جستجوئی در رکود هنر نمایش در ایران (قسمت دوم)

نوشته: یدالله آقا عباسی

گفته شده که نمایش سنتی ما در برابر سوغات فرنگ کوتاه آمد و آهسته جا خالی کرد. اکنون ببینیم از آنچه که به بهائی این همه سنگین بدست آمد، چه طرفی بربستیم. واقعیت این است که اگرسنتی پردامنه و قدرتمند باشد، بیدی نیست که به بادی بلرزد. در این گونه موارد سنت های مقتدر عناصر مهمان را می گیرند، از خود می کنند و همچنان می بالند. نه این که زرد و پژمرده فرو ریزند. پس شایسته نیست که همهٔ گناه را به گردن نمایش بیندازیم که در متن مألوف خود آن را «مجلسی سیامی» برشمرده اند و همچون جان و نان گرامی داشته اند. واقعیت دیگر این که این جامه بر قامت ما بریده نشده بود و نیازمند دلسوزانی بود که چراغ چشم و مشعل جان بسوزند و آن را خورند جان ما سازند که همچنان که پس از این خواهد آمد، در برهه هائی از تاریخ کوتاه هنر نمایش ما چنین کاری شد. اما واقعیت تلخ این است که این وجه تئاتر ما نیز اکنون به محاق رکود کشیده شده است. امروز پس از سال ها رنج و مرارت هنوز بسیاری از متون ارجمند نمایش جهان به پارسی درنیامده اند. ما قبل از شناخت منطقی و پیوستهٔ تئاتر جهان و بهره گیری از عناصر ارجمند آن به برخی از متون کم مایه اقبال کرده ایم. قبل از آموزش صحیح و انتقال تجارب درست به روش های اجرای سطحی و اغلب نادرست رسیده ایم.

به طور مثال تئاتر رایج بیست سی سال قبل جهان در اینجا به «پوچی» ترجمه می شود. پوچی هم که پوچی است و نوشتن و کار کردن آن از نظر مجذوبین ساده اندیش کاری ندارد. بنابراین ما هم برای اینکه از قافله عقب نمانیم «پوچی ملّی» می نویسیم. نتیجه این است که ما پوچی نویسان می شویم. بررسی علل رکود به تفضیل در مورد این مطلب و زیانی که از جانب آن به تئاتر ما وارد شد و نیز به لطمه ای که خلط دو مبحث «نهیلسم» و «ابزورد» به فرهنگ نمایشی ما زد و هنوز هم می زند، خود موضوع بررسی دیگری است. نتیجه این که تماشاچی ما با تئاتر بیش از پیش بیگانه شده است. تئاتر از نظر بسیاری از مردم در قلنبه گوئی و حرکات بی روح و کلام یکنواخت و عصا قورت دادهٔ بازیگران و یا جیغ و دادها و حرکات بی منطق خلاصه می شود و کسی را چه اجباری است که بیاید و بنشیند تا بر اعصابش سوهان یکشند. محرومیت ما از امکاناتی که به رفع این سوء تفاهم کمک می کند، مزید بر علت است. یکی از صاحب نظران این امکانات را اینطور خلاصه کرده است:

حال باید دید که ما کدام یک از این عناصر را [برای شناخت و بهره گیری از تئاتر غرب و نایل آمدن به تئاتری منسجم باتکیه بر سنت های نمایشی خود] در اختیار داریم. کتاب و فیلم و اسلاید یا آمد و رفت مرتب گروه های تئاتری غرب با تجربیات مختلف و متنوعشان؟ نسل امروز هنوز حتی یک اجرای کلاسیک تئاتری از شیوه های مختلف اتر غرب را ندیده است. چگونه می توان از تئاتر غرب صحبت کرد، در حالیکه شناخت درستی از اپرا نداریم و کهنه ترین و دستمالی شده ترین شیوه های اجرائی غرب را خیره کننده توصیف می کنیم.[1]

تازه در همین انتقال مختصر تئاتر غرب چنان اشتباهات فاحشی روی داده که اصلاح آن ها به وقت و نیروی فراوانی نیاز دارد. از جمله این اشتباهات ابداع زبانی خشک و به اصطلاح لفظ قلم برای گفتگوی نمایشی است. ترجمه بسیاری از نمایش های خارجی به چنین نقیصه ای دچار آمده اند، در این نمایشنامه ها همه تقریباً به یک زبان حرف می زنند و انگار خصوصیات اشخاص در زبانشان هیچ گونه تجلی ای پیدا نکرده است؛ بر اثر این امر این تصور پیش آمده است که خارجی ها در صحبت کردن دستور زبان مکتوب را مو به مو رعایت می کنند. این امر بعداً در دیالوگ نویسی ما هم تاثیر داشته. توجه به تنوع زبانی براساس تیپ و شخصیت در نمایشنامه امر مهمی است. نادیده گرفتن این امر منجر به از دست رفتن یکی از امکانات مهم آفرینش اشخاص بازی است. البته در اجرا بازیگران آگاه می کوشند تا حدی این نقیصه را برطرف کنند که معلوم است چه مایه کار می برد و تازه همهٔ اشخاص بر این امر آگاه نیستند. در نمایش های سنتی ما تیپ ها هر کدام کلام خاص خودشان را داشتند. مثلاً سیاه بسیاری از واژگان را تغییر شکل می داد. «آزرپیرن» به جای «آمرزیدن»[2] / سالها این نمایش ها با این واژگان اصطلاحاً مقلوب اجرا شده اند و لطمه ای هم به زبان سعدی و فردوسی نخورده است، بلکه لطمه را زبان مغلق گو می زند. «نگاه کنید به نمایش ها حتی فیلم های به اصطلاح تاریخی و مثلاً حماسی ما که از داشتن زبان و دیالوگی گویا و معقول عاجزند»[3]

این محافظه کاری در عدم رعایت تنوع زبانی گاه منجر به مشکلاتی هم می شود. ناشران به دلیل ترس از اتهام سنت شکنی تمایل دارند که در مصاحبه ها و متونی که دیالوگ دارند، دست ببرند و آنها را به اصطلاح اصلاح کنند. غافل از اینکه با این کار روح کلام را می گیرند. این محافظه کاری چندان سودی هم ندارد، چون در همین کشور سعدی و فردوسی بنگاه دارها، بارفروشها و اصناف مختلف حتی زندانی ها و سربازها و امثال ایشان زبان و کلام خاص خود را دارند.

ما در نمایش های سنتی خود حتی تعزیه را داریم که از کلام موزون استفاده می کند، اما این کلام به هیچ وجه مغلق نیست، بلکه در بسیاری از جاها حی محاوره ای است. موزون بودن کلام تعزیه و به نظم آمدن آن قراردادی تئاتری است که به این نوع خاص شخصیت می دهد و آن را به قلمروهای دیگری به جز زندگی روزمره می کشاند. بیننده از آغاز این نوع کلام را می پذیرد و بعد که قرارداد را پذیرفت، آن را فراموش می کند و دیگر تا پایان نمایش هرگز بدان نمی اندیشد و حتی یک لحظه هم در محاوره ای بودن کلام شک نمی کند.

بهر تقدیر هر چند مخالفت با نمایش خارجی گاه حتی جنبهٔ خودنمائی پیدا می کند و طرفداران سرسختی هم دارد که از هر فرصتی برای کوبیدن و توهین به کسانی که گاهی نمایش خارجی کار یا ترجمه می کنند ـ و اینکار چنانکه بعداً به آن خواهیم رسید، یک ضرورت فرهنگی نه برای اشاعهٔ فرهنگ غرب بلکه برای شناخت آن و استفاده صحیح از عناصر آن در پی ریزی تئاتر ملی است ـ سود می برند.

یاری در برخورد با متون خارجی سیاست های متناقضی دیده شده است که علاوه بر افزودن بر ابهام تئاتر ما را از امکانی فنی محروم کرده است:

از یکسو بدلیل بیگانه بودن متن، پذیرش آن از طرف دستگاههائی که مأمور به این کار هستند، ساده تر است. برخورد این افراد به متون نمایشی خودی به دلیل متوسط بودن درک آنها از متون نمایشی بسیار سخت گیرانه است. و از آنجا که به هر متن به اصطلاح خنثی ای می توان چیزهائی بست که حتی در آن نیست ـ و این از معجزات هنر نمایشی است ـ معمولاً در اجرا از متون خودی «شیری بی یال و دم و اشکم» ساخته می شود. اما

متون خارجی با این توجیه که مربوط به جوامعی دیگر هستند، عمداً مشکل کمتری دارند.

از سوی دیگر ـ و تناقض در همین جاست ـ بسیار دیده شده که متون خارجی را از جشنواره‌ها و مسابقات حذف کرده‌اند. برای اینکار دو دلیل ذکر شده است. اول اینکه نمایش‌های ایرانی توان رقابت با همتایان خارجی خود را ندارند. دوم این که اینکار بدلیل حمایت از متون داخلی و وادار کردن افراد به نوشتن صورت گرفته است.

اگر بخواهیم به عمل بدخواهانهٔ افرادی که متون دست و پا شکسته و ضعیفی را مرهم می‌کنند و بجای آن‌که بکوشند نقائص خود را برطرف کنند، تمام همّ خود را مصروف حذف گروه‌های دیگر می‌کنند و مثلاً توفیق اجرای نمایشی را به حساب خارجی بودن متن آن می‌گذارند و از هر گونه سم پاشی و عوام فریبی بر علیه این آثار فروگذار نیستند وقعی ننهم، دو دلیل یاد شدهٔ بالا، که محتملاً بدخواهانه نیستند و گاه دلسوزانه هم هستند، هر دو نادرستند.

نخست این‌که گفته می شود متون ایرانی در مقایسه با متون خارجی ضعیف هستند، درست نیست چون با این حرف همهٔ متون ایرانی و نیز همهٔ متون خارجی با یک چوب رانده می شوند. ما در میان متون ایرانی شاهکارهائی داریم که دست کمی از شاهکارهای خارجی ندارند و گاه در نوع خود برتر نیز هستند. مرگ یزدگرد بیضائی بی‌تردید از شاهکارهای بزرگ نمایش دنیاست. چه کنیم که سنت بیگانه نوازی و تحقیر خودی که ریشه در رذایل روان جمعی ما دارد آنقدر قوی است که شنیدن این حکم از زبان خودی برایمان ناگوار است. در مقایسه با آثار چخوف و ایبسن و شاو باتسامل می توان از آثار رادی مثال زد. چوب به دستهای ورزیل و پرواربندان ساعدی در اجرا چنان تجربه هائی هستند که کمتر خارجی را از نظر ارتباط با تماشاچی ایران می توان هم‌سنگ آنها دانست و تازه ما سنت نمایشنامه نویسی نداشته ایم و آنها از دو هزار و پانصد سال تاکنون رنگین‌کمانی از نویسندگان ریز و درشت داشته اند.

از طرف دیگر پذیرش در بست همهٔ متون خارجی به عنوان متونی قوی نیز کار نادرستی است. چه بسیار متون بی‌مایه ای‌که در غرب تولید می شود و بخاطر شکوفائی بازار کتاب و نیز بر اثر تبلیغات نام و آوازه پیدا می‌کنند و پس از چندی به معنای دقیق کلمه می میرند. هر کدام از نمایشنامه نویسان بزرگ دنیا دهها نمایشنامه نوشته اند. مثلاً اریپید نودودو نمایشنامه نوشت که نام هشتادودو تای آنها باقی است و نوزده نمایشنامه کامل از اکنون در دست است»۴ / هر چند ممکن است تاراج روزگار بعضی از این متون را از دیده ها پنهان کرده باشد، این احتمال را هم باید پذیرفت که برخی دیگر شایستهٔ ماندن نبوده‌اند و به این علت امروز نشانی از آنها نیست. از انبوه فرآورده های نمایشی دنیا که بدون تردید حتی ذکر نام و نشان آنها نیازمند کتابشناسی‌های قطور است، چند نمایش را به عنوان متونی ارزنده می‌توان نام برد؟ هر ساله چند نفر به اخذ گواهی نامه نمایشنامه نویسی، در جهان در سطوح مختلف تحصیلی نایل می‌آیند و هر کدام از این افراد چند نمایشنامه می نویسند؟ و تازه بر این آمار شمار تحصیل‌نکرده های این رشته را که به نوشتن اشتغال دارند، اضافه کنید که کم هم نیستند مثلاً در تئاتر خارج از برادوی آمریکا از قول ادوارد آلبی هنرمند معاصر تئاتر آمریکا می شنویم که:

«من فکر می کنم که همهٔ کسانی که توی دهکدهٔ گرینویچ قدم می‌زنن، نمایشنامه نویسن، همهٔ اونا هر کدوم یه نمایشنامه زیر بغلشونه. ممکنه همیشه این جور آدمائی اینجا و اونجا باشن، ولی احتمالاً حال و هوای این پنج یا ده سال طوری بوده که یکجا سرو کلهٔ همه شون پیداشده...»۵

اگر این امر را با وضعیت شعر در کشور خودمان مقایسه کنیم پربیراه نرفته ایم. شعر به واقع هنر ملی ماست. درست مثل انگلیسی ها که آنها هم با جذب عناصر فرهنگی مسیحی و غیرمسیحی و نیز آداب و رسوم و فرهنگ اقوام مختلف شعری سرشار آفریده اند و مثلاً بر اثر یک سنت جدید آن را بر دیوارهای مترو می نویسند، ما نیز تار و پودمان با شعر آغشته است. به آمار تولید شعر در ایران توجه کنیم و غیر از آن نگاهی به دور و بر خود بیندازیم حتی پشت خودروهای بیابانی نیز شعر می‌نویسند. طبیعی است که از این همه شعر تعداد اندکی باقی می ماند.

دوم این‌که بگوئید مخالفت با متن خارجی به دلیل حمایت از متون داخلی و وادار کردن افراد به نوشتن اشتباه است. درستی نیست. رشد نمایشنامه نویسی در ایران تمهیداتی دیگر می طلبد که اتفاقاً اقبال به متون آزمودهٔ خارجی یکی از آنهاست. تئاتر کالای صنعتی نیست که ورود آن را بدلیل حمایت از تولید کنندهٔ داخلی محدود کنیم که اتفاقاً در آن مورد اینکار را نمی‌کنیم. سنت های اروپایی، فرهنگ هلنی، فرهنگ مسیحی، کتابهای مقدس، فرهنگ مردم ایرلند، حماسه های نورمانها و امثال آن را از شعر انگلیسی بگیرید و ببینید چه چیز از آن باقی می ماند. مواریث فرهنگی خودمان را از شعر پارسی بگیرید، می شود همین چیزی که امروزه هم به وفور تولید می شود و علیرغم همهٔ جنجال ها راه به جایی نمی برد. برای حمایت از نمایشنامه نویسان تازه کار داخلی لازم است که بهترین آثار نمایشی را برایشان تدارک ببینند تا ببینند و بدانند که دیگران چه کرده اند و بضاعت خودشان چیست. تنها در این صورت است که آموزش کار خودش را می کند و تجربه کار خودش را و گرنه در محیط بسته یی که هر سال عده یی دور هم جمع شوند و روی صحنه انشاءهای خود را برای یکدیگر اجرا کنند و احتمالاً دیپلم و جایزه و تقدیر نامه یی هم بگیرند، پیشرفتی حاصل نمی‌شود، که اگر شده بود، اکنون ما دهها نمایشنامه نویس داشتیم. به این کار هر چیز دیگری می توان گفت مگر حمایت و تازه این کار فقط افرادی را به بوی جایزه وادار به نوشتن می کند که از هنر بویی نبرده اند. چرا که هنر از مقوله دیگری است و انگیزهٔ جایزه دستگاه آفرینش هنری را در هنرمند به کار نمی‌اندازد. هنرمند بر اساس ضرورت می نویسد و این ضرورت را خود تشخیص می‌دهد. حاصل این کار ایجاد تشتت، رواج شبه هنر و بوجود آمدن شبه هنرمندانی است که نه هنر، بلکه مدرک و ادعا دارند، و پیداست که این کار فقط عرصه را بر هنرمندان واقعی تنگ می‌کند و آنها را ظاهراً به گوشهٔ انزوا می‌کشاند. ظاهراً، چون همیشه دیر یا زود ابرها کنار می‌روند وقضاوت تاریخ از گونه یی دیگر است.

بهر حال نمایش خارجی در طول همین چند دهه مثل همهٔ کارهای دیگر گرفتار افراط وتفریط شده است. زمانی آنچنان شیفتگی یی هست که همهٔ سنت های نمایشی دیگر دور ریخته می‌شود و زمانی بر عکس مورد بی مهری قرار می‌گیرد. واین نیز اتفاقاً یکی از سنت های نکوهیده یی است که باید بر آن تامل کرد. اگر محدودیتی هم قرار باشد که بگذارند، خود هنرمند باید به ضرورت آن برسد. این کار یک بار هم در تاریخ ایران شده است. «علی نصیریان» در این مورد تعریف می‌کند که « ...ما ان محدودیت را گذاشتیم [دردهه چهل] برای این که خود را ملزم کنیم که اگر کارهایمان ضعیف است، تئاتر ایرانی کار کنیم. همان محدودیت و شرایط باعث شد که مدتها در تئاتر «سنلگج» تئاتر ایران بر صحنه باشد. این وضع ایجاب کرد که عده یی تلاش کنند چون احتیاج به هر حال ایجاد حرکت می کند. خود من نمایشنامه نویس نبودم، الان هم نیستم. ولی به دلیل ضرورت برای اجرای یک کار تئاتری شروع کردم به نوشتن» ۶ نکته مهم این که این محدودیت را کسانی بر خود تحمیل کردند که فنون و ترفندهای تئاتر غرب را می‌شناختند و سالها در اجرای نمایشنامه های خارجی استخوان خورد کرده بودند. مثلاً «اکبر رادی» که از نویسندگان مطرح دورهٔ یاد شده است، خاطرهٔ بازیهای درخشان «محمدعلی جعفری» در نمایش‌های فرنگی از خاطرهٔ تاریخی تئاتر این مملکت حذف نمی‌شود، ولازم نیست که نام یکی یکی این هنرمندان چه آنها که سوختند و در تاریکی در گذشتند و چه آنها که هنوز عزت تئاتر ما از نام آنهاست، برده شود تااین نکته متحقق شود. بهر تقدیر امروز هم هر چندگاهی نامی از بزرگان تئاتردنیا زینت بخش تابلوهای تئاتر

می‌شود، اجرای نمایش خارجی مثل اجرای نمایش ایرانی دچار رکود شده است.

آخرین وجه تئاتر در این مملکت تئاتریست که به آن «تئاتر ملی» گفته شده است. این تئاتر، برآیند سنت و نوگرایی است و طیف گسترده‌ای از نمایش ایرانی را در بر می‌گیرد. با این تعریف تئاتر ملی به تئاتر معاصر ایران اطلاق میگردد واز انجا که تئاتر معاصر ایرانی ریشه در سنت‌های تئاتر ایران دارد، بدرستی نمی‌توان معلوم کرد که کی به وجود آمده است. هر چند به دلیل ضعف حافظهٔ فرهنگی ما که پیش تر از آن سخن رفت، آثار چندانی از تئاتر ما بر جای نمانده با این حال می‌توان گفت وقتی فردوسی از «بازیگری که از هفتاد دست» بر می‌آورد و خیام از «لعبتکان و لعبت باز» سخن میگوید، نمونه هایی از نمایش ملی را پیش چشم داشته اند. اما شکل نوین تئاتر ملی ما از همان روزی که آخوندزاده نمایشنامه هایش را نوشت. یا شاید از همان وقتی که نمایشنامه های خارجی را «آدابسته» و «ایرانیزه» کردند، پابه عرصه وجود گذاشت. از نمایشنامه های میهنی میرزاده عشقی که می‌گویند تهران را تکان می داد تا کوشش‌های مجدانه هنر مندان در شهرهای گوناگون نمایش ملی معاصر ما پی گرفته شد.

این تئاتر از کوره های مختلف گذشت. با تجارب استادان بزرگ هنر نمایش، کسانی مثل نوشین گسترش یافت و پهنای کشور را در بر گرفت. این نمایش انواع هدفها از جمله «شناساندن دشمنان مردم و بیدار کردن آنها»۷ «مبارزه با خفقان، تضاد و تعارض با استبداد»۸ «نشر علوم و تنویر افکار و تهذیب اخلاق جوانان»۹، «فراهم کردن تنبّه وتوجه در ملت جهت رهاندن خود از گرفتاریهای معایب و اطوار تا پسندیده» ۱۰، «پاسخگویی به نیاز مردم به شادی و سرگرمی»۱۱، «باز تاباندن خصلت های زشت ملی زمان» ۱۲ و نیز آموزش، سازندگی، تعالی بخش، درمان و امثال آن را دنبال کرده است.

تئاتر معاصر ما در این مدت کوتاه خود را به همه دری زده است تا روزنه ای بگشاید. از کوشش‌های پراکندهٔ انفرادی تا تلاش های دسته جمعی و به گل نشستن آنها در لحظات زهایی، در روزنه های یکی و یکدل شدن. از تشکیل گروه های تئاتر، از پیمان برای بارور کردن تئاتر ایرانی، از تئاتر سنکلج دههٔ چهل و آناهیتای دههٔ قبل از آن و انجمن تئاتر دهه بعد از آن و نیز از لحظات بد، مرگ های نابهنگام، شکست ها، ناکامی ها، زبان در کام کشیدن ها، از بی خانمانی دایی نمایشی در رشت، از خود کشی کرمانشاهی و سارنگ، از خود و ویران سازی فنی زاده، از خون دل خوردن و مرگ ناگهانی سر کیسیان، از در هم پیچیدن ساعدی، از خانه نشین شدن ها، از بخون تپیدن ها، به خاک افتادن ها واز ... اکنون آتشی فراهم آمده که به طریق منطقی می بایست تا کنون قفقوسی از آن بر خاسته باشد.

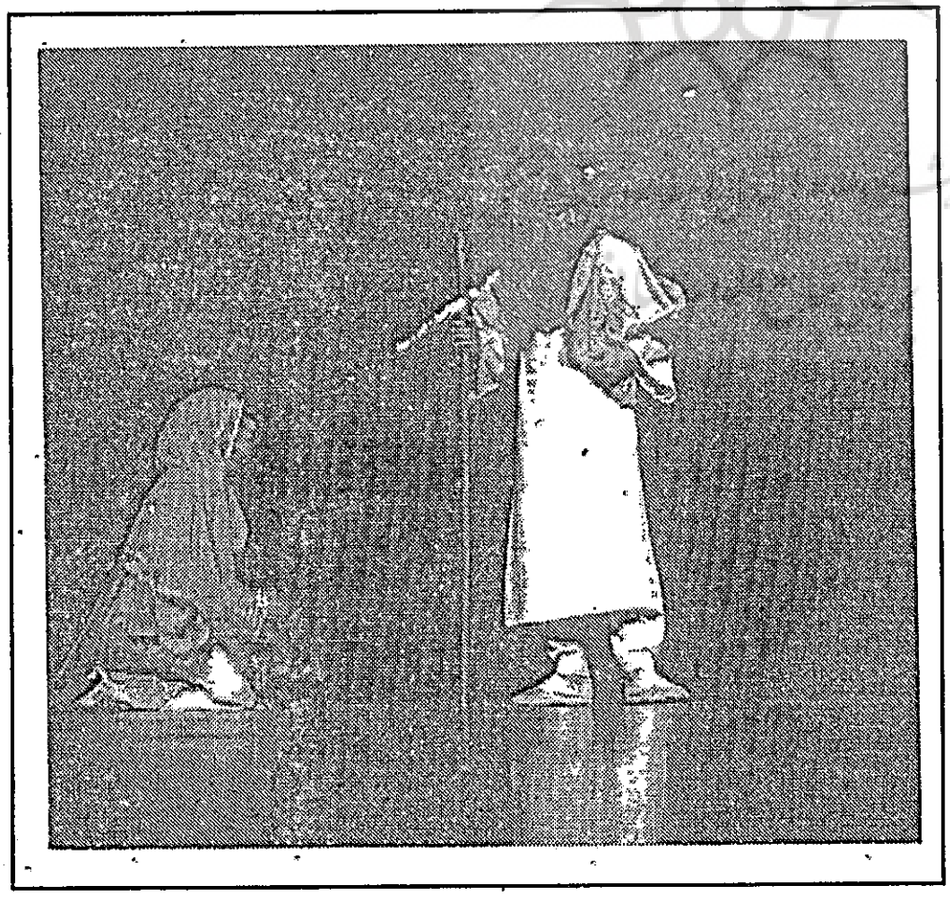
اما به شهادت همهٔ گواهان و شواهد، آن آتش به زیر خاکستر در نشسته است و نه اینکه از سرما به کلی فرو مرده باشد، که نیمه جان چشم انتظار آن دم مسیحائی است که از هم نفس شدن اصحاب تئاتر فراهم آید و آن را در گیراند.

هنگامی که پیر شوریده ای هشدار می دهد که «واقعیت بسیار تلخی است ولی واقعیت است. تئاتر در سرزمین ما در آستانه مرگ است»۱۳ ، و جوان دلسوخته ای نظر می دهد که «شق القمر نیست اگر بگوئیم که نمایش ایرانی، این سالهای قطع نظر از موارد استثنائی تا چه اندازه از دایرهٔ تعریف تئاتر به مشابه آیینهٔ تمام نمای زشت و زیبای زندگی آدم این ولایت پرت و دور افتاده است»(۱۴)، و این دو، نمونه ای هستند از اکثریت قریب به اتفاق صاحب نظرانی که در این باب نظر داده اند. بی خیالی و سهل انگاری مایه لعنت و عقوبت است.

تحقیق این ادعاها کار چندان مشکلی نیست. رشد سیاسی مردم، اقبال آنها به اطلاعات و اخبار، گسترش کتاب و کتاب خوانی با اغماض از رکود نسبی چند سالهٔ اخیر ـ افزایش گاه حیرت انگیز آمار دانشجویان و دانش آموزان به اضافهٔ رشد بی وقفه جمعیت منطقاً و در شرایط مساعد باید با رشد همهٔ هنرها از جمله تئاتر همآهنگ و همراه باشد. اما ببینیم واقعیت چیست و در عمل چه پیش آمده است.

در شهر چند میلیونی تهران که مرکز هر گونه فعالیتی از جمله فعالیت هنری است و هر گوشه و کنارش دانشگاه دارد و هر دانشگاهش دچار تراکم دانشجوست و استاد و روشنفکر دارد، تعداد سالن های فعال تئاتر به زحمت به تعداد انگشت های یک دست می رسد و تازه همین چند تا ز نصفی سالن تئاترهم، همیشه برنامه ندارند. در تهران حداقل نام یکصد و هشتاد سالن ذکر شده (۱۵) که به تحقیق در آنها تئاتر اجرا شده و مناسب اجرای تئاتر بوده اند، و لابد بر این فهرست می توان نام سالن های متعدد دیگری را افزود که تا کنون در آنها تئاتر اجرا نشده ولی لزوماً نا مناسب نیستند. چند تایی از این ها به سینما تبدیل شده و تعداد زیادی به دلایل معلوم و نا معلوم تعطیل شده اند.

در شهرستانها وضع از این هم بد تر است. بهترین سالن کرمان که سال ها پیش آن را از محل پولی که ماهها مشخصاً به عنوان «خانه شهر» روی بهای آب و برق مردم می کشیدند، ساختند ـ سال هاست که در اختیار تئاتر نیست. دو سالن نسبتاً مناسب دیگر یکی سالن کاخ جوانان سابق اکنون در اختیار امور تربیتی است که محل تشکیل جلساتشان است واگر شق القمر کنند در آن جشنوارهٔ دانش آموزی برگزار می کنند. دیگری سالن امور تربیتی سابق است که در اختیار اتحادیه انجمن های اسلامی است. از



سالن‌های دیگری که قبلاً گاه مورد استفادهٔ تئاتر قرار می‌گرفت یکی سالن خوب رستاخیز بود که حالا مدرسهٔ نظامی شده و یکی سالن پیشاهنگی بود که به فروشگاه تعاونی فرهنگیان تبدیل شده است. به یک کلام کرمان سالن تئاتر نداد. در حالیکه تالار وحدت دانشگاه شهید باهنر کرمان از سالن اصلی تئاتر شهر تهران چیزی کم ندارد، که بهتر هم هست. سالن دانشگاه علوم پزشکی فعلی و مدیریت سابق خاطرهٔ اجرای تئاتر فراوانی را در خود دارد و سالن هنرستان چمران به شکل سالن اصلی تئاتر شهر تهران ساخته شده و البته بدون امکانات مشابه. ادارهٔ کل ارشاد اسلامی کرمان هم سالهاست که دارد سالن تئاتر می سازد، صاحب یکی دو سالن است که یک سر دارند و هزار سودا!

این هم نشانه رکود است. «در شهری[رشت] که خاستگاه تئاتر ایران و یا لا قل یکی از شهرهای پیشگام در اجرای نمایش کشور نام گرفته، سال به سال شاهد رکود بیشتری در صحنه نمایش آن هستیم. شهری با جمعیت بالای نیم میلیون نفربا یک سالن تئاتر آن هم در نقطه ای نامناسب که در سال جاری نه تنها کار بیشتری در آن به اجرا در نیامده، بلکه از اجرای فصلی و عمومی یک نمایش پس از سه ماه تمرین و با آن که در تهران و شهرستان ها به اجرا در آمده بود- جلوگیری شده است». (۱۶)

شهرستان های دیگر هم کم و بیش همین وضع را دارند. حتی حنای جشنوارهٔ ما هم دیگر رنگ نباخته است. ده سال متوالی این آمد و شد ادامه یافت و جشنواره ها برگزار شد، اما هرگز در برنامه های آن از نظر معیار کیفی تحولی اساسی رخ نداد.»(۱۷)

و این در حالی است که همین جشنواره ها چراغ تئاتر را در بسیاری از شهرها - جز دریک هفته برگزاری جشنواره- خاموش کرده اند، «مردم از آنجایی فرار کردند که مسئولین گفتندکار جشنواره ای بکنید و برای جشنواره تولید کنید تا جایزه ببرید» (۱۸)

جشنواره در شرایط طبیعی تئاتر خیلی هم چیز خوبی است. تئاتر جهان در همین جشنواره ها رشد و تحول یافته است. جشنواره محل بده و بستان تجربه ها و محیط آشنایی ها و ارتباط های سالم است. اما ببینیم اینجا جشنواره چه صورتی پیدا کرده است. «بنا به گفته ای سالانه بیست و سه جشنوارهٔ و به گفته ای دیگر سی و چند جشنواره پا می گیرد. اگر با حسن نیت به این رویداد ها نگاه کنیم، این سؤال مطرح می شود که دستاورد این همه جشنواره های رنگ وارنگ چیست؟ رشد کیفی تئاتر؟ جذب نیرو های تازه از راه رسیده؟ یا تفریح محض؟ »(۱۹) و تازه این دیدگاهی خوشبینانه است که می پرسد: «در پایان دهمین جشنواره جادارد از خود بپرسم که براستی چرا در عرصهٔ تئاتر کشور پس از گذشت چند جشنواره رشد کیفی را شاهد نیستیم. واز این جهت دهمین جشنواره با اولینش هیچ تفاوتی ندارد.»(۲۰) و هر بار در پایان هر جشنواره همین سوال مطرح شده است وگرنه کم کسانی نیستند آنها که می گویند: «مثل این است که این جشنواره هابه قصد پیشبرد هنر بر پا نمی شود ومقاصد دیگری را دنبال می کند.»(۲۱)

تعطیلی و کساد در تئاتر ما چیز تازه ای نیست. این دلاور ی که بارها زیر باران تیر از مرکب به خاک در غلتیده و مدتی را به اغماء گذرانده است، تا باز نوشداروئی فراهم آید و چشمان او را به روشنائی بگشاید. تئاتر نو پای ایران پس از پا به پا رفتن ها داشت شکل می گرفت که طلیعهٔ دیکتاتوری با منع «شبیه» وبعد در سال ۱۳۱۲هجری شمسی با ایجاد سانسور و ممیزی سرانجام در سال ۱۳۱۷ به محاق تعطیل فرو رفت. گفته اند آخرین گروهی که بخاطر کارشکنی تسلیم تعطیل شد، گروه نوشین بود که در سال۱۳۱۱ به یاری نوشین، و محتشم و لرتا تشکیل شده بود.»(۲۲) در سالهای آخر دهه سی و پس از کودتای ۲۸ مرداد هم تئاتر برومند ایران در هم شکست و «جای هنر مندان و بازیگران را که برای همیشه از تئاتر و بازی کنار می روند و یا پس می کشند تا در سال های بعد تئاترهای دیگری در سطحی دیگر پیدا کنند و بازیگر آن شوند، رقاصان می گیرند. این ها خواننده ها و نوازنده های بازاری و اکروبات بازها و تقلیدچی ها هستند... شعبده بازی، شامورتی بازی، کارهای سیرکی، دلقک بازی، پیش پرده های فکاهی روز سرگرم کننده و بی هدف می آید.»(۲۳)

در دوران اخیر و پس از تعطیلی ناگزیر، جشنواره به درستی می توانست شروعی دوباره باشد- و چرا همیشه همه چیز باید از اول شروع شود؟- جشنواره می شد امید ها را فراهم آورد و می شد با آن از شب سوء تفاهم گذشت. اما آیا جشنواره ها همین انگیزه را داشتند؟ واگر داشتند، آیا در انجام آن موفق بودند؟ آیا هدفهای اعلام شده حاصل شدند؟ ویا اینکه پس از گذشت قریب به یک دهه جشنواره خود به ضد خود و ضد تئاتر تبدیل شد. آیا به قول آقای سمندریان جشنواره هدفهای دیگری را دنبال نمی کرد؟ مسؤل تئاتر کشور در ویژه نامه سومین جشنواره استانی تئاتر تهران در سال ۱۳۷۰ نوشته بود: «اگرجشنواره های تئاتر هیچ خاصیتی نداشته باشند، لا اقل برای عده ای این منفعت را داشته که به بهانهٔ آن چیزی بنویسند و البته از راه حلال ارتزاق کنند.» و منتقدی در مجله سروش می نویسد: این گفته «بار تاسف عمیقی را به همراه دارد. این همه تبلیغات، این همه بودجه، این همه نیروی جوان و بسیاری چیزهای دیگر به کار گرفته می شوند تا عده ای به این بهانه چیزی بنویسند و از راه حلال ارتزاق کنند. پس نفس جشنواره ها مهم نیست. مهم عده ای- حال کدام عده- هستند که نان حلال نصیب خود می گردانند. آیا چنین استدلالی خود نافی وجود جشنواره ها

نیست؟ آیا نباید به حلال بودن چنین نانی تردید کرد؟» ۲۴ معلوم است که آقای منتظری سر طنز داشته، اما شوخی‌ها هم همیشه رنگ «جدی» با خود دارند.

هر چه بود، در بسیاری از شهرستانها تئاتر منحصر به جشنواره شد یا از حد جشنواره فراتر نرفت. اگر یکی از اهداف برگزاری جشنواره‌ها گسترش و رواج تئاتر باشد، جشنواره‌های ما متاسفانه به این مهم نایل نیامدند. یکی از سنت‌های نا روا در این گونه امور، ظاهر سازی است ـ و این یکی از آفات زائیده بوروکراسی است که از کارمند گزارش و آمار کارهای انجام شده را می‌خواهد و چون کار به مصادیق آمارها ندارد، بسیاری از آنها نادرست و ساختگی می‌شوند ـ همین قدر خیالمان راحتت باشد که تئاتر داریم، یعنی فلان قدر تئاتر و بهمان قدر تماشاچی داریم ـ دیگر مهم نیست که این تئاتر چقدر کارساز و ضروری است.

در مدارس مثلاً هر سال جشنواره‌های دانش آموزی برگزار می‌شود. انتخاب‌ها در سطوح مختلف انجام می‌پذیرد و نمایش‌های برگزیده به سطوح بالاتر اعزام می‌شوند. در پایان هر جشنواره جوایزی توزیع می‌شود وقضیه به خیر و خوشی خاتمه می‌پذیرد. اما هرگز کسی به این فکر نمی‌افتد که کارهای برگزیده را به اجرای عمومی برساند. مثل این است که هدف تئاتر همان جشنواره است. در ورزش‌های گروهی هم تا حد زیادی این امر صدق می‌کند. گروه‌های ورزشی جهت کسب آمادگی برای شرکت در مسابقات تمرین می‌کنند و بعد هدف، شرکت در مسابقه و کسب مدال و کاپ است. اصطلاحات بکار رفته در حوزه‌های مختلف ورزشی مثل «سرداران»، «مگادیاتورها»، «جنگجویان قدر» و امثال آن معرف به این روحیه‌اند. تسری این روحیه به عالم هنر مسخ هنر وارزشهای والا و انسانی آن است. هنرمندان گلادیاتور نیستند. پایان یک مراسم هنری همراه است با گسترش همدلی و عواطف شریف انسانی. هیچ هنرمندی به انگیزهٔ آوردن کاپ و کسب مقام به هنر نمی‌پردازد. هر چند هدف والای ورزش را سالم سازی جسم به قصد توانا سازی عقل گفته‌اند، اما شرکت در این مسابقه به این هدف چندان لطمه‌ای وارد نمی آورد. برعکس سبقت جوئی در هنر ضد هنر است. در پایان مسابقه پهلوانان شریفی که زمین خورده‌اند، حریف را می‌بوسند و باروی گشاده میدان را ترک می‌کنند. اما به واقع خود را شکست خورده به حساب می‌آورند. ضرب المثل هائی مثل «هر شکست مقدمه پیروزی است»، به عنوان مکانیسم دفاعی عمل می‌کنند و می‌کوشند تا از حدّت امر بکاهند. برعکس در پایان یک مراسم هنری تازه پیوندها محکم تر می‌شود. افراد واقعاً به هم نزدیک می‌شوند و وحدت واقعی صورت می‌پذیرد. هنر، ارتباط را گسترش می‌دهد مرزهای عدم تفاهم و سوء تفاهم را از میان بر می‌دارد. پس هدف تئاتر چیزی ورای مسابقه است. مسابقه در امور هنری فقط در یک مورد امکان پذیر است و آن در مورد فن کار است و این نکته بسیار دقیقی است که نیاز به توجه دارد.

آری می‌توان هنرمندان را به مسابقه واداشت ومهارت آنها را در فنون مختلف هنری ارزیابی کرد و به ماهرترین فرد در هر رشته جایزه داد. هیچ اشکالی هم ندارد؛ نکته اینجاست، هنر مندی که در این مسابقه شرکت کرده، صرفاً مهارت خود در تکنیک را به آزمون می‌گذارد و این کار طبعاً به آفرینش هنری ربطی ندارد. به عبارت دیگر، هنرمند در این عرصه دیگر کار هنری نمی‌کند. او در لحظهٔ رقابت تکنیکی صرفاً یک فن آور است. یعنی کسی است که صاحب هنر است و نه آفرینشگر هنری. در نتیجه کار او در لحظهٔ مسابقه ارزش هنری ندارد. در اغلب ورزشها وضع از این قرار است ـ مثلاً در پاتیناژ که حرکات موزون روی یخ است و شباهت زیادی هم به هنر دارد، حرکاتی را مشخص کرده‌اند و ورزشکاری که این حرکات را با مهارت بیشتری اجرا کند، امتیاز بیشتری می‌گیرد در آن لحظات بدن ورزشکار، تمرکز وتسلط اوست که مهارتهای تمرین شده را اجرا می‌کند و اتفاقاً این کار از لحاظی به بازیگری روی صحنه نیز شباهت دارد، آنجا هم بازیگر با تکیه به بدن خود و تسلط و تمرکزش در صحنه عمل می‌کند. اما هر چند که بسیاری از بازیگران که هنر مند نیستند همین کار را می‌کنند، این همه کار بازیگر هنرمند نیست. در کار ورزشکاری که به آن اشاره شد ـ وایضاً در کار بازیگر غیر هنرمند ـ چیز دیگری در کار نیست. هر چه هست همان مهارت تمرین شده است. امّا در کار هنرمند عامل دیگری هست که بسیار اساسی‌تر و تعیین کننده‌تر است و آن همانا نفس هنر است با همهٔ ویژگیهائی که از آن نام برده اند و در حوصلهٔ این مطلب نیست. هنر در این جا اکسیری است که مرزهای عادت را زیر پا می‌گذارد و همین است که کار بسیاری از بازیگران روح ندارد. آنان بدنهای آماده و صدای پرورش یافته ای دارند، اما از خلاقیت و شعور هنری بیگانه اند. همین شعور هنری است که ضرورت را تشخیص می‌دهد و از سقوط هنرمند در انحطاط و ابتذال جلوگیری می‌کند. همین شعور هنری است که ارزش‌ها را می‌آفریند و آنها را پاس می‌دارد به درستی همین شعور هنری است که هنرمند از رذائل اخلاقی بری و به فضایل آن آراسته می‌شود، فن آسان یاب است و هنر به معنای شعور هنری دشوار یاب. همان حکایت «ملا شدن چه آسان...» است و رمز سهل و ممتنع بودن هنر نیز در همین دوگانگی است. در مسابقات هنری به فن امتیاز می‌دهند، چرا که هنر غایب است. در لحظات آفرینش هنری هنرمند به چنان اوجی ارتقاء می‌یابد که جوایز فرحمتی در مقابل آن مسخره و کودکانه است. این شعار نیست، اقتضای مقام هنر همین است و موجب چه مایه رنج و افسوس است، آنکه قدر هنر خود را نمی‌داند از مقام هنرمند به مقام معمول یک تکنیسین یا فن‌آور ماهر سقوط می‌کند. کسانی که در دفاع از مسابقات در هنر به مسابقات هنری آتن استناد می‌کنند، از نکته فوق غافلند و تازه این امر در مورد متن نمایشنامه صادق نیست. یعنی نمایشنامه نویس در شرایطی دیگر و نه در صفحهٔ مسابقه، نمایش خود را خلق کرده، واکنون که نمایشنامه آماده است، موقعیتی پیش آمده که آن را به هیات داوران بسپارد. فیلم های ارزندهٔ سینما نیز همین حالت را دارند؛ هنرمند فیلمساز خلاق، در شرایطی دیگر و براساس انگیزه ای دیگر، به جز شرکت در مسابقه، فیلمش را ساخته و اکنون آن را به جشنواره و مسابقه وامی گذارد. شرکت در مسابقه ربطی به آفرینش هنری او ندارد و خللی در آن وارد نمی‌آورد.

بهرحال باید حساب جشنواره را جدا کرد. هدف جشنواره‌ها همیشه با هدفهای تئاتر یکی نیست. معمولاً در جشنواره‌ها، تماشاگران ثابت و محدودند. آنها به دیدن کار یکدیگر می‌نشینند و در این کار خود را مقید به تکنیک و نقد کار می‌دانند. آنها تماشاگران ساده نیستند تا با کار ارتباط برقرار کنند و همراه با هنرمند تجربه ای نو بیاندوزند. پس تئاتر در جشنواره به هدف خود نمی‌رسد و جشنواره به طور انتزاعی در ارتقای فرهنگی جامعه چندان نقشی ندارد، مگر اینکه کار به جشنواره محدود نباشد که متاسفانه در بیشتر موارد این طور است.

تئاتر در مدارس باید عامل پرورش به حساب بیاید نه امری زینتی و یا دست بالا مسابقه ای و عنوان آور و در سطحی فراتر در جامعه نیز تئاتر محل تجربه است و تجربه، ملت‌ها را آبدیده می‌کند. علت بیگانگی جوانان با فرهنگ خودی، کم تجربگی و بی اعتنایی ایشان را به ارزش‌ها باید در همین چیزها جستجو کرد. آنان که آگاه به نابودی هنر و هنرمند کمر می‌بندند، در نهایت تیغ بر ارزشهایی می‌کشند که در حرف برای آنها یقه می‌درانند.

به هر تقدیر در فضائی که تئاتر نیست، جشنواره محلی از اعراب ندارد که نبود آن بهتر از بود آن است. چرا که ذهن ساده اندیش با حضور جشنواره می‌پندارد که تئاتر هست و خیالش راحت می‌شود. غافل از اینکه در حضور تئاتر جشنواره معنا پیدا می‌کند. پس در بزآورد رکود تئاتر، حساب جشنواره‌ها را باید جدا کرد. هر چند بر اثر آزمون و خطا اکنون تقریباً همگان به این نتیجه رسیده اند که جشنواره‌ها سالهاست که درجا می‌زنند و در نتیجه آنها هم خواه ناخواه راکد شده اند.

در بررسی رکود کار نمایش به حوزه‌های مربوط به این هنر نیز برمی‌خوریم. نشر

نمایشنامه یکی از اجزای این مجموعه است که به وضع بسیار نابسامانی لنگ لنگان به حیات خود ادامه می دهد. در مقایسه با سایر انواع ادبی، نمایشنامه بخت کمتری برای چاپ دارد. ناشرین خصوصی جز در موارد بسیار معدودی که در آنها اطمینان به بازگشت سرمایه هست، به نشر نمایشنامه مبادرت نمی کنند، تنها ناشر نمایش بخش دولتی نیز هر چند بر اثر مساعی کوشندگان خود توانست حرکتی به این کار بدهد، اما تلاش های فردی هم سرانجام در برابر نمول بوروکراسی و موانع سد کنندهٔ دیگر زانو می زنند. کتاب های بسیاری در این انتشارات آماده چاپ می شوند و تقریباً همهٔ هزینه آنها پرداخت می شود، اما سلیقه های شخصی، تردید در تصمیم گیری، مدیریت و سیاست نامشخص باعث توقف کار آنها است. تازه بعضی کتابها هم پس از چاپ شدن به انتظار پخش می مانند. به هر حال توزیع هم که خود حکایت دلخراش دیگری دارد.

مجله نمایش که یکی از افتخارات مرکز هنرهای نمایشی به حساب می‌آمد نیز پس از انتشار منظم و امیدوار کنندهٔ آن، به سطح نازلی سقوط کرد و پس از مدتی دچار تاخیر در انتشار شد و اکنون نیز بیش از چند سال است که گرفتار تعطیلی شده است.

رکود و کسادی حتی به ساختمان تئاترها نیز سرایت کرده است. در روزگاری که بانکها هر روز ساختمان تازه ای درست می کنند و در آنها برای جلب سرمایه ها از هیچ گونه تزئینی فروگذار نیستند، تئاترهای ما به بیغوله های کهنه ای تبدیل شده اند که ماتم از سر و رویشان می بارد. معلوم نیست اگر همین یکی دو تالار نمایش را هم نداشتیم، بر سر همین چند تا و نصفی نمایش هم چه می‌آمد. این رونق بانک و کسادی تئاتر چندان هم تصادفی نیست و سابقه هم دارد. در سرگذشت تئاتر بوعلی همدان می خوانیم که «شرکاء سرقفلی محل مزبور را به بانک بازرگانی فروختند و کلی هم ضرر دیدند. در سال ۱۳۳۹ تئاتر قبلی را هم که در خیابان عباس آباد واقع بود، بانک صادرات خرید و ساختمان ساخت.»[۲۵] در همین تهران تکیه دولت که به تعبیری بزرگترین ساختمان تئاتر این مملکت در گذشته ـ و از قرار معلوم در آینده بود و هست ـ سرگذشت بسیار عبرت‌آموزی دارد.

هنگامی که پای امحای آثار پیشینیان پیش می‌آید، هر گونه خردی پوشیده می‌شود. تکیه دولت نیز که به خواست ناصرالدین شاه از کیسهٔ خالی این ملت ساخته شده بود، در عمر کوتاه خود مورد استفاده انواع مختلف نمایش و حتی سان و رژه و... قرار گرفت. اما با تعطیل «شبیه» و تحکیم سانسور «از سال ۱۳۱۲ شمسی به صورت جایی بی مصرف درآمد، تا این که در سال ۱۳۲۷ شمسی به کلی آن را خراب کردند و بانک ملی شعبه بازار را به جای آن بنا نهادند.[۲۶] در کرمان هم در خیابان شاهپور سابق و شریعتی امروز نزدیک قدمگاه، بیست و چند سال پیش سالن روبازی برای نمایش فیلم ـ و احتمالاً تئاتر ـ ساختند. و این لابد سرنوشت خیلی از تئاترها در خیلی از شهرهاست.

هر چند امکان بخودی خود موجب خلاقیت و آفرینش هنری نیست، اما می تواند محرکی به حساب بیاید پیداست که امکانات تئاتر بسیار محدود است. سالن های قابل استفاده برای نمایش در شهرهای کوچک و بزرگ ما اضافه که نشده اند هیچ، بیشتر تقلیل یافته اند و هیچکس به فاجعهٔ فرهنگی ای که همراه با دم و بازدم ما در سال وقوع است، نمی اندیشد. چرا که فرهنگ کالا نیست و مثل بانک ورم نمی کند و در پایان هر حال نمی توان برای آن ترازنامه نوشت و سود و زیانش را محاسبه کرد. با این حال سود فرهنگ با سود «الی ماشاءالله» بانک قابل مقایسه نیست، که از جنس دیگری است و زیانش چنان کمرشکن ها را می شکند که نه از تاک نشان می ماند و نه از تاکستان. در کار هنر نمایش تصور سود مالی خام و سست اندیشانه است، مگر در غیبت «هنر»ش.

اگر می پذیریم که این هنر در عوامل گوناگونش از جمله بازیگران توانایش در غیبت از صحنه، متونش به هزار دلیل پنهان و آشکار گفته و ناگفته و امکاناتش از آنچه که ذکر آن رفت و نرفت، دچار آفت رکود و به نسبت گرفتار تعطیل شده است، وظیفه داریم که به علل و عوامل آن بیندیشیم. نسل های آینده بر هنرمندان ما نمی بخشند که چرا متشتت عمل کردند و هزار بار بیش از آن بر متولیان تئاتر که درست یا نادرست سکان دار این کشتی سکان ناپذیر شدند. بر آنها نمی بخشند که چرا با بی اعتنائی به هنرمندان و کوچک شمردن نقش آنان، جامعه را از امکانی بزرگ و سرشار محروم ساختند و قضاوت آنها که می آیند، بدور از محظوریت های ما، سفت و حکم ایشان خلل ناپذیر است.

پانوشت ها:

۱ ـ تئاتر در تبعید فرهنگی، مجله کیان شماره ۱۱ فروردین و اردیبهشت ۷۲ ـ ص ۶۰.

۲ ـ تعدادی از این واژگان را داود فتحعلی بیگی استخراج کرده. ر.ک به بولتن چهارمین جشنواره نمایشهای سنتی و مذهبی به کوشش لاله تقیان ـ تهران: مرکز هنرهای نمایشی، ۱۳۷۱.

۳ ـ سنت های نمایشی ملی در تئاتر امروز ایران ـ نوشتهٔ منوچهر یاری به نقل از مجموعه مقالات تئاتر به مناسبت یازدهمین جشنواره فجر ـ تهران: مرکز هنرهای نمایشی، ۷۱ ص ۵۲.

۴ ـ مدیا و هکاب در نمایشنامه اوریپید، ترجمه ابوالحسن دونده ور ـ تهران: امیرکبیر، ص ۱۰.

5- The American Theatre Edited by Alan S. Dwner. -U.S.A. Vohce of America Forum Lectures, 1974: P. 129

۶ ـ تخت حوضی چیست... ص ۱۰

۷ ـ تاریخچه تئاتر تبریز ـ نوشته امیر علیزادگان به نقل از فصلنامه تئاتر شماره ۲ و ۳ سال اول ص ۱۸۲.

۸ ـ سخنرانی محمود دولت آبادی به نقل از سی و پنج سال تئاتر مبارز ـ تهران: برنا، ۱۳۵۸، ص ۱۲۵ و ۱۲۶.

۹ ـ پیشین... ص ۱۸۶.

۱۰ ـ چهار تئاتر میرزا آقاتبریزی به کوشش باقر مؤمنی ـ تبریز: ابن سینا، ۱۳۵۳، ص ۱۹۰.

۱۱ ـ تخت حوضی چیست... ص ۱۰۹.

۱۲ ـ تئاتر ملی سیستم استانیسلاوسکی مصطفی اسکوئی ـ تهران: آناهیتا، ۱۳۶۵، ص ۱۰۶.

۱۳ ـ رکن الدین خسروی به نقل از چیستا ۴ و ۵، دی و بهمن ۶۹ ـ ص ۶۲۹.

۱۴ ـ حسن فتحی به نقل از مجموعه مقالات تئاتر به کوشش لاله تقیان ـ ص ۱۸.

۱۵ ـ کتابشناسی سالن های تئاتر در تهران به نقل از فصلنامه تئاتر شماره ۱۵، پائیز ۷۰ ـ ص ۲۳۱.

۱۶ ـ نقش قلم دوره جدید شماره ۱ دیماه ۷۱ ـ

۱۷ ـ بولتن جشنواره دهم فجر

۱۸ ـ با هنرمندان تربت جام محمدرضا الوند به نقل از سوره دوره پنجم شماره اول نوروز ۷۱، ص ۷۰.

۱۹ ـ فردا دیر است ـ نوشته جاهد جهانشاهی ـ به نقل از سروش ۵۹۳ اسفند ۷۰ ـ ص ۱۹.

۲۰ ـ همیشه می گذرد نوشته چیستا یثربی به نقل از سروش ۵۹۳ ـ ص ۲۸.

۲۱ ـ گفتگو با حمید سمندریان به نقل از دنیای سخن شماره ۴۵ آبان و آذر ۷۰ ـ ص ۵۸.

۲۲ ـ کوششهای نافرجام نوشته هیواگوران ـ تهران: آگاه، ۱۳۶۰ ـ ص ۱۲۸.

۲۳ ـ همان، ص ۱۸۷.

۲۴ ـ فردا دیر است... ص ۱۹.

۲۵ ـ تاریخچه تئاتر همدان به نقل از فصلنامه تئاتر شماره ۴ و ۵.

۲۶ ـ ویژه نامه تئاتر سوره شماره ۲ و ۳ بهار ۷۱، ص ۶۰.