

هنر تئاتر

عبدالحسین نوشتین

هنر تئاتر

تألیف

عبدالحسین نوشین

مؤسسه انتشارات نگاه

تهران، ۱۳۸۷

نوشین، عبدالحسین، ۱۲۷۹-۱۳۵۰
هنر تئاتر / تألیف عبدالحسین نوشین.
تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، ۱۳۸۷، ۲۳۶ ص.

ISBN: 978-964-351-484-6

فهرست نویسی براساس اطلاعات فیبا.
۱. بازیگری (نمایش). ۲. نمایش - فن.
۱۳۸۷ ۹۹/۹/۲۰۶۱/۲۸ PN ۲۰۶۱/۹۹/۲۸
کتابخانه ملی ایران ۱۲۱۶۱۴۶

هنر تئاتر

عبدالحسین نوشین

چاپ اول: ۱۳۸۷؛ حروف نگار: زینب زیدآبادی؛ لیتوگرافی: افست گرافیک

چاپ: فرنو؛ شمارگان: ۲۰۰۰

قیمت: ۳۵۰۰ تومان

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۵۱-۴۸۴-۶

حق چاپ محفوظ است.

* * *

مؤسسه انتشارات نگاه

دفتر مرکزی: خ انقلاب، خ شهدای ژاندارمری، بین خ. فخر رازی و خ. دانشگاه

پلاک ۱۳۹، طبقه ۵، تلفن: ۶۶۹۷۵۷۱۱، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷

www.entesharatnegah.com info@entesharatnegah.com

Email: negahpublisher@yahoo.com

تقدیم به همسر و همکارم؛ «لرنا»

که با تحمل رنج فراوان به پیشرفت

هنر تئاتر کمک بسزا نموده است.

عبدالحسین نوشین

فهرست

۹	یادداشت ناشر
۱۵	بخش اول. استعداد شرط اصلی کسب هنر است
۱۶	بین استعداد و عشق و میل تفاوت بسیار است
۲۰	سخن
۲۴	ریتم
۲۸	میزان تندی و کندی ریتم
۲۹	تنوع ریتم
۳۱	آهنگ
۳۷	حالت
۴۰	حالات و ادا و اطوار
۴۸	شیوه کار
۵۵	بازی در هنگام سکوت
۶۵	اهمیت عنوان
۶۶	تنفس
۷۲	ادبیات فارسی و ادبیات دراماتیک

- ۷۳ چرا تا به حال تنها آثار منظوم را برای تمرین انتخاب کردیم؟
- ۷۷ ایجاد هنر ملی
- ۷۹ طلب آموزش
- ۸۴ حروف و کلمات را نجوید
- ۸۷ کشش کلمات
- ۹۴ یک حرف ساکن:
- ۱۰۲ گیرایی داشتن
- ۱۰۵ اصطلاحات و انواع پییس
- ۱۰۶ تقسیم‌بندی پییس
- ۱۰۷ وحدت‌ها
- ۱۱۰ انواع پییس
- ۱۱۱ پرسناژ سمپاتیک و پرسناژ آنتی پاتیک
- بخش دوم. ژست و جنبش**
- ۱۱۳ ژست و جنبش
- ۱۱۸ تسلط بر بدن
- ۱۲۹ تمرین‌های عملی کم‌دین
- ۱۳۸ بالا رفتن و پایین آمدن از پله‌کان
- ۱۴۸ فصاحت بدن
- ۱۵۳ سلسله دوم تمرین‌ها
- بخش سوم. میزانشن**
- ۱۶۷ میزانشن
- ۱۶۷ انتخاب پییس
- ۱۶۹ خواندن پییس
- ۱۷۰ تقسیم رل‌ها
- ۱۷۰ سلطه و حاکمیت صوری و معنوی
- ۱۷۴ کار دور میز

۱۷۸	دامنه کار متورانسن
۱۸۱	ایجاد پرسناژ.....
۱۸۵	تمرین در سن.....
۱۸۶	رابطه متورانس و اکتور:.....
۱۹۵	طرح میزانسن.....
۱۹۸	دنباله تمرین در سن.....
۲۰۹	کار اصلی متورانسن.....
۲۲۰	نخستین شب.....
۲۲۱	شیوه کار در هنگام نمایش.....
۲۲۳	پرورش نیروی تصور و تخیل.....
۲۳۱	چند سفارش.....

عبدالحسین نوشین

کارگردان، بازیگر، ادیب، نویسنده، مترجم، محقق

زنده یاد عبدالحسین نوشین در اواخر سال ۱۲۸۵ شمسی متولد شد. شش ماهه بود که پدرش ملقب به سلطان الذاکرین به علت بیماری درگذشت و یک ماه بعد از مرگ پدر، بیماری وبا این کودک را از داشتن مادر نیز محروم ساخت. عبدالحسین دوران کودکی خود را در منزل دایی خود گذراند و پس از طی تحصیلات ابتدایی در ۱۲۹۸ به همراه دایی خود به مشهد رفت و با وجود نوجوانی، داوطلبانه به گروه مبارزان طرفدار کلنل محمد تقی خان پسیان پیوست. در سال ۱۳۰۱ به تهران مراجعت کرد و وارد دبیرستان نظام شد ولی به دلیل برخی مشکلات از آنجا استعفا داد و بقیه دوران دبیرستان را در «دارالمعلمین» که تمام دبیرانش فرانسوی بودند گذراند و در سال ۱۳۰۷ دیپلم متوسطه را گرفت. عبدالحسین با وجود تنگناهای فراوان در کودکی اش همیشه سرزنده، شیرین و دوست‌داشتنی بود و تمام اقوام همسال خود را با شوخی‌ها، بازی‌ها و نمایش‌های خود سرگرم می‌کرد.

در سال ۱۳۰۷ دولت تصمیم گرفت که صد نفر از دیپلمه‌ها را به اروپا اعزام کند. عبدالحسین پس از موفقیت در امتحان اعزام به فرانسه موفق به تحصیل در رشته «تاریخ و جغرافیا» گردید. اما در مهر ماه ۱۳۰۸ به جای ورود

به رشته «تاریخ و جغرافیا» در رشته «هنرهای دراماتیک» کنسرواتوار تولوز نام‌نویسی کرد.

در کنسرواتوار تولوز نیز خوب درخشید و توانست در سال اول روی صحنه برود. اما سرپرست دانشجویان ایرانی (اسمعیل مرآت) که با رفتن نوشین به کنسرواتوار مخالف بود هزینه تحصیل او را قطع کرد و نوشین مجبور شد برای تأمین هزینه تحصیل خود در تابستان ۱۳۰۹ به تهران برگردد. و نمایشنامه «زن وظیفه‌شناس» را که خودش نوشته بود در «گراند هتل» روی صحنه برد. تا بتواند با استفاده از درآمد این نمایش هزینه تحصیل خود را تا سال ۱۳۱۱ در کنسرواتوار تمام کند. برای اجرای این نمایشنامه، نوشین از بانو لُر تا دعوت کرد که با او همکاری کند و آشنایی این دو هنرمند به عشق و ازدواج آن‌ها منجر شد.

این سفر به نوشین امکان داد تا فضای تئاتری ایران و هنرمندان نامدار و دست‌اندرکاران تئاتر آن زمان را بهتر بشناسد و برنامه کار خود را برای ایجاد تحول بنیادین در تئاتر ایران براساس اطلاعاتی که به دست آورد تنظیم نماید. نوشین که با ادبیات فارسی آشنایی کامل داشت بعد از مراجعت به ایران با ادبا و نویسندگان نامدار آن روز به خصوص صادق هدایت، مجتبی مینوی، نیما یوشیج، بزرگ علوی و دکتر خانلری همدم و همراه گردید و اداره نگارش وزارت فرهنگ با هدایت و فضل‌الله صبوحی مشغول به کار شد. او در مجله موسیقی با موسیقی‌دانان و آهنگسازان نیز کار کرد و برخی نوشته‌ها و ترجمه‌های خود را در آن مجله انتشار داد.

همزمان با این فعالیت‌ها، نوشین به نوشتن، ترجمه و اقتباس نمایشنامه‌های متعددی پرداخت تا با همکاری همسرش به ایجاد تحولی بنیادین در تئاتر ایران و پایه‌گذاری تئاتر عملی دست زنند. ابتدا او نمایشنامه «توپاز» اثر مارسل پاینول را به نام «مردم» اقتباس کرد و به روی صحنه برد. و سپس با همکاری محمدعلی فروغی و مجتبی مینوی سه تابلوی «بیژن و منیژه»، «زال و

رودابه» و «رستم و ته‌مینه» را تنظیم کرد و در جشن هزاره فردوسی با همکاری جمعی از هنرمندان و همسرش آن را اجرا کرد. موسیقی این تابلوها را «مین‌باشیان» ساخته بود. اجرای این سه تابلو که با تحسین و تشویق کم‌نظیر تماشاگران و به‌خصوص شرق‌شناسان و ادبا روبرو شد از او و همسرش و حسین خیرخواه برای شرکت در فستیوال تئاتر مسکو دعوت به‌عمل آمد.

در فستیوال مسکو، نوشین با سبک و تکنیک کارگردانان بزرگی نظیر استانیسلاوسکی آشنا شد. نوشین که از نوجوانی طرفدار عدالت اجتماعی بود، در دوران پرماجرا و افتخارآمیز خود با فعالیت‌های سیاسی، اجتماعی و هنری و تألیف و ترجمه و اجرای آثار و نمایشنامه‌های مترقی، ارزنده و پرمحتوا، گوش خستگی‌ناپذیری برای تحقق آرمان‌های خود مبذول داشت.

در سال ۱۳۱۸ میرزا سید علی خان نصر با همکاری جمعی از هنرمندان تئاتر «هنرستان هنرپیشگی» را تأسیس کردند ولی نوشین پس از دو سال چون از نحوه کار هنرستان راضی نبود و آن را در راستای هدف خود در ایجاد تحول در تئاتر ایران نیافت از آن کناره گرفت.

سپس در ۱۳۲۰ او گروه بازیگرانی را از هنرمندان مستعد انتخاب و با روش و تکنیک کار خود آشنا کرد و با همکاری آن‌ها نمایشنامه‌های «ولپن»، «توپاز»، «دختر شکلات فروش»، «سه دزد» را در تئاتر فرهنگ اجرا می‌کند و سپس تصمیم می‌گیرد که برنامه تنظیم شده خود را برای ایجاد تئاتر علمی به مرحله اجرا بگذارد. نوشین برای هنرمندان تئاتر تجربی ایران نظیر محمود آقا ظهیرالدینی احترام فوق‌العاده قائل بود ولی آرزو داشت تئاتر علمی را نیز پایه‌گذاری کند.

در سال ۱۳۲۱ نوشین اقدام به تأسیس کلاسی کرد که در آن از همکاران سابق و هنرجویان جدید بهره برد. در این کلاس که در محل روزنامه شهباز تشکیل می‌شد نوشین، همکاران قدیمی و هنرجویان جدید را با اصول و مفاهیم تئاتر علمی آشنا کرد و سپس با این گروه در مهر ۱۳۲۶ تئاتر فردوسی

را افتتاح کرد. او معتقد بود که بازیگر تئاتر علاوه بر آشنایی با هنر تئاتر باید با ادبیات کشور خود آشنا باشد و زبان فارسی و آثار منظوم و منثور را خوب بداند. آرزویش این بود که بازیگران دارای تحصیلات عالی بوده و از پشتوانه اخلاقی و اجتماعی مورد قبولی برخوردار باشند او می‌گوید: 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 اجرای کلام و به تحلیل احساسات و عواطف گوناگون بشری آشنا گردیم. و بدیهی است که 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.

در تمام نمایشنامه‌های تئاتر فردوسی، نوشین نقش اول را ایفا می‌کرد. تمرین و آماده کردن هر یک از این نمایشنامه‌ها چند ماه طول می‌کشید و در خلال آن با خواندن نمایشنامه، کارِ دورِ میز، بحث و گفتگو دربارهٔ شخصیت و خصوصیات روحی پرسناژها و روابط آن‌ها، آشنایی با نظر و فکر نویسنده و تجزیه و تحلیل آن، بازیگران با روش صحیح تمرین و آماده کردن نمایشنامه آشنا می‌شدند. به طوری که بازیگران معتقد بودند دوران تمرین هر نمایشنامه کلاس کاملی است برای آشنایی با هنر تئاتر (سخن - حالت - جنبش).

نوشین به گفتگوی قابل ارائه در صحنه سخت پای‌بند و برای آماده کردن متن هر نمایشنامه و تنظیم دیالوگ مناسب برای هر پرسناژ مدت‌ها تحقیق و مطالعه می‌کرد. «زبان صحنه» اصطلاحی بود که نوشین معتقد بود برای تنظیم دیالوگ‌ها باید به آن رسید. بیان را به طور علمی به همکاران خود آموخته بود. برای این که بیان بازیگران از نظر ریتم، آوا، حالت، جنبش و... صحیح باشد. به جرأت می‌توان گفت که مکتب علمی «بیان تئاتری» را او در ایران پایه‌گذاری کرد. او با تمام این هنرها و فنون آشنایی داشت و از کلیه آن‌ها برای بهتر اجرا کردن این نمایشنامه‌ها استفاده می‌کرد.

تئاتر فردوسی در خلال اجرای نمایش «چراغ گاز» در پانزدهم بهمن ۱۳۲۷ توسط دولت وقت اشغال شد و نوشین نیز به جرم آزادی‌خواهی و جانبداری از عدالت اجتماعی و ارائه نمایشنامه‌هایی در این راستا بازداشت شد. نوشین در زمان بازداشت خود کتاب آموزنده «هنر تئاتر» را نوشت که خودآموزی است برای بازیگران و کارگردانان. در این کتاب، نوشین ضمن بحث در مورد تکنیک بازیگری و کارگردانی، نظرات و آرزوهای خود را در مورد آینده تئاتر ایران تشریح کرده است.

همسر و همکاران نوشین پس از تعطیلی تئاتر فردوسی از پای نشستند و برای ادامه راه نوشین علی‌رغم مخالفت حکومت، تئاتر سعدی را افتتاح کردند. کارگردانی و اداره این تئاتر به عهده خانم لرتا و حسین خیرخواه بود و نوشین از سلول‌های زندان قصر آنان را راهنمایی و تئاتر را رهبری می‌کرد. همکاران و شاگردان نوشین در تئاتر سعدی اقدام به تأسیس کلاس‌هایی برای آموزش تئاتر نمودند و «مجله تئاتر» و «نامه سعدی» را منتشر ساختند و اتحادیه هنرپیشگان را پایه‌گذاری کردند.

با کودتای ۲۸ مرداد، فعالیت گروه تئاتری نوشین به کلی متوقف شد و تئاتر سعدی نیز به دست اراذل و اوباش به آتش کشیده شد. برای تئاتر و مردم ایران سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۲ سال‌های پراهمیتی در زمینه تئاتر است و نوشین و همکاران و شاگردانش تئاتر علمی را پایه‌گذاری کردند. نوشین در کتاب هنر تئاتر می‌گوید: ایمان راسخ دارم در آینده نزدیک هنر تئاتر در کشور ما نیز با استفاده از تکنیک و تجربیات ملل راقیه مراحل پیشرفت خود را پیموده به مرحله کمال نزدیک خواهد شد.

دوران بازداشت نوشین با مهاجرت اجباری‌اش به اتحاد جماهیر شوروی به پایان رسید. نوشین در ایام مهاجرت پس از گذراندن دوره آموزشگاه عالی ادبیات مسکو، وارد انستیتوی شرق‌شناسی شد و کار تحقیقی خود را روی شاهنامه شاهکار حماسی فردوسی آغاز کرد. ابتدا اقدام به تصحیح شاهنامه

کرد و «واژنامه‌ک» را که فرهنگ لغات شاهنامه است تألیف نمود و به دریافت درجه «دکترای در علوم فیلولوژیکی» نایل شد.

نوشین زبان‌های فرانسه، روسی، عربی، اوستا، فارسی باستان و پهلوی را می‌دانست. او در لحظات آخر عمرش کتاب «واژه‌نامه‌ک» و سناریویی را که از شاهنامه اقتباس و برای فیلم آماده نموده بود برای دکتر خانلری فرستاد. او در روز یکشنبه ۱۲ اردیبهشت ماه ۱۳۵۰ پس از یک سال بیماری دشوار سرطان معده در سن ۶۹ سالگی در مسکو درگذشت.

مؤسسه انتشارات نگاه

علیرضا رئیس‌دانایی

بخش اول

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 آن دو عبارت است از فن روشنایی و فن ماشین‌سازی سن (Machinery) 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 یک 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.

استعداد شرط اصلی کسب هنر است

بین استعداد و عشق و میل تفاوت بسیار است

هنرهای نمایشی^۱ که تئاتر از آن جمله است جاذبه 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 آرزو می‌کنند: «ای کاش به جای یکی از این آرتیست‌ها بودم!»

من هرگاه توفیق یافته‌ام کلاسی برای تدریس و تعلیم فن تئاتر تأسیس کنم، از عده زیادی از شاگردان پرسش‌هایی نموده‌ام. مثلاً:

- چگونه شد بین فنون و هنرهای مختلف، تئاتر را انتخاب کرده‌اید؟

- برای این که تئاتر را فوق‌العاده دوست دارم.

آیا تا به حال بازی کرده‌اید یا به کلی از فن تئاتر بی‌بهره‌اید؟

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.

- نه، بی بهره نیستم. چندین بار در پیس هایی که در مدرسه مان بازی می شد شرکت کرده ام و همیشه رل اوّل را داشته ام. همه کس استعداد مرا تحسین می کرد. خودم هم می دانم که خیلی استعداد دارم.

- از کجا می دانید که «خیلی استعداد» دارید؟

- از آن جا که هر وقت بازی کرده ام همه مرا تحسین کرده اند.

- ممکن است تحسین کنندگان که تقریباً همه از رموز فن بی خبرند

اشتباه کرده باشند.

- نه، گمان نمی کنم اشتباه کرده باشند. به خود شما هم ثابت خواهد شد

که بی استعداد نیستم. اگر بدانید با چه شوق و عشقی به دیدن تئاتر یا فیلم

خوب می روم! چقدر بازی های خوب در من تأثیر می کند! هر وقت تئاتر

یا فیلم خوبی را تماشا می کنم شب بی خواب می شوم و دلم از شوق

می تپد. یا وقتی به خواب می روم خواب آن بازی ها را می بینم، فردای آن

شب همه رل های آن تئاتر یا فیلم را به تقلید بازی کنندگان آن بازی

می کنم، به طوری که باعث تعجب می شود. بی خود عرض نکردم که به

خود شما هم ثابت خواهد شد که بی استعداد نیستم. به همین جهت پیش

شما آمده ام تا آن را نمایان کنم و روزی هنرمند لایقی بشوم...

از شیوه گفتار و احساسات این جوان بر من مسلم است آن چه را که

می گوید راست می گوید. 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 نمی داند. 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 پر مایه و حساس هستند که عشق و علاقه زیاد به

ادبیات، نقاشی، موسیقی و سایر هنرهای زیبا دارند. آن ها را خوب

می فهمند و درک می کنند. هر وقت در برابر زیبایی طبیعت و یا منظره غم انگیز یا شادی آوری فرار می گیرند احساساتشان به حد اعلا تهییج و تحریک می گردد و مدت ها تحت تأثیر آن زیبایی یا غم و شادی هستند. اما اگر این هوس خام به سرشان بپیوندد 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 می برند و یا دیگران آن ها را متوجه می سازند که قدرت توصیف و یا به عبارت دیگر استعداد و نیروی شاعری، نویسندگی، نقاشی و نقالی در آن ها نیست.

بنابراین فقط عشق و علاقه برای کسب هنرهای زیبا کافی نیست و هر هنر استعداد خاصی لازم دارد. آن چه که دوست ما به وجود آن در خود پی برده عشق و علاقه به تئاتر است نه استعداد. اما از طرف دیگر نمی توان بدون مدتی آزمایش چنین پیش بینی کرد که در او استعداد یافت نمی شود. ممکن است دارای کم و بیش استعداد باشد و یا نیز به کلی از آن بی بهره باشد. این موضوعی است که در نتیجه مدتی تمرین و کار آشکار می گردد. اشتباه دیگر دوست ما در اظهار این مطلب است که «رل های تئاتر یا فیلم را به تقلید بازی کنندگان به طوری بازی می کند که باعث تعجب می شود» اشتباه او در این است که تفاوت تقلید و ابداع و ابتکار هنری را نمی داند.

بارها اشخاص مختلف به من گفته اند: «فلان دوست من، فرزند من اکتور معرکه ای است! به قدری خوب تقلید این و آن را در می آورد که ما از خنده روده بر می شویم. صدای اشخاص و حیوانات را به طوری تقلید می کند که با اصل هیچ تفاوت ندارد.»

ممکن است تقلید صدا و اطوار این و آن، خود هنری باشد. نام این هنر را هر چه می گذارید، بگذارید اما تئاتر و هنر اکتوری نگذارید. زیرا تئاتر و

هنر اکتوری مانند سایر هنرهای زیبا توصیف حالات روحی و احساسات مختلف بشری است نه تقلید صدای مردمی مشخص. ممکن است کسی صدای چهار پایان و آواز بلبل را بهتر و موزون‌تر از صاحبان آن‌ها در آورد، اما حتماً از توصیف شاعرانه حرکات و رفتار و حالات مختلف یک چهار پا و نیز توصیف نوای بلبل به کلی عاجز است.

بودلر (Baudlaire) شاعر فرانسوی از مردار الاغی که کنار راهی افتاده یک 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 بی خبری؟

حتماً مانند بودلر از تقلید آواز بلبل عاجز بوده است. تفاوت همین جاست که سعدی و بودلر در سخن خلاق هستند و دارای نیروی ابداع و ابتکار، و تقلیدکننده صدای اشخاص و حیوانات از این نیرو بی بهره است.

* * *

اینک پس از بیان چند نکته لازم به اصول سخن و حالت و جنبش می‌پردازیم. اگر چه 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 دست کم بایستی بلندی پاها و بالاتنه متناسب باشد. کسی که دارای پاهای کوتاه و بالاتنه بلند است خوش اندام نیست و شاید بتواند فقط رل‌های کمیک

یا آنتی پاتیک^۱ را بازی کند. در صورتی که اکتور خوش اندام همیشه می‌تواند به کمک لباس و گریم مخصوص، خود را گوژپشت، یا فربه و شکم‌گنده، یا لنک یا بی‌دست و یا ناپینا سازد. ولی اکتور خپله و بد هیكل از بازی کردن بخش زیادی از رل‌های پرسنازهای مهم پیس‌ها محروم است.

۲- طالب کسب هنر اکتوری اگر لکنت زبان دارد و یا نمی‌تواند 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. همین‌طور کسانی که تو دماغی حرف می‌زنند به کار سن نمی‌آیند!

۴- لهجه اکتور باید لهجه‌ای 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 می‌دهم، بدون این که قبلاً 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 نماییم.

مثلاً این هشت بیت شاهنامه جزئی از رل ماست:

۱. به قسمت اصطلاحات و انواع پیس در آخر بخش سخن رجوع کنید.

تهمت‌ن گزاند در کمان راند زود
 بزد تیر بر چشم اسفندیار
 خم آورد بالای سرو سهی
 نگون شد سر شاه یزدان پرست
 چنین گفت رستم به اسفندیار
 تو آنی که گفتی که روئین تنم
 من از شست تو هشت تیر خدنگ
 بخوردی یکی چوبه تیر گزین
 بدانسان که سیمرخ فرموده بود
 جهان تیره شد پیش آن نامدار
 از او دور شد دانش و فرهی
 بیفتاد چاچی کمانش ز دست
 که آوردی آن تخم زفتی ببار
 بلند آسمان بر زمین بر زخم
 بخوردم ننالیدم از نام و ننگ
 نهادی سر خویش بر پیش زین^۱
 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 روئین تن است کارگر نیفتاده. بدین جهت از سیمرخ کمک می‌خواهد. سیمرخ 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 کت بسته و با خواری ببرد گفته رستم را نمی‌پذیرد. رستم چون این سرسختی را می‌بیند بار دیگر به او می‌گوید:

که گفتت برود دست رستم ببند؟ نبندد 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 انتخاب شده توصیف یک لحظه رزم بین دو پهلوان می‌باشد.

سوم - برای احتراز از یکنواختی بیان و نیز برای این که 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 جمله بندی، مکث و وقفه، آهنگ، سکون و جنبش کلام (ریتم)، بیان احساسات متنوع (حالت) مطالعه نماییم. 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 نقطه گذاری می‌کنیم و آهنگ خاص هر جمله را مطالعه می‌نماییم. بدین شکل:

قطعه منتخب را ملاحظه کنید. مصراع اول خود جمله کاملی است ولی چون با دو مصراع بعد مربوط است آن را با یک 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 این طور می‌شود: تهمتن تیر گزرا در کمان راند و همان طور که سیمرخ گفته بود آن را به چشم اسفندیار زد، پس جمله در آخر مصراع سوم تمام می‌شود، بنابراین یک نقطه پایان (مکث) در آخر مصراع سوم می‌گذاریم. پنج مصراع بعد، یعنی مصراع دوم بیت دوم و چهار مصراع بیت سوم و چهارم، اگر چه هر یک 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 یک ویرگول (وقفه کوتاه) از مصراع دیگر جدا می‌کنیم و آخر بیت چهارم نقطه پایان می‌گذاریم.

اینک بیان این چهار بیت:

آهنگ مصراع اول باید طوری باشد که مطلب را معلق نگاه دارد.

برای تشریح این مطلب یک مثال می‌زنیم. این جمله را ادا کنید، «من لباسم را پوشیدم» حتماً آهنگ بیان شما طوری 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 طوری 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 همان طور که گفته شد مصراع اول را تقریباً به حالت تعلیق نگه می‌داریم. در مصراع دوم آهنگ تعلیق را شدیدتر می‌کنیم. مصراع سوم خبر 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 به کلی 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 پی بردن 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 در اصطلاح موسیقی وزن و ضرب آهنگ، و در کلام تندی و کندی سخن است. وقتی با خشم با کسی معارضه 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 استثنایی نیز پیش می‌آید.

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

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

آیا هرگز پای معركة یک نقال خبره و زبردست ایستاده‌اید؟ وقتی قصه‌ای از حسین کرد یا امیر ارسلان و یا شاهنامه نقل می‌کند، آن‌جا که سخنش توصیفی است نقال در یک طرف معركة ایستاده، آرام و با صدای بم مطلب را بیان می‌کند. اما همین که پهلوانی می‌خواهد پا به رکاب بگذارد، نقال چوب خود را زیر بغل می‌گذارد، دست به دست می‌کوبد، صدا را بالا می‌برد، به حرکت می‌افتد، از این سربه‌آن سر معركة می‌رود و با بیانی تندتر و زنده‌تر از پیش جنگاوری پهلوان خود را نقل می‌کند و شنوندگان را مسحور سخن خود می‌سازد. اگر جز این باشد. شنوندگان ملول و کسل می‌شوند و اگر به خواب نروند پس از مدتی

خمیازه کشیدن از دور و بر معرکه پراکنده می‌گردند و با خود می‌گویند:
«چه دهن یخی داشت!»

شنونده ساده‌ای که بر سر گذر یا در مسجدها پای معرکه نقال می‌نشیند، 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 خویش او را رهبری می‌کند. اگر از او پرسیده شود به چه علت بیان نقال گیرا نیست البته نمی‌تواند هلال فنی ذکر کند و شیوه بیان نقال را تحلیل نماید، ولی همین قدر می‌فهمد و می‌گوید (و درست می‌فهمد و درست می‌گوید) که «دهنش یخ است»

زاگر برعکس سخن نقال با حالت، جاندار و دارای فراز و فرود و زیر و بم و ریتم متنوع و سکوت و سکون و هیجان به جاست، همان شنونده ساده مات و مبهوت، 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 هر گاه که صدای نقال اوج می‌گیرد، دل شنونده به تپش می‌افتد و سراپا مسحور گفتار این گوینده جادو بیان و جادو زبان می‌شود. اگر در این حال از آن شنونده ساده پرسید چه رمزی در گفتار این گوینده هست که تو را این قدر مجذوب ساخته، او نمی‌تواند این رمز را برای شما تحلیل کند. همین قدر جواب می‌دهد که «خوب قصه می‌گوید. دهن گرمی دارد»

رمز این «دهن گرمی» همان است که بیان گوینده با حالت، جاندار، دارای فراز و فرود، زیر و بم، سکون و سکوت به جا، شور و هیجان به جا، و همچنین دارای ریتم متنوع و نکات دیگر باشد که درباره هر کدام به جای خود بحث خواهد شد. عجالتاً موضوع ریتم در میان است.

اینک به عنوان نمونه از ریتم تند و کند مثال‌هایی ذکر می‌کنیم:
در این سه مجموعه ابیات، که هر مجموعه چند بیت از ابتدای یک
هزل حافظ است دقت کنید.

۱

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
 پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست
 نرگشش عربده جوی و لبش افسوس کنان
 نیم شب مست به بالین من آمد بنشست
 سر فراگوش من آورد و به آواز حزین
 گفت کای عاشق شوریده من خوابت هست؟
 عاشقی را که چنین باده شبگیر دهند
 کافر عشق بود گر نبوده 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 به هم سازیم و بنیادش براندازیم
 چو در دست است 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 خبرم 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
هد کردم که بسوزی زغم خویش مرا

هیچ غم نیست تو میسوز که من می سازم
مجموعه اول و دوم سرور انگیز، پرطراوت 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
شور انگیز 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 یک زمینه تیره، اندوه هجر و سوز و گداز خود را
نقاشی نموده است. به طوری که تیرگی زمینه و رنگ آمیزی تیره موضوع
پر دل 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 با
صفا و پرطراوت است. در این دو، وزن و همچنین کلمات چالاک و زود
گذرند. در سومی وزن و کلمات سنگین و دیر پایند.

بنابراین طبیعتاً باید ریتم مجموعه اول و دوم تندتر از ریتم سومی
باشد. شما از جهت آزمایش یک بار برای کسی که تا اندازه ای 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 نمی سازد حتی برعکس
او را ملول و عصبانی می کند. اگر علتش را پرسید حتماً جواب خواهد
داد: «برای این که شل و وارفته می خوانی. شیوه خواندن تو حالت ندارد،
غلط و کسل کننده است..»

میزان تندی و کندی ریتم

در موسیقی آلتی هست به نام مترونوم (Metronome) که اندازه تندی و کندی ریتم هر قطعه موسیقی را بر حسب درجه بندی آن آلت معین می‌نمایند. هر آهنگ ساز در ابتدای اثر خود رقمی می‌گذارد که مسبین ریتم آن قطعه می‌باشد. مثلاً رقم ۶۰ یا ۷۸ یا ۱۲۰ و غیره. ضمناً نام ریتم را در کنار آن رقم می‌نویسد. مثلاً اللگرو (تند و شاد) - پرستو (خیلی تند) - آنتدانتته (آرام) آنتدانتته کانتایل (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 شیوه رهبری او استادانه‌تر است.

اما برای سخن اگر چه 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 شیوه 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 نوآموز هنر است که به مطالعه مستمر و دقیق و عمیق ادبیات زبان خود پردازد و نیز قطعاتی از آن‌ها را انتخاب کرده، چنان که در این رساله گفته می‌شود، آن‌ها را تحلیل نماید تا عملاً به رموز دریافت ریتم، آهنگ، کشش و تکیه کلمات، جمله‌بندی صحیح، توقف و سکوت به جا، خلاصه به رموز بیان شیرین پی‌برد (از آهنگ و سایر نکات دیگر که گفته شد در مقام خود بحث خواهیم کرد).

تنوع ریتم

ممکن است غالباً در یک قطعه کوچک نظم یا نثر، مثلاً یک دو بیت، 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 نمی تواند یکنواخت باقی بماند و به حسب نوسان جنبش، و شدت و خفت احساسات توصیف شده در آن قطعه - تنوع می یابد.

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 منظومه خوان (دکلاماتور) و یا اکتور اندازه تندی و کندی ریتم را تعیین می کند. اکتور باید با تمرین زیاد در موضوع های مختلف با تغییر و تنوع ریتم در یک 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 می کنم که برای پرورش قریحه خود درباره ریتم با موسیقی غربی آشنایی پیدا کنند و هر اندازه بیشتر برایشان مقدور است آن را بشنوند.

* * *

حالا برگردیم به قسمت اول قطعه منتخب از شاهنامه.

بنا بدان چه 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 منظومه خوان کار آزموده به حسب قریحه خود راه حلی برای گریز از یکنواختی پیدا می کند. در این مورد من ترجیح می دهم پس

از بیان سه مصراع اول لحظه‌ای مکث کنیم، سپس مصراع چهارم را کند و با تأثر آمیخته با ابهت و وقار بگوییم. 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 نماییم.

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 آن که رستم حریف روئین تن خود را شکست خورده و زبون می‌بیند با طعن و دشنام به او می‌گوید: دیدی درین رزم سرانجام تخم پستی و رسوائی به بار آوردی... الی آخر.

اولاً این چهار بیت را نقطه گذاری می‌کنیم: پس از مصراع اول دو نقطه - پس از مصراع دوم نقطه پایان. در بیت دوم رستم دو ادعا از گفته‌های اسفندیار را نقل می‌کند، یکی روئین تن بودن. دوم بلند آسمان بر زمین زدن. بنابراین دو مصراع این بیت را با یک 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 هر دو را یک نفس می‌گوییم. و بالاخره دو مصراع بیت آخر را با یک ویرگول جدا ساخته، در آخر بیت نقطه پایان می‌گذاریم. این نقطه گذاری به قدری ساده و روشن و طبیعی است که هر گونه 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 با آهنگ‌های مختلف ادا می‌کنیم:

۱- احمد برادر کوچک شماست و در اتاق پهلو 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 شماست 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 به طور کلی آهنگ در هر بار شکل دیگری به خود می‌گیرد که با دفعه پیش تفاوت دارد. و از این آهنگ‌های متنوع پیداست که رفته رفته خشم و خلق 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 پیش ادا کرده‌اید تکرار نمایید تا تفاوت آن درک گردد.

۴- بالاخره احمد می‌آید. همین که در را باز می‌کند و چشمتان به او می‌افتد می‌گوئید: «احمد چند دفعه 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 این طور صدا می‌کنید. برای این که 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 بگویید. در این صورت باز به کلی آهنگ تغییر می‌کند. بعضی حروف و کلمات کشیده‌تر ادا می‌گردد، صدا بیشتر زیر و بم می‌شود در صورتی که 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 به خصوصی 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 اتاق پیش من بوده و

پایش را از اتاق بیرون نگذاشته...

پرواضح 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 درباره کلمات: بله، نه، چطور و مانند 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 منظومه خوان و اکتور خوب را شیرین، دلنشین، دقیق، ظریف و پرمعنا و مفهوم می‌سازد.

* * *

چند تمرین

۱

دوش آگهی ز یار سفر کرده داد باد
من نیز دل به باد دهم هر چه باد باد
در چین طره تو دل بی حفاظ من
هرگز نگفت مسکن مألوف یاد باد
خون شد دلم به یاد تو هر گه که در چمن
بند قبای غنچه گل می‌گشاد باد

.....

حافظ نهاد نیک تو کامت بر آورد
جان‌ها فدای مردم نیکو نهاد باد

۲

شراب و عیش نهان چیست کار بی بنیاد
زدیم بر صف رندان هر آن چه با داد باد

.....

که آگه است که کاوس و کی کجا رفتند
که واقفست که چون رفت تخت جم بر باد

نمی‌دهند اجازت مرابه سیر و سفر

نسسیم باد مصلی و آب رکن‌آباد

بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم

مگر رسیم به گنجی در این خراب‌آباد

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 نمایید.

۳

نرگس مست نوازش کن مردم دارش

خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد

چشمم از آینه داران خطا 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 نوشینش 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 می‌کنند

چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند

مشکلی دارم ز دانشمند مجلس باز پرس

توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می‌کنند

گوئیا باور نمی‌دارند روز داوری
کاین همه قلب و دغل در کار داور می‌کنند
آه آه از دست صرافان گوهر ناشناس
هر زمان خر مهره را بادر 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 توبه شکن 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 بر بطنی رازش آشکاره کنم
در این دو غزل تفاوت آهنگ‌های می‌کنند و کنم را مطالعه نمایید.

۶

گر چرخ به کام ما نگردد	کاری بکنیم تا نگردد
گوئیم به او مطیع ما گردد	یا می‌گردد و یا نگردد
گر گشت خوش است ورنه مادست	از او نکشیم تا نگردد
هرگز قد مردمان آزاد	با هیچ فشار تا نگردد
در پنجه اقتدار مردان	نبود گرهی که وا نگردد

در این چند بیت که از لاهوتی است کلمه تا و کلمه نگردد 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 سراینندگان مختلف استفاده نمایند. در این باره به نوآموزان توصیه می‌کنم که برای ممارست، شاهنامه - ویس و رامین فخرگرگانی - آثار مسعود سعد - 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، می‌گوییم 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 می‌گوییم ولی بیان را ناتمام می‌گذاریم. بیت سوم را یک نفس 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 بیان‌کنندهٔ احساسات خاصی است و سیمای بشر بنابدان احساسات حالت خاصی به خود می‌گیرد. شما صبح از خانه به دنبال کار خود می‌روید، به دوستی بر می‌خورید و با چهرهٔ 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 می‌گویید: «دوست من مگر از من رنجیده‌ای که این‌طور جواب سلامم را می‌دهی؟ یا گرفتاری و غم و غصه‌ای داری؟»

پر واضح 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 به او سلام کردید خطوط چهره‌تان باز و متبسم بود. ولی همین که جواب سلام دوستان را شنیدید حالت صورتتان ناگهان هوش شد و حالت بهت و حیرت بخود گرفت.

گاهی نیز حالت چهرهٔ انسان، بدون کمک سخن، خود به تنهایی بیان‌کنندهٔ عمیق‌ترین احساسات آدمی است.

ما به آسانی از دیدن حالت سیمای دیگران پی می‌بریم که این شخص امروز اندوهی دارد و آن دیگر مسرور است. پی بردن از حالت چهره به حالت روحی اشخاص به قدری در نهاد بشر حسی و طبیعی است که احتیاج به معرفت خاصی ندارد. همهٔ ما هنگام بازی با بچه‌ای که هنوز به زبان نیامده دیده‌ایم که اگر به بچه اخم کنیم فوراً رخسارش گرفته می‌شود، چین به لب‌هایش می‌افتد، بغض گلویش را می‌گیرد و حالت گریه به او دست می‌دهد. بدون این که چشم از چشم او برداریم، لحظه‌ای بعد

رفته رفته حالت صورت خود را تغییر داده به بچه تبسم می‌کنیم. حالت رخسار بچه نیز به همراه تغییر قیافه ما رفته رفته تغییر می‌کند و لب‌های پرچین و فشرده بچه مانند غنچه گل شکفته می‌گردد.

بچه‌ای که هنوز به زبان نیامده از تغییر حالت صورت ما به خوبی به تغییر احساساتمان پی می‌برد. ولی البته هنوز جنبه جدی و شوخی آن را حس نمی‌کند. بدیهی است که این اشتباه ممکن است گاهی برای پرتجربه‌ترین بشر نیز پیش آید.

هنر چهره‌پردازی و مجسمه‌سازی جز این نیست که نقاش و مجسمه ساز عمیق‌ترین احساسات آدمی را در چهره و پیکر او نمایان سازند. (درباره 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 همه کس، 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 دل خوش و مسرور است. باری، طبع بشر چنین می‌پسندد که هر فکر و مقصودی را که به زبان می‌آوریم حالت صورت مان مناسب با آن، و یا بهتر بگوییم صورتمان آئینه آن فکر باشد، بنابراین خوی جلی است که درباره کسی که هنگام بیان مقصود خویش صورتش کمتر تغییر می‌پذیرد و احساسات درونش بر چهره‌اش نقش نمی‌بندد می‌گوییم: فلان صورت بی‌حالت و وارفته‌ای دارد. و یا برعکس: به همان صورت با حالت و گیرایی 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 می‌کاهد و یا برعکس بر شدت آن می‌افزاید.

برای همه ما دست کم یک بار پیش آمده است که ناگهان خبر مرگ یک 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 می‌بینم 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 مشمئز می‌شویم و شاید گاهی هم به خنده می‌افتیم.

همین طور در محافل جشن و سرور بعضی اشخاص را می‌بینیم که در نمودار ساختن حظ و لذت خود حالاتی به صورت می‌دهند که کراهت و ابتدال آن نیز بیننده زیباپرست را ملول و مشمئز می‌سازد.

در چنین موارد که هزاران مانند و نظیر دارد، هنر در مثال دوم از دو کار یک کار می‌کند. اگر می‌خواهد بخصوص سبکسری، عشرت پرستی، بی‌مایگی 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 کم و بیش 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 دست کم آن را 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. گاه گاه در خانه‌های خود و یا در خانه‌آشنایان نمایشی راه می‌انداختم 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 آن را دو سه بار خواندم. اعلام 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 ساده دلی پنداشتم آن چه را که سال‌هاست در طلبش هستم اکنون بازیافته‌ام. معنای گریماس را از فرانسه‌دان‌ها پرسیدم و دانستم که بال‌ب و لوچه 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.

باگذشت زمان موضوع گریماس کم کم از یادم رفت...

زمانی که در فرانسه موفق به دخول در کنسرو اتوار 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 شاگرد گفت: «عیب دیگر کارت‌ان این است که من کمتر در صورت شما (حالت) می‌بینم. شما بیشتر (گریماس) می‌کنید بدانید که حالت باگریماس و سنثری (Singerie) میمون است و Signeie مانند میمون ادا و اصول در آوردن) تفاوت بسیار دارد. آن‌چه در تئاتر برای بیان احساسات مختلف انسانی لازم است حالت است نه گریماس. حالت صورت و بدن که متناسب با گفتار شما باشد بیننده را متأثر می‌سازد در صورتی که گریماس دلچرکین کننده و ملال آور 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 سر چشمه زلال دانش.

بنا بدان‌چه در تعریف حالت و تفاوت آن با ادا و اطوار گفته شده چنین نتیجه می‌گیریم که حالت صحیح و متناسب عاملی است لازم و بدون

کمک آن سخن مانند باز بلند پروازی است که پر و بالش را کنده باشند. سخن بدون کمک حالت جست و خیز ناماهرانه‌ای 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 می‌باشد.

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 اکتریس‌ها - به جز عده‌ای معدود - دچار ناخوشی گرماس و ادا و اطوار هستند، و این موضوع معلول چند علت اساسی است:

۱- بیشتر اکتورها و اکتریس‌ها از تکنیک تئاتر بهره‌ کافی ندارند. من غالب آن‌ها را می‌شناسم و می‌دانم عشق و علاقه فراوان داشته و دارند که رموز فن تئاتر را به خوبی دریابند، ولی متأسفانه وسیله کسب آن را (آن قدر که در کشور ما مقدور است) هرگز در دسترس آن‌ها قرار نداده‌اند بدین جهت خود رو بار آمده‌اند و بهترین آن‌ها هر چه می‌کنند 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 پیس‌ها انتخاب شده‌اند، تنها رجحانی که به اکتورها دارند این است که قدیمی‌تر از آن‌ها هستند و دو سه ده سال در سن کار کرده‌اند. ولی در حقیقت 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 کاسی خود قرار داده‌اند، وسیله و فرصت کافی به اکتورهای خود نمی‌دهند تا آن‌ها بتوانند با تمرین بیشتر عیوب آشکار خویش را از بین ببرند. در این «تماشاخانه»ها هر پیس را چندبار بیشتر رپتیسیون نمی‌کنند. اکتورها فرصت از بر کردن رل خود را ندارند.

«کارگردان» اکتورها را به حفظ کردن رل و انمی‌دارد و یا اصلاً بنا به شیوه قدیم، خود و اکتورهایش حفظ کردن رل را ضروری نمی‌داند در نظر آن‌ها رپتیسیون 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 رپتیسیون 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 برنامه تئاتر، در ردیف نام اکتورها بنویسند.

تماشاگران این نمایش‌ها از دیده‌ها و شنیده‌های خود داستان‌ها حکایت می‌کنند، چند نفر از اکتورهای یکی از این «تماشاخانه»ها برایم 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 جلو سن را گرفته بودند. رفیق ما، چون می‌خواست نزدیک تماشاگران باشد تا نمای بیشتری داشته باشد، تاکنار آوان سن پیش آمد و ستونی را که در آن جا با سه پایه روی سن قرار داشت، با دو دست خود گرفته به کناری گذاشت و خود به جای ستون ایستاد.

این پیش آمد و نظایر آن بدان جهت است که در این «تماشاخانه»ها میزانسن به مفهوم حقیقی وجود ندارد. معمولاً بنا بر این است که هر کس، مطابق تمیز و تشخیص خویش، هر جا را بهتر و مناسب تر یافت همان جا بایستد و یا بنشیند، در این صورت ممکن است یکی از اکتورها هم چنین تشخیص دهد که مناسب ترین جا برای ایستادن او همان جای ستون است.

۴- پیس ها از جهت موضوع و سبک عبارت عمیق و دلنشین و گوش نواز نیست تا نخست خود اکتورها را متأثر سازد، و آن ها به حسب قریحه و استعداد و فهم و تجربه شخصی گلیم خویش را از آب بیرون کشند. «کارگردان»ها در برگزیدن پیس ذوق و سلیقه و حسن انتخاب به خرج نمی دهند، گاهی نیز که پیس جالب و خوبی به چنگشان می افتد آن را مثله می کنند و روح و مفهوم را از بین می برند. از طرف دیگر شیوه انشاء بیشتر پیس ها نیز سست و مبتذل است. تئاتر سبک خاصی دارد که اگر رعایت نگردد و گفتگوی پرسناژها در عین سادگی زیبا و دلپذیر و هیجان انگیز نباشد، عالی ترین بازی بهترین اکتورها هم به هدر خواهد شد.

این ها است علل اصلی و اساسی که هنر تئاتر را به دلچک بازی بی مزه ای مبدل ساخته و تئاتر را در کشور ما از پیشرفت باز داشته است. تا زمانی که این عوامل زیان بخش از بین نرود و اکتورها با پیس خوب و متورانسن های کار آزموده روبرو نباشد، اکتور و تئاتر به مفهوم حقیقی نمی تواند وجود داشته باشد.

باز می پردازیم به چند مثال و تمرین:

۱- مقدمه منیژه و بیژن از شاهنامه:

شبی چون شبه روی شسته به قیر
 سپاه شب تیره بر دشت و راغ
 چو پولاد زنگار خورده سپهر
 نمودم ز هر سو به چشم اهرمن
 هر آنکه که بر زد یکی باد سرد
 فرو مانده گردون گردان به جای
 زمین زیر آن چادر قیرگون
 نه آوای مرغ و نه هرای دد
 نبد هیچ پیدا نشیب از فراز
 بدان تنگی اندر بجستم ز جای
 خروشیدم و خواستم زو چراغ
 مراگفت: «شمعت چه باید همی؟
 بدو گفتم: «ای بت نیم مرد خواب
 بنه پیشم و بزم را ساز کن
 برفت آن بت مهربانم ز باغ
 می آورد و نار و ترنج و بهی
 گهی می گسارید و گه چنگ ساخت
 دلم بر همه کار پیروز کرد
 مرا مهربان یار بشنو چه گفت
 مراگفت آن ماه خورشید چهر
 بپیمای می تا یکی داستان
 که چون گوشت ازگفت من یافت برخ
 پر از چاره و مهر و نیرنگ و جنگ

نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر
 یکی فرش گسترده چون پر زاغ
 تو گفתי به قیر اندر اندوده چهر
 چو مار سیه باز کرده دهن
 چو رنگی برانگیخت زانگشت گرد
 شده سست خورشید را دست و پای
 تو گفתי شدستی به خواب اندرون
 زمانه زبان بسته از نیک و بد
 دلم تنگ شد زان درنگ دراز
 یکی مهربان بودم اندر سرای
 در آمد بت مهربانم به باغ
 شب تیره خوابت نیاید همی؟
 بیاور یکی شمع چون آفتاب
 به چنگ آر چنگ و می آغاز کن
 بیاورد رخشنده شمع و چراغ
 زدوده یکی جام شاهنشهی
 تو گفתי که هاروت نیرنگ ساخت
 شب تیره همچون گه روز کرد
 از آن پس که گشتیم با جام جفت
 که: «از جای تو شاد بادا سپهر
 ز دفتر برت خوانم از باستان
 شگفت اندرومانی از کار چرخ
 همه از در مرد فرهنگ و سنگ»

بدان سرو بن گفتم: «ای ماهروی
مرا گفتم: «کز من سخن بشنوی
بگفتم: «بیارای بت خوب چهر
مگر طبع شوریده بگشایدم
ز تو طبع من گردد آراسته
چنان چون ز تو بشنوم دربه در
بگویم پذیرم ز یزدان سپاس
بخواند آن بت مهربان داستان
به گفتار شعرم کنون گوش دار
برای آن که قطعه انتخاب شده سبک تر باشد من چندین بیت آن را
حذف کرده‌ام.

اگر هنوز به گنجینه‌های گرانبهای ادبیات زبان خود آشنایی کافی
ندارید، نخست با کمک شخص آگاهی این قطعه را چندبار بخوانید و
تحلیل کنید تا اول به لطف و زیبایی سخن پی ببرید. سپس آن را به دقت
نقطه گذاری کنید و جای مکث‌ها و سکوت‌های آن را تعیین نمایید.
به طوری که ملاحظه می‌کنید 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 است.
قسمت اول، که تا بیت دهم ادامه دارد، تیره و دلگیر و غم آور است و
سکون و سکوت مرگباری سراسر آن را فرا گرفته؛ قسمت دوم بر عکس
دلگشا و فرح آور است و شور و هیجان زندگی بخشی در آن وجود دارد.
که تیره گی غم‌انگیز شب را به فروغ تابناک و پر شوق و نشاط روز مبدل می‌سازد.
بنابراین پرواضح است که ریتم بخش اول کند و ریتم بخش دوم تندتر
است. بنا به اصطلاحات موسیقی این قطعه سمفونی ای است مرکب از دو

موومان. ریتم موومان اول آنتدانته (Andante) آرام، و ریتم موومان دوم اللگرو و یواچه (Allegro Viuace) تند و پر نشاط است.

بنا بدان چه که به اختصار دربارهٔ 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 مقایسهٔ این دو بیت آشکار می‌گردد. در قسمت اول می‌گوید.

نبد هیچ پیدا نشیب از فراز دلم تنگ شد زان درنگ دراز

و در قسمت دوم.

دلم بر همه کار پیروز کرد شب تیره همچون گه روز کرد
پس طبیعی است که باید چهره گوینده هنگام گفتن 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. ساده‌تر بگوئیم: اگر پس از گفتن 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 (به جز در مورد استثنائی) همیشه باید تدریجی باشد.

بنابراین حالت صورت باید، مانند خورشید که رفته رفته از زیر ابر بیرون می‌آید و تیرگی را به روشنی برمی‌گرداند، به تدریج در مدت گفتن 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 استثنایی 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 می‌رسد، 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 آن که این قطعه شعر را به خوبی درک کردیم و تقسیم بندی و نقطه گذاری اش را به پایان رسانیدم باید آن را حفظ کنیم، همان طور که در پیش اشاره شد بیشتر اکتورهای کشور ما رل خود را حفظ نمی‌کنند، نه فرصت حفظ کردن را دارند و نه اصلاً آن را ضروری می‌دانند، 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 کافی دارند، رل را صحیح و شیرین و دلنشین دکلمه می‌کنند. گروهی رل خود را بازی می‌کنند و گروه دیگر با رل خود زندگی می‌کنند. گروه اول با آن که به رموز فن خود پی برده‌اند و کار آزموده و با تجربه هستند ولی حساسیتشان آن قدر نیست که تحت تأثیر رل خود قرار گیرند و تماشاگران را متأثر سازند، ممکن است گاهی نیز این نوع اکتور و اکتریس‌ها پسیکولوژی و خصال پرسناژی را که معرفی می‌کنند حس و درک نکرده باشند. این گروه رل را خوب می‌گویند اما مثل این است که به گفته خود ایمان ندارند. انگار که برای تماشاگر نقل می‌گویند و زندگی و رنج و شادی شخص غایب و ناآشنایی را حکایت می‌کنند تماشاگر به خوبی حس می‌کند که سخن شیرین آن‌ها از سر زبان بیرون می‌آید نه از ته قلب. بدین جهت 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 پرسناژهایی را که بازی می‌کنند به خوبی حس و درک می‌نمایند. دارای نیروی ابداع و ابتکارند. حالت‌های صحیح و ژست‌ها و جنبش‌های پر معنی و زیبا را بر بیان شیرین و دلپذیر خود می‌افزایند و به کمک این وسائل ژرفنای تاریک زندگی و روح پرسناژ را روشن می‌کنند و برای تماشاگران تحلیل می‌نمایند. اما مانند روضه خوان‌ها - که شور و ولوله در مجلس برپا می‌کنند، همه را به گریه و موکندن و بر سینه زدن می‌اندازند ولی خود از تأثر برکنارند - تماشاگران را متأثر می‌سازند و خود متأثر نمی‌شوند. به قدری به فن خود تسلط دارند که وقتی رو به تماشاگران هستند احساسات و تأثرات مکانیکی سر - تا پای آن‌ها را فرا گرفته و هنگامی که به حسب بازی پشت بدن‌ها می‌کنند گاهی با شوخی و بذله ناهنجاری همبازی خود را به خنده می‌اندازند و باز خود نمی‌خندند. همین که رلشان به پایان می‌رسد و پا از سن بیرون می‌گذارند از پوست پرسناژ خود به در آمده و پوست خود را به تن می‌کشند و به خنده و شوخی می‌پردازند. بی پروا و بدون بیم و باک هر شب پا به سن می‌گذارند و با تماشاگران روبرو می‌شوند. همیشه از کار خود راضی‌اند و بیشتر از دیگران و یادست کم به اندازه دیگران از بازی خود لذت می‌برند. پس از پایان بازی راضی به خانه بر می‌گردند و آسوده و راحت به خواب می‌روند این گروه برای نویسنده پپیس اجراکنندگان ماهر و درستکار و امانت داری هستند.

اما گروه سوم به اشکال انسانی بسیار زیبایی که آفریننده پرسناژها با مستی کلمات ساخته و پرداخته است جان می‌بخشند، یا بهتر بگوییم، جان خود را می‌بخشند، این دسته - که شماره آن‌ها در برابر سایر همکارانشان

چندان زیاد نیست - هر شب همین که به لژ خود می‌روند و لباس معمولی را می‌کنند دیگر رفته رفته 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 محو 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 به هم صحبتی پرسناژ که هر لحظه مانند شبی در برابرشان پدیدار می‌گردد، پردازند. هر قدر ساعت معهود نزدیک‌تر می‌گردد لرزش دلشان بیشتر می‌شود و ترس مقدسی آن‌ها را فرامی‌گیرد. ترس از این موضوع: «آیا تماشاگران امشب از داستان زندگی من متأثر و برخوردار خواهند شد؟» این دلهره و حجب مدتی 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 خالی‌اند و موجود دیگری هستند و نام و صورت و پیکر و پسیکولوژی دیگری دارند. پیش از آن که تماشاگران تحت تأثیرشان قرار گیرند خود تحت تأثیر زندگی پرسناژ قرار دارند. در برابر چنین اکتورها و اکتریس‌ها تماشاگران نیز رفته رفته از خود غافل می‌شوند و زندگی خویش را از یاد می‌برند. لحظه‌هایی 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 سن چشیده‌اند در آن‌ها باقی می‌ماند و پرسناژ دست از سرشان بر نمی‌دارد. بیهوده 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 یا دست‌کم به کلی فرسوده می‌شوند و از کار می‌افتند. بدین جهت است که در کشورهای دیگر هفته‌ای یک روز و یا اقلاً 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 رل 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 از هم در رفته 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؟

آوازه خوان اپرانی 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 اپرانت‌های موسیقی را به او بگوید. آیا در این صورت این آوازه خوان، هر قدر هم خوش صدا و کار آزموده 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 تعزیه خوان‌های 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 تأسف آور است که ما ناگزیر درباره ابتدایی‌ترین مسائل آن بحث کنیم و لزوم و اهمیت از بر کردن رل را تذکار دهیم. اما ایمان راسخ دارم در آینده‌ی نزدیک، هنر تئاتر در کشور ما نیز، با استفاده از تکنیک و تجربیات ملل راقیه، مراحل اولیه 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 تقسیم بندی از بر کنیم.

برای آن‌که کارتان مطابق شیوه صحیحی باشد و زودتر به نتیجه برسید، قطعه شعر را در یک صفحه بزرگ (برای آن که هر لحظه ورق نزنید و دستتان آزاد باشد) با خط خوب و درشت بنویسید، به طوری که بتوانید آن را از فاصله شصت هفتاد سانتیمتر 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 با رعایت مکث‌ها، سکوت‌ها، آهنگ‌های صحیح و ریتم و حالت مناسب بخوانید. همین که 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، هر گاه در کوچه بگردش 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 هر کجا 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 این که شما متوجه باشید، عمل مرور ذهنی ابیات قطع می‌گردد. در انتهای خیابان ناگهان بیادتان 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 یک پرده یا یک پرده رل خود را در حین تماشای مشاجره از نظر گذراندم.

اگر رل خود را بدین طریق از بر کردید دیگر در موقع بازی حواستان برای به یاد آوردن آن به کار نخواهد رفت و کلمات به آسانی و بدون فکر از مغز بر زبان جاری و ساری خواهد بود.

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

بی‌مناسبت نیست در این جا چند نکته درباره حفظ کردن رل‌های بزرگ سه چهار پرده‌ای گفته شود. همکاران من این عادت را دارند که - هرگاه می‌خواهیم خود را برای تمرین روی سن حاضر کنیم - ابتدا، مثلاً در مدت یک هفته، پرده اول را از حفظ می‌کنند. بعد اقلاده روز کار می‌کنند تا پرده دوم را از حفظ شوند. همین طور برای پرده سوم و چهارم. این اسلوب کار صحیح و منطقی نیست.

من شخصاً به این شیوه کار می‌کنم: هنگامی که می‌خواهم پرده اول را از بر کنم، به جای آن که هفت روز هر روز پنج بار پرده اول را از رو بخوانم، فقط دوبار پرده اول و یک بار پرده‌های دیگر را با دقت و تعمق می‌خوانم. وقتی پرده اول را به قدری حفظ شدم که بتوانم آن را هنگام عبور در کوچه و خیابان مرور کنم، آن وقت هر روز اول یک بار پرده اول را از حفظ از نظر می‌گذرانم. سپس پرده دوم را دوباره و دو پرده دیگر را یک بار از رو می‌خوانم. وقتی پرده دوم را هم از حفظ شدم باز در موقع کار ابتدا پرده اول و دوم را از نظر می‌گذرانم بعد پرده سوم را

دوبار و چهارم را یکبار از رو می‌خوانم و کار را به همین شیوه ادامه می‌دهم تا تمام پییس را از بر کنم. بعد هر روز تمام پییس را یکبار از رو می‌خوانم و هنگام انجام کارهایی که فکر مرا مشغول نمی‌سازد، پییس را به سرعت از نظر می‌گذرانم و در ذهن تکرار می‌کنم. فایده این شیوه کار این است که:

- ۱- اکتور همیشه روی مجموعه پییس کار می‌کند نه جزئی از کل، و بدین ترتیب به رابطه پرسناژها، به تحلیل روحیات آنها و بنکات دقیق و لطایف پییس زودتر پی می‌برد و با آنها آشنا می‌شود.
- ۲- بر من به تجربه ثابت شده است که این اسلوب کار وقت کمتری را می‌گیرد.

نکته دیگر این که 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 رپتیسیون‌ها گفتار و مکالمه دیگران به گوششان آشنا گردد. دسته‌ای نیز که خود را خیلی زرننگ و کار آزموده می‌دانند تنها این زحمت را بر خود هموار می‌سازند که آخرین جمله رل پرسناژی را که بعد از او باید حرف بزنند حفظ کنند. همه این شیوه‌ها نادرست و گمراه کننده است زیرا:

بازی در هنگام سکوت

اکتورهایی که رل هم‌بازی‌های خود را نمی‌دانند (گذشته از آن که گاهی دیرتر و یا بسیار زودتر از موقع جواب می‌دهند و دچار اشتباهات جبران‌ناپذیر می‌گردند) هنگامی که نوبه سخن با دیگران است مانند چوب

خشک، بی‌حالت و بی‌حرکت، در انتظار نوبه 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 غیر مترقب - رل خود را از بر می‌داند و آمادگی قبلی دارد، و گرنه زندگی برایش بسیار مشکل و حتی غیرممکن خواهد بود.

شما صبح که از خواب بر می‌خیزید، اگر مرد مهربان و خوش خلقی باشید، بی‌گمان با خوش‌روئی و لبخند و ملاحظت با همسر و فرزندان خود روبرو می‌شوید و سلام و علیک می‌کنید. اگر یک‌بار بی‌سبب بر خلاف خلق و خوی خود رفتار کنید، همسرتان متعجب می‌شود و علت بی‌لطفی و خشونت را می‌پرسد.

برعکس، روزی اتفاق می‌افتد که با خلق تنگی از جا بر می‌خیزید، با همسر خود صحبت نمی‌کنید، به فرزندانان اعتنایی ندارید و جواب آن‌ها را به سردی می‌دهید، حتی نمی‌خواهید رویتان به روی همسر بیفتد، فوراً آبی به صورت می‌زنید و لباس می‌پوشید و از خانه بیرون می‌روید. اما این بار همسرتان از رفتار شما هیچ متعجب نیست و به روی 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 نگردد گفتگو و ملاحظت و مهربانی‌اش در شما بی‌اثر خواهد بود.

در این چند روزه قهر هر وقت همسرتان با شما روبرو می شود رفتار و حالاتش با روزهای پیش تفاوت کلی دارد، تا رفته رفته از رفتار و حالات شما پی می برد که باید آشتی جای قهر را بگیرد. دوباره حالات و رفتار هر دوی شما عوض می شود و به حالت عادی بر می گردد.

در این دو مورد که گفته شد (مورد اول: خشونت بی جا 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 به خوبی آشنائی دارید و «رل» خود را در برابر هم خوب می دانید و آمادگی قبلی دارید به این جهت خوب بازی می کنید و حالت و حرکت ناشیانه ای از شما دیده نمی شود. حالات و ژست های 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 با تسلط و اطمینان نشان می دهید و بازی می کنید. هر دوی شما از بشره و حالات و ژست های مختلف یکدیگر پی می برید که در انتظار آن لحظه نجات بخش هستید که یک لبخند یا یک کلمه حرف را وسیله قرار داده دلتنگی و قهر را از بین ببرید.

غالباً در انتخاب آن لحظه پسیکولوژیک مهارت به خرج می دهید و مخصوصاً در خود آن لحظه که برای رفع دلتنگی شروع به سخن می کنید حالت صدا و چهره و بیان شما غالباً بسیار منطقی و ماهرانه است. زیرا «هم بازی» خود را به خوبی می شناسید و بنا به تجربه و مطالعه و سابقه ذهنی که درباره «هم بازی» خود دارید. «رل» او و خود را به خوبی از بر می دانید و ماهرانه بازی می کنید.

بیهوده نیست که می‌گویند بشر در زندگی عادی خود طبیعتاً بازیگر ماهری است.

مثال دیگر - روزی زنی برای مخارج لازم خانه از شوهرش پول می‌خواهد. مرد جواب می‌دهد که پول ندارد اما تا یک هفته دیگر تهیه خواهد کرد. زن گفته 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 راستگوئی است. زن می‌داند که مردش با وجود تنگدستی گاه به گاه 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 اتاق تنهاست و مشغول شمردن و مرتب کردن دسته بزرگی اسکناس است. ناگاه زن، بی خیال، داخل اتاق می‌شود. مرد زمانی متوجه زن می‌شود که کار از کار گذشته است.

طبیعی است که در چنین پیش‌آمد ناگهانی و غیر مترقب مرد است 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 پیش‌آمدی را پیش بینی می‌کرد و قبلاً خود را آماده می‌ساخت و «رل» خود را از حفظ می‌کرد. در این صورت بدیهی است که هرگز بدین شکل دست و پای خود را گم نمی‌کرد بلکه برعکس با خونسردی و اطمینان (در بیان و حالت و حرکت) دروغ‌هایش را به قالب

می‌زد و زیر چشم متوجه زنش می‌شد تا به تأثیر دروغ‌های خود در او پی‌برد. اما علت سراسیمگی کنونی مرد این است که رل خود را از بر نیست و آمادگی قلبی ندارد.

البته نظیر یا شبیه این پیش‌آمد که در صحنه زندگی روی داد غالباً در صحنه تئاتر نیز روی می‌دهد.

در این حالت کار اکتور مشکل است و باید در عین آمادگی قلبی و از بر داشتن رل، چنین وانمود کند که آمادگی قلبی ندارد.

ولی بدبختی آن‌جاست که بیشتر اکتورها و اکتریس‌های سن‌های کشور ما چون پرسناژی را که می‌خواهند بازی کنند به خوبی نشناخته و روحیه و خصال او را به خوبی (و گاهی به هیچ وجه) درک نکرده‌اند، از این گذشته، رل خود و هم‌بازی‌های خود را خوب نمی‌دانند، همیشه در صحنه تئاتر به نظر تماشاگران مثل این است که آن‌ها در برابر پیش‌آمد ناگهانی و غیر مترقبه‌ای قرار گرفته و دست و پای خود را گم کرده‌اند.

بنا بر آن چه گفتیم بشر در روابط خود با سایر افراد همیشه (به جز در موارد متنوع استثنایی) در صحنه زندگی رل خود را می‌داند و آمادگی قلبی 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 بایستند و از شادی آن‌ها شاد و از رنج آن‌ها رنجور نگردد، نه تنها اثر هنری ایجاد نکرده بلکه از حقیقت زندگی نیز جدا و دورگشته است.

اما درباره آمادگی قلبی 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 به کار برد که تماشاگران متوجه به کار بردن آن قواعد و اصول نگردند و پیچ و مهره کار را نبینند. کار اکتور باید صیقلی و جلا داده و دارای سادگی و حقیقت هنری باشد. (دقت کنید: می‌گوئیم حقیقت هنری، نه حقیقت زندگی. زیرا چنان که 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 ارتجالی 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 نقیصه پی می‌برند و چنین اکتوری هرگز نمی‌تواند تماشاگران خود را مجذوب سازد. از طرف دیگر، چون کار چنین اکتور با کار هم‌بازی‌هایش هماهنگی ندارد بدیهی است به کار سایرین نیز لطمه فراوان وارد می‌سازد.

* * *

تمرین دیگر:

از ایرج:

قلب مادر

<p>که کند مادر تو با من جنگ چهره پرچین و جبین پر آژنگ بر دل نازک من تیر خدنگ</p>	<p>داد معشوقه به عاشق پیغام هر کجا بیندم از دور کند با نگاه غضب آلود زند</p>
--	--

از در خانه مرا طرد کند
 نشوم یکدل و یکرنگ ترا
 مادر سنگدلت تا زنده است
 گر تو خواهی به وصالم بررسی
 روی و سینه تنگش بدری
 گرم و خونین به منش باز آری
 عاشق بی خرد ناهنجار
 حرمت مادری از یاد 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
 آن دل آغشته به خون
 آه دست پسرم یافت خراش

همچو سنگ از دهن قلماسنگ
 تا نسازی دل او از خون رنگ
 شهد در کام من و توست شرنگ
 باید این ساعت بی خوف و درنگ
 دل برون آری از آن سینه تنگ
 تا برد ز آینه قلبم زنگ
 نه، بل آن فاسق بی عصمت 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 بی فرهنگ
 پی برداشتن آن آهنگ دید کز
 آید آهسته برون این آهنگ
 وای پای پسرم خورد به سنگ

این منظومه از جهت مضمون با مقدمه منیژه 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).

نقطه گذاری و تعیین وقفه‌ها - با آن که ایران ما از دوران قدیم مهد شعر و شاعری بوده و سراینندگان بزرگ پرورانده 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 به قدری بد می‌خوانند که آن را از جلوه می‌اندازند. و اگر همان قطعه را منظومه خوان ماهری بخواند بسیار دلنشین تر است و جلوه‌اش بیشتر می‌شود. برای منظومه خوانی عادت بر این جاری است که هر مصراع را، بدون این که 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 ابداً ریتم و آهنگ و حالت شعر را رعایت نمی‌نمایند.

این اسلوب به قدری رایج است و 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 منظومه خوانی 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 این که تلفظ دو کاف بدون وقفه در این مقام بسیار زشت و سنگین است، چسباندن «که» به مصراع دوم غلط و ناصواب 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 - بانگاه غضب آلود، زند بر دل نازک من تیر خدنگ. پس از
«بانگاه غضب آلود» وقفه کوتاهی بگذارید و سپس باقی شعر را بخوانید.
در بیت چهارم، می‌توانیم دو مصراع را از هم جدا کنیم.
در بیت پنجم، هر دو مصراع را به هم متصل کرده و بیت را بدون وقفه
می‌خوانیم.

بیت ششم - مانند بیت پنجم.

اگر کمی به معنای منظومه و جمله بندی 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 لطمه‌زیادی وارد نمی‌آید ولی استحکام
کلام و سختی شرط معشوقه از بین می‌رود. بنابراین سه بیت را این طور
نقطه گذاری می‌کنیم:

گر تو خواهی به وصالم برسی،

باید! - (این ساعت - بی‌خوف و درنگ -)

روی و سینه‌تنگش بدری،

دل برون آری از آن سینه‌تنگ،

گرم و خونین به منش باز آری،

تا برد ز آینه قلبم زنگ!

و این طور 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 نقطه گذاری بقیه منظومه را مانند قسمت اول جزء به جزء تشریح کنیم به این واضحات باشد. به نظر من تشریح قسمت اول برای نمونه کافی است و شما خود به آسانی می‌توانید بقیه منظومه ر نقطه گذاری و جمله بندی 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 پی برداشتن آن آهنگ

ریتم - بدیهی است که ریتم عمومی این قطعه تندتر از ریتم مقدمه منیر و بیژن است. اما سراسر این قطعه را نباید با یک ریتم خواند بلکه ریتم به حسب موضوع تند و کند می‌شود و تنوع می‌یابد. همان طور که در پیش (در قسمت ریتم) نیز گفته شد، هیچ‌گونه میزانی در دست نیست تا بتوان به وسیله آن جزئیات ریتم را در این قطعه تعیین نمود. آنچه در این جا می‌توان گفت این است که در مقدمه قسمت اول منظومه ریتم آهسته است (ولی نه به کندی مقدمه منیره و بیژن) سپس رفته رفته ریتم تندتر می‌شود طوری که سه بیت آخر قسمت اول به مناسبت جنبش کلام تندتر از ایاز پیش گفته می‌شود. در آخر قسمت اول وقفه‌ای نسبتاً طولانی بکنید سپس

قسمت دوم را با ریتم آهسته شروع کنید ولی از بیت یازدهم رفته رفته ریتم را تند کنید، زیرا موضوع پرهیجان و پرجنبش است. باز از آن جا 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 بیان تان مناسب و متنوع خواهد بود.

اهمیت عنوان

این نکته را نیز همیشه به یاد داشته باشید که هر وقت می خواهید منظومه‌ای را در حضور جمعی بخوانید، پس از آن که در جای خود قرار گرفتید فوراً شروع به خواندن آن نکنید، بلکه لحظه‌ای 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 سر و صدایی هست فرونشینند و شنوندگان حواس خود را کاملاً متوجه شما نمایند.

اگر قطعه‌ای را که می خواهید بخوانید شوخ و نشاط‌انگیز است از همان زمان اعلام عنوان باید گشاده‌رو و متبسم باشید. اگر بر عکس منظومه حزن‌انگیز است حالت چهره شما باید اندوهگین باشد.

عنوان قطعه ادبی مانند درآمد یک قطعه موسیقی است.

همان طور که ریتم و آهنگ درآمد یک قطعه موسیقی شنوندگان را برای شنیدن تم‌های غم‌انگیز یا نشاط بخش آن قطعه آماده می‌سازد عنوان

یک قطعه ادبی نیز باید ذهن و طبع شنوندگان را برای شنیدن یک درام یا یک حکایت شوخ حاضر و آماده سازد.

(این نکته دقیق و مهم، یعنی متوجه ساختن شنوندگان را حتی هنگام ایراد یک کنفرانس ادبی یا علمی، و یا یک نطق سیاسی و مانند آن‌ها به یاد داشته باشید و رعایت نمائید. البته درین موارد به جای عنوان از کلمات خطابی بانوان و آقایان، خواهران و برادران، هموطنان و مانند این‌ها استفاده کنید.)

پس از آن که این منظومه را مدتی کار کردید نزد یک خبره و در حضور خویشان و دوستان یا در محافل خودمانی بخوانید و به عیوب بیان خود پی ببرید. بعد دو قطعه دیگر اثر ایرج را به نام «شاه و جام» و «بر سر در کاروانسرائی» که یکی درام و دیگری شوخ است، کار کنید.

تنفس

نفس کشیدن به جا، حبس و ذخیره کردن نفس در سینه و به کار بردن تدریجی آن و به طور کلی شیوه صحیح نفس کشیدن، در فن سخن‌گویی در سن و نطق و خطابه کاری دقیق و نسبتاً دشوار است.

چهار نکته در این جا وجود دارد: (۱) نفس کشیدن به جا (۲) حبس و ذخیره کردن نفس در سینه (۳) به کار بردن تدریجی نفس (۴) شیوه صحیح نفس کشیدن.

اینک هر یک را جداگانه تشریح می‌کنیم:

(۱) نفس کشیدن به جا - بسا اکتور یا ناطق و منظومه خوان که لحظه نفس کشیدن را نمی‌داند، 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 این جاها 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 تازه کاران 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 لحظه وقفه 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 فاصله 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 به جا و نفس کشیدن در جای مناسب ملکه می‌شود و سپس چه هنگام رپتیسیون‌ها و چه در روی سن خود به خود اجرا می‌گردد.)

(۲) حبس و ذخیره کردن نفس در سینه - بعضی از منظومه خوان‌ها و اکتورها همین که نفس کشیدند، مانند انبانی که ناگهان بترکد و باد از آن خارج

گردد، نفس خود را تند بیرون می دهند. این اشخاص نمی دانند چگونه به وسیله دیافراگم گلو خروج نفس را به اراده خود منظم و مرتب نمایند، از خروج ناگهانی نفس جلوگیری کنند و همیشه نفس را به اندازه 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 آن ها خفه و بی طنین است. اگر فشار زیاد باشد صدا مانند جیغ است و چندش 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 بی طیننی از سیم بیرون می آید، سیم آواز ندارد بلکه خرخر می کند. 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 زق زق چندش آوری از سیم بیرون می آید.

فشار هوا در گلوی انسان نیز باید به اندازه لازم و کافی برای صدای متناسب با گفتار باشد. اگر بی جهت و نابهنگام فشار نفس را در گلو کم کنید و دیافراگم گلو را به کلی باز بگذارید صدای شما خفه می شود. اگر برعکس، دیافراگم حنجره را بیش از اندازه لازم ببندید و به گلوی خود فشار بیاورید، صدای طنین دار شما به جیغ و زق زق رعشه آوری بدل می گردد.

بنابراین همیشه باید رد جای مناسب، به راحتی، بدون شتابزدگی و بدون این که شنوندگان متوجه تنفس شما گردند، یا صدای نفس فراوان شما را بشنوند (البته به جز در مورد استثنا) نفس عمیق بکشید، نفس را در

سینه (نه شکم) ذخیره کنید و به اراده خود و متناسب با صدایی که هماهنگ سخن شما باشد بیرون دهید. هرگز صبر نکنید تا انبان سینه به کلی تهی گردد و به تنگی نفس بيفتید. همیشه پیش از آن که ذخیره تمام شود نفس بکشید.

۳) به کار بردن تدریجی نفس - همان طور که در قسمت (۲) این فصل گفته شد، اکتور باید ذخیره نفس خود را به تدریج به کار برد تا ناگزیر نگردد دم به دم و نا به هنگام نفس بکشد و گاهی نیز به تنگی نفس افتد. این کار نسبتاً دشوار است و تمرین زیاد می خواهد. برای ممارست در این کار گاهی طاق واز بخوابید و عضلات بدن را در حال انبساط کامل نگاه دارید، یعنی هیچ گونه 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 یک نفس بخوانید. همین که حس می کنید ذخیره نفستان دارد به ته می رسد 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 استفاده لازم را نمی برید. به محض این که حس می کنید نفستان دارد تمام می شود، 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 می روید، در حال دو آهسته و یا وقتی از سر بالایی کم نشیبی بالا می روید، انجام دهید. در تمام این تمرین ها رفته رفته یاری نفس شما افزون می گردد و موفق می شوید به راحتی و بدون این که نفستان به تنگی افتد شماره بیشتری از ابیات یک منظومه را یک نفس بخوانید.

۴) شیوه 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 نیز 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 تمسخرانگیز است. پس مسئله این است که از دماغ نفس بکشید و حالت لب و دهن را تغییر ندهید.

برای این منظور، بدون این که دهان را به بندید و لب و دهن را از حالت بیندازید، زبان را به جلو سق تکیه دهید و در این حال، با آن که دهان باز است، عمل نفس کشیدن از دهن غیر ممکن می‌گردد؛ زیرا زبان مانع از دخول هوا در دهان می‌گردد. پس ناگزیرید از بینی نفس بکشید بدین طور، بدون آن که 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 آن که تماشاگران متوجه شوند، نفس 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

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

- آن جا بدی توهم؟ - بله با این دلاوران!

- پس ما کنیم جسم تو را هم نشان تیر،
تا آن که 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.

* * *

- اذنب بده به خانه روم، تا کنم وداع

با مادر عزیز. (به سلطان فوج گفت)

الساعه خواهم آمد. - عجب حقه‌ای زدی!

محکوم کیستی اگر اصلاً نیامدی؟

خواهی ز چنگ ما بگریزی به حرف مفت؟

- سلطان نه! (داد پاسخ او کودک شجاع)

- خانه‌ات کجاست؟ - پهلوی آن چشمه. این طرف.

- ها پس برو! چه گول زد او را! (میان خود سربازها به مسخره گفتند

آن زمان.)

* * *

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

ادبیات فارسی و ادبیات دراماتیک

تا این جا چندین نمونه از کلام منظوم برای تمرین نقل کردیم. اما کار ما بدین جا 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 در غزلسرائی، 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 با زبان خاص تئاتر و مکالمه صحنه‌ای که معرفت بدان‌ها برای طالبان هنر سن از ضروریات اولیه است، خوب 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:

به هر نکته که خسرو ساز می‌داد جوابی همچو گوهر باز می‌داد
 نخستین بار گفتش از کجایی؟ بگفت از دار ملک آشنایی...
 اکتفا کنیم و اگر با یکی از زبان‌های بیگانه آشنا هستیم از اصل
 دراماتورژی مغرب زمین، و گرنه از ترجمه‌های آن‌ها که قابل اطمینان
 باشد، یاری بخواهیم.

چرا تا به حال 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 دست چین نموده، مانند یک رده مروارید تابناک تلفیق کرده و وزن و ریتم دلنوازی بدان‌ها بخشیده است. سخن موزون خود به خود زیبا و اثر بخش است. بنابراین اگر نوآموز یا منظومه خوان کار آزموده کمی ذوق و مهارت به خرج دهد و، بدون آن که بخواهد زیبایی تازه‌ای بدان بیفزاید، از زیبایی اصلی شعر نکاهد به آسانی می‌تواند 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 می‌تواند به گوناگونی احساسات و شدت و خفت آن‌ها در یک قطعه نظم پی‌برد و حالت‌های مناسب به چهره و بیان و فراز و فرود مناسب به صوت خود بدهد. زیبا خواندن یک قطعه سخن منظوم بسیار آسان‌تر است تا یک 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:

«برو مهربانم نه بر روی و موی به سوی هنر گشتمش مهرجوی»
همین‌طور نامه رستم فرخزاد به برادر خود، و یا داستان زناشوئی رستم و تهمین 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 پذیرایی می‌کند و برایش جشنی بر پا می‌سازد. رستم پس از خوردن و نوشیدن مست به خوابگاه می‌رود.

چویک بهره‌زان تیره شب‌درگذشت	شباهنگ بر چرخ گردان به گشت
سخن گفته آمد نهفته به راز	در خوابگاه نرم کردند باز
یکی بنده شمعی معبر به دست	خرامان بیامد به بالین مست
پس بنده اندر یکی ماهروی	چو خورشیدتابان پر از رنگ و بوی

به بالا به کردار سرو بلند
 دهان چون دل عاشقان گشته تنگ
 فرو هشته زو حلقه گوشوار
 تو گفתי که بهره ندارد ز خاک
 برو بر جهان آفرین را بخواند
 چه جوئی شب تیره کام تو چیست؟
 تو گوئی که از غم بدو نیمه ام
 ز پشت هژبرو پلنگان منم
 چو من زیر چرخ برین اند کیست
 نه هرگز کس آوا شنیده مرا
 شنیدم همی داستان بسی
 نترسی و هستی چنین تیز چنگ
 بگردی در آن مرز و هم نغوی
 هوا را به شمشیر گریان کنی
 هر آنکه که گرز تو بیند به چنگ
 نیارد به نخجیر کردن شتاب
 ز بیم سنان تو خون بارد ابر
 بسی لب به دندان گزیدم ز تو
 بدین شهر کرد ایزد آبشخورت
 خرد را ز بهر هوی گشته ام
 نشاند یکی پورم اندر کنار
 سپهرش دهد بهر کیوان و هور
 سمنگان سراسر به پای آورم

دو ابرو کمان و دو گیسو کمند
 دو رخ چون عقیق یمانی برنگ
 بناگوش تابنده خورشید وار
 روانش خرد بود تن جان پاک
 از او رستم شیر دل خیره ماند
 پرسید از او گفت: «نام تو چیست؟
 چنین داد پاسخ که: «تهمینه ام
 یکی دخت شاه سمنگان منم
 به گیتی ز شاهان مرا جفت نیست
 کس از پرده بیرون ندیده مرا
 به کردار افسانه از هر کسی
 که از دیو و شیر و پلنگ و نهنگ
 شب تیره تنها به توران شوی
 به تنها یکی گور بریان کنی
 بدرد دل شیر و چرم پلنگ
 برهنه چو تیغ تو بیند عقاب
 نشان کمند تو دارد هژبر
 چنین داستانها شنیدم ز تو
 بجستم همی کفت و یال و برت
 یکی آن که بر تو چنین گشته ام
 و دیگر که از تو مگر کردگار
 مگر چون تو باشد به مردی و زور
 نه دیگر که رخست به جای آورم

ترا ام کنون گر بخواهی مرا
 سخن های آن ماه آمده به بن
 چو رستم بدان سان پری چهره دید
 بر خویش خواندش چو سرو روان
 بفرمود تا موبدی پر هنر
 بیاید بخواهد ورا از پدر...

خوب دقت کنید، خلاصه مطلب این است که دختری ماهروی که ادعای پاکی و پرهیزکاری دارد و می گوید: «کس از پرده بیرون ندیده مرا، نه هرگز کس آوا شنیده مرا» نیمه شب تیره ای، پنهان از همه کس، به خوابگاه پهلوان مستی می آید و می گوید چون داستان های پهلوانی و جنگاوری تو را بسیار شنیده ام، خود را در راه مهر تو از دست داده، برای آن که پسری چون تو داشته باشم پیشت آمده ام و اگر مرا بخواهی مال توام. البته این رفتار از دختری پاک و پر شرم شایسته و پسندیده نیست. اما عظمت کلام فردوسی به قدری است که وقتی گفتار دختر و دلیل دلدادگی اش را می شنویم، راستی و صفای دل و زبانش ما را مجذوب می سازد و رفتار این پری روی گستاخ را پسندیده و قابل تحسین می دانیم. هر دختری که لطافت و عظمت گفتار تهمنه را حس کند با خود می گوید: حق با توست، زیبای پر دل! بنازم هنر و دلبریت را تنها تو شایسته چنین شوهر پرهنر هستی!

حالا این سرگذشت را به نثر برگردانید و ببینید در برگرداندن و گفتن آن، برای آن که محبوبیت تهمنه 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 موضوع ها اصلاً به شعر در

نمی آید و باید به زبان ساده مردم امروزی باشد. بلکه می خواهیم بگویم حالت دادن به مکالمه معمولی و بازی کردن با آن بسیار مشکل تر از دکلامه کردن و بار آوردن یک منظومه است. روشن تر بگویم، مثلاً بار آوردن و حالت دادن به چند صفحه از آثار صادق هدایت که نثرش ساده و زیباست و مطلب و مفهومش نیز عمیق و دلنشین است. بسیار مشکل تر از روح دادن به یک داستان شاهنامه است.

بنابراین برای آن که بتوانیم تیپ‌های دوره خودمان را نمایش دهیم و در سن تئاتر به گفتگوی معمولی حسن و حسین و پرویز، 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، به خوبی 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 مغرب زمین را تمرین کنیم.

ایجاد هنر ملی

حالا که سخن از ادبیات و درام نویسی به میان است بیان آن چه را که پانزده سال است آرزو می‌کنم، ضروری می‌دانم. برای ملت ما آن روز 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 مغرب زمین تشنگی 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 بشارت دهنده آینده درخشان ملت باشد.

در این جا 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 این جا نیز تکرار می‌کنم که تنها در راه گذشتگان رفتن و از تابش خورشید نبوع آنها خود را گرم ساختن و از ته خرمن آنها دانه چینی کردن، کار هنرمند نیست. وظیفه هنرمندان این است که رهروان راه ناهموار فرهنگ آینده بشری باشند، نه این که در شاهراه صاف و کوبیده دیگران لنگ‌لنگان قدم بردارند و تفاخر کنند که چه خوب و زیبا می‌خرامند، گذشتگان را دورادور مشایعت کردن و آن را به خطا استقبال نامیدن هنر نیست. به استقبال شتافتن هنر است.

در داستان‌های باستانی و تاریخ ملت ما زمینه‌های زیبا و پردامنه، مشحون از عواطف عالی انسانی، مثل داستان‌های ضحاک و کاوه، بابک خرم دین، مقنع و ده‌ها مانند آن وجود دارد. به نظر من برای پایه‌گذاری و ایجاد درام منظوم، شاعران ما باید با استفاده از تکنیک مدرن درام‌نویسی مغرب زمین، این موضوع‌های عالی را - که هیچ دست کمی از زمینه‌های تراژدی‌ها و درام‌های شکسپیرها و راسین‌ها و کورنی‌ها ندارند - به شکل درام به نظم در آورند. پوشکین نیز برای ایجاد دراماتورژی روس همین راه را برگزیده است.

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

نویسندگان برعکس باید موضوع‌های خود را از زندگی مردم دوره‌ما انتخاب نمایند. ولی اگر هر بیمایه‌ای بخواهد به این کار دست بزند چنان که تا به حال بیشتر چنین بوده - ابتداءً درام نویسی از این که هست نیز بیشتر خواهد شد.

خلاصه آن که تا درام نویسی در کشور ما ایجاد نگردد نمی‌توان ادعا کرد که در ایران تئاتر وجود دارد. زیرا وقتی سخن از تئاتر کشوری به میان می‌آید اول درام نویسی آن را می‌آورند. بدیهی است اگر ادبیات ملتی منحصر به ترجمه آثار ملل دیگر باشد و آن ملت از خود، شاعر و نویسندگانی نداشته باشد نمی‌توان گفت چنین ملتی دارای ادبیات است. شاهد پیش افتادگی فرهنگ هر قوم آثاری است که آفریده خود آن قوم است. پیش افتاده‌ترین تئاتر پایتخت ما را می‌توان شعبه کوچکی از تئاترهای طراز دوم و سوم اروپایی نامید ولی نام تئاتر ایران، نمی‌توان به آن داد. اما تا درام نویسی ایرانی از این ابتداءً نجات نیابد و دراماتورژی به مفهوم حقیقی ایجاد نگردد آیا جز ترجمه و روی سن 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. اگر دن شترها لنگر بر می‌داشت. از پوزه‌ی اخم آلود و لوجه‌ی آویزان آن‌ها پیدا بود که از سرنوشت خود ناراضی هستند. کاروان خیلی آهسته در میان گرد و غبار از میان راه خاک آلود خاکستری رنگ می‌گذشت و دور می‌شد. چشم انداز اطراف، بیابان خاکستری رنگ 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 این که 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 این که وارد دالان جهنم شده باشند.

سی و شش روز بود که کاروان راه می‌پیمود. دهن‌ها همه خشک، تن‌ها رنجور، جیب‌ها تهی، پول مسافران مانند برف جلوی تابش آفتاب، عربستان بخار می‌شد.

ولی امروز وقتی که سر دسته‌ی مکاری‌ها روی «تپه‌ی سلام» رفت و از زوار انعام گرفت. گلدسته‌های طلایی نمایان گردید و همه مسافران صلوات فرستادند. مثل این بود که جان تازه‌ای به تن^۲ رنجورشان دمیده شد. خانم گلین و عزیز آقا با چادرهای عبایی بور خاک آلود از قزوین تا این جا در کجاوه تکان می‌خوردند. هر روز به نظرشان یک سال می‌آمد.

۱. این جمله در اصل این است: آهنگ یک نواخت زنگ‌های آهنین و برنجی شنیده می‌شد که گام‌های شتران با آن‌ها مرتب شده بود.

۲. در اصل: کالبد

عزیز آقا خرد و خمیر شده بود اما با خودش می گفت: «خیلی خوب است چون برای زیارت می روم. عرب پابرنه‌ای، با صورت سیاه و چشم‌های دریده و ریش کوسه، زنجیر کلفت آهنین در دست داشت و به ران زخم قاطر می زد. گاهی بر می گشت و صورت زن‌ها را یکی یکی برانداز می کرد. مشدی رمضانعلی که مرد آن‌ها بود با حسین آقا ناپسری عزیز آقا در دو لنگه کجاوه نشسته بودند و با دقت پول‌هایش را می شمرد. خانم گلین، رنگ پریده، پرده میان کجاوه خودشان را پس زد، سرش را تکان داد و به عزیز آقا که در لنگه دیگر نشسته بود، گفت:

از دور که گلدسته را دیدم روح پرواز کرد. بی چاره شاباجی قسمتش نبود.»

عزیز آقا که با دست خال کوبیده باد زن در دست خودش را باد می زد جواب داد:

«خدا بیامرزدش! هر چه باشد ثواب کار بود. اما چطور شد که افلیج شده بود؟»

- با شوهرش دعوا کرد، طلاق و طلاق‌کشی شد. بعد هم ترشی پیاز خورد. صبح از نصف تنه‌اش افلیج شد. هر چه دوا درمان کردیم خوب نشد. من با خودم آوردمش تا حضرت شفایش بدهد.
- لابد تکان راه برایش خوب نبوده.

- اما روحش رفت به بهشت. آخر زوار، همان وقت که نیت می کند و راه می افتد اگر بمیرد آمرزیده شده.

- هر وقت این تابوت‌ها را می بینم تنم می لرزد. نه، من می خواهم توی حرم بروم، دم ضریح درد دلم را با حضرت بکنم، بعد هم یک کفن برای خودم بخرم آن وقت بمیرم.

- دیشب من شاباجی را خواب دیدم دور از حالا، شما هم بودید در باغ سبز بزرگی گردش می کردیم. یک سید نورانی با شال سبز، عبای سبز، عمامه سبز، قبای سبز، نعلین سبز جلو آمد گفت: خوش آمدید، صفا آوردید. بعد با انگشتش یک عمارت سبز بزرگ را نشان داد و گفت: بروید خستگی تان را در کنید. آن وقت از خواب پریدم.

- خوشا به سعادتش!

قافله با جنجال می رفت و چاووش آن جلو می خواند.

* * *

چنان که ملاحظه می کنید، 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 می پیمود) توصیف مکان واقعه. توصیف بیابان بی پایان و خشک و سوزان عربستان و کاروانی که آهسته آهسته به طرف مقصود می رود. قسمت دوم (از جمله سی و شش روز بود... تا جمله به عزیز آقا که در لنگه دیگر نشسته بود گفت...) توصیف پرسناژهای حکایت است. قسمت سوم (از جمله از دور که گلدسته را دیدم... تا جمله قافله با جنجال می رفت) مکالمه پرسناژهاست. قسمت چهارم (جمله آخر قطعه) باز یک جمله توصیفی است.

این قطعه نه مقدمه یک درام است نه یک کمدی. اصل حکایت را تا آخر بخوانید. داستان شرح حال کسانی است که از هیچ گونه بدی و ناپاکی روبرگردان نیستند و چنین می پندارند که اگر یک لحظه خود را به ضریح امامی بچسبانند و یک قطره اشک بریزند دامنشان از تمام بدی هایی 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 می‌دهد توصیف کند و ما را از اعمال ریاکارانه چنین اشخاص ناپاک متنفر سازد.

با آن که 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 می‌بخشد. در صورتی که در این‌جا اگر همان ریتم را به کلام بدهیم بیان مان سست و وارفته خواهد بود.

پس ریتم قسمت اول را کمی تندتر از ریتم قسمت اول مقدمه منیژه و بیژن انتخاب می‌کنیم. و اما در قسمت دوم، چون نویسنده از وصف بی‌انتها به پرسناژهای مشخص می‌پردازد، دامنه توصیف تنگ‌تر می‌گردد و بیان، زنده‌تر می‌شود. 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 جمله‌های توصیفی وجود دارد. به گفتگوی آن‌ها باید ریتم مکالمه را داد و به نظر من گفتگوی آن‌ها را نباید کتابی، یعنی همان طور که نوشته شده است، بیان کرد. بلکه باید، همان طور که معمول این اشخاص است، کلمات را خرد کنیم و عامیانه حرف بزنیم. مثلاً به جای «شفایش بدهد» بگوییم (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 یک 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 آن که 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 می‌نماییم.

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 به علاوه بر آن که 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 گاه به گاه 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. همین طور 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 بی جا 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

یک قطعه از تراژدی اتللو اثر ویلیام شکسپیر

«اتللو (یکی از سرداران ونیز) دزد مونا (دختر برابانشیو سناتور ونیز) را از خانه پدر ربوده و به همسری انتخاب کرده است، پدر دختر شکایت به سنا می برد و سناتورها از اتللو درین باره توضیح می خواهند. اتللو می گوید:»

اتللو - بزرگواران با شوکت و اقتدار، این که من دختر این پیرمرد را ربوده ام راست است اما بدانید که او را به زنی گرفته ام. سر و ته گناه من همین است. من در سخن گویی خشن هستم و از گفتار شیرین بزم جویان بهره ندارم، چون از هفت سالگی که بازوهای من قوتی گرفته اند، تا نه ماه پیش، کاری خوش تر از نبرد در میدان جنگ نداشته اند. از این جهان بی پایان جز گیر و دار جنگ چیزی نمی دانم و اگر درباره خود گفتگو کنم نمی توانم داد سخن بدهم. با وجود این، اگر تاب این گوش دادن داشته باشید و اجازه بدهید، سرگذشت عشقم را ساده و بی پیرایه بیان خواهم کرد تا بدانید با کدام دارو، کدام افسون و کدام جادو - چنان که به من نسبت می دهد دل دخترش را به دست آورده ام.

فرماندار ونیز - اتللو هر چه داری بگو!

اتللو - پدرش مرا دوست می داشت بیشتر روزها مهمانم می کرد. همیشه سرگذشت زندگی ام را، جنگ هایی را که دیده بودم و نیک و بدی را که به من رسیده بود می پرسید. زندگی گذشته. حادثه های سخت، پیش آمده های هول انگیز دریا و خشکی، و یا این که چگونه در جنگ خونینی برای رخنه یافتن به یک قلعه به پای مرگ رسیده و جان به در بردم. چگونه دشمن نابکار اسیرم کرده به بندگی فروخت، و چطور از آن بند آزاد شدم. همه این یادگارها دوباره در نظرم جان می گرفت و آنها را نقل می کردم. همچنین از سرد و گرم هایی که در سفر چشیده بودم، از غارهای فراخ، بیابان های خشک، تخته سنگ های بزرگ، کوه های سربه آسمان کشیده و قبیله های آدمخوار که یکدیگر را می درند، حکایت به میان می آمد. دزد مونا به شنیدن این داستان ها بسیار مایل بود و گاهی که پی کار خانه می رفت به شتاب آن کار را انجام داده برمی گشت و سراپا گوش بود. چون این حال را از او دیدم فرصتی به دست آورده، به وسیله مناسبی بر آن داشتمش که به اصرار زیاد از من خواهش کند تا داستان جهانگردی خود را، که بی ترتیب شنیده بود، سراسر حکایت کنم. او خواست، من هم پذیرفتم و نقل کردم، چند بار دیدم، هنگامی که سخن به سختی های جانفرسا که در جوانی کشیده بودم می رسید، اشک هایش فرو می ریخت. در پایان سرگذشت آه زیاد می کشید و می گفت: «داستان شگفتی است! بسیار شگفت! ای کاش نشنیده بودم!» با وجود این آرزو می کرد که پروردگار او را چون من مردی آفریده بود. گاه می گفت: «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

خطرهایی که در روزگار جوانی بر من گذشته بود، برای هنرها و مردانگی‌ام فریفته‌ام شد. من برای تأثیری 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 این جا 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 - ولپن، اثر بن جونسون - در اعماق اجتماع (یا در ژرفا) اثر ماکسیم گورکی - مستنطق، اثر پریستلی، ترجمه بزرگ علوی - مازیار، اثر صادق هدایت - بادبزن بانو ویندرمیر، اثر اسکار وایلد - باغ آلبالو، اثر چخوف، ترجمه بزرگ علوی - دشمنان، اثر ماکسیم گورکی، ترجمه کریم کشاورز - کسب و کار میسزوارن، اثر برناردشاو، ترجمه بزرگ علوی - 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 به قدری مطالعه و ممارست کرده باشیم که اصول و قواعد آن برای ما ملکه شده باشد.

من بسیاری از ناطقین و خطیبان و منظومه خوان‌ها و اکتورها را دیده‌ام که ابداً به این مطلب مهم توجه ندارند. و چون توجه ندارند کلمات را از شیرینی و زیبایی طبیعی می‌اندازند و سخانشان سست و وارفته است. برای رفع این نقیصه مطالعه کشش هجاها امری ضروری است.

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 وا می‌گذارم:

(۱) هر کلمه از یک یا چند هجا (سیلاب) ساخته شده است.

(۲) دو نوع هجا وجود دارد: ۱- هجای بلند. ۲- هجای کوتاه.

(۳) حروف بر دو قسمند: بی‌صدا و صدادار

(۴) حروف بی‌صدا مانند ب، ت، پ، ک، ل، م...

(۵) حروف صدادار دو نوعند: بلند و کوتاه.

(۶) صدا دارهای بلند که آنها را حروف می‌گویند سه حرف است. آ- او- ای.

(۷) صدا دارهای کوتاه که در تلفظ وجود دارند ولی از کتابت حذف می‌گردد نیز سه حرف است: ا- او یا زیر- زیر- پیش.

(۸) هیچ حرف بی‌صدا بدون کمک یک حرف صدادار متحرک نمی‌گردد.

(۹) از ترکیب یک حرف بی‌صدا و یک صدادار بلند یک هجای بلند ایجاد می‌گردد، مانند: پا- مو- دی.

(۱۰) از ترکیب یک حرف بی‌صدا و یک صدادار کوتاه (که حرکات زیر، زیر، پیش باشد) یک هجای کوتاه ایجاد می‌گردد، مانند: س- ش- ک. در زبان ما هجای کوتاه معنادار مگر آن که با حرف ساکن دیگری ترکیب گردد، مانند: کف، ده (به کسر دال) که (به ضم کاف)

کلمات دارای یک هجای بلند:

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

کلمات دارای یک 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 یک هجای بلند و یک حرف ساکن

بامد آ- بار، دار، خار، داس، مار، صاف، سار، جان، پار، خام، تار، بام، کار، نار، کام، زار، رام، باد، نام، راه، جام، آز، 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، سوک (ماتم).
بامد ای- کیش، میغ (ابر)، دیه (ده)، جیر، سیر، پیر، دیر، زیر، گیس، خیس، خویش، پیش، ریش، سیخ، میخ، تیغ، ایز (ردپا)، تیز، میز، پیه، پیچ، هیچ.

کلمات دارای یک هجای کوتاه و یک حرف ساکن

با حرکت زبر- هزل، پست، دست، قرض، فرض، هرز، عزل، مست، کشف، ظرف، چند، مرز، بست، فصد، (رگ زدن).
با حرکت پیش- چیست، پست، گفت، مفت، بله، پتک، سست، گرز.
با حرکت زیر- چفت، کتف، کفت، مثل، جرز، فرز، مهر، چهر، فکر، بکر، زشت، اسم، مصر.

اینک از مقایسه این چهار دسته کلمات به آسانی در می 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 صدا دار بلند است و دومی دارای سه حرف 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 هجایی بلند یک حرف ساکن بیفزاییم کلمه دیگری ایجاد می‌گردد 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 یک هجایی بلند و یک حرف ساکن و همچنین از یک هجایی کوتاه و یک حرف ساکن ترکیب شده‌اند یک هاء غیر ملفوظ افزوده شود، حرف ساکن آخر کلمه متحرک می‌گردد و کلمه دو هجایی 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 دو هجایی دقت کنید، به آسانی در می‌یابید آن کلماتی که دارای یک هجایی بلند بودند حالا که دو هجایی شده‌اند نیز تقریباً کشش اولی خود را از دست نداده‌اند و کشش در همان هجایی بلند باقی مانده است، مانند: باره - جامه - نامه - خامه.

اما کلماتی که دارای هجایی کوتاه بودند حالا که دو هجایی 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 روشن تر شدن این مطلب، در کلمات دو هجایی (مرکب از یک هجایی بلند و یک هجایی کوتاه) جای هجاها را عوض می‌کنیم. به این معنی که در کلمات: باره - جامه - نامه - خامه - هجایی بلند در اول کلمه واقع شده است، اینک کلماتی دو هجایی (یکی بلند و یکی کوتاه)

می آوریم که هجای کوتاه در اول کلمه واقع شده باشد، مانند: سرما - پروا - رسوا - فردا - ترسا - کشتی - هستی - کرپی - کرسی - گردو - پستو - کرمو. ملاحظه می کنید 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.

کلمه دو هجایی

مرکب از دو هجای کوتاه:

سر مه، 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 دو هجای کوتاه ترکیب یافته اند، هیچ یک از هجاها کشش ندارند و به این جهت خود کلمات نیز بی کشش و زود گذرند.

کلمات دو هجایی

مرکب از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه:

دانش، رامش، کاظم، کاذب، کاتب، باور، گازر، مادر، لاله، سایه، مایه، کاغذ، 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 (قاج زین)، رویه، بویه (آرزو)، لوله، کوشش...

در این کلمات، چون هجای بلند در اول کلمه است، کشش نیز در اول کلمه است.

کلمات دو هجایی

مركب از يك هجای کوتاه و يك هجای بلند:

سرما، گرما، پروا، کرنا، برنام، فردا، رسوا، افسا، (افسون کننده)، ترسا.

کرپی، کرسی، سختی، هستی، پستی، کشتی...

گردو، پستو، کرمو...

اما در این کلمات، برعکس، چون هجای بلند در آخر کلمه است

کشش نیز در آخر کلمه است.

کلمات دو هجایی

مركب از يك هجای کوتاه، يك هجای بلند و يك حرف ساكن:

پرهیز، پرویز، مشروب، معلوم، پدرام...

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 دو هجایی

مركب از يك هجای بلند، يك هجای کوتاه و يك حرف ساكن:

سیمرغ، گاورس، آزر، پازهر...

خوب دقت کنید با وجود آن که 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 دو هجایی

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 است؛ و به این جهت کلمات نیز پرکشش و سنگین اند
کشش این کلمات را با کشش کلمات دو هجایی کوتاه مانند چمن، صنم،
رقم، شکن و پرسش بسنجید تا تفاوت آشکار گردد.

کلمات دو هجایی

مرکب از دو هجای بلند و یک حرف ساکن:

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

در کلماتی که دارای دو هجای بلند است، هر دو 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 دو هجایی

مركب از يك هجای بلند يك حرف ساكن، يك هجای بلند

يك حرف ساكن:

كاردار، كارزار، پارسال، كاروان، ساربان، شارسان (شهر)، داركوب،
خانمان، جاودان، پيه سوز، زيرپوش، زورمند، تيزبين، تيزهوش، ناردان،
ناودان، داديار، رازدار، شاخسار، پاسدار...

در اين كلمات، چون هر دو جزء كلمه از لحاظ كَشش مساوی هستند،
كَشش در هر دو باقی می ماند. به اين جهت اين نوع كلمات نیز پر كَشش و
سنگين و ديرپايند.

اين نکته را دقت كنيد كه در بعضی از كلمات بالا مانند: كاروان،
ساربان، شارسان، خانمان، جاودان و مانند آنها، كَشش جزء دوم كلمه
مساوی كَشش جزء اول نیست. زیرا ما در محاوره فصیح نیز آی مدی
جزء دوم را مانند آی مدی جزء اول تلفظ نمی كنیم. تلفظ آی دوم بينابین
حرف مد آ و حرکت زبر است، اما گاهی در نظم، به مناسبت وزن شعر،
ناگزیر آی دوم را نیز مانند آی اول تلفظ می كنیم و در اين صورت كَشش
دو جزء كلمه مساوی هم می گردد.

اين نکات را درباره كَشش كلمات به عنوان مفتاح و راهنمای كار
گفتیم و مطالعه كَشش را در كلمات سه هجایی و چهار هجایی و انواع
آنها به عهده خواننده می گذاریم.

بايد اين مطالعه را با دقت و پشتكار و درباره بسياری از كلمات انجام
داد و به قدری ممارست كرد تا ملكه شود و بتوان هنگام سخنگویی در
سن یا منظومه خوانی یا نطق و خطابه، بدون آن كه فكر و حواس متوجه

پیدا کردن کتش کلمات گردد، خود به خود کتش صحیح و مناسب هر کلمه را به آن داد و بیان را از شیرینی نینداخت.

پس از این مطالعه به آسانی در می یابیم چرا مثلاً کلمه پرسه بی کتش است و کلمه پارسی کتش دارد و اندازه کتش آن نیز نسبت به کلمات دیگر چه اندازه است. همین طور کلمات کلاه دوز و کله پز - مسگر و ماست بند، همین طور مثلاً این سه کلمه مرکب: کتابخانه، سرباز خانه، پاسدار خانه که کلمه سوم از شدت کتش ثقیل است.

من علاوه بر مطالعه کتش کلمات در نظم و نثر، گاهی که از مطالعه کتابی خسته می شوم، به عنوان تفریح، بعضی از کلمات آن کتاب را انتخاب می کنم و با آن ها بازی می کنم. به شما هم توصیه می کنم این بازی را با کلمات بکنید، فایده زیادی خواهید برد.

آن بازی این است که یک کلمه، مثلاً آتش را انتخاب می کنم. بعد کلمات دیگری که مشتق از آن است در کنار آن می نویسم:

آتش - آتشی - آتشین - آتشبار - آتشپاره.

پری - پری رو - پری روی - پری رویان - (گاهی هم یک کلمه ساختگی و من در آوری اضافه می کنم) پری رویانه.

(دی) - دیو - (دیوا) - دیوان - دیوانه - دیوانه وار (دیوانه واری).

دیر، دیر پا، دیر بارور، دیر آشنا، دیر وزود، دیری نپائید، دیر آمدی ای نگار سرمست.

بعد جا عوض کردن کتش را در هجاها و در کلمات مختلف به دقت مطالعه می کنم و می سنجم و هر سلسله کلمه را با کتش مناسب چندین بار تکرار می کنم. این تمرین برای من بسیار خوب و پر فایده بوده است.

در پایان این مبحث این نکته را ناگفته نگذاریم که رعایت کتش صحیح و مناسب هجاها و کلمات فقط برای وقتی است که لازم است در

سن، فصیح حرف بز نیم. والا اگر در پیسی بنا باشد عامیانه حرف بز نیم پایه بیشتر این اصول و قواعد دگرگون می شود. مثلاً در محاوره معمولی و عامیانه دیگر به کلمه سرما کشش خاص آن را نمی دهیم و می گوئیم:

«امروز آنقد (آنقدر) سرما (بی کشش) خوردم که نگو و نپرس»

«اون پی سوز و (پیه سوز را) بده بینم.»

«نه زیرپوش (بی کشش) دارم نه روپوش (بی کشش).» و مانند این ها.

از ج. ب. جوان

نقل از مجله سخن

دو قطعه نثر برای تمرین

رنگرز

۱

بر بالای چوب بست بلندی رنگرز جوان آستین های پیراهن آبی خود را بالا زده دیوارها را رنگ می کند. بالاتر از آن جا که او ایستاده، در طبقه سوم خانه روبرو، دختر زیبای همسایه کنار پنجره نشسته او را نگاه می کند و می خندد.

۲

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

«بالاخره روزی رسید که بازوان ورزیده و چهره مردانه کارگران دل زنها را ببرد نه موهای روغن زده و لباس های قشنگ جوانان پولدار.

جای این بیچاره پسر ارباب که صبح تا شام زیر پنجره سوت می‌زند و گل می‌اندازد خالی...»
به بالا نگاه کرد. دختر چشمان سیاهش را از او بر نمی‌داشت و همچنان می‌خندید.

۳

آفتاب بهاری بر علف‌های نورسته روی بام می‌تایید. زیر پای او، توی آب سبز رنگ حوض چهار ماهی قرمز، بی‌حرکت، از گرمی نور خورشید لذت می‌بردند.
«... کی می‌گوید دختران اعیان متکبرند؟ راه و رسم عشق بازی را این‌ها می‌دانند. نه ناز بی‌جا می‌کنند و نه خشم بی‌موقع می‌گیرند. بی‌شک هم اکنون اگر دستش می‌رسید مرا به سینه می‌فشرد و می‌بوسید. او دیگر مثل دختر عمویم فکر این را نمی‌کند که من پول دارم یا نه. چشم این‌ها از پول سیر است...»
به بالا نگاه کرد. دختر بیشتر خم شده بود و همچنان می‌خندید. موهای سیاهش آنقدر بلند بود که از پنجره به بیرون می‌آویخت.

۴

یک قطره رنگ در حوض چکید و آرامش ماهی‌ها را به هم زد. چهار کبوتر سفید از زیر شیروانی در آمدند و پریدند.
«... خوشبختی چه آسان به دست می‌آید و مردمان غافلند. نه جستجو می‌خواهد نه تکاپو. فقط باید کمی انتظار کشید. اگر زندگی آن قدر شیرین است، پدرجان، تو چطور راضی شدی خودکشی کنی...»
به بالا نگاه کرد. این بار مثل این که دختر چیزی می‌گفت یا اشاره‌ای می‌کرد، درست معلوم نبود.

۵

عرق پیشانی را با پیش‌بندش پاک کرد. رنگ را قدری بهم 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 جا به جا شد و سطل را به سر یکی از چوب‌ها آویخت. آن وقت یک 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 در رفت و او همچنان که دست به لب داشت چند لحظه در هوا ماند و بر روی سنگ‌های کف حیاط سرنگون شد.

ماهی‌ها به ته آب فرو رفتند.

دختر همسایه پنجره را بست و رفت.

قطعه دیگر

استکان شکسته

کافه کوچک خیابان اسلامبول تقریباً پر از جمعیت بود. فقط کنار بخاری رومیزی خالی دیده می‌شد. چون هوای کافه گرم بود مشتری‌ها دور از بخاری جا می‌گرفتند.

آن روز از صبح زود باران می بارید.

پیرمردی داخل کافه شد. لبه کلاه مشکی کهنه اش از باران سنگین شده دور سر و صورتش آویزان شده بود و قطرات آب از لبه کلاه به صورت و دورگردنش می چکید. پیرمرد قد نسبتاً کوتاهی داشت و کمی خمیده راه می رفت. لکه های گل به شلوار و پایین پالتوش، که تار و پود آن به چشم می زد، شتک زده بود. معلوم بود راه زیادی رفته است.

پیرمرد با احتیاط از کنار میزها رد می شد و کوشش می کرد لباسش یا دستش به کسی نخورد و یا اسباب زحمت کسی نشود.

لحظه ای ایستاد. نگاهی به جمعیت انداخت. همین که کنار بخاری میز بی صاحبی دید چهره اش شکفته شد و راست به طرف آن آمد. پهلوی بخاری نشست و دو دستش 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 لابلاهی موهای پشمکیش غلطیده بر روی پیشانیش فروریخت. با پشت دست پیشانیش را پاک کرد و باز دست هایش به طرف بخاری دراز شد. لحظه ای بعد پیشخدمت جلو میز او آمد.

- چی میل دارید؟

- می خواهم یک شیر قهوه بخورم.

پیشخدمت کهنه ای را که زیر سینی در دست چپ داشت بیرون آورد

و ریزه های شیرینی را که روی میز پخش بود پایین ریخت.

- ببخشید! قیمت شیر قهوه چنده؟

- شش ریال و نیم.

- شش ریال و نیم؟ گرونه.

- تقصیر من نیست. به جیب من که نمیره. شیش ریالش را ارباب می‌گیره، دهشاهیش هم به من می‌رسه. ما که این جا حقوق نداریم.
- اتفاقاً... می‌خواستم بگم... من شش ریال بیشتر ندارم... نمی‌شه شما دهشاهیتون را از من نگیرید؟

پیشخدمت نگاهی از کنار چشم به او انداخت و بدون آن که 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: اهاه! یادم آمد. فکر می‌کردم این پیرمرد را کجا دیده‌ام. چند وقت پیش در اداره روزنامه‌ای در اتاق سردبیر بودم. این پیرمرد آن جا 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 همین جا ترجمه می‌کنم. دوباره پیشخدمت جلو او آمد، یک استکان بزرگ که تا نیمه آن قهوه سیاه بود و یک شیر خوری روی میزش گذاشت. پیرمرد در حالی که با وقار 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 توی استکان ریخت. سه جبه 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 با رفاهی داشته است.

در انتظار خنک شدن شیر قهوه، پیرمرد دو دست خود را به اطراف استکان می‌چسباند. بعد آن‌ها را به هم می‌مالید و دوباره استکان را در دو دست خود فشار می‌داد. انگشت‌هایش گاهی از استکان جدا می‌شدند، دوباره آن را به سختی در میان خود می‌فشردند 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 آن را 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 هول زده و رنگ پریده آهسته از جا برخاست. با لب‌خند اسف‌انگیزی زیرچشمی به جمعیت نگاه می‌کرد و مثل این که می‌خواست به همه بگوید که این حادثه عمدی نبوده است. بالاخره کلاهش را به سر گذاشت و می‌خواست راه بیفتد. صاحب کافه از پشت دستگاہ بیرون آمد. پیشخدمت جلو پیرمرد ایستاد.

- پول استکان را بدید.

مرد در حالی که سرش را پایین 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 هیچ کس اجازه نمی‌داد که جلو او را بگیرد.

فریاد صاحب کافه بلند شد:

- بی عرضه! اگر تمام ظرف‌های این جا را بشکنند تو همین طور 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 استکانت را من می‌دم. یک شیر قهوه دیگه به پیرمرد بده. یکی از مشتری‌ها از دم در جواب داد: مدتی است پیرمرد بیرون رفته.

جوان بی‌اختیار از جا برخاست و بدون آن که 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 جلو سرش که مانند برگ گل داودی فتیله شده و در هم پیچیده روی پیشانی‌اش ریخته بود، به صورتش می‌چکید.

او تنها بود.

بدون آن که با کسی حرف بزند پشت میزش نشست و به کار خود

ادامه داد...

گیرایی داشتن

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

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

همچنین صورت‌هایی دیده‌اید و می‌بینید که حتی بعضی از اعضایشان
عیب و نقص دارد، رنگ صورت نیز چندان مطبوع نیست، اما همه این‌ها
روی هم رفته با مزه است و گیرایی دارد. مردم در این باره می‌گویند:
«ژست بانمکی است»، «خوشگل نیست‌ها، زشت هم هست، اما نمی‌دونم
چی تو صورتشه که دل آدم را می‌برد»، «مثل این که مهره‌ مارداره».

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 puoi

من آن قدر که مقدورم بوده است در توصیف‌های شعرای متقدم و
معاصر جستجو کرده‌ام تا شاید برای این گیرایی یدرک و لایوصف تعبیر و
توصیف رساتری بیایم. اما یا توصیف من جز وجود ندارد و یا من
نتوانسته‌ام پیدا کنم. تنها حافظ در یک بیت می‌گوید:

شاهد آن نیست که موئی و میانی دارد

بنده طلعت آن باش که آنی دارد.

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

در هر صورت این «نمی‌دانم چه» یا «آن» و *Un je ne suis Puoi*
برای صورت و صوت و بیان منظومه خوان و اکتور لازم است تا بتواند
شنوندگان و تماشاگران خود را مجذوب سازد. دقت کنید! خوشگلی «تو

ذوق» اکتورها و اکتریس‌های بی‌هنر فیلم‌های آمریکایی 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 گیرا ساخت، به صورت بی‌نمک اکتور هم با هیچ‌گرم و بزکی نمی‌توان گیرایی بخشید، و اگر چنین اکتوری صاحب علوم اولین و آخرین باشد نمی‌تواند تماشاگران را مجذوب سازد.

برعکس، اکتریس‌ها و اکتورهایی 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 به قدری سرد و بی‌مزه و زننده است که همین که 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 صورت و صحبت‌شان را هرگز نشنود.

اشخاص یا دارای این گیرایی 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 اکتریس و اکتوری که دارای صورت و بیان و رفتار با نمک و گیراست.

اصطلاحات و انواع پیس

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

هر پیس دارای آکسیون و انتریگ است.

آکسیون- عبارت از تم اصلی و یا عصاره مطلب اصلی است که نویسنده می‌خواهد آن را پیروراند و از آن نتیجه بگیرد. مثلاً در پیس و لین اثر «بن جونسون» آکسیون عبارت است از دم و محکوم ساختن اشخاصی که معبود و مسجودشان سکه پول است و برای رسیدن به آن فضیلت و تقوی رازیر پانهاده از توسل به هیچ گونه وسیله رسوا و پر فضیحت روبرگردان نیستند، حتی اگر بنا باشد در این راه شرف و آبروی خود و همسر خود را فدا سازند.

انتریگ- عبارت است از سلسله پیشامدهای مختلف که در جریان آن‌ها آکسیون با موضوع اصلی گسترش و پرورش می‌یابد تا در آخر به نتیجه برسد. مثلاً انتریگ همان پیس و لپن چنین است که: در روزگار قدیم، سوداگری ثروتمند و سرشناس از اهالی مشرق زمین در شهر ونیز سکنی گزیده است و با فریب دادن آزمندان دارایی باد آورد آن‌ها را از چنگشان بیرون می‌کشد و تصاحب می‌کند دامی که ولپن در راه این توانگران طماع گسترده این است که به وسیله مردی مسکانام، اهل ونیز، که همدم و همدست اوست، در شهر شایع ساخته است که ولپن دم مرگ است و چون وارثی ندارد می‌خواهد دارایی 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 دارایی خویش را به ولپن هبه می‌کند. سومی کلمبا همسر زیبا و پاکدامن خود را، برخلاف اراده و میل زن، برای پرستاری بیمار دم مرگ 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 آن که پیشآمدهای دیگری روی می‌دهد، سرانجام ولپن برای آن‌که ضربه آخر را به آزمندان فریب خورده بزند، نام مسکارا در وصیت نامه می‌نویسد و خبر مرگ خود را در شهر منتشر می‌سازد و مطمئن است که مسکا با این وصیت نامه نمی‌تواند مال و مکنت او را تصاحب کند. ولی فریب دهنده بالاخره فریب کار خود را می‌خورد، زیرا ابر قاضی شهر آشکار می‌شود که ولپن همه، حتی خود او را گول زده است. بدین جهت او را محکوم به مرگ می‌کند. بدین طور مسکا صاحب دارایی ولپن می‌گردد و تمام آن را به مردم مستمند می‌بخشد.

تقسیم‌بندی پییس

هر پییس تئاتر دارای سه بخش است: اول اکسپوزیسیون. دوم گره Noeud سوم نتیجه dénouement دنومان.

اکسپوزیسیون قسمت اول پییس است که در جریان آن پرسناژهای اصلی (هر فرد از اشخاص پییس را پرسناژ می‌گویند) معرفی می‌شوند و خواننده پییس یا تماشاگر با روحیه و خصال هر یک و روابط آن‌ها با یکدیگر و همچنین با مقدمه انتریگ آشنا می‌گردد.

ممکن است پس از اتمام اکسپوزیسیون، در قسمت گره یا دنومان نیز گاه به گاه با پرسناژهای تازه‌ای روبرو‌گودیم که فقط در جریان یک سن یا بیشتر آشکار می‌گردند. این‌ها پرسناژهای فرعی پیس است (Personnage épisodique). ابتدای اکسپوزیسیون آغاز پیس است و پایان آن جای معینی ندارد. در یک 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 درهم می‌پیچد و گره می‌خورد که خوانندگان و تماشاگران نمی‌توانند پیش بینی 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 سر حد معینی وجود ندارد.

دنومان قسمتی است که در آن‌جا نتیجه آشکار می‌شود و رفته رفته روشن‌تر می‌گردد تا داستان پایان پذیرد. دنومان بعد از گره قرار دارد و انتهایش پایان پیس است.

وحدت‌ها

صاحب نظران 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 یک آمفی تئاتر برای تماشای یک 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 ما که مثلاً در آمفی تئاتر آتن نشسته‌ایم غیرقابل تصور است که قسمتی از وقایع یک 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 یک 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 این که 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 درام نویسی داشته‌اند: در روم قدیم، که تئاترش اقتباسی از تئاتر یونان بود، وحدت‌ها اهمیت فراوانی نداشتند.

در دوره 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 آن را دوره احیای دانش و هنر می‌نامند (دوره رنسانس) تئاتر انگلستان در زمان سلطنت

ملکه الیزابت ایجاد گردید و درام نویسی انگلستان و نیز درام نویسی اسپانیا به اعلا درجه ترقی و تکامل رسید. در این دوره آزادی کامل از لحاظ زمان و مکان و اکسیون در درام نویسی به وجود آمد.

پس از رنسانس، دوره 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 (انتریک پیس) از یک روز یا دو روز تجاوز نمی‌کند. مکان واقعه همیشه یک اتاق 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 سلطه مطلق بود. ولی در اواخر قرن هیجدهم پیس‌های شکسپیر در آلمان ترجمه شد و شعرای درام‌نویس آلمان (گوته، شیلر) تحت تأثیر آزادی کاملی که تئاتر شکسپیر داشت، قرار گرفتند و درام‌نویسی سبک دوره رنسانس را دوباره مرسوم نمودند، (گوته: فاوست، اگموند - شیلر: گیوم تل، 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 رومانسیسم معروف گردیده است. رومانسیسم در آلمان به زودی رواج یافت، ولی در فرانسه که هنوز کلاسیسیسم با تمام قدرت سلطنت می‌کرد نتوانست به آسانی پابرجا گردد. از نویسندگان فرانسه ابتدا دو نفر: شاتوبریان و مادام دو استال تحت تأثیر رومانسیسم آلمان قرار گرفتند پس از آنها ویکتور هوگو شاعر

فرانسوی پرچم دار رومانتیسم گردید و برای گسستن زنجیرهایی که کلاسیک‌ها به دست و پای هنر انداخته بودند به مبارزه جدی و اساسی پرداخت. ولی چنانکه گفتیم چون کلاسی سیسم در فرانسه مدت بیش از یک قرن فرمانروایی 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 فرانسز، طرفداران رومانتیسم با هواخواهان کلاسی سیسم دست به گریبان شده و صندلی به سر و روی یکدیگر خرد کرده‌اند. معروف است که یک شب در کمدی فرانسویکی از هواخواهان کلاسی سیسم که در بالکن تئاتر بود به عده‌ای از طرفداران رومانتیسم که در پایین بودند و برای یک پیس رومانتیک هورامی کشیدند خطاب کرده گفت: اگر از این جنجال دست برندارید خودم را از این بالکن به روی سرتان پرت می‌کنم. مبارزه رومانتیسم و کلاسی سیسم مدتی در فرانسه ادامه داشت تا بالاخره به پیروزی مکتب رومانتیسم پایان یافت. سبک مکتب جدید رفته رفته به همه کشورهای سرایت کرد و از آن زمان تا به حال در درام‌نویسی وحدت‌های سه‌گانه دیگر وجود ندارد.

انواع پیس

در درام‌نویسی یونان سه نوع پیس وجود دارد: تراژدی، درام، کمدی. در قرون وسطی تراژدی یونانی به درام‌های مذهبی تبدیل گردید که آن‌ها را میستر *Mistères* می‌نامند. در دوره رنسانس دوباره انواع سه‌گانه پیس‌های یونانی تجدید شد.

اما کلاسیک‌های فرانسه در برقرار ساختن وحدت‌های سه‌گانه به قدری راه مبالغه پیمودند که ادعا می‌کردند نه فقط وحدت اکسیون را باید

رعایت نمود بلکه اکسیون نمی تواند و نباید مخلوطی از تراژدی و کمدی باشد. اکسیون باید یا غم انگیز (تراژیک) باشد و یا خنده آور (کمیک) بدین جهت در درام نویسی کلاسیک فرانسه درام وجود ندارد و آن را روماتیک ها دوباره احیا نمودند. در دوره روماتیسم انواع دیگری به نام: کمدی گریه آور ملودرام رواج یافت که به زودی 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 آن را پیس می گویند. حالا بینیم با چه علامت و نشانه ای می توانیم تراژدی را از درام و درام را از کمدی تمیز دهیم.

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

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

درام - هر پیس 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 پیس 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 نفرت‌انگیز است، مانند یاگو در تراژدی اتللو.

در تعزیه‌خوانی (یا شبیه‌خوانی) ایران پرسناژ سمپاتیک را امام‌خوآن و پرسناژ آنتی پاتیک را مخالف‌خوآن یا شمر‌خوآن اصطلاح می‌کردند. 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 روشن‌تر باشد، و گرنه تاریخ تحول درام نویسی در ادوار مختلف تاریخی و همچنین تاریخ تحول تئاتر خود بحث بسیار مفصلی است که کتاب‌های جداگانه لازم دارد.

بخش دوم

ژست و جنبش

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 منظومه خوانی، یارقص، 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 آشنایی نداشته باشد دیگر به آن نمایش نمی‌توان تئاتر نام نهاد و اکتور، سخنور و منظومه خوانی 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 در

آید. ژست گاهی جای سخن را می‌گیرد و گاهی مکمل سخن است و بنا 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 سخن‌گویایی 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 است. اما هرگز نمی‌توان گفت هنگام ادای فلان جمله دست راست باید از پهلو بالا بیاید و با بدن یک زاویهٔ چهل و پنج درجه تشکیل دهد، و نیز کف دست رو به جلو باشد و انگشت‌ها بازگردد و فاصله 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 سیلقهٔ خویش تعریف کرده این است که:

ژست مکمل سخن است و گاهی جای سخن را می‌گیرد و بیان‌کننده فکر و احساسات می‌گردد.

بنابراین ژست باید دارای معنا و مفهوم باشد، و گرنه دست را حرکت بی‌جا دادن و بدن را هر دم چپ و راست بردن و نشست و برخاست نابه‌هنگام 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 مکبث (شکسپیر) با بازی بدن پرسناژ دیگری، مثلاً تپ خسیس (مولیر) تفاوت بسیار دارد.

ژست باید دارای سادگی و حقیقت هنری باشد.

بسیاری از کسانی 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 جلوۀ آن اثر، دست‌های خود را به شیوۀ ناهنجاری به چپ و راست حرکت می‌دهند و زمانی که مثلاً از ماه و ستارگان نام می‌برند به آسمان اشاره می‌کنند، اگر چه روز باشد. یا اگر سرسبزی و طراوت درختان بهاری را توصیف می‌نمایند حتماً باید به درخت‌های نزدیک خود اشاره کنند، اگر چه در زمستان باشیم و درخت‌ها لوت و برهنه باشند.

همچنین نوجوانان و مخصوصاً کودکان که در خانه یا دبستان به منظومه خوانی واداشته می‌شوند در نشان دادن آن چه 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

شب‌ها بر گاهواره من

بیدار نشست و خفتن آموخت

دستم بگرفت و پا به پا برد

تا شیوۀ 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 با دست اشاره می‌کنند. و البته همچنین در موقع گفتن کلمه «خفتن» برای شیرین کاری 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 گویایی 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 آن که متکلم به زبانی که بدان تکلم می‌کند آشنایی 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 توانایی بیان آن را ندارد) بیان کند و دامنه تصور و تخیل ما را به ماورای سخن بکشانند، بیهوده و بدون ارزش است.

* * *

این نکته را بگوئیم و باز به اصل پردازیم:

درباره 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 اکروبات‌هایی بار می‌آورند که مانند اکتورهای ژاپنی 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 درجه دوم اهمیت و اعتبار می‌گذارند.

این دسته اکتورها گویندگان کم و بیش خوبی هستند اما بازی کنان با ارزشی نیستند. دسته سوم سنتز این سه عامل را اصل قرار می‌دهند و برای هر سه عامل به یک اندازه اهمیت و اعتبار قائل‌اند.

در پیش‌گفتیم که برای اجرای ژست و حالت قواعد و قوانین معین و مدون وجود ندارد، بلکه هر کس به حسب ذوق و استعداد خویش اصول و قوانین بازی بدن را به رهبری استاد از طبیعت می‌آموزد. هیچ کتاب و رساله‌ای نمی‌تواند شیوه‌نشست و برخاست و راه رفتن و حرکات دست و بدن یک کور یا شل یا جوان یا پیر یا کهن سال 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 به طور کافی و کامل به ما یاد بدهد این درس را فقط در دبستان طبیعت و زندگی می‌توانیم بیاموزیم. استاد و کتاب به وسیله 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 به جای مطالب ناقص و از هم گسیخته خود قسمت‌هایی از رساله کوچک یک متورانس فرانسوی را^۱ که بهترین جزوه‌ای است که من تا به حال در این باره دیده‌ام برای استفاده نوآموزان ترجمه کنم.

اینک ترجمه قسمت‌هایی از این رساله:

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

تسلط بر بدن

«پیش از شروع ورزش‌های بدنی که موضوع این بخش است باید تذکار دهیم که هدف آن نیست که با ورزشی معمولی بدن را نرم‌تر 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 مشت زنی و کشتی، عضلات را سفت و کوتاه و گرد می‌کند، اسب سواری ساق پا را کمانی می‌سازد و راه رفتن را خراب می‌کند، برعکس تنیس؛ از جهت سرعت انتقال و نرمش، شنا و 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 آن که 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، طاق واز بخواید 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 بی جان به زمین بیفتد. همچنین سر شما در برابر یک ضربهٔ 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 می شوید که هر وقت اراده کنید بدن را به آسانی، نه فقط خوابیده بلکه ایستاده و نشسته نیز به حالت انبساط درآورید.

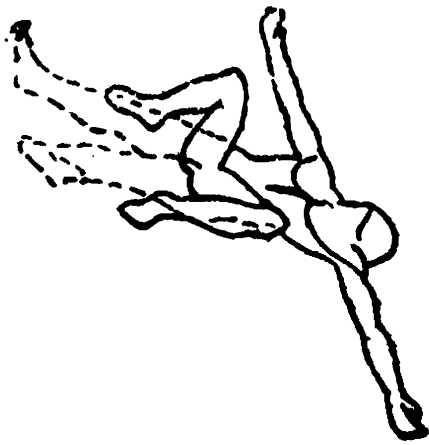
۳- انبساط عضلات بدن بهترین حالتی است که در آن حالت می توانید رل خود را کار کنید و از پرسناژی که باید در سن نمایش دهید عمیق ترین القائات و الهامات را دریافت کنید.

۴- انبساط در روی سن وسیلهٔ تسلط بر خود و تنفس آزاد است. من یک کمدین و متورانس بزرگ را می شناسم که در لحظهٔ ورود بعضی از اکتورهایش به سن، پشت دستشان که غالباً منقبض است می زند و آن ها را وامی دارد که بدنشان را به حال انبساط درآورند.

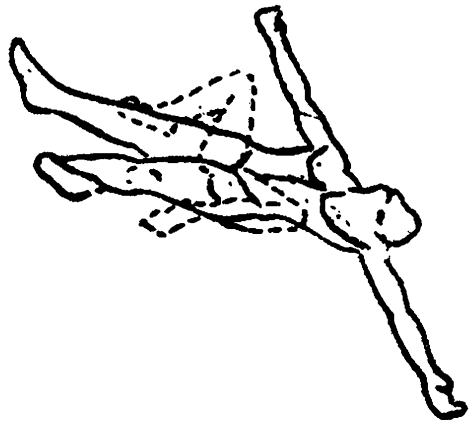
تمرین انبساط در روی زمین را به دو شیوه انجام دهید:

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 آن ها را دراز کنید.

دوم- این تمرین به نام «تمرین تابوت» معروف است: فرض کنید به حال انبساط در تابوتی دراز کشیده اید. سپس ناگهان - گوئی می خواهید



شکل ۲



شکل ۱

کف، رویه و دیواره‌های تابوت را بشکنید و بیرون بیایید - تمام عضلات را به سختی منقبض نمایید پس از چندین لحظه دوباره بی حس و حرکت به حال انبساط در آئید: تمرین را دو سه بار تکرار کنید. پس از آن که کم کم موفق شدید بدن را به حال انبساط کامل اندازید، بعد از هر بار تمرین رفته رفته به آسانی می‌توانید عضلات و اعصاب را استراحت و آزادی دهید.

۲- تشریح حالت ایستاده - در سن تئاتر در پرتو نورافکن‌ها و در حضور صدها تماشاگر، اکتورها و کمک‌ها^۱ باید در حال سکون دارای حالت و

۱. در زبان فرانسه کسانی را که رله‌های بی‌اهمیت و بدون سخن دارند مثلاً قاصدی که لحظه‌ای روی سن می‌آید و نامه‌ای می‌رساند و می‌رود و یا قراول و مانند این‌ها. فیگوران (Figurant) می‌نامند در زبان فارسی اصطلاحی نظیر فیگوران از تعزیه خوانی قدیم باقی مانده که هنوز هم معمول است و آن را به کار می‌برند، و آن کلمه نعش است. مثلاً می‌گویند فلان کس در این پییس «رل نعش» دارد.

چندی پیش در مجله تئاتر (Revue théâtrale) چاپ پاریس، که گروهی از صاحب نظران

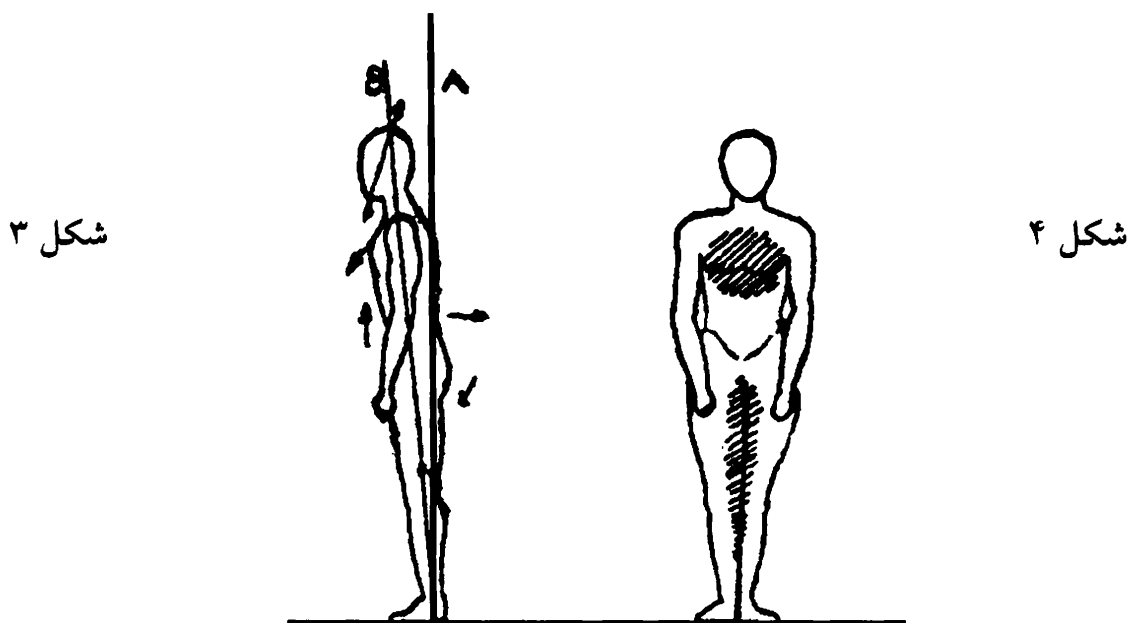
حاکمیت، وزنده و جاندار (دینامیک) باشند. گروه بی شماری از کمک‌ها را در روی سن می‌بینیم که با عدم توجه و بی‌اعتنایی خود، که به چشم می‌زند، و هم‌چنین با وارفتگی جسمی خود زیبایی و استحکام نمایش را از بین می‌برند و نیز، برعکس این گروه، دسته‌ای از اکتورها را مشاهده می‌کنیم که هنگام سکوت و سکون با عضلات درهم فشرده و منقبض مانند چوب خشک کوشش دارند، به ضرر اساس و اکسیون نمایش، دقت تماشاگران را متوجه خود سازند.

هر که و هر چه در سن وجود دارد باید برای پیروزی درام به کار رود. نه وارفته و نه درهم فشرده، با تمام نیروی روحی و جسمی خود، و با توجه کامل به «آن چه در سن می‌گذرد» همیشه برای احساس تأثرات پرسناژی که بازی می‌کنید، و نیز برای گوش دادن، نگاه کردن، حرف زدن و عمل کردن حاضر و آماده باشید!

برای این آمادگی است که ما در این جا حالت ایستاده را برای شما تشریح می‌کنیم. همیشه باید در پیش و پس هر تمرین به این حالت

→
و متورانس‌های به نام 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 کشورهای دموکراسی توده‌ای بعضی از اصطلاحات تئاتر و از آن جمله اصطلاح فیگوران (نعش) را از این جهت که برای بازی کنندگان این رل‌ها زننده 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 به جای اصطلاح «نعش» کلمه دیگری به کار ببریم. تا به حال اصطلاحی بهتر از کلمه کمک به نظر نرسید. بنابراین همه جا به جای «فیگوران» یا «نعش» کلمه کمک را اصطلاح می‌کنیم و به جای «رل نعش»، رل کمکی را به کار می‌بریم. مثلاً می‌گوییم فلان کس در این پیس رل کمکی دارد.

در آید. ما این حالت را با اجازه شما، حالت صفر می‌نامیم. این حالت باید پایه و اساس حالات دیگری که بعدها باید به خود بگیرید باشد: 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 به جلو مایل است. بدین شکل نقطه تعادل بدن در وسط کف پا قرار دارد نه در پاشنه. بدین جهت



شکل ۳

شکل ۴

تعادل بدن از جلو به عقب استوارتر است.

سر کوشش دارد با نقطه‌ای تصویری که بالای سر قرار دارد تماس پیدا کند، چانه رو به پایین است و قسمت پایین لمبر متمایل به جلو است، بدین جهت:

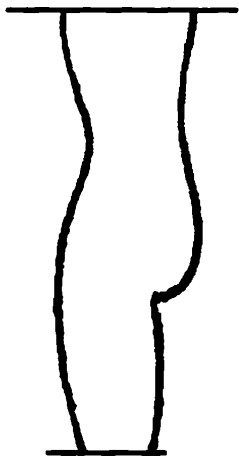
الف) فرورفتگی کمر کمتر می‌شود.

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

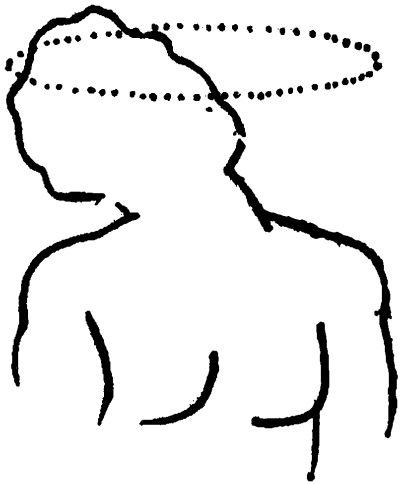


این حالت خوب است

این حالت بد 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 زیباییشناسی 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 می پردازیم 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 تمرین ها به ما «آزادی بدن» را می بخشد و ما را آماده می سازد که بعدها از جهت زیبایی و با حالت ساختن بدن به پیشرفت های 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 پایین به بالا بلند کنید. برعکس هنگام فرود انداختن سر عضلات گردن را راحت و آزاد نمائید و بگذارید سر، مانند گلوله سنگینی، خود به خود به جلو یا به عقب فرود آید.

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)

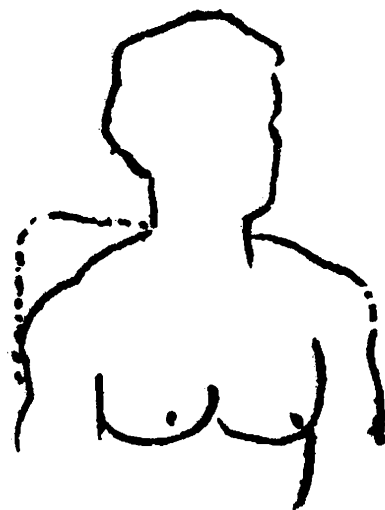


شکل ۷

تمرین ۴- با شانه دایره‌ای - هر قدر ممکن است وسیع تر - رسم کنید. این تمرین را باید برای هر شانه جداگانه اجرا نمایید. مواظب باشید که سایر قسمت‌های بالا تنه، 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)

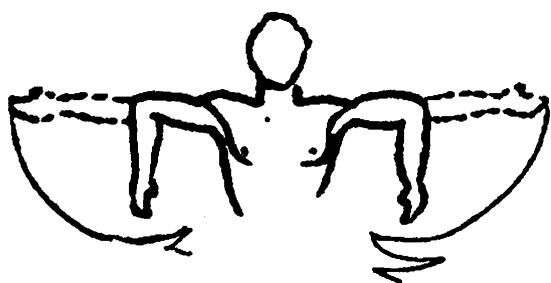


شکل ۹



شکل ۸

تمرین ۵- دو دست را صلیب وار باز کرده به شدت منقبض کنید، انگار می خواهید سر انگشتان را به دو دیوار که در دو طرف شماست برسانید. تمام دست: انگشت‌ها، کف، مچ، ساعد و بازو باید در انقباض شدید باشند. ناگهان از آرنج به پایین انقباض را «قطع» کنید به طوری که فقط شانه‌ها و بازوها در انقباض باشند، در صورتی که دست از آرنج دو تا و خم شده، ساعد و مچ و کف و پنجه مانند آویزی به نوسان در آیند تا بالاخره



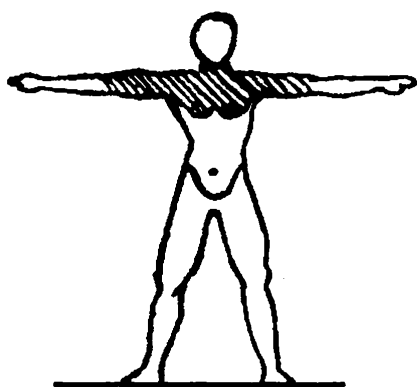
شکل ۱۱



شکل ۱۰

در نتیجه قوه ثقل از حرکت باز ایستند. 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)

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 با هاشور نمایانده شده به فعالیت در آورید و منقبض سازید. مقصود از این تمرین آن است که

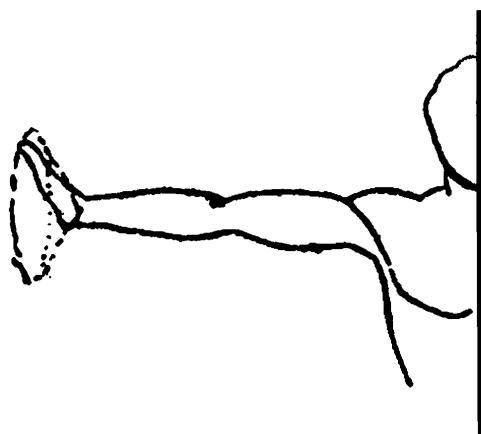


شکل ۱۲

بتوانیم فقط قسمت علیای بالاتنه را بالا و پایین برده به فعالیت وا داریم؛ در صورتی که گردن و قسمت پایین بالاتنه و همچنین میان تنه از حرکت قسمت بالایی خبر باشند. البته در این تمرین بالا رفتن قسمت علیای بالاتنه

چندان مرئی نخواهد بود. (ش ۱۲)

تمرین ۷- دست را از مچ به پایین به حرکت در آورید و دایره‌های ترسیم کنید، در صورتی که سایر قسمت‌های بدن بدون فعالیت باشند.

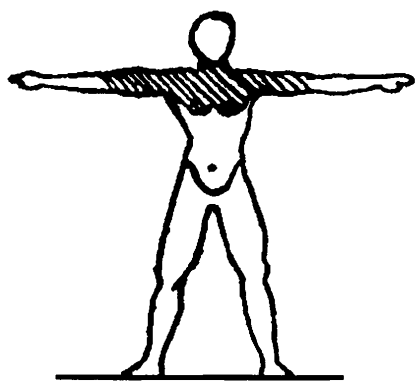


شکل ۱۳

(شکل ۱۳)

تمرین ۸- پاها را بچسبانید و میان تنه را به حرکت دورانی در آورید،

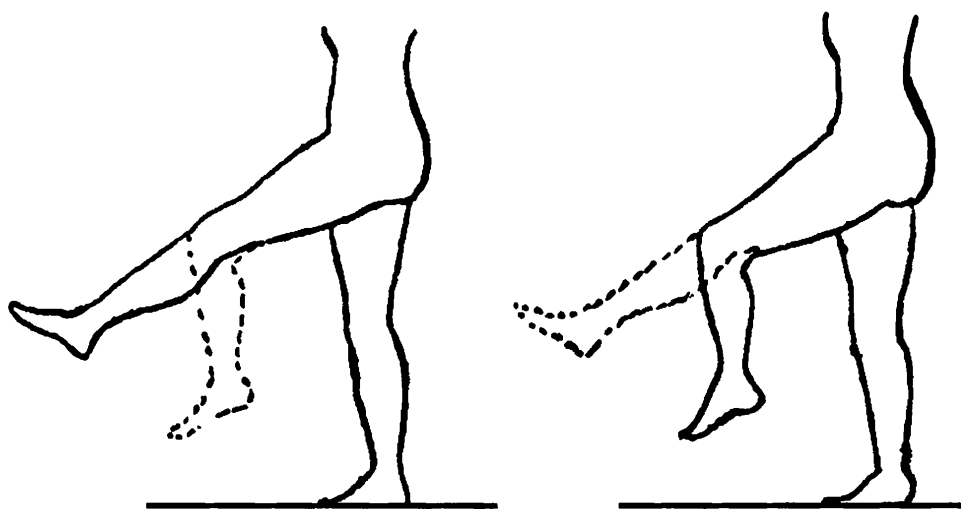
سطح دایره گردش باید موازی سطح بدن باشد، این حرکت دورانی با رقص شکم عربی تفاوت دارد. مواظب باشید که گردن، بالاتنه، ران‌ها و ساق‌ها در این حرکت دخالتی نداشته باشند. (ش ۱۴)



شکل ۱۴

تمرین ۹- روی زمین به حالت صفر دراز بکشید سپس یک 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، در فعالیتند 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 در آورید؛ در حالی که عضلات شکم در حرکت پا دخیل نباشند.



شکل ۱۵ و شکل ۱۶

تمرین ۱۰- به حالت صفر بایستید. یک 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 پایین را ناگهان از حال انقباض در آورید و بگذارید ساق مانند آویزی به نوسان در آید، تا بالاخره در نتیجه قوه ثقل از نوسان بیفتد.

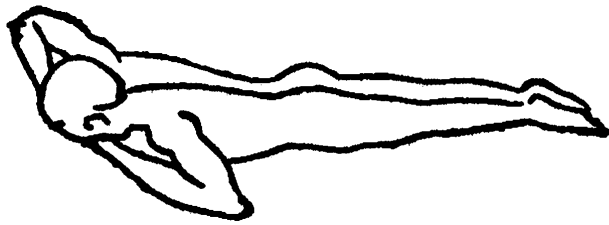
تمرین ۱۱- پا را (از قوزک به پایین) به حرکت در آورده دایره‌ای رسم کنید. این تمرین شبیه تمرین شماره ۷ است. در این تمرین، چون تمام فعالیت محدود و منحصر به یکی از قسمت‌های نهایی بدن است. نگهداشتن تعادل بدون انقباض بدن



شکل ۱۷

کاری مشکل است. بنابراین کاملاً مواظب باشید که بدن در حال تعادل و نِسْاط باشد. (ش ۱۷)

تمرین ۱۲- دمرو بخوابید و دست‌ها را زیر چانه قرار دهید. سپس سر را به نرمی به گردش در آورید. در این حال بدون این که گردش سر متوقف گردد، لمبرها 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 ژاپنی و همچنین در مدارس رقص معمول و متداول است: تمرین را ابتدا در حالی که روی زانو نشسته‌اید اجرا کنید. سپس برای مشکل‌تر ساختن آن، اول طاق واز و بعد دمرو بخوابید و در همه حال فنجان‌ی پر از آب روی دست بگذارید و طوری برخیزید که آب لب‌پر نزند و نریزد.

زمانی ممکن است این تمرین را به خوبی 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 فربه کار رود و از حرکت عمومی بدن مستقل باشد، و بالاخره حرکت عمومی بدن نرم و مداوم انجام پذیرد و ضربه ضربه و از هم گسیخته نباشد. (ش ۱۹)



شکل ۱۹

تمرین ۱۴ - سلسله اول تمرین‌ها پایان پذیرفت. سلسله دوم عبارت از این است که دو سه تمرین را با هم ترکیب کنیم. به کمک این تمرین‌ها «آزادی بدن» کامل می‌گردد و شاگرد می‌تواند جنبش‌های مختلف را بدون انقباض بدن انجام دهد. مثلاً 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 به کار انداختن بدن به شیوه منطقی و استدلالی حل کنیم و اصول راه رفتن، برگشتن، دویدن روی سن، توقف ناگهانی، افتادن، نشستن و برخاستن، بالا رفتن و پایین آمدن از پله‌کان را به شیوه صحیح و با به کار بردن حداقل نیرو و فعالیت به شاگرد بیاموزیم.

برگشتن - فرض کنید که من به حالت صفر در پروسنیوم (اوان سن) یا در ته سن قرار دارم. یکی از پرسناژهای پیس 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 بر می‌گردد. خواه به چپ خواه به راست.

سپس شانه‌ها و بالاتنه در همان جهت به دنبال سر گردش می‌کنند، بعد میان تنه، و بالاخره ساق پاها تمام بدن مرا در همان جهت می‌گردانند. بدیهی است که سنگینی بدن من ابتدا روی پائی که در داخل نیم دایره گردش بدن واقع است قرار دارد. ولی همین که پای خارج نیم دایره گردش را رسم کرد سنگینی بدن روی آن می‌افتد 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 مثلاً به طرف راست و بعد بدن را به طرف چپ بگردانید یا این که سر و بدن را در یک جهت بگردانید اما گردش تمام بدن یک‌باره و در یک لحظه انجام پذیرد: مثلاً شانه‌ها با میان تنه با هم گردش کنند یا این که با به کار انداختن هر دو پا در یک جهت گردش کنید و فی الفور یک 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 آزمایش‌ها 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 یک 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 اکتورهایی که صحیح راه می روند زیاد نیست. بیشتر اکتورها هنگام راه رفتن شانه هایشان با حرکت پاها به نوسان در می آید.

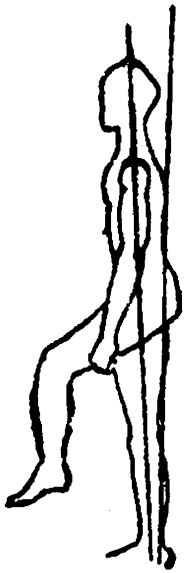
ورزش های بخش اول باید - بدون آن که متوجه شده باشید - شیوه راه رفتن شما را کمکی بهتر کرده باشد.

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

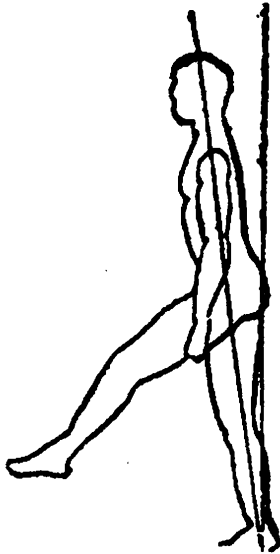
اینک راه رفتن را از نظر فعالیت اعضای بدن تجزیه و تشریح می کنیم: وقتی از حالت صفر به راه می افیم (به شکل های ۲۰ - ۲۱ - ۲۲ رجوع کنید) تمایل بدن که کمی به جلوست کم کمک افزوده می گردد به طوری که نزدیک است تعادل به طرف جلو از دست برود در این لحظه عضلات پا زانو را به جلو و به بالا می کشند (در این حال ماهیچه پای بلند شده و همچنین خود آن پا از قوزک به پایین هنوز آزاد و منبسط است) 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 در حالی که تمایل بدن افزایش می یابد...

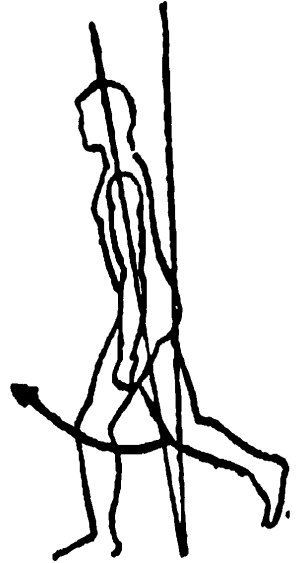
دقت کنید: این تشریح مختصر بیهوده نیست. اگر می خواهید به شیوه صحیح راه رفتن عادت کنید و غلطهایی مانند باز کردن تمام پا در یک لحظه و روی پاشنه به زمین آمدن مرتکب نشوید، مطابق آن رفتار کنید.



شکل ۲۰



شکل ۲۱



شکل ۲۲

فقط با پاهای خود راه بروید نه با تمام بدن. در راه رفتن حرکات نابۀ جا 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 پایی را که از زمین برداشته آزاد و در حال انبساط نگه می دارد.

تمام تعادل بدنتان باید روی پایی که موقتاً به زمین است قرار گیرد. مرکز ثقل بدن را در قسمت علیای بالاتنه قرار دهید تا راه رفتنتان سبک و چابکانه انجام گیرد.

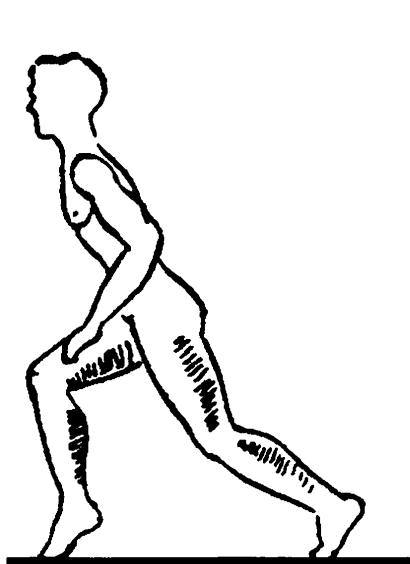
بالاتنه، گردن و دست‌هایتان، به جز حرکت عمومی بدن، نباید فعالیت دیگری داشته باشند، و نیز نباید نرمشی که ابتدای عزیمت داشتند از دست بدهند. سینه که مقر شخصیت شماست به منزله سکانش کشتی بدنتان است.

اینک دو تمرین برای ممارست در راه رفتن:

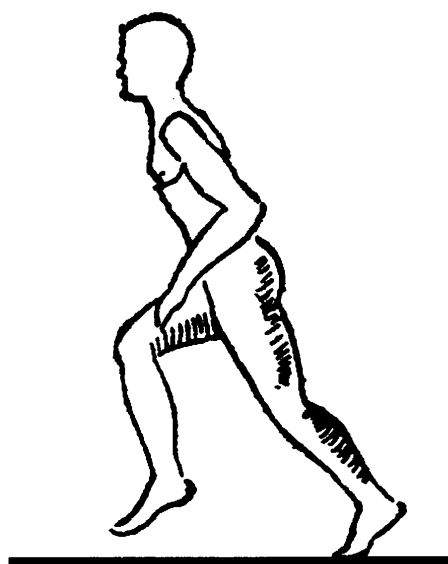
تمرین اول- فرض کنید نورافکنی به سینه شما بسته شده و با آن باید، در تمام جنبش‌های بدن هنگام راه رفتن، یک نقطه ثابت را روشن کنید. تمرین دوم- با یک ریتم ثابت روی خط مستقیمی که به زمین کشیده شده راه بروید و شیئی را روی سر به حال تعادل نگه دارید.

دویدن- دویدن در روی سن از این جهت مشکل است که فضا بسیار محدود است و چون پس از چند قدم دو باید ایستاد، این موضوع باعث می‌شود که غالباً حرکت غلط و ناشیانه انجام گیرد.

پس برای این که بتوانیم 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

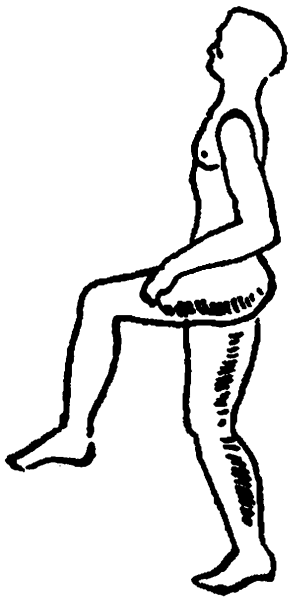


شکل ۲۴

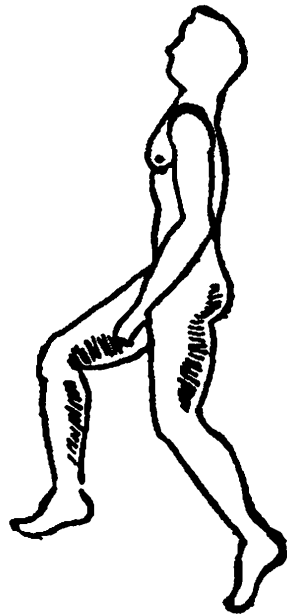


شکل ۲۳

به جلو افزون گردد - البته تمایل به جلو خیلی بیشتر از موقع عزیمت برای راه رفتن است - بالا تنه باید جمع شده تر از حالت راه رفتن باشد. و نیز سنگینی بالاتنه روی تهی گاه‌ها، که ثقل بدن در آن جا قرار دارد، انبوه گردد.



شکل ۲۶



شکل ۲۵

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

تمایل زیادتر می شود، پای بلند شده (پای راست در شکل ۲۳) نزدیک است به زمین برسد تا بدن روی آن تکیه کند (ش ۲۴) زیرا به محض این که یک پا با زمین تماس پیدا کرد سنگینی بدن روی آن می افتد،

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) زیبایی دو در این است که گوئی بدن در حال تمایل به جلو می‌خواهد به بالا پرد و مانند هواپیما از زمین بلند شود. بنابراین نباید پاها، که به منزله موتور است، 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 - بر خلاف دو ورزشی - نباید به فعالیت پاها کمک کنند، بلکه باید حاضر برای اجرای ژست احساسات و تأثراتی باشند که اکثراً با آن احساسات می‌دود (مثلاً دویدن در حال خوشحالی، با 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 رفته رفته بلندتر باشد. مواظب باشید که در حال دو تمام بدن دارای حرکت مداوم باشد.

شیی 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 و 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 یک دست باشد نه این که 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 آن که تعادل را از دست بدهیم، ناگهان توقف کنیم و در وضع و حالی که اکسیون درام ایجاب می کند قرار گیریم هرگز به دویدن روی سن قادر نخواهیم بود.

بسیاری از اکتورها و اکتریس ها در دویدن جهش های بدون ریتم و نامساوی انجام می دهند و سپس با دستپاچگی نیم قدم ناشیانه بر می دارند و در حالی که بدن زیاد به جلو یا به عقب تمایل دارد و نزدیک است تعادل از دست برود توقف می کنند. این شیوه دویدن و ایستادن که ناشی گری و عدم اطمینان از آن مشهود است باعث اشمئزاز بینندگان می گردد، از این گذشته با این شیوه عمل به خوبی نشان می دهند که محل توقف را از پیش می دانستند.

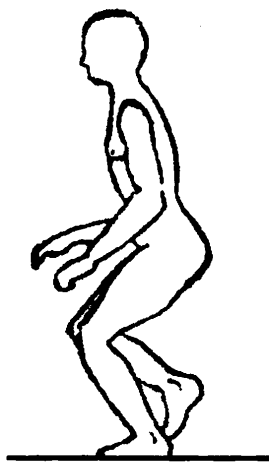
توقف ناگهان بسیار آسان است و اصول آن از این قرار است که: بدن در حال راه رفتن یا دو همیشه روی یکی از پاها تکیه دارد و تعادل خود را روی آن قرار می دهد. بنابراین برای توقف آنی باید ناگهان یکی از پاها را به زمین میخکوب کرد و تمام سنگینی و تعادل بدن را روی آن قرار داد. اگر بدن در حال انبساط باشد در این حال پایی که به زمین میخکوب شده از زانو کمی خم می گردد، بالاتنه و میان تنه بنابه قانون قوه ثقل به طرف پایین فرو می نشیند ولی پایی که بدن روی آن تکیه دارد مانند فنر سنگینی را تحمل می کند. در این حال پای دیگر که آزاد است هیچ گونه فعالیتی ندارد. تمام بدن روی خطی عمود به زمین کمی فرو می نشیند.

هر قدر برای توقف ناگهانی بیشتر ممارست کنیم رفته رفته هنگام توقف، فرو نشستن بالاتنه و میان تنه به طرف زمین و همچنین جمع شدن روی خود به حداقل می رسد. (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 می شود که: الف (عمل دو تدریجاً متوقف می گردد و به خوبی محسوس می شود 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 می سازد و آن را به عقب پرت می کند. (ش ۲۸)



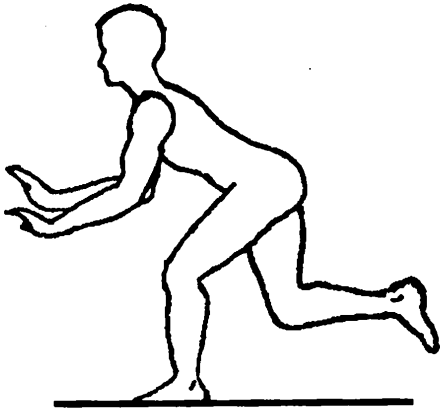
توقف صحیح

شکل ۲۷

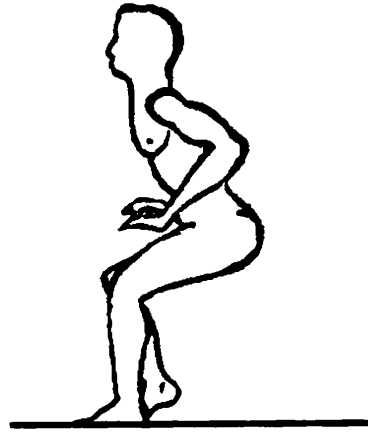
۲- محل توقف معین نیست و شاگرد نمی داند در کدام نقطه باید ناگهان بایستد.

در این حال همین که علامت توقف داده شود، اگر شاگرد عمل توقف را صحیح انجام ندهد، تصمیم به توقف ناگهانی دو پای او را به زمین میخکوب می کنند و سرعت دو بدن را به جلو پرت می کند. (ش ۲۹)

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 می دهیم که اگر عمل دویدن بدون جهش به بالا انجام گیرد در توقف ناگهان و نادرست پرتاب شدن به جلو خیلی شدیدتر خواهد بود.

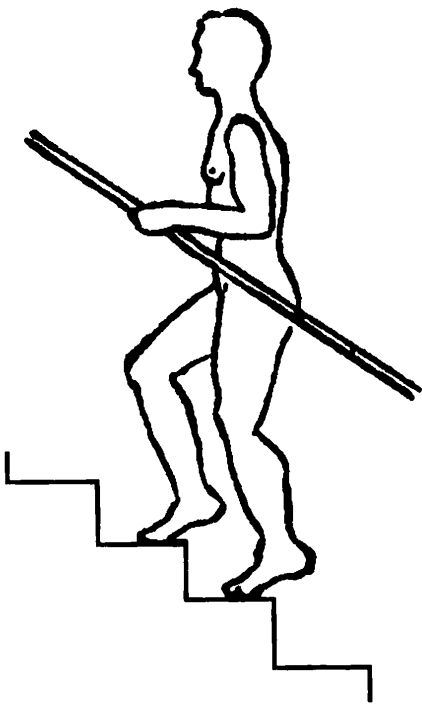


شکل ۲۹



شکل ۲۸

بالا رفتن و پایین آمدن از پله کان



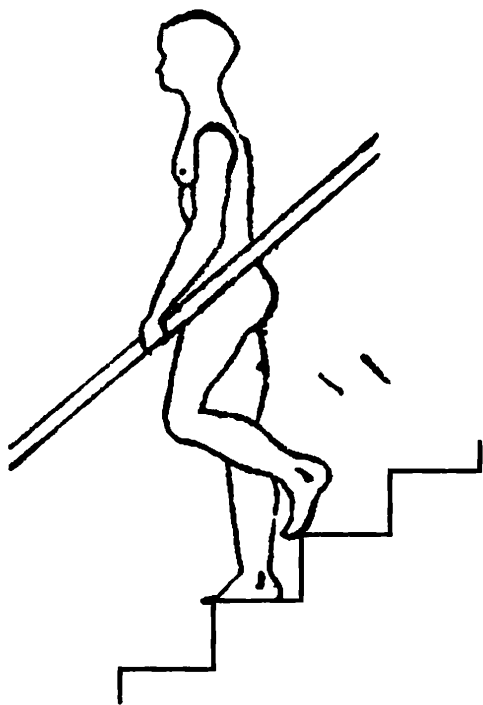
شکل ۳۰

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

می رود پای دیگر خواه ناخواه پائین می آید. کوشش کنید عمل صعود یک دست انجام گیرد و در هیچ لحظه از زمان بالا رفتن، هیچ یک از پاها تغییر سرعت ندهد (ش ۳۰).

پائین آمدن - برعکس بالا رفتن بدن را خیلی کم به جلو مایل کنید تا پاها آزادتر باشند.

عمل پایین آمدن خود به خود دارای مفهوم سقوط و شکست است برای از بین بردن این احساس تمام سنگینی و حاکمیت و شخصیت خود را در قسمت علیای سینه متمرکز سازید و نیز چانه را کمی سر به پایین کنید، زیرا چانه سر به بالا از قدرت و حاکمیت می کاهد. شانه ها، مانند هنگام بالا رفتن، دو خط فرضی موازی با طارمی پله کان رسم نمایند. هنگام بالا رفتن و پایین آمدن فقط از لبه پله استفاده کنید نه



شکل ۳۱

از تمام پهنای آن (ش ۳۱)

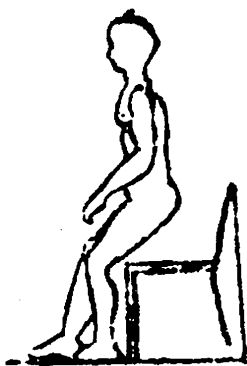
اینک دو تمرین برای ممارست در بالا رفتن و پایین آمدن:

۱- شیی را به حال تعادل روی یکی از شانه ها قرار داده بالا بروید و

پایین بیایید.

۲- روی زمین چند چهار پایه، 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 هر دو پانیندازید، بلکه یک پا را هر قدر بیشتر ممکن است نزدیک صندلی قرار داده سنگینی را روی آن بیندازید. پای دیگر را، که به منزلهٔ وزنهٔ تعادل است، جلوتر از پایی که سنگینی روی آن است بگذارید و در حال نشستن بدون این که آن را بلند کنید به جلو بلغزانید. بالاتنه هیچ‌گونه فعالیتی نباید داشته باشد و هر قدر ممکن است کمتر خم گردد تا نشیمن بیرون نزنند و برجسته نگردد (ش ۳۲ و ۳۳) بدین طریق، در حالی که سنگینی روی یک پا قرار دارد و بالاتنه و کمر راست است بگذارید بدن فرو نشیند. روی نیمهٔ 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 کوتاه‌تر باشد نشست صحیح و زیبا مشکل‌تر خواهد بود.



شکل ۳۳



شکل ۳۲

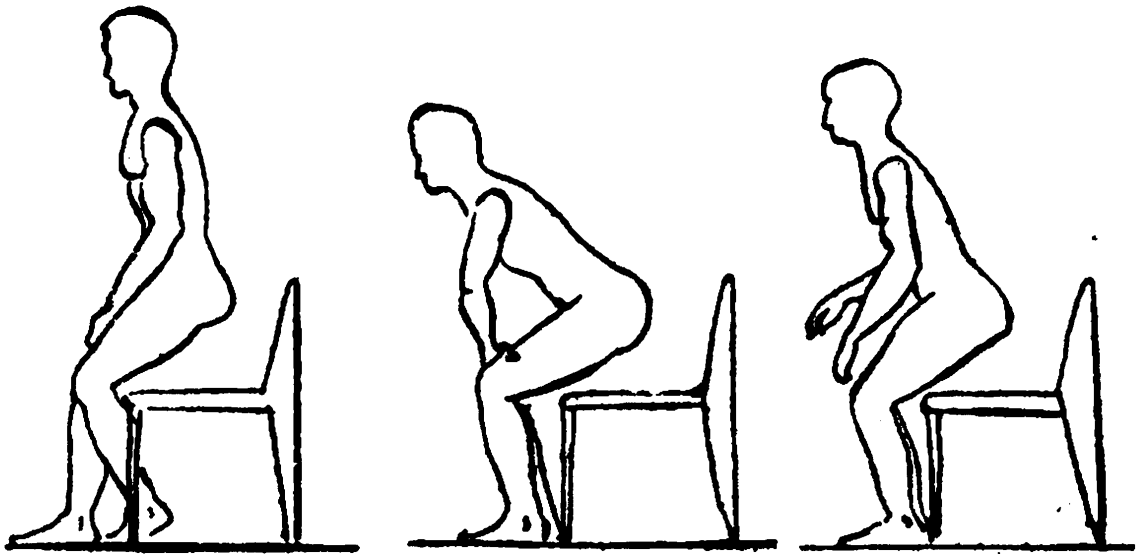
برای ممارست رفته رفته صندلی‌های کوتاه‌تر انتخاب کنید و یک پیاله آب را روی سر، در حال تعادل نگه دارید.

برخاستن - بنابر آنچه که در تشریح نشستن گفته شد، در برخاستن کوشش ما باید این باشد که بالا تنه، 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 بالا تنه آزادتر باشد و عمل بلند شدن با ایستادن پایان پذیرد، برخاستن زیباتر و مؤثرتر خواهد بود.

شکل ۳۴ نشان می‌دهد چگونه بعضی اکتورها به وسیله فعالیت خشن و ناگهانی هر دو 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 هر دو 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 می‌لغزد و خود را آماده می‌سازد که پس از پایان برخاستن، یعنی هنگام ایستادن، تعادل بدن را نگه دارد. در این حال ساق چپ، که تمام فعالیت در آن تمرکز یافته، به راندن بدن به پیش و بالا مشغول است.

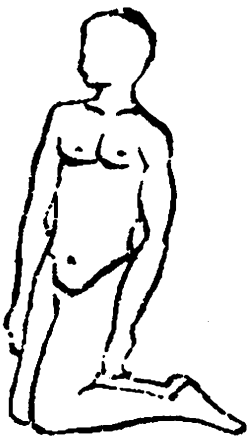


شکل ۳۶

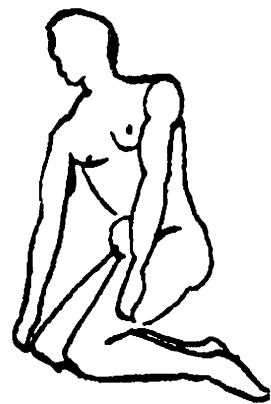
شکل ۳۵

شکل ۳۴

افتادن - خواه مقصود مردن باشد، خواه بی هوش افتادن؛ خواه زمین خوردن، در این تمرین هدف این است که به شاگرد بیاموزیم چگونه خود را به زمین اندازد که مسخره‌انگیز و خنده آور نباشد (آکسیون کمیک

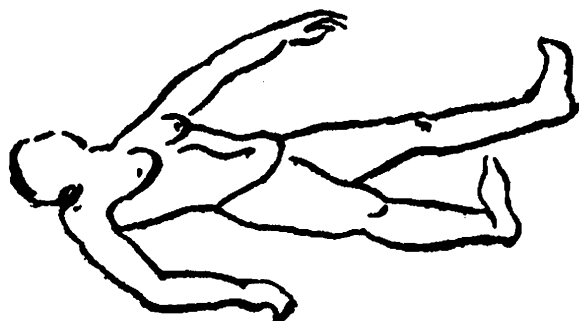


شکل ۳۸



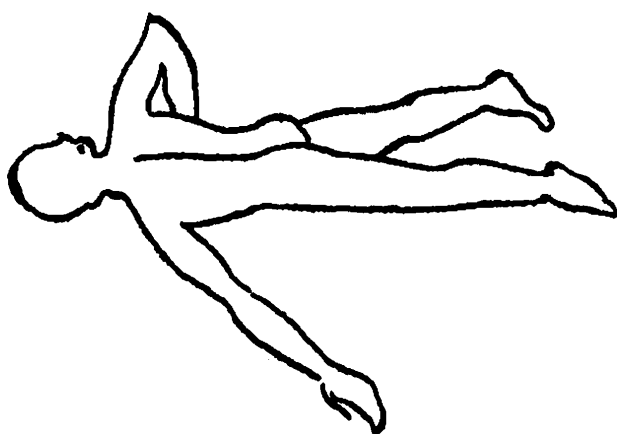
شکل ۳۷

نیست) و نیز عمل افتادن طبیعی، مؤثر، و آن طور که میزانشن ایجاب می‌کند (به پهلو، به پشت، یا به رو) انجام یابد.



شکل ۳۹

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

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، شخص تیر خورده پایش سست 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 «مرگ» 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، در حالی 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 به جا باشد، زیرا اکتور باید یک سلسله حرکات را از روی شعور کامل انجام دهد.

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

پس صرف نظر از این که کدام قسمت بدن زودتر از دیگر قسمت‌ها، به چشم بیننده، احساس سقوط را نمایان سازد، ابتدا مچ 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 پهلو) 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. مری 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 طاق و از 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 طاق و از خوابیده، سرش به طرف سالن و پایش به طرف ته سن است. در این حال کسی از اوان 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- مثلاً 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).

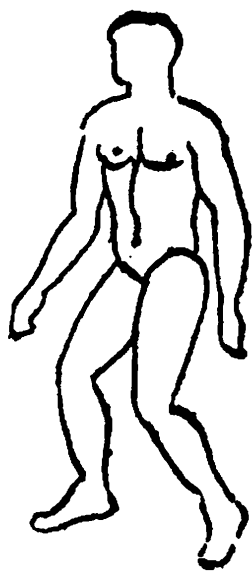
متوجه باشید که در ضمن بالاتنه به طرف سالن برگشته (زیرا بازی شما این است که به طرف پروسنیوم که از آن جا شما را صدا کرده‌اند برگردید) اما هنوز کاملاً رو به تماشاگران نیستید.

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 نیم خیز هستید.

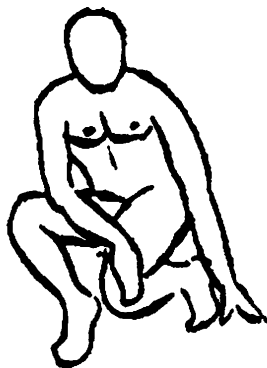
۵- باز بدون آنی توقف فعالیت را در پای راست تمرکز دهید. پای راست بدن را بلند می‌کنید. پس از آن که بدن راست شد پای چپ به کمک می‌آید. مرحله سوم (ش ۴۳)

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



شکل ۴۳



شکل ۴۲



شکل ۴۱

رامپ (ردیف چراغ‌های جلو سن) خوابیده و پهلوئی راست یا چپش به طرف سالن است نیز به کار می‌رود.

مثلاً در حالی که اکتور پایش به طرف

تماشاگران است. برای آن‌که رو به سالن

برخیزد باید بدون آن‌که به پهلو روی شانه

غلت بزند، بالا تنه را به کمک آرنج رو به

سالن از زمین بلند کند و پاها را جمع نماید و

به حالت شکل ۴۴ قرار گیرد.



شکل ۴۴

بعد در حالی که کمی بدن را به راست می‌گرداند، بدان شکل که در پیش تشریح شد از زمین بر می‌خیزد. (گفتم بدن را کمی به راست بگرداند، زیرا بدون این گردش فعالیت بسیار زیاد لازم است در صورتی که این گردش برخاستن را آسان‌تر می‌کند)

و یا اکتور موازی با رامپ دراز کشیده و دست چپش به طرف سالن است. برای برخاستن فقط باید بدون آن که به پهلو غلت بزند، به کمک آرنج بالاتنه را بلند کند و پاها را جمع نماید. در این حال خود به خود به سمت چپ می‌گردد. 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 می‌یابد (دست راست و پای چپ، و یا دست چپ و پای راست)

بخش تمرین‌های 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 نمی‌تواند باشد هر اکتور باید با تجربیات شخصی آن را 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 آن که به تمرین‌های عملی پردازیم چند اصل اساسی را تشریح می‌کنیم. در این بخش نیز ما ادعای آن را نداریم که «نسخه» ای

بنویسیم تا همه کس را شفا بخشد. بلکه ما فقط متدی را تشریح می‌کنیم که برای صاحبان کم و بیش استعداد مفید باشد. زیرا: تکنیک، استعداد را پرورش می‌دهد و یاری می‌کند، اما نمی‌تواند جایگزین آن گردد.

شایسته است در این جا تذکار داده شود که این اصول اساس کار تمام کسانی است که با زیباشناسی و بیان حالت بدن انسانی سر و کار دارند، یعنی نقاشان، مجسمه سازان، رقاصان، اکتورها... ولی عده زیادی از اکتورها به این اصول دانایی ندارند. آن اصول این است:

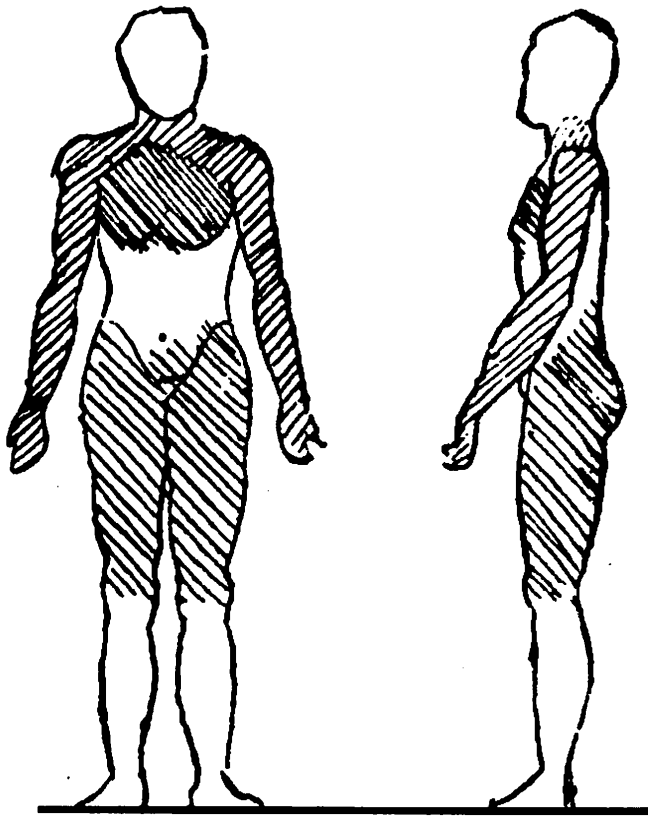
مراکز مختلف بدن انسان - از مطالعه بدن انسان در حال جنبش چنین نتیجه می‌گیریم که بدن دارای سه مرکز است.

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

۲- مرکز شخصیت - که در قست بالای سینه قرار دارد و مقر حاکمیت (autorité) پرنساز 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 غیر قابل انعطاف نیست زیرا می‌توان در پاره‌ای موارد حالتی را به واسطه بالاتنه و ساق پای بیان و توصیف کرد. چنان که می‌توان برای ایجاد سلطه و حاکمیت (autorité) گاهی نیز به جای سینه از پشت بدن استفاده نمود.

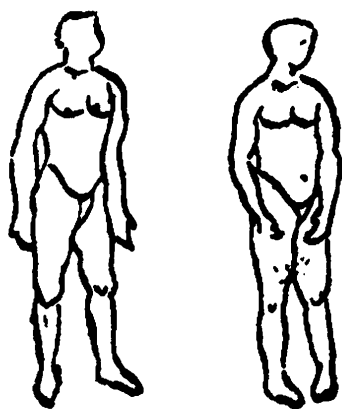


شکل ۴۵

سطوح مختلف بدن انسان - روبرو، پشت، نیم رخ 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 بغرنج می‌گردد؛ زیرا همیشه تمام بدن انسان در سطح واحد نیست و ممکن است مثلاً بالا تنه روبه رو 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 میکل آنژ را در مجسمه سازی نام برد.

پوزیسیون‌های برجسته - به سطوح موازی و سطوح مخالف بدن باید پوزیسیون‌های باز و بسته را نیز بیفزاییم. ممکن است تمام بدن در پوزیسیون باز (سینه به پیش، دست‌ها به پهلو، زانوها کمی به طرف بیرون) و یا در پوزیسیون بسته (چانه پایین افتاده، کمر خم شده، دست‌ها روی بدن افتاده، زانوها به طرف داخل) قرار گیرد. (ش ۴۶) و یا این که قسمت‌های مختلف بدن در پوزیسیون‌های مخالف قرار گیرند؛ مثلاً بالا تنه در پوزیسیون باز و پاها در پوزیسیون بسته.

سطوح و پوزیسیون‌های مختلف بدن هر یک معرف، مبین و توصیف‌کننده حالت خاصی هستند. معنای این توصیف حالت همان طور که برای هنرواران روشن و رساست، برای هر بیننده و تماشاگر ساده نیز رسا و روشن است. و همان مفهوم را که هنرور در این توصیف می‌بیند، بیننده و تماشاگر نیز همان مفهوم را می‌یابد.



حالت آرام، حالت مشوش، هیکل خنده‌آور، پیکر غم‌انگیز... خلاصه همه حالات را می‌توان با استفاده از سطوح موازی یا مخالف و پوزیسیون‌های باز و بسته بیان کرد و از آب در آورد.

پوزیسیون‌های باز و بسته

شکل ۴۶

اینک فهرست تمرین‌های این بخش

سلسله اول تمرین‌ها - بدون آن که 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 (پولیور 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 صدایی شدید - گوش دادن به صدایی خفیف، لمس کردن شیئی زبر، صیقلی و نرم، سوزاننده، نوشیدن شربت گوارا یا چای داغ دهن سوز.

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

فعالیت‌ها: پرتاب کردن یک وزنه، گرفتن شیئی سبک، سنگین، کوچک، بزرگ، کشیدن یک طناب.

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

ترکیب احساسات با 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 یک پیر، یک کور... راه رفتن با یک بار تصویری روی دوش، راه رفتن روی سنگفرش راه رفتن در شن‌زار، راه رفتن در میان یک 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 سلسله اول تمرین‌ها نوآموز با اولین اشکالات توصیف و بیان به وسیله بازی بدن آشنا می‌گردد، به صحت اصول اساسی جنبش پی

می برد، به ملاحظه و مطالعه جنبش‌ها و اشکال در طبیعت عادت می‌کند و نیروی تصور و ابداع خویش را پرورش می‌دهد، بالاخره و مخصوصاً قدرت و مفهوم بیان به وسیله بازی بدن بر او مکشوف می‌گردد. اما نوآموز در تمام مدت ممارست در سلسله 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 عهده تجسم خصال صوری بر آید (مانند تجسم هیکل و راه و روش یک مست یا یک 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 مانند تجسم اشخاص مختلف در سر سرای یک مهمانخانه، با حالت انتظار در ایستگاه راه آهن، یا در سالن یک دندان پزشکی، یا در سرسرای یک بانک... معین می‌کند. در این تمرین‌ها شاگرد باید تغییر شخصیت یابد و عمل آکتور ایجاد کننده را انجام دهد. مثلاً تیپ یک عضو اداره یا کارگر یا کاسب و مانند این‌ها را در ایستگاه راه آهن به حال انتظار ایجاد کند. مربی باید از شاگرد بخواهد که قبلاً راه و روش و خصال معنوی و صوری یک تیپ معین بشری را به خوبی و با دقت 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 دانایی کامل به کلیه خصال پرسناژی که می‌خواهد ایجاد کند، تم را ارتجالیاً 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 «حرف زدن زیاد به بازی بدن زیان می‌رساند، کم حرف زدن 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 به کار بردن دقت فراوان در اجرای صحیح این تمرین‌ها، خوب است یک صفحه از کتاب (Entre frise et Rampe) اثر الفونس دوده (Doudet) را در این جا نقل کنیم.

الفونس دوده در این کتاب چنین حکایت می‌کند که:

«هنرمند بزرگ فردریک لومتر (Lemaitra) روزی برای شاگردش هانری لافونتن یک موضوع سنیک؛ یک تم دراماتیک معین کرد تا بازی کند. فردریک در حالی که روی ایوان دراز کشیده بود تنگ شرابی در پیش 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 در خانه نیست. تو غیبتش را غنیمت شمرده دسته‌گلی و هدیه‌ای به خانه آورده‌ای و می‌خواهی شام گوارائی برایش آماده کنی. هنگامی که سفره را پهن می‌کنی و بشقاب‌ها را می‌چینی در کشو گنجه نامه‌ای می‌یابی و از آن پی می‌بری که زنت به شیوهٔ تنفر آوری به تو خیانت می‌کند...

کوشش کن با این موضوع مرا به گریه بیاوری... «زود باش، شروع کن!»
 لافونتن به چابکی شروع به کار کرد. بشقاب‌ها را چید و در حالی که لبخند می‌زد و نگاهی سرشار از مهر و عطوفت داشت، دسته گلش 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 صاعقه زده‌اش 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 کور-کو-را-نه به پاکیش ایمان داری. آن وقت همین که چشمت به این نامه می‌افتد، هر چه 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 آن را بررسی کرد، آخرش با بی‌اعتنایی نگاهی به متن آن انداخت و چیزی از آن نفهمید. نامه را در کشو انداخت و به چیدن بقیه بشقاب‌ها پرداخت... «اما... مثل این که نامه عجیبه، این نامه...» آرام به طرف نامه رفت. آن را به دقت خواند. شانه‌ای بالا انداخت و نامه را آرام روی میز پرت کرد «ولش کن! دروغه!... ممکن نیست!... الان خودش می‌آد 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 آن را بار دیگر بخواند... این بار همه چیز را فهمید گریه و بغض گلایش را گرفت، نزدیک بود خفه‌اش کند، با ناله مرگ روی صندلی افتاد...)

* * *

این جا ترجمه چند قسمت نظری و عملی، که بیشتر به درد ما می‌خورد، از رساله ژان - دوآ (Jan doat) به پایان رسید. اینک چند نکته دیگر درباره ژست ذکر می‌کنیم و به این بخش خاتمه می‌دهیم.

چنان که 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 در حال تعادل باشد. اما کار بدین جا 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، زمان دیگر کاملاً خسته، و در آخر به کلی کوفته و فرسوده باشد. بدیهی است که راه روش و حرکات این تیپ در زمان‌های مختلف به یک شکل نیست و در هر قسمت از اکسیون با قسمت دیگر تفاوت بسیار دارد. این جاست که برای آموختن نمایش انواع بسیار زیاد و مختلف خستگی، اندوه، شادی، شرم، ترس، دلاوری، خشم، مهر، باری کلیه غرایز و تأثرات و عواطف بشری استادی جز طبیعت نداریم.

بنابراین همان‌طور که هیچ کس نمی‌تواند با آموختن زبان و علم عروض و قافیه و تقلید از اسلوب دیگران، یا با دانایی به ترسیم خط و ترکیب رنگ، نویسنده یا شاعر و یا نقاش به مفهوم حقیقی گردد، هیچ کس نیز نمی‌تواند فقط با دانایی به پاره‌ای اصول و از بر کردن 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 خصال مختلف و متنوع چاره‌ای جز مطالعه عمیق طبیعت ندارند.

ممکن است بعضی از اکتورها بگویند که ما در دست متورانسن آلات و ادواتی بیش نیستیم، بنابراین هر طور او بخواهد ما به صدا و حرکت در می‌آییم و مطالعه طبیعت و آفرینش تیپ با او ست نه با ما.

این گفتار ابداً صحیح نیست، زیرا کار متورانسن نظیر کار رهبر ارکستر است. در ارکستر با آن که 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 هریک به وسیله اسباب موسیقی خود بنوازند. پس اگر نوازندگان توانایی جان بخشیدن به نت‌هایی که در برابرشان است نداشته باشند آلات ناقص و بد آهنگی 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 پرسناژ پییس بر نیاید آلت ناقصی است و با سر و صدای غلط و ناهنجارش هم آهنگی گروه را از بین می‌برد و به اکسیون و میزانشن پییس زیان فراوان می‌رساند. درباره کار اکتور در بخش سوم بیشتر از آن بحث خواهیم کرد.

* * *

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

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.

همان طور 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 آکتور و متورانسن حلال این مسئله مهم و دقیق است، آن‌چه در باره ریتم سخن گفتیم درباره ریتم حرکت نیز صادق است و باید رعایت گردد.

بعضی از اکتورهای ما (همکاران، عزیز، اجازه می‌دهید باز بگویم عده‌ای انگشت شمار؟) کم و بیش ریتم را حس می‌کنند و رعایت می‌نمایند بدین جهت ژست و حرکات‌شان عمیق‌تر و تأثیرش بیشتر است عده‌ای دیگر برعکس ابدأ ریتم را حس نمی‌کنند و به زحمت زیاد باید ریتم هر حرکت را به آن‌ها فهماند.

یکی از اکتورهای تهران، که با هم (چه در کلاس و چه در سن) نسبتاً زیاد کار کرده‌ایم، با آن که 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 رپتیسیون هر لحظه باید به او گفت: آرام‌تر، تندتر، نرم‌تر، خشن‌تر، سبک‌تر، سنگین‌تر، و باید، به اصطلاح خودمانی تئاتر، یا عنانش را کشید و یا مهمیزش زد. آن گاه که اکسیون پیس چنین اقتضا می‌کند که پرسناژ به تندی حرف بزند و حرکت کند، این اکتور تند حرف می‌زند، اما... (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 عکس العمل عصبی بدن (رفلکس) اجازه دهد که انسان در حال خشم تند حرف بزند، ولی بر خلاف طبیعت بشری، گفتار و رفتارش هم آهنگ نباشد و این قدر 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 به کار بردن ریتم صحیح و اثربخش کند دهن است که در چنین مقامی نیز عملش برعکس است و ریتم سخن و حرکت را هم آهنگ می‌کند.

برای درک ریتم و ممارست در آن من از موسیقی اروپایی استفاده فراوان برده و می‌برم. شما هم با موسیقی غربی آشنا شوید به طوری که دقایق و ظرایف آن را حس کنید و از آن لذت ببرید. سپس بین آثار سمفونیک آهنگسازان رومانتیک و مدرن قطعاتی را که بیشتر دراماتیک است انتخاب نمایید مثلاً سمفونی شماره ۵ بتهوون، سمفونی‌های شماره ۴ و ۵ و ۶ چایکوفسکی، و یا اوور تورهای دراماتیک: اوورتور «اگمونت» و «گوریولان» از بتهون، اوورتور «گیوم تل» از روسینی، اوورتور «شکارچی آزاد» و «ابرون» 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 سمفونی‌ای که انتخاب کرده‌اید، بنا به ذوق و قریحه خود، تمی که مناسب با ریتم آرام یا تند آن موومان باشد بسازید و آن تم را، در حالی که موسیقی بازی شما را همراهی می‌کند، بازی کنید. فایده دیگر این تمرین‌ها این است که شما را برای بازی رلهایی که با موسیقی همراه است آماده می‌سازد.

* * *

نکته دیگری که درباره ژست باید گفته شود این است که غالباً در تئاترها اکتورها و اکتریس‌هایی را می‌بینید که یک حرکت دست و یا سر، یا بهتر بگوییم، یک ژست را بدون دلیل چندین بار پشت سر هم تکرار می‌کنند همین طور در موقع حرکت روی سن، باز بدون دلیل، چندین بار از نقطه‌ای به نقطه دیگر می‌روند و از نقطه دوم به همان نقطه اول

برمی‌گردند. من در رپتیسئون‌ها این اشخاص را همیشه به درویش‌های
 معرکه‌گیر که موقع دعا یا سهراب‌کشی روی یک خط مستقیم از این سر
 معرکه به آن سر می‌روند و برمی‌گردند تشبیه کرده‌ام. 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 پیس تکرار می‌نمایند.

به طور 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!» همین طور اگر هنگامی
 که مشوش هستید در سراسر بازی خود آرام بنشینید 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 بر می‌گردانیم، در صورت لزوم تکرار این ژست، نباید دوباره بلافاصله دست را از نقطه اول به نقطه دوم ببریم (یعنی عین ژست قبلی را تکرار نماییم) بلکه، برای آرامش بخشیدن به تماشاگر، لازم است دست را از نقطه اول به نقطه ثالثی (که مثلاً در فضاست) 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.

همین طور اگر در روی سن از نقطه‌ای (نقطه مبدأ) به نقطه دیگری حرکت می‌کنیم، دوباره نباید بلافاصله و به خط مستقیم از 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 ابتدای سن روبروی تماشاگران ایستاده‌اید و میزانشن ایجاب می‌کند که به ته سن رفته چیزی بردارید و یا چیزی به کسی بگویید و دوباره به ابتدای 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 اول 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 نماییم عضلات دست و بدن ما نرم و منبسط است و حرکات دست و بدن ما سبک و چابک می‌شود. برعکس اگر بخواهیم در حال کین و ستیز به کسی مشت بزنیم یا با تنفر چیزی به طرف کسی پرتاب نماییم، عضلات دست و بدن ما سخت و منقبض است و حرکات دست و بدن خشن و سنگین می‌شود. 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 استثنایی 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 پیسی اکتوری را که طرف راست سن قرار داده از او خواسته‌ام که حرکتی ساده یا گاهی مشکل را با دست چپ انجام دهد، پس از آن که چندین و چندبار به شیوه بسیار زشت و ناشیانه‌ای حرکت را انجام داده و حرکتش را تصحیح کرده‌ام و جزئیات آن ژست و طرز اجرای صحیح آن را برایش تشریح نموده و نشان داده‌ام، بالاخره آن اکتور، پنهان از همکارانش، با عجز و ناامیدی و سرافکنندگی 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 اکتور دیگری نبوده است که به جایش بگذارم از آن ژست صرف نظر 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 به کار می‌برم و به کلیه همکاران خود توصیه می‌نمایم که بدین شیوه، نیمه 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 بکنند. مثلاً صورت را صابون زدن و تراشیدن - شانه کردن سر - سیگار از قوطی در آوردن، به لب گذاشتن و کبریت زدن - شمارش اسکناس - پوست کندن میوه - خوردن - نوشیدن - باز کردن و بستن قفل - گرفتن و برداشتن اشیاء مختلف - ریختن آب از تنگ در گیلاس - قند انداختن در چای و هم زدن آن - چکش زدن - اتوکشیدن - رخت شستن - گرفتن گوشی تلفن با دست راست و گرفتن نمره با دست چپ - ورق زدن کتاب - گرداندن دسته چرخ‌های مختلف - واکس زدن کفش - به کار بردن پاشنه کش - صابون زدن بدن در حمام - عینک زدن و برداشتن آن... و کلیه اعمالی که با دست راست انجام می‌گیرد به استثنای نوشتن، دوختن و مانند این‌ها که خاص دست راست است و سال‌ها باید زحمت کشید تا دست چپ را بدان‌ها عادت داد.

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 - پینگ‌پنگ - 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 با حوصله و پشتکار خستگی ناپذیر دست چپ را به انجام اعمال گوناگون عادت دهید.

این تمرین‌ها در ابتدا با ناشی‌گری فوق‌العاده همراه است. اما پشتکار داشته باشید تا بر مشکلات فائق آئید. نگوید «من پول برای تنیس بازی با دست راست ندارم، تا چه برسد به عادت دادن با دست چپ!» من هر وقت 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 شمشیر بازی نیز مانند من ترکه‌ای به دست چپ بگیرید و با حریفی تصویری بازی کنید و هرگز تا آخر عمر دست از این تمرین‌ها برندارید و دست چپ را از عادت نیندازید.

و دریافت که با وسایلی که در اختیار دارد می‌تواند از عهده اشکالات برآید و پیس را روی سن آورد، آن را انتخاب می‌نماید.

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

بدیهی است کار مطالعه بدین جا پایان نمی‌پذیرد. متورانسن باید، مانند کاشفی که به سرزمین ناشناسی رسیده، آن‌قدر تجسس و کاوش کند تا هیچ نقطه و نکته تاریکی برایش باقی نماند. این جاست که در نتیجه این کاوش‌های عمیق و دامنه‌دار ناگفته‌ها و آن‌چه را که «اثر دراماتیک قادر نیست بگوید» بر او مکشوف می‌گردد و نیروی ابتکار و اختراع و آفرینشش به کار می‌افتد تا دامنه اکسیون را به «ماوراء سن» بکشاند و «منطقه اسرار و خاموشی» را بر ما روشن سازد.

نکته دیگری که باید درباره انتخاب پیس گفته شود این است که متورانسن شرافتمندی که برای هنر خویش اهمیت و احترام شایان توجهی قائل است هیچ‌گاه هنر خود را در گرو پول نمی‌گذارد و همواره پیس‌هایی را انتخاب می‌کند که برای تماشاگران آموزنده باشد فرهنگ و معرفت عمومی را قدمی به پیش برد.

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 نیروبخشد. بنابراین متورانسن و اکتور شرافتمند هرگز نباید باری به دست آوردن ثروت به دلچک بازی تن در دهند و به جای دارو تریاک به مردم بخورانند.

خواندن پیس

پس از آن که متورانسن پیس را انتخاب کرد و مطالعات ابتدایی خود را به پایان رساند پیس را برای گروه خود می خواند. در جلسه قرائت پیس کلیه کارکنان هنری و فنی، متورانسن، معاون یا معاونین او، رژیسور، اکتورها، آهنگساز، دکورساز، نقاشی که طرح لباس ها را می دهد (کوستومیه)، مسئولین روشنایی، گرمور، ماشینست ها (کسانی را می گویند که دکورها را عوض می کنند و مسئول وسایل مکانیکی سن هستند)، حتی پرده کش لازم است حضور داشته باشند.

پیس 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 متورانسن رسیده است و یا از جهت روشنی مطلب و جلوه و جلای پیس می خواهد نکات مبهمی را حذف کند یا بعضی قسمت های پیس را جابه جا نماید و یا نکته ای بیفزاید باید با اطلاع و اجازه نویسنده دست به چنین کاری بزند.

در این جلسه باید به هر یک از مسئولین طراز اول، یعنی رژیسور، اکتورها، آهنگ ساز، دکور ساز، گرمور، کوستومیه، مسئول روشنایی و سرماشینست، یک نسخه پیس داده شود تا بتوانند تنها و با خاطری جمع به مطالعه دقیق آن پردازند.

بخش سوم

میرانسن

«اثر دراماتیک قادر نیست همه چیز را بگوید. سخن نویسنده تا سرحدی پیش می‌رود که هر سخنی می‌تواند برود. در ماوراء آن سرحد منطقه دیگری آغاز می‌گردد، منطقه اسرار و خاموشی. منطقه‌ای که آن را اتمسفر یا حاشیه - و یا به هر نام دیگر که میل دارید - می‌نامند. بیان و توصیف این منطقه کار متورانسن‌ها است. ما البته تمام متن را، و تمام آن‌چه را که متن می‌تواند بیان کند، بازی می‌کنیم. ولی می‌خواهیم 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 - که باید به ادبیات دراماتیک عتیق و کلاسیک و مدرن آشنایی 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 آن که بارها آن را به دقت مطالعه کرد و پسندید

تقسیم رل‌ها

پس از خواندن پییس، متورانس رل‌ها را بین اکتورها تقسیم می‌کند. برای تشریح شیوه منطقی تقسیم رل، قبلاً باید مطلبی را توضیح دهیم.

سلطه و حاکمیت صوری و معنوی

اکتور باید برای رلی که بازی می‌کند دارای هیکل و صدا و قیافه و روش مناسب و شایسته باشد در این صورت می‌گوییم فلان اکتور در فلان رل دارای سلطه و حاکمیت صوری (اوتوریته فیزیکی) است.

ممکن است اکتوری اندام و صدایش ضعیف باشد و بارلی که بازی می‌کند چنان که باید و شاید تطبیق ننماید، اما اکتور از جهت معنا به خوبی از عهده بازی رل برآید مثلاً اکتوری بسیار زبردست و کار آزموده 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 خوش خرام باشد و هر اندازه رل خود را صحیح و عمیق و هنرمندانه بازی کند، باز نمی‌تواند تماشاگران را چنان که باید مجذوب و مفتون خود سازد. مردم می‌گویند.

«این اندام ضعیف برازنده سهراب یا اتلوی نیست.»

این حقیقت را مطابق اصطلاح تئاتر چنین می‌گوییم: این اکتور دارای سلطه و حاکمیت معنوی (اوتوریته موارل، سپیری توئل morale و autorité spirituelle) و فاقد سلطه و حاکمیت صوری است.

و نیز ممکن است ظاهر اکتوری برازنده رل باشد، اما آکتور از جهت بازی ضعیف باشد. در این حال می‌گوییم: اکتور دارای حاکمیت صوری و فاقد حاکمیت معنوی است.

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

تشخیص سلطه صوری آسان است، و ملاک تشخیص سلطه معنوی تجربه و بصیرتی است که متورانسن در کار هر یک از آکتورهای گروه خود دارد.

متورانسن به تجربه دریافته است که فلان اکتور یا اکتریس هیچ شخصیت معنوی ندارد و از سلطه صوری خود نیز نمی تواند به حد اعلا استفاده کند. رل و هر چه را که به او گفته می شود خشک و طوطی وار در سن تکرار می نماید و توانایی آن را ندارد که رل و سفارش های متورانسن را اول به جسم خود فرو ببرد و شخصیت خود را بر آن ها بیفزاید و بازی کند، این نوع اکتور حتی قادر نیست که تمام طرح ها و گفته های متورانسن را اجرا نماید و بیشتر از نیمی از زحمات او را هدر می دهد.

این پست ترین نوع اکتور بود که گفته شد. همین طور درجه به درجه بالا می رویم تا به اکتوری می رسیم که بیانی دلچسب، چهره و هیكلی سمپاتیک و بدنی نرم و مطیع دارد. رل را درک می کند و حرکاتی را که متورانسن طرح کرده است به خوبی انجام می دهد. اما توانایی آن را ندارد که قدمی فراتر بگذارد و بر آن چه که متورانسن دیده و شنیده است چیزی بیفزاید.

باز چند درجه بالاتر اکتوری وجود دارد که، علاوه بر مزایای دیگر، صاحب قریحه و شخصیت و فرهنگ است و از ادبیات دراماتیک جهانی با خبر است. این اکتور به اجرای صحیح و خوب گفته ها و دستورهای متورانسن اکتفا نمی کند. بلکه «هزار نکته باریک تر از مو» که نمی توان به کسی آموخت بر آن ها می افزاید و از این راه به او کمک می نماید.

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

در کار تقسیم رل هرگز نباید متورانسن تسلیم حب و بغض خویش گردد. بلکه اگر عزیزترین دوستش توانایی بازی رلی را از هر جهت ندارد، لازم است او را کنار بگذارد و رلی بسیار آسان‌تر، که دوستش برآورده 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 وسیله هوس بازی و شهرت‌پرستی خود بیندارند. اما متأسفانه باید گفت که بعضی از اکتورها با آن‌که به ظاهر به این اصول ایمان دارند، در باطن این‌طور فکر نمی‌کنند. در هر گروه نسبتاً خوب همیشه یکی دو نفر ناراضی یافت می‌شود که چون انتظارات نابجایشان 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 خود راضی کسانی هستند که تماشاگران گاهی به هیچ وجه از آن‌ها خوشنود نیستند.

من غالباً گرفتار جوابگویی و ایستادگی در برابر توقعات کسانی بوده‌ام که هنوز از عهده بازی صحیح و اثر بخش رل کوچک یا متوسطی برنیامده ادعا و آرزوی رل‌های 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 اکتورهایی نیز هستند که وجدان هنری دارند و از کار خود مطمئنند. هر رلی را که برزندگی اش را داشته باشند صمیمانه می پذیرند اگر چه کم اهمیت ترین رل پیس باشد. و غالباً رل خود را خوب از آب در می آورند.

این نکته مهم را نیز نباید ناگفته بگذارد که چون هنر تئاتر در ایران تازه رواج گرفته و هنوز نوزاد است، اکتور دبستان دیده و پرورش یافته بسیار کم است. بدین جهت گروهی که از بهترین اکتریس ها و اکتورهای کشور ما تشکیل شده و من افتخار همکاری با آنها را داشته ام از حیث تعداد افراد کامل نیست. و این ضعف کادر هنری باعث ایجاد دو عیب اساسی گردیده است:

یکی آن که غالباً رل های پرسناژهای میانسال و پیر را ناگزیر اکتریس ها یا اکتورهایی بازی کرده اند که سن شان از بیست تا سی سال بیشتر نبوده. البته آنها گلیم خود را از آب کشیده اند، اما گاهی هر قدر تغییر ظاهر داده اند، باز نتوانسته اند به خوبی و چنان که شایسته آن است سلطه صوری و معنوی به دست آورند. این جوانان گاهی از رل خود راضی و گاهی بسیار ناراضی بوده اند.

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

اما خود را نیز مقصر نمی دانم. زیرا، چنان که گفته شد و همه تصدیق داریم، کادر هنری ما همیشه ناقص و ضعیف بوده است. و ما، همه ما، هرگز به تکامل آن توفیق نیافته ایم. برای آن که هیچ گاه آرامش خاطر نداشته ایم و همواره با گرفتاری های گوناگون دست به گریبان بوده و هستیم.

دیگر آن که گاهی رلهایی از طراز اول ناگزیر به اکتورهای واگذار شده است که برزنده 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 آن که نقطه ضعفی ایجاد کرده و از استحکام زیبایی نمایش کاسته است، اشتباه بزرگی برای بازی کنندگان این رله‌ها پیش آورده که می‌پندارند شایستگی بازی چنین رلهایی 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 آن که پیس خوانده شد رله‌ها تقسیم گردید و چند روزی اکتورها به مطالعه انفرادی پیس و رل خود پرداختند، کار دسته جمعی و دور میز آغاز می‌گردد. بدین معنی که متورانس، واکتریس‌ها و اکتورها و سایر مسئولین دور هم می‌نشینند و به بحث درباره پیس می‌پردازند. در این جلسات ابتدا متورانس باید کلیه بازی کنندگان را به تشریح پیس و رل خودشان و ادار نماید تا بفهمد آیا پیس را درک کرده‌اند؟ آیا به خصال ظاهری و معنوی پرسناژی که باید ایجاد نمایند، پی برده‌اند؟ آیا از رابطه هر پرسناژ با پرسناژهای دیگر، که همه با هم مانند حلقه‌های زنجیر مرتبط‌اند، سردر آورده‌اند؟

او باید در جریان این بحث‌ها اگر نکته تاریکی برای اکتوری وجود دارد روشن سازد. اگر اکتوری پیس و رل خود را چنان که 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 سر در آورد و مشکل را بگشاید.

نقیصه دیگری که در کار گروه ما وجود دارد این است که غالباً نتوانسته‌ایم این شیوه منطقی را پیروی کنیم. زیرا در کشور ما کمتر اتفاق می‌افتد که اکتور یا اکتوری به اندازه کار خود با سواد 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 هر کس که نام اکتور بر خود می‌گذارد ضروری است تا بتواند آثار نویسندگان و انتقاداتی را که درباره آن آثار نوشته شده و همچنین چند نمونه از هزاران کتاب که در پیرامون کار اکتور و تئاتر بحث شده است، مطالعه نماید و بدین وسیله قریحه و تکنیک خویش را پرورش دهد.

اما متأسفانه باید گفت که، از دانستن زبان بیگانه هم چشم پوشیم بین تمام اکتورهای ایران به زحمت می‌توانیم فقط ده نفر را بیابیم که دست کم تمام پیس‌های 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 اکتور یا «هنرپیشه» به خود نهاده‌اند (به جرئت می‌گویم) یا به کلی بی‌سوادند و یا فقط از خواندن و نوشتن بهره کمی دارند. نیم دیگر، به استثنای چند نفر انگشت‌شمار، با دانش و مطالعه نیستند و از ادبیات به طور کلی و

مخصوصاً ادبیات دراماتیک بی بهره‌اند. در این میان تنها چند نفر را می‌توان یافت که برای پیشرفت کار خود در تلاشند و کم و بیش صاحب اطلاعات و مطالعه‌اند.

(من به همه همکاران خود اطمینان می‌دهم که در این گفته‌ها قصد تحقیر و توهین هیچ یک را ندارم و برای پیشرفت هنر ایران آرزو دارم همه آن‌ها صاحب دانش و فرهنگ و بصیرت در کار خود باشند.)
 بنابر آن چه گفته شد - و یقین دارم که مورد تصدیق همه همکاران منصف من است - غیرممکن است بتوان برای تشریح نکات ظریف اجتماعی و فلسفی پیس و یا خصال پرسناژها به اشاره به چند نکته اساسی اکتفا نمود. بلکه برعکس غالباً ناگزیر بوده‌ایم که برای بعضی از همکاران تازه کار و یا کهنه کار تمام الفبای هنر و تئاتر را تشریح کنیم و «از سیر تا پیاز» پیسی را که می‌خواهیم نمایش دهیم، بگوییم.

در نتیجه گاهی این عیب اساسی پیش آمده است که چون بازی کننده شخصاً و حتی با کمک دیگران توانایی درک عمیق پیس و پرسناژ را نداشته و نتوانسته است - به اصطلاح معمولی - رل را به جسم خود فرو ببرد، پس آن چه را که از مسئول نمایش درباره تحلیل پیس و نیز بیان و 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 اکتیس‌ها 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 آن که بحث درباره پیس و رل‌ها به پایان رسید، کار دور میز به مرحله دوم می‌رسد. در این مرحله خواندن رل‌ها آغاز می‌گردد. بدین معنی که بازی کنندگان هر یک نسخه‌ای از

پیس در پیش دارند و سن به سن و پرده به پرده هر یک به نوبه رل خود را از رو می خوانند و با هم سؤال و جواب می کنند در این دوره کار، بازی کنندگان وظیفه دارند که رفته رفته رل های خود را، با آهنگ صحیح و ریتم و حالت مناسب، مانند منظومه ای بخوانند بدون آن که حرکتی کنند و یا ژستی انجام دهند.

متورانسن وظیفه دارد که آهنگ های نادرست، ریتم های نامناسب خشونت ها و نرمش های بی جا 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 بازی کننده 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 بازی کنندگان تنها به این جلسات قرائت رل نباید اکتفا کنند، بلکه باید به مطالعه و تحلیل عمیق تر رل و همچنین به حفظ کردن آن مشغول باشند.

متورانسن با ترغیب آنها به کار و باز خواست از کسانی که کاهلی می کنند و نیز با در نظر گرفتن وقت و مهلت خود نباید اجازه دهد که کار دور میز بیش از اندازه به طول انجامد. بازی کنندگان نباید تصور کنند که کار دور میز برای آن است که رل ها به حافظه سپرده شود. این جلسات برای آن است که تحلیل و تعمق بیشتر درباره پیس به عمل آید و اگر در بیان رل ها هنوز نکات مبهم و تاریکی باقی مانده است با تشریح و بحث روشن گردد و به راه افتد.

همین که رل ها نیمه حفظ شد و بازی کنندگان توانستند، بدون آن که حواسشان پرت شود، رل ها را در دست گرفته و هرگاه لازم باشد از رو بخوانند و حرکت کنند، تمرین با ژست شروع می شود. پیش از ورود در این مرحله مطالب دیگری را تشریح می کنیم.

دامنه کار متورانسن

در دوره کار دور میز متورانسن نباید به جز زمانی که برای استراحت و آسایش ضروری است ساعتی غافل و بیکار بنشیند. زیرا کاری را که از چندین ماه پیش جهت انتخاب و مطالعه پییس و تقسیم رل‌ها و در نظر گرفتن دکور لباس، اثاثیه، موسیقی (اگر لازم باشد) و همچنین وسائل مکانیکی سن و روشنایی انجام داده است در این مراحل به شدت ادامه دارد.

برای دکور باید نظریات و طرح‌های خود را با دکوراتور در میان بگذارد و از نیروی ذوق و ابداع و اختراع و فانتزی خود و دکوراتور، حد اعلائی استفاده را ببرد. پس از آن که رد و بدل نظریات کلی به پایان رسید و دکوراتور طرح‌های رنگین دکور را حاضر کرد، او باید آن‌ها را ببیند و به دقت مطالعه کند. اگر نکته زایدی که سادگی و فصاحت دکور را از بین می‌برد در آن‌ها دید باید با مباحثه و اجازه دکوراتور آن را 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، مثلاً 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 هم اسلوبی 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 دقیق‌تری محتاجند، متورانسن باید با نقاش به موزه‌ها برود و کتاب‌ها و اسناد و مدارک موجود را به دقت واریسی 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. مثلاً اکتوری که در یک پییس پرسناژ خود را با لباس مشکی پوشانده است و در پییس دیگر رلی 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 نماییم چه بسا به این نتیجه خواهیم رسید که برای پرسناژ دوم لباس مشکی ابدأ مناسب نیست و باید مثلاً قهوه‌ای راه راه و یا سورمه‌ای شطرنجی را انتخاب کرد اگر چه خود لباس در هر دو رل کت و شلوار و جلیقه ساده باشد.

حالا که صحبت از لباس به میان است بسیار به جاست بعضی نکات را که دارای اهمیت بسیار است، گوشزد نماییم. در کشور ما، که هنوز متخصصین با تجربه برای کارهای مختلف تئاتر به وجود نیامده و اهمیت نکات دقیق کار روشن نگردیده، خیلی از خرده کاری‌های تئاتر به قدری سرسری انجام می‌گیرد که بعد باعث زحمت زیاد می‌گردد. مثلاً بسیار اتفاق افتاده که لباس اکتریس یا اکتوری خیلی تنگ و بدقواره دوخته شده است. بازی کننده فلک زده هر شب هنگام بازی در شکنجه بوده و صاحب تئاتر به واسطه «اشکالات مادی» لباس را عوض نکرده است. گاهی نیز لباس را به اندازه‌ای «بازاری» دوخته‌اند که با یک حرکت تند و خشن بازی کننده درز آن در رفته یا چند تکه‌اش به زمین ریخته است.

این پیش آمدها به قدری اکتور را ناراحت و عصبانی می‌کند که نیمی از نیروی او را تباه می‌سازد و در نتیجه به نمایش لطمه‌زیادی وارد می‌آورد. برای اجتناب از این پیش آمدها و راحتی خاطر بازی‌کننده باید لباس را به دوزنده‌خبره داد و دقت فراوان به عمل آورد که لباس خوش برش باشد و به قد و قواره بازی‌کننده (خواه خوش قد و بالا، خواه خپله و بدهیکل باشد) بیاید. همچنین و مخصوصاً محکم‌تر از لباس معمولی دوخته شود تا هنگام بازی از هم در نرود و باعث خنده بی‌جای تماشاگران نگردد. همین‌طور - اگر لازم است پاره‌ای از قسمت‌های پیس با موسیقی همراه گردد - متورانسن باید با آهنگساز همکاری کند و در تعیین نوع آهنگ‌ها و خصال آن‌ها با او موافقت کامل حاصل نماید. بدین منظور او باید با موسیقی‌آشنایی 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، پله‌کان و ایوان و مهتابی و ستون و مانند این‌ها را معین و مشخص سازد و به مسئولین هر قسمت برای تهیه آن‌ها دستور و سفارش دهد و همیشه کار آن‌ها را برای صحت اجرای دستورهای خویش و ارسی کند. البته در اروپا رژیسورسن در این کارها به متورانسن کمک شایان می‌نماید اما در ایران ما...

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

اینک متورانسن را، در گیرودار این تکالیف، سرگرم به کار خود رها می‌کنیم و لحظه‌ای به سراغ اکتورس‌ها و اکتورها می‌رویم بینیم 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 رل‌ها خود پرداخته‌اند. این مطالب را در بخش سخن بحث کرده‌ایم و این جا تکرار نمی‌کنیم.

ولی این‌ها کارهای ابتدائی است. زحمت اصلی اکتور این است که با کمک و راهنمایی متورانسن از کلام نویسنده یک پرسناژ زنده ایجاد کند. کار خلاق اکتور همین است.

او باید از یک یا چند صفحه رل که به عهده‌اش گذاشته می‌شود پرسناژ خود را کشف کند و به خصال و خلق و خوی او پی ببرد. سپس برایش گفتار و رفتار و شیوه‌نشست و برخاست و آمد و رفت مخصوص به او انتخاب نماید.

برای کشف پرسناژ و آشنا شدن با او جز آن که ده‌ها بار رل را، مانند سرزمینی که می‌خواهیم 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 نماییم، 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 پاره‌ای از خصال معنوی یا صوری پرسناژ به آسانی بر ما روشن و مکشوف می‌گردد و پاره‌ دیگر از روحیاتش در تاریکی فرو رفته است. برای کشف آن‌ها لازم می‌آید که تمام پیس را باز هم بارها زیرو رو کنیم، و چه بسا از گفتار و کردار پرسناژهای دیگر نشانه‌ای درباره پرسناژ خود می‌یابیم و بدان وسیله تاریکی‌ها را روشن می‌سازیم.

گوئی در جنگل بی کرانی به دنبال گمشده عزیز می گردیم، 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 می رسیم گاهی نیز راه دراز و ناهموار، نشیب و فراز فراوان و هوا تاریک است.

در نتیجه این کند و کاو زمانی آسان و زمانی پر زحمت، بالاخره پرسناژ مانند شبحی تیره و تار پدیدار می گردد. سپس رفته رفته شکل می گیرد و تجسم می یابد. 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 بر دارد. بعد با نیروی ابداع و فانتزی خود از آن شبح تپیی زنده و بشری بسازد و ما هر شب 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 شرقی هاست، همه در کودکی شنیده اید و حالا هم می شنوید.

چون من از سه ماهگی پدر و مادرم را از دست داده بودم، مادر بزرگم مرا، که آخرین فرزند دخترش بودم، پیش خود نگه داشت و بزرگم کرد. حیاط خانه ما وسیع بود و بین درخت ها و نهال چند درخت کهنسال نیز هنوز بر پا مانده بود. در آن زمان که تنها در کارخانه کوچک خیابان چراغ برق وجود داشت و نمی توانست به تمام محله های تهران برق برساند، در زمستان حیاط ما را با دو فانوس کم نور که از دور سوسو

می زد روشن می ساختند. نور تنبل و اسرار آمیز فانوس ها خود را به بدنه درخت های برهنه می مالاند و با آن ها روی دیوار و کف حیاط. شب ها و شکلک های مرموز و نیمه محو می ساخت.

گذشتن از این گورستان سرد و تاریک و دیدن این مردگان که نیمی از هیکل را از خاک بیرون کشیده اند به اندازه ای هراسناک بود که هرگز نمی خواستم بدون همراهی کسی در آن پا بگذارم. گاهی بعضی از این شکلک ها به طوری در چشم و ذهنم نقش می بست که تا مدتی محو نمی گردید.

مادر بزرگ هنگام زمستان در تالار وسیعی جا داشت و من هم با او بودم. گاهی دخترها و نوه ها، پسر و دختر به دیدنش می آمدند. در این شب ها سکوت گورستان شکسته می شد و آمد و رفت بیشتری بود. همچنین تالار رونق دیگری می گرفت. دو جار سه شاخه را که سر بخاری بود روشن می کردند. روی کرسی ترمه بوته جقه ای، که شاید جزو جهاز مادر بزرگ بود، سفره سفیدی گسترده می شد و شبچره روی آن قرار می گرفت.

این شب ها جشن ما بچه ها بود. از سر و کول هم بالا می رفتیم. این قدر جست و خیز و هیاهو می کردیم که صدا به صدا نمی رسید. برای آن که ما را از سر و صدا بیندازند، یا با شبچره سرمان را گرم می کردند و یا قصه و داستان می گفتند. گاهی قصه به داستان های جن و پری و سحر و جادو و بختک می رسید داستان بختک برای من هولناک تر و شورانگیزتر از همه بود. هر وقت آن را می شنیدم هوش از سرم می برد. گورستان سرد و ساکت خانه محیط را به قدری مساعد و آماده می ساخت که داستان به روح و جسمم فرو می رفت.

مهمان‌ها که می‌رفتند و خانه از رفت و آمد می‌افتاد، مادر بزرگ مرا می‌خواباند. 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! و گرنه بختک یا گرگه می‌بردت؟ اگه کاری داشتی منو صدا کن. بخواب جون 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 من می‌گذشت به کمترین خش و خش 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. همین قدر 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 بخارانم.

اما رفته‌رفته خارش و سوزش به اندازه‌ای می‌شد که انگار شکنجه‌ام می‌کنند.

در این میان شبخ محو می‌شد و بختک از دستم در می‌رفت. بازحمت طاقت‌فرسایی، بدون آن که بگذارم لحاف تکان بخورد، پایم را جمع می‌کردم و دستم را به کف پا می‌رساندم و چنان به سختی ناخن‌ها را در

آن فرو می بردم که می خواستم پوستش را بکنم. آخرش همان طور چار چنگولی باقی می ماندم.

اما داستان بختک و گنج چنان به جسم و جانم فرو رفته بود که از خاطر محو نمی شد و باز از سر تا ته از نظرم می گذشت.

این بار جار روی بخاری خرده خرده شکل و جان می گرفت و از بخاری پایین می آمد. باز نمی دانم چقدر وقت در انتظار سنگین شدن لحاف می گذشت. ولی این دفعه تیره پشتم می خارید و از سوزش آزار دهنده آن به خود می آمدم.

من هزار بار بختک را دیدم. اما هرگز نتوانستم دماغش را بگیرم و گنج را بیابم. ولی به شما اطمینان می دهم 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 آن قدر بخوانید و زیر و رو کنید تا به جسم و جانتان بنشیند و فرو برود. آن وقت، با آن که گاهی پرغرور و دیر آشناست، بی گمان زود یا دیر به سراغتان خواهد آمد. اما فرز دماغش را بچسبید. ول نکنید تا گنج را نشانتان بدهد...

تمرین در سن

گفتیم که پس از کار دور میز تمرین در سن آغاز می گردد. متورانسن باید دستور دهد که سن اصلی تثاتر یا سن فرعی را که در سالن مخصوص تمرین ساخته شده است برای کار آماده سازند. آمادگی بدین ترتیب است که، بر حسب نقشه ای که متورانسن برای هر پرده یا هر تابلو از پیس طرح کرده، سن را با چارچوبه هایی که از گونی پوشیده شده دکور بندی موقتی می کنند و میز و صندلی و گنجه و تخت و رخت آویز و مانند این ها که اثاثیه سن است، همچنین پله کانها و ایوانها و امثال اینها را که به

اصطلاح تئاتر پراتکابل نام دارد، در نقاطی که متورانسن در طرح خود معین کرده می‌چینند و سن را برای تمرین حاضر می‌کنند.

اما پیش از آن که اکتورهای آنها و اکتورها را در حال تمرین در سن بینیم 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 متورانس و اکتور:

شیوه اول - این سبک قدیمی است و در تئاترهای متداول است که پیس‌های معمولی و تفریحی را بازی می‌کنند. در این تئاترها هیچ دیده نمی‌شود که یک پیس کلاسیک از شکسپیر یا سروانتس (درام نویس اسپانیولی متعلق به دوره رنسانس) یا کورنی وراسین (تراژدی نویس‌های دوره کلاسی سیسم فرانسه) یا مولیر و یا دیگر نویسندگان نامی را روی سن آوردند و بیشتر پیس‌های معمولی نویسندگان معاصر از طراز دوم و سوم را بازی می‌کنند. مانند تئاترهای که امروز در فرانسه به نام تئاترهای بولوار معروف است.

در این تئاترها متورانسن به مفهوم حقیقی کلمه وجود ندارد و کار او را یا خود نویسنده و یا یکی از اکتورهای گروه که خبرگی و کار آزمودگی‌اش از دیگران بیشتر است انجام می‌دهد. در این سبک متورانسن 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 بازی کننده 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 اگر چه 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 متورانسن‌هایی است که شکل کنونی تئاتر را برای بیان کلیه هدف‌های هنری خود نارسا می‌دانند و همیشه در پی آنند که با عوامل تازه‌ای کمبودهای هنر تئاتر را، که تحولات و خواست‌های دوره جدید ایجاد نمود، پر کنند. (مانند ماکس راینهارت، متورانسن آلمانی - آروین پیسکانور، متورانسن آلمانی)

و یا دیگران که عقیده دارند عوامل نابابی بدون آن که ضرورت ایجاد کند، به هنر تئاتر افزوده شده که شکل اصلی و خالص آن را تغییر داده و اصلتش را از بین برده است. این اشخاص نیز همیشه کوشش دارند که این عوامل ناباب قراردادی (Conventionnel) را از هنر تئاتر دور سازند، مثلاً مه‌یرهولد (Meyerhold) متورانسن روسی بر این عقیده است که پرده سن یکی از این عوامل ناباب و قراردادی است که در دوره‌های جدید پا به صحنه تئاتر گذاشته و نه فقط اصالت هنر تئاتر را از بین برده بلکه فاصله عظیمی بین اکتورها و تماشاگران ایجاد نموده است.

او از این تئوری که در تئاتر لازم است فوراً و به بهترین شکل رابطه 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 اکسیون 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 وسیله 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 پرده تئاتر را به دور انداخت. همچنان که در دوره طلایی تئاتر در یونان عتیق و عهد شکسپیر در هیچ تئاتری پرده وجود نداشت. این نمونه بسیار کوچکی بود از نظریات این متورانسن.

ولی باید دانست که تمام مطالب این متورانسن های صاحب نظر به این سادگی قابل پذیرش نیست، این ها گاهی در آزمایش های خود به قدری راه مبالغه می پیمایند و از راه ها و سنتی که قبول عامه یافته دور و منحرف می گردند که آن آزمایش مقبول نمی افتد و در سراسر جهان مورد انتقاد منتقدین صاحب نظر واقع می گردد.

باز به طور نمونه این مطلب را می گویم که چندی پیش در مجله ای هنری خواندم که اروین پیسکاتور^۱ در تئاتری که در شهر نیویورک دارد، به آزمایش های تازه پرداخته و از آن جمله پیس «اریستوکرات ها» اثر نیکلا پوگودین نویسنده معاصر شوروی را در دکوری نمایش می دهد که به شیوه سینما توگرافی روی پرده های سفید منعکس گردیده است.

به خاطر آمد که وقتی در فرانسه به تحصیل مشغول بودم، پیس «سیکلون» اثر سامرست موم نویسنده معاصر انگلیسی را در پاریس نمایش می دادند و مقدمه پیس 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 ابداً قبول عامه نیافت و مورد اعتراضات و انتقادات شدید واقع گردید، منتقدین می گفتند: وقتی ضرورت ایجاب نمی کند (و

۱. Erwin Piscator متورانسن آلمانی است که پیش از آن که نازیسم در آلمان حکوت را در دست بگیرد. در تئاتری به نام خودش (تئاتر پیسکاتور) در شهر برلن کار می کرد 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 آن جا پناهنده گردید.

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 آن را ببینیم. این دو هنر با هم تفاوت بسیار دارد... سرانجام متورانسن مقدمهٔ پیس را به همان شکل اصلی که نویسنده نوشته بود برگرداند.

پیسکاتور خواسته است این آزموده را امروز در امریکا بیازماید. ممکن است تماشاگران امریکایی اعتنایی به این اصول نداشته باشند ولی من یقین دارم اگر این آزمایش دوباره در اروپا به عمل آید ابداً مقبول نخواهد افتاد و انتقادات منقدین آزمایش‌کننده را سر جای خود خواهد نشاند.

من بسیار مایل و مشتاقم که آراء و نظریات قابل توجه این گروه متورانسن را در این جا به تفصیل برای خوانندگان شرح دهم. ولی چون کتاب‌ها و مدارک لازم را در دسترس ندارم و از مطالعه آن‌ها محروم ناگزیر صرف نظر 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 دربارهٔ هنر ما می‌گویند و خلاصه همه آن‌ها این است که تئاتر هنر عالی و کاملی نیست. من هم با آن‌ها هم‌رأی و هم‌داستانم. زیرا تئاتر معاصر از عوامل غیر متجانس، از عناصر آلی و غیر آلی (Organique-Inorganique) و مصنوعی و طبیعی تشکیل یافته است بدین ترتیب:

۱- پیس، 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 پیش پا افتاده است.

۳- دکورها غالباً تقلید صرف از طبیعت است.

۴- خود اکتور که از گوشت و استخوان ساخته شده

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

۶- روشنایی تئاتر که همیشه در پی تقلید نور طبیعی است و همیشه در

این آزمایش شکست خورده است.

۷- چهره‌های گریم شده و تغییر شکل یافته.

۸- همین چهره گریم شده که همیشه در تلاش است تا حالت خویش

را از خلال قشر گریم عبور دهد.

سپس کریگ می‌گوید: چنان که ملاحظه می‌کنید، از این هشت عامل

عوامل ۱، ۲، ۴ و ۸ یعنی سخن، اکتور، صدا و حالت، چهره آلی هستند.

عوامل ۳ و ۷ یعنی دکورها و گریم غیر آلی هستند.

عوامل ۵ و ۶ یعنی روشنایی و ژست و حرکت نیمه آلی و نیمه غیر

آلی هستند^۱.

با این عوامل غیر متجانس است که تئاتر معاصر ابلهانه می‌پندارد که

می‌تواند اثر هنری ایجاد نماید.

کریگ ادامه می‌دهد: حالا بیاییم و این عوامل شلم شوربا را به دو

شکل متجانس سازیم.

شکل اول:

۱- پیس تئاتر چون عاملی است غیر طبیعی شکل آن را تغییر نمی‌دهیم

و سایر عوامل را با آن متجانس می‌سازیم.

۱. من نمی‌فهمم به چه علت روشنایی سن، نیمه آلی و نیمه غیر آلی است.

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

۳- دکور را غیر حقیقی و مجرد از زمان و مکان می‌سازیم.

۴- اکتورها به شیوه عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی باید طوری خود را بپوشانند که ابدأ شناخته نگردند.

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

۶- روشنایی به کلی غیر طبیعی.

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 هیچ یک 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 تغییر شکل ندهند، بلکه هر اکتور که از هر جهت شباهت بیشتر به پرسناژ پیس دارد آن رل را بازی کند.

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

۶- برای روشنایی، روشنایی 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 هشت گانه به خودی خود منطقی است.

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

اما آمیختن حقیقی و غیر حقیقی، طبیعی و مصنوعی، راستی و دروغی آن هم در صورتی که ضرورت ایجاب نکند، اشتباه بزرگی است و نشانه آن است که ما طبایع و خصال اشیاء را ابداً درک نکرده‌ایم.

بالاخره کریگ در این مقاله چنین نتیجه می‌گیرد که حالا اگر از من بپرسید که تو خودت کدام یک 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 غیر آلی تشکیل یافته است.

پس از این اشاره مختصر درباره آراء و عقاید این دسته متورانسن می‌گوییم شیوه کار و یا رابطه آن‌ها با اکتور این است که بر حسب نظریات و آراء دبستان هنری ای که هر یک پیرو آنند و یا خود موجد آن هستند، برای پیشرفت هدف و منظور دبستان خویش همه چیز حتی شیوه بیان و بازی را به اکتور تحمیل می‌نمایند؛ و ابداً حاضر نیستند که کار را به عهده احساسات و الهامات و مکاشفات اکتور واگذارند. و با جزئی‌ترین مسئله میزانسن را که در نتیجه مدت‌ها تفکر و تعمق فراوان طرح کرده‌اند تغییر دهند در این شیوه حرف اول و آخر با متورانسن است.

شیوه سوم - سنتز دو شیوه دیگر است و خاص گروهی است که فرم 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 آن را قدمی به جلو براند استادانه استفاده می‌برند.

در این شیوه متورانسن 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 آن را به عهده شخصیت و ابتکار و احساسات اکتور و امی‌گذار پس در این سبک حرف اول با اکتور است او به آزادی شروع به اجرای طرح میزانسن می‌کند. اگر شیوه اجرایش صحیح بود چه بهتر و گرنه متورانسن با بحث و اقناع عمل او را تصحیح می‌کند و حرف آخر را می‌زند.

همچنین بسیار اتفاق می‌افتد که متورانسن در میدان آزمایش به نارسایی 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 متورانسن‌ها و نه همه آن‌ها، طرح میزانسن 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 متورانسن پای اثر خود صحنه می‌گذارد و امضا می‌کند.

و نیز در این شیوه، بر خلاف شیوه اول، هماهنگی از هر جهت حفظ می‌گردد. متورانسن به هیچ یک از اکتورهای طراز اول اجازه نمی‌دهد که پیس و همکاران دیگر را آلت و اسبابی برای جلوه کار خود قرار دهند. همه نیروها باید برای هم‌آهنگی عمومی به کار رود. به طوری که اگر رل یک کمک (فیگوران) حتی در یک لحظه مهم‌تر از سایر پرسناژها باشد،

متورانسن دیگر آن را واپس می‌کشد تا در آن لحظه تمام توجه را به سوی این رل کمکی معطوف دارد و نگذارد هیچ نکته درام از اهمیت خاص خود بیفتد (ناگفته نگذاریم که در کشور ما، به واسطه نبودن کادر لازم و کافی و ضعف بعضی از افراد کادر موجود، این هم‌آهنگی غالباً خواهی نخواهی از بین می‌رود).

حال اگر در مقام مقایسه این سه شیوه برآییم، سبک اول ارزش آن را ندارد که بحث بیشتری درباره‌اش بکنیم و من امروزه هیچ متورانسن پر اهمیت و نامداری را نمی‌شناسم که پیرو سبک اول باشد.

اما دو سبک دیگر پیشوایانی دارد که همه از سرآمدان هنرند و اگر آراء مبالغه‌آمیزشان را که هنوز قبول عامه نیافته و یا در میدان آزمایش با شکست روبه رو شده است کنار بگذاریم، همیشه نظریات‌شان راه تازه‌ای برای حل معضلات هنری گشوده و هنر تئاتر را از جهت نظری و عملی غنی‌تر ساخته است.

اگر در یک طرف این میدان ماکس راینهارت‌ها و کریگ‌ها ایستاده‌اند در طرف دیگر نیز استانیسلاوسکی‌ها (متورانسن فقید شوروی)، لوئی، ژووه، و شارل دولن‌ها (متورانسن‌های فرانسوی که هر دو اخیراً وفات یافتند) قرار دارند. هر دو دسته در عین حال که درباره نظریات یکدیگر مباحثات دقیق علمی می‌کنند و پاره‌ای از آن‌ها را مردود می‌دانند، به نظر احترام به هم می‌نگرند و دانش و هنر یکدیگر را ارجمند و گرامی می‌شمرند 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 می‌بینید که نام این هنرمند صاحب نظر را در آن نیابید) زمانی همکار انگلیسی خود کریگ را به

وطن خویش دعوت کرد تا هملت شکسپیر را در تئاتر هنر مسکو روی سن آورد. کریگ دعوت او را پذیرفت و هملت 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 شیوه اجرای اصلی واحد است، من در خود به هیچ وجه توانایی 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 کتاب ها و مقالات شان می خوانم تئوری ها و راه های عملی گروه سوم بهتر به دلم می نشیند و آن ها 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 تئوری های 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 متر مربع باید اثاثیه آن پرده و نیز هشت نفر بازی کننده را جای دهد. همچنین محل ها 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 قسمت های 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 پلان ها به نسبت طول، یا به اصطلاح تئاتر، به نسبت عمق سن است.

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 شماره‌ای دارد و می‌گویند پلان اول، دوم، سوم...

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

هنگام رپتیزیون نیز با استفاده از اصطلاحات تقسیم بندی سن حرکات را نشان می‌دهد. مثلاً به یک اکتور یا کمک می‌گوید: شما از در طرف باغ (اگر اکتور روبه روی 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 نیمه دوم پلان اول قرار می‌گیرید.

در ایران که هنوز هیچ سنی به سبک اروپا و بنا به تجربیات معماران و متورانس‌ن‌های اروپایی 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 اروپایی 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 ببریم.

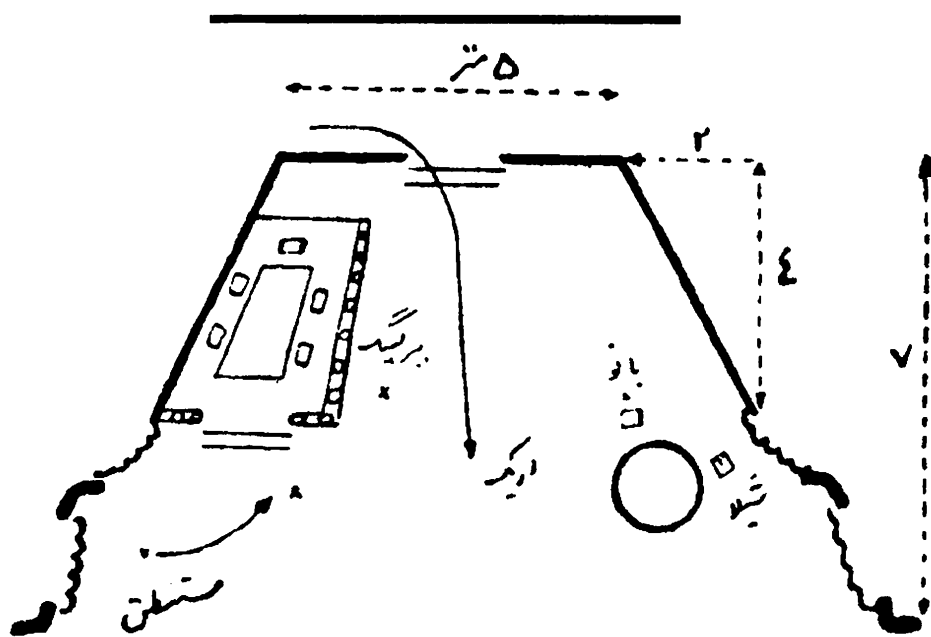
اینک برای نمونه طرح میزانشن یک تابلو از پیس مستنطق اثر

پریستلی، ترجمه بزرگ علوی را که در سال ۱۳۲۶ در تئاتر فردوسی
نمایش داده شد در این جا نقل می‌کنیم:

این میزانسن مربوط به سن آخر پرده دوم است.
مکان واقعه: «اتاق ناهارخوری یک خانه نسبتاً بزرگ در حومه شهر
براملی که یک شهر صنعتی واقع در نورث میدلند (انگلستان) است اتاق به
شکل مربع و اثاثیه آن مطابق مد آن زمان است.» (نقل از اصل پیس)

زمان واقعه: شبی در بهار سال ۱۹۱۲

پرده دوم - سن آخر



موسیقی: شماره ۳

روشنائی: دو نورافکن از سالن

اریک - پس شما می‌دانید؟ بله!

صدای بهم خوردن در شنیده می‌شود. موسیقی شماره ۳ آغاز
می‌گردد با ضرب اول آن چراغ‌های سن خاموش می‌شود و تنها روشنایی
دو نورافکن که از پیش روشن است باقی می‌ماند. مستنطق، بیرلینگ، بانو

بیرلینگ، شیلا در سن هستند. اریک پشت پرده اتاق پدیدار می شود. پرده را کنار می زند، لحظه‌ای همه را ورنانداز می کند. سپس قدم به قدم با اکسان‌های موسیقی پیش می آید.

پس از آن که اریک لحظه‌ای 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 بازمانده است و با آخرین اکسان‌های موسیقی آهسته بسته می شود.

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 در و پیکر حسابی ندارند و هوای سن بسیار سرد است کار دشوار می شود و هیچ کس با ذوق و شوق تن به کار نمی دهد. ما تقریباً همیشه در چنین محیطی کار کرده ایم به طوری که غالباً از ترس سرما خوردن و بیمار شدن نتوانسته ایم 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 بوده ایم با لباس‌های نازک در سن سرد بازی کنیم. برای خود من پیش آمده است که ناگزیر بوده ام دو تابلو از یک پیس را در حالی 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 می لرزید و دندان‌هایم به هم می خورد. در این شب‌ها رلی را که به عهده داشتم ابداً

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 بر می‌خورند، با پرروک و گریم 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 دنیایی فاصله بود. از این حقه‌بازی و چشم‌بندی که به جای هنر به تماشاگران ساده و صمیمی جا می‌زدم شرم داشتم: تمام هنرم این بود که رل را فراموش نکنم و نگذارم مردم متوجه شوند که مانند سگ 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 مزه این دشواری‌ها را چشیده‌اند از خواندن این نکات خواهند گفت «جانا سخن...»

باری، هنگام رپتیسون 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 جلسه 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 جلسه 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 پاشنه 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 رواندارد. 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 بد را دارند که پس از شروع تمرین دم به دم از سالن بیرون می‌روند و بر می‌گردند. این رفت و آمد نیز غالباً حواس همه را پرت می‌کند و پیشرفت کار را مختل می‌سازد.

بدیهی است که رپتیسون در ابتدا و مخصوصاً زمانی که بازی‌کننده تازه کاری روی سن باشد وظیفه‌ای خسته‌کننده و گاهی ملال‌آور و پرمشقت است. ولی این نکته را نیز نباید فراموش کرد که در جریان همین کار کسالت‌آور 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 آن که نقطه ضعف خود را که عدم آشنایی 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 درباره هر کس صدق می‌کند. بنابراین هنگام تمرین همه باید در جای خود ساکت بنشینند و به آن چه در سن می‌گذرد توجه کامل نمایند.

همچنین باید هنگام کار تخمه شکستن‌ها و آنکدت گفتن‌ها و پچ پچ کردن‌ها به سختی ممنوع گردد. من اقرار می‌کنم که خود نیز گاهی از شدت دل‌گرفتگی و نگرانی درباره 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 بیاید. در کافه تئاتر بنشینید. بگویید، بخندید، چای و قهوه بنوشید، نیم ساعت تفریح کنید و دوباره به کار پرثمر پردازید.

اگر این نکات دقیق رعایت نشود؛ رپتیسیون رفته‌رفته به صورت جلسه دید و بازدید و شوخی و تفریح این و آن در می‌آید و نیمی از فرصت گران‌بهای متورانسن تباه می‌گردد و در آخر فرصت هیچ‌اکتور با شعور و وجدانی از نتیجه راضی نیست و نمی‌تواند کار خود را ظریف و پاکیزه و جلا داده 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 دیکتاتور منبانه به کار رود. بلکه می‌توان با کلام قاطع یکی دوبار خطا را تذکار داد، اگر خطا کار متنبه نشد باید او را جریمه کرد و هیچ‌گونه چشم‌پوشی روا نداشت. بالاخره آخرین داروی درد این است که رل از خطا کار پس گرفته شود و به دیگری سپرده گردد. چون من به تجربه دیده‌ام که اکتورهای طراز اول

بسیار به ندرت نظم را به هم می‌زنند و این خطاها بیشتر از تازه کاران 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 ملال آور 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. هم چنین پیسی را که می‌خواهند بازی کنند دوست بدارند و بارها هنگام مطالعه آن، دل‌شان از شوق به تپش افتاده باشد. و گرنه 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 در می‌رود که کار به کلی مختل می‌گردد. نکته دیگر این که متورانس صاحب تسلط نیز نباید از این قدرت سوء استفاده نماید. باد به بردوت انداختن، تندخو و تلخ‌گفتار 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 آن چه درباره همکاران خود می‌گوید ایمان دارد، اگر دیر آشناست ولی مغرور و افاده فروش نیست، چنین آدمی باید همان طور 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 خودم را و صف کرده‌ام؟ اشتباه می‌کنی، خواننده عزیز، این تصور مردی است که من پیوسته کوشا بوده و هستم تا پاک دلی

و مردی‌اش را سرمشق قرار دهم. این مرد نویسنده داش اکل و سگ ولگرد 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 آن را به دست گرفت و از رو خواند اما هرگز نباید - چنان که معمول بعضی تئاترها است - رل را کلمه به کلمه از دهن سوفلور گرفت و بازگو کرد.

مخصوصاً نباید چنین پنداشت که مقصود از تمرین این است که آکتورها کم‌کم رل‌ها را از بر کنند. در پیش گفتیم و در این جا نیز تکرار می‌کنیم که حفظ کردن و مطالعه رل باید در خارج انجام گیرد. مقصود از رپیتسیون این است که هر روز نکته تازه‌ای مکشوف گردد. اکتورها رفته رفته در جلد پرسناژ خود بروند. برای تیپ پرسناژ بیان و ژست و حرکات مخصوص ایجاد گردد و با آن خوب بگیرند.

بنابراین متورانسن پس از تشریح نظریات خود، از این جهات 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 کار او تازه موفق شده است که فقط خصال صوری پرسناژ را بنمایاند ولی هنوز از نمایاندن روحیات او به طور 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 می‌گویی: «خوب خود شما یک بار آن‌چه را می‌گویید، به من 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 باز بزنند این را دلیل عجز می‌دانند. در گذشته، ما این عمل خلاف اصول را بسیار مرتکب شده‌ایم و غالباً بیان و حرکات به اکتورهای تازه کار و قدیمی نشان داده شده است. البته اکتور مستعد و مبتکر (خواه قدیمی و خواه تازه کار) از چند نشانی روان مطلب را به دست 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 پا به پا به پیشش ببری.

البته در چند سال پیش گروه ما ناآزموده و بی‌تجربه بود. ولی امروز پختگی و خبرگی‌اش نسبت به پیش خیلی بیشتر است. از طرف دیگر شرایط کار بهبود یافته و امروز برای تمرین یک پیس در جریان فصل گاهی 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 پر معنا و بلیغ به نظر متورانسن می‌رسد که اکتور فکر آن را هم نکرده است. در این صورت باید اصول و علت و نتیجه آن حرکت را به اکتور آموخت و نشان داد تا او با شخصیت خود آن را کامل سازد و به جسم و جان خود فروبرد. 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 بگویید. گفته شما را کاملاً تصدیق می‌کنم. می‌گویند 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 به جای او بگذاریم، آن وقت...

آن وقت هیچ کس از ما قابل ملامت نیست. اگر دسته گلی مرتب می‌کنید و برای هماهنگی رنگ 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. آن رادر میان گل‌ها بگذارید و فقط چند برگش را نمایان سازید و بقیه‌اش را با شاخ و برگ گل‌های دیگر بپوشانید. در این باره به گفتار گوردون کریگ گوش ندهید، و گرنه از وظیفه‌ای که دارید باز می‌مانید. سخن کنستانتین استانیسلاوسکی را بشنوید که در کتاب خود به نام «زندگی من در هنر» می‌گوید: دانشجویان و من در ابتدای کارمان غالباً ناگزیر بودم ضعف معنوی و هنری اکتورها را با جلوه‌ظاهری بازی بپوشانیم.

اما در عین حال ناگفته نگذاریم که به اتکای این حرف نباید تا دنیا دنیا است به عذر ضعف کادر به این حقه بازی‌ها متوسل شویم. باید هر زمان که فرصت مناسبی به دست می‌آید نواقص را برطرف کنیم و هنر خود را به طرف 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 به دست آیندگان ساخته خواهد شد به عهده ماست شاید حتی فرصت شفته ریزی پی را هم نیابیم. اما همین ما را بس!
همین طور اگر اکتوری رل خود را به خوبی درک کرده و روز به روز بیشتر به جلد پرسناژ فرو می‌رود، ولی گاهی آهنگ بیانش غلط است یا ریتم بیان و حرکت نامناسب است و یا می‌میک و ژستش مبالغه آمیز یا

۱. درام نویسنده، منقد و متورانس که با استانیسلاوسکی تئاتر هنر مسکو را ایجاد و تا آخر عمر با او کار می‌کرد.

نادرست، متورانسن با بحث خطای کار را به او 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 هر کس سربزند نشانه نادانی و سبک مغزی و یا بدجنسی است. زیرا وقتی رفیق ما روی سن با مشکلات دست به گریبان است و تلاش می‌کند تا رفته رفته بر آن‌ها فایق آید، به او نهیب زدن و ضعفش را با طعن و تمسخر به رخ کشیدن باعث سستی او می‌گردد. و دست کم همان روز او را از کار می‌اندازد.

از طرف دیگر به تجربه بر همه 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 غرض آمیخته کرده، اگر چه نظر او صحیح بوده و مسئول نمایش هم آن نظر را تأیید نموده؛ ولی رفیقش با آن که راه پیشنهاد شده را به ظاهر پذیرفته است اما همیشه آن را با سستی و اکراه انجام داده و نتیجه مطلوب حاصل نمی‌گردد.

حالا بگذریم از این که در هر گروه یکی دو نفر نیز یافت می‌شود که در جوهر وجودشان شهوت خودنمایی بر خصلت بی‌نظری و انصاف می‌چربد این اشخاص بر خلاف اکتورهایی که الان توصیف‌شان گذشت، ایراد و نظر خود را با بیانی به ظاهر دوستانه و شیرین طرح می‌کنند. ولی چون در پیش کشیدن این مسئله شهوت محرک‌شان است فقط و فقط برای خودنمایی ایراد می‌گیرند، منطق و قریحه و ابتکار مغلوب شهوت می‌گردد و تقریباً همیشه ایرادشان پوچ و استدلال‌شان نادرست است.

آن وقت، پس از آن که ایرادشان مقبول نیفتاد، برای به کرسی نشاندن

حرف خود نیم ساعت آسمان و ریسمان می بافند و متوجه نیستند که در هر حرف بیشتر پته خود را به آب می اندازند. وقتی خوب همه را کسل کردند و در برابر سخن منطقی دیگران واماندهند. می گویند: «خوب من که قانع نشدم، اما برای آن که وقت تلف نشود از استدلال بیشتر خودداری می کنم و آن را به وقت دیگر وا می گذارم.» بر همه ما ثابت شده است که وقتی چنین جمله ای گفته می شود، دیگر چنته رفیق مان از «استدلال» خالی است.

پس از مدتی، وقتی یکی از او می پرسد: خوب، ایرادت رفع شد؟ یا باز قانع نشدی؟ می گوید: «خوب، آن حرکت که رفیقمان می کند، خوب است اما آن چه من می گفتم آن هم بد نیست.»

من گاهی در جواب او، به یاد این لطیفه گفته ام: «خوب، البته، آن چه تو می گویی، آن هم راه دیگری است.» آن لطیفه این است که: دو رفیق با هم همسفر بودند. یکی دم به دم به دیگری ایراد می گرفت و او را راهنمایی می کرد که، چرا این طور صورت می شویی؟ بین من چطور می شویم! چرا این طور لباس می پوشی؟ بهتر نیست مثل من بپوشی؟ چرا؟!... شبی دو رفیق به مهمان خانهای وارد شدند و خوابیدند. ایرادگیر متوجه شد که رفیقش در رختخواب لول می خورد. به او گفت:

- چرا این قدر می لولی؟

- کک ها اذیتم می کنند و آتشم می زنند.

- خوب، بگیر و بکششان.

- همین کار را می کنم.

- چطور آن ها را می کشی؟

- هیچی. بین دو انگشت آن قدر فشارشان می دهم و انگشت ها را به

هم می مالم تا بمیرند.

- عجب! همین است که این همه می لولی! چرا مثل من نمی کشی؟

- مگر تو چطور می‌کشی؟

- هاه، من وقتی کک را گرفتم راحت و آسوده چشم‌هاش را وا می‌کنم و توی هر چشم یک ذره 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 این هم یک راهشه».

پس بهتر است اولاً همیشه از خودنمایی پرهیز کنیم. ثانیاً اگر واقعاً چیزی به نظرمان می‌رسد، مانند همکاران دیگر که اکثریت افراد گروه هستند، نظرمان را بی‌ریا و بدون غرض در میان بگذاریم تا عیوبی که گفته شد پیش نیاید و زحمتی بر زحمات دیگر افزوده نگردد.

بدین شکل جلسات تمرین هر روز در ساعت مقرر تشکیل می‌گردد و پیس، پرده به پرده بازی می‌شود. متورانسن با دقت تمام باید متوجه باشد تا هر روز کار را به طرف کمال ببرد. خطاهایی 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. آن‌هایی را که در راه درست پیش می‌روند تأیید و ترغیب نماید و به علت واماندگی کسانی که هنوز در تار و پود الفاظ درگیر هستند و دست و پا می‌زنند پی ببرد و برای نجاتشان چاره‌ای بیندیشد.

از طرف دیگر او باید روز به روز بیشتر به صحت نظریات و طرح‌های خود پی ببرد و اطمینانش استوارتر گردد و هر جا در آن‌ها به نکته نادرستی بر می‌خورد فوراً تصحیح کند و یا هر نکته درست و زیبایی در جریان کار بر او مکشوف می‌گردد بر آن‌ها بیفزاید.

همین طور هر روز باید متوجه پیشرفت کار دکور، لباس، موسیقی، نجاری پراتیکابل‌ها، ساختن لوازم مکانیکی سن و تهیه اثاثیه باشد و هر گاه نقصان و خطایی در آن‌ها می‌بیند فوراً برطرف سازد.

بدین شیوه 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 این که موسیقی پییس حاضر شد لازم است هر روز هنگام تمرین آن را بنوازند تا اکتورها بدان خوب‌گیرند 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 نکرده‌اند و بدان عادت ندارند، باید لباس‌هایی 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 عادت کند 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 تکه‌ای از زندگی خود را حکایت می‌کند.

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 برمی‌گردیم و با آن که تشریح این مطلب کاری بس مشکل است، زیرا اسناد و مدارک کافی و متنوع در دست نیست و به ندرت اتفاق می‌افتد که متورانسنی طرح‌ها و تفسیرهای میزانسن خود را چاپ کند و در دسترس عموم قرار دهد. از طرف دیگر با ذکر مثال نیز نمی‌توان حق

مطلب را ادا نمود، زیرا تا پیسی را به دقت نخوانیم و تحلیل نکنیم و نمایش آن را نبینیم و تحت تأثیر عینی قرار نگیریم، نمی‌توانیم به اختراعات و نکات بدیعی که متورانسن به کار برده است، پی ببریم. با وجود این کوشش می‌کنیم با آوردن مثال تا اندازه‌ای روشن نماییم که چرا و چگونه متورانسن باید (به گفته کاستون باتی 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 بگوییم که از هنرهای زیبا بعضی با حس بینایی و بعضی دیگر با حس شنوایی بشر سر و کار دارند. مثلاً نقاشی، مجسمه سازی، معماری، رقص و سینما به وسیله حس بینایی در روح بشر قابل تأثیرند. برعکس موسیقی و ادبیات به وسیله حس شنوایی. ولی تئاتر هنر ترکیبی است که هم به وسیله شنوایی و هم (مخصوصاً) به وسیله بینایی بشر را متأثر می‌سازد. جوهر و علت وجودی هنر تئاتر همین است. به طوری که اگر در نمایش پیسی فقط به بازگو کردن متن پیس قناعت کنیم، هر قدر هم که شیوه بیان و دکورها و لباس‌ها خوب و مناسب باشد، چون فقط حس شنوایی را متأثر می‌سازیم پس دیگر نمی‌توانیم ادعا کنیم که این پیس را به نمایش درآورده‌ایم. در این مورد کار ما تنها یک عمل ساده منظومه خوانی است.

بنابراین کار اصلی و اساسی متورانسن این است که پیس تئاتر را به وسیله حس بینایی نیز قابل تأثیر سازد. اگر کسانی تصور کنند که دکور و لباس و اثاثیه... عواملی است که پیس را به نمایش در می‌آورد و یا بنا به اصطلاح دیگر پیس را به وسیله حس بینایی قابل تأثیر می‌سازد این تصور کاملاً اشتباه است. زیرا در یونان عتیق و در دوره رنسانس دکور و اثاثیه به شکل امروز در تئاتر وجود نداشت و امروز نیز در بعضی تئاترهای

آزمایشی وجود ندارد با وجود این تاثیر به وسیله حس بینایی کاملاً قابل تأثیر بوده و هست.

دکور و لباس و نور و اثاثیه و اکسه سوار و موسیقی و گریم فقط محیط و اتمسفر را برای تأثیربخش ساختن متن از راه حس بینایی مساعد می سازند ولی تأثیر را ایجاد نمی نمایند. این عوامل وسیله هستند نه هدف. عوامل اصلی که متن را از بینایی مؤثر می سازند عبارتند از تجسم پرسناژ، بازی بدن، حالت صورت، تجسم احساسات و تأثرات پرسناژ. پس کار متورانس این است که: به وسیله دکور، موسیقی، نور، لباس... محیط را مساعد سازد و به وسیله سایر عوامل سخن شاعر و نویسنده را از راه بینایی و مشاهده عینی در روح اثر بخش سازد. و این عمل به واسطه تشخیص صحیح پرسناژها و درک عمیق خصال و احساسات آنها و اختراع بازی های صحیح و منطقی برای تجسم این خصال و احساسات انجام می پذیرد.

اینک برای نمونه یک قطعه کوچک از ابتدای پیس اتلوی شکسپیر را نقل می کنیم و میزانسنی را که استانیسلاوسکی برای این قطعه داده است، ترجمه می نمایم.

قبلاً باید بدانیم که داستان پیس بدین قرار است که یکی از سناتورهای ونیز به نام برابانشیو دختر زیبایی دارد به نام دزدمونا. یکی از جوانان بی هنر، بلهوس و عیاش، اما ثروتمند که بهتر است او را به اصطلاح «بچه تاجر» ونیزی وصف کنیم، عاشق جمال دزدمونا شده و مدتی است هر روز و هر شب دم به دم جلو خانه او کمین می کند 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 می بینند از آن جا می رانند. این جوان رودریگو نام دارد. از طرف دیگر اتللو، اهل شمال آفریقا، مثلاً

الجزیره و یا مراکش و یا تونس؛ یکی از سرداران نامی است که در خدمت دولت ونیز است. این سردار بابرانشو دوست است و با او رفت و آمد دارد. دزد مونا به این سردار میانسال و سیاه چرده دلباخته است. شبی پنهان از پدر، اتللو دختر را به خانه خود برده تا با او زناشوئی 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 کاسیو را برای این مقام برگزیده است بدین جهت کینه اتللو را در دل گرفته و می خواهد از او انتقام بکشد.

قطعه‌ای که اینک از پیس اتللو نقل می‌کنم مربوط به شبی است که اتللو دزد مونا را به خانه خود برده و یاگو و رودریگو به خانه برابانشیو می‌آیند تا او را از این پیش آمد آگاه سازند.

متن پیس:

یاگو - پدرش را صدا بزن. از خواب بیدارش کن. عیش و خوشی را به کام این سیاه تلخ کن. در کوچه‌ها رسوا و بدنامش کن. کسان و خویشان دختر را به او بشوران. آسمان صاف عیش و کامرانی اش را تیره ساز و در عین خوشی زجر کشش کن.

رودریگو - خانه دختر این جاست. الان پدرش را به فریاد بلند صدا می‌زنم.

یاگو - صدا کن. با آهنگ و حشت‌انگیز، فریاد هولناک، مثل این که شهر پر جمعیتی در تاریکی شب آتش گرفته باشد، فریاد کن! رودریگو - آهای برابانشیو! سینیور برابانشیو! آهای!

یاگو - بیدار شو! آهای برابانشیو! دزد! دزد! دزد! خانه‌ات را جستجو کن! بین دخترت در خانه هست یا نه! صندوق‌هایت را واری 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! نیمه‌جانتان را روبروده‌اند 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! و گرنه شیطان همین امشب شما را 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 نمی‌دهم حالا مست و پرخورده، دیوانه وار 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 رفتار 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 باور کردنی و قابل قبول به نظر آید. بنابراین
 نترسید از این که متن پییس را چند بار تکرار کنید. برای طولانی ساختن
 این سن جمله‌های متن را با مکث‌های پر از سر و صدا متناوب سازید
 هنگام این مکث‌ها رودریگو با پاروی 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 - بین دخترت در خانه هست یا نه؟ صندوق‌هایت را واری کن!

مکث: سروصدا.

یاگو - آهای دزد! دزد!

مکث: سروصدا.

(سن آژیر نباید بدین جا پایان پذیرد زیرا هنوز فرصت کافی برای
 بیدار شدن تمام اهل خانه نیست) پس متن را تکرار کنید. ولی نه به ترتیب
 جمله بندی پییس. بلکه جمله‌ها را پس و پیش کنید تا تکرار بی‌جا و
 بی‌مزه نباشد.

۲- سن بیداری اهل خانه: الف) از پشت سن از خانه برابانشیو هیاهوی چند نفر از اهل خانه به گوش می‌رسد. در طبقه دوم خانه یک 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 یک زن نمایان می‌گردد. این زن خدمتکار دزد موناست. خواب آلود 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 رفته رفته تمام اهل خانه پشت پنجره‌ها آمده‌اند و کوچه را نگاه می‌کنند. همه خواب آلود و با جامه خواب هستند. بازی اهل خانه: همه با احتیاط تمام کوشش دارند کوچه را ببینند و بفهمند علت این سر و صدا چیست و چه خبر است. (کمک‌ها)

باید به دقت به حرف‌های پرسناژها گوش بدهند و همه جا به مناسبت موضوع، عکس‌العمل درونی و صورتی 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 قایق ران: 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) گویی همه اهل خانه به

خود می‌گویند. «یعنی چه! چه معنی دارد! یک جوان بی‌سروپا، مست ولول، به در خانه سناتوری بیاید و این طور رسوایی کند و اهل خانه را از خواب پیراند!»

برابانشیو حق رودریگو را کف دستش می‌گذارد. اهل خانه می‌فهمند که پیش آمد مهمی روی نداده بدین جهت رفته رفته از پشت پنجره‌ها دور می‌شوند و دو سه پنجره بسته می‌شود. بعضی دوباره به رختخواب بر می‌گردند اما رودریگو سماجت و سر و صدایشان بیشتر می‌شود.

۵- پس از آن که برابانشیو می‌گوید: «آمده‌ای که آرامش مرا به هم بزنی!» خدمتکارانی که هنوز جلو پنجره‌ها باقی مانده‌اند به رودریگو ناسزا می‌گویند، همهمه می‌کنند و همه در یک زمان حرف می‌زنند.

۶- رودریگو دست و پا می‌کند و می‌خواهد برابانشیو را جلو پنجره نگه دارد و با او حرف بزند. زیرا برابانشیو در آخر حرف خود، یک لنگه پنجره را بسته است و می‌خواهد برود. بدین جهت:

رودریگو - سینیور! سینیور! سینیور!

۷- اما پیش از آن که برابانشیو به کلی پنجره را ببندد و دور شود می‌گوید: «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 یا گو، که می‌خواهند به هر ترتیب شده نگذارند برابانشیو دور شود، چقدر زیاد و تند است.

این بود یک قسمت کوچک از میزانسن استانیسلاوسکی.

به طوری که در این قطعه از اتلوی شکسپیر ملاحظه می‌کنید، در اصل پیس، پس از چند جمله کوتاه که رودریگو و یا گو می‌گویند برابانشیو پشت پنجره می‌آید و به آن‌ها جواب می‌دهد. البته این موضوع هنگام قرائت پیس به نظر نمی‌آید. 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 کوچه صدا می‌زنند و پس از آن پشت پنجره بیاید، بدیهی است که به گفته استانیسلاوسکی پدیدار شدن فوری برابانشیو قابل قبول به نظر نمی‌رسد. پس متورانسن در برابر مسئله‌ای قرار می‌گیرد که باید آن را با مهارت حل کند. و همچنین باید هر جمله از متن پیس را به وسیله بازی اکتورها تفسیر نماید و برجسته سازد و به وسیله بینایی ما را تحت تأثیر قرار دهد.

این نمونه از کار متورانسن از مشاهدات من است. من در سال ۱۹۳۶ برای تماشای فستیوال تئاتر مسکو بدان جا رفته بودم. در تئاتر رئالیست مسکو اتلوی شکسپیر را نمایش می‌دادند. من چندین بار نمایش اتللو را دیده‌ام ولی هرگونه پیس 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 پرده اول پیس است. من در این جا خلاصه اکسیون را می‌نویسم، اما بدیهی است که خوانندگان برای آن که بتوانند به اهمیت نکته‌ای که شرح داده می‌شود پی ببرند، باید پیس اتللو را به دقت بخوانند و این نکته را در آن مجموعه بسنجند و گرنه از این مختصر چیزی دستگیرشان نمی‌شود.

این سن در بخش سخن تا آن جا که دزدمونا به سنا می‌آید نقل شده است. دزدمونا در سنا اظهار می‌کند که به میل خود به خانه اتللو رفته و با او زناشویی کرده است. پس از آن که باز صحبت‌هایی بین سناتورها و برابانشیو و اتللو ردوبدل می‌گردد و سناتورها به اتللو مأموریت می‌دهند که تا یک ساعت دیگر برای جنگ با ترک‌ها به جزیره قبرس برود، برابانشیو با این جمله خطاب به اتللو 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 می سپرم. 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 یک ساعت بیشتر وقت نداریم. باید فرمانبردار زمان باشیم (بیرون می روند).

این متن پیس است. ولی متورانسن تئاتر رئالیست دریافته است که جمله برابانشیو: «... پدرش را فریب داد، تو را هم فریب خواهد داد!» بسیار بسیار مهم است و در پرده‌های بعد که یاگو اتللو را بدگمان می سازد ممکن است حرف پدر بارها به یاد شوهر بیاید و بدگمانیش را استوارتر سازد در حقیقت 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 جلسه سنا اتللو به یاگو می گوید:

اتللو - «یاگوی درستکار، دزدمونا را به تو می سپرم...» تا آخر سخنان

اتللو.

۲- اتللو و دزدمونا به اوان سن می آیند و پرده به روی مجلس سنا بسته می شود. اتللو در کنار دزدمونا قرار گرفته و محو زیبایی اوست. پرتو دلدادگی و مهر در چشمان او نمایان است. مدتی به صورت دزدمونا نگاه می کند. سپس می خواهد با ملایمت و شیرینی او را ببوسد. همین که لبش به لب دزدمونا نزدیک می گردد لای پرده باز می شود، سر برابانشیو از آن جا پدیدار می گردد و با صدای خفه به اتللو می گوید:

برابانشیو - چشم بینا داشته باش و مواظب زنت باش. پدر را فریب داد.

ترا هم فریب خواهد داد.

اتللو - به ایمانم قسم، وفادار خواهد بود.

پرده بسته می شود. پس از لحظه‌ای باز اتللو می خواهد زنش را ببوسد، دوباره لای پرده باز می شود. این بار یا گو همان جانمودار می گردد و دسته گل سفیدی که در طراوت، جلوه و زیبایی به صورت دزدمونا می ماند، پیش چهره سیاه اتللو نگاه می دارد. دسته گل بین صورت دزدمونا و اتللو حایل می شود. اتللو و دزدمونا بدون این که به مقصود و کنایه یا گو پی ببرند با مهربانی و سرور دسته گل را از او می گیرند. پرده به روی پرده اول بسته می شود.

اینک ملاحظه کنید که چرا و چگونه متورانسن فقط به بازگو کردن متن در سن اکتفانمی کند، بلکه کوشش اصلی اش 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 منقدین هنر را شبی دعوت می کند و در آن شب اکتورها گریم کرده و لباس پوشیده در دکور اصلی پییس را بازی می کنند. این جلسه را از این جهت تمرین عمومی می نامند که در آن همه چیز از اکتور گرفته تا ناچیزترین لوازم سن - مانند قوطی سیگار روی میز - باید به نمایش گذارده شود تا منقدین بتوانند درباره همه آن‌ها آراء و نظریات خود را اظهار دارند.

اگر منقدین متورانسن را متوجه ساختند که در لباس یا اثاثیه سن یا دکور و یا قسمتی از بازی یک اکتور خبط و خطایی 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 سر زده و دم‌به‌دم 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 طعم 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 خطایی نگردد.

بنابراین فایده‌تمرین عمومی این است که جمعی اهل هنر و تازه نفس 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 آن را به کسی که صلاحیت و کاردانی‌اش را همه افراد گروه قبول دارند بسپارد و خود به استراحت پردازد.

نخستین شب

رسم چنین است که در شب اول نمایش عده‌زیادی از منقدین، نویسندگان، نقاشان، موسیقی دانان 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، دکور ساز، اکتورها، طرح دهنده 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 زیان‌هایی نیز می‌بینیم که آن را 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 اداره نمایش را به رژی‌سور می‌سپارد و اگر خود در بازی پیس 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 پیس دیگری پردازد.

ولی در ایران که هنوز رژی‌سور وجود ندارد و حس مسئولیت، دیسپلین، همکاری، دلسوزی و کمک در کار یکدیگر و وجدان اجرای دقیق جزئی‌ترین نکات چنان که باید و شاید بر ما بیدار نگشته و پرورش نیافته لازم است خود متورانسن باز هم مسئولیت را به عهده بگیرد و حتی اگر در بازی پیس هم شرکت ندارد از ابتدا تا آخر نمایش هر شب سرکار باشد و کلیه امور را بازرسی نماید.

شیوه کار در هنگام نمایش

هر شب کم و بیش دو سه ساعت پیش از وقت در تئاتر حاضر شوید برای آن که ذهن و روح‌تان را برای بازی رلی که به عهده دارید آماده سازید، همین طور که به طرف تئاتر می‌آید اکسیون پیس را رفته رفته 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 خبر 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؟ خواهم گفت:
جواب (یا رل خودتان) به زبانتان جاری می‌گردد.
ادامه بدهید. گفتگو کنید.

- آن وقت در جواب من باز می‌پرسد:
پرسش او را به زبان بیاورید.

- پروردگارا! آن وقت چه باید بگوییم؟ خواهم گفت...
حدس می‌زنید به کجا می‌خواهیم برسیم؟ پس ادامه بدهید.
بگوئید، پاسخ بشنوید. گفتگو کنید. جمله‌ها را درست و حسابی به زبان بیاورید و حرف بزنید. حتی بخندید، گریه کنید. اگر رهگذری متوجه‌تان 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 گذشته‌اند و به شما سلام کرده‌اند و متوجه نشده‌اید. 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 می‌دهم که اگر در این حال که هستید، بدون این که ملتفت شوید و به خود آید، نیرویی شما را از زمین بردارد و در سن در برابر پرسناژ دیگر جای دهد، به جای آن که مانند بیشتر شب‌ها رل پرسناژ خود را مانند خطیبی بازگو کنید، خود پرسناژ را می‌آفریند.

اگر این حالت درتان ایجاد گردد، دلتان از فکر تمام گرفتاری‌های روز آزاد و تهی گشته و شبهه و پندار هنری در آن جای گرفته است. یک زمان به خود می‌آیید که از کوچه تئاتر دو کوچه گذشته‌اید، لحظه‌ای تعجب می‌کنید، از گیجی در می‌آیید و به کار خود می‌خندید. ولی نگذارید این حالت از دستتان برود و به حال عادی برگردید.

پرورش نیروی تصور و تخیل

خوب چه بکنیم تا این حالت درمان ایجاد گردد؟
اگر روحاً هنرمند نیستید و تئاتر (و یا هر هنر دیگر) را فقط کاسبی می‌دانید، هیچ در این راه از من و شما کاری ساخته نیست.
اگر نه، و اگر کم و بیش صاحب استعداد و قریحه نیز هستید، نیروی تصور و تخیل خود را با ادبیات، موسیقی، قصه و داستان، رؤیایها و تفکرات شخصی... پرورش بدهید. وقتی شاهنامه می‌خوانید تنها به ظاهر و سبک شعر، و موسیقی و محسنات کلام راضی نباشید. باری هر گوشه از هر داستان: آمدن شیطان نزد ضحاک، مارهای 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 رخس را به اشکال متنوع، به شکل گل‌های گوناگون گره بزنید و بیارائید.

زنگوله‌های شاخ دیو سپید را هم فراموش نکنید. آیا دیو تا دنیا بوده و هست از همان زنگوله‌هایی که ما حالا به گردن اسب و الاغ می‌بندیم به شاخ خود آویزان می‌کرده و خواهد کرد؟ بالاخره دیو که در این داستان‌ها دارای شخصیت و معرفت و شهوات و احساسات گشته و سخن

می‌گوید و جنگ می‌کند و مهر می‌ورزد و می‌خورد و می‌خواهد، ممکن است با آن که مظهر پلیدی است گاه به گاه نیز دستی به سر و بر خود ببرد. مخصوصاً همسر دیو که بی‌سلیقه نیست و به آرایش شوهر دلبستگی دارد. خب گمان نمی‌کنید یکی از هزاران بار که بانو دیو کنار دریای مازندران گردش می‌کرده از آن گوش ماهی‌های بزرگ پیچ در پیچ بسیار خوشش آمده، بزرگ‌ترین و شفاف‌ترین 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 بی‌سلیقه‌ای نیست. حتی من می‌دانم پس از مدتی که گوش ماهی‌ها دلش را زد و چشمش را خسته کرد آن‌ها را به دور ریخت و ستاره دریایی 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 می‌کنند، باقی بمانند شاهنامه به بی‌ارزش‌ترین کتاب تاریخ بدل می‌گردد و گفته آن‌ها که شاهنامه را تاریخ می‌دانند درست در می‌آید.

شاهنامه تاریخ شاهان نیست. گنجینه 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 منوچهر و ایرج ببریم.

در این باره کودکان برای ما سرمشق و آموزگار خوبی هستند. همین که کودک را در آغوش جای می‌دهی و قصه کره دریایی را برایش شروع می‌کنی جسم و روحش مجذوب و مفتون قصه می‌گردد، وهم و تصورش به

کار می افتد و هزار نکته می آفریند و از شما می پرسد به طوری که گاهی از ظرافت ذوق خلاقه اش تعجب می کنی و از شوق می خندی. فردا بالشش را سوار می شود و روی امواج دریا تاخت و تاز می کند. اگر بخواهید بالش را که نصف رویه اش را پاره کرده از زیر رانش بیرون بکشید، گریه می کند و فریاد می کشد که این بالش نیست. این کره دریایی من است. راست می گوید در این لحظه بالش در وهم و خیال او کره دریایی است. راحتش بگذارید. نگوید بالش را بده، فردا یک اسب بزرگ چوبی بازین و برگ و دهنه برایت می خرم. نیروی وهم و پندارش را ضعیف نکنید. بگذارید یک گوش بالش را در دست بگیرد و ایمان داشته باشد که بر کره دریایی سوار است. در این لحظه کودک در حال ایجاد و آفرینش هنری است. شما و من هم وقتی پا به سن می گذاریم و می خواهیم در وهم تماشاگر بگنجانیم که مثلاً در خانه پدری هستیم و می خواهیم 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 حسب قرارداد هنری برداشته و از بین برده ایم - سن تئاتر نیست. این خانه پدری من است که چهل سال در آن زندگی کرده ام. 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 بامداد خط کشیدیم و چندبار پدرم رنگرز آورد و آن را رنگ کرد. خوب به یاد دارم که مخصوصاً یک سال عید نوروز همه دیوارها را از نو رنگ زدند. من دوست داشتم این اتاق را رنگ سبز مغز پسته ای بزنند. اما خواهرم می گفت گل بهی بهتر است. آخرش هم حرف او پیش رفت. حالا من می فهمم که سلیقه او بهتر بود. یادم نیست چند روز پیش چه کسی به من می گفت این دیوارها از چهارچوبه و گونی ساخته شده و حسن آقای دکور ساز آن را رنگ کرده! من آن

روز باور کردم، اما حالا حس می‌کنم که با من شوخی کرده. اما عجب ابله خوش باوری بودم! آن روز حرفش را نسنجیده باور کردم.

همان کس می‌گفت این صندلی را هم از دکان ابراهیم آقای عتیقه فروش کرایه کرده‌اند. دروغ است! ده‌ها سال است که چشم من با این صندلی‌ها آشناست. حتی من خودم هنگام کودکی پایه‌ی یکی از آن‌ها را... کدام یکی بود؟... آه‌ها پیداش کردم این جاست... شکستم. پدرم داد پایه را عوض کردند. هنوز اثرش هست...

آه‌ها، مادرم دارد می‌آید. اشتباه نمی‌کنم؟ نه. صدای خود اوست. در راهرو با خواهرم صحبت می‌کند... پروردگارا! چطور این پیش آمد 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 گفتارم را خوب می‌فهمید، چه لزوم دارد این قدر 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 همین طور است. آخر انسان اگر از مادر خود خجالت بکشد و درام زندگی خویش را به او نگوید، پس به که خواهد گفت؟

مانند کودک بر بالش بنشینید و کره دریایی را روی امواج دریاها برانید. نیروی تصور و تخیل را به تمرین و اختراع وادارید، رفته رفته غنی و بخشنده می‌گردد.

وقتی نیروی صورتان در نتیجه تمرین فراوان رام و سریع‌التأثیر گردید، هر روز که به طرف تئاتر می‌آید در راه آن را به کار اندازید.

هوش و حواس و دل‌تان را برای کار او آماده سازید. اما من خوب می‌دانم که شما برعکس آن را از کار باز می‌دارید.

الان برایتان می‌گویم چطور: وقتی به قصد آمدن به تئاتر به راه می‌افتید، اول با خود می‌گوئید بله، امشب زودتر برسیم و زودتر لباس بپوشم بهتر است دو سه شب دیر رسیدم و سرزنش شنیدم... با تا کسی می‌آیید، اما به جای آن که در تئاتر پیاده شوید، اول لاله‌زار یا اسلامبول پائین می‌آیید. اگر تصورتان جرئت کند و به یاد تئاتر بیفتید فوراً عنان‌ش را می‌کشید. زیرا شما مخصوصاً و به این قصد پیاده شدید که در راه آشنایی را ببینید و عقیده او را درباره بازی خود پرسید. این است که چشم‌تان به چشم رهگذرها دوخته شده. با خود می‌گویید: از این همه تماشاگر که به تئاتر آمده‌اند و هنر مرا دیده‌اند بی‌شک عده‌ای از آن‌ها در این خیابان در رفت و آمد هستند. بینم آن‌ها به چه چشمی به من نگاه می‌کنند.

مدتی آرام قدم بر می‌دارید و همین که اتفاقاً چشم کسی به صورت‌تان می‌افتد، رو بر می‌گردانید برای آن که بنمایانید شما متوجه او نیستید. اما زیر چشمی نگاهش می‌کنید برای این که ببینید او متوجه شما هست یا نه. رهگذر می‌گذرد و به شما اعتنایی ندارد همین طور 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 با 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 سعادت‌تی برای بنده! هیچ نمی‌دانستم. (از شما چه پنهان که همکار ما خوب می‌دانست که آشنایش پریشب به تئاتر آمده زیرا او را از پشت پرده و حتی هنگام بازی از روی سن دیده بود. همچنین به خوبی می‌دانست و به یاد داشت که ردیف چهارم لژ، صندلی پنجم دست راست جا گرفته بود).

- اما آقا مرحبا! احسنت! عالی است! اعجاز می‌کنید! اعجاز!

- آقا مبالغه می‌کنید؟ کار ما شایسته این همه تعریف نیست.

- خودتان خبر ندارید که چه غوغایی می‌کنید. زبان من که قاصر است.

- خوب. بازی خود من چطور بود؟

- تعریف من برای بازی خود شما بود. والا دیگران که... خُب، بد

نیستند... اما چنته‌شان در برابر شما خالی است...

خدا حافظی می‌کنید و دور می‌شوید. تن‌تان از لذت مور و مور می‌شود، با خود می‌گویید «چقدر شنیدن این حرف‌ها دلگرمی آور است! چه تماشاگران حق‌شناسی داریم!... حالا دیگر من خوب می‌فهمم که وقتی رفقایم به من می‌گویند تو هیچ شب (توی رل) نیستی و رلت را به حسب عادت بازگو می‌کنی فقط و فقط از روی حسادت و غرض است. به حرف آن‌ها نباید گوش کرد.»

آشنای دیگری را می‌بینید و همین تعارفات را به تفصیل رد و بدل می‌کنید. ناگهان متوجه می‌شوید که مدت کمی بیشتر به شروع نمایش باقی نمانده. سراسیمه و شتاب زده اما سرخوش و مست از لذت به طرف تئاتر

می‌دوید به اتاق 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 در آمده است شوخ و شنگول به طرف سن می‌دوید و یک راست می‌روید پشت پرده. سالن را به دقت و ارسی می‌کتید. پرده باز می‌شود. کار خود را انجام می‌دهید و وقتی از سن بیرون می‌آید 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 آن چه 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 تحسین پرستی را در خود کشتم.

شما هم، اگر باور دارید که پند دهنده فریب کاری نیستم، گفته‌ام را بپذیرید و این شهوت زیان‌کار را از وجود خود ریشه کن سازید.

فراموش نکنید که همکارمان را که به طرف تئاتر می‌آید در راه گذاشتیم باز به سراغ او می‌رویم. گفتیم در حالی که تصور و تخیل‌تان به کار افتاده و شبهه و پندار در دل‌تان جای گرفته راه را ادامه دهید و به تئاتر بیاید. سری به سن بزنید. این گوشه و آن گوشه را بگردید، شاید مادر را،

که می‌خواهید آن راز دردناک را برایش بگویید، پیدا کنید. دو سه بار صدایش بزنید. نه، جواب نمی‌دهد. معلوم است هنوز به خانه برنگشته پس می‌توانید به اتاق 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 آن چه در سن می‌بینید و می‌گویید و می‌شنوید ایمان داشته باشید تا بتوانید همین پندار را در تماشاگران ایجاد نمایید. این است راز آفرینش پرسناژ و رل. و گرنه در برابر تماشاگر خطیب بی‌مزه‌ای بیش نیستید. باز هم نیمی از گفته‌های خطیب از خود اوست. در صورتی که شما طوطی وار سخن شیرین دیگری را بازگو می‌کنید.

نخیر، اشتباه می‌کنید. هذیان نمی‌گوییم. 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 گفته است که اول زمستان است، هوا سرد شده، بچه و خودش شب‌ها سرما می‌خورند، باید هر چه زودتر کرسی را به پا کند. اما لحاف کرسی پاره و کثیف است و ملافه لازم دارد. البته او عجلتاً سایر احتیاجات را ندیده گرفته و منتظر است تا حقوق 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 مساعده خواسته‌ای و تا به حال به امروز و فردا گذشته. وقتی به تئاتر می‌آیی به جای آن که به سن

سر بزنی ناگزیر باید به اتاق صاحب کار بروی. به تو وعده می دهد که امشب آن مبلغ را بپردازد. اما تو هنوز اطمینان نداری. نگران و پریشان به اتاق خود می روی تا لباست را عوض کنی. هر اندازه فکر و حواست را جمع می کنی و تمرکز می دهی باز این مطلب و یا مطلب دیگر رشته تفکرت را پاره می کند...

من همه این ها را می دانم و مزه نظیر این گرفتاری ها را چشیده ام. در این موارد ناراحت کننده حق با توست. گفته کسانی را هم که کار هنری را با کار پشت میز اداره و یا نوشتن یک مقاله روزنامه برابر می دانند باطل می شمارم اما تو هم تصدیق کن که همیشه کار بدین منوال نیست. شرایط کار بر اثر کوشش خود اکتورها بی شک بهتر شده. باز هم بیشتر متحد شو! برای بهبود وضع کار و زندگی بیشتر کوشش کن و زمینه را برای پیشرفت هنر آماده تر ساز!

بنابراین، از موارد استثنایی و نگرانی آور که بگذریم، گفته من زمانی است که به کار مشغولی و تئاتر خوب کار می کند و حقوق اکتور مرتب پرداخت می گردد.

چند سفارش

پیش از شروع نمایش به سن بیا. بگذار هر شب قبلاً چشم و دلت با دکور و اثاثیه سن خوب بگیرد. اثاثیه و لوازم را به دقت واریسی کن، زیرا با تمام سفارش ها و دقتی که ما می کنیم هنوز حس انضباط و دلسوزی آن طور که باید وجود ندارد و چه بسا اتفاق می افتد که یکی از لوازم کم است و دچار زحمت خواهی شد. پس بهتر است از پیش خاطر جمعی کامل داشته باشی.

اگر در سن‌های اول و مخصوصاً در سن اول پییس بازی داری بدان که وظیفه دقیق و مشکلی به عهده توست. زیرا آن چه که تماشاگر درباره پییس از دیگران، که آن را دیده‌اند، شنیده ذوق و شوقی در دلش ایجاد نموده است و با آمادگی قلبی و حضور ذهن در سالن نشسته و شبهه و پندار از پیش در ذهنش رسوخ یافته. او هم به اندازه تو در تب و تاب است. با آن که می‌داند نمایش در سر ساعت مقرر شروع می‌شود و هنوز ده دقیقه به وقت مانده، چشم به پرده دوخته و با التهاب و تپش دل منتظر لحظه‌ای است که پرده از روی سرزمین رویاها به کنار برود و پس از چند ماه دوری، دوباره دوستان دیرین را در آن ببیند و با آنها راز و نیاز کند. خاصه در لحظه‌های آخر انتظار بی‌تابی‌اش 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. یک شب سالن پر است، آن شب باید صدایت کمی بلندتر باشد. شب دیگر سالن خلوت است، آن شب صدایت را کمی پایین بیاور. هرگز برای بیان مطالب عادی نه آن قدر فریاد بکش که گوش همه را خسته کنی نه آن قدر آهسته حرف بزن 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 خود توست. 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 برای آن پیدا کن و این قدر به تمرین پرداز تا رفته رفته رموز کار را دریابی.

اگر در سن‌های اول رلی نداری، در پشت سن وقت را به شوخی و بذله‌گویی نگذران. به گفتار پدرت، مادرت، برادرت، خواهرت، رفیقت دوستت، دشمنت، چه می‌دانم، کسانی که در سن هستند و تو الان باید در گفتگویشان شرکت کنی، به گفتار آن‌ها گوش بده و کوشش کن از هم اکنون رابطه معنوی خود را با آن‌ها ایجاد کنی.

هرگز هنگام بازی - مگر در موارد بسیار استثنایی که میزانسن پییس ایجاب می‌کند - به جمعیت نگاه نکن و چشم به چشم تماشاگر نینداز. این عمل خطا تئوریتیه 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 این که دوستان خود یا «رجال محترم» را بین آن‌ها جستجو می‌کنند و یا می‌خواهند از بشره 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 نیمه مست پا به تئاتر و سن نگذار. شب‌های اولی که پیس 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 می‌آیی، با آن که ابتدا کمی دلهره 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 این جا 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 تئاتر را به دلچسب بازی بدل می‌کنی. به قدری دلت آرام می‌شود و ذوق موفقیت جای شور هنری را می‌گیرد که روی سن با همبازی‌هایت شوخی می‌کنی و می‌خندی. گاهی از یک حرکت یا سخن کمیک خود یا رفیقت به خنده می‌افتی و همه را به خنده می‌اندازی. گاهی رو به جمعیت می‌کنی رلت را می‌گویی سپس رو به همبازیت می‌کنی متلک مضحکی می‌گویی. آن وقت برای آن که خنده غیرعادی را از تماشاگران پنهان کنی رو برمی‌گردانی و به خود می‌پیچی اما بی‌فایده است، تماشاگر حقه‌بازی‌ات را می‌فهمد. البته ممکن است بعضی

ساده‌دلان نا آشنا به اصول هنر این را هم از «شیرین کاری‌های تو» بدانند، ولی به تو اطمینان می‌دهم که تماشاگر با فرهنگ و معرفت از این ناشی‌گری تو به خود 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 بگوییم) 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 نوز. اگر این مرض به جانت بیفتد روح را فاسد می‌کند. گوش کن به رموز توفیق دیگران که از راه درست به دست می‌آورند پی‌بری 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 طبعی و گذشت را کنار می‌گذاری. چون از راه صحیح ممکن است دیرتر به مقصود برسی پستی و بدجنسی را وسیله پیشرفت قرار می‌دهی. همه همکارانت 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 پر مغز مال کیست و در کجا خوانده‌ام، برای تو و من پند خوبی است: «در راه افتخار میان بر وجود ندارد.» هرگز به میان‌بر نزن! راه راست را بگیر، هر قدر دراز و ناهموار باشد.

هرگز در سن عنان خود را به دست احساسات نده، به پرتگاه مبالغه می‌اندازد. همیشه تکنیک و احساسات را آمیخته کن.

همان طور 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 جانت دور کن و هر نکته دوست را از هر کس می شنوی، اگر چه کوچک ترین و نو آموزترین همکار است باشد، بپذیر و به کار بزن. تحسین را گدائی نکن، بگذار آن را با اصرار نثار کنند. هر قدر به خود بیشتر اطمینان داری و هر قدر هنرمندی ات بیشتر است به این نکات بیشتر اهمیت بده.

زندان قصر

۱۳۲۷

مؤسسه انتشارات نگاه منتشر کرد:

دادا شیرین. ابراهیم یونسی
زمستان بی بهار. ابراهیم یونسی
گورستان غریبان. ابراهیم یونسی
روز و شب یوسف. محمود دولت آبادی
بیابانی و هجرت. محمود دولت آبادی
گلدسته و سایه‌ها. محمود دولت آبادی
ادبار و آینه. محمود دولت آبادی
گنر از هزار تو. ناصر قلمکاری
آن مادیان سرخ یال. محمود دولت آبادی
گاواربان. محمود دولت آبادی
دیدار بلوچ. محمود دولت آبادی
با شبیرو. محمود دولت آبادی
سفر. محمود دولت آبادی
اوسنه باباسبحان. محمود دولت آبادی
عقیل، عقیل. محمود دولت آبادی
از خم چمبر. محمود دولت آبادی
بابگ، عشق و حماسه. نادعلی همدانی
قصه آشنا. احمد محمود
یکی از زن‌ها دارد می میرد. مجموعه داستان / حسن محمودی
باد در بادبان. محمد بهارلو
عاشقی در مقبره. مجموعه داستان / حسن اصغری
ماه غسل آفتابی. مجموعه داستان / سیمین دانشور
نفرین شدگان. سیامک گلشیری
روایت. بزرگ علوی

پنجاه و سه نفر. خاطرات / بزرگ علوی
گیلمرد. مجموعه داستان / بزرگ علوی
چمدان. مجموعه داستان / بزرگ علوی
موریانه. رمان / بزرگ علوی
سالاری‌ها. رمان / بزرگ علوی
میرزا. مجموعه داستان / بزرگ علوی
ورق پاره‌های زندان. مجموعه داستان / بزرگ علوی
چشم‌هایش. بزرگ علوی
چیزی به فردا نمانده است. مجموعه داستان / امیرحسین چهل‌تن
عشق و بانوی ناتمام. امیرحسین چهل‌تن
تهران شهر بی‌آسمان. امیرحسین چهل‌تن
ساعت پنج برای مردن دیر است. امیرحسین چهل‌تن
سپیده‌دم ایرانی. امیرحسین چهل‌تن
تالار آئینه. امیرحسین چهل‌تن
دیگر کسی صدایم نزد. امیرحسین چهل‌تن
مهر گیاه. امیرحسین چهل‌تن
دخیل بر پنجره فولاد. امیرحسین چهل‌تن
کات، منطقه ممنوعه. امیرحسین چهل‌تن
بوته‌زار. رمان. علی محمد افغانی
مرد جن‌زده. مهدی اخوان ثالث
اژدهاکشان. رمان. یوسف علیخانی
زبان موج. مجموعه داستان / محمدرضا پورجعفری
کتاب آدم‌های غایب. تقی مدرسی
شریفجان، شریفجان. تقی مدرسی
تنگسیر. صادق چوبک
انتری که لوطیش مرده بود. صادق چوبک
زنده به گور. صادق هدایت
دیوار. صادق هدایت
مسخ. ژان پل سارتر. ترجمه صادق هدایت

اصفهان نصف جهان. صادق هدایت

سگ ولگرد. صادق هدایت

سه قطره خون. صادق هدایت

وغ و غ ساهاپ. صادق هدایت

فوائد گیاهخواری. صادق هدایت

گروه محکومین. صادق هدایت

نوشته‌های پراکنده. صادق هدایت

زند و هومن یسن. صادق هدایت

سال‌های عقرب. محمد بهارلو

عبور. مریم رئیس‌دانا

اینس، روح من. ایزابل آئنده / ترجمه زهرا رهبانی

جهان داستان کوتاه. گروه نویسندگان / ترجمه آرتوش بوداقیان

پیرمرد و دریا. ارنست همینگوی / ترجمه محمدتقی فرامرزی

شکار انسان. خوثائو اوبالدو / ترجمه احمد گلشیری

پرنندگان مرده و پانزده داستان دیگر. گابریل گارسیا مارکز / ترجمه احمد گلشیری

بهترین داستان‌های کوتاه چخوف. گزیده و ترجمه احمد گلشیری

بهترین داستان‌های کوتاه گابریل گارسیا مارکز. ترجمه احمد گلشیری

بهترین داستان‌های کوتاه همینگوی. گزیده و ترجمه احمد گلشیری

ساعت شوم. گابریل گارسیا مارکز / ترجمه احمد گلشیری

سفرخوش آقای رئیس‌جمهور. گابریل گارسیا مارکز / ترجمه احمد گلشیری

از عشق و شیاطین دیگر. گابریل گارسیا مارکز / ترجمه جاهد جهانشاهی

در حال کندن پوست پیاز. گونتر گراس / ترجمه جاهد جهانشاهی

شاهکار. امیل زولا / ترجمه علی‌اکبر معصومیگی

پول و زندگی. امیل زولا / ترجمه علی‌اکبر معصومیگی

مزدک. موریس سیماشکو / ترجمه مهدی سبحانی

توفان در مرداب. لئوناردو شیاشا / ترجمه مهدی سبحانی

بارون درخت‌نشین. ایتالوکالوینو / ترجمه مهدی سبحانی

زوربای یونانی. نیکوس کازانتزاکیس / ترجمه محمود مصاحب

میراث شوم. جورج کیسینگ / ترجمه ابراهیم یونسی

آسیاب کنار فلوس. جورج الیوت / ترجمه ابراهیم یونسی

پنماریک. سوزان هووچ / ترجمه ابراهیم یونسی

موسیقی و سکوت. رزه تره مین / ترجمه ابراهیم یونسی

داستان دو شهر. چارلز دیکنز / ترجمه ابراهیم یونسی

کاترین کبیر. هنری تروایا / ترجمه نادعلی همدانی

برمی گردیم گل نسرین بچینیم. ژان لافیت / ترجمه حسن نوروزی

مرگ عزیز بیعار. لطیفه تکین / ترجمه رضا سیدحسینی، جلال خسروشاهی

پستچی. آنتونیو اسکارماتا / ترجمه جلال خسروشاهی

مادام دولاشاتری. بالزاک / ترجمه هژبر سنجرخانی

شازده کوچولو. آنتوان دو سنت اگزوپه ری / ترجمه احمد شاملو

قصه های پریان و داستان های دیگر. (دوره) هانس کریستیان آندرسون / ترجمه جمشید نوایی

دخترک کبریت فروش. هانس کریستیان آندرسون / ترجمه جمشید نوایی

پری دریایی و داستان های دیگر. هانس کریستیان آندرسون / ترجمه جمشید نوایی

پری جنگلی. هانس کریستیان آندرسون / جمشید نوایی

آدم برفی. هانس کریستیان آندرسون / جمشید نوایی

بال های شکسته. جبران خلیل جبران / ترجمه احسان لامع

مرگ خوش. آلبر کامو / ترجمه احسان لامع

الهه خیال. جبران خلیل جبران / ترجمه مرجان غیاثوند

همیشه شوهر. فتودور داستایوسکی / علی اصغر خبره زاده

تسخیرشدگان. فتودور داستایوسکی / علی اصغر خبره زاده

نان سال های جوانی. هاینریش بل / ترجمه سیامک گلشیری

قصه های بابام. ارسکین کالدول / ترجمه احمد شاملو

پابرهنه ها. زاهاریا استانکو / ترجمه احمد شاملو

مرگ کسب و کار من است. روبر مرل / ترجمه احمد شاملو

خزه. هربر لوپوریه / ترجمه احمد شاملو

ساده دل. ولتر / ترجمه رضا مرادی اسپیلی

جوان خام. فتودور داستایوسکی / ترجمه عبدالحسین شریفیان

دوست مشترک ما. چارلز دیکنز / ترجمه عبدالحسین شریفیان

بابک. جلال برگشاد / ترجمه رحیم رئیس نیا و رضوانزایی



مؤسسة انتشارات نگاه

۳۵۰۰ تومان

ISBN 978-964-351-484-6



9 789643 514846

کتابخانه عمومی شهرداری تهران