

نمایش

ماهنامه تخصصی تئاتر • دوره جدید • شماره ۲۱۹ • سال نوزدهم • آذرماه ۹۶
قیمت: ۸۰۰۰ تومان

- هذیان تخیلی و جهان منتقد متوهم!
- نقد باید طلایه دار باشد
- تیاتر همیشه مظلوم واقع شده
- اندر تذکره‌ی نور
- در فراق یاز: زنده یاد مجید واحدی زاده

نگاه ویژه:

تئاتر کودک و نوجوان

در گستره تئاتر ایران:

مشهد، الگوی جدید برای تئاتر کشور

با آثار و گفتاری از:

دکتر یدلگته وفاداری - استاد کریم اکبری مبارکه - دکتر شهرام خرازی ها

معین محب علیان - توحید معصوم - آزاده فخری - سمیه که ماسه

الکساندر دیهل - بته جین واگنر - مایکل بیلینکتون - جان استانیوناس - ژوزه کامویش

نمایش

ماهنامه تخصصی تئاتر - دوره جدید - شماره ۲۱۹ - سال نوزدهم - آذر ۹۶ - قیمت: ۸۰۰۰ تومان

- صاحب امتیاز: انجمن هنرهای نمایشی ایران
- مدیر مسئول: مهدی شفیعی
- سر دبیر: نصرالله قادری
- معاون سردبیر: مهدی نصیری
- دبیر تحریریه: مرجان سمندری معطوف
- مدیر اجرایی: علیرضا لطفعلی
- مدیر روابط عمومی: عارفه مسافر
- مدیر بخش بین الملل: علی اکبر طرخان
- ویراستار: شیرین رضائیان
- صفحه آرایی: سارا منصور
- حروفنگار: شیما تجلی
- بخش عکس: احمد باقرنیا

با تشکر از: فهیمه حکمت‌اندیش، پارسوا پاکیزه

اشتراک و توزیع: علیرضا لطفعلی - ناصر خالدی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ کوثر
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸ (۸۸۴۲۹۵۵۳)

همکاران این شماره: محبوبه صادقی، سمیه کی‌ماسی، حسن شمس، نگین کهن و معین محب‌علیان

- رای و دیدگاه مندرج در مطالب، لزوماً مبین دیدگاه رسمی مجله نمایش نیست.
- نمایش در چاپ و ویرایش مقالات مجاز است
- کلیه مطالب تنها به صورت تایپ شده تحویل گرفته می‌شود.

آدرس: تهران، کریم خان زند، خیابان استاد نجات‌الهی، خیابان ارشد، پلاک ۱۰، طبقه دوم، واحد ۳
تلفن: ۸۸۹۴۶۶۶۹

تارنما: www.magazin.theater.ir
رایانامه: namayesh_magazine@yahoo.com



نمایش «شوایک، سرباز ساده‌دل»
کارگردان: حمیدرضا نعیمی
عکاس: محمد صادق رزجویان



آزاده فخری



حامد زحمتکشی



مهدی بدرافشان



سیدجواد اشکذری



توحید معصومی



مجید واحدی زاده

فهرست

• ورودیه

- ۳... ابتدای سخن/ هذیان تخیلی و جهان منتقد متوهم! / نصرالله قادری
 ۶... در فراق یار... بیوگرافی مجید واحدی زاده
 ۷... اگر سبز رفتی، اگر زرد ماندیم... / توحید معصومی
 ۹... به یاد مجید واحدی زاده، کارگردان و بازیگر تئاتر / رنج و سرمستی تئاتر / محمد باقر نباتی مقدم
 ۱۰... روی خط خبر
 ۱۳... الگویی جدید برای تئاتر کشور / نگاهی به اجراهای عمومی و ...
 فعالیت‌های تئاتر مشهد از پاییز ۹۵ تا پاییز ۹۶ / سید جواد اشکذری
 ۱۷... نیم نگاه / محبوبه صادقی / رضا شمس

گزارش

- ۲۰... اخلاق در بازیگری
 ۲۲... ماهنامه نمایش و سایت ایران تئاتر در بیست و سومین نمایشگاه بین‌المللی مطبوعات و خبرگزاری‌ها / دنیای مطبوعات / مرجان سمندری
 ۲۴... گزارش نشست نمایشنامه‌نویسی تئاتر دفاع مقدس از دیروز تا امروز / مرجان سمندری

گفت و گو

- ۲۶... گفت و گو با حامد زحمتکش / باید برای بچه‌های دهه ۹۰ و ۸۰ سرمایه‌گذاری کنیم / نگین کهن

نگاه ویژه: تئاتر کودک و نوجوان

مقاله

- ۳۱... روند «تطبیق کودک با قهرمان داستان» در نمایشنامه‌های اقتباسی از ادبیات عامیانه / منوچهر اکبرلو
 ۳۵... شرکت تئاتر کودکان که خودجوش شکل گرفته است / آکساندر دیپل / معین محب‌علیان
 ۳۷... آموزش به کودک از راه هنر نمایش / ندا ثابتی
 ۴۳... قصه‌پردازی در نمایشنامه‌های کودک و نوجوان / احسین فدایی حسین

گفت‌وگو

- ۴۷... گفت‌وگو با مریم کاظمی / تئاتر کودک هم‌بی‌نصیب‌نمی‌ماند / نگین کهن

نقدنمایشنامه

- ۵۰... مقایسه نمایشنامه و فیلم بانوی زیبای من اثر جرج برنارد شاو / من دختری نجیبی هستم / نصرالله قادری

نقدتئاتر

- ۵۴... نقد نمایش «گالیله» / حکایت دود و کُنده / عبدالرضا فریدزاده
 ۵۶... نقد نمایش «سهروردی» / اندر تذکره‌ی نور / آزاده فخری
 ۵۹... نقد نمایش «شوایک» / برجسته‌سازی جنگ زیر نور ماه / رضا آشفته
 ۶۳... نقد نمایش «۱۹۷۸» / آخرین جرعه این جام تهی را تو بنوش / شهرام خرازی‌ها
 ۶۶... نقد نمایش «نذار این خواب تعبیر بشه» / آنانی که رفتند، عشق‌هایی که ماندند / جواد روشن
 ۶۹... نقد نمایش «دولت ضعیفه» / برگی از دفتر تاریخ / وحید عمرانی

مقاله

- ۷۱... درام همچون رسانه آموزشی / بتی جین واگنر / حسین فدایی حسین (بخش دوم)
 ۷۶... معرفی تئاتر قرن شانزده پرتغال به همراه بررسی ویژگی‌های سیاه در تئاتر پرتغال و نمایش‌های سیاه بازی / صبری ذکری / ژوزه کاموئش
 ۸۳... ساختن یک درام از دل بحران اقتصادی / مایکل بیلینگتون / فاطمه صمدزاده
 ۸۶... مذاکره اکنون و آنوقت‌ها در کارگردانی هداگابلر / جان استانیوناس / معین محب‌علیان
 ۸۹... تئاتر گرجستان برگرفته از ادبیات غنی ایرانی / وارلام نیکولادزه / سمیه کی‌ماسی

نکوداشت

- ۹۲... بیوگرافی استاد کریم اکبری مبارکه
 ۹۳... یادداشت / یادداشتی برای نازنین مهربان کریم اکبری مبارکه / یدالله وفاداری
 ۹۴... گفت و گو با استاد کریم اکبری مبارکه / عاشق‌های دیوانه... / مرجان سمندری

کتاب‌گذاری

- ۱۰۱... تازه‌های نشر

- ۱۰۳... انتهای سخن / نقد باید طلایه دار باشد / مهدی نصیری

معرفی تئاتر قرن شانزده پرتغال

به همراه بررسی ویژگی‌های سیاه در تئاتر پرتغال و نمایش‌های سیاه بازی



• ژوزه کامونش^۱



• صبری ذکری^۲

عکس تزئینی

آنها به چهار گونه‌ی نمایشی تقسیم می‌شوند:
 (۱) مذهبی^{۱۷}: مگی^{۱۸}، دیدار، پاستورال کاستیلیان^{۱۹}، کاساندرای پیشگو، تقوا، کشتی جهنم، پاستورال پرتغالی^{۲۰}، موفینا میندس^{۲۱}، چهار فصل، روح، برزخ، کشتی بهشت، داستان خدا، زن کنعانی^{۲۲}، قیامت، سنت مارتین^{۲۳}.
 (۲) تراژدی - کمدی: دون دوارنش^{۲۴}، آمادیش گوال^{۲۵}، کشتی عشق، ماشین جعل عشق، معبد آپولو، کوهستان ستاره، زمستان و تابستان، زیارت از قربانی.
 (۳) کمدی: ژوپین^{۲۶}، بیوه، قله کیمبرا، جنگل فریب.

(۴) فارس: چه کسی سبوس دارد؟ هند، شهرت، پیر مرد باغبان، ساحره‌ها، اینش پیرا^{۲۷}، قاضی پیرا^{۲۸}، کولی‌ها، حاملان، کشیش پیرا، لوز بتانیا، پزشکان. این آثار طیف گسترده‌ای از موضوعات نمایشی را دربر می‌گیرند که به صورت ترکیبی از نظم و نثر به دو زبان پرتغالی و کاستیلیان^{۲۹} نوشته شده‌اند. کارگردانی، تمرین با بازیگران، صحنه پردازی، آکوستیک صحنه، نورپردازی، طراحی لباس و تنظیم موسیقی نمایش از سایر فعالیت‌های ویسنت در تئاتر هستند. نخستین آثار او را نمایش‌های مناسبی^{۳۰} تشکیل می‌دهند، هرچند مطالعه دقیق تر آثار متاخرش بیانگر تغییرات تدریجی در مضامین و ساختار اجرایی آثارش است که از زمان مانوئل اول آغاز و در زمان ژوان سوم تکمیل می‌شوند. بیشتر این تحولات در آثاری که برای جشن تولد خاندان سلطنتی و مراسم کریسمس نوشته شده‌اند دیده می‌شوند. به طور مثال در آثار اولیه‌اش بازیگران را به محل تجمع تماشاگران می‌فرستاد تا به طور مستقیم با آنها صحبت کنند، حال آنکه در آثار متاخر تر جایگاه بازیگر و تماشاگر را از هم جدا کرد.

همواره از ژیل ویسنت به عنوان یکی از پیشگامان صحنه پردازی، شکست وحدت‌های سه‌گانه ارسطویی و ارتباط مستقیم با مخاطب، یاد شده است. وی پیش از اجرا از جزئیات محل نمایش آگاه بوده و شرایط حاکم در مراسم را ارزیابی می‌کرده. حتی مطلع بوده چه گروهی از تماشاگران برای تماشای نمایش خواهند آمد. از همین روی بسیاری از این داده‌ها را در ساختار نمایشنامه‌هایش ادغام کرده است. به عنوان مثال وقتی در توضیحات نمایشنامه یک دیوار وجود دارد، بدین معناست که ویسنت از پیش از محل دیوار واقعی در محل اجرا آگاه بوده و از همین روی آن را در توضیحات به عنوان بخشی از دکور صحنه ذکر کرده است. همین‌طور گاهی دیالوگ‌ها را به گونه‌ای نوشته تا بازیگران از طریق اشخاص بازی با تماشاگر مستقیماً صحبت کنند. به طور مثال در کمدی بیوه^{۳۱} تغییرات ناگهانی مکانی و

با وجود پژوهش‌های فراوان، تئاتر کلاسیک^۱ (قرن شانزده) پرتغال همچنان در ایران ناشناخته مانده است. نابودی بسیاری از اسناد و مدارک تئاتر پرتغال در زلزله‌ی مهیب سال ۱۷۵۵ میلادی لیسبون، ساختار پیچیده فوند دستوری زبان پرتغالی و شهرت زیاد سایر گونه‌های نمایشی اروپایی از جمله علل گمنامی تئاتر این کشور در ایران هستند. حال یکی از دلائلی که مطالعه تئاتر پرتغال را اجتناب‌ناپذیر می‌کند وجود عناصر مشترک از جمله شخصیت نمایشی سیاه در تئاتر این کشور و تئاتر سنتی ایران است.

مشخصات تئاتر ژیل ویسنت

در مجموع تعداد ۱۲۵ نمایشنامه از نویسندگان تئاتر قرن شانزده پرتغال به جای مانده است. مشهورترین نویسندگان عبار تنداز، ژیل ویسنت^۳ با ۴۶ نمایشنامه، سا د. میراندا^۴ با دو کمدی خارجی‌ها و ویلیا پاندوس^۵، آنتونیو فریرا^۶ با دو کمدی مرد حریص و قاصد عروسی و یک تراژدی به نام کاسترو^۷، لویز کامونش^۸ با سه کمدی شاه سلوکوس^۹، میزبانان و فیلودمس^{۱۰} و آنتونیو ریبرو شیاو^{۱۱} با اختراع طبیعی، تمرین هشت شخصیت، فروشندگان و پدر خوانده‌ها.

بهترین شروع برای آشنایی با تئاتر پرتغال معرفی ژیل ویسنت مهم‌ترین شخصیت تئاتر ابرین^{۱۱} است که بین سال‌های ۱۵۰۲ تا ۱۵۳۶ میلادی در دربار مانوئل اول^{۱۲} و ژوان سوم^{۱۳} نمایشنامه‌های خود را نوشته و اجرا کرده است. آثار باقی مانده از این نویسنده پس از مرگش توسط فرزندانش در پنج جلد با نام آثار ژیل ویسنت^{۱۴} گردآوری شدند و در سال ۱۵۶۲ به چاپ رسیدند. همچنین از وی مجموعه‌ای با عنوان کارهای کوچک^{۱۵} دارای اشعار عرفانی، نقل قول‌ها و مناجات‌ها به جای مانده است که شأن وی را تا حد یک نویسنده ادبی روشنفکر در نزد منتقدین اروپایی ارتقاء داده است. تمامی آثار این نویسنده با واژه «آو»^{۱۶} شناسایی می‌شوند که برای سال‌های نمایش تنظیم نشده‌اند. اغلب این آثار در صحن دربار، دیرها، صحن کلیسا، حیاط خانه‌ها، سالن‌های بزرگ و باغ‌ها اجرا می‌شدند. آنها از لحاظ اجرایی به دو دسته تقسیم می‌شوند:

(۱) نمایش‌های سرگرم‌کننده بدون متن که برای اجرا در مناسبت‌های مذهبی کلیساها و یا صومعه‌ها تنظیم شده‌اند.
 (۲) نمایش‌های با متن که برای اجرا در جشن تولد فرزندان سلطنتی، مراسم عروسی و ورود خاندان سلطنتی نوشته و اجرا می‌شدند.

زمانی متعددی دیده می‌شود. محل نمایش از خانه یک بیوه بدون هیچ پیوند زمانی - مکانی به فضای دادگاه و سپس به اتاق کاخ تغییر می‌کند. همین‌طور بازیگران به طور مستقیم از ژوان سوم و دیگران می‌خواهند تا در مورد ازدواج دختران نمایش تصمیمی بگیرند.

(شاهزاده زوول کلاه بزرگ زمستانی خود را از سر برداشت تا در برابر شاه بهتر به نظر برسد، سپس دختران به سمت ژوان سوم که در آن زمان شاهزاده‌ای بود رفتند و از وی پرسیدند: شاهزاده، اگر شما در عظمت امور سلطنتی موفق شوید، باید این مسئله را مورد قضاوت قرار دهید: خداوند اراده کرده تا یکی از ما ازدواج کند. حال به ما بگویید، کدام یک از ما؟ (سپس شاه نامبره امر کرد بزرگ ترها اول باید ازدواج کنند).

سنت آغاز شده توسط ژیل ویسنت تعداد مهمی از نمایشنامه‌های مشهور به «قطعه - چهار تایی» را به وجود آورد که از شیوه‌های نمایش در نمایش استفاده می‌کنند اما بازی در یک بازی ندارند. این آثار بازسازی یک صحنه در صحنه‌های دیگر هستند، اغلب دو طرح داستانی دارند که محیط اجتماعی را که برای نخستین بار در آن اجرا شده بودند دوباره خلق می‌کنند. شناخت این آثار نیازمند آشنایی با فرهنگ و کدهای نمایشی تئاتر قرن شانزدهم پرتغال هستند. آثار ویسنت از رویدادهای جاری عصری که در آن ساخته شده‌اند صحبت می‌کنند، منابع آنها تاریخ و داستان‌های معاصر هستند و اغلب اتفاقات معاصر در زمان اولین اجرا نمایش داده می‌شوند. در واقع تئاتر ویسنت از طریق مکالمات کوتاه و ساتیریک، زندگی روزمره را نمایش می‌دهد.

اشخاص بازی تپ‌های نمایشی ثابتی هستند که در بیشتر آثار تکرار می‌شوند. پدران، مادران، فرزندان، عموها، برادرزاده‌ها، شوالیه‌ها، عشاق، نوکرها، کلفت‌ها، سیاهپوستان، قهرمانان اسپانیایی، اساطیر یونانی، ساحره‌ها، اشخاص مذهبی از جمله نقش‌های ثابت سنت ویسنتین هستند. در عین حال، تپ‌های اقلیت در این آثار احیاء می‌شوند؛ در واقع از خیلی پیشتر تئاتر پرتغال در عمل و در کش آنها را همانند اقلیت‌های مذهبی، قومی یا اجتماعی و فیگورهای نامتعارف مثل ساتیرها، کوتوله‌ها به نمایش می‌گذارد. در این میان فیگور دو نگر و^{۲۲} (=نقش سیاه) در آثار پرتغالی از وضعیت گفتاری و رفتاری مشابهی با سیاه نمایش‌های روحوی برخوردار است. در اکثر نمایشنامه‌ها در حال خواندن وارد می‌شود، با لهجه متفاوتی صحبت می‌کند، گاهی قرمزپوش است و نقش پوش آن بازیگر سفیدپوستی است که صورتش را سیاه می‌کند. در این بخش به معرفی سیاه پرتغالی و مقایسه‌ی او با هم‌تای ایرانی‌اش می‌پردازیم.

فیگورا - نقش

استفاده از واژه‌های «شخصیت» و «تپ» با هدف شناسایی و دسته‌بندی اشخاص بازی تئاتر اروپایی به قرن هجدهم میلادی بازمی‌گردد. قبل از آن به ویژه در تئاتر پرتغال تنها واژه‌ی به کار گرفته شده از سوی اکثر نویسندگان پرتغالی «فیگورا (=بیکر)» بوده که به اشخاص بازی نقاشی شده در صفحه‌ی ابتدای نمایشنامه‌ها اشاره می‌کند. همچنین نویسندگان پرتغالی لیست اشخاص بازی هر نمایشنامه را در صفحه اول آن ثبت می‌کردند: «فیگوراش (جمع فیگورا): یا سیاه، یا دزد، دو کلفت».

مشابه این وضعیت در هنگام شناسایی و دسته‌بندی اشخاص بازی نمایش‌های سنتی ایرانی نیز دیده می‌شود. ساختار این آثار تابع قراردادهای نمایش‌های اروپایی نیستند، از این رو به کارگیری واژه‌های تئاتر اروپایی برای دسته‌بندی گونه‌های سنتی ایرانی سوءتفاهم ایجاد می‌کند. بهترین معادل فارسی برای واژه‌ی فیگورا «فکش» است که توسط «فکش‌پوش» اجرا یا ترسیم (=فیگوراساو^{۲۳}) می‌شود. در این مقاله برای اجتناب از هر گونه سوءتفاهم، واژه‌های «فکش، سیاه پرتغالی، سیاه ایرانی و اشخاص نمایش» به جای «شخصیت یا تپ» استفاده می‌شود.

سیاه: نگر و پرتو

در زبان پرتغالی دو واژه با معنا و کاربرد متفاوت برای بیان سیاهی وجود دارند: (۱) پرتو^{۲۴} که در ابتدا به سکه‌ی تمام نقره‌ای گفته می‌شده که در مجاورت هوا رنگش تیره شده باشد، به تدریج به معنای تیره، تاریک و آفریقایی‌های بسیار تیره رنگ به کار گرفته شد.

(۲) نگر^{۲۵} که ریشه آن نگر^{۲۵} به معنای شب است. بعدها نگر^{۲۵} در مفهوم کلی جدای از ملیت بر تمامی سیاهپوستان اشاره می‌کرد.

حال این دسته‌بندی در زبان فارسی به گونه‌ای دیگر دیده می‌شود. قبل از اسلام کلمه خشین توسط آریایی‌ها برای نامیدن دریای سیاه به کار می‌رفت. پس از اسلام از واژه سیاه استفاده شده که خاستگاه آن کلمه اسود^{۲۶} به معنای کاغذ تیره و پر شده از کلمات است. به تدریج «سیاه» برای مشخص کردن رنگ سیاه، صفت سیاهی و شخصیت سیاهپوست به کار گرفته شد.

تقلید یک اقلیت

در پرتغال قرن شانزدهم سیاهپوستان بسیاری به صورت برده یا آزاد شده زندگی می‌کردند، از این رونمی‌توان مشارکت آنها در فعالیتهای اجتماعی نادیده گرفت. با وجود اینکه سیاهان از امکانات اجتماعی کمتری برخوردار بودند، همچنان در مراسم مذهبی کلیسا و جشن‌ها شرکت می‌کردند. با اینکه از چگونگی ورود آنها به نمایش‌های پرتغالی اخبار زیادی در دست نیست، اما بی‌شک فیگور سیاه نتیجه تقلید بازیگران از رفتار و گفتار سیاهان بوده است. ژوزه راموس تینهورا^{۲۷}، در کتاب سیاهان در پرتغال به یک سند قدیمی اشاره می‌کند که در آن یک تماشاگر ایتالیایی حضور سیاهان در یک نمایش را به ثبت رسانده است:

قدیمی‌ترین اخبار مربوط به رقص‌های آفریقایی در پرتغال، به سال ۱۴۵۱ میلادی برای مراسمی که از ۲۵ تا ۱۳ اکتبر در لیسبون برپا شده بود، بازمی‌گردد. این جشن با اراده‌ی د. لئونور^{۲۸} خواهر شاه آفونسو پنجم^{۲۸} برای عروسی با امپراتور فدریک سوم^{۲۹} آلمان برگزار شده بود. دو بازیگر در حالی که دو نوازنده گیتار می‌زدند به زیبایی در حال اجرا بودند. آنها رقصی گستاخانه را اجرا کردند که در میان سیاه پوستان لیسبون رواج داشت. به ویژه آخرین بخش از نمایش اعتراض تماشاگران را برانگیخت آنتینهورا، سیاهان در پرتغال، ص. ۱۹۸۸. ۲۳۳.

در سندی دیگر از نمایشی صحبت می‌شود که در آن بازیگران سیاه در حال ایفای نقش شاه گینه و دوازده رقص مرد سیاه هستند. در سال ۱۴۹۰ میلادی در شهر اؤرا^{۳۰} به مناسبت عروسی آفونسو پسر شاه ژوان دوم با ملکه ایزابل دختر سلسله‌ی شاهان کاتولیک جشن باشکوهی برگزار شد که مورخان در توصیف آن بسیار شایسته عمل کرده‌اند. گارسیدا، رسنده در فصل ۱۲۳ کتاب زندگی و اعمال پادشاه ژوان دوم^{۳۱} یکی از لحظات باشکوه را که موجب شگفتی همگان شده بود، ثبت کرده است:

اجرای بسیار ارزنده‌ای بود که در آن اجراگری نقش پادشاه گینه را بازی می‌کرد، همچنین در آن سه غول ترسناک که زنده به نظر می‌رسیدند وارد شدند. هر کدام از آنها بیش از چهل کف دست بودند. پوشش گرانی داشتند، همه به رنگ طلائی بودند و بسیار گرانبها به نظر می‌رسیدند. در پشت سر آنها یک دسته‌ی دوازده نفره رقصندگان مرد قوی هیکل سیاه وارد شدند [رسنده، زندگی و اعمال پادشاه ژوان دوم، ص. ۷۵-۷۴].

همانطور که در این گزارش‌ها دیده می‌شود، مشخص نیست که آیا نویسندگان این قطعات نمایشی در بین بازیگرانی که نقش سیاهان را ایفاء می‌کردند حضور داشتند یا از بازیگران دیگری استفاده کرده‌اند. حتی با قطعیت نمی‌توان اظهار نظر کرد که اجراگران سیاهپوست بوده‌اند یا صورتشان را رنگ سیاه کرده بودند. با این حال در هر دو سند حضور یک گروه اقلیت (بازیگران واقعی سیاهپوست یا سفیدپوستانی که به تقلید از سیاهان صورتشان را رنگ کرده باشند) تماشاگران را به تحسین و خنده واداشته‌اند. مشابه این وضعیت یعنی «تقلید از یک قشر اقلیت جامعه» بارها در نمایش‌های روحوی و سیاه بازی با هدف خنداندن تماشاگر رخ می‌دهد.

نخستین نمایشنامه پرتغالی که در آن یک سیاه مونث حضور دارد کلریگو اثر لریکه دا، موتا^{۳۲} است. در این نمایش ارباب به دنبال شخصی است که کوزه نوشیدنی را شکسته است. او به غلط تصور می‌کند که کلفت سیاهپوستش آن را واژگون کرده است. نویسندگان دیگری که در برخی از آثارشان از سیاه استفاده کرده‌اند ژیل ویسنت و آنتونیو زبیر و شیاو هستند. همچنین سیاه در سه نمایشنامه از نویسندگان گمنام قرن شانزدهم پرتغال حضور دارد. سیاه پرتغالی همانند سیاه ایرانی با نام‌های مختلفی در نمایشنامه‌ها معرفی می‌شود اما برخلاف هم‌تای ایرانی‌اش مشاغل متنوعی دارد. برده‌ای به نام فوناندو یا فرناندو^{۳۳} در ماشین جعل

عشق و کلریگو داپیرا، پزشکی به نام تام در ویسنت آنیس ژویرا، کلفتی به نام لوتیزا در زنان ماهی فروش، مستخدمی به نام باستیائو یا سیاستیائو^{۴۴} در دُوم فرناندو و یک شهروند لیسبون به نام فرناؤ کاپدو^{۴۵} در نویسندگان پُولورینو، لیست آثار پرتغالی که فیگور سیاه در آنها حضور دارد عبارتند از:

نام اثر	نویسنده	سال تالیف
کلریگو	هنریک دا مونا	نامشخص
ویسنت آنیس ژویرا	گنم	نامشخص
نویسندگان پولورینو	گنم	۱۵۲۳-۱۵۲۰ م.
دوم فرناندو	گنم	نامشخص
ماریا دا پاردا	ژیل ویسنت	۱۵۲۲ م.
کوره ساخت عشق	ژیل ویسنت	۱۵۲۴-۲۵ م.
کلریگو داپیرا	ژیل ویسنت	۱۵۲۶ م.
کشتی عشق	ژیل ویسنت	۱۵۲۷ م.
اختراع طبیعی	انتونیو روبیرو شیادو	نامشخص
زنان ماهی فروش	انتونیو روبیرو شیادو	نامشخص
تمرین هشت نقش	انتونیو روبیرو شیادو	نامشخص

• زبان به مثابه هویت

از بین سیاهان نامبرده، فورناندو در تراژدی - کمدی ماشین جعل عشق یکی از موارد جالب است. ژیل ویسنت این نمایشنامه را به مناسبت جشن عروسی شاه ژوان سوم با کاترینا اُستریا^{۴۶} در شهر اُورا در سال ۱۵۲۵ میلادی به صحنه برده بود. این اثر داستانی عاشقانه و طنز آمیز در ستایش همسر آینده شاه ژوان سوم است. ماشین جعل عشق در صحنه قرار دارد و هر آرزویی را برآورده می‌کند. اشخاص بازی این نمایش پس از آرزو کردن وارد آن می‌شوند. مفهوم عدالت در قامت پیرزن پیر خمیده‌ای وارد ماشین شده و به صورت یک زن جوان از آن خارج می‌شود. یک کشیش فاسد وارد ماشین می‌شود و آرزو می‌کند تا مقامش با لذات دنیوی عوض شود. در این بین یک سیاه با نام فورناندو وجود دارد که آرزو می‌کند تا به سفید پوستی تبدیل شود:

سیاه: مرا سفید کن، ازت خواهش می‌کنم ای مرد، بیا، زود، زود، زود، فرستاد زودی آتش روش کردن (می‌خواهد بگوید: بفرست، بگو زود آتش را روشن کنده) و بینی من قشنگ درست شده (می‌خواهد بگوید: بینی من را قشنگ کن) و برابم بساز لیبی باریک (می‌خواهد بگوید: لب من را باریک کن) / ازت خواهش می‌کنم [ماشین جعل عشق، خ. ۴۱۹-۴۱۵].

آرزوی تغییر رنگ پوست سیاه با سفید به مثابه تغییر هویت قدیمی با هویتی جدید است. گامی برای یکدست شدن و برابری با سایر اعضای جامعه. زمانه‌ی ژوپیترا از سیاه می‌پرسد: «می‌خواهد چگونه عوض شود؟» فورناندو فوراً پاسخ می‌دهد: «سفید مثل تخم‌مرغ» و از ژوپیترا می‌خواهد تا ظاهر او را تغییر دهد:

سیاه: ساختن یک بینی خیلی باریک (می‌خواهد بگوید: یک بینی خیلی باریک بساز) / زیبا انگشت من (می‌خواهد بگوید: و انگشتان زیبا). [ماشین جعل عشق، خ. ۴۴۵-۴۴۴]

سرانجام آرزوی فورناندو برآورده می‌شود، هرچند هیچ زیبایی بدون مشکل نیست و همانطور که یک ضرب المثل پرتغالی گفته است «هیچ گل رُزی بدون خار نیست». رنگ پوست فورناندو سفید، بینی‌اش باریک، لبش نازک و انگشتانش زیبا می‌شوند اما وقتی شروع به حرف زدن می‌کند متوجه می‌شود که همچنان با اشتباهات فراوان و با لهجه سیاه صحبت می‌کند. تمام زحماتش را بر باد رفته می‌بیند برای همین دوباره درخواست می‌کند تا او را به کسی که قبلاً بود یعنی «سیاه» تبدیل کنند:

(سیاه از ماشین خارج می‌شود، تبدیل شده به یک سفیدپوست زیبا اما ماشین قادر نبوده لهجه سیاه او را پاک کند). سیاه می‌گوید: «دستم است سفید (می‌خواهد بگوید: دستم سفید است) / و اینجا، پای سفید است (می‌خواهد بگوید: پایم سفید شده) / اما من هنوز گینه حرف می‌زند (می‌خواهد بگوید: اما من هنوز به زبان گینه^{۴۷} صحبت می‌کنم) / اگر من سیاه صحبت

می‌کنه (می‌خواهد بگوید: اگر من هنوز به لهجه سیاه صحبت می‌کنم) / من سفید برای چه؟ (می‌خواهد بگوید: برای چه سفید شده ام؟) / اگر حرف می‌زند من به سیاه (می‌خواهد بگوید: اگر من به لهجه سیاه حرف می‌زنم) / حرف نمی‌زنه به پرتغالی (می‌خواهد بگوید: و به پرتغالی حرف نمی‌زنم) / برای چه من را تغییر دادید، پس بده رنگ من سیاه (می‌خواهد بگوید: رنگ سیاه من را پس بده) / شما مرا به سیاه برگرداند (می‌خواهد بگوید: مرا به سیاه برگردانید) / همانطور که بود در ابتدا (می‌خواهد بگوید: همانطور که در ابتدا بودم) [ماشین جعل عشق، خ. ۴۸۹-۴۷۰].

آنچه که از قطعه اخلاقی فورناندو درک می‌شود ارتباط مستقیم زبان گفتاری با هویت است. هنوز فورناندو تبدیل به یک سفیدپوست واقعی نشده و نمی‌تواند صدایش را به گوش دیگران برساند. او تبدیل به یک معضل انطباق‌ناپذیر اجتماعی شده است و بدتر از همه اگر صحبت کند معشوقه‌اش نیز او را نمی‌پذیرد:

اگر با کسی که دوست دار صحبت کرد (می‌خواهد بگوید: اگر با کسی که دوست دارم صحبت کنم) / او گفت: زُرد، زُرد (می‌خواهد بگوید: او خواهد گفت: برو، برو) / تو است یک آدم یا ریطان! (می‌خواهد بگوید: تو آدم هستی یا شیطان!) [ماشین جعل عشق، خ. ۴۸۹-۴۷۰]

آرزوی فورناندو تنها هنگامی تکمیل می‌شود که همانند دیگران بدون اشتباه و لهجه به زبان پرتغالی صحبت کند. اما این امر محقق نمی‌شود چرا که درخواست فورناندو برای تغییر لهجه‌اش از سوی ژوپیترا رد می‌شود و او با تراژدی خود تنها رها می‌شود. نمونه دیگری از مشکلات گفتاری و ارتباطی سیاه در نمایشنامه زنان ماهی فروش دیده می‌شود. این بار پرو واز^{۴۸} یکی از شخصیت‌های نمایش به این فکر می‌افتد که اگر با لهجه سیاه با کلفت سیاه‌پوست صحبت کند کلفت حرف‌های او را بهتر متوجه می‌شود:

(سعی می‌کند با کلفت سیاه به روش خودش حرف بزند) / پرو واز: چند سال؟ ندارد؟ (می‌خواهد بپرسد: چند سال داری؟) / چه نام داشتن سرزمین شما؟ (می‌خواهد بپرسد: سرزمین شما چه نام دارد؟) / کلفت سیاه: سرزمین من هرگز نداند (خواهد بگوید: سرزمینم را هرگز نمی‌شناسم) / زنان ماهی فروش، خ. ۷۹۹-۸۱۶].

در نمایشنامه اختراع طبیعی صاحبخانه نمایشی را در خانه‌اش ترتیب داده است. در بین مدعوین سیاه‌پوستی را می‌بیند که در جایگاه تماشاگران نشسته است. به نظر وی عجیب است که یک سیاه‌پوست در بین حضار سفیدپوست به راحتی بنشیند، از این رو از او می‌خواهد تا از روی صندلی بلند شود؛ اما با کمال تعجب متوجه می‌شود که سیاه خواننده و نوازنده گیتار است و قرار است تا در نمایش هنرنمایی کند. این نخستین باری است که یک سیاه پرتغالی بدون لهجه و بی‌اشتباه صحبت می‌کند اما همچنان هویت وی پس از حرف زدن مشخص می‌شود. سرانجام پس از گذار از طبقات مختلف اجتماعی به همراه سیاه به نمایش ویسنت آنیس ژویرا می‌رسیم؛ متنی که در آن تام در مقام یک پزشک ظاهر می‌شود. این بار نیز سیاه همانند نمایش اختراع طبیعی از موقعیت اجتماعی خوبی برخوردار است اما همچنان با مشکل گفتاری دست و پنجه نرم می‌کند و با زبان سیاه با دیگران صحبت می‌کند. می‌توان نتیجه گرفت که زبان سیاه در آثار پرتغالی همواره یک مشخصه اصلی ابراز هویت سیاه است.

سیاه ایرانی همانند سیاه پرتغالی از ناتوانی‌های گفتاری و ارتباطی رنج می‌برد. همانند همتای پرتغالی‌اش با نام‌های مختلفی همچون مبارک، یاقوت، الماس، خجسته و فیروز شناسایی می‌شود. برخلاف همتای پرتغالی‌اش اغلب غلام یا خدمتکاری است که در محضر حاجی، ارباب، شاه یا پسر شاه خدمت می‌کند اما مشخص نیست اهل کجاست. معمولاً باهوش و کمی گستاخ است. از خود اراده زیادی برای تصمیم‌گیری ندارد و به ارباب در حل مشکلاتش کمک می‌کند. یکی از نمونه‌های موجود حاج عبدالبنی نوشته هاروتیون هوردانانیان است؛ قدیمی‌ترین متن نمایش روحوسی که تا به امروز از اواخر قرن نوزدهم به دست ما رسیده است. در این نمایشنامه فیروز به عنوان اولین سیاه ثبت شده در تاریخ نمایشنامه‌نویسی روحوسی معرفی شده است. با اینکه فیروز حضوری کوتاه در نمایشنامه دارد اما مشخصه‌های زبانی یک سیاه

روحوضی را داراست. یک غلام خانگی که به درستی فارسی صحبت نمی‌کند، افعال را درست صرف نمی‌کند، کلمات را پس و پیش می‌گوید و حروف «ق» را «ک» تلفظ می‌کند.

حاجی: فیروز/ فیروز: بله آکا/ حاجی: سم بریده، مگه شب کوری داری؟/ فیروز: بیخشد آکا، شب کوری ندارد اما چشم‌ها درست نمی‌بینند [حاجی عبدالنبی، ص. ۱. ۱۳۷۰].

برخلاف سیاه پرتغالی، خاستگاه سیاه و چگونگی ورودش به نمایش‌های سنتی ایرانی در حاله‌ای از ابهام قرار دارد. تاکنون فرضیات مختلفی در این زمینه از سوی پژوهشگران مطرح شده است که به دلیل فضای اندک تنها به شرح مختصری از آنها بسنده می‌شود:

(۱) سیاه یادگار اساطیر و آیین‌های پیش از اسلام: تاکنون آثار متعددی در این رابطه نوشته شده‌اند. برخی از آنها عبارتند از مقاله محمد حسین ناصربخت^{۴۹} تاریخچه پیدایی نمایش‌های سنتی و سیاه‌بازی، مقاله داوود فتحعلی بیگی^{۵۰} قلمرو تقلید و نقش‌پوشی در نمایشنامه‌های شادی‌آور ایرانی، مقاله سودابه فضائی^{۵۱} فیروز مقدس: بحثی در نمادشناسی حاجی فیروز طلایه دار نوروز و کتاب مهرداد بهار پژوهشی در اساطیر ایران. در اکثر این آثار «رنگ سیاه چهره» و «رنگ قرمز پیرهن» سیاه ایرانی از منظر نمادشناسی و اسطوره‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

(۲) سیاه یادگار کولی‌ها و مطربان سیه چرده: قدیمی‌ترین سند در این رابطه چند بیتتی از اشعار نظامی گنجوی در هفت پیکر است که در آن به گردآوری مطربان و لعبت بازان تیره پوست اشاره شده است.

شش هزار اوستاد دستان ساز / مطرب و پای کوب و لعبت باز
گرد کرد از سواد هر شهری / داد هر بقعه را از آن بهری
تا به هر جا که رخت کش باشند / خلق را خوش کنند و خوش باشند
همانطور که در مصرع «گرد کرد از سواد هر شهری» دیده می‌شود، نظامی مستقیماً از واژه سواد (=سیاه) برای توصیف اجراگران استفاده کرده که گواهی است بر حضور سیاه‌پوستان واقعی در جشن‌های ایرانیان.

(۳) سیاه میراث تقلید تقلیدچیان از رفتار و گویش برده‌های سیاه: ناصربخت به نقل از پولاد که تاریخچه پیدایی نمایش‌های سنتی و سیاه‌بازی، می‌نویسد: غلامان و کنیزان زرخردی که در ایران زندگی می‌کنند در آفریقا متولد شده‌اند و در کودکی از طریق بوشهر و مسقط و تعداد کمی هم از راه بغداد و عربستان به اینجا آمده‌اند [ناصربخت، ص. ۳. ۱۳۹۲].

با این همه مهم‌ترین زمان حضور سیاهان در ایران قرن‌ها قبل از حضور پولاد در ایران و در زمان صفویان رخ داده است. در قرن شانزده میلادی برده‌های آفریقایی توسط پرتغالی‌ها از زنگبار، گینه و حبشه به بازارهای فروش برده در خلیج فارس و دریای عمان انتقال داده شده و از آنجا از طریق بنادر هرمز، کنگ و بوشهر به ایران وارد شدند. بی‌شک سیاهان در جشن‌ها و آیین‌های ایرانی دوران صفوی نقشی فعال ایفاء کرده‌اند اما مشخص نیست که آنها در نمایش‌ها حضور مستقیم داشته‌اند یا صرفاً به عنوان منبعی برای تقلید چیان به کار گرفته می‌شدند. مهم‌ترین سند به جای مانده از دوران صفوی یک نقاشی دیواری با عنوان چهارشنبه سوری^{۵۲} است که بر روی یکی از دیوارهای کاخ چهل ستون کشیده شده است. در این اثر نقاش دو نوازنده قرمزپوش و سیه چرده را به تصویر کشیده است. اولین نوازنده در بالا، سمت راست اثر، در حال دف زدن است و دومی در بالا، سمت چپ اثر در حال نواختن سُرنا است. همچنین دو سیاه قرمزپوش دیگر در وسط اثر دیده می‌شوند و مشخص نیست در حال انجام چه کاری هستند. به نظر می‌رسد که یکی از آنها می‌رقصد و در دست دیگری شیء طلائی رنگ مثل دایره زنگی است. همین‌طور مشخص نیست که نقاش سیاهان واقعی را نقاشی کرده یا اجراگرانی که صورتشان را سیاه کرده بودند. در اینجا لازم است به دو نقاشی پرتغالی که در آنها سیاهان در حال اجرا هستند اشاره‌ای کوتاه شود. اولین نقاشی ملاقات سانتا اورسلا و شاهزاده‌ی گنان است که در آن پنج نوازنده‌ی سیاهپوست با لباس‌های قرمزروشن در حال نواختن سازهای بادی هستند. اثر بعدی جشن عروسی نقاب‌پوش‌ها است که در آن یک گروه نمایشی سیاهپوست در نقش‌ها و لباس‌های مختلف دیده می‌شوند.

نتیجه

اینطور به نظر می‌رسد که امروزه سیاه نمایش‌های ایرانی ترکیبی از تمام فرضیات فوق است. سیاه قرمز پوشی که طبق نظریات سودابه فضائی و مهرداد بهار رنگ لباس و چهره‌اش را از اساطیر ایرانی پیش از اسلام به ارث برده، همانند مطربان و کولی‌ان سیه چهره در اشعار نظامی گنجوی آوازه خوان و رقصنده است، همیشه نقش مکمل ارباب، رئیس، معلم یا پسر شاه را ایفا می‌کند و همانند غلامان آفریقایی، برخی از حروف را به درستی تلفظ نمی‌کند و در صرف افعال و جمله سازی ناتوان است. به طور کلی زبان سیاه چه در نمایش‌های پرتغالی چه در نمایش‌های ایرانی از قراردادهای خاصی برخوردار است:

(۱) اشتباهات تلفظی: الف) تبدیل یک حرف به حرف دیگر، (ب) جانداختن برخی حروف، (ج) تبدیل یک کلمه به کلمه‌ی دیگر.

(۲) اشتباهات دستوری: الف) جمع‌بندی کلمات. (ب) صرف افعال، (ج) پس و پیش گفتن کلمات، (د) مذکر و مؤنث (نوع پرتغالی).

(۳) اشتباهات شنیداری: کلمات را درست نمی‌شنود و آن‌ها را اشتباه تلفظ می‌کند. سیاه ایرانی زبان فارسی را خوب می‌فهمد و هر زمان که لازم باشد از شیوه بازی با کلمات استفاده می‌کند اما همچنان از تلفظ صحیح کلمات چند سیلابی طویل و واژه‌های خارجی ناتوان است.

پس از مطالعه‌ی جدول ضمیمه ۲: بررسی و مقایسه وضعیت سیاه در نمایش‌های پرتغالی و ایرانی و جدول ضمیمه ۳: بررسی ساختاری زبان سیاه ایرانی و پرتغالی، می‌توان دید که سیاه پرتغالی دغدغه فردی و هویتی دارد و از موقعیت اجتماعی و وضعیت احساسی متنوع تری نسبت به سیاه ایرانی برخوردار است. در مشاغل مختلفی ظاهر می‌شود، هم مذکر و هم مؤنث دارد، عاشق می‌شود و اغلب از سرزمین‌های دوری (گینه، بتی، سیرالئون) می‌آید و به زبان سیاه صحبت می‌کند؛ حال آنکه ویژگی‌های زبانی‌اش از حد اشتباهات دستوری و تلفظ غلط حروف فراتر نمی‌رود. اما سیاه ایرانی از تنوع اجتماعی و جسمانی کم تری برخوردار است لیکن ناتوانی‌های گفتاری او تبدیل به شگردها و شیوه‌های بازیگری شده‌اند که به سیاه وجه انتقادی و اجتماعی خاصی بخشیده‌اند. به طور مثال در نمایش حاج عبد الطمع سیاه قادر نیست کلمه «سالدات‌ها = سربازها» را تلفظ کند و به غلط می‌گوید «سلاخ‌ها» که تداعی گر ظلم و ستم سربازهای روسی در زمان اشغال ایران است.

شیوه‌های زبانی پیشرفته‌ی سیاه که در مجموعه مقالات مختلف فتحعلی بیگی گردآوری شده‌اند، نقطه‌ی عطف زبان سیاه در نمایش‌های سیاه‌بازی هستند که به راحتی می‌توانند به عنوان الگوی زبانی مناسبی برای سایر سیاهان اروپایی تبدیل شوند. متأسفانه از چگونگی ایفای نقش سیاه توسط بازیگران پرتغالی هیچ اطلاعاتی در دست نیست. هنوز مشخص نیست که آیا خلق نقش‌های پرتغالی بیشتر برپایه تکنیک‌های بداهه‌پردازی استوار بوده‌اند یا حفظ دیالوگ‌ها و پیروی از دستورات صحنه. اما آنچه مشخص است نویسندگان پرتغالی متن نمایش را قبل از آغاز تمرینات نوشته و در اختیار بازیگران قرار می‌دادند و در این امر تاحدی پیش رفته بودند که ناتوانی‌های گفتاری سیاه را در نمایشنامه‌ها ثبت کرده‌اند. این عمل از یک سو باعث حفظ سیاه از خطر حذف تدریجی از تئاتر (به بهانه عامیانه بودن این گونه‌ی نمایشی) می‌شود و از سوی دیگر ثبت اشتباهات گفتاری سیاه در شکل دیالوگ‌های تثبیت شده ادبی از زایش و تکامل زبان سیاه جلوگیری می‌کند. رشد و پرورش شخصیت کم‌دی سیاه وابسته به میزان بداهه‌پردازی بازیگران است. دیالوگ‌های ثبت شده در نمایشنامه باعث تعدیل بداهه‌پردازی بازیگران می‌شوند. شاید علت این امر را بتوان در مراحل حفظ متن جستجو کرد.

در پایان لازم به ذکر است که به زودی متون نمایشی قرن شانزدهم پرتغال با همکاری مرکز پژوهش‌ها و مرکز اسناد رسمی پرتغال (دالگب) و انتشارات نمایش توسط صبری ذکری به فارسی ترجمه و توسط انتشارات شب شعر به چاپ خواهند رسید تا در دسترس دانشجویان و پژوهشگران ایرانی قرار گیرند.

ضمیمه ۱: ویژگی‌های تئاتر کلاسیک پرتغال با نمایش‌های روح‌حوی و سیاه

ویژگی‌ها	نمایش‌های روح‌حوی و سیاه‌بازی	تئاتر کلاسیک پرتغال (قرن شانزدهم-هجدهم)
ویژگی‌های کلی	متن مکتوب دارد. نمایشنامه‌ها با عناوین مختلف بازی‌نامه، مجلس و نسخه نامگذاری می‌شوند. بداهه بردازی بازیگران نقش موثری در خلق و گسترش نمایشنامه دارد. از قوانین سه‌گانه‌ی ارسطویی پیروی نمی‌کند. برای مراسم خاص و در جشن‌های عروسی اجرا می‌شده‌اند.	متن مکتوب «قطعه چهارتایی» دارد. نمایشنامه‌ها آؤ نامیده می‌شوند. نمایشنامه‌ها قبل از تمرین نوشته و تنظیم می‌شدند. نمایشنامه‌ها از قوانین سه‌گانه‌ی ارسطویی پیروی نمی‌کنند و نمایش در نمایش هستند. در جشن‌های تاجگذاری، عروسی و مراسم سنتی - مذهبی اجرا می‌شده‌اند.
گونه نمایشی	کمدی (شادی‌آور)، کمدی - ملودرام، فارس	کمدیا، تراژدی-کمدیا، فارس و شادی‌آور، مذهبی از خودگذشتگی
زبان آثار	زبان اصلی نمایشنامه‌ها فارسی است متون به نثر نوشته شده‌اند اما از شعر و آواز بهره می‌برند.	زبان اصلی نمایشنامه‌ها به دو زبان اسپانیایی-پرتغالی است. متون به نظم نوشته شده‌اند اما موارد نثر نیز وجود دارد.
منبع	اساطیر و افسانه‌های پیش از اسلام داستان‌های مذهبی پس از اسلام مراسم و آیین‌های سنتی و فرنگ عامیانه	اساطیر و افسانه‌های پیش از مسیحیت داستان‌های مذهبی و معجزات مسیح و کتاب انجیل فرهنگ و سنت‌های عامیانه
نقش‌ها(فیگورا)	اشخاص بازی «نقش» نامیده می‌شوند.	اشخاص بازی «فیگورا» نامیده می‌شوند.
نحوه شناسایی نقش (فیگورا)	نامگذاری شده‌اند (مبارک، امیراسلان، حسن کچل) از طریق حرفه شناسایی می‌شوند (مدرس، نوکر، آجان، سرپاز، قاضی) از طریق مذهبشان شناسایی می‌شوند (یهودی، مسلمان، مسیحی) از طریق لقب یا مرتبه اجتماعی شناسایی می‌شوند (حاجی، مرشد)	نامگذاری شده‌اند (کاتارینا، ژوان، آفونسو، لوسیندا، فلپیا، گونسالو) از طریق حرفه‌شان شناسایی می‌شوند (کفاح، کلفت، دربان، تبه کار) از طریق مذهبشان شناسایی می‌شوند (یهودی، مسلمان، مسیحی) از طریق نژاد یا ملیت شناسایی می‌شوند (عرب، ترک، سیاه، کولی)
دسته بندی (نقش‌ها/فیگورا)	نقش‌های مذهبی و عرفانی (شیخ، عارف) غول‌ها و ساحره‌ها خارجی‌ها (مصری‌ها، روس‌ها، رومی‌ها) نقش‌های عامیانه (نقال، کلفت، معلم، پیرمرد، بازاری، شاگرد، حاجی، سرپاز) قهرمانان و اساطیر (رستم، هرکول، تازان، امیراسلان نامدار، بیژن، حسن کچل) اشراف زاده‌ها و درباری‌ها (شاه، وزیر، ملکه، داروغه) ارباب و سیاه	الهه‌ها و اساطیر باستانی پیش از مسیحیت (نوس، ژوپیتر، مرکوری) فیگورهای آیین‌های مسیحی (شیطان، فرشته‌ها، روح) اماکن و نمادها (زمان، حقیقت، عشق، گناه، طمع، دانایی، کار، تقوا، کلیسا، لیسبون) فیگورهای عامیانه (مطربان، نوازندگان، سیاه، کولی، پیرمرد، دزد، پسرک، احمق) فیگورهای درباری و شوالیه‌ها (دیدالگو، شاه، ملکه، شاهزاده، قائم مقام، دون، دوک) فیگورهای مذهبی و پیامبران (آگوستین، کلریگو، مسیح) خارجی‌ها (عرب، ترک، فرانسوی، ایتالیایی، کاستینو)
زبان و گویش (نقش‌ها/فیگورا)	زبان محاوره‌های عامیانه گویش کاکایی (سیاه) زبان فارسی خارجی‌ها (روس، عرب، ترک) زبان شاعرانه، اشرافی و کتابی (درباریان، شاعران، مرشد، شیخ)	روستایی و عامیانه، یهودی زبان گینه (سیاه) زبان‌های خارجی (عربی، ترکی، فرانسوی، ایتالیایی) زبان اشرافی‌ها و درباری
بازیگر	نقش پوش یا تقلیدی نامیده می‌شود. بداهه بردازی فراوان و استفاده از تکنیک‌های روح‌حوی و سیاه بازی	فیگورین‌ها، نماینده و نمایشگر نامیده می‌شوند. بازیگری برپایه متن نمایشنامه اما از چگونگی روش‌های بازیگری اطلاعات در دست نیست.
صحنه‌پردازی و محل اجرا	صحنه‌پردازی ساده و استفاده از اکسسوار فراوان تخت‌ها، حیاط‌ها، قهوه خانه‌ها، صحن دربار یا خانه‌های اشراف.	صحن دربار، کلیسا، میادین و حیاط‌ها، صحن دربار یا خانه‌های اشراف. استفاده از دگور و ماشین‌ها تغییر صحنه رایج بود.

ضمیمه ۲: بررسی و مقایسه وضعیت سیاه در نمایش‌های پرتغالی و ایرانی

نام	تئاتر کلاسیک پرتغال (شانزدهم - هجدهم میلادی)	نمایش روح‌حوی و سیاه بازی
نام	با اسم: باستیائو در ذوم فرناندو، فرناؤ در نوبسندگان پوئیرونو، فروراندو در کوره ساخت عشق، لویزا در زنان ماهی فروش، تام در ویسنت آنیث ژوپرا	با اسم: خجسته در بیژن و منیژه، مبارک در امیر اسلان نامدار فیروز در حاجی عبد التبی، زمرد و یاقوت در متون دیگر
جنسیت	مرد در کلریگو دا بریرا، ذوم فرناندو، نوبسندگان پوئیرونو، کوره ساخت عشق، کشتی عشق، تمرین هشت فیگور، ویسنت آنیث ژوپرا، اختراع طبیعی زن در کلریگو، پرائنتو د ماریا پاردا، رگادبروش	مرد
خاستگاه	آفریقا: گینه در کوره ساخت عشق، بتی در کشتی عشق	مشخص نیست
سن	پیر و جوان	مشخص نیست
شغل	پزشک در ویسنت آنیث ژوپرا غلام در کلریگو، کوره ساخت عشق، ذوم فرناندو، زنان ماهی فروش آشپز و کلفت در تمرین هشت فیگور خواننده و نوازنده گیتار در ویسنت آنیث ژوپرا شاهزاده بتی در کشتی عشق دزد سرگردنه: کلریگو دا بریرا	اکثرا غلام و مستخدم
موقعیت اجتماعی	از ابتدا آزاد یا آزاد شده: ویسنت آنیث ژوپرا، کشتی عشق، کلریگو دا بریرا، نوبسندگان برده: کلریگو، کوره ساخت عشق، تمرین هشت فیگور، ذوم فرناندو، زنان ماهی فروش پوئیرونو	اکثرا غلام و مستخدم است اما برده بودن مشخص نیست
زبان و گویش	زبان (گویش) گینه یا همان زبان نگرود(سیاه)	گویش (زبان) سیاه کاکایی)
رفتارهای فیزیکی	رقص، آواز، نوازندگی، حرکات و شوخی‌های فیزیکی،	رقص، آواز، نوازندگی، حرکات و شوخی‌های فیزیکی،
وضعیت احساسی	عاشق بیشه در کوره ساخت عشق، کشتی عشق، نوبسندگان پوئیرونو	گاهی دلتنگ و احساساتی
سیاه در متن	حضور کوتاه و مقطعی، تنها است اما با دیگران صحبت می‌کند. استقلال عملکردی بیشتری دارد. بذله گو است اما کنایه گو نیست.	حضور دائمی، اکثرا با ارباب یا نقش مکمل همراه است. بیشتر تابع است بذله گو و کنایه گو است
مشکلات ارتباطی	لهجه آفریقایی دارد. به خوبی حرف دیگران را می‌فهمد. غلط دستوری فراوان دارد و حروف را به درستی تلفظ نمی‌کند. نمی‌تواند بنویسد.	در فهم و تکرار کلمات خارجی مشکل دارد. از میزان سواد نوشتاری اش اطلاعاتی در دست نیست. در تلفظ برخی حروف مشکل دارد. مشکلات گفتاری تبدیل به بازی آگاهانه با کلمات می‌شود.

ضمیمه ۳: بررسی ساختاری زبان سیاه ایرانی و پرتغالی

در ابتدای کلمه: احمق < ارمق، (بیژن و منبزه، ص. ۱۴۸ در انتهای کلمه: کوه < کور، (بخشش)، فیلم	تئاتر کلاسیک پرتغال (شانزده - هجده میلادی)	نمایش روحوضی و سیاه بازی
تلفظ /یا/ به جای /ایا/ Passagem de /h/ a /ia/	تلفظ اب/ به جای ال/ Passagem de /l/ a /b/	تلفظ اق/ به جای اع Passagem de /â/ a /gh/
تلفظ /ایا/ به جای /ایو/ Passagem de /h/ a /io/	در وسط کلمه: شلوار < شباز، (بیژن و منبزه)، ص. ۱۶۶	در ابتدای کلمه: عاشق < قاشیق، (امیرارسلان نامدار)، ص. ۵۱، ۷۱، ۸۱، ۱۲، ۳۲
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اون/ به جای /اله/ Passagem de /eh/ a /lun/	تلفظ اد/ به جای اب/ Passagem de /b/ a /d/
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	در ابتدای کلمه: لقب < لقع، (متن نامشخص)
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	تلفظ ان/ به جای اب/ Passagem de /b/ a /n/
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	در ابتدای کلمه: ابترا < انتر، (بخشش)، فیلم
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	تلفظ ات/ به جای اد/ Passagem de /d/ a /t/
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	در ابتدای کلمه: داد < تات، (متن نامشخص)
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	تلفظ او/ به جای اد/ Passagem de /d/ a /v/
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	در ابتدای کلمه: دیدار < دیوار، (متن نامشخص)
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	تلفظ اک/ به جای اف/ Passagem de /f/ a /k/
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	در ابتدای کلمه: فوج < کوج، (ریش تراش)، فیلم
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	تلفظ اپ/ به جای اف/ Passagem de /f/ a /p/
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	در ابتدای کلمه: فهمیدم < پهمیدم، (متن نامشخص) در وسط کلمه: کفگیر < کپگیر، (متن نامشخص)
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	تلفظ اسین/ به جای اف/ Passagem de /f/ a /s/
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	در وسط کلمه: افسوس < اسفوس، (متن نامشخص)
تلفظ /ایو/ به جای /ایه/ Passagem de /h/ a /e/	تلفظ /اب/ به جای /ام/ Passagem de /m/ a /b/	تلفظ ار/ به جای اج/ Passagem de /h/ a /r/

در ابتدای کلمه: خاجه < کاجه (متن نامشخص) در وسط کلمه: آقا < آکا، (حاج عبدالنبی)، ص. ۱ رخت < رکت / طبایخی < طبایکی، (متن نامشخص)	Posição inicial enganar > ganar, (Dom Fernando), v. 1616 (در ابتدای کلمه)
تلفظ از/ به جای /r/	جاندختن /r/ Queda /r/
تلفظ از/ به جای /r/	Posição final achar > achá, (Prática de Oito Figuras), col. 3.a3-b (در انتهای کلمه)
در وسط کلمه: فیروز < فیروز، (متن نامشخص)	Posição média mais > mtaí, (Escrivães do Pelourinho), v. 248 (در وسط کلمه)
تلفظ /ش/ به جای /چ/	جاندختن /s/ Queda /es/
در ابتدای کلمه: چشم < ششم / چهره < شهره (امیر ارسلان نامدار)، ص. ۱۶، ۲۱، ۶۴	Posição inicial escrever > crivão, (Frágua d'Amor), v284 (در ابتدای کلمه)
تلفظ /r/ به جای /r/	جاندختن /ex/ Queda /ex/
در ابتدای کلمه: سرور < سز، (امیر ارسلان نامدار)، ص. ۳۹ در وسط کلمه: تواریش < تارایش، (حاج عبدالطعم)، ص. ۳۰	Posição inicial excomungado > comungado, (Nau d'Amores), v. 601.605 (در ابتدای کلمه)
تلفظ /s/ به جای /ش/	جاندختن /s/ Queda /i/
در وسط کلمه: چشم < چشم، (امیر ارسلان نامدار)، ص. ۴۳، ۴۲ روش < جوس، (امیر ارسلان نامدار)، ص. ۳۷، ۴۳	Posição média feio > feo, (Clérigo da Beira), v.490 (در وسط کلمه)
جاندختن /r/	جاندختن /r/ Queda /r/
در وسط کلمه: شهرت < شوهر، (بخشش)، فیلم	Posição final Portugal > purutugá, (Nau d'Amores), v. 563 (در انتهای کلمه)
جاندختن /t/	جاندختن /m/ Queda /m/
در انتهای کلمه: شهرت < شوهر، (بخشش)، فیلم	Posição final assim > assi, (Escrivães do Pelourinho), v293 (در انتهای کلمه)
بازی با واژه‌ها و ابداع کلمات جدید Trocadilhos e palavra inventadas	جاندختن /u/ Queda /u/
حفظ < حبس، (بخشش)، فیلم باستان شناس < بیستنی شناس حفظ < نصف منوچهر خان < مورچه خوار خان پازلويسكا < پاچه دويسكا سالدات < سالار تشریفات < تشتها خاستگاری < خاک توسری سلامتی < سماور الیاس < الناز تصویر < تفسیر ارباب < ارباب (امیر ارسلان نامدار) ص. ۱۷، ۱۸، ۲۲، ۲۴، ۲۶، ۲۹، ۴۸، ۵۵، ۶۲، ۶۸، ۱۷	Posição média Outros: oito: (Auto da Natural Invenção), 2.a2-b (در وسط کلمه)
اضافه کردن /a/	اضافه کردن /a/ Adição /a/
تشریفات < تشتها خاستگاری < خاک توسری سلامتی < سماور الیاس < الناز تصویر < تفسیر ارباب < ارباب (امیر ارسلان نامدار) ص. ۱۷، ۱۸، ۲۲، ۲۴، ۲۶، ۲۹، ۴۸، ۵۵، ۶۲، ۶۸، ۱۷	Posição inicial lembrar > lembrai, (Escrivães do Pelourinho), v. 262 (در ابتدای کلمه)
اضافه کردن /o/	اضافه کردن /o/ Adição /o/
تشریفات < تشتها خاستگاری < خاک توسری سلامتی < سماور الیاس < الناز تصویر < تفسیر ارباب < ارباب (امیر ارسلان نامدار) ص. ۱۷، ۱۸، ۲۲، ۲۴، ۲۶، ۲۹، ۴۸، ۵۵، ۶۲، ۶۸، ۱۷	Posição final deus > roso, (Clérigo da Beira), v. 479 (در انتهای کلمه)
اضافه کردن /e/	اضافه کردن /e/ Adição /e/
تبدیل یک کلمه به کلمه دیگر Atração da palavra para outra	Posição final chover > chovere, (Clérigo da Beira), v. 500, 499 (در انتهای کلمه)
amargurados > morgurado, (Nau d'Amores), v. 597	تبدیل یک کلمه به کلمه دیگر Atração da palavra para outra
اشتباهات در جمع بندی کلمات Plurais errados	اشتباهات در معرفه های جنسیت Erros de gênero
آقایان < آقایانات، خانمان < خاتمجات، (امیر ارسلان نامدار)، ص. ۳۷	lavrada > labrado, (Frágua d'Amor), v. 299

منابع خارجی

1. Camões, José
2. «Gil Vicente, a source for a heritage made of scraps», in The Reinvention of Thetare in Sixteenth-Century Europe. Traditions, Texts and Performance, Legenda, Oxford, 2016, pp. 251-239
3. «Inaptos de oro: figuraciones del otro en el teatro portugués del siglo XVI», Hipogrifo, Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro, 2017
4. Camões, José (coordenador científico)
5. Teatro de Autores Portugueses do século XVI, Centro de Estudos de Teatro
6. http://www.cet-e-quinhetos.com/
7. Tinhorão, José Ramos
8. Os negros em Portugal, Caminho, Lisboa, 1988

پی‌نوشت

۱. پژوهشگر، استاد و عضو هیات علمی مرکز تحقیقات و مطالعات تئاتر دانشگاه ادبیات لیسبون
۲. فارغ التحصیل کارشناسی ارشد رشته ی مطالعات و پژوهش های تئاتر از دانشگاه لیسبون، کارگردان و بنیان گذار مرکز پژوهش های تئاتر کلباج // کارخانه ی بازیافت اجرا

ارجاعات

۱. واژه ی «کلاسیک» در تئاتر پرتغال از معانی متفاوتی برخوردار است. از یک سو اشاره دارد به هر گونه اثر ادبی - نمایشی که دچار قدمت زمانی شده باشد، و از سوی دیگر به آثار نمایشی اجرا شده در حضور اشراف و شاهان پرتغال که بر پایه ادبیات منظوم استوار می‌باشند، اشاره می‌کند.
2. Gil vicente (c.1465 – c. 1536)
3. Francisco Sá de Miranda (c.1481 – c. 1558)
4. Vilhalpandos
5. António Ferreira (c.1528– c. 1569)
6. Castro
7. Luis de Camões (c. 1524 or 1525 – c.1580)
8. Seleuco
9. Filodemo
10. António Riveiro Chiado (c.1520– c.1591)
11. که با نام شبه جزیره ایبریا (اسپانیا و پرتغال) نامگذاری شده (Iberian drama) تئاتر و درام ایبرین است به آن گونه تئاتری گفته می‌شود که در کشورهای اسپانیا و پرتغال قرون وسطی تا قرن هجدهم وجود داشت
12. D. Manuel I (c.1469 – c. 1521)
13. João III (c. 1502 – c. 1557)
14. Copilaçam de Todalas Obras
15. Obras menores
16. Auto
17. Obras de Devoção (Obras religiosas)
18. Auto dos Reis Magos
19. Auto Pastoril Castelhana
20. Auto Pastoril Português
21. Auto de Mofina Mendes
22. Auto da Cananea
23. Auto de São Martinho
24. Tragicomédia de Dom Duardos
25. Auto de Amadis de Gaula
26. Comédia de Rubena
27. Farsa de Inês Pereira
28. Farsa do Juiz da Beira
29. زبان رسمی کشور اسپانیا است « Castellano/ Castilian » کاستیلیان یا کاستیانو
30. نمایش‌هایی که برای رویدادها، جشن‌ها و مناسبت‌های خاص تنظیم و اجرا می‌شوند
31. Comédia do Viúvo
32. Figura do Negro
33. Figuração
34. Preto
35. Negro, Niger
36. Tinhorão, José Ramos
37. D. Leonor
38. Afonso V (c. 1432 – c. 1481)
39. Frederico III (c. 1415 – c. 1493)
40. Évora
41. Resende, Garcia (c. 1470–c.1536), Vida e feitos del rei D. João II.
42. Anrique da Mota (Henrique da Mota)
43. Furunando (Fernando)
44. Bastião (Sebastião)
45. Fernão Capado
46. Catalina de Austria
47. زبان خاص سیاهان به " زبان سیاه یا گینه " مشهور بوده است
48. Pero Vaz

49. محمد حسین ناصریت (۱۳۴۳)، استاد دانشگاه، پژوهشگر تئاتر و مدیر گروه نمایش.
50. مقاله داوود فتحعلی بگی (۱۳۲۹)، استاد دانشگاه، پژوهشگر نمایش های سنتی ایرانی، کارگردان و بازیگر.
51. سوادبه فضائلی (۱۳۲۶) نویسنده، مترجم و پژوهشگر تئاتر.
52. متاسفانه شناسنامه دقیقی برای نقاشی‌های کاخ چهلستون وجود ندارد. از جمله مهم‌ترین نقاشانی که در کارگاه این کاخ فعالیت می‌کردند می‌توان به محمد قاسم و افضل الحسینی و معین مصور و رضا عباسی اشاره کرد

Table of Contents

• Introduction

3... First Word/Nasrollah Ghaderi

6...In absence of a friend.../biography of Majid Vahedizade

7...If you went green, if you stayed yellow.../Tohid Masoumi

9...In remember of Majid Vahedizade, theater actor and director/ the suffer and joy of theater/Mohammad Bagher Nabati Moghaddam

10...On the News Headline

13...A new pattern for the theater of the country/a glance at the general performing of Mashhad theater activities in the year 1395(Fall) to 1396(fall)/ Seyyed Javad Eshkvari

17...Half a look/ Mahboubeh Sadeghi/ Reza Shamsi

• Report

20...Morality in Acting

22..Namayesh Magazine in the 23rd International Press and Medias Exhibition/the world of Press/Marjan Samandari

24...A report of the meeting of playwrights of holy defence theater from the past up to now/ Marjan Samandari

• Interview

26...Talks to Hamed Zahmatkesh/ we should invest for the 90s and 80s generations/Negin Kohan

• Special View: Theater for Children and Youth

Article

"31...The process of adapting children with the hero of the story" in adaptation dramas from folk literature/Maouchehr Akbarloo

35...The company of children, which formed spontaneously/ Alexander Diehl/ Moin Moheb Aliyan

37...Training children by the art of theater/ Neda Sabeti

43...The storytelling in the play-scripts of children and youth/Hosein Fadai Hosein

Interview

47...Talks to Maryam Kazemi/ children theater is not stayed away/Negin Kohan

• Play Critics

50...Comparing the play and the film "My Fair Lady"/ I am a noble girl! / George Bernard Shaw/ Nasrollah Ghaderi

• Theater Critics

54...Criticizing the play "Galileo"/ the story of smoke and the log/ Abdolreza Faridzade

56...Criticizing the play, " Sohrevardi"/ about the light/ Azadeh Fakhri

59...Criticizing the play "Shoayk"/ highlighting the war under the moonlight/ Reza Ashofte

63...Criticizing the play"1978"/ Drink the last sip of the empty glass/ Shahram Kharraziha

66...Criticizing the play"do not let the dream comes true"/the ones who have gone, the loves which remained/ Javad Roshan

69...Criticizing the play"a week Government"/a page of the history/ Vahid Omrani

• Article

71...Drama as a training media/ Betty Jean Wagner/ Hosein Fadi Hosein (Second part)

76...Introducing the theater of Portugal in 16th century with studying the properties of Blacks in the plays/ Sabri Zekri and Jose Kamoesh

83...Making a drama during the economical crisis/ Michael Billington/ Fateme Samadzade

86...A debate of now and the past in directing Hedda Gabler/ John Staniunas/ Moin Aliyan

89...Georgian Theater taken from Iranian Rich Literature/ Varlam Nikoladzeh/ Somayyed Keymasi

• Memorials

92...Biography of Master Karim Akbari Mobarake

93...Note/ for the kind dear Karim Akbari Mobarake/ Yadollah Vafadari

94...Talks to Master Karim Akbari Mobarake/ Crazy lovers... / Marjan Samandari

• Book Introducing

101...Introducing recent published books

103...Final word/ Criticizing should be scouting/ Mehdi Nasiri



Namayesh

The Theater Specialized Magazine

New Edition-No.219

Year 19th-Azar1396 (November& December 2017)

Concessionaire: Dramatic Arts Center of Iran
The Manager In charge: Mahdi Shafiee
Editor in Chief: Nasrollah Ghaderi
Executive Editor: Mahdi Nasiri
Editorial Secretary: Marjan Samandari Matuf
Executive Manager: Alireza Lotfali
Head of Public Relations: Arefeh Mosafer
Head of International Relations: Ali Akbar Tarkhan
Text Editor: Shirin Rezaeiyan
Page Layout: Sarah Mansouri
Typist: Shima Tajally
Photography: Ahmad Baghernia
Thanks to: Fahimeh Hekmatandish, ,
Parsoa Pakizeh
Subscription & Distribution: Alireza Lotfali - Naser Khaledi

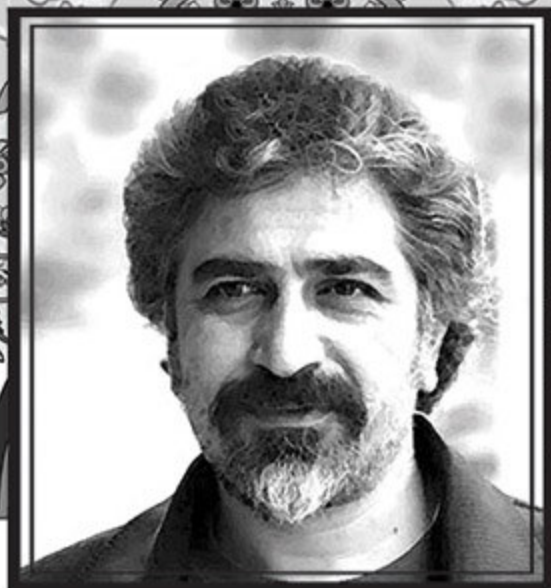
Lithography, Printing, Binding: Kosar Printing
Address: Kosar Printing,18#,North Sabalan,Shahid Ghoddui
St.(Tel:+982188429553)

Those who helped us in this Edition:
Mahboubeh Sadeghi ,Negin Kohan, SomayehKeymasi, Hasan
Shams & Moein Mohebaliyan

Any point of views printed in the magazine do not show the
official view of the magazine.
It is approved to edit and print the essays by Namayesh.
All Essays should be typed to be accepted.

Address: Namayesh Magazine, C, Second Floor,10#,Arshad
St.,Ostad Nejatollahi St.,Karimkhan Zand Ave., Tehran
(Tel:+982188946669)

Website: www.magazin.theater.ir
Email: namayesh_magazine@yahoo.com



د فرلوټه يار:

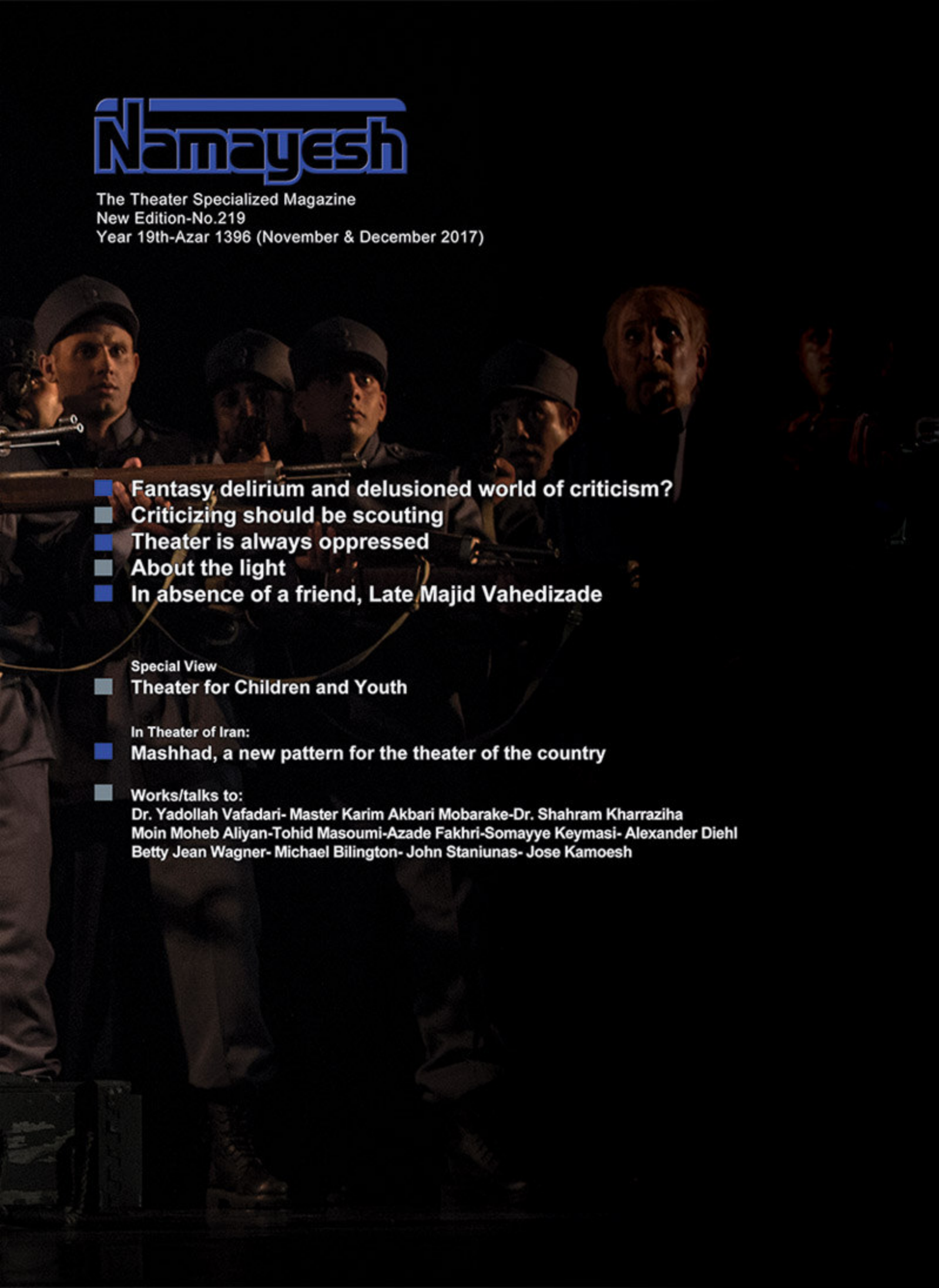
زندويه ياد مجيد واحد سر زاده

Namayesh

The Theater Specialized Magazine

New Edition-No.219

Year 19th-Azar 1396 (November & December 2017)

- 
- Fantasy delirium and delusioned world of criticism?
 - Criticizing should be scouting
 - Theater is always oppressed
 - About the light
 - In absence of a friend, Late Majid Vahedizade

Special View

- Theater for Children and Youth

In Theater of Iran:

- Mashhad, a new pattern for the theater of the country

Works/talks to:

Dr. Yadollah Vafadari- Master Karim Akbari Mobarake-Dr. Shahram Kharraziha
Moin Moheb Aliyan-Tohid Masoumi-Azade Fakhri-Somayye Keymasi- Alexander Diehl
Betty Jean Wagner- Michael Billington- John Staniunas- Jose Kamoesh