بهترین و بدترین حرفه[1]

نوشته: ژان لوئی بارو[2]
ترجمه: یدالله آقا عباسی

در سال ۱۹۶۱ دانشگاه آکسفورد ژان لوئی بارو را برای سخنرانی[3] دعوت کرد و او موضوع سخنرانی خود را «پدیده تئاتر» از دید یک دست‌اندرکار، انتخاب کرد. در این سخنرانی که او به زبان فرانسه از صحنهٔ تماشاخانه آکسفورد خطاب به جمعیت فشردهٔ فارغ‌التحصیلان و دانشجویان این دانشگاه ایراد کرد، بنحوی روشن و مؤثر جایگاه بازیگر، کارش و خدمتش را نسبت به جامعه بطور خلاصه بیان کرد. او بعضی از کاستی‌ها را که در پاره‌ای از کارهای تئاتری وجود دارد، نادیده نمی‌گیرد و بخوبی بر بی‌کفایتی پاره‌ای از بازیگران آگاهست، اما این واقعیت که امکانی بد بکار گرفته شود، از ارزش و اهمیت آن نمی‌کاهد.

در اینجا ژان لوئی بار و بسیاری از جنبه‌های ما را معرفی می‌کند و با برخی مطالب اساسی که نویسندگان ما دربارهٔ آنها نوشته‌اند، برخورد می‌کند.

بارو از عمری کار و تفکر در تئاتر سخن می‌گوید. او در سال ۱۹۱۰ بدنیا آمد و هر چند تحصیلاتش را بعنوان یک نقاش شروع کرد، خیلی زود به هنر بازیگری رو آورد و در همان حال که هنر «میم»[4] را ترد «اتین داکرو»[5] می‌آموخت، با آنتونن آرتو[6] بکار پرداخت. در سال ۱۹۴۰ بعنوان بازیگر و کارگردان در کمدی فرانس[7] کاری می‌کرد و پس از وقفه‌ای مجدداً در سال ۱۹۵۹ بعنوان کارگردان هنری به کمدی فرانس برگشت که به «تئاتر فرانسه»[8] تغییر یافته بود.

در شورشهای دانشجوئی سال ۱۹۶۰ ساختمان تئاتر به اشغال دانشجویان پارسی درآمد. بارو روی صحنه نومیدانه کوشید تا جوانان را متقاعد کند، اما اینطور بنظر رسید که می‌کوشد هم حکومت و هم دانشجویان را به آشتی بکشاند و هیچکدام از دو طرف از اینکار خوششان نیامد. چند ماه بعد از کارش اخراج شد.

ژان لوئی بارو مطالب خود را تحت عنوان «بازتابهای تئاتر» و «تئاتر ژان لوئی بارو» نگاشته است. از نظر او نمایش عمری به قدمت انسان دارد و مثل همزاد با اوست، چون بازی نمایش در وجود هر موجود زنده‌ای به ودیعه نهاده شده است. پس از سی سال تجربه، تئاتر برای من بی‌نظیرترین پیشه و در عین حال، بی‌معناترین حرفه است.

بارها شده که آفت شک به جانم افتاده است. بسیار پیش آمده که با خودم گفته‌ام «خدایا! من به کاری اشتغال دارم که مطلقاً ابلهانه، نابجا و فریبکارانه است. من کاملاً از راهی که می‌خواستم، پرت افتاده‌ام.

تئاتر ابداً کاری موجّه و انسانی نیست. از نظر اجتماعی، از حیث فردی، از جهت زیبا شناسی باید آن را کنار گذاشت.» این افکار در مواقع ناامیدی بسرم زده، اما من معتقدم که مواقع ناامیدی وقت مناسبی برای محاکمه است. همیشه لازم است که انسان به نومیدیهای شدیدی گرفتار آید اما چنانچه ورای نومیدیهای شدید علاقه

همچنان پابرجا باشد ایمان غیرقابل تسخیر، شکست‌ناپذیر و پا برجا خواهد شد. آندره ژید[9] تعریف بسیار چالبی از گناه دارد. طبق این تعریف «گناه چیزی است که از انجام آن ناگزیریم! پس اگر پس از توفانهای ناامیدی تئاتر بماند و مثل گناه، کاری باشد که نتوانیم از انجام آن سرباز زنیم، به صورت وظیفه در می‌آید، اما وظیفه مضمونی گویا نیست. آنچه که می‌خواهیم بدانیم این است که آیا تئاتر از حیث فردی و اجتماعی و به لحاظ زیبا شناختی، پدیده‌ای ارزشمند است؟

بگذارید نخست تئاتر را مرحله به مرحله تخریب کنیم و ببینیم از پس این تخریب علاقهٔ به تئاتر و بطور خلاصه خود پدیدهٔ تئاتر ماندنی است یا خیر.

تخریب تئاتر

یک منتقد سختگیر تئاتر را توهّمی اجتماعی، عدم صلاحیتی فردی و موردی مشکوک از حیث زیبا شناختی می‌داند

توهّم اجتماعی: به این بهانه که انحراف توجه مردم یکی از نیازمندیهای آنهاست، یعنی حکومتها علاقمندند که اذهان مردم را منحرف و حس انتقادی آنها را تحزیر کنند، عمل نمایشی می‌تواند در تئاتر، سینما و تلویزیون، به نحوی ضایع و با برانگیختن هیجان جنسی، حس مال پرستی و خندهٔ سطحی، بکار گرفته شود. روشی که بدان در سینما و یا در بعضی فرآورده‌های نمایشی، شهوتگرائی هرزه را، چه مخوف و چه فرتوت و بی‌آزار، مورد سوء استفاده قرار می‌دهند یا روشی که بدان، مطبوعات در این شهوتگرائی مبالغه می‌کنند و از طریق نشر زندگی خصوصی برخی ستارگان فروش خود را بالا می‌برند و جیبشان را پر می‌کنند، برای کسی که صمیمانه به کار تئاتر می‌پردازد، ارمغانی جز شرم ندارد. به این امر باید سراب شهرت و موفقیت آسان را نیز افزود، که در نتیجهٔ آن شاهان، ملکه‌ها و حکومتهای کشورهای بزرگ یک ستاره را بهتر می‌پذیرند تا یک حکیم فرزانه را. هنر نمایشی قاعدتاً باید در خدمت مردم باشد و حداقل، سرگرمی را با آموزش بیامیزد، به این ترتیب مخدری منحرف کننده و در نتیجه جنایتکارانه می‌شود.

بی‌کفایتی فردی

بسیاری از جوانان که فکر می‌کنند خودشان را وقف تئاتر کرده‌اند، در واقع از زندگی می‌گریزند. این جوانان از واکنش غیرارادی مهمّی تبعیت می‌کنند. رو آوردن آنها به تئاتر بر اثر غنای روحیشان نیست، بلکه از ضعفشان سرچشمه می‌گیرد. آنها به جستجوی تئاتر نیامده‌اند، بلکه به گریز از مشکلات واقعی زندگی رو کرده‌اند. یکبار جوانی پیش من آمد و گفت که می‌خواهد به تئاتر بپردازد. وقتی علتش را جویا شدم، گفت: «چون از کار کردن بیزارم» از او سؤالات بیشتری کردم که او را وادار می‌کرد تا ضعفهایش را ببیند. پرسیدم:

- پدرت چه کاره است؟

- حقوقدان.

- آیا از تو راضی است؟

- نه! مرا از خانه بیرون انداخته است.

به او گفتم:

- خب، پس باید کار کنی تا یک روز به پدرت ثابت کنی که او آدم احمقی است.

- خودش هم می‌داند.

دیگر بهیچ وجه کاری نمی‌شد انجام داد. او نمی‌خواست تن به کار بدهد.

جوان دیگری پیش من آمد. لاغر و خمیده بود و بسختی نفس می‌کشید، چون سینه‌اش گود افتاده بود! من از اینکه او به تئاتر جذب شده بود، احساس غرور و در عین حال کمی تعجب می‌کردم. از او پرسیدم که چرا می‌خواهد این کار را بکند و او گفت: «چون وضع مزاجیم طوری نیست که بتوانم کار دیگری بکنم.»

همهٔ این جوانانی که به این ترتیب به دوره‌های آموزش تئاتر می‌شتابند، فلک زده‌هائی هستند که راه بزدلی پیش می‌گیرند، به زندگی پشت می‌کنند و معتقدند که در توهم و رویا عذری برای بی‌کفایتی و تنبلی خود پیدا می‌کنند.

هنری مشکوک

تئاتر اغلب هنری به نسبت کم اهمیت تلقی شده است. برای آنکه حق حیات اجتماعی برای آن قایل باشند، لازمست که آنرا شاخه‌ای از ادبیات بدانند.

در واقع صنعت چیست؟ صنعت عبارتست از فعالیتی که به زندگی جمعی خدمتی ارائه می‌کند. و هنر چیست؟ چیزی که صنعت نیست، اما غیرمستقیم به زندگی جمعی خدمت می‌کند. نمونه‌ای از زندگی و عکس‌العملی در برابر مرگ است. هنر انتقامی است که بشر از مرگ می‌گیرد. یک بوم، یک قلم و مقداری رنگ بردارید. قلم مو را روی بوم بکشید ناگهان از دل این مواد بیجان اما تعیین کننده، زندگی آغاز می‌شود و موجودی، رازی ناشناخته که مرگ را به سختی شکست می‌دهد، پا به عرصه می‌گذارد. جعبه‌ای را بردارید که به اندام زنی می‌ماند، در قلب این جعبه روحی است. از بالای گردن تا پایین پا، مثل رشتهٔ اعصاب، سیم زه کشیده شده است. با مضرابی از موی اسب آن آن را بخارانید ونوازش کنید و لرزه بر اندامش بیندازید. نوای زندگی از آن برخواهد خواست، که همان موسیقی است. سنگ بیجانی را بردارید و نیز اسکنهٔ فولادی را با آن قلم فولاد سنگ را بنوازید و ناگهان گوشت زنده آشکار می‌شود. قلم را روی کاغذ بگذارید و شعر به ترنم در می‌آید. پس، از کشمکش دو مادهٔ بیجان، خواه با مالیدن، نواختن، خاراندن، زندگی هنری آغاز می‌شود و انسان تقاص خود را از مرگ می‌گیرد.

این هنرها فقط به این دلیل که مواد بیجان را جان می‌دهند، ناب و واقعیند. اما تئاتر نمی‌تواند کاری برای این مواد انجام دهد. تئاتر از انسان استفاده می‌کند که در مکان حرکت می‌کند. کار بازیگر براساس وضع سلامتی‌اش تغییر می‌کند. صدای او، نفسش و درکش وابسته است به تعادل مزاج و سوخت و ساز بدنش. اعصاب او، تحت حساسیتش، ممکنست که تحلیل بروند. خنش، احتمال دارد که از اختیارش خارج شود. و به این ترتیب دیگر نتواند آن فرمانبرداری، آن ایمانی را که جداً هنر نمایش را مورد مداقه قرار می‌دهند، وامی‌دارد که بگویند تئاتر هنر ناب نیست. کسانی مثل گوردن گریک[10] و بتی[11]، در

عکس‌العمل به همین امر بود که از عروسک و ابزار خیمه‌شب بازی که اشیاء درست و حسابی هستند، استفاده کردند. حاصل سپردن مسئولیت تجلی هنر نمایش به بازیگر، چیزی نیست جز هنری دست دوم ناخالص و بی‌اهمیت.

اگر هنر نمایش بر متنی با ارزش تکیه کند، در آن صورت بخش شایسته‌ای از ادبیات حق حیات دارد. این همان منطق است که بعضی‌ها را وا می‌دارد تا بگویند، تئاتر قبل از هر چیز نمایشنامه است»

ترکیب هنرها:

همچنین طبق تعریف بودلر[۱۲] «تئاتر حاصل ترکیب هنرهاست» بعبارت دیگر چهارراهی است که در آن همهٔ هنرها بهم می‌رسند. یعنی باید اقرار کنیم که اغلب همهٔ هنرها در این کار شریک جرم به حساب می‌آیند. خواه هنر نمایش از ادیب تبعیت کند و خواه دست و پای او را ببندد، در سر میز ضیافت الههٔ هنرها، او را در جای مناسبی نمی‌شناسانند. در مقایسهٔ با دیگر هنرها از نظر زیباشناختی، آن را ناخالص و بی‌اهمیت تلقی می‌کنند.

اکنون که با این روش دردناک، خصائص این حرفهٔ ناساز، از جمله توهم اجتماعی، بی‌کفایتی فردی را برشمردیم و آن را از نظر هنری مشکوک بشمار آوریم، در می‌یابیم که راه نادرستی برگزیده‌ایم. بنابراین باید موقتاً تئاتر را فراموش کنیم و به زندگی برگردیم.

نگاهی به زندگی:

برای من زندگی مثل کار بندبازی است که با مهارتی کم و بیش، می‌کوشد بر روی طناب کشیده شده‌ای تعادل خود را حفظ کند. اما این طناب را چه کسی کشیده و یا به کجا کشیده شده، کسی نمی‌داند! نمی‌دانیم کی از آن جدا می‌شویم و مقصد خیلی روشن نیست. اما این را می‌دانیم که دیر یا زود، در همان حال که بندباز راهش را می‌رود و می‌کوشد که تعادل دلخواهش را حفظ کند، لحظه‌ای فرا می‌رسد که او به سر در ظلمات در خواهد غلتید. تا اینجا را همگی مطمئناً می‌دانیم و معلوم است که چندان هم امیدوار کننده نیست. بهرحال هنگامی که پا به جهان می‌گذاریم و زندگی را در می‌یابیم، با سه نکتهٔ نسبتاً جالب روبه‌رو می‌شویم: نکتهٔ اول این که ما فقط یکبار متولد نمی‌شویم. در واقع هنگامی که از مادر بدنیا می‌آئیم، موجود کوچک واحدی هستیم. وقتی شیر می‌خوریم، گربه می‌کنیم و زندگی نباتی داریم، موجود واحدی هستیم. بعد بزرگ می‌شویم و در یک روز قشنگ در می‌یابیم که دیده می‌شویم. در آن روز به وجود دیگران نیز پی می‌بریم. در آن لحظهٔ ارزشمند که بر این واقعیت واقف می‌شویم که دیگران ما را می‌بینند، دوباره بدنیا می‌آئیم، انقلاب سازمند دیگری رخ می‌دهد، بندناف دیگری بریده می‌شود و ما از یکی بودن به دو تا بودن می‌رسیم. در این مرحله ما حتی وجود دیگری را از خودمان بروز می‌دهیم که همان شخصیتی است که می‌خواهیم در آینده از خودمان نشان دهیم. از این لحظه دیگر ما فقط خودمان نیستیم، بلکه شخصیتمان نیز بدنیا می‌آید و ما دو نفر می‌شویم.

دیگران نیز بر ما تأثیر دارند. جامعه با ما درگیر می‌شود، ما را سرکوب می‌کند و در موارد لزوم به ما نیرو می‌رساند. بده و بستان فرد و جامعه آغاز می‌شود. زندگیمان دو وجه پیدا می‌کند: آنطور که معتقدیم هستیم، و آنطور که می‌خواهیم نشان بدهیم که هستیم. در واقع زندگیمان سه وجهی می‌شود، چون در موردِ «آنطور که هستیم» نیز اشتباه می‌کنیم. این وجه سوم، چیزیست که نیستیم و در نتیجه بر آن ناآگاهیم.

از لحظه‌ای که انسان دیگران را می‌شناسد، مخفیانه در پشت چهرهٔ خود زندگی می‌کند، درست همانطور که جنگجوئی پشت سپر خود پناه می‌گیرد. از این لحظه به بعد، انسان نه تنها مجبور است با دیگران بجنگد، بلکه همچنین باید از سیطرهٔ خود بر خود نیز بپرهیزد. در خیابانها، چه بسیار مردمانی که خودشان، خودشان را خورده‌اند! من از بزرگسالان سخن می‌گویم. وقتی جوان هستیم، «خود» ذاتی ما، آنچه اول متولد شده، سرشار از نیروست. او موردی برای ترس از همزادش ندارد. اما با گذشت سالیان، این نیرو تحلیل می‌رود و چهره یا شخصیتِ عارضی رشد می‌کند و روزی می‌رسد که دومی، اولی را می‌بلعد. دیگر انسانها در خیابان به این طرف و آن طرف نمی‌روند، بلکه معلم‌ها، پاسبانها، بازیگرها،

تیمسارها، کارگردانها، درجه دارها، کاسبها و کارمندها هستند، که در گذرند. افرادی که از جوهر خود تهی شده‌اند و دیگر فقط آن چیزی هستند که می‌خواهند وانمود کنند. در اینجاست که بیشترین سرمایهٔ هستیمان را داو می‌گذاریم. چنانچه بتوانیم در مقابل چهره‌ای که می‌خواهیم از خود نشان دهیم، مقاومت کنیم، زندگیمان قرین توفیق خواهد بود. در این راستا می‌بایست از برقی که به کودکی در چشم داشتیم، آنگاه که یکی بودیم و جهانی کامل در خویشتن خویش داشتیم، حراست کنیم.

از آنجا که خطاب من به جوانانست، خود را آزاد می‌دانم، که توجه آنها را به این مساله جلب کنم.

در دوارن جوانیست که یا در مراحل تبدیل شخصیت می‌میرید و یا با محافظت از خودتان، خودی که از مادر متولد شد، موجود کوچکی که بودید و می‌بایست آن را نگهدارید، زنده می‌مانید. آن موجود کودکی شماست و محافظت از آن بسیار اهمیت دارد. جوانی نوعی بیماری است که در دوران این بیماری اگر از کودکیتان مراقبت کنید، زنده می‌مانید و اگر آن را سرکوب کنید و به بزرگسالی برسید، می‌میرید.

آگاهی بر این که هستی ما دوگانه است، که هر کدام از ما، در خود، حداقل با دوچهره زندگی می‌کند و زندگیش حداقل سه رویه دارد:

آنچه هستیم.

آنچه فکر می‌کنیم که هستیم.

آنچه می‌خواهیم به دیگران نشان بدهیم.

خود نوعی راز گشایی است که موجب می‌شود، اکثراً بخواهیم با رفتار دیگران آشنا شویم. اینکه بدانیم هر کدام از ما دقیقاً آن چیزی که هستیم، نشان نمی‌دهیم، باعث می‌شود که بخواهیم پرده از شخصیت دیگران کنار بزنیم تا بتوانیم آنچه را که واقعاً هستند، تشخیص بدهیم. این دوگانگی به ناگزیر تمایل به پوست عوض کردن را در ما پدید می‌آورد. بنابراین در ما تمایل به مسخ شخصیت وجود دارد.

آموزش برای زندگی:

اکنون بیایید به نکتهٔ دیگری بپردازیم. دومین چیزی که در زندگی برای من ثقیل است، این است که کاری بدون علاقه و خارج از غریزهٔ بقاء صورت گیرد. کشاکش زندگی به گونه‌ای است که بجز در دورانهای انحطاط، وقتی برای کارهای بی‌فایده نداریم. فایده هستی ما را راه می‌برد. رفتار بشر نیز مثل رفتار سایر موجودات زمینی براساس «سودمندی» صورت می‌پذیرد. این رفتارها چه شکلهائی بخود می‌گیرند؟ خوابیدن، خوردن، کار کردن - برای یافتن چیزی برای خوردن، تولید مثل - برای بقاء حیات که مقاومتی در برابر مرگ است. و شگفتا اینکه، علاوه بر خوردن، خوابیدن، کار کردن و تولید مثل، بازی کردن نیز از جمله این رفتارهاست. هر موجود زنده‌ای در طبیعت بازی می‌کند و چون همانطور که گفتم رفتار همهٔ موجودات زنده براساس سودمندی و غریزهٔ بقاء ضرورت می‌گیرد، نتیجتاً باید بازی کردن را هم سودمند بشماریم.

وقتی سگی را می‌بینید که با توپی بازی می‌کند، نمی‌توانید بگویید: «مثل دافکادیو[13]، موجودی است که به عبث کاری می‌کند». هیچ چاره‌ای نیست مگر اینکه آنرا مفید بحساب بیاوریم. بازی ممکنست مفری برای نیروی سرریز شونده، وسیله‌ای برای اجتناب از درگیری جسمی، یا درست مثل تخلیه نیرو در باتری برای جلوگیری از پر شدن زیاده از حد آن و به عبارتی آزاد شدن نیروی اضافی باشد، اما این پدیده بسیار عمیق‌تر از این حرفهاست به سگی که با توپی بازی می‌کند، نگاه کنید. سگ در مقابل توپ خودش را جمع می‌کند. آنطور رفتار می‌کند که گوئی توپ دشمن است. دور آن می‌گردد و همهٔ نیرنگش را به کار می‌گیرد. ناگهان، همانطور که خودش را به آن راه زده و جای دیگری را نگاه می‌کند، ویژا خودش را روی توپ پرت می‌کند و آن را بدام می‌اندازد. به همین سادگی با تدبیر بر دشمنش پیروز می‌شود. آن را به دندان می‌گیرد، گاز می‌زند و نشان می‌دهد که به دشمنش صدمه زده است. بعد، هنگامی که فرض را بر این می‌گذارد که دشمن مرده، آن را به هوا پرتاب می‌کند. توپ دوباره فرو می‌افتد. انگار در حین رقصی که در آن پوست سر دشمن را می‌کنند، دور توپ می‌گردد. بعد دوبارهٔ آن را پرتاب می‌کند. او بازی می‌کند و بالاخره، ناگهان، چکار می‌کند؟ گودالی در زمین می‌کند، توپ را برای دفعه بعد توی آن می‌گذارد و رویش را خاک می‌ریزد با این کار او خطر، جرأت، پیروزی و تقویت پس از پیروزی را تجربه کرده است. او همان کاری را کرده است که ارتشها در زمان صلح می‌کنند. خودش را تمرین داده است. مانور کرده است. در طول دوره‌ای خاص خودش را بر علیه خطر هستی و تهدید مرگ با روشی کنترل شده، انگار با واکسنی مایه کوبی کرده است. بعد، انگار که این خطر و تهدید مرگ بیرنگ شده باشد، او می‌تواند سر فرصت، بخوبی کارهای خودش را تجزیه و تحلیل کند. تا آن وقت او نبردش را آنقدر خوب سامان داده است که آماده است تا با مهارت بیشتر، هر وقت که لازم باشد، بجای یک توپ، با سگی دیگر، یعنی دشمنی حقیقی روبه‌رو شود. براساس بازی یاد شده، می‌توانیم بفهمیم که بازی تمرین زندگی است. نوعی مایه‌کوبی موقت برعلیه شر و خطر است، اختلالیست در تعادل. مثل واکسنی است که به روش جانشینی بما توانائی روبه‌رو شدن با خطرات زندگی را می‌بخشد، طوری که بتوانیم در شرایطی که خطرهای جدی پیش می‌آید، با آمادگی بیشتری با آنها رودررو شویم. پس بازی تمرینی برای زندگی است، نه فعالیتی بیهوده. بنابراین مشاهدهٔ زندگی به من تصوری از شخصیت می‌دهد و به یقین بازی به عنوان فعالیتی مفید، آن را تمرینی برای زندگی می‌نماید.

راههای رویارویی با زندگی

اکنون به نکتهٔ سوم می‌پردازیم که ترکیبی از دو نکتهٔ پیشین است. ما احتمالاً بازی می‌کنیم، تا خودمان را برای زندگی آماده کنیم. از وجود دیگران و از زندگی خصوصی خودمان در قلب جوامع گوناگون، آگاه می‌شویم. همچنین ممکنست به این مشکل عمده‌ای که توسط زندگی بوجود آمده یعنی مشکل فرد در تعارض با جمع و فشار کائنات هم بر فرد و هم بر اجتماع، پی ببریم. احتمالاً برای مقابله با این فشار و این شکل هستی، راههای مستقیم و غیرمستقیمی در اختیار داریم؛ با این حال، علیرغم چهره‌ای که پشت آن مخفی می‌شویم و علیرغم اعمالی که با تمام وجود به آنها می‌پردازیم، تنها نتیجه‌ای که خیلی زود به آن می‌رسیم، اینست که احساس می‌کنیم، تنهائیم.

هنگامی که بر این هستی، این پیاده روی مضحکِ زندگی بر روی سیمی که به مرگ ما منتهی می‌شود، آگاهی می‌یابیم، غرق اضطراب می‌شویم. علیرغم چهره، که حاصل عکس‌العمل دفاعی است، و علیرغم بازی، که حاصل عکس‌العملی تربیت شده است، فرد در جامعه احساس تنهایی و اضطراب می‌کند.

دو راه‌حل برای مقابله با این اضطراب وجود دارد. نخست اینکه ما با شوری سرشار، نیرویی فراوان با دنیا روبه‌رو می‌شویم. در این حالت انسان به جای آن که از ترس مرگ را نادیده بگیرد، خود را مجهز می‌کند و پیش می‌تازد.

او هم صدا با آشیل[14] فریاد برمی‌آورد که: «خدایا مرا از چنگال اضطراب سترونم برهان». او صخره‌ها را از پیش بر می‌دارد و جلو می‌رود و ورای غریزهٔ صیانتش، با مرگ پنجه در پنجه می‌اندازد. از حدودش فراتر می‌رود و همین جاست که تراژدی پدیدار می‌شود. آن جا که غریزهٔ صیانت نفس پایان می‌پذیرد، تراژدی آغاز می‌شود. نیروی سرشار به غریزهٔ صیانت نفس بدیدهٔ تحقیر می‌نگرد. به همین دلیل است که علیرغم موقعیت اندوه‌بار همیشه از تراژدی نوعی مسرت خاطر، نوعی نیروی حیات به انسان دست می‌دهد. از طرفی جز این عکس‌العمل مستقیم برای رویارویی با اضطراب، روش غیرمستقیمی نیز در اختیار داریم. و آن این است که در لحظاتی که غریزهٔ صیانت نفسمان تهدید می‌شود، پشتک وارو بزنیم. در این جا غریزهٔ قوی‌تر است و انسان با گریز، عکس‌العمل نشان می‌دهد. و آنگاه کمدی پدید می‌آید. پس کمدی از دل گریز پا به جهان می‌گذارد. غریزهٔ صیانت نفس انسان را به لطیفه[15] گوئی وا می‌دارد تا خطر را به حداقل کاهش دهد. اینجاست که انسان هم‌صدا با مناندر[16] فریاد می‌زند: «شادیم مانع از آن می‌شود تا بدانم که کیستم». انسان با این دو عکس‌العمل عاطفی، به مقابلهٔ با اضطراب می‌رود.

تباهی ناپذیری تئاتر

تراژدی که از سرشاری نیرو پدید می‌آید، علیرغم اشکی که از چشم می‌گشاید، مایهٔ لذتی خاص است. از سوی دیگر کمدی که از گریزی عاطفی سرچشمه می‌گیرد، علیرغم خنده‌ای که می‌انگیزد، پدید آورندهٔ اندوهی ویژه است. به همین دلیل کمدیهای مولیر[17] غمناک‌تر از تراژدیهای راسین[18] هستند. اما هر دو این اشکال متضاد پدیدهٔ تئاتر یعنی تراژدی و کمدی که به خصوصیت «خنده» یا «ترس و ترحم» موصوفند، خاستگاه یگانه‌ای دارند و آن اضطراب و تنهایی ماست. همین احساس تنهایی در زندگی ماست که موجب تمایلمان در گرد آمدن دور هم در محلی معهود است. همین احساس تنهایی باعث اجرای نمایش می‌شود.

بازیگران و تماشاگران:

اجرا محل ملاقات دو گروه انسانی است. نخست تماشاگران و دوم بازیگران، تماشاگران نمونهٔ تمامی جامعه و یا نمونهٔ بخش دیگر جامعه‌اند. تماشاچی جزیی از دیگران است. او به همهٔ جهان تعلق دارد. جمع تماشاگر مغناطیسی است که انسانهای بیشمار و گونه‌گون را یکجا گرد می‌آورد و حقیقتاً فقط وقتی شکل می‌گیرد که آدمهای گوناگون تنگ و شانه به شانه کنار هم بنشینند. شایان ذکر است که در تئاتر هنگامی که صندلی‌ها دوتا دسته دارند، فضا سردتر است و هنگامی که فقط یک دسته برای تکیه دادن دارند، فضای تماشاخانه گرمای بیشتری دارد. در اینجا نوعی نیاز به بی‌نظمی است. جمع تماشاگر ملقمه‌ای از جامعه چهانیست، جمع بی‌شکلی از افرادکه به یکدیگر فشار می‌آورند. هفت در جوشی انسانی، شانه به شانه، مثل قطب عظیم مغناطیسی که در یک محلول شیمیایی هیولایی را آزاد می‌کند، موجودی اثیری را با سر و بازوانی عظیم، که همهٔ تماشاخانه را پر می‌کند. جمع تماشاگر مثل نوعی کودک عظیم الجثه است. چنین پدیده‌ای منطقی است: هنگامی که همه گرد می‌آیند، بزرگسالان شخصیتهای خود را از دست می‌دهند، دیگر لازم نیست که آنها عرض اندامی بکنند، این جمع است که عرض اندام می‌کند. از این میان آنها دوباره خویش را باز می‌یابند. آنگاه کودکیشان از نو نمودار می‌شود. جمع تماشاگران حایز همهٔ خصوصیات و شور سرشار کودکی است. آنها به وحدتی دست می‌یابند که موجودی جمعی است. این وحدت همانا کودکی بشریت است.

از سوی دیگر روی صحنه نیز گروه دیگری شکل گرفته است و آن گروه بازیگرانست. این جمع به طریقی متضاد تشکلیل شده است. یعنی براساس شایستگی و فردیت و نمونه‌ایست از جامعهٔ انسانی با همهٔ خصوصیاتش. افراد نمونه‌هایی هستند که انتخاب و گزینش شده‌اند: عاشقی هست، ناخدایی، زنی و خدمتکارانی: خدمتکار اول، خدمتکار دوم، شیادی، لافزنی و غیره و غیره. آنها نمونه‌های نوعی جامعه‌اند که قصد دارند خودخواهیهایشان را بمعرض دید دیگران بگذارند و زیاده رویهایی را که دیگران دارند، نمایش دهند. نمایش محل

برخورد است، تعاملی بین فرد و جمع. لذا نمایش عرصهٔ هنرمندانهٔ راستینی است، بازآفرینی آن مسأله اساسی و مهمی است که در مشاهدهٔ زندگی با آن مواجه می‌شویم: یعنی خود و دیگران. «خود» روی صحنه و «دیگران» توی تماشاخانه است.

آنها، تماشاگران به چه کار آمده‌اند؟ در وهلهٔ اول آمده‌اند تا خود را فراموش کنند، شخصیت خود را و زندگی روزمرّه خود را فراموش کنند. آنها همچنین آمده‌اند. تا شاهد مسایل دیگران باشند. آنها خودشان مسایل فردی کوچکی دارند می‌خواهند دیگران را ببینند که مسائل بزرگتری دارند. این امر اضطراب آنها را برطرف می‌کند. این کار جستجوی پالایش است. در یک اجرای نمایشی مرگی صورت می‌گیرد. آنگاه، پس از آنکه خود اجرا بکلی فراموش شد، بعد از آنکه تماشاچیان شاهد رنج فراوان دیگران بودند، دیدند که آنها چگونه تا سر حد مرگ درگیر شدند، پس از آنکه خود در مشکلات آنها، در اشکهایشان، در زخمهایشان، در زیاده رویهایشان، در شهواتشان درگیر شدند، به جستجوی ناکجا آبادی رویایی برمی‌آیند. آنها به رویا چنگ می‌زنند و والایش را می‌جویند. یعنی به جستجوی یک زندگی پاک برمی‌خیزند. می‌خواهند بر بال خیال به سطحی برسند که همیشه در زندگی آرزویش را دارند، جایی که عدالت حکم می‌راند. آنان مایلند شاهد تنظیم دوبارهٔ تعادل زندگی باشند.

تماشاگران مشتاقند که همهٔ کشمکش‌ها روی صحنه به تماشا گذاشته شوند. کشمکش‌هایی که در آنها هر کسی خود خواهانه از خودش دفاع می‌کند. کشمکش‌هایی که در آنها هر کسی بنظر می‌رسد چیزی باشد که نیست که خودش باورش باشد چیزی هست که نیست. چیزی هست که نمی‌داند و در همان حال از حق خود در برابر حقوق دیگران دفاع می‌کند. اما در حقیقت از شهوتی دفاع می‌کند که خود او نخستین قربانی آنست. تماشاگران بعد از آن که شاهد این همه کشمکش بر سر زندگی بودند، می‌خواهند شاهد عدالت نیز باشند، بعبارتی در پی داوری نهایی‌اند. چرا که تنها عدالت می‌تواند بحساب همهٔ افرادی که روی صحنه‌اند رسیدگی کند. در آخرین تحلیل، عدالت است که به مرگ زیاده روان حکم می‌دهد و به کسانی که برای زندگی کار کردند، پیروزی اعطا می‌کند، آن هم فقط وقتی که همه مرده‌اند.

در واقع تماشاگران مشتاقند تا شاهد تعادل کامل بندبازی باشند که روی طناب کشیده شده، یعنی طناب زندگی، راه می‌رود. چرا که هر وقت شاهد بر هم خوردن تعادل و افتادن او باشند، رنج فراوانی می‌برند.

هنر زمان حال

اکنون برعهدهٔ من است که برای شما ثابت کنم که تئاتر، که یک ضرورت اجتماعی و یک از خودگذشتگی است، از جنبه زیبا شناختی هنری مستقل است. برای این که ثابت کنیم تئاتر یک هنر واقعی است، لازم است بتوانیم آن را از هنرهای دیگر جدا کنیم. اگر اکنون تئاتر را با هنرهای دیگر مقایسه کنیم، بظاهر ارجحیتی برای تئاتر پیدا نمی‌کنیم. هنرهای دیگر حس‌های گوناگون ما را ارضاء می‌کنند: نقاشی، بوضوح حس دیدن را ارضا می‌کند، موسیقی حس شنوایی را؛ شعر، شعور را و بهمین ترتیب می‌رسیم به هنر آشپزی که حس چشایی را راضی می‌کند. چیزی که در این میان برای من غیرقابل رویت است اینست که جایگاه تئاتر کجاست؟ همهٔ حس‌های ما توسط دیگر هنرها ارضاء می‌شوند. اما این کار با رعایت نوبت انجام می‌شود. وقتی به تصویری نگاه می‌کنیم. عملاً کر می‌شویم. فقط چشمهایمان می‌بیند. وقتی به موسیقی گوش می‌دهیم، اغلب چشمهایمان را می‌بندیم، فقط گوش می‌شویم.

حالا، دلم می‌خواهد که خوب جواستان را جمع کنید، تاکنون داشتم با شما در مورد اصطلاحات انتزاعی حرف می‌زدم. اما در این لحظه، حالا، درست در همین ثانیه، زمان حال بطور ملموسی بر ما ظاهر می‌شود. می‌توانیم به آن چنگ بندازیم و لمسش کنیم. در برق آنی زمان حال، ما نه تنها چشم و گوش، بلکه پوستمان را نیز بکار می‌اندازیم صداها، شکل‌ها، و انواع موجها از همه طرف بر ما فرود می‌آیند. از همه جای جهان هدف قرار گرفته‌ایم و تمام گیرنده‌های رادارمان هم کار می‌کنند. هر لحظه از زمان حال، هستی ما همچون شهری محاصره شده، آماده باش است. در هر لحظه از زمان حال، آینده تبدیل به گذشته می‌شود. آنچه زندگی منتظر آنست، مثل برق می‌درخشد، و فوراً به گذشته می‌پیوندد. معنای مجرد آنچه که قرار است بیاید، در برخورد با واقعیت ملموس تغییر شکل می‌دهد و به مفهوم مجرد خاطرهٔ گذشته تبدیل می‌شود. بنابراین فقط در لحظهٔ گذرای اکنون است که زندگی وجود دارد، که واقعیت اینجاست، ملموس است و دقیقاً همین لحظه است که ما قصد تسخیر آن را داریم.

آیا درک این مطلب مایه تعجب نیست که آنچه انسان اغلب از آن سخن می‌گوید، یعنی آینده و گذشته، وجود ندارد و آنچه موجود است، یعنی حال، عملاً غیرقابل تسخیر است؟ ما به سرگرمی و تفریحی نیاز داریم که حال را بفریبد، آن را مثل چیزی که پوستش را می‌کنند، برملا کند، تا درون آن را ببینیم و آنچه را که با اوست برشماریم. نیاز داریم که هنری پیدا کنیم، سرگرمی‌ای که زندگی را بدرستی از دیدگاه حال باز آفریند، نه از حیث رنگ و شکل آنطور که در نقاشی است و نه از حیث صدا، آنطور که در موسیقی است بلکه از منظر سکوت و همزیستی مشترک حواس چندگانه.

بگذارید «اکنون» را، این زمان حال را که شاید فقط برای یک چشم بهم زدن زنده کرده‌ایم، تجزیه و تحلیل کنیم. تشخیص اینکه دیگر زمان حال نیست، کار آسانی نیست. جنبشی بود، تغییری. زمان حال تغییر مداریست که بر روی یک تسمه نقاله صورت می‌گیرد. گام زدنِ زندگیست. اما چیز دیگری هم هست. هنگامی که لب فرو بسته بودیم، بین ما تبادل و برخورد بود، ریه‌هایمان هوایشان را در و بدل می‌کردند. در هر صورت، ما در ضرباهنگ مشخصی زندگی می‌کردیم، ضرباهنگ یک سخنرانی، ضرباهنگی که می‌تواند مربوط به یک سخنرانی در آکسفورد[19] باشد. ضرباهنگ یک سخنرانی در بریتانیای کبیر، روی زمین، توی فضا. این ریتم ناچیز، که چندان هم جلب توجهی نمی‌کند، یعنی ریتمی که در این سخنرانی هست، بطریقی غیرآشکار با ضرباهنگ کائنات، با نیروی جاذبه هماهنگ است. این ریتم، چیزی بیهوده و پرت نیست. بنابراین زمان حال می‌تواند با حرکت، تبادل و ریتم تجزیه و تحلیل شود. پس برای بازآفرینی زمان حال، با همهٔ دنگ و فنگش، نیاز به ابزاری داریم که سه ویژگی: حرکت، تبادل و ریتم را در حالت طبیعی‌شان داشته باشد. من فقط یک ابزار را سراغ دارم. و آن انسان است. انسانی که از ستون فقراتی ساخته شده که مرکز حرکت است و همه حرکت‌ها از آن نشأت می‌گیرد. انسانی که محل تبادل است، که ترکیبی است از دم و بازدم. و انسان که در درون خود معجزه‌گری بنام قلب دارد که هماهنگ با زندگی می‌تپد. قلبی که منظّم دو ضربهٔ کوتاه و بلندش را می‌نوازد، دریم، دِرام. دریم، درام.[20] آن قلبی که دو هجای کوتاه و بلند[21] می‌نوازد. ضربان قلب ایامبیک[22] است که ریتم اساسی شعر بشمار می‌آید. انسان تنها ابزاریست که می‌تواند زمان حال متبلور در لحظه‌ای را، بدستیاری همهٔ حس‌هایش، از نو بیافریند.

اگر انسانی را برگیرم. او را به فضا ببرم و در حال کشمکش در مکعبی از هوا قرار دهم و اگر حرکات و تعاملات همه با ضرباهنگی خاص بین انسان و هوا برقرار شود، قادر خواهم بود که در فضا، این لحظه از زندگی را از نو بیافرینم، کاری که از هیچ هنر دیگری ساخته نیست. با این ترتیب من ابزار مفرّحی، خواهم داشت که کاملاً مستقل از سایر هنرهاست و آن پدیدهٔ تئاتر یا هنر «زمان حال» است.

حرکت و ضرباهنگ

اکنون ببینید این ابزار یعنی انسان را تجزیه و تحلیل کنیم. از این ستون فقرات حرکت صادر می‌شود. حرکت به حالت‌ها و اعمال، به معنای دقیق کلمه، و نیز به نشانه‌ها تقسیم می‌شود. حالت، فاعل؛ عمل، فعل و نشانه متمم فعل است. بنابراین حرکت یک زبان است. وقتی ضرباهنگ بر سر شوق می‌آید، حرکت به رقص بدل می‌شود. از این سینهٔ انسان صدائی در می‌آید که با تغییر شکل دهانش آواها شکل می‌گیرند و چون لبهایش بهم می‌آیند، حروف بی‌صدا پدید می‌آیند، همین صدا به صورت تنفس و حرکت، بخش و آنگاه کلمه، فاعل، فعل و متمم فعل بوجود می‌آورد. کلمه زبان دیگریست که با شعور ضرباهنگ، آواز می‌شود. اما بین حرکت که حاصل انقباض ماهیچه‌ها به پشتوانه تنفس است و کلمه که حاصل تنفس به دستیاری انقباض ماهیچه‌هاست، پیوستگی وجود ندارد. سرشت آنها یگانه است. بین حرکت و واژه تفاوتی نیست. واژه بیان قابل فهمی است که در فضا ارتعاش پدید می‌آورد. بنابراین انسان که در فضا حرکت می‌کند، همانگونه که با جهان خارج مبادله دارد، نه تنها بر چشم‌ها و گوشهای ما تأثیر می‌گذارد، بلکه همچنین تمامی پوست ما را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. تأثیر او فقط دیداری و شنیداری نیست، بلکه بالاتر از آن، همچنین حس لامسهٔ ما نیز در دسترس او نیست.

من معتقدم که ما در عصری زندگی می‌کنیم که می‌توان به اهمیت حس لامسه التفات داشت. در دوران رنسانس و قبل از آن در عصر کیمیاگران؛ ما انسان را با هاله‌ای از نور نمایش می‌دادیم. در آن زمان بنحوی می‌دانستیم که انسان ایستگاه فرستنده ایست که به پخش امواج می‌پردازد. بخوبی می‌دانستیم که ورای محدودیتهای جسمی‌اش با دیگران تماس می‌گیرد، که قدرت تشعشع دارد. در عصر حاضر ما بر این امر گواه علمی داریم. ما ایستگاههای پخش امواجیم و مهم‌ترین و قوی‌ترین حس ما، موثرترین حس ما، بدون شک، حس تماس است. حتی می‌توانیم بگوئیم که تماس، حس راز آمیز و ورای بشری ما، حس آسمانی ماست.

درست در همین لحظه که من سکوت کردم، نوعی پدیدهٔ فیزیکی بین ما حادث شد. ما از دور یکدیگر را لمس کردیم. راز حضور را زیستیم. وقتی از حضور بیشتر یا کمتر یک بازیگر سخن می‌گوئیم، منظورمان همین نیروی مغناطیسی اوست که بدان اشاره کردیم. هنگامی که ساحری در جنگل پنجاه کیلومتر از کلبه‌اش دور می‌شود تا سیاحی را ملاقات کند، علیرغم این که کسی حضور او را پیش‌بینی نکرده، واقعیت اینست که او به دستیاری حواسش حضور آن سیاح را دریافته است. او ضربه زده، تماس گرفته و رسیده است. اگر بینایی و همینطور شنوایی شعبه‌هایی از حس لامسه بودند، من تعجب نمی‌کردم. ما با چشمهایمان لمس می‌کنیم و همینطور از طریق گوشهایمان. از دیدگاه مذهبی لمس شدن بوسیله لطف خدا یک تصویر شاعرانه و خیالی نیست. چنین چیزی درست است! ما لمس می‌شویم. بیخود نبود که انسانها اصطلاح «دست خدا» را درست کردند. قدیسها را نور خدا لمس می‌کند. مولیر می‌گوید در تئاتر نخستین قانون خشنودی است. حق با اوست. چرا خشنودی؟ قبل از همه برای گشایش. گشایش در عشق، خوبی! اما راسین در مقدمه‌اش بر «برنیس»[23] می‌افزاید: «ما باید هم خشنود کنیم و هم لمس نمائیم.» بدون شک او اصطلاح لمس کردن را بمعنای مصطلح حس لامسه در قرن هیجدهم بکار می‌برد. در دنیای نوین ما، می‌توانیم دامنهٔ تعریف «لمس کردن» را هر چه بیشتر گسترش دهیم تا جنبهٔ فیزیولوژیکی را هم در بر بگیرد ـ ما باید راضی کنیم و لمس نمائیم. این چیزی است که فضیلت سحرآمیز سخن

کلودل[۲۴] را بوجود می‌آورد. گاهی اوقات کلودل از دیدگاه روشنفکران غیرقابل درک است. اما کلام گویای او چون زر می‌درخشد. لمس شدنیست. همین است که تماشاگران جسماً از کلام او متاثر می‌شوند. با ضربهٔ کلام او تماشاچی، ورای درک روشنفکرانه در حالت جسمی خاصی قرار می‌گیرد.

به لطف حس لامسه، هنر نمایش اساساً یک تفریح حسی و جسمی است. اجرای نمایش یک پیوستگی جسمی است. یک عشق واقعی و عملی، پیوستگی احساسی دو گروه انسانی. یکی پذیرندهٔ دیگریست. هر دو یکی می‌شوند. هر دو قابل درک است. چون مگر عمل چیست؟ عمل از سه عنصر ساخته شده است: عنصر خنثی، عنصر مذکر و عنصر مؤنث. آمادگی، عمل مناسب و نتیجه. آمادگی به کندی صورت می‌گیرد. آمادگی آینده است، عنصر خنثای آینده. آنگاه نوبت بازی فرا می‌رسد. آتشفشانی از نور زمان حال را فرا می‌گیرد و بعد از آن پیامدی طولانی که گذشته نام دارد، از پی می‌آید. سه لحظهٔ عمل عبارتند از: اوج‌گیری آرام تمنا، درخشش وصال و دوران بطنی بارداری.

بنابراین هنر تئاتر که اساساً تماس را بکار می‌گیرد، فوق همهٔ هنرهای حسی است. این هنر همراه دلمشغولی‌های روشنفکرانه نیست. بهمین جهت با نوشته و ادبیات فاصله دارد. جز شعر هیچ وجه مشترکی بین تئاتر و ادبیات نیست. شعر شفاهی تئاتر، که بسیار کهنسال‌تر از شعر مکتوب است. در شعر نمایشی، ما شاعران باستانی را از نو باز می‌یابیم که در پیش روی دیگران، آفرینش فی‌البداههٔ خود را به رقص و آواز باز می‌گفتند. بعدها بدلیل افول رقص و زوال آواز بود که شاعر نوشت و دیگران نوشتهٔ او را به زبان آوردند. ما به ادبیات رو آوردیم چون شعر کامل، همان شعر نمایشی، از پا درآمده بود. آنگاه نحو براوزان شعری غلبه یافت. اما اگر در نگارش، نحو است که بشمار می‌آید، در تئاتر بدون شک وزن شعر اصل است، چرا که وزن یعنی نفس کشیدن و تنفس یعنی دادن و ستاندن، و دادوستد یعنی زندگی حی و حاضر.

با آنچه که گفته شد، من معتقدم که دارم نشان می‌دهم که از منظر زمان حال تئاتر هنر بسیار مستقلی است، هم مستقل از ادبیات و هم مستقل از دیگر هنرها. همیشه ایراد می‌گیرند که تئاتر هنر ناپی نیست چون انسان ضعیف است و ابزار مطمئن نیست. من تقریباً در آغاز این نکته را خاطرنشان ساختم. دلیل این امر این است که ما به هنر نمایش، هنر دیگری را، که هنر بازیگری باشد، پیوند زده‌ایم. هنر بازیگری یعنی تبدیل یک بشر بی‌نظم به یک ابزار منضبط. این هنر بسیار پیچیده و عبث است، چرا که شکننده است چرا که باید از یک سو، بازیگر تا سرحد جنون ظرفیت حسی خود را بالا ببرد و از سوی دیگر، باید بتوسط اراده مداوماً بر خویش تسلط داشته باشد. هنر بازیگری یعنی تحصیل تناقض مطلق: کنترل خودانگیختگی.

اگر هنر نمایش هنر زمان حال است، هنر بازیگری هنر اراده است.

اکنون آزمایش تردید را از سر گذرانده‌ایم. تئاتر را از دروغ و شرمندگی مبرّا دانسته‌ایم. در زندگی پناهگاهی جسته‌ایم و آن را در جنبه‌های چشمگیر تئاتر یعنی دوگانگی وجود آن یافته‌ایم: از یک طرف تفریحی با اهمیت و سودمند و از سویی تنهایی و رنج. اکنون پدیدهٔ تئاتر از نو بمثابه آرزویی برخاسته از نیاز انسان به گردهمایی، آرامش، پالایش و زندگی دوباره بر ما تجلی می‌کند. از آنجا که به این ترتیب دوباره ایمانمان را محکم کرده‌ایم، اکنون تزلزل ناپذیرتر از همیشه به تئاتر بمثابه زیباترین حرفه‌ها می‌نگریم: آمیخته‌ای از هنر و مذهب، کاری که مثل گناه، از ارتکاب آن ناگزیریم.

می‌گویند روزی اسقفی با دکتر روانشناسی هم سفره شدند. روانشناس گفت: «امروزه، عالیجناب، دیگر کسی برای تزکیه به اتاقک اعتراف نمی‌آید، بلکه به مطب من می‌آیند که بسیار راحت‌تر است. در آنجا دیگر کسی زانو نمی‌زند، بلکه به راحتی بر مبل می‌آرامد.» اسقف پاسخ داد: «بله، دکتر عزیز، حق با شماست. تنها فرق بین ما اینست که شما نمی‌بخشایید.»

ما تئاتریها حق بخشایش نداریم. ما، مثل پزشکان، توانایی التیام بخشیدن نیز نداریم. اما بارها این احساس را داشته‌ایم که به افراد آرامش و اطمینان دوباره بخشیده‌ایم. و به نظر من اصالت کار ما نیز در همین است.

۱. *این مقاله از کتاب* The uses afdrama *ترجمه شده است* Best and worst professiom *ترجمه انگلیسی مقاله از فرانسه توسط* Jon hodgson , Manolo santos *صورت گرفته است.*

2. Jean – Louis Barroult

3. Zaharoff Hecture

4. Mime

5. Etienne Ducteux

6. Antonin Artaud

7. Comedie Francaise

8. Theatr de France

9– Andre Gide

10. Baty

11. Gordan Gralg

12. Baudelaire

۱۳. *قهرمان داستان آندره‌ژید* Dafcadio

14. Aesychylus

15. Joke

16. Menander

17. Moliere

18. Racine

19– Oxfard

20– Sustole, distole

21– Iamb

22– Iambic

23– Berenice

24– Claudel

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اشتراک سینماتئاتر

اشتراک مجله، بهترین شیوه دریافت مجله است، شما با اشتراک مجله «سینماتئاتر» خیالتان برای یکسال آسوده است، چرا که علیرغم افزایش هزینه‌های سرسام‌آور کاغذ و چاپ و حروفچینی و ... قیمت مجله برای شما در طول سال همان مبلغ ثابت باقی خواهد ماند.

از سویی اشتراک مجله در نزد علاقمندان هنرمندان تئاتر سینما به نوعی پشتوانه‌ای است مالی و فرهنگی برای مجله سینماتئاتر.

پس با قرار گرفتن در جمع خانوداه سینماتئاتر ما را در این کار مهم فرهنگی و هنری یاری دهید.

برای عضویت در خانواده سینماتئاتر، می‌توانید مبلغ مورد نظر را به حساب شماره ۴ - ۲۹۸۹۵ بانک ملت ـ شعبه مرکزی (قابل پرداخت در کلیه شعب بانک ملت) واریز و اصل فیش بانکی را به همراه فرم اشتراک یا فتوکپی آن به آدرس: تهران ـ صندوق پستی ۵۷۷۸ ـ ۱۴۱۵۵ ارسال نمائید.

لطفاً پشت پاکت حتماً عبارت «بخش اشتراک سینماتئاتر» قید شود.

- لطفاً برای اشتراک مجله سینماتئاتر فرم اشتراک را پر کرده و به همراه مبلغ اشتراک به نشانی مجله ارسال نمائید.
- فتوکپی فرم اشتراک نیز پذیرفته می‌شود.
- بهای اشتراک: اشتراک یکساله، ۳۶۰۰۰ ریال (۲۰٪ تخفیف) ـ اشتراک شش ماهه، ۱۸۰۰۰ (۲۰٪ تخفیف)

- دوره صحافی ماهنامه سینماتئاتر سال اول و دوم ۳۰۰۰۰ ریال
- شماره‌های ۱ تا ۲۰ موجود است.

علاقمندان می‌توانند برای دریافت هر شماره مبلغ ۲۵۰ تومان به حساب مجله واریز و فیش آن را به آدرس مجله ارسال نمایند.

فرم اشتراک سینماتئاتر

نام و نام خانوادگی .....

سن ..... شغل .....

میزان تحصیلات .....

کد پستی ..... تلفن .....

نشانی .....

شماره اشتراک .....

اشتراک از شماره ..... تا شماره .....

مؤسسه دانشگاهی رسم هنر

کنکور هنر و معماری

کلاسهای فشرده

ویژه مرحلهٔ دوّم

بصورت تکدرس

ویژه داوطلبان نظام تدیم و جدید آموزشی

بهمراه چندین مرحله امتحان در طول ترم

و کنکور آزمایشی

هنرجو می‌پذیرد

با حضور اساتید دانشگاه

و ارائه گواهینامه

مقابل در اصلی دانشگاه تهران، خیابان فخررازی، خیابان شهدای ژاندارمری

۶۴۱۷۳۲۴-۶۴۱۷۳۲۵

۶۴۶۵۵۵۴

کلاسهای آزاد هنر

■ واحد تجسمی:
طراحی، نقاشی (آبرنگ، رنگ روغن، مینیاتور)، مکاسی، گرافیک، خوشنویسی، سفالگری، فرشبافی

■ واحد تئاتر:
کریم، بازیگری، نمایشنامه‌نویسی، طنزنویسی، طراحی صحنه، تئاتر مروسکن، طراحی لباس

■ واحد سینما:
فیلمنامه‌نویسی، فیلمسازی و کارگردانی، شناخت سینما، تصویربرداری ویدئو

■ واحد موسیقی:
تئوری موسیقی، سولفژ، هارمونی، سنتور، سه‌تار، تار، تنبک، پیانو، ویولن، آواز ایرانی (ایرادران) نی

هایک هنرچیان

کپی از عکسهای قدیمی

عکسبرداری و فیلمبرداری نمایشگاهی، صنعتی و مجالس

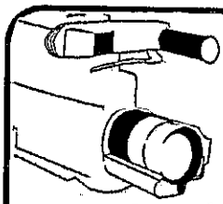
آتلیه پیک

میدان بهار شیراز، نبش شیرین، تلفن ۸۳۳۷۰۷

میدان هفت تیر نرسیده به بهار شیراز خیابان عبدالکریم شریعتی

جنب منبع آب پلاک ۳۶ تلفن: ۸۸۳۲۷۳۲ـ۸۸۲۹۴۶۴

مؤسسه چاپ و تکثیر کوثر



اسکان فیلم

« نهایت تکنیک و هنر امروز »

متخصص و تهیه‌کننده فیلم و عکس با کیفیت برتر

از مجالس مجلل و باشکوه شما

با مدیریت پورنیک ـ تلفن: ۷۹۹۲۷۸