

یادداشت پیش از انتشار

فکر نگارش این پژوهش را خود نصرالله قادری در سرم انداخت؛ در آن سال‌های دانشجویی و سرگردانی. دوستی می‌بایستی رساله‌ای می‌نوشت در بررسی اجراهای قادری و در پی کسی می‌گشت تا این کار را برایش تمام کند. من که آن روزها *واگویه‌های خیال* در سرم می‌پیچید، کار را تمام کردم. از همان آغاز می‌دانستم که کتاب اجازه انتشار پیدا نخواهد کرد و نکرد. فکر انتشارش را دوباره از پس این همه سال زنده یافتم. پس دوباره متن را خواندم. شکل نگارش را همان گونه که بود نگاه داشتم، حتا نادرستی‌هایش را؛ تا راستی نوشته برقرار بماند. ناگفته‌های این متن بسیار بیشتر از گفته‌های آنست. آرزو دارم کسی از کتاب نرنجد که هیچ قصدی جز به راستی نداشته‌ام. به مقدار کتابی دیگر عکس و سند گرد کرده‌ام که می‌ماند برای فرصتی بهتر. اگر این نوشته برای دانشجویان جوان‌تر به اندازه تنها شمعی در تاریکی مفید باشد، من پاداش خود گرفته‌ام.

مسعود نجفی اردبیلی

شهریور 1389

واگویه‌های خیال

تکنگراری اجراهای صحنه‌ای
نصرالله قادری

مسعود نجفی

Designed by Solome sayah

واگویه‌های خیال
تک نگاری اجراهای صحنه‌ای نصرالله قادری
مسعود نجفی اردبیلی
نشر الکترونیک سایت اثر
شماره انتشار 18
سپتامبر 2010
<http://asar.name>

به نام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه بر نگذرد

واگویه‌های خیال

تک‌نگاری اجراهای صحنه‌ای
نصرالله قادری

مسعود نجفی اردبیلی

برای هدی

به‌خاطر همراهی‌ها و صبر بی‌اندازه‌اش

فهرست

8	پیشگفتار
9	مقدمه
13	سرگذشت نامه
36	اجراهای کودک و نوجوان
58	اجراهای تاریخی
73	روایتها
83	اجراهای اجتماعی- سیاسی
103	به جای نتیجه‌گیری
104	فهرست منابع

پیشگفتار

در انجام این پژوهش، بیش از هرچیز و هرکس وام‌دار محبت‌های بی‌دریغ آقای نصرالله قادری هستم. ایشان با سعه صدر و تحمل زیاد تمام مستندات، منابع، عکس‌ها، ویدیوهای اجراها، مدارک تحصیلی و نامه‌های اداری را در اختیارم قرار دادند. نگارنده بیش از سیصد تصویر رایانه‌ای را به‌عنوان مرجع تصویری این پژوهش، سامان داده است اما فرصت استفاده از تمام آنها نبود و به‌همین مقدار که در متن هست بسنده شده است.

از خانم آتوسا گودرزی که در به‌وجود آمدن این فرصت، سهم زیادی داشته‌اند قدردانی می‌کنم. از خانم هدی اثناعشری که در آماده‌سازی و تصحیح تصویرها یاری کردند نیز سپاسگزارم. امیدوارم که این تکنگاری برگ سبزی باشد تحفه درویش.

مسعود نجفی

شهریور 1384 تهران

مقدمه

تک‌نگاری (Monography) به پژوهشی می‌گویند که درباره یک فرد خاص است و به بررسی فعالیت‌های او می‌پردازد. در حیطه تئاتر شناسی و به‌خصوص در شاخه کارگردانی، تک‌نگاری یکی از شیوه‌های رایج در پژوهش است. از آنجا که اجرای تئاتر یک هنر «در زمانی» و از ماهیت ذاتی «ناماندگاری» برخوردار است، اجرا از یکسو باید به‌صورت همزمان به‌وسیله تماشاگر دیده و درک شود و ازسوی دیگر با پایان اجرا همه‌چیز تمام می‌شود و هنر تئاتر دیگر وجود ندارد. بنابراین در این شیوه تحقیق، پژوهشگر تلاش می‌کند تا براساس مستندات پژوهشی به ثبت این لحظه‌های «ناماندگار» بپردازد. در رشته کارگردانی تئاتر، ثبت فعالیت‌های هر فرد در اوج و فرود هر اجرا به افرادی که امکان مواجهه و مشارکت در اجرا برایشان ممکن نبوده است، فرصت می‌دهد تا توصیفی از آن را درک کنند.

در این پژوهش و در نگارش این تک‌نگاری، هیچ گزاره‌ای بدون مستندات آورده نشده است؛ بنابراین در متن، تنها به مواردی اشاره شده است که حتمن و به‌طور قطع به‌وسیله پژوهشگر مورد تدقیق و بررسی قرار گرفته و درباره‌شان مدرکی به‌دست آمده است. به‌عنوان نمونه، اگر به یک سفر خارجی اشاره می‌شود و یا به چاپ یک کتاب، حتمن گذرنامه و یا اصل کتاب مورد بررسی قرار گرفته است؛ چنانچه به سفری اشاره نشده یا چاپ کتابی گفته نیامده

است، به این معناست که پژوهشگر در تلاش‌های خود نتوانسته است بر صحت آنها اطمینان یابد.

نصرالله قادری حدود سی سال- البته ناپیوسته- به کار تئاتر پرداخته است. او در این مدت طولانی، هم در کسوت نمایشنامه‌نویس، هم در کسوت منتقد و روزنامه‌نگار و هم در کسوت کارگردان و هم در کسوت نظریه‌پرداز و مدرس دانشگاه فعالیت کرده است. تحلیل و بررسی هر کدام از این چهارنوع فعالیت به چهار تخصص مجزا نیاز دارد و در حوصله پژوهش‌های جداگانه‌ای است. در این نوشته به او، تنها در کسوت کارگردان پرداخته‌ایم. در میان اجراهای *نصرالله قادری*، تنها از سال 1373 ش. به بعد و پس از اجرای «بازی تابلوی آخر» است که عکس، متن، ویدئوی اجرا و مستندات کافی که درخور این پژوهش باشند، یافت می‌شود. تا پیش از این تاریخ جز چند عکس پراکنده و چند نقل قول، چیز دیگری یافت نمی‌شود.

بنابراین در این پژوهش به دوازده اجرای *قادری* روی صحنه تئاتر و تنها از منظر کارگردانی می‌پردازیم. از نظر نگارنده او اجراهایش را با چنان دقت و سنجش و وسواسی بر صحنه آورده است که شایسته یک چنین پژوهشی باشد؛ نیز این که نماینده نسلی از هنرمندان پس از انقلاب هم هست. این تک‌نگاری، شاید یک مجیزنامه نباشد، که ارزش پژوهشی آن نیز در همین خواهد بود، اما ثابت می‌کند که *قادری* در مقام کارگردان، ارزش دیده شدن و بررسی شدن داشته است؛ نوعی شایستگی که شاید بیشتر کارگردانان این نسل از تئاتر ایران از آن بی‌نصیب باشند.

این پژوهش حاصل شش سال آشنایی و همراهی با *قادری* است؛ بنابراین بیشتر یک پژوهش توصیفی است که حاصل استنباط مستقیم نگارنده از موضوع است و کمتر متکی به منابع،

مراجع یا پژوهش‌های قبلی است. ارزش پژوهشی «تک نگاری» در اساس به میزان نزدیکی، شناخت و توان توصیفی پژوهشگر در رابطه با موضوع بستگی دارد نه به منابع و مراجع دست‌چندم. از این‌رو با تکیه بر دریافت و شناخت و نگاه پژوهشی، کاملن بی‌طرفانه و به‌دور از نتیجه‌گیری پیش از تحقیق، دست به قلم برده‌ام؛ یا دست کم تلاش کرده‌ام.

دوازده اجرایی که مورد بررسی این پژوهش هستند، به روش‌های متنوع و با نگاه‌های گوناگون قابل دسته‌بندی هستند؛ اما معتقد هستم که تقسیم‌بندی موضوعی به روح این اجراها و در کل به جهان‌بینی خالقشان نزدیک‌تر است. *قادی* در گروه هنرمندان نسل اول انقلاب به‌شمار می‌آید. او در دسته جوانانی قرار می‌گیرد که در دوران مبارزات مردمی در نیمه نخست دهه پنجاه شمسی، در سنین نوجوانی به مبارزه می‌پردازند و در دوره جوانی-همزمان با پیروزی انقلاب اسلامی- در دستگاه‌های اجرایی جایگزین نیروهای قدیمی رژیم شاهنشاهنشاهنشاه می‌شوند. هنرمندان نسل اول انقلاب، همگی در حدود سن بیست سالگی آغاز به فعالیت کرده‌اند. او نیز در همین سنین- پس از خدمت سربازی- کار خود را آغاز می‌کند.

مهمترین ویژگی مشترک این نسل از هنرمندان تئاتر، تنوع و گوناگونی در مضمون‌ها، ایده‌ها و شکل ارابه آثار است. این تنوع، حاصل رشد تفکر و تأمل در شیوه و نحوه خلق و ارابه آثار هنری است؛ در عین‌حال حاصل رشد تفکر جامعه نیز هست. این گوناگونی و دگرگونی حتی در ظاهر هنرمند هم قابل ردیابی و پی‌گیری است. برای *قادی*، که از دل انقلاب برآمده است، سیاست عنصر اصلی آفرینش است. از نظر او «هنرمند آن نیست که فقط از واقعیت سخن بگوید بلکه کسی است که واقعیتی را

بگوید که اکنون باید گفت. چه اینکه این شیء یک صندلی فلزی است بی شک یک واقعیت است!» (سنساره، ص 6)

تئاتر ایران، به خصوص در سه دهه اخیر، از فقر منابع و کمبود انرژی پژوهشی رنج می برد. دستیابی به آنچه که در این سه دهه بر هنرمندان صحنه گذشته است و کشف دستاوردهای آنان به راستی مشکل است. نیاز به بررسی و ثبت این فعالیتها در شکل پژوهشهای گروهی و فردی و به خصوص در غالب «تک نگاری» به صورت یک نیاز اساسی در آمده است. امید است که با همراهی دو بال علم و عمل صحنه های تئاتر ایران همواره بدرخشند و کورسوی چراغ مطالعه پژوهشگران، پر نورتر شود.

فصل نخست: سرگذشتنامه

نصرالله قادری در بیست و سوم دی ماه سال هزار و سیصد و سی و نه شمسی در سمنان به دنیا آمد. پدرش - شکرالله - کارمند اداره راه آهن و مادرش - شوکت - نوازنده چیره دست تنبک بود. قادری فرزند ارشد خانواده ای کاملن سنتی و عمیقن مذهبی بود. بازتاب های قیام پانزده خرداد 1342 ش. در تمام ایران منتشر می شد و سمنان نیز از این قاعده مستثنی نبود. او از همان کودکی در فضایی مذهبی- سنتی رشد یافت. آموزش های روخوانی قرآن از طریق عم جزهایی که ملای مکتب خانه بین بچه ها پخش می کرد؛ تماشای خرده نمایش های محلی، دسته های عزاداری و گاهی هم بر پا کردن شبیه هایی که بچه های محله بانیان آنها بودند، همگی از تجربه های دوران کودکی او هستند.

دوران تحصیلات ابتدایی را در خرداد ماه 1351 ش. به پایان رساند. در گواهینامه ای که نشان شیر و خورشید و مصراع «توانا بود هر که دانا بود» در بالای آن زرنگاری شده، آمده است که نصرالله قادری فرزند شکرالله، با معدل یازده و شصت و دو صدم (11/62) و نمره انضباط پانزده (15) از دبستان سپهر سمنان فارغ التحصیل شده است. این گواهینامه دو فرض را نمایان می سازد. نخست این که قادری- با این معدل درخشان- زیاد اهل درس و کتاب نبوده است و همین قدر که نمره قبولی اش را -

مشهور به نمره ناپلئونی- می گرفته، دست از کتاب و قلم و ورقه می کشیده است. دوم اینکه در بازیگوشی و شیطنت نیز کم رقیب بوده است و قانون های انضباطی محیط مدرسه سد راه او نبوده اند. در سال 1352 ش. قادری با واژه تئاتر آشنا می شود. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در جریان یک طرح سراسری، دانشجویان و هنرجویان تئاتر را جذب می کرد و آموزش می داد؛ سپس آنها را به عنوان مربی به شهرستان های مختلف می فرستاد تا در واحدهای کانون، به نوجوانان آموزش بدهند. در این دوره است که بهروز غریب پور و محمود عطار از تهران به سمنان می روند و قادری به این ترتیب شانس آشنایی با دنیای تئاتر را پیدا می کند. او در این دوره تعطیلات آخر هفته را زیر نظر بهروز غریب پور آموزش می بیند و بقیه روزهای هفته را در کنار محمود عطار که دوران خدمت سربازی اش را سپری می کند، به کار عملی تئاتر می پردازد. او نقش های کوتاهی در اجراهای محمود عطار برعهده می گیرد. از آن جمله اند: «بامرها و زیربامرها» نوشته غلامحسین ساعدی و «آندورا» نوشته ماکس فریش¹.

قادری از یک سو در دبیرستان کورش کبیر سمنان در رشته اقتصاد درس می خواند و از سوی دیگر با تعدادی از همشاگردی های یک گروه تئاتر دانش آموزی تشکیل می دهد. او با همراهی گروه، نمایشی را به نام «فرشتگان می لرزند» در سال پنجاه و چهار شمسی در سالن مدرسه روی صحنه می برد.

تحولات اجتماعی و فضای باز سیاسی در فاصله سال های 1355 تا 1359 ش. به علاوه پیش زمینه های مذهبی در خانواده قادری باعث می شوند که او با مطالعه آثار دکتر علی شریعتی به

1- متأسفانه از این دوران به جز یکی دو تصویر، چیز زیادی باقی نمانده است.

یکی از خوانندگان ثابت و مریدان او تبدیل شود. تصویر شریعتی و جمله‌ای از او روی میز کوچک تحریرش در آن دوران نمایان‌گر این ارادت است: «**خدایا، در برابر هر آنچه انسان ماندن را به تباهی می‌کشاند؛ مرا با نداشتن و نخواستن، روئین تن کن.**»¹ او در این دوران **گروه تئاتر اسلامی هابیل** را تشکیل می‌دهد و چهار نمایش را به اجرا در می‌آورد. شرح ماجرای این اجراها از زیباترین فرازهای تئاتر در اواخر دهه پنجاه شمسی (پس از انقلاب) در ایران است. **قادری** نیز مثل بیشتر هم‌نسلانش در جریان اعتراض‌های مردمی در فعالیت‌های ضد رژیم شاهنشاه شرکت داشت. در تعدادی از «برگ خبر»های ساواک می‌توانیم برخی از این فعالیت‌ها را بخوانیم. در برگ خبری به تاریخ هشتم آذر ماه 1357 ش. با موضوع «**نصرالله قادری**» آمده است²:

«در تاریخ 5/9/57 نامبرده بالا در اجتماع فرهنگیان و دانش‌آموزان دبیرستان کورش کبیر سمنان ضمن سخنرانی تحریک‌آمیز پیرامون جشن‌های دو هزار و پانصد ساله شاهنشاهی ایران مطالبی گفته و اظهار داشته است که بودجه آن حیف و میل شده و همچنین درباره نرفتن دانش‌آموزان به کلاس درس صحبت و اضافه نموده است اگر دبیران اعتصاب را بشکنند، دانش‌آموزان به کلاس درس نخواهند رفت.»

این برگ خبر با جمله «**به احتمال قوی صحت دارد.**» مورد تأیید قرار گرفته است و «**گزارش خبر**» با مهر «**خیلی محرمانه**» در

1- همین عکس و جمله برای او مشکلاتی نیز به بار آورد.
2- گزارش‌های محرمانه ساواک، پس از پیروزی انقلاب اسلامی به‌دست نیروهای مردمی افتاد و یک نسخه کپی از آن در آرشیو قادری وجود دارد.

بیست و پنجم آذر ماه 1357 ش. ارسال شده است. در گزارش دیگری به تاریخ چهارم دی ماه می‌خوانیم:

«در ساعت 3 بعدازظهر روز 57/10/2 عده‌ای حدود 150 نفر از دانش آموزان در دبیرستان کوروش جلسه‌ای تشکیل و شخصی به نام نصرالله قادری ریاست جلسه را به‌عهده داشته است و دانش‌آموزانی مثل نصرالله قادری و اسدالله همتی درباره اعتصاب بحث و نصرالله قادری اضافه نموده که اگر ما به اعتصاب خود خاتمه داده و به مدارس برویم خون شهدای 17 شهریور و سایرین پایمال کرده و به عذاب الهی گرفتار می‌شویم و کلیه جوانان باید موی سر خود را از ته بتراشند چون اخیران تعدادی از سربازان که از پادگان‌ها فرار می‌کنند در بین جوانان شناخته نشوند.»

در بخش نظریه این گزارش آمده است:

«نصرالله قادری، دانش‌آموز دبیرستان کوروش سمنان، فردی افراطی و تا حدودی ناطق خوبی است و با بیانات ساده سعی دارد دانش‌آموزان را منحرف نماید و در پایین آوردن پیکره 66 نیز فعالیت داشته است.»

بنابراین مدارک، در می‌یابیم که قادری در این دوران از فعالان انجمن‌های دانش‌آموزی بوده است و فراتر از درس و تئاتر، خود را در خدمت انقلاب قرار داده است. او در این دوران به‌طور کامل تحصیل را رها کرده است و یکسره در فعالیت‌های انقلابی شرکت می‌کند. قادری تا فروردین ماه سال پنجاه و هشت و چند ماهی پس از پیروزی انقلاب ایران در هیچ فعالیت نمایشی شرکت نمی‌کند.

در خرداد ماه 1359 ش. از دبیرستان صفایی سمنان فارغ‌التحصیل می‌شود. گواهی نامه‌اش او را دیپلمه رشته

«اقتصادی اجتماعی» می‌داند؛ با معدل کتبی سیزده و هفتاد صدم (13/70) و نمره انضباط شانزده (16).

به این ترتیب او بار دیگر هر دو فرض ما را به تایید می‌رساند. نخست اینکه او قانون‌گریز است و تن به انضباط رسمی نمی‌دهد؛ دوم این که در تحصیل و درس، نبوغ چشمگیری ندارد. ضمن این که دو سال هم در به پایان بردن تحصیلات متوسطه تأخیر دارد. به‌هرحال او در این دوران چهار اثر تئاتری را به صحنه می‌برد که کلیدهای اصلی شناخت او و آثارش را به دست می‌دهند. این چهار اثر به وجوه مختلف زندگی او و تعلق خاطر او به مفاهیم گوناگون می‌پردازند: **فلق، قابیل، اسم شب و شهادت.**

«گروه تئاتر اسلامی هابیل» که با همت قادری و همراه ده تن دیگر از نوجوانان همراهش شکل گرفته بود، همانطور که از نامش پیداست، ریشه و بنیادی کاملن مذهبی داشت. بر همین منوال نوع خاصی از تئاتر را ارایه می‌داد که در ادامه بیشتر به آن خواهیم پرداخت. گروه هابیل در فروردین ماه 1358 ش. نمایشی را با نام «فلق» در تالار فرهنگ سمنان روی صحنه آورد. **فلق** به‌عنوان «یادواره‌ای از معلم شهید شریعتی» به بررسی فرازهایی از زندگی او می‌پردازد. در بروشور اجرا آمده است:

«چرا در راه خدا و در راه مستضعفین محروم پیکار نمی‌کنید؟ محرومانی که ضعیف نگاه داشته شده‌اند. مردان و زنان و فرزندی که می‌گویند: پروردگارا، ما را از این سرزمین که مردمی ستمگر بر آن مسلط هستند رهایی بخش و برای ما از پیش خود یار و یآوری بفرست. - سوره نساء آیه 75 -»

اجرای **فلق** از هجدهم تا بیست و چهارم فروردین با حضور این بازیگران اجرا می‌شود:

«نصرالله قادری، حمید عندلیب، مختار شهرو، اسدالله همتی، کاظم حدادی، یدالله رسایی، عسکری زرگر، مسعود طاهری، کاظم نصیری، حبیب‌الله کیوانفر، ناصر ترجمی و...»

قادری پیش از اجرای *فلق*، سخنرانی پرشوری در وصف *علی شریعتی* ارائه می‌دهد و پس از توضیح و تبیین نظریات و آرای او، تماشاگران را به دقت و کنکاش در اجرا دعوت می‌کند. او در نمایشنامه و اجرایش، به یک اندازه، ارادت و تعلق خاطر خود را به شریعتی بازگو و نمایان می‌سازد. نخستین اجرای رسمی گروه *اسلامی هابیل*، دو ماه پس از پیروزی انقلاب ایران، بیانیه‌ای است که قادری به نمایندگی از همفکرانش در مبارزات ستمشاهی ارائه می‌دهد.

اجرای *قابیل* براساس متنی از *رضا کمال علوی* در مرداد ماه 1358 ش. در تالار فرهنگ روی صحنه رفت. در این اجرا قادری در نقش یک «روحانی» روی صحنه می‌رود و این بازیگران او را همراهی می‌کنند:

«کاظم حدادی، ناصر ترجمی، حسن شربتدار، مرتضی اکرمی، زین‌العابدین مؤمن، ابوالقاسم اخلاقی، حمید عندلیب، ابوالفضل همتی، همایون چلویان، لطف‌الله شهاب و...»

قادری در بروشور نمایش از سوی گروه *اسلامی هابیل* می‌نویسد:

«در گذشته از این گروه «فلق» را دیدید و اکنون «قابیل» را، گروه بی‌هیچ توش و توانی به جز نیروی ایمان و امید به بینش شیعی خلق مسلمان پیش خواهد رفت و امیدوارم که شکست نخورد چون «عشق» و «ایمان» عصای دستمان است! در این راه تنها امیدم

نیروی خستگی ناپذیر برادران و خواهران همراهم می‌باشد که پرتوان باد. شناسنامه کوچکمان را به یاری خدا و همراهی شما و ایمانتان به اسلام راستین و عمل به آن بزرگش خواهیم نمود.»

در همین چند جمله نیز می‌توانیم نگاه ایدئولوژیک و سیاست‌زده او را ببینیم. تئاتر همواره در نزد آدم‌های ایدئولوژیک در خدمت آرمان و ایده بوده است و هدفش ترویج و تبلیغ و تاکید بر آن‌ها. عاملان و هنرمندانی از این دست همواره فعال و کوشا در به بار نشستن آن هدف‌های تبلیغی بوده‌اند، حتی در مواردی که مخالف خوانی کرده‌اند. پیشینه تاریخی تئاتر در یکصد سال گذشته نشان می‌دهد که هرگاه تئاتر به سطح هنر تبلیغی- /ارشادی (Agi-Prop) تنزل یافته، محصولی تاریخ مصرف‌دار و محتوم به مرگ نیز آرایه داده است. در بروشور این اجرا می‌خوانیم:

«تنها انتظارمان از شما اینکه گول «فرم، لباس و عنوان» را نخورید و نگذارید که بلعیمان در لباس هابیلیان از «جهل و تعصب» «مارقین» و حسد و خیانت «ناکثین» که همیشه هیزم کش آتشی بوده است که «قاسطین» بر پا می‌کرده‌اند حداکثر استفاده را ببرند.»

قادری در اسفند ماه 1358 ش. نوشته‌ای از عباس فرحبخش را در تالار فرهنگ روی صحنه می‌برد. این اجرا «بلعم باعورا»، «اسم شب» نام داشت. گروه تئاتر اسلامی هابیل در پنجم اسفند ماه اجرای خود را افتتاح می‌کند. قادری در بروشور اجرا نوشت:

«قبل از نمایشنامه حتمان بروشور را بخوانید که در فهم نمایشنامه همراهی‌تان خواهد کرد.»

این بار او پس از سقوط «طاغوت» و نابودی «قابیل» به مساله‌ای پرداخته بود که فکر می‌کرد بحث روز جامعه‌اش است و وظیفه

خطیر بیان آن بر دوش اوست. از سوی دیگر ارادت او به شریعتی برای سومین بار نمود صحنه‌ای می‌یابد:

«اسم شب، حماسه‌ای کوتاه است. در این اثر نقش و نشان اندیشه‌های والای شریعتی آشکار است. این حماسه در واقع جسمیت دادن و مصور کردن آن تکه کلام همیشگی معلم شهید است: زر، زور، تزویر. تمامی تلاشمان در این نمایشنامه رسواگری این مثلث شوم است.»

خوشبختانه خلاصه‌ای از این نمایشنامه به نقل از بروشور آن موجود است و ما را در شناخت عمیق‌تر اندیشه‌های قادری در متن یاری خواهد رساند:

«در آغاز، معلم شهید از «مذهب» بی «مذهب» می‌گوید و بلغم با مشت بر دهانش می‌کوبد. با اینکه شاگردانش اسلحه در دست دارند اما قدرت جلوگیری از این کار را ندارند؛ زمان زمانه سکوت علی‌وار است و آنگاه که بلغم می‌رود با تمامی خطرات دوباره عکس بالا می‌رود. در پرده دوم نمایشنامه که بلغم می‌آید، در لباس دین می‌آید. شخصیت «مؤمن» از خداوند و قرآن می‌گوید و اینکه نمازش دیر شده است. شخصیت «پاسدار» باور ندارد که تزویر در همین لباس است که می‌تواند حضوری فعال و خطرناک داشته باشد. شیطان از این کسوت است که برای تفرقه و شکست و سقوط سنگر ایمان بهره می‌گیرد. بالاخره او را راه می‌دهند. راه یافتن او همان و راه یافتن عناصر «زر و زور» هم همان. پس پاسدار باید بیدارتر باشد. تمام گفتار این نمایشنامه از دژ اسلام است و پاسدار، پاسدار آن است.

در پایان که این مثلث رسوا شد، شاگردان قدرتی تازه می‌یابند و هنگامیکه بلغم حمله می‌کند تا عکس را

واژگون کند خود سرنگون می‌شود. اما در صحنه‌ای که این سه چهره پلید با هم یکی می‌شوند، این روحانی متعهد است که همگام با روشنفکران و همراه با مردم یورش می‌برند بر مثلث شوم و پاسدار است که از پایش در می‌آورد.»

در آبان ماه 1359 ش. اجرای «شهادت» روی صحنه می‌رود. قادری این بار به مساله دفاع مقدس می‌پردازد و از بیست و نهم آبان تا پنجم آذر ماه حماسه‌ای از رشادتهای رزمندگان را بر صحنه زنده می‌کند:

«هنگام، هنگامه خون بود و آتش. هنگامه ایثار و جان و ما را راهی به جبهه نبود. اما ماتم و زانو به بغل گرفتن و به یاد خلق «یا هو» کشیدن هم در مرام ما نبود. ناچار باید کاری می‌کردیم و چه کاری بهتر از این که «زینب» باشیم برای «حسینیان» و قلم را به میدان خصم آوریم و با خون سیاهش مظلومیت خلقمان را در رشادت جنگجویانمان در جبهه، فریادگر باشیم... آن چه که در توانمان بود «قلم» بود و «ایمان» و این بضاعت ناچیزمان را نیز به پیشکش «او» آوردیم.»

در این اجرا بازیگران زیر قادری را یاری می‌کردند:

«ابوالقاسم اخلاقی، محمود باسمه‌چی، مختار شهرو زین‌العابدین مؤمن، حمید غیاث‌الدین، ابوالفضل همتی و لطف‌الله شهاب.»

در اسفند ماه 1359 ش. قادری به خدمت نظام وظیفه اعزام می‌شود و به این ترتیب پرونده گروه *تئاتر اسلامی هابیلی* بسته می‌شود. او به‌عنوان راننده در واحد ترابری نیروی ژاندارمری خدمت وظیفه و دوره احتیاط را به پایان می‌رساند و در اسفند 1361 ش. ترخیص می‌شود. قادری با مدرک دیپلم متوسطه به استخدام

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در می‌آید و در هیات امنای کتابخانه‌های عمومی در تهران مشغول به کار می‌شود. در همین دوران است که با همسرش - ناهید / امین‌نژاد - آشنا می‌شود. او نیز به‌عنوان کتابدار در یکی از کتابخانه‌های مجموعه وزارت ارشاد کار می‌کند. آنها در پنجم دی ماه 1362 ش. با هم ازدواج می‌کنند. حاصل این ازدواج سه فرزند است به نام‌های سپیده، سروش و سپهر که در سال‌های شصت و سه، شصت و چهار و هفتاد به دنیا می‌آیند. قادری در سال 63 ش. علاوه بر خدمت در ارشاد به‌عنوان معلم تمام وقت با هفته‌ای بیست و هشت ساعت تدریس در دبستان «راه دانش» در منطقه شش تهران، در کسوت معلم پرورشی به خدمت و آموزش می‌پردازد. او در این سال‌ها به‌طور کامل از فعالیت‌های تئاتری دور می‌افتد.

در سال 1364 ش. پس از بازگشایی دانشگاه‌ها، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به‌دلیل کمبود فضای آموزشی و نیز هنرمندان انقلابی مورد نیاز خود، مستقلن مرکز آموزش هنر خود را در فرهنگسرای نیاوران راه‌اندازی می‌کند تا نیروهای مورد نیاز در رشته‌های مختلف هنری را پرورش دهد. این دوره‌ها دو ساله بودند و پس از گذراندن هفتاد و پنج واحد درسی، مدرکی معادل با کاردانی (فوق دیپلم) اعطا می‌شد. قادری در مهر ماه همین سال در رشته تئاتر مشغول به تحصیل می‌شود. او طی چهار ترم تحصیلی، تا تیر ماه 1366 ش. موفق می‌شود تا شصت و پنج واحد درسی را بگذراند. در این دوره است که او شانس حضور در کلاس‌های مبانی نقد رضا سید حسینی، تحلیل نمایشنامه دکتر پروانه مژده و دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی را پیدا می‌کند. او در درس‌های نقد، تحلیل نمایش و تاریخ نمایش نمره‌های *الف* (بیشتر از هفده) و در درس‌های بازیگری، بیان و حرکت نمره‌های *ب* (کمتر

از هفده) گرفته است. همین امر نشانگر آن است که توانایی‌های او بیشتر در حوزه تئوری و مطالعات نظری تمرکز یافته‌اند. *قادی* در سال 1365 ش. در رشته سینما در *دانشگاه هنر* نیز پذیرفته شد و در سال 70 ش. در گرایش کارگردانی با ارایه فیلم «*نیض گل سرخ*» فارغ‌التحصیل شد. او در این مدت دو فیلم دیگر نیز می‌سازد. نخستین فیلمش «*شیخ اشراق*» را در وصف حال شیخ *شهاب‌الدین سهروردی* می‌سازد و سپس «*برادر، برادر*» را درباره *منصور حلاج* جلوی دوربین می‌برد. سومین اثر او که پایان‌نامه عملی او نیز محسوب می‌شد مستندی درباره *کانون اصلاح و تربیت نوجوانان* بود که نیم‌نگاهی نیز به شخصیت *سهراب سپهری* داشت. از دو فیلم اول و دوم او هیچ نسخه‌ای برجای نمانده است. *قادی* در همین دوران، در آبان ماه سال 66 ش. نمایشنامه *اسفنجکس* و یکسال بعد در 1367 ش. نمایشنامه *افسانه لیلیث* را به نگارش در می‌آورد و هر دو سال در جشنواره دانشجویی و در تالار مولوی آنها را روی صحنه می‌برد. این‌بار، دیگر پس از هفت سال، از گروه *تئاتر اسلامی هاییل* خبری نیست و هر دو اجرا با عنوان «*گروه تئاتر جهاد دانشگاه مجتمع دانشگاهی هنر*» روی صحنه می‌رود. او در *بروشور اسفنجکس* نوشت:

«آن هنگام که اولین خنجر فرا رفت و فرو آمد و مظلومیت برادرم را سرخ خونس فریاد کرد تا آنگاه که یتیمی از تبار ابراهیم به نجات انسان آمد و همه را با هم برابر خواند مگر آنهایی که ایمان دارند و عمل صالح، که برترند؛ تا امروز تاریخ که پیرمان تداوم فریاد همه ابراهیمیان تاریخ شد، همیشه این عمر دراز، برادران سیاهم زیر روزه شلاق تن به زخم سپردند.»

به نظر می‌رسد که خطوط فکری و ایده اصلی او برای تئاتر و صحنه همچنان ثابت باقی مانده است و به تناسب بالا رفتن تحصیلات آکادمیک، تنها نام گروه تغییر کرده است. این دو جرقه اجرایی تا سال 73 ش. که او بازگشتی دوباره به صحنه دارد، تنها فعالیت‌های اجرایی‌اش محسوب می‌شوند.

قادری از سال 1365 ش. همزمان با تحصیل در رشته‌های سینما و تئاتر، به‌عنوان خبرنگار و عضو هیات تحریریه در مجله *نمایش*، مجله *سوره* - وابسته به حوزه هنری - و برخی روزنامه‌ها به فعالیت مطبوعاتی نیز می‌پردازد. از این میان، مجله *سوره* نقطه عطفی به حساب می‌آید. او زیر نظر سید مرتضی آوینی - به‌عنوان سردبیر - مشغول نوشتن می‌شود و رسمن به استخدام حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در می‌آید. او بعدتر بنیان‌گذار کانون ملی منتقدین در مرکز هنرهای نمایشی و البته رییس آن نیز می‌شود. بنابراین می‌بینیم که او چندین فعالیت کاملن متفاوت را در چند شاخه موازی پی می‌گیرد. پر واضح است که او در دهه سوم زندگی‌اش می‌خواهد با سنجش خود در عرصه‌های گوناگون محکی بر استعدادها و توانایی‌های خودش بزند و از سوی دیگر نیز به روحیه پرکاری و جاه‌طلبی‌اش پاسخ گوید.

در این دوران با همت مجله *سوره* و با دستور ریاست حوزه هنری، قادری دو مرتبه به پاریس سفر می‌کند. او هر دو بار به‌عنوان منتقد و خبرنگار اعزام می‌شود. بار اول در بیستم سپتامبر 1991 م. و به مدت چهار روز است. بار دوم شانزدهم اکتبر 92 م. است. گزارش جشنواره تئاتر *پائیزه* پاریس و *فستیوال موندیال* به عنوان نتیجه این سفر به قلم او در مجله *سوره* به چاپ رسید.

قادری پس از اینکه کانون ملی منتقدین تئاتر را با همراهی جمعی از منتقدان و دوستانش بنیان گذاشت، به‌عنوان عضو رسمی

کانون بین‌المللی منتقدین تئاتر (IATC) نیز پذیرفته شد و در سال 1991 م. (ماه دسامبر) نخستین ایرانی بود که پس از انقلاب ایران می‌توانست کارت عضویت دریافت نماید. او در بیست و سوم سپتامبر 1992 م. به مدت یک هفته به لهستان سفر کرد تا به‌عنوان عضو - و نماینده ایران- در مورد «تئاتر ملی در مواجهه با تئاتر بین‌المللی» سخنرانی نماید. او در این سفر در ورشو و گدانسک اقامت داشت و متن کامل این سمینار نیز در مجله سوره به چاپ رسید. در این سفر با یک ویزای ترانزیت بیست و چهار ساعته از ورشو به آلمان (Botschaft) می‌رود و احتمالاً در سی‌ام سپتامبر در گردهم‌آیی منتقدین شرکت می‌کند.

مجموعه چهار سفر خارج از کشور در فاصله سال هفتاد تا هفتاد و سه، سه بار به پاریس و یکبار به لهستان و نیز شرکت در یک ورکشاپ بین‌المللی - که شرح آن در فصل دوم خواهد آمد- تاثیرات بنیادین و شگرفی بر قادی ب جا گذاشت. او در این سفرها با نام‌های پرآوازه و تکنیک‌های نوین اجرایی در تئاتر معاصر فرانسه و لهستان آشنا شد و پنجره‌های جدیدی برایش گشوده شد. او با منتقدان پرآوازه اروپا نیز آشنا شد. برخی نام‌ها برای نخستین بار در زندگی هنری او مطرح می‌شدند. نام‌هایی مثل آراین منوشکین¹، پاتریس شرو²، پیتر بروک³، تادئوش کانتور⁴، یوزف شاینبا⁵ و یژی ژگوژفسکی⁶ برای او شناختی جدید و ایده‌هایی نو را

1 - Arian Mnouchkin

2 - Patrice Chereau

3 - Peter Brook

4 - Tadeush Kantor

5 - Joseph Szajna

6 - Jerzy Grzegozewski

به ارمغان آوردند. او بی درنگ پس از گشوده شدن این پنجره‌های تازه، در سال 1373 ش. در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان «**گروه تئاتر سیمرغ**» را تشکیل می‌دهد و دو اثر نمایشی را با سبک و سیاقی به کلی متفاوت بر صحنه می‌آورد. شرح این ماجرا به‌طور کامل در فصل دوم خواهد آمد. در این سال اتفاق مهم دیگری نیز رخ داد، *قادری* که در آزمون علمی کارشناسی ارشد سال قبلش پذیرفته اما در مصاحبه مردود شده بود، پس از نامه‌نگاری‌های بسیار بالاخره پذیرفته شد و رسمان دانشجوی رشته بازیگری و کارگردانی تئاتر در *دانشگاه تربیت مدرس* گردید¹. مهر ماه 1374 ش. پس از دو اجرای جنجالی «*بازی تابلوی آخر*» و «*شاپرک‌ها*» در کانون پرورش فکری *قادری* از کانون اخراج شد و بار دیگر به حوزه هنری- منزل نخستینش- بازگشت. او دو نمایشنامه «*هدیه*» و «*محرمانه*» را در آنجا نوشت و روی صحنه برد. این دو اجرا، که تنها چند عکس از آنها باقی مانده است، برای او بازگشتی به یک دهه قبل محسوب می‌شد و در ادامه فعالیت‌های خلاق او در کانون پرورش فکری نبودند. در تیر ماه 76 ش. *قادری* نمایشنامه «*یحیی*» نوشته محمد چرمشیر را به‌عنوان پایان‌نامه عملی و به راهنمایی *فرهاد مهندس پور* در *دانشگاه تربیت مدرس* روی صحنه برد. او به‌عنوان پایان‌نامه نظری‌اش، رساله‌ای با نام **تکنیک‌های نمایشنامه‌نویسی** و به راهنمایی *سعید کشن فلاح* نوشت که بعدتر با نام **آنانومی ساختار درام** به چاپ رسید. این پژوهش، کندوکاوی در زیبایی‌شناسی ارسطویی و بررسی ساز و کارهای درام ارسطویی از منظر پوئتیک است و به جرات می‌توان

1- او از سوی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری که آن روزگار وزارت فرهنگ و آموزش عالی نامیده می‌شد، بورسیه شده بود.

گفت که یکی از بحث انگیزترین و مهمترین پژوهش‌های پس از انقلاب است. او قبل‌تر در سال 73 ش، مجموعه مقاله‌ها، نقدها و تحلیل‌هایش را در مجموعه‌ای به نام **زندگی در تئاتر** منتشر کرده بود. این مجموعه، برگزیده‌ای از ده سال فعالیت مطبوعاتی او در آن دوره بودند. بنابراین ما *قادری* را با دو اثر تئوریک و مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های چاپ شده‌اش در بازار کتاب می‌شناسیم. او البته همواره در بروشورهای اجراهایش نوید کتاب‌های زیر چاپ‌اش را می‌دهد که متأسفانه به هر دلیلی تا امروز به زیور طبع آراسته نشده و خیل مشتاقان را منتظر نگه داشته اند.

قادری پس از فراغت از تحصیل و اخذ مدرک کارشناسی ارشد، به موازات فعالیت‌های اجرایی و کارهای مطبوعاتی‌اش، وارد عرصه آکادمیک نیز می‌شود. در مهر ماه سال 76 ش. طی حکمی از سوی مجید منجمی، معاون آموزشی دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی، به‌عنوان عضو هیات علمی و مدیر گروه نمایش منصوب می‌شود. او در طول دو ترم تحصیلی تحولات ساختاری زیادی در گروه نمایش ایجاد می‌کند. از استادان پیش‌کسوت تئاتر مثل حمید سمندریان و محمود استاد محمد برای تدریس دعوت به عمل می‌آورد. استادانی مثل علی رفیعی، بهرام بیضایی، مهین اسکویی و مسعود کیمیایی را برای جلسه‌های سخنرانی، سمینار و پرسش و پاسخ به دانشکده دعوت می‌کند. در زمینه فعالیت‌های نظری نیز از استادانی مثل رضا سید حسینی و جمال میرصادقی در گروه بهره می‌برد. او از یک سو تحول و شادابی خاصی به فضای گروه نمایش تحمیل می‌کند و از سوی دیگر به‌عنوان یک هنرمند اصولگرا حاضر به هیچ‌گونه معامله یا همکاری با مسئولین دانشکده و دانشگاه نمی‌شود. به هر حال چهارده ماه بعد در آذر ماه سال 77 ش. آقای علی هومن

(سرپرست جدید دانشکده هنر و معماری) طی حکمی او را برکنار می‌کند. سعید کشن فلاح به‌عنوان ریاست دانشکده سینما تئاتر در آبان ماه سال 75 ش. با نوشتن نامه‌ای با جذب قادری در سمت عضو هیات علمی موافقت و بار دیگر وساطت می‌کند و بالاخره در اسفند ماه سال 77 ش. قادری با حکمی از سوی مهندس زاویه (معاون آموزشی دانشگاه هنر) به‌عنوان عضو هیات علمی در دانشگاه هنر پذیرفته می‌شود.

پس از تحولات دوم خرداد 76 ش. ریاست وقت مرکز هنرهای نمایشی به همه دست‌اندر کاران تئاتر اعلام می‌کند که باید گروه تشکیل بدهند و در غالب گروه به فعالیت و اجرای نمایش بپردازند. قادری برای بار چهارم اقدام به تشکیل و ثبت گروه می‌کند. او با همراهی فرشید ابراهیمیان و مهدی تقی‌نیا گروه تئاتر پرگار را تشکیل می‌دهد. او با نام گروه پرگار، نه اثر را روی صحنه می‌برد که به تفکیک در فصل‌های بعدی مورد بررسی قرار خواهند گرفت. این اجراها به ترتیب عبارتند از:

«هرا در 1376، غم عشق و حدیث آصف زهر خورده از بهر آنکه راست کردار بود در 1377، افسانه پدر در 1378 سرگذشت عجیب و باورنکردنی بردار شدن سنساره در 1379 آه مریم مقدس در 1380، هنگامه‌ای که آسمان شکافت و گاهی اوقات برای زنده ماندن باید مرد در 1381 و بالاخره شهر فرنگ شهر ما در 1382 ش.»

اجرای حدیث آصف زهر خورده در سال 2000 م. اجرای سنساره در سال 2001 م. و اجرای آه مریم مقدس در سال 2002 م. در جشنواره تئاتر و رقص‌های کهن هند در شهر «کاتاک» در ایالت

«اورپسا» روی صحنه رفتند. این جشنواره تاکنون سه بار به قادری فرصت رویارویی با تماشاگر غیر بومی را داده است. قادری در هر کسوتی که به فعالیت‌های هنری پرداخته ثابت کرده است که حتی لحظه‌ای از اصولی که به آنها معتقد است دست بر نمی‌دارد و هیچ‌گاه تن به هیچ مصالحه‌ای نمی‌دهد. او تا آنجایی که به «اصولش» بر نخورد سازش می‌کند و گرنه می‌آشوبد و تنهایی و عزلت می‌گزیند. نزدیک به سی سال تلاش مستمر در حیطه تئاتر، از نقد و گزارش و گفتگو گرفته تا نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی و حتی بازیگری و یا درس و کلاس و دانشگاه همه و همه بیانگر صحت این مدعاست.

زندگی او همچنان ادامه دارد و او هنوز قایقش را در دریای خلاقیت به این سو و آن سو می‌کشانند. اگر صخره‌ها نرم شوند، او هنوز هست و کارش ادامه داشت؛ پس این سرگذشت‌نامه نیز پایانی باز خواهد داشت و برگ‌هایی سفید تا آیندگان از او بگویند و درباره‌اش بنویسند.



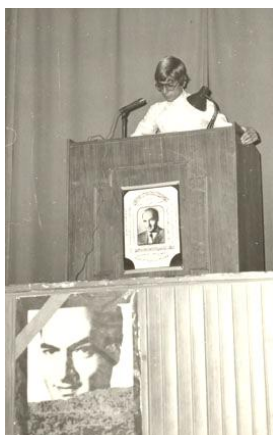
کودکی



قادری در فرشتگان می‌لرزند

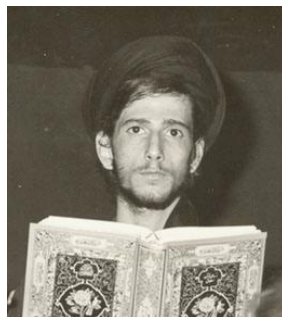


میز تحریر و اتاق قادری در سمنان



بالا: قادری در حال سخنرانی، پیش از اجرای فلق
 پایین: قادری در اجرای فلق





عضو کاخ جوانان

اجرای قابیل: قادری در دو نقش روحانی (بالا)

و نقش عمو سام (پائین)





دوران تدریس در دبستان راه دانش

کتابخانه عمومی شهید بهشتی تهران

شماره شناسنامه: ۱۰۱۱

نام: **نصرت الله قادری**

نام خانوادگی: **قادری**

تاریخ تولد: ۲۴ شهریور ۱۳۲۹

محل تولد: **تهران**

محل سکونت: **تهران**

ردیف	نوع کارت	شماره کارت	تاریخ انقضای کارت
۱	کتابخانه	۷۵۳	۱۳۲۹
۱	کتابخانه	۲۰۹۱۴	۱۳۲۹

تاریخ صدور: ۴ شهریور ۱۳۲۹

محل صدور: **تهران**

نام و نام خانوادگی صادر کننده: **محمد تقی محمدی**

کتابخانه عمومی شهید بهشتی تهران

شماره شناسنامه: ۱۰۱۱

نام: **نصرت الله قادری**

نام خانوادگی: **قادری**

تاریخ تولد: ۲۴ شهریور ۱۳۲۹

محل تولد: **تهران**

محل سکونت: **تهران**

تاریخ صدور: ۱۳۲۹

محل صدور: **تهران**

کارت خبرنگاری

جمهوری اسلامی ایران

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

شماره: ۲۷ تاریخ صدور: ۱۳۲۷/۶/۶

نام و نام خانوادگی: **نصرت الله قادری**

تاریخ صدور: ۱۰۱۱

محل صدور: **تهران**

کتابخانه عمومی شهید بهشتی تهران

شماره شناسنامه: ۱۰۱۱

نام: **نصرت الله قادری**

نام خانوادگی: **قادری**

تاریخ تولد: ۲۴ شهریور ۱۳۲۹

محل تولد: **تهران**

محل سکونت: **تهران**

تاریخ صدور: ۱۳۲۹

محل صدور: **تهران**



دانشکده سینما تئاتر، روز دفاع پروژه کارشناسی
از راست: دکتر هوشنگ طاهری (تازه فوت کرده بودوبه یادش
تصویری از او روی میز است) مسعود اوحدی، حمید دهقانپور،
هایده حایری، بزرگمهر رفیعا و شهابالدین عادل



قادری در اجرای هدیه



دانشگاه تربیت مدرس، جلسه دفاع کارشناسی ارشد
از چپ: سعید کشن فلاح، حبیب الله لزگی، مجتبی انصاری،
محمدرضا خاکی، فرهاد مهندسپور و قادری

فصل دوم: اجراهای کودک و نوجوان

سال 1373 ش. برای *نصرالله قادری* سال خوش یمنی بود. او در آن زمان از دانشکده سینما-تئاتر در رشته سینما (گرایش کارگردانی) دانش آموخته شده بود؛ «هر/» مهمترین نمایشنامه زندگی‌اش را تمام کرده بود و آن را در دفتر نمایشنامه‌های مذهبی-که خود او عهده‌دار مسئولیتش بود- زیر چاپ داشت؛ پس از نامه‌نگاری‌های پی در پی توانسته بود شانسی برای حضور در دانشگاه تربیت مدرس در کارشناسی ارشد رشته کارگردانی تئاتر بیابد؛ به عنوان منتقد تئاتر در مجله *سوره* و نیز کانون ملی منتقدین تئاتر فعالیت داشت و از همه مهمتر این که پس از چند سال دوری از صحنه تئاتر، شانس دوباره‌ای یافته بود تا به صحنه باز گردد.

مرکز تولید تئاتر و تئاتر عروسکی- وابسته به کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان- در آن سالها با مدیریت *داوود کیانیان* اداره می‌شد. این مرکز در قلب پارک لاله در خیابان حجاب قرار داشت¹. اراده کانون بر این قرار گرفته بود تا با تشکیل چند گروه تئاتری ثابت، به تربیت و تمرین بازیگران و اجراگران عروسکی بپردازد تا از این طریق نیازش را به نیروی انسانی متعهد و تعلیم دیده برآورده سازد. بنابراین هر یک از کارگردانان صاحب نام آن مرکز، گروه ویژه خود را تشکیل می‌دهند و در این میانه است که به دعوت *کیانیان*- به‌عنوان مدیر مرکز- *قادری* به سمت معاون مرکز منصوب می‌شود.

1- این مرکز هنوز هم در همین آدرس قرار دارد.

او طی قراردادی از یکم فروردین سال 1373 ش. تا بیست و نهم اسفند همان سال در ازای ماهیانه چهل هزار تومان به استخدام این مرکز در می‌آید. او بی درنگ کارش را آغاز می‌کند و بدین ترتیب دوران جدید فعالیت‌های تئاتریش آغاز می‌گردد. *قادری* در نخستین گام مشترک خود در همراهی با *کیانیان*، اجرای «*خروسک پریشان*» را سر و سامان می‌دهد. از آنجا که کارگردانی این اجرا به نام *داوود کیانیان* ثبت شده است، از آن گذر می‌کنیم. *قادری* پس از آزمون‌های متعارف این افراد را به‌عنوان اجراگران انتخاب و آموزش آنان را آغاز می‌کند:

«مهرخ افضلی، نهال بهرمن، رضا خرم، ارمغان رحمان‌پور، امین زندگانی، ایلیا سعادتی، آرش شریفزاده، فاطمه لشکری، آیدا محمودیه، زیبا متقیان، سعید محبی و سیروس همتی.»

قادری نام گروه جدیدش را «*سیمرغ*» می‌گذارد و هر روز هفته و روزی چهار ساعت به تمرین‌های بدن، بیان و آموزش می‌پردازد. در تیرماه همین سال است که نقطه عطف فعالیت‌های دراماتیکش رخ می‌دهد. «*دانشگاه بین‌المللی*» در پاریس، طی یک دوره هجده روزه تابستانی و با استفاده از بهترین استادان تئاتر عروسکی در شهر کوچک «*شارل ویل مزیه*» یک دوره آموزشی بین‌المللی برگزار می‌نماید؛ سهم ایران در این اتفاق مهم دو نفر است که اختصاص می‌یابد به *داوود کیانیان* به‌عنوان مدیر و *نصرالله قادری* به‌عنوان معاونش. این سفر که در فاصله نوزدهم تیر ماه تا پنجم مرداد ماه اتفاق می‌افتد، پنجره‌های نوینی را به روی او می‌گشاید. او پیش از این، به‌عنوان منتقد تئاتر- و نه کارگردان - یکبار در لهستان و دو بار نیز در فرانسه حضور پیدا کرده بود، اما این بار او به‌عنوان کارگردان در یک دوره آموزشی حضور می‌یافت.

قادری پس از بازگشت از سفر، در جریان تمرینات فشرده‌ای تلاش می‌کند تا با همراهی شاگردانش، اجرایی را سر و سامان دهد. او تمرینات خود را با عنوان تئوری «**مغناطیس دست، فراتر از تمرکز**» می‌نامد. اشاره‌ای به بررسی اصالت این شیوه تمرینی ضروری به‌نظر می‌رسد. قادری درباره شیوه تمرینش این‌گونه توضیح می‌دهد:

«بازیگرما باید قلباً به اسلام و متافیزیک باور داشته باشد و براساس این باور، ناشناخته‌های بدن و ذهن را کشف کند... هیچ‌کس نمی‌تواند بدون طهارت، وضو و تبرک قرآن و خواندن آیه‌الکرسی وارد کلاس شود یا در آموزش موفق باشد. هر عاملی که تمرکز را بر هم بزند یا اندکی ناپاکی را به صحن سالن بیاورد باعث یک خسارت حداقل فیزیکی برای گروه خواهد بود.»¹

آموزش‌های او از بندبازی و کار با طناب گرفته تا بازی با اسکیت و چوب‌پا، همه و همه برای رویارویی «بازیگر- اجراگر» با خود ناآگاهش است. سعید محبی یکی از اجراگران گروه درباره آن روزها می‌گوید:

«یک روز وارد سالن تمرین شدم، بوی ذغال می‌آمد. گفتم کانون ما را شرمنده کرده است و لابد برای نهار کباب داریم. دیدم آقای قادری مشغول باد زدن یک منقل پر از ذغال است. آماده تمرین که شدیم، او تمام ذغال‌ها را ریخت روی زمین و گفت: بدوید. همه با تعجب ایستاده بودیم. زیبا متقیان گریه‌کنان نشست و گفت: نه، اینبار دیگر نه، نمی‌توانم. آخه می‌دونید، چند هفته قبل‌ترش وقتی که برای تمرین روزانه آماده شده بودیم، یک‌دفعه

1- برگرفته از گفتگوی چیستا یثربی و نصرالله قادری به نام «ملاقات با غیرممکن» در مجله سروش.

آقای قادری دو تا تخته چوبی که پر از میخ فولادی بود آورد و گفت: صف بکشید و به نوبت روی این تخته میخ‌ها بایستید. من در جای خودم میخکوب شده بودم. زیبا به گریه افتاد و گفت: نه. به هر حال همگی این تجربه را از سر گذرانیم، حتی زیبا. این تمرین آنقدر تکرار شد که ما حتی می‌توانستیم فردی را روی دوش بگیریم و روی میخ‌ها بایستیم. اما این بار فرق می‌کرد، سر و کارمان با آتش و ذغال بود! آقای قادری خودش- قبل از همه- جوراب‌هایش را در آورد و روی ذغال‌ها دوید. ما هم یکی پس از دیگری این کار را کردیم. حتی زیبا. الان که فکر می‌کنم، تعجب می‌کنم که آیا این من بودم...»¹

قادری در شیوه تمرینی‌اش بر دو چیز تأکید فراوان داشت. نخست باور دینی و پاک بودن اعضای گروه بود. او هر بار که اتفاقی می‌افتاد، هر بار که با مشکلی مواجه می‌شد، سنت قربانی را به‌جای می‌آورد. سعید محبی می‌گوید:

«من بچه یافت آباد بودم. هر بار که اتفاقی می‌افتاد، آقای قادری به من پول می‌داد و می‌گفت تا بروم و یک گوسفند بخرم، برای قربانی کردن!»

دوم، مفهوم «مشارکت هیجانی» است که بعدتر درباره این مفهوم بحث خواهیم کرد.

به هر حال گروه تئاتر سیمرغ، پس از چهار ماه تمرین و آموزش، در مدت چهل و پنج روز اجرایی با نام «بازی تابلوی آخر» را آماده می‌کند. این اجرا به‌عنوان پروژه پایانی هنر جوانان در حضور مدیران کانون پرورش فکری به اجرا در می‌آید. بازی تابلوی آخر هیچگاه

1- برگرفته از گفتگوی شخصی نگارنده با سعید محبی.

امکان اجرای عمومی نیافت و پس از چند اجرا پرونده‌اش بسته شد.

بازی تابلوی آخر

اجرا در سالن انتظار آغاز می‌شود. یازده نفر اجراگر، گردهم می‌نشینند و بازی کودکانه‌ای را آغاز می‌کنند. پس از بازی، همراه با تماشاگران وارد سالن می‌شوند و هفت تابلوی پی در پی را به اجرا می‌گذارند. تابلوی نخست را «*الاعها*» نام‌گذاری می‌کنیم. کارتن‌های کاغذی به ارتفاع دو متر تبدیل به عروسک‌های تن پوش می‌شوند و ماجراهای کودکانه‌ای را در دنیای *الاعها* به اجرا در می‌آورند. تابلوی دوم «*جوجه اردک زشت*» را روایت می‌کند و تابلوی سوم «*دختر تنها*» بی‌را نشان می‌دهد که از تاریکی می‌ترسد و به پدر بزرگش پناه می‌برد. اوهام این دختر بچه همگی جان می‌گیرند و در نهایت دختر در می‌یابد که آنها همان وسایل خانه‌شان هستند. تابلوی چهارم براساس کارتون مشهور «*سه کله پوک*» طراحی شده است و تابلوی پنجم داستان «*دختر بچه و تلویزیون*» است. بچه‌ای که هیچکدام از برنامه‌های معمولی او را راضی نمی‌کند و روبه تماشای ماهواره می‌آورد. تابلوی ششم همانا حکایت قدیمی پدری است که به فرزندش می‌گوید: «*تو آدم نشوی*». آن فرزند از شهری گذر می‌کند و شاهین پادشاهی بر سرش می‌نشیند و شاه می‌شود. به نزد پدر باز می‌گردد تا فخر بفروشد اما پدر می‌گوید: «*من نگفتم تو شاه نشوی*، گفتم که تو آدمی نشوی». تابلوی هفتم، «*ماجرای دیو کشی*» است. در دهکده‌ای، دیوی آب را به روی مردم بسته است و پسر دلیری به جنگ او می‌رود. و در انتها به بازی تابلوی آخر می‌رسیم که جمع‌بندی تمام تابلوهاست. تعدادی روبات روی

صحنه اند. یکی از این روبات‌ها با سرکوب دیگران تبدیل به یک «دیکتاتور» می‌شود. همگی می‌میرند و در پایان آب حیات دوباره آنها را زنده می‌کند.

در پنج تابلوی نخست، مطلقن از کلام و دیالوگ استفاده نمی‌شود. لباس بازیگران دختر و پسر همگی کاملن شبیه یکدیگر و شامل سربند و جوراب زرد، بلوز بنفش و دستکش سفید است. پنج پرده سفید نیز در صحنه وجود دارد که چهارتای آنها اسلاید و تصویر نشان می‌دهند و پرده مرکزی، فیلم پخش می‌کند.

در بررسی این اجرا باید به چند عنصر اساسی توجه کرد. نخست مفهوم «نمایش‌های دوره‌گرد» است. سنت نمایش دوره‌گرد در شرق و غرب قدمت دیرینه‌ای دارد. بازارهای مکاره، میدان گاه‌ها و هر جایی که بشود تعدادی آدم را به‌عنوان تماشاگر گرد هم جمع کرد، فضای بازی این دوره‌گردها بوده است. در فرهنگ تئاتر اروپا، نخستین بار آریین منوشکین در تئاتر خورشید بود که رویکردی امروزی را به سنت بازی‌های دوره‌گرد ارایه داد. او در اجرای «1789» که به بازنمایی و بررسی وقایع انقلاب کبیر فرانسه می‌پردازد، از سنت سیرک‌های دوره‌گرد استفاده کرد. طبل زدن، برای خبر کردن و گرد کردن تماشاگران و یا تر دستی با سه توپ یا با چوب و پارچه و یا بندبازی و راه رفتن روی طناب و یا پریدن از دایره آتش، پرتاب چاقو و ژانگولر، همگی از عناصر اصلی این نوع نمایش‌ها هستند. این شکل‌های اجرایی در سنت نمایش ایرانی- که بیشتر مبتنی بر کلام است- به صورت معرکه‌گیری، مرشد و بچه مرشد، مارگیری، شاه‌بازی و در نهایت نیز نقالی دیده می‌شود. حال باز می‌گردیم به اجرای بازی تابلوی آخر. در اجرا از چوب پا، اسکیت، پرچم‌های بزرگ سبز و زرد استفاده می‌شود.

بازی با طناب از ارکان اصلی «میزانسن»¹ محسوب می‌شود و بازیگران یکسره روی طناب‌ها هستند. بدین ترتیب باید گفت که سنت‌های نمایش دوره‌گرد اروپایی، بیشترین نقش را در اجرا ایفا می‌کنند؛ این یک ویژگی است. یکسان بودن منظر بیرونی بازیگران دختر و پسر به نحوی که تشخیص آنها ناممکن بشود، چالش دیگری است برای تماشاگرانی که تمام پیش‌فرض‌هایشان در این اجرا باطل شده است:

«در اجرای ما، چیزی که تماشاگر را نگه می‌دارد جذابیت‌های تصویری و غافلگیری‌هایی است که پی در پی اتفاق می‌افتد... تماشاگر امروز در پی محتوا نمی‌آید و اگر احساس کند یک نمایش قرار است به او درس بیاموزد، قطعاً مقابل آن جبهه خواهد گرفت.»

این اجرا به مدت دو ساعت، پر از غافلگیری و هیجان است. بازیگرانی که در ارتفاع دو متری از سطح زمین روی طناب تاب می‌خورند، دراز می‌کشند، آویزان می‌شوند هر لحظه قلب تماشاگرانی را که در فاصله تنها چند متری نشسته‌اند به تپش و می‌دارند. راه رفتن با اسکیت و چوب پا، ایستادن روی میخ و انواع پشتک و بالانس‌ها همگی ما را به یک اجرای شاد، مفرح و غافلگیرکننده دعوت می‌کند:

«من دلم نمی‌خواهد حرف‌های بزرگ با بچه‌ها بزنم. حرف‌های کوچکی دارم و سعی می‌کنم آن را راحت به بچه‌ها منتقل کنم... به هر حال ما بچه را به داخل کار دعوت نمی‌کنیم و می‌خواهیم که از نظر درونی با ما مشارکت داشته باشند.»

1- Mise en Scene به معنای اجرا در مفهوم کلی آن است.

دوم، باز می‌گردیم به شیوه تمرینی که این بازیگران در آن پرورش یافته‌اند. اگر کنستانتین استانیسلاوسکی را بنیان‌گذار و مبدع نخستین نظریه علمی بازیگری بدانیم، مفهوم تمرکز را در «سیستم» او پی می‌گیریم. تمرکز از منظر او شامل سه اصل بنیادین است. اصل اول حضور در لحظه اکنون است. بازیگر باید با تمام توجه و دقتش، با تمام وجودش در لحظه حال، «اکنون و اینجا» حضور داشته باشد. اصل دوم توجه به درون و هدف نقش است. بازیگر باید در یک تداوم نسبی، زندگی درونی نقش را استمرار بخشد. اصل سوم، دقت در محیط و تعامل با کاراکترها و اشیاء پیرامون است. در این مرحله است که بازیگر با تکیه بر اکنون و اینجا و با گذر از زندگی درونی نقش، به تبادل و تعامل با محیط پیرامون خود می‌پردازد. ریچارد بولسلاوسکی در بیان این مفهوم می‌گوید:

«تمرکز حالتی است که تمام نیروهای روحی و ذهنی ما را مستقیماً به سوی موضوع مشخصی هدایت می‌کند، و تا هر زمان که لازم باشد تداوم می‌یابد.»
(بولسلاوسکی، ص 21)

مفهوم تمرکز تا سال 1969م. که دیدگاه‌های جدید یژی گروتفسکی در کتاب «به سوی تئاتر بی‌چیز» ارائه می‌شود، تغییر اساسی نمی‌کند. از آنجا که گروتفسکی تمامیت مفهوم بازیگری را متحول می‌کند، معنای تمرکز نیز گسترش می‌یابد. او از بازیگر انتظار دارد تا برای عینیت بخشیدن به «نقش»¹ به «تداعی»²های

1- او از واژه Score به‌جای واژه Role استفاده می‌کند.

خود رجوع کند. مجموعه تداعی‌ها در کنار هم و در استمرار تمرین، منجر به کشف عمل نمایشی و بروز آن می‌شود. بنابراین مفهوم اکنون و اینجا، از نقش به تداعی منتقل می‌شود و مفهوم تمرکز به خلسه تبدیل می‌شود. هرچقدر خلسه بازیگر عمیق‌تر باشد، نمایانگر تمرکز بالاتری است. در این خلسه، اجراگر باید لحظه به لحظه، تداعی ذهنی خود را زندگی دوباره کند. پس از ذکر این دو رویکرد نسبت به مفهوم تمرکز، می‌خواهیم با نگاهی دقیق‌تر به معنای «فرا تمرکز» از منظر قادری پردازیم تا ببینیم او چه معنایی را جستجو می‌کند:

«در مرحله تمرکز، بازیگر باید یک سیری را طی کند تا مثلن به درجه شصت برسد و مثلن با خشم جمله‌ای را ادا کند. اگر کار او را قطع کنیم و پس از چند لحظه از او بخواهیم تا کار خود را ادامه دهد، آن بازیگر باید از چند درجه قبلتر، مثلن از پنجاه، کار خود را از سر بگیرد تا سیر تمرکزی خود را طی کند و دوباره به شصت برسد و خشم را ارایه دهد. اما در مرحله فرا تمرکز، بازیگر از مرز تمرکز گذاشته است و هر جا که قطع شود، می‌تواند دوباره از همان جا نقش را ادامه دهد بدون این که کم یا زیاد باشد. نمونه این نوع را در تعزیه‌خوانی می‌بینیم. بازیگر تعزیه از چنین توانایی برخوردار است.»

او راه رسیدن به این درجه از تمرکز را - که او فراتمرکز می‌خواندش- انجام تمرین‌های پرورش ذهن و بدن مطابق با آموزش‌های صوفیه می‌داند. همانطور که اشاره شد، تمرین راه رفتن روی آتش، ایستادن و خوابیدن روی میخ و این قبیل پرورش‌های ذهن و بدن از ارکان آموزش به‌شمار می‌آمدند. با کمی دقت در می‌یابیم که واژه ابداعی «فراتمرکز» با هدف آشنایی زدایی از مفهوم سنتی تمرکز به‌کار رفته است. پس از

آنکه گروتفسکی نظریه‌های اجرایی خود را به چاپ رساند. گروه‌های بی‌شماری در لهستان اروپا و حتی آمریکا به پیروی از او در تربیت بازیگر و مفهوم اجرا، دست به خلق تولیدهای تئاتری زدند؛ خود او هیچگاه آنها را جدی نگرفت؛ در هیچ کدام از جشنواره‌هایشان شرکت نکرد و رسمن اعلام کرد که آنها به‌ندرت معنای واقعی حرف‌های او را فهمیده‌اند. اگر نگاهی به اجراهای «آکروپولیس» یا «شاهزاده ثابت قدم» ببینیم، در می‌یابیم که گروه بازیگران هیچگاه از پشتک و وارو، ایستادن روی سر یا دست، پریدن و جهیدن‌های محیرالعقول استفاده نمی‌کنند. همه این‌ها برای پرورش بازیگر لازم هستند اما روی صحنه، ماجرا چیز دیگری است. این توضیح تاریخی از آن جهت ذکر شد تا تأکید شود که به نظر می‌رسد مفهوم «فراثر از تمرکز» چیز جدیدتری ارائه نمی‌دهد؛ بیشتر در جستجوی همان تسلطی است که کارگردانان (گروتفسکی، بروک و نو آوران اروپایی و آمریکایی) در دهه شصت میلادی از بازیگرانش انتظار داشت؛ تسلطی همه‌جانبه و ارگانیک بر بدن، ضدا و تخیل و نیز بر بازتاب‌ها و تداعی‌ها و در نهایت رسیدن به مرحله حضور در خلسه.

اما وقتی که به مرحله اجرا می‌رسیم، بحث مشارکت رخ می‌نماید. *قادری* درباره نوع مشارکت مورد انتظار خود می‌گوید:

«تماشاگر ما چه بزرگ و چه کوچک، باید این حس را داشته باشد که انگار وارد یک تونل وحشت شده و آگاه است که درون این تونل وحشت، هیچ اتفاقی نخواهد افتاد؛ اما سعی می‌کند هیجان‌هایش را با فریاد زدن بیرون بریزد و خود را تخلیه کند. پس مشارکت تماشاگر ما، مشارکتی هیجانی است... وقتی که ما به تماشای

یک تئاتر می‌رویم، برای یادگیری چیزی نمی‌رویم، بلکه می‌خواهیم خودمان را تخلیه کنیم.»

بنابراین در می‌یابیم که «مشارکت هیجانی» یا همان «تخلیه هیجان‌ها» هدف غایی اوست. این هدف، ریشه در اصل لذت‌جویی دارد که بنیاد تمام سرگرمی‌ها نیز هست. نمایش‌های دوره‌گرد، سیرک‌ها، انواع کمدهای سبک و ملودرام‌ها نیز هیچگاه از اصل لذت‌جویی دور نمانده‌اند اما همواره کوشش کرده‌اند تا از آن فراتر روند. اصولن هنر و ادبیات به تعبیر ارسطویی و به معنای «تقلیدی» آن همواره بر اصل لذت‌جویی تأکید می‌کند: «آواز مهم‌ترین وسیله‌ای است که تراژدی را دلکش و لذت‌بخش می‌سازد.»¹

در مقابل نظریه تقلیدی/ارسطو، نظریه هگل قرار دارد که هنر و خلق را امری مرتبط با «روح»² می‌داند و آن را یکسره ذهنی تبیین می‌کند. قصد مقایسه این دو نظریه را نداریم اما بدیهی است که گروتفسکی و تمام نظریه‌پردازان پیرو او، از نظر فلسفی بر بنیاد فلسفه هگل و از نظر روانشناسی بر بنیاد روانشناسی یونگ و با تکیه بر ناخودآگاه جمعی، می‌اندیشند. گذر گروتفسکی از تئاتر به پارا تئاتر - بر بنیاد فلسفه هگل - برای نزدیک شدن به «روح» و به شناخت در آوردن امر خلاق تئاتری است.

با بررسی‌هایی که انجام پذیرفت می‌توان به این نتیجه رسید که تمام تکنیک‌های اجرایی در بازی تابلوی آخر همان نظریه هنر تقلیدی ارسطوست؛ اما قادری در تبیین خود دچار تناقض‌گویی می‌شود:

1- ارسطو؛ هنر شاعری؛ ترجمه فتح‌الله مجتبیایی، بنگاه نشر اندیشه، تهران، 1337. ص 75.

2- Spirit یا Mind که معادل با Ghaist در زبان آلمانی قرار داده شده‌اند.

«من تماشاگر را به مراسمی عبادی دعوت می‌کنم...
تماشاگر باید بتواند در این مراسم عبادی با یک جا، نیرویی برتر
ارتباط برقرار کند و این ارتباط باعث شود که بعد از این هم به
آن مبدأ وصل بشود و این وصل او را آرام کند.»

بدیهی است که هنرمند در اینجا مو به مو، سخنان گروتفسکی
را برگرفته، از ذهن خود گذرانده و فهم خود را از آنها ارایه داده
است. گروتفسکی دیدگاه‌هایش را در زمانه‌ای طرح می‌کند که
متافیزیک را به کلی از یاد برده است؛ فیلسوفش نیچه است با
«چنین گفت زرتشت» اش و این گزاره معروف که: «اینک خدا مرده
است و بشر باید به چنان جایگاه والایی دست یابد که شایسته
کشتن خدا گردد.»؛ روانشناسی فروید و مفهوم «ناخودآگاه» اش
همه ارزش‌های بشری را زیر سؤال برده است؛ داروین و نظریه
«منشاء انواع» اش علم را دگرگون کرده است. جهان دوبار در نیم
قرن، جنگ و کشتار و خون‌ریزی و نسل‌کشی را از سر گذرانده
است و عمل‌گرایی پراگماتیستی در سرلوحه امور قرار دارد. در
چنین فضای اجتماعی است که گروتفسکی آمده است تا در یک
فضای مادی‌گرا، سخن از آئین، روح و مذهب بزند. او می‌خواهد
آدم‌ها را به اصل روحانی خویش باز گرداند و ابزارش را تئاتر قرار
می‌دهد. بر همین منوال است که بازیگر را کشیش می‌خواند و او را
موظف به خودسازی و گذر از رنج می‌داند.

با این توضیحات کاملن مبرهن است که درمیان نظریه‌پردازان
پیشرو در تئاتر نیمه دوم قرن بیستم برخی طرفدار تئاتری هستند
که تماشاگران را به مشارکت‌کنندگانی بدل می‌کند که در یک
مراسم آئینی شرکت جسته‌اند. اما قادری که در یک جامعه کاملن
مذهبی- آئینی زندگی می‌کند چطور؟ هنوز برخی از سنت‌های
نمایشی در ایران یکسره بر نگاه متافیزیکی استوار اند و تعزیه هنوز

هم به قصد تبرک جستن اجرا یا دیده می‌شود. تماشاگری که در محیط زندگی‌اش، هر روز، امکان حضور در انواع مراسم آئینی را دارد، آیا نیازی به حضور در صحنه تئاتر، به‌منظور درک متافیزیک دارد؟ از این گذشته به‌نظر می‌رسد که *قادری* هم درنظر خود مردد است:

«تماشاگر باید با ما درگیری داشته باشد یا بخواهد راز ما را کشف کند یا حس درونی‌اش را بیرون بریزد... او باید در آئینه‌ای که ما نشانش می‌دهیم، خودش را ببیند و تخلیه و تذهیب شود... فکر می‌کنم تمام موج نوحای تئاتر دنبال چنین چیزی باشند.»

می‌بینیم که *قادری* بین این دو نظریه در رفت و آمد است اما در عمل به همان نظریه نخست اقتدا کرده است.

دوری کردن از کلام و دیالوگ، عمق و روح خاصی به این اجرا بخشیده است. اثر به دور از شعار پردازی، داستان‌پردازی‌های کلامی و زیاده‌گویی یا هرزگویی کلامی، با تکیه بر بیان بدنی اجراگران و تنوع تصویری حاصل از به‌کارگیری رنگ‌بندی و پرده‌های اسلاید به اجرایی پر قدرت و تأثیرگذار بدل شده است.

شاپرکها

پس از این که اجرای *بازی تابلوی آخر* در شهریور ماه 73 ش. به وسیله شورای تخصصی کانون پرورش فکری رد شد و این اثر امکان اجرای عمومی نیافت، گروه سیم‌رغ تا پایان سال هیچ فعالیتی انجام نداد. در ابتدای سال 74 ش. گروه بار دیگر تمرینات خود را از سر می‌گیرد تا نمایشنامه «شاپرک‌ها» را که نوشته خود *قادری* بود، روی صحنه ببرد. این اجراگران کنار هم گرد آمدند:

«نهال بهرمن، نازنین خاتمی، مهدی خانی، رضا خرم آبادی، آرش شریفزاده، تینا شیشه‌گران، فاطمه لشکری و سعید محبی»

دو نفر از بهترین عضوهای گروه حضور نداشتند: *امین زندگانی* و *مهرخ افضلی*. این اجرا که تقدیم شده بود به: «*غنچه‌های مظلوم فلسطین و بوسنی و هرزگوین*» در هفدهم مرداد ماه آماده بازبینی می‌شود و این بار مجوز اجرای عمومی دریافت می‌کند. شهریور ماه به مدت یک ماه تمام در دو نوبت صبح و عصر، *شاپرک‌ها* در معرض دید تماشاگران قرار می‌گیرد. هرچقدر که *بازی تابلوی آخر* با دور شدن از کلام، دیالوگ و شعارپردازی به جوهرهای ناب نمایشی نزدیک می‌شد، *شاپرک‌ها* با روی آوردن به دیالوگ‌های موزون شعاری از این جوهر ناب فاصله می‌گیرد؛ هرچند که از نظر شکل و ساختار تلاش می‌کند تا تجربه موفق آن اجرا را تکرار نماید.

اجراگران در سالن انتظار بازی «*عمو زنجیرباف*» را با صدای «*شاپرک*» اجرا می‌کنند و یا علی‌گویان همه بچه‌ها را به باغ خود دعوت می‌کنند. در مورد دسته‌بندی کاراکترهای این اجرا باید بگوییم که «*شاپرک*»‌ها ساکنین اصلی یک باغ سرسبز هستند و به‌خوبی و خوشی در کنار هم زندگی می‌کنند. «*عنکبوت*»‌های بد ادا در لباس موش‌های آس و پاس می‌آیند و در باغ لانه می‌کنند. آنها با لطایف الحیل از پوست خود خارج می‌شوند و با از بین بردن پدر و مادر اصلی *شاپرک‌ها*، باغ را اشغال می‌کنند. *شاپرک‌ها* در لباس موش به زندگی ادامه می‌دهند اما در این میان «*ملخ*» که هنوز موش نشده است ابراز مخالفت می‌کند.

اجرای *شاپرک‌ها* پر از بندبازی و شور و هیجان و تصویر است اما به محض این که هرکدام از کاراکترها دهان باز می‌کنند، مضمون‌ها

و تعبیرهای سیاسی و شعاری در شکل اشعار موزون بیرون می‌ریزند:

- موش: منم منم که موشم غلام حلقه به گوشم
- شاپرک انقلابی: شاپرکهای قشنگ باید هوشیار بمونید
عنکبوت دشمن ماست عنکبوته ممکنه موش بشه یا شاپره
اگه هوشیار باشید اگه بیدار باشید
عنکبوت تو هر لباسی که باشه
فوری اون رو می‌شناسی
شاپرکهای قشنگ منو یاری بکنید
عنکبوت فریب و حقه می‌زنه نباید گول بخورید
- راوی: یه شب سرد و سیاه که همه خواب بودیم
پدر قشنگ و خوب و مهربون من و اون رفت تا پیش خدا
پدرم مرد، یا که او نو کشته بودن؟ نمی‌دونم
موشه موند توشهرمون

در این‌جا بارقه‌هایی از سبک خاص نوشتاری *قادی*، که در بیشتر اجراهایش نیز به چشم می‌آید، قابل ردیابی است. برای بررسی دقیق این سبک خاص با یک مثال آغاز می‌کنیم. در *رمان قلعه حیوانات* به قلم جورج اورول داستان دهکده‌ای روایت می‌شود که تمام اعضای آن حیوان هستند؛ از اسب و الاغ و خوک و گوسفند گرفته تا کلاغ و گنجشک و گاو. این قلعه یک دیکتاتور خودکامه دارد. او همان دهقانی است که سود حاصل از زحمت‌های این حیوانات را به جیب می‌زند. حیوانات این دهکده به سرکردگی خوک‌ها او را می‌کشند و یک نظام حکومتی مردمی را پایه‌ریزی می‌کنند. داستان در نهایت به این جا می‌رسد که خوک‌ها هم تبدیل به یک طبقه دیکتاتور و خودکامه می‌شوند و دوباره روز از نو و روزی از نو.

مشابه با همین ساختار را در *کلیده* و *دمنه* نیز به شکل ساده‌تری داریم. داستان‌هایی از حیوانات که جزء به جزء با دنیای انسان‌ها تطابق دارند. در تاریخ ادبیات به این نوع داستان‌ها *فابل* (Fable) یا **حکایت‌های تمثیلی** می‌گویند:

« حکایت کوتاه سنتی که درس اخلاقی می‌دهد؛

معمولاً حیوانات به مثابه کاراکترها عمل می‌کنند.»

مهمترین ویژگی این نوع حکایت‌ها این است که کاراکترها و داستان، به‌خودی‌خود، بار معنایی ندارند و فقط در مقام تفسیر و در این همانی با دنیای آدم‌های واقعی معنا پیدا می‌کنند. مثلاً *قلعه حیوانات* در تطابق با حزب کمونیست شوروی و مفاهیم جامعه سرمایه‌داری آمریکا قابل فهم است.

مهمترین ویژگی سبکی آثار *قادری* همین تطابق و این همانی اثر با دنیای خارج از درام است. هرگاه که لایه‌های مختلف معنا در کنار یکدیگر قرار بگیرند، ما با یک اجرای چند لایه سر و کار خواهیم داشت. می‌توان در روساخت از داستان لذت برد و روابط علت و معلولی را کشف کرد و هرگاه هم که اثر از لایه‌های متنوع معنا تهی باشد، ما با یک *حکایت تمثیلی* - اخلاقی روبرویم که یک پیام مشخص را افشا می‌کند. *شاپرک‌ها* از نوع دوم است. دیالوگ‌های موش به‌راحتی ویژگی غلام حلقه به گوش بودن را بیان می‌کنند. همین طور است اعتراض‌های مداوم *ملخ* و *شاپرک* انقلابی که مدام همه را دعوت به هوشیاری می‌کنند:

- *ملخ*: عنکبوت تنها باغ رونمی‌خواد

قبله اول مارو نمی‌خواد

اون می‌خواد که ما نباشیم حالا اینجا، اونجا هرکجا

هرکجا که ما باشیم اون میاد سراغمون

اون می‌خواد که ما نباشیم

با توجه به ستاره داوود که در مرکز دکور و پشت تریبون عنکبوت و از فلز براق ساخته شده است و با نگاهی به جمله «تقدیم به غنچه‌های مظلوم فلسطین» بدیهی است که «قبله اول» اشاره‌ای است به بیت/المقدس و عنکبوت نشانه مهاجمین صهیونیست است و موش، نماد هر انسانی است که تن به سازشکاری می‌دهد یا خود را به ناآگاهی می‌زند.

شاپرک انقلابی هم نشانه هر ذهن بیدار و آگاه است که در برابر استعمار، ظلم و استثمار می‌ایستد:

- امون از این زمونه موشه دشمن مونه

اینو کی می‌گه اینو خبردار می‌گه همیشه بیدار می‌گه

می‌گه موشه همون عنکبوته موشه اومد به خونه

همون عنکبوته

رویکرد دیگری نیز اما در این میانه می‌تواند مبنای لایه دیگری از معنا قرار گیرد. وضعیت و شرایط موجود در متن، می‌تواند با وضعیت موجود در کشور - البته در آن روزگار - تطبیق یابد. شاپرک‌ها نشانه مبارزین انقلابی و آنهایی هستند که جان برکف در خدمت آرمان‌های انقلاب شهید شدند؛ عنکبوت نشانه معاندین و منافقین که در لباس دوست جلو آمده‌اند و ملخ که نشانه وجود و حضور خود نویسنده است:

- موش: ملخه آی ملخه

اگه از اینجا نری یه لقمه خامت می‌کنم

شاپرک‌های قشنگ شما بگید اون از جنس شماست؟

در اینجا ملخ (به مثابه نویسنده) و نشانه مبارزه، رسواگری پیشه کرده است و موش که نماینده عنکبوت و نشانه‌ای از ناآگاهی است شاپرک‌ها را متوجه تفاوت ماهوی ملخ و آنها می‌کند:

- کله پاچه نمی‌خوام آلبیمو پیسی نمی‌خوام
نه جونم نه عمرم
با این چیزا خر نمی‌شم مثل اونا عنتر نمی‌شم
- موش: «پست و مقام خونه و مکان»
- نه جونم نه عمرم... با این چیزا خر نمی‌شم
در این جا می‌بینیم که ملخ با هیچ شیوه‌ای حاضر به مصالحه
نیست و خود را آلوده نمی‌کند. در روش تأویل دوم با این دیالوگ‌ها
به اوج ماجرا می‌رسیم:
- عنکبوت: نگفته بودم رونگو... هی داد و بی‌داد می‌کنه
برو دیوار ندبه توبه کن... روزگار عوض شده
برای این که تنبیه بشی دو دست و په پا تو هوا کن ...
توبه کنی بهت امون نامه می‌دم
- بنده لیستون بشم نه جونم با این چیزا خر نمی‌شم
اگه راست می‌گی اونو چهار می‌خش بکن
تو گفتی **پیکار** کرده خیلی‌هارو شکار کرده
هی‌داد و بی‌داد کرده
- بخشش از بزرگونه... اون بسیار توبه کرده...
یه نگاه به اطرافت بکن، همه با منن
مدیر وقت مرکز تئاتر کانون، خود از آن دسته افرادی بوده که پس
از اسلامی شدن انقلاب ایران دچار دگرگونی شده و در کسوتی
دیگر به زندگی باز گشته است. نویسنده که خود از نسل مبارزین
انقلابی است این مسأله را زیر سؤال می‌برد و ذره‌بین را روی
نقطه چرکین اجتماع (به تعبیر خود *قادری*) نگه می‌دارد. او در
آخرین بیت به تنهایی خود اشاره می‌کند. این تم یعنی «*تنهایی*
بشر» از مرکزی‌ترین مفاهیم اجراهای *قادری* است. ملخ (به مثابه
نویسنده) در آخرین حرف‌هایش می‌گوید:

- شاپرک‌های قدیم نون به نرخ روز شدن
اونی که رئیس شده خدا و ایمون نداره
خداشون نقش موشه
اونا درکنارتون یه وقتی **پیکار** کردن
هی داد و بی‌داد کردن
خیلی از شاپرک‌ها حالا امون نامه دارن
خونه دارن شغل‌های چندگونه دارن
شاپرک اگه امون‌نامه بخواد تنها پیش خدا می‌ره
ماکه ساکت نمی‌شیم با توپ و تشر موش نمی‌شیم
به این ترتیب دو لایه از متن را بررسی کردیم. اما در اجرا
استفاده از نورهای موضعی سبز و قرمز، صحنه‌های رؤیاپدازی را از
صحنه‌های دیگر جدا می‌کند. بنابراین نور سبز و قرمز نشانه‌ای
می‌شود برای دنیای غیرواقعی و موهوم کاراکترها. از سوی دیگر
رنگ سبز و قرمز در فرهنگ عام‌تجزیه، نشانه‌های خیر و شر نیز
هستند و این هر دو رنگ به نشانه‌هایی از تقابل خیر و شر در نبرد
میان شاپرک‌ها و ملخ در یکسو و موش‌ها و عنکبوت‌ها در سوی
دیگر نیز بدل می‌شوند.

نمایش در میانه‌های اجرا به وسیله گروه بازیگران قطع می‌شود
و مخاطب باید به این پرسش رو در رو پاسخ دهد که: «**ما چرا**
بی‌خانمان شدیم؟» به این ترتیب هدف غایی اجرای **شاپرک‌ها** در
تقابل‌های عقلانی با تماشاگر و مشارکت آگاهانه او معنا می‌یابد و
بی‌راه نیست اگر بگوییم که **شاپرک‌ها** در قیاس با **بازی تابلوی آخر**
یکسره راه متفاوتی را رفته است.

پرونده گروه تئاتر **سیمرغ** با همین دو اجرا بسته می‌شود و
فعالیت‌های اجرایی و آموزشی **قادی** در کانون پرورش فکری
کودکان و نوجوانان نیز به پایان می‌رسد.

واگويه های خيال

بسم الله الرحمن الرحيم
 لیس الانسان الاماسی (قرآن کریم)
 ایمان نامه
 قرارداد

به منظور همکاری و شریک مساعی در امور کانون این پیمان بین کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان که از این پس کانون نامیده می شود از یک طرف و عوامر/ برادر که در این پیمان کارگزار نامیده می شود از طرف دیگر براساس مفاد مندرج در ذیل و رعایت کلیه موازین شرعی و اخلاقی که مورد قبول طرفین می باشد منعقد می گردد.

ماده ۱- مشخصات کارگزار: نام و نام خانوادگی: **نصرالله قادری نام پدر: عزالله** شماره شناسنامه: **۱۰۱۳** محل صدور: **سمنان**
 تاریخ تولد: **روز ۱۹ ماه ۱۳۸۱/۰۱/۱۳** **تولد: سمنان** وضعیت خدمت نظام وظیفه: انجام داده معاف نوع فعالیت: وضعیت نامحل: متاهل مجرد تعداد فرزندان: تلقین:

ماده ۲- پیمان فی مابین کانون و کارگزار جهت اشتغال در **مركز تولید کتاب** واقع در استان/ شهرستان **سمنان** متعقد می گردد و تغییر شرایط اجرایی کار با نظر کانون بوده و در مواقع لزوم کارگزار موظف است که جهت انجام مأموریت در چهارچوب موضوع اشتغال محوله به هر منطقه و شهری که تعیین می گردد عزیمت نماید. بدیهی است که بر طبق ضوابط کانون حق مأموریت مدت تأیید شده در وجه کارگزار پرداخت نخواهد شد.

ماده ۳- کارگزار در طول مدت پیمان موظف است طبق ضوابط کانون و براساس وظایف محوله انجام وظیفه نماید.

ماده ۴- مدت این پیمان از تاریخ **۷۳/۱/۱۲** تا پایان روز **۷۳/۱۲/۲۹** می باشد و در خلال این مدت فقط با استعلام کتبی یکماهه از طرف کانون قابل فسخ می باشد.

ماده ۵- تغییر وظایف محوله بر کارگزار بنا صلاحیت کانون میسر خواهد بود. **{ ماهنامه ===== ريال }**

ماده ۶- حق الزحمه کل پیمان (مبلغ معروف چهار میلیون و هشتصد و یکصد و بیست و نه تومن) تعیین می گردد که پس از کسر کسورات قانونی (بیمه و مالیات) همه ماهه **۱۰** مبلغ کل پیمان با تأیید مرجع گیرنده خدمت و پشرفت کار، توسط کانون به کارگزار تأیید می گردد.

ماده ۷- در صورت ارجاع کار اضافی حق الزحمه مربوطه براساس ضوابط کانون قابل محاسبه و پرداخت است.

ماده ۸- کارگزار مجاز است با موافقت کانون ۵/۲ روز در ماه را در کانون حضور نداشته و در صورت نیاز کانون به حضور کارگزار مدت ارائه خدمات اضافی بر طبق ضوابط قابل محاسبه و پرداخت است.

ماده ۹- در صورتیکه کارگزار ۷ روز متوالی غیبت غیرموجه و بدون اطلاع داشته باشد و یا ضوابط و مقررات کانون را رعایت ننماید کانون مجاز است نسبت به فسخ قرارداد و اخذ خسارات وارده از محل مطالبات کارگزار اقدام و مازاد آن را از خودکارگزار طلب نماید و یا از طریق مراجع قضایی اقدام نماید.

ماده ۱۰- عقد این پیمان هیچگونه تعهد استخدامی برای کانون ایجاد نمی نماید. و همچنین نظر به مفاد ماده ۳ مقررات استخدامی شرکتهای دولتی، موضوع بند بپ ماده ۲ قانون استخدام کشوری و همچنین با توجه به مفاد بند ۳ ضوابط اجرایی مجموعه شرح رشته های شغلی این پیمان جزء مشاغل کارگری محسوب نمی شود می شود

این پیمان در ۱۱ ماده و چهاررشته تهیه و تنظیم گردیده که پس از امضاء بین طرفین پیمان مبادله خواهد شد که حکم واحد را دارند.

سمت	نام	نام خانوادگی	امضاء	تاریخ
کارگزار	نصرالله	قادری		
مدیر واحد معاونت مربوطه	داوود	کاتبان		۷۳/۲/۲۲
امور اداری مرکز	شمس الدین	رحمانی		
مدیر عامل	محمود	میروانیان		
	محسن	فروشان		

رونوشت: ۱- کارگزار ۲- امور اداری (کارگزینی) ۳- امور مالی (حسابات) ۴- واحد مربوطه

قرارداد قادری با مرکز تولید تئاتر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۷۳ ش.



با پیتر شومان در پاریس

بیتام خدا

شاپرکها

گروه تئاتر سمیع

- نویسنده - کارگردان - دراماتورژ گروه: نصرالله نادری
- دستیاران کارگردان: آرش شریف‌زاده - فریبا فرید
- تقدیم به غنچه‌های مظلوم فلسطین، یوسنی و هرزگوین
- اجرا: براساس سیستم «مناطیس دست فراتر از لیمو کر»
- متن: براساس فرهنگ عامه ایران ● گروه سنی: ۱۰، ۱۵ و اشد

مدت اجرا: ۷۰ دقیقه

برنوشته اجرای شاپرکها



قادری در حال تمرین ایستادن روی سر



بازی تابلوی آخر



شاپرکها

فصل سوم: اجراهای تاریخی

وسوسه استفاده از آثار بدیع ادبیات فارسی با تاریخ هزار ساله اش، هیچگاه ذهن نمایشنامه نویسان ایرانی را رها نکرده است. گاهی طرح نمایشی یا خلاصه داستان را از این منبع های ادبی اخذ کرده اند و گاه از زبان و ادبیات مثلن تاریخ بیهقی یا نوشته های منثور دیگر برای تعریف کردن یک پس زمینه داستانی امروزی سود جسته اند. گاهی هم هر دو؛ یعنی یک طرح داستانی کهن با زبانی ادبی- تاریخی تبدیل به یک نمایشنامه شده است.

قادی هم در این میانه در جای خود کوشیده است تا با رویکردی متفاوت به زبان و ادبیات فارسی از یکسو و حکایتها و داستانهای مذهبی از سوی دیگر، تلفیق و ترکیبی بدیع خلق کند. سنجش و ارزیابی میزان موفقیت یا توانایی ادبی این تلاشها که به خوبی و آشکارا در دو نمایشنامه او دیده می شود، در حوصله و توان این پژوهش نیست. در این نوشته بیشتر به رابطه متن و اجرا و قابلیت های صحنه ای این دو اثر خواهیم پرداخت.

افسانه هرا

مرکز هنرهای نمایشی اوایل دهه هفتاد شمسی با عنوان «دفتر نمایشنامه های مذهبی» اقدام به چاپ و انتشار نمایشنامه هایی کرد که به نوعی از مفاهیم مذهبی الهام گرفته

بودند. مسئول این دفتر نیز خود نصرالله قادری بود و این گونه شد که در پائیز 1373ش. نمایشنامه *افسانه هرا* به مناسبت شانزدهمین سالگرد انقلاب شکوهمند اسلامی ایران به چاپ رسید.¹ او در مقام نویسنده نمایشنامه *افسانه هرا* آن را تقدیم کرده است به:

«روح مطهر سید زهرا، شهید آل قلم، سردار روایت فتح،
سالار سخن، عندلیب حسین، شهید سید مرتضی
آوینی.»²

او در دورانی که در حوزه هنری و تحت نظر مرتضی آوینی در مجله سوره کار می‌کرد، بزرگترین نقطه‌های عطف و بیشترین تحول‌های زندگی‌اش را شاهد بود. همانطور که در فصل اول سخن رفت، او در این دوره است که تحصیلات آکادمیک در رشته‌های تئاتر (ناتمام) و سینما را طی می‌کند؛ در همین دوره به سفر فرنگ می‌رود و پنجره‌های جدیدی به رویش گشوده می‌شود و بالاخره این که او در اوج تجربه‌گری عملی و اجرایی در کانون پرورش فکری مشغول به کار می‌گردد. بنابراین بی‌راه نیست که نسبت به سید مرتضی، با تقدیم این اثر ادای احترام نماید.
درباره *اصحاب/خود* روایت‌های گوناگونی موجود است که همگی برگرفته از سوره بروج هستند.

اجرای *افسانه هرا* با مشارکت این افراد روی صحنه رفت:

نویسنده و کارگردان: نصرالله قادری

مشاور کارگردان: محمود استاد محمد

طراح صحنه: مجید میرفرخایی؛ آهنگساز: سعید ذهنی

1- قادری، نصرالله؛ هرا؛ دفتر نمایشنامه‌های مذهبی، مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ زمستان 1373، تهران.

2- همان ص 9.

بازیگران: رویا تیموریان، انوشیروان ارجمند، مانی کسرائیان و...
افسانه هرا از نظر بازیگردانی و اجرای بازیگر، بهترین اثر *قادری* محسوب می‌شود. اجرای بی‌نظیر و اعجاب‌انگیز *رویا تیموریان* در نقش هرا صلابت و اقتداری به این کاراکتر بخشیده است که پس از او، هرچند تلاش بسیاری صورت گرفت، هرگز در آثار *قادری* رخ نمودند. *تیموریان* موفق شد تا با چند لایه کردن کاراکتر هرا و به‌کار گرفتن تکنیک‌های بازیگری، دیالوگ‌هایی را که عمومن در آثار *قادری* شعاری و تصنعی به‌نظر می‌آمدند (و می‌آیند) به راحتی از صافی ذهن کاراکتر بگذراند و آنها را به‌یاد ماندنی کند.

در جریان این مطالعه، نگارنده بارها و بارها ویدیوی این اجرا را بررسی نمود. اول این که *رویا تیموریان* حتی یک‌بار تشدیدکننده های بیانی‌اش (Resonators) را خلط نکرد یا از دست نداد؛ گو اینکه مدام صدایش را در چهار رزوناتور سر، سینه، شکم و ستون فقرات‌اش حرکت می‌داد و دیالوگ‌هایش را بیان می‌کرد. او در تمام مدت اجرا، حدود دو ساعت تمام گام‌هایش را با پنجه فرود آورد تا زیبایی شاه وار *هرا* حتی برای یک لحظه هم خدشه‌دار نشود. در تطابقی که نگارنده بین متن نمایشنامه و اجرا انجام داد متوجه تغییراتی شد. پس از پرس و جو، ماجرا از زبان *قادری* در یک گفتگو این گونه راز گشایی شد:

«*رویا تیموریان*، دیالوگ را می‌گرفت؛ رویش کار می‌کرد و در بازی، چیزی بر آن می‌افزود و تحویل من می‌داد. او گاه از من می‌خواست تا بخش‌هایی را تغییر دهم، ما بحث می‌کردیم و گاهی هم او برنده می‌شد و من دیالوگ را تغییر می‌دادم.»

مثلن در متن آمده است: «*من، هرا، ملکه خدایان، سوگند یاد می‌کنم که قبل از ترک خاک، جنایت و خون به پا کنم.*» در اجرا این طور

شده است: «من، هرا، ملکه خدایان، سوگند می‌خورم که پیش از ترک خاک جنایت و خون به پا کنم.» و یا جمله‌ای از متن: «من عزم جزم کرده‌ام که با خدایت ستیز کنم.» به این جمله تغییر کرده است که: «من عزم جزم کرده‌ام که با خدایت بستیزم.» یا یک نمونه دیگر در متن: «من، هرا، ملکه خدایان، امشب درنده‌ای چون شما هستم. من با ترفندهایم بر همه شاهان زمین و خدایان آسمان پیروز شده‌ام» در اجرا تبدیل شده است به: «من، هرا، ملکه خدایان، امشب درنده‌ای چون شمایم. من با ترفندهایم بر همه شاهان زمین و خدایان آسمان پیروزی یافته‌ام.» این‌ها همگی مثال‌هایی هستند که نشان می‌دهند تیموریان چگونه به ریتم صحیح دیالوگ‌ها و هماهنگی تک تک واژه‌ها با نقش توجه داشته است؛ چیزی که قادی همواره بیش از هر چیزی بر آن تاکید دارد.

موارد دیگری نیز به چشم می‌خورند که نقطه تقابل دیدگاه‌های تحلیل نقش از دید بازیگر و از دید کارگردان هستند. به این دیالوگ در متن برمی‌خوریم: «بسوزانیدش تا ریشه کفر و سرکشی خاکستر شود. بسوزانیدش تا دیگر هیچ آدم خاکی جرأت سرکشی به خدایان را راه ندهد. بسوزانیدش تا آرام گیرم و ملک شما آباد شود و خشم خدایان دور شود.» بدیهی است که از منظر کارگردان، که خودش نگاه عمیقن مذهبی دارد، هرا موجودی است که در مقابل خدای یگانه فیمیون ایستاده است و محکوم به فناست؛ اما از منظر بازیگر، هرا ملکه خدایان است. او ارزشی برای آنها قایل نیست و از سوی دیگر عاشق فیمیون نیز هست، عشقی کاملن زمینی. بنابراین، جمله او این گونه ادا می‌شود: «بسوزانیدش تا ریشه کفر و سرکشی خاکستر شود.» آخرین مثال این که جمله‌ای شبیه به: «من اینک سرشار از خشم و کینه‌ام.» از متن حذف می‌شود تا بازیگر این جمله

را بازی کند، در عمل نمایش دهد و آن را به کنش دراماتیک تبدیل کند؛ به جای این که با بیانش آن را به سطح بیاورد. اجرای *هرا* به غیر از بازی درخشان *رویای تیموریان* ویژگی گفتنی دیگری ندارد. تقریباً تمام خصوصیت های سبک کارگردانی *قادری* در این اجرا نیز به چشم می خورد. اما از آن جا که نمایشنامه *افسانه هرا* به اعتقاد نویسنده اش و نیز برخی از منتقدان، بهترین نمایشنامه او ارزیابی شده است؛ نگاه کوتاهی به آن می اندازیم. اصل حکایت به نقل از تفسیر جامع این گونه است که در پیشینیان پادشاهی بود و ساحری داشت. چون پیر شد، به پادشاه گفت: مرگ من نزدیک شده است. کودکی نزد من بیاورید تا به او سحر بیاموزم. جوانی را نزد او بردند. به او سحر آموخت، ولی دل آن جوان به سحر میل ننمود. به راه او راهی بود که مردم حضور او می رفتند و از علم و دانشش بهره می گرفتند. جوان چند مرتبه نزد او رفت و میل به راهب و دین او نمود. هر روز خدمتش می رفت و حدیثی چند از او یاد می گرفت. در اثر آن، رفتن نزد ساحر تاخیر افتاد. ساحر او را می زد و اصلش نیز او را می زدند. شکایت آنها را به راهب برد. راهب به او گفت: چون نزد ساحر می روی، به او بگو مرا اهل نگاه داشتند؛ از این جهت حضور شما دیر آمدم و به اهلت بگو مرا ساحر دیر مرخص کرد. اتفاق افتاد که مار بزرگی راه مردم گرفته و سد معبر کرده بود. جوان گفت: امروز کار ساحر و راهب، امتحان و تجربه کنم تا بدانم کدام راست می گویند. آنگاه سنگی از زمین برداشت و گفت: خدایا، اگر دین راهب برحق است و او نزد تو محبوب تر است، من این مار را با سنگ به قتل برسانم و چنانچه ساحر برحق است، مرا از کار او بیدار کن. سنگ بیانداخت و مار بکشت... خبر به راهب رسید و جوان را از افشای نام خود برحذر داشت تا آن که کار به جایی رسید که جوان مستجاب الدعوه شد.

شاه ندیمه‌ای داشت که کور بود. او را به نزد جوان آوردند. جوان به ندیمه گفت: به خدا ایمان بیاور تا تو را شفا دهد. ندیمه ایمان آورد و جوان در حق او دعا کرد و ندیمه بینایی خود را باز یافت تا این‌که ملک از بینایی ندیمه آگاه شد و قصه پرسید. ندیمه گفت: پروردگار عالم نجاتم داد. شاه گفت: مگر غیر از من خدایی هم باشد؟ ندیمه گفت: آری ربّی و ربُّک. آن خداوندی که آفریدگار و پروردگار من است و آفریدگار و پروردگار تو. شاه در خشم شد و دستور داد ندیمه را زندانی کردند و گفت او را بزنید تا آنها را راهنمایی کند به سوی کسی که او را خدا پرست کرده است. عاقبت در اثر اذیت گفت: همان جوان که سحر می‌آموخت. ملک امر کرد جوان را حاضر کردند. به او گفت ای جوان کار تو در سحر به جایی رسیده که چشم نابینا باز و روشن می‌کنی؟ جوان گفت: من این کار هرگز نتوانم کرد بلکه خداوند شفا می‌دهد. پادشاه به او گفت: چه کسی تو را به این راه رهبری نموده است؟ جوان نگفت. او را چندان عذاب کردند تا گفت مرا راهب راهنمایی کرده است. دستور داد راهب را حاضر کردند. به او گفت: بیا از دین خود برگرد. گفت: بر نمی‌گردم. امر نمود با اره او را به دو نیم کردند. پس به جوان گفت: برگرد! جوان برنگشت. پس او را به جماعتی سپرد تا از بالای کوه مرتفعی بیاندازند. چون بالای کوه رسیدند، جوان دست را به دعا بلند کرد و گفت: خدایا کفایت کن مرا از شر اینان و کیفر بده این جماعت را به هر طریق که صلاح می‌دانی. کوه از هم بشکافت و جماعت جملگی مردند و جوان سالم برگشت. پادشاه متحیر بماند. سپرد تا او را در دریا غرق کنند. پس جوان چون به کشتی شد دست به دعا برداشت و گفت: پروردگارا، اینها را به جزای اعمالشان برسان. ناگاه کشتی اصحابش را غرق کرد و جوان سالم بازگشت. آنگاه به پادشاه گفت: تو نمی‌توانی مرا به قتل برسانی.

ملک در کار او فروماند. جوان گفت: می‌خواهی تو را بیاموزم که چگونه عمل نمایی؟... مردم را جمع کن در صحرا و مرا به شاخه تیری ببند و چله در کمانی بگذار و بگو: «بسم ربّ الغلام» و تیر را رها کن. جز نام خدای من چیزی بر من کارگر نباشد. پادشاه چنین کرد و چون مردم جمع آمدند، تیر در چله نهاد و همان گفت. تیر به جوان اصابت کرد و جان بداد. مردم چون آن حالت را مشاهده کردند، همه از دین ملک برگشتند و به دین جوان ایمان آوردند و گفتند: «آمنّا برّبّ الغلام». پادشاه مردم را تهدید کرد، آنها برنگشتند. دستور داد شکاف‌های مستطیلی کنند و آتش در آن افروختند و مردم را از آن ترسانیدند. کسی برنگشت. همه را گرفتند و در آتش افکندند. در آخر بانویی را با کودکی آوردند که او برای طفل خود جزع می‌کرد. آن طفل گفت: مادر صبر کن که تو بر حقی و برای خدا تو را می‌سوزانند. مادر صبر کرد و او را هم با کودک بسوختند. آنگاه به عذابی الهی دچار شدند و همان آتش بر آنها بارید و همه را بسوخت.¹

در قصه‌های قرآن، پادشاه را بر دین یهود می‌خواند و حکایت از قاصدی می‌کند که به قصر *ذونواس*، پادشاه یمن آمد و *ذونواس* تازه از جنگ «*ذولشنانتر*» خلاصی یافته بود و فیمیون را برده‌ای می‌داند که به *نجران* آمده و مریدی داشته است *صالح* نام، که عرب بوده است و خود او رومی بوده است.

قادری که به شدت به تئاتر یونان و تراژدی آتنی از یکسو و به مفاهیم مذهبی و قصه‌های نبرد خیر و شر از سوی دیگر، علاقه دارد در این نمایشنامه سعی می‌کند تا هر دو مفهوم را به هم نزدیک نماید و با ساختار نمایشنامه‌های یونان و با زبان فاخر، یک

قصه مذهبی را روایت کند. او زمان و مکان رویداد را در روم باستان و دربار ملک *دونواس* قرار می‌دهد. تمام کاراکترها را با نام‌های تاریخی می‌نامد. (نام‌هایی که در قصه‌ها آمده‌اند) اما در میانه روم باستان، دیالوگی در دهان کاراکترها می‌گذارد که به زمان و مکان دیگری تعلق دارد: *آمنّا برّب الفیمیون* و یا: *بسم ربّ الفیمیون*. در نتیجه او بار دیگر ما را به فهم تمثیلی اثر فرا می‌خواند و خواسته یا ناخواسته از خلق یک موقعیت نمایشی ناب و خلاقانه باز می‌ماند. رابطه‌های علت و معلولی در نمایشنامه *افسانه هرا گنگ*، مبهم و غیرمنطقی است. نویسنده به قیمت وفادار بودن به اصل قصه و به بهای از دست رفتن درام به یک کشمکش سطحی، اخلاقی و مذهبی تن داده است. *هرا*- کاراکتر اصلی متن- در ابتدای نمایشنامه با ابلیس این همانی می‌کند: «*آنک من ابلیسم*» و سپس به *فیمیون* می‌گوید:

«فقط اگر تو را به چنگ آورم، خدایت شکست خورده است. من برای جنگ با خدایت به جنگ تو آمده‌ام.»
(هرا، ص 35)

در این‌جا معلوم نیست که چرا *هرا*، غلبه بر *فیمیون* را غلبه بر خدای او می‌انگارد و چطور بین *فیمیون* و خدایش رابطه *این-همانی* برقرار می‌شود. در بخشی از گفتگوهای کاراکتر *هرا*، او در یک مونولوگ طولانی می‌گوید:

«اینک *هرا*، ملکه خدایان، نگهبان زنان زمینی، ابلیس، بی‌هراس از خدای ناپیدایت، پرخروش می‌غرد: **خدا مرده است!**» (هرا، ص 41)

در این‌جا دو چیز نمود می‌یابد؛ نخست همان هم‌نشینی ساختار درام یونانی و داستان‌های مذهبی است که قبل‌تر درباره‌اش سخن گفتیم. اما مهم‌تر از همه تضمین جمله مشهور

فردریش نیچه از کتاب چنین گفت زرتشت است. قادری در دسته نویسندگانی قرار می‌گیرد که چه در حیطه دیالوگ و چه در حیطه طرح بسیار وام‌دار دیگر آثار نمایشی و ادبی است. از دیدگاه بینامتنیت (Intertextual) بیشتر نمایشنامه‌های او قابل بررسی هستند. به این ترتیب به نظر می‌رسد که او در دسته نویسندگانی که ابداع دسته اول دارند و بر بضاعت ادبیات دراماتیک می‌افزایند، قرار نمی‌گیرد. او بیشتر ترکیبی متنی ارایه می‌دهد که در آن همه اجزای تکراری در شکلی نو و ترکیبی جدید ارایه شده‌اند.

ازسوی دیگر باید گفت که شعارزدگی آفت اصلی نوشته‌های اوست. هرگاه جمله‌ای شعاری از صافی ذهن کاراکتر رد شود و محصول زندگی کاراکتر در دنیای متن باشد، تبدیل به گفتگوی نمایشی می‌شود. نمونه مشهور آن، تنهاگویی «بودن یا نبودن» در هملت است. در غیراین صورت این نویسنده است که به بهانه کاراکتر، حرف (شعار) خودش را می‌زند. هر/ا می‌گوید:

«تا گوسپندانی چنین خاموش و رام داریم و سگانی هار
که هر پاچه‌ای را می‌درند، چرا دل آشوب باشی؟ گیریم
که پلنگی تنها هم بغرد، ما را چه باک؟»

قادری با اجرای هر/ا آغازی دوباره دارد و در ابتدای چهارمین دوره فعالیت‌های صحنه‌اش قرار می‌گیرد.

ماجرای عجیب و باورنکردنی بردار شدن سنساره نمایشنامه سنساره در سال 1379ش. به مناسبت سال بزرگداشت یاد/امام‌علی (ع) نوشته شد. قادری در راستای نوشتن نمایشنامه براساس مناسبت‌های روز، این بار به مولای متقیان و آقای شیعیان رسیده بود:

«چه بگویم که یک عده «آدم خاص» با نفوذ در میان مردم شب را روز و روز را شب نشان می‌دهند و مردم باور می‌کنند! چه بگویم که همه مجازند راجع به مولایم بنویسند و از نام متبرکش نان بخورند و برای خراب کردن حقیقت متعالی‌اش خوب به او حمله نمی‌کنند؛ بلکه ناجوانمردانه بد از او دفاع می‌کنند. چه باید می‌کردم؟ چه باید کرد هنگامه‌ای که «تنهایان» که هم‌رنگ جماعت نمی‌شوند از همه سو مورد هجوم تهمت و توهین قرار می‌گیرند؟ در این هنگامه نابهنگام بود که سنساره را یافتم.»¹

قادری در سال 1379 ش. در بهمن ماه و در جشنواره فجر، سنساره را در تالار چهارسو در مجموعه تئاتر شهر به صحنه برد. او پس از اجرای عمومی این اثر در سال 1380 ش. به همراه گروه پانزده نفره‌اش به هند سفر کرد و در آن جا نیز در جشنواره تمدن‌های کهن این اثر را به اجرا گذاشت. براساس همین واقعیت‌ها است که تناقض‌های بنیادین میان مواردی مثل حضور در جشنواره فجر، اجرای عمومی به همراه یک قرارداد رسمی و یک سفر خارج از کشور (برای شرکت در یک جشنواره) و واگویه‌های مکرر «تنها» بودن و هم‌رنگ جماعت نشدن آشکار می‌گردد. رویداد اصلی در نمایشنامه سنساره از کتاب «قضاوت‌های محیرالعقول امیرالمؤمنین علی بن ابیطالب علیه‌السلام» تألیف حضرت حجت الاسلام آیت الله «حاج سید محسن امین عاملی» که به فارسی برگردانده شده، گرفته شده است. امام علی (ع) در متن، «ایلیا»

1- قادری، نصرالله؛ سرگذشت عجیب و باورنکردنی بردار شدن سنساره؛ انتشارات گریفین، تهران، 1381؛ ص 6.

نامیده می‌شود. سنساره نیز در لغت به معنای سرگردانی جاویدان است و به تمامی زاییده ذهن نویسنده است. نمایشنامه سنساره در ادامه تجربه‌های قادری در آفرینش کاراکترهای اصلی زن و آفرینش رویدادهایی است که زن‌ها در مرکز آن‌ها قرار دارند. اجرای سنساره نیز در ادامه روند نقش آفرینی بازیگران زن در نقش‌های اصلی اجرا و در مرکز دید و نقطه عطف «میزانسن» بود. این بار این وظیفه بر دوش صبا کمالی قرار داده شده بود تا بلکه شاید بتواند به قادری کمک کند تا تجربه نافرجام حضور شیوا بلوریان در حدیث آصف زهر خورده... را از یاد ببرد و به روزهای خوش کار با رویا تیموریان در هرا بازگردد. عدم آمادگی‌های بدنی کافی برای ارایه نقش و صدای تربیت نشده بازیگر نقش سنساره، که مدام دچار تغییرهای ناخواسته در تشدیدکننده‌ها می‌شد، در مجموع باعث می‌شوند تا او در ارایه نقش موفق نباشد.

در ابتدای نمایشنامه و به‌عنوان دیالوگ متن، لاهامو (سنساره) می‌گوید:

«قانون مرگ برای همه کسان است، قانون مرگ برای همه یکسان است. دیگر امیدی نیست... ای اهریمن، من، لاهامو امشب از آن توام. در من حلول کن. بیا تا مست و مدهوش به مصاف اهورا شویم...»¹

جمله «قانون مرگ برای همه یکسان است» عین و به تمامی از اپیزود دوم نمایشنامه آنتیگونه اثر سوفوکل، تضمین شده است.² در آنجا آنتیگونه برای اینکه به کریون بگوید که قانون سیتِه- مبنی بر

1 - همان، ص 13

2- سوفوکل؛ افسانه‌های تبای؛ ترجمه شاهرخ مسکوب؛ انتشارات خوارزمی، تهران، ج 3، 1378، ص 263.

این که جسد دشمن نباید دفن شود- در مقابل قانون خداوند، این که جسد هر انسانی باید دفن شود، برای او بی ارزش است، خطاب به کریون می گوید: *قانون مرگ برای همه یکسان است*. اما این جمله در *سنساره* به معنای «*تمام انسان ها فانی هستند*» به کار رفته است. این اشاره در واقع تأکیدی بر علاقه نویسنده به تراژدی آنتی از یکسو و مفاهیم مذهبی از سوی دیگر و واقعیت همنشینی ناپذیری این مفاهیم است.

این دیالوگ ها ما را بی درنگ به یاد نمایشنامه *افسانه هرا* و این جمله ها می اندازند که:

«آه ابلیس، مرا دریاب می خواهی تو شوم، تو! من، هرا امشب از آن توام. در من حلول کن و بگذار پلشتی ات بر من سنگینی کند. هیچم کن، ابلیسم ساز، من آماده توام. مرا دریاب!»¹

تمایل نویسنده به بازگشت به شرایط اجرایی *افسانه هرا* و تکرار تجربه اجرایی آن مشهود است؛ هرچند که این مفاهیم متنی در دیگر نمایشنامه های او هم قابل ردیابی است اما بحث بر سر آن در حوصله این پژوهش نیست.

صبا کمالی بازیگر نقش *سنساره* در اجرای این نخستین دیالوگ های نقشش می گوید:

«*قانون مرگ برای همه کسان است*. *قانون مرگ برای همه کسان است...*»

عدم درک ابعاد دیالوگ و نیز کمبود توانمندی های بدنی و بیانی، اجرای نقش *سنساره* را در حد متوسط نگه می دارد و از این نظر به هیچ وجه با اجرای نقش *هرا* قابل مقایسه نیست.

یکی از ویژگی‌های مشترک در تمام اجراهای مورد مطالعه در این پژوهش، این است که اجراها با یک صحنه رقص یا حرکات موزون و به همراه موسیقی آغاز می‌شوند. در تمام این اجراها، همه کاراکترها هماهنگ با هم و همگام با موسیقی، حرکت می‌کنند و پس از چند دقیقه اجرا آغاز می‌گردد. در *سنساره* این رقص در آغاز اجرا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. بازیگر نقش *سنساره*، رودرروی تماشاگر قرار می‌گیرد و تعدادی «مودرا» (حرکت‌های دست) - که در ظاهر منطبق با مودرهای کاتاکالی است - اجرا می‌کند. در این جا لازم است تا درباره مودرها قدری دقیق‌تر بشویم.

رقص‌های سنتی در کشور هندوستان - با تمام گوناگونی‌شان - روایتگر داستان هستند. از آنجا که کلام در این رقص‌ها جایی ندارد، زبان گفتار به زبان اجرایی در دست و پا تبدیل می‌شود. همان‌طور که زبان در اساس خود یک نظام نشانه‌ای است و کلمه‌ها - به‌عنوان اجزای زبان - از نوع نشانه‌های نمادین و قراردادی هستند؛ در حرکت‌های دست و پا نیز، یک سری نشانه‌های قراردادی و نمادین به‌وجود می‌آید. در رقص‌های هند به این نشانه‌های نمادین دست‌ها در اصطلاح *مودرا* می‌گویند. *مودرها* به رقصنده کمک می‌کنند تا فارغ از کلام، به روایت قصه بپردازد؛ مثلن داستان ازدواج و زندگی یا جنگ خدایان. نکته مهم در این بحث این است که تمام تماشاگران و مخاطبان و مشارکت‌کنندگان در رقص‌های هندی بر این نشانه‌شناسی دست یا پا آگاه هستند و به دقت تمام نشانه‌های نمادین را دریافت و قصه را دنبال می‌کنند.

در اجرای *سنساره* از این *مودرها* فقط در سطح پوسته و شکل استفاده می‌شود. از یک‌سو هیچ‌کس از میان تماشاگران، مخاطبان - و حتی خود بازیگران - بر معنای این نشانه‌ها آگاه نیستند

و از سوی دیگر این که انتخاب این *مودرها* خیلی با *قصه سنساره* مرتبط نیست؛ گو این که در نمایشنامه به قدر کافی دیالوگ وجود دارد و ضرورتی برای بیان دست یا پا وجود ندارد. اجرای *سنساره* با یاری این افراد بر صحنه رفت: نویسنده و کارگردان: نصرالله قادری
طراح صحنه: رضا شاپورزاده؛ طراح لباس: مرجان گلزار
بازیگران: صبا کمالی، مرتضی زارع، مهران شجاع، علیرضا ناصحی، مهرانوش وفاپی، سارا بیات، علیرضا نصیبی و...



قادی بازیگران هرا را هدایت میکند



رویا تیموریان در نقش هرا



صبا کمالی (سنساره) و مهران شجاع (دایه) در اجرای سنساره

فصل چهارم : روایتها

بهرام بیضایی برای نخستین بار در ادبیات نمایشی ایران، مفهوم «روایت برای روایت» را طرح کرد. او با تلفیق تکنیک‌های اجرایی در معرکه‌گیری، پرده‌خوانی و نقالی دست به خلق نمایشنامه‌هایی زد که در آنها یک بازیگر، چندین پرسوناژ را ترکیب می‌کرد و روایتی را ارائه می‌داد. مفهوم *روایت برای روایت* به‌طور معمول به دو شکل تأویل می‌شود. نخست اینکه نمایشنامه در فرم یک روایت (Narration) نوشته شده است و از قوانین درام اروپایی پیروی نمی‌کند. به تبع آن، نیاز به یک شکل اجرایی «روایت» گونه نیز دارد. در این معنا، بیضایی در جستجوی شکلی از نمایش بوده است که از ریشه‌های عمیق نمایش ایرانی بهره‌برد اما در تعامل با مفاهیم امروزی و مدرن نیز قرار بگیرد. دوم اینکه یک روایت به شکل‌های گوناگون در فرهنگ عامه مردم وجود داشته است، در متل‌ها، افسانه‌ها و حکایت‌ها بارها گفته شده است اما این بار نویسنده روایت دیگری را ارائه داده است که روایت و برداشت اوست. بنابراین مفهوم «روایت برای روایت» در معنای دومش بر یگانگی اثر و فردیت نویسنده متکی است.

قادری تعدادی نمایشنامه نیز در شکل *روایت برای روایت* نوشته است که از آن میان موفق شده است تا دو اثر را به دو اجرای صحنه‌ای تبدیل نماید. او در این آثار مفاهیم مذهبی و عموماً

سرگذشت نامه‌هایی از بزرگان دین را مبنای کار قرار داده است و با تلفیق تکنیک‌های معرکه‌گیری و نقالی به آنها سر و شکلی داده است. او به‌طور معمول یک یا دو پرسوناژ ایرانی را وارد داستان می‌کند تا صلاحیت و مجوز این تلفیق را به‌دست آورد. ازسوی دیگر، زمینه مذهبی این آثار به او امکان می‌دهد که گاه از قواعد و تکنیک‌های تعزیه نیز بهره برد. در این فصل به بررسی دقیق‌تر این اجراها می‌پردازیم.

حدیث آصف زهرخورده

از بهر آنکه راست کردار بود!

سال یک هزار و سیصد و هفتاد و هشت هجری شمسی سال مهمی در ایران بود. این سال از سوی مقام معظم رهبری به نام سال بزرگداشت یاد امام خمینی (ره) نام‌گذاری شده بود. بودجه‌های میلیونی سرازیر شده و هنرمندان زیادی دست‌به‌کار شده بودند تا این سرمایه را خرج خلق آثار هنری نمایند. برخی داوطلب بودند و برخی نیز به‌کار گماشته شدند. از آن میان یکی هم *نصراالله قادری* بود که با دو نمایشنامه به صحنه آمد. نخست «*خواب دریا*» بود که به کارگردانی دوست دیرینه‌اش *امیر دژاکام* روانه صحنه شد. دوم «*حدیث آصف زهر خورده...*» بود که خود هدایتش می‌کرد. *جشنواره مهر* پذیرای تمام اجراهایی شد که به این مناسبت تدارک دیده شده بودند و این گونه بود که حدیث آصف زهر خورده به‌بار نشست:

«برای همه آنها که مرثیه سر می‌دهند که «زیبایی» و «جذابیت» چه خواهد شد، باید بگویم که اصلاً مهم نیست. باید دید که این وسط انسان چه می‌شود، چرا که حضور

انسان بر موجودیت «زیبایی» و «جذابت» رجحان دارد!»
(خواب دریا ص 5)

اگر در این نقل قول، به سادگی به جای واژه «انسان» از واژه «ایدئولوژی» استفاده کنیم همه چیز معنادار می‌شود. قادری چه در گروه *تئاتر اسلامی هابیل* باشد و بخواهد که درباره علی شریعتی مرثیه سرایی کند، چه در گروه *تئاتر جهاد دانشگاهی* سنگ آچار تاید و برادران سیاه‌پوست را به سینه بزند و چه این که حتی در گروه *تئاتر سیمرغ* باشد و داعیه تئاتر کودک داشته باشد، باز هم از عنکبوت‌های صهیونیست می‌گوید؛ او همواره در پی ایده و معنا بوده است. برای او هنر و به‌طور خاص تئاتر، وسیله و ابزاری است برای اولن انتقال و بیان ایدئولوژی و دومن برون‌ریزی تمام خواست‌های سرکوب شده اعم از خواست‌های مادی یا معنوی. او در همان جا بی‌درنگ ادامه می‌دهد که:

«زیبایی منهای فلسفه و پایگاه اعتقادی معنا ندارد!»
اجرای حدیث *آصف زهر خورده* با ویژگی‌هایی که ذکر شد، مهمترین اتفاق و بزرگترین تحول دوران‌های کاری قادری را به بار آورد. او برای نخستین بار به‌عنوان کارگردان و به همراه گروه اجرایی‌اش به هند سفر می‌کند و در *جشنواره رقص‌های سنتی و تئاتر شهر کاتاک* حضور می‌یابد. از سوی دیگر این اجرا در جشنواره مهر نیز جایزه بهترین کارگردانی و بهترین اجرا را می‌برد و به این ترتیب نقطه عطفی در زندگی هنری او را رقم می‌زند.

صحنه از هر چهارسو در تور والیبال محصور است. در وسط سکویی نهاده شده است که راوی، تک بازیگر اجرا، از آن بیرون می‌آید. او یک روح برزخی است که شهرزاد گونه داستانی تو در تو را روایت می‌کند. خط اول روایت، مربوط به تاریخ معاصر ایران و وقایع زندگی امام خمینی از خرداد 1342ش. تا زمان رحلت ایشان در

1368ش. است. آن گونه که در تاریخ معاصر ایران ثبت شده است، پس از وقایع خرداد سال چهل و دو و صدور حکم تبعید، از ایشان درباره وضعیت سیاسی- اجتماعی ایران می پرسند. ایشان در پاسخ می گوید که «سربازان من اکنون در گهواره خوابیده اند.» این جمله تلویحاً اشاره دارد به پیش بینی امام در مورد انقلاب سال پنجاه و هفت شمسی. همین فراز در متن این گونه آمده است:

«آصف من به قدر ستاره های آسمان مرگ بچشید و باز

زنده گشت. از آن وقت که **سربازانش به گهواره بودند**

تا آن وقت که بر تخت نشست...» (خواب دریا ص 83)

در مورد تبعید امام نیز آمده است:

«او را به جابلسا روانه کردند.» (ص 86)

مثال دیگر، ماجرای پذیرش قطعنامه 598 از سوی ایران و آتش بس جنگ تحمیلی در سال 1367ش. است. امام این امر را به نوشیدن جام زهر تشبیه کردند. در متن آمده است:

«... و آصف که به جان چنین نمی خواست، صلح

بکرد... آمدنش را خواستیم به جان، که بسیارتر از بسیار

دوستش می داشتیم؛ اما رفتنش را هرگز، در پی آن

قدح که نوشید.»

خط دوم روایت، مربوط به حکایت های عامه مذهبی است:

«دو پیغامبر بر زمین زنده اند و دو پیغامبر بر آسمان. الیاس

یکی از آن دوست که بر زمین زنده است و آن دیگر، خضر.»

(ص 89)

حکایت /دربیس پیامبر و جاودانگی او در بهشت، حکایت خضر، ارشد سپاه ذوالقرنین و این که او در ظلمات از آب حیات نوشید و حکایت /الیاس که از آبی نوشید که نه از زمین برآمده و نه از آسمان فرود آمده اما شیرین بود. در لابه لای خط اول روایت، بازگو می شوند.

خط سوم روایت، مجموعه‌ای از حدیث نفس‌های نویسنده است از این دست:

«من بغض به گلو دارم به قامت دنیا و اشک‌هایم دریا دریا تا اقیانوس جاری است از بهر آن که تحمیل یک زندگی بی‌درد بر یک روح دردمند زجرآور است.» (ص 89) و یا این تلمیح ادیبانه و زیرکانه که:

«سکه به نام تو می‌زند در سالی که قرن توست.» (ص 89)

و این روح برزخی روایتش را این گونه به پایان می‌برد که:

«این حکایت آصف ما بود آن‌گونه که من گفتم و این حکایت‌ها بی‌شمارند.» (ص 90)

قادری در کارگردانی، بازیگردانی و حرکت‌بندی این اجرا به دلیل این که در مساحت بسیار کوچک در میان تورهای والیبال محصور مانده بود به حرکت‌های وضعی و به خصوص به ترکیب حرکت‌های مختلف دست و پا روی می‌آورد. پیش از وارد شدن به این بحث باید یک مقدمه نظری یادآوری شود.

هرگاه قرار باشد تا در یک اجرای تئاتری، نشانه‌ای (Sign) خلق شود و یک رابطه دلالت درون اثر شکل بگیرد؛ مثلن این که یک شیء مثل پارچه در معنای پرچم، یک چهار پایه در معنای تخت پادشاهی و یا یک عصا به مثابه نیزه شناخته شود، دو عنصر باید همزمان عمل نمایند. نخست مفهوم «یگانگی» (unique) است. نشانه باید با معنایش در یک تناظر یک به یک قرار بگیرد. از آن جا که این نوع دلالت، به صورت قراردادی یا وضعی است و در اثر اجرایی ایجاد می‌شود؛ یگانه بودن دلالت، آن را قابل فهم و قابل انتقال می‌سازد. دوم مفهوم «تداوم» یا «استمرار» (Continuity) است. دلالت یک رابطه، باید تکرار شود و قوام یابد تا تماشاگر

بتواند به عنوان «هدف معنا ساز» به این رابطه پی ببرد، آن را کشف کند و از آن لذت ببرد.

در این اجرا قادی از حرکت های متعدد دست بهره می برد، اما عنصر یگانگی را رعایت نمی کند و عمومن فرمها در معنا های دو یا سه گانه با هم خلط می شوند. مواردی نیز یافت می شود مثل تصویری که بدن بازیگر در حکم نشانه ای به مثابه اسب تلقی می شود:

«صورتی دید که پیش او باز آمد به مثال اسب آتشین.»

و یا در تصویر دیگری نیز دو دست که یکی خورشید و دیگری ماه را نگاه داشته اند، به معنای فاجعه به کار رفته اند:

«ماه و خورشید جمع شده اند، اولادشان اشک.»

«حدیث آصف زهر خورده» با همکاری این افراد روی صحنه رفت:

نویسنده و کارگردان: نصرالله قادی

بازیگر: شیوا بلوریان

طراح صحنه: رضا شاپورزاده؛ طراح لباس: سیما رستگاران

هنگامه ای که آسمان شکافت

سال هزار و سیصد و هشتاد و یک شمسی از سوی مقام معظم رهبری به نام سال امام حسین (ع) نامیده شد. این نمایشنامه نیز به همین مناسبت نگارش یافت و همچون حدیث آصف زهر خورده... به واحد نمایش حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی پیشنهاد شد. از آن جا که یکی از رسالت های حوزه هنری در واقع پشتیبانی و تولید اجراهای مذهبی است؛ جشنواره کوچکی به نام «آئین های عاشورایی» متشکل از چهار اجرا برگزار شد و هنگامه ای... این چنین بود که در این میانه روی صحنه رفت.

از نظر سبک نوشتاری، وزن کلام و نوع نگاه به موضوع باید گفت که هنگامه/ی... بسیار وامدار بهرام بیضایی و به ویژه متکی و برگرفته از فیلمنامه روز واقعه نوشته اوست. از آن جا که قادری برای نخستین بار در روایت نویسی اش به یک کاراکتر ایرانی به نام «پیروزان» رو آورده است و از آن جا که قصد داشته تا اساطیر ایرانی و مفاهیم ملی را با اساطیر و مفاهیم مذهبی مرد علاقه اش در هم بیامیزد- کاری که بیضایی هم قبل تر در روز واقعه با استادی تمام به انجام رسانیده بود- به شدت تحت تأثیر بیضایی قرار گرفته است. حتی در بخشی از دیالوگها به طور مستقیم و بی واسطه از نوشته بیضایی گرفته برداری کرده است:

- پیروزان: «من ده جنازه دیدم. من بیست ستاره دیدم.

من تابوت دیدم. من نامردمان دیدم بسیار!...» (سه گانه

های نمایشی عاشورا ص 28)

بررسی دقیق تر نمایشنامه در حوصله و مجال این پژوهش نیست؛ اما از حیث اجرا باید به نکات و ظرایفی چند اشاره کرد. قادری در اجرا از شمشیر به نشانه صلیب و بدل از مسیحیت استفاده کرده است. او همچنین از شمع به نشانه آتش و بدل از زرتشت سود جسته است. پرچمهای سبز و قرمز به نشانه اولیا و اشقیا در تعزیه و بدل از اسلام و به ویژه مذهب شیعه هستند و نیز پرچم سفید که نشانه ایران است. بنابراین او هر چهار مفهوم را از طریق نشانهها با هم ترکیب می کند.

صحنه گرد است و به دو نیمدایره تقسیم شده است. نیمدایره نخست در سمت چپ صحنه به رنگ سبز است و نیمدایره راست صحنه به رنگ قرمز است. دو تشت آب به نشانه دجله و فرات در دو سوی صحنه اند. صحنه پردازی اثر به تمامی برگرفته از تعزیه و

منطبق با جهان دو بعدی خیر و شر، جهان مورد علاقه *قادری*، طراحی شده است.

همان گونه که شخصیت *آصف* در حدیث *آصف زهر خورده...* تمثیلی از امام خمینی (ره) و شخصیت *ایلیا* در *سنساره* تمثیلی از حضرت علی (ع) بودند، در *هنگامه‌ای...* نیز شخصیت *شُبیر* تمثیلی از امام حسین (ع) است. این اثر نیز از ساختار تمثیل‌گونه بهره می‌برد. *پیروزان* سرداری ایرانی است که در برزخ به سر می‌برد. او هر بار می‌میرد و باز جان می‌گیرد تا این که در واقعه کربلا خود را قربانی امام می‌کند؛ چنان که پیشگویی شده بود.

از دید کارگردانی و صحنه‌گردانی، این اجرا تکرار همان شیوه‌های اجرایی حدیث *آصف زهر خورده...* است. تفاوت بنیادین اما در تبدیل شدن کاراکتر زن به مرد است. *قادری* در هدایت بازیگران مرد در نقش‌های اصلی و پر دیالوگ هیچ توانایی خاص و تجربه به یادماندنی ارائه نداده است. از منظر بازیگردانی باید اعتراف کرد که بازیگر نقش *پیروزان* به هیچ وجه حتی با *شیوا بلوریان* در حدیث *آصف زهر خورده...* قابل مقایسه نیست و متن را در عمل به نابودی کشانیده است. ترکیب توانایی بازیگر و هدایت‌های کارگردان تبدیل به شیر بی یال و دم و اشکمی شده است که گاه دیالوگ‌ها را جا می‌اندازد، جابه‌جا می‌خواند؛ گاه حرکت‌های دست یا پا را به اشتباه ارائه می‌دهد و در به کار گیری صدا و تشدید کننده‌هایش به تمامی ناتوان است. تکرار تجربه‌های موفق همواره موفق نیستند حال آن که تجربه در ذات خودش پسندیده است.

یحیی

اجرای یحیی به عنوان پایان نامه عملی دوره کارشناسی ارشد یکی از مهمترین اجراهای *قادری* در میان آثاری است که در این

پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند. یحیی در میان این سیزده اجرا، تنها اثری است که نمایشنامه‌اش به‌وسیله خود او نوشته نشده است. این نمایشنامه به قلم محمد چرمشیر روی کاغذ آمده است و فرصت خوبی به هر پژوهشگری می‌دهد تا درباره توان کارگردانی قادری قضاوت نماید.

قادری یک صحنه خالی از هر چیز، دکور یا هر نوع ابزار صحنه‌ای را پیش‌روی تماشاگر قرار می‌دهد. خودش روی یک صندلی در کنار صحنه می‌نشیند و *بهرام / ابراهیمی* - تنها بازیگر این اجرا نیز- در لباس تمام مشکی به اجرای نقش می‌پردازد. او خود مدعی است که این اجرا براساس تکنیک اجرایی «تادئوش کانتور» طراحی شده است. او حضور کارگردان در صحنه را نشانه این تکنیک می‌داند. از هر نظر، چه وجه زیبایی‌شناسی و چه وجه فلسفی حضور *کانتور* بر صحنه به کلی ماجرای دیگری است. این عمل *قادری* حتی در سطح یک تقلید خوب و هوشمندانه نیز قرار نمی‌گیرد. دقیقاً به همین دلیل است که یحیی در زمره روایت‌ها و اجراهای تک نفره طبقه‌بندی شده است.

اجرا هیچ نکته قابل بحثی ندارد. یحیی به‌عنوان پروژه عملی پایانی در دوره کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس و به راهنمایی *فرهاد مهندس‌پور* به اجرا درآمد. از این حیث، اجرای روتین و بی‌خطری است که او را به راحتی از سد داوران می‌گذراند؛ اما از حیث کارگردانی بسیار در سطح پائینی قرار دارد. در مورد او که در سال 1376 ش. اجرایی مثل «*بازی تابلوی آخر*» را در کارنامه دارد، به نظر می‌رسد که قدرت و توان خلاق کارگردانش بیشتر مبتنی بر نمایشنامه‌هایی است که خودش آنها را نوشته است.



شیوا بلوریان راوی حدیث آصف زهر خورده ...



حبیب شکوری راوی هنگامه ای که آسمان شکافت
پیروزان که به صلیب کشیده شده است



بهرام ابراهیمی راوی یحیی و قادری نشسته بر صندلی

فصل پنجم: اجراهای اجتماعی- سیاسی

در میان آثار صحنه‌ای قادری تا زمان نگارش این نوشته به چهار اجرا برمی‌خوریم که با وجهه‌ای اجتماعی و به ویژه با درونمایه‌های سیاسی خودنمایی می‌کنند. این چهار اجرا عبارتند از: «غم عشق»، «افسانه پدر»، «آه مریم مقدس» و «گاهی اوقات برای زنده ماندن باید مرد». هر چهار مورد از زندگی شخصی نویسنده و حضور اجتماعی او اخذ شده‌اند و پس از گذرکردن از فیلتر تخیلات و در هم آمیختن با مسایل سیاسی روزمره تبدیل به نمایشنامه شده‌اند. در ابتدا این اجراها را جداگانه بررسی می‌کنیم و سپس ویژگی‌های مشترک آنها را بر خواهیم شمرد.

غم عشق

اجرای غم عشق بسیار تلاش داشت تا از تکنیک‌های اجرایی تعزیه بهره ببرد. سکویی در وسط و صحنه‌ای که گرد چیده شده است؛ سری در سینی در جلوی صحنه با تور سبز رنگی بر آن، صدای نوحه و زنجیر زدن و بالاخره بازیگرانی که با ورود به صحنه شخصیت خود را معرفی می‌کنند. همگی از عناصر شبیه‌خوانی به عاریت گرفته شده‌اند. اما در ورای این فرم تعزیه‌وار، داستان نویسنده‌ای (ایوب) نقل می‌شود که درگیر و دار با رئیس و همکارش (حجت) حاضر نیست تا از اصول خود و باورهای خود

بگذرد و ناخواسته با همسرش (ستاره) درگیر می‌شود. او از همه جا رانده می‌شود و در دره جذامیان با عشق و امید، در تنهایی به زندگی ادامه می‌دهد تا در آخر خوبی بر بدی چیره شود و حجت به سزایش برسد و/یوب دوباره قدر بیند و بر صدر نشیند.

هنر ارسطویی در اساس بر **تقلید** استوار است؛ تقلیدی که با تخیل در می‌آمیزد و محصولی متفاوت با واقعیتی که مورد تقلید قرار گرفته است، می‌آفریند. در تقلید ارسطویی، هنرمند همواره به واقعیت نظر دارد اما به آن بسنده نمی‌کند. او با کمک تخیل و با به‌کار انداختن قوای خلاقه‌اش، آن واقعیت را تعالی می‌بخشد؛ به آن نظری بلندتر می‌اندازد و آن را باز تولید می‌نماید. پیش‌تر در مورد ساخت تمثیلی در آثار *قادی* بحث کردیم و گفته آمد که او با نگاهی به حکایت‌های تمثیلی دست به خلق موقعیت‌های نمایشی می‌زند.

فابل (Fabel) در لغت به معنای حکایت و از ریشه لاتین *فابولا* (Fabula) گرفته شده است. در روم باستان به نوع خاصی از کمدی مضحکه (Farce) گفته می‌شد. *فابیولا* انواعی نیز داشت که موضوع بحث حاضر نیست. اما واژه *فابل* را معادل با حکایت تمثیلی می‌دانیم که از افسانه‌ها یا قصه‌های منظوم یا منثور گرفته شده است؛ معمولن از زبان حیوانات مطالبی اخلاقی بیان می‌شود و با اندرزی حکیمانه نیز به پایان می‌رسد. جانوران در این قصه‌ها خصوصیت‌های انسانی دارند. این حکایت‌های تمثیلی معمولن دو وجه دارند؛ نخست وجه نمادین و نمایشی آنهاست که همانا یک قصه و ماجراست. دوم وجه عبرت‌آموزی یا نتیجه‌گیری اخلاقی است که یا به صراحت در پایان آن گفته و یا در لابه‌لای قصه از زبان شخصیت‌ها بیان می‌شود.

با این مقدمات باید گفت که *قادری* نمایشنامه‌ها و اجراهایش در اساس یکسره ارسطویی و بر بنیاد تقلید استوارند. گاه این تقلید با تخیل در می‌آمیزد و خلاقیتی والا را به نمایش می‌گذارد؛ گاه هم در همان حد تقلید باقی می‌ماند. فرم *حکایت‌های تمثیلی* تقریباً در تمام آثارش به چشم می‌خورد اما در این چهار اثر تا آنجا پیش رفته که مثلن در *غم عشق* دیگر ویژگی کلیت بخشی خود را از دست داده است. کمترین ارزش یک حکایت تمثیلی در کلیت بخشیدن به مفاهیم است. مثلن این که روباه نماد انسان‌های فریبکار می‌شود و افتادن پنیر در دهان زاغ، نشانه از دست دادن فرصت‌های خوب و چیزهای نیکوست. حال اگر این «کلیت بخشی» از یک حکایت تمثیلی گرفته شود، مثلن پنیر نشانه همان پنیر باشد- و نه چیزی فراتر از آن- آیا باز هم یک حکایت خواهد بود؟ مسلم است که خیر. در این صورت با تقلیدی روبرو خواهیم بود که هیچ رابطه‌ای با تخیل و دنیای خلاقیت ندارد.

شخصیت / یوب در *غم عشق* هنرمند مسلمانی است که با تمام وجود به مقدساتش پایبند است؛ عاشق امام حسین (ع) است و هر آن چه که او را از عشقش باز دارد، وسوسه شیطانی می‌داند. همسرش *ستاره* از این وضعیت به تنگ آمده است و راه فراری می‌جوید. حجت دوست و رئیسش، کافری است که توبه کرده و مسلمان شده است. به بخشی از دیالوگ‌های اجرا که شخصیت‌ها را نمایان می‌سازند توجه می‌کنیم:

- *یوب*: لیدر فرهنگی چپ‌ترین چپ‌های ایران
مشمول امدادهای غیبی شد و چکمه‌هاشو به گردنش
آویزون کرد و راهی خیمه حسین شد.

- *ستاره*: فردا می‌ری به مشمت کتاب رفیق لینن و
مجله «پیکار» و «چلنگر» می‌خری. یه مدتی قیافه

ابوزیسیون می‌گیری. شکل و شماپلت هم باید عوض بشه. ریش فیدلی می‌ذاری، کلاه ارنستی می‌خری. معرکه به پا می‌کنی و داد و بی‌داد راه می‌اندازی. اما بعد یه گه خوردم نامه هم همیشه مثل دعای چشم زخم همراه داشته باش. تو سرازیری فریادرسه!

حجت با کلاه و پالتواش، با رفتارش، کامل و بدون شک تصویری را از یکی از سرپرستان پیشین مرکز تئاتر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان که اتفاق در زندگی واقعی *قادر* رئیس او هم بوده است، به ذهن می‌آورد. دیالوگ‌هایی شبیه به آن چه آمد نیز این نظر را تأیید می‌کنند و به ناچار ما را بر آن می‌دارند که حجت را نشانه‌ای از رئیس پیشینش و *ایوب* را نشانه‌ای از خود نویسنده بدانیم. این جاست که ویژگی «کلیت بخشی» از اثر گرفته می‌شود و اجرا به یک «*درام/تویوگرافیک*» تبدیل می‌شود. برای تأیید این نظر، به بخش دیگری از دیالوگ‌ها نظری افکنیم:

- *ایوب*: مولای من جهاد را به سه شکل تقسیم می‌کند. او می‌فرماید: ما با دست، شمشیر به دست می‌گیریم و مبارزه می‌کنیم، اگر دستهامونو قطع کردن، جهاد با زبون شروع می‌شه و با زبون رسواگری می‌کنیم و اگه زبونمون رو بریدن، با دلمون جهاد می‌کنیم. با دلی که به کفر نفرت می‌ورزه.

- حجت: من برای نجات خودم حتی به زخم رحم نکردم. خودت که شاهد بودی... ولی من برگشتم. خدا قبول کرده، همه منو پذیرفتن. اگه غیر از اینه، مسئولین امنیتی چطور موافقت کردن که پست به این مهمی به من واگذار بشه؟

نتیجه منطقی نخست این که دیالوگ حجت به دقت و عین به عین از واقعیت برداشت- یا تقلید- شده است. این تطابق آن قدر

دقیق است که تماشاگر هیچ دلالتی به جز خود واقعیت را پیش رو نمی‌بیند، مگر آن که از آن بی اطلاع باشد و به ناچار از تخیلش کمک بگیرد. اما در این جا پرسشی مطرح می‌شود. تماشاگری که هیچ آشنایی قبلی با نویسنده، با زندگی خصوصی‌اش و با شخصیت واقعی حجت ندارد، کسی که ارجاع‌های متن را در نیابد، چگونه با اجرا رودررو خواهد شد؟ پاسخ این پرسش مهم و اساسی به دو بخش تقسیم می‌شود. اول این که *قادری* در اجرا، عناصر محیطی پرکننده فضا و جزئیاتی قرار می‌دهد تا هر ذهنی با هر میزانی از آگاهی بتواند برای مدتی با آنها درگیر باشد. مثلن در همین اجرای *غم عشق*، ماه سرخ که می‌درخشد، سر بریده در سینی، بازیگران همسرا که در شکل «میمون» ظاهر می‌شوند، دختری که می‌رقصد، صداهایی که می‌آید و مثال‌هایی از این دست، همگی عناصری هستند که دشت کم در ظاهر، توجه را به خود جلب می‌کنند. دوم این که مخاطب، کسی که هیچ پیشینه‌ای- آن طور که گفته شد- در ذهن ندارد، قادر به فهم و درک دلالت‌های مرکزی اثر، که اجرا برای انتقال آن ترتیب یافته است، نخواهد بود. پس به‌سادگی درمی‌یابیم که چنین تماشاگری از فهم دلالت‌های اساسی اجرا عاجز است اما بازیچه‌هایی در اختیارش گذاشته شده تا به کشف آنها پردازد. این جمله که «چیزی نفهمیدم اما جالب بود» بارها و بارها از سوی مخاطبان اجراهای *قادری* و گاه حتی منتقدین تئاتر، شنیده شده است و ریشه در همین ویژگی دارد.

نتیجه منطقی دوم این که *نصرالله قادری* همچنان تئاتر را به مثابه تریبون می‌انگارد و هدفش را در آن دنبال می‌کند. این بار او برای شعارهای مذهبی‌اش علاوه بر مستقیم‌گویی، از برهان خلف نیز استفاده می‌کند. او در موضع مخالف می‌ایستد، مفاهیم

مذهیبش را در برابر پرسش‌های بنیادین قرار می‌دهد؛ اما پاسخ‌های مورد علاقه خودش را به همه آنها می‌دهد. بنابراین در موضع منتقد، از این مفاهیم دفاع می‌کند. به این گفتگو توجه می‌کنیم:

- حجت: هیچکس به یاد ما نیست.

- ایوب: او هست.

- حجت: از هنگامه مرگ هابیل مرده!

- حجت: من و تو آیه مسلم خدایی هستیم که

اگر بود ظالمترین موجودات کائنات بود... چگونه امیدوار

بمونم به رحمت بشارت داده شده، وقتی در آئینه،

حقیقت را می‌بینم.

و کمی بعدتر ستاره رو به ایوب می‌گوید:

- مرغ باغ ملکوتم رو انداختن زیر چنگال خائنی که تا

هفت بند استخوانش بوی کفر می‌آد.

... به بهانه رک گوپی و اخلاق تند، دائماً اوتی.

ایوب- از زبان نویسنده- در پایان این کشمکش می‌گوید:

- من مأمور به انجام وظیفه‌ای هستم که به من محول

شده، نه مأمور حصول نتیجه.

به این ترتیب بار دیگر مفهوم «نظر کردگی» به کمک هنرمند

می‌آید تا شعارهایش را در قالب آن بپیچد و نجات بخشد. ستاره در

پایان می‌گوید:

- درد را که **واگویه** کنی، آرام می‌گیری.

هرچند در ابتدای نمایشنامه و نیز در اجرا تاکید شود که:

«هرگونه شباهت کاراکترهای نمایشنامه با شخصیت‌های واقعی کاملاً

تصادفی است.» باز چون آفتاب آشکار است که قادری بخش‌هایی از

دوران کاریش را در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان با اندکی

تخیل و قدری توهم در آمیخته و به زبان تئاتر واگویه کرده است.

این اندک تخیل، آنقدر نبوده است که میزان همسان‌سازی کاراکترها با واقعیت آنها را کاهش دهد و یا توان تشخیص آنها را از مخاطب بستاند. تقدیم‌نامه او در ابتدای نمایشنامه کمترین گواه مدعای نگارنده است:

«پیشکش به گروه تئاتر سیمرغ که به سال 74 مظلومانه در مرکز تولید تئاتر و تئاتر عروسکی شهیدش کردند! تا آنها که نباید بمانند، بمانند.

سیمرغ قربانی شد اما نه برای اسماعیل! اما از دل خاکستر سرخ خورش سیمرغی دیگر برمی‌آید...

و به یاد کرد «بازی تابلوی آخر» و «شاپرک‌ها»!...»
(تمامی نقل قول‌ها از متن دست‌نویس اخذ شده‌اند)

اجرای غم‌عشقی در سال 1378 ش. با همکاری این افراد روی صحنه رفت:

نویسنده و کارگردان: نصرالله قادری

بازیگران: فرشید ابراهیمیان(حجت)، کرامت رودساز (ایوب)،

آذرخش مخبری (ستاره)، مهدی طهماسبی، بابک

زرکشوری، پیام حسین سوری و ساناز لشکری.

طراح لباس: سیما رستگاران

طراح صحنه: رضا شاپورزاده، سپهر گودرزی

آهنگساز: شهریار پاوندی

افسانه پدر

لعبتکی گروهی بازیگر دوره‌گرد را در تماشاخانه‌ای گرد کرده است تا /افسانه پدر را روایت کنند. ماجرا از این قرار است که خانه‌ای در حال ویران شدن و مادر خانه نیز گم شده است. سلیمان، جمال، کمال و یوسف - پسران خانواده - بیشتر از این که

در فکر پیدا کردن مادر باشند در فکر منافع خود هستند. حتی پدر خانواده هم از مادر غافل مانده است و درگیر دل مشغولی‌های دیگری است. یوسف، برادر کوچکتر، امورات خانه را به دست گرفته است. او عاشق دختر عموی خود گل‌کو نیز هست. دیگر برادران با او، گل‌کو و عمویشان مخالفند و حتی عمو را زندانی کرده‌اند. در این میان گل‌کو به وسیله یکی از برادران مورد تجاوز قرار می‌گیرد و پدر با دیدن این صحنه سگته می‌کند. عزیز، فرزند دیگر خانواده که دچار عقب‌ماندگی ذهنی به نظر می‌رسد، از این اوضاع سرسام گرفته است. او دست به اسلحه می‌برد. همزمان خواهر کوچکترش فاطمه، که کودکی بیش نیست، به دست عبدالمیون - که یک عنصر بیگانه و اجیر شده برادران است - کشته می‌شود. عزیز قفل سردابه را می‌شکند و در جستجوی عبدالمیون وارد آن می‌شود. او مادر را که به وسیله برادران مخالف با یوسف زندانی شده بود، پیدا می‌کند. مادر به دست عبدالمیون کشته می‌شود و خود او نیز به دست گل‌کو از پا در می‌آید و پدر با دیدن این صحنه‌ها جان می‌سپارد. وقتی که همه حیاط را ترک می‌کنند، خانه ویران می‌شود و فرو می‌ریزد.

مرتضی زارع بازیگری که در نقش عزیز ایفای نقش کرده است، می‌نویسد:

«کارگردان در آغاز کار گفت که ما در این تجربه می‌خواهیم بینیم که آیا از بین دو شیوه بازیگری استانیسلاوسکی و تئاتر روایی و شکل سومی که ما در ایران به‌عنوان بازیگری تعزیه می‌شناسیم، می‌توانیم به یک شیوه اجرایی جدید برسیم که تلفیقی از این شیوه‌ها باشد و اینکه آیا در اجرا نیز می‌توانیم به شکل مطلوبی برسیم... قصد ما نادیده گرفتن یا زیر پا گذاشتن

اصول نیست؛ ما فقط می‌خواهیم تجربه جدیدی را به انجام برسانیم.»¹

میل وافر و بی‌حد و حصر قادری به تجربه‌گری پیش از این اجرا نیز مشهود و آشکار بود. تلفیق ساختار تراژدی آنتی با یک داستان مذهبی، که اساسن جمع ناپذیر بوده‌اند، در *افسانه هر*، تلفیق تکنیک‌های نقالی و روایت کاراکترهای ایرانی از واقعه کربلا در *هنگامه‌ای که آسمان شکافت*، درهم آمیزی تئاتر کودک با سیرک و ژانگولر و نمایش‌های دوره‌گرد در *تابلوی بازی آخر*، همگی نشان‌دهنده این واقعیت هستند. اما دو نکته مهم و اساسی در اینجا خودنمایی می‌کنند. نخست این که مفهوم آزمایش (Experiment) برای فردی معنا پیدا می‌کند که در مرز دانش (Science) ایستاده است و از این دید با تجربه (Experience) فاصله زیادی دارد. *آیزاک نیوتون* در فیزیک، ابتدا بر دانش زمانه خود مسلط می‌شود؛ سپس به دلیل این که دانش زمانه‌اش معادلات او را به جواب نمی‌رسانند و مجهول‌ها را معلوم نمی‌کنند، دست به طرح و حل معادلاتی می‌زند که منجر به ارزیابی قانون‌های اول و دوم نیوتون می‌گردند. بنابراین او در قدم اول بر لبه مرز دانش زمانه‌اش می‌ایستد و در قدم دوم از آن فراتر می‌رود. به این قدم دوم، واژه «تجربه» گفته می‌شود. تجربه می‌تواند به جواب مثبت برسد و یا می‌تواند پرسش جدیدی را مطرح کند که پیش از آن وجود نداشته است. *استانیسلاوسکی* نیز ابتدا بر سازوکار بازیگری، آن طور که در قرن نوزدهم ممکن بود، تسلط یافت و سپس طرحی نو در انداخت. نکته دوم این که «تجربه» باید در شرایط «تجربی» و در

1- زارع مرتضی؛ چگونگی شکل‌گیری شخصیت‌های نمایش *افسانه پدر در مسیر اجرا*؛ استاد راهنما: نصرالله قادری؛ دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی، 1378؛ ص 3.

محیط آماده برای تجربه، اتفاق بیافتد. بدیهی است که مثلن آزمایش‌های فیزیک هسته‌ای در آزمایشگاه فیزیک یک دبیرستان نمی‌تواند اتفاق بیافتد و مثلن تمرین‌های پلاستیک در تمرین‌های گروتفسکی نمی‌تواند در یک آموزشگاه بازیگری که دوره‌های سه ماهه تابستانی برگزار می‌کند، رخ دهد. بنا بر این مقدمات، باید گفت که قادری از هر دو پیش‌نیاز بی‌بهره است. نخست این که او دانش دست اول در حیطه بازیگری یا کارگردانی ندارد. بدیهی است که برای کسب چنین دانشی دست‌کم باید در بطن روند تولیدات صحنه‌ای امروز جهان قرار داشت و به‌صورت رو در رو از سوی بنیان‌گذاران و صاحب نام‌های این رشته آموزش دید. تسلط نداشتن بر هیچ یک از زبان‌های خارجی نیز برای قادری مزید بر علت است و مانعی اساسی که او را از دسترسی متنی به منابع تئاتر جهان نیز عاجز می‌سازد. دوم این که او در شرایطی به کار عملی تئاتر مشغول است که حداکثر سه ماه فرصت تمرین دارد و پس از آن باید سه مرحله نیز بازبینی از سر بگذراند تا بتواند در شرایط جشنواره‌ای، اثرش را به اجرا برساند. او هیچ شانسی برای ایجاد تغییر یا تحول در این شرایط را ندارد و بنابراین در اساس نمی‌تواند در شرایط تجربه‌گری قرار بگیرد.

اجرای *افسانه پدر نمونه* اعلامی فرم تمثیلی است که از آن سخن رفت. کارگردان، صحنه نمایش را - که همانا خانه‌ای قدیمی است- به دو بخش راست و چپ تقسیم می‌کند. در وسط حیاط، یک حوض آب قرار دارد. به این ترتیب از نظر نشانه‌شناسی، خانه نشانه‌ای از مام وطن، ایران است و راست و چپ نیز تمثیلی از جناح بندی‌های سیاسی چپگرا و راستگرا در ایران پس از انقلاب است. حوض آب نیز نشانه‌ای از چاه‌های نفت است. همه دعوها

بر سر «آب شیرین» (نشانه‌ای از نفت) است. جمال - یکی از برادرها - وقتی که پیشنهاد تعمیر منزل را به پدر می‌دهد می‌گوید:

« به جاش ما هم به اونا آب شیرین می‌دیم.»

شخصیت *لعبتک* که نویسنده و کارگردان *افسانه پدر* است و دسته بازیگران را به کار گرفته، نشانه‌ای شمایی از راوی است. در دسته‌بندی کاراکترها نیز باید گفت که تمام آنها نشانه‌ای هستند از یک طیف خاصی از افراد اجتماع. مثلن *سلیمان* نشانه‌ای است از مأموران امنیتی؛ *کمال* نشانه‌ای است از طیف مذهبی؛ *جمال* نشانه بازاری‌ها و نان به نرخ روز خورهاست. *مادر* نشانه آشکاری از مام وطن که وجودش با خانه یکی و عجین شده است. پدر نیز نشانه‌ای است از «پدر» که همانا بالاترین قدرت سیاسی موجود است. *یوسف*، نشانه طبقه‌ای است که قصد تغییر، تحول و کنترل اوضاع داخلی منزل را دارند. *گل‌کو* نشانه‌ای از ناموس خانواده، نشانه عشق گمشده است. این که از واژه *تیپ* استفاده نمی‌شود به این دلیل است که تمام این کاراکترهای نشانه‌ای، از قبل و در خارج از اثر ایجاد و تبیین نشده‌اند؛ بلکه در داخل اثر و همزمان با خلق آن ایجاد شده‌اند و پس تنها در این اثر دارای معنا و دلالت هستند. نکته دیگر این که این کاراکترهای نشانه‌ای به خصوصیات اشاره می‌کنند که فقط در این اثر به یک قشر یا طبقه نسبت داده می‌شود.

در این میان، شخصیت عزیز متفاوت به نظر می‌رسد. این کاراکتر کاتالیزوری است که وظیفه‌های گوناگونی برعهده دارد. نخست این که او با حضورش در میان صحنه‌های اجرا تداوم ریتم نمایش را برعهده دارد. دوم این که حرف‌های شاعرانه و کودکانه‌اش در میانه آن همه شعار و دیالوگ سیاسی، تنفس و استراحتی به تماشاگر

می دهد. سوم این که از زبان نویسنده اثر، کلی گویی می کند، افشا می کند یا از آینده آگاهی می دهد. دیالوگ‌هایی نظیر:

- آق خدا، این جا شیر تو شیره...
- من سرم سرسامه، بازار مسگراست...
- غصه نخور دیوونه، کی گفته شب می‌مونه...
- اخوی کمال عقبی می‌ره، می‌خواد یه زن دیگه بخره!
- گل‌کو خانم گلت کو؟ اومدی یوسف بدزدتت که گم بشی؟

- آدم وقتی قهر می‌کنه، باید بری منت کشی؟

به نظر می‌رسد که کاراکتر عزیز به تمامی برساخته ای است از تلفیق شخصیت بهروز وثوقی در فیلم «سوته دلان» و اکبر عبیدی در فیلم «مادر» که هر دو از ساخته‌های سینمایی علی حاتمی فقید هستند. کاراکتری بین عقل و جنون که پر است از معصومیت دوران کودکی و سخن گوی خرد جمعی است. در ابتدا دیوانه و کم عقل به نظر می‌رسد چرا که حرف‌هایش بی‌ربط و بی‌معنا می‌نماید اما به تدریج درمی‌یابیم که او همچون *بهلول عاقل* است. او سخن به حقیقت می‌گوید و همین نیز جرم اوست تا دیوانه خوانده شود و طرد شود. او از جنس بقیه نیست. دلش پاک از هر زنگاری است. همین نیز جرم اوست.

لعبتک در همان آغاز اجرا می‌گوید:

- کنایتی در این مثل هست که فقط شما می‌توانید آن را روایت کنید...

بازی کودکان‌های است که می‌خواهم آب در لانه موران بریزیم...

عیاضی ساخته‌ام چنان که می‌خوانید... سکه می‌دهم از زر ناب تا افسانه پدر مرا روایت کنید.

این نقل قول نیز گواه دیگری است از خود اجرا برای اثبات تمثیلی بودن اجرا و این که نویسنده بار دیگر نیز واگویه‌های سیاسی‌اش را به صحنه کشانده است.

افسانه پدر در سال 79 ش. با یاری این افراد روی صحنه رفت:

نویسنده و کارگردان: نصرالله قادری

طراح صحنه: رضا شاپورزاده

بازیگران: کرامت رودساز، مسعود سخایی، ندا مقصودی، رضا مختاری، مهران شجاع، مهدی طهماسبی، شیرین امامی، سپهر گودرزی، سمانه شیخ‌الاسلامی و...

آه مریم مقدس!

ماجرای دستگیری و قتل *وسه ولد میرهولد*¹، کارگردان مشهور روسی و نیز اعدام *ایساک بابل*²، شاعر و نویسنده بزرگ روسی، در دوران خفقان استالینیسیم در اتحاد جماهیر شوروی همواره مورد توجه هنرمندان بوده است. فاجعه قتل *ماکسیم گورکی*³ در تبعید و بازداشت ده‌ها هنرمند و روشنفکر می‌تواند هر نویسنده‌ای را وسوسه نماید. قادری با تکیه بر شباهت مفهوم «*عالیجناب خاکستری*» به این وضعیت دراماتیک یورش می‌برد.

او دخمه‌ای می‌آفریند و چهار زن از چهار ملیت مختلف را در آن زندانی می‌کند. هر چهار زن به این امید که می‌توانند از شر تعقیب کنندگان‌شان رها شوند، دست به دامان عده‌ای مزدور شده‌اند تا با یاری آنها از طریق کشتی از مرز ایتالیا به سمت سرزمین‌های آزاد بگریزند. هر چهار زن شوهرانی دارند که یا دستگیر شده‌اند و یا

1- Vsevolod Emilovich Meyerhold (1874-19340)

2- Isaak Emmanuilovich Babel (1894-1940)

3- Maxim Gorki (1868-1936)

فراری هستند. عالیجناب به شدت در تعقیب آنهاست. سربازان و فرماندهان مزدور، در این دخمه به هر چهار زن تجاوز می‌کنند و به دستور عالیجناب آنها را می‌کشند. سپس عالیجناب از راه می‌رسد و همگی را قتل‌عام می‌کند، حتی فرمانده سربازان مزدور را. تنها روح سرگردان میر هولد، که پیش‌تر در همین دخمه به قتل رسیده است و در تمام این مدت شاهد ماجراست، می‌ماند با تمام غم بشریت بر دوشش.

قادی در مقدمه نمایشنامه‌اش درباره عالیجناب خاکستری توضیح می‌دهد:

«کاردینال ریشیلو (1642-1585 م.) وزیر اعظم لویی سیزدهم (43-1601 م.) که پس از تبعید «ماری دومدیسسی» به مقام نایب‌السلطنه امور دربار رسید و اداره کشور فرانسه را در دست گرفت، دور از چشم دیگران و در نشست‌های محفلی از نصایح و رهنمودهای مردی سیاسی به نام پدر ژوزف (1638-1577) بهره می‌گرفت.

پدر ژوزف در تحکیم حکومت مستبدانه ریشیلو نقش مهمی داشت و بسیاری از توطئه‌ها و قتل‌های سیاسی را در خفا سامان می‌داد، در فرانسه سده هفدهم به عالیجناب خاکستری شهرت یافت. عامه مردم بدون آن‌که از وجود پدر ژوزف در دستگاه حاکمه آگاه باشند، اعمال خودسرانه و پیروزی ریشیلو در برابر دشمنانش را به عالیجناب خاکستری مرموزی نسبت می‌دادند که در پشت پرده سرنخ همه جناب‌ها را در دست دارد.» (آه مریم مقدس صص 3-4)

در اجرای آه مریم مقدس! دو ابداع هنری مهم وجود دارند. نخست کاراکتر «وسه ولد»، روح سرگردانی که در این دخمه آواره

است. او- یادآور مدیر هولد نیز هست و روزی به امید رهایی به این دخمه آمده و به دست سربازان عالیجناب خاکستری به قتل رسیده است. او شاهد تمام ماجراهاست. در این رنج ابدی به سر می برد که ناخواسته باید شاهد تمام بی عدالتی ها، قتل ها و درنده خویی باشد که در این دخمه صورت می پذیرد. *وسه ولد* همه را می بیند اما به جز یک نفر، هیچ کس او را نمی بیند. او تنهای ابدی است. *جمیله* - یکی از چهار زن- او را می بیند و با او حرف می زند؛ هرچند که هیچکس *جمیله* را باور نمی کند.

شخصیت «*وسه ولد*» در ادامه کاراکتر «*عزیز*» در افسانه پدر و به نوعی می توان گفت از نظر دراماتیک، تکامل یافته آن است. او دانای کلی است که از زبان نویسنده مهمترین سخنان را می گوید؛ هشدار می دهد؛ نتیجه گیری می کند و گاه حتی شعر می سراید:

- «آدم هرگز تنها نیست. چون وقتی که تنهاست، خدا برایش اشک می ریزد.»

او از نظر ساختاردراماتیک در بطن کنش و رویدادها حضور دارد اما چون روح است، خارج از روابط جاری نمایشنامه قرار می گیرد. همین امر به او اجازه می دهد تا ناگفتنی ها را بگوید و به دور از شعار پردازی، سخن نویسنده را بیان نماید. *قادی* با خلق این کاراکتر، تا حدی موفق می شود دیالوگ های شعارگونه اش را در دهان شخصیت بگذارد و در شکلی طبیعی تر ارایه کند.

ابداع دوم، خلق دخمه است. یک قفس آهنین تخم مرغی شکل که تمام کاراکترها در تمام طول اجرا در آن زندانی هستند. این دخمه آهنین مفهوم «*تنگی*» دنیای آنها و مخمصه ای را که به آن دچار هستند را آن قدر به زیبایی بیان می کند که در عمل نویسنده از طریق دیالوگ، تنها مهر تضمینی بر همه این مفهومها می زند. در این جا دیده می شود که شاید اگر نمایشنامه ها و اجراهای *قادی*

در اختیار یک طراح هنری زنده و کار کشته- همچون مجید میرفخرایی- قرار گیرند، بن‌مایه‌ها و قابلیت‌هایی برای صحنه‌ای شدن پیدا کنند. این فرصتی است که *قادری* بیشتر وقت‌ها از خود دریغ کرده است.

گاهی اوقات برای زنده ماندن باید مرد! نمایشنامه گاهی *اوقات برای زنده ماندن باید مرد!* با نگاهی آزاد به داستان *دیوان سومنات* نوشته *ابوتراب خسروی* و به صورت اپیزودیک نگاشته شده است. اثر در سه اپیزود مجزا از هم به روایت چگونگی قتل کاراکتر اصلی‌اش، زن جوانی به نام هاسمیک می‌پردازد.

اجرا در صحنه‌ای رخ می‌دهد که شبیه به یک رینگ بوکس طراحی شده است. تمام بازیگران با دستکش‌های بوکس وارد صحنه می‌شوند و در حال رقص پا و حواله کردن مشت به سمت یکدیگر، سخن می‌گویند.

این اجرا ترکیبی است از ماجرای قتل‌های زنجیره‌ای، آوازهای دسته‌جمعی حزب توده در طرفداری از پرولتاریا، شلیک پی در پی گلوله و البته مشت زنی. نمایشنامه که در سه اپیزود نگاشته شده است، در ایده مرکزی‌اش بسیار شبیه به داستان *راشومون* نوشته *ریونوسکه آکناگاوا* می‌نماید. *آکیرا کوروساوا*، کارگردان فقید ژاپنی، نیز فیلمی به همین نام بر اساس این داستان ساخته است. *راشومون* ماجرای قتل یک سامورایی را سه بار و از سه زاویه دید در سه اپیزود روایت می‌کند.

همان طور که قدیمی‌ها می‌گویند: «از هیچ، هیچ می‌روید.» نگارنده معتقد است که این‌بار *قادری* از پشت عینکی بسیار خود بزرگ *بینانه* به تحلیل و تبیین وضعیت اجتماعی و به‌خصوص وضعیت

سیاسی ایران پرداخته است. شخصیت *هاسمیک* هر سه بار و در هر سه روایت به ضرب گلوله از پا درمی‌آید و در سه وضعیت متفاوت، عاملان دخالت کننده در قتل او بررسی می‌شوند. ایده‌های اجرایی، صحنه‌ای و کار بازیگران گروه آن قدر ضعیف، ناکام و ناموفق است که جایی برای هیچ گونه بحث و بررسی باقی نمی‌ماند. گویی از یک سو سیاست‌زدگی *قادی* و از سوی دیگر ترس او از بیان مستقیم مفاهیم سیاسی به دلیل کنترل و بازبینی‌های پی در پی، دست به دست هم داده‌اند تا اجرایی ناموفق را به بار بنشانند. مشارکت مخاطبان تئاتر با این اثر آن قدر محدود است که منتقدان و البته کارگزاران تئاتری، *قادی* را متهم به پیچیده‌گویی، شعار زدگی و «ناتوانی در برقراری ارتباط با تماشاگر» می‌کنند.

این همه نیز مقدمه‌ای می‌شوند برای خلق اثر بعدی او، «*محشر خر تو خر*» که بعدتر نیز به نام «*شهر فرنگ شهر ما*» تغییر نام داد. او در این اثرش تلاش می‌کند تا بازتاب‌های منفی «*گاهی اوقات*» را بزدايد. این نوشته در حالی رو به پایان خودش پیش می‌رود که *قادی* همچنان تئاتر تولید می‌کند؛ پس این پژوهش نیز ناگزیر پایانی باز خواهد داشت.

ویژگی‌های مشترک

برای این چهار اجرا می‌توان ویژگی‌های مشترک زیر را برشمرد: **نخست.** به مسایل سیاسی و اجتماعی روز جامعه می‌پردازند. به عنوان نمونه اشاره به پدیده قتل‌های زنجیره‌ای و یا انتقال قدرت سیاسی در انتخابات دوم خرداد 1376 ش قابل بیان هستند. **دوم.** هدف غایی همه این اجراها تاثیر شناختی و عقلانی بر آگاهی مخاطبان‌شان است و غایت در این دارند که پرسشگر

باشند. اما به دلیل ایدئولوژی زدگی و شعار زدگی و نیز نگاه اخلاقی - مذهبی نهادینه شده در آفرینشگرشان، این ویژگی‌ها به اجراها نیز منتقل شده اند؛ در نتیجه اجراها بیشتر به بلندگویی برای بیان دیدگاه‌های خالقشان شبیه شده‌اند.

سوم. از نظر وجوه دراماتیکی، زیبایی‌های زبانی و ورنی شخصیت‌ها در نمایشنامه و مهارت‌های کارگردانی در اجرا و به ویژه هدایت بازیگران، در میان ضعیف‌ترین اجراهای *قادر* هستند.

چهارم. از سبک اجرایی کاملن متفاوت و کمریط به یکدیگر برخوردارند، در نتیجه کمتر نمایانگر ذهن خلاق و نگاه واحد منسجم‌کننده‌ای به نام کارگردان و در نتیجه به شدت «فرم‌گریز» و متمایل به محتوا، پیام و معنا هستند.



ستاره (آذرخش مخبری) و حجت با کلاه و پالتو (فرشید
ابراهیمیان) در اجرای: غم عشق



افسانه پدر:
پدر (مسعود سخایی)
گلکو (هانیه توسلی)



رینگ مشت زنی در گاهی اوقات برای زنده ماندن باید مرد!



آه مریم مقدس!

ایستاده: وسه ولد (مسعود نجفی)
نشسته از راست: فریبا خادمی، بیتا
بادران، مهنوش صادقی و مهرخ افضلی



نشسته: جمیله (بیتا بادران) و وسه ولد (مسعود نجفی)
ایستاده از راست: روزبه اختری، فریبا خادمی، مهرخ افضلی
و مهنوش صادقی

به جای نتیجه‌گیری

اجرای *قصه شهر فرنگ شهر ما* در سال 1382 ش. نقطه پایانی بر واگویه‌های *قادری* تا زمان نگارش این نوشته است. در این اجرا او با روی آوردن به زبان ریتمیک و شیوه اجرایی مبتنی بر شاه‌بازی، قصد داشت تا با تکیه بر موفقیت و محبوبیت اجراهایی همچون *شهر قصه*، نوشته و کار بیژن مفید، نشان دهد که هم می‌تواند اثری پر مخاطب، قابل فهم و باب دل عموم تماشاگر به صحنه ببرد و هم قادر است تا در ژانرهای گوناگونی کارگردانی کند.

موفقیت اجرا نزدیک به هیچ است. اثر نه تنها مخاطبان و عموم تماشاگران تئاتر را به سالن سرازیر نکرد، بلکه به یک شکست کامل بدل شد. واگویه‌های سیاسی اثر آن قدر زیاد بود که در مدتی نزدیک به دو ساعت تماشاگر چیز یادی از تمثیل‌های اجرا نمی‌فهمید.

در یک نگاه کلی می‌توان گفت که *بازی تابلوی آخر*، همان نخستین اجرای مورد مطالعه در این پژوهش، کارآمدترین اثر او از دید کارگردانی است. *قادری* در این مجموعه سیزده‌تایی، واگویه‌هایی را به صحنه کشانده که ترکیبی است از سیاست، مذهب، نقد اجتماعی، ترس از قدرت و تمام گره‌های کور نسلی که آینده‌اش را در انقلاب می‌دید. واگویه‌هایی که همگی می‌توانند از وهم و پندار برآمده باشند و «*واگویه‌های خیال*» نامیده شوند.

فهرست منابع

- 1- قادری نصرالله؛ سرگذشت عجیب و باور نکردنی بر دار شدن سنساره؛ انتشارات گریفین، تهران 1381.
- 2- بولسلاوسکی ریچارد؛ شش درس نخستین بازیگری؛ ترجمه ناصر آقایی، انتشارات تجربه، تهران 1377.
- 3- ارسطو؛ هنر شاعری؛ ترجمه فتح‌الله مجتبیایی، بنگاه نشر اندیشه، تهران 1337.
- 4- قادری نصرالله؛ افسانه‌ها، دفتر نمایشنامه‌های مذهبی؛ مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران 1373.
- 5- قادری نصرالله؛ خواب دریا؛ انتشارات سوره مهر، تهران 1384.
- 6- قادری نصرالله؛ سه‌گانه‌های نمایشی عاشورا؛ انتشارات سوره مهر، تهران 1381.
- 7- قادری نصرالله؛ آه مریم مقدس؛ پرسمان، تهران 1384.