شناخت ضرورتهای بنیادی هنر تاتر کار عشق و آگاهی است

○ یدالله آقا عباسی

○ با تعارف و مجامله نه کسی استاد می‌شود نه بازیگر و کارگردان و نه می‌توان عجوزه ای را به ضرب آرایش، فرخ لقای قصه کرد

زردها بی خودی قرمز نشده‌اند،
قرمزی رنگ نینداخته است، بیخودی بر دیوار
....

نیما یوشیج

آورده‌اند که در یکی از دهات ژاپن پسرکی به دنیا آمد و پدر، او را به خدمت معبد فرستاد. همهٔ کار پسرك خوب و به قاعده بود جز آنکه بی اختیار عادت به کشیدن نقش گربه داشت. روی کاغذ، کتاب، پرده، دیوار و خلاصه هر جا که می‌شد، تصویر گربه می‌کشید. تا آنکه در معبد به تنگ آمدند و عذرش را خواستند. چه، کسی را که سرش باشد و کشیدن تصویر گربه ـ که نه به درد دنیا می‌خورد و نه آخرت ـ با کار در معبد چه کار؟ خلاصه پسرك دست از پا درازتر به طرف دهکدهٔ خود حرکت کرد. شب در راه خود و بیرون یکی از آبادیها معبدی روشن دید. به آنجا رفت تا شب را بگذراند. غافل از این که غول خونخواری که هیأت موشی کوه پیکر را داشت، معبد را قرق کرده، کاهنان را کشته و همه را دربه‌در کرده بود و کسی را یارای گذر از آن اطراف نبود. پسرك نقاش بی‌خبر از سرنوشت غدار کج مدار به معبد رفت که پرده‌های سفید آویزان داشت. قلم و مرکبی سراغ کرد و دست به کار شد. چیزی نگذشت که در و دیوار پر شد از گربه‌های ریز و درشت. وقت خواب، پسرك سوراخی جست و خوابید. نیمه‌های شب از سر و صدای دهشتناکی از خواب پرید و تا صبح از ترس لرزید. صبح که سروصدا خوابید و پسرك بیرون آمد، کف معبد را دید که غرق خون است و جسد موشِ غول پیکر را دید که بر خاك افتاده و دهان همهٔ گربه‌ها هم خونین است.[1]

ونیما خوش گفت که «قرمزی رنگ نینداخته است بیخودی بر دیوار» و چه خوش نشسته است این قید «بیخودی» که یکسره تکلیف هنر را در همهٔ زمانها و همهٔ مکانها روشن می‌کند و متفکران در همهٔ دوره‌ها از آن به «ضرورت» تعبیر می‌کنند. «به خود می‌گویم: اگر ضرورتی را به جان حس نمی‌کنی، منویس.... و به راستی اگر جان من بی‌نوشتن قرار می‌گرفت و «بودن» برانگیخته‌ام نمی‌ساخت، شاید هرگز نمی‌نوشتم.[2] این همان «اجباری» است که به قول آلبر کامو خود هنر بر خود «تحمیل می‌کند و بدان زنده است» و با «اجبار» بیرونی فرق دارد، که هنر «بدان می‌میرد.»[3]

ضرورت همان علت وجودی هنر است. درك ضرورت گاه بسیار ساده و گاه بسیار دشوار است. مثلا هوا و آب برای زنده ماندن انسان ضرورند. نان، یك ضرورت است. زمانی بود که هنر نیز چنین ضرورتی بود. بی آن زندگی تیره و تار و اسفبار بود. یا اصلا زندگی نبود. امروز ضرورت هنر از گونهٔ دیگری است. این ضرورت را نمی‌توان لمس کرد. بی آن شخص می‌تواند نفس بکشد و راه برود و دکان باز کند و دمبهٔ زندگی را به بغل گرفته با چاقوئی تیز هر چه تیغش می‌برّد، ببرّد. بیاید، برود و هرگز هم نداند که چه طور زندگی کرده و چه می‌خواسته است. اما بی آن، شخص نمی‌تواند «انسان» باشد و نشاط داشته باشد و احساس رضایت کند. درك این ضرورت با انسان هنرمند به معنای عام آن است، چه کسی که کار هنری می‌کند، و چه او که نمی‌کند. به عبارت دیگر، هم هنرمند و هم مخاطب هنر، هر دو. امروز، کار به آنجا رسیده که بعضی می‌کوشند این ضرورت را به سرچشمه‌های نخستین آن برگردانند. مثلا شومان همیشه طی یك اجرا و یا پس از آن نانی را که خود پخته است پخش می‌کند، زیرا چنان که خود به سادگی می‌گوید: «دلمان می‌خواهد می‌توانستیم مردم را تغذیه کنیم» از نظر او تئاتر جای دادوستد نیست که ما پولی بپردازیم و در عوض چیزی دریافت کنیم. می‌گوید: «تئاتر چیز دیگری است». «چیزی شبیه به نان است، یك ضرورت است.»[4]

این ضرورت مثل عشق است که بی آن سنگ روی سنگ بند نمی‌شود و «طفیل هستی عشقند آدمی و پری»[5] و عشق، فروشی نیست کسی عشقش را نمی‌فروشد که در فرهنگ ما و بسیاری از فرهنگهای دیگر عشق فروشی اصطلاح مذمومی دارد.» از گروتفسکی نقل می کنند که: «من مدتهاست که نسبت به این تعریف که شاید برای کسانی که تئاتر را صرفاً وسیله‌ای می‌دانند برای کسب پول یا افتخار قابل قبول باشد، مشکوك بوده‌ام»[6]

مشکل اساسی این است که بسیار اندك شمارند کسانی که در کار هنر باشند و این حقیقت را بدانند، آنرا باور کنند و به کار بندند. چه، روزگار دون‌سازِ سفله‌پرور همواره خصم هنر و هنرمند است وای بسا شیران که در این وادی در می غلتند و پال و کوپال ریخته به آخر بازی می‌رسند و یك‌یك به قول خیام به «صندوق عدم» باز می‌شتابند. اینها کسانی هستند که نه تنها خود یك چند در این شعبده بازی می کنند که عدهٔ ناآگاه دیگری را نیز همراه خود به بازی می کشانند. نتیجه این که هنر بدون ضرورت به مسلخ می‌رود، تصنعی می‌شود، ریاکارانه است، دروغ و میان تهی است و دست آخر آنچنان بوی گندی می گیرد که «همه عطرهای عربستان[8]» قادر نیست آنرا زایل کند و با هیچ رنگ و لعابی نمی توان آن را قالب کرد مگر به ابلهانی که چشمهای گردشان بر شعبده‌ای خیره می‌مانند و دهانشان به شگفتی باز.

چنین هنری دروغ است. همان دروغی که «چنان طومار هنر گذشته را در نوردیده است که افلاطون در جمهوری خواستار اخراج شاعران از جامعه شد و علی‌ابن ابی‌طالب (ع) قصه‌گویان

○ مشکل اساسی این است که بسیار اندکند کسانی که در کار هنر باشند و این حقیقت را بدانند و به کار بندند، زیرا روزگار سفله‌پرور همواره خصم هنر و هنرمند است

و خطیبان را از مسجد راند و غزالی در احیاء العلوم قصه‌پردازی را نهی کرد. شخصیت هنرمندان مداح معمولاً بر اثر دروغگوئی دائم، متشتت و ضعیف و فاقد وحدت است و از این رو به آسانی قادر به خلق اثر هنری بزرگ نیست.»[9]

از آنجا که «هنرپرداز ناهنرمند» ضرورت را به‌جان حس نمی کند و انگیزه‌های دیگری مثل پول، جاه، شهوت خودنمایی و خود بزرگ‌نمایی او را به ارتکاب هنر واداشته، کار او ریاکارانه است و گفته‌اند که لباس ریا شفاف است وزیر خود را آشکار می کند[10] او همچون کبك سرخود زیر برف کرده گمان می‌برد کسی او را نمی‌بیند. اما در واقع به قول مولوی که گفت «از کجا می‌آئی ای پاکیزه خو/ گفت از حمام گرم کوی تو / گفت خود پیداست از زانوی تو.» خیلی راحت می‌توان در کار چنین افرادی انگیزهٔ اصلی را پیدا کرد، چرا که «هنرمند مترقی چوب حراج به خود نمی‌زند، بلکه خود را می‌بخشد، ایثار می‌کند. او بردهٔ فکری و روحی و جیره‌خوار هیچ شخصی یا عنصری نیست؛ بلکه در عین هوشیاری و سلامت به ضرورتهای اجتماعی خود گردن می نهد.»[11]

به دلیل همین شناخت است که بسیاری از هنرمندان از گرفتن پول ابا دارند. نه به این دلیل که بدان نیازی ندارند، بلکه به این دلیل که آفت آنرا خوب می‌شناسند و از خود می‌ترسند. پیداست که بدون دسترسی به حداقل آسایش، زندگی غولی می‌شود که رستم را به مصاف می‌خواند، اما اگر پول «ضرورت» شد، کار هنر از ریشه می‌خشکد و تباه می‌شود. کسی که توانست به سلامت از این دامگاه

○ بدون دسترسی به حداقل آسایش، زندگی غولی می‌شود که رستم را به مصاف می‌خواند، اما اگر پول «ضرورت» شد، هنر از ریشه می‌خشکد

بگذرد، اکسیری می‌شود که جانها را فروغ و تلالؤ می‌بخشد. در این مقام چه تفاوتی است بین هنرمند والا، عارف وارسته و دانشمند بیدار دل، که این هر سه یکی می‌شوند: «انسان متعالی»، انسان آن گونه که شایستهٔ نام اوست. این انسان در جستجوی چیزی فراتر از مال و جاه و ستایش است.

«روانشناسی که در یکی از کارگاههای تئاتر آزمایشگاهی لهستان شرکت داشته، می‌گوید: دلم می‌خواهد همیشه با چنین آدمهایی دیدار کنم. آدمهائی که بیدارند. آدمهائی که آماده پذیرفتن واقعیت هستند. آدمهایی که در درام زندگی خویش و دیگران شرکت می‌کنند. به نظرم چنین می‌نماید که این کار شرکت کنندگان منفعل را از طریق کنش نمایشی تبدیل به حاکمان بر سرنوشت خویش می‌کند.»[12]

اما در تئاتر، «ضرورت» معنای دیگری هم دارد. «بنابر تعریف ارسطو در سیرت و خوی اشخاص داستان و همچنین در تالیف وقایع لازم است همواره توجه شود به این که آن سیرتها یا ضروری باشند و یا نزدیك به حقیقت و یا محتمل به نحوی که شخصی که موضوع داستان است، گفتار و رفتاری که دارد جملگی به اقتضای ضرورت یا به حکم احتمال باشد و در توالی حوادث داستان نیز باید همین نکته رعایت شود.[13] این همان چیزی است که به زبان ساده به آن اصطلاحاً «منطق نمایشی» میگوئیم و به این معناست که روی صحنه هیچ شیئی، شخص، رفتار و گفتاری بی‌دلیل نیست. ارسطو همچنین به سیرت و خوی اشخاص داستان نظر دارد. بیهوده نیست که ادیب سوفوکل پس از دو هزار و پانصد سال هنوز زنده و پویا در عرصهٔ هنر نمایشی حضور فعال دارد و بیخود نیست که در تردیدهایمان شبح هاملت را به نظر می‌آوریم. ـ (اگر البته «هاملت» را خوانده و شناخته باشیم).

بجز اشکال بی ادعای هنر سنتی اعم از روحوضی، سیاه بازی، خیمه شب بازی، تعزیه و... تئاتر معاصر ما که متاثر از تئاتر اروپاست، شاخهٔ تردیست که مرتباً می شکند و باز از نو می‌روید. این شاخهٔ ترد دائماً به مراقبت، دلسوزی و فداکاری نیازمند است. بسته به این که این هنر نوپا از چه راهی و توسط چه کسانی به هر کدام از شهرهای ما رسیده باشد، در نحوهٔ نگرش و تلقی مردم و هنرمندان از آن، دیدگاههای گوناگونی موجود است. در برخی از شهرها به یمن وجود افراد دلسوز و آگاه، خشت اول تئا است نهاده شده. میرزا فتحعلی آخوندزاده که از نخستین کسانی است که سعی در اشاعهٔ این هنر داشت و نمایشنامه‌هائی نوشت، پس از آنکه کارهای میرزاآقا تبریزی، نمایشنامه‌نویس آذربایجانی را خواند چنین نوشت: «امیدوارم که تصنیفات خودتان را به همان قرار که من نشان میدهم به تکمیل رسانده چاپ کنید و منتشر سازید و به ملت خدمت کنید... بلکه از یمن اهتمام شما این فن شریف و این رسم جدید تصنیف فیمابین ملت ما نیز شهرت به هم رساند و بر همه کس معلوم گردد»[14] اگر از تفکر خاص آخوندزاده که قابل بررسی و انتقاد فراوان است، بگذریم کلماتی مثل «خدمت» و «فن شریف» نمایانگر طرز تلقی نویسنده از هنری است که هیچ شباهتی به «مورفین» ندارد. هنر و از جمله تئاتر، مبشر حقیقت، سعادت و آزادی است. و هر کس که تئاتر را این گونه معرفی کرد، راهی پی افکند که بعدها هنرمندان بی‌ریا،

لاف نازن و فداکار بتوانند در آن گام زنند. ای بسا رنج که همسفرشان شد، این راه اما رو به خورشید داشت و خارزارهای پیرامون را در می‌نوردید و پیش می‌خزید. گاه توفان برمی‌خاست و شن راه را می‌پوشانید و درخود مدفون می‌کرد. آنگاه باز از نو پویندگانی پدید می‌آمدند که به تن خود راه می‌گشودند.

برخی از شهرها پیشینه‌ای برای تئاتر نداشتند. مثلا در کرمان اگر از آنچه که در همه جای ایران معمول است مثل تعزیه، روحوضی و بازیهای دیگر چشم بپوشیم، سنگ بنای تئاتر معاصر ما خوب و بجا ننشست. مثلا گروههای سیاری که از دیگر شهرها (مثلا اصفهان) به کرمان می‌آمدند، هرچند این هنر را معرفی می‌کردند، اما بین هدف آنان و هدف و رسالت هنری تئاتر تفاوت بسیاری بود. حتی افرادی که در آن سالها به تهران رفته و کلاس و دوره دیده به کرمان برگشته‌اند نیز از بینش چندانی برخوردار نبودند. اینها نیز تئاتر را در حد «دیکلمه» و نمایشهای لوده بازی و یا تاریخی بی‌محتوا ـ خلاصه دیده‌اند و همین نحوهٔ تلقی خود را به دیگران سرایت و از این طریق اشاعه داده‌اند. البته بعدها ضرورتهای اجتماعی و گسترش ارتباطات، تا حدی این انزوا را شکست و از جمله تأسیس مرکز آموزش تئاتر و باز شدن پای تحصیلکرده و کارشناسان تئاتر تا حدی به معرفی تئاتر کمك کرد.

از مجموع این عوامل گاهی جرقه‌هائی دیده شده که متاسفانه به علل گوناگون دوامی نیاوردند و به خاکستر بدل شدند. وقتی سنت و پیشینه مشخص، صریح، کارساز و معلومی نباشد، معلوم است که چه می‌شود و «چه از بن باغ در می‌آید». چون ضرورت برخاست، فرصت‌طلبی و تصنع و ریا می‌نشیند ضرورتها را باد تعیین می‌کند و آنها که بادنمایشان خوب کار می‌کند، به هر طرف که باد بیاید، «اُشین»[15] می‌کنند!

نگاهی به اغلب آثار نمایشی نشان می‌دهد که یا ضرورت به معنای انگیزهٔ والای کار را ندارند و یا از ضرورتی که به عنوان مثال «ارسطو» نام برد، بی‌بهره‌اند. یعنی برخی آثار دلسوزانه و متعهدانه انتخاب شده‌اند، اما از آنجا که از تکنیك مناسب بی‌بهره‌اند، کارآیی لازم را ندارند. گروهی نیز هستند که از هر دو ضرورت غافل و بی‌بهره‌اند. نمایشی را در نظر بگیرید که مثلا متنی ادبی را به انگیزه‌ای غیر هنری بر صحنه می‌آورد. از عمل نمایشی در آن خبری نیست، بلکه با تجمل و شگردهائی مثل نورالوان و چراغ چشمك‌زن و خیمه‌شب بازی و عروسك بازی و سایه بازی و بندبازی و شعبده بازی و هزار بازی دیگر بر آن پیرایه بسته‌اند. چنین نمایشی اگر از دومین ضرورت نیز بهره نداشته باشد، دیگر «گلها چه گل» می‌شود. پیرایه‌های یاد شده همه بی منطق و نابجا می‌نشینند. حرکات تصنعی و عروسك‌وار، بیانها خالی از شور و حس، اشیاء و افراد زاید و بی منطق و چشم و گوش آزار می‌شوند. «لسینگ»، زمانی در «نمایشنامه‌نویسی هامبورگ» نوشته بود:

○ عشق، فروشی نیست. کسی عشق را نمی‌فروشد و در فرهنگ ما عشق فروشی معنای مذمومی دارد

«اگر من با اجرای اثر خود نتوانم هیجان روحی در تماشاگر ایجاد کنم، پس در آن صورت این همه تلاش برای تهیه یك نمایش، آواره کردن چندین زن و مرد به نام هنرپیشه و گردآوردن مردم در یك سالن چه معنی دارد؟ بهتر است به جای اینگونه نمایش، داستانی موجز آورد تا شنونده درخانه خود بنشیند و از مضمون آن آگاهی یابد.»[16]

○ «ضرورت» که برخاست، فرصت‌طلبی و تصنع و ریا می‌نشیند و آنگاه ضرورتها را باد تعیین می‌کند.

○ بجز اشکال بی‌ادعای سنتی هنر تئاتر ما، تئاتر معاصرمان متاثر از اروپاست و مانند شاخه تردی مرتباً می‌شکند و باز از نو می‌روید

شناخت ضرورت بنیادی در تئاتر کار عشق و آگاهی است و تنها از هنرمند راستگوی درستکار برمی‌آید و بس. و منظور از هنرمند تئاتر، صنعتگر صحنه نیست. این او، و تنها اوست که می‌داند چه کاری انتخاب کند و کی و برای چه کسی آن کار را اجرا کند. گاه این وظیفه بسیار دشوار و طاقت فرساست و هنرمند از مرحله انتخاب متن تا اجرا، گرفتار تعارضها و کشمکشهای بسیاری است. اگر در پی این گیرودارها هنرمند بتواند آنچه خود می‌خواهد، از کوره درآورده به سلامت به اجرا بگذارد، پاداش رنج خود را گرفته است. مستی این شراب آنچنان شورانگیز است که مجالی به لاف‌زنی، بزرگ نمائی و تبلیغ ناروا نمی‌دهد. هنرمند از این که عدهٔ دیگری در تجربهٔ راستین و بی‌ریای او که به صدق، از سر عشق و بی انگیزه مال و جاه بر صحنه آمده شرکت جسته‌اند، خشنود و سپاسگزار است. نه تنها بر آنان منتی ندارد، بلکه جز فروتنی و هنرخود چیزی نثارشان نمی‌کند.[۱۷] او طالب هو و جنجال نیست، از فخر فروشی بیزارست، حرف نمیزند، عمل شایسته او به هزار گفتار می ارزد. او به هنر خود زنده و بزرگ است. نه به تملق گویی های خودش از خودش. که گند دعوی، گلزار هنر را می سوزاند و کار آلوده به غرض، هنر نیست. به قول مولوی «چون غرض آمد هنر پوشیده شد.» شناخت منطق نمایشی و ضرورتی که ارسطو از آن سخن گفت با مطالعه و ممارست حاصل می‌شود. در تئاتر این کار لحظه به لحظه صورت می گیرد. چون عمارت بلندی که خشت، خشت بالا میرود. در ساختن این عمارت از مصالح قلابی و ظاهرسازیهای بساز و بفروشی اثری نیست. اگر گاهی از شگردی نمایشی و یا از عاملی مثل نور و صدا و غیره استفاده می‌شود، این شگرد و این عامل چنان خوش در کار می‌نشیند که بی آن نقصانی پدید می‌آید. کار تئاتر برخلاف خیلی کارهای هنری دیگر سهل و مثل اکثر آنها ممتنع است. می‌توان بی‌دغدغه و به سهولت جنگی دو ساعته فراهم آورد و گروهی را مجاب کرد. اما هنر ماندگار اثرگذار حاصل رنج و شکیبائی و قبول زحمت است. به طور معمول از قید وابستگی رهاست. از حداقل امکانات سود می برد، چرا که امکان هرگز بلاعوض نیست. در این راه درخت هر چه پربارتر، افتاده‌تر. با تعارف و مجامله نه کسی استاد می‌شود و نه بازیگر و کارگردان و نه نیز می توان عجوزه‌ای را به ضرب آرایش فرخ‌لقای قصه کرد.

در میان انبوه نمایشهای اجرا شده بسیار اندك شمارند، آنها که حاصل این هر دو ضرورت باشند. قلیلی را نیز می توان یافت که یا بنا به ضرورت، انتخاب اما بد، کار شده‌اند، و یا از نظر تکنیکی قابل تحملند، ولی بود و نبودشان یکسان است. بیشترین تعداد مربوط به آن دسته از کارهائیست که بودشان باجی به نبودشان نمیدهد و ضایع کننده وقت و اعصاب تماشاگرند. هر کس با مختصر آشنائی با هنر تئاتر و نگاه غیر سطحی تری می تواند این نمونه‌ها را پیدا کند.

البته تا آنجا که به آموزش تئاتر مربوط می‌شود، می‌توان در اجراهای غیر عمومی و آموزشگاهی این نوع کارها را دید، با دست اندرکاران بی‌ادعا و صمیمیشان صحبت کرد، کسانی که تشنه دانستنند و اولین قدمها البته لرزان است. تجارب غیر مدعیان دیدنی است. اما کاری ضعیف که از هر دو جنبه یاد شده در فوق بلنگد و صاحب ادعا نیز باشد و از امکان و تبلیغ بنحو گسترده و سخاوتمندانه‌ای برخوردار باشد، هرگز قابل بخشش نیست. این کار علاوه بر معایبی چون اسراف، تضییع وقت و حوصله و نیروی تماشاگران و بازیگران هر دو و... دو قبح اساسی دیگر نیز دارد:

اولاً کوبیدن جادهٔ فرصت‌طلبی در تئاتر که بیراهه‌ای خطرناك است و راهروان آن برخی آگاه و برخی ناآگاه کاسبکارانی هستند با همه خصوصیات صنفی که نگفته آشکار است.

ثانیاً: افزودن بر خیل مدعیان؛ بها دادن به عناوینی مثل بهترین بازیگر و بهترین کارگردان که در مسابقه‌ها می گیرند و ساختن جواز کسب از آن ها و این یکی از معایب عمده مسابقه‌ها نیز هست. بگذریم از اینکه خود مسابقه به معنای سبقت‌جوئی در هنر معنا ندارد و تجربه سالها باید نشان داده باشد که هرگز اینگونه انگیزه‌ها جای ضرورت را نگرفته و نمی گیرد.

براین اساس گاه در اینجا و آنجا به بهانه‌های گوناگون کارهائی را بر صحنه می‌آورند که اکنون می توان گفت از رسم و راهی تبعیت می‌کنند. مثلاً کمی کمتر از بیست سال پیش با صرف هزینه نسبتاً هنگفتی کار بیهوده‌ای را در کرمان بر صحنه بردند تا با یاد گنجعلی خان حاکم شاه عباس، حاکم وقت را بزرگ بدارند. پیش از آن و پس از آن همواره شاهد چنین نمونه‌هائی بوده و هستیم نمونه‌هائی که از تئاتر تنها شکلکی دارند که می خندد و می گرید. این نمونه‌ها از جاودانگی بی‌بهره‌اند چرا که به ضرورتی پاسخ نگفته‌اند، اما یادشان دل چرکین کننده است. باچنین کارهائی کسی به نام سلیمان نمی‌رسد و به ملك سلیمان نیز که خواجو پیش ارباب نظر آن را یاد می‌دانست و ارباب نظر در معنای متعالی، ارباب هنر نیز هستند. چنین کارهایی از هنر تئاتر فرسنگها دورند. بزرگداشت هیچ بزرگی نمی‌باید به استخفاف هنر بیانجامد. پس در کنار بزرگداشت بزرگان، هنر و ضرورتهای آن را بشناسیم و حرمت آنها را نیز پاس بداریم.

منابع و پانوشتها:

۱ـ «بچه‌ای که شکل گربه می کشیده از لافکادیوهرن. در اینجا البته نقل به معنا شده است. اصل قصه را آقای رضا سیدحسنی در مجموعه «داستانهائی با قهرمانان کوچك از نویسندگان بزرگ» ترجمه کرده‌اند و توسط انتشارات آرمان در سال ۱۳۴۵ منتشر شده است.

۲ـ محمود دولت آبادی، ناگزیری و گزینش هنرمند، انتشارات شباهنگ، چاپ اول، ۱۳۵۷ صفحه ۹۲

۳ـ آلبرکامو، تمهدکامو، ترجمه مصطفی رحیمی، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۶۲ صفحه ۹۷

۴ـ جیمزروز ـ اوتر، تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تاپیتر بروك، ترجمه مصطفی اسلامیه، تهران، سروش ۱۳۶۹ صفحه ۱۶۰

۵ـ حافظ

۶ـ پیشین صفحه ۲۰۸

۷ـ خیام

۸ـ شکسپیر در نمایش مکبث

۹ـ ا. ح آریانپور، جامعه شناسی هنر دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران، ۵۴ صفحه ۱۸۱

۱۰ـ ترجمه بیتی از ابوالحسن تهامی است که به نقل است از صفحه ۱۰۴ کتاب تأملاتی در مسئله هنر نوشتهٔ رضا صفریان و ایشان از آقای بهاءالدین خرمشاهی در کتاب ذهن و زبان حافظ نقل کرده‌اند.

۱۱ـ ناگزیری و گزینش هنرمند صفحه ۱۱۹

۱۲ـ تئاتر تجربی، صفحه ۲۱۴

۱۳ـ ارسطو، ارسطو و فن شعر، دکتر زرین کوب، امیرکبیر، چاپ اول، ۵۷، صفحه ۱۳۹

۱۴ـ آخوندزاده، فتحعلی، مقالات فارسی آخوندزاده، ویراسته ح ـ صدیق، انتشارات آگاه، چاپ اول، ۵۷، صفحه ۲۹

۱۵ـ در گویشی کرمان اشین کردن یعنی خرمن را به باد دادن تا کاه و دانه جدا شود.

۱۶ـ لسینگ، گامبورسکایا دراماتورگیا صفحه ۱۸۳ به نقل از صفحه ۲۱ مقدمه مقالات فارسی آخوندزاده

۱۷ـ دیوید متارشك در مقدمه‌ای که بر سیستم و روشهای خلاق استانیسلاوسکی نوشته گفته است که «خود بزرگ بینی مرضی است ویژه تئاتر». ترجمه اصغر راستکار، چاپ پیام تهران، ۱۳۵۶ صفحه ۳