثالثی (که مثلاً در فضا است) ببریم و از آن نقطه سوم به نقطه دوم برگردانیم. این ژست میانه (حرکت دست بین نقطه اول و سوم) فاصله و در عین حال پیوند دهنده دو ژست مشابه است.

همین‌طور اگر در روی سن از نقطه‌ای (نقطه مبدأ) به نقطه دیگری حرکت می‌کنیم، دوباره نباید بلافاصله و به خط مستقیم و نقطه دوم به نقطه مبدأ بازگردیم. این بازگشت به خط مستقیم و تکرار آن تشویش خاطر را می‌رساند و تماشاگر را ناراحت می‌سازد. اگر لازم است که به نقطه مبدأ برگردیم باید از نقطه ثالثی بگذریم و به جای حرکت در روی خط مستقیم، حرکت را روی اضلاع مثلثی، که سه رأس آن نقطه مبدأ و نقاط دوم و سوم است، انجام دهیم.

اصل دیگر: گرداندن بدن در یک جهت، برای تسهیل بیان مثالی می‌زنیم: فرض کنید به حالت عادی و آرام در اوان سن روبروی تماشاگران ایستاده‌اید و میزانشن ایجاب می‌کند که به ته سن رفته چیزی بردارید و یا چیزی به کسی بگوئید و دوباره به اوان سن برگردید.

بدیهی است برای اجرای این حرکت لازم است اول بدن را بچرخانید و پشت به تماشاگران قرار گیرید. حالا، اگر بدن را به سمت راست چرخانید و به ته سن رفتید، لازم است، پس از انجام کاری که در ته سن دارید، برای برگشتن به اوان سن باز بدن را به سمت راست بچرخانید.

عکس این عمل (یعنی چرخاندن بدن در بار اول به سمت راست و در بار دوم به سمت چپ) آرامش کلی را به هم می‌زند و تماشاگران را ناراحت می‌سازد.

اصل دیگر: نرمی، خشونت، چابکی و سنگینی ژست، باز برای تسهیل بیان مثالی می‌آوریم: اگر ما در حال آرامش سیگاری به

شخصی تعارف کنیم یا کسی را نوازش نمائیم، عضلات دست و بدن ما نرم و منبسط است و حرکات دست و بدنمان سبک و چابک می باشد.

برعکس اگر بخواهیم در حال کین و ستیز به کسی مشت بزنییم یا با تنفر چیزی به طرف کسی پرتاب نمائیم، عضلات دست و بدن ما سخت و منقبض است و حرکات دست و بدن خشن و سنگین می باشد. بنابراین در حالت عادی و آرام ژست و حرکت اکتور باید نرم و سبک و عضلات و اعصابش منبسط باشد. و در عکس این حالت ژست و حرکت باید سنگین انجام گیرد و عضلات فعاله در حال انقباض، و گاهی انقباض شدید باشند.

پس اگر در حال عادی، با انقباض شدید عضلات و اعضای بدن، حرکتی خشن و سنگین انجام دهیم. باز البته آرامش و نظم کلی میزانشن را برهم زده تماشاگران را ناراحت خواهیم ساخت. بدیهی است اصولی که گفته شد، مانند کلیه اصول دیگر، مطلق و غیرقابل انعطاف نیست و موارد استثنائی فراوانی وجود دارد که در آنها باید عکس این اصول کلی را به کار برد. تمیز و تشخیص این موارد وظیفه اکتور دانا و کارآموده و متورانشن است.

عادت دادن نیمه چپ بدن به حرکت: برای من بارها اتفاق افتاده است که در میزانشن پیبسی اکتوری را که طرف راست سن قرار داده از او خواسته ام که حرکتی ساده یا گاهی مشکل را با دست چپ انجام دهد، پس از آنکه چندین و چند بار به شیوه بسیار زشت و ناشیانه ای حرکت را انجام داده و حرکتش را تصحیح کرده ام و جزئیات آن ژست و طرز اجرای صحیح آن را برایش تشریح نموده و نشان داده ام، بالاخره آن اکتور، پنهان از همکارانش، با عجز و ناامیدی و سرافکنده گی از من تمنا کرده است که جای او را در آن لحظه بازی در روی سن تغییر داده و در طرف چپ قرارش دهم تا

بتواند آن ژست را با دست راست انجام دهد، و اگر بگویم که گاهی در آخر کار ناگزیر یا جای او را تغییر داده‌ام و یا چون اکتوردیگری نبوده است که به‌جایش بگذارم، از آن ژست صرف‌نظر کرده‌ام، همکاران من می‌دانند که مبالغه نگفته‌ام.

به نظر من این نوع اکتورها نیمی از بدنشان فلج است و برای همکاران خود زحمت فراوان ایجاد می‌نمایند.

برای رفع این نقیصه من شخصاً شیوه‌ای به‌کار می‌برم و به کلیه همکاران خود توصیه می‌نمایم که بدین شیوه نیمهٔ چپ بدن را به حرکت عادت دهند.

آن شیوه این است که تمام کارهایی را که معمولاً با دست راست انجام می‌دهند، غالباً با دست چپ بکنید. مثلاً صورت را صابون‌زدن و تراشیدن، شانه کردن سر، سیگار از قوطی درآوردن، به‌لب گذاشتن و کبریت زدن، شمارش اسکناس، پوست‌کندن میوه، خوردن، نوشیدن، بازکردن و بستن قفل، گرفتن و برداشتن اشیاء مختلف، ریختن آب از تنگ در گیللاس، قند انداختن در چای و همزدن آن، چکش زدن، اتو کشیدن، رخت شستن، گرفتن گوشی تلفن با دست راست و گرفتن نمره با دست چپ، ورق‌زدن کتاب، گرداندن دستهٔ چرخهای مختلف، واکس‌زدن کفش، به‌کار بردن پاشنه‌کش، صابون‌زدن بدن در حمام، عینک‌زدن و برداشتن آن... باری کلیه اعمالی که با دست راست انجام می‌گیرد به‌استثنای نوشتن، دوختن و مانند اینها که خاص دست راست و سالها باید زحمت کشید تا دست چپ را بدانها آمیخته ساخت.

اینها که گفته شد اعمالی هستند که برای اجرای آنها غالباً تنها یک دست حرکت می‌کند و لزومی ندارد که سایر اعضای بدن به تبعیت و کمک آن دست بروند.

اما اعمال دیگری وجود دارد که تمام بدن انجام می‌دهد، مانند پرتاب کردن سنگ یا وزنه، بازی تنیس، پینگ‌پونگ، شمشیر-بازی... در این بازیها نیز دست چپ را دخالت دهید و طرز بازی

خوب و زیبا را به این دست بیاموزید. هر قدر این کار زحمت داشته باشد هراس نداشته باشید، تنبلی نکنید و بسا حوصله و پشتکار خستگی ناپذیر دست چپ را به انجام اعمال گوناگون آمیخته سازید. این تمرین‌ها در ابتدا با ناشیگری فوق‌العاده همراه است. اما پشتکار داشته باشید تا بر مشکلات فائق آئید. نگوئید «من پول برای تنیس بازی با دست راست ندارم، تا چهرسد به آموخته ساختن دست چپ!» من هروقت برایم مقدور و میسر بوده، با راکت و توپ و در زمین تنیس این تمرین را کرده‌ام. و حالا هم که میسر نیست، گاهی تخته چوبی به دست می‌گیرم و تنها و با توپی تصویری بازی می‌کنم. برای شمشیربازی نیز مانند من ترکه‌ای به دست چپ بگیرید و بسا حریفی تصویری بازی کنید و هرگز تا آخر عمر دست از این تمرین برندارید و دست چپ را از عادت نیندازید.

بخش سوم

میزانسن



دائر دراماتیک قادر نیست همه چیز را بگوید. سخن نویسنده تا سرحدی پیش می رود که هر سخنی می تواند برود. در ماورام آن سرحد منطقه دیگری آغاز می گردد، منطقه اسرار و خاموشی. منطقه ای که آن را آتمسفر یا حاشیه - و یا به هر نام دیگر که میل دارید - می نامند. بیان و توصیف این منطقه کار متورانسن ها است. ما البته تمام متن را، و تمام آنچه را که متن می تواند بیان کند، بازی می کنیم. ولی می خواهیم دامنه متن را در منطقه حاشیه نیز، که سخن از بیان آن عاجز است، بکشانیم و بسط دهیم.»

گاستون باتی - متورانسن فرانسوی

انتخاب پییس

متورانسن^۱ که باید به ادبیات دراماتیک عتیق و کلاسیک و مدرن آشنائی داشته باشد به اقتضای سلیقه، زمان و مکان، وسایل و نیروی خود و گروه اکتورهایش، پییسی را از ادبیات کشور خود یا دیگر کشورها در نظر می‌گیرد. و پس از آنکه بارها آنرا به دقت مطالعه کرد و پسندید و دریافت که با وسایلی که در اختیار دارد، می‌تواند از عهده اشکالات برآید و پییس را روی سن آورد، آنرا انتخاب می‌نماید.

البته در جریان مطالعات مقدماتی، هر کجا که نکته‌ای مفید برای رفع اشکالات بعدی براو مکشوف می‌گردد، آنها را یادداشت می‌کند. مثلاً طرح دکور فلان پرده یا تابلو، تیپ یا لباس یا ژست و حرکات یک یا چندین پرسناژهای فلان سن یا فلان پرده... زیرا در نظر متورانسن صاحب قریحه و کارآموده، کلام نویسنده پس از چندین بار مطالعه دقیق رفته‌رفته جان می‌گیرد و پرسناژهای پییس، کم و بیش زودتر یا دیرتر، در تصور و ضمیرش زنده می‌گردند و به بازی درمی‌آیند.

بدیهی است کار مطالعه بدینجا پایان نمی‌پذیرد. متورانسن باید مانند کاشفی که به سرزمین ناشناسی رسیده، آنقدر تجسس و

1 — Metteuven Scene = کارگردان تئاتر انگلیسی، producer

کاوش کند تا هیچ نقطه و نکته تاریکی برایش باقی نماند. اینجاست که در نتیجه این کاوشهای عمیق و دامنه‌دار ناگفته‌ها و آنچه را که «اثر دراماتیک قادر نیست بگوید» براو مکشوف می‌گردد و نیروی ابتکار و اختراع و آفرینشش به کار می‌افتد تا دامنه اکسیون را به «ماوراءسن» بکشانند و «منطقه اسرار و خاموشی» را برما روشن سازد.

نکته دیگری که باید درباره انتخاب پییس گفته شود این است که متورانسن شرافتمندی که برای هنر خویش اهمیت و احترام بسزا قائل است، هیچگاه هنر خود را در گرو پول نمی‌گذارد و همواره پییس‌هایی را انتخاب می‌کند که برای تماشاگران آموزنده باشد و فرهنگ و معرفت عمومی را قدمی به پیش ببرد. هنرمند قابل احترام کسی است که هنر خود را به خدمت مردم بگمارد، از آنها برای کمال هنر خود نیرو گیرد و بدانها برای تلاش در راه رفاه و نیکبختی انسانی یاری کند و نیرو بخشد. بنا براین متورانسن و اکتور شرافتمند هرگز نباید برای به دست آوردن ثروت به دلق بازی تن در دهند و به جای دارو تریاک به مردم بخوراند.

خواندن پییس

پس از آنکه متورانسن پییس را انتخاب کرد و مطالعات ابتدائی خود را به پایان رساند، پییس را برای گروه خود می‌خواند. در جلسه قرائت پییس کلیه کارکنان هنری و فنی، متورانسن، معاون یا معاونین او، رژیسور، اکتورها، آهنگساز، دکورساز، نقاشی که طرح لباس‌ها را می‌دهد (کوستومیه)، مسئولین روشنائی، گریمر، ماشینبست‌ها (کسانی را می‌گویند که دکورها را عوض می‌کنند و مسئول وسایل مکانیکی سن هستند)، حتی پرده‌کش، لازم است حضور داشته باشند.

پییس را خود نویسنده یا متورانسن و یا شخص دیگری که

خوب بخواند و آن را از رونق نیندازد، می خواند. اگر نکته ای به نظر کسی رسید یادداشت می کند و در پایان گوشزد می نماید. و نیز اگر نقاط ضعفی به نظر متورانش رسیده است و یا از جهت روشنی مطلب و جلوه و جلای پییس می خواهد نکات مبهمی را حذف کند یا بعضی قسمت های پییس را جابجا نماید و یا نکته ای بیفزاید، باید با اطلاع و اجازه نویسنده دست به چنین کاری زند.

در این جلسه باید به هر یک از مسئولین طراز اول، یعنی رژیسور، اکتورها، آهنگساز، دکورساز، گریمور، کوستومییه، مسئول روشنائی و سرماشینیسست، یک نسخه پییس داده شود تا بتوانند تنها و با خاطری جمع به مطالعه دقیق آن پردازند.

تقسیم رلها

پس از خواندن پییس، متورانشن رلها را بین اکتورها تقسیم می کند. برای تشریح شیوه منطقی تقسیم رل، قبلا باید مطلبی را توضیح دهیم.

سلطه و حاکمیت صوری و معنوی

اکتور باید برای رلی که بازی می کند، دارای هیکل و صدا و قیافه و روش مناسب و شایسته باشد. در این صورت می گوئیم فلان اکتور در فلان رل دارای سلطه و حاکمیت صوری (اوتورینه فیزیکی) است.

ممکن است اکتوری اندام و صدایش ضعیف باشد و بارلی که بازی می کند، چنانکه باید و شاید تطبیق ننماید، اما اکتور از جهت معنا بخوبی از عهده بازی رل برآید، مثلا اکتوری بسیار زبردست و کارآزموده ولی کوتاه قد و باریک اندام رل اتلوی شکسپیر یا سهراب قهرمان داستان ملی خودمان را بازی کند. این اکتور هر قدر خوش بیان و خوشگرام باشد و هر اندازه رل خود را صحیح و عمیق و هنرمندانه بازی کند، باز نمی تواند تماشاگران را چنانکه باید

مجذوب و مفتون خود سازد. مردم می‌گویند: «این اندام ضعیف
برازندهٔ سهراب یا اتللو نیست.»

این حقیقت را مطابق اصطلاح ثنائی چنین می‌گوئیم: این
اکتور دارای سلطه و حاکمیت معنوی (اوتورینه مورال، سپیری تونل
morale و autorité spirituelle) و فاقد سلطه و حاکمیت صوری است.
و نیز ممکن است ظاهر اکتوری برانندهٔ رل باشد، اما اکتور
از جهت بازی ضعیف باشد. در این حال می‌گوئیم: اکتور دارای
حاکمیت صوری و فاقد حاکمیت معنویست.

پس اکتوری در رل خود کامل است که هم دارای حاکمیت صوری
باشد هم سلطهٔ معنوی.

تشخیص سلطهٔ صوری آسان است، و ملاک تشخیص سلطهٔ
معنوی تجربه و بصیرتی است که متورانسین در کار هر یک از
اکتورهای گروه خود دارد.

متورانسین به تجربه دریافته است که فلان اکتور یا اکثریس
هیچ شخصیت معنوی ندارد و از سلطهٔ صوری خود نیز نمی‌تواند به
حد اعلا استفاده کند. رل و هر چه را که به او گفته می‌شود، خشک و
طوطی‌وار در سن تکرار می‌نماید و توانائی آنرا ندارد که رل و
سفارشهای متورانسین را اول به جسم خود فرو ببرد و شخصیت خود
را بر آنها بیفزاید و بازی کند. این نوع اکتور حتی قادر نیست که
تمام طرحها و گفته‌های متورانسین را اجرا نماید و بیشتر از نیمی
از زحمات او را هبا و هدر می‌سازد.

این پست‌ترین نوع اکتور بود که گفته شد. همین‌طور درجه به
درجه بالا می‌رویم تا به اکتوری می‌رسیم که بیانی دلچسب، چهره و
هیکلی سمپاتیك و بدنی نرم و مطیع دارد. رل را درک می‌کند. و
حرکاتی را که متورانسین طرح کرده است، به خوبی انجام می‌دهد.
اما توانائی آنرا ندارد که قدمی فراتر بگذارد و بر آنچه که متورانسین
دیده و شنیده است، چیزی بیفزاید.

باز چند درجهٔ بالاتر اکتوری وجود دارد که، علاوه بر مزایای

دیگر، صاحب قریحه و شخصیت و فرهنگ است و از ادبیات دراماتیک جهانی باخبر می‌باشد. این اکتور به اجرای صحیح و خوب گفته‌ها و دستورهای متورانسن اکتفا نمی‌کند. بلکه «هزار نکتهٔ باریکتر از مو» که نمی‌توان به کسی آموخت، بر آنها می‌افزاید و از این راه به او کمک می‌نماید.

متورانسن با در نظر گرفتن تمام آنچه که گفته شد و همچنین به نسبت میزان اعتمادی که به تجربه و پختگی و اطمینانی که اکتور باید از خود داشته باشد، رله‌ها را تقسیم می‌کند. عمل تقسیم رل باید قبلاً با دقت انجام شده باشد و پس از قرائت پییس اعلام گردد.

در کار تقسیم رل هرگز نباید متورانسن تسلیم حب و بغض خویش گردد. بلکه اگر عزیزترین دوستش توانائی بازی رلی را از هر جهت ندارد، لازم است او را کنار بگذارد و رلی بسیار آسانتر، که دوستش برانندهٔ آن باشد، به او بدهد.

فدا کردن اشخاص در راه تئاتر خدمت و فدا ساختن تئاتر در راه خودخواهی و شهرت‌طلبی اشخاص، خیانت به هنر است.

از طرف دیگر اکتورها نیز نباید سن تئاتر را وسیلهٔ هوسبازی و شهرت‌پرستی خود پندارند. اما متأسفانه باید گفت که بعضی از اکتورها با آنکه به ظاهر به این اصول ایمان دارند، در باطن این طور فکر نمی‌کنند. در هر گروه نسبتاً خوب، همیشه یکی دو نفر ناراضی یافت می‌شود که چون انتظارات نابخایشان برآورده نمی‌گردد، مسئول نمایش را متهم به حب و بغض یا اشتباه می‌نمایند. البته تنها کسانی که این ادعا را صمیمانه می‌پذیرند و باور می‌کنند، خود این اشخاص هستند. زیرا دیگران حقایق را به چشم می‌بینند، و اتفاقاً همیشه این ناراضی‌های از خودراضی کسانی هستند که تماشاگران گاهی به هیچ وجه از آنها خشنود نیستند.

من غالباً گرفتار جوا بگوئی و ایستادگی در برابر توقعات کسانی بوده‌ام که هنوز از عهدهٔ بازی صحیح و اثربخش رل کوچک یا متوسطی برنیامده ادعا و آرزوی رله‌های مشکل را دارند. این

اشخاص تئاتر و سن را برای کسب شهرت و ارضای هوسهای دیگر خود می‌خواهند و بس.

ولی در برابر این اشخاص اکتورهای نیز هستند که وجدان هنری دارند و از کار خود مطمئنند. هر رلی را که برآزندگیش را داشته باشند، صمیمانه می‌پذیرند، اگرچه کم‌اهمیت‌ترین رل پییس باشد و غالباً رل خود را خوب از آب درمی‌آورند.

این نکته مهم را نیز نباید ناگفته گذارد که چون هنر تئاتر در ایران تازه رواج گرفته و هنوز نوزاد می‌باشد، اکتور دبستان‌دیده و پرورش‌یافته بسیار کم است. بدین جهت گروهی که از بهترین اکتوریس‌ها و اکتورهای کشور ما تشکیل شده و من افتخار همکاری با آنرا داشته‌ام، از حیث تعداد افراد کامل نیست. و این ضعف کادر هنری باعث ایجاد دو عیب اساسی گردیده است:

یکی آنکه غالباً رلهای پرسناژهای میانسال و پیر را ناگزیر اکتوریس‌ها یا اکتورهای بازی کرده‌اند که سنشان از بیست تا سی سال بیشتر نبوده. البته آنها گلیم خود را از آب کشیده‌اند، اما گاهی هر قدر تغییر ظاهر داده‌اند، باز نتوانسته‌اند به خوبی و چنانکه شایسته آن می‌باشد سلطه صوری و معنوی به دست آورند. این جوانان گاهی از رل خود راضی و گاهی بسیار ناراضی بوده‌اند.

من به تمام آنها حق می‌دهم، زیرا نه فقط درباره آنها اصولی که در پیش گفته شد رعایت نگردیده، بلکه از این جهت گاهی به خوبی و پاکیزگی نمایش پییس نیز زیان فراوان وارد شده است.

اما خود را نیز مقصر نمی‌دانم. زیرا — چنانکه گفته شد و همه تصدیق داریم — کادر هنری ما همیشه ناقص و ضعیف بوده است، و ما — همه ما — هرگز به تکامل آن توفیق نیافته‌ایم. برای آنکه هیچ‌گاه آرامش خاطر نداشته‌ایم و همواره با گرفتاریهای گوناگون دست به گریبان بوده و هستیم.

دیگر آنکه گاهی رلهائی از طراز اول ناگزیر به اکتورهای واگذار شده است که برآزنده آنها نبوده‌اند و شخصیت معنوی برای

ایجاد آنها نداشته‌اند. البته آنها نیز گلیم خود را از آب کشیده‌اند، اما این کار خلاف اصول علاوه بر آنکه نقطه ضعفی ایجاد کرده و از استحکام و زیبایی نمایش کاسته است، اشتباه بزرگی برای بازی‌کنندگان این رلها پیش آورده که می‌پندارند شایستگی بازی چنین رلهائی را داشته‌اند و در ایجاد آنها توفیق حاصل نموده‌اند. من این حقیقت مسلم را به خود و به آنها می‌گویم که ما نباید هیچ‌گاه این را به حساب موفقیت خود بگذاریم.

کار دور میز

پس از آنکه پییس خوانده شد، رلها تقسیم گردید و چند روزی اکتورها به مطالعه انفرادی پییس و رل خود پرداختند، کار دسته‌جمعی و دور میز آغاز می‌گردد. بدین معنی که متورانسن، و اکتوریس‌ها و اکتورها و سایر مسئولین دور هم می‌نشینند و به بحث درباره پییس می‌پردازند.

در این جلسات ابتدا متورانسن باید کلیه بازی‌کنندگان را به تشریح پییس و رل خودشان وادار نماید تا بفهمد آیا پییس را درک کرده‌اند؟ آیا به خصال ظاهری و معنوی پرسناژ می‌باید ایجاد نمایند، پی‌برده‌اند؟ آیا از رابطه هر پرسناژ با پرسناژهای دیگر، که همه با هم مانند حلقه‌های زنجیر مرتبط‌اند، سر درآورده‌اند؟

او باید در جریان این بحث‌ها اگر نکته تاریکی برای اکتوری وجود دارد، روشن سازد. اگر اکتوری پییس و رل خود را چنانکه شایسته است درک نکرده، باید به شیوه‌ای ماهرانه او را راهنمایی کند تا آن را به خوبی بفهمد. او نباید خود همه مطالب را نکته به نکته و به تفصیل شرح دهد. بلکه بهتر است به ذکر تنها چند نکته مهم که به منزله کلید است، اکتفا کند و اکتور را به طوری رهبری نماید تا خود از بقیه نکات سردرآورد و مشکل را بگشاید. نقیصه دیگری که در کار گروه ما وجود دارد این است که

غالباً نتوانسته‌ایم این شیوهٔ منطقی را پیروی کنیم. زیرا در کشور ما کمتر اتفاق می‌افتد که اکتوریس یا اکتوری به‌اندازهٔ کار خود باسواد و صاحب معرفت کلی از فرهنگ عمومی باشد و مخصوصاً از ادبیات دراماتیک بی‌خبر نباشد.

در ایران به نظر من دانستن یک زبان بیگانه برای هرکس که نام اکتور بر خود می‌گذارد، ضروری است تا بتواند آثار نویسندگان و انتقاداتی را که دربارهٔ آن آثار نوشته شده و همچنین چند نمونه از هزاران کتاب که در پیرامون کار اکتور و تئاتر بحث نموده است، مطالعه نماید و بدین وسیله قریحه و تکنیک خویش را پرورش دهد. اما متأسفانه باید گفت که، از دانستن زبان بیگانه هم چشم‌پوشیم، بین تمام اکتورهای ایران به زحمت می‌توانیم فقط ده نفر را بیابیم که دست‌کم تمام پییس‌های خوبی را که مترجمین مختلف به زبان فارسی ترجمه کرده‌اند، خوانده و یا اصلاً از وجود آنها باخبر باشند.

در کلیه تئاترهای ایران، نیمی از کسانی که نام اکتوریس و اکتور یا «هنرپیشه» به خود نهاده‌اند (به جرئت می‌گویم) یا به کلی بیسوادند و یا فقط از خواندن و نوشتن بهرهٔ کمی دارند. نیم دیگر، به استثنای چند نفر انگشت‌شمار، با دانش و مطالعه نیستند و از ادبیات به‌طور کلی و مخصوصاً ادبیات دراماتیک بی‌بهره می‌باشند. در این میان تنها چند نفر را می‌توان یافت که برای پیشرفت کار خود در تلاشند و کم‌وبیش صاحب اطلاعات و مطالعه‌اند. (من به همهٔ همکاران خود اطمینان می‌دهم که در این گفته‌ها قصد تحقیر و توهین هیچ‌یک را ندارم و برای پیشرفت هنر ایران آرزو دارم همهٔ آنها صاحب دانش و فرهنگ و بصیرت در کار خود باشند.)

بنابراین آنچه گفته شد - و یقین دارم که مورد تصدیق همهٔ همکاران منصف من است - غیرممکن است بتوان برای تشریح نکات ظریف اجتماعی و فلسفی پییس و یا خصال پرسناژها به اشاره به

چند نکتهٔ اساسی اکتفا نمود. بلکه برعکس غالباً ناگزیر بوده‌ایم که برای بعضی از همکاران تازه‌کار و یا کهنه‌کار تمام الفبای هنر و تئاتر را تشریح کنیم و «از سیر تا پیاز» پییسی را که می‌خواهیم نمایش دهیم، بگوئیم.

در نتیجه گاهی این عیب اساسی پیش آمده است که چون بازی‌کننده شخصاً و حتی با کمک دیگران توانائی درک عمیق پییس و پرسناژ را نداشته و نتوانسته است - به اصطلاح معمولی - رل را به جسم خود فرو ببرد، پس آنچه را که از مسئول نمایش دربارهٔ تحلیل پییس و نیز بیان میمیک و ژست رل خود دیده و شنیده «از سیر تا پیاز» صرفاً تقلید کرده و به تماشاگران تحویل داده است، البته این عیب اساسی تا زمانی که کلیه اکتیسی‌ها و اکتورها در کسب دانش و فرهنگ نکوشند و اصول فن خود را در نیابند و شخصیت و قریحه و تکنیک خود را پرورش کامل ندهند، باقی خواهد بود.

باز برگردیم به اصل موضوع: پس از آنکه بحث دربارهٔ پییس و رلها به پایان رسید، کار دور میز به مرحلهٔ دوم می‌رسد. در این مرحله خواندن رلها آغاز می‌گردد. بدین معنی که بازی‌کنندگان هر یک نسخه‌ای از پییس در پیش دارند و سن به سن و پرده به پرده هر یک به نوبه رل خود را از رو می‌خوانند و با هم سؤال و جواب می‌کنند. در این دورهٔ کار بازی‌کنندگان وظیفه دارند که رفته‌رفته رلهای خود را، با آهنگ صحیح و ریتم و حالت مناسب، مانند منظومه‌ای بخوانند بدون آنکه حرکتی کنند و یا ژستی انجام دهند. متورانسن وظیفه دارد که آهنگهای نادرست، ریتم‌های نامناسب خشونت‌ها و نرمش‌های بی‌جا و حالت زشت و غلط بیان را تصحیح کند. البته بهتر است مسئول از نشان دادن آهنگ و ریتم و حالت صحیح خودداری نماید و فقط بازی‌کننده را متوجه سازد که آهنگ و یا ریتم بیانش بدین یا بدان جهت نامناسب است و او را ماهرانه راهنمایی کند تا خود کار نادرست خویش را تصحیح نماید. بدیهی

است که بازی‌کنندگان تنها به این جلسات قرائت رل نباید اکتفا کنند، بلکه باید به مطالعه و تحلیل عمیق‌تر رل و همچنین به حفظ کردن آن مشغول باشند.

متورانسن با ترغیب آنها به کار و بازخواست از کسانی که کاهلی می‌کنند و نیز با در نظر گرفتن وقت و مهلت خود نباید اجازه دهد که کار دور میز بیش از اندازه به طول انجامد. بازی‌کنندگان نباید تصور کنند که کار دور میز برای آن است که رلها به حافظه سپرده شود. این جلسات برای آن است که تحلیل و تعمق بیشتر دربارهٔ پییس به عمل آید و اگر هنوز نکات مبهم و تاریکی باقی مانده است با تشریح و بحث روشن گردد و بیان رلها به راه افتد.

همین‌که رلها حفظ شد و بازی‌کنندگان توانستند، بدون آنکه حواسشان پرت شود، رلها را در دست گرفته و هرگاه لازم باشد از رو بخوانند و حرکت کنند، تمرین با ژست شروع می‌شود. پیش از ورود در این مرحله مطالب دیگری را تشریح می‌کنیم.

دامنهٔ کار متورانسن

در دورهٔ کار دور میز متورانسن نباید به‌جز زمانی که برای استراحت و آسایش ضروری است، ساعتی غافل و بی‌کار بنشینند. زیرا کاری که از چندین ماه پیش جهت انتخاب و مطالعهٔ پییس و تقسیم رلها و در نظر گرفتن دکور لباس، اثاثیه، موسیقی (اگر لازم باشد) و همچنین وسائل مکانیکی سن و روشنائی انجام داده است، در این مراحل به‌شدت ادامه دارد.

برای دکور باید نظریات و طرحهای خود را با دکوراتور در میان بگذارید و از نیروی ذوق و ابداع و اختراع و فانتزی خود و دکوراتور حداعلای استفاده را ببرد. پس از آنکه ردوبدل نظریات کلی به پایان رسید و دکوراتور طرحهای رنگین دکور را حاضر کرد، او باید آنها را ببیند و به‌دقت مطالعه کند. اگر نکتهٔ زایدی

که سادگی و فصاحت دکور را از بین می‌برد، در آنها دید باید بسا مباحثه و اجازه دکوراتور آنرا حذف کند. اگر کمبودی در آنها یافت، باز با اجازه همکار خود نقصان را برطرف سازد. همچنین اگر اسلوب دکوراتور با استیل او موافق نیست، مثلا دکوراتور می‌خواهد به شیوه ناتورالیسم یا کوبیسم کار کند و اسلوب متورانسن رئالیسم است، باید او را حاضر به پیروی از سبک خود نماید و یا از او چشم پوشیده دکوراتور هم‌اسلوبی را برای همکاری دعوت کند.

نظیر این همکاری را باید با هنرمندی که طرح لباس‌ها را می‌کشد، انجام دهد. اگر پییس کلاسیک یا متعلق به دوره قدیم است و برای طرح جزئیات لباسها به اطلاعات دقیق تری محتاجند، متورانسن باید با نقاش به موزه‌ها برود و کتابها و اسناد و مدارک موجود را به دقت و ارسی کند و اطلاعات لازم را تحصیل نماید.

برای هر پییس، خواه کلاسیک باشد خواه مدرن، باید به اندازه امکان لباسهای مخصوص آماده ساخت. زیرا حتی در پییس‌های مدرن، چون خصال پرسناژها در پییس‌های مختلف دارای تفاوت بسیار است، پس قاعده کلی باید این باشد که برای هر پرسناژ به مناسبت خوی و خصلتش لباس مخصوص تهیه گردد. مثلا اکتوری که در یک پییس پرسناژ خود را با لباس مشکی پوشانده است و در پییس دیگر زلی دارد که از جهت خصال صوری با پرسناژ پییس اول بی‌شبهت نیست، نباید چنین نتیجه بگیرد که همان لباس پرسناژ اول برازنده پرسناژ دوم است، بلکه اگر کلیه خصال پرسناژ دوم را در نظر بگیریم و برای آن تیپ خاصی ایجاد نمائیم چه بسا به این نتیجه خواهیم رسید که برای پرسناژ دوم لباس مشکی ابدأ مناسب نیست و باید مثلا قهوه‌ای راه راه و یا سرمه‌ای شطرنجی را انتخاب کرد، اگرچه خود لباس در هر دو رل کت و شلوار و جلیقه ساده باشد.

حالا که صحبت از لباس به میان است بسیار بجاست بعضی نکات را که دارای اهمیت بسیاری باشند گوشزد نمائیم. در کشور ما، که

هنوز متخصصین باتجربه برای کارهای مختلف تئاتر به وجود نیامده و اهمیت نکات دقیق کار روشن نگردیده، خیلی از خسرده کاریهای تئاتر به قدری سرسری انجام می‌گیرد که بعد باعث زحمت زیان می‌گردد. مثلاً بسیار اتفاق افتاده که لباس اکتوریس یا اکتوری خیلی تنگ و بدقواره دوخته شده است. بازی‌کننده فلکزده هرشب هنگام بازی در شکنجه بوده و صاحب تئاتر به واسطه «اشکالات مسادی» لباس را عوض نکرده است. گاهی نیز لباس را به اندازه‌ای «بازاری» دوخته‌اند که با یک حرکت تند و خشن بازی‌کننده، درز آن دررفته یا چند تکه‌اش به زمین ریخته است. این پیشامدها به قدری اکتور را ناراحت و عصبانی می‌کند که نیمی از نیروی او را تباه می‌سازد و در نتیجه به نمایش لطمه زیادی وارد می‌آورد.

برای اجتناب از این پیشامدها و راحتی خاطر بازی‌کننده، باید لباس را به دوزنده خیره داد و دقت فراوان به عمل آورد که لباس خوش‌برش باشد و به قد و قواره بازی‌کننده (خواه خوش‌قد و بالا، خواه خپله و پدهیکل باشد) بیاید. همچنین و مخصوصاً محکمتر از لباس معمولی دوخته شود تا هنگام بازی از هم درنرود و باعث خنده بیجای تماشاگران نگردد.

همین‌طور - اگر لازم است - پاره‌ای از قسمت‌های پییس با موسیقی همراه گردد - متورانسن باید با آهنگساز همکاری کند و در تعیین نوع آهنگها و خصال آنها با او موافقت کامل نماید. بدین‌منظور او باید با موسیقی‌آشنائی زیاد داشته در آن صاحب مطالعه و نظر باشد.

بالاخره او باید کلیه اثاثیه سن و استیل آنها، تمام لوازم مکانیکی سن (ماشینری) و نیز، اگر لازم است، پلکان و ایوان و مهتابی و ستون و مانند اینها را معین و مشخص سازد و به‌مسئولین هر قسمت برای تهیه آنها دستور و سفارش دهد و همیشه کار آنها را برای صحت اجرای دستوره‌های خویش واریسی کند. البته در اروپا رژیم‌سورسن در این کارها به متورانسن کمک شایان می‌نماید اما در

ایران ما...

خلاصه، همه چیز باید به دستور این مرد هرکاره باشد و هیچ چیز نباید بدون تصویب و پسند او روی سن قرار گیرد. همان طور که در سراسر يك سمفونی حتی يك نت نباید بدون اراده رهبر ارکستر اجرا گردد.

اینک متورانسن را، در گیرودار این تکالیف، سرگرم به کار خود رها می کنیم و لحظه ای به سراغ اکثریس ها و اکتورها می رویم ببینیم آنها در چه کار هستند.

ایجاد پرسناژ

اکتورها در این هنگام به تجزیه و تحلیل رلها برای تشخیص شیوه و حالت بیان و نیز به حفظ کردن رلهای خود پرداخته اند. این مطالب را در بخش سخن بحث کرده ایم و اینجا تکرار نمی کنیم. ولی اینها کارهای ابتدائی است. زحمت اصلی اکتور این است که با کمک و راهنمایی متورانسن از کلام نویسنده يك پرسناژ زنده ایجاد کند. کار خلاق اکتور همین است.

او باید از يك یا چند صفحه رل که به عهده اش گذاشته می شود، پرسناژ خود را کشف کند و به خصال و خلق و خوی او پی ببرد. سپس برایش گفتار و رفتار و شیوه نشست و برخاست و آمدورفت مخصوص به او انتخاب نماید.

برای کشف پرسناژ و آشنا شدن با او جز آنکه ده ها بار رل را، مانند سرزمینی که می خواهیم گنجی در آن بیابیم، کاوش کنیم و به اعماق آن پی ببریم، راه دیگری نیست. گاهی باید از جهت پی بردن به خصال عالی او رل را به دقت مطالعه نمائیم، گاهی برای یافتن نقاط ضعف اخلاقی او، زمانی برای راه یافتن به اعماق قلب و دانستن افکار و شهواتش و زمانی برای آشنا شدن به خلق و خو و گفتار و رفتارش.

گاهی پاره ای از خصال معنوی یا صوری پرسناژ به آسانی بر ما

روشن و مکشوف می‌گردد و پاره‌ای دیگر از روحیاتش در تاریکی فرو رفته است. برای کشف آنها لازم می‌آید که تمام پییس را بازهم بارها زیرورو کنیم، و چه بسا از گفتار و کردار پرسناژهای دیگر نشانه‌ای دربارهٔ پرسناژ خود می‌یابیم و بدان وسیله تاریکی را روشن می‌سازیم.

گوئی در جنگل بیکرانی به دنبال گمشدهٔ عزیزی می‌گردیم، این قدر باید جستجو کنیم، از این سو به آن سو برویم، از این و آن نشانی بگیریم تا او را بیابیم. در این جستجو گاهی به آسانی و با چند نشانی به مقصود می‌رسیم، گاهی نیز راه دراز و ناهموار، نشیب و فراز فراوان و هوا تاریک است.

در نتیجهٔ این کندوکاو زمانی آسان و زمانی پرزحمت، بالاخره پرسناژ مانند شیخی تیره و تار پدیدار می‌گردد، سپس رفته رفته شکل می‌گیرد و تجسم می‌یابد. در این وهله است که اکتور باید مانند نقاش زبردستی کلیه خطوط چهره و هیكل او را، از روبرو، از پشت، از پهلو، نشسته، ایستاده، خوابیده، در حال راه رفتن... به خاطر بسپارد و طرح بردارد. بعد با نیروی ابداع و فانتزی خود از آن شبخ تپیی زنده و بشری بسازد و ما هرشب در روی سن آن تیپ بشری را ببینیم و بشنویم نه خود اکتور را.

اجازه بدهید در این باره یکی از خاطرات کودکی را برایتان نقل کنم. داستان بختک را، که از معتقدات عامیانه ما شرقی‌هاست، همه در کودکی شنیده‌اید و حالا هم می‌شنوید.

چون من از سه ماهگی پدر و مادرم را از دست داده بودم، مادر بزرگم مرا، که آخرین فرزند دخترش بودم، پیش خود نگهداشت و بزرگم کرد. حیاط خانهٔ ما وسیع بود و بین درخت‌ها و نهالها چند درخت کهنسال نیز هنوز برپا مانده بود. در آن زمان که تنها کارخانهٔ کوچک برق در خیابان چراغ برق وجود داشت و نمی‌توانست به تمام محله‌های تهران برق برساند، در زمستان حیاط ما را با دو فانوس کم نور که از دور سوسو می‌زد روشن می‌ساختند. نور تنبل و

اسرارآمیز فاتوسها خود را به بدنهٔ درختهای برهنه می‌مالاند و با آنها روی دیوار و کف حیاط شبخ‌ها و شکلکهای مرموز و نیمه‌محو می‌ساخت.

گذشتن از این گورستان سرد و تاریک و دیدن این مردگان که نیمی از هیكل را از خاک بیرون کشیده‌اند به اندازه‌ای هراسناک بود که هرگز نمی‌خواستم بدون همراهی کسی در آن پا بگذارم. گاهی بعضی از این شکلک‌ها به طوری در چشم و ذهنم نقش می‌بست که تا مدتی محو نمی‌گردید.

مادر بزرگ هنگام زمستان در تالار وسیعی جا داشت و من هم با او بودم. گاهی دخترها و نوه‌ها، پسر و دختر به دیدنش می‌آمدند. در این شبها سکوت گورستان شکسته می‌شد و آمدورفت بیشتری بود. همچنین تالار رونق دیگری می‌گرفت. دوجار سه شاخه را که سر بخاری بود، روشن می‌کردند. روی روکسی ترمهٔ بوته جقه‌ای، که شاید جزو جهاز مادر بزرگ بود، سفرهٔ سفیدی گسترده می‌شد و شبچره روی آن قرار می‌گرفت.

این شبها جشن ما بچه‌ها بود. از سروکول هم بالا می‌رفتیم. این قدر جست‌وخیز و هیاهو می‌کردیم که صدا به صدا نمی‌رسید. برای آنکه ما را از سروصدا بیندازند، یا باشیچره سرمان را گرم می‌کردند و یا قصه و داستان می‌گفتند. گاهی قصه به داستانهای جن و پری و سحر و جادو و بختک می‌رسید. داستان بختک برای من هولناکتر و شورانگیزتر از همه بود. هر وقت آن را می‌شنیدم، هوش از سرم می‌برد. گورستان سرد و ساکت خانه محیط را به قدری مساعد و آماده می‌ساخت که داستان به روح و جسمم فرو می‌رفت.

مهمانها که می‌رفتند و خانه از رفت‌وآمد می‌افتاد، مادر بزرگ مرا می‌خواند. گاهی از او می‌پرسیدم: «خانم بزرگ، منم می‌تونم دماغ بختک رو بگیرم؟»

— چرا نتونی؟ خوب مواظبش باش. همین که روت سنگین شد، فرزندماغش رو بچسب. ولش نکن تا گنج را نشونت بده...

چراغهای تالار خاموش می‌شد و مادر بزرگ، هنگامی که در پایه بالای کرسی لحاف را به رویش می‌کشید، می‌گفت: «ننه، عبدالحسین، از جات بلندنشی‌ها! وگرنه بختک یا گرگه می‌بردت؟ اگه کاری داشتی منو صدا کن. بخواب چون دلم!»

من از هول و هراس مثل چوب خشک روی تشک افتاده و چشمها را می‌بستم. داستان بختک دوباره و سه باره از سر تا ته از خاطر می‌گذشت، به کمترین خش‌وخش و مالش شاخه‌های درختها به پنجره تالار چشمم را باز می‌کردم. نگاهم تاریکی سرد و سنگین تالار را می‌شکافت و به در دوخته می‌شد. پرده در کم‌کم شکل و جان می‌گرفت، تکان می‌خورد، پیش می‌آمد. نمی‌دانم چقدر وقت در انتظار می‌گذشت که بختک نزدیکم برسد و رویم سنگین شود. همین‌قدر می‌دانم که ناگهان از خارش و سوزش کف پایم به خود می‌آمدم، بدنم داغ شده بود و عرق کرده بودم. اول می‌ترسیدم دستم را که مثل شاخه خشکی روی سینه‌ام چسبیده بود، حرکت دهم و کف پایم را بغارانم. اما رفته‌رفته خارش و سوزش به اندازه‌ای می‌شد که انگار شکنجه‌ام می‌کنند.

در این میان شبح محو می‌شد و بختک از دستم درمی‌رفت. با زحمت طاقت‌فرسائی، بدون آنکه بگذارم لحاف تکان بخورد، پایم را جمع می‌کردم و دستم را به کف پا می‌رساندم و چنان به‌سختی ناخن‌ها را در آن فرو می‌بردم که می‌خواستم پوستش را بکنم. آخرش همانطور چارچنگولی باقی می‌ماندم.

اما داستان بختک و گنج چنان به‌جسم و جانم فرو رفته بود که از خاطر محو نمی‌شد و باز از سر تا ته از نظرم می‌گذشت. این بار جار روی بغاری خرده‌خرده شکل و جان می‌گرفت و از بغاری پائین می‌آمد. باز نمی‌دانم چقدر وقت در انتظار سنگین شدن لحاف می‌گذشت. ولی این دفعه تیره پشتم می‌خارید و از سوزش آزاردهنده آن به خود می‌آمدم.

من هزار بار بختک را دیدم. اما هرگز نتوانستم دماغش را

بگیرم و گنج را بیابم. ولی به شما اطمینان می‌دهم که پرسناژ مانند بختک برادر بزرگ خود سرسخت و رام نشدنی نیست. شما فکر و ذهن و تصور را برای تجلی او مساعد و آماده سازید، داستانش را آنقدر بخوانید و زیرورو کنید تا به جسم و جانتان بنشیند و فرو برود. آن وقت، با آنکه گاهی پرغرور و دیرآشناست، بیگمان زود یا دیر به سراغتان خواهد آمد.

اما فرزندماغش را بچسبید. ول نکنید تا گنج را نشانتان بدهد...

تمرین در سن

گفتیم که پس از کسار دور میز تمرین در سن آغاز می‌گردد. متورانسن باید دستور دهد که سن اصلی تئاتر یاسن فرعی را که در سالن مخصوص تمرین ساخته شده است، برای کار آماده سازند. آمادگی بدین ترتیب است که برحسب نقشه‌ای که متورانسن برای هر پرده یا هر تابلو از پییس طرح کرده، سن را با چارچوبه‌هایی که از کونی پوشیده شده دکور بندی موقتی می‌کنند و میز و صندلی و گنجه و تخت و رخت‌آویز و مانند اینها که اثاثیه سن است، همچنین پلکان و ایوانها و امثال اینها را که به اصطلاح تئاتر پراتیکابل نام دارد، در نقاطی که متورانسن در طرح خود معین کرده، می‌چینند و سن را برای تمرین حاضر می‌کنند.

اما پیش از آنکه اکتریس‌ها و اکتورها را در حال تمرین در سن ببینیم، باید شیوه‌های مختلف کار متورانسن را با اکتور، یا به عبارت دیگر رابطه‌ او را با اکتور، و همچنین نمونه‌ای از طرح میزانسن را تشریح کنیم.

رابطه متورانسن و اکتور

شیوه اول - این سبک قدیمی است و در تئاترهای متداول است که پییسهای معمولی و تفریحی را بازی می‌کنند. در این تئاترها هیچ دیده نمی‌شود که یک پییس کلاسیک از شکسپیر یا سروانتس (درام نویسن اسپانیولی متعلق به دوره رونسانس) یا کورنی‌وراسین

(تراژدی نویسه‌های دوره کلاسیسیسم فرانسه) یا مولیر و یا دیگر نویسندگان نامی را روی سن آورند و بیشتر پییس‌های معمولی نویسندگان معاصر از طراز دوم و سوم را بازی می‌کنند. مانند تئاترهائی که امروز در فرانسه به نام تئاترهای بولواری معروف است. در این تئاترها متورانسین به مفهوم حقیقی کلمه وجود ندارد و کار او را یا خود نویسنده و یا یکی از اکتورهای گروه که خبرگی و کارآزمودگیش از دیگران بیشتر است، انجام می‌دهد. در این سبک متورانسین طرح دقیقی برای کلیه حرکات و مخصوصاً جزئی‌ترین آنها نمی‌ریزد. بلکه اهم مطالب را در نظر می‌گیرد و باقی را به ابتکار و احساسات و الهامات بازی‌کننده وامی‌گذارد.

عیب اصلی این اسلوب این است که هر اکتور کوشش دارد فقط کار خود را پر جلوه و جلا سازد و بدین جهت اکتورهای طراز اول، یا به اصطلاح ودت‌های (Vedette) تئاتر، هر چه احساساتشان به آنها الهام کند و یا هر چه را که برای رونق بازار خود شایسته و ضروری بدانند، انجام می‌دهند، اگرچه به ضرر سایر افراد گروه تمام شود و کار آنها را از جلوه بیندازد. بنابراین هماهنگی گروه از بین می‌رود.

شیوه دوم - به کلی عکس شیوه اول است و خاص متورانسین‌هائی است که شکل کنونی تئاتر را برای بیان کلیه هدفهای هنری خود نارسا می‌دانند و همیشه در پی آنند که با عوامل تازه‌ای کمیوهای هنر تئاتر را، که تحولات و خواست‌های دوره جدید ایجاد نموده پر کنند (مانند ماکس راینهارت، متورانسین آلمانی؛ آروین پیسکاتور، متورانسین آلمانی).

و یا دیگران که عقیده دارند عوامل نابابی، بدون آنکه ضرورت ایجاد کند، به هنر تئاتر افزوده شده که شکل اصلی و خالص آنرا تغییر داده و اصلتش را از بین برده است. این اشخاص نیز همیشه کوشش دارند این عوامل ناباب قراردادی (Conventionnel) را از هنر تئاتر دور سازند، مثلاً مهیر هولده (Meyerhold) متورانسین

روسی بر این عقیده است که پردهٔ سن یکی از این عوامل نساب و قراردادی است که در دوره‌های جدید پا به صحنهٔ تئاتر گذاشته و نه فقط اصالت هنر را از بین برده بلکه فاصلهٔ عظیمی بین اکتورها و تماشاگران ایجاد نموده است.

او از این تئوری که در تئاتر لازم است، فوراً و به بهترین شکل رابطهٔ معنوی بین بازی‌کنندگان و تماشاگران ایجاد گردد، به طوری که هر تماشاگر به خوبی حس کند که خود یکی از قهرمانان داستان است و در اکتیون دراماتیک شرکت دارد، چنین نتیجه می‌گیرد: بنابراین آیا بهتر نیست از همان لحظه که تماشاگر به سالن تئاتر وارد می‌شود او را با محل واقعه (Lieu dramatique) که ما به وسیلهٔ دکور نمایش می‌دهیم، و او، خود او باید چند لحظه بعد با سایر قهرمانان داستان، در همین محل واقعه، تکه‌ای از زندگی خود را نمایش دهد، آشنا سازیم؟ اگر این حقیقت را قبول دارید، پس باید پردهٔ تئاتر را به دور انداخت. همچنان که در دورهٔ طلائی تئاتر در یونان عتیق و عهد شکسپیر در هیچ تئاتری پرده وجود نداشت. این نمونهٔ بسیار کوچکی بود از نظریات این متورانس‌ن.

ولی باید دانست که تمام مطالب این متورانس‌ن‌های صاحب‌نظر به این سادگی نیست و قابل پذیرش نمی‌باشد، اینها گاهی در آزمایشهای خود به قدری راه مبالغه می‌پیمایند و از راهها و سنتی که قبول عامه یافته، دور و منحرف می‌گردند که آن آزمایش مقبول نمی‌افتد و در سراسر جهان مورد انتقاد منتقدین صاحب‌نظر واقع می‌گردد. باز به طور نمونه این مطلب را می‌گویم که چندی پیش در مجله‌ای هنری خواندم که اروین پیسکاتور^۱ در تئاتری که در شهر

۱- Erwin Piscator متورانس‌ن آلمانی است که پیش از آنکه نازیسم در آلمان حکومت را در دست گیرد، در تئاتری به نام خودش (تئاتر پیسکاتور) در شهر برلن کار می‌کرد و جهانیان را متوجه هنر خود ساخته بود. وقتی نازیسم به سر کار آمد، پیسکاتور چون دارای افکار و مرام مترقی بود، ناگزیر از وطن خود بیرون رفت و مدتی سرگردان بود تا بالاخره خود را به امریکا رساند و در آنجا پناهنده گردید.

نیویورک دارد، به آزمایشهای تازه پرداخته و از آن جمله پییس «اریستوکراتها» اثر نیکلا پوگودین نویسنده معاصر شوروی را در دکوری نمایش می‌دهد که به شیوه سینماتوگرافی روی پرده‌های سفید منعکس گردیده است.

به خاطر آمدن آن در وقتی در فرانسه به تحصیل مشغول بودم، پییس «سیکلون» اثر سامرست موام نویسنده معاصر انگلیسی را در پاریس نمایش می‌دادند و مقدمه پییس را که توصیف سرنگون شدن یک هواپیما و مجروح شدن خلبان آن است، به وسیله سینما روی پرده ته سن (فون) منعکس ساخته بودند.

این آزمایش ابدأ قبول عامه نیافت و مورد اعتراضات و انتقادات شدید واقع گردید، منتقدین می‌گفتند: وقتی ضرورت ایجاب نمی‌کند (و هرگز ایجاب نخواهد کرد)، مکانیک را با هنر آمیخته نکنید. اصالت هنر تئاتر را از بین نبرید. در تئاتر ما می‌خواهیم توصیف را بشنویم و در سینما باید آنرا ببینیم. این دو هنر با هم تفاوت بسیار دارد. سرانجام متورانسن مقدمه پییس را به همان شکل اصلی که نویسنده نوشته بود، برگرداند.

پیسکاتور خواسته است این آزموده را امروز در امریکا بیازماید. ممکن است تماشاگران امریکائی اعتنائی به این اصول نداشته باشند، ولی من یقین دارم اگر این آزمایش دوباره در اروپا به عمل آید، ابدأ مقبول خواهد افتاد و انتقادات منقدین، آزمایش‌کننده را سر جای خود خواهد نشانند.

من بسیار مایل و مشتاقم که آراء و نظریات قابل توجه این گروه متورانسن را در اینجا به تفصیل برای خوانندگان شرح دهم. ولی چون کتابها و مدارک لازم را در دسترس ندارم و از مطالعه آنها محروم، ناگزیر صرفنظر می‌کنم.

با وجود این مجملی از نظریات یکی از نمونه‌های تی پیک این دسته متورانسن را که به تازگی در مجله‌ای خواندم و نسبتاً خوب به خاطر دارم، برایتان شرح می‌دهم.

این نمونه تی پیک، متورانسن معاصر انگلیسی گوردون کریگ (Gordon Craig) است. او در مقاله خود پس از مقدمه‌ای چنین می‌گوید که عده‌ای از سرآمدان هنر مانند فلور (نویسنده فرانسوی) گوته، نیچه، چخوف... مطالب بسیاری درباره هنر ما می‌گویند و خلاصه همه آنها این است که تئاتر هنر عالی و کاملی نیست. من هم با آنها همراهی و همدستانم. زیرا تئاتر معاصر از عوامل غیر متجانس، از عناصر آلی و غیرآلی (Organique-Inorganique) و مصنوعی و طبیعی تشکیل یافته است بدین ترتیب:

۱- پییس، شکلی از اشکال هنری بیان حالت است که به کلی مصنوعی و قراردادی است. خواه به نظم باشد خواه به نثر.
 ۲- شیوه حرف زدن اکتور برعکس طبیعی و گاهی خودمانی و پیش‌پا افتاده است.

۳- دکورها غالباً تقلید صرف از طبیعت می‌باشد.

۴- خود اکتور که از گوشت و استخوان ساخته شده.

۵- ژستها و حرکات، که گاهی طبیعی و گاهی مصنوعی و قراردادی است.

۶- روشنائی تئاتر که همیشه در پی تقلید نور طبیعی است و همیشه در این آزمایش شکست خورده است.

۷- چهره‌های گریم‌شده و تغییرشکل یافته.

۸- همین چهره گریم‌شده که همیشه در تلاش است تا حالت خویش را از خلال قشر گریم عبور دهد.

سپس کریگ می‌گوید: چنانکه ملاحظه می‌کنید، از این هشت عامل عوامل ۱ و ۲ و ۴ و ۸ یعنی سخن و اکتور و صدا و حالت چهره آلی هستند.

عوامل ۳ و ۷ یعنی دکورها و گریم غیرآلی هستند.

عوامل ۵ و ۶ یعنی روشنائی و ژست و حرکت نیمه‌آلی و نیمه غیرآلی می‌باشند^۱

۱- من نمی‌فهمم به چه علت روشنائی من نیمه‌آلی و نیمه غیرآلی است.

با این عوامل غیرمتجانس است که تئاتر معاصر ابلهانه می‌پندارد که می‌تواند اثر هنری ایجاد نماید.
کریگک ادامه می‌دهد: حالا بیائیم و این عوامل شلم‌شور را به دو شکل متجانس سازیم.
شکل اول.

۱- پییس تئاتر چون عاملی است غیرطبیعی شکل آن را تغییر نمی‌دهیم و سایر عوامل را با آن متجانس می‌سازیم.

۲- اکتور برای بیان خود، مانند پییس، شیوه‌ای مصنوعی انتخاب می‌کند.

۳- دکور را غیرحقیقی و مجرد از زمان و مکان می‌سازیم.
۴- اکتورها به شیوه عروسکهای خیمه‌شب‌بازی به طوری خود را بپوشانند که ابدأ شناخته نگردند.

۵- ژست و حرکت را به حسب قرارداد معین و مشخص استیلزه می‌کنیم.

۶- روشنائی به کلی غیرطبیعی.

۷- به جای گریم صورت ماسک به کار می‌بریم. (به شیوه تئاتر یونان).

۸- حالت چهره اکتور را وابسته به ماسک و ژست و حرکت استیلزه او می‌سازیم.

در این نظم نوین ملاحظه می‌کنید که هیچ‌یک از عوامل تقلید طبیعت نیست و همه نیز با هم متجانسند.

شکل دوم عبارت از این است که تمام عوامل تقلید صرف از طبیعت باشد.

شکل دوم.

۱- اثر نویسنده به شیوه‌ای کاملاً طبیعی و خودمانی.

۲- شیوه بیان اکتور نیز طبیعی و خودمانی.

۳- دکور تقلید صرف و عکس برداری از طبیعت باشد. حتی گاهی درخت و خاک و آجر حقیقی به کار ببرید.

۴- اکتورها با لباس ابدأ تغییرشکل ندهند، بلکه هر اکتور که از هر جهت شباهت بیشتر به پرسناژ پییس دارد، آن رل را بازی کند.

۵- ژست و حرکت مانند شیوه بیان اکتور تقلید از طبیعت باشد.

۶- برای روشنایی، روشنائی طبیعی روز و شب را انتخاب می‌کنیم.

۷- چهره‌ها طبیعی و بدون گریم.

۸- بیان حالات درونی به وسیله حالات چهره، مانند شیوه بیان و ژست و حرکت اکتور، طبیعی و تقلیدی باشد. به طوری که ملاحظه می‌کنید هر دو شکل تنظیم عوامل هشت‌گانه به خودی خود منطقی است.

منظور این است که در کار هنر، یک گل داودی را در یک گیلاس حقیقی بگذارید و آب حقیقی در گیلاس بریزید، و یا یک داودی مصنوعی را در گیلاسی که از خمیر کاغذ ساخته شده قرار دهید و گیلاس کاغذی را چنان نقاشی کنید که من خیال کنم آب در آن ریخته‌اند.

اما آمیختن حقیقی و غیرحقیقی، طبیعی و مصنوعی، راستی و دروغی آن‌هم در صورتی که ضرورت ایجاد نکند، اشتباه بزرگی است و نشانه آن است که ما طبایع و خصال اشیاء را ابدأ درک نکرده‌ایم. بالاخره کریگ در این مقاله چنین نتیجه می‌گیرد که حالا اگر از من بپرسید که تو خودت کدامیک از این دو شکل را ترجیح می‌دهی؟ جواب می‌دهم شکل اول. زیرا از قدیمترین اعصار که بشر به ایجاد اثر هنری نایل آمده تا به امروز همیشه اثر هنری از عوامل غیرآلی تشکیل یافته است.

پس از این اشاره مختصر درباره آراء و عقاید این دسته متورانس، می‌گوئیم شیوه کار و یا رابطه آنها با اکتور این است که برحسب نظریات و آراء دبستان هنری‌ای که هر یک پیرو آنند و

یا خود موجد آن می‌باشند، برای پیشرفت هدف و منظور دبستان خویش همه چیز حتی شیوه بیان و بازی را به اکتور تحمیل می‌نمایند: و ابدأ حاضر نیستند که کار را به عهده احساسات و الهامات و مکاشفات اکتور واگذارند، و با جزئی‌ترین مسئله میزانشن را که در نتیجه مدت‌ها تفکر و تعمق فراوان طرح کرده‌اند، تغییر دهند. در این شیوه حرف اول و آخر با متورانشن است.

شیوه سوم - سنتز دو شیوه دیگر است و خاص گروهی است که فورم بیان تئاتر را به شکل تکامل یافته کنونیش قبول دارند. اکتور را عامل اصلی تئاتر می‌دانند و از عوامل و وسایل دیگر و همچنین از هر اختراع تازه که اصالت و پاکی تئاتر را از بین نبرد و آنرا قدمی به جلو براند، استادانه استفاده می‌برند.

در این شیوه متورانشن جزئیات حرکات: ورود این پرسناژ خروج آن دیگر، محل نشستن این یکی و محل ایستادن آن یکی را سن به سن برای اکتورها شرح می‌دهد و اجرای آنرا به عهده شخصیت و ابتکار و احساسات اکتور وامی‌گذارد پس در این سبک حرف اول با اکتور است. او به آزادی شروع به اجرای طرح میزانشن می‌کند. اگر شیوه اجرایش صحیح بود چه بهتر وگرنه متورانشن با بحث و اقناع عمل او را تصحیح می‌کند و حرف آخر را می‌زند.

همچنین بسیار اتفاق می‌افتد که متورانشن در میدان آزمایش به نارسائی پاره‌ای از کلیات یا جزئیات طرحهای خود پی می‌برد و آنها را به کلی تغییر می‌دهد و یا تصحیح می‌نماید. تقریباً می‌توان گفت که در شیوه دوم، از نظر بعضی از متورانشن‌ها و نه همه آنها، طرح میزانشن مانند نقشه معمار تمام و ایجاد شده است. در صورتی که در شیوه سوم فقط در شب تمرین عمومی در حضور منقدین هنر است که متورانشن پای اثر خود صحنه می‌گذارد و امضا می‌کند.

و نیز در این شیوه، برخلاف شیوه اول، هماهنگی از هر جهت حفظ می‌گردد. متورانشن به هیچ یک از اکتورهای طراز اول اجازه نمی‌دهد که پییس و همکاران دیگر را آلت و اسبابی برای جلوه کار

خود قرار دهند. همه نیروها باید برای هماهنگی عمومی به کار رود. به طوری که اگر رل یک کمک (فیگوران) حتی در یک لحظه مهمتر از سایر پرسناژها باشد، متورانسن دیگران را واپس می کشد تا در آن لحظه تمام توجه را به سوی این رل کمکی معطوف دارد و نگذارد هیچ نکته درام از اهمیت خاص خود بیفتند (ناگفته نگذاریم که در کشور ما، به واسطه نبودن کادر لازم و کافی و ضعف بعضی از افراد کادر موجود، این هماهنگی غالباً خواهی نخواهی از بین می رود).

حال اگر در مقام مقایسه این سه شیوه برآئیم، سبک اول ارزش آنرا ندارد که بحث بیشتری درباره اش بکنیم و من امروزه هیچ متورانسن پراهمیت و نامداری را نمی شناسم که پیرو سبک اول باشد.

اما دو سبک دیگر پیشوایانی دارد که همه از سرآمدان هنرنده و اگر آراء مبالغه آمیزشان را که هنوز قبول عامه نیافته و یا در میدان آزمایش بانسکست روبرو شده است، کنار بگذاریم، همیشه نظریاتشان راه تازه ای برای حل معضلات هنری گشوده و هنر تئاتر را از جهت نظری و عملی غنی تر ساخته است.

اگر در یک طرف این میدان ماکس راینهارت ها و کریگ ها ایستاده اند، در طرف دیگر نیز استانیسلاوسکی ها (متورانسن فقید شوروی)، لوتی ژووه - و شارل دولن ها (متورانسن های فرانسوی که هردو اخیراً وفات یافتند) قرار دارند. هردو دسته در عین حال که درباره نظریات یکدیگر مباحثات دقیق علمی می کنند و پاره ای از آنها را مردود می دانند، به نظر احترام به هم می نگرند و دانش و هنر یکدیگر را ارجمند و گرامی می شمردند مثلاً استانیسلاوسکی (که خود شهرت جهانی دارد و یکی از کسانی است که با گروه خود بارها به اروپا و آمریکا مسافرت کرده و فرهنگ و هنر ملت خویش را به جهانیان شناسانده است، و امروز کمتر کتاب خوبی درباره هنر تئاتر می بینید که نام این هنرمند صاحب نظر را در آن نیابید) زمانی همکار انگلیسی خود کریگ را به وطن خویش دعوت کرد تا

هاملت شکسپیر را در تئاتر هنر مسکو روی سن آورد. کریگت دعوت او را پذیرفت و هاملت را به توسط اکتورهای گروه استانیسلاوسکی نمایش داد.

از طرف دیگر چون در این زمینه اختلاف این دو گروه اصولی و اجتماعی نیست و بر سر شیوه اجرای اصلی واحد است، من در خود به هیچ وجه توانائی آن را نمی بینم که نظریات یکی از دو طرف را با دلایل قاطع نظری یا تجربی رد کنم. فقط می توانم بگویم وقتی آراء و عقاید دو طرف را در کتابها و مقالاتشان می خوانم، تئوریها و راه های عملی گروه سوم بهتر به دلم می نشیند و آنها را برای ایران که هنوز صاحب نظری در آن نیست، ساده تر و عملی تر می یابم. و همیشه چه در عمل، چه در تشریح تئوریهای هنری برای همکاران، چه در نوشتن این کتاب پیرو همین سبک بوده ام.

طرح میزانسن

متورانسن باید از ابعاد و وسایل سن و سالنی که می خواهد پییس را در آن نمایش دهد، به خوبی اطلاع داشته باشد، به موجب آن ابعاد، ابعاد هر پرده از پییس را معین کند و از پیش بداند که مثلاً در فلان پرده در سطحی به مساحت ۲۵ مترمربع باید اثاثیه آن پرده و نیز هشت نفر بازی کننده را جای دهد. همچنین محلها و تغییر محل های هر اکتور را در سن به دقت مشخص سازد.

در کشورهای اروپا تخته بندی سن به طوری است که آن را از عرض به قسمتهای مشخص تقسیم نموده، هر قسمت را یک پلان می گویند و هر پلان تقریباً از یک متر و نیم تا دو متر و نیم عرض دارد. بدیهی است که شماره پلانها به نسبت طول، یا به اصطلاح تئاتر، به نسبت عمق سن مثلاً سنی که ده متر عمق دارد دارای پنج پلان دو متری و سن دیگری که بیست و پنج متر عمق دارد دارای ده پلان دو متری است. این پلانها از جلو به عقب سن هر یک شماره ای دارد و می گویند پلان اول، دوم، سوم...

پس در این سن‌ها که دارای چنین وسایلی است متورانسن نشانند دکورها و روشنایی سن و حرکات اکتورها را به وسیلهٔ محور (خطی که از طول سن و سالن بگذرد و آنها را به دو نیمهٔ مساوی قسمت کند، محور سن نام دارد.) و پلانهای سن دقیقاً در طرحهای خود معین و مشخص می‌سازد.

هنگام رپتیسون نیز با استفاده از اصطلاحات تقسیم‌بندی سن حرکات را نشان می‌دهد. مثلاً به يك اکتور یا كمك می‌گوید: شما از در طرف باغ (اگر اکتور روبروی سالن ایستاده باشد طرف راستش را طرف باغ و چپش را طرف حیاط می‌گویند) داخل می‌شوید، محور سن را قطع می‌کنید و طرف حیاط کنار آن میز، در نیمهٔ دوم پلان اول قرار می‌گیرید.

در ایران که هنوز هیچ سنی به سبک اروپا و بنا به تجربیات معماران و متورانسن‌های اروپائی ساخته نشده است، بنابراین نمی‌توان از این اصطلاحات دقیق استفاده نمود؛ برای نشان دادن جا در روی سن وقت زیادی تلف می‌گردد و این قدر باید اکتور را کمی به پیش، کمی به پس و کمی به راست و یا کمی به چپ برد تا جای اصلی خود را پیدا کند. اما در عین حال که به کار بردن بعضی اصطلاحات اروپائی برای تسهیل کار بسیار مفید است، بعضی دیگر مانند «طرف باغ» و «طرف حیاط» حواس ما را پرت می‌کند و به نظر من بهتر است اصطلاحات ساده: طرف راست و طرف چپ (البته راست و چپ سن نه سالن) را به کار بریم.

اینک برای نمونه طرح میزانسن يك تابلو از پییس مستنطق اثر پریستلی، ترجمهٔ بزرگ علوی را که در سال ۱۳۲۶ در تئاتر فردوسی نمایش داده شد، در اینجا نقل می‌کنیم:

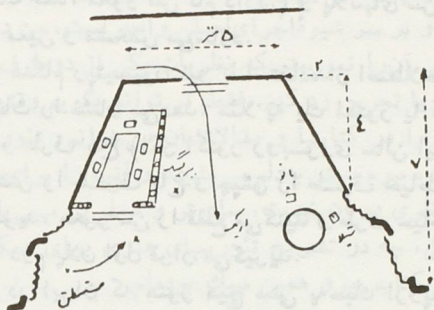
این میزانسن مربوط به سن آخر پردهٔ دوم است.

مکان واقعه: «اطلاق ناهارخوری يك خانهٔ نسبتاً بزرگ در حومهٔ شهر براملی که يك شهر صنعتی واقع در نورث-میدلند (انگلستان) است اطاق به شکل مربع است و اثاثیه

آن مطابق مد آن زمان می باشد.» (نقل از اصل پییس).

زمان واقعه: شبی در بهار سال ۱۹۱۲

پرده دوم - سن آخر.



موسیقی: شماره ۳

روشنائی: دو نورافکن از سالن

اریک - پس شما می دانید؟ بله!

صدای به هم خوردن در شنیده می شود. موسیقی شماره ۳ آغاز می گردد با ضرب اول آن چراغهای سن خاموش می شود و تنها روشنائی دو نورافکن که از پیش روشن است باقی می ماند. مستنطق، بیرلینگک، بانو بیرلینگک، شیلا در سن هستند. اریک پشت پرده اطاق پدیدار می شود. پرده را کنار می زند. لحظه ای همه را ورنانداز می کند. سپس قدم به قدم با اکسانهای موسیقی پیش می آید.

پس از آنکه اریک لحظه ای در جای خود قرار گرفت:

اریک: پس شما می دانید، بله؟

در این مدت پرده خرده خرده و ملایم از دو طرف پیش آمده و پس از صحبت اریک فقط تقریباً سه متر از اطراف

محور سن باز مانده است و با آخرین اکسان‌های موسیقی آهسته بسته می‌شود.

دنباله تمرین در سن

برای تمرین نه فقط باید سن را دکوربندی کرد و اثاثیه را در محل‌های معین قرار داد، بلکه لازم است تمام وسایل راحتی اکتور را فراهم نمود. تابستان در گرمای شدید و مخصوصاً زمستان در سالن‌هایی که دروپیکر حسابی ندارند و هوای سن بسیار سرد است، کار دشوار می‌باشد و هیچکس با ذوق و شوق تن به کار نمی‌دهد. ما تقریباً همیشه در چنین محیطی کار کرده‌ایم به طوری که غالباً از ترس سرما خوردن و بیمار شدن نتوانسته‌ایم پالتو را بکنیم و کلاه را برداریم تا بدن برای بازی و حرکت راحت و آزاد باشد. ای کاش باز این دشواری‌ها منحصر به مدت تمرین بود. هنگام نمایش نیز گاهی زن و مرد ناگزیر بوده‌ایم با لباسهای نازک در سن سرد بازی کنیم. برای خود من پیش آمده است که ناگزیر بوده‌ام دو تابلو از یک پییس را درحالی که پوشاکم منحصر به یک زیر پیراهن و یک پیراهن ابریشمی نازک بوده، در زمستان سخت، در سن سرد بازی کنم. بعضی شبها سرمای سن به قدری شدید بود که بدنم می‌لرزید و دندانهایم به هم می‌خورد. در این شبها رلی را که به عهده داشتم ابدأ حس نمی‌کردم. آنچه می‌گفتم از قلب نمی‌آمد، بلکه به حسب عادت از سر زبانم بیرون می‌ریخت. دلم سرد و تهی و آتش مقدس هنر را در آن راهی نبود. از پرسناژ و خصال و روحیاتش اثری یافت نمی‌شد. به جای او من، خود من، کسی که هر روز آشنا و نا آشنا در کوچه با او برمی‌خوردند، با پروک (کلاه گیس) و گرم کمی تغییر شکل داده، در گوشه‌ای از سن نشسته بودم و محفوظاتم را مانند ناشی‌ترین بازیگر به مردم پس می‌دادم و بین من و پرسناژ دنیائی فاصله بود. از این حقه بازی و چشم‌پندی که به جای هنر به تماشاگران ساده و صمیمی جامی‌زد، شرم داشتم. تمام هنرم این بود که رل را

فراموش نکنم و نگذارم مردم متوجه شوند که مانند سگک سرمازده و از هر جا رانده می‌لرزم و دندانهایم به هم می‌خورد. البته این سختیها برای من تنها نبوده، یقین دارم تمام هنرورانی که به مفهوم حقیقی و عظمت هنر پی برده‌اند و مزهٔ این دشواریها را چشیده‌اند، از خواندن این نکات خواهند گفت «جانا سخن...»

باری، هنگام رپتیسسیون گرمی سن و سالن باید به طوری باشد که اکتورها بتوانند بدون بیم از بیماری پالتو را بکنند، کلاه را بردارند، شال گردن را باز کنند و با راحتی و اشتیاق به کار پردازند. از طرف دیگر اکتورها همه باید سر وقت در جلسهٔ تمرین حاضر شوند. دیر آمدن یک نفر کار بیست نفر را مختل می‌سازد و همه را کسل می‌کند. البته بیشتر اکتورها همیشه سر وقت حاضر می‌شوند و به ندرت اتفاق افتاده است که همکاران خود را معطل و سرگردان بگذارند. ولی برعکس کسان دیگری هستند که به بهانه‌های «من که در این پرده کاری ندارم - بهتر نیست من امروز در خانه بنشینم و رلم را حفظ کنم؟ - ما امروز مهمانی داریم که حتماً باید در خانه باشم...» یا دیر می‌آیند یا اصلاً در جلسهٔ تمرین حاضر نمی‌شوند. مسئول نمایش به هیچ وجه نباید به این عذرها و بهانه‌ها اعتنا کند. مخصوصاً در کشور ما که هنوز هیچ دری روی پاشنهٔ خودش نمی‌گردد، مسئول برای وادار ساختن افراد گروه به رعایت نظم و نسق کار، باید سختگیر باشد و در این امر هیچ‌گونه سستی و چشم‌پوشی روا ندارد. زیرا عدم رعایت همین امور به ظاهر ناچیز است که اثر هنری را سست می‌سازد و به استحکام و کمال آن خلل فراوان وارد می‌سازد.

بعضی نیز این عادت بردارانند که پس از شروع تمرین لحظه به لحظه از سالن بیرون می‌روند و برمی‌گردند. این رفت‌وآمد نیز غالباً حواس همه را پرت می‌کند و پیشرفت کار را مختل می‌سازد. بدیهی است که رپتیسسیون در ابتدا و مخصوصاً زمانی که بازی - کنندهٔ تازه کاری روی سن باشد، وظیفه‌ای خسته‌کننده و گاهی

ملال آور و پرمشقت است. ولی این نکته را نیز نباید فراموش کرد که در جریان همین کار کسالت آور همیشه نکاتی پیش می‌آید و تشریح می‌گردد که برای همه، حتی خود مسئول نمایش نیز آموزنده است. یکی از اکتورهای جوان و مستعد گروه ما (که با سرعت عجیبی پیشرفت کرد و خود را به پای اکتورهای طراز اول رساند و به شرط آنکه نقطه ضعف خود را که عدم آشنائی به ادبیات است از بین ببرد، برای او آینده درخشانی را پیش‌بینی می‌کنم و آرزو دارم) روزی به من می‌گفت: «نیمی از آموخته‌های من چیزهایی است که شما هنگام تعلیم یا کار به دیگران آموخته‌اید.»

این گفتار بسیار صحیح است و در هر کاری و در باره هر کس صدق می‌کند. بنابراین هنگام تمرین همه باید در جای خود ساکت بنشینند و به آنچه در سن می‌گذرد، توجه کامل نمایند.

همچنین باید هنگام کار تخمه شکستن‌ها و آنکندت‌گفتن‌ها و پیچ‌پیچ کردن‌ها به سختی ممنوع گردد. من اقرار می‌کنم که خود نیز گاهی از شدت دلگرفتگی و نگرانی در باره نتیجه کار از این تفریح‌ها کرده‌ام. اما امروز که به خاطر زحمات فراوان خود اکتورها، مردم تهران هنر تئاتر را مورد تشویق و استقبال بی‌نظیر قرار داده‌اند، امروز که ما در تئاتر تخمه شکستن و حرف زدن را برای تماشاگران ممنوع می‌سازیم و خواستار احترام بیشتر برای هنر خود هستیم، آیا شایسته نیست که خود ما نیز دست‌کم به اندازه تماشاگران برای هنر احترام قائل باشیم و با این سبکسریها اهمیت و ابهت آن را از بین نبریم؟

همه این تفریح‌ها را می‌توان پس از مدتی کار انجام داد. پس از دو ساعت کار جدی از سالن بیرون بیایید. در کافه تئاتر بنشینید. بگوئید، بخندید، چای و قهوه بنوشید، نیم ساعت تفریح کنید و دوباره به کار پرتنر بپردازید.

اگر این نکات دقیق رعایت نشود؛ رپتیسویون رفته رفته به صورت جلسه دیدو بازدید و شوخی و تفریح این و آن درمی‌آید و نیمی از

فرصت گرانبهای متورانسن تباه می‌گردد و در آخر وقت هیچ اکتور باشعور و وجدانی از نتیجه راضی نیست و نمی‌تواند کار خود را ظریف و پاکیزه و جلاداده به خواستاران نمایش دهد.

پس متورانسن از این جهت وظیفه مهمی دارد و باید با مهارت از عهده آن برآید. لازم نیست در این امر خشونت دیکتاتورمنشانه به کار رود. بلکه می‌توان با کلام قاطع یکی دوبار خطا را تذکار داد، اگر خطاکار متنبه نشد، باید او را جریمه کرد و هیچ‌گونه چشم‌پوشی روا نداشت. بالاخره آخرین داروی درد این است که رل از خطاکار پس گرفته شود و به دیگری سپرده‌گردد. چون من به تجربه دیده‌ام که اکتورهای طراز اول بسیار به ندرت نظم را به هم می‌زنند و این خطاها بیشتر از تازه‌کاران و کمکها سر می‌زند. بنابراین می‌توان بدون اینکه این تنبیه آسیب زیادی به پیشرفت کار برساند، رل را از چنین اشخاص به آسانی پس گرفت.

ولی شرط اساسی و منطقی برای آنکه نظم ایجاد گردد و اکتورها با ذوق و شوق به کار پردازند و زحمت و مشقت جلسات طولانی و گاهی ملال‌آور تمرین را به آسانی تحمل نمایند، این است که تسلط معنوی مسئول را آزادانه و صمیمانه پذیرفته و به دانش و هنر و تجربه او ایمان داشته باشند. همچنین پیبسی را که می‌خواهند بازی کنند دوست بدارند و بارها هنگام مطالعه آن دلشان از شوق به تپش افتاده باشد. وگرنه در صورتی که بخواهیم تسلط مصنوعی ایجاد کنیم و آن را بر افراد تحمیل نماییم، کار زار است و با آنکه گاهی انتظام ظاهری ایجاد می‌شود ولی گاهی نیز چنان رشته آن از دست درمی‌رود که کار به کلی مختل می‌گردد.

نکته دیگر اینکه متورانسن صاحب تسلط نیز نباید از این قدرت سوءاستفاده نماید. باد به بروت انداختن، تندخو و تلخ گفتار بودن و نخوت و تکبر به همکاران فروختن کار انسان حقیقی نیست. چنین آدمی باید طبعاً و به راستی فروتن باشد. همه کس باید زود یا دیر، بالاخره حس کند که او صدیق و بی‌ریاست. از گفتن

هیچ حقیقتی باک ندارد. تحسین و ملامتش از روی حب و بغض نیست. ممکن است گاهی دچار اشتباه گردد ولی به آنچه درباره همکاران خود می‌گوید ایمان دارد، اگر دیرآشناست ولی مغرور و افاده‌فروش نیست، چنین آدمی باید همانطور که در کار جدی است، در راحت نیز شوخ و مهربان باشد و هنر در دلها جای گرفتن را به خوبی بداند...

چطور؟ خلق و خوی خود را وصف کرده‌ام؟ اشتباه می‌کنی، خواننده عزیز، این تصویر مردی است که من پیوسته کوشا بوده و هستم تا پاکدلی و مردیش را سرمشق قرار دهم. این مرد نویسنده‌ی داش‌آکل و سگک و لگرد است.

وقتی که در ساعت مقرر همه برای تمرین حاضر شدند، کسانی که در سن کار دارند به روی سن می‌روند و بقیه مانند تماشاگر در سالن می‌نشینند و با دقت کار آنها را می‌نگرند.

متورانسن جای هر یک را در سن نشان می‌دهد و اکتورها شروع به بازی می‌کنند. اگر رل‌ها هنوز خوب به خاطر سپرده نشده، می‌توان آنرا به دست گرفت و از رو خواند، اما هرگز نباید چنانکه معمول بعضی تئاترها است رل را کلمه به کلمه از ذهن سوفلور گرفت و بازگو کرد.

مخصوصاً نباید چنین پنداشت که مقصود از تمرین این است که اکتورها کم‌کم رلها را از سر کنند. در پیش گفتیم و در اینجا نیز تکرار می‌کنیم که حفظ کردن و مطالعه رل باید در خارج انجام گیرد. مقصود از رپتیسبون این است که هر روز نکته تازه‌ای مکشوف گردد. اکتورها رفته‌رفته در جلد پرسناژ خود بروند. برای تیپ پرسناژ بیان و ژست و حرکات مخصوص ایجاد گردد و با آن خو بگیرند.

بنابراین متورانسن پس از تشریح نظریات خود، از این‌جهت بازی اکتورها را زیر نظر می‌گیرد. اگر اکتوری غلط بازی کند با بحث به او می‌فهماند که هنوز پرسناژ خود را پیدا نکرده است. این

شیوه بیان و حرکات خاص پرسناژ او نیست و بدین جهت غلط بازی می‌کند. و یا به او می‌فهماند که بعد از این همه مطالعه و کسار، او تازه موفق شده است که فقط خصال صوری پرسناژ را بنمایاند ولی هنوز از نمایاندن روحیات او به‌طور کلی و مخصوصاً وضع روحی او در فلان یا فلان قسمت درام عاجز است.

بین ما چنین رسم است که هرگاه ایرادی از اکتوری بگیری غالباً می‌گویند: «خوب خود شما یکبار آنچه را می‌گوئید به‌من نشان بدهید تا من هم همان کار را بکنم.» حتی بعضی‌ها هنوز به قدری از اصول اساسی هنر بی‌خبرند که اگر از گفته ایشان سر یاز بزنی، این‌را دلیل عجز می‌دانند. در گذشته ما این عمل خلاف اصول را بسیار مرتکب شده‌ایم و غالباً بیان و حرکات به اکتورهای تازه‌کار و قدیمی نشان داده شده است. البته اکتور مستعد و مبتکر (خواه قدیمی و خواه تازه‌کار) از چند نشانی روان‌مطلب را به‌دست آورده و راه اصلی را پیدا کرده است. ولی اکتور مقلد عمل را عیناً تقلید کرده و در قدم دوم باز گیج و سرگردان ایستاده و منتظر بوده است تا دستش را بگیری و پابه‌پا به پیشش ببری.

البته در چند سال پیش گروه ما ناآزموده و بی‌تجربه بود، ولی امروز پختگی و خبرگیش نسبت به پیش خیلی بیشتر است. از طرف دیگر شرایط کار بهبود یافته و امروز برای تمرین یک پییس در جریان فصل‌گاهی دو ماه فرصت هست.

پس مسئول باید در این باره سخت‌گیرتر از پیش باشد و تا آنجا که ممکن است از نشان دادن شیوه بیان و کلیه حرکات خودداری نماید. البته بسیار پیش می‌آید که حرکتی زیبا و پرمعنا و بلیغ به نظر متورانس‌ن می‌رسد که اکتور فکر آن‌را هم نکرده است. در این صورت باید اصول و علت نتیجه آن حرکت را به اکتور آموخت و نشان داد تا او با شخصیت خود آن‌را کامل سازد و به جسم و جان خود فرو ببرد. نه آنکه جزئیات ژست و حرکت ده‌ها بار (چنانکه در گذشته بسیار پیش آمده است) تکرار گردد تا او صرفاً تقلید نماید.



صحیح است. می‌دانم چه می‌خواهید بگوئید. گفته شما را کاملاً تصدیق می‌کنم. می‌گوئید با این کادر ناقص که خودت در چند جای این کتاب بدان اشاره کردی، اگر ناگزیر شدیم رلی را به کسی که ابداع و ابتکار ندارد و بیشتر کارش تقلید است بسپاریم و در خارج از این کادر هم کسی را نیافتیم که به‌جای او بگذاریم، آن وقت... آن وقت هیچ‌کس از ما قابل ملامت نیست. اگر دسته‌گلی مرتب می‌کنید و برای هماهنگی رنگت به گل مخصوصی احتیاج دارید که در دسترستان نیست و هیچ گلی هم که شبیه آن باشد پیدا نمی‌کنید، به نظر من گل نایاب را با کاغذ بسازید و ظاهرش را جلوه و جلا بدهید. آن‌را در میان گلها بگذارید و فقط چند پرگش را نمایان سازید و بقیه‌اش را با شاخ و برگ گلهای دیگر بپوشانید. در این باره به گفتار گوردون کریگ گوش ندهید، وگرنه از وظیفه‌ای که دارید بازمی‌مانید. سخن کنستانتن استانیسلاوسکی را بشنوید که در کتاب خود به نام «زندگی من در هنر» می‌گوید: دانشجویان و من در ابتدای کارمان غالباً ناگزیر بودیم ضعف معنوی و هنری اکتورها را با جلوه ظاهری بازی بپوشانیم.

اما در عین حال ناگفته نگذاریم که به‌اتکای این حرف نباید تا دنیا دنیاست به عذر ضعف کادر به‌این حقه بازیها متوسل شویم. باید هر زمان که فرصت مناسبی به‌دست می‌آید، نواقص را برطرف کنیم و هنر خود را به‌طرف کمال پیش ببریم. همچنین نمی‌توان به بهانه نقصان و ضعف کادر نشست و دست روی دست گذارد و منتظر روزی شد که آیندگان چاله‌ها را پر کنند و راه را هموار سازند. امروز، همین امروز، در محیط و شرایط بسیار نامساعد، گود کردن پی کاخ عظیم هنر که فردا به‌دست آیندگان ساخته خواهد شد، به‌عهده ماست. شاید حتی فرصت شفته‌ریزی پی را هم نیابیم. اما همین ما را بس!

۱- درام‌نویس، منتقد و متراژسن که با استانیسلاوسکی تئاتر هنر مسکو را ایجاد و تا آخر عمر با او کار می‌کرد.



همین‌طور اگر اکتوری رل خود را به‌خوبی درک کرده و روز به‌روز بیشتر به‌جلد پرسناژ فرو می‌رود، ولی گاهی آهنگ بیانش غلط است یا ریتم بیان و حرکت نامناسب است و یا میمیک و ژستش مبالغه‌آمیز یا نادرست، متورانسن با بحث خطای کار را به‌او می‌فهماند و با چند نشانی و مثال او را راهنمایی می‌کند تا خود راه صحیح را بیابد و خطا تصحیح گردد.

اگر در این میان اکتوری به خطای یکی از همکاران خود پی برد نباید فریاد برآورد و خطا را به رخ او بکشد، و به اصطلاح او را در نظر سایرین سبک کند و آبرویش را بریزد. این عمل از هرکس سر بزند نشانه نادانی و سبک‌مغزی و یا بدجنسی است. زیرا وقتی رفیق ما روی سن با مشکلات دست‌به‌گریبان است و تلاش می‌کند تا رفته‌رفته بر آنها فایق آید، به‌او نهیب زدن و ضعفش را بساطن و تمسخر به‌رخش کشیدن، باعث سستی او می‌گردد و دست‌کم همان روز او را از کار می‌اندازد.

از طرف دیگر به‌تجربه برهمنه ما ثابت شده است که هرگاه اکتوری با نظر تحقیر و توهین به رفیق خود ایراد گرفته و بیان راه صحیح را با خودنمایی و غرض‌آمیخته کرده، اگرچه نظر او صحیح بوده و مسئول نمایش هم آن نظر را تأیید نموده؛ ولی رفیقش بسا آنکه راه پیشنهادشده را به‌ظاهر پذیرفته است اما همیشه آن را با سستی و اکراه انجام داده و نتیجه مطلوب حاصل نگردیده.

حالا بگذریم از اینکه در هر گروه یکی دو نفر نیز یافت می‌شود که در جوهر وجودشان شهوت خودنمایی بر خصلت بسی‌نظری و انصاف می‌چربد. این اشخاص برخلاف اکتورهائی که الان توصیفشان گذشت، ایراد و نظر خود را با بیانی بظاهر دوستانه و شیرین طرح می‌کنند. ولی چون در پیش کشیدن این مسئله شهوت محرکشان است، فقط و فقط برای خودنمایی ایراد می‌گیرند، منطبق و قریحه و ابتهکار مغلوب شهوت می‌گردد و تقریباً همیشه ایرادشان پوچ و استدلالشان نادرست است.

آن وقت، پس از آنکه ایرادشان مقبول نیفتاد، برای به کرسی نشاندن حرف خود نیم ساعت آسمان و ریسمان می‌بافند و متوجه نیستند که در هر حرف بیشتر پتۀ خود را به آب می‌اندازند. وقتی خوب همه را کسل کردند و در برابر سخن منطقی دیگران واماندند. می‌گویند: «خوب من که قانع نشدم، اما برای آنکه وقت تلف نشود، از استدلال بیشتر خودداری می‌کنم و آن را به وقت دیگر وامی‌گذارم.» بر همه ما ثابت شده است که وقتی چنین جمله‌ای گفته می‌شود، دیگر چنتۀ رفیقمان از «استدلال» خالی است.

پس از مدتی، وقتی یکی از او می‌پرسد: خوب، ایرادت رفع شد؟ یا باز قانع نشدی؟ می‌گوید: «خوب، آن حرکت که رفیقمان می‌کند، خوب است اما آنچه من می‌گفتم آن هم بد نیست.»
 من گاهی در جواب او، به یاد این لطیفه گفته‌ام: «خوب البته، آنچه تو می‌گوئی، آنهم راه دیگری است.» آن لطیفه این است که: دو رفیق با هم همسفر بودند. یکی دم‌بدم به دیگری ایراد می‌گرفت و او را راهنمایی می‌کرد که، چرا این‌طور صورت می‌شوئی؟ ببین من چطور می‌شویم! چرا این‌طور لباس می‌پوشی؟ بهتر نیست مثل من بپوشی؟ چرا؟... شبی دو رفیق به مهمانخانه‌ای وارد شدند و خوابیدند. ایرادگیر متوجه شد که رفیقش در رختخواب لول می‌خورد. به او گفت:

- چرا این قدر می‌لولی؟
- کک‌ها اذیتم می‌کنند و آتشم می‌زنند.
- خوب، بگیر و بکششان.
- همین کار را می‌کنم.
- چطور آنها را می‌کشی؟
- هیچی. بین دو انگشت آنقدر فشارشان می‌دهم و انگشتها را به هم می‌مالم تا بمیرند.
- عجب! همین است که اینهمه می‌لولی! چرا مثل من نمی‌کشی؟
- مگر تو چطور می‌کشی؟

— هاه، من وقتی كك را گرفتم راحت و آسوده چشمم‌هاش را وامی‌کنم و توی هر چشم يك‌ذره خاک می‌ریزم و ولش می‌کنم. دیگر کارش ساخته است.

رفیق دیگر که از مشقت راه خسته و کوفته بود، غلتی زد و خنده‌ای کرد و گفت: «خوب اینهم يك‌راهشه.»

پس بهتر است اولاً همیشه از خودنمائی پرهیز کنیم. ثانیاً اگر واقعاً چیزی به نظرمان می‌رسد، مانند همکاران دیگر که اکثریت افراد گروه هستند، نظرمان را بی‌ریا و بدون غرض درمیان بگذاریم تا عیوبی که گفته شد، پیش نیاید و زحمتی بر زحمات دیگر افزوده نگردد.

بدین‌شکل جلسات تمرین هر روز در ساعت مقرر تشکیل می‌گردد و پییس پرده به پرده بازی می‌شود. متورانسن با دقت تمام باید متوجه باشد تا هر روز کار را به‌طرف کمال ببرد. خطاهائی را که دیروز ندیده است امروز ببیند و تصحیح کند. هر روز نکته تازه‌ای بر نکات دیگر بیفزاید. همیشه مواظب باشد که هماهنگی و ریتم کلی میزانسن از بین نرود. آنهائی را که در راه درست پیش می‌روند تأیید و ترغیب نماید و به‌علت واماندگی کسانی که هنوز در تارو پود الفاظ درگیر هستند و دست‌وپا می‌زنند پی‌ببرد و برای نجاتشان چاره‌ای بیندیشد.

از طرف دیگر او باید روز‌بروز بیشتر به صحت نظریات و طرحهای خود پی‌ببرد و اطمینانش استوارتر گردد و هر جا در آنها به نکته نادرستی برمی‌خورد فوراً تصحیح کند و یا هر نکته درست و زیبائی در جریان کار بر او مکشوف می‌گردد، بر آنها بیفزاید.

همین‌طور هر روز باید متوجه پیشرفت کار دکور، لباس، موسیقی، نجاری پراوتیکابل‌ها، ساختن لوازم مکانیکی سن و تهیه اثاثیه باشد و هر گاه نقصان و خطائی در آنها می‌بیند، فوراً برطرف سازد.

بدین‌شیوه تمرین باید هفته‌ها و گاهی ماهها ادامه داشته باشد

تا متورانسن حس کند که به اندازه قدرت خود و وسایلی که در اختیار دارد بازی پییس را ساخته و آماده کرده است. البته به محض اینکه موسیقی پییس حاضر شد، لازم است هر روز هنگام تمرین آنرا بنوازند تا اکتورها بدان خو بگیرند و ریتم سخن و بازی خود را با آن جور کنند. اگر پییس قدیمی است و بنابراین لباس پرسناژها قدیمی است و اکتورها هرگز چنین لباسی به تن نکرده اند و بدان عادت ندارند، باید لباسهائی شبیه آنها دوخت و اکتور را وادار ساخت تا در خارج جلسات تمرین حتی در خانه خود لباس را بپوشد و با آن راه برود و نشست و برخاست کند و هر روز نیز در جلسات تمرین بپوشد و بازی کند تا بدان آموخته گردد و ناراحت نباشد. ولی در چند جلسه آخر فرصت باید حتماً اکتورها لباس اصلی خود را بپوشند و بازی کنند تا هر کدام عیبی دارد، برطرف گردد.

همچنین در جلسات آخر باید دکور اصلی را بست و اثاثیه را در جای خود قرار داد و اکتور را لباس پوشیده به بازی واداشت تا با آنها آشنا شود و این پندار را در خاطر خود ایجاد نماید که در خانه خودش است و تکه ای از زندگی خود را حکایت می کند.

کار اصلی متورانسن

در ابتدای این بخش به کار اساسی و اصلی متورانسن اشاره شد. ولی اینک که جزئیات میزانسن که نکته به نکته تشریح گردیده دوباره به این موضوع برمی گردیم و با آنکه تشریح این مطلب کاری بس مشکل است، زیرا اسناد و مدارک کافی و متنوع در دست نیست و به ندرت اتفاق می افتد که متورانسنی طرحها و تفسیرهای میزانسن خود را چاپ کند و در دسترس عموم قرار دهد. از طرف دیگر بنا ذکر مثال نیز نمی توان حق مطلب را ادا نمود، زیرا تا پییسی را به دقت نخوانیم و تحلیل نکنیم و نمایش آنرا نبینیم و تحت تأثیر عینی قرار نگیریم نمی توانیم به اختراعات و نکات بدیعی که متورانسن به کار برده است، پی ببریم. با وجود این کوشش می کنیم با آوردن

مثال تا اندازه‌ای روشن نمائیم که چرا و چگونه متورانسن باید (به‌گفته گاستون پاتی که کلامش را در آغاز این بخش نقل کردیم) «دامنه متن را در منطقه حاشیه بکشاند و بسط دهد.»

برای تشریح این مطلب قبلاً باید بگوئیم که از هنرهای زیبا بعضی با حس بینائی و بعضی دیگر با حس شنوائی بشر سروکار دارند. مثلاً نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، رقص و سینما به‌وسیله حس بینائی در روح بشر قابل تأثیرند. برعکس موسیقی و ادبیات به‌وسیله حس شنوائی.

ولی تئاتر هنر ترکیبی است که هم به‌وسیله شنوائی و هم (مخصوصاً) به‌وسیله بینائی بشر را متأثر می‌سازد. جوهر و علت وجودی هنر تئاتر همین است. به‌طوری‌که اگر در نمایش پییسی فقط به بازگو کردن متن پییسی قناعت کنیم، هر قدر هم که شیوه بیان و دکورها و لباسها خوب و مناسب باشد، چون فقط حس شنوائی را متأثر می‌سازیم پس دیگر نمی‌توانیم ادعا کنیم که این پییسی را به نمایش درآورده‌ایم. در این مورد کار ما تنها يك عمل ساده منظومه‌خوانی است.

بنابراین کار اصلی و اساسی متورانسن این است که پییسی تئاتر را به‌وسیله حس بینائی نیز قابل تأثیر سازد. اگر کسانی تصور کنند که دکور و لباس و اثاثیه... عواملی است که پییسی را به نمایش درمی‌آورد و یا بنا به اصطلاح دیگر پییسی را به‌وسیله حس بینائی قابل تأثیر می‌سازد، این تصور کاملاً اشتباه است. زیرا در یونان عتیق و در دوره رنسانس دکور و اثاثیه به‌شکل امروز در تئاتر وجود نداشت و امروز نیز در بعضی تئاترهای آزمایشی وجود ندارد با وجود این تئاتر به‌وسیله حس بینائی کاملاً قابل تأثیر بوده و هست.

دکور و لباس و نور و اثاثیه و اکسه‌سوار و موسیقی و گریم فقط محیط و اتمسفر را برای تأثیر بخش ساختن متن از راه حس بینائی مساعد می‌سازند ولی تأثیر را ایجاد نمی‌نمایند. این عوامل وسیله هستند نه هدف.

عوامل اصلی که متن را از بینائی مؤثر می‌سازند عبارتند از تجسم پرسناژ، بازی بدن، حالت صورت، تجسم احساسات و تأثرات پرسناژ.

پس کار متورانسن این است که: به وسیلهٔ دکور، موسیقی، نور، لباس... محیط را مساعد سازد و به وسیلهٔ سایر عوامل سخن شاعر و نویسنده را از راه بینائی و مشاهده عینی در روح اثر بخش سازد. و این عمل به واسطهٔ تشخیص صحیح پرسناژها و درک عمیق خصال و احساسات آنها و اختراع بازیهای صحیح و منطقی برای تجسم این خصال و احساسات انجام می‌پذیرد.

اینک برای نمونه یک قطعهٔ کوچک از ابتدای پپیس اتللو شکسپیر را نقل می‌کنیم و میزانسنی را که استلانیسلاوسکی برای این قطعه داده است، ترجمه می‌نمائیم.

قبلا باید بدانیم که داستان پپیس بدین‌قرار است که یکی از سناتورهای و نیز به نام برابانشیو دختر زیبایی دارد به نام دزدمونا. یکی از جوانان بی‌هنر، بلمهوس و عیاش، اما ثروتمند که بهتر است او را باصطلاح «بچه تاجر» و نیز وی وصف کنیم، عاشق جمال دزدمونا شده و مدتی است هر روز و هر شب دمبدم جلو خانهٔ او کمین می‌کند تا وقتی از خانه بیرون بیاید به دنبالش بیفتد و اظهار عشق کند. البته پدر و اهل خانه دزدمونا از این موضوع آگاهند و هر وقت او را جلو خانه می‌بینند از آنجا می‌رانند. این جوان رودریگو نام دارد. از طرف دیگر اتللو، اهل شمال آفریقا، مثلا الجزیره و یا مراکش و یاتونس؛ یکی از سرداران نامی است که در خدمت دولت و نیز می‌باشد. این سردار با برابانشیو دوست است و با او رفت‌وآمد دارد. دزدمونا به این سردار میانسال و سیاه‌چرده دلپاخته است. شبی پنهان از پدر، اتللو دختر را به خانهٔ خود برده تا با او زناشویی کند. یاگو که از سربازان سپاه اتللو است و با او در چند جنگ شرکت داشته، چون انتظار داشته است که اتللو او را به نیابت خود انتخاب کند و اتللو افسری به نام کاسپور را برای این مقام برگزیده است،

بدین جهت کینهٔ اتللو را در دل گرفته و می‌خواهد از او انتقام بکشد.

قطعه‌ای که اینک از پییس اتللو نقل می‌کنم مربوط به شبی است که اتللو دزدمونا را به‌خانه خود برده و یاگو و رودریگو به‌خانه برابانشیو می‌آیند تا او را از این پیشامد آگاه سازند.
متن پییس:

یاگو — پدرش را صدا بزن. از خواب بیدارش کن. عیش و خوشی را به‌کام این سیاه تلخ کن. درکوچه‌ها رسوا و بدنامش کن. کسان و خویشان دختر را به او بشوران. آسمان صاف عیش و کامرانش را تیره ساز و در عین خوشی زجرکشش کن.

رودریگو — خانهٔ دختر اینجاست. الان پدرش را به فریاد بلند صدا می‌زنم.

یاگو — صدا کن. با آهنگ وحشت‌انگیز، فریاد هولناک، مثل اینکه شهر پرجمعیتی در تاریکی شب آتش گرفته باشد.

رودریگو — آهای برابانشیو! سینیور برابانشیو! آهای!

یاگو — بیدارشو! آهای برابانشیو! دزد! دزد! خانه‌ات را جستجو کن! بین دخترت در خانه هست یا نه! صندوق‌هایت را وارسی کن! آی دزد! دزد!

برابانشیو — چه خبر است؟ این هیاهوی وحشت‌انگیز برای چیست؟

رودریگو — سینیور، آیا همه اهل خانه‌تان در خانه هستند؟

یاگو — همه درهای خانه‌تان بسته است؟

برابانشیو — چطور! چرا می‌پرسید؟

یاگو — سینیور، شما را دزد زده. تا رسوا و بدنام

نشده‌اید، جلوگیری کنید. زود لباستان را بپوشید! نیمهٔ جانتان را رבוده‌اند. در این لحظه، الان، همین الان، قوچ سیاه پیری به جان میش سفید شما افتاده. راه بیفتید! به بانگ ناقوس مردم شهر را از خواب بیدار کنید! وگرنه شیطان همین امشب شمارا پدر بزرگ خواهد کرد. می‌گویم راه بیفتید!

برابانشیو - عجب! مگر دیوانه شده‌اید؟

رودریگو - سینیور بزرگوار، صدای مرا می‌شناسید؟

برابانشیو - نه شما کی هستید؟

رودریگو - اسم من رودریگوست.

برابانشیو - دیگر بدتر! من قدغن کردم که جلو خانه

من کمین نکنی. آشکارا به تو گفتم دخترم را به تو نمی-

دهم. حالا مست و پرخورده، دیوانه‌وار آمده‌ای که آرامش

مرا به هم بزنی!

رودریگو - سینیور! سینیور! سینیور!

برابانشیو - اما مطمئن باش که در اراده و مقام من

آن قدرت هست که برای این رفتارت بتوانم روزگارت را

سیاه کنم.

رودریگو - سینیور، حوصله داشته باشید.

اینک تحلیل و میزانسنی را که کنستانتن استانیسلاوسکی برای

این قطعه داده است (از کتاب «اتللو»، میزانسن و تفسیر کنستانتن

استانیسلاوسکی چاپ پاریس - Edition du Seuil صفحه ۴۱ - ۴۳ -

(۴۵) ترجمه می‌کنم.

«۱- با کلمات رودریگو: «آهای برابانشیو! سینیور!

برابانشیو آهای!» سن آژیر شروع می‌شود. باید این سن

را به حد اعلا و بدون عجله بسط و گسترش داد، تا برای

بیدار شدن اهل خانه و از جا بلند شدن آنها فرصت کافی

باشد و عمل آنها باورکردنی و قابل قبول به نظر آید.

بنابراین نترسید از اینکه متن پییس را چند بار تکرار کنید. برای طولانی ساختن این سن جمله‌های متن را با مکث‌های پر از سروصدا متناوب سازید. هنگام این مکث‌ها رودریگو با پا روی قایقی که با آن به در خانه دزدمونا آمده به کف قایق می‌کوبد و زنجیر قایق را تکان می‌دهد. همچنین بنا به امر یاگو، قایق‌ران نیز زنجیر قایق را به سختی تکان می‌دهد. و خود یاگو زیر طاق جلو خانه پنهان است و در خانه برابانشیو را می‌کوبد. پس نمودار این سن بدین شکل است:

رودریگو-آهای برابانشیو! سینیور برابانشیو! آهای!
مکث: صدای کوبیدن پارو به کف قایق، صدای زنجیر،
صدای در.

یاگو - بیدار شو! آهای برابانشیو! دزد! دزد!
مکث: سروصدا.

یاگو - خانه‌ات را جستجو کن!
مکث: سروصدا و فریاد.

یاگو - ببین دخترت در خانه هست یا نه؟ صندوق‌هایت
را وارسی کن!
مکث: سروصدا.

یاگو - آهای دزد! دزد!
مکث: سروصدا.

(سن آثریر نباید بدین‌جا پایان پذیرد، زیرا هنوز فرصت کافی برای بیدار شدن تمام اهل خانه نیست) پس متن را تکرار کنید. ولی نه به ترتیب جمله‌بندی پییس. بلکه جمله‌ها را پس و پیش کنید تا تکرار بی‌جا و بیمزه نباشد.

۲- سن بیداری اهل خانه: (از پشت سن (از خانه) برابانشیو هیاهوی چند نفر از اهل خانه به گوش می-



رسد. در طبقه دوم خانه يك پنجره باز می‌شود. ب) رفته رفته خدمتکاران پشت پنجره‌ها می‌آیند و صورت خود را به شیشه‌ها می‌چسبانند و می‌خواهند ببینند در کوچه چه خبر است. پ) پشت پنجره دیگر صورت يك زن نمایان می‌گردد. این زن خدمتکار دزد مناست. خواب‌آلود است و پیراهن خواب به تن دارد. ت) برابانشیو پنجره سوم را باز می‌کند. نمودار شدن این اشخاص باید با سر و صدای پشت سن متناوب گردد.

۳- از موقعی که رودریگو فریاد می‌کشد: آهای برابانشیو... تا سخنان برابانشیو که می‌گوید: دیگر بدتر!... بیداری اهل خانه و پشت پنجره آمدن آنها ادامه دارد. در این مدت رفته‌رفته تمام اهل خانه پشت پنجره‌ها آمده‌اند و کوچه را نگاه می‌کنند. همه خواب‌آلود و با جامه خواب هستند.

بازی اهل خانه: همه با احتیاط تمام کوشش دارند کوچه را ببینند و بفهمند علت این سروصدا چیست و چه خبر است. کمک‌ها باید به‌دقت به حرفهای پرسناژها گوش بدهند و همه‌جا به‌مناسبت موضوع عکس‌العمل درونی و صوری نشان دهند، از طرف دیگر باید بنمایانند که می‌خواهند پی ببرند کی فریاد می‌کشد، چه می‌گوید و چرا فریاد می‌کشد.

بازی رودریگو و یاگو و قایق‌ران: هر قدر ممکن است با سروصدا ایجاد هول و هراس نمایند.

۴- برابانشیو - نه، شما کی هستید؟
رودریگو - اسم من رودریگوست.

تنفر و عصبانیت عمومی (علت این عصبانیت از آنچه که در مقدمه این قطعه درباره رودریگو گفته شد، نمایان است) گوئی همه اهل خانه به خود می‌گویند. «یعنی چه!

چه معنی دارد! يك جوان بی سروپا، مست و لول، به در خانه سناتوری بیاید و این طور رسوائی کند و اهل خانه را از خواب بپراند!»

برابانشیو حق رودریگو را کف دستش می گذارد. اهل خانه می فهمند که پیشامد مهمی روی نداده بدین جهت رفته رفته از پشت پنجره ها دور می شوند و دو سه پنجره بسته می شود. بعضی دوباره به رختخواب برمی گردند، اما سماجت رودریگو و سر و صدایشان بیشتر می شود.

۵- پس از آنکه برابانشیو می گوید: «آمده ای که آرامش مرا به هم بزنی!» خدمتکارانی که هنوز جلو پنجره ها باقی مانده اند به رودریگو ناسزا می گویند، همه مه می کنند و همه در يك زمان حرف می زنند.

۶- رودریگو دست و پا می کند و می خواهد برابانشیو را جلو پنجره نگه دارد و با او حرف بزند. زیرا برابانشیو در آخر حرف خود يك لنگه پنجره را بسته است و می خواهد برود. بدین جهت:

رودریگو - سینیور! سینیور! سینیور!

۷- اما پیش از آنکه برابانشیو به کلی پنجره را ببندد و دور شود، می گوید: «اما مطمئن باش که در اراده و مقام من آن قدرت هست...» پس به نظر بیاورید که شتابزدگی و عصبانیت و ریتم بازی رودریگو و یاگو، که می خواهند به هر ترتیب شده نگذارند برابانشیو دور شود، چقدر زیاد و تند است.

این بود يك قسمت كوچك از میزانشن استانیسلاوسکی. به طوری که در این قطعه از اتلوی شکسپیر ملاحظه می کنید، در اصل پییس، پس از چند جمله کوتاه که رودریگو و یاگو می گویند، برابانشیو پشت پنجره می آید و به آنها جواب می دهد. البته این موضوع هنگام قرائت پییس به نظر نمی آید. ولی هنگام نمایش اگر

فرصت کافی به پدر دزدمونا داده نشود که از خواب بیدار گردد و مدتی نیز در رختخواب گوش بدهد تا بفهمد که او را صدا می‌زنند و از کوجه صدا می‌زنند و پس از آن پشت پنجره بیاید، بدیهی است که به‌گفته‌ی استانیسلاوسکی پدیدار شدن فوری برابانشیوقابل قبول به نظر نمی‌رسد. پس متورانسن در برابر مسئله‌ای قرار می‌گیرد که باید آن‌را با مهارت حل کند. و همچنین باید هر جمله از متن پییس را به‌وسیله‌ی بازی اکتورها تفسیر نماید و برجسته سازد و به‌وسیله‌ی بینائی ما را تحت تأثیر قرار دهد.

این نمونه از کار متورانسن از مشاهدات من است. من در سال ۱۹۳۶ برای تماشای فستیوال تئاتر مسکو بدان‌جا رفته بودم. در تئاتر رئالیست مسکو اتلوی شکسپیر را نمایش می‌دادند. من چندین بار نمایش اتلورا دیده‌ام ولی هرگونه پییس نه قبل از آن و نه بعد با این ظرافت و استحکام ندیده بودم و ندیده‌ام. سراسر نمایش پر از اختراعات و ابداعات متورانسن بود.

موضوعی را که می‌خواهم نقل کنم مربوط به سن سنا در پرده‌ی اول پییس است. من در اینجا خلاصه‌ی اکسیون را می‌نویسم، اما بدیهی است که خوانندگان برای آنکه بتوانند به اهمیت نکته‌ای که شرح داده می‌شود پی ببرند، باید پییس اتلورا را به‌دقت بخوانند و این نکته را در آن مجموعه بسنجند و گرنه از این مختصر چیزی دستگیرشان نمی‌شود.

این سن در بخش سخن تا آنجا که دزدمونا به سنا می‌آید، نقل شده است. دزدمونا در سنا اظهار می‌کند که به‌میل خود به‌خانه‌ی اتلورا رفته و با او زناشویی کرده است. پس از آنکه باز صحبت‌هایی بین سناتورها و برابانشیو و اتلورا ردوبدل می‌گردد و سناتورها به اتلورا مأموریت می‌دهند که تا یک ساعت دیگر برای جنگ با ترکها به جزیره‌ی قبرس برود، برابانشیو با این جمله خطاب به اتلورا سخن خود را تمام می‌کند.

برابانشیو — چشم بینا داشته باش و مواظب زنت

باش. پدرش را فریب داد، تو را هم فریب خواهد داد.
 اتللو - به ایمانم قسم، وفادار خواهد بود. یاگوی
 درستکار، دزدمونا را به تو می‌سپرم. خواهش دارم زنت
 را همدم او کن و هر وقت مناسب دیدی آنها را به قبرس
 بیاور. بیا دزدمونا، برای صحبت از عشق و زندگی يك
 ساعت بیشتر وقت نداریم. باید فرمانبردار زمان باشیم
 (بیرون می‌روند).

این متن پییس است. ولی متورانسن تئاتر رئالیست دریافته
 است که جملهٔ برابانشیو: «... پدرش را فریب داد، تو را هم فریب
 خواهد داد!» بسیار بسیار مهم است و در پرده‌های بعد که یاگو
 اتللو را بدگمان می‌سازد، ممکن است حرف پدر بارها به یاد شوهر
 بیاید و بدگمانیش را استوارتر سازد. درحقیقت این جمله در این
 سن گم شده است و زیاد نمودار نیست.

متورانسن جمله‌ها را بدین شکل پس و پیش کرده است:

۱- پس از پایان جلسهٔ سنا اتللو به یاگو می‌گوید:

اتللو - «یاگوی درستکار، دزدمونا را به تو می‌سپرم...» تا
 آخر سخنان اتللو.

۲- اتللو و دزدمونا به اوان سن می‌آیند و پرده به روی مجلس
 سنا بسته می‌شود. اتللو در کنار دزدمونا قرار گرفته و محو زیبایی
 اوست. پرتو دلدادگی و مهر در چشمان او نمایان است. مدتی به
 صورت دزدمونا نگاه می‌کند. سپس می‌خواهد با ملایمت و شیرینی
 او را ببوسد. همین که لبش به لب دزدمونا نزدیک می‌گردد، لای پرده
 باز می‌شود، سر برابانشیو از آنجا پدیدار می‌گردد و با صدای خفه
 به اتللو می‌گوید:

برابانشیو - چشم بینا داشته باش و مواظب زنت
 باش. پدر را فریب داد. تو را هم فریب خواهد داد.

اتللو - به ایمانم قسم وفادار خواهد بود.

پرده بسته می‌شود. پس از لحظه‌ای باز اتللو می‌خواهد زنش را

ببوسد، دوباره لای پرده باز می‌شود. این بار یاگو همان‌جا نمودار می‌گردد و دسته گل سفیدی که در طراوت، جلوه و زیبایی به صورت دزدمونا می‌ماند، پیش چهره سیاه اتللو نگاه می‌دارد. دسته گل بین صورت دزدمونا و اتللو حایل می‌شود. اتللو و دزدمونا بدون اینکه به مقصود و کنایه یاگو پی ببرند با مهربانی و سرور دسته گل را از او می‌گیرند. پرده به روی پرده اول بسته می‌شود.

اینک ملاحظه کنید که چرا و چگونه متورانسن فقط به بازگو کردن متن در سن اکتفا نمی‌کند، بلکه کوشش اصلیش این است که نکات مهم پییس را با اختراعات خود برجسته نماید و به وسیله بازی اکتور بر متن حاشیه و تفسیر بنویسد و «دامنه متن را در منطقه اسرار و خاموشی بکشاند و بسط دهد.»

تمرین عمومی

وقتی بازی پییس از هر جهت ساخته و پرداخته گردید، چند شب پیش از نمایش برای مردم، متورانسن جمعی از منتقدین هنر را شبی دعوت می‌کند و در آن شب اکتورها گریم کرده و لباس پوشیده در دکور اصلی پییس را بازی می‌کنند. این جلسه را از این جهت تمرین عمومی می‌نامند که در آن همه چیز از اکتور گرفته تا ناچیزترین لوازم سن - مانند قوطی سیگار روی میز - باید به نمایش گذارده شود تا منتقدین بتوانند در باره همه آنها آراء و نظریات خود را اظهار دارند.

اگر منتقدین متورانسن را متوجه ساختند که در لباس یا اثاثیه سن یا دکور و یا قسمتی از بازی یک اکتور خبط و خطائی پیش آمده است، او در چند شب آخر فرصت دارد که نادرستی‌ها را تصحیح کند. آشپزی را به خاطر بیاورید که تمام روز در آشپزخانه به خوراک‌های متنوع سرزده و دمدم از آنها چشیده است، بدین - جهت مشام و ذائقه‌اش از طعم و بوی خوراکها پر شده و آشپز به اصطلاح کدبانوها «بوزده» شده است و دیگر نمی‌تواند عطر و

طلم هر خوراک را به خوبی تمیز دهد. متورانسن هم همین حال را دارد. او ماهها سرگرم کار خود بوده و چشم و گوش و ذهنش از رنگ‌ها و حالات و آهنگ‌های کار پر شده است و در آخر ممکن است متوجه خطائی نگردد.

بنابراین فایدهٔ تمرین عمومی این است که جمعی اهل هنر و تازه‌نفس کار او را می‌بینند و خاطرش را جمع می‌سازند. این نکته را هم گوشزد کنیم که اگر در جریان کار متورانسن حس می‌کند که چشم و گوشش خسته شده است، باید چند روز از کار کنار برود و آنرا به کسی که صلاحیت و کاردانش را همهٔ افراد گروه قبول دارند، بسپارد و خود به استراحت پردازد.

نخستین شب

رسم چنین است که در شب اول نمایش عدهٔ زیادی از منقدین، نویسندگان، نقاشان، موسیقی‌دانان، و هنروران دیگر را دعوت می‌کنند و این شب را به اصطلاح تئاتر نخستین می‌نامند. در این شب است که نویسنده (اگر زنده باشد)، متورانسن، آهنگساز، دکورساز، اکتورها، طرح‌دهندهٔ لباس و تمام کسانی که در ایجاد این اثر هنری دست داشته‌اند، هر یک اثر خود را امضاء کرده به اهل هنر ارائه می‌دهند. از فردا منقدین در روزنامه‌ها و مجلات و کنفرانس‌ها از این اثر بحث می‌کنند. زیباییهایش را می‌ستایند و نقاط ضعفش را مورد ملامت قرار می‌دهند. متأسفانه هنوز در کشور ما منقد و انتقاد به معنای صحیح وجود ندارد و از این جهت ما اهل تئاتر نه فقط استفاده‌ای نمی‌بریم، بلکه گاهی زیانتهائی نیز می‌بینیم که آنرا در رساله‌ای جداگانه شرح خواهم داد.

در پیش نیز گفتیم که در تئاترهای اروپا علاوه بر متورانسن رژیسور سن وجود دارد. از شب دوم نمایش متورانسن مسئولیت ادارهٔ نمایش را به رژیسور می‌سپارد و اگر خود در بازی پییس شرکت دارد، فقط بازی می‌کند و مانند سایر اکتورها مسئولیتی علاوه بر

مسئولیت بازی خود ندارد. و اگر در بازی شریک نیست می‌تواند اصلاً به تئاتر نیاید و به مطالعه و انتخاب پییس دیگری بپردازد. ولی در ایران که هنوز رژیم رژیسور وجود ندارد و حس مسئولیت، دیسپلین، همکاری، دلسوزی و کمک در کار یکدیگر و وجدان اجزای دقیق جزئی‌ترین نکات چنانکه باید و شاید برما بیدار نگشته و پرورش نیافته لازم است خود متورانسین بازهم مسئولیت را به عهده بگیرد و حتی اگر در بازی پییس هم شرکت ندارد، از ابتدا تا آخر نمایش هرشب سر کار باشد و کلیه امور را بازرسی نماید.

شیوه کار در هنگام نمایش

هر شب کم‌وبیش دو سه ساعت پیش از وقت در تئاتر حاضر شوید برای آنکه ذهن و روحتان را برای بازی رلی که به عهده دارید، آماده سازید. همینطور که به طرف تئاتر می‌آئید اکسیون پییس را رفته‌رفته در ذهن تجسم دهید و به حسب محل وقوع اکسیون (خانه خود یا دوستان، دفتر کار، اداره، کوچه، مزرعه، کارخانه...) و رلی که دارید با خود فکر کنید که من حالا به خانه دوستم می‌روم و باید این خیر را به زن او بدهم و یا درباره این مطلب با او بحث کنم...

پروردگارا! آیا از شنیدن این مطلب چه فکر خواهد کرد؟ چه جوابی به من خواهد داد؟ چه چیز از من خواهد پرسید؟ چه تأثر و احساسی به او دست می‌دهد؟ اگر او از شنیدن این مطلب غمگین بشود بی‌شک غم او مرا هم خواهد گرفت. مبادا به گریه بیفتم! آن وقت نمی‌توانم ساده و روشن مطلب را برایش بیان کنم. اگر چیزی پرسد یقین اولین سؤالش این است، بله جز این نمی‌تواند باشد.

طبیعتاً پرسش (رل) او در خاطر تان نقش می‌بندد. آن وقت: — اگر چنین چیزی از من پرسید چه جواب بدهم؟ خواهیم گفت: جواب (یا رل خودتان) به زبانتان جاری می‌گردد. ادامه بدهید. گفتگو کنید.

— آن وقت در جواب من باز می پرسد:
پرسش او را به زبان بیاورید.
— پروردگارا! آن وقت چه باید بگویم؟ خواهم گفت...
حدس می زنید به کجا می خواهیم برسیم؟ پس ادامه دهید.
بگوئید، پاسخ بشنوید. گفتگو کنید. جمله ها را درست و حسابی
به زبان بیاورید و حرف بزنید. حتی بخندید، گریه کنید. اگر
راهگذری متوجه تان گردید و تعجب کرد و شما را دیوانه پنداشت،
چه اهمیت دارد؟ راستی در این هنگام به حال عادی نیستید و نباید
باشید. ممکن است چندین نفر آشنا از کنار تان گذشته اند و به شما
سلام کرده اند و متوجه نشده اند. چه بهتر! وضع خانه دوست و
حالات و تأثرات زن او و خودتان به طوری در ذهن و چشمتان نقش
بسته است که جز آن به هیچ چیز دیگر توجه ندارید. به شما اطمینان
می دهم که اگر در این حال که هستید، بدون اینکه ملتفت شوید و به
خود آئید، نیروئی شما را از زمین بردارد و در سن در برابر پرسناژ
دیگر جای دهد، به جای آنکه مانند بیشتر شبهارل پرسناژ خود را
مانند خطیبی بازگو کنید، خود پرسناژ را می آفرینید.
اگر این حالت در شما ایجاد گردد، دلتان از فکر تمام گرفتاریهای
روز آزاد و تمی گشته و شبیه و پندار هنری در آن جای گرفته
است. يك زمان به خود می آئید که از کوچه تئاتر دو کوچه گذشته اید،
لحظه ای تعجب می کنید، از گیجی درمی آئید و به کار خود می خندید.
ولی نگذارید این حالت از دستتان برود و به حال عادی برگردید.

پرورش نیروی تصور و تخیل

خوب چه بکنیم تا این حالت در ما ایجاد گردد؟
اگر روحاً هنرمند نیستید و تئاتر (و یا هر هنر دیگر) را فقط
کاسبی می دانید، هیچ در این راه از من و شما کاری ساخته نیست.
اگر نه، و اگر کم و بیش صاحب استعداد و قریحه نیز می باشید،
نیروی تصور و تخیل خود را با ادبیات، موسیقی، قصه و داستان،

رؤیاها و تفکرات شخصی... پرورش بدهید. وقتی شاهنامه می خوانید تنها به ظاهر و سبک شعر، و موسیقی و محسنات کلام راضی نباشید. برای هر گوشه از هر داستان: آمدن شیطان نزد ضحاک، مسارهای دوش ضحاک و طعمه خوراندن به آنها، سیمرغ، زال در لانه سیمرغ، در آتش رفتن سیاوش، زندان بیژن، در وهم و خیال پرده نقاشی ای بنا به فانتزی خود بسازید. حتی جزئیات را اختراع کنید. بال و پر سیمرغ را به ذوق خود رنگ آمیزی نمایید. یال و دم رخش را به اشکال متنوع، به شکل گلپای گوناگون گره بزنید و بیارائید. زنگوله های شاخ دیو سپید را هم فراموش نکنید. آیا دیو تا دنیا بوده و هست از همان زنگوله هائی که ما حالا به گردن اسب و الاغ می بندیم به شاخ خود آویزان می کرده و خواهد کرد؟ بالاخره دیو که در این داستانها دارای شخصیت و معرفت و شهوات و احساسات گشته و سخن می گوید و جنگ می کند و مهر می ورزد و می خورد و می خوابد، ممکن است با آنکه مظهر پلیدی است گاه به گاه نیز دستی به سر و بر خود ببرد. مخصوصاً همسر دیو که بی سلیقه نیست و به آرایش شوهر دل بستگی دارد. خوب گمان نمی کنید یکی از هزاران بار که بانو دیو کنار دریای مازندران گردش می کرده از آن گوش ماهیهای بزرگ پیچ در پیچ بسیار خوشش آمده، بزرگترین و شفاف ترین آنها را دست چین کرده، شاخه عشقه جنگلی را از میان آنها رد کرده و گوش ماهیها را با آن به شاخهای شوهر آویخته باشد؟ من یقین دارم که این کار را کرده است. به شما گفتم، همسر دیو زن پر بی سلیقه ای نیست. حتی من می دانم پس از مدتی که گوش ماهیها دلش را زد و چشمش را خسته کرد، آنها را به دور ریخت و ستاره دریائی افسون شده به جای آنها بست.

باور کنید! حتماً همین طور است که برایتان گفتم. و گرنه، اگر بنا باشد که قهرمانان جاویدان این داستانها همیشه به یک شکل و شمایل، همان که قرنهاست برای ما تصویر می کنند، باقی بمانند، شاهنامه به بی ارزش ترین کتاب تاریخ بدل می گردد و گفته آنها که

شاهنامه را تاریخ می‌دانند، درست درمی‌آید. شاهنامه تاریخ شاهان نیست، گنجینهٔ فکر و ذوق و هنر و آفرینش ملتی است.

همین استفاده را می‌توانیم از ده‌ها و صدها موضوع دیگر از داستان ویس و رامین گرفته تا زهره و سنجهر ایرج ببریم. در این باره کودکان برای ما سرمشق و آموزگار خوبی هستند. همین‌که کودک را در آغوش جای می‌دهی و قصهٔ کَرهٔ دریائی را برایش شروع می‌کنی، جسم و روحش مجذوب و مفتون قصه می‌گردد، و هم و تصورش به کار می‌افتد و هزار نکته می‌آفریند و از شما می‌پرسد به طوری که گاهی از ظرافت ذوق خلاقه‌اش تعجب می‌کنی و از شوق می‌خندی. فردا بالشتش را سوار می‌شود و روی امواج دریا تاخت و تاز می‌کند. اگر بخواهید بالشت را که نصف رویه‌اش را پاره کرده از زیر رانش بیرون بکشید، گریه می‌کند و فریادمی‌کشد که این بالشت نیست. این کَرهٔ دریائی من است. راست می‌گوید در این لحظه بالشت در وهم و خیال او کَرهٔ دریائی است. راحتش بگذارید. نگوئید بالشت را بده، فردا يك اسب بزرگ چوبی با زین و برگ و دهنه برایت می‌خرم. نیروی وهم و پندارش را ضعیف نکنید. بگذارید يك گوش بالشت را در دست بگیرد و ایمان داشته باشد که بر کَرهٔ دریائی سوار است. در این لحظه کودک در حال ایجاد و آفرینش هنری است.

شما و من هم وقتی پا به سن می‌گذاریم و می‌خواهیم در وهم تماشاگر بگنجانیم که مثلاً در خانهٔ پدری هستیم و می‌خواهیم داستان زندگی خود را برایش حکایت کنیم، اول خودمان باید در وهم و تصور خود بگنجانیم که این چهار دیواری — که دیوار طرف تماشاگران را نیز به حساب قرارداد هنری برداشته و از بین برده‌ایم — سن تئاتر نیست. این خانهٔ پدری من است که چهل سال در آن زندگی کرده‌ام. به دیوار دست بزن. بله دیوار درست و حسابی است، از خشت و گل و گچ ساخته شده. چقدر من و خواهرم در کودکی روی آن بسامداد



خط کشیدیم و چندبار پدرم رنگرز آورد و آنرا رنگ کرد. خوب به یاد دارم که مخصوصاً يك سال عيد نوروز همه دیوارها را از نو رنگ زدند. من دوست داشتم این اطاق را رنگ سبز مغزپسته‌ای بزنند. اما خواهرم می‌گفت گل‌بهی بهتر است. آخرش هم حرف او پیش رفت. حالا من می‌فهمم که سلیقه او بهتر بود. یادم نیست چند روز پیش چه کسی به من می‌گفت این دیوارها از چهارچوبه و گونی ساخته شده و حسن‌آقای دکورساز آنرا رنگ کرده! من آنروز باور کردم، اما حالا حس می‌کنم که با من شوخی کرده. اما عجب ایله خوش‌باوری بودم! آنروز حرفش را نسنجیده باور کردم.

همان‌کس می‌گفت این صندلی را هم از دکان ابراهیم‌آقای عتیقه‌فروش کرایه کرده‌اند. دروغ است! ده‌ها سال است که چشم من با این صندلیها آشناست. حتی من خودم هنگام کودکی پایه یکی از آنها را... کدام یکی بود؟... اهاه پیداش کردم اینجاست... شکستم. پدرم داد پایه را عوض کردند. هنوز اثرش هست...

اهاه، مادرم دارد می‌آید. اشتباه نمی‌کنم؟ نه. صدای خوداوست. در راهرو با خواهرم صحبت می‌کند... پروردگارا! چطور این پیشامد غم‌انگیز را برایش بگویم! از غصه دق خواهد کرد... اما چاره‌ای نیست... باید گفت... آمد... سلام مادر!

مادر را در آغوش بگیرید. دستش را ببوسید. صورتش را ببوسید. لباسش را ببوسید. اگر پرسناژی که در بدنتان حلول کرده ضعیف و دلنازک است - اما نه حالا که حس می‌کنم گفتم را خوب می‌فهمید، چه لزوم دارد این‌قدر با شما صریح صحبت کنم؟ - بهتر است بگویم اگر ضعیف و دلنازک هستید و بغض گلویتان را گرفته، گریه کنید! نترسید؟ بالاخره او مادر شماست غریبه نیست. ایمان داشته باشید که همین‌طور است. آخر انسان اگر از مادر خود خجالت بکشد و درام زندگی خویش را به او نگوید، پس به که خواهد گفت؟ مانند کودک بربالش بنشینید و کره دریائی را روی امواج دریاها برانید.

نیروی تصور و تخیل را به تمرین و اختراع وادارید، رفته رفته غنی و بخشنده می‌گردد.

وقتی نیروی تصوراتان در نتیجه تمرین فراوان رام و سریع-التأثیر گردید، هر روز که به طرف تئاتر می‌آئید در راه آنرا به کار اندازید. هوش و حواس و دلتان را برای کار او آماده سازید. اما من خوب می‌دانم که شما برعکس آنرا از کار بازمی‌دارید.

الان برایتان می‌گویم چطور: وقتی به قصد آمدن به تئاتر به راه می‌افتید، اول با خود می‌گوئید بله، امشب زودتر برسیم و زودتر لباس پیوشم بهتر است. دو سه شب دیر رسیدم و سرزنش شنیدم... با تاکسی می‌آئید، اما به جای آنکه در تئاتر پیاده شوید، اول لاله‌زار یا اسلامبول پائین می‌آئید. اگر تصوراتان جرئت کند و به یاد تئاتر بیفتید، فوراً عنان‌ش را می‌کشید. زیرا شما مخصوصاً و به این قصد پیاده شدید که در راه آشنائی را ببینید و عقیده او را درباره بازی خود بپرسید. این است که چشمتان به چشم راهگذرها دوخته شده. با خود می‌گوئید: از این همه تماشاگر که به تئاتر آمده‌اند و هنر مرا دیده‌اند، بی‌شک عده‌ای از آنها در این خیابان در رفت و آمد هستند. ببینم آنها به چه چشمی به من نگاه می‌کنند.

مدتی آرام قدم برمی‌دارید و همین‌که اتفاقاً چشم کسی به صورتان می‌افتد، رو برمی‌گردانید برای آنکه بنمایانید شما متوجه او نیستید. اما زیر چشم نگاهش می‌کنید برای اینکه ببینید او متوجه شما هست یا نه. راهگذر می‌گذرد و به شما اعتنائی ندارد همین‌طور چند آشنا نیز از کنار شما عبور می‌کنند و به شما توجهی ندارند. دیگر کاسه صبر و خودداری لبریز می‌شود. از این لحظه اولین آشنا را که می‌بینید شما به طرف او می‌روید.

— سلام دوست عزیز.

— سلام دوست مهربان.

— کجا هستید، مدتی است شما را نمی‌بینم؟

— اختیار دارید آقا. ما که همین جاها زیر سایه شما هستیم و

دیدنمان آسان است. اما برعکس، آقایان که از مشاهیر هستید و هر دقیقه از وقتتان میلیونها ارزش دارد، زیارتتان برای همه کس به آسانی میسر نیست، یا تمام این احوال پریشب به دیدارتان نایل شدم.

— عجب! چطور! کجا؟

— آقا در تئاتر... تئاتر.

— عجب عجب! همین پریشب؟... پریشب همین هفته؟

— بله بله دیشب نه پریشب.

— خوب، چه سعادتى برای بنده! هیچ نمی دانستم. (از شما چه پنهان که همکار ما خوب می دانست که آشنایش پریشب به تئاتر آمده زیرا او را از پشت پرده و حتی هنگام بازی از روی سن دیده بود. همچنین به خوبی می دانست و به یاد داشت که ردیف چهارم لژ، صندلی پنجم دست راست جا گرفته بود).

— اما آقا مرحبا! احسنت! عالی است! اعجاز می کنید! اعجاز!

— آقا مبالغه می کنید؟ کار ما شایسته این همه تعریف نیست.

— خودتان خیر ندارید که چه غوغائی می کنید. زبان من که قاصر است.

— خوب، بازی خود من چطور بود؟

— تعریف من برای بازی خود شما بود. والا دیگران که... خوب،

بد نیستند... اما چنته شان در برابر شما خالیست...

خداحافظی می کنید و دور می شوید. تنتان از لذت سورومور می شود، با خود می گوئید «چقدر شنیدن این حرفها دلگرمی آور است! چه تماشاگران حق شناسی داریم!... حالا دیگر من خوب می فهمم که وقتی رفقایم به من می گویند تو هیچ شب (توی رل) نیستی و رلت را به حسب عادت بازگو می کنی فقط و فقط از روی حسادت و غرض است. به حرف آنها نباید گوش کرد.»

آشنای دیگری را می بینید و همین تمارفات را به تفصیل ردو بدل می کنید. ناگهان متوجه می شوید که مدت کمی بیشتر به شروع

نمایش باقی نمانده. سراسیمه و شتابزده اما سرخوش و مست از لذت به طرف تئاتر می‌دوید، به اطاق لباس می‌روید، یک شوخی با این، یک مزاح با آن. در آن ضمن با عجله لباس پوشیده‌اید و پودری به صورت زده‌اید و زنگ سوم هم به صدا درآمده است شوخ‌وشنگول به طرف سن می‌دوید و یگراست می‌روید پشت پرده. سالن را به دقت و ارسی می‌کنید. پرده باز می‌شود. کار خود را انجام می‌دهید و وقتی از سن بیرون می‌آئید اولین حرفتان به رفیق‌تان این است:

— راستی می‌دانی کی‌ها امشب به تئاتر آمده‌اند؟

— نه.

— حسن و حسین و زهرا و ملوک و ...

— ده!

— بله بله من خودم از روی سن دیدمشان...

اگر تصدیق دارید که من از آنچه درباره بعضی شنیده و دیده‌ام رئالیست‌ترین تصویر را کشیده‌ام، باور کنید که بدین شکل نیروی تصور و پندارمان را از کار باز می‌داریم.

از شما چه پنهان، خود من در ابتدای کارم گرفتار این شهوت هنرکش بوده‌ام و آزار و شکنجه فراوان از آن دیده‌ام، اما همکارانه به شما اطمینان می‌دهم که این تعریف‌های گمراه‌کننده به زودی چشم و دلم را سیر و بیزار ساخت و شهوت تحسین‌پرستی را در خود کشتم. شما هم، اگر باور دارید که پنددهنده فریبکاری نیستم، گفته‌ام را بپذیرید و این شهوت زیان‌کار را از وجود خود ریشه‌کن سازید. فراموش نکنید که همکارمان را که به طرف تئاتر می‌آمد، در راه گذاشتیم باز به سراغ او می‌رویم. گفتیم درحالی‌که تصور و تخیلتان به کار افتاده و شبیه و پندار در دلتان جای گرفته راه را ادامه دهید و به تئاتر بیایید. سری به سن بزنید. این گوشه و آن گوشه را بگردید، شاید مادر را، که می‌خواهید آن راز دردناک را برایش بگوئید، پیدا کنید. دو سه بار صدایش بزنید. نه، جواب نمی‌دهد. معلوم است هنوز به‌خانه برنگشته، پس می‌توانید به اطاق

دیگر بروید و لباستان را عوض کنید.

پس از پوشیدن لباس دوباره سری به سن بزنید، شاید مادر آمده باشد. نه، هنوز نیامده. برگردید. گرم کنید. اگر در این میان حواستان به چیزی متوجه می‌گردد، یا لازم است با کسی صحبت کنید، اهمیت ندارد. دوباره به حالت اول برگردید و دنباله فکر و خیالتان را بگیرید...

پندار و شبهه هنری در خود ایجاد کنید و به راستی آنچه در سن می‌بینید و می‌گوئید و می‌شنوید ایمان داشته باشید تا بتوانید همین پندار را در تماشاگران ایجاد نمائید. این است راز آفرینش‌پرسناژ و رل. وگرنه در برابر تماشاگر خطیب بیمزه‌ای بیش نیستید. باز هم نیمی از گفته‌های خطیب از خود اوست. در صورتی که شما طوطی‌وار سخن شیرین دیگری را بازگو می‌کنید.

نخیر، اشتباه می‌کنید. هذیان نمی‌گویم. در آسمانها پرواز نمی‌کنم من هم مانند شما در زمین هستم و با شما در شرایط دشواری زندگی کرده و می‌کنم. می‌دانم. خوب می‌دانم. پس از چندین ماه بیکاری تازه به کار مشغول شده‌ای و مدتی است همسرت گفته‌است که اول زمستان است، هوا سرد شده، بچه و خودش شبها سرما می‌خورند، باید هرچه زودتر کرسی را به پا کنند. اما لحاف کرسی پاره و کثیف است و ملافه لازم دارد. البته او عجالتاً سایر احتیاجات را ندیده گرفته و منتظر است تا حقوقت را بگیری. اما لحاف کرسی و پیراهن پشم بچه را در این هوای سرد نمی‌توان ندیده گرفت.

می‌دانم که ده روز است از صاحب تئاتر مبلغی مساعدده خواسته‌ای و تا به حال به امروز و فردا گذشته. وقتی به تئاتر می‌آئی به جای آنکه به سن سر بزنی، ناگزیر باید به اطاق صاحب کار بروی. به تو وعده می‌دهد که امشب آن مبلغ را بپردازد. اما تو هنوز اطمینان نداری. نگران و پریشان به اطاق خود می‌روی تا لباست را عوض کنی. هر اندازه فکر و حواست را جمع می‌کنی و تمرکز می‌دهی باز این مطلب و یا مطلب دیگر رشته تفکرت را پاره می‌کند...

من همهٔ اینها را می‌دانم و مزهٔ نظیر این گرفتاری‌ها را چشیده‌ام. در این موارد ناراحت‌کننده حق با توست. گفتهٔ کسانی را هم که کار هنری را با کار پشت میز اداره و یا نوشتن يك مقالهٔ روزنامه برابر می‌دانند، باطل می‌شمارم. اما تو هم تصدیق کن که همیشه کار بدین‌منوال نیست. شرایط کار بر اثر کوشش خود اکتورها بی‌شک بهتر شده. باز هم بیشتر متحدشو! برای بهبود وضع کار و زندگی بیشتر کوشش کن و زمینه را برای پیشرفت هنر آماده‌ترساز!

بنابراین، از موارد استثنائی و نگرانی‌آور که بگذریم، گفتهٔ من مربوط به زمانی است که به کار مشغولی، و تأثر خوب کار می‌کند و حقوق اکتور مرتب پرداخت می‌گردد

چند سفارش

پیش از شروع نمایش به سن بیا. بگذار هرشب قبلاً چشم و دلت با دکور و اثاثیه سن خو بگیرد. اثاثیه و لوازم را به‌دقت واریسی کن، زیرا با تمام سفارش‌ها و دقتی که ما می‌کنیم هنوز حس انضباط و دلسوزی آن‌طور که باید وجود ندارد و چه بسا اتفاق می‌افتد که یکی از لوازم کم است و دچار زحمت خواهی شد. پس بهتر است از پیش خاطرجمعی کامل داشته باشی.

اگر در سن‌های اول و مخصوصاً در سن اول پییس بازی داری، بدان که وظیفهٔ دقیق و مشکلی به‌عهدهٔ توست. زیرا آنچه که تماشاگر دربارهٔ پییس از دیگران، که آنرا دیده‌اند، شنیده، ذوق و شوقی در دلت ایجاد نموده است و با آمادگی قبلی و حضور ذهن در سالن نشسته و شبیه و پندار از پیش در ذهنش رسوخ یافته. او هم به‌اندازهٔ تو در تب‌وتاب است. با آنکه می‌داند نمایش در سر ساعت مقرر شروع می‌شود و هنوز ده دقیقه به‌وقت مانده، چشم به پرده دوخته و با التهاب و تپش دل منتظر لحظه‌ای است که پرده از روی سرزمین رؤیاها به‌کنار برود و پس از چند ماه دوری دوباره دوستان

دیرین را در آن ببینند و با آنها راز و نیاز کند. خاصه در لحظه‌های آخر انتظار بی‌تابیش زیاد است و هر بار که پرده جزئی تکانی می‌خورد، او خود را جمع و جور می‌کند و اطرافیان را به سکوت دعوت می‌نماید. مطمئن باش که هر شب دست کم صد نفر این چنین تماشاگر با این آمادگی و احساسات در سالن نشسته‌اند. اگر کمترین ضعف، زشتی یا خطا در تو ببینند هیجان روحیشان از بین می‌رود و با دل‌سردی به تو نگاه می‌کنند و به حرف‌هایت گوش می‌دهند. آن وقت دیگر برای کسانی که پس از تو به سن می‌آیند، بسیار مشکل است تا آن حالت آمادگی را دوباره در آنها ایجاد نمایند و تصور و تخیلشان را به کار اندازند.

همیشه وقتی پا به سن می‌گذاری کوشش کن در ضمن ادای چند جمله اول صدایت را با سالن جور کنی. يك شب سالن پر است، آن شب باید صدایت کمی بلندتر باشد. شب دیگر سالن خلوت است، آن شب صدایت را کمی پائین بیاور. هرگز برای بیان مضامین عادی نه آن قدر فریاد بکش که گوش، همه را خسته کنی نه آن قدر آهسته حرف بزنی که تماشاگران بگویند «بلندتر!». البته متورانسن صدای تو را هنگام تمرین به طور کلی جور می‌کند. اما تمیز اندازه شدت و خفت صدا در شب‌های مختلف و با تماشاگران مختلف با خودت دوست. برای مطالب عادی حد وسطی معین کن و شدت و خفت و فراز و فرودهای صدا را به تناسب با آن حد وسط قرار بده. جور کردن صدا هنگامی که موسیقی پییس را همراهی می‌کند، خاصه وقتی که احساسات شدید و طوفانی است، کاری مشکل است. صدای اکتور باید مانند آهنگ یا (تم) اصلی باشد و موسیقی آن را همراهی نماید. بنابراین به صدا شدت و خفت دادن و تنوع بخشیدن و جور کردن آن با موسیقی چندان آسان نیست. این کار را پیش خود ممارست کن. قطعه شعری انتخاب نما، موسیقی مناسبی برایش پیدا کن و آن قدر به تمرین پرداز تا رفته‌رفته رموز کار را دریابی.

اگر در سن‌های اول رلی نداری، در پشت سن وقت را به شوخی

و بذله‌گوئی نگذران. به گفتار پدرت، مادرت، برادرت، خواهرت، رفیقت، دوستت، دشمنت، چه‌می‌دانم، کسانی‌که در سن هستند و تو الان باید در گفتگویشان شرکت کنی، به گفتار آنها گوش بسته و کوشش کن از هم‌اکنون رابطه معنوی خود را با آنها ایجاد کنی.

هرگز هنگام بازی مگر در موارد بسیار استثنائی که میزانشن پییس ایجاب می‌کند به جمعیت نگاه نکن و چشم به چشم تماشاگر نینداز. این عمل خطا اتوریتته پرسناژ را در برابر تماشاگر از بین می‌برد. عده‌ای از اکتورهای قدیمی به شیوه قدیم و بنا به عادت هنگام بازی گاهی چشم به چشم تماشاگران می‌دوزند. مثل اینکه دوستان خود یا «رجال محترم» را بین آنها جستجو می‌کنند و یا می‌خواهند از بشرة تماشاگران بفهمند که هنرشان تا چه اندازه مورد تحسین آنهاست. به خاطر دارم زمانی به یکی از همکاران خود گفتم که نباید هنگام بازی به تماشاگران نگاه کرد. جواب داد: من موقع بازی نگاه نمی‌کنم، فقط موقعی که حرفی ندارم و به حرف دیگران گوش می‌دهم گاهی نگاهم به سالن می‌افتد. او نمی‌دانست که ساکت بودن و به سخنان دیگران گوش دادن از مشکلترین بازیهای سن است. چگونه می‌توان دقت و حواس را به سالن متوجه کرد و با جزئی‌ترین نکات سخنان دیگران بازی کرد! هرگز این اشخاص را سرمشق قرار نده.

هرگز مشروب خورده و نیمه‌مست یا به تئاتر و سن نگذار.

شبهای اولی که پییس نوی را بازی می‌کنی از تماشاگران خیلی حساب می‌بری و می‌ترسی، بدین جهت دقت بیشتر به کار می‌بری. این بد نیست. چند شب که می‌گذرد و حس می‌کنی که کارت را می‌پسندند و تحسینت می‌کنند دلت آرام می‌گردد و اطمینان و اعتماد هول و هراس را از جانت می‌راند. وقتی به سن می‌آئی، با آنکه ابتدا کمی دلپره داری، ولی پس از اندک مدت اعصاب آرام است و آسان و راحت بازی می‌کنی. این بسیار خوب است. همیشه تا این سرحد پیش بیا و دیگر از اینجا جلوتر نرو. اما تو گاهی به کلی

ترست می‌ریزد و به قدری مغرور می‌شوی که تماشاگران را به هیچ می‌شماری، هنر را به بازی و مسخره می‌گیری و متأثر را به دلکـ بازی بدل می‌کنی. به قدری دلت آرام می‌شود و ذوق موفقیت جای شور هنری را می‌گیرد که روی سن با همبازیهای شوخی می‌کنی و می‌خندی. گاهی از يك حرکت یا سخن كميك خود یا رفیقت به‌خنده می‌افتی و همه را به‌خنده می‌اندازی. گاهی رو به جمعیت می‌کنی رلت را می‌گوئی، سپس رو به همبازیت می‌کنی متلك مضحکی می‌گوئی. آن وقت برای آنکه خنده غیرعادت را از تماشاگران پنهان کنی، رو برمی‌گردانی و به خود می‌پیچی. اما بی‌فایده است، تماشاگر حقه‌بازیت را می‌فهمد. البته ممکن است بعضی ساده‌دلان ناآشنا به اصول هنر این را هم از «شیرینکاریهای تو» بدانند، ولی به‌تو اطمینان می‌دهم که تماشاگر با فرهنگ و معرفت از این ناشیگری تو به‌خود می‌آید و می‌رنجد. شارل - دولن متورانسن فرانسوی درباره نظایر این موارد می‌گوید: تماشاگر مانند موشی است (با اجازه گوینده این سخن بهتر است، درباره تماشاگر ایرانی که هنوز کمی زودرنج است بگوئیم) مرغ زیرکی است که می‌خواهی به دام بیاوری. وای به حالت اگر بند دامت را که زیر خاک پنهان کرده‌ای ببیند! دیگر از چنگت گریخته است و به دام هنرت نخواهد افتاد.

هرگز به کار دیگران حسادت نورز. اگر این مرض به‌جانت بیفتد روح را فاسد می‌کند. کوشش کن به رموز توفیق دیگران که از راه درست به دست می‌آورند پی‌ببری و از همان راه به مقصود برسی. اما تو گاهی به قدری دچار این بیماری می‌گرددی که صفات انسانی را از دست می‌دهی. از مروت و مردمی دور می‌شوی. بلند - طبیعی و گذشت را کنار می‌گذاری. چون از راه صحیح ممکن است دیرتر به مقصود برسی، پستی و بدجنسی را وسیله پیشرفت قرار می‌دهی. همه همکاران را تحقیر می‌کنی. آنها را به هم می‌اندازی و روح رفاقت و همکاری را از بین می‌بری. هر وسیله صحیح یا ناصحیح که به دست بیفتد برضد همکاران و برای پیشرفت خود

به کار می‌بری. نمی‌دانم این جمله عالی و پرمغز مال کیست و در کجا خوانده‌ام، برای تو و من پند خوبی است: «در راه افتخار میان پر وجود ندارد.» هرگز به میان بر نزن، راه راست را بگیر، هر قدر دراز و ناهموار باشد.

هرگز در سن عنان خود را به دست احساسات نده، به پرتگاه مبالغه می‌اندازت. همیشه تکنیک و احساسات را آمیخته کن. همانطور که تحسین را دوست داری انتقادپذیر هم باش. خیال نکن که همه بدخواه تواند. این فکر در نتیجه بیماری بدبینی است. این بیماری را از جانان دور کن و هر نکته درست را از هر کس می‌شنوی، اگرچه کوچکترین و نوآموزترین همکارت باشد، بپذیر و به کار یزن.

تحسین را گدائی نکن، بگذار آنرا با اصرار نثار کنند.
هر قدر به خود بیشتر اطمینان داری و هر قدر هنرمندیت بیشتر است به این نکات بیشتر اهمیت بده.

پایان

اساطیر و ادبیات جهان

□ سگهای جنگ

نوشته فردریک فورسایت

ترجمه ایرج خلیلی وارسته

رقعی ۶۶۴ ص

چاپ اول: ۱۳۶۳

چاپ دوم: ۱۳۷۰

□ بانو با سگ ملوس

نوشته آنتوان چخوف

ترجمه عبدالحسین نوشین

رقعی ۲۶۴ ص

چاپ اول اساطیر: ۱۳۶۳

چاپ دوم اساطیر: ۱۳۷۰

□ رودین

نوشته ایوان تورگنف

ترجمه آلك قازاریان

رقعی ۲۳۲ ص

چاپ اول اساطیر: ۱۳۶۳

□ مهاجران

نوشته هوارد فاست

ترجمه محمدحسین باجلان فرخی

□ آنها که دوست دارند (۴ جلد)

نوشته ایروینگ استون

ترجمه بابک بهداد

رقعی ۱۸۷۰ ص

چاپ اول: ۱۳۶۴ - چاپ دوم: ۱۳۶۶

چاپ سوم: ۱۳۶۷

چاپ چهارم زیر چاپ

□ ماه پنهان است

نوشته جان اشتاین بک

ترجمه پرویز داریوش

رقعی ۱۴۴ ص

چاپ اول اساطیر: ۱۳۶۵

چاپ دوم زیر چاپ

□ پرواز شبانه

نوشته آنتوان دوستت اگزوپری

ترجمه پرویز داریوش

رقعی ۱۳۶ ص

چاپ اول اساطیر: ۱۳۶۶

چاپ دوم: ۱۳۶۸

- آوای وحش
 نوشته جک لندن
 ترجمه پرویز داریوش
 رقمی ۱۵۲ ص
 چاپ اول اساطیر ۱۳۶۷
 چاپ دوم ۱۳۶۸
 □ سیدارتا
 نوشته هرمان هسه
 ترجمه پرویز داریوش
 رقمی ۱۳۶ ص
 چاپ اول اساطیر ۱۳۶۷
 چاپ دوم ۱۳۶۷
 چاپ سوم ۱۳۶۸
 □ اسپرلوس
 نوشته هرمان هسه
 ترجمه پرویز داریوش
 رقمی ۲۷۲ ص
 چاپ اول اساطیر: ۱۳۷۱
 □ گرگ بیابان
 نوشته هرمان هسه
 ترجمه کیکاوس جهاننداری
 رقمی ۳۶۸ ص
 چاپ اول اساطیر ۱۳۶۸
 □ نایبناهی نوازنده
 نوشته ولادیمیر کورولنکو
 ترجمه گامایون
 رقمی ۲۴۸ ص
 چاپ اول اساطیر ۱۳۶۸
 □ مولن روژ
 نوشته بی بر لامور
 ترجمه رضا مقدم
- سلطان کمپیل
 نوشته هاموند اینس
 ترجمه ایرج خلیلی وارسته
 رقمی ۳۶۸ ص
 چاپ اول ۱۳۷۰
 □ سیمای مرد هنرآفرین در جوانی
 نوشته جیمز جویس
 ترجمه پرویز داریوش
 رقمی ۳۲۰ ص
 چاپ اول ۱۳۷۰
 □ تیرانداز
 نوشته الکساندر پوشکین
 ترجمه ضیاءالله فروشانی
 رقمی ۱۳۶ ص
 چاپ اول اساطیر ۱۳۷۰
 □ سایه گریزان
 نوشته گراهام گرین
 ترجمه پرویز داریوش
 رقمی ۲۴۰ ص
 چاپ اول اساطیر ۱۳۷۰
 □ ماه و شش پشیز
 نوشته سامرست موام
 ترجمه پرویز داریوش
 رقمی ۳۶۰ ص
 چاپ اول اساطیر ۱۳۷۰
 □ ماجرای لولاگرگ
 نوشته هوارد فاست
 ترجمه عبدالحسین شریفیان
 رقمی ۲۰۰ ص
 چاپ اول ۱۳۷۱



ULB Halle

009 152 040



3



کتابخانه مرکزی

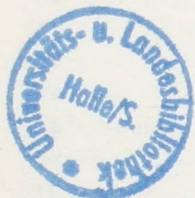
8, DM



هنر تئاتر

نوشتہ

عبدالحسین نوشین



20WA470



تئاتر نامبر

۱۱۷

