

فصل تئاتر

شماره ۶

نگ شماره ۶ مارک

سال دوم • تابستان ۱۳۷۷ • ۱۹۹۸

ویژه نامه شاهین سرکسیان

آربی آوانسیان
حمید احیاء
مهوش برگی
صدرالدین زاهد
مهستی شاهرخی
حسین سعدالدین
مسعود سعدالدین
سیروس سیف
رضا قاسمی
نصرت کریمی
محمود کویر

* شاهین سرکسیان و تئاتر * تئاتر مدرن ایران
* صدمین سال تولد برتولت برشت * نمایش خوانی بهمن فرسی * تئاتر پتر بروک
* بادی از لرتا * چند نقد و گزارش از اجرای تئاترهای ایرانی * خبرهای تئاتری
* چاپ کامل نمایشنامه «موزر» اثر هاینر مولر * و



چاپخانه سحر

چاپخانه ایرانی در شهر کلن

در کلیه امور چاپ ما آماده خدمت هستیم.

- حروفچینی فارسی و لاتین
- حروفچینی ، صفحه بندی و چاپ مجلات ، کتاب ، تقویم
- چاپ انواع بروشور ، سرکاغذ ، اوراق تجارتي ، پوستر ، کاتالوگ برکه های تبلیغاتی برای معرفی کالای شما
- در چاپخانه سحر همه کارها بصورت حرفه ای انجام میشود . قبل از انجام کلیه امورتبلیغاتی با ما مشورت نمائید .

Aquino Str. 7-11
50670 Köln

تلفن: ۰۲۲۱/۷۳۰۸۸۲
فاکس: ۰۲۲۱/۷۳۹۰۰۰۴

خانه کتاب . کتاب . فیلم

جدیدترین کتابهای چاپ شده در ایران و اروپا و آمریکا یکجا عرضه می گردد
۱۸ سال تجربه در زمینه تهیه و توزیع کتب فارسی و مجلات

ده ها عنوان کتاب در زمینه مسائل سیاسی : فرهنگی . عرفانی . فلسفی . ادبی . هنر
سینما و تئاتر . موسیقی . داستان کوتاه . رمان . شعرنو و کلاسیک
و انواع لغت نامه آلمانی فارسی و دیگر زبانها - مجلات و نشریات ادواری

نمونه کتابهای جدید :

- ۱ - فرهنگ فارسی به فارسی محمد معین در ۶ جلد قیمت ۱۹۹ مارک
- ۲ - مجموعه آثار کامل صادق هدایت در ۱۸ جلد مجلد اعلا ۲۴۰ مارک
- ۳ - صادق هدایت، با کاروان اسلام، افسانه آفرینش، حاجی آقا ذر یک کتاب ۱۶ مارک
- ۴ - شناخت نامه شاملو «مصور» جواد مجابی ۳۹ مارک
- ۵ - مجموعه آثار احمد شاملو در دو مجلد نفیس چاپ خارج قیمت ۹۹ مارک
- ۶ - ۵ عنوان کتاب از شاهرخ مسکوب: سیاست و فرهنگ. سفر در خواب. در خاموشی . . .
- ۷ - فرهنگ لغت فارسی به آلمانی علوی ۳۵ مارک
- ۸ - آلمانی به فارسی آریانپور ۴۰ مارک
- ۹ - فرهنگ لغت فارسی به آلمانی دودن و بروکهاوس چاپ آلمان ۷۵ مارک
- ۱۰ - فرهنگ لغت فارسی به آلمانی پنبه چی ۲۸ مارک
- ۱۱ - دستور جامع زبان آلمانی پنبه چی ۹/۵ مارک
- ۱۲ - خود آموز فارسی برای آلمانی زبانان ۱۲ مارک
- ۱۳ - کتاب آشنایی ایرانی به آلمانی Kochbuch ۱۰ مارک و 19.80 مارک

فیلم ویدئویی سینماگران فارسی قیمت هر حلقه ۲۰ مارک - لیست کامل قابل ارسال است

((همچنین سفارشات خود را از ما با پست دریافت کنید))

Persische Buchhandlung :

Augustiner Str. 10 - 50667 Köln - Germany

Tel.: (49) 221-92 53 870 & 92 53 871
Fax: (49) 221 - 925 38 72

۴	چرا شاهین سرکیان؟	رضا قاسمی
۶	شاهین سرکیان و تئاتر	آربی اوانسیان
۸	آثاری که شاهین سرکیان کارگردانی کرده است	آربی اوانسیان
۱۰	گفتگو با آربی اوانسیان	رضا قاسمی - صدرالدین زاهد
۱۲	گرده مروارید شاهین سرکیان	
۱۵	برتولت برشت	صدرالدین زاهد
۱۸	صدمین سال تولد برتولت برشت	مهرش برگی
۲۰	برتولت برشت	حمید احیا،
۲۲	یادداشت‌های روزانه ترمینات «واقعه کارمن»	صدرالدین زاهد
۳۱	نمایشخوانی بهمن فرسی	گرده گزارش
۳۷	حزمدان و تئاتر مدرن ایران	مهرش برگی
۴۰	نقد تئاتر	محمود کویر
۴۲	نقد تئاتر	مسعود سعدالدین
۴۴	۸ نقد تئاتر از ایران	مهستی شاهرخی
۵۲	هاینر مولر	
۵۳	نمایشنامه موزر	حسین سعدالدین
۵۸	نمایشنامه عبور ناپیدا	مسعود سعدالدین
۶۰	لرتا هامرش شد	نصرت کریمی
۶۲	سایشنامه کوچک باد خرماکی	سیروس سیف
۶۵	خبرهای تئاتری	گرده گزارش

فصل تئاتر

مجله ویژه هنر تئاتر

- ⊗ سال دوم، نایستان ۱۳۷۷ شمسی برابر با ۱۹۹۸ میلادی
- ⊗ هر سه ماه یکبار منتشر می‌شود
- ⊗ نشریه مطالب نویسندگان را تبیین چاپ خواهد کرد، روشن است که هر نویسنده نگرش شخصی خودش را نسبت به مطالب دارد
- ⊗ مسئولیت هر مطلب در این نشریه به عهده نویسنده آن است
- ⊗ نقل و یا برداشت از نوشته‌های فصل تئاتر با ذکر مأخذ و نویسنده آزاد است
- ⊗ مطالب دریافت شده پس فرستاده نمی‌شود

IMPRESSUM

Fasle Theatre
Die Theaterzeitschrift
im 2. Jahrgang
Nr. 6
Sommer 1998
Gegründet von
Akbar Yadegari
Mahvash Bargi
Ali Asghar Asgarian
Herausgegeben vom
Aras Verlag

Stadtparkasse Köln
Fasle Theatre
Konto Nr.: 1004532741
BLZ 37050198

نشانی پستی فصل تئاتر

Tamascha Theater - (Fasle Theatre)
Postfach 90 08 08 - 51118 Köln
Germany

جواب از جابجانه رضایی کلن

«فصل تئاتر» که بیش از پیش مورد توجه خوانندگان و همچنین دست اندرکاران تئاتر قرار گرفته، استقبال روز افزونش را مدیون زحمات بی‌وقفه همکارانیست از یاران قدیم تئاتر که خستگی ناپذیر همواره یاریش کرده‌اند. و امروز امید ما همچنان به یاری دیگر همکارانیست که از آنها هم چشم یاری داشتیم.

«فصل تئاتر» که از آغاز توجه خاصی به چاپ نمایشنامه‌های ایرانی داشته و دارد، با این امید که در هر شماره به ارائه یک نمایشنامه ایرانی بپردازد، اکنون با معرفی نمایشنامه نویسان مدرن جهان و چاپ ترجمه آثارشان، گام تازه‌ای در ارائه شناخت آنها برمی‌دارد.

شناخت تئاتر امروز جهان امریست مهم که با تمام سختی‌هایش باید به آن پرداخته شود، چرا که بدون این شناخت نمی‌توان تصور درستی از تئاتر امروز داشت. لذا هر قدر که امکان پذیرست در این راه تلاش خواهیم کرد و انتظار داریم ما را در این راه یاری کنید.

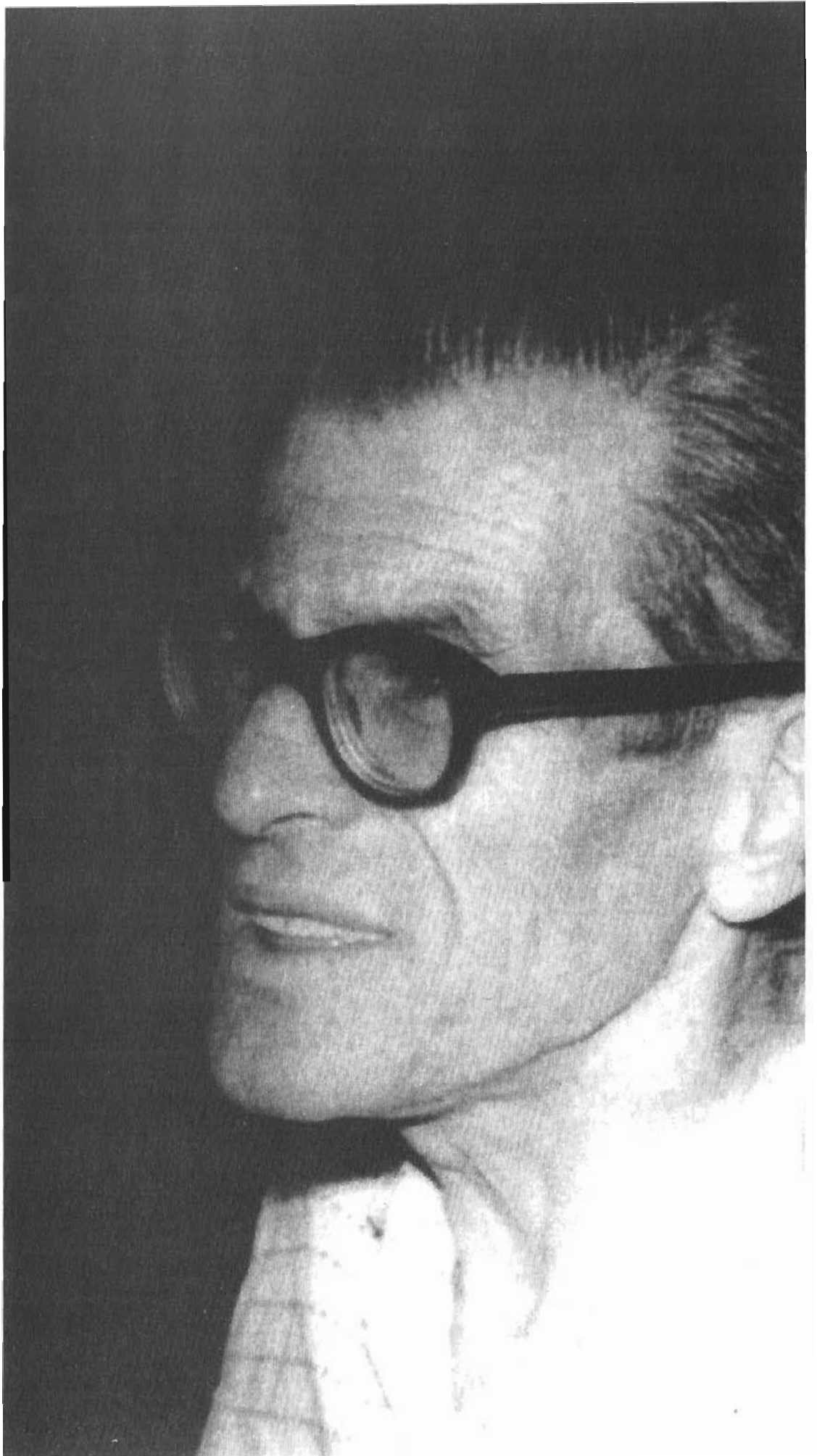
در مورد تئاترهای ایرانی و یا غیر ایرانی مایلیم که بیش از پیش نقد و بررسی داشته باشیم، بدون نقد و بررسی، رشد تئاتر ممکن نیست، به ویژه در چنین شرایطی که تئاتر ما همراه سایر هنرها و فرهنگمان راه دگرگونی تازه‌ای به سوی مدرنیته را آغاز می‌کند و مشکلات زیادی در پیش خواهد داشت، ازینرو نظرات، بررسی‌ها، و نگرش به مسائل تئاتر در این شرایط از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

و اما مطلب مهمی که همواره تأکید بر آن داشته‌ایم، دریافت خبرها از فعالیت گروههای تئاتری ایرانیان در سراسر جهان است. خواهش می‌کنیم از فعالیت‌های تازه و همچنین گذشته خود با فرستادن بروشور یا مشخصات کامل آنها، مجله را مطلع کنید. امسال را همچنان سال برشت می‌دانیم و باز هم منتظر دریافت مطالب تازه در پاره برشت و تئاتر او هستیم.

در تدارک شماره‌های ویژه هنرمندان تئاتر همکاری همه جانبه شما را طلب می‌کنیم. نوشته‌های تازه خود و یا چاپ شده قدیم در باره: آربی اوانسیان، بیژن مفید، لرتا، عبدالحسین نوشین، بهمن فرسی، عباس جوانمرد، غلامحسین ساعدی و دیگر هنرمندان تئاتر ایران را برای ما ارسال کنید. «فصل تئاتر»



عکس روی جلد، شاهین سرکیان



شاهین سرکیسیان

۱۲۸۹ - ۱۳۴۵ خورشیدی
۱۹۱۰ - ۱۹۶۹ میلادی

چرا شاهین سرکیسیان؟

رضا قاسمی

این سی و چهار سال چه چیزی منتشر شده است که شناختی به ما بدهد از او؟ یکی دو سوگنامه. همین و بس.

تا پیش از گفتگو با آربی گمان می کردم سرکیسیان پیرمرد ارمنی محترمی بوده است علاقمند به تآتر، و ارجی هم اگر نزد بعضی ها دارد از مقوله ی همان اغراق شاگرد است در مظنه کردن بزرگی استاد. نامه ها و یادداشت های سرکیسیان، اما، دریچه ای بود بی واسطه به جهان او.

شاهین سرکیسیان در بخشی از یادداشت هایش می نویسد: «انسان تنها آن عقیده ی روشنی را که از خودش دارد نیست. او از افکار تاریک یادگارهای دور، پس افتادگی های جسمی و روحی تشکیل شده است. ارواح و اشباح اجدادش در سایه ی روحش خوابیده اند...». این تأملات، که به طرز درخشانی بیان شده اند، بی اختیار مرا یاد عقیده ی توماس مان می اندازد: «آیا قلمرو «من» انسان سخت بسته است و به طرزی تخطی ناپذیر محدود به همین چهارچوب جسمانی و فناپذیر او؟ آیا بخشی از عناصرش متعلق نیست به جهان پیش از او و به جهانی که بیرون از اوست؟ [...] ما با پدیده ای مواجه هستیم که بر می انگیزد مان «تقلید» بنامیش یا «تداوم»: نوعی درک از زندگی که برحسب آن، نقش هرکس عبارت است از دوباره جان دادن بعضی شکل های از پیش معین شده، بعضی طرح های اسطوره ای که نیاکان مان برقرار کرده اند، و فراهم کردن امکان زندگی آنها در قالبی تازه.»

آیا سرکیسیان با عقاید توماس مان و یونگ آشنا بود؟ چندان اهمیتی ندارد. مهم این است که او در روزگاری (ایران چهل سال پیش) از این دریچه به جهان می نگریست که در خود غرب هم هیاهوی «علم باوری» مجال نمی داد صدای امثال توماس مان به گوش کسی برسد.

نکته ی دیگری که از ورای مطالب این ویژه نامه دستمان می آید وجه تراژیک زندگی سرکیسیان است. او که سراسر عمرش را وقف می کند برای پایه ریزی تآتری جدی یا به قول خودش «تآتر روشنفکری»، هنگامی (وه که چه بی هنگام) می میرد که دو آرزوی دیرینه اش در آستانه ی تحقق قرار گرفته اند: ساخته شدن اولین سالن واقعی تآتر (تآتر ۲۵ شهریور)، و تولد اولین نمایشنامه های رنالیست ایرانی.

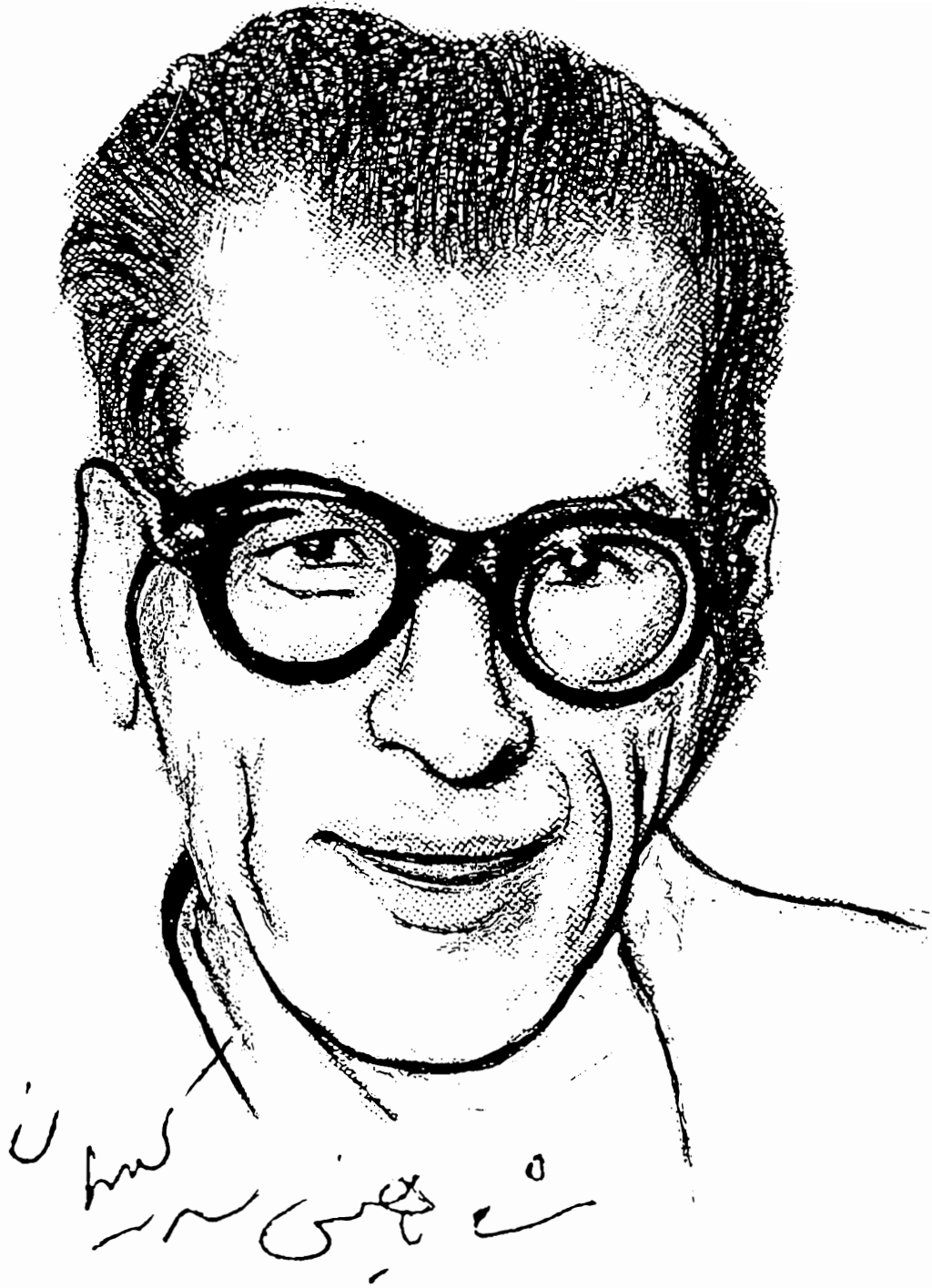
اگر از زمره ی کسانی هستیم که فقدان امکانات را وسیله نمی کنند برای توجیه ناتوانی ها، ما را از خواندن شرح آن همه مرارت که او کشید برای به صحنه بردن نمایش هاش تسلی ها خواهد بود، و هم درس ها.

مطالب ویژه نامه ی شاهین سرکیسیان یکسره مرهون همت آربی اوانسیان است. می ماند توضیح یک نکته: چند ماه پیش من و صدرالدین زاهد گفتگویی داشتیم با آربی اوانسیان؛ چیزی حدود هشت ساعت نوار ضبط شده. آنچه ضمن گفتگوها ما را به شگفتی وامی داشت، حافظه ی عجیب او بود و وسعت و دقت اطلاعاتش در باره ی تاریخ چند دهه ی اخیر تآتر ایران؛ دوره ای که با همه ی نزدیکی اش به ما (و ای بسا به همین دلیل) چیز زیادی از آن نمی دانیم. پس، از فرصت استفاده کردیم و به اصطلاح شروع کردیم به خالی کردن ساک او. در طول این گفتگوها چندین بار، هربار به مناسبتی، صحبت کشیده شد به شاهین سرکیسیان. وقتی قرار شد «فصل تآتر» ویژه نامه ی شاهین سرکیسیان را منتشر کند، آن بخش از گفتگوها که به او مربوط می شد از نوار پیاده شد و برای باز بینی در اختیار آربی اوانسیان قرار گرفت. و او، با دقت و حوصله ای که از خصوصیات برجسته ی اوست، هرجا که لازم بود مطلب را با نقل پاره ای از نامه ها یا یادداشت های سرکیسیان مستند کرد. پس، با این حساب، شکل و شمایل این مطالب باید روشن باشد که از کجاست و چراست.

و اما... چرا شاهین سرکیسیان؟

«فصل تآتر» دارد مرده پرستی می کند؟ یا در غیاب یک تآتر پر جوش و خروش در خارج از کشور، و به یاد گذشته های از دست رفته، دارد خوراک تهیه می بیند برای مبتلایان به نوستالژی؟ اینها دامچاله هایی است، البته، که «فصل تآتر» ممکن است پایش در آن فرو برود اگر که هوشیار نباشد. می گویند قدرت غرب در این است که می تواند همه چیز را خوب توصیف کند. برای توصیف هرچیز، پیش از همه باید آنرا درست و دقیق دید. اهمیت وقوف به سابقه ی تاریخی هر امر هم از همین جاست. پس این «ویژه نامه ها» کاری خواهد بود کارستان اگر که در مجموع طرحی بدهد از آدم هایی از امروز و دیروز و پریروز که همگی به یک شجره تعلق دارند: شجره ی نمایشگران خلاق و اهل تفکر.

در این شجره، شاهین سرکیسیان، اگر نه تنه، بی گمان شاخی است تناور. اما این چیزی است که بدبختانه بر همگان روشن نیست. سی و چهار سال پیش، وقتی آخرین اثر او (روزنه ی آبی) به صحنه می رفت، نسل من که کم کم دارد به آستانه ی پنجاه سالگی می رسد، نوجوان بود و شانس دیدن آثار او را نداشت، تا خود چه رسد به نسل های بعد. و در



شاهین سرکیسیان و امضاء اش
طرح از آری اوانسیان

شاهین سرکیسیان و تئاتر از خلال یادداشت‌هایش

آری اوانسیان

* قبلا" گفته‌ام، همه همین را می‌گویند («تئاتر را دوست دارم»). اگر بگویم تئاتر زندگی من است حرف پیش پا افتاده‌ایست. گاهی خودم را مانند قهرمانان چخوف حس می‌کنم، همه چیز گذشته، زندگی به هدر رفته . . . اما ناامید نمی‌شوم.

* زمانیکه در اروپا بودم من هم به تئاتر می‌رفتم خیلی زیاد. وقتی به ایران برگشتم هرگز فکر نمی‌کردم که در ایران ممکن است تئاتری باشد. اولین تئاتری که دیدم تئاتر دهقان بود، هفته‌ای فقط یک روز برنامه داشتند. این تئاتر تأثیر عجیبی در من گذاشت، فکر کردم پس در ایران هم می‌توان تئاتری داشت.

* قبلا" در مورد برنامه‌های تئاتر قیاس نسبی می‌کردم. می‌گفتم اگر پاریس باشد چنین خواهد بود، لندن چنان، مسکو بهمان، اما اینجا در تهران‌ایم. در تهران امکانات کم است . . . تا اینکه بالاخره به این نتیجه رسیدم که عیب‌ها را نباید پوشاند. اگر می‌خواهید در تئاتر کار کنید کار باید درست باشد. مهم نیست کار در کجاست، فرقی نمی‌کند در پاریس است یا تهران.

* تئاتر مدرسه است، راه پیشرفت یک ملت است. تئاتر نمایانگر زندگی با «شارژ» است برای اینکه انسان را تربیت می‌کند. تئاتر مانند موسیقی لطیف است، به فکر روشنی می‌بخشد و توجه را تیز می‌کند. ما را وادار می‌کند که حس کنیم. تئاتر وظیفه مشکل و بزرگی بعهد دارد، سرو کار با احساسات کار مشکلی است. یکی از عواملی که آنها را تحریک می‌کند و پرورش می‌دهد تئاتر است. شما روی صحنه اشخاصی را می‌بینید که روحشان را در خدمت این راه گذاشته‌اند و این روح آنهاست که مانند اشعه خورشید تماشاچی را گرم می‌کند.

* کارگردان تئاتر باید وسواس داشته باشد. از او باید خواست، به او باید گفت «آقا سعی کنید سطح تئاتر را بالا ببرید»

خود من هم شاید به اندازه کافی وسواس ندارم. من به خیال خودم دارم ولی باید از تماشاچی، از نوع استقبالی که مردم می‌کنند، بفهمم. میدانید خیلی کم است برنامه فارسی فقط ۷ برنامه و به‌ارمنی ۱۰ برنامه اجرا کرده‌ام. این خیلی کم است. باید خیلی بیشتر باشد. این‌ها برای به نتیجه رسیدن کم است. خیلی کم. فقط در برنامه‌های آخر، تازه گروه متشکل و ورزیده شده بود.

* من موافق نیستم که در تمرین آخر باید عیب‌ها را از بین برد. این صحیح نیست، اگر من در تمرین آخر ببینم کار عیب دارد یا کسی ضعیف است او را عوض نمی‌کنم چون رویش کار شده، وقت صرف شده. چشم کور قبلا" می‌دیدم، باید قبول کنم که کار عیب دارد، میزانش خوب نیست، چشم کور قبلا" متوجه می‌شدم و درست می‌کردم.

صحیح نیست در آخرین لحظه ظاهر سازی کنم، درست کنم و بپوشانم. همچنین دوست ندارم از این در به آن در بزنم. دوست ندارم تماشاچی از کارم متعجب شود، به عنوان اینکه چیز نونی بوجود آورده‌ام فکر او را مشغول کنم. بگذارید راهی را که پیش گرفته‌ام ادامه بدهم، به تکامل برسانم این برای من کافی است. بقیه‌ی کارها را دیگران خواهند کرد.

* من به ادبیات جهانی اعتقاد دارم. نمایشنامه نویسانی که من ترجیح می‌دهم عبارتند از: چخوف، ایبسن، استریندبرگ، پیراندللو و اونیل.

* دید مهم است، شما با چشم‌هایتان می‌توانید همه چیز را ببینید ولی آدم باید با چشم‌های مخصوص زندگی را نگاه کند، بفهمد.

* سعی من همیشه در این است که تقلید نکنم. از کارگردانهایی که من الهام گرفته‌ام می‌شود از استانیسلاوسکی، گاستون باتی و ژرژ پی تویف نام برد. در اصل الهام نگرفته‌ام، آنچه را که به حال روحی من نزدیک بوده است پذیرفته‌ام. میزانش‌های من به حال روحی خود من مربوط هستند و بعد بستگی به خود نمایشنامه دارند.

* هر وقت می‌خواهم نمایشنامه‌ای را اجرا کنم مدت زیادی تردید دارم، مثلا" «دانی وانیا»ی چخوف پنج سال، ده سال در تخیل من بود تا اینکه روزی درختهای دکور «ارمنوهی» (۱) باعث شدند

این نمایشنامه را اجرا کنم. حال درونی من تغییر پیدا کرد و با متن هماهنگ شد.

* من نمی‌توانم سریع خلق کنم، زود بوجود بیاورم. نمایشنامه‌هایی را که کار کرده‌ام هر یک مدتی در من زندگی کرده‌اند.

* وقتی در خیابان راه می‌روم، ممکن است رنگی تخیل مرا بکار اندازد و باعث شود که از این رنگ میزانشنی، حرکتی بوجود بیاورم. مثلا" پرده‌ای که همینطوری کج آویزان شده است، باعث الهام من شود.

* بازیگر

ما انسان را از راه زندگی ظاهری اش (جسم‌اش) و زندگی درونی اش (روح‌اش) می‌شناسیم. ارتباط این دو زندگی خیلی روشن و منظم است. هیچ یک از این دو از ذهن ما دور نیست و شناخت و تحلیل آنها برای ما مشکل نیست.

انسان را می‌شود از چند جهت مطالعه کرد و شناخت. او را می‌توان در موقعیت‌های مختلف اجتماعی قرار داد، لباس او را می‌توان عوض کرد و یا زبان او را تغییر داد، می‌توان او را در مقابل حوادث گوناگون قرار داد، می‌توان خوی و سرشت او را به انواع مختلف نشان داد، اما او،

همیشه یک موجود ناشناخته باقی خواهد ماند، چون در حقیقت انسان از طریقی که در بالا بیان شد پا فراتر می‌گذارد و از آن فراتر می‌رود.

ضمیر خودآگاه و ناخودآگاهش را نمی‌توانیم کاملا" بشناسیم. انسان تنها آن عقیده روشنی را که از خودش دارد نیست. او از افکار تاریک یادگارهای دور، پس افتادگی‌های جسمی و روحی تشکیل شده‌است. ارواح و اشباح اجدادش در سایه‌ی روحش خوابیده‌اند، آرزوهای پنهان و تاریک روحش، و چهره‌های دیگری که می‌خواسته باشد و غیره، همه‌ی اینها مثل اشعه‌ای فقط ضمیر خود آگاه او را روشن می‌کنند.

با وجود اینکه ضمیر خودآگاه انسان روشن است و تأثیر عمیقی روی اعمالش دارد ضمیر ناخودآگاه او یک زمینه‌ی ناشناخته پر نعمتی است . . .

همه چیز فکر انسان را به خود جلب می‌کند، او باید به آنها مسلط باشد.

کلام کمک می‌کند که انسان اندیشه‌های خود را بیان کند و افکار و احساسات خود را به دیگران انتقال دهد. کلام بطور واضح و مستقیم فکر ما را بیان می‌کند و غیر مستقیم احساس ما را روشن می‌کند. البته تا حدی که عقل ما می‌تواند آنرا درک کند. زندگی که در حس موجود است نمی‌توان بطور مستقیم بیان کرد و یا نوشت. آنها فقط در پرتو اشعه‌ای از دانش و احساسات روشن می‌شوند.

در پرتو این نور است که همه چیز دیده می‌شود. توانائی کلام فوق‌العاده وسیع است، اما انسان به وسیله آن فقط تمام اندیشه‌های خود را بازگو می‌کند، آنچه را که می‌فهمد می‌گوید. . .

آنچه را که نمی‌توان درک کرد، آنچه را که نمی‌توان به وسیله کلام بیان کرد در واقع حالت کوره راه‌هایی را دارد که به جاده‌ی اصلی عقل منتهی می‌شوند، آنها از حس ما به‌روح ما کشیده شده‌اند.

من از بازیگر فقط و فقط می‌خواهم که او تمام روح خود، تمام وجود خود را برای درک حس در اختیار آن چیزی بگذارد که بازی می‌کند، آتوت است که او موفق می‌شود و می‌تواند شاهکار هنری بوجود آورد . . .

میزانشن (Mise on Sce`ne)

سعی من در این است که میزانشن من گویا باشد یعنی (suggestif) به‌یاد آورنده.

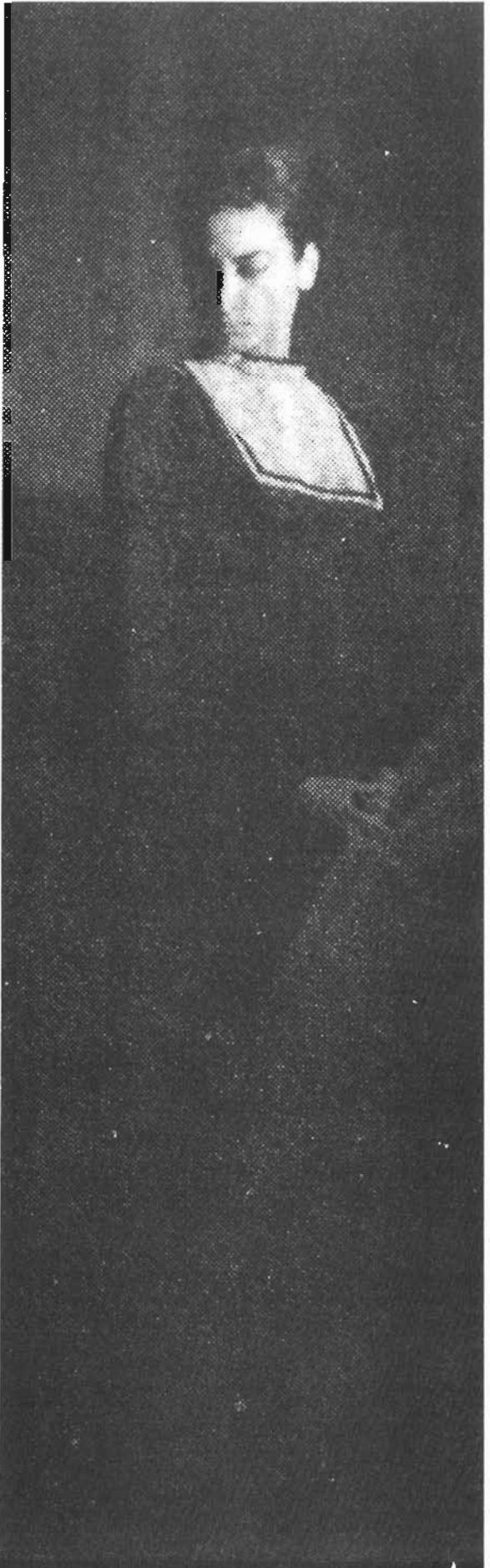
(۱) نوشته شیروانزاده - اجرای گروه «آرمن»

فهرست کامل برنامه‌های نمایشی که

برنامه‌هایی که با * علامت گذاری شده‌اند به زبان فارسی
و بقیه به زبان ارمنی اجرا شده‌اند.

- * ۱۳۳۴ (۱۹۵۵) - مرغ دریائی - آنتون چخوف - (چند صحنه)
بدون دکور
- * ۱۳۳۴ (۱۹۵۵) - محلل - صادق هدایت
مرده خورها - صادق هدایت
افعی طلائی - علی نصیریان
دکور از ارحام صدر (تالار فارابی و انجمن
فرهنگی ایران و فرانسه)
- * ۱۳۳۸ (۱۹۵۹) - پوشاندن آنان که برهنه‌اند - لونیچی
پراندللو - دکور از هوشنگ کاظمی (اداره
هنرهای دراماتیک)
- * ۱۳۳۹ (۱۹۶۰) - کسب و کار میسز وارن - جرج برناردشاو -
دکور از ولی‌الله خاکدان (تئاتر آناهیتا)
اجرا نشد
- ۱۳۴۰ (۱۹۶۱) - بازی عشق - آرتور شنیسلر - دکور و لباس
از آرپی (باشگاه آراارات)
- ۱۳۴۰ (۱۹۶۱) - کشتی به نام (تصمیم) - شارل ویلندراک -
دکور و لباس از آرپی (باشگاه آراارات)
- ۱۳۴۰ (۱۹۶۱) - قفس (روغن) - یوجن اونیل - دکور و لباس
از آرپی (باشگاه آراارات)
- ۱۳۴۰ (۱۹۶۱) - آرمونهی - آلكساندر شیروانزاده - دکور و
لباس از آرپی (باشگاه آراارات)
- ۱۳۴۱ (۱۹۶۲) - چاقو - رافانیل بادگانیان - دکور و لباس از
آرپی (باشگاه آراارات)
- * ۱۳۴۱ (۱۹۶۲) - سازیار - صادق هدایت - دکور و لباس از
آرپی (برای انجمن زرتشتیان - باشگاه
آراارات)
- ۱۳۴۱ (۱۹۶۲) - تلف شدگان - هانری رنه لنورمان - دکور و
لباس از آرپی (باشگاه آراارات)
- ۱۳۴۱ (۱۹۶۲) - قفس (روغن) - یوجن اونیل - دکور و لباس
از آرپی (باشگاه آراارات)
- شکار (لالوار) - واهان میراکیان - دکور و
لباس از آرپی (باشگاه آراارات)
- ۱۳۴۲ (۱۹۶۳) - بانوی سپیده دم - آلكساندرو کازونا - دکور و
لباس از آرپی (باشگاه آراارات)
- ۱۳۴۲ (۱۹۶۳) - دانش وانیا - آنتون چخوف - دکور و لباس از
آرپی (باشگاه آراارات)
- ۱۳۴۲ (۱۹۶۳) - قویتر - آگوست استریندبرگ - دکور و لباس
از آرپی (باشگاه آراارات)
- پیش از صبحانه - یوجین اونیل - دکور و
لباس از آرپی (باشگاه آراارات)
- آوای قو - آنتون چخوف - دکور و لباس از
آرپی (باشگاه آراارات)

الو نازاریان در نقش آبی - در قفس (روغن) اثر یوجین اونیل کارگردان شاهین سرکیسیان



شاهین سرکیسیان کارگردانی کرده است

متن اجرا شد.

غیر از نمایشنامه های یاد شده، شاهین سرکیسیان در مدت دوازده سال فعالیتش در تئاتر تعداد بیشماری (etude) اتود و نمایشنامه‌ی تک پرده‌ای آماده کرده‌است که فقط در حضور همکاران و دوستانش اجرا شده‌اند.

ترجمه‌ها

ترجمه‌های شاهین سرکیسیان به کمک همکارانش اغلب بازنویسی شده‌اند، نادانند اجراهایی که نام او را به نام مترجم اول ذکر کرده باشند. تعدادی از کارها در رادیو ایران بدون ذکر نام مترجم اصلی اجرا شده‌اند. هیچ یک چاپ نشده است.

- جنوب - ژولین گرین
- روسرسلم - هنریک ایبسن
- طبقه ششم - آلفرد ژاری
- عقاب دوسر - ژان کوکتو
- مادموزال ژولی - اگوست استریندبرگ - به کارگردانی و طرح آرسی اوانسیان در انجمن ایران و آمریکا اجرا شده است. (۱۹۶۶-۱۹۶۷)
- مارگریت - آرمان سالاکرو - به کارگردانی بیژن صفید در رادیو ایران اجرا شده است. (۱۹۶۰-۱۹۶۱)
- مایا- سیمون گاتیلیون - (اولین نمایشنامه‌ای است که ترجمه کرده)
- مرغ دریایی - آنتون چخوف
- نوشته‌های نظری کنستانتین استانیسلاوسکی در باره‌ی تئاتر - بخصوص مبحث تفاوت بین «صنعت بازیگری و هنر بازیگری»

نوشته‌ها

چندین نقد و مقاله در باره تئاتر که اغلب در ژورنال دو تهران (به فرانسوی)، سخن، مجله نمایش، ستاره تهران، آناهیتا و غیره (به فارسی) چاپ شده است.

- * ۱۳۴۲ (۱۹۶۳) - برای شرف - آلكساندر شیروانزاده - دکور و لباس از آرسی (باشگاه آارات) اجرا نشد
- * ۱۳۴۳ (۱۹۶۴) - گل روی لب - لونیچی پیراندللو
محفل - صادق هدایت
آرای تو - آنتون چخوف
بدون دکور (اداره هنرهای دراماتیک)
- * ۱۳۴۳ (۱۹۶۴) - قفس (روغن) - یوجین اونیل
در راه کاردیف - یوجین اونیل
چنگال - صادق هدایت
بدون دکور (اداره هنرهای دراماتیک)
- * ۱۳۴۳ (۱۹۶۴) - در انتظار گودو - ساسونل بکت - دکور و لباس از آرسی (برای تئاتر کسری و اداره هنرهای دراماتیک) اجرا نشد.
- * ۱۳۴۴ (۱۹۶۵) - بهارهای از دست رفته - پل واندنبرگ - بدون دکور (اداره هنرهای دراماتیک)
- * ۱۳۴۵ (۱۹۶۶) - روزنه آبی - اکبر رادی - دکور و لباس از آرسی اوانسیان (انجمن ایران و آمریکا)
میزانسن پرده سوم این برنامه به علت مرگ ناپهنگام سرکیسیان ناتمام مانده بود. این قسمت بدون حرکت بازیگران فقط با بیان



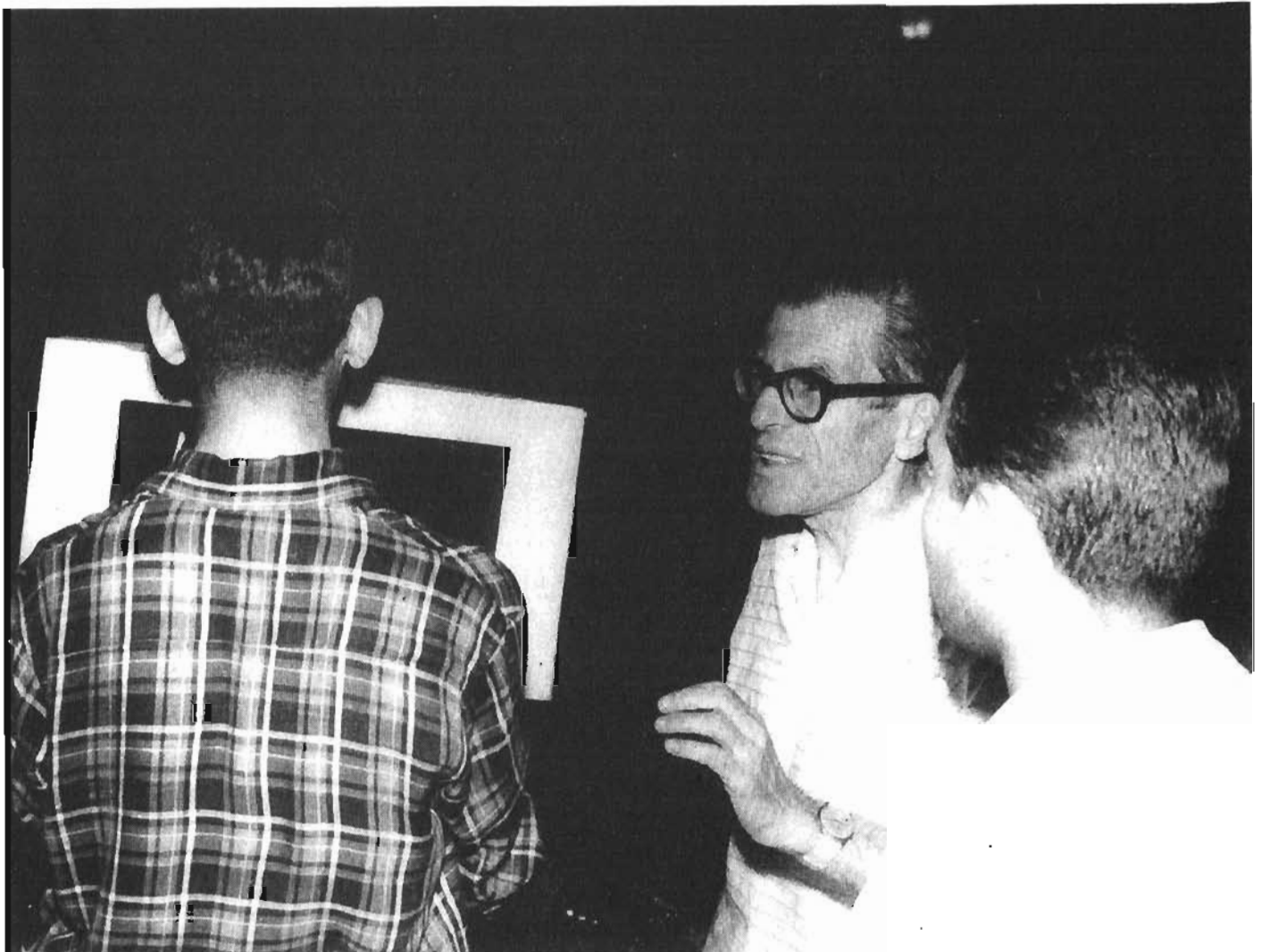
«بانوی سبیده دم» نوشته آلكساندر کازونا - دکور و لباس از آرسی اوانسیان - کارگردان شاهین سرکیسیان «۱۳۴۲ - ۱۹۶۳»

شاهین سرکیسیان

۱۳۴۵ - ۱۲۸۹ خورشیدی (۱۹۶۶ - ۱۹۱۰ میلادی)

از وراي يادداشت‌ها، نوشته‌ها، و نامه‌ها و گفتگوئي با آربي اوانسيان در باره او

رضا فاسمی و صدرالدین زاهد سنوال کنندگان این گفتگو هستند که به تازگی در پاریس انجام شد.



کابرنیل تیکیبیان «بازنگر» شاهین سرکیسیان «کارگردان» و آربي اوانسيان «طراح صحنه با ماکت نمایشنامه قفس (روغن) اثر بوجین اونیل» ۱۳۴۰ - ۱۹۶۶

فصل شانزدهم شماره ۶

س - شاهین سرکیسیان که بود؟

ج - در زمینه‌ی تئاتر کار شاهین سرکیسیان از «ژورنال دو تهران» که بعد از جنگ جهانی در ایران منتشر می‌شد، شروع می‌شود. او در آنجا به فرانسه نقد تئاتر می‌نوشت. در واقع امتیاز چاپ ضمیمه ادبی این نشریه که از سال ۱۳۲۹ (۱۹۵۰) تحت عنوان «لاسمن» (La Semaine) به صورت هفتگی چاپ می‌شد به اسم او صادر شده است. سرکیسیان در محیط‌های تئاتری نام آشنائی بود. در دوره‌ای که نوشین، لرتا، خیرخواه کار می‌کردند، روشنفکران او را می‌شناختند. بعد از ۲۸ مرداد، در سال ۱۳۳۳ (۱۹۵۴) با همت او بود که حرکت کاملاً تازه‌ای در تئاتر ایران به وجود آمد.

س - بعد از ۲۸ مرداد چه کسانی در تئاتر فعالیت می‌کردند.

ج - برای اینکه روحیه‌ی آن دوره را بهتر بشناسید باید بگویم که پس از ۲۸ مرداد هرکس با نوشین کار کرده بود توده‌ای به حساب می‌آمد. فراوش نکند که بیشتر تئاتری‌ها حداقل چند روزی نوشین را دیده بودند، در نتیجه فعالیت برای آنها چندان هم آسان نبود. بازیگرانی که بعد از حوادث ۲۸ مرداد در ایران مانده بودند، در روزنامه‌ها شروع به انتشار «توبه نامه» کردند، هر روز یکی از آنها در چند سطر که زیر عکس‌اش چاپ می‌شد می‌نوشت «اشتباه کرده‌ام» یا «من نبودم» و غیره. بعضی از آنها حتی از این راه نان می‌خوردند. اگر روزنامه‌های آن دوره را نگاه کنید تقریباً اسامی همه‌ی هنرپیشگان معروف و کمتر معروف تئاتر و سینمای ایران را در کنار چنین متن‌هایی خواهید دید. بدون سرپرست، سرمایه، بینش و آگاهی، بیشتر این هنرپیشگان برایشان سخت بود دوباره تئاتری بوجود بیاورند و یا در تئاتر کار کنند. فقط عده معدودی توانستند به کارشان ادامه دهند. یکی از آنها محمد علی جعفری بود که چون زمانی با نوشین کار کرده بود در نتیجه مدتی در زندان بود، وقتی آزاد شد، پلیس چند بار باز به سراغش رفت، در این روزها بود که سرکیسیان مدتی او را در خانه‌اش مخفی کرد. پس از زندان جعفری تنها کسی بود که عده‌ای از هنرپیشگان را بدورش جمع کرده و گروهی تشکیل داده بود و در تئاترهای مختلف گاه به گاه نمایشنامه‌هایی مثل «چراغ گاز»، «مستنطق»، «بادبزن خانم ویندمیر»، یعنی همان کارهایی را که نوشین، لرتا، و خیرخواه نمایش داده بودند، بروی صحنه می‌آورد. جعفری با مهرزاد، شهلا، ایرن و دیگران کار می‌کرد. سرکیسیان به آنها از طریق انجمن دوستداران تئاتر از نظر مادی و معنوی کمک می‌رساند. به پیشنهاد شاهین بود که جعفری بالاخره متن تازه‌ای به دست گرفت و «والدین وحشتناک» ژان کوکتو را اجرا کرد. در آن روزها اسکونی‌ها هنوز در روسیه بودند و تئاتر «آناهیتا» هم وجود نداشت. در واقع کار اسکونی‌ها از سال ۱۳۳۷ شروع شد.

س - نسل جدید چکار می‌کرد؟

ج - جوانانی که از هنرستان هنرپیشگی فارغ‌التحصیل شده بودند و یا قبلاً در تئاتر کار نکرده بودند، جانی برای کار و آموختن نداشتند، فقط دانشکده ادبیات برای دوره‌ای کوتاه کلاسهای آموزشی تئاتر دایر کرد. کلاسها زیر نظر پرفسور دیویدسن که از آمریکا دعوت شده بود اداره می‌شد. از نظر فرهنگ تئاتری محیط واقعاً فقیر و بی‌چهره بود. سرکیسیان جوانان علاقمند را بدور خودش جمع کرد و شروع کرد راجع به تئاتر صحبت کردن. او اولین کسی بود که نوشته‌های نظری استانیسلاوسکی، بخصوص مبحث تفاوت بین صنعت بازیگری و هنر بازیگری را ترجمه کرد و داد که این جوانان بخوانند. همچنین او بود که نمایشنامه‌های چخوف،

استریندبرگ، برنارد شو و ییتس (Yeats) و غیره را به آنها معرفی کرد.

س - این کارها در کجا می‌شد.

ج - جوانان علاقمند به تئاتر در آپارتمانی که سرکیسیان و مادرش زندگی می‌کردند جمع می‌شدند. محل ملاقات آنها اطاق کوچکی بود که فقط یک میز بزرگ داشت و تعدادی صندلی. همه می‌آمدند و دور می‌نشستند. خجسته کیا، امیرحسین جهانبگلو، بیژن مفید، کاوس دوستدار، فهیمه راستگار، ایرج گرگین، منوچهر انور، عباس جوانمرد، جعفر والی، جمشید لایق، اسماعیل داورفر، علی نصیریان، نسرين و احمد براتلو، عصمت صفوی، جزء کسانی‌اند که دور میز خانه سرکیسیان نشسته‌اند، در تئاتر ایران به زحمت می‌توان کسی را نام برد که در طول مدت دوازده سال بعد از ۲۸ مرداد به دور میز سرکیسیان نشسته نباشد.

نتیجه این دیدارها تشکیل «گروه هنر ملی» بود. سرکیسیان تا سال ۱۳۳۸ سرپرستی این گروه را به عهده داشت و با همکاری آنها «محلل»، «مرده خورها» و «افعی طلائی» را اجرا کرد. در میان یادداشت‌های او در باره‌ی کارش چنین نوشته است:

در باره سیکل صادق هدایت

یعنی محلل، مرده خورها، چنگال

«آن چیزی که من خواستم نشان بدهم و در این خط کار می‌کنم این است که نمایشنامه‌هایی که از نول‌های صادق هدایت بوجود آمده‌اند، به سبک «انسانی» (اگر بتوان چنین جمله‌ای به کار برد) نشان داده شود. ولی نه به سبک فلوکلوریک یا «ملی» ایرانی که خیلی محدود است و به چند جمله عامیانه و چند لباس مخصوص منتهی می‌شود. . . .

در این سبک البته من پیرو چخوف و گفته‌های هانری دو مونترلان (Henry de Montherlant) هستم که، باید درون عریان انسان را روی صحنه نشان داد.

آنوقت نمایشنامه معنی پیدا می‌کند، تماشاچی را به هیجان می‌اندازد و او را محدود به سرحدی، یا ملتی یا مملکتی نمی‌کند، هرکس از هر نقطه‌ی دنیا این انسان را می‌فهمد درک می‌کند، آنوقت نمایشنامه ارزش پیدا می‌کند. . . .

از این نقطه نظر من شروع کردم به کار با نمایشنامه‌هایی از صادق هدایت (و هر نمایشنامه‌ای را) بنظر من باید اینطور نشان داد. . . .

با نشان دادن به شکل نمایش از ۳ نول صادق هدایت من می‌خواستم احترام و قدر دانی نسبت به یکی از بزرگترین نویسندگان ایرانی و فارسی زبان معاصر به جا بیاورم. این ۳ نول و حتی چندتای دیگر به آسانی می‌توانند به نمایش تبدیل شوند. برای اینکه حرکت دارند.

حرکت در خود محتوی، سوژه، در پرسوناژ و زبان.

بیان فارسی بنظم در نوشته‌های صادق هدایت نقص ندارد.

در باره‌ی زبان و تلفظ - نظر به اینکه هیچکس هیچکس را قبول ندارد و هر کس خود را صالح (صلاحیت دار) می‌داند، از این جهت نمی‌توان به یک منبع صلاحیت دار رجوع کرد. پس بهتر است همانطور که شنیده می‌شوند و یا بازی کن عادت کرده بازی کنند.»

س- اولین اجراهای «گروه هنر ملی» چه بود؟

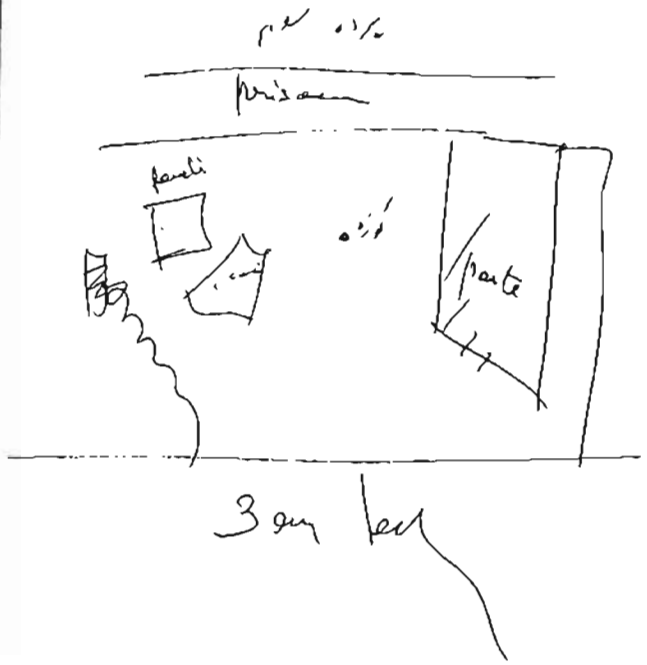
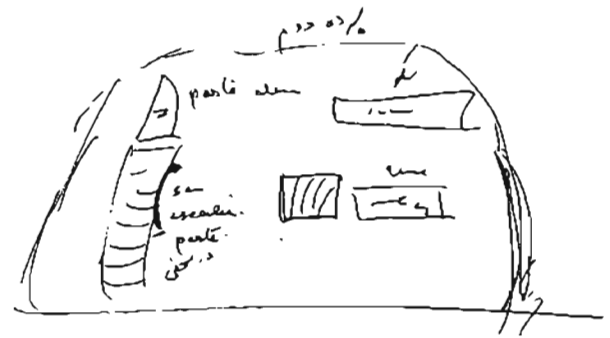
ج - در اولین برنامه‌ای که «گروه هنر ملی» اجرا کرد «محلل» و «مرده خورها» از صادق هدایت و «افعی طلائی» از علی نصیریان بازی شدند.

سمت چپ:
 طرح برای نمایش «مازیار»
 کارگردان شاهین سرکیسیان
 طراح آری اوانسیان
 طرح صحنه اول
 طرح صحنه دوم
 طرح صحنه سوم
 ۱۹۶۲ - ۱۹۶۱

سمت راست :
 صفحه‌ای از یادداشت‌های شاهین سرکیسیان
 سمت راست پانین:
 یادداشت طرح پرده دوم «مازیار»
 از شاهین سرکیسیان
 یادداشت طرح پرده سوم «مازیار»
 از شاهین سرکیسیان
 ۱۹۶۲ - ۱۹۶۱

دوره سبک عادی با است
 بی سبک - برده - دریا - جنگلی

آن چیزی که در این است و در این حد که به این است که سبک این است
 که این سبک برای عادی با است و در این حد که به این است که سبک این است
 (این سبک برای عادی با است و در این حد که به این است که سبک این است)
 که این سبک برای عادی با است و در این حد که به این است که سبک این است
 (این سبک برای عادی با است و در این حد که به این است که سبک این است)
 که این سبک برای عادی با است و در این حد که به این است که سبک این است
 (این سبک برای عادی با است و در این حد که به این است که سبک این است)
 که این سبک برای عادی با است و در این حد که به این است که سبک این است
 (این سبک برای عادی با است و در این حد که به این است که سبک این است)



در بروشور اولین اجرا نوشته شده بود:

«درام ملی، باید از سرچشمه فیاض افسانه‌ها - ترانه‌ها و ادبیات اصیل ملی سیراب گردد و با رعایت تکنیک صحیح درام نویسی تنظیم شود. پیمودن این راه دشوار است، شتابزدگی و بی‌حوصلگی نمی‌پذیرد. راهی است شگفت و بی‌انتها که قدم به قدم باید طی شود. تنظیم داستانها و نمایشنامه‌های کوتاه و محکم برای صحنه با حفظ اصالت آنها و دخل و تصرف کمتر می‌تواند اولین قدم باشد»

در همان برنامه می‌خوانیم:

«تنها تئاتر ملی می‌تواند به‌داد تئاتر محض کنونی برسد»
و دیگر اینکه:

«از بازی کردن روی صحنه خوشمان نمی‌آید اما زندگی کردن روی صحنه را می‌پسندیم»

در همان بروشور بجز از نام بازیگران می‌خوانیم که متن‌های هدایت به وسیله عباس جوانمرد برای صحنه تنظیم شده است و افمی طلائی را علی نصیریان نوشته است، اما نامی از شاهین سرکیسیان نمی‌بینیم.

س - چرا؟

ج - کاری که او می‌کرد هنوز برای گروه مشخص نبود. در آن روزها اصطلاح کارگردان هنوز باب نشده بود. معمولاً می‌نوشتند رژیور، یا میزانشن از . . . سرکیسیان در برنامه اول نمی‌خواست از این دو کلمه استفاده کند چون معتقد بود کارش با دیگران فرق می‌کند و فقط دارد بازیگران را سرپرستی می‌کند. کار او کاملاً تجربی و آزمایشی بود. در نتیجه در ایران غیر آشنا و برای اغلب تئاتری‌ها غیر قابل قبول. عادت داشت که بازیگران را به مدت طولانی به خواندن متن وادارد، آنها به تدریج به بطن موضوعی که قرار بود بازی کنند نزدیک می‌شدند و بالاخره روزی به حرکت در می‌آمدند. در تمام طول زمان متن خوانی او با تمام وجودش حاضر بود اما به ندرت حرف می‌زد. معتقد بود که در سکوت، در نوعی آرامش باطنی باید نقش‌ها را شناخت. زمان می‌گذشت و به‌همان ترتیب بازیگران تحت نظر او بتدریج حساسیت‌هایشان پرورش پیدا می‌کرد و به نقش‌هایشان نزدیک می‌شدند و شخصیتی را که می‌بایستی بازی کنند کشف می‌کردند. در ضمن گاهی فراموش می‌کردند که کار سرکیسیان چه بوده است و امر به آنها مشتبه می‌شد و گمان می‌بردند که تمام کار را فقط خودشان انجام داده‌اند. این روش کار برای بیشتر بازیگران مجهول ماند، نمی‌دیدند که حضور او چقدر مؤثر بوده و سکوتش تا چه اندازه‌ای کارساز. در واقع عملکرد درونی این مسئله را نمی‌فهمیدند.

البته زمانی که برنامه را برای بار دوم با کمک اداره کل هنرهای زیبا و انجمن دوستداران تئاتر در سالن انجمن فرهنگی ایران و فرانسه اجرا کردند، نام شاهین سرکیسیان بعنوان «سرپرست گروه» و دکور از ارحام صدر، گرم از کنعان کنعانی و نور از محمود نوزری ذکر شد. در همین برنامه اعلام شده است:

«برای اینکه نویسندگان و مترجمان به شوق آیند و هنرپیشگانی قابل و فاضل تربیت شوند، شوق تئاتر در مردم توسعه یابد، منتقدین شایسته در اجتماع پیدا شوند و هنر تئاتر که در ایران به علل تاریخی و اجتماعی بسیار مجهول مانده مقام ارجمندی را که در خور آنست احراز نماید، انجمن دوستداران تئاتر بوجود آمده است تا با راهنمایی و پشتیبانی هنرپروران و ارباب ذوق توفیق خدمت حاصل کند»

سرکیسیان از بنیانگذاران این انجمن بود. منشأ شوق سرکیسیان در تئاتر در واقع از پی‌تویف، کویو، و باتی سه کارگردان معروف

دهه‌ی ۳۰ فرانسه (۱۹۳۰)، (۱۳۰۹) سرچشمه می‌گرفت. او از بچگی در فرانسه بزرگ شده بود. اجراهای این عده را دیده بود و از نزدیک کار آنها را می‌شناخت. یکی از بهترین نوشته‌های سرکیسیان در باره‌ی «پی‌تویف‌ها» است که در «ستاره تهران» چاپ شده است.

مادر شاهین اشرفزاده و از آرامنه‌ی بلغارستان بود. پدرش از آرامنه ایران و لقب ملک داشت. نام فامیلی او در اصل ملک سرکیسیان بود. شاهین در بلغارستان، در شهر وارنا متولد شده بود. زمانی که من او را شناختم پدرش فوت شده بود. مادرش چهره‌ای بسیار ظریف و بدنی بسیار نحیف داشت. زن فوق‌العاده‌ای بود. به‌ارمنی غربی صحبت می‌کرد و شاهین هم زبان ارمنی‌اش ترکیبی از شرقی و غربی بود و همانطور هم می‌نوشت. اندکی هم روسی می‌دانست. او فقط زبان فرانسه را خوب می‌دانست، فارسی و ارمنی‌اش ضعیف بودند.

س - سرکیسیان چه زمانی به ایران آمده بود.

ج - ابتدا در کودکی و بعداً پس از تحصیلاتش در فرانسه، یعنی در ۱۳۱۷ (۱۹۳۸).

در میان یادداشتهای سرکیسیان که به فرانسه نوشته شده‌اند، به‌این چند سطر که به تاریخ اسفند ۱۳۲۲ (۱۹۴۳) به فارسی نوشته شده‌اند بر می‌خوریم.

«کوشش خواهم کرد بتوانم گاهی در دفترچه یادداشت فارسی بنویسم گرچه انشاء فارسی من خیلی ضعیف است، باز هم نباید خجالت کشید، چندین عقاید، چندین افکار در مغزم تکرار می‌شوند. طبیعتاً باید آنها را در روز روشن بیرون انداخت و نوشت، گفت راحت کرد. این است بهترین کار. آیا کوشش و تمامی سعی من برای یادگرفتن فارسی بی‌خود بود؟ خیر هرطور که شده باید ادامه داد. . . .»

س - شاید چون هیچ کجای دیگر وطن نداشت به همین خاطر روی ایران اینقدر حساسیت داشت.

ج - نه. دوست هدایت بود.

س - یعنی تا این حد هدایت روی او اثر گذاشته بود؟

ج - نه، منظورم این است که این عده از روشنفکران دوره‌ی رضاشاه و بعد از او بودند که به‌یک نوع تجدد معتقد بودند. سرکیسیان در میان یادداشتهایش به فرانسه راجع به دوستی‌اش با هدایت چندین اشاره دارد و بخصوص مقاله‌ی او را که در زمان جنگ بنام «اشک تمساح» در نخستین شماره «رهبر» چاپ شده بود ستوده است. وطن پرستی آنها کور کورانه نبود.

س - برای هدایت بود.

ج - نه، هدایت ضد آخوند بود. فکر اجتماعی هدایت و دیگر روشنفکرانی که در اطراف او بودند مربوط به اروپای سالهای ۱۹۳۰ (۱۳۰۹) بود. اروپای بین دو جنگ. وقتی سرکیسیان به ایران برگشت در ایران باستانگرایی شروع شده بود. هدایت رفته بود هند، عده‌ای از پارسیان به ایران بازگشته بودند، نمایشنامه‌های «پروین دختر ساسان» و «مازیار» نوشته شده بود. «تخت ابونصر» نوشته شده بود. همه‌ی اینها، نشانه‌هایی از مقاومت در مقابل ایران عرب زده و آخوندی بود. در این دوره بود که زرتشتیان و آرامنه قدم‌های اول را برای شکل دادن به تئاتر ایران برداشته بودند. این عده در اقلیت بودند و ایران را به‌شکل یک فرهنگ و ملت تاریخی می‌دیدند. یادتان نرود که اولین کار مهم نوشین در تئاتر هم تنظیم سه تابلو از شاهنامه با شرکت لرتا بود. این دید که کوچکترین ارتباطی با ایران دوره‌ی قاجار ندارد. در ضمن باید گفت که سرکیسیان و لرتا با اینکه هر دو از اقلیت مذهبی بودند در

میان ارامنه چندان هم پذیرفته و محبوب نبودند. کارهای تئاتری سرکیسیان در باشگاه آارات پشتیبان و تماشاگر زیادی نداشت. لرتا هم با اینکه از نظر فرهنگی به ارامنه همبسته بود، از نظر دید و روش زندگی دنباله روی رسوم آنها نبود. در نامه‌هایی که سرکیسیان به من نوشته موقعیت و رفتار او را می‌توانید بپرسید. در روزهایی که «گروه هنر ملی» در خانه‌اش تشکیل شد، مادر سرکیسیان با موهای سفید در لباس فقیرانه با بدنی نحیف مانند کلفت خانه برای اعضاء گروه چائی درست می‌کرد و با وقار اشرافی از آنها پذیرایی می‌کرد. این محیط کاری که کاملاً بی‌ریا بود ادامه داشت تا اینکه روزی دعوای او و مجادله‌های اجرای «بلبل سرگشته» نوشته‌ی علی نصیریان شروع شد و سرکیسیان از گروه کنار گرفت.

س - بلبل سرگشته چگونه بوجود آمده بود؟

ج - در واقع بلبل سرگشته نمایشنامه‌ای بود که جایزه اول مسابقه نمایشنامه نویسی هنرهای زیبا را برده بود. قبل از اینکه به صورت کتاب چاپ شود در شکل اولش در شماره دهم مجله «نمایش» که در هنرهای زیبا چاپ می‌شد، انتشار یافته بود. این مسابقه نتیجه مستقیم بحث و کار دور میز سرکیسیان و اجرای متن‌های هدایت بود. نصیریان احترام زیادی نسبت به کار او داشت. سالها پیش خود او و خجسته کیا صحنه‌هایی از «مرغ دریائی» چخوف را به سرپرستی سرکیسیان اجرا کرده بودند. این اولین کار آنها بود. شمس و پهلبد هم آنرا دیده بودند و از این حرکت پشتیبانی کرده بودند.

نصیریان در بیوگرافی حرفه‌ای‌اش که در برنامه جشن هنر چاپ شده است در مورد خودش چنین نوشته:

«کار جدی‌اش را با گروهی که شاهین سرکیسیان یکی از بنیانگذاران تئاتر جدید ایران بسال ۱۳۳۳ تشکیل داد شروع کرد». توجه کنید که او در این نوشته چگونه صفت «جدی» را بکار برده. در قسمت دیگری از همان متن می‌خوانیم: «در این گروه که بسیاری از دست‌اندرکاران تئاتر امروز ایران در آن عضویت داشتند، طی پنج سال مباحثه و مجادله و ممارست تئاتر ایرانی جدیدی بوجود آورد که تا آزمون از لحاظ زبان، شکل و محتوای سابقه نداشت.

احتیاج به متن نمایش او را واداشت که همپای اجرای دو قصه از صادق هدایت نمایشنامه بنویسد. نمایشنامه کوتاه «افعی طلائی» و نمایشنامه بلند «بلبل سرگشته» محصول تفکر تازه او در باره تئاتر بود.

بلبل سرگشته پس از اجرا در ایران بسال ۱۹۶۰ در فستیوال تئاتر ملل پاریس اجرا شد.»

همین اجرای پاریس باعث شد که سرکیسیان از گروه جدا شود. زمانیکه کار روی متن بلبل سرگشته شروع شده بود، مثل «سیاوش در تخت جمشید» فیلم فریدون رهنما، که بازیگران یک شب جلسه کرده و گفته بودند، موضوع فیلم خوب است، عقاید خیلی خوب‌اند، فقط کارگردان بد است، کارگردان را بگذاریم کنار و خودمان کار کنیم. بعضی از اعضاء «گروه هنر ملی» هم چنین رفتاری با او کردند.

س - چه کسانی در بلبل سرگشته بازی می‌کردند.

ج - بازیگران بلبل سرگشته، منوچهر انور، احمد براتلو، جعفر والی، علی نصیریان، کورس سلحشور، مهین شهابی، عصمت صفوی، نسرین براتلو و عده‌ای دیگر بودند. در بعضی از اجراها نقش‌ها را بازیگران دیگری هم اجرا کردند. در طول تمرین‌ها عباس جوانمرد خودش را به‌عنوان کارگردان پیشنهاد کرده بود و به این

ترتیب سرکیسیان به تدریج کنار گذاشته شد. در همین روزها بود که فرخ غفاری و عده‌ای دیگر از فرانسه به ایران برگشتند، کار اول گروه را در انجمن فرهنگی ایران و فرانسه دیدند و گفتند اجراهایشان بپراحتی می‌تواند در فرانسه در تئاتر ملل جلوه کند. روزی که جلسه کرده بودند تا ترتیب رفتن به فرانسه را بدهند از سرکیسیان دعوت نشده بود. بعداً هم در میان افرادی که قرار بود همراه برنامه به فرانسه بروند نامی از سرکیسیان نبود. چند روز بعد از این واقعه او برای همیشه از گروه استعفا داد و بلافاصله سعی کرد گروه «مروارید» را بوجود آورد.

س - افراد جدیدی که سرکیسیان به کار گرفت چه کسانی بودند؟

ج - در سال ۱۳۳۹ (۱۹۶۰) سرکیسیان شروع کرد به تمرین نمایشنامه «کسب و کار میسز وارن» نوشته‌ی برنارد شاول. در این کار فروغ فرخزاد، طوسی حائری، خموش و عده‌ای دیگر که تازه کار بودند بازی می‌کردند. اینجا اولین بار بود که فروغ فرخ زاد قرار بود در صحنه‌ی تئاتر بازی کند. در واقع اولین کارگردان فروغ فرخ زاد شاهین سرکیسیان بود. موضوع نمایشنامه راجع به زنی بنام وارن (Warren) است که تعدادی فاحشه‌خانه برای اشراف اروپائی اداره می‌کند و از این راه سرمایه بزرگی بدست آورده و دخترش ویوی (Vivie) را، برای تحصیل حقوق، به دانشگاه فرستاده است. ویوی وقتی متوجه می‌شود که سرمایه مادرش از چه راهی اندوخته شده و فرزند کیست، خانه مادر را ترک می‌کند تا زندگی ساده‌ای را شروع کند. اجرای این نمایشنامه سالها در انگلستان ممنوع بود و اولین بار در سال ۱۹۰۲ به‌عنوان برنامه‌ای خصوصی برای اعضاء انجمن دوستداران تئاتر در لندن بازی شد. برای اولین اجرای آن در ایران، سرکیسیان طوسی حائری را برای نقش میسز وارن و فروغ فرخ زاد را برای ویوی انتخاب کرده بود. دکتر مهدی فروغ که احترام زیادی نسبت به شخص و کار سرکیسیان داشت، از طریق اداره دراماتیک هنرهای زیبای کشور، ۵ هزار تومان بودجه برای دکور و لباس آن اختصاص داده بود، مصطفی اسکونی هم، چون شاهین سرکیسیان از برای تشکیل رپرتوارش کمک فراوانی کرده بود، گفته بود زمانی که خودش برای اجرای برنامه به جنوب می‌رود، تئاتر آنها را در اختیار او خواهد گذاشت. بازیگران و سرکیسیان بمدت یکسال برایگان روی این متن کار کرده بودند، آنها بالاخره می‌دیدند با این کمک‌ها می‌توانند کارشان را بروی صحنه بیاورند. دکوراتور آنها را ویلی الله خاکدان بود، قرار شد او دکورها را طرح کند و بسازد. در همین روزها بود که مسئول تئاتر باشگاه آارات ارامنه، از سرکیسیان دعوت کرد تا او با نوجوانانی که در آنجا گروه جدیدی به نام «آرمن» تشکیل داده بودند کار کند. اولین ملاقات روز ۴ دسامبر سال ۱۹۶۰ بود.

آشنائی و نزدیکی من با شاهین سرکیسیان از این روز شروع می‌شود. سرکیسیان در آنروز از اعضاء گروه پرسید «در تئاتر چکار می‌خواهید بکنید؟» همگی گفتند «بازیگری» من در نظر داشتم برای تحصیل کارگردانی فیلم به لندن بروم، فکر می‌کردم همکاری با یک گروه تئاتر می‌تواند آموزنده باشد. چون طراحی و نقاشی‌ام بد نبود و نمی‌خواستم بازی کنم، برای اینکه با این گروه باشم گفتم. «می‌خواهم دکور رنگ کنم» سرکیسیان در میان فهرست اسامی، جلوی اسم من نوشت «دکور» این که چگونه بمدت سه سال من دکوراتور رسمی این گروه شدم و در تئاتر ایران شروع کردم برای او و دیگران طرح دکور و لباس دادن خود داستان دیگری است. چند روز بعد سرکیسیان برای کار کردن با گروه دو نمایشنامه پیشنهاد کرد. اولی «بازی عشق» (Liebele) اثر آرتور شنیترسلر و دومی «کشتی به نام تصمیم» (Le paquebot)

(Tenacity) نوشته‌ی شارل ویلدارک بود. او در ضمن از ما دعوت کرد تا برای دینن تمرین‌های «کسب و کار میسیز وارن» به تئاتر آناهیتا برویم.

س - تمرین را دیدی؟

ج - بله، در یکی از تمرین‌ها که با دکور و لباس کامل بود برق تئاتر آناهیتا رفت. همگی فکر کردند فیوض پریده. سرکشی کردند از فیوض نبود. چون عصر دیروقت بود و اداره برق بسته، تمرین تعطیل شد. وقتی روز بعد به اداره برق رفتند، فهمیدند که اسکونی مبلغ هنگفتی به اداره برق مفروض است. او که با گروهش برای اجرای اتللو به جنوب رفته بود، فکر کرده بود چون پهلبد و دکتر فروغ از سرکیسیان پشتیبانی می‌کنند برای کار او این مبلغ را هنرهای زیبای کشور خواهد پرداخت. سرکیسیان که هیچوقت وارد چنین بازی‌هایی نمی‌شد و بسیار حساس بود، چون در آنروزها تئاتر دیگری در تهران وجود نداشت (تئاترهای لاله‌زار تبدیل به کاباره شده بودند، باشگاه آارات فقط به برنامه‌های ارمنی زبان اختصاص داشت، تالار فرهنگ برای تئاتر مناسب نبود و سالن انجمن ایران و آمریکا هنوز ساخته نشده بود) مجبور شد نمایش «کسب و کار میسیز وارن» را فراموش کند و برای باز پرداخت ۵ هزار تومانی که خرج شده بود سفته امضاء کند. او به مدت ده ماه مبلغ ۵۰۰ تومان از حقوق ناچیزش را به اداره هنرهای دراماتیک می‌پرداخت. در این روزها روزنامه‌ها جنجال کردند و نوشتند که فروغ فرخ زاد حاضر نشده است بازی کند. البته کاملاً دروغ بود. اصل واقعه مربوط می‌شد به رفتار اسکونی، سه سال بعد از این واقعه فروغ فرخ زاد در «شش شخصیت در جستجوی نویسنده» اثر پیراندللو به کارگردانی پری صابری بازی کرد و سرکیسیان با خوشحالی در نامه‌ای که برایم به لندن فرستاده بود نوشت:

«این روزها تئاتر در اینجا به طرف روشنفکران می‌رود و موفقیت زیادی دارد. بخصوص پس از اجرای «شش شخصیت . . .» / نمی‌توانی تصور کنی این نمایشنامه چه موقعیتی را کسب کرد. تمام روزنامه‌ها و مجلات مفصلاً درباره‌اش نوشتند. من هم خوشم آمد. باید بگویم که خیلی خوب بود، اما آنچه مرا واقعا خوشحال کرد این بود که تئاتر دارد کاملاً به طرف بینشی روشنفکرانه می‌رود. پس کاری را که ما می‌کردیم درست بود . . .» (۲۴ ژانویه ۱۹۶۴)

سرکیسیان در چند سال قبل از این با گروه «آرمن» ۱۰ برنامه به‌زبان ارمنی اجرا کرده بود و در همان سالها بود که با گروه زرتشتیان نمایشنامه «مازیار» صادق هدایت را در باشگاه آارات به‌زبان فارسی به‌صحنه برد. این اولین بار بود که در آنجا برنامه‌ای به‌زبان فارسی اجرا می‌شد. دلیلش سابقه قدمت فعالیت‌های تئاتری ارمنه و زرتشتیان به‌عنوان «اقلیت مذهبی» در ایران بود. چند سال بعد از این اجرا بود که مسئولان آارات قبول کردند تا برنامه دیگری به‌زبان فارسی در این ساختمان بروی صحنه برود. در فروردین ۱۳۴۰ (۱۹۶۱) برای اجرای «بازی عشق» اولین برنامه گروه «آرمن» در بروشور نمایش سرکیسیان چنین نوشت:

« . . . شکوه نمایش چون رعدی زیبا و ناپایدار است.

از روزی که انسان به کمک اندیشه و تخیل خود این پدیده باشکوه را که تئاتر نامیده می‌شود بوجود آورده، تا اینکه پرده کنار می‌رود، چقدر اندیشه، جستجو، تلاش، و کار لازم است . . .

هیچ چیز باقی نخواهد ماند، بجز از دکورهای گرد و خاک گرفته‌ی غم انگیز، لباسهای چروک شده و نمایشنامه‌های بی‌جان. درخت از یک هسته کوچک جان می‌گیرد، با اراده به‌سوی خورشید قد می‌کشد و ریشه‌هایش را به‌ظلمت آنها فرو می‌کند. با گرمای سوزان، طوفانهای پائیزی و برف و سرما مبارزه می‌کند و اکنون او آماده است تا به کالبدهای ما گرما و نور به‌ارمغان آورد. شعله‌اش لحظه‌ای خواهد رقصید، دنیای سرخ فامی را خواهد آفرید و ما را به رویا فرو خواهد برد. و ما که امشب جمع شده‌ایم و بنام تئاتر پرده باز می‌کنیم، بگذارید گمان بریم درخت با صبر فراوان برای زندگی‌اش کوشیده و در انتظار است تا در این لحظه شعله‌اش روح و قلبها را گرمی بخشد. این کار از خواب و رویا سرچشمه گرفته. رویاهایی که دوستانم غیر ممکن می‌پنداشتند. امیدوارم ما به‌این غیر ممکن نزدیک شده باشیم و بتوانیم با روح و قلب شما گفتگو کنیم. . . .» پس از اجرای سه نمایشنامه‌ی «بازی عشق» شنیسلر، «کشتی به‌نام تصیم» شارل ویلدارک و قفس (روغن) یوچن اوئیل سرکیسیان «آرمنومی» نوشته الکساندر شیروانزاده را برای کار به‌گروه «آرمن» پیشنهاد کرد. این اولین متنی بود که او از ادبیات ارمنی انتخاب کرده بود. در روزهایی که این نمایشنامه تمرین می‌شد، در یادداشت‌های خصوصی اینچنین نوشته است:

«بازی عشق و مرگ»
اثر آرتور شنیسلر
بازیگران گروه «آرمن»
کارگردان شاهین سرکیسیان
طراح آرمی آوانسیان
۱۳۴۰ - ۱۹۶۱



... باید ۳ نوع محرک دید در کار من

۱ - عشق و علاقه، فهم و شعور فوق العاده نسبت به تئاتر که بی پایان است.

۲ - یک نوع آرزو، نشان دادن به دیگران و یا بهتر بگویم ثابت کردن به دیگران که این کار مال من است و من می خواهم آنرا انجام بدهم.

۳ - یک نوع خودخواهی فوق العاده، که می توان آنرا «خودنمایی فلسفی» (Ego philosophique) نامید: یعنی خودخواهی من بقدری است که چشم پوشیده، هرکاری را انجام می دهم، البته به نام تئاتر، که خود را راضی نگهدارم.

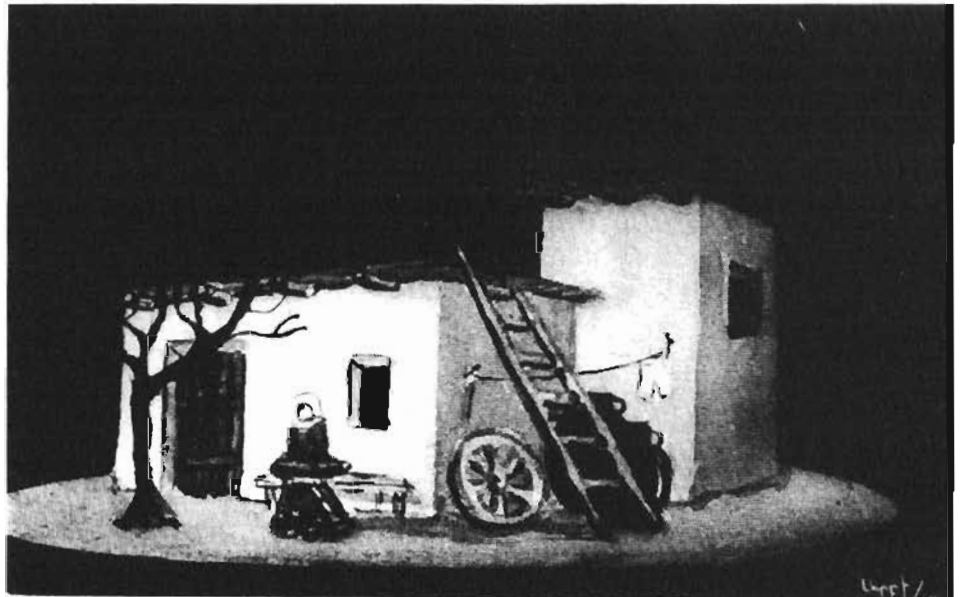
این سه موضوع را باید خوب سنجید و آنرا بررسی کرد.

موضوع بحث خیلی جالب است وقتی که آدم خودش را خوب (analyse) یعنی تحلیل می کند . . . باید در باره این زیاد

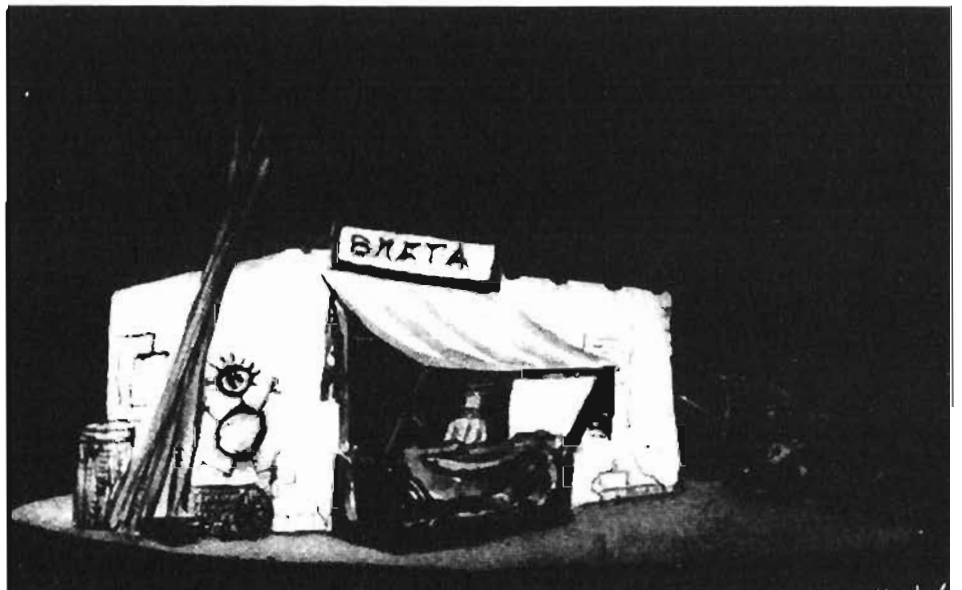
نوشت و باز هم خود را باید امتحان کنم.

نمایشنامه های دیگری که سرکیسیان اجرا کرد «پوشاندن آنها که برهنه اند» اثر پیراندللو با بازی خجسته کیا بود که بدون نام کارگردان بروی صحنه آمد و سپس چند تک پرده ای از هدایت، انیل، پیراندللو، چخوف و نمایش «بهارهای از دست رفته» نوشته پُل واندنبرگ، که همگی در تالار کوچک هنرهای دراماتیک اجرا شدند.

در طول مدتی که در لندن تحصیل می کردم سرکیسیان با من در مکاتبه بود و می خواست که برای برنامه هایش طرح دکور و لباس بفرستم، از جمله کارهایی که آماده کرده بود و قرار بود در تئاتر کسری یا اداره دراماتیک بازی شود «در انتظار گودو» بود که هیچوقت بروی صحنه نرفت.



نمایش «چاتو»
کارگردان شاهین سرکیسیان
طراح آرسی اُرانسیان
طرح صحنه اول و سوم
۱۳۴۱ - ۱۹۶۲



نمایش «چاتو»
کارگردان شاهین سرکیسیان
طراح آرسی اُرانسیان
طرح صحنه دوم
۱۳۴۱ - ۱۹۶۲

۱ دسامبر ۱۹۶۳

امروز نامه آخرت بدستم رسید و روز پنج شنبه نامه ای را که ۲۳ نوامبر، پس از دیدن «دانی وانیا» بلافاصله نوشته بودی.
/ . . . /

نامه ات مرا بی نهایت تحت تأثیر قرار داد. مدت طولانی در سکوت ماندم، در حالتی روایی بفکر فرو رفته ام. آیا درست است؟ آیا زیاده روی نکرده است؟ آیا رویای دوردست من، خواست من، بالاخره دارد به واقعیت می پیوندد؟

تمام این سؤال ها، خوشحالی ها، رویاها و گاهی شک و تردیدها مرا برای چند روز مشغول کرد . . .
/ . . . /

همه ی این ها مرا وادار می کند که با شوق بیشتری به طرف کار بروم و گروهان را بیشتر به تکامل برسانم. اما تو نمی دانی ما در مقابل چه مشکلاتی قرار گرفته ایم. چقدر ما را اذیت می کنند، البته نه در ظاهر. نتیجه رفتارشان منفی است. آدم کاملاً مایوس می شود.

دیروز عصر (روز شنبه ۳۰ نوامبر) بچه ها آمدند پیش من. نامه ات را خواندند. مثل اینکه آنها هم در رویا فرو رفتند. آنها هم به شوق و هیجان افتادند. . . فکر می کنم تا چهار شنبه بچه ها را ببینم. ۴ دسامبر که روز تأسیس گروه است، باید دور هم جمع شویم. نامه ی آخرت را خواهند خواند، به این ترتیب تو هم با ما خواهی بود. . .
حالا درباره ی کارها بنویسم.

البته «دانی وانیا» را در ۱۵ دسامبر نمی توانیم نمایش بدهیم. خیلی دیر است. تازه صحنه آزارات تا روز آخر آزاد نیست. نه می توان تمرین کرد و نه می توان دکور بست. این اشکال بزرگی است. از همه بدتر دکورهای «دانی وانیا»ی ما را، بدون اینکه به ما اطلاع بدهند، بدون اینکه از ما بپرسند دکورها را لازم داریم یا خیر، بیرونی ها آنها را تکه تکه کرده اند، اینهم مانع دوم ما. دیگر اینکه اصلاً پولی نداریم. اگر چه می گویند خواهند داد اما از پول خبری نیست. این شورا، که در واقع می بایست به فکر ما باشد، کاری از پیش نمی برد.
/ . . . /

نمی دانی من گاهی چقدر مایوس می شوم. نمی بینی چقدر دشمنی می بینم و از همه بدتر اینکه هیچکس روی در روی این کار را نمی کند. همه در «ظاهر» به ما احترام می گذارند و کارد را از پشت می زنند. از طرفی دیگر نوشته ی تو، نامه های تشویق آمیز تو می رسد . . .
/ . . . /

این وضع مرا به شدت خسته می کند. نا امید می کند. . . تنها امید من در این است که تمام بچه ها، بدون استثناء، مانده اند، وفادارند و حاضرند کار را ادامه دهند . . .
/ . . . /

۱۵ دسامبر ۱۹۶۳

نامه ی آخرت رسید، بی نهایت متشکرم. گاهی روزهایی می رسند که در ناامیدی کامل فرو می روم، گاه به گاه وقتی نامه هایت را ورق می زنم مثل اینکه امید برمی گردد و به شوق می افتم.
/ . . . /

باید قبول کنی که در شرایط مشکلی کار می کنم. اما باز هم عشق به تئاتر، هدف ما، باعث می شود که جلو برویم و کار کنیم، باز هم کار کنیم، بخصوص اینکه نتیجه اش برای ما و برای
/ . . . /

برای اینکه مسیر کار او در این دوره روشن شود، قسمت هایی از این نامه ها را در اینجا می آورم.

۱۸ اکتبر ۱۹۶۳

ما داریم جدی روی «دانی وانیا» کار می کنیم تا آنرا این بار به فارسی نمایش دهیم. بیش از آنچه فکر می کردم بهتر است و امیدوارم بتوانیم نمایش خوبی بوجود بیاوریم و حتی موفقیت هم کسب کنیم. همزمان نمایشنامه «برای شرف»*(۱) را کار می کنیم که آنهم خوب پیش می رود. اما متأسفانه گروهی که از بیروت*(۲) به تهران آمده، کارهای ما را بهم ریخت و تمرین های ما عقب افتادند. باید منتظر بمانیم تا کار آنها تمام شود و بعد ما از سر بگیریم.
/ . . . /

در نظر دارم پس از ژانویه «شش شخصیت در جستجوی نویسنده» را به روی صحنه ببرم «بازگشت بانوی سالخورده»*(۳) می ماند برای پایان فصل سال ۱۹۶۴
/ . . . /

لازم نیست عجله کنی. در نظر دارم، البته اگر وقت باشد و بتوانم، «جنوب»*(۴) را به فارسی اجرا کنم. از تو خواهش دارم که در باره ی دکور آن فکر کنی.

طرح لباسهای «برای شرف» رسید. خیلی خیلی موفق اند و خیلی پسندیدم. باید بگویم بهتر از این ممکن نبود.
/ . . . /

۲ نوامبر ۱۹۶۳

باید بگویم که روحیه ای که بچه ها دارند عالی است. ما هیچوقت تا این اندازه همبسته نبوده ایم. و این تا اندازه ی زیادی مرا تشویق به کار می کند. گمان می کنم می توانم یک گروه بسیار خوب حرفه ای به زبان فارسی و ارمنی بوجود بیاورم که در تهران بی نظیر باشد. گروه پیشرفت زیادی کرده است. هم از نظر فکری هم از نظر عملی. می توان گفت گروه پیشرویی است، در تهران کمتر نظیرش بوده. این یک واقعیت است، حتی فارسی زبانان این را قبول دارند.
/ . . . /

۲۱ نوامبر ۱۹۶۳

بی صبرانه منتظرم که بنویسی اجرای لورنس الویه از «دانی وانیا» چگونه است. ما همه منتظریم ببینیم «دانی وانیا»ی ما به زبان فارسی چگونه پذیرفته خواهد شد.
/ . . . /

در باشگاه آزارات شورای تئاتر بوجود آورده اند و می خواهند (همانطور که می دانی) چند گروه جدید بوجود بیاورند و متأسفانه، بعقیده من، این مسئله به گروه ما ضرر زیادی خواهد زد. . . بخصوص اینکه دارند می گویند از بازیگران گروه «آرمن» هم باید استفاده کنند. بچه ها را دعوت می کنند که با گروههایشان همکاری کنند. بنظرم این پایان کار ما خواهد بود.
/ . . . /

تماشاگر مثبت است. حتماً باید به کار ادامه داد . . .

سمندریان «باغ وحش شیشه‌ای» را به مدت ۱۰ شب در آزارات به روی صحنه آورد. خودش به تنهایی، بدون کمک هنرهای دراماتیک، برای اینکه با دکتر فروغ برخورد پیدار کرده، از آنجا استعفاء داده تا اندازه‌ای موفق بود و من هم خوشم آمد. باید گفت که تماشاچی هم خوشش آمد.

کلاً اینجا از نظر تئاتری سکوت حکمفرماست.

اولاً هنرهای دراماتیک هیچ کاری نمی‌کند و در واقع مانع کار می‌شود.

چند نفر، سمندریان، مغفوریان و رشیدی دوره‌م جمع شده‌اند و دارند جداگانه کار می‌کنند بنظم موفق خواهند شد.

غیر از آنها کسی کاری نمی‌کند.

۲۴ ژانویه ۱۹۶۴

این روزها تئاتر در اینجا به طرف تئاتر روشنفکران می‌رود و موفقیت زیادی دارد. بخصوص پس از اجرای «شش شخصیت . . .»

/. . . /

نمی‌توانی تصور بکنی که این نمایشنامه چه موفقیتی کسب کرده، تمام روزنامه‌ها و مجلات مفصلاً در باره‌اش نوشتند. منم خوشم آمد. باید بگویم که خیلی خوب بود، اما آنچه مرا واقعا خوشحال کرد این بود که تئاتر دارد کاملاً بطرف بینشی روشنفکرانه می‌رود. پس کاری را که ما کردیم درست بود . . .

/. . . /

۱۰ ژوئن ۱۹۶۴

جواب نامه‌ات را بلافاصله ندادم چون منتظر نتیجه‌ها بودم تا جواب درست و قابل پذیرشی بنویسم، حالا باید وضع کنونی گروه «آرمن» را سنجید و دید که آیا گروه می‌تواند همانطور که بود به کارش ادامه دهد یا خیر؟ بنظم باید چنین جواب داد:

گروه «آرمن» به شکلی که بود دیگر وجود ندارد و نمی‌تواند به کارش ادامه دهد چون در میان بچه‌ها دگرگونی فراوانی پیش آمد و در واقع زندگی خصوصی آنها تغییر کرده و دیگر مشکل است، تقریباً غیر ممکن است، آنها را بطرف صحنه برد.

/. . . /

سه چهار ماه قبل، وقتی دیگر «آرمن» وجود نداشت و من در خانه بودم و گاه به گاهی دوستانم را می‌دیدم، چند نفر از جوانان فارسی زبان پیش من آمدند (بیژن مفید بنظم یادت می‌آید) زمانی با من کار می‌کرد و برادرش بهمن مفید و گفتند چند نفراند (۵ شش مرد و ۲ سه زن) که می‌خواهند با من تئاتر کار کنند و با من شروع کنند.

در ضمن، کاری را که در طول سه سال با «آرمن» کرده‌ایم در میان فارسی زبانان اعتبار زیادی کسب کرده و چند روزنامه در باره‌ی این کارها نوشته‌اند (که برایت خواهم فرستاد) بنظم آنها این نوشته‌ها را خوانده‌اند و پیش من آمده بودند.

در ابتدا زیاد توجه نکردم، گفتم بله، بله، روزی کار می‌کنیم و دنبال کار را نگرفتم. اما آنها با سماجت پیش من آمدند، تا اینکه من هم دیدم واقعا جدی‌اند و می‌خواهند کار کنند. شروع کردم به کار روی یک نمایشنامه کوتاه، متوجه شدم که با جدیت زیادی به کار چسبیده‌اند. بین آنها ۳ - ۴ مرد و یکی دو زن هست، که با استعدادند و بشکل درستی خودشان را به کار سپرده‌اند.

در همین روزها هنرهای زیبا در روزنامه‌ها آگهی چاپ کرد که

می‌خواهد در بهمن ۱۳۴۳ (فوریه ۱۹۶۵) جشنواره ترتیب دهد و از گروه‌های غیر حرفه‌ای و حرفه‌ای ایرانی دعوت می‌کند که شرکت کنند. اما نمایشنامه باید ایرانی و از نویسندگان ایرانی باشد، این جشنواره قرار است در ساختمان تازه ساز هنرهای زیبای کشور برقرار شود. (ساختمان را شروع کرده‌اند) بنظم تو هنوز اینجا بودی که صحبت این ساختمان بود (در خیابان جنوبی پارک شهر)* (۵) من از این خبر کنجکاو شدم، پرس و جو کردم و فهمیدم که چگونه خواهد بود و فهمیدم که کار جدی است و خود جناب آقای پهلبد بی‌نهایت به این کار توجه دارد و صد هزار تومان بودجه در اختیار گذاشته است.

تصمیم گرفتم شرکت کنم و به بازیگران گروه فارسی زبان پیشنهاد کردم که فوراً قبول کردند به‌همدیگر نوعی قول شفاهی (gentelman's agreement) دادیم، نمایشنامه «روزنه آبی» اکبر رادی را انتخاب کردیم، خود او هم توافق‌اش را اعلام کرد و کتبی هم نوشت. البته با قبول اینکه تغییراتی در متن بدهد. بازیگران را انتخاب کردم (هشت نفر بازیگر دارد) و کار را شروع کردیم. البته تا فوریه خیلی وقت داریم، من در حال حاضر

تمرین‌ها را بتدریج پیش می‌برم.

با در نظر داشتن اینکه تا فستیوال خیلی وقت هست، خواستم که روی چند نمایشنامه تک پرده‌ای به‌عنوان (etude) کار کنم و در سپتامبر، اکتبر و نوامبر چند شبی روی صحنه ببرم، هنرهای دراماتیک تالاری را آماده کرده است که صحنه دارد و در آنجا می‌توان فقط در مقابل زمینی ساده نمایشنامه‌های تک پرده‌ای را به‌عنوان (etude) اجرا کرد. از دکتر فروغ هم اجازه گرفتم. بدون خرج می‌شود چند کار نمایش داد. نمایشنامه‌های کوتاهی را که انتخاب کرده‌ام این‌ها هستند:

اول - سیکل یوجین انیل

۳ نمایشنامه که با گروه فارسی زبان باید اجرا کنم

۱ - سفر دور و دراز به وطن
۲ - در راه کاردیف
۳ - قفس (روغن) - که ما قبلاً با گروه «آرمن» اجرا کرده‌ایم - دوم

۱ - محلل - صادق هدایت

۲ - گل روی لب - پیراندلو -

۳ - آوای قو - چخوف -

/. . . /

سوم

۱ - چنگال - هدایت

و ۲ نمایشنامه از نویسنده ایرلندی که حتماً باید بخوانی و ببینی که چقدر فوق‌العاده است

1) The Land of Heart's Desire

2) The Shadowy Waters

بازیگران این سیکل را انتخاب نکرده‌ام برای اینکه نمایشنامه‌های یتس (Yeats) را باید به فارسی ترجمه کرد. حالا دارند روی ترجمه‌ها کار می‌کنند، شاید تا پانزده روز دیگر حاضر شوند.

/. . . /

من می‌خواهم که کارها از چار دیواری خانه بیرون بروند و حداقل چند نفری آنها را ببینند. شاید بیسندند.

۱۸ سپتامبر ۱۹۶۴

/. . . /

از برای طرح کلی «روزنه آبی» بی‌نهایت متشکرم. خیلی عالی

است، خیلی خوشم آمده و کلاً موافقم. این هفته نمایشنامه را برایت خواهم فرستاد تا جزئیات هم یادت بیایند. منتظرم تا طرح کامل دکور را با همه‌ی جزئیات برایت بفرستم. اندازه‌های صحنه را هم می‌فرستم که برایت راحت باشد.

۲ سپتامبر

اول ماه ژوئن ایشخان، سروژ و آرشامیان پیش من آمدند. آنها گفتند که گروه «آرمن» در صدد است که سرپرست جدیدی انتخاب کند، اما آنها گفته‌اند که نمی‌خواهند غیر از من شخص دیگری را به عنوان رئیس قبول کنند. این موضوع مرا بی‌نهایت تحت تأثیر قرار داد، پس آنها کار مرا فهمیده و برایش ارزش قائلند.

چند روز بعد تصمیمی گرفتم و خواهش کرده هر سه پیش من بیایند و پیشنهاد کردم که دوباره شروع به کار کنیم. اما از برای اینکه محیط بازتر باشد بهتر است که به فارسی کار کنیم و چند تک پرده‌ای به صحنه بیاوریم. ۳ نمایشنامه انتخاب کردم، سه کار دشوار، اما با ارزش، «محلل» صادق هدایت، «گل روی لب» پیراندللو، «آوای قو» چخوف.

باید بگویم که بیش از انتظارم نتیجه رضایت بخش بود، تمام تابستان کار کردیم. وقتی کار به نتیجه رسید، من از دکتر فروغ خواهش کردم که تالار کوچک دراماتیک را که در اختیار دارند برای مدت پنج شب در اختیار ما بگذارد و او پذیرفت و همین چهار شنبه (۱۶ دسامبر) به مدت ۵ شب نمایش دادیم.

دکور نداشتیم، در مقابل زمینی سیاه بازی کردند. اما باز تکرار می‌کنم که بی‌نهایت موفق بود. یعنی تا اندازه‌ای که در توانایی ماست موفق شده‌ایم.

به‌جشنواره نامه نوشتیم، نمایشنامه ما را قبول کردند. «روزنه آبی» نوشته‌ی اکبر رادی، خود او هم موافقت کرده است. بازیگران را انتخاب کرده‌ام و تا پنج روز دیگر (پس از ۲۶ سپتامبر) باید جدی تمرین‌ها را شروع کنم.

۲۴ اکتبر ۱۹۶۴

هفته گذشته قسمت دوم برنامه را در تالار هنرهای دراماتیک اجرا کردم. همانطور که نوشته بودم «فقس»، «در راه کاردیف» و «چنگال» را با گروه فارسی زبانان. مثل برنامه‌ی اول، یعنی در مقابل زمینی سیاه، فقط با چند شینی بازی کردند. باید بگویم که به‌اندازه‌ی برنامه‌ی اول پخته نبود، برای اینکه بازیگرانش باندازه کافی ورزیده نبودند.

می‌گویند که هیئت اجرایی جشنواره قبول کرده است که خرج دکور و لباس را هنرهای زیبا بپردازد. از این نظر خیالمان راحت است. شاید تا ۱۵ بهمن (یعنی ۴ فوریه ۱۹۶۵) جشنواره شروع شود. صحنه گردان است با قطر ۸ متر و عمق صحنه جمعا ۱۰ متر است.

تا اجرای این برنامه در نظر دارم ۲ نمایش در صحنه هنرهای دراماتیک اجرا کنم اما این بار نه در مقابل زمینی سیاه بلکه

با دکور. در واقع با دکور ناتورالیست. برای اینکه دکتر فروغ بی‌نهایت مرا تشویق می‌کند و تالار را در اختیار من قرار داده است.

این دو نمایشنامه را انتخاب کرده‌ام.

«مادموازل ژولی» - استریندبرگ

«در انتظار گودو» - سامونل بکت

نمایشنامه‌ها هر دو ترجمه و ماشین شده آماده و در اختیار من‌اند.

کار روی آنها تا اندازه‌ای . . . است چون تعداد بازیگرانش کم‌اند.

«مادموازل ژولی» ۳ نفر، «در انتظار گودو» ۴ نفر. بازیگران را مشخص کرده‌ام از هفته آینده تمرین‌ها را شروع خواهم کرد. هفته‌ی ۳ روز «روزنه آبی» ۳ روز هم بعداز ظهر‌ها و غروب‌ها «مادموازل ژولی» و «گودو»

۱۸ نوامبر ۱۹۶۴
نامه‌ی یک نوامبر تو رسید. جواب را دیر نوشتم تا تمرین‌های «روزنه آبی» و «godot» مرتب شوند و بعداً برایت بنویسم.

حالا هفته‌ای دو بار «گودو» را تمرین می‌کنیم و دو روز هم «روزنه آبی» را، باید بگویم که خوب پیش می‌روند. فقط منتظرم که دکور این دو نمایش را برایت بفرستم، حالا فقط طرح کلی را بفرست تا بتوانم میزانسن‌ها را بنویسم، بعداً همانطور که نوشته‌ای ماکت را خواهی فرستاد.

تا فوریه فقط «گودو» و «روزنه آبی» را باید نمایش بدهیم.

طرح دکور «مادموازل ژولی» فوق‌العاده بود. من خیلی خیلی خوشم آمد. هم برای صحنه کوچک هم برای صحنه‌ی بزرگ. راستش . . . انتظار نداشتم که دکور تا این اندازه موفق باشد. اما حالا نمی‌توانیم «مادموازل ژولی» را حاضر کنیم و باید بگذاریم تا بهار. پس حالا فقط منتظر طرح‌های «گودو» و «روزنه آبی» هستیم.

۱۰ دسامبر ۱۹۶۴

همین الان طرح دکور و لباسهای «گودو» به دستم رسید. نمی‌دانی چقدر خوشحال شدم. باید بگویم که بی‌نهایت اریژینال‌اند (original) و دید تازه دارند. من خیلی خیلی خوشم آمد. بهمین شکل اجرا خواهم کرد. من چنین برداشتی از کار نداشتم، اما بنظر من می‌آید که خیلی تازه هستند و تکرار می‌کنم (original) اند.

میزانسن‌هایی که من فکر کرده‌ام همچنین سبک هستند (و در همین سبکی است که درام باید خودش را نشان بدهد)

شاید یادت باشد . . . اینجا، در خیابان شاهرضا، در کنار خیابان بهار کاباره‌ای بود (Kit - Kate) در زیر زمین ساختمان بزرگی بود که بسته شد. در طول تابستان دکتر والا با کمک هنرهای زیبا آنجا را تبدیل به تئاتر کرد. تا اندازه‌ای موفق است، و تازه به نام تئاتر کسری افتتاح‌اش کرده‌اند، داود رشیدی ۲ نمایشنامه به روی صحنه آورد و من هم با دکتر والا صحبت کرده‌ام و او گفت که باری ۱۰ شب می‌شود «گودو» را در این تئاتر اجرا کرد.

۱۳ ژانویه ۱۹۶۵

کردم بنام «بهارهای از دست رفته» از فرانسه ترجمه شده بود و موفقیت زیادی داشت. بچه های گروه «آرمن» دیدند و خوششان آمد. اما حالا من کنار کشیده ام چون می دانی کاملاً تنها بدون هیچ گونه کمکی کار کردن بسیار مشکل است. شاید در تابستان کار تازه ای را شروع کنم.

نمی دانم از اینکه در این مدت به تو ننوشته ام چگونه از تو پوزش بخوام، قابل بخشیدن نیست. باید بگویم برایش هیچ دلیل روشنی پیدا نمی کنم. فقط تنبلی . . . گاهی نا امید می گیری گریبان گیرم می شود، یک نوع تنبلی به سراغم می آید، حتی نمی خواهم از خانه بیرون بروم. یک نوع (depression) عمیق که بی دلیل است . . .

۱۴ ژانویه ۱۹۶۶

مثل اینکه بچه ها می خواهند گروه «آرمن» را دوباره زنده کنند. این خبر خوبی است. جزئیات را خودشان خواهند نوشت.

اما بهر حال باید انرژی را کاملاً جمع کرد و شروع به کار کرد. بی صبرانه در انتظار برگشت تو هستم تا آنجا که خبر دارم باید تا پایان تابستان در تهران باشی.

۲ ژانویه ۱۹۶۶

۳ فوریه ۱۹۶۶

غیر از بچه های «آرمن» پنج، شش نفر از بچه های فارسی زبان تقریباً ۲ سال است که با من همکاری می کنند، بهترین نتیجه اش نمایش «بهارهای از دست رفته» بود که به مدت ۱۰ شب از ۲۹ اکتبر تا ۷ نوامبر در تالار هنرهای دراماتیک اجرا کردیم. نوشته ی یک نویسنده ی فرانسوی بنام پُل واندنبرگ است. در باره ی زندانیان فرانسوی در آلمان، در روزهای جنگ آخر است، اما در کار، در باره ی جنگ چیزی گفته نمی شود. نوشته می خواهد نشان بدهد که زندانیان، کسانی که از آزادی محروم اند، وضع روحی شان چگونه است. هر کس اجرا را دید، خیلی خوشش آمد . . .

نوشتنی زیاد دارم، اما نمی دانم از کجا شروع کنم. باید خاطرات ام را یک یک ورق بزنم و به تو گزارش دهم. زندگی در تهران همان است که می شناختی اما بنظرم شهر به اندازه ی زیادی بزرگ شده و دارد روز به روز شکل یک شهر بزرگ بین المللی را پیدا می کند. اما اگر وارد جزئیات زندگی خودمان بشویم تغییری پیدا نشده است، همان است که بود. اما باز باید تکرار کنم که هرکس، یعنی هر یک از ما، از دید شخصی اش به زندگی نگاه می کند و روز می گذراند.

باید گفت که تناثر در اینجا زنده شده و تا اندازه ای پیشرفت کرده است . . .

۸ ژانویه ۱۹۶۶

(این نامه همراه نامه ی ۸ ژانویه ۱۹۶۶ فرستاده شده است)

چند روزی فاصله دادم

در حال حاضر من کاری نمی کنم و در انتظارم ببینم چه پیش خواهد آمد.

از طرفی، به من قول داده اند که ممکن است جناب آقای پهلبد، که حالا وزیر فرهنگ و هنر شده است، به ما کمک مالی بکند. اما نه حالا، بعد از نوروز، وقتی که بودجه را تصویب کنند. قرار است بودجه در آخر اسفند تصویب شود.

در محیط فارسی زبان جنب و جوش زیادی هست. گروه های هنرهای دراماتیک کار می کنند من هم در ماه اکتبر نمایشی اجرا



ماکت برای نمایشنامه
فقس (روغن)
اثر یوجین اونیل
کارگردان شاهین سرکیسیان
کار ماکت از آری اُزانبیان
۱۳۴۰ - ۱۹۶۱

س - سرکیسیان بودجه اجراها را چگونه تأمین می‌کرد؟
ج - درآمد سرکیسیان بسیار ناچیز بود. حقوق اندکی داشت که با آن اجاره خانه‌اش را می‌پرداخت و زندگی فقیرانه‌ای را می‌گذراند. پس از جنگال «کسب و کار میسز وارن» به علت گرفتاری مالی مجبور شد آپارتمان را خالی کند و با مادرش برود در میان بیابان، در تپه‌های عباس آباد، که هنوز ساختمان نشده بود در اطاعتی زندگی کند. در همین دوره بود که او در باشگاه آارات بیشترین کارهایش را به روی صحنه آورد. همه‌ی آنها تولید گروه «آرمن» بودند و البته هیچکدام از اجراها درآمدی را کسب نکردند و معمولاً خرج کارها بیشتر از فروش گیشه بود. یکی از دلایلی که با او در باشگاه آارات به مخالفت برخاستند همین بود. همیشه صحبت از این بود که مقام‌های رسمی، برای اینکه بتواند کارش را ادامه دهد، به او کمک مالی خواهند کرد. اما این قول و قرارهای هنرهای زیبای کشور و بعداً وزارت فرهنگ و هنر هیچوقت به واقعیت نینجامید و دیناری به او نرسید.

در مورد «روزنه آبی» و جشنواره‌ی نمایشنامه‌های ایرانی در تالار ۲۵ شهریور هم باید یادآوری کنم که قول و قرارها در مورد این کار هم بی‌ثمر بود زیرا یکی از همان مسئولان که از نزدیک سرکیسیان را می‌شناخت و حتی دور میز او نشسته بود، در یکی از جلسات پیشنهاد اجرای «روزنه آبی» را رد کرده و در گزارش نهایی نوشته بود، «کارگردان صلاحیت ندارد». این بشدت او را آزرده و ناامید کرده بود. در نامه‌هایی که به من نوشته متوجه می‌شوید که بعد از این واقعه به مدت یکسال (۱۳۴۴) «۱۹۶۵» - ۱۳۴۵ (۱۹۶۶)) خودش را از صحنه کنار کشید و فقط با عده‌ای تازه کار کار کرد و دیگر تلاش نکرد تا کارهایش را به روی صحنه ببرد. امیدش فقط در این بود که عده معدودی از علاقمندان که هنوز به فکر او بودند فراموش نکنند. در همین روزها، در پایان بهار بود، که من به ایران برگشتم تا فیلم «شوهر آهوخانم» را بسازم. در واقع قبل از رفتن به لندن، سرکیسیان بود که این کتاب را به من داده بود تا بخوانم. من آنرا همراه خود بردم و پس از خواندن در تمام طول دوره‌ی تحصیل‌ام سناریونی برای فیلم نوشتم. وقتی شنید می‌خواهم فیلمی از روی آن بسازم بی‌نهایت خوشحال شد. پیشنهاد کرد به موازات این کار من با گروه «آرمن» کاری به زبان ارمنی به صحنه بیاورم تا خودش بتواند «روزنه آبی» را دوباره به دست بگیرد. توافق کردیم و نمایشنامه «گدایان بزرگوار» نوشته‌ی هاکوب بارونیان را من به دست گرفتم و او هم «روزنه آبی» را با بازیگرانی جدید از سرگرفت. متن «روزنه آبی» را احمد شاملو به سرکیسیان معرفی کرده بود. این در همان روزهایی بود که «کسب و کار میسز وارن» تمرین می‌شد. سرکیسیان امیدوار بود که نوشته را در طول کار پرورش دهد و تئاتر ایرانی که واقعیت‌گرا و هم شاعرانه باشد به وجود آورد، موضوع نمایشنامه که در شمال می‌گذشت، او را به شوق آورده بود، معتقد بود که این فضا را خوب می‌شناسد و می‌تواند کار جالبی ارائه دهد. . . . دوباره تمرین‌ها شروع شدند و در تمام طول تابستان او روی این متن و من روی متن «گدایان بزرگوار» و تدارک فیلمبرداری «شوهر آهوخانم» کار می‌کردیم.

در شهریور ۱۳۴۵ صحنه‌ی پیک نیک «شوهر آهوخانم» با شرکت نسرين براتلو در نقش آهوخانم و عده‌ای غیر بازیگر که برای نقش‌های دیگر فیلم انتخاب کرده بودم فیلمبرداری شد. وقتی مونتاژ اولیه را دید واقعا خوشحال شد، مدتی در سکوت فرو رفت و چند روز بعد شروع کرد به ترجمه کتاب، فصل اول کتاب را به دستخط او به فرانسه دارم. خوب یادام است، روز جمعه ۶ آبان

۱۳۴۵ (۲۸ اکتبر ۱۹۶۶) بود، ساعت ۳ بعد از ظهر قرار بود برای تمرین پیش او برویم، وقتی به در خانه‌اش در نش کریمخان‌زند و فیش‌آباد رسیدم، دیدم که یکی از بازیگران گروه، ایشخان خاچیکیان، در خیابان ایستاده است و چهره‌ای شدیداً گرفته دارد. متعجب جلو رفتم، پس از سکوت کوتاهی گفت «فوت شده، شب خوابیده و صبح بیدار نشده». چون مرگ او غیر منتظره بود پزشک قانونی آمد، جسد را برای تشریح بردند. تشییع جنازه‌اش روز سه شنبه ۸ آبان بود، در قبرستان قدیمی آرامنه. تقریباً همه‌ی تئاتری‌ها آمده بودند، حتی آنهایی که در گذشته کار شکنی می‌کردند. دکتر فروغ از او تجلیل کرد و بعد از آن خانم امیلیا شولز خواهش کرد پیش از آنکه تابوت را در خاک بگذارند در آن را باز کنند. عده‌ای ناراحت شدند و مخالفت کردند، او اصرار کرد و گفت فقط کافی است که در تابوت را فقط درز کنند. وقتی این کار شد نسخه‌ای از کتاب «روزنه آبی» را از کیفش در آورد و در تابوت گذاشت. سرکیسیان با متن «روزنه آبی» به خاک سپرده شد. این صحنه عده زیادی را تکان داد.

س - جالب است ملک پور نوشته، تو آنرا انداختی توی تابوت.
ج - درست نیست، خانم امیلیا شولز بود. او مادرش آلمانی و پدرش ارمنی بود، زمانی با گروه‌های ارمنی زبان در نمایشنامه‌های ساموئل خاچیکیان و اجراهایی که آرامانیس آقامالیان کارگردانی می‌کرد بازی کرده بود. چند سالی هم دور میز سرکیسیان نشسته بود. بعد از ازدواج از تئاتر کناره گرفته بود ولی رابطه‌اش را با سرکیسیان حفظ کرده بود.

پس از تدفین، اعضاء گروه «آرمن» تصمیم گرفتند در باشگاه آارات در شب ۱۵ آذر ماه یاد بودی برگزار کنند. از همه‌ی تئاتری‌ها دعوت شد و در آن شب بازیگران گروه منتخبی از مقالات، یادداشت‌ها و مصاحبه‌های شاهین سرکیسیان را به زبان های فارسی و ارمنی خواندند. روی صحنه میز تحریر و صندلی که سرکیسیان برای نوشتن میزانشن اولین برنامه‌اش استفاده کرده بود گذاشته بودیم و سپس «قویتر» استریندبرگ و «آوای قو» چخوف، که او در سال ۱۳۴۳ کارگردانی کرده بود به‌یادش با همان بازیگران به زبان ارمنی اجرا شد.

س - شنیدم تو روزنه آبی را ادامه دادی.

ج - بله، چند روز بعد از مرگ سرکیسیان، امیلیا شولز به من گفت که می‌خواهد شخصاً خرج اجرای «روزنه آبی» را تقبل کند و به من پیشنهاد کرد اجرای آن را سرپرستی کنم و به روی صحنه بیاورم. سرکیسیان فقط دو پرده‌ی نمایشنامه را با حرکت کامل تمرین کرده بود و پرده سوم هنوز کاملاً حرکت داده نشده بود و او میزانشن‌هایش را تنظیم کرده بود. پیشنهاد کردم کار تا جایی که او حرکت داده بود و برایش یادداشت داشت، بدون کوچکترین تغییری مدتی تمرین شود و من آن را سرپرستی کنم و از آن پس، از جایی که حرکت داده نشده، بازیگران بدون بازی، فقط با حفظ دستوره‌های ورود و خروج به صحنه، متن را بیان کنند و نمایش به این ترتیب به پایان خود برسد و برای اجرا آماده شود.

«روزنه آبی» در بهمن ماه همان سال در عباس آباد در تالار انجمن ایران و آمریکا به روی صحنه رفت. در میان بازیگرانش افرادی چون مهتاج نجومی، لاله تقیان، بهرام وطن پرست و مرتضی عقیلی بودند که برای بار اول به روی صحنه رفتند. روی آفیش‌ها و در بروشور برنامه نوشته بودیم کارگردان مرحوم شاهین سرکیسیان.

س - خنده دار نیست؟

ج - نه، این کار در تئاتر سابقه دارد. میزانشن‌های



گابریل نیکیبیان «بازیرگر»، آراکس ماکاریان «گرسور»، شاهین سرکیسیان کارگردان، ۱۳۴۰ - ۱۹۶۱

نسرین براتلو، فهیمه راستگار، بیژن مفید، منوچهر انور، بهرام وطن پرست، ادوارد آرشامیان و چند نفر دیگر جزء این عده بودند. گروه «آرمن» با کمک بعضی از اعضای مؤسسه‌اش تا بعد از انقلاب اسلامی به فعالیتش ادامه داد و در تاریخ ۱۳۶۲ (۱۹۸۳) به نام گروه شاهین سرکیسیان تغییر نام یافت. بیش از ده سال است که این گروه دیگر فعالیتتی ندارد.

در میان همکاران اول شاهین سرکیسیان جمشید لایق کوشید تا در مدت تحصیلش در دانشگاه تهران (در سال های ۱۳۵۰) تحقیقی در باره‌ی کار او بنویسد، این کار هرگز چاپ نشد. مزار شاهین سرکیسیان که از طرف اعضای نزدیک خانواده‌اش* (۶) متروک مانده بود پس از چند سال، با هزینه‌ی اسیلیا شولز به کمک سنگ ساده‌ای که به رویش نام شاهین سرکیسیان تاریخ تولد و مرگ او حکاکی شده است نشانه گذاری شد.

استانیسلاوسکی، نیرویچ دانچنکو، واختانگوف و برشت بعد از مرگشان با چنین یادآوری سال‌ها در رپرتوار تئاترها ماند. این اواخر هم بعد از مرگ جورجیو استرهلر میزانشن او از برای «آرلکینو» (نوکر و ارباب) در پاریس اجرا شد.

صحنه‌ی روزنه آبی از ابتدا بدون پرده در مقابل چشم تماشاچی قرار داده شده بود، نمایش را با پرده‌ی باز بازی کردیم. پرده‌ی صحنه تالار انجمن ایران و آمریکا برای اولین بار در طول این نمایش هیچوقت باز و بسته نشد. در مدت چهار شبی که برنامه اجرا می‌شد من در شروع نمایش با شمع روشنی روی صحنه می‌آمدم و آنرا در گوشه‌ی صحنه می‌گذاشتم و می‌رفتم. شمع تا پایان نمایشنامه می‌سوخت و بازیگران را همراهی می‌کرد. پس - بعد از این اجرا گروهها چه شدند.

ج - هر دوی گروه‌ها از من خواستند که کار او را ادامه بدهم، ابتدا «گدایان بزرگوار» را با اراصنه و سپس «مادموازل ژولی» را با ترجمه سرکیسیان به زبان فارسی با شرکت مهتاج نجومی. مرتضی عقیلی و فرخنده باور در انجمن ایران و آمریکا اجرا کردیم. گروه فارسی زبان از زمان اجرای «مادموازل ژولی» به نام شاهین سرکیسیان نامگذاری شده بود و زیر همین عنوان «استریپ تیز» مرورگ کار شد که به روی صحنه نرفت. «پژوهشی ژرف و سترگ و نو، در سنگواره های دوره بیستم زمین شناسی» نوشته‌ی عباس نعلبندیان آخرین اجرائی بود که به نام این گروه روی صحنه رفت. اجرای این نمایشنامه سبب شد تا به پیشنهاد رضا قطبی، فریدون رهنما و خجسته کیا، کارگاه نمایش بوجود بیاید. هدف کارگاه «کمک به نویسندگان، بازیگران، کارگردانان و طراحان برای خود آزمائی‌ها و تجربه‌هایی به دور از محدودیت های متداول حرفه نمایش» بود. در این کارگاه عده‌ای از افرادی که روزی به دور سرکیسیان جمع شده بودند با هم همکاری کردند. خجسته کیا،

* (۱) نوشته شیردانه‌زاده

* (۲) گروه بازیگران ارمنی زبان «هاماز گانین» که از برای اجرای چند برنامه به تهران آمده بودند.

* (۳) نوشته‌ی دورنعات

* (۴) نوشته‌ی ژولین گرین

* (۵) این ساختمان بنام «تئاتر ۲۵ شهریور» شناخته شد. امروز «تئاتر سنگلج»

* (۶) عموی شاهین سرکیسیان، آرشالوس ملک آزاریان از بازیگران قدیمی گروه‌های تئاتری اراصنه بود. او اندکی بعد از مرگ مادر سرکیسیان در سال ۱۳۴۳ (۱۹۶۲) فوت شد. پسر او و خانواده‌اش تنها بازماندگان خانواده‌ی شاهین سرکیسیان بودند. بیشتر دستخط‌های شاهین سرکیسیان به دست آقای ملک آزاریان نابود شد.

یادداشت‌های شاهین سرکیسیان در بارهٔ «گروه مروارید»

شاهین سرکیسیان در یادداشت‌هایش در بارهٔ گروه مروارید چنین نوشته است:

۱) گروه

۲) برنامه پس‌ها

۳) طرز کار

نام گروه «گروه مروارید» * است

- فعلاً افراد گروه عبارتند از اشخاصی که در پیس کنونی بازی می‌کنند و در پیس‌های آینده که در نظر داریم.

- سعی می‌کنم روز به روز از افراد با سواد و آنهایی که هنرپیشه حرفه‌ای می‌شوند استفاده نمایم.

- گروه مروارید کاملاً مستقل است. دارای شخصیت خودش و ایده‌های خودش است. با تکیه به این باید کار خود را ادامه دهد.

- البته هر کسی را در گروه قبول نخواهم کرد - و ورود هر فردی بستگی به نظر کلی تمام افراد گروه خواهد داشت.

- سعی می‌کنم که فقط یک نوع کار (intellectual) انجام بدهم و در جستجوی افرادی می‌باشم که از هر لحاظ سالم باشند.

۱ - فعالیت فعلی

حاضر کردن پیس پیراندللو «پوشاندن آنها که برهنه‌اند» با شرکت خجسته کیا، عزت پریان، زیبا حاجیان.

آقایان، داود، امینی، شنگله، خموش

۲ - بعد در نظر داریم پیس «مرغ دریائی» چخوف را روی صحنه بیاوریم - با شرکت همین اشخاص بعلاوه خانم امیلی شولز، خانم جمیله شیخی، نصیریان، گرگین و دوسه نفر دیگر.

۳ - بعد «خانه عروسک» از ایسن.

از صادق هدایت از انیل و استریندبرگ.

یک برنامه سنگین بوجود آورده‌ایم که عبارت است از ۵ نویسنده بزرگ دنیا یعنی چخوف، پیراندللو، ایسن، استریندبرگ و انیل.

بعلاوه پیس ایرانی - اگر با ارزش باشد، و یکی از آثار صادق هدایت بنام «مازیار»، که می‌تواند قابل توجه باشد.

دکوراتور داریم:

آقای هوشنگ کاظمی که تازه از مدرسه هنرهای دکوراتیف پاریس جایزه گرفته و دکور فعلی ما را می‌سازد

- هفته ای یکبار به کارهای آموزشی می‌پردازیم:

یعنی کاراکتر را باید تحلیل کرد.

کار ما بیشتر جنبه آموزشی و آزمایشی دارد و ضمناً فاقد (originalite) نیست.

انجمن دستداران تئاتر - که هیئت مدیره آن عبارت است از:

آقای خواجه نوری - شیوا - اتحادیه - دکتر مهدی فروغ - و دیگران، یعنی اشخاص سرشناس تهران، تا کنون بما کمک معنوی و مادی کرده‌اند.

و خود اداره هنرهای زیبا، یعنی جناب آقای پهلبد، که نسبت به کار این گروه علاقه نشان می‌دهد.

ضمناً ما می‌توانیم از برای سرمایه از اشخاص سهام دار کمک مادی بگیریم تا کار در دست یک نفر نباشد و هرکس بتواند، بدون سودجویی، در این کار شریک باشد.

* * *

اگر بناشود که این گروه در تئاتر دانشی کار کند آنوقت می‌بایستی با کمال دقت افراد تازه وارد را بررسی کرد و هرکس را انتخاب نکرد.

- هیچ یک از شرکت کنندگان در این کار نباید سابقاً اکتور بوده باشند - یعنی همه باید تازه نفس باشند.

برای اینکه به مردم باید افراد تازه نفس نشان داد - آنهایی که به طبق اصول کهنه شده بازی نمی‌کنند.

اگر امکان دارد - دکوراسیون سالن را واگذار نمائید به آقای هوشنگ کاظمی که دکوراتور صحنه این گروه خواهند بود.

- فقط به چند تا پرژکتور احتیاج است.

- صحنه باید با چند پله به سالن وصل شود و بدون چراغهای جلو صحنه باشد. فقط باید از پرژکتور استفاده کرد.

- باید سعی و کوشش کرد که در این تئاتر هر کاری تازگی داشته باشد:

بازی کن - پیس - طرز رفتار و غیره . . .

آنوقت می‌توان مردم را جلب کرد و سالن را پر نمود.

ولی قبل از هر چیز بایستی به فکر راحتی و تأمین بازیکنان باشیم.

یعنی سعی کنیم بازی کن چه از لحاظ زندگی خصوصی و چه از لحاظ زندگی هنری خود تأمین شده باشد تا آنچه را که ما از او می‌خواهیم بتواند به تئاتر بدهد.

او باید راضی باشد - در پشت صحنه راحت باشد.

از یک انضباط هنری لذت ببرد و مطیع آن باشد.

و مهمتر از همه باید محیط خانوادگی داشته باشد.

آنوقت امکان دارد کار هنری فوق العاده جالبی نشان داد.

* * *

دوشنبه ۳۰ فروردین ۱۳۳۸

یادداشت

دیروز - یعنی روز یکشنبه ۳۰ فروردین علیخانی، که یکی از همکاران تئاتر اسکوتی بوده و بعد از او جدا شده، آمده بود نزد من و در حدود ساعت ۶ بعد از ظهر که تمام گروه جمع شده بود صحبت کرد.

صحبت از گرفتن زیرزمین رویال از باتمانقلیچ و بختیار (همان زیرزمینی که من چند سال پیش در بارهٔ آن آنقدر کوشش و زحمت کشیده بودم)

حالا مثل اینکه این آرزوی دیرین دارد اجرا می‌شود، یعنی واقعیت پیدا می‌کند. و باید سنجید تا چه اندازه‌ای این گروه می‌تواند کار

خود را هم اگر شد برای یک سزون (فصل) ادامه دهد.

صحبت زیاد بود. تا به این نتیجه رسیده شد که آقای علیخانی با باتمانقلیج و بختیار صحبت کند. قرارداد را به پیش نویس برساند و بعد نتیجه را به گروه بگوید.

بعد از رفتن او بین گروه گفتگو شد درباره این پیشنهاد و به این نتیجه رسیدند که امکان ندارد این گروه تناثر دائمی را اداره کند.

البته به نظر من این قضاوت صحیح نیست. باید آنرا عمیق تر و بهتر بررسی کرد و خوب سبک و سنگین کرد و گرنه نمی شود کاری را از دست داد و با بی فکری و بی عقلی آنرا انجام نداد.

* * *

بنظرم قبل از تصمیم قطعی باید باز هم تمام جوانب کار را دید، سنجید، بدون عجله و بعداً تصمیم گرفت.

* * *

نظر شخصی بنده

برای هر کدام از ما این یک مسئله وجدانی و فکری است که باید خودمان با خودمان از اول برای خودمان حل کنیم و بعداً آنرا مطرح کنیم.

یعنی مسئله وجدانی (cas de conscience)

این تناثر اگر برقرار شود غیر از تناثرهای دیگر است.

شرایط مخصوصی دارد برای اینکه:

خط مشی معلومی دارد، (repertoire) یعنی برنامه پیس های مشخص دارد، ایده ای دارد و روی آنها می خواهد تناثر را برقرار سازد.

گروه در مقابل یک صاحب کار قرار نگرفته، بلکه در مقابل

(۱)

۱- گروه

۲- برنامه پیس

۳- طرز کار

نام گروه "گروه مروارید" است.

فیلما افراد گروه عبارتند از: شخصی بود در پیس کنونی

بازی سنگین و در پیس ای آینه که در نظر داریم

سبع مبلغ روز بروز از افراد بسواد دانهای که هر پیشه

صرفه ای می شوند استفاده نایب.

صفحه اول یادداشت های شاهین سرکیسیان در باره «گروه مروارید»

خودش.

خود گروه می داند نقطه ضعف او چه است - کجاست - چگونه می توان آنها را برطرف نمود.

/. . . /

۳۱ فروردین ۱۳۳۸

/. . . /

در کنترات یعنی قرارداد صاحبان ملک باید ذکر شود که سال اول آنها نباید توقع عائدی فوق العاده زیادی داشته باشند.

/. . . /

در باره ضعف:

درست است که گروه نو و جدید است ولی آیا اینقدر

ضعیف است، آیا چند سالی کار نکرده؟

بنظرم تمام افراد گروه تا اندازه ای با صحنه و کار اکتوری آشنا

هستند و گر نه اصلاً نمی توانستند بازی کنند.

انقدر که می گویند ناپختگی نیست: کار کرده اند، تا اندازه ای آشنائی دارند، و غیره. پس نباید گفت که افراد گروه هیچ چیزی ندارند.

در مدت این سه سال هر کدام از اشخاص لااقل روی دو سه پیس کار کردند. دوسه تیپ گرفتند و هیچ کدام از آنها اقتضاح نبوده.

ثانیاً "شش ماه" وقت است که این گروه بتواند بهتر تقویت شود و بهتر کار کند. نمی توان گفت کار نشده، کار می شود، فقط کند می رود.

علت آن وضع نامناسبی است که ایجاد شده. یعنی نداشتن جا، تنگی اطاق و غیره. بازیکنان باید حس کنند که توانائی آنها از چند سال پیش تا کنون خیلی فرق کرده.

/. . . /

۱ اردیبهشت ۱۳۳۸

باید ایمان و اطمینان داشته باشیم. بدین ترتیب باید کوشش و سعی کنیم که جلو برویم. هیچکس نمی تواند دخالت کند و کوچکترین ایرادی در این بابت بگیرد.

*

کار ما خوب پیشرفت می کند و هیچ کس نیست که بی خود و بی جهت ایرادی بگیرد.

*

پس از مطالعه گفتار و پیشنهاد آقای علیخانی، باید دید چگونه این کار امکان دارد پیش برود. آیا گروه اینقدر ضعیف است و یا نمی تواند کارش را جلو ببرد؟

/. . . /

دعوت از افراد جدید برای تقویت گروه:

هر نفری را باید برای رُل مشخصی دعوت کرد. برای اینکه در غیر این صورت نگه داشتن اشخاص خیلی مشکل است.

پس قبل از هر چیز باید (repertoire) داشته باشیم.

برای ادامه می توان با اتود، تا آنجا که امکان دارد، کار را پیش برد، ولی هرگز نباید آنرا بدون نتیجه گذاشت، باید نتیجه داشته

باشد، هرکس بیاید باید کاری داشته باشد، باید به اِفه (psychologique) آن پرداخت.

* با گروه همنامی که مریم خلوتی پس از اجرای «مروارید» نوشته ی جان اشتاین بک در کارگاه نمایش در سالهای ۵۲ - ۱۳۵۱ بوجود آورد اشتباه نشود.

در آنجا باز یافت. تنی چند از آنان تبعیت آمریکا را قبول کرده و بطور قطعی در آنجا ساکن شده بودند. برشت بی صبرانه هفت سال تمام صبر کرد تا به میهنش بازگردد. در این زمان او تقریباً سالی دو نمایش می‌نویسد. نمایشنامه‌هایش کمتر در صحنه‌های حرفه‌ای اجرا می‌شود و از موفقیت چندانی برخوردار نیست. حتا نمایش «زندگی گالیله» که توسط چارلز لافتون اقتباس و بازی شده است. تنها به همت اریک بنتلی (Eric Bentley) که چندین نمایش او را ترجمه و در تئاترهای دانشگاهی به صحنه آورد، برشت محبوبیتی در میان روشنفکران جوان آمریکایی می‌یابد. به سال ۱۹۴۷ در واشنگتن مورد بازجویی کمیته «فعالتهای ضد آمریکایی» قرار می‌گیرد. در دسامبر همین سال آمریکا را ترک می‌کند و چند ماهی را برای کسب اجازه ورود به آلمان از قوای اشغالگر غربی در زوریخ به سر می‌برد. سپس از طریق پراگ به برلین می‌رود و در برلین شرقی ساکن می‌شود، جایی که به سال ۱۹۴۹ به اتفاق همسر بازیگرش هلنا وایگل (Helene Weigel) گروه تئاتری برلینر آتسامیل را پایه‌گذاری می‌کند. گروه ابتدا در (Deutsches Theater) مستقر می‌گردد و سپس از سال ۱۹۵۴ ساکن (Schiffbauerdamm) می‌شود.

برشت نمایش‌هایش را خودش به صحنه می‌برد: «ننه دلاور»، «پونتیلیا» (Puntilla) (۱۹۴۹)، مادر، لوکولوس (Lucullus) (۱۹۵۱)، تفنگهای ننه کارار (۱۹۵۲)، دایره گچی قفقازی (۱۹۵۴). همراه گروهی ورزیده از افراد فنی، موسیقی‌دانها، سازندگان دکور، او به تربیت بازیگران و کارگردانان جوانی همت می‌گمارد که ارائه بعضی از نمایشها را به آنها وا می‌گذارد. اشتها برشت در تمامی آلمان و دنیا رو به فزونی است. فرسوده از کار زیاد، برشت تصمیم به استراحت و رها کردن پاره‌ای از فعالیت‌هایش از جمله کارگردانی نمایش را می‌گیرد؛ تا بتواند وقت خویش را صرف نوشتن کند. دهم ماه اوت ۱۹۵۶ برای آخرین بار با گروه برلینر آتسامیل زندگی گالیله را تمرین می‌کند. چند روز بعد، در شب چهارده اوت ۱۹۵۶ برشت می‌میرد.

جهانی قابل تغییر و دگرگونی بسازیم
«یکی از لذات قرن ما همه چیز را فهمیدن است
به گونه‌ای که به ما اجازه
مداخله کردن را می‌دهد.»

چندین سال قبل، انقلاب گواتمالا سبب انتشار عکسی در پاری مارچ (Paris Match) شد که یکی از اعجاب‌آورترین اسناد این واقعه‌ی شگفت‌آور سیاسی بود. این سند شهادت بی‌ظنیری است بر دنیای ما. آیا این عکس نتیجه‌ی اعجازی تصادفی است یا کاردانی جهنمی یک عکاس . . . ؟ هیچ کمبودی در این عکس نیست: جلو دیواری بلند صفی از انقلابیون - سوراخ سوراخ شده درست در لحظه‌ای که به زمین فرو می‌غلظند. ته عکس، سربازی تیر خلاص تیرباران شده‌ای را که هنوز مقاومت می‌کند، شلیک می‌کند. جلوی این صحنه افراد فنی سخت مشغول کار و یا کاملاً بی‌تفاوتند (کارشان تمام شده است): سربازها، یک پرستار صلیب سرخ، یک عکاس، و جلو همه‌ی اینها کشیشی که تعجیل بسیار دارد و نگاهش به کتاب دعای خویش است (بدون شک در جایی دیگر برای کاری شبیه این انتظارش را می‌کشند) بالای دیوار موجی پرتلاطم از سرهای ناشناس و بی‌قرار سرتاسر دیوار را کنجکاوانه پر کرده‌اند؛ تماشاچیان، بازماندگان.

این عکس به خودی خود مصیبت‌گونه (Tragique) نیست. عکسی است عیان که حاجت به بیان ندارد. این عکس از زمانی مصیبت‌انگیز (Tragique) است که من - معاصر - به آن نگاه می‌کنم. زمانی که ارتباطی بین من عکس پا می‌گیرد. زمانی که به یکباره و با قدرت کوبنده‌ی سادگی و وضوح آن، در من قوه شخصی قضاوت و تمیز و اظهار عقیده‌های آزاد و بی‌واهمه پا می‌گیرد. آنا فیرلینگ (Anna Fierling) برشت، کافه‌چی ارتشی‌های «ننه دلاور و فرزندان» و تمام کسانی که او را احاطه کرده‌اند و لحظه به لحظه هر چه بیشتر در گرداب این جنگ احمقانه سی ساله فرو می‌روند؛ آنها نیز قهرمانانی مصیبت‌زده (Tragique) نیستند. آنها به تناقضی که در آنهاست آگاهی ندارند؛ بلکه آنرا زندگی

می‌کنند. این با من - تماشاگر - است که این تناقض را در آنها پیدا کرده و در آزادی و رهایی و بی‌قید و شرط خود در مقابل آنها، واقعیت مصیبت‌زده (Tragique) نهانی آنان را دریابم. قیاس بیش از اندازه بین تصویری مرده که خاصیت ارتباطی‌اش را مدیون قضا و قدر است و نمایش زنده‌ای که تدبیر شده است - که کاری هنری است - درست نیست. آنهم کاری که ابتدا تا به انتها، از خلق نمایش گرفته تا به خلق اجرایی خود را ملزم به این می‌بیند که تماشاگرش را در مقابل عمل تئاتری در موقعیتی آزاد و رها - که از آن صحبت کردیم - قرار دهد.

ما در بخش‌های بعدی جریان این تغییر و تحول قدرت خلاقه را، و چگونگی عملکرد فنی را که بعدها توسط خود برشت برشته تحریر در آمد بررسی خواهیم کرد.

اما در حال حاضر از عکس مربوط به وقایع گواتمالا و همین‌طور اجرای «ننه دلاور» توسط گروه «برلینر آتسامیل»، این انفجار عینی و آشکار را بخاطر بسپاریم که در مقابل آن تماشاچی به سمت قضاوتی آزاد و وارسته هدایت شده است. به هنگام اجرای «ننه دلاور» اغلب منتقدین فرانسوی، علی‌رغم اینکه نسبت به این نو آوری در دنیای تئاتر حساس بودند، نتوانستند از به‌کار بستن شیوه‌های معمولی تحقیقی نقد و انتقاد فراتر روند. باید به مسئله بطور عمیق‌تری نگاه کرد، همانطوری که رولان بارت (Roland Barthes) در مقاله‌اش تحت عنوان «تئاتر اساسی» در فرانس اوبزرواتور (France-observateur) به تاریخ ۸ ژوئیه ۱۹۵۴ به‌وضوح به آن اشاره کرده است: «دوگانگی تقدیر و سرنوشت در این نمایش، و آزادی تماشاگر به تئاتر برشت جنبه‌ای انقلابی می‌دهد.»

به نظر می‌رسد حتا در شرق هم (منظور آلمان شرقی سابق است. م) منتقدین آلمانی - به‌دلایلی که قابل فهم است - در مقابل آثار برشت احساس نوعی ناراحتی می‌کنند. برای اینکه آنها تماشاچی امروز آلمان را به خوبی می‌شناسند؛ مردمی که سالها رژه و سان و خودنمایی نظام هیتلری تحمیل‌شان نموده؛ کسانی که فقط تشنه سرگرمی و فرار از واقعیت بوده، و به دین سبب تمایل به آزادی نردشان از رشته قیطان هم نازکتر شده است. آلمانی کوچک و بازار موجودی است نامتعادل، گمگشته، تکه پاره شده در خاطراتی که پاره‌ای از آنها افتخار آفرین و پاره‌ای‌شان مایه ننگند. او کابوسی دیده است که هنوز به درستی نمی‌داند که چگونه به سرش آمده، و چرا او به تئاتر می‌رود که بفهمد؛ یا دقیقتر بگوئیم، تا به او بگویند که چگونه باید به سرگذشت و حکایت خویش بیندیشد، سرگذشت دنیوی و حکایت فردایش. او به تئاتر نمی‌رود که آزادانه روح و روان اندیشه انتقادی خویش را نسبت به این سرگذشت و حکایت بیرواند. منتقدی در (Taegliche Rundschau) نوشت: «از نظر واقع‌گرایی انقلابی، آثار برشت کمی انحطاطانه به نظر می‌رسد. انحطاط از آنجایی آغاز می‌شود که عجز و ناتوانی آدمی در مقابل آینده تاریخی‌اش تأکید می‌گردد. چرا که، در نمایش «ننه دلاور»، برشت موفق به نشان جنگ با تمام ابعاد مخوفش می‌شود . . .»، اما آدمیان که قربانیان این جنگ هستند بجز عکس‌العمل فطری و ناخودآگاه، عکس‌العمل دیگری ندارند. آنها هرگز اقدام به عملی از سر برهان و دلیل نمی‌کنند تا عکس‌العمل‌شان جنبه‌ای مثبت بیابد.»

همینطور در (Neue Zeitung) می‌خوانیم که: «برشت تنها بدبینانه ناظر به فجایع و مصیبت جنگ است، و ما را به نظارت به آن وامی‌دارد.»

ولف (Wolff) منتقد هم در گفتگویی عمومی با برشت اظهار تأسف کرد که «ننه دلاور» تا پایان نمایش هیچ‌گونه تغییری نمی‌کند. او ننه دلاور را ترجیح می‌داد که بر اثر مصائبی که بر او وارد شده، بیدار و آگاه گشته، به قوه‌ی تمیز نهایی علت و معلولی جنگ پی‌برده و بطور قاطع برعلیه جنگ موضع گرفته و خود را از بردگی آن رها می‌سازد. اگر ننه دلاور پرونده خود و جنگ را به روی صحنه مطرح می‌کرد، این پیشاپیش به معنای انصراف از ابتکار و اختیار تماشاگر بود؛ انصراف از امکانی که برشت در اختیار تماشاگرش قرار داده - که در مقابل وقایع فجیع

با اشتراک سالانه فصل تئاتر

به موقع و راحت تر آنرا دریافت کنید

بهای اشتراک سالانه اروپا

Stadtsparkasse Köln
Fasle Theatre
Konto Nr.: 1004532741
BLZ 37050198

آلمان ۲۴ مارک
سایر کشورها ۲۹ مارک
کتابخانه‌ها ۶۰ مارک

مبلغ فوق را به حساب مجله واریز و تنویر ورقه بانکی را همراه برگ اشتراک به آدرس مجله ارسال نمایند.
چک خارج از آلمان شامل ۱۵ مارک هزینه اضافه می‌شود

Tamascha Theater - (Fasle Theatre)
Postfach 90 08 08 - 51118 Köln
Germany

بهای اشتراک سالانه آمریکا

مبلغ ۲۰ دلار بصورت چک یا Money order در وجه H. EHYA
به آدرس زیر ارسال کنید.

Fasle Theatre (H. EHYA)
4747 Canyon Rd.
El Sobrante, CA .94803
U. S. A.

برگ اشتراک سالانه فصل تئاتر

لطفن ۴ شماره فصل تئاتر از شماره را به آدرس زیر ارسال کنید.

Name:
Adresse:

ورقه بانکی ضمیمه برگ اشتراک شد.

محل فروش فصل تئاتر در:

کلن: فروشگاه مهرگانی - خانه کتاب - فروشگاه صرافیان

پاریس: انتشارات خاوران - کارگاه فرهنگ و هنر پویا
ویدئو کلپ شهر فرنگ

لوس آنجلس: نشر کتاب «سهراب» - شرکت کتاب (KETAB CORP)

برکلی: Best Printing

فرانکفورت: افن باخ: بزرگترین مرکز پخش کتاب

اسن: کتابفروشی نیما

کپنهاگ: فروشگاه سناتی

و در کتابفروشی های شهرهای:

بن - مونیخ - برلین - هامبورگ - هایدلبرگ - لندن
یوته بوری - ونکور

جنگ - انتخاب آزاد خویش را بنماید.

ولف می‌گوید: «بعد از اجرای «ننه دلاور» تماشاگران آلمانی به‌خانه‌هایشان باز می‌گردند و به یکدیگر می‌گویند: آره، درسته. جنگ کار قضا و قدره... اجتناب از اون غیر ممکنه... کاریش نمی‌شه کرد...» و دوباره به جبر واهی و موهوم سرنوشت خویش پناه می‌برند.»

تماشاگری که آگاهی بر بدبختی و مصیبتش جز زایدی بر ناامیدی‌اش نیست؛ تماشاگری که منتظر دستور و فرمان است؛ در حالیکه او را ترغیب به اختیار و آزادی می‌کنند؛ چنین است تماشاچی امروزه‌ی آلمان که برشت ملزم به برقراری گفتگویی بس دشوار با اوست.

تئاتر برشت در ترکیب کلی خویش از شکل و قالب معمولی تئاتر کلاسیک فاصله می‌گیرد، همان‌طور که از درآمدن به صورت تئاتر تبلیغاتی و شعاری نیز ابا دارد. تئاتر او وسیله‌ای است برای مبارزه که هرگز اعتقاد راستین خویش را به ضرب و زور شعار حقنه نمی‌کند. وسیله بیانی‌اش به‌طور قطع و یقین و آگاهانه، دست آویزی هنری است، در چارچوب دنیایی محسوس و قابل لمس که دارای معنی و مفهوم است. دنیایی که باید آنرا تغییر داد. و این تغییر و دگرگونی لازم و ضروری است. دنیایی که فقط در این تغییر و تحول است که قابل لمس می‌باشد. اما چگونه چیزی را که نمی‌بینیم، چیزی را که به‌ما چسبیده و وصل است، چیزی را که صلاح و مصلحت، آن را به‌ما همچون امری طبیعی، خانوادگی یا امری مسلم و مقدر معرفی می‌کند، باید تغییر داد؟

«هرگز در مقابل اتفاقات روزمره نگویند: طبیعی است... برای اینکه چیزی به‌صورت امر مسلم و غیر قابل تغییر جلوه نکند»، اینچنین است نظر هادی «استثنا و قاعده». و اینچنین است که در تئاتر برشت، با صبر و شکیبایی، و جد و جهدی دائمی لایه‌های «معمول و متداول» سطحی واقعیت برداشته می‌شود و در معرض دیدگان متعجب ما، و دخل و تصرف ما قرار می‌گیرد. کلمه «فرزمدونگ» (Verfremdung) که ما آنرا به‌صورت گوناگون در فرانسه ترجمه کرده‌ایم و مرتباً برشت از آن سخن می‌گوید، به‌هیچوجه شیوه‌ای از کارگردانی و صحنه‌آرایی در مقابل راه و روش‌های متداول و کهنه شده تئاتر آلمانی نیست، بلکه چیزی است که ریشه‌هایش را باید در خلق تئاتر برشت جستجو کرد.

جامعه‌ای که حتا در حرکت و جابجایی خویش هم مجموعه‌ای از تناقضات است، و در نتیجه در گسیختگی همیشگی با خویشتن، به‌ما همچون رشته‌ای از تجربیاتی معرفی شده که به‌ضد تجربه خویش هم اجازه و امکان تداخل می‌دهد. جای این بازی را در اجرا بایستی رعایت نمود، بدین معنا که با اجرا باید «فاصله» گرفت، اگرکه خواست و نیت ما رعایت این تناقضات باشد، و این امر نه تنها در کارگردانی بلکه در نوشته هم باید رعایت شود. فاصله بین نویسنده و داستانی که نقل می‌شود، فاصله یا بازی (درست همانند پیچ و مهره‌های یک ماشین که جای بازی دارند) بین داستان و بازیگری که با حرکت و کلام منتقل کننده آن داستان است، فاصله بین اجرا و تماشاگری که آنرا دریافت می‌کند. و بالاخره مهمتر از همه اینها، طریقی که تماشاگر وقایع داستان را در اجرایی تئاتری به‌گونه‌ای زنده و فعال دریافت خواهد نمود، وقایع داستانی که در ارتباط مستقیم با تماشاگران است، چرا که صحبت از روابط آدمی و روابط بین آدمها است.

برشت نه برای لذت شخصی خویش می‌نویسد، نه برای اینکه پیامی به دنیا برساند، و نه نیت آنرا دارد که جمعی از خواص از آثار او نوعی «کتاب مقدس» بسازند. او برای تماشاگری می‌نویسد که در ارتباطی تنگاتنگ با او و مسئله‌ی کاری اوست، تا او را ملزم به اختیار و آزادی‌ای نماید که تنها ضامن این تبدیل و دگرگونی احتمالی دنیا است.

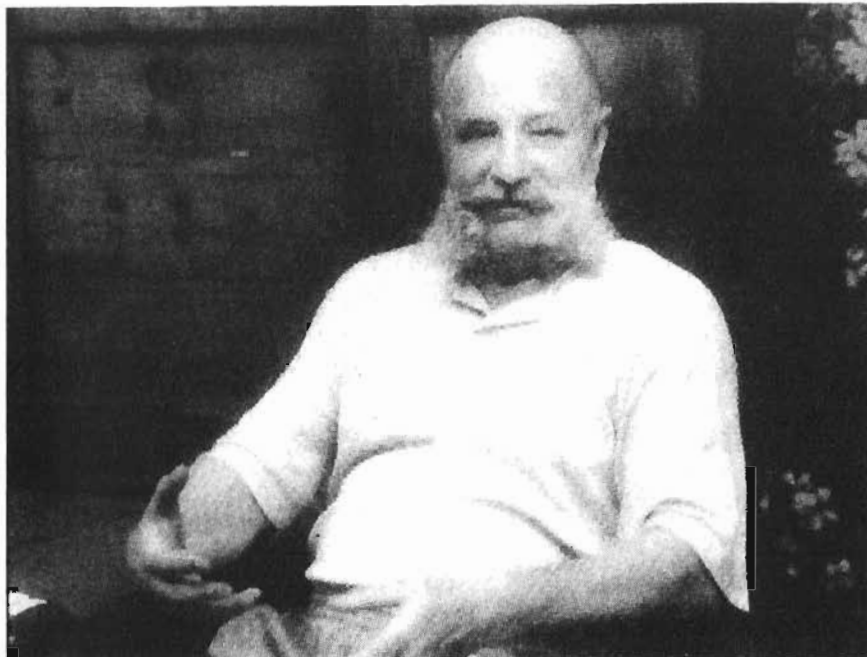
(۱) - فلسفه عهد قدیم که بازگشت به طبیعت است و پشت کردن به قراردادهای اجتماعی، افکار عمومی و قواعد اخلاقی حاکم بر جامعه.

صدمین سال تولد

برتولت برشت

گفتگو با «اکه هارد شال»

Ekkehard Schall



برگردان: مهوش برگی

«این گفتگو در کتاب «فکر کردن تغییر کردن است» به چاپ رسیده که توسط انتشارات «مارو» در سال ۱۹۹۸ به مناسبت صدمین سال تولد برشت منتشر شده است در اینجا ترجمه بخشهایی از این گفتگو را می آوریم»

« آقای شال شما از یک راه تقریباً غیر عادی به برلینر آنسامبل آمدید، می‌توانید در این مورد برای ما بیشتر توضیح بدهید؟ شال - مثل کسی که به سایر تأثرهای دیگر بیاید من برای خودم تقاضای کار دادم، آن موقع برشت تمرین نمایشنامه «تفنگهای خانم کارار» را با هلنه وایگل و اروین گشونک (Erwin Geschonnesk) شروع کرده بود، نقش خوزه جوان را برشت قبلاً با هنریشه‌های دیگر تمرین کرده و از آنها ناراضی بود، او دنبال یک تیپ اسپانیایی یا رمانیایی می‌گشت، من این را شنیده بودم، موهایم را رنگ سیاه کرده و به آنجا رفتم، برشت قبلاً با من هیچ صحبتی نکرد بلکه روزی از تمرین را مشخص کرد که در ضمن با من چیزی را هم تمرین کند، بعد از چهار روز گفت که از نظر او من قابل قبول هستم و می‌توانم آن نقش را بازی کنم، ولی من ترس داشتم که رنگ سیاه از موهایم برود.

« برشت چطور به شما برای بازی در تأثر «اپیک» اعتماد می‌کرد. او به شما پیشنهاد می‌کرد تئوری هایش را بخوانید؟ شال - او به ما سطرهایی از تئوریش را می‌داد که خیلی از آنها قبلاً در مجله «مفهوم و شکل» (Sinn und Form) چاپ شده بود. بعدها هیچکس تئوری او را نشناخت بجز موارد استثنائی، مسن‌ترها و کسانی که هم‌نسل او بوده و با او کار کرده بودند.

« در نمایشنامه «تفنگهای خانم کارار» شما نقش خوزه جوان را داشتید و هلنه وایگل که با نقش ننه دلاور (Mutter Courage) یکی از عالی‌ترین بازی‌ها را داشت در نقش خانم کارار بازی می‌کرد، شما چه احساسی داشتید به‌عنوان یک هنریشه جوان که با هنریشه بزرگی مثل هلنه وایگل بازی می‌کردید.

شال - بله، وایگل هنریشه بزرگی بود، او به تمام صحنه تسلط کامل داشت، وقتی از صحنه چیزی را می‌گرفت آنرا گسترش داده

(اکه هارد شال در ۲۹ مای ۱۹۳۰ در ماگدبورگ (Magdeburg) آلمان به دنیا آمد و در همانجا به تحصیل تأثر پرداخت. اولین تمهد کاری او در «تآثر شهر فرانکفورت اودا» (Stadttheater Frankfurt - Oder) و «تآثر جدید برلین» (Neue Böhne Berlin) بود. او در ماه مای ۱۹۵۲ توسط برشت برای کار در گروه «برلینر آنسامبل» (Berliner Ensemble) آورده شد و سالها بعد از ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۹ جانشین مدیر گروه بود و در کنار کارهای تأثری‌اش به بازیگری در فیلم نیز پرداخت. او یکی از مهمترین و قدیمی‌ترین هنریشه‌های برشت بود. شال بخاطر تیپ بخصوصش نقش‌های مهم و متعددی را در نمایشنامه‌های برشت بازی کرد که از مهمترین آنها خوزه (Jose) در نمایش «تفنگهای خانم کارار»، «کریولان» (Coriolan) در نمایش تراژدی کریولان سال (۱۹۶۱)، پونتیلیا (Puntilla) نمایشنامه «ارباب پونتیلیا و برده‌اش ماتی» (۱۹۷۵)، آزداک (Azdak) در نمایشنامه «دایره گچی قفقازی»، (۱۹۷۶)، گالیله از نمایشنامه «زندگی گالیله»، (۱۹۷۸)، بعل (Baal) از نمایشنامه «بعل»، (۱۹۸۷). شال برای بازیگری به اکثر کشورهای اروپایی، آمریکا، استرالیا، کانادا و اسرائیل رفت و بخاطر موفقیتش جایزه منتقدین و همینطور جایزه های داخلی و جهانی گرفت، او با باربارا برشت، دختر هلنه وایگل و برشت ازدواج کرده است.)



بعد از سالها مهاجرت بازگشت به وطن در یک آلمان نو. برشت و هلنه وایگل در اکتبر ۱۹۴۸ در «درزدن» (Dresden)

بودند. برای من مثل این بود که یکی از نزدیکترین کسانی را که می‌شناختم از دست داده باشم. برشت در ماههای آخر «زندگی گالیله» را تمرین می‌کرد و قرار بود من نقش «آندرا» را بازی کنم، وقتی که او مریض شد اریش انگل (Erich Engel) تمرین‌ها را انجام می‌داد، وقتی که بیماری برشت شدت پیدا کرد و سرانجام مرد، اریش انگل کارگردانی را به‌عهده گرفت. من آماده نبودم تغییراتی را که انگل در کار می‌داد بپذیرم در نتیجه خیلی زود از کار بیرون آمدم.

* شما یکی از مهمترین هنرپیشه‌های برشت و همینطور داماد او بودید و با شخصیت هنری و سیاسی او آشنایی داشتید، به نظر شما برشت چطور انسانی بود؟

شال - ما به‌عنوان جوانترین‌ها که مدت کوتاهی قبل از ناسیونال سوسیالیسم به دنیا آمده بودیم خود را به‌عنوان شاگردان برشت احساس می‌کردیم ما برای نسل گذشته برای آدمهای با ارزشی که از مهاجرت برگشته بودند احترام قائل بودیم. من بطور شخصی نمی‌خواستم با او در ارتباط باشم ما از این نظر زیاد بهم نزدیک نبودیم. من می‌خواستم از او چیزهایی را که برای من درست و مهم بود، چیزهایی را که آدم می‌توانست در خودش گسترش دهد یاد گرفته و بفهمم. اما اگر من بخوام کاراکتر او را روشن کنم باید برای شما داستان کوچکی را شرح دهم که همیشه جلوی چشم من است: «ما مشغول تمرین نمایش تفنگهای خانم کارار بودیم، موقع تمرین من یکبار به توضیح برشت گوش ندادم او سر من داد زد، طوری که بدترین چیزها که در خاطر من بود در ذهن یادآوری شد، او به من گفت: «هنرپیشه عقب افتاده، مقلد قهرمان، زیگفرد جوان» من بعد از پاک کردن گریسم تأثر را ترک کردم در راهرو سایه‌ای را دیدم که به من گفت: «تو دفعه آخر خیلی خوب بودی»، و این برشت بود. او در عین زود خشم بودن خیلی صمیمی و کمک رسان بود.

و همه چیز را در صحنه به دست می‌گرفت. ولی اگر احساس می‌کرد که پرسوناژ دیگری در صحنه مطرح است، خودش را کنار می‌کشید و اجازه می‌داد آن پرسوناژ خودش را نشان بدهد. * موقع تمرین نمایشنامه «تفنگهای خانم کارا» بین هلنه وایگل و برشت اختلاف نظر وجود داشت، شما در این مورد چیزی به خاطر دارید.

شال - موقع تمرین نمایشنامه «تفنگهای خانم کارار» هلنه وایگل همیشه از احساس مادر بودن و زن بودن لبریز بود و من این را کاملاً حس می‌کردم. ولی برشت از او می‌خواست بدون دخالت احساس در بازی، نقشش را بازی کند و به او می‌گفت: بدون در نظر گرفتن این موضوع تو هرگز نمی‌توانی هنرپیشه باشی. این دعوا همیشه بین آنها وجود داشت تا اینکه هلنه وایگل سرانجام به نتیجه‌ای که برشت می‌خواست رسید. و این اولین باری بود که من فهمیدم دیالکتیک در صحنه چه معنی‌ای دارد.

* آیا مداخله‌ای از طرف حزب کمونیست در کار تأثر انجام می‌گرفت؟
شال - ابدا.

* اما نقش هوردر (Hörder) که شما در نمایش نبرد زمستانی (Winterschlacht) بازی می‌کردید مورد انتقاد شدید قرار گرفت و یک تلفن هم از وزارتخانه شد.

شال - بعد از اولین اجرای نمایش نبرد زمستانی و بعد از کف زدن، برشت برای من در رختکن یک یادداشت گذاشت که در آن نوشته بود: «شال عزیز، اگر اجازه داشته باشم باید بگویم، من هوردر را الان خیلی بهتر و جالب تر می‌بینم» و من بخاطر بازی در این نقش کاملاً راضی بودم. بعد پاول واندل (Paul Wandel) وزیر آموزش و پرورش مرا بطور خصوصی خواست و گفت که نمایش خیلی مورد توجه او قرار گرفته است، ولی چرا باید یک ضد فاشیست در آخر این نمایش اینطور ترسو بعبود؟ من جواب دادم که ما اینطور عقیده داشتیم. او علاوه بر این با برشت هم صحبت کرد. من برای بار دوم در اجرا بدون اینکه برشت بدانند این نقش را بطور دیگری بازی کردم، بعد از اجرا برشت هراسان به رختکن من آمد و فریاد زد که این چه چیز مزخرفی بود که من بازی کردم. و گفت یادداشت مرا دوباره به من بدهید. و من راجع به صحبت با وزیر آموزش و پرورش برای او حرف زدم. برشت فریاد زد «چطور می‌توانید اینطور احمقانه حرف اینها را گوش بدهید»، من یادداشت را به او ندادم و هنوز آنرا در خانه دارم.

* بزرگترین موفقیت کاری بین‌المللی گروه برایتر آنسامبل در سالهای ۱۹۵۴ و ۱۹۵۵ به عنوان گروه میهمان در پاریس بود.

شال - این موفقیت بزرگ برای برلینر آنسامبل نه تنها در پاریس بلکه در لندن، مسکو و ونیز هم بود. آنها همه یک کار کاملاً تازه و یک رفورم بودند. یک منتقد بعد از اجرا گفت که دیگر لازم نیست به تأثر برود چون بطور کامل یک تأثر را تجسم و تجربه کرده است. چون منتقدین تأثر تا آن زمان هرگز نمایشی را که ذهن و تخیل آنها را شاعرانه برانگیخته کند ندیده بودند.

* برای برشت این موفقیت به‌عنوان گروه میهمان در فستیوال پاریس چه معنایی داشت؟

شال - او از انجام کارش بسیار مغرور بود، بعد از اولین اجرا از او خواستند در لژی که نشسته بود بلند شده و بایستد، و من فکر می‌کنم او از این مورد خیلی خوشحال شده بود.

* چه چیزی از آخرین استراحت کاری با برشت به یاد دارید؟ بیماری و مرگ او.

شال - هیچکس فکر نمی‌کرد که او خواهد مرد. بیماری او اشتباهی تشخیص داده و اشتباه معالجه شده بود و این بعد از سکت قلبی او معلوم شد. هیچ جنجالی در مورد مرگ او انجام نشد. من او را می‌شناختم، زنش و دخترش از مرگ او ناراحت

برشت در نقش کارگردان

Foto: Konrad Reßler

کارل وبر
Carl Weber

برگردان: حمید احیاء

«این مقاله متن سخنرانی کارل وبر در دانشگاه تولین که در سال ۱۹۶۷ ارائه شده است می باشد. این مقاله در نشریه TDR در شماره ویژه برشت چاپ شده.»

مطالب بسیاری پیرامون برشت در این سرزمین (ایالات متحده) نوشته شده است. برخی از نوشته های تئوریک او ترجمه گشته اند، و بیشتر نمایشنامه هایش به انگلیسی انتشار یافته اند. از این همه، مردم ما طبیعتاً چنین برداشت می نمایند که برشت عمدتاً شاعر و نویسنده بوده است. این برداشت گرچه درست است، اما برای درک برشت نمایشنامه نویس باید که برشت را به عنوان مرد تئاتر عملی «به عنوان کارگردان» شناخت. تأثیر برشت بر تئاتر زمان خویش در اساس از اجراهای نمایش های که در تئاتر برلینر آنسامبل (Berliner Ensemble) خلق کرد ناشی می شود؛ از آن هنگام که او کارهای نمونه اش را در سالهای آغازین و میانه ی دهه ی پنجاه میلادی در برلین شرقی ارائه داد تئاتر آلمان به کلی تغییر نمود. اگر برلینر آنسامبل کارهایش را در سال ۱۹۵۶ و بعد در دهه ی شصت در لوزن ارائه نمی داد، جنبش نوین تئاتر انگلستان «رویال کورت» (The Royal Court)، پیتر بروک و پیتر هال، کنت تای نزن (Kenneth Tynan) اگر تنها به ذکر چند نام بسنده کنیم، احتمالاً بسیار متفاوت تر از آنچه هست می بود. جورجیو استرلر (Giorgio Strehler) در ایتالیا و رژه پلان شو (Roger Planchon) در فرانسه نیز به صورتی عمیق از آنچه، و چگونگی آنچه برشت در برلن خلق کرد تأثیر پذیرفتند. گر چه برشت در طول عمر خود همواره با تئاتر سروکار داشت، نخست به عنوان منتقد، و سپس به عنوان نمایشنامه نویس، اما سرانجام در سال ۱۹۴۹ بود که او به مکانی دائمی برای تجربه هایش دسترسی پیدا نمود؛ یک گروه، و سپس یک ساختمان، که در دست او توانستند تبدیل به ابزاری ایده آل برای ارائه نظریاتش گردند، تئاتری که آزمایشگاه بود، مکانی برای تحقیق، تحلیل و بنا نمودن ملل ها و نمونه ها. زمانی که برشت بعد از اقامت دوران جنگ خود در آمریکا، به اروپا بازگشت، مقامات آلمان شرقی از او دعوت نمودند که اجرائی از نمایش «ننه دلاور» را با بازی همسرش هلنا وایگل در نقش نخست کارگردانی کند؛ برای نخستین بار بعد از پانزده سال او فرصت یافته بود که تئورهایی که تمام عمر، چه در آلمان و چه در کشورهای دیگر، برایشان مبارزه کرده بود را در معرض دید قرار دهد. این نمایش در سال ۱۹۴۹ در تئاتر دوپچه (Deutsche



Theatre) در برلین به روی صحنه آمد و نقطه عطفی در تاریخ تئاتر آلمان، شاید در این قرن و مطمئناً از زمان راینهاردت (Reinhardt) به اینطرف گشت. منتقدین، که تقریباً همگی به صورتی همسان کارهای برشت را در سالهای قبل از ۱۹۳۳ محکوم کرده بودند، کله معق زدند، و اجرا با موفقیتی عظیم روبرو گشت. من که آن زمان جوانی بودم از دانشگاه شهر هایدلبرگ به دیدن این اجرا رفتم؛ و این اجرا هنوز بزرگترین تجربه‌ی تئاتری زندگی من باقی مانده است. توضیح آنکه دقیقاً چه چیزی آنرا چنان بی‌مانند کرده بود اکنون برابم سخت است، چرا که از آن زمان به بعد من با بازیگری در آن نمایش و به روی صحنه آوردن دوباره آن در سال ۱۹۵۴ با آن خو گرفته‌ام. اما یک چیز را فراموش نمی‌کنم، این نخستین بار بود که من آدمها را روی صحنه می‌دیدم که مثل آدم واقعی رفتار می‌کردند؛ حتی یک ذره از «نقش بازی کردن» هم در آن اجرا وجود نداشت. اگر چه ذکاوت تکنیکی و کمال هر لحظه‌ی آن خیره کننده بود. مختصر و مفید بودن دکور و دیگر وسایل صحنه برای کسی که تا آن زمان تنها تئاترهای دست دوم - والته بعضی اوقات بهترین‌های - تئاتر آلمان را دیده بود اعجاب انگیز بود. و شگفت انگیز بود که چگونه فکر نمایش بدون زور زدن و حقه نمودن به تماشاگران منتقل می‌شد. این حتا برتر و والاتر از بازیگری عالی وایگل و دیگر بازیگران گروه بود.

تصمیم گرفتم که هرطور شده با برشت کار کنم. اما این تصمیم تا سال ۱۹۵۲ که جای یک دستیار کارگردان در آنسامبل خالی شد عملی نگشت. من نزد یکی از دراماتورژهای گروه به نام پیتر پالیش (Peter Palitzch) رفته و از او در مورد چگونگی تقاضای کار از برشت پرسیدم. او گفت که برشت از مصاحبه نمودن متقاضیان خوش‌اش نمی‌آید و بهترین کار این است که مطلبی پیرامون یکی از اجراهای آنسامبل بنویسم و ارائه دهم. نه نقد، بلکه تنها توضیح و توصیف آنچه بازیگران انجام می‌دهند، چرای آن، و اینکه آیا کاربرد دارد و یا نه. من چندین بار به دیدن اجرای نمایش «پوتیتالا» رفتم. پیرامون دو صحنه آن اجرا مطلبی نوشتم و آنرا برای برشت فرستادم. بعد از مدتی به منشی برشت تلفن کردم و گفتم. «می‌تونم بیام، یا اینکه مطلب انقدر بده که فایده‌ای نداشته؟» پاسخ این بود که «مگه ممکنه اونو وادار کنیم چیزی رو بخونه. او زیاد نمی‌خونه.» اما من منشی را متقاعد کردم که بار دیگر سعی نماید توجه برشت را به آن نوشته جلب کند. بعد از دو هفته دوباره زنگ زدم و منشی گفت، «چطور بگم، اون را گم کردیم» بدبختی! نسخه‌ای از آنرا نیز نداشتم. اما آنها آنرا پیدا کردند. سه هفته‌ای گذشت و من باز زنگ زدم و این بار منشی گفت که برشت آنرا خوانده است و می‌خواهد ترا ببیند.

صبح روز بعد او با کلاه معروفش به سر آنجا بود. من خجالت می‌کشدم و دست پاچه شده بودم، اما او حتا از من خجول تر شده بود. او گفت، «بله، شما . . . بله، من خواندم . . .» سکوت طولانی‌ای برقرار شد. من نمی‌دانستم چه بگویم و او هم فقط به من نگاه می‌کرد. سرانجام گفت، «باید برم تمرین. شما می‌تونین برین دفتر اداری و با وایگل راجع به قراردادتون صحبت کنین.» و سپس خارج شد.

در دفتر پرسیدم که آیا امکان دیدن تمرین برای من وجود دارد یا نه، و آنها گفتند که هرکس واقعا علاقمند باشد می‌تواند تمرینات را مشاهده کند مگر اینکه برشت، در مواقعی بسیار معذود. فکر کند که بازیگری شدیداً عصبی است، که در این مواقع او به طور جداگانه با آن بازیگر کار می‌کند، اما بقیه تمرینات باز نگاه

داشته می‌شود. برشت می‌خواست که بازیگران به تماشاگر عادت نمایند، خنده بگیرند، و تا آنجا که ممکن است از همان آغاز پروسه تمرین با افراد حاضر در سالن رابطه برقرار کنند. آن زمان گروه نمایش «اورفاست» (Urfaust) را تمرین می‌کرد. این نمایش را گوته در سن بیست و پنج سالگی نوشته بود، یعنی چندین دهه قبل از اینکه نسخه نهایی «فاوست» را بنویسد. برشت به چندین دلیل اورفاست را ترجیح می‌داد. زبان این نمایش به سبک (Knitverse) نوشته شده است، زبانی که یا بدون ریتم «وزن» است و یا ریتمی قابل تغییر دارد و از طرفی قافیه ندارد و یا به زور قافیه‌دار می‌شود. این زبان در نمایش‌های کم‌دی فارس و نمایش‌های مذهبی اواخر قرون وسطی و اداتل رونسانس به کار گرفته می‌شد و همچنین نمایش‌های عامیانه‌ی عروسکی آلمانی می‌باشد. نمایش «فاوست»، هر چند که اثری بزرگ می‌باشد، اما نمایشنامه یک پیرمرد است با دیدی فاصله‌دار از جامعه و از فرد، اما «اورفاوست» اثری از جنبش «طوفان وخشم» (Sturm und Drang) می‌باشد با برخوردی جوان و بی‌پروا به جهان. پرداخت موضوع عشق در این نمایش، به طرز قابل توجهی نزدیک به شیوه‌ای است که برشت در نمایشنامه‌های «بعل» و «آوای طبلها در دل شب» به کار گرفته است.

من وارد سالن تمرین شدم و واضح بود که همه وقت تنفس را می‌گذراندند. برشت بر صندلی‌ای نشسته بود و سیگار برگ خود را می‌کشید، ایگون مونک Egon Monk مدیر اجرا و دو سه دستیار در کنار او نشسته بودند، برخی از بازیگران به روی صحنه بودند و برخی دیگر دور و بر برشت ایستاده بودند، لطیفه می‌گفتند و حرکات مضحک انجام می‌دادند. و می‌خندیدند. سپس بازیگری به روی صحنه رفت و چیزی حدود سی شیوه‌ی مختلف افتادن از روی میز را امتحان کرد. همگی اندکی پیرامون صحنه «در اوتر باخ کلر» (in Auerbache Keller) نمایش صحبت کردند (صحنه‌ای که میستو، فادست را به مسافرخانه‌ای می‌آورد که در آن دانشجویان مست با لطیفه‌های جنسی و آوازه‌های سبک حال می‌کردند). بازیگر دیگری افتادن از میز را امتحان کرد و نتایج با هم مقایسه شد؛ با خنده‌های زیاد و سر به سر یکدیگر گذاشتن بسیار. این اوضاع ادامه پیدا کرد، کسی ساندویچی خورد، و من فکر کردم که عجب تنفس طولانی داده شده است. من معصومانه نشستم و منتظر شدم تا بالاخره بعد از اینکه مونک اعلام نمود که «خب، کارمون تمام شده، بریم خونه» متوجه شدم که تمام این‌ها تمرین بوده است. و این تمرین نمونه‌ی شیوه‌ی باز و رهایی بود که برشت اغلب به کار می‌گرفت. این تمرین، برخورد تجربی او و کار گروهی را آن چنان که آنسامبل به آن عادت کرده بود نشان می‌داد. برشت هر ایده‌ای که با خود به تمرین می‌آورد را آزمایش می‌کرد، دور می‌انداخت، و چیز دیگری را امتحان می‌کرد؛ گاهی اوقات یک صحنه به چهل شکل مختلف امتحان می‌شد، گاهی هم فقط به دو شکل. حتا بعد از اینکه نمایش به روی صحنه رفته بود و بر آن نقد نوشته شده بود، قسمتهایی از آن را دوباره کار می‌کرد، دوباره تمرین می‌کرد، و میزانشن را تغییر می‌داد. بازیگران نیز برخوردی تجربی با کار داشتند، آنها راه انجام چیزی را پیشنهاد می‌کردند و به محض اینکه شروع به توضیح دادن می‌کردند، برشت اعلام می‌کرد که هیچ بحثی در تمرینات را نمی‌پذیرد. باید امتحان شود. روشن است که کل نظرات او بر این اساس استوار بود که جهان تغییر پذیر است و انسانها نیز در این جهان تغییر می‌کنند؛ هر راه حلی تنها نقطه‌ی آغازی بود برای راه حلی جدیدتر و بهتر. ادامه دارد

یادداشت‌های روزانه تمرینات

La tragedie de Carmen

(قسمت پنجم)

(واقعه کارمن)

میشل روستن

ترجمه: صدرالدین زاهد

به کارگردانی پیترو بروک

نویسنده این یادداشت‌ها میشل روستن که از دست‌اندرکاران تاتر و کارگردان اپرا یا تاتر غنائی معاصر است. درباره یادداشت‌هایش می‌نویسد: در طول تمرینات «کارمن» من هر روز یادداشت‌هایی برمی‌داشتم، نوشته‌هایی سریع از کار روزانه که انجام می‌شد. آنچه در اینجا می‌آید چکیده‌ای است از این یادداشت‌ها که در پایان کار به پیترو بروک داده شد. (م. ر.)



عکس از نمایش «واقعه کارمن» کارگردان پیترو بروک

در شماره قبل اشاره شد که بخشی از «یادداشت‌های کارمن» جایجا شده و ادامه مطلب این شماره دنباله ترجمه‌ایست که در شماره ۴ مجله به چاپ رسیده است. برای از دست نرفتن رشته مطلب، چند سطر چاپ شده را تکرار می‌کنیم.

دنباله چهارشنبه ۲۳ سپتامبر

بداهه‌سرایی پیشنهاد کرده است کار می‌کنند. حالات و حرکات ساده‌اند، با وجود این تلاش و کار زیادی باید کرد برای حذف اعمال و حرکاتی که سعی دارند بطور مصنوعی با موسیقی همانند باله‌ای سطحی و بی‌ارزش هماهنگ شوند، چنانچه گویی حس و حال ما ضربه‌های موسیقی را طابق النعل بالنعل پیروی می‌کنند. مشکل پیشدستی و بازی کردن آنچه که هنوز کلامش گفته نشده نیز وجود دارد. مشکل پیدا کردن ارتباط و نگهداری و از دست ندادن این ارتباط نیز وجود دارد. پیترو دهها بار روی قسمت‌هایی که در آن می‌آموزیم که چگونه حرف بزنیم و آواز بخوانیم بدون اینکه حالت طبیعی خود را از دست بدهیم کار می‌کند. بعنوان مثال چگونه شی‌ای را به‌زمین بگذاریم، بطور واقعی، و نه با میزان موسیقی، آهسته بگذاریم اگر ضرب کند است و سریع بگذاریم اگر ضرب پرشتاب است. «بازیگر واقعی بودن، زنده و سرشار از زندگی بودن است.» موسیقی و متن نیست که به‌ما زندگی می‌دهد بلکه این مانیم که آنها را زنده می‌گردانیم.

واضح و روشن است که این لحظات و دقایق کار صحنه‌ای چیزی را طلب می‌کند که ما آنرا تفسیر و اجرای صحنه‌ای می‌نامیم. بهمین خاطر پیترو اصرار دارد هنگام قرار روزانه خوانندگان با نوازنده‌ی پیانو، خوانندگان از کار صحنه‌ای خودداری ورزند.

پنج‌شنبه ۲۴ سپتامبر

امروز آلن مارات (Alain Maratrat) کار بدنی را رهبری می‌کند. در دایره هر کس یک حرکت و یک صدا را انتخاب می‌کند. بنا بر این هرکدام از ما از یک مجموعه حرکت و صدا برخورداریم که با آن می‌توانیم با دیگری ارتباط برقرار کنیم. دیگری هم با مجموعه صدا و حرکت خودش به ما جواب

صدای شیپور نظامی از دوردست شنیده می‌شود، اما دون خوزه مفروق بازی کارمن است. او چهاردست و پا پیش می‌آید، این حیوان عاشق که بزودی روی این زن کولی می‌جهد. صدای شیپورها قوی و قوی‌تر می‌شوند. دون خوزه متوجه صدای شیپور شده و بازی را قطع می‌کند. رقص کارمن شدید و شدیدتر می‌شود، دون خوزه او را نظاره می‌کند، هنوز تحت تأثیر است، اما نه، باید به‌یادگان برگشت. لباسش را می‌پوشد: «تو مرا می‌فهمی، کارمن . . .» «برو به‌حاضریاش یادگان!»، کارمن می‌ایستد، سپس ناگهان خشمی در چهره‌اش پدیدار می‌گردد، او را تحقیر می‌کند . . . شتاب کاری دانما در حال نوسان است، درست مثل احساسات. «کارمن هیچ خوب نیست که مرا مسخره کنی»، دون خوزه این را عاجزانه نمی‌گوید، بلکه برعکس عصبانی است و این قسمت رنگی خشماگین به‌خود می‌گیرد. و این دون خوزه ستیزه‌جو و پرخاشگر - که در دهکده‌اش جنگ و جدال راه می‌انداخت - است که ظاهر می‌شود. کسی که زونیکا، گارسیا و کارمن را خواهد کشت. دون خوزه کمربند نظامی‌اش را به‌زمین پرتاب می‌کند، به حرکتی کارمن را تهدید می‌کند، ضربه‌ای به دیوار می‌زند، لگدی به بالش‌های بر زمین ریخته می‌کوبد. احساس پرشور همراه رقص و آواز دونفره سراسر رنگ باخته است. در موجود با همه تفاوت‌های وجودی‌شان به جنگ و عشق می‌روند.

بداهه‌سرایی را و همه‌ی آنچه را که حاصل این بداهه‌سرایی است نکته به نکته ثبت می‌کنیم و تمام بعد از ظهر را روی این بداهه‌سرایی کار می‌کنیم. کاری بس طولانی، بخصوص روی نخستین صفعه‌ی نقل آوازی (Recitatif) (به‌افتخار شما می‌رقصم و شما ارباب من می‌بینید که . . .). همه‌ی بازیگرانی که نقش دون خوزه و کارمن را بازی می‌کنند، بنوبت روی آنچه که

می دهد. اما جوابی که دیگری به پیام ما می دهد باید در همان زمینه پیام داده شده باشد. جواب که داده شد، با همان حرکت و صدا منتها در زمینه ای دیگر پیام بعدی برای کس دیگری فرستاده می شود. باین ترتیب یک حرکت و یک صدا بناگاهان زندگی دیگری می گیرد، رفتن از زمینه ای به زمینه دیگر، از وضعیتی به وضعیتی دیگر، از تمرکزی به تمرکز دیگر مشکل است. همین تمرین را، اما این بار دونفر با هم و بعد سه نفر با هم ادامه می دهیم. اتفاق خارق العاده این است که اغلب اوقات، در یک لحظه، بدون اینکه مشورتی در کار باشد، پیام داده شده یک حالت را پیدا می کند (مهربانی، خشونت، تمسخر و غیره) و به یک مقصد فرستاده می شود.

«کارمن»، من می خواهم که تو به من گوش بدی، بله، من اینرو می خوام. تو به من گوش می دی.» در پایان این قطعه دونفره، کارمن خارج می شود، و بلافاصله با زونیکا باز می گردد. این بداهه سرایی تجسم عینی امتناع، و مقابله کارمن است. زونیکا (Zuniga) با تمسخر و ریشخند بطرف سرباز دون خوزه می رود، کسی که او را در زندان خلع درجه کرده است، دون خوزه ای که کاملاً غرق درگیری با کارمن است. زونیکا به او نزدیک می شود، دون خوزه برمی خیزد: یک حرکت، با چاقو ضربه ای زده می شود، زونیکا پهن زمین می شود و می میرد. در جریان بداهه سرایی ها این خشونت های قهری دون خوزه بهتر و بیشتر آشکار می گردد. اما بعد از این اولین بداهه سرایی پرفایده، وقت زیادی لازم است که ما صراحت و شفافیت این ضربه را جستجو کنیم، ضربه ای بی طمطراق، تقریباً علی السویه: دون خوزه در تمام مدت نگاه از کارمن بر نمی دارد.

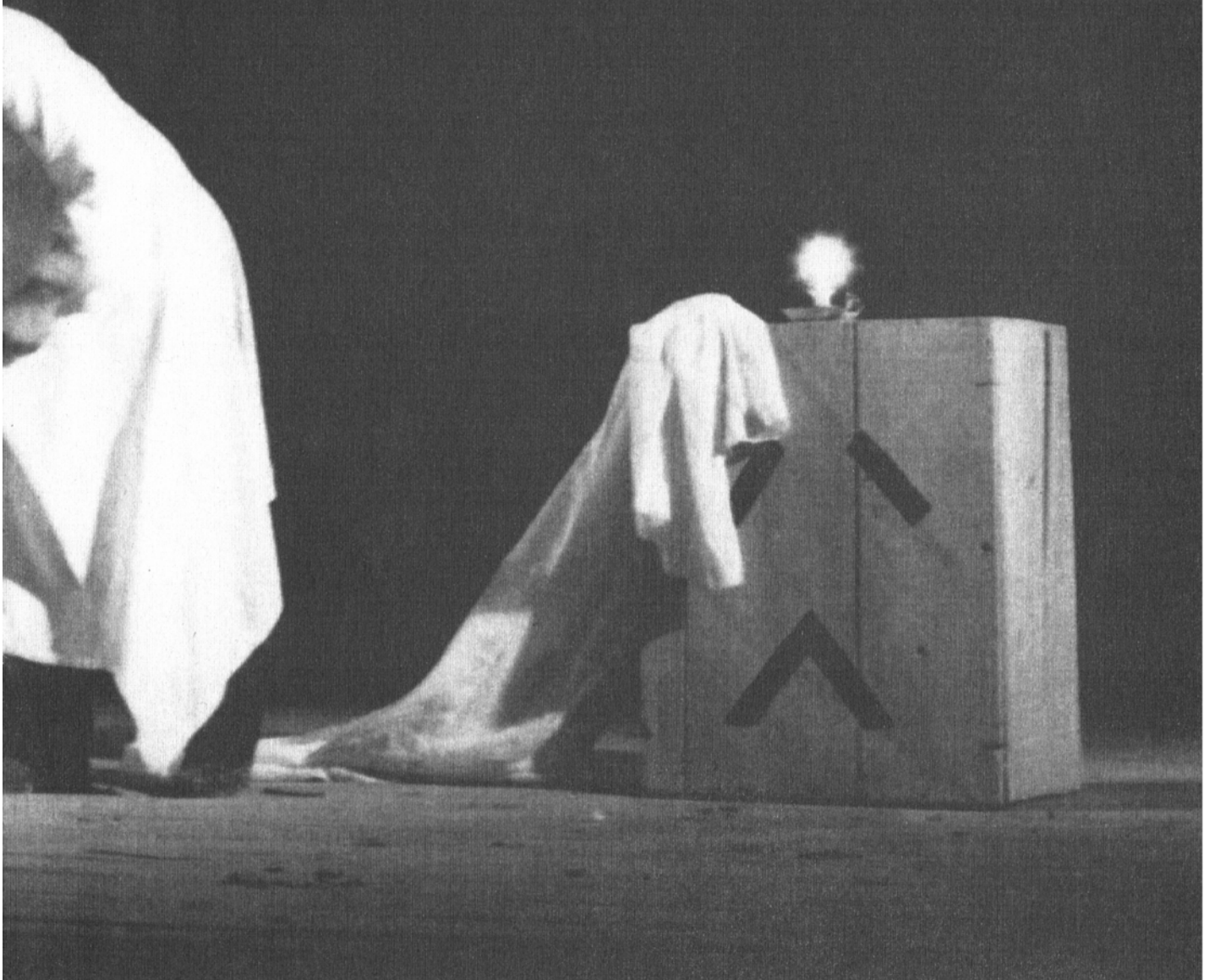
جسدی روی صحنه است. تا چند میزان دیگر اسکامی یو (Escamillo) وارد می شود. چه خواهد گذشت؟ در بداهه سرایی اول «لی یاس پاس تی یا» (Lillas Pastia) به یاری دون خوزه موفق می شود که جسد را تقریباً به محض ورود اسکامی یو از صحنه خارج سازد. در بداهه سرایی دیگری، جسد در گوشه ای پرت از صحنه افتاده است، یا اینکه رویش روپوشی انداخته اند، یا حتی به عنوان مستی لایعقل که نقش زمین شده، او را به بازی گرفته اند. آیا طرح پیشنهادی اولیه را باید تغییر داد؟ آیا باید موسیقی را طولانی تر گرفت؟ سنوالی که معوق می ماند.

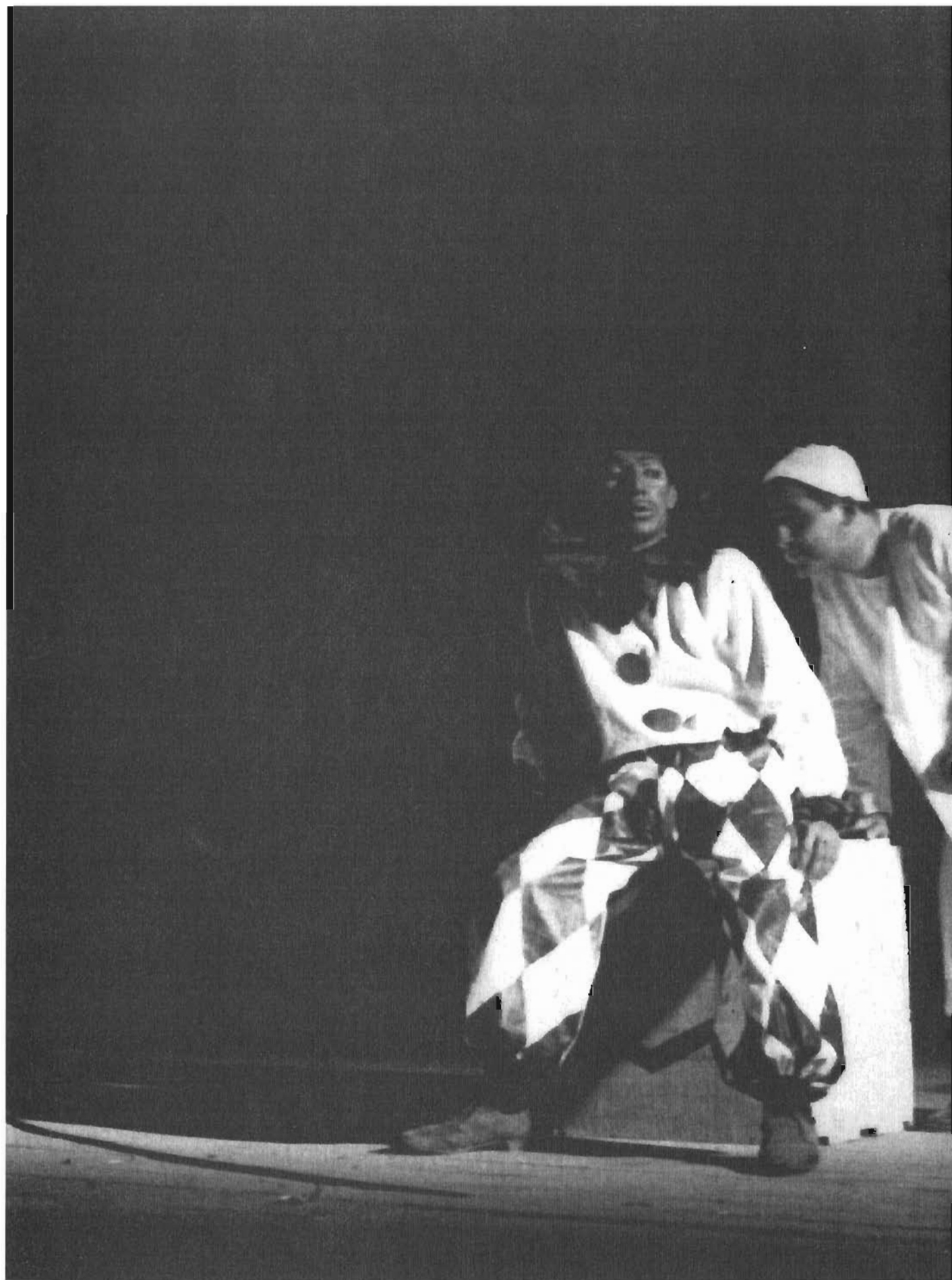
ضربه هایی بر در، گاو باز وارد می شود. اولین اسکامی یو ای که وارد می شود، شتایزده مورد استقبال لی یاس پاس تی یا قرار گرفته که میز و صندلی و نوشابه می آورد. صحنه بازی - که تا زمان حاضر کاملاً خالی بود - بناگاهان بیش از حد پر از وسیله به نظر می آید. در بداهه سرایی بعدی پیتر می خواهد که کافه بیلاقی فقط با یک صندلی تجسم یابد. بعدها فقط چند چمدان اینطرف و آنطرف روی زمین پراکنده است. «منهم می خوام گیلاسی به سلامتی تون بزنم . . .» اسکامی یو این گیلاس را به سلامتی چه کسی خواهد نوشید؟ بار اول به سلامتی دون خوزه. بار دیگر به سلامتی پاس تی یا. هیچکدام قانع کننده نیستند. این اسکامی یو شخصیتی پر احساس و شاعرانه را بازی می کند. از همان ابتدا که کارمن را می بیند یک دل نه صد دل عاشق اوست. روی این قسمت (قطعه ی گاو باز) بداهه سرایی تازه ای می گیریم، با اسکامی یو دیگری که شخصیت را شوخ و سرزنده، دست و دل باز می گیرد. برای بار سوم روی این زمینه تازه بدیهه سرایی می کنیم. و بناگاهان همه چیز زنده می شود. به کافه بیلاقی لی یاس پاس تی یا موجودی سرزنده، که از خوشحالی در پوست خود نمی گنجد وارد شده، جیب ها پر پول، داستانها برای گفتن دارد، و

در آوازی که می خواند بسادگی و نرمی از احساسی به احساس دیگر می رود. می نوشد و همراهی چون لی یاس پاس تی یا پیدا نموده که برای او داستانهای گاو بازی را تعریف می کند: «میدون پر از جمعیت، روز جشن و . . .» کارمن که وارد می شود، شیفته و فریفته ی این شخصیت خوش بیان، ظریف و راحت می گردد. اگر او پولی به کارمن می دهد نه برای خوار کردن اوست و او را به منزله ی فاحشه ای گرفتن، بلکه فقط و فقط برای اینست که جیب هایش پر پول است. (نا گفته نماند که تا ورود کارمن، لی یاس هم بیکار ننشسته و او را مرتباً تیغ می زند - با روی گشاده و خندان، بدون اینکه دست و پای خویش را کم کند) در مقابل این همه جذابیت اسکامی یو بی اعتنا بودن غیر ممکن است، حضورش همه سراپا لذت است، هیچ فکر و نیت پنهانی در سر ندارد، حرکات و سکنتاتی که جز آنها را مد نظر قرار دادن ما را چاره ای نیست. بداهه سرایی ادامه می یابد، بداهه سرایی ای سراسر پر و پیمان. دون خوزه وارد می شود و مداخله می کند: «شما هیچ می دونین برای بلند کردن دخترای کولی ما باید پول خرج کرد؟» دون خوزه چاقوای درآورده، آنرا زیر گلوی اسکامی یو می گذارد. گاو باز فنی زده و به زمین می غلند، و قبل از آنکه حتی آوازی خوانده شود، درگیری آغاز شده است. «حواستو جمع کن.» درگیری و دعوا بدون آنکه چیزی از قبل تنظیم شده باشد، در میانه آتش ماجرای که برپا شده است بداهه سرایی می شود. دون خوزه با چاقوای به میان بداهه سرایی پریده است. اسکامی یو چیزی در دست ندارد، در نتیجه بدون چاقو وارد معرکه می گردد. سپر دفاعی او بالشی است که در دست دارد و با سینی ای در دست دیگرش حمله می کند. حالت حیوانی جنگی را در مقابل دون خوزه خشن دارد. اسکامی یو، بی حریه، ماهرانه ضربه ها را رد می کند، کلک و فن به کار می برد، او حتی حریف خود را به زمین می اندازد، اما جوانمردانه از این موقعیت سوء استفاده نمی کند. او ضمن درگیری آواز می خواند، صدائی گرفته و رگه دار دارد، جملات به هیچوجه یکسان نیستند، اما خدا می داند که چه زیباست! لی یاس پاس تی یا می خواهد پادرمیانی کند و دو حریف را از هم جدا سازد، اسکامی یو قبول می کند، اما دون خوزه نه. او حتی از موقعیت استفاده کرده و حمله ای ناجوانمردانه می کند. کارمن حواسش نیست و ضربه دون خوزه را نمی بیند، و خیلی دیر میانگیری می کند. و این لی یاس پاس تی یا است که اسکامی یو را نجات می دهد. و از اوست که گاو باز تشکر می کند: (براستی روحم شاد شد که شما «کارمن» بودید که مرا نجات دادید . . .) دون خوزه مات و مبهوت زانو زده به زمین می ماند. اسکامی یو خارج می شود، و آوازی را که نفس نفس زنان می خواند، (من آنچه را که باید گفتم . . .) اظهار عشق سرشاری به کارمن است. معمولاً ما صحنه به صحنه جلو می رویم، و حتی امروز هم دو صحنه را پشت سر هم بداهه سرایی کردیم. و پیداست بدون آنکه احتیاجی به گفتگو باشد - باید ادامه داد. دون خوزه با چاقوای (اسپانیولی) در دست تنها می ماند. با حرکتی چاقو را به زمین پرت می کند و روی زمین می نشیند. (گلی را که برایم پرت کردی . . .) تک گفتاری درونی، بدون کوچکترین حرکتی. کارمن وارد می شود، مقابل او در انتهای دیگر صحنه می نشیند. دون خوزه بلند می شود، مستقیم بطرف او می رود آیا (کارمن به او نگاه می کند؟) دستانش را به طرف کارمن دراز می کند، چه لحظه پر احساس با شکوهی. (کارمن، دوست دارم . . .)

ادامه دارد

«آوای قو» اثر آنتون چخوف
کارگردان: شاهین سرکیسیان
بازیگران :
هاملت کارامیان
ایشخان خاچیکیان
طراح صحنه آرپی اوانسیان
«۱۹۶۲ - ۱۳۴۱»





نمایشخوانی بهمن فرسی در کلن

گروه گزارش

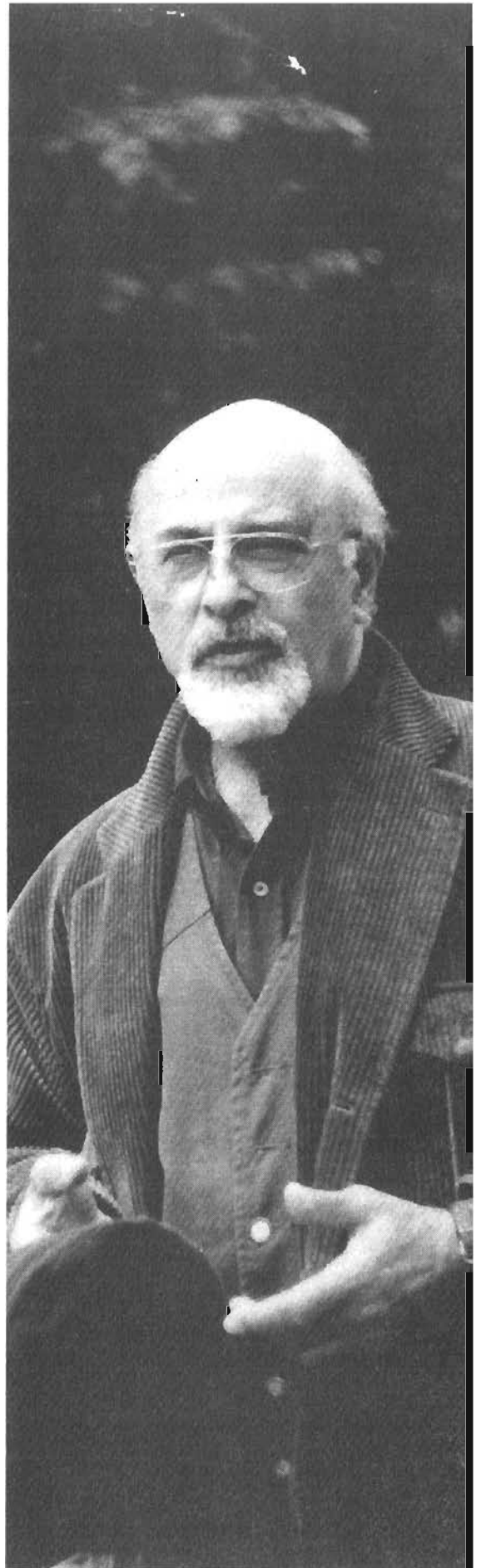
بیست و سوم ماه مه، به دعوت «فصل تئاتر» نمایش خوانی بهمن فرسی نمایشنامه نویسی ایرانی در مرکز هنری «نوا» در شهر کلن برگزار شد. مهمان این برنامه بهمن فرسی که در راه بازگشت به لندن دعوت «فصل تئاتر» را پذیرفته بود نمایشنامه سقوط آزاد را روخوانی کرد. ابتدا به طور خلاصه گوشه‌هایی از فعالیت‌های تئاتری بهمن فرسی توسط اکبر یادگاری بیان شد و سپس نمایشنامه «گل گاب زبون» از کتاب سقوط آزاد توسط مهوش برگی و اکبر یادگاری روخوانی شد.

(بهمن فرسی در مهر ماه ۱۳۴۰ «سی و هفت سال پیش» نخستین نمایشنامه خود را به نام «گلدان» با بازی خجسته کیا، علی نصیریان، اسماعیل شنگله، عزت پریان، اسماعیل داورفرز به مدت پنج شب روی صحنه آورد. این نمایش چنان بحث و گفتگو و جدلی میان دست اندرکاران نمایش و هنر بومی برانگیخت که تا امروز هم بی سابقه بوده است. دو سه سالی پیش از آن البته نمایشنامه «بلبل سرگشته» نوشته علی نصیریان با استفاده از قصه‌ای فلکلوریک به عنوان پایه متن یک اثر نمایشی خبر از نوجویی در تئاتر ایران را داده بود. اما نمایشنامه «گلدان» حرکتی نواندیشانه و جسور در تئاتر امروز ما بود. این اثر بی‌تردید سنگ بنایی بر ساختمان تئاتر مدرن ایران و نوجویی و نواندیشی در هنرهای نمایشی ایرانی محسوب می‌شود. بدون شک ما در جریان مدرن شدن تئاتر ایران مدیون زحمات و شجاعت‌های بی‌شائبه کسانی چون بهمن فرسی هستیم که امروز تئاتر ما درهای مدرن شدن را به روی خودش باز می‌بیند.

با چنین آغازی بهمن فرسی در دهه چهل و پنجاه جسورانه جستجوی هنری‌اش را ادامه داد و با نمایشنامه‌هایی چون «چوب زیر بغل» و «صدای شکستن» و «بهار و عروسک» و بالاخره «آرامسایشگاه» که همگی را خود کارگردانی کرد و به صحنه برد، باز هم بیشتر درجه‌هایی تازه پیش چشم دوستداران تئاتر ایران گشود. «پله‌های یک نردبان» و «موش» نمایشنامه‌های دیگر بهمن فرسی هستند که پس از انتشار فرصت به صحنه رفتن را نیافتند. «پله‌های یک نردبان» توسط هوشنگ رحیمی کارگردان تئاتر و از دوستان بهمن فرسی برای تلویزیون کار شد که من هم افتخار بازی در آنرا داشتم. نمایشنامه «دو ضربدر دو مساری بی‌نهایت» را هم خود فرسی برای تلویزیون ملی ایران بازی و کارگردانی کرد. آخرین کتاب بهمن فرسی در زمینه تئاتر، مجموعه نمایشنامه‌های کوتاه و طرح‌های نمایشی اوست که چند سال پیش در لندن توسط «دفتر خاک» منتشر شده و نمایشنامه‌هایش بارها توسط نویسندگان کشورهای اروپایی و در آمریکا روخوانی شده است. نام این کتاب «سقوط آزاد» است که ما هم امشب نمایشی از آنرا برای شما روخوانی می‌کنیم.

بهمن فرسی علاوه بر نمایشنامه، صاحب سه مجموعه داستانهای کوتاه «زیر دندان سگ» و «دوازدهمی» و «نیات سیاه» و یک نول «شب یک شب دو» و سه مجموعه شعر «خودرنگ» و «آوا در کاراک» و «یک پوست و یک استخوان» و یک ترجمه منظوم از منظومه «سلام به حیدر بابا» اثر شهریار و مجموعه یادداشتی بنام «با شما نبودم» و دو اثر دیگر به نام «باهو» و «نبییره‌های بابا آدم» و چهار اثر در دست انتشار به نام‌های «گورمال کورمال» و «بتاریخ یک یک یک» و «غورر آب غورر آب» و «فرمایشات میخی» و نقدها و مقالات متعدد در هنرهای گوناگون است. از اینکه بهمن فرسی دعوت «فصل تئاتر» را پذیرفتند و امشب اینجا هستند صمیمانه سپاسگزاریم.

بهمن فرسی پیش از شروع روخوانی نمایش «سقوط آزاد» در سخن کوتاهی در باره نشر و تدارک انتشار «فصل تئاتر» ابراز داشت. «خوشبختانه فصل تئاتر در هر شماره جا افتاده‌تر دارد می‌شود» و سپس کوششی که در این راه خرج می‌شود را ستود. او با خواندن نمایشنامه «سقوط آزاد» حال و دلی در تماشاگران جوشاند.



هنرمندان و تأثیر مدرن ایران ((۲))

عباس مغفوریان

ماجرای باغ وحش

نوشته: ادوارد آلی

مترجم و کارگردان: عباس مغفوریان

گزارش مهوش برگی

«در شماره قبل فصل تئاتر برای معرفی نمایش پایان آهنگ به کارگردانی عباس مغفوریان که سال ۱۳۴۰ در ایران اجرا شده بود به علت زیاد بودن مطالبی که مطبوعات در آن زمان در مورد این نمایش نوشته بودند مجبور به خلاصه کردن آنها برای بازتاب بخشی کوتاه از آنها شدیم. به این امید که با این خلاصه بتوانیم فضایی از نتیجه اجرا و اثرات آنرا در جامعه تئاتری آنروز ایران نشان دهیم. ولی از آنجا که تاریخ تئاتر برای روشن شدنش احتیاج به کار و فرصت مناسب و مداوم دارد، بر این شدیم تا حد امکان از کوتاه کردن و خلاصه کردن پرهیز کنیم. در شماره های آینده در ادامه گزارشات اجراهای دیگر عباس مغفوریان به اولین کار او پایان آهنگ که یکی از نقطه عطف های تئاتر مدرن ایران به حساب می آید بازنگری خواهیم کرد و در این شماره چند مورد کامل از نوشته های مطبوعات آنروز در باره نمایش ماجرای باغ وحش را انتخاب کردیم، تا شاید بتوانیم تاریخ تئاترمان را قدری روشن تر بازگو کنیم.»

را بازی کردند. مدیر تهیه: حسن زندی. متصدی نور: ذکراه کاظمی. گریسور: نبی پور. طرح و تنظیم بروشور و آفیش از سازمان گرافیک.

۳ - اجرای ماجرای باغ وحش در شیراز و مناطق جنوب. مفید در نقش پتر و عباس مغفوریان در نقش جری.

۴ - ضبط ماجرای باغ وحش برای تلویزیون ملی ایران. جمشید مشایخی در نقش پتر و عباس مغفوریان در نقش جری.

۵ - اجرای ماجرای باغ وحش در خانه فرهنگ مونیخ. حسین سرشار در نقش پتر و عباس مغفوریان در نقش جری

البته این نمایش در تهران و شهرستانهای ایران توسط گروههای دیگر هم در طول این مدت بارها به صحنه رفته است.

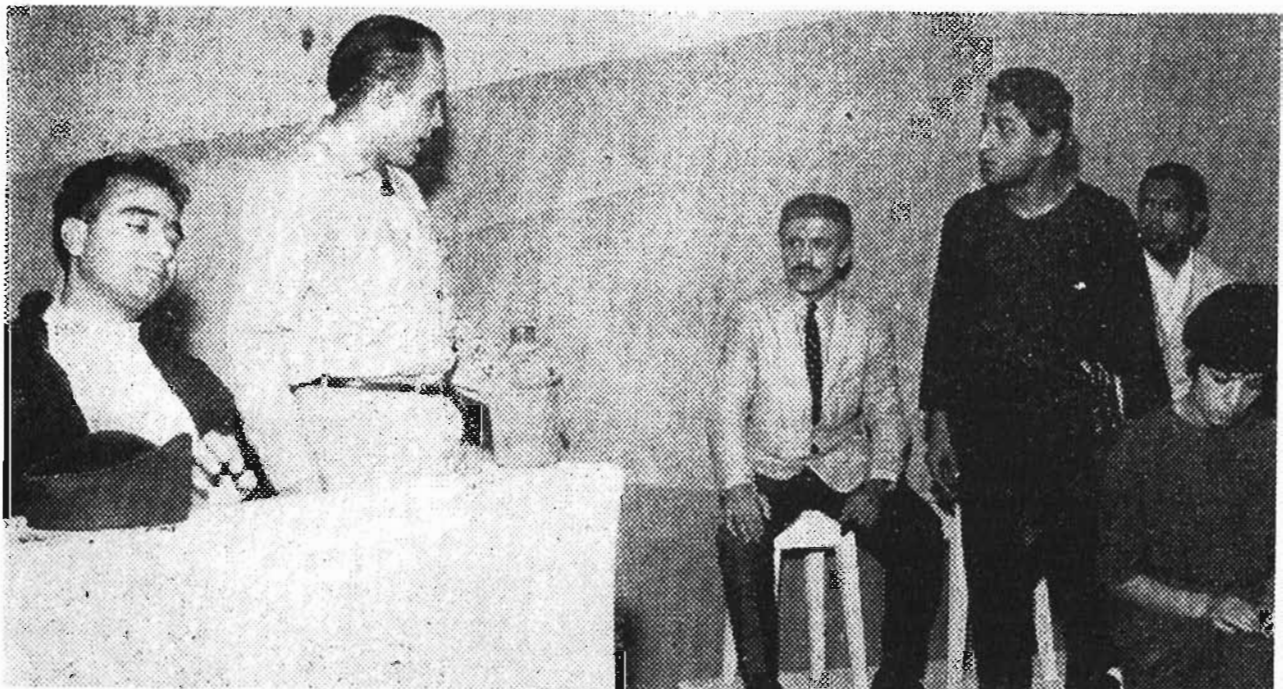
ماجرای باغ وحش به کارگردانی عباس مغفوریان ۵ اجرای مختلف در حدود ۱۲ سال داشته که این ۵ اجرا عبارتند از:

۱ - پخش زنده از تلویزیون ایران در شهریور ۱۳۴۱ با بازی عزت اله انتظامی در نقش پتر و عباس مغفوریان در نقش جری.

۲ - اجرای ماجرای باغ وحش همراه با استثناء و قاعده در تئاتر انستیتو گوته. به کارگردانی عباس مغفوریان که در این اجرا پرویز فنی زاده نقش جری را بازی کرد. در نمایش استثناء و قاعده

برتولت برشت هم که ترجمه م، آ، به آذین بود، کامران نوزاد (کارل لانگمان-بازرگان)، سعید پورصمیمی (باربر)، فریدون نوری (راهنما)،

ذکراه کاظمی (پلیس)، حسن زندی (مهمانخانه دار)، پرویز فنی زاده (قاضی)، خانم عزت پریان (زن)، خسرو (رنیس گروه دوم)



اجرای نمایش استثناء و قاعده برتولت برشت کارگردان عباس مغفوریان

فریادی از ته دره ای و دشنامی به تماشاخانه های وطن و برنامه های عوام فریب.

عباس پهلوان
مجله فردوسی

در باره نمایش استثناء و قاعده و ماجرای باغ وحش
محل نمایش انستیتو گوته خیابان کاخ شماره ۲۱۰

قاعده عدل مقیاس است.

دیوانه آن کسی که امید به استثناء بدوزد
که دشمن به تو آب بدهد

اگر عاقلی دل بدین امید میند
رای دادگاه از متن نمایشنامه

* بازگانی راه می افتد پرود شهری برای گرفتن امتیاز نفت در این راه راهنمایی دارد و باربری و در این راهپیمایی تا رسیدن به آن شهر مرد به شتاب می رود زیرا در این کار امتیاز نفت گرفتن بی رقیب هم نیست، و آنها هم به دنبال و در نتیجه مرد بازرگان شلاقش و هفت تیرش را به کار می گیرد. که باربر و راهنما را سریعتر به حرکت وادارد و بعد مبالغی از رقیبان جلو می افتد و می خواند که:

با راه پیمایی روز و شب آخر جلو افتادم
به ضرب دگنک آخر جلو افتادم

و فلسفه خودش را اینطور توجیه می کند «آدم ضعیف وامی ماند
اما قوی به مقصد می رسد- ای نفت به چنگ خواهیم آورد»

و اما بازرگان به مقصد نمی رسد، چون از ظلم و فشار خودش نسبت به مرد باربر می هراسد و در تردید و نگران که مبادا مرد در شب هنگام یا در بیراهه ای بتلافی قصد جانش کند و در این وسوسه که در «هر نگاهش سرزنش دیگری است. در دنیا دورتر و کینه جوتر از این جماعت باربر کسی نیست. حقیقت اینکه بدبختی اش خود او را کمتر متأثر می کند تا من . . . برای چه می باید در غم شخص خودشان باشند؟ کوزه گری که کوزه اش کج و کوله درآمده باشد دورش می اندازد، اینها هم خودشان را کج و کوله می کنند و خود را دور می اندازند، تنها انسان موفق است که مبارزه می کند

مرگ برای ضعیف است و پیکار برای قوی و همین خود بهتر.

قوی را یاری و ضعیف را نگد درخور است و همین خود بهتر»

مرد بازرگان باور کند که باربر همه توهین ها، تجاوزها و شقاوت ها را تحمل کند و دم بر نیارود و در فکر چیزی نباشد و توطئه ای ترتیب ندهد. و حقیقی اینکه باربر نه اینکه به خیال قصد سونی نیست بلکه در ته قلب خود می گردد احساس رقتی هم به مرد بازرگان پیدا کند و می خواهد با هدیه قمقمه آب خود به او کمکی بکند که بر اثر بدگمانی مرد بازرگان کشته می شود و بازرگان دست نیافته به امتیاز نفت به اتهام قتل به دادگاه کشانیده می شود . . .

«پس از دستبرد گروه های راهزنان

نوبت به دادگاه ها می رسد

چون بی گناهی به خاک افتاد

داوران بر نعش او گرد می آیند و محکومش می کنند

برگور مردی که به ستم کشته شد.

هنوز می باید که حق او را نیز بکشند

حکم دادگاه

چون سایه خنجر قاتل فرود می آید

آه! مگر خنجر چندان که باید قوی نبود؟

و باز نیازی به ضربه خلاص قضاوت هست؟

این کرکسان گرسنه را ننگر کجا می روند؟

در بیابان چیزی نیافته اند تا بلعند

اما دادگاه ها طعمه شان خواهند کرد.

* این طرح ساده ای از نمایشنامه استثناء و قاعده برتولت برشت است که به کارگردانی عباس مغفورین هنرمند شایسته در سالن

جمع و جور انستیتو گوته تهران به روی صحنه آمده است.

* دیر زمانی است که در این وانفسای تئاتری فریاد از اینور و آنور می شنوی که «سالن» نیست، محل برای تئاتر نیست، و از آنطرف میلیونها پول ریخته اند برای ساختن آن «اپرا» و تالار دیگری هم هست برای نمایش که مقرراتی دارد و رسم و قاعده ای و باز کار به «وزارتخانه» است و حکم دادن و مأمور فرستادن و مژده اینکه می شنوی که می خواهند باز دوباره «بلبل سرگشته» را بگذارند (حتا بازگشت به عقب هم نیست. چیزی مثل نشخوار کردن و جویده را بالا آوردن است. با همه ارادتی که به هنرمندان این پیس داریم) بگذاریم، توی این وانفسا که فقدان سالن عذری شده است برای فرار هنرمند از صحنه و رواج کتاب کردن پیس ها، به عوض روی صحنه آمدن آنها، مغفورین آدمی از سالن اطاق مانند «انستیتو گوته» سر در می آورد، فریاد از چاهی بل از ته دره ای آنها با نمایشنامه برشت و نمایش دیگری از ادوارد آلبی (ماجرای باغ وحش) و بغضت می ترکد از این صمیمیت از این مفر جستن از روزنه پیدا کردن، از زیر طاق مسی فریاد زدن و احتمال تفی به آن برنامه های خر رنگ کن و عوام فریب و دشنامی به تماشاخانه های وطن که جولانگاه مطربهای هرزه گرد شهر ما شده است.

* در دو پیسی که از برشت و آلبی دیدیم اینها بازی می کردند (بازی که چه عرض کنم خود کشون) «کامران نوزاد، سعید پورصمیمی، فریدون نوری، ذکراه کاظمی، حسن زندی، پرویز فنی زاده، خانم عزت پریان، خسرو» و گفتیم که کارگردانش مغفورین بود و بازی خودش در پیس آلبی (ماجرای باغ وحش) چقدر گیرا بود و دلنشین. و شایسته است از پرویز فنی زاده هم نام ببریم و در پیس دوم و همینطور از سعید پورصمیمی در پرسوناژ باربر که فلاکت مجسم بود و شقاوت زدگی و ظلم از حرکاتش می ریخت و چشمانش چه معصوم و بیچاره می نمود و در نمایاندن پرسناژ بابر برشت هنری به خرج داده بود به تمامی.

و درودی پیش کش به همه آنها اگر قابل باشد. و سفارش به خوانندگان این سطور که حتما پروند و ببینند، کمک کنند، زیر بال بگیرند، (بدون اینکه ادای آدم های خیر و نیکوکار را در بیاورند) و بگذارند که یک کوشش ارزنده، یک فداکاری مسلم، تو این یخ زدگی و زرق و برق سازی ارج بگیرد و تقدیر شود و به هدف برسد. «العام»

پیس باغ وحش

دو نمایشنامه

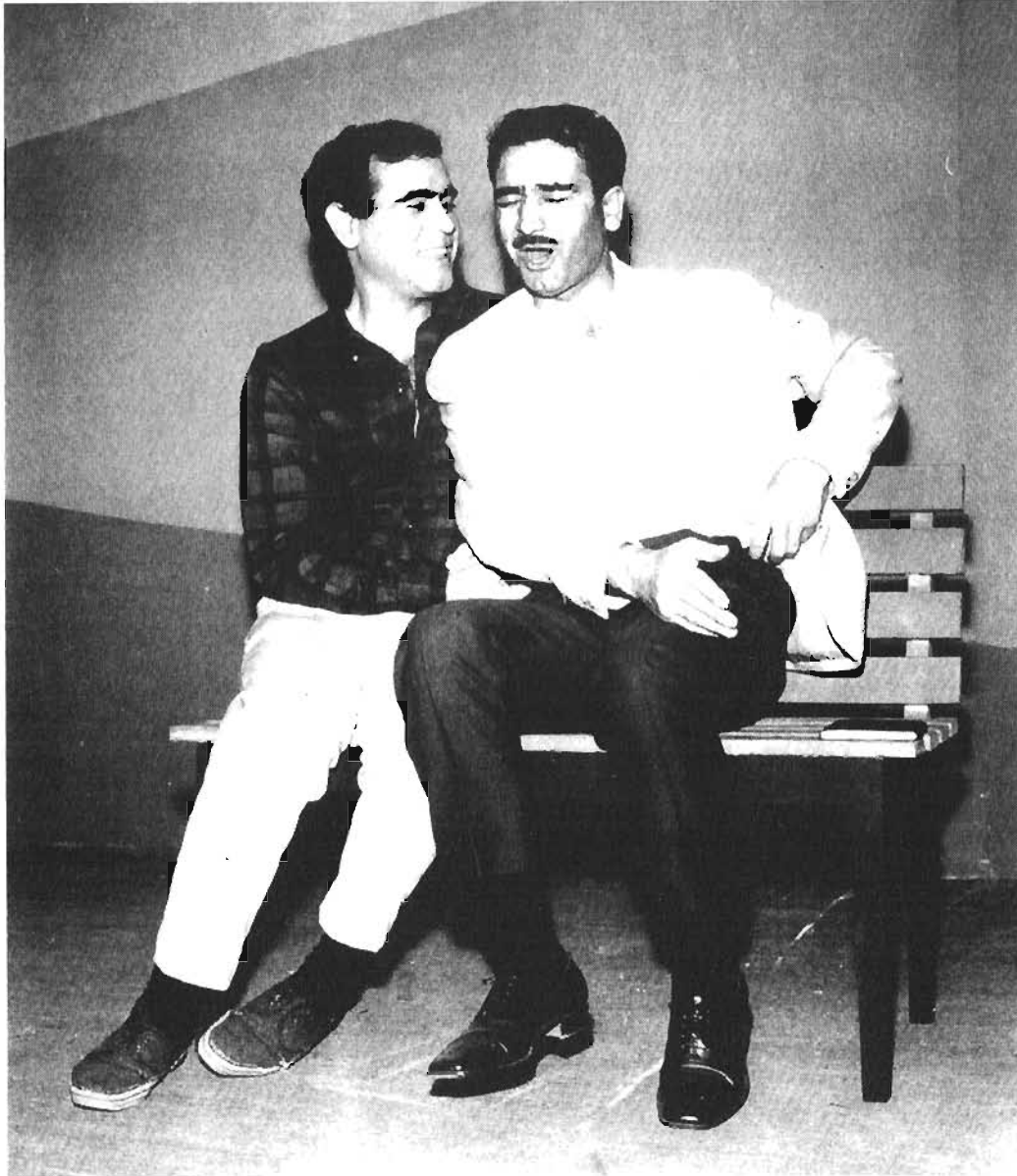
از جُنگ جوانه

روز ۷ آبان در انستیتو گوته دو نمایشنامه یک پرده ای به کارگردانی مغفورین اجرا شد که جالب توجه بود.

ماجرای باغ وحش اثر ارزنده ای بود از آلبی نویسنده ۲۸ ساله و خالق پیس معروف «کی از ویرجینیا ولف می ترسد» . . . دنیای جدید از شعار دادن و تلقین عقاید به ستوه آمده است پس چگونه باید اینهمه درد و رنج را مهار کرد؟

تیپ جوان با پناه بردن به دنیا های غیر واقعی و دیوانگان و در صورت حاد بودن مرض با استعانت از هروئین روزگار می گذراند، اما آنان که به خلاء و بی خودی دست می آزند و خود را از شائبه هر نوع فکر و زحمت و زندگی بی نیاز می دانند به یک نوع گرایش به سوئزکتیویسم دست می یازند که منتهی به «ابسه سیون» یا اشغال ذهن از موهومات می گردد. نمونه بارزی از این تیپ مغفورین بود که در برابر او اوبزکتیویسم فنی زاده تاب مقاومت آورد و با چاقوی خودش به دست فنی زاده می میرد.

نمایشنامه دیگر «استثناء و قاعده» اثر «برشت» بود که با نشان دادن گوشه هایی از زندگی پر از ظلم و بی عدالتی از حقایق بسیاری پرده بر می داشت. بازی نوری و نوزاد و پورصمیمی جالب بود. در اثر آلبی فنی زاده در کاراکتر جالب خود با مغفورین کار جالبی ارائه دادند.



ماجرای باغ وحش
ادوارد آلبی
مترجم و کارگردان:
عباس مغفوریان
بازیگران:
پرویز فنی زاده
عباس مغفوریان

عزیز کرده های بی جهت و سایر قضایا . . .

شماره ۱۸ - آبان ۱۳۴۵

هفته ای که گذشت در سالن کوچک گوته دو نمایش بزرگ دیدیم هر دو صلو از لطافت و هر دو در اوج هنرمندی. نمایش اول پیس تک پرده ای از برشت نمایشنامه نویس بزرگ و ارزنده آلمان بود به نام استننا، و قاعده با معیارهای نو و قراردادهای تازه ای و در عالم تناتر، سرگذشت همه مردمانی بود که به طبقه مرفه تعلق دارند که دیگران باید بدون دلیل شریک همه دلهره های آنها باشند بی آنکه در عرصه شادمانی های آن جایی برایشان وجود داشته باشد.

آنها عزیز کرده های بی جهت و از خود راضی هستند . . . به همه چیز حتا دست دوستی طبقات پائین با سوء ظن می نگرند و وقتی با سوء ظن بدون دلیل خود به زندگی کسی خاتمه می دهند عشق ها و آینده ها را از بازماندگان او می گیرند . . . هیچ رنجی و هیچ تلافی ای در انتظارشان نیست. زیرا حتا قاضی ها نیز در چهارچوب قوانین به کمک آنها می آیند، دنیا مال آنهاست. . . و دیگران بیهوده فریاد می کشند.

و نمایشنامه دوم یک تناتر رئالیستی از آلبی نمایشنامه نویس آمریکایی بنام ماجرای باغ وحش بود. سرگذشت جوان سرگردانی که پیچ و مهرهای ماشین برای او جایی برای زندگی باقی نگذاشته و حتا جرتش را برای خودکشی از او گرفته است. و مجبورست دیگری را تا سرحد جنون خشمگین کند تا بتواند خود را از میان

ببرد.

هر دو نمایشنامه خوب روی صحنه آمده بود و ریزه کاری های کارگردان جوان عباس مغفوریان لطف خاصی به هر دو بخشیده بود. بازی فنی زاده در هر دو نمایش بدون نقص بود. پورصمیمی که نقش باربر را بازی می کرد بسیار خوب نقش خود را حفظ کرده بود. دیگران نیز از تلاشی که به خرج می دادند واقعا نتیجه می بردند. . .

بازی خود عباس مغفوریان در پیس دوم زیبا، لطیف، حساب شده و درخشان بود. نرمش خارق العاده ای که در حرکات وی به چشم می خورد و هماهنگی حیرت انگیزی که بین حرف ها و حرکاتش وجود داشت، ما فوق تصور و مافوق انتظار بود. نقطه های ضعف دو پیس عبارت بودند از:

اولا دکور صحنه دادگاه باحالت رئالیستی آن با دکور سایر صحنه ها که شکل سمبولیک داشتند هماهنگ نبود.

ثانیا سوتیرهایی که کارگردان برای نمایش خود قائل شده بود و بخصوص شکل عرضه آن باعث شده بود که تماشاچی هر لحظه حس کند در کجای داستان نمایش است و بهمین دلیل در عمق موضوع فرو نمی رفت بلکه مثل خواننده یک داستان جالب پلیسی هر لحظه انتظار پایان آنرا می کشید.

ثالثا بعضی از هنریشه ها وقتی کلمه یا عبارتی را از متن نمایشنامه فراموش می کردند به عادت دوران تحصیل در مدرسه و پس دادن شعر به معلم . . . چشمانشان را می بستند و کلمه را به زور از دهان خود بیرون می کشیدند و این کار در شأن هنریشانگ استننا، و قاعده نبود.

«نردبان! شتاب کنید! یک نردبان!»

یادداشتی بر: ((یادداشت‌های روزانه یک دیوانه))

نویسنده: نیکلای گوگول

کارگردان: رکن‌الدین خسروی

بازیگر: هومن آذرکلاه

The Lost Theatre

مارچ ۱۹۹۸ لندن

محمود کویر

نیکلای گوگول: تولد ۱۸۰۹ (اوکراین) مرگ. ۱۸۵۲ (مسکو)

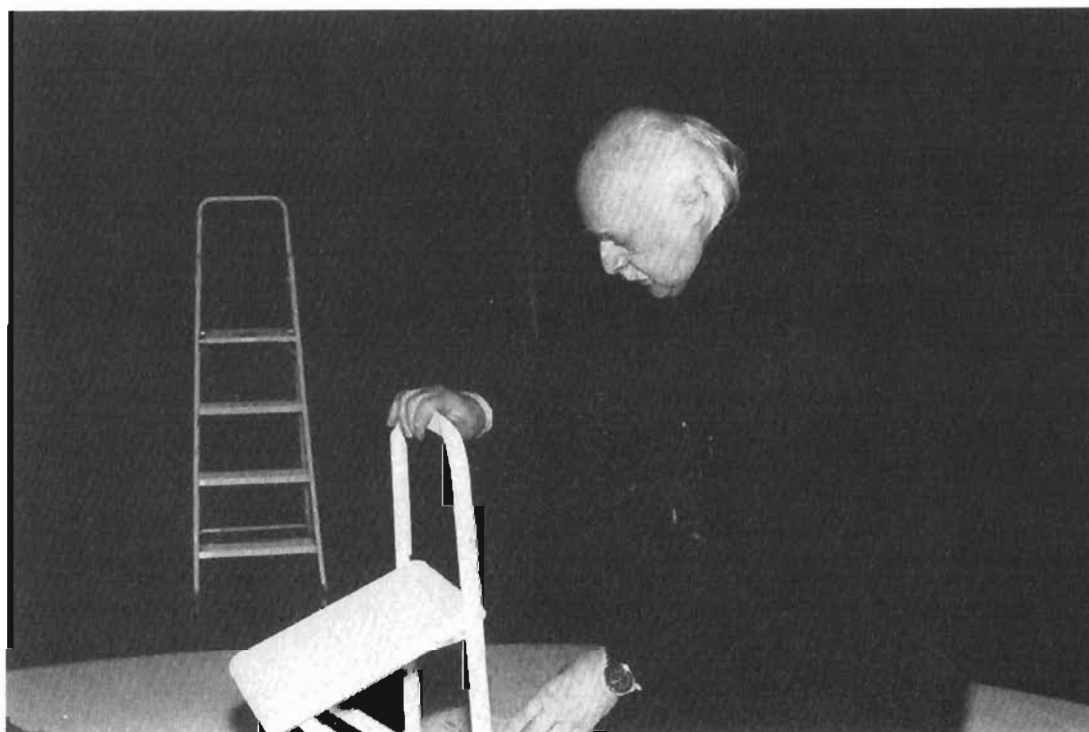
مهربان و کوچکی است که نردبان آرزوها و اوام رنگین خویش بر دوش‌های شکسته، به‌سوی ماه زیبا و رویای خویش گام بر می‌دارد، اما در جهانی سخت‌واژگونه و هراس‌انگیز او را به بازی می‌گیرند، تحقیرش می‌کنند و چنگ و دندان در گوشت و استخوانش فرو می‌برند.

«پویرش چین» زندگی تراژیک - کمدی انسانهای روزگار ماست، تازیه‌هایی که بر پشت او فرود می‌آید، برگرده من نیز می‌نشیند و آنهنگام که وی می‌خروشد و طغیان می‌کند و خیش کینه‌اش را در شخم خشک جان خبیث ستمگران می‌کشد من نیز با او همراه

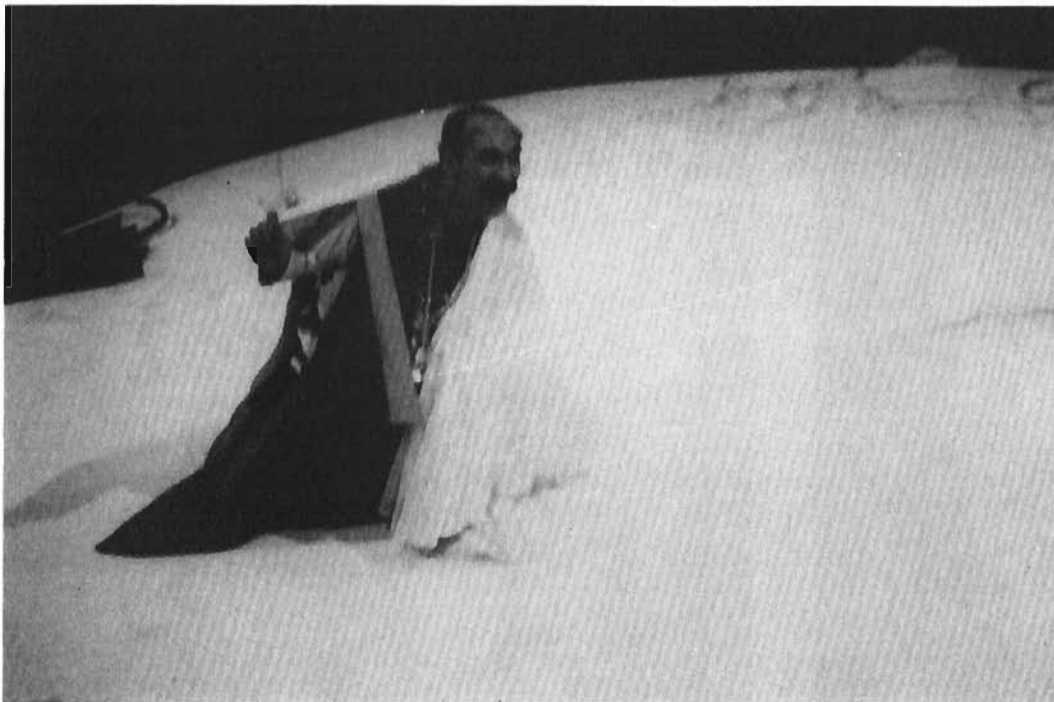
نخستین نمایشنامه‌های گوگول آینده‌ای از داستانهای رمانتیک و فلکلوریک و واقع‌گرایی سیاه بود. شاهکارهای گوگول چونان «نفوس مردگان»، «شنل»، «دماغ»، «بازرس»، «عروسی» و «یادداشت‌های یک دیوانه» او را در قله ادبیات روسیه قرار داد.

گوگول توفانی خشمگین و غولی زیبا در ادبیات جهانی است. داستانها و نمایشنامه‌های او که انتقادی طنز آمیز کوبنده و گستاخ از سیستم حکومتی، اداری، خفقان و استبداد دوران تزاری است همواره زیر تیغ سانسور بوده‌اند.

«پویرش چین» قهرمان یادداشت‌های روزانه یک دیوانه، انسان عاشق،



رکن‌الدین خسروی
کارگردان تئاتر



«یادداشت‌های
روزانه یک دیوانه»
نیکولای گوگول
کارگردان:
رکن‌الدین خسروی
بازیگر:
هومن آذرکلاه

پر می‌گشاید و حتا برای لحظه‌ای رهایت نمی‌کند تا در خود فروروی، او در بازی شگرف خویش تو را با خود می‌برد، ترا و می‌دارد تا با او شادی کنی، با او بشکنی و با او برخیزی. هوم آذرکلاه هم دارای پرونده‌ای ارجمند است. هیچگاه بازی‌های توانمند او را در نمایشنامه‌های چون: استثناء و قاعده، گوشه نشینان آلتونا، سیزونه بانسی مرده است نمی‌توان از یاد برد.

سپاس و ستایش ما بر رنجها و تلاشهای رکن‌الدین خسروی، هومن آذرکلاه و همه آن یاران که در آن شبها، نور، رنگ، موسیقی و عشق را بر صحنه تئاتر باریدند. بیارید و بر ما بیارنید باران مجزه آفرین خویش را.

«کارگاه تئاتر آفتاب» در خارج از کشور با یاری این نازنینان نخستین تجربه خویش را در میان هلله و شادی، غوغا و آشوب گل‌ها و بوسه‌ها و کف زدن‌ها بر صحنه آورد. نمایش را بر صحنه آورد که همواره در یادها خواهد ماند. ما نشان می‌دهیم که هنرمندان ارجمند خویش را پاس می‌داریم و احترام می‌گذاریم. درود و آفرین دل‌های ما بر شما باد.

«کارگاه تئاتر آفتاب» این نمایش را در شهرهای مختلف اروپا بر صحنه خواهد آورد و این مژده را نیز چونان بوی گل در تئاترهای جهان خواهد پراکند که برنامه‌های آتی آن نیز در حال پی‌گیری است، نمایشنامه‌هایی چون:

مرگ و دختر: ترجمه دکتر محمود کیانوش

مه و پلنگ: نوشته دکتر محمود کویر

کبودان و اسفندیار: نوشته آرمان امید

عشق آنتیگون: نوشته رجب محمدين

مده آ: نوشته داریوفر

ژاندارک در آتش: نوشته رحمان محمدي

«کارگاه تئاتر آفتاب» با برنامه‌ای مشخص، با همراهانی یکدل و یک زبان به پیش می‌روند و تلاش‌های خستگی‌ناپذیر همراهان این کارگاه به گل خواهد نشست.

من چه دارم بنویسم جز اینکه هم‌اوا با صدها تماشاگر که بر پیشانی صحنه گل و بوسه نهادند برای خسروی، هومن آذرکلاه و همه یارانشان آرزو کنم که: سبز باشید، پیروز باشید. مارچ ۱۹۹۸

و همگام.
رکن‌الدین خسروی کارگردان با تجربه‌ی شاهکارهایی چون: محاکمه ژاندارک، سیزونه بانسی مرده است. گوشه نشینان آلتونا، ادیوس و باغ آلبالو، با شناسنامه‌ای این چنین درخشان، این بار در میان انبوهی از مشکلات به سراغ یادداشت‌های روزانه یک دیوانه رفته است. با بکارگیری شیوه‌ی گروتسک، درهم آمیختن عوامل ناسازگار، غیر منتظره، ناموزون شگفت، هول آور، کابوس زده و در عین حال سخره و کیمیک و با درشت‌نمایی واقعیت‌های زندگی و با استفاده از ترفندها و ویژگی‌هایی که همه نشان خسروی بر خود دارند. پس از ماهها تلاش دستاورد پر شکوه خویش را برابر ما می‌گذارد. خسروی با کمترین امکانات، با استفاده از وسایلی ساده اما زیبا و با یافتن گوهر هنر در نور، موسیقی، رسایل صحنه، رنگ، داستان گوگول را به اوج می‌کشاند. داستان با کارگردانی وی از فضای کوچک آنروزگار به پهنه زمین کشیده می‌شود. خسروی در اجرای این نمایش و با استفاده از بازیگر توانمند تئاتر، هومن آذرکلاه نشان می‌دهد که تا چه میزان در بکار گیر بازی یک بازیگر به‌عنوان کارگردان تواناست. این بازی دشوار، زیبا و هنرمندانه به یاری کارگردانی خسروی چونان خورشیدی بر صحنه می‌درخشد. خسروی در تصویر تئاتری این داستان موفق و پیروز است و به‌راستی این اوست که داستان گوگول را از آن نقطه که در سالهای ۱۸۲۰ بود به سالهای ۲۰۰۰ می‌کشاند، و می‌گذارد تا العاس هنر گوگول با پنجه‌های توانا و اندیشه آفرینشگر او تراش بخورد و بر جهان ما نور بپاشد.

آهن‌گام که هومن آذرکلاه با بازی هوشیارانه، زیبا و شگفتی آفرین خویش بر صحنه می‌چرخد، گویی این نه «پوریش چین» که انسان مصیبت زده و سرگردان روزگار ماست که بر بام زمین می‌چرخد. هومن بازیگری با تجربه و داناست. نمایش را می‌فهمد و پیامش را با حرکاتی زیبا، روان و با تسلطی عالی بر صحنه می‌آورد. هومن صدایی توانا چهره‌ای ورزیده و احساسی قوی دارد و این همه را در بازی درخشان و تحسین برانگیز خویش به نمایش می‌گذارد. دو ساعت تنها و سرگردان بر صحنه می‌رقصد می‌شکوند می‌پژمرد و در هم می‌شکند و سرانجام به سری ماه نقره‌ای و درخشان خویش

نگاهی به نمایش زندگی قمرالملوک وزیری

۱۵ و ۱۶ ماه مه ۱۹۹۸

Arkadas Theater Köln

نویسنده و کارگردان: اکبر یادگاری
بازیگران: مهوش برگی، فرهاد فرنی
رضا کاوه، اکبر یادگاری

موسیقی: مجید درخشانی

مسعود سعدالدین

مسئله ماست، مسئله امروز است. مانیم که تلاش می‌کنیم از طریق یک ذهن دیگر بتوانیم ببینیم. شخصیت قوزی با اینکه آگاه به همه چیزست ولی با چنین شخصیت‌هایی که از سابق دیده شده متفاوت است. این شخصیت خودش هم بنا بر فرم داستان نمایش تغییر شکل پیدا می‌کند و در واقع بخشی از هر کدام آدمهای نمایش است. این اشاره‌است به آن بخش پوشیده که کسی نمی‌خواهد درباره آن حرف بزند. ما با مرد قوزی وارد زمان تازه‌ای می‌شویم. در برخورد او آدمها را غریبان می‌بینیم و در شکل‌گیر آنها دومرتبه می‌توانیم آنها را کشف کنیم. مثل شخصیت رحمت که به تحریک او چاقو به روی قمر می‌کشد و پس از چندین سال دوباره درگیری آنها را در صحنه‌ای که قمرالملوک وزیری خانه‌اش را فروخته تا پول معالجه دختر رحمت را بدهد می‌بینیم. دختری که سالها پیش رحمت با کتک و سنگ کوبیدن به سر او خواسته مانع رفتنش به کنسرت قمرالملوک شود ولی باعث علیل شدنش شده و سالهاست که تن علیل او را به کول می‌کشد. در همین کشف دوباره اشخاص است که متوجه می‌شویم، نرم اخلاقیات، که در قدیم برای خوب بودن باید چطور بود که خوب بود، امروز شکسته شده. یعنی مفهوم خوب بودن معیارش را از دست داده و امروز از نظر ما شکل دیگری پیدا کرده.

قمر شخصیت خودش را دارد، شخصیتی که شناخته شده است، ولی در نمایش این شخصیت از پیش مشخص برای ما ثابت نمی‌ماند. شخصیتی از او ساخته می‌شود که تا بحال در فکر ما نبوده و تصویری از آن نداشته‌ایم. در نمایش صحنه‌ای وجود دارد

قبل از شروع نمایش فکر می‌کردم طرح یک شخصیت هنری مثل قمرالملوک وزیری نمی‌تواند امروز بدون دلیل باشد. بخصوص که ناچار موضوع نمی‌تواند به شکل قدیم طرح شود. طرح مسئله باید به شکل جدید و برای نسل کنونی باشد.

اصولن موضوعی که مسئله هنر و هنرمند را در جامعه طرح کند، حتا اگر از زمان زندگی هنرمندش نسل‌ها هم گذشته باشد همیشه دارای طرحی برای درگیری‌ست. ولی از لحاظ روانی شکل فرق می‌کند، و آن طرح کردن «روح زمان» همان لحظه است که ما در آن هستیم، از طریق یک موضوع در زمان گذشته. برای همین نمایشنامه‌هایی مثل آنتیگون و هملت هنوز در تئاترهای جهان به صحنه می‌روند. موضوع را از گذشته گرفتن برای طرح مسائل حال.

پس برای اجرای چنین نمایشی می‌شود با دو شیوه برخورد کرد. یکی پرداخت به سرنوشت انسان که در داستان تاریخی وجود دارد، که مسئله‌ای عمومی و همیشگی‌ست. دیگری صرفا از موضوع استفاده کردن که مسئله دیگری را طرح کند. وقتی به تماشای نمایش قمرالملوک وزیری نشستیم اشاره به هر دو موضوع را در آن دیدم. یکی اینکه ارزش هنرمند و کارش در زمان خودش شناخته نمی‌شود و دچار معضلات و مشکلات می‌شود. دیگر اینکه مسئله‌ای طرح می‌شود که ربطی به اصل داستان ندارد. مثل صحنه‌ای که مرد قوزی به خواب قمر می‌آید، در این صحنه یک عنصر نو طرح می‌شود که فقط در این زمان و در حال حاضر می‌تواند اتفاق بیفتد، یعنی وارد ذهنیت یک فرد دیگر شدن، که



عکس صحنه روبرو

نمایش

زندگی قمرالملوک وزیری

اکبر یادگاری

فرهاد فرنی

مهوش برگی

نمایش

زندگی قمرالملوک وزیری

مهوش برگی

رضا کاوه



شخصیت قمر را خوب بازگو می‌کرد. فرهاد فرنیبا رحمت را کمی آرام و عشقی را با انرژی بیرونی بازی کرد. رضا کاوه که ساخته‌های مرتضای داد را در صحنه می‌نواخت با اینکه اولین تجربه تئاتری خود را می‌کرد توانست از پس نقش خود برآید. موسیقی مجید درخشانی در کل نمایش اثر خود را در صحنه می‌گذارد. آواز قمر در صحنه پایانی مرگ عشقی و همچنین تبدیل صدا و آواهایی در صحنه‌ای که جشن عروسی تبدیل به کنسرت از خون جوانان وطن قمرالملوک وزیری می‌شود از لحظه‌های بسیار خوب موسیقی نمایش بودند.

و اما یکی از مسائل تئاتر خارج از کشور علاوه بر مشکل محل تمرین گروه، مشکل تمرین در سالنی است که نمایش را اجرا می‌کند. به علت تعداد اجراهای محدود، گروه نمی‌تواند سالن را از قبل برای اجرا آماده کند و در آن تمرین‌های نهایی خودش را انجام دهد، ناچار حتماً از امکانات محدود صحنه‌ها هم سود لازمه را نمی‌تواند ببرد. در نمایش قمرالملوک طرحی که برای صحنه‌ها داده شده بود به علت عدم کاربرد امکانات لازمه با همه سادگی‌اش، قدری مشکل اجرا می‌شد. همین باعث می‌شد لحظاتی را که می‌شد برجسته کرد و یا پوشاند از دست داد و به اجرای نمایش لطمه وارد می‌شد.

سوالی که پیش می‌آید اینست که تا چه حد نمایش موفق شده ایده‌هایش را به فرم و در واقع به اجرا درآورد. در لحظات بسیاری شکل و محتوا یکی می‌شدند ولی چه بسا در طول کار به سکون و سکوت بیشتری احتیاج داشتیم که بیننده فرصت کند ایده را از فرم دریافت کند.

در هنر تئاتر اگر به‌سوی تئاتر مدرن می‌رویم باید از تئاتر قرار دادی قدیم پرهیز کامل کنیم و به استفاده از عناصر تازه بپردازیم. راه حل پیدا می‌شود، فقط باید خستگی ناپذیر جستجو کرد. تئاتر در خارج از کشور می‌تواند و این توان را در حال حاضر دارد که خودش را به سطح تئاتر جدید دنیا برساند و اگر با کار دشوار از جایی که هستیم قدری پافراتر بگذاریم شاید بتوانیم راه تازه‌ای را باز کنیم که مدت‌هاست راه تجربه‌اش در تئاتر ایران بسته شده و یا مدت‌هاست که در شروعهش ناتمام مانده. نمایش قمرالملوک با همه تلاشی که در جهت مدرنیسم می‌کند هنوز بین مرز حرکت به‌سوی تئاتر مدرن از تئاتر مرسوم ایرانی است، و از آنجا که توانسته بخشی از این مرزها را بشکند و وارد تئاتر مدرن امروز دنیا بشود نویدی پر ارزش به ما می‌دهد، که می‌توان گفت: اگر آگاهانه در این زمینه کارهای جدی بشود، ای بسا در آینده مشکلی که تئاتر ایران را سالها گرفتار سکون و تکرار کرده است قابل حل باشد.

که صحنه در صحنه است، صحنه‌ای در صحنه ساخته شده که قدری بالاتر از صحنه اصلی است و قمر همراه مرتضایان نی‌داود در این صحنه در قابی از چراغ که در نشان دادن این قاب از آستره استفاده شده کنسرت «مرغ سحر» را اجرا می‌کنند و در نیمه کنسرت است که موزیک زنده قطع و ادامه موزیک پخش می‌شود، و قمرالملوک و مرتضایان نی‌داود در صحنه فیکس می‌شوند، در اینجا خود شکل محتوا می‌شود. با فرم ایجاد شده موضوع و شخصیت قمرالملوک محو و تبدیل به یک اندیشه می‌شود. اندیشه‌ای که ما را از مرز شخصیت او عبور می‌دهد و زوایای ناپیدای شخصیت او را عریان می‌کند. به همین دلیل شخصیت‌های نمایش را نمی‌شود مجزا و تنها دید. بلکه در ارتباط با یکدیگر و صحنه‌اند که معنی خاص پیدا می‌کنند. خداحافظی آقامرتضای برای رفتن به خارجه فقط در رودرو بودن با قمر است که معنی چندگانه به شخصیت او می‌دهد. تعدد ایده اشاره به این مسئله است که انسان فقط در تعدد قابل شناخت است و شناخت احتیاج به لحظه دارد و در تعدد نمی‌شود این لحظه را دید، پس ما به شناخت مشخصی از شخصیت‌ها نمی‌رسیم و آنها از زوایای مختلف دیده می‌شوند. و چون قطعیت در دیدن این اشخاص از نظر تماشاگر به‌وجود نمی‌آید یعنی هر لحظه شخصیتی را دیده که در موقعیت خاصی ساخته شده، لذا با یک پروسه رویرو می‌شود. پس می‌شود اشخاص را مدام تجربه کرد و همیشه این احتمال وجود دارد که با جنبه دیگری از آنها رویرو شویم. برای همین است که این شخصیت‌ها هیچوقت در ذهن ما خاتمه ندارند.

نتیجه اینکه همه اشاره‌های خود آگاه و ناخودآگاه نمایش بر این است که ما انسان سیاه و سفید نداریم. برای شناخت انسان باید او را از تمام زوایایش دید. و این شناخت هم در نهایت نسبی است. در واقع نمایش با خدشه وارد کردن به کاراکترهای مشخص و یکپارچه‌ای که در تصور ما وجود دارد در وحله اول عملی منفی انجام می‌دهد، در حالیکه با نگاه دقیقتر می‌بینیم که انسانیت حقیقی این اشخاص را به آنها باز داده است. در نمایش اینها تنها اشاره‌هایی‌ست به پیچیدگی انسان و نه نشان دادن خود پیچیدگی، که باید خود بیننده آنرا بیابد.

بازیهای بازیگران در نمایشی که صحنه‌اش آستره است و از هیچ دستاویز خارجی برای جلوه‌گری نمایش استفاده نمی‌کند مشکل و مورد توجه بیشتری است. تا بحال سه نمایش از چهار نمایش به‌صحنه رفته این گروه را دیده‌ام که همگی به‌همین سیاق و با تأکید و استفاده از نیروی بازیگری به‌صحنه رفته‌اند. تلاش و نیرویی که بازیگران به‌کار برده بودند در طول نمایش به‌چشم می‌خورد. بازی مهوش برگی راحت و روان بود و لطافت‌های

بهار ۷۷ در تئاتر شهر

۱ گزارش از ۱ اجرای تئاتر در ایران

مهستی شاهرخی



کارنامه‌ی بُندار بیدخس

نویسنده و کارگردان: بهرام بیضایی

اجرای نمایش
کارنامه‌ی بندار بیدخس
کارگردان: بهرام بیضایی
بازیگران:
پرویز پورحسینی
مهدی هاشمی

رازها و دانش‌ها آنگاه می‌شود. «جامم کو؟» جم ناگهان متوجه می‌شود که نیروهای پلیس جامش را در تصرف خود درآورده‌اند. جم عاجز از بازبایی جام جهان بین است. بُندار بیدخس نیز حاضر نیست راز ساختن جام را برملا کند و با جام دیگری بسازد. بُندار بیدخس راز ساختن جام جهان بین را با خود به گور خواهد برد. افسانه، جام جهان بین جم را که پنداری بیش نبود دبیر برای مردم بر خشت خام و بر پوست خواهد نوشت؛ «تا نگویند ما این دانش نداشتیم!»

پنجاه دقیقه نمایش با ضرب چکشی کلماتش با شکست «جام جهان‌نمای جم» و «یا قلب بُندار بیدخس» که سازنده، آن جام است ناگهان به پایان می‌رسد. «جام» به شکلی نمادین کلید اصلی این نمایش است. می‌دانیم که نماد جام به طور کلی دو جنبه دارد: رفور و فرارانی و آب حیات. جام در ابتدا و قبل از هر چیز نماد سینه، پرشیر مادر است. مگر شیر مادر همان آب حیات نیست؟ جام همواره با خود خون مسیح را تداعی می‌کند. مسیح جام خود را بالا برد و گفت: «بخورید که این خون من است». چرا که خون مسیح نامیرایی و نیروی جاودانگی را با خود به همراه داشت. جام نزد مردم ژاپن نماد وفاداری است. از اینروست که در مراسم ازدواجشان عروس و داماد، هر دو از یک جام می‌نوشند. مهم‌ترین خصلت جام از انجیل می‌آید که نماد تقدیر بشری است. انسان تقدیر خویش را از دست خداوند همچون جامی می‌گیرد. در خط هیروکلیم مصری قلب را با علامت جام نشان می‌دادند (قلب = جام) و در هند مثلی راژگون نماد جام است. جام نمادی از جسم است و سابع درون آن (خون مسیح = آب حیات) نماد روح.

البته به خوبی به یاد داریم که در ادبیات اسلامی و عرفانی «جام»، نماد جان (جام = قلب) انسان است. «حمزه» وقتی اسرار خود را بیان می‌کند می‌گوید: یکی از همراهان امیر حمزه «عموی پیغمبر» به مقبره حضرت آدم در جزیره سرندهب با سیلان راه یافت و از شخص حضرت آدم جامی جادویی گرفت که به او این قدرت را می‌داد که به هر شکلی که می‌خواهد دربیاید.

پنج شنبه ۲۰ فروردین، نازه دیروز به تهران رسیده ام و این اجرا فقط تا پس فردا ادامه دارد، در نتیجه در اولین روز ورود به قلب تهران به تئاتر چهارسو می‌روم تا از بهرام بیضایی، آنهم پس از هیجده سال وقفه‌ای که در کارش به وجود آمد، باز کار دیگری را ببینم. نمایشنامه را دو سال پیش در مجله کلک ۷۶/۷۹ خوانده‌ام ولی هیچ گونه تصویری از نحوه اجرای آن به روی صحنه ندارم؛ از نمایشنامه و لحظاتی نیز چیزی به خاطرمانده جز طنپن این کلمات: «این دانش بسوزان!»

سالن تنگ و تُرش و کم اکسیژن چهارسو از هجوم تماشاگر کاملاً لبریز است. به محض باز شدن درهای داخلی سالن جمعیت برای گرفتن جاهای مناسب تر هجوم می‌آورد. جوان بلندقدی از درون صف به هم فشرده، خطاب به تماشاگران دیگر مرتب تکرار می‌کند: «خانوما، آقایون، تئاتر به کار فرهنگیه، لطفاً همدیگر رو هل ندین!»

نمایش آغاز می‌شود: پرویز پورحسینی و مهدی هاشمی در هیئت دو برخوان باستانی، دو رازی، دو نقال در دو سوی صحنه به صورتی متناوب و قیامی را برای ما تماشاگران نقل می‌کنند. بین آنها هیچ مکالمه‌ای جریان ندارد و نمایش در واقع دو تک‌گویی محض است. زبان نمایش فارسی سُرّه است و شکار مفهوم کلمات، برایمان دشوار و گاهی ناموفق. نشری آهنگین و سنگین؛ نقالان با ساده‌ترین عوامل صحنه‌ای و صوتی بخش‌هایی از اساطیر کهن و داستان‌هایی از نیاکان باستانی را با ساده‌ترین شیوه‌های تئاتر ردایی برایمان نقل می‌کنند. هر دویشان از شخصی غایب (دبیر) یاد می‌کنند. دبیر مانند دیواری شیشه‌ای در بین دو تک‌گویی حضور دارد. دبیر حاضر نیست غایب! دبیر راز مشترک تمام تک‌گویی‌های درونی و بردنی سالیان کهن تا به اکنون است.

بندار بیدخس جام جهان بین را اختراع می‌کند. جم صاحب این جام است. جام جهان بین را در رویینه دژ قرار می‌دهند. جم با نگاه کردن به جام از همه

اینم از این

نویسنده و کارگردان: آتیلا پسیانی

بازنگران: فاطمه نقوی

ستاره پسیانی

خمر پسیانی

آتیلا پسیانی

یکشنبه ۲۳ فروردین - پنجمین روز اقامت در تهران است و دومین دینارم از تئاتر چهارسو. رقتم کم است و تعداد درستان زیاد. به خاطر همین قرار و مدارهایم را در اطراف تئاتر شهر می گذارم. اینطوری بهترست چون اولاً همدیگر را می بینیم ثانیاً به تئاتر می رویم و ثالثاً پس از نمایش می توانیم کمی راجع به آن با یکدیگر صحبت کنیم. امشب اولین اجرای نمایش «اینم از این» در تئاتر چهارسو است. نمایشنامه را سال گذشته به صورت دستنویس خوانده ام. ترجمه آزادبست از نمایشنامه «Here we are اثر» دورتی پارکر» شاعر و نمایشنامه نویس معاصر آمریکایی. يك كمدی مفرح و خانوادگی. كمدی لحظاتِ احمقانه و كودكانه، زندگی زناشویی. طنزِ لحظاتِ دعا و قریادهای بی دلیل عاشقانه که همان قدر که عاشقانه است ابلهانه نیز هست.

در بروشور فصلی تئاتر شهر راجع به این نمایش نوشته شده است: «دنیای بچه ها همیشه زیباست. حتماً دیدید که بچه ها چطوری بازی می کنند. بعضی وقت ها ادای بزرگترها را در می آورند. گاهی اوقات هم بزرگترها ادای بچه ها را در می آورند، بدون اینکه آگاه و متوجه باشند. خوب بالاخره همه ما بچه های بزرگی هستیم که شکل بازیهایمان تغییر کرده است.» نمایش حاصل کاری خانوادگی است. يك خانواده، كوچك تئاتری، که به همراهی دیگران با نام «گروه تئاتر بازی» از سال ۱۳۶۸ شکل گرفته است. آتیلا پسیانی كودك بزرگی این گروه، مركزِ انرژی این هسته، تئاتری است که حالا با وجود شكستگی زانو و داشتن دو چوب زیر بغل، علیرغم خستگی وضع جسمانی هر شب دو بار بر روی صحنه نقش داماد را بازی می کند. سعی او بر اینست که ما را بخنداند و می خنداند. فاطمه نقوی علیرغم جنه ظریف خود در لباس عروسی بسیار درشت به نظر می رسد. او تا نسبی از نمایش، تور خود را به روی صورت حفظ می کند. به یاد می آورم که این دو در زندگی واقعی نه نور عروسی داشتند و نه جشن ازدواج. زندگی شان را خیلی ساده و بی پیرایه آغاز کردند و عشق بزرگشان تئاتر بود که هنوز هم هست و همیشه خواهد بود. نمایش در شب عروسی اتفاق می افتد، اطراف صحنه از اسباب بازی های كودكانه پوشیده شده است و عروس و داماد مثل بچه ها بهانه جویی می کنند، قهر می کنند، آشتی می کنند و سپس لحظه ای بعد دعا را از سر می گیرند. ولی چرا؟ راستی ما چرا اینطوریم؟ همگی مان به خوبی می دانیم که این دو تن که قریب بیست سالیست با یکدیگر ازدواج کرده اند و فرزندانشان نیز به روی صحنه حضور دارند ولی نکته، حیرت انگیز در این اجرا اینست که در طول این نمایش شب عروسی، آنها هرگز همدیگر را لمس نمی کنند! شاید این هم يك نکته، دیگر از نکات خنده دار ولی واقعی این دنیای كودكانه و این نمایش باشد! راستی چه موقع ما می توانیم این لحظه های كودكانه ولی واقعی را آنطور که باید به روی صحنه بیاوریم؟ چه رقت با چشمانی بیگانه مثل كودكان به هنر معصوم تئاتر و «بازی» خواهیم نگرست؟

آها جرعه ای از آن جام به ما این قدرت را نمی بخشد که به هر شکلی که می خواهیم دربیاییم؟ جام جمشید را به خاطر بسپاریم؛ جمشید در آن جام مینگست و عکس رخ خویش را در آن می دهد؛ و نیز جهان را، و از یاد نبریم جام اسکندر را. در این نمایش نماد جام عسوساً از ادبیات اسلامی و عرفانی و اساطیر پارسی ریشه گرفته است و «جام» به معنای «دانش» مفهوم خاصی است که نویسنده به عمد آن اضافه کرده است. «ما را در دانش، ژرف باید نگرست تا در آن چه سود است و برای که؟»

در میان استقبال بسیار تماشاگران و کف زدن های بیشمار آنان، بهرام بیضانی به همراهی بازیگرانش به روی صحنه می آید، «غریبه، كوچك» لباسش در خلال سالیان تغییر نکرده است، مثل همیشه شلوار جین به پا دارد ولی برف عبور زمان بر موی و ابروانش نشسته است و هنوز که هنوز است دیگران زبانش را نمی فهمند. آیا باید این نمایشنامه را با این زبان مشکل و به زبان فارسی سره نوشت و بس؟ ولی ما که به زبان فارسی سره حرف نمی زنیم؟ راستی چرا طوری نمی نویسند که زبانش را همه بفهمند؟ آیا نمایشنامه نویس ایرانی هنوز هم باید بیانگر پیامی که در کلامش نهفته است باشد؟ پس چه رقت زبان جهانی نمایش جای این زبان های فارسی سره و یا دیگر زبان های مکالمه ای دنیا را خواهد گرفت؟ کی؟

همسر دوستم که ایستاده و با شوقی بی پایان کف می زند به شوهرش می گوید: «خوب شد مهستی از آن سر دنیا به اینجا آمد تا ما را به تئاتر شهر و تماشای نمایش بیضانی بیازد! راستی واقعاً که!»

در بروشور فصلی تئاتر شهر نویسنده درباره این کارش گفته است: «(این اثر) هم جزء نخستین نوشته های من است و هم جزء آخرین آنها ... (این اثر) به احترام لحظه ای نوشته شده که در نقال ضرورت یا فراتر نهادن از حرفه ی عادت شده ی خود، و جستجوی راهی تازه برای زنده نگه داشتن هنرشان درك کرده اند ... نمی دانم دانستن اینها آیا كسكي به درك این نمایش خواهد کرد؟ « این دانش بسوزان!» آیا اصلاً باید آن را درك کرد؟ « این دانش بسوزان!» یا اینکه بدون توجه به مفهوم کلمات ناشناخته و باستانی که مثل مسلسلی ما را به رگبار گرفته اند. فقط بایست آنرا حس کرد؟ « این دانش بسوزان!» باید درین باره فکر کنیم. « این دانش بسوزان!» باید درین باره بیشتر فکر کنیم.

* * *



عکس اجرای نمایش اینم از این، آتیلا پسیانی، فاطمه نقوی

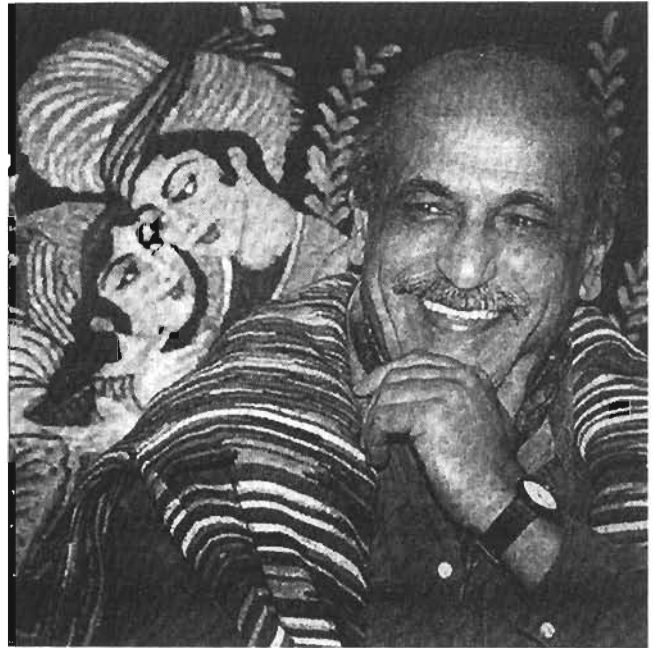
تئاتر روایتی (شیرین و فرهاد)

برداشتی متفاوت و نو از هنر نقالی

بر اساس منظومه حکیم نظامی گنجوی

به روایت

دکتر پرویز ممنون



نواختن و خواندن بر روی صحنه، تئاتر شهر آنهم در برابر اینهمه تماشاگر محسین می‌کنم، گرچه در طول مدت اجرا پای راستم خوابش برده، کمرم از نشستن به روی نیمکت چوبی تئاتر درد گرفته، سخت به نفس‌های تازه محتاجم و از طرف دیگر در ساعت پنج عصر در مکانی حوالی عباس آباد قرار می‌گیرد برای مصاحبه دارم. هیچ گمان نمی‌کردم که این اجرا سه ساعت طول بکشد، در این لحظه همینقدر می‌دانم که خیلی دیرم شده و بیش از این نمی‌توانم برای دیدن بخش دوم « برداشتی متفاوت و نو از هنر نقالی » انتظار بکشم. با عجله از همراهمم خداحافظی می‌کنم تا خودم را به محل مورد نظر برسانم، راستی امشب بر سر اجزاهای بعدی این سالن چه خواهد آمد؟ آیا همه این اجزاهای با تأخیر همراه خواهد بود؟ از پله‌های تئاتر چهارسو بالا می‌آیم. چند نفس عمیق از هوای بهاری تهران؛ و چند قطره باران؛ در فکر اینم که تازه « شیرین » که برای خودش خانی به نام معنی بود با آقای « فرهاد »، مهندس آرشیتکت هنرمند و محبوبی آشنا شده بود که یکساعت و نیم گذشت، راستی هوا کمی گرم شده! سنگین و دمدارست! با وجود این باز هم چند نفس عمیق دیگر! گمان نمی‌کردم که دکتر پرویز ممنون پس از سال‌ها تحقیق تئاتری سوقات فرنگش آوردن زیره ای به کرمان باشد! این اجرا شاید برای تماشاگر غربت زده ای چون من در پاریس و در یک محفل دوستانه و خودمانی سرگرم کننده باشد ولی برای ایرانی در ایران به جز چند لطیفه و شیرین زبانی چه چیز دیگری در بر خواهد داشت؟ آیا در اجرای آلمانی روز جمعه ۴ اردیبهشت، دکتر پرویز ممنون همین‌ها را به زبان آلمانی خواهد گفت؟ باز هم یک نفس عمیق دیگر! باز هم چند قطره باران از آسمان؛ مثل اینکه کسی دارد در جایی آواز می‌خواند که قرار است باران بگیرد!

خودمانیم مگر نظامی گنجوی « عشق » خسرو و شیرین را از ابتدا، از اولین دیدار با جاذبه، تن و برهنگی آغاز نکرده بود؟ حُب پس چرا صحنه، آب تنی کردن شیرین در چشمه فراموش شد؟ دیگر خیلی دیرم شده حالا باید بدم و سریع تاکسی بگیرم تا خودم را به سر قرارم برسانم.

پنج شنبه ۲۷ فروردین - ساعت سه بعد از ظهر. امروز، روز نهم اقامت در تهران و سومین دیدارم از تئاتر کم اکسیژن چهارسو است. این اولین اجرای دکتر ممنون است و این نمایش به برنامه فصلی تئاتر شهر اضافه شده است. داخل سالن چهارسو میزبانی گذاشته‌اند و دو قهوه چای به تماشاگران ردیف‌های اول چای می‌دهند. سمت راست صحنه تختی زده و گلیمی انداخته‌اند. در مرکز صحنه میزبانی است که یک صندلی در پشت آن قرار گرفته است. حضور میزبانی اختیار مرا به یاد دفتر دکتر ممنون در دانشکده هنرهای زیبا می‌اندازد. بر روی صندلی شال ابریشمی مردانه و ظرفی در کنار لباده، تا شده ای قرار داده‌اند. یک کلاه بره نیز بر روی میز قرار دارد. پس از آن که قهوه چای تمام استکان نعلبکی‌ها را از داخل سالن جمع کرد نمایش دکتر ممنون آغاز می‌شود. او به همراهی آقای جعفری (استاد هنرهای تجسمی) به روی صحنه می‌آید. آقای جعفری بر روی تختی که سمت راست صحنه بود می‌نشیند و دکتر ممنون لباده را به تن می‌کند، شال گردن ابریشمی را بر گردن می‌گذارد و کلاه بره را کیج بر سر می‌گذارد و ما بر روی نیمکت‌هایی ناراحت در سالن خفه، چهارسو برای دیدن برداشتی متفاوت و نو از هنر نقالی به انتظار نشستیم. سه و بیست دقیقه است که دکتر ممنون شروع به حرف زدن می‌کند. دکتر ممنون از آنجا شروع می‌کند که جهت تعطیلات نوروز از اطریش به تهران آمده و در تب تئاتری اخیر به ذهنش رسیده که برنامه نقالی خود را در تهران اجرا کند، او اضافه می‌کند که ایشان دعوت تئاتر شهر را به شرطی پذیرفته‌اند که سانسورش نکنند و تا این لحظه کسی ایشان را سانسور نکرده است و او می‌خواهد از « عشق » حرف بزند، بعد آقای جعفری را معرفی می‌کند که برای کشیدن طرح برده‌شور نمایش با ایشان تماس گرفته ولی بعد از نشستن به او پیشنهاد کرده که اصلاً خودش روی صحنه بیاید و یک دویستی را با آواز بخواند و ...

ساعت بیست دقیقه به پنج، بخش اول نمایش به پایان می‌رسد و پانزده دقیقه نفس اعلام می‌کنند. شجاعت دکتر ممنون و آقای جعفری را برای

بانو آنوی



نویسنده: میثیسا یوکیو (۱۹۷۰ - ۱۹۲۵)
کارگردان: بهرام بیضایی
بازیگران: مزده شمایی
مهشاد مخیری
پارسا فیروزفر

جمعه ۲۸ فروردین، ساعت شش عصر، تالار قشقایی. بانو آنوی داستانی قدیمی است که يك بار توسط « زامیه » (یا سه امی) و سپس توسط نمایشنامه نویس معاصر ژاپنی « میثیسا یوکیو » اقتباس شده است. بانو آنوی داستان يك مثلث عشقی است. مردی بین همسر و معشوقه، دیرینه اش. همسری که چون کیسوتوی بر بستر بیماری و به روی تخت بیمارستان گسترده شده است و معشوقه، دیرینه، همچون شیعی سپاهپوش ظاهر می شود، آزار می دهد، فریب می دهد، می رود و باز از نو می آید.

تالار قشقایی در واقع انبار تئاتر شهر بود که حالا آن را به شکل سالن نمایش در آورده اند. در فکر اینم که آیا مسئولان تئاتر برای حفظ مسائل ایمنی فکری کرده اند؟ آیا به خطر جانی تماشاگران خود، در سوانح اضطراری اندیشیده اند؟ پس چرا این تئاتر راه خروج اضطراری ندارد؟ یعنی تئاتر شهر دیگر حالا به انبار احتجایی ندارد؟ خُب پس حالا انبار تئاتر شهر کجاست؟ و با حداقل، این مسئولان، آیا به مشکل کبکود اکسیژن برای تماشاگران خود فکر کرده اند؟

تالار قشقایی از تالار چهارسو بسیار کوچک تر است و در نتیجه ناراحت تر و کم اکسیژن تر. زنی با کودک شیرخواره ای در بغل جلوی در سالن ایستاده است، با تارک شدن چراغ های سمبک تماشاگران، به محض شروع نمایش بچه گریه اش می گیرد، زن شیشه شیر را در دهان او می گذارد. بچه برای لحظه ای ساکت می شود ولی پس از مکثی کوتاه شیون خود را از سر می گیرد. همه ما تماشاگران به جای صحنه به سمت او نگاه می کنیم. زن بچه به بغل در را به کندی باز می کند و از سالن خارج می شود.

حالا نمایش بانو آنوی در روی صحنه برابسان ادامه پیدا می کند. این اجرا به نوعی پایان نامه، تحصیلی مزده شمایی است. دو بازیگر دیگر با او همکاری می کنند و رد پای بهرام بیضایی در دادن میزانسن های شسته و رفته و ایجاد تصاویر نمایشی بسیار هریداست. البته به دلیل حرفه ای نبودن بازیگران، با وجود کارگردانی دقیق و فکر شده، صحنه ها و حرکات، کار در حد يك اجرای بسیار موفق دانشجویی باقی می ماند. برخی از میزانسن ها بسیار زیبا هستند، مثلاً پرده سفیدی که تبدیل به بادبان می شود: حالا روی دریا هستیم، مرد و زنی به روی تخت رفته اند، تخت را در عالم خیال برابسان به قایقی تبدیل کرده اند و روی دریاچه ای می رانند. آیا آن دریا، دریای زمان از دست رفته و انبوه خاطرات گمشده نیست؟

زن با کودکش دوباره به داخل سالن می آید، کودک آرام گرفته است. در فکر اینم که این جوان هنرپیشه بهتر است به جای بازیگری به شغل مانکنی، مثل نقاشی و با مدل مجسمه سازی بپردازد. کودک در بغل مادرش دوباره ونگ می زند. زن همچنان با سماجت دم در سالن ایستاده است. کم کم غرغر تماشاگران بلند می شود، زن بچه به بغل با دلخوری از سالن بیرون می رود و دیگر بر نمی گردد.

صدای ناله، بانو آنوی می آید، دوباره به نمایش برمی گردیم. از چه چیزی رنج می برد؟ این ناله، جگرخراش برای چیست؟ آن چیزی که جان این بانو را می کاهد چیست؟ زن می خواهد مرد را بفریزد و از همسر بیمارش دور کند. مرد فریب می خورد و نمی خورد. زن می تواند او را فریب بدهد. مرد عملاً می خواهد که فریب بخورد. آیا ما در زندگیمان فریب اشباح را نمی خوریم؟ مگر ما هم به این آسانی خام نمی شویم؟ مرد بین نوسانات متضادی گیر افتاده است. هرقلتر او بیشتر فریب می خورد، همسرش يك گام به مرگ نزدیک تر میشود. خیانت به گذشته! خیانت به حال! خیانت به آینده! معشوقه، سپاهپوش موجود زنده ای نیست، او موجودی از گذشته است. او شیعی از گورستان خاطرات است که با داستان سرخش مرگ می آورد و مرگ می افکند. اصلاً معشوقه، سپاهپوش خود مرگ است.

نمایش تمام می شود. باعجله از سالن خارج می شوم تا نفس کنم. هوای بیرون سنگین و ابری است. در فکر اینم که بعضی از میزانسن های نمایش به نقاشی متحرک ژاپنی شبیه می شد و گاهی هم حرکات پای زن به رقاصه های هندی می مانست و از اینرو برخی لحظات بسیار غافل گیر کننده و غلو شده به نظر می آمد و از یکدستی نمایش می کاست. هنوز بالای پله های تالار قشقایی ایستاده ام، نفس عمیقی می کشم، در فکر: آنها مرگ عشق ها و زناشویی ها با فریب ها و دروغ ها و خیانت ها آغاز نمی شود؟ مگر ما با هر فریب و خیانتی با دست خود، گور عشق خویش را نمی کنیم؟ آیا مثل بانو آنوی، ما هم با نیروی عشق است که زنده ایم؟ باز هم یک نفس عمیق دیگر؟ آیا برای ادامه، حیات، ما هم همانقدر به عشق و محبت محتاجیم که به اکسیژن؟ الان خیابانها خلوت است و راه ها باز و بدون راه بندان؛ پس امشب زودتر از هر شب به خانه می رسم.

روز از نو

روزگار نازنین ماه طلعت مهربان

نویسنده: داریو فو «برنده جایزه نوبل ادبی سال ۱۹۹۷»

کارگردان: منیره محامدی

بازیگر: شهره سلطانی «بهترین بازیگر زن در جشنواره تئاتر مهر ۱۳۷۸»

نویسنده: محمد چرمشیر

کارگردان: کهری نژاد

بازیگران: نرگس هاشمی پور و . . .



سه شنبه اول اردیبهشت، تالار چهارسو، موقع عبور از کنار ساختمان تئاتر چند قطره آب بر روی دست و رویوشم می نشیند، اول گسار می کنم باران گرفته است یا شاید هم کسی دارد در جایی آواز می خواند؛ رلی بعد از چند لحظه متوجه می شوم که باز دارند نمای خارجی تئاتر را می شورند. آیا موفق می شوند که چرک و غبار عیب سالیان را از دل این دیوارها بشویند؟ یعنی میشود؟

« روزگار نازنین ماه طلعت مهربان » يك اجرای تك گویی زنانه است. جمع ما نیز زنانه است. افسانه نتوانسته است دختر شش ساله اش را نزد کسی بگذارد و او را همراه خود به تئاتر آورده است. این بار نمایش، ایرانی است. پیچیدگی نمایش بیضاتی را ندارد ولی زیبایش سخت غریب و ناآشناست. کار حاصل همکاری دو تن است که در شهرستانها از محبوبیت خاصی برخوردارند. نوشته ای از محمد چرمشیر به کارگردانی کهری نژاد. نمایش از علائم و نشانه های بی مورد اثبات شده است. اسبی نقره ای، سری سرخ، ضریحی کوچک، ترازویی در کنار صحنه، دستمالی سرخ، چادری زری، قواره پارچه ای آبی رنگ، آدمیانی که با صورت های بسته این علائم و نشانه ها و پارچه های رنگین را در اطراف صحنه حرکت می دهند و صدای مداوم نازنین طلعت که با زبانی غریب بر اعصاب نازنین ما می کوبد. نوع کار طوری با آن الفبایی که از تئاتر آموخته ام متفاوت است که به زحمت می توانم حضور این افراد سپاهش بر روی صحنه و آن متن غریب و آهسته اش متحرک را با هم مرتبط کنم، پس فضای تئاتر شهرستانها اینطور است؟ دقیقاً بسیار ملال آوری را می گذرانیم و بی صبرانه در انتظار پایان نمایش هستیم. زرين، دختر کوچک درستم که حوصله اش سر رفته است آهسته از من می پرسد: « اینا چی میگن؟ »

« نمی دونم! »

زرين دوباره می پرسد: « اینا چیکار می کنن؟ »

« نمی دونم! » موقع بیرون آمدن از سالن، مأمور سالن به ما تذکر می دهد که آیدن بچه به داخل سالن ممنوع است. ما همگی با تعجب به هم نگاه می کنیم. زرين خودش را پشت ما قایم می کند. به مأمور سالن یادآوری می کنم که در خلال اجراهایی که درین چند روزه دیده ام بچه های بسیاری داخل سالن بوده اند. پاسخ می دهد: « اون به ما مربوط نیس! » زرين کوچک پشت دامن مادرش کز کرده است.

« پس به کی مربوطه؟ »

« ما فقط مسئول این سالن هستیم. » زرين لب در چیده است.

« ما هم که توی همین سالن بودیم! » نگاه به زرين میافند که بغض کرده است.

« نمی شود! »

به مأمور سالن توضیح می دهم که بچه هایی هستند که سن زرين را دارند و بازیگر هستند و از طرف دیگر، برای ما که در حال خروج از سالن هستیم این بحث بسیار بی مورد است. اجرای « طبیب اجباری » مولیر را به کارگردانی « داریو فو » به یاد می آورم که سالن « کمدی فرانسز » از صدای قهقهه، شاد بچه ها می لرزد و با اجرای « آقای اصیل زاده » اثر مولیر را به

یکشنبه ۳۰ فروردین - سالن شماره ۲ تئاتر شهر. این سالن در واقع قبلاً سالن تمرین بود که حالا تبدیل به استودیو - تئاتر شده است و سال گذشته در آنجا اجرای نمایش « میده آ » اثر « داریو فو » را دیده ام و امسال اثر دیگری از این نمایشنامه نویس را با نام « روز از نو » می بینم. « روز از نو » حاصل ادغام دو نمایشنامه « داریو فو » است که مترجم و کارگردان علت این ترکیب و انتخاب را در بررشر نمایش توضیح نداده است. از منیره محامدی اجرای نمایش « کلفت ها » اثر « ژان ژنه » را به خاطر دارم که اجرای چندان موفق نبود.

هنگام انتظار در پیرامون ساختمان تئاتر شهر، قطره ای آب بر روی دستم می نشیند، مگر باز کسی دارد در جایی آواز می خواند که فرار است باران بگیرد؟ سرم را بالا می آورم و متوجه می شوم که شلنگ انداخته اند و دارند نمای خارجی تئاتر را با آب می شورند. پس این باران جریانی مصنوعی است که فقط در اطراف این ساختمان جاری است! در فکر اینم که آیا می شود با شستن چیزی، پیری و فرسودگی آنرا از بین برد؟ یعنی پاک می شود؟

نمایش با بازی تک نفره « شهره سلطانی » آغاز می شود. زنی کارگر با کاپوسی از خواب می پرد. خواب دیده است که انگشتانش زیر چرخ کارخانه قطع شده اند. حالا زن توی خانه است و باید به کار خانه داری و بچه داریش بپردازد. هر از گاه شوهرش تلفن می کند، جویای حال و احوال خانه است و در ضمن دستورات جدیدش را به زنتش اعلام می کند.

زن در همهجه، توهمات، تخیلات و درگیری های خانه در مانده است و ما مثل زنی همسایه، شاهد روزگار او از پنجره، کوچک زندگیش هستیم. فشار زندگی داخلی، فشار کار، فشار مشکلات کوچک زن را زیر چرخ های عظیم زندگی له می کند. آنقدر که فراموش می کند آرزو، امروز، روز یکشنبه یا روز تعطیل است.

در خلال نمایش گاهی ترجمه، نمایش آزار دهنده می شود و شنیدن کلماتی ایتالیایی برای قضا سازی (در هنگام اجرای نمایشی که به زبان فارسی ترجمه شده) بسیار غافل گیر کننده و بی مورد به نظر می رسد. اگرچه بازی صمیمانه، روان و حضور راحت شهره سلطانی بر دلمان می نشیند، تا آن حد که طراحی بی مورد صحنه و دکور کاریکاتور گونه، نمایش (که بسیار توی ذوقمان می زند) را فراموش می کنیم.

کارگردانی «رُوم ساواری» در تئاتر «شایبو» که اصلاً روایتی کوتاه تر و مخصوص بچه ها تنظیم کرده بودند و سانس های مخصوص کودکان و قیمت مخصوص کودکان... زرین اشکش سرازیر شده است و حوصله، جر و بحث را ندارد، به من آویزان شده و دستم را می کشد: «بیا بریم! بیا بریم دیگه!»

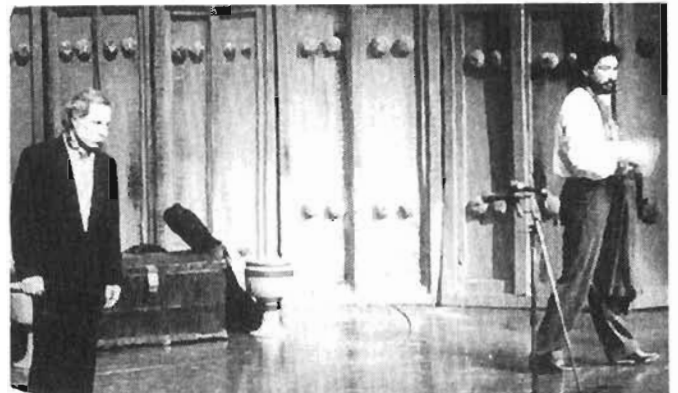
مانور سالن که موقعیتی برای خودنمایی و قدرت نمایی پیدا کرده است يك بار دیگر با قاطعیت به ما تأکید می کند که ورود اطفال زیر هشت سال به داخل سالن تئاتر ممنوع است! زرین در حالیکه گونه هایش از اشک خیس شده است باز دستم را می کشد: «از اینجا بریم! ولی کن دیگه! بریم دیگه!»

چطوری می شود توضیح داد که تئاتر يك حرکت فرهنگی است و کوچکترین عوامل آن باید موجوداتی فرهنگی باشند که روح کودک شش ساله ای را با خشونت کلام به لرزه در نیابند. آخر سالن تئاتر که پادگان نیست! موقع خروج از سالن، در حالی که زرین دستم را می کشد و افسانه حیرت زده و پکر به دنبلمان می آید، صدایم می لرزد: «آخه ما که برای خروج از سالن، به اجازه کسی احتیاج نداریم!» حیرت زده موقع عبور از پله های چهارسو کسانی را می بینم که با کودکانشان به تماشا می آیند آمده اند. همپای ما ناله، جان خراش بانو آنومی از پله ها بالا می آید و ما را بدرقه می کند. زرین همچنان که اشک می ریزد می گوید: «از اینجا بریم! من دیگه هیچوقت اینجا نمی آم، از این تئاتر بریم!» نفس عمیقی می کشم، زرین چشمانش را با پشت دست پاک می کند: «از این ساختمان بریم! از این محوطه بریم!» افسانه با صدای خفه ای می گوید: «بچه ها بیایین بریم «بامداد» بستنی بخوریم» و من دستان کوچک و پریشان مرطوبی را به دنبال خودم می کشم.

عاشق کُشون

نویسنده: محمد چرمشیر بر اساس طرح از سیاوش تهرورت
کارگردان: سیاوش تهرورت
بازیگران: حسن پورشیرازی
محمد حانسی
محمد شیر
پریس افکاری
سیاوش تهرورت

عکس از نمایش عاشق کُشون



پنج شنبه ۳ اردیبهشت، تالار اصلی، این بار جوان ترین فرد جمع سان سی ساله است. از آوردن ضبط صوت، دوربین، ریولب و حتا ناخن گیر، موجین، فنکد و اصولاً هر شیئی دیگری که امنیت مام وطن را به مخاطره بیندازد و با مبادا باعث فساد اخلاق ملت غیور و نجیب آن گردد و موقع کنترل باعث دردسرمان شود به داخل سالن تئاتر خودداری کرده ایم: همگی مان به شکل غیر قابل تصویری مؤدبیم، بسیار خوشحالمیم که در سالن اصلی امکان نفس

کشیدن داریم و امیدواریم که هنگام خروج، ما را از سالن اخراج نفرمایند. نمایش نوشته، دیگری از محمد چرمشیر است به کارگردانی سیاوش تهرورت. اجرایی با پنج شخصیت، چهار مرد و يك زن، زبان نمایش، زبان غریب و نا آشنایی است که از اصطلاحات عامیانه پر است.

عبارات و اصطلاحات لائی و با راننده های کامیون متن را انباشته است، تا حدی که دیگر این نوع زبان فارسی را نمی شناسم. آدم های نمایش مردمان کوچکی بوده اند که حالا تبدیل به مطربان کافه های لاله زاری و عروسی ها شده اند. درگیری هایشان هم کوچک است مثل خودشان. نمایش از آهنگ های لاله زاری اشباع شده است، بیشتر به شو یا کنسرت شباهت دارد تا تئاتر با اجرایی از يك نمایشنامه، مدون، حضور بازیگران حرفه ای از يك سو و تنوع اجرای قطعات موسیقی از سوی دیگر نمایش را از دام ملال آور بودن می رهااند ولی متأسفانه در يك قدمی تئاتر از نفس باز می ماند و به انجام نمی رسد. چراکه ما بخش کنسرت نمایش را دریافت کرده ایم ولی در انتظار دریافت بخش تئاتری و نمایشی آن اسپیمان در پایان به هز می رود. نمایشنامه در گفتن حرف آغازین خود نیز بسیار نارساست (افرادی خُرده پا، اشخاصی حاشیه نشین اجتماع که در مجموع گروه کوچک مطربان لاله زاری را می سازند و سپس با عوض شدن شرایط دوباره ناچارند تا به هسان شغل های کوچک مطرود بازگردند). چیزی مطرح می شود، سپس رها می شود و در پایان گم می شود. ساختمان نمایشنامه نیز از اشکالات عظیمی برخوردار است که مسائل مطرح شده گسترش نمی یابند و هرگز به عمق و هدف نمی رسند. بخش هایی از نمایشنامه به «شهر قصه» اثر بیژن منبید شباهت دارد و بخش هایی دیگر به «گلدزنه خانم» و آثار اسماعیل خلیج. این اجرا مرا به یاد حکایتی در بهارستان جامی می اندازد.

«شاعری پیش صاحب بن عباد قصیده ای آورد، هر بیت از دیوانی و هر معنی زاده، سخندانی. صاحب گفت: از برای ما عجب قطار شتر آورده ای که اگر کسی مهارشان بگشاید هر يك به گله، دیگر گراید.» اجرای نمایش «عاشق کُشون» نیز به «قطار شتر» می مانست، قطار يك ساعته ای که خوشبختانه ملال آور نبود.

دوستان با محبت

نویسنده: حمید جبلی
کارگردان: رضا زیان

بازیگران: اکبر عبیدی، حمید جبلی، رضا زیان، لیلی رشیدی، هاشم رحمانی، محمد زیان، هوشنگ توانلو، اصغر عبیدی

سه شنبه ۸ اردیبهشت، اول محرم - امروز عصر يك اجرای خصوصی برای هنرمندان تئاتر و منتقدان از دو نمایش «عاشق کُشون» و «دوستان با محبت» بر روی صحنه، تالار اصلی تئاتر شهر نمایش داده خواهد شد. «دوستان با محبت» را هنوز ندیده ام، در حالیکه پر فروش ترین و پرمشاهگترین اجرای تئاتری بهار ۷۷ بوده است. شش روز بیشتر به بازگشتم باقی مانده و از اینرو با تنی چند از دوستان با محبت خودم در برابر تئاتر شهر قرار می گذاریم تا با هم تجدید دیداری کرده باشیم و در ضمن آخرین اجرای قبل از ماه محرم و صفر را با هم ببینیم. مقابل تئاتر شهر بسیاری از چهره های آشنای سال های دور و نزدیک را می بینم. غبار سالیان بعضی ها را فرسوده و برخی هم برعکس مثل قالی کرمان در اثر غبار سالیان خوب جا افتاده اند، حتا بهتر هم شده اند. سالیان گذشته برای همه یکسان نگذشته است.

«دوستان با محبت» به کارگردانی رضا زیان (که پس از چند سال اقامت در آمریکا نازگی ها به ایران برگشته) کمدی دلنشین و موزیکالی است. نمونه

ای از تئاتری است که در سال های اخیر بین ایرانیان ساکن لس آنجلس خیلی گُل کرده است. «دوستان با محبت» هدفش خندانن است و بس. ادعای تغییر جهان را هم ندارد. نمایشی صلح جویانه است در ستایش رفاقت، آشتی با دوستان قدیمی و به یاد آوردن خاطرات شیرین گذشته.



رضا زیان

خوشرو و خوش برخورد مرا! به فکر این می اندازد که «شکسپیر» بی خود نبود که جهان را به سالن تئاتری تشبیه کرده بود که در آن هر کس نقشی را بازی می کند تا مرگ پرده را ببیند. به هر حال به همراهی «دوستان با محبت» چیزی را پشت سر گذاشته ایم، دو ساعت خنده! آیا انسان برای ادامه حیات، همانقدر به خنده محتاج است که به اکسیژن؟ حالا در یک قدمی در خروجی هستیم.

در بهار ۷۷، هنگامی که برای آخرین بار، در میدان شلوغی جمعیت، آهسته رویم را برمی گردانم و از در پشتی سالن اصلی تئاتر شهر خارج می شوم چهره ام دیگر هیچ خندان نیست. در فکر اینم که آیا همه ما روزی همدگر را از نو پیدا خواهیم کرد؟ ولی کجا؟ در آسایشگاه سالمندان؟ باز انگار که صدای ناله، دغشراش بانو آنویی را از پشت دکورهای صحنه ای می شنوم. بیرون سالن، لحظه ای می ایستم تا نفس عمیقی بکشم. در محوطه بیرونی ساختمان، بر روی سکوی سنگی روزی، بزرگ بانویی از تئاتر ایران خاموش نشسته و در فکر فرو رفته است، او مرا نمی شناسد، برایش فقط یک اسم، صدایی از آنسوی سیم تلفن، در واقع برایش شبحی بیش نیست، ولی حالا اصلاً دیگر اینها برایم مهم نیست چون به هر حال این منم که ناگهان با شرقی کودکانه و لبخندی بر لب، به سمتش می روم. آیا انسان برای ادامه حیات، همانقدر به مهر و دوستی واقعی نیازمند است که به اکسیژن؟

از کافه شهرداری تا تئاتر شهر

یکشنبه ۱۳ اردیبهشت - با آمدن ماه محرم، اجرای نمایش های شاد و موزیکال در تئاتر شهر پایان یافته است، سالن تئاتر شهر تقریباً این هفته تعطیل است، با اینهمه امروز باز هم شلنگ انداخته اند و دارند نمای خارجی تئاتر را می شورند. ساعت دو و نیم بعد از ظهر با نویسنده جوانی مقابل در ورودی (با همانطور که بالایش نوشته اند: «درب ورودی») تئاتر شهر قرار می گیریم. در نزدیکی «درب ورودی» بر روی یکی از سکوهای سنگی می نشینم و بی اختیار در فکر فرو می روم. ظاهراً پس از مدت ها سکوت فعالیت های تئاتری در تهران به شور و جنبش افتاده است، شاید این حرکت دو یا سه دلیل عمده داشته باشد، اولاً در فضای فرهنگی فعلی تحولی رخ داده است، ثانیاً وجود دو سه فستیوال تئاتر ایرانی در آلمان، عملاً مسئولان داخل کشور را بیدار کرده است تا مقابله فرهنگی بکنند. ثالثاً به نظر میرسد که پس از مدت ها وقفه و بی توجهی، مسئولان ترجیح داده اند جهت ترویج سرگرمی سالم برای مردم کمی به وضع تئاتر رونق ببخشند، چاپ یک شماره نمایش (نشریه مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و هنر و ارشاد اسلامی)، آنهم پس از چهار سال وقفه یکی از این علاتم است، برای گسترش تئاتر طرح هایی دارند، مثلاً قرار است تئاتر شهر را از پارک دانشجو مجزا کنند، قرار است که آنرا گسترش بدهند، قرار است که کارگاه تجاری اش را تبدیل به سالن تئاتر کنند. راستی کارگاه تجاری تئاتر شهر چه خواهد شد؟ مگر این تئاتر دیگر به کارگاه تجاری و دکورسازی نیازی ندارد؟ آیا به مسئله تهویه، سالن فکر کرده اند؟ قرار است تراس تئاتر شهر را تبدیل به سالن رویز تابستانی کنند. آیا به سر و صدای عبور و مرور ماشین ها در چهارراه شلوغ ولیعصر فکر کرده اند؟ در فکر این هستند که با استفاده از زمین های دولتی سالن بزرگی برای اجراهای تعزیه بسازند که اجراهای تعزیه در آنجا متمرکز شود، ولی حالا که تا آن بنای عظیم ساخته بشود! نشسته ام و به چشم می بینم که باز هم که دارند دیوارهای تئاتر شهر را می سابند؟ آیا با این شستن ها و سابیدن های مداوم نمای خارجی تئاتر شهر بالاخره می شود جوانی از دست رفته. این بنا را

مینا محبت (لیلی رشیدی) دانشجوی سال آخر تئاتر به کافه نادری میرود تا دوستان سابق پدر مرحومش را که از هنرمندان تئاتر لاله زار بوده بیاند و از آنها برای به روی صحنه آوردن آخرین نمایشنامه، پدرش، «دوستان با محبت»، به عنوان پایان نامه تحصیلی خود یاری بگیرد. او در کافه نادری دو تن از آنها (آقای سعادت و آقای مقدم (اکبر عبیدی و حمید جلی)) را که حالا بیکار و فراموش شده اند پیدا می کند و کمندی «بولوار Boulevard» جدیدی آغاز می شود. «دوستان با محبت» کمندی بازگشت به تئاتر لاله زار، کمندی سینمای صامت، اجرای قطعات دونفره، کمدی و دودویل Vaudeville، تئاترهای «بولوار» و متأثر از سینمای «لورل و هاردی» و «چاپلین» است. قطعات بسیاری نیز به صورت پیش پرده های تئاترهای لاله زار خوانده می شود. بخش های کوتاهی نیز به صورت سایه بازی ارائه میشود. همراهی موقف حمید جلی (نویسنده نمایش) و اکبر عبیدی در همپایی دقیق در طول لحظات نمایش، هنسه، اصلی اجرا را تشکیل داده است. در پایان همه پیرمردان تئاتر لاله زار که حالا در آسایشگاه سالمندان ساکن شده اند، به کمک یکدیگر نمایش «دوستان با محبت» را برایشان ایفا می کنند. دست آخر، در نمایش «دوستان با محبت»، انگار آنچه از انسان باقی می ماند رفاقت و «دوستان با محبت» اوست.

نمایش به پایان رسیده است ولی هنوز چهره ام خندان است. دو ساعت خنده! دو ساعت شادی! در فکر اینم که البته می شد شخصیت های فرعی نمایش را کمی پرورد و به آنها مجال گسترش داد تا از حالت طرح خارج شوند. به یاد بیزاریم تمام شخصیت های فرعی شکسپیر را که در عین اختصار و ایجاز کامل اند. تأکید می کنم که «کامل اند» و نه لال با خاموش. نمایش مدتی است که تمام شده و ما دیگر باید به خانه برویم ولی دلمان نمی آید که از همدیگر جداحافظی کنیم چون بی تردید این آخرین دیدار من با دوستان خودم است. هوای داخل سالن به علت کثرت جمعیت بسیار گرفته و سنگین است و ما برای نفس کشیدن احتیاج به هوای تازه داریم. آهسته آهسته در سالن تئاتر راه می رویم و با آشنایان جداحافظی می کنیم تا به در خروجی برسیم. جمعیت زیاد است و در شلوغی چهره های ناآشنا، آشنایان خود را گم می کنیم، سپس پیدایشان می کنیم و باز دوباره خودمان گم می شویم. دیدن اینهمه چهره

به کف آورد؟ آیا این امر ممکن است؟ آیا مسائل تئاتری یک کشور شصت میلیونی بدین ترتیب حل خواهد شد؟ تصویری از دو نقال «کارنامه ی بُندار بیدخش» با چشمانِ گریانِ زرینِ کوچک و چوهای زیربغل آبیلا پسبانی و پیش پرده « دو کاراکتره» اکبر عبدی در نمایش «دوستان با محبت» به صورت پراکنده از جلوی چشمم رژه می روند. « این دانش بسوزان!» صدای جوان بلندقدی از درونِ صف به هم فشرده، خطاب به دیگر قماشگران مرتب در ذهنم تکرار می شود: « خانوما، آقایون، تئاتر به کار فرهنگی، لطفاً همدیگر رو هل ندین!»

راستی چه وقت تئاتر به نیازی مثل غذاخوردن، مثل نفس کشیدن تبدیل خواهد شد؟ آیا زمانی فرا خواهد رسید که برای ادامه حیات فرهنگیمان آنقدر به تئاتر نیازمند بشویم که به اکسیژن؛ پُرش و ریزش قطرات آبی در اطرافم مرا به خود می آورد، ساعت پنج دقیقه به سه را نشان می دهد. تا قرار گفتگوی بعدی یک ساعت باقی مانده و الان حداقل نیم ساعتی وقتم به هدر رفته. نمی دانم چه کنم، از اطلاعات تئاتر شهر سؤال می کنم.

« بیرون منتظر باشین!»

در فکر اینم که مگر سالن تالار رودکی، تئاتر سنگلج، تالار اندیشه، تالار محراب، تالار مولوی و ... معمولاً خالی و راکد نیست. پس چرا حالا اینقدر به این ساختمان بند کرده اند، طوری که انگار از هر سوراخ و سبب اش می خواهند سالتی برای تئاتر در آورند؟ به اجراهایی که دیده ام فکر می کنم،

نکته، مشترکی در میان محبوب ترین و پر قماشگرترین اجراها وجود دارد

و آن وجود مهر و خنده و موسیقی است، به راحتی می توانم بنهم که بیست سال پس از انقلاب مردم خسته اند و به خنده و موسیقی محتاج اند، عدم سرگرمی های سالم و یا کمبود کنسرت و برنامه های موسیقی از یک سو و از سوی دیگر علاقه و نیاز مردم به این برنامه ها باعث شده است که تئاتر پس از انقلاب ایران سهمی مهمی را به برنامه های موزیکال اختصاص دهد. به خاطر بیابوریم که پر فروش ترین اجراهای ایرانی سال های اخیر (مثلاً « عشق آباد») نمایشهایی موزیکال بوده اند. بنابراین به سادگی می شود گفت که برای نوشتن نمایشنامه ای محبوب و پر قماشگر باید نمایشنامه ای موزیکال نوشت.

البته اجرای موسیقی زنده در نمایش شرایط خاصی دارد، به خوبی می دانیم که آواز خواندن مردان (حتی اگر بدصدا باشند) چه به صورت تک نفره و چه به صورت همناوایی بی مانع است. ولی آواز خواندن زنان داستان ها دارد. مثلاً در نمایش «عاشق کُشون» زن خواننده در یک جشن عروسی به روی صحنه می آید تا مثل هر شب برنامه اش را اجرا کند ولی تصادفاً آنشب صدایش گرفته است و نمی تواند بخواند! زنها معمولاً به صورت همناوایی در برنامه های موزیکال در کنار مردان می خوانند، گاهی هم نمی خوانند و فقط تظاهر به خواندن میکنند و بی صدا مثل ماهی ها برایمان لب بر هم می زنند. نمایش های کمدی بیشتر کمدی موقعیت و جر و بحث ها و تضادها و سوء تفاهم های زوج ها است.

(مثلاً « اینم از این» و «دوستان با محبت»). این شخصیت ها هرگز در مجادله و بحث های کلام و درگیری هایشان بی تربیتی نمی کنند و همه همیشه آدم های مؤدب و با نزاکتی باقی می مانند، در حالی که تئاتر سنتی ایران ما نمایش های «تخته حوضی» و «روحوضی» را داشته ایم و به خوبی به خاطر داریم که « مبارک» هر چه از دهنش در می آمد به همه می گُفت و هر وقت هم گیر می افتاد با همان لهجه، مخصوص خود حرفش را عوض می کرد و همین بازی با زبان یکی از عوامل اساسی تولید خنده بود. بگذریم، نکته دیگر این است که پس از سال ها سکوت، حالا کم کم می شود از «عشق» حرف زد، البته این عشق در محدوده معصومانه و مشروعی و محدودی باقی می ماند و جنبه زمینی، شهوتناک و یا پلکشت آن که سخت واقعی، ملموس و انسانی است چون قلمرویی ممنوعه باید ناپایده انگاشته شود، به طور مثال هر نوع اشاره جسمانی به بدن یا گیسو و یا هرگونه تماس بین بازیگر زن و مرد مردود

است، حتی اگر شرعاً به همدیگر محرم باشند و همین امکان بسیاری از میزانشن ها و رفتارهای صحنه، تئاتری را محدود می کند. نکته دیگر این است که در آثار اخیر نمایشنامه نویسان ایرانی، از میان آنهایی که من خوانده و یا دیده ام، برای احتراز از سوء تفاهم ها و حساسیت های بسیار سیاسی مسئولان امور، عامل « زمان» به معنای تاریخ وقوع حادثه یا داستان نمایش به زمانی بسیار انتزاعی تبدیل شده است. نویسنده معمولاً به گذشته ای دور اشارت دارد؛ به طور مثال پارس باستان در «کارنامه ی بُندار بیدخش»، دوره پر رونق تئاتر لاله زار در «دوستان با محبت» (یا قبل از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲) و بدین شکل نویسنده خود را از دام درگیری با « زمانه» می رهاوند. آیا مسائل تئاتری یک کشور شصت میلیونی به این سادگی ها حل خواهد شد؟ صدای ضجه بانو آنویی را در یک قدمی خودم، از پشت درختان پارک میشنوم.

با همین فکر مثل غریبه کوچکی که دیگران زبانش را نمی فهمند، آنطرفتر، سکوی دیگری را پیدا می کنم و در انتظاری غریب می نشینم. گفتگوهایی را که با چند کارشناس تئاتر داشته ام به خاطر می آید، همگی با امیدواری بسیار معتقد بودند که اگر اوضاع به همین شکل پیش برود سه تا چهار سال بعد تئاتر ایران در سطح جهانی قابل ارائه خواهد بود. آیا مسائل تئاتری یک کشور شصت میلیونی بدین سرعت حل خواهد شد؟ این جرقه های پراکنده از یک سو و استقبال مردم جوان و روشنفکران سویی دیگر، آیا روزی به دیگرگونی عظیمی خواهد انجامید؟ « نه، دبیر خامه بشکن، و این خشت را به آب زن!» برای من که دیگر فرصتی باقی نمانده، مرخصی ام تمام شده و فقط فردا را در تهران هستم، از سر بی حوصله گی دفتر تقویم را بیرون می آورم.

در این یک ماهه هیچ استراحتی به خودم نداده ام. همه اش کار و کار. فقط یک روز دیگر فرصت دارم. در عوض هشت اجرای تئاتری دیده ام و چهارده مصاحبه با هنرمندان قدیم و جدید تئاتر ایران داشته ام. « نه، دبیر، بمان و دست بکش!» پایان نمایش «دوستان با محبت» به یادم می آید، در آخر نمایش یکی از شخصیت ها بلیط هواپیمایش به آمریکا را پاره می کرد تا در ایران و در کنار دوستان با محبتش بماند، خُب من چه؟ آیا منم باید بلیط بازگشتم را پاره کنم، پیش درستانم بمانم که حتی اگر شده با پیژامه های راه راه در آسایشگاه سالمندان کمدی موزیکال «دوستان با محبت» را اجرا کنیم؟ یا بمانم و به زبان فارسی سره نمایش بنویسم؟ آیا حاصل زحماتم مثل «جام جم» در خدمت نیروهای پلیس قرار نخواهد گرفت؟ « جامم کو؟» فقط فردا! انگار که فقط آدمم تا خانواده تئاتری ام را ببینم و بس. در فکر اینم که صبح سه شنبه در فاصله ای قریب به پنج هزار کیلومتر با تئاتر شهر خواهم بود. توی دفترتم یادداشتی مینویسم: « زندگی واقعی مثل تئاتر نیست، به دکور و صحنه سازی هم نیازی ندارد؛ در این لحظه لزومی ندارد که دوستان با محبت برای همدیگر نقش آفرینی کنند. آنها در جام اندیشه هایمان هستند، در یادمان وجود دارند، همیشه در دلمان حضور دارند و همین خودش کافیت!»

دوباره به ساعتی نگاه می اندازم، ساعت سه و ربع شده است! « نیک است و نیکتر که این دانش بسوزانی!» آیا این انتظارها فایده ای خواهد داشت؟ آیا در زندگی، روزی من هم به نقطه ای خواهم رسید که جامم، قلم یعنی قلم را بشکنم؟ « مرا جام جهان بین گم شده!» یکدفعه همین فکر کلاهه ام می کند، می خواهم این نوشته را خط بزنم ولی قبل از اینکه به خودم بجنم باران قلبی دیوارهای تئاتر شهر به سویم پاشیده می شود و اول دفترم و سپس شیشه های عینکم را می پوشاند. حالا آشفته و بلا تکلیف، در زیر هجوم بارانی قلبی، بدون چتر، بیرون، جلوی «درب ورودی» تئاتر شهر، با ظاهری کاملاً خونسرد منتظر غریبه ای نشسته ام که هرگز نخواهد آمد.

پاریس - شنبه ۱۹ اردیبهشت ۱۳۷۷ (۹ مه ۱۹۹۸)

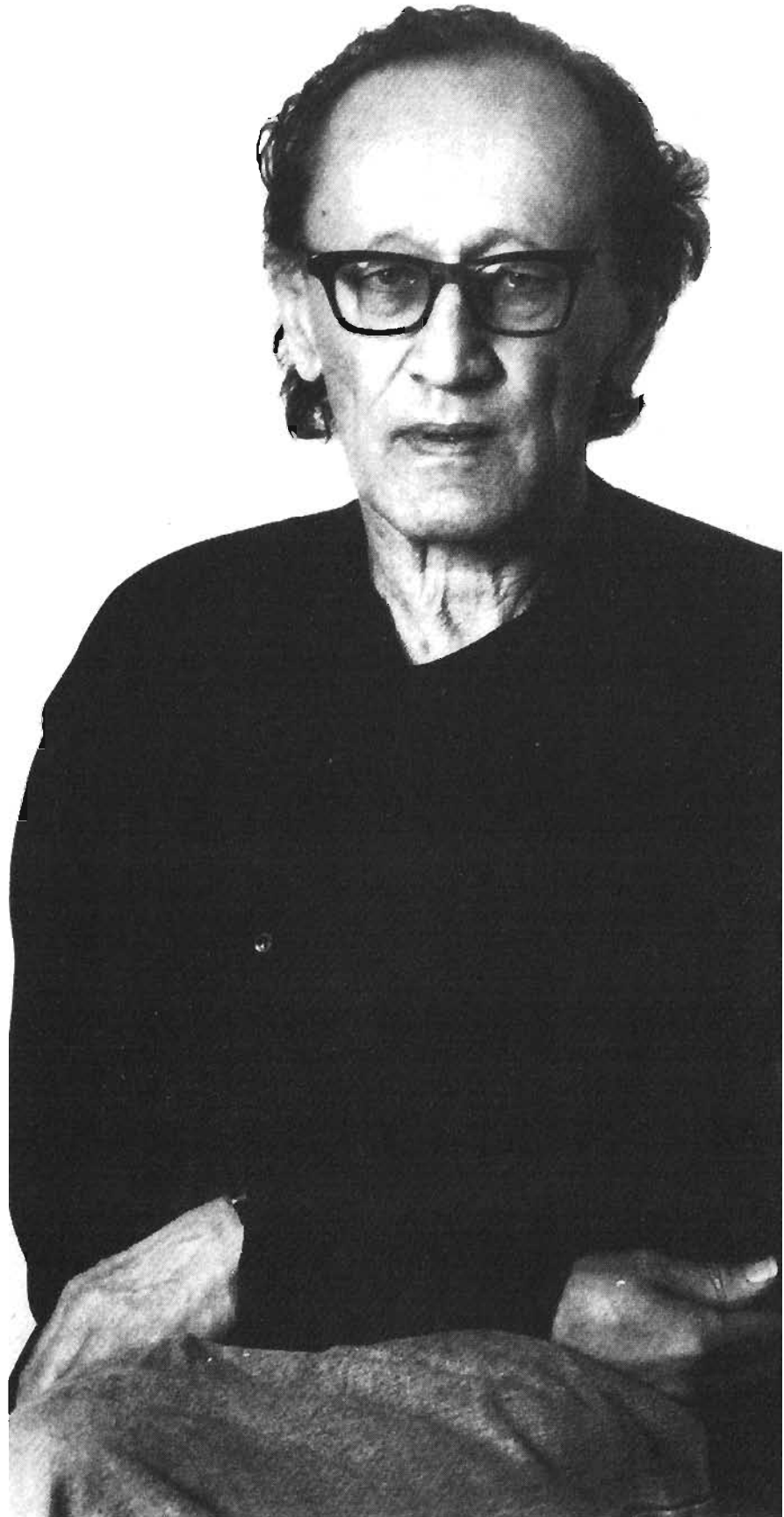
هاینر مولر

هاینر مولر در ۷ نوامبر ۱۹۹۵
عکس از: Karin Rocholl

«هاینر مولر» (Heiner Müller) در ۹ ژانویه سال ۱۹۲۹ در این دورف (Eppendorf) ایالت زاکسن (Sachsen) آلمان به دنیا آمد «هاینر مولر» دوران کودکی خود را تا زمان به قدرت رسیدن فاشیستها و دستگیری پدرش در سال ۱۹۳۳ که یک سوسیال دمکرات بود در آنجا گذراند. او اولین ملاقات خود را با پدرش چنین شرح می دهد: «آنجا یک منظره خالی و عجیبی بود و زندانها روی بلندی بودند، من و مادرم در بازداشتگاه از پشت سیم خاردار در ورودی با پدرم حرف می زدیم. او بسیار لاغر و کوچک بنظر می آمد. من نقاشیهایی را به او نشان دادم و او چند داستان برایم تعریف کرد، طوری که دیگر وقتی برای مادرم نماند.» او نوشتن را در سن ده سالگی با ترانه سرایی های کودکانه آغاز کرد و بعد از مدتی قطعه های کوچک تئاتری نوشت، که این قطعه ها بعد از فرار پدرش از «آلمان شرقی» (DDR) در سال ۱۹۵۱ از طرف پلیس مخفی همانند تمام نوشته های موجود در خانه ضبط شد. علیرغم فرار خانواده اش از (DDR) چه عواملی سبب ماندن او در آنجا شد را می توان در اظهاراتی یافت که او در باره هنر بیان کرده است. «پیش شرط توافق با موضوع است، پیش شرط نوشتن موافق بودن با موضوع است. توافقی همراه تنفر یا عشق به موضوع.» یا «مشکل دیگر، بحث زیبایی شناسی و بریریت است. اینکه هنر به وحشی گری صورتی زیبا می دهد. مکتب برای «هاکز» (Hacks) عذاب آور بود که من آنرا خوب می فهمم. او در یک مصاحبه گفت، این قطعه وحشی گری ست و وحشتناکتر آنکه زیباست. هنر یک ریشه خونین دارد و نیازمند به آن هم هست. بیان دراماتیک وابسته به پذیرش ترور و وحشت است.»

هاینر مولر خود را یک نویسنده سیاسی نمی دانست و به آنهایی که در نوشته هایش به جستجو و پیدا کردن چنین جنبه ای بودند و هستند می گوید: «طبیعی است که اینطور هم می توان خواند، آدم باید متن را دوباره بخواند یا سه باره، یا اینکه آنقدر متن را بخواند تا استالین و تروتسکی را در آن فراموش کند.»

بهترین تعریف جامع از اندیشه و روش هاینر مولر را خود او در خاتمه بیوگرافی اش چنین شرح می دهد: «نوشتن با سرعت فکر کردن برای نویسنده همیشه یک رویا خواهد بود. ابتدا کامپیوتر است که هنرمند را از مکلفات هنر رها می کند، ماشینی که راه را فقط به سوی کلیشه کوتاه می کند. مشکل یک قطعه بی عدالتی آن نسبت به شخصیت هاست و هم به شخص من. سعی در راضی کردن همه، به آشتی ناپذیری می کشد. همه چیز را فهمیدن یعنی نبخشدن. تا هنگام مرگم باید با این تضادها زندگی کنم. با خود تا حد امکان غریبه بودن»
هاینر مولر در ۳۰ دسامبر سال ۱۹۹۵ در برلین درگذشت.



ترجمه: حسین سعدالدین

روستائیان پشت به گودال ایستاده بودند. او به روستائیان نگاه کرد، روستائیان به او نگاه کردند. چشمهایشان از ترس گشاد شده بود، و از نفرت تنگ، سپس دوباره گشاد و دوباره تنگ. او به دستهایشان نگاه کرد؛ دستهایی از کارافتاده، و بعد به دست از کار افتاده خود، که عرق کرده بود. او با صدایی بلندتر از معمول فرمان همیشگی را تکرار کرد. «شلیک به دشمنان انقلاب». و قبل از همه خودش شلیک کرد. قطار گلوله سه پیکر را از روی لبه پر علف بدرون گودال پرتاب کرد.

آ:
من نمی خواهم بمیرم.
کر:
ما از تو نمی پرسیم، که آیا می خواهی بمیری.
دیوار پشت تو، آخرین دیوار پشت تو است.
انقلاب را دیگر نیازی به تو نیست.
او نیازمند مرگ تو است. اما تا زمانیکه آری نگفته ای
به آنچه که درباره تو حکم شده،
تو کارت را نکرده ای.
در برابر تفنگداران انقلاب، انقلابی که نیازمند مرگ تو است
بیاموز آخرین آموزه ات را، آخرین آموزه ات چنین است:
تو کسی که پشت به دیوار ایستاده ای، دشمن خود و ما هستی.
آ:
از زندانهای امسک Omsk تا اودسا Odessa
برجان من این عبارت نقش بسته بود
زیر میزهای درس و در آبریزگاه آنرا خوانده بودم
«کارگران جهان متحد شوید»
با مشت و قنداق تفنگها، با نوک و پاشنه چکمه ها
پسر یک شهروند ساده
با سماورش بر چوبفرش کهنه اتاق
برابر شمایل مقدس مهیا برای امری روحانی
اما من به موقع از مبداء خود بریدم.
در اجتماعات، تظاهرات، اعتصابها
زیر سم اسب قزاقهای دست راستی خورد شدم
مزدوران دولتی بی هیچ شفقتی شکنجه ام کردند
من در باره زندگی بعد از مرگ هیچ نیاموخته ام.
من کشتن را در جنگهای طولانی آموخته ام
ما می گفتیم: کسی که نخواهد بکشد، نایست هم بخورد.
سرنیزه را در دشمن فروبردن
پادو، افسر یا یک روستائی، کسی که به هیچ چیزی پی نبرده است
ما می گفتیم: این کاری است چون هر کار دیگر
پرسر کوفتن و در آن شلیک کردن.
آ (کر):
اما صبحگاهی در شهر ویتبسک
با نزدیک شدن هیاهوی کشتار
انقلاب از زبان حزب فرمانی به من ابلاغ کرد
تا در شهر ویتبسک تریبون انقلاب را عهده دار باشم
در شهر ویتبسک، تریبونی که مرگ را قسمت می کرد
مابین دشمنان انقلاب در شهر ویتبسک.
کر:
تو در جبهه جنگ داخلی مبارزه کردی
دشمن در تو ناتوانی نیافت

کر:
تو در جبهه جنگ داخلی مبارزه کردی
دشمن در تو ناتوانی نیافت
ما در تو ناتوانی نیافتیم
اکنون تو خود یک ناتوانی هستی
که آنرا دشمن نباید در ما بیابد.
تو مرگ را در شهر ویتبسک Witebsk قسمت کردی
با فرمان ما در میان دشمنان انقلاب
آگاه که، نان روزانه انقلاب
در شهر ویتبسک مانند دیگر شهرها
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد تا سبز بماند
ما با دستهای تو آنها را کشتیم،
اما صبحگاهی در شهر ویتبسک
تو خود با دست خود کشتار کردی
نه دشمنان ما را و نه به فرمان ما
و تو باید همچون یک دشمن کشته شوی.
در این آخرین میدان به کار خود پرداز
بر این مکان که انقلاب ترا برآن گماشته است
چون تو این مکان را بر پاهایت ترک نخواهی کرد
بر این دیوار که، آخرین دیوار تو خواهد بود
همچون دیگر کارهائیت که کرده ای
آگاه که، نان روزانه انقلاب
در شهر ویتبسک مانند دیگر شهرها
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد، تا سبز بماند
آ:
من کارم را کرده ام
کر:
یکن آخرین کارت را.
آ:
من برای انقلاب کشته ام.
کر:
بمیر برای آن.
آ:
من مرتکب اشتباهی شده ام.
کر:
تو همان اشتباه هستی.
آ:
من یک انسان هستم.
کر:
این دیگر چیست.

ما در تو ناتوانی نیافتیم.
ترک کن جبهه را و پای در این میدان بگذار
جائیکه انقلاب نیازمند تو است از هم اکنون
تا زمانی که او در میدانی دیگر نیازمند تو است.
راهبر باش مبارزه ما را پشت جبهه ها، مرگ را
میان دشمنان انقلاب قسمت کن.
(آکر)

و من موافق این فرمان بودم.
آگاه که، نان روزانه انقلاب
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد تا سبز بماند
و من موافق این فرمان بودم
فرمانی که انقلاب به من ابلاغ کرده بود
از زبان حزب در هیاهوی کشتار.
و این کشتار، کشتار دیگری بود
و این کاری همچون هرکار دیگر نبود.

کار تو امروز آغاز می شود. آنکس که پیش از تو عهده دار آن
بود

باید پیش از صبح کشته شود، همچون یک دشمن.
(آکر):

چرا او.

ب:

در برابر من سه روستائی

دشمنان ناآگاه انقلاب

دستهایشان بسته بر پشت با بندها

از کار افتاده، بسته به اسلحه

با فرمانی از انقلاب دست من

تپانچه من پشت گردنهایشان را نشانه رفته.

دشمنان آنها دشمن من هستند، اینرا من می دانم

اما اینان که برابر من ایستاده اند، با چهره اشان به سوی گودال

اینرا نمی دانند، و من کسی که اینرا می داند

چاره ای برای نادانی شان نمی شناسد

بجز گلوله، من مرگ را قسمت کردم

تپانچه دست سوم من

میان دشمنان انقلاب در شهر ویتبسک

آگاه که، نان روزانه انقلاب

مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز

باید از ریشه درآورد تا سبز بماند

آگاه که، با دست من انقلاب می کشد

من دیگر نمی دانم، من دیگر توان کشتن ندارم.

من از این فرمان دست می کشم

فرمانی که انقلاب به من ابلاغ کرده بود

صبحگاهی در شهر ویتبسک

از زبان حزب در هیاهوی کشتار.

من بندها را از دستها پاره می کنم

دشمنان ما، که نشان خورده اند

با ردی از کارشان چون همانندان من.

من می گویم، دشمنان شما، دشمنان ما هستند.

من می گویم، بروید به سوی کارهایتان.

کر: (بازیگران «ب» سه روستائی)

و آنها به سوی کارهایشان بازگشتند

سه دشمن انقلاب، بی هیچ پندی.

هنگامیکه او دست از فرمان کشید

فرمانی که انقلاب به او ابلاغ کرده بود

صبحگاهی در شهر ویتبسک

از زبان حزب در هیاهوی کشتار

این دست، دست دیگری بر گلولی ما بود.

همانا دست تو، دست تو نیست

همچون دست من که دست من نیست

پیش از آنکه انقلاب قطعاً پیروز گردد

در شهر ویتبسک مانند شهرهای دیگر.

همانا که نادانی می تواند بکشد

چنانکه پولاد می کشد، یا تب

اما دانایی کافی نیست، بلکه نادانی

باید برای همیشه پایان گیرد، و کشتن کافی نیست

چرا که کشتن خود یک دانش است

و باید فرا گرفته شود، تا بدین خاطر پایان گیرد

زیرا این امر طبیعی، دیگر طبیعی نیست

بلکه علف را باید از ریشه درآورد

و نان را باید قی کرد

تا پیروزی قطعی انقلاب

در شهر ویتبسک مانند دیگر شهرها

تا اینچنین علف سبز بماند و گرسنگی پایان گیرد.

کسی که بر خویشتن خویش همچون مایملک خود استوار است

او دشمن انقلاب است، چون دیگر دشمنان انقلاب

زیرا همانند ما، همانند ما نیست

و این ما نیستیم، انقلاب خود

با خود یگانه نیست، بلکه دشمن با

چنگ و دندان، سرنیزه و مسلسل

بر تصویر زنده انقلاب، نفیرهای هراس انگیزش را نقش می زند

و زخمهای او بر چهره ما حک می شود.

ب:

برای چه باید کشت، برای چه باید مرد

اگر ارزش انقلاب، انقلابی است

که به زعم آزاد شدگان ارزش آزادی.

آ:

این یا چیز دیگر را او به سوی هیاهوی کشتار می کشید

هیاهویی که افزون شده بود و هر زمان افزونتر می شد.

هزاران دست بر گلولی ما بود

علیه تردید به انقلاب، هیچ

چاره ای جز مرگ مرتد نبود

و من چشمی برای دستهایش نداشتم

هنگامیکه او مقابل تپانچه من ایستاده بود، با چهره اش به سوی

گودال

آیا دستهایش از کار افتاده بودند یا از کار افتاده نبودند

اما آن دستها سخت با بندها بسته بودند

و ما او را با دستهای من می کشیم

آگاه که، نان روزانه انقلاب

مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز

باید از ریشه درآورد تا سبز بماند

من اینرا می دانستم، که دیگران در صبحگاهی دیگر می کشتند

و روز سوم دوباره دیگران

و آنها نه دستی و نه چهره ای داشتند

بلکه چشمی که من با آن به آنها می نگریم

و دهانی که من با آن بسوی آنها حرف می زدم

تپانچه بود و کلام من گلوله

من فراموش نمی کردم، هنگامیکه آنها فریاد می کشیدند

در آن لحظه که تپانچه من آنها را به گودال می افکند

دشمنان انقلاب؛ بسوی دیگر دشمنان

و این کاری همچون هر کار دیگر بود.

من می دانستم وقتی به یک انسان شلیک کنی

از او همچون همه حیوانات خون جاری می شود

تفاوت ناچیزی میان مرده هاست

اما ناچیزی تنها لحظه ای می باید، چرا که انسان حیوان نیست:

صبح روز هفتم، من چهره اشان را دیدم

دستهایشان بر پشت با بندها بسته بود

با نشانه ای از کارهای مختلف

اگر آنها در انتظار بودند، با چهره‌هاشان بسوی گودال در انتظار مرگ از تپانچه من، و میان انگشت و ماشه تردید می‌نشست، و سنگین از کشتگان هفت صبح گردن من که یوغ انقلاب را می‌کشد تا تمامی یوغ‌ها بشکنند و دست من که به اسلحه بسته است با فرمان انقلاب که به من ابلاغ شد در صبحگاهی در شهر ویتبسک از زبان حزب در هیاهوی کشتار که مرگ را میان دشمنان انقلاب قسمت کنم تا با آن کشتن پایان گیرد، و من فرمان شلیک دادم در این صبح، همچون صبح روز اول «مرگ بر دشمنان انقلاب» و من مرگ را قسمت کردم، اما صدای من که فرمان شلیک داد، صدای من نبود و دست من که مرگ را قسمت کرد، دست من نبود و این کشتن یک کشتن دیگر بود و این کار همچون هر کار دیگر نبود و هنگام غروب چهره‌ام را دیدم که به من نگاه می‌کرد، اما نه با چشمهای من از درون آینه‌ای که از گلوله باران شهر بارها فتح شده تار شده بود و شب هنگام من مرد نبودم، سنگین از کشته‌های هفت صبح جنسیت من تپانچه بود که مرگ را قسمت می‌کرد در میان دشمنان انقلاب با چهره‌شان بسوی گودال آ (کر)

چرا من، مرا از این فرمان معاف کنید فرمانی که برای آن بس ناتوان هستم کر: چرا ترا. آ:

من در جبهه جنگ داخلی مبارزه کردم دشمن در من ناتوانی نیافت شما در من ناتوانی نیافتید اکنون من خود ناتوانی هستم که آنرا دشمن نباید در ما بیابد. من مرگ را در شهر ویتبسک قسمت کردم در میان دشمنان انقلاب در شهر ویتبسک آگاه که، نان روزانه انقلاب مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز باید از ریشه درآورد تا سبز بماند من فراموش نمی‌کردم، نه در صبحگاه سوم و نه در صبحگاه هفتم اما از صبحگاه دهم دیگر هیچ نمی‌دانم. کشتن و کشتن و از هر سه نفر شاید یکی بی‌گنا هست، او که برابر تپانچه من ایستاده، با چهره‌اش به سوی گودال. کر:

در این مبارزه که پایان نخواهد گرفت در شهر ویتبسک، همچون شهرهای دیگر چه با پیروزی، چه با نابودیمان هر یک از ما با دو دست ناتوان کار دو هزار دست را پیش می‌برد، دستهای شکسته دستهای بسته به زنجیر و بند، دستهای له شده، دستهای بر گلولی ما. ما هزاران دست بر گلویمان داریم و هیچ نفسی، برای پرسش بی‌گناهی یا گناه نیست هر دستی بر گلولی ما، اینکه از چه تباری است

آیا از کار افتاده است و یا از کار افتاده نیست آیا فقر یا نادانی درباره ریشه‌های فقر آنرا بر گلولی ما گره زده یا اینکه ترس از انقلاب، انقلابی که از ریشه در می‌آورد تو که هستی، گر نه یکی چون ما یا تافته‌ای جدا بافته، که بر ناتوانی خود تأکید می‌کند. آنکس که با دهان تو من می‌گوید، غیر از تو است تا پیش از پیروزی قطعی انقلاب در شهر ویتبسک همچون شهرهای دیگر تو مالک خود نیستی، انقلاب با دست تو می‌کشد، با تمام دستهایی که انقلاب می‌کشد تو هم می‌کشی ناتوانی تو، ناتوانی ماست. وجدان تو شکافی در خود آگاهی تو است و نیز شکافی در جبهه ما. تو که هستی آ:

یک سرباز انقلاب کر: پس تو می‌خواهی که انقلاب ترا از این فرمان معاف کند فرمانی که تو برای آن بس ناتوان هستی. فرمانی که باید اجرا شود بدست تو یا دیگری آ (کر):

نه، / و کشتن ادامه یافت، چهره به سوی گودال صبحگاه بعد یک روستایی در برابر تپانچه من همانگونه که پیشتر همانند او در صبحهای دیگر همانگونه که پیشتر همانند من در برابر تپانچه دیگران بر پشت عرق ترس، چهار مبارز انقلاب را به دشمنان خود و ما لو داده بود بر پشت عرق ترس، ایستاده در برابر تپانچه دیگران همانند او را کشته‌اند و همانند مرا دو هزار سال تمام با چرخ دار بند یوغ شلاق پرس بدست همانند دشمن من که دشمن اوست و اکنون گردن او در تیررس تپانچه من من چرخ دار بند یوغ شلاق پرس من در برابر تپانچه ام چهره ام به سوی گودال من تپانچه ام، گردنم در تیر رس آن. آگاه که، با دست من انقلاب می‌کشد انقلاب نابود کننده چرخ دار یوغ شلاق پرس و نا آگاه از این، در برابر تپانچه من یک انسان من میان دست و تپانچه، انگشت و ماشه من شکافی در خود آگاهی خویشتم، شکافی در جبهه ما. کر:

کشتن انسانها مأموریت تو نیست، بلکه کشتن دشمنان، چرا که انسان ناشناخته است. ما می‌دانیم، که کشتن یک کار است ولی انسان از کار خود فراتر است. تا پیروزی قطعی انقلاب در شهر ویتبسک مانند دیگر شهرها نخواهیم دانست که یک انسان چیست. زیرا او کار ماست، این ناشناخته پشت ماسکها، این دفن شده در لجن زار تاریخش این واقعیت پنهان زیر جذام این جان زنده درون سنگواره‌ها زیرا که انقلاب ماسکهایش را پاره می‌کند جذامش را می‌زداید، تصویرش را از لجن سنگ شده تاریخش می‌شوید انسان با چنگ و دندان، سرنیزه و مسلسل

برخاسته از زنجیرهای جنسی
بند ناف خونین او در جرقه آغازی راستین
پاره می‌شود و خویشتن خویش را می‌شناسد
یکی دیگران را با تفاوتش با آنها
انقلاب با ریشه بیرون می‌کشد از درون انسانها انسانها را.
آنچه محسوب می‌شود، نمونه است، مرگ بی‌معناست.
آ:

اما میان هیاهوی کشتار که افزون شده بود
و هر دم افزونتر می‌شد، من با دستهای خونین ایستاده بودم
سریاز و سرنیزه انقلاب
و با صدایم از یقین می‌پرسیدم.
آ (کر)

آیا کشتن پایان خواهد گرفت، اگر انقلاب پیروز شود.
آیا انقلاب پیروز خواهد شد. تا به کی هنوز.
کر:

تو می‌دانی، آنچه ما می‌دانیم، ما می‌دانیم، آنچه تو می‌دانی.
یا انقلاب پیروز خواهد شد یا انسان وجود نخواهد داشت
چرا که در تراکم انسانیت محو می‌شود
آ:

و من صدایم را شنیدم
در این صبح همچون صبحهای دیگر که می‌گفت
«مرگ بر دشمنان انقلاب» و من دیدم
او را که من بودم چیزی از گوشت، خون
و یا ماده‌ای دیگر را می‌کشد، بی‌پرسی از گناه یا بی‌گناهی
بی‌پرسی از نامها و نه از دشمن بودن
یا دشمن نبودنشان، و این چیز دیگر تکان نمی‌خورد
اما او که من بودم دست از کشتن آن نمی‌کشید.
او می‌گفت: / (کر) من بار خود بر زمین افکنده ام
برگردن من دیگر کشته‌ها سنگینی نمی‌کنند
یک انسان چیزی است، که به آن شلیک می‌کنند
تا از آوار انسانها، انسان برخیزد
و آن زمان که او بارها و بارها شلیک کرده بود
از میان پوست از هم دریده، در گوشت
خون آلود، براستخوانهای خرد شده، با پاهایش
نعش‌ها را کنار زد
آ(کر)

من آنچه را که کشته‌ام به زیر چکمه می‌گیرم
من بر مرده‌هایم پایکوبان می‌رقصم
برای من کشتن آنچه که باید بمیرد، کافی نیست
تنها برای آنکه انقلاب پیروز شود و کشتن پایان گیرد
بلکه دیگر چیزی نباید به جا بماند و کاملاً هیچ
و این چیز باید از چهره زمین محو شود
سفره‌ای پاک برای آیندگان.
کر:

ما نعره‌هایش را شنیدیم و آنچه را که کرده بود دیدیم
نه به فرمان ما، و او دست از فریاد کشیدن نمی‌کشید
یا صدای انسانی که انسانها را می‌بلعید.
آنجا ما دانستیم، که کارش او را از پای درآورده
و زمان او به سر آمده و او را روانه کردیم
یک دشمن انقلاب همچون دیگر دشمنان
و نه همچون دیگران، چرا که او یگانه دشمن خود نیز بود
آگاه که، نان روزانه انقلاب
مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد تا سبز بماند
اما او بار خود را بر زمین افکنده بود
باری که می‌بایست تا پیروزی قطعی انقلاب حمل شود
برگردن او دیگر کشته‌ها سنگینی نمی‌کردند
سنگینی، تا آنزمان که انقلاب پیروز شود
بلکه بار او طعمه او بود

اینگونه بود که انقلاب دیگر برای او جایی نداشت
و او برای خود دیگر جایی نداشت
مگر در برابر سلاح بدستان انقلاب.
آ:

بعد از آنکه از من کارم را گرفتند
و از دستم تپانچه‌ام را گرفتند
و انگشتانم چنان بودند که گویی هنوز به تپانچه گره خورده باشم
جدای از خودم، آنچه را کرده بودم دیدم
و پیش از آنکه روانه‌ام کنند، صدایم را
و باز هیاهوی کشتار را شنیدم
که افزون شده بود و هر دم افزونتر می‌شد.
آ (کر)

مرا اما همانندان من به سوی دیوار راهبری می‌کنند اکنون
و من کسی که اینرا می‌فهمد، نمی‌فهمم.
چرا.

کر :
تو می‌دانی، آنچه ما می‌دانیم، ما می‌دانیم، آنچه تو می‌دانی.
کار تو خونین بود و همچون هر کار دیگر نبود
اما کاری است که باید انجام شود همچون هر کار دیگر
بدست این یک یا کسی دیگر.
آ:

من کارم را کرده‌ام، دستم را ببینید.
کر :

ما می‌بینیم که دست تو خونین است.
آ :

چگونه نه.
و بلند تر از هیاهوی کشتار سکوت بود
به درازای یک لحظه در شهر ویتبسک
و این لحظه طولانی تر از زندگی من بود.
من یک انسان هستم. انسان ماشینی نیست
کشتن و کشتن، همان اتفاق همیشگی بعد از هر کشتار
من نمی‌توانستم، به من خواب ماشینی را بدهید.
کر :

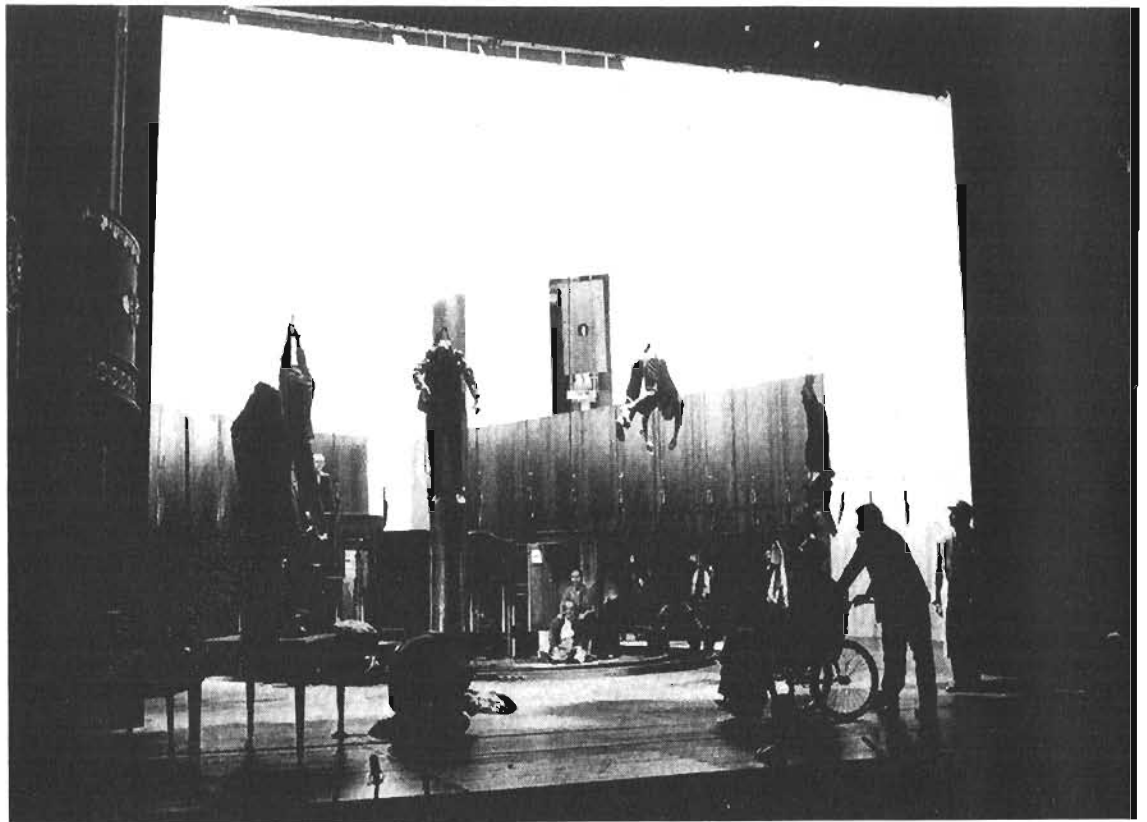
نه، تا پیروزی قطعی انقلاب
در شهر ویتبسک مانند سایر شهرها
نخواهیم دانست که این انسان چیست.
آ :

من می‌خواهم بدانم، اکنون و اینجا.
من در این صبحگاه در شهر ویتبسک می‌پرسم
با چکمه‌های خونین بر آخرین راهم
که مرا به سوی مرگ رهنمون است، راهی که برای آن زمانی نیست
با آخرین نفسم، اکنون و اینجا
از انقلاب در باره انسانها می‌پرسم.
کر:

تو بسیار زود می‌پرسی. ما به تو کمکی نمی‌توانیم بکنیم
و پرسش تو کمکی به انقلاب نمی‌کند.
به هیاهوی کشتار گوش کن.
آ:

من تنها یک زمان دارم.
پشت هیاهوی کشتار، چون برف سیاهی
سکوت درانتظار من است
کر :

تو فقط یک مرگ را می‌میری
اما انقلاب مرگهای بسیاری را می‌میرد
انقلاب زمانهای بسیاری دارد،
که هیچکدامشان زائد نیست. یا انسان فراتر از کارش هست
یا نخواهد بود، تو دیگر نیستی
بلکه ترا کارت از پای درآورده
تو باید از چهره زمین محو شوی



موزر نوشته ۱۹۷۰
اولین اجرای نمایش
در «آوستین»، «نگراس»
سال ۱۹۷۵

«دریچه نشان برلین»
سال ۱۹۹۱
کارگردان: هاینر مولر
عکس از: David Baltzer

این خون، خونی که تو با آن دستهایت را لکه دار کرده‌ای
هنگامی که او دست انقلاب بود
باید با خون تو، از نام انقلاب شسته شود
انقلابی که به هر دستی نیازمند است
اما به دست تو دیگر نه.
آ:

من با فرمان شما
کشتم
کر:

و بدون فرمان ما
میان انگشت و ماشه لحظه ای
که زمان تو و ما بود، میان دست و تپانچه فاصله‌ای
که مکان تو در جبهه انقلاب بود
اما هنگامی که دست تو با تپانچه یگانه شد
و تو با کار خود یگانه شدی
و دیگر بر آن آگاهی نداشتی
کاری که باید اینجا و امروز انجام شود
تا دیگر از سوی هیچکس انجام نشود
مکان تو یک شکاف در جبهه ما بود
و برای تو دیگر در جبهه ما جایی نبود.
دهشتناک است عادت و مرگ آور، آسانی
گذشته با ریشه های بسیار در ما خانه کرده
گذشته‌ای که همه ریشه‌هایش را باید کند.
در ناتوانی ما مرده‌هایی که باید دفن شوند
دوباره و دوباره بر می‌خیزند
هر یک از ما باید خود را ترک کند
اما مجاز نیست هر یک از ما دیگران را ترک کند.

تو این و تو آن دیگری هستی
آن که تو به زیر چکمه‌هایت پاره پاره کردی
آن که ترا به زیر چکمه‌هایت پاره پاره کرد
تو خود را ترک کردی، یکی دیگری را
انقلاب ترا رها نمی‌کند، مردن را بیاموز

آنچه تو می‌آموزی، بر تجربه‌های ما می‌افزاید
آموزنده بمیر، انقلاب را رها مکن
آ:

من امتناع می‌کنم. من مرگم را نمی‌پذیرم
زندگی من از آن من است
کر:

هیچی مایملک تو است.
آ (کر)

من نمی‌خواهم بمیرم. من خود را بر خاک می‌افکنم
من خود را با همه دستها سخت بر زمین بند می‌کنم
من زمین را میان دندانهایم سخت می‌فشرم
زمینی که نمی‌خواهم ترکش کنم. من فریاد می‌کنم.
کر (آ):

ما می‌دانیم، که مردن یک کار است
ترس تو از آن تو است
آ (کر)

بعد از مرگ چه می‌آید
آ (کر)

او همچنان پرسش‌کنان و نه فریادکشان
از زمین برخاست، و ما به او جواب دادیم:
تو می‌دانی آنچه ما می‌دانیم، و ما می‌دانیم آنچه تو می‌دانی
و پرسش تو به انقلاب کمک نمی‌کند.

اگر زندگی جوابی خواهد بود
شاید پرسش تو مجاز باشد. اما انقلاب نیازمند
آری تو به مرگ تو است. و او دیگر نرسید
بلکه به سوی دیوار رفت و فرمان آتش داد
آگاه که، نان روزانه انقلاب

مرگ دشمنان اوست، آگاه که، علف را هنوز
باید از ریشه درآورد تا سبز بماند.
آ (کر)

مرگ بر دشمنان انقلاب.

عبور ناپیدا

اوت ۱۹۹۷

اشیاء صاحب اشیاء را تصاحب می کنند و من چهره ام را در آینه نمی بینم. من آنچه را که نمی گویم بیان می کنم. من هستم اما نیستم. و من پا به جایی می گذارم که مرا به جایی که نمی خواهم می برد، به سرزمینی که تبعیدگاه من است. «ادواردو گالیانو - ترجمه مسعود زاهدی از مجله گردون»

یک اتاق، که تنها طرحی از یک اتاق را نشان می دهد. تمامی اتاق با داربستی چوبی ساخته شده و تنها داربست است که فضای داخل اتاق را از فضای بیرون جدا می کند. بر این داربست دو در، یکی سمت راست صحنه و یکی سمت چپ نصب شده اند. درها واقعی هستند - یک پنجره به طرف تماشاگر، شکل پنجره ساده، بدون شیشه و پرده، یک آینه نسبتاً بزرگ، عمود جهت روپروی پنجره، مایل به سمت راست. یک میز ساده چوبی وسط اتاق. بقیه اشیاء توسط مرد وارد صحنه می شوند. چاقو، نردبان، ژامبون و ظرف آب بعد از وارد شدن در صحنه می مانند. تمامی صحنه ها توسط یک مرد اجرا می شوند. مرد لباس ساده ای به تن دارد، پیراهن سفید و کت و شلوار سیاه. صحنه ها در نور ضعیفی که قبل از سحر را تداعی می کند اجرا می شوند. مرد در تمامی صحنه ها از در سمت راست وارد صحنه می شود و از همان در خارج می شود.



صحنه یکم
مرد از در اول وارد اتاق می شود. نردبانی چوبی بر دوش و یک تکه بزرگ ژامبون (ران خوک خشک شده) در دست پیش قرار دارد. مرد به طرف میز می رود، ژامبون را روی میز می گذارد و نردبان را عمود بر زمین قرار می دهد. لحظه ای به در دوم خیره می شود. بعد نردبان را مابین پنجره و در دوم بر داربست اتاق تکیه می دهد. از نردبان بالا می رود. در حین بالا رفتن چشمش به پنجره می افتد. از نردبان پائین می آید و نردبان را در جهت مقابل پنجره بر داربست تکیه می دهد. بطرف میز برمی گردد، ژامبون را که نخ به انتهای آن بسته شده بر می دارد و از نردبان بالا می رود، ژامبون را به کمک نخ از داربست، سمت راست نردبان تقریباً وسط اتاق آویزان می کند. بطرف میز برمی گردد، چاقوی بزرگی (چاقوی آشپزخانه) از جیب کت خود بیرون می آورد و آنرا روی میز می گذارد. بطرف ژامبون می رود، دستی به آن می کشد و آنرا به نوسان در می آورد. لحظه ای به آینه خیره می شود و از همان در اول از اتاق خارج می شود.

نمایش بی کلام

نوشته: مسعود سعدالدین

صحنه پنجم
مرد از در همیشگی وارد اتاق می‌شود. در حال کشیدن یک گونی سنگین است. به آهستگی و سختی همانطور که گونی را می‌کشد به میز نزدیک می‌شود. گونی را رها می‌کند و فاصله خود را با در دوم می‌سنجد. دوباره گونی را می‌کشد تا به ته میز می‌رسد. گونی را رها می‌کند. در حال استراحت به اشیاء اتاق و عکس روی آینه نگاه می‌کند و باز گونی را می‌کشد تا به در دوم می‌رسد. گونی را رها می‌کند و به در دوم تکیه می‌دهد. بر می‌گردد و از طرف دیگر میز گونی را به پنجره نزدیک می‌کند. به پنجره، پشت به تماشاگر تکیه می‌دهد و به عکس و نردبان خیره می‌شود. کشیدن گونی را به طرف در اول ادامه می‌دهد. به در اول می‌رسد و از آن خارج می‌شود.

صحنه ششم
صحنه کاملاً تاریک است. در اول باز می‌شود و مرد با یک گردهسوز «چراغ نفتی» وارد اتاق می‌شود. مرد به آهستگی قدم بر می‌دارد. نور چراغ در آینه می‌افتد و او لحظه‌ای به آینه و عکس نگاه می‌کند. بعد به ژامبون نزدیک می‌شود و آنرا به نوسان در می‌آورد. جلوی نردبان لحظه‌ای می‌ایستد و به در دوم نزدیک می‌شود. روبروی در دوم لحظه‌ای مکث می‌کند. از طرف دیگر میز به پنجره نزدیک می‌شود و به بیرون پنجره نگاهی می‌اندازد. به سوی میز می‌رود. چاقوی روی میز را در دست می‌گیرد و دوباره آنرا روی میز می‌گذارد. به طرف نردبان می‌رود و چند پله از آن بالا می‌رود و همانطور چراغ به دست و پشت به تماشاگر چند دقیقه متوقف می‌شود. بعد پائین می‌آید و از در اول خارج می‌شود.

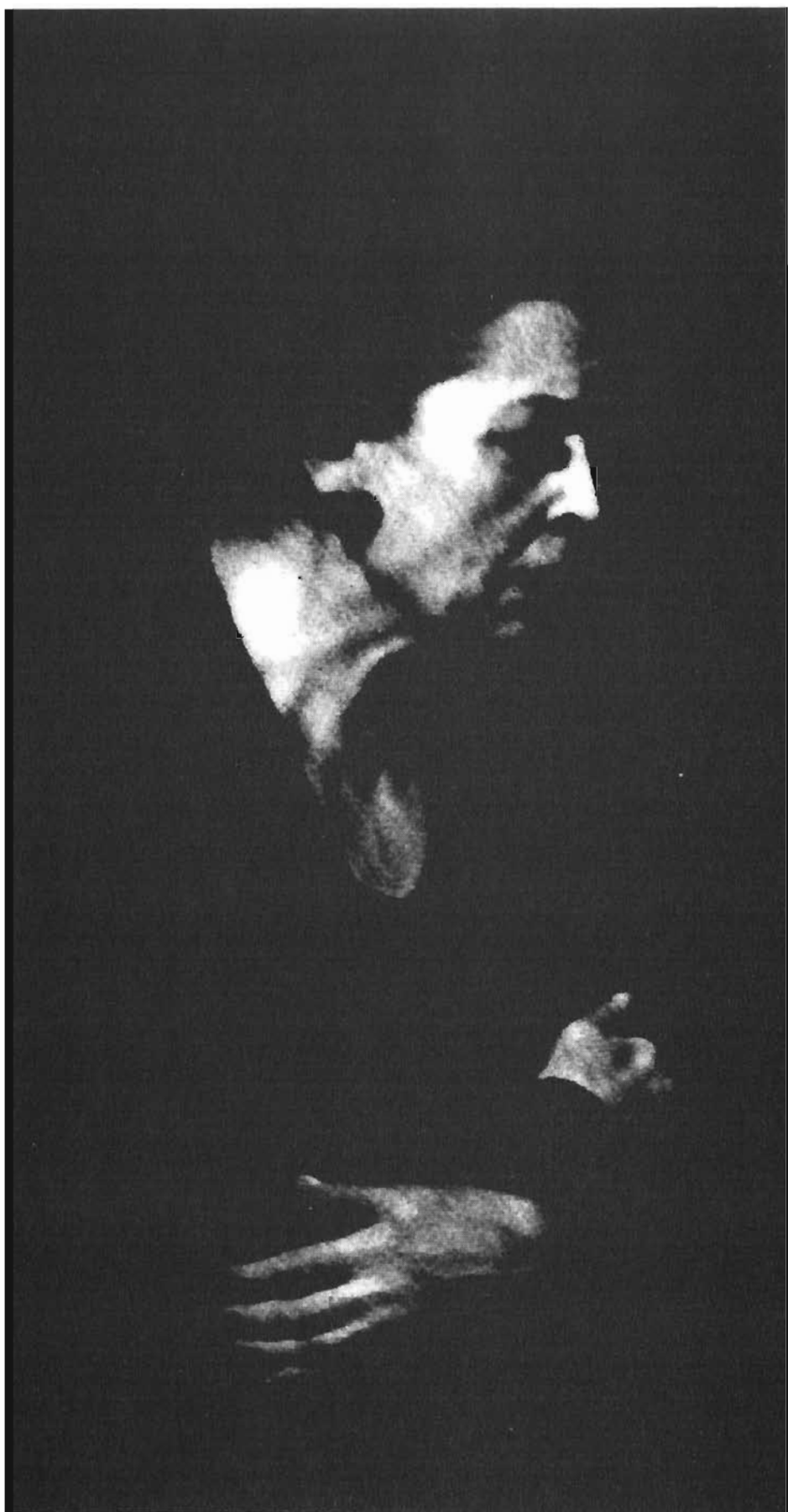
صحنه هفتم
مرد با یک سطل رنگ سفید و یک قلم موی پهن از همان در همیشگی وارد می‌شود. سطل رنگ و قلم مو را روی میز می‌گذارد و به آینه و عکس زن خیره می‌شود. مدتی در همین حال می‌ماند.
بعد سطل رنگ را باز می‌کند و آنرا کنار آینه روی زمین قرار می‌دهد. قلم مو را بر می‌دارد و آینه و عکس را با رنگ سفید رنگ می‌کند. تمامی آینه و عکس با رنگ سفید پوشیده می‌شوند. در سطل را می‌بندد و با قلم مو روی میز می‌گذارد. به سوی پنجره می‌رود و به بیرون (به سوی تماشاگر) نگاه می‌کند. صحنه کم‌کم تاریک می‌شود. قبل از تاریکی مطلق چهره مرد و سفیدی آینه به صورتی محو دیده می‌شوند. بعد همه چیز سیاه است.

ضمیمه:
قبل از شروع هر صحنه، ابتدا صحنه از تاریکی مطلق، کمی روشن می‌شود. بعضی صحنه‌ها مثل صحنه ظرف آب، بیشتر و در بعضی صحنه‌ها مثل صحنه گردهسوز اصلاً صحنه روشنائی ندارد و گردهسوز صحنه را روشن می‌کند. در پایان هر صحنه و بعد از بیرون رفتن مرد از اتاق دوباره صحنه تاریک می‌شود. مجموعاً همه صحنه‌ها در نور نسبتاً ضعیفی اجرا می‌شوند.

صحنه دوم
مرد از همان در اول وارد اتاق می‌شود. پاکت بزرگی در دست دارد. به وسط اتاق می‌رود و پاکت را روی میز می‌گذارد. به طرف آینه می‌رود و خود را در آینه نگاه می‌کند. به طرف میز بر می‌گردد و از درون پاکت عکسی بیرون می‌آورد. عکی چهره زنی است در اندازه طبیعی که لبخندی به لب دارد. عکس را وسط آینه به بلندی نقطه‌ای که چهره خود او در آینه دیده می‌شود می‌چسباند. کمی عقب‌تر می‌رود و به چهره زن نگاه می‌کند. به طرف نردبان می‌رود و روی یکی از پله‌های نردبان می‌نشیند. مدتی در همین حال می‌ماند، بعد بلند می‌شود میز را دور می‌زند و همانطور که به عکس نگاه می‌کند از در اول خارج می‌شود.

صحنه سوم
مرد از در اول وارد اتاق می‌شود. جاروی دسته دار بلندی از نوعی که رفتگرهای خیابانی، قدیم از آن استفاده می‌کردند در دست دارد. اتاق باز هم تاریکتر است و قبل از سپیده دم را تداعی می‌کند. مرد خواب آلود و درخود است. تنها به زمین نگاه می‌کند، به طرف در دوم می‌رود و از آنطرف اتاق شروع می‌کند به جارو کردن کف اتاق. نگاهش به زمین است و با حرکاتی آرام و یکنواخت تمامی اتاق را جارو می‌کند. وقتی به در اول می‌رسد، کوتاه نگاهی به اتاق می‌اندازد و از در اول خارج می‌شود.

صحنه چهارم
مرد از در اول وارد اتاق می‌شود. ظرف بزرگی آب در دست دارد. آنرا روی میز می‌گذارد. کتش را در می‌آورد و آنطرف میز می‌گذارد. پشت میز روبروی در دوم ایستاده است. آستین‌هایش را بالا می‌زند و صورت خود را با آب می‌شوید. این عمل غیر اختیاریست و دائماً تکرار می‌شود. شاید چند دقیقه این کار را تکرار می‌کند. بعد همانطور بی‌اختیار عمل شستن قطع می‌شود. دستمالی از جیب شلوارش بیرون می‌آورد و صورت خود را خشک می‌کند. در عین حال که به در دوم خیره شده، کتش را از روی میز بر می‌دارد و از در اول خارج می‌شود.



لرتا درگذشت

هنرمند تئاتر لرتا که سالها
از صحنه تئاتر کناره گرفته بود
در رین درگذشت
یادش و هنرش در خاطره
هنرمندان و هنردوستان
خواهد ماند

لرتا، درخشش نگین انگشتی تئاتر ایران خاموش شد

نصرت کریمی

آرایش من با زنده یاد لرتا هنرمندی که بیش از نیم قرن ملکه بی رقیب صحنه تئاتر ایران بود. در فروردین ۱۳۲۳ اتفاق افتاد. در این سال تئاتر فرهنگ در لاله زار محل فعلی تئاتر پارس با نمایشنامه «ولپن» اثر بن جانسون افتتاح شد. از چند ماه قبل از افتتاح، زنده یاد سیدعبدالحسین نوشین کارگردان و همسر لرتا، نمایشنامه را با افراد گروه که اکثرا از شاگردهای او بودند تمرین می‌کرد. در این تمرین‌ها لرتا حضور نداشت، وقتی صحنه تئاتر برای تمرین آماده شد ناگهان با خانم زیبا و شیک پوشی مواجه شدیم که نام او بانو لرتا بود. او با وجودی که در تمرین‌های قبلی حضور نداشت، در منزل چنان عمیق روی نقش کلمبا که به عهده داشت کار کرده بود که از همه ماهرانه‌تر ایفای نقش می‌نمود. بعدها وقتی به‌استمرار همکاری بیشتر با او آشنا شدم به سطح فرهنگ عمومی و دانش او پی بردم. او یگانه بانوی تحصیل کرده‌ای بود که تا پایان عمر از مطالعه منفک نشد. در سالهای ۱۳۲۰ بانوانی که به چند زبان تسلط داشتند انگشت شمار بودند، لرتا به زبانهای ارمنی، روسی، فرانسه، و فارسی تکلم می‌کرد. او با استعدادی کم نظیر در کنار همسرش نوشین که از روشنفکران طراز اول زمان خویش بود و با فرهیختگانی چون هدایت، ناتل خانلری، بزرگ علوی و امثالهم معاشرت داشت، با پویایی دانما در حال رشد و اعتلا بود، اجرای نقش او با سایر بازیگران فرسنگها فاصله داشت. او هم‌طراز آکتیویست‌های اروپایی اجرای نقش می‌کرد.

به محض ورود به صحنه آنچنان با مبانی استتیک راه می‌رفت و حرکت می‌کرد و با صدای رسا و تلفظ دقیق، احساسات زنده، بدون تصنع اجرای نقش می‌کرد که تمام تماشاگران تحت تأثیر قرار می‌گرفتند. در فن بیان با وجودی که در محاوره روزمره کمی لهجه ارمنی داشت، تحت تعلیم زنده یاد نوشین روی صحنه بیانی دلنشین داشت. هنگامی که شکسپیرین مشهور پاپازیان کارگردان و بازیگر جمهوری ارمنستان در زمان رضا شاه برای اجرای نمایشنامه اتللو به ایران دعوت شده بود، برای اجرای نقش دزدمونا لرتا را که در آن زمان دوشیزه‌ای نو جوان بود انتخاب کرد، من به علت صغر سن نمی‌توانستم شاهد اجرای این نمایش باشم اما از مرحوم نصرت‌اله محتشم شنیدم که لرتا هم‌طراز پاپازیان اجرای نقش می‌کرده است. لرتا از سالهای ۱۳۰۵ در گروههای تئاتری ارمنی و ایرانی همیشه مجری نقش اول با درخشش چشمگیر بود. در جامعه بارید در اپرت‌های یوسف و زلیخا، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، ترانه‌های دراماتیک مربوط به نقش اول را اجرا کرده است که در یک صفحه قدیمی از آن زمان در آرشیو رادیو ایران موجود است. ترانه‌های «دوستان شرح پریشانی من گوش کنید».

من در تئاتر فرهنگ که به‌عنوان گریمر و بازیگر فعالیت هنری داشتم او را هنرمندی مهربان، دور از تکبر و نخوت، انساندوست، عدالتخواه، طنز فهم و بشاش یافتم. در مدت بیش از نیم قرن که هم استادم بود و هم همکارم و هم دوست خانوادگیم، هرگز رفتار نابهنجار از او ندیدم و سخن هجو و مبتذل از او نشنیدم، او به

آشنایی من با زنده یاد لرتا هنرمندی که بیش از نیم قرن ملکه بی رقیب صحنه تئاتر ایران بود. در فروردین ۱۳۲۳ اتفاق افتاد. در این سال تئاتر فرهنگ در لاله زار محل فعلی تئاتر پارس با نمایشنامه «ولپن» اثر بن جانسون افتتاح شد. از چند ماه قبل از افتتاح، زنده یاد سیدعبدالحسین نوشین کارگردان و همسر لرتا، نمایشنامه را با افراد گروه که اکثرا از شاگردهای او بودند تمرین می‌کرد. در این تمرین‌ها لرتا حضور نداشت، وقتی صحنه تئاتر برای تمرین آماده شد ناگهان با خانم زیبا و شیک پوشی مواجه شدیم که نام او بانو لرتا بود. او با وجودی که در تمرین‌های قبلی حضور نداشت، در منزل چنان عمیق روی نقش کلمبا که به عهده داشت کار کرده بود که از همه ماهرانه‌تر ایفای نقش می‌نمود. بعدها وقتی به‌استمرار همکاری بیشتر با او آشنا شدم به سطح فرهنگ عمومی و دانش او پی بردم. او یگانه بانوی تحصیل کرده‌ای بود که تا پایان عمر از مطالعه منفک نشد. در سالهای ۱۳۲۰ بانوانی که به چند زبان تسلط داشتند انگشت شمار بودند، لرتا به زبانهای ارمنی، روسی، فرانسه، و فارسی تکلم می‌کرد. او با استعدادی کم نظیر در کنار همسرش نوشین که از روشنفکران طراز اول زمان خویش بود و با فرهیختگانی چون هدایت، ناتل خانلری، بزرگ علوی و امثالهم معاشرت داشت، با پویایی دانما در حال رشد و اعتلا بود، اجرای نقش او با سایر بازیگران فرسنگها فاصله داشت. او هم‌طراز آکتیویست‌های اروپایی اجرای نقش می‌کرد.

به محض ورود به صحنه آنچنان با مبانی استتیک راه می‌رفت و حرکت می‌کرد و با صدای رسا و تلفظ دقیق، احساسات زنده، بدون تصنع اجرای نقش می‌کرد که تمام تماشاگران تحت تأثیر قرار می‌گرفتند. در فن بیان با وجودی که در محاوره روزمره کمی لهجه ارمنی داشت، تحت تعلیم زنده یاد نوشین روی صحنه بیانی دلنشین داشت. هنگامی که شکسپیرین مشهور پاپازیان کارگردان و بازیگر جمهوری ارمنستان در زمان رضا شاه برای اجرای نمایشنامه اتللو به ایران دعوت شده بود، برای اجرای نقش دزدمونا لرتا را که در آن زمان دوشیزه‌ای نو جوان بود انتخاب کرد، من به علت صغر سن نمی‌توانستم شاهد اجرای این نمایش باشم اما از مرحوم نصرت‌اله محتشم شنیدم که لرتا هم‌طراز پاپازیان اجرای نقش می‌کرده است. لرتا از سالهای ۱۳۰۵ در گروههای تئاتری ارمنی و ایرانی همیشه مجری نقش اول با درخشش چشمگیر بود. در جامعه بارید در اپرت‌های یوسف و زلیخا، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، ترانه‌های دراماتیک مربوط به نقش اول را اجرا کرده است که در یک صفحه قدیمی از آن زمان در آرشیو رادیو ایران موجود است. ترانه‌های «دوستان شرح پریشانی من گوش کنید».

من در تئاتر فرهنگ که به‌عنوان گریمر و بازیگر فعالیت هنری داشتم او را هنرمندی مهربان، دور از تکبر و نخوت، انساندوست، عدالتخواه، طنز فهم و بشاش یافتم. در مدت بیش از نیم قرن که هم استادم بود و هم همکارم و هم دوست خانوادگیم، هرگز رفتار نابهنجار از او ندیدم و سخن هجو و مبتذل از او نشنیدم، او به

آشنایی من با زنده یاد لرتا هنرمندی که بیش از نیم قرن ملکه بی رقیب صحنه تئاتر ایران بود. در فروردین ۱۳۲۳ اتفاق افتاد. در این سال تئاتر فرهنگ در لاله زار محل فعلی تئاتر پارس با نمایشنامه «ولپن» اثر بن جانسون افتتاح شد. از چند ماه قبل از افتتاح، زنده یاد سیدعبدالحسین نوشین کارگردان و همسر لرتا، نمایشنامه را با افراد گروه که اکثرا از شاگردهای او بودند تمرین می‌کرد. در این تمرین‌ها لرتا حضور نداشت، وقتی صحنه تئاتر برای تمرین آماده شد ناگهان با خانم زیبا و شیک پوشی مواجه شدیم که نام او بانو لرتا بود. او با وجودی که در تمرین‌های قبلی حضور نداشت، در منزل چنان عمیق روی نقش کلمبا که به عهده داشت کار کرده بود که از همه ماهرانه‌تر ایفای نقش می‌نمود. بعدها وقتی به‌استمرار همکاری بیشتر با او آشنا شدم به سطح فرهنگ عمومی و دانش او پی بردم. او یگانه بانوی تحصیل کرده‌ای بود که تا پایان عمر از مطالعه منفک نشد. در سالهای ۱۳۲۰ بانوانی که به چند زبان تسلط داشتند انگشت شمار بودند، لرتا به زبانهای ارمنی، روسی، فرانسه، و فارسی تکلم می‌کرد. او با استعدادی کم نظیر در کنار همسرش نوشین که از روشنفکران طراز اول زمان خویش بود و با فرهیختگانی چون هدایت، ناتل خانلری، بزرگ علوی و امثالهم معاشرت داشت، با پویایی دانما در حال رشد و اعتلا بود، اجرای نقش او با سایر بازیگران فرسنگها فاصله داشت. او هم‌طراز آکتیویست‌های اروپایی اجرای نقش می‌کرد.

به محض ورود به صحنه آنچنان با مبانی استتیک راه می‌رفت و حرکت می‌کرد و با صدای رسا و تلفظ دقیق، احساسات زنده، بدون تصنع اجرای نقش می‌کرد که تمام تماشاگران تحت تأثیر قرار می‌گرفتند. در فن بیان با وجودی که در محاوره روزمره کمی لهجه ارمنی داشت، تحت تعلیم زنده یاد نوشین روی صحنه بیانی دلنشین داشت. هنگامی که شکسپیرین مشهور پاپازیان کارگردان و بازیگر جمهوری ارمنستان در زمان رضا شاه برای اجرای نمایشنامه اتللو به ایران دعوت شده بود، برای اجرای نقش دزدمونا لرتا را که در آن زمان دوشیزه‌ای نو جوان بود انتخاب کرد، من به علت صغر سن نمی‌توانستم شاهد اجرای این نمایش باشم اما از مرحوم نصرت‌اله محتشم شنیدم که لرتا هم‌طراز پاپازیان اجرای نقش می‌کرده است. لرتا از سالهای ۱۳۰۵ در گروههای تئاتری ارمنی و ایرانی همیشه مجری نقش اول با درخشش چشمگیر بود. در جامعه بارید در اپرت‌های یوسف و زلیخا، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، ترانه‌های دراماتیک مربوط به نقش اول را اجرا کرده است که در یک صفحه قدیمی از آن زمان در آرشیو رادیو ایران موجود است. ترانه‌های «دوستان شرح پریشانی من گوش کنید».

من در تئاتر فرهنگ که به‌عنوان گریمر و بازیگر فعالیت هنری داشتم او را هنرمندی مهربان، دور از تکبر و نخوت، انساندوست، عدالتخواه، طنز فهم و بشاش یافتم. در مدت بیش از نیم قرن که هم استادم بود و هم همکارم و هم دوست خانوادگیم، هرگز رفتار نابهنجار از او ندیدم و سخن هجو و مبتذل از او نشنیدم، او به

کوچک باد خرخاکی

«نمایشنامه‌ای در یک تابلو»

نویسنده: سیروس سیف

مکان:

هر مکانی.

زمان:

هر زمانی.

آدمها:

هنرپیشه.

فرد اول.

فرد دوم.

فرد سوم.

فرد چهارم.

فرد پنجم.

— افراد، با تعجب به همدیگر نگاه می‌کنند و یکی از میان آنها می‌گوید —

یکی از افراد: کوچک باد خرخاکی، دیگر چه کسی است؟! هنرپیشه: کوچک بادن خرخاکیان، موجوداتی هستند که می‌توانند خودشان را در پس القابی، همچون، مسلمان و کمونیست و سوسیالیست و ناسیونالیست و لیبرال و دموکرات و فلان بهمان پنهان کنند!

همه افراد: (باهم) نه؟!!

هنرپیشه: بعله! اما، کوچک بادن خرخاکیان، هیچکدام از آنها نیستند.

همه افراد: (باهم) نیستند؟!!

هنرپیشه: نخیر! کوچک بادن خرخاکیان، دزد هستند و توطئه گر و دلال!

همه افراد: (باهم) دزد؟!!

هنرپیشه: آنها از خودشان هم می‌دزدند. از چشمها و گوشها و زبان و عقل و اندیشه و عواطف خودشان هم می‌دزدند و پنهان می‌کنند در "خود" هاشان با این هدف که در فرصتی، باز از "خود" هاشان بزدند و باز مخفی کنند در "خود" هاشان! آنها، همه اش توطئه می‌کنند.

همه افراد: (باهم) توطئه؟!!

هنرپیشه: با چشمهایشان علیه گوشهایشان، با گوشهایشان علیه چشمهایشان. در هر سازمان و انجمن و مجمع و کانون

هنرپیشه، در جلوی صحنه، رو به تماشاچیان، درون نور موضعی ایستاده است. فرد اول و دوم و سوم و چهارم و پنجم، در ردیف اول میان تماشاچیان نشسته اند. هنرپیشه، تماشاچیان را مخاطب قرار می‌دهد و می‌گوید:

هنرپیشه: (رو به تماشاچیان) خُب، مثلا، ما اینجا جمع شده ایم که يك نمایشنامه ای را باهم کار کنیم. توی این نمایشنامه، من، نقش يك هنرپیشه را بازی می‌کنم. شما هم نقش تماشاچی را بازی می‌کنید. ممکن است، خودتان را معرفی کنید؟

نفر اول: بنده، يك مسلمان هستم.

هنرپیشه: (رو به نفر دوم) و شما؟

نفر دوم: بنده، يك کمونیست هستم.

هنرپیشه: (رو به نفر سوم) و شما؟

نفر سوم: بنده، يك سوسیالیست هستم.

هنرپیشه: (رو به نفر چهارم) و شما؟

نفر چهارم: بنده، يك ناسیونالیست هستم.

هنرپیشه: (رو به نفر پنجم) و شما؟

نفر پنجم: بنده، يك لیبرال هستم.

هنرپیشه: اگر بخواهم به همین روال، از همه شما سؤال کنم، نمایشنامه مان طولانی می‌شود. بنابراین اجازه بدهید که سؤالم را اینطور مطرح کنم. بین شما خانم ها و آقایان، کسی هست که از گروه کوچک بادن خرخاکیان باشد؟

و گروه و حزب و دسته ای که باشند، کارشان توطئه است.
همه افراد: (باهم) آه که چه جهنمی هستند این کوچک بادن
خرخاکیان!

هنرپیشه: ماجرای آدم و حوا و تبعید شدنشان از بهشت به
زمین، یادتان می‌آید؟!
همه افراد: (باهم) بعله!

هنرپیشه: کوچک بادن خرخاکیان، عوام قریبی می‌کنند و
می‌گویند که کار، کار شیطان بوده است.
یکی از افراد: منظور شما این است که کار شیطان نبوده
است؟!

هنرپیشه: نه. شیطان و آدم و حوا و بهشت و درخت سیب
و یا خوشه گندم، همه آفریده های خداوند بودند و خداوندی که
بدون مشیت او برگگی از درختی نمی‌افتد، آنوقت، آفریده ای مثل
شیطان کجا می‌توانست، داستان آفرینشی را که آغاز و پایانش
بهشت بود، به هبوط تبعید بکشاند و رنج آدم و حوایی که ما
می‌بریم؟!

همه افراد: (باهم) آخ آخ آخ آخ!
هنرپیشه: پس اراده خداوند بر آن تعلق گرفته بود که تبعید
شدن ما را از بهشت، بی "واسطه" نگذارد.
همه افراد: (باهم) مرگ بر واسطه. مرگ بر واسطه. مرگ
بر واسطه!

هنرپیشه: بگوئید دلال!
همه افراد: (باهم) مرگ بردلال! مرگ بردلال! مرگ بردلال!
هنرپیشه: کوچک بادن خرخاکیان، کارشان دلالی است؛ از
دلالی بین خدا و شیطان گرفته تا دلالی بین آسمان و زمین،
خدا و انسان، انسان و انسان، جهل و دانائی، ایمان و کفر،
عشق و نفرت، جنگ و صلح، دوست و دشمن و... در همه جا
به دنبال سود خود هستند.

یکی از افراد: ببخشید آقا! امیدوارم که يك وقت سوء
تفاهمی پیش نیاید و فکر نکنید که خدای نخواستہ بنده در صد
دفاع از کوچک بادن خرخاکیان برآمده ام. می‌خواهم خدمتتان
عرض کنم که ممکن است میان این کوچک بادن خرخاکیانی که
فرمودید، کسانی هم باشند که به خدا و پیغمبر و قضیه بهشت
و جهنم و آدم و حوا و از این قبیل چیزها معتقد نباشند و...
هنرپیشه: و سالیان درازی است که کشف فرموده اند که
آسمانی در کار نیست و هرچه هست همین زمین است و داستان
آن میمونی که در پروسه تکاملی‌اش آدم شد و آدم تر و آدم
تر، تا به جایی رسیده است که امروز روی دوتا پایش راه
می‌رود و دندانهایش را مسواک می‌زند و غذایش را با قاشق و
چنگال می‌خورد و انجایش را با آفتابه می‌شوید و در فرنگ
هم به دلیل پیشرفت علوم، با کاغذهای توالت رنگارنگ؟!

همان فرد: بعله! مثلا، یه چنین چیزهایی!
هنرپیشه: باشد. قبول! ولی اعتقاد داشتن به خدا و نداشتن،
در ماهیت کوچک باد خرخاکی تغییری رخ نمی‌دهد. دلال، دلال
است و در پی سود خود. حالا، می‌خواهد دلالی باشد که خودش
را در پس گفته های پیامبران آسمانی، پنهان می‌کند و یا دلالی
که خودش را در پس گفته های پیامبران زمینی. کار موجودات
حقیری مثل آنها، این است که خودشان را به اندیشه ها و
باورهای بزرگ می‌چسبانند.

همه افراد: (باهم) آه! چه جهنمی هستند، کوچک بادن
خرخاکیان!

هنرپیشه: (فریاد می‌زند) آهای! کوچک بادن خرخاکیان!
قضاوت در باره پیامبران آسمانی و زمینی را بگذارید به عهده

خدا و تاریخ. شما بهتر است از خودتان بگوئید. بگوئید که چه
کرده اید و هم اکنون به انجام چه کاری مشغول هستید؟!
گوگبیچه گرفته اید که در بازار سیاست و هنر و ادبیات، نرخ
آدم چند است؟!

همه افراد: (باهم) مرگ بر گران فروش! مرگ بر گران
فروش! مرگ بر گران فروش!

هنرپیشه: (فریاد می‌زند) عامل دعوای هابیل و قابیل چه
کسی بود؟!

همه افراد: (باهم، فریاد می‌زنند) کوچک باد!
هنرپیشه: کسی که چماق را به دست قابیل داد تا بر سر
هابیل فرود آورد، چه کسی بود؟!

همه افراد: (باهم فریاد می‌زنند) کوچک باد!
هنرپیشه: آن کلاغی که به قابیل آموخت که چگونه جسد
برادرش را زیر خاک پنهان کند، چه کسی بود؟!

همه افراد: (باهم فریاد می‌زنند) کوچک باد!
هنرپیشه: و از آن زمان تا اکنون، کار شما یا فکر کردن به
جنایتی بوده است که در پیش رو داشته اید و یا مشغول به
انجام جنایتی بوده اید و بعد هم زیر خاک کردن مقتول و رفع
و رجوع کردن آثار آن جنایت!

یکی از افراد: ببخشید! البته، منظورتان کوچک بادن
خرخاکیان هستند دیگه؟!

هنرپیشه: بعله!
یکی از افراد: پس چرا دارید سر ما داد می‌کشید؟!
هنرپیشه: داریم تئاتر بازی می‌کنیم!
یکی از افراد: آها!

هنرپیشه: (رو به آنها، فریاد می‌زند) شما همان کسانی
هستید که پس از حمله اسکندر به ایران، "مخفیانه" به
پیشوازش رفتید و با زبان یونانی فصیح دلالی به او خوش آمد
گفتید و بعدها هم که مچتان را گرفتند و خائنتان نامیدند، گفتید
که مصلحت بوده است و می‌خواستہ اید با آن حيله خودتان را
به اسکندر نزدیک کنید و اول نصیحتش کنید، خرش کنید،
بپزیدش و بعد هم با يك کودتا کله پایش کنید و ایران عزیز را
نجات دهید!

همه افراد: (باهم) و خدا می‌داند و تاریخ که چه کردید!
هنرپیشه: در طول تاریخ پر فراز و نشیب ایران، با همان
شیوه دلالی، به زندگی انگلی تان ادامه دادید تا، آمدن اعراب که
باز مخفیانه به پیشوازشان رفتید و با زبان فصیح دلالی عربی
به آنها خوش آمد گفتید و حکام گذشته را لعن نفرین کردید
تا بتوانید نفوذ کنید و به وقتش...

همه افراد: (باهم) و خدا می‌داند و تاریخ که چه کردید!
هنرپیشه: در دوران قاجار هم به زندگی انگلی تان ادامه دادید
و برای نجات ایران عزیز "به مصلحت"، درون قونسولگری
های اجنبی نفوذ کردید تا نصیحتشان کنید، تا بپزیدشان و به
وقتش...

همه افراد: (باهم) و خدا می‌داند و تاریخ که چه کردید!
هنرپیشه: در طول حکومت سلسله پهلوی هم، باز به همان
شیوه زندگی انگلی تان ادامه دادید و در لباس ناجیان بزرگ،
شدید دلال شمال، شدید دلال جنوب، شدید دلال غرب، شدید دلال
شرق.

همه افراد: (باهم) مرگ بر دلال!
هنرپیشه: مصدق که سفره نفت را از زیر پاهایتان کشید، از
اسلام و کفر، فتوای قتلش را گرفتید و اورا کشتید.

یکی از افراد: تبعید!
هنرپیشه: تبعید!

یکی دیگر از افراد: فرقی نمی‌کند!

هنرپیشه: انقلاب که شد، گفتید که "شما انقلاب کرده اید!". آن وقت، خدا را از آسمان به زمین آوردید و زندانش کردید درون "خود" هاتان. و پیامبران آسمانی و زمینی را هم از گورهایشان بیرون کشیدید و کتابهایشان را، یک کتاب کردید و نشانیدشان بر سر یک میز، تا فرمانهای انقلاب را بنویسند و "نرخ" یک آدم انقلابی و ضد انقلاب را تثبیت کنند. و با هر فرمانی که نوشته شد، هزاران نفر را به کشتن دادید و هزاران نفر را معلول کردید و هزاران نفر را به زندان افکندید و چهار میلیون نفر را آواره کردید و حالا هم، در داخل و خارج از ایران، مشغول هستید، به شغل شریف دزدی و توطئه و دلالی و بازهم زیر همان شعار تاریخی نجات ایران!

هنرپیشه: چه توهینی، به کی؟!
نفر پنجم: به تماشاجی! چه توهینی از این بدتر که یک کسی بره اون بالا و هی سر آدم داد بکشه که شما کوچک بادن خرخاکیان چنین و چنان؟!
هنرپیشه: کوچک باد خرخاکی، یک فرد نیست بلکه یک عنصر تاریخی است. نمایشنامه، سر کوچک بادن خرخاکیان داد می‌کشد نه سر تماشاجی.

نفر پنجم: ولی اگر بخواهیم دموکراسی را رعایت کنیم، بالاخره باید به عقاید دیگران هم احترام بگذاریم.
هنرپیشه: (عصبانی) کدام عقیده؟! تو، به توطئه گری و دزدی و دلالی، می‌گوئی عقیده؟!!

نفر پنجم: سوء تفاهم نشه. منظور من این نیست که دزدی و توطئه گری و دلالی، کار خوبییه. ولی توی این شرایط که دوباره بازار انگ چسبوندن و تهمت و افتراء زدن توی بورس افتاده، به میون کشیدن این قبیل موضوعات ایجاد تفرقه است و آب ریختن به آسیاب دشمن مشترک.

نفر دوم: فکر می‌کنم، منظورش این باشه که توی این شرایط، باید تاکتیک و استراتژی را با هم مخلوط نکنیم.
نفر پنجم: درسته.

نفر اول: ما که معلم اخلاق نیستیم.
نفر سوم: ما، در حال جنگ با دشمن مشترک هستیم.
نفر چهارم: دشمن مشترک ما، کیه؟ جمهوری اسلامی.
نفر دوم: پس، نوک تیز حمله مان باید متوجه جمهوری اسلامی باشه. جمهوری اسلامی که رفت، آن وقت می‌شود به این موضوعات هم پرداخت.

– هنرپیشه، لحظه ای به آنها نگاه می‌کند و بعد هم از جاییش برمی‌خیزد و راه می‌افتد که از صحنه خارج شود. –

نفر اول: (رو به هنرپیشه) چی شد؟! کجا؟

– هنرپیشه، از صحنه خارج می‌شود –
– سکوت –

نفر پنجم: داره میره سفارت جمهوری اسلامی.
نفر دوم: من که همون روز اول بهتون گفتم.
نفر سوم: هر وقت پای مبارزه به میون میاد، میزنه به صحرای کربلا و پای کوچک بادن خرخاکی را به میون می‌کشد!
نفر چهارم: دفعه بعد، باید ازش بخواهیم که موضعی روشن کنه.

نفر اول: دفعه بعدی، دیگه وجود نداره. موضعش روشنه.
دشمن! نظر شماچی؟

نفر دوم: موافقم.

نفر سوم: موافقم.

نفر چهارم: موافقم.

نفر پنجم: موافقم.

– نور صحنه، خاموش می‌شود. –

– پایان –

نفر اول و دوم و سوم و چهارم، از روی صندلی‌هایشان بر می‌خیزند و صندلی‌ها را بر می‌دارند و شعار گویان، به سوی هم حمله می‌برند. در همان حالت فیکس می‌شوند. نفر پنجم، رو به هنرپیشه می‌کند و می‌گوید –

نفر پنجم: (رو به هنرپیشه) به نظر شما، من باید طرف کدامشان را بگیرم؟!
هنرپیشه: شما، چی هستید؟
نفر پنجم: لیبرال.
هنرپیشه: حُخ، پس باید طرف هر چهار نفرشان را بگیرید.

– نفر پنجم، می‌رود بالای صندلی‌اش می‌ایستد و فریاد می‌زند
نفر پنجم: زنده باد اسلام. زنده باد کمونیسم. زنده باد سوسیالیسم. زنده باد ایران. زنده باد لیبرال. خلاصه، زنده باد همه.

– افراد دیگرهم، از حالت فیکس بودن، در می‌آیند. صندلی‌هایشان را روی زمین می‌گذارند و می‌روند بالا و می‌ایستند. –

هنرپیشه: آه که چه جهنمی هستید شما کوچک بادن خرخاکیان! شما که نه با "ایران" هستید و نه با "اسلام" و نه با "کفر" و نه با "انسان".

– نفر پنجم، بادلخوری از صندلی‌اش پائین می‌آید و می‌گوید –

نفر پنجم: من، بازی نمی‌کنم!
هنرپیشه: چرا؟!
نفر پنجم: نمی‌دونم ولی حس می‌کنم که به جای این نمایشنامه می‌لنگه!

هنرپیشه: مثلاً کجاش؟!
نفر پنجم: نمی‌دونم ولی حس می‌کنم که نویسنده، قضیه رو خیلی سیاه و سفید می‌بینه!

– افراد دیگرهم، از روی صندلی‌هایشان پائین می‌آیند. هنرپیشه، رو به آنها می‌کند و می‌گوید –

– نور صحنه، خاموش می‌شود. –

– پایان –

– نور صحنه، خاموش می‌شود. –

– پایان –

– نور صحنه، خاموش می‌شود. –

– نور صحنه، خاموش می‌شود. –

خبرهای تئاتری

گروه گزارش

* رضا قاسمی و جشنواره‌ی «از همه‌ی جهان»
تئاتر ژاژ فلیپ با همکاری «وزارت فرهنگ» و «مرکز ملی کتاب» و چند نهاد لویگر فرانسوی، از ۲۲ ژوئن تا ۷ ژوئیه، جشنواره‌ای در پاریس برگزار کرد که طی آن سی و دو کشور در نمایشنامه از سی و دو کشور شرکت کننده در جام جهانی فوتبال به صورت «میزان اسپات» ارائه شد. این جشنواره «معمای ماهیار معمار» از رضا قاسمی بود که به کارگردانی «دلفین الییت» و با شرکت ۱۴ بازیگر فرانسوی به صورت میزان اسپات ارائه گردید. انتشارات (Les solitaires intempestifs) متن فرانسوی این نمایشنامه را با ترجمه‌ی «ژان شارل فلورس» بزودی منتشر خواهد کرد. این سومین نمایشنامه ایست از رضا قاسمی که به زبان فرانسه منتشر می‌شود.



* «برای دیگری» نوشته لئون شانت، طراح و کارگردان آرپی اوانسیان با همکاری گروه تئاتر «دیماگ» (ماسک) «هاماسکائین» (Hamaskaïne) و انجمن تئاتر ارمی (ATA) پاریس - در تئاتر اسپاس اکتور با بازی: آرسن آین تابلیان، نایری هوسپیان، تورو کفتی کیان، هلگا کوردکیان، نازرنی گاریبیان، مارال کروریان، جیرایر جولکیان، هاروتیون خاچاطوریان، آستریک شینگیتیان، رازمیک ابدالیان به روی صحنه رفت. اجراهای این نمایش در ۱۱، ۱۲، ۱۳ و ۱۴ ژوئن بود.



* بهمن فرسی نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر در ۲۳ ماه مه بنابه دعوت فصل تئاتر در «مرکز هنری نوا» در کلن نمایش خوانی کرد. قبل از نمایش خوانی بهمن فرسی ابتدا توسط مهوش برگی و اکبر یادگاری نمایشی از بهمن فرسی خوانده شد و سپس او نمایش سقوط آزاد را خواند.

* نمایش «یادداشت‌های روزنه یک دیوانه» در (The Last Theatre) لندن در ماه مارچ ۹۸ به کارگردانی رکن‌الدین خسروی و با بازی هومن آذرکلاهد به صحنه رفت. اجراهای این نمایش که برای یکی از فستیوال‌های اروپایی دعوت شد در اروپا ادامه خواهد داشت.

* نمایش زندگی قمرالملوک وزیری در ۱۵ و ۱۶ ماه مه ۱۹۹۸ در تئاتر آرکاداش کلن و در ۲۰ ماه مه در تئاتر اینترناسیونال فرانکفورت اجرا شد. این نمایشنامه که نوشته اکبر یادگاری است به کارگردانی نویسنده و بازیگری مهوش برگی، فرهاد فرنیان، رضا کاوه، اکبر یادگاری و موسیقی مجید درخشانی به صحنه رفت. اجراهای این نمایش در آلمان و سایر شهرهای اروپا ادامه دارد.



* دکتر پرویز ممنون استاد و محقق تئاتر بعد از «لیلی و مجنون» نمایش «شیرین و فرهاد» را به زبان آلمانی بر اساس منظومه نظامی گنجوی و با برداشتی متفاوت و نو از هنر نقالی در اظریش و سایر کشورهای اروپایی به صحنه برده است و اجراهای آن ادامه خواهد داشت. این نمایش در بهار ۱۳۷۷ در تئاتر «چارسو»ی «تئاتر شهر» تهران سه بار به زبان فارسی و همچنین یکبار به زبان آلمانی نیز به صحنه رفته است.



* نمایش «آقا روباهه و خانم کلاغه» که برای کودکان تدارک دیده شده به کارگردانی مهوش برگی به صحنه می‌رود. این نمایش که با شیوه‌ای تازه تماشاگران خردسالش را با صحنه ارتباط می‌دهد و با موسیقی زنده ساخته مجید درخشانی اجرا می‌شود قرار است در اواخر پائیز اجراهایش را شروع کند. نویسنده نمایشنامه اکبر یادگاری است.

* انجمن قلم آمریکا با همکاری اکتور استودیوی نیویورک در روز ۲۶ ژانویه ۹۸ یک روخوانی از نمایش «اروپا، نگاه کن» نوشته قاضی ربیع‌پوری را که مقیم لندن است، در شهر نیویورک ارائه داد. این نمایش بر اساس موضوع دستگیری فرج سرکوهی نوشته شده است و همزمان با شب آزادی سرکوهی به صحنه آمد. هارولد پیتر نیز در سال پیش یک روخوانی از این نمایش را برای سازمان «Index for Censorship» در شهر لندن به صحنه آورده بود.

* نمایش پرومته در ارین که با بازنویسی تازه‌ای در پاریس، کلن، مونیخ و چند شهر دیگر اروپا به صحنه رفته است توسط ایرج جنتی عطایی نوشته و کارگردانی شده بود. بازیگران این نمایش عبارت بودند از: شکوه نجم آبادی، حسین افصهی، علی کامرانی، شریفه بنی هاشمی، میترا زاهدی، سعید شباهنگ، فرزاد ویژه، انیس مجیبی، حسین دریانی، اکبر حاج بابائی، آرش سرحدی، آذر

* «پپر کولتور ایم کلر» (Pepper Kultur im Keller) مونیخ نمایشی از تئاتر ایرانیان مونیخ به زبان آلمانی را هر جمعه و شنبه از ۱۹ یونی تا ۱۸ یولی ۱۹۹۸ به صحنه می‌برد. این نمایشنامه غروب در دیار غریب بهرام بیضائی است که توسط عباس مغفوریان ترجمه و کارگردانی شده است. بازی‌های این نمایش را بیتا خاشابی، پیمان خادم صبا و عباس مغفوریان به عهده دارند. در این نمایش صحنه از فرهاد خواجه نوری، آسیستان تهیه و عروسکها از کریستن و فرهاد خواجه نوری، گرم از داریوش شیروان و رهی دوستی، صدا از مهدی علیرضا، پروگرام و دراماتورژی از دکتر بهرام جاسمی، نقاشی دکور ابراهیم امین می‌باشد.

تراژدی مادر

نویسنده و کارگردان: فرود حیدری

بازیگران: محمدرضا حیدری

پروانه حمیدی

فلور حیدری

کمال حسینی

طراح رقص: پروانه حمیدی

die Tragödie

Mutter

Buch u. Regie: Forud Heidari

Darsteller: Mohammad-Reza Heidari

Parvaneh Hamidi

Forud Heidari

Felor Heidari

Kamal Hosseini

Choreographie: Parvaneh Hamidi

گروه تئاتر تنها

Theatergruppe Tanha

15. August 1998 um 20³⁰ Uhr
im Arkadas Theater Platenstr. 32
in Köln
Eintritt: 12,- DM

Dürener str. 346
50935 Köln

Tel.: 0221 - 430 27 22

Fax: 0221 - 430 50 35

چاپ
MEGA DRUCK

کلن

با کیفیت عالی و قیمت مناسب

دکو-دیزاین DEKO-DESIGN

علی فاندروسی ALI FANDROUSI

Luxemburger Str. 210 Im Hof
D - 50937 Köln-Klettenberg
Tel.: (0221) 9 41 44 41
Fax: (0221) 9 41 44 40
D1: (0171) 2 68 38 19

انواع دکور برای محل کار و منزل

نقد های دکوراتیو، میر، ویترین و انواع وسایل از چوب، شیشه و فلز
از وسایل ساخته شده تا طراحی و اجرای کامل

((آنچه از تئاتر ماندگار می شود در فصل تئاتر می ماند))

با اشتراک سالانه فصل تئاتر آنرا به موقع و راحت تر دریافت کنید

آل کنعان، آزاده فولادپور

* نمایشنامه «هنر» (The Art) نوشته یاسمینا رضا (Yasmina Reza) از چندین ماه پیش در تئاتر «روبال» در برادری نیویورک روی صحنه رفته است. این نمایش در سال گذشته یکی از موفق ترین نمایشهای فصل تئاتری لندن و پاریس بود و قرار است بزودی در دیگر شهرهای آمریکا نیز به صحنه برود. نمایش هنر داستان دوستی سه مرد است و خرید یک تابلوی نقاشی تجربیدی «تابلویی کاملاً سفید رنگ» توسط یکی از این سه نفر. خرید این تابلوی نقاشی منجر به بحث و اختلاف بین آن سه می شود و دوستی آنها را به خطر می اندازد. برخی از منتقدین نیویورک نظر مساعدی به این نمایش نداشته و اگر چه طنز و زبان نمایش را ستوده اند اما بر این اعتقادند که این نمایش صرفاً یک کمدی موقعیت است که نویسنده با ارائه بحث های کهنه شده پیرامون نقاشی سعی می نماید آنرا به عنوان یک کمدی ایده «کمدی متفکرانه» جا بزند. یاسمینا رضا نویسنده نمایش از مادری مجارستانی و پدری ایرانی متولد شده، در فرانسه زندگی می کند و نمایش های خود را از جمله این نمایش را به زبان فرانسه نوشته است. نمایشنامه «هنر» اخیراً ناهزد دریافت جایزه «تونی» (Tony) برای متن غیر موزیکال گشته است. نتیجه این مسابقه که بهترین های تئاتر تجاری نیویورک را مشخص می کند در ژوئن اعلام می شود.

* شاحکار فراموش نشدنی تنسی ویلیامز «اتوبوسی به نام هوس» به صورت اپرا روی صحنه خواهد آمد. این اپرا که موسیقی آنرا آندره پردوین (Andre Previn) ساخته است قرار است که در پائیز امسال در اپرای شهر سانفرانسیسکو افتتاح گردد. ناگفته نماند که مدیر و کارگردان هنری اپرای سانفرانسیسکو «لطفی منصوری» می باشد که سالیان پیش مدیریت هنری تالار رودکی را برای مدتی بر عهده داشت.

* نمایش «رایبسون و کروزو» نوشته «نینو دینتورونا» و «جیاکومو راجیو» به زبان آلمانی و به کارگردانی علیرضا کوشک جلالی در ماه های می و یونی در آرکاداش تئاتر کلن اجراهای متمادی داشت. بازیگران این نمایش شاپور سلیمی و کریستیان شرام بودند

* نمایشنامه «مادر» نوشته فرود حیدری به کارگردانی نویسنده نمایش و طراحی رقص پروانه حمیدی در ماه اوت ۱۹۹۸ در آرکاش تئاتر کلن به صحنه می رود بازیگران این نمایش: محمدرضا حیدری، پروانه حمیدی، فلور حیدری، کمال حسینی هستند.

* نمایش «شاپرک خانم» نوشته بیژن مفید در ماه اوت ۹۸ در آرکاداش تئاتر کلن به صحنه می رود. کارگردان این نمایش اصغر نصرتی است.

* کتاب نمایش، در فوریه ۱۹۹۸ اولین شماره خود را با مطالبی در باره تئاتر منتشر کرد، قرار است این نشریه هر چهار ماه یکبار منتشر شود. مطالبی که در شماره اول این نشریه به چاپ رسید. پژوهش های تئاتری، ادبیات نمایشی، مقاله ها و آرشیه نمایش است.

* نمایشنامه تکپرده ای «سایه های من» در کتاب مجموعه داستان «مراوده با فراسو» نوشته «محمد عارف» در کلن توسط خانه کتاب به چاپ رسیده و از آغاز بهار ۱۳۷۷ در اروپا پخش شد. این نمایشنامه هویت گمشده و معنی زیستن انسانهای درگیر مشکلات زندگی امروزه را بررسی می کند.



نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعه آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

<https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/>

<https://t.me/BashgaheAdabiyat>

به زودی:

<http://clubliterature.org/>



Druckservice
SÜLZ

چاپخانه رضائی

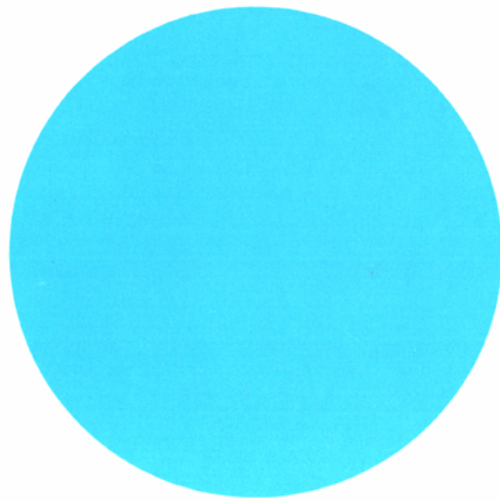
انواع چاپ در هر اندازه
کتاب مجله جزوه کارت ویزیت سرنامه

حروفچینی فارسی و لاتین صفحه بندی کتاب و مجله

و دیگر سفارشات چاپی

Grafenwerth str. 29
50937 Köln

Tel.: 0221 / 46 50 80
Fax: 0221 / 430 31 30



روزنه آبی

نوشته: اکبر رادی

بکارگردانی: مرحوم شاهین سرکیسیان

۹ و ۲۰۶۰۵ بهمن ساعت ۸ شب

قالار انجمن ایران و آمریکا - عباس آباد